

იზოლდა ჭიჭინაძე

**მოქვის ოთხთავის
გაფორმების მხატვრული
პრინციპები**



თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა

თბილისი 2004

წიგნი ებღენება 1300 წელს გადაწერილ და გაფორმებულ მოქვის ოთხთავის მხატვრულ-დეკორაციული თავისებურებების კვლევას.

მოქვის კოდექსის მდიდარი საილუსტრაციო მასალა-162 მინიატურა და დეკორაციული მოტივები-ათი კამარა, ოთხი თავსართი და 530-მდე საზედაო ასო და ინიციალი საშუალებას იძლევა, თვალი გავადევნოთ XIII საუკუნის ბოლოსა და XIV საუკუნის დასაწყისის ქართული ხელნაწერი წიგნის გაფორმების ზოგად პრინციპებს, კავშირს ე. წ. პალეოლოგოსთა ხანის სტილისტურ სიახლეებთან.

ამ ეპოქის ქართული ხელნაწერი წიგნის მხატვრული გაფორმება, ერთი მხრივ, მჭიდროდ არის დაკავშირებული ბიზანტიური ხელოვნების განვითარებასთან, ხოლო მეორე მხრივ, გარკვეულწილად, ავლენს ადგილობრივ მხატვრულ ტრადიციებთან დაკავშირებულ თავისებურებებს.

წიგნში გამოყენებული ფოტომასალა საქართველოს ხელოვნების ძეგლთა ფიქსაციის სპეცეკსპერიმენტულ ლაბორატორიაში დამზადდა.

ნაშრომი შუა საუკუნეების ქართული და ბიზანტიური ხელნაწერი წიგნის მხატვრული გაფორმებით დაინტერესებულ მკითხველთა და სპეციალისტთა ფართო წრისთვისაა გათვალისწინებული.

რედაქტორი საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის წევრ-კორესპონდენტი,
პროფესორი *პარმენ ზაქარაია* †

რეცენზენტები: ისტორიულ მეცნიერებათა დოქტორი,
პროფესორი *გიორგი ოთხმეზური*

ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატი, დოცენტი
ნათელა ჯაბუა

© თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2004

© ი. შიჭინაძე, 2004

წიგნობა

ქართველი ხალხი თავისი მრავალსაუკუნოვანი არსებობის მანძილზე ერთი ხელით იბრძოდა და მეორით ამუშავებდა, კულტურის უძვირფასეს ძეგლებს ქმნიდა; ყველაზე მძიმე პოლიტიკური და ეკონომიკური სიძნელეების დროსაც კი ასერხებდა ეროვნული კულტურული საგანძური სულიერებისა და ხელოვნების უძვირფასესი ნიმუშებით გაემდიდრებინა.

შუა საუკუნეების ხელნაწერი წიგნი საეკლესიო პრაქტიკის, ლიტერატურული ტრადიციის შენარჩუნების აუცილებელი პირობაა, ხოლო გაფორმებული ხელნაწერი არა მარტო ხელოვნების ნიმუშია, არამედ ამ კულტურის მატარებელიცაა, რომლის წიაღშიც შეიქმნა.

მხატვრული შემოქმედების ეს მნიშვნელოვანი სფერო, წიგნის ხელოვნება, რომელმაც ჩვენამდე, ბუნებრივია, დიდი დანაკარგებით მოაღწია, ნათელ წარმოდგენას იძლევა ამ ეპოქის მინიატურაზე, მის წყაროებზე, განვითარების ძირითად ეტაპებზე, ხელნაწერი კოდექსის შემკობის პროცესის ჩამოყალიბებაზე, სხვადასხვა მხატვრული ცენტრის მოღვაწეობაზე და თვით მხატვარ-შემოქმედებზეც.

შუა საუკუნეების ქართული ხელნაწერი წიგნის გაფორმება მხატვრული და სტილისტური ვარიაციების სიმდიდრით გვაოცებს. ეს არც არის გასაკვირი, რადგან მრავალი საუკუნის მანძილზე გარდა სიმბოლური აზრისა, რაც შუა საუკუნეების ოსტატის მიერ ბიბლიურ სცენებში იყო ჩადებული, მიუხედავად იკონოგრაფიული კანონებით და ნორმებით შეზღუდვისა, ფერმწერი ქმნიდა ნიმუშს, რომელშიც ოსტატის შემოქმედებითი ინდივიდუალობა ვლინდება.

ლათინური ბრძნული ნათქვამია: „წიგნებს თავისი ბედი აქვთ“. ეს მით უფრო მიესადაგება შუა საუკუნეების ხელნაწერ წიგნს, რამდენადაც თითოეული მათგანი განუმეორებელი, უნიკალური მოვლენაა, თითოეული ნიმუში განსხვავდება დანარჩენებისაგან, თუნდაც ერთი დღენიდან იყოს გადანუსხული.

ინტერესი მოქვის ოთხთავის მხატვრულ-დეკორაციული გაფორმებისადმი განპირობებულია იმით, რომ იგი წარმოადგენს მდიდრულად დასურათებულ ხელნაწერს, რომლის მსგავსი არცთუ ისე ბევრია შუა საუკუნეების კულტურის ისტორიაში. ეს ზუსტად 1300 წლით დათარიღებული კოდექსი (დაცულია საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის კ. კეკელიძის სახელობის ხელნაწერთა ინსტიტუტში, შიფრით Q-902), თავისი მხატვრული სისტემითა და პროგრამით მინიატურების სიუხვით (162 სიუჟეტური მინიატურა) და დეკორაციული ელემენტებით (10 ეპარა, 4 თავსართი, 530-მდე სახეადასო ასო და ინიციალი) გამორჩეულ ადგილს იკავებს XIII საუკუნის ბოლოსა და XIV საუკუნის არა მარტო ქართული, არამედ ბიზანტიური ხელნაწერი წიგნის გაფორმებაში.

ძთელი საუკუნენახვერის მანძილზე (XIII ს. II ნახევარი-XIV საუკუნე) ესთეტიკური ღირებულებით მოქვის მინიატურები დომინირებს ქართული წიგნის ხელოვნებაში. ვინაიდან ამ დროის საქართველოს ხელნაწერი წიგნის მხატვრული გაფორმების სფეროში არ ვხვდებით სხვა ასეთივე სახის ნიმუშს. იგი ძთელი საუკუნის ინტერვალთ არის დამორბებული ასევე მდიდრულად გაფორმებულ ქართულ ოთხთავთა ძეგლებს — გელათის (XIII ს.) და ჯრუჭის II (XIII ს.). მოქვის კოდექსის მთავარი მხატვარი ფერები ეყრდნობა ქართული წიგნის ხელოვნების მრავალსაუკუ-

ნოვანი ტრადიციების ძლიერ ფუცკამენტს და დროის შესაბამისად ქმნის ილუმინირებულ მანუსკრიპტს, რომელშიც პალეოლოგოსთა სტილის სიახლეები აისახა.

მოქვის ხელნაწერი კოდექსი, როგორც XIII საუკუნის ბოლოსა და XIV საუკუნის დასაწყისის ხელნაწერი წიგნის ნიმუში, ბრწყინვალედ შესრულებული მრავალრიცხოვანი მინიატურებითა და დეკორაციული ელემენტებით, ლამაზი პროფესიული ხელწერით, თითოეული ფურცლის ცხადი გააზრებით, მდიდრული სახეიშო ხასიათით, ძველი ქართული დამწერლობისა და წიგნის ხელოვნების საუკეთესო ნიმუშს წარმოადგენს. ამიტომ მთელი მოცულობით მოქვის ოთხთავის შესწავლა, მისი მხატვრულ-დეკორაციული ელემენტების აღწერა და ანალიზი, მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი მხატვრული ნიშნებისა და თავისებურებების წარმოჩენა, აგრეთვე გარკვეულ დონეზე შენარჩუნებული, ეროვნული მხატვრული ტრადიციების გამოყოფა, ხელნაწერის პალეოლოგოსთა სტილის ცვლილებებთან დაკავშირება და მისი გამოვლენის დონის დადგენა — ასეთია წარმოდგენილი ნაშრომის ამოცანა, რომელიც მჭიდროდ უკავშირდება პალეოლოგოსთა ხელოვნების განვითარებას საქართველოში. მან უნდა შეავსოს ლაკუნა, რომელიც ხელს გეიშლის, წარმოვიდგინოთ ხელნაწერი წიგნის გაფორმების ხასიათი საქართველოში XIII-XIV საუკუნეების მიჯნაზე — არა მარტო ჩვენში, არამედ მთელ ბიზანტიურ არეალში ამ პერიოდის ჩვენამდე მოღწეული მდიდრულად გაფორმებული კოდექსების ნაკლებობის გამო. ეს ზუსტად დათარიღებული ძველი შესაძლებელია ფასდაუდებელ მახასიათებელ საზომად იქცეს ხელნაწერთა დაუთარიღებელი მინიატურების მრავალი ნიმუშისათვის.

მოქვის ხელნაწერი დროთა განმავლობაში ძალიან დაზიანდა, ბევრი ფურცელი თითქოს დამწვარია, გადაფურცლისას მინიატურებიდან საღებავი ცვივა, რადგან შემაკავშირებელი, რომლითაც ოქროს ფურცლები იყო დაწებებული, არამდგრადი გამოდგა და ამ ოქროს საფუძველთან ერთად ჩამოდის მასზე შესრულებული ფერადოვანი ფენაც, თუმცა შესაძლებელია როგორც მხატვრული პროგრამის ერთიანი სურათის, ასევე ცალკეული მინიატურის სიუჟეტის კომპოზიციური სქემის აღდგენა.

ნაშრომის ავტორი შორს არის იმ აზრისაგან, რომ მან შეძლო ამომწურავი პასუხი გაეცა ყველა იმ კითხვაზე, რომელიც დაისვა მის წინაშე შუა საუკუნეების ქართული ხელოვნების ისეთი ნაკლებად შესწავლილი დარგის, როგორცაა ხელნაწერი წიგნის მხატვრულ-დეკორაციული გაფორმება, მნიშვნელოვანი ნიმუშის — მოქვის ოთხთავის ყოველმხრივი ანალიზის დროს; მიუხედავად ამისა, ვთვლით, რომ ამ ძეგლის შესწავლას, რომელიც ორგანულად უკავშირდება ქართული ხელნაწერი წიგნის გაფორმების ტრადიციებს, ახალი პალეოლოგოსთა სტილის განვითარების პრობლემებს და, რაც მთავარია, მინიატურების ესთეტიკური და იდეური მხარის წარმოჩენას, შეუძლია გააფართოოს ჩვენი ცოდნა ქართული ხელოვნების ამ მნიშვნელოვან დარგზე, შუქი მოჰფინოს პალეოლოგოსთა სტილის ცვლილებების გამოვლენის ხასიათს ქართული ხელნაწერი წიგნის გაფორმებაში. ვფიქრობთ, რომ, მოქვის კოდექსის მხატვრულ დეკორატიული პროგრამის სრული პუბლიკაცია გააძლიერებს ინტერესს ხელნაწერისადმი, მისი გაფორმებისადმი.

ავტორი მადლიერების გრძნობით მოიხსენიებს აწ გარდაცვლილ ქალბატონს გაიანე ალიბეგაშვილს, ბატონებს პარმენ ზაქარაიას, ლეო შერვაშიძეს; გულისხმობს და პროფესიული რჩევებისათვის უღრმეს მადლობას უხდის ყველას, ვინც დაეხმარა და მხარდაჭერა აღმოუჩინა გამოკვლევაზე მუშაობის დროს — ქალბატონებს ნელი ვოლსკაიას, ელენე მაჭავარიანს, ლამარა ქაჯაიას, მარია ლორთქიფანიძეს, ლია წილოსანს, ემა კორხმაზიანს, ოლღა პოდობედოვას, მარიანა ტატიჩი-ჯურიჩს.

შუა საუკუნეების კულტურის უძვირფასეს საგანძურში, რომელმაც ჩვენამდე მოაღწია, განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს ძველ ქართულ ხელნაწერებს. ძველი ქართველი ოსტატების მრავალმხრიობა და თავისუფალი შემოქმედებითი ნიჭი ხელნაწერი წიგნის მხატვრული გაფორმების სფეროშიც გამოვლინდა. შუა საუკუნეების მრავალი ხელნაწერი შემკულია დეკორაციული ელემენტებით, დასურათებულია მინიატურებით, რაც მდიდარ მასალას იძლევა ქართული ხელნაწერი წიგნის მხატვრულ-დეკორაციული გაფორმების ისტორიისათვის. მხატვრული ღირსებებით ეს ხელნაწერები არ ჩამოუვარდებიან შუა საუკუნეების ქართული არქიტექტურის, ფრესკული მხატვრობის, ჭედურობისა თუ ქვაზე კვეთის უძველეს ნიმუშებს. დეკორაციული ელემენტებითა და მინიატურებით შემკული ქართული უნიკალური ძეგლების შესწავლა, რომელთა განაწილებაში ხელნაწერის შესაბამის ადგილებში ეპოქის თეოლოგიური და ილუზორი აზრია ჩადებული, საშუალებას გვაძლევს, ჩავწოდეთ ქართველი ოსტატების ორიგინალური ხელოვნების არსს, გავიაზროთ მისი პლასტიკური აზროვნების თავისებურება, რომელიც ქართული ხელოვნების განვითარების მხატვრული პროცესების საერთო კალაპოტში მიედინებოდა. ისინი კიდევ ერთხელ გვიჩვენებენ ქვეყნის მხატვრული კულტურის სწორედ ამ დარგში ქართული ხელოვნების ხასიათს, მის ეროვნულ სტრუქტურას და ამასთან ერთად, ჩვენი ქვეყნის კულტურის მაღალ დონესაც.¹

დღესდღეობით შუა საუკუნეების ქართული ხელნაწერი წიგნის მორთულობის თავისებურება, მისი ეროვნული ნიშნები თუ უცხოური გავლენები, სკოლებისა და მიმართულებების საკითხები აქტიური კვლევის პროცესშია. გამოქვეყნებულია ნაშრომები, რომელთა შესწავლის ობიექტი ცალკეული ხელნაწერი ან სხვადასხვა სპეციალური პრობლემა და შუა საუკუნეების ქართული ხელნაწერი წიგნის მხატვრულ-დეკორაციული გაფორმების მნიშვნელოვან საკითხებს მოიცავს.

ინტერესი ქართული ხელნაწერი წიგნის მხატვრულ-დეკორაციული გაფორმებისადმი ჯერ კიდევ XIX საუკუნის შუახანებიდან ჩნდება. რ. შპერლინგი ნაშრომის „Художественное оформление грузинской рукописной книги IX-XI вв.“ დასკვნით ნაწილში² თანმიმდევრულად განიხილავს იმ მეცნიერთა შრომებს, რომლებიც XIX საუკუნის შუახანებიდან მოყოლებული XX საუკუნის შუახანებამდე ქართული ხელნაწერების დეკორს ეხებიან და მათ კრიტიკულ შეფასებას იძლევიან. უკვე მ. ბროსე აფიქსირებს იმ ხელნაწერებს, რომლებსაც მხატვრულ-დეკორაციული მორთულობა გააჩნიათ,³ ხოლო სპეციალურ დაინტერესებას ქართული ხელნაწერების დეკორისადმი იჩენს ნ. კონდაკოვი ნაშრომში „История византийского искусства и иконографии по миниатюрам греческих рукописей“.⁴ ამ ეტაპზე ქართული ილუმინირებული ხელნაწერების ცალკეული ნიმუშის კვლევის საკითხში განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება ნ. პოკროვსკის ნაშრომს: „Миниатюры Евангелия Гелатского монастыря XII века“.⁵ ნ. პოკროვსკი გელათის ხელნაწერის მინიატურების შესწავლის დროს იყენებს იკონოგრაფიული ანალიზის მეთოდს და სრულიად უგულვებელყოფს როგორც სტილს, ასევე პალეოგრაფიულ მონაცემებს.

XIX საუკუნის ბოლოსათვის განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია ცნობები მონასტრებში დაცული ქართული ხელნაწერებისა და მათი შემამკობელი

მორთულობის შესახებ, რომლებსაც იძლევიან ნ. კონდაკოვი და დ. ბაქრაძე ნაშრომში „Опись памятников древности в некоторых храмах и монастырях Грузии“.⁶ როგორც რ. შმერლინგი აღნიშნავს, უკვე XIX საუკუნის უკანასკნელ მეოთხედში მინიატურებით მორთულმა ქართულმა ხელნაწერებმა იპოვა თავისი ადგილი ხელოვნებაში და მეცნიერთა ყურადღება მიიპყრო.⁷ ამ ეტაპზე ქართული ხელნაწერების დეკორი მრავალი ბიზანტინოლოგისა თუ ისტორიკოსის ნაშრომში გამოყენებულია, როგორც შესადარებელი მასალა.⁸ რადგან ყველა აღნიშნული ნაშრომი მოკლებული იყო ან შეიცავდა მხოლოდ მცირე რაოდენობით ნახაზებსა და ფოტოებს, მნიშვნელოვანი როლი ენიჭება ვ. სტას-ოვის ალბომს „Славянский и восточный орнамент по рукописям древнего и нового времени“,⁹ სადაც ქართული ხელნაწერების ორნამენტული დეკორი თანაბრად იყო მოხმობილი ბიზანტიური და სომხური ორნამენტის გვერდით.¹⁰ უნდა აღინიშნოს ნაშრომები და სტატიები, განსაკუთრებით ახლად აღმოჩენილი ძეგლების ირგვლივ, რომელიც ამ დროს იბეჭდება სხვადასხვა პერიოდულ გამოცემაში და ძველი ქართული მინიატურებით მორთულ ხელნაწერებსა და მათ მინაწერებს ეხება.¹¹

XIX საუკუნისა და XX საუკუნის დასაწყისისათვის ქართველმა და რუსმა მეცნიერებმა მნიშვნელოვანი მასალა დააგროვეს ქართულ სიძველეებზე, მაგრამ ამ მასალის გააზრებას, მცირე გამოწაკლისის გარდა, ჰქონდა „არქეოლოგიური ხასიათი“, რაც საერთოდ დამახასიათებელი იყო მაშინ ნაშრომებისათვის, რომელიც ბიზანტიურ და ე. წ. აღმოსავლურ-ქრისტიანულ ხელოვნებას ეძღვნებოდა. ძეგლები მათ აინტერესებდათ (როგორც ისტორიკოსებსა და ფილოლოგებს) არა როგორც ხელოვნების ნიმუშები, არამედ როგორც ისტორიული დოკუმენტები, როგორც დამხმარე მასალა ისტორიის ამა თუ იმ საკითხის გასაშუქებლად.¹²

როგორც მართებულად აღნიშნავს რ. შმერლინგი XX საუკუნის პირველი ოცწლეულის დასასრულისათვის, აღინიშნება შემობრუნების ეტაპი ქართული ხელნაწერების მინიატურების შესწავლის საქმეში, როდესაც არის მისწრაფება არა მარტო იპოვოს და აჩვენოს მისი ადგილი ბიზანტიური და ირანული ხელნაწერების წრეში, არამედ იმავდროულად ჩნდება მოთხოვნილება, გამოავლინოს მისი ეროვნული თავისებურება.¹³

ქართული ხელნაწერი წიგნის დეკორის შესწავლის საქმეში მნიშვნელოვანი წვლილი მიუძღვის დ. გორდეევს,¹⁴ რომელიც, მხატვრული თვალსაზრისით შეისწავლის რა ხელნაწერების ნიმუშებს, „იძლევა საუკუნეთა მანძილზე ქართულ ხელნაწერთა დეკორის ევოლუციის სურათს“.

მხატვრულად გაფორმებული ქართული ხელნაწერების კვლევას განსაკუთრებით დიდი ამაგი დასდეს რ. შმერლინგმა, შ. ამირანაშვილმა, გ. ალიბეგაშვილმა, რომელთაც შუა საუკუნეების ქართული ხელნაწერების დეკორი სპეციალური კვლევის ობიექტად აქციეს. თუ რ. შმერლინგი ხელნაწერი ფურცლის დეკორაციული გაფორმების ერთ კონკრეტულ საკითხს იკვლევდა და მხოლოდ გამოწაკლისის სახით ეხებოდა მინიატურას, მომდევნო ხანის მეცნიერთა გამოკვლევები — გ. ალიბეგაშვილის, ლ. შერვაშიძის, ე. მაჭავარიანის, ი. ხუსკივაძის, ფ. დედარიანის, ლ. ევსეევასა და სხვათა ქართულ სამინიატურო ხელოვნებასთან და საერთოდ, შუა საუკუნეების ქართული ხელნაწერი წიგნის მხატვრულ-დეკორაციულ გაფორმებასთან დაკავშირებულ საკითხთა ფართო წრეს მოიცავს, რითაც ქართული ხელნაწერი წიგნის ხელოვნების შემდგომ კვლევას მყარი ხელოვნებათმცოდნეობითი საფუძველი შეექმნა.

ახალი ეტაპი ქართული ხელნაწერების მხატვრულ-დეკორაციული კვლევის საქმეში იწყება რ. შმერლინგის შრომებით. გ. ჩუბინაშვილს უკვე კვლევის ამ ეტაპზე შესაძლებლად მიაჩნდა იმ თავისებურებათა დადგენა, რომელიც ქართული ხელნაწერი წიგნის სამკაულს განასხვავებს სხვა ეროვნული წიგნებისაგან და რომელიც შეიძლებოდა საფუძვლად გამოემდგარიყო ქართული მხატვრობისა და წიგნის სამკაულის მომავალი სრულფასოვანი განვითარებისათვის.¹⁵

1940 წელს გამოვიდა რ. შმერლინგის მიერ მომზადებული ალბომი „Образцы декоративного убранства грузинских рукописей“¹⁶, რომელშიც შევიდა მოსკოვის არქეოლოგიური საზოგადოების თავმჯდომარის, კავკასიის დამსახურებული მკვლევრის ა. უვაროვის მეუღლის პრასკოვია უვაროვას განკარგულებით 30 წლის წინათ მომზადებული მასალა, რომელიც განზრახული იყო МАК-ის მორიგი გამოცემისათვის. კრებულის ფერადი ტაბულები გამოდებულია იმ ასლებიდან, რომელიც დაახლოებით 1904 წელს შეასრულა მხატვარმა ს. პოლტორაკიმ, ხოლო ფოტოტიპური ტაბულები – ზოგი ფოტოებიდან, ზოგიც კი ფერადი ასლებიდან. ამ ნაშრომით საფუძველი დაედო სხვადასხვა საუკუნის ქართული ხელნაწერების ცალკეული მინიატურის გამოკვენებას. ტაბულებს ერთის წიგნში შესული ხელნაწერის მოკლე აღწერა, ამასთანავე თითოეული ძეგლი აღჭურვილია ამ დროისათვის არსებული ლიტერატურის ამომწურავი სიით. შესავალ ნაწილში დახასიათებულია ქართული ხელნაწერების დეკორის განვითარების გზა IX საუკუნიდან XVIII საუკუნის ჩათვლით. ამრიგად, ამ ნაშრომში პირველად იქნა მოწოდებული ფაქტობრივი მასალა ქართული ხელნაწერების გაფორმების ისტორიიდან.

წლების განმავლობაში რ. შმერლინგი აქტიურად იკვლევდა შუა საუკუნეების ქართული ხელნაწერების მორთულობას¹⁷ და ხანგრძლივად გაწეული შრომის თავისებურ დასკვნას წარმოადგენდა ორტომეული მონოგრაფია „Художественное оформление грузинской рукописной книги IX-XI вв.“¹⁸ ნაშრომში უზარმაზარი მასალის გაანალიზების საფუძველზე ფართო სურათია მოცემული ქართული ხელნაწერების გაფორმებისა IX საუკუნიდან XI საუკუნის ჩათვლით. გამოწვლილვით არის განხილული ხელნაწერი ფურცლის მხატვრული გაფორმება, მისი დეკორის ყველა ელემენტი – ხელწერა, ინიციალი, თავსართი, ბოლოსართი, ფონტიისპისი, კამარები, ევსებიოსის წერილის კარპიანესადმი ფურცლის გაფორმების ხასიათი, სხვადასხვა ნიშანი, მახარებელთა გამოსახულებანი. მკვლევარი ხელნაწერს განიხილავს როგორც ერთიან ორგანიზმს, ერთიან მხატვრულ მოვლენას, როგორც წიგნის ხელოვნების უნიკალურ ნიმუშს; დადგენილია ცალკეული ხელნაწერის გაფორმებისათვის დამახასიათებელი სპეციფიკური ნიშნები. ნაშრომში ქართული მასალა შედარებულია ბიზანტიურ, სომხურ, სირიულ, კოპტურ ხელნაწერთა ნიმუშებთან, გამოვლენილია „თვითმყოფადი, ეროვნული ხასიათი“. განხილულმა მასალამ ავტორს საშუალება მისცა, დაედგინა ცალკეულ ისტორიულ ცენტრებთან დაკავშირებული მხატვრული სკოლები. გამოკვლევა აღჭურვილია რ. შმერლინგის მიერ შესრულებული ნახატებითა და ფოტომასალით. რ. შმერლინგის ნაშრომმა წამოჭრილი და გადაწყვეტილი პრობლემების მასშტაბით ქართული მინიატურული ფერწერის შესწავლა პირველხარისხოვან გამოკვლევათა დონეზე აიყვანა, ისევე როგორც ეს გაკეთდა ქართული ხელოვნების სხვა სფეროებში.

ქართული ხელოვნების ამგვარი მკვლევრის შ. ამირანაშვილის კვლევის ერთ მნიშვნელოვან ობიექტს ძველი ქართული ხელნაწერების დეკორიც წარმოად-

გენდა. მკვლევრის ფუნდამენტურ ნაშრომებში „Грузинская миниатюра“¹⁹ და „ქართული ხელოვნების ისტორია“²⁰ თანმიმდევრულად არის წარმოდგენილი ქართული მინიატურული ხელოვნების განვითარების გზა IX საუკუნიდან XVIII საუკუნის ჩათვლით. ორივე ნაშრომში მოცემულია საილუსტრაციო მასალა როგორც შავ-თეთრი, ისე ფერადი რეპროდუქციების სახით. ქართული მინიატურული ხელოვნებისადმი მიძღვნილ სპეციალურ ნაშრომში განხილულია ქართული მინიატურული ფერწერის განვითარების ძირითადი ხაზი. ნაშრომში გათვალისწინებულია ის ძეგლებიც, რომელიც დაცულია მოსკოვისა და ლენინგრადის საცავებში, შეძლებისდაგვარად ის ნიმუშებიც, რომელიც საზღვარგარეთ ინახება. ნაშრომი მიზნად არ ისახავს არც ცალკეული პრობლემის ღრმად შესწავლას, არც მინიატურული ხელოვნების რომელიმე მნიშვნელოვანი ნიმუშის მხატვრული სახის ამომწურავ გაშუქებას.

შუა საუკუნეების ქართული ილუსტრირებული „დავითის“ ხელნაწერებს ეძღვნება ლ. შერვაშიძის მონოგრაფიული გამოკვლევა „О грузинской светской миниатюре (Миниатюры батальной тематики в Джрдульской псалтыри)“.²¹ XII საუკუნის ბოლოდან XV საუკუნის ჩათვლით ქართული მინიატურის ნიმუშების (აგრეთვე ბიზანტიური, სომხური) შედარებითი ანალიზის საფუძველზე ავტორი ადგენს ჯრუჭის „დავითის“ (H-1665) მინიატურების შესრულების თარიღს – XV საუკუნე (და არა XIII ს., როგორც ეს შ. ამირანაშვილს მიაჩნდა). ეს თარიღი მკვლევრის მიერ მინიატურების იკონოგრაფიულ და მხატვრულ-სტილისტურ ანალიზთან ერთად შემაგრებულია მინიატურებთან მოთავსებული პალეოგრაფიული მასალის ანალიზით, რეალიებისა და მინაწერების შესწავლით.

შუა საუკუნეების ქართული ხელნაწერების დეკორის შესწავლის საქმეში მნიშვნელოვანი წვლილი შეიტანა გ. ალიბეგაშვილის შრომებმა.²² მონოგრაფიული ნაშრომი „Художественный принцип иллюстрирования грузинской рукописной книги XI – нач. XIII вв.“²³ ქართული კულტურის აყვავების პერიოდის ხელნაწერი წიგნის მხატვრული პრინციპების კვლევას ეძღვნება. პირველად იქნა შესწავლილი და გამოკვლევებული ხელნაწერთა გაფორმების ისეთი მნიშვნელოვანი ძეგლები, როგორიცაა ზაქარია ვალაშკერტელის სუნაქსარი (A-648, XI ს.), ზატიკი (A-734, XII ს.) და გრიგოლ ნაზიანზელის თხზულებათა კრებული (A-109, XIII ს. დასაწყისი). მდიდარმა საილუსტრაციო მასალამ საშუალება მისცა მკვლევარს, დაედგინა აღნიშნულ პერიოდში ქართული მინიატურული ხელოვნების ევოლუციის პროცესი. ხელნაწერების მინიატურების ღრმა და საფუძვლიანმა იკონოგრაფიულმა, მხატვრულ-სტილისტურმა ანალიზმა მეცნიერი მიიყვანა საყურადღებო დასკვნამდე: XI-XIII საუკუნეებში ქართული მინიატურული ხელოვნება, ერთი მხრივ, ბიზანტიურ ფერწერასთან საერთო ეტაპებს გაივლის, ხოლო, მეორე მხრივ, ადგილობრივ მხატვრულ ტრადიციებთან დაკავშირებულ სპეციფიკურ მომენტებსაც აელენს. ქართული ხელოვნებისადმი მიძღვნილ IV საერთაშორისო სიმპოზიუმზე წაკითხულ მოხსენებაში – „შუა საუკუნეების ქართული მინიატურის განვითარების ეტაპები“²⁴ მკვლევარმა დამაჯერებელი არგუმენტაციით ჩამოაყალიბა და დაახასიათა ქართული მინიატურული ფერწერის განვითარების ძირითადი ეტაპები, გააანალიზა არსებულ ნიმუშთა მხატვრული ხასიათი.

ქართული ხელნაწერი წიგნის ხელოვნების ისტორიასთან დაკავშირებულ პრობლემებს ეძღვნება ე. მაჭუარიანის გამოკვლევები და სტატიები.²⁵ ოცდაათ

წელზე მეტი ხნის განმავლობაში ქართულ ხელნაწერებზე მუშაობის შედეგებს მკვლევარმა თავი მოუყარა სადოქტორო დისერტაციაში „XI-XIV საუკუნეების ქართული ოთხთავების დეკორაციული მორთულობის სისტემა“.²⁶ ნაშრომის ძირითადი მიზანია აღნიშნულ პერიოდში ქართული ხელნაწერი ოთხთავების მხატვრული არქიტექტონიკის პრინციპების კვლევა, მათი სტილისტური თავისებურებანი, ვადაშწერსა და მხატვარს შორის შრომის განაწილების საკითხი და სხვ. ანალოგიურ მასალად მოხმობილია ბერძნული, სომხური, სირიული ხელნაწერები. ნაშრომში დადგენილია XI-XIV საუკუნეების ქართული ოთხთავების მხატვრულ-დეკორაციული გაფორმების განვითარების კანონზომიერება. გაშუქებულია მთელი რიგი საკითხები, რომლებიც შუა საუკუნეების საქართველოში გაფორმებული ოთხთავების შექმნაში შრომის ორგანიზაციას ეხება, გაანალიზებულია XI-XIV საუკუნეების ოთხთავების ილუსტრირების ძირითადი პრინციპები და ის ეროვნული ნიშნები, რომლებსაც ამ პერიოდის ქართული ხელნაწერი წიგნის მორთულობა ამჟღავნებს. ფაქტობრივი მასალის გაცნობის თვალსაზრისით მეთად მნიშვნელოვანია ძველი ქართული ხელნაწერების მინიატურების ფერადი რეპროდუქციების რამდენიმე გამოცემა, რომელთაც წინ უძღვის ე. მაჭავარიანის შესავალი წერილი.²⁷

ქართული ხელნაწერების გაფორმება ყურადღების გარეშე არ დარჩენილა ბიზანტიური ხელოვნების ისეთი მნიშვნელოვანი მკვლევრისათვის, როგორც იყო ვ. ლაზარევი. თავის კაპიტალურ ნაშრომში „История византийской живописи“²⁸ ქართული მინიატურული ხელოვნების ნიმუშები ვ. ლაზარევს მოხმობილი აქვს, რომ ნათელყოფს ის მნიშვნელოვანი როლი, რომელიც ბიზანტიას ეკუთვნოდა ქართული ხელოვნების ამ დარგის ფორმირებაში. თუმცა, როგორც აღნიშნავს რ. შპერლინგი, მას ყურადღების გარეშე რჩებოდა ისეთი საკითხი, როგორცაა ეროვნული ხასიათი, რაც შესაძლებელია გამოწვეული იყო იმით, რომ იგი არასაკმარისად იცნობდა მასალას, რადგან არ არსებობდა პუბლიკაცია მრავალი ხელნაწერის შესახებ.²⁹

ქართველ მკვლევართა ყურადღების ცენტრში ექცევა არა მარტო რელიგიური ხასიათისა და ადრეული პერიოდის (IX-XIV სს.) ხელნაწერთა მინიატურები, არამედ მოგვიანო ხანის (XVI-XVIII სს.) საერო ხასიათის ხელნაწერთა შემამკობელი მინიატურებიც. შოთა რუსთაველის „ვეფხისტყაოსნის“ დასურათების მხატვრულ პრობლემებს მიეძღვნა დ. გორდევის,³⁰ შ. ამირანაშვილის,³¹ მ. ქელიძის,³² ი. ხუსკივაძის³³ გამოკვლევები. ი. ხუსკივაძის მონოგრაფიაში — „ქართული საერო მინიატურა. XVI-XVIII საუკუნეები“, „ვეფხისტყაოსნის“ ხელნაწერების გარდა, გაანალიზებულია ამ ხანის სხვა საერო ხასიათის ილუსტრირებული ხელნაწერებიც. ნაშრომში შესწავლილი და განხილულია ამ პერიოდის საერო ხელნაწერთა შემამკობელი მინიატურების მხატვრული პრინციპები, განსაზღვრული და დახასიათებულია XVI საუკუნის დამლევადან, ვიდრე XVIII საუკუნის შუა წლებამდე ქართული საერო მინიატურის განვითარების ერთიანი გზა.

XVII საუკუნის ქართული ხელნაწერი წიგნის გაფორმების მნიშვნელოვანი ნიმუშს ეძღვნება ფ. დევეარიანის მონოგრაფიული გამოკვლევა „Миниатюры Анчисхатского Гулани“.³⁴ ნაშრომში პოსტიბიზანტიური ეპოქის ამ უნიკალური ლიტურგიკული კრებულისათვის (რომელიც საქართველოს გარდა სხვაგან არ გვხვდება) დამახასიათებელი ილუსტრირების თავისებურებაა გამოვლენილი. დადგენილია კავშირი XI-XIII საუკუნეების ქართული კოდექსების დასურათების ტრადიციებთან. მოცემულია ერთიანი სურათი XVII საუკუნის

ქართული მინიატურული ფერწერის განვითარებისა, დადგენილია XVII საუკუნის ქართლში ფერწერის მხატვრული სახელოსნოების არსებობა.

შუა საუკუნეების ქართული ხელნაწერების დეკორი სულ უფრო ხშირად იპყრობს უცხოელ მკვლევართა ყურადღებას უმთავრესად იმ პრობლემათა ასპექტში, რომელიც უკავშირდება ბიზანტიური ფერწერის ისტორიას.³⁵ განსაკუთრებით გააქტიურდა შუა საუკუნეების ქართული ხელნაწერის მხატვრულ-დეკორაციული პრობლემების კვლევა ქართული ხელოვნებისადმი მიძღვნილ საერთაშორისო სიმპოზიუმებთან დაკავშირებით.³⁶

საყურადღებოა ლ. ვესევეას გამოკვლევა, რომელიც ეძღვნება რუსეთის ეროვნულ ბიბლიოთეკაში დაცულ ქართულ-ბერძნულ ხელნაწერს (01-58),³⁷ რომელმაც არაერთი მეცნიერის ყურადღება მიიპყრო.³⁸ ხელნაწერის მხატვრულ-დეკორაციული მორთულობა, მკვლევრის აზრით, 1500 წლის ახლო პერიოდში, კერძოდ, 1497 წელს ათონის მონასტერში უნდა იყოს შესრულებული და წარმოადგენს დედანს კედლის მხატვრობისათვის.

ამრიგად, სამეცნიერო ლიტერატურის მოკლე მიმოხილვით ცხადი ხდება, რომ შუა საუკუნეების მინიატურულ ხელოვნებასთან დაკავშირებული პრობლემები სულ უფრო მეტად იპყრობს მეცნიერთა ყურადღებას, მაგრამ ხელოვნების ამ დარგის შესწავლა დღესდღეობით მაინც ჩამორჩება შუა საუკუნეების ქართული ხელოვნების სხვა დარგებს – არქიტექტურას, ჭედურობას, რელიეფს, ნაკლებია მონოგრაფიული გამოკვლევები ცალკეულ ნიმუშსა თუ პრობლემაზე. ამიტომაც შუა საუკუნეების ქართული ხელნაწერი წიგნის ხელოვნების საკითხების კვლევა დღეისათვის კვლავ აქტუალურია.

XIII-XIV საუკუნეების მიჯნის ქართული ხელნაწერი წიგნის მხატვრულ-დეკორაციული გაფორმების პრობლემების შესწავლა უშუალოდ უკავშირდება 1300 წლით დათარიღებული ქართული ხელნაწერი წიგნის მნიშვნელოვანი ნიმუშის – მოქვის სახარების მდიდრულად დასურათებული კოდექსის კვლევის საკითხებს. ხელნაწერი პალეოლოგოსთა ეპოქის ქართული მინიატურული ფერწერის ერთი ყველაზე საინტერესო ძეგლია.

მკვლევართა ყურადღება მოქვის კოდექსმა უკვე XIX საუკუნის II ნახევარში მიიპყრო, როდესაც მარტვილის მონასტერი ინახულეს ნ. კონდაკოვმა და დ. ბაქრაძემ, აღწერეს მისი საგანძური და გამოაქვეყნეს ნაშრომი „Опись памятников древности в некоторых храмах и монастырях Грузии“.³⁹ განძეულის აღნუსხვის დროს მკვლევრები დაწვრილებით ჩერდებიან იმაჟამად იქ დაცულ მოქვის ხელნაწერზე, ეხებიან რა მის დაცულობას, ფორმატს, მასალას, ხელწერას, მინიატურებისა (97+5+27+23=152) და ინიციალების (531) რაოდენობას. მინაწერებზე დაყრდნობით განსაზღვრავენ ხელნაწერის შექმნის თარიღს – 1300 წელს და მიუთითებენ, რომ მისი შემკვეთია მოქველი მთავარეპისკოპოსი დანიელი, ზოლო კალიგრაფი და მხატვარი – ფერემა. ნ. კონდაკოვის აზრით, კოდექსი ადრე მოქვის მონასტერს ეკუთვნოდა, მაგრამ როდის, რა გზით მოხვდა იგი მარტვილის მონასტერში, ამის შესახებ არაფერს ამბობს.

ნ. კონდაკოვი მოქვის ხელნაწერს მოიხსენიებს აგრეთვე ნაშრომში „Русские древности в памятниках искусства“,⁴⁰ სადაც განსაკუთრებით იმაზე ამახვილებს ყურადღებას, რომ თავისი მინიატურული მხატვრობით მოქვის კოდექსი არ ჩამოუვარდება გელათისა და ჯრუჭის II სახარებებს, ზოლო ინიციალების მდიდრული ზასიათით, მკენარეული და ცხოველთა სამყაროდან აღებული ფორმების მრავალფეროვნებით იგი კიდევ აჭარბებს მათ.

შემდეგი მკვლევარი, რომელიც მოქვის კოდექსს ეხება, არის თ. ჟორდანია.⁴¹ „ქრონიკებში“ ავტორს მოაქვს ხელნაწერში არსებული თითქმის ყველა მინაწერი, განსაკუთრებულად გაანალიზებულია გიორგი მთაწმინდელის ანდერძი; მინიატურებიდან აღნიშნავს ჩვილედ ლეთისმშობელსა და მის წინ დარქილ დანიელ ეპისკოპოსს წარწერითურთ.

1913 წლის ზაფხულში, საქართველოს საისტორიო და საეთნოგრაფიო საზოგადოების მივლინებით, სამეგრელოში იმოგზაურა ე. თაყაიშვილმა. ექსპედიციის მიზანი იყო, ფოტოგრაფიულად გადაედო ისტორიული ძეგლები და ხელოვნების ნიმუშები. ექსპედიციის დროს შეკრებილი მასალა გამოქვეყნდა ნაშრომში „არქეოლოგიური მოგზაურობა სამეგრელოში“, რომელიც დაიბეჭდა საზოგადოების სერიულ სამეცნიერო კრებულში „ძველი საქართველო“.⁴² მარტვილის სიძველეებს შორის მკვლევარი მოკლედ აღწერს მოქვის კოდექსს,⁴³ მოჰყავს მინაწერები, მსჯელობს მინიატურების დაცულობის შესახებ, აღნიშნავს, რომ „სურათები საზოგადოთ კარგი ნახელავია, მაგრამ ბევრი მათგანი დაზიანებულია“.⁴⁴ ტექსტში სახარებათა მიხედვით მინიატურების განაწილებას რამდენადმე სხვანაირად უთითებს (95+6+26+24=151), ვიდრე ნ. კონდაკოვი; საერთოდ კი, თაყაიშვილის მოსაზრება მინიატურების შესრულების დონის შესახებ ასეთია: „თუმცა სურათები და მინიატურები სახარებისა საზოგადოთ ლამაზია, მაგრამ კლასიკური დროის მინიატურებს, X-XII საუკუნეებისას, ვერ შეედრება და ცხადათ ეტყობა, რომ ამ დარგში ხელოვნებისა იწყება დაქვეითების ხანა საქართველოში“.⁴⁵

1921 წელს მოქვის ხელნაწერი სხვა ქართულ განძეულობასთან ერთად მენშვიეკებმა საზღვარგარეთ გაიტანეს და იგი მთელ ორ ათეულზე მეტი წლის განმავლობაში საფრანგეთში ინახებოდა, ამიტომ ხელნაწერი დიდხანს ხელმიუწვდომელი იყო ქართველი მკვლევრებისათვის.

1929 წელს გამოქვეყნებულ ნაშრომში – „უბისი“ შ. ამირანაშვილი უბისის ფრესკების სტილის ანალიზის დროს მოიხსენიებს მოქვის კოდექსის მინიატურებს და აქვეყნებს მინიატურას „იოანე მახარებელი და პროხორე“.⁴⁶

1940 წელს ე. თაყაიშვილის პუბლიკაციიდან 27 წლის შემდეგ გამოდის რ. შმერლინგის მიერ მომზადებული ალბომი „Образцы декоративного убранства грузинских рукописей“. მოქვის სახარების შესახებ რ. შმერლინგი აღნიშნავდა: იმის გამო, რომ ხელნაწერი გატანილი იყო საზღვარგარეთ, მას საშუალება არ ჰქონდა უფრო სრულად დაეხასიათებინა მისი დეკორი.⁴⁷ მკვლევარი მოკლედ აღწერს მოქვის კოდექსს, მიუთითებს მინიატურებისა (152) და ინიციალების (531) რაოდენობას და აღნიშნავს, რომ მოქვის სახარება დგას გელათისა და ჯრუჭის II საზეიმო ოთხთავების გვერდით, რომელთა მნიშვნელობა დიდია როგორც ქართული, ისე ბიზანტიური ხელოვნების ისტორიისათვის. ალბომში გამოქვეყნებულია მოქვის კოდექსის მინიატურის სამი ჩანახატი და ერთი ფერადი ტაბულა ინიციალებით.⁴⁸

1945 წელს, სხვა ქართულ სიძველეებთან ერთად, მოქვის კოდექსიც საქართველოს დაუბრუნდა. უპირველეს ყოვლისა, ამ დაბრუნების შემდეგ მოქვის კოდექსის შესახებ ცნობებს შეიცავს „საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმის ძველ ხელნაწერთა საცავების გზამკვლევი“⁴⁹ და „ხელნაწერთა ინსტიტუტის ქართულ ხელნაწერთა აღწერილობა“.⁵⁰

შ. ამირანაშვილმა გამოაქვეყნა საფრანგეთიდან დაბრუნებული განძეულობის სია, რომელშიც მოქვის კოდექსი 48-ე ნომრის ქვეშ არის მოხსენიებული,⁵¹

სადაც, ძალზე სიტყვაპუნწი აღწერილობის შემდეგ, ნათქვამია: ხელნაწერი დაზიანებულია, მიუხედავად ამისა, დიდი მნიშვნელობა აქვს ქართული ხელოვნების ისტორიისათვის.

თავის მნიშვნელოვან ნაშრომში — „ქართული ხელოვნების ისტორია“ შ. ამირანაშვილი ქართული მინიატურული ხელოვნების განვითარებაში 4 ქრონოლოგიურ ჯგუფს განიხილავს.⁵² მკვლევარი მოკლედ აღწერს მოქვის სახარების გაფორმებას და აღნიშნავს, რომ ტექსტს 151 მინიატურა ასურათებს.⁵³ შ. ამირანაშვილის აზრით, ახალი სტილის ნიშნები, რომლებიც ჯრუჭის II ოთხთავის მინიატურებში მკვეთრად იჩენს თავს, ამ ხელნაწერში უფრო განვითარებული სახითაა მოცემული.

ნაშრომში „Грузинская миниатюра“ მოქვის სახარების გაფორმების ხასიათს შ. ამირანაშვილი განიხილავს ილუსტრირებული ოთხთავების II ჯგუფში — გელათისა და ჯრუჭის II სახარებებთან ერთად.⁵⁴ მოცემულია ხელნაწერის შემკულობის მოკლე აღწერა და მინიატურების შესრულების სტილისტური ხასიათი. მკვლევარი დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს მოქვის სახარების შესწავლას როგორც ქართულ ხელოვნებასთან დაკავშირებულ მხატვრულ მოვლენას, რომელსაც განსაკუთრებული როლი ეკისრება პალეოლოგოსთა ეპოქის ხელოვნების ახალი სტილის წარმოშობის საკითხის გარკვევაში.

ლ. შერვაშიძის მონოგრაფიულ გამოკვლევაში — „О грузинской светской миниатюре (Миниатюры батальной тематики в Джручской псалтыри)“, რომელიც ქართულ შუა საუკუნეების მინიატურული ხელოვნების მნიშვნელოვან ნიმუშში — ჯრუჭის დაკითხვაში ბატალური თემატიკის შემცველ მინიატურებს ეხება, მოქვის კოდექსის მინიატურები და პალეოგრაფიული ხასიათის თავისებურებანი ხშირად არის მოხმობილი როგორც შესადარებელი მასალა.⁵⁵

მოქვის კოდექსი გ. ალიბეგაშვილს მოხსენებული აქვს ქართული მინიატურული ხელოვნების განვითარების ეტაპების განხილვისას ნაშრომში „Этапы развития средневековой грузинской миниатюрной живописи“⁵⁶ რომელსაც იგი ქართულ ნიადაგზე პალეოლოგოსთა სტილის კლასიკურ მაგალითს უწოდებს. ხელნაწერის მოკლე დახასიათებისას მკვლევარი აღნიშნავს, რომ მიუხედავად ბრწყინვალე ოსტატობისა, მინიატურები არ ფლობენ იმ ეპოციურობის შინაგან დამაჯერებლობას, რომლითაც გამოირჩევა განსაკუთრებით ჯრუჭის II სახარების მინიატურები. მოქვის სახარების მინიატურები გ. ალიბეგაშვილს მოხსენიებული აქვს აგრეთვე იტალიურ ენაზე გამოცემულ შუა საუკუნეების ქართული მინიატურული და ხატწერის ხელოვნებისადმი მიძღვნილ ნაშრომში.⁵⁷

1970 წელს ე. მაჭავარიანი აქვეყნებს ალბომს „ქართული ხელნაწერები“.⁵⁸ ფერადი ილუსტრაციებიანი ალბომის გამოცემით საშუალება მოგვეცა, გავცნობოდით ქართული მინიატურული ხელოვნების ბრწყინვალე ნიმუშებს. ალბომში გამოქვეყნებულია მოქვის სამი მინიატურა: „ქრისტეს გენეალოგიის“ ფრაგმენტი, „იოღას ამბორი“, „პეტრეს განდგომა“.⁵⁹ შესავალ წერილში ე. მაჭავარიანი აღნიშნავს მოქვის მინიატურების მეტად ნაზ ფერადოვან გამას, სადაც ოქრო შეთანხმებულია მარგალიტის ფერთან, ცისფერთან, ღვინისფერთან, წითელსა და მწვანესთან.

სტატიაში — „სამი ქართული ოთხთავის დასურათების პრინციპები“⁶⁰ გელათისა და ჯრუჭის II კოდექსებთან ერთად ე. მაჭავარიანი დაწვრილებით განიხილავს მოქვის ხელნაწერის საილუსტრაციო პროგრამას, სიუჟეტური კომპოზიციების განაწილების პრინციპსა და შერჩევის ხასიათს. მკვლევარი აღნიშნავს, რომ

მოქვის ოთხთავის 159 მინიატურა უკლებლივაა მოღწეული. გამოქვეყნებულია ხელნაწერის მთლიანი გვერდი სამი მინიატურით: „ქრისტეს ლოცვა გეთსიმანის ბაღში“ (ფ. 92r_{1, 2, 3}).

მოქვის ხელნაწერის შესახებ ცნობილი ბიზანტინოლოგი, ვ. ლაზარევი, თავის ფუნდამენტურ ნაშრომში „История византийской живописи“⁶¹ აღნიშნავს, რომ ხელნაწერის მინიატურები შესრულებულია ფართო ფერწერული მანერით და გაჟღენთილია მძაფრი მოძრაობით; რაც მოწმობს, რომ ამ დროისათვის უფრო თავისუფალი სტილი განმტკიცდა ქართულ ილუსტრირებულ ხელნაწერებში, რაც დაკავშირებული უნდა იქნეს საქართველოში მოწინავე პალეოლოგოსთა ნიმუშების შემოღწევასთან, რომელმაც ბევრით განსაზღვრა XIV საუკუნის ქართული ფერწერის სტილი.⁶²

ვ. ლაზარევი მოქვის ხელნაწერის გაფორმების ხასიათსა და მის სტილისტურ ნიშნებს ანალოგიურ მასალად იყენებს რუსეთის ეროვნულ ბიბლიოთეკაში დაცული ბერძნული ხელნაწერის – греч. 101-ის მინიატურების თავისებურებებისა და ადრეპალეოლოგოსური სტილის ნიშნების წარმოსაჩენად ნაშრომში „Новый памятник Константинопольской миниатюры XIII века“⁶³; მან გამოაქვეყნა მინიატურები: „ლოცვა გეთსიმანის ბაღში“ და „იოანე ნათლისმცემლის თავის კვეთა და სალომეს ცეკვა“. მკვლევრის აზრით, მხატვარმა, როგორც ჩანს, მოშაადება გაიარა კონსტანტინოპოლში, სადაც ახლოს გაეცნო ახალი მხატვრული იდეების წრეს და რომ იგი მუშაობს მანერაში, რომელიც ახლოსაა Cod. Iviron 5-ის ოსტატის მანერასთან.

მოქვის ოსტატი ეფრემი, როგორც „მხატვარი-მინიატურისტი და კალიგრაფი“ შევიდა ვ. ბერიძის წიგნში – „ძველი ქართველი ოსტატები“.⁶⁴ ვ. ბერიძე მოკლედ ახასიათებს ხელნაწერს, მისი გაფორმების მხატვრულ ხასიათს, იმონებებს ნ. კონდაკოვს, რომ სახარების მთელი მორთულობა გადამწერს, ე. ი. ეფრემს ეკუთვნის. მეცნიერის აზრით, ეფრემი დახელოვებული ოსტატი იყო, მაგრამ მის ნაწარმოებს მაინც დაქვეითების ერთგვარი ნიშნები ეტყობა – ფერები ცოტა არ იყოს „გადათურებული“ და მღვრიეა.

1988 წელს გამოვიდა ლ. რჩულიშვილის ნაშრომი „Купольная архитектура VIII-X веков в Абхазии“,⁶⁵ რომელშიდაც განხილულია აფხაზეთის არქიტექტურული სკოლის მნიშვნელოვანი ძეგლები და მათ შორის მოქვის ტაძარიც. ნაშრომში მოცემულია ამომწურავი ლიტერატურა მოქვის ტაძრისა და მისი სიძველეების შესახებ ტაძრის დაარსების, კერძოდ, ლეონ აფხაზთა მეფის დროიდან (957-967 წწ.) დღემდე, აღნიშნულია 1300 წელს მოქვის მდიდრულად მორთული სახარების შექმნა.⁶⁶

ფრიად მნიშვნელოვანია მოქვის ეკლესიაში კედლის მხატვრობის სარესტავრაციო სამუშაოების ჩატარება, რომელიც განახორციელა გ. ჭეიშვილმა. როგორც მკვლევარი აღნიშნავს, ფერწერის ტექნიკა და ტექნოლოგია, შედარებით მცირე ზომის სცენებისა და ფიგურების სიმრავლე, კოლორიტი და „ხალიჩისებურობა“, სცენების გასწავლირთვა არქიტექტურითა და სხვა იკონოგრაფიული თუ სტილისტური თავისებურებანი მოწმობს, რომ მოქვის ეკლესიის ახლად აღმოჩენილი მხატვრობა მიეკუთვნება „პალეოლოგთა ხანას“, კერძოდ კი XIV საუკუნის დასაწყისს.⁶⁷

ქართველ და უცხოელ მეცნიერთა შრომებში და აგრეთვე ქართული დამწერლობის საკითხების შესწავლასთან დაკავშირებით,⁶⁸ მოქვის კოდექსის მინიატურები მზიხსენიება აგრეთვე ქართული მინიატურული ხელოვნებისა და პალეო-

ლოგოსთა ეპოქის ძეგლებთან კონტექსტში. ნაშრომში „ძველი ქართული მწერლობის კერები“ ქართული მწერლობის ერთ-ერთ უძველეს სავანედ ლ. მენაბდეს მიაჩნია მოქვის მონასტერი, სადაც საუკუნეთა მანძილზე წარმოებდა ხელნაწერთა გამრავლება, ძველი ნუსხების გაცხოველება. ამ ხელნაწერებს შორის პირველ რიგში მკვლევარი ასახელებს მოქვის კოდექსს.⁶⁹

მოქვის სახარების ირგვლივ არსებული ლიტერატურის მიმოხილვა მეტყველებს, რომ ინტერესი ხელნაწერისადმი დიდი იყო და ასეთად რჩება დღესაც ხელოვნებათმცოდნეთა და ისტორიკოსთა მხრიდან. მაგრამ კოდექსი, როგორც არქიტექტონიკური მთლიანობა, ერთიანი მხატვრული მოვლენა, მისი შემკულობის ყველა ელემენტით, ილუსტრაციებითა და ორნამენტული დეკორით, როგორც ამ ერთიანი მხატვრული ორგანიზმის განუყოფელი ნაწილი, დღეისათვის მონოგრაფიულად შესწავლილი არ არის; ხელნაწერი სათანადოდ არ აღწერილა, არ არის გამოვლენილი მხატვრულ-დეკორაციული და იდეური ხასიათის თავისებურებანი, რომლებიც შუა საუკუნეების ქართული ხელნაწერი წიგნის ამ მნიშვნელოვან ნიმუშს ახასიათებს; საერთოდ არ გამოკვლეულა XIII საუკუნის ბოლოსა და XIV საუკუნის დასაწყისის ქართული მინიატურული ხელოვნების განვითარების ზოგადი პრინციპები, მისი კავშირი პალეოლოგოსთა ხანის ხელოვნების სიახლეებთან, ამ სტილის განვითარების კანონზომიერებანი ქართულ ნიადაგზე, ეროვნული ნიშნების გამოვლენის დონე ამ ხანის ხელნაწერი წიგნის გაფორმების სფეროში და მთელი რიგი სხვა საკითხები, რომლებიც ამ ზუსტად დათარიღებული ხელნაწერის შესწავლას უკავშირდება.

**მოქვის ოთხთავის აღწერილობა,
კოლექციის ორგანიზება ორნამენტული
მორთულობის მეშვეობით**

ხელნაწერის აღწერა (დაცულობა, ზომები, დაზაზვა, ნაწერი). მოქვის სახარება წარმოადგენს შედარებით დიდი ზომის კოლექსს – 30X23,5სმ; ნაწერის ზომაა 11,5X7სმ (ცალკე სვეტისა) და შეიცავს 329 ფურცელს. ხელნაწერის მასალად გამოყენებულია პერგამენტი, კარგად დამუშავებული და შერჩეული იმდაგვარად, რომ აცილებულია ხელნაწერში დეფექტური – ნახერეტებიანი და გაფუჭებული ფურცლების გამოყენება, როგორც ეს შეინიშნება ჩვეულებრივად ძვირფას საზეიმო ხელნაწერებში. თუმცა ეტრატის ამჟამად სინესტისაგან საკმაოდ დაზიანებულია, დაშლილია რვეულებად, აკლია ფურცლები, ზოგიერთი ფურცელი თითქოს დამწვარია.

ხელნაწერის პერგამენტი შესანიშნავადაა გამოყვანილი, საშუალო სისქისაა, სრიალა, სპილოს ძვლის ფერი.¹

329 ფურცლიდან რამდენიმე ფურცელი (11v, 326v, 327r, 328v) დაუწერელია. მრავალ ადგილას ტექსტი დაზიანებულია, რამდენიმე ფურცელი აკლია (ფფ. 8, 66, 205, 234, 235, 305), ფ. 175 გახეულია. ზოგან ფურცლებზე ტექსტიც კი გადასულია (მაგ., ფფ. 126v, 146v, 187r, 192v და სხვ.).

ხელნაწერი Q-902 გადაწერილია ლამაზი, მსხვილი, კლასიკური ნუსხურით, ორ სვეტად. გადამწერი ძირითადად იყენებს მოყავისფრო ფერის მელანს, რომელიც მდიდარია თავისი შეფერილობებით – ღრმა, გაუმჭირვალე, მუქი, თითქმის შავიდან, უფრო ღია ფერის და გამჭირვალე მოყავისფრო ტონალობამდე, რაც აიხსნება არა მხოლოდ გამოყენებული მელნის დიდი თუ მცირე სისქით, არამედ კალმის დაჭერის ხარისხითაც. მსხვილი ნუსხური ასოები იწერება თანაზომიერად, ტექსტის სათანადო ნაწილები გამოყოფილია სინგურით.

ხელნაწერს გააჩნია ორი პაგინაცია: პირველი – ძველი, შესრულებულია მუქი ყავისფერი მელნით, თითოეული რვეულის ლუწ ფურცელზე ფურცლის ქვემო ნაწილში არაბული ციფრებით. ეს პაგინაცია შეცდომითაა და ვარაუდობენ, რომ იგი შესრულებული უნდა იყოს XVII-XVIII საუკუნეების მიჯნაზე.² მეორე, უფრო ახალი პაგინაცია XIX საუკუნის 80-90-იან წლებში უნდა იყოს გაკეთებული, როდესაც მოქვის ხელნაწერმა ნ. კონდაკოვისა და დ. ბაქრაძის ხელში გაიარა. იგი შესრულებულია მოყვითალო ფერის მელნით თითოეულ ფურცელზე, ბოლოში, მარჯვენა კუთხეში, ასევე არაბული ციფრებით და შეუცდომლად არის ჩატარებული.

მოქვის სახარების მხატვრულ სახეს ტექსტთან ერთად ქმნის მინიატურები ცალკეულ გვერდებზე, მინიატურები სახარებათა თემებზე ტექსტში და ორნამენტული მორთულობანი. ეს უკანასკნელი თავის მხრივ მოიცავს კამარებს, თავსართების გაფორმებას, 531-მდე საზედაო ასოსა და მდიდრულად ორნამენტირებულ ინიციალს. ყოველ თავს წამძღვარებული აქვს ნუსხები.³

ფურცლოვან ოქროზე⁴ შესრულებული მინიატურების ფერადოვანი ფენა მრავალგან ჩამოცვენილია ოქროს საფუძველთან ერთად ისე, რომ მონაზაზიც კი არ ჩანს.

ხელნაწერის თავდაპირველი სახე რამდენადმე შეცვლილია, რადგან XIV საუკუნეში შესრულებულმა ყდამ, რომელიც მას ამკობდა, ჩვენამდე არ მოაღწია; როდესაც ხელნაწერი საფრანგეთიდან ჩამოიტანეს, მას ჰქონდა მოოქროვილი ვერცხლისაგან შესრულებული ყდის ნახევარი;⁵ დღეს ყდა ცალკე ინახება.

ხელნაწერს თან ერთვის ანდერძები, რომლებიც გვამცნობენ გადამწერის სახელსა და ხელნაწერის შესრულების ზუსტ თარიღს:

1. მათეს სახარების ბოლოს, პირველი სვეტის ქვეშ მოთავსებულია წარწერა, შესრულებული ტექსტისავე ხელითა და იმავე მელნით (ფ. 103r): „ქრისტე, ძეო და სიტყ(უ)აო ღ თისაო მილხინე ფრიად ცოდვილსა ეფრემს“.

2. 325v ფურცლის მეორე სვეტის ბოლოსა და 326r ფურცლის პირველი სვეტის ბოლოს მოთავსებულია იმავე ხელით შემდეგი შინაარსის მინაწერი:

„ღ ბჲ ღ ა სრულ
მყოფელსა ყ ი
სა კ თილსასა: –
დაიწერა წ ა ესე ოთ
ხთაეი დას ბმთგ ნ
თა წელთა: ხ: მ: ღ
ქართულითა სა
თუალავითა: და
ბერძნულ ღ: ს : : ყ: მ
ქრონიკონსა: ჟ: კ
გედ ნადებსა მთო
ვარისასა: ე : : მცხ
რალსა: შ ინდიკტი
ონსა ი გ: ხუთეუ
ლსა: მ: ექუსე
ულსა: ლვ: მზისა
მოქცევსა: ღ: მთ
ოერისა მოქც
ეესა: ე: კ ლი
თა ჩ მ ჟ ღ: ც ღვილ
ისა ეფრ მისითა:“

ეს ტექსტი ქართველის გაპსნით ასე იკითხება: „ღირება იმეოთსა 1 რულმყოფელს ყოვლისა კეთილისასა: — დააწერა შინდა ესე ოთხთაჲ დასაბამითანთა წელთა: ხმდ: ქართულითა სათუალაეთა და ბერძნულად ხყმ, ქრონიკონსა ფა: ზედნადებსა მთავარისასა ვ, მცხრალსა ზ, ინდიქტიონსა იგ ხუთუელსა ლ, ექვსუელსა ლვ, მზისა მოქცევასა დ, მთავარისა მოქცევასა ვ კელითა ჩემ ფრიად ცოდვილისა ეფრემისითა“.⁶

ამრიგად, მოქვის სახარება გადაწერილია 1300 წელს მოქვის მთავარებისკოპოსის დანიელის თაოსნობით და გადამწერი კალიგრაფი ყოფილა ეფრემი.

ხელნაწერში არის უფრო გვიანი ხანის მინაწერებიც, შესრულებული სხვა ხელითა და სხვა მელნით. მარკოზის პორტრეტის წინა გვერდზე მწვანე მელნითა და უფრო გვიანი ხუცურით წერია: „მოქვისა ღ თისმშობელო. შეიწყალე ს ღ თქნ. წინ. მდევისაჲ მოქველ მთავარებისკოპოზისაჲ. აბრაჰამისა: — ა წ.“

ქვემოთ იმავე ხელით: „ყ ღ წ ო: ღ დფლოჲ და ღ თსმშობელოჲ იცევ და შეიწყ ღ ლე ორთავე ცხოვრებათა შ გნ მოქვისა მეტრაპეზე ლეკანოზიაჲ: ა წ.“

ლუკა მახარებლის პორტრეტის პირველ გვერდზე იმავე ხელით მეოთხე წერია: „მთ ვრ ებისკოზსა მოქველსა ამბრ სა შ წს ღ წ, ა წ.“

მერმინდელი, XVI საუკუნის ხელით მინაწერში ვკითხულობთ: „სხვაჲდა მოქ(ვე)ლ მთავარებისკოსსა ჩხეტიძესა ფილიპესა შ წეს ღ წ ა წ.“

სხვა მინაწერები არ არის. 326f ფურცლის მეორე სვეტის დასასრულსა გადამწერის ანდერძის ბოლოს, ტექსტთან შედარებით უფრო მომცრო ასოებით, ძირითადი ტექსტის მელნითა და ხელით გადაწერილი გიორგი მთაწმინდელის ანდერძია მოთავსებული.

შუა საუკუნეების წიგნი გარკვეული არქიტექტონიკური კანონების საფუძველზე იგება. განსაზღვრული კანონზომიერებაა დაცული ერთი ფურცლის მეორისადმი, ხელნაწერი ტექსტის ილუსტრაციისადმი მიმართებაში, ასოს მონახაზისა — არეებისადმი, გაფორმების ელემენტებისადმი და ა. შ. ასოების განლაგება დაკავშირებულია სტრიქონის სიგრძესთან შეფარდებაზე, სტრიქონებს შორის ადგილის (მონაკვეთის) ზომებთან. არსებობს ფურცლის არქიტექტურის საკუთარი კანონები, ურყევი წესები.⁷

ყველა ელემენტი, რომლითაც შექმნილია ქართული ხელნაწერი წიგნი, როგორც წესი, ემორჩილება გარკვეულ შინაგან ლოგიკას: ფორმატი, ერთი ან ორი ნაწერი სვეტი, ასოების სიმაღლე და სიგანე, ინიციალების ხასიათი, ფერადოვანი შეთანხმებანი და ა. შ. ამ კანონებს ემორჩილება მოქვის სახარებაც ფურცლის არქიტექტონიკაც.

უპირველეს ყოვლისა, მოქვის სახარებაში თავისი მხატვრული გააზრებაჲ გამოირჩევა ხელნაწერი. იგი ნუსხურით ერთი ხელითაა შესრულებული. ხელნაწერში არ ჩანს სხვა კალიგრაფების ხელწერა, რომლებიც შესაძლებელია ეხმარებოდნენ მთავარ ოსტატს — ეფრემს — გადაწერაში. ისტორიამ იცის მრავალი ხელნაწერი, რომლებიც შესრულებულია რამდენიმე გადამწერის მიერ და მინაწერებში კი მოხსენებულია მხოლოდ ერთი ხელმძღვანელი — წამყვანი

კალიგრაფის სახელი. დ. ბაქრაძეც თვლიდა, რომ აქ მხოლოდ ერთი, ხელა იყო.⁸ რაც შეეხება რამდენადმე ცვლილებას ზედწერისა, ტექსტის სხვადასხვა ადგილას, ზოგჯერ ეს გამოწვეულია, როგორც ჩანს, ხელის დაღლით, სხვა ფერის ბუნის გამოყენებით ან სხვა მიზეზებით. მთლიანად ტექსტი ერთ ხელს ეკუთვნის, კარგად დაყენებული და გაწაფული კალიგრაფისას, რომლის ხელწერა ასოების სიმწკრიბითა და სილამაზით გამოირჩევა და ეფერმს საუკეთესო ქართველი კალიგრაფების რიგში აყენებს.

X საუკუნიდან ნუსხური ეუფლება ქართული ხელნაწერების ძირითად ტექსტს, იგი ხდება ქართული ხელნაწერების ძირითადი სახე. მოქვის კოდექსის ხელნაწერი უნაკლო თავისი დახვეწილობითა და თანაზომიერი რიტმით — 22 სტრიქონი თითოეულ სვეტში.⁹ სვეტებს შორის მინდორი საკმაოდ ფართოა.

ფურცლის დახაზვის ხერხები ჩვეულებრივია. დახაზულია ვერტიკალები, რომლებიც შემოსაზღვრავენ ტექსტის ორივე სვეტს და განსაზღვრავენ მათ შორის ინტერვალს. სვეტის ფარგლებში მინიშნებულია სტრიქონის როგორც ზედა, ისე ზედა ზღვარი. სტრიქონში ტექსტი იწერება თავისუფლად, გადამწყვერი ხელმძღვანელობს მხოლოდ და მხოლოდ სვეტის შემოსაზღვრელი ხაზებით. ტექსტი თავისუფლად იკითხება და გამოირჩევა ბლოკების ცხადი წყობით. ლამაზი ნუსხურით ნაწერი ტექსტი თანაზომიერად და გულმოდგინედ არის შესრულებული, კარგად დაყენებული ხელწერით, დაცულია ასოების ერთნაირი ზომები და მათი დახრილობა; თუმცა აღინიშნება მთლიანი ტექსტის სხვადასხვა ადგილში ცალკეული ასოს სულ მცირეოდენი ცვლილება, რაც ჩვეულებრივია ღრდი ფორმატის ხელნაწერებისათვის. ზუსტი, ლამაზი ასოების თანაზომიერი რიტმი იძენს დიდ სიფაქიზესა და გამომსახველობას.

ამავე დროს, შეინიშნება ასოების შედარებით მცირე დაშორებები სიტყვებში; მათი სიმჭიდროვე, თუმცა არ იკარგება ასოს სიცხადე, რადგან ძირითად ტექსტში ისინი არასოდეს არ არიან ერთმანეთში ჩახლართულნი. თავის მხრივაც სიტყვები ერთმანეთისაგან დაშორებულია მცირე მანძილით, რაც იწვევს მკითხველის აღქმაში ტექსტის სიმჭიდროვის მკვეთრად გაძლიერებას. ხელნაწერში აღინიშნება ასოების გაკუთხოვანებაც, რაც შედეგი იყო ასოების ნაწილების ნალისებური მოხაზულობის რამდენადმე გასწორებით — C, G, J, K, და ასოები იძენენ სწორკუთხოვან მოხაზულობას, რბილად შემოხაზული ქვედა და ზედა კუთხეებით. ზოგიერთი ასოს მსუბუქად გახრილი ღერძის მოხაზულობა კარგად არის შეთანხმებული ოდნავ კუთხოვანი მსუბუქად მომრგვალებული ასოების მოხაზულობასთან. ასოს მკვეთრი სილუეტი მიღწეულია კალმის დაჭერით ასოს თავში ან სიგრძე ღერძზე და უზრუნველყოფს მხედველობით კომპაქტურობას მჭიდრო სტრიქონისა, რომელშიც სიტყვები შედგენილია ერთმანეთზე აკინძული ასოებისაგან და მხოლოდ ფართო ასოებში შ, O, P, H ასვენებენ თავს. ამასთანავე, ხელნაწერში მუდმივად აღინიშნება უფრო თავისუფალი განაწილება ასოებისა სიტყვებში და, აქედან გამომდინარე, მშვიდი აღქმა ტექსტისა. სივრცის შემოსაზღვრა ზემოდან და ქვემოდან არ აძლევს კალიგრაფს საშუალებას შეცვალოს ასოს სიგრძე, თუმცა არ უშლის ხელს კალმის მსუბუქი დახრით ამოძრავოს ხელი მარცხნიდან მარჯვნივ. ასოთა კუდები არასოდეს არ გამოდიან ტექსტის ბლოკის გარეთ, რადგან კალიგრაფი უდიდეს მხატვრულ დატვირთვას ანიჭებს ფურცლის ფართო არეებს, ტექსტის ბლოკის თავისუფალ და ცხად განლაგებას ფურცელზე.

ხელნაწერი ფურცლისტაბალო. ესე როგორც მანუა დე ან ზეიშე ხელნაწერი სათავის არის დამახასიათებელი, მოქვის ხელნაწერის არეთა ზომებიც ერთნაირი არ არის: სვეტებს შორის შიდა არე და მარჯვენა თითქმის ერთნაირი სიგანისაა, მაშინ, როდესაც მარცხენა მინდორი ორჯერ უფრო დიდია. რა თქმა უნდა, აქ გათვალისწინებულია წერის დროს ხელის მოძრაობა და კითხვა მარცხნიდან მარჯვნივ, რომლის დროსაც მარცხენა მინდორი წარმოადგენს დასაწყისს ამ მოძრაობისა, ხოლო მარჯვენა დაბოლოებას. ამავე დროს, გვერდი ყოველთვის შეწყვილებულია მომდევნო გვერდთან და ერთად ქმნიან გადაშლილ ფურცლებს, ისე, რომ სიგანე მარცხენა მინდორისა კოდექსის გაშლილ მდგომარეობაში საკმაოდ ფართოა. იმავე დროს, ფურცლის მარცხენა მხარეს აკისრია გარკვეული ფუნქციაც: აქ მკითხველის თვალი თითქოს პოულობს გარკვეულ საყრდენს სტრიქონის დასაწყისში, რათა ადვილად გადავიდეს მომდევნო სტრიქონზე; მარცხენა მხარე, სტრიქონთა დასაწყისში ყოველთვის მკვეთრად არის განსაზღვრული და ზოგჯერ ზედმეტადაც დატვირთული დიდი საზედაო ასოებითა და ინიციალებით, ამრიგად, იგი ფერიითაც რამდენადმე აქცენტირებულია. გადამწერი ასეთივე მოხერხებით ათავსებს სვეტებს შორის არეზე გაფორმებულ ინიციალებს, თუმცა ამცირებს მათ სიდიდეს მარცხენა სვეტის ვერტიკალზე მოთავსებულ ინიციალებთან შედარებით. კალიგრაფის მხატვრული გემოვნება განსაკუთრებით გამოვლინდა ტექსტის მრავალ ადგილას ფურცლის ვერტიკალზე ერთი და იმავე ასოს მრავალგზის გამეორებაში (მაგ. E, I და სხვ.), რითაც ფურცელმა გასაოცარი გამომსახველობა შეიძინა. საზეიმო ხასიათს ანიჭებენ Q-902 ხელნაწერის ფურცლებს ოქროთი და ძვირფასი საღებავებით მხატვრულად გაფორმებული, ასომთავრული დამწერლობით შესრულებული ინიციალები ტექსტის სვეტთა მარცხენა მხარეზე, რომლებიც მასწავლებელს უწყობდნენ. ცხადია კომპოზიციური კავშირი ტექსტსა და მორთულობას, ინიციალებსა და ტექსტს, მინიატურებსა და ინიციალებს შორის.

მოქვის ხელნაწერი ტექსტის ასეთი გამოკვეთილი არქიტექტონიკა ხელს უშლის მის გარკვეულად დინამიკურობაში აღქმას. უპირველეს ყოვლისა, ამას ხელს უწყობს ზოგჯერ სვეტს გადაცილებული სტრიქონი, უფრო ხშირად სიტყვით შესრულებული სამი წერტილით დაბოლოებული; ხაზის დაბოლოებები ქმნის აგრეთვე სინგურით შესრულებული ნიშანი, რომელიც ცნობილია ჯერ კიდევ X საუკუნიდან და აქვს კლასიკური ხაზის სახე (ტიტლი), ზემოთ და ქვემოთ დასმული წერტილებით.¹⁰ აქედან გამომდინარე, ტექსტის მელნის ძირითადი ფერისა და სტრიქონის დასასრულის ამ ფერადოვანი აქცენტის ურთიერთშეთანხმება და დინამიკა გარკვეულად ინდივიდუალობას ანიჭებს ფურცელს.

ხელნაწერი Q-902-ის კალიგრაფი ეფრემი უსათუოდ XIII-XIV საუკუნეების მიჯნის ქართული კალიგრაფიული სკოლის ღირსეული წარმომადგენელია.

საზედაო ასო. საზედაო ასოები და ინიციალები არსებით როლს ასრულებენ მოქვის სახარების ხელნაწერი ფურცლის მხატვრულ გაფორმებაში. ქართველი კალიგრაფები, გადავიდნენ რა ასომთავრული დამწერლობიდან ნუსხურზე, ჩვეულებრივად ინარჩუნებენ ერთგულებას ასომთავრულისადმი საზედაო ასოებში ინიციალებში, სათაურებსა და ტექსტის სხვადასხვა ადგილებში, რომლებიც განსაკუთრებულ გამოყოფას მოითხოვდნენ.¹² მოქვის ხელნაწერში უხვად არის წაბნეული გაფორმებული ასო, რომლებიც ძირითადად სამი სახის საზედაო ასოებს ქმნიან:

„წინაგადასახვევ“ ხაზის წამოტეხა ამაღლება, რომლებაც შესრულებულია სინგურით და მოკლებულია რაიმე განსაკუთრებულ მორთულობას.

2. უფრო დიდი ზომის ოქროთი და საღებავებით შესრულებული, ფოთლებითა ხეიარებით ან გეომეტრიული ორნამენტით გაფორმებული ინიციალები.

3. ოქროთი და საღებავებით შესრულებული ფრინველთა და ცხოველთა გაპოსახულებებისაგან შემდგარი დიდი ინიციალები.

დიდი მხატვრული დეკორაციული ნიჭის, შემოქმედებითი ფანტაზიის მქონე მკვების სახარების ოსტატი თავის მრავალრიცხოვან (დაახლოებით 531-მდე), ხშირად 4-6 საზედაო ასოსა და ინიციალს ერთ გვერდზე ანაწილებს, მაგრამ ამით არ არღვევს წონასწორობას ტექსტსა და გაფორმებას შორის, ტექსტის სწრაფად. მრავალფეროვნად შესრულებული ასოები თითოეულ ფურცელზე ქმნიან იმ აქცენტებს, რაც არსებითაა საზეიმოდ გაფორმებული ფურცლისაგან მსჯელებელი შთაბეჭდილების მისაღწევად.

ზომიერი, დახვეწილი ნაწერი, უმნიშვნელო დაშორებებით ასოებს შორის კარგად ეთანხმება ზომებში გაზიდულ საზედაო ასოებსა და ინიციალებს, რომელთაც არეებზე უჭირავთ ყოველთვის ის ადგილი, რომელიც ყველაზე უფრო მიხერხებულია ფურცლის საერთო კომპოზიციაში. მათ არსებითი როლი განეკუთვნებათ ფურცლის მხატვრულ გააზრებაში. ხელნაწერის ფურცლებზე, როგორც ეს საერთოდ იყო მიღებული, მათ უჭირავთ ადგილი ტექსტის ბლოკის საზღვრებს გარეთ ე. ი. ვერტიკალურ ხაზზე, რომელიც ტექსტისათვის განკუთვნილი ბლოკის საზღვარს აღნიშნავდა; რადგანაც სვეტებს შორის ინტერვალი წარმოადგენს მინდორს მეორე სვეტისათვის, საზედაო ასოები და ინიციალები მოთავსებულია შედარებით ამ ვიწრო არეზე. უნდა აღინიშნოს ერთი მნიშვნელოვანი გარემოება საზედაო ასოებისა და ინიციალების შესრულებაში: ჭარბობს ასოთა დაგრძელებული ფორმები, თვით ისეთ საზედაო ასოებსა და ინიციალებსაც კი, როგორცაა Q, T, U და სხვ. აქვთ მისწრაფება წაგრძელები: შეიქმნენ. როგორც ჩანს, ამისი განმსაზღვრელი ვერტიკალური თავისუფალი არეა.

სქლად აღებული სინგურით შესრულებული საზედაო ასო მარტივია თავისი მოხაზულობით და ტექსტისაგან მისი გამოყოფა ხდება როგორც განთავსებით ფურცელზე ტექსტის სვეტს გარეთ, ასევე დეკორაციულად მკვეთრად, დაგრძელებული ასოს ღერძით. მოქვის ხელნაწერის კალიგრაფი არ იცავს საზედაო ასოს მკვეთრ გამიჯვნას ტექსტისათვის განკუთვნილი არესაგან. რთული მოხაზულობის საზედაო ასოები და არა მარტო მრგვალი და განიერი P, T, U, V და სხვ. ჩვეულებრივად შედიან ტექსტის ვერტიკალური საზღვრების ძაღმა, იჭრებიან მასში და, ამრიგად, სტრიქონის დასაწყისს გადასწევენ სიღრმეში, უფრო ხშირად, მხოლოდ ერთი ან ორი ასოთ. თვალში საცემია საზედაო ასოების შესრულების დროს ასოს ბოლოს კალმის დაჭვრით დიდი წერტილის სახით გასქელება ან ასო U-ს ბუნის ბოლოების წერტილების სახით შესრულება ან დეკორაციული დახვევა ასოს ბოლოსი (ფ. 231v).

ს გამოიყენება აგრეთვე საზედაო ასოების ცალკეულ ნაწილებს შორის პროპორციული მიმართების შესაძლებლობათა ცვლილება, რომლებიც იწვევენ მათე გარეგნული სახის შეცვლას. ეს ხერხი აღინიშნება უკვე სინური მრავალთავის (364 წ.) ხელნაწერში¹³ და შემდგომ საუკუნეებში ფართო გავრცელება მიიღო. დეკორაციულად ართულებს რა ასოს სახეს სტრიქონს ზემოთ მოთავსებულად დეპრესიული დაგრძელებით, გადამწერი განსაკუთრებით გამოყოფს ამ ხერ-

ხით ასოებს შ, ხ, ს, ძ და სხვ. მანერულად გაზრდილი, ზევითკენ მიმართული საზედაო ასოს ღერძი ამძაფრებს ხელნაწერის გვერდისაგან მიღებულ შთაბეჭდილებას (ფფ. შ - 212v, 231v; ს - 14v, 218v; Ⴀ - 215v, 274v და სხვ.).

ამავე ხერხით არის ხაზგასმული სტრიქონის ქვემოთ დაშვებული ასოს ვერტიკალური ღერძის დაგრძელება, რომელიც ტექსტის რამდენიმე სტრიქონის გასწვრივ ხდება, ზოგჯერ ოთხ სტრიქონამდე (ფფ. Ⴀ - 14v, Ⴁ - 15v, Ⴂ - 15v და სხვ.).

ფურცლის საზეიმოდ გაფორმებისათვის გამოიყენება ისეთი ხერხიც, როცა ყველა ან უმთავრესი მარტივი საზედაო ასო ერთი და იგივე ასოა, მხოლოდ სხვადასხვა ზომის; განსაკუთრებით ხშირად გვხვდება ამ როლში ასომთავრული ასო Ⴀ, Ⴁ (ფფ. 153v, 154v). ასო Ⴀ-ს განსაკუთრებულ სიუხვეს სახარების ტექსტი განსაზღვრავს.

საზედაო ასოების მოხაზულობა და დახვეწილი შესრულება, დაგრძელებული ასოების მკაფიო ვერტიკალები, ხშირად 3-4 სტრიქონის გასწვრივ მოთავსებული, მათი დანაწილების პროპორციული გაწონასწორებულობა, აშკარად მეტყველებს კალიგრაფის მიერ ასოს ნახატში ჩადებული დეკორაციული შესაძლებლობების ღრმად გააზრებას.

წილქანი. მოქვის კოდექსში უხვად არის მიმოხილული „ქანწილი“ ანუ „წილქანი“ (ქრისტეს მონოგრამა), რომელიც ტექსტის მუხლის დასაწყისში თავსდება და ორი ასოსაგან „ქ“ და „წ“ არის შედგენილი.¹⁴ ზოგიერთ შემთხვევაში ეს არის უბრალოდ დაგრძელებული წითელი საღებავით შესრულებული გრაფიკული ასო, რომელიც როგორც ტექსტის დასაწყისში, ისე ტექსტშია ჩართული. უმრავლეს შემთხვევაში კი იგი თან ახლავს მდიდრულად გაფორმებულ ორნამენტულ ინიციალს ან საზედაო ასოს და მასთან დაკავშირებული ქმნის ერთიან დეკორაციულ კომპოზიციას. ხელნაწერში ეს გრაფიკული ნიშანი შერწყმულია სხვა გაფორმებულ ასოსთან, მაგრამ თითო არასოდეს არ არის გაფორმებული, იცვლება მხოლოდ ზომები და არასოდეს კონფიგურაცია, იგი ყოველთვის რჩება ნაზი მოხაზულობის გრაფიკულ ნიშნად. ჩვეულებრივად წითელი ფერის „წილქანი“ უფრო მეტად დაგრძელებულია გაფორმებულ ასოსთან შედარებით და ამ მარტივი ხერხით იგი გამოირჩევა როგორც ორნამენტული ინიციალისაგან, ისე სინგურით შესრულებული საზედაო ასოსაგან. იშვიათად, მაგრამ „წილქანი“ მაინც ფორმდება როგორც ინიციალი, თუმცა ძუნწად, ისე რომ ამ დროს არ კარგავს სილუეტის მკვეთრ ლაკონურობას. ხშირად ხდება განივი მოკლე შტრიხების დამატება ასოს მთელ სიგრძეზე (ფფ. 84r, 194v), ან თავის გაფორმება წრეში ჩაწერილი ჯვარედინი ხაზებით (ფ. 168v). „წილქანი“ ხან მუცელში უზის ინიციალს ან საზედაო ასოს, ან გვერდზე, ხან მარჯვნივ, ხან მარცხნივ და მთელ სიგრძეზე ჭრის ასოს, ან გვერდიდან ახლავს ასოს ისე, რომ არ ეხება მას ან ჩაწერილია ამ გაფორმებული ასოს მოხაზულობაში; გამოყენებულია ასოს ასოსთან დაკავშირების უამრავი და მრავალფეროვანი ვარიანტი, ისე რომ გამეორებას იშვიათად აქვს ადგილი (ფფ. 87 - 187v, 87 - 189v, 87 - 191v, 87 - 190v, 87 - 212r, 87 - 222v, 87 - 290r, 87 - 260r და სხვ.).

ამრიგად, „წილქანს“ მოქვის ოთხთავის გაფორმებაში უჭირავს ის ადგილი, რომელიც მას აღრიდანვე ეკავა - ინიციალის თანამგზავრის მოკრძალებული მნიშვნელობა.¹⁵

მოქვის ხელნაწერი ფურცლის დეკორაციულ გაფორმებაში ფართოდ გამოი-

ყენება რთული სახის ორი ან სამი ერთმანეთის გვერდზე მყოფი საზედაო ასოების ურთიერთშეთანხმება. აქაც მოქვის ოსტატი არაჩვეულებრივ გამომგონებლობას იჩენს, ქმნის რა უამრავ ვარიანტს და ამ ხერხით კიდევ უფრო ამდიდრებს როგორც ფურცლის დეკორაციულ მორთულობას, ასევე ნაწერის დინამიკურ გააზრებას. ეს მუდმივი ცვალებადობა საზედაო ასოებისა და მათ ზომებისა; მათი აფერადებისა, აძლიერებს ხელნაწერი ფურცლისაგან მიღებულ შთაბეჭდილებას. მხატვარ-კალიგრაფს შესწევს უნარი მკვეთრი დეკორაციული ეფექტების შექმნისა. ამ მხრივ განსაკუთრებით საინტერესოა ფფ. 182v, 183v, 286v და სხვ.

ინიციალი. მოქვის კოდექსის ერთ განსაკუთრებით შთაბეჭდავ მხარეს ინიციალების — მხატვრულად გაფორმებული, ოქროსა და საღებავების გამოყენებით შესრულებული ასოების სიუხვე წარმოადგენს (ილ. XXII). მარტივი, მხოლოდ სინგურით შესრულებული საზედაო ასოსაგან განსხვავებით, ინიციალი ეს არის საწყისი ასო, რომელიც გამოიყოფა ტექსტისაგან ზომით, ფერით, შემკულობით.¹⁶ ძირითადად იხინი მცენარეული ორნამენტით შედგენილი და ცხოველური სახის ინიციალებია. მათ შესრულებაში დიდი გამომგონებლობა, ფანტაზია და ოსტატობა იგრძნობა. მათ მოხაზულობაში იკითხება სიმკვეთრე, დაძაბულობა, კონტურების კუთხოვანება, ნერველობა; ხელნაწერის ინიციალების მხატვრული ინდივიდუალობა გასაოცარია; ორი საღებავის საშუალებით (ლურჯი და წითელი) შესრულებული და ოქროთი შემოსაზღვრული ასო, დახვეწილი და მრავალფეროვანი ფორმებით, განსაკუთრებული დეკორაციულობითა და ფერადონებით იგება. ინიციალების საერთო მოხაზულობა ყოველთვის ინარჩუნებს სიცხადესა და ზომიერებას, რაც საერთოდ არის დამახასიათებელი ქართული ხელნაწერებისათვის.¹⁷ მხატვრული ელემენტი არ შლის ფორმასა და მის მნიშვნელობას, არ იკარგება ორნამენტში. ინიციალი ყოველთვის დასმულია აბზაცის დასაწყისში, რათა გამაზვიადეს მკითხველის ყურადღება მუხლის დაწყების წინ. თითოეული ინიციალი აღიქმება, როგორც ფერწერული ფერადონი ჭაქა და თავის მხრივ ასრულებს ორიენტირის როლს მკითხველისათვის. განსაკუთრებით ლამაზია დიდი და რთული ინიციალები, ზოგჯერ მათი სიმაღლე 5-8 სტრიქონის გასწვრივია, გვხვდება 12 სტრიქონის სიმაღლეზე დაჭიმულიც (ფ. 215r). ამ ინიციალებში წამყვანი როლი ენიჭებათ მცენარეულ მოტივებს დამახასიათებელი კოკრებითა და კვანძებით, რომლებიც სივანეში ცვლიან ასოს ზომებს. ასოს ღერძის შექმნისათვის გამოყენებულია ურთიერთ-შემხვედრი ან ასიმეტრიულად გააზრებული ყლორტი სხვადასხვა ფერის ნახატი, რომელსაც კრავს მოხდენილი კვანძები, ლენტები, ქამრები.

მცენარეული მოტივების კომპოზიცია იგება სიმეტრიისა და რიტმის საფუძველზე, რისთვისაც გამოიყენება მრავალფეროვანი ფოთლოვანი ელემენტები, გეომეტრიული წნულები, ხვიარები, კვანძები, დაკლანკილი უღვაშები, ყლორტები. მისწრაფებამ, რომ გაემდიდრებინათ ასოს ღერძის, მუცლის ნახატი ფოთლოვანი ან მრავალფეროვანი კვანძებით ან ასოს დაბოლოება ფოთლოვანი მოტივით, შესაძლებლობა მისცა მოქვის ოსტატს შეექმნა მრავალრიცხოვან ინდივიდუალურ ასოთა სახეები.

რთული მცენარეული ყლორტი, რომელიც ამოიზრდება ასოს მონახაზისაგან და მიმართულია ხან ზემოთ და ხან ქვემოთ და დასრულებულია ნახად მოხრილ ყლორტზე ფოთლით, ქმნის ასოს რთულ დეკორაციულ სახეს. ასოს

ღერძის ზედაპირის დანაწევრებისათვის. ფართოდაა მიღებული აგრეთვე რთული ნახატის კვანძები.

არცთუ ისე იშვიათად არის მოცემული ასოს ღერძის მთელ სიგრძეზე დანაწევრება ორ ან სამ სხვადასხვა ფერის ზონებად და მათი შეკერა რთული სახის წნულებითა და კვანძებით. მხატვარ-კალიგრაფს ეხერხება მიიღოს შემკული ასოს საინტერესო და ორიგინალური ვარიანტები სხვადასხვა მოტივის შეერთება-შეთანხმებით.

ზოგჯერ მხატვარი შემოხაზავს ასოს კონტურს გარედან რთულ ყლორტზე ასხმული ტალღოვანი ფორმის ფოთლებით, ზოგჯერ ასოს ღერძი შუაში გაფორმებულია რომბისებური, კვადრატული ან კვადრატში ჩაწერილი რომბით, ან ქმნის უფრო რთული სახის წნულს ფოთლოვანი ელემენტებით.

ინიციალთა შესაქმნელად მიღებული ხერხების, მოტივებისა და ტიპების გამოყენებასთან ერთად აღინიშნება მხატვრის ინდივიდუალური გამოგონებლობის უნარის გამოვლენაც. ამის მნიშვნელოვანი დადასტურებაა ინიციალების — O 108r, 109v, C - 140v, P - 308v, ხ 77r, G - 308r, ხ - 218v ნახატი. ვაზის ყლორტი ფოთლებით, ხვიარებით, კვანძები, გეომეტრიული წნულები, მრავალფეროვანი რომბები; კვადრატები, ხვიარა. ლენტები, რთული ფოთლოვანი წნულები ყველაფერი ეს ეხმარება მხატვარს, რათა შექმნას ორიგინალურად გაფორმებული ასოები. ინიციალის თავზე მოთავსებული ქარაგმაც წარმოადგენს ხვიარას ფოთლებით, რომელიც ასევე ფერწერულად არის შესრულებული. მოქვის ხელნაწერის მხატვარ-კალიგრაფმა შექმნა თავისი საკუთარი, არც ერთ სხვა ხელნაწერში გამოჩენილი ასოთა კომპოზიციები, გააფორმა რა ასომთავრული დამწერლობის თითქმის ყველა ნიშანი.¹⁸

ასოს მოხაზულობა, რომელშიც ჩახატულია ადამიანის სახე, ჯერ კიდევ კალის ლექციონარში (X ს.) გვხვდება: ასომთავრული ასო O-ში (ფ. 105r) ჩაწერილია ადამიანის სახე.¹⁹ ამავე ასოს ადამიანის სახით ვხედავთ ურბნისის A-28 და ჯრუჭის II სახარებაში.²⁰ მოქვის ხელნაწერის ოსტატი უფრო დიდი გამოგონებლობით იყენებს ამ მოტივს და ფურცელზე 60v იგი ინიციალის ღერძის შუა ნაწილში კვადრატისა და რომბის ელემენტებისაგან რთულ კონფიგურაციას ქმნის, მასში ჩაწერილი ადამიანის სახით, თითქმის სამი მეოთხედი ბრუნით; სახე იმდენად ინდივიდუალურია — სქელი წარბებით, კეხიანი ცხვირით, დიდი ნიკაბით, რომ შეიძლება ვარაუდი გამოეთქვას მისი რეალური პროტოტიპის არსებობაზე.

ხელნაწერში გამოყენებულია ინიციალის ღერძის დანაწილება ნაკვეთებად. ზოგჯერ სხვადასხვა ფერის, სხვადასხვა ნახატის ზოლებით, ზიგზაგებით, სამკუთხედებითა და სხვა ელემენტებით გაფორმებული, რომელიც შექმნილია ფრიად განსწავლული მხატვრის მარჯვე ხელით (ფფ. 15r, 171v, 308v და სხვ.). ხელნაწერის ფურცლებზე მოცემულია შედარებით მარტივად გაფორმებული ინიციალიც, რომლის ღერძი დაბოლოებულია ხვიარით ან მოკლე განივი (ფფ. 14v, 216v) ან დიაგონალური (ფ. 100v) ხაზებით, რომელთაც ბოლოებში გამსხვილებული წერტილების სახე აქვთ.

უმრავლეს შემთხვევაში ინიციალთა დახვეწილი, განუწყვეტელი დეკორაციული ელემენტებით შექმნილი ღერძი თავსა და ბოლოში ან მხოლოდ ბოლოში, დასრულებულია პროფილში შესრულებული დაკიდებული ფოთლებით. ხშირად ქმნის ასოებს გრძელი გაფრიალებული კუდებით, სხვადასხვა მხარეს

მიმართული ფართო ფოთლებით, რომელიც ხაზს უსვამს ასოს მკაფიო მოხაზულობას და იმავე დროს წარმოადგენს მის ორგანულ ნაწილს.

მხატვარი-კალიგრაფი ყოველთვის გამოდის ფურცლის საერთო კომპოზიციიდან და სწორედ ეს უნარი, შეათანხმოს კალიგრაფის ფაქიზი გემოვნება ფერმწერის დეკორაციულ ალლოსთან, განაპირობებს თითოეული ფურცლისაგან მიღებულ საზეიმო განწყობილებას. ამავე დროს იაზრებს რა ცალკეულ გვერდს როგორც ერთიან მხატვრულ ორგანიზმს, მხატვარი ყოველთვის აღწევს ერთმანეთისაგან დეკორაციულად სრულიად განსხვავებული ფურცლების შექმნას.

მხატვრული ეფექტის გაძლიერებას ემსახურება სხვადასხვა მოხაზულობის ან ერთნაირი სახის ერთი და იმავე, მაგრამ ყოველთვის ინდივიდუალურად გაფორმებული და აფერადებული ასოს გამეორებაც ტექსტის სვეტის მარცხენა მხარეზე; აერთიანებს რა ვერტიკალზე მრავალჯერ გამეორებულ საზედაო ასოებს ან ფერადოვან ინიციალებს, მხატვარი აქედანაც იღებს დიდ მხატვრულ ეფექტს და ფურცლის გადაწყვეტას განუმეორებელ ხასიათს ანიჭებს.

განსაკუთრებულ მხატვრულ ეფექტს აღწევს მხატვარი ზომორფული ინიციალების შესრულების დროს.²¹ ზომორფული სიუჟეტური და ფიგურული ინიციალები ქართული ხელნაწერებიდან ამკობს ისეთ საზეიმო ხელნაწერებს, როგორცაა: გელათის (XII, Q-908), ვანის (XII-XIII სს. მიჯნა, A-1335), ლაფსყალდის (XII ს.), ართვინისა (1242 წ.) და ჯრუჭის II (XII ს. H-1667) კოდექსებს. თუ ამ ხელნაწერებში, როგორც წესი, სიუჟეტური და ფიგურული ინიციალები სახარებათა ტექსტების დასაწყისშია მოთავსებული, მოქვის ოთხთავის ხელნაწერში ისინი გაბნეულია ტექსტის სხვადასხვა ადგილზე.

ხელნაწერი Q-902-ის ფიგურული ინიციალები უფრო ხშირად ფრინველების, ცხოველების ან თევზების გამოსახულებებისაგან შედგება; ისინი თავიანთი სხეულის მოქნილი მოხაზულობით ასომთავრული ასოების ცხად კონფიგურაციას იძლევიან ისე, რომ ოსტატს დამატებითი მცენარეული ან გეომეტრიული ელემენტების შემოტანა არ სჭირდება. განსაკუთრებული სიყვარულით მოქვის კალიგრაფი ქმნის ასომთავრულ ასო ო-ს; ოსტატი არ უშვებს არც ერთ შემთხვევას გამოყოფს იგი, ქმნის რა მრავალფეროვან ვარიანტებს: ხან მხოლოდ სინგურით საზედაო ასოს, ხან მდიდრული მცენარეული ორნამენტით ინიციალს, მაგრამ განსაკუთრებით ხშირად ფიგურულ კომპოზიციას (ფფ. 35v, 53v, 58v, 67v, 74v, 83v, 116v, 170v, 176v, 236v).²² ძირითადად ეს არის ყლებით გადაჭდობილი, ორი ფრინველის კონფიგურაციით შექმნილი ასო; მათი ყლები და თავები ასოს ჰორიზონტალურ ხაზს, ბუნს ქმნიან, ხოლო სიმეტრიულად განლაგებული ფრინველების სხეულების მოხაზულობა, ასოს ოვალურ ფორმას (ილ. XXII).

თავისი ფერადოვანებითა და დახვეწილი ფორმებით შთამბეჭდავია ფარშავანგებისაგან შედგენილი ასო ო (ფფ. 35v, 74v, 99v): ფარშავანგების ლამაზი ფერადოვანი, მოყავისფრო კუდები, დამუშავებული ლურჯი ფერითა და ოქროს ხაზებითა და წრეებით, გვირგვინიანი თავები, ლამაზად გადაჯვარედინებული ყლით, სხეულის რბილად მომრგვალებული მოხაზულობა ასოს განსაკუთრებულად გამომსახველი და ცხადი კომპოზიციის შექმნას ემსახურება. ფარშავანგების გამოსახულებების ხშირი გამეორება მოქვის ინიციალებში გაგებულ უნდა იქნეს როგორც დამოუკიდებელი თემა აზრობრივი მნიშვნელობის აქცენტით და იგი შეიძლება დაუკავშირდეს სიმბოლოს, რომელიც მიუთითებს ქრისტეს აღდგომაზე.²³

გედების (ფ. 58v), ხოხბებისა (ფ. 116v) და სხვა ჯიშის ფრინველთა გამოსახულებებისაგან კომბინირებულ ასოებში ფრინველთა მოძრაობა, აფერადება, გადაბმის ხერხები არასოდეს არ მეორდება; ფრინველთა გადაბმული თავები ხან ასოს ბუნს ქმნიან, ხან წრეში შიგნით არის მიმართული, საკუთარ მოხაზულობაში ჩაწერილი (ფფ. 234v, 176v, 107v), ხან ფრინველთა სხეულები ერთმანეთისადმი ზურგებითაა განლაგებული (ფ. 35v); უმრავლეს შემთხვევაში კი, ერთმანეთისადმი სიმეტრიულად მიმართული ფეხებითა და კუდებით გადაკეანძული, ძლიერ ცოცხალ და დინამიკურ პოზებშია მოცემული.²⁴ ერთერთ ფურცელზე (ფ. 53v) მხატვარი იყენებს ფანტასტიკური არსების გამოსახულებასაც — მოცემულია ცხოველის თავითა და ფრინველის სხეულით, ყელებით გადაბმული არსებანი, თითოეული შესრულებულია სხვადასხვა ფერში.²⁵

ორი თევზის გამოსახულებისაგან შემდგარი მოქნილი ფორმა კარგად შეესაბამება ასო O-ს მომრგვალებულ მუცელს, თევზების წითლად დაწინწკლული ტანი აძლიერებს დეკორაციულობის შთაბეჭდილებას (ფ. 89v).²⁶

ნიჭიერი მხატვარი გრაფიკოსი იყენებს ფრინველისა და მცენარეული მოტივის მხატვრული გაერთიანების მდიდარ შესაძლებლობებსაც და ქმნის თავისი გამომსახველობის ძალით შთაბეჭდავ ასოებს.

S (ფ. 95r) — ნათელი, ცისფერში შესრულებული ფრინველის სხეული ქმნის ინიციალის ოვალურ მოხაზულობას, რომელიც თავის მაგიერად ფოთლით ბოლოვდება; თავისი გამომსახველობის ძალითა და ფერადოვნებით იგი ხელნაწერის ერთი შესანიშნავი ინიციალია.

S (ფ. 186r) ინიციალი ფოთლოვანი ხეიარა ორნამენტით შესრულებული ელემენტისაგან იქმნება, რომელიც ფერადოვანი ხოხბის გამოსახულებით ბოლოვდება.

ს (ფ. 45v) ინიციალის ღერძი გაფორმებულია დიაგონალური ხაზებითა და გეომეტრიული მოტივებით, ხოლო ასოს ოვალური მოხაზულობა ბოლოვდება ფოთლოვან ორნამენტზე დასკუპებული ჩიტის თავით. მოქვის ინიციალების ოსტატმა სხვადასხვა მოტივის შეერთებით ქართული ორნამენტული ხელოვნება ახალი, ორიგინალური სახეებით გაამდიდრა.

მხატვრულად მეტად საინტერესო ინიციალია T, რომელიც გამოსახავს ვეშაპს, პირში ადამიანის ტერფით (ფ. 269v). ეს არის ორიგინალური კომპოზიცია, რომელსაც ანალოგი არ მოეპოვება. ვეშაპის მოცისფრო ფერის მოხრილი სხეული კარგად შეესაბამება ასომთავრული T ასოს ოვალურ მოხაზულობას. ეს ინიციალი ასეთი სახით შემთხვევით არ არის ამ ადგილას მოთავსებული: იგი მიანიშნებს ბიბლიურ თქმულებაზე ვეშაპის მიერ იონას ჩაყლაპვას. იონა ქრისტეს სიკვდილისა და აღდგომის სიმბოლოა და, ამავე დროს, იგი სიმბოლოა ექპარისტის.²⁷ იგი მოთავსებულია იმ მუხლის დასაწყისში, სადაც ქრისტეს სასწაულებრივი განძღობის ამბავია მოთხრობილი (იონან 6, 1, და შემდეგ) და მიანიშნებს ამ შემთხვევაში ზიარებ²⁸.

მრგვალ ასოებში და არა მარტო მრგვალ ასოებში, არამედ როდესაც ამის საშუალებას ასოს მოხაზულობა იძლევა, მოქვის ხელნაწერში მიღებულია ინიციალის მუცლის სხვა ასოთი შევსება; ამ ხერხის გამოყენებით ინიციალის სტრუქტურა გარეგნულად თითქმის არ განიცდის ცვლილებას — იგი მრავალფეროვნდება დეტალებით და იღებს უფრო რთულ ხასიათს მუცელში ჩაწერილი ასოს გამო — ფფ. 168v, 204r, 171v, 252v, და სხვ.²⁸

ინიციალების შესრულების მანერა ფერწერულია. მათ შესაქმნელად გამოყენებულია მსუყე, გაუმჭირვალე საღებავებით მრავალშრიანი ფერწერული ხერხი, განსაკუთრებით მშვენიერია არაჩვეულებრივი გემოვნებით შესრულებული ფერთა გამა, რომელიც აგებულია წითლის, ლურჯის, თეთრასა და ოქროს ფერადოვან შეთანხმებაზე. ოსტატი ამ ოთხ ფერს თითქმის ყველა ინიციალის ასაგებად იყენებს. ჩვეულებრივად ორნამენტული ასოს კონტურს, რომელიც იცვლება თავის სიგანეში და სხვადასხვა მონაკვეთებისაგან შედგება, შემოწერს ოქროთი, რომელიც ხან გასქელებულია და ხან თხელი ფაჭის ხაზითაა გავლებული: ასოს შიდა ნაწილი ლურჯი და წითელი საღებავით იფარება; აფერადებაში ზოგჯერ ჭარბობს წითელი, ზოგჯერ ლურჯი ან ორივე ფერი თანაბრად უღერს. ორივე ფერის ზემოდან სქლად დადებულია თეთრას მონასმები, რომლებიც იმეორებენ ძირითადი ტონის კონტურს ან ძერწავენ ფორმას. ინიციალთა ფერადოვნების აღქმაში გარკვეულად მნიშვნელოვანი როლი ენიჭება საღებავით დაუფარავი პერგამენტის მონაკვეთებს, რომლის სპილოს ძვლის ფერს ოსტატი იყენებს როგორც დამატებით ნათელ ფერს, რომელიც უფრო მუქ ტონებში შესრულებული ასოს ნაწილების გამიჯვნას ემსახურება; იგი აღიქმება როგორც წინასწარ ჩაფიქრებული და გააზრებული ხერხი, რომელსაც ოსტატურად იყენებს მხატვარი. ზოგჯერ ორნამენტის შესრულებაში შეინიშნება მოცულობრივი ფორმის გადმოცემის ცდაც, რაც ძირითადად ფერადოვანი მოდელირებითაა მიღებული.

ფიგურების ფერწერული დამუშავება, ფერადოვანი გამა ხელს უწყობს გამოსახული ფრინველებისა და ცხოველებისათვის დამახასიათებელი თავისებურებების გამოვლენას. გულმოდგინედ გამოხატული სულ მცირე დეტალებით — თევზების წითლად აფორაჯებული სხეულები, ფრინველთა ბუმბული, ფარშავანგების ფერადოვანი კუდები და სხვ. შექმნილია სწრაფი და ნაზი მონასმებით, ყოველგვარი შესწორებების შეტანის გარეშე და გადმოიცემა არაჩვეულებრივად ცოცხლად და დინამიკურად; ოქროს შეთანხმება წითელთან და ლურჯთან იმდენად დეკორაციულია, რომ ხელნაწერის ზოგიერთი ინიციალებიანი უფრცველი არანაკლები მხატვრული ღირებულებისაა, ვიდრე მინიატურებიანი.

XIII საუკუნის ხელნაწერები A-496, A-138, A-109, A-26 ათთვიანია, იენამისა და სხვ. მოწმობენ დეკორაციული სტილის ცვლილებებზე ქართულ ხელნაწერებში. შინაგანი დინამიკურობა, მისწრაფება, სხვადასხვა ხერხით დაარღვიოს გარემომოწერილობის საზღვრები, დეკორაციული ფორმებით დატვირთულობა დროის ერთი მნიშვნელოვანი თავისებურებაა.

მოქვის კოდექსის ინიციალების სხვა ხელნაწერებისაგან განსხვავებული ფორმები და განსაკუთრებით XI-XII საუკუნეების ნიმუშებისაგან, მდგომარეობს რამდენადმე ამ ფორმების დატვირთულობაში. აღინიშნება საზოგადოებრივად მკვეთრი სილუეტების შერბილება, უფრო დინამიკური და მომრგვალებული ფორმების გამოყენება. ხელნაწერის ინიციალების გაძლიერებული დინამიკა, სრულყოფილი ტექნიკა, მოტივთა მრავალფეროვნება, ოქროს სიჭარბე მოწმობს ახალი სტილის ჩამოყალიბებას ხელნაწერი წიგნის მხატვრული გაფორმების სისტემაში. ეს ტენდენცია განპირობებული იყო XIII-XIV საუკუნეების მიჯნის ქართული ხელოვნების საერთო პროცესით: მისწრაფებით შეექმნათ უფრო ფერწერული, დეკორაციულად მდიდრული ეფექტები.²⁹ ინარჩუნებს რა ასოს მკვეთრ სტრუქტურულ საფუძველს, მოქვის ინიციალები ემსახურება ტექსტს, მათი ამოცანაა ამ

ტექსტის თანხლება, მისი მორთვა. ტექსტის საზღვრებს გარეთ გატანილი, იგი უფრო განვითარებულია სიმაღლესა და სიგრძეში, ვიდრე სიგანეში, რომ არ დაარღვიოს ტექსტის ბლოკის მთლიანობა; XIII-XIV საუკუნეების მთელ რიგ ხელნაწერებში აღინიშნება ეს სიახლეები (A-138, A-496, A-922). არ იცვლება დეკორის ელემენტები, მაგრამ ახალი ჩნდება მათ კომპოზიციურ წყობაში, ორნამენტული მოტივებისა და საერთო არქიტექტონიკურ გადაწყვეტებში, იცვლება ტექსტის მიმართება მისი გამფორმებული ელემენტებისადმი, მასთან დაკავშირებით იცვლება ფურცლის მხატვრული იერიც.

ინიციალებით მდიდრულად მორთული კოდექსის თავფურცლების გაფორმების ხასიათშიც თავს იჩენს დროის სტილისტური ცვლილებანი: თავფურცლის ტექსტი და მისი შემამკობელი ელემენტები გააზრებულია ერთიანობაში, მხატვრულად დაკავშირებულია ერთმანეთთან. ოთხივე სახარების თავფურცელი საყურადღებოა თავისი გაფორმების სიმდიდრითა და საზეიმო ხასიათით: ორნამენტული დეკორით გაფორმებული გამლილი ლათინური II-ს ფორმის თვისარებით, მასში ოქროს ასოებით ჩაწერილი სათაურებით, დიდი, მდიდრულად მორთული ინიციალებით, დაგრძელებული 8-10 სტრიქონის გასწვრივ, მათი დასმა საზეიმო ფურცლის სხვადასხვა ადგილას, სამ-სამი თითოეულ ფურცელზე (გარდა მათეს სახარების თავფურცლისა, რომელიც ერთი დიდი ზომის ინიციალითა და საზეიმო ასოებით არის გაფორმებული), არღვევს XI-XII საუკუნეებში მიღებული თავფურცლის მორთვის კლასიკურ გაწონასწორებულ ხასიათს და თავფურცლის საერთო კომპოზიციაში დატვირთულობა და დინამიკა შემოაქვს.

წიგნის შემკობის ხელოვნება, მისი დეკორაციული გაფორმების ელემენტები ყოველთვის არაა დაკავშირებული გრაფიკოსის, მხატვარ-დეკორატორის ხელოვნებასთან, არამედ ხშირად მისი ავტორი გადამწერი-კალიგრაფია. Q-902 ხელნაწერის ყველა საზეიმო ასო და ინიციალი, ისე როგორც ხელნაწერის ტექსტი, შესრულებულია ერთი ხელით, ერთ სტილში. ჩვენი აზრით, მათი შემსრულებელი თვით კალიგრაფი, ტექსტის გადამწერი ეფრემია. ამაზე მეტყველებს ის, რომ ინიციალები მჭიდროდ არ ეკვრიან ტექსტის ასოებს, არ გადაფარავენ მათ, არამედ მათი ფორმების მდებარეობა ზუსტად შეესაბამება სტრიქონის დასაწყისში მათ განლაგებას, რაც იმაზე მიუთითებს, რომ ინიციალები ტექსტთან ერთად იწერებოდა; საზეიმო ასოები და ინიციალები უფრო ხშირად ერთი ან ორი ასოთი გადაადგილებენ სიღრმეში, ტექსტში სტრიქონის დასაწყისს და მათი შემსრულებელი ეფრემი ცდილობს, რომ ტექსტიც ცხადი წასაკითხი იყოს და ინიციალებიც ტექსტის წაკითხვაში დაეხმაროს მკითხველს, მკაფიო და ცხადი აღსაქმელი გახადოს იგი. კოდექსის შემამკობელი ინიციალები ეფრემის უსაზღვრო ფანტაზიის ნაყოფია, როგორც მხატვარ-სპეციალისტისა.

როგორც აღნიშნავს რ. შმერლინგი XI საუკუნის ქართულ ხელნაწერ წიგნში ინიციალი ჩამოყალიბდა ბერძნულ ხელნაწერებში მიღებული პრინციპების თანახმად, ე. ი. ქართულ ასოებზე გაფორმების იმ საშუალებების უბრალოდ გადატანით, რომელიც მიღებული იყო შესაბამისი მნიშვნელობის ბერძნულ ხელნაწერებში.¹⁰ მიუხედავად იმისა, რომ დეტალების დამუშავებასა და ზოგიერთი მხატვრული ხერხის გამოყენებაში იგრძნობა გარკვეული სიასლოვე ბიზანტიური ხელნაწერების ინიციალებთან, მაინც მოქვის ხელნაწერის ინიციალები ატარებენ ადგილობრივ, ქართულ ხასიათს, ქართული ასოებისათვის კარგად მორგებული

ორნამენტული კვანძები, ხვიარები, გეომეტრიული მოტივები და სხვ. ელემენტები, ინიციალთა ორგანული ჩასმა ტექსტში, ასოსათვის ცხადი და ნათელი კონფიგურაციის შენარჩუნება, მეტყველებს ქართული ოსტატის მიერ ბიზანტიური მემკვიდრეობის გააზრებულად ათვისებას, ამ მემკვიდრეობის ქართული დამწერლობის ნიმუშებზე შემოქმედებითად გადატანას.

მოქვის სახარების ინიციალების ფიგურული კომპოზიციებიც ძვირფასად გაფორმებული ბიზანტიური ნიმუშებიდან მომდინარეობენ. შეიძლება გამოიყოს რამდენიმე თავისებურება, რომლებიც ცხადყოფენ ამ კავშირს: ფიგურული ინიციალების კომპოზიციური სისტემა ქართულშიც და ბერძნულ ხელნაწერებშიც აგებულია ძირითადი, გეომეტრიულად ზუსტი ასოს შეფარდებაზე ცხოველის რეალურ სახესთან. ორივე შემთხვევაში ცალკეული გამოსახულება ან ორნამენტული დეტალები მისდევენ ინიციალის მოხაზულობას, მკვეთრად და ცხადად იკითხება მათი გარშემოწერილობა. ყველა სახის კომპოზიციის დროს ფიგურა ჩაწერილია მცენარეულ ორნამენტსა ან საკუთარ მოხაზულობაში, ფორმები არ ერწყმიან ერთმანეთს, არ არიან გადახლართული, იგი არ გადადის ისეთ უხვ ორნამენტში, რაც ასე დამახასიათებელია სომხური ხელნაწერებისათვის.³¹

Q-902 ხელნაწერში შეინიშნება კომპოზიციური ერთიანობა მინიატურებისა ინიციალებთან; როდესაც ოსტატი რამდენიმე ინიციალს ათავსებს ფურცელზე, იგი ცდილობს დაიცვას აუცილებელი მანძილი მათ შორის, აღწევს რა ამავე დროს წონასწორობას მინიატურებთან, ფიგურებისა – დეკორაციულ ელემენტებთან. ხელნაწერში არ აღინიშნება შემთხვევაც კი, როცა ინიციალები გადადიან მინიატურაზე ან პირიქით. ამიტომ დამაჯერებლად შეიძლება ითქვას, თუ როგორი თანმიმდევრობით სრულდებოდა ხელნაწერის მხატვრული გაფორმება: მხატვარი და კალიგრაფი, ხელნაწერის გადამწერი ეფრემი, თვითვე ქმნიდა ინიციალებსაც და მინიატურებსაც ერთდროულად; ჯერ აკეთებს ინიციალის მონახაზს და შემდეგ მინიატურას. შეიძლება ითქვას, რომ პირველად თვით კომპოზიციას კი არა, არამედ ჩარჩოს გარკვეული მინიატურისათვის და რადგან მინიატურათა ზომები ერთნაირი არ არის, ამას არსებითი მნიშვნელობა აქვს გაფორმების სწორი ორიენტაციისათვის. მხატვარი ერთდროულად მუშაობს ტექსტზე, ფიგურულ სცენებსა და ინიციალებზე. შუა საუკუნეების პრაქტიკამ არსებითი განსხვავება არ იცოდა „კომპოზიციასა“ და „დეკორაციულ“ ელემენტებს შორის, ადამიანის ფიგურასა და ორნამენტს შორის; არცთუ ისე ხშირად აშკარა უპირატესობას ანიჭებდა ორნამენტს და არა სახის გამოსახვას.³²

მოქვის სახარების ინიციალების შესრულებაში შეინიშნება მთელი რიგი თავისებურებანი, რომელიც ეფრემს, როგორც ქართველ ოსტატს, ახასიათებს. უპირველეს ყოვლისა, უნდა აღინიშნოს, რომ სიახლოვე ბერძნული ხელნაწერების ინიციალებთან ჩანს ფერადოვან აგებაში – წითელის, ლურჯისა და ოქროს შეთანხმებაში, მაგალითად, ასეთი მჟღერი ფერადოვანი აგება თვით მოქვის სიუჟეტურ მინიატურებსაც კი არ ახასიათებს, რომელთა ფერადოვანი აგება უფრო აკვარელისებურ ფერთა შეხამებით ხასიათდება, რასაც ხელს უწყობს თეთრას ჭარბად დადება ძირითად ტონზე. განსხვავებით ბერძნული ინიციალებისაგან, რომლებიც დეტალების გარკვეული მოუწესრიგებლობითა და ფიგურული გამოსახულებების სტატიურობით ხასიათდებიან, მოქვის ოსტატი ინიციალებს თავისუფალი განაწილების პრინციპზე აგებს, იგრძნობა

დინამიკა, რიტმი, რასაც „ზეჯესუეწყობს ქარაულა“ ასოსასამეტრიული მოხაზულობა. იგივე შეინიშნება ფიგურულ ინიციალშიც; სადაც ურთიერთდაპირისპირებული ფორმების ფერადოვანი გამის ცვლილებანი აძლიერებს მათ დინამიკურ გამომსახველობას. ეს განსაკუთრებით ძლიერდება იმ ფიგურულ ინიციალებში, სადაც ფრინველთა გამოსახულებანი მცენარეულ-ორნამენტულ მოტივებთანაა შეთანხმებული. სტილიზებული ორნამენტული ინიციალები კიდევ უფრო ამკარად მეტყველებენ დროის სტილისტურ ცვლილებებზე; მრავალფეროვანი ფოთლოვანი და მცენარეული მოტივები, რთული წნულები, მკლერი აფერადება, დროის სტილისტურ მოთხოვნებს პასუხობს.

მხატვრულად გაფორმებული ინიციალების სიუხვით მოქვის სახარება არ დგას განკერძოებულად ქართულ წერილობით ძეგლებში. მრავალფეროვანი და მრავალრიცხოვანი ინიციალები ამშვენებს საზეიმო ხასიათის ისეთ მნიშვნელოვან ნიმუშებს, როგორცაა გელათისა (XII ს.) და ჯრუჭის II (XII ს.) სახარებები. ჯრუჭის ოთხთავში ინიციალები კომბინირებულია ფრინველთა, ცხოველთა, მცენარეული ელემენტების, ადამიანთა ფიგურების მრავალფეროვანი გამოსახულებებით, ხშირად ფანტასტიკური არსებების შეერთება-შეხამებით, და მაინც, თავისი სიმდიდრით მცენარეული და ცხოველთა სამყაროდან ფორმების მრავალფეროვნებით მოქვის სახარება აღემატება ერთსაც და მეორესაც.³³

ამრიგად, მოქვის კოდექსის ინიციალები ქმნიან რთული სახის დინამიკურ და გამომსახველ კომპოზიციებს, წნულისა და ზოლთა ხვეულების აგებაში შოკოლობრივი და სივრცობრივი გააზრებისაკენ მისწრაფება იგრძნობა. ინიციალების ნათელი და მკლერი ფერები, რომლებიც ოქროს სიჭარბისაგან ბრწყინავენ, მთელ მორთულობას საზეიმო იერსა და რბილ ხასიათს ანიჭებენ.

ინიციალების გაფორმებაში ფერადოვანი გამის შერჩევა, ფრინველთა, ცხოველთა და მცენარეული გამოსახულებების მრავალფეროვნება, მათი განწილება კოდექსში მოწმობენ, რომ თავისი გამომგონებლობითა და ფერადოვნებით ეს ხელნაწერი წარმოადგენს წიგნის მხატვრული გაფორმების უმნიშვნელოვანეს და უნიკალურ ძეგლს.

სხვადასხვა ნიშანი და აღნიშვნა. მოქვის ოთხთავის გადამწერს ხელნაწერის ტექსტში მრავალ ადგილას წითელი მელნით შესრულებული მრავალფეროვანი წერილმანი ნიშნები შემოაქვს — ჯვრები, წერტილები, ტიტლები, ასტეროიქსები, რომლებიც, როგორც ცნობილია, განსაზღვრულია ხელნაწერში ტექსტის გარკვეული ნაწილებისადმი მკითხველის ყურადღების მისაპყრობად და რომელიც ადვილდებს სახარების საჭირო თავისა თუ ქვეთავის მოძებნას. ხელნაწერის ტექსტის შინაარსის მიმართ მათ დამხმარე ფუნქციის მნიშვნელობა ეკისრებათ. ამასთანავე, თავიანთი ფერადოვნებითა და გაფორმების ხასიათით ისინი ტექსტში დეკორაციულ დატვირთვასაც იღებენ.

უპირველეს ყოვლისა, უნდა აღინიშნოს რიცხვითი მნიშვნელობის აღმნიშვნელი ანბანის ასოები ნაწერი სვეტის მარცხენა მხარეზე ან სვეტებს შორის ინიციალების თავზე ან ქვეშ, ჩართული რომბისებურ დეკორაციულ ელემენტში (ფფ. 109r, 120v, 179v, 231v, 248v და სხვ.). ისინი აღნიშნავენ ტექსტში ახალი თავის, პარაგრაფის, მუხლის თანმიმდევრობას.

ამ ელემენტის ჩარჩო იქმნება მარტივი დაკლაკნილი მოკლე ხაზებითა და წერტილებით, რომლებიც შემოსაზღვრავენ რომბის საკმაოდ რთულ კონფიგურაციას: სამი წერტილისაგან შემდგარი მოტივი შემოსაზღვრავს ასოებს მარჯვნი-

დან და მარცხნიდან... ხოლო ორჯერ გაბეორებული ჯა. აქნაფარდობით დამოკლებული ცენტრიდან გარეთ მიმართული ტიტლის ფორმა — ზემოდან და ქვემოდან. ეს პატარა ჩარჩოები თან სდევნენ საზედაო ასოებსა და ინიციალებს და ვიზუალურად ერთიანდებიან მასთან. მათ გამოჩენას ქართული ხელნაწერები უნდა უმაღლოდნენ ბიზანტიურ ხელნაწერებს (ასტერიქსები), რომლებშიც სწორედ ციფრობრივი აღნიშვნების ჩართვის ხერხი იყო და მათი ამგვარი გამოყოფა შეინიშნება უკვე X საუკუნეში. ამ ნიშანს ვხედავთ რუსის A-845 (XI ს.) სახარებაში.³⁴

გარდა ამისა, მოქვის ხელნაწერის ტექსტში ზოგჯერ ჩართულია ოქროთი ან წითელი ფერით შესრულებული პატარა ჯვრები; გარკვეული ადგილი მათ არა აქვთ და მხოლოდ იმას ემსახურებიან, რომ გაამაზვილონ ყურადღება ტექსტის შინაარსზე (ფფ. 117v, 127r, 144r, 155r, 178r, 189r, 196r და ა. შ.). ხშირად, მაგრამ არა ყოველთვის, როგორც აღნიშნავს ვ. ლიხაჩოვა, სტუდიელი კალიგრაფები ათავსებდნენ ტექსტიანი ფურცლის თავზე მელნით მოხაზულ ჯვრებს.³⁵ შედარებით სხვა ხასიათისა და მნიშვნელობისაა პატარა ჯვრები ლენინგრადის საჯარო ბიბლიოთეკის XI საუკუნის ხელნაწერში ррч. 801, სადაც ახალი სტრიქონის დაწყებას გადამწერი ზოგჯერ გამოყოფს ჯვრით, კუთხეებში წერტილებით.³⁶

სტრიქონისა და თავის დაბოლოება. მოქვის ხელნაწერის სტრიქონში ტექსტი, რომლითაც სრულდება თავი, პარაგრაფი ან მუხლი ფორმდება წითელი ფერით შესრულებული სამი წერტილით, ეფრემ მცირეს განმარტებით, „დიდად სასუენად“ წოდებული,³⁷ ხოლო თავების დასასრულს მოთავსებულ ნიშანში გამოყენებულია წითელი წერტილებისა და შავი დაკლაკნილი ხაზის, ტიტლის ურთიერთშეთანხმება.

სახარების თავების ერთმანეთისაგან გამოყოფას ხელს უწყობს ტექსტის ბოლო ნაწილის დეკორაციულად გაფორმებაც. თავის დასასრული, როგორც წესი, აღინიშნება სოლისებური ფორმით შედგენილი ტიტლის თანდათანობით დამოკლებული სტრიქონისაგან, იწყება 15-10 ნიშნით და მთავრდება ერთი, რომლის წვერი მიმართულია ქვემოთ (ფფ. 103v, 157v, 325r). გარდა ნიშნებისა, ეს ფურცლები შეიცავენ აგრეთვე ყოველ მეორე სტრიქონის დასაწყისში საზედაო ასოებს, რითაც ეს დასასრული ფურცელი ორგანიზებულ დეკორაციულ სახეს იძენს. მათეს სახარების თავის ამგვარად გაფორმებულ დასასრულში (ფ. 103v), ტიტლების სტრიქონების რიგში ჩასმულია ეფრემის პირველი მინაწერი და ამრიგად, ამ ხერხით დეკორაციულად გამოყოფილია ეს მინაწერიც.

მარკოზის (ფ. 157v) სახარების დასასრული, როგორც აღნიშნეთ, ტიტლებისაგან შედგენილ სამკუთხედს წარმოადგენს; ლუკას სახარების დასასრული კი ძალიან თავშეკავებულად არის გაფორმებული (ფ. 252v) და დასრულებულია ასე: ასომთავრული ასოებით: ϞϞ: შემდეგ ორი სტრიქონი ტიტლისაგან შედგენილი, დაბოლოს, სამი წითელი წერტილი; ხოლო რაც შეეხება იოანეს თავის დასასრულს (ფ. 325v) და ამით, რა თქმა უნდა, სახარების მთელი ტექსტისა (თუმცა მას კიდევ მოსდევს გიორგი მთაწმინდელის ანდერძი), ტიტლის სტრიქონებისაგან შემდგარი სამკუთხოვანი დაბოლოების წინ, წითელი მელნით სამწერტილოვანი კონფიგურაციით შედგენილ ჩარჩოში ჩაწერილია სიტყვები: Ϟ Ϟ Ϟ Ϟ: ხოლო გიორგი მთაწმინდელის ანდერძის შემდეგ (ფ. 326r)

იმავე ტიტლის მოტივით შესრულებული, ორი კრთხიანი სივრცის სტრიქონია. ორი დეკორაციული სისტემის, ერთი მხრივ, დასაწყისის, ე. ი. თავფურცლისა და, მეორე მხრივ, სახარების ტექსტის ცალკეული თავის დასასრულის გაფორმების ურთიერთშედარება გვაძლევს პირველის უფრო მეტად საზეიმო ხასიათს, მეორისადმი უფრო საქმიან მიდგომას, ტექსტის დასასრულის ძუნწად გაფორმებას.

სინგურის გამოყენება. ფურცლის დეტალებს უკავშირდება აგრეთვე ფერით ასობის, ფრაზების გამოყოფა ტექსტში, ე. ი. ფერის გამოყენება ტექსტის გარკვეული ნაწილების გამოყოფისათვის.

წითელი მელანი დიდ როლს თამაშობს სახარების ტექსტის დეკორაციული ხასიათის შექმნაში, საზეიმო განწყობილების გადმოცემაში. საზედაო ასოებში, ინიციალებში, სხვადასხვა ნიშნებში, ზოგჯერ ტექსტში ჩართულ ფრაზებში გამოყენებული ეს ფერი აძლიერებს მორთულობის შთაბეჭდილებას. უნდა აღინიშნოს, მოქვის სახარების ხელნაწერში მინიატურებზე წითელი ფერით შესრულებული წარწერები, რადგან ხელნაწერის ტექსტი თვით განმარტავს მინიატურაში მოცემულ სცენას, ამიტომ სიუჟეტურ მინიატურებს ძირითადად წარწერები არა აქვთ, მხოლოდ ბოლო მინიატურებზე „სულიწმიდის მოფენა“ და „ღვთისმშობლის მიძინება“ ჩნდება განმარტებითი წარწერები, რომლებიც შესრულებულია წითელი მელნით ბერძნულად; მინიატურებში წითელი მელნითა და ბერძნული ასოებით შესრულებულია ქრისტეს, ღვთისმშობლისა და იოანე ნათლისმცემლის სახელები. ბერძნული წარწერები წითელი მელნით მოცემულია აგრეთვე მახარებელთა თავების გასწვრივ და ქრისტეს წინაპრების პორტრეტებზე „ქრისტეს გენეალოგიაში“. მათი ხასიათი აშკარად გვიჩვენებს, რომ ისინი ბიზანტიური ნიმუშების მიხედვითაა შესრულებული და ქართული ოსტატი, რომელმაც იგი გადმოიღო, არცთუ ისე კარგად ფლობს ბერძნულ მართლწერას. ეფრემი (ჩვენ მკვლევანია, რომ ეს მინაწერებიც მის მიერ არის გაკეთებული) ძირითადად სწორად ანაწილებს მათ, როგორც ამას ბერძნები აკეთებდნენ, შარავანდის სტრუქტურაში, რომელიც ასევე წითელი მელნითაა შემოხაზული I C X C, M P Θ V ან ერთ მხარეზე შარავანდისა IW, ანდა მახარებელთა თავების გასწვრივ (ძალზე დაზიანებულია და ნაწილობრივ იკითხება), ან ბოლო სიუჟეტურა გამოზოზიციების თავზე H ΠENT... KO... „სულიწმიდის მოფენა“, H KOIMICIC V. Θ V „ღვთისმშობლის მიძინება“, მაგრამ მათი შესრულება უფრო უხემია, მოკლებულია იმ სიფაქიზეს, რომლითაც გამოირჩევა ხელნაწერის ძირითადი ქართული ტექსტი. ოსტატ-კალიგრაფს, სავარაუდოა, კქონდა მისთვის საჭირო ფრაზები და გულმოდგინედ აკეთებდა მათ ასლებს.

ფერადოვანი გააზრება, რომელსაც ტექსტიანი ფურცელი ქმნის, ემყარება მუქ მოყავისფრო, ოქროსფერი მელნისა, რომლითაც გადაწერილია ტექსტი და ტექსტის სხვადასხვა ადგილას წითელი მელნითა და ოქროს საღებავით შექმნილი შეთანხმებების ურთიერთშეხამება-დაპირისპირებას, წითელი მელნის კონტრასტი ინიციალებში, სათაურებში, ტექსტში გაბნეულ დამატებით დეტალებში, ემსახურება ფურცლისაგან მიღებული გაძლიერებული დეკორაციული შთაბეჭდილების შექმნას.

ეკსპედიოსის წერილის გაფორმება. Q-902 ხელნაწერში ეკსპედიოსის წერილს კარგადაა საღებავი უკირაგის წერილად ნაწერი ტექსტის ორი ფურცელი (ფფ. 1r, 1v,

2r, 2v) და არ განიორჩევა დეკორაციული შემკულობით. წერილის პირველი გვერდი გაფორმებულია მხოლოდ საზედაო ასოებით, ყოველგვარი მოჩარჩოების გარეშეა და სინგურის წითელი ფერით გამოიყოფა სათაური და საზედაო ასოები; ამავე ფურცლის შემდეგი გვერდი უკანა მხარეზე, კიდევ უფრო ნაკლებად არის მორთული, რადგან მხოლოდ საზედაო ასოები აფორმებენ მას.

კ. ნორდენფალკის მოსაზრების თანახმად, რომელმაც გამოიკვლია ოთხთავების ხელნაწერი კოდექსების ტექსტების თანმხლები მინიატურების შემადგენლობა, ბიზანტიურ ხელოვნებაში ევსებიოსის წერილი კარპიანესადმი გაფორმებულ კამარაში თავსდება.³⁸ მოქვის სახარების დასაწყისი ფურცელი ევსებიოსის წერილით დეკორაციული ჩარჩოს გარეშეა და ამით ემიჯნება იგი ბერძნულ ორიგინალს: ბიზანტიურ ოთხთავთა ხელნაწერების მსგავსად, როგორც წესი, ეს წერილი კამაროვან ჩარჩოშია ჩასმული ასევე სომხურ ხელნაწერებშიც. ქართულ ეროვნულ ნიადაგზე შექმნილ ხელნაწერებში საერთოდ უარყოფილია წერილის ტექსტის საზეიმო გამოყოფა. ასეთი საქმიანი მიდგომა ევსებიოსის წერილისადმი ქართულ ხელნაწერებში დამახასიათებელია განვითარების ხანგრძლივი დროის მანძილზე და უეჭველად შეადგენდა მისთვის ნიშანდობლივ ერთ-ერთ თავისებურებას.³⁹ მოქვის ხელნაწერის ოსტატის ამგვარი მიდგომა ევსებიოსის წერილშიადადმი, ხელნაწერს წარმოგვიდგენს როგორც ძეგლს, რომელიც დეკორაციული მორთულობის ამ ნაწილში არ მიჰყვება ბიზანტიურ ორიგინალს და ქართული ხელნაწერებისათვის დამახასიათებელ ეროვნულ თავისებურებას უნარჩუნებს სახარების ტექსტის დასაწყისს.

სახარების თავფურცლის გაფორმების ხასიათი. მოქვის კოდექსის თითოეული თავის ტექსტის თავფურცლის გაფორმება განსაკუთრებულად საზეიმოდ ხასიათს ატარებს, რასაც ფურცელზე ორნამენტული თავსართებისა და დიდი ფერადოვანი ინიციალების ურთიერთმიმართება ქმნის; თავსართების საზგასმელო დეკორაციულობა და ფერადოვნება, ორნამენტული მოტივების ორგანული კონჭოზიციები მოწმობენ შემოქმედებით ძიებებს ნიჭიერი ოსტატისა, რომელიც ყოველი თავფურცლის შექმნის დროს ახალ მხატვრულ ღირებულებას ქმნის; კონჭოზიციურად მჭიდროდ უკავშირდება ერთმანეთს თავსართი, ინიციალები, განსაკუთრებით პირველი ინიციალი და ხელნაწერი ტექსტი.

მოქვის სახარების ხელნაწერის თავსართები, ეს არის ლამაზი დეკორაციული კომპოზიციები — პორიზონტალზე გაშლილი ლათინური Π ფორმის ჩარჩო,⁴⁰ რომელიც სხვადასხვა ფორმაში ჩასმული ყვავილებისა და ფოთლების სტილიზებული სახეებითაა შევსებული. თავსართი გაშლილია ორივე ნაწირი სვეტის სიგანეზე. ორნამენტისაგან თავისუფალი ცენტრალური არე უჭირავს ასომთავრულით შესრულებულ სათაურებს, რომელთა ერთმანეთში ჩასლართული ასოები ლამაზ წნულებს ქმნიან და აძლიერებენ დეკორაციულობას, რომელიც კიდევ უფრო ხაზგასმულია ქარაგმის ფერადოვანი ხასიათით. ქარაგმის დაკლაკნილი ხაზი წითელი მელნითაა შესრულებული შავი წერტილებით ზემოდან და ქვემოდან; თვით ასომთავრული ასოებიც შესრულებულია წითელი მელნით და ზემოდან ოქროა გადავლებული; სათაურის თითოეული სიტყვა ვერტიკალზე სამი წითელი წერტილით არის გამოყოფილი.

სახარების თავების სათაურებია:

მათე:	სქტყა: 27-28-29 (ფ. 13r)
მარკოზი:	სქტყა: 27-28-29 (ფ. 106r)
ლუკა:	სქტყა: 28-29-30 (ფ. 162r)
იოანე:	სქტყა: 29-30-31 (ფ. 255r)

ხელნაწერის თავსართებისათვის შერჩეულია „Π“ — მსგავსი ჩარჩოს ფორმის ის ვარიანტი, რომლისთვისაც დამახასიათებელია წვრილი კონტურული ხაზი, რომელიც მარჯვენე საფუძველთან გრძელდება ჩარჩოს საზღვარს გარეთ და მასზე დასმულია მალალ ყლორტზე საკმაოდ მსხვილი ყვავილის კოკორი. ჩარჩოს ზემოდან, ცენტრსა და კუთხეებში სამყურა მცენარეული მოტივია, ცენტრში შედარებით დიდი, ვიდრე კუთხეებში. ხელნაწერის მხატვარი არ იმეორებს თავსართების დეკორაციულ მორთულობას, გაურბის წნულების, ფორმების გამეორებას, მათ ერთტიპურობას; აფერადებიათ ისინი განსხვავებულიან ერთმანეთისაგან. თავსართები არაჩვეულებრივი გულმოდგინებით არის შესრულებული და ქმნიან მიმზიდველ დეკორაციულ სახეებს. ორნამენტები მრავალჯერ გამეორებული ელემენტების რიტმზე იგება — წრეები, კვადრატები, ნუშის გულის ფორმა, რომელშიც ჩახატულია ყვავილთა მოტივები. ზოგჯერ შემოსასაზღვრელი ფორმა მეორდება ხვიარა ყლორტით გარეთა კონტურზე, მისგან ამოზრდილი ფოთლებით, ავსებენ რა სივრცეს ყვავილის შემოსასაზღვრელ ფორმებს (წრეებს) შორის, რომლებიც ერთმანეთისაგან გარკვეული მანძილით არიან დაშორებულნი (ფ. 106r). მსხვილი სამყურა ყვავილები თავისუფლად და მოხერხებულადაა განთავსებული მათთვის შემოსასაზღვრულ არეში. ყლორტის ნახატი მოქნილი და ლამაზია. ყვავილის ეს მოტივი ტიპურია XI-XII საუკუნეების ბიზანტიური ხელოვნებისათვის, სადაც იგი განსაკუთრებით პოპულარული ხდება.⁴¹

მათე მახარებლის თავსართი შედგება რიტმულად გამეორებული, ხვიარით გადაბმული წრეებისაგან, რომელშიც ყვავილოვანი ორნამენტია მოცემული. თავსართის ცენტრში თავზე ჯვარია გამოსახული.

მარკოზ მახარებლის სახარების თავსართის (ილ.110) რიტმულად განლაგებული წრეება გაერთიანებულია ხვიარის მუქი ლურჯი ყლორტით. ჯვრის მაგივრად აქ თავზე ყვავილი და კვანძებია, რომელიც ლუკასა და იოანეს თავების თავსართებშიც მეორდება, მხოლოდ ყვავილის ფორმა იცვლება.

ლუკა მახარებლის თავის თავსართის (ილ.118) ძირითად მოტივს შეადგენს რომების რიტმი, მასში ჩაწერილი ტოლმკლავიანი ჯვრის მსგავსი ფორმის ოთხჯერა ყვავილებით. ორმაგი ხაზით შემოსასაზღვრული რომები ქმნიან ბაძეს, რომელთა კუთხეებში სამყურა ყვავილის მოტივია ჩასმული.

იოანე მახარებლის სახარებას თავსართი (ილ.147) შეესებულება ორნამენტით, რომელიც იქმნება ნუშის გულის ფორმის მოსაზულობის მოტივით; ფორმა შეესებულება სიმეტრიულად კანლაგებული რთული სახის ყვავილებით. ამ მოტივს ჩვენ ვხედავთ აგრეთვე მოქვის ხელნაწერის კამარის ანტაბლემენტის გაფორმებაშიც (ფ. 5r).

Q-9(2) ხელნაწერის თავსართებს ორნამენტული კომპოზიციები საყურად-

ლებოა ბიზანტიურ არეალში ფართოდ გარვცელებული ყვავილოვან-ფოთლოვანი მოტივების სიუხვით. ფერადოვანი და დახვეწილი ფორმებით ისინი ქმნიან რთული სახის ელემენტთა ერთობლიობას. დეკორაციულ-ორნამენტული სახის შექმნაში განსაკუთრებული ყურადღება ენიჭება ერთმანეთის მიმდევრობით გამოვრებული ელემენტების რიტმს. მათი ნახატი მსუბუქი და დახვეწილია. მარჯვენა და მარცხენა ნაწილები არეზე სიმეტრიულად, თავისუფლადაა გაშლილი: ტალღისებური ყლორტი ორივე მხრიდან გამოზრდილი სამყურა ან ოთხყურა ყვაილების მოტივი და უფრო რთული სახის ყვაილებიც კი, შეერთებულია თეთრი ან ცისფერი ხეიარების ბადით. ეს არის განსაკუთრებით რთული და მდიდარი ორნამენტული სახეები, რომლებიც თავსართის ამ მცირე მონაკვეთს აქცევენ ფერადოვან ხალიჩად, რომელიც ჩვენს ყურადღებას, უპირველეს ყოვლისა, ნათელი და ნახად მჟღერი ფერთა შეხამებით იყვრობს. მათთვის დამახასიათებელია დინამიკურად გამომსახველი ნახატის ფერწერულად დამუშავებული მოცულობრივი გააზრება. ოსტატი გულმოდგინედ ძერწავს ფორმას, ისწრაფვის რაც შეიძლება ბუნებრივად გადმოსცეს თითოეული ყვაილის დეტალი, ყლორტების ნაზი ხვეულები, გეომეტრიული წნულების სიზუსტე და სიცხადე.

თავსართების კოლორიტი მოკლებულია მყვირალა სიჭრელეს. იგი ღია ფერისა და მუქი ტონების ურთიერთობაზე იგება – ცისფერი, ნაცრისფერი შეხამებულია მოლურჯო, მოწითალო (და არა წითელი), მოყავისფრო ფერებთან. ბიზანტიური ლურჯი, მწვანე და წითელი ფერის ურთიერთშეხამების ნაცვლად, რაც ასე დამახასიათებელი იყო XI-XII საუკუნეების ბიზანტიური ხელნაწერების აფერადებისათვის, მოქვის ხელნაწერისათვის ნიშანდობლივია მუქი ტონების გაღიაფერება, რაც მიღწეულია თეთრას მონასმების დადებით ძირითად ტონზე, რომელიც ანელებს მკვეთრ უღერადობას, სამაგიეროდ ფერთა ჰარმონია უფრო საზვიამო ხდება. ჩვენ აქ საქმე გვაქვს კარგად გააზრებულ კოლორიტულ გადაწყვეტებთან.

ყვავილოვან-ფოთლოვანი ორნამენტის სახეებით, საერთო ფერწერული მანერით, კოლორიტით, მუქ და ნათელ ფერთა შეხამებით ოქროსთან და სხვა მომენტებით, მოქვის ხელნაწერის თავსართების დეკორი XI-XIII საუკუნეების ბიზანტიური ხელოვნების საუკეთესო ნიმუშებს უახლოვდებიან.⁴² ბერძნული თავსართების ორნამენტების სქემა გავრცელებულია XII-XIII საუკუნეების ქართული ხელნაწერების თავსართების გაფორმებაშიც.⁴³

გეომეტრიულ ფორმაში ყვაილის ფორმის ჩასმის ოსტატობით, ამ სახის ორნამენტის ვირტუოზული შესრულებით მოქვის მხატვარი ტოლს არ უდებს XI-XIII საუკუნეების ბიზანტიელ ოსტატებს.

უნდა აღინიშნოს, რომ ბიზანტიაში თავსართების ფორმა დაწყებული ჩვენთვის ცნობილი პირველი ნიმუშებიდან, რომლებიც, როგორც ჩანს, IX საუკუნეში წარმოიშვა, ძალიან მყარია.⁴⁴ თავსართების ფორმები IX-XIII საუკუნეების მანძილზე არ იცვლება.⁴⁵ თუ მხატვრებს XIII საუკუნეში არ შეაქვთ მისი სილუეტსა და ტექსტში მის განთავსებაში რამდენადმე მნიშვნელოვანი ცვლილებები და მათი ფორმების ტიპები არ იცვლება, სამაგიეროდ იგი თავს იჩენს გაფორმების მხატვრულ პრინციპებში. XIII საუკუნის ბოლოსათვის ორნამენტული მორთულობის ფორმები მრავალფეროვნდება, იზრდება დინამიკური დატვირთულობა. ხალიჩისებურად შევსებული თავსართი, მდიდრული ორნამენტაცია, მოტივების მრავალფეროვნება, შედარებით ნათელი ფერადოვანი აგება სწორედ XIII საუკუნის

II ნახევრის ხელნაწერებისათვის არის ნიშანდობლივი. სიახლეები იგრძნობა აგრეთვე ფორმის მოცულობრივ დახასიათებაში.

თუ შევადარებთ მოქეის ხელნაწერის თავსართების გაფორმებას საზეიმოდ მორთულ ისეთ ხელნაწერებს, როგორცაა გელათისა და ჯრუჭის II ოთხთავები — ორივე ამ ხელნაწერში გამოყენებულია სულ სხვა ტიპი თავსართისა ე. წ. კვადრიფოლიუმის, კვადრატულ ფორმაში ჩაწერილი ტოლმკლავიანი ჯვარი, რომლის შუაგული დატოვებულია ორნამენტის გარეშე და შიგ მთავსებულია სათაური.⁴⁶ ჯრუჭის II ოთხთავში ეს ფორმა კიდევ უფრო გართულებულია, კვადრატის კუთხეებში ოთხი წრის მოთავსებით, რომელთაგან სამში ანგელოზებია მოცემული, ხოლო მეოთხეში, მარცხენა ქვედა წრეში, იესო ქრისტე. მსგავსი კონფიგურაციის თავსართები ჩნდება XI საუკუნის ხელნაწერში — *Parim. Palat. 5*,⁴⁷ სინას XII საუკუნის *Cod. 339*,⁴⁸ გელათისა და ჯრუჭის II ხელნაწერების თავსართების შესრულების სტილი გამოირჩევა დიდი დახვეწილობით, ხაზი ნაზია და დამაჯერებელი, ფერები კეთილშობილური. ისინი იგება იუველირული გულმოდგინებით და ოქროსთან შეხამებული მუქი მოყავისფრო, ლურჯი, მწვანე ფერთა ბრწყინვალეობა ამ თავსართებს საიუველირო ხელოვნების ნიმუშებს ამსგავსებს.

ამრიგად, მოქეის სახარების თავსართების დეკორაციული გაფორმების მდიდარი ორნამენტული ელემენტები, დროის შესაბამის ცვლილებებთან ერთად, მოწმობენ მხატვრის ინდივიდუალურ მიდგომას თავსართის ტიპისა და მისი შემამკობელი ფორმების შერჩევისადმი. თავსართები მოქეის ოთხთავის დეკორაციული ორნამენტული მორთულობის ერთი მნიშვნელოვანი ელემენტია.

კამარები. მოქეის სახარების მინიატურების ციკლი იხსნება დახვეწილად შესრულებული „ფორმითა და სტილით ტრადიციული კამარებით“.⁴⁹ ხელნაწერი გაფორმებულია ათკვერდიანი ზისტეკით. მათი აღწერა-ანალიზი საშუალებას მოგვცემს დავადგინოთ ამ არქიტექტურული მოტივის სხვადასხვა ვარიანტი და გამოვკვავოთ სხვა ხელნაწერთაგან შედარებით მოქეის ხელნაწერის კამარებისათვის დამახასიათებელი თავისებურება. მოქეის კამარები იწყება 3x გვერდზე და მთავრდება 7x-ზე, ე. ი. ისინი განაწილებულია ხუთ ფურცელზე და ერთიანობაში გაიაზრება, როგორც არქიტექტურული ნაგებობა. სწორკუთხოვანი ანტაბლემენტით, რომელიც სვეტებს ეყრდნობა.

პირველი კამარა (ფ. 3r. ილ. 1.2). ყველაზე მეტად გაფორმებულია პირველი კამარა: ვიწრო ჩარჩოს საზიო შემოსაზღვრული სწორკუთხოვანი ანტაბლემენტი ეყრდნობა ხუთ დაგრძელებულ ნატიფ სვეტს. ანტაბლემენტი შევსებულია ძალზე რთული მრავალფეროვანი მოტივებით: უპირველეს ყოვლისა, ეს არის ანტაბლემენტის ჩარჩოს ქვედა ხაზთან მოთავსებული პატარა ოთხი ნახევარწრიული ლუნეტი, შემოსაზღვრული საკმაოდ ვანიერი ორნამენტული ჩარჩოთი. მათში სხვადასხვა მოძრაობაში გამოსახული კაკებით. ანტაბლემენტის მარჯვენა და მარცხენა ნაწილში დიდი ორმაგი ოქროს საზიო შემოსავლებული წრეებია ასომთავრულით შესრულებული წარწერებით: მარცხნივ — **ԿՐԻՄ ՄՆԻ ԽՆՏԸ**, მარჯვნივ — **ՉԳԻԻՂ ՂԲԻՒՐԻ**, ქარაკების გახსნით იკითხება: კანონი პირველი, რომელსა ოთხნი იტყვიან. წრეებს შორის არეზე ცისფერი წეროს გამოსახულებაა, სოლო წრეების მარჯვნიდან და მარცხნიდან გრძელკუდიანი მუქი ნაცრისფერი. წითული ყელებითა და ფეხებით ხოხბებია მოთავსებული. ანტაბლემენტის დანარჩენი მინდორი იკსება მცენარეულ-ყვავილოვანი ორნამენტული მო-

ტივებით. არქიტრაჟი საკმაოდ განიერია, ორი მხრიდან შემოსაზღვრული პარალელური ხაზებით და შეესებული სამკუთხედის ფორმის გეომეტრიული ორნამენტით, რომელთაც ყვავილის ფოთლის სახე აქვთ. ანტაბლემენტის ჩარჩოს ვიწრო ზოლი საფუძველთან გაგრძელებულია ანტაბლემენტის სიგანის გარეთ ორივე მიმართულებით და გაფორმებულია პირობითი ნახატის მცენარეებით, რომელთაც შეცვალეს აკანთის ფოთლები. ეს არის მაღალ ყლორტზე ყვავილის საკმაოდ დიდი კოკრები. ანტაბლემენტის ჩარჩოს ზედა ნაწილი და კუთხეები გაფორმებულია ტალღოვანი მოტივით, რომელიც არღვევს ჩარჩოს ზედა ხაზს და მთელ კონსტრუქციას უფრო მორთულ ხასიათს ანიჭებს.

სვეტის დახვეწილი კოლონები, მონაცელებით მოყავისფრო და მომწვანო ფერებში შესრულებული, მორთულია კორინთული კაპიტელებით. კაპიტელები ჩართულია არქიტრაჟში; ორნამენტი, რომელიც ფარავს მოცულობრივად გააზრებულ სვეტებს, მოგვაგონებს მარმარილოს ნახატს; სვეტების ბაზისები შედგება მრგვალი ბალიშისაგან, რომელიც ორ ვიწრო ლილეკას შორის არის მოქცეული და თავის მხრით ეყრდნობა ქვემოთ გაგანიერებულ პოსტამენტს. საფუძველი, რომლითაც სრულდება კონსტრუქცია, ერთიანობაში გაიაზრება როგორც ვიწრო გრაფიკული ხაზი, რომელიც გადადის შემოსაზღვრული სვეტების გარეთ ორივე მხრიდან და მათზე მაღალ ყლორტზე სხვადასხვა ნახატის ყვავილებია დასმული. ეს მოტივი ყველა კამარაში მეორდება, იცვლება მხოლოდ ყვავილების ფორმა, ხდება მათი გადაადგილება. ტექსტის მოსათავსებლად კამარა დახაზულია ვერტიკალური და ჰორიზონტალური წითელი ხაზებით. ტექსტი, რომელიც შესაძლებელია შესრულებული იყოს ოქროს საღებავით, ყველა კამარაში საბოლოოდ დაღუპულია.

მეორე კამარა (ფ. 3r, ილ.3) ანტაბლემენტში ჩაწერილ ნახევარწრიულ თაღს წარმოადგენს საფუძველთან ოთხი ნახევარწრიული ღუნეტი. ანტაბლემენტის არეს დანარჩენი ნაწილი მცენარეული ორნამენტითაა შეესებული. არქიტრაჟი ეყრდნობა აგრეთვე ხუთ სვეტს და, საერთოდ, იგი დანარჩენ მონაკვეთებში პირველი კამარის მსგავსად იგება, არ არის მხოლოდ ფრინველთა გამოხატულებანი.

მესამე კამარა (ფ. 4r, ილ.4) გვაძლევს კონსტრუქციას სწორკუთხოვანი ანტაბლემენტით, რომელიც ეყრდნობა ოთხ სვეტს, ხოლო მეხუთე – ცენტრში მოთავსებული ვერტიკალური დეკორაციული ელემენტია, რომელიც შედგება სამ ადგილზე გამოკვანძული ორი ვიწრო ზოლისაგან. ანტაბლემენტის სწორკუთხედით შემოსაზღვრულ დიდ ნახევარწრიულ კამარაში საფუძველთან სამი, ორსაგან ჩარჩოს ხაზით შესრულებული ღუნეტია. ამ კამარის სვეტების კაპიტელები ჩართული არაა არქიტრაჟში, არამედ იკითხება ტექსტის არეზე.

მეოთხე კამარა (ფ. 4v, ილ.5) ზუსტად იმეორებს ფ. 4r-ზე მოცემული კამარის ნახატს, სულ მცირე ცვლილებანი შეტანილია საფუძველთან მოთავსებულ ყვავილთა ფორმებში.

მეხუთე კამარის (ფ. 5r, ილ.6) ანტაბლემენტში თაღის ნახევარწრიულ მოხაზულობას იძლევა ორი დიდი, ნუშის გულისებრი ფორმის ოვალები, რომლებიც წვერებით ეხებიან ერთმანეთს. ოვალებში წრებია ჩახაზული, წრების შიდა არე სუფთაა. ანტაბლემენტის დანარჩენ არეს მცენარეული ორნამენტი აკსებს. არქიტრაჟი სამ დახვეწილ სვეტს ეყრდნობა.

მეექვსე კამარა (ფ. 5v, ილ.7) იმეორებს სწორკუთხედში ჩაწერილ ოვალურ

მოტივს, მაგრამ არ არის წრეები და მთელი მინდორი ორნამენტს უჭირავს. არქიტრავეი უფრო ვიწროა; ორნამენტულ მინდორსა და ანტაბლემენტის ქვედა ჩარჩოს ზაზს შორის საკმაოდ ფართო მოურთველი ზოლია. არქიტრავეი კვლავ სამ სვეტს ეყრდნობა.

მეშვიდე კამარაში (ფ. 6r, ილ.8) სწორკუთხედში ჩაწერილი ნახევარწრიული დიდი თალი ეყრდნობა ოთხ მოცულობრივად გააზრებულ სვეტს; ქვემოთ ანტაბლემენტის ცენტრში პატარა თალია, ანტაბლემენტი სულ ერთიანად შევსებულია ორნამენტით, არქიტრავეისა და ორნამენტულ მინდორს შორის მოთავსებული ჰორიზონტალური განიერი ზოლის გარდა. არქიტრავეი ეყრდნობა ოთხ სვეტს, რომელთა შორის მანძილი ერთნაირია. სვეტების ბაზისები ერთ დონეზე იკითხება.

მერვე კამარა (ფ. 6v, ილ.9) ზუსტად იმეორებს წინა კამარის (ფ. 6r) არქიტექტურულ კონსტრუქციას, მხოლოდ იმ განსხვავებით, რომ არქიტრავეი ეყრდნობა სამ სვეტს.

მეცხრე კამარა (ფ. 7r, ილ.10) წარმოადგენს ანტაბლემენტის მოხაზულობაში ჩასმული ფართო ორნამენტირებული ზოლის სახის თაღს. არქიტრავეი ეყრდნობა ოთხ სვეტს, რომელთა შორის მანძილი იცვლება. შუაში მდებარე წყვილი სვეტები ახლოს არიან ერთმანეთთან, მათ შორის მანძილი მცირეა.

მეათე კამარის (ფ. 7v, ილ.11) ანტაბლემენტის შიდა არე გაიაზრება როგორც ერთიანი ორნამენტული ზალია. ანტაბლემენტის ჩარჩოს ზედა კუთხეები პირობითი ნახატივს პატარა ყვავილებით არის გაფორმებული. კაპიტელებისა და სვეტების ბაზისების ნახატი ამ კამარაში შეცვლილია. ისინი სულ სხვა ტრადიციას მიჰყვებიან. აქ ორივე შემთხვევაში გამოყენებულია ბურთულების მსგავსი ბალიშები ნახევარწრიულ ბრტყელ საფუძველზე. არქიტრავეი ეყრდნობა ორ შეწყვილებულ სვეტს, რომლებიც შუა ნაწილში რვიანის ფორმის რთული სახის კვანძითაა შეკრული.

მოქვის ხელნაწერის კამარები გამოირჩევიან მსუბუქი და დახვეწილი ფორმებით.

თუ შუა საუკუნეების ხელნაწერები, რომლებიც შეიცავენ ეკლესიის მამათა თხზულებებს, წმინდანთა ცხოვრების ან დაკითხვის თანმხლები მინიატურების შემადგენლობა დიდად არ განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან, ოთხთავთა დეკორს აქვს თავისებურებანი: სახარების ხელნაწერები, როგორც წესი, შეიცავენ ტექსტის წინ მდებარე 7 (8) ან 10 გვერდიანი კამარების სერიას.⁵⁰

არქიტექტურული ჩარჩოს შემოტანა იმისათვის, რომ გამოიყოს ტექსტში გარკვეული ადგილები, მისი განსაკუთრებული მნიშვნელობა ჯერ კიდევ მინიატურული ხელოვნების ყველაზე ადრეული ძეგლებისათვის იყო დამახასიათებელი. რაბულას სახარებაში Plut 1, 56 (586 წ.) მხატვარი თანხმობის ტაბულებს კამაროვან არქიტექტურულ ჩარჩოში ათავსებს, რომელიც ტრადიციულ რომაულ თაღს წარმოადგენს.⁵¹ ამიერიდან ოთხთავთა ხელნაწერებში არქიტექტურული თალი თანხმობის ტაბულების, ცხრილების გამაფორმებელ აუცილებელ ელემენტად იქცა. ეს უკანასკნელი შეიცავს შედარებით ციფრობრივ ცხრილებს, რომლებიც აღნიშნავენ მუხლების ნომრებს, რომელზედაც ნაწილდება თითოეული სახარების ტექსტი. ამ ცხრილებმა მიიღეს ევსებიოსის კამარების სახელწოდება, სისტემის შემქმნელის კესარიის ეპისკოპოსის ევსებიოსის (264-340 წწ.) სახელის მიხედვით. იგი ხმარებაში შემოვიდა ჯერ კიდევ ავტორის სიც-

ოცხლეში და კესარიის ცნობილი სკრიპტორიუმიდან გავრცელდა მთელ ქრისტიანულ სამყაროში.

თუ გაეითვალისწინებთ, როგორი დიდი მნიშვნელობა აქვს სკრიპტორიუმის მხატვრული ორიენტაციის განსაზღვრისათვის კამარების რაოდენობას სერიაში, მოქვის ხელნაწერში მათი განაწილების სისტემის ანალიზი გამოავლენს ტრადიციას, რომელსაც იგი მიჰყვება.

მოქვის სახარება განეკუთვნება დიდი სუიტის შემცველ, ე. ი. 10 გვერდიანი ხელნაწერების ჯგუფს. როგორც ცნობილია, კოდექსები, რომლებიც შეიცავენ დიდ სუიტას, გადაწერილია კონსტანტინოპოლში 1000 წლის ცოტა ხნის წინ ან მის შემდეგ,⁵² მცირე სუიტა, ე. ი. 7 გვერდიანი, ცნობილია შედარებით შეზღუდული რაოდენობის ხელნაწერებით და გვიანანტიკური პროტოტიპებიდან მომდინარეობენ, საიდანაც ისინი იღებენ საწყისს და გადადიან საუკუნიდან საუკუნეში, იმეორებენ რა უძველეს პროტოტიპს. მაგრამ ამ მრავალგზის გამეორების დროს, მომდევნო საუკუნეებში თავი იჩინა მოთხოვნილებამ, კამარების განაწილება დაეწყო recto გვერდიდან და დაემთავრებინათ verso გვერდზე, რამაც გამოიწვია ის, რომ VI საუკუნიდან კამარათა რაოდენობა გადიდა და შემოვიდა 8 გვერდიანი სისტემა. ქართული ხელნაწერების ადრეული ძეგლებიდან ჩემთვის ცნობილი არ არის 7 გვერდიანი, მცირე სუიტის შემცველი ხელნაწერები, თუმცა ფორმალურად ასეთად ითვლება ჰადიმის სახარება (897 წ.), სადაც კამარები განაწილებულია 5 ფურცელზე; 8 გვერდიანს კი შეიცავს სახარებათა ისეთი ცნობილი კოდექსები, როგორცაა ჯრუჭის I სახარება (936-940 წწ.), წყაროსთავის სახარება (A-98, X საუკუნის უკანასკნელი მეოთხედი), მესტიის სახარება (1030 წ.) და სხვ. მაგრამ, როგორც ძეგლებზე დაკვირვება გვიჩვენებს, ქართული კალიგრაფები სხვადასხვა დროს სარგებლობდნენ სხვადასხვა ტრადიციით და ზუსტად არ მიჰყვებოდნენ დროისათვის საყოველთაოდ აღიარებულ სისტემებს. როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ქართული ხელნაწერი წიგნებიდან უკვე ჰადიმის სახარებას უნდა ჰქონოდა 10 კამარა განაწილებული 5 ფურცელზე. შმერლინგის აზრით, ეს მომენტი არ შეესაბამება იმ ეპოქის ძეგლებს, რომელსაც ეკუთვნის ჰადიმის სახარება, კამარების განაწილების წესს, რადგან ბიზანტიური ხელოვნება მხოლოდ X-XI საუკუნეების მიჯნაზე გადადის 10 გვერდიანი კამარების ცხრილებზე⁵³ და ბუნებრივი იქნებოდა, რომ საქართველო, რომელიც ამ დროს ორიენტაციას იღებს ბიზანტიაზე რელიგიის საკითხებში, ქართულ ხელნაწერებში შემოიღებდა 10 გვერდიანი კამარების სერიას, მაგრამ ამ დროის ქართული ხელნაწერების შესწავლა გვიჩვენებს, რომ ისინი არ ჩქარობენ 8 გვერდიანი სისტემიდან 10 გვერდიანზე გადასვლას, პირიქით, უფრო დაჟინებით იჩენს თავს ადრეული ხანის მხატვრული ტრადიციები. ასე მაგალითად, იშვიათი 9 გვერდიანი კამარების სერიაა დაცული კარგად ცნობილ ბერთის სახარებაში (X ს.)⁵⁴ და ე. წ. ლეჩხუმურ კოდექსში (ქუთაისის სახელმწიფო ისტორიულ-ეთნოგრაფიული მუზეუმი K-76), რომელიც გადაწერილია 1060 წელს შავი მთის ღვთისმშობლის მონასტერში, კალიპოსში ვინმე ბასილი-თორელ ყოფილის მიერ.⁵⁵ კალიპოსის მონასტერში გადაწერილ სხვა ხელნაწერებშიც კამარების რიცხვი არ ემთხვევა არც სირიულ და არც ბიზანტიურ ტრადიციას – ალავერდისა (A-484, 1054 წ.)⁵⁶ და რუისის (A-845, XI ს. II ნახ.)⁵⁷ სახარებები შეიცავენ 14 გვერდიანი კამარების სერიას, განსხვავებით სირიული 16 გვერდიანი და ბიზანტიური 10 გვერდიანისა, 14 გვერდიანი

კამარების სერია გელათის სახარებაშიც (XII ს.), რაც მოწმობს ქართველი ოსტატების თავისებურ დამოკიდებულებაზე ქართული სახარების ტექსტში კამარების რიცხვთა საკითხისადმი.

შავ მთაზე უძველესი ტრადიციების არსებობაზე და ამავე დროს სომეხი გადამწერლების კონტაქტებზე ქართულ სკრიპტორუმებთან მოწმობს 1113 წლის სომხური ხელნაწერი, გადაწერილი დრაზრაკში ღვთისმშობლის მონასტერში.⁵⁸ ეს ხელნაწერი როგორც სომხური, ისე ბიზანტიური ხელნაწერებისათვის არა ტრადიციულ კამარების რიცხვს, 15 გვერდიან სერიას შეიცავს. მართებულად აღნიშნავს ტ. იზმაილოვა, რომ ალავერდისა და რუისის ხელნაწერებში მიღებული უნდა იყოს ქართული ვარიანტი 14 გვერდიანი სერიისა, რომელიც უახლოვდება სირიულს (16 გვერდიანს) და გავრცელებული იყო შავ მთაზე. შავი მთის მონასტრებში მიღებული ჩანს აგრეთვე 9 და 15 გვერდიანი სისტემაც. ის, რომ ლეჩხუმურ ხელნაწერში შენარჩუნებულია უძველესი მხატვრული პროტოტიპი, მისი გაფორმების სხვა მომენტებიც მიუთითებენ, კერძოდ: კამარის ჩარჩო თაღის მოხაზულობის გარეშე, ბალახოვანი ყვავილები მახარებელ იოანესა და პროხოვრეს ფეხებთან, ყვავილის ფორმა⁵⁹ და სხვ. ამრიგად, ლეჩხუმურ და ბერთის სახარებებში დაცული 9 გვერდიანი კამარების რიცხვი შედეგია უძველესი, ჩვენთვის უცნობი პროტოტიპის გავლენისა, რომელსაც მიჰყვება ორი ქართველი ოსტატი და რომელიც, როგორც ვხედავთ, საკმაოდ დიდხანს შემორჩა ისეთ მხატვრულ სკოლებში, როგორებიც იყო ქართული მონასტრები ბერთსა და კალიოხში. ადრეული პროტოტიპი რომ ასეთი სიცოცხლისუნარიანია, მოწმობს აგრეთვე ერთი ხელნაწერის მხატვრული გაფორმებაც, რომელიც დაცულია ქუთაისის ისტორიულ-ეთნოგრაფიულ მუზეუმში (K-375).⁶⁰ სად არის ეს ხელნაწერი გადაწერილი, ცნობილი არ არის. ჩვენი აზრით, იგი შესრულებული უნდა იყოს XIV საუკუნის ბოლოსა და არა უკვიანეს XV საუკუნის I ნახევრისა და არა XVI საუკუნეში. როგორც იგი დათარიღებულია ქუთაისის ხელნაწერთა აღწერილობაში. XIV-XV საუკუნეებში ტრადიციული 10 კამარის ნაცვლად ხელნაწერში დაცულია დროისათვის სრულიად უჩვეულო 7 გვერდიანი სერია კამარებისა, ე. ი. მცირე სუიტა. ეს წესი, როგორც აღვნიშნეთ, გვიანანტიკური პროტოტიპიდან მომდინარეობს და ადრეული ხანის ხელნაწერებისათვის იყო დამახასიათებელი. ამ ხელნაწერისათვის ნიშანდობლივია კიდევ მთელი რიგი თავისებურებანი, მაგალითად, კამარების ჩარჩო თაღის მოხაზულობის გარეშე, თავსართებში სათაურების, აგრეთვე ინიციალებისა და საზუღაო ასოების შესრულებაში წითელი ძეღნისა და ოქროს საღებავის დუბლირება. რაც ამ ხელნაწერს ბერძნულ სკრიპტორაუმებზე შესრულებულ ხელნაწერებთან აახლოებს. ეს ხელნაწერი სხვა მხრითაც გამორჩეულია; იგი მიეკუთვნება განსაკუთრებულ ჯგუფს სახარებათა კოდექსებისა, რომლებშიც მახარებელთა ოთხ პორტრეტს ოთხი საუფლო დღესასწაულის სცენა ახლავს: მათეს — „შობა“ (ფ. 11v-11r), მარკოზს — „ნაილისებება“ (ფ. 64v-69r), ლუკას — „ხარება“ (ფ. 109v-109r), იოანეს — „ჯოჯოსთვის წარტყვევნა“ (ფ. 173v-173r). ეს ხელნაწერები ცნობილია 20-მდე ნაშუქით და მათი წარმოშობის დრო XI საუკუნის ბოლო და მთელი XII საუკუნეა. გვხვდება ცალკეული ძეგლები კვიანპალეოლოგოსთა ეპოქამდე.

სახარებათა დეკორაციულ-მხატვრული გაფორმების რამდენიმე სისტემა არსებობდა. ისანი დაავჯუტვა ჯერ ნ. კონდაკოვსა,⁶¹ შემდეგ ნ. პოკოროვსკიმ⁶²

და მიღებ, ⁶³ მაგრამ სახარებათა ეს ჯგუფი, რომელშიც მახარებელთა გამოსახულებებს თან ახლავს თითო სცენა საუფლო დღესასწაულისა, მათ ცალკე ჯგუფად არ გამოუყვიათ. ხელნაწერები ამ განსაკუთრებული შემადგენლობის მინიატურებით დააჯგუფა ვ. მერელიტმა, რომელსაც შემდეგ რ. ს. ნელსონმა დაუმატა კიდევ ორი ხელნაწერი. ⁶⁴ ყველა ისინი კონსტანტინოპოლის კომენტა ეპოქის ნაწარმოებებია და მხოლოდ გვიანპალეოლოგოსთა ეპოქაში ჩნდებიან ერთეული ძეგლები. ქართული ხელნაწერებიდან ამ ჯგუფის სახარების ილუსტრირების საუკეთესო მაგალითს იძლევა ვანის ოთხთავი (A-1335, XII-XIII სს. მიჯნა). ⁶⁵

ამრიგად, როგორც ვხედავთ, IX საუკუნიდან მოყოლებული, ქართული ხელნაწერები შეიცავენ სხვადასხვა რიცხვს კამარათა რაოდენობისა, რაც გარკვეულ წილად უკავშირდება სკოლების მხატვრულ ტრადიციებს. მოქვის სახარებაში სახეზეა ბიზანტიური მხატვრული ტრადიციისათვის დამახასიათებელი დიდი სუიტა კამარების სერიისა – 10 გვერდიანი, რომლებიც 5 ფურცელზეა განაწილებული, რაც შეესაბამება კამარების განაწილების წესს, რომელიც მიღებული იყო XI-XIV საუკუნეების ბიზანტიურ ხელოვნებაში და ქართულ სკოლაში. ⁶⁶

ერთნაირია მოჩარჩოებისა და წყვილად დაჯგუფების ხერხი, როდესაც წყვილი კამარის სტრუქტურა, შემკულობის ელემენტები, მათი ორნამენტები და კოლორიტი არ შეიცავს რაიმე სპეციფიკურად ახალს: პირველი შეწყვილებული კამარის (ფ. 3r, 3v) დეკორაციული სახე ძირითადად შეესაბამება ერთმანეთს, ასევეა მომდევნო გვერდების წყვილებშიც.

სახარების კამარების წარმოშობისა და დეკორაციული გაფორმების ღრმა ანალიზის საფუძველზე, რომელიც მოცემულია კ. ნორდენფალკის შრომებში, კამარის დეკორაციულ კომპოზიციას საფუძვლად უდევს ნახევარწრიული ან ნალისებური ფორმის ორნამენტირებული რკალი. კამარის ნალისებური ფორმა სირიულ-პალესტინური არქიტექტურიდან უნდა მომდინარეობდეს. ბიზანტიური ოთხთავების კამარებისა და მასთან ქართული ხელნაწერებისათვისაც, XI საუკუნიდან ერთმადიანი, ორმადიანი, სამმადიანი ღია კამარიდან, რომელიც თავის დროზე სვეტებიანი მოჩარჩოების თავის როლს ასრულებდა, ხდება გადასვლა სწორკუთხოვან მოჩარჩოებულ ანტაბლემენტზე, რომელშიც ჩართულია ეს კამარა. ⁶⁷ ეს ნახევარწრიული მოხაზულობის არე დასრულებულ ორნამენტულ კომპოზიციას ქმნის და შევსებულია ორნამენტის კონცენტრული რიგებით. სამკუთხედი სოლები კამარასა და ანტაბლემენტის სწორკუთხა მოხაზულობას შორის ივსება პატარა, მკვეთრად სიმეტრიული ორნამენტული მოტივებით.

კამარული მოჩარჩოების ცნობილი და ფართოდ გავრცელებული სამი ტიპიდან მოქვის ხელნაწერში გამოყენებულია მხოლოდ ერთი, ერთმადიანი ტიპის კამარა, რომელიც სვეტების კაპიტელებს ეყრდნობა. მოქვის ხელნაწერის ყველა გვერდის ნახევარწრიული კამარა ჩასმულია სწორკუთხოვან გარე მოჩარჩოებაში და მხოლოდ ერთ გვერდზე (3r) იგი არ არის გამოყენებული, რადგან ანტაბლემენტის მინდორის მჭიდროდ შევსება ორნამენტული მოტივებით და ამ შემთხვევაში როგორც ორნამენტული, ისე ფრინველთა გამოსახულებებით, რომლის საშუალებითაც ანტაბლემენტის სწორკუთხოვანი არე მდიდრულ აღმოსავლურ ხალიჩად იქცა, ნახევარწრიული მოხაზულობის კამარის რკალის ჩახაზვა უკვე აუცილებლობას აღარ წარმოადგენდა; ისედაც ორნამენტით და ფრინველ-

თა გამოსახულებებით გადატვირთული პირველი კამარის ანტაბლემენტში, რომელიც ყველაზე უფრო დეკორაციული და ფერადოვანია ყველა დანარჩენ კამარაზე, კამარის ხაზის მოხაზულობისათვის უკვე ადგილი აღარ დარჩა.

მოქვის სახარების კამარები XI-XII საუკუნეებში მიღებულ კამარათა პროტოტიპს მიჰყვება, როცა კამარიანი გვერდები განსაკუთრებით მდიდრულად და მრავალფეროვნად ირთებოდა.⁶⁸ ამ გვერდების მორთვა ორგანიზებულია განსაკუთრებულად მრავალფეროვანი და ფერადოვანი მცენარეული ორნამენტითა და ფაუნით. ფრინველები გამოსახულია ბუნებრივად და ცოცხლად, თავისუფლად გამოიცინობა მოგოგმანე კაკბები, წერო დაგრძელებული ყელით⁶⁹ და ხობბები ფერადოვანი გრძელი კუდებით, ანიჭებს რა ოსტატი ამ ფორმებს დახვეწილ სინაზესა და სიმსუბუქეს. სრულყოფილი მხატვრული სახის ერთიანობა, განსხვავებული წყვილ კამარაში, ემორჩილება ერთიან სტილს.

ერთი და იგივე მოტივი მრავალფეროვანი კომბინაციებით მოცემულია კამარის ფარგლებში და თუ ორნამენტში ელემენტების დამთხვევა ხდება, სამაგიეროდ აფერადებაში განსხვავებულია. მრავალფეროვნება ორნამენტული და ფერადოვანი შეთანხმებებისა განსაზღვრავენ კიდევ ფურცლების მხატვრულ გამომსახველობას. ძირითადი ტონების პარამონიული მონაცვლეობა — ცისფერის, ნაცრისფერის, იისფერის, ლურჯის, მუქი ნაცრისფერის, მოყავისფრო, მომწვანო, წითელი და სხვ. განსაკუთრებულ ნათელ ფერადოვან ჟღერადობასა და სიმსუბუქეს ანიჭებენ ამ გვერდებს. დეკორაციული მოტივების მხატვრული სახე, რომელიც ნახატის ხაზისა და ფერადოვანი ლაქების საშუალებით იქმნება, უფრო დიდი შინაარსის შემცველი იყო შუა საუკუნეების ადამიანისათვის. ორნამენტთა კომპოზიციაში ფერთა პარამონია მისთვის გაუღმენთილი იყო ღრმა სიმბოლური მნიშვნელობით.⁷⁰

კამარების ორნამენტული მოტივები კონტურული ნახატის სიზუსტით გამოირჩევა, რაც კარგად მომზადებული მხატვრის ხელს ამჟღავნებს. ფერადოვანი კოლორიტი, ნიუანსების სიმდიდრე, ამ ნათელი ფერადოვანი გამის შეთანხმება ფოთლების, ყვავილების, ხვიარების ფანტასტიკურ ფორმებთან მდიდრული აღმოსავლური ხალიჩის შთაბეჭდილებას ქმნის.

ნათელი, რბილი კოლორიტი აქცენტირებულია თეთრას მონასმებით გამდიდრებული მუქი ლურჯისა და წითელი ფერის დასმით ორნამენტის სხვადასხვა მონაკვეთზე (ხობბების წითელი ყელები, კაკბების წითელი ფეხები და ნისკარტები, ყვავილთა წითელი გულები, ლურჯი ფოთლები და სხვ.). მხატვარი ფართოდ იყენებს თეთრას მსუყე მონასმებს ძირითადი ფერის ზემოდან, რაც დეკორის ელემენტების ზუსტ ფორმებს გარკვეულ მოცულობრიობას ანიჭებს. მოცულობითობის შთაბეჭდილება სწორედ ფერადოვანი ძერწვით იქმნება. ფერადოვანი ჟღერადობის მრავალფეროვნება ხაზგასმულია იმით, რომ წყვილი კამარები, რომელთაც მსგავსი დეკორი აქვთ, გამორიცხავენ აფერადებაში პარალელ-იზმს მათში საერთო ტონალობის შენარჩუნებით.

კამარების კომპოზიციაში დეკორაციული მოტივების გარკვეული სიმეტრიული განაწილება, გაწონასწორებულობის ტენდენცია ბატონობს. ძირითადად ეს არის მცენარეული მოტივები, რომელთა კომბინაცია სიმეტრიისა და რიტმის საფუძველზე ხდება: სამყურა ყვავილი (ე. წ. კრინი), რომელიც სხვადასხვა ხალხში ბუნების მუდმივ ძალებს განასახიერებდა,⁷¹ აკანთის მსგავსი ფოთლები, ფრთოსანი პალმეტები და მათი ვარიანტების მრავალფეროვნება. ფოთლოვან-

ყვავილოვანი ორნამენტი ბიზანტიურ ხელნაწერებში გამოიყენება XI შუახანებიდან.⁷² მხატვარი არ ეძებს იოლ გზას მრავალფეროვანი ორნამენტული მოტივების გააზრებაში. თუმცა მათ შერჩევაში იგრძნობა ზომიერების გრძნობა, მაგრამ არა მისწრაფება სიმარტივისაკენ. უმრავლეს ორნამენტული მოტივების ძირითად ელემენტს ქმნის ფრონტალურად გაშლილი რთული სახის ყვავილი ე. წ. ბიზანტიური ყვავილი მაღალ ყლორტზე,⁷³ რომელიც ჩასმულია ერთმანეთისაგან გარკვეულ მანძილზე დაშორებულ წრებში, რომელთაც ერთიან ხალიჩად კრავს სხვადასხვა მცენარეული მოტივი – ყლორტი, ფოთოლი, ნასკვი, ხვიარა; წრიდან ამოზრდილი ხვიარა ყლორტი ემსახურება კვლავ ახალი ფორმის – წრის, ნუშის გულის ფორმის შექმნას.

ყვავილის ყველაზე მარტივი სახესხვაობა ყალიბდება საფუძველში ყვავილის ორმაგი ფოთლისა და მისგან ამოზრდილი სამყურა ყვავილის გულისაგან – კრინისაგან (ფფ. 3რ, 3ვ, 4რ, 4ვ, 6რ, 6ვ). უფრო რთულ ვარიანტს ამ ყვავილისა იძლევა ფურცლები 6რ, 6ვ, სადაც ყვავილი ყალიბდება ორმაგი ფოთლით საფუძველთან და მისგან ამოზრდილი ფოთლოვანი ზედა ნაწილით, იღებს რა უფრო რთულ ხასიათს წაწვეტილებული გვირგვინით.

კამარის სვეტების საფუძველთან ყვავილების ფორმა იმეორებს სამყურა ყვავილისას, მაგრამ უფრო დიდი ზომისაა, მაღალ ყლორტზე; გამოყენებულია ე. წ. ფრთოსანი პალმეტის ყვავილიც (3რ, 3ვ).

კამარების შესრულებაში უნდა აღინიშნოს კოლონების აგების მრავალფეროვნება. უპირველეს ყოვლისა, ბიზანტიური ორიგინალი თავს იჩენს ისეთ დამახასიათებელ წერილმანში, როგორცაა კამარის შეწყვილებული სვეტის კვანძით შეკვრა (ფ. 7v). უკვე X საუკუნეში ეს ხერხი მიღებული იყო ბიზანტიის დედაქალაქის სკოლაში და შემდეგ ფართოდ ვრცელდება ბიზანტიურ არეალში. შეითვისა რა ქართულმა ხელნაწერმა, იგი ფართოდ გავრცელდა XII-XIII საუკუნეებში, უმთავრესად მდიდრულად შემკობილ კოდექსებში, რომელთა დეკორაციული პროგრამა მნიშვნელოვანწილად ორიენტირებულია ბიზანტიური ნიმუშების ინტერპრეტაციაზე ან პირდაპირ გადაღებაზე.⁷⁴ მესტიის (1030 წ.). გელათის. ჯრუჭის II, ვანის, H-2075, A-26 ოთხთავები და, საერთოდ, მოქვის ხელნაწერის კამარების კონსტრუქცია და ორნამენტის ანალოგს პოულობენ XI საუკუნის ბოლოსა და XII საუკუნის საზეიმო ხელნაწერების წრეში.⁷⁵ კამარის ქუსლებთან აკანთის ფოთლების ან ყლორტების მოთავსების სისტემაში იგრძნობა მექვიდრობითი კავშირი გვიანანტიკურ პირველწყაროებთან. ჯერ კიდევ რაბულას სახარებაში ჩნდება კამარების უმრავლესობაში ქვემოთ ორივე მხარეზე დიდი ყვავილი, ბუჩქი ან უბრალოდ ბალახი, რომელსაც ირმები ან კურდღელი წიწკნიდა; ადრექრისტიანული ხელოვნების ტრადიციებიდან მომდინარეობს ორნამენტის ისეთი ელემენტებაც, როგორცაა ნუშისებური ფორმის ოვალები, სხვადასხვა ფერის კოკრები (ფფ. 7რ, 7v).

ამ რამდენიმე მაგალითით აშკარაა ქართული ხელნაწერების დეკორის მექვიდრობითი კავშირი ადრეულ ნიმუშებთან, ე. ი. ხელნაწერებთან, რომლებიც ამჟღავნებენ კლასრიდან მომდინარე ნიმუშებს; ეს არის როგორც ორნამენტი, ისე კონკრეტული კოლონის მარმარილოსებრი ნახატი და ფარვა, ბაზისების ნახატი და სხვ.

XIII საუკუნის II ნახევრიდან ბიზანტიურ ხელოვნებაში მიმდინარე სტილისტური ცვლილებანი მოქვის ხელნაწერის კამარების შესრულებაშიც იჩენს

თავს. წარსულის მრავალფეროვანი შემკვიდრობა ახლად ემორჩილება ახალ ამოცანებს. ტრადიციული მოტივების ბაზაზე ოსტატი ქმნის თავისებურად ორგანიზებულ კომპოზიციებს, სრულიად პირობითს, მაგრამ ყოველთვის განსხვავებულს, გაუდნთილს ერთიანი მხატვრული ჩანაფიქრით; კამარებში რამდენადმე იკარგება მონუმენტურობის შეგრძნება. პროპორციები უფრო დაგრძელებულია, დახვეწილი, ამასთანავე, გაძლიერებულია დეკორაციულობა, მისწრაფება, გადმოცემის შემკულობის ნათელი, საზეიმო განწყობილება. თავისი დროისათვის ტიპური, იგი ემორჩილება ახალ სტილისტურ ნორმებს, რომელიც შემდგომ განვითარებას იღებს: ეს არის სიმსუბუქე, მოტივთა მრავალფეროვნება, ხაზის მოძრავი ხასიათი, ნათელი ფერადონება, მკვეთრი დეკორაციულობა.

კამარების აგებაში დროის ახალი ნიშნები თავს იჩენს ანტაბლემენტის არის პირობითად თავისუფალ შევსებაში, მაგალითად, პირველი კამარა, რომელშიც მთავარ დეკორაციულ ელემენტს სხვადასხვა მოძრაობაში საკმაოდ რეალურად გადმოცემული ფრინველები წარმოადგენენ (წერო, ხოხბები, კაკბები); ფრინველთა თავისუფალი განთავსება მინდორზე, თავისუფალი პოზები განსაკუთრებულ გამომსახველობასა და მოძრავ ხასიათს უქმნის ამ ფურცელს. ქართული ხელნაწერების კამარების ანტაბლემენტის ორნამენტში არცთუ ისე ხშირია ცხოველთა და ფრინველთა ფიგურების ჩართვა, როგორც ეს დამახასიათებელი იყო ბიზანტიური და სომხური ხელოვნების ნიმუშებისათვის. ქართულ ხელნაწერებში იგი უფრო XII საუკუნის II ნახევრიდან აღინიშნება.⁷⁶ ფრინველები, ხოხბები, განსაკუთრებით კი კაკბები ხშირად გვხვდება ბიზანტიური ხელნაწერების გაფორმებაში.⁷⁷

სიახლედ შეინიშნება აგრეთვე როგორც წყვილი კამარების ორნამენტული დეკორის ზუსტი გამეორების დარღვევაში, ისე ერთგვაროვანი ორნამენტული მოტივების მკაცრი რიტმული გამეორების უარყოფაში და თითოეული კამარისათვის დეკორის მოტივების შერჩევის მრავალფეროვნებაში. სახარების კამარები ინარჩუნებენ ფორმის აგების ზოგიერთ ტრადიციულ ხერხს, რომელიც შეთანხმებულია ახალ სტილისტურ ცვლილებებთან: სახეზეა ფოთლოვან-ყვავილოვანი მოტივების დეკორი მრავალფეროვანი სახეებით, მდიდრული და რამდენადმე გაწონასწორებულად დატვირთული მრავალფეროვანი კომპოზიციებით, რაც მათ აქამდე უცნობ, არაჩვეულებრივად დინამიკურ ხასიათს ანიჭებს.

წყვილი კამარების დეკორაციული ელემენტების განაწილება არ ემორჩილება მკაცრ სიმეტრიას, ერთი კამარის გაფორმების მკაცრ სარკისებურ გამეორებას შეორეში, პირიქით, დეკორაციული მოტივების განთავსებაში ხაზგასმულია ასიმეტრიულობა, მაგალითად, დეკორაციული მცენარეები, რომლებიც ამოიზრდებიან ფურცლის არეზე კამაროვანი კონსტრუქციის საფუძველთან, მოცემულია მრავალფეროვანი ვარიანტებით, თუმცა მათი განლაგება თითქოს სიმეტრიული რჩება, მაგრამ მუდმივად იცვლება მათი ფორმების ნახატი.

დროის მნიშვნელოვანი მომენტია ანტაბლემენტის სტრუქტურის ერთიანობის დარღვევა-გაწყვეტა (ფფ. 5v, 6r, 6v, 7r, 7v), კამარის კაპიტელების არქიტრავის ორნამენტულ ზოლში ჩასმა (ფფ. 3r, 3v), კამარების ზედა მოჩარჩოების ხაზზე კვანძების მოთავსება და სხვ.

კაპიტელების ფორმაში ჯერ კიდევ შეგვიძლია გამოვიცნოთ დეფორმირებული სილუეტი აკანთოვანი კაპიტელის ნახატისა, მაგრამ ჭარბობს არქიტექტურული ნიმუშის აბსტრაქტიზებული ორნამენტის სახესხვაობა. ცვლილება იგრძნობა აგრეთვე

კამარების სვეტების ბაზისების შესრულებაში. იგი უფრო მარტივი ხასიათისაა, ვიდრე XI-XIII საუკუნეების ნიმუშებში.⁷⁸

მოქვის ხელნაწერის კამარების მოჩარჩოების ცალკეული ნაწილის დამუშავების ხერხები, ორნამენტის მოტივები XI-XII საუკუნეების ბიზანტიურ და, განსაკუთრებით, ბიზანტიის დედაქალაქის სკრიპტორიუმებში შესრულებულ ხელნაწერთა ნიმუშებს მიჰყვება,⁷⁹ რომლებსაც მდიდრული დეკორაციული გაფორმება ჰქონდა მცენარეული და ცხოველური სტილის სამყაროდან. ეს გასაგებიცაა, რადგან ცალკეული ხელნაწერის შექმნის დროს გადამწერი როგორც ახლიდან არ ქმნიდა ტექსტს, ასევე პროტოტიპიდან იღებდა კამარების ტიპებს და მათი მხატვრული გაფორმების სახეებს. მხოლოდ დროის შესაბამისად იცვლება სტილი და მოქვის ხელნაწერის კამარების შესრულებაში, მისი მრავალგვარი და მრავალსახოვანი ორნამენტული მოტივების აგებაში, ცხოველთა გამოსახულებების მრავალფეროვან კომბინაციებში თავს იჩენს როგორც დროის მხატვრული მიდგომა, ისე მხატვრის შემოქმედებითი სრულყოფილება.

გიორგი მთაწმინდელის ანდერძი. ხელნაწერის ტექსტისაგან განსხვავებული უფრო წვრილი ხელით ნაწერი ანდერძის ტექსტი მოთავსებულია ხელნაწერის ბოლოში, რომელიც მხოლოდ საზედაო ასოებით არის გაფორმებული (ფ. 326 რ): „ესე საცნაურ იყავნ, ყ ლთა, რ ესე წ ა ოთხთავი არათუ ახლად გუთარგმნია, არამედ ფრიადითა იძულებითა ძმათა ვიეთმე სულიერთამთა ბერძნულითა სახარებითა და შეგუწამებია, ფრიადითა გამოწულვილითა.

და ვინცა დასწერდეთ, ვითა აქა ჰპოოთ, ეგრე დაწერეთ, თუ ამისგან ჯერ გიჩნდეს დაწერაჲ ლ სათუს სიტყ ათა ნუ სცვალებთ, არამედ ვითარცა აქა სწერია ეგრე დაწერეთ. და თუ არარაჲ მე გაშენდეს, ჩ ნნი ყ ნი სახარებანი პირველითგან წმინდად თარგმნილნია და კეთილად: ხანმეტნიცა და საბაწმინდურნიცა მუნით დაწერეთ და ლ თისათუს ერთმანეთსა ნუ გაჰრევთ და გლახაკისა გ(იორგისთუს) ლოცვა ყავთ“.

ამგვარად, ხელნაწერი Q-902 გიორგი მთაწმინდელისეული რედაქციის ნუსხაა და ანდერძის აგებულების, მისი ლექსიკისა და მოცულობის თვალსაზრისით, მცირეოდენი განსხვავების გამოვლენით, სრულიად ემთხვევა ჩვენამდე მოღწეული გიორგი მთაწმინდელისეულ ოთხთავთა რედაქციების ანდერძების ტექსტებს.⁸⁰

გიორგი მთაწმინდელის რედაქციის ოთხთავმა ფართო გავრცელება პოვა როგორც საქართველოში, ისე მის ფარგლებს გარეთ არსებულ ქართულ საეკლესიო ცნობილია, რომ გიორგი მთაწმინდელის მიერ გაწეული დიდი შრომა, რომელიც მან ოთხთავის ქართული ტექსტის საბოლოო დამუშავებისათვის დახარჯა და რომლის შესახებ თვითონვე იუწყება ანდერძში: „ესე წმიდა ოთხთავი ახლად გუთარგმნია“, ეს სიტყვები ორგვარად იყო გაგებული: 1. რომ ან სრულიად ახალი თარგმანი მოგვცა, 2. ან, რომ მან ძველად ნათარგმნი ტექსტები შეადარა ბერძნულ წყაროებს, შეასწორა და რედაქცია გაუკეთა.

ამ საკითხის გადაწყვეტაში ყველაზე უფრო ყურადსაღები და სანდოა ა. შანიძის მოსაზრება: უკეთესი ლიტერატურულ ფაქტებს გაეითვალისწინებთ, უფრო დასაჯერებელია გიორგის რედაქტორობა, ვიდრე მთარგმნელობა, მით უმეტეს, რომ გიორგი მთაწმინდელი მისივე რედაქციით დამუშავებული დავით-

ნის ანდერძშიაც აღნიშნავს: „ფრიადითა იძულებითა ვთარგმნე ესე დავითნი ახლად ბერძნულისაგან“. ა. შანიძე აღნიშნავს: „რა თქმა უნდა, არც დავითნია გიორგის მიერ სრულებით ახლად ნათარგმნი, საფუძვლად მასაც ძველი თარგმანები უდევს“.⁸¹ ამრიგად, ა. შანიძის აზრით, გიორგის ნაშუქაქვეი არსებითად არა ახალი და დამოუკიდებელი თარგმანი იყო, არამედ ძველი თარგმანის გასწორება.

ქართული ოთხთავების მრავალრიცხოვან ხელნაწერებში უმნიშვნელოვანეს ცნობებს გიორგი მთაწმინდელის ანდერძის გაგებისათვის შეიცავს ე. წ. ლეჩხუმური ხელნაწერი (1060 წ., K-76). იგი იმით არის მნიშვნელოვანი, რომ მას ტექსტის გადაკეთების კვალი შემოუნახავს, დაუცავს რა გიორგიისეული ანდერძის როგორც ერთი, ისე მეორე ვარიანტი.⁸² თავდაპირველად ყოფილა გიორგი მთაწმინდელისეული ანდერძის ის ტექსტი, რომლის მიხედვით გიორგი მთაწმინდელი ოთხთავის მხოლოდ „შემწამებელი“, ე. ი. რედაქტორ-შემსწორებელია, ხოლო შემდეგ ასეთი შინაარსის ანდერძის ტექსტი გადაუკეთებიათ, გადაუფხეკიათ სათანადო ადგილები და მისთვის ისეთი შინაარსი მიუციათ, რომ გიორგი მთაწმინდელი წარმოგვიდგება როგორც ოთხთავის ტექსტის ხელახლად მთარგმნელი.⁸³ ვ. სილოგავას აზრით, ეს გადაკეთება შესრულებული უნდა იყოს იმავე XI საუკუნეში და არ არის გამორიცხული, რომ ეს შესწორება თვითონ ტექსტის გადამწერ ბასილი თორელყოფილს შეეტანოს მის მიერვე გადაწერილ ლეჩხუმური ოთხთავის ტექსტში.

ჩვენამდე მოღწეულია გიორგის რედაქციის უძველესი 9 ნუსხა, რომელიც XI-XIII საუკუნეების ხელნაწერებს მოიცავს და რომლებიც ორ ვარიანტად დააჯგუფა ა. შანიძემ: A – გელათის, ვანის, ლეჩხუმური, სვანური (ლაფსყალდის); B – ბრეთის, ახალციხის, მოქვის, ეჩმიადინის, უბისის. ამ ტექსტებისაგან განსხვავებით, მოქვის ხელნაწერის ანდერძში გამოყენებულია უფრო ცოტა ქარაგმები. ქარაგმათა სიჭარბე ძველი ტექსტებისათვის უფრო იყო დამახასიათებელი. გიორგი მთაწმინდელის მიერ დაკანონებულ სახარების ტექსტს განუზომლად დიდი მნიშვნელობა აქონდა ქართული ლიტერატურისა და კულტურის ისტორიისათვის. როგორც კ. კეკელიძე აღნიშნავს, გიორგის სახარების ტექსტი სამჯერ შეუმოწმებია ბერძნულ ტექსტთან და მოუცია ახალი დამოუკიდებელი რედაქცია, რომელმაც საქართველოში მოიპოვა კანონიკური ღირსება და მნიშვნელობა ქართული ეულგატისა.⁸⁴

ამრიგად, მოქვის სახარების თითოეული ფურცლის გაფორმება, მათი გულმოდგინე შესრულება, დახვეწილი გემოვნება, რომელიც ჩანს თითოეული ელემენტის შესრულებაში, იქნება ეს კამარა, თავსართი, ინიციალი თუ მარტივი საზედაო ასო. კალიგრაფის ბრწყინვალე განსწავლულობა, მხატვრის დამაჯერებელი ხელი მოწმობს, რომ ხელნაწერი Q-902-ის გადაწერა და გაფორმება მიენდო საუკეთესო მაღალკვალიფიციურ სპეციალისტს. ეფრემი თავისი დროის ფრიად განსწავლული ოსტატია, რომელიც კარგად გრძნობს სტილის ცვლილებებს და მის მიერ გამოყენებულ ხერხებში, რომლებიც დროის შეცვლილ ვითარებას ასახავენ, იგრძნობა მოქვის სახარების მხატვრულ-დეკორატიული გაფორმების მჭიდრო კავშირი მის თანამედროვე ხელოვნებასთან.

მოქვის სახარების დასურათების სისტემა

**1. მოქვის ხელნაწერში მინიატურების
ბანლაგების პრინციპი**

სხვადასხვა ტიპის ილუსტრაციები. სახარება ის წმინდა წიგნია, რომელიც თვით ქრისტეს, მესიის განკაცების სიმბოლოდ იქცა. ჩვეულებრივად ეკლესიებში სახარება საკურთხეველში ტრაპეზზე იდო. იგი კანონიკური წიგნებიდან პირველ ადგილზე იყო საქართველოშიც. სახარების განსაკუთრებული მნიშვნელობის შესახებ ო. პოდობედოვა აღნიშნავს, „ რომ გავერკვეთ, თუ რა აზრს სდებდნენ სახარების კოდექსის თაყვანისცემაში, ტექსტისა და გამოსახულებების სახეობრივი ურთიერთობის გაგებაში, უნდა მივმართოთ 869-870 წლების მსოფლიო საეკლესიო კრების დადგენილების მესამე მუხლს, რომელიც ხატმებრძოლობაზე გამარჯვების პერიოდში თავის ყურადღებას სწორედ ხატისადმი დამოკიდებულებაზე ამახვილებდა, ბრძანებდა რა თაყვანი ეცათ ქრისტეს ხატისათვის სახარების წიგნის თანაბრად. კრების მონაწილენი ამტკიცებდნენ, რომ ისე, როგორც ენა სიტყვით გვაუწყებს, ასევე ფერწერაში — საღებავები“.¹ აქედან მოდის ორი მნიშვნელობა სახარების კოდექსისა — სიტყვისა, ლიტურგიკულ საქმიანობაში და გამოსახულებისა — ხატის შესაბამისი სახით.

სახარება ფართოდ გამოიყენებოდა საეკლესიო პრაქტიკაში. იგი შედიოდა 8-9 საეკლესიო წიგნების რიცხვში, რომლებიც აუცილებელი იყო მართლმადიდებლურ ეკლესიაში. სახარება უსათუოდ ლამაზი ხელით გადაიწერებოდა, მისთვის ირჩევდნენ განსაკუთრებულად მაღალხარისხოვან მასალას, რთავდნენ კამარებით, თავსარებით, ინციალებით და მინიატურებით; დეკორაციულ მორთულობაში ფართოდ გამოიყენებოდა იშვიათი საღებავები და ოქრო. დამწერლობის ძეგლების ძირითადი ფუნქცია, რა თქმა უნდა, წერილობითი ინფორმაციის გადმოცემაში მდგომარეობდა და ხელნაწერი იქმნებოდა არა როგორც ნასატყვის კრებულად, არამედ, უპირველეს ყოვლისა, როგორც დამწერლობის ნიმუში, სოლო მორთულობა მოთავსებული იყო არა ფურცლების შექცობის მიზნით. არამედ იმისათვის, რომ უფრო ცხადად ეჩვენებინათ სახარების შინაარსი,² მორთულობა იქმნებოდა ტექსტისათვის. ტექსტის მორთულობა გვიჩვენებდა საზღვრებს ტექსტის მონაკვეთისა, რომელსაც სრულიად განსაზღვრული დასრულებული შინაარსი ჰქონდა ან კიდევ გარკვეულ ფუნქციას ასრულებდა ტექსტის მიმართ.

სრულიად მცდარია შეხედულება იმის შესახებ, რომ ხელნაწერები აბსოლუტურად კანონიზირებული იყო და მათი გადაწერის დროს შუა საუკუნეების გადამწერელნი იცავდნენ ორიგინალის „სრულ სიზუსტეს“.

ხელნაწერი წიგნის გაფორმების ყოველ ცალკეულ შემთხვევაში სრულიად განსხვავებულად იკითხება თვით ძირითადი შექმადგენელი ნაწილებიც კი: სხვადასხვაგვარ დანაწევრებას ხაზს უსვამს თავსარების, მინიატურების განსაზღვრული ზომები; ფურცლის კომპოზიციის დეტალებთანა დაკავშირებული აგრეთვე დიდი და მცირე ინიციალები, სათაურების, მინიატურების, თვით ტექსტის გარკვეული ნაწილებისათვისაც კი საღებავების გამოყენება და

სხვ. ხელნაწერი წიგნი ყოველთვის უნიკალურია, განუმეორებელია და ამაშია მისი განსაკუთრებული ღირებულება.

იმისათვის, რომ ღირსეულად გაეფორმებინათ ასეთი დიდი მნიშვნელობის ხელნაწერი წიგნი, ყველა მისაღები საშუალება გამოიყენებოდა, მაგრამ ყველაზე მნიშვნელოვანი მაინც იყო სიუჟეტური ილუსტრაცია-მინიატურა. სიუჟეტური მინიატურები ხელნაწერი წიგნის ორგანული ნაწილი ხდებოდა და ბოლომდე არ შეიძლება იგი გაგებულ იქნეს როგორც მხატვრული მოვლენა ამ მთლიანის გარეშე.³ სიუჟეტური მინიატურა ხსნის ტექსტს, მის ღრმა სიმბოლურ აზრს, ამიტომ მისი განთავსების ადგილს წიგნში განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება. სახარების ილუსტრაციებში მხატვრისა და მკითხველის მთელი ყურადღება ქრისტესა და მასთან დაკავშირებული ამბებისადმი იყო მიპყრობილი. ეს მინიატურები სწორედ ტექსტის ილუსტრაციებს წარმოადგენენ, ტექსტის ვიზუალურ სახეებში გამოვლენას. მათი მნიშვნელობა იმითაც იზრდება, რომ შეიცავენ ისეთ სიუჟეტებს, რომლებიც არ გვხვდება ხელოვნების სხვა დარგებში – ხატწერაში, კედლის მხატვრობასა და რელიეფში.

სახარების მორთულობა იცავდა კანონს, იკონოგრაფიულ სქემას, მაგრამ ისევე, როგორც ყოველგვარი ლიტერატურული ძეგლი, რომელიც ხანგრძლივი დროის განმავლობაში ემსახურებოდა ეკლესიის საჭიროებასა და მკითხველთა ინტერესებს, სახარების დასურათებაც განიცდიდა ცვლილებას; საუკუნეთა განმავლობაში იგი ეთვისებოდა სხვადასხვა მიზანს და მან განსაზღვრული ტრადიციული თავისებურებანი შეიძინა.

სახარების დასურათება სხვადასხვანაირად ზორციელდებოდა. ჩანაფიქრისა და შემკვეთის სურვილების გათვალისწინებით მხატვრები ისწრაფოდნენ მინიატურებში გადმოეცათ ტექსტის ესა თუ ის თავისებურება. ილუსტრაციებში მოეცათ ტექსტის თანმიმდევრული გახსნა; ფონტიისის ფურცელზე გამოესახათ შემკვეთი, „ვერება“, საეკლესიო დღესასწაული ან მონასტრის წინამძღვარი, ვისი დაკვეთითაც შესრულდა ეს ხელნაწერი; მთლიან გვერდებზე ან ტექსტში ჩართულ მინიატურებზე მოეცათ ქრისტეს ცხოვრების ძირითადი მოვლენები, ხაზი გაესვათ სასწაულებისა ან ქრისტეს ქადაგებისათვის, გაეტარებინათ ილუსტრაციებში გარკვეული იდეები.

სახარების სხვადასხვა რედაქციას დასურათების სხვადასხვა სისტემა შეესაბამებოდა. თუ მხატვრები ისწრაფოდნენ წარმოდგინათ მოვლენების თანმიმდევრული გახსნა, ისინი ირჩევდნენ სხვადასხვა შინაარსის სიუჟეტებს და იყენებდნენ დიდი რაოდენობით მინიატურებს. ამ შემთხვევაში მინიატურები, როგორც წესი, მცირე ზომისაა, მოთავსებულია ტექსტში, ზოგჯერ 2-3 ერთ გვერდზე და შეთანხმებულია ტექსტთან ან კიდევ მოჩარჩოების გარეშე განუწყვეტელი ლენტის სახით ჩართულია ტექსტში. თუ მხატვრები ისწრაფიან უფრო ლაკონიურად დაასურათონ სახარების ტექსტი, მაშინ ისინი იყენებენ მთლიან გვერდებზე მინიატურებს ან უბრალოდ დიდი ზომის მინიატურებს, რომლებიც ფურცლის გარკვეულ ნაწილს იკავებენ და ფაქტობრივად ისინი წარმოადგენენ თავსართ-მინიატურებს, რადგან ჩვეულებრივად წინ უძღვიან ტექსტს, რომლის შინაარსსაც იძლევიან სახვითი ხერხებით. ხელნაწერების ამგვარი დასურათება, როგორც წესი, შეიცავს კამარათა გარკვეულ რიცხვს, მხარებელთა ოთხ გამოსახულებას და რამდენიმე მინიატურას ქრისტეს ცხოვრებიდან და სასწაულებიდან.

სახარების თემაზე მინიატურებმა შეაღწიეს თვით სპეციალურ საღვთისმეტყველო წიგნებშიც, რომლებიც შეიქმნა ღვთისმსახურების ჩამოყალიბების პროცესში. ამ სპეციალურ წიგნებს, რომლებიც საეკლესიო მსახურების გარკვეულ დღეებს ესადაგებოდა, განეკუთვნებიან ისეთი კრებულები, როგორცაა: ზატიკი, სუნაქსარი, ეკლესიის მამათა ქადაგებანი და სხვ.⁴

გ. მილე⁵ დასურათებული სახარებების ძირითადად ორ ტიპს არჩევდა:

1. ხელნაწერები მთლიანად ილუსტრირებული მინიატურების დიდი რიცხვით;
2. ნაწილობრივ დასურათებული კოდექსები, რომლის უამრავი მაგალითი არსებობს, თუმცა, ამავე დროს, გ. მილე ილუსტრირების ორ სისტემასაც გამოყოფდა: 1. სახარების ხელნაწერები, რომლებშიც დასურათებულია ძირითადად მათეს სახარების თავი, ხოლო მომდევნო თავებში – მარკოზი, ლუკა, იოანე – ეპიზოდები დასურათებისათვის შერჩეულია; 2. ხოლო მეორე საილუსტრაციოდ ირჩევს მხოლოდ ცალკეულ ეპიზოდს სახარების დასურათების ციკლიდან.

ილუსტრირებულ სახარებათა ყველა უძველესი ეგზემპლარების სპეციალური შესწავლა ამტკიცებს, რომ პირველად შეიქმნა ილუსტრირებული სახარების მოკლე რედაქცია, ხოლო XI საუკუნეში ჩამოყალიბდა ილუსტრირებული სახარების მეორე ტიპი ფართო ციკლით. მაგრამ ამავე დროს უნდა აღინიშნოს, რომ ჩვენამდე მოღწეული უძველესი სირიული რაბულასა (586 წ.) და ბერძნული – როსანოს (VI ს. II ნახ.) სახარებები შეიცავენ უკვე მინიატურების გარკვეულად დიდ რიცხვს. ამრიგად, უნდა ვივარაუდოთ, რომ ამ ტიპის სახარება უფრო ადრე წარმოიშვა და შესაბამისად რაბულასა და როსანოს სახარებები ჩვენთვის უცნობ არქაულ ნიმუშებს აღადგენენ. მათი დასურათების სისტემა საშუალებას გვაძლევს გავაკეთოთ დასკვნა, რომ ამ ტიპის სახარებების რედაქცია ჩამოყალიბდა სადაც IV-VI საუკუნეებს შორის.⁶ გ. მილეს აზრით, ეს ტიპი ილუსტრირებული ოთხთავისა ილუსტრაციების შინაარსისა და სტილის მიხედვით სირიულ მხატვრულ წრეებში წარმოიშვა, შესაძლებელია ანტიოქიაში.⁷

სირიელებმა დაამუშავეს (რაბულას, Paris Sir. 33, VI ს.) ორიგინალური რედაქცია სახარების დასურათების ფართო ციკლისა, მთავარი აქცენტი გაამახვილეს რა დრამატულ სცენებზე, რაც საშუალებას იძლეოდა ტექსტის გამოშახველობა გაეძლიერებინათ.⁸ სირიაში, როგორც ჩანს, პირველად შეიქმნა ისეთი საზემო ხელნაწერები, რომელთა მრავალრიცხოვანი მინიატურები ასწლევულების მანძილზე ქრისტიანული იკონოგრაფიის ნამდვილ „ფაბრიკებს“ წარმოადგენდნენ.⁹ სწორედ სირიაში დაიბადა ტრადიცია მოეთავსებინათ მინიატურა წიგნის ფურცლებზე. რაბულას სახარება წარმოადგენს უძველეს ხელნაწერს, რომლის ფურცლები მარგინალური ილუსტრაციებით არის მორთული.¹⁰

როდესაც ბიზანტიის იმპერიაში დასავლეთი ოლქები ხატმკერძოლობამ მოიცვა, სირიასა და პალესტინაში ხატისადმი თავყანისცემა შენარჩუნებულ იქნა და ილუსტრირებული ხელნაწერები არ განადგურებულა. პირიქით, ილუსტრაციების ციკლი კიდევ გაიზარდა, გაფართოვდა სიუჟეტების რიცხვი, გაზრდილნი გართულდა ახალი წერილმანი ელემენტების მომატების ხარჯზე. ილუსტრირებული სირიული ხელნაწერები ხატის თავყანისცემის აღდგენის შეუძლებელი ნიმუშები სირიული პროტოტიპების ცოცხალ კვალს ატარებენ არა მარტო იკონოგრაფიაში, არამედ სტილშიც.¹¹ საუკუნეთა განმავლობაში ლიტერატურული ნაწარმოები არ ექვემდებარებოდა ცვლილებას, მაგრამ იგი შესაძ-

ლებლობას იძლეოდა ინტერპრეტაციისა, მხატვრული გაფორმების მრავალფეროვნებისა.

XI საუკუნეში საბოლოოდ გაფორმდა ხელნაწერი წიგნის დეკორაციული თავისებურებანი. მინიატურა განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს ხელნაწერი ტექსტის სახეობრივი საშუალებებით წარმოდგენაში.¹² ჩამოყალიბდა წმინდა მინიატურული სტილი; მინიატურები თავსდება ჩარჩოში ან ჩარჩოს გარეშეა მოთავსებული მცირე გამოსახულებების სახით, რომელიც ხელნაწერის ფურცელზე ტექსტთან ერთად კომპოზიციურ ერთიანობას ქმნის. ეს პატარ-პატარა მინიატურები და გამოსახულებანი, როგორც მძივები, ისეა გაბნეული ტექსტში (gr. 74, gr. 115, სახარება პატმოსიდან Cod. 70, ვენის ეროვნული ბიბლიოთეკის სახარება theol. gr. 154, სახარება სენაქსართ ვატიკანის ბიბლიოთეკიდან gr. 1156, სახარება ფლორენციის ბიბლიოთეკიდან Plut VI₂₃ და სხვ.).

XIII საუკუნის დასაწყისიდან შეინიშნება ტენდენცია – შეიზღუდოს სიუჟეტური მინიატურების რიცხვი სახარებებში, ამიტომ დიდი მნიშვნელობა ენიჭება XIII-XIV საუკუნეების სახარების იმ ნიმუშებს, რომლებიც თანმიმდევრულად ასურათებენ სახარების მთელ ტექსტს, აგრძელებენ რა XI-XII საუკუნეების ხელნაწერების შესანიშნავ ტრადიციებს. სწორედ კოდექსები, მინიატურების დიდი რაოდენობით, ქმნიან ყველაზე ძვირფას ჯგუფს საზეიმოდ გაფორმებული ხელნაწერებისა, რომლებიც, ამავე დროს, ცხადად ასახავენ მხატვრის დამოკიდებულებას სახარების შინაარსისადმი.

მოქვის სახარების ხელნაწერი შეიცავს ოთხი მახარებლის კანონიკურ ტექსტს და მისი მინიატურების შემადგენლობა ძირითადად შეესაბამება ტრადიციულ ნარატიული სახარების ციკლს, ისე როგორც იგი ჩამოყალიბდა XI საუკუნის საზეიმო ოთხთავების ხელნაწერებში, სადაც ჩვენ ვხედავთ „ჯვარცმის“ რამდენიმე რედაქციას სხვადასხვა კომპოზიციაში, „მოციქულთა ზიარებას“ „საიდუმლო სერობის“ გვერდით და „ქრისტეს აღდგომის“ კომპოზიციას „ჯოჯოხეთის წარტყვევნასთან“, თუმცა ეს უკანასკნელი მინიატურა მოქვის ხელნაწერში არ აღმოჩნდა და მას თავისი მიზეზი უნდა ჰქონდეს.

მოქვის სახარება იმითაცაა საინტერესო, რომ მასში მხატვარმა გამოიყენა როგორც მინიატურები მთლიან გვერდებზე, ასევე ტექსტში ჩართული მცირე ზომის ჩარჩოში ჩასმული მინიატურები, რომლებიც მისდევენ თხრობას და სახარების ყველა მნიშვნელოვან ეპიზოდს ასურათებენ. სახარების მხატვრული გაფორმებისათვის ჩვეულებრივი მახარებელთა გამოსახულებიანი მინიატურების გარდა, კოდექსის დასაწყისსა და ბოლოში მოცემულია კიდევ ორ-ორი მინიატურა, რომელთაც მთლიანი გვერდები უჭირავთ. მათი განაწილების თანმიმდევრობა შემდეგია: „ვედრება“ (ფ. 8; დღეისათვის ეს ფურცელი დაკარგულია), მათე მახარებელი (ფ. 12v), „ქრისტეს გენეალოგია“ (ფ. 14r), მარკოს მახარებელი და მის წინაშე მაკურთხებელი პეტრე მოციქულის ნახევარფიგურა (ფ. 105v), ლუკა მახარებელი და მის წინაშე ღვთისმშობლის ნახევარფიგურა (ფ. 161v), იოანე მახარებელი, რომელიც უდაბნოში კარნახობს თავის მოწაფე პროხორეს (ფ. 254v), „სულიწმიდის მოფენა“ და „ღვთისმშობლის მიძინება“ მოცემულია ერთ ფურცელზე (327v), ხოლო მთელი სიმაღლით ჩვილედი ღვთისმშობლისა და მის წინაშე მუხლმოდრეკილი ქტიტორი გამოსახულია სახარების სულ ბოლო ფურცელზე (328v). ამ ე. წ. საზეიმო მინიატურების თანმიმდევრობა, მათი გამოყოფა მოქვის სახარების დასურათების სისტემაში, გვაფიქრებინებს

ხელნაწერში ამ ფურცლების განსაკუთრებულ ხასიათსა და მნიშვნელობაზე.¹³

მინიატურები მთლიან გვერდებზე. შუა საუკუნეების ხელნაწერი სახარების მხატვრული გაფორმების სტრუქტურაში კამარებთან ერთად დიდი როლი ენიჭებოდა ე. წ. საზეიმო მინიატურებს მთლიან გვერდებზე, რომელზედაც გამოისახებოდნენ ტექსტის ავტორები, დამკვეთები, საეკლესიო დღესასწაულის სცენა ან მონასტრის პატრონი, რომლის სახელზედაც იყო აგებული ეს ეკლესია. განსაკუთრებით რთულია ქართული ხელნაწერი სახარების სტრუქტურა და მნიშვნელოვანია მისი გაფორმება განვითარებულ შუა საუკუნეებში, კერძოდ, XII-XIII საუკუნეებში, როდესაც დიდი ადგილი ხელნაწერი წიგნის გაფორმებაში ენიჭება მინიატურებს ცალკეულ ფურცლებზე. ამ მხრივ მოქვის სახარება აგრძელებს ტრადიციას გელათისა და ჯრუჭის II სახარებების მხატვრული გაფორმებისა, რომლებიც შეიცავენ 5-5 საზეიმო მინიატურას; გარდა ოთხი მახარებლის – სახარების ავტორების გამოსახულებებისა, ორივე სახარებაში, გელათსა და ჯრუჭში მოცემულია აგრეთვე „ვედრების“ საზეიმო მინიატურა; მოქვის სახარება კიდევ უფრო გამდიდრებულია ამ ფურცლებით: ოთხი მახარებლის პორტრეტისა და „ვედრების“ (დაკარგული) მინიატურის გარდა, იგი შეიცავს კიდევ ოთხ მინიატურას მთლიან გვერდებზე.

დიდი ლოგიკურობითა და ოსტატობით განხორციელებულ დეკორაციულ გაფორმებაში ამ მინიატურებს განსაკუთრებული როლი ეკისრებათ. მათ შემოსაზღვრავთ ტექსტში ჩასმულ მინიატურებისაგან განსხვავებული უფრო მდიდრულად გაფორმებული ჩარჩოები და ამ შემთხვევაში ისინი გაიაზრებიან, როგორც დამოუკიდებელი კომპოზიციები, რომლებიც დაზგური ფერწერის ნიმუშებს მოგვაგონებენ, მით უმეტეს, რომ მათ ფონს მბრწყინავი ოქროს საფუძველი ქმნის. მახარებელთა გამოსახულებებიანი მინიატურების ჩარჩო საშუალო ხაზისაგან შედგება, რომლის შიგნით ფოთლოვანი ორნამენტი ყოფილა მოთავსებული, რომელიც შემორჩენილია ფრაგმენტების სახით (ფ. 161v), ხოლო 254v გვერდის მორჩარობა გრაფიკული ხასიათის დაკბილულ მოტივს ქმნის. ყველა მახარებლის გამოსახულების მორჩარობა გართულებულია ყვავილების ნასკვის მოტივით 3-3 ვერტიკალსა და 2-2 ჰორიზონტალზე, რაც შეეხება 14r სიუჟეტის მორჩარობას, იგი ძალზე დაზიანებულია და შესაძლებელია შედგებოდა მორჩარობის შუაში თეთრა გავლებული ერთი ფართო ზოლისაგან, ისე როგორც 327v და 328r ფურცლებზეა შერჩენილი. ეს უკანასკნელი მინიატურა (დღეს დიდად დაზიანებული) კიდევ უფრო საზეიმოდ ყოფილა გაფორმებული ჩარჩოს კუთხეებსა და გვერდებზე მცენარეული მოტივების გამოყენებით.¹⁴

მოუხედავად ამ მინიატურების ჩარჩოების რამდენადმე გართულებული ხასიათისა, ყვავილოვანი და გეომეტრიული მოტივებით, ძირითადად ისინი მაინც აღიქმებიან, როგორც თავშეკავებულად გაფორმებული ჩარჩოებიანი მინიატურები.

მოქვის სახარების საზეიმო მინიატურები მოთავსებულია კოდექსის გარკვეულ ადგილებში და მისი დახმარებით გამოიყოფა კოდექსის განსაკუთრებულად მნიშვნელოვანი ნაწილები. იკონოგრაფიული თავისებურებებით, სამყაროს ხედვის განსაკუთრებული აღქმით, ძველ ორიგინალთან უჩვეულო კავშირის ნიშნებით, კომპოზიციური წყობის თავისებურებებით, ეს მინიატურები მოქვის კოდექსს განუმეორებელ, უნიკალურ ხასიათს ანიჭებენ.

ვედრება. მოქვის კოდექსის სატიტულო ფურცელი „ვედრების“ კომპოზიციით დღესდღეობით დაკარგულად ითვლება (სავარაუდოა, ფ. 8), მაგრამ ცნობებს,

რომ ეს მინიატურა ხელნაწერში არსებობდა, შეიცავს ნ. კონდაკოვის, რ. შმერლინგის, შ. ამირანაშვილის შრომები.

ნ. კონდაკოვი მიუთითებს: „ მასში (მოქვის კოდექსში – ი. ჭ.) 10 კამარის გარდა, 48 (?) მკერდამდე სახეა,¹⁵ „ღეისუსი“ დასაწყისში და „ოთხი მახარებელი“. შემდეგი მკვლევარი, რომელიც ასევე აღნიშნავს „ვედრების“ კომპოზიციის არსებობას ხელნაწერში, არის რ. შმერლინგი, იგი წერს: „მართულობის შემადგენლობა ძირითადად ტრადიციულია: კამარები, რიცხვით 10, „ვედრება“, მახარებლები ყოველი სახარების თავის დასაწყისში და, რა თქმა უნდა, თავსართები“.¹⁶ ხოლო შ. ამირანაშვილი უფრო აზუსტებს „ვედრების“ კომპოზიციის მდებარეობას ხელნაწერში და მის იკონოგრაფიულ სქემას: „მათეს გამოსახულების შემდეგ მეორე ფურცელზე მოცემულია ქრისტეს გენეალოგია 42 სახით დაწყებული აბრაამიდან, შემდეგ მოდის „ღეისუსის“ ტრადიციული გამოსახულება, როგორც ჯრუჭის სახარებაში“.¹⁷ მაგრამ ამ მინიატურას არ მოიხსენიებენ არც თ. ჟორდანიას და არც ე. თაყაიშვილი; თუმცა ე. თაყაიშვილი აღნიშნავს სხვა საზეიმო მინიატურების არსებობას ხელნაწერში: „მათეს სახარებაში მეორე ფურცელი მოხატულია მამამთავრებით აბრაამიდან დაწყებული...“, „ბოლოს უკანასკნელ ფურცელზე მშვენიერი სურათია ღვთისმშობლის ჩვილადი... ამ სურათის წინ მთელ თაბახზე ორი სურათია: „ერთი სულიწმინდის მოფენისა და მეორე ღვთისმშობლის მიძინებისა, ორივე მშვენიერი ნახელავი“ და დასძენს: „სხვა დიდი სურათები არ არის“.¹⁸

ხომ არ არის ეს გამოწვეული იმით, რომ თ. ჟორდანიასა და ე. თაყაიშვილის დროს ეს მინიატურა უკვე აღარ იყო ხელნაწერში? ე. თაყაიშვილმა 1913 წელს ინახულა მარტვილის მონასტერი, ხოლო თ. ჟორდანიამ ცოტა ადრე. ხომ ცნობილია რომ რ. შმერლინგმა თავისი ალბომის შედგენისას პ. უეაროვას მიერ 1914 წლამდე შეკრებილი მასალებით ისარგებლა. 1921 წელს კი ხელნაწერი გატანილ იქნა საზღვარგარეთ და რ. შმერლინგს ალბომზე მუშაობის დროს (გამოვიდა 1940 წ.) უკვე აღარ ჰქონდა საშუალება თავიდან ენახა ხელნაწერი; მაშინ რას ეყრდნობა შ. ამირანაშვილის მონაცემები? მთლიან გვერდებზე სოუჟეტების დასახელების დროს მეცნიერი უშვებს შეცდომას და წერს, რომ ლუკას წინ ღვთისმშობელი ჩვილით ხელშია წარმოდგენილი,¹⁹ რაც არ შეესაბამება სინამდვილეს: ღვთისმშობელი ჩვილის გარეშეა მინიატურაზე მოცემული.

ამრიგად, მკვლევართა ერთი ნაწილი მიუთითებს ამ მინიატურის არსებობაზე ხელნაწერში და მხოლოდ შ. ამირანაშვილი მიანიშნებს მის მდებარეობას „ქრისტეს გენეალოგიის“ (14r) შემდეგ ფურცელზე; მაგრამ აქ მოქვის ხელნაწერს ფურცელი არ აკლია, აკლია კამარების შემდეგი მერვე ფურცელი, რომელზედაც, სავარაუდოა, მოცემული იყო „ვედრების“ კომპოზიცია, ისე როგორც ეს არის გელათისა (ფ. 11v) და ჯრუჭის II-ში (ფ. 6v), სადაც სწორედ კამარების შემდეგ ფურცელზეა იგი მოთავსებული.

სამწუხაროდ, არ არსებობს მინიატურის რაიმე აღწერილობა, რომელიც საშუალებას მოგვცემდა წარმოგვედგინა ხელნაწერის ამ მეტად მნიშვნელოვანი სატიტულო ფურცლის იკონოგრაფიული სქემა, თუმცა შ. ამირანაშვილი მიუთითებს, რომ იგი მოცემული იყო ისე, როგორც ეს ჯრუჭის სახარებაშია; ამრიგად, სავარაუდოა, რომ მოქვის ხელნაწერში იგი წარმოდგენილი იყო იმავე იკონოგრაფიული რედაქციით, რომელიც გვხვდება სხვა ქართულ ხელნაწერებში – გელათის სახარებასა²⁰ და ჯრუჭის II ოთხთავში,²¹ სადაც „ვედრება“ მოცემულია

ფრონტიპისის სახით მოკლე იკონოგრაფიული რედაქციით სამი ფიგურისაგან: ღვთისმშობელი – ქრისტე – იოანე ნათლისმცემელი. რამდენადმე განსხვავდება „ვედრების“ კომპოზიცია (ფ. 62v) ორენოვან ხელნაწერში 01, 58 რუსეთის ეროვნული ბიბლიოთეკიდან (დაახლ. 1500 წელი):²² ცენტრში მოცემულია მაცხოვარი მთელი სიმაღლით, მისი თავის გასწვრივ ღვთისმშობლისა და იოანე ნათლისმცემლის ნახევარფიგურები ვედრების პოზაში, უფრო ქვემოთ მთელი სიმაღლით მოციქულების პეტრესა და პავლეს ფიგურები. ასეთი ორიარუსიანი კომპოზიცია ცნობილი არ არის არც საქართველოში და არც ბალკანეთზე. აქ მოცემული უნდა იყოს მხატვრის მიერ დამოუკიდებლად შედგენილი კომპოზიცია, რომელიც შესაძლებელია გაიზარდოს როგორც იკონოგრაფიული ნიმუში „ვედრების“ ვარიანტებისათვის.²³

მოქეის კოდექსის „ვედრების“ კომპოზიციის იკონოგრაფიული ხასიათი ალბათ უფრო შეესაბამებოდა ხელნაწერის სხვა სახეიმო მინიატურების მონუმენტურ და ლაკონიურ ხასიათს და გამომსახველ ფორმებში წარმოგიდგინდა საყოველთაო აღდგომისა და მეოხების იდეას: ღვთისმშობელი და იოანე ნათლისმცემელი მიმართავდნენ ვედრებით მაცხოვარს ქრისტიანული მოდგმის დაცვისათვის; თეოლოგიური ენით რომ ვთქვათ, ღვთისმშობელი და იოანე ნათლისმცემელი თავის თავზე იღებდნენ შუამავლის როლს ადამიანთა მოდგმასა და ქრისტეს შორის; მათი შუამავლობის აზრი გამპლიერებულია მავედრებელი ეფესით.²⁴

ბერძნულ ხელნაწერებში „ვედრების“ კომპოზიცია იშვიათი გამონაკლისის სახით გვხვდება. მინიატურაში „ვედრების“ ყველაზე ადრეულ გამოსახულებად მიიჩნევენ მინიატურას კოზმა ინდოკაპლოსტის თხზულებაში Cod. gr. 699 (IX ს. ბოლო), რომელიც თავისთავად ძალიან ძველი, დაახლოებით V-VI საუკუნეების ორიგინალის ასლს წარმოადგენს.²⁵ „ვედრების“ კომპოზიცია მოცემულია დედოფალ მელისენდას ფსალმუნში ბრიტანეთის მუზეუმიდან (Egerton 1139, შესრულებული 1131-1143 წლებს შორის).²⁶ სატიტულო ფურცელზე ამ კომპოზიციას უფრო თავსართში ვხვდავთ, „დეისუსი“ ფრონტიპისისზე მოთავსებულია პარვარდის ბიბლიოთეკის ფსალმუნის ხელნაწერში Ms. gr. 3 (XI ს. ან 1105 წ.): კომპოზიცია მოთავსებულია ორნამენტულ კამარაში, რომლის ჩარჩოს გარეთ დავითის ფიგურაა. ლ. ნეე აღნიშნავს, რომ თავსართში „ვედრების“ კომპოზიცია ჩვეულებრივია ფსალმუნისათვის, მაგრამ დავითი „დეისუსის“ კომპოზიციაში ეს უკვე არაჩვეულებრივი მომენტია.²⁷ ასევე არაჩვეულებრივ მოვლენად თელის ტ. ველმანსი „ვედრების“ კომპოზიციის მოთავსების ფაქტს სატიტულო ფურცლის ნაწილზე პარიზის ეროვნული ბიბლიოთეკის ხელნაწერში „იობის წიგნი“ gr. 135 (1362 წ.).²⁸ ცალკე ფურცელზე (ფ. 1r) „ვედრების“ კომპოზიცია სახარების ხელნაწერში დასტურდება ათენის ეროვნული ბიბლიოთეკის Cod. 2645-ში (XII ს.). ტ. შიგებუმი ხაზგასმით მიუთითებს, რომ ამ მინიატურაზე უშუალოდ გაელენას ახდენს იკონოსტასის იკონოგრაფიული პროგრამა.²⁹ ასევე XII საუკუნით თარიღდება კონსტანტინოპოლის საპატრიარქო ბიბლიოთეკის ოთხთავი Cod. 3, რომლის სატიტულო ფურცელზე (ფ. 2v) მოცემულია ორ ფრიზად განთავსებული კომპოზიცია: ზემოთ „დეისუსი“, მთელი სიმაღლით ქრისტეს, ღვთისმშობლისა და იოანე ნათლისმცემლის ფიგურებით, ქვემოთ კი ასევე მთელი სიმაღლით ოთხი მახარებლის გამოსახულება.³⁰

„დეისუსის“ ფართო გავრცელება შუა საუკუნეების ხელოვნებაში მოწმობს, რომ ამ კომპოზიციაში თანდათანობით გამოხატულება პოვა შუა საუკუნეების

მორწმუნის მისწრაფებამ მეორედ მოსვლის დროს ჰყოლოდა ძლიერი დამცველი ქრისტეს წინაშე,³¹ ხოლო ხელოვნებათმცოდნეებისათვის კარგად არის ცნობილი, თუ რა დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა ამ კომპოზიციას ქართული კედლის მხატვრობის იკონოგრაფიულ სქემაში. მას, როგორც წესი, ეკლესიის მოხატულობაში უჭირა საკურთხევის აფსიდის კონქი. საუკუნეთა განმავლობაში ქართულ ეკლესიებში გამოსახავდნენ ჯვარს გუმბათში და „ვედრებას“ აფსიდის კონქში, ხოლო ქართული ხელნაწერების სატიტულო ფურცლებზე, რომლებიც იდეური და იერარქიული პრინციპით შეესაბამებოდა ფრესკულ მხატვრობაში გუმბათსა და აფსიდის კონქს, ასევე ათავსებენ ჯვარსა და „ვედრებას“.³² ხელნაწერის სატიტულო ფურცელზე ცენტრში მთელი სიმაღლით მდგარი ქრისტე, ორივე მხარეს ასევე მთელი სიმაღლით ღვთისმშობლისა და იოანე ნათლისმცემლის ფიგურებით, კარგად ერგებოდა ხელნაწერი წიგნის გაფორმების ხასიათს. ისევე როგორც კონქის კომპოზიცია „ვედრება“ გამოხატავდა ქრისტეს წინაშე ადამიანის მოდგმისათვის ვედრებისა და დაცვის იდეას და მნიშვნელოვან აქცენტირებას იღებდა მოხატულობის მთელ პროგრამაში, მოქვის სახარებაშიც იგი წარმოადგენდა მნიშვნელოვან აზრობრივ აქცენტს, რომლითაც იწყებოდა ილუმინირებული კოდექსის აღქმა.

XI საუკუნიდან იზრდება ინტერესი ხელნაწერის გაფორმების ყველა ელემენტის ერთიანობისაკენ და მხატვრები დიდ მნიშვნელობას ანიჭებენ სატიტულო ფურცლის მინიატურებს, რომლებიც სწორედ იმას ემსახურებოდნენ, რომ ტექსტში შეეყვანათ მკითხველი. ბიზანტიურ ხელნაწერებში იგი უკვე VI საუკუნეში გამოჩნდა ვენის ეროვნული ბიბლიოთეკის ხელნაწერში (დიოსკორიდი Med. gr. 1). მხატვრები ყოველთვის ცდილობდნენ გამოეყოთ სატიტულო ფურცელი, განსაკუთრებულად მორთული ხასიათი მიენიჭებინათ მისთვის. ამას ხელს უწყობდა არა მარტო აუცილებლად ცენტრული კომპოზიცია, არამედ განსაკუთრებული ჩარჩოც. მართებულად აღნიშნავს ვ. ლიხაჩევა, რომ სატიტულო ფურცლის სახით „ვედრების“ კომპოზიცია ქართული სახარების ხელნაწერების დამახასიათებელი თავისებურებაა.³³ იგი ნიშანდობლივი არ იყო ბიზანტიური ხელნაწერებისათვის, იმათთვისაც კი, რომლებიც მდიდრულად ასურათებენ სახარების ტექსტს.

ქართველი ოსტატები ყოველთვის ცდილობდნენ მიენიჭებინათ სახარების ხელნაწერისათვის გააზრებულად დასრულებული სახე, ხაზი გაესვათ ტექსტის დასაწყისის საზღიშო ხასიათისათვის. უპირველეს ყოვლისა, სატიტულო ფურცლებზე ქართველ ოსტატებს შემოაქვთ ჯვრის გამოსახულება, რომლითაც ყურადღებას ამახვილებენ დასაწყისი ფურცლის მნიშვნელობაზე. ჰადიმისა (IX ს.) და ჯრუჭის I (X ს.) სახარებების სატიტულო ფურცელზე მოთავსებულია ოთხყურა ჯვრის – კვადრიფოლიუმის გამოსახულება.³⁴ ჯრუჭის I სახარებაში კიდევ უფრო საინტერესო მოვლენასთან გვაქვს საქმე: მხატვარმა თველორემ მათე მახარებლის ფურცლის შემდგომ (2r) მოათავსა უნიკალური კომპოზიცია ჩვილდი ღვთისმშობლისა,³⁵ რომლის პოზა უახლოვდება „ელეუსას“ ტიპს. ასევე უნიკალურია თვით შერჩევა სიუჟეტური მინიატურებისა, რომლებიც დანარჩენი სამი მახარებლის გამოსახულებას ახლავს თან – ეს არის განკურნებათა სცენები. ამ პერიოდის არც ბერძნულ და არც ქართულ ხელოვნებაში დასურათების ამ სისტემას ანალოგი არ მოეპოვება. XI საუკუნეში კვადროფოლიუმმა ადგილი დაუთმო დეკორატიულად გაფორმებულ გოლგოთას ჯვრის გამოსახუ-

ლებას. ქართულ ხელნაწერებში ჯერის გამოსახულება დამოუკიდებელი თემის სახით – ჯვარი პოსტამენტზე, გრძელდება მთელი XI საუკუნის მანძილზე და ჩვეულებრივად მას ეთმობა სატიტულო ფურცელი,³⁶ ხოლო XII საუკუნეში საზეიმოდ გაფორმებულ ხელნაწერებში სატიტულო ფურცელს იკავებს „ვედრების“ კომპოზიცია – გელათისა და ჯრუჭის II ხელნაწერების სატიტულო ფურცლები სწორედ ამ ტრადიციას ამკვიდრებენ. მოქვის კოდექსის მხატვარი, როცა სატიტულო ფურცელზე, სავარაუდოა მრ, ათავსებს „ვედრების“ კომპოზიციას, ამით მოქვის ოთხთავის მხატვრულ გაფორმებას მჭიდროდ უკავშირებს ქართულ მხატვრულ ტრადიციას. სამწუხაროდ, ჩვენ მოკლებული ვართ სხვა არსებითი ხასიათის ცნობებს ამ მინიატურის შესახებ.

მახარებლები. მახარებლები გამოსახულნი არიან ოქროს ფონზე, მაგიდასთან მჯდომარენი, რომელზედაც აწყვია წერისათვის საჭირო მოწყობილობა (დანები, საზომები, სათლელები, ბოთლები საღებავებით); დამახასიათებელია საღებავები, საჯდომები, ფეხისდასაღმელები; მაგიდები და დასაჯდომები უბრალოა, შეიძლება ითქვას, უხეშად ნაკეთები. მახარებლები გამოსახულნი არიან მუშაობის პროცესში, ამასთანავე, თითოეული მინიატურის კომპოზიცია თავისებურია: სხვადასხვაა მახარებელთა პოზები, თავისა და ხელების მოძრაობა, თითოეულ მათგანთან წმინდანთა გამოსახულება... მონუმენტურ ფიგურათა აქცენტირება არქიტექტურით მცირედ დატვირთულ ფონებზე ხაზს უსვამს მახარებელთა გამოსახულებების მნიშვნელობას.

მათე მახარებლის ფიგურა შედარებით ცუდადაა დაცული (ილ.12). ფერადოვანი ფენა ჩამოცვენილია და მხოლოდ კომპოზიციის გრაფიკული მონახაზია შემორჩენილი. მახარებელი გამოსახულია 3/4 ბრუნში მჯდარი მაგიდასთან, რომელზეც დევს პიუპიტრი გადაშლილი წიგნით: მახარებელი ერთი ხელით პიუპიტრზე გაშლილ გრაგნილს (წიგნის ზემოდან) იჭერს, ხოლო მეორე შუბლთან მიაქვს. იგი თავისუფლად ზის, ფეხი ფეხზე გადადებული. მის უკან ნაცრისფერი კედელია, ორივე მხარეს კოშკის მსგავსი შნობებით. მათი ბრტყელი გადახურვა ამაღლებული ხედვის წერტილიდანაა შესრულებული. შარავანდის ორივე მხარეზე ბერძნული წარწერის ფრაგმენტებია: $A \dots \Gamma M \dots T$ წმ. მ(ა)თ(ე).

მაგიდის წინ მჯდარ მახარებელ მარკოზს მუხლებზე გადაშლილი წიგნი უდევს (ილ.XIV,XV,109). წიგნის საღებავი არ არის. მახარებელს მარჯვენა ხელში სტილო უჭირავს და მელანში აწებს; მთელი მისი ფიგურა ყურადღებასა და აზრთა დინებას გამოხატავს. მარცხნივ ზურგს უკან ნაცრისფერი კოშკის მსგავსი შნობაა, რომელზედაც გადასროლილია წითელი ველუმი და რომლის მეორე ბოლო მთავრდება მახარებლის წინ გამოსახულ მოციქულ პეტრეს ნახევარფიგურის შარავანდის უკან. მოციქული აკურთხებს თავის მოწაფეს მარკოზს.

კომპოზიციის კოლორიტი აგებულია ოქროს ფონის ნაცრისფერთან, წითელ, მოყავისფრო და ცისფერ ფერთა ურთიერთშეხამებაზე. წმინდანთა თავებთან ბერძნული წარწერების ფრაგმენტებია, შესაბამისად $A \dots \Gamma \dots MAKOOS$, წმ. მარკოზი, $O \dots \Pi \dots$ წმ. პ(ეტრე).

მახარებელი ლუკა თავდახრილი ზის მაგიდასთან, რომელზედაც დგას პიუპიტრი გადაშლილი წიგნით (ილ.XVI,XVII,117). მახარებელი წერს მუხლებზე გადაშლილ წიგნში. მისი შარავანდიანი თავი იკითხება წითელი ველუმისა და ნაცრისფერი კოშკის ფონზე. მის უკან ორი კოშკია გაერთიანებული ნაცრისფერი კედლით. მახარებლის წინ ღეთისმშობლის მკერდამდე ფიგურაა. ჰარმო-

ნიულია ოქროს ფონის, წითელი ველუმისა, ნაცრისფერი კედლის, ღვთისმშობლის ნაცრისფერი მაფორიუმის, მახარებლის ცისფერი ქიტონისა და მოყავისფრო მოსასხამის ურთიერთშეხამება. შესაბამისად მათ თავებთან შემდეგი ბერძნული წარწერებია: Ὁ Ἄ ΛΥΚΑΣ – წმ. ლუკა, Μ Ἦ Ρ Θ Ἦ V – მარიამ ღვთისმშობელი.

მჯდომარე იოანე მახარებელი კარნახობს უდაბნოში თავის მოწაფეს პროხოროსს და უსმენს ზემოდან ცის სევმენტიდან მომავალ ხმას, რომლიდანაც გამოსული სხივი მის შარავანდს ეცემა (ილ XIX, XX, 146). პროხოროს ზის მარჯვნივ დაბალ სკამზე და მუხლებზე გადაშლილ წიგნში პირველ ასოებს წერს „Σ V A...“ იოანე ღმრთისაგან შთაგონებული მოხუცია ხელების რთული მოძრაობით, პროხოროს კი ღვთიურ მადლთან ზიარებული ჭაბუკი ანტიკური სახის წყობით. მათ შორის დგას მაგიდა საწერი მოწყობილობით. მეორე პლანზე მღვიმეა მოცემული. ფიგურების თავს ზემოთ ბერძნული წარწერებია: Ὁ Ἄ Ι W Θ Ε Ο Λ Ο Γ Ο S წმ. იოანე ღვთისმეტყველი, Ὁ Ἄ Π Ρ Ο Χ Ο Ρ Ο S – წმ. პროხოროს. კოლორიტული გამა პარმონიული და ნათელია – ცისფერის, ნაცრისფერის, ლურჯისა და ყავისფერი ტონების შეხამებაზე აგებული.

ამრიგად, მახარებლები მოცემულნი არიან ფიქრისა და წერის პროცესში. მხატვარს შემოაქვს არქიტექტურული ელემენტები, რომლებიც განსაზღვრავენ მოქმედების ადგილს. არქიტექტურული ფონის სიმარტივემ, რომლებიც მოკლებულია ამ დროისათვის დამახასიათებელ რეალისტურ და მდიდრულ ფორმებს, განაპირობა ის, რომ მინიატურებში ბატონობს მახარებელთა მონუმენტური ფიგურები. არქიტექტურული ფონი ემორჩილება მათ.

სირიული სახარებები არ შეიცავენ მახარებელთა პორტრეტულ გამოსახულებებს. ქართული ოთხთავის პირველ ხელნაწერებში მათი პორტრეტების შემოტანა განხილულ უნდა იქნეს როგორც დამოუკიდებელი მიდგომის გამოვლენა სახარებათა მინიატურებზე სიუჟეტების შერჩევის საკითხისადმი.³⁷

მეცნიერული გამოკვლევა მახარებელთა ტიპების ძირითადი სახესხვაობებისა და მათი გენეზისის შესახებ ფართოდ არის განხილული ა. ფრენდის,³⁸ კ. ვაიცმანის,³⁹ ბ. ბუხტალის,⁴⁰ რ. პ. ბერგმანის,⁴¹ რ. ნელსონის⁴², ი. სპატარაკის⁴³ შრომებში. ფრენდის აზრით, ორივე ტიპი მდგომარე და მჯდომარე მახარებლისა „საწყისს იღებს წარმართული პორტრეტისაგან“. ფეხზე მდგომი მახარებლის გამოსახულება დაკავშირებულია გრაგნილთან, რომელზედაც ტექსტი განლაგებული იყო რამდენიმე სვეტად (4-5) და ასეთ ვიწრო სვეტს ყველაზე უფრო შეესაბამებოდა ვიწრო ბლოკი მდგომარე ფიგურისა: მახარებლები დგანან იმიტომ, რომ არ არის ადგილი მათ დასასხდომად. დროთა განმავლობაში, როცა გრაგნილი შეცვალა კოდექსმა, რომლის ფორმა კვადრატული იყო ან კვადრატს უახლოვდებოდა, ამის შესაბამისად მახარებლის გამოსახულებებმაც ცვლილება განიცადეს: შემოდის მჯდომარე და მწერალი მახარებლის გამოსახულება, რომელსაც მთელი ფურცელი ეთმობა.

მახარებელთა პორტრეტები მოქვის სახარებაში მჭიდროდ უკავშირდება ბიზანტიურ მხატვრულ ტრადიციას. ისინი X საუკუნიდან მიღებული რედაქციის თანახმად მჯდომარენი არიან გამოსახულნი, ამრიგად, მჯდომარე პოზა მახარებლისა დამახასიათებელია დროისათვის, იგი ფართოდაა გავრცელებული შუა საუკუნეების მინიატურასა და კედლის მხატვრობაში. მოქვის ხელნაწერის გამოსახულებებისათვის ნიშანდობლივია ფეხშიშველა ფიგურები განზე გაწეული მუხლებით, მყარად დადგმული ტერფებით. მათეს გადაჯვარედინებული ფეხ-

ები, ფეხი ფეხზე გადადებული პოზა ადრეალმოსავლურ ქრისტიანულ იკონოგრაფიაზე ორიენტაციას მანიშნებს. ეს ხერხი აღმოსავლეთში დიდხანს იყო შენარჩუნებული ბიზანტიისაგან დამოუკიდებლად და იგი ხშირად გვხვდება XI საუკუნის სომხურ ძეგლებშიც.⁴⁴ მათეს ფეხი ფეხზე გადადებული პოზა ცნობილია ჯერ კიდევ კარლოს დიდის სახარებიდან (VII ს.),⁴⁵ რომელსაც, რა თქმა უნდა, აღმოსავლური პროტოტიპი უდევს საფუძვლად. XIII საუკუნეში ეს პოზა კვლავ ამოტივტივდა Cod. Iviron 5 (ლუკა არის აქ ფეხი ფეხზე გადადებული),⁴⁶ Stavronikits 56 (XIII ს. აქ კი მარკოზია).⁴⁷ მახარებელთა ჯდომა თავისუფალია. მათი სახეები აზრთა ღრმა ჭიდილსა და დაძაბულ ფიქრს უსვამს ხაზს. მათე მახარებლის მოძრაობა ჩაფიქრების ნიშნად სახისაკენ მიმართული ხელით, ე. წ. ფილოსოფოსის პოზა, ხშირად გვხვდება ბიზანტიურ ხელნაწერებში როგორც მათეს, ისე სხვა მახარებელთა გამოსახულებებისათვის.⁴⁸

აქცევს რა დიდ ყურადღებას სახარებისათვის ასეთი აუცილებელი პორტრეტული გამოსახულებების შექმნას, როგორცაა მახარებელთა პორტრეტები, მოქვის მინიატურისტმა თავი გამოიჩინა როგორც დაკვირვებულმა ოსტატმა, რომელიც იცავს იმ დროისათვის დამახასიათებელ გარკვეულ ნორმებს. მათე, მარკოზი და ლუკა გავრცელებული რედაქციით არიან მოცემული: ისინი სხედან ნაგებობის კედლებთან და წერენ თავიანთ სახარებას, ხოლო მჯდომარე იოანე მახარებელი თავის თხზულებას კარნახობს პროხორეს უდაბნოში, მღვიმის წინ. მჯდომარე და მოკარნახე მახარებელი იოანე იშვიათი იკონოგრაფიული მოტივია, უფრო გავრცელებული იყო მდგომარე და მოკარნახე იოანე. XII-XIII საუკუნეების ქართულ ხელნაწერებში გავრცელებული ჩანს იოანე მდგომარე პოზაში,⁴⁹ ხოლო ბერძნულში იშვიათად, მაგრამ მაინც გვხვდება მჯდომარე იოანე მახარებელი.⁵⁰ მახარებელი იოანე თავის მოწაფე პროხორესთან ერთად კუნძულ პატმოსზე იკონოგრაფიული ვარიანტი ანტიკური ნიმუშებიდან მომდინარეობს და ჩნდება კონსტანტინოპოლში X-XI საუკუნეების მიჯნაზე.⁵¹

მახარებელთა სამ მინიატურაში – მარკოზი, ლუკა, იოანე – განსაკუთრებით ხაზგასმულია ღვთიური შთაგონება, რომელიც მახარებლებს მოეფინება: იოანესთან ეს გადმოცემულია სეგმენტიდან მომდინარე სხვიით, მარკოზთან მაკურთხეველი პეტრეს ნახევარფიგურით, ხოლო ლუკასთან ღვთისმშობლის მკერდამდე ფიგურის გამოსახვით. ღვთისმშობლის ხელების მოძრაობა არ ჩანს; სავარაუდოა, რომ მათესთან მოცემული იყო ქრისტეს ნახევარფიგურა ან მაკურთხეველი მარჯვენა.

ჯერ კიდევ ა. ფრენდი აღნიშნავდა, რომ მახარებელთა ძირითადი ტიპების გარდა, რომლებიც შეიქმნა ალექსანდრიაში, ეფესოში, ანტიოქიაში, დასავლეთ რომში, შეიძლება არსებობდა კიდევ დამოუკიდებელი შუალედური ვარიანტები, რომელთა რიცხვს ჩვენ ვერასოდეს ვერ დავადგენთ.⁵² კომპოზიციურად ურთიერთდაკავშირებული წყვილადი გამოსახულებანი მახარებლებისა და მოციქულებისა გვხვდება ძალიან იშვიათად, მაგრამ მათ მაინც რამდენადმე მყარი იკონოგრაფიული ტრადიცია უდევთ საფუძვლად; ყველაზე ადრეული მაგალითი არის ორი მინიატურა XI საუკუნის ბერძნული სახარებიდან, რომელიც იერუსალიმის საპატრიარქო ბიბლიოთეკაში ინახება (Тарус 56).⁵³ პირველ მინიატურაზე მოცემული არიან მახარებელი მარკოზი და მოციქული პეტრე, ხოლო მეორეზე – მახარებელი ლუკა და მოციქული პავლე; მარკოზი და ლუკა გამოდიან უბრალო მწერლების როლში, რომლებიც წერენ სახარებას, ხოლო მოციქულები კარნახობენ.

ათონის კულუმბისიის მონასტრის ხელნაწერში Cod. 61 (ლექციონარი, XII ს.) მათე მახარებლის წინ მოცემულია იესო ქრისტე ცის სეგმენტში, მარკოზის წინ – მოციქული პეტრე, ლუკას წინ – მაკურთხეველი ღვთისმშობელი, პროხორესათვის მოკარნახე იოანეს წინ ვარსკვლავებიანი ცა და მაკურთხეველი მარჯვენაა.⁵⁴ პარიზის ეროვნული ბიბლიოთეკის Cod. 81-ში მარკოზისა (ფ. 96r) და ლუკას (ფ. 151r) გამოსახულებების წინ მოთავსებულია შესაბამისად პეტრესა (ფ. 95v) და პავლეს (ფ. 150v) პორტრეტები.⁵⁵ წყვილად იკონოგრაფიულ რედაქციას ვხედავთ XI საუკუნის ბერძნულ ხელნაწერებში რუსეთის ეროვნული ბიბლიოთეკიდან rpeч. 101 და rpeч. 98 ხელნაწერში rpeч. 98 (XII ს.) მარკოზის წინ პეტრეა, ხოლო ლუკას წინ – პავლე. rpeч. 101 მინიატურები ხელნაწერში განახლებულია XIII საუკუნის ბოლოს.⁵⁶ აქ მოცემულია მარკოზ მახარებლის უკან მაკურთხეველი მოციქული პეტრე, ლუკას წინ მაკურთხეველი მოციქული პავლე, ხოლო მჯდარი იოანე კარნახობს პროხორეს შენობაში. მახარებლებისა და მოციქულების წყვილები მოცემულია Baltimore Walter Art Gallery Cod. W524 (X ს.) მანუსკრიპტში: პეტრე მოცემულია მარკოზთან, ხოლო პავლე – ლუკასთან.⁵⁷ მსგავსი იკონოგრაფიული სქემაა მოცემული ბერძნული სახარების მინიატურაზე (XIV ს.) ათენის ეროვნული ბიბლიოთეკის ხელნაწერიდან №151.⁵⁸ საყურადღებოა ის გარემოება, რომ პეტრე ყოველთვის თან ახლავს მარკოზს, ხოლო პავლე – ლუკას. ეს ერთი შეხედვით უცნაური სიუჟეტური წყვილი მახარებლისა და მოციქულებისა მომდინარეობს II საუკუნის უძველესი ლიტერატურული ტრადიციიდან, რომლის თანახმად მარკოზმა და ლუკამ მხოლოდ ჩაიწერეს ის, რაც მათ შეატყობინეს პეტრემ და პავლემ.⁵⁹ სახარებაში იერუსალიმის საპატრიარქოს ბიბლიოთეკიდან (Тарсу 56) მარკოზისა და პეტრეს პორტრეტს ახლავს შემდეგი წარწერა: „ჩემო შვილო მარკოზო, დაწერე ის, რასაც მე გკარნახობ“, ხოლო ლუკასა და პავლესთან: „შვილო ლუკა, დაწერე ის, რაც შენ იცი და გსმენია“.⁶⁰ ნ. პოკროვსკის განმარტებით მახარებლებთან მოციქულთა გამოჩენა ეს იყო უძველესი გადმოცემის დადასტურება, რომელიც სახარების ისტორიას უკავშირდება: მარკოზი ითვლებოდა პეტრეს მოწაფედ, ხოლო ლუკა პავლეს მოწაფედ.

ღვთისმშობლის სახის გამოჩენა ლუკას წინაშე (ილ. XVI, XVIII) ასევე ძველი გადმოცემის დადასტურებაა, რომლის თანახმადაც ლუკა მახარებელი ყველაზე ახლოს იყო ღვთისმშობელთან, ისე რომ, მისი პორტრეტიც კი დახატა; ამასთანავე, ლუკას სახარებაში ღვთისმშობლის ისტორიას ყველაზე დიდი ადგილი უჭირავს. სახვით ხელოვნებაში არცთუ იშვიათად გვხვდება სიუჟეტი, როდესაც ლუკა მახარებელი ხატავს ღვთისმშობელს. ეს სიუჟეტი დაფუძნებულია აპოკრიფულ ლეგენდაზე იმის შესახებ, რომ ლუკა, როგორც ფერმწერი, შეწუხებული იყო მომავლისათვის ღვთისმშობლის სახის შენახვით და გადაწყვიტა დაეხატა მისი პორტრეტი.⁶¹ ღვთისმშობლის პორტრეტს ლუკა მახარებელი ხატავს XI საუკუნის ხელნაწერში იერუსალიმის საპატრიარქოს ბიბლიოთეკიდან Тарсу 14,⁶² ვატიკანის სახარების gr. 1159 (XIII ს.) მინიატურაზე,⁶³ პატმოსის მუზეუმის კოდექსის მინიატურაზე (Ms. 330) – 1427 წლის⁶⁴ და უფრო გვიანი ხანის რუსული ხელნაწერების მინიატურებზე.⁶⁵ ამ მინიატურებზე ღვთისმშობელი ყველგან მოცემულია ჩვილით ხელში. მოქვის მინიატურის შედარება გრიგოლ ნაზიანზელის ხელნაწერის მინიატურასთან Тарсу 14 ამჟღავნებს მხოლოდ გარეგნულ მსგავსებას იკონოგრაფიული სქემისა და მხატვრულად ისინი ღრმად

განსხვავდებიან, უპირველეს ყოვლისა, ეს მჟღავნდება მათ კომპოზიციურ-სივრცობრივ გადაწყვეტაში. XI საუკუნის ხელნაწერში ღვთისმშობელი ჩვილით ხელში ზის ლუკას წინ და ლუკა წერს ხატს, ხოლო მოქვის მინიატურაზე მოცემულია რამდენადმე მაღლა ატანილი ღვთისმშობლის გამოსახულება ჩვილის გარეშე, რომელიც კი არ აკურთხებს, არამედ თავდაზრილი ნაღვლიანად უყურებს ლუკას. მათ შორის მოთავსებულია სადგამი წიგნით და ლუკას მუხლებზე გადაშლილი წიგნი, რაც ხაზს უსვამს სივრცობრივ მომენტს; როგორც წარმოსახვა, გამოცხადება, ისეა ლუკას წინაშე ღვთისმშობელი და არა როგორც რეალური სახე. რადგან მოქვის ხელნაწერის მინიატურაზე არ ჩანს ღვთისმშობლის ხელების მოძრაობა, დასაშვებად მიგვაჩნია გამოვთქვათ მოსაზრება, რომ აქ შესაძლებელია გამოსახული იყო ღვთისმშობლის იკონოგრაფიული ტიპი, რომელსაც ბერძნები, პარაკლისის უწოდებდნენ. ღვთისმშობელი მოცემული იყო ქომაგის, მფარველის პოზით, განზე წამოწეული ხელების მოძრაობით.

სწავლობდა რა ღვთისმშობლის ხატის განსაკუთრებულ თაყვანისცემას, ა. გრაბარი აღნიშნავდა, რომ ღვთისმშობლის გამოსახულება, რომელიც მიეწერება მახარებელ ლუკას, იმ კეთილშობილური სიწმინდის განსაკუთრებულ ბეჭედს ატარებს, რომლითაც გარემოსილი იყო ხელთუქმნელი ხატები.⁶⁶

ღვთისმშობელი ჩვილის გარეშე ლუკა მახარებლის წინაშე ქართული მინიატურული ხელოვნების ძეგლებიდან პირველად გვხვდება ალავერდის სახარებაში (A-484, 1054 წ.).⁶⁷ ცის სეგმენტში ლუკას წინ მოცემულია მაკურთხეველი ღვთისმშობლის ნახევარფიგურა; ამავე ხელნაწერში მარკოზ მახარებლის წინ ცის სეგმენტში გამოსახულია პეტრე მოციქული.

ამრიგად, ლუკა მახარებლის გამოსახვისას მოქვის ოსტატი ირჩევს კომპოზიციის ისეთ იკონოგრაფიულ სქემას, რომელიც მას საშუალებას აძლევს გამოიყოს ღვთისმშობლის სიმბოლური სახე. XII-XIII საუკუნეებში ერთიმეორის მიყოლებით ამოტივტივებას იწყებს ახალი თემები, რომლებიც ნაკარნახევი იყო ლიტურგიით; სულ უფრო რთულდება სიმბოლიკა. მხატვრის ინდივიდუალობა მჟღავნდებოდა არა მარტო იმაში, თუ რა სიუჟეტებს ირჩევდა იგი, არამედ თუ როგორ გაიაზრებდა მათ. ტრადიციული გადაწყვეტიდან გადახვევა ხშირად ნაკარნახევი იყო დამკვეთის სურვილით. როგორც ჩანს, ამ შემთხვევაშიც, ღვთისმშობლის სახის გამოჩენა ლუკასთან როგორც შთაგონების უშრეტი წყაროსი და როგორც მეოხისა, განპირობებული იყო სახარების მიძღვნით მოქვის ღვთისმშობლის ეკლესიისადმი.

თავისებურებით ხასიათდება იოანე მახარებლის სიუჟეტის იკონოგრაფიული რედაქცია: მჯდარი მახარებლის ყურადღება მიპყრობილია ცისაკენ და ისე კარნახობს თავის მოწაფეს პროზორეს. პ. ბუხტალის აზრით, მჯდომარე და მოყურადე მახარებლის სახე უკავშირდება ხატმებრძოლობამდე არსებულ ტრადიციას, რომელიც, თავის მხრივ, აღადგენდა კლასიკურ კომპოზიციურ ჯგუფს: პოეტი, რომელიც იჯდა გრაგნილით ხელში და მხარს ზემოთ თავის მუზას უყურებდა.⁶⁸ ამ ტიპის ყველაზე ადრეული ძეგლია როსანოს სახარების მინიატურა,⁶⁹ რომელიც ბევრ რამეში ინარჩუნებს ანტიკური პროტორიგინალის ნიშნებს. მოკარნახე იოანე მახარებლის ტიპი ჩნდება მაკედონური რენესანსის ეპოქაში.⁷⁰ მოქვის იოანე მახარებლის სიუჟეტის მსგავს იკონოგრაფიულ რედაქციას ვხვდავთ XIV საუკუნის ათენის ეროვნული ბიბლიოთეკის №71 ხელნაწერის მინიატურაზე. ამ ხელნაწერში ჩართულია ორი მინიატურა: ერთი ლუკას

გამოსახულებით (ფ. 99v) ხელნაწერის თანადროულია – XIV საუკუნისა, ხოლო მინიატურა მოყურად იოანესა და პროხოვრეს გამოსახულებით (ფ. 158v) კ. ბუხტალი X საუკუნეს აკუთვნებს.⁷¹ როგორც ეს ხელნაწერი, ისე მოქვის სახარება ძვირფასია იმით, რომ მათ შემოგვინახეს მახარებლის პორტრეტული ტიპი, რომელიც ძალზე პოპულარული იყო ადრეულ ბიზანტიურ ხელოვნებაში.

არ შეიძლება აგრეთვე მოქვის სახარების მახარებელთა მინიატურებში ყურადღების გარეშე დაეტოვოთ მხატვრის მისწრაფება – შექმნას თავისებურად გამომსახველი სახეები, რაც შეიძლება დამაჯერებლად გადმოსცეს წიგნის შექმნის პროცესი, შრომისმოყვარეობა, რწმენა. მოქვის მინიატურებში მახარებელთა გამოსახულებების აღნიშნული თავისებურებანი სავარაუდოდ მიგვანიშნებს ამ მინიატურების პროტოტიპზე. იგი შესაძლებელია წარმოადგენდა X-XI საუკუნეების მიჯნის ძეგლს, რომელიც VI-VII საუკუნეების ორიგინალზე ორიენტირებდა.

აქედან უნდა მომდინარეობდეს ფეხებგადაჯვარედინებული პოზა, ფეხშიშველა მახარებლები, იოანეს მოყურად პოზა და სხვ. ამავე დროს, მახარებელთა სახეები ამ დროისათვის მიღებული მიდგომის თანახმად გააზრებული, როგორც ინდივიდუალური ხასიათები, რაც თითოეული მახარებლის პორტრეტული სახის შექმნისასაა მიღწეული და მოწმობს მათი შემქმნელი ოსტატის გამოცდილებასა და მაღალგანსწავლულობას. დ. გორდეევის მართებული შენიშვნის თანახმად, მახარებელთა გამოსახულებანი ხელოვნების განვითარების ამ ახალ ეტაპზე ქართულ და ბიზანტიურ ხელოვნებაში წარმოადგენენ ფსიქოლოგიურ პორტრეტებს.⁷²

„ქრისტეს გენეალოგია“. ახალი აღთქმის კავშირი ძველთან მოქვის ხელნაწერში ხაზგასმულია „ქრისტეს გენეალოგიის“ ცალკე მინიატურის შემოტანით მთლიან გვერდზე (14r, ილ.13).

მათეს სახარება იწყება სიტყვებით „წიგნი შობისა იესო ქრისტესი, დაეთის ძისა, აბრაჰამის ძისა“ და შემდეგ ჩამოთვლილია ქრისტეს ყველა წინაპარი (მათე, 1, 1-6). ასურათებს რა ამ ტექსტს მოქვის სახარების ოსტატი, მთლიან გვერდზე ათავსებს მინიატურას „ქრისტეს გენეალოგიით“, 42 მკერდამდე გამოსახული სახისაგან შემდგარ კომპოზიციას. სახეთა ეს გალერეა, როგორც პატარ-პატარა ხატები, ისეა წარმოდგენილი 6 რიგად განლაგებული – რიგში 7 გამოსახულებათა; სულ ქვედა რიგი თავზე შარავანდით იოსების, ღვთისმშობლისა და ქრისტეს გამოსახულებით სრულდება. შუა ორი რიგი თავზე გვირგვინით მეფეთა გამოსახულებებს უჭირავს, რომელიც იწყება II რიგის ბოლოში მეფე დავითის სახით. განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს გამოსახულებათა ინდივიდუალური დახასიათება: კარგად ჩანს, რომ ზოგი მათგანი მოხუცია, ჭალარა თმა-წვერით, მეორენი – შუახნის მამაკაცები არიან შავი თმითა და წვერით, მესამენი – უწვერულვამო (სოლომონი); მოსახამები დამაგრებული აქვთ გულზე ან ერთი ბოლოთი ბეჭზე აქვთ გადადებული, ხელების მოძრაობა სხვადასხვანაირია: ზოგს ერთი, ზოგს ორივე ხელი ხელისგულებით მკერდის წინ აქვთ აღმართული. მკაცრად ფრონტალური პოზები აქ შეცვლილია მსუბუქი ბრუნით მარჯვნივ ან მარცხნივ სახეთა და ტანსაცმლის სიბრტყობრივი გააზრებამოცულობრივი მოდელირებით; დეკორაციულობა იგრძნობა თმების, გვირგვინებისა და სამოსელის გადმოცემაში, მათ თავისუფალ და რეალისტურ გააზრებაში.

სახეები განსაკვიფრებელია თავიანთი ინდივიდუალური დახასიათებით. ისეთი შთაბეჭდილება რჩება, რომ თითოეული პორტრეტი ცალკე პროტოტიპისაგან იქმნებოდა. მრავალფეროვანი მოძრაობები, სახეთა გამომეტყველება, ღრმა ფსიქოლოგიური დახასიათების ცდა — ყოველივე ეს ამ სახეებს განუშეორებელ იერს ანიჭებს. ყველა გამოსახულებას თავზე სახელის აღმნიშვნელი ბერძნული წარწერა აქვს... ოქროს ფონი კარგადაა დაცული, თუმცა დაზიანებულია კომპოზიციის მარჯვენა ნაწილი, სადაც არ იკითხება ან ცუდად იკითხება ცალკეული სახე და მათი წარწერები. ფერადოვანი პალიტრა ნათელი და ნაზად პარმონიულია. ოქროს ფონები შეთანხმებულია ცისფერი, წითელი, ვარდისფერი, სოსანისფერი, მწვანე, ნაცრისფერი, ყავისფერი ფერის სამოსთან. ფერადოვანი აქცენტები, მჟღერი წითელი ფერი თავშეკავებულად არის განაწილებული ფურცელზე, რითაც გაცოცხლებულია ისედაც ნათელი ფერადოვანი გამა. მინიატურას ხაზგასმულად სახეიმო ხასიათი აქვს. ოქროს ფონი, აგრეთვე გამოსახულებათა შემომსახვერელი წითელი გრაფიკული ჩარჩოები, მინიატურას ერთგვარად ხატის სახეს სძენენ და კომპოზიცია აღიქმება როგორც ტემპლონზე დალაგებული ხატები.

შემოაქვს რა ცალკე ფურცელზე ეს მინიატურა, კოდექსის ოსტატი ეფრემი ამით უფრო აძლიერებს როგორც მათეს სახარების, ისე მთელი ტექსტის დასაწყისის სახეიმო ხასიათს. ამავე დროს, ქრონოლოგიური თანმიმდევრობით ასურათებს რა ტექსტის დასაწყისს, იგი კვლავ ხაზს უსვამს ღვთისმშობლის სახეს, რადგან იესეს ხე, ქრისტეს გენეალოგია იმავე ღვთისმშობლის გენეალოგიაა. XVI საუკუნიდან მოყოლებული „იესეს ხის“ კომპოზიცია ღვთისმშობლის გენეალოგია გამოსახავდა.⁷³

„ქრისტეს გენეალოგია“ მსგავსი იკონოგრაფიული რედაქციით ჯერჯერობით მიკვლეული არ არის. ქრისტეს წინაპრების სახეების გაერთიანების დროს ხატწერისათვის დამახასიათებელ სიუჟეტურ კომპოზიციაში ავტორი, შესაძლებელია, სარგებლობდა უკვე არსებული მოდელით მინიატურაში, ხატმწერლობასა ან კედლის მხატვრობაში. ამ კომპოზიციისათვის უფრო ხატწერის ნიმუშების წყაროდ გამოყენებას მოწმობს მინიატურის მაღალმხატვრული დონე, ოქროს ფონი, სახეთა ინდივიდუალური დახასიათება. მაგრამ როგორი უნიკალურიც არ უნდა იყოს საერთო იკონოგრაფიული სქემა, მოქვის ოსტატი ქრისტეს წინაპართა სახეებისათვის სარგებლობს კარგად ჩამოყალიბებული იკონოგრაფიული ტიპაჟით: ჰქონდა რა ხელთ ნაკრები ქრისტეს წინაპრების სახეთა მოდელებისა, მას შეეძლო შეექმნა ახალი იკონოგრაფიული სქემა. საერთოდ კი, „ქრისტეს გენეალოგია“ ქრისტეს წინაპართა გამოსახულებების სახით რაბულას კოდექსით (586 წ.) დაწყებული, შუა საუკუნეების წიგნის ხელოვნებაში სხვადასხვა იკონოგრაფიული სქემით გვხვდება. თუ შევადარებდით მოქვის მინიატურას რაბულას სახარებაში ქრისტეს წინაპართა გამოსახვის წესს, მათ შორის დიდ განსხვავებას ვნახავთ; რაბულას სახარებაში ქრისტეს წინაპართა წყვილ-წყვილი გამოსახულება ქრისტოლოგიური ციკლის რომელიმე სცენას ახლავს თან. მაგალითად, „ზაქარიას ხარებას“ — მოსე და აარონი (ფ. 287r) და ა. შ. გელათის სახარებაში „ქრისტეს გენეალოგია“ ერთი პატარა მინიატურითაა მოცემული, დაუკონკრეტებლად, ჯგუფად მდგარი ფიგურების სახით:⁷⁴ პირველ პლანზე 7 ფიგურაა მოცემული, ხოლო მათ უკან მხოლოდ თავების ზედა ნაწილია ოქროს შარავანდებით. ამ ჯგუფში სახეების გარჩევა შეუძლებელია, თუმცა გამოიყოფა

მოხუცი აბრაამი და 2 სახე ბიზანტიელი იმპერატორების სამოსლით „მორთული ოქროს ტაბლიონებით, თავზე მრგვალი ოქროს ქუდებით... უფროსი მათგანი ჭადარით მოსილი დავითია, უმცროსი წვერის გარეშე — სოლომონი“.⁷⁵ გელათის მინიატურის გამოსახულებათა სქემატურობისა და მკაცრი მონუმენტურობისაგან განსხვავებით, მოქვის მინიატურა, ისე როგორც ეს დამახასიათებელი იყო პალეოლოგოსთა ხელოვნებისათვის, რიტმული და მოძრავი ხასიათის მატარებელია, რაც მიიღწევა ფიგურათა განლაგებით, ხელების მრავალფეროვანი მოძრაობითა და აფერადებით. ჯრუჭის II სახარებაში „ქრისტეს გენეალოგია“, ამ კოდექსისათვის დამახასიათებელი მიღგომის თანახმად, მოცემულია რთული არქიტექტურული ფორმების ფონზე ოთხ მინიატურაზე განაწილებული (9r, 9v, 10r, 10v). წინაპრები გამოსახულნი არიან ჯგუფ-ჯგუფად, რომელთა შორის გვირგვინებითა და შარავანდებით გამოიყოფა აბრაამის, დავითის, სამუელის, სოლომონის, იაკობის ფიგურები. ბოლო მინიატურაზე იაკობის გვერდით მარიამის, იოსების და ქრისტეს გამოსახულებებია. მინიატურა ატარებს დინამიკურ, მაგრამ რამდენადმე გადატვირთულ ხასიათს. პარიზის ეროვნული ბიბლიოთეკის კოდექსში gr. 74 (XI ს.) ქრისტეს წინაპრები მოცემულნი არიან კამარებზე მედალიონებში,⁷⁶ ფლორენციის ბიბლიოთეკის ხელნაწერში Plut VI₃ (XII ს.) ქრისტეს წინაპრები ფრიზულადაა განლაგებული ფურცელზე.⁷⁷ პარიზის ეროვნული ბიბლიოთეკის ხელნაწერში Suppl. gr. 914 (XII ს.) იგი შედგება მხოლოდ სამი ფიგურისაგან ქრისტე — დავითი — აბრაამი.⁷⁸ მოქვის სახარების მინიატურა განსაკუთრებით ახლო მსგავსებას იჩენს კატენას კოდექსის მინიატურასთან ქრისტეს წინაპრების გამოსახულებებით (X ს. ბოლო, XI ს. დასაწყისი),⁷⁹ თითოეული წმინდანის პორტრეტის ინდივიდუალური დახასიათებით. უფრო შშრალი და ერთფეროვანია მოძრაობები და წინაპართა სახეები მოქვის სახარებასთან ქრონოლოგიურად ახლოს მყოფ ძეგლში „წინასწარმეტყველთა წიგნი“ ოქსფორდის ბოდლეს ბიბლიოთეკიდან Laud gr. 30 (XIII ს.).⁸⁰ განსაკუთრებით საინტერესოდ გვეჩვენება ქრისტეს გენეალოგიის გადმოცემა 1337 წლის სომხურ სახარებაში (მატენადარანი №212), სადაც ქრისტეს წინაპრები როგორც აღმოსავლელი ბრძენები, სხვადასხვა ფერის სამოსელში, ფეხმორთხმით სხედან მიწაზე, მხოლოდ დავითი ზის ტახტზე, თავზე გვირგვინით; წინაპართა მინიატურული ფიგურები როგორც მძივები ისეა გაბნეული ტექსტში.⁸¹

XIII-XIV საუკუნეებში განსაკუთრებით ძლიერდება ინტერესი ქრისტეს წინაპრებისადმი; როგორც ა. გრაბარი აღნიშნავს, XIII-XIV საუკუნეებში თვით ოჯახურ პორტრეტსაც კი ქმნიდნენ ქრისტეს გენეალოგიის მსგავსად.⁸² XIII-XIV საუკუნეების ხელოვნებაში პორტრეტისადმი გაძლიერებულ ინტერესში არ შეიძლება არ დავინახოთ დიდი ყურადღება თვით ადამიანის პიროვნებისადმი, რომელიც დაკავშირებული იყო ჰუმანიზმის თავისებური გამოვლინების სხვა ნიუანსებთანაც, რაც დამახასიათებელია გვიანი ხანის ბიზანტიური ხელოვნებისათვის.⁸³

მოქვის ოსტატის მიერ შერჩეული „ქრისტეს გენეალოგიის“ იკონოგრაფიული სქემა, საშუალებას აძლევს მას თითოეული სახე გამომსახველად დაახასიათოს, ხაზი გაუსვას ყოველი მათგანის ინდივიდუალურ, პირად თვისებებს. ფაქტობრივად ეს მინიატურა წარმოადგენს შესავალ მინიატურას ტექსტში ჩართული მცირე ზომის მინიატურებისათვის, რადგანაც იგი საერთო ოთხივე თავისათვის როგორც ქრისტეს წინაპრების სახეობრივი გამოსახვით, ისე სიმ-

ბოლური გააზრებით — ძველი აღთქმის ახალ აღთქმასთან კავშირის ნაზვასით, ღვთისმშობლის სახის აქცენტირებით. ეფრემ მხატვარი, როგორც ჩანს, ამ კომპოზიციით შეგნებულად გამოყოფს ღვთისმშობლის სიმბოლურ სახეს, უკავშირებს რა მას სატიტულო ფურცლის „ვედრების“ კომპოზიციას.⁸⁴

„სულიწმიდის მოფენისა“ და „ღვთისმშობლის მიძინების“ კომპოზიციები მოცემულია სახარების ბოლოს ერთ გვერდზე (ფ. 327v, ილ. XXIV, 171, 172). „სულიწმიდის მოფენას“ უჭირავს გვერდის ნახევარი და თავისი ხასიათით იგი ე. წ. საზეიმო მინიატურას უტოლდება. სცენა მოცემულია ყველაზე უფრო გამარტივებული და გავრცელებული იკონოგრაფიული რედაქციით: ცენტრში ნახევარწრიულ საჯდომზე ხელში წიგნებით სხედან მოციქულები პეტრე და პავლე, მათ თავზე ცის სემენტია, რომლიდანაც გამოედინება და მოციქულებს სათითაოდ ეცემათ სხივები წითელი ცეცხლის ენებით. აღელვებული მოციქულები ერთმანეთს ესაუბრებიან. არ არის კოსმოსი, ხალხი, გეოსიძანია. სცენას განმარტავს ბერძნული წარწერა: Η ΠΙΣΤΗ ΚΟ... — სულიწმიდის მოფენა. მაშინ, როდესაც ტექსტი განლაგებულ არც ერთ მინიატურას არა აქვს განმარტებითი წარწერა და მხოლოდ საზეიმო მინიატურებს ახლავს იგი, ეს მომენტით ამ მინიატურას ამ რიგვის მინიატურებს აკუთვნებს. ამავე დროს ეს წარწერა საშუალებას გვაძლევს ვივარაუდოთ, რომ ამ კომპოზიციის ბერძნულ ნიმუშს ასეთივე წარწერა ჰქონდა.

„სულიწმიდის მოფენის“ სცენა გამოსახავს მოციქულთა ისტორიიდან მეტად მნიშვნელოვან ეპიზოდს, როდესაც ამაღლებიდან ორმოცდაათი დღის შემდეგ იერუსალიმში შეკრებილ მოციქულებს ცეცხლოვანი ენებით, თითქოს ძლიერი ქარისაგან ხმაურით გამოეცხადათ სასწაული წმინდა სულის მოფენისა, „და მოევლინა მათ აღიევით გაყოფილი ენები, რომლებიც დაეფინა თითოეულ მათგანს“ (მოციქულთა საქმე, II, 1-4).

კომპოზიცია გადაწყვეტილია ტრადიციულად დამკვიდრებული სქემის თანახმად: ნახევარწრიულ სკამზე, რომელიც გამოსახავს სინტრონს ტაძრის საკურთხეველში, განაწილებული არიან მოციქულები.⁸⁵ ნახევარწრიული ღიობი, როგორც ა. გრაბარი აღნიშნავს, წარმოადგენს არქიტექტურული სივრცის, ნაგებობის გამარტივებულ გადამუშავებას, რომელშიც მოხდა საიდუმლოება და რომლის კედლებთანაც ხალხი იყო თავმოყრილი.⁸⁶ ბიზანტიური ხელოვნებისათვის დამახასიათებელია სხივების გამოსახვა ცეცხლოვანი ენების სახით და არა თვით გამზადებული საყდარი.⁸⁷ ბიზანტიური ხელოვნება იცავს აგრეთვე კანონიკურ რიცხვს მოციქულთა რაოდენობისა, უგულებელყოფს რა ისტორიულ სინამდვილეს და გამოსახავს 12 მოციქულს. 12 მოციქულის არსებობა II-ის ნაკველად მოწმობს, რომ მოქვის კომპოზიციის რედაქცია ატარებს ნიშნებს იმ მომწიფებული ბიზანტიური ხელოვნებისა, როდესაც საბოლოოდ გაფორმდა სახარების მოვლენების გადმოცემის დოგმატური პრინციპები და სავალდებულო არ იყო ისტორიულად დადასტურებული დეტალების მიყოლა,⁸⁸ მაგალითად, ე. წ. ტრაპეზუნდის სახარება, რეყ. 21 (ფ. 14, X ს.), Parm. Palat. 5 (XI ს.),⁸⁹ მოსკოვის ისტორიული მუზეუმის ხელნაწერი რეყ. 146 (ფ. 28v, XI ს.),⁹⁰ Vat. Cod. gr. 1162 (ფ. 2v, XII ს.),⁹¹ გელათის სახარება (ფ. 220v),⁹² A-109 (XIII ს-ის დასაწყისი),⁹³ 1299 წლის არაბული სახარება (ფ. 46),⁹⁴ კიევის წმინდა სოფიის ტაძრის ფრესკა,⁹⁵ მონრეალის ეკლესიის მოზაიკა (XIII ს.)⁹⁶ და სხვ.

„სულიწმიდის მოყენის“ კომპოზიციის, რომელიც ფაქტობრივად ასრულებს სახარების დასურათების ციკლს, „ღვთისმშობლის მიძინების“ კომპოზიციასთან ერთად განთავსება გეაფიქრებინებს კავშირზე ამ ორ ეპიზოდს შორის. ის, რაც ზღვება ქვემოთ, ეს არის საიდუმლოება, რომელშიც მონაწილეობას ეღებულებენ მოციქულები.

„ღვთისმშობლის მიძინების“ კომპოზიციას სცენისათვის დამახასიათებელი აგება აქვს. საწოლი, ღვთისმშობლის სხეულით, მოთავსებულია ცენტრში ჰორიზონტალურად, ხოლო ქრისტე, ანგელოზები, ეპისკოპოსები, მანძლები სანთლებით საწოლის უკან ქმნიან მკაცრ ვერტიკალებს. ქრისტეს ხელში უჭირავს ჩვილი – ღვთისმშობლის სულის პერსონიფიკაცია. მოციქულები ღვთისმშობლის თავთან და ფეხებთან მოძრავ ფერწერულ ჯგუფებად არიან განაწილებული. მთელი სცენა გააღნითლია დრამატიზმით, რაც მოციქულთა გამომსახველად მეტყველ სახეებზე იკითხება. ქრისტეს ჯვრული შარავანდის ორივე მხარეზე განაწილებულია ბერძნული წარწერა: H KOIMICIC T... ΘV ღვთისმშობლის მიძინება.

„ღვთისმშობლის მიძინების“ სცენა მოქვის მინიატურაში მოცემულია მოკლე იკონოგრაფიული რედაქციით, სადაც არ არის ღვთისმშობლის ამალღება, ანგელოზების მიერ მოციქულთა გადაყვანა ღრუბლებზე და სხვა აპოკრიფული სცენები. ასეთი სქემა უფრო კელის მხატვრობის ძეგლებისათვის იყო დამახასიათებელი.⁹⁷ არ არის აგრეთვე XIV საუკუნის მინიატურაში გავრცელებული და განსაკუთრებით სერბულ კელის მხატვრობაში, ისეთი მოტივი, როგორიცაა ანგელოზების ნახევარფიგურები, რომლებიც მზად არიან მიიღონ ცაზე მარიამის სული, რომელიც XIV საუკუნის მოტივია და მანამდე არ გვხვდება.⁹⁸ „ღვთისმშობლის მიძინების“ სცენა იშვიათია შუა საუკუნეების წიგნის მხატვრულ გაფორმებაში. ქართული ხელნაწერების გაფორმებაში მას ანალოგი არ მოეძებნება, ხოლო ბიზანტიურ ხელნაწერებსა და განსაკუთრებით ათონზე დაცულ ხელნაწერებში მას რამდენადმე მყარი ტრადიცია აქვს. მაგალითად, ათონის დიონისიატის მონასტრის ლექციონარი Cod. 587 (1059 წ.),⁹⁹ ათონის სკევაფილაკიონის მონასტრის ლექციონარი ე. წ. ფოკას ლექციონარი (XI ს.),¹⁰⁰ ათონის ივერიის მონასტრის სახარება Iviron I (XII ს.),¹⁰¹ აგრეთვე იერუსალიმის საპატრიარქო ბიბლიოთეკის ლიტურგიკული გრაგნილი Αγίου Στεφανου 109 (XI ს.),¹⁰² სომხურ სახარებაში თარგმანჩაცი (1232 წ.),¹⁰³ რუსეთის ეროვნული ბიბლიოთეკის სახარება гречю 118 (XIII-XIV ს.),¹⁰⁴ მენოლოგია თესალონიკიდან Gr. th. I (1322-1340) ოქსფორდის ბოდლის ბიბლიოთეკაში.¹⁰⁵

სავარაუდოა, რომ სახარების მხატვრულ გაფორმებაში ამ მინიატურის ჩართვა გამოწვეული იყო ხელნაწერის იმ მონასტრისათვის მიძღვნით, რომელიც ღვთისმშობლის სახელზე იყო აგებული.¹⁰⁶ „ღვთისმშობლის მიძინების“ სცენის მოთავსება მოქვის ხელნაწერის ერთერთ უკანასკნელ ფურცელზე გარკვეული ისტორიული მომენტიც იყო განპირობებული: მასში ფიქსირებულია ძველი ქართული თქმულება ღვთისმშობლის წილხვდომილი ქვეყნის შესახებ. მისი გამოსახვა ქართული ხელნაწერი წიგნის გაფორმების სისტემაში დაკავშირებულ უნდა იქნეს მონასტრის ადგილობრივ დღესასწაულთან და ამით რეალიზდება თაყვანისცემა მონასტრის პატრონისადმი ხელნაწერის გამოსასვლელ მინიატურაში.

ჩვილელი ღვთისმშობელი და ქტიტორი. მოქვის კოდექსის ილუსტრირების

ლოგიკურ დაბოლოებას ქმნის მთლიან გვერდზე ჩვილელი ღვთისმშობლისა და ქტიტორის გამოსახულება (ფ. 328r, ილ.173). ფიგურები მოცემულია ორად გაყოფილ ფონზე: ზემოთ ოქროა, ხოლო ქვემოთ ფერადოვანი ფენა, რომელიც სულ ერთიანად ჩამოცვენილია და რა ფერისა იყო, ძნელი დასადგენია. დაგრძელებულ სასურათე ჩარჩოში მარჯვნივ დგას მუქ ნაცრისფერ მაფორიუმსა და ცისფერ სტოლაში შარავანდიანი ღვთისმშობელი, რომელსაც მარცხენა ხელზე ოქროსფერსამოსიანი და ჯერულშარავანდიანი ყრმა ქრისტე უზის; ღვთისმშობელი მარჯვენა ხელით უთითებს ჩვილს ქტიტორზე, რომელიც მუხლებმოყრილი ვედრებით ხელებაღმართული მიმართავს ღვთისმშობელს. დღესდღეობით საღებავი მინიატურაზე ისეა ჩამოშლილი, რომ ქრისტეს მარჯვენა ხელის მოძრაობა ცუდად იკითხება, ხოლო მარცხენაში წითელი ძაფით შეკრული გრაგნილი უჭირავს. ქრისტეს ფიგურა და მისი მარჯვენა ხელის მოძრაობა უფრო კარგად იკითხება რ. შმერლინგის მიერ გამოცემულ ილუსტრაციასა¹⁰⁷ და შ. ამირანაშვილის მიერ გამოქვეყნებულ ფოტოზე.¹⁰⁸ ღვთისმშობელი უთითებს, ხოლო ქრისტე აკურთხებს მუხლმოყრილ სასულიერო პირს. ღვთისმშობლის სახე საოცარია თავისი ადამიანური განცდით. ქტიტორის დაზიანებული ფიგურის მხოლოდ სამოსლის ფრაგმენტები იკითხება, უფრო კარგადაა დაცული ვედრებით აღმართული ხელები გაშლილი თითებით, მათი ფერწერული დამუშავება. ღვთისმშობლისა და იესო ქრისტეს თავთან ბერძნული წარწერებია: $M \bar{P} \Theta \bar{V}, I \bar{C} X \bar{C}$,

ხოლო ქტიტორთან ასომთავრულით შესრულებული ქართული წარწერაა: $\text{ԾՆԻ ՅԻՒՄՆ ԶԳԵՒՇԽԻՄԻ ԴՆԻԱԳՈՆԻ} -$ დანიელ მოქველი მთავარებისკობოზი. ფიგურები იკითხება ძირითადად ოქროსფერ ფონზე და მოქმედების ადგილი სხვა რაიმე ნიშანს მოკლებულია, „ნიადაგი“ აღნიშნულია ფართო ნაცრისფერი ზოლით.

ღვთისმშობელი აქ წარმოგვიდგება ვევეა-ელპისის – დამცველისა და ჭეშმარიტი იმედის – სიმბოლური სახით. ვევეა-ელპისის იკონოგრაფიული სქემა ღვთისმშობლის ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი სიმბოლური სახეა. ღვთისმშობლის ეს ტიპი გამოსახავს ღვთიური სიყვარულის იდეას და წინგაძღოლას ჭეშმარიტი ხსნისაკენ. ღვთისმშობლის ამგვარი ტიპი XII-XVI საუკუნეების საქართველოში, ბიზანტიისა და რუსეთის მრავალ ძეგლში გვხვდება. დიდი მასალა ამ საკითხზე შეკრებილი აქვს მარიანა ტატიჩი-ჯურიჩს.¹⁰⁹ იგი გამოყოფს ღვთისმშობლის ოდიგიტრიის ტიპიდან შუამაელისა და იმედის ამ სახეს. ვევეა-ელპისის პოზა გვხვდება ჯერ კიდევ ადრეულ ხანაში. მაგალითად, დომიცილის კატაკომბის ფრესკა (IV ს.), სადაც მჯდარი ჩვილელი ღვთისმშობელი ხელით ანიშნებს ქრისტეს მოგვებზე.¹¹⁰ მჯდომარე ღვთისმშობლის ფიგურას კატაკომბების ხანას უკავშირებს მ. ტატიჩი-ჯურიჩი, ხოლო მდგარ პერსონაჟს ბიზანტიური მეორე აღორძინების ხანას.¹¹¹ ამ სიუჟეტში ხაზგასმულია ვედრებისა და ჭეშმარიტი იმედის პოზა.

მოქვის მინიატურასთან იკონოგრაფიული რედაქციის მსგავსებით საინტერესოა მელბურნის ეროვნული ბიბლიოთეკის კოდექსის 710/5 მინიატურა (XII ს.), სადაც ღვთისმშობლის წინაშე მუხლმოდრეკილი გადამწერი, მხატვარი და ხელნაწერის შემკვეთი – თეოფანე ბერია მოცემული. ამგვარ მოვლენას კ. ბუნტალი უნიკალურად თვლის.¹¹² ვენეციის სან-ლაზაროს ბიბლიოთეკიდან სომხური

ოთხთავის ხელნაწერში (XI ს.) დონატორი ოვანესი სახარებას მიართმევს ტახტზე მჯდომარე ღვთისმშობელს.¹¹³ საინტერესოა ნიკომიდიის სახარების მინიატურა მდგომარე ღვთისმშობლისა და ქტიტორის მუსლმოყრილი გამოსახულებით.¹¹⁴ იკონოგრაფიულად და ფერადოვანი აგებით მოქვის მინიატურასთან ყველაზე ახლოს არის ათონის დიონისიატის მონასტრის №65 კოდექსის მინიატურა (ფ. 12v, დაახლ. 1313 წ.),¹¹⁵ სადაც თითქმის მიწაზე გართხმული მუქ მოყავისფრო სამოსელში მუსლმოდრეკილი ქტიტორი (ვინაობა ცნობილი არ არის) ვედრებით მიმართავს ღვთისმშობელს, ხოლო ღვთისმშობელი ღვინისფერი მაფორიუმითა და ცისფერ სტოლაში, მარცხენა ხელზე ჩვილით, მარჯვენათი უთითებს იესოს ქტიტორზე. თუმცა არის რამდენადმე განსხვავება მხატვრულ მიდგომაში. დიონისიატის ფსალმუნის მინიატურაზე ჩვილისა და დედის თავები ძლიერ უახლოვდება ერთმანეთს და უფრო ემოციური სახე იქმნება, მაშინ, როდესაც მოქვის მინიატურაზე ღვთისმშობლის მარცხენა მკლავზე მჯდარი ქრისტეს ფიგურა უფრო დაბლაა დაწეული და მათი თავები საკმაოდაა დაშორებული, რითაც უფრო საზეიმო წარმომადგენლობითი განწყობილებაა ხაზგასმული.

ჩვილელი ღვთისმშობელი და მის წინაშე გამოსახული ქტიტორი ქართული ხელნაწერი წიგნის მხატვრული გაფორმების პროგრამისათვის არ არის დამახასიათებელი და საერთოდ, ისტორიული პირის გამოსახულება ქართულ ხელნაწერებში XVII საუკუნემდე ცნობილი არ არის: ყანჩათის გულანის მინიატურაზე (XVII ს.) არქიეპისკოპოსი ევდემონ რატიშვილი ტახტზე მჯდომარე ჩვილედ ღვთისმშობელს მიართმევს ხელნაწერს.¹¹⁶

ქტიტორის მუსმოყრილი პოზაც არ არის დამახასიათებელი ქართული ხელნაწერების რეპერტუარისათვის, მაგრამ იგი ცნობილია შუა საუკუნეების ქართული ხელოვნების სხვა დარგებთან (მონუმენტური კედლის მხატვრობა,¹¹⁷ რელიეფი ქვაზე,¹¹⁸ ჭედური ძეგლები),¹¹⁹ რომლებშიც, როგორც ჩანს, განსაკუთრებით ხაზგასმული იყო კომპოზიციის მავედრებელი ხასიათი.

შუა საუკუნეების ქართულ ხელოვნებაში საუკუნეთა მანძილზე დიდი იყო ინტერესი პორტრეტისადმი, რომლის ყველაზე ძვირფას ნიმუშებს გვაწვდის კედლის მხატვრობა. მონუმენტურ ფერწერაში ქტიტორის გამოსახულება მოცემულია ყველაზე თვალსაჩინო ადგილას — სამხრეთი მთავარი შესასვლელის პირდაპირ ჩრდილოეთ კედელზე. თავისი განთავსებითა და კოლორიტით იგი მამინვე იპყრობდა ეკლესიაში შემსვლელთა ყურადღებას, მაგრამ მოხატულობის საერთო სისტემაში ყოველთვის დომინირებს ქრისტეს, ღვთისმშობლის ან ეკლესიის პატრონის თემა. თავისი ხასიათით მოქვის ეს კომპოზიცია უნდა მომდინარეობდეს ქართული მონუმენტური ფერწერის იკონოგრაფიული სქემიდან. პირველად სწორედ აქ არის დადასტურებული ვევე-ელპისის ტიპის ღვთისმშობელი: ვარძიის (1184-1186 წწ.) ჩრდილოეთის კედლის ფრესკაზე მჯდომარე ჩვილელი ღვთისმშობლის — ვევე-ელპისის პოზაში — წინ მოთავსებულია თამარ მეფისა და გიორგი III-ის მავედრებელი ფიგურები; იქვე, იმავე კედლის დასავლეთ ნაწილში, კვლავ გამეორებულია ჩვილელი ღვთისმშობლის მდგომარე ფიგურა იმავე პოზაში და მის წინაშე მოცემულია მავედრებელი ერისთავთ-ერისთავი რატი სურამელი.¹²⁰

ამგვარად, თვით შემადგენლობაც მოქვის სახარების საზეიმო მინიატურებისა მთლიან ფურცლებზე რამდენადმე უჩვეულოა ქართული ხელნაწერი წიგნის გაფორმების სისტემისათვის; გარდა იმისა, რომ ამ ხელნაწერში გამოყენებულია

ის ძირითადი მინიატურების კრებული, რაც მიღებული იყო ქართული სახარების კოდექსებში — „ღელისუი“ სატიტულო ფურცელზე, მახარებელთა გამოსახულებანი — მოქვის ოსტატს შემოაქვს კიდევ ოთხი მინიატურა ცალკე ფურცელზე — „ქრისტეს გენეალოგია“, „სულიწმიდის მოფენა“, „ღვთისმშობლის მიძინება“ და „ჩვილელი ღვთისმშობელი და ქტიტორი“ და ამ ხერხით კიდევ გაამდიდრა ხელნაწერის მორთულობა და კიდევ გააძლიერა მისი იდეური დატვირთულობა. თავისებურად მოქვის კოდექსის „საზეიმო“ მინიატურების განაწილების პრინციპი ქართული კედლის მხატვრობის იკონოგრაფიულ სქემასა და შემადგენლობას იმეორებს; ისე როგორც ქართული კედლის მხატვრობაში, მოქვის კოდექსშიც განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს „ვედრების“ კომპოზიცია, რომელსაც ტექსტში შევყავართ.

მოქვის კოდექსის დასაწყისი და დასასრული მინიატურები განაზოგადებენ წიგნის შინაარსს და სიმბოლურად გამოხატავენ ორ ძირითად იდეას: ვედრება-შენდობა, მიტევება და ღვთისმშობელი და ქტიტორი — ადამიანური არსებობისა და იმედის სიმბოლო; თეოლოგიურად იგი შეიცავს მეორედ მოსვლისა და ღვთიური ხსნის იდეას.

ბერძნული ხელნაწერი წიგნის სისტემაც იცავს გარკვეულ მიდგომას ე. წ. საზეიმო მინიატურებზე სიუჟეტების შერჩევის საკითხისადმი: წმინდა გიორგია გამოსახული იერუსალიმის საპატრიარქო ბიბლიოთეკის გრაგინილში Σταυρον 109 (XI ს. ბოლო);¹²¹ შესაძლებელია, ეს გრაგინილი ეძღვნებოდა ეკლესიას, რომელიც წმინდა გიორგის სახელზე იყო აგებული, რადგან ეს წმინდანია გამოსახული კამარის ქვეშ ტექსტის ავტორებთან იოანე ოქროპირთან და ბასილ დიდთან ერთად.¹²² ათონის Iviron 5 სახარებაში (XIII ს. ბოლო), გარდა ოთხი მახარებლისა, ცალკე ფურცლებზე მოთავსებულია მინიატურები „სამება“ და ღონატორი იოანე, რომელიც ტახტზე მჯდომარე ქრისტესთან მიჰყავს ღვთისმშობელს.¹²³ მახარებელთა გამოსახულების გარდა, ორ სატიტულო ფურცელს შეიცავს ნიკომიდიის სახარება: ქრისტე ემანუელი მანდორლაში (Iv) და ღვთისმშობელი ტახტზე და ქტიტორი (2r)¹²⁴ და სხვ. უამრავი მაგალითის მოყვანა შეიძლება, როცა საზეიმო მინიატურებზე სიუჟეტების შერჩევა მხატვრისა და დამკვეთის სურვილზე იყო დამოკიდებული და რომლებიც ცდილობდნენ კოდექსში ამ ფურცლების განთავსებით გარკვეული იდეა გაეტარებინათ. მოქვის სახარების საზეიმო მინიატურების სიუჟეტების შერჩევა მოქვის ოსტატისა და დამკვეთის ინდივიდუალური მიდგომით უნდა აიხსნას. ამ ფურცლების მინიატურების პროგრამა ნაკარნახევი იყო ერთი გარკვეული იდეის წინ წამოწევით: ეს არის ღვთისმშობლის წილხვდომილი ქვეყნის დაცვის იდეა.

ჩვენ მუდამ უნდა გვახსოვდეს, რომ ოქროს ფონების ბრწყინვალეობა, ძვირფასი საღებავების შერჩევა მოქვის საზეიმო მინიატურებს ღრმა, ძნელად გასაშიფრი აზრით ტვირთავს. თანამედროვე მაყურებელი მიეჩნევა სურათი განიხილოს იმ ადგილიდან მოწყვეტით, რომელიც მას ეჭირა ან უჭირავს. დაზგური სურათი თავისუფლად იცვლის თავის ადგილს და მისი ადგილმდებარეობა არ არის მისი არსებობის აუცილებელი ნაწილი, მაგრამ მიდგომა ხელნაწერი წიგნის გაფორმებისადმი, როგორც დაზგური ფერწერის ნიმუშისადმი, აღარბიებს მის აზრს, ამახინჯებს მასზე წარმოდგენას. მეტიც, მინიატურები თავის აზრსა და შინაარსს იძენენ მხოლოდ იმდენად, რამდენადაც ხელნაწერში თითოეული მათგანი პოულობს თავის ადგილს და იგი არ შეიძლება გადატანილი იქნეს სხვაგან.¹²⁵

მოქვის კოდექსის საზეიმო მინიატურები, უპირველეს ყოვლისა, წარმოადგენენ საკმაოდ დახვეწილ ნაწარმოებებს, რომლებიც კონსტანტინოპოლის სკოლის საუკეთესო ნიმუშებს არ ჩამოუვარდებიან. ერთი დამახასიათებელი ნიშანი ამ მინიატურებისა არის არაჩვეულებრივად მოძრავი ფიგურები, გამომსახველი პოზები, ფერწერული დრამირება. ყოველ მათგანს აქვს დამოუკიდებელი და საკმაოდ რთული გენეალოგია, წარმოადგენს უფრო ადრეული ორიგინალის ასლს და ოსტატი, რომელიც ძველ იკონოგრაფიულ რედაქციას ადღგენს, ანიჭებს მას ახალ ჟღერადობას, აესებს ახალი იდეური შინაარსით, დროის შესაბამისი ემოციური დატვირთვით. მოქვის ხელნაწერის საზეიმო მინიატურების თეოლოგიური პროგრამა თავისი გააზრების სიღრმით, საღვთისმეტყველო აზრების სირთულითა და თანმიმდევრული განვითარება-გადმოცემით სრულყოფილი ხდება ტექსტში ჩართული მინიატურების თეოლოგიური შინაარსის გაღრმავებით. ეს არის პლასტიკურ სახეებში მთელი სახარების ისტორიის თავისებური საღვთისმეტყველო კომენტარი, რომელშიც გახსნილია მისი დოგმატიკური ფილოსოფიური არსი.

2. სიუჟეტური მინიატურების განაწილება სახარებათა მიხედვით

ილუსტრაცია წიგნის დეკორაციული გაფორმების განუყოფელი ნაწილია. ამავე დროს ილუსტრაცია მინიატურის სახით, რომელიც გარკვეული ჩარჩოთა შემოსაზღვრული, იძენს დამოუკიდებელ ხასიათს. მოქვის ოსტატი დაკვირვებულად არჩევს ამ მინიატურების კომპოზიციებს სასურათე ციკლის შესაქმნელად. ყურადღებას იპყრობს სახარებათა მიხედვით მინიატურების არათანაბარი განაწილება: მათეს სახარებას ასურათებს 97 სიუჟეტური მინიატურა „ქრისტეს გენეალოგის“ ჩათვლით, მარკოზისას – 6, ლუკას სახარებას – 27, ხოლო იოანეს – 25 მინიატურა „სულნიწმიდის მოფენის“ ჩათვლით, სულ 155 სიუჟეტური მინიატურა.¹²⁶ ყველა მინიატურა შესრულებულია ფურცლოვან ოქროზე.

მინიატურები, რომლებიც მათეს სახარებას ასურათებენ, თანმიმდევრულად მისდევენ ტექსტს და ასურათებენ ყველა მნიშვნელოვან ეპიზოდს, ხოლო დანარჩენ სამ თავში მხატვარი არჩევს და ასურათებს იმ ეპიზოდებს, რის შესახებაც არ არის თხრობა მათეს სახარებაში. მაგალითად, ლუკას სახარებაში უფრო თანმიმდევრულად არის მოცემული ღვთისმშობელთან დაკავშირებული ეპიზოდები, რის შესახებაც არ არის თხრობა სხვა სახარებებში – „ზარება“ (ფ. 164v), „მარიამისა და ელისაბედის შეხვედრა“ (ფ. 165r), „წინადაცვეთა“ (ფ. 168v), „მირქმა“ (ფ. 169v) და სხვ. იოანეს სახარებაში ასევე ყურადღება გამახვილებულია იოანესთან დაკავშირებულ ამბებსა და იმ ეპიზოდებზე, რაზედაც სხვა სახარებებში არაფერია ნათქვამი, მაგალითად, „ლაზარეს აღდგინება“ (ფ. 294r); მარკოზის სახარებაში არჩევს რა საილუსტრაციო მასალას, მხატვარი იფარგლება მხოლოდ და მხოლოდ 6 მინიატურით, რომელთაგან სამი ეძღვნება განკურნების თემას. ამ სახარებაში მთელი თავებია დატოვებული ილუსტრაციების გარეშე.

მათეს სახარებაში დასურათებული ეპიზოდები სხვა მომდევნო სახარებაში უკვე აღარ მეორდება და მათეს სახარების სიუჟეტური მინიატურების ციკლი საერთოა მთელი ხელნაწერისათვის, რამდენადაც მათეს სახარებაში ქრისტეს

ცხოვრებისა და სასწაულების ციკლები დასრულებულ ხასიათს იძენენ. ოთხივე თავის შინაარსის ურთიერთშეჯერების შედეგად მოქვის ოსტატმა შექმნა ერთიანი და თანაც სრული სისტემა სახარების ტექსტის დასურათებისა, არჩევს რა ძირითად აუცილებელ კომპოზიციებს სასურათო ციკლის შესაქმნელად.

მინიატურის მოცემული სიუჟეტი ხშირად სახარების რამდენიმე ქვეთავს ასურათებს, ზოგჯერ კი მხოლოდ ერთი მუხლია დასურათებული, მაშინ, როდესაც ზოგჯერ მთელი თავებია დატოვებული დასურათების გარეშე. ეს უკანასკნელი განსაკუთრებით ეხება მარკოზის სახარებას. ამავე დროს, თითოეული სახარების თავის დასაწყისი განსხვავებულად არის დასურათებული: მათე — „ქრისტეს გენეალოგია“ (ფ. 14r), მარკოზი — „ქრისტეს ლოცვა უდაბნოში“ (ფ. 107r), ლუკა — „ზაქარიას ხარება“ (ფ. 163r), ხოლო იოანე — „იოანე ნათლისმცემლის მოსვლა უდაბნოში“ (ფ. 256r). ეს სიუჟეტები სახარების სხვა თავებში აღარ მეორდებიან და ისინი საერთო სახარების მთელი სასურათო ციკლისათვის. ეს მოწმობს მოქვის ხელნაწერის ერთ მხატვრულ მთლიანობაში გააზრებას, მისი სიუჟეტური მინიატურების ციკლის ერთიანობას მთელი კოდექსისათვის. ეს ადასტურებს, რომ სახარების მთელი საილუსტრაციო მასალა ერთი პირის მიერაა ჩაფიქრებული და გააზრებული და თუკი მეორდება სცენა, ისიც ძალიან იშვიათად, ძირითადად საუფლო დღესასწაულის სცენების სახით, აუცილებლად სხვა იკონოგრაფიული ვარიანტით, თანაც ძირითადი დღესასწაულების სხვადასხვა იკონოგრაფიული (2) ვარიანტით მოცემა ხელნაწერში მიმდინარეობს არა სისტემატურად, არამედ შერჩევით და თანაც ამა თუ იმ სცენის განსხვავებული იკონოგრაფიული ვარიანტით გამეორება განპირობებულია ტექსტისაგან, რომელსაც აუცილებლად მიჰყვება ოსტატი, მაგალითად, „საიდუმლო სერობა“ (ფფ. 89v, 301v). პირველი ვარიანტი გავრცელებულ იკონოგრაფიულ სქემას შეიცავს: 12 მოციქული, იუდა ხელეგაწვდილი ჯამისაკენ, იოანე ქრისტეს მკერდზე მიყრდნობილი და სხვ., ხოლო მეორე ვარიანტი იშვიათ იკონოგრაფიულ რეაქციას იძლევა: მაგიდის ირგვლივ ქრისტეს მხოლოდ 11 მოწაფეა; ტექსტში, რომლის შემდეგაც მოთავსებულია მინიატურა, ლაპარაკია, რომ იუდამ უკვე დატოვა სერობა.

მოქვის მხატვრულ-დეკორაციული სისტემა, მისი მინიატურების ტექსტში განთავსების თავისებურება შეიძლება შევედაროთ ქართული და ბიზანტიური ხელნაწერი ოთხთავების მხოლოდ ადრეულ ნიმუშებთან — გელათის, ჯრუჭის II, პარიზის ეროვნული ბიბლიოთეკის სახარება გრ. 74 (XI ს.), ფლორენციის Plut VI₂₃ (XII ს.), რომლებიც ასევე მდიდრულად გაფორმებულ და უხვად დასურათებულ ხელნაწერებს წარმოადგენენ. ისინი სახარების თითოეული თავის ტექსტს ასურათებენ ცალ-ცალკე და თითოეული მათგანის სასურათო ციკლი ერთმანეთისაგან სრულიად დამოუკიდებელია;¹²⁷ თითოეულ სახარებაში ოთხჯერ მეორდება „შობა“, „ჯვარცმა“ და სხვ. სცენები, ხოლო მოქვის ოსტატი მათს სახარების სიუჟეტური კომპოზიციების ციკლს ავსებს შემდგომ სახარებათა თავების მიხედვით ტექსტთან დაკავშირებული სიუჟეტური მინიატურებით, რომლებიც არ მეორდებიან სხვა სახარებებში. სიუჟეტურ მინიატურათა ლოგიკური ერთიანობისა და დასრულებულობის პრინციპი კიდევ უფრო აშკარაა იოანეს სახარების ბოლოს „სულიწმიდის მოფენის“ კომპოზიციის მოთავსებით, რითაც, როგორც წესი, სრულდება სახარების საილუსტრაციო ციკლი.¹²⁸ ამრიგად, მოქვის ილუსტრაციების ციკლი შეიცავს სრულ კრებულს სახარების სიუჟეტურ-

ბისა და შეიძლება მითითებულ იქნეს რამდენიმე კომპოზიციაც კი (მაგალითად, „წინადაცვეთა“), რომელიც მხოლოდ ამ ხელნაწერში გვხვდება; ხელნაწერში შექმნილია ოთხივე თავის მიხედვით ერთიანი სისტემა ილუსტრირებისა.

მოქვის სახარების დასურათების სისტემა ყველაზე ახლოს არის პარიზის ეროვნული ბიბლიოთეკის ხელნაწერთან gr. 115 (XI ს.),¹²⁹ Copt. 13 (XII ს.).¹³⁰ ამ ხელნაწერებში ფართოდ დასურათებულია და ერთიანი სასურათე ციკლია მოცემული სწორედ მათეს სახარებაში, ხოლო დანარჩენ სამში შერჩევით არის დასურათებული ეპიზოდები.

გელათისა და ჯრუჭის II ოთხთავების დასურათების სისტემის დროს შეინიშნება სხვა განსხვავებული ტენდენციაც: განსაკუთრებული დეტალური თხრობა ამბებისა, როდესაც ერთ მინიატურაში ერთი და იგივე სახე მეორდება ორჯერ და სამჯერ (გელათში მაგ. ფფ. 23r, 33r, 35r და სხვ.), როდესაც ცალკეული სცენა გაერთიანებულია ერთ მინიატურაში. ე. მაჭავარიანის მართებული შენიშვნით, გელათის ოთხთავი სცენების მექანიკური გაერთიანების პრინციპს იყენებს, რაც განპირობებული იყო ისეთი მხატვრული ორიგინალის არსებობით, სადაც კომპოზიციები დამოუკიდებლად იქნებოდა წარმოდგენის ხერხს ძალიან იშვიათად მიმართავს („ზღვრის დაყუდება“ — ფ. 31v, „მეფის მოხელის ვაჟიშვილის განკურნება“ — ფ. 267v, „და მიკგვარეს ვირი იგი“ — ფ. 70v და სხვ.). მოქვის სიუჟეტური მინიატურების უმრავლესობა ეს არის პატარა სცენები ჩაკეტილი როგორც თხრობის ხასიათით, ისე კომპოზიციის თვალსაზრისით. ამავე დროს, გელათისა და ჯრუჭის II სახარებებისაგან განსხვავებით, მოქვის ოსტატი ერთ სიუჟეტს ერთი მინიატურით ასურათებს, მაშინ, როდესაც ამ ხელნაწერებში ტექსტის თანმიმდევრული დასურათების დროს შინაარსის დაწვრილებითი თხრობის გამო ერთი ამბავი ზოგჯერ რამდენიმე კომპოზიციითაა გადმოცემული, ქრისტეს ქადაგებანი და სწავლებანი ხშირად სამი ან ოთხი მინიატურითაა მოცემული.

სიუჟეტების შინაარსის უფრო თავისუფალი ინტერპრეტაციით ხასიათდება ჯრუჭის II სახარება, სადაც ერთი სიუჟეტი რამდენიმე მინიატურითაა მოცემული, მაგალითად, „სამარიტელი დედაკაცის მოწყალება“ ხუთი მინიატურითაა გადმოცემული ფ. 158v-ზე; „გზაბნეული შვილის შესახებ იგავი“ ხუთი კომპოზიციით ორ მინიატურაზე (ფფ. 172r, 172v), „ქადაგება მთაზე“ მოცემულია ხუთი მინიატურით (ფფ. 17r, 18r, 20v, 21v, 22v), „ლაზარეს აღდგინება“ სამი მინიატურით (ფფ. 220r, 229v, 230v) და სხვ. „ქრისტეს გენეალოგია“ ჯრუჭის II სახარებაში ოთხი კომპოზიციითაა დასურათებული, მოქვეში მას ერთი მინიატურა ეთმობა; ჯრუჭის II ოთხთავში დაწვრილებითაა დასურათებული იოანე ნათლისმცემლის ციკლი; მათესა (ფ. 40v) და ლუკას სახარებაში (ფ. 93v) მოცემულია ხუთი სცენა იოანე ნათლისმცემლის დასჯის ისტორიიდან. მოქვის ოთხთავში იგი ერთი მინიატურითაა მოცემული, რომელიც ორ მომენტს შეიცავს: „იოანეს თავის კვეთა“ და „მოცეკვავე ასული ჰეროდიაჰის“ (ფ. 51v). მოქვის კოდექსში ტექსტის დაწვრილებითი თხრობის მხოლოდ რამდენიმე შემთხვევა აღინიშნება.¹³² მაგალითად, ეს არის გეთსიმანის ბაღში ქრისტეს სამგზის ლოცვის ამბავი, რომელიც ცხრა მინიატურითაა თანმიმდევრობით მოცემული (მათე XXVI, 30-45, ფფ. 90v, 91r_{1,2}, 91v_{1,2,3}, 92r_{1,2,3}). მხატვარი მისდევს რა ტექსტს, ხაზს უსვამს ტექსტის მიხედვით სამჯერად გამეორებულ ამბავს, სამჯერ სხვადასხვა

ვარიაციებით იძლევა ხან მძინარე მოწაფეებსა და მათთან მისულ ქრისტეს, ხან ქრისტეს მძინარე მოწაფეებისაგან მიმავალს, ხან მარტოდმარტო მლოცველს.

ოსტატი, რომელიც ასე გულმოდგინედ არჩევს დასასურათებელ მასალას და ხშირად ერთი მინიატურით გადმოსცემს მრავალმოუღენიან ეპიზოდს, ამ შემთხვევაში განსაკუთრებულ ყურადღებას იჩენს გეთსიმანიის ბაღში ქრისტესა და მოციქულების ურთიერთობაზე და ქმნის დინამიკურ, მრავალფეროვან და მრავალფიგურიან კომპოზიციებს, სადაც ქრისტეს მთელი სიმაღლით მოცემული ფიგურა უპირისპირდება მოციქულთა მჯდომარე და მძინარე ფიგურებს ან ქრისტე, რომელიც სამგზის მარტო ლოცულობს გეთსიმანიის ბაღში. ეს შეიძლება აიხსნას მხოლოდ მხატვრის შემოქმედებითი მიდგომით ფურცლის მრავალფეროვანი გაფორმებისადმი; როცა მას ტექსტმა საშუალება მისცა თანმიმდევრულად გაემეორებინა თხრობით ერთმანეთთან უშუალოდ დაკავშირებული ეპიზოდები და შეექმნა მინიატურებით ფურცლების გაფორმების განუყოფელი კომპოზიციები, შემოქმედებითად გაიაზრა რა ფურცლის გაფორმების ხასიათი, რომ უფრო დეკორაციული და საინტერესო ყოფილიყო მისი გაშლილ მდგომარეობაში აღქმა და საზღვარსაც დებს, რომლის შემდეგაც იწყება ქრისტეს ვნებები.

დაწერილობითი თხრობის მაგალითს იძლევა აგრეთვე ორი მინიატურის თანმიმდევრობა იოანეს სახარებაში (იოანე IX, 1-40), „ბრმადშობილის განკურნება სილოამის ჭასთან“ (ფ. 285v), „განკურნებული ბრმა და ფარისევლების ურწმუნობა“ (ფ. 288r). ამ შემთხვევაში მოქვის ოსტატი მჭიდროდ უკავშირებს რა ტექსტსა და მინიატურას, მიმართავს დაწერილობითი თხრობის ხერხს. დაწერილობითი თხრობის კიდევ ერთი მაგალითს იძლევა ქრისტეს გამოცხადება მოწაფეებისადმი აღდგომის შემდეგ და დალოცვა (მათე XXVIII, 16-20, ფ. 102v_{1,2}). ამრიგად, მოქვის ოთხთავში სიუჟეტების რაოდენობა თითქმის იდენტურია მინიატურებისა და იგი ამ მხრივ არ ჩამოუვარდება გელათისა და ჯრუჭის II ხელნაწერებს, სადაც ტექსტის დაწერილობითი თხრობისა და სხვა სახარებებში სიუჟეტების გამეორების გამო, მინიატურათა რაოდენობა გაცილებით მეტია.¹³³

დეკორაციული გაფორმების დახვეწილი ხასიათი მოქვის სახარებას XI-XII საუკუნეების ბიზანტიის საუკეთესო ხელნაწერებთან აახლოებს. მინიატურების ჩართვა ტექსტში მიღებული ხერხი ხდება XI საუკუნიდან. ტექსტში განლაგებული სიუჟეტური მინიატურები, რომლებიც ასურათებენ და მიეკუთვნებიან უკვე გარკვეულ ფრაზებს ან ტექსტის გარკვეულ აბზაცებს, მხატვარს საშუალებას აძლევს თავების მიხედვით რამდენჯერმე გაიმეოროს „შობის“, „საიდუმლო სერობის“, „ჯვარცმის“ და სხვ. კომპოზიციები, რასაც ასე ხშირად ვხვდებით XI-XII საუკუნეების მდიდრულად გაფორმებულ ხელნაწერებში. ხოლო მოქვის ოსტატი მკაცრად არჩევს დასასურათებელ მასალას და ქმნის ერთიან სასურათო ციკლს მთელი ოთხთავისათვის, სადაც საზღიშო მინიატურები არ მიეკუთვნებიან გარკვეულ ტექსტებს, არამედ ეკუთვნიან მთელი ხელნაწერის მრავალ ადგილს და იძენენ უფრო მეტ დამოუკიდებლობას, ქმნიან რა განსაკუთრებულ ჯგუფს გარკვეული იდეით დატვირთული მინიატურებისა, რომლებიც აძლიერებენ ხელნაწერის თოლოგიურ შინაარსს. ასევე ტექსტის თანმხლები მინიატურების გამეორების უარყოფა სახარების სხვა თავებში ამ მინიატურებსაც გარკვეულად დამოუკიდებელი ილუსტრაციის სახეს ანიჭებენ, რომლებიც საერთოა მთელი სახარებისათვის და ამით ოთხთავის ოთხივე სახარების გაფორმების ერთიანობა ძლიერდება.

3. ტექსტში ჩართული სიუჟეტური მინიატურების კავშირი სახარების ტექსტთან

საზეიმოდ გაფორმებული ხელნაწერების კომპლექსურ შესწავლაში მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს ტექსტისა და სიუჟეტური მინიატურების ურთიერთობის საკითხს. მათი სხვადასხვაგვარი „წაკითხვა“ საშუალებას მოგვცემს შევიხედოთ მხატვრის შემოქმედებით სახელოსნოში, წარმოვიდგინოთ მისთვის ცნობილი წყაროები, რომელთა შორის შეიძლება იყოს ძეგლები, რომლებმაც ჩვენამდე ვერ მოაღწიეს.

მინიატურებზე დაკვირვება ბევრ მნიშვნელოვან და საინტერესო მასალას გვაწვდის იმის გასაგებად, თუ როგორ და როგორი თანმიმდევრობით ხდებოდა მისი მხატვრული გაფორმება.

მოქვის ხელნაწერზე წინასწარი დაკვირვებით ჩანს, რომ მინიატურები იქმნებოდა ტექსტის გადაწერის პარალელურად; ამას მოწმობს როგორც მინიატურების განაწილების ხერხი ტექსტში, ისე მხატვრულ-დეკორაციული ელემენტების – საზედაო ასოების, ინიციალების განლაგება, მინიატურათა ჩარჩოების კონფიგურაცია და სხვ.

მოქვის ოთხთავის საზედაო ასოები, ინიციალები, თავსართები და მინიატურები მჭიდროდ უკავშირდებიან ერთმანეთს და კომპოზიციურად შეთანხმებული არიან ტექსტის ბლოკთან. მინდვრის არის სიგანის ცვალებადობა: შიდა უფრო ვიწრო, ზოლო გარეთა ფართო, ამასთანავე, გვერდის ყოველთვის მეზობელ გვერდთან ერთიანობაში წაკითხვა, ტექსტსა და მინიატურას მჭიდროდ აკავშირებს ერთმანეთთან. თითოეული მინიატურა შეადგენს ტექსტის აუცილებელ ნაწილს, კიდევ უფრო მეტიც, თითოეული მინიატურა მაშინ იძენს მთელ თავის აზრსა და სიღამაზეს, რამდენადაც იგი პოულობს თავის ადგილს ფურცელზე, თითოეულს უჭირავს მისთვის განკუთვნილი ადგილი და არ შეიძლება მისი სხვაგან გადატანა. მინიატურის საშუალებით გამოიყოფა ტექსტის ყველაზე მნიშვნელოვანი ნაწილი, მისი მეშვეობით სახვით ფორმებში წარმოდგენილია ის, რაზედაც საუბარია ტექსტში. მხატვარი მუდმივად ცდილობს შეინარჩუნოს აზრობრივი კავშირი ილუსტრაციისა ტექსტთან და მოათავსოს იგი იმ ადგილას, სადაც იგი უნდა იყოს ტექსტით. გადაზრთა თითქმის არ გვხვდება.

ცნობილია, რომ ოთხთავის შემკობა როგორც დეკორის ელემენტების ზასათის მიხედვით, ისე ხელნაწერის ტექსტში მათი განაწილების თვალსაზრისით, სრულიად ჩამოყალიბებული მხატვრული ფორმის მატარებელია, რომელიც ემორჩილება მკაცრად განსაზღვრულ იკონოგრაფიულ ნორმებს. მოქვის ოთხთავის სიუჟეტური მინიატურები, ისე როგორც სხვა სახარებების მინიატურები, გადმოსცემენ იმ ეპიზოდებს, რომლებიც განსაზღვრული იყო ამ ლიტერატურული ნიმუშისათვის. სწორედ სახარების ტექსტით არის განპირობებული მინიატურების უმრავლესობა; თუმცა მოქვის ოთხთავი შეიცავს ისეთ მინიატურებსაც, ე.წ. „საზეიმო“ მინიატურების სახით, რომელთა წყაროს წარმოადგენს არა სახარების ტექსტი, არამედ კედლის მხატვრობის ან ხატწერის ნიმუშები.

უკვე კარგა ხნის ჩამოყალიბებული ტრადიციის თანახმად, სახარების ხელნაწერი ტექსტის მრავალი ადგილი გამოიყოფა სწორედ მინიატურის მეშვეობით. მინიატურის სიუჟეტი, შერჩევა ტექსტისა, რომელსაც იგი ეკუთვნოდა, კანონით იყო განსაზღვრული. მარტივი წითელი ან ლურჯი ხაზით მოჩარჩოებული 153

სიუჟეტურ მინიატურას ფურცელზე უჭირავს სწორედ ის ადგილი, რომელიც მათ ტექსტით განეკუთვნება, უჭირავს რა ხან ნაწერი სვეტის შუა ადგილი, ან სვეტში ზედა ან ქვედა კუთხე.¹³⁴ მინიატურის ჩასმა არ ცვლის სტრიქონთა რაოდენობას. მხოლოდ სვეტის ფარგლებში თითოეული მინიატურა თანმიმდევრულად უკავშირდება სახარების ეპიზოდს. მხატვარი სიუჟეტებს ათავსებს ოქროს ფონებზე და თხელი მოჩარჩოების ხაზს, რომელიც ერთ სივრცეში კრავს მთელ სცენას, არსებითი მნიშვნელობა ენიჭება მათ აღქმაში. მოქვის ოსტატი ორგანულად უკავშირებს ერთმანეთს მინიატურასა და ტექსტს, მიმართავს რა ამისათვის ისეთ იშვიათ ხერხს, როგორცაა მინიატურის ჩარჩოს კუთხის ჩამოჭრა და მასში საზედაო ასოს ან ინიციალის თავის მოთავსება და ამით მინიატურისა და ტექსტის მჭიდრო ურთიერთდაკავშირება. ამ დეკორაციული პრინციპის დაცვა სახარების მორთვის სისტემას ერთიანობაში გააზრებულ და ორგანიზებულ ხასიათს ანიჭებს.

მინიატურები ყველგან მოცემულია საილუსტრაციოდ შერჩეული ტექსტის დამთავრებისთანავე. ამიტომაც არის შეჭრილი მინიატურის ქვედა მარცხენა კუთხეში დიდი ზომის საზედაო ასო ან ინიციალი, რომელიც თავის მხრივ უკვე ახალ ქვეთავს იწყებს.

მოქვის სიუჟეტური მინიატურების უმრავლესობა პორიზონტალზე დაგრძელებული მართკუთხედის ფორმისაა ან კვადრატს უახლოვდება და ტექსტის სვეტში ისეა ჩართული, რომ არ არღვევს ამ სვეტის მთლიანობას, თუმცა ზოგჯერ რამდენადმე გადადის ნაწერი სვეტის შიდა და გარე არეზე. ე. მაჭავარიანი შრომის განაწილების პრინციპში გადამწერსა და მხატვარს შორის აქ ასეთ თანმიმდევრობას ხედავს: მინიატურის მოხატვამდე სრულდებოდა საზედაო ასო (თუნდაც მხოლოდ კონტურით), რომელსაც წინ უძღოდა მინიატურის ფორმატის განსაზღვრა. მოქვის ოთხთავში ხელნაწერისა და მხატვრობის ასეთი მჭიდრო კომპოზიციური კავშირი უნდა მიუთითებდეს იმ გარემოებაზე, რომ აქ გადამწერი და მომხატველი ერთი პიროვნებაა.¹³⁵ შესაძლებელია მინიატურის სხვადასხვა ზომაზე გაელენას ახდენდეს ის სხვადასხვა ორიგინალი, რომლითაც სარგებლობდა ოსტატი, „იოსების სიზმრის“ მინიატურის ზომებია 15X9,5სმ, ხოლო „ამაღლების“ კომპოზიციისა 11X10სმ. მაშინ, როდესაც „ამაღლების“ სცენა უფრო რთული, მრავალფეროვანი კომპოზიციურია, ვიდრე „იოსების სიზმარი“, სადაც მხოლოდ ორი ფიგურაა.

მიუხედავად იმისა, რომ იცვლება მინიატურათა ზომები, სიუჟეტური კომპოზიცია ყოველთვის თავისუფლად არის აგებული შემოსაზღვრულ მონაკვეთზე. მაგალითად, ჯრუჭის II ოთხთავის მხატვარი უფრო თავისუფლად ექცევა ჩარჩოს, უფრო სწორად, იგი ხშირად უგულვებელყოფს მას და თავისუფლად გადადის ჩარჩოზე, ფურცლის მინდორზე. ეს განსაკუთრებით დამახასიათებელია მისი მხატვრებიდან ერთ-ერთისათვის.¹³⁶ მოქვის ოთხთავის ჩარჩოები წინასწარ რომ იყო მომზადებული, შემოხაზული, ამაზე მეტყველებს ისიც, რომ სიუჟეტური სცენის ფიგურათა ფეხის ტერფები ზოგჯერ ზემოდან გადმოდიან მოჩარჩოების ხაზზე (ფფ. 30v, 77v, 92r, 100r, 164v და სხვ.). ამაზე მიუთითებს ისიც, რომ საზედაო ასოსათვის ჩარჩოს კუთხის ჩამოჭრის დროსაც, მხატვარი ჩარჩოს შიგნით, ერთგვარად თითქოს ჩამოჭრილი კუთხის ქვეშ, თავისუფლად ათავსებს ასოს ფორმას.

მოქვის ხელნაწერის მინიატურები ყალიბდება ქრონოლოგიური თანმიმდევრობით;

მინიატურებში განზოგადოებულად და თავისუფლად მოცემული სახარების ტექსტი; როგორც კი ჩვენ შევადარებთ მინიატურების სიუჟეტებს სახარების ტექსტთან, მაშინვე ვხედავთ, რომ მრავალი ილუსტრაციის სიუჟეტი სრულ თანხმობაშია შესაბამის ტექსტთან ისე, რომ როცა არ არის გარემოზე მინიშნება, ამ შემთხვევაშიც ოქროს ფონის გამოყენება სრულ თანხვედრაშია სახარების ტექსტთან.

ხელნაწერის მინიატურები ემორჩილება ფერწერული ხერხებით სიტყვიერი აღწერილობის ზედმიწევნით გადმოცემას. აღწერა და ილუსტრაცია ადეკვატურია. მინიატურები არაფერს არც უმატებენ და არც აკლებენ ტექსტს და ამის შედეგად იგი თითქმის ენაცვლება ტექსტს (ტექსტი თვით ხსნის სიუჟეტს, ამიტომ სიუჟეტურ მინიატურებს არა აქვს წარწერები). ეს ხერხი გამოყენებულია ყველა მინიატურაში, გადახრა იშვიათია, მაგრამ მას მაინც აქვს ადგილი. მაგალითად, მინიატურაში „ავტრების განდევნა ტაძრიდან“ მხატვარს შემოაქვს კალათისა და ხარის გამოსახულება, რაზედაც არაფერია ნათქვამი ტექსტში, უბრალოდ, მხატვარმა ამით გააძლიერა სიუჟეტის გამომსახველობა, ან „ჩვილთა მოწყვეტის“ სცენაში კლდის ნაპრაღში ჩნდება ელისაბედი ჩვილი იოანეთი ხელში, რასაც სახარების ტექსტში ახსნა არ მოეძებნება. ზოგჯერ, არც თუ ისე ხშირად, ხდება სახარების თავების სხვადასხვა ტექსტის გამომსახველობითი საშუალებებით შეჯერება, მაგალითად, „საიდუმლო სერობის“ კომპოზიციები, ან მათეს მიხედვით მინიატურა (ფ. 102v₂) „გალილეის მთაზე გამოცხადება და მოციქულების გაგზავნა საქადაგოდ“ უფრო ბიესადაგება მარკოზის სახარების ტექსტს (მარკოზი, 16, 14) – „უკანასკნელ მსხდომარეთა ათრთმეტთა მათ ერუნა...“ და არა მათესას; მაგრამ ხელნაწერისათვის უფრო დამახასიათებელია სიტყვისა და გამოსახულებათა თანხვედრის პრინციპი, იგი ხშირად არის გამოყენებული იქაც, სადაც მხატვარს მოეთხოვებოდა მხოლოდ ფსიქოლოგიური მდგომარეობის გადმოცემა. მაგალითად, მინიატურებში „ქრისტეს ლოცვა გეთსიმანის ბაღში“, ქრისტეს გამოსახულებას მხატვარი იმეორებს სამჯერ გარემოსა და პოზის სულ მცირედი განსხვავებით და ამით არის მცდელობა, გაძლიერდეს სცენის ემოციური ზემოქმედება.

მისწრაფება სიტყვის ადეკვატური გამოსახულების შექმნისა ზოგჯერ განხორციელებულია რამდენადმე მარტივი ფორმით: მაგალითად, მინიატურაში „მე ვარ ნათელი“ ქრისტეს ხელში უჭირავს ჯოხი თუ მისი თითიდან სინათლის სხივი გამოედინება ან სცენაში „გამოცხადება ემაოსის გზაზე“, სადაც ქრისტე აელვებულ ვერცხლისფერ სამოსელში დგას თავის ორ მოწაფეს შორის, როგორც ხილვა.

მოქვის სახარების მხატვრული გაფორმებისათვის დამახასიათებელია მინიატურის, დეკორისა და ტექსტის მჭიდრო კავშირი ერთმანეთთან. ეს არ არის უბრალო, ზედაპირული, წმინდა გარეგნული დამოკიდებულება; მისი მხატვარი არ არის უბრალო ილუსტრატორი – სახვითი ხერხებითა და საშუალებებით გადმოსცეს ის, რაზედაც საუბარია ტექსტში, არამედ იგი გამოდის ერთგვარად ტექსტის ამხსნელის როლშიც, ცდილობს რა, რომ კომპოზიცია გამომსახველად გასაგები იყოს ყველა მკითხველისათვის; იგი სიუჟეტების შერჩევის გზით ხელს უწყობს გარკვეული იდეური მიმართულებით ტექსტის აღქმას. მოქვის ოსტატი ერთგვარად თავისუფლებასაც კი იჩენს ტექსტის თითოეული მინიატურისათვის სიუჟეტის შერჩევაში. ეს განსაკუთრებით კარგად ჩანს მთლიან

გვერდებზე მინიატურების კომპოზიციათა ხასიათში. ამ დამოკიდებულებას იგი იჩენს თვით ტექსტში ჩართულ ზოგიერთი მინიატურის სიუჟეტისადმიც. სიუჟეტების შერჩევა დასასურათებლად, ისე როგორც მოვლენების გახსნა თითოეულ ილუსტრაციაში, მათ აქცევთ საერთო თხრობის განუყოფელ ნაწილად არა მარტო ფურცლის კომპოზიციური აგების კანონზომიერებიდან გამომდინარე, არამედ იმ აქტიური როლის ძალიანაც, რასაც არსებითად ეს გამოსახულებანი თავისი შინაარსით მიესადაგებიან.¹³⁷ მოქვის ოსტატი თავისი შეხედულებისამებრ იღებს განსაკუთრებით ისეთ სიუჟეტურ მინიატურებს, მაგალითად, განკურნებათა, აღდგომის, ღვთისმშობლისა და სხვა თემებზე, რომ იგი წარმოვიდგება როგორც დამოუკიდებელი, ტრადიციებით შეუზღუდველი ტექსტის ამხსნელი და ამით ეხმარება მკითხველს სიუჟეტების მიხედვით განსაზღვრული იდეური მიმართულებით წაიკითხოს სახარების ტექსტი. მაგალითად, განკურნებათა თემის აქცენტირება ხელნაწერში განსაკუთრებით თვალში საცემია; ოსტატის ყურადღების გარეშე არ დარჩენილა ტექსტში მოხსენიებული განკურნების არც ერთი ეპიზოდი (31-მდე მინიატურა ეძღვნება ამ თემას). ამ დიდი ყურადღების მაჩვენებელია აღდგომის შემდეგ მოციქულებისათვის ქრისტეს გამოცხადების სიუჟეტების შემცველი მინიატურების სიმრავლეც (15 მინიატურა). ამავე დროს, კოლექსის მინიატურებში ძირითადად ქრისტეს ცხოვრებისა და სასწაულების ეპიზოდებია ასახული და ნაკლები ყურადღება ეთმობა იგაეებსა და ქადაგებებს და როდესაც ამ სიუჟეტებს მიმართავს, მაშინაც ცდილობს სახვითი საშუალებებით უფრო კონკრეტული ხასიათი მიანიჭოს სცენას. მაგალითად, „ქადაგება შაბათის დღეზე“ (ფ. 41v), კომპოზიციის ცენტრში მდგარი ქრისტე მიმართავს ფარისეელებს, ხოლო მარცხენა მხარეზე მოციქულების გამომსახველად მეტყველი ჯგუფია, წინ ახალგაზრდა და მოხუცი მოციქულებით, რომლებიც წყევტენ და ფშვნაინ თავთავს. სახარებაში წერია: „მას ჟამსა შინა წარვიდოდა იესუ დღესა შაბათსა ყანობირსა მათსა, ხოლო მოწაფეთა მისთა შეემშია და იწყეს მუსრუად თავსა კვლისასა და ჭამად“. ხოლო ფარისეეელთა მათ იხილეს რა „მრქუეს მას: აჰა მოწაფენი შენნი იქმან, რომელი არა ჯერ არს შაბათსა შინა საქმედ“ (მათე XII, 1-2). ამის შემდეგ იწყებს ქრისტე ქადაგებას შაბათ დღეს კეთილის ქმედებაზე. ქადაგების შინაარსზე არავითარ მინიშნებას არა აქვს ადგილი მინიატურაში და ეს პრინციპი ურყევადაა დაცული ამ ციკლის ყველა სცენაში.

ამრიგად, მხატვარი ირჩევს ყველაზე მნიშვნელოვან ეპიზოდებს სიუჟეტებისათვის. უფრო ხშირად ეს არის ერთი სიუჟეტის ერთი მინიატურით გადმოცემა, იშვიათადაა გამოყენებული თანმიმდევრობით რამდენიმე მინიატურით გადმოცემის ზერხი, ან იძლევა ერთ მინიატურას, რომელშიაც მოქმედების რამდენიმე მომენტი გაერთიანებული. რაც უფრო ძველია ორგინალი, საიდანაც იღებს ასლს მინიატურისტი, იძენად უფრო ხშირია თითოეული სცენის ერთი მინიატურით გადმოცემა. თუმცა უკვე IX-X საუკუნეების ძეგლები: მოსკოვის ისტორიული მუზეუმის ხელნაწერი ე. წ. ხლუდოვის ფსალმუნი (რეც. 129-A (დაახლ. 830 წ.), გრიგორი ნაზიანზელის თხზულებანი Paris gr. 510 (880-883 წწ.), ვატიკანის ბიბლიოთეკის ბასილი II მენოლოგია gr. 1613 (დაახლ. 985 წ.), გვიჩვენებენ, რომ რამდენიმე მომენტი შეიძლება გაერთიანებულ იქნეს ერთ მინიატურაში და ერთი და იგივე მოქმედი პირი ერთდროულად რამდენჯერმე იყოს გამოსახული. მოქვის სახარების „ლოცვა გეთსიმანიის ბაღში“, კომპოზიციისა და სახეობრივი მხრით კარგად გააზრებული ცხრა მინიატურით, მოვლენების თანმიმ-

დევრულ გამოსახვაში ეპიკური თხრობის სრულყოფილ ნიმუშს წარმოადგენს. ხელნაწერის გაფორმების სისტემაში ამ მინიატურებს განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს, უპირველეს ყოვლისა, გვერდის მხატვრული გაფორმების თვალსაზრისით, სახეობრივი გამეორების გზით ეპიზოდის ცხადი და თვალსაჩინო გადმოცემით. ოსტატი მიმართავს ხერხს, როდესაც გადაშლილი წიგნის V და I გვერდებზე, სხვადასხვა დონეზე მოთავსებულია სამ-სამი მინიატურა, რომელთაგან სამში გამეორებულია ქრისტეს მარტოდ მლოცველის მუხლმოყრილი ფიგურა. მინიატურები თანმიმდევრულად მისდევენ ტექსტს, რომლის მიხედვითაც ქრისტემ გეთსიმანიის ბაღში თან წაიყვანა თავისი მოწაფეები და სთხოვა მათ, მასთან ერთად ეფხიზლათ, მაგრამ სამჯერ ლოცვიდან დაბრუნებულმა, სამჯერვე მძინარენი ნახა ისინი. მხატვარი ხაზს უსვამს ტექსტის მიხედვით სამჯერ გამეორებულ ამბავს და მცირე ვარიაციებით იძლევა ხან მძინარე მოწაფეებს ფერწერულ პოზებში და მათთან მიახლოებულ ქრისტეს, ხან კიდევ მოწაფეებისაგან გაბრუნებულს და მარტოდ მლოცველს. აქ მთლიანად იხსნება ლოცვისა და მძინარე მოციქულები-სადმი საყვედურით აღსავსე ქრისტეს ემოციური სახე, რაც მარტივი (მლოცველი ქრისტე) და რთული (მძინარე მოციქულები მრავალფეროვან მოძრაობებში) იკონოგრაფიული სქემების სახითაა მოცემული.

კვლევის პროცესში არ შეიძლება არ გავითვალისწინოთ, რომ სახარების დასურათება არასოდეს არ ყოფილა გულუბრყვილო თხრობა.¹³⁸ დასურათებულ ეპიზოდებს აქვთ განსაკუთრებული მნიშვნელობა და ამიტომ უნდა მოხდეს მათი პროგრამული ანალიზი, ე. ი. როგორ ხდება ეპიზოდების შერჩევა, რომლებიც აღებულია დასურათებისათვის. ამავე დროს, ყოველგვარი შერჩევა გულისხმობს გარკვეულ ინტერესს და საერთოდ, ერთად აქ ბევრ რამეს განსაზღვრავს მხატვრისა და დამკვეთის პიროვნებაც. ამა თუ იმ ეპიზოდის ილუსტრაცია უკვე თვით გვაიძულებს მივაქციოთ ყურადღება ამ ნაწყვეტს და მისი ანალიზი დაგვეხმარება მოვებნოთ თემები, რომლებიც ქართულ ოსტატს აინტერესებს. როგორც საზეიმო მინიატურების იკონოგრაფიული ანალიზი გვიჩვენებს, ამ მინიატურების განსაკუთრებული თემაა ღვთისმშობელი, როგორც დამცველისა და ჭეშმარიტი იმედის სიმბოლოსი; რას აელენს ამ მხრით ტექსტში ჩართული სიუჟეტური მინიატურები? ამ კითხვაზე პასუხს მათი იკონოგრაფიული ანალიზი მოგვცემს.

**სიუჟეტური მინიატურების აღწერა
და იკონოგრაფიული ანალიზი**

მოქვის კოდექსი სახარებათა იმ შედარებით მცირერიცხოვან ჯგუფს განეკუთვნება, რომლებშიც ილუსტრირებულია სახარების ერთიანი ტექსტი და რომელიც ყველაზე უფრო საინტერესოა იკონოგრაფიის თვალსაზრისით, ვინაიდან იკონოგრაფიული რედაქციები მინიატურის ძეგლებში გაცილებით ფართოა და მრავალფეროვანი, ვიდრე ხელოვნების სხვა დარგებში.

იკონოგრაფიული კვლევის მეთოდის გამოყენებას შუა საუკუნეების ძეგლების მიმართ ვ. ლაზარევი აუცილებელ საჭიროებად თვლის.¹ მეცნიერის აზრით, გადაუჭარბებლად შეიძლება ითქვას, რომ ბიზანტიურ ხელოვნებაში მომავალში არც ერთ შრომას არ შეუძლია გვერდი აუაროს იკონოგრაფიულ ექსკურსს, რადგან იგი არის ნაწარმოების შემადგენელი ნაწილი, თუმცა სულ არ ამოწურავს მას.²

მოქვის კოდექსის სიუჟეტური მინიატურების იკონოგრაფიული ანალიზი გაძნელებულია სხვადასხვა წყაროებისა და ნიმუშების გამოყენებით, რომლითაც სარგებლობდა ოსტატი. ზოგჯერ მათში შენარჩუნებულია ძალიან ძველი იკონოგრაფიული რედაქციები სირიულ-კაპადოკური იკონოგრაფიისა, ზოგჯერ კი აშკარად იკვეთება სიახლეები, რომელთაც პირდაპირი კავშირი აქვთ მომწიფებულ ბიზანტიურ ხელოვნებასთან. ეს მჭიდრო კავშირი აღმოსავლურ ქრისტიანულ და ბიზანტიურ იკონოგრაფიას შორის განპირობებული იყო იმით, რომ მათ ერთი სათავე ჰქონდათ — სირია-პალესტინა. შესადარებლად აღებულია ხელოვნების ცალკეული დარგიდან — მინიატურა, რელიეფი, ფრესკა, ჭედური და ფერწერული ხატები, მინანქარი — ცნობილი იკონოგრაფიული სქემები და მოქვის მინიატურების იკონოგრაფიული სქემების მათთან შეჯერებით ვცდილობთ გამოვალინოთ მოქვის კოდექსის სიუჟეტური მინიატურების იკონოგრაფიული რედაქციებისათვის ნიშანდობლივი თავისებურებანი. ანალიზს ვუკეთებთ ყველა მინიატურის იკონოგრაფიულ სქემას, რომელთაგან ბევრი მხოლოდ მინიატურული ხელოვნების ნიმუშებითაა ცნობილი და წარმოადგენენ ტიპურ სქემებს, რომლებსაც ძნელად მოეპოვება ხელოვნების სხვა დარგებიდან შესადარებელი მასალა.

მათეს სახარება

პირველი მინიატურა, რომელიც მათეს სახარებას „ქრისტეს გენეალოგიის“ საზეიმო მინიატურის შემდეგ ასურათებს, არის „იოსების სიზმარი“ (ფ. 14v, მათე 1, 20, ილ.14). სცენის მარჯვენა კუთხეში ფეხებგადაჯვარედინებულ იოსებს „ბიზანტიური ტიპის“ წითელ საწოლზე სძინავს. ანგელოზი ვარდისფერ და ცისფერ სამოსელში იხრება იოსებისაკენ და მის ყურთან მიაქვს მარჯვენა ხელი. მათი ფიგურები ცხოველხატულ მოძრაე ჯგუფს ქმნის. მარცხენა კუთხეში მოჩანს ნაგებობა-კედელი კოშკით. იკონოგრაფიული სქემის ეს ძირითადი ნიშნები — მძინარე იოსები და მახარებელი ანგელოზი, შენარჩუნებულია ყველა ძეგლში იმ მნიშვნელობით, რომ ანგელოზს მარცხენა ხელში უჭირავს კვერთხი,

ცის წარგზავნილის სიმბოლო.³ ამავე დროს, იოსები გამოსახულია მთვლემარე ან ღრმად მძინარე მდგომარეობაში.⁴

პირველად ეს სცენა გვხვდება მაქსიმიანეს კათედრაზე (VI ს.), შემდგომში იგი ჩნდება როგორც ფრესკულ მხატვრობაში, ისე ხელნაწერი წიგნის მინიატურაში.⁵

მინიატურა „იოსებს მიჰყავს მარიაში თავის სახლში“ (ფ. 15r, მათე, 1, 24, ილ.14) ასურათებს სახარების შემდგომ ტექსტს „ წარიყვანა (იოსებმა) ცოლი თვის“, ე. ი. იოსებმა დაუტევა ყველა თავისი ეჭვი და თავის სახლში მიიღო მარიაში. მინიატურა ძლიერ დაზიანებულია, ფერები ჩამოცვენილი, შენარჩუნებულია მხოლოდ შარავანდები და სამოსელის ფრაგმენტები. შუა საუკუნეების ოსტატებმა სახარების სიტყვები გაიგეს პირდაპირი მნიშვნელობით, ფიქრობდნენ რა, რომ პირველ მომენტში, როდესაც იოსებს ეჭვი შეეპარა, გაუშვა მარიაში თავისი სახლიდან, ხოლო ანგელოზის გამოცხადების შემდეგ კვლავ მიიღო იგი. ოსტატები გამოსახავდნენ იოსებს, რომელიც სახლში იწვევდა მარიაში.⁶

ასევე ძლიერ დაზიანებულია მინიატურა „მოგვები იროდის წინაშე“ (ფ. 15r, მათე, 2, 1-2, ილ.16). ოდნავ გაირჩევა თავზე გვირგვინით ტახტზე მჯდომარე იროდი, რომლის უკან მსახური დგას. იროდის წინ მოგვთა ფიგურების ფრაგმენტებია; სცენა ხდება სასახლეში, რაზედაც მიუთითებს მოგვების უკან კედლის მოხაზულობა.

XI-XIII საუკუნეების ხელნაწერებში ამ სცენას წინ უძღოდა „მოგვების მოსვლა იერუსალიმში“, გელათის სახარებაში (ფ. 18r) თეთრ ცხენებზე ამხედრებული სამი მოგვი უახლოვდება ქალაქს, სადაც მათ ებრაელები ხვდებიან; იმავე გვერდზე გამოსახულია „მოგვები იროდის წინაშე“. 1299 წლის არაბულ სახარებაში ეს მოვლენა კვლავ ორი მინიატურითაა მოცემული.⁷ მაგრამ უფრო ხშირად XI საუკუნიდან მოგვების მოგზაურობა ჩართულია ქრისტეს შობის კომპოზიციაში.⁸ XI-XIII საუკუნეების ხელნაწერებსა და ფრესკაში მოგვები იროდის წინაშე, ასევე ხშირად, მოგზაურობის მომენტის გარეშე არიან გამოსახულნი.⁹

მათეს სახარების ტექსტი, რომელსაც განეკუთვნება მინიატურა „ქრისტეს შობის“ სცენით (ფ. 16r, მათე, 1, 23-25, ილ.17), არ შეიცავს ამ ეპიზოდის დეტალურ აღწერას და მინიატურისტმა იგი შუა საუკუნეების ხელოვნებაში ფართოდ გავრცელებული იკონოგრაფიული სქემით მოგვცა.

სცენაში გამოსახულია გამოქვაბული, რომლის ფონზე სწორკუთხა სახის ბაგაა და მასში ოქროს შარვანდით ჩვილი წევს. ბაგაზე ეცემა ვარსკვლავიდან მომდინარე შუქის ძლიერი ნაკადი; ხარი და სახეღარი დაჰყურებს ბაგას; გვერდით წითელ საწოლზე ღვინისფერ მაფორიუმში ღვთისმშობლის ნახევრად მწოლიარე ფიგურაა. ბაგისაგან მარცხნივ მადიდებელი ანგელოზია; ქვემოთ მოწინეებით მოხრილი მოგვები საჩუქრებით ხელში; თავზე მოგვებს წითელენიანი ქუდეები ახურავთ (სტილიზებული ფრიგიული თავსაბურავი). სცენის მარჯვენა კუთხეში დგას ანგელოზი, რომელიც ახარებს ორ მწყემსს – მოხუცსა და ახალგაზრდას; წინა პლანზე ოქროს ემბაზში ორი ბებია ქალი ჩვილს აბანავებს; იოსები ტრადიციისამებრ მოცემულია ზურგით განბანვისაკენ; მინიატურის მარცხენა კუთხეში ორი თხის გამოსახულებაა.

„ქრისტეს შობის“ კომპოზიცია, როგორც ცნობილია, შეიცავდა სხვადასხვა თემას და ამ სიუჟეტს მხატვარი უფრო თავისუფლად უდგებოდა ხოლმე:

შექონდა ან აკლებდა ამა თუ იმ მოტივს, მაგალითად, იცვლება რიცხვი მდიდრები ანგელოზებისა, მწყემსებისა და სხვ. ბაგა, ხარი, სახედარი, ანგელოზები, მწყემსები და განბანვის სცენა ჩვეულებრივია „შობის“ კომპოზიციისათვის, ასევე ჩვეულებრივია მჯდომარე იოსების ჩაფიქრებული ფიგურაც ღვთისმშობლის ქვემოთ.

„შობის“ კომპოზიციის იკონოგრაფია სათავეს იღებს ძველ ქრისტიანულ ხელოვნებაში.¹⁰ იგი ჩამოყალიბდა სახარების ტექსტისა და აპოკრიფული ლიტურატურის საფუძველზე. ამ მოვლენას თან ახლდა ანგელოზთა გალობა და ცაზე უზარმაზარი ბეთლემის ვარსკვლავის გამოჩენა, რომელმაც გამოქაბულთან მოიყვანა მოგვები საჩუქრებით. როგორც ცნობილია, მოგვებმა ახლად დაბადებულ ქრისტეს მიუტანეს: ოქრო, როგორც მეფეს, საკმეველი, როგორც პირველ მღვდელმთავარს, მური (მირონი), როგორც მოკვდავს. იოსების გვერდით ტრადიციულად გამოისახებოდა ტყავით შემოსილი მოხუცი მწყემსი, რომელიც ეჭვიანობას განასახიერებდა. მოქვის კოდექსის შობის ეს კომპოზიცია არ შეიცავს რაიმე განსაკუთრებულს. გ. მილესა და ო. დემუსის აზრით, „შობის“ ასეთი კომპაქტური კომპოზიციური სქემა, როდესაც შეერთებულია რამდენიმე თემა ერთ სცენაში, XII საუკუნემდე ჩამოყალიბდა.¹¹ სპეციფიკურია ღვთისმშობლის პოზა, რომელიც უახლოვდება მჯდომარე მდგომარეობას და არ ეყრდნობა რამარცხენა მათორიუმით დაფარულ ხელს, რომელიც ოდნავ მაღლა აქვს აწეული, თავის მსუბუქი მოძრაობით უყურებს ჩვილის განბანვის სცენას. ეს ვარიანტი მოგვაგონებს ადრეულ იკონოგრაფიულ რედაქციას, როცა მარიამი გამოისახულია მჯდომარე პოზაში, ე. ი. ქრისტეს შობა მოხდა ტანჯვის გარეშე.¹² გ. მილე ამ იკონოგრაფიულ მოტივს ძველ კაპადოკურ წყაროებს უკავშირებს, რომელიც, თავის მხრივ, სირიიდან მომდინარეობდა.¹³

ქართული და ბიზანტიური ტრადიციისათვის დამახასიათებელი იყო „შობისა“ და „მოგვთა თაყვანისცემის“ თემების შერწყმა ერთ კომპოზიციაში. მაშინ, როდესაც კაპადოკიასა და დასავლეთში ისინი ცალ-ცალკე გამოისახებოდა.¹⁴

შემდეგ მინიატურაში „იოსების სიზმარი და ეგვიპტედ ღტოლვა“ (ფ. 16v, მათე, 2, 13-15) ორი სცენა გაერთიანებული: მარცხნივ ზედა კუთხეში მოცემულია ანგელოზის გამოცხადება იოსებისათვის ძილში: იოსებს სძინავს საწოლზე და დახრილი ანგელოზი ატყობინებს მას საშიშროებას. ორივეს შარავანდები ამკობთ. მარჯვნივ ქვედა კუთხეში კი „ეგვიპტედ ღტოლვის“ სიუჟეტია მოცემული: ღვთისმშობელი ჩვილით ხელში აღმოსავლურად ზის სახედარზე, რომელიც საბელით მიჰყავს იოსებს. იოსების წინ ფუთით ხელში მიდის მსახური, რომელიც გზას აჩვენებს. „ეგვიპტედ ღტოლვის“ სიუჟეტი დამახასიათებელი იყო კაპადოკიის კედლის მხატვრობის ძეგლებისათვის.¹⁵ „იოსების სიზმარი“ და „ეგვიპტედ ღტოლვა“ სხვა ხელნაწერებშიც ხშირად ერთად გამოისახებოდა. განსაკუთრებით ახლოს არის მოქვის მინიატურასთან იკონოგრაფიული რედაქციით როგორც ორი სცენის ერთ მინიატურაში გაერთიანებით, ასევე ფიგურათა განლაგებით ე. წ. კლარკის მუზეუმის (ოქსფორდი) №10 კოდექსის მინიატურა (1100 წ.).¹⁶

„ჩვილთა მოწყვეტის“ სცენა (ფ. 17r, მათე 2, 16-18, ილ.18) გაშლილია ქალაქის კედლისა და კლდოვანი მთის ფონზე; კომპოზიცია რთული და მრავალფეროვანია. მეომრები მოკლე ტუნიკებში ხოცავენ ჩვილებს: მარცხენა მხარეს ჯარისკაცი შვილს გლეჯს ხელიდან დედას, რომელსაც იგი ჯერ კიდევ

უჭირავს ერთი ხელითა და ფეხით და ცდილობს გამოსტაცოს პირშმო ჯარისკაცს. ამ სცენისადმი ზურგით მყოფი ჯარისკაცი ხანჯალს ზურგში სცემს ჩვილს, რომელსაც დედა გულში იკრავს. ამ ქალის უკან კიდევ ორი ქალის ფიგურაა, რომელთაგან ერთი მკერდში მალავს შვილს. მათ თავზე კლდის ნაპრალში ქალისა და ბავშვის ნახევარფიგურებია და ჯარისკაცი, რომელიც ხელში მახვილით მიბობლავს კლდეზე. სახარების ტექსტში ამ მომენტს ასხნა არ მოეძებნება და დაფუძნებულია ძველ გადმოცემაზე, რომ ჩვილთა ზოცვის დროს იოანე ნათლისმცემელი დედასთან ერთად იმალებოდა კლდის ნაპრალში.

„ჩვილთა მოწყვეტის“ სიუჟეტი ჩნდება ჯერ კიდევ რაბულას სახარებაში.¹⁷ იგი აღმოსავლურ ტრადიციას უკავშირდება და განსაკუთრებული სიმკაცრით გამოირჩევა: ჯარისკაცები მახვილებს ურჭობენ ჩვილებს, ხლენ მათ შუაზე, ქალები კივიან:¹⁸ მაგალითად, სანტა მარია ანტიკვას ფრესკაში (VII ს.) „ჩვილთა მოწყვეტის“ სცენა განსაკუთრებულად სისხლიან ხასიათს ატარებს;¹⁹ შუბზე წამოცმული ბავშვია მოცემული სინას წმინდა ეკატერინეს მონასტრის ხატზე (XI ს.),²⁰ ასევე სისხლიან ხასიათს ატარებს იგი XIV საუკუნის კედლის მხატვრობაში.²¹ ყველა ამ ნიმუშში კაპადოკიის ძველი იკონოგრაფიული სქემა შენარჩუნებული.

ელისაბედი შვილით ხელში კლდის ნაპრალში უძველესი ნიმუშებისათვის უცნობია, თუმცა დ. აინალოვის აზრით, ერთ-ერთი უძველესი გამოსახულება ელისაბედის გადარჩენისა უნდა ყოფილიყო ეპისკოპოს მაქსიმიანეს კათედრაზე, რომელიც ფართოდ სარგებლობდა პალესტინური აპოკრიფებით.²² ყველაზე ადრეული პროტოტიპი ჩნდება კაპადოკიის არქაული კედლის მხატვრობის ბეჭედებში, სადაც მოცემულია როგორც ჯარისკაცები, რომლებიც ზოცავენ ბავშვებს, ისე ელისაბედი და რაპილი, რომელიც დასტირის თავის შვილს.²³ ელისაბედი შვილით კლდის ნაპრალში ხშირად გამოისახება სწორედ „ჩვილთა მოწყვეტის“ სცენასთან ერთად როგორც მინიატურაში, ისე ფერწერულ ხატებში.²⁴

მოქვის მინიატურაზე „ჩვილთა მოწყვეტაში“ აგრეთვე ჩნდება დედა, რომელიც ლოყით ეფერება შვილს: ორი ერთმანეთზე ლოყით მიღებული სახე განეკუთვნება ერთ-ერთ უძველეს იკონოგრაფიულ მოტივს;²⁵ ბიზანტიურ ხელოვნებაში ამ მოტივმა თავისი გაფორმება მიიღო XI საუკუნეში.²⁶ იგი ჩნდება გრიგორი ნაზიანზელის თხზულების ერთ ხელნაწერში რუსეთის ეროვნული ბიბლიოთეკიდან № 334: „ჩვილთა მოწყვეტის“ სცენაში დედა ლოყით ეკრის ლოყაზე ჩვილს ისე, როგორც მოქვის მინიატურაზე.²⁷

„წმინდა ოჯახის დაბრუნება ეგვიპტიდან“ (ფ. 17v, მათე 2, 19-20, ილ.19) შუა საუკუნეების ხელოვნებაში ფართოდ გავრცელებული იკონოგრაფიულ სქემას მიჰყვება: ქალაქისაკენ მიემართება სახედარზე აღმოსავლურად მჯდომი ღვთისმშობელი; სცენის მარცხენა კუთხეში ქალაქი კოშკებიანი კედლისა და ქონგურებიანი მრგვალი კოშკის სახითაა მოცემული, სახედრის წინ მიდის მსახური, რომელიც მიუძღვება წმინდა ოჯახს, ხოლო სახედარს უკან მიჰყვება იოსები, რომელსაც ბეჭზე შემჯდარი მიჰყავს იესო; იგი ორივე ხელით ეხვევა ყელზე იოსებს.

„ეგვიპტედ ლტოლვისა“ და „ეგვიპტიდან დაბრუნების“ სიუჟეტი ხშირად ემთხვევა ერთმანეთს.²⁸ უმრავლეს შემთხვევაში ღვთისმშობელს უჭირავს ხელში ჩვილი და არა იოსებს, როგორც ეს მოქვის მინიატურაზეა. ასევე ზურგზე ჰყავს შემოსული ქრისტე იოსებს „წმინდა ოჯახის ეგვიპტიდან დაბრუნების“ სცენა-

ში პარიზის ეროვნული ბიბლიოთეკის სახარების გრ. 74-ის მინიატურაზე.²⁹ უნდა ითქვას, რომ მოქვის ოსტატმა რამდენადმე თავი დააღწია გავრცელებულ შაბლონს და სცენების კომპოზიციური აგებისა და ფიგურების განსხვავებულად განლაგების წყალობით ერთმანეთისაგან დამოუკიდებელი, მხატვრულად კარგად გააზრებული კომპოზიციები შექმნა.

„ხალხის განათვის“ სცენა (ფ. 18r, მათე 3, 6, ილ.20) იკონოგრაფიული რედაქციის თავისებურებებით ხასიათდება: მარცხნივ იოანე ხელს ადებს თავზე მღინარეში მდგომ შიშველ გულზე ხელებდაკრეფილ მამაკაცს; მარჯვენა ნაპირზე ხეები და ადამიანთა ჯგუფია, რომელთაგან პირველი მამაკაცი ხელებგადაფარებული ელოდება ახლად მონათლულს. დაზიანების გამო ძნელად გაირჩევა ქრისტეს ფიგურა, რომელიც უყურებს ამ სცენას. აქვეა მამაკაცი ანთებული სანთლით ხელში. ამ სიუჟეტის იკონოგრაფიულ თავისებურებას სწორედ ეს თვით საშოსელში ჩაცმული ჭაბუკი წარმოადგენს სანთლით ხელში, რაც არცთუ ისე დამახასიათებელი იყო ამ სცენის იკონოგრაფიული სქემისათვის: მისი წარმოშობა, რა თქმა უნდა, უფრო ადრეულ ხანას განეკუთვნება. მასში ხელავენ აღმოსავლურ ხელოვნებაზე ლიტურგიის პირდაპირი გავლენის მაგალითს.³⁰ მსგავს იკონოგრაფიულ დეტალს შეიცავს Paris gr. 64 (XII ს. დასაწყისი, ფ. 65) ხელნაწერის მინიატურა.³¹ „ხალხის განათვის“ ილუსტრაცია შედის მრავალი ხელნაწერის მხატვრული გაფორმების სისტემაში (დონისიატის Cod. 587,³² rpeч. 61,³³ rpeч. 146,³⁴ gr. 533,³⁵ gr. 74,³⁶ gr. 550,³⁷ გელათისა და ჯრუჭის II სახარებები და სხვ.). ხელნაწერები ხშირად იმეორებენ ამ სცენას განსხვავებული იკონოგრაფიული დეტალებით.

„იესო ქრისტე და იოანე ნათლისმცემელი“ (ფ. 18v, მათე 3, 13-15, ილ.21) ხელნაწერის ერთი ყველაზე მარტივი კომპოზიციია. მწვერვალებიანი ბორცვების ფონზე ორი პირისპირ მდგარი ადამიანი გაშლილი ხელების მოძრაობით ესაუბრება ერთმანეთს, მაგრამ პირველი შეხედვისთანავე აშკარაა, რომ ეს სცენა სახარების ერთი ყველაზე მეტყველი და ემოციური სცენაა. ეს განწყობილება იქმნება ორივე პირის ხელების ექსტიკულაციითა და იოანე ნათლისმცემლის მოწინააღმდეგეობით დახრილი თავის მოძრაობით, რომელიც ქრისტეს ეუბნება: „მე მიკმს შენ მიერ ნათლისღება და შენ ჩემდა მოხუალა?“ იკონოგრაფიული სქემით მოქვის მინიატურასთან ახლოსაა Paris gr. 543³⁸ და ნიკომიდის სახარების მინიატურა (XIII ს.),³⁹ გრაჩანიცას ფრესკა (1321 წ.).⁴⁰ თუ ჩვენ მოქვის მინიატურას შევადარებთ ნიკომიდის სახარების სიუჟეტთან, ამ უკანასკნელში ქრისტესა და იოანეს ფიგურები, მათი სწორი ვერტიკალები, ნაკლებად ამულანებენ მოძრაობას და მოკლებული არიან იმ ემოციურ დატვირთვას, რითაც ასე ძლიერია მოქვის მინიატურა; მოქვის მინიატურაში სწორედ სცენის ემოციური გააზრება იპყრობს ყურადღებას. პერსონაჟთა გამომსახველი პოზები XIII-XIV საუკუნეების პალეოლოგოსთა ხელოვნების დამახასიათებელი ნიშანია.

„ნათლისღების“ (ფ. 19r, მათე 3, 16-17, ილ.22) კომპოზიციურ სქემას საფუძვლად უდევს ამ დროს ფართოდ გავრცელებული იკონოგრაფიული რედაქცია: ორ კლდოვან ნაპირს შორის მომღინარე მღინარე იორდანეში დგას ქრისტე, ოდნავ მარცხნივ შეტრიალებული, შიშველი სხეულის გასწვრივ დაშვებული ხელებით; მარცხენა ხელი მოხრილი აქვს იდაყვში, ხოლო მარჯვენა კურთხევის ნიშნად განზუთა გაწეული. მარცხნივ კლდოვან ნაპირზე იოანეს წინ წამოწეული ფიგურაა, ქრისტეს თავზე მაკურთხეველი მარჯვენით; მარჯვენა ნაპირზე სხვა-

დასხვა ფერის სამოსელში სამი ანგელოზია წინ გაწვდილი გადაფარებული ხელებით; ტრადიციისამებრ პირველი ორი უყურებს ქრისტეს, ხოლო მესამე იყურება მაღლა მტრედის სახით ცის სეგმენტიდან მომავალი წმინდა სულისაკენ: ანგელოზი ყურს უგდებს ღვთის ხმას; ცის სეგმენტიდან გამოსული სხივი მტრედით თავზე ეცემა მაცხოვარს.

„ქრისტეს ნათლისღება“ შუა საუკუნეების ხელოვნებაში გააზრებულია არა მხოლოდ როგორც მოვლენა მის ცხოვრებაში, არამედ როგორც იესოს ხალხისადმი გამოცხადება მაცხოვრის სახით (ეპიფანია). ამ სცენას უკავშირებენ აგრეთვე ქრისტეს შესვლას სიკვდილის წყალში მისი განწმენდისათვის სიბილწისაგან და წყლის კურთხევის იდეას, ე. ი. შესვლა სიკვდილის სამეფოში შემდგომი აღორძინებისათვის.⁴¹

სტილის სიახლე XIV საუკუნისათვის, როგორც წერს გ. მილე, რომელიც მას განასხვავებს წინა საუკუნეების იკონოგრაფიული რედაქციებისაგან, ეს არის ანგელოზთა რიცხვის გაზრდა, ქრისტეს პოზა და ნათლისმცემლის სამოსი.⁴²

მაქსიმიანეს კათედრაზე პირველად გვხვდება ანგელოზები,⁴³ რომლებიც შემდგომ დამკვიდრდა ბიზანტიურ ძეგლებში. კაპადოკიასა და სირიაში სამი ანგელოზი დაცულია X საუკუნემდე; XII საუკუნეში კვლავ აღდგა სამი ანგელოზი, როგორც სამების ძველი აღმოსავლური მოდელი.⁴⁴ ანგელოზთა რიცხვითა და პოზით მოქვის მინიატურას მრავალი ანალოგი მოეძებნება XI-XIV საუკუნეების მინიატურასა თუ კედლის მხატვრობაში.⁴⁵

„ნათლისღების“ სიუჟეტში იოანეს აცვია ტუნიკის მსგავსი სამოსელი, რომელსაც ყველაზე ძველი მაგალითები პალესტინასა და კაპადოკიაში მოეპოვება.⁴⁶

იოანესაკენ შეტრიალებული ქრისტეს პოზა — ფეხებგადაუჯვარდინებელი, და ხელების მოძრაობა, განსაკუთრებით ახლოსაა დაფნის ღვთისმშობლის მიძინების ეკლესიის მოზაიკის „ნათლისღების“ კომპოზიციასთან (XII ს. II ნახ.).⁴⁷

„ქრისტეს გამოცდა უდაბნოში“ (ფ. 19r, მათე 4, 3-4, ილ.23). მთებს შორის ხელში გრავნილით დგას იესო ქრისტე, მის წინ მაცდუნებელი ეშმაკია, შუა საუკუნეების ხელოვნებაში გავრცელებული ადამიანის მსგავსი შავი ფიგურის სახით, აწეწილი თმებით ეშმაკი ხელით აჩვენებს ქრისტეს ქვებზე და წინადადებას აძლევს გადააქციოს ისინი პურად. იესო ხელის მოძრაობით პასუხობს: „არა პურითა ხოლო ცხოვნების კაცი, არამედ ყოვლითა სიტყუთა, რომელი გამოვალს პირისაგან ღმრთისა“.

„ქრისტეს გამოცდის“ კომპოზიციები ჩვეულებრივი მოვლენაა სახარების მდიდრულად გაფორმებული კოდექსებისათვის; იშვიათად გვხვდება იგი სხვა ხასიათის ძეგლებში.⁴⁸ ბიზანტიური ხელოვნების ნიმუშებში ცდუნების სცენები მოცემულია ძალზე ლაკონიურად, მხოლოდ პირდაპირი აზრით ის, რაზედაც ლაპარაკია სახარების ტექსტში.

მინიატურა „ქრისტეს ემსახურებიან ანგელოზები“ (ფ. 19v, მათე 4, 11, ილ.24) ზუსტად ასახავს სახარების სიტყვებს „მაშინ დაუტევა ეშმაკმან მან და ანგელოზნი მოვიდეს და კმსახურობდეს მას“. მარცხნივ ზის ქრისტე, რომელსაც ხელი წინ აქვს გაწვდილი, მის წინ სამი ფრთოსანი ანგელოზია თავყანისცემის პოზაში. მათ თავებს შარავანდები ამკობთ; ანგელოზების უკან, მიმავალი ეშმაკის გამოსახულებაა.

მოქვის ოსტატი ამ მინიატურას აგებს გამომსახველად მეტყველი კომპოზიციის სახით, როცა უსიტყვოდაც გასაგებია მოვლენის არსი. ქრისტეს სამგზის გამოცდა, ეშმაკის მიერ მისი დატყვება და მომსახურე ანგელოზები XI საუკუნიდან საყვარელი სიუჟეტი ზღემა წიგნის ხელოვნებაში.⁴⁹ იგი პირველად ჩნდება გრ. 510 (880-883 წწ.) გაფორმებაში და შემდეგ საუკუნეებში გავრცელებას ღებულობს ილუმინირებული კოდექსების სისტემაში.⁵⁰

„სიმონის წოდებული პეტრედ და ანდრიას მოხმობა სამოციქულო მოღვაწეობისათვის“ (ფ. 20v₁, მათე 4, 18-20, ილ.25) სიუჟეტი პეიზაჟის ფონზე იშლება: მთიანი ლანდშაფტის წინ მოცემულია ზღვა, რომელზედაც ქანაობს ნავი. ნავიდან გადმოსულან და ქრისტეს მიჰყვებიან სიმონი, წოდებული პეტრედ და ძმა მისი ანდრია, მოკლე ტუნიკებით შემოსილნი; პირველი მათგანი ჭარმაგი მამაკაცია, შეჭლარავებული თმა-წვერით, ხოლო მეორე – უწვეერულვამო ჭაბუკი; ჯერულმარავანდიანი ნახევრად შეტრიალებული ქრისტე აკურთხებს მათ, მარცხენა ხელში გრაგნილი უჭირავს (შეად. Q-908, ფ. 23r).

სცენა „ზებედეს შვილების იაკობისა და იოანეს მოხმობა სამოციქულო მოღვაწეობისათვის“ (ფ. 20v₂, მათე 4, 21-22, ილ.26) იგება უკანა პლანზე ზღვისა და კლდოვანი მთების პეიზაჟით. ზღვაში ნავია, რომელშიც ზის მოხუცი ზებედე, ხოლო მისი ორი ვაჟი უკვე გადმოსულან ნავიდან და მიჰყვებიან ქრისტეს, რომელიც ნახევრად შებრუნებული აკურთხებს მათ. მარცხენაში ქრისტეს გრაგნილი უჭირავს; იაკობსა და იოანეს მოკლე ტუნიკები მოსავთ. პირველი მათგანი შუახნის მამაკაცია, ხოლო მეორე – უწვეერულვამო ჭაბუკი. ეს ორი უკანასკნელი სცენა შაბლონური სქემით იგება (Paris gr. 115, Q-908 და სხვ.) და მათ შორის განსხვავება სულ მცირე დეტალებში მუდკანდება; მაგალითად, მინიატურაში „ზებედეს შვილების მოხმობა“ ნავში ზის ზებედე, „სიმონისა და ანდრიას მოხმობაში“ კი ნავი ცარიელია; მთებიც განსხვავებული მოხაზულობისაა; პირველ მინიატურაში არ ჩანს ანდრიას მარცხენა ფეხი სიმონის ფიგურის უკან და ა. შ.

„მრავალი ავაღმყოფის განკურნების“ სიუჟეტი (ფ. 21r, მათე 4, 23-24, ილ.27) მრავალფიგურიანია. იესო ქრისტე მოციქულთა თანხლებით (დაზიანების გამო ძლივს გაიძრევა მათი მოხაზულობა) დგას მარცხნივ, მის წინ ადამიანთა ჯგუფია სხვადასხვა ავაღმყოფობითა და სნეულებით შეპყრობილი. განსაკუთრებული გამომსახველობით გამოირჩევიან ავაღმყოფები წინა პლანზე: პარალიზებული ახალგაზრდა, რომელიც მიწაზე ნახევრად მწოლიარეა, წელში ორად მოხრილი მოხუცი და განკურნებაზე ვედრებით ქრისტესაკენ მიმართული ახალგაზრდა...

„მრავალი ავაღმყოფის განკურნების“ სცენების (სახარებაში კიდევ ზუთი მინიატურა ეძღვნება ამ თემას) უპირველესი დამახასიათებელი ნიშანია ავაღმყოფთა დიდი ჯგუფის მონაწილეობა. ნ. პოკროვსკი აღნიშნავდა, რომ განკურნებათა სცენების შაბლონმა ღრმა ფესვები გაიდგა ბიზანტიურ იკონოგრაფიაში.⁵¹ აღსანიშნავია, მოქვის ოსტატის დიდი გამომგონებლობის უნარი, რომელიც ყოველ ახალ სცენას განსხვავებული კომპოზიციური სქემით აგებს, სადაც განსაკუთრებით ხაზგასმულია და ემოციურ ხასიათს ატარებს ავაღმყოფთა მოძრაობები, მათი შესტიკულაცია; მართალია, ამ სცენებს მრავალი საზეიმოდ გაფორმებული ხელნაწერი შეიცავს,⁵² მაგრამ მოქვის მინიატურის კომპოზიციური სქემის სრული დამთხვევა მათთან არასოდეს არ ზღდება.

მინიატურა „ქადაგება მათზე“ (ფ. 21r, მათე 5, 1-შემდ., ილ.28) წარმოად-

გენს სიმეტრიულად აგებულ ფერწერულ კომპოზიციას: ცენტრში მალალი მთის წვერზე ზის ქრისტე ორატორისა და მოძღვრის პოზაში გრაგნილითა და მაკურთხეველი მარჯვენით. მარცხნივ სხვადასხვა ფერის სამოსლებში დგანან მოწაფეები, რომელთაც სათავეში პეტრე უდგათ. მათეს სახარების მიხედვით, ამ დროს მოწაფეთა რიცხვი ოთხს არ აღემატებოდა, მაგრამ მინიატურისტი გამოსახავს მათ არა უმცირეს ათისა. მარჯვნივ დგას ხალხის ჯგუფი, წითელსამოსელიანი დიდებული ებრაელით სათავეში. მოწაფეები და ხალხი გაოცებული უსმენს მაცხოვრის სიტყვებს.⁵³

„კეთროვანის განკურნების“ მინიატურა (ფ. 29v, მათე 8, 2-4, ილ.29) საინტერესოდ გააზრებულ სცენას იძლევა: ქრისტე მოციქულთა თანხლებით ახლახან ჩამოვიდა მთიდან. მათ წინ კეთრით შეპყრობილი ახალგაზრდა ჭაბუკი დგას. მეტყველია მოძრაობა კეთროვანისა, რომელსაც ნახევრად შიშველ სხეულზე მოსასხამი აქვს მოსხმული და მარჯვენა ხელი მიაქვს თავთან; იგი ანიშნებს ქრისტეს, თუ როგორ სცივია თმები და წარბები. „კეთროვანის განკურნების“ სიუჟეტი უკვე VI საუკუნიდან გვხვდება,⁵⁴ მხოლოდ რამდენადმე იცვლება ავადმყოფთა პოზები და ფესტები. ხშირად კეთროვანი ახალგაზრდაა, თუმცა Iviron 5-ში მოხუცი კეთროვანია მოცემული.⁵⁵

„ასისთავის მსახურის განკურნების“ (ფ. 30v, მათე 8, 5-13, ილ.30) სცენის დამახასიათებელი იკონოგრაფიული დეტალია ავადმყოფის საწოლთან მდგომი ასისთავი, რომელიც ქრისტეს ავადმყოფზე მიუთითებს; ქრისტე ორი მოციქულის თანხლებითაა. ჭაბუკი ავადმყოფი საწოლზე წამომჯდარა. აქ დაფიქსირებულია უკვე მომხდარი სასწაული. ამ მინიატურას შეიცავს ხელნაწერი A-648 (XI ს.), სადაც სასწაული ჯერ არ მომხდარა და ავადმყოფის განკურნებაზე მოხოვნილი ასისთავის ფიგურაა მხოლოდ მოცემული.⁵⁶ XIII საუკუნის სომხურ ხელნაწერში ავადმყოფი გაუნძრევლად წევს საწოლზე და მისკენ მიემართებიან ქრისტე და ასისთავი.⁵⁷ საინტერესოდ არის გადაწყვეტილი ეს სცენა Iviron 5-ის მინიატურაში, სადაც ასისთავის ავადმყოფი მსახური მოცემულია წაქცეული, რთული რაკურსით.⁵⁸

„პეტრეს სიღვდრის განკურნების“ (ფ. 30v, მათე 8, 14-15, ილ.31) სცენა საინტერესოდ გააზრებული იკონოგრაფიულ სქემას იძლევა: ქრისტეს მარჯვენა ხელით უჭირავს ავადმყოფი ქალის ხელი, რომელიც ნახევრად წამომდგარა საწოლიდან. ქრისტეს უკან სამი მოციქულია, რომელთაგან ახალგაზრდა ტრიალდება უკან მდგომი მოხუცისაკენ და გაოცებული ესაუბრება მას. ამ მინიატურას მრავალი ხელნაწერი შეიცავს (gr. 74, gr. 54, gr. 115, греч. 105, Plut VI, Iviron 5, გელათისა და ჯრუჭის II სახარებები და სხვ.).

„მწიგნობრებთან საუბარი“ (ფ. 31r, მათე 8, 19-21, ილ.32). პორიზონტალზე გამლლილი კომპოზიცია სამ ნაწილად იყოფა: ოქროს ფონზე, ცენტრში მოცემულია იუდეველთა ჯგუფი, რომელთაც მარჯვნივ მდგარი ქრისტე ესაუბრება. იუდეველთა ჯგუფისაკენ ზურგით გამოსახულია ხელეგადაფარებული ფიგურა. მინიატურას თხრობითი ხასიათი აქვს და ესადაგება სახარების შემდეგ ეპიზოდს: მიუახლოვდა (ქრისტეს) ერთი მწიგნობარი და უთხრა: „გამოგყვები შენ, სადაც კი წახვალ... ხოლო მოწაფეთაგან ერთმა უთხრა, უფალო, ნება მომეცი ჯერ წავიდე და მამაჩემი დავმარხო“. მაგრამ იესომ მას მიმართა: შენ მე გამოგყევი „აცადენ მკუდარნი დაფლვად თესთა მკუდართა“. რაიმე განსაკუთრებულ იკონოგრაფიულ დეტალს ეს სცენა არ შეიცავს.

„ზღვის დაყუდების“ სიუჟეტის (ფ. 31v, მათე 8, 23-26, ილ.33) იკონოგრაფიული სქემისათვის დამახასიათებელია მთელი რიგი თავისებურებანი: უპირველეს ყოვლისა, ქრისტე ორჯერ არის გამოსახული – მარცხნივ მას სძინავს ნაეში, რომელიც აზვირთებულ ტალღებზე ქანაობს; მის ზურგს უკან მოციქულები არიან (ოთხი ფიგურა); პეტრე გაშლილი ზელის მოძრაობით მიმართავს მას. იმავე ნაეში მოციქულებისაკენ ზურგშეკცეული, ე. ი. უკვე გაღვიძებული ქრისტე მაკურთხეველი მარჯვენით აწყნარებს ქარს, რომელიც სცენის მარჯვენა ზედა კუთხეშია მოცემული – პერსონიფიცირებული ჭაბუკის ნახევარფიგურა, ხელში საყვირით.

უძველესი ხანიდან ცნობილი ეს სიუჟეტი ხშირად გამოისახება IX-XII საუკუნეების ხელნაწერი წიგნების მხატვრული გაფორმების სისტემაში.⁵⁹ განსაკუთრებით ახლოს არის ეს მინიატურა გელათის სახარების ამავე სასწაულის სცენასთან, რომელიც იმავე იკონოგრაფიულ თავისებურებებს შეიცავს, რასაც მოქვის მინიატურა. ერთ სცენაში ქრისტეს თანმიმდევრობით ორჯერ გამოსახვაში ძველი მხატვრული ტრადიცია იჩენს თავს. ასევე ძველი ქრისტიანული ხელოვნების გადმონაშთია ქარის სიმბოლოს გამოსახვა ჭაბუკის სახითა და საყვირით, რომელიც, თავის მხრივ, უძველესი ელინისტური ხელოვნების ტრადიციებიდან მომდინარეობს.⁶⁰ ქარის სიმბოლო სხვადასხვა სახით იყო მოცემული შუა საუკუნეების ხელნაწერი წიგნების მინიატურებში. ზოგჯერ იგი ჭაბუკია საყვირის გარეშე (გრ. 74), ზოგჯერ მოხუცი, ზოგჯერ კი მხოლოდ სინათლის სხივის სახით არის გამოსახული.⁶¹

„ემშაქეულთა განკურნება გერგესველთა (დადარინელთა) ქვეყანაში“ (ფ. 32v, მათე 8, 28-34, ილ.34) წარმოადგენს განკურნების რთულ სცენას, რომელიც იშლება არქიტექტურული პეიზაჟის ფონზე: სცენის მარჯვენა კუთხეში მოცემულია საკმაოდ დიდი კოშკი, რომლიდანაც გაკვირებული ადამიანები უყურებენ კოშკის წინ მომხდარ სასწაულს. ორი, უკან ხელბეშეკრული, სრულიად შიშველი შემლილი მოხრილა ქრისტეს წინაშე, მათი პირიდან ფრთოსანი შავი ემშაქები მოფრინავენ. ქრისტე მოციქულთა თანხლებით, მაკურთხებელი მარჯვენით დგას მათ წინ. კოშკის წინ, მარჯვენა მხარეს მოცემული იყო ზღვა ღორის კოლტით, რომელიც ძალიან დაზიანებულია. განკურნების სცენებიდან ხელოვნების სხვადასხვა ძეგლებში უფრო ხშირად სახარების ეს სცენა გამოისახებოდა. მაგალითად, გელათის სახარება (ფ. 33v), XIII საუკუნის II ნახევრის სომხური სახარება (ე. წ. 8 მხატვრის მიერ დასურათებული),⁶² Cod. Iviron 5,⁶³ ოზანის ფრესკა (XII-XIII სს. მიჯნა),⁶⁴ სერეს იოანე ნათლისმცემლის ეკლესიის მოხატულობა⁶⁵ და სხვ.

მინიატურაში „განრღვეულის განკურნება ნაზარეთში“ (ფ. 33r, მათე 9, 8-18, ილ.35) იუდეველები გაკვირებული სახით უყურებენ განკურნებულ განრღვეულს, რომელსაც აუღია თავისი საწოლი და მიდის; საწოლი მოცემულია ხის ჩარჩოს სახით, რომელშიც განკურნებულს თავი აქვს გაყოფილი. ქრისტე მოციქულთა თანხლებით დგას მარცხნივ მაკურთხებელი მარჯვენით; კომპოზიციას ცხადი და გაწონასწორებული აგება აქვს. განრღვეულის ფიგურა, კომპოზიციის ცენტრში დიდი სიერცობრივი პაუზით, გამომსახველად აღიქმება. ეს სცენა მიჰყვება უძველესი ხანიდან შემუშავებულ სქემას. სცენა ჩნდება ჯერ კიდევ ადრექრისტიანულ ხელოვნებაში, სადაც ქრისტე და განრღვეული ორივე ახალგაზრდა ჭაბუკია,⁶⁶ ჯრუჭის I სახარებაში (940 წ.) ლაკონიური სცენა განრღვეულის განკურნებისა ასევე გამოსახავს ფინალურ ეპიზოდს – უკვე

განკურნებული ავადმყოფი ზურგზე საწოლით მიდის,⁶⁷ კენის ეროვნული ბიბლიოთეკის სახარებაში theol gr. 154 (XI ს. ბოლო) კვლავ სასწაულის ბოლო მომენტია დაფიქსირებული – განრღვეული ზურგზე საწოლით გადის.⁶⁸ გელათის სახარება (ფ. 34), ლარგვისის ზატიკი (ფ. 118) კვლავ ამ იკონოგრაფიულ სქემას იცავს. სასწაულის მომენტის ხაზგასმის ეს ნიშანი შედეგია ქრისტეს სიტყვებისა, რომლითაც მან მიმართა ავადმყოფს: „აღდეგ, აღიდე ცხედარი შენი და წარვედ სახედ შენდა“.

მინიატურა „მათეს მოწოდება სამოციქულო მოღვაწეობისათვის“ (ფ. 33r, მათე 9, 9, ილ.36) დაზიანებულია; მათეს ფიგურა არ ირჩევა, მაგრამ, როგორც ჩანს, იგი იჯდა მაგიდასთან, რომელზედაც ფული იდო (ერთმანეთს მიდგმულია ორი მაგიდა). მოციქულთა თანხლებით ქრისტე ხელის ჩვეული მოძრაობით მიმართავს მათეს: „მომდედი მე“. შუა საუკუნეების ხელნაწერებში სახარების ეს სცენა ხშირად გაერთიანებულია მომდევნო სიუჟეტთან „მაცხოვრის სადილი მათეს სახლში“.

მინიატურაზე „მაცხოვრის სადილი მათეს სახლში“ (ფ. 33v, მათე 9, 10-11, ილ.37) ოვალურ მაგიდასთან მსხდომი მეზუერეები და ქრისტე არიან მოცემული. მარცხნივ გაკვირვებული ფარისევლები კითხვით მიმართავენ ქრისტეს მოწაფეებს: „ცოდვათა თანა ჭამს მოძღვარი თქვენი?“ სცენას თხრობითი ხასიათი აქვს. ნ. პოკროვსკი წერს, რომ ზოგიერთ ხელნაწერში (მაგ., Paris gr. 510) „მათეს სერობის“ სცენას თან ერთვის „მოხმობის“ სცენა, სადაც მეზუერე მათე დგას ან ზის მაგიდასთან, რომელზედაც აწყვია ფული.⁶⁹ მოქვეის ხელნაწერში კი ეს ორი ეპიზოდი ცალ-ცალკეა ერთმანეთის მიყოლებით მოცემული ისე, როგორც ეს არის gr. 74, rpeч. 105, გელათის სახარებაში (ფფ. 34v, 35v) და სხვ.

„ისისხლის ღენით ავადმყოფი დედაკაცის განკურნების“ სცენისათვის (ფ. 34v, მათე 9, 20-22, ილ.38) დამახასიათებელია მოციქულთა და იუდეველთა მრავალრიცხოვანი ჯგუფები. ქრისტე გამოსახულია დიაგონალურად აგებული მთის ფერდის წინ, რომლის უკან იუდეველები არიან. მუხლმოყრილი ხელებგადაფარებული ავადმყოფი ქალი ევედრება ქრისტეს განკურნებას. ქალის უკან მოციქულთა მრავალრიცხოვანი ჯგუფია, რომელთაც პეტრე უდგათ სათავეში. განკურნების ეს სასწაული ქრისტემ მოახდინა გზაზე მთავრის, იაიროსის სახლში მიმავალმა. ამიტომ აქ დაცულია რა თხრობის თანმიმდევრობა, ქრისტე მოცემულია ნახევრად შეტრიალებული მის ფეხებთან გართხმული დედაკაცისაკენ და აკურთხებს მას (რაბულას სახარება, gr. 74, rpeч. 105, gr. 115, Syr. 33, Iviron 5 და სხვ.).

„იაიროსის ქალიშვილის განკურნების“ სცენა (ფ. 35r, მათე 9, 18-19, 23-25, ილ.39) მრავალფიგურიან კომპოზიციას წარმოადგენს, რომელიც კომპაქტურად არის გაერთიანებული მოძრაობის მიმართულებით. ქრისტე ხელის შეხებით საწოლიდან აყენებს გრძელნაწნავებიან გოგონას, რომელიც უკვე ნახევრად წამომდგარა. გოგონას ფართოდ გახედილი თვალები მოწმობს სრულ გაცოცხლებაზე. საწოლთან დგანან მთავარი, მისი მეუღლე და მსახურები, რომლებიც განცვიფრებული უყურებენ მომხდარ სასწაულს. ქრისტეს უკან ასევე გაცილებული მოციქულები არიან. ბიზანტიურ ძეგლებში აღინიშნება სასწაულის ორი მომენტი: მთავრის თხოვნა ქალიშვილის განკურნებაზე და თხოვნის შესრულება.⁷⁰ მოქვეის ხელნაწერში გამოტოვებულია იაიროსის თხოვნის სცენა

(მაგ. გელათის სახარებაში ფ. 35v) და მოცემულია უკვე მომხდარი სასწაული ისე, როგორც ეს დამახასიათებელია მოქვის კოდექსის განკურნებათა სასწაულების უმრავლესობისათვის. ზოგჯერ ამ ეპიზოდს თან ახლავს „სისხლით ღენით ავადმყოფი დედაკაცის განკურნება“, რომელიც, როგორც ვნახეთ, (ფ. 34v) მოქვის ოსტატმა ცალკე მინიატურაზე გამოიტანა.

„ორი ბრმის განკურნების“ სცენაში (ფ. 35r, მათე 9, 27-30, ილ.40) ბრმები მოკლე ტუნიკებსა და წითელ შარვლებში უახლოვდებიან ქრისტეს და წინ გაწვდილი ხელებით სთხოვენ განკურნებას. ქრისტეს ერთ ხელში გრაგნილი უჭირავს, ხოლო მეორე მიმართული აქვს ბრმებისაკენ. ქრისტეს უკან მოციქულთა ჯგუფია. „ორი ბრმის განკურნებას“ კვლავ იმეორებს მათეს სახარების დასურათება (ფ. 69v). განკურნების ამ სცენაში, სახარებათა მიხედვით, იცვლება ბრმათა რაოდენობა, რომელსაც განსაზღვრავს სახარების ტექსტი: მათეს სახარების მიხედვით ორი ბრმაა, მარკოზისაში კი — ერთი. მეცნიერთა აზრით, ერთი ბრმის გამოსახვა ასახავს ალექსანდრიულ-კობტური ტრადიციებისადმი სწრაფვას, ორი ბრმისა კი — სირიული წარმოშობის ტრადიციებისადმი.⁷¹

„მუნჯი ეშმაკეულის განკურნება“ (ფ. 35v, მათე 9, 32-34, ილ.41) კომპოზიციურად კარგად შეკრული სცენაა. ქრისტეს წინ მკერდზე ხელგებადაჭდობილი, სრულიად შიშველი ეშმაკეული დგას. მისი მოძრაობა და პროფილში მოცემული სახის გამომეტყველება შეჭირვებულ მღვდმარეობას გადმოსცემს. ქრისტეს უკან მოციქულთა ჯგუფია. მიუხედავად ნ. პოკოვსკის მოსაზრებისა, რომ ეშმაკეულთა განკურნებას საკმაოდ შაბლონური ხასიათი აქვს,⁷² ამკარაა მოქვის მინიატურისტიც ცადა, მხატვრულად მეტყველი და გამომსახველი გახადოს სცენა ავადმყოფობის ფიზიკურ ნიშნებზე მითითებით.

„მოციქულთა წარგზავნა საქადაგოდ“ (ფ. 36r, მათე 10, 1-5, ილ.42) ქრისტეს წინაშე სხვადასხვა ფერის სამოსლებში თორმეტი მოციქული დგას. ისინი შეპყრობილნი არიან ერთი აზრით, რაც კარგად გამოხატა მინიატურისტმა ფიგურათა ერთ შეკრულ მჭიდრო ჯგუფად გაერთიანებით. წინა რიგში ღვანან პეტრე, იოანე და ანდრია, მათ თავებს შორის მოჩანს კიდევ ექვსი მოციქულის სახე, რომლებიც მეორე რიგის ჯგუფს ქმნიან, დანარჩენი სამი მოციქულის თავის წვერები მესამე რიგს წარმოადგენენ.

ქრისტე მოციქულთა დამოძღვრების მომენტშია მოცემული: ერთი ხელით აკურთხებს, მეორეში გრაგნილი უჭირავს. ამასთან დაკავშირებით უნდა აღინიშნოს, რომ ხელის თითების მღვდმარეობა კურთხევის ნიშნად, ყოველთვის არ შეიძლება გავიგოთ პირდაპირი მნიშვნელობით. აქ იგი აღნიშნავს კურთხევისთან ერთად ორატორის პოზასაც, რომელიც ბიზანტიურმა ხელოვნებამ მიიღო ანტიკურიდან და ნიშანია იმისა, რომ პირები, რომლებიც ამ შესტით არიან გამოსახულნი, აუწყებენ, ქადაგებენ, ლაპარაკობენ.⁷³ პეტრეს გამწილი ხელების შესტი ასევე მოასწავებს ქრისტეს სიტყვების მიღებას.

„საქადაგოდ გაგზავნის“ იკონოგრაფიული სქემა VI საუკუნეში ჩაისახა ბიზანტიურ ხელოვნებაში.⁷⁴ მოქვის სახარების ეს მინიატურა კომპოზიციური აგების ხასიათითა და გამომსახველობის ძალით ახლოს არის სიისკის სახარების მინიატურასთან „მოციქულების წარგზავნა საქადაგოდ“ (1340 წ.).⁷⁵ მსგავსი კომპოზიციური აგებით ხასიათდება აგრეთვე ხლუდოვის ფსალმუნის (Гречко 129-A) მინიატურა.⁷⁶ გელათისა და ჯრუჭის II დასურათების სისტემაში ამ მინიატურას მიესადაგება ფ. 37v და ფ. 77v სიუჟეტი „მოციქულთა გაგზა-

ენისა“; გელათის სახარებაში მოციქულები, პეტრე მოციქულით თავში, მარჯვნიდან უახლოვდებიან ქრისტეს, რომელიც მათ მოძღვრავს. სხვადასხვა დროის ხელნაწერთა მინიატურების კომპოზიციების სქემების ანალიზი გვარწმუნებს, რომ მოქვის მინიატურაში გამოყენებულია დიდი ხნიდან შემუშავებული იკონოგრაფიული რედაქცია ყოველგვარი დეტალების დამატების გარეშე.

„იოანე ნათლისმცემლის მოწაფეების მოსვლა ქრისტესთან“ (ფ. 39v, მათე 11, 2-3, ილ.43). სიუჟეტური კომპოზიციის ცენტრში ბორცვიან ნიდაგზე მარცხნივ შეტრიალებული დგას იესო და აკურთხებს იოანე ნათლისმცემლის მოწაფეებს. სახარებაში ლაპარაკია ორი მოწაფის შესახებ, აქ კი გამოსახულია სამი. პირველ მათგანს ხელი გაუწვდია მაცხოვრისაკენ, თითქოს ეკითხება მას: „შენ ხარ მომავალი იგი ანუ სხუასა მოველოდით?“ მარჯვნივ დგანან მოციქულები. პეტრე გაწვდილი მარჯვენა ხელის გაშლილი თითებით დგას ქვაზე, რაც მიანიშნებს მის სახელზე. გელათის სახარება იცავს ორი მოწაფის ვერსიას (ფ. 40r).

„ქადაგება შაბათის დღეზე“ (ფ. 41v, მათე 12, 1 და შემდეგი, ილ.44). პორიზონტალზე გაშლილი დინამიკური კომპოზიციას, რომლის ცენტრში გამოსახულია იესო ქრისტე, რომელიც მიმართავს მარჯვნივ მდგარ ფარისევლებს. ისინი საყვედურობენ ქრისტეს, რომ მისი მოწაფეები შაბათ დღეს თავთავებს კრეფენ და ჭამენ. მარცხნივ მოცემულია მოციქულები, ცხოველხატულ ჯგუფად გაერთიანებული, რომლებიც თავთავებს კრეფენ. მათკენ ზურგით და ქრისტესაკენ შებრუნებული პეტრე მოციქული, თავდახრილი და ხელებადმართული, ისმენს ქრისტეს ქადაგებას.

„ხელგამხმარის განკურნების“ სცენის (ფ. 42v, მათე 12, 10-13, ილ.45) კომპოზიცია მარტივია: ქრისტე დგას გრავნილით ხელში და აკურთხებს მის წინ ნახევარად შიშველ ავაღმყოფს, რომელიც წინ იშვერს და აჩვენებს თავის მტებიან ხელს. ავაღმყოფის უკან მწიგნობრები და ფარისევლები დგანან, რომლებიც საყვედურით უცქერიან ქრისტეს მკრეხელურ საქციელს – ებრაული წმინდა შაბათის დღის დარღვევას. ქრისტეს უკან მოციქულთა ჯგუფია.”

„ეშმაკეული ბრმისა და მუნჯის განკურნების“ სცენაში (ფ. 43r, მათე 12, 22-24, ილ.46) მარცხნივ მაკურთხეველი მარჯვნივით და მოციქულთა თანხლებით დგას ქრისტე, მის წინ იუდეველები არიან, რომელთა შორის წინ მდგომი ნახევარად შიშველი ახალგაზრდა ჭაბუკი, ქსოვილით მხოლოდ თეძოებზე, გაოცებული შლის ორივე ხელს. იგი უკვე განკურნებულია, რაზედაც მიუთითებს ახელილი თვალები. სასწაული განკურნებისა უკვე მოხდა. ამ სცენას შეიცავს მრავალი სახარების გაფორმების სისტემა (gr. 74, gr. 115, Plut VI₂₃, Iviron 5, გელათის სახარება და სხვ.).

მინიატურა „სიტყვა თქმული სულიერ ნათესაობაზე“ (ფ. 45v, მათე 12, 47-50, ილ.47) წარმოადგენს მრავალფიგურიან კომპოზიციას, რომლის აუცილებელი იკონოგრაფიული დეტალია მსახური, რომელიც ტახტზე მჯდომ მოციქულებით გარშემორტყმულ ქრისტეს ატყობინებს, რომ მის ძმებსა და დედას უნდათ მასთან საუბარი. ქრისტე ორივე ხელით უთითებს თავის მოწაფეებზე და ეუბნება: „აჰა დედა ჩემი და ძმანი ჩემნი, რამეთუ რომელმან ყოს ნება მამისა ჩემისა ზეტათაჲსაჲ, იგი არს ძმაჲ და დაჲ და დედაჲ ჩემი“. მარცხნივ კედლის ფონზე დგას ნაღვლიანი ღვთისმშობელი შარავანდით, გულზე დაწყობილი ხელებით. მის გვერდით დაზიანების გამო ძნელად გამოირჩევა წვერიანი მამაკაცის ფიგურა.

რა. მოქვის ოსტატმა პალატის სიმბოლური კედლის ფონზე, ისევე როგორც გელათის სახარების მინიატურისტმა (ფ. 44v), ერთ ადგილას, ერთნაირ პირობებში გამოსახა ორი მოქმედება, რომელთაგან ერთი ხდება შენობის გარეთ (ძმები და დედა), ხოლო მეორე – ინტერიერში.

„იოანე ნათლისმცემლის თავის კვეთა და ჰეროდისას ასულის სალომეს როკვა“ (ფ. 51v, მათე 14, 7-11, ილ.48). კომპოზიცია ორი სცენისაგან შედგება: მარცხნივ ორად მოხრილი იოანე ნათლისმცემელი კისერს უწვდის ჯალათს, რომელიც მახვილშემათული დგას მის უკან. მარჯვნივ „ასული ჰეროდიაჲსი“ თავზე იოანე ნათლისმცემლის მოკვეთილი თავიანი ლანგარით ცეკვავს, ხელში ფართო, გრძელი ცისფერი მანდილი უჭირავს.

მოქვის მინიატურის მსგავს იკონოგრაფიულ სქემას იძლევა XI საუკუნის სუნაქსარის (A-648) ხელნაწერის მინიატურა. მართებულად აღნიშნავს გ. ალი-ბეგაშვილი, რომ მიუხედავად ლანგარისა იოანეს მოჭრილი თავით, ამ კომპოზიციაში არ არის სიკვდილის დასჯის ისეთი წვრილმანები, როდესაც სისხლი მოსჩქეფს თავმოჭრილი კისრიდან და ამიტომ თავი ლანგარზე იკითხება როგორც სცენის ნიშანი და არა დასჯის საშინელი ლეტალი.⁷⁸ ჯრუჭის II სახარების მინიატურაში სამი ერთმანეთის მომდევნო ეპიზოდი „ნათლისმცემლის თავის კვეთა“, „ჰეროდეს ღზინი“ და „ჰეროდისას ასულის როკვა“, გაერთიანებულია ერთ კომპოზიციაში, რომელიც ნსე, როგორც ეს დამახასიათებელია ამ სახარების მინიატურების ერთი ნაწილისათვის, ვითარდება რთული სახის არქიტექტურული პეიზაჟის ფონზე.⁷⁹

მოცეკვავე სალომე ეს არის ქალიშვილი ხელში მანდილით და ცეკვის რიტმს აყოლილი სხეულის რთული მოძრაობით. ასეთივე მოძრაობით ვხედავთ ქალიშვილს ბამბერინის სახარებაში (1014 წ.), რომელიც, როგორც ჩანს, ადრე ბიზანტიური ხელოვნების ნიმუშს აღადგენს, რომელშიც მემკვიდრეობით შემოინახა მოცეკვავე გოგონას ანტიკური ფიგურა.⁸⁰ ხშირად ასეთ რთულ მოძრაობაში მოცეკვავე გოგონა ოქტატეკების ხელნაწერებში ჩნდება. მაგალითად, მოცეკვავე მარიამი, მოსეს და, ხელნაწერებში ვატიკანის ბიბლიოთეკიდან გვ. 747 (XI ს.) და გვ. 746 (XII ს.).⁸¹

„მრავალი ავადმყოფის განკურნების“ სცენაში (ფ. 51v, მათე 14, 14, ილ.49) მოციქულები მხოლოდ ორი ფიგურითაა მოცემული, რომელთა წინ დგას ქრისტე გრაგნილით. ავადმყოფები, მოკლე ტუნიკებში, მრავალრიცხოვანი ჯგუფის სახით არიან გამოსახულნი. განსაკუთრებით მეტყვევლია ყველაზე წინ მდგომი ბრმა, დახუჭული თვალებით, გულზე დაწყობილი ხელებით, რომლის გვერდით მეორე ავადმყოფს სახესთან მიაქვს ხელი.

„პურიტ განძღობის (პირველი) სასწაულის“ სცენა (ფ. 52r, მათე 14, 19-21, ილ.50)⁸¹ შეიცავს ისეთ იკონოგრაფიულ ნიშნებს, როგორცაა ქრისტე ხუთი პურიტ ხელში და მიწაზე მსხდომი იუდეველების წინ საჭმლით სავსე 7 კალათა, მოციქულები, რომლებიც პურებს არიგებენ (მინიატურა საგრძნობლად დაზიანებულია).

მხატვარი მიჰყვება ამ სცენის გაფართოებულ ბიზანტიურ რედაქციას სასწაული შედეგის დაწვრილებითი გამოსახვით. შუა საუკუნეების ხელოვნებაში ეს სცენა ატარებს თხრობით ხასიათს და წარმოადგენს მრავალფიგურიან კომპოზიციას, რომელიც რამდენიმე ეპიზოდისაგან შედგება: პურის სასწაულებრივი გამრავლება, მიღება, დარიგება და ერთიან კომპაქტურ ჯგუფად გაერთიანებული მიწაზე

მჯდომი და მდგარი ხალხი (gr. 74,⁸³ Plut VI,⁸⁴ theol. gr. 154,⁸⁵ gr. 54,⁸⁶ ჯრუჭის სახარება⁸⁷ და სხვ.). მოციქულების მიერ პურის დარიგების მომენტია მოცემული ბერთუბნის სატრაპეზოს მოხატულობაში (1213-1222).⁸⁸ მოქვის მინიატურაში მთელი ყურადღება გამახვილებულია ქრისტეს გამომსახველ მოძრაობაზე ხელში პურებით; მოციქულთა და იუდეველთა მზერა მიმართულია მისკენ. მოციქულები, რომლებიც ქრისტეს წინ დგანან, შიშველი ხელებით იღებენ პურს. შიშველი ხელებით იღებენ პურს მოციქულები ჯრუჭის II სახარების მინიატურასა და ბერთუბნის სატრაპეზოს მოხატულობაშიც. მოქვის კოდექსის მინიატურაში დაცულია ძველი რედაქცია სასწაულებრივი განძობისა, რომლის მნიშვნელოვან ანალოგს იძლევა Paris gr. 510 (880-883 წწ.) ხელნაწერი: ქრისტე აკურთხებს პურსა და თევზს ორი მოციქულის ხელებში, რომლებსაც ხელეგადაფარებული უჭირავთ ეს წმინდა საგნები.⁸⁹ ხოლო Paris gr. 74 მინიატურაზე (ფ. 29v) წინა პლანზე მიწაზე აწყვია ხუთი პური და ორი თევზი; ქრისტე მიმართავს მოციქულებს, ხალხი ზის ხეებს შორის შემალბებულ ადგილას, ბავშვები თამაშობენ. აქვე აწყვია პურით საესე 12 კალათა. მათთან შედარებით მოქვის კომპოზიცია ატარებს შეკრულ და კომპაქტურ ხასიათს, ყველა ეპიზოდის დაცვით. მინიატურა „ქრისტეს ლოცვა“ (ფ. 52v, მათე 14, 23, ილ.51) მარტივ კომპოზიციას წარმოადგენს: ქრისტე მუხლმოდრეკილი მავედრებელი მოძრაობით აღმართული ხელებით დგას კლდოვან მთაზე; მისი სახე მიმართულია ცის სევმენტისაკენ, რომლიდანაც სხივები გამოედინება. VI საუკუნიდან ცა ბიზანტიურ ხელოვნებაში იღებს სევმენტის ფორმას, რაც სიმბოლურად მასში ღვთის არსებობას მიანიშნებს.

„ზღვაზე სიარულის სასწაულის“ სცენაში (ფ. 53r, მათე 14, 25-27, ილ.52) ქრისტე დგას ზღვის ტალღებზე მარცხენა ხელში გრავნილით და მარჯვენა კი მიმართული აქვს მის წინ ნაეში მსხდომი მოციქულებისაკენ. პეტრე და კიდევ სხვა ახალგაზრდა მოციქული გაოცებული მისჩერებიან მას (მათ უკან კიდევ ორი მოციქულის თავია); ზღვაზე სიარულის სასწაულს შეიცავს Paris gr. 74, rpeч. 105, Paris Suppl. 27, Q-908 და სხვა ხელნაწერები. იკონოგრაფიული სქემით განსაკუთრებით ახლოს არის გელათის სახარების მინიატურასთან (ფ. 238r).

„პეტრეს გადარჩენის“ სცენა (ფ. 53r, მათე 14, 28-32, ილ.53) გავრცელებული იკონოგრაფიული ფორმულითაა მოცემული: ზღვის ტალღებზე მდგომი ქრისტე ხელს ჰკიდებს ნახევრადშიშველ პეტრეს, რომლის სხეული ერთიანად ტალღებშია ჩაფლული. მარჯვნივ ნაეში მოციქულებით (H-1667, Q-908 და სხვ.).

„მრავალი ავაღმყოფის განკურნების“ (ფ. 53v, მათე 14, 35-36, ილ.54) სცენის იკონოგრაფიულ თავისებურებას ავაღმყოფთა მრავალრიცხოვანი და მრავალფეროვანი ჯგუფი წარმოადგენს: აქ არიან ფოფხვით მოსული დედაკაცები, რომლებიც ხელით ქრისტეს კაბის კალთას ეხებიან, ავაღმყოფი ბავშვები, მუხლმოდრეკილი ქალი, მამაკაცი, რომლებიც ევედრებიან განკურნებას, მათ უკან კომპაქტურად მდგომი მრავალრიცხოვან ავაღმყოფთა ჯგუფია. ქრისტეს უკან სამი მოციქულია.

„ქანანელი დედაკაცის ეშმაკეული ქალიშვილის განკურნების“ (ფ. 55r, მათე 15, 22-28, ილ.55) კომპოზიციის დიდი ნაწილი უჭირავს საწოლს, რომელზედაც მუცელზე წევს გაწეწილთმებიანი შიშველი ქალიშვილი, რომელსაც მხოლოდ წელზე აქვს ქსოვილი გადაფარებული. საწოლის უკან ორად მოხრილი

ავადმყოფის დედა ხელს იშვერს ქრისტესკენ და სთხოვს შეიღოს განკურნებას. ქრისტეს წინ გაოცებული მოციქულები დგანან. სცენა მიმდინარეობს ინტერიერში, რაზედაც მიუთითებს კედლის გამოსახულება უკანა პლანზე. ამ სცენას შეიცავს მდიდრულად დასურათებული ხელნაწერი კოდექსების უმრავლესობა.

„მრავალი ავადმყოფის განკურნების“ სცენა (ფ. 56r, მათე 15, 30-31, ილ.56) ასურათებს სახარების შემდეგ სიტყვებს „აღვიდა მთასა და დაჯდა მუნ და მოუქდა მას ერი მრავალი, რომელთა ჰყვა მათ თანა მეკლობლები, ბრძები, ყრუნი, ქუეწარმპრომელნი და სხუანი მრავალნი თითო სახეთაგან სენთა შეპყრობილნი“. კლდოვანი მთის წვერზე მჯდომი ქრისტე, ცალ ხელში გრაგნილითა და მაკურთხებელი მარჯვენით, მიმართულია ავადმყოფთა ჯგუფისაკენ; წინ, როგორც ჩანს, კოჭლია, რომელიც მიათრევს რა მტკივან მარჯვენა ფეხს, ვედრებით მიმართავს ქრისტეს განკურნებაზე. ავადმყოფები იმედით მისჩერებიან მაცხოვარს.

„პურით განძღობის (მეორე) სასწაული“ (ფ. 56v, მათე 15, 33-36, ილ.57). კომპოზიციის ცენტრში დაბალ მაგიდაზე აწყვია 7 პური და 2 თევზი, მოციქულები წინ მიმართული ხელისგულებით დგანან მაგიდის უკან. ქრისტე მლოცველის პოზაში ხელებადმართულია იუდეველების წინაშე, რომლებიც აღმოსავლურად ფეხმორთხმულნი სხედან მიწაზე: მარჯვნივ წინა პლანზე ჭადარა თმწვერიანი მოხუცი და ბავშვიანი ქალია. პირველი განძღობისაგან (ფ. 52r) განსხვავებული იკონოგრაფიული რედაქცია განპირობებულია სახარების ტექსტით. პირველი ასურათებს სახარების შემდეგ სიტყვებს: „და მოილო ხუთი პური და ორი თევზი... აკურთხა და განტეხა და მისცნა პური იგი მოწაფეთა თჳსთა და მოწაფეთა მათ მისცეს ერსა მას... აღიღეს ნეშტი ნამუსრევი ათორმეტი გოდორი“ (მათე 14, 19-20); მეორე მინიატურა კი ასურათებს შემდეგ სიტყვებს: „ და მიიღო შუდი იგი პური და თევზნი... აღიღეს ნეშტი იგი ნამუსრევი შუდი სფყრიდი საესე“ (მათე 15, 36-37). პირველ მინიატურაში თუ სასწაულის მომენტი იღებს თვალსაჩინო ხასიათს და სჭარბობს თხრობითი ინტონაცია, მეორეში უფრო ხაზგასმულია საზეიმო მომენტი. მოქვის ოსტატი რამდენადმე უხვევს საერთოდ გავრცელებული სქემებიდან სულ მცირე დეტალებში, ახდენს ამ დეტალების გადაადგილებას და პირველი და მეორე ეპიზოდის დეტალების ერთმანეთში გაჯერებას. პირველ მინიატურაში ტექსტის მიხედვით უნდა იყოს 12 გოდორი, მეორეში კი – 7, მან პირველში გამოსახა 7, მეორეში კი სრულიად უგულბელყო ეს დეტალი; პირველ მინიატურაში უნდა იყოს 5 პური და 2 თევზი, პურები არის, თევზები კი არა, მეორეში კი მაგიდაზე აწყვია 7 პური და 2 თევზი, მაშინ, როდესაც ტექსტში საუბარია მცირედ თევზზე.

პურით განძღობის სასწაული ქრისტიანულ ხელოვნებაში ჩნდება კატაკომპების კედლებზე და შემდეგ იგი ფართოდ ვრცელდება ხელნაწერი წიგნის მინიატურასა და კედლის მხატვრობის ძეგლებში, სადაც თავს იჩენს როგორც დეტალების გადაადგილება, ასევე კომპოზიციური აგების თავისებურება. შესაძლებელია ეს გამოწვეული იყო იმით, რომ შუა საუკუნეების ოსტატები საჭიროდ არ თვლიდნენ ზუსტად გადაეღოთ ორიგინალი, მისთვის დამახასიათებელი იკონოგრაფიული წერილმანებით. ამ ეპიზოდების მომენტებისა და დეტალების ურთიერთგადაადგილებით, რომლებიც არ ცვლიდნენ სცენის აზრობრივ დატვირთვას, მათ შესაძლებლობა ეძლეოდათ შეექმნათ ახალი კომპოზიციური ვერსიები. ქრისტეს მიერ პურის კურთხევისა და მისი ხალხისათვის დანაწილება თეო-

ლოგების მიერ ექპარისტის აზრით განიხილებოდა. მოქვის ხელნაწერის პირველ მინიატურაში პურის დარიგების, ხოლო მეორეში პურისა და თევზის დეტალების აქცენტირება სცენის ექპარისტულ გააზრებას უსვამს ხაზს.

„ფერისცვალების“ სცენაში (ფ. 59v, მათე 18, 1-6, ილ.58) მოცემულია მცირედ შემადღებული ბორცვიანი ადგილი, რომელიც თაბორის მთას აღნიშნავს. მთის წვერზე ოვალურ სამფეოვან მანდორლაში თეთრ სამოსელში დგას ქრისტე, ხოლო მის მარცხნივ მოხუცი ელიაა ღვინისფერ სამოსელში, მარჯვნივ ახალგაზრდა, უწვერულვაშო მოსე, სჯულის კიდობანით ხელში, ნაცრისფერ სამოსელში. ქვემოთ მთის ძირში სამი მოციქულია სხვადასხვა პოზაში: პეტრე დგება მიწიდან და ხელებს იწვედის ქრისტესაკენ, იოანე თავდამხობილია, იაკობი მუხლებზე დამდგარი ტრიალდება ქრისტესაკენ.

ეფრემ ასური ფერისცვალებას უკავშირებდა ქრისტეს დიდებით მეორედ მოსვლას.⁹⁰ ფერისცვალების შესახებ სახარების ამბავი მოკლეა და ამიტომაც მისი იკონოგრაფია არ გამოირჩევა დიდი მრავალფეროვნებით, თუმცა XIII-XIV საუკუნეებში იგი მაინც გამდიდრდა ზოგიერთი დეტალით, მაგალითად, ქრისტე მოციქულებს შორის თაბორის მთაზე ამაველი და უკან ჩამომავალი.⁹¹ გამონაკლისის სახით ეს მოტივი ადრეც გვხვდება.⁹² თუ XI-XII საუკუნეებში ფიგურები ამ კომპოზიციაში მოცემული იყო გაყინულ სტატიკურ პოზებში და სცენა ხშირად ცალკეულ დამოუკიდებელ ეპიზოდებად ნაწილდებოდა, XIII-XIV საუკუნეების სახარების ეს სცენა გაუღმთილია ძლიერი მოძრაობით. მოქვის ხელნაწერის მინიატურაში ფიგურები მჭიდროდ უკავშირდება ერთმანეთს მოძრაობებით. მოსე და ელია საგრძნობლად არიან თავდახრილნი ქრისტესაკენ, რომელიც ასევე განზე გაწეული მაკურთხებელი მარჯვენით, მარცხენაში გრაგნილითა და ხელზე გადადებული გაფრიალებული მოსასხამის ბოლოთი, რამდენაღმე შეტრიალებულია ელიასაკენ, რითაც კომპოზიციამ დაკარგა მკაცრი იერატული ხასიათი. ხოლო მოციქულები, ძლიერ დინამიკურ პოზებში არიან მოცემული ქრისტესაკენ გამომავალი სხივებით დაბრმავებულნი.⁹³ ხშირად გვხვდება ზურგზე დაცემული და თვალებზე ხელებფარებული იოანე.⁹⁴

6. პოკროვსკი აღნიშნავდა, რომ ბიზანტიურმა ხელოვნებამ შეითვისა უფრო ინტიმური და თავისებური განლაგება თითოეული მოციქულისათვის და რომ მათ პოზაში არ შეიძლება არ დავინახოთ ინდივიდუალური ხასიათი. მიუხედავად იმისა, რომ ხელნაწერის მინიატურაზე ცუდად იკითხება მოციქულთა მოძრაობები, მაინც შეიძლება დაბეჯითებით აღინიშნოს, რომ ისინი შეესაბამებიან იმ დახასიათებას, რომელსაც იძლევა მეცნიერი თითოეული მათგანისათვის.⁹⁵ პეტრე თავისი ხასიათით გაბედული და მტკიცეა და მიუხედავად იმისა, რომ იგი არაჩვეულებრივი შუქით, გაოცებული და დაჭკვებულია, სულიერ ძალას არ კარგავს და მუხლებზე დაცემული გაბედულად უყურებს მაღლა მოსაუბრეებს. ახალგაზრდა იოანე, რომელიც უფრო ემორჩილება ემოციებს, გაოცებული და სასწაულით დაბრმავებული ეცემა ძირს და თვალებზე იფარებს ხელს, ვერ უძლებს რა დამაბრმავებელ შუქს; მოციქული იაკობი ხასიათით მშვიდია, იგი მზად არის მუხლებზე დაეცეს, თუმცა გადაწყვეტს ერთი თვალით მაინც შეხედოს იმას, თუ რა ხდება მთაზე. XIII საუკუნის ბოლოს ხელნაწერში Paris gr. 54 პირველად გვხვდება სხვადასხვა ფერის დიდება.⁹⁶ მოქვეში კი იგი სამფერია — მუქი ლურჯი, მუქი ცისფერი და ღია ცისფერი. სამი კონცენტრული ოვალი გ. მილეს აღნიშვნით, სიმბოლოა წმინდა სამების დიდებისა.⁹⁷ მოქვის მინია-

ტურაზე მოსე მოცემულია უწვერულვაშო ჭაბუკის სახით, რაც ძირითადად დამახასიათებელი იყო ადრეული ძეგლებისათვის, რომლებიც აღმოსავლურ იკონოგრაფიას უკავშირდებოდა და რომელმაც პალეოლოგოსთა ეპოქაში განდევნა წვერიანი მოსე, მაგალითად, აჭის მოხატულობა.⁹⁸

ძველი განმარტებების საფუძველზე წინასწარმეტყველები მოსე და ელია თაბორის მთაზე მოხმობილ იქნენ როგორც ორი სამყაროს, მკვდარი და ცოცხალი სამყაროს წარმომადგენლები, რომ ეჩვენებინათ ქრისტეს ძალაუფლება სიკვდილსა და სიცოცხლეზე.⁹⁹

სჯულის კიდობანი მოსეს ხელში ახალი დეტალია ამ სცენაში.¹⁰⁰ სწორედ ამ ახალი დეტალის შემოტანით მინიატურაში მოქვეის ოსტატმა კიდევ უფრო გააღრმავა და გაამდიდრა ღვთისმშობლის სიმბოლური სახისადმი მიმართება, რაც ასე თანმიმდევრულად იყო გატარებული სახარების სახეიმო მინიატურებში.

ცნობილია, რომ ქრისტიანული ეგზეგეტიკის გაჩენის დროიდან ძველი აღთქმის ტექსტები განიმარტებოდა როგორც სიმბოლო, ნიშანი, პირველსახე სახარების ისტორიის მოვლენებისა. ბიბლიური სიუჟეტების გამოსახულებანი, როგორც ქრისტეზე წინასწარმეტყველება, კარგადაა ცნობილი – „აბრაამის სტუმართმოყვარეობა“, „ისააკის მსხვერპლთშეწირვა“, „იეზეკელის ხილვა“ და სხვ. ზოლო რაც შეეხება ძველი აღთქმის სიუჟეტებს, რომელთა სიმბოლური ახსნა დაკავშირებული იყო ღვთისმშობელთან, უფრო ნაკლებადაა ცნობილი. მარიამთან დაკავშირებული ბიბლიური ციკლები განსაკუთრებით გავრცელებულია პალეოლოგოსთა ეპოქაში.¹⁰¹ ასეთი ინტერესი XIII საუკუნის ბოლოს ღვთისმშობლის იკონოგრაფიისადმი ბიზანტიაში ღვთისმშობლის კულტის გაფართოებასა და განვითარებას უკავშირდება: კერძოდ, 1297 წელს ანდრონიკე III-ის დეკრეტით გამოცხადდა კონსტანტინოპოლის უდიდეს ტაძრებში მთელი აგვისტოს განმავლობაში ეზეიმათ ღვთისმშობლის მიძინების დღესასწაული. „ზარების“ დღესასწაულისადმი მიძღვნილ გალობაში ღვთისმშობელი გაიგივებული იყო „დაუწველ მყველოვანთან“, „ღიდების კიდობანთან“, „იეზეკელის კარიბჭესთან“, „სასანთლესთან“ და სხვ. მაგრამ მარიამის სიმბოლური ციკლების ჩამოყალიბება ხდება უკვე XI-XII საუკუნეებში.¹⁰²

ქართული კედლის მხატვრობის ძეგლებიდან უკვე ბეთანიის პირველი ფენის მოხატულობაში (დაახლ. XII ს. I ნახ.) მოცემულია მარიამის ძველი აღთქმის სიმბოლოთა ციკლი (9 გამოსახულება): სჯულის კიდობანი, ჭურჭელი ციური მანანით, წყარო დაბეჭდილი, მოსე და დაუწველი მყველოვანი, იაკობის კიბე, აარონი აყვავებული კვერთხით და სხვ.¹⁰³ XII საუკუნის II ნახევრიდან მარიამის ბიბლიური სიმბოლოები განსაკუთრებით ფართო გავრცელებას იღებს კედლის მხატვრობაში: ლიხნე, ზარზმა, ტრაპეზუნდის წმინდა სოფია, კახრიე-ჯამე, პრიზრენი, სტარო-ნაგორიჩინო, პეჩი, ოზრიდის წმინდა კლიმენტის ეკლესია და სხვ.

ჩვენთვის მეტად საინტერესო იკონოგრაფიული დეტალის – მოსე სჯულის კიდობანით ხელში, ახსნას შეიცავს აწ დაღუპული ხელნაწერი კოზმა ინდიკოპლოსტის ტოპოგრაფია (XI ს.) სმირნის ბიბლიოთეკიდან, სადაც ღვთისმშობლის ტიპოლოგიამ და იკონოგრაფიამ თავისებური ასახვა პოვა მარიამის სიმბოლოთა ციკლში.¹⁰⁴ სმირნის ფრაგმენტი უნიკალური ძეგლია, რომელსაც ანალოგი არ მოეპოვება. კოზმა ინდიკოპლოსტის მიხედვით, კარავი – გადასატანი ტაძარი, რომელიც შექმნა მოსემ, ედრება კოსმოსს. ტოპოგრაფიის ავტორი იძლევა

კარვის, სჯულის კიდობნისა და კულტის ყველა სხვა საგნისა და ჭურჭლის აღწერასა და ახსნას. ამ ხელნაწერის მინიატურებში კარავი გაიგივებულია ღვთისმშობლის სახესთან; რომ უფრო გასაგები ყოფილიყო მარიამის ბიბლიური პირველსახეები, უმრავლეს სცენებში მოცემულია თვით ღვთისმშობლის გამოსახულება. 7 მინიატურაზე ღვთისმშობელი შედარებულია ნიუს კიდობანთან, გადასატან კარავთან, ტრაპეზთან, აარონის აყვავებულ კვერთხთან, შვიდ სანთლიან სასანთლესთან, დაუწველ მაყვლოვანთან, მანანიან ჭურჭელთან. ყველაზე ბოლო, მეოთხე მინიატურაზე ღვთისმშობელი კვლავ გაიგივებულია კარავთან კულტის ყველა საგნით, რომელთაგან თითოეული მის სიმბოლოს წარმოადგენს. მათ შორის არის სჯულის კიდობანიც, რომელიც მოსემ მიიღო სინას მთაზე. თავის განმარტებაში იოანე დამასკელი (+745) ასე უწოდებს მარიამს: „გაცოცხლებული სჯულის კიდობანი, რომელშიც... ჩადებული იყო ხორცშესხმული სიტყვა“.

იოანე დამასკელი მრავალგზის იმეორებს მარიამის ამ სიმბოლოს და უწოდებს მას: „უფლის კიდობანი“, „მოსეს კიდობანი“, „ფიცარი სულიერი“, „გაახილე თვალი ხალხო ღვთისაო, - მიმართავს იგი ღვთისმშობლის მიძინებისადმი მიძღვნილ ქადაგებაში - აჰა, სიონში კიდობანია უფლის ღვთის ძალთა. მასთან მოციქულნი სხეულებრივად დგანან და ზრუნავენ სხეულზე, რომლის საწყისიც სიცოცხლეა და რომელიც ღვთისაგან არის შეწყნარებული“. პროკლე კონსტანტინოპოლის პატრიარქი (+447) მარიამს უწოდებს კიდობანს, რომელსაც წიაღში ჰყავდა შჯულის მომცემი.

ქართული ჰიმნოგრაფიაც ღვთისმშობლის სიმბოლურ სახეს ასე წარმოგვიდგენს: იოანე მტბეპარი (X ს.):

„კიდობნად შჯულისად გიცნობთ,
რამეთუ სიტყუანი საღმრთონი გქონან შენ,
ვითარცა ფიცარნი ქვისანი
სავსენი სიბრძნითა სულიერთა“.

გიორგი მთაწმინდელი (XI ს.):

„კიდობანი წმინდა სათნოებითა
შეჰმზადე სანატრელო“.

უფრო გვიანი ბიჭვინთის ხატის (XVI ს.) წარწერაში ეკითხულობთ: „დავით გიწოდა კიდობნად სიწ(მიდ)ისა, სოლომონ ცხედრად და ესაია ღრუბლად და კვალად ეიმანოელისა...“¹⁰⁵

ამრიგად, სჯულის კიდობანი არის მარიამის პირველსახე, რომელმაც დაიტია და შობა სიტყვა, სჯულის მომცემი.

ბიზანტიელი მწერლები ხატმებრძოლებთან კამათის დროს განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებდნენ ღვთისმშობლის სახეს, რომელიც მათთვის წარმოადგენდა განსხეულების დოგმის გამოხატულებას და შესაძლებლობას, გამოეხატათ ქრისტე და ახალი აღთქმის სხვა პერსონაჟები. ამიტომ მამათა მოძღვრებასა და ჰიმნოგრაფიულ ტექსტებში, როგორც არასდროს, ისე დეტალურად იქნა დამუშავებული მარიოლოგიური სიმბოლიკა და ტიპოლოგია, რასაც უნდა გაემყარებინა ხატის თაყვანისმცემთა პოზიციები. სახვითობის აღდგენასთან დაკავშირებით სისტემაში მოდის და ვრცელდება ძველი აღთქმის სიუჟეტები, როგორც

მარიამის პირველსახეები, რაც ერეტიკოს ხატმებრძოლებზე გამარჯვებას მოასწავებდა.¹⁰⁶ უკვე XI-XII საუკუნეებში ფერწერის ნიმუშები შეიცავენ ძველი აღთქმის ისეთ სიუჟეტებს, რომლებიც მეცნიერთა აზრით, განხილულ უნდა იქნეს როგორც ღვთისმშობლის სიმბოლოები და რომელმაც განსაკუთრებით ფართო გავრცელება პალეოლოგოსთა ეპოქაში მიიღო. გარდა სმირნის XI საუკუნის კოშმა ინდიკოპლოსტის ხელნაწერის მინიატურებისა, შეიძლება დასახელებულ იქნეს XII-XIII საუკუნეების ხატი ერმიტაჟიდან ჩვილედი ღვთისმშობლის გამო-სახულებითა და ღვთისმშობლის სრული იკონოგრაფიული და სიმბოლური ციკ-ლით;¹⁰⁷ იაკობ კოკინაფობოსის ქადაგებათა ორი ხელნაწერი (XII ს.) ძველი და ახალი აღთქმის პერსონაჟებით;¹⁰⁸ XII საუკუნის ღვთისმშობლის ხატი კონს-ტანტინოპოლიდან, რომელიც ამჟამად სინაზე ინახება და სადაც ღვთისმშობელი მოცემულია რჩეულ წინასწარმეტყველებთან ერთად, ხოლო მოსეს ხელში შჯუ-ლის ფიქალები უჭირავს.¹⁰⁹

6. პოკროვსკის აზრით, მოსე სჯულის კიდობანით, ეს ახალი დეტალია ამ იკონოგრაფიულ სქემაში, რომელიც მინიატურაში პირველად Cod. Ivron 5-ის (XIII ს. უკანასკნელი მესამედი) „ფერისცვალების“ სიუჟეტში ჩნდება და, შეიძლება ითქვას, ხელნაწერი წიგნის მხატვრულ-დეკორატიულ გაფორმებაში „ფერისცვალების“ ილუსტრაცია, რომელიც მოსეს გამოსახულებას შეიცავს სჯულის კიდობანით, შემდეგ მოქვის სახარების გაფორმებაში დასტურდება.

ამრიგად, მოქვის ხელნაწერის „ფერისცვალების“ სიუჟეტურ კომპოზი-ციაში გამოჩნდა მარიამის სიმბოლური სახე. მხატვარი ცნობილი იკონოგრაფი-ული სქემებიდან ირჩევს ისეთ იკონოგრაფიულ რედაქციას, რომელიც ამ დროი-სათვის სიახლეს წარმოადგენდა და, ამავე დროს, ყველაზე მეტად პასუხობდა როგორც ტექსტის იდეური მიმართულებით წაკითხვას, ასევე ხელნაწერის მიძღვნას მოქვის ღვთისმშობლის მიძინების ეკლესიისადმი.

„მთვარეულის განკურნების“ სცენაში (ფ. 60v, მათე 18, 14-15, ილ.59) ქრისტე დგას ორი ახალგაზრდა მოციქულის თანხლებით, მაკურთხებელი მარ-ჯვენითა და მარცხენაში გრავნილით. ქრისტეს წინ მთვარეულის მამა, ევედრება რა შვილის განკურნებას, მოწიწებით თავდახრილი, ორივე ხელს იწვდის ქრისტე-საკენ; შიშველი მთვარეული, მხოლოდ თეძოებზე ქსოვილით, გრძელი თმებით, გადახლართული ფეხებით, ორად მოხრილი ევედრება განკურნებას (ფ. 115, ფ. 81, გელათის სახარება – ფ. 56v). იკონოგრაფიული სქემით ეს სცენა გან-საკუთრებით ახლოს არის გელათის სახარების მინიატურასთან.

„მრავალი ავადმყოფის განკურნების“ სცენა (ფ. 64v, მათე 19, 2, ილ.60) იკონოგრაფიულ თავისებურებას წარმოადგენს ავადმყოფთა მრავალრიცხოვანი ჯგუფი. მათ შორის ბავშვები ქრისტეს წინ და მოციქულები ქრისტეს უკან. იკონოგრაფიული მოტივია გამომსახველი პოზა პარალიზებული დასახიჩრებუ-ლი ბიჭისა, რომელიც მიფორთხავს ხელებით, რომელზედაც ხის ფეხსაცმელი აქვს ჩამოცმული. მრავალი ავადმყოფისა და მათ შორის ბავშვთა განკურნების მოტივს შეიცავს Cod. 587 ხელნაწერის ერთ-ერთი მინიატურა.¹¹⁰

„ყრმების კურთხევა“ (ფ. 65v, მათე 19, 13-15, ილ.61) გამომსახველი და ორიგინალური კომპოზიციითა, რომელიც თხრობითი ინტონაციით ხასიათდება. ქრისტე კლდეზე ჩამომჯდარა და აკურთხებს მის წინ მოწიწებით (პირველი ფიგურა ხელეზგადაფარებულია) მდგომ ბავშვებს, რომლებიც მასთან მიჰყავს უწვერულეა-შო ჭაბუკს (მოციქულს). მოციქული ზის და მარჯვენა ხელი პირველი ბავშვის

თავზე უდევს. დიაგონალზე ჩამწკრივებული ბავშვები ცხოველხატულ ჯგუფს ქმნიან. ქრისტეს უკან მოციქულები ერთმანეთს მიმართავენ. დასურათებულია სახარების შემდეგი სიტყვები: „მაშინ მოჰგუარეს მას ყრმები, რაამთამცა კელი დასდჳა მათ ზედა და აკურთხნა ივინი, ხოლო მოწაფენი ჰრისხვიდეს მათ... ხოლო იესო ჰრქუა მათ: აცადეთ ყრმებსა მაგას მოსვლად ჩემდა და ნუ აყენებთ მაგათ, რამეთუ ეგვეითართამ არს სასუფეველი ცათამ“. გელათის სახარებაში ქალებიც არიან მოცემული ბავშვებთან ერთად (ფფ. 57v, 119v).

„ორი ბრმის განკურნება“ (ფ. 69v, მათე 20, 30-34, ილ.62). ეს უკვე მეორე მინიატურაა ორი ბრმის განკურნების სასწაულით (ფ. 35r₂). ქრისტე მოციქულთა თანხლებით კურნავს მის წინ მდგომ მოკლე ტუნიკებში შემოსილ ორ ჭაბუკს, დაავადების დამახასიათებელი ნიშნებით – დახუჭული თვალებით; ისინი ხელეგაწვდილი ევედრებიან განკურნებას.

მიუხედავად იმისა, რომ ერთი შეხედვით მათეს სახარების მიხედვით, ამ ორი მინიატურის (ფფ. 35r₂ და 69v) კომპოზიციური აგება ძალიან ჰგავს ერთმანეთს, განსხვავება მაინც დიდია: განსხვავებულად არიან დაჯგუფებული მოციქულები; განსხვავებული არიან თვით ბრმებიც; თუ პირველ მინიატურაზე მათ შარვლები და მაღალყელიანი ფეხსამოსი აცვიათ, მეორეში ისინი მოკლე ტუნიკებში და ფეხშიშველანი არიან მოცემული.

შემდეგი მინიატურა არის „და მოჰგვარეს ვირი ივი“ (ფ. 70r, მათე 21, 1-7, ილ.63), რომელიც უშუალოდ წინ უძღვრის „იერუსალიმში შესვლას“, საიდანაც იწყება ვნებათა ციკლი.

ეს სცენა თანმიმდევრული თხრობის მაგალითია, როდესაც მხატვარი ერთ სცენაში ორ ეპიზოდს აკავშირებს ერთმანეთთან, იმეორებს რა ერთსა და იმავე სახეს, ამ შემთხვევაში პეტრესას, ორჯერ. მარცხნიდან მომავალი ქრისტე წინგადადგმული მარჯვენა ფეხით, წინგაწვდილი მარჯვენათი მიმართავს პეტრეს, რომელიც ქრისტესაკენ შეტრიალებული მორჩილების ნიშნად გულზე ხელეგაწვობილი ისმენს მის სიტყვებს. პეტრეს უკან მოციქულთა მხოლოდ თავის ნაწილები მოჩანს. ქრისტესა და პეტრეს ურთიერთმიმართება ქმნის ცალკე დამოუკიდებელ ჯგუფს, რომელიც უკავშირდება მარჯვენა კუთხეში მოცემულ ეპიზოდს, სადაც სახედარი ნახევარი ტანით არის შემოსული სასურათო სიბრტყეში, მის უკან დგას პეტრე, რომლის ფეხები იკითხება სახედრის ფეხებს შუა. პეტრეს უკან მოციქულთა თავებია. ამ ორი სცენის დაკავშირება მაინც ხდება შემხვედრ მოძრაობათა წყალობით. ქრისტეს წინ გაწვდილი ხელის მოძრაობა სახედრის შემხვედრი მოძრაობითაა გაწონასწორებული. დიდი სივრცობრივი ცეზურა ხაზს უსვამს ამ ორ ეპიზოდს შორის გარკვეულ განსხვავებას დროში.

ეპიზოდი, რომელიც წინ უძღვის „იერუსალიმში შესვლის“ სცენას, ჩნდება უკვე XI საუკუნის ხელნაწერებში. ხელნაწერებში, სადაც სახარების დასურათება ფრიზისებრი კომპოზიციის სახითაა მოცემული – გაგზავნა, მოყვანა და იერუსალიმში შესვლა, თანმიმდევრობით მისდევს ერთმანეთს.¹¹¹

„იერუსალიმს შესვლის“ (ფ. 70v, მათე 21, 8-11, ილ.64) კომპოზიცია საკმაოდ მრავალრიცხოვანი და რთული ხასიათისაა. აღმოსავლურად სახედარზე მჯდომი ქრისტე კომპოზიციის ცენტრს ქმნის. სახედრის უკან მოციქულთა მრავალრიცხოვანი ჯგუფია. პეტრე გაშლილი ხელით უკან შეტრიალებული ესაუბრება ანდრიას. მათ შუა ახალგაზრდა მოციქულის სახეა პროფილში,

ხოლო მათ უკან სხვა მოციქულთა თავებია. სახედრის ფეხებთან ჩაჩოქილი ორი ბავშვი ტანსაცმელს აფენს, ხოლო ორი ბავშვი გასულია ხეზე, რომლის ტოტი ქრისტეს თავზე გადმოდის; ისინი ტოტებს ამტვრევენ. ბავშვთა ფიგურები გამწვანებული ხელებით ფერწერულადაა ჩაწერილი ხის ტოტებში. მარცხენა კუთხეში იერუსალიმი მოცემულია მრავალი კოშკის სახით, რომლის შიგნით სამი ალვის ხე და სხვადასხვა გადახურვის მქონე ნაგებობანი მოჩანს. იერუსალიმის ჭიშკრიდან მამაკაცთა მრავალრიცხოვანი ჯგუფი გამოდის. წინა მამაკაცი ხელებგადაფარებული ეგებება ქრისტეს.

ამრიგად, კომპოზიცია საკმაოდ რთულია, რომელსაც კრავს ქრისტეს ამხედრებული ფიგურა. ეს მინიატურა წარმოადგენს შესანიშნავ მაგალითს ამ დროისათვის ბიზანტიურ ხელოვნებაში საკმაოდ დადგენილი და ხშირად გამოყენებული სქემისა.¹¹² დროისათვის დამახასიათებელი მომენტებია მოციქულებისა და იერუსალიმელების მრავალრიცხოვანი ჯგუფები. ბიზანტიური ძეგლებისათვის ნიშანდობლივია იერუსალიმელთა მხოლოდ წვერიანი მამაკაცების ჯგუფი, რომელთაც თავზე თავისებური თეთრი კაპიშონიანი თავსაბურავები აქვთ,¹¹³ მოქვის მინიატურაში კი ერთმანეთს ენაცვლება წვერიანი და უწვერულვამო სახეები, ისე, როგორც კენის ეროვნული ბიბლიოთეკის ხელნაწერში theol. gr. 154 (XI ს.).¹¹⁴

სიმბოლურად იერუსალიმში შესვლა ღვთიური სამეფოს გამოცხადებას ნიშნავდა. ამიტომ მხატვარი ცდილობს დაწვრილებით აღწეროს ეს ეპიზოდი. ტენდენცია მაქსიმალური თვალსაჩინოებით თხრობისა ვლინდება მცირე სასურათე სიბრტყის მრავალი ფიგურითა და სხვა დეტალებით დატვირთულობაში, მათე, როდესაც ორ ან სამფიგურიან კომპოზიციას მოქვის ოსტატი ხშირად უფრო დიდი ზომის ფორმატზე აგებს და მათში დიდი სივრცობრივი ცვხურები მნიშვნელოვანი პაუზების როლს თამაშობენ. აქ კი ოქროს ფონის მხოლოდ მცირე მონაკვეთები ჩანს მოციქულთა თავებზე და კომპოზიციური ცენტრის გამოყოფა, სახედარზე მჯდომი ქრისტეთი, რამდენადმე ამ ფიგურების წინა პლანზე წამოწევით ხდება, როდესაც სახედრის უკან იკითხებიან როგორც მოციქულები, ასევე დიაგონალურად გაშლილი იერუსალიმელები.

ბიზანტიური ტიპი იცავს აღმოსავლურ კაპადოკურ ტრადიციას და პირველ პლანზე ათავსებს წვეროსან და თავდახრიდ ოუდეველებს.¹¹⁵ ტრადიციულია ორი ბიჭის გამოსახულება, რომლებიც ერთნაირი მოძრაობით ქრისტეს წინ ფენენ ტანსაცმელს. ეს იკონოგრაფიული ნიშანი შენარჩუნებულ იქნა ხანგრძლივად როგორც აღმოსავლურ იკონოგრაფიაში, ისე ბიზანტიურში.¹¹⁶ თუმცა სახარებაში ბავშვებზე არაფერია ნათქვამი, ცნობას ამის შესახებ მხოლოდ ნიკოდიმეს აპოკრიფული სახარება შეიცავს.¹¹⁷ ასევე ჩვეულებრივია ბავშვი ან ბავშვები, რომლებიც ამტვრევენ ბზის ტოტებს.

„იერუსალიმს შესვლის“ კომპოზიცია სარკოფაგების სკულპტურაში ჩნდება არა უადრეს IV საუკუნისა და ხშირადაა მოცემული როგორც სხვადასხვა ხასიათის ხელნაწერებში, ასევე კედლის მხატვრობის ძეგლებში, მით უმეტეს, რომ იგი „ათორმეტი“ დღესასწაულის ციკლის აუცილებელი კომპოზიციაა. XIV საუკუნეში „იერუსალიმს შესვლის“ სცენა კიდევ უფრო მრავალრიცხოვან და მრავალფეროვან ხასიათს იძენს.

„ტაძრიდან ვაჭრების განდევნის“ სცენაში (ფ. 71r, მათე 21, 12, ილ.65) ტაძარი მოცემულია ბრტყელკარნიზიანი კედლის სახით, რომლის წინ თავი მოუყრიათ ვაჭრებს. მათ წინ მაგიდაა ტომრით, ხოლო მაგიდის წინ ხარი.

კედელზე ჰკიდია კალათი. კომპოზიციის ცენტრში ქრისტეს ხელში უჭირავს დაგრეხილი თოკი და ერეკება ვაჭრებს. ქრისტეს უკან ახალგაზრდა იოანე და პეტრე ერთმანეთს მიმართავენ. ქრისტეს გაფრიალებული სამოსელი გადადის პეტრეს ფიგურაზე, ხოლო იესოს გაშლილი ფეხები და გაღუნული მუხლები მძაფრ მოძრაობას გადმოსცემენ.

„იერუსალიმში შესვლას“, როგორც წესი, მოსდევს ტაძრის გაწმენდა. შევიდა იესო ტაძარში და განდევნა ყველა გამყიდველი და მყიდველი, მოაყირავა ფულის გადამცველთა მაგიდები და მტრედების გამყიდველთა სკამები. იოანეს სახარებაში ამავე დროს ნათქვამია, რომ „იოანე ტაძარსა შინა მოფარდულნი ზროხათანი და ცხოვართანი“ (იოანე 2, 14), ე. ი. ნახა ძროხები და ცხვრები, რამაც ასახვა პოვა ამ მინიატურაში ხარის გამოსახვით. მინიატურისტი ასურათებს მათეს სახარებას, მაგრამ ავსებს მას ლეტალებით იოანეს სახარების მიხედვით. მხატვარმა, რომელმაც ერთხელ გადმოსცა ეს ეპიზოდი, რომელსაც ოთხივე სახარება შეიცავს (მარკოზი 11, 16; ლუკა 19, 45; იოანე 2, 14), შეავსო იგი ლეტალით სხვა სახარებიდან და უფრო სრული იკონოგრაფიული სქემა მოგვცა.¹¹⁸

„მრავალი ავაღმყოფის განკურნების“ (ფ. 71v, მათე 21, 14, ილ.66) ეს მინიატურა ძლიერ დაზიანებულია, მაგრამ ძირითადი მომენტები მაინც გაირჩევა. ქრისტე ჩვეულებრივად დგას მაკურთხეველი მარჯვენით, მარცხენაში გრაგნილით. მის ზურგს უკან მოციქულები არიან, ქრისტეს წინ კი ავაღმყოფები – კოჭლი და ბრმა ხელში ჯოხებით. კოჭლის გაშეშებული ფეხი გამოშახველადაა წინ წამოწეული. ავაღმყოფების უკან მრავალრიცხოვან იუდეველთა ჯგუფია.

„ლეღვის ხის დაწყველა“ (ფ. 72r, მათე 21, 18-19, ილ.67). ქრისტე მოციქულთა თანხლებით უახლოვდება ფოთლოვან ლეღვის ხეს და ეხება მას. გაოცებული მოციქულები, რომლებიც ქრისტეს უკან ცხოველხატულ ჯგუფს ქმნიან, ერთმანეთს ესაუბრებიან.

სცენა მისდევს გაერცელებულ იკონოგრაფიულ რედაქციას. თუ მოქვის მინიატურას პარიზის ეროვნული ბიბლიოთეკის ხელნაწერის ფ. 115-ის მინიატურასთან¹¹⁹ შევადარებთ, მოქვის მინიატურაში დროისათვის ნიშანდობლივია მოციქულთა მრავალრიცხოვანი ჯგუფი, მაშინ, როდესაც ფ. 115-ში მხოლოდ ორი მოციქულია, თანაც XI საუკუნის ხელნაწერში ხეზე ფოთლები არ არის, ე. ი. სასწაული უკვე მოხდა, ხე გახმა. ხოლო მოქვის მინიატურაში ხე შეფოთლილია ისე, როგორც სინოპის სახარებაში.¹²⁰ ამ სცენას დასურათებული ხელნაწერთა უმრავლესობა შეიცავს.¹²¹

„ქადაგება უდიდესი მცნების შესახებ“ (ფ. 76v, მათე 22, 36-37, ილ.68). ქრისტე ორი მოციქულის, იოანესა და პეტრეს თანხლებით დგას მარცხნივ და მარჯვენა ხელს იწვდის საუბრის ნიშნად მის წინ მდგომი ორი იუდეველისაკენ, რომლებიც მას ეკითხებიან: „მოძღვარო, რომელი მცნება უფროჲს არს სჯულსა შინა?“

„ქადაგება სინაგოგაში“ ანუ „ქრისტე ამხელს ფარისევლებს“ (ფ. 77v, მათე 23, 1-2 და შემდეგი, ილ.69) მინიატურაში კედლის ფონზე, რომელიც სინაგოგას ინტერიერს განასახიერებს, ქრისტე ზის კუბური მარმარილოს საჯდომზე და საუბრობს. მის უკან მოციქულები სხედან. რამდენიმე რიგად მჯდომი მწიგნობრები და ფარისევლები უსმენენ მაცხოვარს. პირველი მათგანი ხელგადაფარებულია. ეს არის მამხილებელი სიტყვა ფარისევლებზე, რომელიც არ შეიცავს დაწე-

რილებითი თხრობის ისეთ მომენტებს, როგორცაა კენი კლავს აბელს, მეომრები სამსხვერპლოსთან კლავენ ზაქარიას და სხვ.,¹²² არამედ მას ჩვეულებრივი საუბრის სახე აქვს. საინტერესო დეტალია უკანა პლანზე მოცემულ კედელზე, რომელიც ინტერიერზე მიანიშნებს, ტოლმკლავიანი ჯვრის გამოსახულება, რომელიც როგორც ორნამენტი ისე არის დასმული.

ასევე ყოველგვარ განმარტებით დეტალებს მოკლებულია სცენა „ქადაგება იერუსალიმის შესახებ“ (ფ. 81r, მათე 24, 1-2 და შემდეგი, ილ.70). მარჯვნივ იერუსალიმის ტაძრის გამოსახულება მოცემულია კარნიზიანი კედლის სახით, მარცხნივ პეტრე, ქრისტე და იოანე მიემართებიან ტაძრისაკენ, ქრისტე ხელის მოძრაობით მიმართავს პეტრეს, რომელიც შემობრუნებული უსმენს მას. მარტივი კომპოზიციის სახით გადმოსცა მხატვარმა ეს ეპიზოდი, არ გახსნა რა ქადაგების სიმბოლური არსი.

„ქადაგება სამყაროს დასასრულზე“ (ფ. 81r, მათე 24, 3 და შემდეგი, ილ.71) კომპოზიციის ცენტრში ელეონის მთაზე ზის ქრისტე პირდაპირ, მკერდის წინ აღმართული მაკურთხეველი მარჯვნივ და მარცხენაში გრავნილით. მისი ფიგურა აქცენტირებულია სიმეტრიულად მის გვერდებზე ფოთლოვანი ხეების მოთავსებით. მოციქულთა ჯგუფები ორივე მხარეზეა განლაგებული. ეს მინიატურა ალბათ ამ სცენის ყველაზე მარტივ სქემას იძლევა. მაგალითად, გელათის სახარებაში (ფ. 75v), რომელიც ნ. პოკროვსკის სამყაროს დასასრულის ყველაზე მარტივ გამოსახულებად მიაჩნია და რომელიც არ სცილდება ახალი აღთქმის ტექსტს, იგი უფრო რთულ ხასიათს ატარებს. ქრისტე მოცემულია ოქროს დიდებაში მაკურთხეველი მარჯვნივ და დაშვებული მარცხენა ხელით. მის ფეხებქვეშედან მოედინება ცეცხლოვანი მდინარე, რაზედაც საუბარია აპოკალიფსში. ქვემოთ მდინარის ორივე ნაპირზე ექვსფრთიანი სერაფიმებია. ქრისტეს დიდების ორივე მხარეზე ღვთისმშობელი და იოანე ნათლისმცემელია მისკენ მიმართული ვედრების ჟესტით, უკანა პლანზე ანგელოზები, ხოლო ჯრუჭის II სახარებაში ამ სცენას, რამდენიმე მინიატურაზე განაწილებულს, კიდევ უფრო რთული და მრავალფიგურიანი ხასიათი აქვს.¹²³

„მღვდელთმომძღვარნი, უხუცესნი და მწიგნობრები მღვდელთმომძღვარ კაიაფასთან“ (ფ. 88v, მათე 26, 3-4, ილ.72). სცენა წარმოადგენს მრავალფიგურიან კომპოზიციას, რომელიც ორი ერთმანეთისადმი დაპირისპირებული ჯგუფისაგან შედგება. კაიაფა ხელში ჯოხით ზის მართკუთხედის ფორმის მარმარილოს საჯდომზე და საუბრის ნიშნად მარცხენა ხელი მკერდთან მიაქვს. მასთან ერთად სხედან უხუცესნი, ხოლო მათ წინ მღვდელთმომძღვარნი, მწიგნობრები და უხუცესნი ხელეგადაფარებულნი დგანან, რომელთაგან პირველი მიმართავს კაიაფას (მას მარჯვენაზე არა აქვს ქსოვილი გადაფარებული): „და ზრახვა ყვეს რაათა იესუ ზაკუთით შეიპყრან და მოკლან“. კომპოზიცია ცხადი და გამომსახველია. ასეთივე ცხადი კომპოზიციური აგება ახასიათებს ამ სცენას Cod. 587 ხელნაწერის მინიატურაში, სადაც იუდეველთა ცხოველხატული ხუთკაციანი ჯგუფი დგას ტახტზე მჯდომი კაიაფას წინაშე.¹²⁴

„იესო ქრისტე ბეთანიაში სიმონ კეთროვანის სახლში“ (ფ. 88v, მათე 26, 6-7, ილ.73). კომპოზიცია იგება გავრცელებული სქემის მიხედვით, რომლის აუცილებელი დეტალია ქალი, რომელიც ნელსაცხებელს უცხებს ქრისტეს ფეხებზე.¹²⁵ მინიატურაში იქმნება ძლიერ დინამიკური კომპოზიცია, რაც მიიღწევა ქრისტეს მჯდომი და მის წინაშე ორად მოხრილი ქალის ფიგურით; ქრისტეს

უკან მოციქულთა მრავალრიცხოვანი ჯგუფია, ხოლო ქალის უკან ხელეგამ-
ლილი მსახური. წინა პლანზე ნელსაცხებლის ხელიანი ჭურჭელი დგას. მო-
ქმედება ინტერიერში ხდება, რაზედაც მიუთითებს უკანა პლანზე კედელი ღია
კარით. მინიატურაში უგულუბელყოფილია ამ სცენისათვის დამახასიათებელი
ისეთი დეტალი, როგორცაა მაგიდა. მაგალითად, სულ სხვა დინამიკა და
ფიგურათა მცირერიცხოვნება ახასიათებს Cod. 587 მინიატურის კომპოზიციას.
ქრისტე ნახევრად წამოწოლილია სეგმენტის ფორმის მაგიდასთან, რომელსაც
კიდევ სხვა სამი მეტრაპეზე უზის, მუხლმოყრილი ქალი ნელსაცხებელს უს-
ვამს იესოს;¹²⁶ ხოლო ჯრუჭის II სახარების მინიატურაში თვალში საცემია,
უპირველეს ყოვლისა, სწორედ დაბალი ოთხკუთხედის ფორმის მაგიდა, რომელ-
საც თითქმის მთელი სასურათე სიბრტყის ნახევარზე მეტი უჭირავს.¹²⁷

„30 ვერცხლი იუდასათვის“ (ფ. 89r, მათე 26, 14-16, ილ.74) მეტად
მეტყველი სცენაა. ცენტრში უხეშად გათლილი მართკუთხედის ფორმის მაგ-
იდაა მოცემული შებრუნებული პერსპექტივით. მაგიდასთან სხედან მღვდელთ-
მოდღუარნი. პირველ მათგანს ხელში უჭირავს სასწორი და ვერცხლს მიუწონის
იუდა ისკარიოტელს, რომელიც წინ გადახრილია მაგიდისაკენ და სწრაფად
იწვდის ხელს ფულის ასაღებად. მარცხენა ხელით იგი ჩაჭიდებულია მაგიდის
კუთხეს. იუდას გამომეტყველებასა და მოძრაობაში ხაზგასმულია სიხარბე.

„საიდუმლო სერობის“ (ფ. 89r, მათე 26, 20-23, ილ.75) კომპოზიციაში¹²⁸
მოცემულია მრგვალი მაგიდის ირგვლივ მჯდომი 12 მოციქული და ქრისტე.
სცენა შეიცავს ისეთ იკონოგრაფიულ ნიშნებს, როგორცაა ქრისტეს გასწვრივ
მჯდომი პეტრე და იუდა, რომელიც ხელს იწვდის მაგიდაზე მდგარი მალა-
ფეხიანი ჭურჭლისაკენ; აღელვებული მოციქულები ერთმანეთს მიმართავენ. ქრისტეს
გულზე ახალგაზრდა იოანე მოციქული მიყრდნობილია; მაგიდაზე უხვი ნატურმორ-
ტია – პურები, დანები, ბოლოკი, ფეხიან ჭურჭელზე თევზი... ქრისტე ნახევრად
წევს ფეხებგადაჯვარედინებული ბიზანტიური ტიპის საწოლზე.

ბიზანტიური ტრადიციით ქრისტეს პირდაპირ გამოისახებოდა პეტრე, ხოლო
პალესტინურით – იუდა.¹²⁹ იუდა ხელეგაწვდილი ჭურჭლისაკენ – ასეთ რე-
დაქციას საფუძვლად უდევს აღმოსავლური იკონოგრაფია. საინტერესო იკონო-
გრაფიული დეტალია აგრეთვე, ისიც, რომ ქრისტე მაგიდასთან ზის მარჯვნიდან
და არა მარცხნივ, როგორც ეს იყო დაკანონებული.¹³⁰

„ზიარება პურით“ (ფ. 90r, მათე 26, 26, ილ.76) და „ზიარება ღვინით“
(ფ. 90r, მათე 26, 27, ილ.77). მოქვის მინიატურის „ზიარების“ კომპოზიციის
იკონოგრაფიაში არ ხდება რაიმე არსებითი ცვლილება. ისე როგორც XI საუკუ-
ნის მრავალ ძეგლში, Q-902-ის ხელნაწერშიც იგი მოცემულია ორი დამოუკიდე-
ბელი ეპიზოდით, რაშიც ჩანს ოსტატის მისწრაფება, რომ უფრო ზუსტად
გადმოსცეს სახარების ტექსტი, სადაც საუბარია სწორედ მოციქულებისათვის
პურისა და ღვინის მიგებებაზე.¹³¹

„პურით ზიარებაში“ ქრისტე პურის კვერთხ ხელში მიმართულია მის წინ
მდგომი თერთმეტი მოციქულისაკენ, რომელთაც სათავეში პეტრე უდგათ და იგი
ხელეგაწვდილი იღებს მაცხოვრის ხელიდან კვერს. მოციქულები მოწიწებით
მოხრილნი დგანან.

„ღვინით ზიარების“ კომპოზიციაში მარჯვნივ მდგომ ქრისტეს ხელში უჭირავს
საკმაოდ განიერყელიანი ჭურჭელი, რომელიც პირთან მიუყუდება მოციქუ-
ლისათვის. მოციქული ორივე ხელით ჩასჭიდებია ჭურჭელს და წელში ორად

მოხრილი იღებს ზიარებას. მოციქულთა რაოდენობა კვლავ თერთმეტია.

ქრისტეს მიერ ორმაგი ზიარება ჩვეულებრივია როგორც ბიზანტიური, ისე ქართული ხელოვნებისათვის. მინიატურაში არ არის სალხინობელი და ორივე სცენაში ქრისტეს რამდენადმე წინ მისწრაფებული ფიგურა უპირისპირდება მოციქულთა მრავალფიგურიან ჯგუფს. მოციქულებიც მისწრაფებული არიან ქრისტესაკენ, რომ სწრაფად მიიღონ ზიარება. განსაკუთრებულად გამომსახველ სახეებს ქმნიან პირველი მოციქულები. უნდა აღინიშნოს მოციქულთა წინ დახრილი ფიგურები, თითქოს თითოეული ცდილობს მეორეზე უფრო ადრე მივიდეს მაცხოვართან და ხელებს იწვდიან მისკენ.

თერთმეტი მოციქული დასტურდება უკვე რაბულასა და როსანოს სახარებებში.¹³² უფრო ხშირად როგორც მინიატურაში, ისე კედლის მხატვრობის ნიმუშებში ქრისტეს საზიარებლად უახლოვდება ნ-ნ მოციქული;¹³³ უფრო იშვიათია სქემა ევქარისტისა, რომელიც განიხილება როგორც ვარიანტი ზემოთ აღნიშნული რედაქციისა, როდესაც ორჯერადად გამოსახული ქრისტესაკენ ორივე მხრიდან მიემართება 3-3 მოციქული და მათი რიცხვი სულ 12-ია. კიდევ უფრო იშვიათია ისეთი იკონოგრაფიული ვარიანტი, როდესაც ორგზის გამოსახული ქრისტესაკენ მიემართება 12-12 მოციქულისაგან შემდგარი ჯგუფი, ე. ი. მოციქულებიც გამეორებული არიან.

XIII საუკუნის ბოლოს ჩნდება იუდას გამოსახულება მოციქულთა ხან ერთ, ხან მეორე ჯგუფის სათავეში, რაც ნაკარნახევი იყო საერთო მისწრაფებით ეპოქის გამოცოცხლებისაკენ, ძველი იკონოგრაფიული ტიპების ისტორიზაციით; დოგმატური აზრი ზიარებისა შენარჩუნებულია, მაგრამ იუდას გამოჩენა მას დიდაქტიკურ შეფერილობას ანიჭებდა, რადგან მისი არსებობა ხაზს უსვამდა ქრისტეს უსაზღვრო მორჩილებას და იწვევდა გამყიდველის გაიციხვას (მაკედონის, სერბიისა და ათონის ძეგლები, ვოლოტოვოს ფრესკა).¹³⁴ როგორც ლ. შერვამიძე აღნიშნავს ნ. პოკროვსკიზე დაყრდნობით, ზოგჯერ იუდას ევქარისტის სცენაში გამოსახავდნენ ზურგშებრუნებულს ზიარების სცენისადმი.¹³⁵ ლიხნის (XIV ს.) მოხატულობაში იუდა ისკარიოტელი გამოსახული უნდა იყოს აფსიდის სამხრეთ მხარეზე ყველაზე ბოლოს მტირალი, რომელიც დანარჩენი თერთმეტი მოციქულისაგან საწინააღმდეგო მოძრაობით არის მიმართული;¹³⁶ ჩრდილოეთის მხრიდან კი მოციქულთა რაოდენობა თორმეტია. როგორც ჩანს, აქ იუდას მაგივრად, როგორც ეს გამოიმუშავა ბიზანტიურმა ხელოვნებამ, მოთავსებულია პავლე მოციქული, რომელმაც იუდას ადგილი დაიკავა და აღადგინა თორმეტი მოციქულის სიმბოლური რაოდენობა. ამრიგად, მოქვის მინიატურაში გამოყენებულია უძველესი ტრადიცია და მოცემული არ არის ანრც იუდა და არც პავლე მოციქული და ამით ზუსტად არის დაცული ტექსტი. მოქვის ოსტატი რომ უძველესი პროტოტიპით სარგებლობდა, ამაზე მეტყველებს აგრეთვე ფრ. 74-ის „ზიარების“ კომპოზიცია, სადაც ოსტატი თავისუფლად განალაგებს მოციქულთა რაოდენობას: სალხინობლის ქვეშ ქრისტეს ორგზის გამოსახული ფიგურისაკენ ერთი მხრიდან მიმართულია 5, ხოლო მეორე მხრიდან 4 მოციქული.¹³⁷

„ქრისტე გეთსიმანიის ბაღში“ 9 მინიატურითა დასურათებული. პირველი კომპოზიცია ამ სერიიდან (ფ. 90v, მათე 26, 36, ილ.78) შედგება დიაგონალურად დალაგებული ფიგურებისაგან – ქრისტე მოციქულთა თანხლებით ადის მთაზე. მთის წვერზე ტოტებგაშლილი ხე დგას. ქრისტეს მიჰყვება ოთხი მო-

ციქული, რომელთაც შემოტრიალებული გზადაგზა ესაუბრება. მოციქულთა უკან კომპოზიციას კვლავ ხის გამოსახლება კეტავს. მინიატურაში „დასხედით მანდა“ (ფ. 91r, მათე 26, 37, ილ.79) მიმავალი ქრისტე ნახევრად, დიაგონალზე გამოსახული მთით არის გადაჭრილი, მისი ფიგურა უკანა პლანზე სიღრმეში იკითხება. იგი შემოტრიალებულია მოციქულებისაკენ, რომლებიც მიწაზე ფეხმორთხმით სხედან და გაშლილი ხელის მოძრაობით მიმართავენ მათ: „დასხედით მანდა, ვიდრემდე მივიდე იქ და ვილოცო“.

„და წარიყვანა პეტრე და ორნი ძენი ზებედესენი“ (ფ. 91r, მათე 26, 38, ილ.80) კომპოზიცია საკმაოდ მრავალფიგურიაინია და ორი სცენისაგან შედგება. მარცხნივ მოციქულები და ქრისტე (საოცარია, რომ იგი შარავანდის გარეშე!) სხედან მთაზე და საუბრობენ, ხოლო მარჯვნივ მოცემულია ქრისტე, რომელიც მიდის და თან მიჰყვება სამი მოციქული, პეტრე და ძენი ზებედესენი.

„ლოცვა გეთსიმანიის ბაღში“ (ფ. 91v, მათე 26, 39, ილ.81). მთაზე ორ ხეს შუა მოცემულია მუხლმოდრეკილი ქრისტე მლოცველის პოზაში ხელებაპყრობილი ცის სეგმენტისაკენ, რომლიდანაც მომდინარე სხივი მას პირდაპირ თვალებში ეცემა და რომელიც სიმბოლურად განასახიერებს ღვთის არსებობას მასში. ქრისტეს სამოსელის ბოლო ცხოველხატულად არის გაფრიალებული.

„ქრისტე და მძინარე მოციქულები“ (ფ. 91v, მათე 26, 40, ილ.82). მარჯვნივ მოცემულია ნახევრად შებრუნებული ქრისტე გაშლილი მარჯვენით, მარცხნივ – სხვადასხვა პოზაში მჯდომარე მოციქულები, რომელთაც თვალები დახუჭული აქვთ, რაც მძინარე მდგომარეობაზე მიუთითებს.

მინიატურაში „მლოცველი ქრისტე“ (ფ. 91v, მათე 26, 42, ილ.83) ქრისტეს ფიგურისა და პეიზაჟის მიმართება რამდენადმე განსხვავებულია, ვიდრე წინა მინიატურაში (ფ. 91v). ქრისტესა და ხეების გამოსახულებანი უფრო ახლოს არის მოტანილი მაყურებელთან, რამდენადმე შენელებულია ის ექსპრესია, რასაც ქმნის წინა მინიატურაში ქრისტეს გაფრიალებული სამოსლის ბოლო. ახლა ამ სამოსლის კალთამ ქრისტეს წინ გადაინაცვლა და აქ მდორე ნოკჭებად ლაგდება. ქრისტე ისევე ხელებაპყრობილი, მუხლმოყრილ პოზაში მიმართულია ცისაკენ, რომლიდანაც გამომავალი შუქის სხივი ეცემა მას.

„ქრისტე და მძინარე მოციქულები“ (ფ. 92r, მათე 26, 43, ილ.84). კლდოვან მწვერვალზე სხვადასხვა პოზაში ღამაზად განლაგებულ მოციქულებს ერთმანეთზე ჩახუტებული სძინავთ. ქრისტე კი არ მიმართავს მათ, არ არის გაშლილი ხელის მიმართება, არამედ საყვედურით შესცქერის.

„ლოცვა ბაღში“ (ფ. 92r, მათე 26, 44, ილ.85). ქრისტე კვლავ ორ ხეს შუა მუხლმოყრილი ცის სეგმენტისაკენ მლოცველის პოზაშია მიმართული. რამდენადმე იცვლება კლდოვანი ნიადაგის მოხაზულობა და ჩაცმულობის ხასიათი, ვიდრე „მლოცველი ქრისტეს“ პირველ მინიატურაზე.

„ქრისტე და მოციქულები გეთსიმანიის ბაღში“ (ფ. 92r, მათე 26, 45-46, ილ.86). თერთმეტი მოციქულის წინაშე ღვას ქრისტე და გაშლილი მარჯვენა ხელით საყვედურით მიმართავს მოციქულებს. ისინი როგორც დამნაშავენი, ისე ღვანან მის წინაშე.

ცნობილია „ქრისტეს ლოცვა გეთსიმანიის ბაღში“ სცენის იკონოგრაფიული რედაქციის ერთი მინიატურით გადმოცემის მაგალითებიც. მაგალითად, ათონის დიონისიატის მონასტრის კოდექსის 587 (1059 წ.) მინიატურა, სადაც მლოცველი ქრისტე და მძინარე მოციქულები სამჯერ არის გამეორებული ერთ კომპო-

ზიციაში.¹³⁸ ასევე ვენეციის სან-მარკოს ეკლესიის მოზაიკაზე (დაახლ. 1200 წელი), მხოლოდ აქ ქრისტეს უკან ანგელოზი დგას.¹³⁹ ფრიზისებრი კომპოზიციის სახით ეს სიუჟეტი მოცემულია ჯერ კიდევ როსანოს სახარებაში.¹⁴⁰

სცენა „ქრისტეს ლოცვა გეთისმანიის ბაღში“ ზშირად გვხვდება როგორც მინიატურის, ისე კედლის მხატვრობის ძეგლებში.¹⁴¹ მძინარე მოციქულები მრავალფეროვან პოზებში ცნობილია საქართველოში ჯერ კიდევ ადრეული კედლის მხატვრობის ნიმუშებიდან. ამ მოტივს ვხვდებით უკვე X საუკუნის სვანეთის ძეგლებში (სიუპი, ლამარია, ჟობიანი, იფხი), ხოლო შემდეგ საუკუნეებში ტიმოთესუბანი, ბეთანია, ოზანანი, ყინწყვისი. საუკუნეთა განმავლობაში ამ მდიდარმა ტრადიციამ საშუალება მისცა მოქვის ოსტატს მოეძებნა მოციქულთა მძინარე გამოსახულებებისათვის მრავალფეროვანი და დამაჯერებელი პოზები.

„იუდას ამბორის“ (ფ. 92v, მათე 26, 48-51, ილ.87) კომპოზიციის იკონოგრაფიული სქემა საკმაოდ დადგენილ ფორმულას წარმოადგენს, რომელშიდაც გაერთიანებულია სამი მომენტი გაცემის ისტორიიდან: იუდას ამბორი, ქრისტეს დაპატიმრება და ეპიზოდი მალქოზით. კომპოზიცია წარმოდგენილია პირამიდულად დალაგებული ჯგუფის სახით, რომელიც შემოწერს ცენტრში მდგარ ქრისტეს და იუდას ფიგურებს; მოძრაობითა და სამოსლის ნაოჭების ხასიათით ისინი წინა პლანზე საკმაოდ ცხოველხატულ ჯგუფს ქმნიან: უწვერულვაშო წინ მისწრაფებული იუდა, რომელსაც ერთი ხელი ქრისტეს ბეჭზე უდევს და თავდახრილი ქრისტე, რომელიც მორჩილად უშვერს ლოყას საკოცნელად. ქრისტეს ყურადღება თითქოს მიპყრობილია აგრეთვე მალქოზის ყურის მოჭრის ეპიზოდისაკენ, რომელიც მის ზურგს უკან ხდება.¹⁴² ქრისტეს მოძრაობა ხაზგასმულია პეტრეს მოძრაობის მიმართულებითაც, რომლის ფიგურა რამდენადმე არღვევს კომპოზიციის შეკრულ ხასიათს, ხოლო ამ ფიგურის მოძრაობის მიმართულება მარჯვნიდან მარცხნივ გაწონასწორებულია მოძრაობით ჩირაღდნიანი ფიგურისა, რომელიც ქრისტეს ბეჭზე ადებს ხელს. როგორც ცნობილია, ქრისტემ განკურნა მალქოზი, რომელსაც პეტრემ მოაჭრა ყური, ხოლო მაცხოვარმა აღუდგინა იგი.¹⁴³

კომპოზიციის მრავალფეროვანობა, მოძრაობების მრავალფეროვნება, ჯარისკაცები სხვადასხვა იარაღით, აძლიერებს სცენის დრამატულ და დამაბულ გამომსახველობას და კომპოზიცია დროის მოთხოვნის თანახმად უფრო დინამიკურ და მოძრავ ხასიათს ღებულობს, ვიდრე ეს არის წინა საუკუნეების ნიმუშებში. მაგრამ მაინც ყველაზე ახლოს მოქვის მინიატურა კომპოზიციური აგების თვალსაზრისით, იკონოგრაფიული თავისებურებებით დიონისიატის მონასტრის Cod. 587-ის მინიატურასთან დგას.¹⁴⁴

მოქვის ამ მინიატურაში ჩანს ელინისტური და აღმოსავლური ტრადიციების შერწყმა. ელინისტურ ტრადიციას უკავშირებს გ. მილე ქრისტეს წარმოდგენას მარჯვნივ და იუდასი მარცხნივ, აგრეთვე როდესაც არის ერთი ან მეტი მოციქული. ელინისტური სამყაროდან მომდინარეობს უწვერულვაშო იუდას ტიპიც, რომელიც დიდხანს იქნა შენარჩუნებული აღმოსავლური ტრადიციების მქონე ნიმუშებში (მაგალითად, ხლუღოვის ფსალმუნში, ფფ. 32v, 40v). ქრისტეს ფიგურა მარცხნივ, იუდა კი მარჯვნივ და იუდეველებისა და ჯარისკაცების ალებარდებით, შუბებითა და ჩირაღდნებით შეიარაღებული მრავალრიცხოვანი ჯგუფი გარს ერტყმინა ქრისტესა და იუდას. ეს კი გ. მილეს აზრით, კაპადოკური რედაქციაა, რომელიც მათეს ტექსტს მიჰყვება.¹⁴⁵ ამ ორი ტრადიციის

ურთიერთშერწყმა უკვე XI საუკუნის ძეგლებში დასრულებული სქემის სახით ვლინდება, მაგალითად, A-648 სენაქსარის ხელნაწერში, სადაც კომპოზიცია კიდევ უფრო კომპაქტურ ხასიათს ატარებს.¹⁴⁶ გელათის ხელნაწერში ორი მინიატურა ეძღვნება ამ სცენას: არის ჩირაღდნით (ფ. 133r) და უჩირაღდნოდ და იარაღის გარეშე (ფ. 80r). მოქვის მინიატურაში მხატვარი ქმნის დინამიკურ ფონს ფიგურათა თავებზე სხვადასხვა იარაღის გამოსახვით: ალებარდები, ნაჯახები, კაუჭები, შუბი, რომელთაც უშუალო კავშირი აქვთ ქრისტეს სიტყვებთან: „ვითარცა ავაზაკსა ზედა გამოხუედით მახულითა და წათებითა,¹⁴⁷ შეპყრობად ჩემდა“ (მათე 26, 55).

შემდეგი მინიატურაა „მაშინ მოწაფეებმა მიატოვეს იგი“ (ფ. 93r, მათე 26, 56, ილ.88). თავისი ხასიათით ეს სცენა დრამატულია. ქრისტეს შეპყრობით შემინებული მოციქულები ხეებისა და ბორცვების მიღმა იმალებიან. მოციქულთა ფიგურები დიაგონალურად განვითარებული მთის კალთებით არის გადაჭრილი; ისინი შემინებულნი სახეზე მოსასხამებს იფარებენ. დროისათვის შესაბამისი დაძაბული ხასიათი, კომპოზიციური აგების თავისებურება გამოარჩევს ამ სცენას ხელნაწერის სხვა მინიატურებისაგან. მაგალითად, Plut VI²⁷ კოდექსში ეს კომპოზიცია ფრიზისებრად ვითარდება და მოკლებულია იმ დრამატულ დაძაბულობას, რაც მოქვის მინიატურისათვისაა დამახასიათებელი.¹⁴⁸

სცენაში „ქრისტე კაიაფას სამსჯავროზე“ (ფ. 93v, მათე 26, 57, ილ.89) იუდეველებით გარშემორტყმული ფეხშიშველა ქრისტე ოქროს ფონზე 3/4 ბრუნით დგას მღვდელთმოდღვარ კაიაფას წინაშე, რომელიც დაბალ სკამზე ზის. ქრისტე ხელებშეკრულია და გრაგნილის გარეშე (საერთოდ უნდა აღინიშნოს, რომ დაპატიმრების შემდეგ მინიატურებში ქრისტეს ხელში გრაგნილი ქრება). სცენა დაძაბული და ემოციური ხასიათისაა, რამდენადაც იუდეველებს, რომელთაც ქრისტე მიჰყავთ, ხელით აკავებენ მას და ისინი გაკვირვებული მისჩერებიან მაცხოვარს. კაიაფასა და ქრისტეს შორის საკმაოდ დიდი სივრცობრივი პაუზაა და მათი დაკავშირება ურთიერთშემხვედრი მოძრაობითა და მხედველობის მიმართულებით ხდება. „ქრისტე კაიაფას სამსჯავროზე“ კომპოზიციამ ფართო გაერთიანება მიიღო არა უადრეს X-XI საუკუნეებში, როდესაც მას სისტემატურად გამოსახავდნენ საზეიმო ხასიათის ხელნაწერებში.¹⁴⁹

ფეხზე მდგომი კაიაფა ხელგაწვდილი დაჰკითხავს ქრისტეს მინიატურაში „მღვდელთმოდღვარნი დაჰკითხავენ ქრისტეს“ (ფ. 94r, მათე 26, 62-63, ილ.90). ქრისტეს გვერდით მოკლე პერანგში მდგომი ცრუ მოწმე უთითებს ქრისტეზე. ქრისტესა და მოწმის უკან სხვა იუდეველთა ფიგურებია. მღვდელთმოდღვარ კაიაფას უკან ასევე იუდეველთა მრავალრიცხოვანი ჯგუფია. კაიაფა ხელის მოძრაობით კითხვით მიმართავს ქრისტეს: „რამათა მითხრა ჩუენ, უკუეთუ შენ ხარ ქრისტე ძე ღმრთისაჲ?“

„მღვდელთმოდღვარის მიერ სამოსლის დაპობა“ (ფ. 94r, მათე 26, 65, ილ.91). სცენა წარმოადგენს მარცხნივ მარტო მდგომ ხელებშეკრულ ქრისტეს. იგი უყურებს მღვდელთმოდღვართ, რომელთაგან პირველი ხელებაწეული იგლეჯს სამოსელს. მხატვარი ასურათებს სახარების შემდეგ სიტყვებს: „მაშინ მოძღვარმან მან დაიბო სამოსელი თვისი“.

ეს უკანასკნელი საბი მინიატურა თანმიმდევრულად გადმოსცეს ქრისტეს ცხოვრების მნიშვნელოვან მომენტებს – ქრისტეს მიყვანა კაიაფასთან, დაკითხვა და კაიაფას რეაქცია. XI საუკუნის A-648 ქართულ ხელნაწერში სამივე

ეს მომენტი გაერთიანებულია ერთ ლაკონიურ კომპოზიციაში, რომელიც პასუხობს როგორც ხელნაწერის მხატვრულ-დეკორაციული გაფორმების ხასიათს, ასევე დროის ტიპურ ფორმას წარმოადგენს,¹⁵⁰ ხოლო მოქვის ოსტატი დროის შესაბამისი მიდგომის თანახმად, თანმიმდევრულად სამ მინიატურაში ასურათებს ამ თემას.

„ქრისტეს შეურაცხოფა“ (ფ. 94r, მათე 26, 67, ილ.92) საკმაოდ ხალხმრავალ კომპოზიციას წარმოადგენს. იუდეველთა მრავალრიცხოვანი ჯგუფი მოკლე ტუნიკებსა და მაღალყელიან ფეხსამოსებში გარს შემორტყმია ქრისტეს, რომელიც ფეხშიშველა დგას თავზე შარავანდითა და სტეპით (სამეფო ნიშანი) და ლოყას უშვერს მისგან მარჯვნივ მდგარ იუდეველს, რომელსაც მარჯვენა ხელი დასარტყმელად აღუმართავს; მის გვერდით მეორე ჭაბუკსაც ხელი აუწვევია, შესაძლებელია, მას ხელში ქვა უჭირავს, ხოლო მარჯვნივ პროფილში მოცემული მამაკაცი ორივე ხელით ჩასჭიდებია ქრისტეს სამოსელში და სახეში აფურთხებს. ფიგურათა მრავალფეროვანი მოძრაობის წყალობით კომპოზიცია დინამიკურ ხასიათს ატარებს. მათრახი არც ერთს არ უჭირავს ხელში, ისე როგორც ეს არის A-648 ხელნაწერის მინიატურაზე.¹⁵¹

„პეტრეს უარყოფის“ სცენა (ფ. 95r, მათე 26, 69-70, ილ.93) კარნიზიანი კედლის ფონზე იშლება. შარავანდიანი პეტრე სხეულის რთული მოძრაობით, შემინებული იხევს უკან მხვევალი ქალისაგან, რომელიც მიმართავს მას გაშლილი ხელის მოძრაობით: „და შენცა იყავ იესუჲს თანა...“ მსახური ქალის უკან ებრავლთა ჯგუფია. ეს მინიატურა შეიცავს ისეთ იკონოგრაფიულ დეტალს, როგორიცაა პეტრესა და მხვევალ ქალს შორის მოთავსებული ბაზისიანი და კაპიტელიანი სვეტი, რომელზედაც ზის მამალი. ამ სცენას მოსდევს „პეტრეს სინანულის“ კომპოზიცია (ფ. 95r, მათე 26, 75, ილ.94) ისე, როგორც ეს არის დამახასიათებელი საზეიმო ხასიათის ხელნაწერებისათვის, სადაც „პეტრეს უარყოფას“ ყოველთვის „პეტრეს სინანულის“ მინიატურა მოჰყვება. მინიატურაში დიდი ადგილი უჭირავს რთული სახის ნაგებობას ცენტრში კარის ღიობით. მარჯვნივ ზის პეტრე შარავანდით, რომელსაც ხელი სახესთან მიუტანია და ტირის. პეტრეს წინ იგივე კოლონაა, რაც პირველ მინიატურაში, მაგრამ უკვე მამლის გარეშე. ხშირად „პეტრეს უარყოფა“ ხელნაწერთა სისტემაში გამოისახებოდა თანმიმდევრობით პეტრეს სამგზის უარყოფის თვალსაჩინოდ ასურათებით.¹⁵²

მამლისა და პეტრე მოციქულის გამოსახულებათა შეერთებას, რომელიც ასე ხშირად ჩნდება სარკოფაგებზე, ისტორიული მნიშვნელობა ჰქონდა, რადგან იგი შეიცავდა წინასწარმეტყველებას ამ მოციქულის უარყოფაზე.¹⁵³ მაგალითად, ხლუდოვის ფსალმუნში მხოლოდ მტირალ პეტრესა და მამლის გამოსახულებათა მოცემული (ფ. 38v). XI-XIII საუკუნეებში კომპოზიცია რამდენიმე დეტალით მდიდრდება. მასში შემოდის კოცონი მის ირგვლივ ფიგურებით (გელათისა და gr. 54-ის მინიატურები).¹⁵⁴ მოქვის ოსტატი მიჰყვება უფრო ლაკონიურ პროტოტიპს (შესაძლებელია, კედლის მხატვრობისას და არა მინიატურის), თუმცა არ კარგავს დროისათვის დამახასიათებელ გაძლიერებულ ფსიქოლოგიურ დატვირთვას. ტექსტში მითითებულია მხვევალი ქალი, რაც მოქვის ოსტატმა სიტყვა-სიტყვით გაიგო და გამოსახა ქალი თავისებური თავსაბურავით. მაგრამ არ არის ცეცხლი და არის მამალი, როგორც წინასწარმეტყველება პეტრეს მიერ ქრისტეს უარყოფისა. ქართული ხელნაწერები იცავენ ამ ეპიზოდის ორი მინიატურ-

რით თანმიმდევრულად გადმოცემის ტრადიციას. გელათისა და ჯრუჭის II სახარებებში¹⁵⁵ იგი მოცემულია ორ-ორი მინიატურით ცეცხლისა და მამლის იკონოგრაფიული დეტალების დაცვით, თუმცა გელათის ხელნაწერში მოცემულია მამაკაცი მხვეალი ქალის ნაცვლად. რამდენადმე შეცვლილია სხვა დეტალებიც.

მინიატურაში „სასამართლო პილატე პონტოელთან“ (ფ. 95v, მათე 27, 2, ილ.95) ქრისტე წითელ სამოსელში ხელებშეკრული დგას პილატეს წინაშე, რომელიც ასევე მოწისფერი სამოსლითა და თავზე გვირგვინით ზის ტახტზე. პილატეს უკან დგანან მსახურნი, ხოლო ქრისტეს უკან იუდეველთა ჯგუფია. ოქროს ფონზე გამლელი კომპოზიცია გამოირჩევა ხალხმრავლობითა და ფერადოვნებით. სასამართლო პილატესთან, როგორც აღნიშნავს ლ. რეო, ესაა პოლიტიკური ხასიათის სასამართლო, ვინაიდან მღვდელთმობღრებმა პილატეს წარუდგინეს ქრისტე, როგორც პურიათა მეფე, რასაც მინიატურაში ხაზს უსვამს მოქვის ოსტატიც და წინა მინიატურების ქრისტეს ღვინისფერი და ცისფერი სამოსელი აქ შეცვალა წითელი სამეფო კაბით (მხოლოდ ორ მინიატურაშია დაფიქსირებული ეს დეტალი), ხოლო სასამართლო კაიაფასთან, ისევ ლ. რეოს მითითებით, რელიგიური ხასიათისა იყო, რადგან ქრისტემ თავი „ღვთის შვილად“ გამოაცხადა.¹⁵⁶ „პილატეს სასამართლოს“ აქვს უძველესი წარმოშობა, იგი ჯერ კიდევ არლის სარკოფაგზე გვხვდება.¹⁵⁷ სამწუხაროდ, მინიატურაზე არ იკითხება ებრაელთა ხელების მოძრაობა, რომლებიც ქრისტეს დასჯას მოითხოვენ. სასამართლო პილატესთან და მისი დასჯის მოთხოვნის სცენები ეფუძნება „პილატეს აქტებსა“ და ნიკოდიმეს აპოკრიფულ სახარებას, რომელიც, შესაძლებელია, ისევე იყო მორთული, როგორც კანონიკური.¹⁵⁸

შემდეგი სცენა „ფულის დაბრუნება და იუდას სიკვდილი“ (ფ. 95v, მათე 27, 3-5, ილ.96) დიდი თვალსაჩინოებით გვიჩვენებს იუდას მიერ ფულის დაბრუნებასა და თავის ჩამოხრჩობას. ოქროს ფონზე, კომპოზიციის ცენტრში დგას ოდნავ მარცხნივ შეტრიალებული იუდა, რომელიც მარცხენა ხელით საკმაოდ მოზრდილ ქისას უწვდის მჯდომარე უხუცესს, რომლის უკან იუდეველთა ასევე მჯდომარე ფიგურებია. მარცხენა კუთხეში ხის გადმოწეულ ტოტზე თოკით ჩამოკიდებულია გულზე ხელებდაკრეფილი და თვალდახუჭული იუდა, თუმცა მისი სხეული თოკზე კი არ ქანაობს, არამედ დგას „ნიადაგზე“. ჩვეულებრივად, ხელოვნების ძეგლებში იუდა ჩამოხრჩობილი გამოისახებოდა, სხვა წვრილმანები მისი სიკვდილისა ცნობილი არ არის. ხლუდოვის ფსალმუნში ხეზე ჩამოხრჩობილი იუდას თოკის ბოლო უჭირავს ფრთიან ეშმაკს, რომელმაც იგი აცდუნა (ფ. 113r). იუდას მიერ ფულის დაბრუნება და სიკვდილი ჯერ კიდევ მილანის დიპტიქონზე (V ს.) გვხვდება.¹⁵⁹ როსანოს სახარებაში იგი ასევე ორი მომენტითაა მოცემული.¹⁶⁰

თხრობითი ხასიათის მატარებელია „პილატეს მიერ ხელების დაბანის“ სცენა (ფ. 97r, მათე 27, 24, ილ.97). ორ ნაწილად გაყოფილი იუდეველები – მარჯვნივ ტახტზე მჯდომი პილატე გვირგვინითა და სამეფო მოსასხამით, წინ გაწვდილი ხელებით, უკან მსახურებით და მარცხნივ მდგომი იუდეველები გაერთიანებულია ხელში წყლის ჭურჭლითა და ტაშტით, ბეჭზე პირსახოცით მსახურის გამოსახულებით. იგი მოწიწებით არის დახრილი პილატესაკენ და მას გამოწვდილ ხელებზე უსხამს წყალს. კომპოზიცია მრავალფიგურიანია და იუდეველთა განსხვავებული პოზები სცენას მოძრავ ხასიათს ანიჭებს. პირველად ეს სცენა ჩნდება მილანის დიპტიქონზე (V ს.)¹⁶¹ და შემდეგ შემოდის ფართოდ

დასურათებულ ხელნაწერებში. მილანის დიპტიქონზე ამავე კომპოზიციაში მოცემულია აგრეთვე ქრისტე, რომელიც ჯარისკაცებს გაჰყავთ.

შემდეგი მინიატურა „ქრისტეს შეურაცხოვა“ (ფ. 97v, მათე 27, 28-31, ილ.98) გამოირჩევა განსაკუთრებული ხალხმრავლობით. მარჯვნივ და მარცხნივ იუდეველთა მრავალრიცხოვანი ჯგუფებია, რომელთა ცენტრში დგას ქრისტე მწვამულ მოსასხამში, ხელში ლერწმის ჯოხით (კვერთხის მაგივრად), თავზე ეკლის გვირგვინით. იგი ფეხშიშველია და უდრტივნივლად იტანს შეურაცხყოფას, რომელსაც მას შემოჯარული იუდეველები აყენებენ: ორივე მხრიდან ზურგზე ურტყამენ ხელებს, თავზე სცემენ ლერწამს, მუხლმოყრილი ჭაბუკი ყურში ჩაჰყვირის საყვირით. მარცხნივ დგას ჭაბუკი, რომელიც უთითებს მაცხოვარზე. მინიატურა ქრისტეს წამების ორ მომენტს აერთიანებს — „წამება ლერწმის ჯოხით“ და „ეკლის გვირგვინის დადგმა“. მთელი სცენა დაძაბულ და მოძრავ ხასიათს ატარებს, განსაკუთრებით განცვიფრება და სასწაულის მოლოდინი კარგად იკითხება იუდეველთა, თუ შეიძლება ასე ითქვას, ფართოდ გახედილ თვალებში. ყველაფერი ეს ხდება ოქროს ფონზე. სცენა უხვად დასურათებულ ხელნაწერებში გვხვდება. მაგალითად, გელათის სახარებაში გარდა საიმპერატორო სამოსელისა და თავზე ეკლის გვირგვინისა, ქრისტეს ფეხებზე წითელი ჩექმებიც მოსავს.¹⁶² ბიზანტიურ ძეგლებში, კედლის მხატვრობის ნიმუშებში ეს სცენა იშვიათად გამოისახებოდა¹⁶³ და უეჭველად აღმოსავლური პროვინციების ტრადიციებიდან მომდინარეობდა.¹⁶⁴

„ჯვრის ზიდვის“ კომპოზიცია (ფ. 98r, მათე 27, 31-32, ილ.99) ასევე ოქროს ფონზეა მოცემული. სულ წინ, მარჯვენა კუთხეში სივრცობრივი ცეზურით გამოყოფილია დიდი ჯვრის სიმბოლურად მოხრილი სიმონ კურინელის ფიგურა. მის უკან ჯარისკაცებს ჯაჭვის პერანგებსა და მუზარადებში მოჰყავთ კოლობიუმით შემოსილი ქრისტე. პირველ ჯარისკაცს იგი წელზე ჰყავს გამობმული. იკონოგრაფიული დეტალია ხალხის ჯგუფში მდგარი ღვთისმშობელი, რომელიც თავზე შარავანდითა და წარწერთა გამოყოფილი. ეს პალეოლოგოსთა ხანის სიახლეა,¹⁶⁵ რომლის შემოტანითაც მოქვის ოსტატს ერთხელ კიდევ ეძლევა საშუალება გამოყოფს ღვთისმშობლის სახე. საერთოდ კი, მოქვის მინიატურა იცავს კაპადოკურ ტრადიციებზე გამყარებულ ბიზანტიურ რედაქციას, რომელიც დეტალებში მიჰყვება აპოკრიფულ წყაროს და იძლევა წინ ხელებშეკრულ ქრისტეს კოლობიუმში (gr. 74, Plut VI₂₃, Suppl. gr. 914, რეც. 105 და გელათის სახარება და სხვ.). მათეს სახარების ამ მინიატურაში შეერთებულია მათესა და ლუკას (ლუკა 23, 27) სახარებათა მიხედვით ორი ჯგუფი („და შეუდგა მას სიმრავლე ერისაჲ და დედებისაჲ...“): იუდეველებისა და იერუსალიმელ დედათა (ღვთისმშობლის უკან კიდევ ორი დედის გამოსახულება უნდა იყოს).¹⁶⁶ ძველი ტრადიციების ერთგულებაზე მიუთითებს ჯარისკაცები ამ სცენაში.

„ჯვარცმის“ კომპოზიცია (ფ. 98v, მათე 27, 35-38, ილ.100) ცნობილი სქემით იგება, თუმცა გამდიდრებულია მრავალი (აგრეთვე ცნობილი) წვრილმანით. ჯვარი აღმართულია მაღალი მთის წვერზე, ქვემოთ ადამის თავის ქალითა და ძელებით, უკანა პლანზე მოჩანს იერუსალიმის კედელი. სცენა ორ ნაწილად იყოფა. იერუსალიმის კედლისა და ოქროს ფონზე ზემო ნაწილში გამოსახულნი არიან ცენტრში ჯვარცმული ქრისტე, ხოლო გვერდებზე ჯვარცმული ავაზაკები. ქრისტეს ფიგურა გამოიყოფა იმით, რომ მისი ჯვარზე გაკრული სხეული ავაზაკებზე რამდენადმე მაღლაა აწეული და იმითაც, რომ მის

თავს ჯერული შარავანი ამკობს. სამივეს მხოლოდ წელზე წინ გასკენილი ვიწრო მოსახვევი აქვთ. ხოლო ქვემოთ გოლგოთას მთის ფონზე, რომლის შიგნით ადამის თავის ქალაა, ორი ჯარისკაცი, ჯაჭვებსა და მუზარადებში, იყოფს ქრისტეს სამოსელს. ერთ მათგანს იგი მუხლებზე აქვს გადაფენილი.

უნდა აღინიშნოს XIV საუკუნის ძეგლებთან შედარებით ქრისტეს მკვდარი სხეულის განსხვავებული განთავსება ჯვარზე. მისი სხეული ოდნავ არის მოშვებული და დახრილი მარჯვნივ, მკლავებიც სულ მოდუნებული არ არის, მუხლებში ოდნავ გაღუნულია, თუმცა თავი უფრო მკვეთრად აქვს დახრილი მარჯვენა ბეჭზე. XIV საუკუნის ძეგლებში ქრისტეს ჯვარზე გაკრული სხეული უფრო დაქანებულია ჯვარზე, მუხლებში ძლიერ მოხრილი, ხოლო ხელები ძირს დაშვებული.

ძველი სირიული იკონოგრაფია იცავს კომპლექსურ კომპოზიციას, სიმეტრიულსა და სიმბოლურს, რომელშიც ხაზგასმულია სცენის დოგმატური ხასიათი: ქრისტეს ჯვარზე გაკერის იდეა ადამიანთა მოდგმის გადასარჩენად.¹⁶⁷ სირიული იკონოგრაფია წარმოგვიდგენს იესოს ჯვარცმას ორ ავაზაკს შორის, ხოლო სცენის ქვედა ნაწილში ორ (ან 3-4) ჯარისკაცს, რომლებიც იყოფენ ქრისტეს სამოსელს. ავაზაკები ქრისტეს გვერდებზე ქრებიან უკვე X-XI საუკუნეების მიჯნის მოხატულობაში. ამაზე მეტყველებს ლამარიას (ღვთისმშობლის) ეკლესიის მოხატულობა ზემო სვანეთში (უშგულის თემი)¹⁶⁸ და ამ ხანის ძრავალი ჭედური ჯვარი. სამი ჯვარცმული ფიგურა მოცემულია წმინდა საბინას ოქროს ჭიშკარზე (დაახლ. 430 წ.),¹⁶⁹ მონციის ამპულაზე (VI ს.),¹⁷⁰ საცხენისის სტელაზე (VI-VII სს. მიჯნა),¹⁷¹ წებელდის კანკელზე (VII-VIII სს.),¹⁷² საბერეების გამოქვაბულის (№5 - IX ს., №7 - X ს.) კედლის მხატვრობაში,¹⁷³ ხლუდოვის ფსალმუნში (IX ს.).¹⁷⁴ მაგრამ უკვე რაბულას სახარებაში მას უფრო ვრცელი იკონოგრაფიული რედაქცია უდევს საფუძვლად. სამ ჯვარცმულ ფიგურას აქ ემატებიან ღვთისმშობელი, იოანე მოციქული, წმინდა დედანი, ჯარისკაცები,¹⁷⁵ ხოლო ბიზანტიურმა იკონოგრაფიამ კიდევ უფრო გაამდიდრა ეს სცენა სხვა დეტალებით.

თავისი შედარებით დიდი ზომით (9X12) გამოირჩევა მინიატურა „იოსებ არიმათიელი პილატეს სთხოვს ქრისტეს სხეულს“ (ფ. 100r., მათე 27, 57-58, ილ.101). მიუხედავად იმისა, რომ სცენის მონაწილეთა რიცხვი შეზღუდულია, სამაგიეროდ უფრო ცხადად იკითხება სცენის მონაწილეთა მოძრაობები, მათი ურთიერთმიმართება. პორიზონტალურად გაშლილი კომპოზიცია გაერთიანებულია უკანა პლანზე დაბალი კედლით. მარცხნივ ტახტზე ზის პილატე, ხელში კვერთხითა და თავზე ძვირფასი, თვლებიანი გვირგვინით. მის ზურგს უკან ხელში შუბებით ჯარისკაცები დგანან. მარჯვნივ გულზე ხელებდაკრეფილი იოსებ არიმათიელი მოწიწების პოზით თავდახრილი მიმართავს პილატეს. მის ზურგს უკან კიდევ ერთი ფიგურაა, რომლის შესახებ ტექსტში არაფერია ნათქვამი. შესაძლებელია, ეს ნიკოდიმოსია.

მოქვის მინიატურასთან იოსებ არიმათიელის მოძრაობის ხასიათით განსაკუთრებით ახლოს არის ათენის ბიბლიოთეკის Cod. 93-ის მინიატურა (XII ს.).¹⁷⁶ ეს სცენა განსაკუთრებით ხშირად გვხვდება სწორედ მინიატურაში¹⁷⁷ და უფრო იშვიათად კედლის მხატვრობაში.¹⁷⁸

„გარდამოხსნის“ სცენაში (ფ. 100r., მათე 27, 59, ილ.102) ჩვენ გვაქვს განვითარებული იკონოგრაფიული რედაქცია, რომელიც დამახასიათებელი ხდება

XIII საუკუნის ბოლოსა და XIV საუკუნის ხელოვნებისათვის. კოდექსის ამ სცენაში ყოველმხრივ ხაზგასმულია ემოციურობა. დაფიქსირებულია მომენტი, როდესაც ჯერ კიდევ სულ არაა ქრისტეს სხეული ჩამოხსნილი ჯვრიდან და ვიდრე ნიკოდიმოსი მარცხენა ხელს უთავისუფლებს ქრისტეს, მისი სხეული კვლავ მყარადაა მიბჯენილი ჯვარზე. ამ ეპიზოდის გამოსახატავად ცნობილი იკონოგრაფიული დეტალების ერთობლიობით იგება რთული კომპოზიცია: ფრონტალურად ჯვარზე მიბჯენილია ქრისტე, იოსები ორივე ხელით იკავენ მაცხოვრის სხეულს და თავი მის მკერდზე აქვს მიდებული; ღვთისმშობელი ლოყაზე იხუტებს და კოცნის ქრისტეს ჩამოხსნილ მარჯვენა ხელზე; ნიკოდიმოსს, რომელიც აძრობს მარცხენა ხელიდან ქრისტეს სამსჯვალს, მარჯვენა ხელში სამსჯვალის ამოსაღები იარაღი უჭირავს; იოანეს მწუხარების ნიშნად ლოყაზე უდევს ხელი, ღვთისმშობლის უკან მწუხარებით თავდახრილი წმინდა დედათა ორი ფიგურაა (მეორე ფიგურის მხოლოდ მცირე ფრაგმენტებია). სცენა გვაოცებს თავისი ემოციური გააზრებით, დატვირთული დინამიკით.

„გარდამოხსნის“ იკონოგრაფია სათავეს იღებს ბიზანტიური ხელოვნების ადრეულ ხანაში. კოდექსის მინიატურა მიჰყვება განვითარებულ ბიზანტიურ რედაქციას. პოეტური სახე ღვთისმშობლისა, რომელიც ხელზე ეამბორება თავის შვილს, ასეთი პოზა ჩნდება XII საუკუნის ბოლოს და ფართოდ გვხვდება XIII-XIV საუკუნეების ძეგლებში:¹⁷⁹ Parm. Palat 5, Cod. Iviron 5,¹⁸⁰ gr. 54, სნეტოგორის ფრესკა 1313 წ., ნეა მონის მოზაიკა ხიოსზე,¹⁸¹ ხატი სინას მთიდან¹⁸² და სხვ. მოქვის მინიატურასთან ახლოს არის სერეს მიდამოებიდან იოანე ნათლისმცემლის მონასტრის ხატი „გარდამოხსნის“ სცენით (XIII-XIV საუკუნეების მიჯნა, მაკედონია), როგორც კომპოზიციური აგებით, ისე ემოციური გააზრებით, დეტალებში მცირე განსხვავებით: ხატზე ჯვრის გვერდებზე ანგელოზებია და ქრისტეს ფიგურაც ჯვარზე უფრო გადახრილია.¹⁸³

XIV საუკუნეში ამ სცენის ემოციური დატვირთვა კიდევ უფრო ძლიერდება: „გარდამოხსნის“ სცენაში, ღვთისმშობელი სახეზე კოცნის თავის შვილის. იგი ცნობილი იყო უკვე XI საუკუნეში და პალეოლოგოსთა ეპოქაში ამოტივტივდა. განსაკუთრებით აღსანიშნავია ქართული ხელნაწერი სჯანქსარის A-648-ის (XI ს.) მინიატურა „გარდამოხსნის“ კომპოზიციით, რომელიც დროისათვის უჩვეულო ემოციურობითა და ძლიერი დინამიკით ხასიათდება.¹⁸⁴ მინიატურაში ექსპრესიულად აღიქმება ქრისტეს ძლიერ გადახრილი სხეული ჯვარზე და ღვთისმშობელი, რომელიც სახეზე კოცნის მაცხოვარს... მხატვრული სახის ინტიმური განწყობილებით გამოირჩევა აგრეთვე „გარდამოხსნის“ სცენა ვასილის ჭიშკრის ფირფიტაზე.¹⁸⁵

მოქვის მინიატურებიდან „დატირების“ სცენის (ფ. 100v, მათე 27, 61, ილ.103) კომპოზიციური წყობა ყველაზე რთულია. მას საფუძვლად უდევს ჩამოყალიბებული იკონოგრაფიული რედაქცია, რომლის ემოციური დატვირთვა განპირობებულია მოქმედ პერსონაჟთა ფესტიკულაციით. წინა პლანზე საკმაოდ ფართო ქვის ფილაზე, ე. წ. კურთხევის ქვაზე ქრისტეს შიშველი სხეულისაკენ დახრილია ღვთისმშობელი, რომელიც კისერზე ეხვევა თავის შვილს და სახეზე კოცნის. მის უკან წმინდა დედის (მარიამ მაგდალენელის) უნუგემო მწუხარებით ხელებაწეული თავდახრილი ფიგურაა. იოანე და იოსები (ცუდად გაირჩევიან) მოწიწების პოზით დგანან. ნიკოდიმოსის მოძრაობა არ ირკვევა. უკანა პლანზე ფრაგმენტულად მოჩანან ჯარისკაცები შუბებით და

ფერადოვანი ფრაგმენტები, რომელნიც, შესაძლებელია, ჯერის ან მთის გამო-სახულებას ეკუთვნოდნენ, მაგალითად, ჯვარი უკანა პლანზე, რომლიდანაც ჩამოხსნეს ქრისტე, გვხვდება XI საუკუნის პარმის პალატინის ბიბლიოთეკის ხელნაწერში Palat 5,¹⁸⁶ ხოლო ერთად მთისა და ჯერის გამოსახულება უკანა პლანზე მოცემულია ვოლოტოვოს ფრესკაზე (XIV ს.).¹⁸⁷

მოქვის მინიატურა იცავს ბიზანტიაში ფართოდ გავრცელებულ იკონოგრაფიულ სქემას,¹⁸⁸ რომლის ყველაზე საინტერესო მაგალითს იძლევა XIII საუკუნის სახარება ვატოპედის მონასტრიდან №101-735 (ფ. 17v): ჯერის ქვეშ, რომლიდანაც უკვე ჩამოხსნეს ქრისტე, ქვის ფილაა, რომელზედაც ქრისტეს სხეულია მოთავსებული. თავთან დგანან ღვთისმშობელი და იოანე, ფეხებთან იოსები, მარჯვნივ ნიკოდიმოსი კიბით ხელში. ქვემოთ ზის სამი მტირალი ქალი. მოქვის კოდექსის მინიატურა კიდევ უფრო გამდიდრებულია ჯარისკაცთა ფიგურებით.

„დატირების“ სცენისათვის ჩვეულებრივია ე. წ. კურთხევის ქვა, რომელზედაც, გადმოცემის თანახმად, დასამარხად მოამზადეს ქრისტეს სხეული. ღვთისმშობლის ემოციური პოზა, როდესაც იგი ეხვევა და კოცნის თავის შვილს, გავრცელებული მომენტია XII-XIII საუკუნეების ნიმუშებისათვის: Harley 1810 – XII ს.,¹⁸⁹ рреч. 105¹⁹⁰ და სხვ. პ. ბელტინგი თვლის, რომ ეს ერთი შეხედვით ბიბლიური ეპიზოდია, მაგრამ ეს იკონოგრაფიული დეტალი შედეგია ჰინოგრაფიისა და ჰომილიტიკური ქადაგებებისა, რომელმაც კოცნისა და მოხვევის დეტალები შემოიტანეს დატირებაში.¹⁹¹ მარიამ მაგდალენელის უნუგემო მწუხარების პოზა მაღლა აწეული ხლებით ქრისტიანული აღმოსავლეთის ხელოვნებაში დატირების ყველაზე უფრო მეტყველ განსახიერებად ითვლება.

„მენელსაცხებელ დედანი ქრისტეს საფლავთან“ მინიატურის (ფ. 101v, მათე 28, 1-7, ილ.104) კომპოზიციური სქემა არაჩვეულებრივად მოძრავი და მშვენიერია, გამოირჩევა რა საკმაოდ რთული აგებით. დიაგონალზე მდგარი სარკოფაგის გვერდით, სარკოფაგის თავის ქვაზე „თოვლივით სპეტაკ“ სამოსელში გამოწყობილი ანგელოზი ზის, რომლის მარცხენა ფრთა სარკოფაგის პარალელურადაა გაშლილი. სარკოფაგის ქვემოთ, მარცხენა კუთხეში ჯაჭვის პერანგებსა და მუხარადებში, ხელში შუბითა და ფარით, მოცემული არიან ჯარისკაცები, რომლებიც შიშისაგან „მკედრებივით გახდნენ“. მარცხნივ ორი წმინდა დედის ფიგურაა, რომელთაგან მარჯვნივ მდგომი შეშინებული შეტრი-ალეებუღია და სახით კვლავ ანგელოზისაგან იყურება, რომელიც მათ ცარიელ სარკოფაგზე უთითებს. მასში მხოლოდ სახვევებია დარჩენილი. ანგელოზს მარცხენა ხელში წითელი კვერთხი უჭირავს. მისი სხეული რთული რაკურსითაა მოცემული – ანგელოზის მარჯვენა ხელი, რომელიც ცარიელ სამარხზე მიუთითებს, განზე ჭრის მთელ მის სხეულს. როგორც გ. მილე¹⁹² აღნიშნავს, ანგელოზის ხელის ამ მოძრაობამ, რომელიც მის სხეულს განზე გადაჭრის და გრძელდება გაშლილი ფრთის ძლიერ ხაზში, დიდი გავრცელება მიიღო ამ სცენის იკონოგრაფიაში და როდესაც იგი ჩნდება შუა საუკუნეების მთელ რიგ ძეგლებში, ანგელოზის სახე ყოველთვის მიმართულია წმინდა დედებისაკენ, ხელით კი უჩვენებს საწინააღმდეგო მიმართულებით. ყველაფერი ეს ამ ფიგურას განსაკუთრებულ სიმდიდრეს ანიჭებს.¹⁹³ ორი მენელსაცხებელ ქალის გამოსახვა შედეგია უფრო ფართოდ გავრცელებული იკონოგრაფიული რედაქციისა.¹⁹⁴ მათეს სახარების მიხედვით მოხსენიებულია მარიამ მაგდალენელი და „სხუა იგი მარიამ“. მარკოზი მოიხსენიებს სამ ქალს – მარიამ მაგდალენელს, მარიამ

იაკობის ასულსა და სალომეს (მარკოზი 16, 1). ლუკა – მარიამ მაგდალენელს, იოანას, მარიამ იაკობისას „და სკუანი მათ თანა“ (ლუკა 24, 10), ხოლო იოანე იხსენიებს მხოლოდ მარიამ მაგდალენელს (იოანე 20, 7). გრიგორი პალამა თვლიდა, რომ ქალები უფრო მეტი იყვნენ, მაგრამ ისინი ქრისტეს საფლავთან ერთდროულად არ მიდიოდნენ და ამიტომ მახარებელთა მიერ მოწოდებული ცნობები მათი რიცხვის შესახებ არ ემთხვევა ერთმანეთს. ანგელოზის სხეულის მკვეთრი კონტრაპოსტი, ჯარისკაცების ფერწერული ჯგუფი, წმინდა დედათა შემკრთალი სახეები ემოციურობით ავსებს მთელ სცენას.

„გამოცხადება მენელსაცხებლე დედებთან“ (ფ. 101v, მათე 28, 9, ილ.105). სცენას საფუძვლად უდევს სახარების ტექსტი, სადაც საუბარია შეხვედრაზე მარიამ მაგდალენელთან და მეორე მარიამთან: „და აჰა, იესო შეემთხვა მათ და შეუვარდეს ფერქთა მისთა და თაყუანისსცეს მას“. მინიატურა მიჰყვება ბიზანტიურ იკონოგრაფიულ სქემას და აგებს სიმეტრიულ კომპოზიციას: ორი ხით შემოფარგლული სივრცის ცენტრში დგას ქრისტე და იწვდის ორივე მაკურთხეველ ხელს ორი ქალისაკენ, რომლებიც მის ფეხებთან ჩაჩოქილან და გადაფარებული ხელები მისკენ აღუმართავენ. ბერძნები ამ სცენას *χαιρете*-ს „გიხაროდენ“ უწოდებენ. როგორც გ. მილემ აჩვენა, არსებობდა ორი იკონოგრაფიული ტრადიცია, გამოესახათ სახარების ეს ეპიზოდი:¹⁹⁵ პირველი – ქრისტე მიმართავდა დედებს, რომლებიც მუხლებზე იდგნენ ერთი მხრიდან და მასში კომპოზიცია ატარებდა თხრობით ხასიათს, ან ქრისტეს ფიგურა ფლანკირებული იყო ორი მენელსაცხებლე ქალის ფიგურით. ამ შემთხვევაში კომპოზიცია იგებოდა მკაცრად ცენტრულად და ხაზგასმულად მონუმენტური ხასიათი ჰქონდა. მოქვის მინიატურა მიეკუთვნება ამ მეორე იკონოგრაფიულ ტრადიციას, რომელიც ცნობილია მრავალრიცხოვანი ძეგლებით, როგორც მინიატურაში (gr. 510, ფ. 30r, რეკ. 21, ფ. 10v, theol gr. 154, ფ. 83v, გელათის სახარება ფ. 86v, ნიკომიდიის სახარება, ფ. 92r, Iviron 5, ფ. 131v, რეკ. 105, ფ. 68r და სხვ.), ისე კედლის მხატვრობის ძეგლებში – კიევის წმინდა სოფიის, ნოვგოროდის წმინდა სოფიის, მიროჟის მაცხოვრის მონასტრის, მონრეალის სან-მარკოს, ლიხნის ფრესკები და სხვ.).

XIII საუკუნეში ეს კომპოზიცია ორი ძირითადი ტიპით გვხვდება:¹⁹⁶ ერთი, რომელიც ახლოსაა XII საუკუნის ნიმუშებთან და გამოირიცხავს პეიჟაჟს და მთელი სცენა სიმბოლოდ იქცა, ხოლო მეორე ვარიანტი, რომელიც IX-X საუკუნეების ნიმუშებიდან მომდინარეობს და შემოაქვს პეიზაჟი, რომელიც აღრმავებს სცენას და მომხდარ ეპიზოდს შესაფერის აკომპანირებას უწევს (Iviron 5-ის მინიატურა, სოპოჩანის ფრესკა). სწორედ ამ მეორე ვარიანტს მიეკუთვნება მოქვის კოდექსის მინიატურა, სადაც კლდის ქიმები და ხეები გარემოს უქმნიან ფიგურებს. ამ შთაბეჭდილებას აძლიერებს ქრისტეს რამდენადმე მინიშნებული ბრუნვი, რითაც სივრცობრივ მომენტს ესმება ხაზი. ქრისტეს ხელების მოძრაობაც უფრო რთულია, მკაცრი ფრონტალურობა და სიმეტრიულობა დარღვეულია როგორც თვით ქრისტეს მოძრაობით, ისე წმინდა დედების სამოსლების გაფრიალებული ბოლოებითა და სხვადასხვა აფერადებით. სცენა ატარებს უფრო მოძრავ და ემოციურ ხასიათს, რაც დროისათვისაა დამახასიათებელი. მსგავს იკონოგრაფიულ რეაქციას ვხვდებით ნიკომიდიის სახარების მინიატურაზე (XIII ს.),¹⁹⁷ ნოვგოროდის ფსალმუნში (XIII-XIV სს. მიჯნა),¹⁹⁸ მიუნხენის ფსალმუნში (XIV ს.).¹⁹⁹ დროისათვის დამახასიათებელი ცვლილება ჩანს შემდეგ მომენტშიც. ქრისტე მარიამების ხელებზე კი არ დგას, რაც სახარების ტექსტს შეესაბამება,

არამედ „ნიადაგზე“. ამრიგად, საერთო ხასიათით მოქვის ეს მინიატურა პალეოლოგოსთა ხანის იკონოგრაფიულ სქემას მიეკუთვნება.

თუ მოქვის ხელნაწერის მინიატურას შევადარებთ გელათისას (ფ. 86v), ამ უკანასკნელზე მკვეთრად იკითხება სამი ვერტიკალი ცენტრში ოდნავ ამაღლებული ქრისტესი და ორი ხისა. წმინდა დედათა პოზების მკაცრი სიმეტრიულობა არაფრით არ არის დარღვეული, ხოლო მოქვის ხელნაწერებში ხეები და ბორცვები ქმნიან მოძრავ გარემოს, რასაც აძლიერებს ამ ხეების ასიმეტრიული კონფიგურაციაც. მარცხენა ხის გაშლილი ტოტების ცენტრისაკენ მიმართული მოძრაობა გაძლიერებულია მარჯვნივ მუხლებზე მდგომი წმინდა დედის სამოსლის აფრიალებული ბოლოთი. ასეთი ასიმეტრიული ფონის შექმნით მოქვის ოსტატი დროის მოთხოვნას პასუხობს და უფრო მეტი დინამიკით ტვირთავს ტრადიციულ იკონოგრაფიულ სქემას.

მინიატურა „მღვდელთმომღვარი აძლევს ჯარისკაცებს ფულს“ (ფ. 102r, მათე 28, 12-14, ილ.106) წარმოადგენს მრავალფიგურიან სცენას. ერთ მხარეს კედლის ფონზე მუზარადიანი ჯარისკაცები არიან ჯაჭვებში, ფარებითა და შუბებით ხელში, ხოლო მეორე მხარეს მღვდელმთავარი, რომელიც ხის ტახტზე და ხელში ქისა უჭირავს. მის უკან ხალხმრავალი ჯგუფია. იგი ასურათებს სახარების შემდეგ ტექსტს: „ვერცხლი დიდძალი მისცეს ერისაგანთან მათ და პრქეუს: ესრეთ თქუთ, ვითარმედ: მოწაფენი მისნი ღამე მოვიდეს და წარიპარეს იგი, ვიდრე ჩუენ შეძინა“.

„გამოცხადება თერთმეტ მოციქულთან გალილეაში“ (ფ. 102v, მათე 28, 16-17, ილ.107) მინიატურის კომპოზიციური სქემა ცხადი აგებით გამოირჩევა. ქალაქის კედლის ფონზე ყავისფერ სამოსელში მაკურთხეველი მარჯვენით და მარცხენაში გრაგნილით დგას იესო ქრისტე. მის წინ გაოცებული თერთმეტი მოციქულის მოწიწებით თავდახრილი ფიგურაა. პეტრეს ხელები გაუშლია. ქრისტე დგას კლდეზე და მის უკან ფონს ქმნის როგორც ქალაქის კედელი, ისე გაშლილი ფოთლოვანი ხე.

ამავე გვერდზე მოთავსებულია მინიატურა „გალილეის მთაზე გამოცხადება და მოციქულების გაგზავნა საქადაგოდ“ (ფ. 102v, მათე 28, 19-20, ილ.108) ყავისფერ სამოსელიანი ქრისტე, მარცხენა ხელში გრაგნილით მიმართავს მის წინ ხის ქვეშ ჩამომჯდარ მოციქულებს (თერთმეტი) და აგზავნის მათ საქადაგოდ. სცენა ემოციურად დაძაბულია. მჯდარი მოციქულები გაოცებული მისჩერებიან ქრისტეს. პეტრეს ხელები გაუშლია. ქრისტეს მარჯვენა ხელი საუბრის ნიშნად წინ გაუწვდია და თავის მოწაფეებს ეუბნება: „წარვედით და მოიმოწაფენით ყოველნი წარმართნი და ნათელსა სცემდით მათ სახელითა მამისაჲთა და ძისაჲთა და სულისა წმიდისაჲთა“.

როგორც ე. პრივალოვა აღნიშნავს, ერთი და იგივე იკონოგრაფიული სქემა კედლის მხატვრობაში ხშირადაა გამოყენებული „გამოცხადებისა“ და „საქადაგოდ გაგზავნის“ სახარების სხვადასხვა ეპიზოდის დასასურათებლად.²⁰⁰ თვით ბიზანტიელები არცთუ ისე კარგად არჩევდნენ ამ ეპიზოდებს ერთმანეთისაგან.²⁰¹ თუმცა მოქვის ხელნაწერში ყველაფერი მაინც თავის ადგილას დგება, რადგან მინიატურები თან ახლავს სახარების ტექსტის იმ ადგილებს, რომლებსაც ისინი ასურათებენ და იკონოგრაფიული სქემის თავისებურებაც ამ ტექსტიდან მომდინარეობს. სახარების ტექსტთან მინიატურების შეჯერებას გარკვეული სიძნელე შეაქვს ამ ეპიზოდების დასურათების საკითხში, ხდება ეს ქრისტეს ცხოვრების

დროს თუ აღდგომის შემდეგ. „12 მოციქულის საქადაგოდ გაგზავნა“, რომელსაც ეძღვნება კოდექსის მინიატურა ფ. 36r-ზე და ასურათებს მათეს სახარებას (10, 1-42), შეიცავს სწორედ 12 მოციქულის გამოსახულებას და მოკლებულია ყოველგვარ პეიზაჟურ ფონს. ზოლო რაც შეეხება გამოცხადებას „გალილეის მთასა მას“ და საქადაგოდ გაგზავნა, აქ შემოდის პეიზაჟის ელემენტები როგორც პირველ მინიატურაში (ფ. 102r), ისე მეორეში (ფ. 102v), თანაც მტკიცედ არის დაცული სახარებაში მითითებული 11 მოციქულის რაოდენობა:²⁰² „თერთმეტნი იგი მოწაფენი წარვიდეს გალილეას, მთასა მას, სადაცა უბრძანა მათ იესუ“ (მათე 28, 16).

გამოცხადების კომპოზიციური სქემა ჩამოყალიბდა III საუკუნის ბოლოსა და IV საუკუნის დასაწყისში.²⁰³ იგი ფართოდ ვრცელდება როგორც კედლის მხატვრობაში, ისე მინიატურაში. მათეს სახარების მიხედვით ამ სცენის გამოსახვის დროს სარგებლობდნენ ორი კომპოზიციური სქემით: ან ქრისტე აკურთხებდა მისგან ერთ მხარეზე მდგომ მოციქულებს (gr. 74, theol. gr. 154, gr. 54 და სხვ.), ან ორივე მხრიდან მისკენ მიმართულ მოწაფეებს (gr. 510, რეკ. 21 და სხვ.). ზოლო მჯდომი მოციქულების დალოცვა და საქადაგოდ გაგზავნის მსგავსი იკონოგრაფიული სქემა ჩემთვის უცნობია, თუმცა იგი კარგად ესადაგება არა მათეს, არამედ მარკოზის სახარების ტექსტს: „...უკანადასკენელ მსხდომარეთა ათერთმეტთა მათ ერუნა...“ (მარკოზი 16, 14).

ამ მინიატურით სრულდება მათეს სახარების თავის დასურათება.

მარკოზის სახარება

მარკოზის სახარებას სულ 6 მინიატურა ასურათებს. პირველი მინიატურის „ქრისტე უდაბნოში“ (ფ. 107r, მარკოზი 1, 13, ილ. III) კომპოზიციის ცენტრში ქრისტე ორივე ხელით მაკურთხეველ პოზაშია გამოსახული. მარჯვნივ ფრაგმენტულად დაცულია ორი ცხოველის – ლომისა და აფთრის გამოსახულება. მინიატურის მარცხენა ნაწილი კიდევ უფრო დაზიანებულია. რამდენიმე ფიგურისაგან მეტ-ნაკლებად კარგად ირჩევა წინ მდგომი ანგელოზის შარავანდისანი თავი და ფრთის ნაწილი. მინიატურისტი ასურათებს სახარების ტექსტს: „და იყო მუნ ორმოც დღე და გამოიციდებოდა ეშმაკისაგან და იყო მკეცთა თანა, და ანგელოზნი კმსახურობდეს მას“.

„ეშმაკულის განკურნება კაპერნაუმის სინაგოგაში“ (ფ. 108r, მარკოზი 1, 23-27, ილ. II2). მინიატურა დაზიანებულია. თითქმის არც ერთი სახე არ ირჩევა, საღებავები ჩამოცვენილია, მაგრამ სიუჟეტის ძირითადი სქემა შესაძლებელია რომ აღდგეს. პირველ პლანზე ცენტრში იატაკზე დაფენილ ქსოვილზე პირქვე დამხობილი ნახევრად შიშველი ავაღმყოფია, მარცხნივ – ქრისტე სამი მოციქულის თანხლებით, ზოლო მარჯვნივ იუდეველთა ჯგუფი, მომხდარი სასწაულისაგან გაოცების ნიშნად გაშლილი ხელებით.

„იესო ქრისტეს ლოცვა უდაბნოში“ (ფ. 108v, მარკოზი 1, 35-37, ილ. II3). მინიატურა ასევე დაზიანებულია. ქრისტეს დაჩოქილი ფიგურის მხოლოდ ზურგის ფრაგმენტი მოჩანს, აგრეთვე მისი შარავანდის გასწვრივ ბერძნული წარწერა $\Gamma \text{C} \text{X} \text{C}$ უკანა პლანზე დამრეც ფერდობზე ჩინარის ხე ღვას. ქრისტეს თავზე ეცემა მარჯვენა კუთხეში გამოსახული ცის სეგმენტიდან გამოძაველი

სხივი. ქრისტეს უკან ორი მოხუცი მოციქულის ფიგურაა ხელების რთული მოძრაობით, რომელთაც ქრისტე უდაბნოში იპოვეს (გელათის სახარებაში მას შეესაბამება ფ. 93r).

„ქრისტეს მიერ წმინდა სულის გამობის მხილება“ (ფ. 113v, მარკოზი 3, 20-29, ილ.114) მრავალფიგურიანი კომპოზიციაა, რომელიც ორადაა განაწილებული: მარჯვნივ მოციქულები და ქრისტეა, რომლებიც მიდიან და ტრიალებიან ებრაელებისაკენ, რომლებიც მარცხნივ ბრტყელსახსურავიანი შენობის ფონზე კარებში დგანან და ქრისტეს მისჩგრებიან. იუდეველთა ფიგურები დაზიანებულია. მინიატურა ასურათებს სახარების ტექსტს, სადაც ნათქვამია, რომ ქრისტე მოციქულებთან ერთად მივიდა სახლში, სადაც შეიკრიბნენ ებრაელები, მწიგნობრები, რომლებიც მას ეკამათობდნენ და ქრისტე ამხელდა მათ.

სცენის „ბრმის განკურნება ბეთსაიდში“ (ფ. 129v, მარკოზი 8, 22-25, ილ.115) იკონოგრაფიული სქემის დამახასიათებელი ნიშანია ის, რომ ქრისტეს მარჯვენა ხელი მიაქვს ავადმყოფის თვალებთან, ხოლო მოხრილი ავადმყოფი ორივე გაწედილი ხელით სთხოვს განკურნებას. ქრისტეს ზურგს უკან ორი მოციქულია. მარკოზის სახარების დასურათების სისტემისათვის დამახასიათებელი ერთი ბრმის გამოსახვის წესი დაცულია. გელათის სახარებაშიც (ფ. 114r) ქრისტეს ასევე ავადმყოფის თვალებთან მიაქვს ხელი. როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ერთი ბრმის გამოსახვა ალექსანდრიულ-კოპტურ ტრადიციებისადმი სწრაფვას ასახავს.²⁰⁴ ერთი ბრმის განკურნების სცენა ახლავს თან მარკოზის პორტრეტს ჯრუჭის I სახარებაში (940 წ.).²⁰⁵ ყოველგვარ დამატებით დეტალებს მოკლებული ეს ლაიკონური სცენა აქ წმინდა სიმბოლურ ხასიათს ამჟღავნებს, რითაც იგი უკავშირდება ადრექრისტიანული ხელოვნების ტრადიციებს, როდესაც ყველაზე დიდი პოპულარობით სარგებლობდა სასწაულებრივი განკურნების სცენები მათი ასოციაციის გამო გადარჩენისა და ლეთიური წყალობის თემასთან.²⁰⁶

„იერიქონში ბრმა მათხოვრის ძე ტიმესი ბარტიმეოსის განკურნების“ სცენა (ფ. 138v, მარკოზი 10, 46-50, ილ.116) მიჰყვება სახარების ტექსტს: „და მოუწოდეს ბრმასა მას... ხოლო მან დააბნია სამოსელი თვისი და აღსდგა და მივიდა მისა“. ნახევრად შიშველი მოხუცი ებრაელი ჭადარა თმა-წვერით დგას ქრისტეს წინაშე. მას უკვე აეხილა თვალები და ხელის მოძრაობით გამოხატავს გაოცებას. მაკურთხეველი მარჯვენით მდგომი ქრისტეს უკან მოციქულთა მრავალრიცხოვანი ჯგუფია.

ამ მინიატურით სრულდება მარკოზის თავის დასურათება.

ლუკას სახარება

ლუკას სახარების დასურათება იწყება მინიატურით „ანგელოზის გამოცხადება ზაქარიასთან“ (ფ. 163r, ლუკა 1, 8-13, ილ.119) ანუ „ზაქარიას ხარება“. იონანე ნათლისმცემლის დაბადების თაობაზე სახარების ამბავს მოქვის კოდექსში სამი მინიატურა ეძღვნება: „ანგელოზის გამოცხადება“, „დამუნჯება“ და „დაბადება“. „ზაქარიას ხარების“ სცენა არქიტექტურული დეტალებით დატვირთულ გარემოს ქმნის. მარცხნივ კონუსური გადახურვის მქონე საღვინოების ქვეშ საკურთხეველია მოთავსებული. უკანა პლანზე კედელია კარებითა და კიბის საფეხურებით, რომლის ფონზეც მიმდინარეობს ხარების სასწაული. საკურთხევე-

ლის კონუსური გადახურვის უკან მოჩანს მახარებელი ანგელოზის ნახევარფიგურა, რომელიც გაწედილი ხელით აუწყებს ზაქარიას. იგი ეს-ეს არის მოფრინდა საკურთხეველის მარჯვენა მხრიდან. შიდა ცისფერი და გარეთა წითელსამოსლიანი ზაქარია გამოხატულია ჭურჭლითა და საცეცხლურით ხელში, ფრიგიული თავსაბურავით თავზე. იგი ყურადღებით ისმენს ანგელოზის სიტყვებს.

იოანე ნათლისმცემლის ცხოვრების ეპიზოდების იკონოგრაფიული რედაქციები ბიზანტიური ხელოვნებისათვის ტრადიციულია.²⁰⁷ „ზაქარიას ხარება“ პირველად რაბულას სახარებაში გვხვდება (ფ. 287r), შემდეგ მას მრავალი ხელნაწერი შეიცავს:²⁰⁸ ვატიკანის მენოლოგია, Paris Suppl. gr. 914, Paris gr. 1528, Paris gr. 64, Syr. 33, ათონის პანტელეიმონის მონასტრის Cod. 2 (XII ს.), სადაც ზაქარია ფრიგიული თავსაბურავით დგას სალხინობელში,²⁰⁹ A-648,²¹⁰ Q-908 და სხვ.

„ზაქარიას დამუნჯების“ სცენა (ფ. 163v, ლუკა 1, 21-22, ილ.120) მოძრავი დინამიკური კომპოზიციაა, რაც მიიღწევა იუდეველთა ცხოველხატული ჯგუფის მიმართებით ზაქარიასადმი, რომელიც დგას კონუსური გადახურვის მქონე სალხინობელის (საკურთხეველით) წინ, ერთ ხელში საცეცხლურით, ხოლო მეორე ტურნებზე აქვს მიფარებული. მარჯვნივ ნახევრადშეტრიალებული ზაქარია ფრიგიულ თავსაბურავსა და შარავანდშია მოცემული. უფრო ხშირად „ხარებისა“ და „დამუნჯების“ სცენა გაერთიანებული იყო ერთ მინიატურაში ისე, როგორც ეს არის ხელნაწერებში Paris gr. 64 (ფ. 103r)²¹¹ და ჯრუჭის II სახარებაში (ფ. 125v).²¹²

„მარიამის ხარების“ სცენა (ფ. 164v, ლუკა 1, 26-31, ილ.121) მოცემულია იმ რედაქციით, რაც ხშირად გვხვდება შუა საუკუნეების იკონოგრაფიაში. ნაგებობის ფონზე, დაბალი უზურგო სკამის წინ დგას ღეთისმშობელი და შეცბუნების ნიშნად მარჯვენა ხელი, ხელისგულით მაყურებლისაკენ, მკერდთან აქვს მიტანილი. მისი თავი ძლიერ დახრილია მარჯვენა ბეჭზე. მინიატურის დაზიანების გამო მარცხენა ხელის მოძრაობა არ ჩანს. მას მუცელზე ცის სეგმენტიდან სინათლის სხივი ეცემა. მარცხნიდან ღეთისმშობელს მაკურთხეველი მარჯვენითა და კვერთხით ხელში სწრაფად უახლოვდება მთავარანგელოზი გაბრიელი.

მოქვის კოდექსი იცავს „ხარების“ კომპოზიციის განვითარებულ იკონოგრაფიულ ტიპს, რომელიც დამახასიათებელია XIII-XIV საუკუნეების ბიზანტიური ხელოვნებისათვის.²¹³ მარიამისა და გაბრიელის ფიგურები მოცემულია მოძრაობაში და ისინი თავისუფლად არიან გაშლილი სივრცეში. საინტერესო დეტალია ისიც, რომ ცის სეგმენტიდან გამომავალი სხივი მარიამს ეცემა მუცელზე²¹⁴ და არა თავზე, როგორც ეს უმრავლეს ძეგლებშია.

ცნობილია, რომ „ხარების“ კომპოზიციის ორივე ტიპი – „ელინისტური“ (ღეთისმშობელი დგას) და „პალესტინური“ (ღეთისმშობელი ზის) ჩამოყალიბდა ჯერ კიდევ ადრექრისტიანულ იკონოგრაფიაში და ერთნაირად იყო გავრცელებული XI-XIII საუკუნეების ხელოვნებაში. ამავე დროს, ორივე რედაქციის ფართო გამოყენების გამო, მათი წარმოშობის საკითხს მნიშვნელობა მხოლოდ ადრეული ეპოქის ძეგლებისათვის ჰქონდა.²¹⁵ ფეხზე მდგომი ღეთისმშობლის ტიპს აქვს უფრო მონუმენტური და ოფიციალური ხასიათი, მაშინ, როდესაც მჯდომი ტიპი უფრო ინტიმურია.²¹⁶

XI-XIII საუკუნეების ქართული ხელნაწერი წიგნის მინიატურაში გავრცელებული იყო „ხარების“ ორივე ვარიანტი როგორც მდგომი, ისე მჯდომი

ღვთისმშობლით.²¹⁷ ფეხზე მდგომი ღვთისმშობელი „ხარებაში“ საერთოდ მიღებული იყო სომხური ხელნაწერებისათვის, განსაკუთრებით XIII-XIV საუკუნეებში.²¹⁸

მოქვის ხელნაწერის მხატვარი, ამავე დროს, იცავს ქალწულის შესტს: მკერდის წინ ხელისგულით მაყურებლისაკენ მარჯვენა ხელის მოძრაობა. ასეთი იკონოგრაფიული ტიპი სათავეს იღებს VIII-IX საუკუნეების კაპადოკიის კედლის მხატვრობაში, სადაც იგი შენარჩუნებულია XI საუკუნემდე. XI-XIII საუკუნეების ეს შესტი ხშირად გვხვდება ხელნაწერი წიგნის მინიატურასა და ხელოვნების სხვა ნიმუშებში.²¹⁹ მოქვის იკონოგრაფიული სქემის თავისებურება თავს იჩენს იმაშიც, რომ მართალია, თემის საერთო გააზრებას შეესაბამება ღვთისმშობლის პოზა, მაგრამ ხაზგასმულია ინტიმურობა. ღვთისმშობლის თავის ძლიერი გადახრა და მარჯვენა ხელის მოძრაობა გაბრიელ მთავარანგელოზის სიტყვებზე გამოხატავს შეშინებას, შეცბუნებას.

„მარიამისა და ელისაბედის შეხვედრის“ (ფ. 165r, ლუკა 1, 40ილ.122) ეპიზოდი ხელოვნების ნიმუშებში უძველესი დროიდან გამოისახებოდა მარტივად – ორი ქალის შეხვედრის სახით. მარიამი და ელისაბედი სწრაფი მოძრაობით, გაფრიალებული სამოსლებით, ეხვევიან ერთმანეთს, ეხებიან რა ლოყებით. სცენაში მოქმედების ადგილის არავითარი დამატებითი დეტალი არ არის. მხატვარმა მთელი ყურადღება გადაიტანა სხვადასხვა ფერის სამოსელში გახვეულ ფიგურებზე, რომლებიც არაჩვეულებრივად გამომსახველია ოქროს ფონზე.²²⁰

მთავარი იკონოგრაფიული ნიშანი ამ სცენისა VI საუკუნიდან დაწყებული არის მოხვევის მომენტი,²²¹ ზოგჯერ კი კონცა.²²² ამავე ლაკონიური რედაქციით გვხვდება იგი XI-XIII საუკუნეების ძეგლებში.

„იოანე ნათლისმცემლის სახელდება“ კომპოზიციაში (ფ. 166r, ლუკა 1, 57-63, ილ.123) ბიზანტიურ საწოლზე მწოლიარე ელისაბედი უყურებს საწოლისაკენ დაბალ სკამზე ზურგით მჯდომ ზაქარიას, რომელიც დაუფაზე წერს ბერძნულად ახალშობილის სახელს IW იოვ/ანე/. ელისაბედის საწოლის უკან, ოთხკუთხედ საწოლში, გახვეული ახალშობილია. ზაქარიას წინ მსახური ქალების ჯგუფია, რომელთაგან პირველს ხელში ფართოყელიანი ჭურჭელი უჭირავს.

მხატვარი მისდევს კანონიზებულ იკონოგრაფიულ რედაქციას, თუმცა ტოვებს ამ სცენის ისეთ დეტალებს, როგორცაა განბანვა და ქალი მარათი ხელში, რომელზედაც იტყობინება ერმინია.²²³ საერთოდ ეს სცენა შუა ბიზანტიური ხანის ხელოვნების ძეგლებში განვითარებული იკონოგრაფიული სქემით ხასიათდება, როდესაც ნათლისმცემლის დაბადების ძირითად მომენტს ემატება სხვადასხვა ეპიზოდი იოანე ნათლისმცემლის ცხოვრებიდან. მაგალითად, Cod. 587 (ფ. 154v) არის განბანვის სცენაც,²²⁴ ხელნაწერში ისტორიული მუზეუმიდან гречю 9 (XIV ს., ფ. 210r) „შობას“ ერთვის იოანეს თავის კეეთის ეპიზოდი და სხეულის პოვნა.²²⁵ ასევე რთული კომპოზიციური ხასიათი აქვს ამ სცენას Vatic. Urbin 2 (XII ს. ფ. 167v),²²⁶ Parm. Palat 5-ის²²⁷ მინიატურებში.

„ქრისტეს შობის“ (ფ. 168r, ლუკა 2, 6-16, ილ.124) კომპოზიციის ცენტრში საწოლზე ნახევრადმწოლიარე ღვთისმშობელია. მარცხნივ ბავა გახვეული ჩვილით, რომელსაც ეცემა ცის სეგმენტიდან გამოშავალი სხივი. ბავის უკან ღვთისმადიდებელი ანგელოზების მრავალრიცხოვანი ჯგუფია. მარჯვნიდან საწოლს უახლოვდებიან მწყემსები: მოხუცი კომბლით ხელში და ახალგაზრდა. მინიატურისტი ზუსტად იცავს ტექსტის მონაცემებს, სადაც არ არის ნახსენები სახედარი და ხარი, არც საჩუქრებით მოსული მოგვეები. მინიატურის დაზიანებულ ნაწილზე (მარჯვენა

კუთხეში), შესაძლებელია, გამოსახული იყო მწყემსებისათვის მახარებელი ან-გელოზი. „ქრისტეს შობის“ ეს მეორე კომპოზიცია ლაკონიურობითა და რედაქცი-ის სიმოკლით გამოირჩევა. აქ არ არის მოცემული „მღუმარე იოსებისა“ და „მოგვთა თყვანისცემის“ ეპიზოდები. ეს უკანასკნელი თემა ტრადიციულია კაპა-დოკური და ბიზანტიური ხელოვნებისათვის, სადაც „მოგვთა თყვანისცემა“ ცალკე სცენის სახითაა მოცემული როგორც მინიატურაში, ისე კედლის მხატვრობაში. ქართული ხელნაწერი წიგნის გაფორმების სისტემაში „ქრისტეს შობის“ სცენა „მოგვთა თყვანისცემის“ გარეშე იშვიათია. არ შემოაქვს ეს ეპიზოდი ჯრუჭის II სახარებისა²²⁸ და ვანის სახარების ოსტატებსაც,²²⁹ არ არიან მოგვები საჩუქ-რებით A-648 ხელნაწერის მინიატურაზეც.²³⁰

XI-XIII საუკუნეების ქართული მონუმენტური ფერწერა უპირატესობას ანიჭებდა ქრისტეს შობის კომპოზიციას, რომელიც შეიცავდა ეპიზოდს მოგვე-ბით.²³¹

მოქვის „შობის“ ორივე მინიატურაში ორ-ორი მწყემსია, რაც შეესაბამება XI საუკუნიდან ბიზანტიურ ტრადიციას.²³² მეორე მინიატურაში ჩნდება აგრეთვე ანგელოზების კრებული, რომელიც პირველად მონრეალის მოზაიკაში (XII ს. ბოლო) გვხვდება,²³³ მოცემულია იგი კახრიე-ჯამეს მონასტრულბაშიც.²³⁴

„წინადაცვეთის“ სცენა (ფ. 168v, ლუკა 2, 21, ილ.125) მოცემულია დინამიური კომპოზიციის სახით: მარცხენა მხარეს კონუსური გადახურვის მქონე სალხინობელში დგას მღვდელი ფრიგიული თავსაბურითა და შარავან-დით და სალხინობელიდან გადმოხრილი ახდენს წინადაცვეთის რიტუალს. მას ხელში დანა უჭირავს. ჩვილი გადაფარებულ ხელებში უკავია ფეხშიშველა იოსებს. შემინებული ჩვილი უკან იხვევს მღვდლისაგან და მისი თავი და შარავანდი ნაწილობრივ ფარავს იოსების ნიკაპსა და წვერს. იოსების უკან დგას მსუბუქად თავდახრილი ღვთისმშობელი, რომელიც ნაღვლიანად უყურებს ამ სცენას.²³⁵

მოქვის „წინადაცვეთის“ სცენის იკონოგრაფია სრულად შეესაბამება იმას, რაც ცნობილია ადრექრისტიანულ ძეგლებში, კერძოდ, IV-V საუკუნეების სარ-კოფაგებზე. მათ საფუძვლად უდევთ „წინადაცვეთის“ რიტუალი, რომელიც ებრაული ტრადიციებით სრულდებოდა. მინიატურაზე ერთდროულად მოცემულია როგორც რიტუალის დასაწყისი, ისე მისი დასასრული „ტამრად მიყვანა“ და „წინადაცვეთა“, რომელიც უკვე მოხდა. ეს სცენა ძალიან ჰგავს „სამსხვერპ-ლოზე მიტანის“ კომპოზიციას, სადაც იოსებს მიჰყავდა პირმშო სამსხვერ-პლოზე (შობიდან ოცდამათუ დღეს), რათა შეესრულებინა სიმბოლური „შეწირვისა“ და „გამოსყიდვის“ რიტუალი.²³⁶ სიმბოლურად აქ ჩადებული იყო მსხვერპლის შეწირვის იდეა. „წინადაცვეთის“ სცენის შემოტანით კოდექსის დეკორაციულ სისტემაში, შესაძლებელია, მხატვარს სურდა ყურადღება გაემახვილებინა სწორედ ქრისტე-მსხვერპლზე. ასეთი იკონოგრაფია სირიიდან დასავლეთში ძნელად იკვლევ-და გზას, თუმცა იგი ჩნდება მთელ რიგ გვიანი ხანის ძეგლებშიც, მაგალითად, ვატიკანის მენოლოგია (X ს.)²³⁷ და ზალცბურგის ხელნაწერის მინიატურა (XI-XII სს.)²³⁸ პირველ მათგანში ჩვილი ხელში უჭირავთ მარიამსა და იოსებს და მოხუცი მღვდელი მათ ხვდებთ ხელში დანით, ხოლო მეორეში ჩვილი ხელში უჭირავს მარიამს, რომლის უკან დგას იოსები. მსახურის თანხლებით მღვდელი დანით ხელში უახლოვდება ქრისტეს. მოქვის მინიატურის პროტოტიპი უფრო ადრეული ხანის ხელოვნების ნიმუშებშია საძიებელი. ამაზე მიუთითებს სცენაში

ფიგურათა განლაგება და აგრეთვე სალხინობელის შემოტანა. ჩვილი ხელში უჭირავს იოსებს და არა მარიამს, რომელსაც 40 დღის გასვლამდე უფლება არა ჰქონდა წმინდა ტაძარში შესვლისა, ხოლო წესი წინადაცვეთისა სრულდებოდა შობიდან მერვე დღეს. სალხინობელის არსებობა კი მომხდარი ფაქტის მნიშვნელობაზე მეტყველებს. მოქვის კოდექსის ამ კომპოზიციას უძველესი სირიული იკონოგრაფიული ტრადიცია უდევს საფუძვლად. ეს სცენა უნდა იყოს მოცემული ვატიკანის სახარებისა №1156 (XI ს.) და პარიზის ფსალმუნის გრ. 41 (XII ს.)²³⁹ მინიატურებში.

„მირქმის“ ანუ „მიგებების დღესასწაული“ ანუ „ქრისტე ღმერთის მის ტაძარში მიყვანა“ (ფ. 169v, ლუკა 2, 25-37, ილ.126). კომპოზიციის ცენტრში მოთავსებულია სამსხვერპლო, რომელზედაც წითელი ფერის ნაჭურია გადაფარებული. სამსხვერპლოს ერთ მხარეზე დგას მოზუცი სუმეონი წინ გაწვდილი, ქსოვილგადაფარებული ხელებით. მისი მსუბუქად დახრილი ფიგურა მიმართულია სამსხვერპლოს მეორე მხარეზე მდგომი ღვთისმშობლისაკენ, რომელსაც ხელში მკერდზე ნაზად მიკრული ჩვილი ქრისტე უჭირავს. სუმეონის უკან დგას იოსები, ღვთისმშობლის უკან – წმინდა ანნა. იოსების ფიგურა დაზიანებულია. მას, ალბათ, ხელში გვერტები ეჭირა.²⁴⁰

საერთოდ, „მირქმის“ კომპოზიცია წარმოადგენს ზუსტ ილუსტრაციას კანონიკური ტექსტისა. მარიამი ჩვილით ხელში იოსების თანხლებით, რომელსაც ორი სამსხვერპლო ჩიტი უჭირავს, მიდის ტაძარში, სადაც უნდა შესრულდეს პირმშოს ტაძრად მიყვანების წეს-ჩვეულება. მათ აქ ზედებათ მოზუცი სუმეონი და წინასწარმეტყველი ანნა.

თოლოგების აზრით, „მირქმის“ სცენაში ღვთის გამოცხადებისა და მსხვერპლის იდეა არის გაცხადებული, რაც დასტურდება ნიკოდიმესა (თავი XVI) და ლუკას სახარების ტექსტით: „ვითარცა წერილი არს შჯულისა უფლისასა, რამეთუ: ყოველმან წულმან, რომელმან განალოს საშოჲ, წმინდა უფლისა ეწოდოს...“, და იყო მის უწყებულ სულისაგან წმიდისა არა ხილვად სიკუდილი, ვიდრემდე იხილოს ცხებული უფლისაჲ“ (ლუკა 2, 23, 26).

„მირქმის“ კომპოზიცია პირველად V საუკუნეში გამოჩნდა და სრული იკონოგრაფიული გარკვეულობა VIII-IX საუკუნეებში²⁴¹ შეიძინა, თუმცა მას არ მიუღია ის ფართო განვითარება, როგორც სახარების ზოგიერთმა სცენამ, მაგალითად, „შობის“ კომპოზიციამ და სხვ. ამ სცენას შეიცავს შუა საუკუნეების ქართული ხელოვნების მრავალი ნიმუში – კოდექსის მინიატურები, ფრესკული მხატვრობის ძეგლები, მოზაიკური და ჭედური ხატები, ტიხრული მინანქრის ნიმუში.²⁴²

„მირქმა“ შუა საუკუნეების ხელოვნებაში ძირითადად ორი იკონოგრაფიული ვარიანტით ჩნდება – წინასწარმეტყველი ანნათი და ანნას გარეშე. ჩვეულებრივად ანნა წინასწარმეტყველს განეკუთვნება სტატისტიკის პასიური როლი და არა სცენის აქტიური მონაწილისა. მისი აწეული თავი თითქოს გამოხატავს მიმართვას მაყურებლისათვის, რომ აუწყოს მისი თანდასწრებით მომხდარი საიდუმლოების აზრი. მოქვის მინიატურაზე მირქმა მოცემულია ანნასთან ერთად და საერთოდ, ქართული ხელოვნება უპირატესობას ანიჭებს კომპოზიციას ანნათი. ცუდად ჩანს, მაგრამ მაინც შეიძლება დაბეჯითებით ითქვას, რომ ქრისტე მუხლამდე მიშველია, რაც XIII საუკუნის ძეგლებისათვის იყო დამახასიათებელი.²⁴³

სცენის აღმოსავლური ხასიათით გააზრებას მოწმობს სამსხვერპლოს გამოსახვაც ამ კომპოზიციამში. როგორც სამსხვერპლოზე მიტანა მსხვერპლის

მნიშვნელობით, რაზედაც საუბარია ლუკას სახარებაში და სწორედ ამ სახარების სიტყვებსა და ზოგიერთ სხვა გადმოცემას უნდა მოემზადებინა სამსხვერპლოს შემოტანა ამ კომპოზიციაში,²⁴⁴ იმ კომპოზიციებისაგან განსხვავებით, სადაც იგი არ არის და ამით ხაზგასმულია მხოლოდ სუმეონთან შეხვედრის Hypapante-ს მომენტი.²⁴⁵ არქიტექტურული ფონი არ არის მოცემული და ამ შემთხვევაში იგი აუცილებლობას არც წარმოადგენდა, ვინაიდან სამსხვერპლო იერუსალიმში ღია ცის ქვეშ იდგა.²⁴⁶ სამსხვერპლო ფიგურირებს მარტივლის მინანქარის ტრიპტიქონის სცენაში (VIII-IX სს.): მარიაში აწვდის ჩვილს სუმეონს სამსხვერპლოს თავზე,²⁴⁷ ვანის ღვთისმშობლის ხატზე 12 დღესასწაულით (XII ს.). აქ ჩვილი ხელში უჭირავს სუმეონს, მარიაშა და სუმეონს შორის სამსხვერპლოა წიგნით.²⁴⁸ სამსხვერპლოა უბისის მოხატულობაში (XIV ს.).²⁴⁹

სცენაში არსებითად მთელი ყურადღება მიმართულია მოქმედების არა გარეგნულ გარემოებებზე, არამედ სცენის პერსონაჟთა, მარიაშისა და მისი პირმშოს შინაგან მდგომარეობაზე. მინიატურაზე ჩვილი ქრისტეს ღვთისმშობლის ხელიდან გადაცემის მომენტი კი არაა დაფიქსირებული ან ჩვეულებრივად სახეიმო პოზაში დედის ხელზე მჯდომი ჩვილი,²⁵⁰ არამედ ჩვილის მოალერსე დედა. შემინებული ჩვილი დედას მეკრებზე ეკერის და ღვთისმშობელი სახით ნახად ეხება მასზე მიკრული ჩვილის თავს. ჩვილის ნახად მოალერსე ღვთისმშობელი „მირქმის“ კომპოზიციაში XIII საუკუნიდან მკვიდრდება. ღვთისმშობლის ამ ტიპს კომპოზიციაში წინ უძღოდა მოალერსე სუმეონის ტიპი, რომელსაც ღ. შური განსაზღვრავს, როგორც სუმეონ გლიკოფილიონ (მოალერსე).²⁵¹ მკვეთრად გამოხატული ინტიმური სახის შექმნისათვის მოქვის მხატვარი ირჩევს თავისი დროისათვის უფრო დამახასიათებელ „მოალერსე ღვთისმშობლის ტიპს“,²⁵² რომელიც, როგორც აღნიშნავენ მეცნიერები, ლიტურგიკული ჰიმნოგრაფიის უშუალო ინტერპრეტაციაა, რომელმაც მოხვედრის მომენტი შემოიტანა ამ კომპოზიციაში. ჩვილისა და ღვთისმშობლის ანალოგიური პოზაა მოცემული კახრივ-ჯამეს სამხრეთი ეკედერის აფსიდის ფრესკაში, იმ განსხვავებით, რომ აქ ჩვილის სახე მიმართულია დედისაკენ.²⁵³ ჩვილის მოალერსე დედის ემოციური სახეა დაცული ლაკ-ლაკიძეების ხატზე (XI ს. 20-იანი წლები).²⁵⁴

მოქვის მინიატურის იკონოგრაფიულ სქემას, როგორც აღვნიშნეთ, საფუძვლად უდევს აღმოსავლური იკონოგრაფია. როგორც წესი, ამ სცენაში ერთ ჯგუფში იყვნენ გაერთიანებული იოსები და მარიაში, ხოლო მეორეში – სუმეონი და წინასწარმეტყველი ანნა ჩვილის სხვადასხვა მდებარეობით. მოქვის მინიატურაში საკურთხეველის ერთ მხარეზე აღმოსავლური წესით არიან დაჯგუფებული მამაკაცები, დედაკაცები – მეორეზე. ფიგურათა ასეთი დაჯგუფება აღმოსავლეთიდან მომდინარე პროტოტიპს გულისხმობს. ფიგურათა მსგავსი განლაგებაა დაცული ფლორენციის ლაურენციანის ბიბლიოთეკის ქრისტეს ბავშვობის აპროკრიფულ არაბულ სახარებაში (1299 წ.),²⁵⁵ ჰამბურგის ეროვნული ბიბლიოთეკის ტირის დიოცეზის ხელნაწერში In Scrinio 83²⁵⁶ (XIII ს.), XIII საუკუნის დიპტიქონში ათონის ხილანდარის მონასტრიდან.²⁵⁷ როგორც ჩანს, ეს უძველესი მოტივი პალეოლოგოსთა ხანის ხელოვნებამ ამოატივტივა.

ჩვილი გამოსახულია ზურგით, მხოლოდ სახე აქვს მოქცეული მაყურებლისაკენ. ეს რაკურსი უეჭველად გვიანი ელინისტური ხანის გადმონაშთია.²⁵⁸ ჩვილი ქრისტეს ტიპი მოქვის სახარებაში (ჩვილი კი არ არის, 3-4 წლის ყმაწვილია) ახლოს არის ჩვილის სახესთან მინიატურიდან ვატიკანის ბიბ-

ლიოთეის ესაია წინასწარმეტყველის კოდექსში gr. 755 (X ს. ბოლო XI ს. დასაწყისი).²⁵⁹ ამრიგად, მოქვის ხელნაწერის „მირქმის“ კომპოზიცია ზოგადად მისდევს მიღებულ იკონოგრაფიულ რედაქციას, არ გამოირიცხავს რა ზოგიერთ თავისებურებას, რომლებიც მოწმობენ საერთოდ მიღებული იკონოგრაფიული ტიპისაგან გაბედულ გადახვევას.

„თორმეტი წლის ქრისტე ტაძარში ბრძენთა შორის“ (ფ. 170v, ლუკა 2, 42-50, ილ.127). ამ სცენის კომპოზიცია დინამიკურია, რაც მიიღწევა ფიგურათა მრავალფეროვანი განლაგებითა და შესტიკულაქციით. კომპოზიციის ცენტრი ხაზგასმულია კედლის ფონზე მჯდომი ახალგაზრდა ქრისტეს ფიგურით, რომლის ერთ მხარეზე იერუსალიმელი ბრძენები სხედან, ხოლო მეორეზე – ღვთისმშობელი და იოსები, ზურგსუკან კვლავ იუდეველთა გამოსახულებებით. საუბრის ნიშნად ქრისტეს ორივე ხელი გაუშლია. მინიატურა ასურათებს სახარების ტექსტს: „და იყო შემდგომად სამისა დღისაჲ პოეს იგი ტაძრისა მის შინა მჯდომარე შორის მოძღუართა, ისმენდა მათსა და კჳითხაედა მათ“.

მოქვის მინიატურისათვის დამახასიათებელია თხრობითი ინტონაცია,²⁶⁰ ტაძარში მშობლების მიერ შეიღის პოვნის ეპიზოდი ინტიმური და ემოციურია. იკონოგრაფიული თავისებურება სცენაში ქრისტეს მშობლების შემოყვანასა და იუდეველთა მრავალრიცხოვანი ჯგუფის გამოსახვაში მდგომარეობს.²⁶¹ მრავალრიცხოვანი ჯგუფის შემოყვანა ასახავს მოქვის ხელნაწერის სიუჟეტური მინიატურების საერთო ტენდენციას და იგი დროის დამახასიათებელი მოვლენაა. უნდა აღინიშნოს ამ სიუჟეტის სრულიად სხვაგვარი გადაწყვეტა ათონის დიონისიატის მონასტრის Cod. 587 (1059 წ.) მინიატურაში.²⁶² ჩარჩოში მოთავსებულია ქრისტე ბრძენთა შორის, ხოლო ღვთისმშობლისა და იოსების ფიგურები გატანილია კადრის გარეთ. საერთო იკონოგრაფიული სქემა ათონის მინიატურისა A-648 ხელნაწერის მინიატურის რედაქციის ლაკონიურ ხასიათს უფრო უახლოვდება. მოქვის მინიატურა უფრო ახლო ანალოგიას gr. 510 ხელნაწერის მინიატურასთან პოულობს.²⁶³ თავისი ლირიკული ხასიათით, შეიღისადმი მშობლების სიყვარულისა და მორჩილების გამოხატვით ეს მოტივი, ნ. კონდაკოვის აზრით, სრულიად ეკუთვნის gr. 510 ხელნაწერის მინიატურისტს, თუმცა მრავალი საუკუნის შემდეგ ეს განწყობილება ასევე მახლობელი ხდება მოქვის ხელნაწერის მინიატურისტიისთვისაც, რაც პალეოლოგოსთა ხანისათვის ნიშანდობლივ მხატვრულ ტენდენციებს ასახავს.

ქრისტე და ეშმაკი სცენაში „ქრისტეს გამოცდა უდაბნოში“ (ფ. 174r, ლუკა 4, 2-8, ილ.128) სხედან მთის მწვერვალის თავზე. მათ ქვემოთ ორი კოშკია, რომელიც იერუსალიმს განასახიერებს. მუხლებზე ხელებდაწყობილი ქრისტე უსმენს ეშმაკს, რომელიც უთითებს მას ქვებზე და წინადადებას აძლევს გადააქციოს ისინი პურად. ეშმაკი ადამიანის მსგავსი შავი ფიგურაა უფრთხობდ.

„ქრისტეს გამოცდა ტაძრის სახურავზე“ (ფ. 174v, ლუკა 4, 9-13, ილ.129) ორფიგურინი კომპოზიციაა. ქრისტე ზის იერუსალიმის ტაძრის სახურავზე, რომელიც ბრტყელსახურავიან კუბის მსგავსი შავი ფიგურაა წარმოადგენს. აქვე სხვა ნაგებობის თავზე დგას ეშმაკი, შავი უფრთო არსება, რომელიც ხელის მოძრაობით ეუბნება ქრისტეს: „უკუეთუ ძე ხარ ღმრთისაჲ, გარდაიგდე თავი შენი ამიერ ქვეყნად“, რაზედაც ქრისტე პასუხობს: „არა განსცადო უფალი ღმერთი შენი“.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, „ქრისტეს ცდუნების“ კომპოზიციები ჩვეულებ-

რივი მოვლენა სწორედ სახარების საზეიმო კოდექსებისათვის (gr. 74, Plut VI₂₃, გელათის, ჯრუჭის II და სხვ.) და იგი იშვიათად გვხვდება სხვა ხასიათის ძეგლებში.

სცენაში „ქადაგება ნაზარეთის სინაგოგაში“ (ფ. 175v, ლუკა 4, 16-19, ილ.130) ზურგიან სკამზე მჯდომი ქრისტე მის წინ სადგამზე გადაშლილ წიგნს კითხულობს, მეორე წიგნი დახურული დევს სადგამის ქვეშ. მარჯვნივ მჯდარი იუდეველები ყურადღებით უსმენენ მაცხოვარს. სხვა საზეიმო ხასიათის სახარებებში ეს ეპიზოდი ორი თანმიმდევრული მინიატურითაა დასურათებული, მაგალითად, gr. 74 (ფ. 133v), Copt. 13 (ფ. 147r), გელათის სახარება (ფ. 156v და 157r), სადაც დაფიქსირებულია ორი მომენტი: პირველი, ქრისტე დგას ანალოდიის წინ ესამა წინასწარმეტყველის წიგნით ხელში და მას უახლოვდება მსახური, რომ მიიღოს წიგნი, ხოლო მეორე მინიატურაში ქრისტე ზის და კითხულობს. მოქვის კოდექსის მინიატურაში კი გაერთიანებულია ეს ორი მომენტი. მარცხენა ხელით ქრისტე ხსნის და კითხულობს ერთ წიგნს, ხოლო მარჯვენათი უთითებს დახურულზე.

მინიატურაში „ებრაელებს სურთ მოკლან ქრისტე“ (ფ. 176r, ლუკა 4, 29-30, ილ.131) დაქანებული კლდოვანი მთის ფერდზე ჩამოდის ქრისტე. მის უკან გაკვირვებული ებრაელთა სახეებია (სურათი შებრუნებულადაა დაბეჭდილი), რომელთაც გაიყვანეს ქრისტე ქალაქგარეთ, რომ მოეკლათ იგი, მაგრამ მან „განვლო შორის მათსა და წარვიდა“. ქრისტესა და იუდეველთა ფიგურები მთის კალთით არის გადაჭრილი და უკანა პლანზე, სიღრმეში იკითხება.

„ნაინელი ქვრივის ვაჟიშვილის აღდგენის“ (ფ. 186r, ლუკა 8, 11-16, ილ.132) სცენაში სარეცელისაკენ დახრილ ქრისტეს უჭირავს ნაინელი ქვრივის ვაჟიშვილის ხელი, რომელიც დასამარხად მიჰყავდათ. ქრისტეს შეეცოდა ქვრივი, მივიდა სარეცელთან და მიმართა მიცვალებულს: „ჭაბუკო, შენ გეტყუ, აღდე!“ . ჭაბუკი საწოლიდან დგება, ქვრივი და იუდეველები სარეცლის უკან, აგრეთვე ქრისტეს ზურგს უკან მდგომნი, გაკვირვებული მისწერებიან ამ სასწაულს. მოციქულებიცა და იუდეველებიც ერთმანეთს ესაუბრებიან. არ არის არქიტექტურული პეიზაჟი, როგორც ეს სხვა ხელნაწერებში გვხვდება (gr. 74, გელათის სახარება). მათთან შედარებით მოქვის მინიატურა უფრო ხალხმრავლობით გამოირჩევა.

„ქრისტეს ქადაგება ქალაქებში“ (ფ. 189v, ლუკა 8, 1-3, ილ.133). ქრისტე გამლელი ნაბიჯებით მიისწრაფვის წინ და უკან მიჰყვებიან პეტრე, იოანე, მარიამ მაგდალენელი, იოანნა — პეროდეს ეზოსმოდღერის ქოზამას ცოლი, სუსანა და სხვ. ტექსტში ყურადღება გამახვილებულია სწორედ ქალთა ამაღლებაზე. მათი თავების მრავალფეროვანი მოძრაობა, ხელებისა და ფეხების სხვადასხვა მდგომარეობა, სცენას დაძაბულ და მოძრავ ხასიათს ანიჭებს.

„ქრისტე ლაზარეს სახლში“ (ფ. 202v, ლუკა 10, 38-39, ილ.134). კომპოზიცია ფრიად ლაკონიურია. დაბალ სკამზე მჯდომი ქრისტე ესაუბრება მარიამსა და მართას. მარიამი ზის, ხოლო მართა დგას ნახევრადშებრუნებული ქრისტესაგან, თითქოს გადის. მხატვარს არ ავიწყდება, რა თქმა უნდა, ის სიმბოლური ახსნა-განმარტება, რომელსაც აძლევდნენ მარიამისა და მართას სახეებს ქრისტიანი ღვთისმეტყველები. ასე მაგალითად, იოანე ოქროპირი კომენტარს უკეთებს რა სახარების ტექსტს, ლაზარეს აღდგინების შემდეგ საღამო ლაზარეს სახლში, იგი საუბრობს მარიამსა და მართაზე, როგორც ეკლესიისა

და სინაგოგის სიმბოლოებზე.²⁶⁴ მოქვის მინიატურაში ამ სცენის სიმბოლური მნიშვნელობა იზრდება იმითაც, რომ სცენა მოკლებულია ისეთ ყოფით დეტალებს, რომელიც არის, მაგალითად, Cod. 587 მინიატურაში, სადაც ქრისტეს წინ დგას გაშლილი მაგიდა.²⁶⁵ ეკლესიისა და სინაგოგას თემა, რომელიც ქრისტიანი თეოლოგების ერთ ძირითად დოგმატურ იდეას ასახავდა, იმაში მდგომარეობდა, რომ თავისი სიკვდილითა და აღდგომით ქრისტემ არა მარტო მისცა სიცოცხლე ეკლესიას, არამედ, ამავე დროს, გააუქმა სინაგოგას ძალაუფლება.²⁶⁶ ეს თემა უცხო იყო ქართული ხელოვნებისათვის. მოქვის ოსტატი ხაზს უსვამს რა სამი ფიგურის ურთიერთმიმართებას, ამით ავლენს თეოლოგიური აზროვნების მოწინავე იდეების გაზიარებას.

სცენაში „ქრისტე ლაზარეს სახლში“ ყოფით დეტალები ჩნდება მინიატურული ხელოვნების მრავალ ნიმუშში (გრ. 74, ფ. 132r, 193r, გელათის სახარება ფ. 181r და სხვ.).

„დაკრუნჩხული დედაკაცის განკურნების“ სცენა (ფ. 213r, ლუკა 13, 11-13, ილ.135) აგებულია განკურნებათა თემაზე შემუშავებული ფორმულით, იზრდება მხოლოდ მოციქულთა რიცხვი ქრისტეს უკან (რამულას სახარება, გრ. 74, Syr. 33, A-648, გელათის სახარება და სხვ.). დაკრუნჩხული ქალის ორად მოხრილი ფიგურა კარნიზიანი ნაგებობის ფონზე იკითხება. მინიატურის დაზიანების გამო არ ჩანს, ჯოხს ეყრდნობა თუ არა იგი. A-648 ხელნაწერის მინიატურაზე კი ქალი ჯოხს იშველიებს.²⁶⁷

„წყალმანკით შეპყრობილის განკურნების“ სცენა (ფ. 215r, ლუკა 14, 2-4, ილ.136) ასევე შაბლონზეა აგებული. არანორმალურად გასიებული წყალმანკით დაავადებული შიშველი ავაღმყოფი ქრისტეს აწეული მარჯვენით დაავადებაზე უთითებს. ქრისტეს უკან მოციქულთა ჯგუფია, რომელიც ყურადღებით მისჩერება სასწაულს. ავაღმყოფის უკან იუდეველები დგანან. ამ სცენას მრავალი ხელნაწერი შეიცავს (გრ. 74, რეკ. 105, A-648, Q-908, Cod. Iviron 5 და სხვ.).

„ათი კეთროვანის განკურნების“ (ფ. 225v, ლუკა 17, 12-15, ილ.137) კომპოზიცია ექსპრესიულ ხასიათს ატარებს. ავაღმყოფისაკენ ოდნავ შეტრიალებული მარჯვნივ მდგომი ქრისტე მარჯვენა ხელით აკურთხებს. ავაღმყოფი ქრისტეს წინაშე ორად მოხრილი დგას და ორივე ხელი ვედრების მოძრაობით მკერდის წინ აქვს აღმართული. კეთროვანის შიშველი ტანი დიდი ყავისფერი ლაქებითაა დაფარული. ასეთივე ლაქებია მის უკან განლაგებულ კეთროვანთა სხეულებზე. სცენა არ შეიცავს რაიმე იკონოგრაფიულ სიახლეს XI-XIII საუკუნეების ხელნაწერების მინიატურებთან შედარებით.²⁶⁸

„ქრისტე და ზაქე“ (ფ. 230v, ლუკა 19, 1-5, ილ.138). კომპოზიციის ცენტრში მდგომი ქრისტე შეტრიალებულია ლედვის ხისაკენ, რომელზედაც, ასულა „მეზურეთაჲ მთავარი ზაქე“, ჭაღარაწვერიანი მოხუცი. ქრისტე გაწვდილი მარჯვენით აკურთხებს. ქრისტეს უკან მოციქულთა მრავალრიცხოვანი ჯგუფია. მაცხოვარი ზაქეს მიმართავს: „ისწრაფე და გარდამოქედ, რამეთუ დღეს სახლსა შინა შენსა ჯერ არს ჩემი ყოფაჲ“.

„ქერივის შეწირულება“ (ფ. 236v, ლუკა 21, 1-4, ილ.139) სწორკუთხა მაგიდასთან, რომელზედაც დანა დევს და ფულია გაბნეული, სხედან ქრისტე, მოციქულები და იუდეველები. მოხრილი ქერივი ქრისტეს „ორ მწულილს“ აწვდის. მაცხოვარი გაწვდილი ხელით იღებს ქერივისაგან შეწირულს. ამ სიუჟეტს აქვს უძველესი წარმოშობა და ხელოვნების სხვადასხვა ნიმუშში მრავალ-

ფეროვანი იკონოგრაფიული ვარიანტით გვხვდება.²⁶⁹ ახლოსაა მოქვის მინიატურის იკონოგრაფიული სქემა Cod. Iviron 5-ის მინიატურასთან,²⁷⁰ ხოლო რძე. 105 ხელნაწერში მას მარტივი კომპოზიციური აგება აქვს: ნაგებობის ფონზე მხოლოდ ქვრივი და ქრისტე დგანან.²⁷¹

მინიატურა „გამოცხადება ემაოსის გზაზე“ (ფ. 249v, ლუკა 24, 15, ილ.140) საინტერესო იკონოგრაფიულ ვარიანტს იძლევა. იგი ასურათებს სახარების სიტყვებს: ისინი ამ ლაპარაკში იყვნენ, რომ „თავადი იესუ მივახლა მათ და თანაუდილოდა“. მთიანი პეიზაჟის ფონზე მოცემულია სწრაფი ნაბიჯებით მიმავალი სამი მამაკაცი. შუათანა – ქრისტე ჯვრული შარავანდითა და ბრწყინვალე სამოსელში (მარგალიტისფერი თეთრი) მიაბიჯებს ორ მოციქულს შორის (მარცხენა მოციქულისაგან მხოლოდ ფრაგმენტები იკითხება).

სცენას „გამოცხადება ემაოსში“ (ფ. 250v, ლუკა 24, 29-31, ილ.141) გაწონასწორებული, სიმეტრიული აგება აქვს. სეგმენტის ფორმის მაგიდასთან, რომელზედაც აწყვია პურები და თევზი, სხედან შარავანდიანი მოციქულები, სიმონი და კლეოპა. ცენტრში ჯვრული შარავანდითა და გრაგნილით ხელში მაკურთხეველი მაცხოვარია. ერთი შეხედვით ეს სცენა „სამებას“ მოგვაგონებს, მით უმეტეს, რომ მოქვის სიუჟეტურ მინიატურებში მოციქულები არასოდეს არ არიან გამოსახული შარავანდებით. „ქრისტეს გამოცხადება ემაოსში“ ხშირად გვხვდება შუა საუკუნეების სატრაპეზოების მოხატულობაში და იგი ექვარისტის უკავშირდება.²⁷² ხელნაწერის სცენა მიესადაგება „ზიარების“ კომპოზიციას თავისი ატრიბუტივითაც.

„ქრისტეს გამოცხადება მოციქულებთან“ (ფ. 251r, ლუკა 24, 33-37, ილ.142) კომპოზიციის თავისებურად ასახავს სახარების შემდეგ ეპიზოდს: „და ვითარ იგინი ამას იტყოდენ ოდენ, და თავადი იესუ დადგა შორის მათსა და ჰრქუა მათ: მშვიდობაჲ თქუენ თანა“. კომპოზიციის ცენტრს წარმოადგენს სამოსლის კალთით გაერთიანებული პეტრეს ორი ფიგურა, რომელთაგან ერთი მიმართულია ქრისტესაკენ, ხოლო მეორე გაშლილი ხელით ორი მოციქულისაკენ. მოციქულთა ხელების უესტიკულაცია მოწმობს, რომ ისინი საუბრობენ. ესენი არიან კლეოპა და სიმონი, რომელთაც იხილეს ქრისტე და ტრაპეზიც ჰქონდათ მასთან. ისინი ამის შესახებ უყვებიან პეტრესა და სხვა მოციქულებს და ამ დროს გამოჩნდება ქრისტეც. თხრობითი საწყისი გაძლიერებულია სიუჟეტში პეტრეს ორი ფიგურის გამოსახვით.

იცავს რა სახარების ტექსტს ლუკას მიხედვით შემდეგი „გამოცხადება მოციქულებთან“ (ფ. 251v, ლუკა 24, 38-40, ილ.143), მოცემულია ოქროს ფონზე. ქრისტეს ცენტრალური ფიგურა ფართო სივრცობრივი პაუზითაა გამოყოფილი მის ორივე მხარეზე დაჯგუფებული მოციქულებისაგან (მარცხენა მხარეს მხოლოდ ფრაგმენტებია). ქრისტე წინ მიმართული ხელისგულებით ამბობს: „იხილენით კელნი ჩემნი და ფერკნი... უჩუენნა მათ კელნი და ფერკნი მისნი“. ხელბეგადაფარებული მოციქულები გაცილებული მისჩერებიან მაცხოვარს. ასევე კარგად იკითხება ეს პოზა გაშლილი ხელისგულებით ათონის დიონისიატის მონასტრის კოდექსში 587 იმ განსხვავებით, რომ აქ ქრისტე წითელ ბალიშზე დგას.²⁷³

შემდეგი მინიატურა „გამოცხადება მოციქულებთან“ (ფ. 251v, ლუკა 24, 41-43, ილ.144) იკონოგრაფიულად საინტერესო სქემას იძლევა. მიწაზე გაშლილ თეთრ სუფრაზე დევს თეფშები, რომელზედაც აწყვია ნახევარი თევზი და

თაფლის ფიჭა. ქრისტე და მოციქულები აღმოსავლური წესით ფეხმორთხმით სხედან მიწაზე გაშლილ სუფრასთან. პარალელი ამ იშვიათ და ორიგინალურ იკონოგრაფიულ ვარიანტს სირიულ და ლათინურ მინიატურაში მოეპოვება. ლათინური მინიატურა, რა თქმა უნდა, განიცდის აღმოსავლური ტრადიციის გავლენას, რადგან თვით ტიპი მიწაზე გაშლილი სუფრისა აღმოსავლურ ყოფასთან და ჩვევასთან არის დაკავშირებული.²⁷⁴ ასეთივე სუფრას ჩვენ ვხვდავთ ვასპურაკანის №316 (XIII-XIV სს.) ხელნაწერის მინიატურაზე.²⁷⁵ უეჭველია, რომ ამოსავალ წყაროს როგორც ლათინური, ისე სომხური და ქართული მინიატურისათვის წარმოადგენდა სირია.

„ამაღლების“ (ფ. 252v, ლუკა 24, 51-52, ილ.145) კომპოზიცია შეიცავს ისეთ იკონოგრაფიულ დეტალებს, როგორიცაა ქრისტე სამფეოვან წრიულ დიდებაში, მაკურთხეველი მარჯვენით და მარცხენაში გრავნილით, რომელსაც ამაღლებს ორი ანგელოზი. ეს გამოსახულია კომპოზიციის ზემო ნაწილში, ხოლო ქვემოთ, ცენტრში, მოციქულთა ორ ჯგუფს შორის, ორანტაში დგას ღვთისმშობელი, რომლის მარჯვენა მხარეს ერთი ანგელოზია გამოსახული.

კომპოზიცია დიდი ხნიდან დამკვიდრებულ იკონოგრაფიულ რედაქციას მისდევს (ხელნაწერები, კედლის მხატვრობა, ხატები), მხოლოდ უნდა აღინიშნოს ერთი დეტალი, რომელიც არცთუ ისე ხშირად გვხვდება, მაგრამ გამონაკლისის სახით იგი ჩნდება ისეთ ძეგლებში, რომლებიც აღმოსავლური წარმოშობისაა. ესაა ღვთისმშობლის გვერდით ერთი ანგელოზის გამოსახულება, რომელიც დასტურდება ისეთ ძეგლებში, როგორიცაა სირიული ბრიტანეთის მუზეუმის ხელნაწერი Add. 7169 (XII ს. ფ. 13v),²⁷⁶ греч. 105,²⁷⁷ Parm. Palat 5,²⁷⁸ ანჩის მაცხოვრის კარედი ხატი (XIV ს.),²⁷⁹ სინას მთის მოზაიკური ხატი (XIV ს.),²⁸⁰ ანგელოზები ღვთისმშობლის გვერდით საერთოდ არ არის გამოსახული სალოლაშენის ფირფიტაზე (X-XI სს. მიჯნა),²⁸¹ ხლუდოის ფსალმუნის მინიატურაზე (ფ. 46v) და სომხური ხელნაწერების მრავალ ნიმუშში.²⁸² ბიზანტიურ იკონოგრაფიაში ანგელოზები ხესთან ერთად უკვე IX საუკუნის სალონიკის წმინდა სოფიის ეკლესიის მოზაიკაში ჩნდებიან და უნდა აღინიშნოს, რომ სწორედ ეს ძეგლი ასურათებს ყველაზე ცხადად აღმოსავლური ქრისტიანული ხელოვნების გავლენას ბიზანტიურზე.²⁸³ არ შეიძლება არ აღინიშნოს აგრეთვე ისეთი დეტალი, როგორიცაა ორი ანგელოზით ამაღლება, მაშინ, როდესაც უადრეს ძეგლებში, მაგალითად, რაბულას სახარებაში უკვე ოთხი ანგელოზით არის ამაღლება.²⁸⁴ ორი ანგელოზით ამაღლება გავრცელებული ჩანს როგორც ქართულ, ისე ბიზანტიურ ხელოვნებაში: Cod. 587 (ფ. 31),²⁸⁵ ვენის ეროვნული ბიბლიოთეკის სახარება theol gr. 154 (XII ს, III მეოთხედი),²⁸⁶ ხილანდარის მონასტრის დიპტიქონი (XIII ს.),²⁸⁷ гречю 1056²⁸⁸ არაბული სახარება (XIII ს.),²⁸⁹ ვასილის ჭიშკრის ფირფიტა,²⁹⁰ A-734,²⁹¹ A-648,²⁹² XIII საუკუნის ხატი იმერეთიდან,²⁹³ 1287 წლის სომხური სახარება²⁹⁴ და სხვ.

არც კანონიკურ და არც აპოკრიფულ ტექსტებში არაფერი არ არის ნათქვამი ღვთისმშობლის დასწრების შესახებ ამაღლებაზე, მაგრამ იგი უკვე V საუკუნიდან, როდესაც 431 წელს ეფესოში საზეიმოდ იქნა გამოცხადებული მარიამი ღვთის დედად, შემოდის ამ კომპოზიციაში. ღვთისმშობლის ორანტის პოზა ადრექრისტიანული ხელოვნებიდან მომდინარეობს და იგი სწორედ „ამაღლების“ ერთ-ერთ კომპონენტს წარმოადგენს, მიაჩნიათ რა, რომ ორანტის ტიპის ღვთისმშობელი ეს არის ეკლესიის სიმბოლო ღვთისმშობლის სახით.²⁹⁵ ამავე

დროს, ღვთისმშობელი გამოდის როგორც ადამიანთა მოდგმის მფარველი და დამცველი ქრისტეს წინაშე. „ამაღლება“, როგორც მითითება ქრისტეს მეორედ მოსულაზე, ასახავს იმავე ესკატოლოგიურ იდეას, რომელიც „ვედრების“ კომპოზიციის არსს შეადგენს – ქრისტეს წინაშე ღვთისმშობლისა და იოანე წინამორბედის შუამდგომლობა ადამიანებისათვის განკითხვის დღეს.²⁹⁶ „ამაღლებაში“ პეტრე გამოსახულია ხელებგადაფარებული. შესაძლებელია, ეს აიხსნას ანგელოზის დაპირებით, რომ ამაღლებული ქრისტე კვლავ დაბრუნდება მიწაზე (მოციქულთა საქმე 1, 11). ხელებგადაფარებული არიან გამოსახულნი პეტრე და პავლე მოციქულები რაბულას სახარებაში, XI საუკუნის სომხურ სახარებაში სან-ლაზაროს მონასტრიდან (ვენეციის მახლობლად).

ამ მინიატურით დასრულდა ლუკას სახარების დასურათება.

იოანეს სახარება

იოანეს სახარების ტექსტში ჩართული მინიატურების ციკლი იწყება სცენით „შენ ვინ ხარ?“ (ფ. 256r, იოანე 1, 19-20, ილ.148). ბორცვიანი პეიზაჟის ფონზე დგას იოანე ნათლისმცემელი, რომელსაც ხელში ჯვრით დაბოლოებული კვერთხი უჭირავს. მოკლე ტუნიკა წინ გამონასკეული ფართო სარტყლითაა შემოჭერილი. მარჯვენა ხელით იოანე აკურთხებს მის წინაშე მდგომ მღვდლებსა და ლევიტელებს, რომელთაგან პირველი მისკენ იწვდის ორივე ხელს და ეკითხება: „შენ ვინ ხარ?“

„იოანე ნათლისმცემლის მოწმობა ქრისტეზე“ (ფ. 256v, იოანე 1, 29-30, ილ.149). სცენა შორეულ პლანზე მოცემული მწვერვალებიანი მთის ფონზე ხდება. ნახევრადშებრუნებულ ქრისტეს მარჯვენა ხელი მეკრდთან აქვს მიტანილი, ხოლო მარცხენაში გრავნილი უჭირავს. იოანე ნათლისმცემელს მარცხენა ხელში კვერთხი უჭირავს, მარჯვენა ხელით კი მის უკან მდგომ ფარისევლებსა და თავის მოწაფეებს ქრისტეზე უთითებს და ეუბნება: „აჰა ტარიგი ღმრთისაჲ, რომელმან აიხუნეს ცოდვანი სოფლისანი...“ იუდეველები ინტერესით უსმენენ იოანეს. იოანეს მოწმობის ორი რედაქცია არსებობდა – ქრისტეთი და ქრისტეს გარეშე.²⁹⁷ მოქვის ხელნაწერი მისდევს იკონოგრაფიულ ვერსიას ქრისტეთი, ისე როგორც ფ. 74 (ფ. 167v),²⁹⁸ gr. 115, Cod. 587.²⁹⁹

„იოანე ნათლისმცემლის მოწაფეების მოსვლა ქრისტესთან“ სცენის (ფ. 257r, იოანე 1, 35-38, ილ.150) კომპოზიციის აგების დროს ოსტატი მიმართავს ისეთ მხატვრულ ხერხს, რომელიც არცთუ ისე ხშირად არის გამოყენებული ხელნაწერის გაფორმების დროს. მარცხნივ მდგომი იოანე ნათლისმცემელი თავის ორ მოწაფეს უთითებს იესო ქრისტეზე. პირველი მათგანი სახარების მიხედვით სიმონ-პეტრეს ძმა ანდრიაა, ღრმად მოხუცი მამაკაცი თეთრი თმა-წვეკრით, მეორე მოწაფე კი უწყვერულვამო ჭაბუკია. ამ ფიგურებისაკენ ზურგით კვლავ მოცემულია უკვე ქრისტესაკენ მიმართული ანდრია, რომელსაც იგი აკურთხებს. გამოყენებულია თანმიმდევრული თხრობის წესი, რამაც საშუალება მისცა ოსტატს ცენტრალური სამი ფიგურა ცხოველხატულ ვგუფად გაეერთიანებინა. ბრიტანეთის მუზეუმის ხელნაწერი Add. Ms. 42497 (1200 წ.) ამ მინიატურას ანალოგიური იკონოგრაფიული რედაქციით შეიცავს.³⁰⁰

სცენა „ქორწილი გალილეას კანაში“ (ფ. 259v, იოანე 2, 1-10, ილ.151)

რთული კომპოზიციური აგებით გამოირჩევა. სასწაული წყლის ღვინოდ გადაქცევისა, ერთი მნიშვნელოვანი ეპიზოდი იყო ქრისტეს სასწაულებს შორის, ვინაიდან აქედან იწყება მისი სასწაულები, რომლითაც ირწმუნეს მისმა მოწაფეებმა.³⁰¹ მიუხედავად მინიატურის ძლიერი დაზიანებისა, იკონოგრაფიული სქემის აღდგენა მაინც შესაძლებელია. მარცხნივ წინა პლანზე კედლის ფონზე სხედან ქრისტე და ღვთისმშობელი. მათ გასწვრივ, მარჯვენა მხარეზე, ისე როგორც სახარების ტექსტშია ნათქვამი, მოცემულია ექვსი ქვეერი, რომელთა უკან გამოსახული არიან თავზე გვირგვინდადგმული დედოფალი, ნეფე, პურის უფალი და მსახური. მსახური, როგორც ჩანს, ღვინოს ასხამს და შეტრიალებულია პურის უფლისაკენ.

ეს სცენა არ შეიცავს რაიმე იკონოგრაფიულ გადახვევას შუა საუკუნეების ხელოვნებაში საერთოდ მიღებული და გავრცელებული იკონოგრაფიული რედაქციისაგან.³⁰² ხშირად ამ სცენას ახასიათებს რეგისტრებად აგება. ცალ-ცალკეა ხოლმე მოცემული საქორწილო ნადიმი და წყლის გადაქცევა ღვინოდ: რეყ. 21 (XI ს.),³⁰³ პარმის სახარება (XI ს.),³⁰⁴ gr. 115,³⁰⁵ Q-908 და სხვ. მოქვის მინიატურაში მოვლენები ვითარდება არქიტექტურის ფონზე, რაც დამახასიათებელ მომენტად შეიძლება ჩაითვალოს ამ სცენისათვის (Q-908, Iviron 5,³⁰⁶ ბერთუბნის სატრაპეზოს მოხატულობა³⁰⁷). ქრისტეს მიერ წყლის ღვინოდ გადაქცევის სასწაულს შუა საუკუნეების თეოლოგები ღვინის სისხლად ევქარისტულ გადაქცევას ადარებდნენ. თავისი შინაარსით ეს სცენა სხვა უფრო რთული სიმბოლური მნიშვნელობის შემცველიც იყო, მაგალითად, იგი ითვლება ქრისტეს ეკლესიაზე ქორწინების სიმბოლოდ და სხვ. უნდა აღინიშნოს, ისიც, რომ ამ ეპიზოდს უშუალო კავშირი აქვს საქართველოსთან, რადგანაც სიმონ კანანელი, რომლის სახლშიც მოხდა ქორწილი, საეკლესიო გადმოცემით ანდრია პირველწოდებულთან ერთად საქართველოს პირველი განმანათლებელი იყო და დაკრძალულია აფხაზეთში.

„ქრისტე და ნიკოდიმოსი“ (ფ. 260v, იოანე 3, 1-21, ილ.152) ორი ფიგურისაგან შემდგარი ლაკონიური კომპოზიციია. ოქროს ფონზე მოჩანს დაბალ სკამზე მჯდომი ქრისტე მაკურთხეველი მარჯვენით და მის წინაშე მოწიწების პოზაში თავდახრილი ნიკოდიმოსი, ურიათა მთავარი. საუბრის ნიშნად ნიკოდიმოსს ორივე ხელი ქრისტესაკენ აქვს მიმართული. იოანე ოქროპირი ასე განმარტავს ამ სცენის აზრს: „ურიათა მთავარი ნიკოდიმოსი, რომელსაც ჰქონდა ქრისტეს მიმართ სარწმუნოება, ღამით მოვიდა და მოიღო მური და ალოა ასი ლიტრად. კაცთმოყვარე უფალმან „არავე გარემოაქცია, არცა გამოაქუა თვისისა სწავლისაგან, არამედ ასწავნა სწავლანი მალაღნი და ღიღნი“.³⁰⁸ ეს სცენა ხშირად გამოისახებოდა სწორედ ასეთი ლაკონიური ხასიათით, ყოველგვარი დამატებითი დეტალების გარეშე, რომლებიც ქადაგების სიმბოლურ არსზე მიგვიოთხებდა, მაგალითად, ჯრუჭის II სახარებაში ქრისტე და ნიკოდიმოსი ერთიმეორის გვერდით ღვანან და ისე ესაუბრებიან ერთმანეთს. მარცხნივ უზარმაზარი ჯვარია მოცემული, ხოლო მარჯვნივ ხეზე დახვეულია ცისფერი გველი.³⁰⁹

„ქრისტე და სამარიტელი დედაკაცის“ (ფ. 263v, იოანე 4, 6-30, ილ.153) შეხვედრის სცენა შუა საუკუნეების ხელოვნებაში გავრცელებული რედაქციითაა მოცემული. კომპოზიციის მარჯვენა კუთხეში გამოსახულია ცილინდრის ფორმის ჭა, როგორც ეს იყო მიღებული აღმოსავლური წრის ძეგლებში. ტექსტის ერთგული მოქვის ოსტატი ქრისტეს ბორცვზე მჯდომს იძლევა, რომელიც ქადაგებს,

მოძღვრავს დედაკაცს, ხოლო სამართიელი დედაკაცი ჭის უკან დგას. იგი გაშლილი მარჯვენა ხელით სანახევროდ იკითხება. ამ სცენისათვის დამახასიათებელი სიმეტრიული აგება – ფიგურების განლაგება ჭის ორივე მხარეზე, გართულებულია: პალეოლოგოსთა ხანის ოსტატის მიერ როგორც მოციქულის ფიგურის შემოყვანით ქრისტეს უკან, ისე დედაკაცის მოთავსებით ჭის უკან, მეორე პლანზე.

თეოლოგები ამ ეპიზოდს მრავალი სიმბოლური სახით განიხილავენ, როგორც განწმენდის, სულიერი საზრდოს მიღების, ნათლისღების, ნათლისღების ცოცხალი წყლის მნიშვნელობით.³¹⁰ მას აგრეთვე ექპარისტიის თემის შესაბამის სიმბოლოდ მიიჩნევენ. ამ სცენაში ჭის არსებობა მას მაცოცხლებელი წყაროს მნიშვნელობას ანიჭებდა, რომელიც, თავის მხრივ, უკვდავებას, ნაყოფიერებას უკავშირდებოდა.³¹¹ მას უკავშირდებდნენ აგრეთვე ღვთიური ჭეშმარიტების შეცნობას, რადგან მასში იგივე წყალია, რაც ქორწილში გალიელას კანაში.³¹² მოქვის მინიატურაში აქცენტი გადატანილია მოელენის შინაგან არსზე, როგორც მოძღვრებაზე ცოცხალი წყლის შესახებ და არა შეხვედრის ფაქტზე. ამიტომაც სამართიელი დედაკაცი ვაოცებული უსმენს ქრისტეს ახალ მოძღვრებას. თანაც მინიატურაში დაფიქსირებულია საუბრის უკანასკნელი მომენტი, როდესაც მოციქულები უკვე მობრუნდნენ (იოანე 4, 27). ქრისტეს უკან ორი მოციქულია გამოსახული (შეიძლება ერთი, მინიატურა ამ ნაწილში დაზიანებულია). ერთი მოციქულია მოცემული რაბულას სახარებაში (ფ. 284), A-648-ში (ფ. 36r), გელათის სახარების მინიატურაზე კი ქრისტეს უკან ორი მოციქული დგას (ფ. 230v), ისე როგორც gr. 74, Suppl. 27 (ფ. 20r), gr. 54 (ფ. 289r), Iviron 5 (ფ. 371r), მოციქულთა მრავალრიცხოვანი ჯგუფია გამოსახული A-734 (XII ს.) ხელნაწერის მინიატურაზე.³¹³ დედაკაცს მარცხენა ხელში ჭურჭელი უჭირავს ისე, როგორც ეს არის სხვა ნიმუშებში, თუმცა მინიატურის დაზიანების გამო კარგად არ იკითხება, მაგრამ ვარაუდის გამოთქმის საშუალებას კი იძლევა. მოქვის მინიატურაში უგულებელყოფილია ქალაქ სამარის მცხოვრებლების მოსვლა, რომელიც წარმოადგენს უკანასკნელ რგოლს ამ სცენის ეპიზოდების რიგში, ე. ი. არ არის ტენდენცია დაწვრილმანებული თხრობისა, რომელსაც ო. დემუსი განსაზღვრავს როგორც აღმოსავლური ტრადიციებისათვის დამახასიათებელს.³¹⁴ არ არის აგრეთვე მითითება ქალაქის არქიტექტურაზე ისე, როგორც ეს არის ხელოვნების მრავალ ნიმუშში (gr. 74, gr. 54, A-734, Q-908, მონრეალის მოზაიკა და სხვ.). თავისი ლაკონიური და გაწონასწორებული ხასიათით იგი ახლოს არის A-648 ხელნაწერის შესაბამის მინიატურასთან.³¹⁵

„აზნაურის ძის განკურნება კაპერნაუშში“ (ფ. 267v, იოანე 4, 46-54, ილ.154) სცენის იკონოგრაფიულ თავისებურებას წარმოადგენს ორჯერ გამეორებული აზნაურის ფიგურა. მარცხნივ იგი ქრისტეს წინაშე დგას და ხელებგაწვდილი სთხოვს ძის განკურნებას, ქრისტეს უკან ერთი მოციქულია, ხოლო მარჯვნივ იგი დგას მსახურისა და სხვა იუდეველების წინაშე და გაკვირებული ისმენს ცნობას ძის განკურნების შესახებ. ოქროს ფონზე საკმაოდ დიდი სივრცობრივი პაუზითაა აზნაურის ფიგურები ერთმანეთს დაშორებული. თანმიმდევრული თხრობის ხერხია აქ გამოყენებული, რომელშიც პროტოტიპის დიდი ძალა იგრძნობა. ასეთი ფორმულითაა ეს სიუჟეტი მოცემული ხელნაწერში Plut VI₂₃ (XII ს.).³¹⁶

„ბითუზა“ ანუ „განრღვეულის განკურნება ცხვრის საბანელთან“ (ფ. 268r, იოანე 5, 1-9, ილ.155) მინიატურაზე დაკრძომილთა თავშესაფარი ცხვრის წყაროსთან დიაგონალზე ერთმანეთზე დალაგებული ავადმყოფების სახითაა

გადმოცემული. საწოლებზე მოთავსებულ სამ ავადმყოფზე, რომელთა მხოლოდ თავები მოჩანს, მეოთხე საწოლია ჯვარედინად დადგმული, რომელზედაც ავადმყოფი უკვე მთელი ტანით არის გამოსახული. ცხერის საბანელი მართკუთხედის ფორმის საცაეს წარმოადგენს, რომლის თავზე შარავანდიანი ანგელოზია (ფრაგმენტულად არის შემონახული) და რომელიც შესაძლებელია კვერთხით ამღვრედა წყალს. ქრისტე მოცემულია მოციქულთა თანხლებით, მაკურთვეელი მარჯვენით, მარცხენაში გრაგნილით, წინ მისწრაფებული.

მიკვება რა იოანეს სახარების ტექსტს, მოქვის ოსტატი გამოსახავს ისეთ დეტალებს, როგორცაა აუზი და ანგელოზი, რომელთაც ო. დემუსი ბიზანტიურ იკონოგრაფიას მიაკუთვნებს,³¹⁷ ხოლო როგორც გ. ალიბეგაშვილი აღნიშნავს, კომპოზიციის განვითარებული ტიპი – ნაპირი, წყალი, აუზი, მოციქულები, ამ კომპოზიციის იკონოგრაფიის დროში განვითარების შედეგს ასახავს, მისწრაფებას, სცენის სიმბოლური გამოსახულებიდან მის ისტორიულ, უფრო დაზუსტებული გადმოცემისაკენ.³¹⁸

საინტერესო იკონოგრაფიული სქემით არის მოცემული ეს სიუჟეტი გელათის სახარებაში (ფ. 234r). მინიატურა გაყოფილია ორ რეგისტრად: ზედა რეგისტრში ქვის აუზი და მასში შიშველი ავადმყოფია. ანგელოზი, რომელიც მაღლიდან მოფრინავს, კვერთხით ამღვრევს წყალს აუზში. აუზის ორივე მხარეზე საწოლებზე ავადმყოფები წვანან (ხუთი ავადმყოფი). ქვემო რეგისტრში ქრისტე ორი მოციქულის თანხლებით უახლოვდება საწოლს, რომელზედაც ავადმყოფი წევს, ხოლო მარჯვნივ უკვე განკურნებული ეს ავადმყოფი ზურგზე საწოლმოკიდებული მიდის. აქ დაცულია ბიზანტიურ ხელოვნებაში აღმოსავლური ტრადიციებიდან შემკვიდრებით მიღებული კომპოზიციური სქემა – ელემენტების განმეორებით ეპიზოდების ორი თანმიმდევრობითი ფაზით გამოსახვა.

„მოწაფეთა განდგომის“ სცენაში (ფ. 276r, იოანე 6, 66-70, ილ.156) მხატვარი სივრცობრივი ცეზურით ორად გაყოფილ მოციქულთა მრავალრიცხოვან ჯგუფს ქმნის. მარჯვნივ ქრისტე მიმართავს მის წინაშე მდგომ 9-10-კაციან მოციქულთა და მოწაფეთა ჯგუფს, რომელთაგან პირველი პეტრე, ჭაღარა თმაწვერით, საუბრის ნიშნად ხელს იწვდის ქრისტესაკენ. ესენი არიან ისინი, ვინც მასთან დარჩნენ, ხოლო მარცხნივ ჩანს მოწაფეთა ჯგუფი, რომლებიც დაეჭვებული სახეებით მიდიან, თუმცა კვლავ ტრიალდებიან ქრისტესაკენ. ეს საკმაოდ მეტყველი და გამომსახველი კომპოზიციანაა.

მინიატურაში „ქრისტე და მრუში დედაკაცი“ (ფ. 281r, იოანე 8, 2-12, ილ.157) მოქმედი პირები ორად არიან დაჯგუფებული. ერთ მხარეზე – იუდეველები, მწიგნობრები, ფარისევლები და მრუში დედაკაცი, მეორეზე – დაბალ სკამზე მჯდომი ქრისტე, ზურგს უკან მოციქულებით. ქრისტეს ხელში უჭირავს ცისფერი ჯოხი (თუ მისი თითიდან გამოედინება სინათლის სხივი), იუდეველებმა ეს დედაკაცი მოიყვანეს, რათა გამოეცადათ ქრისტე, ხოლო იესო „თითითა ქუეყანასა წერდა და არარას ეტყოდა“. აქ გაერთიანებულია ორი მომენტის: მრუში დედაკაცის მიყვანა ქრისტესთან (იოანე 8, 11) და მისი სიტყვების „მე ვარ ნათელი სოფლისაჲ, რომელიც შემომიდგეს მე, არავიდოდის ბნელსა, არამედ აქუნდეს ნათელი ცხორებისაჲ“ (იოანე 8, 12), მხატვრული ფორმით გამოსახვა.

„ებრაელებს სურთ ქვებით ჩაქოლონ იესუ“ (ფ. 285r, იოანე 8, 58-59, ილ.158). მინიატურისტს სურს გადმოსცეს სახარების შემდეგი სიტყვები: „აღ-

იღეს ქვები ჰურიათა მათ, რაათა დაჰკრიბონ მას. ხოლო იესუ დაეფარა და განვიდა ტაძრით, განვლო შორისა მათსა და წარვიდა ესრეთ“. მარცხნივ მოცემულია ებრაელთა გაავებული ბრბო, რომელთაც ხელში ქვები უჭირავთ, მათ მოკლე ტუნიკები და მალალყელიანი ფეხსამოსები აცვიათ. ახალგაზრდა სახეები ენაცვლებიან მოხუცებს და დინამიკურ, ცხოველხატულ ჯგუფს წარმოგვიდგენენ. მარჯვნივ ქრისტე მიდის და უკან იყურება ებრაელებისაკენ, იუდეველებსა და ქრისტეს შორის ტაძრის გარღვეული კედელია.

„ბრმადშობილის განკურნება სილოამის ჭასთან“ (ფ. 285v, იოანე 9, 1-7, ილ.159). ამ სცენის იკონოგრაფიულ თავისებურებას შეადგენს ბრმის ორჯერ გამოსახვა: მარცხნივ ქრისტეს თითი მიაქვს ბრმის თვალებთან. ამ მომენტს ესწრებიან მოციქულები, ხოლო მარჯვნივ ბრმა ჭის წყლით იბანს თვალებს. ჭა ცილინდრული ფორმისაა. როსანოს სახარებაში ბრმის განკურნება სწორედ ორი მომენტიტ ვგვხვდება, მაშინ, როცა რაბულას სახარებაში იგი ერთი მომენტიტად მოიციემა.³¹⁹ ორი თანმიმდევრული მომენტიტით ბრმის ფიგურის გამოსახვა ელინისტური ხელოვნებიდან მომდინარეობს, რომელიც, თავის მხრივ, აღმოსავლურ ტრადიციებს ეფუძნება და რომელმაც ფართო გავრცელება პოვა ბიზანტიურ ხელოვნებაში. ერთ კადრში მოცემულია ორი ფაზა მოქმედების — ერთი, როდესაც ქრისტე ნერწყვიმ გარეულ თიხას უცხებს ბრმას თვალებზე და მეორე, ბრმა ჭის წყლით იბანს თვალებს, თუმცა მოვლენები ტექსტის მიხედვით სხვადასხვა ადგილას ხდება. ე. კისინჯერის აზრით,³²⁰ ბრმის განკურნება სილოამის ჭასთან, სადაც ჭას ხშირად ჯერის ფორმა აქვს,³²¹ მიუთითებს ბრმის განკურნების სცენის სიმბოლურ მნიშვნელობაზე, რაც უკავშირდება ქრისტიაანობის გავრცელებას, ე. ი. დაბადებიდან ბრმის განკურნება, როგორც სიმბოლო თვალის ახელისა და ნათლისღებისა.³²² აღსანიშნავია, რომ XI საუკუნის მინიატურის მნიშვნელოვან ნიმუშში Paris gr. 74 განკურნების ეს თემა მოცემულია შვიდი მინიატურით და მას ხაზგასმულად თხრობითი ხასიათი აქვს.³²³ მოქეში ამ შვიდ მინიატურას შეესაბამება ორი — განკურნების მომენტის დასაწყისი (ფ. 285v) და დასასრული — „ფარისეველების ურწმუნობა“ (ფ. 288r, იოანე 9, 18-40, ილ.160). ამ სცენაში ქრისტე ზის ქვაზე და აკურთხებს, ხოლო მის წინაშე მოწინების პოზაში დგას თვალებახელილი ბრმა, რომელსაც ორივე ხელი გაუშლია. განკურნებული ბრმის უკან იუდეველთა მრავალრიცხოვანი ჯგუფია, რომელმაც ტაძრიდან გამოაგდო იგი, არ ირწმუნა რა მისი განკურნება. ბიზანტიურ ხელოვნებაში ამ ეპიზოდმა კარგად ჩამოყალიბებული ფორმულის სახე მიიღო, სადაც განკურნება სილოამის ჭასთან ერთი მინიატურით — ბრმის ორჯერ გამოსახვით იყო მოცემული (როსანოს სახარება, Copt. 13 - ფ. 246v, ნიკომიდის სახარება - ფ. 284, Iviron 5 - ფ. 405v, A-468 - ფ. 14, ლარგვისის ზატიკი — ფ. 240v და სხვ.).

„ლაზარეს აღდგინების“ (ფ. 294r, იოანე 11, 1-45, ილ.161) სცენის იკონოგრაფიული სქემა არ შეიცავს რაიმე სიახლეს. მინიატურის მარჯვენა ნაწილი ლაზარეს გამოსახულებით აკლდამაში ძლიერ დაზიანებულია. სიუჟეტი ვითარდება კედლის ფონზე. მარცხნივ მაკურთხეველი ქრისტეს ფეხებთან მუხლებზე დატეხული ლაზარეს დები არიან გამოსახულნი. მარიაში მუხლებზე დაჩოქილი და ხელებგადაფარებული ევედრება ქრისტეს, მართა, შესაძლებელია, შუბლით ეხება მიწას (დაზიანებულია). ქრისტეს უკან მოციქულთა ჯგუფია. სარკოფაგის გასწვრივ მსახურის ფიგურაა, რომელიც ცხვირზე იჭერს ხელს.

ყველაფერი ეს ამ კომპოზიციისათვის დამახასიათებელ ნიშნებს შეადგენს.³²⁴ მოქვის ხელნაწერის მინიატურაში არ არის აღრექრისტიანული იკონოგრაფიის ისეთი ნიშანი, როგორცაა მეგობარი, რომელიც ლაზარეს ბეჭზე ადებდა ხელს. სულ მცირე ფრაგმენტების მიხედვით შეიძლება გამოითქვას ვარაუდი მსახურის გამოსახულების შესახებ, რომელიც ლაზარეს სახევეებს ხსნიდა. ბიზანტიელებს არასოდეს არ დაუვიწყებიათ სახევეების მოხსნის მომენტი. სამწუხაროდ, დაბეჯითებით არ შეგვიძლია ვიმსჯელოთ ლაზარეს პოზის შესახებ, რომლის მიხედვითაც ლ. რეო ახდენდა ლაზარეს აღდგინების კომპოზიციის კლასიფიკაციას, მაგალითად, ლაზარე ზოგჯერ გამოსულია სარკოფაგიდან და ამით აღდგენა თვალსაჩინოა, ან წინ გაწედილი ხელებით მიისწრაფოდა ქრისტეს შესახვედრად, ან თვით ლაზარეს პოზაში მხატვარი იძლეოდა დაბრუნებული სიცოცხლის განცდას და სხვ.

„ლაზარეს აღდგინება“ ჯერ კიდევ კატაკომბების მოხატულობაში III საუკუნიდან ჩნდება³²⁵ და ფართო გავრცელებას აღემატება ხელოვნების ყველა დარგში. როსანოს სახარებაში ეს სცენა კიდევ უფრო ხალხმრავალ ხასიათს ატარებს, ვიდრე მოქვის მინიატურაში, რადგან ქრისტეს წინ იუდეველთა მრავალრიცხოვანი ჯგუფია.³²⁶ XII საუკუნეში ამოტივიტივდა და XIII საუკუნეში ფართოდ გამოიყენება ისეთი იკონოგრაფიული სქემა, როდესაც მაცხოვრის უკან მოციქულთა, ხოლო წინ იუდეველთა მრავალრიცხოვანი ჯგუფია გამოსახული.³²⁷ XIII საუკუნეში ჩნდება აგრეთვე მრავალფეროვანი არქიტექტურული პეიზაჟი, მსახურის მიერ სარკოფაგის თავის გატანა და სხვ. თავისი ლაკონიური ხასიათით მოქვის მინიატურა ახლოსაა A-648 ხელნაწერის³²⁸ და Cod. W 531 (XIV ს.)³²⁹ მინიატურებთან.

„ლაზარეს მკვდრეთით აღდგომაში“ ქრისტე ავლენს თავის ღვთაებრივ ძალას და მოასწავებს მომავალში როგორც მისი, ისე საყოველთაო აღდგომას.³³⁰

„ფერქთა ბანის“ (ფ. 300r, იოანე 13, 1-15, ილ.162) ეპიზოდს შეიცავს მხოლოდ იოანეს სახარება და მისი დასურათებაც მხოლოდ იოანეს ტექსტის მიხედვით ხდება. სეგმენტის ფორმის მაგიდასთან ნახევარწრედ მსხდომარე მოციქულები გაოცებული ესაუბრებიან ერთმანეთს. მხატვარი იძლევა იმ მომენტს, როდესაც პეტრეს შუბლთან მიაქვს მარცხენა ხელი, ფეხს უწვდის ქრისტეს და ეუბნება: „ნუ ხოლო ფერქნი ჩემნი, არამედ ქელნიცა და თავიცა ჩემი“. წინა პლანზე, ცენტრში, ორად მოხრილ ქრისტეს ერთი ხელით უჭირავს პირსახოცზე დადებული პეტრეს ფეხი, ხოლო მეორეთი აკურთხებს. პირსახოცი ქრისტეს წელზე აქვს შემოხვეული. თულოგების მიერ ეს სცენა განიხილებოდა როგორც საიდუმლო სერობის პრელუდია.³³¹

მოქვის მინიატურის იკონოგრაფიული სქემა მიჰყვება კაპადოკურ ტიპს, რომელიც ფართოდ ვრცელდება ბიზანტიაშიც. ამ სცენის ცენტრალური მომენტია ქრისტეს მიერ პეტრეს ფეხის დაბანა ან გაწმენდა. აღმოსავლეთიდან მომდინარეობს დაბანა და არა გაწმენდა. ბიზანტია არჩევდა ფეხის წმენდის მომენტს.³³² მოქვის ხელნაწერის მინიატურაშიც სწორედ ეს მომენტია: ქრისტე ფეხს უმშრალებს პეტრეს, პეტრე კი უარს აცხადებს, ისე როგორც ამას სარკოფაგებზე ვხვდებით. მოქვის მინიატურის იკონოგრაფიული სქემა დიდ სახლოვეს ამჟღავნებს ბერლინის მთავარი ბიბლიოთეკის ხელნაწერთან Ms. 304, რომელიც ასევე XIII საუკუნით თარიღდება.³³³ როგორც მეცნიერები აღნიშნავენ, იგი განეკუთვნება აღმოსავლეთზე ორიენტირებულ პროვინციულ ძეგლს. Cod. Ivion

5-ის მინიატურას, მართალია, განსხვავებული კომპოზიციური აგება აქვს, მაგრამ ქრისტე აქაც ფეხს წმენდს პეტრეს.³³⁴

„საიდუმლო სერობის“ კომპოზიცია იოანეს სახარების მიხედვით (ფ. 301v, იოანე 13, 1-30, ილ.163) დაძაბულ და დინამიკურ სცენას წარმოგვიდგენს. მრგვალი მაგიდის ირგვლივ მსხდომი თერთმეტი მოციქული ერთმანეთისაკენ შეტრიალებული ეწურჩულებიან ურთიერთს. ახალგაზრდა, უწვერულვაშო მოციქული ფეხზე მდგომი გაწვდილი ხელით მიმართავს ქრისტეს, რომელიც ბიზანტიური ტიპის საწოლზე ზის ფეხგადაჯვარდინებული. ქრისტეს ხელების მოძრაობა ცუდად ირჩევა. მარჯვენათი უნდა აკურთხებდეს, ხოლო მარცხენაში ალბათ გრავნილი ეჭირა. მაგიდაზე აწყვია მალაღფეხიანი ორი თასი, თეფში და პურები. ჩვენ უკვე განვიხილეთ მათეს სახარების მინიატურა „საიდუმლო სერობის“ სცენით. თუ ამ ორ მინიატურის იკონოგრაფიულ სქემას ერთმანეთს შევადარებთ, უპირველეს ყოვლისა, ყურადღებას მიიპყრობს მოციქულთა არათანაბარი რაოდენობა ამ სცენაში. პირველი მინიატურა იცავს ბიზანტიაში გავრცელებულ სქემას და იძლევა 12 მოციქულს, როცა იუდა ხელს ჰყოფს ჭურჭელში და ამით სახარების სიტყვების ზუსტი ინტერპრეტაცია ხდება: „რომელმან შთამყოს ჩემ თანა კელი პინაკსა ამას, ამან მიმცეს მე“ (მათე 26, 23), ხოლო მეორე მინიატურა, რომელიც ასევე მიჰყვება სახარების ტექსტს, ასურათებს დროში განსხვავებულ მომენტს და იძლევა სახარების შემდგომი ტექსტის დასურათებას: „ხოლო მან (იუდა) მიიღო პური იგი და მეყსეულად განვიდა“ (იოანე 13, 30).

თერთმეტი მოციქულის გამოსახვამ „საიდუმლო სერობის“ კომპოზიციაში დიდი ხანია მიიპყრო მეცნიერთა ყურადღება. იგი ჩნდება შუა საუკუნეების ხელოვნების ისეთ მნიშვნელოვან ძეგლებში, როგორცაა რავენის წმინდა აპოლინარი ნუოვოს ფრესკა, ბალიკ-კილისის ფრესკა (კაპადოკია), პარიზის ეროვნული ბიბლიოთეკის ხელნაწერის gr. 115 და მატენადარანის ხელნაწერის №316-ის მინიატურები. მოქვის მინიატურებისა და პარიზის ხელნაწერის მინიატურების იკონოგრაფიული სქემების სიახლოვე ჩვენ არაერთხელ აღვნიშნეთ. თუ დავუშვებთ, რომ მოქვის მინიატურაზე თერთმეტ მოციქულთაგან ის, რომელიც ფეხზე წამოდგარი ქრისტეს მიმართავს, იუდა ისკარიოტელია, მაშინ რომელი მოციქული არ არის?

გ. მილე თვლიდა, რომ Paris gr. 115 კოდექსსა და ბალიკ-კილისის მონასტერულობაში გამოსახული არ იყო იოანე.³³⁵ ბალიკ-კილისის ფრესკაზე იუდას უჭირავს უკანასკნელი ადგილი მარჯვნივ, რაც დადასტურებულია წარწერით მის თავზე. ნ. მალიციკი მიიჩნევდა, რომ აქ გამოსახული არ იყო იოანე.³³⁶

ამავე დროს, რავენის წმინდა აპოლინარი ნუოვოს მოზაიკაში „საიდუმლო სერობის“ სცენაში მოცემულ თერთმეტ მოციქულს შორის, ე. რედინის აზრით, არ უნდა იყოს გამოსახული სწორედ იუდა, იგი გავიდა და მონაწილეობა არ მიუღია ექვარსტიაში, რომელიც „საიდუმლო სერობას“ მოსდევდა.³³⁷ ნ. მალიციკი ამ კომპოზიციის ასეთ ვერსიას არ იღებს, რადგან, მისი აზრით, ძირითადი მომენტი ამ სცენისა სწორედ გამყიდველის აღმოჩენაა და იუდას გამოსახვა სცენისათვის აუცილებელი დეტალია.³³⁸ ნ. პოკროვსკის მოსაზრებით, წმინდა აპოლინარი ნუოვოს მოზაიკაში, რომელიც ყველაზე ადრეული ნიმუშია „საიდუმლო სერობისა“, სადაც თერთმეტი მოციქულია მოცემული, გამოსახული არ უნდა იყოს იუდა, რაც შეიძლება აიხსნას ადგილის სიმცირით, ანდა სურვილით,

არ გამოესახათ გამყიდველი იუდა, რომლის მაგალითები შეიძლება მოიძებნოს სირიულ სახარებასა და ბრიტანეთის მუზეუმის ფსალმუნში.³³⁹

მოქვის სახარების მინიატურა უფრო მეტი დამაჯერებლობით იძლევა საშუალებას გამოთქვათ მოსაზრება, რომ გამოსახული არ უნდა იყოს იუდა. თუ ვინ იყო გამყიდველი, სახარების მიხედვით, ამ კითხვით ქრისტეს მიმართეს პეტრემ და იოანემ. მოქვის მინიატურაზე ქრისტესაკენ საუბრის ნიშნად ჭაღარით მოსილი პეტრე და ახალგაზრდა უწვეურულვაშო (ფეხზე მდგომი მოციქული) იოანეა მიმართული და არ არის ჯამისაკენ ხელგაწვდილი იუდა. შესაძლებელია, რომ gr. 115-ის მინიატურაც, ასურათებს რა იოანეს სახარებას, ტოვებს იუდას და არა იოანეს.

მოქვის ორ მინიატურას შორის არის დროითი კავშირი. იუდა ხელგაწვდილი იღებს ლუკმას (I) და გადის (II). ამრიგად, მხოლოდ სახარების ტექსტით შეიძლება აიხსნას ამ მინიატურაში თერთმეტი მოციქულის არსებობა თორმეტის ნაცვლად. შესაძლებელია კედლის მხატვრობის ძეგლებშიც მინიატურული ხელოვნების ნიმუშით სარგებლობდნენ, რომელიც იოანეს სახარების ტექსტს მიჰყვებოდა და ტოვებდა იუდას და არა იოანეს. ეს ტრადიცია სათავეს აღმოსავლურ ხელოვნებაში უნდა იღებდეს. მოქვის მინიატურებში გამოყენებულია უძველესი იკონოგრაფიული სქემა და მოცემული არ არის არც იუდა და არც პავლე მოციქული და ამით უზუსტად არის დაცული ტექსტი.

მოქვის ოთხთავის „საიდუმლო სერობის“ მინიატურებში, როგორც აღვნიშნეთ, საყურადღებოა მეორე მომენტიც: მრგვალ მაგიდასთან ქრისტე ზის მარჯვნივ და არა მარცხნივ და ამით ემიჯნება ბიზანტიურ ხელოვნებაში ჩამოყალიბებულ კანონს. აქაც ჩვენ საქმე გვაქვს ადრეული აღმოსავლური ნიმუშის უძველესი იკონოგრაფიული სქემის გამოყენებასთან, რომელიც სირიული ხელნაწერი წიგნის ილუსტრირების თავისებურებებს უკავშირდება.

„მე ვარ იესუ“ (ფ. 312r, იოანე 18, 5-6, ილ.164) მხატვარი ასურათებს სახარების სიტყვებს: „და ვითარცა პრქუა მათ. მე ვარ, გარეუკუნიქცეს და დაეცეს ქუეყანასა“. უკანა პლანზე კლდოვანი პეიზაჟის ფონზე მოცემული არიან გულაღმა წაქცეული იუდეველები, რომლებიც გაოცებული მისჩერებიან ქრისტეს. ქრისტესაკენ ზურგით მუხლებზე დაცემული იუდაა გამოსახული, რომლის თავი პროფილშია მოცემული. ქრისტეს საუბრის ნიშნად მარჯვენა ხელი გაუწვდია.

„ჯვარცმის“ სცენა (ფ. 317v, იოანე 19, 18-30, ილ.165), იოანეს სახარების მიხედვით, რთულ იკონოგრაფიულ სქემას წარმოადგენს. ქრისტეს ჯვარცმული სხეული თითქოს მიყუდებულია ჯვარზე. ხელები და ფეხები უმნიშვნელოდ არის გალუნული, თუმცა თავი საგრძნობლად აქვს დახრილი მარჯვენა ბეჭზე. ფეხები ფეხსადაგამზე უდევს, მარცხნივ მტირალი იოანე და მწუხარე ღვთისმშობელი არიან გამოსახულნი. მათ უკან — გამომსახველად სევედიანი სახით ხელებგადაფარებული მარიამ მაგდალენელი, მარჯვნივ — ლონგინოზ ასისთავი, რომელიც ხელს იწვდის ქრისტესაკენ. მისი ფესტი სახარების თხრობის ცენტრალურ აზრს უნდა გამოხატავდეს: „ჭეშმარიტად ძე ღმრთისაჲ იყო ესე“ (მათე 28, 54). ასისთავის უკან კიდევ ერთი ჯარისკაცი. ორივე მხრიდან ჯვარცმულისაკენ მიმართული; ჯარისკაცებიდან ერთი შუბს ფერდში ურჭობს, ხოლო მეორეს ძმრიანი ღრუბელი მიაქვს ქრისტეს პირთან. მინიატურის დაზიანების გამო არ ირკვევა ჯვრის ქვეშ რა იყო გამოსახული. ისევე როგორც

„ჯვარცმის“ მინიატურაში მათეს სახარების მიხედვით (ფ. 38v), აქაც ქრისტეს მკვდარი სხეული ოდნავ არის მოშვებული, რაც არ შეესაბამება XIII-XIV საუკუნეებში გავრცელებულ მიდგომას და გულისხმობს X-XI საუკუნეების პროტოტიპს, რომელიც მხატვარმა არ გადაამუშავა დროის შესაბამისად.

Cod. Iviron 5-ის ხელნაწერის მინიატურაზე „ჯვარცმის“ კომპოზიციაში იონანე და მარიამი ასევე დგანან მარცხნივ ერთმანეთს მოხვეული, რაც გ. მილეს აზრით, ორიგინალური მომენტია და იგი ტექსტის სრულ ინტერპრეტაციას იძლევა: „დღეა კაცო, ამა ძე შენი, და მერმე მოწაფესა მას პრქუა: ამა დედაჲ შენი“.

იკონოგრაფიული მოტივი – მარიამი ეხვევა იონანეს, ჯერ კიდევ V საუკუნის ბრიტანეთის სპილოს ძვლის ნაკეთობაზე ჩნდება, შემდეგ რაბულას სახარებაში, ხლუდოვისა და პანტოკრატორის მონასტრის ფსალმუნში (X ს.), ბოლოს ტოკალ-კილისისა და ჩაუშ-ინის მონასტრობებში, ხოლო X-XII საუკუნეების მრავალი კოდექსისათვის იყო იგი ნიშანდობლივი: Q-908, Plut VI₃₃, Paris Lat 9383 და სხვ. ეს უძველესი მოტივი კვლავ ამოტივტივდა XIII-XIV საუკუნეების ძეგლებში, რამაც ახალი ემოციური შინაარსით დატვირთა ეს სცენა.³⁴⁰ ღვთისმშობლის ემოციური სახე განსაკუთრებით ტიპურია პალეოლოგოსთა ხანის ხელოვნების ნიმუშებისათვის, როდესაც მხატვრები შეგნებულად აძლიერებენ ყველა ემოციურ აქცენტს და ზოგჯერ მარიამს გულშეუწუხებულს გამოსახავენ ამ სცენაში. ამავე დროს, მინიატურაში თავს იჩენს ნიშნები, რომელიც დამახასიათებელია უფრო ადრეული ქრისტიანული ხელოვნებისათვის. მაგალითად, ქრისტეს ხაზგასმულად ფრონტალური მდგომარეობა ჯვარზე, შუბით გვერდის განგმირვა და ჯარისკაცი, რომელსაც ღრუბელი მიაქვს ქრისტეს სახესთან.³⁴¹

„მარიამ მაგდალენელი და პეტრე ქრისტეს საფლავთან“ (ფ. 321r₁, იონანე 20, 1-8, ილ.166). დიაგონალზე გამოსახული მწვერვალებიანი მთის კალთა ორ ნაწილად ჰყოფს კომპოზიციას; მარცხნივ მარიამ მაგდალენელი აუწყებს პეტრესა და სხვა მოწაფეს, რომ ქრისტეს საფლავი ცარიელია. მათი ფიგურები დაკბილული კედლის ფონზე იკითხება (პეტრესა და მეორე მოციქულის ფიგურები დაზიანებულია). ეს არქიტექტურული პეიზაჟი ამთლიანებს კომპოზიციას. მარჯვნივ კი მთის კალთაზე დგას განიერი ქვის სარკოფაგი, რომელშიც მხოლოდ სახვევებია. სარკოფაგის უკან მდგომი ორად მოხრილი პეტრე ათვალიერებს ცარიელ სარკოფაგს. მინიატურა მიჰყვება აღმოსავლურ კაპადოკურ ტრადიციას, რომელიც პეტრეს ქრისტეს საფლავთან გამოსახავს. მოქვის მინიატურის იკონოგრაფიული სქემა განსაკუთრებით ახლოსაა ათონის დიონისიატის კოდექსის 587 მინიატურასთან.³⁴² ამ კომპოზიციას შეიცავს აგრეთვე гречко 105 ხელნაწერი.³⁴³

„ქრისტეს გამოცხადება მარიამ მაგდალენელთან“ (ფ. 321r₂, იონანე 20, 11-17) მინიატურა ძლიერ დაზიანებულია. ფერადოვანი ფენა სულ გადასულია, მხოლოდ მკრთალი მონახაზის მიხედვით შეიძლება მსჯელობა თუ რა ეპიზოდია აქ გამოსახული. ცენტრში უნდა ყოფილიყო მთელი სიმაღლით მარიამის ფიგურა. მარჯვნივ ქრისტესი, ხოლო მარცხენა მხარეზე, ისე როგორც ეს სახარებაშია ნათქვამი, ორი ანგელოზი. „და იხილნა ორნი ანგელოზნი სპეტაკითა მოსილნი.“ მიიქცა გარე და იხილა იესუ მდგომარე და არა უწყოდა რამეთუ იესუ არს“. მინიატურაში აშკარაა თხრობითი ინტონაცია. Cod. Iviron 5-ის ხელნაწერში მას შეესაბამება ფ. 171v, სადაც მარიამ მაგდალენელის წინ სწორედ ორი ანგელოზია გამოსახული.³⁴⁴ უფრო ხშირად ეს სიუჟეტი ლაკონი-

ურ ხასიათს ატარებდა, როდესაც ცალკე იკონოგრაფიული სქემის სახით მხოლოდ მარიამ მაგდალენელისა და ქრისტეს ფიგურებია მოცემული და მას უწოდებენ „ნუ შემომეხები მე“.³⁴⁵ ბიზანტიურ ხელოვნებაში უპირატესობა ენიჭებოდა მუსხლებზე დაჩოქილ მარიამს, რომელიც ქრისტეს ფეხებზე ეხებოდა. გმილუ ამას ხსნიდა ბიზანტიელ მხატვრებზე იოანე ოქროპირის ტექსტის გავლენით, რომელიც ასეთ კომენტარს უკეთებდა ფაქტს: იესუს შესახვედრად სისხარულით მიზობდა მარიამი, რათა მთხვეოდა მას, მაგრამ მან არ იცოდა, რომ „აწ არა ჯერ არს ესრეთ შეხებად მისა და ამისთჳს პრქუა იესუ, ვითარმედ „ნუ შემეხები მე“ და უკუეთუძცა ეთქუა თუ „ნუ შემომეკადრები“. ვითარცა პირველი, რამეთუ არღარა ესრეთ არიან საქმენი და არღაცა მეგულეების ესრეთ თქუენ თანა ყოფაჲ“.³⁴⁶ ფეხზე მდგომი მარიამი მოცემულია ქართულ ხელნაწერში A-109, გელათისა (ფ. 273v) და ჯრუჭის II სახარებებში. როგორც გ. ალიბეგაშვილი აღნიშნავს, A-109 ხელნაწერის მინიატურის – „ქრისტეს გამოცხადება მარიამისათვის“ – შესახებ, ეს მონუმენტური და საზეიმო პოზა მარიამისა არ წარმოადგენს იოანეს სახარების ტექსტის სრულ ინტერპრეტაციას.³⁴⁷ მოქვის მინიატურაზე არ ირკვევა აგრეთვე ქრისტეს ხელის მოძრაობა, რომელიც უარყოფას აღნიშნავდა.

კომპოზიციას „ქრისტეს გამოცხადება დახშულ კარებში“ (ფ. 322r, იოანე 20, 19, ილ.167) ასიმეტრიული აგება აქვს. მარცხნივ მოყავისფრო სამოსელში ქრისტე დგას დაკეტილ კარებში ნაცრისფერი მარტოკუთხედის ფორმის კედლის ფონზე (უფრო მუქი ტონალობის კარის ჭრილით) და აკურთხებს მარჯვნივ მდგომ ხელებგადაფარებულ მოწიწებით თავდახრილ მოციქულებს. გელათის სახარებაში ამ სცენას ცენტრული აგება აქვს (ფ. 274v). ცენტრში ქრისტე დგას დახურულ კარებში და მის ორივე მხარეზე განაწილებულია 12 მოციქული.

„თომას ურწმუნობის“ (ფ. 322v, იოანე 20, 26-29, ილ.168) სიუჟეტი მეტყველი და გამომსახველია. ქრისტე დგას დახურული კარების წინ აწეული მარჯვენა ხელით, ზოლო მარცხენათი იწვევს სამოსელს და თომას უჩვენებს ჭრილობას. თომა წინ გადადგმული ნაბიჯით მიისწრაფვის ქრისტესაკენ და მარჯვენა ხელის თითს დებს ჭრილობაში. იგი უწვევრულვამო ჭაბუკია. თომას უკან მოციქულთა გაცემული ჯგუფია.

ეს ეპიზოდი მხოლოდ იოანეს სახარებაში გვხვდება და ილუსტრაციაც იოანეს სახარების გარკვეულ ტექსტს მიეკუთვნება. მითითება მოციქულთა როდენობაზე ტექსტში არ არის და მოქვის ოსტატიც მხოლოდ 9 მოციქულს გამოსახავს.³⁴⁸

ამ სცენის ყველაზე უძველეს ნიმუშებს V საუკუნის ძეგლები შეიცავენ.³⁴⁹ საუკუნეთა განმავლობაში ხდება ამ სცენის იკონოგრაფიული სქემის ჩამოყალიბება. თომა ხან უახლოვდება ქრისტეს ისე, რომ არ ეხება, ხან ეხება ჭრილობას, ხან კიდევ ხელს ჰყოფს ჭრილობაში. თომა ხან დგას ქრისტესაგან მარჯვნივ, ხან მარცხნივ. მოციქულები ძირითადად თომას უკან არიან გამოსახული. ქრისტე და თომა ხან მარჯვნივ, ხან მარცხნივ არიან მოცემული. ფართოდ იყო გავრცელებული ცენტრული აგებაც.³⁵⁰

იკონოგრაფიის თვალსაზრისით კომპოზიცია გვაძლევს ბიზანტიურ ხელოვნებაში ჩამოყალიბებულ და გავრცელებულ სქემას, რომელიც გვხვდება როგორც ხელნაწერებში греч. 21, Q-908 (ფ. 257r), греч. 105 (ფ. 210v), Copt. 13, ჯრუჭის სახარება, A-734, Paris gr. 543 (ფ. 51v), ისე მონუმენტურ ფერწერაში

– ხოზიოს ლუკას, დაფნის, მონრეალის, სან-მარკოს მოზაიკები, ყინწვისის, წალენჯიხის მოზატიულობაში და სხვ.

გ. მილე³⁵¹ და ო. დემუსი³⁵² გამოყოფენ ორ სქემას: აღმოსავლურსა და ბიზანტიურს. ფიგურების ასიმეტრიულ განაწილებას აღმოსავლურ ტრადიციას მიაკუთვნებენ, ხოლო ცენტრში მოციქულთა ორ ჯგუფს შორის გამოსახულ ქრისტეს ბიზანტიურ რედაქციას. ისინი ხაზს უსვამენ აგრეთვე კონსტანტინოპოლის სკოლისათვის დამახასიათებელ ექსტს – ქრისტე სწევს მარჯვენა ხელს. ამავე დროს, გ. მილე მას უპირისპირებს აღმოსავლური წარმოშობის ნიშნებს, რომელსაც იგი აკუთვნებს აწეულ მარცხენა ხელს, რომლითაც ქრისტე თომას ჭრილობაზე აჩვენებს ან ქრისტე იღებს თომას ხელს და თავის ჭრილობაში დებს, ეს არის მონცისა და ბობიოს ამპულაზე.³⁵³

ამრიგად, მოქვის სახარების მინიატურაში, რომელიც შეესაბამება იოანეს სახარების ტექსტს, სამი მომენტი იპყრობს ყურადღებას: პირველი ის, რომ ხაზგასმულია ისეთი მომენტი, როგორცაა დახშული კარები „და შევიდა იესუ კართა ფშულთ“;³⁵⁴ მეორე მომენტია ისეთი იკონოგრაფიული სქემის გამოყენება, რომელიც აღმოსავლური ტრადიციისათვის იყო დამახასიათებელი – კომპოზიციის ასიმეტრიული აგება და მესამე, რადგან არაფერია ტექსტში ნათქვამი მოციქულთა რაოდენობაზე, იძლევა 9 მოციქულის ფიგურას.

„ქრისტეს გამოცხადება მოციქულებთან ტიბერიის ზღვის პირას“ (ფ. 323v, იოანე 21, 1-8, ილ.169) მინიატურა ძლიერ დაზიანებულია, მაგრამ იკონოგრაფიული სქემის აღდგენა შესაძლებელია: მარცხნივ ქრისტე დგას ზღვის ნაპირზე და აკურთხებს მარჯვნივ ზღვის ტალღებში შიშველ პეტრეს, რომელიც მიისწრაფვის ქრისტესაკენ, ხოლო სხვა მოციქულები (სამი) ნავით მოეშურებიან ქრისტესაკენ. ეს სცენა ძალიან ემსგავსება საერთოდ „ზღვაზე სიარულისა“ და „მოციქულთა მოწოდების“ სიუჟეტს. „გამოცხადებას ტიბერიის ზღვის პირას“ შეიცავს გელათის სახარება (ფ. 275v), სადაც ორი ნავია მოციქულებით, მოქვის მინიატურაზე კი ერთი უნდა იყოს. დაბეჯითებით ვერ ვამბობთ იმიტომ, რომ მინიატურა დაზიანებულია. ამ სიუჟეტს შეიცავს აგრეთვე Cod. 587,³⁵⁵ рреч. 105.³⁵⁶

„გამოცხადება და სერობა ტიბერიის ზღვის პირას“ (ფ. 324r, იოანე 21, 12-14, ილ.170). ეს მინიატურაც დაზიანებულია. მიწაზე გაშლილი სუფრა და მოციქულთა სახის ფერადოვანი ფენა წაშლილია. მოციქულები (რიცხვით 9) ნახევარწრედ ჩამომხსდარან მიწაზე გაშლილ სუფრასთან. გაირჩევა თევზი სუფრაზე. მარცხნივ მოყავისფრო სამოსელში ქვაზე ჩამომჯდარი ქრისტე აკურთხებს სუფრას. ამ სცენას შეიცავენ გრ. 74 (ფ. 212r), Q-908 (ფ. 276r) და სხვ. ხელნაწერები.

დასრულდა ტექსტის დამასურათებელი სიუჟეტური მინიატურების მთლიანი ციკლი, თუმცა, როგორც აღვნიშნეთ, სახარების დამასურათებელი სიუჟეტური მინიატურების ბოლო კომპოზიციია „სულიწმიდის მოფენის“ სიუჟეტი, რომელიც თავისი ზომებისა და სახარების ბოლო გვერდზე (ფ. 327v) მისი განსაკუთრებული განთავსების გამო ე. წ. საზეიმო მინიატურების რიგში განვიხილეთ. ამრიგად, მოქვის სახარების ტექსტში ჩართულ 153 სიუჟეტურ მინიატურაში მოქვის ოსტატმა თანმიმდევრულად გახსნა სახარების თეოლოგიური შინაარსი და მისი სიმბოლური აზრი, გამოიყენა რა ამისათვის ამ დროისათვის საკმაოდ გავრცელებული როგორც აღმოსავლური, ისე ბიზანტიური იკონოგრაფიული სქემები.

მოქვის კოდექსის გაფორმების მხატვრული სისტემა უნიკალურია და იგი იმ თვითმყოფადობის ბეჭედს ატარებს, რომელიც უეჭველად მხატვრისა და დამკვეთის პირადი გემოვნებითა და სურვილით განისაზღვრება. თუმცა ცალკეული ელემენტი სათავეს იღებს როგორც აღმოსავლური, ისე ბიზანტიური ხელოვნების ნიმუშებიდან, მთლიანად იგი ბიზანტიურ პროტოტიპს ეფუძნება. რა თქმა უნდა, უშედეგო იქნება მოეძებნოს ზუსტი ანალოგი როგორც მის არქიტექტონიკას, ისე იკონოგრაფიულ სქემებს შუა საუკუნეების სხვა ხელნაწერ კოდექსებს შორის.

იკონოგრაფიული ციკლების საკითხისათვის

ტექსტში ჩართული სიუჟეტური მინიატურები შინაგანად დასრულებული და დამოუკიდებელი ციკლების სახით ერთიანდება:

1. ქრისტეს ცხოვრების ციკლი, რომელიც შეიცავს

- ა) ბავშვობის ეპიზოდებს;
- ბ) ძირითად დღესასწაულებს;
- გ) ვნებათა სცენებს;
- დ) აღდგომის დღესასწაულებს.

2. სასწაულების ციკლი

- ა) განკურნებათა სასწაულები;
- ბ) დანარჩენი სასწაულები;

3. ქადაგებანი და იგავები

4. იოანე ნათლისმცემლის ცხოვრების ციკლი.

ქრისტეს ბავშვობის ციკლი 13 მინიატურას შეიცავს და იწყება „იოსების სიზმრით“ და მთავრდება „12 წლის ქრისტე ტაძარში ბრძენთა შორის“. ციკლი თითქმის სრულად მოიცავს ყველა იმ სცენას, რომელიც გვხვდება სხვა ასეთსავე დასურათებულ ხელნაწერებში. ისეთი სცენაც კი არის ჩართული, როგორცაა „წინადაცვეთა“, რომელიც იშვიათად, მაგრამ მაინც ჩნდება IX-XI საუკუნეების ზოგიერთი ხელნაწერის კოდექსის გაფორმების სისტემაში. ამ სცენას არ შეიცავს არც გელათისა და არც ჯრუჭის II ხელნაწერი და არც Paris gr. 74 გაფორმება. ამ ციკლის მინიატურები მოქვის სახარების გაფორმების სისტემაში გამოირჩევიან იკონოგრაფიული სქემებისა და რედაქციების მრავალფეროვნებით, აღმოსავლური ტრადიციების რემინისცენციებით, პალეოლოგოსთა ხანისათვის დამახასიათებელი მთელი რიგი სიახლეებით. იკონოგრაფია ამ სცენებისა არ იძლევა საშუალებას, რომ ისინი მიეკუთვნოთ რომელიმე გარკვეულ ტრადიციას, რადგან აღმოსავლეთიდან მომდინარე უძველესი იკონოგრაფიული ტიპები უკვე ფართოდ იყო ათვისებული კონსტანტინოპოლელი ოსტატების მიერ და ყველა იკონოგრაფიული რედაქცია, რომელიც ხელნაწერშია გამოყენებული, გავრცელებული ჩანს როგორც აღმოსავლურ-ქრისტიანული, ისე ბიზანტიურ ხელოვნებაში. ქრისტეს ბავშვობის ციკლის ანალიზი გვიჩვენებს, რომ მხატვარი

ციდილობს მაქსიმალურად ყველა ეპიზოდის დასურათებას და ქალკედონიკთა თეოლოგიური აზროვნების შესაფერისად წარმოადგენს ქრისტეს ადამიანურ ბუნებას.

ქრისტეს ბავშვობის ციკლი პირველად მოცემულია არქიეპისკოპოს მაქსიმინეს კათედრაზე (VI ს.), რომელიც ფართოდ იყენებს აპოკრიფულ წყაროებს. დეტალური ციკლი ქრისტეს ბავშვობისა დამახასიათებელია ადრექრისტიანული ხელოვნებისა და კაპადოკიის არქაული კედლის მხატვრობის ნიმუშებისათვის. იგი ჩნდება რომის სანტა-მარია მაჯორეს ეკლესიაში (432-440), პერუშიცას წითელ ეკლესიასა და რომის სანტა-მარია კასტელესეროში (VII-VIII სს. მიჯნა). ამ უკანასკნელში ქრისტეს ბავშვობის ციკლი მოთავსებული იყო აფსიდში, რაც XI საუკუნიდან, როდესაც ძირითადად ჩამოყალიბდა ეკლესიის ინტერიერის მონატურლობის ერთიანი იკონოგრაფიული სქემა, უკვე აღარ დაიშვებოდა. კასტელესეროს მონატურლობის ოსტატი გარკვეული იდეური მიმართულებით ახდენს სცენების შერჩევას. ეს არის ღვგამა განსხეულებისა. მოქვის ოსტატიც სიუჟეტების შერჩევის დროს ხელოვნების სხვადასხვა ნიმუშებიდან ისწრაფვის გაატაროს მათში იდეა ქრისტეს ადამიანური ბუნებისა და მისი განკაცებისა. ქრისტეს ბავშვობის ციკლის სიუჟეტურ მინიატურებს შეიძლება ანალოგი მოვუძებნოთ სხვადასხვა დროის ხელნაწერებში (გრ. 115, გრ. 74, გრ. 1156. ათონის Cod. 747, რუს. 105 ლაურენციანის 1299 წლის არაბული სახარება, Q-908, H-1667 და სხვ.), თუმცა ეპიზოდების შერჩევის თვალსაზრისით მას პირდაპირი ანალოგი არ მოეპოვება. მაგალითად, გელათის სახარებაში არ არის „წინადაცვეთის“ კომპოზიცია, მაგრამ არის „მოგვების მოსვლა იერუსალიმში“ ცალკე მინიატურის სახით, რაც არ არის მოქვის ხელნაწერში და სხვ.

ძირითადი დღესასწაულების ციკლი მოიცავს ქრისტეს ცხოვრებასთან დაკავშირებულ მთავარ მომენტებს და იწყება „ნათლისღებით“. ქრისტეს შობასა და სიკვდილს, ქრისტიანული მოძღვრების მიხედვით, თან ახლავს ნიშანი, რომლის თანახმადაც ქრისტეს ღვთაებრივი ძალა უნდა გამოვლინდეს უკვე მის სიცოცხლეში. ბეთლემში მოხდა განკაცების საიდუმლო, ზოლო იორდანეში ნათლისღებისას განცხადდა საიდუმლო სამებისა, საიდუმლო ძისა, როგორც „ნათლისა ნათლისაგან“ და რომელიც ხილული დიდებით მოციქულებს თაბორის მთაზე გამოუჩნდა.

თაბორის მთაზე ქრისტემ რჩეულ მოციქულებს აჩვენა თავისი „ღვთაებრივი, საგნობრივ სამყაროში უხილავი სახე“, ზოლო გეთსიმანიის ბაღში უკანასკნელი ღოცვის დროს მოციქულებს თავისი გატანჯული ადამიანური სახით წარმოუდგა.

ქრისტეს ქადაგება განსხვავებულია მწიგნობრების ქადაგებისაგან: „განუკვირდებოდა ერსა მას მოძღვრებაჲ იგი მისი, რამეთუ იყოს სწავლაჲ იგი მისი მათ მიმართ, ვითარცა იგი ვის კელმწიფებაჲ აქუნ, და არა ვითარ იგი მწიგნობარნი მათნი და ფარისევლნი“ (მათე 7, 28-29). მისი მოქმედებანი აჭარბებენ ადამიანურს: „ზოლო კაცთა მათ უკვირდა და იტყოდეს: რაბამ ვინმე არს ესე, რამეთუ ქარნიცა და ზღუაჲ ერჩიან მას“ (მათე 8, 27). იგი არის წინასწარმეტყველი, რომელიც აღადგენს მკვდრებს და ასრულებს ყველაფერს, რაც მესიაზე იწინასწარმეტყველეს: „ესე ყოველი იქმნა, რამათა აღესრულოს სიტყუა იგი უფლისა პირითა წინასწარმეტყუელისაჲთა თქმული“ (მათე 1, 22). ქრისტე გამოისახება როგორც ადამიანი, მესია, ძე ღვთისა, რომელსაც ხელეწიფება ყველაფერი, ემორჩილება ქარი და ზღვა, აღადგენს მკვდრებს. აღდგომის შემდგომ მო-

წაფეების წინაშე გამოცხადებული იესო სთხოვს თომას თითი ჩაყოს მის ჭრილობაში, რამეთუ „ნუ იყოფი ურწმუნო, არამედ გრწმუნინ“. ამ რწმუნით არის გაჟღენთილი ცხოვრების მთელი ციკლი – ქრისტეს შობა, ცხოვრება და სიკვდილი. ეს არის ძველი აღთქმის წინასწარმეტყველების აღსრულება. მესიამ თავისი თავი მოიტანა მსხვერპლად, როგორც კრავმა, რომ კაცობრიობა გადაერჩინა ადამის ცოდვისაგან.

ცხოვრების ციკლის სცენებში კვლავ აღინიშნება ღვთისმშობლის სახისადმი განსაკუთრებული ყურადღება. მხატვარი არჩევს ისეთ იკონოგრაფიულ სქემებს, რომლებშიც კვლავ წინწამოწეულია ღვთისმშობლის სახე, რადგან ნებისმიერი ეპოქის ხელოვნება მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი მხატვრული ერთ გადმოსცემს რაიმე იდეას, ამ შემთხვევაში ღვთისა და იმედის იდეას, რომელიც ღვთისმშობლის სახეს უკავშირდებოდა.

ყველაზე მნიშვნელოვანი ადგილი ქრისტეს ცხოვრების ილუსტრაციების სისტემაში განეკუთვნება სიუჟეტებს, რომლებიც ქრისტეს ცხოვრების უკანასკნელ დღეებსა და აღდგომის მოვლენებს მოიცავენ. ენებათა ციკლში მოვლენების სამი ჯგუფი შედის: 1. ეპიზოდები, რომლებიც წინ უძღოდა ქრისტეს ტანჯვა-წამებას; 2. ველები; 3. აღდგომის დღესასწაულები, რომლებიც სრულდება „ამაღლებითა“ და „სულიწმინდის მოფენით“.

ენებათა ციკლი ერთი ყველაზე დიდი ციკლია მოქვის სიუჟეტური მინიატურებისა, სადაც ოსტატი ცდილობს ზედმიწევნით, ტექსტის მიყოლებით, თვალსაჩინოებით წარმოგვიდგინოს ქრისტეს გზა იერუსალიმში შესვლიდან სულიწმინდის მოფენამდე. უმთავრესად დასურათებულია მათეს სახარება, რომელსაც სულ რამდენიმე მინიატურა ემატება სხვა სახარებებიდან და ძირითადად ხაზი ესმება იდეას, რომ თავისი ტანჯვით, სიკვდილითა და აღდგომით ქრისტემ გამოიხადა ადამის ცოდვები, მოკვდა უძღურათთვის, სნეულათთვის, ცოდვილთათვის.

სიკვდილის შემდეგ გამოცხადებას 15 მინიატურა ეძღვნება და შეიძლება ითქვას, რომ ასე ფართოდ გამოცხადების მოვლენებთან დაკავშირებული ეპიზოდების დასურათებითაც ქრისტეს ღვთიური არსის გამოვლენას ესმება ხაზი. პალეოლოგოსთა ეპოქაში გამოცხადების თემა უკავშირდება აღდგომის ლიტურგიას. ეს განსაკუთრებით კარგად ჩანს XIV საუკუნის მისტრის კედლის მხატვრობაში, სადაც აღდგომის ციკლის სცენები მოთავსებულია ცენტრალური აფსიდის ირგვლივ. უდიდესი ნაწილი ამ ეპიზოდების იკონოგრაფიისა ასურათბდა აღდგომის ლიტურგიას, რომელიც აღდგომის დღესასწაულამდე კვირის განმავლობაში იკითხებოდა.³⁵⁷

ამასთან დაკავშირებით უნდა აღინიშნოს ერთი გარემოებაც. სახარების დასურათების სისტემაში არ აღმოჩნდა მინიატურა „ჯოჯოხეთის წარტყვევნის“ სცენით.

„ჯოჯოხეთის წარტყვევნა“ ბიზანტიელების მიერ განიხილებოდა როგორც აღდგომა.³⁵⁸ რადგან სახარება არ გვაწვდის ვრცელ ამბავს ქრისტეს აღდგომის შესახებ, ამიტომ მხატვრები, ბუნებრივია, მოკლებული იყვნენ ამ წყაროდან ამოეღოთ ფართო ინფორმაცია. ერთადერთი, რაც მათ ხელთ ჰქონდათ ის იყო, რომ როდესაც ქრისტემ განუტევა სული, მაშინ „საფლავნი აღეხუნეს და მრავალნი გუამნი შესუენებულთა წმიდათანი მისისა, შევიდეს წმიდასა ქალაქსა და გამოეცხადეს მრავალთა“ (მათე 27, 52-53). ამ თემამ განვითარება მიიღო

და გამდიდრდა მთელი რიგი ახალი დეტალით ნიკოდიმეს აპოკრიფული სახარებიდან, რომელიც ძირითადი წყარო ხდება „ჯოჯოხეთის წარტყვევნის“ იკონოგრაფიისა. აქ მოთხრობილია იმის შესახებ, რომ დიდების მეფემ, რომელმაც ძირს თვით სატანა დაანარცხა და გადასცა იგი ანგელოზებს, ბრძანება გასცა ჯაჭვით შეეკრათ იგი, შემდეგ გაიწვინა ხელები წინ და მოუხმო ყველა წმინდანს. აღაშ, რომელსაც ქრისტემ ხელი ჩასჭიდა, მან შემდეგი სიტყვებით მიმართა: „მშვიდობა შენდა შენი შვილებით ჩემი წმინდანებით“. აღამა და წმინდანებმა მუხლებზე დაიჩოქეს და ცრემლის ფრქვევით აღიდებდნენ რა ქრისტეს, შევედრნენ, დაედო ჯვრის ნიშანი ჯოჯოხეთში, რომ სიკვდილს მეტად აღარ ებატონა (თავი XXII-XXIV). „ჯოჯოხეთის წარტყვევნის“ იკონოგრაფია ჩამოყალიბდა VI-VII საუკუნეებში და X-XI საუკუნეების ამ სიუჟეტმა ფართო გავრცელება მიიღო როგორც მინიატურაში, ისე კედლის მხატვრობაში. ამ მინიატურის არარსებობა ხელნაწერის დასურათების სისტემაში შეიძლება აიხსნას ორი გარემოებით: 1. იგი იყო და ფურცელი ამ სიუჟეტური მინიატურით დაკარგულია; 2. მას ცვლის „დეისუსის“ კომპოზიცია თავისი იდეით საყოველთაო აღდგომის შესახებ და ასე ფართო მასშტაბით წარმოდგენილი აღდგომის ციკლის სცენები.

მოქვის ხელნაწერის ვნებათა ციკლი თავისი დრამატულობით, მრავალფეროვანი კომპოზიციებით, კონკრეტული დეტალებით, იკონოგრაფიული რედაქციების სიმდიდრით, ემოციური დატვირთულობით კოდექსის დასურათებას ჭეშმარიტად საინტერესო ხასიათს ანიჭებს. აღდგომის ციკლის სცენები უმთავრესად მისდევს აღმოსავლურ-ქრისტიანულ ტრადიციებს და ამ დროისათვის ბიზანტიაში განმტკიცებულ სქემებს იცავს.

სახარების დასურათების განუყოფელი ნაწილია ქრისტეს მიერ ჩადენილი სასწაულის სცენები. ოსტატი ამ სცენებში ძირითადად ცდილობს დააფიქსიროს უკვე მომხდარი სასწაული, შედეგი ქრისტეს ღვთიური ძალის მოქმედებისა. განსაკუთრებით გამოყოფს განკურნებათა სასწაულებს, რომელსაც მოქვის კოდექსში 32 მინიატურა ეძღვნება. საილუსტრაციო მასალის ისეთი ფრთხილი შერჩევის დროს, რასაც მოქვის ოსტატი იჩენს, ყურადღება განკურნებათა თემისადმი, კოდექსის დასურათებას განსაკუთრებულ ელერადობასა და ინდივიდუალობას სძენს. ამავე დროს, განკურნების ზოგიერთ სცენა რამდენიმე მინიატურითაა გადმოცემული. მაგალითად, „მრავალი ავადმყოფის განკურნება“ – 6 მინიატურით, „ბრძამთა განკურნება“ აგრეთვე 6 მინიატურით, „ეშმაკეულთა განკურნება“ – 5 მინიატურით და ა. შ. ციკლში შედის „მკვდრეთით აღდგინების“ სამივე სასწაული და სრულდება „ლაზარეს აღდგინებით“, რომელიც ერთ-ერთი უდიდესი სასწაული იყო ქრისტეს მიერ მოხდენილ სასწაულთა შორის. „მრავალი ავადმყოფის განკურნების“ სცენების უპირველესი ნიშანია სხვადასხვა ავადმყოფობით შეპყრობილ დასნეულებულთა დიდი ჯგუფის მონაწილეობა ამ სცენებში. მოქვის ოსტატი ყოველმხრივ ცდილობს თავი აარიდოს იკონოგრაფიული სქემების ერთფეროვნებას და აღწევს კიდეც მას. განკურნების თითოეული სცენა მისთვის დამახასიათებელი ნიშნების მატარებელია, უთითებს იმ დაავადებაზე, რაც ტექსტით იყო განსაზღვრული. განკურნებათა ამ სცენებისათვის დამახასიათებელია მრავალფეროვანი კომპოზიციები, სადაც სხვადასხვა დაავადებით შეპყრობილი ადამიანები ქრისტესაკენ მიმართული ვედრებითა და იმედის გამომხატველი შესტითა და მზერით ქმნიან მრავალფეროვან დინამიკურ ჯგუფს,

რომელთა მოძრაობები კომპოზიციიდან კომპოზიციაში არასოდეს არ მეორდება. „მრავალი ავადმყოფის განკურნების“ სცენებს შეიცავს ისეთი დასურათებული კოდექსები, როგორცაა gr. 74, Plut VI₂₃, gr. 115, Q-908, H-1667 და სხვ.

„ბრმათა განკურნების“ სცენების აქცენტირება სახარების ოთხივე თავის მიხედვით, როცა ასე იშვიათად მეორდება სიუჟეტები, ასევე „ბრმადშობილის განკურნება სილოამის ჭაისთან“ სცენის ორი თანმიმდევრული მინიატურით დასურათება საშუალებას გვაძლევს გამოვთქვათ ვარაუდი მოქვის ოსტატის მიერ ამ სცენების სწორედ სიმბოლური გააზრების შესახებ, როგორც სიმბოლო თვალის ახელისა და რწმენისა.

განკურნების თითოეული სცენა აღიქმება როგორც სასწაული, რომელიც მოქმედებს ბუნების ძალებსა და დამსწრეთა გრძნობებზე. განკურნების ყველა სცენაში ქრისტეს მარჯვენა, როგორც წესი, მიმართული განსაკურნებელისაკენ და მკედრებით აღსადგენისაკენ და სასწაულმოქმედი ღვთიური ძალის მატარებელია, რომელიც კურნავს ავადმყოფებს, აღადგენს მკედრებს.

განკურნებათა უმრავლეს სცენაში ქრისტე ღვას, მხოლოდ სამ სცენაში ზის ქვაზე (ფფ. 56r, 88v, 288r). მაცხოვარი ყველა თავის სასწაულს ჩადის, უპირველეს ყოვლისა, მოციქულთათვის, რომლებიც მრავალრიცხოვანი ჯგუფის სახით მიაცილებენ მას (არა გვაქვს ეს ჯგუფი მხოლოდ ერთ სცენაში, ფ. 56r). მოციქულები, რომლებიც ქრისტეს მიერ ჩადენილი ყველა სასწაულის დამსწრენი არიან, ამ სცენების უბრალო დამსწრეებს კი არ წარმოადგენენ, არამედ თავიანთი დაჯგუფებით, განლაგებით, ემოციების გამოხატვით, უესტიკულაციით, მიმიკით ქმნიან მოქმედების აქტიურ მონაწილეთა ჯგუფებს. ის, რომ ყველა ეს სასწაული ხდება მოციქულთა დასარწმუნებლად, კარგად ჩანს ქრისტეს სიტყვებში მოციქულებისადმი, რომლითაც მან მათ მიმართა „ლაზარეს მკედრებით აღდგენის“ დროს: „და მე მიხარის თქუენთუს, რამათა გრწმენეს ჩემი რამეთუ არა ვიყავ მუნ არამედ მიგულეთ, მივიღეთ მისა“ (იოანე 11, 15). და „ლაზარეს მკედრებით აღდგომის“ სასწაულის დემონსტრირება, უწინარეს ყოვლისა, ხდება მოციქულთა რწმენისათვის, რადგან გზა მოციქულთა მსახურებისაკენ, რომლის შესახებ მოძღვრება დეტალურად იქნა დამუშავებული ეკლესიის მამათა თხზულებებში, იყო უმაღლესი ღვთიური ჭეშმარიტებისაკენ თანდათანობითი აღმასვლის გზა.³⁵⁹ თუ რა დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდნენ ქართველი ოსტატები განკურნებათა სასწაულების დასურათებას სახარების ტექსტში, მოწმობს X საუკუნის ხელნაწერი A-98, რომლის ტექსტის დასაწყისში მოცემულია სპეციალური სია-საძიებელი განკურნებათა სიუჟეტებისათვის.

ქართული ხელნაწერი წიგნის მხატვრული გაფორმების სისტემაში ინტერესი განკურნებათა სცენებისადმი უკვე X საუკუნის მინიატურული ხელოვნების მნიშვნელოვან ნიმუშში ჯრუჭის I სახარების გაფორმებაში გამოჩნდა.³⁶⁰ კოდექსში სამი მახარებლის გამოსახულებას დართული აქვს განკურნებათა შემდეგი სცენები: მარკოზს „ბრმის განკურნება“ (ფ. 93r), ლუკას – „ემშაკეულის განკურნება“ (ფ. 143v), იოანეს – „განრღვეულის განკურნება“ (ფ. 228v), ხოლო მათეს სახარების მერვე ფურცლის პირველ გვერდზე მოცემულია ღვთისმშობელი ჩვილით წელამდე „სრულიად ხატის ტიპის“.³⁶¹

X საუკუნის სახარებისათვის თემების ასეთი შერჩევა არ არის ჩვეულებრივი მოვლენა; ამ პერიოდის ბიზანტიურ და სომხურ ფერწერაში სასწაულებს სპეციალურად არ ენიჭებათ უპირატესობა. რ. შმერლინგის აზრით, ამას შეიძ-

ლება მოეძებნოს შემდეგი ახსნა: რომ ჯრუჭის I კოდექსი აღადგენს ნიმუშს, რომელიც ეკუთვნის უფრო ადრეულ პერიოდს, რომლისთვისაც განკურნების ქმედების შინაგანი აზრი განსაზღვრულ როლს თამაშობდა ადრექრისტიანული ხელოვნების სიმბოლიკაში და რომ X საუკუნის ძეგლში მას ჯერ კიდევ არ დაუკარგავს თავისი მნიშვნელობა.³⁶² კოდექსის ეს მინიატურები განკურნებათა თემებზე აღიქმება არა როგორც კონკრეტული ისტორიული მოვლენის ილუსტრაციები, არამედ ისინი გამოხატავენ სახარების კონცეფციას, მის მთავარ იდეას ქრისტეს ღვთიური ძალის ძლიერების შესახებ,³⁶³ განკურნების აქტი, როგორც სულიერი განწმენდისა და ჭეშმარიტი რწმენის გზაზე დადგომის მაუწყებელი.

ადრექრისტიანულ ხელოვნებაში – ლატერანის სარკოფაგი (V ს.), სპილოს ძვლის ფირფიტა კაუფმანი 537 (VI ს.), ებისკოპოს მაქსიმიანეს კათედრა (VI ს.), აპოლინარი ნოვოს მოზაიკები (VII ს.) და სხვ. უდიდესი პოპულარობით სარგებლობდა განკურნებათა სცენები მათი ასოციაციის გამო გადარჩენასა და ღვთიურ წყალობასთან.

განკურნებათა სასწაულებს პარალელები ეძებნება ისეთი ცნობილი ხელნაწერების ილუსტრირების სისტემაში, როგორცაა გელათის სახარება (50-მდე მინიატურა),³⁶⁴ Paris gr. 115, Iviron 5, gr. 54. ამ მხრივ განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს ქრისტეს ბავშვობის აპოკრიფული იაკობის არაბული სახარება ფლორენციის ლაურენციანის მონასტრიდან №32, რომელიც შესრულებულია ქალაქ მარდეს ექიმის ალფარაგასძის ისაკის მიერ 1299 წელს.³⁶⁵

ქრისტეს ბავშვობის არაბული სახარება ერთი გაერცლებული ხელნაწერი იყო მთელ აღმოსავლეთში და იგი უძველესი წარსულიდან მომდინარეობდა. ის სხვადასხვა ლეგენდების შეკრების შედეგი იყო, რომლებიც ცნობილი იყო არაბებისათვის, სპარსელებისათვის, სირიელებისათვის. ხელნაწერში განსაკუთრებული თვალსაჩინოებითაა წარმოდგენილი ყრმა ქრისტეს მიერ ჩადენილი განკურნებათა აქტები, რომლებიც მოიცავს განკურნების თითქმის ყველა ცნობილ სიუჟეტს და ამით ჯერ კიდევ ყრმა იესო ქრისტეს ღვთიური ძალის გამოვლენა იყო დემონსტირებული.

XIII-XIV საუკუნეებში განკურნებათა სცენები მნიშვნელოვან ადგილს იჭერს როგორც ბიზანტიური (ტრაპიზონის წმ. სოფია, მისტრის მეტროპოლისა და აფენდიკოს ტაძრები, კახრიე-ჯამე, თესალონიკის ორფანოსის წმ. ნიკოლოზის ეკლესია, დეჩანის პანტოკრატორის ტაძარი, რავანიციას ხარების ეკლესია, კალენინას ღვთისმშობელი, რესავას წმ. სამება და სხვ.),³⁶⁶ ისე ქართული კედლის მხატვრობის ნიმუშებში (ბეთანია, ტიმოთესუბანი, ყინწვისის ღვთისმშობლის ეკლესია, ლიხნე, საფარა, ჭულე, წალენჯიხა და სხვ.). XIV საუკუნის I ნახევრის კედლის მხატვრობის ძეგლებიდან განკურნებათა განსაკუთრებით ფართო ციკლის შემცველია სერეს იოანე ნათლისმცემლის ეკლესიის მოხატულობა.

განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს ყინწვისის ღვთისმშობლის ეკლესიის აფსიდის მოხატულობაში განკურნების სასწაულის, უფრო სწორად, მკედრებით აღდგენის სასწაულის „იარიოსის ასულის აღდგენის“ სცენის შემოტანა, რაც შეიძლება ითქვას, უნიკალური შემთხვევაა არა მარტო ქართულ, არამედ მთელ ბიზანტიურ კედლის მხატვრობაში. ყინწვისის საკურთხეველის აფსიდის პროგრამაში სხვა სასწაულის სცენააა ჩართული, კერძოდ, „ზღვის ღელვის დაყუდება“

და აგრეთვე, მოციქულთა ზიარების სრულიად უნიკალური კომპოზიცია, სადაც ორმავე ზიარებას ჯვარალმართული ქრისტეს მესამე ფიგურა და მრავალფრთხელობა დამატებული, რითაც გაძლიერებულია ქრისტიანული ლიტურგიის ამ უმთავრესი ეპიზოდის მნიშვნელობა – ქრისტეს მიერ თავისი თავის მსხვერპლად გაღება აღამიანთა მოდგმის საუკუნო ხსნისათვის, ე. ი. ქრისტეს სიკვდილზე გამარჯვების იდეა.³⁶⁷ ყინწვისის ღვთისმშობლის ეკლესიის აფსიდის მოხატულობის მიზანი, როგორც ჩანს, იყო მთელი სისრულით წარმოეჩინა ქრისტეს სასწაულმოქმედი ძლიერება – მკვდრების აღდგენის, ძე კაცის ბუნების ძალებზე ბატონობისა, როგორც იმედი მსხვერპლის გაღების გზით აღთქმული საუკუნო ხსნისა.

XI-XII საუკუნეების ბიზანტიაში მიმდინარე თეოლოგიური დისკუსიების მთავარი სადავო საკითხი, როგორც მეცნიერები აღნიშნავენ, იყო ევქარისტული მისტერია.³⁶⁸ ამ დროს გამოთქმული ყველა ერეტიკული შეხედულება, რომელიც ეჭვქვეშ აყენებდა ქრისტეს განკაცებასა და ევქარისტულ მისტერიას, თავისთავად უარყოფდა ქრისტეს მიერ მიწიერ ცხოვრებაში ჩადენილ სასწაულებს ანუ მის ღვთაებრივ ძალას. ორთოდოქსული ეკლესია ამ ერეტიკულ სწავლებათა წინააღმდეგ ბრძოლის ერთ-ერთ მძლავრ საშუალებად სახარებისეულ ეპიზოდთა თეოლოგიური-იკონოგრაფიულ ინტერპრეტაციას იყენებდა და ცდილობდა ყოველმხრივ ზაზი გაესევა ქრისტეს მიერ ცხოვრებაში ჩადენილ სასწაულთა რეალობისათვის.

უპირატესობა, რომელსაც მოქვის ოსტატი ქადაგებებთან და იგავებთან შედარებით განკურნებათა სცენებს ანიჭებს, შეიძლება აიხსნას არა მხოლოდ მხატვრის პირადი გემოვნებით, რომელიც იჩრევს ეპიზოდებს დასასურათებლად, რომლებიც მას უფრო აწყობს მხატვრული თვალსაზრისით, არამედ იმით, რომ იგი აქცენტს აკეთებს ქრისტეს სასწაულებრივ ქმედებაზე, რაშიც მისი ღვთაებრივი ძალა იჩენს თავს. განკურნებათა სცენებისადმი ეს დიდი ინტერესი უნდა აიხსნას სასწაულის სიმბოლური შინაარსით, როგორც მომავალ ცხოვრებაში ხნის იმედისა და მაცხოვრის ყოვლისშემძლეობისა.

ქადაგებებისა და იგავების ციკლი მოქვის სახარების გაფორმების სისტემაში ისეთი მრავალრიცხოვანი არ არის, როგორც დამახასიათებელია ასეთივე სახის ხელნაწერი კოდექსებისათვის. გელათის სახარებასთან მოქვის კოდექსის ქადაგებათა და იგავების სიუჟეტური მინიატურების სცენათა შედარება გვარწმუნებს, რომ მოქვის კოდექსში გამოყენებულ კომპოზიციურ ვერსიებში განმსაზღვრელი მომენტია ლაკონიური გადმოცემის ტენდენცია, ყოველგვარი დამატებითი მინიშნების გარეშე ქადაგებებისა და იგავების სიმბოლურ მნიშვნელობაზე, ე. ი. არ გამოისახება ის, რაც პრაქტიკულად არ ექვემდებარება გამოსახვას. ამ სცენებში დამატებითი განმარტებითი დეტალების შემოტანის უარყოფა აშკარად მეტყველებს, რომ მინიატურისტი სარგებლობს ისეთი ნიმუშებით, რომლებიც მას იზიდავს თემის გადმოცემის სიმარტივეთა და განზოგადებული ხასიათით. ყოველგვარ თხრობითობას მოკლებული რედაქციული ვარიანტები საზეიმო ხასიათს იძენენ მხოლოდ მოქადაგე ქრისტესა და მოციქულთა თუ იუდეველთა ჯგუფების გამოსახვით, მაგალითად, „ღღე განკითხვის“ კომპოზიცია, რომელიც ასეთ დრამატულ ხასიათს ატარებს ჯრუჭის II სახარებაში და რამდენიმე მინიატურა ეძღვნება,³⁶⁹ მოქვის ხელნაწერში იგი ერთი ძალიან მარტივი სიუჟეტური კომპოზიციითაა მოცემული: სიუჟეტის ცენტრში მთაზე

მჯდომარე ქრისტე წინასწარმეტყველებს განკითხვის დღეზე, მოციქულები ყურადღებით უსმენენ (ფ. 81r.). რწმენის შესახებ ქადაგებაზე მოქვის მინიატურაში მხოლოდ მოსაუბრე ქრისტე და ურიათა მთავარი ნიკოდიმეოსია (ფ. 260v), მაშინ, როდესაც ჯრუჭის II სახარების შესაბამის მინიატურაში (ფ. 206r) ქრისტეს გვერდით ზეზე დახვეული გველია, ხოლო ნიკოდიმეოსის უკან უზარმაზარი ჯვარი, რაზედაც არის ქადაგებაში ნათქვამი: „და ვითარცა იგი მოსე აღამაღლა უდაბნოსა ზედა, ეგრეთ ჯერ არს აღმადლებაჲ ძისა კაცისაჲ“ (იოანე 3, 14). იოანე ოქროპირი ასე განმარტავს ამ ქადაგებას „და უკეთუ რომელთა ჯუარც-მულისაჲ პრწმენეს, ცხოვნდებიან...“³⁷⁰

იოანე ნათლისმცემლის ცხოვრების ციკლს მოქვის კოდექსში 10-მდე მინიატურა ეძღვნება და იგი არ არის ისეთი მრავალრიცხოვანი, როგორც ეს არის გელათის კოდექსში – 14-მდე მინიატურა, განსაკუთრებით კი ჯრუჭის II სახარებაში – 20-მდე მინიატურა, ეს უკანასკნელი შეიცავს იშვიათ იკონოგრაფიულ სქემებს იოანე ნათლისმცემლის ცხოვრების ციკლიდან.³⁷¹ ცნობილია, რომ ვრცელ ციკლს იოანე ნათლისმცემლის ცხოვრებისას შეიცავს ის ხელნაწერები, რომლებიც შესრულებული იყო კონსტანტინოპოლის იოანე ნათლისმცემლის სტუდიოსის მონასტერში, რომლის აყვავება მოდის XI საუკუნის II ნახევარზე. მონასტრის სკრიპტორიუმიდან გამოსულ ხელნაწერებს იმეორებდნენ, მისი მინიატურის ასლებს იღებდნენ რამდენიმე საუკუნით გვიანაც.³⁷²

ამ მონასტრიდან გამოსულ ერთ-ერთ მნიშვნელოვან ხელნაწერად ითვლება პარიზის ეროვნულ ბიბლიოთეკაში დაცული კოდექსი ფ. 74, სადაც მხატვარ-გამფორმებელს ტექსტით გათვალისწინებული მინიატურების გარდა, ახალი სცენები შემოაქვს იოანე ნათლისმცემლის ცხოვრების თემაზე, მაგალითად, იოანე ნათლისმცემლის საუბრები იუდეველებთან (ფფ. 172v, 168r) და სხვ.³⁷³ ს. დერ ნერსესიანის აზრით, ამ ხელნაწერებთან ახლოს არის იერუსალიმის საპატრიარქო მუზეუმის ხელნაწერი Tαρσυ 14³⁷⁴, რომლის ორი მინიატურა (66 მინიატურიდან) ინახება რუსეთის ეროვნულ ბიბლიოთეკაში.³⁷⁵ ასევე სტუდიოსის მონასტრის სკრიპტორიუმში შეიძლება იყოს შესრულებული ათონის დიონისიატის მონასტრის Cod. 587 (m).³⁷⁶ ა. გრაბარის აღნიშვნით, იერუსალიმის საპატრიარქო მუზეუმის გრაგნილი Σταυρῖν 109, რომელიც ყველაზე საუკეთესოა ამ ხასიათის ხელნაწერებს შორის (XI ს. ბოლო XII ს. დასაწყისი), ასევე შესაძლებელია ჩაითვალოს ამ მონასტრის სკრიპტორიუმში შესრულებულად³⁷⁷ და ა. შ. ვ. ლიხაჩევა, რომელიც ანალიზებს სტუდიოსის მონასტრის სკრიპტორიუმში შესრულებული ხელნაწერების დასურათების საერთო პრინციპებს, მათთვის დამახასიათებელ სპეციფიკურ ნიშნებს, ნიმუშებს, რომლებიც სტუდიოსის მონასტრიდან გამოვიდნენ ან კიდევ მათ შორეულ გამოძახილებს წარმოადგენენ, ქართული ძეგლებიდან ერთ-ერთ პირველ ადგილზე ასახელებს ჯრუჭის II სახარებას (H-1667, XII ს.). რამდენადმე უფრო შორეულ გამოძახილს, მეცნიერის აზრით, წარმოადგენს გელათის სახარების გაფორმება, რომელიც უკვე ამკარად გვიჩვენებს სტუდიოსის მინიატურის ნიმუშებიდან დაშორებას.³⁷⁸

კიდევ უფრო შორს დგას მოქვის სახარების გაფორმების საერთო სისტემა, მხატვრული გაფორმების თავისებურება ამ მონასტრიდან გამოსული ხელნაწერებისაგან, რაც განპირობებულია არა მხოლოდ დროის ფაქტორით, არამედ იმითაც, რომ მოქვის ხელნაწერს საფუძვლად უდევს სხვა ხასიათის ნიმუში თუ ნიმუშები, რომელთა შესრულების თარიღი X-XI საუკუნეებით შეიძლება განისაზღვროს.

სიახლოვე, რომელსაც იგი იჩენს XI საუკუნის II ნახევრის ნიმუშებთან, კომპოზიციური აგების თავისებურებანი, სივრცის გააზრების ზოგიერთი ნიშანი, იკონოგრაფიული სქემების მემკვიდრეობითი ტრადიციები (მაგალითად, Cod. 587) განპირობებულია მათი საერთო პროტოტიპით, რომელიც X-XI საუკუნეების მიჯნის ნიმუშებს შორის არის მოსაძიებელი. ამასთანავე, როგორც ხელნაწერის გაფორმების საერთო სისტემა, იკონოგრაფიული რედაქციების გამოყენება მოწმობს, რომ მოქვის ოსტატმა მომზადება გაიარა, როგორც ჩანს, კონსტანტინოპოლის სხვა სკრიპტორიუმში, სადაც მის ხელთ იყო აქ არსებული უძველესი ხელნაწერების ნიმუშები, რომლებიც მან დროის შესაბამისად გადაიხზრა.

იოანე ნათლისმცემლის ცხოვრების ციკლის სცენები ფართოდაა მოცემული კედლის მხატვრობაში, კერძოდ, ეკლესიების მოხატულობაში (ზობი XIII-XIV სს. მიჯნა, დერჩი XVII ს.). პირველად არილის წმინდა ახილის ეკლესიაში (1296 წ.) გამოჩნდა იოანე ნათლისმცემელი ფრთებითა და მოკვეთილი თავით ლანგარზე.³⁷⁹ განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს იოანე ნათლისმცემლის ცხოვრების საინტერესო იკონოგრაფიული სქემების გამოყენება, ადრე არაერთხელ მითითებული სერეს იოანეს ნათლისმცემლის მონასტრის ეკლესიის მოხატულობაში (XIV ს. I ნახ.). ოსტატმა მოდელად აიღო იოანე ნათლისმცემლის ცხოვრებით დასურათებული ხელნაწერი და XIII საუკუნის ხელნაწერი წიგნის მინიატურის სტილი გადაიტანა ფრესკაში.³⁸⁰

ამრიგად, მოქვის კოდექსის იკონოგრაფიული ციკლების ანალიზი გვიჩვენებს, რომ მხატვარი მინიატურებისათვის შეგნებულად წინასწარ არჩევს სქემებს, რომლებიც მის მხატვრულ გემოვნებასა და შესაძლებელია, დამკვეთის პირად სურვილსაც პასუხობს. ციკლებში თანმიმდევრულადაა გატარებული ძირითადი იდეების ზოგადი ფორმულებით ჩამოყალიბების ტენდენცია, მისწრაფება, ხშირად თავი დააღწიოს ტექსტის დაწვრილმანებულ თხრობას, თუმცა ყოველთვის ვერ ახერხებს ამას, რაც ზოგჯერ ფურცლის გაფორმების სრულყოფის მხატვრული კონცეფციით არის ნაკარნახევი.

კოდექსის მინიატურების იკონოგრაფიული რედაქციები არ შეიცავენ რაიმე მნიშვნელოვან გადახრას ბიზანტიური იკონოგრაფიული სქემებისაგან, თუმცა ხელნაწერის ზოგიერთი სცენის იკონოგრაფიული სქემა იშვიათია თვით ბიზანტიური ხელოვნებისათვისაც. მაგალითად, „მახარებელი ლუკა და ღვთისმშობელი“ (ფ. 161v), „წინადაცემა“ (ფ. 168v), „პირქმა“ (ფ. 169v), „საიდუმლო სერობა“ (ფ. 301v), „გამოცხადება მოციქულებთან“ (ფ. 251v₂) და სხვ. ხელნაწერში გამოყენებულია სხვადასხვა მხატვრული ტრადიციის მქონე კომპოზიციური ვერსიები. აღმოსავლურ ან ელინისტურ ტრადიციებთან დაკავშირებული მთელი რიგი იკონოგრაფიული ნიშნები ამ დროისათვის ერთნაირად გაბატონებული ჩანს როგორც აღმოსავლურ, ისე ბიზანტიურ ხელოვნებაში.

კოდექსში ამა თუ იმ ნიდაგზე აღმოცენებული იკონოგრაფიული სქემებისადმი უპირატესობის მინიჭება ან ტრადიციული თემებისადმი შერჩევით მიდგომაში კლინდება თვით მხატვრის პიროვნება, რომელიც ძველი არქაული იკონოგრაფიული სქემების გვერდით პალეოლოგოსთა ხანის სიახლეებისათვის ნიშანდობლივ იკონოგრაფიულ რედაქციებს იყენებს: უპირველეს ყოვლისა, სიახლეს წარმოადგენს სცენების საერთო კომპოზიციურ-ემოციური გააზრება, მრავალფეგურიანობა, გამომსახველი პოზები და ფესტები. სცენებში, რომელიც ფართოდ იყო გავრცელებული ბიზანტიურ და ქართულ ხელოვნებაში და რომელთა კომპო-

ზიცია არ იცვლებოდა საუკუნეთა განმავლობაში, ხშირად არის შემოტანილი პერსონაჟები და დეტალები, რომელთა გამოჩენა პალეოლოგოსთა ხანის სიახლეებს უკავშირდება: „ფერისცვალებაში“ (ფ. 59v) – მოსე სჯულის კიდობნით ხელში, „ჯვრის ზიდვის“ კომპოზიციაში (ფ. 98v) ხალხის ჯგუფში მდგარი ღვთისმშობელი, „მირქმაში“ (ფ. 169v) სამსხვერპლოსთან ფიგურათა დაჯგუფება, „გარდამოხსნაში“ (ფ. 100v₂) – ღვთისმშობელი ხელზე კოცნის ქრისტეს და სხვ. ჟანრულ ელფერს ანიჭებს სცენას „პურით (მეორედ) განძღობის სასწაული“ (ფ. 56v), მიწაზე ფეხბოროთხმით მჯდარი ქალი კალათაში ბავშვით, ავადმყოფთა დეტალური დახასიათება „მრავალი ავადმყოფის განკურნების“ სცენებში და სხვ. პალეოლოგოსთა ეპოქაში ახალი მხატვრული სტილის შექმნასთან ერთად ხშირად აღადგენენ ადრექრისტიანული იკონოგრაფიული სქემების თავისებურებებს და დეტალებს, ისეთებსაც კი, რომლებიც თითქოს სამუდამოდ დაკარგულად ითვლებოდა.³⁸¹ ადრეული იკონოგრაფიული რედაქციებისაღმდეგ ერთგულებას კი მოქვის კოდექსში მიეყვართ ისეთი სახეების გამოჩენამდე, რომლებიც გვიანანტიკურობის ნიშანს ატარებენ: უმრავლეს მოციქულთა ახალგაზრდა, უწვერულვამო სახეები, ახალგაზრდა იუდა, პროხორეს ანტიკურად დახვეწილი ტიპი ან კიდევ აღმოსავლურ-ქრისტიანული ტრადიციებისაღმდეგ ერთგულება იჩენს თავს, მაგალითად, „წინადაცვეთის“ კომპოზიციის შემოტანა, ფეხშიშველი მოციქულები, თეთრი ფერის კაპიშონები იუდეველთა თავებზე, ფეხებგადაჯვარდინებული პოზა და სხვ. მინიატურები იკონოგრაფიული სიძველის ისეთ ნიშანს ატარებენ, რომ სცენებში მოციქულებს არა აქვთ შარავანდები და, ამავე დროს, ძველი დროის ტრადიციით ახალგაზრდები ყოველთვის მოსუცების უკან დგანან. ლუკას სახარების ტექსტის სიტყვასიტყვით გააზრების წყალობით, რომლითაც მან მიმართა საქადაგოდ წარგზავნილ მოციქულებს: „ნუ წარგაქუენ ბლანტი, ნუცა ვაშკარანი, ნუცა შესასხმელი ფერქთაჲ“ (ლუკა 10, 4), ქრისტეც ფეხშიშველა გამოსახული.

დროის ფაქტორით უნდა აიხსნას აგრეთვე ისიც, რომ ახალი იკონოგრაფიული ნიშნების გამოვლენის ხარისხი ყველა მინიატურაში ერთნაირი არ არის. მართალია, მინიატურების უმრავლესობა იკონოგრაფიული სქემების გააზრებაში ახალ ცვლილებებს ასახავს, მაგრამ მრავალია ისეთიც, რომელთაც არქაულობის ბეჭედი აზოთ, რაც აიხსნება როგორც სხვადასხვა დროის ნიმუშების გამოყენებით, ასევე იმითაც, რომ პალეოლოგოსთა ხანის სიახლეები ჯერ კიდევ ყოვლისმომცველი არ არის. ოსტატს ხშირად სხვადასხვა დეტალი შემოაქვს, მაგ., ე. წ. „ბიზანტიური საწოლი“, როგორც მას ნ. პოკროვსკი უწოდებს, საკმაოდ მაღალი და განიერი საწოლი ამაღლებული ზურვით, რომელიც ჯერ კიდევ ღურა-ვეროპოს სინაგოგას ფრესკაში (244-245წწ.) გვხვდება.³⁸² ან მახარებლების სკამები და მაგიდები, რომლებიც მიკერძობებით უხეში დამუშავებით გამოირჩევიან და უფრო მონასტრის სადა ყოფაზე უნდა მიუთითებდეს, ვიდრე მდიდარ სკრიპტორიუმის გარემოზე, ან ყოველგვარ გარემოზე მინიშნებას მოკლებული სრულიად მარტივი ორფიგურიანი კომპოზიციები და სხვ. მოქვის ხელნაწერის ილუსტრაციების პოეტური სახიერება, მისი ოსტატის პლასტიკური აზროვნება მისწრაფვის არა მარტო შეამკოს ხელნაწერი, არამედ გაიაზროს კიდევ საილუსტრაციო ტექსტი, გაამდიდროს არსებული იკონოგრაფიული სქემა, პატრისტიკასა და ლიტურგიული ჰიმნოგრაფიის გათვალისწინებით ახალი ჟღერადობა მიანიჭოს მას.

ოსტატი „ფერისცვალების“ სიუჟეტის ილუსტრირების დროს ირჩევს ისეთ კომპოზიციას, ისეთ იკონოგრაფიულ რედაქციას, სადაც მოსე სჯულის კიდობნით ხელში ღვთისმშობლის სახის სიმბოლოს უკავშირდება. ეს ახალი დეტალი ამ მინიატურაში განპირობებულია პატრისტიკითა და ჰიმნოგრაფიით. ასევე ჰიმნოგრაფიული ტექსტის უშუალო ინტერპრეტაციაა „მირქმის“, „გარდამოხსნის“ „დატირების“ იკონოგრაფიული სქემები, რომელთაც მოხვეწისა და კონცის მომენტები, მოაღერსე ღვთისმშობლის სახე შემოიტანეს ამ კომპოზიციებში.

მინიატურების აღნიშნული თავისებურებანი უშუალო მიმართებაშია მოქვის ოთხთავის გაფორმების საერთო პროგრამასთან და ხაზგასმით ავლენს ღვთისმშობლის სახის განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ხელნაწერის გაფორმების მხატვრულ სისტემაში. იგი უკავშირდება ხელნაწერის საზეიმო მინიატურების ციკლს, სადაც სიუჟეტებში – „ვედრება“, „ქრისტეს გენეალოგია“, „მახარებელი ლუკა და ღვთისმშობელი“, „ღვთისმშობლის მიძინება“, „ღვთისმშობელი და ქტიტორი“ – პლასტიკურ სახეებში გახსნილია ღვთისმშობლის დამცველის, შუამავლის, წინგამძღოლის ხსნისაკენ სიმბოლური სახე, ხაზგასმულია ღვთისმშობლის სახისადმი განსაკუთრებული თაყვანისცემა. აზრობრივად ეს მინიატურები მთელი სახარების გაფორმების სისტემას – განკაცებისა და ხსნის სიმბოლოს უკავშირდება.

ამავე დროს სახარების დასურათების მთელ პროგრამას წითელ ზოლად გასდევს ევქარისტული მსხვერპლის იდეა, რაც მინიატურებში მინიშნებულია როგორც წითელი ფერის გააქტიურებით, ისე ხელებზე ქსოვილგადაფარებული ფიგურების მოცემით სხვადასხვა სცენაში.

მუდმივ მოქმედ სახეს მინიატურებში წარმოადგენს ქრისტე. იგი გამოისახება სხვადასხვა სიტუაციაში, რომელიც მისი ცხოვრების სხვადასხვა დროის მოვლენებს განეკუთვნება, ქრონოლოგიური პრინციპი ყოველთვის დაცულია. ჩვენ ვხედავთ ჩვილ (ყრმა) ქრისტეს „მირქმაში“, 12 წლის პირტიტველა ემაწვილს სინაგოგაში, ზრდასრულ მამაკაცს „ნათლისღებაში“ და ა. შ. ქრისტეს ტიპი გრძელი, შუაზე გაყოფილი თმით, წვერით, ჯერული შარავანდით შემკობილი ჩნდება ჯერ კიდევ IV საუკუნეში და როსანოს სახარებიდან მოყოლებული ზოგიერთი ცვლილებით შენარჩუნებულ იქნა შუა საუკუნეების ბერძნულ ხელნაწერებში, ხოლო ღვთისმშობლის ტიპი სწორი სახის ნაკეთობით, დიდი თვალებით, სწორი ცხვირით, შედარებით დიდი ნიკაპით, ტურნის ნაზი მოხაზულობით ასევე V-VI საუკუნეების ხელოვნებიდან მომდინარეობს.³⁸³

მოქვის ოსტატი კარგად იცნობს ქრისტეს ცხოვრების, სასწაულებისა და ენებების იკონოგრაფიულ ვერსიებს და ძირითადად მისდევს სახარების ტექსტის ისტორიულ განმარტებას, თუმცა მინიატურათა სიუჟეტებს ნიშნების ერთობლიობით პირდაპირი პარალელები არასოდეს მოეპოვებათ, რაც შედეგია როგორც იკონოგრაფიული სქემების შერჩევით გამოყენებისა, ისე დამუშავებული იკონოგრაფიული ფორმულების ახალი სტილის მოთხოვნებთან შესაბამისობაში მოყვანით. ყოველთვის ადგილი აქვს გარკვეულად დამუშავებული იკონოგრაფიული სქემის გამოყენებას, რომელსაც ემატება დროისათვის დამახასიათებელი ნიშნები და ძველი სქემები ახალი გააზრებით წარმოგვიდგება. ფიგურათა დინამიკური მოძრაობები, ექსპრესიული სახეები, მრავალფიგურიანი სცენები და ეპოქის ტენდენციების ამსახველი სხვა მომენტები და დეტალები ძველ იკონოგრაფიულ სქემებს ახალი შინაარსით ავსებენ. მოქვის ოსტატი ეფრემი უფრო ხშირად შორს

არის ცნობილი ფორმების პასიური გამეორებისაგან, ყველა ცალკეულ შემთხვევაში მას რაღაც ახალი ნიუანსი შემოაქვს, მსუბუქად ცვლის კომპოზიციის საერთო სქემას, წარმოდგენილი სახეების თავისებურ გაგებას იძლევა და სხვ. ქართველი ოსტატი არ არის მოკლებული შემოქმედებით ძიებას და ზოგჯერ გეთავაზობს ამა თუ იმ სცენის თავისებურ გააზრებას და ა. ბანკის სიტყვების პერეფრაზირება რომ მოვახდინოთ: „ნუთუ XIII-XIV საუკუნეების ქართველი ოსტატები სრულიად მოკლებულნი იყვნენ შემოქმედებით საწყისებს და გამოსახულებათა თითოეული დეტალი რაღაც პროტოტიპებში უნდა ვეძიოთ?!“³⁸⁴

მოქვის დასურათების სისტემას არ მოეძებნება პირდაპირი ანალოგი XIII-XIV საუკუნეების არც ბერძნულ და არც ქართული ხელოვნების ძეგლებში როგორც მინიატურთა რიცხოვრები რაოდენობით, ისე მინიატურების განაწილების პრინციპით, იკონოგრაფიული ვერსიების შერჩევის თვალსაზრისით.

ილუსტრაციების მხატვრულ-სტილისტური ანალიზი

კომპოზიციური სქემების შერჩევის პრინციპი. მოქვის სახარების მხატვრულ-დეკორაციული გაფორმება ჩვენს ყურადღებას იპყრობს არა მარტო ხელნაწერის არქიტექტონიკური გააზრების სრულყოფილებითა და იკონოგრაფიული რედაქციების მრავალფეროვნებით, არამედ მინიატურების მხატვრულ-პლასტიკური წყობის იმ ახალი შინაარსითაც, რომელიც მას შემოაქვს XIII-XIV საუკუნეების მიჯნის ქართულ მინიატურულ ხელოვნებაში. ხელნაწერის შემქმნელი ოსტატი მნიშვნელოვანწილად თავს აღწევს შუა საუკუნეების ხელოვნების მკაცრ პირობითობას, რაც ფიგურათა და სახეთა ემოციურ და ექსპრესიულ გააზრებაში, პოზებისა და მოძრაობების ბუნებრიობაში, კოლორიტის ნათულ ხასიათსა და სხვა ნიშნებში გამოჩნდა. სტილის ეს ახალი ტენდენციები XII-XIII საუკუნეების ბიზანტიური არეალის ხელოვნების წიაღში მომზადდა. მოქვის სახარების მინიატურები მოწმობენ, რომ ამ დროისათვის (1300 წელი) ეს ახალი, „უფრო თავისუფალი სტილი“ განმტკიცდა ქართულ ილუსტრირებულ ხელნაწერებში, რაც არ შეიძლება არ დაეუკავშიროთ საქართველოში როგორც პალეოლოგოსთა ხანის ნიმუშების შემოღწევას, ისე ადგილობრივი მდიდარი მხატვრული ტრადიციების არსებობას, რამაც ბევრად განსაზღვრა კიდევ XIV საუკუნის ქართული კედლის მხატვრობის ნიმუშთა სიმრავლე და მათი სტილისტური ხასიათი.

ვ. ლაზარევს მოქვის დათარიღებული ხელნაწერი ადრე პალეოლოგოსთა სტილის ჩამოყალიბების პრობლემის ერთ მნიშვნელოვან გასაღებად მიაჩნია. მეცნიერის აზრით, ეს ქართული ძეგლი უსათუოდ მოწმობს თავისებური ხასიათის ხელოვნებაზე, რომელიც წინ უსწრებდა კახრიე-ჯამეს მოზაიკებს (დაახლ. 1315-1320 წწ.).¹

მოქვის ხელნაწერის მინიატურები განსაკუთრებულ ინტერესს იწვევენ სწორედ თავიანთი სტილისტური თავისებურებებით და შედარებითი სტილისტური ანალიზის გამოყენება, როგორც ერთ-ერთი ძირითადი მეთოდისა ამ მინიატურების ანალიზისას, წარმოაჩენს და დააზუსტებს როგორც ხელნაწერის შექმნის თარიღს, ასევე ხელნაწერისათვის დამახასიათებელ ინდივიდუალურ თუ სხვა ნიმუშებთან მსგავსი ნიშნების ერთობლიობას.

შუა საუკუნეების ნიმუშებში სიმნელები დროის ნიშნების განსაზღვრისას განპირობებულია, უპირველეს ყოვლისა, იმით, რომ მოდელის სტილი, რომელიც ასლის გადამღებს შთაგონებდა, ხშირად ნაწარმოებზე უფრო ძლიერ გავლენას ახდენდა, ვიდრე ოსტატის ინდივიდუალობა. ამასთანავე, დროის ნიშნები ყველაზე ძლიერ მჟღავნდება ისეთ დეტალებში, როგორიცაა ფორმის დამუშავება, სამოსლის ნაოჭების ნახატი, სახის გამომეტყველება, ექსტიკულაცია და სხვ.² სწორედ ამ მომენტებისა და აგრეთვე კომპოზიციური ფორმულების შერჩევის მხატვრული კონცეფცია და სხვა მხატვრული ხერხებისა და ნიშნების დადგენა საშუალებას მოგვცემს გამოვალინოთ მოქვის ხელნაწერის მინიატურების სტილისტური თავისებურება, რომელიც, ერთი შეხედვით, ორიენტირებულია კონსტანტინოპოლის მხატვრული სკოლის გემოვნებაზე.

მოქვის ხელნაწერის ყველა სიუჟეტური კომპოზიცია შემოსაზღვრულია წვრილი – ცისფერი ან წითელი, გრაფიკული ხასიათის ჩარჩოთი, შუაში თეთრა გავლებული, ზოგჯერ გვერდების შუა ნაწილში წყვილი თეთრას მონასმის დარტყმით. ამ მარტივ ჩარჩოში თავისუფლად იშლება და ვითარდება სიუჟეტური სცენები. თითოეული მინიატურა დამოუკიდებელი კომპოზიციის პრინციპზეა აგებული. მოჩარჩოების ეს ხერხი ადრებიზანტიური ხელოვნებიდან მომდინარეობს. IX საუკუნის ვატიკანის ბიბლიოთეკის ხელნაწერის კოზმა ინდიკალოსტის ტოპოგრაფიის შესახებ (Vat. gr. 699), სადაც დიდი კომპოზიციები შემოსაზღვრულია წითელი მარტივი ხაზით ან ჩარჩოთი და წარმოადგენს ცალკეულ სურათს, დ. აინალოვი წერდა: ეს ის ხელნაწერია, რომელმაც მთელი თავისი სიცხოველით შეინარჩუნა ძველი ბერძნული ფერწერის ტრადიციები, რომელიც მან მემკვიდრეობით მიიღო ელინისტური ხელოვნებიდან და შეინარჩუნა ალექსანდრიის ნიადაგზე იუსტინიანეს ეპოქაშიც, საიდანაც იგი მემკვიდრეობით მიიღო ბიზანტიურმა ხელოვნებამ.³ მოქვის ხელნაწერში თითოეული სცენა თავისი ხასიათით უახლოვდება ხატს, რაც ერთ-ერთი დამახასიათებელი მომენტია სწორედ პალეოლოგოსთა ფერწერისათვის.⁴ კოდექსის მინიატურებისათვის ჩარჩო იმ საზღვარს წარმოადგენს, რომელშიც თავისუფლად თავსდება სცენა. ეს სცენა სივრცეში გარკვეული მოძრაობითაა ჩაკეტილი და იშვიათად, ისე რომ თვალში მოსახვედრი სრულიადაც არ არის, ჩარჩოს ხაზის სისქეზე გადადის ფეხის ტერფები, აფრიადებული სამოსლის ნაწილი და სხვ. დეტალები (ფფ. 30v, 39v, 53v, 56v, 60v, 92r, 100r, 108r და სხვ.) ან ზოგჯერ ფორმები გადაჭრილია ჩარჩოთი და ილუზიურად მათი დასრულებული სახე შეიძლება წარმოვიდგინოთ ჩარჩოს საზღვარს გარეთ, მაგალითად, ჯვარი „ჯვრის ტვირთის“ კომპოზიციაში (ფ. 98r), მსახური ქალის იდაყვი „იოანე ნათლისმცემლის სახელდებაში“ (ფ. 166r), მძინარე მოციქულის თავის ნაწილი „ქრისტე გეთსიმანის ბაღში“ (ფ. 91v), სახედარი „და მოგვარეს ვირი იგი“ (ფ. 70r) და სხვ. მიუხედავად ამისა, მაინც არ იქმნება შთაბეჭდილება ჩარჩოს ხაზის რღვევისა, მართალია, რამდენადმე შერყეულია ბიზანტიურ ხელოვნებაში ასე საყვარელი ხერხი სურათის ტექტონიკური ჩაკეტილობისა, მაგრამ იგი არ არის იმ დონით გამოვლენილი, როგორც ამას ადგილი აქვს ჯრუჭის II სახარების (ფფ. 182r, 192r, 194r, 202r, 216r და სხვ.) ან კიდევ უფრო გვიან ხანის ჯრუჭის დავითნის (H-1665, XV ს.) ილუსტრაციებში,⁵ სადაც მოძრავი ფიგურების ზოგჯერ ხელი, ფეხი, აფრიადებული სამოსლის ბოლო, კარვის კალთა, ხმლის ბოლო და სხვ. დეტალები უკვე ჩარჩოს გარეთ გადის. ფსალმუნის მინიატურებში ჩარჩო უკვე აღარ არის მკაცრი საზღვარი, რომლის შიგნითაც მოთავსებულია სცენა. მხატვრის ფანტაზია ვერ იტანს ჩაკეტილობას, შემოსაზღვრულობას და თავისუფლად შლის ფრთებს ამ საზღვრების გარეთ. ასე მუშაობს ჯრუჭის II სახარების ერთ-ერთი ოსტატთაგანიც.

ეს შინაგანი დინამიკურობა, სურვილი, ყოველგვარი საშუალებით ჩარჩოს საზღვრების გადალახვისა, იქნება ეს თავფურცელი, კამარა თუ მინიატურა, შიგთავსის ეს მზარდი დინამიკა, დეკორაციული ფორმის მისწრაფება ტექსტთან უფრო შერთული და არა მხოლოდ მექანიკური თანაარსებობისაკენ, ეს XII საუკუნის ერთი ყველაზე აშკარა თავისებურებაა, რომელმაც საინტერესო განვითარება პოვა XIII საუკუნის ხელნაწერების A-138, A-496, იენაშის კოდექსის მინიატურებში. მეორე მხრივ, მოქვის ხელნაწერის ოსტატი თავის თავს უფლე-

ბას აძლევს ფიგურის ნაწილი მოათავსოს თითქოს ჩარჩოს უკან სიღრმეში, რომლის კუთხე საზღვაო ასოს ან ინიციალის თავის მოსათავსებლად ჩამოჭრილი (ფფ. 186v, 189v, 230v და სხვ.). ისეთი შთაბეჭდილება რჩება, თითქოს ამ ჩამოჭრილმა კუთხემ ჩამოკვეთა ფიგურის ნაწილიც. მაგალითად, „მირქმის“ კომპოზიციაში (ფ. 169v), ჩარჩოს ხაზით ჩამოჭრის გამო, არ იკითხება იოსების ფეხები, ან კიდევ სცენაში „ემმაკეულის განკურნება კაპერნაუმის სინაგოგაში“ (ფ. 108r) მოციქულის ფიგურა ქრისტეს უკან მხოლოდ წელამდეა მოცემული, ვინაიდან აქ ინიციალის თავის მოსათავსებლად ჩარჩოს ხაზით ჩამოჭრილია კუთხე. ამგვარი ხერხით ილუზიურად იქმნება შთაბეჭდილება მოქმედების სიღრმეში გადაწვევისა, სივრცობრივი სიღრმის შექმნისა, რაც პალეოლოგოსთა სტილის ერთი ნიშანთაგანია.

კომპოზიციების უმრავლესობა ლაკონიურია, მთელი ყურადღება ამა თუ იმ სცენისა მთავარ მოქმედ პირებზეა გადატანილი, მეორეხარისხოვანი დეტალები მინიმუმამდეა დაყვანილი და ხშირად სიმბოლური ნიშნებითაა წარმოდგენილი, მაგალითად, ცა გამოსახულია პაწაწინა მოციისფრო სეგმენტის სახით, ქალაქი – მარტივი კედლით ან კოშკით, ხალხის ჯგუფი – თავების წვევრების მოხაზულობით, ხეობა ან უდაბნო – განმარტოებული ხის, ხოლო მიწა – ვიწრო ზოლის სახით, მაგრამ უფრო ხშირად ნიადაგი და ცა სრულად არ გამოისახება და სიუჟეტი ვითარდება მბრწყინავი ოქროს ფონზე.

სიუჟეტებისათვის ნიშანდობლივია სიცხადე და კომპოზიციური აგების სიზუსტე, კომპოზიციები მკაცრი სიმეტრიის გარეშე გაშლილია პორიზონტალზე, დიაგონალზე, აქეთ ცენტრული აგება. მათი უმრავლესობა მრავალფიგურია, თუმცა არაგადატვირთული. მხატვარს კარგად ესმის წიგნის ილუსტრაციის ხასიათი და რომ არ დაამძიმოს ფურცლები გამოსახულებებით, იგი წმინდა მინიატურულ ხერხს მიმართავს: მინიატურები საესეა ათეულობით ფიგურული გამოსახულებით, მაგრამ მათი ზომები მცირეა (6-8 სმ.), თანაც მათი კომპოზიციური აგებისათვის დამახასიათებელია გარკვეული „სიმეჩხერე“, თითოეულ ფიგურას თავის ირგვლივ მხედველობითი სივრცე აკრავს, რაც საშუალებას იძლევა თავისუფლად დაეთვალიეროთ იგი. სცენებში ყოველთვის ცხადად იკითხება ფიგურები, მათი განლაგება, შემხვედრი მოძრაობები. უფრო ხშირად მოციქულთა, იუდეველთა ჯგუფები ან ერთეული ფიგურები სცენებში დაპირისპირებულნი არიან ქრისტეს ფიგურასთან, იქმნება მნიშვნელოვანი სივრცობრივი ცეზურა, ინტერვალი და ფიგურები ერთმანეთს დახრილი თავების შემხვედრი მოძრაობებით, გაწვდილი ხელებით ან გაფრიალებული სამოქალაქის ბოლოებით უკავშირდებიან. უმრავლეს მინიატურებში ადამიანთა ჯგუფები – მოციქულები, იუდეველები, ხალხის ბრბო მოცემულია მხოლოდ პირველი რიგით, რომელთა უკან მხოლოდ თავების წვევრები ჩანს. ეს ადრეული ხანის ტრადიციაა, რომელიც XIII-XIV საუკუნეებშიც გრძელდება, თუმცა იცვლება მათი შესრულების სტილი. ფრონტალურად მოცემული პირველი რიგის ნაცვლად, ეხლა პირველი რიგის ფიგურები მრავალფეროვან მოძრაობაშია გამოსახული, ხან დიაგონალზეა დინამიკურად დალაგებული, ხან შეჯგუფებული. ფერწერული „შექუჩება“ ფიგურებისა ან ერთი ფიგურის მეორეთი „გადაფარვა“ საშუალებას აძლევს მხატვარს უკანა რიგის ფიგურების მხოლოდ თავის წვევრები გამოსახოს. ამ გადაფარვაში ერთი ფიგურისა მეორეთი მჟღავნდება დროისათვის დამახასიათებელი ინტერესი სივრცობრიობისადმი,

იხვევ როგორც პოზებსა და გამომეტყველებაში იგრძნობა ტენდენცია ფსიქოლოგიური თხრობის გაერციობისაკენ.

უმთავრესად ასიმეტრიულობის პრინციპზე აგებული თითოეული სცენა, თავის არეში ჩაკეტილ დასრულებულ კომპოზიციას წარმოადგენს, სადაც მოძრაობა ამთლიანებს სცენას. ცოცხალი, პლასტიკური ფორმების დინამიკური განლაგება სწორედ ასიმეტრიულობის პრინციპზეა გათვლილი. ასიმეტრიულობა, როგორც მხატვრული ხერხი, ძირითადია ამ მინიატურების კომპოზიციური ფორმულებისათვის, რაც ნაკარნახეია ეპიზოდის უფრო მოხერხებული ჩვენებით, აზრობრივი მინაარსის ცხადი გადმოცემის სურვილით, ეპოქისათვის დამახასიათებელი სცენის მოცულობრივი გაშლითა და სხვ. ერთი შეხედვით აშკარად სიმეტრიულობის პრინციპზე აგებულ კომპოზიციებშიც იგრძნობა მისწრაფება დეტალების შეცვლით კომპოზიციას მკაცრი გაწონასწორებულობა ჩამოსცილდეს და მას უფრო მოძრავი ხასიათი მიენიჭოს.

ამ მხრივ შესანიშნავ მაგალითს წარმოადგენს „ფერისცვალების“ სცენა (ფ. 59v). ჩვეულებრივად სიმეტრიული კომპოზიცია აქ იღებს ძლიერ მოძრავ ხასიათს და კარგავს იმ სარკისებური სიმეტრიულობის პრინციპს, რომელიც ასე დამახასიათებელი იყო ამ სცენისათვის XI-XII საუკუნეების ძეგლებში. სცენაში ასიმეტრიულობა თუმცა არ არის მკვეთრად გამოხატული, მაგრამ მან უარყო წარსულში არსებული გაყინული, უძრავი ფორმულის სახე, მთელი სცენა წრიული მოძრაობის რიტმს ემორჩილება. ქრისტეს ფიგურა რამდენადმე მარჯვნივ შეტრიალებული, ელისასა და მოსეს სხვადასხვა პოზა — ელია მლოცველის, მოსე სჯულის კიდობნით ხელში, აგრეთვე მოციქულები მკვეთრად დიფერენცირებულ პოზებში, ამ სცენას მოძრაობით აღავსებს. მინიატურაში გამჟღავნებულია მისწრაფება უფრო ცოცხალი მხატვრული სახეებისაკენ, უფრო დრამატული კომპოზიციისაკენ.

ასევე კომპოზიცია „ქრისტეს გამოცხადება მენელსაცხებლე დედებთან“ (ფ. 101v₂) უკვე აღარ ატარებს მკაცრ სიმეტრიულ ხასიათს. მართალია, ქრისტეს მიმართ წმინდა დედები სიმეტრიულად არიან განლაგებული ორივე მხარეზე, მაგრამ მათი სამოსლის სხვადასხვა აფერადება და, ამავე დროს, მარჯვენა მხარეზე მოთავსებული დედის უკან გაფრიალებული სამოსლის ბოლო უკვე ანელებს სიმეტრიული წყობის შთაბეჭდილებას, რასაც კიდევ უფრო აძლიერებს წმინდა დედათა უკან მოთავსებული ხეების განსხვავებული კონფიგურაცია და თვით ქრისტეს რამდენადმე მარჯვნივ შეტრიალებული სხეული წინგადადგმული მარჯვენა ფეხით, სხვადასხვა დონეზე გაშლილი ხელის მტევნებით, კლდოვანი მთიანი ლანდშაფტის მოძრავი მოხაზულობით, რამაც დაარღვია მკაცრი სიმეტრია, რომელიც ასე საყვარელი ხერხი იყო ამ სცენისათვის X-XII საუკუნეებში. თვით Iviron 5 კოდექსის მინიატურაც კი (XIII ს. ბოლო),⁶ მოქვის მინიატურასთან შედარებით, უფრო მკაცრი აგებითა და ქრისტეს ფრონტალურად ორივე ფეხზე მყარად მდგარი სხეულით ხასიათდება, რაც მას მკვეთრად აქცენტირებულ საზიემო ხასიათს ანიჭებს. კომპოზიცია ნაკლებად დინამიკურია. მოქვის მინიატურის ქრისტეს სახე დაფიქსირებული გამოხედვით, გარეგნული ბუნებრივი მოძრაობის ხაზგასმით, ძალიან ემსგავსება სოპოჩანის მონასტრის ფრესკას „ქრისტეს გამოცხადება მენელსაცხებლე დედებთან“.⁷ მართალია, კომპოზიცია ამ ფრესკაში გაფართოებულია და ცოცხალი ლანდშაფტი საკადრის აკომპანიმენტს უწევს მომხდარ მოქმედებას, მაგრამ მოქვის კომპოზიცია უფრო

მდიდრულია როგორც სიერცობრივი სფეროს შექმნის თვალსაზრისით, ისე დინამიკური კომპოზიციის აგების ხასიათითაც.

ქრისტესა და იოანეს განლაგება ერთმანეთის პირისპირ. კომპოზიციაში „ქრისტე და იოანე ნათლისმცემელი“ (ფ. 18v) მწვერვალებიანი მთიანი პეიზაჟით ფონის დინამიკური გააზრების გამო, სახეთა ემოციური განწყობილების წყალობით, პერსონაჟთა ფესტიკულაციით, სამოსლის ნახატი მკვეთრად აქცენტირებულ მოძრავ ხასიათს იძენს.

კომპოზიციის ცენტრული აგების საუკეთესო მაგალითია „გამოცხადება ემოსში“ (ფ. 250v). სიმონისა და კლეოპას ფიგურები სიმეტრიულად არის მიმართული ცენტრში მჯდომი ქრისტეს ფიგურისაკენ. მაცხოვრის ფიგურა რამდენადმე მალლა აწეული გვერდით ფიგურებზე, რითაც იქმნება შთაბეჭდილება სცენის სიღრმეში განვითარებისა. სცენის აშკარად მკაცრად ხაზგასმული სიმეტრიული აგება სიუჟეტით იყო ნაკარნახევი, თუმცა თუ დაუეკვირდებით თითოეულ დეტალს, სხვადასხვა რაკურსით მოწოდებულ სკამებს, რომლებზედაც მოწაფეები სხედან, ხელების დიფერენცირებულ მოძრაობებს, სახეთა განსხვავებულ იკონოგრაფიას, სამოსლის სხვადასხვა აფერადებას (ქრისტეს ოქროსფერი სამოსელი მოყავისფრო ფერის მონასმებითა დამუშავებული, სიმონის სამოსელში სოსანისფერი და იასამნისფერი ჭარბობს, ხოლო კლეოპას მოსავს მომწვანო-მოცისფრო და ღია მოყავისფრო სამოსელი), ყოველივე ეს ასუსტებს მკაცრი სიმეტრიულობის შეგრძნებას.

უმრავლეს შემთხვევაში სიმეტრიულობის პრინციპზე აგებული კომპოზიციების ცენტრს ქრისტეს მჯდომი ან მდგომი ფიგურა წარმოადგენს, რომლის ორივე მხარეზე განაწილებული არიან მოციქულთა ან იუდეველთა ჯგუფები. ქრისტესა და ამ ჯგუფებს შორის არსებული სიერცობრივი ცეზურის წყალობით ქრისტეს ფიგურა, მისი მოძრაობა და სახის ემოციური დატვირთვა მკვეთრად იკითხება. მისი სხეულის მოძრაობა ნაკარნახევი სცენის შინაარსით (ფფ. 21r, 39v, 41v, 97v და სხვ.).

„გამოცხადების“ სცენაში (ფ. 251v) დიდი სიერცობრივი ჰაუზით აქცენტირებული ქრისტეს ცენტრალური ფიგურა გაწონასწორებულია მის ორივე მხარეზე მოციქულთა მოწიწებით თავდახრილ ჯგუფებზე, რაც ცხადი და გამომსახველად მეტყველი კომპოზიციის შექმნას ემსახურება. ზოგჯერ ეს გაწონასწორებულობა არ არის ერთი ძალით მოცემული ორივე მხარეზე, მაგალითად, სცენაში „ქადაგება შაბათის დღეზე“ (ფ. 41v) ქრისტეს ცენტრალური ფიგურა მიმართულია იუდეველებისაკენ, რომლებიც შეკრული ჯგუფის სახითა მოცემული, ხოლო მათ საპირისპიროდ მოციქულები, რომლებიც ფშვნიან და ჭამენ მარცვალს, მკვეთრად აქცენტირებულ მოძრავ ჯგუფს ქმნის მრავალფეროვანი მოძრაობის ხაზგასმით ან კომპოზიცია „ქადაგება მთაზე“ (ფ. 21r). ქრისტეს მთაზე მჯდარი ფიგურა რამდენადმე აწეულია მის ორივე მხარეზე სიმეტრიულად განლაგებულ მოციქულთა და იუდეველთა ჯგუფებზე. რთული მთავორიანი პეიზაჟი აძლიერებს ფონის დატვირთვას და კომპოზიცია მოძრავ ხასიათს იძენს.

უმრავლეს სცენათა კომპოზიციური სქემა – განკურნებათა ან სხვა სასწაულების, ურთიერთდაპირისპირების პრინციპზე იგება – ქრისტე. ზურგს უკან მოციქულებით, უპირისპირდება განსაკურნებელს ან იუდეველთა ჯგუფს. ეს არ არის სიმეტრიული აგება, არამედ სიმეტრიის ღერძი გადაწეულია ხან მარჯვნივ, ხან მარცხნივ და დარღვეულია სიმეტრიულობა, მისი სიმკაცრე. მაგალ-

ითად, „მთვარეულის განკურნების“ კომპოზიცია (ფ. 60v) იგება შემდეგ პრინციპზე: ქრისტე ორი მოციქულით ერთ მხარეზე და მთვარეული და მისი მამა — მეორეზე. მათ შორის საკმაოდ დიდი სივრცობრივი ცეზურაა, რომელიც ხაზს უსვამს მოქმედებას. მინიატურაში „ბრმის განკურნება ბეთსაიდში“ (ფ. 129v) ქრისტე მოციქულებთან ერთად უპირისპირდება მარტო მდგომი ბრმის ფიგურას საკმაოდ ფართო ოქროს ფონზე, სივრცითი არით ხაზგასმულია მომხდარი აქტის მნიშვნელობა. დაპირისპირების ეს ხერხი რამდენადმე შენელებულია უფრო ხალხმრავალ სცენებში, როცა სივრცობრივი ინტერვალი ნაკლებია და მოქმედება ვითარდება რიტმულად — ერთი ფიგურის მოძრაობა გადაეცემა მეორეს და ა. შ. მაგალითად, „ასისთავის მსახურის განკურნება“ (ფ. 30v) ან კიდევ „მრავალი ავადმყოფის განკურნება“ (ფ. 53v), ამ უკანასკნელში ქრისტეს წინ მრავალი ავადმყოფის მხატვრულად მეტყველი ჯგუფია მოცემული მრავალფეროვანი მოძრაობებით. ვერტიკალური და ჰორიზონტალური ხაზების ურთიერთგადაკვეთით ფეხზე მდგომი, ჩაჩოქილი, ჩამუხლული თუ მფორთხავი ავადმყოფების მოძრაობით, კომპოზიცია ხაზგასმულად დინამიკურ ხასიათს იძენს. ზოგჯერ ქრისტეს ფიგურა გადაფარავს ხოლმე მის უკან მდგომ მოციქულთა ფიგურებს, ხოლო წინ გაწვდილი მისი მარჯვენა ახლოსაა მის წინ მდგომ ფიგურასთან (ფ. 34v), ამით სივრცობრივი პაუზა შემცირებულია და კომპოზიცია უფრო შეკრული და მოძრავია.

ჰორიზონტალური და ვერტიკალური ხაზების რიტმზე, ფიგურათა დიფერენცირებული მოძრაობის პრინციპზე იგება კომპოზიციათა გარკვეული რაოდენობა. აქ ხაზგასმულია ფიგურათა მოძრაობები, მათი ურთიერთმიმართება. ქრისტეს მდგომი ფიგურა უპირისპირდება მიწაზე მჯდომ, მძინარე ან მის წინ ჩამუხლულ ფიგურებს (მაგ. ფფ. 53r, 88v, 91r_{1,2,3} და სხვ.). მინიატურაში „ქრისტე გეთსიმანიის ბაღში“ (ფ. 92r₁) მარჯვნივ მდგომი ქრისტეს ფიგურა მიმართულია დიაგონალურად აგებული მთის ფერდზე სამკუთხედად განლაგებულ მრავალფეროვან მოძრაობებში მოციქულთა მძინარე ჯგუფისაკენ. დიდი სივრცობრივი ცეზურის წყალობით ხაზგასმულია ქრისტეს ემოციური, საყვედურით მიმართული სახე მოციქულებისაკენ.

ასიმეტრიულად აგებული კომპოზიციის „მე ვარ იესუ“ (ფ. 312r) გამომსახველობა გაძლიერებულია მთიანი პეიზაჟის დიაგონალური ხაზისა და მიწის, ნიადაგის ჰორიზონტალური ხაზების გადაკვეთის კუთხეში ქრისტეს ვერტიკალური ფიგურის მოთავსებით.

წრიულობის პრინციპზე კომპოზიციების აგება ემყარება ფიგურათა განლაგების რიტმს მრგვალი მაგიდის ან საჯდომის ირგვლივ, რის წყალობითაც ცენტრისაკენ მიმართული ფიგურების პოზები, მათი ხელებისა და ფეხების მოძრაობა წრიულ დინებაში კრავს მთელ კომპოზიციას, მაგალითად, „ქრისტეს გამოცხადება მოციქულებთან“ (ფ. 251v) კომპოზიციაში მიწაზე გაშლილი თეთრი სუფრის წრიული ხაზი გადადის ქრისტეს რბილად შემორკალულ ზურგზე, აქედან თავის მოხაზულობაზე, საიდანაც იგი გადაეცემა სუფრის ირგვლივ მჯდომი მოციქულების თავებს, რომელიც სრულდება ახალგაზრდა მოციქულის რბილად შემოწერილ მომრგვალებულ ზურგზე. წრიულობის ამ შთაბეჭდილებას აძლიერებს მრგვალი თეფშების შემოტანაც მაგიდის ცენტრში, ხოლო სცენაში „ფერქთა ბანა“ (ფ. 300r) კომპოზიციის წრიულ ხაზზე აგება საჯდომის ნახევარწრით არის მინიშნებული, რომლის ირგვლივაც სხედან მოციქულები. თუქცა

უწყვეტი რიტმი მოძრაობისა გაწყვეტილია მარჯვენა კუთხეში ახედვით ბრტყელი სახურავის მქონე ნაგებობის შემოტანით, მაგრამ რამდენადაც ქრისტეს მარჯვნივ მჯდომი ფიგურის ზურგის რკალი აგრძელებს ამ მოძრაობას, წრიული მოძრაობის შთაბეჭდილება არ ნელდება.

კომპოზიციაში „საიდუმლო სერობა“ (ფფ. 89v, 301v), რომელიც ორი მინიატურითაა მოცემული, თითქოს ცირკულით შემოხაზული მრგვალი მაგიდის ირგვლივ განლაგებული ფიგურები წრიული მოძრაობის რიტმს ემორჩილებიან, მოციქულთა თავების რიტმი გრძელდება ქრისტეს საწოლზე მოთავსებულ სხეულზე და თვით ამ საწოლის მოხაზულობაც წრიული ზაზის შემოწერის შთაბეჭდილებას ქმნის, თუმცა ამ ორ კომპოზიციას შორის მაინც არის განსხვავება, რამდენადაც ისინი ორი სხვადასხვა მხატვრის ხელს ეკუთვნის. ეს განსხვავება თითქოს მცირე ნიუანსებში მჟღავნდება, მაგრამ მაინც არსებითია მხატვართა ხელწერის დიფერენცირებისათვის. პირველ კომპოზიციაში თვით მაგიდის მკვეთრი წრიული ფორმა, მაგიდის ირგვლივ ფიგურათა რიტმული განლაგება, ქრისტესა და პეტრეს ფიგურათა ურთიერთმიმართება, მათი შემომსაზღვრელი ზაზის ილუზიური შეკერა მკვეთრად წრიულ მოძრაობაზეა გათვლილი, მაშინ, როდესაც მეორე მინიატურაში მაგიდას არა აქვს ასე მკვეთრად წრიული ფორმა, იგი თითქოს განზე იშლება ელიფსურად, მოციქულთა თავების რიტმი წყდება ქრისტეს წინა მოციქულზე და იგი არ გადაეცემა ქრისტეს შემოწერილობას, რადგან მისი ფიგურა რამდენადმე დაბლაა დაწეული და უწყვეტი წრის შემომსაზღვრელი ზაზი აღარ გრძელდება. ქრისტესა და პეტრეს ფიგურების შემომსაზღვრელი ზაზებიც არ ემთხვევა ერთმანეთს და მათი გაგრძელებები თითქოს სადღაც კადრს იჭით მთავრდება.

წრიული მოძრაობა მინიატურაში „მაცხოვრის სადილი მათეს სახლში“ (ფფ. 33v) მიღწეულია როგორც მრგვალი მაგიდის ფორმით, ასევე მის ირგვლივ იუდეველთა რიტმული განლაგებითაც. ფიგურათა თავები თანდათან მალა იწევენ ცენტრისაკენ და დაბლდება ნაპირებისაკენ. თვით ქრისტეს ფიგურის ზურგის შემოწერილობა ხელს უწყობს ამ ილუზიის შექმნას, მაგრამ მიუხედავად ასეთი დიდი მცდელობისა, სიუჟეტის მარცხენა კუთხეში ვერტიკალური ფიგურების შემოტანით შენელებულია ეს შთაბეჭდილება.

კომპოზიციის წრიულ პრინციპზე აგების ტენდენცია მჟღავნდება სხვა სცენებშიც, თუმცა უფრო სუსტადაა გამოვლენილი, ვინაიდან ამ ილუზიას ანელებს ან ასუსტებს ჰორიზონტალურად ან ვერტიკალურად განვითარებული მოქმედება სცენის კუთხეებში, რომელიც ამ კომპოზიციის უშუალო ნაწილია, მაგალითად, „ამაღლება“ (ფფ. 252v), „გამოცხადება მოციქულებთან და სერობა ტიბერიის ზღვის პირას“ (ფფ. 324r) და სხვ.

ჰორიზონტალურად განვითარებული კომპოზიციები შედარებით ცოტაა, თუმცა ამ სცენებში მრავალფეროვანი მოძრაობები, ექსტიკულაცია, ფორმათა ერთმანეთისაკენ მიმართება, ტანსაცმლის სხვადასხვა აფერადება მოძრავი და მეტყველად გამომსახველი სცენების შექმნას ემსახურება (მაგ. ფფ. 81r, 94r, 189v და სხვ.).

რთული, მრავალფეროვანი კომპოზიციების აშკარად გამოვლენილი ასიმეტრიული აგება, უპირველეს ყოვლისა, ნაკარნახევი იყო მოძრავი დინამიკური სცენის შექმნის სურვილით. მოვლენის უფრო თვალსაჩინო და მოხერხებული ჩვენებით, მოძრავი ფიგურების თავისუფალი განლაგებით, როდესაც ცხადად

იკითხება თითოეული ფიგურის ეესტიკულაცია, მისი ემოციური განწყობილება. მრავალფიგურიანი სცენების აგება გათვლილია დინამიკაზე, მისწრაფებაზე, რთული მოძრაობების ხარჯზე შექმნას ემოციური და მოძრავი კომპოზიციები.

„შობის“ კომპოზიცია (ფ. 16r) თავისი მრავალფეროვანი თემებით – „ანგელოზთა ხარება“, „ბაგა ჩვილით“, „განბანვა“ და სხვ. მიუხედავად სასურათე სიბრტყის მცირე ზომებისა (დაახლ. 8X9,5სმ.), თავისუფლადაა აგებული. ცხადაა, თითოეული თემის კომპოზიციური წყობა, თუმცა მხატვარი იყენებს ისეთ ხერხს, რომელიც პალეოლოგოსთა ხანის სიახლეებმა მოიტანეს. მოგვები საჩუქრებით მხოლოდ ნაწილობრივ არიან მოცემულნი. მთის ფერდით მუხლებთან გადაჭრილი პირველი მოგვის უკან, მეორე პლანზე, ორი მოგვის მხოლოდ თავებია გამოსახული, რამაც საშუალება მისცა მხატვარს მათ ქვეშ, მთის ფერდის თავისუფალ არეზე მობალახე ცხოველთა – თხების გამოსახულებანი მოეთავსებინა.

„გარდამოხსნის“ (ფ. 100r₂) კომპოზიციის რთული ხასიათი განპირობებულია არა მარტო მრავალფიგურიანობით, არამედ მათი განაწილების ხასიათითაც, ხოლო ჯერისა და კიბეების პორიზონტალურ, ვერტიკალურ და დიაგონალურ ხაზებს დაძაბული რიტმი შეაქვს კომპოზიციაში.

ამრიგად, სცენების კომპოზიციური აგების ხერხები მრავალფეროვანია და მათი მთავარი მიზანია მოძრავი და დინამიკური კომპოზიციების შექმნა, რაც პალეოლოგოსთა სტილის ერთი არსებითი ნიშანთაგანი იყო. თუ მაგალითისათვის შევადარებთ Paris gr. 74 ხელნაწერის კომპოზიციური აგების ხერხებს⁸ მოქვის ხელნაწერთან, პარიზის ხელნაწერში იგი შეიძლება დაყვანილ იქნეს რამდენიმე სტერეოტიპულ ფორმულამდე: 1. ტახტზე მჯდომი ქრისტე ორ სიმეტრიულად განლაგებულ მოციქულთა ჯგუფს შორის; 2. ფეხზე მდგომი ქრისტე ორ სიმეტრიულად განლაგებულ მოწაფეებს შორის; 3. ტახტზე მჯდომი ქრისტე ასიმეტრიულ ჯგუფებს – მოწაფეებსა და იუდეველებს შორის; 4. ფეხზე მდგომი ქრისტე ასიმეტრიულად განლაგებულ მოწაფეებსა და იუდეველებს შორის. მასთან შედარებით, მოქვის ოსტატი, დროის შესაბამისად, კომპოზიციური აგების მდიდარ შესაძლებლობებს იყენებს.

კომპოზიციური პროპორციების ზუსტი დაცვა, ფიგურებისა და ფონის ნაწილების თავისუფალი ურთიერთშეფარდება, მათი ჰარმონიული გაწონასწორებულობა მოქვის კოდექსის კომპოზიციათა დამახასიათებელი ნიშანია. მეტად საინტერესოა „ქრისტეს გენეალოგიის“ ხატისებური კომპოზიცია. ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, რომ თითქოს ჩვენ თვალწინ იკონოსტასი იდგეს. ეს მინიატურა წმინდანთა სახეების ერთობლიობით, უეჭველად, ორიგინალურია ხელნაწერი წიგნისათვის და ზუსტი ანალოგი არ მოეძებნება. იგი შეიძლება მივაკუთვნოთ კომპოზიციის იმ კატეგორიას, რომელიც „მოწაფეთა პორტრეტებს“ წარმოგვიდგენს.⁹ თითოეული სახე, ჩაკეტილი მისთვის განსაზღვრულ ჩარჩოში, ტიპურია იკონოსტასის ხატების კომპოზიციისათვის. მინიატურაში გამოყენებულია, რა თქმა უნდა, ამ წმინდანთა იკონოგრაფიული პორტრეტები, რომლებიც გავრცელებული და მიღებული იყო ხატმწერლობაში, მინიატურასა და კედლის მხატვრობაში ხატმებრძოლობის შემდგომი ხანიდან. ემოციების შედარებით თავშეკავებული გადმოცემა, გამდიდრებული მოძრაობების, პოზების, ეესტებისა და სამოსლის მრავალფეროვანი ხასიათით, სახეთა ინდივიდუალური დახასიათება, III-IV რიგების პორტრეტული სახეები მეფეთა გვირგვინებით, ხოლო იოსების, მარიამისა და

ქრისტეს შარავანდით გამოყოფით, გადალახულია მონოტონურობა სახეთა განლაგებაში და, ამავე დროს, შენარჩუნებულია კომპოზიციის ტექტონიკური ხასიათი. სახეთა ასეთი გამეორების დროს კიდევ უფრო ცხადია მხატვრის შესაძლებლობანი მათი ვარიაციებისა, ყველა შემთხვევაში ფსიქოლოგიური მდგომარეობის ნაზი ნიუანსების გადმოსაცემად მოძებნოს სხვადასხვა ხერხი: რბილად გახსნილი სახეები, ცნობისმოყვარე გამოხედვა, წლებით დამძიმებული ბრძნული გამოძეტყველება, ენერგიული პოზები, აფერადების მრავალფეროვნება, ერთიანობაში ამ კომპოზიციას მოძრავ ხასიათს ანიჭებს.

როულ მრავალფეროვრიან სცენებში, მათი კომპოზიციური აგების მიუხედავად, აზრობრივი ცენტრი, მთავარი მოქმედი პირი ყოველთვის ცხადად არის მინიშნებული და არ გვიხდება მისი მოძებნა, მიუხედავად იმისა, მოთავსებულია იგი ცენტრში თუ გარეთ. უფრო ხშირად ეს მიღწეულია მკვეთრი რიგებიდან ან დაჯგუფებიდან მთავარი მოქმედი პირის წინ წამოწევით ან სივრცობრივი „სიმერხერით“ მის გარშემო. ფიგურებს შორის ეს პაუზები, შედარებით დიდი უმრავლეს კომპოზიციაში, ხაზს უსვამს მოქმედებას, მათ მნიშვნელობას, აძლიერებს აზრობრივ დატვირთვას და იგი კომპოზიციური აგების ძირითად პრინციპს წარმოადგენს. მართალია, კომპოზიციური აგების ხერხები მრავალფეროვანია, მაგრამ ყველგან არსებითია ქრისტეს, იოანეს, ღვთისმშობლის თუ სხვ. ფიგურის გამოყოფა გარკვეული ცეზურით, ისე რომ ისინი არასოდეს არ ითქვიფებიან საერთო მასაში. ქრისტეს ფიგურა ხშირად, განსაკუთრებით განკურნებათა სცენებში, იკითხება მოციქულთა ჯგუფის წინ მოძრაობით წინ მისწრაფებული, გაწვდილი მარჯვენითა და ჯერული შარავანდით. ისეთ მრავალფეროვრიან სცენებში, როგორცაა „საიდუმლო სერობა“, „ქრისტეს გამოცხადება მოციქულებთან და სერობა ტიბერიის ზღვის პირას“ და სხვ. ქრისტეს ფიგურა ერთ ღონეზე და ერთ რიგში იკითხება მოციქულებთან და მისი გამოყოფა მხოლოდ ჯერული შარავანდითა და მის თავთან ბერძნული წარწერით ხდება. „სერობაში“ იგი ხაზგასმულია აგრეთვე წითელ ბიზანტიურ საწოლზე განთავსებითაც.

უფრო ხშირად მთავარი ფიგურის გამოყოფა ხდება მისი დაპირისპირებით სცენის სხვა მოქმედ პირთა მიმართ, არ აქვს მნიშვნელობა მრავალფეროვრიანია სცენა თუ ორფიგურია. ეს შემხვედრი მოძრაობები ხაზგასმულია საკმაოდ ვრცელი სივრცობრივი ცეზურით, რომელიც მკვეთრად გამოყოფს ამ მთავარ მოქმედ პირს და ამ ორ დაჯგუფებას ერთმანეთთან აკავშირებს მხოლოდ ქრისტეს გაწვდილი ხელის მოძრაობა, ღვთისმშობლის, იოანეს და სხვ. მიმართული მოძრაობა ან გაფრიალებული სამოხლის ბოლო (ფფ. 36რ, 288რ, 312რ და სხვ.). იმის გამო, რომ ყველა კომპოზიცია გასაოცრად მთლიანია, კომპაქტური, მოძრაობის ერთიანი რიტმით გაუღნითილი ფიგურები ერთმანეთთან დაკავშირებულია სხეულის ერთმანეთისაკენ მიმართებით, 3/4 ბრუნითა და სხეულის თანშეფარდებული პროპორციებით, რითაც სულ სხვა სახე იქმნება ქრისტესი, არა იმდენად ღმერთის, რამდენადაც ადამიანისა, რომელზედაც ყოველთვის ახერხებს ოსტატი მიაპყროს მნახველის ყურადღება.

ღვთისმშობლის სახის შარავანდით გამოყოფამ „ჯერის ტვირთის“ კომპოზიციაში (ფ. 98რ) იკონოგრაფიული თავისებურების შექმნასთან ერთად სახეობრივად გაამდიდრა ეს სცენა.

იოანე ნათლისმცემლის სახე ხელნაწერის მინიატურების კომპოზიციებში გამოკვეთილად იკითხება, უპირველეს ყოვლისა, იმის წყალობით, რომ ისიც

შარავანდითა მოცემული, ამასთანავე, აცვია მოკლე, წინ ნასკვით შეკრული ტუნიკა და ზოგიერთ სცენაში ხელში უჭირავს ჯვრით დაბოლოებული კვერთხი (ფფ. 256r, 256v) და სხვ.

არასოდეს არ არის მთავარი ფიგურა მაღლა აწეული ან ზომებით გამოყოფილი სხვა ფიგურებისაგან. იგი იკითხება იმავე დონეზე და თანაბრად, როგორც სხვა ფიგურები, თუმცა შეიმჩნევა ზოგჯერ ქრისტეს წინ მიმართული მარჯვენა ხელის მტევნის რამდენადმე გადიდება (მაგალითად, ფფ. 72r, 138v, 215vr, 230v), რაც უნდა აიხსნას როგორც ძველი პროტოტიპის გამოყენებით,¹⁰ ისე მხატვრის უუნარობით სწორად შეაფარლოს პროპორციები.¹¹

არქიტექტურული და პეიზაჟური ფონები. მოქვის კოდექსის მინიატურების კომპოზიციების აგების დროს განსაკუთრებით თვალში საცემია მრავალპლანია-ნობის ტენდენცია და სივრცობრივი სიღრმის შექმნის ილუზია, რაც არა მარტო ფიგურათა განლაგებით მიიღწევა, არამედ მთიანი და არქიტექტურული პეიზაჟის შემოტანით და იმ ახლებური როლის შეგნებით, რაც მათ ეკისრებოდათ კომპოზიციური სქემის ორგანიზებაში. როგორც ცნობილია, არქიტექტურული ფონები სტილის დამახასიათებელ ნიშნად შეიძლება გამოდგეს. ყველაზე მეტად დამჯერებელ მაგალითს მინიატურების კავშირის განსაზღვრისათვის პროტოტიპთან, კ. ვაიძმანის აზრით, სწორედ არქიტექტურული ფონები წარმოადგენს.¹² არქიტექტურული ტიპები, უფრო აშკარად მეტყველებენ და უფრო ობიექტურია არიან სტილის ისტორიული ფესვების გასარკვევად.¹³ როგორც დროისათვის ნიშანდობლივი მოვლენა, მოქვის მინიატურებში შეინიშნება სივრცობრივი სტრუქტურის გააქტიურება. მართალია, მინიატურებში ფონს კვლავინდებურად ლოკალური ფერი ქმნის (ოქრო), რომელიც, თავის მხრივ, წმინდად ანტისივრცობრივი მოვლენაა, ხოლო სცენა ოთხი მხრიდან შემოსაზღვრულია ჩარჩოთი, მაგრამ ამ „უკანა გვერდს“ (ფონსა) და წინა „სიბრტყეს“ შორის მხატვარი აგებს სცენას, ანაწილებს ფიგურებს, ნაგებობებსა და პეიზაჟს თანმიმდევრულ პლანებად, რისთვისაც იყენებს შუა საუკუნეების პერსპექტივის სხვადასხვა ფორმას, პარალელურსა და შებრუნებულს, ზოგჯერ კი შეიმჩნევა რაღაც ელემენტი პირდაპირი პერსპექტივისაც (ფფ. 95r, 163r, 285r). რადგან უფრო ხშირია ოქროს ფონის გამოყენება როგორც ელემენტისა, რომელიც შემოსაზღვრავს სივრცეს და სრულიად უგულვებელყოფილია პეიზაჟური ელემენტები, ამ შემთხვევაშიც მხატვარი იძლევა სივრცის გაღრმავების ცდას ფორმის დაყენებითა და მისი დამუშავების ხერხებით. მოქვის მინიატურების კომპოზიციური აგების სიციხადეს ხელს უწყობს სწორედ ის, რომ ფონი არ არის გადატირთული რთული სახის არქიტექტურული და პეიზაჟური ელემენტებით. ხელნაწერის მინიატურებში არქიტექტურული ფონები ამ ეპოქისათვის უჩვეულო ხასიათს ატარებს, არქიტექტურული ნაგებობანი დაყვანილია მარტივი სახის რამდენიმე სტანდარტულ ტიპზე:

1. შენობის მარტივი კედელი სარკმლებისა და კარის ღიობების მინიშნებით (ღია ნაცრისფერზე უფრო მუქი ტონალობით), რომელიც აღნიშნავდა ინტერიერს ან ექსტერიერს, მაგალითად, „სიტყვა სულიერ ნათესაობაზე“ (ფ. 45v), „ქადაგება იერუსალიმის შესახებ“ (ფ. 81r), „იესო ქრისტე სიმონ კეთროვანის სახლში“ (ფ. 88v), „12 წლის ქრისტე ბრძენთა შორის ტამარში“ (ფ. 170v), „ქორწილი გალილას კანაში“ (ფ. 259v) და სხვ.

2. ქონგურებიანი კედელი ან უბრალოდ კედელი, რომლის ფონზეც მიმდინა-

რეობს მოქმედება და რომელიც აღნიშნავდა ან ქალაქს ან ინტერიერს, მაგალითად, „იოსების სიზმარი“ (ფ. 14v), „იოსებ არიმათიელი ქრისტეს სხეულს სთხოვს პილატე პონტოელს“ (ფ. 100r₁), „გამოცხადება მოციქულებთან“ (ფ. 102v₂), „იერიქონში ბრმა მათხოვრის ძე ტიძეის ბარტიმეოსის განკურნება“ (ფ. 138v) და სხვ.

3. კომპისებური შენობა, რომელიც სიუჟეტის ერთ კუთხეშია მოთავსებული და რომელიც ქალაქის სიმბოლოს წარმოადგენდა, მაგალითად, „წმინდა ოჯახის დაბრუნება ეგვიპტიდან“ (ფ. 17v), „ემპაკეულთა განკურნება“ (ფ. 32v), „ქრისტეს გამოცდა უდაბნოში“ (ფ. 174r) და სხვ. ეპოქისათვის დამახასიათებელი ფერადოვანი ველუმები მხოლოდ მახარებლების – მარკოზისა და ლუკას ფონების გაფორმებაში ჩნდება, თუმცა ისინი აქ არ თამაშობენ აქტიურ როლს გარემოს სივრცის შექმნის თვალსაზრისით, არ არის ეფექტურად გაფორმებული ან ნაოჭებად დახვევებული ფორმები.

ეს კედლები და კომპები არამასიურია, ბრტყელი. იქაც კი, სადაც სიუჟეტი მოითხოვდა რთული არქიტექტურული გარემოს შექმნას, მხატვარი ბრტყელი განზოგადოებული ფორმებით იძლევა ფონს, მაგალითად, მინიატურაში „იერუსალიმში შესვლა“ (ფ. 70v), იერუსალიმის ხედი ზედხედი შესრულებულ სქემატური კომპის სახეს ატარებს, რომელშიც მოჩანს ორქანობიანი სახურავით გადახურული ნაგებობანი, სოლომონის ტაძარიც კი არ არის გამოსახული. იერუსალიმის რთულ არქიტექტურულ ხედს სოლომონის ტაძრით იძლევა XIV საუკუნის შუა ხანების ქართული კედლის მხატვრობის მნიშვნელოვანი ნიმუში სორის ეკლესიის მოხატულობა.¹⁴ არქიტექტურული ფორმების ისეთ ტრადიციულ სიმჭიდროვეს, როგორცაა, მაგალითად, კახრიე-ჯამეში, მოქვის მინიატურის ფონები სრულიად მოკლებულია. მოქვის მინიატურების ნაგებობანი საძირკვლისა და გადახურვის, სართულებისა და დასასრულის გარეშე, სასახლეები და ქალაქები ბრტყელი კედლებისა და კომპების სახით თითქოს სივრცეშია მოთავსებული, რომელიც „უდაბნოს ცარიელ მინდორს“ ჰგავს. ფაქტობრივად ისინი წარმოადგენენ დეკორაციებს, რომლის ფონზეც მიმდინარეობს მოქმედება. სულ რამდენიმე სცენაა, სადაც ინტერიერი გაიხატება როგორც რეალური სივრცობრივი გარემო. ოსტატი ისე მოხერხებულად დგამს მიზანსცენას, რომ ჩვენ ეგვიცი კი არ გვეპარება მოქმედების ადგილის ჭეშმარიტებაში, მიუხედავად იმისა, რომ ერთი და იგივე საგანი დანახულია ორი, ზოგჯერ სამი მხრიდანაც კი (ფფ. 95r, 100r, 163r და სხვ.). მაგალითად, მინიატურაში „ზაქარიას ხარება“ (ფ. 163r) ტაძრის არქიტექტურული გარემო შექმნილია რთული გეომეტრიული ფორმებით: სვეტებზე შედგმული კონუსური გადახურვის კუბური ფორმის სამსხვერპლო, დაბალი კედლის ხაზი, რომელიც მარჯვნივ მართკუთხედი ფორმის კედლით სრულდება, კარის ღიობით ცენტრში, ორსაფეხურიანი კიბე, რომელიც სიღრმეში ვითარდება. მიუხედავად ყველაფრისა, მოქვის მინიატურების არქიტექტურულ ფონებს ჩვენ მინც განვიხილავთ როგორც ახალ სიტყვას სტაფაჟის გადმოცემის თვალსაზრისით მხატვარი, რომელმაც ეს კომპოზიციები შექმნა, ფლობდა უნარს ილუზიური სიმართლით ეჩვენებინა, რომ იუდეველები გამოდიან იერუსალიმის ჭიშკრიდან (ფ. 70v), ქრისტე დგას დახურული კარის წინ (ფ. 322r), გერგესეველი მოქალაქეები იყურებიან ქალაქის კედლებიდან (ფ. 32v), პილატე ზის ტახტზე დარბაზში (ფ. 100r₁) და ა. შ. ამრიგად, ფიგურების მოქმედების ადგილი შემოსაზღვრულია რამდენადმე მინიშნებული

მარტივი არქიტექტურული ფონით. ასეთი არქიტექტურა არ ტვირთავს ფონს. ამ ფონებზე ცხადად იკითხება ფიგურები, მათი მოძრაობები, ყესტები. ეს არქიტექტურული მოტივები სრულიად არ შეესაბამება პალეოლოგოსთა რენესანსის სტილს, რომლისთვისაც დამახასიათებელი იყო უფრო რთული არქიტექტურული ფონები, რომლებიც გარემოს უქმნიდა ფიგურებს.¹⁵

ხელნაწერის მინიატურებში მთიანი პეიზაჟი უფრო რთული სახისაა. ზოგჯერ იგი მოცემულია თავწაკვეთილი პირამიდის სახით (ფფ. 52v, 56r, 90v, 93r და სხვ.), ზოგჯერ კლდოვანი მწვერვალების ფორმით (ფფ. 19r, 39v, 176r, 256v და სხვ.) ან, უფრო ხშირად, აქეთ რბილი, ნარნარად შემოსაზღვრული ბორცვების ფორმა, რომლებიც გაერთიანებულია დინამიკურ მასებად. სტილიზებული მთის ფონების ნაცვლად, მოცემულია სრულიად რეალური სამგანზომილებიანი ბლოკები. მთის ნაპრალების დამუშავებაში თავს იჩენს მრავალპლანიანობის ტენდენცია, სივრცობრივი სიღრმის შექმნის ილუზია. მიმართება ფიგურებსა და ფონს შორის იძენს ხაზგასმულ სივრცობრიობას. ზოგჯერ მოქმედება იშლება მთიან მწვერვალებს შორის მთის ბორცვებზე (ფფ. 19r, 21r, 91v, 92r და სხვ.). აღმნიშნავა ფიგურები ხშირად მხოლოდ წელამდე მოჩანან კლდოვანი მთების მიღმა ან კლდეებს შორის (ფფ. 93r, 176r და სხვ.). მთები მოცემულია თეოკლობრივად, კლდოვანი ნაპრალების ჩამუქებით, პერსპექტივაში მოცემული წახანაგებით, საფეხურებად ან ნაპრალების სახით. მაგალითად, მინიატურაში „იოანე მახარებელი და პროზორე“ (ფ. 256v) გამოქვაბული გამოსახულია როგორც სიღრმე, რომლის ნაპირებს აქვს გარკვეული სისქე.

მართალია, არქიტექტურული და მთიანი პეიზაჟი მთლიანად არასოდეს არ იჭერს ფონს, მაგრამ მათი განლაგება პლანებად გარკვეულ სიღრმეს სძენს კომპოზიციას. რთული სახის სცენებში, სადაც სიუჟეტი მოცემულია ლანდშაფტის ან არქიტექტურული ნაგებობის ფონზე, შეინიშნება პლანების მკვეთრი მონაცვლეობა: ფიგურები-ნაგებობანი-ოქროს ფონი, ფიგურები-მთები-ოქროს ფონი; წყლის ტალღები, სპირალისებურად დახვეული წრებები-ნავი-ოქროს ფონი და ა. შ. მხატვარი ცდილობს კომპოზიციის ოპტიკური ერთიანობის შექმნას. ცდილობს, რომ მოგვეცეს ერთიანი სივრცობრივი გარემო, ფიგურები, არქიტექტურა და პეიზაჟი მჭიდროდ დაუკავშიროს ერთმანეთს. თუ XII საუკუნის ფერწერის ნიმუშებისათვის დამახასიათებელი იყო კომპოზიციის უმნიშვნელო სიღრმე, XIII საუკუნისათვის სივრცის გაღრმავების ტენდენცია მნიშვნელოვნად იზრდება.

როგორც წესი, ხელნაწერის მინიატურებში კედლით გაერთიანებული კომპოზიციები ან კედელი მოთავსებულია უკანა პლანზე, სიღრმეში და თანაც წინა პლანზე განთავსებული ფიგურები თავისი სიმაღლით ბევრად ჭარბობენ კედლის სიმაღლეს, რაც ქმნის სიშორის, სიღრმის შთაბეჭდილებას (ფფ. 98v, 100r, 102v და სხვ.).

კომპიანი კედლის მასშტაბების შემცირებითა და მისი უკანა პლანზე გარკვეულად სიღრმეში მოთავსებით სცენაში „იოსების სიზმარი“ (ფ. 14v), ფორმათა პლანებად განლაგება სივრცეს აღრმავებს, ხოლო დიაგონალზე განთავსებული ბიზანტიური საწოლის ფორმის განვითარება, მოცულობისა და სიღრმის ილუზიას ქმნის. ამ საწოლით დაფარულია ანგელოზის ფეხები მუხლებს ქვემოთ და ანგელოზი აღიქმება როგორც საწოლის უკან მდგომი. თვით ანგელოზის სხეულის ბრუნიც აძლიერებს ამ შთაბეჭდილებას, ხოლო ვინაიდან ანგელოზის ფიგურა და საწოლის ნაწილი იკითხება ბრტყელი არქიტექტურული კედლის

ფონზე, რომელიც თავის მხრივ ოქროს ძირითად ფონზე აღიქმება, პლანების მონაცვლეობა ცხადია: საწოლი-ანგელოზის ფიგურა-კედელი-ოქროს ფონი.

რამდენადმე სხვაგვარად არის გადაწყვეტილი ფონისა და ფიგურათა ურთიერთობის საკითხი სცენაში „ჩილთა მოწყვეტა“ (ფ. 17r). ქონგურებიანი კედელი მარჯვენა კუთხეში, კედელზე უფრო მაღალ კლდოვან მთის წვერს ებჯინება. მთელი სცენა მთის ფონზე იკითხება. ბრტყელ დაკუთხულ, ქონგურებიან კედელს წარმოვივლიდგენს იერუსალიმის ტაძრის ინტერიერი სცენიდან „ვაჭართა განდევნა იერუსალიმის ტაძრიდან“ (ფ. 71r), რომლის ფონზე მოცემულია იუდეველთა ფიგურები; მათ წინ კი მაგიდა, მაგიდის წინ ხარის გამოსახულება, რომლის ფორმის დამუშავება მოცულობითია. სცენის ხუთპლანიანი დანაწილება ცხადია.

არქიტექტურული ფორმების შედარებით „სიუხვე და სიდიდე“ რთულ გარემოს აყალიბებს „პეტრეს უარყოფისა“ და „პეტრეს სინანულის“ სცენებში (ფფ. 95r_{1,2}). ოქროს ძირითად ფონზე გარკვევით იკითხება, განსხვავებული სიმაღლის მქონე კარნიზიან შენობათა კედლები, რომლებიც საფუძველთან გაერთიანებულია საერთო ცოკლით, ამ არქიტექტურულ პეიზაჟს ართულებს საკმაოდ მაღალ ბაზისზე შემდგარი სვეტი, რომლის განიერ კაპიტელზე ზის მამალი. კიდევ უფრო გართულებულია არქიტექტურული გარემო მეორე სცენაში, სადაც სიუჟეტის 2/3 მაინც უჭირავს ნაგებობას ორსართულიანი კოშკით. კარის ღიობის მუქი (ლურჯი) ტონალობა ართულებს გარემოს. პეტრეს ფიგურა თითქმის ჩაჭვდილია ამ ნაგებობასა და მარჯვენა კუთხეში მდგარ სვეტს შორის, მაგრამ ცხადად იკითხება მისი სხეულის ფორმის გაშლა, შესტები, ემოციები.

როგორც ფიგურები, ასევე საგნები მინიატურათა სცენებში ხშირად ერთმანეთს გადაფარავენ. ფიგურები მოთავსებულია მთის უკან ან არქიტექტურული ნაგებობის წინ, ხოლო ზოგჯერ მთები და შენობებიც ასევე გადაფარავენ ერთმანეთს (ფფ. 32v, 294r, 321r). ყველაფერი ეს ქმნის მრავალპლანიან სივრცეს და სიღრმეს იმდენად, რამდენადც ფიგურები და ყველა დანარჩენი ოქროს ფონზე გაიაზრება მოცულობრივად, რომელთაც სისქე აქვთ და მათი ურთიერთობა აღიქმება როგორც მოცულობების განლაგება სივრცეში, ასევე იქმნება სივრცითი სიღრმის ილუზია.

სცენაში „დასხედით მანდა“ (ფ. 91r) მთაგორიანი პეიზაჟის წყალობით, ფიგურათა განლაგებით სივრცობრივი სიღრმის ილუზიაა მიღწეული. წინა პლანზე მთის დიაგონალურად აგებული ფერდია, რომლის უკან, მეორე პლანზე ფიგურის მხოლოდ 3/4 იკითხება, ხოლო ბორცვიან კალთაზე განლაგებული მოციქულთა ფიგურები კიდევ უფრო სიღრმეშია გადაწეული.

წინა პლანზე დიაგონალურად აგებული მთის ფერდი მრავალ სცენაში ხელს უწყობს როგორც უფრო რთული გარემოს შექმნას, ამავე დროს, მოქმედების სიღრმეში განვითარების წარმოდგენასაც, მაგალითად, სცენები „მამინ მოწაფეებმა მიატოვეს იგი“ (ფ. 93r), „ებრაელებს სურთ მოკლან ქრისტე“ (ფ. 176r) და სხვ.

ცარიელი სარკოფაგის წინა პლანზე, მთის ფერდის პარალელურად, ხოლო სასურათე სიბრტყის მიმართ დიაგონალურად გამოსახვამ სცენაში „მარიამ მაგდალენელი და პეტრე ქრისტეს საფლავთან“ (ფ. 321r), ოსტატის საშუალება მისცა სიღრმეში განვითარებინა მოქმედება და მთის ფერდით გადაჭრილი მარიამის ფიგურა და მოციქულის გამოსახულება ქონგურებიანი კედლის ფონზე

მოეთავსებინა. პლანების მონაცვლეობამ (ხუთი პლანი) კომპოზიციას სიღრმე და მოძრავი ხასიათი შესძინა.

ღიაგონალზე დადებული სარკოფაგისა და კლდოვანი წვერობიანი მთის კალთის აგებით, აგრეთვე სარკოფაგის პარალელურად ანგელოზის ფრთის დაიგონალური გაშლით სცენაში „მენელსაცხებლე დედანი ქრისტეს საფლავთან“ (ფ. 101v₁) არის მისწრაფება პირობითად გადმოიცეს სივრცე; ქვა, რომელზედაც ზის ანგელოზი, შესრულებულია მოცულობრივად, ფორმის გარკვეული შეგრძნებით, თუმცა სივრცის გადმოცემა ამ სცენაში, ისე, როგორც სხვა კომპოზიციებშიც, პირობითია. აქ არის როგორც სხვადასხვა მასშტაბი ფიგურებისა (წმ. დედანი და ანგელოზი), ასევე არაბუნებრივი რაკურსები (ანგელოზი, მძინარე ჯარისკაცები), სცენის განვითარება სიმაღლეზე, ვერტიკალზე და არა სიღრმეში, პერსპექტიული აგების სხვადასხვა წერტილი და სხვ.

სივრცის გარკვეული სიღრმით გააზრებას მოქვის მინიატურებში ხელს უწყობს აგრეთვე მაგიდების მრგვალი (ფფ. 33v, 89v, 301v), ოთხკუთხედი (ფფ. 33r, 56v, 89r, 236v და სხვ.), სიგმის ფორმის (ფ. 250v) მოთავსება წინა პლანზე შებრუნებული პერსპექტივით, ე. წ. ბიზანტიური საწოლის ღიაგონალზე დადგმა (ფფ. 30v, 35r, 89v, 166r და სხვ.), საჯდომების (ფფ. 77v, 93v, 95v, 260v და სხვ.), ფეხის დასადგმელების (ფფ. 45v, 77v, 100r, და სხვ.) და სხვა ელემენტების განთავსებაც სასურათე სიბრტყეზე. მათ ღიაგონალზე გაშლაში, შებრუნებული ან სწორი პერსპექტივით წაკითხვაში არის ცდა, რომ შეიქმნას მოცულობრივი ფორმის სივრცეში განვითარების ილუზია, რაც პალეოლოგოსთა ხანის სიახლეზე მიუთითებს. იგი ამდიდრებს წარმოდგენილ სამყაროს ყოფითი ელემენტების ხარჯზე და, ამავე დროს, აივეჯის შემოტანა და განლაგება მინიატურებში ხელს უწყობს ილუზიური სიღრმის შექმნას. როგორც ტ. ველმანსი აღნიშნავს, პალეოლოგოსთა ხანაში აივეჯი და შენობები შეტრიალდნენ კუთხეებიდან სცენისაკენ,¹⁶ მაგალითად, „ხარებაში“ (ფ. 164v) მარიამის მკვეთრი მოძრაობის მიმართულებას აძლიერებს საჯდომის შემოტრიალება სცენისაკენ და შებრუნებული პერსპექტივით მოცემული შენობის კუთხე მის ზურგს უკან. ოსტატი ცდილობს გამოავლინოს სივრცე საგნების დაყენებით, რომ მათი ზედაპირი და ფორმის შემქმნელი ხაზები, რაც შეიძლება დამაჯერებლად მცირდებოდეს და დიდდებოდეს და არა უბრალოდ გვერდის სიბრტყეზე, თუმცა იგი არ იყენებს თანმიმდევრულ პერსპექტივას და თითოეული საგანი იგება თავისი კანონებით, როცა არ უკავშირდება სხვა საგნებს, მაგრამ, ამავე დროს, ოსტატის მიერ შექმნილ კომპოზიციებში აშკარად იკითხება მისწრაფება სივრცობრივი შეფარებისა თითოეულ ფიგურასა და საგანს შორის, ცდილობს რა დაიცვას სივრცობრივი აგების პრინციპები როგორც ფიგურებისათვის, ისე სხვადასხვა საგნებისათვის (ფფ. 70r, 250v და სხვ.).

მოქვის ოსტატმა მხოლოდ რამდენჯერმე სცადა სწორი პერსპექტიული კანონის გამოყენება, მაგალითად, მინიატურაში „ებრაელებს სურთ ქვებით ჩაქოლონ იესუ“ (ფ. 285r), სადაც არის ცდა ებრაელებსა და ქრისტეს შორის მოცემული გარღვეული კედელი სწორი პერსპექტივით გამოისახოს კედლის კუთხის სისქის ჩვენებით. ასეთივე ცდებს ვხვდავთ ათონის ხელნაწერში №221 ქსიროპოტამის მონასტრიდან,¹⁷ греч. 101, Burney 20 ხელნაწერების მინიატურებში.¹⁸ 1329 წლის ათონის ქსიროპოტამის მონასტრის №221 ბერძნულ ოთხთავში ჩაკერებულია XIII საუკუნის მინიატურა ლუკას გამოსახულებით (ფ. 201v),

რომელიც ვ. პუცკოს ქართველი ოსტატის ნახელავად მიაჩნია. ლუკას უკან ფონს, სალხინობელითა და საჯღომით, ოსტატი სწორი პერსპექტივის პრინციპების გამოყენებით აგებს. ასეთი ცდები დამახასიათებელია ბიზანტიური ხელოვნებისათვის განსაკუთრებით პალეოლოგოსთა ეპოქაში, როდესაც ძველმა ელინისტურმა ხელოვნების რემინისცენციებმა ფართოდ შეაღწიეს ბერძნულ მინიატურაში, ფრესკასა და ხატმწერლობაში.

ორნამენტები, რომლებიც ამ არქიტექტურულ ნაგებობებს ამკობენ, ძალზე მარტივი ფორმისაა და სტილიზებული ვაზის ყლორტს მოგვაგონებს. იგი შესრულებულია იმავე ფერით, რითაც გამოყვანილია ნაგებობის ფორმები. საინტერესოა კედელზე ტოლმკლავიანი ჯვრის გამოსახულება მინიატურაში „ქადაგება სინაგოგაში“ (ფ. 77v), რომელიც სიმბოლურად ქრისტეს ქადაგების არსზე მიანიშნებს. კედლისა და იატაკის გაფორმებაში რთული ვარდულისა გამოსახულებას ვხედავთ მინიატურებში ფფ. 174v და 213r.

პალეოლოგოსთა ფერწერის ერთ-ერთი დამახასიათებელი თავისებურებაა პეიზაჟური გამოსახულებების მნიშვნელობისა და როლის გაზრდა, მათი დიდი ადგილი კომპოზიციებში. რთულდება მათი სტრუქტურა, მათი საშუალებით იზრდება სივრცობრიობა, აქტიურდება და მდიდრდება მათი მხატვრულ-გამომსახველობითი მხარე. მთავარი ლანდშაფტური მოტივი ხდება მთები. მათ იკონოგრაფიას საფუძვლად უდევს პრიზმული ბლოკი — შეერილებისა და ტალღობრივ-ტეხილი ხაზის სილუეტი. ამ კონსტრუქციის რამდენიმე სახესხვაობა არსებობდა, რომლის ფესვები ანტიკურ ხელოვნებაშია საძიებელი, სადაც მათ მოეპოვებათ პროტოტიპები როგორც ფორმის აგების პრინციპებით, ისე მათი დეტალებით.¹⁹ მაგრამ მოქვის მინიატურების პეიზაჟური ფონები უფრო ამჟღავნებენ მხატვრის დაკვირვებას სინამდვილეზე. ეს, უპირველეს ყოვლისა, ელინდება ქვის ფაქტურის გადმოცემაში: მოყვითალო-მონაცრისფრო, თეთრას მონასმებით დამუშავებული, ქვის ფაქტურა ბუნებრივი ქვის ფერს ბაძავს. ოდნავ შემაღლებული ბორცვიანი გარემო (ფფ. 19r, 41v, 81r, 102v, 256r და სხვ.), რომელიც თითქოს საყრდენს ქმნის მოქმედი პირებისათვის, ქარაფიანი და დამრეცი თავდაღმართებით (ფფ. 17r, 20v^{1,2} და სხვ.). ყველაფერი ეს შეიძლება, რომ ოსტატს მუდმივად ჰქონოდა თვალწინ და ეცადა მისი გადმოტანა პერგამენტზე. ამავე დროს, მხატვარი არა მარტო იძლევა უშუალოდ პეიზაჟს, არამედ ცდილობს მიანიჭოს მას განწყობილება, განსაკუთრებით კარგად შეიგრძნობა ეს მინიატურაში „ჩვილთა მოწყვეტა“ (ფ. 17r): ელისაბედი და იოანე კლდის ნაპრალში მიუწვდომელი ხდება მდევნელთათვის ან სიუჟეტში „ქადაგება მთაზე“ (ფ. 21r), ამაღლებულ კლდოვან მთაზე მჯდომი ქრისტე, ისე, როგორც მისი ყოველი სიტყვა, ბატონობს მოწაფეებზე; მინიატურაში „მე ვარ იესუ“ (ფ. 312r) მოწაფეების წაქეუული ფიგურების მოძრაობები გაძლიერებულია კლდოვანი მთების მოხაზულობითაც, რომლის უბეშიც ჩაწერილი არიან ისინი.

მოქვის მინიატურებში მთიანი პეიზაჟი არასოდეს არ ტვირთავს სცენას, უქმნის რა საყრდენს ფიგურებს ან პლანებად განაწილებული, იგი სივრცობრივი სიღრმის შექმნას ემსახურება.

ამრიგად, ელინისტური ძეგლებისათვის ნიშანდობლივი პეიზაჟის აქცენტი მოქვის ხელნაწერში გადატანილია ადამიანის ფიგურაზე. არქიტექტურული და პეიზაჟური გარემო გადადის მეორე პლანზე (ხშირად მესამეზეც) და წინა სივრცე თავისუფლდება მთავარი მოქმედებისათვის და მოხმობილია განავრცოს

გამოსახული სიუჟეტის „ხილული და უხილავი აზრი“. მაგრამ, როგორც აღვნიშნეთ, მოქვის სიუჟეტური მინიატურების უმრავლესობას აბსტრაქტული ოქროს ფონები აქვს, როგორც ო. დემუსი აღნიშნავს, უკვე 1260 წელს სან-მარკოს მოზაიკურ მოხატულობაზე დაკვირვებით, თვით თავისუფალი ოქროსფერი ფონიც, რომელიც ცის ან ჰაერის მნიშვნელობას იძენდა, ითვისებს სივრცის ხარისხს.²⁰ ეს ტენდენცია გაძლიერებული ჩანს მოქვის მინიატურებში. არის ცდა ოქროს ფონების გაღრმავებით პირობითად გადმოიცეს სივრცე, როგორც გარკვეული სიღრმე, რაც ორი ხერხის გამოყენების მეშვეობით მიიღწევა:

1. ფიგურათა დაყენება – განვითარებით სივრცეში;
2. ფორმათა მოდელირებით.

ორივე ეს ხერხი ერთდროულად გამოიყენება. ფიგურათა განაწილება რამდენიმე რიგად, მათი სხეულის დაყენება 3/4 ბრუნით, ხელებისა და ფეხების დიფერენცირებული მოძრაობა, გაფრიალებული სამოსლის ბოლოების დამუშავება, შიდა უფრო მუქი, ხოლო გარეთა ღია ფერის მონასმებით, სხეულის ამობურცული ნაწილების თეთრას ჭარბი ათინათებით მოდელირება, მოცულობრივი ფორმის ხაზგასმით, ხელს უწყობს ამ კომპოზიციებში სივრცობრივი სიღრმის შექმნას. თუმცა, როგორც უხედავთ, მიუხედავად ფიგურების ამ ხაზგასმული მოცულობითობისა, თვით იმ მინიატურებშიც, სადაც ფონებზე არქიტექტურა და ლანდშაფტია გამოყენებული, არ იქმნება ერთიანი სივრცითი გარემო. მოქვის სახარების მინიატურების სივრცობრივი სიღრმის შეგრძნება არ ატარებს სწორი ოპტიკური პერსპექტივის ხასიათს, ამასთანავე, სივრცობრივი გარემო, რომელშიც ცხოვრობენ პერსონაჟები ისეთია, რომ არ შეიძლება მისი გადმოცემა ოპტიკური პერსპექტივის მეშვეობით, არ მიიღწევა რეალური სამგანზომილებიანი სივრცე. თითოეული ცალკე ფიგურა და საგანი თავისი ხედვის წერტილიდან არის აღებული და არ ეთანხმება ერთმანეთს, რაც ხელს უშლის მათ გაერთიანებას მონოლითურ, შეკრულ სივრცობრივ კომპოზიციაში. სიღრმე, რომელსაც ისინი მიანიშნებენ, ჯერ კიდევ ძალზე მცირეა და იგი არ უქმნის რეალურ გარემოს ამ ფიგურებსა და საგნებს. კომპოზიციის სივრცითი აგება ამ მინიატურებში პირობითია, რადგან არ გადმოსცემს სივრცით ურთიერთობებს სცენის კომპონენტებს შორის. ფონების გადაწყვეტაც პირობით ხასიათს ატარებს, რადგან არ არის სწორი მიმართება ფიგურებსა და ფონს შორის, არ აღინიშნება პორიზონტის ერთიანი ხაზი, კვლავ არ არსებობს ინტერიერი, რომელიც ფიგურებს რეალურ გარემოში მოათავსებდა.

ის, რაც მოქვის მინიატურების შესრულების სტილისტურ ხასიათს უფრო ადრეული ხანისაკენ ეწევა, არის უმრავლეს მინიატურებში ფონების „გამქრხერება“, რაც ანელებს მძაფრ დინამიკას და შინაგან დამაბულობას, ამავე დროს, ხელს უწყობს ფორმათა ავტონომიურად წაკითხვას, რაც სრულიად იკარგება XIV საუკუნის ძეგლებში, როდესაც კომპოზიციები გაჟღერებულია უფრო ძლიერი დინამიკით, გართულებულია არქიტექტურული და პეიზაჟური ელემენტების გაზრდილი რიცხვით, მათ შორის ფიგურების დიდი რაოდენობითაც, რომლებიც ძნელადღა იკითხება ფორმების ამ „მორევში“. ოქროს ეს დიდი არეები, რომლებიც ფიგურათა დაჯგუფებებს შორის ჩნდება ხელნაწერში, ასეთი დიდი ინტერვალები არ იყო დამახასიათებელი XIII საუკუნის II ნახევრის ფერწერისათვის.

იმისათვის, რომ გამოვლინდეს მოქვის მინიატურების ფონების განსაკუთრე-

ბული ხასიათი, იგი უნდა შეეადართ ამ პერიოდის ბერძნული და ქართული ხელნაწერების ნიმუშებს. არის მთელი ჯგუფი საზეიმოდ გაფორმებული ბერძნული ხელნაწერებისა, რომლებიც სტილისტურად ახლოსაა მოქვის ხელნაწერთან. აქ უნდა აღინიშნოს ათონის ივერთა მონასტრის ხელნაწერი Iviron 5, Burney 20, греч. 101, Αγίου Ταφου 5 (ამ ხელნაწერის მინიატურა რუსეთის ეროვნულ ბიბლიოთეკაში греч 382), მეტად საინტერესოა ათონის ივერთა მონასტრიდან მომდინარე ხელნაწერი №87-ის ოთხი მინიატურა მახარებლების გამოსახულებით და სხვ.

მეტწიერებმა დიდი ხანია შენიშნეს, რომ Iviron 5 სარგებლობს ძალიან ძველი პროტოტიპებით,²¹ რომელიც სიახლოვეს აქვდა პარიზის ეროვნული ბიბლიოთეკის გრიგოლ ნაზიანზელის კოდექსთან (gr. 510, 880-883 წწ.). ელინისტური მოტივები, რომლითაც ასეა გაყვანილი ივირონის ხელნაწერი, უძველესი ნიმუშებითაა შთაგონებული — Palat. gr. 431 (X ს.), gr. 139 (X ს.), ათონის სტავრონიკიტას მონასტრის ხელნაწერი №43 (X ს.) და სხვ. ივირონის მინიატურებში სივრცობრივი ცეზურა ისე მკვეთრად არაა გამოვლენილი, როგორც ამას ადგილი აქვს მოქვის მინიატურებში. ივირონის სიუჟეტურ სცენებში ხეებს, მთებს, კედლებსა და რთულ არქიტექტურულ ნაგებობებს საკმაოდ დიდი ადგილი უჭირავთ, რაც მეტ დინამიზმს, მოძრაობას, დატვირთულობას ანიჭებს ამ სცენებს. მოქვის კოდექსის მინიატურებში კი ეს სივრცობრივი ინტერვალები უფრო იმიტომაც არის საგრძობი, რომ მინიატურების უმეტესობაში ფონად მხოლოდ ოქროა გამოყენებული და თუ არის არქიტექტურა ან მთის მოტივი, მცირე ბორცვებიანი ნიადაგის სახით, ისინი მხოლოდ სიმბოლოა, შეიძლება მათი სრულიად უგულვებლყოფა და სცენის ისე წაკითხვა. შენობები და მთები მოქვის მინიატურებში უფრო მცირე ზომისაა, ვიდრე ფიგურები და ამიტომაც ამ ფონზე ჯერ აღიქმება ფიგურები და შემდეგ სხვა დეტალები. ივირონის კოდექსში პლანებად განლაგებულ შენობებს, რთული კონფიგურაციის მთებს, როგორც სივრცის მარგანიზებულ ელემენტებს, დიდი ადგილი უჭირავთ და იგი ერთ მთლიანობაში აღიქმება ფიგურებთან ერთად, ხელს უწყობს მათ წარმოდგენას გარემოში. ამ გარემოს ქმნის მრავალფეროვანი არქიტექტურა ველუმებით, კედლებით გაერთიანებული ნაგებობანი, წამოყვადებული კლდოვანი მთები და სხვ. კომპოზიციებში, სადაც მრავალი დიდი და მცირე არქიტექტურული ფორმა დახვედრებული, ასეთი ფონები უეჭველად ამაღლებს სივრცობრიობის შეგრძობას.

ბრიტანეთის მუზეუმიდან 1285 წლის სახარების (Burney 20)²² მინიატურების სტილი ახლოს არის მოქვის მინიატურების სტილთან. მახარებელთა ოთხივე გამოსახულება რთულ არქიტექტურულ ფონზეა მოცემული. შენობათა მოცულობრივი ფორმები, მათი ორნამენტისა და კომპოზიციითა ხაზგასმულად სივრცობრივი ხასიათი ნიშანდობლივია ამ მინიატურებისათვის. მახარებელ მარკოზის მინიატურაში მხატვარმა ისიც კი სცადა, რომ წარმოედგინა კარებიანი კედელი რაკურსში: კომპოზიციის მარჯვენა ნაწილში კედელი მოღუნულია, უხვევს დახრილი კუთხით, რათა შექმნას შთაბეჭდილება თითქოს მარკოზი და მის წინ მდგომი მაგიდა დახურულ სივრცეში იმყოფებინ. შთაბეჭდილების გასაძლიერებლად კედლის გვერდით ნაწილში გაჭრილია კარები, რომელიც თითქმის სწორი რაკურსით არის მოცემული, თუმცა ასეთი ხასიათის გადახვევები გამოწვეულია ბიზანტიური ხელოვნებისათვის, მაგრამ იგი ნიშანდობლივია იმ გაბე-

!

დული ძიებებისათვის, რომელსაც პალეოლოგოსთა ხანის ოსტატები ახორციელებენ ხოლმე.

XIII საუკუნის დასასრულით თარიღდება რძე. 101 მინიატურები (თვით ხელნაწერი XII საუკუნეშია შესრულებული),²³ რომელიც გამოირჩევა განსაკუთრებულად სივრცობრივი გააზრებით, არქიტექტურული ფორმები კიდევ უფრო გართულებულ ხასიათს იძენენ, ვიდრე ბრიტანეთის მუზეუმის ხელნაწერშია ეს მოცემული. ტრადიციული ორფერდა სახურავიანი სახლების გარდა, აქ არის პორტიკებიანი კოლონები, გახრილი კედლები, ეფექტური წითელი ველუმები. ამასთანავე, ყველა არქიტექტურული ელემენტი წონადია, სამგანზომილებიანი. ადრე არსებული პირობითი ნაგებობანი აქ სრულიად რეალურ შენობებად იქცნენ, ისევე როგორც ის XIII საუკუნის ბოლოს მრავალ ძეგლშია მოცემული.

მოქვის სახარების მინიატურებში აშკარად იკვეთება კომპოზიციების სივრცობრივი გადაწყვეტის ტენდენცია, რაც პალეოლოგოსთა ხელოვნების მიდგომას პასუხობს, მაგრამ, ამასთანავე, ამ საკითხის გადაწყვეტის დროს იგი უფრო მეტ თავშეკაველობას იჩენს, უპირატესობას ანიჭებს რა ოქროს ფონებს და არა რთულ არქიტექტურულ გარემოს შემქმნელ ფორმებს. ამის წყაროები უფრო ადრეული ხანის ნიმუშებში, კერძოდ, XI-XII საუკუნეების ძეგლებში უნდა ვეძიოთ, XII საუკუნის II მეოთხედის კონსტანტინოპოლის სკოლის ხელნაწერების გარკვეული ჯგუფი (Vat. Urbin 2, Paris gr. 71 და gr. 75, ლონდონის Burney 19, ვატიკანის იაკობ კოკინაფობოსის კომილია gr. 1162 და სხვ.), ამჟღავნებს არქიტექტურის ფორმებისადმი მსგავს და მოკიდებულებას, როცა არქიტექტურული ფონები იმდენად გამარტივებულია, რომ იკარგება ყოველგვარი კავშირი რეალობასთან. მოქვის ხელნაწერის მსგავსად, აქაც ფორმები დაყვანილია რამდენიმე მარტივ ტიპამდე. ამავე დროს, მოქვის არქიტექტურული ფორმები კიდევ უფრო მარტივია, ვიდრე ამ ხელნაწერებისა. XII საუკუნის II ნახევრის ცნობილ ძეგლში Plut VI,²³ მარტივი სახის არქიტექტურული ფორმები კულისების სახით უფრო ტვირთავენ ფონებს, ვიდრე მოქვის ხელნაწერში.

მოქვის არქიტექტურული მოტივები პირდაპირ ანალოგებს ვერ პოულობენ ამ პერიოდის ხელნაწერების მინიატურებში, თუმცა სივრცითი პრობლემის გადაწყვეტით იგი სიახლოვეს სწორედ ამ ხანის მინიატურული ხელოვნების ნიმუშებთან ამჟღავნებს. მოქვის კომპოზიციების ასე მარტივი და სადა არქიტექტურული მოტივები არაფრით არ შეესაბამება პალეოლოგოსთა ხელოვნების წიაღში გაჩენილ ფორმებს; არქიტექტურული მოტივები ჯრუჭის II სახარებაში (XII ს.), ზატიკის მინიატურებში (XII ს.),²⁴ ლარგვისის სახარებაში (XIII ს. I ნახ.)²⁵ უფრო მდიდრულია, მრავალფეროვანი, ვიდრე მოქვის სახარებაში. შესაძლებელია ფონების გააზრებაზე ძლიერ გავლენას ახდენდეს ბერძნული ორიგინალი (ან ორიგინალები), რომლითაც ოსტატი სარგებლობდა. ანდა შეიძლება ყველაფერი პროტოტიპის გავლენას არ მივაწეროთ და ეს მოვლენა ავხსნათ, როგორც ოსტატის ინდივიდუალობა, რომელიც ცდილობს რა, რომ არ გადატვირთოს ფონი, იძლევა მხოლოდ სიმბოლოს არქიტექტურული ნაგებობის, კედლისა თუ კოშკის სახით და ასეთ ფონზე მეტ გამომსახველობას იძენს ფიგურები, მათი პოზები, მოძრაობები, შესტები. XIV საუკუნეში შექმნილი მინიატურული ხელოვნების ცნობილი ბულგარული ძეგლი ივან-ალექსანდრეს სახარება (1355-1356) ასევე უგულვებელყოფს რთულ არქიტექტურულ ელემენტებს. როგორც ხელნაწერის მკვლევარი ლ. ჟივკოვა აღნიშნავს, არქიტექტურუ-

ლი ელემენტები არაერთარ როლს არ ასრულებენ ამ მინიატურებში, რადგან იგი მოითხოვდა მომწიფებასა და პროფესიულ ჩვევებს, რომ დაემორჩილებინა ფიგურები სივრცობრივი გარემოსათვის.²⁶

ასევე უნდა აღვნიშნოთ, რომ მართალია, მოქვის კოდექსის ორ მინიატურაში მახარებლებთან, მარკოზსა და ლუკასთან ფონზე ჩნდებიან შენობის სახურავებს შორის გადასროლილი ფერადოვანი ველუმები, მაგრამ ისინი თითქოს მექანიკურად არიან შემოტანილი და საერთოდ, ფონები ამ მინიატურებში აქტიურ როლს არ ასრულებენ, არამედ ემორჩილებიან სივრცეში მოცულობრივად გაშლილ ფიგურებს. ქრონოლოგიურად მოქვის კოდექსთან ახლოს მყოფი შიომღვიმის სახარების (1304 წ.) მახარებელთა გამოსახულებანიც მოთავსებულია აბსტრაქტულ ოქროს ფონზე და მახარებელთა მონუმენტური ფიგურები თავისუფლად და მკაფიოდ იკითხება ამ ფონზე.

და მაინც, მოქვის კოდექსის მინიატურებში არქიტექტურული და განსაკუთრებით, პეიზაჟური ფონების როლის ახლებური გაგება, არა კულისებისა, როგორც ეს იყო XI-XII საუკუნეების ძეგლებში, არამედ გარემოსი, რომელიც ამდიდრებს გამოსახული სიუჟეტის იდეურ დატვირთვას, აღრმავეს მის შინაარსს, ახლებურად წყვეტს სივრცით პრობლემებს, მათ გააზრებაში ხედვის სხვადასხვა წერტილის გამოყენება და ამით სიუჟეტის კომპოზიციური სქემის დინამიკის გაძლიერება, მიუთითებს იმ სიახლეებზე, რაც პალეოლოგოსთა ხანის ცვლილებებმა მოიტანეს.

კოლორიტი. მოქვის ხელნაწერის დეკორაციული შემკულობის მაღალბროფესიულ დონეს შეესაბამება მდიდარი გამომსახველობითი საშუალებანი. ფერისა და ხაზის მრავალფეროვან შესაძლებლობათა დახმარებით მხატვარი ისწრაფვის თავის ნაწარმოებს ზემოქმედების დიდი ძალა მიანიჭოს, რასაც ფერადოვანი პალიტრის მნიშვნელობის გაზრდით, ფერწერული მოდელირების მრავალფეროვნებით აღწევს. XIII-XIV საუკუნეების არც ერთი ბერძნული და ქართული ხელნაწერი არ გვაძლევს თავისი სიმდიდრით ისეთ იშვიათ შეთანხმებას ღია ნათელი ფერებისა ოქროსთან, როგორც ამას ადგილი აქვს მოქვის კოდექსის მინიატურებში. ამასთანავე, ლოკალური ფერები, ადგილს უთმობს ფერის სხვა ტონით დამუშავებას.

ფორმის აგებაში ხაზის წამყვანი უპირატესი მნიშვნელობა, რაც ასე დამახასიათებელი იყო შუა საუკუნეების ქართული ხელოვნებისათვის, რომელიც მას ასე მყარ ეროვნულ საფუძველს უქმნიდა, ამ მინიატურებში შესუსტებულია. ფორმათა კონტურები შესრულებულია არა მშრალად და მკვეთრად, არამედ მსუბუქად და რბილად, გამდიდრებულია ტონალური გადასვლებით. შესრულების მთელი მანერა იბენს ღიდ ფერწერულობას. მინიატურების კოლორიტი ყალიბდება ორი წანამძღვრისაგან: პირველი, ეს არის ძველი ქართული ტრადიციის გავლენით ფერთა თავშეკავებული ელერადობა და მეორე – პალეოლოგოსთა ფერწერული მანერისაგან მომდინარე სიახლეები – ღია ნათელი, საზეიმო განწყობილების შემქმნელი ფერადოვნება. გამომსახველობის საერთო შთაბეჭდილება მიღწეულია ნათელი ფერადოვანი შეთანხმებების რიტმით; ფერადოვანი ელემენტების უმეტესობა არ გამოირჩევა განსაკუთრებული ელერადობით, რადგან ერთ მნიშვნელოვან დამახასიათებელ თავისებურებას ხელნაწერის მინიატურების ფერადოვან გააზრებაში წარმოადგენს ცივი ტონების სიჭარბე, რაც ფერადოვანი ლაქის დამუშავებაში თუთრას ჭარბი გამოყენების შედეგია. ნატიფი ნიუანსებითა

და პარმონიული შეთანხმებებით მდიდარი კოლორიტული პალიტრა მოკლებულია გადატვირთულობასა და სიჭრელეს, როცა თითოეული კომპოზიცია გაიანზრება როგორც კოლორიტული ერთიანობა და არა სხვადასხვა ნაწილის ჯამი.

მინიატურების კოლორიტი იგება ნათელ ფერადოვან შეთანხმებებზე, ოქროს ფონებისა – ლაქვარდისფერ, იისფერ, სოსანისფერ, ზღვისფერ, ცისფერ, ღია მწვანე, ნაცრისფერ, ვარდისფერ, მარგალიტისფერი თეთრისა და სხვა ტონების მრავალფეროვან გამასთან, რაც მინიატურების საზეიმო იერს განსაზღვრავს. გაუმჭირვალე ნათელი ლაქების მონაცვლეობის საფუძველზე აგებული მინიატურების ფერადოვანი დინამიკა აძლიერებს სიუჟეტის ემოციურ დატვირთვას. ფერი იშვიათადაა მოცემული ლოკალური ლაქის სახით, გამოყენებულია მრავალშრიანი ფერწერული მიდგომა: ოქროზე დადებული ფორმის ფერადოვანი ლაქა დამუშავებულია თეთრას მსუბუქი და სხვადასხვა ზომის მონასმებით. ლოკალური წითელი ფერი, თითქმის თეთრად აღებული, ლოკალური ტონის სახით იხმარება სხვადასხვა დეტალის ასაფერადებლად – ღეთისმშობლის საწოლი „მიძინებაში“, საჯდომი „ხარებაში“ და სხვ. წითელი გრაფიკული ხაზით არის შესრულებული ქრისტესა და სხვათა შარავანდები, წითელი ცეცხლოვანი „ენები“ ეკემიან ცის სეგმენტიდან მოციქულთა თავებზე „სულიწმიდის მოფენაში“, წითელი ფეხსამოსი აცვია ღეთისმშობელს, სხვა შემთხვევაში ეს ფერი უშუალოდ თეთრათა დამუშავებული.

მუქი ტონები მინიატურების აფერადებაში საერთოდ უგულებელყოფილია. თეთრათი დამუშავებული ყავისფერი ასევე ნათელ ფერადოვან ლაქას ქმნის მინიატურათა ფერადოვან სტრუქტურაში. განსაკუთრებით ეს თვალში საცემია იმ სცენებში, რომლებიც „ქრისტეს აღდგომის“ კომპოზიციებს შეიცავს, სადაც განსხვავებით სადღესასწაულო სცენების ზღვისფერი-ცისფერი სამოსლისა, ქრისტე ყველგან შემოსილია ერთიანად ყავისფერი, თეთრათი ჭარბად დამუშავებული სამოსლით. ყავისფერი მოსახამები ასევე ხშირად აცვიათ მოციქულებსა და იუდეველებს.

მუქი ნაცრისფერი და მოლურჯო ტონით აღინიშნება კარებებისა და სარკმლების ღიობები არქიტექტურულ ნაგებობებში, გამოქვაბული მინიატურაში „მახარებელი იოანე და პროხორე“, ცის სეგმენტი მინიატურებში (ფფ. 19₁, 92₂) და სხვ. ამ ფერადოვან ელემენტებთან ერთად მინიატურების ტონალობაში გამოყენებულია აგრეთვე შავი და თეთრი. შავი ფერით მოცემულია მხოლოდ და მხოლოდ ეშმაკების სხეულები, ხეთა ზროები, დანის ტარები, მაგრამ შავი ფერიც არ არის რაღაც ტრაგიკული, არამედ იგი ღრმად ხავერდოვანი ტონია, რომელიც არ არღვევს მინიატურების ნათელ საზეიმო ხასიათს, ხოლო თეთრი საღებავი „მარგალიტისფერი“ აქტიურად გამოიყენება, როგორც ტონალური ლაქა, მაგალითად, ქრისტეს სამოსლის დახასიათებისას „ფერისცვალებაში“ (ფ. 59_v) და, რაც მთავარია, იგი გამოყენებულია მონასმების სახით, რომლითაც მოდელირებულია სხვადასხვა ფერით შესრულებული როგორც საგნები, ასევე სამოსელიც; თეთრას დარტყმები აცოცხლებენ ფორმას, აძლევენ მას დასრულებულ ხასიათს და ამკარად იგრძნობა ფერის შუქად გადაქცევის ტენდენცია.

მინიატურათა ფერადოვან წყობაში ჭარბობს ნათელი ტონები – ზღვისფერი (მომწვანო-ცისფერი) როგორც ქრისტეს სამოსელში, ისე მოციქულთა სამოსლის აფერადებაში. ეს ფერი რამდენადმე გაბატონებულია მინიატურების ფერადოვან წყობაში; თითქმის არ არის მინიატურა, სადაც ფორმის აფერადებაში ეს ფერი

არ იყოს შეტანილი. ასევე ხშირია ღია ცისფერი, ნაცრისფერი, ვარდისფერი, იასამნისფერი ტონები; ღია და მუქი ნაცრისფერი ჭარბობს არქიტექტურული და კლდოვანი პეიზაჟის დახასიათების დროს.

რაც მთავარია, მოქვის მინიატურების ფერადოვან ტონალობაში აქტიურ როლს ასრულებს ოქრო და იგი ძირითადად გამოყენებულია ფონებში და არა სამოსლის ან სხვა ელემენტების გაფორმებაში. ასისტების გამოყენებას ადგილი არა აქვს. ოქროს ეს ფონები მისი განსაკუთრებული ფაქტურული და ტონალური ხასიათის გამო, ამდრდებენ მინიატურების ქრომატულ სტრუქტურას და ხელს უწყობენ საერთო საზეიმო, ფერადოვანი მორთულობის შთაბეჭდილების შექმნას.

რა თქმა უნდა, შუა საუკუნეების ოსტატი ფერთა ამ შერჩევის დროს ფერების სიმბოლური მნიშვნელობითაც ხელმძღვანელობდა. ბიზანტიელები ფერთა სიმბოლიკაში განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებდნენ მეწაპულისფერსა და ოქროს. ქრომატულ იერარქიაში მათ, როგორც სამეფო ფერებს, პირველი ადგილი ეკავათ. მაგალითად, ოქრო აქ გამოყენებულია როგორც სიმბოლო სინათლისა. „იგი წარმოადგენდა სინათლის სახეს მჭკვრეტელი თვალისათვის, მგრძნობიარე ჭკუისათვის“.²⁷ ოქრო გაიაზრება როგორც სინათლის აბსოლუტური მეტაფორა, ხოლო სინათლე ღვთის აბსოლუტური მეტაფორაა, რადგან „ღმერთი არის სინათლე და არ არის მასში არავითარი სიბნელე“ (მოციქულ. იოანე I წერილი, 1,5). ამ მოსაზრების ილუსტრაციად შეიძლება გამოვლევს მინიატურა (ფ. 281v) იოანეს სახარებისა, სადაც ქრისტეს სიტყვებს „მე ვარ ნათელი სოფლისაჲ“ მხატვრულ სახეში მისი თითიდან გამომდინარე ცისფერი სინათლის სვეტი ადასტურებს. მაგრამ შუა საუკუნეების ხელოვნებაში ოქრო, ისე, როგორც მკვეთრი ლოკალური ფერის ლაქა, არ შეიძლებოდა ყოფილიყო გარე სამყაროს ასახვის საშუალება. პირიქით, იგი ხაზს უსვამდა საერთო პირობითობასა და გამოსახული ფერის განყენებულობას, მაგრამ იმის წყალობით, რომ მოქვის მინიატურებში ფერადოვანი ლაქის დამუშავება ატარებს მოცულობრივ ხასიათს და მოქმედებას აქვს სირღმეში განვითარების ტენდენცია, ეს ოქროს ფონები აქტიურად ებმება კომპოზიციის საერთო გააზრებაში, იკარგება ოქროს მისტიკურ-თეოლოგიური გაგება და იგი რჩება სიმბოლო სინათლისა, რომელიც გარემოცვას უქმნის მოქმედებას. ასევე გაიაზრება სხვა ფერთა სიმბოლიკაც: წითელი (მეწაპული) სისხლიან მსხვერპლზე მიანიშნებს – ქრისტეს წითელი მოსასხამი სცენაში „ქრისტეს შეურაცხყოფა“ (ფ. 97v), წითელი ნაჭერია გადაფარებული სამსხვერპლოზე „მირქმაში“ (ფ. 169v) და სხვ. წითელი ფერი სიმბოლურად უკავშირდება აგრეთვე აღდგომას, მინიატურებში ქრისტე ყველგან წითელ ბიზანტიურ საწოლზე ზის; ლურჯი-ცისფერი მუდმივობის, სიმყარისა და ერთგულების სიმბოლოა. ეს ფერი ჭარბობს საერთო სცენების ქრომატულ გააზრებაში, მოციქულების სამოსლების აფერადებაში და ა. შ.

ამრიგად, მოქვის სახარების მინიატურების ფერადოვანი ტონალური ელემენტები ერთობლიობაში ნათელ ქრომატულ ხასიათს იძენს, სადაც ფერები ურთიერთშეთანხმებულად, ჰარმონიულად ჟღერს და მხოლოდ რამდენიმე მინიატურაში – „იოსების სიზმარი“, „საიდუმლო სერობა“, „ღვისმშობლის მიძინება“ და სხვ., სადაც ბიზანტიური საწოლები შესრულებულია ინტენსიური წითელი ფერით, აღინიშნება ფერის მაღალი ჟღერადობა, რაც ძირეულად მაინც არ

ცვლის მინიატურებისათვის დამახასიათებელ პარმონიულ ფერთა გამას.

მოქვის მინიატურების ნათელი ფერადოვანი გამა მიიღწევა კოლორიტის ორგანიზაციის წყალობით, ფერადოვანი შეთანხმებების შერჩევის ოსტატობით, რაც ამულანებს მხატვრის გამორჩეულად ფერწერულ შესაძლებლობებს. ეს, უპირველეს ყოვლისა, ვლინდება სხვადასხვა ტონის საღებავისა და ოქროს ფონის ურთიერთშეთანხმების საკითხში. ოქროს ფონების დიდი არეები ამაღლებს კოლორიტის საერთო ნათელ ხასიათს. ამას გარდა, მისი ნათელი ტონი საფუძველს უქმნის ფერადოვან ელემენტებს, რომელიც ტონების მრავალჯერადი დამატებით იქმნება. განსაცვიფრებელია კოდექსის მინიატურების ფერების შექიანობა და სიმსუბუქე. სტილისტური სისტიემის მთავარი ელემენტი სწორედ შუქია. შუქის ამ სიუხვის წყალობით მინიატურების საერთო ტონალობა რამდენადმე სიმსუბუქეს იძენს. ამასთანავე, შუქი თითქოსდა მუდმივად მომდინარეა; იგი ელვარებს განსაკუთრებით ფორმების ამოწეულ ნაწილებზე, რადგან თეთრას მონასმებს აქ აქვთ სხვადასხვა ბრწყინვალეობა, სივანე და ინტენსიურობა. ასეთი შუქი ილუზიური ფერადოვანი სფეროს შთაბეჭდილებას ქმნის, რომელშიც შევლის რაღაც სივრცე გამოსახულებათა წინ,²⁸ მაგალითად, Iviron 5-ის, Αγიუს Ταძუს 5-ის²⁹ მინიატურები, 40 სებასტიელი მოწამის მოზაიკური ზატი ღუმბარტონ ოქსის კოლექციიდან ვაშინგტონში³⁰ და სხვ. ასეთი გაგება შუქისა ბიზანტიურ ხელოვნებაში დიდხანს არ გაგრძელებულა. ქართულ ხელოვნებაში შუქის ასეთი გაგება ახასიათებს ადრეპალეოლოგოსთა ხანის ძეგლებს – გელათის დავით ნარინის ეკედერის, ხობის, სორისა და სხვ. მოხატულობებს. XIV საუკუნის II ნახევარში შუქი ფერწერაში მნიშვნელოვნად კარგავს ბუნებრივ ხასიათს და მის ინტერპრეტაციაში კვლავ სიმბოლური მომენტი ჭარბობს. შუქის სხივები იღებენ მკვეთრი სქემატური ბადის სახეს, რომლებიც დადებულია ფორმაზე დამოუკიდებლად რაიმე გარეგან გარემოებათა გარეშე (წალენჯიხა,³¹ ხობის ვამეყ დადიანის ეკედერი,³² ვისოცკის ჩინი³³ და სხვ.).

ეს ნათელი კოლორიტი – შუქიანობა, მოქვის ხელნაწერის მინიატურებს დიდ თავისებურებას სძენს. ფერადოვანი ელემენტების შერჩევა აქ კანონით არ არის რეგლამენტირებული, რადგან ამ დროის ბიზანტიური და ქართული ხელნაწერების მინიატურების ტონალობას ძირითადად რამდენიმე ფერი განსაზღვრავდა: ლურჯი, მომწვანო-მონაცისფრო, იისფერი, ყავისფერის ურთიერთშეთანხმება, რომელსაც აცოცხლებდა ოქრო და წითელი საღებავი, მაშინ, როდესაც მოქვის მინიატურებში ჟღერადობა აკვარელისებრი ფერთა შერჩევით განისაზღვრება. ამ დახვეწილ ირეალურ საღებავებში არის რაღაც ისეთი, რაც მათ ძვირფას მინანქარს უახლოვებს; არასოდეს ქართულ ხელნაწერებში არც მანამდის და არც შემდგომ არ მიუღწევიათ შუქის, სინათლის ასეთი ძალისათვის და ფერთა მრავალფეროვნებისათვის. ვ. ლაზარევი აღნიშნავდა, რომ სოპოჩანის ფრესკების (დაახლ. 1265 წ.) ნახვის დროს უნებლიეთ გაგონდებთ პიერო დელა ფრანჩესკის ფრესკებიო.³⁴ ეს ასოციაცია არ იყო შემთხვევითი, რადგან სოპოჩანის ტაძრის ფრესკები შესრულებული იყო უკიდურესად ნათელი ფერადოვანი გამით – ცისფერი, ღია მწვანე, ღრმა იისფერი, მოლურჯო-მონაცისფრო, თეთრი, ოქროსფერი-ყვითელი; როგორც ჩანს, ეს მოვლენა დამახასიათებელია სტილის მოწინავე ძეგლებისათვის, ვინაიდან მოქვის მინიატურების ნახვისას ნ. კონდაკოვსაც XIV საუკუნის იტალიელი მხატვრები მოაგონდა. აკვარელისებრი ფერადოვანი ჟღერადობა ახასიათებს პარიზის ეროვნული ბიბლიოთეკის ბერძ-

ნული ხელნაწერის გვ. 35-ის მინიატურებს, რომელიც ბერძენმა ოსტატმა მანუელ ციკანდილესმა უფრო მოგვიანებით, 1362 წელს შეასრულა.³⁵

მთელი თავისი ნათელი ხასიათით ზღვისფერი (მოძწვანო) ცისფერის განსაკუთრებული ჟღერადობით მოქეის მინიატურები ახლოს დგანან ათონის ხილანდარის მონასტრის დიპტიქონთან (XIII ს. ბოლო).³⁶ ნაზი ფერადოვანი შეხამებები, რომელშიც ჭარბობს ცისფერი, ვარდისფერი და ღია მწვანე ოქროს საფუძველზე, ასევე გაჟღენთილია შუქით, როგორც მოქეის მინიატურებში, გამოთეთრება აქაც საკმაოდ სქლადაა დადებული, რითაც იქმნება მოცულობრივი ფორმა, სიღრმეში განვითარებული მოქმედებით.

ეს შეხამება ცივი ზღვისფერისა ნაცრისფერთან, იასმნისფერთან, საღაფისფერსა და „მარგალიტისფერ“ თეთრთან მიჯნავს მოქეის მინიატურებს გელათისა და ჯრუჭის II სახარების მინიატურებისაგან, როგორც XIII საუკუნის ბოლოს ძეგლს, როცა ფერი გაჟღენთილია შუქით და გარემოსილია ჰაერით, მოკლებულია ფერით გადატვირთულობასა და სიჭრელეს.

მოქეის მინიატურებში ხორციელდება ტონალური ურთიერთკავშირის ყველა ხერხი, რა თქმა უნდა, ოქროს საფუძვლის გათვალისწინებით, რომელზედაც დადებულია კონტურული ხაზი და სხვადასხვა ფერადოვანი შეთანხმების მონაცვლეობით შექმნილი ფორმა ცხადად იკითხება. ამავე დროს, ტონალური სტრუქტურა იგება ორი პრინციპის პარმონიაზე – კონტრასტული ფერადოვანი ტონების შეთანხმებასა და ტონალობით ერთმანეთთან ახლოს მყოფი ფერადოვანი ელემენტების ორგანიზებით.

მინიატურების ტონალური სტრუქტურა სხვადასხვა ფერის კომპონენტებით, თვით ისეთ მინიატურებშიც კი, რომლებიც სიუჟეტურად ემთხვევიან ერთმანეთს, მაგრამ იკონოგრაფიულად განსხვავებულ კერსიებს იძლევიან, სხვადასხვა ტონალური სტრუქტურის მატარებლები არიან და სრული დამთხვევა არასოდეს არ ხდება, მაგალითად, „საიდუმლო სერობა“ (ფ. 89v, 301v), მიუხედავად ცალკეულ ელემენტთა ტონალური დამთხვევისა, ერთიანობაში ისინი სხვადასხვა ფერადოვანი გამით ხასიათდებიან, არ ემთხვევა რა მოციქულთა სამოსლის აფერადების რიტმი ან ნატურმორტის აფერადება მაგიდაზე.

თითოეული მინიატურის ქრომატული ტონალობა განსხვავდება თავისებური ფერადოვანი გადაწყვეტით. მნიშვნელოვანწილად ეს მიიღწევა ამა თუ იმ ჯგუფის ტონების აქცენტირებით, რაც ყველა ცალკეულ შემთხვევაში განუმეორებელ კოლორიტულ სტრუქტურას ქმნის. მაგალითად, სცენაში „ქრისტეს გამოცხადება მოციქულებთან“ (ფ. 251r) ქრისტეს ყავისფერი და მოციქულთა ჯგუფის ლეინისფერი და ცისფერი სამოსლების ცენტრში, წინა პლანზე, პეტრეს ორი ფიგურა, გაერთიანებული ვარდისფერი სამოსლის ფანტასტიკურად გადახლართული ნაოჭებით, საკმაოდ ძლიერ მოვარდისფრო ფერადოვან ლაქას ქმნის, ან ქრისტეს თეთრი სამოსლით აქცენტირება სცენაში „გამოცხადება ემაოსის გზაზე“ (ფ. 249v). ეს თეთრი სამოსელი მოყავისფრო და მოძწვანო მონასმებით დამუშავებული, რომელიც ზებუნებრივ ვერცხლისფერ ნათებას უნდა ნიშნავდეს, ყავისფერ სამოსელში შემოსილ მოციქულთა გვერდით და ნაცრისფერი მთიანი პეიზაჟის ფონზე, მთელ სცენას იღუმალ განწყობილებას ანიჭებს. ქრისტეს საიმპერატორო წითელი მოსასხამის მჟღერი ფერადოვანი წითელი ლაქა აძლიერებს დამაბულობის შერქმნებას სცენაში „ქრისტეს შეურაცხყოფა“ (ფ. 97v). ცენტრში მოთავსებული ქრისტეს ფიგურა წითელ მოსასხამში იმორ-

ჩილებს ფერის სხვა ელემენტებს და განსაზღვრავს მინიატურის სახეობრივი შინაარსის ხასიათს, ქმნის დაძაბულ, დრამატულ ატმოსფეროს, თუმცა ინტენსიური წითლის შემოტანა ლოკალური ლაქის სახით ამ და სხვა მინიატურებში არ იწვევს სხვა ფერთა გააქტიურებას და იგი ერთადერთ მჟღერ ფერადოვან ლაქად რჩება, თეთრათი ჭარბად მოდელირებულ სხვა ფერთა ფონზე.

ამრიგად, გამოსახულ სცენებში ფერი ეხმარება ძირითადი იდეის გახსნასა და ემოციური განწყობილების გამძლირებას. ნათელ ფერადოვან აგებაში შედარებით მჟღერი ფერის შემოტანა აძლიერებს სცენის გამომსახველობას, მინიატურებს ანიჭებს განსაკუთრებულ მომხიბვლელობას, ხოლო ზოგიერთ შემთხვევაში თავისებურ ინტიმურობასაც კი, მაგალითად, სცენაში „მარიამისა და ელისაბედის შეხვედრა“ (ფ. 165r) ლოკალურ ოქროს ფონზე მარიამის ზემოთ მუქი ნაცრისფერ-ღვინისფერი და ქვემოთ ცისფერი, ხოლო ელისაბედის ზემოდან ცისფერი და ქვემოდან ნაცრისფერი სამოსლების გაფრიალებული ბოლოებით, ჩახვეულ ფიგურათა დრამირებით მიღწეულია ღიმი ემოციურობა და ინტიმურობა. საერთო დაძაბულობა და გამომსახველობა გაძლიერებულია სცენაში „ქრისტეს შურააცხოფა“ (ფ. 94r₃) წითელ სამოსლიანი ჯალათების შემოყვანით. საერთოდ, კანონიკურ სიმბოლურ ჩარჩოებში გახსნილი ქრისტეს სამოსლის ფერი — გარეთ ზღვისფერი ქლამიდა, შიგნით ღვინისფერი ქიტონი, ხოლო აღდგომის შემდგომ სცენებში ყავისფერი სამოსლით შემოსილი, ღვთისმშობლის ღია ყავისფერი (ღვინისფერი) მაფორიუმი და ცისფერი სტოლა, ავაზაკებზე წითელი სამოსელი და სხვ. ამავე დროს, პრაქტიკულ დანიშნულებასაც ასრულებს. ხელს უწყობს მკითხველზე სახარების მოვლენების ესთეტიკურ ზემოქმედებას. ეს ტენდენცია მეტად მნიშვნელოვანია მოქვის მინიატურების აფერადებაში.

განსაკუთრებით მომხიბლავია მოქვის სახარების კოლორიტი ე. წ. საზეიმო მინიატურებში, სადაც ფორმის დამუშავება უფრო თვალსაჩინოა, მაგალითად, ლუკასა და იოანეს ფიგურებში. მათესა და მარკოზის მინიატურების ფერადოვანი გამა მნიშვნელოვნად დაზიანებულია, ფერადოვანი ფენა ჩამოშლილია. ეს დაზიანება მომხდარა უფრო გვიან, ვიდრე იგი გადაიღო შ. ამირანაშვილმა დაახლოებით 1945 წლის ახლო ხანებში. ეს კარგად ჩანს ამ ორი, ქრონოლოგიურად დახლოებით 50 წლის ინტერვალთ შიშვსრულებულ ფოტომასალაში. მახარებელთა სამოსლის აფერადებაში ჭარბობს ცივი ტონების შეხამება ყავისფერთან. ლუკას ქიტონი ცისფერია, მოსასხამი კი — ყავისფერი, იოანეს შიგნით აცვია ზღვისფერი-მომწვანო ცისფერი, ხოლო გარეთ მოყავისფრო (მუქი შოკოლადისფერი) სამოსელი, რომელიც დამუშავებულია ცისფერი მონასმებით, ძლიერი რეფლექსების დარტყმით მუხლებთან, მუცელზე. ცალკეული ფერადოვანი ლაქის უღერადობა იზრდება იმის კვალობაზე, რაც უფრო ღიმი და ფართო მასშტაბით არის ფორმაზე დადებული. ფერის ტონალობა ამ მინიატურებში განუმეორებელ ქრომატულ სახეს ღებულობს. ცისფერისა და ოქროს სიჭარბე ნათელ საზეიმო განწყობილებას ქმნის.

მინიატურაში „ქრისტეს გენეალოგია“ (ფ. 14r) ერთმანეთს ენაცვლება ნათელი ფერადოვანი ლაქები — ღია მწვანე, ვარდისფერი, ზღვისფერი, ცისფერი, ნაცრისფერი, იასამნისფერი, თეთრას ძლიერი მონასმებით დამუშავებული. მათი განაწილება (ოქროს ფონზე) რიტმულობაზეა აგებული. იქმნება საზეიმო და ნაზი ფერადოვანი უღერადობა; წითელი ტონიც კი თეთრათი ისეა დამუშავებული, რომ მოკლებულია იმ ინტენსიურობას, რაც ამ ფერისათვისაა დამახას-

იათებელი და იგი რაღაც მღვრიე ელფერს ღებულობს.

მინიატურებში „სულიწმინდის მოფენა“ და „ღვთისმშობლის მიძინება“ იცვლება როგორც საერთო სახეობრივ-ემოციური გააზრება, ისე განწყობილებაც. სახეები უფრო დიდებული და დაძაბულია ამ უკანასკნელში. ფერადოვანი ლაქის სიმეტრიული განლაგება, წითელი შარავანდის წრეები და წიგნის ყდები, სანთლების წითელი ენები, საწოლის ფართო ინტენსიური წითელი ზოლი შეთანხმებული ოქროსფერსა და მოოქროსფერო ყავისფერთან, გაბატონებულია სცენის ქვედა რეგისტრში. ოქროსფერისა და მოოქროსფერო ყავისფერის სხვადასხვა ტონალობით არის აგებული ქრისტესა და ეპისკოპოსთა სამოსლები, აგრეთვე ანგელოზთა ფრთები და შანდლები, ხოლო ღვთისმშობლის თავთან და ფეხებთან სხვადასხვა ფერის – მუქი ნაცრისფერი, მომწვანო, ყავისფერ სამოსლებში მოციქულთა მოწიწებით თავდახრილი ცხოველხატული ფიგურები საზეიმო მღუმარების, სეედისა და მოწიწების განწყობილების შექმნას უწყობს ხელს. წითელ საწოლში ჩაწერილი ღვთისმშობლის ოქროსფერი შარავანდი აძლიერებს ამ შთაბეჭდილებას. მხატვრის მრავალფეროვანი კოლორიტული შესაძლებლობების შესახებ შეიძლება ვიმსჯელოთ ამ მინიატურის შედარებითაც ამავე გვერდზე მოთავსებულ „სულიწმინდის მოფენის“ კომპოზიციის ფერადოვან მხარესთან. იგი იგება ცივი და თბილი ტონების სულ სხვა შეთანხმებაზე. არ გადაფარავენ რა ერთმანეთს სხეულებით, თითოეული მოციქულის სამოსლის აფერადება ცხადად იკითხება; ერთმანეთს ენაცვლება მუქი ყავისფერი, ღია ყავისფერი, ზღვისფერი, ღია ცისფერი, ნაცრისფერი სამოსლები, რომელშიც უფრო ჭარბობს ზღვისფერი-ცისფერი და იქმნება სასიამოვნო ნაზი კოლორიტული გამა, რომელსაც ასევე ნაზ აკორდს უქმნის ოქროს საკმაოდ ფართო ფონი, ხოლო ქვემოთ მთელი სცენა ეფუძნება მუქ ცისფერ, საკმაოდ განიერ პორიზონტალურ ზოლს, რომელიც მიჯნავს ამ ორ სცენას... ოქროს ფონზე ცისფერი სხივების დეკორაციული ჟღერადობა გაძლიერებულია წითელი ფართო მონასმების დარტყმით ცეცხლოვანი „ენების“ სახით. ამ ორი სცენის ფერადოვანი გააზრება კონტრასტულ მიმართებაშია ერთმანეთთან. ნაზი ცისფერი ფერადოვანი გამა უპირისპირდება მკლერი წითლის დაძაბულ ემოციურ ხასიათს. ერთიანობაში მთლიანი გვერდი ტოვებს საზეიმო და მდიდრულად გაფორმებულ შთაბეჭდილებას.

განსხვავებული სახეობრივი შინაარსი აქვს მინიატურას „ღვთისმშობელი და ქტიტორი“. ფერის კომპოზიციურ წყობაში დიდ როლს თამაშობს ოქროს ფონის დიდი არე. სახის დიდებულება და მნიშვნელოვანება განუყოფელია სადღესასწაულო შეგრძნებისაგან. ემოციური წყობა კოლორიტის თავისებურებებით – ძირითად ოქროს ფონზე ღვთისმშობლის მუქი ნაცრისფერი მაფორიუმისა და ცისფერი სტოლის ჟღერადობითაა განპირობებული. შ. ამირანაშვილის მიერ გადაღებულ ფოტოზე ვერ კიდეც არის ოქროს ფერადოვანი ფენა შემორჩენილი, რასაც თანაბარ აკორდს უქმნიდა ქრისტეს მუქი მოყვითალო (ოქროსფერი) სამოსელი. ამ მოოქროსფერო-ყვითელი ლაქის ჟღერადობა მას თავისებური ფერადოვანი მეტაფორის სახეს სძენს, რომელიც ჩვილი ქრისტეს სიმბოლურ სახეს უკავშირდება. ქვემო რეგისტრში მოთავსებულ მუქ ნაცრისფერ სამოსლიანი ეპისკოპოს დანიელის მუხლმოყრილი პოზა აძლიერებს მინიატურიდან მიღებული სადღესასწაულო დიდებულების შეგრძნებას.

ტონალურად ერთმანეთთან განსაკუთრებით ახლოს არიან კამარები. მათ აახლოებთ როგორც ცივი ტონების – ცისფერის, ნაცრისფერის, ღია მწვანეს

სიჭარბე ანტიბლემენტის გაფორმებაში, ასევე ზოგიერთი ელემენტის ფერადოვანი გამეორება: კაპიტელების, კოლონებისა და მისი ბაზისების, ყვავილთა სახეების, მაგრამ მიუხედავად ამ მსგავსებისა, ცალკეული კამარიანი გვერდის ფერადოვანი წყობა გამოირჩევა თავისებური კოლორიტული გადაწყვეტით, ცალკეულ ელემენტში ფერის ვარირებით, ძირითადად, კოლონების ფერთა ცვლილებებით, აგრეთვე ანტიბლემენტში ფერთა განსხვავებული აფერადებით, რაც მინიატურებს მხოლოდ მათთვის ნიშანდობლივ ფერადოვან უღერადობას ანიჭებს. ამავე დროს, ფერადოვანი ტონალობა შეწყვილებულ კამარებში ზოგჯერ იდენტურია, ზოგჯერ კი განსხვავებული.

დეკორაციული კამარების ფერადოვანი საზეიმო ხასიათი წმინდა წერილის ამაღლებულ სამყაროს ქმნის. ერთმანეთის მომდევნო კამარების ღიღებული რიტმი, მათი ფერადოვანი მორთულობა, მათი დეკორაციული გამომსახველობა იმ ამაღლებულ და საზეიმო ატმოსფეროს შექმნას ემსახურება, რომელიც შეადგენს ამ შესავალი ნაწილის სახეობრივ-ემოციურ შინაარსს და რომელიც დასრულებულია „ვედრების“ საზეიმო კომპოზიციით. ეს საზეიმო განწყობილება ღრმავდება მთელი სახარების გადაფურცელის მანძილზე მინიატურების ფერადოვან, სახეობრივ და ემოციურ წყობაში.

თითოეული მინიატურის ფერადოვანი გადაწყვეტისას კამარების სახეობრივი შინაარსი განსაკუთრებული ემოციური ზემოქმედების ძალას იძენს. ღია ნათელი ფერადოვნება, ქრომატიული კომპონენტების რიტმი, ფერის კონსტრუქციის დეკორაციული გახსნა, ფერადოვანი ლაქების სპილოს ძვლისფერ პერგამენტზე თავისუფალი, ძალდაუტანებელი განლაგება – ყველაფერი ეს აძლიერებს საზეიმო განწყობილების ემოციურ ატმოსფეროს, რომელიც მრავალჯერ მეორდება, გადაეცემა რა მინიატურიდან მინიატურაში, მაგალითად, I კამარის (ფ. 3r) ემოციური ზემოქმედება დაფუძნებულია ფერადოვანი ელემენტების განსაკუთრებულ შერჩევაზე, რომელიც განუმეორებელ კოლორიტულ სახეს იღებს. ეს სახე განისაზღვრება ცივი ტონების დომინირებით – ცისფერის, ნაცრისფერის, სალათისფერის, რომელთა გამომსახველობა ამაღლებულია წითელი მუდერი საღებავის მონასმების დარტყმით ზოხბების ყელზე, ყანჩის ნისკარტზე, კაკების ფეხებზე, ყვავილთა გულებში და სხვ. ფრინველთა განსხვავებული პოზები და აფერადება, ყვავილთა ნახატის თავისუფალი განლაგება, ფერადოვანი წყობის საზეიმო ხასიათი ამდიდრებს ამ გვერდს. იგი განსხვავებულია მომდევნო კამარიანი გვერდებისაგან სწორედ იმ ამაღლებული საზეიმო განწყობილებით, რასაც მას ფრინველთა გამოსახულებანი ანიჭებს, რომელიც მომდევნო კამარებში უკვე აღარ მეორდება.

ამრიგად, მოქვის მინიატურების ფერით სახეობრივ წყობაში ჭარბობს ცივი ტონები, ფერთა აკვარელისებური უღერადობა, რომელიც ზოგჯერ გაცოცხლებულია მკვეთრი წითელი ფერის შემოტანით. მოქვის მინიატურებში XI-XII საუკუნეების ძეგლებთან შედარებით თავს იჩენს რამდენადმე სიმშრალე, სიხისტე ფერისა, კლებულობს ცალკეულ ფერთა სილამაზე, იგი მოკლებულია იმ მუდერ ფერადოვნებას, რომელსაც ქმნიდა „მკვეთრი ლურჯი, ანთებული ყვითელი ლაქა საღებავისა, მუდერი წითლისა და თეთრი საღებავის შეთანხმება ლამაზი ფერის ოქროსთან“. მაგალითად, ასეთი საზეიმო კოლორიტით ხასიათდება ტბეთის სახარების ფერადოვანი სისტემა (955 წლის ხელნაწერი, მინიატურები XI საუკუნის),³⁷ A-I – 1031 წლის ხელნაწერი და სხვ. გელათის სახარების მინიატურე-

ბისათვის დამახასიათებელია რბილი გამა მსუყე ტონებისა, რომელშიც ჭარბობს ლურჯი და მწვანე, ხოლო წითელი ფერი არ ატარებს მკვეთრად მუდურ ხასიათს, ოქროსაც აქვს რბილი ჩამქრალი ელვარება, რომელიც რამდენადმე მომწვანო ფერს უახლოვდება; ასევეა ჯრუჭის II სახარებაშიც. ჯრუჭში, როგორც ჩანს, ოქროს საღებავი დადებულია არა პირდაპირ პერგამენტზე, არამედ ფერადოვან საფუძველზე.³⁸ ახალი სტილის ნიშნები, რომელიც პირველად გელათის სახარებაში ჩნდება, უფრო განვითარებული სახითაა მოცემული ჯრუჭის II სახარებაში, სადაც ფერადოვანი წყობა, რომელიც ზოგჯერ ღია ფერების ფაქიზად პარმონიული შეხამებით ხასიათდება, XIII საუკუნის მორთულ ხელნაწერებში ხშირად გვაგონებს არსებულ მისწრაფებას ღია გათეთრებული ტონებისადმი. კოლორიტის მსგავსი აგება ახასიათებს XIII საუკუნის ხელნაწერების A-26, H-2070 მინიატურებს. კოლორიტით მოქვის მინიატურებთან რამდენადმე ახლოა Paris gr. 54 ხელნაწერისა და ხილანდარის დიპტიქონის მინიატურები, სადაც ოქროს ფონებზე ნაზად ჟღერს ღია ფერები, თუთრას ჭარბი მონასმებით მოდელირებული.

კოლორიტის ნათელი ხასიათით მოქვის მინიატურებთან ახლოს არის ათონის ივირონის მონასტრის №67-ის მინიატურა იოანე ღვთისმეტყველის გამოსახულებით,³⁹ რომლის იკონოგრაფიული თავისებურება – მოსასხამის ბოლოში ჩადებული მარჯვენა ხელი ნიშანდობლივია XIV საუკუნის I მოთხედის ბიზანტიურ მინიატურულ ხელოვნებაში სწორედ იოანე ღვთისმეტყველის გამოსახულებისათვის (ილ.178).

ამრიგად, იშვიათი კოლორიტული წყობა, ნათელი ფერადოვნება და ფერთა შედარებით მღვრიე მოთეთრო ტონალობა იმის გამო, რომ თუთრას მონასმები ჭარბად არის დადებული ისედაც ღია ფერის ფერადოვანი ლაქების ზედაპირზე, ოქროს ფონების ფართო გამოყენება განსაზღვრავს კიდევ მოქვის სახარების მინიატურების სახეობრივ გამომსახველობით და საზიემო ხასიათს.

შესრულების მანერა (ფიგურები, სახეები). ახალი სტილის ნიშნებმა ყველაზე მეტად თავი იჩინა ფიგურების, მათი სახეების შესრულებაში. ფიგურები გამოირჩევიან მცირე ზომებით, შეიძლება ითქვას, რომ სიდაბლისაკენ მისწრაფებას ამჟღავნებენ, რამდენადმე დიდი თავებითა და ნაზი კიდურებით, ისინი მოკლებული არიან იმ ელევანტურობას, რაც ასე ტიპურია პალეოლოგოსთა ხანის ძეგლებისათვის, თუმცა შესაძლებელია გამომსახველია იმდენად, რომ საერთო აზრი ამა თუ იმ სტენისა ამოიცინობა სწრაფად. ისინი თავისუფლად არიან გაშლილი სივრცეში, თავები ქვემოდან გაფართოებულ კისერზე ადგათ, მხრები დაქანებული და მომრგვალებულია. სხეული ფართო თავისუფალ სამოსელშია გახვეული და არასოდეს განიერი სამოსელი წელთან არ ვიწროვდება, ხოლო წელს ქვემოთ ან თავისუფალ ნაოჭებად ეშვება მსუბუქად, ან კიდევ გაფრიალებული ბოლოთი ბოლოვდება. სამოსლის მკლავები ხშირად გრძელია, ფეხები თხელი კიდურებითა და უკან გაწეული ქუსლებით პალეოლოგოსთა ხელოვნების ნიშუშებისათვის არის ნიშანდობლივი.⁴⁰ უფრო ხშირად, ქრისტე და მოციქულები ფეხშიშველნი არიან, ხოლო ზოგჯერ მათ სანდლები აცვიათ (ფფ. 35v, 39v, 41v და სხვ.). ღვთისმშობელს კი წითელი ფეხსამოსი მოსავს; რაც შეეხება იუდეველებს, მათ ხშირად მუხლებამდე ფეხსაცმელი აცვიათ. ფეხის ტერფების განსაკუთრებით მიღებული მდგომარეობაა ერთი პროფილში, ხოლო მეორე ხეზოდან წინხედით შესრულებული. ბევრ მინიატურაში ვხედავთ, რომ მდგარი ფიგურების ფეხის ტერფები ერთ

მანეთზეა დადებული, თითქოს ერთმანეთს აბიჯებენ, იმიტომ, რომ მხატვარი ამ ფიგურებს სივრცეში იაზრებს. ეპოქის სული ცხადად ვლინდება სამოსლის ფორმების დამუშავებაში – ფიგურების მოძრავი ხასიათი, მათი ემოციური განწყობა სამოსლის დამუშავებითაა განპირობებული; ფაქტობრივად სამოსლის დრამირებით განისაზღვრება სცენების რთული დინამიკაც.

ფიგურები დაწერილია მსუბუქად და თავისუფლად. მათი მოძრაობები ცოცხალი, მრავალფეროვანი, ძალდაუტანებელი და უშუალოა. მხატვრისათვის მიუღებელია მკაცრად ფრონტალური ფიგურები, მათი გაშლა სასურათო სიბრტყის პარალელურად. ფიგურების უმთავრესი პოზაა 3/4 ბრუნი. მათში სრულიად ქრება XI-XII საუკუნეების ნიმუშების ფრონტალურობის კვალიც კი. ფრონტალურად მდგარი ფიგურები ჩნდება მხოლოდ მაშინ, როდესაც ამას მოითხოვს სცენის კომპოზიციური და იკონოგრაფიული გააზრება, თუმცა აქაც სრულ ფრონტალურობას არა აქვს ადგილი (მაგ., ფფ. 59v, 95r, და სხვ.). ფიგურები მსუბუქად მოძრაობენ, ამასთანავე, ორივე ფეხით მყარად დგანან „მიწაზე“, განზე ოდნავ გაშლილი ფეხებით, ტანის სიმძიმის გარკვეული წონადობის შეგრძნებით. მხატვარი უპირატესობას ანიჭებს ამ მდგომარეობას, რადგანაც ასეთი შეტრიალება ფიგურას გარე სამყაროსთან ურთიერთობის საშუალებას აძლევს. თეთი იუდაც კი „საიდუმლო სერობის“ (ფ. 89v) სცენაში, რომელიც ჩვეულებრივად სწორედ პროფილში გამოისახებოდა, 3/4 ბრუნითაა მოცემული. მრავალ სცენაში მოძრაობანი გამრავალფეროვნებულია ფიგურათა რთული კონტრაპოსტების გადმოცემით – პროფილში თავები, ხოლო სხეული მაყურებლისაკენ 3/4 ბრუნით, ან ზურგშექცეული ან მკერდშემოქცეული... „მრავალი ავადმყოფის განკურნების“ სცენაში (ფ. 21r,) ყველაზე ბოლოს მდგომი ფიგურა მოცემულია სრულ პროფილში, „მთვარეულის განკურნების“ სცენაში (ფ. 60v) მთვარეულის თავი გამოსახულია პროფილში, ხოლო სხეული რთულ მოძრაობაში: წელს ზემოთა ნაწილი პირდაპირ, ხოლო წელს ქვემოთ 3/4 ბრუნით, ფეხებგადაჯვარედინებული, რაც სიმყარეს უქმნის სხეულის ამგვარ მოძრაობას. რთული მოძრაობის ხასიათით ეს ხელნაწერის ერთერთი შესანიშნავი ფიგურაა; ასეთი რთული მოძრაობა ფიგურას მეტ დინამიკურობას ანიჭებს და მის მოცულობრივ გააზრებას აძლიერებს. რთულ კონტრაპოსტზეა აგებული სხეული ბიჭუნასი, რომელიც ხეზე შემომჯდარა „იერუსალიმს შესვლის“ (ფ. 70v) კომპოზიციაში, რთულია მოძრაობები იუდეველთა ჯგუფისა „ქრისტეს შეურაცხყოფის“ სცენაში (ფ. 94r), დაჩოქილი ავადმყოფების „მრავალი ავადმყოფის განკურნებაში“ (ფ. 56r), ფეხმორთხვით მჯდარი და მძინარე მოციქულების გეთსიმანის ბაღში და სხვ.

მოქვის ოსტატი უპირატესობას ანიჭებს ფეხზე მდგომ მსუბუქად თავდახრილ ფიგურებს, მაგრამ, ამავე დროს, მიისწრაფვის ფორმების მრავალფეროვნებისაკენ. იგი ძალიან ოსტატურად გადმოსცემს დამჯდარი სხეულის მდგომარეობას – ტახტზე მჯდომი ქრისტე (ფ. 88v), ქრისტე სინაგოგაში (ფ. 77v), ნაეში მჯდომი ზებედე (ფ. 20v) და სხვ. ასევე ჩამჯდარი თუ ჩამუხლული სხეულის ფორმას – მოციქულები „ფერისცვალებაში“ (ფ. 59v), ავადმყოფები „მრავალი ავადმყოფის განკურნებაში“ (ფფ. 53v, 64v); დამაჯერებელია ზღვის ტალღებში ჩაფლული პეტრეს სხეულის გააზრება (ფ. 53r), მწოლიარე ავადმყოფების – განკურნებათა სცენებში (ფფ. 55v, 108r), ნახევრადმწოლიარე მდგომარეობა ქრისტესი „საიდუმლო სერობის“ კომპოზიციებში თუ ღვთისმშობელი „შობის“

სცენაში, სწორედ არის მიგნებული იოსების მხრებზე მჯდარი ყრმა იესოს პოზა (ფ. 17v); ხშირია ფეხმორთხმით, აღმოსავლურად მიწაზე მსხდომი ფიგურები, მუხლმოყრილი მღვდმარეობა და სხვ. მხატვარი არ ერიდება ერთი ფიგურის მეორეთი გადაჭრას თუ გადაფარვას, მაგრამ უფრო ხშირად, მათ ცხოველხატულ ჯგუფებად აერთიანებს. მრავალფეროვანი პოზების დამაჯერებელი ნახატი მხატვრის დიდი ოსტატობის მაჩვენებელია.

შუა საუკუნეების ოსტატებისათვის დამახასიათებელი ჩვეულებრივი ხერხებით მხატვარი ხალხს შემდეგნაირად გამოსახავს: ქრისტეს სასწაულის სცენებში ქრისტეს თანმხლებ მოციქულთა ჯგუფში პირველი რიგი უჭირავს სხვადასხვა ასაკის სამ მოციქულს. კომბინაცია მრავალფეროვანია. წინ მოხუცი მოციქული (პეტრე), შუაში ჭარმაგი მოციქულის თავი და მეორე პლანზე ახალგაზრდა უწვერულვამო მოციქული (ფფ. 21r, 35v და სხვ.), ან ორი მოხუცი მოციქულის ფიგურას შორის ახალგაზრდა მოციქულის თავია (ფ. 29v და სხვ.), ხოლო მათ უკან თავის წვეროები ან თავის ნაწილებია. ასევეა იუდეველთა ფიგურების დაჯგუფების წესიც. მხატვარი ქმნის უფრო საინტერესო კომბინაციასაც, მაგალითად, მინიატურაში „ქადაგება შაბათის დღეზე“ (ფ. 41v) წინა პლანზე გამოსახულ პეტრესა და ახალგაზრდა მოციქულის (იოანე) თავებს შორის, დიაგონალზე, კიდევ სამი მოციქულის თავის კინკრიხთა მოცემული. პეტრეს ფიგურა რამდენადმე გადაფარავს ახალგაზრდას და იქმნება ფერწერული ჯგუფი მეტად დინამიკური და მოძრავი. ემოციურად მეტყველი და გამომსახველია ავადმყოფი იუდეველების ჯგუფი მინიატურაში „მრავალი ავადმყოფის განკურნება“ (ფ. 56r), როდესაც მხატვარი ცდილობს რა შექმნას სიმრავლე წინა პლანზე, ოთხი ფიგურის თავებს შორის ათავსებს კიდევ ოთხი თავის თხემი ან კიდევ წინა პლანზე ორ მთელი სიმაღლით მოცემულ ფიგურას შორის კიდევ ორი თავია გამოსახული (ფ. 72r) და ა. შ.

ფიგურათა ასეთი დაჯგუფებები, თავის თხემებით და არა შარავანდებით, სიმრავლის შექმნის ილუზია ახასიათებს მთელ რიგ ხელნაწერებს, რომლებიც X-XIII საუკუნეებით თარიღდება: Paris gr. 115 (X-XI სს.),⁴¹ ოქსფორდის ბოლდის მუზეუმის ლექციონარი (Selden B54, XI ს.),⁴² Cod. Vat. 394 (XI ს. II ნახ.),⁴³ გრიგოლ ნაზიანზელის ქადაგებანი A-109 (XIII ს. I ნახ.),⁴⁴ გელათის სახარება და ჯრუჭის II ოთხთავი⁴⁵ და სხვ.

მოქვის მინიატურების ფიგურების სამოსელი წარმოადგენს ტიპურ ნაოჭებიან მოსახამებს, რომელიც წელში არ ვიწროვდება და ხშირად მხოლოდ ერთ ბეჭტზეა გადადებული. შიდა კაბა უმთავრესად გრძელია განიერი სახელოებით, მაგალითად, ქრისტესი, მოციქულების, იუდეველებისა და სხვ. მოკლესახელოებიანი სამოსელი კი აცვიათ მეთევზეებს, იუდეველებსა და სხვ. ფიგურების ექსპრესიული მოძრაობანი ხაზგასმულია სამოსლის ხასიათით, რომელიც შემოსაზღვრულია ტეხილი ხაზით, ნაოჭები გაჟღენთილი ძლიერი მოძრაობით, გაფორმებულია ზიგზაგებით, პარალელური ხაზებით; მათი მოხაზულობა რბილია. ხაზი თავისუფალი; ფორმის შემქმნელი ხაზის სისქე მუდმივ ცვალებადი, ტეხილი; სამოსლის ბოლოები ხშირად გაფრიალებული, ზოგჯერ შიდა და გარე ზედაპირის ჩვენებით – ქრისტეს კიმატიონი (ფ. 18v), პეტრეს სიდერის სამოსელი (ფ. 30v₂), მარიამისა და ელისაბედის მაფორიუმების ბოლოები (ფ. 165r) და სხვ. ვხედავთ ისეთ არქაული ხასიათის გადმონაშთსაც, როგორცაა მოსახამის ბოლოს ზარისებური ფორმა (ფფ. 76v, 164v). უფრო ხშირია გარე-

თა მოსასხამის მუხლებს ქვემოთ სიგანეზე ან დიაგონალზე ნაოჭებად დალაგება, რომლის ქვეშ მოჩანს შიდა კაბის ძირს დაშვებული ნაოჭები. ამ მოსასხამებში ფიგურები უფრო ცოცხლად და პლასტიკურად გამოიყურება. ეს მოსასხამები შედარებით მსხვილი ნაოჭებით ეშვება ძირს და ხაზს უსვამს ფიგურათა მოცულობას. მოძრაობით შექმნილი თუ ანატომიური სტრუქტურით გამოწვეული ნაოჭები რბილად შემოსაზღვრავენ სხეულს, მსუბუქად დაშვებული სამოსელი საშუალებას გვაძლევს წარმოვიდგინოთ მათ მიერ დაფარული სხეულის სიმრგვალე. გამოვლენილია სხეულის პლასტიკური აგება; ოდესღაც სრულიად ბრტყელი ხაზობრივი ნაოჭები, შესამჩნევ რელიეფს იძენენ.

უნდა ვიფიქროთ, რომ საზოგადოების სხვადასხვა ფენის წარმომადგენლები-სათვის ეს სამოსლები სიგრძით ერთმანეთისაგან განსხვავდებოდა. გრძელი სამოსელი აცვიათ ქრისტეს, ლეთისმშობელს, მოციქულებს, მღვდელთმთავრებს, მწიგნობრებს, ფაინსელებსა და სხვ., ხოლო იოანე ნათლისმცემელი, მეთევზეები, ღარიბები, ავადმყოფები მოცემული არიან მოკლე ტუნიკით შემოსილნი. ხშირია შიდა სხვა ფერის კაბისა და გარეთა მოსასხამის სხვა ფერით გადმოცემა, რაც მხატვარს საშუალებას აძლევს ფიგურებს უფრო მეტი გამომსახველობა მიანიჭოს. ქალთა სამოსელი ნაკლებ მრავალფეროვანია, ვიდრე მამაკაცების და ისინი მხოლოდ ფერით განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან. ქალებს თავზე აქვთ მოდებული და მთელი მათი სხეული გახვეულია მაფორიუმში, რომელიც მუხლებამდე სწვდებათ, შიგნიდან მოჩანს კაბის ნაწილი, რომელიც, რა თქმა უნდა, სხვა ფერითაა დამუშავებული; მკვეთრად განსხვავდება მოცეკვავე სალომეს სამოსელი — ვიწრო ტანზე მომდგარი კაბა, ვიწროსახელოებიანი და კისერთან სამკუთხედად ამოჭრილი; ასევე ვიწრო ყელზე მომდგარი, ვიწრო სახელოებიანი კაბა აცვია იაიროსის ქალიშვილს (ფ. 35r), ყელზე მომდგარი, გრძელი სახელოებით მსახურ ქალს „პეტრეს უარყოფაში“ (ფ. 95r) და სხვ.

ეს სამოსელი სადაა, ყოველგვარი გაფორმებისა და სამკაულების გარეშე, მხოლოდ ორი შემთხვევაა, როცა მოცემულია სამოსლის გაფორმებული ქობა. მინიატურებში (ფფ. 41v, 98r) იუდეველთა სამოსლის ქობა საკმაოდ ფართო ორნამენტირებული ზოლისაგან შედგება. მოკლე სამოსელი მხოლოდ მუხლებამდეა და საშუალებას იძლევა დავინახოთ შიშველი მუხლები და მოკლე ფეხსამოსები, ხოლო ზოგჯერ ამ მოკლე ფეხსამოსებში ჩატანებული მოკლე შარვლები (ფფ. 17r, 35r, 163r).

მოქვის მინიატურებში იგრძნობა შუა საუკუნეებისათვის უჩვეულო ინტერესი შიშველი სხეულისადმი. ოსტატი თავისუფლად და ძალდაუტანებლად იძლევა გამიშვლებულ მკლავებსა და წვივებს. განსაკუთრებულთა უმეტესობა ნახევრად შიშვლები არიან, მხოლოდ წელზე ქსოვილმოდებული — ბრმა, წყალმანკიერი, მთვარეული, ეშმაკისეული, ხელგამხმარი, პეტრე ზღვის ტალღებში და სხვ. სრულიად შიშველია ახლად მონათლული მამაკაცი „ხალხის განათვლაში“ (ფ. 18r), მუნჯი ეშმაკეული (ფ. 35v), წყალმანკიერი ავადმყოფი (ფ. 215v) და, რა თქმა უნდა, ქრისტე „ნათლისღებაში“; ეფექტური და საინტერესოა სრულიად შიშველი ბავშვები „ჩვილთა მოწყვეტის“ სცენაში.

მინიატურული ხელოვნების ნიმუშში სრულიად შიშველი სხეულისადმი განსაკუთრებული ინტერესი XIII საუკუნის ნიმუშში კარახისარის სახარებაში ჩნდება, მაგრამ კარახისარის სახარებაში შიშველი სხეული მოცემულია სქემატურად და განზოგადებულად, მხატვარი შორს არის ანატომიური აგებულების მეტ-

ნაკლებად სწორი გადმოცემისაგან, მოქვის მინიატურებში კი შიშველი სხეულის აგების დროს იგრძნობა ადამიანის ანატომიური აღნაგობის ცოდნა, რაც წინ გადადგმულ ნაბიჯს წარმოადგენს შუა საუკუნეების ხელოვნებაში. მინიატურებში შიშველი სხეული სწორი ანატომიური გააზრებით, სივრცეში დამაჯერებელი გაშლით, შესაბამისი პროპორციების დაცვითაა მოცემული.

პროპორციების რამდენადმე დაგრძელება და მუცლის არის სტილიზაცია შეინიშნება ახლად მონათლულის ფიგურაში (ფ. 18r). საერთოდ, ხორცისფერის სხვადასხვა ნიუანსით მოდელირების წყალობით სხეული შესამჩნევ რელიეფს იძენს. ანატომიური ცოდნით არის მოცემული არა მარტო სხეული, არამედ ხელის მტევენები და ფეხის ტერფები. მათ შემოსაზღვრავს მუქი კონტურული ხაზი, რომელიც თითებს შუა ფუნჯის დაჭრით გასქელებულია და პლასტიკურობას ანიჭებს ფორმას. ფრჩხილების შემოხაზვა არ აღინიშნება. თუთრას მონასმები ვარდისფერ ფუძეზე ნაზად ძერწავს ფორმას. აქ არ არის არავითარი მანერული პოზები, არამოცულობრივი ფორმები; ხელებისა და ფეხების მოძრაობის გააზრება „რეალისტურია“.

რაც შეეხება ჯარისკაცების სამოსელსა და აღჭურვილობას, იგი რამდენიმე მინიატურაში გვხვდება: ფფ. 17r, 98r, 98v, 102r, 317v.

მუზარადი არის ჯარისკაცების სამოსლისა და აღჭურვილობის აუცილებელი ნაწილი, რომელიც ლითონისაგანაა (მონაცრისფრო ფერის) და აქვს ნახევრადსფერული ფორმა წაგრძელებული კონუსით; მხარზე ეშვება ნაქსოვი ჯაჭვი ან ქსოვილი, რომელიც ყბის ქვემოდან შეკრულია. მუზარადის ასეთ ფორმას უახლოვდება ზოგიერთი მეომრის მუზარადი ათონის ვატოპედის მონასტრის Cod. 602/515 მინიატურებში (XIII ს. ბოლო),⁴⁶ მეომრის მუზარადი ვენეციის სან-მარკოს (XIII ს. დასაწყისი) მოზაიკებზე,⁴⁷ უფრო გვიანი ხანის ჯრუჭის დავითნის მინიატურების მეომართა მუზარადები.⁴⁸ მოქვის ხელნაწერში დაფიქსირებულია აგრეთვე ფრთებით გაფორმებული თავსაბურავები, რომელიც, როგორც ჩანს, შეადგენდა ასისთავის (მეთაურის) აღჭურვილობის ნაწილს. ასეთი თავსაბურავი ახურავს ჯარისკაცს, რომელიც ქრისტეს ტანსაცმელს ანაწილებს „ჯეკარცმის“ კომპოზიციაში (ფ. 98v), ლონგინოსს ასევე „ჯეკარცაში“ (ფ. 317v) და ჯარისკაცების მუთაურს „ჯერის ზიდვაში“ (ფ. 98r).

ჯარისკაცების აღჭურვილობა კარგად ირკვევა მხოლოდ ერთ მინიატურაზე „მღვდელმთავარი აძლევს ჯარისკაცებს ფულს“ (ფ. 102r): ასისთავსა და მის უკან მდგომ ჯარისკაცებს აცეით ჯაჭვის პერანგები, რომელიც მჭიდროდ ეკვრის ტანს და რომლის ზედა ნაწილი გაფორმებულია სამხრებით. ჯაჭვი მთავრდება წელთან, რომლის ქვემოდანაც ჩამოშვებულია ენქერი. ენქერი წარმოადგენს ერთმანეთზე მიწყობილ ლითონის ფირფიტებს, რომელიც ზედა ნაწილით მიმაგრებულია ჯაჭვის პერანგზე. იგი ქმნის ქვედა კაბის ნაწილს, რამდენადაც მის ქვემოდან მუხლებამდე ეშვება ნაოჭებიანი ქსოვილის სამოსელი. მუხლები შიშველია, ხოლო ფეხზე მოკლევადიანი რბილი ტყავის ფეხსამოსი მოსავთ.

ასისთავს (ფ. 102r) ხელში უჭირავს შუბი და ნუმის გულის ფორმის ფარი, რომლის შუაგულში სტილიზებული ყვავილია გამოსახული. შუბთან ერთად წარმოდგენილი ამ ფორმის ფარი რიტუალური და სიმბოლიკური უფრო იყო, ვიდრე საბრძოლო.⁴⁹ იგი დადასტურებულია ბოჭორმის წმინდა გიორგის ჭედურ ხატზე (X-XI სს. მიჯნა),⁵⁰ ხატზე ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტის კოლექციიდან (№496), ფავნისის ეკლესიის მოხატულობაში (XII

ს.),⁵¹ ვენეციის სან-მარკოს ეკლესიის მოზაიკაზე, ჯრუჭის დავითნის მინიატურებში (ფფ. 188r, 224r, 224v).

სახეები მინიატურებში შესრულებულია საკმაოდ რთული ტექნიკით. თანმიმდევრობა მუშაობისა ასე გვესახება: მოხაზულობის ნახატზე იდება ღია ვარდისფერი ფერადოვანი ფენა და ამ სქელ ფენაზე მუქი მოყავისფრო ტონით ფუნჯის მსუბუქი მონასმით აღინიშნება სახის ნაკეთები, შემდეგ ნათელი თეთრათი ან ღია მოცისფრო მონასმებით კეთდება გამოთეთრება შუბლზე, ლოყებზე, ცხვირზე. შედარებით მსხვილი მონასმებით არის მოცემული გამოთეთრება თმების ხვეულებზე. სახეები გამოირჩევა წერილი ნაზი ნაკეთებით. მათი ანატომიური სტრუქტურა ასეთია: ოდნავ დაგრძელებული სახის ოვალი, არა ვიწრო, არამედ განიერი, დიდი შუბლი, სწორი პატარა ცხვირი განიერი ნესტოთი, პატარა, მაგრამ მსხვილი ტუჩები, ტუჩის კუთხეები ძირს დაშვებული, ფართო მოკლე წარბები, სახის ნაოჭები მოცემული არ არის, თმა ტალღოვანია; მოკლე სხვადასხვა სიგრძის წვერი შემოსაზღვრავს სახეს და მას სირბილეს ანიჭებს, წვერი მხოლოდ ლოყებსა და ყბის ქვემო კონტურს შემოუყვება ვიწრო ზოლის სახით, მუქი მოყავისფრო ან მოშავო ფერის საღებავით, რომლის ზემოდან, იქ სადაც საჭიროა ჭადარის გადმოსაცემად, დადებულია თეთრას თხელი მონასმები; ქვედა ტუჩსა და ნიკაპს შორის ყოველთვის მუქი ფერის ჩრდილი ძეგს; ულვაშებს ნახევარწრის ფორმა აქვს.

მიუხედავად მათი მცირე ზომებისა, სახეებში თეთრას მონასმების (ათინათების) მოხერხებულად დადებით მინიშნებულია ამობურცული ნაწილები და ჩრდილები; ამან საშუალება მისცა ოსტატს ზოგიერთ შემთხვევაში მიეღწია ფსიქოლოგიური გამომსახველობისათვის, სახეთა ინდივიდუალური დახასიათებისათვის. პერსონაჟთა სახის ნაკეთები შესრულებულია რბილად, ნაზი მომრგვალებული მონასმებით; გამომსახველია თვალები, რამდენადაც დაელმებული გამოხედვით, თვალის კუთხეებში ქუთუთების ხაზის გადაკვეთით. თვალის გუგასთან თეთრი წერტილის დადება აძლიერებს თვალების გამომეტყველებას, თუმცა როგორც მართებულად აღნიშნავს გ. ალიბეგაშვილი, პერსონაჟთა მკვეთრი მოძრაობები, დაელმებული გამოხედვა უფრო გარეგნულ ექსპრესიულ ხასიათს ატარებს.⁵² ეს ექსპრესიული სახეები, მოძრავი და გასულიერებული, გამოხატავენ სულიერ განცდებს — წუხილს, ტანჯვას, გაოცებას, ტკივილს და სხვ. ამ გამომეტყველების გადმოცემისათვის გამოიყენება პირობითი ხერხები — წარბების აწევით ცხვირის ფუძეზე — გაოცება (ფფ. 41v, 95r), დაშვებული ქვედა ტუჩი და დაშვებული წარბები კი გამოხატავენ წუხილს (ფფ. 168v, 169v), თხოვნა გადმოიცემა მოკუმული პირის მომრგვალებით (ფ. 43r), ვედრება — დაშვებული წარბებითა და ზემოთ მიმართული თვალებით (ფფ. 52v, 91v), ბრმეები — დახუჭული თვალებითა და დაშვებული წარბებით (ფფ. 35r₂, 51r₂); ერთმანეთთან საუბრის დროს სცენის გამომსახველობა ძლიერდება სხვადასხვა მხარეს მიტრელებული თავების მოძრაობით, მაღლა აწეული თავის მდგომარეობით.

ყველა მინიატურა, რამდენადაც ერთნაირ ტიპს აფიქსირებს ქრისტესი, მოციქულების, იუდეველებისა და სხვ, რაც მოწმობს ოსტატის გავარჯიშებულ ხელს ამ სახეებზე, რომელიც არავითარ გაჭირვებას არ განიცდის ერთი და იმავე ფორმის მრავალგზის გამეორებისას ერთხელ და სამუდამოდ მოძებნილი სქემის მიხედვით. ზოგჯერ ფიგურა გვეჩვენება უფრო დიდი, ვიდრე სხვა მინიატურ-

რებში. მაგრამ ეს მცდარი შთაბეჭდილებაა, რადგან მისი ზომები ხელოვნურადაა გაზრდილი დრაპირებითა და სასურათუ სიბრტყის კიდესთან უფრო ახლოს მიტანით (ფფ. 91v., 95r.). მინიატურების სახეებში თავს იჩენს ტიპების მრავალფეროვნებაც, თითოეული ტიპისათვის დამახასიათებელი ნიშნებით: ახალგაზრდული სახეები, უწვევრულვამო, მომრგვალებული სახის ოვალით, მასიური ქვედა ყბით ან წაწვეტებული ნიკაპით, თმის რბილი ტალღოვანი ბუბულით, ხოლო მოხუცები წვერით დაბოლოებული განიერყვრიმაღლებიანი სახის ოვალით. ქრისტესა და ღვთისმშობლის სახის ზოგიერთი თავისებურება შეიძლება გავიგოთ როგორც აღმოსავლურ-ქრისტიანულ ხელოვნებასთან დაახლოებული ნიშნები. ქრისტეს სახე თხელი ნაკეთებით, ლოყებში გაშლილი, ფართო ყვრიმაღლებით, ცოცხალი და გამჭოლი გამოხედვით, მსუბუქად დაშვებული ქვედა ტუჩით, რბილად და ნაზად არის დაწერილი. განსაკუთრებულ ხასიათს ანიჭებს უღვაშების ძირს დაშვებული ნახევარკალი, შედარებით მასიური ცხვირი, გრძელი, შუაზე გაყოფილი, მხარზე დაცემული თმა, რომელიც რამდენადმე ფარავს აგრეთვე შუბლის ნაწილს, მოკლე, შუაზე გაყოფილი შავი, რბილი წვერით; თეთრას მონასმები უცებ ინთებიან შუბლზე, ცხვირის წვერზე, ყელზე. ქრისტეს ეს ტიპი განსხვავდება ბერძნულ ხელოვნებაში გავრცელებული ქრისტეს ტიპისაგან. პალეოლოგოსთა ხანის ფერწერაში ქრისტეს გამოსახულების ორ ტიპს განასხვავებენ: ერთი, კლასიკური, ტრადიციული ტიპი ქრისტესი, რომელიც ხასიათდება ინტელექტუალური არისტოკრატიულობით, მოკლებულია ფსიქოლოგიურ აქცენტებს და ემოციურობას; მეორე, პირველთან შედარებით უფრო კონკრეტულია, უფრო სიტუაციური, ხასიათდება ემოციურობით.³³ სწორედ ამ მეორე დახასიათებას შეესატყვისება მოქვის მინიატურების ქრისტეს ტიპი. ქრისტეს სახე ინდივიდუალური დახასიათებით, რომელშიც მკვეთრად არ ჩანს ტიპური იკონოგრაფიული ნიშნები, ძალიან ჰგავს Vat. gr. 756 (XI ს.), Iviron 5-ის, ხლუდოვის ხელნაწერი №3 (XIII ს. ბოლო XIV ს. დასაწყისი, მოსკოვის სახელმწიფო ისტორიული მუზეუმი) მინიატურებში ქრისტეს სახეს.

ღვთისმშობლის, იოანეს, პროხორეს, მარკოზის სახეებს კი იმ სინატიფის ბეჭედი აზის, რაც მათ პალეოლოგოსთა ხანის ხელოვნების საუკეთესო სახეების გვერდით აყენებს. ღვთისმშობლის სახის ოვალი ნაზია, თხელი ნაკეთებით, ღრმად ჩამოჭდარი სევდიანი თვალებით, რბილად შემოხაზული ნიკაპით, სწორი თხელი ცხვირითა და ოდნავ ამობურცული პატარა ტუჩებით, რომელსაც რბილად ძერწავს თეთრას თხელი მონასმები წარბებს ზემოდან, ლოყებზე, ნიკაპზე... იქმნება ღვთისმშობლის არაჩვეულებრივად ნატიფი სევდიანი სახე. ღვთისმშობლის სახე მწუხარე, სევდიანი ტრაგიკული აქცენტით უფრო გვიან XIV საუკუნის I მესამედში ძალზე გავრცელებული იყო ბიზანტიურ ხელოვნებაში (ვაშინგტონის ეროვნული გალერეის ღვთისმშობლის ხატი – XIII ს. II ნახ; ღვთისმშობლის სერბული ხატი ტრეტიაკოვის გალერეიდან – XIII ს.-ის ბოლო; კახრიე-ჯამეს სამხრეთი სვეტის მოზაიკა ოდიგიტრიის ტიპის ღვთისმშობლით – 1316-1321 წწ.).

საერთოდ უნდა ითქვას, რომ შედარებით დიდი თავები ფართო სახეებით დამახასიათებელია იმ ხელნაწერებისათვის, რომლებიც აღმოსავლურ-ქრისტიანული სამყაროდან მომდინარეობენ. დ. აინალოვი ასე აღწერს ამ ტიპს: „ეს არის სუსტად დაყენებული ფიგურები, დიდი თავებით, თხელი ფეხებით, პატარა ტერფებით... შუბლი და თავის ბოლოები არაპროპორციულად დიდი, მაღლა

აწეული და ზოგჯერ სიმაღლეში დაგრძელებული, წარბები და თვალის ქუთუთოები აღინიშნება დამრეცი ხაზებით; თვალის გუგები შედგება მრგვალი წერტილისაგან, რომლის გვერდით ისმება თეთრი წერტილი, რომელიც თვალის კაკალს აღნიშნავს. ახალგაზრდებს აქვთ მრგვალი სახეები საცხე ლოყებით, რომელიც ძალიან გვაგონებს გვიანი ბიზანტიური ხანის საერთო ტიპს...⁵⁴ მოქვის სახარების მინიატურების ტიპები და სახეები შორეულად მოგვაგონებენ Cod. 587⁵⁵ და Paris gr. 115 ტიპებსა და სახეებს, რომლებიც თავის მხრივ გამოძახილს პოულობენ რაბულას (586 წ.). სინოპის, Paris gr. 1286 (VI ს. ბოლო), როსანოს (VI ს. II ნახ.), ვენის გენეზისის gr. 31 (VII ს. III მეოთხედი) სახეებსა და ტიპებში; ისინი აგრეთვე სიახლოვეს ამჟღავნებენ XIII საუკუნის სინას მთის ხატების სახეებთან.⁵⁶ მოქვის მინიატურების შემქმნელი სარგებლობდა რაღაც ძველი ნიმუშებით. ისინი თითქოს კომენტა ეპოქის ტრადიციების გამოძახილს წარმოადგენს, რომელიც, თავის მხრივ, სტილისტურად გადაამუშავა XIII საუკუნის ოსტატმა. აქ ერთხელ კიდევ ვრწმუნდებით, თუ რა დიდ როლს თამაშობენ ხელოვნებაში ძველი ნიმუშები.

სახეთა რბილი მოხაზულობა უპირისპირდება მკვეთრი დინამიკური ხაზით შესრულებულ სამოსლის კონტურებს, რომლებიც ნახატს გარკვეულ სიმახვილეს ანიჭებენ. ტეხილი ხაზებით გამოვლენილია სამოსლის დრაპირება. ყველა ფიგურაში, ყველა დეტალში იგრძნობა მოცულობითი ფერადოვანი ძერწვა, ნერვული და დანაწევრებული ხაზი, მაგრამ ხაზი ექვემდებარება ფერს, კონტურული ხაზის სილუეტი არ განსაზღვრავს კომპოზიციის გამომსახველობით და დეკორაციულ ხასიათს.

სამოსლის ფერი არასოდეს არ იდება სწორი ზედაპირით, ბრტყლად, არამედ ხშირად აქვს თანდათანობითი გაძლიერების ტენდენცია ერთი ტონის ფარგლებში ან მონასმებით შემოსაზღვრული ფორმა, რომელიც აგებულია უფრო მსუყე, მუქი ფერადოვანი ლაქით, დამუშავებულია ამავე ფერის სტვა ნიუანსით, რომელსაც ემატება ზოგჯერ სხვა ტონიც. ფერადოვანი მოდელირება დამოკიდებულია შუქზე. თეთრას მონასმები, ზოგჯერ ღია ცისფერი, იძენენ შუქის მატარებელ ენერგიას, რომელთა დარტყმები ზუსტად არის განსაზღვრული მოცულობრივი ფორმის შესაქმნელად. მონასმის შუქის ძალის თანდათანობითი გაფართოებითა და შესუსტებით ოსტატი ფორმას სიმძიმეს ანიჭებს. ამ თავისუფალი წერის მანერაში არაფერი არ არის სიბრტყობრივი, ყველაფერი მრგვალდება, იძერწება, დინებას ემორჩილება, ყველაფერი მიისწრაფვის ფორმების პლასტიკური დასრულებულობისაკენ. მსუბუქი, სწრაფი მონასმები ერთბაშად იფანტება მთელ სამოსელზე. არის მისწრაფება ფერით ფორმა გამოიმძერწოს ერთი ტონალობის ფარგლებში; მიმდინარეობს მუდმივი ვარირება ფერადოვანი ნიუანსებით. ქრისტეს ფიგურის შესრულების მანერა პალეოლოგოსთა ხანის ნიშნებიან მატარებელია. ბუნებრივი პოზა, მსუბუქად ძირს დაშვებული ნაოჭების ნახატიოთა და ხელის სხვადასხვა მოძრაობით ხშირ შემთხვევაში ქმნის მოძრავ სილუეტს. გამოსახულება რამდენადმე სიგანეშია გაშლილი, რადგან მხარზე გადასროლილი მოსასხამი წელში გამოყვანილი არ არის. სილუეტის დეკორაციულობა შინაგანად ასუსტებს სახეს და აქცენტი გარეგნულ მხარეზე გადააქვს. თავისუფალი, მყარი დგომა არ ზღუდავს მოძრაობას. ქრისტეს ფართო გარეთა ცისფერი მოსასხამი, შიდა ზოგჯერ მოყავისფრო, ზოგჯერ იასამნისფერი... სამოსლის ფერწერული დამუშავება რთულ ხასიათს ატარებს. ხაზი მინიმუმამ-

დეა შერბილებული. ნაოჭები იკვეთება ჩამუქებული ადგილების ჩვენებით იმავე ფერის ფართო ჩრდილებით; თეთრას მონასმები იღება ამოწეულ ნაწილებზე, რომლებიც უფრო განათებულია და სიმრგვალესა და მოცულობას ანიჭებენ ფორმას. მონასმები იღება წინიდან უკან. ო პოპოვა წერს: „ყოველგვარი ფორმა დახატული თეთრას მონასმებით არსებობს თითქოს მათი ენერჯის ხარჯზე და მათ გარეშე იგი წარმოგვიდგება ამორფულად“.⁵⁷ მინიატურაში „გამოცხადება ემაოსის გზაზე“ (ფ. 249v), ქრისტეს ღვთაებრივი ენერჯის გადმოსაცემად, რომელიც მთელ სხეულს თითქოს შიგნიდან ანათებს (მარგალიტისფერი თეთრი სამოსელი), ოსტატი მიმართავს განათების რთულ სქემას, რომელიც მუქი ფერის მწვანე და ყავისფერ ჩრდილებთან ერთად რბილად ძერწავს ფორმას.

შემოწერს რა ძირითად ფორმას რბილად, წვრილი გრაფიკული ხაზებით, შემდეგ მხატვარი იწყებს ზედაპირის დამუშავებას გამოთეთრების სხვადასხვა ძალით, მაგალითად, ქრისტეს სამოსლის ძირითადი მონახაზი „შეუარაცხოფის“ (ფ. 94r₃) სცენაში, მისი ღვინისფერი გარეთა და შიდა ცისფერი (ზღვისფერი) სამოსლის კონტურები შესრულებულია იმავე ფერის სხვა ძალით, ზოგჯერ კი ისინი დუბლირებულია თეთრას ხაზებით (მკერდზე, მოსასხამის კალთაზე), რბილად დალაგებული ჩრდილები (მუქი ტონი) და თეთრას ხშირი მონასმები ფერთა გაღიაფერებას უწყობენ ხელს, ხაზი გამეორებული თეთრას გრაფიკული ხაზით უფრო ჩრდილის სახეს ღებულობს, რომელიც ნაოჭების შექმნას უწყობს ხელს. სამოსლის გაბერილი და მოძრავი ფორმები, რომელიც პლასტიკურობასა და მოცულობას სძენენ ფორმას, აქვეითებენ ხაზის გრაფიკულ სიმკვეთრეს.

მარიამისა და ელისაბედის სამოსლების ბოლოები („მარიამისა და ელისაბედის შეხვედრა“, ფ. 65r) მერცხლების კუდებსა და რთული სახის ზიგზაგებს ქმნის; ფორმის შემომსაზღვრელი ხაზი რბილია, იმავე ფერის მუქი ტონალობით შექმნილი. მუქი ღვინისფერი მაფორიუმი და ცისფერი სტოლა (ღვთისმშობლისა), ცისფერი მაფორიუმი და ნაცრისფერი შიდა სამოსლის (ელისაბედისა) ფორმების ზედაპირი დამუშავებულია გრადაციული ტონების ლაქებით, რომელთა ზედაპირზე თეთრას მსუყე მონასმებია; დაჩრდილული ადგილები ხაზგასმულია თეთრას გრძელი ხაზებით.

მახარებელთა ფიგურების პროპორციები დახვეწილია და აშკარაა, რომ მათ საფუძვლად უდევთ საუკეთესო ბიზანტიური ნიმუშები. 3/4 ბრუნით სივრცეში გაშლილი ფიგურები მოცულობრივია და დრამატიკული კვეთით რეალური სხეულის სიმძიმეს ფლობენ. ფიგურათა მოძრაობის გადმოცემაში სრული თავისუფლება იგრძნობა, არავითარი შეზღუდვა. ამ შთაბეჭდილებას აძლიერებს ოდნავ მოხრილი ფიგურების რბილად შემოხაზული ბეჭები, ხელებისა და ფეხების მრავალფეროვანი მოძრაობანი, სამოსლის ნაოჭებისა და ბოლოების მოძრავი დინამიკური გააზრება; ფიგურები იძენენ დიდ გამომსახველობას, მეტყველია მათი შესტები და პოზები.

მახარებელთა საზეიმო მინიატურებში გაბატონებულია მახარებელთა მონუმენტური ფიგურები, არქიტექტურული ფონი მათ ემორჩილებათ. მინიატურების საერთო კოლორიტი ღია ნათელი ფერადოვნებით ხასიათდება. ფართო ფერწერული მანერის მრავალფეროვანი ნიუანსები ყველაზე მეტად თვალში საცემია სწორედ ე. წ. საზეიმო მინიატურების და, კერძოდ, მახარებელთა სახეებისა და სამოსლის დამუშავებისას, სადაც უზვადაა გამოყენებული ფორმის შემქმნელი თეთრას მონასმები. ამ მინიატურებისათვის, უპირველეს ყოვლისა, ნიშანდობლი-

კია ფერწერულობა და შემდეგ სახეთა ინდივიდუალური დახასიათება.

მიუხედავად იმისა, რომ ოთხივე მინიატურა მახარებელთა გამოსახულებებით ერთსა და იმავე ოსტატს ეკუთვნის, მათი შესრულების მანერა რამდენადმე განსხვავდება ერთმანეთისაგან. მათე და ლუკა ერთ მიდგომას ამჟღავნებენ, ხოლო მარკოზი და იოანე — მეორეს. პირველ შემთხვევაში სიახლოვე უნდა დაინახოთ კონსტანტინოპოლურ მხატვრულ სკოლასთან, ხოლო მეორე შემთხვევაში — ახალ პალეოლოგოსთა ხელოვნების სიახლეების გააზრებასთან. გარდამავალმა ეპოქამ განსაზღვრა მათი სხვადასხვა ხასიათი. მახარებელთა სახეებისადმი განსხვავებული მიდგომა დამახასიათებელი იყო, საერთოდ, ბიზანტიური ხელოვნებისათვის.⁵⁸

მათე მახარებლის (ფ. 12v) ფერადოვანი ფენა ყველაზე მეტადაა დაზიანებული; უკვე შ. ამირანაშვილის მიერ გადაღებულ ფოტოზე ჩანს, რომ ფერადოვანი ფენა მხოლოდ მცირე მონაკვეთების სახითაა შენარჩუნებული. ზოგჯერ ადგილებში წერილი გრაფიკული ხაზი რბილად შემოხაზავს ფორმას. სამოსლის ნაოჭების დალაგება მერცხლის კუდის სახით შეადგენს ამ სამოსლის დაბოლოებას.

მარკოზის (ფ. 105v) ძლიერი აგებულების, 3/4 ბრუნით გაშლილი ფიგურა, მძლავრ კისერზე ამყად აღმართული თავით, დაფიქსირებული ტკვიანური გამომეტყველებით შემოქმედებითი პროცესის მთელ სერიოზულობას უსვამს ხაზს. ჭაღარაგარეული ფუმფულა თმა, ნერვული, ცისფერი მონასმებით მოდელირებული, ლამაზად არის დალაგებული. ვაჟკაცურ სახეს ჭაღარა წვერ-ულვაში შემოფარგლავს. შედარებით ღრმად ჩამჯდარი თვალები, მორკალული წარბებით, ზემოდან ცისფერი ნაზი დარტყმით არის გაცხოველებული; თვალების ქვეშ ჩვეულებრივად თეთრას ბლიკებია დალაგებული, ცხვირის სიგრძის გასწვრივ თეთრას გრძელი მონასმია, რომელიც მარჯვენა ნესტოზე ფართო ლაქის სახეს ღებულობს. რბილად და დინამიკურადაა შემოფარგლული სხეულის ფორმა; კონტურული ხაზის სიმკვრივე თითქმის არ იგრძნობა, რბილად გადადის რა ფორმის შემქმნელი ერთი ფერის ტონიდან მეორეში. ცისფერისა და ნაცრისფერის ფერადოვანი გრადაციები რბილია და ხშირად ერთი და იმავე ფერის ფარგლებში სხვადასხვა ნიუანსის მსუბუქი მონასმებითაა შესრულებული. ნაოჭების შექმნისას გამოყენებულია მუქი და ღია ფერის ხაზების დუბლირება. ფერწერული მონასმი მსუყეა, თუმცა გარკვეულად იგრძნობა ფორმის დაწვრილმანება ნაოჭებით, პარალელური მუქი ცისფერი და მოლურჯო ხაზების დახვევა მარჯვენა სახელოზე.

თეთრას ხშირი მონასმები ბეჭთან, მუხლებზე, მკლავის გასწვრივ, კისერზე ქმნიან შუქრდილის მძლავრ თამაშს, რამდენადაც მუქი ატარებს გაშლილი ფერადოვანი ლაქის სახეს, რომელიც აძლიერებს ფორმის შემოსაზღვრულობას, ამრგვალებს ისედაც მრგვალ ფორმას და მკვეთრად ამოწევს მას სიბრტყიდან, როგორც სკულპტურას. თეთრას გაშლილი, ფართო დარტყმები ქმნის ფორმის პლასტიკურ ენერგიას, მარკოზთან პეტრეს ფიგურის ფერადოვანი ფენა სრულიად ჩამოცვენილია და მხოლოდ გრაფიკული მონახაზია ენერგიული ნახევარფიგურისა.

ფერადოვანი ფენის რამდენადმე დაზიანების მიუხედავად, მაინც გვექმნება გარკვეული წარმოდგენა ლუკა მახარებლის ფიგურის დამუშავების ხასიათზე. მახარებლის მოყავისფრო სამოსელი ცისფერი ფერის რეფლექსებით არის მოდე-

ღირებული; ზურგი რბილადაა შემორკალული ღებლირებული ცისფერი და ყავისფერი ფერით; ნაოჭები შედარებით დახვავებულია ბარძაყებთან, სადაც მკვეთრი ფერადოვანი ჩრდილებით შექმნილია მოცულობრივი ფორმები. სხეულის ამობურცულ ნაწილებზე ცისფერი მონასმები უფრო ფართო ლაქის სახით იდება და ამით ძლიერდება ფორმის შექმნილი შუქის ენერგია, ძერწვა ფაქიზია და მსუბუქი; თხელი პარალელური მონასმები თვალების ქვეშ, საფეთქლებზე, ნიკაპთან, კისერზე ფორმას მსუბუქად ძერწავენ. სახეთა წერის ეს მანერა ხასიათდება გარკვეული დახვეწილობით. ფერადოვან ფუძეზე განლაგებული ეს შტრიხები აცოცხლებენ სახეს და აძლიერებენ ფერწერულობას. ლუკასთან ღეთისმშობლის ნახევარფიგურა შესრულებულია ცისფერი და ნაცრისფერი ტონის სხვადასხვა გრადაციით, ნაოჭები იმავე ფერის მუქი ტონითაა გამოყვანილი. სახე ფაქიზადაა მოღვირებული. წერილი წარბების ზემოდან თეთრას გრძელი მონასმებია გადავლებული; თეთრას ლაქა თვალის გარე გარსთან, ცხვირის ნესტოზე, ნიკაპზე უფრო ფართო ლაქის სახეს ღებულობს.

„მახარებელი იოანე პროხორეთი“ (ფ. 254v) მინიატურის კომპოზიცია, მასში ფერადოვანი ლაქის ნიუანსების მრავალფეროვნება, ფიგურათა რთული მოძრაობები, ამ მინიატურას პალეოლოგოსთა ხანის ქართული მინიატურის ბრწყინვალე ნიმუშად აქცევს. პალეოლოგოსთა ხანის აშკარა სიახლეებზე მეტყველებს სამოსლის დამუშავება, მათი პოზები. იოანეს ფიგურა დაწერილია ძლიერ მოძრაობაში, მარჯვენა იდაყვში მოხრილი ხელით იგი აკურთხებს, მარცხენა კი მიმართული აქვს პროხორესაკენ. კორპუსი გაშლილი მუხლებით მოცემულია პირდაპირ, მაშინ, როდესაც თავი 3/4 ბრუნით მიმართულია მალა, ცის სეგმენტიდან გამოშავალი სხივისაკენ. ფიგურის დაყენება, სახის გამომეტყველება, ხელებისა და თავის მოძრაობა გადმოსცემს ადამიანის მდგომარეობას აზროვნების პროცესში. ხაზგასმულია ყურადღებანი მოსმენა. მ. ალპატოვი წერს, რომ XIV საუკუნის ბიზანტიელ ოსტატებს იშვიათად გამოსდიოდათ შექმნათ ადამიანის სახე, რომელიც უსმენდა ხმას ციდან.⁵⁹ მოქვის ოსტატმა დამაჯერებელი ხელით შექმნა ასეთი სახე XIII-XIV საუკუნეთა მიჯნაზე; ეს მეღავენდება, უპირველეს ყოვლისა, სწრაფ და ფართო ფერწერულ მანერაში, რომლითაც დამუშავებულია იოანეს სამოსლის ტუხილი ნაოჭებიანი ნახატი და რომელიც ფიგურას მკვეთრ, ექსპრესიულ მოძრაობას ანიჭებს, მაშინ, როდესაც წმინდანის თავი, მართალია, შეტრიალებულია ციდან. მოშავალი სხივისაკენ, მაგრამ მისი თვალების დაფიქსირებული გამოხედვა პირდაპირ, უფრო მოსმენის შთაბეჭდილების გადმოცემას უწყობს ხელს. ძლიერი მოძრაობა აქცენტირებულია ნაოჭების მოუსვენარი და უწყსრიგო დალაგებით, რომლებიც ხელს უწყობენ მოცულობის შექმნას, აშკარად გამოვლენილია მომრგვალება სხეულისა, მისი ცალკეული ნაწილისა; ღია, ნათელი, ელვის მსგავსი მონასმები ფორმას ანიჭებს სიცოცხლეს, მოძრაობას; კონტურული ნახატი არა მარტო შემოფარგლავს ფორმას, არამედ შინაგანი ექსპრესიის გადმოცემასაც უწყობს ხელს; ყველაზე მეტად ამ მინიატურაში იგრძნობა ფერწერული და გრაფიკული საშუალებების თანაბარი ძალით შერწყმა. იოანეს მოყავისფრო დრაპირების ნაოჭების ფანტასტიკური სახეები იქმნება სწორედ ელვის მსგავსი მუქი ხაზის ღებლირებით თეთრას მონასმებთან. თეთრას აფეთქებული ფართო ლაქები განსაკუთრებით ბრწყინავენ გულისპირზე, მუცელზე, მუხლის თავებზე; მკვეთრი შუქის მატარებელი შტრიხები ენაცვლება ფართო გამონათებულ ზედაპირებს, ტუხილი ელვის

მსგავსი ათინათები — მდორედ მომდინარე შუქს. შუქის სხივების სხვადასხვა ფორმას უნდა შეექმნა განათების ფეკტის ძალდაუტანებელი ხასიათი. მახარებლის ფიგურა დაწერილია, უეჭველად, სხეულის პლასტიკური მოდელირებისადმი გატაცებით, განსაკუთრებით იგრძნობა იგი წმინდანის თავის მოდელირების დროს, რომელიც დაწერილია ისეთი გულმოდგინებით, რომ ფიზიკურად აღსაქმელია მოცულობრივი ფორმა. თეთრას დამრგვალებულისაკენ მისწრაფებული პარალელური მონასმებით გაჯერებული იოანეს ჭლარა ტალღოვანი თმაწვერი ლამაზად და ნარნარად შემოწერს თავს. შუბლზე დადებული თეთრას მონასმები ქვემოდან გაწონასწორებულია მუქი ჩაღრმავებებით წარბების ზემოდან, რომელზედაც თეთრა გადავლებული; იქმნება ფართო შუბლი, საფეთქლებთან შემელოტებული ჭლარით, ღრმად ჩამჯდარი თვალის ქვემოდან ორი პარალელური თეთრას მონასმი და ფართო ლაქა დადებული, რომელიც ცხვირის მხრიდან შემოსაზღვრავს ფორმას; ცხვირი სწორი კი არ არის, არამედ კეხიანი, რომლის ქვეშ უღვაშების ფართო რკალია. კისერზე თეთრას ჟღერადობის თანდათანობით შესუსტებით, ხორცისფერის იმავე ფერით დამუშავებით, ნაოჭების ორი ზოლია შექმნილი; სწრაფი „იმპრესიონისტული“ მონასმები ძერწავენ სახის ფორმას, თეთრას ათინათები მთელ ფიგურაზე დადებულია სწრაფად, ნერვულ მანერაში.

იოანეს ფიგურის ფერწერული დამუშავება პალეოლოგოსთა ეპოქის სიახლეების ცხადი მატარებელია ავითარებს რა XIII საუკუნის ფერწერულ ტრადიციებს, მხატვარი წერს განსაკუთრებულად გაბედულ და ენერგიულ მანერაში და ბევრი რამით წინ უსწრებს XIV საუკუნის I ნახევრის უფრო მოქნილ ფერწერულ სისტემას.

სხვა მხატვრულ ასოციაციებს იწვევს პროზორეს სახის შესრულება ამ მინიატურაში. პროზორეს გარეგნულ ფორმაში, განსაკუთრებით თავის ფორმასა და მოძრაობაში, ანტიკური მოდელის გამოძახილი იგრძნობა. ნატიფი სახის ნაკეთებში, რომელიც მუქი ხორცისფერი კარნაციის საფუძველზეა დაწერილი, სახის ფორმები თანდათანობით გაღიაფერებით კი არ იქმნება, არამედ მონაცრისფრო-მოცისფრო პარალელური ხაზებით ან თეთრას ფართო ლაქის დადებით იძერწება სახის ლამაზი ნაკეთები; იდეალურად სწორი ანტიკური ცხვირი, ცხვირის გასწვრივ და ნესტოზე თეთრას შედარებით ფართო ლაქის დადებით დუბლირებულია ყავისფერით ცხვირის გრაფიკული მონახაზი; ოღნავ გაბუტული ვარდისფერი ტუჩები, მრგვალად შემოხაზული ნიკაპი და მსუბუქად დადებული ვარდისფერი ლაქა ლოყაზე. ღრმად ჩამჯდარი თვალების ქვეშ, შუბლზე, ნიკაპზე თეთრას მონასმებით იქმნება ჭაბუკი პროზორეს დახვეწილი სახე. შუბლზე შედარებით მოგრძო თეთრას ოთხი მონასმი ანთებული შუქის ენერგიას იძენს. მოყავისფრო, თმის ხვეულების მიმართულებით განლაგებული თეთრას მოკლე მონასმები თმის ვარცხნილობას დახვეწილობას მატებენ; მუქი ნაცრისფერივე მონასმებით დამუშავებული პროზორეს ნაცრისფერი სამოსელი მსუბუქად შემოფარგლავს სხეულს. გრძელსახელოიანი სამოსლის სამკლავის მუქი ყავისფერი ფერადოვანი ლაქა ამ ნათელ ფონზე აძლიერებს დეკორაციულობას. ყველაფერში იგრძნობა მისწრაფება, რომ ფორმას მიენიჭოს სიმსუბუქე, სულეერი მნიშვნელობა, გამოიყოს და გაძლიერდეს მისი შინაგანი სამყარო. იოანე მახარებლისა და პროზორეს ფიგურების ფერადოვანი წყობა კონტრასტულად აღიქმება ღია ნაცრისფერი კლდოვანი პეიზაჟისა და მუქი მოლურჯო ფერის გამოქცაბუ-

ლის ფონზე. ეს კონტრასტი აძლიერებს მინიატურის ფერადონებას და ოქროს ძირითად ფონთან ერთად მაჟორული, მდიდრული განწყობილების შექმნას უწყობს ხელს. მარკოზის, იოანე მახარებლისა და პროხორეს შესრულების ეს ფერწერული მანერა განსაკუთრებულ ექსპრესიულობას ანიჭებს ფორმებს, სადაც მონასმები პირისახის თუ სამოსლის მოდელირების დროს დადებულია ტემპერამენტით, სწრაფად, თამამად, მსუყედ.⁶⁰ უფრო გვიანი ხანის უბისისა და სორის მოხატულობებში წერის ეს ფერწერული მანერა კიდევ უფრო გააქტიურებულია. სახეები, თმები და სამოსელი ამ ნიმუშებში ენერგიული მსუყე მონასმებით არის მოდელირებული.⁶¹ მოქვის სახეების შესრულების ეს მანერა დროისათვის დამახასიათებელი სტილისტური მანერაა.

მახარებელთა სახეებისა და ფორმის დამუშავების ხასიათი სტილისტურ სიახლოვეს ამყლავნებს XIII საუკუნის ბოლოსა და XIV საუკუნის დასაწყისის ისეთ ძეგლებთან, როგორცაა Iviron 5, ბოდლის ბიბლიოთეკის ხელნაწერების Selden cupra 6, Ms. Canon gr. 38, Canon gr. 36-ის მინიატურები მახარებელთა გამოსახულებებით,⁶² რეყ. 101 ხელნაწერი მახარებელთა და მოციქულთა გამოსახულებებით, 1285 წლის სახარების მინიატურები მახარებელთა გამოსახულებით ბრიტანეთის მუზეუმიდან Burney 20, სამი სახარების მინიატურები ათენის ეროვნული ბიბლიოთეკიდან: №118, №71, №80,⁶³ პრისტონის უნივერსიტეტის სახარება №735 ანდრეას სავანედან⁶⁴ და სხვ. ყველა ეს მანუსკრიპტი წარმოგვიდგენს განვითარების ერთსა და იმავე ეტაპს, თუმცა ისინი სხვადასხვა სახელონოდან გამოვიდნენ. ისე როგორც მოქვის სახარება, ეს ხელნაწერებიც ადრეპალეოლოგოსთა ხანის ნაწარმოებებია. მოქვის სახარების მინიატურებისათვის ნიშანდობლივი ფერწერული მანერა უკვე გარკვეულად დამკვიდრებული ჩანს ადრეპალეოლოგოსთა ხანის ფერწერაში. ადრეპალეოლოგოსთა სტილი, რომელიც XIV საუკუნის პირველ ათწლეულში გადაიზარდა მოშფიფებულ პალეოლოგოსთა სტილში, რამდენადმე არქაულად გვეჩვენება სტილის განვითარების ამ მეორე საფეხურთან შედარებით (შეადარეთ კახრიე-ჯამეს მოზაიკებს, 1301 წლის სახარებას ათენის პანტოკრატორის მონასტრიდან,⁶⁵ 1304 წლის სახარება ვატოპედის მონასტრიდან⁶⁶ და სხვ.); კამათი დასახელებული ხელნაწერების მინიატურების XIII საუკუნის უკანასკნელ მესამედსა თუ XIV საუკუნის I ნახევარში შესრულების თაობაზე, მოქვის ზუსტად დათარიღებული ხელნაწერის მინიატურებზე დაყრდნობით, შეიძლება გადაწყდეს 1300 წლის ახლო თარიღის სასარგებლოდ.

მოქვის კოდექსის საზეიმო მინიატურების შესრულებაში იგრძნობა დამაჯერებელი ხელი, დიდი უშუალობა, ოსტატური განსწავლულობა. ყველა საზეიმო მინიატურა, შეიძლება ითქვას, ერთი ოსტატის მიერ არის შექმნილი, მაგრამ თითოეული მათგანის შესრულებაში მაინც იგრძნობა განსხვავება. მაგალითად, „ჩვილედი ღვთისმშობლისა და ქტიტორის“ (ფ. 328რ) მინიატურის შესრულებაში გარკვეულად კომენტა ეპოქის მხატვრული ტრადიციები მოქმედებს, ღვთისმშობლის მუქი მონაცრისფრო სამოსლის დამუშავება, მღორედ დაშვებული პარალელური ხაზებით, დუბლირებული ღია და მუქი ტონები, რომელთა ნახატიც ღვთისმშობლის მუცელთან ქმნის სტილიზებულ ნაოჭებს, მეტ სიმშრალესა და სიხისტეს ანიჭებს ფორმას. ჩვილედი ღვთისმშობლის პოზაში მეტი ელევანტურობა იგრძნობა, მოძრაობა თითქოს შეჩერებულია. მისი „უზარმაზარი“ ფიგურის წინაშე საცოდავად გამოიყურება მკვედრებელი ქტიტორის მუხლმოყრილი ფიგ-

ურა (თითქმის 1:3-თან შეფარდებით);⁶⁷ მაშინ, როდესაც მახარებელთა სამოსლის ნაოჭების ნახატი ახალ პალეოლოგოსთა სტილის სიახლეებით არის გაელენთილი, ტეხილი და ზიგზაგური ხაზებით დამუშავებული რთული ნაოჭიანი სამოსელი მოძრავსა და დინამიკურს ხდის ფორმას, მონასმების ქსელი ძალზე მდიდრული და მრავალფეროვანია, იგი არ ემორჩილება ერთ გარკვეულ სისტემას. მონასმის შუქის სიფართოვე, მისი შუქის ძალა ხან ფართოვდება, ხან თანდათანობით სუსტდება, რაც ხელს უწყობს ფორმის წონალობის შეგრძნებას. ფორმები სავსეა, ქსოვილი მკვრივი. ოსტატის შესრულების მანერაში არაფერი არა არის სიბრტყობრივი, ყველაფერი მრგვალება, მოძრაობს, იღვრება, ყველაფერი ფორმის პლასტიკური ამოწურვისაკენ მიისწრაფვის. ეს მინიატურები ცხადად მოწმობენ, რომ პლასტიკური ღირებულებანი აშკარად სჭარბობენ სივრცობრივს, რაც ეხმაურება XIII-XIV საუკუნეების მიჯნის ხელოვნების მიდგომას.

მოქვის მინიატურების შედარება ამ პერიოდის ხელნაწერების სიუჟეტური კომპოზიციების შესრულების მანერასთან იმ სიახლოვესა და განსხვავებას ავლენს, რაც ორ განსხვავებულ და, ამავე დროს, ერთ სტილში მომუშავე ოსტატების ხელს უნდა ახასიათებდეს. მოქვის ხელნაწერის მინიატურაში „ქრისტეს გამოცხადება წმინდა დედებთან“ (ფ. 101V) მთელი სიუჟეტის დინამიკური გააზრება გამოვლენილია უფრო ძლიერად, ვიდრე Iviron 5-ის ამავე სახელწოდების მინიატურაში. ათონის ხელნაწერის მინიატურაში ქრისტე თითქმის გაუნძრევლად დგას, ორივე ხელი მუცელთან აქვს დაწყობილი. წმინდა დედების მუხლმოყრილ პოზებში მოძრაობა არაფრით არ არის მინიშნებული. ოქროს ფონი არ აზუსტებს მოქმედების ადგილს. მოქვის კომპოზიციაში კი ქრისტეს განზე გაშლილი ორივე მაკურთხეველი ხელის მოძრაობა ხაზგასმულია ფეხების გაშლილი მდგომარეობით, იგი თითქოს სწრაფად შემოდის, მიმართება გაძლიერებულია ტანის რთული მოძრაობის გადმოცემით, წინწამოწეული მარცხენა მხარით. წმინდა დედათა საოოსლის დიფერენცირებული ფერი და ბორცვებიანი მთის გრეხილი, გაცოცხლებულ ხეთა განსხვავებული ვარჯებით, კომპოზიციის დინამიკაში აღქმას უწყობს ხელს. პალეოლოგოსთა ხანის ფერწერისათვის დამახასიათებელი პლასტიკური ფორმების გადაწყვეტა, პლანების მეშვეობით სივრცობრივი სიღრმის ილუზია უფრო მკვეთრად სწორედ მოქვის მინიატურაშია გამოვლენილი.

ამავე ხანის ნოვგოროდის ხელნაწერის მინიატურაში (XLYA. 3, XIII ს. ბოლო, XIV ს. დასაწყისი)⁶⁸ პირობითი ფონი აკონკრეტებს ადგილს. ოსტატი, რომელიც ისწრაფვის შეავსოს ეს ფონი, ამისათვის წმინდა დეკორაციულ საშუალებას იყენებს, არა სივრცობრივ-ილუზიურს, არამედ ისეთივე განყენებულს, როგორც თვით მინიატურის ლურჯი ფონია. ოსტატს შემოაქვს ორი დეკორაციული ხის გამოსახულება, რომელიც მთელ სიბრტყეს იჭერს მინიატურის ზედა ჩარჩოს ხაზამდე და თავისი ფრონტალური ხასიათით, მკვეთრი სიმეტრიული განლაგებითა და აბსტრაქტული შეფერადებით ორნამენტულ კანდებლიარებს ემსგავსებინან.⁶⁹ ქრისტეს ფიგურა უძრავად დგას, მისი პოზა შებოჭილია და მოკლებულია შინაგანი მდგომარეობის ყოველგვარ გარეგნულ გამოვლენას. ასევე ნაკლებად დინამიკურია წმინდა დედათა ფიგურები. ხელნაწერში Q-902 კი წმინდა დედათა ზურგები წრეს მიახლოებული კონტურითაა შემოხაზული. ცისფერი და მომწვანო სამოსლების ნაოჭების დამუშავება ამავე ფერის მუქი ღუბლირებული ხაზით მიუყვება ამ მონახაზს. წმინდა დედანი თითქოს ალტაცებითა და

შიშით მისჩერებიან ქრისტეს. დიდი მოძრაობა იგრძნობა სწორედ სამოსლის დამუშავებაში, თვით ქრისტეს სამოსლის ნახატშიც: ყავისფერი დამუშავებულია იმავე ფერის უფრო მუქი ნიუანსით, გულისპირსა და მუხლებთან დახვავებული ნაოჭებით, უკან გაფრიალებული მოსასხამის ბოლოთი. წონასწორობას წმინდა დედათა სიმეტრიულად განლაგებულ ფიგურებს შორის არღვევს სხვადასხვა მხრით გაფრიალებული თუ დახვავებული სამოსლის ბოლოებიც. კომპოზიციის განგებ დარღვეული წონასწორობა, რიტმული კონტურები, ფერის გაუპქვირავლება, შუქის სიცხადე, საერთო დინამიკური გააზრება — ეს მოქვის მინიატურების ოსტატის მანერაა. წრეს მიახლოებული კონტურით ფორმის შემოხაზვა, განსაკუთრებით მოხრილი ფიგურებისა, მხატვრის საყვარელი ხერხია (ფფ. 19r, 21r, 88v, 288r, 300r და სხვ.), თუმცა იგი არ ქმნის იმ სრულ წრიულ ფორმას, რომელიც აგრეთვე იყო დამახასიათებელი ანდრეი რუბლევის მხატვრული მანერისათვის.⁷⁰

მოქვის მინიატურების სტილისტურ თავისებურებას შეადგენს ფიგურების მოცემა ძლიერ, გაბედულ მოძრაობაში. ყველა კომპოზიცია დატვირთულია დინამიკით: ანგელოზი სწრაფად იხრება მძინარე იოსებისაკენ, ქრისტეს შეაყრობით შეშინებული მოციქულები სწრაფად სტოვებენ იმ ადგილს და სახეებზე მოსასხამებს იფარებენ; ქრისტე ყოველთვის სწრაფი გაშლილი ნაბიჯით უახლოვდება განსაკურნებელს, თვით ავაღმყოფებიც სწრაფი მოძრაობით იხრებიან ქრისტესაკენ, რომ მიიღონ მადლი და განკურნება. ქრისტეს ენერგიული მოძრაობა აქცენტირებულია მარცხენა ხელზე გადაადებული ჰიმპტიონის ბოლოთი, რომლის მოუსვენარ სწიქტურს გადაეცემა ქრისტეს აღელვებული მდგომარეობა, მისი ღვთიური საწყისის მოქმედება. ქრისტეს წინ ყოველთვის თავისუფალი სივრცე აქვს და არასოდეს არ ეჯახება წინ მდგომ ფიგურებს. ეს ფართო სივრცობრივი ცეზურა აძლიერებს მომხდარი მოვლენის მნიშვნელობას, რადგან ქრისტეს მაკურთხეველი მარჯვენა, განმეორებული კომპოზიციიდან კომპოზიციაში, ღვთიური ძალის მატარებელია, რომლის ძალითაც ახალი სიცოცხლე, ახალი ცხოვრება იწყება.

ადამიანთა გრძობებისა და მისწრაფებების მთელი მრავალფეროვნება, მოვლენათა მონაწილეების ურთიერთობა, თითოეული ცალკე აღებული პერსონაჟის ინდივიდუალობა გადმოცემულია დამახასიათებელი მოძრაობით: მიმიკით, ჟესტებით, პოზებით და მხატვრის მთელი ყურადღება გადატანილია მოქნილ კონტურზე, სწრაფ და მკვეთრ თეთრას ლაქებსა და ხაზებზე. ვერც ერთ სცენაში ვერ ნახავთ მშვიდად, ფრონტალურად მდგარ ფიგურას. თვით სიუჟეტით განპირობებული მშვიდად მდგარი ფიგურებიც კი ხელებისა და თავის მსუბუქი მოძრაობის წყალობით გაქვლინებული არიან შინაგანი ექსპრესიით; ოქროსა და მარტივი კედლის ფონზე მოთავსებული მცირე ფიგურების ერთმანეთისაგან დიდი სივრცობრივი ცეზურით გამოყოფა, ადვილად წასაკითხს ხდის მათ მოძრაობას, საშუალებას იძლევა შევაფასოთ თითოეული მათგანის ჟესტის მნიშვნელობა.

მოძრაობა, უპირველეს ყოვლისა, მოიცავს გამოსახულების გარეგნულ მხარეს — ფიგურის დაყენება, ფორმის გარშემოწერილობა, სამოსლის ნახატი; ამასთანავე, ოსტატს აქვს უშუალო მოთხოვნილება მის მიერ დაწერილი სახეები ცოცხლობდნენ, მოძრაობდნენ, ესაუბრებოდნენ ერთმანეთს. განსაკუთრებული ყურადღება ეთმობა ჟესტს, პოზას, მოძრაობას მთლიანობაში და ამიტომაც დინამიკური სტრუქტურა მოქვის მინიატურების ყველაზე მნიშვნელოვანი ნიშა-

ნია. მოციქულები, რომლებიც სხვადასხვა სცენაში XI-XII საუკუნეების ძეგლებში ფრონტალურად გამოისახებოდნენ, ერთმანეთისაგან განცალკევებულნი, ახლა ისინი 3/4 ბრუნით მდგარი შეჯგუფებულან ან ერთმანეთის გვერდით მსხდომნი ქმნიან არა მარტო საუბრის ილუზიას, თვით კამათისაც კი. ამას ხელს უწყობს თავის ბრუნი, გვერდზე დახრა, მუხლებმოყრილი პოზა, ხელგაწვდილი მდგომარეობა და სხვ. განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებენ მძინარე მოციქულთა ფიგურები, კერძოდ, პეტრეს სხეულის კონსტრუქცია (ფ. 92r₁), რომელიც როგორც ზამბარა, ისეა დახვეული: თავი მოცემულია 3/4 ბრუნით, ტანი პირდაპირ, ერთი ფეხი პროფილში, მეორე პირდაპირ, რაც მხატვრის არაჩვეულებრივად ენერგიულ ნატურაზე მიუთითებს, რომელიც გამომსახველობის გაძლიერების მიზნით არღვევს მიღებულ ნორმებს. იოანე მახარებლის სახე დაწერილია ამ მახარებლისათვის ჩვეული იკონოგრაფიული ტიპის სახით და, მაინც, მისი მკვეთრად შეტრიალებული სხეული ციური ხმისაკენ, თავის მკვეთრი მოძრაობა, მისტიკური ძალით გასხივოსნებული სახე – ყველაფერი ეს აღიქმება როგორც ზემთაგონების განსახიერება. „საიდუმლო სერობაში“, „სულიწმიდის მოფენაში“ მოციქულები ერთმანეთისაკენ შეტრიალებულნი ექსპერტიზიან ერთმანეთს; იუდეველები ხელების აწევით ან ერთმანეთისაკენ თავების მიბრუნებით გამოსატყვევებელ გაოცებას, აღშფოთებას („ქრისტე და მრუში დედაკაცი“, ფ. 218r, „მრავალი ავადმყოფის განკურნება“, ფ. 21r₁ და სხვ.) ან ისვრიან ქებებს (ფ. 285r), ხელსა და ჯოხს ურტყამენ ქრისტეს (ფფ. 94r₃, 97v) და სხვ. „ზიარების“ კომპოზიციების (ფ. 90_{1,2}) თავს იჩენს ეპოქისათვის დამახასიათებელი ნიშნები, გართულებული შესტიკულაციის ენა. ამ სცენებისათვის ნიშანდობლივია ძლიერი ექსპრესია. ერთმანეთის უკან მოთავსებული მჭიდროდ დაჯგუფებული მოციქულები, ისე, რომ მათ შორის არ არის ინტერვალი, თითქოს ერთმანეთს ეჯახებიან, ისე მიისწრაფვიან ქრისტესაკენ ხელგაწვდილნი. ქრისტესთან მიახლოებისას სულ უფრო იზრდება მათი კორპუსის დახრილობა, ისე, რომ პირველი მოციქულები ქრისტეს წინაშე, ორად მოხრილი არიან მოცემული. ეს გაძლიერებული მოძრაობა ნაპირიდან ცენტრისაკენ წყდება პურის კვერისა და ღვინის ჭურჭლის გამოსახულებაზე, რომლებიც ხელში უჭირავს მათ შესახვედრად მისწრაფებულ ქრისტეს. თავისი დინამიკური გააზრებით ეს მინიატურები ახლოს არის ლევიშკას ღვთისმშობლის ეკლესიის „ზიარების“ კომპოზიციასთან (1307-1309).⁷¹ მოძრაობით არის გაუღწეოთილი ისეთი ტრადიციული სცენაც კი, როგორიცაა „ხარება“. შენარჩუნებულია რა საერთოდ მიღებული მიზანსცენა ფორმების განაწილებისა, მხატვარი, ამავე დროს, მათ დინამიკით ტვირთავს. მთავარანგელოზი უკან გაფრიალებული სამოსლის ბოლოთი და გაშლილი ფრთით სწრაფად უახლოვდება მარიამს, ხოლო მარიამი მთავარანგელოზის სიტყვებით შეცბუნებული იხვევს უკან. მრავალი მინიატურა იძლევა მოუსვენარი, მოძრავე ფორმების ნამდვილ დახვევებას, მოძრაობის სხვადასხვა მიმართულებას და პოზების მრავალფეროვნებას (ფფ. 17r, 34v, 88v, 100v, 186r და სხვ.).

ეს მოძრაობები არ არის „მექანიკური“. მოძრაობაშია მოსული თითქმის ყველა ფიგურა; თითოეული მათგანის მოძრაობა ორგანულად გადაეცემა მის გვერდზე მდგომს ან მიმართულია შემხვედრი მოძრაობისაკენ. თითქოს დინამიკა და შესტიკულაცია ხდება მხატვრის მთავარი მიზანი. ბრმა სწრაფად იხრება ქრისტესაკენ (ფ. 288r); ქრისტეს სიტყვებით შეწუხებული იოანე ნათლისმცემ-

ლის პოზა გამოხატავს გაოცებას, შეცბუნებას (ფ. 18v); განკურნებული პეტრეს სიღვრითი სწრაფად დგება საწოლიდან, რომელსაც ხელს ჰკიდებს ასევე გაშლილი ნაბიჯებით სწრაფად მოახლოებული ქრისტე (ფ. 30v₂); ექსპრესიულ პოზებში დახრილან ემპაქულნი (ფ. 32v); შეცბუნებული მენელსაცხებლე დღიანი გაოცებული შეტრიალებულან ანგელოზისაკენ (ფ. 101r₁) და ა. შ. ზოგიერთ სცენაში მოძრაობა, რომელსაც ფორმის მრავალფეროვნება ქმნის, გაძლიერებულია ხელის მოძრაობით და იგი იმდენად მჭიმეტყველია, რომ სწორედ იგი განსაზღვრავს მოქმედების ნამდვილ აზრს, მის ნერვს. „დატირებაში“ მარიამ მაგდალენელის სასოწარკვეთილი მწუხარების ხელებაპრობილი პოზა გასაოცარ კონტრასტშია ქრისტეს მკვდარ სხეულთან; მეტად მეტყველია გააფთრებული მღვდელმთავრის სამოსლის დასააბობად მკერდთან მიტანილი ხელების შესტი (ფ. 94r₂) და სხვ.

სცენების დინამიკური ხასიათით მოქვის კოდექსის მინიატურები სიახლოვეს ამჟღავნებს XIII-XIV საუკუნეების მიჯნისა და XIV საუკუნის I ნახევრის როგორც მინიატურის, ისე კედლის მხატვრობის ნიმუშებთან: Ivron 5, Paris gr. 54, იობის წიგნი იერუსალიმის საპატრიარქო ბიბლიოთეკაში (Тафос 5). ამ ხელნაწერიდან მინიატურა რუსეთის ეროვნულ ბიბლიოთეკაში (რეჩ. 382), რომელზედაც იობისა და ქრისტეს ფიგურებია, ათენის ბიზანტიის მუზეუმის ხელნაწერი №1, გელათის დავით ნარინის ეკვდერის, ბედიის, მარტვილისა და სხვ. მოხატულობანი; ამასთანავე, ეს დინამიკა არ ატარებს ისეთ მძაფრ ექსპრესიულ ხასიათს, როგორც ამას ადგილი აქვს კახრიე-ჯამეს მოზაიკებში.⁷² კახრიე-ჯამეს ფიგურათა ექსპრესიული მოძრაობანი მარტო მისი ოსტატების ინდივიდუალობას კი არ გამოხატავს, არამედ სწორედ აქეთკენ ვითარდება პალეოლოგოსთა ხელოვნების სტილი, მაგალითად, შეადარეთ XIV საუკუნის შუა ხანების⁷³ სორის ფრესკების დინამიკით დატირებულ სცენებს. ეს ნიმუშები ამკარად მოწმობენ უფრო მომწიფებულ სტილისტურ ცვლილებებზე, რომელიც განვითარების შემდგომი ეტაპის მაჩვენებელია და მათთან შედარებით, მოქვის მინიატურების⁷⁴ სტილი რამდენადმე არქაულად გვეჩვენება. XIV საუკუნის I ათწლეულში ადრეპალეოლოგოსური სტილი მომწიფებულ პალეოლოგოსურ სტილში გადაიზარდა. მოქვის მინიატურების დინამიკური გააზრება, ფიგურათა თავისუფალი მოძრაობანი სწორედ XIII-XIV საუკუნეების მიჯნის ხელოვნებას შეესაბამება. მინიატურებში მაინც ყველა მოძრაობა გაწონასწორებულია, გამოზომილია და რამდენადმე შენელებულიც.

სცენების ემოციური ხასიათი. XIII-XIV საუკუნეების ქართული ხელოვნება განსაკუთრებულად აფასებდა პალეოლოგოსთა ეპოქის ყველაზე ექსპრესიულ ნიმუშებს და ითვისებდა მის ემოციურ ამაღლებულობას. შუა საუკუნეების საუკეთესო ოსტატები ახერხებდნენ იკონოგრაფიული კანონების ფარგლებში თითოეულ შემთხვევაში ეპონათ ძველი თემების ახლებური პლასტიკურ-ფერადოვანი გადაწყვეტა, რაც მათ ახლებურად ააჟღერებდა და გამოიწვევდა გამოსახულებათა ძლიერ ემოციურ-ესთეტიკურ ზემოქმედებას მაყურებელზე.⁷⁴ XIII საუკუნის II ნახევრისა და მთელი XIV საუკუნის მანძილზე შუა საუკუნეების ოსტატები ისწრაფვიან იქითკენ, რომ უფრო გასაგები ახსნა მოუძებნონ ტრადიციულ სიუჟეტებს. ამის პარალელურად ჩნდება ინტერესი ადრექრისტიანული სიუჟეტებისადმი, სადაც თავს იჩენს იმ დროის „რეალისტური“ ნიშნები. მოქვის მინიატურების თავისებურება რამდენადმე სცენების „რეალისტურ“ გააზრებაში

აისახა, რაც გამოსახულებათა გრძნობების ემოციური დაძაბულობის გამომსახველად ზუსტ გადმოცემაში გამოვლინდა. ჩვენს წინაშეა უმრავლეს სცენათა დიდი ემოციური დატვირთვა, ზოგჯერ, გარკვეულწილად, ინტიმურიც კი. მრავალ შემთხვევაში მხატვარი აღწევს დიდ გამომსახველობას, სახეთა ფსიქოლოგიურ დახასიათებას; კარგად იკითხება ვედრების, სინაზის, ალერსის, სევდისა და სხვა განწყობილება, აშკარაა მისწრაფება პერსონაჟთა ურთიერთობის გამომჟღავნებისაკენ, ზოგჯერ მათი ხასიათებისაც კი.

„მირქმის“ (ფ. 169 v) სიუჟეტური ქარგა გამდიდრებულია ოსტატის მიერ მთელი რიგი დამატებითი მოტივების შემოტანით. დაარღვია რა ტრადიციული სიმეტრია, მხატვარმა, უპირველეს ყოვლისა, შეცვალა მოცემული სცენის აზრი. უკვე სცენა გაიაზრება არა როგორც ორი ერთმანეთის შესახვედრად სხვადასხვა მხრიდან ცენტრისაკენ მიმართული ადამიანთა მოძრაობა, არამედ საზეიმო სულა სამსხვერპლოსაკენ. მოხუცი სუმეონისა და მარიამის ერთნაირად მოხრილი ფიგურების სილუეტში ხაზგასმულია ქრისტესადმი, როგორც მსხვერპლისადმი თაყვანისცემის მომენტი, მაგრამ, ამავე დროს, ოსტატი ცდილობს გადმოსცეს დედობის გრძნობაც, მისი მწუხარება შვილის მომავალი ტანჯვის გამო და ყურადღება გადააქვს მარიამისა და ჩვილის შინაგან ემოციურ მდგომარეობაზე. ჩვილის მოალერსე დედა – ასე ხნის ამ ფაქტს, ქადაგება, რომელიც ეკუთვნის გიორგი ნიკომიდელს (IX ს.) და გადმოგვცემს დედის მწუხარებას ბავშვთან დაშორების გამო. დედამ ბავშვი მაგრად ჩაიკრა, რადგან არ იცოდა, რომ წმინდა სულმა მოუვლინა მოხუცი ტაძრად.⁷⁵ მინიატურაზე ჩვილი, რომელსაც აშკარად შეეშინდა ასაკოვანი მოხუცისა, ეკერის დედას. პირველ პლანზე გამოდის სწორედ ჩვილის რეაქცია. გამომსახველად ცხოვრებისეულადაა გადმოცემული განზე გაშლილი ხელებით დედის მკერდს ჩაჭიდებული, შიშისაგან უკან დაწეული ჩვილის მოძრაობა; შიში იხატება მის ფართოდ გახელილ თვალებში, მარიამის სახეც განსაცვიფრებელია თავისი უშუალობით; იგი აღელვებული და შეშფოთებული, სევდიანი გამომეტყველებით ნაზად ეალერსება ჩვილის თავს. მარიამს ორივე ხელით უჭირავს შვილი და მაფორიუმის ბოლოთი იფარავს მას. დედის ასეთ ბუნებრივ ფესტს მინიატურაში ინტიმურობა და ადამიანური სითბოს ნოტები შეაქვს. ასეთი უშუალო გამოხატვა გრძნობისა, რა თქმა უნდა, ცხოვრებაზე უშუალო დაკვირვებიდან მომდინარეობს. სწორედ ეს ემოციური მომენტი არის ძირითადი ამ მინიატურაში. „მირქმის“ ამ სცენაში ხელნაწერის ოსტატს შემოაქვს ღვთისმშობლის ფართოდ გავრცელებული, მაგრამ ამ სცენისათვის იშვიათი, იკონოგრაფიული ტიპი – მოალერსე დედისა. ის, რომ ღვთისმშობელი ასეთი სინაზით იხუტებს თავის შვილს მირქმის მომენტის დროს, ერთგვარად გულისხმობს ჯვარცმას, რადგან ქრისტე ჯვარს რომ უნდა აცვან, მარიამი მირქმის დროს იგებს მოხუცი სუმეონისაგან.⁷⁶ მოალერსე დედისა და ყრმის პოეტური სახის საფუძვლები ს. ბელტინგის აზრით, ვნების ლიტურგიაში უნდა ვეძიოთ, კერძოდ, ღვთისმშობლის მიერ ქრისტეს დატირებაში. სიმეონ მეტაფრასტის ქადაგებაში ღვთისმშობელი წარსულ დღეებს ასე იგონებს: „იმ დროს მე შენ გახებდი ჩემს ტუჩებს, ჩემო ტკბილო... ბევრჯერ ყრმას გძინებია შენ ჩემს მკერდზე და ახლა მიგძინებია სიკვდილის ძილით“.⁷⁷ ამ სიტყვებიდან კარგად ჩანს, თუ რა ახლოსაა ტექსტი ვიზუალურ გამოსახულებასთან. ღვთისმშობლის მწუხარე, სევდიანი განწყობილება (ასე აღიქმება ეს სახე „წინადაცვეთის“ სცენაშიც), რომელიც გრძნობს შვილის მომავალ ტანჯვას და მის მსხ-

ვერპლად გაღებას, ამ სახეს დედობრივი ადამიანური გრძნობებით ავსებს. მინიატურაში ჩანს მხატვრის პირადი გემოვნება, რომელსაც იტაცებს დაძაბული, ემოციური სცენები, სადაც გარეგნული მოძრაობანი დიდი სულიერი დაძაბულობის მაჩვენებელია; ეყრდნობა რა პალეოლოგოსთა ხანისათვის დამახასიათებელ გაზრდილ ემოციურ საწყისებს, იგი ეროვნულ ხელოვნებას მძაფრი ემოციური ზემოქმედების მიმართულებით ავითარებს. თავისი განწყობილებით მოქვის მინიატურასთან ახლოსაა ნარეზის პანტელეიმონის ეკლესიის ფრესკა „მირქმის“ კომპოზიციით (1164 წ.), სადაც ასევე შუშინებული ჩვილი ეკერის დედას.⁷⁸ მოქვის მინიატურის დვთისმშობლისა და ჩვილის ემოციური პოზა სიახლოვეს ამჟღავნებს აგრეთვე კახრიე-ჯამეს ეკვდერის (XIV ს.) ფრესკასთან, რომლისთვისაც სწორედ გარეგნული სიმახვილეა დამახასიათებელი.⁷⁹ ეს გაძლიერებული ემოციურობა თავისი გამომსახველი ძალით ანალოგს პოულობს შუა საუკუნეების ისეთ ცნობილ ძეგლებში ამავე ეპიზოდით, როგორცაა XIV საუკუნის I ნახევრის მოზაიკური ხატი დღესასწაულის სცენებით ფლორენციიდან.⁸⁰

სცენაში „მარიამისა და ელისაბედის შეხვედრა“ (ფ. 165r) მხატვარი აქცენტს სვამს ერთმანეთზე მოხვეულ ფიგურებზე, რომლებიც მეტყველად ემოციური ხასიათის მატარებელია; ბრწყინვალედ ფლობს რა ხაზისა და კოლორიტის შესაძლებლობებს, ოსტატმა კომპოზიციის ასიმეტრიული აგებითა და დრაპირების დაძაბული ხასიათით დიდ ექსპრესიულობას მიაღწია. ბევრი რამ აქვს ამ სცენას საერთო კატენას კოდექსის მინიატურასთან (X ს. ბოლო XI ს. დასაწყისი),⁸¹ აგრეთვე უნებლიეთ ამოტივტივდება მეტად საინტერესო მინიატურა ხელნაწერიდან Cod. Vat. gr 463 (1062 წ.), სადაც სახე სახეზე მიღებული ფიგურების შარავანდები ისევეა გადაჯვარედინებული,⁸² როგორც მოქვის ხელნაწერის მინიატურაზე.

დრამატიზმით არის გაუღენთილი საიდუმლო სერობის შემდეგ მოწაფეებთან ერთად გეთსიმონის ბაღში ქრისტეს ლოცვა და მწუხარება მოახლოებული სიკვდილის ჟამის მოლოდინში. ქრისტეს სამგზის ლოცვა შეპყრობის წინ, რომლის შემდგომ უნდა დაიწყოს მისი ვნებები, ძლიერი აქცენტია როგორც შინაარსობრივად, ისე ვიზუალურად განხორციელებული.⁸³ ძლიერი სულიერი განცდები, რომელიც ქრისტეს დაჩოქილ მავედრებელ პოზაშია აღბეჭდილი და ამ ემოციური პოზის რამდენჯერმე გამორება იმ შინაგანი დაძაბულობის გამოხატულებაა, რომელიც ეპოქის დამახასიათებელ თავისებურებას ასახავს.

XII საუკუნის შუა ხანებიდან ბიზანტიურ ხელოვნებაში დიდ როლს თამაშობს ადამიანთა გრძნობების გადმოცემა, სცენის ემოციურ-დინამიკური გააზრება. განწყობილების გადმოცემისადმი განსაკუთრებული ინტერესი იგრძნობა ნარეზის (1164 წ.), სოპოჩანის (1265 წ.), ბოიანას (1259 წ.), არილეს (1296 წ.), ოხრიდის პერიბლეპტოსის (1294-95 წწ.) ეკლესიების მოზატულაობაში. განწყობილების, გრძნობებისა და ემოციების გადმოცემის მაგალითებს მეცნიერები ჯერ კიდევ ადრებიზანტიური ხანის ხელოვნებაში ხედავენ. ე. კისინჯერისა და პ. მეგიუარის აზრით, შუა საუკუნეები იმეორებენ კლასიკურ ანტიკურ ნიმუშებს.⁸⁴ პ. მეგიუარი განიხილავს ამ გრძნობების გადმოცემის ყველა შესაძლო ვარიანტს, რომელიც მოიცავს ძეგლებს 843 წლიდან 1204 წლამდე.

ვნებათა ციკლის სიუჟეტები თავისი შინაარსით შუა საუკუნეების ოსტატს საშუალებას აძლევდა უფრო კონკრეტულად და ემოციურად გაეხსნა ისინი. დრამატიზმით არის გაუღენთილი „იუდას ამბორის“ (ფ. 92v) სცენა, რაც

მიღწეულია ქრისტეს შედარებით მშვიდად მდგარი ფიგურის კომპოზიციური და ემოციური დაპირისპირებით აღელვებული ბრბოსა და ჯარისკაცების განწყობილებასთან, რაც მოქმედების თითქმის ტრაგიკულ უღერადობას ქმნის. იუდას სწრაფ მოძრაობას აძლიერებს ჯარისკაცების გაწვდილი ხელების შესტი, ბრბოს მრავალპლანიანი განლაგება, ხელებისა და თავების მრავალფეროვანი მოძრაობა.

„დატირების“ (ფ. 100v) სცენაში აქცენტი გადატანილია მარიამის წმინდა ადამიანური, დედობრივი გრძნობების გადმოცემაზე. შეილის ლოყაზე ლოყით მიკრული მწუხარე დედა, მარიამ მაგდალენელის სასოწარკვეთისაგან მაღლა ატყორცნილი ხელები, იოსებ არიმათიელის ნაღვლიანი სახე, შუბების აელვარებული ბოლოები აძლიერებენ სცენის დრამატულ დაძაბულობას. ადამიანთა ჯგუფის განცდების მთელი გამა პლასტიკურადაა მოცემული. თითოეული მოძრაობა განპირობებულია მოქმედი პირის შინაგანი მდგომარეობით და თავისი აზრობრივი დატვირთვა გააჩნია.

„ღვთისმშობლის მიძინების“ (ფ. 327v) სცენა საესეა ღრმა დრამატიზმით, რომლითაც გაჟღენთილია სცენის მთელი პლასტიკური წყობა. ღვთისმშობლის „მიძინებული“ პორტიონტალური ფიგურა კონტრასტულად უპირისპირდება ფორმათა საერთო ვერტიკალურ რიტმს, ქმნის კომპოზიციურ ცენტრს და კონსტრუქციულად ასრულებს მის აგებას. მოციქულთა ძლიერ მოხრილი მწუხარე ფიგურები ღვთისმშობლის თავთან და ფეხებთან არბილებენ ამ მკვეთრ დაპირისპირებას და კომპოზიციას უფრო მეტ დინამიკურობასა და მოძრაობას ანიჭებენ. ანგელოზთა და ეპისკოპოსთა ბრუნე ცენტრისაკენ ხელს უწყობს ჩუმი სახეიმი სევდის განწყობილების შექმნას.

მოქვის მინიატურების სცენები ვნებათა ციკლის გაძლიერებული დრამატული ხასიათით ეხმაურება XIII საუკუნის ბოლოსა და XIV საუკუნის დასაწყისში მიხაილო ასტრაპასა და ევტიხის მიერ შესრულებული პერიბლეპტოსის (1294/95 წწ.), ვატოპედის (1312 წ.), სტარონაგორიჩინოსა (1316-1318 წწ.) და ხილანდარის (1318-1321 წწ.) მოხატულობებს.⁸⁵ ექსპრესიული მოძრაობით გაჟღენთილი მრავალფიგურიანი დრამატული სცენები, მოცულობრივი ფიგურების სივრცეში გაშლა, კონკრეტული დეტალები, რთული არქიტექტურული ფონები და სხვ. კარგად უჩვენებენ პალეოლოგოსთა ხელოვნების ძირითად ტენდენციებზე ამ მოხატულობებში, თუმცა უნდა აღინიშნოს, რომ ექსპრესია და დინამიკა ამ ნიმუშებში უფრო ძლიერია, ისე, როგორც კახრიე-ჯამეში, ვიდრე მოქვის მინიატურებში.

ვნებათა ციკლის სცენების ემოციურ გააზრებას არ ჩამორჩება ქრისტეს სასწაულების ამსახველი სცენების ემოციური განწყობილებაც, როდესაც სასწაული ასევე რთული სახის ემოციურ გრძნობებს იწვევს. მოციქულები, იუდეველები ერთმანეთს მიმართავენ, გაოცებული შლიან ხელებს; მათ მოძრაობაში შიში, სიხარული, დაფიქრება, წუხილი იკითხება, რაც ძირითადად მიიღწევა მეტყველი პოზით, მკვეთრი მოძრაობით, მოხრილი წარბებითა და პირის კუთხეების დაწვეით; მოციქულები შიშითა და გაოცებით მისჩერებიან გაცოცხლებულ ლაზარეს (ფ. 294r), ქრისტეს ამაღლებას (ფ. 252v), გაოცებული მხრებს იჩიენ (ფ. 72r), შეშინებული მოსასხამებში იმალებიან (ფ. 93r); საყვედურით საესე ნაღვლიანი გამომეტყველებით მისჩერებია ქრისტე დაძინებულ მოციქულებს (ფ. 92r), შიში და შეძრწუნება იკითხება ცარიელი სამარხის შემხედვარე მენელსაცხებლზე დედათა სახეზე (ფ. 101v). შეშინებული პეტრე უკან იხევს

და მხრებს იჩენს მსახურის სიტყვებზე (ფ. 95r) და ა. შ. დინამიკურობა, მკვეთრი მოძრაობანი ამ სცენებში ერთიანდება განწყობილების გულუბრყვილო გადმოცემასთან; ჩვეულებრივი ადამიანურ გრძნობათა მთელი სამყარო მოცემულია პლასტიკური ხერხების გამოყენებით, ცხოვრებისეული მოვლენების დამახასიათებელ ნიშნებზე დაკვირვებით; ექსპრესიულობით, ემოციურობით და, ამავე დროს, განწყობილების ერთგვარი ინტიმურობით ხასიათდება Cod. Ivirion 5-ის სიუჟეტური სცენები, მაგალითად, „გარდამოსხნაში“ ღეთისმშობელი მწუხარებისაგან შეძრული სახეზე იხუტებს (კონცის) შვილის ხელს, წმინდა დედანი ტირიან.⁸⁶ უფრო ძლიერი, ვიდრე ივირონის ხელნაწერში სცენათა ემოციურობა, მოძრაობითა და ჟესტიკულაციით დატვირთული სცენებია ხილანდარის კარედის მინიატურებში. მაგალითად, „ქრისტეს შუერაცხოფის“ სცენაში ქრისტე თოკებით მიკრულია ბოძზე და ისე სტანჯავენ.⁸⁷ პლასტიკის ამაღლებული გრძნობით მოქვის მინიატურებს ეხმაურება კონსტანტინოპოლის წმინდა სოფიის ტაძრის მოზაიკა „ვედრების“ კომპოზიციით, რომელიც XIII საუკუნის ბოლოს არის შესრულებული. თავისი მხატვრული გადაწყვეტით იგი იმდენად სრულყოფილია და ემოციური, რომ მეცნიერები შეუძლებლად თვლიან მის წარმოქმნას იმპერიისათვის ამ ძნელბედობის ხანაში.⁸⁸ მაგრამ ქრისტეს, ღეთისმშობლისა და იოანე ნათლისმცემლის სახეები სავსეა იმ ღრმა ემოციურობით, სვედით, ტრაგიკული ბედის წინათგრძნობით, რომელიც შეუძლებელია წარმოვიდგინოთ XII საუკუნის ხელოვნებაში.

ოსტატს უამრავი დეტალი შემოაქვს საეკლესიო თუ საოჯახო ცხოვრებისად: „საიდუმლო სერობის“ კომპოზიციებში სიყვარულით ხატავს სხვადასხვა ფორმის ფეხიან ვაზებს, დანებს... ზაქარიას ხელში უჭირავს დაზვეწილი ფორმის საცეცხლური; ჭა იმეორებს იმ ფორმას, რომელიც გავრცელებული იყო შუა საუკუნეების საქართველოში; სასწორის ფორმა და ქისა იუდას ხელში მოწმობს გარეშე სამყაროზე მის დაკვირვებულ ჯვრეტას. ფერმწერის ფანტაზიად არ გვეჩვენება თვით ფიგურებით გაწყობილი უცნაური ფორმის თავსაბურავი ასისთავი ლონგინოზისა, შვიძლება, რომ იგი იმეორებდეს ფორმას, რომელიც ამ დროს იყო მიღებული; იუდეველებს, როგორც წესი, თავზე ხურავთ თეთრი ქსოვილის ნაჭერი, რომელიც მხრებზე ნაოჭებად ეშვება; ბიბლიურ მეფეებს თავზე ადგათ ძვირფასი ქვებით შემკული გვირგვინები, რომელთა ფორმა ბიზანტიასა და საქართველოში გავრცელებულ გვირგვინებს მოგვაგონებენ და ა. შ. ყოფითი დეტალები, თხრობითი მიდგომის თანახმად, მინიატურებში შემოდის როგორც სრულიად აუცილებელი მომენტი. ავეჯი ამ სცენებში გამოყენებულია კომპოზიციის ასაგებად, რომელიც მას დასრულებულ სახეს აძლევს. სხვადასხვა ფორმის მაგიდები, ფეხდასადგმელები, საჯდომები, ნაეების სწორად მიღებული ფორმა, ამდიდრებენ მინიატურების სახეობრივ მხარეს.

ამრიგად, მოქვის მინიატურების სტილისტური ხასიათი მეტყველებს ახალი ტენდენციების განვითარებაზე ქართულ მინიატურულ ხელოვნებაში. ყველაზე სრულყოფილად ახალი გემოვნება გამოვლინდა სივრცის აგების ხასიათში, ფიგურებისა და სახეების შესრულების მანერაში. მოქვის ოსტატი ცდილობს მოგვეცეს ერთიანი სივრცობრივი გარემო მრავალფეროვანი ჯგუფებისათვის, ერთმანეთთან დააკავშიროს ფონი და ფიგურები. მათ მიმართებაში ჩნდება სივრცობრივი სიღრმის ილუზია. იჩენს რა განყენებულ არქიტექტურულ ელემენტებს, მხატვარი მათ განალაგებს ფრონტალურად. მაგრამ მათი დამუშავების ხასია-

თით, ფიგურათა დაყენებით აღწევს შექმნას გარკვეული გარემოს შთაბეჭდილება, იძლევა რა არქიტექტურულ ელემენტებს ხედვის სხვადასხვა წერტილიდან; სიუჟეტური სცენების ემოციური განწყობილება ამაღლებულია, კოლორიტი ნათელი, ცივი; სამოსელი დაწერილია ფართო მონასმებით, თავისუფლად და ბუნებრივად, სახეზეა წმინდა ფერწერული ელემენტების ზრდა – ყველაფერი ეს პალეოლოგოსთა ხანის ხელოვნების სიახლეებით იყო განპირობებული, რომელიც ორგანულად შეითვისა ქართულმა ოსტატმა და ქართული მინიატურული ხელოვნება ახალი მხატვრული ხერხებით გაამდიდრა.

მინიატურების დაკავშირება ცალკეული ოსტატის შესრულების მანერასთან. აქვე ჩვენ გვინდა შევეხოთ კიდევ ერთ საკითხს: რამდენი ოსტატი იღებდა მონაწილეობას მოქვის ხელნაწერის გაფორმებაში?

ყველა მკვლევარი, ვინც კი შეეხო მოქვის ხელნაწერის მხატვრულ-დეკორაციული გაფორმების სისტემას, როგორც მის გადამწერად, ასევე მთელი დეკორაციული სისტემის შექმნელად ერთხნად მიიჩნევს ეფრემს. ხელნაწერი თავისი კონდიკოლოგიური ნიშნებით, მართლაც, შესაძლებელია თვით მოქვის მონასტერთან ან დასავლეთ საქართველოში არსებული სახელოსნოს ან სკოლის ერთიან პროდუქციას წარმოადგენდეს, რომელიც ერთი კალიგრაფის ხელს გულისხმობს. მაგრამ შუა საუკუნეების ქართული, ბერძნული, რუსული ხელნაწერების დიდი ციკლის ილუსტრაციებზე დაკვირვება გვიჩვენებს, რომ არ არსებობს ისეთი კოდექსები, რომლის ილუსტრაციები ერთი მხატვრის მიერ იყოს შესრულებული.⁸⁹ როგორც წესი, ხელნაწერზე მუშაობს რამდენიმე ოსტატი, ამასთანავე, ზოგჯერ მკვეთრად გამოიყოფა მთავარი, წამყვანი, გამოცდილი ოსტატის ხელი, ზოგჯერ კი მთავარი ოსტატი თავისი ხელწერით უშუალოდ კარნახობს თავის მოწაფეებს თუ სხვა ოსტატებს, როგორც შესრულების მანერას, ასევე ამა თუ იმ სიუჟეტის გაგება-გახსნას და სტილის ერთიანობა მთავარი ოსტატის ნებით იქმნება და არა ცალკეული მხატვრის ინდივიდუალობის გამოვლენით. მაქს დეორჟაკი სიქსტის კაპელის შესრულების მანერასთან დაკავშირებით აღნიშნავდა, თუ რამდენად სუსტად იყო გამომჟღავნებული ამ შესანიშნავ ნამუშევარში ცალკეულ მხატვრებს შორის განსხვავება და კონტრასტულობა, რაც ამტკიცებდა იმას, თუ რამდენად უმნიშვნელოა ეს განსხვავება სტილის ერთიანობასთან შედარებით.⁹⁰

თუ რამდენი ოსტატი მონაწილეობდა მოქვის ხელნაწერის შექმნაში, ამის დადგენა ძალზე რთული ამოცანაა, მითუმეტეს, რომ ზოგჯერ სხვადასხვა ნიმუშის გამოყენება, რომელთა სტილი უფრო ძლიერად უღერს, ვიდრე მხატვრის ინდივიდუალობა, ართულებს ამ ამოცანას, რადგან შეიძლება განსხვავებული იყოს ერთი მხატვრის მიერ შექმნილი კომპოზიციები, და, პირიქით, სტილისტურად დაახლოებული იყოს სხვადასხვა სახელით ხელმოწერილი სიუჟეტები.⁹¹ მოქვის სახარება ერთი გადამწერი-კალიგრაფის მიერაა გადაწერილი, მაგრამ ეს არ ნიშნავს იმას, რომ იგი ერთმა მხატვარმა გააფორმა. მხატვრები იყვნენ გაცილებით მეტი; ისინი ერთ განსაკუთრებულ კოლექტივს შეადგენდნენ, რომლებიც ერთ სახელოსნოში შრომობდნენ და შეუდგნენ მუშაობას მას შემდეგ, რაც ხელნაწერი გადაწერილ იქნა და კალიგრაფმა და, ამავე დროს, მთავარმა ოსტატმა ეფრემმა წინასწარ შეადგინა ჩარჩო მომავალი ილუსტრაციებისათვის და, როგორც ჩანს, არა მარტო ჩარჩო, არამედ პირველადი მონახაზიც მომავალი სიუჟეტისათვის. თუ როგორ ანაწილებდნენ ურთიერთშორის

სამუშაოს, ამის დადგენა დღეისათვის ჭირს, მაშინ წიგნი უნდა დაეშალათ რვეულებად, რაც ძნელი განსახორციელებელია.

იმის გამო, რომ მხატვარ-ოსტატების ხელმოწერა არ არის, ძნელია სრული დაბეჯითებით დაეჯგუფოთ მოქვის მინიატურები ცალკეულ მხატვართა ხელწერის მიხედვით. ამოცანას აძნელებს მინიატურების ფერადოვანი მხარის ცუდი დაცულობაც და მაინც, შეიძლება გამოითქვას ვარაუდი მოქვის ხელნაწერის ილუმინირებაში საბი მხატვრის მონაწილეობის შესახებ. ეს არის მთავარი, წამყვანი ოსტატი, რომლის ჩანაფიქრია და მისი შემოქმედებითი ნებით გამსჭვალულია ხელნაწერის გაფორმების მთლიანი სისტემა და მისი ორი მოწაფე, რომლებიც სტილისტურ ერთიანობაში მუშაობენ მასთან. მიუხედავად იმისა, რომ ცალკეული მხატვრისათვის ნიშანდობლივია შესრულების მხატვრული ხერხების გამოყენების თავისებურება, მინიატურების საერთო სტილი ტიპურია პალეოლოგოსთა ხანის ხელოვნების მიდგომებისათვის; მთავარი ოსტატის სტილი განმსაზღვრელია დანარჩენებისათვის. თუ საზეიმო მინიატურების შესრულების მანერა ეკვს არ იწვევს, რომ ისინი მაღალპროფესიული ოსტატის ხელს ეკუთვნის, თუმცა აქაც უნდა აღინიშნოს რამდენადმე განსხვავებული ფერადოვანი მხარე და მონასმების დადების ხერხები იოანეს სამოსელზე მინიატურაში „იოანე და პროხოზე“, სიუჟეტური მინიატურების ცალკეულ მხატვართა ხელწერის მიხედვით დაჯგუფებაში სიძნელეს ქმნის ის გარემოება, რომ კომპოზიციური სქემის მონახაზი შესრულებულია პირველი, მთავარი ოსტატის ხელით და მხოლოდ ფორმის დამუშავების ხერხებში, ღია და მუქი ტონების სხვადასხვა ძალით დაპირისპირებაში, ნახატის ხასიათში, დრაპირების დამუშავებაში იჩენს თავს განსხვავება.

მთავარი მხატვარი² ეფრემი, რომელმაც ერთიანობაში გაიაზრა მთელი ხელნაწერი, ბუნებრივია, ცდილობს ტექნიკურად და სტილისტურად ერთიანი ორგანიზმი შექმნას და ამიტომ ირჩევს ისეთ დამხმარეებს, რომ ხელნაწერის გაფორმებაში არ გამოვლინდეს გემოვნებათა სიჭრელე, სტილისტურ მიდგომათა მრავალფეროვნება. ოსტატი ეფრემი ამას საზღვასთან ცდილობს და აღწევს კიდევ. მან ყველაფერი გააკეთა იმისათვის, რომ ხელნაწერს, როგორც ერთიან ორგანიზმს, ერთიანი სტილისტური შთაბეჭდილება მოეხდინა; თუმცა დაკვირვებული თვალი მაინც შეამჩნევს რამდენადმე სამ განსხვავებულ ხელწერას: ფორმის დამუშავების ხასიათი, ნაოჭების ნახატი და, აქედან გამომდინარე, ფორმების მეტ-ნაკლებად დახვეწილობა, ნიუანსებში კოლორიტული გადაწყვეტების განსხვავება, — აი, ის ფაქტორები, რომლებიც განაპირობებს ამ მხატვართა მიერ შესრულებული მინიატურების გაერთიანებას ცალკე განსხვავებულ ჯგუფებში.

პირველი (მთავარი) ოსტატის ხელწერისათვის ნიშანდობლივია დახვეწილი წერის მანერა და, ამასთანავე, ექსპრესიული, რთული მოძრაობები. მის მიერ შესრულებული ყოველი სცენის თითოეულ დეტალში იგრძნობა დამაჯერებელი გამომსახველი ნახატი, ბრწყინვალე ფერწერული ტექნიკა, ფართო პლასტიკური ბერწვა, ზუსტი ნახატი, დახვეწილ ფერთა შეხამება, არტიზიზმი, შემოქმედებითი მიდგომა ძირითადი იდეების გადმოცემებისადმი. უპირველეს ყოვლისა, ამ ოსტატის ხელს მიეკუთვნება ყველა საზეიმო მინიატურა; მისთვის დამახასიათებელი წერის მანერა იგრძნობა მინიატურებში „იოსების სიზმარი“, „პეტრეს სიდერის განკურნება“, „მოციქულთა გაგზავნა საქადაგოდ“, „იოანე ნათლისმცემლის თავის კვეთა და სალომეს როკვა“ და სხვ. მოძრავი, მოუსვენარი ექსპრესიული ხაზი, სხეულის ამობურცული ნაწილებისათვის თეთრას საღე-

ბავის ფართო ლაქების სახით დადება, ყველა დეტალის გულმოდგინე შესრულება და, ამასთანავე, ეპოქისათვის დამახასიათებელი მკვეთრად გამოკვეთილი სტილისტური თავისებურებანი, გამოარჩევს პირველ მხატვარს სხვებისაგან. ფორმის შემქმნელი თეორას მონასმები მასთან განსაკუთრებულ ხასიათს ატარებენ, რამდენადაც დიდი და ფართო ლაქების სახითაა დადებული; მოდელირება რბილია და ნახატის გულმოდგინე შესრულება და საღებავებით მათი დამუშავება ენერგიულ ფერწერულ მანერაზე მიუთითებს. ქრისტეს სამოსლის ნაოჭების ნახატი (ფფ. 81r, 89v), მისი სტილიზაცია ხაზგასმულად დინამიკური გააზრებით, ბუნებრივად დალაგებული ნაოჭების შთაბეჭდილებას ტოვებს. ქრისტეს სამოსლის, პეტრეს სიდედრის, მოციქულებისა და სხვ. სამოსლების ფერადოვანი დამუშავება, მათი მხატვრული გადაწყვეტის იდენტურობა, თითქოსდა ქარის ქრონაზე აფრიალებული ბოლოები, რომლებიც ფერწერულ ნაოჭებად ეშვება ძირს ან განზუა გაფრიალებული, დასტურდება აგრეთვე ქრისტეს ტიპითაც; მისი შუბოჭველი მოძრაობა, სახის უფრო მოგრძო ოვალი, ვიდრე მეორე ოსტატთან; ცხვირის შესრულების მანერითაც განსხვავდება მეორე ოსტატის ხელისაგან. პირველთან ცხვირის სიგრძივი ხაზი კუთხურად ბოლოვდება, ხოლო მეორე ოსტატთან ცხვირის ბოლოზე თეორას მსუყე ლაქაა დადებული. ფიგურების აღნაგობაც პირველ ოსტატთან უფრო პროპორციულია. გამომსახველად ლამაზ სახეებში ხაზგასმული არ არის ქვედა სახის ოვალის გაგანაწილება. მოძრაი ხაზი ფაქიზადაა დადებული და სახეების გამომეტყველებაც უფრო „გააზრებულია“. იოანეს სახე, მაგალითად, „პეტრეს სიდედრის განკურნებაში“ ხასიათდება უფრო რბილი ფორმებით, რბილად შემოხაზული ნიკაპით; ფიგურათა მოძრაობები ძალდაუტანებელი და მსუბუქია. პირველი ოსტატის მიერ შესრულებულ მინიატურებზე კარგად ირჩევა სახის მოდელირება თეორას ფართო ლაქებით, შეადარეთ მოციქულ იოანესა („სულიწმიდის მოფენა“) და ანგელოზის („იოსების ხარება“) სახეების მოდელირება, მსუბუქად დადებული მუქი (მოყავისფრო) ჩრდილი ყბაზე, ნაოჭების კონსტრუქციული განაწილება, მოცულობრივი ფორმის ენერგიული ნახატი, როდესაც ურიცხვი ნაოჭები სხეულის ამობურცულ ნაწილებზე ფართო ლაქის სახეს ღებულობს (ფფ. 170v, 251r და სხვ.) და ამ მინიატურების ფორმებს პლასტიკურად მეტყვევებ იერს ანიჭებს. არქიტექტურული ფონები და აგრეთვე, პეიზაჟის ელემენტებსაც უფრო პირველი ოსტატის მიერ შესრულებულ მინიატურებში ვხედავთ (ფფ. 14v, 92v, 300r, 301v, 317v, 252v და სხვ.).

მეორე ოსტატის ნახატიც ენერგიულია, მაგრამ ფორმების დამუშავებაში, ნაოჭების ნახატის შესრულებაში უფრო მდორე რიტმი შეინიშნება. ფიგურათა ფორმებიც ნაკლებ დახვეწილია; პროპორციების დამოკლების ტენდენცია აქ უფრო იგრძნობა. მაგალითად, „ასისთვის მსახურის განკურნებაში“ (ფ. 30v₁), ასისთვისა და მისი მსახურის სამოსლები ანდა „ქადაგება მთაზე“ (ფ. 21r₂), ქრისტესა და მოციქულთა სამოსლების ნაოჭები ღუნედ ეშვება ძირს, ისინი არ ფრიალებენ, არ ატარებენ ექსპრესიულად დამაბულ ხასიათს, თუმცა მსუბუქად და თავისუფლად ძირს დაშვებული მდორედ შემოწერს ბოლოებს. აბსტრაქტული ხასიათის მატარებელია ქრისტეს მარჯვენაზე გადაგებული ჰიმატიონის ნახატი (ფ. 21r₂) ანდა მისი ჰიმატიონის ბოლო სამკუთხედის ფორმის ნაკეცი (ფ. 20v). კიდევ უფრო ძლიერდება ეს შთაბეჭდილება ქრისტეს სამოსლის რბილად დაფენილი ნაოჭების ნახატით, ფეხებზე შემოხვეული კალთით, მინიატურ-

რებში „ქრისტეს გამოცდა უდაბნოში“ (ფ. 174r) და „ქადაგება ნაზარეთის სინაგოგაში“ (ფ. 175v), რომლებშიც სამოსელი დამუშავებულია შედარებით უფრო მსხვილი, იმავე ფერის ჩრდილებით და რომლებიც თეთრას გრძელი მონასმებით არის დუბლირებული, მაშინ, როდესაც ეს თეთრას მონასმები პირველ ოსტატთან ფართო ლაქის სახეს ღებულობდა, რომელიც ციმციმებდა სხეულის ამობურცულ ნაწილებზე. მეორე ოსტატთან კი მას არა აქვს ის აფეთქებული შუქის სახე, როგორც პირველთან. მეორესთან იგი უფრო მოზომილად იდება და მათი გრაფიკული ხასიათი ავლენს ნახატის მნიშვნელობას. ამ მინიატურისტიკის მიერ შესრულებულ სახეებს შორის მსგავსებას ხაზს უსვამს თანხვედრა ქრისტეს ჰიმატიონის ნახატისა და, რაც მთავარია, ქრისტეს ტიპის იდენტურობა: უფრო მრგვალი, მოკლე სახის ოვალი, ფართო ყვრიმალეობით, შედარებით პატარა ცხვირით, რომლის წვერზე დადებულია თეთრას მონასმი. მაგალითად, იოანეს სახე „ქადაგებაში მთაზე“ (ფ. 21r₂), მასიური ყბით ხასიათდება, განსხვავებით პირველი ოსტატის მიერ შესრულებული ამ სახისა „პეტრეს სიდერის განკურნებაში“ (ფ. 30v), სადაც მას რბილად შემოხაზული წაწვეტებული სახის ოვალი აქვს. ქრისტეს სახის ოვალიცა და მისი თმის ვარცხნილობაც განსხვავებულია. აქ თითქოს არც არის შუაზე გაყოფილი თმა და სახის ოვალიც უფრო მრგვალია; ტონალური განსხვავება, როგორც შედეგი სხვადასხვა ხელისა, ძლიერად არ იგრძნობა.

მინიატურების მესამე ჯგუფი (ფფ. 322v, 256v, 276r და სხვ.) მათი მხატვრული შთაბეჭდილების თვალსაზრისით განსხვავებას ავლენს რამდენადმე თავისებურად: აქ წინ წამოიწევეს გრაფიკულად ხაზგასმული ნახატი, რომელიც ერთიანობაშია ფორმის დაქუცმაცებულ და შედარებით ხისტი ხასიათთან. ფორმათა გაბერილობა სუსტდება, ნახატი თითქოს უფრო ბრტყელია. ეს კარგად ჩანს მინიატურებში „პეტრესა და ზებედეს ორი ძის მოხმობა“ (ფ. 91r₁), „მაშინ მოწაფეებმა მიატოვეს იგი“ (ფ. 93r), „ქრისტეს გამოცხადება მოციქულებთან“ (ფ. 251v₂). ამ ოსტატის მიერ შესრულებული ფიგურები უფრო სუსტია, ოდნავ დაგრძელებული, ფორმის შემქმნელი ხაზი დუბლირებულია თეთრას გრძელი გრაფიკული ნახატით. განსაკუთრებით კარგად იგრძნობა ამ ოსტატის შესრულების მანერა კომპოზიციაში „თომას ურწმუნოება“ (ფ. 322v), სადაც სამოსლის გრაფიკული ნახატი ავლენს სხეულის ფორმებს, თუმცა ნაოჭების სისტემა უფრო სქემატური და მდორეა, ხოლო ქრისტეს სახე არ არის ისეთი ენერგიული, როგორც წინა ოსტატებთან, ჟესტის ხასიათიც ღუნეა. სცენაში „ემმაკეულთა განკურნება“ (ფ. 32v) ფორმას უხეში კონტურული ხაზი შემოწერს და მოკლებულია იმ გაბერილობასა და მოქნილობას, თეთრას ფართო ლაქებით იმ მოდელირებას, რომელსაც პირველი ოსტატი იყენებს. ფორმის შესაქმნელად მესამე ოსტატი აქტიურად მიმართავს საერთო ტონალობასთან შედარებით უფრო მუქი ფერის ჩრდილებს, ნარნარ გადასვლას მუქიდან ღია ტონალობაში და ღია თეთრას ხაზის მკვეთრ დუბლირებას, რაც ფორმას სიხისტეს სძენს. თუ პირველი ოსტატის მიერ შესრულებული სცენების გამომსახველობა გაძლიერებულია სამოსლის ექსპრესიული ნახატით, მესამე ოსტატის ხელწერაში მას უპირისპირდება უფრო მეტი სტატიკურობა სამოსლის შიდა დამუშავების ნახატის წყალობით. მესამე ოსტატი უფრო უხეში და მშრალია (ფფ. 18r, 95v, 97r, 102r და სხვ.); სახეები მრგვალია განზე გაშლილი მომრგვალებული ცხვირით.

უნდა აღინიშნოს, რომ ყველა მინიატურის დაცულობა ერთნაირი არ არის

და სახეებისა და ფორმების დაზიანება არ იძლევა საშუალებას უფრო კარგად გამოავლინოთ მინიატურების შესრულებაში სამი ხელწერა, თუმცა იმის გამო, რომ მეტ-ნაკლებად კარგადაა დაცული ოთხი მინიატურა, რომლებიც სამივე ოსტატის ხელს მიეკუთვნება I – 91v, 92r, II – 91v, III – 52v საშუალებას გვაძლევს უფრო კარგად გავიაზროთ სხვადასხვა ოსტატის ხელი. ეს ოთხივე მინიატურა ქრისტეს ერთნაირ მდგომარეობაში გამოსახავს: ხელგაშეშვით, მუხლმოდრეკილს, მლოცველის პოზაში. პოზებისა და ყესტების ერთგვარობა, სასურათო სიბრტყეზე მათი განაწილების ხასიათი, ფორმის შექმნისა და მისი დამუშავების ხერხები საშუალებას იძლევა უფრო მეტი დამაჯერებლობით ვივარაუდოთ ხელნაწერის გაფორმებაში სამი ოსტატის მონაწილეობა. პირველი ოსტატის ენერგიულ ფერწერულ მანერაზე მეტყველებს თეთრას ფართო მონასმით მოცულობის შემქმნელი კუთხოვანი, ნერვული ნახატი, ექსპრესიული ფორმა, გაფრიალებული სამოსლის მღელვარე დინება. იდენტურობა განისაზღვრება ქრისტეს სახის ტიპითაც და კომპოზიციური აგების ნიუანსებით, ქრისტეს ფიგურის პროპორციული შეფარდებითა და განთავსებით სასურათო სიბრტყეზე. ორივე მინიატურაზე ფორმა დამუშავებულია თეთრას ფართო მონასმებით, თუმცა რამდენადმე იცვლება სამოსლის ნაოჭების ნახატი – პირველ მინიატურაზე (ფ. 91v), კიმატიონი ორივე ბეჭზე აქვს მოდებული, ხოლო მეორეში (ფ. 92r) ცალ მხარეზე აქვს გადადებული. მუხლმოყრილი პოზის ერთგვაროვნება, ნაოჭების ნახატის ხასიათი, ფერთ დამუშავების სისტემა ერთი ოსტატის ხელზე მიუთითებს. ამ მინიატურებს კოლორიტული გადაწყვეტის საერთო ხასიათიც აერთიანებთ: ნაცრისფერისა და ცისფერის უფრო მკვეთრი უღერადობა, თეთრას ფართო ლაქების ჭარბი მონასმები მინიატურებში საზეიმო განწყობილებას ქმნის. ნიადაგიც მინიატურებში ერთნაირადაა გააზრებული – ნაცრისფერი მთის ბორცვიანი ზედაპირი, რომელიც თეთრას ფართო ლაქებითაა მოდელირებული. ქრისტეს სახის ტიპი და თმის ეარცხნილობაც იდენტურია: დაგრძელებული, ლოყებში განიერი სახის ოვალი, კუთხოვანი დაბოლოების მქონე ცხვირით; შუაზე გაყოფილი თმა შუბლზე დაცემული კულულით.

მეორე ოსტატის მიერ შესრულებულ მინიატურაში (ფ. 91v) განსხვავება მქლავნდება ფიგურისა და ფონის პროპორციულ შეთანხმებაში, არა მარტო გაზრდილია ფიგურის ფორმები, არამედ შეცვლილია ფორმის დამუშავების ხასიათიც. მუქი ფართო ლაქების მეშვეობით მოდელირებული ფორმის მთელი ნახატი ენერგიულია, სამოსლის ბოლო მდორე ნაოჭების სახით ეშვება წინ და არ არის გაფრიალებული ზურგისაკენ. გამოარჩევს ამ ოსტატს გაბედულად დადებული მსუყე მონასმებიც. განსხვავება მქლავნდება სახის ოვალის გადმოცემაში, რომელიც დიდია და ამიტომ კარგად იკითხება ვარდისფერი კარნაციის საფუძველზე ფერწერული მოდელირება; თეთრას მონასმები რბილად ძერწავს სახის ნაკეთებს; გამომეტყველება უფრო მგრძობიარეა და „რეალური“, ვიდრე პირველ ოსტატთან. ოსტატი ფორმის შემქმნელი მძლავრი ფერწერული მოდელირებით დამაჯერებელ მხატვრულ ფორმას ქმნის. კოლორიტი უფრო კონტრასტულია, ცისფერისა და ნაცრისფერის იმავე ფერის მუქი ტონალობით დამუშავებული. პირველი ოსტატის მიერ შესრულებულ ორ მინიატურას შორის მეორე ოსტატის მიერ შესრულებული მინიატურის ჩართვა, ალბათ, გარკვეული მოსაზრებით მოხდა, რომ გამომსახველობითი საშუალებების გამოყენებით უფრო გამდიდრებინათ სახარების ეს გვერდები.

განსხვავებული ფერწერული მანერით ხასიათდება მესამე ოსტატის ხელწერა. უპირველეს ყოვლისა, კომპოზიციური აგების თვალსაზრისით იჩენს თავს განსხვავებული მიდგომა. განსხვავება მჟღავნდება პეიზაჟის გადმოცემის ხასიათშიც. თუ პირველ ორ ოსტატთან პეიზაჟი მოცემული იყო ბორცვიანი ნიადაგისა და ხეთა გამოსახულებების სახით მუხლმოყრილი ქრისტეს წინ და უკან, აქ ქრება ხეთა სიმეტრიული განლაგება. თვალში საცემია ნიადაგისა და მთიანი წვერის მკვეთრი დამუშავება. ქრისტე მუხლებზე დგას, სამი მეოთხედით აღმართული, ფეხის ტერფების მოძრაობა არ ჩანს, განსხვავება იგრძნობა სამოსლის ნაოჭების დამუშავების ხასიათშიც, რომელიც უფრო ხისტი და ერთფეროვანი. თეთრას პარალელური ხაზები და მოკლე ლაქები არეულად იდება და არა ისე მოწესრიგებულად, როგორც პირველ ორ ოსტატთან, რაც არ უწყობს ხელს მოცულობრივი ფორმის გამოვლენას. სახის ოვალს უფრო მეტი სიმრგვალისაქენ აქვს მიდრეკილება. უნდა აღინიშნოს, კიდევ ერთი მომენტი: ცის სეგმენტიდან გამომავალი სხივები სქემატურადაა მოცემული და არ ატარებს იმ ფერწერულ მხატვრულ ხასიათს, როგორც პირველ ორ ოსტატთან; ერთიანობაში ამ მესამე ოსტატის მიერ შესრულებული ფორმები მსხვილი, უხეში, შედარებით მოუქნელი, შიდა ძუნწი ნახატი ხასიათდება. მესამე ოსტატის შესრულების მანერაში ფორმის დამუშავებამ ვერ მიაღწია ნახატის იმ გაბედულებასა და გამოთეთრებისა და ჩრდილის დადების იმ რთულ სისტემას, რომლითაც პირველი ორი ოსტატის ხელწერა ხასიათდება. მის მიერ შესრულებული ფორმები, ნაკლებად მოძრავი და მდორე ხაზით შესრულებული, რამდენადმე გრაფიკულია.

რა თქმა უნდა, განსხვავება სამი ოსტატის ხელწერას შორის პროტოტიპების სხვაობით არ იყო გამოწვეული, რადგან სხვაობა იმდენად კომპოზიციურ აგებაში არ იგრძნობა, რამდენადაც ფორმის დამუშავებაში, რაც სახარების ილუმინირებაში სამი, ოსტატობის თვალსაზრისით განსხვავებული, მხატვრის მონაწილეობით უნდა აიხსნას. ეს პროცესი ჩვენ ასე გვესახება: წამყვანი მთავარი მხატვრის მიერ შესრულებული ზოგადი მონახაზის დამუშავებაში მონაწილეობას იღებს კიდევ ორი ოსტატი. შრომის ასეთი დანაწილება შესაძლებლად მიაჩნია ე. მაჭავარიანს.⁹³ სწორედ ამიტომაც არ არის ბოლომდე მკვეთრად გამოვლენილი თითოეული ოსტატის ინდივიდუალობა. იგი ნიველირდება საერთო სტილში. ამიტომაც შეგვიძლია გამოვთქვათ მოსაზრება, რომ ორი დანარჩენი მხატვარი ეფრემის მიერ იყო მომზადებული, მისი მოწაფეები იყვნენ, რომელთაც პალეოლოგოსთა ხანის სიახლეები აითვისეს მასწავლებელთან, ან სამივემ ერთად, ერთ მხატვრულ სკოლაში გაიარა მომზადება. ილუსტრაციების უმეტესი ნაწილი ეკუთვნის ეფრემს, მათ შორის საზეიმო მინიატურებიც. სხვა მხატვრების მოზიდვა ხელნაწერის გაფორმებაზე განპირობებული იყო როგორც სამუშაოს დიდი მოცულობით, ამავე დროს იმითაც, რომ ეფრემმა სამუშაოდ მოიწვია, უფრო საფიქრებელია, თავისი მოწაფეები, რომლებსაც შესასრულებლად აძლევს უკვე მოხაზულ კომპოზიციებს საბოლოო დახამუშავებლად. ამრიგად, საერთო ესთეტიკური ნორმების ფარგლებში, რომელიც ბიზანტიურმა და ქართულმა ფერწერამ გამოიმუშავა XIII-XIV საუკუნეების მიჯნაზე, საერთო სტილისტურ პრინციპებზე დაყრდნობით, ცალკეული ოსტატი არ გამოიკვეთება თითოეულისათვის მკვეთრად გამოვლენილი თავისებურებებით. ეფრემი თავის ნებას კარნახობს დანარჩენებს. სტილისტური ხასიათით ხელნაწერის გაფორმება ერთიან ორგანიზმს წარმოადგენს, რომლის შესრულებაში სამი ოსტატი მონაწილეობს.

მოქვის მინიატურების აღზილი პალეოლოგოსთა ხანის ხელოვნების განვითარებაში

მოქვის ოთხთავი და XIII საუკუნის ბოლოსა და XIV საუკუნის დასაწყისის ფერწერა. XIII საუკუნე ერთი საინტერესო ეპოქათაგანია შუა საუკუნეების ქრისტიანული კულტურის ისტორიაში. ამ პერიოდის ხელოვნების უმნიშვნელოვანესი ნიშანია ინტერესის გააქტიურება ანტიკური მემკვიდრეობისადმი. სწორედ ანტიკური ნიმუშებიდან სესხულობდნენ ამ ხანის ოსტატები სხვადასხვა ფორმასა და არქიტექტურისა და პეიზაჟის ელემენტებს, ფიგურების ნახატსა და სახეების მოდელირებაშიც კლასიკური ნიმუშების გავლენა იგრძნობა. წარმოიშვა გარკვეული ინტერესი რელიგიური სიუჟეტების ახლებური გააზრებისაკენ. იშვა ახალი სტილი, რომლისთვისაც დამახასიათებელია კომპოზიციური აგების დიდი თავისუფლება და დინამიკურობა, მეტი ფერწერულობა, სივრცობრივი და მოცულობრივი ამოცანებისადმი დიდი ინტერესი. ამ ხანის ხელოვნება უფრო ადამიანური და ემოციური ხდება. გამდიდრდა იკონოგრაფია; ჩნდება მრავალი ახალი სიუჟეტი; ძლიერდება თხრობითი საწყისები; პროპორციული ფიგურები ხშირად გამოისახება თამამ, თავისუფალ მოძრაობაში; რთულდება არქიტექტურული პეიზაჟი, მთები და ხეები რეალურ სახეს უახლოვდებიან; მხატვრის პალიტრა მდიდრდება, კოლორიტი ნათელი და ცივი ხდება; ამ ტენდენციებით ხასიათდება როგორც კედლის მხატვრობა, ისე ხატწერა და მინიატურა; ეს ახალი სტილი XIII საუკუნის ბოლოსათვის კონსტანტინოპოლში ჩამოყალიბდა და XIV საუკუნეში იგი ფართოდ ვრცელდება აღმოსავლურ-ქრისტიანულ სამყაროში. მხატვრული სახისა და ფორმის განახლების პროცესი მიმდინარეობს ბიზანტიური არეალის თითქმის ყველა ქვეყნის ხელოვნებაში, თუმცა მათი გამოვლენის ხარისხი და ქრონოლოგია სხვადასხვაა: ზოგიერთ ქვეყანაში ეს პროცესი XIII საუკუნეში დაიწყო, ხოლო ზოგიერთში სტილის ცვლილებები მხოლოდ XIV საუკუნისათვის აღინიშნება. XIII საუკუნის ბოლოსათვის უკვე ამკარაა, რომ მინიატურამ ფერწერასთან ერთად გამოიმუშავა სახეობრივი აზროვნების ახალი ხერხები და ახალი მხატვრული ენა. საფიქრებელია, რომ ახალი მხატვრული ენის გამო-მუშავებაში დიდი როლი ითამაშეს მხატვრებმა, რომლებმაც XII-XIII საუკუნეების მანძილზე შექმნეს კედლის მხატვრობისა და მინიატურის ბრწყინვალე ნიმუშები ბიზანტიაში, მაკედონიაში, ბულგარეთში, სერბეთში, სომხეთსა და საქართველოში. ეს სტილი ბიზანტიურ ხელოვნებაში პალეოლოგოსთა აღორძინების სახელით არის ცნობილი. მიუხედავად ფორმისა და სახვითი საშუალებების განახლებისაკენ სწრაფვისა, ეს ხელოვნება თავისი იდეით კვლავ ტრანსცენდენტური რჩება; იკონოგრაფიული კანონი კვლავ განსაზღვრავს ძირითად რედაქციებს; ფიგურები კვლავ მოკლებულია სიმძიმესა და მოცულობას; შუქრდილით მოდელირება აქ შეცვლილია ფერადოვანი ძერწვით; არქიტექტურა კვლავ დეკორაციულ კულისებს ემსგავსება...

მოქვის მინიატურების სტილი მჭიდროდ უკავშირდება ამ ე. წ. პალეოლოგოსთა აღორძინების ხანის ხელოვნების სიახლეებს. მის მინიატურებში სინთეზირებულია მრავალი იკონოგრაფიული თუ სტილისტური სახის სიახლე, რომელიც ქართულ და ბიზანტიურ ხელოვნებაში მთელი XIII საუკუნის მანძილზე

და XIV საუკუნის I ნახევარში ჩნდება. მოქვის ხელნაწერის შესწავლას დიდი მისია დააკისრა აკად. შ. ამირანაშვილმა. მოქვის ხელნაწერის შესწავლა, როგორც მხატვრული მოვლენისა, რომელიც დაკავშირებულია ქართულ ხელოვნებასთან, ნათელს შეიტანს პალეოლოგიური ეპოქის ბიზანტიური ხელოვნების ახალი სტილის წარმოშობის პრობლემაში, — წერდა იგი.¹ მაგრამ თვით პალეოლოგოსთა ხელოვნების გაგებაში ხელოვნებათმცოდნეებს შორის ბევრი საკამათო საკითხია; აქამდე არ არის ერთმნიშვნელოვანი პასუხი ბიზანტიურ ხელოვნებაში ამ საინტერესო მოვლენის ხასიათისა და მიზეზების შესახებ; არ არის გადაჭრილი პალეოლოგოსთა ხელოვნების პერიოდებისა და მიმართულებების კლასიფიკაციის საკითხი და სხვ.

გამოკვლევების სისტემატური მიმოხილვა, რომელიც პალეოლოგოსთა სტილის წარმოშობის პრობლემას ეხებოდა, გააკეთა ო. დემუსმა 1958 წელს მიუნხენში ბიზანტიოლოგთა XI საერთაშორისო კონგრესზე.²

პალეოლოგოსთა ეპოქის ფერწერის გაგებაში დიდი წვლილი მიუძღვის დ. აინალოვს, რომელმაც ერთ-ერთმა პირველმა შეაფასა ამ პერიოდის მიღწევები³ და რომელსაც არ სცნობდა ნ. კონდაკოვი; ნ. კონდაკოვი ამ ეპოქას დაცემისა და უძრავობის ხანად მიიჩნევდა,⁴ ხოლო ნ. ლიხაჩევი, ისევე როგორც ნ. კონდაკოვი, პალეოლოგოსთა სტილის წარმოშობას უშუალოდ XIV საუკუნეს უკავშირებდა და არა XIII საუკუნეს.⁵

გ. მილემ წამოაყენა თეორია XIV საუკუნის ბიზანტიურ ფერწერაში ორი იკონოგრაფიული სკოლის არსებობის შესახებ — კრეტული და მაკედონური და მიუხედავად მრავალი მოსაზრებისა, რომელიც მან გამოთქვა ამ კლასიფიკაციის სასარგებლოდ,⁶ იგი უარყოფილ იქნა. მოგვიანებით ვ. ლაზარევა ი. გრაბარზე⁷ დაყრდნობით ჩამოაყალიბა თეორია პალეოლოგოსთა ეპოქაში ბიზანტიური ხელოვნების განვითარების ორი ფაზის არსებობის შესახებ: „ფერწერული, რომელიც XIV საუკუნის შუა ხანებში შეცვალა გრაფიკულმა“.⁸ გარდატეხის მიზეზად ავტორი თვლიდა ისიხაზმის გამარჯვებას, რომელიც მან გაიგო, როგორც „იდეოლოგიური რეაქციის“ გამოვლენა⁹ და მიაჩნდა, რომ XIII საუკუნის სტილის გენეზისის საკითხში გადამწყვეტი მნიშვნელობა ენიჭებოდა ელინიზმს. ო. დემუსი პალეოლოგოსთა სტილის პირველ ნიშნებს XIII საუკუნის 40-იანი წლების ფერწერაში ხედავს.¹⁰ ამავე დროს, მან სცადა გამოეყო ფაქტორები, რომელმაც განაპირობა ბიზანტიურ ფერწერაში ახალი სტილის წარმოშობა და განვითარება. მან სცადა თვალი გაედევნებინა XII-XIII საუკუნეების ბიზანტიური ფერწერის განვითარებისათვის, რომელმაც მოამზადა ახალი სტილისტური ძეგლები. ო. დემუსმა უარყო პალეოლოგოსთა ეპოქის ხელოვნების ფერწერულ და გრაფიკულ ფაზებად დაყოფა და მიუთითა, რომ XIV საუკუნის ხელოვნებაში არსებობდა სხვა მიმართულებებიც, რომელთაც პირობითად შეიძლება ვუწოდოთ „კლასიციზმი“, „მანერიზმი“, „ექსპრესიონიზმი“ და სხვ.¹¹

XIV საუკუნის ბიზანტიური ხელოვნების ახალი პერიოდიზაცია შემოგვთავაზა მ. ხაძიდაკისმა.¹² მეცნიერის აზრით, პალეოლოგოსთა ხელოვნების განვითარების I ეტაპი მოიცავს 1300-1330 წწ., მეორე — 1330-1360 წწ., მესამე — 1360-1400 წწ. პირველ პერიოდს იგი უწოდებს დინამიკურს, მეორეს — განმტკიცებულს, მესამეს კი — რეტროსპექტულს. იგი თვლის, რომ უფრო ეფექტური იქნებოდა XIV საუკუნის ხელოვნების შესწავლა როგორც ერთგვაროვანი ან-სამბლისა, გეოგრაფიული და პოლიტიკური ჩარჩოების გარეშე. ასეთი მიდგო-

მით, გ. ხაძიდაკისის აზრით, უფრო ადვილია ნათელი წარმოდგენა ევოლუციისა, რომელშიც თითოეული ეტაპი დახასიათებული იქნებოდა თავისი საკუთარი ტენდენციებითა და მიღწევებით. მაგრამ ასეთ პერიოდიზაციას მიუღებლად თვლის ვ. ლაზარევი და კვლავ იმეორებს პალეოლოგოსთა ეპოქის ხელოვნების დანაწილებას ორ ფაზად. ორგანულად ერთიანი ფერწერა თავის განვითარებაში გადის სტილისტურად ორ განსხვავებულ ფაზას: ერთი, უფრო თავისუფალი და ფერწერული, მეორე, უფრო მკაცრი და გრაფიკული, რომელიც თავისებურ აკადემიზმს უახლოვდება.¹³

მ. ალაბაძე არ ეთანხმება ამ მოსაზრებას და აღნიშნავს, რომ ბიზანტიურ ფერწერაში და მასთან მჭიდროდ დაკავშირებულ სერბულ კედლის მხატვრობაში XIV საუკუნის შუა ხანებისათვის არ ხდება გარდატეხა „ფერწერული სტილიდან „გრაფიკულისაკენ“ და რომ თავი დაეაღწიოთ ჯერ კიდევ ნაკლებად შესწავლილ პალეოლოგოსთა ეპოქის ხელოვნების ნაჩქარევ განზოგადობებს, თავი უნდა დაეანებოთ მკაცრ კლასიფიკაციას.¹⁴

პალეოლოგოსთა ხანის ხელოვნება თავისი ახალი სტილის კონცეფციებით არცთუ ისე მოულოდნელი და ერთგვაროვანი მოკლენა აღმოჩნდა ბიზანტიური არქაული ქვეყნების ხელოვნებაში, რაზედაც აშკარად მიუთითებს უკანასკნელი ხანის გამოკვლევები პ. ბუხტალის,¹⁵ პ. ბელტინგის,¹⁶ დ. ტალბოტ-რაისის,¹⁷ ს. რადოიჩიჩის,¹⁸ პ. მილკოვიჩ-პეპეკის,¹⁹ ვ. ჯურნიჩის,²⁰ ო. პოპოვის,²¹ გ. ეზდორნოვის²² და სხვ. ჯერ კიდევ წინაა ამ მხატვრული სტილის ძირების, მისი ესთეტიკურ-თეოლოგიური და მხატვრულ-კულტურული ასპექტების შესახებ საბოლოო დასკვნის გამოტანა, ეს ჯერ კიდევ სამომავლო საქმეა.²³ ვიმედოვნებთ, რომ მოქვის კოდექსის მხატვრულ-დეკორატიული გაფორმების ანალიზი გარკვეულ წვლილს შეიტანს ამ მეტად რთული საკითხის კვლევაში.

ქართულ ხელოვნებათმცოდნეობაში პალეოლოგოსთა სტილის ცალკეული ნიმუში გაშუქებულია მთელ რიგ მონოგრაფიულ შრომებში (შ. ამირანაშვილი, თ. ვირსალაძე, ლ. შერვაშიძე, ი. ლორთქიფანიძე, ნ. სიმონიშვილი, გ. ხუციშვილი, ნ. ბურჭულაძე, ი. ჭიჭინაძე და სხვ.).²⁴

საერთო დახასიათება საქართველოში პალეოლოგოსთა სტილის ფერწერის განვითარებისა მოცემულია შ. ამირანაშვილის შრომაში: „ქართული ხელოვნების ისტორია“²⁵ და თ. ვირსალაძის გამოკვლევაში: „Основные этапы развития грузинской монументальной живописи“.²⁶ გ. ალიბეგაშვილის წიგნში: „Светский портрет в грузинской средневековой монументальной живописи“²⁷ განიხილება XIII-XIV საუკუნეების ქტიტორული გამოსახულებანიც, ხოლო მისივე ნაშრომში „Этапы развития средневековой грузинской миниатюрной живописи“ მითითებულია, რომ XIII საუკუნის ბოლოდან პალეოლოგოსთა ხელოვნების სიახლეების დანერგვამ ქართულ მინიატურასა და კედლის მხატვრობაში თვითმყოფადობის გარკვეული დაკარგვა გამოიწვია.²⁸

უკვე XIII-XIV საუკუნეების მიჯნაზე ქართულ ხელოვნებაში იქმნება ძეგლები, რომლებიც პალეოლოგოსთა ახალი სტილის ნიშნებს ატარებენ და XIV საუკუნეში იგი გაბატონებულია მთელ ქართულ ფერწერაში. თ. ვირსალაძე მიჯნავდა XIV საუკუნის I ნახევრის, ადრე და მომწიფებულ პალეოლოგოსთა ხანის ხელოვნების ნიმუშებს, გვიანი, XIV საუკუნის II ნახევრის ძეგლებისაგან, რომლებშიც, მეცნიერის აზრით, ძლიერდება სტილიზაციის მომენტები, არქიტექტურული და მთიანი ლანდშაფტი უფრო რთული და ხელოვნური ხდება,

ფიგურების ქესტიკულაცია უტრირებული და ზოგჯერ მანერული, ნახატი და მოდელირება უფრო მკვეთრი, ხოლო ფერადოვანი გამა უფრო მშრალი; მაგრამ ამ საერთო ნიშნებთან ერთად XIV საუკუნის II ნახევრის ფერწერაში, თ. ვირსალაძის აზრით, შეინიშნება ორი განსხვავებული ტრადიციისადმი მიდევნება — ერთის თვალსაჩინო ნიმუშია უბისი, ხოლო მეორისა — წალენჯიხა.²⁹ პალეოლოგოსთა ხანის ქართული მონუმენტური ხელოვნება აშკარად გვიჩვენებს, რომ, მართალია, ქართველმა ოსტატებმა დაკარგეს რამდენადმე თვითმყოფადობა, მაგრამ შეინარჩუნეს სიყვარული თავშეკავებული ჩამქრალი ფერადოვანი გამისადმი და კომპოზიციათა ტექტონიკურობისადმი, დაკარგეს ხაზობრივი გამომსახველობა, მაგრამ შეიძინეს ბიზანტიური ხელოვნებისათვის დამახასიათებელი ფერწერულობა. ქართველი ოსტატები ითვისებენ ახალი ხელოვნების არა ცალკეულ ელემენტებს, არამედ კომპოზიციური აგების მთლიან სისტემას, მოცულობრივ ფორმებს, ახალი კოლორიტის რთულ სისტემას და სხვ. და ხდება მათი შეთანხმება დიდი ხნიდან ჩამოყალიბებულ ადგილობრივ მხატვრულ გემოვნებასთან, ხდება თავისი სახეობრივი ვააზრებით ახალი ხელოვნების დაბადება. ამავე დროს უნდა აღინიშნოს, რომ ეს პროცესი არ დაიყვანება ბიზანტიური ნიმუშების მექანიკურ გადაღებაზე, არამედ იგი გამოხატავს მისწრაფებას, შეიძინოს მოძრავი, მოქნილი სახეობა ენა. ამ პერიოდის ქართული კედლის მხატვრობის ნიმუშების სიმდიდრე და ხასიათი კარგად გვიჩვენებს როგორი პასუხისმგებლობითა და სიახლის გრძნობით უდგებოდნენ ქართველი ოსტატები ნახესხებ ნიმუშებსა და საკუთარ მხატვრულ მემკვიდრეობას. მომავალში, პალეოლოგოსთა ხანის ქართული მრავალრიცხოვანი ნიმუშების თანმიმდევრული და სრული შესწავლა საშუალებას მოგვცემს უფრო სრუყოფილად შევაფასოთ როგორც ბიზანტიური სტილის გამოვლენის დონე, ისე ადგილობრივი მხატვრული ტრადიციების მდგრადობა ამ პერიოდის ქართულ ხელოვნებაში.

XI-XIII საუკუნეებში შეიქმნა ქართული ხელნაწერი წიგნის ყველაზე უფრო ცნობილი ნიმუშები. გაწყვიტა რა კავშირები აღმოსავლურ-ქრისტიანულ ტრადიციებთან და საქართველომ სასულიერო სფეროში ორიენტაცია აიღო ბიზანტიაზე, ხელოვნებასა და, განსაკუთრებით, გაფორმებული ხელნაწერი წიგნის სფეროში, ბიზანტიური ხელოვნების ყველა მიღწევა აითვისა. მან გაითავისა ბიზანტიური ხელნაწერი წიგნის ცალკეულ დეკორაციულ ელემენტთა სტრუქტურული აგებულება, საფერწერო ტექნიკის თავისებურება, გარეგნული ბრწყინვალეობა და მორთულობის ზოგიერთი მოტივი, კლასიკური ბიზანტიური ორნამენტი, განვითარებული იკონოგრაფია, კოდექსების ორგანიზაციის პრინციპები, დაბოლოს, თვით სტილი მინიატურებისა, თუმცა ძველი ქართველი ოსტატები არასოდეს ყოფილან ბრმა მიმბაძველები. შეიქმნა ქართული ხელოვნების ისეთი შედეგები როგორცაა გელათისა (XII ს., Q-908) და ჯრუჭის II (XII ს., H-1667) სახარებები, ზაქარია ვალაშკერტელის სუნაქსარის (XI ს., A-648), ზატიკის (XII ს., A-734) ილუსტრაციები და სხვ., სადაც ეროვნულ საწყისებთან, მაღალგანვითარებული ქვეყნის საუკეთესო ტრადიციები იყო შერწყმული.³⁰ ამიტომაც ქართული წიგნის გაფორმებაში განუსაზღვრელად დიდი მნიშვნელობა ენიჭება ამ ინდივიდუალობის, ეროვნული თავისებურებების წინ წამოწევას. ავლენს რა ეროვნულ მიდგომას ხელნაწერის გაფორმების სხვადასხვა ელემენტის შერჩევის დროს, თუ სიუჟეტების იდეური შინაარსის გახნის მიმართულებით, მოქვის ხელნაწერის ოსტატი

ამით აღრმავებს კოდექსის ქართულ ხასიათს, უკავშირებს რა მას ძველ ქართულ მხატვრულ ტრადიციებს, რომელიც საუკუნეთა მანძილზე გამოიმუშავა ქართული ხელნაწერი წიგნის მხატვრულმა გაფორმებამ. პალეოლოგოსთა ეპოქა არა მარტო ძველისა და ახლის გადახლართვით გამოირჩევა, არამედ ამ ახლის გამოვლენის სხვადასხვა დონითაც, რადგან კონკრეტულ ისტორიულ პირობებში ეს ახალი ყველგან თავისებურად მჟღავნდებოდა.³¹

მტერთა მოძალემა XIII საუკუნეში კიდევ უფრო უწყობდა ხელს საქართველოსა და ბიზანტიის დაახლოებას სულიერ თუ მხატვრულ სფეროში. ძნელბედობის ხანაში ძლიერდება მოწინებელი დამოკიდებულება ბიზანტიური კულტურისადმი და უეჭველია, რომ მოქვის ოსტატმა პროტოტიპად გამოიყენა საუკეთესო ბიზანტიური ხელნაწერი ან უფრო სწორი იქნება თუ ვიტყვი, რომ იგი შეიქმნა რამდენიმე ხელნაწერის ბაზაზე, რომელთა შორის იყო როგორც სახარება, ასევე სხვა ხასიათის ხელნაწერები, აგრეთვე ხატმწერლობის ნიმუშები და თვით კედლის მხატვრობის ძეგლებიც, რაზედაც მეტყველებენ როგორც ილუსტრაციების ზომები, ასევე არქაული და მოწინავე იკონოგრაფიული რედაქციების თანაარსებობა, საზეიმო მინიატურების შერჩევის პრინციპი და სხვ.

მოქვის სახარების მხატვრული გაფორმების პროგრამა ამჟღავნებს პრინციპულ გადახვევას სხვა ასეთივე სახის დასურათებულ მანუსკრიპტებთან შედარებით. სიუჟეტებს, რომლებიც მოქვის კოდექსშია, ჩვენ მრავალ ქართულ და ბერძნულ ხელნაწერში ვხედავთ და თუმცა ზოგიერთი დეტალი ან კომპოზიცია ამ სახით ამ ხელნაწერებში არ არის დადასტურებული (მაგალითად, „ქრისტეს გენეალოგია“) ან იშვიათია (მაგალითად, „წინადაცვეთა“), ამას მაინც არსებითი მნიშვნელობა არ უნდა მივანიჭოთ, რადგან არც ერთი ხელნაწერის ილუსტრირება ზუსტად არასოდეს არ იმეორებს მეორეს, ყველა ისინი ილუსტრაციების გარკვეულ ციკლს შეიცავენ და ხელნაწერის გაფორმების უნიკალურ მოვლენას წარმოადგენენ. ხელოვნების ნიმუშებს შორის მინიატურა ყველაზე მდიდარ იკონოგრაფიულ სისტემასა და იშვიათ იკონოგრაფიულ სქემებს იძლევა.

საერთოდ, მოქვის სახარების იკონოგრაფია და სტილი ამჟღავნებს მთელ რიგ ახალ ტენდენციებს, რომლებიც XIII საუკუნის ბოლოსა და XIV საუკუნის ხელოვნებაში არსებულ ცვლილებებს უკავშირდება, მაგრამ, იმავე დროს, ეს არის ისეთი იკონოგრაფიული სქემებისა თუ სტილისტური ელემენტების მოტანა, რომლებიც თავის მხრივ X-XI საუკუნეების პროტოტიპებიდან მომდინარეობს; ზომ ცნობილია, რომ XIII-XIV საუკუნეებში სწორედ X-XI საუკუნეების ხელნაწერების ასლებს იღებდნენ.³² ფერწერის ისტორიამ იცის ორი ისეთი პერიოდი, როდესაც ძველი ნიმუშების ასლების გადაღება მხატვართა მთელი თაობის ამოცანას შეადგენდა.³³ ეს არის მაკედონელთა დინასტიის დროინდელი წიგნის ილუსტრაცია ე. წ. მაკედონური რენესანსი – IX საუკუნის I ნახევარსა და X საუკუნის I ნახევარში და მეორე – ე. წ. პალეოლოგოსთა რენესანსის ხანა XIII საუკუნის II ნახევრისა და XIV საუკუნის, რომელმაც კიდევ უფრო ფართო გავრცელება მიიღო, ვიდრე მაკედონური ხანის ხელოვნებამ.³⁴ ამ პერიოდში უპირატესობას ანიჭებენ ძვირფას ხელნაწერებს, რომლებიც მაკედონელთა და კომნენტა მმართველობის დროს იყო შესრულებული. თავის მხრივ, ეს ხელოვნება ელინისტური ან აღმოსავლური, სირიულ-პალესტინურ ნიმუშებს აღადგენდა, რამაც ტრადიციული თემატიკა და იკონოგრაფიული რედაქციები გაართულა, ძველი კომპოზიციები ახალი სახეებითა და დეტალებით გაამდიდრა.

ბიზანტიური ხელოვნების კლასიკურ ეპოქაში, ე. ი. XI საუკუნის II ნახევარი და ბოლო, როდესაც მან თავის უმაღლეს განვითარებას მიღწია, შეიქმნა ისეთი ცნობილი ხელნაწერები როგორცაა: პარიზის ეროვნული ბიბლიოთეკის Cod. gr. 74, Cod. gr. 64, Cod. gr. 115, ათონის დიონისიატის მონასტრის Cod. 587, სახარება სუნაქსარით ვატიკანის ბიბლიოთეკიდან Cod. gr. 1156, ლონდონის ფსალმუნი Add. 19352, ვენის ეროვნული ბიბლიოთეკის სახარება theol. gr. 154, გრიგოლ ნაზიანზელის თხზულებანი იერუსალიმის საპატრიარქო ბიბლიოთეკიდან Tαρσο 14, იერუსალიმის ბერძნული საპატრიარქო ბიბლიოთეკის ლიტურგიკული გრაგნილი Στασοιν 109, სახარება პარმის პალატინის ბიბლიოთეკიდან Cod. Palat. 5, ოქტატევა Vat. gr. 747 და სხვ.

მოქვის მინიატურების იკონოგრაფიული თუ სტილისტური თავისებურება ხშირად ამ ეპოქის ხელოვნების გამომახილია, იქნება ეს გარკვეული იკონოგრაფიული რედაქციები თუ ფართოფერმილიანი სახის დამკვდარი პროპორციების მქონე ფიგურები, ხაზგასმული სივრცობრივი ცეზურა თუ არქიტექტურული ელემენტების მარტივი ხასიათი და სხვა ნიშნები, რომლებიც მიუთითებენ მოქვის მინიატურების ამ პერიოდის პროტოტიპებზე. მინიატურებში აშკარაა ადრეული პროტოტიპების გამოყენება, თანაც ისეთი ნიმუშებისა, რომლებიც შესრულებულია კონსტანტინოპოლის მხატვრულ სკოლაში. მოქვის კოდექსთან მიმართებაში ამ მხრივ ძალზე საინტერესოა ათონის დიონისიატის მონასტრის ხელნაწერის Cod. 587 და პარიზის ეროვნული ბიბლიოთეკის სახარების gr. 115 მხატვრულ-დეკორაციული სისტემისა და იკონოგრაფიული თუ სტილისტური თავისებურებების შედარება მოქვის ხელნაწერთან.

დიონისიატის მონასტრის Cod. 587 ლექციონარია, რომელიც 1059 წელს შეიქმნა და იგი კონსტანტინოპოლის სასახლის სკრიპტორიუმიდან მომდინარეობს.³⁵ ხელნაწერს ასურათებს 74 მინიატურა. მცირე ზომის მინიატურების უმრავლესობა შემოფარგლულია ორმაგი ღურჯი და წითელი გრაფიკული ხაზით. კომპოზიციები გაწონასწორებული ხასიათისაა. მახარებელთა გამოსახულების მოჩარჩოება დიდი დეკორაციულობით ხასიათდება. ამავე დროს, არეებზე მოთავსებულია ცალკეული სიუჟეტური სცენები. ოქროს ძირითად ფონზე ღია ნათელი ფერადოვანი გამა ნაზი ფერების შეხამებით იგება. იკონოგრაფიული ანალიზის დროს არაერთხელ აღენიშნავდით მოქვის სახარების იკონოგრაფიული სქემების სიახლოვეს დიონისიატის კოდექსის მინიატურებთან, ზოგჯერ იდენტურია მთლიანად სქემა: პირშიშველა იუდა „იუდას ამბორში“, რომელიც აგრეთვე ყურის მოჭრის ეპიზოდსაც შეიცავს,³⁶ „ამაღლება“ ხდება ორი ანგელოზით, თუმცა ქვემოთ ღვთისმშობლის გვერდით არც ერთი ანგელოზი არ არის,³⁷ ქრისტე ყველა სცენაში მოცემულია გრაგნილით და ა. შ. თუმცა არის ისეთი დეტალებიც, რომლებიც არ არის მოქვის მინიატურებში, მაგალითად, იოანე აჩვენებს ხალხს ნაჯახზე. კომპოზიციური აგების ხერხები და სივრცობრივი სიმეჩხერის ფართო გამოყენება აახლოებს ამ ორი ხელნაწერის მინიატურებს. კომპოზიციური აგების ხერხების სიახლოვე ჩანს ისეთ დეტალშიც, როგორცაა ფიგურათა დაჯგუფება. წინ მთელი სიმაღლით მოცემული სამი ფიგურის უკან სიმრავლის გადმოსაცემად მხოლოდ თავების წვეროებია. ყოველივე ამას ემატება ისიც, რომ ხელნაწერის გაფორმების სისტემა შეიცავს „ღვთისმშობლის მიძინების“ კომპოზიციას.³⁸

პარიზის ეროვნული ბიბლიოთეკის ხელნაწერი gr. 115 არის მცირე ფორმა-

ტის სახარება (16288X12088),³⁹ დასურათებულია 70-მდე მინიატურით, აქედან მესამედი მინც დაზიანებულია; გადაწერილია ლამაზი კალიგრაფიული ხელით, მინუსკულით, 19 ხაზი ერთ გვერდზე. ხელნაწერის ფართო არეები და ტექსტის განთავსება ფურცელზე საზეიმო ხასიათის შექმნას უწყობს ხელს. სცენების უმრავლესობა ცალკე დამოუკიდებელი კომპოზიციითაა მოცემული, თუმცა წერილი გრაფიკული ხაზით შემოსაზღვრული მოჩარჩოების გარეშე მინდორზე მოთავსებული სცენებიც არის. კ. პასხუ ემზრობა ხელნაწერის გაფორმების დათარიღებას X საუკუნით (გ. მილე, ა. გრაბარი, კ. ვაიცმანი), ხოლო ვ. ლაზარევი ხელნაწერის მინიატურებს XI საუკუნის უკანასკნელ მესამედს მიაკუთვნებს.⁴⁰ გ. მილე აგრეთვე თვლის, რომ მას აღმოსავლური ორიენტაციის პროტოტიპი უდევს საფუძვლად.

როგორც უკვე აღნიშნეთ, ამ ხელნაწერში, უპირველეს ყოვლისა, დასურათების იგივე სისტემაა მოცემული, რაც მოქვის სახარებაში. სახარების ეპიზოდები თანმიმდევრულად დასურათებულია მათეს სახარებაში და მომდევნო სახარებებში სიუჟეტები შერჩევითაა მოცემული. სცენებისათვის დამახასიათებელია მრგვალი მოხაზულობის უწვერულვამო ახალგაზრდა სახეები, დამჯდარი პროპორციები, ქრისტეს ზომები გაზრდილია სხვა ფიგურებთან შედარებით, ეს სახეები და ტიპები გვაგონებენ ვენის გენეზისის, სინოპის, რაბულას, როსანოს სახარებების ტიპებსა და სახეებს. სცენების მონაწილე პერსონაჟთა რაოდენობა მინიმუმამდეა დაყვანილი. არქიტექტურული პეიზაჟი უგულვებელყოფილია, იგი მხოლოდ ორ მინიატურაშია გამოყენებული და ანტიკური ხასიათისაა. ანტიკური ტრადიციები იჩენს თავს ფარდის შემოტანაშიც „პეტრეს სილდრის განკურნების“ სცენაში.⁴¹ კოლორიტში გამოიყენება ნაზი ფერები, თუმცა ჭარბობს წითელი. სცენების იკონოგრაფიული სქემები მოქვის სახარების მინიატურების მსგავსია. მრავალი სცენა განკურნებათა სასწაულებს ასურათებს; „იოსების II სიზმარი“ და „ეგვიპტეს გაქცევა“ ასევე ერთ კომპოზიციამაა გაერთიანებული; ფართოდ გამოიყენება სივრცობრივი ცეზურა, დიდი პაუზები ფიგურებს შორის; მსგავსია ფიგურათა დაჯგუფების ზერხები და სხვ. ეს შესანიშნავი ხელნაწერი კონსტანტინოპოლის სკრიპტორიუმიდან მომდინარეობს. სწორედ ასეთი ხელნაწერებიდან იღებდნენ ადრეპალეოლოგოსთა დროის ოსტატები ცალკეულ შემოქმედებით იმპულსებს. აქედან იღებდნენ ისინი არქიტექტურული კულისების სივრცობრივ ფორმებს, დრაპირების მოტივებს, ცალკეული ფიგურის მოძრაობას, რაკურსების სხვადასხვა სახეს და სხვ. ვ. ლაზარევის აზრით, კახრიე-ჯამეს იკონოგრაფიული სქემები Paris gr. 115 ხელნაწერიდან შეიძლება ყოფილიყო აღებული.

საინტერესოა ამ მიმართულებით ტრაპეზუნტის სახარების განხილვაც.⁴² აღმოსავლური, მცირეაზიური ნიმუშების გაელენა იჩენს თავს ამ ხელნაწერის მინიატურებში. მინიატურათა ფართო ჩარჩოები, ოქროს ფონები, მსხვილი, მყარად მდგარი ფიგურები, თავისუფალი ფერწერული შესრულების მანერა მიუთითებს ამ ხელნაწერში მაკედონური აღორძინების ხანის კოდექსების გამოყენებაზე, რომლებიც შესრულებული იყო კონსტანტინოპოლში. გამომსახველი სახეები დაეღმებული გამოხედვით, მინიატურების არცთუ ისე ჩვეულებრივი იკონოგრაფია, სიუჟეტის დაწერილებითი თხრობითი ხასიათი, უნდა მიუთითებდეს მცირეაზიური, კაპადოკიის ფრესკების გავლენაზე.⁴³ სტილის მხრივ ტრაპეზუნტის მინიატურები აშკარა სიახლოვეს მოქვის სახარებასთან აშუღვენებენ. ოქროს ფონების ბრწყინვალეობა, ჯგუზი ფიგურები, მოციქულები შარავანდების გარეშე,

თვით ღვთისმშობელიც სცენაში „ქორწილი გალილეას კანაში“ მოცემულია შარავანდის გარეშე და, რაც მთავარია, სივრცობრივი ცეზურის ფართოდ გამოყენება, რაც ხელს უწყობს სიუჟეტის ცხადად წაკითხვას.

კიდევ მრავალი ხელნაწერის დასახელება შეიძლება X-XI საუკუნის ნიმუშებიდან, რომელიც გამოძახილს პოულობს მოქვის სახარების იკონოგრაფიასა და სტილში. ხელნაწერში შენარჩუნებულია X-XI საუკუნეების მხატვრული მიდგომა – შედარებით დაბალი ფიგურები დიდი თავებით, ზოგჯერ ძალზე მარტივი კომპოზიცია 2-3 პერსონაჟით, არქიტექტურული ფონები გამოყენებულია მხოლოდ აუცილებელ შემთხვევაში და ძირითადად არის ოქროს ფონები, დიდია სივრცობრივი სიმეჩხერე და სხვ. ყოველივე ეს უეჭველს ხდის, რომ, ერთი მხრივ, მოქვის სახარების ოსტატი იმპულსებს იღებს X-XI საუკუნეების ხელნაწერებიდან, ხოლო, მეორე მხრივ, კარგად გრძნობს პალეოლოგოსთა ხანის სტილის სიახლეებს და შემოქმედებითად ითვისებს მას. მიუხედავად ადრეული ხანის პროტოტიპების ასეთი გავლენისა, მოქვის მინიატურებში თავს იყრის განვითარების ის მოწინავე ტენდენციები, რომლებიც XIII საუკუნის ბოლოს მომწიფებულ იკონოგრაფიასა და სტილში აღინიშნება, დაკავშირებულია სტილის სიახლეებთან, რომლებიც კონსტანტინოპოლის მხატვრული სკოლიდან მომდინარეობენ. ეს კავშირი მყდრად ბევრ რამეში: მინიატურების მოხერხებულ განლაგებაში ფურცელზე და კიდევ უფრო გამომსახველ მიმართებაში ტექსტთან და საერთოდ გვერდთან, ოქროს ფონების ფართო გამოყენება, ძველი იკონოგრაფიული სქემების ამოტივტივება, მრავალშრიანი ფერწერული მანერა; საერთო ნიშნები თავს იჩენენ თანხმობის კანონების 5 ფურცელზე განაწილების ხერხებში და თვით დეკორაციული გაფორმების ხასიათშიც (ორნამენტული მოტივების ტიპები, ინიციალების ფართო გამოყენება და სხვ.). ყველა მომენტში ჩანს მისწრაფება მრავალფეროვნებისაკენ, მრავალფიგურიანი სცენების ეპოქური გაფართოებისა და გამდიდრებისაკენ, გრძნობათა ნიუანსების ზუსტი გადმოცემისაკენ; დინამიკით დატვირთული სიუჟეტები, სივრცის გაღრმავება პლანების მეშვეობით, ფორმის მოცულობრივი გააზრება, თეთრას ჭარბი გამოყენებით მათი დამუშავება – პალეოლოგოსთა ხელოვნების სიახლეებზე მეტყველებს. ელინისტური სამყაროდან მომდინარე მხატვრულმა მიდგომამ, რომელიც პალეოლოგოსთა აღორძინების ხანის ხელოვნების დაუმრეტელ წყაროს წარმოადგენდა, ახალი იმპულსები შესძინა ამ ხელოვნებას. მთელი XIII საუკუნის მანძილზე ადგილი ჰქონდა სტილის განვითარებას, რომლის ახალი კონცეფციები საბოლოოდ ფორმდება 1300 წლის ახლოს კონსტანტინოპოლში.⁴⁴

მოქვის სახარების მინიატურები სიახლოვეს ამჟღავნებენ XIII საუკუნის ბოლოსა და XIV საუკუნის დასაწყისის ბიზანტიური ხელოვნების ისეთ ნიმუშებთან, როგორცაა Cod. Ivron 5, Paris gr. 54, ვატოპედის ოქტატევა Cod. 602/515, Burney 20, греч. 101, იობის წიგნი იერუსალიმის საკატარაქო ბიბლიოთეკიდან (Ταρου 5), 1300 წლის ფსალმუნი ნიუ-იორკის ეროვნული ბიბლიოთეკიდან, Vat. gr. 1158, Vat. gr. 1208, სტავრონიკიტას Cod. 46, 40 წამებულის ხატი D O-დან, სახარება ოქსფორდის ბოდლის მუზეუმის ბიბლიოთეკიდან (Barocci 29), დონისიატის მონასტრის Cod. 65, ვერის გარდამოხსნის ხატი სტოკლეს კოლექციიდან (ბრიუსელი), კარედი ხატი ხილანდარიდან, სინას მთის მოზაიკური ხატი 16 სცენითა და სხვ. ყველა ეს მანუსკრიპტი თუ ხატი განვითარების ერთი ეტაპის ნიმუშებია, თუმცა ისინი სხვადასხვა ეროვნულ სკოლებსა და სახელოს-

ნოებს ეკუთვნის. აქვე უნდა დავმატოს XIII საუკუნის ბოლოს სომხური ხელნაწერი წიგნის გაფორმებაც, რომლის მინიატურების კომპოზიციური აგების თავისებურება, ფორმის ფერწერული დამუშავების ხერხები და სცენების ემოციური დატვირთულობა სტილის სიახლეების მაჩვენებელია და ეხმაურება მოქვის მინიატურების სტილს. ყველა ნიმუშის უფრო დაკვირვებული შესწავლა საშუალებას იძლევა შევნიშნოთ, რომ ამ საერთო ნიშნების ფარგლებში მათში არსებობს სხვაობაც, რაც საშუალებას გვაძლევს წარმოვიდგინოთ სტილის თანმიმდევრული განვითარება XIII საუკუნის ბოლოსა და XIV საუკუნის დასაწყისის პერიოდში. მათი განსხვავებული მხატვრული ოსტატობის დონეც ისეთ მკვეთრ შემოქმედებით დაძაბულობას ასახავს, რომლის დროსაც ყველაზე უფრო სრულფასოვან გამომქლადენებას პოულობს დროის მრავალფეროვანი ტენდენციები და გამოვლენის ხარისხიც სხვადასხვაა.

ერთერთ ძირითად ძეგლს XIII საუკუნის მოწინავე სტილის დახასიათებისათვის წარმოადგენს Iviron 5-ის ხელნაწერი.⁴⁵ ამ ხელნაწერს ბევრი მკვლევარი XII საუკუნით ათარიღებდა, ხოლო გ. მილე და დ. აინალოვი, კ. ვაიცმანი და ვ. ლაზარევი მას XIII საუკუნის უკანასკნელი მესამედის ძეგლად მიიჩნევენ. იგი გადაიწერა და ილუსტრაციებით შეიმკო, როგორც ვარაუდობენ, კონსტანტინოპოლში 1286-1287 წწ. და ეკუთვნოდა ვინმე სპანოპულისის, რომლის გვარი დიდ როლს თამაშობდა დედაქალაქის პოლიტიკურ ცხოვრებაში. ხელნაწერი დასურათებულია 37 მინიატურით და სახარების ციკლის გარდა, შეიცავს მინიატურებს ცალკე გვერდებზე: „აბრაამის სტუმართმოყვარეობა“ (ფ. 457v), მახარებელთა პორტრეტები (ფფ. 136v, 218v, 357v, 458) და მინიატურას „დონატორი იოანე სხიმახი ღვთისმშობელს მიჰყავს ტახტზე მჯდომარე ქრისტესაკენ“ (ფ. 457r); როგორც გ. მილე აღნიშნავს, სახარების სცენათა უმრავლესობის იკონოგრაფიას უშუალო კავშირი აქვს წმინდა კონსტანტინოპოლურ ტრადიციებთან, თუმცა ზოგიერთი დეტალი მიუთითებს, რომ მხატვარი ძველი ნიმუშებით სარგებლობდა.

მოქვის ხელნაწერის მინიატურების იკონოგრაფიული რედაქციები და სტილი უშუალო სიახლოვეს ამჟღავნებენ Iviron 5-თან, თუმცა იკონოგრაფიაში ივირონის კოდექსში უფრო მეტი დეტალიზაცია აღინიშნება. ფორმის დამუშავების ხასიათი, საერთო კომპოზიციური გადაწყვეტები ამ ხელნაწერში სტილის ახალი ტენდენციების მაჩვენებელია. ივირონის კოდექსში, როგორც კომპოზიციის მარჯვნივზე სიუჟეტს, პლანებად დალაგებულ მთებსა და შენობებს უფრო დიდი ადგილი უჭირავთ და იგი ერთ მთლიანობაში აღიქმება ფიგურებთან ერთად, რაც ხელს უწყობს მათ წარმოდგენას გარემოში. ამავე დროს, აქ არის მრავალფეროვანი ნაგებობანი გაერთიანებული კედლებით, ველუმებით, წამოყუდებული კლდოვანი მთები და სხვ. სივრცობრივი ცეზურაც ისე აქცენტირებული არ არის; ამიტომ ხეებით, მთებითა და არქიტექტურით დატვირთული კომპოზიციები უფრო დინამიკურია. ურთიერთობა ფიგურებსა და ლანდშაფტს შორის ხაზგასმულად სივრცობრივი ხასიათისაა; სამოსლის გააზრება, რომელიც ბუნებრივი ნაოჭების სახით ეშვება, საშუალებას გვაძლევს ვივარაუდოთ მათ მიერ დაფარული სხეულის სიმრგვალე, თუმცა ნაოჭების ნახატი არ ამჟღავნებს ისეთ ექსპრესიას როგორც ეს მოქვეშია, განსაკუთრებით მის პირველ ოსტატთან. ამაში ვლინდება კიდევ ივირონის კოდექსის უფრო ადრეული თარიღი. ფერი უფრო ინტენსიურია და მედერი — ოქროს ფონზე ლურჯი, ყვითელი, მწვანე,

ღვინისფერი, იასამნისფერი და წითელ ფერთა ჟღერადობით. 37 მინიატურიდან 10-მდე ეძღვნება განკურნებას, რაც მიუთითებს განსაკუთრებულ ყურადღებაზე ამ სასწაულებიანად. იმ სახელებში, რომლითაც აღინიშნება Iviron 5-ის მინიატურების შესრულების მანერა, ელინისტური გამოძახილი ივრძნობა (შეად. Paris gr. 510), რომელიც ალბათ ნასესხებია X საუკუნის ხელნაწერებიდან, რომელთა საფუძველზეც შეიქმნა ახალი სტილი.⁴⁶

სტილის განვითარების შემდგომ ტენდენციებს გვიჩვენებს ხელნაწერი პარიზის ეროვნული ბიბლიოთეკიდან gr. 54, რომელიც შესრულებული უნდა იყოს პროვინციულ სკოლაში კონსტანტინოპოლური ხელნაწერის მიბაძვით.⁴⁷ გ. მილეს და ვ. ლაზარევის იგი მაკედონური წარმოშობის ძეგლად მიაჩნია. ხელნაწერი შესრულებული უნდა იყოს XIII საუკუნის უკანასკნელ მეოთხედში. ვ. ლაზარევის აზრით, Iviron 5 და gr. 54 ერთი პროტოტიპი უდევს საფუძველად, რაზედაც მეტყველებს მახარებელთა სახეებისა და ზოგიერთი სცენის ზუსტი გამოვლენა. სივრცობრივი მომენტი ამ ხელნაწერში გამოვლენილია უფრო ცხადად. გაძლიერებულია ფიგურების მოძრაობა, ზოგჯერ კომპოზიციაში გაბერილი სამოსლის ხასიათი მნიშვნელოვნად უსწრებს წინ მომწიფებულ პალეოლოგოსთა სტილის ძირითად პრინციპებს, ეს განსაკუთრებით ივრძნობა მახარებელთა ფიგურების თამამ გადმოცემაში.

სახარება და სამოციქულო რუსეთის ეროვნული ბიბლიოთეკიდან греч. 101,⁴⁸ იმავე სკრიპტორიუმიდან უნდა იყოს გამოსული, რომლიდანაც გამოვიდა ლონდონის Burney 20-ის ხელნაწერი.⁴⁹ როგორც греч. 101 ხელნაწერის შესწავლამ აჩვენა, იგი XII საუკუნის ნიმუშია, მაგრამ XIII საუკუნის ბოლოს, მფლობელმა, არ მოერიდა რა ტექსტიანი ნაწილის დაზიანებასაც კი, მინიატურები გადააწერინა მხატვარს. მახარებელთა და მოციქულთა ფიგურები თავისუფლად არის გაშლილი სივრცეში; ფართო ნაოჭები ფერწერულად ეშვება ძირს, რომელთა ბოლოები ქმნიან მოუსვენარ ზიგზაგებს. ფიგურები ასეთ სამოსელში გაიაზრება მოცულობრივად. განსაკუთრებით მრავალფეროვნებას იჩენს არქიტექტურა. ტრადიციული ორფერდა სახურავის მქონე სახლების გარდა, მოცემულია პორტიკები კოლონებით, გაღუნული კედლები, კედლები პერსპექტივაში მინიშნებული კარნიზებით, კოლონებზე გადაფრიალებული ველუმები. ყველა არქიტექტურული ელემენტი სამგანზომილებიანია, თუმცა მოკლებულია მკაცრ სივრცობრივ კოორდინაციას ფიგურებსა და საგნებს შორის და მხატვარი ერთიან სივრცობრივი გაერმოს შთაბეჭდილების შექმნას ვერ აღწევს. ასეთი გაგება სივრცისა ტიპურია პალეოლოგოსთა ხანის ფერწერისათვის.

მოქვის სახარების მინიატურების სტილთან შესადარებლად შეიძლება მოვიყვანოთ ერთი ბერძნული ხელნაწერი, რომელიც ამჟამად დაცულია ნიუ-იორკის საჯარო ბიბლიოთეკაში. ეს არის ფსალმუნის ხელნაწერი Gr. Ms. 1⁵⁰, რომელიც შესრულებულია პროვინციულ სკრიპტორიუმში 1300 წელს და რომელიც ცხადყოფს იმ პროცესების ერთიანობას, რაც პალეოლოგოსთა ხანის ხელოვნების განვითარებაში მიმდინარეობს. უპირველეს ყოვლისა, ფსალმუნის მინიატურების თითოეული კომპოზიცია მარტივი მოჩარჩოების ხაზით არის შემოფარგლული და წარმოადგენს ერთ სიუჟეტს. არქიტექტურა არ ფარავს ფონს და იგი შედარებით მარტივი სახისაა. ფიგურები მოცემულია 3/4 ბრუნით, სამოსლის ნახატი ქმნის მოცულობრივ ფორმებს. სამოსლის ბოლო მოსეს ისევე აქვს გადაგდებული ხელზე (ფფ. 193, 368v და სხვ.), როგორც ქრისტეს მოქვის

ხელნაწერის მრავალ სცენაში. ფსალმუნის სახეები და ფორმის დამუშავების თავისებურება ბევრ საერთო პოულობს მოქვის მინიატურებთან.

მოქვის მინიატურებთან დიდ იკონოგრაფიულ და სტილისტურ სიახლოვეს ამჟღავნებს კარედის მორთულობა ხილანდარიდან (ათონი, XIII ს. ბოლო).⁵¹ ოქროთი მოჭედით ხატზე ოთხკუთხა და მრგვალ მოჩარჩოებაში მოთავსებულია 24 მინიატურა. მინიატურები შესრულებულია ეტრატზე და ზემოდან დაფარულია მინით.

პირველი შეხედვისთანავე იგრძნობა, რომ მოქვისა და ხილანდარის მინიატურები ერთი დროის ნაწარმოებია; ამ შთაბეჭდილების შექმნას, უპირველეს ყოვლისა, ხელს უწყობს მინიატურების ფერადოვანი წყობა. ბევრ მინიატურას პირდაპირი ანალოგი მოეპოვება მოქვის მინიატურებში. მრავალი სცენა ორივე ძეგლში მოცემულია იდენტური იკონოგრაფიული რედაქციით ან დეტალებში ხდება დამთხვევა: „ხარებაში“ ღვთისმშობელი ფეხზე მდგომარე წინ მიმართული ხელისგულით; „ლაზარეს აღდგინებაში“ მხოლოდ ერთი მსახურია, რომელიც ცხვარზე იჭერს ხელს; „ფერისცვალებაში“ მოციქულები მოცემულია მრავალფეროვან მოძრაობებში; იერუსალიმი მარტივი კოშკის სახითაა გამოსახული; „ფერქთა ბანაში“ ქრისტე აკურთხებს, „იუდას ამბროში“ იუდა ახალგაზრდა ჭაბუკია და ა. შ. თუმცა არის ისეთი სცენები, რომელიც არ არის მოქვის ხელნაწერში ან სულ სხვა იკონოგრაფიული სქემითაა მოცემული. მაგალითად, ხილანდარის კარგი შეიცავს „მოგვთა თაყვანისცემას“ ცალკე მინიატურის სახით, მინიატურას „ქრისტე ჯვრის წინ“; „საიდუმლო სერობა“ იცავს განსხვავებულ იკონოგრაფიულ ვერსიას, ხოლო „ფერქთა ბანაში“ გამოყენებულია მოციქულთა განსხვავებული დაჯგუფების ხერხი. კარედის ოსტატი ირჩევს ლაკონიურ კომპოზიციებს, სადაც მოციქულთა რაოდენობა მინიმუმამდეა დაყვანილი ან სასწაულის მოწმე მოციქულები და იუდეველები საერთოდ არ გამოისახებიან, მაგალითად, „თომას ურწმუნობა“ მოცემულია მხოლოდ თომასა და ქრისტეს ფიგურებით. თომა ჭრილობაში ყოფს თითს, ისევე როგორც მოქვის მინიატურაზე (ფ. 322v).

ხილანდარის კარედის მინიატურებში თვალში საცემია სინათლით სავსე კომპოზიციები, რასაც ფერების შერჩევით ხასიათი ქმნის. ოქროსფერ საფუძველზე ცისფერი, ღურჯი, ნაცრისფერი, იასამნისფერი, ღია მწვანე, წითელი ტონები ქმნიან დახვეწილ ფერადოვან შეთანხმებებს. თეთრას ჭარბი მოდელირების მეშვეობით ფერთა ეს გამა მინანქრის უღერადობას დებულობს. ბიზანტიურ ხელოვნებაში ეტრატზე ფერების დადების მანერასა და ფერადოვან შეთანხმებებში ხშირად იგრძნობა მინანქრის გავლენა მინიატურაზე. განსაკუთრებით იმ ხელნაწერებში, რომლებიც კონსტანტინოპოლის სკრიპტორიუმებს უკავშირდებოდა.⁵² არის ხასიათის ისეთი განსხვავებანიც მოქვის ხელნაწერებთან, რომელიც მათ საფუძველში სხვადასხვა პროტოტიპს გულისხმობს. ხილანდარის მინიატურებში არ იგრძნობა დიდი სივრცობრივი პაუზები, ფონები შედარებით დატვირთულია ფიგურებით და კომპოზიციურად კარგად არის შეთანხმებული მოჩარჩოების ოთხკუთხედ თუ მრგვალ კონფიგურაციასთან. წრეში ჩაწერილ კომპოზიციებში ფიგურათა მოძრაობები იმეორებენ წრიულ მოძრაობას, ხოლო ოთხკუთხედ ფორმაში განთავსებული კომპოზიციები ცენტრალური აგების მეშვეობითა და შემხვედრი მოძრაობების წყალობით, ავსებენ მთელ სასურათო სიბრტყეს. 3/4 ბრუნით მოცემული ფიგურების სილუეტი კიდევ უფრო მოქნილია და დინამიკით დატვირთული. თეთრას მონასმები სქლადაა დადებული სხეულის

ამობურცულ ნაწილებზე, თავისუფლად დაშვებული სამოსლის ნაოჭები შემოფარგლავენ მოცულობრივ ფორმას (კარედის შესრულებაში სავარაუდოა ორი ოსტატის მონაწილეობა).

ქართველი მხატვარი ეფრემი ტოლს არ უდებს ბერძენ ოსტატს ნათელი და შუქით სავსე ფერთა შერჩევით, განსაკუთრებით ლამაზი ცისფერის ჭარბი გამოყენებით, ფორმის შექმნელი ზუსტად მიგნებული მონასმის ძალით, მრავალფეროვანი კომპოზიციების მოხერხებული აგებით და მაინც ბერძენი ოსტატის რაფინირებულ ხელოვნებასთან შედარებით ქართველი ოსტატის ნამუშევარი რამდენადმე მშრალია, რაც მკვლავნდება გადათეთრებულ ტონთა შეთანხმებაში, დინამიკის უფრო შენელებულ რიტმში. ხილანდარის დიპტიქონში ჩვენს ალტაცებას იწვევს ნახატის ოსტატობა, ფერის სიმდიდრე, ფერწერის ბრწყინვალეობა და მინიატურების არაჩვეულებრივი შეთანხმება მოჩარჩოებასთან; მისი ფიგურები მსუბუქია და თავისუფლად მოძრაობენ, მათი სამოსლის ნაოჭები ლამაზად ეშვება ძირს, მოსასხამების ბოლოები გაფრიალებულია, სცენები მოქმედებითა და მოძრაობით არის სავსე. ეს არის გამოცდილი ოსტატის ხელი, რომელმაც ორგანულად გაითავისა პალეოლოგოსთა სტილის სიახლეები.

რაც შეეხება მოქვის ხელნაწერის მინიატურებსა და კახრიე-ჯამეს (1316-1321)⁵³ ფრესკებისა და მოზაიკების ურთიერთმიმართების საკითხს, რა თქმა უნდა, კახრიე-ჯამეს მოხატულობის სტილი მომწიფებულ პალეოლოგოსთა ფერწერის ნიშნების მატარებელია; მის კედლებზე ღვთისმშობლის ცხოვრებისა და ქრისტეს ბავშვობის ციკლი და ქრისტეს სასწაულის სცენებია წარმოდგენილი. ღვთისმშობლისა და ქრისტეს ბავშვობის სცენებში ფართოდ გამოიყენება აპოკრიფული წყაროები. არქიტექტურული ფორმები რთული და მდიდრული ხასიათისაა; ფიგურები გამოირჩევიან დაგრძელებული და დახვეწილი პროპორციებით; თითქოსდა ქარის ქროლვაზე აფრიალებული გაბერილი სამოსლების ნახატი ნერვული და ექსპრესიულია. საერთო განწყობილება ავლენს არაჩვეულებრივად დიდი, ვიდრე XIII საუკუნის ბოლოს ხელოვნებაში სირბილესა და ლირიზმს, ამიტომ ზოგიერთი სცენა (უპირველეს ყოვლისა, ქრისტეს ბავშვობის) თითქმის უნარულ კომპოზიციებს უახლოვდება. განსაკუთრებით საინტერესოა სივრცის გააზრება, როცა ფიგურები და ლანდშაფტი ერთიან სივრცობრივ გარემოში გააზრება, მკლერი ფერების – ლურჯის, მოოქროსფრო-ყვითელის, ზურმუხტისფერ-მწვანის, იასამნისფერის, მოვარდისფრო-წითელის, მონაცრისფრო-იისფერი და სხვ. ნახევარტონების ურთიერთშეთანხმება მას მინანქრის ძვირფას ნიმუშებს უახლოვებს. კოლორიტთან ერთად მისი ყველაზე უფრო მნიშვნელოვანი მხარეა დახვეწილი კომპოზიციური რიტმი, რაშიც აქ მოღვაწე მხატვართა დიდი ნიჭიერება იგრძნობა და, მიუხედავად იმისა, რომ აქ მხატვრების დიდი სახელოსნო მუშაობს, იგი ერთი მხატვრის ჩანაფიქრს წარმოადგენს და სტილისტური ერთიანობითაა გაყენებული; მოქვთან მიმართებაში განსაკუთრებით საინტერესოა ძველი ალტქმის წინაპრებზე ყურადღების გამახვილება. კახრიე-ჯამეს მოზაიკებსა და ფრესკებში ფორმა დახვეწილი და მოძრავია, მასთან შედარებით მოძრაობა მოქვის მინიატურებში უფრო შენელებულია. მინიატურებში სამოსლის ნაოჭები თუმცა გაფრიალებულია, მაგრამ კახრიე-ჯამეში მას ძლიერი ექსპრესიული ხასიათი აქვს. მოძრაობითაა გაყენებული სამოსლის გაფრიალებული ბოლოები, ველუმები. მოქვის მინიატურების სამოსლის ნაოჭების ნახატი ზოგჯერ ანალოგს პოულობს კახრიე-ჯამეს ფერწერაში. მაგალითად, ქრისტეს სამოსლისა

(ფ. 18v) და იოსების სამოსლის⁵⁴ ნახატის შედარება იძლევა ამის მოსაზრების გამოთქმის საშუალებას და მაინც, კახრიე-ჯამეს დახვეწილი სტილი დიდად ემიჯნება მოქვის მინიატურების უფრო მოუხეშავ სტილს.

კახრიე-ჯამეს მოზაიკებს შორის განსაკუთრებული ადგილი „ღვისუსის“ კომპოზიციას უჭირავს, რომელიც ამკობს შიდა ნაეის აღმოსავლეთ კედელს. მოზაიკა უკავშირდება გარდაცვლილის კულტს.⁵⁵ მასზე გამოსახულია ღვთისმშობელი, რომელიც ქრისტეს სთხოვს გარდაცვლილთა ცოდვების შენდობას. ღვთისმშობელის წინ მუხლებზე დაჩოქილი, ვედრებით ხელგაწვდილი ისააკ კომწენოსია, ხოლო ქრისტეს სიახლოვეს, ასევე ვედრებით მუხლმოყრილი მონაზონი მელანიაა. როგორც დაამტკიცა პ. ენდერეუნდმა, ეს მელანია იყო მარია პალეოლოგი, იმპერატორ მიხეილ VIII პალეოლოგის ქალიშვილი და გერი იმპერატორ ანდრონიკე II-ისა. ქრისტესა და ღვთისმშობლის ტიპაჟში არქაული ნიშნები იჩენს თავს.⁵⁶ მათი ფიგურები დამოკლებული პროპორციებით ხასიათდებიან და მოკლებულნი არიან იმ ელემენტურობას, რომელიც ტიპურია პალეოლოგოსთა ხანის ხელოვნებისათვის. ამ მოზაიკის შემქმნელი უთუოდ ბაძავდა უფრო ძველ ნიმუშებს და თუ ქრისტეს თავსა და ტიპში შეიძლება დავინახოთ XIV საუკუნის სტილის ნიშნები, ღვთისმშობლის სახე სრულიად კომენტა ეპოქის ტრადიციებში ჯდება.⁵⁷ შედარეთ ღვთისმშობლის სახეს მინიატურიდან „ლუკა მახარებელი და ღვთისმშობელი“ (ფ. 161v). სედიტა და ლირიზმით საეცე ეს სახეები თითქმის იდენტურია როგორც თავისი მოძრაობით, ისე განწყობილებით.

კახრიე-ჯამეს კომპოზიციების დინამიკა გაძლიერებულია მოქვის მინიატურების სცენების დინამიკასთან შედარებით, ეს გასაგებიცაა, რადგან იგი თანდათან იზრდებოდა XIV საუკუნის შუახანებისაყენ, რაც XIV საუკუნის სტილის განვითარებას ასახავდა. ხორას მოზაიკებისა და ფრესკების რთული სცენები, ექსპრესიული მოძრაობანი ანალოგებს XIV საუკუნის I ნახევრის ნიმუშებში პოულობს.

თავისებური იყო სომხური ხელნაწერი წიგნის გაფორმების ხასიათი XIII საუკუნის ბოლოს, ხელნაწერი წიგნისა, რომლის მხატვრული დეკორი ასე მდიდარი იყო ადგილობრივი მხატვრული ტრადიციებით.⁵⁸ ამ პერიოდის სომხური ხელნაწერი წიგნი და განსაკუთრებით, კილიკიის სკოლა ასახავს მთელ რიგ ნიშნებს, რაც ნიშანდობლივია ამ დროის ბიზანტიური ფერწერისათვის. სტილის ახალი ტენდენციები აქ ბიზანტიური გავლენის გარეშე არ განვითარებულა, პირიქით, ბიზანტია ყოველთვის დიდ როლს თამაშობდა კილიკიაში.⁵⁹ ტოროს როსლინმა (XIII ს. 60-იანი წლები) შეითვისა და შემოქმედებითად განავითარა მაკედონთა და კომენტა ეპოქის ბრწყინვალე მიღწევები, ახალ საფეხურზე აიყვანა თავისი წინამორბედების კლასიკური ჩვევები.⁶⁰ მისი ილუსტრაციების სტილსა და იკონოგრაფიაში თავისებურ გარდატეხას პოულობს ფორმირების პროცესში მყოფი პალეოლოგოსთა სტილის სიახლეები. XIII საუკუნის 80-იან წლებში სომხურ მინიატურაში ტოროს როსლინის გაწონასწორებულ და რამდენადმე თავშეკავებულ შემოქმედებას ცვლის უფრო დრამატული და დინამიკური ხელოვნება.⁶¹ ამ ხანის ხელნაწერებისათვის – ჩაშოცი ანუ სადღესასწაულო ლექციონარი (1286 წ., მატენადარანი №979), 1287 წლის სახარება (მატენადარანი №197), სახარება, რომელიც დაახლოებით 80-იან წლებში შესრულდა (მატენადარანი №9422) და ე. წ. 8 მხატვრის მიერ

შესრულებული სახარება (მატენადარანი №7651) – დამახასიათებელია არაჩვეულებრივი მდიდრული და მრავალფეროვანი გაფორმება, ტენდენცია აფექტისაკენ, განცდების აქცენტირებისაკენ, რომელიც აშკარადაა გამოხატული ჟესტის, მოძრაობის საშუალებით და პერსონაჟის შინაგან მდგომარეობას ავლენს. ფორმის ორნამენტული სტილიზაცია ფანტასტიკურ სახეს ღებულობს; კოლორიტი ცოცხალი და ჭრელია, დიდ მნიშვნელობას იძენს ოქრო, რომელიც გამოიყენება როგორც ფერი. 80-იანი წლების სომხურ ხელნაწერებში გვაოცებს დეკორაციული და ორნამენტული მოტივების სიმდიდრე, გაფორმების ბრწყინვალეობა, მხატვრისა და გადამწერის არაჩვეულებრივი კავშირი. ორნამენტის რთულ ხეველებში შემოტანილია უამრავი ფიგურა, სახე, ცხოველები, ნიღბები, მრავალთავიანი ფანტასტიკური არსებანი და სხვ. მთელი წიგნის გაფორმება აღიქმება როგორც ნიმუში საიუველირო ნაწარმოებისა.

განსაკუთრებით გვინდა შევჩერდეთ ლექციონარის მხატვრულ-დეკორაციულ მორთულობაზე, რომელიც შესრულდა მეფისწულ გეთუმიხათვის, მომავალში მეფე გეთუ II-თვის. მატენადარანის ხელნაწერებს შორის ეს ერთი ყველაზე უფრო შემკული ხელნაწერია, სადაც 400-ზე მეტ ფურცელზე სიუჟეტურ მინიატურებს მთლიან გვერდებზე ცვლის ტექსტში ჩართული პატარა სცენები, რთული წნულებისა და ცხოველთა გამოსახულებებისაგან შემდგარი ინიციალები. მრავალშრიანი ფერწერა, კეთილშობილური გემოვნება, ცოცხალი ფანტაზია, მდიდრული ორნამენტი, ნათელი ფერადოვნება, რომელიც ბრწყინავს ოქროს ფონზე, გამოარჩევს ამ ხელნაწერის მხატვრულ გაფორმებას.

ლექციონარის მხატვარი ტიპური წარმომადგენელია XIII საუკუნის 80-იანი წლების კილიკიის მხატვრული სკოლისა, რომელმაც თავის შემოქმედებაში სტილის ახალი ტენდენციები ასახა. მისი „გარდამოხსნის“ კომპოზიცია⁶² გვაოცებს ნერვული ექსპრესიითა და დრამატიზმით, რაც ვლინდება როგორც კომპოზიციის საერთო სტრუქტურაში, ისე გამოსახულებათა სხვა ელემენტებში; ფორმათა სილუეტების შემომსახლველ ხაზებში, მკვეთრ და მჟღერ ტონებში; დრამატული გრძნობითაა გაჟღერებული სცენის მთელი მხატვრული ქარაგა. ამ გრძნობებს შეუპყრიათ პერსონაჟები, რომელთა გააზრებაში ვლინდება მხატვრის ახალი მიდგომა, მისი სურვილი, გააცოცხლოს ისინი რეალური განცდებით. ფიგურათა სახეები და მოძრაობები ასახავენ ფსიქოლოგიურ მდგომარეობას: განცდებისაგან დაუსუსტებული ღვთისმშობელი გულშეწუხებული ჩამჯდარა, იოანე მწუხარე სახით აცილებს მასწავლებლის სხეულს, მარია მაგდალენელი მწუხარებისაგან სასოწარკვეთილი ლოყაზე იხუტებს ქრისტეს უსიცოცხლო ხელს.⁶³

სცენაში „მენელსაცხებლე დედანი“ სილუეტების ტალღისებური და მოუსვენარი კონტურები თითქოს ძლივს იჭერენ დაძაბულ, მოცულობრივად გააზრებულ ფორმებს. ხელნაწერის მინიატურების პერსონაჟთა სახეები ასახავენ ადამიანური განცდების მრავალფეროვნებას – მწუხარებას, ტანჯვას, ეჭვს, სიამაყეს, დედობრივ გრძნობას და სხვ.

საერთოდ, კილიკიის ეს ხელნაწერები ავლენენ სტილის არაჩვეულებრივ მომწიფებასა და ტექნიკური შესრულების სრულყოფილებას. მისი იკონოგრაფია, უმრავლეს შემთხვევაში, სირიულ ტრადიციას ეყრდნობა. კილიკიის მხატვრული სკოლა ერთი მნიშვნელოვანი სკოლათაგანია XIII საუკუნის ქრისტიანული აღმოსავლეთის ხელოვნების ისტორიაში. ეს არაჩვეულებრივად დახვეწილი ხელოვნება ბევრი რამით გრძნობდა პალეოლოგოსთა ხანის სტილის ცვლილებებს.

კილიკიის რაფინირებული მხატვრული სკოლის საწინააღმდეგოდ სულ სხვა მიდგომას ამჟღავნებენ ამ დროის ვასპურკანის სკოლის მინიატურის ნიმუშები, რომელთაც ტრადიციულ სომხურ ხელოვნებაში უდევთ საფუძველი. სახეზეა გამოსახვის საშუალებების სიმარტივე და სიცხადე, კომპოზიციური სქემების ლაკონიურობა და, ამავე დროს, ფორმების სიმახვილე და გამომსახველობა, მონოქრომული პალიტრა, მეორეხარისხოვანი პერსონაჟებისა და საგნების უგულვებელყოფა, როცა ცალკეული დეტალი, ხაზი, ფერი იძენს გარკვეულ აზრს და თვით სიმბოლურ მნიშვნელობასაც კი.⁶⁴

უეჭველია, რომ ყველა ეს ანალოგი, რომელიც ჩვენ განვიხილეთ, მხოლოდ არაპირდაპირ უკავშირდება მოქვის სახარების მინიატურებს და არც ერთი მათგანი არ შეიძლება მიღებულ იქნეს ნიმუშად ან პროტოტიპად. მოქვის ხელნაწერის სტილისტური თავისებურება და ასევე იმ ნიმუშებისა, რომლებიც მასთან ახლოს არიან, მიუთითებენ იმ ახალ ესთეტიკურ ნორმებზე, რომლებიც ჩამოყალიბდა სხვადასხვა სკოლებსა და სკრიპტორიუმებში XIII საუკუნის ბოლოსა და XIV საუკუნის დასაწყისში. ხელნაწერის მინიატურები დამაჯერებლად გვიჩვენებენ პალეოლოგოსური სტილის ჩამოყალიბებას XIII საუკუნის ბოლოსათვის. მომწიფებულ პალეოლოგოსურ სტილთან შედარებით ადრეპალეოლოგოსურ სტილს მთელი რიგი თავისებურება ახასიათებს, რაც კარგად ვლინდება Q-902 ხელნაწერის მინიატურების მხატვრულ გადაწყვეტაში. იგი უფრო „თავშეკავებული, მკაცრი, სტატიკურია“. მართალია, სივრცის აგების ხასიათში იგრძნობა გარკვეული სიღრმის ილუზია, მაგრამ სივრცობრივი მომენტი ჯერ არ არის გამოვლენილი ისე, როგორც ეს XIV საუკუნეს ახასიათებს; კომპოზიციითა უმრავლესობა მრავალფეროვანია და დატვირთული დინამიკით, მაგრამ სივრცობრივი „სიმჩხერის“ გამო ეს მოძრაობა რამდენადმე შენელებულია და ფიგურებიც ჯერ კიდევ ინარჩუნებენ სიმძიმეს... ნიჭიერმა ქართველმა ოსტატმა X-XI საუკუნეების ბერძნული პროტოტიპი პალეოლოგოსთა ხელოვნების სტილში გადაამუშავა, გაიზარა იგი თავისი დროის მოთხოვნებისა და სტილისტიკური ნორმების შესაბამისად, როგორც XIII-XIV საუკუნეების მიჯნის ადრეპალეოლოგოსთა სტილის ნიმუშის; მოქვის მინიატურების შესრულების მანერაში XIV საუკუნის ნიმუშებთან შედარებით ჭარბობს სისადავე და ერთგვარი სიმკაცრეც კი ნახატისა და კომპოზიციის აგების თვალსაზრისით; სცენები მოკლებულია გადატვირთულობას.

ამ პერიოდის ქართული ხელნაწერებიდან, სამწუხაროდ, ძალიან ცოტას აქვს ტექსტში ჩართული მინიატურები და მათი მხატვრული გაფორმება შემოისაზღვრება მხოლოდ ოთხი მახარებლის გამოსახულებით, კამარების სისტემითა და თავსართებით. მოქვის სახარების მინიატურების სტილთან სიახლოვეს ამჟღავნებს ე. წ. შიომღვიმის (H-1344) სახარების მინიატურები ოთხი მახარებლის გამოსახულებით (1304 წ.).⁶⁵ ხელნაწერი გადაწერილია ლამაზი ხელით ეტრატზე (გადაწერი გიორგი ხუცეს-მონაზონი). დიდი არეები, ნაწერის მწყობრი ბლოკი, ოქროს ფონები, დახვეწილი ფერადოვნება (მუქი ყაყისფერი, მწვანე, წითელი) ხელნაწერს საზეიმო ხასიათს სძენს. ამავე დროს, მასში იგრძნობა მონუმენტალისტი ოსტატის ხელი. მახარებელთა ფიგურები გაჭედულია მოჩარჩობაში, რომელიც ძალზე მდიდრულია. კამარებსა და თავსართებში მცენარეული და ცხოველური სამყაროდან მრავალფეროვანი სახეებია გამოყენებული. სივრცეში თავისუფლად გაშლილი მახარებელთა მოცულობრივი ფიგურების დამუშავება

თეთრას ფართო ლაქებით — ყველაფერი ეს პალეოლოგოსთა ხანის სტილის სიახლეების მაჩვენებელია.

XIII საუკუნის სტილსტურ სიახლეებზე უნდა მიუთითებდეს Q-899 ხელნაწერი სახარების მახარებელთა მინიატურების შესრულების მანერაც.⁶⁶ საინტერესოა სივრცის გააზრების მომენტი მინიატურაში „მახარებელი იოანე და პროხორე“. მხატვარი ცდილობს შექმნას სივრცობრივი სიღრმის შთაბეჭდილება და ფიგურებს განალაგებს პლანებად განაწილებული მთიანი მასივის ფონზე. 3/4 ბრუნით მჯდარი პროხორესაქენ სახით მიქცეული იოანე მახარებელი კარნახობს თავის მოწაფეს, ხოლო პროხორე ზის მაგიდის უკან, რომელიც წინა პლანზე შებრუნებული პერსპექტივითაა მოცემული.

XIII საუკუნის დასასრულით უნდა დათარიღდეს ივირონის მონასტრის ქართული ხელნაწერი №87.⁶⁷

ეს ხელნაწერი არ შედის არც ა. ცაგარელისა⁶⁸ და არც რ. ბლუიკის⁶⁹ კატალოგში; ამასთანავე, იგი ყველაზე უფრო მდიდარულად მორთული ხელნაწერია ათონის ივერთა მონასტრის ქართულ ხელნაწერებს შორის. იგი ამჟამად დაცულია მონასტრის ბიბლიოთეკის მუზეუმში.⁷⁰

ათონის №87 ხელნაწერი წარმოადგენს ლამაზი კალიგრაფიული ხელით ორ სვეტად ნაწერ ოთხთავს. ხელნაწერს ამშვენებს ნატიფად შემოხაზული სახედაო ასოები; ლუკასა და იოანეს თავების ბოლოში მინაწერებიდან ვგებულობთ, რომ გადამწერი ყოფილა იოანე. ყოველი თავის წინ მოთავსებულია მინიატურა მახარებლის გამოსახულებით.

მათე მახარებელი (ილ.174) ფილოსოფოსის პოზაში მუთაქაზე ზის მაგიდის წინ; მარჯვენა ხელი მუხლზე დადებულ წიგნზე უდევს, ხოლო მარცხენა დაფიქრების ნიშნად ტუჩთან მიაქვს, თავს შარავანდი უმშვენებს. მის წინ მაგიდაზე საწერი მოწყობილობა და სადგამია; ფეხები შებრუნებული პერსპექტივით გადმოცემული ფეხის დასადგმელზე უდევს.

მარკოზ მახარებელიც (ილ.175) მაგიდის წინ ზის, წიგნი მუხლებზე უდევს და წერს; თავს შარავანდი უმშვენებს.

ლუკა მახარებელი (ილ.176) ზის, მის წინ მაგიდა საწერი მოწყობილობით; მახარებელს ერთ ხელში სტილო უჭირავს, ხოლო მეორეში დახურული წიგნი, რომელიც მუხლზე უდევს. ფონი რთული არქიტექტურული ნაგებობებისაგან შედგება.

იოანე (ილ.177) ფეხზე მდგომი კარნახობს თავის მოწაფეს პროხორეს, მაგრამ არა უდაბნოში, არამედ შენობაში. პროხორეს ხელში კალამი უჭირავს და პირველ ასოებს წერს მის წინ გადაშლილ წიგნში. მათ შორის მოთავსებულია მაგიდა სადგამითა და საწერი მოწყობილობით. ორივეს შარავანდი ამშვენებს.

ოთხივე მინიატურაზე ძნელად ირკვევა სახელების აღმნიშვნელი ბერძნული წარწერების ფრაგმენტები. პირველი ორი მინიატურა, მათესა და მარკოზის გამოსახულებით, შემოსაზღვრულია საკმაოდ ფართო ორნამენტირებული ჩარჩოთი, ხოლო ლუკასი და იოანესი — მარტივი გრაფიკული ჩარჩოთი. უკვე ამ მომენტში იგრძნობა ორი მიდგომა მინიატურების მხატვრულ გაფორმებაში.

ხელნაწერში მახარებელთა გამოსახულებანი თავისუფლადაა გაშლილი სივრცეში, ისინი მოცემულია 3/4 ბრუნით. სამოსელი ფართო ნაოჭებად ეცემა ძირს, მოსასხამების ბოლოები ქმნიან მკვეთრ კუთხეებს ან დაკლაკნილ ხაზებს, რის გამოც ფიგურები იძენენ გარკვეულ მოცულობას. ასევე მოცულობრივად არის გადაწყვეტილი საგნები — მაგიდა, საჯდომი, ფეხისსადები.

არქიტექტურული ფონები, ლუკა და იოანე მახარებლების უკან, ტრადიციული ორფერდა სახურავიანი შენობების გარდა, შეიცავენ უფრო რთული სახის გუმბათიან ნაგებობებს; XI-XII საუკუნეების პირობითი ნაგებობანი აქ შეცვლილია სრულიად რეალური ნაგებობათა ტიპებით. №87-ე ხელნაწერის მინიატურებზე დაკვირვება საშუალებას გვაძლევს გავაკეთოთ დასკვნა, რომ მინიატურები ორ ოსტატს ეკუთვნის.

უკეთესი და უფრო კვალიფიციურია ის მხატვარი, რომელსაც შეუსრულებია პირველი ორი მინიატურა მათესა და მარკოზის გამოსახულებით. ამ ოსტატის ნახატი გამოირჩევა უფრო მეტი სიზუსტით; იგი კარგად გრძნობს ფიგურის პროპორციებს, დრაპირების ქვეშ დაფარულ მოცულობრივ ფორმას. მისი კომპოზიციები ხასიათდება მკვეთრი აგებითა და დახვეწილობით; მის მიერ შესრულებულ მახარებელთა ტიპები არაფერი გროტესკული არ არის. თუმცა ზოგჯერ მას ნაოჭების რთული ნახატი იტაცებს და მაშინ ხაზი რამდენადმე დაძაბულ ხასიათს ღებულობს. პირველი ოსტატი უეჭველად კარგად იცნობს XIII საუკუნის ბოლოსა და XIV საუკუნის დასაწყისის მხატვრულ პრინციპებს.

მეორე ოსტატს ეკუთვნის მინიატურები ლუკასა და იოანეს გამოსახულებებით; ეს მხატვარი თავისუფლად ხატავს, თუმცა ზოგჯერ უხემ შეცდომებს უშვებს, არღვევს პროპორციებს, მაგალითად, ლუკა მახარებლის რამდენადმე გადიდებული თავი. მაგრამ ამ ოსტატის ნახატი ყოველთვის უშუალოდ გამოირჩევა. მის მიერ შესრულებული უხეში სახეები განსაკვიფრებელია თავისი გამოსახველობით და გეჩვენებთ, რომ მხატვარმა ისინი ნატურიდან შეასრულა. მახარებელთა ასიმეტრიული სახეების ჩვენებით ოსტატი ცდილობს ხაზი გაუსვას მათ ინდივიდუალურ ხასიათს.

კომპოზიციური აგების მხრივაც მეორე ოსტატი მნიშვნელოვნად ართულებს მინიატურებს; მისი კომპოზიციები რამდენადმე გადატვირთულია რთული არქიტექტურული დეტალებით, რომელთა განლაგებაშიც მრავალპლანიანობისა და სიღრმის ტენდენცია ვლინდება. ამავე დროს, ისინი ხაზს უსვამენ ფიგურების მოძრაობის მიმართულებას. მიუხედავად ფონების სივრცობრივი გააზრებისა, ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, რომ მათმა ავტორმა, რომელიდაც ხელნაწერებიდან ისესხა ცალკეული ფორმები, მაგრამ ვერ შეძლო მათი სივრცეში განთავსება — მინიატურებში ერთი ნაგებობა მეორეს ეტმანსება, არ არის მათ შორის სივრცობრივი ინტერვალი. ამრიგად, მიუხედავად არქიტექტურული ფონების გართულებული ხასიათისა, ისინი ჯერ კიდევ მოკლებულნი არიან გვიანი ხანის ნაგებობათა დინამიზმს, სივრცობრივი მომენტიც ჯერ კიდევ არ არის გამოვლენილი ისეთი ძალით, როგორც ეს იყო XIV საუკუნის ძეგლებში. უკვე ეს მომენტები ამ მინიატურებს XIII საუკუნის დასასრულის ძეგლებს უახლოვებს.

ლუკა და იოანე მახარებლების ფიგურების გარკვეული მოცულობრივი გადმოცემის მიუხედავად, მათი მოძრაობა რამდენადმე შეზღუდულია. მხატვარმა ვერ შეძლო სწორად გადმოეცა ლუკას მჯდომარე და იოანეს მდგომარე პოზები და ისინი, თითქოს ჰაერში გამოკიდებულნი, მოკლებული არიან სიმძიმესა და მოცულობრიობის იმ დონეს, როგორც ეს დამახასიათებელია მახარებლების, მათესა და მარკოზის ფიგურებისათვის. მეორე ოსტატი სწორად ვერ გადმოსცემს იოანეს მოსახამის ბოლოში ჩადებული მარჯვენა ხელის მოძრაობას, მკლავი დამოკლებულია და ნახატი დეკორაციულ სახეს ღებულობს. მოსახამის ბოლოში ჩადებული მარჯვენა ხელი დამახასიათებელი იყო სწორედ იოანე

მახარებლის გამოსახულებისათვის XIV საუკუნის I მეოთხედის ბიზანტიურ მინიატურულ ხელოვნებაში. იოანეს ასეთ პოზას ეხედავთ ათონის ივირონის მონასტრის №67 ხელნაწერის მინიატურაზე,⁷¹ ათონის ათანასეს ლავრის სახარების მინიატურაზე (A №46, XIV ს. დასაწყისი),⁷² ბოდლეს ბიბლიოთეკის სახარების მინიატურაზე (Ms. Canon gr. 38, 1333 წ.).⁷³ და სხვ. უნდა აღინიშნოს პალეოლოგოსთა ხანისათვის დამახასიათებელი ინტერესი სახეთა ინდივიდუალური დახასიათებისაკენ, რაც სწორედ ლუკა და იოანე მახარებლების სახეებში შეინიშნება. ამრიგად, მიუხედავად მომზადების სხვადასხვა დონისა, ოსტატები, რომლებიც მონაწილეობას იღებდნენ ათონის №87 ხელნაწერის მხატვრულ გაფორმებაში, თანამედროვენი იყვნენ. პალეოლოგოსთა ხანის სიახლეები გააზრებულად იქნა ათვისებული პირველი ოსტატის მიერ, ხოლო მეორე ოსტატი ცდილობს რა უკან არ ჩაბორჩეს ახალ მიმდინარეობას, ბოლომდე ვერ წყვეტს მის წინაშე წამოჭრილ ყველა ამოცანას. მიუხედავად ამისა, ამ ოსტატის მიერ შექმნილი არქიტექტურული ფორმები უფრო მეტი მრავალფეროვნებით ხასიათდება, ვიდრე მოქვის სახარების არქიტექტურული სახეები. ათონის №87 ხელნაწერის მინიატურების შედარება მოქვის მინიატურებთან და ამ ხანის მინიატურის სხვა ნიმუშებთან⁷⁴ აზუსტებს მათი შექმნის თარიღს – XIII საუკუნის ბოლო.

XIII-XIV საუკუნეების მიჯნაზე სხვა ძვირფასად და უხვად გაფორმებული ქართული ხელნაწერების არარსებობა საშუალებას არ გვაძლევს უფრო ზუსტად განვსაზღვროთ ამ ხანის ქართული ხელნაწერებისათვის დამახასიათებელი თავისებურება, მაგრამ მოქვის ხელნაწერის შედარება XII საუკუნის ქართული ხელნაწერი წიგნის მხატვრული გაფორმების ისეთ მნიშვნელოვან ნიმუშებთან, როგორცაა გელათისა და ჯრუჭის II ხელნაწერები, აშკარად ავლენენ როგორც თითოეული მათგანისათვის დამახასიათებელ ეროვნულ ტრადიციებზე დამყარებულ ინდივიდუალურ ნიშნებს, ისე ბიზანტიური წიგნის მხატვრული გაფორმებიდან მომდინარე თავისებურებებს და მოწმობენ, რომ ეს სამი ხელნაწერი ორგანულად შეადგენს მდიდრულად გაფორმებული მანუსკრიპტების ჯგუფს, რომელიც XII-XIII საუკუნეების განმავლობაში შეიქმნა.

ე. მაჭავარიანი, რომელმაც შეისწავლა სამი ქართული ოთხთავის დასურათების პრინციპები, ადგენს იმ სიახლოვესა და განსხვავებებს, რაც ამ სამი საზეიმო ხელნაწერის გაფორმებაში შეინიშნება, როგორც საილუსტრაციო მასალის შერჩევის, ისე სიუჟეტური მინიატურების კომპოზიციური აგებისა და სტილის თვალსაზრისით.⁷⁵

ყველაზე ადრეული ამ სამ ხელნაწერს შორის არის გელათის სახარება.⁷⁶ ისტორიული წყაროების მიხედვით ხელნაწერი ათონის ივერთა მონასტერში დაუმზადებიათ; მასში 259 მინიატურაა დაცული, რომელთაგან უკანასკნელი 9 ასურათებს მაცხოვარისა და ავეგაროზ მეფის მიმოწერის აპოკრიფულ ლეგენდას.⁷⁷ გელათის ხელნაწერის ილუსტრაციების უმრავლესობა სახარების ეპიზოდებისადმი მიძღვნილი და ტექსტთან შესაბამისადაა განლაგებული. ტექსტი ნაწერია ერთ სვეტად, ფურცლის მთელ სიგანეზე.

ჯრუჭის II სახარება გადაწერილია ორ სვეტად კალიგრაფიული ხელით და შეიცავს დაახლოებით 345 მინიატურას.⁷⁸ სამივე ხელნაწერში მინიატურები ნაწერია ოქროს ფონზე; გელათისა და მოქვეში გამოყენებულია ფურცლოვანი ოქრო, ხოლო ჯრუჭის II-ში – ოქროს საღებავი.

სამივე ხელნაწერის მინიატურების განლაგების ხერხების შეჯერების საფუძველზე აშკარა ხდება, რომ მინიატურები ყოველთვის თან სდევს შესაბამის ეპიზოდებს, თუმცა თითოეულ ხელნაწერში მიმართება მინიატურებისა ტექსტთან სხვადასხვანაირად არის გადაწყვეტილი, ე. ი. კომპოზიცია მოთავსებულია ფურცელზე დასურათებული ტექსტის გვერდით (გელათი), რამდენიმე მუხლის შემდეგ (ჯრუჭის II) ან მაშინვე ტექსტის შემდეგ (მოქე). აშკარაა, რომ ოსტატები გადაწერის პროცესში ჯერ გაიაზრებენ კომპოზიციის კონტურებს და მხოლოდ შემდეგ ხატავენ.⁷⁹ მინიატურების ტექსტთან კომპოზიციური კავშირი საშუალებას იძლევა უძრავლეს შემთხვევაში დადგინდეს მინიატურის სიუჟეტი. გელათის ხელნაწერში, სადაც ტექსტი მთელი ფურცლის სივრცეზეა ნაწერი, მინიატურები და შესაბამისი ტექსტი ერთმანეთის გვერდზეა განთავსებული, ხოლო მოქეში ორ სვეტად ნაწერ ტექსტში მართკუთხედის ან კვადრატს დაახლოებული ფორმის მოჩარჩოებიანი მინიატურები ჩართულია მხოლოდ ერთ სვეტში და ოდნავ თუ გადადის სვეტის საზღვრებს, ჯრუჭის II ხელნაწერში კი სხვადასხვა ფორმის მინიატურებია წარმოდგენილი. ზოგი მათგანი, უფრო კვადრატულ ფორმას დაახლოებული, ერთ სვეტშია ჩართული, ნაწილი (მინიატურების უმრავლესობა) ორივე სვეტის გასწვრივია გაშლილი და მართკუთხედის ფორმას ღებულობს. ოსტატი თავისუფლად განალაგებს მრავალფეროვან კომპოზიციებს მდიდრულ არქიტექტურულ და პეიზაჟურ ფონებზე და როცა მას ეს სიბრტყე არ ყოფნის, არღვევს მოჩარჩოების ხაზს და გადადის ფურცლის არეზე.

მოქეის სახარების მინიატურები ყველაზე ახლო ანალოგს გელათის სახარების მინიატურებთან პოულობს, მათი შეჯერება საშუალებას გვაძლევს უფრო ზუსტად განვსაზღვროთ ამ ორ გამოჩენილ ძეგლს შორის მიმართება. უპირველეს ყოვლისა, ეს სიახლოვე თავს იჩენს ფიგურების დაკავშირებაში არქიტექტურულ და პეიზაჟურ ფონებთან, რომლის ფორმები სრულიად მარტივი ფორმულის სახით არის მოცემული ამ ხელნაწერში, ისევე, როგორც მოქეის კოდექსში. ოქროს ფონებს აქაც მნიშვნელოვანი როლი ეკუთვნის სიუჟეტის კომპოზიციურ აგებაში; ამ ფონებზე ცხადად იკითხება ფიგურები, კომპაქტური ჯგუფები და მათი ურთიერთმიმართება. მაგრამ მოქეის ხელნაწერში სტილის განვითარების თვალსაზრისით თვალსაჩინოა ევოლუციაც. ეს ოქროს ფონები ფიგურების დაყენებითა და მათი მოდელირების საშუალებით გაღრმავების ტენდენციას იჩენს და, ამავე დროს, იგი ფერის მნიშვნელობითაც მოიაზრება და არა მხოლოდ აბსტრაქტული ფონის სახით.

მეორე, რაც მათ აახლოებთ, არის ის, რომ მინიატურისტი უმთავრესად გადმოგვცემს სახარების ფაქტობრივ მხარეს, განსაკუთრებით სასწაულებს და მხოლოდ იშვიათად იძლევა ტრადიციულ ფორმებში ქადაგებებსა და იგაგებს.

თითქმის უმრავლესი მრავალფეროვანი სცენა ამ ორ ხელნაწერში იდენტური იკონოგრაფიული სქემითაა მოცემული, დამთხვევა ხდება მცირე დეტალებშიც კი, მაგრამ განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს ის გარემოება, რომ ორივე ხელნაწერში მრავალი მინიატურით (გელათში 51-მდე, მოქეში 31-მდე) დასურათებულია განკურნებათა სცენები, რომლებსაც სხვა ასეთივე სახის ხელნაწერებში (მაგ., gr. 74, Plut VI₂₃) არ ეთმობა დიდი ყურადღება და უფრო დასურათებულია იგაგები და ქადაგებანი; ხშირად ეს არის მასობრივი სცენები, სადაც ოქროს ფონზე განლაგებული ერთიცილა ფიგურები გამოირჩევიან მოძრაობების, ქესტების გამომსახველობით, სახეები აღსავსეა შეშფოთებით, ხან დაფიქრებით, სევდით.

ისინი ხან შენელებული ტემპით მოძრაობენ და ფიგურებს შორის მნიშვნელოვანი სივრცობრივი სიმეჩხერეა, რომელიც საშუალებას გვაძლევს შევაფასოთ თითოეული ფესტის მნიშვნელობა, ხან შეკრულია მრავალრიცხოვან ჯგუფად, მაგრამ აქაც სამოსლების აფერადების მონაცვლეობით, ქსოვილის ბოლოების გაფრიალებით, დიდი ნაბიჯებით, მაღლა აწეული ხელების მოძრაობით, ემოციები და გრძნობები, არქიტექტურითა და პეიზაჟით დაუტვირთავ ოქროს ფონზე თავისუფლად იკითხება. გელათის სახარებასთან მას აახლოებს აგრეთვე ორი სცენის ერთ კომპოზიციაში გაერთიანება, თუმცა მას უფრო იმეითად მიმართავს მოქვის ოსტატი, ვიდრე გელათის მხატვარი. ნატიფი ფიგურების დახვეწილი პროპორციები, რომელთა ფორმები იქმნება მუქი და ღია ტონების მოდელირებით, მსუბუქი ნახატი, კეთილშობილური კოლორიტი, რომელშიც ჭარბობს კობალტი და ოქრო (ცისფერი გელათის ხელნაწერში უფრო მუქი და ინტენსიურია, ხოლო მოქვში ღია ფერისა და მღვრიე), გელათის კოდექსს XI საუკუნის სტუდიოსის მონასტრის ხელნაწერებს უახლოებს.⁸⁰ მაგრამ გელათის სახარების მინიატურების იკონოგრაფიაში, სადაც განსაკუთრებული ყურადღება ეთმობა განკურნებათა სცენებს და არ არის მოცემული იოანე ნათლისმცემლის ცხოვრების ფართო ციკლი, უკვე აშკარად იჩენს თავს სტუდიოსის ტრადიციებისაგან დაშორება. გელათის სახარების კამარებისა და თავსართების მორთულობის ადგილობრივი მხატვრული ტრადიციები, ისევე როგორც სიყვარული გამომსახველი ფესტებისადმი, უცნობია მკაცრი ბიზანტიური პერსონაჟებისათვის, მოქვის ხელნაწერიც იჩენს რამდენადმე, თუმცა ძალზე შორეულ დამოკიდებულებას სტუდიოსის ნიმუშებთან. იოანე ნათლისმცემლის ციკლს საკმაო რაოდენობის, II მინიატურა ეძღვნება. ეს ინტერესი განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია, თუ გავითვალისწინებთ იმ აბზავს, რა ყურადღებით არჩევს მოქვის ოსტატი საილუსტრაციო მასალას, მის დამოკიდებულებას კოდექსის საერთო გაფორმებისადმი. იგი კარგად იცნობს ბიზანტიურ ხელოვნებაში მთარულ იოანე ნათლისმცემლის ცხოვრების იკონოგრაფიულ ციკლს და საილუსტრაციოდ ირჩევს ყველაზე მნიშვნელოვან მომენტებს, იყენებს რა იმეით იკონოგრაფიულ სქემებსაც კი, მაგალითად, „ხალხის განათლებაში“ (ფ. 18r) სანთლით ხელში ახლად მონათლული, იოანეს ემოციური და მეტყველი მოძრაობა მინიატურაში „ქრისტე და იოანე ნათლისმცემლი“ (ფ. 18v). მინიატურები აღებული უნდა იყოს ჩვენთვის უცნობი რომელიღაც ხელნაწერიდან, რომელიც სტუდიოსის მონასტერს უკავშირდებოდა. მნიშვნელოვანი მომენტია ისიც, რომ მოციქულთა უმარავანდლო გამოსახვის დროს, მხატვარი იოანეს ყოველთვის შარავანდით იძლევა.

მიუხედავად გარკვეული სიახლოვისა, გელათის სახარება არ შეიძლება და ყოფილიყო მოქვის სახარების პროტოტიპი, რაც მეღაენდება თითქოს უმნიშვნელო, მაგრამ მეტად დამახასიათებელ განსხვავებებში. უპირველეს ყოვლისა, ეს არის გელათის ხელნაწერში საილუსტრაციო ციკლის გაშეორება ოთხივე სახარების მიხედვით. მოქვის ოსტატი ზოგჯერ ასურათებს ისეთ ეპიზოდებს, რომლის შესაბამისი მინიატურები არ არის გელათში: „იესო და იოანე“ (ფ. 18v), „წინადაცვეთა“ (ფ. 168v), „ქადაგება იერუსალიმის შესახებ“ (ფ. 81r) და სხვ. და პირიქით, გელათის სახარებაში არის მინიატურები, რომლებსაც ვერ ვხედავთ მოქვის ხელნაწერში: „პეროდეს ღვინი“ (ფ. 49r), „საუბარი მდიდარ ჭაბუკთან“ (ფ. 61r), „საფლავად დადება“ (ფ. 85v), „ქრისტეს ქადაგება ნავეიდან“ (ფ. 100r) და სხვ. შაბლონური გამოსახულებანი და მხარებარისხოვანი წვრილმანები მოქვში უფრო ნაკლებია, ვიდრე გელათში.⁸¹

გელათის სახარების უფრო ადრეული დათარიღება გეაფიქრებინებს მათი საერთო პროტოტიპის არსებობაზე, რომლითაც შესაძლებელია ორივე სახარება სარგებლობდა. ასეთი ორიგინალი შეიძლებოდა ყოფილიყო ჩვენთვის უცნობი ბერძნული ხელნაწერი, რომელიც ჯერ კიდევ XI საუკუნეში შეიქმნა და რომელიც სახარების მთელ ციკლს შეიცავდა და სადაც ძლიერად მჟღავნდებოდა აღმოსავლურ-ქრისტიანული ტრადიციები.

უფრო მეტ სიახლოვეს სტუდიოსის მონასტრის ბერძნულ ხელნაწერებთან იჩენს ჯრუჭის II სახარების მინიატურები, რომელიც შესრულებული უნდა იყოს თოფილეს შეკვეთით, რომელიც გამოსახულია 124v ფურცელზე შარავანდის გარეშე და რომელიც ხელნაწერს იღებს მახარებელ ლუკასაგან. ეს სიახლოვე ჯრუჭის სახარებისა სტუდიოსის მონასტრიდან გამოსულ ხელნაწერებთან მჟღავნდება იმ გაძლიერებულ ყურადღებაში, რომელსაც იგი იჩენს იოანე ნათლისმცემლის სცენების მიმართ. თითოეული სახარება შეიცავს „ხალხის განათვლას“ (ფფ. 14r, 80v, 134r, 203r), „ნათლისღებას“ (ფფ. 15r, 81r, 135r, 203r), ხოლო ფ. 40r-ზე მათეს სახარებაში მოცემულია იოანე ნათლისმცემლის ისტორია 5 სცენაში, რომელიც გაერთიანებულია წითელი გრაფიკული მოჩარჩოების ხაზით და საერთოდ ხელნაწერში 20-მდე მინიატურა იოანე ნათლისმცემლის ცხოვრების თემაზე.⁸² ჯრუჭის II სახარების გაფორმების პრინციპები შორს არის მოქცეის სახარებისაგან არა მარტო იმიტომ, რომ სხვადასხვა დროის ძეგლებია, არამედ იმიტომაც, რომ ისინი სხვადასხვა მხატვრულ ტრადიციას მისდევენ და ჯრუჭის II სახარების საზეიმო გაფორმებაში მეტყველად იჩენს თავს ოსტატის (ოსტატების) ინდივიდუალური მანერა. ჯრუჭის II სახარების მინიატურები გამოირჩევიან განვითარებული არქიტექტურული და პეიზაჟური ფონებით, კომპოზიციური აგების დიდი თავისუფლებით, ფერწერული სისტემის თავისებური გააზრებით ხელნაწერის დეკორში და, უპირველეს ყოვლისა, თავსართებისა და კამარების ნახატში, ცხოველური ინიციალების სახეებში იგრძნობა სიახლოვე ბერძნულ პროტოტიპთან.⁸³ პროპორციული, ოდნავ დაგრძელებული ფიგურები გამოირჩევიან სიმსუბუქით, ჭარბად გამოიყენება ოქრო და ფერთა დახვეწილი შეთანხმება. მის ერთ-ერთ მხატვარს, მიქაელს⁸⁴ გამოარჩევს ნათელი, ძირითადად, მხიარული ფერების გამა. ფერები გამჭირვალეა და წმინდა, როგორც ძვირფასი ქვები. ძირითადად შეხამებულია ოქრო შავთან ან შოკოლადისფერთან, მკრთალი ოქროსფერი – წაბლისფერთან, დარიჩინისფერი – ცისფერთან, მოლურჯო – ნაცრისფერ-ცისფერთან. აქცენტი გაკეთებულია სინგურის ცეცხლისფერის ოდნავ მოვარდისფრო ლაქაზე; ლურჯ ფერს აქვს ლამაზი ელფერი. მინიატურების ფონი ოქროსია, რომელიც დადებულია მჭიდრო ფენად. მრავალი სცენა თემის ფსიქოლოგიური გააზრებით ხასიათდება: „პეტრეს უარყოფა“, „საიდუმლო სერობა“, „იუდას ამბორი“, „ჯვარცმა“ და სხვ. მისი დახვეწილი სახეები გამოირჩევა დიდი სულიერებით, ფიგურების აგება ახალ ტენდენციებს ამჟღავნებს. ისინი იძენენ წონადობასა და სიმყარეს; არქიტექტურამ და პეიზაჟმა შეიძინა დამოუკიდებელი მნიშვნელობა, თუმცა, ამავე დროს, შეინარჩუნა დეკორაციული ფონის როლიც. ისინი ხშირად ტვირთავენ ფონს და ხან შებრუნებული, ხანაც კი პირდაპირი პერსპექტივითაა გააზრებული; ზოგჯერ მათში შემოდის ელემენტები, რომლებიც ნასესხებია ქართული საერო ხუროთმოძღვრებიდან. სწორედ არქიტექტურის დაწვრილებით გამოსახვა, მისი მრავალფეროვანი დეტალებით, XII საუკუნის ქართული მინიატურის დამახასიათებელი

ნიშანი ხდება. ამავე დროს, არქიტექტურული ნაგებობების სხვადასხვა პლანზე განლაგებაში შეინიშნება მისწრაფება მრავალპლანიანობისაკენ. საღებავები, რომელშიც თეთრა ჭარბად გამოიყენება, მკერივი და გაუმჭირვალე ხდება. სტილის ყველა ეს მოწინავე ნიშანი „იძლევა გასაღებს სწორად გაეიგოთ ის გარდატეხა ხელოვნებაში, რომელსაც ადგილი ჰქონდა XIII საუკუნის საქართველოსა და ბიზანტიაში“.⁸⁵ ყოველივე ამას ემატება უკვე აღნიშნული ტენდენცია იოანე ნათლისმცემლის ციკლის დაწვრილმანებულის თხრობისა და ივანეებისადმი დიდი ყურადღების დათმობა (15-მდე მინიატურა), მაშინ, როდესაც გელათში მხოლოდ სამია, ხოლო მოქეში 1 მინიატურა. ჯრუჭის II სახარების მინიატურები ტექსტის უფრო თავისუფალი ინტერპრეტაციით აღინიშნება, მაგალითად, ერთ-ერთ მინიატურაზე (ფ. 186v) გამოსახულია ბატალური სცენა – ციხესიმაგრის ალყა. მინიატურას თითქოს არაფერი საერთო არა აქვს სახარების ილუსტრირებასთან, მაგრამ იგი მაინც როგორც სახარების სხვა ილუსტრაცია, წარმოადგენს ტექსტის ზუსტ გამეორებას სახეობრივად.⁸⁶ ამ შემთხვევაში ილუსტრირებულია ქრისტეს სიტყვები, რომელიც წინასწარმეტყველებს ომებსა და ტაძრის დანგრევას (მათე XXIV, 2, 67 და სხვ.), და კიდევ ერთი გარემოება, რომელიც ჩვენ უკვე აღვნიშნეთ, კადრისადმი ძალიან თავისუფალი მოპყრობა, როცა ხშირად ირღვევა მოჩარჩოების ზღვარი და ფიგურათა სამოსლის ბოლო თუ სცენის სხვა დეტალები გადაიან კადრის გარეთ (ფფ. 13r, 14r, 41v და სხვ.). ყველა ეს თავისებურება მეტყველებს სტილის ცვლილებებზე, მისწრაფებას ფორმებისა და ფიგურების ახლებური გააზრებისაკენ, არქიტექტურული და პეიზაჟური ფონების გამრავალფეროვნებისაკენ, გაძლიერებული დინამიკისაკენ.

სტილის განვითარების შემდგომი პროცესის მაჩვენებელია წყაროსთავის სახარების (1195 წ., Q-907)⁸⁷ მახარებელთა გამოსახულებანი და ლარგვისის სახარების (XIII ს. I ნახ.; A-26)⁸⁸ მინიატურები. წყაროსთავის სახარების მახარებელთა გამოსახულებანი უკვე XIII საუკუნის მინიატურების წრეს ეკუთვნის. ლუკა მახარებლის⁸⁹ ძალდაუტანებელი პოზა, 3/4 ბრუნი, ფორმის რბილი გარშემოწერილობა, ცისფერი და ღვინისფერი სამოსლების თეთრას მსუბუქი მონასმებით დამუშავება, ყველაფერში იგრძნობა მისწრაფება მოცულობითი ფორმისაკენ; შიშველი სხეულის ნაწილები ხორცისფერი ტონითაა გადმოცემული. ყოველივე ეს ახალ ტენდენციებს ავლენს.

ლარგვისის სახარების დასურათება კამარებისა და თავსართების გარდა, შეიცავს მინიატურებს მთლიან გვერდებზე მახარებლების – მარკოზისა (ფ. 77v) და ლუკას (ფ. 123v) გამოსახულებებით და ოთხ მინიატურას საღმრთადაცხადებელი ციკლის სცენებით: „ხარება“ (ფ. 12v), „ქრისტეს შობა“ (ფ. 12r), „იერუსალიმს შესვლა“ (ფ. 191v) და „სულიწმიდის მოფენა“ (ფ. 192v). ამავე ხელნაწერს უნდა ეკუთვნოდეს ამჟამად რუსეთის ეროვნულ ბიბლიოთეკაში დაცული ორი მინიატურა მათე მახარებლისა და „ფერისცვალების“ კომპოზიციით (ახალი სერია №17).⁹⁰ გარდა იმ თავისებურებებისა, რომელსაც ხელნაწერის მინიატურები ამჟღავნებენ ეროვნული ხასიათის მიმართულებით, ეს არის მდიდარ არქიტექტურულ ფონებში ქართული გუმბათოვანი ტიპის ტაძრის შემოტანა („ხარება“, „იერუსალიმს შესვლა“), „შობის“ კომპოზიციის კუთხეში ცალკე ქართული დოქის გამოსახვა, ერთ-ერთი იერუსალიმელი ქართულ ეროვნულ სამოსელში („იერუსალიმს შესვლა“) და სხვ. ხელნაწერის მინიატურები საყურადღებოა თავისი ნათელი ფერადოვნებითაც. მინიატურებისათვის დამახასიათებ-

ლია ინტენსიური მუდერი ფერების შეხამება: წითელი, ცისფერი, ვარდისფერი, იასამნისფერი... და, რაც მთავარია, გრძელდება ფერის გამოთეთრების ტენდენცია, რაც ასე ნიშანდობლივი იყო XII საუკუნის ქართული ხელნაწერებისათვის. სტილის განვითარების პროცესის გაღრმავება იგრძნობა სხვა მნიშვნელოვან ნიშნებშიც. მაგალითად, ჩარჩოს დარღვევა სცენის სხვადასხვა დეტალებით, რომლებიც თავისუფლად გადადიან ჩარჩოს ხაზზე, ფიგურების დინამიკური გააზრება, სიუჟეტების ცოცხალი გადმოცემა და სხვ.

მოქვის სახარების ადგილი XIII საუკუნის ბოლოსა და XIV საუკუნის დასაწყისის ქართული ხელოვნების ისტორიაში არ შეიძლება განისაზღვროს, თუ არ შევეხებით ამ ხანის ქართული კედლის მხატვრობისა და ხატწერის ნიმუშებს, რომელთა მაღალმხატვრული დონე და ფართო გავრცელება ხელს უწყობდა ხელოვნების ამ სფეროებს შორის ურთიერთგავლენისა და ურთიერთგაცვლის პროცესს. ქართული მონუმენტური კედლის მხატვრობის ნიმუშებთან მოქვის სახარების მინიატურების სტილისტური შეჯერება საშუალებას მოგვცემს განვსაზღვროთ, ერთი მხრივ, მხატვრული ხერხების გამოყენების ის საერთო ნიშნები, რომელიც მას გააჩნია მინიატურულ ხელოვნებასთან და მეორე მხრივ, ადგილობრივი მხატვრული ტრადიციების სიმყარე, რაც ქართული კედლის მხატვრობის ნიმუშებში უფრო იჩენს თავს.

XIII საუკუნის ბოლოსა და XIV საუკუნის დასაწყისის კედლის მხატვრობის ძეგლებთან მოქვის სახარების მინიატურების შედარება ავლენს ხელნაწერი წიგნის მხატვრული გაფორმების საერთო სისტემის უფრო მეტად ბიზანტიურ ხასიათს. ეს აიხსნება იმით, რომ მინიატურა და, საერთოდ, ქართული ხელნაწერი წიგნის დეკორი, ამ პერიოდშიც ისევე როგორც XI საუკუნის I ნახევრიდან ბევრად იყო დამოკიდებული ბერძნულ ნიმუშებზე, ვიდრე ფრესკა. ფრესკული მხატვრობა ვითარდება დიდი ხნიდან ჩამოყალიბებული ხელოვნების საფუძველზე, რომელიც სრულიად არ მოსწყდა თავის „აღმოსავლურ“ ფესვებს, ადგილობრივ მხატვრულ ტრადიციებს და მაინც, ამ ხანის თითქმის მთელი ქართული ფერწერა ჩაბმულია პალეოლოგოსური მხატვრული ფორმის ათვისების პროცესში.

თუ თვალს გადავავლებთ ამ პერიოდის ქართული კედლის მხატვრობის ნიმუშებს, აშკარად დავინახავთ, რომ ახალი სტილი, ერთი მხრივ, არცთუ ისე თავისუფლად იკაფავს გზას — აჭის (XIII ს. ბოლო), უდაბნოს ხარების ეკლესიის (XIII ს. ბოლო), ქობაირის (XIII ს. უკანასკნელი მეოთხედი), ქოლაგირის (XIII ს. ბოლო) მოხატულობანი და, მეორე მხრივ, სტილის ცვლილებანი ძლიერად იჩენს თავს კედლის მხატვრობის ისეთ ნიმუშებში, როგორცაა: გელათის დავით ნარინის ეკლესიის (1291-1293 წწ.), ყინწვისის ღვთისმშობლის ეკლესიის აფსიდის (XIII ს. ბოლო), ზობის იოანე ნათლისმცემლის ეკლესიის (XIII-XIV სს. მიჯნა), მარტვილის (XIV ს. I ნახ.), სორის (XIV ს. შუა ხანა), ლიხნეს (XIV ს. შუა ხანები), საფარის, ზარზმის, უბისის (XIV ს. შუა ხანები), სხალთის (XIV ს. 70-80-იანი წწ.) მოხატულობანი.

აჭის მოხატულობაში, როგორც გარდამავალი ხანის ძეგლისა, პალეოლოგოსთა ხანის სტილისტურ ცვლილებებთან ერთად აშკარად იკვეთება ძველი მხატვრული ტრადიციებისადმი ერთგულება. მისთვის ნიშანდობლივია XIII საუკუნის ტრაპეზუნდის მხატვრულ სკოლასთან სიახლოვე და კედლის მხატვრობის ამ ნიმუშზე წიგნის მინიატურის აშკარა გავლენის ტენდენცია. ეს ჩანს ისეთ სცენებში, როგორცაა: „ლაზარეს აღდგინება“, „ჯვარცმა“, „შობა“,

„იერუსალიმს შესვლა“, „ჯოჯოხეთის წარტყვევნა“ და „მიძინება“.⁹¹ ეს გავლენა აშკარაა როგორც მათ ზომებში, ისე მათ კომპოზიციურ აგებაში, ბერძნული წარწერების განთავსებაში, სამფეროვანი ფონების გამოყენებაში. ბრტყელ არქიტექტურულ ფონებს, მათი დამუშავების ხასიათით, უახლესი ანალოგები XII საუკუნის მინიატურულ ხელოვნებაში მოეპოვება. ახალი სტილის ნიშნები აჭის მოხატულობაში გამოვლენას პოულობს ფიგურების დინამიკურ პოზებში, სახეების ფერწერული შესრულების მანერაში, ტიპაჟის მკვეთრად გამოვლენილი ეთნიკური შეფერილობის ხაზგასმით.⁹² აჭის მოხატულობაში უფრო არქაული ნიშნები ჭარბობს, რომელიც მას XII-XIII საუკუნეების I ნახევრის ნიმუშებთან უფრო აახლოებს, ვიდრე პალეოლოგოსთა ხანის სიახლეებთან.

კიდევ უფრო რეტროსპექტულ ხასიათს ატარებს უდაბნოს ხარების ეკლესიის მოხატულობა.⁹³ ამ გამოქვაბული ეკლესიის მოხატულობაშიც იგრძნობა ადრეული, XII საუკუნის მინიატურული ნიმუშების გავლენა. საერთოდ ეს მოვლენა მინიატურის გავლენისა XIII-XIV საუკუნეების კედლის მხატვრობაზე, უშუალოდ უკავშირდება მონუმენტურობის შერქმების დაკარგვას კედლის მხატვრობაში. ხარების ეკლესიის მოხატულობაში სიბრტყობრივად არის გადაწყვეტილი როგორც პეიზაჟური ფონები, ასევე არქიტექტურული კულისები. იგი ერთგული რჩება ძველი ტრადიციებისა. დროისათვის ამ არქაულ მომენტებში, ისევე როგორც საერთოდ დეკორაციულ-დინამიკურ აგებასა და კომპოზიციურ დანაწილებაში, მოჩანს XIII საუკუნის დასაწყისის მხატვრული ტრადიციებისადმი მიდევნება და განსაკუთრებით დავით გარეჯის სკოლის თავისებურებებისადმი ერთგულება.⁹⁴

ყინწვისის ლეთისმშობლის ეკლესიის⁹⁵ მოხატულობის ფრაგმენტები თავისი კომპოზიციური აღნაგობით, ხაზისა და ნახატის ხასიათით, მოქნილი კონტურითა და წერის კალიგრაფიული მანერით ყველაზე მეტად ამჟღავნებს ახალი მხატვრული ტენდენციების თანდათანობით შერწყმას ქართული მონუმენტური ფერწერის ტრადიციებთან.⁹⁶ ყინწვისის ფრესკების ანალიზი ავლენს აგრეთვე, რომ მისი ოსტატი კარგად იცნობდა წიგნის ილუსტრაციებს ან „სულაც თვით იყო მინიატურისტი“, რადგან მის კომპოზიციებს უახლოესი ანალოგები სწორედ მინიატურულ ხელოვნებაში მოეპოვება. ძველის სტილისტური ანალიზი მოწმობს, რომ თავისი ხასიათით ეს მხატვრობა გარდამავალი ეპოქის ტიპური ძეგლია, რომელიც წინააღმდეგობრივი ხასიათით გამოირჩევა. ერთი მხრივ, სახეზეა ქართული მონუმენტური ფერწერის ტრადიციებისადმი მიდევნება, რაც XII-XIII საუკუნეების I ნახევრის მოხატულობათა ფარგლებში აქცევს მას, ხოლო, მეორე მხრივ, უკვე მკაფიოდ წარმოგვიდგენს პალეოლოგოსთა ეპოქისათვის დამახასიათებელ მხატვრულ ნიშნებს, რაც განსაკუთრებით შეიმჩნევა მოხატულობის მთლიან კომპოზიციურ აღნაგობაში, კედლის სიბრტყის დანაწევრებაში, აფსიდის მოხატულობაში სიუჟეტური კომპოზიციების შემოტანაში, რითაც ქრება მონუმენტურობის შთაბეჭდილება, სახეზეა კედლის სიბრტყის დაქუცმაცება.

პალეოლოგოსთა ხელოვნების სტილის ნიშნები ყველაზე ცხადად გამოჩნდა გელათის მონასტრის დავით ნარინის ეკლესიის მოხატულობაში (1291-1293 წწ.).⁹⁷ XIII საუკუნის ბოლოს კედლის მხატვრობა, როგორც ჩანს, პირველადი მოხატულობის (XII ს. II ნახ.) ზემოდან შესრულდა და როგორც ძველი დეკორის გამიშვლებული ფრაგმენტები ადასტურებენ, ახალი იმეორებს ძველ კომპოზიციურ

სქემას, რაც მათი სტილისტური შეჯერების საშუალებას იძლევა. XII საუკუნის მშვიდი ფრონტალური ფიგურები აქ შეცვლილია დაგრძელებული პროპორციების მქონე დინამიკური ფიგურებით. ნახატი გახდა ნერვული და ტეხილი, ხოლო მოდელირება – ფერწერული; XII საუკუნის რბილი კოლორიტი, რომელიც მცირე ფერების ურთიერთშეთანხმებაზე იყო აგებული და გაერთიანებული ნათელი მოცისფრო ფონით, შეიცვალა რთული, გარდამავალი ტონების გამიჯნობით, რომელიც კონტრასტულად იკითხება მუქ-ლურჯ ფონზე. უხვადაა გამოყენებული ოქროსფერი. ფერადოვანი ლაქის დამუშავება ხდება თეთრანარევი ტონით, რაც მოხატულობას სადაფისებურ ჟღერადობას ანიჭებს. სახეების წერის მანერა ფერწერულია. ძირითად მოოქროსფერო ტონზე მოდელირება მოცემულია ვარდისფერი და მწვანე ჩრდილებით, რომელიც ზემოდან გაცოცხლებულია თეთრას თავისუფლად დარტყმული მონასმებით. ამ მოხატულობაში ყველაზე შესანიშნავია მისი დაპკვეთი მეფე დავით ნარინის ორი პორტრეტი და ის, რომ იგი ამჟღავნებს პალეოლოგოსთა ხელოვნების განვითარებული სტილის ნიშნებს, რაც XIII საუკუნის ბოლოსათვის რამდენადმე მოულოდნელია.⁹⁸

ადრეპალეოლოგოსური სტილის ნიმუშია ხობის ეკლესიის სამხრეთ-დასავლეთ ეკადერის მოხატულობა,⁹⁹ რომელიც შეიცავს იოანე ნათლისმცემლის ცხოვრების ციკლის სცენებსა და შერგილ დადიანის ოჯახის ქტიტორულ პორტრეტს. ციკლის სცენები გაშლილია მსუბუქი არქიტექტურის ფონზე, რომელთა გააზრებაში, ძოწისფერი ველუმების გამოყენებით, მიღწეულია გარკვეული სიღრმისა და სივრცის ილუზია. არქიტექტურული პეიზაჟი ერთსა და იმავე სიუჟეტში ხედვის ორი სხვადასხვა წერტილიდანაა მოცემული: ახედვითა და დახედვით; კომპოზიციის კიდებზე გამოსახული კოშკის მსგავსი შენობები სხვადასხვა რიგზეა განლაგებული: ერთი – კედლის წინ, მეორე – მის უკან. პლანებად არის განაწილებული ადამიანთა ჯგუფები; მოცემულია ფიგურები რთული რაკურსებით, მაგალითად, ზურგიით მიმავალი ქალიშვილი მარათი სცენაში „იოანეს დაბადება“. ზოგიერთ კომპოზიციაში არის ცდა სიუჟეტის ფსიქოლოგიური გააზრებისა: „იოანეს დაბადებაში“ ელისაბედი საწოლიდან წამოწეული ორივე ხელს ეყრდნობა, რომ შეხედოს ჩვილს. კუთხოვანი ნახატი ჯერ კიდევ ნახია და ტეხილი.¹⁰⁰

ადრეპალეოლოგოსთა სტილის ნიშნები ჭარბობენ სორის ეკლესიის მოხატულობაში.¹⁰¹ პალეოლოგოსთა ხანის მიდგომებმა, უპირველეს ყოვლისა, თავი იჩინეს დროისათვის ასალი იკონოგრაფიული კომპოზიციების გამოყენებაში. აფსიდის კედელზე „მსხვერპლის თაყვანისცემის“ კომპოზიცია, „შობაში“ მოგვთა მოგზაურობა. მოხატულობის არქიტექტურასთან მჭიდრო კავშირის მიუხედავად, გართულებულია მოხატულობის კომპოზიციური აგების საერთო რიტმი მასში მედალიონების ფრიზის შემოტანით. კომპოზიციებისა და ფიგურების აგებაში, მათი შესრულების მანერაში თავს იჩენს სწორედ სტილისტური ცვლილებანი. სცენები მოცემულია რთული, მრავალ პლანად განლაგებული არქიტექტურის ფონზე, რომელიც ავლენს სივრცობრივი სიღრმის შექმნისადმი მისწრაფებას.

პალეოლოგოსთა ეპოქის მიღწევებმა სივრცის ილუზიურ აგებაში საშუალება მისცა სორის ოსტატ დავითს, „მსხვერპლის თაყვანისცემის“ კომპოზიციაში ფეშხში, მასზე მოთავსებული ჩვილი ქრისტეთი, ქვის საკურთხევლის თავზე, კედელზე გამოესახა ისე, რომ შორიდან ჩვილი აღიქმება როგორც რეალურად ტრაპეზზე მწოლიარე. ამის წყალობით მთელი კომპოზიცია ცენტრისაკენ მიმართუ-

ლი ეკლესიის მამათა ფიგურებით დიდ დამაჯერებლობას იძენს.¹⁰²

პროპორციული და დინამიკური ფიგურები შემოსილნი არიან თავისუფლად დაშვებული სამოსლით, რომლის ბოლოები ფრიალებენ, შემოწერენ რა სხეულის ფორმას, ხაზს უსვამენ მის მოცულობას; ნახატი ნერვული და ტეხილია; ფიგურების მოდელირება ფერწერული, ზოლო სახეებმა საბოლოოდ დაკარგეს ის მკაცრი გამომეტყველება, რაც ადრეული ხანისათვის იყო ნიშანდობლივი. სორის ფრესკებისათვის დამახასიათებელია ემოციურად გააზრებული სცენები. მაგალითად, „ჯვარცმში“ ღვთისმშობელი გულშეწუხებულია. წმინდა დედათა სახეებიც მწუხარებით არის სავსე. ერთ მათგანს ტუჩებზე ხელი აუფარებია, რომ შეიკავოს მომდგარი კივილი; ფრესკების კოლორიტი ნათელი და მაჟორულია.

ამ პერიოდის ქართული ფერწერული ხატები ჯერ კიდევ შესწავლის პროცესშია.¹⁰³ პალეოლოგოსთა სტილის ნიმუშებთან მიმართებაში განსაკუთრებით საინტერესოა სამი ხატი იმერეთიდან „მირქმა“, „ამაღლება“, „სულიწმიდის მოფენა“.¹⁰⁴ ღია ფერადოვანი გაბა, რომელიც ამ ხატების ფერწერას ნათელიერს ანიჭებს, პალეოლოგოსთა სტილის სიახლეებზე მეტყველებს. გაღიაფერების სისტემაში ცხოველხატულობის ტენდენციები იჩენს თავს, მაგრამ ეს გაღიაფერება წმინდა გრაფიკული ხერხებითაა გადაწყვეტილი და მუქი ყავისფერი ხაზის ნახატთან ერთად წმინდა დეკორაციული ეფექტის შექმნას ემსახურება. მწვანე, ცისფერ, იასამნისფერ ტონებში გადმოცემულ ტანსაცმლის გულდასმით დამუშავებაში მინიატურული ფერწერის გავლენა იგრძნობა.¹⁰⁵ არქიტექტურული ფონის გართულებული ხასიათი „მირქმის“ კომპოზიციაში – სხვადასხვა გადახურვის მქონე ნაგებობანი გაღუნული კედლებით და სხვ. ზრდის სივრცობრივი სიღრმის შთაბეჭდილებას; ფიგურების მოცულობრივი მოდელირება და მათი გააზრება სივრცეში ხატწერაში პალეოლოგოსთა სტილის დამკვიდრებაზე მეტყველებს.

ამრიგად, XIII საუკუნის ბოლოსა და XIV საუკუნის I ნახევრის ქართული ფერწერული ხელოვნების ნიმუშების განხილვა აშკარად მიუთითებს პალეოლოგოსთა ხანის სიახლეების თანდათანობით ათვისებაზე ამ დარგებში, თუმცა, როგორც ჩანს, სტილის ცვლილებები უფრო მძლავრად ამ ხანის მინიატურულ ხელოვნებაში შედგებოდა, რომელიც აშკარად ახდენდა გავლენას როგორც კედლის მხატვრობის ნიმუშებზე, ისე ხატმწერლობის ძეგლებზე.

XII საუკუნე ქართულ ხელოვნებაში უკვე სტილის სიმწიფის ხანაა, რომელიც XII საუკუნის ბოლოს¹⁰⁶ განვითარების იმ საფეხურს აღწევს, რომლის შემდეგაც აუცილებელია მობეზრება, გარდატეხა და ახლის მოცემის სურვილი.¹⁰⁷ გელათისა და ჯრუჭის II სახარებების გაფორმება ამ ბრწყინვალე სტილის უმაღლეს წერტილს წარმოადგენს, რომელიც XII საუკუნის მიერ იყო მომზადებული და რომელიც, თავის მხრივ, უკვე ატარებდა გარდამავალი ხანის მცირე, მაგრამ არსებით ნიშნებს. ჯრუჭის II სახარების სტილი უკვე XIII საუკუნეს ემხრობა. გელათისა და ჯრუჭის II სახარებებში გამოვლენილი მისწრაფება სტილის განახლებისაკენ თავის განვითარებას XIII საუკუნის I ნახევრის ქართული მინიატურული ხელოვნების ნიმუშებში (A-138, A-494, A-109, Q-907, A-26, იენაშის კოდექსი, ართვინის სახარება 1241 წ. და სხვ.) პოულობს, თუმცა ნიმუშების სიმცირის გამო, აქ ეს პროცესი ისეთი თვალსაჩინო არ არის.

მოქვის სახარების გაფორმების ეროვნული თავისებურებები. ადგილობრივი

მხატვრული თავისებურებების გამოვლენას ქართული მინიატურის ნიმუშებში აძნელებდა მისი განსაკუთრებული დამოკიდებულება ორიგინალისადმი, რომელსაც ხშირად სწორედ ბერძნული ხელნაწერის გაფორმება წარმოადგენდა. გ. ალიბეგაშვილი წერს: „ასლების გადაღება განაპირობებდა მის (მინიატურის, ი. ჭ.) დიდ კავშირს დაკანონებულ ნიმუშებთან და ეს თავის მხრივ არ შეიძლებოდა არ ყოფილიყო ფაქტორი, რომელიც აძნელებდა შემოქმედებითი დამოუკიდებლობის გამოვლენას არა მარტო ინდივიდუალობის, არამედ ეროვნული ხასიათის ნიშნების ფარგლებშიც“.¹⁰⁸ პალეოლოგოსთა ხანის სტილისტური სიახლეები – ინტერესი სივრცობრიობისაკენ, მოცულობრივი ფორმების შექმნისაკენ, სახეთა ემოციური გააზრებისაკენ და სხვ. შემოქმედებითად იქნა ათვისებული საუკეთესო ბიზანტიური და ქართულ ტრადიციებზე აღზრდილი მოქვის ოსტატის ფერების მიერ და იგი თავისი ფესვებით მიღის XII-XIII საუკუნეების ქართული ფერწერის ბრწყინვალე ნიმუშებთან. შუა საუკუნეების ქართული ხელოვნება მრავალმხრივი მიმართებაში იყო ბიზანტიური ხელოვნებასთან, მაგრამ ეს არ გამოირიცხავდა ადგილობრივი ტრადიციების არსებობას და გარკვეულ ჩარჩოებში მხატვრის ინდივიდუალობის გამოვლენის შესაძლებლობასაც კი იძლეოდა.

მოქვის კოდექსის გაფორმების მხატვრულ-ისტორიული მნიშვნელობა, მისი წვლილი შუა საუკუნეების ქართული მინიატურული ხელოვნებისა და არა მარტო ქართული, არამედ ბიზანტიური არეალის ხელნაწერი წიგნის გაფორმებაში, განისაზღვრება იმ ეროვნული მხატვრული ნიშნების თავისებური ხასიათით, რასაც ამჟღავნებს ამ ხელნაწერის გაფორმება და, ამავე დროს, სტილის იმ სიახლეების გაზიარებითა და დამკვიდრებით ქართული ხელნაწერი წიგნის გაფორმების სფეროში, რომელიც ადრეპალეოლოგოსთა ხანის ხელოვნების სიახლეებთან არის დაკავშირებული.

მიუხედავად უკვე აღნიშნული სტილისტური თავისებურებებისა, რომელიც მოქვის ხელნაწერს ბიზანტიური ხელოვნების საუკეთესო ნიმუშებთან, კერძოდ, კონსტანტინოპოლურ ძეგლებთან აახლოებს, მისი ქართული წარმოშობა არაერთარ ეჭვს არ იწვევს, რადგან ოსტატი, რომელმაც კარგი კლასიკური მომზადება გაიარა, ამავე დროს, ავლენს ეროვნული მხატვრული აზროვნების ტიპურ ნიშნებს. სტილის გარკვეული ნიშნები – განსწავლულობა, ხელნაწერის ბრწყინვალე ტექნიკური სრულყოფილება, ფორმის ფერწერული მოდელირება დაკავშირებულ უნდა იქნეს კონსტანტინოპოლის სკოლის მიდგომებთან, ხოლო საილუსტრაციო მასალის შერჩევა, ხელნაწერში მათი განაწილების პრინციპი, განსაზღვრული იდეით დატვირთვა და სხვ. მომენტები მას ადგილობრივ მხატვრულ ტრადიციებს უკავშირებს. როგორც ცნობილია, ეროვნული ნიშნები ქართულ ხელნაწერებში თავს იჩენს უფრო ისეთ ნიმუშებში, რომელთა მორთულობა პრეტენზიას არ აცხადებს ბიზანტიური ნიმუშებისათვის მიბაძვაზე, არამედ გამოუმუშავდა შიგნიდან, ასახავდა რა, ადგილობრივი მხატვრების მიერ ნახატისა და კოლორიტის თავისებურ გაგებას.¹⁰⁹

უპირველეს ყოვლისა, ამ ქართული საზეიმო ხელნაწერი წიგნის გაფორმების თავისებურებად უნდა ჩაითვალოს ტექსტისა და მისი დამასურათებელი მინიატურის ცხადი მიმართება, როდესაც ცალკეული სცენა, მოჩარჩოებით შემოფარგლული, ჩასმულია და შეესაბამება ტექსტის სათანადო ადგილს. სახეზეა მინიატურისა და ტექსტის გამოკვეთილად სახეობრივი შეჯერება, განსხვავებით ბიზანტიური საზეიმოდ გაფორმებული საყოველთაოდ ცნობილი სახა-

რებების Paris gr. 74 და Plut VI₂, დასურათების სისტემისა, სადაც ცალკეული სცენის დამასურათებელი სიუჟეტები განუწყვეტელი ლენტის სახით არის ჩართული ფურცელზე და ფრიზისებურად განვითარებული სიუჟეტური სცენები შესაბამისობაშია ტექსტის რამდენიმე გვერდთან ან თავთან.

სიცხადე ტექსტისა და მინიატურის დამოკიდებულებისა, საერთოდ, დამახასიათებელ მომენტად უნდა ჩაითვალოს ქართული ხელნაწერი წიგნის გაფორმებისათვის, რადგან შუა საუკუნეების ქართულმა ილუმინირებულმა ხელნაწერმა წიგნმა არამტოუ არ იცის ფრიზის სახით სიუჟეტთა განლაგება გვერდზე, არამედ არეებზე მინიატურების ჩართვაც კი; გამონაკლისს შეადგენს ჯრუჭის II ოთხთავში (ფ. 251) გვერდის ქვედა თავისუფალ არეზე „ჯოჯონეთის წარტყვევის“ კომპოზიციის მიხატვა. ქართული ხელნაწერი წიგნის გაფორმების მთელი ისტორიის მანძილზე „დავითნის“ ილუსტრირების დროსაც კი, ოსტატებს არასოდეს არ გამოუყენებიათ გაფორმების ის სისტემა, როგორცაა არეებზე სიუჟეტური მინიატურების განთავსება, რომელიც ცნობილია ისეთი ძვირფასად გაფორმებული ხელნაწერებით, როგორცაა ხლუდოვის, ლონდონის, კიევის და სხვ. ფსალმუნების გაფორმება, ან კიდევ ხელნაწერებში „Paris gr. 115 და Cod. 587“-ში გამოყენებული როგორც ჩარჩოებიანი მინიატურების, ასევე არეებზე სიუჟეტური მინიატურების მოთავსების ხერხი. ილუსტრაცია-სურათი, როგორც მოქვის სახარების, ისე მთელი ქართული მინიატურული ხელოვნების დამახასიათებელი ნიშანია. ასეთმა მიდგომამ საშუალება მისცა მოქვის ოსტატს გაეგრძეო დასურათების საერთო პროგრამა, შემოეტანა ტექსტის შესაბამისი დამატებითი სცენები, ინდივიდუალურად შეერჩია დასასურათებელი გვერდები და ამ სცენების მოჩარჩოებაში ჩასმით მეტი სიცხადე და ზეიმურობა შეემატებინა გაფორმების საერთო სისტემისათვის.

ეროვნული მხატვრული ტრადიციებითაა განპირობებული ისიც, რომ სახარებაში ევსებიოსის წერილი კარპიანესადმი არ არის დეკორაციულ მოჩარჩოებაში ჩასმული. ასეთი მიდგომა ევსებიოსის წერილისადმი ქართულ ხელნაწერებში საუკუნეთა განმავლობაში აღინიშნება და იგი ქართული ოთხთავების ერთი მნიშვნელოვანი თავისებურებაა.

რ. შვერლინგი ქართული ხელნაწერი წიგნის ეროვნული სახის ყველაზე დამახასიათებელ დეკორაციულ ელემენტად ინიციალს თვლის.¹¹⁰ მოქვის კოდექსის გაფორმებას დამაჯერებელ ეროვნულ საფუძველს უქმნის მრავალფეროვანი ინიციალების გაფორმების ხასიათი, რადგან ისინი წარმოადგენენ არა ბერძნულ, არამედ ქართულ ასოებზე კარგად მორგებულ ფორმებს, როდესაც, ერთი მხრივ, შენარჩუნებულია ასოს მარტივი სტრუქტურული სისტემა და, მეორე მხრივ, ვერტიკალური ღერძისა და რკალების, რომლებიც ასოს მოხაზულობას ქმნიან, მოსართავად გამოიყენება როგორც გეომეტრიული, ისე მცენარეული სახის ცხადი ფორმები. მაგალითად, ორი მოხრილი თევზის სხეულის მოძრაობით გაერთიანებული ფორმა ბერძნულში ასო Φ-ს მიესადაგება, მაშინ როცა ქართულში იგი ასო ო-ს ცხად კონფიგურაციას ღებულობს და ა. შ. ასოს საერთო მოხაზულობა არასოდეს არ იკარგება ორნამენტში. ამასთანავე, იგი სრულიად განსხვავდება გაფორმების იმ სისტემისაგან, რომელსაც იყენებს ამავე პერიოდის იენაშის ხელნაწერი (XIII ს.),¹¹¹ სადაც ასო „ღონის“ მოხაზულობა დამატებით შუაგულში შევსებულია მცენარეული და გეომეტრიული სახის მრავალფეროვანი მოტივებით. მოქვის ოსტატი კი თვით ასოს კონფიგურაციას ქმნის ამ

ელემენტების გამოყენებით, ზოლო ზომორფული სახის ასოების შექმნის დროს, მას აღარ სჭირდება სხვა სახის დეკორაციული ელემენტების გამოყენება და ცხოველთა და ფრინველთა სხეულის მოქნილი კონტურით აგებს ასოს ცხად და გამომსახველ კომპოზიციას.

ეროვნული მხატვრული ტრადიციებიდან მომდინარე მიდგომა ვლინდება სატიტულო ფურცელზე „ვედრების“ კომპოზიციის განთავსებაში. გელათისა და ჯრუჭის II ხელნაწერების სატიტულო ფურცლები ასევე შეიცავენ ამ კომპოზიციას, რითაც ჩვენ ვღებულობთ მყარად დამკვიდრებულ ტრადიციას XII-XIII საუკუნეების ქართულ საზეიმოდ გაფორმებულ ხელნაწერებში ფრონტისპისზე „ვედრების“ კომპოზიციის მოთავსებისა, თანაც ეს ტრადიცია მჭიდროდ უკავშირდება ქართული კედლის მხატვრობის სისტემაში დიდი ხნიდან დამკვიდრებულ იერარქიას, როდესაც აღმოსავლეთი კედლის კონქი ეჭირა „ვედრებას“, რითაც იგი დიდად განსხვავდებოდა ბიზანტიური კედლის მხატვრობაში ჩამოყალიბებული სისტემისაგან. ეს მომენტი ერთხელ კიდევ ცხადყოფს, რომ მოქვის ხელნაწერის გაფორმების პროგრამის შემდგენელია ქართველი ოსტატი, რომელიც ხელნაწერი წიგნის გაფორმებას ქართული ეროვნული მხატვრული ტრადიციების გამოყენებით ავითარებს.

ერთი მნიშვნელოვანი მომენტია ოთხთავის ბოლოს მთლიან ფურცელზე ჩვილედი ღვთისმშობლისა და დანიელ მოქველი მთავარეპისკოპოსის მუხლმოყრილი ვედრების პოზაში წარმოდგენა. დანიელ მოქველის მუხლმოყრილი მავედრებელი პოზა რამდენადმე განპირობებული იყო მინიატურის დანიშნულებითაც: უკვე დასრულებულ ხელნაწერს დამკვეთი უძღვნის და ავედრებს ღვთისმშობელს. ქტიტორის გამოსახულებას თითქოსდა მოკრძალებული ადგილი განეკუთვნება ხელნაწერის გაფორმების სისტემაში. მაგრამ ამ მინიატურის მოთავსებით უკანასკნელ გვერდზე მხატვარი იცავს იერარქიას; ის, რომ სწორედ ამ მინიატურით ასრულებს ოსტატი თავის შრომას, გამოყოფს რა მას ცალკე ფურცელზე, ამით იგი ხაზს უსვამს ამ მინიატურის მნიშვნელობას ხელნაწერის გაფორმების სისტემაში. ქართული ტრადიციით ქართულ ეკლესიებში მთელი მოხატულობა თავისი იდეური და იერარქიული აგების პრინციპით სრულდებოდა სწორედ ქტიტორთა გამოსახულებით, ქრისტეს, ღვთისმშობლის ან იმ წმინდანის წინაშე, რომლის სახელზეც იყო აგებული ეკლესია. ამრიგად, ხდება თანხვედრა ხელნაწერში მთლიან გვერდებზე და ქართულ მონუმენტურ ფერწერაში იკონოგრაფიული თემათა შერჩევის თვალსაზრისით: „ვედრება“ – „ღვთისმშობლის მიძინება“ – „ჩვილედი ღვთისმშობელი და ქტიტორი“. მოქვის ოსტატი, რომელიც ამ ტრადიციებით აზროვნებს, ასრულებს თავის ხელნაწერს სწორედ ქტიტორის გამოსახულებით ღვთისმშობლის წინაშე, მაშინ, როდესაც, როგორც წესი, ბიზანტიურ და სომხურ ხელნაწერებში შემკვეთთა გამოსახულებანი მოთავსებულია ფრონტისპისზე, მაგალითად, ნიკომიდიისა (ფ. 2r) და ათონის დიონისიატის მონასტრის 65 კოდექსის (ფ. 12v) მინიატურები ღვთისმშობლისა და ქტიტორის გამოსახულებით წარმოადგენს ფრონტისპისს, ლეკონ II-ისა და მეფისწულ გეთუმის პორტრეტები 1286 წლის ჩაშოცის პირველ ფურცელზეა განთავსებული და სხვ. მოქვის კოდექსში კი იგი ასრულებს, ისე როგორც ქართული კედლის მხატვრობის იკონოგრაფიულ სისტემაში, მთელი მორთულობის პროგრამას.

პალეოლოგოსთა ეპოქაში პორტრეტული გამოსახულებისადმი ინტერესი

ქართული ხელნაწერი წიგნის მხატვრულ გაფორმებასაც შეეხო და მხატვარი გააზრებულად სვამს ამ სიუჟეტს ხელნაწერის გაფორმების სისტემაში, მიაკუთვნებს რა მას ადგილს ხელნაწერის ბოლოს. ეს მინიატურა მხატვრის მიერ მოაზრებულია როგორც დასკვნა მთელი სახარებისა, მთელი მისი ნაშრომისა. ამრიგად, დასაწყისი — „ვედრება“ და დასასრული „ჩვილელი ღვთისმშობელი და ქტიტორი“ — მინიატურები ხელნაწერისა განაზოგადებენ წიგნის შინაარსს და თეოლოგიურად გამოხატავენ ორ ძირითად იდეას — მეორედ მოსვლისა და ღვთიური ხსნის იდეას, შენდობის, მიტევებისა და ადამიანური არსობის იდეას. ეს მიუთითებს ქართველი ოსტატის შემოქმედებით მიდგომაზე ხელნაწერის გაფორმებისადმი და კიდევ უფრო დამაჯერებელი ხდება ე. წ. საზეიმო ფურცლების განსაზღვრული წესით განლაგება კოდექსში, რაც მათი შინაარსის გარკვეული იდეური მიმართულებით წაკითხვას უწყობდა ხელს და ქართული კედლის მხატვრობის იკონოგრაფიული სქემისათვის დამახასიათებელ თავისებურებებთანაც იწვევენ ასოციაციას.

მოქვის კოდექსის საზეიმო მინიატურების გააზრებულ და გულმოდგინე შერჩევაში, სწორედ ისეთი კომპოზიციებისა და სქემებისა, რომლებშიც ღვთისმშობლის სიმბოლური სახეა გამჟღავნებული, თავს იჩენს ღრმა იდეური დატვირთულობა. განვიხილავთ რა ამ საზეიმო ფურცლების სიუჟეტებს, ვრწმუნდებით, რომ ის არ არის შემთხვევითი კრებული ცალკეული გვერდებისა, არამედ მთლიან კოდექსში ქმნიან სიუჟეტების განაწილების გარკვეულ სქემას. ხელნაწერის მხატვრული მორთულობის საერთო სისტემაში ეს მინიატურები იძენენ სრულიად ახალ შინაარსობრივ ჟღერადობას. ამ ფურცლების გულმოდგინე განაწილებამ მთელ კოდექსში მოქვის ოსტატს საშუალება მისცა გაეტარებინა მათში აზრი ღვთისმშობელზე, როგორც მფარველსა და ქრისტიანობის იმედზე. შუამავლის, დამცველის, მფარველის, წინგამძღოლის ხსნისაკენ, ჭეშმარიტი იმედის სიმბოლური სახე, როგორც ლეიტმოტივი ისე გასდევს ამ საზეიმო ფურცლებს; მხატვარი ახერხებს ტექსტში ჩართულ სიუჟეტურ მინიატურებშიც გამოყოს ღვთისმშობლის „აგაცოცხლებული სჯულის კიდობნის“, მოსიყვარულე და მოალერსე დედის სახე; ყოველივე ეს შეიძლება აიხსნას იმით, რომ კოდექსი შეიქმნა სპეციალურად მოქვის მონასტრისათვის, რომლის მთავარი ეკლესია ღვთისმშობლის სახელზე იყო აგებული (X ს.) და, უეჭველია, მოქვის არქიეპისკოპოსმა დანიელმა მიიღო რა მონაწილეობა კოდექსის მხატვრული მორთულობის პროგრამის შედგენაში, მისმა სურვილმაც, უნდა ვიფიქროთ, განსაზღვრა ამ იდეის წინ წამოწევა, როგორც მთავარი იდეისა, რომელიც ამ მიძღვნას პასუხობდა.

უდიდესი მნიშვნელობა ოსტატის ინდივიდუალობის გამოვლენისათვის, რა თქმა უნდა, ეპოქის მსოფლმხედველობით აღქმას ენიჭება, ნაწარმოებში მთავარი იდეის წინ წამოწევის უნარს, რადგან ხშირად ოსტატის ინდივიდუალობა ნაწილობრივ ითქვიფებოდა ზოლმე იმ საერთო იდეებსა და პრობლემებში, რომლებიც ეპოქით იყო განპირობებული. საერთო სიყვარულისა და ერთიანობის იდეის წინ წამოწევამ, ოსტატობის მაღალ დონესთან ერთად, აქცია ანდრია რუბლევი ეპოქის უდიდეს მხატვრად. XIII საუკუნის ბოლოს, როდესაც საქართველოში რთული პოლიტიკური ვითარება იყო, მოქვის კოდექსის გაფორმების პროგრამაში ხსნისა და საყოველთაო დაცვის იდეის ხაზგასმა ეროვნული ერთიანობის სულისკვეთებით უნდა იყოს ნაკარნახევი.

მოქვის სახარების გაფორმების სისტემის შესწავლით ჩვენ ღრმად ვწვდებით მის შინაარსსაც. სახარების დეკორაციული სისტემა ეს არის საზეიმო ხელნაწერის გაფორმების სისტემა, რომელშიც ხაზგასმული იყო როგორც ქრისტეს ყოვლისშემძლე ძალა, ისე ღვთისმშობლის – მფარველის სახე, რადგან სახარების შემკობის მთავარი თემაა ქრისტეს ამქვეყნიური ცხოვრება და ღვთისმშობლის ციკლი უშუალოდაა გადახლართული ქრისტოლოგიურთან, რადგან მინიატურებს, რომლებიც მარიაზე მიუთითებენ, ასევე შეიძლება მიეწეროს ის მინიატურებიც, რომლებსაც ჩვეულებრივად ქრისტოლოგიურს უწოდებენ. მაგალითად, „ქრისტეს გენეალოგიის“ კომპოზიცია, სადაც ბიბლიური პერსონაჟები სათითაოდ არიან მოცემული, იგი სწორედ მარიამის გენეალოგიური შტოა, რომელიც იყო უშუალო წყარო განსხეულებისა. მოქვის მინიატურაზე აზრობრივთაუც და სახეობრივდაც წინაპრები უშუალოდ უკავშირდებიან ღვთისმშობელს, ხოლო ისეთი სიუჟეტების შემოტანა როგორცაა გაფართოებული სახით „ქრისტეს გენეალოგია“, „ღვთისმშობლის მიძინება“, „წინადაცვეთა“, „ქტიტორი და ჩვილელი ღვთისმშობელი“ მოწმობენ აგრეთვე წყაროების მრავალფეროვნებაზე, რომელზედაც ხელი მიუწვდებოდა ოსტატს და რამაც მნიშვნელოვნად ვანახსნავა მოქვის სახარების დასურათების სისტემა სხვა მდიდრულად დასურათებული სახარებებიდან.

ოსტატმა ფერებმა, რომელმაც მოქვის ხელნაწერის გაფორმების სისტემა შექმნა და მინიატურებში ღრრისათვის დამახასიათებელი სიახლეები ასახა, უსათუოდ, კარგი მომზადება გაიარა დიდ და მდიდარ სკრიპტორიუმში, სადაც თავმოყრილი იყო მრავალფეროვანი და მაღალხარისხოვანი ხელნაწერი წიგნის გაფორმების ნიმუშები. ამ ნიმუშების შემოქმედებითი გადააზრების წყალობით, კოდექსის რთული მხატვრულ-დეკორაციული გაფორმების სისტემის შექმნით, პალეოლოგოსთა სტილის სიახლეების ფართო გამოყენებით მხატვარმა შექმნა მდიდრული და უნიკალური ქართული ხელნაწერი წიგნის ნიმუში. ღვთისმშობლის სახის გამოყოფას, როგორც დამკველისა, შეაქვს გარკვეულობა მოქვის კოდექსის გაფორმების მთელი პროგრამის იდეურ ჩანაფიქრში. ღვთისმშობლის დიდება, როგორც დამკველისა, მსხნელისა და წინ გამძღოლისა ჭეშმარიტებისაკენ, რაც უფლებას გვაძლევს ვილაპარაკოთ, რომ არქიეპისკოპოსი დანიელი არა მარტო შემკვეთია, არამედ იგი ავტორიცაა, ღვთისმშობლის შთაგონებით პროგრამის შემდგენელიც. ამით მოქვის სახარების მინიატურების პროგრამა არა მარტო ტრადიციულ-საღვთისმეტყველო გააზრებას იძენს, არამედ მოწმობს, რომ იგი ეძღვნება ქართველებისათვის მნიშვნელოვანი მფარველის დიდებას, ღვთისმშობლის მიერ ქართული მიწის განსაკუთრებული მეოხების შესახებ აზრის მტკიცებას. ერთიანი ჩანაფიქრის საფუძველზე შექმნილ მის პროგრამას, რომელშიდაც სხვადასხვა იკონოგრაფიული რედაქციები იქნა გამოყენებული გარკვეული იდეის, დაცვის იდეის გასატარებლად, უდიდესი ეროვნული მნიშვნელობა ჰქონდა. საზეიმო ფურცლების რაოდენობის გაზრდა (9) და მისი განაწილების სისტემა კოდექსში მოქვის ოსტატის ფერების შემოქმედებითი აღმოჩენაა. ხელნაწერის ბოლოს ქტიტორის გამოსახულებისა და მასთან განმარტებითი წარწერის მოთავსება შეიძლება გავიგოთ ისე, რომ იგი ცვლის გადაწყვერის ანდერძს დამკვეთის მოხსენიებით, რომელიც სახარების ტექსტს ჩვეულებრივ ბოლოში დაერთოდა ხოლმე.¹¹²

მხატვრის ინდივიდუალობის გამოვლენად უნდა ჩაითვალოს აგრეთვე სახა-

რების ტექსტში განლაგებულ სიუჟეტურ მინიატურებში განკურნებათა ციკლის მინიატურების გაფართოებული სახით წარმოდგენა. განკურნებათა სასწაულის სცენებში ოსტატი ცდილობს ძირითადად დააფიქსიროს უკვე მომზადარი სასწაული, შედეგი ქრისტეს ღვთიური ძალის მოქმედებისა. საილუსტრაციო მასალის ისეთი გააზრებული შერჩევის დროს, რასაც მოქვის ოსტატი იჩენს, ყურადღება განკურნებათა თემისადმი კოდექსის დასურათებას განსაკუთრებულ ყურადღობასა და ინდივიდუალობას ანიჭებს.

მოქვის სახარების წვლილი ახალი პალეოლოგოსთა სტილისა და ეროვნული მხატვრული კულტურის განვითარებაში შეიძლება განისაზღვროს მახარებელთა არაჩვეულებრივად გამომსახველი სახეების შექმნით. განსაკუთრებით ეს ითქმის მახარებლების – მარკოზისა და იოანეს ნებისყოფითა და ენერგიით საკვე სახეებზე. იოანე მახარებლის პოზა, რომელიც ყურს უგდებს ციდან მომავალ ხმას, წინ გადადგმული ნაბიჯია ამ მახარებლის ემოციური და ფსიქოლოგიური სახის შექმნაში. საერთოდ, მოქვის სახარების მინიატურებში ამ დროისათვის ჩვეული ინტერესი იგრძნობა ინდივიდუალურ სახეთა გამოსახვისაკენ, ამდენ „პორტრეტულ“ სახეს ამ პერიოდის არც ქართული და არც ბერძნული ხელნაწერი წიგნის გაფორმება არ შეიცავს.

სრულიად თავისებურია მოქვის კოდექსის მინიატურების კოლორიტი. მაგალითად, ამ დროისათვის ბიზანტიაში ძირითადად მიღებული ღურჯი, წითელი და მწვანე ფერების შეთანხმების ნაცვლად, აქ ღია, ნათელი, ცივი ტონები ჭარბობს. მინიატურებიდან პირდაპირ შუქი იღვრება, რაც განპირობებულია როგორც ოქროს ფონების დიდი არეებით, ისე ფორმაშექმნელი თეთრას ჭარბი მონასმებით.

პლატონის მოძღვრების თანახმად, ფერადოვანი ხილვა წარმოიშობოდა შუქის ორი ნაკადის შეჯახების დროს, რომლებიც მიისწრაფვიან ერთმანეთისაკენ და აუცილებლად გარდატყდებიან თვალთა ცრემლების სისველეში, როგორც პრიზმაში.¹³

შუქი ამ დროს არა მარტო გამოავლენს ფერს, არამედ იგი ქმნის კიდევ მას; მეორე მხრივ, ფერი შუქის მსგავსად ფლობს უნარს გამოსხივებისა: „ფერი – ეს ალია, რომელიც ციმციმებს თითოეული სხეულისაგან“. პლატონის მიხედვით, შუქი ეს თვით ღმერთია. პლატონის ამ დებულებამ განმსაზღვრელი როლი ითამაშა შუა საუკუნეების შუქის კონცეფციაზე, რომელიც VI საუკუნისათვის უკვე ყალიბდება და დღემდე განაპირობებს მის ესთეტიკურ თვალსაზრისს: „შუქი წინ უძღვის სილამაზეს, იგი არის მიზეზი მშვენიერებისა... შუქი ქმნის სილამაზეს“, ხოლო შუქი ქმნის ფერს, ანათებს რა შუქი, ის ელფერს ანიჭებს საგანთა ყველა ფერს; უმშვენიერესია ის ფერები, რომლებიც უფრო ბრწყინავენ... ისინი, რომლებიც უფრო თანაზიარია შუქისა, რადგან ფერთა მეფე შუქია. ასეთი მიდგომა შუქისა და ფერისადმი შენარჩუნებულია მთელი შუა საუკუნეების მანძილზე.

შუა საუკუნეების შუქის კონცეფცია გამორიცხავდა განათების მომენტს მისი პირდაპირი ფიზიკური აზრით; შუქი კი არ ანათებს უკვე არსებულ მიწიერ საგნებს, არამედ ყოველთვის ახლიდან ქმნის მათ, რადგან შუქი ეს ღვთიური ენერგიაა. გამოასხივებს რა ფერი, როგორც შუქი, იგი თითქოს ხდება ღვთიური ენერგიის ემანაციის ხორცშესხმა.

XIII საუკუნეში შუქის შესახებ მოძღვრებაში ჩამოყალიბდა შეხედულება

შუქის, ფორმის შექმნელი როლის შესახებ და იმავე დროს უფრო დიდი მნიშვნელობა შეიძინა წყვილიადის, ბნელის კატეგორიამ, როგორც შუქის ანტი-თეზამ. შუქი არის დადებითი (პოზიტიური) საწყისი, რომელიც ავლენს ჭეშმარიტებას და ქმნის ფორმას; ხოლო სიბნელე – ნეგატიური საწყისი, როგორც უფორმოსა და ბოროტის განსახიერება. ამ მოძღვრების თანახმად, შუქი შემოსაზღვრავს მატერიას; რაც უფრო ინტენსიურია შუქი, მით უფრო დასრულებული და სრულყოფილია სუბსტანცია; ფერები კი ეს შუქის ფორმის ვარიანტებია. შუქის გაგება, როგორც განათებისა და მასთან დაკავშირებული მთელი რიგი საკითხებისა, საბოლოოდ ჩამოყალიბდა აღორძინების ხანის ხელოვნებაში XV საუკუნის ბოლოს.

მოქვის ოსტატი, რომელიც შუა საუკუნეების ამ კატეგორიებით ხელმძღვანელობს, ირჩევს ისეთ ფერებს, რომლებიც შუქის მომცემია. ბრწყინავენ არა მარტო ოქროს ფონები, არამედ ანათებენ სხვადასხვა ფერის ფორმის ზედაპირზე დადებული თეთრას სქელი მონასმები, როგორც შუქის თანაზიარი ფერები.

მოქვის მინიატურების ემოციური განწყობილება, მისი ინტერესი ადამიანთა შინაგანი სულიერი სამყაროს გამოსახვისაკენ პალეოლოგოსთა ხელოვნების ტენდენციებით იყო განპირობებული. ზოგიერთი მინიატურის მხატვრული ქარგა დრამატული გრძნობებით არის გაჟღერებული. დროის ახალი მიდგომების შესაბამისად მხატვრის მიერ შექმნილ სახეებში აშკარად ვლინდება მისწრაფება, გააცოცხლოს ისინი რეალური განცდებით, რაც ჟესტისა და მოძრაობის მეშვეობით მიიღწევა. საერთოდ სახეთა, სიუჟეტთა ემოციური გააზრება მახლობელი იყო ქართველი ოსტატებისათვის მთელი შუა საუკუნეების მანძილზე. ქართული ხელოვნების ძეგლებისათვის, მით უმეტეს იმ ნიმუშებისათვის, რომლებიც ყველაზე უფრო ავლენდნენ ადგილობრივ მხატვრულ ტრადიციებს, გაძლიერებული ემოციურობა დამახასიათებელი ნიშანი იყო.¹⁴ განიცდის რა გარკვეულ ცვლილებას განვითარების სხვადასხვა ეტაპზე, იგი პალეოლოგოსთა ეპოქაშიც რამდენადმე ახალი თვისებებით წარმოდგება, ძლიერდება რა ზოგიერთი სცენის და სახის დრამატული ჟღერადობა.

იკონოგრაფიული კანონების ფარგლებში მოქვის ოსტატმა შეძლო ეპოვნა ძველი თემების ახლებური პლასტიკურ-ემოციური გადაწყვეტა – „მირქმა“, „დატირება“, „ღვთისმშობლის მიძინება“, მრავალ სცენაში ღვთისმშობლის სახის სეველიანი განწყობილება, რითაც იზრდება მინიატურების მხატვრულ-ესთეტიკური ზემოქმედება მაყურებელზე. მოქვის ოსტატი სცენათა ემოციური წყობის გაძლიერებით, განსაკუთრებით ღვთისმშობლის ემოციური სახის ხაზგასმით, ქართულ მინიატურულ ხელოვნებას ეროვნული ტრადიციების მიმართულებით ავითარებს.

ამრიგად, ამ შესანიშნავი ხელნაწერის მხატვრულ-დეკორატიულ გაფორმებაში ნათლად ვლინდება ქართული ხასიათი როგორც გაფორმების საერთო სისტემაში, ისე ინიციალების შესრულებასა და ემოციური საწყისების ახლებურ გააზრებაში.

მოქვის სახარების შექმნის ადგილის შესახებ. მოქვის კოდექსის მთავარი მხატვარი მიეკუთვნება იმ ოსტატთა რიცხვს, რომლებიც მუშაობენ ე. წ. ბერძნულ მანერაში,¹⁵ ე. ი. ის იყო ქართველი ოსტატი, რომელმაც ბერძნული მომზადება გაიარა. ამიტომ ერთ-ერთი რთული საკითხი, რომელიც მოქვის ხელნაწერის გაფორმების პირველწყაროს პრობლემას უკავშირდება, არის საკ-

ითხი ხელნაწერის შექმნის ადგილის შესახებ, ვინაიდან მინაწერები არ შეიცავენ პირდაპირ ცნობას ამის შესახებ. მაგრამ უეჭველია, რომ მისმა ოსტატმა, მთავარმა მხატვარმა ეფრემმა, მომზადება გაიარა რომელიღაც ცნობილ სკრიპტორიუმში, სადაც თავმოყრილი იყო უძველესი ხანის ხელნაწერების მრავალი მნიშვნელოვანი ნიმუში, სკრიპტორიუმში, რომელიც, ამავე დროს, აქტიურ მონაწილეობას ლეზულობდა ახალი მხატვრული სტილის პრინციპების შემუშავებასა და დანერგვის საქმეში; მაგრამ რომელი იყო ეს სახელოსნო, სამონასტრო თუ სამეფო სკრიპტორიუმი, კერძოდ, კონსტანტინოპოლის მრავალრიცხოვანი მონასტრებიდან რომელს შეიძლება დაეუკავშიროთ ქართული ხელნაწერის პროტორიგინალები? დღეისათვის მტკიცედ არის განსაზღვრული ხელნაწერი წიგნის მხოლოდ ისეთი მნიშვნელოვანი სახელოსნოები, როგორცაა კონსტანტინოპოლის სტუდიოსის და საიმპერატორო სკრიპტორიუმები,¹¹⁶ სხვა სახელოსნოები კი ნათლად არ არის გამოკვეთილი. კიდევ უფრო რთულად არის ამ მხრივ ქართული სკრიპტორიუმების შესწავლის საკითხი, როგორც საზღვარგარეთ, ისე საქართველოში; მეტ-ნაკლებად რამდენადმე გამოკვეთილი სახე აქვს IX-XI სიუკუნეების სამხრეთ საქართველოში შექმნილ ხელნაწერებს, რომლებიც სტილისტური ნიშნების ერთობლიობით ხასიათდება.¹¹⁷ ასევე შესაძლებლადაა მიჩნეული XII საუკუნის გელათის მხატვრული სახელოსნოს განსაზღვრა.¹¹⁸ ათონის ივერთა მონასტრის ხელნაწერების უმრავლესობა როგორც ხელნაწერთა ინსტიტუტში, ისე მონასტერში დაცული, რომლებიც ჩვენ მიკროფირების მიხედვით შევისწავლეთ,¹¹⁹ მორთულობის გარეშეა და ამჟღავნებს საქმიან, პრაქტიკულ დამოკიდებულებას ხელნაწერი წიგნის გარეგნული სახისადმი. ხელნაწერების მხოლოდ მცირე ნაწილს ამკობს (№14, №39, №67, №75, №87) მხატვრული გაფორმების ელემენტები. მაგრამ მათ შესრულებასა და განაწილებაშიც იგრძნობა თავშეკავება მხატვრული ელემენტების გამოყენებისადმი, რაც ათონის ივერთა მონასტრის მხატვრული სკოლისათვის დამახასიათებელ ნიშნად უნდა ჩაითვალოს, რადგან ამ კულტურული ცენტრის უპირველესი ამოცანა იყო ქართული კულტურის გამდიდრება ბიზანტიური საეკლესიო ლიტერატურით.¹²⁰ XII საუკუნის ბოლოს - XIII საუკუნის დასაწყისში არსებობდა კონსტანტინოპოლის რომელიღაც მონასტრის ქართულ-ბერძნული სახელოსნო, სადაც გადაიწერა და გაფორმდა ხელნაწერების ერთი ჯგუფი: Vat. Urbin 2, Paris gr. 71 და 75, Paris gr. 1208, Vat. gr. 1162, Burney 19, პატმოსის Cod. 25, უოლტერ არტ გალერი 530, ოქსფორდის ქრისტიანული ეკლესიის ხელნაწერი gr. 32, ებნერიანუსის ცნობილი ხელნაწერი ბოდლის ბიბლიოთეკიდან და სხვ ამ ხელნაწერებსა. სამინსკომ დაუმატა ლაფსყალდის, ვანისა და გელათის სახარებები, მაგრამ ამ სახელოსნოს ლოკალიზება ვერ მოხერხდა.¹²¹ ჯ. ანდერსონი და პ. ბუხტალი თვლიან, რომ ეს ხელნაწერები შესრულებულია არა მარტო ერთ სახელოსნოში, არამედ ერთი და იმავე ოსტატის მიერ, რომელიც 1125-1150 წლებს შორის მოღვაწეობდა.¹²²

შეიძლება გამოეთქვათ ვარაუდი, რომ იმ სხვადასხვა ხასიათის ხელნაწერებს შორის, რომლითაც მხატვარი ეფრემი სარგებლობდა, იყო ისეთი ნიმუში, რომელიც რამდენადმე უკავშირდება მოქვის სახარების ტექსტში სიუჟეტური მინიატურების განაწილების პრინციპს, მაგრამ ცალკე გვერდებზე მინიატურების შერჩევასა და კოდექსში მათ განთავსებას პირდაპირი ანალოგი ალბათ არასოდეს არ მოეძებნებათ, რადგან მხატვარმა ეფრემმა მათი შერჩევა გარკვეული

იდეის წინ წამოწევით მოახდინა და კოდექსში ახალი ნორმებისა და გემოვნების მიხედვით, ეროვნული მხატვრული თავისებურებების გათვალისწინებით გაანაწილა, სხვადასხვა ხელნაწერიდან აღებული მინიატურების ტექსტში ჩართვის ხერხები და მიდგომანი კი საკუთარ შემოქმედებით ცეცხლში გაატარა.

ასევე შეიძლება გამოეთქვათ ვარაუდი მოქვის ხელნაწერის ორიგინალების წარმომავლობის შესახებ კახრიე-ჯამეს (ზორას) მონასტრიდან, რომელიც ბიზანტიის დედაქალაქის უბეველესი და მნიშვნელოვანი ცენტრი იყო, სადაც ქართველ ბერთა კოლონია დიდი ხნიდან არსებობდა.¹²³ ამ მონასტრის აყვავება, როგორც ბიზანტიური კულტურის კერისა, XIII საუკუნეში მოხდა და, შესაძლებელია, სწორედ ზორას მონასტერი იყო ის ადგილი, სადაც მომზადება გაიარა ქართველმა ოსტატმა. ამის დასადასტურებლად შეიძლება გამოდგეს ის გარემოება, რომ სტილის სიახლეები, რომელიც ასე აშკარად ვლინდება მოქვის ხელნაწერში, დაკავშირებული უნდა იყოს ბიზანტიური ხელოვნებისა და კულტურის მოწინავე კერასთან, სადაც ეპოქის შესაბამისი ახალი ხელოვნება ყალიბდებოდა. ამ მოსაზრების ერთ მნიშვნელოვან არგუმენტად შეიძლება გამოდგეს რამდენადმე გატაცება აპოკრიფით, ზოგჯერ უღვარეული დეტალებით.¹²⁴ ეს აღმოსავლური ტრადიცია უპირატესობას ანიჭებდა ნაკლებად დახვეწილს, მაგრამ უფრო მეტ სიმბრათლეს.¹²⁵ მაგალითად, „წინადაცკეთის“ იშვიათი კომპოზიციის ჩართვა ხელნაწერის გაფორმების სისტემაში. აღმოსავლურ-ქრისტიანული იკონოგრაფიის გავლენა ბევრ მომენტში იჩენს თავს მოქვის სახარების მინიატურებში, რაც მას აგრეთვე კონსტანტინოპოლის მხატვრულ სკოლას უკავშირებს, რადგან კონსტანტინოპოლში მუდმივად და ძალიან მსუბუქად ზღებოდა ბიზანტიური სტილის აღმოსავლურ ფორმებთან შერწყმა. ოსტატმა, რომელმაც შესაძლებელია მომზადება გაიარა კონსტანტინოპოლის ზორას მონასტრის ბრწყინვალე სახელოსნოში, ხელნაწერი გადაწერა და გააფორმა უკვე მოქვის მონასტერში; ამაზე უნდა მეტყველებდეს ის გარემოება, რომ მიუხედავად ვრცელი ანდერძისა, რომელიც მიუთითებდა ხელნაწერის შექმნის ზუსტ თარიღს, არაფერი არ არის ნათქვამი გადაწერის ადგილის შესახებ, რომელსაც უნდა სცვლიდეს მინაწერი მოქველი მთავარეპისკოპოსის დანიელის მოხსენებით უკანასკნელ მინიატურაზე. ცნობილია, რომ მინაწერში გადაწერის მიერ მითითება მისი დაწერის ადგილის შესახებ ხელნაწერებისათვის, რომლებიც შექმნილი იყო მათ მშობლიურ ადგილებში, არ იყო ტიპური. მონაცემები შემოიფარგლებოდა მხოლოდ მეფის, ადგილობრივი ფეოდალის, მონასტრის წინამძღვრის, ეპისკოპოსის სახელის მოხსენებითა და სახელწოდებით, რომლებიც თვით მეტყველებდნენ თავის თავზე და არ მოითხოვდნენ დამატებით განმარტებას. როგორც მართებულად აღნიშნავს რ. შპერლინგი, ქართველი მხატვრებისათვის დამახასიათებელი იყო ისეთი ფაქტობრივი რიგის ცნობების, რომლებიც ეხებოდა ძეგლის შექმნის ადგილსა და დროს, მოწოდებისადმი სიმულვოლი, დამკვეთის წინაშე მხატვრის პიროვნება მეორე პლანზე გადადიოდა. მხატვრის სახელი თითქმის არასოდეს არ არის მოცემული; ოსტატი საზოგადოებრივი იერარქიის დაბალ საფეხურზე მდგომი პიროვნებაა და იგი თითქოს იოანე დამასკელის სიტყვებით ამბობდა: „მე არაფერს ვიტყვი ჩემს შესახებ“.

ზოგჯერ გადამწერლებსა და შემკვეთებს უნდოდათ მიეთითებინათ მომავალი მფლობელისათვის ხელნაწერის შექმნის განსაკუთრებულ გარემოებებზე; უფრო ხშირად ეს კეთდებოდა მაშინ, როდესაც ერთ ადგილზე გადაწერილი

ხელნაწერი განზრახული იყო მეორე ადგილზე გადასაგზავნად, მაგალითად, ქართული ხელნაწერები, რომლებიც იქმნებოდა საზღვარგარეთ ქართულ საე-
ანეებში და განკუთვნილი იყო საქართველოსათვის. A-1 ხელნაწერის ანდერძში
ნათქვამია: „დაიწერა ქალაქსა შინა კონსტანტინოპოლს, ქართველთა ქორონიკო-
სა სნა, საბერძნეთის მეფობასა რომანოზისსა, ქართლს მთავრობასა ბაგრატ
ყრმისასაო... მონასტერსა ხორას...“¹²⁶ ან A-96 ექვთიმე მთაწმინდელის მიერ
ნათარგმნი მეექვსე საეკლესიო კრების სჯულის კანონი, რომელიც ბასილი
ეტრატამ მალუშისძეს შეუსრულებია 1031 წ. ხორას მონასტერში (ფ. 184r).¹²⁷

XII საუკუნის ბოლოსა და XIII საუკუნის დასაწყისის ხელნაწერის H-
1791 გადამწერი მოხსენებულია სხვადასხვა ადგილას. ერთ-ერთი მინაწერი კი
იუწყება: „მას ჟამსა დაიწერა ესე ოთხთავი ოდეს ანტიოქია სომეხთა აილეს“
(ფ. 15r). სავარაუდოა, რომ გიორგი ბერი, რომელმაც ხელნაწერი გადაწერა,
მოღვაწეობდა სირიაში ანტიოქიის რომელსამე მონასტერში და რაკი კილიკიელ-
მა სომეხებმა ანტიოქია ორჯერ აილეს 1213 და 1216 წლებში, ხელნაწერიც
ერთ-ერთ ამ წელს უნდა მიეკუთვნოს.¹²⁸ სუნაქსარის H-1661, რომელიც 1156
წელს გადაწერა გიორგი დოდისი ხუცეს მონაზონმა, მინაწერში (ფ. 338v)
ნათქვამია: „დაიწერა წიგნი ესე წმიდასა ქალაქსა ილმსა (იერუსალიმსა)
მონასტერსა შინა ჯუარისასა, კელითა უცბად მჩხრეკალისა, ფრიად უღირსისა
ხუცეს მონაზონისა გიორგი დოდისითა. სრულ იქმნა... ბერძენთა ზედა მეფობასა
მანოელისსა, ქართველის – დიმიტრისსა, ილმსა – ბულდიონისსა, დასაბამით-
გან წელნ იყენნ ხლნთ და ქორონიკონი ტომ“¹²⁹ ე. ი. 1156 წ.

ჩვენი მოსაზრებით, მოქვის ხელნაწერი რომ რომელიმე საზღვარგარეთულ
საეანეში ყოფილიყო შესრულებული, მის ვრცელ მინაწერში აუცილებლად იქნე-
ბოდა მოხსენება ამ სახელოსნოსი, მაგრამ რადგან იგი არ არის, მას სცვლის
მოქვის ეპისკოპოსის მინაწერი, რომელიც ადასტურებს, რომ ხელნაწერი შეიქმნა
მოქვის მონასტერში მოქვისავე ეპისკოპოსის შეკვეთით „ფრიად ცოდვილი ბერის“,
როგორც თავის თავს უწოდებს, ეფრემის მიერ. მოქვის ხელნაწერი, უეჭველია, არ
არის ერთადერთი ძეგლი, რომელიც მოქვის მონასტერში შეიქმნა. ის, რომ XVI
საუკუნეში აქ კალიგრაფებისათვის ცალკე პალატა გამოიყო,¹³⁰ უკვე გულისხმობს,
რომ აქ სახელოსნო-სკრიპტორიუმი არსებობდა, რომელსაც ალბათ ძველი საქართვე-
ლოს ერთი მნიშვნელოვანი მხატვრული სკოლის ხანგრძლივი ტრადიციები ჰქონ-
და. ამ მოსაზრებას კიდევ უფრო მეტ დამაჯერებლობას სძენს ის ფაქტიც, რომ
XIV საუკუნის დასაწყისში მოქვის ლეთისშობლის მიძინების ტაძრის ინტერიერი
შეიმკო ფრესკული მხატვრობით, რომელიც პალეოლოგოსთა სტილის ნიშნების
აშკარა მატარებელია.

მოქვის ხელნაწერის მხატვრულ-დეკორაციული გაფორმება XIII საუკუნის ბოლოსათვის ბიზანტიურ არეალში მიმდინარე სტილისტურ ცვლილებებს ასახავს და დაკავშირებულია ე. წ. პალეოლოგოსთა აღორძინების ხანის ხელოვნებასთან. პალეოლოგოსთა სტილი ფორმირდება და ვითარდება პალეოლოგოსების დინასტიის იმპერატორების მმართველობის პერიოდში (1261-1453 წწ.). მას შემდეგ, რაც მიხეილ პალეოლოგოსმა 1261 წელს კონსტანტინოპოლიდან განდევნა ჯვაროსნები და დედაქალაქი დაიბრუნა, ბიზანტიური მხატვრული კულტურის ახალი აყვავების ხანა იწყება. აქ, კონსტანტინოპოლის ნიადაგზე, ხდება „ქრისტიანული აღმოსავლეთის დანაწევრებული შემოქმედებითი მისწრაფებების ერთიან მხატვრულ სისტემად გაერთიანება“. მისი მთავარი დამახასიათებელი ნიშანია რეტროსპექტიულობა, განსაკუთრებული გატაცება გვიანანტიკური და ელინისტური კულტურული მემკვიდრეობით.

ელინისტური სამყაროდან მომდინარე იმპულსების მხატვრული გადააზრება მთელი შუა საუკუნეების მანძილზე ხდებოდა, რომელიც სხვადასხვა ეპოქაში აფეთქების სახით პოვებდა ხოლმე გამოვლენას. პალეოლოგოსთა აღორძინების ხანის ცხოველხატული სტილი გაუღნითილი იყო ანტიკური რემინისცენციებით და ლოგიკურ დაბოლოებას წარმოადგენდა სტილისტური განახლებისაკენ იმ სწრაფვისა, რომელსაც ადვილი ჰქონდა ბიზანტიური ხელოვნების მთელ არეალში XIII-XIV საუკუნეებში. ეს მოვლენა ერთი შეხედვით მოულოდნელი, გრძელი და რთული განვითარების შედეგი იყო, განვითარებისა, რომლის წყაროები არცთუ ისე ადვილი მოსაძებნია, მით უმეტეს, რომ განვითარება არ იყო თანმიმდევრული და უწყვეტი.¹

XIII-XIV საუკუნეების მიჯნის დამკვეთები და მხატვრები განსაკუთრებულ ინტერესს იჩენდნენ და უპირატესობას ანიჭებდნენ X საუკუნის ნეოკლასიკურ ძვირფასად გაფორმებულ ხელნაწერებს, მაგალითად, როგორც მკვლევრები მიიჩნევენ, ათონის ვატოპედის მონასტრის ოქტატევაში (Cod. 602/515, XII-XIII სს.) ნიმუშად ვატიკანის ისუ ნავეს გრაგნილის Palat gr. 43 (XI ს. I ნახევარი) მინიატურებია გამოყენებული, ხოლო ვატიკანის Cod. Palat gr. 38-ის, იერუსალიმის ფსალმუნის Tαρου 51-ისა და სინას მთის ფსალმუნის Cod. gr. 38-ის (ხელნაწერის ნაწილი დაცულია ლენინგრადის საჯარო ბიბლიოთეკაში греч. 269) მინიატურები პარიზის ფსალმუნის gr. 139-ის (X ს. I ნახ.) რეპლიკებს წარმოადგენენ. ინტერესი ნეოკლასიკური ნიმუშებისადმი იმდენად დიდი იყო, რომ ძველი ხელნაწერების ზუსტ ასლებსაც აკეთებდნენ. 1297 წლის სახარებაში 3 დიდი მინიატურაა – მათეს, მარკოზისა და იოანეს გამოსახულებებით (კემბრიჯის უნივერსიტეტის ბიბლიოთეკა Ms. Dd. 9.69), რომელიც კონსტანტინოპოლიდან მომდინარეობს და ზუსტ ასლებს წარმოადგენენ² X საუკუნის დაკარგული ხელნაწერის მინიატურებისა; XIII საუკუნის ბოლოს სახარების 6 ხელნაწერის თავსართები ასევე X-XI საუკუნეების ნიმუშების ასლებია.³

XIII საუკუნის ბერძნული ხელნაწერების მხატვრულ-დეკორაციული გაფორმების დონე არცთუ ისე სახარბიელოა; თვით მდიდრულად ჩაფიქრებული კოდექსებიც კი წინა ეპოქის ხელნაწერების გაფორმების ნიმუშებს ვერ უტოლდება.⁴ ვ. ლაზარევი აღნიშნავს: იმის გამო, რომ XIII საუკუნის ხელნაწერებმა მცირე რაოდენობით მოაღწია ჩვენამდე, არ ხერხდება მათი გაერთიანება გამო-

კვეთილ სტილისტურ ჯგუფებად, ისე როგორც X-XII საუკუნეების ხელნაწერებისა და ამიტომ, მკვლევარი XIII საუკუნის ხელნაწერებს სტილის ცალკეული ნიშნის მიხედვით განიხილავს.⁵

ამ პერიოდში სულ უფრო ცოტაა მინიატურები, რომლებიც ტექსტის გასწვრივ ან არეზება შესრულებული. უმეტესად ჩნდება კომპოზიციები და გამოსახულებანი, რომლებიც ცალკეულ ფურცლებზეა განთავსებული. ამ მინიატურებში განსაკუთრებით იგრძნობა ხატმწერლობის გავლენა. ისინი აღიქმება, როგორც დამოუკიდებელი კომპოზიციები, რომლებიც არ არიან დაკავშირებული ტექსტთან და თავისი მხატვრული გადაწყვეტით დაზგური ფერწერის ნიმუშებს მოგვაგონებს.

საქართველო ისევეა ჩართული ახალი სტილის შექმნის პროცესში, როგორც ბიზანტიური არეალის სხვა მხარეები. XIII-XIV საუკუნეებში კონსტანტინოპოლთან ერთად სალონიკში, ათონზე, მისტრასში, სერბეთში, ბულგარეთში, რუსეთსა და კილიკიის სომხეთში აყვავებას განიცდიან საკუთარი მხატვრული სკოლები, რომელთაგან თითოეული გამოირჩევა სრულიად თვითმყოფადი ხასიათით,⁶ საკუთარი მკვეთრად გამოვლენილი სახით. ამ ეროვნული სკოლების გარეშე, რომელთაგან თითოეული XIV საუკუნეში ვითარდებოდა თავისი გზით, არ შეიძლება გაგებულ იქნეს პალეოლოგოსთა ეპოქის მხატვრული კულტურის მრავალფეროვნება.⁷

XIII-XIV საუკუნეების მიჯნაზე, 1300 წელს საქართველოში, მოქვის მონასტრის საეანეში ქართული ხელნაწერი წიგნის გაფორმების მნიშვნელოვანი ნიმუში — მოქვის კოდექსი იქმნება, რომელშიც თავმოყრილია ახალი სტილის დამახასიათებელი ნიშნები: იკონოგრაფიული სქემების მრავალფეროვნება, უძველესი იკონოგრაფიული სქემების ამოტივტივება, მოცულობრივი ფორმის ფერწერული დამუშავება, სივრცობრივი სიღრმის შექმნის ილუზია, არქიტექტურული და პეიზაჟური ფონების ახლებური გააზრება, დინამიკით საესე მრავალფეროვანი სცენები; 3/4 ბრუნით, გაფრიალებული სამოსლების ბოლოებითა და ძლიერი შესტიკულაციით მოცემული ფიგურების თავისუფალი მოძრაობები; ზოგიერთ სცენის ინტიმურ-ემოციური გააზრება ჟანრული ხასიათის მატარებელია და თავისებური სენტიმენტალური განწყობილებით ხასიათდება, კოლორიტი ნათელი და ცივია; დიდი ინტერესი იგრძნობა ინდივიდუალური სახეებისადმი, ქართული მინიატურული ხელოვნებისათვის უჩვეულო ინტერესი საერო პირის გამოსახულებისადმი და სხვ. მოქვის სახარების გაფორმება მოწმობს, რომ „მკვიდრდება უფრო თავისუფალი, უფრო ფერწერული, მთელი რიგი ჰუმანური ტენდენციებით გაჟღერებული სტილი“. მინიატურების ანალიზმა აჩვენა, რომ სტილის განახლების პროცესი დასრულებულია და რომ კოდექსის მხატვრული გაფორმება შუა საუკუნეების ხელოვნების განვითარებაში საეტაპო მნიშვნელობის ნიმუშია, რომელშიც ძველი, X-XI საუკუნეების ძეგლების კომპოზიციური სქემები და სტილი, ახალი დროის მოთხოვნებთან შესაბამისობაშია მოყვანილი. შემდგომი განვითარება XIV საუკუნეში აღმატებითი ხარისხით თანმიმდევრულად მიმდინარეობს, როდესაც ადრეპალეოლოგოსური სტილი შეუმჩნევლად გადადის ახალ ხარისხში: იკონოგრაფიული სქემების უფრო დიდი მრავალფეროვნება, რთული არქიტექტურული და პეიზაჟური ფონებით დატვირთული კომპოზიციები, დინამიკის გაძლიერება, ექსპრესიული ფორმების რთული ხასიათი, ემოციური განწყობილების კიდევ უფრო გაზრდა და თვით სცენების ინტიმური

გააზრებაც კი, ფერის მაჟორული ჟღერადობა და ა. შ. XIV საუკუნის 10-იანი წლებიდან ადრეპალეოლოგოსთა სტილი გადაიზარდა მომწიფებულ პალეოლოგოსთა სტილში.

თავისი მიმართულებითა და სტილისტური ვარიაციებით არაერთგვაროვანი და, ამასთანავე, თავისი ესთეტიკური პროგრამით ერთიანი პალეოლოგოსთა ფერწერის მნიშვნელოვანი ძეგლის – მოქვის ოთხთავის გამოკვლევას პრინციპული ხასიათის დასკვნამდე მიყვავართ. მას გარკვეულობა შეაქვს პალეოლოგოსთა სტილის ეტაპობრივი განვითარების პროცესის პრობლემის გადაწყვეტაში. ოთხთავის მხატვრულ-დეკორაციული გაფორმების მთელ რიგ მომენტებში ნათლად იკვეთება ადრეპალეოლოგოსთა ხანის სტილისტური ნიშნები: ნახატის ერთგვარი სისადავე, ფიგურების რამდენადმე უფრო მძიმე ფორმები, მოძრაობის შენელებული რიტმი. სამოსლის ბოლოები გაფრიალებულია, მაგრამ ნაოჭები ჯერ კიდევ არ ქმნიან ფორმების დახვევებას. კომპოზიციის აგების თვალსაზრისით სცენები მოკლებულია გადატვირთულობას, სივრცითი სიღრმე ნაკლებია, ვიდრე მომწიფებულ პალეოლოგოსთა ეპოქაში, დიდია სივრცობრივი პაუზები ფიგურებს შორის...

XIII-XIV საუკუნეების მიჯნის ბერძნული და მოქვის ოთხთავის მინიატურების სტილისტური შედარება ავლენს ადრეპალეოლოგოსთა სტილისტური მიდგომების განმტკიცებას ქართული ხელნაწერი წიგნის გაფორმებაში. თავისი ფორმალური სისტემით – კომპოზიცია, ნახატი, მოძრაობა, რიტმი, დინამიკა, კოლორიტი – მოქვის სახარება ეკუთვნის პალეოლოგოსთა ესთეტიკას და მისი ახალი პლასტიკური ხასიათი მომწიფებულ პალეოლოგოსთა სტილის წინამორბედი. კოდექსის გაფორმებაში გამოვლენილი მხატვრული მიდგომები უფრო განვითარებული სახით დამახასიათებელი ხდება XIV საუკუნის ხელოვნებისათვის.

მოქვის კოდექსის გაფორმება აგრძელებს იმ მდიდარ მხატვრულ ტრადიციებს, რომელიც ქართული ხელნაწერების ნიმუშების მხატვრულ-დეკორაციულ გაფორმებას XII საუკუნეში გააჩნდა და რომელიც ქართული სახელმწიფოებრიობის პოლიტიკური, ეკონომიკური და კულტურული ძლიერების ხანაში შეიქმნა. ამავე დროს ხელნაწერი აქტიურ დამოკიდებულებას გვიჩვენებს მაღალ პროფესიულ დონეზე შესრულებულ კონსტანტინოპოლურ ნიმუშებთან.

კოდექსის გაფორმების მთელი სისტემა ახალი ესთეტიკური გემოვნებითაა აღბეჭდილი. ეფერები ნიჭიერი ქართველი ოსტატია, რომელმაც არ დაკარგა თავისი ინდივიდუალობა, ითვისებს რა სტილის სიახლეებს, იგი შემოქმედებითად უდგება ამ პრობლემას.

მოქვის კოდექსის გაფორმების საერთო ჩანაფიქრი, შეექმნათ ძვირფასი წიგნი: ფორმატის დიდი ზომები, წერის განვითარებული ტექნიკა, გამომსახველობითი საშუალებების დიდი დიაპაზონი, შესაძლებლობა, დასვას და გადაჭრას დეკორაციული ამოცანები – ყველაფერი ეს გვარწმუნებს, რომ Q-902 ხელნაწერის ოსტატი მუშაობდა სახელოსნოში, სადაც დიდი ხნიდან ვითარდებოდა და ყალიბდებოდა ძლიერი პროფესიული ჩეკები, მდიდარი მხატვრული ტრადიციები, რომ იგი არ არის გამეორება განვლილისა, არამედ შემოქმედებითი ათვისებაა როგორც ქართული, ისე ბიზანტიური მემკვიდრეობისა და არაფერს არ ნიშნავს, რომ არ ვიცით აქედან მომდინარე სხვა მხატვრულად გაფორმებული ხელნაწერები. გერმანელმა ხელოვნებათმცოდნე გ. ველფლინმა როგორღაც გამოთქვა წუხილი იმის გამო, რომ ხელოვნების შესწავლის დროს ჩვენ ხშირად ვიმ-

ყოფებით მხატვრის პიროვნების ზეგავლენის ქვეშ, რომ კარგი იქნებოდა ხელოვნების ისტორია შესწავლილიყო მხოლოდ და მხოლოდ მხატვრული ძეგლების მიხედვით. ქართული მინიატურა სრულად იძლევა ამის საშუალებას; თუ ხელნაწერები ზოგჯერ გვაწვდიან გადაწყვეტილი-კალიგრაფიების სახელებს, იშვიათია ძეგლი, რომელიც მხატვრის შესახებ ცნობას იძლეოდეს და ბიოგრაფია ხომ სრულიად უცნობია. ასე, რომ შუა საუკუნეების ქართული მხატვრულად გაფორმებული ხელნაწერების უმრავლესობის სახით ჩვენს წინაშეა სრულიად უცნობი მხატვრის შემოქმედება და ამ შემთხვევაში მხოლოდ სახელის მოწოდება ბევრს არაფერს იძლევა ეფრემის მხატვრული შემოქმედებითი გზის შესახებ. ჩვენ არაფერი არ ვიცით მოქვის ოსტატის წინარე ცდების შესახებ, მაგრამ იგი მხოლოდ ამ ხელნაწერთაც წარმოსდგება ჩვენს წინაშე როგორც დიდი შემოქმედებითი პიროვნება, რომელმაც გაითავისა ბიზანტიური ხელნაწერი წიგნის შემკობის მდიდარი მხატვრული ტრადიციები და შეათავსა იგი ქართული ხელნაწერი წიგნის გაფორმების გარკვეულ ეროვნულ სისტემასთან. მინიატურების შერჩევის დროს მან გამოავლინა ინდივიდუალობა და გარკვეული დამოუკიდებლობა ბიზანტიური ორიგინალების გაფორმებიდან, რითაც მოქვის ხელნაწერმა განუმეორებელი, უნიკალური სახე შეიძინა. XIII საუკუნის ბოლოსა და XIV საუკუნის დასაწყისის ამ შესანიშნავი ქართული ხელნაწერი კოდექსის გაფორმება ეროვნულ მხატვრულ მიდგომებთან ერთად განამტკიცებს პალეოლოგოსთა სტილის მიღწევებს ქართულ მინიატურულ ფერწერაში.

XIII საუკუნე საქართველოს ისტორიის რთული და ტრაგიკული პერიოდია. მონღოლ-თათართა შემოსევებმა დაარღვიეს ცხოვრების ნორმალური რიტმი; ერთიანი საქართველო დაიშალა: წარმოიქმნა აღმოსავლეთ და დასავლეთ საქართველოს სამეფოები და სამცხე-საათაბაგო. ამ რთულ პირობებშიც საქართველოსა და ბიზანტიას შორის ურთიერთობა არ შეწყვეტილა; ამ ურთიერთობის სხვადასხვა გზები არსებობდა, თუმცა სპეციალური ცნობები მხატვრული კავშირების შესახებ ძალიან ღარიბებულა. XIII საუკუნის II ნახევარში აღმოსავლეთ საქართველოს კავშირი ბიზანტიასთან, როგორც ჩანს, შესუსტდა, მაშინ როდესაც დასავლეთ საქართველო კვლავ ინტენსიურად აგრძელებს ქართულ-ბერძნული ურთიერთობის საუკეთესო ტრადიციებს, რაც კარგად ჩანს ამ პერიოდის დასავლეთ საქართველოს კედლის მხატვრობისა და ხელნაწერი წიგნის გაფორმებაში. ამ ისტორიული კავშირების მაუწყებელია ის მინიატურული თუ ფრესკული მხატვრობის ნიმუშები, რომელთაც პალეოლოგოსთა სტილის ბეჭედი აზის და ამ გზით ფიქსირებულია კავშირი ბიზანტიურ სამყაროსთან, რომელიც ყოველთვის არ არის დადასტურებული დოკუმენტური წყაროებით; სწორედ ისინი ავსებენ რამდენადმე ამ დოკუმენტური მასალის სიმწირეს და მოწმობენ პალეოლოგოსთა სტილის ხელოვნების სწრაფ ათვისებას ქართული მინიატურული და ფრესკული მხატვრობის მიერ. თვით ფაქტი, პალეოლოგოსთა ხელოვნების ასე სწრაფად შედწვევისა საქართველოში, სწორედ კონსტანტინოპოლისა — მდიდრულისა და რაფინირებულისა, მიუთითებს იმაზე, რომ საქართველოში ამ სტილის ათვისების ყველა პირობა არსებობდა.

მოქვის სახარება ქართული კულტურის ქმნილებაა. ეს ფაქტი მოწმობს ქართველი ოსტატის მიერ როგორც საკუთარი კულტურის შემოქმედებითად ათვისებას, ისე პალეოლოგოსთა ბიზანტიური ფერწერის ნიმუშების ფართოდ გაცნობას. ალბათ შეუძლებელია სრული დაბეჯითებით გამოეთქვას მოსაზრება

იმის შესახებ, თუ როგორ მოხვდა ოსტატის ხელში ეს ნიმუშები, თვით იმოგზაურა და გაიარა სწავლება კონსტანტინოპოლში, თუ ხელთ ჰქონდა კონსტანტინოპოლური ილუსტრირებული ნიმუშები. წარმოადგენს რა ბერძნული ორიგინალებზე დაყრდნობილ ნიმუშს, ოთხთავი პირველხარისხოვანი წყაროა ბიზანტიური მემკვიდრეობის შესწავლისათვის, მაგრამ ეს არ გამორიცხავს ქართულ მხატვრულ ტრადიციებთან დაკავშირებულ მიდგომებსაც. სწორედ ამ ორმაგ ხასიათში მდგომარეობს მოქვის კოდექსის ისტორიული და მხატვრული მნიშვნელობა.

ამ შესანიშნავი ხელნაწერის გაფორმების ნიმუშის შექმნა საქართველოში პალეოლოგოსთა სტილის განვითარების ადრეულ ეტაპზე, რომელმაც ასე ფართო გავრცელება მიიღო XIV საუკუნის ქართულ ფერწერაში, მოწმობს, რომ საქართველო შუა საუკუნეების ხელოვნების განვითარების ამ ეტაპზეც მნიშვნელოვან ეროვნულ მხატვრულ სკოლად რჩება.

- ¹Г. Чубинашвили, Предисловие к альбому „Образцы декоративного убранства грузинских рукописей“. Введение и замечания к таблицам Ренэ Шмерлинга, Тб., 1940, с. 11.
- Р. Шмерлинг, Художественное оформление рукописной книги IX-XI вв., Тб., 1967, с. 199-224.
- М. Brosset, Rapports sur un voyage archéologique, SPB, 1951.
- Н. Кондаков, История византийского искусства и иконографии по миниатюрам греческих рукописей, Одесса, 1876.
- Н. Покровский, Миниатюры Евангелия Гелатского монастыря XII века: „Записки Русского Археологического общества“, IV, СПб., 1987.
- Н. Кондаков, Д. Бакрадзе, Опись памятников древности в некоторых храмах и монастырях Грузии, СПб., 1890.
- Р. Шмерлинг, დასახ. ნაშრომი, გვ. 200.
- Н. Покровский, Евангелие в памятниках иконографии, преимущественно византийских и русских: „Труды VIII Археологического съезда в Москве в 1890 г.“, М., 1892; მისივე, Очерки памятников христианского искусства и иконографии, СПб., 1910; Н. Петров, О миниатюрах греческого Никомидийского Евангелия XIII века в сравнении с миниатюрами Евангелия Гелатского монастыря XI века: „Труды V Археологического съезда в Тифлисе 1881 года“, М., 1887, с.170-179; J. Mourier, L'art au Caucase, Bruxelles, 1907; G. Millet, Recherches sur l'iconographie de l'évangile aux XIV^e, XV^e et XVI^e siècles, Paris, 1916. А. Baumstark, Eine georgische Miniaturfolge zum Matheusevangelium. „Orient Christianus“, N.S. Bd. V, 1915; მისივე, Eine georgische Miniaturfolge zum Markusevangelium. „Orient Christianus“, N. S. Bd. VI, 1916;
- В. Стасов, Славянский и восточный орнамент по рукописям древнего и нового времени, СПб., 1887.
- В. Стасов, დასახ. ნაშრომი, ტაბ. CXLIX-CLII
- А. Хаханов (Хаханашвили), Сванетские рукописные евангелия, МАК, X, М., 1904, с. 21-31; Е. Такашвили, Пархальское четвероевангелие МАК, XII, М., 1909; Н. Окунев, О грузино-греческой рукописи с миниатюрами: „Христианский Восток“, I, СПб., 1912, с. 43-49; Е. Такашвили, Адишское Евангелие. 200 фототипических таблиц и предисловие: МАК, XIV, V., 1916; მისივე, Евангелие церкви в Лабечина: „Прометей“, № 1, Тб., 1918 და სხვ. ვ. ბერიძე, ვიორგი ჩუბინაშვილი, ბიბლიოგრაფია, თბ., 1977, გვ. 22.
- Р. Шмерлинг, დასახ. ნაშრომი, გვ. 203.
- Д. Гордеев, Миниатюры грузинских лицевых рукописей Сионского древлехранилища в Тифлисе: „Ars“, № 2, часть 3,

Тифлис, 1918; მისივე, Выходной лист Евхология „Грекофильской“ редакции писца Василия Малушис-дзе: „Куранты“, № 3-4, Тифлис, 1919; Несколько слов о лицевом списке Иосеб-Зилихანიани библиотеки Общества распространения грамотности среди грузинского населения: „Фантастический кабачок“, Сборник в честь С. Г. Мельниковой, Тифлис, 1919; მისივე, Иллюстрация к поэме Шота Руставели: „Феникс“, № I, Тифлис, 1919 ლა სვხ. გ. Чубинашвили, Предисловие к альбому..., с. 11.

Образцы декоративного убранства грузинских рукописей, Альбом из 32 таблиц, Введение и замечания к таблицам Рэне Шмерлинга, Тб., 1940.

Р. Шмерлинг, Начальные этапы развития системы книжного декора грузинской рукописи: XVI научная сессия Отделения общественных наук АН ГССР. Тезисы докладов, Тб., май, 1944; მისივე, Декор Мцхетской псалтыри: XXII научная сессия Института истории грузинского искусства АН ГССР. Тезисы докладов, Тб., май, 1948; მისივე, Некоторые иллюминированные грузинские рукописи IX-X вв.: Совместная научная сессия Отделений общественных наук АН ГССР и АН Арм. ССР в Тбилиси и Ереване. Тезисы докладов, Тбилиси-Ереван, май, 1948; მისივე, Мастера т. н. Второго Джручского кодекса: XIII научная сессия Института истории грузинского искусства АН ГССР. Тезисы докладов, Тб., июнь, 1958; მისივე, К характеристике древнейших иллюминированных грузинских рукописей: VII Всесоюзная конференция византистов в Тбилиси. Тезисы докладов, Тб., декабрь, 1965.

Р. Шмерлинг, Художественное оформление грузинской рукописной книги IX-XI вв., I, Тб., 1967, II, Тб., 1979.

Ш. Амиранашвили, Грузинская миниатюра, М., 1966.

Ш. Амиранашвили, История грузинского искусства, М., 1950, 1953; შ. ამირანაშვილი, ქართული ხელოვნების ისტორია, თბ., 1961, 1971.

Л. Шервашидзе, О грузинской светской миниатюре (Миниатюры батальной тематики в Джручской псалтыри), Тб., 1964.

გ. აღბეგაშვილი, საშუალო საუკუნეების ასტრონომიული ტრაქტატის ილუსტრაციები: „საქ. მეცნიერებათა აკადემიის მოამბე“, ტ. XII, №6, თბ., 1951; მისივე A-109 ხელნაწერის მინიატურები: ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტის XIX სამეცნიერო სესია, მოხსენებათა თეზისები, თბ., 1963; მისივე, ზატიკის მინიატურები (A-734): ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტის XXI სამეცნიერო სესია, მოხსენებათა თეზისები, თბ., 1964; მისივე, ქართული მინიატურების შესწავლა; არქეოგრაფიისა და ძველი ხელნაწერების შესწავლის საკითხებისადმი მიძღვნილი კონფერენცია, მოხსენებათა თეზისები, თბ., 1969; მისივე, Миниатюры сборника слов Григория Богослова: „Ars Georgica“, т. 7, Тб., 1971; მისივე, La miniature géorgienne XI-XIIIs.: „Bedi Kartlisa“, Paris, 1976; მისივე, L'art de la miniature géorgienne des XI-debut XIIIs: Atti del primo Simposio internazionale sull'arte georgiana,

Bergamo, 1973, Milano, 1977; მისივე, Миниатюры и станковая живопись Грузии XI-нач. XIII вв. (история и пути развития): II Международный симпозиум по грузинскому искусству в Тбилиси, Тб., 1977; მისივე, XI-XIII სს. ქართული მინიატურული და დაზგურული ფერწერა: „საბჭოთა ხელოვნება“, №9, 1978; მისივე, Византия, Христианский Восток и формирование местных художественных традиций в средневековой миниатюрной живописи Грузии и Армении. II Международный симпозиум по армянскому искусству в Ереване, сборник докладов, т. 4, 1978; მისივე, ბიზანტია, ქრისტიანული აღმოსავლეთი და მინიატურული ფერწერის ადგილობრივი მხატვრული ტრადიციების ჩამოყალიბება საქართველოსა და სომხეთში: „საბჭოთა ხელოვნება“, №2, 1980; მისივე, La miniatura et la icone dipinte: G. Alibegashvili, V. Beridze, A. Volskaya, L. Khuskivadze: I tesore della Georgiana, Milano, Lubiana, 1983; მისივე, პალეოლოგოსა ხელოვნების ტრადიციები და ადგილობრივი მხატვრული ტენდენციები ქართულ მინიატურულ ფერწერაში: ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტის XXVII სამეცნიერო სესია, მიძღვნილი ვ. ბერიძის დაბადების 70 წლისთავისადმი, მოხსენებათა თეზისები, თბ., 1985; მისივე, Византия, Христианский Восток и некоторые особенности художественных традиций в миниатюрной живописи Грузии: XVIII конгресс византинистов, I, М., 1991; „Византиноведческие этюды“, Тб., 1991.

А. Алибегашвили, Художественный принцип иллюстрирования грузинской рукописной книги XI-нач. XIII вв., Тб., 1973.

გ. ალიბეგაშვილი, შუა საუკუნეების ქართული მინიატურის განვითარების ეტაპები. თბ., 1983.

- 25 Е. Мачавариани, Декоративное украшение Ванской рукописи: „Известия Института рукописей им. акад. К. С. Кекелидзе“, II, Тб., 1960; მისივე, Вновь выявленная параллель Ванской рукописи: „Известия Института рукописей“, III, Тб., 1961; Декоративное убранство Лабскалдской рукописи: „Известия Института рукописей“, V, Тб., 1963; ე. მაჭავარიანი, ერთი ქართული ოთხთავის (A-26) დათარიღების საკითხისათვის: „პალეოგრაფიული ძიებანი“, I, თბ., 1965; მისივე, ძველი ქართული ხელნაწერის გაფორმების ზოგიერთი ტერმინის შესახებ: „პალეოგრაფიული ძიებანი“, II, თბ., 1969; მისივე, ძველი ქართული ხელნაწერის ინიციალები: არქეოგრაფიისა და ძველი ხელნაწერების შესწავლის საკითხებისადმი მიძღვნილი კონფერენცია, მოხსენებათა თეზისები, თბ., 1969; მისივე, ასომთავრული დამწერლობის მხატვრული თავისებურებანი ქართული ხელნაწერების მიხედვით (V-VIII სს.): „მრავალთავი“, II, თბ., 1973; მისივე, გადამწერი იონა – ე. წ. იენაშის ოთხთავის ორნამენტული მორთულობის შემსრულებელი: „ძეგლის მეგობარი“, №36, 1974; მისივე, გადამწერსა და მხატვარს შორის შრომის განაწილების საკითხისათვის ხელნაწერი წიგნის მხატვრული კომპოზიციის შექმნის დროს: „მრავალთავი“, IV, თბ., 1975; მისივე, Группа грузинских украшенных рукописей первой трети XI века, принадлежащая Константинопольской художественной школе: II Международный симпозиум по

грузинскому искусству, Тб., 1977; მისივე, ქართული ხელნაწერი წიგნის დეკორატიული სისტემის განვითარება (IX-XIV სს.): „მრავალთავი“, VIII, თბ., 1980; მისივე, ათონის ივერიის მონასტერი და X-XI სს. ქართული გაფორმებული ხელნაწერი წიგნი: „საბჭოთა ხელოვნება“, №11, 1980; მისივე, Изображения сюжетных инициалов в грузинских средневековых рукописях и их прототипы: IV Международный симпозиум по грузинскому искусству, Тб., 1983; მისივე, Miniatures Géorgiennes du XI^e au XVIII^e siècles, Paris, 1983; მისივე, Художественная интерпретация креста на выходных листах средневековых грузинских и армянских рукописей: IV Международный симпозиум по армянскому искусству. Тезисы докладов, Ереван, 1985; მისივე, სამი ქართული ოთხთავის დასურათების პრინციპები (XII-XIV სს.): „საბჭოთა ხელოვნება“, №12, თბ., 1985; მისივე, Фронтисписи грузинских художественных рукописей IX-XIII вв.: „მრავალთავი“, XI, თბ., 1985.

XI-XIV საუკუნეების ქართული ოთხთავების დეკორატიული მორთულობის სისტემა, ხელნაწერი, თბ., 1987; Система декоративного убранства грузинских четвероглавов XI-XIV вв., Автореферат, Тб., 1987.

ე. მაჭვარიანი, ქართული ხელნაწერები, ალბომი, თბ., 1970, 1971; ქართული ხელნაწერების მონათულობა, თბ., 1990.

V. Лазарев, История византийской живописи, М., I-II, 1947-1948, М., 1986.

²⁹ P. Шмерлинг, Художественное оформление..., I, с. 205.

³⁰ Д. Гордеев, Иллюстрации к поэме Шота Руставели: „Феникс“, № 1, 1918.

შ. ამირანაშვილი, შოთა რუსთაველის პოემა „ვეფხისტყაოსანი“ ძველ ქართულ ხელოვნებაში, „ენიშკის მოამბე“, VII, 1938; მისივე, ქართული ხელოვნების ისტორია, თბ., 1971, გვ. 394-403, ილ. 198, 199; მისივე, Грузинская миниатюра, М., 1966, с. 40-46, ил. 94-126; მისივე, „ვეფხისტყაოსნის“ დასურათება, თბ., 1966.

³² მ. ქელიძე, „ვეფხისტყაოსნის“ დასურათების ისტორიისათვის, თბ., 1960.

³³ ი. ხუსკივაძე, ქართული საერო მინიატურა, თბ., 1976.

³⁴ Ф. Девдариани, Миниатюры Анчисхатского Гулани, Тб., 1990.

³⁵ H. Stern, Poésies et représentations des mois: „Revue Archéologique“, 44, 1957; H. Buchtal, An illuminated Bysantine Gospel. Book of about 1100 A.D. „Special Bulletin of the National Gallery of Victoria“, Melbourne, 1961; L. Nees, At illuminated Bysantin Psalter at Harvard University, DOP: № 29, 1975; R. Nelson, The Iconography of Preface and Miniature in the Bysantine Gospel Book, New York, 1980; В. Лазарев, Новый памятник константинопольской миниатюры XIII века: Византийская живопись, М., 1971; В. Пущко, Трапезунтская рукопись 1329 года с грузинской миниатюрой: „თბილისის უნივერსიტეტის შრომები“, 243, 1983.

³⁶ О. Подобедова, Программа декора Гелатского Евангелия как отражение идейных движений второй половины XII в.: II Международный симпозиум по грузинскому искусству, Тб., 1977; მისივე, Цикл миниатюр во весь лист в грузинских четвероглавах

IX-XIV вв.: IV Международный симпозиум по грузинскому искусству, Тб., 1983; В. Лихачева, Художественное оформление меналогия грузинскими художниками конца XIV столетия: II Международный симпозиум по грузинскому искусству, Тб., 1977; ვ. პუცკო. ლარგვისის ოთხთავის მინიატურები ა. ვ. ზენიგოროდსკის კოლექციიდან. იდენტიფიკაციის ცდა: ქართული ხელოვნებისადმი მიძღვნილი VI საერთაშორისო სიმპოზიუმი, თბ., 1989; ა. სამინსკი, დაკარგული კონსტანტინოპოლური ხელნაწერის პროვინციული ასლი: ქართული ხელოვნებისადმი მიძღვნილი IV საერთაშორისო სიმპოზიუმი, თბ., 1989; А. Саминский, Мастерская грузинской и греческой книги в Константинополе XII – нач. XIII вв.: „Музей“, № 10, М., 1989; ე. მაჭავარიანი, გადამწერის როლი მხატვრულად გაფორმებული ძველი ქართული ხელნაწერი წიგნის შექმნაში: ქართული ხელოვნებისადმი მიძღვნილი IV საერთაშორისო სიმპოზიუმი, თბ., 1983; ი. ჭიჭინაძე, მოქვის ოთხთავის მინიატურების ზოგიერთი იკონოგრაფიული თავისებურების შესახებ: ქართული ხელოვნებისადმი მიძღვნილი VI საერთაშორისო სიმპოზიუმი, თბ., 1989.

Л. Евсеева, Греко-грузинская рукопись из собрания Гос. Публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина: „Древнерусское искусство. Рукописная книга“, сб. третий, М., 1983, с. 342-365.

Н. Окунев, О Грузино-греческой рукописи с миниатюрами: „Христианский Восток“, т. I-II, 1912, Д. Абрамович, Сведения о приобретениях Отделения рукописей в 1913 г.: „Сборник Российской Публичной библиотеки“, т. 1, вып. 1, Пг., 1929; ლ. შერვაშიძე, ქუთაისის 115 და ლენინგრადის 01-58 ხელნაწერების მინიატურები: „საქ. სსრ მეცნიერებათა აკადემიის მოამბე“, ტ. XIV, თბ., 1953; შ. აპირანაშვილი, ქართული ხელოვნების ისტორია, თბ., 1971, გვ. 364-365, ილ. 179; В. Лихачева, Отношение к образцам грузинских миниатюристов XIV столетия (на примере рукописи собрания Гос. Публичной библиотеки); Античные, византийские и местные традиции в странах Восточного Черноморья: Всесоюзная научная конференция. Тезисы докладов, Тб., 1975; П. Мијовић, Меналог, Београд, 1973; П. Мијовић, Грузинское меналоги с XI по XIV вв.: „Зограф“, № 8, 1977.

³⁹ Н. Кондаков, Д. Бакрадзе, Опись..., с. 76-79.

⁴⁰ И. Толстой, Н. Кондаков, Русские древности в памятниках искусства, вып. IV, СПб., 1891, с. 110-111.

თ. ჟორდანიას, ქრონიკები და სხვა მასალა საქართველოს ისტორიისა და მწერლობისა, II, ტფილისი, 1897, გვ. 172-174.

ე. თაყაიშვილი, არქეოლოგიური მოგზაურობა სამეგრელოში: „ძველი საქართველო“ ტ. III. თბ. 1913-1914.

ე. თაყაიშვილი, მარტილის მონასტერი: ცალკე ამონაბეჭდი ბ. კულდავას რედაქციით, თბ. 1993, გვ. 58-60.

იქვე, გვ. 58.

იქვე, გვ. 60.

- შ. ამირანაშვილი, უბისი. მასალები ქართული კედლის მხატვრობის ისტორიისათვის, ტფილისი, 1929, გვ. 38, ნახ. 5.
- Р. Шмерлинг, Образцы..., с. 63.
- Р. Шмерлинг, Образцы..., рис. 7, 8, 9, табл. XXIII.
- საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმის ძველ ხელნაწერთა საცავების გზამკვლევი, თბ., 1952, გვ. 230.
- ⁵⁰ ხელნაწერთა ინსტიტუტის ქართულ ხელნაწერთა აღწერილობა, Q-II, თბ., 1958, გვ. 312-315.
- შ. ამირანაშვილი, საქართველოდან სხვადასხვა დროს გატანილი სამუზეუმო განძეულობა და მისი დაბრუნება თბ. 1968, გვ. 20.
- Ш. Амиранашвили, История грузинского искусства, М. 1953; შ. ამირანაშვილი, ქართული ხელოვნების ისტორია, თბ. 1961, 1971.
- ⁵⁵ შ. ამირანაშვილი, ქართული ხელოვნების ისტორია, თბ. 1971, გვ. 282-283, ტაბ. 107, 108.
- Ш. Амиранашвили, Грузинская миниатюра, с. 25.
- Л. Шервашидзе, О грузинской светской миниатюре, с. 20, 21, 47, 50, 53, 61, 87, 102, 104, 105.
- Г. Алибегашвили, Этапы развития..., с. 16.
- G. Alibegashvili, La miniatura e la icone dipinte: G. Alibegashvili, V. Beridze, A. Volskaja, L. Khuskivadze, I tesori della Georgia, Milano, Lubiana, 1984.
- ე. მაჭავარიანი, ქართული ხელნაწერები, თბ. 1970, 1971; მისივე, ქართული ხელნაწერების მონატულობა, თბ. 1990.
- ე. მაჭავარიანი, ქართული ხელნაწერები, თბ. 1970, ტაბ. 41, 42, 43.
- ე. მაჭავარიანი, სამი ქართული ოთხთავის დასურათების პრინციპები (XII-XIV სს.): „საბჭოთა ხელოვნება“, №2, 1985, გვ. 95-98.
- В. Лазарев, История византийской живописи, т. I-II, М., 1947, 1948, с. 185-186, примеч. 349-350; М., 1986, с. 145, примеч. 231(171), табл. 361; V. Lazarev, Storia Della pittura byzantina, Torino, 167, s. 312, 346 n, 402.
- В. Лазарев, История..., с. 145.
- В. Лазарев, Новый памятник константинопольской миниатюры XIII века: „Византийская живопись“, М., 1971, с. 256-274.
- კ. ბერიძე, ძველი ქართველი ოსტატები, თბ. 1967, გვ. 85-86.
- Л. Рчеулишвили, Купольная архитектура VIII-X веков в Абхазии, Тб., 1988.
- ⁶⁶ იქვე, გვ. 48.
- ⁶⁷ გ. ჭეიშვილი, XIV საუკუნის მხატვრობის აღმოჩენა და კონსერვაცია მოქვის ღვთისმშობლის ეკლესიაში: ქართული ხელოვნებისადმი მიძღვნილი VI საერთაშორისო სიმპოზიუმი, მოხსენებათა თეზისები, თბ. 1989, გვ. 202-203.
- ⁶⁸ ი. აბულაძე, პალეოგრაფიული ალბომი, თბ. 1949; ქართული ოთხთავის ორი ბოლო რედაქცია, ტექსტი გამოსცა და გამოკვლევა დაურთო ივანე იმნაიშვილმა, თბ. 1979; Л. Шервашидзе, Средневековая монументальная живопись в Абхазии, Тб., 1980; გ. ხუციშვილი, საფარის კედლის მონატულობა, თბ. 1985; И. Лордкипანიдзе, Роспись в Цаленджиха, Тб., 1992 და სხვ.
- ლ. მენაბდე, ძველი ქართული მწერლობის კერები, I, ნაკვეთი მეორე, თბ. 1962, გვ. 564.

I თ ა ვ ი. მოძვის ოთხთავის აღწერილობა. კოდექსის
ორბანიზაციო ორნამენტული მორთულობის მუშაობით

ო. სურგულაძე, საწერი მასალის აღმნიშვნელი სახელები: „მაცნე“, №3,
1972, გვ. 185-186.

2 ქზა, Q-II, გვ. 313-314.

3 მათეს – ფფ. 9r-11r, მარკოზს – 103r-104v, ლუკას – 158r-161r, იოანეს –
253r-254r.

ფურცლოვანი ოქრო იდება ცალკეული თხელი ფირფიტის სახით, ხოლო
ოქროს ფხვნილით, რომელიც გახსნილია წებოვან ნივთიერებაზე, როგორც
საღებავით, ფუნჯით წერდნენ, იხ: Н. Сычев, Инструкция для описания
миниатюр, М., 1922, с. 74.

უხეშად ნაკეთები წიგნის ყდა, ზავერდითა და მოოქროვილი ვერცხლის
მოჭედით, რომლის გარდა ხელნაწერს მუყაოზე გადაკრული მიხაკისფერო
ყდაც ჰქონდა, ცალკეა დაცული. ჭიებისაგან და სინესტისაგან ნაპირებზე
შემომავალი ყდის ფიცრები, ზემოდან წითელი ზავერდითა და სქელი ვერცხლის
მოჭედით, შიგნით ორფენა მუყაოზე დაკრული ტყავით, მოწმობს, რომ
იგი (ყდა) გამხდარა ხელნაწერის დაზიანების მიზეზი. მოჭედით, ამაჟამად
დამშლილი, შედგება: ა. ოთხი დიდი ნაჭრისაგან: 1. მოჭედით, ყუა 31X9
სმ, ვერცხლის სადა ფირფიტაზე დაკრული მოოქროვილი ვერცხლის ორნამენტი
(ფოთლოვან-ყვავილოვანი), გამობურცული. 2. მოჭედით, წინა ნაწილი:
იგი შედგება ერთი მთლიანი მოოქროვილი ვერცხლის ოდნავ მორკალული
ფირფიტისაგან, ზომით 32X10 სმ. ამ ფირფიტაზე დაკრულია სამი ორნამენ-
ტირებული მოოქროვილი ვერცხლის ნაჭერი, სიგრძეზე და აქეთ-იქით გრძელი
ქინძისთავეებით დამაგრებული, ორივეს ვერცხლისავე მოოქროვილი კოჭყურა
ახლავს, სადა, არა ვერცხლისავე ქინძისთავეებით. 3. ვერცხლის ფირფიტა
ზომით 24X8 სმ, ნაკეთები ისე, როგორც ორი დიდი ფირფიტა, ისეთივე
მცენარეული ორნამენტით, მოოქროვილი, მიმაგრებული ყდის ზემო ნაწილზე.
4. სწორედ ამავე ზომისა და ამავე წესით ნაკეთები ფირფიტა (თავსა და
ბოლოში ფირფიტას აკლილი აქვს ორნამენტისანი ნაჭრის ნაწილი). ბ. ყდის
ზემო ნაწილის მოჭედით: ცენტრში „ჯვარცმა“, ოვალური, ზომით 15,5X11
სმ. კუთხეებში ოთხი ანგელოზის გამოხატულება, ზომით 12X8 სმ; „ჯვარცმის“
ზემოთ „ამაღლების“ გამოხატულება 5,5X4 სმ, ქვემოთ უცნობი მღვდელთ-
მთავარი 6,5X4 სმ; „ჯვარცმის“ მარჯვნივ და მარცხნივ 2 ანგელოზი;
ამთგან ერთი, მარჯვენა მხარეს მოცემულია ზომით 7X4. გ. მეორე ფიცარზე
(ზავერდზე) დაკრულია 9 ნაჭერი: ცენტრში „ქრისტეს ჯოჯოხეთის ჩასვლა“,
ოვალური მოყვანილობისა 16X11,5, კუთხეებში ოთხი მახარებელი, თითოეულის
ზომა 11X8, ზემოთ და ქვემოთ წმინდანების გამოხატულება 4X3, მარჯვნივ
და მარცხნივ ანგელოზები, ზომით 7X4, მთელი მოჭედითა უხეშადაა
შესრულებული და XIX საუკუნეს უნდა ეკუთვნოდეს, იხ. ქზა, Q-II, გვ. 312-
313.

ხშდ = 6904 – 5604 = 1300 წელს.

ქკ ფკ = 520+780 = 1300 წელს.

Р. Шмерлинг, Художественное оформление..., I, с. 44-54, 62-69;
Т. Ильина, Декоративное оформление древнерусских книг.
Новгород и Псков, XII-XV вв., Л., 1978, с. 4.

Н. Кондаков, Д. Бакрадзе, Описание..., с. 76.

22-25 სტრიქონი სვეტში მიღებული იყო როგორც ქართულ, ისე ბერძნულ ხელნაწერებში: ათონის დიონისიატის მონასტრის Cod. 637 და Cod. 638 (XII-XIII სს.), ათონის ივირონის მონასტრის Cod. 1012 (XI ს.) და სხვ. იხ. S. Pelekanidis, P. S. Christou, Ch. Tsioumis, S. W. Kadas, The treasures of Mount Athos. Illuminated manuscript, Athens, v. 1, 1973, v. 2, 1975.

Р. Шмерлинг, Художественное оформление..., I, с. 167, рис. 22.

Q-902-ის ხელნაწერი შეიძლება შევადაროთ XII-XIII სს. მიჯნაზე გადაწერილი ვანის ოთხთავს, A-1335, კალიგრაფი იოვანე; 1304 წელს გადაწერილ შიომღვიმის ოთხთავს, H-1344, გადამწერი უცნობია, იხ. ი. აბულაძე, დასახ. ნაშრომი, ტაბ. 93, 94, 96.

Р. Шмерлинг, Художественное оформление..., I, с. 164.

იქვე, გვ. 76.

მონოგრაფული ევარი პირველად წმ. მარკოზისა და მარცელინის კატაკომბებში გვხვდება (340 წ.; Л. Мирковић, Иконографске студије матица српска, Нови Сад, 1974, с. 9). იგი ბერძნული წარმოშობისაა და ქრისტეს სახელის დასაწყისი ორი ბერძნული ასოს X და P შეერთების შედეგადაა მიღებული. ქართულ ხელნაწერებში იგი დამკვიდრდა ტექსტის დასაწყისის აღსანიშნავად და ანდერძებში მას „კანწილს“ ანუ „წილქანს“ უწოდებენ (იხ. ლ. ქაჯაია, ორი ტექნიკური ნიშანი: „პალეოგრაფიული მოამბე“, ტ. II, თბ. 1969, გვ. 106-107).

Р. Шмерлинг, Художественное оформление..., I, с. 81.

R. Engelhardt, Der Initial, Leipzig, s. 1.

ე. მაჭავარიანი, ასომთავრული დამწერლობის მხატვრული თავისებურებანი ქართული ხელნაწერების მიხედვით (V-XIII სს.): „მრავალთავი“, II, თბ. 1973, გვ. 244.

გაფორმებულია ასომთავრული ასოები: Ⴀ, Ⴁ, Ⴂ, Ⴃ, Ⴄ, Ⴅ, Ⴆ, Ⴇ, Ⴈ, Ⴉ, Ⴊ, Ⴋ, Ⴌ, Ⴍ, Ⴎ, Ⴐ, Ⴑ, Ⴒ, Ⴓ, Ⴔ, Ⴕ, Ⴖ, Ⴗ, Ⴘ, Ⴙ, Ⴚ.

Р. Шмерлинг, Художественное оформление грузинской рукописной книги IX-XI столетий, II, Тб., 1979, с. 77-78, рис. 10.

ინიციალი Ⴀ-ის მრავალფეროვან ვარიანტებს შეიცავს ხელნაწერები: S-425, A-397, A-285, გელათისა და ჯრუჭის II, იენაშის სახარებები (ე. მაჭავარიანი, ასომთავრული..., გვ. 246, ტაბ. IV, VIII).

Р. Шмерлинг, Образцы..., табл. XXIII.

ინიციალებს ზომორფული გამოსახულებებით შეიცავს როგორც XI-XIII სს. ქართული, ისე ბერძნული ხელნაწერები – ალავერდის, ლაფსყალდის, ვანის, გელათის, ჯრუჭის II (ე. მაჭავარიანი, ასომთავრული..., ტაბ. VIII); მისივე, Изображения сюжетных инициалов в грузинских средневековых рукописях и их прототипы: ქართული ხელოვნებისადმი მიძღვნილი IV საერთაშორისო სიმპოზიუმი, თბ. 1983, გვ. 3; Р. Шмерлинг, Образцы..., табл. XXIII): ათონის ეროვნული ბიბლიოთეკის Cod. 210; ჰატბოსის Cod. 70 (C. Nordenfalk, Die Spätantiken Kanontafeln, Göteborg, 1938, tab. 69a,b; tab. 68), პარიზის ეროვნული ბიბლიოთეკის ხელნაწერი gr. 277 (B. Стасов, Славянский и восточный орнамент по рукописям древнего и нового времени, СПб., 1887; табл. LXXII₃₃); განსაკუთრებით

საინტერესო ზომორფულ სახეებს შეიცავს XIII საუკუნის კილიკიის მხატვრული სკოლის ხელნაწერები (Орнаменты армянских рукописей, Составитель Л. Дурново, Ереван, 1978, табл. 47, 50, 51, 60).

ზომორფული გამოსახულებანი, რომელიც მოცემულია Q-902 ხელნაწერში, ცნობილია ქართული ხელოვნების ნიმუშებში უძველესი ხანიდან, განსაკუთრებით კი რელიეფური კვეთიდან და ფრესკული მხატვრობიდან, მაგალითად, ფარშავანგები ბოლნისის სიონის სანათლავის კაპიტელზე (V ს.; Н. Аладашвили, Монументальная скульптура Грузии, М., 1977, с. 15), ზემო კრიხის მოხატულობაში (XI ს., Т. Вирсаладзе, Фресковая роспись церкви Архангелов села Земо-Крихи, "Ars Georgica", 6, Тб., с. 158, рис. 7), რომელიც, გარდა დეკორაციული დანიშნულებისა, ქრისტიანული სიმბოლიკის როლსაც ასრულებდა – ფარშავანგი, როგორც სულის უკვდავების სიმბოლო, მიუთითებდა ქრისტეს აღდგომაზე (Н. Аладашвили, დასახ. ნაშრომი, გვ. 20); ბიზანტიურ ხელოვნებაში ცხოველთა გამოსახულებების შესახებ, იხ. E. Kitzinger, List of Early Byzantine animal and bird Capitals: DOP, N3, 1942, p. 61-72, fig. 1-123).

Р. Шмерлинг, Образцы..., табл. XXIII.

იქვე.

თევზებისაგან შედგენილი ინიციალები ხშირია ბერძნულ ხელნაწერებში: С. Nordenfalk, Die Spätantiken Zierbuchstaben, Stockholm, 1970, tab. 45, 49, 64a,b,c, 68; В. Стасов, დასახ. ნაშრომი, ტაბ. XLI₆, CXXII₇).

Н. Покровский, Очерки памятников христианской иконографии и искусства, СПб., 1990, с. 51.

ასოს ასოში ჩასმა განსაკუთრებით ხშირად ჩნდება XII საუკუნის ბოლოსა და XIII საუკუნის დასაწყისში: ბექა და ბემქენ ოპიზრების სახარებათა ყლების წარწერები (Г. Чубинашвили, Грузинское чеканное искусство, Тб., 1959, илл. 419, 420, 421, 427; შ. ამირანაშვილი, ბექა ოპიზარი, თბ. 1956. ტაბ. 3, 5, 16, 17, 25), სათხის კანკელის არქიტრავის 1213-1222 წწ. წარწერა (Р. Шмерлинг, Малые формы в архитектуре средневековой Грузии, Тб., 1962, с. 187, табл. 70); XIII ს. ხელნაწერი А-1459 (ქზა, А-5, თბ. 1955, გვ. 6-7).

²⁹ რ. ყენია, ხახულის ღვთისმშობლის ხატის კარელი, თბ. 1972, გვ. 89.

³⁰ მარტივი საზედაო ასოს დეკორაციული გაფორმების ტენდენცია ჯერ კიდევ სინურ მრავალთავსა (864 წ.) და ჯრუჭის I ხელნაწერში (X ს.) შეინიშნება, ხოლო ხელნაწერში Н-2124 (968 წ.) ჩნდება პირველი, ჯერ კიდევ საღებავით დაუფარავი ინიციალი იმ ტიპისა, რომელიც შემდგომში ფართოდ გავრცელდა X-XI საუკუნეების ხელნაწერებში (Р. Шмерлинг, Художественное оформление..., I, с. 155).

³¹ Орнаменты армянских рукописей, табл. 27-32.

³² Г. Вздорнов, Исследование о Киевской псалтыри, М., 1978, с. 77.

³³ И. Толстой, Н. Кондаков, Русские древности..., с. 110-111.

³⁴ Р. Шмерлинг, Художественное оформление..., I, с. 167, II, с. 153-157.

В. Лихачева, Искусство книги. Константинополь XI в., М., 1976, с. 70.

- ³⁶ В. Лихачева, Четвероевангелие XI в. в собрании Ленинградской Публичной библиотеки: „Византийский временник“, XIX, 1961, л. 1v, 78r. ივ. ჯავახიშვილი, ქართული პალეოგრაფია, თბ. 1924, გვ. 146. C. Nordenfalk, Die Spätantiken Kanontafeln, Göteborg, 1938. P. Шмерлинг, Художественное оформление..., I, с. 126. არჩვენ დიდ და მცირე თავსართებს. Q-902 ხელნაწერის თავსართები მიეკუთვნება დიდი თავსართების ტიპს. დიდს უწოდებენ ისეთ თავსართს, რომელსაც აქვს ზუსტად შემოხაზული ჩარჩო და რომლის ფორმები იცვლება, ხოლო მცირე თავსართია მარტივი მცენარეული ან გეომეტრიული მოტივი – ტალღოვანი ბალახი, ხეულები, ზიგზაგები, ნახევარწრეები, კუთხელები, მძიმეები, წერტილები და ა. შ. მათ შემომსაზღვრელი ჩარჩო არა აქვთ და ძირითადად მეორე ხარისხოვანი მონაკვეთების დასაწყისში გამოიყენება (Т. Протасова, Византийский орнамент: „Древнерусское искусство. Рукописная книга“, 2, М., 1974, с. 205-218).
- В. Лихачева, Искусство книги..., с. 155.
- პარიზის ეროვნული ბიბლიოთეკის X-XI საუკუნეების ხელნაწერები: gr. 279, gr. 686, gr. 280 (H. Omont, Fac-Similes des plus anciens manuscrits Grecs en onciale et en minuscule de Bibliothèque National du IV^e au XII^e siècle, Paris, 1892, pl. XVIII, XIX, XX; gr. 74 (XI ს. В. Стасов, დასახ. ნაშრომი, ტაბ. CL₁₂); ლენინგრადის საჯარო ბიბლიოთეკის სახარება გრეც.98 (XII ს., В. Стасов, დასახ. ნაშრომი, ტაბ. CL₁₆), მოსკოვის სახელმწიფო ბიბლიოთეკის ხელნაწერი გრეც. 10 (X-XI ს., В. Лихачева, Византийская миниатюра, М., 1977, табл. 33), ვატიკანის Cod. 463 (XII ს., J. Anderson, Cod. Vatican 463 and an eleventh century Byzantine Painting center: DOP, N32, 1978, fig. 2, 3); ათონის პროტატონის მონასტრის Cod. 20 (X ს.) და Cod. 4 (XIII ს.), ივირონის Cod. 5 (XIII ს.), დიონისიატის მონასტრის Cod. 80 (1321 წ. იხ. S. Pelekanidis, ... The treasures..., v. 1, fig. 6, 26, 27, 146; v. 2, fig. 31).
- P. Шмерлинг, Художественное оформление..., I, с. 97.
- X-XI საუკუნეების იმ ქართულ ხელნაწერებში, რომლებიც ეროვნული მხატვრული ტრადიციებიდან ამოდიან, უფრო მიღებული იყო სწორკუთხოვანი ფორმის ჩარჩოს თავსართი (P. Шмерлинг, Художественное оформление..., I, с. 98-99).
- შეადარეთ გელათის სახარების მათეს თავის თავფურცელთან და ჯრუჭის II სახარების ლუკას თავის თავფურცელთან (Ш. Амиранашвили, Грузинская миниатюра, илл. 35, 45).
- ⁴⁷ В. Лазарев, История византийской живописи, М., 1986, табл. 247.
- ⁴⁸ В. Лазарев, История..., табл. 260.
- ⁴⁹ Ш. Амиранашвили, Грузинская миниатюра, с. 25.
- ⁵⁰ C. Nordenfalk, დასახ. ნაშრომი, გვ. 57; M. Villard, Les Canons d'évangélistes de la basse antiquité (Compt rendu critique de C. Nordenfalk „Die Spätantiken Kanontafeln, Goteborg, 1938, texte et planches“): „Cahiers Archéologiques“, t. I, 1945, p. 113-123; J. Leroy, Nouveaux témoins des Canons d'Eusèbe illustrés selon la tradition siriaque: „Cahiers Archéologiques“, t. IX, 1957, p. 117-140; A. Grabar, Remarques, critiques brèves – symboles du temple: „Cahiers Archéologiques“, t. XII, 1962.
- C. Nordenfalk, დასახ. ნაშრომი, ტაბ. 136, 137.

⁵² P. Шмерлинг, Художественное оформление..., I, с. 112; 10 რიცხვი არის იღუმალი რიცხვი: ბუნების 10 ნაწილი, მოსეს მიერ მიღებული 10 კანონი, ქრისტეს 10 მცნება, არისტოტელეს 10 კატეგორია, ნიკეის კრების 10 პუნქტი და სხვ. (В. Казарян, Содержание средневековых текстов „Толкований хоранов“. Четвертый Международный симпозиум по армянскому искусству, тезисы докладов, Ереван, 1988, с. 132). P. Шмерлинг, Художественное оформление..., II, с. 28.

R. Blake and S. der Nersessian, The Gospels of Bert'ay: An old Georgian manuscript of the tenth century: „Bisantion“, v. XVI, fasc 1, Boston, 1944, p. 225-285; P. Шмерлинг, Художественное оформление..., II, с. 84-89; S. der Nersessian, Etudes Byzantines et Arméniennes. Byzantine and Armenian studies, t.I, Lousain, 1973, p. 193-226, fig. 136-150; ი. აბულაძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 297, ტაბ. 17.

ქუთაისის სახელმწიფო ისტორიულ-ეთნოგრაფიული მუზეუმი. ხელნაწერთა აღწერილობა, შედგენილი და დასაბუჯდად მომზადებული ე. ნიკოლაძის მიერ, I, თბ. 1953, გვ. 215-216; ვ. სილოგაია, XI საუკუნის ქართველი მწიგნობარი ბასილი თორელ-ყოფილი: „მრავალთავი“, XI, თბ. 1989, გვ. 153-165; ი. ჭიჭინაძე, 1060 წლის ქართული სახარება: „ძეგლის მეგობარი“, №2, 1989, გვ. 29-33.

P. Шмерлинг, Художественное оформление..., II, с. 148.

იქვე, გვ. 153.

T. Измайлова, Армянское Евангелие 1113 года: „Восточное Средиземноморье и Кавказ IV-XIV вв.“, Л., 1988, с. 113-125.

ყვავილის ამ ფორმას, ანუ ბაბბის კოკორის გამოსახულებას, ვხვდავთ ჰადიშის კამარებისა (III. ამირანაშვილი, Грузинская миниатюра, илл. 3, 4, 5) და ენშიაძინის სახარების კამარების გაფორმებაში (1989 წ., Л. Дурново, Армянская миниатюра, Ереван, 1969, табл. 2, 4), საბერეების მოხატულობაში (X ს.).

ქუთაისის სახელმწიფო ისტორიულ-ეთნოგრაფიული მუზეუმი. ხელნაწერთა აღწერილობა, ტ. I, თბ. 1953.

H. Кондаков, История византийского искусства и иконографии по миниатюрам греческих рукописей, Одесса, 1876.

H. Покровский, Евангелие в памятниках иконографии, преимущественно византийских и русских: Труды VIII археологического съезда в Москве в 1890 г., М., 1892.

G. Millet, Recherches sur l'iconographie de l'évangile aux XV^e et XVI^e siècles, Paris, 1916.

H. Бушхаузен, Литургические основы схемы иллюстрации Эчмиадзинского Евангелия: IV Международный симпозиум по грузинскому искусству, Тб., 1983, с. 5-6.

⁵³ ვანის ოთხთავი (A-1335, XII-XIII სს. მიჯნა) გადაწერილია კონსტანტინოპოლის მახლობლად რომანას ხეობაში, ქართულ მონასტერში სოხასტერში (აიგო 986 წ.). გადაიწერა თამარ დედოფლის (1184-1213) მოძღვრის იოანეს მიერ. მინიატურისტი ზრიზოგრაფი იყო მიხეილ კორესი.

ჯრუჭის II, ვანის, A-18 (XIII ს.), H-1344 (1304), რუსეთის ეროვნული

ბიბლიოთეკის გრეც. 67, გრეც. 101 და სხვა ოთხთავები.

Р. Шмерлинг, Художественное оформление..., I, с. 183.

H. Gerstinger, Die griechische Buchmalerei, Wien, 1920, S. 35.

Р. Шмерлинг, Образцы..., с. 63; წეროს გამოსახულება ერთერთი უძველესი გამოსახულებაა ქრისტიანულ ხელოვნებაში დი იგი ჯერ კიდევ კოპტურ ხელნაწერში „მოციქულთა საქმეები“ გვხვდება – Paris Copt. 33 (VI ს., Д. Айналов, Эллинистические основы византийского искусства, СПб., 1990, с. 46, 55).

Т. Измайлова, Армянская миниатюра XI века, М., 1979, с. 26.

Т. Макарова, Симметрия в растительном орнаменте Древней Руси: „Древняя Русь и славяне“, М., 1978, с. 371, 377.

K. Weitzmann, Die byzantinische Buchmalerei des IX und X Jh., Berlin, 1935, S. 22.

В. Лихачева, Четвероевангелие XI века, с. 146.

Р. Шмерлинг, Художественное оформление..., II, с. 137.

ტბეთის სახარება (გადაწერილია 995 წ. მინიატურები კი XI საუკუნისაა, Р.

Шмерлинг, Образцы..., табл. VIII, IX), ალავერდის სახარება (1054 წ.,

Р. Шмерлинг, Художественное оформление..., II, табл. 42), ბოდლის ბიბლიოთეკის სახარება № 38 (E. P. Clark 10, XI; Corpus der byzantinischen Miniaturenhandschriften, I, Oxford, Bodleian Library, Stuttgart, 1977, fig. 209, 212, 213), პარმის ბიბლიოთეკის სახარება Palat. 5 (XI ს., В. Лазарев, История..., табл. 244); გრეც. 296 (XII ს., Искусство Византии в собраниях СССР, 2, М., 1977, „523).

ტბეთის ოთხთავი, სინური ოთხთავი (X ს., Р. Шмерлинг, Художественное оформление..., т. II, табл. 27, ჯრუჭის II (Ш. Амиранашвили, Грузинская миниатюра, илл. 38), Н-2075, Н-1344, Н-2070 და სხვ.

კაკაბი არის სამოთხეში განსვენებულის სულის სიმბოლო (С. Nordenfalk, დასახ. ნაშრომი, fig. 9, 18, 19, 79, 136 და სხვ.); ამ შემთხვევაში იგი ოთხი მოციქულის სულის შესაბამისი სიმბოლოა.

Ш. Амиранашвили, Грузинская миниатюра, илл. 31, 38; Р. Шмерлинг, Художественное оформление..., II, табл. 39, 40, 42; Р. Шмерлинг, Образцы..., табл. XIV, E. Colwell, H. Willoughby, The Four Gospels of Karahissar, Chicago, 1936, fig. V, VI, VII.

რუსეთის ეროვნული ბიბლიოთეკის ხელნაწერი გრეც. 67 (XI ს., В. Лихачева, Византийская миниатюра, табл. 31), Paris gr. 64 (В. Лазарев, История... табл. 117), Parm. Palat. 5 (В. Лазарев, История..., табл. 244) და სხვ.

⁸⁰ ქართული ოთხთავის ორი ბოლო რედაქცია, ტექსტი გამოსცა და გამოკვლევა დაურთო ივანე იმნაიშვილმა, თბ. 1979.

ა. შანიძე, ლიტერატურული ცნობა ახლად აღმოჩენილი უძველესი ქართული ტექსტების შესახებ მეთერთმეტე საუკუნის მწერლობაში: „თხზულებანი“, I, თბ. 1957, გვ. 288.

⁸² ვ. სილოგავა, XI საუკუნის ქართველი მწიგნობარი, გვ. 154.

⁸³ იქვე, გვ. 156; კ. კეკელიძე, ქართული ლიტერატურის ისტორია, ტ. I, თბ. 1980, გვ. 414.

⁸⁴ კ. კეკელიძე, ქართული ლიტერატურის ისტორია, ტ. I, თბ. 1980, გვ. 414.

О. Подобедова, Некоторые проблемы изучения рукописной книги: „Древнерусское искусство. Рукописная книга“, 1, М., 1972, с. 16.

Р. Шмерлинг, Художественное оформление..., I, с. 107-108; Л. Жуковская, Связь изучения изобразительных средств и текстологии памятника: „Древнерусское искусство. Рукописная книга“, 2, М., 1974, с. 59.

В. Лихачева, Искусство книги..., с. 6.

Г. Алибегашвили, Художественный принцип..., с. 9.

G. Millet, Recherches..., p. 8.

А. Пайкова, Четвероевангелие Рабулы (VI в.) как источник по истории раннехристианского искусства: „Палестинский сборник“, вып. 29(92), Л., 1987, с. 118-127.

G. Millet, Recherches..., p. 590-592.

В. Лазарев, История..., с. 47.

Г. Вздорнов, Исследование о Киевской псалтыри, М., 1978. с. 41

K. Weitzmann, Illustrations in Rolle and Codex. A study of the Origin and Method of Text Illumination, Princeton, 1947, p. 117.

G. de Francovich, L'art siriana e il suo influsso sulla pittura medioevale nell' Oriente e nell' Occidente: „Commentari“, II, fasc. 2, 1951, s. 84-85.

მინიატურა ეს არის ხატი, სახე, მოთხრობა, მაგრამ არა ყოველდღიური მოვლენებისა, არამედ არაორდინალური, სასწაულებრივი, მთელი კაცობრიობის ისტორიისათვის სულიერად მნიშვნელოვან მოვლენაზე. ამიტომ აქ ადგილი არა აქვს არაფერს შემთხვევითს, წერილმანს, წარმავალს. ეს არის უაღრესად ლაკონიური, სულიერად ამაღლებული სახე (В. Бычков, Феномен искусства в византийской культуре: XVIII Международный конгресс византинистов. I, М., 1991, с. 197-198).

I. Tschitschinadse, Zu einigen ikonographischen Besonderheiten der Miniaturen des Evangeliums von Mokwi: „Georgica“, Heft 10, Jena-Tbilissi, 1987, S. 91-93.

ეს კარგად ჩანს შ. ამირანაშვილის მიერ გადაღებულ ფოტოზე (შ. ამირანაშვილი, საქართველოდან სხვადასხვა დროს გატანილი სამუხეუმო განძეულობა და მის დაბრუნება (ჩართული ფოტო)).

¹⁵ 6. კონდაკოვს ეს ციფრი შეეცდომით მოაქვს ან ბეჭდვის შეცდომაა. უნდა იყოს 42 სახე 48-ის ნაცვლად (Н. Кондаков, Д. Бакрадзе, Описание..., с. 78).

Р. Шмерлинг, Образцы..., с. 60.

III. Амиранашвили, Грузинская миниатюра, с. 25, მისივე, ქართული ხელოვნების ისტორია, თბ. 1971, გვ. 282.

ე. თაყაიშვილი, მარტვილის მონასტერი, გვ. 58.

შ. ამირანაშვილი, ქართული ხელოვნების ისტორია, გვ. 282.

III. Амиранашвили, Грузинская миниатюра, илл. 37; ე. მაჭავარიანი, ქართული ხელნაწერები, თბ. 1971.

III. Амиранашвили, Грузинская миниатюра, илл. 43; ე. მაჭავარიანი, ქართული ხელნაწერები, თბ. 1971.

Л. Шервашидзе, Миниатюра Кутайской рукописи №115 и Ленинградской 01,58: საქ. სსრ მეცნ. აკადემიის მოამბე, ტ. XIV №1, 1958, გვ. 160. В. Лихачева, Художественное оформление менология грузинскими художниками конца XIV столетия: II Международный симпозиум по грузинскому искусству, Тб., 1977; Л. Евсеева, Греко-грузинская рукопись из собраний Гос. Публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина: „Древнерусское искусство. Рукописная книга“, 3, М., 1983, с. 257-358.

Л. Евсеева, დასახ. ნაშრომი, გვ. 358.

„დეისუსის“ უადრეს ნიმუშს ქართულ ხელოვნებაში იძლევა მარტილის კარედის შუა ნაწილი (IX ს. ბოლო, იხ. Г. Чубинашвили, Грузинское чеканное искусство, с. 46; Л. Хускивадзе, Грузинские эмали, Тб., 1981, с. 44-45, табл. 5); „დეისუსის“ წარმოშობისა და მისი იდეური შინაარსის შესახებ სამეცნიერო ლიტერატურის მოკლე მიმოხილვა მოცემულა ი. მისლივეცის ნაშრომში „Происхождение Деисуса“: „Византия, Южные славяне и Древняя Русь, Западная Европа“, М., 1973, с. 59-63.

Д. Айналов, Эллинистические основы, с. 14-36; W. Wolska, La Topographie chrétienne de Cosmas Indocopleustès, Théologie et science au V^e siècle, Paris, 1962.

H. Buctal, Miniature Painting in the Latin Kingdom of Jerusalem, Oxford, 1957, p. 1-14, 139-140, pl. 1-19; G. Mathew, Byzantine Painting, London, 1950, p. 16, pl. 7.

L. Nee, An Illuminated Byzantine Psalter at Harvard University: DOP, 29, 1975, p. 205-224, fig. 1-13.

T. Velmans, Le Parisinus Grecus 135 et quelques autres peintures de style Gothique dans les manuscrits Grecs à l'époque des Paléologues: „Cahiers Archéologiques“, N17, 1967, p. 233.

T. Shigebumi, The Headpiece miniatures and Genealogy pictures in Paris gr. 74: DOP, 29, 1975, p. 173-174; H. Maguire, The Iconography of Simeon with the Christ Child in Byzantine art: DOP, N34-35, 1980/81, fig. 6.

Ch. Walter: Two Notes on the Deësis. „Revue des etudes Byzantines,“ 26, 1968, p. 314-315, fig. 4

И. Мысливец, Происхождение Деисуса, с. 62; В. Лазарев, История..., с. 45; J. Ebersolt, La miniature byzantine, Paris, 1926, p. 11.

ე. მაჭავარიანი, ქართული ხელნაწერი წიგნის დეკორატიული სისტემის განვითარება: „მრავალთავი“, VIII, 1980, გვ. 51-55; მისივე, Фронтисписи грузинских художественных рукописей IX-XIII вв.: „მრავალთავი“, XI, 1985, გვ. 120-121.

В. Лихачева, Искусство книжной графики Византии, Автореферат, Л., 1977, с. 39.

Р. Шмерлинг, Художественное оформление..., I, с. 127-128; Е. Мачавариани, Художественная интерпретация креста на выходных листах средневековых грузинских и армянских рукописей: IV Международный симпозиум по армянскому ис-

კუსტუ, Ереван, 1985, с. 188-189; მისივე, Фронтисписи..., გვ. 111-112, ნახ. 1.

³⁵ P. Шмерлинг, Художественное оформление..., II, табл. 23.

³⁶ ხელნაწერები: წყაროსთვის – A-98 (X-XI სს. მიჯნა), A-98 (974 ან 1018 წ.), მესტიის (1030 წ.), H-1741 (1048 წ.), ალავერდის – A-484 (1954 წ.), S-962 (1054 წ.), A-495, A-194, A-4980, იოანე ოქროპირის განმარტება მათეს სახარებისა – A-136 (XI ს. უკანასკნელი მეოთხედი), H-1661 (1156 წ.), ათონის №14 (XIII-XIV სს.).

P. Шмерлинг, Художественное оформление..., I, с. 134.

A. Friend, The portraits of evangelists in Greek and Latin manuscripts: „Art Studies“, 5, Cambridge, 1927; 7, Cambridge, 1929.

³⁹ K. Weitzmann, Die byzantinische Buchmalerei des IX und X Jahrhunderts, Berlin, 1935, S. 12-25; K. Weitzmann, Studies in Classical and Byzantine manuscript illumination, London, 1971.

H. Buchtal, A Byzantine miniature of the Fourth evangelist and its relatives: DOP, 15, 1961, p. 127-139.

R. Bergmann, Portraits of the evangelist in Greek manuscript from American collection. An Exhibition in Honor of K. Weitzmann, Princeton, 1973.

R. S. Nelson, The Iconography of Preface and Miniature in the Byzantine Gospel Book, New-York, 1980.

I. Spatharakis, The Left-handed Evangelist. A Contribution to Palaeologan Iconography, London, 1988.

⁴⁴ Т. Измайлова, Армянская миниатюра XI века, с. 118, илл. 57, 61, 122.

E. Rosenbaum, The Evangelist portraits of the Ads school and their Models: „The Art Bulletin“, v. 38, 2, 1956, p. 82-83, taf. 1; W. Hatch, Facsimiles and Descriptions of Minuscules. Manuscript of the New Testament, Cambridge, 1951, p. 33.

S. Pelekanidis, ... The treasures..., 2, fig. 59.

A. Friend, დასახ. ნაშრომი, 5, ტაბ. 98.

მათესა (ფ. 10r) და იოანეს (ფ. 13r) ფიგურები ათონის სტავრონიკიტას მონასტრის Cod. 43 (X ს.), მარკოზი ბალტიმორის Walters Art Gallery Cod. 527 (IX-X სს.), იხ. Bergmann, დასახ. ნაშრომი, გვ. 70-71, ტაბ. 22, 180; მათე მახარებელი – კარახისარის სახარებაში გრეჩ. 105 (XIII ს., E. Colwell, H. Willoughby, The Four Gospels of Karahissar, fig. VIII), ლუკა მახარებელი ფილოსოფოსის პოზაში ნიკეის ღვთისმშობლის მიძინების ეკლესიის მოზაიკაზე (1065-1067, В. Лазарев, История..., табл. 269); იოანე ვატოპედის Cod. 950 (XI ს. I. Spatharakis დასახ. ნაშრომი, ტაბ. 100).

XI-XIII საუკუნეების ხელნაწერები: Q-899, H-2070, H-1667, H-1707, A-1563, H-1344.

ათენის ეროვნული ბიბლიოთეკის Cod. 71 (XI ს., P. Buberl, Die Miniaturhandschriften der Nationalbibliothek in Athen, Wien, 1917, S. 27, fig. XXXIX₈₁, გრეჩ. 101 (XIII ს., В. Лазарев, Новый памятник Константинопольской миниатюры, с. 259; В. Лихачева, Византийская миниатюра, табл. 44), გრეჩ. 2280 (1072, В. Лихачева, დასახ. ნაშრომი, табл. 20), ვენის ეროვნული ბიბლიოთეკის ხელნაწერი theol. gr. 300 (XIV ს. I

ნახ. В. Лазарев, История..., табл. 523); ათენის ეროვნული ბიბლიოთეკის ხელნაწერი gr. 2603 (1418 წ. I. Spatharakis დასახ. ნაშრომი, ტაბ. 107), ივირონის Cod. 548 (1433 წ. I. Spatharakis დასახ. ნაშრომი, ტაბ. 108). იოანე ზის და ისე კარნახობს პროზორეს 1343 წლის სომხური სახარების მინიატურაზე ვენეციის მხითარისტთა კოლექციიდან (№ 1584/181, ე. კორნაზიანის მიერ მოწოდებული ფოტო).

R. Weitzmann, Die byzantinische Buchmalerei..., S. 29; მეცნიერს მრავალი მაგალითი მოჰყავს ამ იკონოგრაფიული რელაქციის, გვ. 24.

A. Friend, The portraits..., 5, p. 46.

W. Hatch, Greek and Syrian Miniatures in Jerusalem, Cambridge-Mass 1931, fig. XXIX. XXX; R. S. Nelson, The Iconography..., figs. 50-51.

Н. Покровский, Евангелие в памятниках..., с. XXX; R. S. Nelson, The Iconography..., figs. 60-61, 65-68.

R. S. Nelson, The Iconography..., figs. 52-53.

В. Лазарев, Новый памятник..., с. 257, 258, 259, ფერადი ფოტო; В. Лихачева, Византийская миниатюра, табл. 41, 42, 43, 44.

А. Павловский, К вопросу об изображениях Евангелистов: „Записки Императорского Археологического общества“, т. VII, новая серия, СПб., 1894, с. 105; P. Buberl, Die Miniaturhandschriften, s. 24-25, pl. 89, taf. XXX; R. S. Nelson, The Iconography..., fig. 56.

R. Bergmann, Portraits of the Evangelist..., p. 48; K. Weitzmann, An Illustrated Greek New Testament of the Tenth Century in the Walters Art Gallery, Baltimore, 1974, fig. 10, 12; R. S. Nelson, The Iconography..., figs. 48-49.

Г. Вздорнов, Миниатюра из Евангелия попа Домки и черты восточнохристианского искусства в новгородской живописи XI-XII веков: „Древнерусское искусство. Художественная культура Новгорода“, М., 1968, с. 105-206; მკვლევარი აიგივებს ღმრთის სახარების ერთერთ მინიატურაზე გამოხატულ ფიგურას მოციქულ პავლესთან, რომელიც დგას მახარებელ იოანეს უკან, რადგან როგორც მეთაური მცირე აზიის ეკლესიისა, მახარებელი იოანე იყო მოციქულ პავლეს შემეკვიდრე.

R. S. Nelson, The Iconography..., fig. 79.

П. Казанский, Лука евангелист как иконописец: „Древние труды МАО“, т. II, вып. I, М., 1870, с. 46-51; А. Успенский, О художественной деятельности евангелиста Луки: „Московские церковные ведомости“, №46, 1900, с. 559-562; Н. Покровский, Синайский иконописный подлинник: „Памятники древней письменности“, с. XIII, вып. II, СПб., 1896, с. 52-60.

C. Mango, The Art of the Byzantine Empire 312-1453. Sources and Documents. Englewood Cliffs, N. J. 1972, სატიტულო ფურცელი.

Н. Кондаков, История византийского искусства и иконографии, с. 255; В. Лазарев, История..., с. 128.

D. Klein, St. Lukas als Maler der Maria, Berlin, 1933, S. 7-10; H. Belting, Das illuminierte Buch in der späbyzantinischen Gesellschaft, Heidelberg, 1970, taf. v, fig. 7.

Н. Розанова, К вопросу об изображении художника в древне-

- русском искусстве: „Государственная Третьяковская галерея, материалы и исследования“, Л., 1983, с. 18-30.
- A. Grabar, *L'iconoclasme Byzantin: „Dossier Archéologique“*, Paris, 1957, p. 89-90.
- Р. Шмерлинг, *Образцы...*, табл. V.
- H. Buchtal, *A Byzantine miniature...*, p. 127-139; საკითხი იოანე მახარებელი და შთამავონებელი მუხის სახე (ქალის ფიგურის სახით) ვრცლად არის გაშუქებული პ. ვზდორნოვის ნაშრომში „Миниатюра из Евангелия по па Домки“..., с. 201-222; იხ. აგრეთვე Е. Смирнова, *Миниатюра двух новгородских рукописей: „Древнерусское искусство. Рукописная книга“*, 3, М., 1983, с. 180-203.
- A. Hascoff, *Codex purpureus Rossanensis*, Berlin, Leipzig, 1989, fig. 14.
- H. Buchtal, *A Byzantine miniature...*, p. 133.
- იქვე, გვ. 132, ტაბ. 1.
- Д. Гордеев, *Миниатюра грузинских лицевых рукописей Сионского Древлехранилища в Тифлисе: „Ars“*, 1918, N2-3, с. 94.
- L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, t. II, Paris, 1957, p. 135.
- Ш. Амиранашвили, *Грузинская миниатюра*, илл. 35.
- Н. Покровский, *Миниатюры Евангелия Гелатского монастыря XII века: „Записки Русского Археологического общества“*, IV, СПб., 1887, с. 267-268.
- T. Shigebumi, *The Headpiece miniatures...*, p. 188.
- T. Velmans, *Le Tetraévangile de la Laurentienne*, Paris, 1971, pl. 6, fig. 7, 8, 9.
- Н. Покровский, *Евангелие в памятниках иконографии...*, с. XXVIII.
- V. Lazarev, *Storia della pittura bizantina*, Torino, 1967, taf. 133, 134, 135, 136.
- Corpus der Byzantinischen Miniaturenhandschriften*, fig. 326-341.
- La miniature arménienne XIII-XIV^e siècles*, Leningrad, 1984, pl. 19, 20.
- A. Grabar, *Une Pixide in ivoire à D. Oaks. Quelques notes sur l'art profane pendant les derniers siècles de l'Empire byzantine: DOP*, 15, 1961, p. 131.
- XIII-XIV საუკუნეებში ქრისტეს წინაპრებისადმი გაძლიერებული ყურადღების დასტურია ქართული, ბერძნული, სერბული და მაკედონური კედლის მხატვრობის მრავალი ნიმუში: ყინწვისი (XIII ს. დასაწყისი, შ. ამირანაშვილი, *ბელოვების ისტორია*, გვ. 273), ოზანი (XIII ს. ბოლო, Е. Привалова, *Роспись церкви „Вознесения“ – „Амаглеба“ в Озаани*, „Ars Georgica“, 9, Тб., 1987, с. 150, рис. 10, табл. 48), საფარის წმ. საბას ეკლესია (XIV ს. I ნახ., გ. ხუციშვილი, *საფარის კედლის მხატვრობა*, გვ. 67-69. 93-94), ბაბლაკ ლაშხიშვილის ხატები უბისიდან (XIV ს. თ. საყვარელიძე, გ. ალიბეგაშვილი, *ქართული ჰუდური და ფერწერული ხატები*, თბ. 1980, ტაბ. 42-49; კახრიე-ჯამე (XIV ს. I მეოთხედი, P. Underwood, *The Kariye Djami*, New York, 1966, v. 2, pl. 282-284, 286-293, 296-303, 307-310); არაღი (XIII ს. G. Millet, A. Frolov, *La peinture du Moyen Age en Yougoslavie*, fasc. II, Paris, 1957, pl. 92_{1,3,4}, 94_{1,2}), სოპოჩანი (დაახლ. 1265 წ., G. Millet, A. Frolov, *დასახ. ნაშრომი*, pl. 25_{2,3}), დეჩანი (1335-1350, D. Talbot-Rice, *Fresque médiévales en Yougoslavie*, UNESCO, fig. 25), 40 წამებულას ეკლესია ტირნოვოში (1230 წ., A. Grabar, *La peinture religieuse en Bulgarie*, Paris, 1928, pl. XLIII, LIII),

ჩერვნი (XIV ს., D. Panaiotova, Peintures murales Bulgares du XIV^e siècle, Sofia, 1966, p. 13-15) და სხვ. იესეს ხის უძველეს გამოსახულებად უნდა ჩათვალოს ბეთლემის შობის ეკლესიის 1169 წლის მოხატულობა (D. Taylor, A Historiated Tree of Jesse: DOP, 34-35, 1980/81, p. 127).

იესეს ხე საერთოდ უკავშირდება როგორც ღვთისმშობლის სიმბოლოს, ისე წინასწარმეტყველურ იკონოგრაფიას. მაგალითად, წინასწარმეტყველ ესაიას მოძღვრება შეიცავს მითითებას იმის თაობაზე, რომ მესია დაიბადება ებრაელებს შორის და მომავლის ბედნიერი სამეფოს მეფე იქნება მეფე დავითის შთამომავალი. „ამოვა ყლორტი იესეს ღეროდან და მისი ფესვის ამონაყარი გაიხარებს“ (ესაია 11, 1) და რომ „მუცლად იღებს ქალწული და შობს ძეს და უწოდებს სახელად ემანუელს“ (ესაია 7, 4); ქრისტიანულ ეპოქაში ამ ტექსტის ინტერპრეტაციას ახდენდნენ ისე, რომ ესაიას წინასწარმეტყველებაში ლაპარაკი იყო ყრმაზე, რომელიც იშვებოდა ქალწულისაგან და რომელიც მოუტანდა თავისუფლებას ხალხს, ე. ი. ქალწულ მარიამისაგან შობილი იესო ქრისტე იქნებოდა ეს მხსნელი.

Н. Покровский, Евангелие в памятниках иконографии..., с. 448-466; G. Millet, Recherches..., p. 18-24, 32, 40; O. Demus, Byzantin mosaics decoration, London, 1947, p. 83-84.

A. Грабарь, Иконографическая схема Пятидесятницы: "Seminarium Kondakovianum", Прага, 1928, т. II, с. 223-237.

L. Réau, Iconographie..., II, с. 591-596.

Г. Алибегашвили, Художественный принцип..., с. 129.

В. Лазарев, История..., табл. 246.

В. Лихачева, Искусство книги..., с. 20.

В. Лазарев, Фрески Софии Киевской: „Византийское и древнерусское искусство“, М., 1978, с. 87.

Н. Покровский, Миниатюры Евангелия Гелатского монастыря XII в., с. 449, рис. 215.

Г. Алибегашвили, Художественный принцип..., с. 129.

Е. Редин, Миниатюры апокрифического арабского Евангелия детства Христа Лаврентианской библиотеки во Флоренции: „Записки Императорского Русского Археологического общества“, т. VII, вып. I и II, новая серия, СПб., 1894, с. 70.

В. Лазарев, დასახ. ნაშრომი, გვ. 113.

В. Лазарев, დასახ. ნაშრომი, გვ. 112.

იხ. А. Кирпичников, Успение Богородицы в легенде и в искусстве: „Труды VI Археологического съезда в Одессе (1886)“, т. II, Одесса, 1888; ნიმუშები: პალერმოს მარტორანას ეკლესიის მოზაიკა (1146-1151), სოპორანის წმ. სამების ეკლესიის ფრესკა (დაახლ. 1265), ოხრიდის პერიპლექტოსის ღვთისმშობლის ეკლესიის ფრესკა (1294-1295); В. Лазарев, История..., табл. 379, 444-446, 451.

V. Petkovic, La peinture serbe du Moyen Age, I, Beograd, 1930, pl. 23b, 41a, 45; II, 1934, pl. CLI, CLXIII, CLXIX; В. Лазарев, Васильевские врата 1336 года: „Русская средневековая живопись“, М., 1970, с. 200-201.

S. Pelekanidis, ... The treasures..., 2, fig. 272; В. Лазарев, История..., табл. 232.

- ¹⁰⁰ K. Weitzmann, *Studies...*, fig. 259.
- ¹⁰¹ S. Pelekanidis, ... *The treasures...*, 2, fig. 6.
- ¹⁰² A. Grabar, *Un rouleau liturgique Consantinopolitain et ses peintures: DOP*, 8, 1954, fig. 20.
И. Дрампян, Э. Корхмазян, *Художественные сокровища Матенадарана*, М., 1976, ჩართული მინიატურა; *La miniature arménienne*, pl. 9.
- ¹⁰⁴ Н. Покровский, *Евангелие в памятниках иконографии...*, с. XXI.
- ¹⁰⁵ *Согрпус...*, II, fig 10. ამ ხელნაწერში უნდა აღინიშნოს ის გარემოებაც, რომ „სულიწმიდის მოფენის“ მინიატურას (ფ. 5v), უშუალოდ მოსდევს „ღვთისმშობლის მიძინების“ (ფ. 6v) კომპოზიცია.
- ¹⁰⁶ სომეხი ხელოვნებათმცოდნის ლ. ჩუგასზიანის აზრით, თარგმანჯაცის ხელნაწერის გაფორმების საერთო სისტემაში „ღვთისმშობლის მიძინების“ კომპოზიციის ჩართვა განპირობებული იყო იმ მიძღვნით მონასტრისადმი, რომელსაც ეს ხელნაწერი ეკუთვნოდა თავდაპირველად (Л. Чугасзян, *Творчество армянского художника XIII века Григора Цахкоха, Автореферат*, Тб., 1982).
- ¹⁰⁷ P. Шмерлинг, *Образцы...*, рис. 7.
- ¹⁰⁸ შ. ამირანაშვილი, საქართველოდან სხვადასხვა დროს გატანილი სამუზეუმო განძეულობა, ჩართული ფოტო.
- ¹⁰⁹ М. Татич-Джурич, „Вевеа Ельпис“, символ, встречающийся в византийском, грузинском и славянском искусстве: II Международный симпозиум по грузинскому искусству, Тб., 1977.
- ¹¹⁰ Н. Кондаков, *Иконография Богоматери...*, т. I, СПб., 1914, ფერადი ფოტო № 1.
М. Татич-Джурич, დასახ. ნაშრომი, გვ. 5.
- ¹¹² H. Buchtal, *An illuminated Byzantine Gospel book of about 1100 A.D.: „Special Bulletin of the National Gallery of Victoria“*, Melburn, 1961, p. 1, 12.
- ¹¹³ სიუჟეტი განაწილებულია ორ მინიატურაზე: Т. Измайлова, *Армянская миниатюра XI века*, илл. 8, 9.
А. Банк, *Византийское искусство в собраниях Советского Союза, Ленинград-Москва, 1967, №893* (ფ. 2r); В. Мокрецова, *О некоторых особенностях миниатюр Никомидийского Евангелия: „Древнерусское искусство. Рукописная книга“*, 3, М., 1983, с. 309.
- ¹¹⁵ S. Pelekanidis, ... *The treasures...*, I, fig. 123.
- ¹¹⁶ Ш. Амиранашвили, *Грузинская миниатюра*, илл. 79.
- ¹¹⁷ მუხლმოდრეკილ მავედრებელ პოზაშია წარმოდგენილი ქველი ჭარელისძე სორის ეკლესიის მოხატულობაში (XIV ს. შუახანები, ი. ჭიჭინაძე, სორის მოხატულობა, თბ. 1985, გვ. 70), შოთა რუსთაველი იერუსალიმის ჯვრის მონასტერში (შ. ამირანაშვილი ამ ფრესკას ათარიღებს XIII საუკუნით, იხ. ქართული ხელოვნების ისტორია, გვ. 344-363, ხოლო თ. ვირსალაძე, XVII საუკუნით, იხ. Т. Вирсаладзе, *Роспись Иерусалимского Крестного монастыря и портрет Шота Руставели*, Тб., 1973, с. 54-73, табл. IX, XI, XII, XIII, XV).

- ¹¹⁸ მუხლმოდრეკილი არიან ქტიტორები მცხეთის ჯვრისა (VI ს.) და ატენის სიონის (VII ს.) აღმოსავლეთ კედელზე (Г. Чубинашвили, Памятники типа Джвари, Тб., 1948, табл. 18-23, 58-59), ხუროთმოძღვრის ფიგურა ჯვრის გუმბათის ყელის აღმოსავლეთ წახნაგზე (გ. ჩუბინაშვილი, ქართული ხელოვნების ისტორია, ტ. I, თბ. 1936, ნახ. 82), მანდილოსანი უდეს რელიეფზე (X ს., ნ. ჩოფიაშვილი, ქართული კოსტუმი (VI-XIV სს.), თბ. 1964, სურათი 30), ცალმუხლწადრეკილია მამაკაცის ფიგურა საფარის მიძინების ეკლესიის რელიეფზე (X ს., II ნახ., ვ. ბერიძე, სამცხის ხუროთმოძღვრება, XIII-XIV საუკუნეები, თბ. 1955, გვ. 43).
- უფრო ხშირია მუხლმოყრილი საერო პირის გამოსახვა ოქრომჭედლობის ძეგლებზე დაწყებული X საუკუნიდან XVII საუკუნის ჩათვლით (Г. Чубинашвили, Грузинское чеканное искусство, табл. 573, 574, 577; ო. სანებლიძე, XIV-XVII საუკუნეების ქართული ოქრომჭედლობის ძეგლები საერო პირთა, ქტიტორთა გამოსახულებით (ხელნაწერი), თბ. 1965).
- ¹²⁰ გ. გაფრინდაშვილი, ვარძია, ლენინგრადი, 1975, ტაბ. 73, 74, 78, 79, 80, 81, 82.
- ¹²¹ K. Weitzmann, Illustrations in Rolle..., ფრონტისპისი; A. Grabar, Un rouleau liturgique..., p. 166-167.
- ¹²² В. Лихачева, Искусство книги..., с. 135.
- ¹²³ S. Pelekanidis, ... The treasures..., 2, folio 457r.
- ¹²⁴ И. Мокрецова, О некоторых особенностях..., с. 307, 308, 309.
- ¹²⁵ М. Алпатов, Фрески церкви на Волотовом поле, М., 1977, с. 30.
- ¹²⁶ რ. შმერლინგი შეცდომით მიუთითებს, რომ მარკოზის სახარებას ახლავს ხუთი მინიატურა, იოანესას კი 23 და მინიატურების საერთო რიცხვი შეადგენს 152 (Р. Шмерлинг, Образцы..., с. 60); ასევე 152 მინიატურას ასახელებს შ. ამირანაშვილი (Ш. Амиранашвили, Грузинская миниатюра, с. 25); ზოლო ე. მაჭავარიანი კი წერს, რომ მოქვის სახარების 159 მინიატურამ უკლებლივ მოაღწია ჩვენამდე (ე. მაჭავარიანი, სამი ქართული ოთხთავის... გვ. 91); სინამდვილეში კი დღეისათვის მოქვის ხელნაწერი შეიცავს საზეიმო მინიატურების ჩათვლით 161 სიუჟეტურ მინიატურას – 155+4 მახარებლის გამოსახულება+ღვთისმშობლის მიძინება+ღვთისმშობელი და ქტიტორი=161. უეჭველად აკლია 162-ე მინიატურა „ვედრების“ კომპოზიციით.
- პარიზის ეროვნული ბიბლიოთეკის Cod. gr. 74 შეიცავს $99+67+97+87=350$ მინიატურას; გელათის სახარება შესაბამისად $75+62+71+42=250$ მინიატურას; ჯრუჭის II სახარება კი ერთ-ერთი მონაცემის მიხედვით $92+68+113+76=349$ მინიატურას.
- ¹²⁸ გელათის სახარებაში ეს მინიატურა მოთავსებულია ლუკას სახარების ბოლოს და არა იოანესი, როგორც ეს მოქვის ხელნაწერშია.
- ¹²⁹ C. Paschou, Les peintures dans un Tetraévangile de la Bibliothèque National de Paris. Le grec 115 (X^e siècle): „Cahiers Archéologiques“, N22, 1972, p. 61-86.
- ¹³⁰ Н. Покровский, Евангелие в памятниках иконографии, с. XXVIII.
- ¹³¹ ე. მაჭავარიანი, სამი ქართული ოთხთავის..., გვ. 93.
- ¹³² ე. მაჭავარიანი შეცდომით აღნიშნავს, რომ ფფ. 168v და 169v „წინადაცვეთის“ კომპოზიციას მოცემული (ე. მაჭავარიანი, სამი ქართული ოთხთავის..., გვ. 91), სინამდვილეში კი ფ. 168v მოცემულია „წინადაცვეთის“ სცენა, ზოლო ფ. 169 v-ზე „მირქმის“ კომპოზიციას.

- ¹³³ ე. მაჭავარიანი, სამი ქართული ოთხთავის., გვ. 96.
- ¹³⁴ ქართული ხელნაწერებისათვის არ არის დამახასიათებელი მინიატურების მოთავსება არეებზე, მინდორზე, რაც ბერძნული ხელნაწერებისათვის ჩვეული ამბავი იყო (P. Шмерлинг, Образцы..., с. 67).
- ¹³⁵ Н. Кондаков, Д. Бакрадзе, Описание..., с. 78-79; P. Шмерлинг, Образцы..., с. 61; ე. მაჭავარიანი, სამი ქართული ოთხთავის..., გვ. 89.
- ¹³⁶ Бичков, Эст. значение цвета, P. Шмерлинг, Мастера т. II. Второго Джручского кодекса, Тезисы доклада XIII научной сессии Института истории грузинского искусства АН ГССР, Тб., 1958, с. 15.
О. Подобедова, Некоторые проблемы изучения рукописной книги, с. 20.
- ¹³⁸ Томас Ф. Метьюс, Евангельская иконография в Великой Армении: IV Международный симпозиум по армянскому искусству, Ереван, 1985, с. 215-216.

III თ ა ვ ი. სიუჟეტური მინიატურების აღწერა და იკონოგრაფიული ანალიზი

В. Лазарев, О некоторых проблемах в изучении древнерусского искусства: „Русская средневековая живопись“, М., 1970, с. 300-313.

В. Лазарев, Никодим Павлович Кондаков: „Византийская живопись“, М., 1971, с. 13.

კომპლურ ხელნაწერში პარიზის ეროვნული ბიბლიოთეკიდან ანგელოზი ხელში გრაგნილით მოფრინავს იოსებისაკენ (ფ. 42, Н. Покровский, Евангелие в памятниках иконографии..., с. 45).

K. Weitzmann, The Fresco Cycle of S. Maria di Castelseprio, Princeton, 1951, p. 52. კასტელსეპრიოს (VII-VIII სს. მიჯნა, В. Лазарев, История..., с. 39, табл. 32) და ატენის ფრესკა (XI ს., Т. Вирсаладзе, Роспись Атенского Сиона, Тб., 1984, табл. 81, 82), ბასილი II მენლოგია gr. 1613 (X ს., В. Лазарев, История..., табл. 726), ათონის დიონისიატის მონასტრის Cod. 740 მინიატურა (X ს., K. Weitzmann, The fresco Cycle..., p. 52), ვატიკანის ბიბლიოთეკის კოდექსი gr. 1156 (XI ს., K. Weitzmann, Studies..., fig. 4), ათონის დიონისიატის მონასტრის Cod. 587 (XI ს., S. Pelekanidis, The treasures..., 1, fig. 248), გელათის სახარება (XII ს., Q-908).

იგი გვხვდება Paris gr. 74 (XI ს., ფ. 3r), ჯრუჭის II (ფ. 128v) სახარებებში, ვენეციის წმ. მარკოზის ეკლესიის მოხატულობაში (XIII ს. 20-იანი წლები, В. Лазарев, История..., с. 128), კახრიე-ჯამეში (1315-1320 წწ., P. Underwood, The Kariye Djami, v. II, taf. 143(97)).

Е. Редин, დასახ. ნაშრომი. ფფ. 5r, 6v, ნახ. 2.

ამ ჩართვას ფართო გაერცელება ჰქონდა შუა საუკუნეების როგორც მინიატურულ, ისე ფრესკულ მხატვრობაში: Paris gr. 74 (G. Millet, Recherches..., p. 149, pl. 100), პალატინის კაპელა (XII ს., H. Stern, L'art Byzantin, Paris, 1966, pl. XV), სორის ეკლესიის მოხატულობა (ი. ჭიჭინაძე, სორის მოხატულობა, გვ. 31, 33), სხალთის ეკლესიის ფრესკა (XIV ს. II ნახ., ი.

ჭიჭინაძე, სხალთის ეკლესიის მოხატულობა: „ჭოროხი“, №6, ბათუმი, 1986, გვ. 73; მისივე, სხალთის ეკლესიის ფრესკები: „ძეგლის მეგობარი“, №2, თბ. 1987, გვ. 59) და სხვ.

ხელნაწერებში: Paris Suppl. gr. 27, Vatican 1156 (XI ს., G. Millet, Recherches..., fig. 89-92, 93-99), Paris gr. 74 (ფ. 5r), Plut VI₂₃ (XII ს.), Paris gr. 115 (XI ს., C. Paschou, დასახ. ნაშრომი, გვ. 25, ტაბ. 6), Paris gr. 747 (XI ს., ფ. 61v, D. Tselos, A. Greco-Italian school of illuminators and fresco painters. Its relation to the principal Reims manuscript and to the Greek frescoes in Rome and Castelseprio: „The Art Bulletin“, vol. 38, N1-2, 1956, fig. 34).

Н. Покровский, Евангелие в памятниках иконографии..., с. 48-98; G. Millet, Recherches, p. 93-169.

G. Millet, Recherches..., p. 99-104; O. Demus, The mosaics of Norman Sicily, London. 1949, p. 136, 266.

შობის კომპოზიციაში მარიამი ზის ზარზმის დეთისმშობლის ხატზე (XI ს., თ. საყვარელიძე, გ. ალიბეგაშვილი, დასახ. ნაშრომი, ტაბ. 20), მეფის მხატვარ თეოდორეს მიერ მოხატულ ეკლესიების ფრესკებზე – იფრარის მთავარანგელოზების ეკლესიის (1096 წ.), წმ. კვირიკე და ივლიტეს ეკლესიის (1112 წ.), ნაკიფარის წმ. გიორგის ეკლესიის მოხატულობაში (1030 წ.), Н. Аладашвили, Г Алибегашвили, А. Вольская, Роспись художника Теодоре в Верхней Сванетии, Тб., 1966, табл. 18, 34, 35; Ш. Амиранашвили, История грузинской монументальной живописи, I, Тб., 1957, табл. 120, 130, 150; მისივე, ქართული ხელოვნების ისტორია, ტაბ. 70).

G. Millet, Recherches..., p. 101.

Т. Вирсаладзе, Фресковая роспись..., с. 123.

G. Millet, Recherches..., p. 155.

Coptous..., I, fig. 215 (f.11r).

G. Millet, Recherches..., p. 160; K. Weitzmann, Late Antique and Early Christian Book Illumination, London, 1977, pl. 34 (f.4v).

¹⁸ მაგალითად, ხლუღვის ფსალმუნის მინიატურა ფ. 92r, (М. Щепкина, Миниатюры Хлудовской Псалтыри, М., 1977), Copt 13, gr. 74 (G. Millet, Recherches..., p. 160, fig. 118, 119), Paris Suppl. gr. 914, ლონდონის ფსალმუნი, გრეც. 105 და სხვ.

A. Grabar, C. Nordenfalk. Le Haut Moyen Age, Genève, Skira, 1957, s. 49.

K. Weitzmann, M. Chatzidakis, K. Miatev, S. Badojcic, Frühe Ikonen. Sinai, Griechen, Bulgarien, Jugoslawien, Wien und München, 1965, taf. 22, 23.

²¹ იხ. კახრიე-ჯამე, P. Underwood, დასახ. ნაშრომი, v. 2, fig. 161.

²² Д. Айналов, Эллинистические основы..., с. 113.

²³ G. Millet, Recherches..., p. 161; ელისაბედი იოანეთი იმალება ხეებს შორის კაპადოკიის წმ. ეესტატეს ეკლესიის ფრესკაზე (დაახლ. X ს., A. Grabar, L'art byzantin du Moyen Age (du VIII^e au XV^e siècle), Paris, 1963, p.125.

Paris gr. 510 (IX ს., Н. Покровский, Евангелие в памятниках иконографии..., с. 192-193, рис. 108), სინას მთის ხატები X ს. (G. et M. Soliriou, Les icones du Mont Sinai, Athènes, 1956, tabl. 43, 45; II, Athènes,

1958, XI-XII სს. ხატები tabl. 59-62); ხელნაწერებში Тафου 14 იერუსალიმის საპატრიარქოს ბიბლიოთეკიდან (XI ს., В. Лазарев, История..., табл. 203); греч. 334 (XI ს., В. Лазарев, Византийская икона комниновской эпохи: „Византийское и древнерусское искусство“, М., 1978, с. 21), სერეს ფრესკა (XIV ს., Α. ΞΥΤΟΠΟΥΛΟΥ, ΑΙ ΤΟΙΚΟΓΡΑΦΙΑΙ ΤΟΥ ΚΑΘΟΛΙΚΟΥ ΤΗΣ ΙΟΝΗΣ ΠΡΟΔΡΟΜΟΥ ΠΑΡΑ ΤΑΣ ΣΕΡΑΣ, ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ, 1973, ტაბ. 27).

В. Лазарев, დასახ. ნაშრომი, გვ. 18; ვ. ლაზარევს მოჰყავს მრავალრიცხოვანი მაგალითები ამ მოტივისა, გვ. 18-28.

В. Лазарев, დასახ. ნაშრომი, გვ. 26.

В. Лазарев, დასახ. ნაშრომი, გვ. 18.

მაგალითად, Cod. gr. 115 (ფ. 280r) „ეგვიპტელ გაქცევის“ სცენაში ღვთისმშობელი ჩვილით ზის სახედარზე, რომელიც მიჰყავს იოსებს, ხოლო (ფ. 281r) მინიატურაში „წმ. ოჯახის დაბრუნება ეგვიპტიდან“ ღვთისმშობელი კვლავ იმავე პოზაში ზის სახედარზე, რომელიც საბელით მიჰყავს იოსებს, იცვლება მხოლოდ მოძრაობის მიმართულება (K. Weitzmann, Studies..., fig. 235, 238). K. Weitzmann, Studies..., fig. 237.

С. Дюфрен, Свеча в сцене Сретения в грузинском искусстве: IV Международный симпозиум по грузинскому искусству, Тб., 1983, с. 9.

Н. Omont, Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque National, Paris, 1929, pl. LXXXV; С. Дюфрен, დასახ. ნაშრომი, გვ. 9.

³² S. Pelekanidis, The treasures..., 2, fig. 253.

³³ В. Лазарев, История..., табл. 236.

³⁴ В. Лихачева, Искусство книги..., с. 19.

³⁵ Н. Покровский, Евангелие в памятниках иконографии..., с. 169.

³⁶ G. Millet, Recherches..., fig. 176.

³⁷ Н. Stern, დასახ. ნაშრომი, ტაბ. 72.

³⁸ G. Millet, Recherches..., p. 197, fig. 167-168.

³⁹ И. Мокрецова, О некоторых особенностях..., с. 330 (л. 254v).

⁴⁰ G. Millet, Recherches..., fig. 172.

⁴¹ Л. Абрамян, Отражение мотива вишапоборства в сценах Крещения армянских миниатюр: IV Международный симпозиум по армянскому искусству, Ереван, 1985, с. 3.

G. Millet, Recherches..., p. 178; საერთოდ ნათლისღების იკონოგრაფიული რედაქციების შესახებ: Н. Покровский, Евангелие в памятниках иконографии..., с. 159-194; G. Millet, Recherches..., p. 170-215.

Н. Покровский, Евангелие в памятниках иконографии..., с. 165, рис. 75.

G. Millet, Recherches..., p. 178.

მაგალითად: Paris gr. 550, Paris gr. 543, Vat. Cod. 1156, Urb. 2, Iviron 1, Iviron 5, греч. 21, Q-908, ფლორენციის ბაპტისტერიუმის მოზაიკა (XI ს.), ვენეციის წმ. მარკოზის ბაპტისტერიუმის მოზაიკა (XIII-XIV სს.) და სხვ.

მსგავსი სამოსელი აცვია იოანეს „ნათლისღების“ სცენაში შემდეგ ნიმუშებში: Paris gr. 74, Paris gr. 550, Sinai 339, Q-908, ალექსანდრეს ჭიშკრის ფირფიტაზე

- (1336 წ.), ტრაპიზონის წმ. სოფიის ტაძრის ფრესკა (დაახლ. 1260 წ.).
 В. Лазарев, История..., табл. 276.
- Н. Покровский, Евангелие в памятниках иконографии..., с. 193.
- Н. Кондаков, История византийского искусства и иконографии по миниатюрам греческих рукописей, Одесса, 1876, с. 177.
- Paris gr. 510 (Н. Покровский, Евангелие в памятниках иконографии..., с. 192, рис. 87), ზღუდვის ფსალმუნი (IX ს.), Plut VI₂₃, Paris gr. 923, ათონის პანტოკრატარის მონასტრის Cod. 61, Paris gr. 115, ვენეციის წმ. მარკოზის ტაძრის მოზაიკა (O. Demus, Byzantine mosaics decoration, fig. 52).
- Н. Покровский, Евангелие в памятниках иконографии..., с. 245.
- Paris gr. 74, Plut VI₂₃, Paris gr. 115, Q-908 და სხვ.
- ამ მინიატურას მრავალი კოდექსი შეიცავს: Paris gr. 74, Plut VI₂₃, Q-908 და სხვ.
- წმ. ანდრეას სავანის დიპტიქონი (VI ს., E. Rosenbaum, The Andrews Diptych and some related ivories: „The Art Bulletin“, 1954, N4, fig. 17); იხ. აგრეთვე გრеч. 105 (E. Colwel, H. Willoughby, დასახ. ნაშრომი, fig. XLVII, f. 72r), gr. 115 (C. Paschou, დასახ. ნაშრომი, fig. XLVII, f. 43), გელათის სახარება (ფ. 31), A-648 (Г. Алибегашвили, Художественный принцип..., табл. 32a).
- S. Pelekanidis, ... The treasures..., 2, fig. 21 (f. 142), В. Лазарев, История..., табл. 400.
- Г. Алибегашвили, Художественный принцип..., табл. 32б.
- Л. Дурново, Армянская миниатюра, табл. 53.
- S. Pelekanidis, ... The treasures..., 2, fig. 25 (f. 177v).
- ზღუდვის ფსალმუნი (М. Щепкина, დასახ. ნაშრომი, л. 88), ლონდონის ფსალმუნი (1066 წ., S. der Nersessian, L'illustration des Psautiers Grecs du Moyen Age, Londres Add. 19352, Paris, 1970, pl. 194), Paris gr. 74, Paris gr. 115 (C. Paschou, დასახ. ნაშრომი, fig. 25, 139, 208), გელათის სახარება (ფ. 33).
- Н. Покровский, Евангелие в памятниках иконографии..., с. 236.
- Н. Покровский, Евангелие в памятниках иконографии..., с. 237.
- მატენადარანის ხელნაწერი №7651 (Л. Дурново, დასახ. ნაშრომი, ტაბ. 53).
- S. Pelekanidis, ... The treasures..., 2, fig. 11 (f. 35r).
- Е. Привалова, Роспись ц. „Вознесения“..., с. 151.
- Α. ΞΥΠΤΟΠΟΥΛΟΥ, დასახ. ნაშრომი, πιν 45.
- წმ. ანდრეას სავანის დიპტიქონი (E. Rosenbaum, დასახ. ნაშრომი, ტაბ. 34).
- Ш. Амиранашвили, Грузинская миниатюра, илл. 12.
- В. Лазарев, История..., табл. 199.
- Н. Покровский, Евангелие в памятниках иконографии..., с. 239.
- Н. Покровский, Евангелие в памятниках иконографии..., с. 234.
- E. Beldwin-Smith, Early Christian iconography and the school of province, London, 1908, p. 94-108.
- Н. Покровский, Очерки памятников христианской иконографии и искусства, с. 227-228.

- Г. Вздорнов, Из истории искусства русской рукописной книги XIV века: „Древнерусское искусство. Рукописная книга“, 1, М., 1972, с. 147.
- Н. Покровский, Очерки..., с. 193.
- Г. Вздорнов, დასახ. ნაშრომი, გვ. 142-148; მისივე, Искусство книги в Древней Руси. Рукописная книга Северо-Восточной Руси XII-начала XV веков, М., 1980, с. 67-74.
- Н. Кондаков, Миниатюры греческой рукописной псалтыри IX в. из собраний А. И. Хлудова: „Древности. Труды МАО“, т. VIII, кн. 3, М., 1878, табл. VII₄; Г. Вздорнов, Из истории..., с. 149.
- ამ მინიატურას შეიცავს ხელნაწერები: Paris gr. 74 (ფ. 23r, 68v, 117v), греч. 105 (ფ. 74r), Q-908 (ფ. 42r, 98v, 163v) A-648, Cod. Iviron 5 (ფ. 377).
- Г. Алибегашвили, Художественный принцип..., с. 52, табл. 31.
- Ш. Амиранашвили, Грузинская миниатюра, илл. 48 (л. 40r).
- K. Weitzmann, Studies..., p. 214.
- იქვე, ტაბ. 147, 148.
- Н. Покровский, Евангелие в памятниках иконографии..., с. 242-245, G. Millet, Recherches..., p. 646-649; L. Réau, Iconographie..., II, p. 366-370.
- В. Лазарев, История..., табл. 192.
- G. Millet, Recherches..., pl. 650, 651.
- В. Лазарев, История..., табл. 200.
- В. Лазарев, История..., табл. 400.
- Ш. Амиранашвили, Грузинская миниатюра, илл. 41.
- Г. Чубинашвили, Пещерные монастыри Давид-Гареджи, Тб., 1948, с. 62-63; А. Вольская, Росписи средневековых трапезных Грузии, Тб., 1947, с. 114, табл. 35-36; შ. ამირანაშვილი, ქართული ხელოვნების ისტორია, ტაბ. 166, 167, 168.
- Н. Покровский, Евангелие в памятниках иконографии..., с. 244. Творение святых отцов, ч. XIII, 2, М., 1849, с. 148.
- იხ. Н. Покровский, Евангелие в памятниках иконографии..., с. 195; G. Millet, Recherches..., p. 216-231.
- მაგალითად, ხელნაწერებში: Paris gr. 74, Paris gr. 510, Plut VI₂, Berol qu 66, ხოლო XIII-XIV სს. ეს მოტივი ფართოდ ვრცელდება მინიატურაში, კვლის მხატვრობასა და ხატმწერლობაში: Cod. Iviron 5 (S. Pelekanidis, The treasures..., 2, fig. 31. f.269v), გრანდიცა (XIII ს., V. Petkovic, La peinture Serbe, I, pl. LXVIII), სოპოჩანი (XIII ს., G. Millet, A. Frolov, დასახ. ნაშრომი, ტაბ. II₃₄), თოკალ კილისის მხატვრობა (XIII ს., G. Millet, Recherches..., p. 231), სორის ფრესკა (ი. ჭიჭინაძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 37, 39), წალენჯიხა (XIV ს. II ნახ., ი. ლორდკიპანიძე, Роспись в Цаленджиха, табл. 43-45).
- XIV საუკუნეში ბიზანტიაში დიდი კამათი გაჩაღდა თაბორის შუქის შესახებ და იმასთან დამოკიდებულებაში, თუ რა პოზიციაზე იდგა მხატვარი, შუქი გამოისახებოდა ან ქრისტესაგან გამომავალი, ე. ი. შუქმწევი ან ქრისტე განათებული იყო ნათებით, რომელიც მას ეცემოდა ზემოდან, ე. ი. იყო შუქმწევი.

მოციქულთა მრავალფეროვან მოძრაობებს ვხედავთ ხელოვნების სხვადასხვა ნიმუშებში: Paris gr. 54 (G. Millet, Recherches..., fig. 195), Cod. Vatop. 735 (XIII ს., G. Millet, Recherches..., fig. 197), მიუნხენის ფსალმუნი (XIII ს., В. Лазарев, Ковалевская роспись и проблема южнославянских связей в русской живописи XIV века: „Русская средневековая живопись“, М., 1970, с. 244), არილის წმ. ახილის ეკლესია (XIII ს., G. Millet, A. Frolov, დასახ. ნაშრომი, გვ. 74), ოთხნაწილიანი ხატი ლონდონის ეროვნული გალერეიდან (XIII ს., O. Dalton, Byzantine Art and Archaeology, Oxford, 1911, fig. 155); სორის ფრესკა (ი. ჭიჭინაძე, სორის მონასტულობა, გვ. 41), ვასილის ჭიშკრის ფირფიტა (1336 წ., В. Лазарев, Васильевские врата 1336г., с. 196).

⁹⁵ Н. Покровский, Евангелие в памятниках иконографии..., с. 201.

⁹⁶ იქვე.

⁹⁷ G. Millet, Recherches..., p. 20.

⁹⁸ Д. Иосебидзе, Роспись Ачи, Тб., 1989, рис. 14, табл. XLII.

⁹⁹ Н. Покровский, Евангелие в памятниках иконографии..., с. 201.

¹⁰⁰ ბ. პოკროვსკი აღნიშნავს ამ მოტივის გამოჩენას XIII საუკუნის ბოლოს ხელნაწერის Cod. Ivigon 5-ის მინიატურაში (Н. Покровский, Евангелие в памятниках иконографии..., с. 201).

S. der Nersessian, Program and Iconography of the Frescoes of the Paraklesion: „The Karije Djami“, vol. 4, Princeton, 1975, p. 316.

¹⁰² О. Этингоф, Эрмитажный памятник византийской живописи конца XII века (Стиль и иконография): „Восточное Средиземноморье и Кавказ IV-XIV вв.“, Л., 1988, с. 148.

¹⁰³ შ. ამირანაშვილი, ქართული ხელოვნების ისტორია, გვ. 267-269; Е. Привалова, Новые данные о Бетании: IV Международный симпозиум по грузинскому искусству, Тб., 1983, с. 7-9.

¹⁰⁴ სმირნის ხელნაწერს მეცნიერები XI საუკუნეს აკუთვნებენ. გ. მილე, ამავე დროს, მას დედაქალაქის მანუსკრიპტებთან დაახლოებულ ნიმუშად მიიჩნევს (G. Millet, Recherches..., p. 591-592; S. der Nersessian, დასახ. ნაშრომი, გვ. 312-313; A. Grabar, Introduction les peintures de l'évangélique de Sinope, Paris, 1948; В. Лазарев, Этюды по иконографии Богоматери: „Византийская живопись“, с. 315, примеч. 35; О. Этингоф, დასახ. ნაშრომი, გვ. 149-151.

¹⁰⁵ თ. ქორიძე, ბიჭვინთის ღვთისმშობლის ხატი: „თბილისის უნივერსიტეტის შრომები“, 321, 1996, გვ. 44-57.

¹⁰⁶ О. Этингоф, დასახ. ნაშრომი, с. 141

¹⁰⁷ О. Этингоф, დასახ. ნაშრომი, გვ. 141-147, ნახ. 1-4.

¹⁰⁸ Н. Кондаков, История..., с. 224-226; О. Этингоф, დასახ. ნაშრომი, გვ. 151-154.

¹⁰⁹ О. Этингоф, დასახ. ნაშრომი, გვ. 154.

¹¹⁰ S. Pelekanidis, The treasures..., 1, fig. 214, f.38v.

Paris gr. 74 (Н. Покровский, Евангелие в памятниках иконографии..., с. 261-262), Plut VI₂₃, Berol qu 66, Copte Analle 1 (G. Millet, Recherches..., fig. 246, 247, 248).

- ¹¹² Н. Покровский, Евангелие в памятниках иконографии..., с. 258-264; G. Millet, Recherches..., p. 255-284.
- ¹¹³ G. Millet, Recherches..., p. 261, 271.
- ¹¹⁴ В. Лазарев, История..., табл. 201.
- ¹¹⁵ G. Millet, Recherches..., p. 260-261.
- ¹¹⁶ Т. Измайлова, Армянская миниатюра XI века, с. 77.
- ¹¹⁷ Н. Покровский, Евангелие в памятниках иконографии..., с. 262.
- ¹¹⁸ როსანოს სახარებაში ამ კომპოზიციას ძალიან ვრცელი ხასიათი აქვს (Д. Айналов, Эллинистические основы..., с. 73-74), ხოლო ზღუდვის ფსალმუნში თვალსაჩინოა მოყირავებული ფულიანი მაგიდები, მტრედების გამოსახულებანი მტრედების გამყიდველთა განდევნით (М. Щепкина, დასახ. ნაშრომი, ფ. 66r), სერეს ფრესკაში კი განსაკუთრებით ბევრი ცხოველია გამოსახული (А. ΞΥΤΤΟΠΟΥΛΟΥ, დასახ. ნაშრომი, ტაბ. 46).
- ¹¹⁹ С. Paschou, დასახ. ნაშრომი, ტაბ. 27, ფ. 95r.
- ¹²⁰ A. Grabar, Introduction les peintures de l'évangeliare de Sinope, pl.30.
- ¹²¹ Paris gr. 74 (ფ. 42, 88), Paris Suppl. 27 (ფ. 96), Paris Suppl. 914 (ფ. 63), греч. 105, Q-908 (ფ. 65r, 123v).
- ¹²² Н. Покровский, Евангелие в памятниках иконографии..., с. 210.
- ¹²³ Ш. Амиранашвили, Грузинская миниатюра, илл. 46, 47.
- ¹²⁴ В. Лазарев, История..., табл. 230.
- ¹²⁵ მუხლმოყრილი ქალის ფიგურა ამ სცენაში მოცემულია შემდეგ ხელნაწერებში: Paris gr. 74, Plut VI₂₃, Paris gr. 510, Paris Copte 13, Paris gr. 115, греч. 105, ზღუდვისა და ლონდონის ფსალმუნებში, გელათისა და ჯრუჭის II სახარებებში.
- ¹²⁶ S. Pelekanidis,... The treasures..., 1, fig. 222.
- ¹²⁷ Ш. Амиранашвили, Грузинская миниатюра, илл. 51.
- ¹²⁸ Н. Покровский, Евангелие в памятниках иконографии..., с. 276-285; G. Millet, Recherches..., pp. 286-310; L. Réau, Iconographie..., II, p. 409-426.
- ¹²⁹ ტრადიცია ნახევრად მწოლიარე მეტრაპეზების, ქრისტესი და მოციქულების, მომდინარეობს უძველესი ხანიდან და იგი ჩნდება სანტა-აპოლინარი ნუოვოს მოზაიკაში (Е. Редин, Мозаика Равеннской церкви, СПб., 1896, с. 110-111); საუკეთესო მაგალითს ამ იკონოგრაფიული მოტივისა იძლევა ე. წ. ტრაპეზუნტის სახარება (IX ს., греч. 21, В. Лихачева, Византийская миниатюра, табл. 8, л. 9v).
- ¹³⁰ ქრისტე მარჯვნიდან ზის „საიდუმლო სერობის“ სცენაში სერობის პეჩის მოციქულთა ეკლესიის მოზატულობაში (XIII-XIV სს. მიჯნა, Kunstdenkmäler in Jugoslawien, Leipzig, 1981, Bild. 11).
- ¹³¹ Н. Покровский, Евангелие в памятниках иконографии..., с. 278.
- ¹³² Н. Покровский, Евангелие в памятниках иконографии..., с. 165, рис. 76; Д. Айналов, Эллинистические основы..., с. 71.
- „ზიარების“ იკონოგრაფიული ვარიანტების შესახებ ფართოდ მსჯელობს და მრავალი მაგალითი მოაქვს ლ. შერვაშიძეს შრომაში „Средневековая монументальная живопись в Абхазии“, Тб., 1980, с. 52-54.
- П. Милькович-Пепек, Дело на зографите Михаило и Еутихиј,

- Скопје, 1967, с. 88-93; Г. Вздорнов, Волоотово. Фрески. церкви Успения на Волоотовом поле близ Новгорода, М., 1989, с. 47.
- ¹³⁵ Н. Покровский, Стенные росписи в древних храмах греческих и русских, М., 1890, с. 157; Л. Шервашидзе, დასახ. ნაშრომი, გვ. 54.
- ¹³⁶ Л. Шервашидзе, დასახ. ნაშრომი, ტაბ. VII.
- ¹³⁷ В. Лазарев, История..., табл. 194.
- ¹³⁸ S. Pelekanidis, ... The treasures..., 1, fig. 226, f.66r; K. Weitzmann, Studies..., fig. 242.
- ¹³⁹ В. Лазарев, История..., табл. 397.
- ¹⁴⁰ Д. Айналов, Эллинистические основы..., с. 74-75; Н. Покровский, Очерки..., с. 160.
Paris gr. 74 (ფ. 95v), Paris gr. 115, Paris gr. 54, греч. 105 (E. Colwell, H. Willoughby, დასახ. ნაშრომი, ტაბ. C, CI), XI ს. გრაგნილის მინიატურაზე (A. Grabar, Un rouleau..., fig. 21); ხლუდოვის ფსალმუნში იგი რამდენჯერმე მხროდება (ფ. 66r, 113r და სხვ.). ქართული კედლის მხატვრობიდან იგი მოცემულია ბეთანიის, ოზანის, ტიმოთესუბნის მონასტულობებში (E. Привалова, Роспись Тимотесубани, Исследование по истории грузинской средневековой монументальной живописи, Тб. 1980, с. 65-66, рис. 23, 23а, 27, табл. 47, примеч. 19, 20).
- ¹⁴² ქრისტეს ზურგს უკან არის მოთავსებული მალქოზისა და პეტრეს ფიგურები ხელნაწერებში: ლონდონის ფსალმუნი (G. Millet, Recherches..., pl. 343), A-648 (Г. Алибегашвили, Художественный принцип..., табл. 16); Paris gr. 54 (В. Лазарев, История..., табл. 407); ხოლო ქრისტეს წინ მალქოზისა და პეტრეს ფიგურები მოცემულია შემდეგ ხელნაწერებში: Paris gr. 74, Cod. Vat. 1156, გელათის სახარება (Ш. Амиранашвили, Грузинская миниатюра, табл. 36).
- ¹⁴³ Г. Алибегашвили, Художественный принцип..., с. 39.
- ¹⁴⁴ S. Pelekanidis, ... The treasures..., 1, fig. 233, f. 104v.
- ¹⁴⁵ G. Millet, Recherches..., p. 526.
- ¹⁴⁶ Г. Алибегашвили, Художественный принцип..., с. 40, табл. 16; გ. ალიბეგაშვილი მიუთითებს, რომ მოქვის მინიატურის კომპოზიციური აგება ზუსტად იმეორებს სუნაქსარისას, მაგრამ განსხვავება მაინც იჩენს თავს დეტალებში. მაგალითად, მოქვის მინიატურაში ქრისტე მოცემულია არა ფრონტალურად, არამედ შეტრიალებული მარცხნივ, უკანა პლანზე არ არის წამოყვებული მთები, როგორც სუნაქსარის მინიატურაზე და ა. შ. წაით არის საბრძოლო კეტი (ქართული ენის განმარტებითი ლექსიკონი, თბ. 1986).
- ¹⁴⁸ G. Millet, Recherches..., fig. 335.
- ¹⁴⁹ Paris gr. 74 (ფფ. 5, 5v, 97v, 204), Plut VI₂₃ (ფ. 56), Paris gr. 115 (ფფ. 132, 132v), Paris Suppl. gr. 914 (ფ. 146v), Paris Copt 13 (ფ. 80), გელათის სახარება (ფფ. 80v, 134r, 269r).
- ¹⁵⁰ Г. Алибегашвили, Художественный принцип..., табл. 17а.
- ¹⁵¹ Г. Алибегашвили, Художественный принцип..., табл. 17б.
- ¹⁵² პეტრეს სამგზის უარყოფის სცენაა მოცემული ხელნაწერში Plut VI₂₃ (G. Millet, Recherches..., fig. 373, f. 205v).

- ¹⁵³ Н. Покровский, Очерки..., с. 26, 177, рис. 91.
- ¹⁵⁴ ე. მაჭავარიანი, ქართული ხელნაწერები, ტაბ. 20, Paris gr. 54, ფ. 101 (G. Millet, Recherches..., p. 354).
- ¹⁵⁵ გელათის სახარება ფფ. 134v, 135r, 212v, 215r; ჯრუჭის II სახარება; შ. ამირანაშვილი, ქართული ხელოვნების ისტორია, ილ. 106.
- ¹⁵⁶ L. Réau, Iconographie..., t. II, p. 445-446.
- ¹⁵⁷ Н. Покровский, Евангелие в памятниках иконографии..., рис. 145.
- ¹⁵⁸ Д. Айналов, Эллинистические основы..., с. 71.
- ¹⁵⁹ Н. Покровский, Очерки..., с. 92-93, рис. 41.
- ¹⁶⁰ W. C. Loerke, The Miniatures of the Trial in the Rossano Gospels: „The Art Bulletin“, 1961, v. 43, N3 (IX), p. 185 (f. 8r); Н. Stern, L'art byzantin, fig. 49.
Н. Покровский, Евангелие в памятниках иконографии..., с. 91-92, рис. 40.
- ¹⁶² Н. Покровский, Евангелие в памятниках иконографии..., с. 306-308, табл. III, л. 83v, 136r, 213v.
- ¹⁶³ Е. Привалова, Роспись Тимотесубани..., с. 128.
- ¹⁶⁴ XIII-XIV სს. ქართული კელის მხატვრობის ძეგლებში იგი გვხვდება ტიმოტესუბანში (Е. Привалова, Роспись Тимотесубани..., с. 73, рис. 27), ოზაანში (Роспись церкви Вознесения..., рис. 4), ზარზმაში.
- ¹⁶⁵ G. Millet, Recherches..., p. 367, 379, შედ. XIV ს. ხატს სინაიდან (G. Sotiriou, M. Sotiriou, დასახ. ნაშრომი, 2, tabl. 206, 207).
- ¹⁶⁶ Н. Покровский, Евангелие в памятниках иконографии..., с. 310-312; G. Millet, Recherches..., p. 362-379).
Н. Покровский, Евангелие в памятниках иконографии..., с. 314-385; G. Millet, Recherches..., p. 393-460; L. Réau, Iconographie..., II, p. 473; L. Grondijs, L'iconographie byzantine du crucifié mort sur la croix, ed.2, Brussels, Utrecht, 1947.
- ¹⁶⁸ Т. Шевякова, Монументальная живопись..., с. 11.
- ¹⁶⁹ F. Winkelmann, G. Gomolka-Fuchs, Frühbyzantinische Kultur, Leipzig, 1987, fig. 90.
- ¹⁷⁰ Д. Айналов, Эллинистические основы..., с. 53.
- ¹⁷¹ კ. მაჩაბელი, სტელის ფრაგმენტი სოფ. საცხენისიდან: „Ars Georgica“, N10, სერია A, თბ. 1991, გვ. 52-56, ტაბ. 35, 37.
- ¹⁷² П. Уварова, Христианские памятники: МАК, вып. IV, М., 1894, с. 22, табл. VII; Н. Аладшвили, Монументальная скульптура Грузии, М., 1977, илл. 61.
- ¹⁷³ Т. Шевякова, დასახ. ნაშრომი, გვ. II, ტაბ. 35.
- ¹⁷⁴ М. Щепкина, Хлудовская Псалтырь, л. 45 v.
- ¹⁷⁵ C. Cecchelli, G. Furlani, M. Salmi, The Rabula Gospels. Facsimile Edition of the Syriac Manuscript (Plut I, 56) in the Medicaen Lawrentian Library, Olten-Lausanne, 1959, fig. 13a; F. Winkelmann, G. Gomolka-Fuchs, დასახ. ნაშრომი, fig. 32.
- ¹⁷⁶ G. Millet, Recherches..., p. 489. ეს ხელნაწერი მომდინარეობს ივირონიდან, რომელიც თავის დროზე გადაიღო პ. სევასტიანოვმა (В. Лазарев, История..., с. 103, 228 (129)).

- 177 Paris gr. 74, Paris Copt. 13, Paris Suppl. gr. 914, Plut VI₂₃, Coasl. 239 (G. Millet, Recherches..., fig. 488, 491, 494).
- 178 მაგალითად, იგი არის ზარზმის მოხატულობაში (Л. Евсева, Роспись XIV века в соборе монастыря Зарзма: II Международный симпозиум по грузинскому искусству, Тб., 1977, с. 9; სტარონავორიზინოში (1317-1318, G. Millet, Recherches..., fig. 490).
- 179 P. Milkovic-Peppek, Une icone bilaterale au monastère Saint-Jean Prodrome dans les environs de Serrés: „Cahiers Archéologiques“, N16, 1966, p. 177-180, fig. 1, 2, 3; მკვლევარი ასახელებს მრავალ ნიმუშს XIII-XIV საუკუნეების ძეგლებიდან (გვ. 181-183).
- 180 S. Pelekanidis, ... The treasures..., 2, fig. 16, f. 129v.
- 181 H. Stern, L'art byzantin, fig. 59.
- 182 G. et M. Sotiriou, დასახ. ნაშრომი, 1, fig. 203.
- 183 P. Milkovic-Peppek, დასახ. ნაშრომი, გვ. 177-180, ტაბ. 1, 2, 3.
- 184 Г. Алибегашвили, Художественный принцип..., с. 42, табл. 18.
- 185 В. Лазарев, Васильевские врата 1336 г., с. 192.
- 186 В. Лазарев, История..., табл. 246; ჯვარი ფიგურირებს აგრეთვე ქართული კედლის მხატვრობის ძეგლში ოზანის მოხატულობაში (XIII ს., Е. Привалова, Роспись ц. „Вознесения“..., табл. 46), მირიოტის ფრესკაზე (Древнерусское искусство. Художественная культура Пскова, М., 1868, вклейка, с. 27, 28, 29, 30).
- О. Алпатов, Фрески ц. Успения..., табл. 98; Г. Вздорнов, Волоотово..., табл. 66.
- 188 Н. Покровский, Евангелие в памятниках иконографии..., с. 387.
- 189 G. Millet, Recherches..., fig. 530, 532.
- 190 E. Colwell, H. Willoughby, დასახ. ნაშრომი, fig. CIX. (f. 169 r).
- 191 H. Belting, An image and its function in the Liturgy: The man of sorrows in Byzantium: DOP, N34-35, 1980/81/02.
- 192 G. Millet, Recherches..., p. 519.
- 193 გ. მილეს მრავალი მაგალითი მოჰყავს ანგელოზის ამ პოზით გამოსახვისა: გვ. 566-574, 576-580, რომელსაც უნდა დაემატოს ქართული ხელოვნების ერთი მნიშვნელოვანი და გამომსახველი სახე ყინწვისის ანგელოზისა (XIII ს., შ. ამირანაშვილი, ქართული ხელოვნების ისტორია, ფერადი ფოტო; ო. ფირალიშვილი, ყინწვისი, თბ. 1976, ტაბ. 32-36).
- რაბულას სახარება (F. Winkelmann, E. Gomolka-Fuchs, დასახ. ნაშრომი, ტაბ. 32; Paris Sir. 33, Paris Sir. 25, Parm Palate 5, Plut VI₂₃, Paris Suppl. 914, греч. 21, Cod. Dion. 587, Cod. Iviron 5, A-648, Q-908, მარტვილის სამკარედი (IX ს., Л. Хускивадзе, Грузинские эмали, табл. III).
- 195 G. Millet, Recherches..., p. 517-540.
- 196 О. Попова, Искусство Новгорода и Москвы первой половины XIVв. Его связи с Византией, М., 1980, с. 45.
- 197 И. Мокрецова, О некоторых особенностях..., с. 325, л. 92v.
- 198 О. Попова, დასახ. ნაშრომი, გვ. 40.
- 199 ო. პოპოვას მოაქვს მრავალი მაგალითი ქრისტესა და მარიამების პოზების მრავალფეროვნების შესახებ (О. Попова, დასახ. ნაშრომი, გვ. 41-51).

- 200 Е. Привалова, Роспись Тимотесубани..., с. 45.
- 201 В. Лазарев, Фрески Софии Киевской, с. 86.
- 202 ზოვლეს კანკელზე მოცემული უნდა იყოს საქადაგოდ გაგზავნა აღდგომის შემდეგ, ვინაიდან ამ სცენისათვის დამახასიათებელი დეტალია პეიზაჟის გამოსახვა (P. Шмерлинг, Малые формы, с. 118-121, илл. 30, 31; Е. Привалова, Роспись Тимотесубани..., с. 45, примеч. 125).
- 203 Н. Покровский, Памятники христианской иконографии и искусства, СПб., 1910, с. 227-228.
- 204 E. Baldwin-Smith, Early Christian iconography..., p. 94-108.
- 205 შ. ამირანაშვილი, Грузинская миниатюра, илл. 7; P. Шмерлинг, Художественное оформление..., II, табл. 21.
- 206 Г. Алибегашвили, Художественный принцип..., с. 88.
- 207 G. Millet, Recherches..., p. 184-213; L. Réau, Iconographie..., II, p. 431, 457.
- 208 Н. Покровский, Евангелие в памятниках иконографии..., с. 34.
- 209 S. Pelekanidis, The treasures..., 1, fig. 291, f. 65.
- 210 Г. Алибегашвили, Художественный принцип..., табл. 7ა.
- 211 V. Lazarev, Storia della pittura bizantina, taf. 142.
- 212 P. Шмерлинг, Образцы..., табл. XII.
- 213 G. Millet, Recherches..., p. 74-75.
- 214 სხივი მარიამს მუცელზე ეცემა ბერენდესა (XIV ს.) და ხილანდარის (XIV ს.) მოხატულობებში, ხატზე Victoria and Albert მუზეუმიდან (XIV ს.) და სხვ.
- 215 O. Demus, The mosaics of Norman Sicily, p. 265-266.
- 216 იქვე; ლეთისმშობელი ფეხზე დგას შემდეგი ხელნაწერების მინიატურებში: A-648 (Г. Алибегашвили, Художественный принцип..., табл. 15ა; ე. მაჭავარიანი, ქართული ხელნაწერები, ტაბ. 10); გელათის სახარება (P. Шмерлинг, Образцы..., табл. XIV), ვანის სახარება (A-1335), ქართულ-ბერძნული ხელნაწერის 01,58 მინიატურაზე (დაახლ. 1500 წ., Л. Евсева, Греко-грузинская рукопись, с. 343).
- ლეთისმშობელი ზის შემდეგი ქართული ხელნაწერების მინიატურებში: ჯრუჭის II სახარება (ფ. 126v), H-1344, A-26 (ფ. 12r, Ш. ამირანაშვილი, Грузинская миниатюра, илл. 52), ქუთაისის ისტორიულ-ეთნოგრაფიული მუზეუმის ხელნაწერის K-375 მინიატურაზე (ფ. 109r).
- 218 La miniature arménienne, pl. 22, 25, 30, 33, 136...
- 219 X-XII საუკუნეების კარგი და ფირფიტა ბიზანტიური საგანძურიდან (A. Банк, Византийское искусство..., №585, 586, с. 140-143, 144), ტრაპეზუნტის სომხური სახარება ვენეციის სან-ლავაროს მონასტრის ბიბლიოთეკიდან (XI ს., Т. Измайлова, Армянская миниатюра XI века, илл. 124), გელათის სახარება (P. Шмерлинг, Образцы..., табл. XIV), греч. 105 (ფ. II0), Cod. Iviron 5 (S. Pelekanidis, The treasures..., 2, fig. 27).
- 220 ზოგჯერ ეს სცენა გამოისახებოდა კოშკებიანი კედლისა და აყვავებული ხეების ფონზე (Г. Вздорнов, Исследование о Киевской псалтыри, М., 1978, л. 118) ან კიდევ ელისაბედის სახლში, როგორც ეს სახარების ტექსტშია მითითებული (Г. Вздорнов, Вологово..., табл. 173).
- ამ პოზას ყველაზე უადრესი ანალოგიები მოეპოვება მაქსიმოიანეს კათედრასა

- და მონცის ამპულაზე (Н. Покровский, Евангелие в памятниках иконографии..., с. 41).
- კოცნის მომენტის უადრესი ძეგლებია Paris gr. 510 (დაახლ. 880-883 წწ., ფ. 17r) მინიატურა და აიალი კილისის ფრესკა (913-920 წწ., N. et M. Thierry, *Ayali Kilise au pigeonier de Gulli Dère, Eglise inédite de Cappadoce: „Cahiers Archéologique“*, N15, 1965, fig. 4).
- 223 Ерминия или наставление в живописном искусстве, составленное иеромонахом и живописцем Дионисием Фурноаграфиотом: „Труды Киевской Духовной Академии“, №12, Киев, 1868, с. 387.
- 224 S. Pelekanidis, ... The treasures..., 1, fig. 268.
- 225 В. Лазарев, История..., табл. 210.
- 226 K. Weitzmann, Studies..., fig. 271.
- 227 В. Лазарев, История, табл. 247.
- 228 ე. მაჭავარიანი, ქართული ხელნაწერები, ტაბ. 29.
- 229 Ш. Амиранашвили, Грузинская миниатюра, илл. 33.
- 230 Г. Алибегашвили, Художественный принцип..., с. 35-36, табл. 14а.
- 231 ატენი (XI ს., Т. Вирсаладзе, Роспись Атенского Сиона; табл. 83, 86), ზემო კრიხი (XI ს., Т. Вирсаладзе, Фресковая роспись..., с. 123, табл. 47), იფრარი, წმ. კვირიკე და ივლიტე, ნაიფარის წმ. გიორგი (Н. Аладашвили, Г. Алибегашвили, А. Вольская, Росписи художника Тевдоре..., табл. 18, 34; Ш. Амиранашвили, История грузинской монументальной живописи, I, табл. 120, 130, 150), ვარძია (გ. გაფრინდაშვილი, ვარძია, ლენინგრადი, 1975, ტაბ. 95) და სხვ.
- 232 G. Millet, Recherches..., p. 114.
- 233 Ф. Шмит, Благовещение: „Известия Русского Археологического Института в Константинополе“, т. XV, 1911, с. 180-181.
- P. Underwood, The Karije Djami, II, pl. 115, 116.
- ი. ჭიჭინაძე, მოქვის სახარების ზოგი იკონოგრაფიული თავისებურების შესახებ (მარქვის კომპოზიცია): „თბილისის უნივერსიტეტის შრომები“, 243, 1983, გვ. 14.
- 236 „საკურთხეველზე მიტანის“ სცენა, სადაც ჩვილი სწორედ იოსებს უჭირავს ხელში, ზოლო ღვთისმშობელი მათ უკან მტრედებითა მოცემული, გამოსახულია დარმშტადტის ბიბლიოთეკისა Cod. 1640 (XI ს.) და პარიზის არსენალის ბიბლიოთეკის Cod. Ms. 1169 (XI ს., D. Shoor, The Iconographie in the temple: „The Art Bulletin“, v. 28, 1-2, 1946, fig. 3, 11).
- Н. Покровский, Евангелие в памятниках иконографии..., с. 99-112, рис. 50.
- 238 იქვე, ნახ. 51.
- 239 იქვე, გვ. 111-112.
- 240 ი. ჭიჭინაძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 139-145.
- 241 D. Shoor, დასახ. ნაშრომი, გვ. 20.
- 242 გელათისა (ფ. 15r, Н. Покровский, Миниатюры Евангелия Гелатского монастыря XII в., табл. V, рис. 2) და ჯრუჭის II (ფ. 131r) ოთხთავები, სალოლაშენის ფირფიტა X-XIII სს. მიჯნა, (თ. საყვარელიძე, გ. ალიბეგაშვილი, ქართული ჭედური და ფერწერული ხატები, ტაბ. 7), ზარზმის ღვთისმშობლის ხატი (XI ს. I მეოთხედი, თ. საყვარელიძე, გ. ალიბეგაშვილი, ქართული

ჭედური და ფერწერული ხატები, ტაბ. 18), მაცხვარიშის ფრესკა (1140, Т. Вирсаладзе, Роспись художника Микаела Маглакели в Мацхвариши: „Ars Georgica“, 4, Тб., 1955, рис. 4), ვარძიის ფრესკა (1184-1186, გ. გაფრინდაშვილი, ვარძია, ტაბ. 77), მინანქრის ხატი (XII ს., Л. Хускивадзе, დასახ. ნაშრომი, ტაბ. VII), უბისის ფრესკა (XIV ს., შ. ამირანაშვილი, უბისი, ტაბ. 4).

P. Milkovic-Peppek, La fresque de la Vierge avec le Christ du pilier situé au nord de l'icônostase de Sainte-Sofia à Ohrid: „Akten des XI Internationalen Byzantinistenkongresses, München, 1958“, München, 1960, p.389; В. Лазарев, История..., с. 341 (41).

D. Shoog, დასახ. ნაშრომი, გვ. 3.

ნ. ოკუნევი იძლევა ყველა შესაძლებელ ვარიანტს „მირქმის“ სცენაში ჩვილი ქრისტეს მღებარეობის შესახებ ნაშრომში Н. Окунев, Столпы святого Георгия: „Seminarium Kondakovianum. Recueil d'etudes archéologique histoire de l'art. Etudes Byzantines“, Prague, 1927, p. 226-245.

246 D. Shoog, დასახ. ნაშრომი, გვ. 22.

247 Г. Чубинашвили, Грузинское чеканное искусство, илл. 4, 8; Л. Хускивадзе, დასახ. ნაშრომი, გვ. 42.

248 Г. Чубинашвили, Грузинское чеканное искусство, илл. 179.

249 შ. ამირანაშვილი, უბისი, გვ. 14, ტაბ. LIX; მისივე, დამიანე, ტაბ. 34.

250 ქრისტე საზვიმო პოზაში ღეთისმშობლის ხელზე ზის და აკუთრებებს სუქმონს: Cod. Iviron 1 მინიატურაზე (XI ს., S. Pelekanidis,... The treasures..., 2, fig. 4, f. 257r), ვატოპელის მოზაიკურ ხატზე (XIV ს., G. Millet, Recherches..., fig. 2), Cod. Iviron 5-ის მინიატურაზე (XIII ს., S. Pelekanidis,... The treasures..., 2, fig. 28, f. 30r); მაცხვარიშის ფრესკაზე (Т. Вирсаладзе, Роспись художника Микаела Маглакели в Мацхвариши, рис. 4), ნურდიცის მაცხოვარის ეკლესიის ფრესკაზე (XII ს., Фрески Спаса Нередицы, Предисловие Н. Сычева и В. Мясоедова, Л., 1925, табл. X).

D. Shoog, დასახ. ნაშრომი, გვ. 24.

В. Лазарев, Византийское искусство комниновской эпохи, с. 26;

ვ. ლაზარევს ფართო ლიტერატურა აქვს მოცემული და დასახელებული მრავალი ძეგლი „ელეუსას“ ტიპისათვის ნაშრომებში: Этюды по иконографии Богоматери, с. 282, 317-318; მისივე, Византийская икона..., с. 9-29; მაკედონთა ეპოქაში „ელეუსას“ ტიპის წარმოშობას საინტერესო სტატია მიუძღვნა ნ. ტიერმა, რომელმაც ქრონოლოგიური თანმიმდევრობით განიხილა ამ ტიპის გავრცელება კაპადოკიურ კედლის მხატვრობაში. მკვლევარს დასახელებული აქვს ქართული კედლის მხატვრობის ძეგლებიც: N. Thierry, La Vierge de tendresse à l'époque macédonienne: „Зорграф“, №10, 1979, p. 59-70, fig. 1-17.

В. Лазарев, История..., табл. 481.

Г. Чубинашвили, Грузинское чеканное искусство, с. 194-212, илл. 203, 204, 205.

Е. Редин, Миниатюры апокрифического арабского Евангелия, рис. 2, л. 6.

256 D. Shoog, დასახ. ნაშრომი, ტაბ. 23.

- 257 S. Pelekanidis,... The treasures..., 2, fig. 436.
- 258 В. Лазарев, Византийская икона..., с. 19.
- 259 В. Лазарев, Византийская икона..., с. 44.
- 260 А-648 (Г. Алибегашвили, Художественный принцип..., табл. 22а), Paris gr. 74 (Н. Покровский, Евангелие..., рис. 96); გ. ბაბიჩის აზრით, ქართული სუნაქსარის (А-648) მინიატურა ასურათებს არა ლუკას სახარებას, არამედ იოანესას, სადაც ქრისტე ქადაგებს ტაძარში აღდგომის შემდგომ დღესასწაულის დროს (Г. Бабич, О преполовлени праздника: „Зюграф“, №7, Београд, с. 21).
- ქრისტეს მშობლები ამ სცენაში ჩნდებიან შემდეგ ძეგლებში: Plut VI₂₃ (ფ. 106v, T. Velmans, Le tetraévangile de la Leurentienne, fig. 188); სოპოჩანის ფრესკა (S. Jhyuh, Conohani, Beograd, 1963, p. 130; G. Millet, A. Frolov, La peinture du Moyen Age en Yougoslavie, II, pl. 9; J. Meyendorff, L'iconographie de la Sagesse Divine dans la tradition Byzantine: „Cahiers Archéologiques“, N10, 1959, p. 266, fig. 3.
- 262 S. Pelekanidis,... The treasures..., 1, fig. 252, f. 135r.
- 263 Н. Кондаков, История..., с. 177, л. 165 г.
- 264 Творение святых отцов, с. 847; В. Плагин, Андрей Рублев, Воскрешение Лазаря: „Византия, Южные славяне и Древняя Русь. Западная Европа“, М., 1973, с. 305.
- 265 S. Pelekanidis,... The treasures..., fig. 238, f. 118v.
- 266 E. Mâle, L'art religieux du XIII siècle en France, t. II, Paris, 1969, p. 109; G. Schiller, Iconography of Christian Art, v. 2, London, 1972, p. 110-112.
- 267 Г. Алибегашвили, Художественный принцип..., табл. 33а.
- 268 მაგალითად, Paris gr. 510 (f. 170r, 215r), Cod. Iviron 5 (f. 142r), Q-908 (ფ. 199, ე. მაჭავარიანი, ქართული ხელნაწერები, ტაბ. 25).
- 269 Н. Покровский, Евангелие в памятниках иконографии..., с. 210-211.
- 270 S. Pelekanidis,... The treasures..., 2, fig. 30, f. 330v.
- 271 E. Colwell, H. Willoughby, The Four Gospels..., fig. XCVI, f. 159v.
- 272 А. Вольская, Росписи средневековых трапезных Грузии, с. 161.
- 273 S. Pelekanidis,... The treasures..., 1, fig. 199, f. 14v.
- 274 L. Loomis, The table of the Last Supper: „Art Studies“, N5, 1927.
- 275 Л. Закарян, Взаимосвязи сирийской и армянской книжной живописи XIII-XIV вв.: II Международный симпозиум по армянскому искусству, Ереван, 1978, с. 4.
- 276 Е. Редин, Сирийские рукописи с миниатюрами в Парижской Национальной библиотеке и в Британском музее, М., 1896, с. 10.
- 277 E. Colwell, H. Willoughby, დასახ. ნაშრომი, fig. LXII, f. 106v.
- 278 В. Лазарев, История..., табл. 246.
- 279 თ. საყვარელიძე, გ. ალიბეგაშვილი. დასახ. ნაშრომი, ტაბ. 39.
- 280 G. et M. Sougiou, Les icones du Mont Sinai, 2, tabl. 206, 207.
- 281 თ. საყვარელიძე, გ. ალიბეგაშვილი. დასახ. ნაშრომი, ტაბ. 8.
- 282 მატენადარანის საცავიდან ხელნაწერები №318 (XIV ს.), №4813 (1338 წ., La miniature arménienne, pl. 34, 36.

- 283 Т. Измайлова, Армянская миниатюра XI века, с. 84.
- 284 K. Weitzmann, Late Antique and Early Christian Book Illumination, London, 1977, p. 36, f. 13v.
- 285 S. Pelekanidis,... The treasures..., 1, fig. 210.
- 286 В. Лазарев, История..., табл. 197.
- 287 S. Pelekanidis,... The treasures..., 2, fig. 432-443.
- 288 E. Colwell, H. Willoughby, The Four Gospels..., fig. LXII.
- 289 Е. Редин, Миниатюры апокрифического арабского Евангелия..., л. 46.
- 290 В. Лазарев, Васильевские врата 1336 г., с. 197.
- 291 Г. Алибегашвили, Художественный принцип..., табл. 40.
- 292 Г. Алибегашвили, Художественный принцип..., табл. 24.
- 293 თ. საყვარელიძე, გ. ალიბეგაშვილი, დასახ. ნაშრომი, ტაბ. 28.
- 294 Л. Дурново, Армянская миниатюра, табл. 46.
- 295 Н. Покровский, Евангелие в памятниках иконографии..., с. 443; A. Grabar, La premier art chrétien, Paris, 1966, рис. 1, 2, табл. 27, 28.
- 296 А. Кирпичников, Вознесение Христа: „Труды VI археологического съезда в Одессе“, I-III, Одесса, 1887, с. 389, 391; б. ალადაშვილი, ქრისტეს ამაღლების კომპოზიციები კედლის მხატვრობაში: გ. ჩუბინაშვილის სახელობის ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტის XXXI სამეცნიერო სესია, მოხსენებათა თეზისები, თბ. 1995.
- 297 G. Millet, Recherches..., p. 189.
- 298 В. Лихачева, Искусство книги..., с. 75 (f. 167v).
- 299 S. Pelekanidis,... The treasures..., 1, fig. 256, f. 142r.
- 300 British Museum. Reproductions from illuminated Manuscripts, Serie V, London, 1965, pl. VII.
- 301 პირველად ეს სცენა ჩნდება VI საუკუნის ძეგლებზე: მაქსიმიანეს კათედრა (Н. Покровский, Евангелие в памятниках иконографии..., рис. 31), როსანოს სახარება (Е. Редин, Сирийские рукописи..., с. 6, л. 6v).
- 302 L. Réau, Iconographie..., II, pp. 362-366.
- 303 В. Лихачева, Византийская миниатюра, табл. 5.
- 304 В. Лазарев, Мозаики Софии Киевской, рис. 11.
- 305 С. Paschou, დასახ. ნაშრომი, გვ. 74.
- 306 В. Лазарев, История..., табл. 403 (л. 363). 42.
- 307 А. Вольская, Росписи средневековых трапезных Грузии, рис. 8, табл. 41, 42.
- 308 წმ. იოანე ოქროპირის განმარტება იოანეს სახარებისა, I, თბ. 1993, გვ. 159-160.
- 309 Р. Шмерлинг, Образцы..., табл. XII.
- 310 Н. Покровский, Евангелие в памятниках иконографии..., с. 161.
- 311 Е. Гусева, К вопросу об иконографической общности средневековых памятников Грузии и России: IV Международный симпозиум по грузинскому искусству, Тб., 1983, с. 4.
- Jean-Louis Maier, Le Baptistère de Naples et ses mosaïques. Etude historique et

- iconographique, Fribourg, 1964, p. 80, 88.
- 313 შ. Амиранашвили, Грузинская миниатюра, табл. 29; Г. Алибегашвили, Художественный принцип..., ფერადი ფოტო.
- 314 O. Demus, The mosaics of Norman Sicili, p. 288.
- 315 Г. Алибегашвили, Художественный принцип..., табл. 225.
- 316 В. Лазарев, История..., табл. 262; გელათის სახარებაშიც (ფ. 233r) ორჯერ მეორდება აზნაურის გამოსახულება.
- 317 O. Demus, The mosaics of Norman Sicili, p. 277.
- 318 Г. Алибегашвили, Художественный принцип..., с. 85.
- 319 Д. Айналов, Эллинистические основы..., с. 73.
- 320 E. Kitzinger, A Marble Relief of the Theodosian Period: DOP, 14, 1960, p. 36-40; სწავლობს რა დუმბარტონის კოლექციაში არსებულ IV საუკუნის მარმარილოს რელიეფური ფილის ფრაგმენტებს, რომელზედაც მოცემულია „ბრმის განკურნების“ სცენა, ე. კისინჯერი განსაკუთრებულ ყურადღებას ამახვილებს ამ სცენის სწორედ სიმბოლურ მნიშვნელობაზე (გვ. 17-42, ტაბ. 1-21). P. Singelenberg, The iconography of the Etschmiadzin diptych and the Healing of the Blind Man at Siloe: „The Ars Bulletin“, v. 40, N2, 1958, p. 105-112. იკვლევს რა აუზის ფორმასა და ბრმის გამოსახვის ადგილს, ამ კომპოზიციაში პ. ზინგელენბერგი საინტერესო დაკვირვებას იძლევა მათი დაჯგუფების თვალსაზრისით.
- 322 E. Kitzinger, დასახ. ნაშრომი, გვ. 38-40.
- 323 Н. Покровский, Евангелие в памятниках иконографии..., с. 241-242.
- 324 Н. Покровский, Евангелие в памятниках иконографии..., с. 249-255; G. Millet, Recherches..., p. 236-237; L. Réau, Iconographie..., t. II, p. 388-389.
- 325 Н. Покровский, Очерки..., с. 44, рис. 17, 18, 19.
- 326 K. Weitzmann, Late Antique and Early Christian Book Illumination, pl. 29, f. 1r.
- 327 G. Millet, Recherches..., p. 236-237; ეს მოტივი დასტურდება შემდეგ ნიმუშებში: Parm Palat 5, Iviron 5, ათნის Cod. 93, აწყურის სამკარედი, სორის მოხატულობა.
- 328 Г. Алибегашвили, Художественный принцип..., с. 37, ფერადი ფოტო.
- 329 Walters Art Gallery, Exhibition, 1947, 145 n° 732, f. 173.
- 330 В. Плутин, Андрей Рублев, „Воскрешение Лазаря“, с. 300.
- 331 Н. Покровский, Евангелие в памятниках иконографии..., с. 296-298; G. Millet, Recherches..., p. 310-325; L. Réau, Iconographie..., II, p. 597-609.
- 332 G. Millet, Recherches..., p. 312.
- 333 E. Kantorowich, The Baptism of the Apostles: DOP, 10, 1956, fig. 32, f. 89.
- 334 S. Pelekanidis, ... The treasures..., 2, fig. 40, f. 428v.
- 335 G. Millet, Recherches..., p. 293.
- 336 Н. Малицкий, Черты палестинской и восточной иконографии в византийской псалтыри с иллюстрациями на полях типа Хлудовской: „Seminarium Kondakovianum“, I, Praga, 1927, с. 60. Е. Редин, Мозаика Равеннской церкви, с. 111; Н. Малицкий, დასახ. ნაშრომი, გვ. 59.

- ³³⁸ Н. Малицкий, დასახ. ნაშრომი, გვ. 60.
- ³³⁹ Н. Покровский, Евангелие в памятниках иконографии..., с. 269-270.
- ³⁴⁰ Cod. Iviron 5 (ფ. 209 v), ზემო სვანეთის მაცხოვრის ეკლესიის ფერწერული ხატი (XIII ს., თ. საყვარელიძე, გ. ალიბეგაშვილი, დასახ. ნაშრომი, ტაბ. 14, 23).
Н. Покровский, Евангелие в памятниках иконографии..., с. 314-385; G. Millet, Recherches..., p. 393-460, fig. 455, 460; L. Réau, Iconographie..., II, p. 473; L. Cruonijis, L'iconographie byzantine du crucifié mort sur la croix, ed. 2, Brussels, Utrecht, 1947.
S. Pelekanidis, ... The treasures..., I, fig. 275, f. 170v.
E. Colwell, H. Willoughby, The Four Gospels..., fig. CXI, f. 170r.
S. Pelekanidis, ... The treasures..., I, fig. 276; ორი ანგელოზი ზის სარკოფაგზე გელათის სახარების მინიატურაში (ფ. 273v).
ამ რედაქციითა დაცული ნიკომიდიის სახარებაში (ფ. 321v, И. Мокрецова, О некоторых особенностях..., с. 322).
- ³⁴⁶ წმ. იოანე ოქროპირი, განმარტება იოანეს სახარებისა, II, თბ. 1993.
- ³⁴⁷ Г. Алибегашвили, Художественный принцип..., с. 133.
- ³⁴⁸ თერთმეტი მოციქულის ისტორიული ციფრი დაცულია ხელნაწერში А-734 (Г. Алибегашвили, Художественный принцип..., с. 80-82).
- ³⁴⁹ G. Millet, Recherches..., p. 636-638.
- ³⁵⁰ В. Лазарев, Фрески Софии Киевской, с. 80; И. Лордкипанидзе, Роспись Цаленджиха, с. 73-74.
G. Millet, Recherches..., p. 638.
O. Demus, The mosaics of Norman Sicily, p. 290, 360.
A. Grabar, Ampoules de terre saint (Monza-Bobbio), Paris, 1958, pl. XII, XV.
მაგალითად, წალენჯიხის მოხატულობაში გამოსახულია ღია კარები, რაც არ შეესაბამება სახარების ტექსტს (XIV ს. II ნახ., И. Лордкипанидзе, Роспись Цаленджиха, табл. 70-73).
- ³⁵⁵ S. Pelekanidis, ... The treasures..., I, fig. 277, f. 173r.
- ³⁵⁶ E. Colwell, H. Wiloughby, დასახ. ნაშრომი, f. 221r.
- ³⁵⁷ Dragdinja Simic-Lazar, L'iconographie des Apparition du Christ après sa mort et la liturgie: XVIII Международный конгресс византинистов, II, М., 1991, с. 1064-1065.
- ³⁵⁸ L. Reinhold, Die Auferstehung, Borgera, 1966.
- ³⁵⁹ В. Плугин, Андрей Рублев, „Воскрешение Лазаря“, с. 302.
- ³⁶⁰ ჯრუჭის I სახარება გადაწერილია 936 წელს შატბერდის მონასტერში გაბრიელის მიერ, თანამშრომლებთან გაბრიელთან და გიორგისთან ერთად, შემკვეთი იყო გრიგოლ მირდატის ძე, ხოლო 4 წლის შემდეგ – 940 წელს შეიმკო „კამართა მწერლის“ თედორეს მიერ. ამჟამად დაცულია საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის კ. კეკელიძის სახელობის ხელნაწერთა ინსტიტუტში შიფრით Н-1660 (Р. Шмерлинг, Образцы..., с. 41-43, рис. 3, 4, 5; Р. Шмерлинг, Художественное оформление..., II, с. 33-56, табл. 13-23; Ш. Амиранашвили, Грузинская миниатюра, с. 15-17, илл. 7-12; ე. მაჭავარიანი, ქართული ხელნაწერები, თბ. 1975. ტაბ. 7, 8).

- 361 P. Шмерлинг, Художественное оформление..., II, ტაბ. 23.
- 362 P. Шмерлинг, Художественное оформление..., II, с. 144.
- 363 Г. Алибегашвили, Художественный принцип..., с. 79, 88.
- 364 მართალია, გელათის სახარებაში 50-მდე მინიატურა ეძღვნება განკურნებათა სცენებს, მაგრამ ხშირია ერთი და იმავე ეპიზოდის გამეორება რამდენიმე მინიატურაში ერთი და იმავე იკონოგრაფიული ვარიანტით.
- 365 E. Редин, Миниатюры апокрифического арабского Евангелия, с. 55-71, рис. 3-26.
- 366 S. Tomekovic, Maladie et Guérison dans la peinture murale Byzantine (XIII-XIV-s): XVIII Международный конгресс византинистов, II, с. 1174-1175.
- ნ. სიმონიშვილი, ქრისტეს სასწაულის სცენები ყინწვისის ღვთისმშობლის ეკლესიის მოხატულობაში: „ხელოვნება“, №8, 1990, გვ. 117.
- 368 ნ. სიმონიშვილი, ყინწვისის ღმრთისმშობლის ეკლესიის მოხატულობა, საღისერტაციო მაცნე, თბ. 1994, გვ. 12.
- 369 შ. Амиранашвили, Грузинская миниатюра, илл. 46, 47.
- 370 წმ. იოანე ოქროპირის განმარტება იოანეს სახარებისა, II, გვ. 178.
- 371 В. Лихачева, Искусство книги..., с. 90, 93, 95, 97.
- 372 В. Лихачева, Искусство книги..., с. 67-103.
- 373 В. Лихачева, Искусство книги..., с. 74.
- 374 S. der Nersessian, L'illustration des Psautiers Grecs..., p. 81.
- 375 В. Пуцко, Два фрагмента константинопольских лицевых рукописей третьей четверти XI в. из собрания ГПБ (греч. 334, 337): „Византийский временник“, XXXI, 1971, с. 121-127.
- 376 K. Weitzmann, An imperial Lectionary in the Monastery of Dionisiu on Mount Athos, its origin and its wandering: „Revue des études sud-est Européen“, 7, 1969.
- 377 A. Grabar, Un rouleau liturgique..., p.161-199.
- 378 В. Лихачева, Искусство книги..., с. 91-92.
- 379 В. Лазарев, История..., с. 139.
- 380 А. ΞΥΓΟΠΟΥΛΟΥ, დასახ. ნაშრომი, გვ. 83-84.
- 381 Н. Малицкий, Черты палестинской и восточной иконографии..., с. 57.
- 382 K. Weitzmann, Studio..., fig. 37.
- 383 Н. Покровский, Очерки..., с. 55-65.
- 384 А. Банк, Труды по византийскому искусству в DOP, 1956-1961: „Византийский временник“, XIX, 1961, с. 275.

IV თ ა ვ ი. ილუსტრაციების შესატყვის-სტილისტური
ანალიზი

- 1 В. Лазарев, Новый памятник..., с. 268.
- 2 K Weitzmann, Illustrations in Rolle and Codex, p. 199.
- 3 Д. Айдалов, Эллинистические основы..., с. 29.
- 4 В. Лазарев, История..., с. 157.
- Л. Шервашидзе, О грузинской светской миниатюре, табл. II, VI, VIII, XIII, XXIII, XXV.

- S. Pelekanidis,... The treasures..., 2, fig. 20, f. 131v.
- С. Вурн, Соноhani, Beograd, 1963, табл. XXII.
- S. Dufrenne, Deux chef-d'oeuvre de la miniature du XI^e siècle: „Cahiers Archéologique, N17, 1967, p. 183.
- Г. Алибегашвили, „Вновь открытый“ памятник грузинского иконописного искусства: „Ars Georgica“, 9, серия А, тб. 1987, გვ. 89. შეადარეთ ექსპრესიულად გაზრდილი ხელის მტევანი ჯრუჭის I სახარების განკურნებათა სცენებში (Ш. Амиранашвили, Грузинская миниатюра, табл. 7, 11, 12; Р. Шмерлинг, Художественное оформление..., табл. 19, 20, 21).
- ფიგურებს შორის პროპორციული მიმართებების დარღვევა აღინიშნება ხელნაწერის Paris gr. 115 მინიატურაში, მაგალითად, „პურით განძღობის სასწაულში“ (ფ. 75v) ქრისტე და მოციქულები მოცემულია უფრო დიდი მასშტაბით, ვიდრე ებრაელები (С. Paschou, Les peintures dans un tetraevngile..., fig. 20).
- K. Weitzmann, Die byzantinische Buchmalerei..., p. 31.
- В. Лазарев, Новый памятник..., с. 271.
- ი. ჭიჭინაძე, სორის მოხატულობა, გვ. 46.
- T. Velmans, Le role du decor architectural..., p. 181.
- T. Velmans, Le role du decor architectural..., p. 206.
- S. Pelekanidis,... The treasures..., 1, p. 481; В. Лазарев, История..., с. 256, примеч. 113, მიხივე, Storia..., p. 422, n 113; В. Пуцко, Трапезунтская рукопись 1329 года с грузинской миниатюрой: „თბილისის უნივერსიტეტის შრომები“, 243, 1983, გვ. 146-150. ვ. ლაზარევი მინიატურას XIV-XV საუკუნეებს მიაკუთვნებს, ხოლო ვ. პუცკო XIII საუკუნის დასაწყისს.
- В. Лазарев, Новый памятник..., с. 266-267.
- Н. Балабаев, Ландшафтные мотивы в палеологовской живописи, типология, истоки, эволюция: XVIII Международный конгресс византинистов, I, с. 36.
- O. Demus, The mosaics of Norman Sicily, p. 73.
- Н. Покровский, Евангелие в памятниках иконографии..., с. XVIII;
- Н. Кондаков, Памятники христианского искусства на Афоне, СПб., 1902, с. 288-291; G. Millet, Recherches..., p. 736; Д. Айналов, Византийская живопись XIV столетия, Пг, 1917, с. 96; Н. Brockhaus, Die Kunst in den Athos-Klosterm. 2. Aufl. Leipzig, 1924, S.170, p. 186-188, 217-222; Н. Gestinger, Die griechische Buchmalerei, S. 32; В. Лазарев, История..., с. 126-127, табл. 399-404; S. Pelekanidis,... The treasures..., 1, fig. 11-40; V. Lazarev, Storia..., p. 279-280, taf. 375-382; ხელნაწერის დათარიღება მერვეობს XII-XIV საუკუნეებს შორის.
- J. Beekwith, The Art of Constantinople. An introduction to Byzantine art, London, 1961, p. 133; В. Лазарев, Новый памятник..., с. 266, 267; Н. Кондаков, История..., с. 254.
- В. Лазарев, Новый памятник..., с. 256-274; O Demus, Die Entstehung des Paläologenstils in der Malerei. Berichte zum XI Internationalen Byzantinistenkongress, München, 1958, p. 16; В. Лазарев, История..., с. 128, табл. 409, 410; V. Lazarev, Storia..., p. 397-400; В. Лихачева, Искусство Виз-

антии IV-XV вв., Л., 1980, с. 210; В. Лихачева, Византийская миниатюра, с. 19, табл. 41, 42, 43, 44.

Г. Алибегашвили, Художественный принцип..., табл. 36, 37, 38, 39, 40, 41, ფერადი ფოტო.

შ. ამირანაშვილი, ქართული ხელოვნების ისტორია, ტაბ. 103; მისივე, Грузинская миниатюра, илл. 52. ლარავისის სახარებაში არქიტექტურული დეტალები მაქსიმალურად ტვირთავს ფონს. აქ გამოყენებული არქიტექტურული ფორმები აღებულია რეალური ცხოვრებიდან. ეს არის ქართული გუმბათოვანი არქიტექტურა სცენებში „ხარება“ და „იერუსალიმს შესვლა“. მინიატურებში მინიშნებულია სივრცობრივი სიღრმე.

Л. Живкова, Четвероевангелисто на царь Иван-Александр, София, 1980, с. 56.

С. Аверинцев, Золото в системе символов в древневизантийской культуре: „Византия, Южные славяне и Древняя Русь, Западная Европа“, М., 1973, с. 46.

О. Попова, Искусство Новгорода и Москвы..., с. 85.

В. Лазарев, История..., табл. 408.

O. Demus, Two Paleologan Mosaics Icons in the DO collection: DOP, 14, 1960, p. 87-119, fig. 1-32.

³¹ И. Лордкипанидзе, დასახ. ნაშრომი, табл. 10 и т. д.

³² И. Лордкипанидзе, Роспись придела Вамека Дадиани в Хоби: „Средневековое искусство. Русь, Грузия“, М., 1978, с. 133, 134, 135, 141.

В. Лазарев, Новые памятники византийской живописи XIV века. Высоцкий чин: „Византийская живопись“, М., 1971, с. 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365.

В. Лазарев, История..., с. 223.

T. Velmans, Le Parisinus Grecus 135 et quelques autres peintures de style Gothique dans les manuscrits Grecs à l'époque de Paléologues: „Cahiers Archéologiques“, N17, 1967, p. 209-235.

S. Pelekanidis, The treasures..., 2, fig. 432-443.

დაცულია სანკტ-პეტერბურგში, რუსეთის ეროვნულ ბიბლიოთეკაში, იოანე ქართველის კოლექციაში №212; Р. Шмерлинг, Образцы..., табл. VIII-IX.

Р. Шмерлинг, Образцы..., с. 22.

ი. ჭიჭინაძე, ათანის ივერთა მონასტრის ქართული ხელნაწერების მხატვრული გაფორმების ელემენტები: „ივირონი-1000“, თბ. გვ. 319.

Д. Айналов, Византийская живопись XIV века, с. 77.

C. Paschou, დასახ. ნაშრომი, ტაბ. 18, 19, 20, 21...

Corpus der byzantinischen Miniaturenhandschriften, I, fig. 160-168.

J. R. Martin, The illustration of the Heavenly Ladder by John Climacs, Princenton, 1954, fig. 70; В. Лазарев, Об одной новгородской иконе и ереси антитринитариев: „Русская средневековая живопись“, М., 1970, с. 287.

Г. Алибегашвили, Художественный принцип..., илл. 49, 50.

Ш. Амиранашвили, Грузинская миниатюра, табл. 35, 36, 39, 41, 42, 46, 49.

- В. Лазарев, История..., илл. 416, 417.
- В. Лазарев, История..., илл. 396.
- Л. Шервашидзе, О грузинской светской миниатюре, рис. II,⁸.
- Л. Шервашидзе, დასახ. ნაშრომი, გვ. 60-61; Е. Привалова, Павниси, Тб., 1977, с. 50-51.
- Г. Чубинашвили, Грузинское чеканное искусство, с. 429-444, илл. 162.
- Е. Привалова, Павниси, табл. XV, рис. 4, 5, 14.
- Г. Алибегашвили, Этапы развития..., с. 16.
- О. Попова, Искусство Новгорода и Москвы..., с. 40; მისივე, Икона Спаса из Успенского собора Московского Кремля: „Древнерусское искусство. Зарубежные связи“, М., 1975, с. 134-135.
- Д. Айналов, Эллинистические основы..., с. 79.
- K. Weitzmann, Aus den Bibliotheken des Athos, Hamburg, 1963, fig. 12-15.
- G. et M. Sotiriou, დასახ. ნაშრომი, 1, fig. 194-203; K. Weitzmann, Thirteenth century Crusader icons on Mount Sinai: „The Art Bulletin“, v. 45. N3, 1963, fig. 1-12.
- О. Попова, Искусство Новгорода и Москвы..., с. 56.
- О. Попова, Галицко-Волынские миниатюры раннего XIII века (К вопросу о взаимоотношении русского и византийского искусства): „Древнерусское искусство. Художественная культура домонгольской Руси“, М., 1972, с. 288-289.
- M. Alpatov, Byzantine illuminated manuscript of the Paleologue epoch in Moscow: „Art Bulletin“, v. 12, 1930.
- შეადარეთ შ. ამირანაშვილი, დამიანე, ტაბ. 8, 9, 10, 11 და ა. შ.
- შ. ამირანაშვილი, დამიანე, ტაბ. 28-33; ი. ჭიჭინაძე, სორის მონასტრის მხატვრობა, გვ. 33, 39-40.
- O. Pächt, Byzantine Illumination, Oxford, 1952, pl. 14, 15; Corpus der byzantinischen Miniaturenhandschriften, I, tab. IV.
- K. Weitzmann, Constantinopolitan Book Illumination in the Period of the Latin Conquest: „Garett des Beaux Arts“, 1944, p. 197-198.
- K. Weitzmann, Constantinopolitan Book Illumination, p. 201-22.
- K. Weitzmann, Constantinopolitan Book Illumination, p. 213.
- იქვე.
- ასეთვე მიმართებას ქტიტორისა და ლეთისმშობლის ფიგურას შორის ეხედავთ წმ. გრიგორის ეკლესიის მონასტრის მხატვრობაში (XIII ს. I ნახ.), სადაც გამოსახულია მჯდომარე ვევეა ელპისის პოზაში ლეთისმშობელი და უცნობი ქტიტორი (V. Lazarev, Storia..., p. 318, 347, n. 175, 176).
- О. Попова, Искусство Новгорода и Москвы..., с. 40.
- О. Попова, Искусство Новгорода и Москвы..., с. 58.
- И. Грабарь, Андрей Рублев. Очерки творчества художника по данным реставрационных работ 1918-1925 гг.: „И. Э. Грабарь о древнерусском искусстве“, М., 1966; В. Лазарев, Андрей Рублев и его школа, М., 1966.
- D. Talbot-Rice, Art of the Byzantine Era, London, 1963, p. 208, fig. 192.

- P. Underwood, *The Kariye Djami*, 2, pl. 110-111, 128, 147, 155, 173, 184, 272, 278, 280, 342 და სხვ.
- ო. ჭიჭინაძე, სორის მობატულობა, გვ. 29, 31, 37, 41...
- В. Бычков, Об эстетической значимости восточно-христианского искусства: IV Международный симпозиум по грузинскому искусству, Тб., 1983, с. 3.
- H. Maguire, The iconography of Simeon with the Christ Child in byzantine art: DOP, N34-35, 1980/81, p. 261-263.
- H. Belting, An image and its function in the Liturgy. The man of sorrows in Byzantium, DOP, N34-35, 1980-81, p. 9.
- H. Belting, დასახ. ნაშრომი, გვ. 9.
- В. Лазарев, Живопись XI-XII веков в Македонии: „Византийская живопись“, М., 1971, с. 188.
- P. Underwood, *The Kariye Djami*, III, pl. 486, 487.
- В. Лазарев, *История...*, табл. 504.
- V. Lazarev, *Storia...*, tav. 142.
- J. C. Anderson, *Cod. Vatican gr. 463...*, fig. 8.
- ე. მაჭავარიანი, სამი ქართული ოთხთავის დასურათების პრინციპები, გვ. 97.
- E. Kitzinger, The Hellenistic Heritage in Byzantine Art: DOP, N17, 1963, p. 95-115, fig. 1-38; H. Maguire, The depiction of sorrow in middle Byzantine Art: DOP, N31, 1977, p. 123-174, fig. 1-86.
- П. Милькович-Пепек, Делото на зографите Михаило и Еутихиј, Скопје, 1967.
- В. Лазарев, *История...*, табл. 399.
- S. Pelekanidis, ... The treasures..., 2, fig. 440, f. 209v.
- P. Underwood, The Deisis Mosaic in the Kahrie Gami at Istanbul: „Late Classical and Medieval Studies in Honor of A. M. Friend“, Princenton, 1955, p. 254-260;
- В. Лихачева, Искусство Византии IV-XV веков, Л., 1980, с. 222, илл. 220, 221.
- გელათის სახარების გაფორმებაში მონაწილეობას დებულობდა ოთხი ოსტატი, ასევე რამდენიმე მხატვარი მონაწილეობდა ჯრუჭის II სახარების მინიატურების შესრულებაში; სუნაქსარის (A-648) ხელნაწერის ილუსტრირებაში მონაწილეობს სამი ოსტატი, ივანე – ალექსანდრეს სახარების (ბულგარეთი, XIV ს.) შემკობაში ოთხი ან ხუთი ოსტატი, კიევის ფსალმუნის (1397) გაფორმებაში აშკარად განსხვავდება ორი მხატვრული ხელწერა და ა. შ.
- М. Дворжак, История итальянского искусства в эпоху Возрождения, т. 1, М., 1978, с. 108.
- K. Weitzmann, *Die Byzantinische Buchmalerei*, p. 31.
- გადაშვრი და მხატვარი ერთი პიროვნებაა შემდეგ ქართულ ხელნაწერებში: გრიგორი – A-136 (XI ს.), მიქაელი – H-1741 (XI ს.), არსენი – S-391 (XI ს.), მათე – A-496, (XIII ს.), იოანე – იენაშის ოთხთავი (XIII ს.), მიქაელი – ჯრუჭის II H-1667 (XII ს.) და სხვ.
- Е. Мачавариани, Система декоративного убранства грузинских четвероголовов XI-XIV вв., с. 26.

- Ш. Амиранашвили, Грузинская миниатюра, с. 25.
- O. Demus, Die Entstehung des Paläologenstils in der Malerei: Berichte zum XI Internationalen Byzantinistenkongress, München, 1958.
- Д. Айналов, Византийская живопись XIV века, Петроград, 1917.
- Н. Кондаков, Иконография Богоматери и связи греческой и русской иконописи с итальянской живописью раннего Возрождения, СПб., 1911.
- Н. Лихачев, Историческое значение итало-греческой иконописи. Изображение Богоматери в произведениях итало-греческих иконописцев и их влияние на композиции некоторых прославленных русских икон, СПб., 1911.
- G. Millet, Recherches..., p. 630-683.
- И. Грабарь, Андрей Рублев: „Вопросы реставрации“, I, 1926, с. 33.
- В. Лазарев, К вопросу о „греческой манере“ итало-греческой и итало-критской школ живописи (Против фальсификации истории поздней византийской живописи): „Ежегодник Института истории искусств АН СССР“, 1952, с. 181, 199.
- В. Лазарев, დასახ. ნაშრომი, იქვე.
- O. Demus, დასახ. ნაშრომი, გვ. 31.
- O. Demus, დასახ. ნაშრომი, გვ. 11-12.
- M. Chatzidakis, Classicisms et tendances populaires au XIV^e siècle. Les recherches sur l'évolution du style: „XIV^e Congrès International des études Byzantines. Bucarest, 6-12 September, 1971“, Rapports I, Bucarest, 1971, p. 97-134; იხ. აგრეთვე „Actes du XIV^e Congrès es Internationale des études Byzantines. Bucarest, 6-12 September, 1971“, I, Bucarest, 1974, pp. 153-188, fig. 1-19.
- В. Лазарев, История..., с. 157.
- М. Алпатов, Фрески церкви Успения на Волотовом поле, с. 42.
- H. Buchtal, Illuminations from an Early Paleologan Scriptorium: „Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik“, Bd. 21, 1972, p. 47-55, fig. 1-15.
- H. Belting, Das illuminierte Buch in der spätbyzantinischen Gesellschaft, Heidelberg, 1970; H. Belting, Stülzwand und Stülwahl in einen byzantinischen Evangelier in Cambridge: „Zeitschrift für Kunstgeschichte“, Bd. 38, 1975, S. 218-224, Abl. 1-3.
- D. Talbot-Rice, The Twelfth Century, Renaissance in Byzantine Art, Hull, 1965.
- S. Radojcic, Die Entstehung der Malerei der paläologischen Renaissance: „Jahrbuch der österreichischen byzantinischen Gesellschaft“, VII, Graz-Köln, 1958.
- P. Milkovic-Peppek, La formation d'un nouveau style monumentale au XIII^e siècle: „Actes du XII^e Congrès international d' études Byzantines, Ochride, 1961“, 3, Beograd, 1963.
- V. Djuric, La peinture mural Byzantine XII^e et XIII^e siècles: „XV^e Congrès International d' études Byzantines“, Athènes, 1976.
- О. Попова, Новгородская живопись раннего XIV века и палеологовское искусство: „Византия, Южные славяне и Древняя

Русь, Западная Европа.“ М., 1973; მისივე, Новгородская миниатюра раннего XIV в. и ее связь с палеологовским искусством: „Древнерусское искусство. Рукописная книга“, I, М., 1972; მისივე, Искусство Новгорода и Москвы первой половины четырнадцатого века. Его связи с Византией, М., 1980.

Г. Вздорнов, Из истории искусства русской рукописной книги XIV века: „Древнерусское искусство. Рукописная книга“, I, М., 1972; მისივე, Исследование о Киевской псалтыри, М., 1978; მისივე, Волоотово. Фрески церкви Успения на Волоотовском поле близ Новгорода, М., 1989.

²³ ი. ლორთქიფანიძე, პალეოლოგთა ხელოვნების გავრცელება საქართველოში და მისი შესწავლის თანამედროვე დონე: ქართული ხელოვნებისადმი მიძღვნილი VI საერთაშორისო სიმპოზიუმში, მოხსენებათა თეზისები, თბ. 1989, გვ. 194-196.

შ. ამირანაშვილი, უბისი. მასალები ქართული კედლის მხატვრობის ისტორიიდან, თბ. 1930; გელათი, შესავალი სტატიის ავტორები რ. მეფისაშვილი და თ. ვირსალაძე, თბ. 1982; А. Шервашидзе, Средневековая монументальная живопись в Абхазии, Тб., 1980; И. Лордкипанидзе, Роспись Набахтеви, Тб., 1973; И. Лордкипанидзе, Роспись в Цаленджиха, Тб., 1992; გ. ხუციშვილი, საფარის კედლის მხატვრობა, თბ. 1988; ი. ჭიჭინაძე, სორის მოხატულობა, თბ. 1985; ტ. ბურ-ჭულაძე, ბაბლაკ ლაშხისხეილის ხატები და მათი კავშირი უბისის ტაძრის მოხატულობასთან. სადისერტაციო მაცნე, თბ. 1994; ი. ჭიჭინაძე, სხალთის ეკლესიის მოხატულობა, „ჭოროხი“, №6, ბათუმი, 1986; ნ. სიმონიშვილი, ყინწვისის ღვთისმშობლის ეკლესიის მოხატულობა, სადისერტაციო მაცნე, თბ. 1994; А. Евсеева, Роспись XIV века в соборе монастыря Зарзма (истоки иконографии и стиля): II Международный симпозиум по грузинскому искусству, Тб., 1977 და სხვ.

შ. ამირანაშვილი, ქართული ხელოვნების ისტორია, თბ. 1971, გვ. 332-344. Т. Вирсаладзе, Основные этапы развития грузинской средневековой монументальной живописи: II Международный симпозиум по грузинскому искусству, Тб., 1977.

Г. Алибегашвили, Светский портрет грузинской средневековой монументальной живописи, Тб., 1979.

Г. Алибегашвили, Этапы развития средневековой грузинской миниатюрной живописи: IV Международный симпозиум по грузинскому искусству, Тб., 1983.

Т. Вирсаладзе, Основные этапы..., с. 22-23.

ე. მაჭავარიანი, XI-XIV სს. ქართული ოთხთავების დეკორატიული მორთულობის სისტემა, სადოქტორო დისერტაცია, ხელნაწერი, 1987, გვ. 138.

Г. Вздорнов, Миниатюра из Евангелия попа Домки..., с. 198.

K. Weitzmann, Studies..., p. 217.

Г. Вздорнов, Исследование о Киевской псалтыри, с. 82.

XI საუკუნის კონსტანტინეპოლური ნიმუშების გამოყენებამ ფართო ხასიათი მიიღო XIV საუკუნეში. მაგალითად, XIV საუკუნეში სტუდიოსის მონას-

ტრის სკრიპტორიუმის XI საუკუნის ნიმუშის ზეგაველენით შეიქმნა ტომინის ფსალმუნი Муз. 2752 (მოსკოვი, ისტორიული მუზეუმი); ტირნოვოში (ბულგარეთი) გადაწერილ იქნა ივან-ალექსანდრეს სახარება Add. 39627 (ლონდონი), რომლის 366 მინიატურა გაფორმების დროს გამოიყენეს სტუდიოსის მონასტრის XI საუკუნის ნიმუში Paris gr. 74 (М. Щепкина, Болгарская миниатюра XIV века. Исследование Псалтыри Томича, М., 1963; Л. Живкова, Четвероевангелисто на царь Иван-Александър, София, 1980; В. Лазарев, История..., с. 179-180).

A. Grabar, L'iconoclasme byzantins: „Dossiers archéologiques“, Paris, 1957, p. 203, fig. 142; K. Weitzmann, Aus den Bibliotheken des Athos, fig. 12, 13, 14, 15; K. Weitzmann, Studies..., fig. 239, 241, 242, 251, 252; K. Weitzmann, An imperial Lectionary in the Monastery of Dionisiu..., В. Лазарев, История..., с. 89, илл. 230-232; V. Lazarev, Storia..., p. 189, tav. 249; S. Pelekanidis, „... The treasures..., 2, fig. 189-277.

S. Pelekanidis, „... The treasures..., 2, fig. 233, f. 104v.

S. Pelekanidis, „... The treasures..., 2, fig. 210, f. 31r.

S. Pelekanidis, „... The treasures..., 2, fig. 272, f. 163.

C. Paschou, Les peintures dans un tetraévangile de la Bibliothèque National de Paris: Le grec 115 (X^e siècle): „Cahiers Archéologiques“, N22, 1972, p. 61-86, fig. 1-31; В. Лазарев, История..., с. 160.

В. Лазарев, История..., с. 88, 160, 215 (69).

C. Paschou, დასახ. ნაშრომი, ტაბ. II, ფ. 44.

В. Лихачева, Византийская миниатюра, табл. 5, 6, 7, 8, 9, 10; კლიხაჩევა მიუთითებს ძეგლის ირგვლივ არსებულ ლიტერატურას.

M. Restle, Byzantine wall painting in Asia Minor, Recklinghausen, 1967.

P. Milkovic-Peppek, Le formation d'un nouveau style monumentale au XIII^e siècle, p. 309-313, fig. 1-8; მიხივე, „L'art byzantin du XIII^e siècle, „Symposium de Sopocani 1965“, Beograd, 1967, p. 189-196.

Н. Покровский, Евангелие в памятниках иконографии..., с. XVIII;

Н. Кондаков, Памятники христианского искусства на Афоне, с. 288-291; G. Millet, Recherches..., p. 736; Д. Айналов, Византийская живопись XIV века, с. 96; Н. Brockhaus, Die Kunst in den Athos-Klöstern, S. 170, 186-188, 217-222; Н. Gerstiger, Die griechische Buchmalerei, S. 32;

В. Лазарев, История..., с. 126-127, илл. 399-404; V. Lazarev, Storia..., p. 279-280, tav. 375-382; S. Pelekanidis, „... The treasures..., 2, fig. 11-40.

В. Лазарев, История..., с. 127.

Н. Кондаков, История..., с. 244-245; Н. Покровский, Евангелие в памятниках иконографии..., с. XX-XXI; G. Millet, Recherches..., p. 745-746; K. Weitzmann, Constantinopolitan Book Illumination..., p. 203-205; Н. Buchtal, Miniature Painting in the Latin Kingdom of Jerusalem, p.69; В. Лазарев, История..., с. 127, илл. 405-407; V. Lazarev, Storia..., p. 280-281, tav. 384-394.

O. Demus, Die Entstehung des Paläologenstils..., p. 19; В. Лазарев, История..., с. 128, илл. 409, 410; В. Лазарев, Новый памятник..., с. 256-274; V. Lazarev, Storia..., tav. 397-400; В. Лихачева, Византийская миниатюра, с. 19, табл. 41, 42, 43, 44.

В. Лазарев, Новый памятник..., с. 267.

A. Culter, The Spencer Psalter, a thirteenth century byzantine manuscript in the New York Library: „Cahiers Archéologique“, N23, 1974, p. 129-150, fig. 7, 8, 9, 10.

S. Pelekanidis., The treasures..., 2, fig. 432-443; Brockhaus, Die Kunst in den Athos-Klöstern, p. 53, fig. 3; S. Radojčić, Monuments artistiques à Chilandar, Beograd, 1960, p. 173, 193.

В. Лихачева, Искусство книги..., с. 16.

P. Underwood, The Kariye Djami, с. 1, 2, 3, New-York, 1966; В. Лазарев, История..., с. 158-162, табл. 460-481.

P. Underwood, The Kariye Djami, 2, pl. 99.

В. Лазарев, История..., с. 160.

В. Лазарев, История..., с. 160-161.

В. Лазарев, История..., с. 161.

S. Der Nersessian, Manuscripts arméniens illustrés de XII^e et XIV^e siècles de la Bibliothèque des Pères mekhitaristes de Venis, Paris, 1937; idem. Armenian manuscripts in the Freer Gallery of Art, Washington, 1963; M. Janashian, Armenian Miniature Painting of the Monastic Library at San Lazzaro, I, Venice, 1966; Л.

Дурново, Армянская миниатюра, Ереван, 1969; S. Der Nersessian, Armenian manuscripts in the Walters Art Gallery, Baltimore, 1973; И. Дрампян,

Э. Корхмазян, Художественные сокровища Матенадарана, М., 1976; E. Korkhmasian, I. Drampian, G. Akopian, La miniature arménienne XIII^e-XIV^e

siècles, Leningrad, 1984; И. Р. Дрампян, Торос Рослин, Ереван, 2000.

В. Лазарев, История..., с. 146.

ტოროს როსლინის ხელმოწერილი 7 ხელნაწერი შემონახა: 1256 წ. ე. წ. ზეთუნის სახარება სტამბოლის სომხურ საპატრიარქო ბიბლიოთეკაში, 1262

წ. სახარება ბალტიმორის უოლტერის არტ გალერეაში, 1260, 1262 და 1265 წლების სახარებები იერუსალიმის სომხურ საპატრიარქო ბიბლიოთეკაში

და აქვე, 1266 წლის კურთხევეანი, 1268 წ. ე. წ. გალატიის სახარება მატენადარანში (ერევანი). ლ. დურნოვო და ზოგი სხვა მკვლევარი XIII ს.

80-იანი წლების კილიკიის ზოგიერთ ხელნაწერს ასევე აკუთვნებს როსლინს.

ლ. დურნოვო განსხვავებას, რომელსაც იჩენს როსლინის მიერ ხელმოწერილი ხელნაწერების მინიატურები და ამ ხელნაწერებისა, ხსნის იმ გარემოებით,

რომ მხატვრის სტილმა განიცადა ევოლუცია.

И. Дрампян, Э. Корхмазян, Художественные сокровища Матенадарана, с. 84.

⁶² La miniature arménienne..., pl. 123.

⁶³ გულშეწუხებულია ღვთისმშობელი, წმ. დედათა ხელებზე გადასვენებული 1287 წლის სახარებაშიც, იხ. И. Дрампян, Э. Корхмазян, დასახ. ნაშრომი, გვ. 87, 88, 89.

XIII-XIV სს. ზეინის ვასურაკანის სკოლის მრავალი მნიშვნელოვანი ხელნაწერია

დაცული მატენადარანში: 1288 წლის სახარება (№4851), 1305 წლის სახარება (№2744), 1303 წლის სახარება (№4052), 1294 წლის სახარება (№4814), 1306 წლის სახარება (№4806) და სხვ., იხ. Г. Акопян, Армянская миниатюра Васпуракана, Ереван, 1978, табл. 1-8, 16-18.

სსმ ხელნაწერთა აღწერა, Н-III, თბ. 1948, გვ. 289-291, 303, 306; Ш. Амиранашвили, Грузинская миниатюра, с. 26; გ. მიქაძე, ფილოლოგიური ძიებანი: სსრ მეცნიერებათა აკადემიის საზოგადოებრივ მეცნიერებათა განყოფილების მოამბე, 1963, №4, გვ. 19,2,193; ვ. ბერიძე, ძველი ქართული ოსტატები, გვ. 73, 74. ხელნაწერის თარიღის შესახებ არსებობს აზრთა სხვადასხვაობა. ზოგ მკვლევარს მიაჩნია 1304 წელს შესრულებულად, ზოგი კი – 1200 წელს. სტილისტური თვალსაზრისით იგი უფრო XIV საუკუნის დასწყისს უნდა ეკუთვნოდეს.
საქ. მეცნ. აკადემიის კ. კეკელიძის სახ. ხელნაწერთა ინსტიტუტი, ახალი Q კოლექცია, II.

ნომერი ჩვენს მიერ არის დასმული, იხ. ი. ჭიჭინაძე, ათონის ივერთა მონასტრის ქართული ხელნაწერების მხატვრული გაფორმების ელემენტები, გვ. 320-323. А. Цагарели, Сведения о памятниках грузинской письменности, I, 1, СПб., 1886.

R. P. Blake, Catalogue des manuscrits géorgiens de la Bibliothèque de la Laure d'Iviron au Mont Athos: „Revue de l'Orient Chrétien“, 3 série, VIII (XXVIII), N3-4 (1932), 289-361; IX (XXIX), N1-2 (1934), 114-159; N3-4 (1934), 225-271; რ. ბლეიკის კატალოგი შეიცავს 86 ხელნაწერის აღწერილობას.

1981 წლის მარტში კინორეჟისორმა გურამ პატარაიამ თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტს გადასცა ათონის ივერთა მონასტერში დაცული უძველესი ქართული ხელნაწერების 73 მიკროფირი.

ი. ჭიჭინაძე, ათონის ივერთა მონასტრის..., გვ. 319-320.

H. Belting, Die Auftragsgeber der spätbyzantinischen Bildhandschrift. Art et Société à Byzance sous les Paléologues, Wien, 1971, 173, fig. 17.

O. Päcte, Byzantine Illumination, p. 14-15.

იგი შუალედური რგოლია მოქვის სახარების მახარებელთა გამოსახულებებსა და A-26-ის მათე მახარებლის გამოსახულებას შორის (P. Шмерлинг, Образцы..., с. 57-58, табл. XVIII, Искусство Византии в собраниях СССР, М., 1977, №899; ვ. პუცკო, ლარგვისის ოთხთავის მინიატურები ა. ვ. ზენზოგოროდსკის კოლექციიდან: იდენტიფიკაციის ცდა: ქართული ხელოვნებისადმი მიძღვნილი VI საერთაშორისო სიმპოზიუმი, მოხსენებათა თეზისები, თბ. 1989, გვ. 214-215).

ე. მაჭავარიანი, სამი ქართული ოთხთავის დასურათების პრინციპები, გვ. 85-98. Н. Кондаков, Д. Бакрадзе, Описание..., с. 50-52 (№43); Г. Церетели, Полное собрание надписей Гелатского монастыря: „Древности восточные“, М., 1889, т. I, вып. 1, с. 260-261; Н. Покровский, Миниатюры Евангелия Гелатского монастыря XII в.: „Записки Русского Археологического общества“, т. IV, СПб., 1887, с. 255-311, табл. 6; Н. Петров, О миниатюрах греческого Никомидийского Евангелия XIII века в сравнении с миниатюрами Евангелия Гелатского монастыря XI в.: „Труды V Археологического съезда в Тифлисе 1881 года“, М., 1887, с. 170-179, табл. XVII; Н. Кондаков, История..., с. 280; Н. Покровский, Очерки..., с. 137, 152, 155; Н. Покровский, Евангелие в памятниках иконографии..., с. XXVI-XXVIII, მინიატურების

ჩანახაზები. გვ. 235, 198, 273, 330, 431, 449; G. Millet, Recherches..., pp. 186, 189, 588-589, 602, 607, 688, 712-14; P. Шмерлинг, Образцы..., с. 54-55, табл. XIV-XV. Ш. Амиранашвили, Грузинская миниатюра, с. 23-24, табл. 34-39; შ. ამირანაშვილი, ქართული ხელოვნების ისტორია, გვ. 280-281; Г. Алибегашвили, Этапы развития..., с. 11-12; В. Лазарев, История..., с. 107, табл. 361; V. Lazarev, Storia..., p. 221, 264; В. Лихачева, Искусство книги..., с. 88-92; А. Саминский, Мастерская грузинской и греческой книги в Константинополе XII-нач. XIII веков: „Музей“, №10, М., 1989; ე. მაჭავარიანი, სამი ქართული ოთხთავის..., გვ. 85, 98; ხელნაწერის დათარიღება მერყეობს XI-XII საუკუნეებს შორის, მაგრამ მინიატურების სტილი და პალეოგრაფიული მონაცემები საშუალებას არ იძლევიან იგი XI საუკუნეს მივაკუთვნოთ. რ. შპერლინგი ძეგლის სტილისტური ანალიზის მეშვეობით ხელნაწერს და მის შემკობას მომწიფებულ XII საუკუნის ხელოვნებას უკავშირებს, ქართული მხატვრული კულტურის აყვავების ხანას, თუმცა აღნიშნავს, რომ არც წარმოშობის ადგილი და არც გარემოებანი, რომელმაც წარმოშვა ხელნაწერი, არ შეუძლია დასახელდეს (P. Шмерлинг, Художественное оформление..., I, с. 196-200).

გარდა გელათის სახარებისა, ამ ლეგენდის დასურათებას შეიცავს აგრეთვე ალავერდის სახარება (საქ. მეც. აკადემიის ე. კეკელიძის სახ. ხელნაწერთა ინსტიტუტი, H-484), რომელიც შესრულებულია 1054 წელს შავი მთის მონასტერში კალიბოსში (P. Шмерлинг, Образцы..., с. 46, табл. II, III, IV, V; Ш. Амиранашвили, Грузинская миниатюра, с. 20, табл. 24, 25; შ. ამირანაშვილი, ქართული ხელოვნების ისტორია, გვ. 277; P. Шмерлинг, Художественное оформление..., II, с. 147-150).

M. Brosset, Rapport sur un voyage archéologique, XII, St. Péterburg, 1849, p. 86; Н. Кондаков, Д. Бакрадзе, Описание..., с. 51, 154-155; G. Millet, Recherches..., pp. 589, 688, 612-714; P. Шмерлинг, Образцы..., с. 49-52, табл. X-XII; P. Шмерлинг, Мастера т. н. Второго Джручского кодекса, с. 15; Ш. Амиранашвили, Грузинская миниатюра, с. 24-25, табл. 40-51; შ. ამირანაშვილი, ქართული ხელოვნების ისტორია, გვ. 281-282, ტაბ. 105, 106; В. Лазарев, История..., с. 107; V. Lazarev, Storia..., 221, 264n, 274; В. Лихачева, Искусство книги..., с. 88-90; Г. Алибегашвили, Этапы развития..., с. 11-12+ ს. ბარნაველი, ჯრუჭის II კოდექსის ორი წარწერა: საქ. სსრ მეცნ. აკადემიის მოამბე, XXI, №5, 1955, გვ. 635-638; გ. ალიბეგაშვილი, პალეოლოგოსთა ხანის ხელოვნების ტრადიციები და ადგილობრივი მხატვრული ტენდენციები XIII-XIV საუკუნეების ქართულ სამინიატურო ფერწერაში: ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტის XXVII სამეცნიერო სესია, თეზისები, თბ. 1984; ე. მაჭავარიანი, სამი ქართული ოთხთავის..., გვ. 85-98; ერთადერთი ანდერძი, რომელიც ჩართულია ჯრუჭის II ოთხთავის ქრისტეს საყარძლის ორნამენტულ ნახატში, მოიხსენიებს ვინმე მიქაელს (ფ. 180v).

Е. Мачавариани, Система декоративного убранства грузинских четвероголовов XI-XIV вв., с. 39.

სტუდიოსის მონასტრის სკრიპტორიუმი, რომელიც ხელნაწერებს ქმნიდა XI

საუკუნის II ნახევარში, ძირითადი იყო ამ დროს კონსტანტინოპოლში. ამ სახელოსნოს მიერ გამომუშავებული ხელნაწერის გაფორმების პრინციპები დიდ გავლენას ახდენდა კონსტანტინოპოლის სხვა სკრიპტორიუმების მხატვრულ პროდუქციაზე. სტუდიოსის მონასტრის სკრიპტორიუმს უკავშირდება ისეთი ცნობილი ხელნაწერები, როგორცაა ბრიტანეთის მუზეუმის Add. 19352 (1066 წ.), პარიზის ეროვნული ბიბლიოთეკის სახარება Paris gr. 74 (XI ს. II ნახ.), ლიტურგიკული გრაგნილი მეცნიერებათა აკადემიის ბიბლიოთეკის საცავში греч. I (№ 309, XI ს. ბოლო, XII ს. დასაწყისი), ათონის დიონისიატის მონასტრის Cod. 587 და სხვ. სტუდიოსის ხელნაწერები კონსტანტინოპოლის დანარჩენ სკრიპტორიუმებში შესრულებული ხელნაწერებისაგან გამოირჩეოდა არა იმდენად სტილით, რამდენადაც იკონოგრაფიით. აქ შესრულებულ კოდექსში განსაკუთრებული ადგილი ეჭირა იოანე ნათლისმცემლის ცხოვრების სცენებს, მონასტრის პატრონისა, რომლის წმ. ნაწილები დიდი ხნის განმავლობაში ინახებოდა ამ საეანეში; საზეიმო ფურცლებზე ხშირად არის მოცემული აგრეთვე თედორე სტუდიტის, მონასტრის იღუმენის გამოსახულება (В. Лихачева, Искусство книги..., с. 67-103).

ა. სამინსკი გელათის კოდექსს უკავშირებს XII საუკუნის ბოლოსა და XIII საუკუნის დასაწყისის კონსტანტინოპოლის სკრიპტორიუმს, რომლიდანაც რამდენიმე ხელნაწერი გამოვიდა (А. Саминский, Мастерская грузинской и греческой книги..., с. 190-213).

В. Лихачева, Искусство книги..., илл. на с. 93, 97.

Р. Шмерлинг, Образцы..., табл. X; Ш. Амиранашвили, Грузинская миниатюра, табл. 45.

ს. ბარნაველი, ჯვრუჭის II კოდექსის ორი წარწერა, გვ. 635-638.

Ш. Амиранашвили, Грузинская миниатюра, с. 25.

Л. Шервашидзе, О грузинской светской миниатюре, с. 21.

წყაროსთვის სახარება გადაწერილია იოანე საფარელ-მტბევეარის ბრძანებით. ვერცხლის ყდა შესრულებულია ბექა ოპიზარის მიერ. გადაწერაში მონაწილეობდა ორი ოსტატი – კალიგრაფი იოვანე ფუკარალისძე და გიორგი სეთაისძე. მინიატურები, როგორც ჩანს, სხვა ოსტატის ნახელავია. იოვანე ფუკარალისძის გადაწერილია აგრეთვე ტბეთის II ოთხთავი (დაახლ. 1161 წ. Q-929), Р. Шмерлинг, Образцы..., с. 57, табл. XVII; ვ. ბერიძე, ძველი ქართული ოსტატები, გვ. 133-134.

Ф. Жордания, Описание рукописей Тифлисского церковного музея Карталино-Кახетинского духовенства, кн. I, Тифлис, 1903, с. 19-20; შ. ამირანაშვილი, ქართული ხელოვნების ისტორია, გვ. 279, ტაბ. 102, 103; Ш. Амиранашвили, Грузинская миниатюра, с. 21-22, табл. 52; Р. Шмерлинг, Образцы..., с. 57-58, табл. XVIII, XIX; В. Лазарев, История..., с. 145, 245; V. Lazarev, Storia..., p. 312, 346°. Искусство Византии в собраниях СССР, 3, М., 1977, №899₁₆₂; ვ. ბერიძე, ძველი ქართველი ოსტატები, გვ. 132. ლარგვისის ხელნაწერი გადაწერილია ნიკოლოზ კატარაწისძის მიერ.

Р. Шмерлинг, Образцы..., табл. XVII.

ვ. პუცკო, ლარგვისის ოთხთავის მინიატურები ა. ვ. ზენიგოროდსკის კოლექციიდან: იდენტიფიკაციის ცდა: ქართული ხელოვნებისადმი მიძღვნილი

- VI საერთაშორისო სიმპოზიუმი, გვ. 214-215.
- Д. Иосебидзе, Роспись Ачи, Тб., 1985.
- Д. Иосебидзе, დასახ. ნაშრომი, გვ. 70.
- Г. Чубинашвили, Пещерные монастыри Давид-Гареджи, с. 74;
- Г. Алибегашвили, Роспись ц. Благовещения в Удабно: ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტის VI სამეცნიერო სესიის თეზისები, თბ. 1951; გ. ალიბეგაშვილი, ა. ვოლსკაია, დავით გარეჯის მონასტრის მხატვრობა: „მეგლის მეგობარი“, №3, 1964; А. Вольская, Роспись пещерных монастырей Давид-Гареджи: „გარეჯი“, კახეთის არქეოლოგიური ექსპედიციის შრომები, VII, თბ. 1988, გვ. 130-162. მ. ბულია, დავით-გარეჯის უდაბნოს მონასტრის ხარების ეკლესიის მხატვრობა (XIII საუკუნის II ნახევრის ქართული მონუმენტური მხატვრობის ისტორიიდან), სადისერტაციო მაცნე, თბ. 1993.
- А. Вольская, დასახ. ნაშრომი, გვ. 152.
- ო. ფირალიშვილი, ყინწვისი, თბ. 1979, ტაბ. 75-83; Т. Вирсаладзе, Основные этапы..., с. 20; Т. Velmans, Les fresques de l'église de la vierge à Kincvici: „Cahiers Archéologiques“, XXVII, 1978; ნ. სიმონიშვილი, ქრისტეს სასწაულთა სცენები ყინწვისის ღმრთისმშობლის ეკლესიის მხატვრობაში: „ხელოვნება“, №8, 1990, გვ. 109-118; მისივე, ყინწვისის ღვთისმშობლის ეკლესიის მხატვრობა, სადისერტაციო მაცნე, თბ. 1994.
- ნ. სიმონიშვილი, ყინწვისის ღვთისმშობლის ეკლესიის მხატვრობა, გვ. 16.
- Т. Вирсаладзе, Основные этапы..., с. 20-21; რ. მეფისაშვილი, თ. ვირსალაძე, გელათი, გვ. 23, ტაბ. 62-65.
- რ. მეფისაშვილი, თ. ვირსალაძე, გელათი, გვ. 23.
- შ. ამირანაშვილი, ქართული ხელოვნების ისტორია, გვ. 332-333, ტაბ. 150; Т. Вирсаладзе, Основные этапы..., с. 21.
- ¹⁰⁰ Т. Вирсаладзе, Основные этапы..., с. 21.
- ¹⁰¹ შ. ამირანაშვილი, ქართული ხელოვნების ისტორია, გვ. 335, ტაბ. 157, 158; ი. ჭიჭინაძე, სორის მხატვრობა, თბ. 1985; მისივე, Палеологовское искусство и грузинская живопись (конец XIII-I пол. XIV вв.: „Византиноведческие этюды“, Тб., 1991, с. 130-138.
- ¹⁰² ი. ჭიჭინაძე, სორის მხატვრობა, გვ. 28.
- ¹⁰³ თ. საყვარელიძე, გ. ალიბეგაშვილი, ქართული ჭედური და ფერწერული ხატები, თბ. 1980; ნ. ბურჭულაძე, ქართული ხატწერის საგანძურიდან: „საბჭოთა ხელოვნება“, №6, 1989, გვ. 44-55; მისივე, „ვედრების“ რიგის ხატები უბისიდან (იკონოგრაფიული გამოკვლევა): ქართული ხელოვნებისადმი მიძღვნილი VI საერთაშორისო სიმპოზიუმი, თბ. 1989, გვ. 209-210; ნ. ჭიჭინაძე, სეტის ტრიპტიქის მხატვრულ-კომპოზიციური თავისებურებანი: ქართული ხელოვნებისადმი მიძღვნილი VI საერთაშორისო სიმპოზიუმი, გვ. 168-170; ნ. ბურჭულაძე, უბისის ხატების ერთი ჯგუფის იდეური პროგრამა: „ხელოვნება“, №12, 1990, გვ. 31-46; ნ. ჭიჭინაძე, მაცხოვრის ვნებათა ციკლის ამსახველი ხატი. გ. ჩუბინაშვილი სახ. ქართული ხელოვნების ინსტიტუტის XXXI სამეცნიერო სესია, მოხსენებათა თეზისები, თბ. 1995, გვ. 14-15 და სხვ.
- თ. საყვარელიძე, გ. ალიბეგაშვილი, ქართული ჭედური და ფერწერული ხატები, ტაბ. 26, 27.
- თ. საყვარელიძე, გ. ალიბეგაშვილი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 102.

- ¹⁰⁶ ამ დინამიკურ-დეკორაციული („ელეგანტური“) სტილის აყვავება ემთხვევა საქართველოს პოლიტიკურ-ეკონომიკურ ძლიერებას და განსაკუთრებით 1204 წლის შემდგომ პერიოდს (Е. Привалова, Некоторые особенности грузинских росписей рубежа XII-XIII веков: „Ars Georgica“, серия А, 10, Тб., 1991, с. 157).
- ¹⁰⁷ Р. Шмерлинг, Образцы..., с. 21.
- ¹⁰⁸ Г. Алибегашвили, Художественный принцип..., с. 6.
- ¹⁰⁹ Р. Шмерлинг, Художественное оформление..., I, с. 172.
- ¹¹⁰ იქვე, გვ. 124, 183.
- ¹¹¹ ე. მაჭავარიანი, ქართული ხელნაწერები, ტაბ. 37.
- ¹¹² ე. მაჭავარიანი, სამი ქართული ოთხთავის დასურათების პრინციპები, გვ. 98.
- ¹¹³ თვალსაზრისი შუქის შესახებ შუა საუკუნეების ფერწერაში მოტანილია ი. დანილოვას წიგნიდან: „От средних веков до Возрождения“, М., 1975, с. 81-94.
- ¹¹⁴ А. Вольская, Росписи средневековых трапезных Грузии, с. 148.
- ¹¹⁵ Е. Привалова, Некоторые особенности..., с. 150.
- ¹¹⁶ В. Лихачева, Искусство книги, с. 31-103.
- ¹¹⁷ ამ მხატვრულ სკოლაში სხვადასხვა დროს შესრულებულია: А-135, А-35, მესტიის სახარება, ჯრუჭის I, А-193, А-144, А-397, А-28, А-97 და სხვ. (Р. Шмерлинг, Художественное оформление..., I, с. 159-177).
- ¹¹⁸ Г. Алибегашвили, Художественный принцип..., с. 102-104.
- ¹¹⁹ Р. Шмерлинг, Художественное оформление..., II, с. 157-167; ი. ჭიჭინაძე, ათონის ივერთა მონასტრის ქართული ხელნაწერების მხატვრული გაფორმების ელემენტები, გვ. 314-324.
- ¹²⁰ ი. ჭიჭინაძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 324.
- ¹²¹ А. Саминский, Мастерская грузинской и греческой книги в Константинополе XII-нач. XIII веков, с. 184-216.
- ¹²² J. C. Anderson, The Seraglio Octateuch and the Kokkinobaphos Master: DOP, 36, 1984, p. 83-114; Е. Привалова, Некоторые особенности..., с. 162.
- ¹²³ ზორა ნიშნავდა ქალაქს კელლის გარეთ; ქართველ ბერთა კოლონია მონასტერში XI საუკუნის I ნახევარში ჩამოყალიბდა და აქ მრავალი ხელნაწერი შეიქმნა: А-1, А-96, Q-34, А-648 და სხვ. (ლ. მენაბდე, ძველი ქართული მწერლობის კერები, I, თბ., 1962, II, თბ., 1980).
G. de Jerphanion, Le role de la Syrie et de l'Asie Minereure dans la formation de l'iconographie chrétienne, Beyrout, 1922, p. 346.
- ¹²⁵ G. de Jerphanion, Une nouvelle province de l'art byzantin. Les églises rupestres de Cappadoce, t. II, Part 2, Paris, 1925, p. 431.
- ¹²⁶ ი. აბულაძე, პალეოგრაფიული ალბომი, გვ. 307-308, ტაბ. 59.
- ¹²⁷ სსმ ხელნაწერთა გზამკვლევი, თბ., 1952, გვ. 129; ვ. ბერიძე, ძველი ქართველი ოსტატები, გვ. 36.
- ¹²⁸ სსსმ ხელნაწერთა აღწერილობა, H-IV, თბ., 1950, გვ. 218; ვ. ბერიძე, ძველი ქართველი ოსტატები, გვ. 69.
- ¹²⁹ სსსმ ხელნაწერთა აღწერილობა, H-IV, გვ. 82-83.
- ¹³⁰ კ. კეკელიძე, ახლად აღმოჩენილი აგიოგრაფიული თხზულება: „ეტიუდები“, III, თბ., 1955.

P. Milkovic-Peppek, La formation d'un nouveau style monumental au XIII siècle: „Actes du XII^e Congrès International d'études Byzantines, Ochride, 1961“, Beograd, 1964; Հեկոչյ, L'art byzantin du XIII^e siècle: „Simposium de Sopocani, 1965“, Beograd, 1967.

H. Belting, Stilzwand und Stilwahl in einem byzantinischen Evangelier in Cambridge: „Zeitschrift für Kunstgeschichte“, Bd. 38, 1975, S. 218-224.

H. Buchta, Illuminations from an Early Paleologan Scriptorium: „Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik“, Bd. 21, Wien, 1972, p. 47-55, fig. 1-15.

Г. Вздорнов, Исследование о Киевской псалтыри, с. 94.

В. Лазарев, История..., с. 128.

В. Лазарев, История..., с. 158.

ԴՅԿ

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРИНЦИПЫ ОФОРМЛЕНИЯ
МОКВСКОГО ЧЕТВЕРОЕВАНГЕЛИЯ

Резюме

Особое место среди бесценных сокровищ грузинской средневековой культуры, дошедших до нас, занимают древнегрузинские рукописи. Разносторонний талант и свободное творческое воображение древнегрузинских мастеров проявились и в сфере художественного оформления рукописной книги.

Множество грузинских рукописных книг средних веков украшено декоративными элементами, оформлено миниатюрами и дает богатый материал для изучения истории художественно-декоративного оформления грузинской рукописной книги. Своими художественными достоинствами эти рукописи не уступают лучшим образцам современных им грузинских памятников — архитектуры, фресковой живописи, чеканного и рельефного искусства.

Совершенством оформления, красотой шрифта, изысканным исполнением чеканных окладов грузинскую рукописную книгу можно считать одним из значительных явлений искусства Грузии средних веков.

В последнее время, в связи с активным изучением грузинского искусства, ростом публикаций и научных исследований, проведением международных симпозиумов, наблюдается растущий интерес к наследству грузинских рукописей и его всестороннему изучению (труды Р. Шмерлинга, Ш. Амиранашвили, Г. Алибегашвили, Л. Шервашидзе, Е. Мачавариани, Ф. Девдариани, Ю. Хускивадзе, В. Лазарева, О. Подобедовой, Л. Евсеевой и др.).

Опубликованы исследования, объектом которых являются отдельные рукописи или проблемы, касающиеся важных вопросов художественно-декоративного оформления грузинской рукописной книги.

Изучение богато иллюстрированного Моквского Четвероевангелия, важного памятника грузинской рукописной книги (ныне хранящегося в Институте рукописей им. К. Кекелидзе АН Грузии, Q-902), является ключом к решению проблемы художественно-декоративного оформления грузинской рукописной книги конца XIII и начала XIV веков.

Согласно записи в тексте, кодекс выполнен в 1300 году, заказчиком рукописи являлся Моквский архиепископ Даниил, переписчиком-каллиграфом — „весьма грешный“ Ефрем.

Моквское Четвероевангелие — сравнительно большой по размерам (30X23.5см) кодекс, содержит 329 листов, текст писан на пер-

гаменте в два столбца, коричневыми чернилами, крупным почерком „нусхури“; почерк безупречный по форме, очертаниям букв и их расположению.

Художественный облик рукописи наряду с текстом создается девятью выходными миниатюрами на отдельных листах, сюжетными миниатюрами в тексте (сто пятьдесят три) и орнаментальными украшениями десяти листов – Каноны Согласия, четыре заставки и многочисленные заглавные буквы и инициалы (около 531).

Предположение, впервые высказанное Н. Кондаковым о том, что рукопись принадлежит одному мастеру-каллиграфу Ефрему, который в то же время является и художником оформления Четвероевангелия, находит подтверждение при кодикологическом и художественном анализе письма и оформления.

Пергамент Моквского Евангелия отличной выделки, средней толщины, цвета слоновой кости, гладкий. Во многих местах текст рукописи поврежден, не хватает даже нескольких листов. Красочный слой многих иллюстраций также потерт и осыпан. Приемы линовки страницы обычны: прочерчены вертикали, ограничивающие каждый из двух столбцов текста и определяющие интервал между ними. В границах столбцов обозначаются как верхние, так и нижние линии строк. Текст читается свободно, при этом отмечается небольшой разрыв между системами, их плотность, но не теряется ясность рисунка букв, так как они никогда не переплетаются в тексте. Буквы не нарушают границы блока, так как каллиграф придает большую художественную нагрузку свободному и четкому распределению столбца текста на листе. Для Моквской рукописи, так же, как и для многих богато оформленных рукописей, присущи неодинаковые ширины полей между колонками, внутренн ее и правое поля почти одинаковой ширины, тогда как левое поле вдвое больше. В то же время у левой стороны имеется определенная функция: здесь глаз зрителя находит некую опору в начале строки, чтобы легко перейти на следующую; левая сторона излишне перегружена большими заглавными буквами и инициалами и, таким образом, она также несколько акцентирована цветом. Художественный вкус каллиграфа особенно проявляется на многих листах текста в многократном повторении на вертикали одной и той же буквы, чем лист приобретает необычайную выразительность.

Такая четкая архитектура текста не мешает его воспринять в определенной динамике, чему способствует иногда перешедшая на поле строки и завершенная тремя точками или титлом, часто выполненная киноварью. Т.о. соответствие и динамика основного цвета чернил и удлинение строки цветным акцентом придают листу определенную индивидуальность. Мастерство художника проявилось еще и в понимании существенной роли оживляющих письмо украшений. Это и использование киновари и золота, и чудесные по

выдумке инициалы, и включенные в текст маленькие крестики и т. д. Определенную художественную нагрузку несут также пояснительные надписи на выходных листах, исполненные красным на золотом фоне. Каждая страница рукописи, даже когда на ней нет миниатюры, поражает своей красочностью.

Заглавные буквы и инициалы играют существенную роль в художественном оформлении страницы. Они, как правило, помещаются вне пределов текста, т. е. снаружи вертикальной линии, и таким же образом они размещаются и в промежутке между столбцами.

В кодексе использованы три известных вида оформленных букв: 1) Заглавные буквы, написанные кинноварью и не имеющие особых украшений; 2) Инициалы, значительно большего размера, расписанные золотом и красками, иной раз украшенные усиками и листьями или геометрическим орнаментом; 3) Инициалы больших размеров, состоящие из изображений птиц и животных, расписанные золотом и красками.

Обладая большим художественно-декоративным даром, грузинский мастер на одном листе размещает многочисленные инициалы и заглавные буквы, чаще всего шесть-семь, не нарушая при этом равновесия и ясности текста. Выделение заглавной буквы от текста осуществляется как расположением снаружи вертикальной линии столбца, так и декоративно удлиненным стержнем.

В рукописи не замечается четкого отделения заглавных букв от текста, так как обыкновенно со сложным абрисом буквы врезаются в поле текста и начало одной и двумя буквами перемещается в глубину. Абрис заглавных букв и их уточненное мастерство исполнения, четкие вертикали удлиненных стержней, чаще вдоль 3-4 строк, пропорциональное уравнивание в их распределении ярко свидетельствуют о глубоко продуманных декоративных возможностях, заложенных каллиграфом в рисунке буквы.

В рукописи часто используется монограмма Христа, т. н. „цилкани“, исполненная кинноварью, в оформлении же рукописи она занимает то место, которое она занимала и ранее — значение скромного спутника инициала; широко используется также взаимосочетание двух или трех заглавных букв, расположенных друг за другом, чем усиливается декоративность и динамичность письма „нусхури“.

При исполнении орнаментальных инициалов чувствуются большая фантазия и мастерство. Художник рисует букву уставного письма „асомтаврული“ вдоль 5-8 строк, с помощью меняющегося по ширине стебля. Стебель состоит из отдельных ячеек, его контурная линия обводится широкой золотой полосой, средняя часть рисуется синей и красной краской, а сверху художник часто наносит еще несколько белильных штрихов. Общий абрис инициалов всегда

сохраняет ясность и умеренность, что характерно для грузинских рукописей. Художественный элемент не разрушает форму, ее значимость не теряется в орнаменте. Инициал всегда ставится в начале стиха и воспринимается как живописное цветное пятно, выполняющее роль ориентира для читателя.

Особенно красиво и оригинально выполнены большие и сложные инициалы, высота которых иногда удлинена вдоль 12 строк. В этих инициалах ведущее место занимают цветочно-растительные мотивы с характерными бутонами и узлами, меняющимися размеры букв в ширине. Для составления их стержней используется трактованный асимметрично или встречный побег, который разным цветовым рисунком связывает сложные узлы, ленточки, поясы. Большая изобретательность художника проявляется и при использовании характерных мотивов и типов. Художник-каллиграф создает свою собственную, не встречающуюся в других рукописях композицию букв, оформив почти все знаки грузинского уставного письма. Особой любовью пользуется у Ефрема буква **Օ**, в брюшко которой он иногда вписывает букву **Շ**. Он не пропускает ни одного случая выделить ее, создавая разнообразные варианты то просто кинуварью, то пышным растительным орнаментом, но чаще всего инициалы в виде двух переплетенных шейками птиц, образующими горизонтальную линию, а изгибами тел симметрично расположенных птиц — овальную форму буквы.

Инициал **Օ** с вписанным в ее окружность человеческим лицом встречается и в других рукописях раннего времени — в Кальском лекционаре (X в.), в Урбнисском (XI в.) и во II Джручском (XII в.) Четверголовах. Моквский мастер более выразительно использует этот мотив и создает в середине стержня инициала сложную конфигурацию рамки из квадрата и ромба, в которую вписано человеческое лицо, почти в 3/4 поворота. Индивидуальность лица создается густыми бровями, горбатым носом, большим подбородком, что дает возможность высказать предположение об использовании мастером реального прототипа.

Большого художественного эффекта художник достигает особенно при исполнении зооморфических инициалов. Эти инициалы чаще всего состоят из фигур птиц, животных или рыб. Животные изгибами своих тел и птицы переплетенными шейками образуют очертания букв, так что художнику не приходится вводить никаких дополнительных растительных или геометрических элементов. Своим красочным характером и изящными формами особенное впечатление производит буква **Օ**, составленная из павлинов. Частое повторение изображения павлинов (л. 35v, 74v, 99v и др.) в инициалах Моквского Кодекса можно понять как независимую тему, связанную с символом Воскресения Христа.

В инициалах, скомбинированных из изображений лебедей, фа-

заван, фантастических существ и рыб, никогда не повторяются движение, расцветка, способы связывания. Способный художник-график пользуется богатыми возможностями художественного слияния образов птиц и растительных мотивов и создает впечатляющие по силе выразительности буквы. Художественно интересен инициал **С** (л. 269v), изображающий кита с человеческой пяткой во рту. Этот инициал не случайно поставлен на этом месте. Он указывает на библейское сказание о поглощении Ионы китом. Иона — символ Смерти и Воскресения Христа и в то же время он — символ Евхаристии. Инициал расположен в начале того стиха, в котором рассказывается о Чудесном насыщении народа.

Манера исполнения инициалов живописная, со вкусом подобрана цветовая гамма, строящаяся на сочетании красного, синего, белого (пергамент цвета слоновой кости) с золотом. Сочетание золота с данными цветами усиливает декоративный характер и некоторые листы с инициалами на менее ценны по своей художественности, чем таковые с миниатюрой. Усиленная динамика инициалов, чему способствует асимметричное начертание грузинской буквы, совершенная техника, разнообразность мотивов, стремление к объемности и пространственности в построении плетения и в завитках лент, обильное применение золота свидетельствуют о сложившемся новом стиле в системе оформления грузинской рукописной книги.

Все заглавные буквы и инициалы, как и текст рукописи Моквского Четвероевангелия, написаны одной рукой, в одном стиле. По нашему мнению, выполнил их сам каллиграф Ефрем. Наряду с этим, обращает на себя внимание то, что инициалы не привязаны тесно к буквам текста, не перекрывают их. Данное обстоятельство свидетельствует, что инициалы писались вместе с текстом. В рукописи не отмечается ни одного случая, чтобы инициалы переходили на текст, на миниатюру или наоборот. Ясна композиционная связь между текстом и украшениями, между инициалами и текстом, миниатюрами и инициалами. Поэтому можно с уверенностью предположить, в какой последовательности происходило художественное оформление рукописи: каллиграф и художник Ефрем сам создавал и инициалы, и миниатюры одновременно, можно сказать, на первых порах не саму композицию сюжета, а рамку для определенной миниатюры. Это имеет существенное значение для ориентации оформления, так как размеры миниатюр неодинаковы. Поэтому мы вполне согласны с мнением Е. Мачавариани, предполагающей такую же последовательность исполнения художественного оформления рукописи.

Мастер Четвероевангелия вводит в текст мелкие знаки — крестики, многоточие, титлы, астериксы, выполненные киноварью. Они акцентируют внимание читателя на определенных частях текста и облегчают нахождение нужных параграфов или стиха. По отношению

же к содержанию текста эти знаки имеют и дополнительную функцию. В то же время своей красочностью и оформлением они несут и декоративную нагрузку. Красные чернила играют большую роль в создании декоративного облика рукописи, парадного настроения. Красный цвет, использованный в заглавных буквах, инициалах, в разных знаках, а иногда включенный и в текст, усиливает впечатление нарядности и парадности.

В рукописи отмечается сдержанное оформление завершения главы Евангелия, а первый лист евангельского текста с заставкой оформляется более пышно. Это впечатление создает сочетание заставки П-образной формы с большим художественным инициалом. Заставки подчеркнута декоративны и красочны. Оригинальные композиции орнаментальных мотивов свидетельствуют о творческих исканиях даровитого мастера, который при создании каждого листа с заставкой творил новые художественные ценности, тесно связывая друг с другом заставку, начальный инициал и текст рукописи. В сравнении с заставками X-XII вв. изменения наблюдаются и в художественных принципах оформления: разнообразность орнаментальных мотивов, усиленная динамика, светлая красочная гамма, стремление к объемности — таковы характерные стилистические изменения эпохи.

Цикл миниатюр Моквского Евангелия открывается сводными цифровыми таблицами, 10-строчными изящной формы канонами, которые распределены на 5 листах, соответственно размещению канонов, принятому с рубежа X-XI вв. в византийском искусстве и в грузинской художественной школе. Как свидетельствуют наблюдения над памятниками, грузинские мастера в разное время пользовались разными — 8, 9, 14-строчными — системами, указывающими на индивидуальное отношение грузинских мастеров к использованию этого значительного элемента в оформлении Евангелия.

Из арочных обрамлений в Моквской рукописи использован только однопролетный тип, который опирается на капители колон и абрис которого включен в прямоугольный антаблемент; только в первом каноне отсутствует начертание арки, так как поле антаблемента тесно заполняется цветочно-лиственными мотивами и изображениями птиц — куропаток, фазанов, цапли, чем антаблемент уподобляется богатому восточному ковру.

Декор канонов Четвероевангелия находит аналоги в лучших образцах византийских и грузинских рукописей XI-XIII вв. Но в соответствии со временем в исполнении канонов как бы теряется восприятие монументальности, пропорции более удлинены и изящны, усилены декоративность, стремление передать светлое, парадное настроение оформления. Новые черты времени проявляются условно в свободном заполнении поля антаблемента, нарушении повторе-

ния декора в парных канонах, отрицании строго ритмичного повторения однородных орнаментальных мотивов, использовании разнообразного декора для каждого антаблемента, стремлении к усиленной динамике. Значительной чертой времени является нарушение цельности структуры антаблемента и включение капителей в орнаментальную полосу архитрава, расположение узлов на верхней линии рамок и т. д. Мастер Ефрем хорошо чувствует новшества стиля и в используемых им способах, отображающих веяния времени, чувствуется тесная связь системы художественного декора Моквской рукописи с современным ей искусством.

Текст кодекса представляет собой один из списков грузинского перевода Четвероглава, исполненного Георгием Мтацминдели. Несмотря на незначительное различие в построении заветания, лексике и объеме, он точно согласуется с дошедшим до нас (9) текстом списков редакции Георгия Мтацминдели. В кодексе текст заветания не оформляется, но тот факт, что рукопись Моквского Четвероевангелия содержит текст Евангелия, узаконенного Георгием Мтацминдели, имеет большое значение для истории литературы и культуры Грузии.

Евангелие имеет большое значение в развитии средневековой культуры как слово в литургической службе и как символ по образу иконы.

Все доступные средства использовались для достойного оформления такой значительной книги, но самой ценной была иллюстрация-миниатюра. Миниатюра становилась органической частью текста Евангелия, необходимым элементом их синтеза и без этого невозможно до конца понять ее как художественное явление. Сюжетная миниатюра — это повторение текста в визуальном отношении, она разъясняет текст, ее глубокое символическое значение и, исходя из этого, ее расположение в тексте приобретает особое значение.

Разным редакциям Евангелия соответствует разная система иллюстрирования. Кодексы с большим числом миниатюр создают самую ценную группу рукописей, оформление которых ясно отображает отношение художника к содержанию текста.

Моквское Евангелие состоит из канонических текстов четырех евангелистов и состав миниатюр, в основном, соответствует циклу оформления традиционного нарративного Евангелия, формировавшегося в XI в. в парадных рукописях Четвероглавов. Значимость Моквской рукописи возрастает и тем, что художник в нем использовал как определенный набор выходных миниатюр, расположенных на отдельных листах, так и обрамленные рамками и включенные в текст сюжетные миниатюры. Они следуют за содержанием и иллюстрируют все значительные эпизоды Евангелия.

Расположение выходных миниатюр следующее: Деисус (л. 8),

которая на сегодняшний день, к сожалению, утеряна; Евангелист Матфей (л.12v), Генеалогия Христа (л.14r), Евангелист Марк и перед ним благословляющий апостол Петр (л.105v), Евангелист Лука и перед ним поясная фигура Богоматери (л.161v), Евангелист Иоанн, диктующий Прохору в пустыне (л.254v), Сошествие св. Духа и Успение Богоматери на одном листе (л.327v). Художественное оформление кодекса завершает миниатюра, на которой представлены Богоматерь с младенцем Христом и коленопреклоненный перед ними заказчик Моквского Четвероевангелия — архиепископ Даниил Моквский (л.328r). Выходными миниатюрами с большой логической последовательностью осуществлен декор кодекса. Ему принадлежит определенная роль. Последовательность расположения и иконографические особенности свидетельствуют об особом характере и значимости этих листов в оформлении кодекса. Они задуманы как независимые композиции и уподобляются памятникам станковой живописи, тем более, что вписаны в более богато оформленные рамки, чем расположенные в тексте сюжетные миниатюры, и в них доминирует золотой фон. Оригинальным строением иконографических схем, необычными связями со старыми оригиналами, особенностями композиционной трактовки выходные миниатюры определяют уникальный характер Моквского кодекса.

Фронтисписный лист с композицией Деисуса возможно был представлен той же иконографической редакцией, которая встречается в памятниках XII века в Евангелиях Гелати и во II Джрочском, кратким иконографическим изводом, состоящим из трех фигур во весь рост — Богоматерь — Христос — Иоанн Предтеча, и в выразительных формах представлял идею Всеобщего Воскресения и Защиты. Расположение на титульном листе композиции Деисуса — особенность грузинских рукописных книг. В греческих рукописях она встречается только в заставках Псалтырей. Применяя композицию Деисуса на титульном листе, моквский мастер продолжает грузинские художественные традиции, по которым эта композиция являлась значительным смысловым акцентом, с которого начиналось восприятие иллюминированного кодекса.

Евангелисты даны в процессе размышления или пишущими свои произведения. По принятой в X в. редакции они изображены сидящими, позади них — несложные архитектурные элементы, которые не перегружают фон, а лишь определяют место действия, что способствует монументальности характера евангелистов в миниатюрах.

В трех миниатюрах, изображающих евангелистов — Марка, Луку и Иоанна — особо подчеркнуто Божественное откровение, которое нисходит на евангелистов. Около Иоанна это дано лучом, исходящим из сегмента, около Марка — благословляющей фигурой апостола Петра, а около Луки — поясной фигурой Богоматери. Предполагаем,

что около Матфея была изображена поясная фигура Христа или благословляющая десница, как это встречается в греческих рукописях. Композиционно связанные парные изображения евангелистов и апостолов встречаются исключительно редко, но все-таки в основе их изображения лежит отработанная иконографическая традиция. В греческих рукописях апостол Петр всегда сопутствует Марку, а апостол Павел – Луке. С первого взгляда этот редкий сюжет парного изображения евангелистов и апостолов берет начало из древней литературной традиции второго века.

Мастер Моквского Евангелия при изображении евангелиста Луки выбирает ту портретную композицию, которая дает ему возможность выделить символический образ Богоматери, типа т. н. Параклисиса, Богоматерь перед Лукой как явление, символ неисчерпаемого источника откровения и символ заступницы. По своей иконографической схеме и характеру пространственного решения композиции этот сюжет не находит себе аналогов в современных ему грузинских и греческих рукописях.

Иконографическая редакция сюжета евангелиста Иоанна характеризуется следующими особенностями: внимание сидящего евангелиста обращено к небу и одновременно он диктует своему ученику Прохору. Сидящий и внимающий голосу с неба тип евангелиста связан с традицией диоконоборческого периода, как бы воссоздавая, со своей стороны, классическую композиционную группу: поэт, сидящий со свитком в руке и смотрящий за плечо на свою музу. Рукопись Мокви дорога тем, что сохранила портретный тип Евангелиста, популярный в ранневизантийских рукописях. Иконографические особенности изображения евангелистов указывают на прототип этих миниатюр. Это мог быть памятник рубежа X-XI вв., который, со своей стороны, опирался на оригинал VI-VII вв.

Связь Нового Завета со Старым в Моквском Евангелии подчеркнута размещением на отдельном листе миниатюры Генеалогии Христа. Она состоит из сорока двух полуфигурных изображений. Композиция имеет парадный характер. Золотой фон, а также красные полосы рамок, обрамляющие портретные изображения, уподобляют миниатюру образцам станковой живописи, образы святых принимают вид иконы и композиция воспринимается как расположенная на темплоне иконы.

Введением этой миниатюры на отдельном листе рукописи мастер кодекса усиливает парадный характер как начала Евангелия от Матфея, так и всего текста. В то же время, иллюстрируя хронологически последовательно текст Евангелия, он снова выделяет образ Богоматери как источника Воплощения, так как Генеалогия Христа – это Генеалогия Богоматери. Подобная иконографическая редакция этой миниатюры нам неизвестна, но Генеалогия Христа, с изображениями его предков, начиная с кодекса Раввулы (586 г.)

встречается в оформлении средневековой рукописной книги в разных иконографических редакциях. Какой бы уникальной ни была иконографическая схема миниатюры Моквской рукописи, для изображения предков Христа мастер пользуется хорошо отработанным иконографическим типажом. Имея на руках сборник моделей образов предков Христа, он мог создать новую иконографическую схему. В XIII-XIV вв. интерес к предкам Христа усиливается и часто их представляют образно, наподобие портретной галереи. Подобный интерес к портрету свидетельствует о внимании к личности человека, к индивиду, что весьма характерно для позднего византийского искусства.

Вопрос о принадлежности композиции Сошествия св. Духа к выходным миниатурам решает не только ее расположение совместно с композицией Успения Богоматери на отдельном листе, но и разъяснительная греческая надпись наподобие других выходных миниатур. Композиция решена согласно установившейся традиционной схеме. Изображение 12 (а не 11) апостолов свидетельствует, что композиционная редакция Четвероевангелия носит признаки зрелого византийского искусства.

Успение Богоматери имеет характерное для этой сцены построение, как оно было принято в памятниках стеновых росписей. Эта композиция не находит аналогов в оформлении грузинской рукописной книги, но в греческих рукописях она имеет устойчивую традицию (Евангелие в монастыре Дионисиата на Афоне Cod.587 (1059 г.); т. н. Лекционар Фока из монастыря Скевафилакиона на Афоне (XI в.), Евангелие в монастыре Ивера Cod.I (XII в.), Литургический свиток из библиотеки Греческого Патриархата в Иерусалиме Αγίου Σταυρού 109 (XI в.), греческая рукопись из Российской национальной библиотеки греч. 118 (XIII-XIV вв.), Менология из Фессалоник в Бодлеанской библиотеке Оксфорда Gr. th.I (1322-1340 гг.) и др.). Предполагается, что включение этой миниатюры в программу оформления Моквского Четвероевангелия было обусловлено посвящением данной рукописи церкви Успения Богоматери Моквского монастыря (построенного в X в.), что реализуется помещением образа Богоматери на выходной миниатюре рукописи.

Логическим завершением иллюстрирования Моквского кодекса является миниатюра с изображением Богоматери во весь рост с младенцем на руках и коленопреклоненная фигура ктитора архиепископа Даниила Моквского. Богоматерь здесь предстает в образе символа Вевера-эльпиды, заступницы и истинной надежды христиан. Эта иконографическая тема — один из важнейших символических образов Богоматери, выражающий идею божественной любви и ведущий к спасению.

Изображение ктитора является нехарактерным для оформления грузинской рукописной книги, но в течение всего средневеко-

в в грузинском искусстве проявлялся большой интерес к портрету. Самые ценные образцы его содержат памятники стенных росписей. По своему характеру композиция эта восходит к иконографической схеме грузинской монументальной живописи.

Благодаря увеличению числа выходных миниатюр (до девяти миниатюр) в программе оформления Моквского Четвероевангелия обогатилось оформление рукописи и усложнилась ее идейная направленность. Выбор сюжетов на выходных листах зависел от желания художника и ктитора, которые старались отразить в программе оформления волновавшую их идею. Эта идея — защита Богоматерью страны, которая досталась ей в удел.

Начальные и конечные миниатюры Моквского кодекса обобщают содержание книги и символически выражают две основные идеи: Деисус — Заступничества и Прощения, Богоматерь и ктитор — человеческой сущности и надежды; теологически они содержат идею Второго пришествия и Всеобщего спасения.

Выходные миниатюры предстают достаточно утонченными произведениями грузинской миниатюрной живописи, не уступающими наилучшим образцам Костантинопольской школы. Характерными признаками этих миниатюр являются необыкновенно динамичные фигуры, выразительные позы, живописная драпировка. Каждая из них имеет независимую и достаточно сложную генеалогию, являясь копией оригиналов более раннего времени — X–XI веков, и мастер, воспроизводивший старые редакции, придает им новое звучание, наполняя новым идейным содержанием и эмоциональным зарядом в соответствии со временем. Теологическая программа выходных листов рукописи, ее глубокая продуманность и последовательная передача сложных богословских мыслей совершенствуется включением в текст миниатюр. Это своеобразный, в пластических формах комментариев, в котором раскрыта догматическая и философская мысль всего Евангелия.

Иллюстрация — неразрывная часть декоративного оформления книги, в то же время иллюстрация в виде миниатюры, обрамленной рамкой, приобретает как бы независимый характер. Мастер Четвероевангелия целенаправленно выбирает композиции и создает единую картинную программу для всей рукописи. Этот замысел он осуществляет выбором особой системы иллюстрирования. Обращает на себя внимание неравномерное распределение миниатюр по главам Евангелия. Так, Евангелие от Матфея иллюстрируется девятью шестью миниатюрами, которые охватывают все значительные эпизоды; Евангелие от Марка — шестью миниатюрами, от Луки — двадцатью семью, а от Иоанна — двадцатью четырьмя сюжетными миниатюрами, которые иллюстрируют лишь те эпизоды, которых нет в Евангелии от Матфея. Всего дано 153 сюжетных миниатюр.

Следовательно, цикл сюжетных миниатюр Евангелия от Матфея

— общий для всего кодекса, так как жизнь Христа и его чудеса в нем принимают законченный характер. Таким образом художник создает единую и в то же время полную программу иллюстрирования текста Четвероевангелия, выбирая основные, необходимые сюжеты.

Каждая конкретная миниатюра, как правило, иллюстрирует несколько глав, но иногда иллюстрирован только один стих, а целые главы оставлены без иллюстрации. В то же время каждый заглавный лист иллюстрирован по-своему и так как их сюжеты в других главах не повторяются, то эти миниатюры — общие для всей программы оформления. В тех редких случаях, когда сцены повторяются, то непременно другим иконографическим изводом, и эта другая схема продиктована содержанием иллюстрируемого текста. Все это свидетельствует о трактовке Моквского кодекса как единого целого творения, о единстве его сюжетных миниатюр для всего кодекса, а, следовательно, и о том, что вся программа иллюстрирования была продумана одним лицом. Принципу логического единства и законченности соответствует и расположение в конце главы Евангелия от Иоанна композиции Сошествия св. Духа, чем, как правило, заканчивается программа иллюстрирования Евангелия. Таким образом, иллюстрации Моквского Четвероевангелия содержат весь цикл сюжетов и можно указать на несколько композиций, например, Обрезание, которое из всех грузинских и греческих рукописей XIII в. встречается только в данной. В рукописи по четырем главам создана единая система иллюстрирования.

Большинство сюжетных миниатюр Моквского Евангелия — это маленькие сцены, ограниченные как характером рассказа, так и композицией, каждая миниатюра трактуется как замкнутая в себе картина и мастер редко обращается к т. н. способу последовательного рассказа, когда в одной миниатюре одно и то же лицо повторяется дважды или когда в миниатюре объединены сцены. Мастер Моквского Евангелия один сюжет иллюстрирует одной миниатюрой. В то же время отмечается несколько случаев подробного рассказа, например, эпизод трехкратного моления Христа в Гефсиманском саду, который дан девятью миниатюрами. Мастер, так усердно выбирающий материал для иллюстрирования и, как правило, одной миниатюрой передающий многократный эпизод, в этом случае уделил особое внимание взаимоотношениям Христа и его апостолов в Гефсиманском саду. Это можно объяснить творческим подходом к оформлению листов, когда текст дает возможность художнику последовательно повторять связанные друг с другом эпизоды.

Единая программа для всего Четвероевангелия, где выходные миниатюры принадлежат целой рукописи, а не определенным текстам, приобретает тем самым более независимый характер; отказ от повторов сюжетов в других главах, что придает миниатюрам вид независимой иллюстрации, общей для всего Евангелия — все это

обуславливает более выраженный характер художественной общности четырех глав рукописи.

В комплексном изучении парадно оформленных рукописей значительное место занимает вопрос о взаимоотношении текста с сюжетной миниатюрой. Изучение Моквской рукописи показывает, что миниатюры, точнее рамки для сюжетов создавались параллельно переписыванию текста. На это указывают как способы расположения миниатюр в тексте, так и расположение художественно-декоративных элементов, конфигурации рамок и др. Заглавные буквы, инициалы, заставки и миниатюры тесно связаны друг с другом и композиционно согласованы с блоком текста. Каждая миниатюра является неотделимой частью текста, более того, каждая из них лишь тогда приобретает всю свою красоту и смысл, когда она находит свое место на листе. Пытаясь органически связать миниатюру с текстом, мастер обращается и к такому редкому способу, как срезание угла рамки миниатюры и размещение в ней верхней части заглавной буквы или инициала. Использование этого декоративного приема усиливает общность и организованность целой системы оформления.

Сюжетные миниатюры везде даны по окончании выбранного для иллюстрирования текста. Поэтому в левый нижний угол миниатюры врезаны заглавная буква или инициал большого размера, которые, со своей стороны, начинают новый стих. В принципе распределения труда здесь можно увидеть такую последовательность: до зарисовывания миниатюры исполнялась заглавная буква, хотя только контуром, чему предшествовало определение размеров миниатюры.

В Моквской рукописи сюжеты миниатюр формируются с хронологической последовательностью. Большинство сюжетов в полном согласии с соответствующим текстом. Даже в случае, когда отсутствует указание на обстоятельства, использование золотого фона находится в полном согласии с текстом Евангелия. Живописные средства миниатюры подчиняются словесному описанию. Они ничего не добавляют и не убавляют к тексту, как бы заменяя текст. Подход этот, за редким исключением, использован почти в каждой миниатюре. Но художник – не простой иллюстратор, чтобы только изобразительными средствами передать то, о чем говорится в тексте. Сам выбор сюжетов помогает ему формировать определенные идеи. Это прослеживается и в выборе композиционных версий для выходных миниатюр, и во включенных в тексте миниатюрах, когда мастер, по своему усмотрению выбирая сюжетные композиции по теме Исцеления, Воскрешения и Богоматери, помогает читателю прочесть текст Евангелия в определенном идейном контексте. Вместе с тем, в Четвероглаве иллюстрированы в основном эпизоды из Жизни, Чудес, Страдания Христа и меньше внимание уделяется притчам

и проповедям. В тех случаях, когда изображается сюжет по этой теме, художник старается изобразительными средствами придать сцене более конкретный характер. В этих миниатюрах отсутствует какое-либо указание на содержание проповеди и то, что не подлежит изображению, не изображается.

Как показал иконографический анализ выходных миниатюр, их особая тема — символ защитницы и истинной надежды христиан — Богоматерь. Вместе с тем, наряду с подчеркнутым вниманием символическому образу Богоматери, со всей полнотой показана идея всемогущей силы Христа, принесшего себя в жертву для всеобщего спасения человечества.

Моквское Четвероевангелие принадлежит к сравнительно малочисленной группе Евангелий, в которых иллюстрирован весь текст. Рукопись эта — одна из самых интересных по своим иконографическим схемам. В работе описаны и проанализированы сто пятьдесят три сюжетные миниатюры Четвероевангелия. Выявлено, что мастер последовательно раскрыл теологическое содержание Евангелия и его символическую сущность, используя для этого достаточно известные для того времени восточно-христианские и византийские иконографические схемы. Иногда в них прослеживаются древние иконографические редакции Сиро-Каппадокийской иконографии, иногда же явно проявляются стилистические черты зрелого византийского искусства. А иные иконографические схемы рукописи редки и для византийского искусства этого времени.

В эпоху Палеологов при создании нового художественного стиля часто восстанавливали особенности и детали раннехристианских схем. Приверженность к ранним иконографическим редакциям обуславливает появление в миниатюрах Моквского кодекса таких образов, которые носят черты поздней античности: юные, безусые лица большинства апостолов, молодое лицо Иуды, антично утонченный тип Прохора и др. Но в миниатюрах проявляются и восточно-христианские традиции: включение в программу оформления рукописи композиции Обрезания, босоногие апостолы, белые капюшоны на головах иудеев, перекрещенные ноги и др. Сцены носят и такие черты древней иконографии: апостолы не имеют нимбов и, по naive пониманию времени, молодые всегда стоят за стариками. Следуя слово в слово тексту Евангелия от Луки, и Христос часто изображен босоногим.

Мастер Моквского Четвероевангелия хорошо знает иконографические версии Жизни, Чудес и Страданий Христа и в основном следует за историческими разъяснениями текста, однако по общности признаков сюжеты миниатюр параллелей не имеют. Это является результатом выборочного использования иконографических схем, а также согласования установившихся иконографических формул с новыми подходами стиля. Всегда имеет место использование доста-

точно распространенных и обработанных иконографических схем, к которым добавляются характерные для времени черты, и старые редакции уже представлены в новой трактовке. Динамичные фигуры, экспрессивные лица, многофигурные сцены и другие детали наполняют старые иконографические схемы новым содержанием. Мастер Ефрем зачастую далек от пассивного повторения известных формул. В каждом отдельном случае он вносит новый нюанс, легко изменяет общую схему композиции и дает свое понимание изображаемых лиц.

По шаблону строится определенное число иконографических схем миниатюр. Вместе с тем, использованы и такие редакции, которые не встречаются в других грузинских рукописях, они редки также и для византийских рукописей этого времени.

В качестве примеров использования редких иконографических редакций или деталей можно привести следующие сцены:

Композиция Избиения младенцев (л.17v) сложна и многофигурна: солдаты убивают младенцев, а матери всячески стараются укрыть их. В расщелине скалы изображены фигуры женщины и младенца. В тексте Евангелия деталь эта не имеет объяснения. Она основана на старой легенде о том, что Иоанн Предтеча с матерью во время избиения младенцев укрывались в расщелине скалы. Эта деталь появляется именно в образцах греческой миниатюры и иконописи со сценами избиения младенцев.

Сюжет Обрезания (л.168v) редок и для греческих рукописей XIII-XIV вв., а в других грузинских рукописях он и вовсе не встречается.

Иконографическая особенность сцены Крещения народа (л.18r) – юноша, одетый в белое, со свечой крещенного в руках. Этот образ является редким для подобной иконографической схемы: он дан в рукописи Paris gr. 64 (XII в.) и в нем усматривают пример прямого влияния литургии на восточное искусство.

Иконографической особенностью и новой деталью сцены Преображения (л.59v) является Моисей с ковчегом заповедей в руках. Включением ее в миниатюру моквский мастер еще больше углубил и обогатил символический образ Богоматери, так как христианской экзегетикой Мать Божия рассматривается как „одушевленная скрижаль, в которой... заключено было воплощенное слово“. Моисей со скрижалями в руках появляется в тех рукописях и стенных росписях, которые были созданы константинопольской художественной школой или под ее влиянием (миниатюра Cod. Ivignon 5, фрески Кахрие Джамии, Грачаницы, Лесново, Кюрте де Арджеши).

В композиции Несения креста (л.98r) сохранена византийская редакция, основанная на каппадокийских традициях, которая в деталях следует апокрифу, изображая Христа в коlobюме со связанными впереди руками. В этой миниатюре, по Евангелию Матфея,

соединены две группы: иудейцы и иерусалимские женщины. Иконографической деталью является новшество палеологовского времени — Богоматерь в группе людей, следующих за Христом.

Композиция сцены Христа в доме Лазаря (л.202v) лаконична: сидящий на низком стуле Христос беседует с Марией и Марфой. Мария сидит напротив Христа, а Марфа стоит вполупоборот к Христу. Художник не забывает то символическое толкование, которое давали христианские теологи образам Марфы и Марии как символам ветхозаветной и новозаветной церкви. О символической трактовке сцены свидетельствует и отсутствие бытовых деталей (стол с продуктами). Тема церкви и синагоги, которая отображала одну из догматических идей христианских теологов, состояла в том, что своей смертью и воскресением Христос не только дал жизнь церкви, но и упразднил власть синагоги. Тема эта чужда грузинскому искусству. Мастер Моквского Евангелия, подчеркивая взаимоотношения трех фигур, проявляет тем самым приобщенность к передовым теологическим идеям.

Иконографической особенностью композиции Вознесения (л.252v) является изображение возле Богоматери одного ангела. Эта особенность встречается в образцах восточного происхождения (Сирийская рукопись Add. 7169, XII в. из Британского музея, т. н. Карахисарское Евангелие XIII в., Икона Спаса из Ачи XIV в., мозаичная икона из Синайского монастыря XIV в. и др.). В то же время в этой сцене Петр дан покровенными руками, что можно объяснить обещанием ангела о возвращении Вознесенного Христа на землю.

Композиция Тайной вечери по Евангелию от Иоанна (л.301v) содержит следующую иконографическую особенность: за круглым столом изображены не двенадцать, а одиннадцать апостолов. Эта деталь имеется и в других памятниках миниатюры и стенной росписи: мозаика церкви Сант Аполлинаре-Нуово в Равенне, фреска церкви Балик-Килисса (Каппадокия) и миниатюры из рукописей Парижской gr. 115. и Матенадарана №316. Кто из апостолов отсутствует — Иоанн или Иуда — на это существуют разные точки зрения. По нашему мнению, в Моквском варианте к Христу обращены стоящие седой Петр и молодой, безусый Иоанн, а отсутствует Иуда. В то же время иконографической особенностью можно считать, что в обеих миниатюрах со сценой Тайной вечери (л.89r, 301v) Христос сидит не слева, а справа, что указывает на влияние восточно-христианского образца.

Таким образом, художественная программа оформления Моквского кодекса уникальна и она несет печать той самостоятельности, которая несомненно была продиктована эстетическим вкусом и желанием мастера и ктитора. Несмотря на то, что отдельные схемы и редакции берут истоки в восточно-христианском искусстве, в совокупности они основаны на византийских прототипах.

Сюжетные миниатюры рукописи внутренне объединены в самостоятельные, законченные циклы, и в них, в сравнении с другими парадно оформленными рукописями, проявляется ряд особенностей. Например, иконографический цикл Детства Христа содержит все основные сюжеты, встречающиеся и в других парадных рукописях, но в Моквской рукописи к ним добавляется и композиция Обрезания.

В сценах цикла Жизни Христа вновь отмечается особое внимание к образу Богоматери, а Явлению Христа посвящается до 15 миниатюр. Можно предположить, что такое широкое иллюстрирование эпизодов Явления связано с тем фактом, что в рукописи не обнаружена миниатюра со сценой Сошествия во Ад. В эпоху Палеологов Сошествие во Ад византийцами осмысливалось как Воскресение. В Моквском Четвероевангелии по своей идее Воскресения композиции выходного листа (Деисус) и широко представленный цикл Явления Христа апостолам, как предполагаем, заменяли композицию Сошествия во Ад.

Особую художественную и смысловую нагрузку оформлению Моквского Четвероевангелия придает широко представленный цикл Чудес исцелений (32 миниатюры), как итог действия Божественной силы Христа; каждая сцена с исцелением воспринимается как преобразующее мир истинное чудо, которое потрясает присутствующих при этом свидетелей. Во всех сценах правая рука Христа, направленная к исцеляемому или воскрешаемому – носительница божественной силы, чудотворящая. Этот большой интерес к сценам исцеления, проявляющийся в оформлении грузинской рукописной книги еще в X в. (в первом Джручском Евангелии), объясняется символическим содержанием чуда, связанного с верой и идеей Всеобщего Спасения.

Цикл проповедей и притч по сравнению с другими аналогичными рукописями относительно немногочисленный. Характерной особенностью этого цикла является то, что в использованных композиционных версиях определяющим моментом является тенденция лаконичной трактовки сцен, без изображения деталей, указывающих на их символическое значение.

Циклу жизни Иоанна Предтечи в кодексе отводится 10 миниатюр. Этим он отличается от системы иллюстрирования Четвероголавов Гелати и II Джручской, в которых цикл более многочисленный, а также от тех рукописей, которые были созданы при скриптории монастыря Студiosa Иоанна Предтечи или представляли его реплики.

Программа иллюстрирования Моквской рукописи не находит прямых аналогов ни в греческих, ни в грузинских рукописях XIII-XIV вв. как выбором сюжетов для миниатюр, так и распределением их в тексте и использованием редких иконографических редакций.

Художественно-декоративное оформление Моквского Четверое-

вангелия обращает на себя внимание как продуманной архитектуроникой и разнообразием иконографических редакций, так и новым содержанием художественно-пластического строя миниатюр, вводимым в грузинскую миниатюрную живопись конца XIII и начала XIV вв.

Сюжеты, обрамленные простыми графическими красными или голубыми рамками, свободно развернуты на представленной плоскости. Редко, не привлекая внимания, наступают на рамку ступни ног, переходят за нее части развевающихся одеяний и другие детали или форма иногда срезается рамкой и их законченный вид можно представить за пределами рамки. При этом создается иллюзия неразрывности линии рамки. В то же время мастер размещает часть фигуры как бы в глубине, за рамкой, угол которой срезан для расположения заглавной буквы или инициала. Создается такое впечатление, будто этот срезанный угол срезает и часть фигуры. При помощи такого приема действие как бы перемещается в глубину.

Способы построения композиционных сцен разнообразны, и стремление создать динамические композиции является одним из существенных признаков стиля мастера палеологовской эпохи. Композиции лаконичны, все внимание той или иной сцены перенесено на главные действующие лица. Второстепенные детали доведены до минимума и зачастую изображены лишь в виде символов.

Большинство сцен многофигурны, однако не перегружены. Для них характерно определенное разрежение, цезура, когда каждая фигура имеет вокруг себя видимое пространство, чем предоставляется возможность их свободного прочтения. Во многих сценах группа людей — апостолы, иудейцы даны только в первых рядах, позади которых видны лишь темень. В живописном „сгущении“ фигур и перекрывании одной фигурой другой чувствуется характерный для времени интерес к пространственности, а в позах и в выражениях лица читается тенденция расширения психологической характеристики персонажей. Принцип асимметрии, основной художественный прием для композиционных формул этих миниатюр, был продиктован желанием более наглядно показать эпизод, ясно передать содержание текста, сообразно эпохе развернуть сцены в пространстве и др. В композициях, построенных на принципах симметрии чувствуется стремление к перестановке деталей, удалению из композиции строгой уравновешенности и придаче им более подвижного характера. Компоновке композиции в круг способствуют не только обращенные к центру позы фигур, направленные движения их рук и ног, но и расположение этих фигур вокруг круглого стола или скамьи.

В композиционном построении миниатюр кодекса особенно значительна тенденция к многоплановости и созданию иллюзии прост-

ранственной глубины, что достигается как расположением фигур, так и введением архитектурного и горного пейзажей, а также осознанием той роли, которая им отводилась в организации композиционной схемы.

В миниатюрах архитектурный фон носит необычный для эпохи характер: простые архитектурные формы стен и башен практически являются „символами“ строения, но в их расположении чувствуется углубление пространства – характерное новшество для эпохи. Горные пейзажи по характеру более сложны, иногда они имеют форму усеченной пирамиды, иногда даны в виде вершин; чаще всего они имеют мягко, нежно очерченную форму возвышений, которые соединены динамическими массами, служащими опорой фигурам. В то же время, расположенные на заднем плане, они как бы создают пространственную глубину. В Моквских миниатюрах трактовке пространства как определенной глубины способствуют и расположенные на плоскости картины в обратной перспективе столы, стулья, ложи и другие бытовые элементы. Они обогащают представленный мир, а их расположение создает иллюзию глубины. Мастер несколько раз пробовал применить даже правильную перспективу (лл.163г, 163в, 285в). Такие попытки были характерны для византийского искусства, особенно в эпоху Палеологов. Большинство миниатюр имеют золотой фон и мастер пытается их углублением условно передать пространство, что достигается двумя способами: постановкой и развитием фигур на плоскости и моделировкой форм. Однако, несмотря на все попытки, в миниатюрах все-таки не удается создать единой пространственной среды. Глубина, которую создает мастер, еще очень мала и не может служить для фигур реальной средой.

„Разрежение“ фонов большинства миниатюр замедляет динамику и уменьшает внутреннее напряжение, способствуя автономному прочтению фигур, что совсем исчезло в образцах XIV века. В этот период композиции многофигурны, очень динамичны, усложнены разнообразными архитектурными или пейзажными элементами и в этом „мареве“ форм фигуры трудно читаются. Сопоставление характера передачи архитектурных фонов миниатюр рукописи с образцами миниатюрной живописи этого периода выявляет, что архитектурные мотивы Моквской рукописи не находят прямых параллелей в миниатюрах современных им рукописей. Проблемой же пространственности она стоит в одном ряду с ними. По нашему мнению, это можно объяснить индивидуальным подходом мастера, стремившегося не перегружать фон, дать лишь простые архитектурные строения в виде стены или башни, поскольку на этом фоне более выразительными становятся фигуры, их позы, движения, жесты. В то же время в миниатюрах кодекса новое понимание роли фонов, как архитектурного, так и пейзажного (не ку-

лис, как это было в памятниках XI-XII вв.), по-новому решает пространственные проблемы и обогащает идейное содержание сюжетов. В их построении использованы разные подходы, что усиливает динамику композиционного строя сюжетов, — все это те новшества, которые привнесены изменениями нового стиля.

Высокому уровню декоративного оформления соответствуют и богатые изобразительные средства Моквской рукописи. При помощи цвета и линии художник придает своему произведению большую силу воздействия. Достигается это применением широкой цветовой палитры, разнообразием живописной моделировки форм. Вся манера исполнения приобретает большую живописность. Использованием тонкой, изящной линии формируется абрис форм. Контурные линии исполнены не сухо и четко, а легко, мягко, обогащены тональными нюансами.

Цветовые элементы не отличаются особой интенсивностью. Поскольку характерной особенностью цветовой трактовки миниатюр является обильное применение холодных тонов, разработка акварельного цветового пятна осуществляется при помощи частых белильных мазков. Колоритная палитра лишена перенасыщенности и пестроты. Колорит строится на сочетании золотого фона со светлыми красками — зеленовато-голубыми, небесно-голубыми, фиолетовыми, сиреневыми, зелеными, розовыми, серыми, жемчужно-белыми, красными, коричневато-красными тонами разных оттенков. Использование темных тонов в миниатюрах вообще отвергается. В колоритном построении миниатюр преобладает зеленовато-голубой цвет: этот тон в основном используется в одеяниях Христа, апостолов, иудеев. Локальный красный цвет, без наложения белильных мазков, используется для расцветки мелких деталей. В других случаях же этот тон непосредственно сверху разработан белильными мазками. Аналогично разработанный густыми белильными мазками коричневый тон (например, одеяния Христа после Воскресения) также создает светлое пятно в цветовой структуре миниатюр. И черный цвет — не трагический, а глубоко бархатный тон, не разрушает парадное, светлое звучание миниатюр, а белая краска, жемчужного оттенка, активно используется как тональное пятно при характеристике одеяния и, что главное, в виде мазков, моделирующих исполненные разными тонами одеяния и разные предметы. Густыми мазками белого создается мутная, непрозрачная беловатая тональность. Но в то же время удары белых мазков оживляют форму, придают ей законченный характер и здесь явно проявляется тенденция перевоплощения цвета в свет.

В цветовой тональности миниатюр активную роль выполняет золото. Золотой фон, особым для него фактурным и тональным характером обогащает хроматную структуру миниатюр и способствует созданию общего впечатления парадности. Золотой фон активно включается в общую компоновку композиции — наложенное на

золотой фон цветное пятно разработано объемно, а действие имеет тенденцию развития в глубину. Как бы теряется мистико-теологическое значение золота и оно остается символом света, обрамляющим действие. Светлый тон золота становится основой для цветных элементов. Главный элемент стилистической системы — свет. Изобилие света придает общей тональности миниатюр определенную легкость. При этом, свет как будто непрерывно течет. Он особенно блестит на выпуклых частях форм, имея мазки белил разной ширины, интенсивности и блеска. Такой свет создает иллюзию некоторой сферической среды, в которую входит часть пространства перед изображениями. Этот светлый колорит, светлость придает миниатюрам рукописи особый характер. Никогда, ни до и ни после в грузинских рукописях не достигали такой силы света, лучезарности и разнообразия красок. Символический цветовой язык миниатюр помогает раскрыть основную идею и углубить эмоциональное настроение. Но в миниатюрах Моквского Четвероевангелия в сравнении с памятниками XI-XII вв. наблюдается некоторая сухость, грубость цвета и теряется красота отдельных звучных тонов.

Признаки нового стиля больше всего проявляются в исполнении фигур и лиц. Фигуры характеризуются маленьким размером, имеют приземистые формы, несколько большие головы и тонкие конечности. Они свободно развернуты в пространстве, в 3/4 оборота. Туловища обернуты в свободные одеяния, которые у пояса не суживаются, а ниспадают свободными складками или завершаются развевающимися концами. Часто ступни наложены друг на друга, так как художник их мыслит в пространстве. Фигуры с чуть расставленными ногами твердо стоят на „земле“, с некоторой весомостью туловища. В большинстве сцен движение фигур разнообразно, переданы они в сложных контрапостах, мастер часто перерезает их или перекрывает одну фигуру другой, но чаще всего объединяет в живописных группах.

Одеяния фигур представляют собой типические накидки со складками, чаще перекинутые на одно плечо. Экспрессивные движения фигур создаются рисунком одеяния, оформленного зигзагами, параллельными линиями. Очертания форм мягкие, линии тонкие, ограничивающие окружность тела. Толщина линии, создающей форму, всегда меняется, выявляя пластическое строение тела, некогда полностью плоские, графические складки приобретают заметный рельеф.

В миниатюрах чувствуется необычный для средних веков интерес к голому телу, которое дано с правильной анатомической трактовкой, уверенным разворотом в пространстве, соблюдением соответствующих пропорций. С помощью моделировки разными нюансами телесного тона тело как будто выступает из плоскости. Во всех деталях чувствуется объемная живописная лепка и размель-

ченная линия, но линия всегда подчиняется цвету. Силуэт контурной линии не определяет декоративность и выразительность композиции, раздутые и подвижные формы одеяния придают фигурам пластичность и объемность, ослабляют графическую четкость линии.

Цвет одеяния никогда не ложится ровной поверхностью, а часто имеет тенденцию, в объеме одного тона, постепенно усиляться. Очерченные мазками формы, которые построены более темными цветовыми пятнами, разработаны нюансами того же цвета, к которому иногда добавляется и другой тон. Живописная моделировка зависит от света. Мазки белил или, иногда, ярко голубого, точно определяют объемность формы, приобретают носящую энергию света. Постепенным расширением и ослаблением силы мазка мастер придает форме весомость. В этой свободной манере письма нет ничего плоскостного, все округляется, лепится, подчиняется течению, все стремится к пластической законченности форм. Легкие, быстрые мазки мгновенно расходятся по всей форме. Происходит постоянное варьирование красочными нюансами.

Лица в миниатюрах выполнены достаточно сложной техникой. Последовательность работы представляется так: на очерченный рисунок ложится розовый слой краски; на эту основу коричневым тоном легкими движениями кисти наносятся черты лица, потом белыми и ярко-голубыми мазками происходит дублирование формы и нанесение белых мазок на лоб, щеки, нос, подбородок. Сравнительно крупными мазками даются выбеленные на локонах волосы. Лица характеризуются мелкими, нежными чертами, косым взглядом. Все миниатюры фиксируют одинаковые типы Христа, апостолов, Иоанна Предтечи. Некоторые особенности лиц Христа и Богоматери воспринимаются как приближенные к восточно-христианским чертам. Необыкновенно тонкое лицо Богоматери с отпечатком печали было распространено в византийском искусстве XIII-XIV вв. (икона Богоматери из Национальной Галереи Вашингтона, Богоматерь типа Одигитирия на мозаике южной колонны церкви Кахрие Джамии). Лица и типы сюжетных миниатюр Моквского Четвероевангелия издавна напоминают тип лица рукописей Cod.587 из монастыря Дионисиата с Афона и Paris gr.115, которые со своей стороны находят отклик в миниатюрах Евангелия Раввулы (586 г.), Синопа (VI в.), Paris gr.1286 (VI в.), Росана (II полу VI в.).

В основу портретных изображений евангелистов легли наилучшие образцы византийского искусства. Фигуры, развернутые в пространстве в 3/4 оборота, объемны и под драпировкой чувствуется реальная тяжесть тела. Движения фигур свободны, раскованны. Такое впечатление достигается чуть согнутой фигурой, мягко обрисованными плечами, дифференцированными движением ног и рук, динамической трактовкой складок и концов одеяния. Композиционный строй миниатюр, изображающих евангелистов Марка и

Иоанна, разнообразность нюансов красочных пятен их одеяния, сложные движения фигур приобщают эти миниатюры к прекрасным образцам грузинского искусства палеологовской эпохи. Манера живописания одеяния и лица евангелиста Иоанна явно носит новые стилистические черты палеологовского времени. Развивая живописные установки XIII века, художник пишет в смелой и энергичной манере, во многом опережая более пластичную живописную манеру периода первой половины XIV века. Живописная моделировка форм и лиц евангелистов стилистически близка к памятникам конца XIII — начала XIV вв. (миниатюры Cod. Iviron 5 с Афона, рукописи из Бодлеанской библиотеки Selden supra 6, Ms. Canon gr. 36, Canon gr. 38, рукописи из Парижской национальной библиотеки gr. 54, изображения евангелистов и апостолов из рукописи Российской национальной библиотеки Санкт-Петербурга греч. 101, рукопись Британского музея Burney 20, рукописи из Национальной библиотеки Афин №71, 80, 118. Евангелие из Андреевского скита в Университете Принстона и др.).

В исполнении изображений Богоматери с младенцем и ктитора определенно прослеживаются художественные традиции комниновской эпохи. Разработка медленно спускающегося параллельными линиями темно-серого одеяния Богоматери, которые у живота образуют стилизованные складки, придают форме статичность, а позе — элегантность.

Самая значительная черта времени — динамическая структура композиции моквских миниатюр. Все композиции рукописи загружены динамикой движения. Это прежде всего распространяется на наружную сторону изображения (постановка фигуры, абрис формы, внутренний рисунок одеяния). Вместе с тем, мастер стремится, чтобы написанные им лица жили, т. е. двигались, беседовали, горевали и т. д. Каждое движение фигуры органически передается стоящей рядом фигуре или обращено к встречному движению, как бы динамика и жест являются основной целью художника. В некоторых сценах пластика рук так красноречива, что именно она определяет настоящий смысл и нерв действия. Динамический характер композиции кодекса выявляет их близость к лучшим образцам стенной живописи и миниатюры рубежа XIII-XIV вв. и первой половины XIV в. Вместе с тем, динамика эта не носит такого острого экспрессивного характера, как это имеет место в фресках и мозаиках Кахрие Джамии (ок. 1315-1321 гг.). Экспрессивные движения фигур Кахрие Джамии свидетельствуют не только об индивидуальности его мастеров, но и о направлении развития стиля эпохи Палеологов. В миниатюрах кодекса каждое движение все-таки уравновешено, выверено, несколько замедлено.

Особенность Моквской рукописи выявилась и в выразительно точной передаче эмоциональной напряженности персонажей. В боль-

шинстве случаев художник достигает значительной психологической характеристики лиц (л.18v, 165r, 169v и др.). Хорошо читаются настроения нежности, ласки, печали и др. Явно чувствуются стремление передачи взаимоотношений персонажей, иногда даже их характеров (л.89v и др.).

Сюжетная канва композиции Сретения обогащена мастером привнесением целого ряда добавочных мотивов. В композиции изображено лицо Богоматери, нежно ласкающей прильнувшего к груди младенца Христа, и движение испуганного младенца — все это определяет эмоциональную насыщенность сцены. Драмой и горечью пронизаны сцены Моления Христа в Гефсиманском саду. Сильное духовное переживание, которым отмечена коленапреклоненная поза молящегося Христа и неоднократное повторение этой эмоциональной позы выражают внутреннее напряжение, характерное для эпохи. Усиленное драматическое звучание сцен цикла Страданий Христа созвучны эмоциональному настроению фресковых росписей, выполненных мастером Михаилом Астрапа и Евтихием в Периблептосе, Ватопеде, Старо-Нагоричино и Хиландари (конец XIII и начало XIV вв). Однако следует отметить большую экспрессивность и динамику этих образцов по сравнению с миниатюрами Моквской рукописи.

Художественно-стилистический анализ миниатюр Моквской рукописи показал, что кроме Ефрема в исполнении миниатюр принимали участие еще два художника. Они, видимо, работали в одной мастерской и принадлежали одному коллективу. Эти двое приступили к работе после того, как Ефрем уже переписал текст, составил рамки для будущих миниатюр, и не только рамки, но и первоначальный абрис для сюжетов. Привлечение Ефремом для оформления рукописи других художников было продиктовано большим объемом работы. Ефрем дает им для доработки уже начертанные сюжеты. Таким образом, в рамках общих эстетических норм и стилистических принципов, выработанных византийской и грузинской живописью на рубеже XIII-XIV вв., манера исполнения, присущая каждому мастеру, особенно не разнится. Поэтому рукопись и ее художественное оформление представляет стилистически единый организм, в исполнении которого принимали участие три художника.

К концу XIII века становится ясно, что миниатюра, как стенная живопись и иконопись, выработала новые способы образного мышления, новый художественный язык. В выработке нового художественного стиля большую роль сыграли художники, создавшие в течение XIII-XIV вв. блестящие образцы живописи в Мистре, на Афоне, в Македонии, Сербии, Болгарии, Армении и Грузии. Миниатюры Моквского кодекса вобрали в себя новые черты стиля, которые появляются в грузинском и византийском искусстве в течение XIII-XIV вв.

Стиль палеологовской эпохи опирался на блестящие образцы живописи македонской и комниновской эпох. Сравнение миниатюр Четвероевангелия с образцами миниатюрной живописи этой эпохи — с рукописями Cod. 587 и gr.115, дает возможность выявить в миниатюрах Моквской рукописи такие иконографические схемы и стилистические способы, которые являются отзвуком оригиналов рубежа X-XI вв. Стиль и система художественно-декоративного оформления рукописи позволяет судить о ее близости к образцам константинопольской художественной школы и в то же время свидетельствуют об эволюционном развитии стиля. Эта близость проявляется в целом ряде примет: большой размер формата, обширный диапазон выразительных средств, многослойная живописная манера письма, большие плоскости золота, распределение канонов согласия на пяти листах, использование многообразных орнаментальных мотивов и др. Черты нового стиля проявляются в насыщенной динамике, в попытке углубления пространства с помощью архитектурных и пейзажных фонов, объемной трактовке форм, стремлении разнообразить форму, эмоциональной трактовке многофигурных сцен, точной передаче нюансов чувств.

Стилистическим характером миниатюры Моквского Евангелия стоят в одном ряду с такими образцами византийского искусства конца XIII — начала XIV вв., как миниатюры рукописей Cod. Ivirou 5, Paris gr.54, Октатевха Ватопеда 602/515, Витпеу 20, греч. 101, Книга Иова из Патриаршей библиотеки Иерусалима Ταφου 5, исполненный в 1300 году псалтырь из Национальной библиотеки Нью-Йорка, Cod. 46 из монастыря Ставроникита, Икона 40 Мучеников из DO, Евангелие Бодлеанской библиотеки Varocci 29, Cod. 65 из монастыря Дионисиата, Икона Снятие со креста из коллекции Стокле, Диптих из Хиландари, икона с 16 сценами из Синая, Cod. №87 из Грузинской коллекции Ивилона и др. Все эти рукописи и иконы являют собой образцы раннепалеологовского стиля, несмотря на то, что принадлежат разным национальным скрипториям и школам. К ним можно добавить и оформление армянской рукописной книги (киликская школа), композиционные особенности, способы живописной моделировки формы и эмоциональное насыщение сцен которой также содержат новые стилистические черты. Внимательное изучение каждого образца дает возможность заметить в рамках общие черты и существующую в них разницу, дающую возможность представить путь развития стиля в период конца XIII и до начала XIV вв. Художественное же мастерство названных образцов отмечено творческой индивидуальностью, вобравшей в себя многообразные тенденции времени, степень выражения которых разная. Все эти образцы лишь косвенно связаны с миниатюрами Моквского Евангелия и ни один из них нельзя принять за образец или прототип нашей рукописи.

Стилистические особенности оформления Моквского Четвероевангелия и близких к нему образцов, указывают на новые эстетические нормы, сложившиеся в разных скрипториях и школах к концу XIII и началу XIV вв. Способный грузинский мастер, который перерабатывает ранний греческий прототип, т. е. образцы не только миниатюр рукописей, но также иконописи и фресковой живописи, в стиле палеологовского искусства, трактует рукопись в соответствии с нормами стилистических требований своего времени. В оформлении Моквского кодекса в сравнении с образцами зрелого палеологовского стиля проявляется простота и даже некоторая строгость. С точки зрения композиционного строя сцены лишены перегруженности, фигуры приземисты, движения выверены; концы одеяний развеваются, складки одежды подчеркивают форму. Очевидно пространственное „разрежение“, архитектурный фон используется очень сдержанно и лишен динамики более позднего периода. Развитие раннепалеологовского стиля происходит постепенно, как накоплением новых, так и усилением отдельных признаков стиля, и в первом десятилетии XIV века он незаметно переходит в новую степень — в зрелый палеологовский стиль.

Сравнение Моквской рукописи с такими образцами оформленных рукописей XII века, какими являются Гелатская и II Джручская, выявляет характерные для каждой из них, основанные на национальных традициях индивидуальные черты, а также особенности, берущие начало в византийской художественной школе. Таким образом, все три рукописи органически составляют группу парадно оформленных манускриптов, создаваемых в течение XII-XIII вв., и указывают на эволюцию стиля.

Миниатюры Моквского Евангелия находят самые близкие аналоги с миниатюрами Гелатского Евангелия. Эта близость проявляется в использовании одинаковых иконографических схем, пропорциональной расстановкой фигур на золотом фоне. Золотой фон играет значительную роль в композиционном строе их сюжетов, но в миниатюрах Моквской рукописи ясно выражена и эволюция стиля, когда этот золотой фон трактуется уже как среда окружения, а не абстрактный фон. Близость проявляется и в других чертах, но все-таки Гелатское Четвероевангелие не было прототипом для Моквской рукописи. Датировка Гелатского Евангелия наводит на мысль о существовании более раннего оригинала для обеих рукописей. Таковой могла быть неизвестная нам греческая рукопись, созданная в XI в. и заключающая все циклы оформления евангельской рукописи, в которых сильно преобладали восточно-христианские традиции.

В оформлении II Джручского Евангелия наглядно проявляются индивидуальная манера мастеров, предпосылки нового стиля; для многофигурных сцен фон создают развитые формы архитектурных и пейзажных мотивов, в их распределении чувствуется стремление

к многоплановости; лица характеризуются большей духовностью, фигуры приобретают весомость и твердость, в разработке цветного пятна обильно используются белильные мазки и краски становятся плотными и непрозрачными и др. Характерные для миниатюр особенности свидетельствуют об изменении стиля, стремлении по-новому трактовать форму, разнообразить архитектурные и пейзажные фоны, усилить динамику. Можно сказать, что миниатюры II Джручского Евангелия многим превосходят изменения стиля палеологовской эпохи.

Для того чтобы более ясно представить процесс эволюционного развития стиля в грузинской живописи, в исследовании проанализированы образцы грузинской фресковой живописи и иконописи конца XIII и начала XIV вв. Грузинская фресковая живопись развивалась на основе искусства, утвердившегося с давних времен, которое „не отрывалось совсем от своих восточных корней и местных художественных традиций“. Но, несмотря на это, следует отметить, что вся грузинская живопись этого времени была включена в процесс освоения новой художественной формы стиля. Анализ образцов грузинской живописи этого времени указывает на постепенное освоение нового стиля.

Грузинское искусство средних веков во многом обязано византийскому искусству, но это не исключало существования местных художественных традиций, индивидуальных подходов.

Художественно-историческое значение Моквского кодекса в грузинской миниатюрной живописи средних веков, и не только грузинской, но и византийской, определяется как национальным характером художественных черт, так и освоением и утверждением нового стиля, сообразного эпохе. Несмотря на то, что художественный „образ“ грузинской рукописной книги в сравнении с другими отраслями искусства средних веков в большей степени зависел от византийских образцов, художественно-декоративный анализ программы Четвероевангелия дает возможность и в этой отрасли грузинского искусства увидеть устойчивость местных художественных традиций.

Моквское Четвероевангелие – единственный богато иллюминированный памятник конца XIII и начала XIV веков, в художественно-декоративном оформлении которого проявляются национальные художественные установки: ясное согласование текста с миниатюрой, многообразие форм в оформлении инициалов; письмо Евсевия к Карпиану дано без оформления; в декоре рукописи использован новый изобразительный метод – в миниатюрной живописи используются образцы грузинской фресковой живописи и способы иерархического распределения – Деисус – Успение Богородицы – Богородица с младенцем и ктитор. В оформлении рукописи прослеживается особое внимание к чудесам исцеления, налицо усиление тенденции высветления цвета моделированием,

частым применением белых мазков, отмеченное в грузинской миниатюрной живописи еще в XII веке; углубление психологической характеристики, акцентирование символического образа Богоматери — заступницы и ведущей к спасению. В программе оформления Евангелия подчеркнута как всемогущая сила Христа, так и символический образ Богоматери — непосредственного источника инкарнации. Выделение образа Богоматери определяет идейный замысел оформления всего кодекса, эта программа приобретает не только традиционно богословское осмысление, но и свидетельствует, что она посвящается прославлению самой почитаемой грузинами святой — Богоматери. Вклад Моквской рукописи в развитие национального художественного образа и стиля эпохи Палеологов определяется и созданием необыкновенно выразительных лиц евангелистов, особенно Марка и Иоанна. Образ Иоанна, вслушивающегося в голос с неба — шаг вперед в создании психологического и эмоционально-портрета евангелиста.

Главный художник Ефрем, работавший в т. н. греческой манере, видимо прошел подготовку в каком-нибудь скриптории Константинополя, возможно, в грузинской колонии при монастыре Хора (Кахрие Джамии), но переписал и оформил рукопись уже в Моквской обители, мастерская и скрипторий которой имели древние традиции одной из значительных художественных школ Грузии.

Художественно-декоративное оформление Моквской рукописи дало возможность установить специфические черты оформления этой рукописи — иконографические, художественно-стилистические особенности, которые связываются текущими изменениями стиля в византийском ареале к концу XIII века и увязываются с искусством т. н. Палеологовского ренессанса.

В утверждении нового стиля наряду со странами византийского мира принимала участие и Грузия. Постепенное накопление характерных стилистических черт в течение XIII века на рубеже XIII—XIV веков привело к созданию нового стиля, все основные новшества которого нашли отражение в миниатюрах Моквского кодекса, и этим он приобретает этапное значение в развитии искусства средних веков.

Структурный анализ рукописи показывает, что во время распределения миниатюр картинно-иконного характера моквский мастер особое внимание уделял цельности всей рукописи, ее тектонической трактовке, ясному согласованию текста с миниатюрой.

Уникальный характер Моквского кодекса обусловлен особенностями иконографических редакций выходных миниатюр. Система их распределения не имеет аналогов ни в грузинских, ни в греческих рукописях.

Грузинский мастер обладает широким диапазоном творческого мышления и, как показал сравнительный анализ миниатюр кодекса,

использует константинопольские оригиналы X-XI вв., однако никогда не дает точной копии образца; изменяя строй композиции путем перестановки фигур, трактуя по-новому архитектурные и пейзажные фоны, живописно моделируя формы, мастер достигает соответствующего новому стилю настроения. Для него прототип является тем обязательным мерилем, которое дает возможность свободной интерпретации. По своей формальной системе — композиция, рисунок, движение, ритм, динамика, колорит — Моквское Евангелие принадлежит к палеологовской эстетике и ее новый пластический язык — предшественник зрелого палеологовского стиля. Художественные установки, выявленные в оформлении Четвероевангелия, в более развитом виде становятся характерными особенностями для XIV века. Вся программа оформления кодекса отмечена новым эстетическим вкусом. Моквский художник все, что берет из греческих и грузинских рукописей, а также из образцов живописи и иконописи, подчиняет новым художественным задачам. Рукопись — отнюдь не продукт механической работы безликого ремесленника, слепо следовавшего за образцом, а шедевр одухотворенного творца, в каждой миниатюре проявляющего индивидуальный подход к художественной задаче: меняются детали, рисунки, колорит. Ефрем — талантливый грузинский мастер, индивидуальность которого чувствуется в каждом приеме. Освоив богатые художественные традиции византийской рукописной книги, он совмещает их с определенной национальной системой оформления, сохраняя независимость при избрании и воплощении сюжетов. В результате, моквский манускрипт приобрел уникальный характер. Его оформление, наряду с установками национальных традиций, укореняет в грузинской миниатюрной живописи новые стилистические черты.

Тот факт, что черты нового стиля столь совершенно проявились в оформлении грузинской рукописной книги, указывает на то, что в конце XIII и начале XIV вв. в Грузии существовали предпосылки развития этого стиля. Несмотря на тяжелые времена, последовавшие за эпохой Тамар и Руставели, в Грузии создаются значительные памятники искусства.

Моквское Евангелие — творение грузинской культуры. Вместе с тем, художественная программа евангелия, основанная на греческих оригиналах, является бесценным источником для изучения византийского наследия. Именно в этом двойном характере и заключается историческое и художественное значение кодекса. Появление в Грузии столь уникального образца миниатюрной живописи на начальном этапе развития нового стиля, нашедшего широкое распространение в грузинской живописи XIV века, свидетельствует о том, что Грузия и на данном этапе оставалась значительным национальным очагом средневековой культуры.

ARTISTIC PRINCIPLES OF THE DESIGN OF THE MOKVI GOSPEL

Summary

Research into the problems of the artistic-decorative design of Georgian manuscript books of the end of the 13th and beginning of the 14th centuries is directly linked with the study of the lavishly illustrated codex of the Mokvi Four Gospels (Q-902, K. Kekelidze Institute of MSS, Georgian Acad Sci.). According to the colophons and marginal notes, the MS was copied in 1300, on the commission of Daniel, the Archbishop of Mokvi, by a certain Eprem who was at the same time the main illuminator of the MS.

A study of the artistic-decorative design of this precisely dated MS enabled the author to determine specific features, characteristic of the decoration of the codex, reflective of the stylistic changes taking place in the Byzantine area towards the end of the 13th century and connected with the art of the so-called Palaeologian epoch.

The Mokvi codex is relatively large in size: 30X23.5 cm, and contains 329 leaves, it is copied on parchment in two columns in brownish ink of varying darkness; parts of the text, punctuation marks, endings, and Greek inscriptions are done in cinnabar, and the titles in gold.

The MS is copied in beautiful, bold classic well-set and practised *nuskhuri* hand, distinguished for the ordered alignment and beauty of the letters, placing Eprem among the best Georgian calligraphers.

Along with the text, the artistic image of the Four Gospels is created by the celebratory miniatures done on laminated gold on entire pages (9), miniatures on themes of the Gospels, inserted in the text (153), and ornamental decorations: 10 canon tables, 4 headings and up to 531 margins and initials.

Margins and initials play an essential role in the artistic design of the manuscript leaf. The artist-calligrapher Eprem created his own letter compositions – not repeated in any other manuscript – by designing almost all characters of *asomtavruli* (initial) script. The initials, executed in red, blue and gold paint, with exquisite, diverse forms, are distinguished for especial decorativeness and colourfulness. The general outline of the initials invariably preserves clarity and moderation. The artistic element does not obliterate form and its significance – form is not lost in lavish ornament. The initial is always placed at the beginning of a paragraph, each being perceived as a colourful spot, the latter playing the role of a reference point for the reader. Particularly striking with their colourful and refined forms are the *asomtavruli* (initial) letter “*Ⲑ*”..... formed of peacocks. The frequent design of the peacock in the initials of the manuscript should be interpreted as an independent theme, what may be connected with the symbol of Christ’s resurrection.

The agreement in the initials of red, blue and gold with the ivory of the parchment is so decorative, that a leaf of the MS with initials is of no less artistic value, than that with miniatures. The enhanced dynamics of the initials – facilitated by the asymmetric

outline of Georgian letters - perfect technique, diversity of motifs, tendency towards voluminous and spatial interpretation in constructing volutes point to the establishment of a new style in the system of design of the Georgian manuscript book.

The sequence and iconographic peculiarities of the full-page miniatures point to the special character and significance of these leaves in designing the codex: they are conceptualized as independent compositions, comparable to specimens of easel painting.

The title-page featured the composition of the *Supplication* (fol. 8, now lost), which is a characteristic feature of the design of Georgian manuscript Gospels. It constituted an important semantic accent, with which the perception of the illuminated codex began. According to the recension coming from the 10th century, the evangelists are represented seated (fol. 12v, 105v, 161v, 254v). The simplicity of architectural backgrounds conditioned the dominance of the monumental figures of the evangelists in the miniatures. In three miniatures – those of Mark, Luke and John – special stress is laid on the divine inspiration shed on them. With John this is rendered by a ray coming from a segment, with Mark by the half-figure of the Apostle Peter in the posture of benediction, while with Luke by depicting the figure up to the Virgin's chest, the so-called *parakleitica* type. Conjecturally, with Matthew Christ's half-figure or his right hand in benediction was depicted, like in Greek manuscripts.

The link of the New with the Old Testament is stressed in the Four Gospels by presenting "Christ's genealogy" (fol. 14r) in the form of a separate miniature: this is a composition of 42 images. This miniature, combining the images of Christ's forbears in an iconic composition, may be assigned to the category of compositions representing "portraits of the martyrs". By introducing this miniature on a separate leaf the master of the codex enhances the solemn opening both of the Gospel according to Matthew and the beginning of the entire text. At the same time, by illustrating the text in chronological sequence, he purposefully singles out the image of the Virgin as the source of incarnation.

The question of attributing the *Pentecost*, composition (fol. 327v) to celebratory miniatures is decided not only by its placement on half of a whole page but also by the explanatory Greek inscription, similarly to other full-page miniatures, whereas none of the subject miniatures inserted in the text has such an inscription. The subject is resolved according to the traditionally established scheme. The composition of the *Dormition* (l. 327r) has a construction characteristic of a specimen of mural painting; the inclusion of this miniature in the design of the Four Gospels must have been prompted by the dedication of the manuscript to the church of the Dormition of the Mokvi Monastery, paying thereby reverence to the monastic image in the initial miniature of the MS.

A logical consummation of the illustration of the MS is attained by the representation on a whole page of the Virgin and Child and the donor-Daniel the Archbishop (fol. 328r). The Virgin is represented here by a symbolic image of a protector and genuine hope. This iconographic type is related to one most important symbolic image, expressive of the idea of divine love and leading to true salvation.

The increased number of full-page leaves (nine miniatures) enriched the decoration of the MS, making its ideological intention more sophisticated. The principle of

distribution of the full-page miniatures of the Mokvi codex repeats in a peculiar way the iconographic pattern and composition of Georgian mural painting. The opening and closing miniatures generalize the contents of the book, symbolically expressing two basic ideas: "supplication" – absolution and forgiveness, the Virgin and the donor: the symbol of human existence and hope; theologically it involves the idea of the Second Coming and divine salvation.

Selection of subjects for the full-page miniatures depended on the wish of the artist and the client, who sought to implement the ideas they cherished by inserting these leaves with subjects in the codex design. Underlined in the design programme of the Gospel is the symbolic image of Christ's omnipotence and the Virgin as the immediate source of incarnation and true intercessor. The singling out of the Virgin's image introduces clarity to the ideological conception of the entire design of the codex; the programme not only acquires the traditional theological interpretation, but it demonstrates its dedication to the celebration of an important saint for the Georgians – assertion of the idea of the special protection of the Georgian land by the Virgin.

The full-page miniatures constitute fairly refined works, not inferior to the best examples of the Constantinople school. Each miniature has an independent and a rather complex genealogy, being copies of some earlier originals. By restoring the old iconographic redaction, the master imparts a fresh ring to it, filling it with new idea content and emotional charge corresponding to the time.

The theological programme of the full-page miniatures, with its depth of interpretation, complexity of theological thoughts and their consistent development and statement, is perfected by deepening the theological content of the inserted miniatures. It is a peculiar theological commentary on the entire Gospel in pictorial images.

A structural analysis of the manuscript shows that in distributing the picture-icon miniatures the Georgian master paid special attention to the creation of a single artistic organism – to clear juxtaposition of the text and miniature. To realize this intention he chooses a special system of illustration. The miniatures illustrating the Gospel according to Matthew follow the text consistently, featuring all important episodes. In the other chapters, however, the artist selects and illustrates the episodes, that are not to be found in Matthew. The cycle of subject miniatures in Matthew is common to the entire Gospel. Refusal to repeat subjects already present in the miniatures inserted in the text imparts to these miniatures, too, the form of somewhat independent illustration, which is also common to the entire Gospel. The cycle of illustrations of the Four Gospels contains a full cycle of the subjects of the Gospel: several scenes can also be pointed out (e. g. the *Circumcision*) that are found only in the Mokvi MS among the 13th-century Georgian and Greek MSS. Thus, through juxtaposing the Four Gospels the Mokvi master created a single, comprehensive system of illustrating the text of the Gospel by selecting the main, indispensable compositions for creating a cycle of illustrations. Thereby the artistic unity of the Four Gospels manuscript acquired a more clearly-defined character.

Examination of the Mokvi MS shows that the miniatures – more precisely, the frame for subjects – were formed in parallel to the copying of the text. This is evidenced by the technique of distributing the miniatures in the text, as well as the placement of artistic decorative elements, configuration of the frames of the miniatures,

etc. In order to link the miniature and the text organically the master has recourse to such a rare device, as cutting the corner of the miniature frame to place a margin or initial in it.

The subject miniatures everywhere follow immediately the text selected for illustration. That is why the lower left corner of the miniature houses a capital or initial letter, the latter for its part beginning a new paragraph. The following sequence may be seen here in the principle of distribution of work: the capital letter or initial was executed – even in outline – before painting the miniature: this was preceded by the determination of the size of the miniature.

Miniatures are amenable to exact rendering of verbal description by techniques of painting; they neither add nor take away anything from the text.

In the period of the Palaeologi, along with the creation of a new artistic style the peculiarities and details of early Christian schemes were often restored.

In the subject miniatures, inserted in the text, the Mokvi master consistently explains the theological content and symbolic meaning of the Gospel. To this end he makes use of Eastern or Byzantine iconographic schemes, having been firmly established by the time. However, some subjects of the MS are rare even for Byzantine MSS, e. g. the introduction of the composition of the *Circumcision* (fol. 168v) into the design of the codex. Barefooted apostles, cross-legged posture, white hoods on the heads of the Judeaus, sitting cross-legged, the apostles lacking nimbi, young people always stand behind old men, according to the naive understanding of the ancient times. Adherence to earlier iconographic redactions lead to the emergence of images that bear the mark of Late Classical times: the faces of most apostles are young, without beard or moustache, a young Judas, the Classically refined type of Prochorus, and so on. Moses in the *Transfiguration* (fol. 59v) composition is presented as holding the Tokens of the Covenant or the Ark in his hand, this being a fresh detail in this scene, by the introduction of which the Mokvi master Eprem deepened and enriched the relation to the symbolic image of the Virgin. In his Commentary John of Damascus refers to Mary in the following words: "An animated Ark in which... the incarnate word was placed".

The artistic-decorative design programme of the Mokvi Gospel claims attention not only by the perfect architectonic conceptualization of the MS and the diversity of iconographic recensions, but also by the new content of the artistic-plastic order of the miniatures, introduced by it into Georgian miniature art of the turn of the 13th-14th centuries. The affective and expressive conceptualization of figures and images, naturalness of postures and movements, clear character of colour, and other features point to the development of new trends of style in Georgian miniature painting. These new trends of style developed in the midst of the 12th-13th-cent. Byzantine and Georgian art. The concept of style took final shape close to the year 1300 in the Constantinople art school. The process of renovation of style by gradual accumulation of stylistic features over the 12th-13th centuries appears to have been completed by this time. This new style is known under the name of the Palaeologian revival. In the Mokvi Gospel we are dealing with stylistic features of the period of early Palaeologi.

In the compositional construction of the miniatures one is struck by the tendency towards multiple planes and the illusion of creating spatial depth, which is attained not

only by the arrangement of figures, but also by introducing mountainous and architectural landscapes, and by the awareness of the new role devolving on them in the organization of the compositional scheme. Activation of spatial structure is perceptible as characteristic development of the time. In most of the miniatures the ground is again formed by gold of local colour, which itself is a purely antispacial phenomenon. However, in this case too the artist attempts to deepen space by means of setting form and modelling.

The structures of Mokvi miniatures, without foundations and roofs, palaces and cities with flat walls and towers, do not clutter the background, allowing clear perception of human figures, their movements and gestures. The architectural motifs of the Mokvi compositions – so simple and plain – do not tally with the forms originating in the midst of Palaeologian art. This phenomenon should be accounted for as the master's individuality, who, seeking not to overburden the ground, presents only a symbol of architectural structures, the movements of figures and their gestures acquiring more expressiveness.

The high professional level of the artistic-decorative adornment of the Mokvi MS stems from rich expressive media. By means of diverse potentialities of colour and line the artist strives to imbue his work with great power of influence. He attains this by enhancing the importance of the colour range and diversity of painting modelling. Not a single Greek or Georgian MS of the turn of the 13th-14th centuries gives – in terms of richness – such rare agreement of gold with light clear colours: violet, lilac, blue, light green, grey, pink; as we find in the Mokvi codex miniatures. The majority of colour elements do not stand out for any special appeal, for the abundance of cold tones constitutes one significant characteristic feature of the colour conceptualization of the manuscript miniatures, this resulting from excessive use of white in the treatment of a colour spot. A rich colour palette with exquisite nuances and harmonious matchings is free from overburdening and gaudiness. Gold grounds play a major rôle in the colour tonality of the miniatures, becoming actively engaged in the overall conceptualization of the composition; the mystic-theological meaning of gold is lost and it remains a symbol of light, prompting the environment to action. This light colour – somewhat whitened, muddy tonality – imparts considerable peculiarity to the miniatures. Never in Georgian MSS – either earlier or subsequently – had such power of light and diversity of colours been attained, although some dryness and rigidity of colour does emerge and the beauty of individual colours diminishes.

Presentation of figures in forceful, bold movement constitutes a stylistic peculiarity of Mokvi miniatures. All compositions are charged with dynamism. The attention of the artist is transferred to a flexible contour, to rapid and abrupt white spots and lines. In not a single scene can one find calmly standing frontal figures. Yet all movements are balanced, measured and somewhat slowed down. Movement is not of such an abrupt expressive character, as we find in the mosaics and frescos of Kahrye-Jamee (ca 1215-1221). The expressive movements of the figures of Kahrye-Jamee did not constitute only an individuality of its masters, but they were precisely the trend of development of the Palaeologian art style.

Features of the Palaeologian style manifested themselves mostly in the execution of figures and their images: the figures are distinguished for their small sizes –

they may be said to tend to short stature, with large heads and tender limbs. They lack the elegance characteristic of the 14th-century monuments. The figures are painted lightly with ease. The body is attired in free-flowing garment, never narrowing at the waist; below the waist it either ends in free creases or flowing tail. Despite the small sizes of the faces, by appropriately placing dabs of whitening bulges and shades are intimated. This enabled the master to attain – in some cases – to great psychological expressiveness: the Virgin's face with a sad, tragic accent (fol. 161v, 168v, 169v); to mould Mark's powerful, courageous, volitional face through energetic colour modelling (fol. 105v); attentive listening is stressed in the figure of John the Evangelist (fol. 254v); the latter's figure was doubtless painted through passion for plastic modelling of the body.

The stylistic character of the Mokvi codex miniatures points to the development of a new trends in Georgian miniature art. The new taste is manifested most perfectly in the organization of space and in the manner of execution of figures and faces. The Mokvi master Eprem enriched Georgian miniature art with new artistic techniques.¹

The illustration programme of the Mokvi MS has no parallels in 13th-14th cent. Greek or Georgian MSS specimens – both in selecting subjects for the miniatures by using diverse iconographic redactions and in the principle of the placement of miniatures in the text. All features characteristic of the new style are to be found in the codex, its design acquiring landmark importance in the development of medieval art. In it the compositional schemes and images of the old – 10th-11th cent. – specimens are brought in line with the new approaches of the style. This precisely dated monument may become an invaluable characteristic measure for many specimens of manuscript design.

Master Eprem of the Mokvi Four Gospels, who worked in the so-called Greek manner, may have been trained in some scriptorium of Constantinople, while he copied and illuminated the MS at the Mokvi monastery whose workshop-scriptorium boasted long traditions of one important art school in Old Georgia.

The Georgian master was not devoid of creative thinking and, as shown by a comparative analysis of the miniatures of the codex, while having recourse to the 10th-12th-centuries Constantinople originals, he never produced an exact copy of the specimen: altering the building of the composition by transferring figures and novel interpretation of architectural and landscape backgrounds, artistic treatment of form, the master attains a mood corresponding to the new style. For him the prototype is the indispensable measure, whose somewhat "free" interpretation he gives. In terms of its formal system: composition, drawing, movement, rhythm, dynamics, colour, the Mokvi Gospel belongs to Palaeologian aesthetics, its new plastic language being a predecessor of the mature Palaeologian style. The artistic approaches manifested in the design of the Four Gospels, as a specimen of the initial stage of Palaeologian style, are found in a more characteristic form in the 14th-century art. The entire programme of the design of the codex is marked by a new aesthetic taste. Whatever the Mokvi master takes over from Greek and Georgian MSS, as well as from mural paintings and iconography, is subjected by him to new artistic tasks.

The manuscript is not a mechanical work of a common artisan blindly imitating a specimen. On the contrary, in each miniature he evinces an individual approach to the

artistic task by altering the details, drawing, and colour. Eprem was a clever Georgian master who did not lose his individuality; having mastered the rich Byzantine artistic traditions of manuscript book illumination, he brought them in line with a definite national system of Georgian manuscriptbook design. In selecting subjects he displayed individuality and independence from the Byzantine originals, thereby imparting uniqueness to the Mokvi MS. The contribution of the Four Gospels to the development of Palaeologian style and the national artistic form may be determined by the creation of a whole gallery of individual images – by producing strikingly expressive images of the evangelists.

The Mokvi Gospel is a creation of Georgian culture. At the same time, being as it is a specimen based on Greek originals, the artistic design of the Four Gospels is a first-rate source for the study of Byzantine legacy. It is in this dual character, that the historical and artistic value of the codex lies. The creation of this specimen of unique design in Georgia at the initial stage of development of the new style, which became widespread in the 14th-century Georgian painting, shows that at this stage, too, Georgian painting remained an important national seat of the medieval culture.

გამოყენებული ლიტერატურა

1. აბულაძე ი., ქართული დამწერლობის ნიმუშები. პალეოგრაფიული აღბოძი, თბ., 1949.
2. ალადაშვილი ნ., ქრისტეს ამალღების კომპოზიციები სვანეთის კედლის მხატვრობაში: გ. ჩუბინაშვილის სახ. ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტის XXI სამეცნიერო სესია, თბ., 1995.
3. ალიბეგაშვილი გ., ვოლსკაია, დავით გარეჯის მოხატულობანი: „ძეგლის მეგობარი“, №3, 1964.
4. ალიბეგაშვილი გ., ქართული სამინიატურო და დაზგური მხატვრობა XI საუკუნიდან XIII საუკუნის დასაწყისამდე (წყაროები, განვითარების გზები): ქართული ხელოვნებისადმი მიძღვნილი II საერთაშორისო სიმპოზიუმი, თბ., 1977.
5. ალიბეგაშვილი გ., XI-XIII საუკუნეების ქართული მინიატურა და დაზგური ფერწერა: „საბჭოთა ხელოვნება“, №9, 1978.
6. ალიბეგაშვილი გ., ბიზანტია, ქრისტიანული აღმოსავლეთი და მინიატურული ფერწერის ადგილობრივი მხატვრული ტრადიციების ჩამოყალიბება საქართველოში და სომხეთში: „საბჭოთა ხელოვნება“, №2, 1980
7. ალიბეგაშვილი გ. პალეოლოგოსთა ხანის ხელოვნების ტრადიციები და ადგილობრივი მხატვრული ტენდენციები XIII-XIV სს. ქართულ სამინიატურო ფერწერაში: ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტის XXVII სამეცნიერო სესია, თეზისები. თბ. 1984.
8. ამირანაშვილი შ., უბისი. მასალები ქართული კედლის მხატვრობის ისტორიისათვის, ტფილისი, 1929.
9. ამირანაშვილი შ., ბეჟა ოპიზარი, თბ., 1956.
10. ამირანაშვილი შ., საქართველოდან სხვადასხვა დროს გატანილი სამუზეუმო განძეულობა და მისი დაბრუნება, თბ., 1968.
11. ამირანაშვილი შ., ქართული ხელოვნების ისტორია, თბ., 1971.
12. ამირანაშვილი შ., დამიანე, თბ., 1980.
13. ბარნაველი ს., ჯრუჭის მეორე კოდექსის ორი წარწერა: „საქართველოს სსრ მეცნ. აკადემიის მოამბე“, ტ. XXI, №5, 1958.
14. ბერიძე ვ. სამცხის ხუროთმოძღვრება. XIII-XVI საუკუნეები, თბ., 1955.
15. ბერიძე ვ. ძველი ქართველი ოსტატები, თბ., 1967.
16. ბერიძე ვ. ხობის ტაძრის ისტორიისათვის: „მაცნე“, №2, 1973.
17. ბერიძე ვ. გიორგი ჩუბინაშვილი, ბიბლიოგრაფია, თბ., 1977.
18. ბიბლია, საქართველოს საპატრიარქო, თბ., 1989.
19. ბულია მ. დავით გარეჯის უდაბნოს მონასტრის ხარების ეკლესიის მოხატულობა (XIII საუკუნის II ნახევრის ქართული მონუმენტური მხატვრობის ისტორიიდან): სადისერტაციო მაცნე, თბ. 1993.
20. ბურჭულაძე ნ., „ვედრების“ ხატები უბისიდან (იკონოგრაფიული გამოკვლევა): ქართული ხელოვნებისადმი მიძღვნილი VI საერთაშორისო სიმპოზიუმი, თბ., 1989.
21. ბურჭულაძე ნ., ქართული ხატწერის საგანძურიდან: „საბჭოთა ხელოვნება“, №6, 1989.

22. ბურჭულაძე ნ., უბისის ხატების ერთი ჯგუფის იდეური პროგრამა: „ხელოვნება“, 1990, №2.
23. ბურჭულაძე ნ., ბაბლაკ ლაშხისშვილის ხატები და მათი კავშირი უბისის ტაძრის მოხატულობასთან: სადისერტაციო მაცნე, თბ. 1994.
24. გაფრინდაშვილი გ., ვარძია, ლენინგრადი, 1975.
25. თაყაიშვილი ე., არქეოლოგიური მოგზაურობა სამეგრელოში: „ძველი საქართველო“, ტ. III, თბ., 1913-1914.
26. თაყაიშვილი ე., მარტვილის მონასტერი, თბ., 1993.
27. კაკაბაძე ს., აფხაზეთის კათალიკოსის დიდი იადაგარი: „საისტორიო მოამბე“, II, ტფილისი, 1925.
28. კეკელიძე კ., ქართული ლიტერატურის ისტორია, ტ. I, თბ., 1980.
29. ლაზარიანი ვ., მანუკიანი ს., სტეფანოზ სიუნეცის „ხორანთა თარგმანება და მისი მნიშვნელობა კანონთა ტაბულების შესწავლისათვის: ქართული ხელოვნებისადმი მიძღვნილი, VI საერთაშორისო სიმპოზიუმი. თეზისები, თბ. 1989.
30. ლორთქიფანიძე ი. ნაბახტევის მოხატულობა, თბ. 1973.
31. ლორთქიფანიძე ი. პალეოლოგთა ხელოვნების გავრცელება საქართველოში და მისი შესწავლის თანამედროვე დონე: ქართული ხელოვნებისადმი მიძღვნილი VI საერთაშორისო სიმპოზიუმი, თეზისები, თბ. 1989.
32. ნაჩაბელი კ., სტელის ფრაგმენტი სოფელ საცხენისიდან: „Ars Georgica“ №10, სერია-A, თბ., 1991.
33. მაჭავარიანი ე., ერთი ქართული ოთხთავის (A-26) დათარიღების საკითხისათვის: „პალეოგრაფიული ძიებანი“, I, თბ., 1965.
34. მაჭავარიანი ე., ძველი ქართული ხელნაწერის გაფორმების ზოგიერთი ტერმინის შესახებ: „პალეოგრაფიული ძიებანი“, II, თბ., 1969.
35. მაჭავარიანი ე., ქართული ხელნაწერები თბ., 1970, თბ., 1971.
36. მაჭავარიანი ე., ქართული ხელნაწერების მოხატულობა, თბ., 1990.
37. მაჭავარიანი ე., ასომთავრული დამწერლობის მხატვრული თავისებურებანი ქართული ხელნაწერების მიხედვით (V-XIII): „მრავალთავი“, თბ., 1973.
38. მაჭავარიანი ე., გადამწერი იონა ე. წ. იენაშის ოთხთავის ორნამენტული მორთულობის შემსრულებელი: „ძეგლის მეგობარი“, №36, 1974.
39. მაჭავარიანი ე., გადამწერსა და მხატვარს შორის შრომის განაწილების საკითხისათვის ხელნაწერი წიგნის მხატვრული კომპოზიციის შექმნის დროს: „მრავალთავი“, IV, თბ., 1975.
40. მაჭავარიანი ე., ქართული ხელნაწერი წიგნის დეკორაციული სისტემის განვითარება (XI-XIV სს.): „მრავალთავი“, VIII, თბ., 1980.
41. მაჭავარიანი ე., ათონის ივერიის მონასტერი და X-XI სს. ქართული გაფორმებული ხელნაწერი წიგნი: „საბჭოთა ხელოვნება“, №11, 1980.
42. მაჭავარიანი ე., სამი ქართული ოთხთავის დასურათების პრინციპები (XII-XIV სს.): „საბჭოთა ხელოვნება“, №12, თბ., 1985.
43. მაჭავარიანი ე., XI-XIV საუკუნეების ქართული ოთხთავების დეკორაციული მორთულობის სისტემა, სადოქტორო დისერტაცია, ხელნაწერი. თბ. 1987.
44. მენაბდე ლ., ძველი ქართული მწერლობის კერები, I, თბ., 1962, II, თბ., 1980.
45. მეტრეველი ე., მასალები იერუსალიმის ქართული კოლონიის ისტორიისათვის XI-XVII სს., თბ., 1962.

46. მეფისაშვილი რ., ვირსალაძე თ., გელათი. არქიტექტურა, მოზაიკა, ფრესკა, თბ., 1982.
47. მიქაძე გ., ფილოლოგიური ძიებანი: „სსსრ მეც. აკადემიის საზოგადოებრივ მეცნიერებათა განყოფილების მოამბე“, №4, 1963.
48. ნინიძე დ., ლიხთიქითის „მეფეთა“ ისტორია XIV საუკუნეში: „თბილისის უნივერსიტეტის შრომები“, თბ., 1996.
49. პუცკო ვ., ლარგვისის ოთხთავის მინიატურები ა. ვ. ზენეგოროდსკის კოლექციიდან. იდენტიფიკაციის ცდა, ქართული ხელოვნებისადმი მიძღვნილი VI საერთაშორისო სიმპოზიუმი, თეზისები, თბ. 1989.
50. ჟამთააღმწერელი, ქართლის ცხოვრება, II, თბ., 1959.
51. ჟორდანიას თ., ქრონიკები და სხვა მასალა საქართველოს ისტორიისა და მწერლობისა, II, ტფ., 1897.
52. საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმის ძველ ხელნაწერთა საცავების გზამკვლევი, თბ., 1952.
53. საყვარელიძე თ., ალიბეგაშვილი გ., ქართული ჭედური და ფერწერული ხატები, თბ., 1980.
54. საყვარელიძე თ., XIV-XIX საუკუნეების ქართული ოქრომჭედლობა, თბ., 1987.
55. სამინსკი ა., დაკარგული კონსტანტინოპოლური ხელნაწერის პროვინციული ასლი. ქართული ხელოვნებისადმი მიძღვნილი VI საერთაშორისო სიმპოზიუმი, თეზისები, თბ. 1989.
56. ჭილაგავა ვ., XI საუკუნის ქართველი მწიგნობარი ბასილი თორელ-ყოფილი და მისი ანდერძი: „მრავალთავი“, XV, თბ., 1989.
57. სიმონიშვილი ნ., ქრისტეს სასწაულთა სცენები ყინწვისის ღვთისმშობლის ეკლესიის მოხატულობაში: „ხელოვნება“, №8, თბ., 1990.
58. სიმონიშვილი ნ. ყინწვისის ღვთისმშობლის ეკლესიის მოხატულობა: საღის-ერთაცაო მაცნე, თბ. 1994.
59. სურგულაძე თ., საწერი მასალის აღმნიშვნელი სახელები: „მაცნე“, №3, 1972.
60. სხირტლაძე ზ., ისტორიულ პირთა პორტრეტები გარეჯის მრავალმთის ქოლავირის მონასტერში, თბ. 2000.
61. ფირალიშვილი თ., ყინწვისის მოხატულობა და ქართული რენესანსის საკითხები: „საბჭოთა ხელოვნება“, №4, 1976.
62. ფირალიშვილი თ., ყინწვისი, თბ., 1979.
63. ქართლის ცხოვრება, ს. ყაუხჩიშვილის გამოცემა, ტ. I, თბ., 1955; ტ. II, თბ., 1959.
64. ქართლის ცხოვრება, ტ. IV, ბატონიშვილი ვახუშტი, აღწერა სამეფოსა საქართველოსა, თბ., 1973.
65. ქართული ენის განმარტებითი ლექსიკონი, თბ., 1986.
66. ქართული ოთხთავის ორი ბოლო რედაქცია, ტექსტი გამოსცა და გამოკვლევა დაურთო ივ. იმნაიშვილმა, თბ., 1979.
67. ქაჯაია ლ., ორი ტექნიკური ნიშანი: „პალეოგრაფიული მოამბე“, ტ. II, თბ., 1969.
68. ქელიძე მ., „ვეფხისტყაოსნის“ დასურათების ისტორიისათვის, თბ., 1960.
69. ქორიძე თ., ბიჭვინთის ღვთისმშობლის ხატი: „თბილისის უნივერსიტეტის შრომები“, 321, თბ., 1996.

70. ქუთაისის სახელმწიფო ისტორიულ-ეთნოგრაფიული მუზეუმი, ხელნაწერთა აღწერილობა, შედგენილი და დასაბუჯდად მომზადებული ე. ნიკოლაძის მიერ, ტ. I, თბ., 1953; ტ. II, თბ., 1964.
71. ყაუხჩიშვილი თ., ბერძნული წარწერები საქართველოში, თბ., 1954.
72. ყენია რ., ხაზულის ღვთისმშობლის ხატის კარედის მოჭედილობა, თბ., 1972.
73. შანიძე ა., ლიტერატურული ცნობა ახლად აღმოჩენილი უძველესი ქართული ტექსტების შესახებ მეთერთმეტე საუკუნის მწერლობაში: „თხზულე-ბანი“, I, თბ., 1957.
74. შერვაშიძე ლ., ქუთაისის 115 და ლენინგრადის 01-58 ხელნაწერების მინიატურები: „საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის მოამბე“, ტ. XIV, თბ., 1953.
75. ჩოფიკაშვილი ნ., ქართული კოსტუმი (VI-XIV სს.), თბ., 1964.
76. ჩუბინაშვილი გ., 937 წ. ჯვარი იშხნიდან: „საქართველოს მუზეუმის მოამბე“, VI, 1931.
77. ჩუბინაშვილი გ., ქართული ხელოვნების ისტორია, ტ. I, თბ., 1936.
78. წმ. იოანე ოქროპირის განმარტება იოანეს სახარებისა, I-II, თბ., 1993.
79. ჭვიშვილი გ., XIV საუკუნის მხატვრობის აღმოჩენა და კონსერვაცია შოქვის ღვთისმშობლის ეკლესიაში: ქართული ხელოვნებისადმი მიძღვნილი VI საერთაშორისო სიმპოზიუმი, თეზისები, თბ. 1989.
80. ჭიჭინაძე ი., ათონის ივერთა მონასტრის ქართული ხელნაწერების მხატვრული გაფორმების ელემენტები: კრებული „ივირონი-1000“, თბ., 1983.
81. ჭიჭინაძე ი., მოქვის სახარების ზოგი იკონოგრაფიული თავისებურების შესახებ (მირქვის კომპოზიცია): „თბილისის უნივერსიტეტის შრომები“, 243. თბ., 1983.
82. ჭიჭინაძე ი., სორის მოხატულობა, თბ., 1985.
83. ჭიჭინაძე ი., სხალთის ეკლესიის მოხატულობა: „ჭოროხი“, №6, ბათუმი, 1986.
84. ჭიჭინაძე ი., სხალთის ეკლესიის ფრესკები: „ძეგლის მეგობარი“, №2, თბ., 1987.
85. ჭიჭინაძე ი. მოქვის ოთხთავის მინიატურების ზოგიერთი იკონოგრაფიული თავისებურების შესახებ: ქართული ხელოვნებისადმი მიძღვნილი VI საერთაშორისო სიმპოზიუმი. თეზისები, თბ. 1989.
86. ჭიჭინაძე ი., 1060 წლის ქართული სახარება: „ძეგლის მეგობარი“, №2, 1989.
87. ჭიჭინაძე ი. პალეოლოგოსთა ხანის ხელოვნება და ქართული მინიატურა (XIII-XIV სს მოგნა). გ. ჩუბინაშვილის სახ. ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტი XXII სამეცნიერო სესია მიძღვნილი გ. ჩუბინაშვილის ხსოვნისადმი თეზისები, თბ., 1997.
88. ჭიჭინაძე ი., მოქვის ოთხთავის მინიატურების მხატვრული თავისებურებანი: „თბილისის უნივერსიტეტის შრომები“, 326, თბ., 1998.
89. ჭიჭინაძე ი., „ქრისტეს გენეალოგიის“ კომპოზიცია ქართულ მინიატურაში: „ძეგლის მეგობარი“, №3 (102), 1998.
90. ჭიჭინაძე ი., მოქვის სახარების ოსტატები: „თბილისის უნივერსიტეტის შრომები“, 328, თბ., 1999.

91. ჭიჭინაძე ი., შუა საუკუნეების ხელნაწერი წიგნის ილუსტრაციის ეკონომიკური წყაროების საკითხისათვის: ხელოვნების ისტორიისა და თეორიის კათედრის სამეცნიერო შრომების კრებული, თბ., 2000.
92. ჭიჭინაძე ი., განკურნებათა სასწაულის ციკლი მოქვის სახარებიდან: ხელოვნების ისტორიისა და თეორიის კათედრის სამეცნიერო შრომების კრებული, 2, თბ., 2001.
93. ჭიჭინაძე ი., მოქვის მინიატურების ადგილი პალეოლოგოსთა ხანის ხელოვნების განვითარებაში: ხელოვნების ისტორიისა და თეორიის კათედრის სამეცნიერო შრომების კრებული, 3, თბ., 2001.
94. ჭიჭინაძე ნ. მაცხოვრის ვნებათა ციკლის ამსახველი ხატი: გ. ჩუბინაშვილის სახელობის ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტის XXXI სამეცნიერო სესია, თეზისები, თბ. 1995.
95. ჭიჭინაძე ს., ათონის ქართული კულტურის კერის ისტორიისათვის (ათონური ოთხთავი): „ლიტერატურის მატრიანე“, თბ., 1985.
96. ხელნაწერთა ინსტიტუტის ქართულ ხელნაწერთა აღწერილობა ახალი (Q) კოლექციისა, II, თბ., 1958.
97. ხუსკივაძე ი., ქართული საერო მინიატურა XVI-XVIII სს., თბ., 1976.
98. ხუციშვილი გ., საფარის კედლის მოხატულობა, თბ., 1985.
99. ჯავახიშვილი ივ., ქართული პალეოგრაფია, თბ., 1924.
100. ჯავახიშვილი ივ., ქართველი ერის ისტორია, III, თბ., 1966.
101. ჯავახიშვილი ივ., შოთა რუსთაველის ეპოქის მატერიალური კულტურა, თბ., 1938.
102. ჯავახიშვილი ივ., ავეჯი ძველი ქართული ფრესკებისა, მინიატურებისა და ჭედურ ხელოვნებაში, თბ., 1941.
103. Абрамович Д., Сведения о приобретениях Отделения рукописей в 1913.: „Сборник Российской Публичной библиотеки“, т. 1, вып. 1, Пгр., 1920.
104. Аверинцев С., Золото в системе символов в древневизантийской культуре: „Византия, Южные славяне и Древняя Русь, Западная Европа“, Москва, 1973.
105. Айналов Д., Эллинистические основы византийского искусства, СПб., 1890.
106. Айналов Д., Византийская живопись XIV века, Петроград, 1917.
107. Акопян Г., Армянская миниатюра Васпуракана, Ереван, 1979.
108. Аладашвили Н., Алибегашвили Г., Вольская А., Росписи художника Тевдоре в Верхней Сванетии, Тб., 1966.
109. Аладашвили Н., Алибегашвили Г., Вольская А., Живописная школа Сванетии, Тб., 1983.
110. Аладашвили Н., Монументальная скульптура Грузии, Москва, 1977.
111. Алибегашвили Г., Памятники станковой живописи из Верхней Сванетии: „Средневековое искусство. Русь. Грузия“, М., 1978.
112. Алибегашвили Г., Светский портрет грузинской средневековой монументальной живописи, Тб., 1979.
113. Алибегашвили Г., Иллюстрации двух астрономических трактатов: „საქართველოს სსრ მეცნ. აკადემიის მოამბე“, ტ. XXII. №6. 1956.

114. Алибегашвили Г., Художественный принцип иллюстрирования грузинской рукописной книги. XI-нач. XIII вв., Тб., 1973.
115. Алибегашвили Г., Миниатюры сборника слов Григория Богослова: „Ars Georgica“, т. 7, Тб., 1971.
116. Алибегашвили Г., Миниатюра и станковая живопись Грузии XI-нач. XIII вв. (истоки и пути развития): II Международный симпозиум по грузинскому искусству, Тб., 1977.
117. Алибегашвили Г., Византия, Христианский Восток и формирование местных художественных традиций в средневековой миниатюрной живописи Грузии и Армении: II Международный симпозиум по армянскому искусству в Ереване, сб. докладов, т. 4, 1978.
118. Алибегашвили Г., Византия, Христианский Восток и некоторые особенности местных художественных традиций в миниатюрной живописи средневековой Грузии: XVIII конгресс византинистов, I, М., 1991; „Византиноведческие этюды“, Тб., 1991.
119. Алибегашвили Г., Символика и тема светского портрета в грузинской средневековой скульптуре: „Ars Georgica“, серия А, 10, Тб., 1991.
120. Алибегашвили Г., Вновь открытый памятник грузинского иконописного искусства: „Ars Georgica“, т. 10, серия А, Тб., 1987.
121. Алибегашвили Г., Этапы развития средневековой грузинской миниатюрной живописи: IV Международный симпозиум по грузинскому искусству, Тб., 1983.
122. Алпатов М., Икона „Сретения“ из иконостаса Троицкого Собора Троице-Сергиевой Лавры (К изучению художественного образа в древнерусской живописи): „Труды отдела древнерусской литературы“, № 14, 1958.
123. Алпатов М., Андрей Рублев, Москва, 1972.
124. Алпатов М., Фрески церкви Успения на Волотовом поле, Москва, 1977.
125. Амиранашвили Ш., История грузинской монументальной живописи, т. I, Тб., 1957.
126. Амиранашвили Ш., Грузинская миниатюра, М., 1966.
127. Амиранашвили Ш., Андрей Рублев и его эпоха, М., 1971.
128. Бабич Г., О преполовлении праздника: „Зограф“, №7, Београд, 1976.
129. Балабаев Н.Б Ландшафтные мотивы в палеологовской живописи, мифология, истоки, эволюция: XVIII Международный конгресс византинистов, Резюме сообщений, I, М., 1991.
130. Банк А., Труды по византийскому искусству в DOP, 1956-1961: „Византийский временник“, XIX, 1961.
131. Банк А., Византийское искусство в собраниях Советского Союза, Ленинград-Москва, 1967.
132. Библейская энциклопедия. Труд и издание Архимандрита Никифора, М., Терра, 1990.

133. Бурчуладзе Н., Ансамбль памятников в грузинской станковой и монументальной живописи XIV в. из Убиси: XVIII Международный конгресс византинистов. Резюме сообщений, т. I, М., 1991.
134. Бушхаузен Х., Анахронистические тенденции в декоре Эчмиадзинского Евангелия: IV Международный симпозиум по грузинскому искусству, Тб., 1983.
135. Бушхаузен Х., Литургические основы схемы иллюстраций Эчмиадзинского Евангелия: IV Международный симпозиум по грузинскому искусству, Тб., 1983.
136. Бычков В., Эстетическое значение в восточно-христианском искусстве: „Вопросы истории и теории эстетики“, М., 1975.
137. Бычков В., Об эстетической значимости восточно-христианского искусства: IV Международный симпозиум по грузинскому искусству, Тб., 1983.
138. Бычков В., Феномен искусства в византийской культуре. Резюме сообщений: XVIII Международный конгресс византинистов, I, М., 1991.
139. Вздорнов Г., Миниатюра из Евангелия попа Домки и черты восточно-христианского искусства в новгородской живописи XI-XII вв.: „Древнерусское искусство. Художественная культура Новгорода“, М., 1968.
140. Вздорнов Г., Из истории искусства русской рукописной книги XIV в.: „Древнерусское искусство. Рукописная книга“, 1, М., 1972.
141. Вздорнов Г., Исследование о Киевской псалтыри, М., 1978.
142. Вздорнов Г., Искусство книги в Древней Руси. Рукописная книга Северо-Восточной Руси XII-нач. XV вв., М., 1980.
143. Вздорнов Г., Волоотово. Фрески церкви Успения на Волоотовском поле близ Новгорода, М., 1989.
144. Вирсаладзе Т., Роспись художника Микаела Маглакели в Мацхвариши: „Ars Georgica“, т. 4, Тб., 1955.
145. Вирсаладзе Т., Фресковая роспись церкви Архангелов села Земо-Крихи: „Ars Georgica“, т. 6, серия А, Тб., 1963.
146. Вирсаладзе Т., Роспись Иерусалимского Крестового монастыря и портрет Шота Руставели, Тб., 1973.
147. Вирсаладзе Т., Основные этапы развития грузинской средневековой монументальной живописи: II Международный симпозиум по грузинскому искусству, Тб., 1977.
148. Вирсаладзе Т., Роспись Атенского Сиона, Тб., 1984.
149. Вклад болгарского народа в мировую сокровищницу культуры, София, 1968.
150. Волков Н., Цвет в живописи, М., 1965.
151. Вольская А., Росписи средневековых трапезных Грузии, Тб., 1974.
152. Вольская А., Гареджийская живописная школа. Росписи Берутбани: „Средневековое искусство. Русь. Грузия“, М., 1978.

153. Вольская А., Роспись пещерных монастырей Давид-Гареджи: კრებულში „გარეჯი“, კახეთის არქეოლოგიური ექსპედიციის შრომები, VII, თბ., 1988.
154. Вольская А., Изображение Богоматери „Умиление“ в грузинском средневековом искусстве (X-нач. XIII вв.): „Ars Georgica“, т. 10, серия А, Тб., 1991.
155. Гордеев Д., Миниатюры грузинских лицевых рукописей Сионского Древлехранилища в Тифлисе: „Ars“, N2-3, 1918.
156. Гордеев Д., Выходной лист Евхология „грекофильской“ редакции писца Василия Малушис-дзе: „Куранты“, № 3-4, Тифлис, 1919.
157. Гордеев Д., Несколько слов о лицевом списке Иосеб-Зилиханиани библиотеки Общества распространения грамотности среди грузинского населения: „Фантастический кабачок“. Сборник в честь С. Г. Мельниковой, Тифлис, 1919.
158. Гордеев Д., Иллюстрации к поэме Шота Руставели: „Феникс“, №1, Тифлис, 1919.
159. Грабарь А., Иконографическая схема Пятидесятницы: „Seminarium Kondakovianum“, Прага, 1928.
160. Грабарь А., Андрей Рублев., Вопросы реставрации, I, М., 1926.
161. Грабарь А., Андрей Рублев. Очерки творчества художника по данным реставрационных работ 1918-1925 гг.: „О древнерусском искусстве“, М., 1966.
162. Гусева Г., К вопросу об иконографической общности средневековых памятников Грузии: IV Международный симпозиум по грузинскому искусству, Тб., 1983.
163. Данилова И., От средних веков до Возрождения, М., 1975.
164. Дворжак М., История итальянского искусства в эпоху Возрождения, т. I, М., 1978.
165. Девдариани Ф., Миниатюры Анчисхатского Гулани, Тб., 1990.
166. Декоративное искусство средневековой Армении., Ленинград, 1971.
167. Джурич В., Портреты в изображениях рождественских стихар: „Византия, Южные Славяне и Древняя Русь, Западная Европа“, М., 1973.
168. Драмбян И., Корхмазян Э., Художественные сокровища Матенадарана, М., 1976.
169. Драмбян И., Торос Рослин, Ереван, 2000.
170. Дурново Л., Краткая история древнеармянской живописи, Ереван, 1957.
171. Дурново Л., Армянская миниатюра, Ереван, 1969.
172. Дюфрен С., Свеча в сцене Сретения в грузинском искусстве: IV Международный симпозиум по грузинскому искусству, Тб., 1983.
173. Евсева Л., Роспись XIV в. в соборе монастыря Зарзма: II

- Международный симпозиум по грузинскому искусству, Тб., 1977.
174. Евсева Л., Греко-грузинская рукопись из собраний Гос. Публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина: „Древнерусское искусство. Рукописная книга“, 3, М., 1983.
 175. Евсева Л., Афонская книга образцов XV века. О методе работы и моделях средневекового художника, М., 1998.
 176. Ерминия или наставление в живописном искусстве, составленное иеромонахом и живописцем Дионисием Фурнаграфитом: „Труды Киевской духовной Академии“, № 12, Киев, 1868.
 177. Живкова Л., Четвероевангелисто на царь Иван-Александр, София, 1980.
 178. Жордания Ф., Описание рукописей Тифлисского церковного музея Карталино-Кахетинского духовенства, кн. I., Тифлис, 1903.
 179. Жуковская Л., Связь изучения изобразительных средств и текстологии памятника: „Древнерусское искусство. Рукописная книга“, 2, М., 1974.
 180. Закарян Л., Взаимосвязи сирийской и армянской книжной живописи XIII-XIV вв.: II Международный симпозиум по армянскому искусству, Ереван., 1978.
 181. Измайлова Т., Армянская миниатюра XI в., М., 1979.
 182. Измайлова Т., Армянское Евангелие 1113 г.: „Восточное Средиземноморье и Кавказ IV-XIV вв.“, Л., 1988.
 183. Ильина Т., Декоративное оформление древнерусских книг. Новгород и Псков, XII-XV вв., Л., 1978.
 184. Иосебидзе Дж., Роспись Ачи, Тб., 1989.
 185. Искусство Византии в собраниях СССР. 1, 2, 3., М., 1977.
 186. История Византии, т. I, II, III., М., 1972.
 187. Казанский П., Лука евангелист как иконописец: „Древние труды МАО“, т. II, вып. I., М., 1870.
 188. Казарян В., Содержание средневековых текстов „Толкований хоранов“: IV Международный симпозиум по армянскому искусству, Ереван, 1985.
 189. Кахрие-Джами. Альбом к XI тому: „Известия Русского Археологического Института в Константинополе“, Мюнхен, 1906.
 190. Кирпичников А., Успение Богородицы в легенде и в искусстве: „Труды VI Археологического съезда в Одессе 1884 г.“, т. II, Одесса, 1888.
 191. Кирпичников А., Этюды по иконографии рождества Христова, СПб., 1894.
 192. Кирпичников А., Вознесение Христа: „Труды VI Археологического съезда в Одессе 1884 г.“, I-III, Одесса, 1887.
 193. Кондаков Н., История византийского искусства и иконографии по миниатюрам греческих рукописей, Одесса, 1876.
 194. Кондаков Н., Миниатюры греческой рукописной Псалтыри IX

- в. из собрания А. И. Хлудова: „Древности. Труды МАО“, т. VIII, кн. 3, М., 1878.
195. Кондаков Н., Бакрадзе Д., Описание памятников древности в некоторых храмах и монастырях Грузии, СПб., 1890.
 196. Кондаков Н., Памятники христианского искусства на Афоне, СПб., 1902.
 197. Кондаков Н., Иконография Богоматери и связи греческой и русской иконописи с итальянской живописью раннего Возрождения, СПб., 1911.
 198. Кондаков Н., Иконография Богоматери, т. I, II, СПб., 1914; М., 1998.
 199. Корхмазян Э., К вопросу об отражении традиций палеологовской живописи в армянской миниатюре нач. XIV в.: XVIII Международный конгресс византинистов, I, М., 1991.
 200. Лазарев В., К вопросу о „греческой манере“ итало-греческой и итало-критской школ живописи (Против фальсификации истории поздней византийской живописи): „Ежегодник Института истории искусств АН СССР“, 1952.
 201. Лазарев В., Ковалевская роспись и проблема южнославянских связей в русской живописи XIV в.: „Русская средневековая живопись“, М., 1970.
 202. Лазарев В., Об одной новгородской иконе и ереси антитринитариев: „Русская средневековая живопись“, М., 1970.
 203. Лазарев В., О некоторых проблемах в изучении древнерусского искусства: „Русская средневековая живопись“, М., 1970.
 204. Лазарев В., Византийские иконы XIV-XV вв.: „Византийская живопись“, М., 1971.
 205. Лазарев В., Живопись XI-XII вв. в Македонии: „Византийская живопись“, М., 1971.
 206. Лазарев В., Константинополь и национальные школы в свете новых открытий: „Византийская живопись“, М., 1971.
 207. Лазарев В., Никодим Павлович Кондаков: „Византийская живопись“, М., 1971.
 208. Лазарев В., Новые памятники византийской живописи XIV в. Высоцкий чин: „Византийская живопись“, М., 1971.
 209. Лазарев В., Новый памятник константинопольской миниатюры XIII в.: „Византийская живопись“, М., 1971.
 210. Лазарев В., Этюды по иконографии Богоматери: „Византийская живопись“, М., 1971.
 211. Лазарев В., Фрески Кастельсеприо: „Византийская живопись“, М., 1971.
 212. Лазарев В., Выступление на XIV Международном конгрессе византинистов по докладу М. Хадзидакиса о живописи XIV в.: „Византийское и древнерусское искусство“, М., 1978.
 213. Лазарев В., Мозаика Софии Киевской., М., 1960.

214. Лазарев В., История византийской живописи, М., 1986.
215. Лазарев В., Византийская икона комниновской эпохи: „Византийское и древнерусское искусство“, М., 1978.
216. Лазарев В., Фрески Софии Киевской: „Византийское и древнерусское искусство“, М., 1978.
217. Лазарев В., Васильевские врата 1336г.: „Русская средневековая живопись“, М., 1970.
218. Лидов А., Византийские иконы Синая, Москва-Афины, 1999.
219. Лихачев Н., Историческое значение итало-греческой иконописи. Изображение Богоматери в произведениях итало-греческих иконописцев и их влияние на композиции некоторых прославленных русских икон, СПб., 1911.
220. Лихачева В., Четвероевангелие XI в. в собрании Ленинградской Публичной библиотеки: „Византийский временник“, XIX, 1961.
221. Лихачева В., Иконографический канон и стиль палеологовской живописи: Автореферат, канд. диссертации, Л., 1965.
222. Лихачева В., Искусство книги. Константинополь, XI в., М., 1976.
223. Лихачева В., Византийская миниатюра, М., 1977.
224. Лихачева В., Искусство книжной графики Византии: Автореферат, Л., 1977.
225. Лихачева В., Художественное оформление менология грузинскими художниками конца XIV столетия: II Международный симпозиум по грузинскому искусству, Тб., 1977.
226. Лихачева В., Искусство Византии IV-XV вв., Л., 1980.
227. Лордкипанидзе И., О некоторых художественных особенностях росписи в Убиси: IV Межд. симпозиум по грузинскому искусству, Тб., 1983.
228. Лордкипанидзе И., Роспись придела Вамеха Дадиани в Хоби: „Средневековое искусство, Русь, Грузия“, М., 1978.
229. Лордкипанидзе И., Роспись в Цаленджиха, Тб., 1992.
230. Макарова Т., Симметрия в растительном орнаменте Древней Руси: „Древняя Русь и славяне“, М., 1978.
231. Малицкий Н., Черты палестинской и восточной иконографии в византийской псалтыри с иллюстрациями на полях типа Хлудовской: „Seminarium Kondakovianum“, Прага, 1927.
232. Мачавариани Е., Декоративное украшение Ванской рукописи: „Известия Института рукописей им. акад. К. Кекелидзе“, II, Тб., 1960.
233. Мачавариани Е., Вновь выявленная параллель Ванской рукописи: „Известия Института рукописей им. акад. К. Кекелидзе“, III, Тб., 1961.
234. Мачавариани Е., Декоративное убранство Лабскалдской рукописи: „Известия Института рукописей им. акад. К. Кекелидзе“, V, Тб., 1963.

235. Мачавариани Е., Группа грузинских украшенных рукописей первой трети XI века, принадлежащая Константинопольской художественной школе: II Международный симпозиум по грузинскому искусству, Тб., 1977.
236. Мачавариани Е., Изображения сюжетных инициалов в грузинских средневековых рукописях и их прототипы: IV Международный симпозиум по грузинскому искусству, Тб., 1983.
237. Мачавариани Е., Фронтисписи грузинских художественных рукописей IX-XIII вв.: „მრავალთავი“, XI, თბ., 1985.
238. Мачавариани Е., Художественная интерпретация креста на выходных листах средневековых грузинских и армянских рукописей: IV Международный симпозиум по армянскому искусству, Ереван, 1985.
239. Мачавариани Е., Система декоративного убранства грузинских четвероглавов XI-XIV вв., Автореферат, Тб., 1987.
240. Метьюс Томас Ф., Евангельская иконография в Великой Армении: IV Международный симпозиум по армянскому искусству, Ереван, 1985.
241. Мижовић П., Менолог, Београд, 1973.
242. Мижовић П., Грузинское менологи с XI по XIV вв.: „Зограф“, №8, 1977.
243. Милькович-Пепек П., Дело на зографите Михаило и Еутихиј, Скопје, 1967.
244. Мирковић Л., Иконографске студије Матица српска, Нови Сад, 1974.
245. Мокрецова И., Новые данные о миниатюрах Евангелия греч. 101, Гос. Публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина в Ленинграде: „Византийский временник“, 33, 1978.
246. Мокрецова И., О некоторых особенностях миниатюр Никомидийского Евангелия: „Древнерусское искусство. Рукописная книга“, 3, М., 1983.
247. Мысливец И., Происхождение „Деисуса“: „Византия, Южные славяне и Древняя Русь, Западная Европа“, М., 1973.
248. Окунев Н., О грузино-греческой рукописи с миниатюрами: „Христианский Восток“, т. I-II, СПб., 1912.
249. Окунев Н., Столпы святого Георгия: „Seminarium Kondakovianum“, Прага, 1927.
250. Орнаменты армянских рукописей, Составитель Л. Дурново, вступительная статья М. Саргсяна, Ереван, 1978.
251. Павловский А., К вопросу об изображениях евангелистов: „Записки Императорского Археологического общества“, т. VII, новая серия, СПб., 1894.
252. Павлуцкий Г., О происхождении и развитии византийского искусства: Актовая речь, произнесенная 26 января 1914 г. Киев, 1914.

253. Пайкова А., Четвероевангелие Раббули (VI в.) как источник по истории раннехристианского искусства: „Палестинский сборник“, вып. 29(92), Л., 1987.
254. Панайотова Д., Стенные росписи в Бояне – шедевр XIII века, София, 1966.
255. Панайотова Д., Болгарская монументальная живопись XIV века, София, 1966.
256. Петров Н., О миниатюрах греческого Никомидийского Евангелия XIII в. в сравнении с миниатюрами Евангелия Гелатского монастыря XI в.: „Труды V Археологического съезда в Тифлисе 1881 года“, М., 1887.
257. Петров Н., Миниатюры и заставки в греческом Евангелии XIII в.: „Искусство“, №3, Киев, 1911.
258. Плугин В., Андрей Рублев „Воскрешение Лазаря“: „Византия, Южные славяне, Древняя Русь, Западная Европа“, М., 1973.
259. Подобедова О., Некоторые проблемы изучения рукописной книги: „Древнерусское искусство. Рукописная книга“, 1, М., 1972.
260. Подобедова О., Программа декора Гелатского Евангелия как отражение идейных движений второй половины XII в.: II Международный симпозиум по грузинскому искусству, Тб., 1977.
261. Подобедова О., Цикл миниатюр во весь лист в грузинских четвероглавах IX-XIV вв.: IV Международный симпозиум по грузинскому искусству, Тб., 1983.
262. Покровский Н., Миниатюры Евангелия Гелатского монастыря XII в.: „Записки Русского Археологического общества“, IV, СПб., 1887.
263. Покровский Н., Стенные росписи в древних храмах греческих и русских, М., 1890.
264. Покровский Н., Благовещение Пресвятой Богородицы в памятниках иконографии, преимущественно византийской и русской, СПб., 1891.
265. Покровский Н., Евангелие в памятниках иконографии, преимущественно византийских и русских: „Труды VIII Археологического съезда в Москве в 1890 г.“ М., 1892.
266. Покровский Н., Синайский иконописный подлинник: „Памятники древней письменности“, СХIII, вып. II, СПб., 1896.
267. Покровский Н., Очерки памятников христианской иконографии и искусства, СПб., 1890.
268. Покровский Н., Памятники христианской иконографии и искусства, СПб., 1910.
269. Попов Г., Тверская живопись XIV в. и палеологовский стиль: „Средневековое искусство. Русь, Грузия“, М., 1978.
270. Попова О., Икона Спаса из Успенского собора Московского

- Кремля: „Древнерусское искусство. Зарубежные связи“, М., 1975.
271. Попова О., Галицко-Волынские миниатюры раннего XIII в. (К вопросу о взаимоотношении русского и византийского искусства): „Древнерусское искусство. Художественная культура домонгольской Руси“, М., 1972.
 272. Попова О., Новгородская миниатюра раннего XIV в. и ее связь с палеологовым искусством: „Древнерусское искусство. Рукописная книга“, 1, М., 1972.
 273. Попова О., Новгородская живопись раннего XIV в. и палеологовское искусство: „Византия, Южные славяне и Древняя Русь, Западная Европа“, М., 1973.
 274. Попова О., Искусство Новгорода и Москвы первой половины XIV в. Его связи с Византией, М., 1980.
 275. Попова О., Аскеза и Преображение. Образы византийского и русского искусства XIV века, Milano, 1996.
 276. Привалова Е., Вардзия, Тб., 1982.
 277. Привалова Е., Павниси, Тб., 1977.
 278. Привалова Е., Роспись храма в Тимотесубани: „Средневековое искусство. Русь. Грузия“, М., 1978.
 279. Привалова Е., Роспись Тимотесубани. Исследование по истории грузинской средневековой монументальной живописи, Тб., 1980.
 280. Привалова Е., Роспись церкви „Вознесения“ — „Амаглеба“ в Озаани: „Ars Georgica“, т. 9, Тб., 1987.
 281. Привалова Е., Некоторые особенности грузинских росписей рубежа XII-XIII вв.: „Ars Georgica“, т. 10, серия А, Тб., 1991.
 282. Привалова Е., Новые данные о Бетании: IV Международный симпозиум по грузинскому искусству, Тб., 1983.
 283. Протасова Т., Византийский орнамент: „Древнерусское искусство. Рукописная книга“, 2, 1974.
 284. Пуцко В., Два фрагмента константинопольских лицевых рукописей третьей четверти XI в. из собрания ГПб: „Византийский временник“, XXXI, 1971.
 285. Пуцко В., Трапезунтская рукопись 1329 года с грузинской миниатюрой: „თბილისის უნივერსიტეტის შრომები“, 243, 1983.
 286. Радојчић С., Старо српско сликарство, Београд, 1966.
 287. Редин Е., Миниатюры апокрифического арабского Евангелия детства Христа Лаврецианской библиотеки во Флоренции: „Записки Императорского Русского Археологического общества“, т. VII, вып. I и II, новая серия, СПб., 1894.
 288. Редин Е., Мозаики Равеннской церкви, СПб., 1896.
 289. Редин Е., Сирийские рукописи с миниатюрами в Парижской Национальной библиотеке и в Британском музее, М., 1886.
 290. Розанова Н., К вопросу об изображении художника в древне-

- русском искусстве: „Государственная Третьяковская галерея, материалы и исследования“, Л., 1983.
291. Рчеулишвили Л., Купольная архитектура VIII-X веков в Абхазии, Тб., 1988.
 292. Саминский А., Мастерская грузинской и греческой книги в Константинополе XII-нач. XIII вв.: „Музей“, № 10, М., 1989.
 293. Сарабьянов Д., К вопросу о взаимоотношениях древнерусского и византийского искусства, М., 1955.
 294. Смирнова Е., Миниатюры двух новгородских рукописей: „Древнерусское искусство. Рукописная книга“, 3, М., 1983.
 295. Стасов В., Славянский и восточный орнамент по рукописям древнего и нового времени, СПб., 1887.
 296. Сычев Н., Инструкция для описания миниатюр, М., 1922.
 297. Такайшвили Е., Пархальское четвероевангелие: МАК, XII, М., 1909.
 298. Такайшвили Е., Адишское евангелие: МАК, XIV, М., 1916.
 299. Такайшвили Е., Евангелие церкви в Лабечина: „Прометей“, № 1, Тб., 1918.
 300. Татич-Джурич М., „Вева Ельпис“ символ, встречающийся в византийском, грузинском и славянском искусстве: II Международный симпозиум по грузинскому искусству, Тб., 1977.
 301. Творения святых отцов, ч. XIII, ч. 2, М., 1849.
 302. Толстой И., Кондаков Н., Русские древности в памятниках искусства, вып. IV, СПб., 1891.
 303. Уварова П., Христианские памятники: МАК, вып. IV, М., 1894.
 304. Успенский А., Богословие иконопочитания в послеиконоборческий период: „Вестник Русского западноевропейского патриаршего экзархата“, Париж, 1867.
 305. Успенский А., О художественной деятельности евангелиста Луки: „Московские церковные ведомости“, № 46, 1900.
 306. Хаханов А. (Хаханашвили), Сванетские рукописные евангелия: МАК, X, М., 1904.
 307. Хускивадзе Л., Грузинские эмали, Тб., 1981.
 308. Цагарели А., Сведения о памятниках грузинской письменности, I, СПб., 1886.
 309. Церетели Т., Полное собрание надписей Гелатского монастыря: „Древности восточные“, т. I, вып. I, М., 1989.
 310. Чичинадзе И., О некоторых особенностях грузинской миниатюрной живописи конца XIII в.: IV Международный симпозиум по армянскому искусству. Ереван, 1985.
 311. Чичинадзе И., Палеологовское искусство и грузинская живопись (конец XIII – I пол. XIV вв.): „Византиноведческие этюды“, Тб., 1991.
 312. Чубинашвили Г., Предисловие к альбому „Образцы декорати-

- вного убранства грузинских рукописей“, Введение и замечания к таблицам Ренэ Шмерлинга, Тб., 1940.
313. Чубинашвили Г., Памятники типа Джвари, Тб., 1948.
 314. Чубинашвили Г., Пещерные монастыри Давид Гареджи, Тб., 1948.
 315. Чубинашвили Г., Грузинское чеканное искусство, Тб., 1959.
 316. Чугасзян Л., Творчество армянского художника XIII в. Григора Цахкоха. Автореферат, Тб., 1982.
 317. Шевякова Т., Монументальная живопись раннего средневековья Грузии, Тб., 1983.
 318. Шервашидзе Л., Миниатюры Кутайской рукописи № 115 и Ленинградской 01,58: „Сообщения АН ГССР“, т. XIV, № 1, 1958.
 319. Шервашидзе Л., О грузинской светской миниатюре (Миниатюры батальной тематики в Джручской псалтыри), Тб., 1964.
 320. Шервашидзе Л., Средневековая монументальная живопись в Абхазии, Тб., 1980.
 321. Шмерлинг Р., Образцы декоративного убранства грузинских рукописей. Альбом. Введение и аннотации к 32 таблицам Ренэ Шмерлинга, Тб., 1940.
 322. Шмерлинг Р., Малые формы в архитектуре средневековой Грузии, Тб., 1962.
 323. Шмерлинг Р., Художественное оформление грузинской рукописной книги IX-XI вв., I, Тб., 1967.
 324. Шмерлинг Р., Художественное оформление грузинской рукописной книги IX-XI столетий, II, Тб., 1979.
 325. Шмит Ф., Благовещение: „Известия Русского Археологического Института в Константинополе“, т. XV, 1911.
 326. Щепкина М., Болгарская миниатюра XIV в. Исследование Псалтыри Томича, М., 1963.
 327. Щепкина М., Миниатюры Хлудовской Псалтыри, М., 1977.
 328. Этингоф О., Эрмитажный памятник византийской живописи конца XII в. (стиль и иконография): „Восточное Средиземноморье и Кавказ IV-XIV вв.“, Л., 1988.
 329. Ямщиков С., Фрески Бояны: „Искусство“, № 4, 1964.
 330. Древние фрески Югославии XI-XIV вв.: „Искусство“, № 11, 1966.
 331. Alibegashvili G., La miniature géorgienne XI-XIIIs.: „Bedi Kartlisa“, Paris, 1976.
 332. Alibegashvili G., L'art de la miniature géorgienne des XI-debut XIIIs.: Atti del Primo Simposio internazionale sull arte géorgiana, Bergamo, 1973, Milano, 1977.
 333. Alibegashvili G., La miniatura e la icone dipinte: G. Alibegashvili, V. Beridze, A. Volskaja, L. Khuskivadze, I tesori della Georgia, Milano, Lübiana, 1984.
 334. Alpatov M., Byzantine illuminated manuscript of the Paleologue epoch in Moscow: „Ars Bulletin“, 12, 1930.
 335. Anderson J. C., Cod. Vatican gr. 463 and an eleventh century Byzantine Painting center: DOP, N32, 1978.

336. Anderson J. C., *The Seraglio Octateuch and the Kokkinobaphos Master*: DOP, N36, 1982.
337. Baumstark A., *Eine georgische Miniaturfolge zum Matheusevangelium*: „Orient Christianus“, N. S. Bd. V, 1915.
338. Baumstark A., *Eine georgische Miniaturfolge zum Markusevangelium*: „Orient Christianus“, N. S. Bd. VI, 1916.
339. Beckwith J., *The Andrews Diptych*, London, 1958.
340. Beckwith J., *The Art of Constantinople. An introduction to Byzantine art*, London, 1961.
341. Baldwin-Smith E., *Early Christian iconography and the school of province*, London, 1908.
342. Belting H., *An image and function in the Liturgy. The man of sorrows in Byzantium*, DOP, N34-35, 1980-81.
343. Belting H., *Das illuminierte Buch in der spätbyzantinischen Gesellschaft*, Heidelberg, 1970.
344. Belting H., *Die Auftraggeber der spätbyzantinischen Bildhandschrift. Art et Société à Byzance sous les Paléologues*, Wien, 1971.
345. Belting H., *Stilzwand und Stilwahi in einem byzantinischen Evangelier in Cambridge*: „Zeitschrift für Kunstgeschichte“, Bd. 38, 1975.
346. Bergmann R., *Portraits of the Evangelist in Greek manuscript from American collection. An Exhibition in Honor of Weitzmann*, Princeton, 1973.
347. Blake R., *Catalogue des manuscrits géorgiens de la Bibliothèque de la Laure d'Iviron au Mont Athos*: „Revue de l'Orient chrétien“, 3 série, VIII (XXVIII), 1932.
348. Blake R., *der Nersessian S., The Gospels of Bert'ay, an old Georgian Manuscript of the tenth century*: „Byzantion“. XXVI, fasc 1, Boston, 1944.
349. Bodleian Picture Books, *Byzantine illumination*. Bodleian Library, Oxford, 1952.
350. British Museum. *Reproductions from illuminated manuscripts, Series IV*, London, 1928, *Series V*, London, 1965.
351. Brockhaus H., *Die Kunst in der Athos-Klöstern*, 2. Aufl., Leipzig, 1924.
352. Brosset M., *Rapport sur un voyage archéologique*, XII, St. Petersburg, 1849.
353. Buberl P., *Die Miniaturhandschriften der Nationalbibliothek in Athen*, Wien, 1917.
354. Buchthal H., *Illuminations from an Early Paleologan Scriptorium*: „Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik“, Bd. 21, 1972.
355. Buchthal H., *Miniature Painting in the Latin Kingdom of Jerusalem*, Oxford, 1957.
356. Buchthal H., *A Byzantine miniature of the Fourth evangelist and its relatives*: DOP, 15, 1961.
357. Buchthal H., *An illuminated Byzantine Gospel book of about 1100 A.D.* „Special Bulletin of the National Gallery of Victoria“, Melbourne, 1961.
358. Ceccelli C., Furlani G., Salmi N., *The Rabula Gospels. Facsimile Edition of the Syriac Manuscript (Plut. I, 56) in the Mediceo Laurentian Library*. Olten Lausanne, 1959.
359. Chatzidakis M., *Aspects de la peinture murale du XIII^e siècle en Grèce*: „Symposium de Sopocani 1965“, Beograd, 1967.

360. Chatzidakis M., Classicismes et tendances populaires au XIV^e siècles. Les recherches sur l'évolution du style: XIV^e Congrès International des études Byzantines, Bucarest., 6-12 September 1971, Rapports 1, Bucarest, 1971.
361. Chatzidakis. M. Grecia. Medioevo. Enciclopedia Universale dell' Arte, VI, 1958.
362. Colwell E., Willoughby H., The four Gospels of Karahissar, v. I, Chicago, 1936.
363. Corpus der byzantinischen Miniaturhandschriften, I, Oxford, Bodleian Library, Stuttgart, 1977.
364. Congrès international des études Byzantines, t. II, München, 1958.
365. Culter A., The Spencer Psalter, a thirteenth century Byzantine manuscript in the New York Library: „Cahiers Archéologique“, N23, 1974.
366. Dalton O., Byzantine Art and Archaeology, Oxford, 1911.
367. Demus O., Byzantine mosaics decoration, London, 1948.
368. Demus O., The mosaics of Norman Sicily, London, 1949.
369. Demus O., Die Entstehung des Paläologenstils in der Malerei: Berichte zum XI Internationalen Byzantinistenkongress, München, 1958.
370. Demus O., Two Paleologan Mosaics Icons in the DOP Collection: DOP, N14, 1960.
371. Demus O., Die Entstehung des Paläologenstils in der Malerei, Referent O. Demus. Korreferenten S. Radojčić, A. Xynogopulos. Diskussionsleiter F. W. Deichmann: „Zum XI Internationalen Byzantinistenkongress. München, 1958“, München, 1961.
372. Djurič V., La peinture murale Byzantine XII^e et XIII^e siècles: XV^e Congrès International d'études Byzantines, Athènes, 1976.
373. Djurič V., Icones de Yougoslavie, Texte et Catalogue. Beograd, 1961.
374. Dufrenne S., L'illustration de psautiers grecs du Moyen Age, I, Paris, 1966.
375. Dufrenne S., Deux chef-d'oeuvre de la miniature du XI^e siècle: „Cahiers Archéologiques“, N17, 1967.
376. Ebersolt J., La miniature byzantine, Paris-Bruxelles, 1926.
377. Engelgarde. Der Initial. Leipzig.
378. de Francovich G., L'art siriana e il suo influsso sulla pittura medioevale nell'Oriente e nell' Occidente: „Commentari“, anno II, fasc 2, 1951.
379. Friend A., The portraits of evangelists in Greek and Latin manuscripts: „Art Studies“, 5, Cambridge, 1927, 7, Cambridge, 1929.
380. Frühe Iconen. Sinai, Griechenland, Bulgarien, Jugoslawien, München, 1965.
381. Gamma-Peterson T., Christ as Ministrant and the priest Ministrant of Christ in a Palaeologan program of 1303: DOP. N32, 1978.
382. Gerstinger H., Die griechische Buchmalerei, Wien, 1926.
383. Grabar A., Recherches sur les influences orientales dans l'art Balkanique, Paris, 1928.
384. Grabar A., La peinture religieuse en Bulgarie, Paris, 1928.
385. Grabar A., Introduction les peintures de l'évangéliste de Sinope, Paris, 1948.
386. Grabar A., L'iconoclasme byzantine: „Dossiers archéologiques“, Paris, 1957.
387. Grabar A., Nordenfalk C., Le Haut Moyen Age, Genève, 1957.
388. Grabar A., Ampoules de terre saint (Monza-Bobbio), Paris, 1958.
389. Grabar A., Sur les sources des peintures Byzantines de XIII et XIV siècles: „Cahiers Archéologiques“, N12, 1962.

390. Grabar A., Remarques critiques brèves simboles du temple: „Cahiers Archéologiques“, N12, 1962.
391. Grabar A., L'art byzantin du Moyen Age (du XIII^e au XV^e siècles), Paris, 1963.
392. Grabar A., Le premier art chrétien, Paris, 1966.
393. Grabar A., Un rouleau liturgique Constantinopolitain et ses peintures: DOP, N8, 1952.
394. Grabar A., L'iconoclasme byzantins: „Dossier Archéologiques“, Paris, 1957.
395. Grabar A., Une Pixide in ivore a D. Oaks. Quelques notes sur l'art profane pendant les derniers siècles de l'empire byzantine: DOP, N15, 1961.
396. Grondijs L., L'iconographie byzantine du crucifié mort sur la croix, ed. 2, Brussels, Utrecht, 1947.
397. Hasclhoff A., Codex purpureus Possanensis, Berlin, Leipzig, 1898.
398. Hatch W., Greek and Syrian Miniatures in Jerusalem, Cambr., Mass., 1931.
399. Hatch W., Facsimiles and Descriptions of Minuscules. Manuscripts of the New Testament, Cambridge, 1951.
400. Illuminated Greek Manuscript from American Collection, Princeton, 1973.
401. Ivangeli apocrifi. A curadi M. Craveri Con-un saggio di G. Pampaloni, Torino, 1969.
402. Janachian M., Armenian Miniature Paintings of the Monastic Library at San Lazzaro, I, Venice, 1966.
403. De Jerphanion G., Le rôle de la Syrie et de l'Asie Mineure dans la formation de l'iconographie chrétienne, Beyrouth, 1922.
404. De Jerphanion G., Une nouvelle province de l'art byzantin. Les églises rupestres de Cappadoce, Première album, Paris, 1925, Deuxième album, Paris, 1928.
405. Kantorowich E., The Baptism of the Apostles: DOP, 9-10, 1953.
406. Kitzinger E., List of Early Byzantine animal and bird Capitals: DOP, N3, 1942.
407. Kitzinger E., A Marble Relief of the Theodosian Period: DOP, N14, 1960.
408. Kitzinger E., The Hellenistic Heritage in Byzantine Art: DOP, N17, 1963.
409. Klein D., St. Lukas als Maler der Maria, Berlin, 1933.
410. Korkhmasian E., Drampian R., Akopian G., La miniature arménienne XIII^e-XIV^e siècles: Leningrad, 1984.
411. Kunstdenkmäler in Jugoslawien, Bd. 1,2, Leipzig, 1981.
412. L'art byzantine au XIII^e siècle, Beograd, 1967.
413. Lazarev V., Storia della pittura byzantina, Torino, 1967.
414. Lemerle P., Le style byzantin, Paris, 1943.
415. Leroy J., Nouveaux témoins des Canons d'Eusèbe illustrés selon la tradition syriaque. „Cahiers Archéologique“, N9, 1957.
416. Lexikon der christlichen Ikonographie; Bd. 2, 1967.
417. Loerke W., The miniatures of the Trial in the Rossano Gospels: „The Art Bulletin“, v. 43, 1961.
418. Loomis L., The table of the last supper: „Art Studies“, N6, 1927.
419. Machavariani E., Miniatures Géorgiennes du XI^e au XVIII^e siècles, Paris, 1983.
420. Maguire H., The depiction of sorrow in middle Byzantine Art: DOP, N31, 1977.

421. Maguire H., *The iconography of Symeon with the Christ Child in Byzantine Art*: DOP: N34-35, 1980-81.
422. Maier J. L., *Le Baptistère de Naples et ses mosaïques. Etude historique et iconographique*, Fribourg, 1964.
423. Mâle E., *L'art religieux du XIII^e siècle en France*, t. II, Paris, 1969.
424. Mango C., Hawkins Ernest S. W. *The Heritage of St. Neofitos and its Wall paintings*: DOP, N20, 1966.
425. Mango C., *The Art of the Byzantine Empire 312-1453. Sources and Documents*. Engle wood cliffs, N. J. 1972.
426. Martin J. R., *The illustration of the Heavenly Ladder by John Climacus*, Princeton, 1954.
427. Matthew G., *Byzantine Painting*, London, 1950.
428. Matthews Thomas F., and Sanjian Avedis K. *Armenian Gospel iconography. The Tradition of the Glajor Gospel*, Washington, 1991.
429. Meyendorf J., *L'iconographie de la Sagesse Divine dans la tradition Byzantine*, „Cahiers Archéologique“, N10, 1959.
430. Milkovič-Pepok P., *La fresque de la Vierge avec le Christ du pilier situé au nord de l'icônostate de Sainte-Sophie à Ochride*: „Akten des XI Internationalen Byzantinistenkongresses, München, 1958“, München, 1960.
431. Milkovič-Pepok P., *La formation d'un nouveau style monumentale au XIII^e siècle*: „Acts du XII^e Congrès International d'études Byzantines, Ochride, 1961“, Beograd, 1964.
432. Milkovič-Pepok P., *Une icône bilatérale au monastère Saint-Jean Prodrome dans les environs de Serrés*: „Cahiers Archéologique“, N6, 1966.
433. Milkovič-Pepok P., *L'art byzantin du XIII^e siècle*: „Simposium de Sopocani, 1965“, Beograd, 1967.
434. Milkovič-Pepok P., *L'oeuvre de peintres. Michel et Eutyche, Skopje*, 1967.
435. Millet G., Frolow A., *La peinture du Moyen Age en Yougoslavie, I-III*, Paris, 1954-1962.
436. Millet G., *Recherches sur l'iconographie de l'évangile aux XIV^e, XV^e et XVI^e siècles*, Paris, 1916, 1960.
437. Morey Ch., *Castelseprio and the Byzantine Renaissance*: „The Art Bulletin“, v. 34, N3, 1952.
438. Mouriki D., *The Formative Role of Byzantine Art on the artistic style of the cultural neighbors of Byzantium. Reflections of Constantinopolitan styles in Georgian Monumental Painting*: „Jahrbuch des österreichischen Byzantinistik“. 31/2, Wien, 1981.
439. Nee L., *An Illuminated Byzantine Psalter at Harvard University*: DOP, N29, 1975.
440. Nelson R., *The Iconography of Preface and Miniature in the Byzantine Gospel Book*, New York, 1980.
441. Der Nersessian S., *Recherches sur les miniatures du Parisinus graecus 74*: „Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik“, Bd. 21, Wien, 1972.
442. Der Nersessian S., *Manuscripts arméniens illustrés de XII^e et XIV^e siècles de la Bibliothèque de Pères mekhitaristes de Venis*, Paris, 1937.

443. Der Nersessian S., *The Illustrations of the Homilies of Gregory of Nasianzus*: Paris gr. 510: DOP, N16, Paris, 1962.
444. Der Nersessian S., *Note sur quelques images se rattachant au thème du Christ ange*: „Cahiers Archéologiques“, N13, 1962.
445. Der Nersessian S., *Armenian Manuscripts in the Freer Gallery of Art*, Washington, 1963.
446. Der Nersessian S., *L'illustration des Psautiers Grecs du Moyen Age*. Londres Add 19352, Paris, 1970.
447. Der Nersessian S., *Armenian Manuscripts in the Walters Art Gallery*, Baltimore, 1973.
448. Der Nersessian S., *Program and Iconography of the Frescoes of the Paraklesion: „The Kariye Djami“*: 4, *Studies in the Art of the Kariye Djami and its intellectual Background*. Ed. P. Underwood, Princeton, 1975.
449. Der Nersessian S., *Etudes Byzantines et arméniennes: „Byzantine and armenian studies“*, t. I, Louvain, 1973.
450. Nordenfalk C., *Die Spätantiken Kanontafeln.*, Göteborg, 1938.
451. Nordenfalk C., *Die Spätantiken Zierbuchstaben*, Stockholm, 1970.
452. Omont H., *Evangiles avec peintures byzantines du XI^e siècle*, Reproductions des 361 miniatures du manuscrit grec. 74 de la Bibliothèque National, 1-2, Paris, 1908.
453. Omont H., *Inventaire Somaire manuscripts Grecs de la Bibliothèque National*, I, 1886, II, 1888, III, 1888, Paris.
454. Omont H., *Facsimiles des anciens manuscripts Grecs en onciale et en minuscule de la Bibliothèque National. Du IV^e au XII^e siècles*, Paris, 1892.
455. Omont H., *Miniatures des plus anciens manuscripts grecs de la Bibliothèque National*, Paris, 1929.
456. Ouspensky L., *Quelques considerations du sujet de l'iconographie de la Pentecôte*, Paris, 1960.
457. Ouspensky L., *Essai sur la théologie de l'icone dans l'église orthodoxe*, I, Paris, 1960.
458. Pächt O., *Byzantine Illustration*, Oxford, 1952.
459. Panaiotova D., *Peinture murales bulgares du XIV siècle*, Sofia, 1966.
460. Paschou Ch., *Les peintures dans un tetraévangile de la Bibliothèque National de Paris: Le grec. 115 (X^e siècle)*: „Cahiers Archéologiques“, N22, 1972.
461. Pelekanidis S., Christou P.C., Tsioumis Ch., Kadas S.W., *The treasures of Mount Athos, Miniatures, Headpieces, Initial, Letters*, vol. 1, Athens, 1973, vol. 2, Athens, 1975.
462. Petkovic V., *La peinture Serbe du Moyen Age, I-II*, Beograd, 1930-34.
463. Popova O., *Les miniatures Russes du XI^e au XV^e siècles*, Leningrad, 1975.
464. Radojčić S., *Monuments artistiques à Chilandari*, Beograd, 1960.
465. Radojčić S., *Die Entstehung der Malerei der paläologischen Renaissance*: „Jahrbuch der österreichischen byzantinistischen Gesellschaft“, 7, Graz-Köln, 1958.
466. *Reallexikon zur byzantinistischen Kunst*, Bd. I, Stutt., 1966.
467. *Reallexikon für Antike und Christentum*, herausgegeben von Th. Klauser, Stutt., 1967.

468. Réau L., *Iconographie de l'art chrétien*, Paris, 1955-59.
469. Restle M., *Byzantine wall painting in Asia Minor*, Recklinghausen, 1967.
470. Rosenbaum E., *The Andrews Diptych and some related ivories*: „The Art Bulletin“, v. 36, N4, 1954.
471. Rosenbaum E., *The Evangelist portraits of the Ads school and their Models*: „The Art Bulletin“, v. 38, 2, 1956.
472. Sources, documents in the history of art series edited by H.W. Janson, C. Mango. *The Art of the Byzantine empire 312-1453*. New-Siersej, 1972.
473. Schiller G., *Iconography of Christian Art*, v.2, London, 1972.
474. Shigebumi T., *The Headpiece miniatures and Genealogy pictures in Paris gr. 74*: DOP. 1975, N29.
475. Shoor D., *The Iconographic development of the Presentation in the Temple*: „The Art Bulletin“, v. 28, N1-2, 1946.
476. Simic-Lazar D., *L'iconographie des Apparition du Christ après sa mort et la liturgie*: XVIII Международный конгресс византинистов, Москва, 1991.
477. Singelenberg P., *The iconography of the Etschmiadzin diptych and the Healing of the Blind Man at Siloe*: „The Art Bulletin“, v. 40, №2(VI), 1958.
478. Sotiriou G., Sotiriou M., *Les icones du Mont Sinai*. Athènes, vol. 1, 1956, Athènes, vol. 2, 1958.
479. Spatharakis I., *The Left-handed Evangelist. A Contribution to Palaeoleogan Iconography*, London, 1988.
480. Stefanescu S., *L'illustration des Liturgies dans l'art de Byzance et de l'Orient*, Bruxelles, 1936.
481. Stern H., *L'art byzantin*, Paris, 1965.
482. Stern H. *Poesies et representation des mois*. „Revue Archèologique“, 44, 1957.
483. Talbot-Rice D., *Fresques médiévales en Yougoslavie*, UNESCO.
484. Talbot-Rice D., *Art of the Byzantine Era*, London, 1963.
485. Talbot-Rice D., *The Twelfth Century Renaissance in Byzantine Art*, Hull, 1965.
486. Tatić-Djurić M., *Iconographie de la Vierge de Passion genese du dogme et des symbols*. De cultu Mariano Saeculis XII-XV. „Acta Congressus Mariologici Mariani internationalis Romae anno 1975 celebrati“, vol. VI, Romae, 1981.
487. Taylor D., *A Historiated Tree of Jesse*: DOP, №34-35, 1980-81.
488. Thierry N. et M., *Ayali Kilise au pigeonier de Gulli Père, Eglise inedited Cappadoce*: „Cahiers Archéologiques“, №15, 1965.
489. Thierry N., *Etude Stylistique de peinture de Karabas Kilise en Cappadoce, 1060-1061*: „Cahiers Archéologiques“, №17, 1967.
490. Thierry N., *La vierge de tendresse à l'époque macédonienne*: „Зорграф“, №10, Beograd, 1979.
491. Tomekovič S., *Maladie et Guerison dans la peinture murale Byzantine (XIII-XV)*: XVIII Международный конгресс византинистов, II, М., 1991.
492. *Treasures from the Bodleian Library*, London, 1976.
493. Tschitschinadze I., *Die Malerei von Wardsia*: „Georgica“, Heft 12, Jena-Tbilissi, 1989.
494. Tschitschinadze I., *Zu einigen ikonigraphischen Besonderheiten der Miniaturen*

- des Evangeliums von Mokwi: „Georgica“, Heft 10, Jena-Tbilissi, 1987.
495. Tschitschinadze I., Das Evangelium von Mokwi und die georgische Miniatur an der Wende vom 13. zum 14. Jahrhundert: „Georgica“, №12, Jena-Tbilissi, 1998.
 496. Tselos D., A Greco-Italian school of illuminators and fresco painters, its relation to the principal Reims manuscript and to the Greek frescoes in Rome and Castelseprio: “The Art Bulletin”, vol. 38, №1-2, 1956.
 497. Underwood P., The Deisis Mosaic in the Kahrie Gami at Istanbul: “Late Classical and Medieval Studies in Honor of A. M. Friend”, Princeton, 1955.
 498. Underwood P., Notes on the Work of the Byzantine Institute in Istanbul: 1954, DOP, №9-10, 1956.
 499. Underwood P., Notes on the Work of the Byzantine Institute in Istanbul: 1955-56, DOP, №12, 1958.
 500. Underwood P., The Kariye Djami. Historical Introduction, Description of the Mosaics and Frescoes, vol. I, II, III, New York, 1966.
 501. Velmans T., Le rôle du décor architectural et la représentation de l'espace dans la peinture de Paléologues: „Cahiers Archéologiques“, №14, Paris, 1964.
 502. Velmans T., Le Parisinus Grecus 135 et quelques autres peintures de style Gothique dans les manuscrits Grecs à l'époque des Paléologues: „Cahiers Archéologiques“, №17, 1967.
 503. Velmans T., Deux manuscrits enlumines inédit et leurs influences reciproques entre Byzance et l'Italie au XIV^e siècle: „Cahiers Archéologiques“, №20, 1970.
 504. Velmans T., Le Tetraévangile de la Laurentienne. Florence, Laur Plut VI₂₃, Paris, 1971.
 505. Velmans T., Les fresques de l'église de la vierge à Kincvisi: „Cahiers Archéologiques“, №27, 1978.
 506. Velmans T., L'Image de la Deisis dans les églises de Georgie et dans celles d'autres régions du monde Byzantin: „Cahiers Archéologiques“, v. 29, 1980-81.
 507. Velmans T., Novello Adriano Alpagò; Miroir de l'invisible. Peintures murales et architecture de la Géorgie (VI^e – XV^e S.), Milano, 1996.
 508. Villard M., Les Canons d'évangélistes de la basse antiquité (Compte rendu critique de C. Nordenfalk „Die Spätantiken Kanontafeln“, Göteborg, 1938, texte et planches): „Cahiers Archéologiques“, №1, 1945.
 509. Walters Art Gallery, Exhibition, 1947.
 510. Walter Ch. Two notes on the Deisis: „Revue des études byzantines“, 26, 1968.
 511. Weitzmann K., Die byzantinische Buchmalerei des IX und X Jahrhunderts, Berlin, 1935.
 512. Weitzmann K., Constantinopolitan Book Illumination in the Period of the Latin Conquest: “Gazette Beaux Arts”, 1944.
 513. Weitzmann K., Illustrations in Rolle and Codex. A Study of the Origin and Method of Text Illuminations, Princeton, 1947.
 514. Weitzmann K., The Fresco Cycle of S. Maria di Castelsperio, Princeton, 1951.

515. Weitzmann K., Thirteenth century Crusader icons on Mount Sinai: „The Art Bulletin“, v. 45, №3, 1963.
516. Weitzmann K., Geistliche Grundlagen und Wesen der Makedonischen Renaissance, Köln-Opladen, 1963.
517. Weitzmann K., Aus den Bibliotheken des Athos, Hamburg, 1963.
518. Weitzman K., Chatzidakis M., Miatev K., Radojcic S., Fürhe Ikonen, Sinai, Griechenland, Bulgarien, Jugoslawien, Wien und München, 1965.
519. Weitzmann K., An imperial Lectionary in the Monastery of Dionisiu on Mount Athos, its origin and its wanderings: „Revue des études Sud-Est Européen“, 7, 1969.
520. Weitzmann K., Studies in classical and Byzantine manuscript illuminations, London, 1971.
521. Weitzmann K., Illuminated Greek Manuscript from American Collection. An Exhibition in Honor of K. Weitzman, Princeton, 1973.
522. Weitzmann K., Loca Sancta and the representational arts of Palestine: DOP, №28, 1974.
523. Weitzmann K., An illustrated Greek New Testament of the Tenth Century in the Walters Art Gallery, Baltimore, 1974.
524. Weitzmann K., Loerke V., Kitzinger E., Buchtal H., The Place of Book Illumination in Byzantine Art, Princeton, 1976.
525. Weitzmann K., Late Antique and Early Christian Book Illumination, London, 1977.
526. Wilpert J., Pittura della Catacombe romane, II, Roma, 1903.
527. Winkelman F., Gomolka-Fuchs G., Frühbyzantinische Kultur, Leipzig, 1987.
528. Wolska W., La Topographie chrétienne de Cosmas Indocopleustès. Théologie et science au VI-e siècle, Paris, 1962.
529. Wright D. H., The date and arrangement of the illustrations in the Rabula Gospels: DOP, №17, 1973.
530. Α. ΞΥΤΤΟΠΟΥΛΟΥ, ΑΙ ΤΟΙΚΟΓΡΑΦΙΑΙ ΤΟΥ ΚΑΘΟΛΙΚΟΥ ΤΗΣ ΙΟΝΗΣ ΠΡΟΔΡΟΜΟΥ ΠΑΡΑ ΤΑΣ ΣΕΡΑΣ, ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ

ი ლ უ ს ტ რ ა ც ი ე ბ ი
შ მ რ ა დ ი ი ლ უ ს ტ რ ა ც ი ე ბ ი

- I კამარა, ფ.3r
II მარიამისა და ელისაბედის შეხვედრა, ფ.165r
III_{1,2} მარიამისა და ელისაბედის შეხვედრა, დეტალი
მარიამისა და ელისაბედის შეხვედრა, დეტალი
IV წინადაცვეთა, ფ.168v
V წინადაცვეთა, დეტალი
VI_{1,2} ქრისტე და მძინარე მოციქულები, ფ.92r₁
ქრისტე და მძინარე მოციქულები, დეტალი
VII ფერვთა ბანა, ფ.300r
VIII საიდუმლო სერობა, ფ.89v
IX საიდუმლო სერობა, დეტალი
X საიდუმლო სერობა, დეტალი
მენელსაცხებლე დედანი ქრისტეს საფლავთან, ფ.161v₁
XII მენელსაცხებლე დედანი ქრისტეს საფლავთან, დეტალი
XIII გამოცხადება მენელსაცხებლე დედებთან, ფ.101v₂
XIV მარკოზ მახარებელი, ფ.105v
XV მარკოზ მახარებელი, დეტალი
XVI ლუკა მახარებელი, ფ.161v
XVII ლუკა მახარებელი, დეტალი
XVIII ღვთისმშობელი, დეტალი
XIX იოანე მახარებელი და პროზორე, ფ.254v
XX იოანე მახარებელი და პროზორე, დეტალი
XXI ფურცელი ინიციალითა და „იუდას ამბორის“ მინიატურით, ფ.92v
XXII ინიციალები
XXIII პეტრეს უარყოფა, ფ.95r₁
XXIV სულიწმიდის მოყენა და ღვთისმშობლის მიძინება, ფ.327v

შ ა ვ - თ ე მ რ ი ი ლ უ ს ტ რ ა ც ი ე ბ ი

1. ფურცლები ინიციალებითა და მინიატურით
2. კამარა, ფ.3r
3. კამარა, ფ.3v
4. კამარა, ფ.4r
5. კამარა, ფ.4v
6. კამარა, ფ.5r
7. კამარა, ფ.5v

8. კამარა, ფ.6რ
9. კამარა, ფ.6v
10. კამარა, ფ.7რ
11. კამარა ფ.7v
12. მათე მახარებელი, ფ.12v
13. ქრისტეს გენეალოგია, ფ.14რ
14. იოსების სიზმარი, ფ.14v
15. იოსებს მარიამი მიჰყავს თავის სახლში, ფ.15რ
16. მოგვები იროლის წინაშე, ფ.15v
17. ქრისტეს შობა, ფ.16რ
18. ჩვილთა მოწყვეტა, ფ.17რ
19. წმინდა ოჯახის დაბრუნება ეგვიპტიდან, ფ.17v
20. ხალხის განათვლა, ფ.18რ
21. იესო ქრისტე და იოანე ნათლისმცემელი, ფ.18v
22. ნათლისღება, ფ.19₁
23. ქრისტეს გამოცდა უდაბნოში, ფ.19₂
24. ანგელოზები ემსახურებიან ქრისტეს, ფ.19v
25. სიმონის წოდებული პეტრედ და ანდრიას მოხმობა სამოციქულო მოღვაწეობისათვის, ფ.20₁
26. ზებედეს შვილების იაკობისა და იოანეს მოხმობა სამოციქულო მოღვაწეობისათვის, ფ.20₂
27. მრავალი ავადმყოფის განკურნება, ფ.21₁
28. ქადაგება მთაზე, ფ.21₂
29. კეთროვანის განკურნება, ფ.29v
30. ასისთავის მსახურის განკურნება, ფ.30₁
31. პეტრეს სიდერის განკურნება, ფ.30₂
32. მწიგნობრებთან საუბარი, ფ.31₁
33. ზღვის დაყუდება, ფ.31v
34. ეშმაკეულთა განკურნება გერგესეველთა (ლაღარინელთა) ქვეყანაში, ფ.32v
35. განრღვეულის განკურნება ნაზარეთში, ფ.33₁
36. მათეს მოწოდება სამოციქულო მოღვაწეობისათვის, ფ.33₂
37. მაცხოვრის სადილი მათეს სახლში, ფ.33v
38. სისხლდენით ავადმყოფი დედაკაცის განკურნება, ფ.34v
39. იაიროსის ქალიშვილის განკურნება, ფ.35₁
40. ორი ბრმის განკურნება, ფ.35₂
41. მუნჯი ეშმაკეულის განკურნება, ფ.35v
42. მოციქულთა წარგზავნა საქადაგოდ, ფ.36რ
43. იოანე ნათლისმცემლის მოწაფეების მოსვლა ქრისტესთან, ფ.39v

44. ქადაგება შაბათის დღეზე, ფ.41v
45. ხელგამხმარის განკურნება, ფ.42v
46. ეშმაკეული ბრმისა და მუნჯის განკურნება, ფ.43r
47. სიტყვა თქმული სულიერ ნათესაობაზე, ფ.45v
48. იოანე ნათლისმცემლის თავის კვეთა და პეროდიას ასულის სალომეს როკვა, ფ.51v₁
49. მრავალი ავადმყოფის განკურნება, ფ.51v₂
50. პურით განძღობის (პირველი) სასწაული, ფ.52r
51. ქრისტეს ღოცვა, ფ.52v
52. ზღვაზე სიარულის სასწაული, ფ.53r₁
53. პეტრეს გადარჩენა, ფ.53r₂
54. მრავალი ავადმყოფის განკურნება, ფ.53v
55. ქანაანელი დედაკაცის ეშმაკეული ქალიშვილის განკურნება, ფ.55r
56. მრავალი ავადმყოფის განკურნება, ფ.56r
57. პურით განძღობის (მეორე) სასწაული, ფ.56v
58. ფერისცვალება, ფ.59v
59. მთვარეულის განკურნება, ფ.60v
60. მრავალი ავადმყოფის განკურნება, ფ.64v
61. ყრმების კურთხევა, ფ.65v
62. ორი ბრმის განკურნება, ფ.69v
63. „და მიჰგვარეს ვირი იგი“, ფ.70r
64. იერუსალიმს შესვლა, ფ.70v
65. ტაძრიდან ვაჭრების განდევნა, ფ.71r
66. მრავალი ავადმყოფის განკურნება, ფ.71v
67. ლელვის ხის დაწყველა, ფ.72r
68. ქადაგება უდიდესი მცნების შესახებ, ფ.76v
69. ქადაგება სინაგოგაში ანუ ქრისტე ამხელს ფარისეელებს, ფ.77v
70. ქადაგება იერუსალიმის შესახებ, ფ.81r₁
71. ქადაგება სამყაროს აღსასრულზე, ფ.81r₂
72. მღვდელთმოძღუარნი, უხუცესნი და მწიგნობრები მღვდელთმოძღუარ კაიფასთან, ფ.88v₁
73. იესო ქრისტე ბეთანიაში სიმონ კეთროვანის სახლში, ფ.88v₂
74. 30 ვერცხლი იუდასათვის, ფ.89r
75. საიდუმლო სერობა, ფ.89v
76. ზიარება პურით, ფ.90r₁
77. ზიარება ღვინით, ფ.90r₂
78. ქრისტე გეთსიმანის ბაღში, ფ.90v
79. „დასხვდით მანდა“, ფ.91r₁

80. „და წარიყვანა პეტრე და ორი ძენი ზებუდესენი“, ფ.91r₂
81. ლოცვა გეთსიმანიის ბაღში, ფ.91v₁
82. ქრისტე და მძინარე მოციქულები, ფ.91v₂
83. მლოცველი ქრისტე, ფ.91v₃
84. ქრისტე და მძინარე მოციქულები, ფ.92r₁
85. ლოცვა ბაღში, ფ.92r₂
86. ქრისტე და მოციქულები გეთსიმანიის ბაღში, ფ.92r₃
87. იუდას ამბორი, ფ.92v
88. „მაშინ მოწაფეებმა მიატოვეს იგი“, ფ.93r
89. ქრისტე კაიაფას სამსჯავროზე, ფ.93v
90. მღვდელთმოდღუარნი დაჰკითხავენ ქრისტეს, ფ.94r₁
91. მღვდელთმოდღუარის მიერ სამოსლის დაპობა, ფ.94r₂
92. ქრისტეს შეურაცხყოფა, ფ.94r₃
93. პეტრეს უარყოფა, ფ.95r₁
94. პეტრეს სინანული, ფ.95r₂
95. სასამართლო პილატე პონტოელთან, ფ.95v₁
96. ფულის დაბრუნება და იუდას სიკვდილი, ფ.95v₂
97. პილატეს მიერ ხელების დაბანა, ფ.97r
98. ქრისტეს შეურაცხყოფა, ფ.97v
99. ჯვრის ზიდვა, ფ.98r
100. ჯვარცმა, ფ.98v
101. იოსებ არიმათიელი პილატეს სთხოვს ქრისტეს სხეულს, ფ.100r₁
102. გარდამოხსნა, ფ.100r₂
103. დატირება, ფ.100v
104. მენელსაცხებლე დედანი ქრისტეს საფლავთან, ფ.101v₁
105. გამოცხადება მენელსაცხებლე დედებთან, ფ.101v₂
106. მღვდელმთავარი აძლევს ჯარისკაცებს ფულს, ფ.102r
107. გამოცხადება თურთმეტ მოციქულთან გალილეაში, ფ.102v₁
108. გალილეის მთაზე გამოცხადება და მოციქულების გაგზავნა საქადაგოდ, ფ.102v₂
109. მარკოზ მახარებელი, ფ.105v
110. თავსართი, ფ.106r
111. ქრისტე უდაბნოში, ფ.107r
112. ეშმაკეულის განკურნება კაპერნაუმის სინაგოგაში, ფ.108r
113. იესო ქრისტეს ლოცვა უდაბნოში, ფ.108v
114. ქრისტეს მიერ წმინდა სულის გამობის მხილება, ფ.113v
115. ბრმის განკურნება ბეთსაიდში, ფ.129v
116. იერიქონში ბრმა მათხოვრის ძე ტიმესი ბარტომეოსის განკურნება, ფ.138v

117. ლუკა მახარებელი, ფ.161v
118. თავსართი, ფ.162r
119. ზაქარიას ხარება, ფ.163r
120. ზაქარიას დამუნჯება, ფ.163v
121. მარიამის ხარება, ფ.164v
122. მარიამისა და ელისაბედის შეხვედრა, ფ.165r
123. იოანე ნათლისმცემლის სახელდება, ფ.166r
124. ქრისტეს შობა, ფ.168r
125. წინადაცვეთა, ფ.168v
126. მირქმა, ფ.169v
127. 12 წლის ქრისტე ტაძარში ბრძენთა შორის, ფ.170v
128. ქრისტეს გამოცდა უდაბნოში, ფ.174r
129. ქრისტეს გამოცდა ტაძრის სახურავზე, ფ.174v
130. ქადაგება ნაზარეთის სინაგოგაში, ფ.175v
131. ებრაელებს სურთ მოკლან ქრისტე, ფ.176r
132. ნაინელი ქვრივის ვაჟიშვილის აღდგენა, ფ.186r
133. ქრისტეს ქადაგება ქალაქებში, ფ.189v
134. ქრისტე ლაზარეს სახლში, ფ.202v
135. დაკურნებული დედაკაცის განკურნება, ფ.213r
136. წყალმანკით შეპყრობილის განკურნება, ფ.215r
137. ათი კეთროვანის განკურნება, ფ.225v
138. ქრისტე და ზაქე, ფ.230v
139. ქვრივის შეწირულება, ფ.236v
140. გამოცხადება ემაოსის გზაზე, ფ.249v
141. გამოცხადება ემაოსში, ფ.250v
142. ქრისტეს გამოცხადება მოციქულებთან, ფ.251r
143. გამოცხადება მოციქულებთან, ფ.251v₁
144. გამოცხადება მოციქულებთან, ფ.251v₂
145. ამაღლება, ფ.252v
146. იოანე მახარებელი და პროზორე, ფ.254v
147. თავსართი, ფ.255r
148. „შენ ვინ ხარ?“, ფ.256r
149. იოანე ნათლისმცემლის მოწმობა ქრისტეზე, ფ.256v
150. იოანე ნათლისმცემლის მოწაფეების მოსვლა ქრისტესთან, ფ.257v
151. ქორწილი გალილევას კანაში, ფ.259v
152. ქრისტე და ნიკოდიმოსი, ფ.260v
153. ქრისტე და სამარიტელი დედაკაცი, ფ.263v
154. აზნაურის ძის განკურნება კაპერნაუშში, ფ.267v

155. ბითუზდა ანუ განრღვეულის განკურნება ცხვრის საბანელთან, ფ.268r
156. მოწაფეთს განდგომა, ფ.276r
157. ქრისტე და მრუში დედაკაცი, „მე ვარ ნათელი“, ფ.281r
158. ებრაელებს სურთ ქვებით ჩაქოლონ იესო, ფ.285r
159. ბრმადშობილის განკურნება სილოამის ჭკსთან, ფ.285v
160. ფარისევლების ურწმუნოება, ფ.288r
161. ლაზარეს აღდგინება, ფ.294r
162. ფერჯთა ბანა, ფ.300r
163. საიდუმლო სერობა, ფ.301v
164. „მე ვარ იესუ“, ფ.312r
165. ჯვარცმა, ფ.317v
166. მარიამ მაგდალენელი და პეტრე ქრისტეს საფლავთან, ფ.321r,
167. ქრისტეს გამოცხადება დახშულ კარებში, ფ.322r
168. თომას ურწმუნოება, ფ.322v
169. გამოცხადება მოციქულებთან ტიბერიის ზღვის პირას, ფ.323v
170. გამოცხადება და სერობა ტიბერიის ზღვის პირას, ფ.324r
171. სულიწმიდის მოფენა, ფ.327v,
172. ღვთისმშობლის მიძინება, ფ.327v.
173. ჩვილდი ღვთისმშობელი და ქტიტორი, ფ.328r
174. მათე მახარებელი, ათონის ივირონის Cod.87.
175. მარკოზ მახარებელი, ათონის ივირონის Cod.87.
176. ლუკა მახარებელი, ათონის ივირონის Cod.87.
177. იოანე მახარებელი, ათონის ივირონის Cod.87.
178. იოანე ღვთისმეტყველი, ათონის ივირონის Cod.67.

შენიშვნა

შავ-თეთრი ფოტოები და ფერადი სლაიდები დამზადებულია საქართველოს ხელოვნების ძეგლთა ფიქსაციის სპეცექსპერიმენტულ ლაბორატორიაში.

ფერადი ქსეროქსი აღებულია რენე შმერლინგისა და ელენე მაჭვარიანის წიგნებიდან.

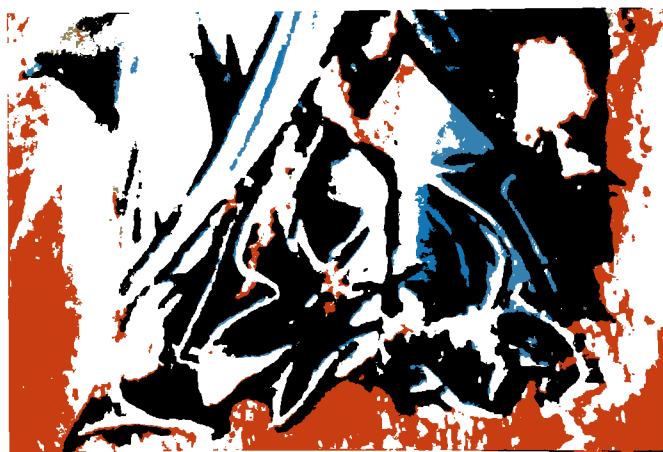


კამბონა

აწილად მიღებულია



პრობისა და ელისაბედის შესვლა



პრინციპსა და ელისაბედს შესუენა, დეცაღღბი

საბრძანებელი



საბრძანებელი

წინადაცევა



წინადაცეოთ, ღვთალო

მეფინი: მეფინი:



მეფინი: მეფინი:

ქრისტე და მისიანე მოცუქულები



ქრისტე და მისიანე მოცუქულები, ღუგალო



ფერვადანა



სადღესღესო სუბოდა



საიდუმლო სეზობა, დუგალი



სადუმლო სენობა, დედალი

საფლავი



შენესაცხებლუ ღვანთი ქრისტეს
საფლავიან



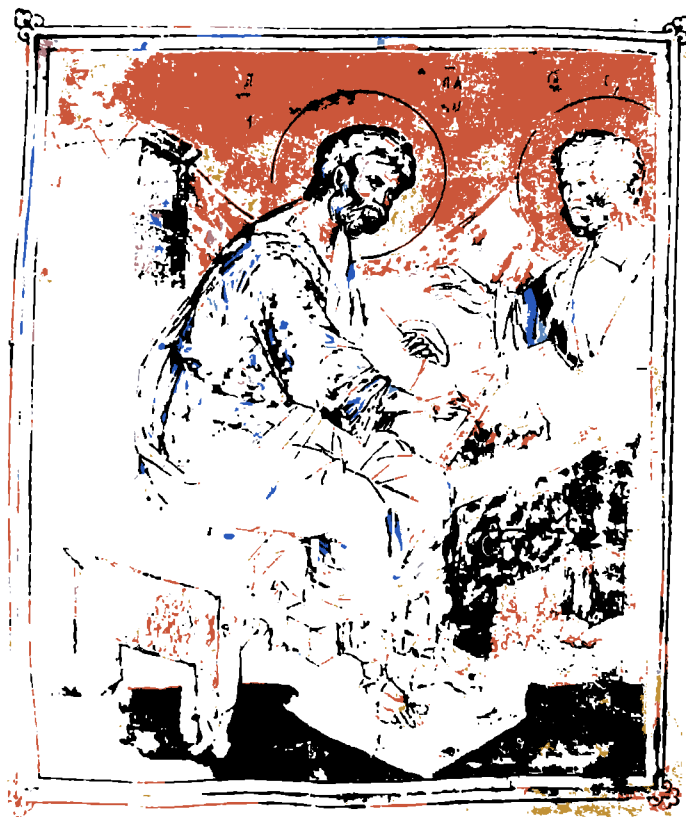
შენეობა: სწებლე ღუანა ქაას: გეს
საულოფანს, ღუგალო

• ԿԱՍՄԻՆԱ ՄԵՍԻԱ •



Ի ԿՈՆՍՏԱՆԴՆՈՒԼՆՈՒՄԻ •

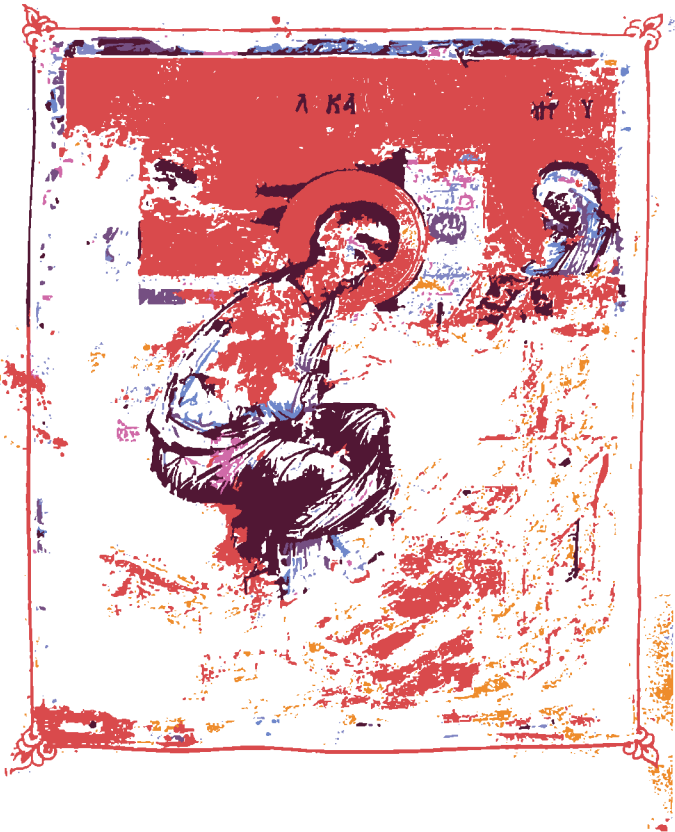
Եւ մօտ շնորհքն ի յն յղօսեալ շնորհքով լըլըմեան



მკობ მანრეულო



პარკოს მასარებელი, ღვთალო



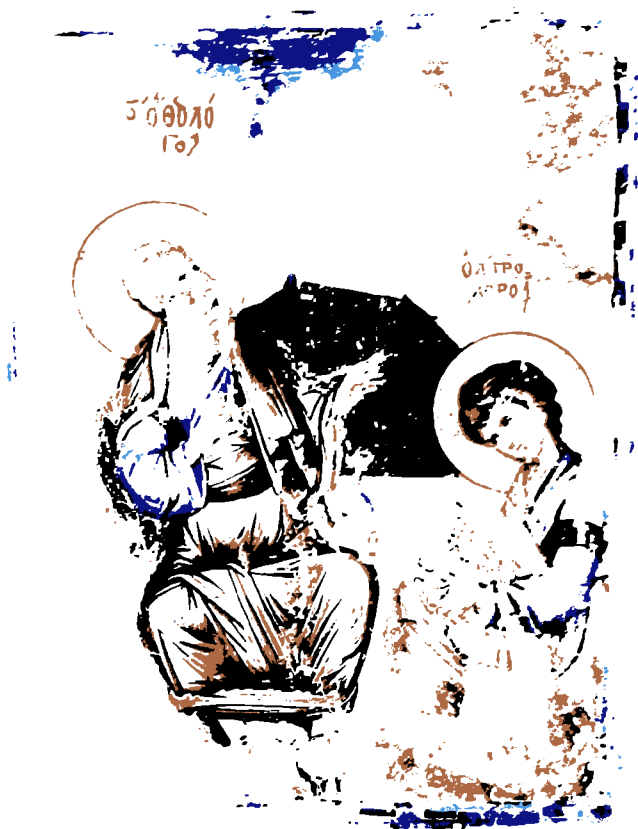
ლუა მსახურული



ლუა მასარუბელი, ფეხბურთელი



ფთისმშობელი, ფეცალი

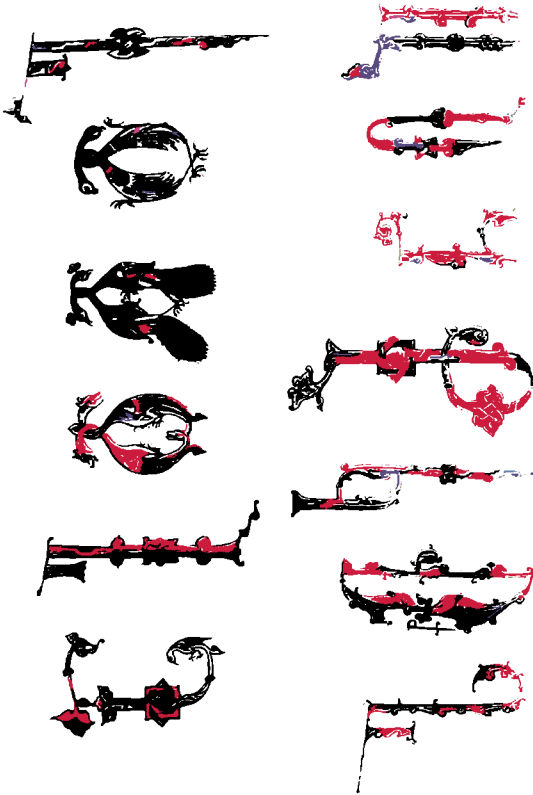


იოანე მასწავლებელი და პატრიარქი



აიონე მსხვეპელი, ღვწალი

ქვემოთ მოცემულია
სხვადასხვა



ინოვაციები

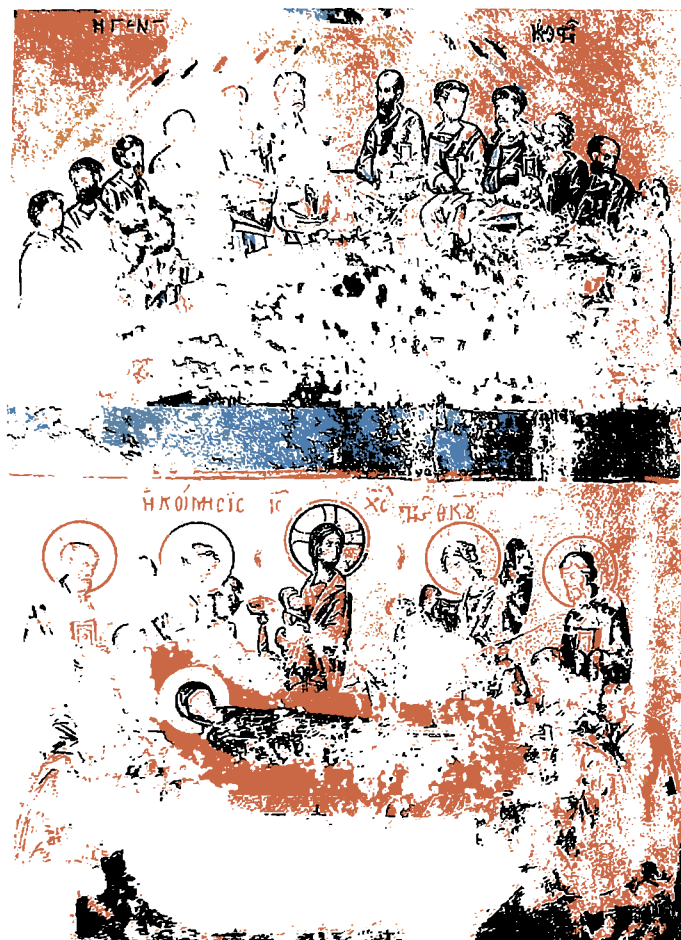
საყდრის ქ. ა. თაძგის

•••••

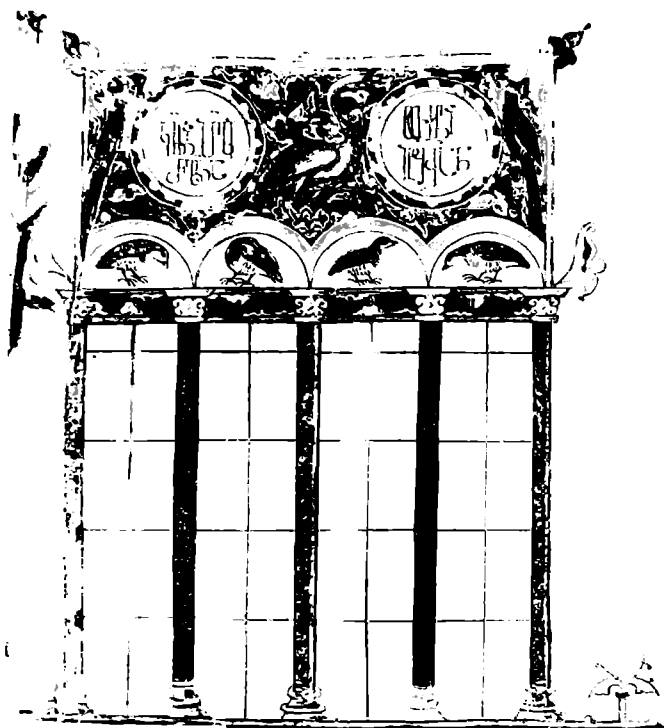


•••••

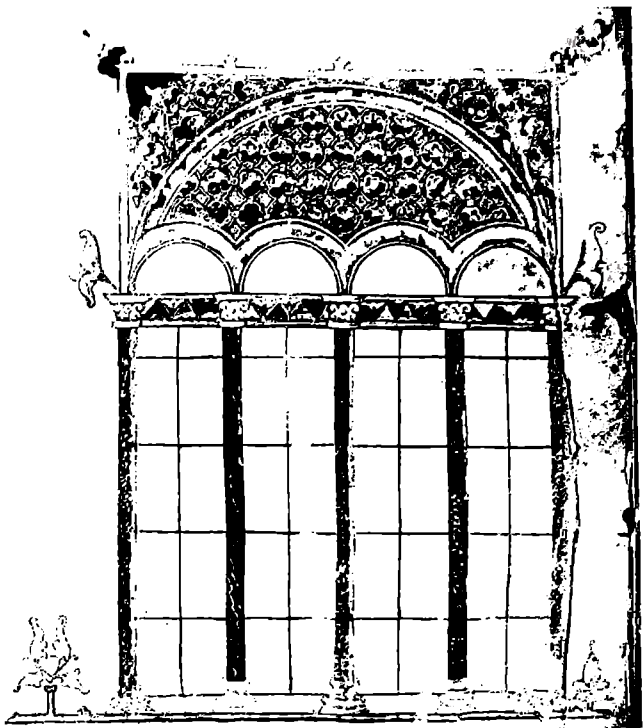
წიგნის უბრუნება



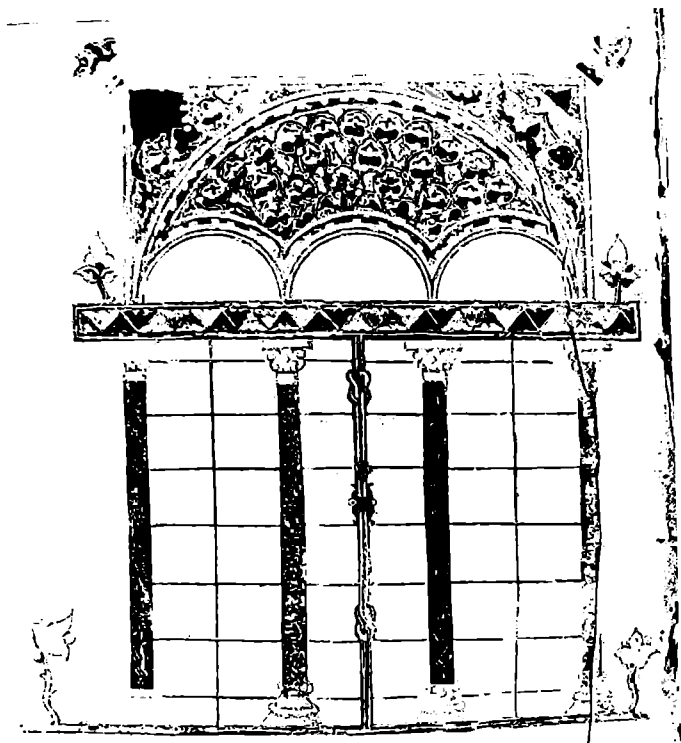
სულიძის მოქება და ღვთისმშობლის
მიძინება



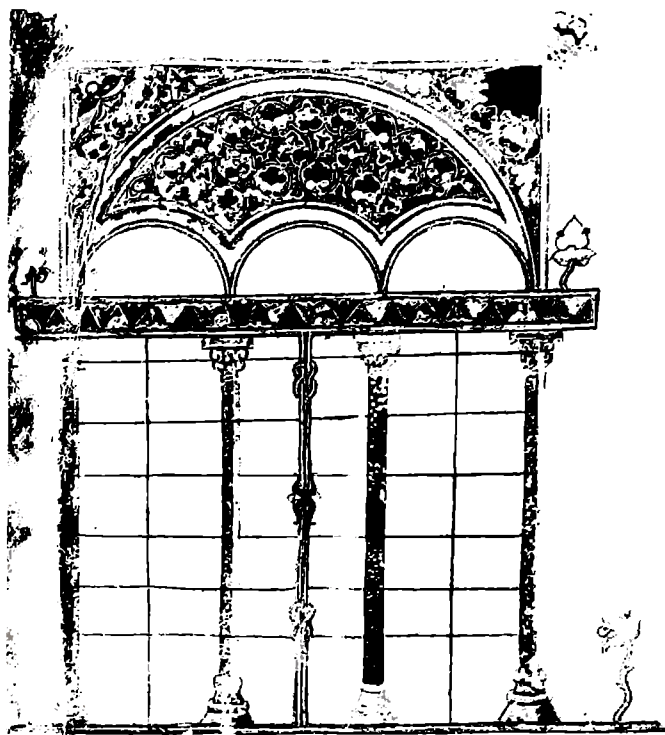
2. კამარა, ფ.3r



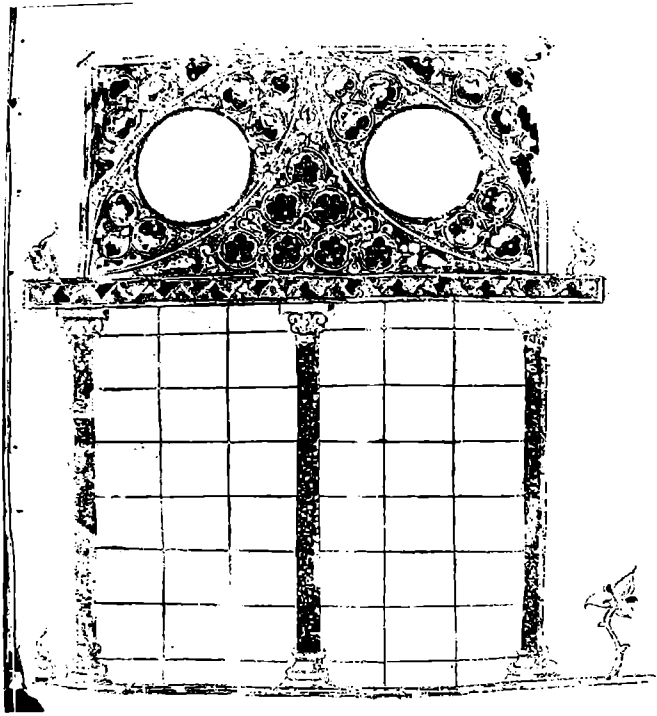
3. კამარა, უ.3v



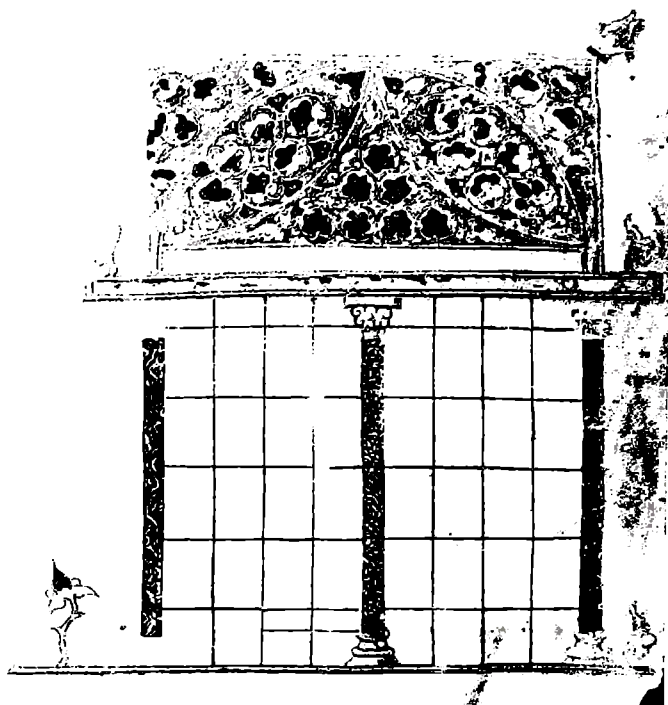
4. კამარა, ფ.4r



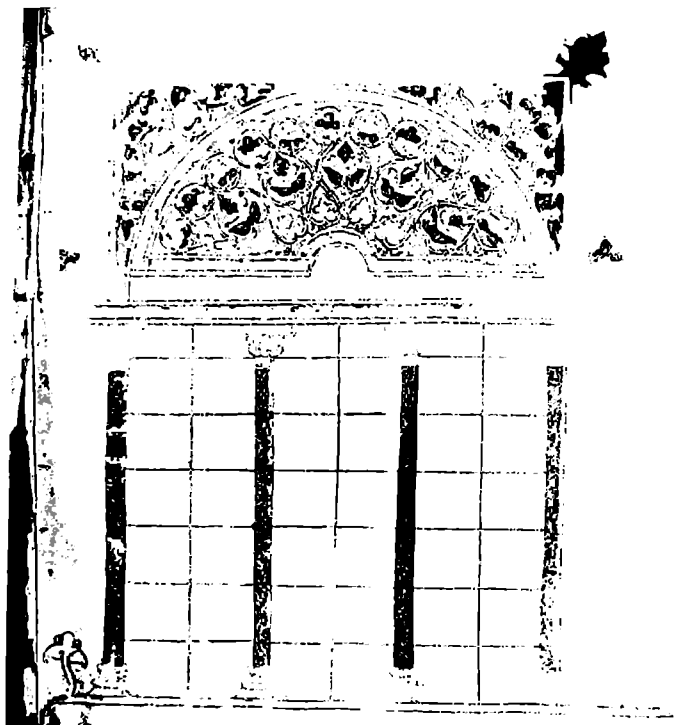
5. კამარა, ფ.4v



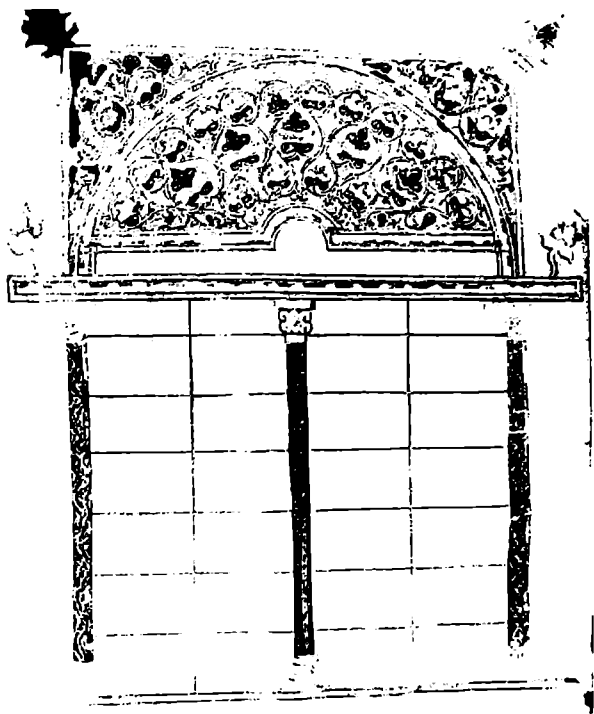
6. კამარა, ფ.5r



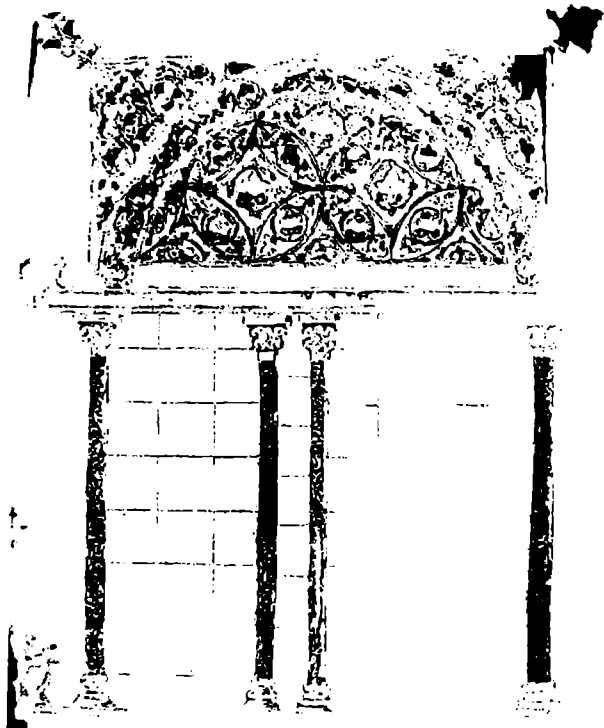
7. კამარა, ფ.5v



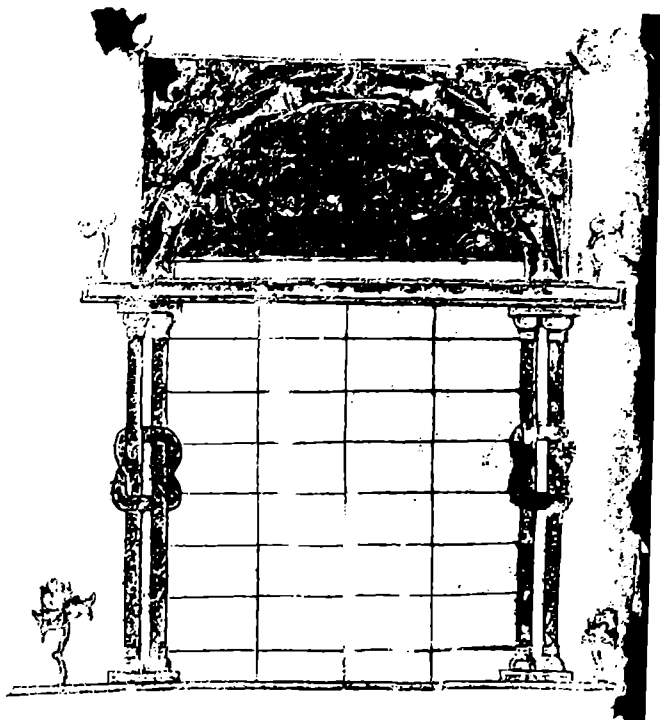
8. კამარა, ფ.61



9. კამარა, ფ.6v



10. კამარა ფ.7v



11. კამარა, ფ.7r



12. მათე მახარებელი, ფ.12v



13. კრისტეს გენეალოგია, ფ.14r



14. იოსების სიზმარი, ფ.14v



15. იოსებს მარიაში მიჰყავს თავის სახლში, ფ.15r

16. მოგვები იროდის წინაშე, ფ.15v



17. ქრისტეს შობა, ფ.16r

18. ჩვილთა მოწყვეტა, ფ.17r



19. წმინდა ოჯახის დაბრუნება ეგვიპტიდან, ფ.17v
20. ხალხის განათევა, ფ.18r



21. იესო ქრისტე და იოანე ნათლისმცემელი, ფ.18v
22. ნათლისღება, ფ.19r



23. ქრისტეს გამოცლა უღაბნოში, ფ.19r,
24. ქრისტეს ანგელოზები ემსახურებიან, ფ.19v



25. სიმონის წოდებული პეტრედ და ანდრიას მოხზობა სამოციქულო მოღვაწეობისათვის, ფ.20v₁
26. ზებედეს შვილების იაკობისა და იოანეს მოხზობა სამოციქულო მოღვაწეობისათვის, ფ.20v₂



27. მრავალი ავადმყოფის განკურნება, ფ.21r₁,

28. ქადაგება მთაზე, ფ.21r₂



29. კეთროვანის განკურნება, ფ.29v
30. ასისტავის მსახურის განკურნება, ფ.30v,



31. პეტრეს სიღვდრის განკურნება, ფ.30v₂
32. მწიგნობრებთან საუბარი, ფ.31r



33. ზღვის დაყუდება, ფ.31v

34. ეშმაკეულთა განკურნება გერგესეულთა (ლადარინელთა) ქვეყანაში, ფ.32v



35. განრღვეულის განკურნება ნაზარეთში, ფ.33r₁
36. მათეს მოწოდება სამოციქულო მოღვაწეობისათვის, ფ.33r₂



37. მაცხოვრის სადილი მათეს სახლში, ფ.33v
38. სისხლდენით ავადმყოფი ღვთაქაცის განკურნება, ფ.34v



39. იაიროსის ქალიშვილის განკურნება, ფ.35₁,
40. ორი ბრმის განკურნება, ფ.35₂



41. მუნჯი უშპაკეულის განკურნება, ფ.35v
42. მოციქულთა წარგზუნა საქადაგოდ, ფ.36r



43. იოანე ნათლისმცემლის მოწაფეების მოსულა ქრისტესთან, ფ.39v
44. ქალაგება შაბათის დღეზე, ფ.41v



45. ხელგამზმარის განკურნება, ფ.42v

46. ეშმაკეული ბრძისა და მუნჯის განკურნება, ფ.43r



47. სიტყვა თქმული სულიერ ნათესაობაზე. ფ.45v
48. იოანე ნათლისმცემლის თავის კვეთა და ჰეროდის ასულის სალომეს როცკა. ფ.51v,



49. შრავალი ავადმყოფის განკურნება, ფ.51v₂

50. პურით განძღობის (პირველი) სასწაული, ფ.52r



51. ქრისტეს ლოცვა. ფ.52v
52. ზღვაზე სიარულის სასწაული. ფ.53r.



53. პეტრეს გადარჩენა, ფ.53r₂

54. მრავალი ავადმყოფის განკურნება, ფ.53v



55. ქანაანელი ღვთაების ეშმაკეული ქალიშვილის განკურნება, ფ.55r

56. მრავალი ავადმყოფის განკურნება, ფ.56r



57. პურით განძობის (მეორე) სასწაული, ფ.56v
58. ფერისცვალება, ფ.59v



59. მთვარეულის განკურნება, ფ.60v

60. მრავალი ავადმყოფის განკურნება, ფ.64v



61. ყრმების კურთხევა, ფ.65v
62. ორი ბრმის განკურნება, ფ.69v



63. „და მიკვარეს ვირი იგი“, ფ.70r
64. იერუსალიმს შესვლა, ფ.70v



65. ტაძრიდან ვაჭრების განღვენა, ფ.71r

66. მრავალი ავადმყოფის განკურნება, ფ.71v



67. ლელვის ხის დაწყველა, ფ.72r

68. ქადაგება უდიდესი მცნების შესახებ, ფ.76v



69. ქადაგება სინაგოგაში ანუ ქრისტე ამხელს ფარისეელებს, ფ.77v
70. ქადაგება იერუსალიმის შესახებ, ფ.81r,



71. ქადაგება სამყაროს აღსასრულზე, ფ.81r₂
72. მღვდელთმოდლუარნი, უხუცესნი და მწიგნობრები მღვდელთ-
მოდლუარ კაიაფასთან, ფ.88v₁



73. იესო ქრისტე ბეთანიაში სიმონ კეთროვანის სახლში, ფ.88v₂

74. 30 ვერცხლი იუდასათვის, ფ.89r



75. საიდუმლო სერობა, ფ.89v

76. ზიარება პურიით, ფ.90r,



77. ზიარება ღვინით, ფ.90r,
78. ქრისტე გეტსიმანიის ბაღში, ფ.90v



79. „დასხვლით მანდა“, ფ.91r,

80. „და წარიყვანა პეტრე და ორი ძენი ზებუღესენი“, ფ.91r,



81. ლოცვა გეთსიმანის ბაღში, ფ.91v₁
82. ქრისტე და მძინარე მოციქულები, ფ.91v₂



83. მლოცველი ქრისტე. ფ.91v,

84. ქრისტე და მძინარე მოციქულები, ფ.92r,



85. ლოცვა ბაღში, ფ.92r,

86. ქრისტე და მოციქულები გეთსიმანის ბაღში, ფ.92r,



87 იუდას აბბორი, ფ.92v

88. „მაშინ მოწაფეებმა მიატოვეს იგი“, ფ.93r



89. ქრისტე კაიაფას სამსჯავროზე, ფ.93v
90. მღვდელთმოდლუარნი დაკითხავენ ქრისტეს, ფ.94r,



91. მღვდელთმობლუარის მიერ სამოსლის დაპობა, ფ.94r₂
92. კრისტეს შურაცხყოფა, ფ.94r₃



93. პეტრეს უარყოფა, ფ.95r₁

94. პეტრეს სინანული, ფ.95r₂



95. სასამართლო პილატე პონტოელთან, ფ.95v₁

96. ფულის დაბრუნება და იუდას სიკვდილი, ფ.95v₂



97. პილატეს მიერ ხელების დაბანა, ფ.97r
98. ქრისტეს შუურაცხუფა, ფ.97v



99. ჯუღის ზიღვა, ფ.98r
100. ჯუღარტმა, ფ.98v



101. იოსებ არიმათიელი პილატეს სთხოვს ქრისტეს სხეულს, ფ.100r₁
102. გარდამოსსნა, ფ.100r₂



103. დატირება, ფ.100v

104. მუნელსაცხებლე დედანი ქრისტეს საფლავთან, ფ.101v,





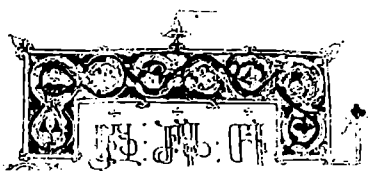
105. გამოცხადება მენელსაცხებლე დედებთან, ფ.101v,
 106. მღვდელმთავარი აძლევს ჯარისკაცებს ფულს, ფ.102r



- 107 გამოცხადება თერთმეტ მოციქულთან გალილეაში, ფ.102_v,
 108. გალილის მთაზე გამოცხადება და მოციქულების გაგზავნა საქადა-
 გოდ, ფ.102_v₂



109. მარკოზ მახარებელი, ფ.105v



110. თესართი, ფ.106r

111. ქრისტე უღაბნოში, ფ.107r

112. ეშმაკეულის განკურნება კაპერნაუმის სინაგოგაში, ფ.108r



113. იესო ქრისტეს ლოცვა უდაბნოში, ფ.108v

114. ქრისტეს მიერ წმინდა სულის გამობის მხილება, ფ.113v

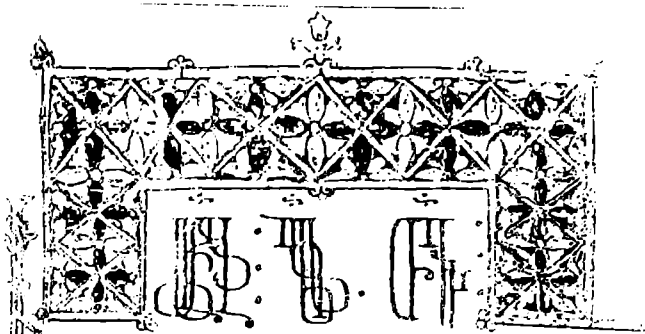


115. ბრმის განკურნება ბეთსაიდში, ფ.129v

116. იერიქონში ბრმა მათხოურის ძე ტიმესი ბარტომეოსის განკურნება, ფ.138v



117 ლუკა მახარებელი, ფ.161v



118. თევსართი, ფ.162r

119 ზაქარიას ხარება, ფ.163r



120. ზაქარიას დამუნჯება, ფ.163v

121. მარიამის ხარება, ფ.164v



122. მარიამისა და ელისაბედის შეხვედრა, ფ.165r
123. იოანე ნათლისმცემლის სახელდება, ფ.166r



124. ქრისტეს შობა, ფ.168r

125. წინადაცვეთა, ფ.168v



126. მირქმა, ფ.169v

127 12 წლის ქრისტე ტაძარში ბრძენთა შორის, ფ.170v



128. ქრისტეს გამოცდა უდაბნოში, ფ.174r

129. ქრისტეს გამოცდა ტაძრის სახურავზე, ფ.174v



130. ქადაგება ნაზარეთის სინაგოგაში, ფ.175v
131. ებრაელებს სურთ მოკლან ქრისტე, ფ.176r



132. ნაინელი კერივის ვაჟიშვილის აღდგენა, ფ.186r

133. ქრისტეს ქადაგება ქალაქებში, ფ.189v



134. ქრისტე ლაზარეს სახლში, ფ.202v

135. დაკრუნხული ღვთაების განკურნება, ფ.213r



136. წყალმანკით შეპყრობილის განკურნება, ფ.215r

137. ათი კეთროვანის განკურნება, ფ.225v





138.



138. ქრისტე და ზაქე. ფ.230v

139. ქერივის შეწირულება, ფ.236v



140. გამოცხადება ემაოსის ვზაზე, ფ.249v

141. გამოცხადება ემაოსში, ფ.250v



142. ქრისტეს გამოცხადება მოციქულებთან, ფ.251r

143. გამოცხადება მოციქულებთან, ფ.251v,





144. გამოცხადება მოციქულებთან, ფ.251v₂

145. ამაღლება, ფ.252v



146. იოანე მახარებელი და პროხოზე, ფ.254v



147. თავსართი, ფ.255r

148. „შენ ვინ ხარ?“, ფ.256r



- 149 იოანე ნათლისმცემლის მოწმობა ქრისტეზე, ფ.256v
 150. იოანე ნათლისმცემლის მოწაფეების მოსვლა ქრისტესთან, ფ.257v



151. ქორწილი გალილეას კანაში, ფ.259v
152. ქრისტე და ნიკოდიმოსი, ფ.260v



153. ქრისტე და სამარიტელი დედაკაცი, ფ.263v

154. აზნაურის ძის განკურნება კაპერნაუშში, ფ.267v



155. ბიუზდა ანუ განრლეულის განკურნება ცხერის საბანელთან, ფ.268r
156. მოწაფეთა განდგომა, ფ.276r



- 157 ქრისტე და მრუში დედაკაცი, „შე ვარ ნათელი“, ფ.281r
 158. ებრაელებს სურთ ქეებით ჩაქოლონ იესო, ფ.285r



159. ბრმადშობილის განკურნება სილოამის ჭახთან, ფ.285v
160. ფარისევლების ურწმუნოება, ფ.288r



161. ლაზარეს აღდგინება, ფ.294r

162. ფერქთა ბანა, ფ.300r





163. საიდუმლო სერობა, ფ.301v

164. „მე ვარ იესუ“, ფ.312r



165. ჯვარცმა, ფ.317v
166. მარიამ მაგდალენელი და პეტრე ქრისტეს საფლავთან, ფ.321r,



167. ქრისტეს გამოცხადება დახშულ კარებში, ფ.322r
168. თომას ურწმუნობა, ფ.322v



169 გამოცხადება მოციქულებთან ტიბერიის ზღვის პირას, ფ.323v

170. გამოცხადება და სერობა ტიბერიის ზღვის პირას, ფ.324r



171. სულიწმინდის მოფენა, ფ.327v.

172. ღვთისმშობლის მიძინება, ფ.327v.



173. წვილელი ღვთისმშობელი და ქტიტორი, ფ.328r



174. მათე მახარებელი, ათონის ივირონის Cod.87



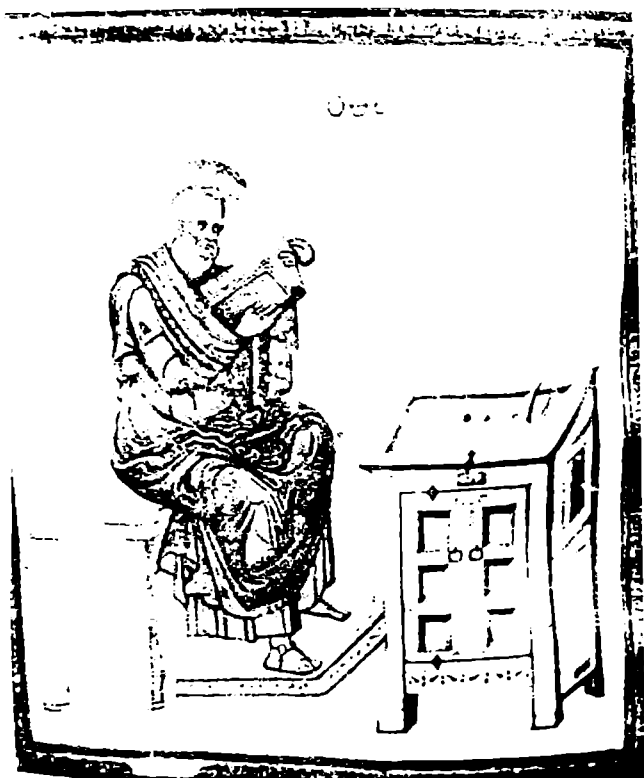
175. მარკოზ მახარებელი, ათონის ივირონის Cod.87



176. ლუკა მახარებელი, ათონის ივირონის Cod.87.



177 იოანე მახარებელი, ათონის ივირონის Cod.87.



178. იოანე ღვთისმეტყველი, ათონის ივირონის Cod.67.

შინაარსი

წინათქმა	3
შ ე ს ა ვ ა ლ ი	5
I თ ა ვ ი	
მოქვის ოთხთაეის აღწერილობა, კოდექსის ორგანიზება ორნამენტული მორთულობის მეშვეობით	15
II თ ა ვ ი	
მოქვის სახარების დასურათების სისტემა	46
III თ ა ვ ი	
სიუჟეტური მინიატურების აღწერა და იკონოგრაფიული ანალიზი	76
IV თ ა ვ ი	
ილუსტრაციების მხატვრულ-სტილისტური ანალიზი	147
V თ ა ვ ი	
მოქვის მინიატურების ადგილი პალეოლოგოსთა ხანის ხელოვნების განვითარებაში	200
დასკვნა	236
შ ე ნ ი შ ვ ნ ე ბ ი	241
РЕЗЮМЕ	293
Summary	322
გამოყენებული ლიტერატურა	329
ილუსტრაციები	353

გამომცემლობის რედაქტორები: ნ. ელიზბარაშვილი,

ლ. აბუაშვილი

ტექნოლოგიური კ. რუსიძე

კორექტორები: მ. ქუმსიაშვილი

ნ. ვაშაკიძე

ხელმოწერილია დასაბეჭდად
საბეჭდო ქაღალდი 70X108 1/16
პირობითი ნაბეჭდო თაბახი 50,82
სააღრ.-საგამომც. თაბახი 36,73

შეკვეთის № 05 ტირაჟი 250

ფასი სახელშეკრულებო

თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა,
0128, თბილისი, ი. ჭავჭავაძის გამზ., 14.

გამომცემლობა „მერიდიანი“,
თბილისი, აკ. წერეთლის გამზ., 112.