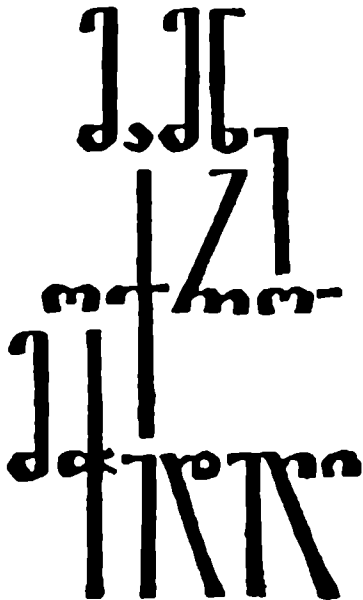


ბ. მხარამიძის



7C.03(C41)K
739(ღ.922)(092 მამნე ოქრომკედელი)
→ 967

M-605

80101

27-დგ. 78

© გამომცემლობა „ხელოვნება“, 1978

შ ე ს ა ვ ა ლ ი

ქართულმა ჰედურმა ხელოვნებამ ათასწლოვანი ისტორიის მანძილზე განვითარების მაღალ საფეხურს მიაღწია. საუკუნეების განმავლობაში ხელოვნების ამ დარგში არამცთუ სრულყოფილი ნაწარმოებები შეიქმნა, არამედ მისი სპეციფიკური ხასიათიც გამოიშვა¹. თამამად შეიძლება ითქვას, რომ ძეგლების სიმდიდრითა და მხატვრული ღირებულებით ქართულ ჰედურ ხელოვნებას ერთერთი უპირველესი ადგილი უჭირავს მსოფლიოში².

ჰედური ხელოვნება განვითარებული იყო საქართველოს ყველა კუთხეში, არსებობდა სკოლები, მრავალრიცხოვანი საოსტატო. ისინი იღებდნენ შეკვეთებს, რომელთა გარეშეც წარმოუდგენელი იყო ხელოვნების განვითარება. აღნიშნული ძეგლების წარწერების მეშვეობით ვეცნობით შემკვეთთა და შემსრულებელთა ვინაობას, მაგრამ ფეოდალიზმის ეპოქის იერარქიულ პირობებში შეუძლებელი იყო ყველა ოსტატის სახელის შემონახვა. წარწერებში იხსენიებდნენ შესრულებითა და მაღალი გემოვნებით განთქმულ ოსტატებს.

ცნობილია, რომ ქართულმა ხელოვნებამ საერთოდ, და კერძოდ, ჰედურობამ, განვითარების მწვერვალს X—XIII საუკუნეებში მიაღწია. მომდევნო საუკუნეები მეტ-ნაკლები დაცემით აღინიშნება. მაგრამ, მიუხედავად ამისა, გვიანფეოდალურ ხანაშიც იქმნებოდა საინტერესო ძეგლები. სამწუხაროდ, ჩვენში დიდხანს იყო გაბატონებული აზრი, რომ თითქოს აღნიშნულ პერიოდში ქართულ ჰედურ ხელოვნებას მხატვრულად მნიშვნელოვანი არაფერი შეუქმნია. ამან კი, თავისთავად გამოიწვია გვიანი ხანის ძეგლების შესწავლაზე ხელის აღება³, რისი გამართლებაც შეუძლებელია.

¹ უანასკნელ დროს გამოქვეყნდა რამდენიმე საინტერესო წიგნი გვიანი ფეოდალური ხანის ქართულ ჰედურ ხელოვნებაზე, რაც საფუძველს გვაძლევს ვიფიქროთ, რომ ეს ხარვეზი იცნება.

ამ შეხედულებას არ იზიარებდა აკად. შალვა ამირანაშვილი. მისი აზრით, „XV ს. დამლევის ქართული ხელოვნების ძეგლების შესწავლა არ გვაძლევს კულტურის ისეთი უიმედო დაცემისა და გახრწნის სურათს, რომელიც გვხატება დადგენილი და გავრცელებული ტრადიციული შეხედულების გავლენით. როგორც მინიატურული მხატვრობის და ოქრომჭედლობის ძეგლების შესწავლიდან ირკვევა, XV საუკუნის დამლევის, ყოველ შემთხვევაში, სამცხე-საათაბაგოში ჯერ კიდევ არ იყო დაშრეტილი ქართული კულტურის ოქროს ხანის ტრადიციები“³. ამ მოსაზრების დასამტკიცებლად ავტორი მამნე ოქრომჭედლის მიერ შესრულებულ სადგერის ჯვარს ასახელებს.

მამნე ოქრომჭედლის შემოქმედება გვიანი ხანის ხელოვნებაში მართლაც საინტერესოდ გამოიყურება. მასზე გამოქვეყნებულ მის ნაწარმოებთა მოკლე მიმოხილვა. ქართული ხელოვნების ისტორიის კურსში ცნობები ზერელე წარმოდგენას ვეიქმნის მის შემოქმედებაზე, მით უმეტეს, რომ მამნეს მოღვაწეობის დღემდე ცნობილი თარიღი მცდარია, რის გამოც ბევრი არასწორი აზრი გამოითქვა.

ახალი მასალების შესწავლის საფუძველზე⁴ ირკვევა, რომ მამნე ოქრომჭედელი ცხოვრობდა არა XV, არამედ XVI საუკუნეში. თუ ჩვენ შევძელით ამის დასაბუთება, მაშინ აკად. შალვა ამირანაშვილის მოსაზრება, რომელიც მან XV საუკუნის ქართულ ქედურ ხელოვნებაზე გამოთქვა, თავისუფლად შეიძლება მომდევნო საუკუნესაც მივუსადაგოთ, ვინაიდან მკვლევარს ამ მოსაზრების გამოთქმის დროს მხედველობაში ჰქონდა, კერძოდ, მამნე ოქრომჭედლის ნამუშევრები. გარდა ამისა, XVI საუკუნის ქართული კულტურის ისტორიაში იგრძნობა ერთგვარი გამოცოცხლება. ჭედური ხელოვნების გარდა, ამ დროს, აღმავლობას განიცდის ხელოვნების სხვა დარგებიც: მინიატიურა, კედლის მხატვრობა, არქიტექტურა, ლიტერატურა⁵.

მამნე ოქრომჭედლის XVI საუკუნის ოსტატად გამოცხადება ავლენს და, ამასთან, დაღები თად წყვეტს მთელ რიგ ბუნდოვან და სადავო საკითხებს. ჯერ ერთი, უფრო სრულყოფილად და გარკვევით წარმოგვიდგება ამ ხელოვანის შემოქმედებითი გზა, ივსება მის ნამუშევართა სია. მეორეც, ეს საუკუნე თავისი მხატვრულ-ესთეტიკური გემოვნებითა და მსოფლმხედველობით ახლოს დგას მამნეს შემოქმედებასთან, მისი მოღვაწეობა უშუალო კავშირშია ამ ეპოქასთან. შესაძლოა ხდება მამნეს დროინდელ და მის მომდევნო საუკუნეში ხელოვნების ამ დარგის განვითარების გზის დადგენა.

ზემოთქმულის მიუხედავად, XVI საუკუნის ხელოვნება ალორძინების ეპოქის ხელოვნებას მაინც ვერ შეედრებოდა. ეს იყო მხოლოდ ერთგვარი გამოცოცხლება, რომელიც მოიტანა არა ეპოქის სუნთქვამ, არამედ იმ დიდი ტრადიციების

გავლენამ, რასაც ქვეყანა განიცდის ხოლმე შედარებით მშვიდობიან პერიოდში. ცხადია, რაგინდ ძლიერი არ უნდა იყოს ხელოვანის შემოქმედებითი პოტენციალი, რამდენიმე კაცი მთელი ეპოქის სიმძიმეს მაინც ვერ ზიდავს.

მამნე ოქრომჭედლის ნამუშევრებიდან ყველაზე მნიშვნელოვანი და მხატვრულად საინტერესოა სადგერის კანკელის წინ დასადგმელი ჯვარი.

ამ ჯვარმა თავის დროზე მკვლევართა ყურადღება მიიქცია საკმაო რაოდენობის ისტორიული წარწერებით, რომელთა საშუალებით შესაძლებელია დავადგინოთ ჯვრის მოჭედვის ზუსტი თარიღი.

აღნიშნული წარწერები შეისწავლა აკად. ე. ქ. თაყაიშვილი⁸, რომელმაც ჯვარი XV საუკუნით დაათარიღა. უფრო მოგვიანებით, მკვლევართა უმეტესმა ნაწილმა უკრიტიკოდ მიიღო ეს თარიღი⁹.

აკად. ე. ქ. თაყაიშვილის წერილის გამოქვეყნებამდე პროფ. ი. აბულაძემ და ქრ. შარაშიძემ დაბეჭდეს მეტად საინტერესო წერილი¹⁰ სვიმონ შოთაშვილის ერთ ლექსზე (ოდაზე). სვიმონი სადგერის ჯვრის მოჭედვას ხელმძღვანელობდა და მოხსენიებულია ჯვრის წარწერაში. ლექსში მოთხრობილია ჯვრის მოჭედვის ისტორია. წერილის ავტორები სვიმონს XV ს. მოღვაწედ თელიდნენ. ბუნებრივია, მამნეც ამავე საუკუნის ოსტატად მიიჩნიეს.

ამ თარიღს ეწინააღმდეგებოდა აკად. კ. კეკელიძე. სამწუხაროდ, მას ჯვრის წარწერები სპეციალურად არ შეუსწავლია, მკვლევარი მხოლოდ ზემოთ აღნიშნულ ი. აბულაძის და ქრ. შარაშიძის წერილს პასუხობდა, ამიტომ ბევრი სადავო საკითხი გადაუჭრელი დარჩა. ჯვრისა და ლექსის თარიღში კ. კეკელიძეს მხარს უჭერდა პროფ. ტრ. რუხაძე¹¹. მამნეს სხვა ნამუშევრებიდან ე. ქ. თაყაიშვილი ასევე მოკლედ, მხატვრული ანალიზის გარეშე შეეხო ბარაკონისა და ხონის ჯვრებს¹².

საკითხი არსებითად, არც შემდეგ შეცვლილა. აკად. გ. ჩუბინაშვილი განიხილავს მამნეს მოჭედილ ძეგლებს, მაგრამ ძალიან მოკლედ¹³. მკვლევარი ძირითადად სწორ შეფასებას აძლევს მამნე ოქრომჭედლის შემოქმედებას.

ზემოთ უკვე აღვნიშნეთ, რომ სადგერის ჯვრის შედარებით დეტალური ანალიზი მოგვცა აკად. შ. ამირანაშვილი¹⁴, მაგრამ ხელოვნების ისტორიის კურსში ამ ოსტატის შემოქმედების ამომწურავად განხილვა ვერ მოხერხდა.

როგორც ვხედავთ, მამნე ოქრომჭედლის შემოქმედებას გარკვეული ინტერესი გამოუწვევია, მაგრამ სრულად იგი დღემდე მაინც არ არის შესწავლილი. სწორედ ამ გარემოებამ განაპირობა ამ საკითხის შესწავლის აუცილებლობა.

ნაშრომის ძირითადი მიზანია, განვსაზღვროთ მამნე ოქრომჭედლის შემოქმედების მხატვრული დონე, დავადგინოთ მის მიერ მოჭედილი, ჩვენამდე მოღწეული ძეგლები და მათი ქრონოლოგიური ჩარჩოები.

სადგერის ჯვარი

ქართველ ხელოვანთა შორის მამნე ოქრომქედელი ერთ-ერთი საინტერესო და ნაყოფიერი ოსტატია. ჩვენამდე მოაღწია მისი შემოქმედებიდან საკმაოდ ბევრმა ძეგლმა, რომლებიც მხატვრული თვალსაზრისით დღესაც ინარჩუნებენ გარკვეულ ესთეტიკურ ღირებულებას.

მამნე ოქრომქედლის ნაწარმოებებიდან, როგორც მხატვრული, ისე ისტორიული თვალსაზრისით, ყველაზე საინტერესოა სადგერის კანკელის წინ დასადგმელი ვერცხლის ჯვარი (საქართველოს ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმი)*.

ეს ჯვარი უკანასკნელ დრომდე ინახებოდა ჩხარის წმ. გიორგის სახელობის ეკლესიაში, ამიტომ სამეცნიერო ლიტერატურაში მას ჩხარის ჯვარსაც უწოდებენ. ქართულ წყაროებში, აგრეთვე თვით ჯვრის წარწერებში, იგი სადგერის ჯვრის სახელითაა ცნობილი. ჩვენც მას მხოლოდ სადგერის ჯვრად მოვიხსენიებთ.

სადგერის ჯვარი ჩხარის ეკლესიაში უნახავს ცნობილ ისტორიკოსსა და გეოგრაფს ვახუშტი ბატონიშვილს¹. მისი ცნობიდან ირკვევა, რომ იგი პირველად იყო ყორანთას, შემდეგ გადაუტანიათ სამცხეში, იქიდან კი — ჩხარში. რა ცნობას ეყრდნობა მკვლევარი არ ვიცით, მაგრამ ჯვარი რომ თავდაპირველად სხვაგან

* მამნეს, ჩვენთვის ცნობილი მრავალრიცხოვანი ნამუშევრიდან, ყველაზე აღრინდელი უნდა იყოს სადგერის ჯვარი. ამიტომ პირველად მას განვიხილავთ. შემდეგ ასევე ქრონოლოგიურად შევხებით მის სხვა ნამუშევარსაც. რადგანაც დღემდე ამ ძეგლების თანამიმდევრობა დადგენილი არ არის და ზოგიერთი მათგანის მამნესეულობაში ეჭვი ეპარებათ, მათი ერთად ჩამოთვლა მიზანშეწონილად არ ჩაეთვალათ.

1941 წელს პროფ. ი. აბულაძემ დაქრ შარაშიძემ გამოაქვეყნეს საღვერის წმ. გიორგის ჯვრისადმი ს. შოთაშვილის მიერ მიძღვნილი ოდა⁴. ოდაში ნახსენებია ყველა ის პირი, ვინც საღვერის ჯვრის წარწერებშია მოხსენებული. გაგაცნობთ ოდის შინაარსს.

1. ეიწყოდ ცხორება, — წმიდის(ა) გიორგის მეოხებანი, მოღვეთ ბრძენნი, რიტორნი(ო) დაებერნეთ, დაეკრნეთ ებანი, პირველად ღმერთი ვახსენო, მალღითგან ზე განგებანი, და მერმე ეთქუად სასწაულობა, წმიდის გიორგის ქებანი.
2. ეაქოთ, ვადღოთ მაღალი, ქალწულისაგან შობილი, ანგელოზთაგან კმობილი, წინმეტყუელთაგან ქებული, დიდი ბრწყინვალე გიორგი მის მიერ არს შემკობილი, და ჩუენ შოთაშვინი მის კარსა ვართ დეკანოზთა კმობილი.
3. კულა მოვისმენდეთ ქებასა წმიდისა გიორგისასა, ვინ ქ(მ)ნა ურიცხვ კურნება ქალაქსა ლასიისასა, აწ, მორწმუნენო, ეაქებდეთ სახელსა სამებისასა, და შევაგობდეთ გიორგის უბრწყინვალესსა შვისასა.
4. აწ, წმიდაო მოწამეო, როდეს გორციო იქცეოდი, კერათ ბომონნი შენ დაშუენ და ეშმაკთა შეიპურობდი, შენ წარმართნი მოაქციენ, სამებასა ქებად ჰკმობდი, და აქ მოსტენდა თხემი შენი და ტაძარსა მოიწყობდი.
5. მე, სკმოონ, დეკანოზმან ეიწყო შენი ბრწყინვალება, თქუა, თუ მომცემს გონებასა, ანუ შემწევს-რე განგება, ყოველთა თემთა ცის კიდემდის ჰქარავს შენი მეოხება, და ჩუენ გუარჩამოშოთა აგუქირებთა თქუენი ხლება.
6. აწ, წმიდაო, ეს საღვერი შენ ირჩიე წილად შენდა, თუ ბრწყინვალე გუამი შენი განათლდა და აქ დაშენ(და), შენ მოღვინე ძლევა შენი, მით ეს თემი და-ცა-შუენდა, და ყოელსა თემსა უხაროდა, ვინცა ამაჲ მოისმენდა.
7. აქ აღიშენე გეურნალო, საღვურად ეს ტაძარო, ყოველთა თემთა გაითქუა შენ სასწაულთა ზარო, ცის კიდეთამდის აქ მოელენ, სადაც არს კმელთ სამზღვარო, და თურქთა, სპარსთა და არაბთა გამართეს აქ ბაზარო.
8. ვმა გაისმა, მოწამეო, შენი ოთხი ყოელგნით კვრსა, ყოელგნით ისმის ქება შენი ცის კიდემდის ზღვსა პირსა, (აქ)ა მოელენ კეთროვანნი, სენი მძაფრი რაცა სკირსა, და მხარულად წაელენ შინა, შენ განკურნებ ყოელსა კირსა.
9. ყოელი სჯული აქ მოელენ სპარსთა და არაბებისა, ლეგონთაგან პურობილნი, შენსა კარზედა გებისა. ყოელთა მიხტლები წყალობა შენგანეე განკურნებისა, და მათ თემსა მიელენ, სახ(ე)ლი შენი მუნ იდიდებისა.

10. ჩვენ ორთავე ძმათა (გვლხინენ) გ უ ა რ ჩ ა მ ო თ . შ . ო თ ა ს ი ძ ე (თ ა ო) ,
შენ განანათლე ქუეყანა, ქუე მინდორი და ზე მთაო.
კუელყავით გემა ტაძრისა ამ შენთა კარის ბეეთაო,
და დიციე სული, მკურნალო ღელა-მამათა ჩუენთაო.
11. ორ წელ ვაგე, მიეპყავე ჰელი, გავათავეთ კარის ბეეთო,
შეგუწოე ძალი შენი, შენვე იყავე ჩუენი ბრკეო,
მცირე ძლტენი შეიწირე, რომელი ხარ მაღლით მწეო,
და მოგტაშორე, მოწყალეო, უფსკრულისა სივიწრეო.
12. ესეუ კუელყავე მე, სვმიონ, და მოვექდე სამთბუველო,
ძალი შენგან შემეწია, აღვილად ვქენ საქმე ძნელო,
ხალსითა გავამყარე, ა ხ ლ ა დ შ ე ე ქ ე ნ ხ ა ტ ი ძ ტ ე ლ ო
და ყუელა ყოვლგნით შემეწია, მაღალიმცა-მათი მცველი.
13. მე მოვექდე ჭუარი მუნსნელი, დავსტენე და-ცა-ვარგე,
მცირედ საძნოთ შემოგწირე, ამა ზედა რაც წვაგავე,
თუ რამ აქა მოვიკმარე, საუკუნოს დავაბარგე
და ნუთუ სული მე ცოდვილი მუნ ცეცხლითა არ დადვავე.
14. მოვექდე და გა-ცა-ბრწყინდა უძლვეელი მუნსნელი ჭუარი,
რომელია მორწყუნეთა და მეფეთა წინამძღუარი.
მაცხოვარმან ჯოჯოხეთი წარმოსტყუნა, განდა ზარი,
და ამით იქმნა, ბნელიდამან გამოიჴსნა მუნსნელმან ჭუარი.
15. ჭუარო, კრისტეო მაღალო, მწეო, ყოველთა მწეთაო,
ეკლესიისა ზღუდეო, ჩამგდებო საძირყუელთაო,
საქურველო და მფარეულო ყოველთა მორწყუნეთაო,
და ჩუენ შ ო თ ა ს ძ ე თ ა გვოხონ, ამ თქუენთა კართა მცველთაო.
16. ყოვლად წმიდაო მარიამ, ტაძარსა დაემსავსეო,
დაუტევენელი იტვირთე, იქმენ ნათლითა სავსეო,
ზეცისა გუნდთა მთავართა მკვდრად ხარ შენ მოდასეო,
და აწ გევედრებთი, საქმილი უშრეტი შენ დაგვესეო.
17. მე, სვმიონ დეკანოზმან, აწ უფროსი სხტა გავაგე,
ზროთ მოქელა დავაპირე, ნუთუ სული არ დავჴარგე
ყუელა ყოვლგნით შემეწია, საქონელი მოვიბარგე,
და ვინც მოხვიდეთ შენდობითა, ალახუენით ჩუენთვს ბავე.
18. აწ წმიდისა გიორგისი მე მოქელა დავაპირე,
ყოვლგნით წაველ, მოვითხოვე, თავი ჩემი გავაგზირე.
რაცა მქონდა მოვავჴარე, არცა თავი დავაძვრე,
და ხალსითა გავამყარე, არ სპილენძი გვატყვე.
19. მოვავსენე და პატრონმან ყ ტ ა რ ყ ტ ა რ ე ც ა დამართო ნება.
მან მიბრძანა ამ ხატისა მოქელა და გადიდება.
(ხატ)მან მისცა მტერთა ზედა ძლევა, დილად გამარჯუება,
და ყოვლთა ჟამთა შეიწვევის მასცა მისი მეოხება.
20. მაშინ გადიდა და ახლა ჩაუგდო საფუძველია,
მან შემოსწირა, მთართჴა ოქრო და ვერცხლი. ძლტენია

- მითა შეეშარეთ ადვილად, სკამე ვქენ მეტად ძნელა,
 და მალაღმან ღმერმან დაიციუნეს პირმშონი მათი ძენია.
21. ს ჭ ი რ ი ღ ო ნ ც ა შეეწია, მალაღმცა მისდა მცველად,
 შემოსწირა უძლეეარი აწწონლად და უთქმელად.
 მე. სუზონს, ქელოვანნი სასს წველსა მყვეს ხანთ და მზმველად
 და განბრწყინდა და გავათავეთ უძლეელი სა(ძლ)ეველად!
22. მოკვედეთ წმიდა გოორგი, მალაღი, თაე-აზატა,
 ყოვლგნით ანათობს მეურნალე, ვითა ნათლისა სტეტრა,
 საეფლო ქრისტეს ლეთისანი ჩტუენისა მას ზედა ხატოა:
 და ხარება, შობა, აღდგომა, ყოველნი ათორმეტნოა.
23. მე, ს ვ მ ი ო ნ დ ე ქ ა ნ ო ზ მ ა ნ, გავათავე დანაპირი,
 დღე და ღამით ვიგონებდი, არა მქონდის ღამით ძილი,
 ამ ტაძრისა სასახურად არა მქონდა გული ძვ(რი),
 და რაეამს აღვასრუ(ლე) იგო, (გამი)ნათლდა ნათლად ჩრდილი.
24. ქალწულო, შენზედ მოვიდა ღმერთი მალაღი ნებითა,
 მისნი მოსაენი ვივსენით მისითა განკაცებითა,
 ზღოდღე ხარ ქრისტინათა, ამისთვის გაქებთ ქებითა,
 და მეც შემიწყალე ს ვ მ ი ო ნ ვიორგის შეოხებითა.
25. დასაბამითგან გხლებივართ, ქეით ვართ მოკამათენი,
 ჩტენ გტექნებთან (კლიტენი), ვყოფილ:...

როგორც ვხედავთ, ოდის ავტორია სვიმონ შოთასძე; ოდაში ლაპარაკია სადგერის ჯვრის მოქვედვის ისტორიაზე. სვიმონსა და ბასილს ჯვრის მოქვედვაში დახმარება ეყარყვარე და სფირიღონი. ჯვარი სადგერში მოუჭედიათ. ვახუშტის ცნობა, რომ ჯვარი ან მთლიანად ხისა იყო, ანდა ძლიერ დაზიანებული და შემდეგ „ახლად მოქვედეს“. ვფიქრობთ, მეორე მთსაზრება უფრო სწორი უნდა იყოს. ამავე აზრს იზიარებენ პროფ. ი. აბულაძე და ქრ. შარაშიძე.

როგორც დავინახეთ, სადგერის ჯვრის წარწერებში ნახსენებ პირთა უმრავლესობა ოდაშიაც არის მოხსენიებული და ისეთივე თანმიმდევრობით, როგორც ჯვრის წარწერებში. ოდის გამომცემელთა—თ. აბულაძისა და ქრ. შარაშიძის აზრით, შოთასძეთა შთამომავალნი 1475 წელს ჯერ კიდევ სამცხეში იმყოფებოდნენ და ამის შემდეგ გადასულან იმერეთში, ე. ი. ჯვარიც ამ დროს გადაუტანიათ ჩხარში.

პროფ. ი. აბულაძისა და ქრ. შარაშიძის აზრით, ჯვრის წარწერებსა და ოდაში მოხსენიებული პირები იდენტურნი არიან და ისინი XV ს. ცხოვრობდნენ, ე. ი., ჯვარიც XV საუკუნეში მოუქედიათ.

* პროფ. ი. აბულაძისა და ქრ. შარაშიძის წერილის გაცნობისას ისეთი შთაბეჭდილება დავერჩა, თითქოს მათ შარაშიძის არაშეუსწავლიათ სადგერის ჯვრის წარწერები და აკად. შ. ამირანაშვილის ცნობას ემყარებინათ.

პროფ. ი. აბულაძესა და ქრ. შარაშიძეს გამოეხმაურა აკად. კ. კ ე კ ე ლ ი ძ ე-
ოგი არ დაეთანხმა მათ. თავისი აზრის დასასაბუთებლად კ. კეკელიძეს მოაქვს
ჯერის ორი წარწერა: 1. წმიდაო გიორგი, დაიცევე, პატრონი სვირილონ და თანამე-
ცხედრე მათი პატრონი თინათინ და ძენი მათნი... ჩუენ შენთანა მოყოლილთ და
შენთვის წამებულთ, შენთ ღვეანოზთ, შოთაშვილთა სვიმონა და ბასილიმ მოვექე-
დეთ, რათა გუიოხნოთ წინაშე ღმრთისა წმიდაო გიორგი.

2. წმიდაო გიორგი, დაიცევე პატრონი ყუარყუარე და თანამეცხედრე მათი პატრო-
ნი ანი და ძენი მათნი პატრონი მზექაბუჯ და ქაიხოსრო.

ყვარყვარე, ძლიერი და მტერთა ზედა გამარჯვებული, რომელსაც ყავდა ძენი
მზექაბუჯ და ქაიხოსრო, წერილის ავტორებს ყვარყვარე დიდი ათაბაგი (1451-
1498) ჰკონიათ, —ამბობს კ. კეკელიძე, —მაგრამ მის შავიერად შეგვიძლია აგრეთვე
ვიკლისხმოთ მისი შვილიშვილი (ქაიხოსროს შვილი), ისიც აგრეთვე ყვარყვარე
ათაბაგი (1516-1536), რომელსაც ჰყავდა ძენი ქაიხოსრო და მზექაბუჯი.

კ. კეკელიძის აზრით, XVI საუკუნეში მცხოვრებ ჟვარყვარეს ჰყავდა მეუღლე
დარეჯანი. წარწერაში მოხსენიებული სახელი „ანი“ უნდა იყოს დარეჯანის შემოკ-
ლებული სახელი. მკვლევარი ასკენის, ეს არის ქართული ლიტერატურის მეორედ
აღორძინების ხანის (XVI ს.) ნაწარმოები. თუ მას ამ დროის ძეგლად მივიღებთ,
მამინ გასაგები გახდება აქ დამოწმებული სიტყვები: „თავს მოიყრიან თურქები
და ბაზრობას გამართავენ“⁵.

როგორც ვხედავთ, ორივე წერილში მხოლოდ მოსაზრებებია გამოთქმული,
ხოლო დასაბუთება არ არის.

ანგარიშგასაწვეია პროფ. ტრ. რუხაძის ცნობა, სადაც თავის მოსაზრების და-
სამტყიცებლად იმოწმებს მის მიერ ნაპოვნი სიგელის შინაარსს. ეს სიგელი იმე-
რეთის მეფე ბაგრატ III მიუცია სვიმონ შოთასძისა და მისი ძმებისათვის. იგი შედ-
გენილია „ქორონიკონსა სკბ“ (1534 წელს), მეფე ბაგრატი და მისი მეუღლე ელე-
ნე, ძენი მათი გიორგი, თეიმურაზი და კონსტანტინე აძლევენ სიგელს: „წმიდის
გიორგის სადგერის ღვეანოზს გიორგის და შვილთა მისთა“. ამგვარად, 1534 წელს
სადგერის ღვეანოზად გიორგი ყოფილა. ეს გიორგი ძმთა სვიმონისა. სიგელში შემ-
დეგ მოცემულია წმიდა გიორგის ჯერის ისტორია საჩხერაში*. ამ სიგელით ჯერის
მხლებლებსა და მცველებს ჩხარში იმერთა მეფის სამსახური არ მართებთ. ამას
გარდა, ერთ-ერთ სიგელში (1523 წ.) ლაპარაკია სვიმონ შოთაშვილსა და მის ძმებ-
ზე. მას სამი ძმა ჰყოლია: ბასილი, ონოფრე და გიორგი**. როგორც ჩანს, სვიმონი
სადგერის ღვეანოზის ადგილზე გიორგის შეუცვლია⁶.

* უნდა იყოს ჩხარი

** ტრ. რუხაძე მ განიხილა კომისიის მიერ შედგენილი ქართული ეკლესია-მონასტრე-
ბის აღწერილობის ანოტაციები (25 საკმოდ. მთხრობილი დავთარი). აქვე შედის 20 წერილი სადგე-
რისა და ატოცის ეკლესიებზე. დოკუმენტები დაცულია ცენტრალურ საისტორიო არქივში, ფონდი
230-5.

აღნიშნული საბუთების გაცნობის შემდეგ მამნე ოქრომქედლის XV საუკუნის ოსტატად გამოცხადება ლოგიკურად არ მოგვეჩვენება, მაგრამ მაინც ასე მოხდა. ამისი მიზეზი შემდეგი იყო:

აკად. ექ. თ ა ყ ა ი შ ე ი ლ ი არ დაეთანხმა საკითხის ამგვარ გადაწყვეტას და განიზრახა მისი ხელახალი შესწავლა: იგი თავის გამოკვლევაში⁷ ამტკიცებდა, რომ კ. კეკელიძემ ჯერისა და ოდის წარწერაში მოხსენიებული პირები XVI საუკუნის მოღვაწეებად ცნო მხოლოდ იმიტომ, რომ მას ყველა წარწერა არ განუხილავს, რამაც თითქოს ის შეცდომაში შეიყვანა. მისი აზრით, ყვარყვარეს სახელს რამდენიმე ათაბაგი ატარებდა. გასარკვევია, რომელი ყვარყვარეა ჯერის შემკვეთი. იგი პირდაპირ პასუხობს, რომ ეს არის ყვარყვარე დიდი, რომელიც XV საუკუნეში ცხოვრობდა. წარწერაში ნახსენები ანა კი — ყვარყვარე დიდის მეუღლეა. ამის დასამტკიცებლად იშველიებს მთელ რიგ საბუთებს.

ექ. თაყაიშვილის აზრით, უურადღება უნდა მიექცეს XV საუკუნეში გადაწერილ მიწიეთის ხელნაწერს, სადაც გარდაცვლილთა შორის იხსენიებიან: პატრონი ყვარყვარე, ცოლი მისი ანა და შვილები მზექაბუჯ და ქაიხოსრო; აგრეთვე შემოქმედის ვერცხლის ვარსკვლავის წარწერას, სადაც მოხსენიებული არიან პატრონი ყვარყვარე, მისი თანამეცხედრე ანა და მათი ძე თვალმშენიერი მზექაბუჯი. ასევე საინტერესოა შიომღვიმის გუჯრები:

№12 — „მე პატრონმა ყვარყვარე და თანამეცხედრემან ჩემმა პატრონმა ანა და ძეთა ჩუენთა პატრონმა ქაიხოსრო (შემოგწირეთ)“... .

№14 — „მე პატრონმა ყვარყვარე და თანამეცხედრემან ჩემმან პატრონმა ანა“. აგრეთვე ხატის წარწერა, რომლის პირი პეტრე ქებაძეს მოუწოდებია მ. ბროსესათვის. აქ მოხსენიებული არიან: ყვარყვარე, მისი თანამეცხედრე ანა და ძენნი მისნი ქაიხოსრო და მზექაბუჯი. როგორც თაყაიშვილი აღმოგვეცხადებს, სხვა დოკუმენტებში ყვარყვარე დიდის მეუღლედ დედისიმედია მოხსენიებული. დიმიტრი ბაქრაძის აზრით, ანა დედისიმედის მეორე სახელია, რასაც თედო ჟორდანიაც ამოწმებს (გურია-აქარაში მოგზაურობა და შიომღვიმის საბუთები). ექ. თაყაიშვილის აზრით, არსებული მასალების გულდასმით შესწავლიდან ჩანს, რომ ყვარყვარე დიდს ორი ცოლი ჰყოლია: პირველი—ანა, მეორე—დედისიმედი. პირველი ცოლისაგან მას შესძენია ორი შვილი—მზექაბუჯი და ქაიხოსრო. მეორისგან კი—ბაადურ, თამარ, იანქო, ორაქვანდა, მანუჩარ, მართალიხონ და გულბუდახ. ყვარყვარეს და დედისიმედის პირველი შვილი არის ბაადურ. მისი გარდაცვალება დოკუმენტებში ზუსტად არის აღნუსხული — 1474 წელი (შეცდომით წერია 1774), 10 ოქტომბერი. იგი გარდაიცვალა 21 წლის ასაკში, ე. ი. დაბადებულა 1453 წელს. გამოდის, რომ ყვარყვარეს მეორე ცოლი შეურთავს დაახლოებით 1451-52 წლებში. ამ საბუთებზე დაყრდნობით, — დასძენს ექ. თაყაიშვილი, —

იმის უარყოფა, რომ ჩვენს წარწერებში მოხსენიებული ყარყვარე არის ყარყვარე II დიდი, შეუძლებელია*. წერილის ავტორი თავის მოსაზრებას ამტკიცებს ჯვარზე მოთავსებული წარწერით, რომელიც ახლა დაკარგულია. „წმიდაო გიორგი... აქა შეწვევითა ... მე დამრჩა... და მისითა ხარჯი (თა) შევაქედინე... კარი, რათა) შემწედ მექნეს მე ბაადურს ორს(აე) ცხოვრებასა შინა“. თაყაიშვილის აზრით, ჯვრის ცენტრალური ნაწილი, 13 საუფლო დღესასწაულის სცენები, შესრულებულია ათაბაგ ყვარყვარე დიდის თაოსნობით, ოქრომჭედელ მამნეს ხელით XV საუკუნეში. წმიდა გიორგის სცენები, აღნიშნული წარწერის თანახმად, შეუქვდიათ ბაადურის ხელმძღვანელობით. ეს ბაადური კი, მისი რწმენით, 1474 წელს გარდაცვლილი ათაბაგია, რომელიც ყვარყვარე დიდის შვილი იყო, თაყაიშვილს ეს ნაწილიც მამნეს ნახელავად მიაჩნია. „სურათების“ მესამე ჯგუფი, წერილის ავტორის აზრით, წმიდა გიორგის გმირობის ამსახველი კომპოზიციებია. ასეთი სცენა სულ ოთხია, ჯვარი დიდი წარწერით მთავრდება, სადაც სვიმონ შოთაძეც და სფირიდონია მოხსენიებული. ეს ნაწილი კი, მისი ვარაუდით, XVI საუკუნით უნდა დათარიღდეს, რადგანაც აქ ნახსენები პირები XVI საუკუნეში ცხოვრობდნენ. ექ. თაყაიშვილის აზრით, 1534 წელს სადგერის დეკანოზად სვიმონის ძმა ჩანს, ე. ო. ჯვრის ეს ნაწილი 1534 წლამდე უნდა იყოს მოქმედილი.

„სურათების“ მეოთხე ჯგუფი და ჯვრის ბოლოში მიკრული, ამჟამად დაკარგული წარწერა, გვიანდელია. ამავე დროს ეკუთვნის ჯვარზე არსებული დაზიანებული მხედრული წარწერა, რომელიც ახლა აღარ იკითხება. ასეთია აკად. ექ. თაყაიშვილის მოსაზრებანი სადგერის ჯვრის თარიღთან დაკავშირებით.

როგორც ჩანს, ექ. თაყაიშვილი შეცდომაში შეიყვანა ათაბაგთა სახელგების იმ გაურკვეველობამ, რაც აქამდე არსებობდა. ჩვენთვის გაუგებარია, ჯვრის წარწერაში მოხსენიებული ყვარყვარე და ანა რატომ მიიჩნია მკვლევარმა ყვარყვარე დიდად და არა XVI საუკუნეში მცხოვრებ ყვარყვარედ, მაშინ როცა სვიმონი, მისი ვარაუდით, XVI საუკუნეში ცხოვრობდა. სვიმონი კი, ოდის თანახმად, ყვარყვარესგან ითხოვს ნებართვას: რატომ გაჩნდა მოსაზრება, რომ XVI საუკუნეში მცხოვრები პირი ნებართვას და დახმარებას XV საუკუნეში მცხოვრები ათაბაგიდან ითხოვდა? (ექ. თაყაიშვილი ოდის XV საუკუნით დათარიღებაში მ. აბულაძესა და ქრ. შარაშიძეს არ ეთანხმებოდა). ალბათ ეს შეცდომა ბაადურის დაკარგულმა წარწერამ განაპირობა. იმის გარდა, რომ ეს წარწერაინი კარი კომპოზიციურად გაუმართ-

* ექ. თაყაიშვილი თქვამს: „თავისთავად არის კარგად ნათქვამი, რომ საბუთების განხილვისას მკვლევარი, ყვარყვარეს შვილების დასახელების დროს, არ იცავს თანმიმდევრობას“. იქ, სადაც ყვარყვარე და ანა არიან მოხსენიებული, პირველად მუქაბაბუი უნდა იყოს დასახელებული და შემდეგ ქაიხოსრო. ამას კი დიდი მნიშვნელობა აქვს, რასაც ქვემოთ შევხებით.

ლებელ ადგილას იყო მოთავსებული, რასაც ოსტატი არ გააკეთებდა, თვით წარწერის შინაარსის განხილვასაც მიუყვართ იმ დასკვნამდე, რომ ბაადური ათაბაგთა შთამომავალი არ უნდა იყოს. ჭეარზე მოცემულ ყველა წარწერაში (აგრეთვე ოდა-შიაც) ათაბაგთა ოჯახის წევრები და დიდი ფეოდალებიც პატრონებად არიან მოხსენიებულნი. ამ წარწერაში კი ბაადური უბრალოდ „მე ბაპადური“ არის. ეს კი საკმარისია იმისათვის, რომ იგი ჩვენთვის უცნობ პიროვნებად მივიჩნიოთ. ამ ვარაუდს სხვა მოსაზრებებიც ადასტურებს. ექ. თაყაიშვილის მოსაზრება ჭერის თარიღთან დაკავშირებით გაიზიარეს ცნობილმა მეცნიერებმა: აკად. გიორგი ჩუბინაშვილმა და აკად. შალვა ამირანაშვილმა, აგრეთვე მეცნიერების დამსახურებულმა მოღვაწემ იროდიონ სონღულაშვილმა (იგი რიგ საკითხებში არ ეთანხმებოდა ექ. თაყაიშვილს, მაგრამ ძირითადად მის პოზიციაზე იდგა)*. ამრიგად, მამნე ოქრომჭედელი XV საუკუნის ოსტატად აღიარეს, რამაც მთელი რიგი საკითხების გაურკვეველობა გამოიწვია.

მამნე ოქრომჭედლის მოღვაწეობის დროის ზუსტი განსაზღვრისათვის, უპირველეს ყოვლისა, სადგერის ჭერის წარწერაში მოხსენიებული პირები შევადაროთ საბუთებში ნახსენებ პირებს, ემთხვევიან თუ არა ისინი ერთმანეთს; ამის შემდეგ კი გავარკვიოთ მათი მოღვაწეობის თარიღი.

ამ საკითხის გარკვევას ხელი შეუწყო ქრ. შარაშიძის მიერ გამოქვეყნებულმა ახალმა მასალებმა, რითაც საბოლოოდ დადგინდა XV საუკუნის ბოლოსა და XVI საუკუნის პირველ ნახევარში მცხოვრებ ათაბაგთა მოღვაწეობის საკითხი.

ყვარყვარე II დიდმა (ყვარყვარეთა დასახლებას ვიმოწმებთ ახალი მასალების მიხედვით) 1447 წელს ათაბაგობა მცირე ხნით წაართვა აღბულას. 1451 წელს, აღბულა II სიყვილის შემდეგ, ყვარყვარე II ისევ დაიბრუნა ათაბაგობა. ამ საკითხზე ორი აზრი არ არსებობს. სადავოა მხოლოდ ის, თუ რომელ წლამდე იყო იგი ათაბაგად და ვინ იყო მისი მუდღელე. ათაბაგთა გენეალოგიის დადგენაში მკვლევართა უმეტესობა შეცდომაში შეიყვანა ვახუშტი ბატონიშვილმა. მისი აზრით, ყვარყვარე გაათაბაგდა 1451 წელს, უკანონოდ, აღბულას შვილის ნაცვლად, რომელმაც იცოცხლა 1466 წლამდე. ყვარყვარეს გარდაცვალების თარიღი ვახუშტის პიროველი შეცდომაა*, ამას კი მოჰყვა სხვა შეცდომები. ყვარყვარე შეორის შემდეგ თითქოს გაათაბაგდა ბაპადური, რომლის გარდაცვალების თარიღად მოცე-

* აკად. გ. ჩუბინაშვილი თავის „ფუნდამენტურ ნაშრომში იმონუმენტის სონღულაშვილის მოსაზრებას და მის არაფერს უმატებს. იხ. მისი Грузинское чеканное искусство, Тб., 1959, გვ. 627. აკად. შ. ამირანაშვილი კი ექ. თაყაიშვილის, ი. აბულაძის და ქრ. შარაშიძის აზრს იზიარებს ჭერის თარიღის საკითხში. იხ. მისი ქართული ხელოვნების ისტორია, თბ., 1961, გვ. 384. სამწუხაროდ, ირ. სონღულაშვილის წერილს ვერ მივაკელიეთ.

მული აქვს 1475 წელი. შემდეგი ათაბაგია ყვარყვარეს ძე მანუჩარი, ბაჰადურის ძმა. მანუჩარის გარდაცვალების თარიღად ვახუშტის დასახელებული აქვს 1487 წელი. ამის შემდეგ ათაბაგობს აღბულას ძე ყვარყვარე. ვახუშტის მიხედვით, ეს არის ყვარყვარე III, რომელიც გარდაიცვალა 1500 წელს. მის შემდეგ ათაბაგობა მიიღო ქაიხოსრომ, რომელიც ადრე მიიცვალა (1502). მომდევნო ათაბაგია მანუჩარის ძე, დიდი მზეჭაბუკი. ამის შემდეგ ვახუშტი სწორად ასახელებს მომდევნო ათაბაგს: ეს იყო 1516 წელს გაათაბაგებული ყვარყვარე, მაგრამ ცდება, როცა მას მზეჭაბუკის ძედ სთვლის⁹.

ივანე ჯავახიშვილის აზრით, ათაბაგთა ოჯახის წევრების ქრონოლოგიის დადგენისას უპირატესობა ათონის აღაპებს უნდა მიენიჭოს¹⁰. ათაბაგთა ოჯახის წევრების სრული და უტყუარი თანამიმდევრობის დასადგენად აუცილებელია განვიხილოთ ათაბაგთა გენეალოგია. სპეციალურ გამოკვლევებში, ახალ მონაცემებზე დაყრდნობით, „ათონის 1474 წლის ხელნაწერის მიხედვით, ბაადურმა თავისი მამა, ათაბაგი ყვარყვარე ცოცხალი დატოვა“, რომ ეს „დიდი და სახელგანთქმული“ ყვარყვარე, მამა ბაადურისა, გარდაიცვალა არა 1466, როგორც ამას ვახუშტი ფიქრობს, არამედ 1498 წელს¹¹. ეს არის ყვარყვარე II, რომელსაც 1451 წლიდან სიკვდილამდე ხელთ ეყურა მესხეთის ხელისუფლება. იგი „ქართველებს შორის ჰეგემონიასაც კი ჩემულობდა“, წარმატებით უტევდა სრულიად საქართველოს მეფე გიორგი VIII, დაატყვევა კიდევ იგი ფარეანის თავზე, შიათხოვა ცოლად თავისი ასული თამარი და ამ შეუღლების შედეგად შობილი შვილიშვილი ვახტანგი 1484 წელს ქართლის ტახტზედაც კი დასვა¹².

ამის შემდეგ საინტერესოა გაირკვეს ყვარყვარე II დიდის ცოლ-შვილის საკითხი. მისი პირველი ცოლი, საბუთების მიხედვით, იყო დედისიმედი. იგი გარდაიცვალა 1489 წელს. ყვარყვარეს ამ ცოლისგან ჰყავდა შვილი ვაჟი და ერთი ქალი. მისი პირმშო იყო ქაიხოსრო (1447-1500), რომელიც ათაბაგობდა 1498-1500 წლებში. მეორე შვილია მზეჭაბუკი, იგი სამცხეს განაგებდა 1500-1515 წლებში. მესამე შვილი ბაადური დაბადებული 1453 წელს, გარდაცვლილა 1474 წელს, ათაბაგად არ მჯდარა. სხვა შვილები ამჟამად არ გვაინტერესებს. ქრ. შარაშიძის გამოქვეყნებული მასალებიდან გამოიჩვენება, რომ პირველი ცოლის — დედისიმედის სიკვდილის შემდეგ 73 წლის ყვარყვარე II ნესტან-დარეჯანზე დაქორწინებულა. ამ შეუღლებისგან მას ოთხი შვილი შესძენია. ყვარყვარე II სიკვდილის შემდეგ (1498) ნესტან-დარეჯანი მონაზვნად აღავეცილა ნინოს სახელით და თავისი სიძის, ქართლის მეფის დავითის (1505-1525) სამფლობელოში გადასულა საცხოვრებლად¹³.

ყვარყვარე II სიკვდილის შემდეგ ათაბაგობა განაგრძო მისმა პიომშომ — 51 წლის ქაიხოსრომ, რომელიც მალე გარდაიცვალა (1500), მის შემდეგ კი ათაბაგია

მზეჭაბუკი. რადგანაც მას ეს წოდება არ ეკუთვნოდა, საბუთებში ათაბაგად არც იხსენიება, უბრალოდ მესხეთის მმართველს უწოდებენ. მზეჭაბუკი 1515 წელს ბერობაში იაკობის სახელით გარდაიცვალა. შემდეგ ათაბაგობა ერგო კანონიერ მემკვიდრეს ყვარყვარე III, რომელსაც ჰყავდა მეუღლე ანა და შვილები—უფროსი მზეჭაბუკი და მომდევნო ქაიხოსრო*.

აღნიშნული გამოკვლევის საფუძველზე გასწორდა ყოველგვარი შეცდომა და ის არეუ-ღარეუა, რასაც ადგილი ჰქონდა ათაბაგთა გენეალოგიაში. ჩვენ სწორედ ეს უკანასკნელი ყვარყვარე გვავინტერესებს. უფრო მეტი დამაჯერებლობისათვის დავიმოწმებთ ამონაწერებს მოსახსენებლებიდან და დავინახავთ, თუ როგორი თან-მიმდევრობით არიან წარმოდგენილი ათაბაგთა ოჯახის წევრები.

კოპასძეთა ხელნაწერის მოსახსენებლები გვამცნობენ:

....8. დიდისა და წარჩინებულისა და სიმხნით განთქმულისა და სახელოვანისა და მტერთაგან უძლეველისა ათაბაგ-ამ(რ) სპასალარისა, მორწმუნისა პატრონისა ჩუენისა ყ უ ა რ ყ უ ა რ ე ს ი საუკუნო მცა არს სახსენებელი და კურთხევა მისი.

9. აგრეთვე მეუღლისა მათისა, დედათა დიდებისა და სიყეთისა ძეგლისა, წმიდათა მენელსაცხებელთა მოდასისა და სარწმუნოებისა ბეჭედისა და კეთილად მოღვაწისა ღვთის მოყუარისა პატრონისა დ ე დ ი ს ი მ ე დ ი ს საუკუნო ცა არს ს ს და ე ბ.

10. და პირმშოსა მათისა, სიმხნით ქებულისა და სიბრძნით გამომძიებლისა და დაუცხრომლად ღვთის მადიდებლისა პატრონისა ქ ა ი ბ ო ს რ ო საუკუნო მცა არს სახსენებელი და კურთხევა მისი.

11. და შემდგომისა და საყვარლისა ძმისა მისისა, ღთ-ვე განგრძობლისა, მხნედ მხედ(ისა) და მრავალთა და ძლიერთა და სახელდებულთა ფალავანთა დამამხობლისა და ქედისა შემმუსერელისა, საქრისტიანოსა ზღუდისა სრულ(ი)სა ჩოხოსნობისა და ანგელოზობრივისა საქმისა ღირსად მიმღებლისა პატრონისა ჩუენისა ი ზ ე ჭ ა ბ უ კ ყოფილისა იაკობისა საუკუნო მცა არს სახსენებელი და კურთხევა მისი.

12. და ძმისწულისა მათისა, მხნისა და ახოვანისა და ქველი პირმეტყველისა აგარაიანთა მომსერელისა, გულოვნობით სახელგანთქმულისა, მტერთა შემამძრწუნებელისა, სარწმუნოებისა და ქრისტეს ქვემარტისა სჯულისა მტკიცედ მპყრობელისა და აწ მფლობელისა ჩინისა პატრონისა ნავ (?) ყ უ ა რ ყ უ ა რ ე ს ი საუკუნო მცა არს სახსენებელი და კურთხევა მისი. მრავალმცა არიან დღენი და ჟამნი ცხოვრებისა მისისანი.

* სწორედ ამავე თანმიმდევრობით მოიხსენიებიან ეს პირები ჯვრის წარწერაში.

13. და შეუღლისა მათისა, ღვთივ-გვირგვინოსნისა მთიებისა და ცისკროვნებ ბრწყინვალისა, სიმშვიდისა მაძიებლისად და წერილთმოყუარისა და ჭუართა და ხატთა პირად პირადად მაკობლისა პატრონისა ჩუენისა ანნასი მრავალიმცა არიან ღღენი და ჟამნი ცხორებისა მისისანი.

14. და ძეთა მათთა, სამოთხისა ნერვთა, ვარლთა სურნელთა და მიწიერთა საღვთოდ-სამკვიდროდ აღზრდილთა პატრონის მზეჭაბუკისი და პატრონის ქაიხოსროსი მრავალიმცა არიან ღღენი და ჟამნი ცხორებისა მათისანი¹⁴.

როგორც ვხედავთ, მოსახსენებელში დატულია თანმიმდევრობა ყვარყვარე-ღეღისიმედი, მათი შვილები, უფროსი — ქაიხოსრო, მომდევნო — მზეჭაბუკი. მათ მოჰყვება ყვარყვარე და ანა შვილებით: პირველი მზეჭაბუკი, მომდევნო — ქაიხოსრო. ქართულ საბუღებში უფროს-უმცროსობა არასდროს არ არის არეული. სადგერის ჯვრის წარწერაში ზუსტად იგივე თანმიმდევრობაა დატული ყვარყვარე—ანნას და მათი ოჯახის წევრების ჩამოთვლისას, როგორც საბუღებში. ეჭვს გარეშეა, რომ ჯვრის წარწერა ყვარყვარე — ანნას და მათ შთამომავლობას გულისხმობს, და არა ყვარყვარე—ღეღისიმედს, როგორც აქამდე ფიქრობდნენ. „ამილახორთა სახლის მოსახსენიებელში“ კი მოხსენიებულია მხოლოდ ყვარყვარე II დიდის სახლობა:

19. პატრონისა ყვარყვარესი და მათისა მეცხედრისა ღეღისიმეღისა

20. და ძეთა მათთა პატრონის ქაიხოსროსი და პატრონისა მზეჭაბუკისი საუკუნომცა არს სახსენებელი და კურთხევაი მისი¹⁵.

თანმიმდევრობა აქაც დატულია: ყვარყვარე — ღეღისიმედთან ნახსენებია ჯერ ქაიხოსრო, შემდეგ — მზეჭაბუკი.

მიწიეთის მარხვანის მოსახსენიებლებში ვხვდებით ყვარყვარე—ანნას თავისი შვილებით. მათ უშუალოდ მოსდევთ სფირიდონ — თინათინი და აბლულმესე, ზუსტად ისე, როგორც ჯვრის წარწერაში.

17. ლ-თის მო(ყ)ვარისა მართლმორწმუნისა პატრონისა ყ(ყ ა) რ ე რ ე ს ი

18. და თანამეცხედრისა მისისა პატრონისი ანასი და ძეთა მათთა პატრონისა მზეჭაბუკ და ქაიხოსრო.

19. ქრისტეს მოყუარისა და მართლმადიდებლისა პატრონისა სფირიდონისა და მეცხედრისა მისისა, დიდისა ალექსანდრეს ასულისა, ღვთისმოყუარისა მორწმუნესა და მართლმადიდებლისა პატრონისა თინათინისა სკნ მცა...

20. ღვთისმოყვარისა პატრონისა: მამისასი და ქრისტეს მოყვარისა პატრონისი ირინესი და მართლმორწმუნისა პატრონისა აბლულმესისი სკნ მცა...

დამოწმებული ამონაწერებიდან ჩანს, რომ სადგერის ჯვრის წარწერის პირები

ზუსტად იმეორებენ ყვარყვარე—ანას სახლობის პირებს და აგრეთვე მათი ეპოქის თანამედროვე ისტორიულ პირებს სფირიდონ—თინათინსა და აბდულმესეს*.

მოკლედ შევეხთ ყვარყვარე II დიდის მეუღლეების საკითხს. ვიცით, რომ მისი პირველი მეუღლე იყო დედისიმედი, გასარკვევია ვინ არის ნესტან-დარეჯანი, რომლის სახელმაც ამდენი აზრთა სხვაობა გამოიწვია.

აკად. კ. ქეკელიძემ ნესტან-დარეჯანი სენო ყვარყვარე III მეუღლედ და ჯვრის წარწერაში ნახსენები ანა ნესტან-დარეჯანის შემოკლებულ სახელად მიიჩნია. თ. ჟორდანიას ნესტან-დარეჯანი ანნას მეორე სახელი ჰგონია, ამავე აზრისაა დიმიტრი ბაქრაძეც¹⁶. ე. ქ. თაყაიშვილს კი ის ყვარყვარე II მეუღლედ მიაჩნია.

ნესტან-დარეჯანის შესახებ ცნობებს ვპოულობთ ორ საბუთში. ერთი მათგანი გამოაქვეყნა ე. ქ. თაყაიშვილმა „საქართველოს სიძველეთა“ II ტომში¹⁷. ეს არის ათაბაგის მეუღლის ნასყიდობის წიგნი, დაწერილი 1508 წლის პირველ მაისს. საბუთი იხსენიებს „პატრონთა მ(ეფისა) ბატონისა დავითისა სიდერისა და პატრონისა ა(მირსპასალარისა) პატრონისა ყუარყუარისა ცოლყოფილისა ნესტან-დარეჯანის“ და ძესა მისისა ათაბაგისა... ა და მისთა ძმათა საზუერელ და სალუზაყან (ა), რომელთათვისაც ვინმე შალვა და ივანე ქვეთარაშვილებს ვენახი მიუყიდათ. შემდეგ „აწ გქონდეთ და გიბე(ღნიეროს) ღმერთმან თქუენ, პატრონისა ამირსპა(სალარსა) ყუარყუარეს თანამეცხედრე ყოფილსა პატრონ(სა) ნესტან-დარეჯანს და ძეთა თქუენთა“.

ამ საბუთიდან ჩანს, რომ ნესტან-დარეჯანი იმ დროს (1508) უკვე ქვრივია. მეორე საბუთში, რომელიც დაწერილია 1520 წელს და გამოქვეყნებული აქვს თ. ჟორდანიას, ვკითხულობთ: „ჩუენ, დიდისა ამირსპასალარისა კურთხეულისა ყვარყვარეს მეცხედრემან ნესტან-დარეჯან-ყოფილმან ნინო და ძეთა ჩუენთა თამთინ, საზუერელმან და სალუზაყანმან შემოგწირეთ მცირე ეს შესაწირავი (ვლაქერნის) ღვთისმშობლისა დიდისა (ქვათახევს)... ჩუენის (სიძის მეფეთ-მეფის დავითის ნებადართულობითა... დაიწერა....) ბრძანებითა მეფეთ-მეფის დავითისა, ქ-სა სც“¹⁸.

როგორც აღვნიშნეთ, თ. ჟორდანიას ეს ნესტან-დარეჯანი მიაჩნია იმ ყვარყვარე ათაბაგის მეუღლედ, რომელიც 1515 წელს გაათაბაგდა (ყვარყვარე III) და 1535 წელს გელათში ბაგრატ III ტყვეობაში გარდაიცვალა. აღნიშნული საბუთი კი, 1520 წელს არის დაწერილი და ნესტან-დარეჯანის ქმარს, ყვარყვარეს მიცვალეზულად იხსენიებს. მართლაც, ყვარყვარე ათაბაგი, რომლის ცოლადაც თ. ჟორ-

* აბდულმესე — ასე ექვს ეს სახელი გაფორმებული აკად. კ. კეკელიძის. იხ. მისი ქართული ლიტერატურის ისტორია, ტ. II, თბ., 1958, გვ. 503.

დანია ნესტან-დარეჯანს აცხადებს, 1520 წელს ცოცხალია. ამ წინააღმდეგობას ისტორიკოსი ვერ ხსნის¹⁰. ამის გარდა, ჩვენ ხომ განვიხილეთ 1508 წლის საბუთი, სადაც ნესტან-დარეჯანის მეუღლე ყვარყვარე გარდაცვლილია. იბადება კითხვა, თუ რომელი ყვარყვარეს მეუღლეა ნესტან-დარეჯანი. ცხადია, რომ იგი არის 1498 წელს გარდაცვლილი ყვარყვარეს ცოლი.

ამრიგად, უკვე ვიცით, რომ ყვარყვარე დიდის პირველი ცოლი დედისიმედი 1489 წელს გარდაცვლილა. ამის შემდეგ მან ითხოვა მეორე ცოლი ნესტან-დარეჯანი. ყვარყვარე II დიდის სიკვდილის შემდეგ მისი მეორე ცოლ-შვილი საათაბაგო ში ველარ გაჩერებულა და თავიანთ სიძეს ქართლის მეფეს შეჰკედლებია.

აღნიშნული დოკუმენტების შესწავლამ ათაბაგთა გენეალოგიაში ყველას თავისი ადგილი მიუჩინა. ეს მასალები ზუსტად მიუთითებენ ჩვენთვის საინტერესო სადავო პერიოდსა და პიროვნებებს.

ამგვარად, ყოველივე ზემოთქმული საშუალებას გვაძლევს, ათაბაგთა გენეალოგია ყვარყვარე დიდის მოღვაწეობიდან შემდეგნაირად განვალაგოთ:

ყვარყვარე დიდი, მეუღლე—დედისიმედი, მათი შვილები: ქაიხოსრო, მზეჭაბუკი, ბაადური და ა. შ. ყვარყვარე დიდის მეორე ცოლი ნესტან-დარეჯანი თავისი ოთხი შვილით. შემდეგ ათაბაგი ქაიხოსრო (1498-1500). მას მოჰყვება უკანონოდ გაათაბაგებული მზეჭაბუკი (1500-1515), შემდეგ ყვარყვარე III (რომელსაც მეტსახელად ნაყ-ყვარყვარეს ეძახდნენ) და მეუღლე ანა შვილებით — მზეჭაბუკი და ქაიხოსრო. ეს უკანასკნელი სწორედ ამ თანმიმდევრობით არიან ჯვრის წარწერაში მოხსენიებულნი. ანა მართლაც ყოფილა „ხატებისა და ჯვრების შემმოკობი“, რასაც საგანგებოდ ესმება ხაზი მოსახსენებელში.

ზემოაღნიშნულ თანმიმდევრობას ადასტურებს აგრეთვე ექ. თაყაიშვილის მიერ გამოქვეყნებული ერთი საბუთი. ეს არის შემოქმედის (გურია) ეკლესიაში დაცული, ზარზმის ვერცხლის ვარსკვლავის წარწერა, რომელიც ასე იკითხება:

„რთხენ ცანი, ვითარცა კარაენი, სულისა სულკურთხეულისა ყოვლისა ქვეყნისა სახელი განთქმულისა პატრონისა ყვარყვარისა შეუნდნეს ღმერთმან. თანამეცხედრეს ანას შეუნდნეს ღმერთმან, ამინ. ძისა მათისა თუალმშენიერისა პატრონისა მზეჭაბუკისა შეუნდნეს ღმერთმან, ამინ“.

ექ. თაყაიშვილის განმარტებით, ეს ყვარყვარე არის ყ ვ ა რ ყ ვ ა რ ე დ ი დ ი, ა ღ ბ უ ლ ა ს შ ვ ი ლ ი, რ ო მ ე ლ ი ც 1447-1500 წ ლ ე ბ შ ი ა თ ა ბ ა გ ო ბ დ ა. მას, ექ. თაყაიშვილის აზრით, ჰყავს შვილები: ბაადური, ქაიხოსრო, მზეჭაბუკი, თამარი და სხვა. მკვლევარი აქვე იმოწმებს დ. ბაქრაძის მოსაზრებას, რომ დედისიმედი იგივე ანას ნათლობის სახელიაო. სინამდვილეში, განხილული წარწერის ყვარყვარე არის ჩვენთვის უკვე ცნობილი ყვარყვარე III, რომელიც 1515-1535 წლებში ათაბაგობდა, რაც კარგად ჩანს წარწერის შინაარსიდან. აქ

მოხსენიებული პირები გარდაცვლილებია, ე. ი. წარწერა შესრულებულია 1535 წლის შემდეგ. წარწერაში მოხსენიებული არ არის ქაიხოსრო, ყვარყვარეს უმცროსი შვილი, რომელიც მამის შემდეგ ათაბაგობდა. ჩვენ ვიცით, რომ მუხუბატუკი მამაზე ერთი წლით ადრე გარდაიცვალა. ამ წარწერაშიაც იგი გარდაცვლილად არის ნახსენები. წარწერა ქაიხოსროს არ ახსენებს. დამოწმებული წარწერაც ჩვენი მოსაზრების სისწორეს ადასტურებს.

ახლა უნდა გავარკვიოთ, რომელი საუკუნის მოღვაწეა სფირიდონი, რადგანაც მისი სახელი უშუალოდ მოსდევს ყვარყვარე—ანას სახელებს.

XVI საუკუნეში დასავლეთ საქართველოს მეფეები ხანგრძლივ ბრძოლას ეწეოდნენ სამხრეთ საქართველოს შემომტკიცებისათვის. სეაჩაულთა, რომ იმერეთის მეფეები, თავიანთი პოზიციების გასამტკიცებლად, მესხეთში ეძებდნენ დასაყრდენ ძალას, და ალბათ. ერთ-ერთ ასეთ დასაყრდენად მიიჩნიეს მესხეთის მძლავრი ფეოდალი სფირიდონ ბენაშვილი.²⁰

სფირიდონის მეუღლე თინათინი იმერეთის მეფის ალექსანდრეს ასულია. იმერეთის მეფის დამოყვრება მესხეთის დიდ ფეოდალთან სწორედ ამით უნდა ავხსნათ. თინათინი სფირიდონის მეორე ცოლია. მისი პირველი ცოლი ელენეც მეფეთ მეფის ასული იყო, რომელიც 1514 წელს უკვე ცოცხალი აღარ არის. სფირიდონის ბრძანებით ამ წელს გადაწერილი, მოხატული ხელნაწერის ანდერძში იხსენიებიან მხოლოდ სფირიდონი და მისი ძე იორამ, პირველი ცოლისგან. მეწიეთის მოსახსენიებლის ანდერძით ვიცით, რომ სფირიდონს, პირველი ცოლის ელენეს შემდეგ, შეურთავს მეფე ალექსანდრეს ასული თინათინი. არც სფირიდონი და არც თინათინი მოსახსენიებლის შედგენის დროს ცოცხლები აღარ არიან.

აღნიშნული საკითხების შესწავლამ საშუალება მოგვცა, სადგურის ჯვრის წარწერაში მოხსენიებული პირები შეგვედარებინა განხილულ დოკუმენტებში ნახსენებ პირთათვის და დაგვედგინა მათი იდენტურობა. ამის საფუძველზე კი შევძელით გაგვერკვია ჯვრის წარწერაში მოხსენიებული პირების ვინაობა, მათი მოღვაწეობის თარიღი. ისინი, როგორც გაირკვა, XVI საუკუნეში ცხოვრობდნენ, ე. ი. მამნე ოქრომჭედელიც ამავე საუკუნის მოღვაწეა. თუ ეს მოსაზრება სწორია, მაშინ მცდარია ექ. თაყაიშვილის ვარაუდი, თითქოს სადგურის ჯვრის წმ. გიორგის საკვირველებათა რელიეფები სხვა ოსტატს შეუსრულებია.

ჩვენი აზრით, სადგურის ჯვარი მოჭედილია ერთი ოსტატის, მამნე ოქრომჭედლის მიერ, რაშიაც უფრო გვარწმუნებს ამ ოსტატის შემოქმედების მხატვრული ანალიზი.

ჩვენს ხელთ არსებული მასალების საფუძველზე, შევეცადოთ ჯვრის მოქედვის წლების დადგენას.

როგორც იმერეთის მეფის ბაგრატ III 1529 წლის საბუთიდან ირკვევა, სად-

გერის ჯვრის მხლებელი, დეკანოზი სვიმონ შოთასძე ამ საბუთის გაცემის დროს უკვე იმერეთშია და მას, როგორც ჯვრის მხლებელს, მეფე ბაგრატ I აძლევს სიგელს. ამის გარდა, ვიცით, რომ ყვარყვარე III 1535 წელს გარდაიცვალა. მისი შვილი, ჯვრის წარწერაში მოხსენიებული მუჭუბუკი, მამაზე ერთი წლით ადრე მიიცივალა. **გ ა მ ო დ ი ს , რ ო მ ჯ ვ ა რ ი 1534 წ ე ლ ს უ კ ვ ე მ ო ჭ ე დ ი ლ ი ი ყ ო .** როგორც ვიცით, წარწერაში ყვარყვარეს ორთავე შვილია ნახსენები. თუ გავითვალისწინებთ ცნობას, რომ, როცა ყვარყვარე მიიცივალა, მისი უფროსი შვილი ქაიხოსრო 12-13 წლისა დარჩა და მას ოთარ შალიკაშვილი მეურვეობდა, გამოვა, რომ 1535 წელს გარდაცვლილი ყვარყვარეს 12-13 წლის შვილი დაბადებულა 1522-1523 წლებში, ე. ი. ჯვრის მოჭედვაც ამ წლებში უნდა დაწყებულიყო. თუ იმასაც გავითვალისწინებთ, რომ იმერთა მეფე ბაგრატ III სვიმონს 1529 წელს აძლევს სიგელს ჯვრის მოვლა პატრონობისთვის, მაშინ ჯვარი 1529 წელს უკვე მოჭედილი ყოფილა. ამ დოკუმენტების საფუძველზე შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ ჯვრის მოჭედვის საორიენტაციო თარიღად შესაძლებელია მივიჩნიოთ 1522-23-29 წლები.

ამ დროის საქართველოს ისტორიულ-კულტურული მდგომარეობა შემდეგნაირი იყო:

საქართველოს პოლიტიკური კრიზისი ჯერ კიდევ XIII საუკუნეში დაიწყო, ამას დაერთო მონღოლების გამანადგურებელი შემოსევები. ამ ხნიდან მოყოლებული ქვეყანა წელში ვეღარ გაიმართა. XIII საუკუნეში დაწყებული პოლიტიკურ-ეკონომიური კრიზისი საუკუნეების მანძილზე მეტნაკლებად იჩენდა თავს. შექმნილ მდგომარეობას XV საუკუნის ბოლოსა და XVI საუკუნის დასაწყისში დაემატა აგრესიული, ნახევრად ველური ოსმალეთის სამხედრო-ფეოდალური სახელმწიფოს ჩამოყალიბება, რამაც თითქმის გადამწყვეტი როლი ითამაშა საქართველოს პოლიტიკურ-კულტურული ცხოვრების ისტორიაში.

XV საუკუნის დასასრულისათვის საქართველო უკვე დანაწილებული იყო ცალცალკე სამეფო-სამთავროებად. ეს პროცესი ჯერ კიდევ XIII საუკუნეში დაიწყო. როცა „დამარღვევ ძალთა უპირატესობა გამაერთიანებელ ძალებთან უდავო შეიქნა“²¹, საქართველოს სამეფო-სამთავროებად დაშლის პროცესი დამთავრდა. ამრიგად, XVI საუკუნის დამდეგისათვის „საქართველოს პოლიტიკური დაქუცმაცება მომხდარი ფაქტია... შინაგანი მოვლენების განვითარების შედეგად მიღებულ დაშლილობას კიდევ უფრო აღრმავებდნენ გაუარესებული საგარეო პირობები“²², ეს ორი პირობა ისე გადაეჭაჭყა ერთმანეთს, რომ საქართველოს მთლიანობის და მისი ძლიერების აღდგენაზე ლაპარაკიც კი ზედმეტი იყო. ქართველი ხალხი დროგამოშვებით ახერხებდა, როგორც გარეშე, ასევე შინაურ მტრებთან წარმატებით ბრძოლას. მაგრამ ეს იყო მხოლოდ დროებით.

არსებულ მდგომარეობას კიდევ უფრო აუარესებდა ის გარემოება, რომ საქართველომ დაკარგა თითქმის ყველა მეზობელი. აქედან მოყოლებული იგი მარტომარტო ებრძოდა მტერს. საქართველო იყო ერთადერთი სახელმწიფო მთელ ამიერკავკასიაში, რომელიც ჯერ კიდევ ინარჩუნებდა დამოუკიდებლობას. ასე უმეზობლოდ და მტრულ გარემოცვაში საქართველო არასდროს ყოფილა²³.

საქართველოს განადგურების საფრთხე ემუქრებოდა. მთელ ამიერკავკასიაში ფეხი მოიკიდა ქვეყნისათვის უცხო, აღმოსავლურმა ფეოდალურმა ინსტიტუტებმა. ეს კი უდიდესი ფაქტორი იყო იმისათვის, რომ მტრის მოჭარბებულ ძალებს ფეხი მოეკიდებინა ქვეყნის ეკონომიკაში და იქ თავისი დასაყრდენი ძალა ეპოვნა²⁴. რა თქმა უნდა, ასეთ პირობებში ქვეყნის შიგნით „დამშლელ ძალთა“ რიგებში აღმოჩნდებოდნენ სახელმწიფო მოღვაწეები, რომლებიც გამოყოფისათვის ბრძოლაში თავის სისუსტის დაფარვას მტრის ძალების ხარჯზე შეეცდებოდნენ. ასეთები პირველ რიგში იყენენ უშუალოდ მტრის მოქმედების ორბიტაში მოქცეული კუთხის წარმომადგენლები. ცალკეული ფეოდალებიდან ყველაზე დამლუპველი მაინც მესხეთის ფეოდალთა მოქმედება აღმოჩნდა. „XVI საუკუნეში კიდევ უფრო გაღრმავდა ფეოდალურ საქართველოს პოლიტიკურ ერთეულებად დაშლა-რღვევის პროცესი. XVI საუკუნის პირველ ნახევარში სამცხის ათაბაგებმა საბოლოოდ დაასრულეს სამეფო ხელისუფლებისგან ხანგრძლივი ბრძოლა გამოყოფისათვის“²⁵.

XVI საუკუნის საქართველოს ცალკეული პროვინციის ეკონომიური და პოლიტიკური მდგომარეობა ერთმანეთისგან საკმაოდ განსხვავდებოდა. დასავლეთ საქართველო გაღარიბებული, დაცემული და გაპარტახებული იყო. მძიმე მდგომარეობაში იყო სამცხე-საათაბაგო, რომელიც დაუსრულებელი რბევა-თარეშის ასპარეზად იყო ქცეული. ოსმალეთის ბატონობამ ოდინდელი მნიშვნელობა დაუკარგა მესხეთის ქალაქებს²⁶.

გამუდმებული ომების წყალობით XIII საუკუნის მეორე ნახევრიდან მოკიდებული ქართული კულტურა თანდათან დაქვეითების გზას დაადგა. XV საუკუნეში უკვე საგრძნობლად შეემცირა წერა-კითხვის მცოდნეთა რიცხვი. დაეცა ქვეყნის კულტურის დონე.

მდგომარეობა არსებითად არც XVI—XVII საუკუნეებში შეცვლილა²⁷. კულტურის დონის მკვეთრი დაცემა არა მარტო ომებმა და შინააშლილობამ გამოიწვია, არამედ იმანაც, რომ საქართველო, შედარებით დაბალ განვითარებულ, სამხედრო-ფეოდალურ სახელმწიფოთა გარემოცვაში მოექცა; ამას კი არ შეიძლებოდა უარყოფითი გავლენა არ მოეხდინა კულტურის განვითარებაზე. ამდენად, ირანისა და ოსმალეთის რეაქციული როლი მათი აგრესიული პოლიტიკის სხვადასხვა საშუალებებსა და ღონისძიებებში როდი ვლინდება მხოლოდ, არამედ საკუთარი კულტურის დაბალ დონეშიც.

საქართველო, აღნიშნულ ხანაში, ირანთან და ოსმალეთთან შედარებით, მაღალგანვითარებული ქვეყანა იყო. სწორედ ეს იყო მთავარი და ძირითადი ფაქტორი იმისა, რომ მათ ვერ დაიპყრეს საქართველო და ვერც ხალხის გადაგვარებას მიაღწიეს.²⁸ ამ პერიოდის საქართველოში კულტურა მთლიანად მაინც არ მოშლილა. ამ ძნელბედობის პირობებში აზროვნება და ხელოვნება მთლად წელგამართულად ვერა, მაგრამ მაინც განაგრძობდა არსებობას. აქ ძალაშია მეცნიერული დებულება, რომ XX საუკუნემდე, საზოგადოდ, იდეოლოგიის ცნება ვიწრო ჯგუფისა თუ ცალკე პიროვნების ნააზრევია, რომელსაც იმ პერიოდში სხვა უფრო ფართო გასაქანი არ გააჩნდა; კულტურა და იდეოლოგია ის მოვლენებია, რომლებიც ეგუებიან ისტორიულ ინერციას, და მაშინაც კი, როცა სახელმწიფოებრიობა, როგორც მათი ისტორიული მოვლენის ჩარჩო, გატეხილია, ისინი მაინც ახერხებენ ერთხანს არსებობას, თუ განვითარებას არა²⁹. როცა დადგა ქართველი ხალხის მოსპობისა და გადაგვარების საფრთხე, ამოძრავდა მთელი იდეოლოგიური აპარატი. მოწინავე ქართველები, უცხოურ მიმდინარეობათა წინააღმდეგ ბრძოლაში, XVI საუკუნიდან ძველი ქართული ლიტერატურისა და ხელოვნების მდიდარ მემკვიდრეობას დაეყრდნენ³⁰.

XIV-XV საუკუნეების ძეგლებს ცხადად ემჩნევა დაცემის ტენდენცია. მომდევნო დრო კვლავ აღმავლობას გვიჩვენებს, მაგრამ ამ აღმავლობამ ვერ მიაღწია ვერც თავისი სტილის სრულყოფას და ვერც ნათელ დახასიათებას³¹.

როცა ქართული კულტურის ბრწყინვალე პერიოდს ამ ხანას ვადარებთ, სწორედ მაშინ იგრძნობა ეს განსხვავება, თორემ თავისთავად XVI საუკუნე საინტერესო და მნიშვნელოვანი ეპოქაა. ამ პერიოდის ლიტერატურა და ხელოვნება დაძაბული და ინტენსიური ბრძოლის ფონზე გარკვეული აღმავლობითაც კი ხასიათდება³².

XVI-XVII საუკუნეების ქართული საამშენებლო ხელოვნება საინტერესოა თავისი მასშტაბითა და შენების ტექნიკით.

აღნიშნული ეპოქის ქართული ხუროთმოძღვრება მრავალმხრივ ამჟღავნებს წინა ხანათა ხუროთმოძღვრებასთან ორგანულ კავშირს... საქართველოს დასავლეთი და, განსაკუთრებით, მთის კუთხეები ირანული გავლენისაგან თავისუფალი იყო³³.

მხატვრული თვალსაზრისით, გვიანი ხანის ქართული არქიტექტურის ძვირფას ძეგლს წარმოადგენს ნინოწმინდის სამრეკლო, რომელიც XVI საუკუნეშია აგებული. ამავე ეპოქის მონუმენტური მხატვრობის საინტერესო ძეგლად უნდა ჩაითვალოს გელათის წმ. გიორგის მცირე ეკლესიის მხატვრობა. XVI საუკუნეში ხელახლა მოხატეს გელათის მთავარი ტაძარი. ამავე ხანას ეკუთვნის ახალი შუამთის მოხატულობა. იმდროინდელი ქართული კედლის მხატვრობის მაღალ დონეზე ისიც

მეტყველებს, რომ XVI საუკუნის ბოლოს საქართველოდან ათონზე ივერიის მონასტრის მოსახატავად გაიწვიეს მღვდელი მარკოზი³¹.

აღნიშნულ პერიოდში შენდებოდა საინტერესო სასახლეები. სამწუხაროდ, მათ ჩვენამდე დაზიანებული სახით მოაღწიეს. წერილობითი წყაროები გვაძენობენ, რომ შესანიშნავად იყო ნაგები მეფეთა და მთავართა სასახლეები (კახთა მეფის როსტომის, ლევან II დადიანის და სხვა). XVI საუკუნის კახეთში გაშლილ მშენებლობას ხელს უწყობდა შედარებით მშვიდობიანი პერიოდი, რასაც თან მოჰყვა ეკონომიური გაძლიერება. ამ მხრივ ცუდ დღეში იყო მესხეთი; აქ ვითარდებოდა ხელოვნების ის დარგები, რომლებიც შედარებით ნაკლებ მატერიალურ სახსრებს ითხოვდა. XVI საუკუნის ყველა მესხური დოკუმენტი ერთხმად აღიარებს იმ დროის სამცხეში სწავლა-განათლების მაღალ დონეს, თუმცა ეს დონე საზოგადოების უმაღლესი ფენით განისაზღვრებოდა. მაგალითად, სამცხის მმართველი მზექაბუკი, რომელიც თავის თავს საქართველოს მეფედაც კი რაცხდა, თავისუფლად ფლობდა არაბულ, თურქულ და ირანულ ენებს³². ხელნაწერები მაღალ შეფასებას აძლევენ ტაოს ამილახორის სოელ კობასძეს. იგი „მხატვრობით კეთილად ხელოვანი, სიბრძნის მეტყუელი... და თარგმანთა განმარტებელია“³³.

XV საუკუნის დამლევს ქართული საეკლესიო მინიატიურა მაღალ მხატვრულ საფეხურზე იდგა. ამ დროის ხელოვნების აყვავების ორ ცენტრს გამოვყოფთ: სამცხე-საათაბაგოსა და ათონის ივერიის მონასტრს. სამცხის ათაბაგების აარზე მინიატიურისტმა ანანიამ დაასურათა ოთხთავის ხელნაწერი №895, რომელიც გადაწერილია შავ მთაზე და შესრულებულია ამირსპასალარ ყვარყვარეს შეკვეთით. უფრო მდიდრულადაა დასურათებული XV-XVI საუკუნეების გელათის ოთხთავი. ამ ხანის შესანიშნავ ძეგლად უნდა ჩაითვალოს სალტიკოვ-შჩედრინის სახელობის საჯარო ბიბლიოთეკაში დაცული ქართულ-ბერძნული ხელნაწერი, რომელშიც 417 მინიატიურაა. „ყველა ნახატის შესრულებას ახალი მხატვრული ფორმის ბეჭედი აზის“³⁴. საინტერესოა აგრეთვე სფირიღონ ბენაშვილის შეკვეთით გადაწერილ-მოხატული ხელნაწერი და სხვა. ასევე მნიშვნელოვანია XVI საუკუნის ფსალმუნის ილუსტრაციები, რომლებშიც ცხადად იგრძნობა იტალიური ხელოვნების გავლენა. ამ მხრივ, ეს ძეგლი დიდი ღირებულებისაა. მასში ევროპული ხელოვნების ელემენტების შერწყმამ ადგილობრივ ტრადიციებთან. ხელი შეუწყო ქართულ ხელოვნებაში ახალი სტილის წარმოქმნას. ეს მოწმობს მხატვრულ აღქმასა და აზროვნებაში იმ დიდ გარდატეხას, რომლის შედეგად თანდათან, დიდი და ხანგრძლივი ბრძოლით იქმნებოდა ახალი ქართული ხელოვნება³⁵.

ასეთ რთულ და წინააღმდეგობით აღსავსე ეპოქაში მოუხდა ცხოვრება მამნე ოქრომჭედელს, რომელმაც, როგორც ჩანს, მოღვეწეობა სამცხე-საათაბაგოში

დაიწყო, მაგრამ შემდეგ, გართულებული ისტორიული პირობების გამო, საცხოვრებლად დასაელეთ საქართველოში გადავიდა.

თუ საქართველოს სხვა კუთხეებში ხელოვნებამ, მძიმე განსაცდელის შემდეგ, მაინც შესძლო წელში გასწორება, სამცხისათვის ეს დაცემა უკვე აღსასრულს მოასწავებდა. ამით დასრულდა მესხეთში ქართული ხელოვნების განვითარება.

XVI საუკუნე საქართველოსათვის დამოუკიდებლობის შესანარჩუნებლად თავგანწირული ბრძოლების საუკუნე იყო. ასეთ ვითარებაში მამნე ოქრომჭედლის ხელოვნება უფრო მეტ ელვარებას იძენს.

სადგერის ჯვრის მხატვრულ-იკონოგრაფიული ანალიზი

სადგერის კანკელის წინ დასადგმელი წმ. გიორგის ეკლესიის ვერცხლის ჯვარი* საკმაოდ კარგად არის შენახული, თუ მხედველობაში არ მივიღებთ უმნიშვნელო დაზიანებებსა და გადაკეთებას, რაც ძველმა მომღვაწეო საუკუნეებში განიცადა. დაზიანებულია ჯვრის ვერტიკალური მკლავის ქვედა ნაწილი. სწორედ ამ ადგილას იყო გაკეთებული პატარა წარწერიანი კარი, რომელზედაც უკვე გვქონდა საუბარი. როგორც ჩანს, ეს ადგილი აღრევე დაზიანებულა და მის დასაფარავად აღნიშნული კარი გაუკეთებიათ (კარის დასაკიდი რგოლები რელიეფური ფიგურის მხარსა და ფეხზეა დამაგრებული, რასაც ოსტატი არ დაუშვებდა).

ჯვარს აქვს სხვა, შედარებით მცირე ხასიათის შეკეთებები, რასაც თარიღის დადგენისათვის არსებითი მნიშვნელობა არა აქვს. შეკეთებულია რელიეფური წარწერის ქვედა ნაწილი, სადაც გვიან ხანის წარწერაა მოთავსებული. წარწერა აღარ იკითხება. ჯვრის მკლავების გადაჯვარედინების ადგილას, ვედრების კომპოზი-

* სოფელი სადგერი ბორჯომის მახლობლად მდებარეობს. აღნიშნული წმ. გიორგის ეკლესია სოფლის ბოლოშია, მდ. შავი წყლის ხეობის დასაწყისში. შენობა უღამაზო და უსახურია, აშკარად ემჩნევა გადაკეთების კვალი. ისეთი შენობები, როგორც სადგერის ეკლესია, არსებითად, სცილდება ხელოვნების ფარგლებს. იკლესიის აგების თარიღად, აქ დასვენებული ჯვრის თარიღის მიხედვით, XV საუკუნე უნდა ჩავთვალოთ (აქვე აღვნიშნავთ, რომ შეკვეთვარი ჯვრის დათარიღებისას უფრო XVI საუკუნისკენ იხრება). იხ. ვ ა ხ ტ ა ნ გ ბ ე რ ი ძ ი ს სამცხის ბუროთმოძღვრება XIII-XV სს. თბ., 1955, გვ. 198-199

ციის ქვეშ, მოგვიანებით გაუქვითებიათ იოანე ნათლისმცემლის თავის მოკვეთის სცენა, რაზედაც წარწერაც მოუთითებს:

ԺԱԿՁՂԴԻՆԷ: ԴԻԴ

ԷԼԻԾԵ: ԵԿԱՏ

} მოკუეითლი თავი კელთა აქუს.

ამ კომპოზიციით ზიანდება ვედრების სცენა. მთლიანად ამოკვეთილია ტახტზე მჯდარი ქრისტეს ფეხები. ჯვრის გამკეთებელი — ნამღვილი ოსტატი არც ასეთ დეტალს მიმართავდა, იგი ალბათ იმდროინდელია, როცა ჯვარზე ბაადურის წარწერაინი კარი გაჩნდა. სხვა დაზიანება ჯვარს არა აქვს, გარდა ძალზე უმნიშვნელო შეკეთებებისა, რომლებზედაც გზადაგზა შევჩერდებით კომპოზიციების განხილვის დროს. ჯვარი ადრე მოოქრული ყოფილა, რისი კვალი ახლაც შეიმჩნევა.

სადგერის ჯვარი ამ ტიპის ჯვრებს შორის სიდიდით გამოირჩევა. მისი ზომებია: 2,30 × 107 სმ. ასეთ ჯვრებს აკად. გ. ჩუბინაშვილი შემდეგნაირად ახასიათებს: ჩვენამდე მოსული ტყელური ხელოვნების ძეგლებს შორის განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს დიდ ჯვრებს, რომლებიც თავდაპირველად მაგრდებოდა სპეციალურ უმოდრო საყრდენზე ეკლესიის შუაგულში, ანკელის წინ, სალოცავ ადგილას. ასეთი ჯვრები დღესაც შემორჩა საქართველოს მრავალ ეკლესიას, განსაკუთრებით მთაში. ბევრი მათგანი დღეს მუზეუმებში ინახება; კათოლიკურ დასავლეთში გავრცელებული ამგვარი ჯვრები XVI საუკუნეში აიკრძალა. ჩვენში კი ეს ჩვეულება გვიან მოიშალა¹.

კანკელის წინ დასადგმელი ჯვრების სიუჟეტურ-კომპოზიციური რელიეფების განხილვა საშუალებას მოგვცემს დავადგინოთ მათზე კომპოზიციათა განაწილების კანონზომიერება.

ამავე ტიპის კაცხის ჯვარზე სიუჟეტური კომპოზიციები იწყება ფერისცვალებათ, ცენტრში კი ჯვარცმაა მოცემული. თანამიმდევრობა არც ხარაგოლის ჯვარზეა დატული. ასეთივე არათანმიმდევრულია წვირმის ჯვარი, სადაც ვეღრების კომპოზიცია სამჯერ მეორდება. ასევეა: ქაშვეთის, ბეჩოს, ლაპილის, შურყმელის და სხვა ჯვრებზე. ბევრია ისეთი ჯვარიც, სადაც ხშირად ერთი და იგივე კომპოზიცია რამდენჯერმე მეორდება, ანდა სხვადასხვა ციკლის სცენები ერთმანეთშია არეული. გვიან ხანებში კი მდგომარეობა იცვლება. ამ დროის ჯვრების კომპოზიციები გარკვეულ სქემას ემორჩილება. საილუსტრაციოდ შეიძლება დავასახელოთ გორის კანკელის წინ დასადგმელი ჯვარი და მამნეს შესრულებული სადგერისა და ბარაჯონის ჯვრები.

აღნიშნული ჯვრების სიუჟეტური კომპოზიციების განხილვა საშუალებას გვაძლევს დავასკვნათ, რომ უმეტეს შემთხვევაში, ჯვრის ცენტრში, მკლავების გადაჯვარედინების ადგილას, გამოისახება ჯვარცმა, თუმცა, არცთუ იშვიათია ვედრების სცენაც. საერთოდ კი უნდა აღინიშნოს, რომ ეს ჯვრები, უმეტეს შემთხვევაში, წმინდა დეკორატიული ხასიათისაა. მამნე ოქრომჭედელს სადგერის ჯვრის

მოჭედვის დროს მთავარი ყურადღება კომპოზიციების სიუჟეტებზე გადაუტანია. თუ რატომ, ამაზე შემდეგ გვექნება საუბარი.

საუკუნეების მანძილზე იცვლებოდა ადამიანის ფიგურის გამოსახვის სტილი, პლასტიკური აზროვნება, მაგრამ ჰედური ხელოვნების ტექნიკური მხარე ძირითადად უცვლელი რჩებოდა. „ჩვენ შესაძლებლობა არა გვაქვს მთლიანად აღვადგინოთ მუშაობის ყველა ტექნიკური ხერხი, რადგან ის პროცესები, რომლებიც ქართულ ოქრომჭედლობაში შემონახული იყო XIX საუკუნის დამლევამდე, თავის დროზე არ იყო შესწავლილი და აღწერილი“².

ოქრო და ვერცხლი ხელაყრელი მასალაა პლასტიკისათვის, მათი თვისებები ოქრომჭედელს საშუალებას აძლევს ამოიყვანოს მისთვის საჭირო რელიეფი ისე, რომ გამოსახულების მთლიანობა არ დაირღვეს. მუშაობის უმეტესი პროცესი ლითონის ფირფიტის უკანა მხრიდან წარმოებს. ძირითადი რელიეფის ამოყვანის შემდეგ იწყება რელიეფის წინა მხრიდან დამუშავება. მთელი ამ რთული პროცესის შესრულების ხარისხი დამოკიდებულია ოსტატის ტექნიკური მხარის სრულყოფილად ათვისებაზე. მთავარი კი მაინც ნახატია³. სწორედ ამ მომენტს უნდა მივაქციოთ ყურადღება, როცა ხელოვნების ნაწარმოებს მხატვრულად ვაფასებთ.

მამნე ოქრომჭედლის ნამუშევრები დამუშავებულია აღორძინების ხანის ტექნიკური ხერხებით. ადამიანის ფიგურის გამოსახვისას თავი შესრულებულია შედარებით მაღალი რელიეფით, ვიდრე სხეულის სხვა ნაწილი. სახის ნაკვთები დაბლდება ყელთან; ფიგურის შუა ადგილზე იქ სადაც ხელებია, რელიეფი კვლავ მაღლდება, შემდეგ ისევ დაბლდება თანდათან. თვალის ზედა ქუთუთო რელიეფურია, ამავე ხერხითაა შესრულებული თვალის ოვალი, ბაგე, სამოსის ნაოქები ზემოდან დაწოლითაა ჩაზნექილი, მათ შორის სივრცე კი ამობურცულია. აქ უკვე საქმე გვაქვს რელიეფის ორმხრივ დამუშავებასთან, გლუვი და გაპრიალებული ფონი ერთ სიბრტყეშია მოცემული.

ჯვარზე საუფლო ციკლის 13 კომპოზიციანა განლაგებული რიგის მიხედვით; ზემოდან ქვემოთ, შემდეგ გადადის ჰორიზონტალურ მკლავზე მარცხნიდან მარჯვნივ და გრძელდება ვერტიკალური მკლავის ქვედა ნაწილზე. გამონაკლისია ფერისცვალების კომპოზიციან, რომელიც ოსტატს ბოლოში მოუთავსებია, თავისი სახელის აღმნიშვნელი წარწერით. ამის შემდეგ იწყება წმ. გიორგის ცხოვრების ამსახველი სცენები. ჯვარი მთავრდება დიდი რელიეფური ექვსსტრიქონიანი წარწერით. ჯვარს ჰქონდა ქუდი, რომელიც ახლა მოხსნილია და ხელოვნების მუზეუმის ფონდებში ინახება.

ჯვარი იწყება ხარების გამოსახულებით, რომელსაც აქვს ასომთავრული წარწერა **ԷՇԽԴԸ** ხარება. ფეხზე მდგომ მარიაამს თავი სამი მეოთხედით ანგელოზისკენ მიუბრუნებია. მარცხენაში ორი წინდის ჩხირი უჭირავს. მარჯვენა — მკერ-

დთან მიუტანია და ხელისგულს ვეაჩვენებს. თავი ოდნავ აქვს დახრილი ანგელოზისკენ. ანგელოზსა და ღვთისმშობელს შორის კაპიტელით დაბოლოებული მრგვალი სვეტია, რომელსაც ეყრდნობა სახურავი. შენობის სახურავის მაყურებლისათვის უჩინარი ნაწილი ოსტატს დაბლა ჩამოუტანია და იმავე რაყურსით გვიჩვენებს, როგორც ჩვენსევე მოქცეულ სახურავს (გადახურულია კრამიტით). სვეტის ქვედა ნაწილი უერთდება ტახტის ფეხს და გაფორმებულია მარტივი ორნამენტით. ასევეა გაფორმებული ტახტის მეორე ფეხიც. სვეტზე შემოხვეულია ფარდა. ანგელოზი წინ, ღვთისმშობლისაკენ არის გადახრილი მაკურთხეველი მარჯვნივ და ავერთხით მხარზე; მოუჩანს მხოლოდ ერთი ფრთა, რომელიც ავსებს ანგელოზის ფიგურის უკან ცარიელ სივრცეს. ფირფიტა, რომელზედაც ეს კომპოზიციის გამოსახული, ძალზე ვიწრო და მაღალია, ამიტომაც ფიგურები ახლოს დგანან ერთმანეთთან. ფიგურები ზომაზე მეტადაა წავრძელებული. ზემოთ, სცენის მარცხენა კუთხეში, ცის სეკემენტიდან მოჩანს მაკურთხეველი მარჯვენა და სხივი, მტრედის სახით. ფონი გლუვია, პრიალა. ფიგურები შესრულებულია მაღალი რელიეფით.

ძეგლის იკონოგრაფიული თავისებურებების განხილვა ნაწილობრივ მაინც მოგვცემს საშუალებას, გავარკვიოთ ეპოქის მისწრაფება, სიახლე და ზოგჯერ თარიღიც კი. ამიტომ, ინტერესმოკლებული არ იქნება მოკლედ შეეჩერდეთ ხარების იკონოგრაფიულ ტიპზე.

ადრინდელ ძეგლებში ხარების კომპოზიციის ღვთისმშობელი ზის მარცხნივ, იგი ან ართავს, ან ქსოვს. შემდეგ ხანებში იგი მარჯვნივაა გამოსახული ფეხზე მდგარი, როგორც ეს ჩვენს ძეგლზეა. ადრეულმა ტიპმა დიდი გავრცელება ჰპოვა. მას მეტნაკლებად იმეორებენ საუკუნეების მანძილზე. მის სამშობლოდ ი. სტრიგოვსკის სირია და პალესტინა მიაჩნია, რადგანაც ეს ტიპი პირველად ამ ქვეყნებში შექმნილ რამდენიმე ძეგლზე გვხვდება.

ბიზანტიურ ძეგლებზე ეს კომპოზიციის ცვლილებას განიცდის, ღვთისმშობელი ფეხზე დგას, ხელების თავისუფალი მოძრაობით ესაუბრება ანგელოზს. ეს კომპოზიციის შემდეგ თითქმის ყველგან ვრცელდება. უკვე VI საუკუნიდან ფეხზე მდგარი ღვთისმშობელი, ისევე როგორც მჯდომარე, აღმოსავლეთისთვისაც და ბიზანტიისთვისაც საერთო მოტივს წარმოადგენს. განსხვავება, ამა თუ იმ კუთხის ტრადიციის თანახმად, მხოლოდ მოძრაობაშია. მარჯვენა ხელის მიტანა შეყრდნობის და ხელისგულის ჩვენება, როგორც ეს ჩვენს ძეგლზეა, არქაული ვარიანტია. საკმარისია დაეხსახლოთ VIII საუკუნის ლომბარდიული სპილოს ძელის ხატი, IX საუკუნის ხლუდოვოს ფსალმუნი და სხვა. კაპადოკიაში ის უფრო მოგვიანო ხანას მიეკუთვნება (X—XI სს.). ეს მოძრაობა ყველაზე მეტად მაინც ბიზანტიის იკონოგრაფიას ახასიათებს. ამრიგად, VIII—XI საუკუნეების ბიზანტი-

ური ხელოვნებისათვის დამახასიათებელია მაყურებლისაგან მარჯვნივ, ფეხზე მდგარი ღვთისმშობლის ფიგურის გადმოცემა, მკერდზე მიდებული გაშლილი ხელისგულით მაყურებლისაკენ.

ამ ადრეულ მოტივს ხშირად იმეორებენ XVI საუკუნის შუა ხანების ძეგლებზე; მაგალითად, არბის მუზეუმის ქსოვილის ხარება, ვატოპედის ნარტექსის მოზაიკაზე. ზუსტად ერთნაირი ძეგლების პოვნა თითქმის შეუძლებელია. ხშირია წვრილმანი დეტალების შეცვლის მაგალითები, მაგრამ ამით საერთო სქემა არ იცვლება. ქართულ ძეგლებზე ხარების სცენის ანალოგიურია: ლაკლაკიძეების ხატის, ანჩისხატის კარედის კომპოზიციები და სხვა.

ხარების სცენის ერთ-ერთი ყველაზე დამახასიათებელი დეტალია ღვთისმშობელი ხელსაქმით. ეს დეტალი ხშირად გვხვდება XI—XII საუკუნეების ძეგლებზე. XVI—XVII საუკუნეებში იგი თითქმის არსად არ არის გამოტოვებული.

მხარებელი გაბრიელ მთავარანგელოზი მუდამ ახალგაზრდაა, კვერთხით მარცხენა ხელში და მაყურთხებელი მარჯვნივ. ის ხან მოფრინავს, ხან მოდის დიდი ნაბიჯებით, ხანაც დგას და ლაპარაკობს, ღვთისმშობელი კი უსმენს. ჩვენს ძეგლზე ეს ბოლო მომენტია გამოსახული. წმიდა სული სხივის სახით შედარებით გვიან გაჩნდა ბიზანტიურ ძეგლებში, არა უადრეს XI საუკუნისა. უფრო გვიან სხივი ჩნდება წმ. სული მტრედის სახით. XVI საუკუნისათვის ეს მოტივი ჩვეულებრივი მოვლენაა.

ამრავალ, ხარების სცენას, მცირეოდენი განსხვავებული ვარიანტების მიუხედავად, ძირითადად ასეთი სახე აქვს: პალატა, ღვთისმშობელი ან ზის, ან დგას ხელსაქმით (ეს დეტალი გამოტოვებულია იშვიათად, ისიც ადრეულ ძეგლებში); ანგელოზი კვერთხითა და მაყურთხებელი მარჯვნივ. საუკუნეების მანძილზე ეს ძირითადი სქემა არ შეცვლილა; იცვლებოდა მხოლოდ მოძრაობები, ექსტიზი.

XIV—XVI საუკუნეებში ხშირად მრთველ, ე. ი. მუშაობაში გართულ მარიამს ცვლიან მობაასე მარიამით. არქიტექტურული დეტალებიდან ადრეულ ძეგლებზე გადმოსცემდნენ ბაზილიკას, გვხვდება რთული არქიტექტურული დეტალების გადმოცემაც — ხანდახან სრულიად უბრალოდ, ორ სვეტზე დაყრდნობილი ფერდიანი სახურავი, როგორც ეს ჩვენს ძეგლზეა. XIV-XVI საუკუნეებში იგრძნობა ძველი მოდელებისადმი მიმბაძველობა. როგორც ვხედავთ, საღვერის ჯვრის ხარების სცენა აღებულება ძველი მოდელიდან.

საღვერის ჯვრის ხარების სცენის ზედმეტად დაგროვებული ფიგურები არ ქმნის უსიამო შთაბეჭდილებას. მართალია, ანგელოზის წინგაწვდილი ხელი მის დიდ და მასიურ ფიგურასთან შედარებით მოკლეა, ასევე პატარა და უფორმოა ფიგურის მკერდი, მაგრამ ეს ნაკლი მხოლოდ დაკვირვების შემდეგ თუ შეიმჩნევა. კარგად არის მოდელირებული ანგელოზის ყელი, რომელსაც მკერდივად ადგას მოცუ-

ლობით დამუშავებული მოგრძო თავი. თმა მსხვილ კულულებად არის გამოსახუ-
ლი. იგი არაბუნებრივი, პარიკის შთაბეჭდილებას უფრო ქმნის, ვიდრე ნამდვილი
თმისას. ტლანქია ნიკაპისა და ყბის ხაზი, რომლის მოხაზულობა ლოყას აფართო-
ებს. ეს ნაკლი შეიძინევა თითქმის ყველა ფიგურის დამუშავებაში. ეს არის მამნეს
ნახატის დამახასიათებელი მანერა, რომლითაც მისი ხელწერა ადვილი გამოსა-
ნობია. ცხვირი გრძელი და სწორია, პირი ოდნავ ამობურცული და ღია. მსხვილი,
რთულპროფილიანი თვალი ზემოდან გრაფიკულადაა დამუშავებული. სამოსის
ნაოჭები სქემატური და მშრალია, არ შეესატყვისება სხეულის ფორმას. ქვედა კი-
დურებთან ეს ნაოჭები მოკლე, ერთფეროვანი ხაზებით, მკრთალად, მაგრამ მაინც
იძლევა ფეხის ფორმას, რომლის ნახატი უხეშია, განსაკუთრებით გადაადგმული
მარცხენა ფეხისა. მარჯვენას მუხლი ჩვეულებრივზე უფრო ზევითაა. არ იგრძნო-
ბა სხეულზე ფეხის შეერთების ადგილი.

უკეთაა შესრულებული ფიგურის ზედა ნაწილი. აქ რელიეფი უფრო მა-
ღალია. იგი მკვეთრად გამოეყოფა გლუვ ფონს და კარგად იკითხება. ფიგურა
ექსპრესიულია, კომპოზიციის საერთო განწყობილება — მონუმენტური. ანგე-
ლოზი დგას მყარად, უფრო ნაზია ღვთისმშობლის ფიგურა. ოდავ გვერდზე გადახ-
რილი თავი მას მოკრძალებისა და კდემამოსილების იერს აძლევს. პლასტიკურად
საინტერესოა მისი ერთმანეთზე მიტყუპებული ფეხების მოქნილი ხაზი. ფიგურა
ანატომიურად სწორად არის აგებული. ვიწრო და მაღალი ტახტი თავისი ფორმით
შეეფარდება მთელ კომპოზიციას; ტახტის ქვედა ნაწილი და მუთაქა გაფორმე-
ბულია გეომეტრიული ორნამენტით. შენობის სვეტზე შემოხვეულია რბილად და
ფაქიზად დამუშავებული ფარდა. ფიგურები შესრულებულია მკვეთრი რელიეფით
და გარკვევით იკითხება გლუვ ფონზე. ორივე ფიგურა გადმოცემულია ისე ცოცხ-
ლად და მოძრაობის ისეთ მომენტში, რომ ნახატში დაშვებული უზუსტობანი
თვალს არ ხვდება; გრძელ და ძლიერ ფიგურებს პლასტიკურად კარგად ეპასუხება
ანგელოზის მაღლა აწეული ფრთა, რომელიც აგრძელებს სცენის საერთო ვერტი-
კალურ ხაზს. ამავე დანიშნულებისაა ფიგურებს შორის აღმართული სვეტი.

ხარების გვერდით ქრისტეს შობის კომპოზიციას. ეს რთული, მრავალფიგურ-
რიანი სცენა, რა თქმა უნდა, მეტ სიერცეს მოითხოვდა; ის შართლაც გადიდებულია
ხარების კომპოზიციის შეკვეცის ხარჯზე. შობის სცენის გადმოცემაში მამნე მთლი-
ანად ამქლავნებს თავის შესაძლებლობას. რთულ, მრავალფიგურრიან, სხვადასხვა
პლანინანი კომპოზიციის გადმოცემაში ოსტატი თავისუფლად მუშაობს, რადგანაც
იგი ამ დროს ცალკეული ფიგურის სწორად გადმოცემაზე კი არ ზრუნავს, არამედ
სცენის საერთო განწყობილების შექმნისათვის აკეთებს ყველაფერს. აქ მხედვე-
ლობაში გვაქვს ფიგურათა მხატვრული განაწილება სიბრტყეზე, ლითონის რბილი
დამუშავება. მამნე საოცარი ტაქტითა და ზომიერებით ფლობს მრავალფიგურრიან

კომპოზიციებს, ფიგურათა განაწილებას სიბრტყეზე. ხელოვანის ამ თვისებამ თავის დროზე მიიქცია ყურადღება და მამნე ჯგუფური კომპოზიციის ბრწყინვალე ოსტატად აღიარეს⁶.

კომპოზიციის ცენტრალურ ნაწილში მოცემულია ნახევრად წამოწოლილი ღეთისმშობლის ფიგურა, იგი წელზევით მიბრუნებულია მარცხნივ და მარჯვენა ხელის იდაყვზეა დაყრდნობილი. ოდნავ თავდახრილია, თვალდახუჭული, სახეზე დაღლილობის კვალი აზის. მის წინ სამი მოგვია, რომლებსაც წინ გაწვდილ ხელებში ძღვენი უჭირავთ. ღეთისმშობლის უკან, ოთხკუთხა ბაგაში, წევს ჩვილი, აქვე გამოსახულია სახედრისა და ხარის თავები. ბავის გვერდზე, მარჯვნივ, დგას ქურქმოსხმული მწყემსი, რომელსაც ხელში მოკლე კომბალი უჭირავს, ის ხელის მოძრაობით ესაუბრება მისკენ დახრილ ანგელოზს. ანგელოზი გამოსახულია წელამდე. მის უკან დგას კიდევ ორი ანგელოზი წინ გაწვდილი ხელებით. კომპოზიციის დაბლა, წინა პლანზე, წარმოდგენილია განბანვის სცენა. ქრისტე ზის მაღალფეხიან, ორნამენტით გაფორმებულ ენბაზში. მარჯვნივ, ფეხზე მკვამრი სალომე წყალს ასხამს ჩვილს, მეორე ქალი, რომელიც ზის, ქრისტეს ბანს. სცენის მარცხენა კუთხეში გამოსახულია დაფიქრებული, თავზე ხელშემოდგმულ იოსები. იგი დაბალ სკამზე ზის, ღეთისმშობლისა და განბანვის სცენისაკენ ზურგშექცევით. მარჯვნივ აუთხეში, ორი ცხერის ფიგურაა. ფონი სადა და პრაიაა. მასზე გარკვევით იკითხება მაღალი რელიეფებით ამოყვანილი ფიგურები.

შობის თემის ამსახველი ძეგლები ერთმანეთისგან ძირითადად განსხვავდებიან ღეთისმშობლისა და იოსების მოძრაობით, ჩვილის განბანვის გამოსახვის ადგილითა და ფორმით, მწყემსებისა და ანგელოზების რაოდენობით, მათი ადგილმდებარეობითა და სხვა წვრილმანი დეტალებით. მაგრამ საერთო სქემა ერთია.

უძველეს ძეგლებზე ღეთისმშობელი იჭდა, ამით აღნიშნავდნენ მის უმტკივნეულო მშობიარობას, მაგრამ შემდეგ იგი მელოგინე ქალის პოზას იღებს (VI საუკუნინდან). ბიზანტიურმა იკონოგრაფიამ გადაახალისა შობის მოქმედ პირთა ადგილმდებარეობა, შეიცვალა მოძრაობები: მარიამი ხან მწოლიარეა, ხან ნახევრად წამოწოლილი, ხანაც მკლაფზე დაყრდნობილი და ა. შ.⁷

დაღლილი ღეთისმშობლის გამოსახატავად სირიულმა იკონოგრაფიამ მრავალი ფორმა გამოიკონა: მარიამი ხან სახით ხელზეა დაყრდნობილი, ხან წელგამართული, ხან კი მიბრუნებულია გვერდზე, ხელს წინ იშვერს და იდაყვს ეყრდნობა. ასეთი მოძრაობა პირველად მესოპოტამიურ სანელსაცხებლებზე ჩნდება (VI ს.), სხვა სირიული ტიპის გვერდით. შემდეგ კი ეს მოძრაობა ევოლუციას განიცდის და მრავალფეროვან სახეს იღებს. ჩვენს ჯვარზე გამოსახული ღეთისმშობლის პოზა იმეორებს ზემოხსენებული სქემის იმ მოდელს, როცა ღეთისმშობელი გვერდზე დაწოლილი ეყრდნობა მარჯვენა ხელის იდაყვს, მხოლოდ მეო-

რე ხელს წინ კი არ იშვერს, არამედ სხეულზე უღევს და მისი ოდნავ წამოწეული თავი აზაფერს ეყრდნობა; თვალები დახუჭული აქვს. ღვთისმშობლის ამ მოძრაობაში ოსტატს თავისი დაკვირვებით შეძენილი ელემენტები შეაქვს.

ბიზანტიურმა იკონოგრაფიამ შობის კომპოზიციის გადმოცემაში კაპადოკიის გავლენა განიცადა, თუმცა მან სხვადასხვა ელემენტის ჩართვით გაამრავალფეროვნა ეს თემა. ჩვენს ჭეარზე მეორდება კაპადოკიური სქემა. მაგალითად, შეგვიძლია დავასახელოთ ბარბერინის ტრიპტიქი, სადაც მარიამისა და იოსების ადგილმდებარეობა ზუსტად იგივეა. საინტერესოა განზანვის სცენაში ენბაზის ფორმა; იგი მაღალფეხიანია, გვერდებამაღლებული, გეომეტრიული ორნამენტითა და მალა აზიდული ფართო ყურებით. დაახლოებით ასეთი ფორმა აქვს ბარბერინის ტრიპტიქის ენბაზსაც, ოღონდ იგი უფრო დაბალია. ქართულ ძეგლებზე ასეთი ფორმის ენბაზი ხშირია, მაგალითად, ლაკლაკიძეების ხატის ენბაზი და სხვა.

საუგერის ჭეარის შობის იკონოგრაფიული სქემა აღებულია ძველი მოტივიდან, მაგრამ იგი ზუსტად არ ჰგავს არც აღმოსავლურს და არც ბიზანტიურს. ქართველ ოსტატს ამ სქემაში შეაქვს თვალთ ნანახი და განცდილი საგნები, მოძრაობები და განწყობილება. მეტად საინტერესოა ერთი დეტალი — იოსები ძალიან ახლოს, ზურგმკეპევით ზის განზანვის სცენასთან. ოსტატს თავისუფლად შეეძლო იოსებსა და აღნიშნულ დეტალს შორის მოეთავსებინა ის ორი ცხვარი, რომელიც სცენის მაჯვენა კუთხეშია, მით უმეტეს, რომ სცენა, მხატვრული თვალსაზრისით, მოიგებდა კიდევ; კუთხეში ჩაჭედილი ეს ფიგურები ზედმეტად არ დატვირთავდა კომპოზიციას, ამასთან, იგი არც იკონოგრაფიულად იქნებოდა მიუღებელი. აი, როგორ ხსნის ამგვარ გადაწყვეტას პროფ. გაბრიელ მილე: „იტალიაში განზანვა იოსებთან სულ ახლოს თავსდება... ათონის მხატვრები უფრო მეტ ადგილს ტოვებენ იოსებსა და განზანვას შორის. კაპადოკიაში, თითქმის უმეტეს შემთხვევაში, მათ შორის ათავსებენ ცხვრებს, ხანდახან მეცხვარესაც კი“⁶. ამ შემთხვევაში მეტად საინტერესოა მოსაზრება ქართული ხელოვნების დასავლურ ხელოვნებასთან კავშირის შესახებ⁶.

მეცხვარეების ადგილი განსაზღვრული არ არის, არც მათი რაოდენობაა დადგენილი, მაგრამ ისინი სამზე მეტნი არ არიან. ჩვენს ჭეარზე მხოლოდ ერთი მეცხვარეა, იგი შუახნისაა, აცვია ბეწვის ქურქი და ანგელოზს ესაუბრება. სწორედ ეს ნაკლებგავრცელებული მოტივი გამოუყენებია მამნეს, ალბათ ადგილის სიმციროს გამო, რასაც ქედური ხელოვნების ოსტატები მუდამ განიცდიან. მოგვთა თაყვანისცემა აღმოსავლეთის იკონოგრაფიისათვის შობის სცენის შემადგენელი ნაწილია, რაც დამახასიათებელია აგრეთვე ქართული ხელოვნებისთვისაც.

⁶ ამ საკითხზე იხ. აკად. შალვა ამირანაშვილის მიერ გამოთქმული მოსაზრებანი მის ნაშრომებში.

შობის კომპოზიციაში ღვთისმშობლის ფიგურა მოთავსებულია ცენტრში და თავისი მოძრაობით მთელი სცენის რიტმს აერთიანებს. სცენა სამი, ერთმანეთთან შეკავშირებული დეტალისაგან შედგება. სცენის ცენტრალური დეტალის კავშირი პირველ დეტალთან ღვთისმშობლის მოძრაობის თავისებურებით არის გაღაწყვეტილი. მართალია, იგი მოგვებს უსმენს, მაგრამ მთელი თავისი მოძრაობით მიმართულია ჩვილის განბანვისაკენ და ამით აერთიანებს ამ ორ დეტალს. მწყემსის ფიგურა კომპოზიციურ მთლიანობაშია ანგელოზების ზედა დეტალთან ძლიერი, მკვეთრი, მაგრამ თავდაპირველი, შინაგანად დაძაბული რიტმით. ამ სიმჟაფრეს ერთგვარად ანელებს მის გვერდით ერთნაირი მოძრაობით გადმოცემული ორი ანგელოზის მშვიდი და ცოცხალი ფიგურა. კომპოზიციის რიტმი გაძლიერებულია წერილი, ზიგზაგისებური რელიეფური ხაზებით, რომლებიც ცალკეული ეპიზოდის მოჩარჩოების როლსაც ასრულებს. ფიგურები დამუშავებულია ზუსტად, მკერე ზომისანი არიან⁹, მაგრამ ყოველი მათგანი მოძრავე, მოქნილი და ცოცხალია*. კომპოზიციაში მეტი თავისუფლებაა მიღწეული ფიგურების ზომების შემცირების ხარჯზე, რაც ისედაც ცოცხალ რიტმს მეტ სიმშვიდეს და სიხალვათეს ანიჭებს. მამნე სიუჟეტის გადმოცემის დიდი ოსტატია. მას ზოგჯერ პლასტიკური ფორმების ძიებისა და გადმოცემის უნარი ღალატობს, მაგრამ მაინც ხშირად აღწევს მიმზიდველობას. მამნეს უფრო ხშირად იტაცებს არა ფიგურათა მოცულობის გადმოცემა, არამედ კარგად შერჩეული კომპოზიციისა და კონტრასტებზე აგებული დინამიკის ფონზე დეკორატიულ-ხაზობრივად გადმოცემული ფიგურები. მამნეს ნამუშევრებში გვხვდება მხატვრულად საინტერესო დეტალები, მაგრამ ისინი მოკლებულნი არიან პლასტიკურ გამომსახველობას და ვერ აღიან აღრეული საუკუნეების ხელოვნების მხატვრულ სიმაღლემდე. აუცილებლად უნდა აღინიშნოს, რომ ამ დროის ქედური ხელოვნების ვერც ერთი ძეგლი თხრობის თანმიმდევრობით, კომპოზიციის დახვეწილობით, მრავალფიგურიანი სცენის მოქმედ პირთა ერთმანეთთან დაკავშირებით, ფიგურათა მეტყველი მოძრაობით, მშვიდი, აულელვებელი რიტმით მამნეს ნახელავს ვერ შეედრება. გლუვ ფონზე, მაღალი რელიეფით და მკაცრი კონტურით შესრულებული ფიგურები გარკვევით და სასიამოვნოდ იკითხება.

ამავე ფირფიტის ქვედა ნაწილში ერთმანეთის გვერდით კიდევ ორი კომპოზიციაა გამოსახული: მირქმა და ნათლისღება.

მირქმის კომპოზიცია, ასომთავრული წარწერით: Թ-Դ-Խ-Խ-Խ-Ը—მირქმა, წარ-

* სამი მოგვის ფიგურას ექვსი ფეხის ნაცულად ხუთი ფეხი აქვს. ოსტატი ფართობის სიმტოვრი გამო არ ერიდება დეტალების გამოტოვებას. მოგვთა ფიგურების ამგვარი გადმოცემა ხშირია ქართულ ძეგლებზე. მაგალითად, მოწავეთას ღორფინებზე, ატენის კედლის მხატვრობაში და სხვა.

მოდგენილია არქიტექტურული ხედის ფონზე. სცენა გაყოფილია სიმეტრიულად ორ ნაწილად, ორ-ორი ფიგურით მარჯვნივ და მარცხნივ. მათ შორის თავისუფალ არეს ავსებენ ქრისტეს პატარა ფიგურა, რომელიც დედას წინგაწვილილ ხელებზე უზის. მარიამის უკან დგას იოსები მტრედის ორი ბარტყით ხელში. სვიმონის უკან დგას ანა. არქიტექტურული ფონიც ასევე ორადაა გაყოფილი გუმბათიანი ეკლესიის შენობებით. ფირფიტის ქვედა ნაწილი დაზიანებულია.

ებრაული წესის თანახმად, დაბადებიდან მე-40 დღეს მარიამმა და იოსებმა ქრისტე მიიყვანეს იერუსალიმის ეკლესიაში. ქრისტე მიიღო სვიმონმა. ანა, რომელიც სვიმონს ახლავს, აღიღებს მას. ამ სცენის უძველესი გამოსახულება V საუკუნით თარიღდება, ამ დროს მასში ანგელოზებით მონაწილეობენ*.

XVI-XVIII საუკუნეების ბიზანტიური ძეგლები რაიმე განსხვავებული ნიშნით არ გამოირჩევა. ამ ხანებში უფრო ხშირად გავრცელებულია სცენა, სადაც ქრისტეს ჩათვლით ხუთი ფიგურაა მოცემული. იშვიათი გამონაკლისია, როცა მოქმედი პირები გამრავლებულია ანგელოზებით, წმიდანებითა და ადამიანთა ჯგუფური გამოსახულებებით. სამსხვერპლოზე ხშირად დევს გაშლილი წიგნი, ხანდახან გრავნილი (უმეტესად რუსულში). ღვთისმშობელი ხშირად უკან არის მიბრუნებული და იოსებს უყურებს. ჩვილს მუდამ კვართი აცეცა. ზოგჯერ ის სვიმონსაც აკურთხებს. ჩვილი ხან ღვთისმშობელს ჰყავს ხელში, ხან სვიმონს. XVI-XVII საუკუნეებში ჩნდება სულიწმიდის გამოსახულება. მირქმის იკონოგრაფიამ სრულყოფილ სახეს მიაღწია IX-X საუკუნეებში. ასეთია მირქმის ძირითადი ნიშნები.

აღნიშნული ფიგურები შესრულებულია სქემატურად. ღვთისმშობლის დიდი ცხვირი, მოკლე ნიკაპი და ძალზე ამობურცული ტუჩები არასასიამოვნო შთაბეჭდილებას ტოვებს. სვიმონის გრძელი თმა და წვერ-ულვაში დამუშავებულია სქემატურად. ამ ფიგურების მხრების კონტურების გადმოსაცემად ოსტატი ხმარობს ფართო, ერთმანეთისაგან დაცილებულ მოკლე ხაზებს, რაც არ იძლევა მხრის სწორ მოხაზულობას.

აღნიშნულ კომპოზიციაში მხატვრულად საინტერესოა ფიგურათა შუვიდი რიტმი, რასაც ოსტატი ისევ კონტრასტის საშუალებით აღწევს. მაგალითად, ამ სცენაში იოსების დაძაბული ფიგურა ოდნავ არღვევს დანარჩენი ფიგურების მშვიდი რიტმს, რითაც ოსტატი კომპოზიციას შინაგან დინამიკას ანიჭებს.

როგორც ვხედავთ, მამნე ოქრომჭედელი ყველა თავის კომპოზიციაში ცდილობს არა ფიგურათა სწორი პროპორციებისა და მოცულობის გადმოცემას, არამედ შესაფერისი განწყობილების მიღწევას; მისი ფიგურების კომპოზიციური განლაგება უნაკლოა. რიტმის გრძნობა ოსტატს თითქმის არც ერთ თავის ნამუშევარში

* სანტა მარია მაჯორეს ტრიუმფალური თაღის მოზაიკა რომში.

არ ღალატობს. ქვემოთ დაენიხავეთ, რომ ოსტატი რაც უფრო რთულ კომპოზიციურ სქემას აგებს, მით უფრო ძლიერად ავლენს ამ მხრივ თავის შესაძლებლობებს. იგი ყოველთვის საქმის დიდი ცოდნით და სიყვარულით ისწრაფვის თავისი მიზნისაკენ — შექმნას საერთო მონუმენტური შთაბეჭდილება, რომელსაც აღწევს ფიგურათა საერთო კონტურის კარგი მოძებნით, სიბრტყეზე სამოსის ნაოჭების ლამაზი განლაგებით და, რაც მთავარია, ფიგურათა მყარი დაყენებით და გამომეტყველებით. ყოველივე ამას ოსტატი დიდი თავდაჭერილობით უფარდებს სიუჟეტს.

მირქმის გვერდით, ასევე პატარა ფართობზე, მოცემულია ნათლისღების კომპოზიციაც — F.C.C. 751174C — ნათლისღება. ამალეებულ ადგილას, ჩვენგან მარცხნივ დგას ნათლისმცემელი, მას ხელი ქრისტეს თავზე უდევს. ქრისტეს მარჯვნივ ოთხი ანგელოზის გამოსახულებაა; ისინი ერთმანეთის გვერდით კი არ დგანან, როგორც ეს ხშირად გვხვდება, არამედ ვერტიკალურად. პირველი, წინა ანგელოზის ფიგურა მთელი ტანით მოჩანს, დანარჩენები კი მხოლოდ წელზევით არიან გამოსახული. გვერდებზე დარჩენილ ვიწრო არეს მათი ფრთების გამოსახულება ავსებს.

წინა ანგელოზი, ხელებზე ზეწარგადაფარებული, ქრისტეს უცქერის, ზევითა კი ღმერთს უსმენს, იცქირება იმ მხარეს, სადაც მაკურთხებელი მარჯვენაა გამოსახული. მდ. იორდანეში მდგარი ქრისტე გადმოცემულია ფრონტალურად; მიტყუპებული ფეხებით, ოდნავ გვერდზე და მალა აწეული მარჯვენათი აკურთხებს, მარცხენა ხელი კი ტანზე აქვს მიკრული. იოანეს ქვევით, მის ფეხებთან, მცენარეა, რომლის სტილიზებული ფოთოლი ფეხზე ეხება მას. აქვეა ცული მცენარის ფესვი. ფიგურები ისევე, როგორც სხვა კომპოზიციებში, ამოყვანილია მალალი რელიეფით, გლუვ, მოოქრულ ფონზე. ფირფიტის ქვედა ნაწილი დაზიანებულია. მდ. იორდანეს სიმბოლოდან (მამაკაცის ფიგურა), მხოლოდ თავია შემორჩენილი.

ადრეულ საუკუნეებში ნათლისღების სცენაში გაერთიანებულია რამდენიმე კომპოზიციაც. ბიზანტიური ხელოვნება ბაძავს სირიულ და კაპადოკიურ იკონოგრაფიას. ამ ტიპის სცენაში იოანეს აცვია კვართი და პალიუმი, ის იხრება და მარჯვენათი ეხება ქრისტეს თავს. მარჯვენა ხელში მოსასხამის ერთი კალთა უქირავს¹⁰. ქრისტე, რომელიც ხელით იფარავს სასირცხო ადგილს, დამახასიათებელია აღმოსავლეთის იკონოგრაფიისათვის, უწვერო ქრისტე კი სირიისათვის, თუმცა იშვიათად წვერიანიც გვხვდება¹¹. ამავე ტიპის ძეგლებზე ვხვდებით ანგელოზებს, ხელებზე გადაფარებული ქსოვილით, და ღვთაებრივ ხელს ცაში. მოგვიანებით ქრისტე მსუბუქად აწეული ხელით კურთხევას აგზავნის, იოანე აღარ იხრება. ქრისტე შებრუნებულია მისკენ, ფეხები გადაჯვარედინებული აქვს და თითქოს

იოანესკენ მიილტვის. ის ხშირად უწევროა. მტრედი გამოდის რკალიდან, ჩანს უფლის მარჯვენა.

XI საუკუნეში დამუშავდა ბიზანტიური ტიპი, რომელიც ელინისტური ხელოვნების მსგავსად ანგელოზებს მსუბუქი სილუეტით გადმოსცემს. მღინარე იორდანეს ნაპირები უფრო მკვეთრად არის მოხაზული კონტურებით, იგი ტეხილი ხაზებით გამოსაზღვრულ ორ წვეტიან მთას შორის მოედინება და მაყურებლისაკენ თანდათან ფართოვდება. ალგორია ინარჩუნებს თავის ადგილს. საერთოდ, ძეგლების მკაცრი დაჭკუფება ძნელდება, რადგანაც ისინი ბრმად არ ბაძავენ ერთმანეთს.

XIV საუკუნეში ამ კომპოზიციას დიდი ცვლილება არ განუცდია. შეიცვალა ქრისტესა და იოანეს პოზა და ჩაცმულობა. ასეთი ცვლილება ეპოქის დამახასიათებელი თვისებაა და იგი ყოველთვის მოსალოდნელია. გაიზარდა ანგელოზთა რიცხვი, თუმცა ი. სტრიგოვსკის აზრით, მათი რიცხვი ჯერ კიდევ XII საუკუნეში ექვსამდე ავიდა. XIV საუკუნის იკონოგრაფია იმეორებს XII საუკუნის იკონოგრაფიის ბევრ დეტალს, სადაც მეტწილად ქრისტეს ფეხები აქვს გადაჯვარედინებული და იოანესკენაა მიბრუნებული.

XVI საუკუნის ძეგლებზე რუსეთში, საქართველოსა და სომხეთში იოანე წარმოდგენილია პროფილში, წელში მოხრილი, ძველი სირიული ან ბიზანტიური მოდელების მიხედვით. იოანეს მსუბუქი მოსასხამის ქვეშ აცვია მოკლე მილოტი, მარცხენა ხელზე გადადებული აქვს მოსასხამის ბოლო, საიდანაც მოუჩანს მხოლოდ ხელის მტევანი. იესო ფასშია*. ზუსტად ასეა ეს სცენა მოცემული ჩვენს ძეგლზე. XVI საუკუნის ძეგლებში შეიმჩნევა ფიგურათა სიმრავლე.

ბიზანტიური, რუსული, ქართული, სომხური ქანდაკება გედური ფერები კომპოზიციას არ ართულებს, პირიქით, ამარტივებს კიდევ. მაგალითად, შემოქმედის სახარების ყდა, ანჩისხატი¹².

ნათლისღებაზე სახარების მოკლე მონათხრობი მხატვრებს აწვდიდა სცენის მთავარ მოქმედ პირებს, მოქმედების საერთო ხასიათს, მაგრამ მათ განლაგებაზე, ტიპებსა და ჩაცმულობაზე სახარებაში არაფერია ნათქვამი. სხვა წყაროებიც არაფერს გვეუბნებიან ამ საკითხზე. კომპოზიციის მთავარი მოქმედი პირია ქრისტე; ის წყალში ხან მთლად შიშველი დგას, ხან სახვევით აქვს დაფარული სასირცხო ადგილი. ნაჯახი ხის ფესვში მოგვიანო ხანაში ჩვეულებრივი მოვლენაა.

როგორც ვხედავთ, სადგერის ჯერის ნათლისღების კომპოზიცია წარმოდგენილი არ არის გაფართოებული სახით, როგორც ეს უმეტეს შემთხვევაში ახასიათებს XVI საუკუნეს.

* ასეთი მოდელები ილუსტრირებულია გ. მილეს დასახელებულ ნაშრომში, გვ. 913, სურ. 177.

კომპოზიციის ძირითადი ვერტიკალური ღერძი ქრისტეს ფრონტალური ფიგურაა; ეს ვერტიკალი შემდეგ გრძელდება ქრისტეს თავზე დაშვებული შუქისა და მტრედის რელიეფურ გამოსახულებაზე, რომელიც გამოდის ორმაგი წრიული, რელიეფური ცის სეგმენტიდან. კომპოზიციის ვერტიკალური ხაზი გრძელდება სიმაღლეში განლაგებულ ანგელოზთა მეტყველ და ცოცხალ ფიგურებზე. ფართობის სიმკირის გამო ოსტატი მთელ სცენას სიმაღლეში აგებს.

სცენის მარცხენა მხარეს, წელში ძლიერად მოხრილი იოანეს ფიგურის მხატვრული გადაწყვეტა შეესიტყვება მდ. იორდანეს კლდოვან ნაპირებს, რომელიც დაკლავნილი და ტეხილი რელიეფური ხაზით არის შესრულებული ისევე, როგორც იოანეს მოსასხამის ძირს დაშვებული კუთხოვანი ნაოქები. კომპოზიციის ამ მხარეს მეტი სივრცეა და საგნებიც თავისუფლად თავსდება ფონის გლუვ ზედაპირზე. მაგრამ ოსტატმა სწორედ ამ ერთმანეთთან დაცილებულ საგნებს ვერ მოუძებნა შემაკავშირებელი ღერძი, ამიტომ კომპოზიციის ეს ნაწილი, მარჯვენა მხარის შეკრულ და რიტმულ ფიგურათა გვერდით, დისპროპორციული გვეჩვენება. ოსტატი ამ ნაკლს ავსებს საგნების გულმოდგინე დამუშავებით, რამაც სასურველი შედეგი მიიღო. იოანეს მარცხენა ხელზე გადაფარებული მოსასხამის კალთა ფართო ნაოქებად ეშვება დაბლა და დეკორატიულ შთაბეჭდილებას ტოვებს. სწორად არის გადმოცემული იოანეს რთული მოძრაობა.

პლასტიკურად ყველაზე საინტერესოა ანგელოზების მეტყველი, მამნესათვის დამახასიათებელი, ხორცსავე, ლოყებგამობერილი, ემოციური და დაძაბული სახეები. მოძრაობა დაბლიდან მაღლა მიემართება. ანგელოზთა გარეგნულად თავშეკავებულ მოძრაობაში იგრძნობა შინაგანი აღმავალი რიტმი. ზევითა ანგელოზის ფიგურა, აწეული თავით, ამთავრებს ვერტიკალს და მის მზერას კომპოზიციის მთლიან რიტმში ჩართულ ცის სეგმენტისაკენ მივყავართ.

აღნიშნული კომპოზიციის მთლიანად აღქმას ამჟამად აძნელებს ფირფიტის ქვედა დაზიანებული ნაწილი, შემორჩენილი ფიგურის თავი ამოვარდნილია სცენის მთლიანობიდან, რომელიც ალბათ თავის დროზე სულ სხვაგვარად იკითხებოდა.

ნათლისღების კომპოზიციამ მთავრდება ჯვრის ზედა, ვერტიკალური მკლავით. შემდეგ თხრობა თანმიმდევრულად იწყება პორიზონტალური მკლავის მარცხენა მხრიდან. ამ ნაწილში (და საერთოდ მთელ ჯვარზე, წმ. გიორგის სცენების გარდა) ფირფიტები უფრო დიდია. ამის გამო კომპოზიციები უფრო თავისუფლად იშლება და მთელი სიძლიერით ეკლინდება მამნეს მდიდარი წარმოსახვითი უნარი. ფირფიტების ზომა კომპოზიციების სიდიდეს შეესაბამება.

ჯვრის აღნიშნული ნაწილი იწყება ლაზარეს აღდგინების კომპოზიციით. სცენის აღნიშნული წარწერა (ასომთავრული) ისეთივეა, როგორც ზემოთ. გაკრული, ულამაზო ასოები. ∴: ԵՄԵՆԻՄԻՆ ԵՄԵՆԻՄԻՆ — ლაზარეს აღდგი-

ნება. ეს სცენა მრავალფიგურიანი, რთული კომპოზიციანაა, რომელიც თავდაპირველად მარტივი და სადა იყო, V საუკუნიდან კი რთულდება.

ლაზარეს აღდგინების სცენა სადგერის ჭვარზე კომპოზიციურად გადატვირთულია; მთელი თავისუფალი არე შეესებულია ადამიანთა ფიგურებითა და საგნებით. მიუხედავად ამისა, ოსტატი ჩვეული ალლოთი ანაწილებს სიბრტყეზე მრავალრიცხოვან ფიგურებს. კომპოზიციის ცენტრში ქრისტეს ფიგურა თითქმის ორჯერ დიდია სხვა ფიგურებზე. იგი სცენის ცენტრში კი არ დგას, არამედ ოდნავ მარცხნივ, და მარჯვნივ მოემართება. ამით ოსტატმა მას მოძრაობის მეტი ვასაქანი მისცა. იგი მარჯვენათი აკურთხებს, მარცხენაში გრავნილი უჭირავს. ფეხებზე ემთხვევა მართა. მარიაში მუხლებზეა და უცქერის ქრისტეს. ლაზარეს კუბო ვერტიკალურად დგას, მის გვერდით გამოსახული ხანშიშესული, წვეროსანი მამაკაცი მოსასხამგადაფარებული მარჯვენა ხელით სახეს იფარავს, მარცხენა ხელი კი მკერდთან მიუტანია. ლაზარესაგან მარცხნივ, დაბლა დგას ტოლალების გამხსნელის წინ გადახრილი ფიგურა, იგი უკან, ქრისტესაკენ იცქირება. ეს მოძრაობა ამ ფიგურისათვის უცხო არ არის. იგი ხშირად გვხვდება ბიზანტიურ ძეგლებზე. ტოლალების გახსნა იწყება ფეხიდან, ხსნის ორთავე ხელით. კუბოს სახურავს იღებს ძლიერ მოხრილი ფიგურა. ქრისტესა და ლაზარეს შორის, სიღრმეში დგანან ებრაელები. წინა ფიგურა ზუსტად იმეორებს გვერდით მდგარი ფიგურის მოძრაობას; მარჯვენა ხელი მიაქვს მკერდთან ხელის გულის ჩვენებით, მარცხენათი სახეს იფარავს. ქრისტეს მარცხნივ ერთმანეთთან მოსაუბრე მოციქულთა ფიგურებია.

მთავორიანი რელიეფი გადმოცემულია ზიგზაგისებური რელიეფური ხაზებით. ზოგი ფიგურა გორაკის უკანა მხარეს დგას და მუხლებამდე ჩანს.

კაპადოკიური ტრადიციის თანახმად, ქრისტე მარცხნიდან მარჯვნივ მოდის თავდახრილი. ლაზარეს ორივე და დამხობილია პირქვე, მის ფეხებთან. კვართებში შემოსილი სამი უბრალო მოხელე ლაზარეს საფლავს უახლოვდება. ებრაელთა ჯგუფი გარს ერტყმის ქრისტეს. ბიზანტიური იკონოგრაფია ამ სცენას უმატებს ლაზარეს ტოლალების გახსნას, რომელსაც მკერდიდან იწყებენ. გამხსნელი ხელით ცხვირს იფარავს. სარკოფავს სახურავს ხდის ერთი, ხანდახან გამოჩნდება დამხმარეც. ამასთან ბიზანტიური იკონოგრაფია ამცირებს მოქმედ პირთა რაოდენობას, უგულვებელყოფს დამწვრებებს¹³. XIV საუკუნეში კომპოზიცია რთულდება, გამოსახავენ: 12 მოციქულს, ებრაელებს, ტვირთმზიდაეებს. მოციქულები განლაგებული არიან ქრისტეს უკან (მოციქულთა რაოდენობა იზრდება ჯერ კიდევ XIII საუკუნეში), გვერდზე ებრაელები, წინა პლანზე ხანშესულები. ასეთი მრავალფიგურიანი, რთული კომპოზიცია გვხვდება XVI საუკუნეშიაც. განსაკუთრებით მაკედონიაში, ათონზე და მისტრაში. სარკოფავის დაყენებით და ტოლალების

გამხსნელი ფიგურის მოძრაობით ჩვენი ძეგლი იმეორებს ბიზანტიურ და მაკედონურ სქემას*. სამაგიეროდ, სხვა დეტალებში იგი კაპადოკიურისაქენ იხრება: ქრისტეს უკან მოციქულები, მართას და მარიამის მოძრაობა და სხვა. სადგერის ჯვარს გვიანდელი ხანის ცვლილებები არ განუცდია, იგი XIV საუკუნის სქემებს მისდევს¹⁴.

როგორც ვხედავთ, სადგერის ჯვრის ლაზარეს აღდგინების კომპოზიცია აღმოსავლური ტრადიციებისაქენ იხრება, მაგრამ არც ბიზანტიურ სქემას უარყოფს. ოსტატი ყველაზე მეტად საკუთარი, ქართული მსოფლმხედველობით საზრდოობს. მაშენმ ამ კომპოზიციის შექმნისას გაითვალისწინა ის ცხოვრებისეული დეტალები, რომლებსაც უშუალოდ გრძნობდა და განიცდიდა.

აღნიშნულ კომპოზიციაში, მხატვრული თვალსაზრისით, რამდენიმე საინტერესოდ დამუშავებული დეტალია: ქრისტეს სახის ოდნავ დაგრძელებული ოვალი, სწორი ცხვირი, ფართო თეალები, გულმოფხვინებით შესრულებული თმა და წვერ-ულვაში, ოდნავ ამობურცული, მაგრად მოკუმული ტუჩები სახეს შინაგანი დაძაბულობის იერს ანიჭებს. ყველა პერსონაჟი გამოირჩევა ინდივიდუალობით.

ცალკეულ ფიგურათა ჯგუფები ოსტატურად უკავშირდება ერთმანეთს. ოსტატი თანმიმდევრულად გადმოგვცემს თემის შინაარსს. ფიგურები შესრულებულია მაღალი რელიეფით, რომელიც შეუმჩნეველად დაბლდება თვალის არეში, შუბლთან კი ისევ მაღლა იწევს. რელიეფის ამ ცვალებადობას თავისებური განწყობილება შეაქვს კომპოზიციებში, რაც შუქ-ჩრდილის განაწილებასთან არის დაკავშირებული.

აღწერილი სცენის გვერდით მოთავსებულია იერუსალიმში შესვლის კომპოზიცია. იერუსალიმის ფონზე ქრისტეს შესახვედრად გამოსულან ქალაქის მცხოვრებნი. მათ სათავეში უდგას შუახნის წვეროსანი მამაკაცი, რომელიც ხელგაშლილი ეგებება მას. ქრისტე ოდნავ წინ ვადახრილი მაკურთხეველი მარჯვენათი და მარცხენაში გრაგნილით ზის სახედარზე, მიემართება მარჯვნიდან მარცხნივ. თავდახრილი სახედარი ფრთხილად ეშვება დაღმართზე. ქრისტეს უკან მოჰყვებიან მოციქულები. დაბლა, წინა პლანზე ოთხი პატარა ბიჭის ფიგურაა სხვადასხვა მოძრაობაში, უკან კი სამი ასეთივე პატარა ფიგურა ამტვრევს ხის ტოტებს. აქვეა ასომთავრული წარწერა: 71 Q ს ზ შ ს :: 41 S Q ზ C — იერუსალიმს შესულა.

იერუსალიმში შესვლის სცენა გასაოცარ სიმყარეს ამქდავენებს, თუმცა გარკვეული სხვაობა მაინც ახასიათებს¹⁵. მართლაც, თუ კარგად დავაკვირდებით ამ სცენის იკონოგრაფიულ სქემას, მსგავსებასთან ერთად ბევრ სხვაობასაც შევამჩ-

* ჩვენი ძეგლის ანალოგიურია ილუსტრაციები — 223, 224. გ. მილეს დასახ. ნაშრომში.

ნეთ. დეტალებში იმდენი სხვაობაა, რომ სცენის კომპოზიციური გადაწყვეტა სხვადასხვა ხასიათს იღებს. თავდაპირველად ეს სცენა ძალზე მარტივი იყო. მაგალითად, სარკოფაგებზე ქრისტეს წინაშე ორი ყრმაა — ერთი სახედარს მოსასხამს უგებს, მეორე ხეზე მიცოცავს¹⁶.

წინა პლანზე გამოსახული წვეროსანი და სახეზე მოსასხამაფარებული ებრაელები ბიზანტიური საშემსრულებლო მანერაა. ბიზანტიური ხელოვნებისათვის დამახასიათებელია თავდახრილი სახედარი. XI-XII საუკუნეების ძეგლებზე მოციქულთა რიცხვი მცირეა, შემდეგ მათი რაოდენობა იზრდება, მაგრამ ამასთან ერთად მცირდება ბავშვების რიცხვი.

ბავშვების მრავალირიცხოვან გამოსახულებას ჯერ კიდევ XII-XIII საუკუნეებიდან ვხვდებით, მაგალითად, გრადაკის მხატვრობაში, სადაც სახედრის ფეხქვეშ გამოსახულია ბავშვთა უამრავი ფიგურა. XIII საუკუნის წმ. კლიმენტის ტაძრის ფრიზზე მოცემულია ბავშვების გართობანი, ეს კომპოზიცია ვერიას და გრანინციას მხატვრობის კომპოზიციების ანალოგიურია.

XIV-XVI საუკუნეებში ამ სცენაში შეჰყავთ სხვა ბავშვებიც, რომლებიც ხელში აყვანილი ან მხარზე შესმული მიჰყავთ, ანდა წინა პლანზე თამაშით არიან გართული. ამ დროიდან ემატება ახალი დეტალი — შთის დაქანებაზე განლაგებული მოციქულების ნახევრად გამოსახული ფიგურები.

სადგერის ჯვრის იერუსალიმში შესვლის კომპოზიცია მიუძღვნის ფსალმუნის მსგავსია მოციქულთა განლაგებითა და, რაც მთავარია, ბავშვების გადმოცემით¹⁷. დაახლოებით ასეთივეა ეს კომპოზიცია ტრაპიზონის ფრესკებზე, სადაც ბავშვები ჭიდაობენ, შიშვლდებიან, ეყიდებიან ხის ტოტებს და სხვა. მათი მოძრაობა და ადგილმდებარეობა იცვლება ძეგლების საღაურობის მიხედვით. როგორც ვხედავთ, ეს სცენა მრავალფეროვანი ხასიათისაა, კომპოზიციაში პირველად გაუბედავად შეჭრილი თავისუფლება თანდათან ვითარდება. ეს დეტალი, რომელმაც გადაახალისა და გააცოცხლა აღნიშნული კომპოზიცია, ყველგან თანაბარი სიცხადით არ გამოისახება. პროფ. გ. მილეს აზრით, ბიზანტიურმა ხელოვნებამ აღნიშნული დეტალი ისეხსა აღმოსავლეთიდან, მაგრამ ძალიან მოკრძალებით გამოიყენა.

ეს მოტივი მხატვრობაში დამკვიდრდა არა კანონიკური სახარებიდან, არამედ აპოკრიფებიდან და სხვადასხვა ლიტერატურული წყაროდან. XI-XII საუკუნეებში ბიზანტიური იკონოგრაფია მკიდრო კავშირშია კანონიკურ ტექსტებთან, სწორედ ამიტომ ამცირებენ ისინი ბავშვების რაოდენობას, ხანდახან კი სრულიად უარ-

¹⁶ აქვე გვინდა აღვნიშნოთ, რომ ჩვენი ჯვრის ანალოგიურია ბეროლ დუ 66-ის მინიატიურა. ამ კომპოზიციას პროფ. გ. მილე ადარებს აწყურის ტრაპიქსა და შემოქმედის ხატს, ფოტო 244. იხ. დასახ. ნაშრ., გვ. 276.

ყოფენ მათ. ეს მომენტი არც შემთხვევითობას მიეწერება და არც უყურადღებობას. იგი ბიზანტიის იკონოგრაფიისათვის ლოგიკურ აუცილებლობას წარმოადგენს. ამის კარგ მაგალითად შეიძლება ჩაითვალოს ოთხთავები: პარიზი 74, ლაურ VI, რომელთა მინიატიურები ზუსტად მისდევენ ტექსტებს.

XII საუკუნიდან აპოკრიფები ასაზრდოებენ ორატორთა მკვერამეტყველებას. ამიტომ ამ დროიდან მოყოლებული ბავშვების როლი იერუსალიმში შესვლის კომპოზიციაში გაიზარდა. უფრო გვიან, XV-XVI საუკუნეებში, მათ თავისუფლად გამოხატავენ რეალური მოძრაობითა და განწყობილებით. სწორედ ასეა ეს სცენა გამოსახული სადგერის ჯვარზე.

ღარცერთ ქართულ ძეგლზე ბავშვების ასეთი თავისუფალი გამოსახვა არ გვხვდება. მაშნეს, მართალია, უყვარს ბიზანტიური იკონოგრაფიული სქემები, რასაც სწორად ამჟღავნებს კიდევ, მაგრამ ამ შემთხვევაში მთლიანად უარყო იგი და ძველ აღმოსავლური მოტივი რეალურად და საინტერესოდ გამოსახა თავის ნამუშევარში. ფრიზის სახით გადმოცემული სცენა თავისუფლად ნაწილდება სიბრტყეზე ცოცხალი და, მართლაც, ქართული ეკევისათვის დამახასიათებელი მოძრაობით, როგორც პროფ. დიმიტრი ჯანელიძე მიუთითებს¹⁷.

პროფ. ნ. ვ. პოკროვსკის აზრით, მართალია, ბავშვების სცენა ამ დროის მხატვრობისათვის უცხო არ არის, მაგრამ ბავშვების ამოცნობაში თავდაპირველი უნდა ვიყოთ¹⁸. აღნიშნული მოსაზრება ანგარიშგასაწევეია, რადგანაც ჩვენი ჯერის (სხვა ძეგლებზე არაფერს ვამბობთ) ამ სცენის მხახველს მართლაც შეიძლება დაეხედოს აზრად, რომ აქ მოცემული ბავშვების ფიგურები თავიანთი გამომეტყველებით უფრო მოზრდილებს ჰგვანან, ვიდრე ბავშვებს. მაგრამ თუ კარგად დავუყვირდებით სცენას, დავინახავთ, რომ ეს ეჭვი უსაფუძვლოა, რადგანაც იერუსალიმიდან გამოსულ შეწავედრთა შორის, ერთ-ერთ ქალს ხელში უჭირავს ზუსტად ისეთივე ბავშვი, როგორიც ფრიზზეა გამოსახული. შეიძლება ითქვას, რომ ოსტატს ძნელად ეხერხება ბავშვების გამომეტყველების გადმოცემა, ეს მისი სუსტი მხარეა, და ამიტომ სცენის შინაარსი სხვაგვარად არ უნდა გავიგოთ.

სახელდარზე გადაძვარი ქრისტე დასავლური ტრადიციაა, ხოლო ორივე ფეხით მაყურებლისაყენ, ან პირიქით, მაყურებლიდან საწინააღმდეგო მხარეს, აღმოსავლურია. ჩვენს ძეგლზე ქრისტე ზის აღმოსავლური ტრადიციის მიხედვით. მარჯვნიდან მარცხნივ მიმავალი ქრისტე დასავლური დეტალია. სადგერის ჯვარზე სწორედ ეს ტრადიციაა დაცული. (არც ერთ ქართულ ჭედურ ძეგლზე ამის მაგალითს არ ვხვდებით. კედლის მხატვრობაში კი ანალოგიურია უბისისა და წალენჯიხის მხატვრობა). ალბათ ესეც დასავლური ხელოვნებისადმი სიმპათიების გამოხატულებაა.

აღნიშნული კომპოზიციის ცენტრშია სახელდარზე მქდომი ქრისტეს დიდი

ფიგურა. იგი აკავშირებს კომპოზიციის ორივე მხარეს. მის მშვიდ, თავისუფალ მოძრაობას ასეთივე განწყობილება შაქვს მთელ სცენაში. ოდნავ თავჩაქინდრული სახედარი ფრთხილად ჩადის დაღმართზე. მართალია, კომპოზიცია მრავალფიგურია, მაგრამ მასში ბევრია თავისუფალი ადგილი. ერთი შეხედვით კომპოზიციაში ფიგურები ერთმანეთის გვერდით რიტმულადაა განლაგებული, თითქოს ერთნაირი მოძრაობითაა გაღმოცემული, მაგრამ განსხვავებულია მათი შინაგანი დინამიკა. ხაზგასმულია მხოლოდ წინა პლანზე მოცემული ფიგურები, რომელთა პროპორციები, ოდნავ დაგრძელების მიუხედავად, გაღმოცემულია სწორად. ფიგურათა დგომა, რითაც საერთოდ გამოირჩევა ოსტატი, აქაც მშვიდი, მყარი და ბუნებრივია. მოსასხამთა ნაოკები შესრულებულია დახვეწილი ოსტატობით. ქრისტესა და სხვა ფიგურების მშვიდ მოძრაობას უპირისპირდება ბავშვების ფიგურათა ფრიზის ცოცხალი და მეტყველი დინამიკა. ასეთივე კონტრასტულია უკანა პლანზე კუთხოვანი კონტურებით გამოსახული უფოთლო ხე, რომლის ტოტების დაძაბული დინამიკა ფიგურათა მშვიდ მოძრაობას აცოცხლებს.

კომპოზიცია გამოირჩევა ცალკეული ფიგურის კარგი დამუშავებითაც. მოციქულთა გამომეტყველება განსხვავდება ერთმანეთისაგან, სახეები და თავები გააზრებულია მოცულობითად. უფრო მეტი გამომსახველობისათვის გადიდებულია ქრისტეს მაყურთხებელი მარჯვენის ხელის მტევანი. კომპოზიცია მონუმენტურ შთაბეჭდილებას ტოვებს. თავისთავად იგი საუკეთესო სცენაა, როგორც მხატვრულად, ასევე შინაარსობრივი გადაწყვეტის სიახლითაც, რაც განსაკუთრებით გვინდა აღვნიშნოთ.

სადგურის ჯვრის კომპოზიციათა შორის, როგორც მხატვრული გადაწყვეტით, ასევე იკონოგრაფიული სიახლით, ყველაზე საინტერესოა ჯვარცმის სცენა. ეპოქისათვის დამახასიათებელ თავისებურებათა გამოვლენას ასე მკაფიოდ და ცხადად ადგილი არ ჰქონია არცერთ ქართულ ძეგლზე.

ქრისტე ჯვარზე გაკრულია გამართული ტანითა და მკლავებით, მაყურებლისაგან მარცხნივ თავდახრილი, თვალდახუჭული, თეძოებზე მოხვეული მოკლე მოსახვევით. თავთან, ფიცარზე ასომთავრულით იეთხება:

ԴՏ: ԿԴ: ԹՂԸԳԴ { იესე ქრისტე მეუფე
 ԱԹԸԸ { ურიათა

უფრო ზემოთ, ფირფიტის კუთხეში ԶԸԹ — ჯუარცმა. მარჯვნივ გამოსახულია ფრთებგამლილ მწუხარე ანგელოზთა ფიგურები. მათ ხელებზე მოსასხამის ბოლოები აქვთ გადაფარებული. ქრისტესგან მარჯვნივ, ჯვრის ქვეშ, იოანეს გამოსახულებაა. მას მორჩილების და მწუხარების ნიშნად მარჯვენა ხელი მკერდთან მიუტანია, მარცხენათი კი იჭერს მოსასხამის კალთას. მის გვერდით დგას ასისთავი ლონგინოზი, მაღლა აწეული მოხრილი მარჯვენით და მკერდზე მიბჯენილი ფარით.

ჯვარცმული ქრისტეს მარცხნივ დგას მწუხარე ღვთისმშობელი, რომელსაც იქვერ სამი ქალი. სცენა შესრულებულია ორნამენტული გაფორმების გარეშე. ფიგურები, როგორც სხვა სცენებში, სადა, გლუვ ფონზეა გამოსახული, რელიეფი მაღალია. ჯვარი აღმართულია ტენილი რელიეფური ხაზით შესრულებულ გორაკზე, ეს ხაზი ჯვრის მიწასთან შეხების ადგილზე მაღლდება.

ჯვარცმის ოკონოგრაფიამ საუკუნეების მანძილზე დიდი ცვლილება განიცადა. იგი მუდამ პასუხობდა ეპოქის მოთხოვნებს და ზედმიწევნით გამოსახავდა მსოფლმხედველობის ცვლილებებს.

ხელოვნებაში ჯვარცმის კომპოზიციის შემოსვლა შედარებით გვიან მოხდა, რასაც თავისი ისტორიული გამართლება აქვს.

რომში ადრეულ საუკუნეებში ჯვარზე გაკვრა დაწესებული იყო მძიმე დანაშაულისათვის, ამიტომ დასჯის ამ წესს ხალხი ცუდი თვალთ უყურებდა. V საუკუნიდან დასჯის ეს წესი შეიცვალა, ქრისტიანებში ის დიდხანს მაინც უსიამოვნო გრძობას იწვევდა. ა. მიუნტერის მტკიცებით, ჯვარცმა VII საუკუნემდე არ იყო ცნობილი. დასავლეთში კი ის უფრო გვიან, VIII-IX საუკუნეებში შემოვიდა. დ. გრიმი უძველესი ჯვარცმის სცენას IX საუკუნით ათარილებს, ბიზანტიურს კი — VI საუკუნით (რაბულის სახარება). ადრეულ ძეგლებზე ჯვარზე გაკრულ ქრისტეს წამების არავითარი კვალი არ ეტყობა.

ბიზანტიური ჯვარცმის ნიმუშია: ქრისტე ჯვარზე ოთხი ლურსმნით მიკრული, თავდახრილი, მაყურებლისაგან მარჯვნივ, მოკლე წვერით, თვალშია (ადრეულ ძეგლებზე), აცვია უსახელო კოლბია. აქვეა მოცემული ღვთისმშობელი და იოანე, ორი მებრძოლი (ერთი ქრისტეს მკერდს უხერგტს), სამი მებრძოლი ზის ჯვრის ძირში და ინაწილებს ქრისტეს ტანსაცმელს. ღვთისმშობელი და იოანე მოკრძალებით დგანან. მარია მათან ხშირად გამოსახავენ სამი ქალის ფიგურას. ჯვარცმული ქრისტეს გვერდით მოცემულია ჯვარცმული ავაზაკები (ზომით პატარა), ერთი ახალგაზრდა, უწვერო, მეორე წვერიანი. ეს არის ბიზანტიური ჯვარცმის სრული სახე.

როგორც აღვნიშნეთ, ეს კომპოზიცია ხშირად იცვლება. ზოგჯერ იკვეცება, ხანდახან რთულდება კიდევ. მზისა და მთვარის ადგილს ანგელოზები იჭერენ. იცვლება ჩაცმულობაც. გვიან ხანებში ქრისტე მუდამ მოცემულია თეძოებზე მოკლე მოსახვევით, ასისთავი ღონგინოზი — ფარით ხელში.

ჩვენამდე ბევრმა ქედურმა ჯვარმა მოაღწია, რომლებიც ერთმანეთისაგან განსხვავდებიან, როგორც შესრულების ტექნიკით, ისე მხატვრული მანერით. ისინი იკონოგრაფიულად ერთმანეთის მსგავსნი არიან, რადგანაც ჯვარზე, ადგილის ნაკლებობის გამო, კომპოზიციას სრული სახით ვერ ვადმოსცემენ. აღნიშნულ ჯვრებს სხვადასხვა დანიშნულება ჰქონდათ: ზოგი საწინამძღვრო იყო, ზოგი კან-

კელის წინ დასადგმელი, ზოგიც ყელზე დასაკიდი; ყველა ამ ძეგლზე, რა თქმა უნდა, ჭვარცმის სცენას ერთნაირად მაინც ვერ შეასრულებდნენ. შედარებით გვიან ხანებში ბიზანტიურ ძეგლებზე ამ სცენაში შეტანილია სიახლე: მენელსაცხებლე დედები ხელს აშველებენ ღვთისმშობელს.

ბიზანტიური იკონოგრაფიის ტრადიციით, ქრისტეს ფიგურა ჭვარზე გამართული ფორმით გამოისახებოდა. ამით თითქოს ხაზს უსვამდნენ მის სიღიადეს. მოგვიანებით, მართალია, იშვიათად, მაგრამ მაინც გვხვდება ხოლმე ქრისტეს მოღუნებული მოხრილი ფიგურაც. ჭვარცმის თავდაპირველი იკონოგრაფია გვაძლევდა არა ტანჯულ ქრისტეს, არამედ თავგანწირვით გამარჯვებულ ღმერთს¹⁰. იგი უკავშირდება რელიგიურ დოგმას. მისი ფიზიკური სიკვდილი აუცილებლად არ მიაჩნიათ. ქრისტე თვით მოუწოდებს მარიამს არ იღარდოს. ეს საკვირველი არც არის. ბიზანტიური იკონოგრაფია ამ საკითხში ვერ გაპყვებოდა აღმოსავლეთს, რადგან მეტროპოლიის არისტოკრატიის მიზნები და სურვილები სცილდებოდა პროვინციის მასების ინტერესებს. მაგრამ დროთა განმავლობაში ეს მაღალი იდეალი შესუსტდა, მას ძირს უთხრიდა აპოკრიფული მოთხრობები, სადაც მხატვრები მეტ თავისუფლებასა და გასაქანს ჰპოვებდნენ.

XIII საუკუნიდან ჭვარცმის არქაული ტიპი აღარ შეეფარდება ცხოვრების სინამდვილეს და ბიზანტიელებიც ცვლიან თავიანთ ძველ იკონოგრაფიულ ტიპს. მაგრამ მათ ეს ერთბაშად არ გაუკეთებიათ, ჭერ შეინარჩუნეს გარდამავალი საფეხური, შემდეგ კი უკან აღარ დაუხევიათ და მთელი სისრულით გადმოსცეს მწუხარე ღვთისმშობელი*.

ქრისტეს სხეული უფრო მოხრილია, მარიამი აღარ დგას უწინდებურად მშვიდად. ქრისტეს ფიგურის გამოსახვაში ცვლილება ნელა ხდება, XIII საუკუნიდან კი საგრძნობლად შეიმჩნევა. ამგვარად, ამ დროიდან მხატვრები გზას უთმობენ მძლავრ რეალიზმს.

როგორც ჩანს, აპოკრიფებმა სირიელ და კაპადოკიელ მხატვრებს ადრევე ჩააგონეს ღვთისმშობლის უკან ქალის ფიგურის გამოსახვის იდეა, რომელიც მას

* როგორც პროფ. გ. მილე, ისე სხვა ავტორები, ლიტერატურულ წყაროებზე დაყრდნობით, მიუთითებენ, რომ თავდაპირველად თეოლოგებს ქრისტეს ჭვარცმა მიაჩნდათ ღვთის სიკვდილად აღამიანების ბედნიერებისათვის. ცვლილებები, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, გამოწვეული იყო ცხოვრების კარნახით. საკითხი, რომელსაც სვამს და ქრის საზოგადოების განვითარების კანონები, არ შეიძლება ბუნდოვანი იყოს, მას მხოლოდ ვარკვევა, სწორად განსაზღვრა უნდა. მართალია, იგი ძალზე ძნელი ვადასაქრელია, მაგრამ მის შესასწავლად უამრავი მასალა არსებობს. ახლის შემოსვლას მეკლავართა უმრავლესობა XII-XIII საუკუნეებიდან იწყებს. სწორედ ამ მომენტს გულისხმობს აქად. შ. ამირანშვილი, როცა აღნიშნულ საკითხს ეხება, რასაც ქართული ძეგლების ანალიზიც ამტკიცებს.

მოკრძალებით ეხება მხარებზე, ანდა ხელი შეუტურებია იდაყვის ქვეშ. ასეთი მოძრაობა დამახასიათებელია განსაკუთრებით გვიან ხანებში. ამ სქემის პირველი ვარიანტი XIII საუკუნის კასტორის წმ. ნიკოლოზის ეკლესიის მხატვრობა. ეს არის ღონემიხდელი მარიამის ყველაზე ადრინდელი ესკიზი, სადაც იგი შვილის სიკვდილით გამოწვეულ მწუხარებას აღარ მალავს. ამ სცენის ბიზანტიური სქემა ასეთია: ქალი, რომელიც იქერს მარიამს, მოცემულია ჭვარცმულ ქრისტესა და ღვთისმშობელს შუა, მას უჭირავს მარიამის ხელი. XIV საუკუნეში რუსეთში, მაკედონიასა და საბერძნეთში ეს სცენა მეორდება. 1462 წლის ესფექმეონის სერბიული სახარების ყდაზე გადმოცემულ ამ სცენას ზუსტად იმეორებს სადგერის ჭვრის იგივე კომპოზიცია.

XVI-XVIII საუკუნეების ფრესკებში, ხატებზე, ნაქარგობასა და ჭედურ ჭვრებზე ღვთისმშობელს მარჯვენა ხელი ქრისტესკენ აქვს გაწვდილი, ხოლო მის გვერდით მდგარ ქალს ხელი იდაყვის ქვეშ შეუტურებია, მეორე ხელით კი მხარზე ეხება მას. ამავე ხანის იტალიური იკონოგრაფია ამ სცენის გადმოცემისას სხვა გზას მიჰყვება; ღვთისმშობელს ორი ქალი იქერს. ორივე იდაყვით. ეს დეტალი ბიზანტიური და დასავლური იკონოგრაფიის განმასხვავებელი ნიშანია. იტალიური ხელოვნება იძლევა უფრო გამახვილებულ გულისწასვლას და ენერგიულ დახმარებას. ღვთისმშობელს მკლავები უსიცოცხლოდ აქვს ჩამოკიდებული, დამხმარე ქალები ხელს აწველებენ მას და ამ მოძრაობით იქერენ გულშემოღებულ ღვთისმშობელს*. ამ სცენის გადმოცემაში აღმოსავლური იკონოგრაფია გაცილებით თავდაპირილია, ვიდრე იტალიური. თუმცა ზოგიერთი იტალიელი მხატვარი ინარჩუნებს აღწერილ აღმოსავლურ პოზას.

სადგერის ჭვრის ჭვარცმის კომპოზიციის ეს დეტალი უფრო ბიზანტიური სქემისაყენ იხრება. ჩვენს ძეგლზე გულშემოყრილ მუხლმოკვეთილ და ხელებჩამოყრილ მარიამთან კი არ გვაქვს საქმე, არამედ ძალზე შეწუხებულ, მაგრამ ენერგიული მოძრაობით გადმოცემულ ღვთისმშობელთან, რომელიც მიმართულია ქრისტესაკენ. მას იქერს ქალი, რომელიც მოკრძალებით ეხება ხელზე. მეორე ქალი ზურგიდან უდგას და მხარზე ხელის დადებით ამშვიდებს მწუხარებისგან გაოგნებულ ღვთისმშობელს.

სადგერის ჭვრის ჭვარცმის სცენა იდენტურია ათონის პერიბლესტოსის ფერ-

*სიენის აკადემიის სახარება, პო 35, სიენის ტრიპტიქი, საღერმოს ეკლესიის ჭვარცმის გამო-სახულება, რომელიც XIV საუკუნის დასასრულით თარიღდება. იხ. Ferdinando Bologna, „Die Anfänge der italienischen Malerei“, Dresden, 1964, გვ. 100, ტაბულა 58.

წერის ჯვარცმის კომპოზიციისა, სადაც ღვთისმშობელი გარშემორტყმულია ქალებით.

ზემოაღნიშნული ახალი ტენდენცია ქართული ძეგლების ჯვარცმის კომპოზიციამი შედარებით გვიანდელ ძეგლებზე ჩნდება. იგი განსაკუთრებით მკაფიოდ ჩანს ბექა ოპიზარის ჯვარცმის კომპოზიციამი. ოსტატის გავებით, მაცხოვარი გარდაცვლილია. თავდახრილი იოანე მწუხარედ დგას. ღვთისმშობელს მარჯვენა ხელი მიმართული აქვს ქრისტესაკენ, მარცხენა კი, მწუხარების ნიშნად, მკერდზე აქვს მიდებული. აქ, უფრო საგრძნობად ვიდრე მისი წინაპრის — ბეშქენის შემოქმედებაში, მეტი ემოციური ელემენტია შეტანილი²⁰. ამ მხრივ ბექა ოპიზარის შემოქმედება უფრო მოწინავეა და იმ დიდი გარდატეხის მაჩვენებელია, რომლის ცალკეული ნიშანი ჯერ კიდევ XI საუკუნეში ჩნდება, ხოლო ვითარდება XIII-XIV საუკუნეებში.

ასევე საინტერესოა ტბეთის სახარების მოქედლობა. ღვთისმშობელი აქაც მწუხარედ დგას. თავი დაუხრია და ტირის. ზუსტად ასეთივე პოზიშია გადმოცემული ღვთისმშობელი კაცხის ჯვრის ჯვარცმის სცენაში. უფრო აღრეულ ძეგლებზე ეს მომენტი თითქმის არ არის ხაზგასმული. ქართული ძეგლების მაგალითზე კარგად ჩანს, რომ ღვთისმშობლის მწუხარების გადმოცემა იწყება XI საუკუნიდან, რომელიც მკაფიო სახეს გვიან ხანებში იღებს. ამის დასამტკიცებლად საკმარისია დავასახელოთ: ბეთანის, უბისის, ბობნევისა და სხვა ეკლესიების კედლის მხატვრობა.

სადგერის ჯვარზე ქრისტეს ფიგურა მოცემულია მშვიდი, სტატიკური ფორმით. აღნიშნული დროისათვის მისი ამ სახით გამოსახვა უჩვეულოც არის, იგი ზუსტად იმეორებს აღრეული ხანის ჯვარცმის გამოსახულებებს (დავით კუროპალატის შეკვეთით შესრულებული ასათის და იშხანის ჯვრების ჯვარცმა). ქრისტეს ფიგურის ამ სახით გადმოცემა არ გამორიცხავს მის გარდაცვლილად წარმოდგენას. ფიგურის ასეთი ფორმით შესრულება მამნეს საყვარელი მოტივია, მისი მხატვრული ხერხია. ღვთისმშობლის ძლიერ მოძრაობას მხატვარმა კომპოზიციის ცენტრალური ფიგურის უმოძრაობა დაუპირისპირა. ამ კონტრასტის საშუალებით უფრო მეტად გაუსვა ხაზი თემის ყველაზე მეტად საინტერესო განწყობილების გადმოცემ მამნესს, ღვთისმშობლის მოქმედებას და თემის მთავარ შინაარსს.

ქრისტეს სიკვდილით დამწუხრებული ღვთისმშობლის გამოსახატავად ქართულ ხელოვნებაში ასეთი ბუნებრივი, თუ შეიძლება ითქვას, რეალისტური ხერხები, აღრე არც ერთ ქართველ მხატვარს არ გამოუყენებია. მამნემ სწორად განსაზღვრა ეპოქის მოთხოვნილება.

როგორც ვთქვით, აღნიშნულ სცენაში ოსტატს მთელი თავისი მხატვრული კონცეფცია კონტრასტების პრინციპზე აქვს აგებული. ქრისტეს მშვიდ ფიგურასთან ერთად, ღვთისმშობლის მოძრაობასა და მღვდმარეობასთან კონტრასტშია მის ირგვლივ მდგარი ფიგურები და იოანეს მოძრაობა. ყველაფერი ღვთისმშობლის სულიერი მღვდმარეობის გამოვლენას ემსახურება. მაშნე ჩვეული ოსტატობით გადმოგვეცემს კომპოზიციის დეკორატიულ მხარესაც. ტანსაცმლის რელიეფური გამოკვეთით შექმნილი გრძელი, მონოტონური, მშვიდი ნაოქები გააზრებულია პლასტიკურად და მხატვრულად დახვეწილადაა შესრულებული. ისინი ძირითადად სწორად აღნიშნავენ ფიგურათა მოძრაობას და კიდევ უფრო ავლენენ დაგრძელებული ფიგურების ვერტიკალს. ფიგურები გადმოცემულია მაღალი რელიეფით და გარკვევით იკითხება გლუვ ფონზე. ამასთან კომპოზიცია გამოირჩევა ცალკეული ფიგურის სწორი აღნაგობითაც; ღვთისმშობლის ფიგურა პროპორციულია, მოძრაობა ბუნებრივი. პლასტიკურია ღვთისმშობლის უკან მდგარი ქალის ფეხის მასიური და ძლიერი მოხაზულობა. როგორც უკვე აღვნიშნეთ, მაშნე ფიგურას პროფილში ამუშავენს, მისთვის დამახასიათებელი ყვრიმალგამოწეული, სავსე ლოყით, მასიური, სქელი ცხვირითა და პატარა თვალით. ეს მხატვრული ფორმა ღამნესათვის, მისი ხელწერის გამოცნობისათვის იმდენად დამახასიათებელია, რომ ჩვენ მას ღამნესეულს ვუწოდებთ*.

განხილული სცენა თავისი მხატვრული შესრულებით, კომპოზიციურად, მსოფლმხედველობის თვალსაზრისით, ოსტატის საუკეთესო ნამუშევართაგანია. სადგერის ჯვრის ცენტრალურ სიუჟეტს კომპოზიციურად ვედრება წარმოადგენს, მოთავსებული ჯვრის მკლავების გადაჯვარედინების ადგილზე (აქვს მხოლოდ ბერძნული წარწერა). იგი მოცულობითაც ყველაზე დიდია. ეს ფირფიტა, როგორც სანაწილის, ასევე ყვარყვარეს, ანას და მათი შვილების—მზექაბუჯისა და ქაიხოსროს კტიტორული წარწერის კარის მოვალეობასაც ასრულებს: როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ფირფიტა დაზიანებულია (ამოჭრილია ტახტზე მჯდარი ქრისტეს ფეხები და ფირფიტის ქვედა ნაწილი, სადაც გამოქვილილია მეორე სცენა. ამჟამად ეს სცენაც დაზიანებულია, შემორჩენილია მხოლოდ ფიგურების კონტურები).

ვედრების კომპოზიციაში ქრისტე ზის მაღალზურგიან ტახტზე, მარცხენა ხელში უჭირავს გაშლილი წიგნი, რომლის წარწერა არ იკითხება, მარჯვენათი აკურთხებს. ფიგურის ქვედა ნაწილიდან შემორჩენილია მხოლოდ მარცხენა ფეხის

* ამ მომენტს უურადლებას მივაქვევთ წმ. გიორგის სცენების განხილვის დროს, რითაც ერთხელ კიდევ უარყოფთ მოსაზრებას, რომ ჯვარი თითქოს ერთი ოსტატის მიერ არ იყოს შესრულებული.

ტერფი და გეომეტრიული ორნამენტით გაფორმებული საფეხურის ნაწილი. მაყურებლისაგან მარცხნივ დგას ღვთისმშობელი, ქრისტესკენ გაწვდილი ხელებით $\frac{3}{4}$ მობრუნებით, თავდახრილი, ვედრების პოზაში. ზუსტად ასეთივე მოძრაობითაა გადმოცემული იოანეც. სცენა გვიან ხანებში გაუფორმებიათ მარგალიტებით, რომელაც შემოუყვება ქრისტეს ნიშნს. გარდა ამისა, ფირფიტის კუთხეში ოთხი ძვირფასი ქვა ყოფილა, ერთი დაკარგულია. ფიგურების აღმნიშვნელი წარწერა ბერძნულია.

წერილობითი წყაროების მიხედვით, ვედრება ცნობილი იყო აღმოსავლეთსა და ბიზანტიაში ხატმებრძოლთა დრომდე. ცნობილია, რომ მონუმენტურ ფერწერაში ვედრებამ დიდი გავრცელება ჰპოვა მხოლოდ აღმოსავლეთში. ბიზანტიურ ხელოვნებაში ის იშვიათია და კედლის მხატვრობაში განსაკუთრებული ადგილი არ უჭირავს. ბიზანტიური კულტურის სამყაროს გარეთ კი მან მტკიცედ მოიკიდა ფეხი და ეკლესიის მხატვრობის სქემაში აფსიდში დაეთმო ადგილი. ფ. ი. შმიტი სწორად მიუთითებს, რომ ვედრების გამოსახვა საკუთხეველში ფართოდ არის გავრცელებული საქართველოში. მისი აზრით, ამ თემის გავრცელებაში საქართველოს წამყვანი ადგილი ეკუთვნის. ქართული კედლის მხატვრობის ადრეულ ხანაში (XI საუკუნემდე), ვედრება აუცილებლად აფსიდში თავსდებოდა¹, ამასთან, ქრისტე გამოსახებოდა ფეხზე მდგარი.

ეს კომპოზიცია გავრცელებულია შემდეგი სახით: სცენის ცენტრალური ადგილი უჭირავს ქრისტეს, გვერდზე სხვა ფიგურებია, მათი რიცხვი მერყეობს. ჩვეულებრივად გამოსახვენ ღვთისმშობელს და იოანე ნათლისმცემელს, შემდეგ სხვა ბარებს. ჩვენში უპირატესობა სამფიგურიან კომპოზიციას ენიჭება. ქრისტიანობის გავრცელების პირველ პერიოდში უპირატესობას აძლევდნენ პეტრე-პავლეს სამფიგურიან კომპოზიციას. შემდეგ ხანებში კი ის შეცვალა ღვთისმშობელ-ნათლისმცემელმა. ვედრება აღმოსავლეთის მონუმენტური ხელოვნების საყვარელ თემად იქცა. ასევე გამოსახება ეს სცენა ქედურ ხელოვნებაშიაც. ამ მოსაზრების დასამტკიცებლად მრავალი ფაქტის დამოწმება შეიძლება. სადგერის ჯვრის ოსტატსაც მისთვის ცენტრალური ადგილი დაუთმია.

X საუკუნემდე ქართული ხელოვნება მჭიდრო კავშირშია აღმოსავლეთის ქრისტიანული ქვეყნების ხელოვნებასთან. ასევე დასავლეთის ხელოვნებაც ახლო ურთიერთობაშია აღნიშნულ ქვეყნებთან, ვიდრე ბიზანტიასთან და, ბუნებრივია, ქართული და რომანული ხელოვნების იკონოგრაფიულ მსგავსებაზე ლაპარაკი, როგორც ამაზე აკად. შ. ამირანაშვილი მიუთითებს*. XV-XVII საუკუნეების ბერძ-

* შ. ამირანაშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 66. ამ საკითხს ეხებოან აგრეთვე აკად. ნ. კონდიკოვი, ი.ე. ჭავჭავაძის შვილი და სხვ.

ნულ ხატწერაში ვედრების ღვთისმშობლის გამოსახულების ორი ვარიანტი არსებობს: ერთია ღვთისმშობელი — ოდნავ თავდახრილი მაცხოვრის წინაშე, ეს არის საკუთრივ ვედრების ღვთისმშობელი (უმეტესი ნაწილი ხატებისა ასეთია). მეორე ვარიანტში კი ის თავაწეული დგას, ხელებგაშლილი. ბიზანტიაში ვედრების სიუჟეტის გამოსახვა ხატებზე ძალზე გავრცელებული იყო და არანაკლებ პოპულარული საქართველოშიაც²².

ვედრების კომპოზიცია მხატვრული თვალსაზრისით, ძლიერი დაზიანების მიუხედავად, მაინც სასიამოვნო შთაბეჭდილებას ტოვებს. ტახტზე მჯდარი, წელში გამართული, თავაწეული ქრისტეს ფიგურა პროპორციულია. ტანსაცმლის ნაოჭები ფართო, ზიგზაგისებურ ხაზებად ეშვება დაბლა. სამოსელი სხეულსა ფორმას კი არ ავლენს, არამედ მოძრაობას. ქრისტეს სტატიკური ფიგურა მოკლებულია გარეგან დინამიკას. დაბალ კისერს მთლიანად უფარავს მოკლე თმა-წვერი, ვიწრო მხრებს სქემატურად აღნიშნავს ტანსაცმლის ნაოჭები, ღვთისმშობლისა და იოანეს დგომა თავისუფალი და მშვიდია. ტანსაცმლის დრაპირება ამ ფიგურებისთვისაც დეკორატიული საფარია. საერთო განწყობილება მონუმენტურია, რაც კარგად ვაღმოგვეცემს ამ თემის შინაარსს. მაღალი რელიეფი მოხაზულია რბილი კონტურით. საერთოდ აღსანიშნავია, რომ ლითონის მხატვრულ დამუშავებაში მამნე უდიდეს მიმზიდველობას აღწევს.

გარდამოხსნის კომპოზიცია არ იყო ქართულ ქედურ ხელოვნებაში პოპულარული. სწორედ ეს სცენა დაუმატა მამნემ თორმეტი საუფლო დღესასწაულის ციკლს. ამ კომპოზიციის შეტანა ქრისტოლოგიურ დღესასწაულთა რიგში XV ს. საუკუნისათვის შემთხვევითი არ არის. როგორც ცნობილია, XIII-XIV საუკუნეებიდან ჩნდება მიღრეკილება, ვადმოსცენ ქრისტეს ვნებანი, ე. ი. სცენები, სადაც მეტად არის ხაზგასმული დრამატიზმი. მაგალითისათვის შეიძლება დავასახელოთ: ვარძიის, ბეთანიისა და სხვა ეკლესიების კედლის მხატვრობა, სადაც მოცემულია ქრისტეს ვნებისადმი მიძღვნილი სცენები. მამნე მოჰყვება ამ მოთხოვნას და, სხვა დრამატულ სცენასთან ერთად, გარდამოხსნასაც არ ივიწყებს, სადაც კარგად შეიძლო ეჩვენებინა ქრისტეს სიკვდილით გამოწვეული ტრაგედია და განცდები.

ჯვრიდან უკვე ჩამოხსნილი ქრისტესათვის ორივე ხელი მოუხვევია იოსებ არიმთათელს. ქრისტეს მოწყვეტილი ტანი გადახრილია მარცხნივ. მის ჩამოვარდნილ მარჯვენას ღვთისმშობელი კოცნის. ქრისტეს მეორე ხელი იოსების უკან მდგარ, წელში მოხრილ იოანე ღვთისმეტყველს უჭირავს. ღვთისმშობელი ხელზე გადაფარებული მოსასხამის ბოლოებით ეხება ქრისტეს მარჯვენას. მის უკან მდგარი მარია მაგდალინელი ქრისტეს უცქერის. ქვევით, კიბის დაბლა საფეხურზე ჩაცუცქული ნიკოდიმე ლურსმანს აძრობს ქრისტეს ფეხიდან, როგორც ეს გვიანდელ ძეგლებშია მოცემული. ჯვრის მარცხენა ჰორიზონტალურ მკლავთან ერთ-

სტრიქონიანი ასომთავრული წარწერაა ჰ: ႠႠႰႠႰႠႠႠႠႠ — გარდამოხსნა. ჯერის აღმართვის ამალგებულ ადგილს ისეთივე რელიეფური ხაზი აღნიშნავს, როგორც ჯვარცმაში. სცენას არა აქვს დეკორაციული მორთულობა.

გვიანდელ ძეგლებზე გარდამოხსნის მოქმედ პირთა რაოდენობა იზრდება. ქრისტე უფრო ხშირად გადახრილია მყოფებისაგან მარცხნივ, როგორც ჩვენს ძეგლზე, იოსები მას სწორედ ამ მხრიდან იჭერს. ნიკოდიმე ხან ხელიდან აძრობს ლურსმანს, ხან ფეხიდან. ჩვენი ძეგლის დანარჩენი ორი ფიგურა ჩვეულებრივია, როგორც მოძრაობით, ასევე ადგილმდებარეობით. თითქმის ყველა ძეგლზე ღვთისმშობელი ხელზე ეამბოვრება შვილს. იოსებისა და იოანე ღვთისმეტყველის მოძრაობა და ადგილი ზუსტად ამ სახით იშვიათად არ გვხვდება. ვეებერთელა ჯვრის ფონზე მკვეთრად ისახება სიბრტყეზე პროპორციულად განლაგებული მაღალი რელიეფით შესრულებული ფიგურები.

მხატვრულად საინტერესოა კომპოზიციის მარცხენა მხარე, სადაც სამი, გარეგნულად ერთნაირი მოძრაობით გამოსახული რიტმული ფიგურები კომპოზიციის დინამიკას ღვთისმშობლისაკენ მიმართავენ. ამ მძლავრ და რიტმულ მოძრაობას ხაზს უსვამს აგრეთვე ქრისტეს მოწყვეტილი, ჩამოვარდნილი ხელის ვერტიკალი, რომელიც ფიგურებსა და ღვთისმშობლის გამოსახულებას მხატვრულად აკავშირებს ერთმანეთთან. კომპოზიცია დინამიკური, ცოცხალი და მეტყველია.

ჯოჯოხეთს წარტყვევნის მრავალფიგურიანი კომპოზიცია გაყოფილია ორ ნაწილად. სცენის ცენტრში ძალზე დაგრძელებულ, წელში მოხრილ ქრისტეს, მის წინ ცალ მუხლზე ჩაჩოქილი ადამისათვის ჩაუვლია ხელი (მარცხენაში გრაგნილი უჭირავს). პროფილით მოცემული ქრისტე მარცხნიდან მარჯვნივ მიდის; მის უკან, წინა პლანზე, ებრაელთა მეფეების — დავითისა და სოლომონის მთლიანი ფიგურებია მოცემული. ადამის გვერდით, უკანა პლანზე, იოანე ნათლისმცემელი მოჩანს, სიღრმეში ვედრების პოზაში დგას რამდენიმე ფიგურა, მათ ხელები ქრისტესაკენ გაუწვდიათ. კომპოზიციის ზედა ნაწილში, მარჯვნივ და მარცხნივ, გამოსახულია ორი მფრინავი ანგელოზი, რომელთაც ხელში ჯვარი უჭირავთ. კომპოზიციის ქვედა ნაწილში ჯოჯოხეთი აღნიშნულია ზიგზაგისებური რელიეფური ხაზით. აქვე მოჩანს წელამდე გამოსახული ორი პატარა, ერთმანეთზე მიკრული შიშველი ავაზაკის ფიგურა. ერთ მათგანს (კეთილ ავაზაკს), ხელი მკერდთან მიუტანია ცოდეათა მოსანანიებლად. აქვეა კიბით გამოხატული ჯოჯოხეთის დანგრეული კარი. კომპოზიციისათვის გვიან ხანებში დაუმატებიათ დიდი თეთრი ქვა, რომელიც ფარავს ფიგურათა თავებს. შეკეთების კვალი ეტყობა. აგრეთვე ფირფიტის ზედა ნაწილს. აქ თითქმის დაფარულია ჯვრის ზურგიდან კომპოზიციის ფონზე გადმოსული, ფირფიტების შეერთების ნაკერში მოთავსებული წარწერა. მოჩანს

მხოლოდ ასობის ქვედა მოხაზულობა, ისე, რომ წარწერის წაქოთხვა მაინც შეიძლება: **СІДЗІСІ** — აღდგომაი.

სადგერის ჯერის ჯოჯოხეთის წარტყვევნის კომპოზიცია წარმოდგენილია ვრცელი რედაქციით. ამ სცენამ დროთა განმავლობაში ბევრი ცვლილება განიცადა, მაგრამ ეს ცვლილებები იმდენად უმნიშვნელო იყო, რომ ისინი ვერაფრით გავლენას ვერ მოახუნდნენ მის ძირითად სქემაზე.

✓ X-XI საუკუნეების ბიზანტიურ იკონოგრაფიაში ჯოჯოხეთს აქვს მრავალკუთხედის გრაფიკული ფორმა. ასეთი სახითაა იგი მოცემული ჩვენს ძეგლზეც. ხშირად ჯოჯოხეთის წარტყვევნის სცენაში ნაჩვენებია მეფეები დავითი და სოლომონი, ზოგჯერ წინასწარმეტყველები. სადგერის ჯვარზე მათი გამოსახულებები მოცემულია მარცხენა მხარეს.

ადრეულ ძეგლებზე ადამი გამოსახულია ქრისტეს ოდნავ უკან, ან გვერდზე. მიმავალ ქრისტეს სურს წამოაყენოს და თან გაიყოლოს იგი. გვიანი ხანის ძეგლებზე კი ადამი დაჩოქილია ცალ მუხლზე. სწორედ ეს მომენტია ჩვენს ძეგლზე გადმოცემული. ქართული ქედური ძეგლები ამის მაგალითს უხვად იძლევიან (შემოქმედის მამია გურიელის ხატი, მარტვილის XVII საუკუნის ხატი, ანჩისხატის კარელი და სხვა.)

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ქრისტეს დიდი, ძლიერი ფიგურა მოთავსებულია სცენის ცენტრალურ ნაწილში. მისი ოდნავ წინ დახრილი კოპრუსი სადა ფონზე დგას და გამოირჩევა დანარჩენი ფიგურებისაგან. მისი ტანსაცმლის ნაოქები არ მოხაზავენ სხეულის ფორმას, მაგრამ ტეხილ ხაზებად ძირს დაშვებული სქელი და მძიმე ნაოქები ფიგურის მოძრაობის მიმართულებას აღნიშნავენ. კომპოზიციის ყველა ფიგურა (რაც საერთოდ სადგერის ჯერის დამახასიათებელი თვისებაა) დაგრძელებულია ზედმეტად. ქრისტეს ფიგურის მოძრაობა, ლამაზი ვერტიკალი გადადის ანგელოზთა მოძრაობაზე არა უშუალო გაგრძელებით, არამედ მარჯვნივ გადანაცვლებით. ქრისტეს დინამიკური ფიგურა განსხვავდება ერთნაირი მოძრაობით გადმოცემულ სხვა ფიგურებისაგან. კომპოზიცია შეკრული, ლაკონური და მონუმენტურია.

მხატვრული თვალსაზრისით განსაკუთრებით საინტერესოა შემდეგი სამი მრავალფიგურაინი კომპოზიცია: ქრისტეს ამალღება, მიძინება და სულიწმიდის მოფენა.

XVI საუკუნეში მრავალფიგურაინი კომპოზიციები ჩვეულებრივი მოვლენაა, რასაც ვხვდებით აგრეთვე მამნე ოქრომჭედლის შემოქმედებაშიც. სწორედ ასეთი სცენების შესრულების დროს ჩანს მისი მხატვრული ალღო, კომპოზიციის აგების დიდი ნიჭი.

ჯერ კიდევ XIII საუკუნის ძეგლებზე გვხვდება მრავალპლანიანი სცენები.

პეიზაჟი რთულდება, ქარბობს ფრონტალურად დაყენებული პატარა ზომის ფიგურები. ყოველივე ეს თავის სრულყოფას აღწევს XIV საუკუნეში. სტილის შეცვლასთან ერთად იცვლება იკონოგრაფიაც. დოგმატურ ეპიზოდებში იჭრება ჟანრული დეტალები, რაც მხატვრულ ნაწარმოებს მეტ სიცოცხლეს ანიჭებს. აღნიშნული ცვლილებები, როგორც უკვე დაინახეთ, ნათლად გამოიხატა მამნეს შემოქმედებაში. ოსტატს მშვენივრად ესმის დროის მოთხოვნები და იგი მულამ ახლის ძიებაშია.

მკვლევართა გარკვეულ ნაწილს აღნიშნული ცვლილებები იტალიური ხელოვნების გავლენა ეგონათ, მაგრამ უკანასკნელი დროის აღმოჩენები გვიჩვენებენ, რომ ეს ახალი იკონოგრაფიული მოტივები სრულიად დამოუკიდებლად აღმოცენდნენ აღმოსავლურ ნიადაგზე. ჯვარცმის გარდა, ეს სიახლე ვნახეთ იერუსალიმში შესვლის სცენაში, სადაც შეტანილია ჟანრული დეტალი (ბავშვების თამაში), ჩვენს ძეგლზე იგი იმდენად თავისებურია, რომ არა ჰგავს არც ერთ სხვა ძეგლს. ყოველივე ეს ახალი, თავისუფალი სტილის აღმოცენების მაუწყებელია ხელოვნებაში. XIII საუკუნის ქართული ფერწერა მსგავსი სიახლის უამრავ მასალას იძლევა. სწორედ ამ მხრივ არის საინტერესო სადგერის ჯვრის ზემოთ აღნიშნული სამი ჯგუფური კომპოზიცია. ეს სიახლეები მათი ძირითადი მამოძრავებელი მოტივია. სადგერის ჯვრის მიძინების სცენა კარგად უპასუხებს XVI საუკუნეში გავრცელებულ ამ სცენის ტიპს, სადაც მოციქულების გარდა მღვდელმთაფრებიც მონაწილეობენ.

მიძინების კომპოზიცია ყველაზე სრულყოფილად და მხატვრულად გამართული სცენა მთელ ჯვარზე. ღვთისმშობელი წევს მალაღ, ფარდაჩამოფარებულ სარეცელზე. მას თავზე ადგას ქრისტე ღვთისმშობლის გამოსახულებით. აქვეა იოანე, რომელიც მოკრძალებით ეხება მიცვალებულს. ღვთისმშობლის თავთან და ფეხებთან გამოსახულია მოსაუბრე ფიგურათა ჯგუფი. წინა პლანზე პეტრესა და პავლეს ფიგურებია. პეტრეს ხელში საცეცხლური უჭირავს. ზევით პატარა შენობა და მფრინავი ანგელოზია. ეს ადგილი ნაწილობრივ დაზიანებულია, აგლექილია ანგელოზის ფრთა. კომპოზიციის აღმნიშვნელი წარწერა სარეცელზეა: ԹՂԻԽԻԿ: ԿՈՆԾ: ԲԻՂԾՆ — მიცვალება ყოვლად წმიდის.

კომპოზიცია მთლიანი და შეკრულია. მარჯვნივ და მარცხნივ კუთხეებში შეჯგუფულ გამოსახულებებს, ქრისტეს და ღვთისმშობლის ფიგურებს გარდა, ერთმანეთთან აერთებს მათივე მოძრაობა. გრძელი, მასიური და ძლიერი ფიგურები, მეტყველი და რბილი კონტურით, მაღალი რელიეფით იმართება სადა ფონზე. მათი მოძრაობა, სახეებზე აღბეჭდილი მწუხარება კომპოზიციას მხატვრულად დასრულებულ სახეს აძლევს. სცენის მარცხნივ, წინა პლანზე მოცემულია მაღალი ფიგურა. მიუხედავად იმისა, რომ ნახატი ტანსაცმლის ნაოჭითაა დაფარული, ფიგურის მოცულობა მაინც საგრძნობია. კიდურების სხეულზე გადაბმის

ადგილების მრგვალი ფორმა მოცულობის სწორად გადმოცემის შთაბეჭდილებას ქმნის. მაღალი ყელი, მაყურებლისაგან მარცხნივ გადახრილი თავი, მაღლა აწეულ, იდაყვში მოხრილ ხელს რომ ეყრდნობა, პლასტიკურია. სამწუხაროდ, ფიგურის შუა ნაწილი დაზიანებულია. მეორე ფიგურა ოდნავ უკან დგას და აწეულია მაღლა. მისი თავის მოძრაობა პირველი ფიგურის მოძრაობის საწინააღმდეგოა. თავების ასეთი, ერთმანეთისადმი საწინააღმდეგო დაპირისპირება სხვა ფიგურების გადმოცემის დროსაც გრძელდება. ამ კონტრასტების წყალობით, მთელი კომპოზიცია უაღრესად დამაბუღია. ცოცხალ განწყობილებასთან ერთად, კომპოზიცია, ფიგურების ერთმანეთთან კავშირის გამო, შეკრული და მთლიანია, რაც განპირობებულია მათი სიბრტყეზე განაწილებით და მოძრაობით. სცენის მარჯვენა მხარეს მდგარი ჭგუფი მოცემულია უფრო თავდაპირველი, მშვიდი მოძრაობით. ოსტატი აქაც კარგად იყენებს კონტრასტს. სწორედ ამ მშვიდი ჭგუფისა და თითქმის გარინდებული ქრისტეს ფიგურის ფონზე ჩანს მეორე ჭგუფის დამაბუღობა და დრამატიზმი. სიუჟეტების ასეთი ფსიქოლოგიური განწყობილებით გადმოცემა ქართულ ხელოვნებაში XII საუკუნეში იჩენს თავს. XIII საუკუნეში ამ მხრივ უფრო დამახასიათებელი ძეგლები გვხვდება. მომდევნო საუკუნეებში აღნიშნული მომენტი უფრო მეტად არის ხაზგასმული²².

ცალკეული ფიგურის გამოსახვაში ზოგჯერ დაშვებული შეცდომების მიუხედავად (მაგალითად, მწოლიარე ღვთისმშობლის ფეხებთან დახრილი პავლეს ფიგურა წელში კი არ არის მოხრილი, როგორც სინამდვილეში უნდა იყოს, არამედ მხრებშია მოტეხილი, აგრეთვე ზომაზე მოკლეა პეტრეს ფიგურა), კომპოზიცია მანერული შთაბეჭდილებას ახდენს. აღნიშნული სცენა დომინირებს მთელ ჭვარზე.

ასევე საინტერესოა ქრისტეს ამალების კომპოზიციაც თავისი რიტმულობით. ქვევით, პირველ პლანზე, ფიგურათა ჭგუფი განლაგებულია ორ რიგად. კომპოზიციაში დინამიკურობა მიღწეულია ფიგურათა ხელების განსხვავებული მოძრაობით. სცენა გაფორმებულია დეკორატიული მცენარეული ორნამენტით, რომელიც ერთმანეთისაგან ჰყოფს ზედა და ქვედა ნაწილს. ოვალურ წრეში მოთავსებული ქრისტე ორ მფრინავ ანგელოზს მიჰყავს. დაბლა ვედრების პოზაში მდგარი ღვთისმშობელი და გაოცებული მოციქულები მომხდარ სასწაულზე მიუთითებენ. ღვთისმშობლის გვერდით, მარჯვნივ და მარცხნივ დგანან მთავარანგელოზები. სცენის ზედა და ქვედა ნაწილს ავსებს მოხრილ ღვროებზე მიმაგრებული გვერდებდაკეცილი ხუთყურა რელიეფური ფოთლები, შესრულებული მაღალი ოსტატობით. სამწუხაროდ, ქრისტეს ფიგურა დაზიანებულია, რაც კომპოზიციის მთლიანობას არღვევს. სცენის ზედა და ქვედა ნაწილი ერთ სიბრტყეშია მოთავსებული, თუმცა ოსტატი მაინც ცდილობს სხვადასხვა დეტალის გადმოცემას კომპოზიციის ზედა ნაწილის შემცირების ხარჯზე.

დინჯა, რიტმული და ცოცხალია სულიწმინდის მოფენის კომპოზიცია. ნახევარწრედ მსხლომი თორმეტი ფიგურა გაყოფილია ორ ნაწილად, ცენტრიდან მარჯვნივ და მარცხნივ, წინა პლანზე კოსმოსის გამოსახულებით. (სულიწმინდის კომპოზიციას ვიცნობთ ორგვარი რელაქციით, ერთი პეტრე-პავლესა და მეორე ლეთის-მშობლის მონაწილეობით, სადაც იგი ცენტრში ზის. პირველი რელაქციით სცენა გაყოფილია შუაზე, მარჯვნივ პეტრეს და მარცხნივ პავლეს ფიგურებით. ქართულ ძეგლებზე ხშირ შემთხვევაში წარმოდგენილია ეს უკანასკნელი ვარიანტი.) კოსმოსის გამოსახულება მრავალგვარია. გვხვდება ჭგუფური ფიგურები, ხანდახან ერთი ხელმანდილიანი ფიგურა. მანდილზე ხშირად მოცემულია ქრისტეს გამოსახულება. ჩვენს ძეგლზე არჩეულია კოსმოსის ყველაზე მარტივი ფორმა, ერთი ფიგურის სახით. დროთა განმავლობაში სულიწმინდის კომპოზიციას ცვლილება თითქმის არ განუცდია. იგი ჩვენს ძეგლზედაც მოცემულია ჩვეულებრივი იკონოგრაფიული ციკლის მიხედვით. კომპოზიცია ყურადღებას იქცევს მხატვრული თვალსაზრისით: ყველა ფიგურა პროპორციული, დინამიკური და ცოცხალია. მთელი სიმაღლით წარმოდგენილი წინა ფიგურები პლასტიკურია. ტანზე შემოკრული სამოსელი გამოკვეთავს სხეულის ფორმას. ფიგურათა სხვადასხვა პოზა, მოძრაობა ცოცხალი, რეალური და დამაჯერებელია. აღნიშნული კომპოზიცია მამნეს ნამუშევრებში ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი სცენაა.

ქრისტეს ცხოვრების ამსახველი ციკლი მთავრდება ფერისცვალების კომპოზიციით. რა მოსაზრებით გამოიყუო და ამოაგლო იგი ოსტატმა თანმიმდევრობიდან ჩვენთვის გაუგებარია. შეიძლება გამოითქვას შემდეგი მოსაზრება: ფერისცვალების დღესასწაული საქართველოში ძალზე პოპულარული იყო. ამაზე მეტყველებს ამ გამოსახულების სიმრავლე, როგორც ხელოვნებაში, ასევე ლიტერატურაში (იხ. სერაპიონ ზარზმელის ცხოვრება). მამნემ ქრისტეს ღმერთად აღიარების სიმბოლური სიუჟეტი გამოიყუო სხვა სიუჟეტებიდან, ალბათ მისი პოპულარობის გამო.²

აღნიშნული კომპოზიცია სადგერის ჯვარზე წარმოდგენილია გავრცელებული იკონოგრაფიული სქემით. ცენტრში დგას ქრისტე მაკურთხეველი მარჯვნივითა და გრავნილით მარცხენა ხელში. მარჯვნივ და მარცხნივ მოკრძალებით დგანან წინასწარმეტყველთა ხელებგადაჯვარდინებული, ქრისტესაკენ მიბრუნებული მთლიანი ფიგურები. ფეხებთან სხვადასხვა მოძრაობაში მოცემულია მოწაფეთა დინამიკური ფიგურათა გამოსახულებები. სიუჟეტის აღმნიშვნელი წარწერა ორად არის გაყოფილი: $\Phi\text{I}\text{X}\text{I}\text{C}\text{H}\text{N}\text{O}\text{C}$ — ფერისცვალება. თაბორის მთა, სადაც მოქმედება ხდება, მოცემულია ზიგზაგისებური რელიეფური ხაზებით.

ღერისცვალების იკონოგრაფიულ სქემაში კარგად ჩანს ის პროგრესული

ელემენტები. რაც ამ კომპოზიციამ შეითვისა გვიან საუკუნეებში. ცვლილება თითქოს უმნიშვნელოა, მაგრამ სანამდვილეში ასე არ არის.

აღნიშნულ სცენაში შეიცვალა ქრისტეს მოწაფეთა მოძრაობა. მოციქულთა მოძრაობაში ცვლილება ჯერ კიდევ XI საუკუნიდან დაიწყო. ამ დროს პეტრე ორივე მუხლს იყრის, შემდეგ კი მხოლოდ ცალი მუხლით არის ჩამოქილი; ამიერიდან იგი უმეტესად ასეთ მდგომარეობაშია. ეს არის პეტრეს ყველაზე გავრცელებული მოძრაობა, რომელსაც იმეორებს ჩვენი ძეგლიც. მხატვრები ხშირად შუაში ათავსებენ მიწაზე გართხმულ იოანეს, რომელიც თვალებს ცალი ხელით იფარავს, მეორე ხელით კი მიწას ეყრდნობა. გვიან ხანებში აღმოსავლური იკონოგრაფია (ქართულები, კოპტები, სომხები, რუსები), ხშირად სხვადასხვა ვარიანტს იძლევა*. ქრისტეს მესამე მოწაფის — იაკობის მოძრაობა თავიდანვე არ გამოირჩეოდა დიდი მრავალფეროვნებით: იგი ერთი ხელით მიწას ეხება, მეორეთი კი ხშირად სახეს იფარავს. ამ ტრადიციული ტიპის გარდა, გამონაკლის შემთხვევაში, იგი ზურგით შექცეულა ქრისტესაკენ. ჩვენს ძეგლზე მოცემულია იაკობის ზემოთ აღნიშნული მოძრაობა, მხოლოდ იმ განსხვავებით, რომ თვალებს ხელით იფარავს. მამნე ნაკლებ გავრცელებულ ვარიანტს მიმართავს, სადაც იოანე მუდამ ახალგაზრდაა. იგი მოთავსებულია შუაში, ერთი ხელი მიწაზე აქვს დადებული, ზურგი ქრისტესაკენ შეუბრუნებითა და თვალებს იფარავს. მამნეს ის ორთავე ხელით მიწაზე დავარდნილი მოუცია. ეს ვარიანტიც არცთუ ისე იშვიათია*.)

(XV-XVI საუკუნეების მხატვრებმა მოძრაობა უფრო მკვეთრად გამოხატეს. მიწაზე გართხმულა ორივე მოციქული (იოანე და იაკობი) მიწას ერთი ხელით ეყრდნობა, მეორე კი სახესთან მიაქვს. სხეულები გრძელდება წინა პლანისაკენ; თითქოს ისინი დამრეც ფერდობზე მიეჭანებინან. მოციქულთა ასეთი ენერგიული მოძრაობა დამახასიათებელია XV საუკუნის ძეგლებისათვის. ამ მხრივ ყველაზე ტიპურია ათონის მონასტერი. მის მხატვრობაში პეტრეს ხელი მუდამ ქრისტესკენ აქვს გაწვდილი. იოანე ერთი ხელით მიწას ეყრდნობა, მეორე სახესთან მიაქვს. ლავრაში იოანეს სხეული, უფრო მოკუნტულია, ის ორივე ხელით ეყრდნობა მიწას. მას მარცხენა ფეხი გაკიმული აქვს, ტანი — უფრო მოხრილი. სადგერის ჯერის ფერისცვალების კომპო-

* ასეთი სქემა ნაკლებობა: დიონისიუს ფერისცვალების ფრესკა (იხ. პროფ. გ. შილეს დასახ. მარ., სურ. 19:). სადაც მარჯვენა და მარცხენა ფიგურათა მოძრაობას ზუსტად იმეორებს ჩვენი ძეგლის ამავე ფიგურათა მოძრაობა, იოანეს ექვსეტი იკონუა, ოლონდ იგი ერთი ხელით იფარავს თვალებს. დრეხლენის მუხუდის ხატი (იქვე, სურ. 193). აქ მეტა მკვავსებაა, ოლონდ პეტრე უფრო წამოწეულია, თითქოს ფეხზე იდგას. ჩვენთან კი იგი ცალი მუხლით ეხება მიწას. 1607 წლით დათარიღებული ივერიონის კედური ხატი და სხვა.

ზიციანზე აღბეჭდილია ყველა ეს ცვლილება, მაგრამ იგი ზუსტად არც ერთ ძეგლს არ იმეორებს; საერთო სქემა იგივეა, მაგრამ განსხვავებას ვამჩნევთ წერილმან დეტალებში. ეს არის ცხოვრებაზე უშუალოდ დაკვირვებით გამოწვეული სხვაობა, რაც ყველა ქვეყნის მხატვრობაში თავისებურად აისახება*.)

ქრისტეს და წინასწარმეტყველთა დინჯ, მშვიდ და სტატიკურ ფიგურებს მამნე მოციქულთა ძლიერ, დინამიკურ გამოსახულებებს უპირისპირებს და ისევ კონტრასტის საშუალებით ქმნის დამაბულ, ცოცხალ სანახაობას. ფიგურები პროპორციულია, ოდნავ დიდი თავებით. სცენა გაცოცხლებულია გორაკების გამოსახულებით.

ფერისცვალების კომპოზიციით მთავრდება საუფლო დღესასწაულები და იწყება წმ. გიორგის ცხოვრების ამსახველი ციკლი. როგორც აღვნიშნეთ, სადგერის ჭერის წმ. გიორგის კომპოზიციები აკად. ექ. თაყაიშვილის აზრით, ორმა ოსტატმა შეასრულა. ნაწილი მამნემ, ნაწილი კი XVI საუკუნის უცნობმა ოსტატმა. ამ დასკვნამდე მკვლევარი მიიყვანა ჭერის დიდი, რელიეფური წარწერის განხილვამ.

სადგერის ჭერის წმ. გიორგის ცხოვრების ამსახველი სიუჟეტების განხილვამდე, მოკლედ განვიხილოთ წმიდა გიორგის კულტის გავრცელების საკითხი საქართველოში, რაც ჭერის კომპოზიციური სიუჟეტების ახსნის საშუალებას მოგვცემს.

„საქართველოში წმ. გიორგი ძალზე გავრცელებული წმიდანია. წმ. გიორგი კაპადოკიელის წამება პირველად ქართულად X საუკუნეში ითარგმნა, ალბათ, აფხაზთა მეფის გიორგი II (გარდაიცვალა 955 წ.) დროს. ხოლო მეორედ გიორგი ათონელის მიერ. მას ბევრი მკითხველი ჰყავდა იმ პოპულარობის გამო, რომლითაც მისი კულტი სარგებლობდა ჩვენში IX საუკუნის დამდეგიდან“²⁵. მართალია, ამ წმინდანის ამბავი ჩვენში X საუკუნეში ითარგმნა, მაგრამ, როგორც ჩანს, მის ცხოვრებას ადრე უნდა გასცნობოდნენ. ამაზე მიუთითებს ხელოვნების ის ძეგლები, რომლებიც ჩვენში მოიპოვება. რამდენიმე მათგანი V საუკუნითაც კი თარიღდება**.

მართალია, წმ. გიორგის ცხოვრების ამსახველი ქართული ტექსტი ჭერჭერობით სრულყოფილად შესწავლილი არ არის, მაგრამ ყოველ შემთხვევაში, გამოცემულია უძველესი (X-XI სს) ვერსია, რომელიც შეგვიძლია შევადაროთ სხვა ენებზე (ბერძნულ, დასავლეთ ევროპის, აღმოსავლეთის ხალხთა) არსებულ ლიტერატურულ წყაროებს.

* ქართულ ძეგლებიდან ჩვენი ჭერის ფერისცვალების კომპოზიციასთან ახლოს დვას: უბისის, ბობნევის და სხვა ვიანა ხანის კედლის მხატვრობის ფერისცვალების კომპოზიციები.

** ამ ძეგლებიდან ცნობილია: V საუკუნით დათარიღებული ბრადმ.რისა და ხოვორნის ქვა-სვეტები (სტელები); წებულდის კანკელის ფილა — VI-VII საუკუნეები.

ქართული ტექსტის ლიტერატურული დამუშავების რამდენიმე ვარიანტი არსებობს. ყველაზე ადრინდელმა ჩვენამდე მოაღწია ფრაგმენტების სახით. ეს გასაგებიცაა, რადგანაც ამ ძეგლმა ვარიანტმა ადრევე განიცადა ეკლესიის მესვეურების თვდასხმა. იგი საუკუნეების მანძილზე (V-VI სს.) იხვეწებოდა, ძველი სახელები შეცვალა ახალმა, ბევრი ფანტასტიკური ეპიზოდი ამოვარდა და ბოლოს მივიღეთ ჩვენთვის ცნობილი ვარიანტი. წმიდა გიორგის ცხოვრების უძველესი ტექსტი, მართალია, ექვთიმე მთაწმინდელმა უარყო როგორც მწვალებლური, მაგრამ იგი XII საუკუნეში მაინც თარგმნა პეტრიწონის სკოლის წარმომადგენელმა, და დატულია გელათის ხელნაწერებში*.

სადგერის ჯვარზე წარმოდგენილი წმ. გიორგის წამების ეპიზოდები ზუსტად იმეორებენ ჰაგიოგრაფიის მონათხრობს.

ეს, რაც შეეხება ლიტერატურულ წყაროებს. ახლა მოკლედ შევეხოთ წმ. გიორგის კულტის გავრცელების საკითხს და მის პოპულარობას ქართულ სახვით ხელოვნებაში.

წმ. გიორგის წამების აღმნიშვნელი ჰედური ძეგლები საქართველოში ძალზე ბევრია; უძველესი XI საუკუნით თარიღდება. ეს არის მესტიის ჯვარი, სადაც ყველაზე თანმიმდევრულად მოცემულია მისი წამების ეპიზოდები. კედლის მხატვრობაში ამ თემაზე შექმნილი ძეგლები ყველაზე მეტი რაოდენობით სვანეთში გვხვდება (ნაკიფარი, იფრარი, ლაგურკა, წვირმი და სხვა). წამების ეპიზოდებს წინ უსწრებს მეომარი წმიდა გიორგის გამოსახულება, რომლის მაგალითები უკვე ჩამოვთვალეთ (ქვა-სვეტები და წებელდის ფილა).

წმ. გიორგის კულტი, რომელიც V საუკუნეში გაჩნდა მცირე აზიაში, სწრაფად გავრცელდა ბიზანტიაში, აქედან ბალკანეთის ნახევარკუნძულსა და რუსეთში; ასევე კავკასიაში. საქართველოში მისმა თაყვანისცემამ განსაკუთრებული ხასიათი მიიღო. იგი გახდა ქართველი ხალხის დამცველი ავი სულებისა და ეშმაკისაგან. ქართველი ხალხის წარმოდგენით, წმ. გიორგი უფრო ძლიერია, ვიდრე ღმერთი. ეს მოსაზრება ეწინააღმდეგება ქრისტიანული რელიგიის მოძღვრებას. ჩვენი ხალხის წარმოდგენაში წმ. გიორგის მთავარი წარმართული ღვთაების ადგილი უნდა ეკუთროს; ეს ღვთაება კი არის მთვარე. ამ საკითხთან დაკავშირებით საკმარისია

* წმ. გიორგის ცხოვრების ამსახველი ტექსტის საკურობებისას უნდა მივმართოთ ს ა ბ ი - ნ ი ნ ის „საქართველოს სამოთხეს“. აღნიშნულ საკითხზე მოსაზრებები გამოთქვეს: აკად. გ. ჩუბინაშვილმა (ქართული ჰედური ხელოვნება, თბილისი, 1961, გვ. 453-479), აკად. შ. აბრამიანიშვილმა (ქართული ხელოვნების ისტორია, თბილისი, 1971; წერილი ხონის წმ. გიორგის შესახებ), აკად. კ. კეკელიძემ (ქართული ლიტერატურის ისტორია, ტ. 1, თბილისი, 1941, გვ. 395, 397, 398).

გავიხსენოთ სტრაბონი: ალბანელნი თაყვანს სცემენ მზესა და მთვარეს, მეტადრე მთვარეს. მთვარის ტაძარი იბერიის მახლობლად მდებარეობს. ვიფიქრებ, რომ ესეიგი პატივცემულ კაცად ის ითვლება, ვინც ტაძარს ემსახურება. ალბანიის ერთი ნაწილი, სახელდობრ, იბერიის მოსაზღვრე ადგილი, ქართული მოღვმის ხალხით იყო დასახლებული. ეს მთავარი ტაძარი, რომელზედაც სტრაბონი მიუთითებს, შესაძლოა კახეთში იყო²⁶. საქართველოში წმ. გიორგისადმი უდიდესი თაყვანისცემა, თქმულების გარდა, იმაშიც ჩანს, რომ ჩვენში იმდენი წმ. გიორგის ეკლესიაა, რამდენიც წელიწადის დღეებია, რომ „არ არიან ბორცუნი და შალაღი გორაკნი, რომელსა ზედა არ იყოს ეკლესიანნი წმიდის გიორგისანი“²⁷.

როგორც ვხედავთ, ქართულ ხელოვნებაში წმ. გიორგის კულტი ძალიან ადრე შემოდის, მის ლიტერატურულად გაფორმებადმე, ალბათ ზეპირსიტყვიერი სახით. ქართულ ქედურ ხელოვნებაში უძველესი ძეგლები წმ. გიორგის გამოსახულებით ჭრჭერობით ნაპოვნი არ არის. X საუკუნიდან კი ამ წმინდანის ცხოვრების ამსახველი ეპიზოდები ქართული ქედური ხელოვნების საყვარელი თემა იყო.

ქართულ ქედურ ხელოვნებაში უკვე X საუკუნიდან წარმოდგენილია ამ თემაზე შექმნილი სხვადასხვა კომპოზიცია. მათგან ყველაზე პოპულარული ჩანს ცხენოსანი წმ. გიორგი, რომელიც ლახვრავს გველეშაპს ან ადამიანს (დოკლიტიანეს). ამ დროს წმ. გიორგის უმთავრესად გადმოსცემენ, როგორც გამარჯვებულს, ტრიუმფატორს, რაც გამოიხატება მის სტატიკურად გადმოცემაში. ამ კომპოზიციებში მას ხშირად ხელში უჭირავს ჭვრით დაბოლოებული შუპი. რითაც კლავს თავის მსხვერპლს. აღნიშნული სცენის გვერდით გვხვდება აგოეთვე წმ. გიორგი როგორც მებრძოლი. ე. ი. წმინდანი გადმოცემულია უშუალოდ ბოძოლის მომენტში, მაგრამ, როგორც აღვნიშნეთ, ძეგლების უმრავლესობა მაინც პირველი კომპოზიციისკენ იხრება. „ქართულ ხელოვნებაში ცხენოსან წმ. გიორგის გამოსახულებათა შესწავლას იმ დასკვნამდე მივყავართ, რომ მისი რამდენიმე ვარიანტი ერთდროულად არსებობდა ჭრე კიდევ X საუკუნის უკანასკნელ მესამედში. ზოგიერთი მათგანი, მაგალითად, წმ. გიორგი ტრიუმფატორი წარმოდგენილია ადრეულ ძეგლებზე“²⁸. შეგდრეგ საუკუნეებში ვარიანტები იცვლება, მაგრამ იმეორებენ ძველსაღ.

ქართული ხელოვნება თითქმის ყველაზე ადრე მიმართავს ამ წმინდანის გამო-

²⁶ ასეთი ძეგლები ქართულ ქედურ ხელოვნებაში ძალზე ბევრია: ხირხონისის, საყდრის, ნაყურალქის, საკოს, ფარახეთის და სხვა ხატები. იხ. Г. Чубинашвили, Грузинское чеканное искусство. Тб., 1959, ილუსტრაციები; იქვე, ტ. II, გვ. 34, 35, 38, 40 — 44, 99, 191 — 194.

სახელებას. „ასეთი აღრეული ცხენოსანი წმ. გიორგი არ იცის არც ბიზანტიურმა და არც დასავლეთის ხელოვნებამ. დასავლეთ ევროპაში უძველესია XII საუკუნის ძეგლი. ბიზანტიაში უძველესის დათარიღება ზუსტი არ არის, მას XII საუკუნით ათარიღებენ, გამონაკლისია კაპადოკიის წმ. ბარბარეს ეკლესიაში (1031 წელი) დაცული კომპოზიცია“²⁰.

როგორც ვხედავთ, წმ. გიორგის ცხოვრების თემის ამსახველი სიუჟეტების გამოყენება ქართულ ქედურ ხელოვნებაში დაიწყო X-XI საუკუნეებში, უფრო აღრე, ვიდრე ბიზანტიასა და დასავლეთ ევროპაში.

X-XI საუკუნეების ქართული ქედური ხატების კომპოზიციური აგებულების სრულყოფილი ფორმა უფლებას გვაძლევს ვიფიქროთ, რომ მას ჩვენში არსებობის დიდი ტრადიცია აქვს. ასეთ სრულყოფას ის მხოლოდ ამ შემთხვევაში მიაღწევდა.

✓ XVI-XVII საუკუნეებში წმ. გიორგის იკონოგრაფიული ტიპი იცვლება, სტილდება ცხოვრების სინამდვილეს, არისტოკრატიულდება²¹.

წმ. გიორგის ცხოვრების თემაზე შექმნილი ძეგლები გვიანი ფეოდალიზმის ეპოქაშიაც ძალზე ბევრია. ამ მხრივ განსაკუთრებით XVI საუკუნე გამოირჩევა. ღნიშნული საუკუნის ძეგლებიდან აღსანიშნავია: ჭუმათის წმ. გიორგის ხატი, გორის ჭვარი და სხვა. მამნე ოქრომკვედელმა ამ თემას ორი ნამუშევარი მიუძღვნა: სადგერის ჭვრის გარკვეული ნაწილი და ბარაკონის ჭვარი მთლიანად.

სადგერის ჭვრის ის ნაწილი, რომელზედაც წმ. გიორგის ცხოვრების ეპიზოდებია გამოსახული, ორი გრძელი, მოოქრული, საკმაოდ სქელი ფირფიტისაგან შედგება. ზედა ფირფიტაზე მოცემულია წმ. გიორგის საკვირველებათა ეპიზოდების ოთხი სიუჟეტი. ფირფიტა მთავრდება დიდი რელიეფური წარწერით, რომელზედაც უკვე გვქონდა საუბარი. ყველა სცენას აქვს წარწერა, ზოგს ქართული (ასომთავრული), ზოგს — ბერძნული. პალეოგრაფიულად ქართული წარწერები ზუსტად იმეორებენ საუფლო დღესასწაულთა კომპოზიციების წარწერებს.

პირველი სცენაა: წმ. გიორგი მეფე დიოკლიტიანეს წინაშე.

ԾՆՈՁԻՆԵՐԻՄ ԳԻՓՆ
 ԲՆԻՄԻ: ԲԻԶԵՂԻՄ
 Բ: Դ

} დიოკლიტიანე მეფის წინაშე
 წარადგინეს წმ. გიორგი

წმ. გიორგი დგას ტახტზე მკდომი დიოკლიტიანეს წინ. გიორგის უკან გამოსახულია მცველი, მარცხენა ხელში შუბით, მარჯვენა ხელი წმ. გიორგის მხარზე

²⁰ ვ. ნ. ლაზარევის აზრით, ბიზანტიაში უპირატესობა ქვეით წმ. გიორგის გამოსახულებას ეძლეოდა. იხ. მისი წერილი: Новый памятник станковой живописи XII в. и образ Георгия война в Византийском и древнем Русском искусстве. Византийский врененик IV. 1953.

უდევს. ასეთივე ფიგურა დგას ტახტის უკან. მაღალი, ზურგისანი ტახტი გადახურულია; ტახტის ამგვარი სახურავი გვხვდება ხარების სცენაშიც. დიოკლიტიანეს თავზე ადგას პატარა გვირგვინი. ორთავე მცველს აცვია მოკლე ჭავჭავანი და თავზე ბოლოწამახვილებული მუზარადები ახურავთ. წმ. გიორგი გრძელ კაბაში და მოკლე მოსასხამშია, რომელიც მკერდზე, ოდნავ მარცხნივ არის შებნეული, ხშირად მარჯვენა მხართან, ან მკერდზე მრგვალი საკინძით მაგრდება. მოსასხამები ქართულ ძეგლებზე უმეტესად მოკლეა. წმ. გიორგის გრძელი კაბა აცვია, არ ჩანს ფეხსაცმელი. რელიეფი საკმაოდ მაღალია, თუმცა საუფლო დღესასწაულთა კომპოზიციებთან შედარებით, დაბალი. თვით ფიგურებიც მომცრო, მაგრამ უფრო პროპორციულია. სცენები შესრულებულია დეკორატიული გაფორმების გარეშე.

წმ. გიორგის პატარა, მაგრამ პროპორციული ფიგურა მოცულობითია. მკრთალად გადმოცემული, სქემატური, მოკლე წყვეტილი ხაზებით შესრულებული ტანსაცმლის ნაოჭები კარგად გამოხატავს როგორც სხეულის ფორმას, ასევე დინამიკას. მოსასხამი დეკორატიული ფონის შოვალეობას ასრულებს, იგი უწყვეტ კლავილ ხაზებად ეშვება დაბლა და რელიეფურ, დრამირებულ ფარდას ქმნის. ამ მოსასხამის დინამიკურ ფონზე წმ. გიორგის ფიგურა მშვიდად გამოიყოფება. ღამაში სახის მრგვალი ოვალი, ხუჭუჭი, სქელი თმა, პატარა, სწორი ცხვირი, რთული პროფილის ოდნავ ამობურცული თვალები ვერ ტოვებს პლასტიკურად გამართული და ძლიერი ფიგურის შთაბეჭდილებას. ის შესრულებულია რბილი კონტურით. ფიგურა მოქნილია, მაგრამ დუნე.

თუ წმ. გიორგის ტანსაცმლის ნაოჭების დამუშავება სქემატურია, სამაგიეროდ, დიოკლიტიანეს ჩაცმულობის გადმოცემისას ოსტატი ისევე თავის დეკორატიულ ხერხს მიმართავს—ფიგურას მთლიანად ახვევს ნაოჭებში. სწორედ ამ ნაოჭების რიტმული დინება ქმნის მოძრაობის შთაბეჭდილებას, რასაც თვით ფიგურის პოზა უნდა გამოხატავდეს. სცენის ეს ნაწილი კომპოზიციის ცენტრია, რომელშიც, როგორც დიოკლიტიანე, ასევე კომპოზიციის ფონზე გადმოცემული ტაძრის რელიეფი, უფრო მაღალი და ეფექტურია. იგი თავისი დეკორატიულობით, კუთხოვანი კონტურებით, გაცილებით ცოცხალი და მეტყველია, ვიდრე წმ. გიორგის და მცველთა პატარა ფიგურები. მცველთა ფიგურები შესრულებულია ისეთივე ხერხით, როგორც წმ. გიორგისა. მათ აცვიათ მჭიდროდ მორგებული, უნაოჭო, ჭაჭვის მოკლე პერანგი და ასეთივე მოკლე კაბა, რომლის მხოლოდ ქვედა დანაოჭებული ნაწილი მოჩანს. კომპოზიციის საერთო განწყობილება მშვიდია, რასაც ფეხზე მდგარი ფიგურები ქმნიან. დიოკლიტიანეს ფიგურა გადატვირთულია ნაოჭებით, რაც მხახველს საშუალებას არ აძლევს პლასტიკურად აღიქვას სცენის ეს ნაწილი. ზოგიერთი საინტერესო დეტალის მიუხედავად, სცენა

ნა ვერ ახდენს ისეთ შთაბეჭდილებას, როგორსაც საუფლო დღესასწაულები. მოცულობით პატარა ფიგურებმა შესრულების ფორმის მხრივაც დაკარგეს მონუმენტურობა, ისინი ისე მყარად ვეღარ დგანან. მსუბუქი და შედარებით დაბალი რელიეფით შესრულებული პატარა ზომის ფიგურები, მართალია, უფრო თავისუფლად მოძრაობენ, მაგრამ ვეღარ ახდენენ სიდიადის იმ შთაბეჭდილებას, რასაც ოსტატი საუფლო დღესასწაულთა გადმოცემისას აღწევს.

შემდეგი კომპოზიცია არის წმ. გიორგის გვემა. მიწაზე გართხმულ, წელს ზემოთ შიშველ წმ. გიორგის ცხენის ძეით სცემს სხედასხევა მოძრაობაში მყოფი ორი ფიგურა. მოქმედებას აღნიშნავს ასომთავრული წარწერა:

ԸԻԸ ԺԻՂԸԴՆ: ԺԻՂԸԴ:
 ՆԸԴԵ
 ԲԸ: ԴՂՆ

} აქა ძროხის ძ(რ)უით სცემეს
 წმ. გიორგის

მარჯვენა ფიგურა, რომელიც შენობის წინ დგას, დახრილია, მას უკვე დაურტყამს წმ. გიორგისათვის, მეორე ფიგურა, რომელიც გამართულია და მალა შემართული ხელებით მზადაა დასარტყმელად, დაძაბული დგას. სცენა კომპოზიციურად კარგად არის მოფიქრებული, რელიეფური ბაზილიკის ფონზე დახრილი ფიგურა ნაგებობის მთლიანობაში აღქმის საშუალებას იძლევა, გამართული ფიგურა კი ავსებს მარცხენა კუთხეში დარჩენილ თავისუფალ არეს, რითაც კომპოზიცია სიმეტრიას იძენს, ფიგურათა მოძრაობა რეალურია, მათი მონახულობა დაფარულია მოკლე სამოსელით, რომლის ბოლოები ზიგზაგისებური ხაზებით მთავრდება. გამართული ფიგურის ვერტიკალი შენობის სწორ, გრაფიკულ ხაზს პასუხობს. უკან დაწეული, პროპორციული შენობის ფონიდან წინ წამოწეული ფიგურის ადგილი შერჩეულია ისე, რომ იგი სიმაღლეში თითქოს მიჰყუება შენობის ვერტიკალურ ხაზს და თავის მოცულობასთან შედარებით დიდი ჩანს. ტანსაცმლის ფაქტურა რბილია; იგი ქსოვილივით აღიქმება. ფიგურათა ფორმების გადმოცემა სქემატურია, უკეთაა დამუშავებული მათი ქვედა ნაწილები.

კომპოზიციას ახლავს ასომთავრული წარწერები:

ԸԻԸ ՆՏԿԺՂԸԴԴՆԸԿԻԸ: ԺԻԸ
 ՆՆՃԻԴՆ: ԲՂ: ԴԴ
 ԸԻԸ: ԿԴԺԿԴ ԻՆՂԴՆ: ԲԴ: ԴԴ

} აქა საპყრობილოშია ქვაი დას-
 დევს წმ. გიორგის
 } აქა კირში ჩასუეს წმ. გიორგი

პირველ სცენაში სადა ფონზე წარმოდგენილი ცოცხალი და მოქნილი რელიეფური ფიგურები ქმნიან მთლიან კომპოზიციას. მიწაზე გაწოლილი წმ. გიორგი, რომელსაც მკერდზე ქვას ადებენ, დაძაბულია, რასაც აღნიშნავს ფიგურის მოძრაობის ფორმა. დანარჩენი ორი ფიგურა, რომელსაც ჯავშანი აცვია, მძიმედ მოძრაობს. განსაკუთრებით საინტერესოა წმ. გიორგის

საკირეში ჩასმის სცენის მარჯვნივ და მარცხნივ გამოსახული ფიგურები, რომლებიც წვრილი და გრძელი იარაღით კირს აყრიან ცენტრში ფრონტალურად დაყენებულ ხელბაწვდილ წმ. გიორგის ფიგურას. გიორგის შიშველი ფიგურის ფორმა, მართალია, შედარებით სქემატურია, მაგრამ, სამაგიეროდ, კარგადაა გადმოცემული სხეულის რბილი ფაქტურა. გვერდითა ფიგურებს პლასტიკურობა აკლია, მაგრამ გააზრებულია მოცულობითად. მათი მძიმე და ოდნავ მოუხეშავი მოძრაობა მოცემულია რთული რაკურსით. მარცხენა ფიგურა, რომელსაც აცვია მოკლე, ნაოქებანი კაბა და წელზე ქამარი არტყია, ფრონტალურად დგას, მხოლოდ მარცხენა მხარი და თავი გიორგისკენ მიუბრუნებია, წინა, მარჯვენა მხარი უფრო დიდია, აწეული მარცხენა მხარზე მალა. მოძრაობა სწორად აღნიშნავს ფიგურის მიმართულებას წმ. გიორგისაკენ. უფრო თავდაპირველი და გარეგან ეფექტს მოკლებულია პროფილით მოცემული ფიგურის მოძრაობა, რომელიც მოსასხამის დრაპირებულ ფონზე დგას. ძლიერი, მომრგვალებული თეძოები და მხრები, ასევე მოცულობიანი დაბალი კისერი, მალა აწეული ხელი მარცხენა ფიგურის კონტრასტულია. ეს ურთიერთდაპირისპირება კიდევ უფრო აძლიერებს მათი მოძრაობის სხვადასხვა ხასიათს. სცენა მთლიანად ცოცხალი, დინამიკური და მეტყველია.

შემდეგი ოთხი კომპოზიციიდან პირველია: **ԸԻԸ: ՕԿԻՄ: ԳՂԾ: ԾԳԿ: ԲԸ: ԼԼ** ქარაგმის გახსნით — აქა ურმის თუალს დააკრეს წმიდა გიორგი. მომდევნო სცენაზე მხოლოდ ბერძნული წარწერაა, რომელსაც აკად. შ. ამირანაშვილი უწოდებს: „კვდრის აღდგენა წმ. გიორგის მიერ“²⁹. მესამე კომპოზიციას აგრეთვე ბერძნული წარწერა აქვს „წმ. გიორგის შუბებით გმირავენ“³⁰. მეოთხე კომპოზიცია — წმ. გიორგის თავის მოკვეთა, ასომთავრული წარწერითაა:

**ԲԸԼ ԼԼ
ԳԸԻԾ: ԿԳԻԾ**

} წმ. გიორგის თავის კუეთა

აღნიშნული ოთხი კომპოზიციიდან ორი დაზიანებულია. წმ. გიორგის მიერ მკვდრის აღდგინების სცენაში, სარკოფაგიდან ამდგარ ფიგურას არა აქვს თავი. წმ. გიორგის თავის კუეთის კომპოზიციის კი შერჩენილია მხოლოდ მეომრის თავი, მალა აწეული ხელი ხმლით და წარწერა. მხატვრულად საინტერესოა მკვდრის აღდგინების და წმ. გიორგის შუბებით განგმირვის სცენები. განვიხილოთ ეს კომპოზიციები.

ქურუმის აღდგინების კომპოზიციის წმ. გიორგის საკმაოდ მოზრდილი ფი-

²⁹ სადგურის ვერის ბერძნული წარწერები შეისწავლა პროფ. თ. ყ ა უ ხ ი შ ვ ი ლ მ ა. იხ. მისი ბერძნული წარწერები საქართველოში, თბილისი, 1951, გვ. 279—280, აქ ყველა წარწერა განხილულია აბ არის.

ვურა წარმოდგენილია სცენის ცენტრში, ოდნავ მარცხნივ, მის წინ დგას სარკო-
ფაგიდან წამომდგარი, მკერდზე ხელებგადაჯვარედინებული პატარა ფიგურა,
რომელსაც, როგორც აღვნიშნეთ, თავი აღარ აქვს. გიორგისა და სარკოფაგში
მდგარ ახლად გაცოცხლებულ ფიგურას ერთმანეთისაგან ჰყოფს წვრილი, რელიე-
ფური ტუხილი ხაზი, რომელიც სამკუთხედს ქმნის წმ. გიორგის ფიგურის უკან
მოთავსებული მცენარის ლეროსთან შეერთებით. სამკუთხედში მოცემულია ბერძ-
ნული წარწერა. წმ. გიორგის ფიგურის თავთან, კუთხეში დაჩენილ თავისუფალ
არეს ავსებს მცენარის სხვადასხვა ფორმის ფოთოლი (ასეთივე ფოთოლი მოცემუ-
ლია ამალღებისა და იერუსალიმში შესვლის კომპოზიციებზე). ოდნავ წინ გადახ-
რილი, ხელებგაწვდილი წმ. გიორგის ფიგურა პლასტიკურია. გაშლილი მოკლე
მოსასხამი კიდევ უფრო აძლიერებს კომპოზიციის დინამიკას. გრძელი კაბა ეკვ-
რის ტანს და აელენს ფიგურის ფორმას. წინ გადახრილი ფიგურა მარჯვენა ფეხს
ეყრდნობა. წინ გადადგმული მარცხენა ფეხი მუხლში ოდნავ მოხრილია. მაღალი
რელიეფი გარკვევით იკითხება სადა ფონზე. სარკოფაგიდან წამომდგარი ფიგურაც
ამავე მანერითაა შესრულებული. კომპოზიციის ცენტრში მოთავსებულ წმ.
გიორგის მშვიდ და ცოცხალ რელიეფს უფრო მეტ სიმსუბუქეს მატებს სცენის
ზომიერი და კარგად შესრულებული დეკორატიული გაფორმება.

მხატვრულად ასევე საინტერესოა წმ. გიორგის შუბებით განგმირვის კომპო-
ზიცია, რომლის დიდი, მასიური ფიგურა ორ მეომარს შორის დგას. მას თავი
მკვეთრად მიუბრუნებია მის უკან მდგომი მეომრისაგან. სქელი, ხორცსავსე
სახე გამოწეული ყვირიმალეებით, ზედმეტად გამოზურცული ლოყა, სწორი ცხვირი
და ძლიერი, წინ წამოწეული ნიკაპი ფიგურის მამნესეული დამუშავების მანერის
მსგავსია, რაც იმ მოსაზრებას ამტკიცებს, რომ სადგერის ჯვარი ერთი ოსტატის
ნახელაჲა. დანაჩენი ორი გამოსახულების მოძრაობა ზუსტად იმეორებს წმ.
გიორგის საკირეში ჩასმის კომპოზიციის პერსონაჲებს, განსაკუთრებით მარჯვენას*.
შედარებით სუსტია წმ. გიორგის ურმის თვალზე დაკერის სცენა, სადაც პატარა,
სქემატურად დამუშავებული ფიგურები იკარგებიან ბორბლისა და მისი საყრდენის
რელიეფურ ფონზე. წმ. გიორგის თავის მოკვეთის კომპოზიციაზე, მისი ძლიერად
დაზიანების გამო, ვერაფერს ვიტყვი.

აღნიშნულ კომპოზიციებში დაკარგულია ის მონუმენტურობა, სიმშვიდე და
რიტმი, რაც საუფლო დღენასწაულების სცენებს ახასიათებს. ფიგურები პატარაა,
მათი ფორმა, ნახატის კონტური — დანაწევრებული. ანატომიურად არასწო-
რად აგებულმა ფიგურებმა მოძრაობის დროს დაკარგეს შინაგანი სიმშვიდე და

* დაზიანებულია სწორედ ეს სცენა. ბადურის წარწერანი კარის დასაკეტი რგოლები დამა-
გრებულია მარჯვენა ფიგურის მხარესა და წვივზე.

სიღაცე. თუ საუფლო დღესასწაულთა კომპოზიციების შექმნისას მამნე მონუ-
მენტურობას და განწყობილებას სიბრტყეზე ფიგურათა რიტმული განლაგებით,
ფიგურათა თავისუფალი დაყენებითა და სცენის დეკორატიული დამუშავების
მაღალი ოსტატობით აღწევდა, წმ. გიორგის ცხოვრების თემებზე შექმნილ კომ-
პოზიციებში, სადაც მოქმედ პირთა რაოდენობა ძალზე შეიზღუდა, ოსტატმა
ყველა ზემოთ ჩამოთვლილი შესაძლებლობა დაკარგა. მსუბუქი ტანსაცმელში
შემოსალი ფიგურები სწორ ნახატს და რეალურ მოძრაობას მოითხოვდნენ, რადგან-
ნაც ნაკლებფიგურიან კომპოზიციებში მთავარია არა ფიგურათა სიბრტყეზე მხატვ-
რული განაწილება, რომლის შემეფობითაც იქმნება სცენის საერთო განწყობილება,
არამედ თვით ცალკეული ფიგურის მოძრაობის თუ მხატვრული აგების ღრმა
ცოდნა, რაშიც მამნე მოისუსტებდა. როგორც ჩანს, ოსტატმა ძირითადად გაართვა
თავი ამ სიძნელესაც, მაგრამ არა ისეთი სიძლიერით, როგორც საუფლო დღესას-
წაულთა შესრულების დროს. მართალია, აღწერილ კომპოზიციებში არის რამდე-
ნიმე კარგად შესრულებული ფიგურა და კომპოზიციაც კი, მაგრამ მათი შესრუ-
ლების დონე მაინც დაბალია.

ჯვრის ქვედა ნაწილი უჭირავს წმ. გიორგის საკვირველებათა ეპიზოდების
ოთხ სცენას, რომელსაც ასომთავრული წარწერები აქვს. სწორედ ეს სცენები
ჩათვალა აკად. ექ. თაყაიშვილმა XVI საუკუნის უცნობი ოსტატის ნამუშევრად.

ცხენოსანი წმ. გიორგის გამოსახვა ქართულ ხელოვნებაში ისევე პოპულარუ-
ლია, როგორც ქვეითისა. მამნეს შემოქმედებაში ამ თემებზე შექმნილი კომპო-
ზიციები მხოლოდ აღნიშნული ოთხი სცენით შემოიფარგლება.

პირველ კომპოზიციამში ამხედრებული წმ. გიორგი შუბით გმირავს აგრეთვე
ამხედრებულ დიოკლიტიანეს. წარწერა მოთავსებულია წმ. გიორგის ცხენის
ფეხებსა და დიოკლიტიანეს ფიგურას შორის:

<p>ს+ს: ზღაღხზე: ჰ 101: მღაღხ: წ-ჩ: ლ-1</p>	<p>} აქა დიოკლიტიანე მ } ეფე მოკლა წმიდა გიორგიმ</p>
--	---

წარწერა პალეოგრაფიულად იმეორებს ჯვრის სხვა წარწერას. ამ სცენის გვერდით
მარჯვნივ, გამოსახულია გველეშაპის შემემუსვრელი წმ. გიორგის ფიგურა, რომელ-
საც ცხენზე შემოუსვამს ტყვეობიდან გათავისუფლებული ბავშვი. სამწუხაროდ,
კომპოზიცია დაზიანებულია; მთლიანად ამოჭრილია წმ. გიორგის ფიგურა. ამოჭ-
რილი კონტური შემოწერს ფიგურის ფორმას. შეიმჩნევა მაღლა აწეული შუბიანი
ხელო, ნიშბი, მოსასხამის უკანა გაფრიალებული ბოლო. ცხენი და გველეშაპი,
რომელსაც პირში შუბი აქვს გაყრილი, დაზიანებული არ არის. ამ კომპოზიციის
წარწერა ისე იკითხება:

ႁႁႁ: ႁႁႁႁႁႁႁႁႁ: ႁႁႁ
 ႁ: ႁႁႁ..... ႁႁ ႁႁႁ
 ႁႁႁ ႁႁ
 ႁႁ

} აქა ბოლოარეთით ტყუე მოყუემე
 } მოიყვანა წმ.
 } გიორგიმ

უკანასკნელი ორი კომპოზიცია ისევე გველემშაბთან ბრძოლის სცენებია.

ႁႁႁ: ႁႁႁႁ
 ႁႁႁ: ႁႁ: ႁႁ
 ႁႁႁ: ႁႁႁႁႁႁ: ႁႁႁ: ႁႁ
 ႁႁ: ႁႁ: ႁႁ: ႁႁႁႁ: ႁ
 ႁႁႁ: ႁႁႁႁႁ

} აქა ვეშაპი
 } მოკლა წმიდა გიორგიმ
 } აქა ვეშაპისგან ქალი იხ
 } სნა წმ. გიორგიმ ლასია
 } ქალაქი მოაქცია

ქართულ ხელოვნებაში დიოკლიტიანესა და ვეშაპის მოკვლის, აგრეთვე, დედოფლის განთავისუფლებისა და ლასია ქალაქის გაქრისტიანების კომპოზიციები ცალ-ცალკე გამოისახება. სადგერის ჭვარზე ყველა ეს კომპოზიცია გამოსახულია წმ. გიორგის ცხოვრების ამსახველი რვა სიუჟეტის შემდეგ, რომელიც წმ. გიორგის თავის მოკვეთით მთავრდება. წმ. გიორგის ცხოვრების ტექსტში ეს ეპიზოდები მოთხრობილი არ არის³⁰.

იკონოგრაფიული თვალსაზრისით საინტერესოა მეფე დიოკლიტიანეს განგმირვის სცენა. ქართული ხელოვნების ყველა ძეგლზე და განსაკუთრებით ჭედურძეგლებზე, წმ. გიორგი კლავს მიწაზე გართხმულ იარაღიან (ხშირად ხმალი და ფარი გვერდზე გლია) დიოკლიტიანეს. სადგერის ჭვარი არის ერთადერთი ქართული ძეგლი, სადაც დიოკლიტიანე ცხენზე ზის, მას იარაღი არა აქვს, თავი გიორგისკენ მიუბრუნებია, მორჩილების ნიშნად, მარჯვენა ხელი მკერდთან მიუტანია (ასეთი მოძრაობა ხშირად გვხვდება სადგერის ჭვარზე. იხ. ზემოთ). მეორე ხელით ცხენის ფაფარს ეხება, წმ. გიორგის მისთვის შუბი სახეზე მიუბჭენია. დიოკლიტიანეს პატარა ცხენი დამარცხების ნიშნად მიწაზეა გართხმული. აკად. ექ. თაყაიშვილი ამ კომპოზიციას უცნაურს უწოდებს.

ამრიგად, სადგერის ჭვარი გვაძლევს დიოკლიტიანეს გამოსახულების ახალ, საინტერესო ვარიანტს — მიწაზე გართხმული ფიგურის ნაცვლად ცხენოსან მეფეს. იმის გამო, რომ ამ წმინდანის ცხოვრების ამსახველი ლიტერატურული ტექსტი არ იძლევა ამ თემაზე უშუალო მასალას, უნდა ვიფიქროთ, რომ დიოკლიტიანეს მოკვლის სცენა სიმბოლური შინაარსისაა. ცნობილია, რომ აღმოსავლურ ხელოვნებაში გავრცელებული იყო ცხენის ფეხქვეშ ჩაყარდნის, დამარცხებული მტრის ფიგურის გამოსახვა. ეს მოტივი ცნობილია სასანიდურ ხელოვნებაში³¹. რადგანაც აღნიშნული კომპოზიციის შესრულების დროს ოსტატი კონკრეტულ

შასალას არ ეყრდნობოდა და, ამასთან, ეპოქაც ხელს უწყობდა თემას თავისუფლად მოქცეოდა, მიწაზე გართხმული მეფის ნაცვლად ცხენოსანი გამოხატა და ამით მეტი ძალა მიანიჭა წმ. გიორგის გამარჯვებას ურჯულო მეფეზე.

აღნიშნული კომპოზიციის განსხვავდება დანარჩენი სამი სცენისაგან ცხენის მოძრაობით, ფორმითა და, რაც მთავარია, წმ. გიორგის ფიგურის გადმოცემით. ცხენი გადმოცემულია ძლიერი, მოკლე კისრითა და პატარა, ძირს დახრილი თავით. ყალყზე შემდგარ ცხენს წინა ფეხები სხვადასხვა მოძრაობაში აქვს. წმ. გიორგის დახრილი შუბის ბოლოსთვის ჩაუვლია ზევით აღმართული მარჯვენა (ცხენის კაზმულობა ოთხივე კომპოზიციისაში ერთნაირია). ზუსტად ასევეა შესრულებული დიოკლიტიანეს ტანმორჩილი ცხენი, ოღონდ სხვა მოძრაობაში. წმ. გიორგი გამოსახულია ბრძოლის მომენტში. მას აცვია გრძელი ჭავჭანი, მოკლე სახელოებით, იდაყვამდე. ჭავჭანის ქვედა ნაწილის ფორმა განსხვავდება ყელთან მრგვალად ამოჭრილი ზედა ნაწილისაგან. „მეომრებს ჭავჭანზე ზემოდან მოკლე მოსასხამები აცვიათ, გულზე შეკრული, მარჯვენა მხართან, ან მრგვალი საკინძით დამაგრებული“³². განსხვავებულია წმ. გიორგის ტიპი; ჩვეულებრივად, როგორც წესი, წმ. გიორგის ხვეული თმა აქვს. აღნიშნული კომპოზიციის წმ. გიორგი სწორ-თმიანია. ტმის ასეთი დამუშავება მამნეს არსად არ მოუცია. რამ გამოიწვია ასეთი ცვლილება, ძნელი სათქმელია. შეიძლება დაიბადოს აზრი ჯვრის ამ ნაწილის არამამნესულობაში, მაგრამ ამავე ფირფიტაზე შესრულებულ მომდევნო კომპოზიციისაში მამნე ზუსტად იმეორებს თავის წინა ნამუშევრებს, როგორც მხატვრულად, ასევე ტექნიკურადაც.)

ბოლღარელი ტყვის განთავისუფლების სცენაში ცხენის მოძრაობა, მართალია, განსხვავდება დიოკლიტიანეს მოკვლის კომპოზიციის ცხენისაგან, მაგრამ ვაფრიალებული მოსასხამის ბოლო დეკორატიულად ზუსტად ისევე დამუშავებული. (სამწუხაროდ, თვით წმინდანის შედარება არ შეგვიძლია, რადგანაც ეს უკანასკნელი დაზიანებულია.) თუ აღნიშნული ორი კომპოზიციის მხატვრული ფორმა ასე თუ ისე საფუძველს გვაძლევს ვთქვათ (განსაკუთრებით პირველი), რომ ისინი განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან, სამაგიეროდ, დანარჩენი ორი კომპოზიციის ყოველგვარ ეჭვს ფანტავს. გველეშაპის მოკვლის სცენაში მარჯვნიდან მარცხნივ მიმავალი ცხენი მოცემულია რთულ მოძრაობაში; პროფილით მდგარ ცხენს თავი მარჯვნივ მიუბრუნებია და ნაჩვენებია მეორე მხრიდან. ამით ოსტატმა, ჯერ ერთი, გვაჩვენა, რომ მას შესაძლებლობა აქვს ურთულესი მოძრაობაც კი დიდი ტაქტითა და ოსტატობით გადმოსცეს, მეორეც, ფირფიტაზე ადგილის ნაკლებობის გამო, კომპოზიციის კეთხეში თავისუფალი ადგილი სჭირდებოდა თითქმის ცხენის თავის სიმაღლემდე აღმართული გველეშაპის გამოსახულებისათვის. წმ. გიორგი ხმაღს

ურტყამს მას*. ცხენი ყალუჯზე დგას, წმ. გიორგის ხელში სწორი ხმალი უჭირავს. უძველესი ხმალი სწორი იყო, რომელსაც „შეეტი ხრმალი“ ეწოდებოდა. მონუმენტური მხატვრობის მასალებზე დაყრდნობით შეგვიძლია გავარკვეოთ, რომ XII საუკუნემდე საქართველოში გავრცელებული იყო სწორი ხმალი, მაგრამ XIII საუკუნის დამდეგს უკვე ჩნდება მოხრილი ხმალი³⁵ (გვიანი ხანის ძეგლებზე ხმალი მეტწილად მოხრილია, იგი სწორი ხმლის ვეოლუციის შედეგია და, ამდენად, — ახალი ტიპის იარაღი. ნ. ი. მერაპერტის აზრით, მოხრილი ხმალი შემოდის აღმოსავლეთიდან, მსუბუქად შეიარაღებული ჯარის გამოჩენის შემდეგ. საერთოდ, მოხრილი ხმლის წარმოშობა, მრავალი მოსაზრების მიუხედავად, ჯერ კიდევ გაურკვეველია³⁶. „ახლა დადგენილია, რომ არც ირანი, არც მცირე აზია და არც ეგვიპტე მოხრილ ხმალს არ იცნობდა. ომარიდების ეპოქიდან მოყოლებული, არაბებისა და სპარსელების ძირითადი იარაღი სწორი ხმალი იყო. ერთადერთი რაიონი, სადაც შედარებით ადრე იხმარეს მოხრილი ხმალი, ზღვისპირა სტეპი იყო. მოხრილი ხმლების ფორმა ალბათ მთიანი ალტაიდან მომდინარეობს³⁷. მოხრილი ხმლის შემოღების მიუხედავად, სწორი ხმალი XIV საუკუნეში მაინც ძირითად იარაღად რჩება. მამნეს სწორედ ასეთი ტრადიციული, მოკლე, სწორი ხმალი აქვს მოცემული გველეშაპის მოკვლის სცენაში. წმ. გიორგის ფიგურა შესრულებულია ზუსტად ისევე, როგორც ზევით ავწერეთ და მამნესეული ვუწოდეთ; სქელი, მოგრძო სახე, ყბის უხეში ხაზი, გამობერილი ლოყა, დიდი ნიკაპი, მოკლე ყელი, ყველაფერი ეს, როგორც ვიცით, მამნეს დამახასიათებელი მანერაა ფიგურის სახის შესრულებისა. ოდნავ მარჯვნივ მიბრუნებული, საკმაოდ დიდი, პროპორციული ფიგურა შესრულებულია დინჯი და დუნე მოძრაობით. გაფრიალებული მოსასხამის რთული დრაპირება მოძრაობის მიმართულებას აღნიშნავს.

მხატვრული თვალსაზრისით, აღწერილი კომპოზიციებიდან ყველაზე საინტერესოა უკანასკნელი — ვეშაპის დატყვევების სცენა. მხარზე გადებული ხმლით, გამარჯვებული სახით, ამაყად ამხედრებული წმ. გიორგის ცოცხალი და შეტყვევლი ფიგურა მარცხნიდან მარჯვნივ მიემართება. გაფრიალებული მოსასხამი, რომელიც ზუსტად იმეორებს გველეშაპის მოკვლის სცენის დეტალს, სწორად გადმოსცემს აჩქარებული ქენებით მიმავალი ცხენის მოძრაობას. ცხენის ფეხებთან დატყვევებული გველეშაპი და გათავისუფლებული ქალის ფიგურა ერთ კომპოზიციურ მთლიანობაშია. სცენა თავისი ცოცხალი დინამიკით, პროპორციული ფიგურებით მამნეს საუკეთესო ნამუშევართაგანია.

აღწერილი ოთხივე სიუჟეტი, დიოკლიტიანეს მოკვლის სცენის განსხვავებული

* ხმლით გველეშაპის მლახველი წმ. გიორგი ვხედება ნაბახტეისა და წალენჯიხის კედლის მხატვრობაში.

სახელი თინათინ, რომლის მხოლოდ პირველი ასოა შერჩენილი, მაგრამ მისი თინათინად წაკითხვა სწორი უნდა იყოს. აკად. ექ. თაყაიშვილის აზრით, ტექსტში ნახსენები ლევანი კახეთის მეფეა, მისი მეუღლეა თინათინი, რომლებიც XVI საუკუნეში მოღვაწეობდნენ. მისი აზრით, ჯვრის ქული მოუქედიათ კახეთში, შედარებით გვიან, ჯვრის მოქედვიდან ერთი საუკუნის შემდეგ, მაშინ, როცა ჯვარზე წმ. გიორგის სასწაულებსადმი მიძღვნილი ეპიზოდები და შოთასძეების დიდი წარწერა გაკეთდა. ამასთან, მკვლევარი ზუსტ თარიღსაც კი იძლევა. მისი ვარაუდით, კახთა მეფის ლევან II მეუღლე თინათინი არის მამია გურიელის ასული. ექ. თაყაიშვილის აზრით, ლევანი მეფედ ეკურთხა 1520 წელს. 1529 წელს კი თინათინს გაეყარა. გამოდის, რომ ქული მოუქედიათ 1520-1529 წლებში.) ქული დაგვირგვინებული ყოფილა ორი მრგვალი სფეროთი: ჭეველა — ვერცხლის, ზედა — ოქროსი, რომელზედაც დამაგრებული იყო 39 პატარა ძვირფასი ჭევეთ შემკული ჯვარი. ეს ჯვარი ექ. თაყაიშვილს გატენილი უნახავს. სფეროზე ყოფილა მხედრული წარწერა, რომელიც ასე იკითხებოდა: ქ. ჩვენ თუმანიშვილმა მანუჩარ შემოგწირე, ეს ჯვარი ოქროსი წმ. გიორგის სადგერისას. ვინც გამოსწიროს შერისხდი.

მანუჩარ თუმანიშვილი და მისი ძმები ცხოვრობდნენ XVII საუკუნის მეორე ნახევარში. იყვნენ მეფის მდივნები, რომლებიც მოხსენიებული არიან მთელ რიგ გუჯრებში³⁷.

აკად. ივანე ჯავახიშვილის აზრით, კახთა მეფე ლევან II, თავის მეუღლეს თინათინს 1529 წელს არ გაყრია. მართალია, ამ საკითხზე პირდაპირი ცნობები არ გავაჩნია, მაგრამ მასალების შეჯერებით შეგვიძლია დავამტკიცოთ, რომ მოსახრება, თითქოს ლევან კახთა მეფე თავის მეუღლე თინათინს 1529 წელს გაეყარა, არ არის მართალი. როდის შეერთო ლევანმა თინათინი ცნობილი არ არის. დოკუმენტებში არც მისი გარდაცვალების თარიღია მოცემული³⁸.

წყაროები ლევანს ქალების მოყვარულ კაცად იხსენიებენ და ცოლთან გაყრის მიზეზი ეს ჰგონიათ³⁹. ცნობებიდან ჩანს, რომ მათი დაცილება სიძულვილისა და გულისწყრომის გარეშე არ მომხდარა. ქმრის ღალატით აღშფოთებულ დედოფალს, სინიდისი ვერ დაუმშვიდებია; სამარეშიაც თავისი ქმრის გვერდით წოლა არ მოუსურვებია⁴⁰. ამაზე მეტყველებს მისი ანდერძი⁴¹. ამის შემდეგ ლევანს შეუერთავს მეორე ცოლი, მაგრამ არც ერთ ცნობაში თარიღი დასახელებული არ არის. ლევანის მიერ 1535 წელს მცხეთისათვის ნაბოძებ სიგელში ვკითხულობთ: „... მეფეთ მეფემან პატრონმან ლეონ, თანამეცხედრემან ჩუენმან დედოფალთ დედოფალმან თინათინ და ძეთა ჩუენთა...“ ესა და ეს შემოგწირეთო. ეს საბუთო ლეონის შემდგომ თინათინს ასახელებს. 1553 წლის საბუთში კი თინათინი უკვე აღარ ჩანს, რაც საშუალებას გვაძლევს დავასკვნათ, რომ თინათინი დაახლოებით 1549-1552 წლებში ან შუამთაში უნდა აღკვეცილიყო, ან გარდაცვლილიყო კიდევც.

ყოველივე ზემოთ ნათქვამს თუ დავუმატებთ იმასაც, რომ შუამთის მონასტრის კედლის მხატვრობაში მოცემულია თინათინი და ლევანი თავიანთი ძით, და თუ ტაძარი თინათინმა მართლაც საკუთარი ფულით ააშენა, როგორც ამაზე მიუთითებენ, მეფესთან განხეთქილების შემდეგ, დედოფალი თავის გვერდით მეუღლის სურათს არ დაახატვინებდა. შუამთის ეკლესიაში მათი ერთი შვილია დახატული, ალბათ გიორგი. ლევანსა და თინათინს ერთი შვილის მეტი არ ჰყავდათ დაახლოებით 1529-1531 წლებამდე. შემდეგ კი მათ, როგორც ვიცით, რამდენიმე შვილი ეყოლათ. თუ ამასთან ერთად, მოვიგონებთ, რომ ლევან მეფე თინათინ დედოფალს თავის სიგელებში თანამეცხედრედ იხსენიებს და სხვა დედოფალი არც ერთ საბუთში არ არის აღნიშნული, მაშინ საისტორიო წყაროებში აღნუსხული ზეპირი გადმოცემა საეჭვოდ უნდა მივიჩნიოთ⁴². ამრიგად, თინათინი ლევანს 1529 წელს არ გაჰყარა. ჩვენ ამ საკითხზე ასე დაწვრილებით იმიტომ შევჩერდით, რომ, როგორც გაირკვა) სადგერის ჯვარი დაახლოებით 1522—1529 წლებში მოიქმნა და თუ ეს თარიღი ნამდვილია, მაშინ ჯვრის ქუდი უფრო გვიან უნდა მოქმედებულიყო, ჯვრის მოქმედვის შემდეგ; ასე რომ, ის 1529 წლამდე ვერ მოიქმედებოდა.

ექვს გარეშეა, აღნიშნული ქუდი მამნეს ნამუშევარი არ არის და კახეთშია დამზადებული. ამაზე მიუთითებს თვით ქუდის წარწერა, რელიეფური გამოსახულებები და ორნამენტული გაფორმება*.

აკად. ექ. თაყაიშვილი სადგერის ჯვარს აკუთვნებს მეორე, უფრო პატარა ქუდს, რომელიც მას გვიანდელი (XVIII ს.) ნამუშევარი ჰგონია. ვადმოცემით, ის თითქოს სადგერის ჯვრის ქუდია. აღნიშნული ქუდი მართლაც გვიანდელი ნაკეთობაა, თანაც იმდენად პატარაა, რომ ისეთი დიდი ჯვრისათვის, როგორც სადგერის ჯვარია, არ გამოდგებოდა. საინტერესოა, რატომ დასჭირდათ ახალი ქუდის გაკეთება, როცა ჯვრის ნამდვილი ქუდი არ დაკარგულა. შესაძლებელია, ჩხარის ეკლესიაში, საიდანაც ჯვარი გადმოიტანეს, აღნიშნული ქუდიც ინახებოდა და ხალხმა ისიც სადგერის ჯვარს მიაწერა. ქუდი მხატვრულად საინტერესო არ არის და მასზე აღარ შევჩერდებით.

სადგერის ჯვრის მხატვრულ-იკონოგრაფიული ანალიზის შემდეგ, საშუალება გვეძლევა, ვიმსჯელოთ მამნე ოქრომქედლის, როგორც მხატვრისა და მოაზროვნის შემოქმედებაზე, მაგრამ უმჯობესად მიგვაჩნია, ჯერ მთლიანად განვიხილოთ ამ ოსტატის ნამუშევრები და დასკვნა შემდეგ გავაკეთოთ. თუმცა, აქვე გვინდა განვააცხადოთ, რომ სადგერის ჯვარი მამნეს ჩვენამდე მოღწეულ ძეგლთა შორის ყველაზე სრულყოფილი და საინტერესოა.

* ქულზე მოცემულია ვედრებისა და წმ. გიორგის საკმაოდ არაპროპორციული ფიგურები, დიდი თავებითა და მოკლე კიდურებით.

ბარაკონის ჯვარი

მამნე ოქრომკედლის შემდეგი მნიშვნელოვანი ნამუშევარი, რომელმაც ჩვენამდე მოაღწია, არის ბარაკონის კანკელის წინ დასადგმელი ვერცხლის ქედური ჯვარი. ძეგლი, მართალია, პირვანდელი სახით აღარ არსებობს, მაგრამ მოკედლი ფირფიტები თითქმის დაუზიანებელია. ასე რომ, ჯვრის პირვანდელი სახით აღდგენა თავისუფლად შეიძლება. ჯვარი 1930 წელს გადმოუტანიათ გელათიდან ქუთაისის ისტორიულ-ეთნოგრაფიულ მუზეუმში და ამჟამადაც იქ ინახება დაშლილი, ცალ-ცალკე ფირფიტების სახით*.

აღნიშნული ჯვარი საქართველოში მოგზაურობის დროს უნახავს პ. ს. უეა-როვას¹. მისი აზრით, ჯვრის რელიეფები შესრულებულია საკმაოდ უხეშად და ფიქრობს, რომ ის გვიანდელი ნამუშევარი უნდა იყოს. ამავე აზრისაა აკად. მ. ბროსე².

ბარაკონის ჯვარი მოკლედ აღწერა აკად. ექ. თაყაიშვილმა³. მას იგი 1920 წელს ბარაკონის (რაჭა) ეკლესიაში უნახავს (ფოტო ეკუთვნის ე. კიუნეს). 1923

* ჯვარი შედგება სამი დიდი და ოთხი პატარა ფირფიტისაგან: დიდ ფირფიტებზე ორ-ორი კომპოზიციაა, პატარებზე — თითო. სულ ათი. საინვენტარო წიგნში ჯვარი აღწერილია ასე: „ხის ჯვარი 2,13-105 სმ. შეკედლილია აყრილი, შენახულია ვერცხლის ფურცელი: 3 დიდი და 4 პატარა. მასზე კედლილი ხატებია წმ. გიორგის წამებისა, ჯვარცმისა, ღვთისმშობლისა და სხვა. ჯვარს აკლდა ერთი დიდი ნაკერი. გადმოცემით ჯვარი გადმოტანილია გელათიდან“. ჯვარი გატარებულია 2718-ე და 3298-ე ნომრით. პირველი ძველი ნომერია, მეორე ახალი. დაქარგული არ არის არც ერთი ფირფიტა. როგორც ჩანს, საინვენტარო წიგნში გატარებისას მართლაც აკლდა ჯვარს რაღაც ნაწილი, რომელიც შემდეგ უპოვიათ.

რება სიმართლეს შეეფარდება, მაგრამ იგი არ კმარა ბარაკონის ჯვრის შესრულების თარიღის დასადგენად. არაფერს გვაძლევს იმის გასარკვევად, რომელი უფრო ადრეა შესრულებული, ბარაკონისა თუ სადგერის ჯვარი. არც ის გარემოება ფენს ნათელს საკითხს, რომ ბარაკონი დასავლეთ საქართველოში მდებარეობს. შესაძლოა, მამნემ ჯვრის შეკვეთა სამცხეში ყოფნისას მიიღო. ამ საკითხის გასარკვევად აუცილებელია ჯვრის მხატვრული ანალიზი.

ბარაკონის ჯვარი სადგერის ჯვარზე ოდნავ პატარაა, მაგრამ მისი ცალკეული ფიგურა უფრო დიდია, რაც ალბათ გამოწვეულია იმით, რომ აქ არ არის მრავალფიგურიანი კომპოზიციები და ცარიელი ფართის შევსება ოსტატმა ფიგურების გაზრდის ხარჯზე შეძლო. ეს, რა თქმა უნდა, ან თვით ოქრომჭედლის, ან შემკვეთის სურვილი იყო. ამის გარდა, ვერცხლის ფირფიტები უფრო სქელი და მასიურია, რაც ოსტატს მაღალი რელიეფების ამოყვანის საშუალებას აძლევდა*.

მაღალი რელიეფის დამუშავება, დახვეწილ ტექნიკასთან ერთად, ფიგურის აგების სრულყოფილ ცოდნასაც მოითხოვს. როგორც ვნახეთ, მამნე ოქრომჭედელი ცალკეულ ფიგურას ზოგჯერ მხატვრულად ზუსტად ამუშავებს.

ბარაკონის ჯვრის რელიეფების შესრულებისას მან დაკარგა მისი ყველაზე დიდი ღირსება — მრავალფიგურიანი კომპოზიციების შექმნის უნარი ცალკეული ფიგურის გადმოცემაზე აქცენტირება მის შესაძლებლობას აღემატებოდა. ამას ისიც უნდა დავმატოვო, რომ ოსტატი კომპოზიციებს ორნამენტითაც აფორმებს, რაც, ალბათ, გარკვეული ხარკის გაღება იყო იმ კუთხის მოთხოვნებისადმი, სადაც მამნეს სიცოცხლის ბოლოს მოუხდა მოღვაწეობა. ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ ძეგლების დეკორატიული გაფორმება მისი სტიქია იყო, მაგრამ არა ისეთი სტილით, რომელსაც მის მიერ დასავლეთ საქართველოში შესრულებულ ძეგლებზე ვხედავთ. მამნეს მკაცრი, ოდნავ სტილიზებული, ძლიერი კონტურით შესრულებული ფიგურები, მართალია, მოცულობითად არ არის გადაწყვეტილი, მაგრამ სავსებით გამორიცხავს ორნამენტებს. ყოველივე ამან განაპირობა ის, რომ ბარაკონის ჯვრის რელიეფები, სადგერის ჯვრის რელიეფებთან შედარებით, ნაკლები მხატვრული ღირებულებისაა.)

* წინამდებარე ნაშრომზე მუშაობისას გამოვიდა პროფ. ვახტანგ ბერიძის „ქველი ქართველი ოსტატები“, სადაც მამნე ოქრომჭედელი გამოცხადებულია XV საუკუნის ოსტატად. ნაშრომში განხილულია ოსტატის მიერ შესრულებული ძეგლები, მათ შორის ბარაკონის ჯვარიც, სადაც ზომები შეცდომითაა მოცემული (სიმაღლე 57 სმ, ვანოი მკლავების სიგანე — 59 სმ). იხ. დასახ. ნაშრ., გვ. 149,) ჯვარი, როგორც აღვნიშნეთ, ბევრად უფრო დიდია.

სადგერის ჯვრის ყველაზე დიდი ფიგურა — ლაზარეს აღდგინების სცენის ქრისტეს ფიგურა — 16 სმ. დანარჩენ ფიგურათა ზომები მერყეობს 10-13 სმ შორის. ბარაკონის ჯვრის ყველაზე დიდი — წმ. გიორგის ფიგურა 28 სმ. სიმაღლისაა, სხვა ფიგურათა ზომებია 15-17 სმ.

ცბარაკონის ჯვრის რელიეფური ფიგურები შესრულებულია მაღალ ტექნიკურ დონეზე, მაგრამ ფიგურათა აგების მამნესეული ხაზობრივ-დეკორატიული მანერა აუფერულებს ამ რელიეფებს. პლასტიკურობას მოკლებული მაღალი რელიეფები მშრალია. მათი სქელი და ერთფეროვანი ტანსაცმლის ნაოჭები, მართალია, ფიგურათა მოძრაობას აღნიშნავენ, მაგრამ სრულიად არ შეიმჩნევა ფიგურათა მოკულობის გამოვლენის ცდაც კი, რასაც ადგილი ჰქონდა სადგერის ჯვრის რელიეფების გადმოცემისას) ღრმად გამოყვანილი ნაოჭები, რომელთა უმეტესი ნაწილი აღნიშნულია ზემოდან ჩაყვეთით, საფეხურებად და ტეხილ ხაზებად ეშვება დაბლა, თავს იყრის ფიგურის ბოლოში. ეს დახეავებული ტეხილი რელიეფები ისე უხეშად არის მიწყობილი ერთმანეთზე, რომ ლითონს ფაქტურას უკარგავს. სადგერის ჯვარზე კი ლითონის რბილი ფაქტურა სასიამოვნო შთაბეჭდილებას ტოვებს. სქელი ლითონის ზედაპირი დამუშავებულია საქედი იარაღის ერთნაირი სიმძლავრის დარტყმით, ფონი უფრო გამოჰედილია, ვიდრე მხატვრულად დამუშავებული. ამავე პრინციპითაა შესრულებული ფიგურათა ქვედა და ზედა კიდურები. სამაგიეროდ, სახის მოდელირება უფრო რბილია. თმისა და წვერ-ულვაშის შესრულებაც კარგ შთაბეჭდილებას ტოვებს. ყოველივე ეს საშუალებას გვაძლევს დავასკვნათ, რომ მხატვრულად საინტერესოდ დამუშავებული რამდენიმე კომპოზიციის მიუხედავად, ბარაკონის ჯვრის რელიეფების შესრულებაში მინც იგრძნობა ოსტატის მხატვრული დონის დაქვეითება, რაც, ალბათ, გამოიწვია არა მარტო ოსტატის მსოფლმხედველობის შეცვლამ, არამედ თვით ეპოქის კულტურის საერთო დონემ, რომელსაც თუ წინსვლის ობიექტური მიზეზები არ გააჩნია, ერთ დონეზე ვერ გაჩერდება და ადრე თუ გვიან დაეშვება.

სკენების განლაგება ჯვარზე არაერთარ კანონს არ ემორჩილება: საუფლო დღესასწაულები არეულია ვედრებისა და წმ. გიორგის ცხოვრების ამსახველ ეპიზოდებში. ჯვრის ვერტიკალური მკლავი იწყება ქრისტეს ტახტზე მჯდომი ფიგურით, რომელიც ვედრების კომპოზიციის ცენტრალური ფიგურაა. ქრისტე მარჯვენათი აჭურთხებს, მარცხენათი კი მუხლზე დადებული გაშლილი წიგნი უქირავს*. ფიგურა მოჩარჩოებულია ორნამენტული ზოლით. ამ ფიგურის ქვევით დგას მიქელ მთავარანგელოზის მთლიანი ფიგურა, გაშლილი ფრთებითა და ლაბარიუმით ხელში. ეს რელიეფიც ორნამენტულ ჩარჩოშია ჩასმული. ჯვრის

* წიგნზე ასომთავრული წარწერაა:

<p> ԹՂ ՏԸ ԴԻ ՓԵ ԲԳ ՂՏ ԶԴ ԿՆԶ </p>	<p> } მე ვარ ნათელი } სოფლისა } რომელი </p>
--	---

პორიზონტალური მკლავების მარცხნივ და მარჯვნივ ვედრების პოზაში გამოსახული ლეთისმშობლისა და ნათლისმცემლის ფიგურები წელამდე.

იკონოგრაფიული თვალსაზრისით, ბარაკონის ჯვრის ვედრების კომპოზიციით თქმის იმეორებს სადგერის ჯვრის ამავე კომპოზიციას, ოღონდ აქ ჩამატებულია მიქელ მთავარანგელოზის ფიგურა. აღნიშნული რელიეფები მხატვრულად ყველაზე საინტერესოა.

ქრისტე ზის მალაზურგიან ტახტზე, რელიეფური სადა ნიშბით. როგორც ტახტის ფორმა, ისე ქრისტეს ფიგურის მოძრაობა სადგერის ჯვრის ამავე ფიგურას იმეორებს, მხოლოდ ბარაკონის ჯვრის ვედრება კომპოზიციურად გადაწყვეტილია სხვანაირად; აქ ლეთისმშობლისა და ნათლისმცემლის ფიგურები ერთად კი არ არის გადმოცემული, არამედ — ცალ-ცალკე, პორიზონტალური მკლავის მარცხნივ და მარჯვნივ, ბოლოებში. ოსტატის სურვილი, შექმნას შედარებით დიდი ფიგურები, ამ სცენის გადაწყვეტაშიც გამოჩნდა.

ქრისტეს ფიგურა სხვა რელიეფებთან შედარებით შესრულებულია მალალი რელიეფით. ჰიმატიონისა და ჭიტონის ნაოქები ღრმა, ფართო და მდიდრულია. იგი კლაკნილი ხაზებით ეშვება ქვევით და დანაოქებულ ბოლოებს ქმნის. მთელი ფიგურა დაფარულია ასეთივე ნაოქებით. როგორც უკვე აღენიშნეთ, ტანსაცმელი რელიეფურად არაა გადმოცემული, იგი ჩაფლულია დეკორატიული ხაზების დინებაში. ფიგურის რიტმი გადმოცემულია ამ ხაზებით და არა თვით ფიგურის მოძრაობით. სხვადასხვა სიდიდისა და მიმართულების ნაოქების ერთმანეთისადმი ოსტატური დაპირისპირება ცოცხალ ზედაპირს ქმნის, რასაც მამნე ტექნიკურად დახვეწილი დეკორატიული ელემენტების დაპირისპირებით აღწევს. გეომეტრიული ორნამენტით გაფორმებული ქრისტეს საფეხური შეჭრილია ქვედა ორნამენტულ ზოლში, რის გამოც საკმაოდ მარტივი ორნამენტი ამ ადგილზე გადატვირთული დეკორატიული ელემენტის შთაბეჭდილებას ტოვებს. ზედა ორნამენტული ზოლი უფრო მთლიანი, ზომიერი, სადა და თავისუფალია. დიდი, ორფურცლოვანი ფოთლის ორი გრძელი წვერი გადაშლილია მარჯვნივ და მარცხნივ. მათ შორის თავისუფალ არეს ავსებს უფრო პატარა ზომის ფოთოლი, გვერდებდაკეცილი მრგვალი ფურცლებით; შუაში კი პატარა, განსხვავებული ფორმის ფოთოლია. ქვედა ორნამენტი უფრო რთულია, მაგრამ მშრალი. ერთმანეთში გადახლართული გეომეტრიული ხაზები, რომელთა შორის ჩასმულია სხვადასხვა ფორმის სტილიზებული ფოთლები, პროპორციულად ავსებს სიბრტყეს.

ცოცხალი და დინამიკურია მიქელ მთავარანგელოზის ფრთავაშლილი, მოსასხამიანი ფიგურაც, მარჯვენა ხელში მალა აწეული ლაბარაიუმით. იგი ფრონტალურად დგას. მოსასხამის სქელი, უწყვეტი და ღრმა ნაოქები ოღნავ აღუნებს ფიგურის რიტმს.

პლასტიკურად ყველაზე საინტერესოა ფიგურის მკერდი, რომლის ერთ ნაწილს, მარჯვენა ხელთან ერთად, არ ფარავს მოსასხამი, სხეულზე მიკრული ნაოქებიანი ტანსაცმელი გადმოცემულია შედარებით მომრგვალებულად, რაც სხეულის მოცულობითად შესრულების შთაბეჭდილებას ტოვებს. პატარა, მოგრძო თავი სუულპტურულია. ლოყები მოდელირებულია ერთიანი, დაუნაწევრებელი ფორმით. რელიეფი შესაფერად გილებში შეუმჩნეველად იცვლის დონეს, ფიგურის კონტურები გამახვილებულია ნაოქებით, რელიეფი ცოცხალი და პროპორციულია. იქმნება შთაბეჭდილება, თითქოს მან ეს-ეს არის დაამთავრა ფრენა, დაეშვა დედამიწაზე და ჯერ კიდევ გრძნობს ფრენით გამოწვეულ შინაგან თრთოლვას. რელიეფის ზედაპირი გაპრიალებულია გულმოდგინედ, ასევეა დამუშავებული ფონიცი. ეს ფიგურა, ისევე როგორც ქრისტეს რელიეფი, მოთავსებულია ორნამენტულ ჩარჩოში. ორნამენტი არ იმეორებს წინა ნახვს. აქ მცენარის დეროები, და თვით სტილიზებული ფოთოლი, გაშლილია ორი სხვადასხვა მიმართულებით, მათი ბოლოები გარეთ გამოდის. ორი გვერდზე იხრება, ორიც აღმართულია მაღლა. აღნიშნული ორნამენტი მხატვრული სახით, დინამიკით, შესრულების სტილით ყველაზე სრულყოფილია ბარაკონის ჯვარზე.

ზემოთ განხილული ორნამენტი, თავისი ხასიათით, გამომდინარეობს ქართული კედლური ხელოვნების ადრეული ხანის ტრადიციებიდან. ამის საბუთი კი ჯერ კიდევ XII-XIII საუკუნეების მიჯნაზე წარმოქმნილ ორნამენტთან უნდა ვეძებოთ, რომლის კლასიკურ ნიმუშად ფხოტრიერის მთავარანგელოზის ხატის ფონი მიგვაჩინია. (აღნიშნული დეკორატიული მოტივის ევოლუციის შედეგად მივიღეთ უფრო გვიანი ხანის ამავე ნახვის ორნამენტი. მან დაკარგა თავისი სისადავე და ლაკონიურობა, გადაიქცა რთული სახის, სტილიზებული დეროებისა და ფოთლების ხლართვით მიღებულ რთულ, გადატვირთულ და ძალზე მშრალ ორნამენტად. ამ დეკორატიულმა მოტივმა გეომეტრიული ხასიათი მიიღო, მასში აღარ იგრძნობა სწრაფვა მოცულობისკენ; მოიცავს სუფთა დეკორატიულ ელემენტებს და მთლიანად ფარავს ხატების ფონს, ან მოჩანჩობას. აქ სახის ორნამენტის დანიშნულება იყო ხაზობრივ-დეკორატიული ფიგურის აღქმის დეკორატიული მხარის გაძლიერება. მაგალითად, XII-XIII საუკუნეების მურკმერის ხატი, გელათის სახარების ყდა, იენაშის სახარების ყდა და სხვა ძეგლები. მომდევნო საუკუნეებში აღნიშნული ორნამენტი უფრო რთული, დანაწევრებული, სტილიზებული ხდება. მასში სულ უფრო მეტ ადგილს იკავებს გეომეტრიული ელემენტები. დეროები უფრო დახლართული, მოქნილი ხდება და ისეა ერთმანეთში არეული, რომ ძნელია გაარჩიოს სად იწყება და სად მთავრდება. ფოთლები გრძელდება, წვრილდება და მოძრავი ხდება. ამ სახის ორნამენტების ერთმანეთისაგან განსხვავება ძალზე ჭირს, იმდენად

გვანან ისინი ერთმანეთს. ამ მხრივ, გვიან ფეოდალურ ხანაში განსაკუთრებით აღსანიშნავია დასავლეთ საქართველოში შექმნილი ძეგლები, რომელთაც ძველ ტრადიციებზე დაყრდნობით შექმნეს ორნამენტის ახალი სახე. ორნამენტმა მთლიანად დაფარა ხატების ზედაპირი და ფიგურის ორგანულ ნაწილად გადაიქცა. ამ თვალსაზრისით აღსანიშნავია ესტატე და ნარიობი აბაშიძეების უბისის ხატი, ექვთიმე საყვარელიძის წალენჯიხის საწინამძღვრო ჭვარი, ელენე და გიორგი გურიელების შეკვეთით შესრულებული ჭუმათის კარედი ხატი და XVI საუკუნის სხვა ქედური ძეგლები. აღნიშნული ქართული ქედური ხელოვნების ნიმუშები, თავისი დეკორატიული გაფორმებით (მხედველობაში გვაქვს ორნამენტაცია), ბარაკონის ჭვარზე მოცემული დეკორატიული ელემენტების ანალოგიურია.

ენდრების კომპოზიციაში შედის აგრეთვე ჭვრის პორიზონტალური მკლავების ბოლოებში მოთავსებული ღეთისმშობლისა და იოანე ნათლისმცემლის წელზედითა გამოსახულებები; ორივე ფიგურა დგას ქრისტესაყენ მიბრუნებული, ენდრების პოზაში. მძიმე ფიგურები ხასიათდებიან დინჯი, ოდნავ ღუნე მოძრაობით. ისინიც, როგორც სხვა სცენები, ჩასმულია ორნამენტულ ჩარჩოში. იკონოგრაფიულად ოსტატი ზუსტად იმეორებს სადგერის ჭვარზე მოცემულ ღეთისმშობლისა და ნათლისმცემლის ტიპებს, როგორც ჩაცმულობით, ისევე გამომეტყველებითა და მოძრაობით, მაგრამ ბარაკონის ჭვრის რელიეფები გამოსახულია წელამდე. მაღალი რელიეფით შესრულებული დიდი და მასიური ფიგურები გადაწყვეტილია ხაზობრივად. ტანსაცმლის სქელი, ღრმა და ერთფეროვანი ნაოქები მოუხეშავი და მშრალია. მართალია, ტანსაცმლის სქელი ნაოქები არ იძლევა სხეულის მოცულობის გამოვლენის საშუალებას, ოსტატი მაინც ცდილობს ფიგურის მოცულობითად წარმოსახვას. ღეთისმშობლის გრძელ, დიდსა და მკაცრ სახეს კიდევ უფრო ასკეტურ იერს ანიჭებს ზედმეტად ამობურცული და მკაცრად მოკუმული ტუჩები, პირის მკვეთრი გრაფიკული მოხაზულობა, მოკლე ნიკაპი, სავსე ლოყები, დიდი, სქემატურად შესრულებული თვალები და მასიური ცხვირი. ასეთივე მანერითაა შესრულებული იოანე ნათლისმცემლის ფიგურაც. რელიეფის სიმკაცრეს ოდნავ არბილებს ზომიერად შესრულებული ტანსაცმლის დრამატიკულობა, რომლის ნაოქები შედარებით მაინც რბილად არის დამუშავებული. საინტერესოა ხელის მტევენების შესრულება და დინჯი, მოკრძალებული მოძრაობა. ფიგურის ტრადიციულ, ასკეტურ სახეს მთლიანად ფარავს წვერ-ულვაში და მხრებზე დაფენილი გრძელი, ხვეული თმა. ძლიერად ამობურცული, მაგრად მოკუმული ტუჩები, წვრილი გრძელი ცხვირი კიდევ უფრო აძლიერებს ფიგურის ტრადიციულ სახის იერს

ბარაკონის ჭვრის აღწერილი ფიგურები, მართალია, ანატომიურად უფრო კარგად არის შესრულებული, ვიდრე სადგერის ჭვრის რელიეფური გამოსახულება

ბები, მოძრაობაც უფრო ბუნებრივია, მაგრამ მხატვრული ღირსებით მაინც ვერ შეედრება სადგერის ჯვრის კომპოზიციებს ვერც განწყობილებით, ვერც მოძრაობის შინაგანი დინამიკითა და ვერც რელიეფის დამუშავების ოსტატობით. სხვადასხვა პლანში გადაწყვეტილი კომპოზიციები და მათი დამოკიდებულება ფონთან ისეთი დიდი ტაქტით, განწყობილებითა და ცოდნით არის შესრულებული, რომ ლითონის ერთ ფერში გადმოცემული რელიეფის ფაქტურა სახეს იცვლის დანიშნულების მიხედვით.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ცალკეული ფიგურის შესრულებაში მამნე აღარ უშვებს დიდ შეცდომებს, მაგრამ სწორად აგებული რელიეფები მაინც არ არის მეტყველი და, რაც მთავარია, მოკლებულია იმ განწყობილებას, რითაც გამოირჩეოდა სადგერის ჯვრის კომპოზიციები. ამ პერიოდიდან მოყოლებული მამნე უკვე მეტ ყურადღებას უთმობს თემის სიუჟეტურ განვითარებას, თუმცა ეს მხარე მისთვის არც ადრე იყო უცხო. ამის მიუხედავად, უნდა აღვნიშნოთ, რომ ბარაკონის ჯვრის რელიეფების შესრულებისას ოსტატი დროდადრო მაინც გვაჩვენებს თავის მაღალ ოსტატობასა და დახვეწილ კომპოზიციურ ალღოს. აქვე უნდა დავსძინოთ, რომ ოსტატი შესანიშნავად გრძნობს თავისი ეპოქის მოთხოვნილებას. მის მიერ შესრულებული ორნამენტი ფაქიზი და დახვეწილია, ტექნიკურად მაღალ დონეზე დგას. აქ კიდევ ერთხელ გამოჩნდა ოსტატის კედლური ხელოვნებისადმი გულწრფელი დამოკიდებულება და შინაგანი სიღრმე. ოსტატის შემოქმედების ამ მხარეს თავის დროზე ყურადღება მიაქცია აკად. ჩუბინაშვილმა და მამნეს მიერ შესრულებული ორნამენტი ეპოქის საუკეთესო ნიმუშად მიიჩნია⁷.

ბარაკონის ჯვრის ცენტრალურ ნაწილში, მკლავების გადაჯვარედინების ადგილზე, გამოსახულია ჯვარცმის კომპოზიცია. ეს სცენა იკონოგრაფიულად განსხვავდება სადგერის ჯვრის ამავე კომპოზიციისაგან. ჯვარცმული ქრისტე მოხრილი და თეძოებში გახზენილია. დამწუხრებული ღეთისმშობელი მშვიდად დგას. ასევეა გადაწყვეტილი იოანეს ფიგურაც, მას ერთი ხელი სახეზე უდევს. მაღლა ორი მტირალი ანგელოზია⁸. კომპოზიციის არც ერთი დეტალი, არც ერთი გამოსახულება არ არღვევს სცენის სიმშვიდეს. საკვირველია, სადგერის ჯვრის ჯვარცმის კომპოზიციის შემდეგ, როგორ შექმნა მხატვარმა ასეთი მშვიდი სცენა, მაშინ, როცა ასე მკვეთრად და დრამატულად გრძნობდა თემის სიმძაფრეს. ძნელი სათქმელია, რამ გამოიწვია მისი ასეთი გარდასახვა. შესაძლებელია, მამნე სამცხე-საათაბაგოში უფრო მეტ შემოქმედებითს თავისუფლებას გრძნობდა ლა ამით იყო

⁷ ყველა ფიგურას აქვს ასომთავრული წარწერა: ჯვრის მაღლა ნაწილში — 77: 47: 67967 ისო ქრისტე მეუფე ურათა. ანგელოზთა შორის — 677: 2777 — მთავარანგელოზი. ღეთისმშობლის აღმნიშვნელი წარწერა — 47: 77 77 — ყოვლად წმიდა ღეთისმშობელი.

გამოწვეული თემისადმი ისეთი თავისუფალი დამოკიდებულება, რასაც სადგერის ჯვრის კომპოზიციებში ვხედავთ. იქნებ მესხეთის იმდროინდელი ძალზე მოუსვენარი პოლიტიკური სიტუაციაც უწყობდა ამას ხელს. ბარაკონის ჯვრის ჯვარცმის იკონოგრაფიული ტაპები ზემოთქმულის მიუხედავად, მაინც არ არის უცხო ამ ხელოვანისათვის, მაგრამ აქ არ იგრძნობა სადგერის ჯვრის ამავე კომპოზიციის დრამატიზმი და სიმძაფრე.

ბარაკონის ჯვარცმის სცენა მხატვრული ღირებულებითაც ვერ შეედრება სადგერის ჯვრის ამავე კომპოზიციას. ბარაკონის ჯვრის ღვთისმშობლის ფიგურის ზედა ნაწილი მოკლეა, ასეთივეა იოანეს ფიგურაც. აღნიშნული ფიგურების ქვედა ნაწილი და ფეხის ტერფები ძალზე დიდია (როგორც ვხედავთ, ოსტატი მაინც ვერ გაექცა თავის ძველ სენს). შედარებით კარგად არის შესრულებული ჯვარცმული ქრისტეს ფიგურა. მხატვრულად საინტერესოაა გადაწყვეტილი ფიგურის ქვედა ნაწილი, ფეხების ფორმა და დგომა. მაცხოვრის წინსაფრის ნაოჭები მსუბუქი და მოქნილია. იგი ზოგან ეკვრის კიდევ ფიგურას, თუმცა ნაოჭების მეტი ნაწილი პაერში ჰკიდია და სხეულს არ ეხება ქრისტეს ფეხების დამუშავება ყველაზე გარკვეული და პლასტიკურად დახვეწილი დეტალია კომპოზიციაში; გვერდზე გადახრილი, ერთმანეთზე მიტყუპებული ფეხები შესრულებულია მოცულობითი, მძიმე და სწორი ფორმით. იგი გამოირჩევა დამუშავების სირბილითა და რელიეფის მხატვრული აღქმით.

ბარაკონის ჯვრის დანარჩენი კომპოზიციები წმ. გიორგის წამების სიუჟეტებს ეხება.

ჯვარცმის კომპოზიციის მარცხნივ მოცემულია უწარწერო სცენა — წმ. გიორგი დიოკლიტიანეს წინაშე. ეს კომპოზიციია სადგერის ჯვრის ამავე სცენის ასლია. განსხვავება იმდენად უმნიშვნელოა, რომ ის არსებითად არაფერს არ ცვლის. მაგალითად, მცველს, რომელიც წმ. გიორგის უკან დგას, შუბი მალა აწეული კი არ აქვს, როგორც სადგერის ჯვარზე, არამედ დაბლა, მიწაზე აქვს დაყრდნობილი. ერთადერთი საკულისხმო განსხვავება ის არის, რომ სცენა მოჩარხოვებულია ორნამენტით, რაც ამ ძეგლის დამახასიათებელი თავისებურებაა. ამ სახის ორნამენტი ჩვენ უკვე ზემოთ განვიხილეთ, სადაც ლაპარაკი გვქონდა ქრისტეს და მიქელ მთავარანგელოზის რელიეფების თავისებურებაზე.

ჯვარცმის მარჯვნივ მოცემულ სცენას აღნიშნავს ასომთავრული წარწერა, რომელიც, სადგერის ჯვრის მსგავსად, სცენის ცალკე ნაწილი კი არ არის, არამედ კომპოზიციის განუყოფელი ელემენტია. იგი მოცემულია ქვის ფილაზე, რომელზედაც წმ. გიორგი წევს. წარწერა ასე იკითხება:

ს+ც: ჩც
 17: ძ7ხზო7ც
 7ც417ს

} აქა წმიდა გიორგი ძელზედა დააკრეს.

წმ. გიორგის მხრებთან არის აგრეთვე რელიეფური წარწერა: ԲՄ ԼԴ—წმი-
დად გიორგი. სცენა საკმაოდ დიდ ფართობზეა ვაშლილი და სხვა კომპოზიციების მსგავ-
სად ნორჩარჩობულია ორნამენტით. ამ ორნამენტის ნახტი განსხვავებულია ჩვენ
მიერ აქამდე განხილული ორნამენტისაგან: წრეხაზებში ჩასმული სტილიზებული
ფოთლების წვრილი ბოლოები წრეებიდან გამოდის და წრეებს გარეთ, ზევით და
ქვევით ლამაზ ნასკვს ქმნის, წრეების ერთმანეთთან შეხების ადგილი გაფორმე-
ბულია მრგვალი, ორმაგი კაუჭითა და ფოთლებით. ისე, როგორც სხვა კომპოზი-
ციებში, ორნამენტი აქაც რელიეფური, დახვეწილი და ცოცხალია. ნაგებობა,
რომლის ფონზეც აგებულია კომპოზიცია, უფრო ღრმად შემოდის სცენაში,
ვიღრე სადგერის ჯვრის იმავე რელიეფში*.

ჯვრის ვერტიკალური მკლავის ქვედა ნაწილი იწყება წმ. გიორგის საკ-
მაოდ დიდი ფიგურით (28X17 სმ), რომელიც ფრონტალურად დგას. მას მარჯ-
ვენაში შუბი უჭირავს, რომლის ბოლო მიწას ეხება, მარცხენა ხელი ფარზე
უდევს, წელზე სწორი, ფართო ხმალი ჰყიდია. აქვს რელიეფური ასომთავრული
წარწერა: ԲՄ ԼԴ—წმიდად გიორგი. «წმ. გიორგის იკონოგრაფიული ტიპი, რომელ-
საც აღნიშნული ფიგურა ეკუთვნის, კარგად არის ცნობილი ბიზანტიურ და განსა-
კუთრებით ქართულ ხელოვნებაში. ქართული ძეგლები ამ მხრივ განსაკუთრებულ
საინტერესო ვარიანტებს იძლევიან»⁶.

წმ. გიორგის გამოსახულებას აკად. ნ. პ. კონდაკოვი ორ ძირითად ტიპად
ჰყოფს: ჭრისკაცად და მხედრად⁷. ჩვენ ეს უკანასკნელი გვინტერესებს.
იგი ძეგლებზე წარმოდგენილია იარაღალქურვილი, მოკლე კვართით და მოკლე
მოსასხამით. აღსანიშნავია, რომ უფრო ხშირად ორთავე ტიპის ქვეითი წმ. გი-
ორგის გამოსახულებას გრძელი წამოსასხამი აცვია. ჩვენ მიერ აღწერილი და
ჩვენს ძეგლზე წარმოდგენილი ტიპი „არსად ისე გავრცელებული არ არის როგორც
ჩვენს ძეგლებზე“⁸.

ქვეითად გადმოცემულ წმ. გიორგის გამოსახულების ტიპს აკად. შ. ამირანა-
შვილი ორ ჯგუფად ჰყოფს: პირველია ატრიბუტით, სიმბოლური, მეორე — უატ-
რიბუტო. პირველ ტიპს მიაწერს წმ. გიორგის გამოსახულებას, რომელსაც, გა-
მარჯვების ნიშნად, ფეხი გველემშაპზე⁹ უდგას. მისი აზრით, ეს გამოსახულება
დაკავშირებული არ არის გველემშაპის მლახვრელ წმ. გიორგისთან. უატრიბუტო
წმ. გიორგის გამოსახულება გვაძლევს წმინდანის ერთგვარ რეალისტურ პორტრეტს
რომელიც, როგორც ირკვევა, X საუკუნეში უნდა ყოფილიყო საბოლოოდ დამუ-

* ამწეხაროდ, ფოტო მახლოებითაც ვერ გადმოსცემს იმ განწყობილებას, რასაც ის სინამ-
ღვილები შეიცავს. რელიეფისა და ფონის ურთიერთდამოკიდებულება სრულიად იკარგება, რის
გამოც კომპოზიციას მხატვრულად ვეღარ აღვიქვამთ.

შაგებული. ქვეითად გამოსახული წმ. გიორგის ყველა ტიპის გარკვევა დიდ და ცალკე შრომას მოითხოვს. ჩვენ მხოლოდ დამოწმებული პატარა მაგალითებით დაჯკმაყოფილდით. აღსანიშნავია ისიც, რომ ქართული ხელოვნების ძეგლები ამ საკითხზე უმდიდრეს მასალას იძლევა. „წმ. გიორგის იკონოგრაფიული ტიპი დროთა განმავლობაში ცვლილებას განიცდის. იგი ნელ-ნელა იძენს ქართულ ეროვნულ ხასიათს. ტრადიციული ტანსაცმელი იცვლება და აღვილს უთმობს ქართული საერო ტანსაცმლის ელემენტებს“¹¹. ქართულ ძეგლებზე წმ. გიორგის გამოსახვისას დამახასიათებელია: მოკლე კვართი და მოსასხამი, მოხრილი ხმალი, მრგვალი ფარი და, რაც მთავარია, სახის დამუშავების სპეციფიკურობა. ბიზანტიურ ძეგლებში წმინდანის პირისახე უფრო მრგვალია, ყვრიმალის ძელები ფართო, ნიკაპი ვიწრო და წვეტიანი. ბარაკონის ჯვრის წმ. გიორგის ტიპი უფრო მეტად ბიზანტიურისკენ იხრება. მისი გრძელი კვართი და მოსასხამი, მოგრძო ფარი, სწორი ხმალი სწორედ ამაზე მიუთითებს. სახის დამუშავებაშიც შეიმჩნევა ბიზანტიურ ტიპთან ერთგვარი მსგავსება, მაგალითად, ყვრიმალის ფართო ძელები. სამაგიეროდ, განსხვავებაც საგრძობია: მრგვალი ნიკაპი და მოგრძო სახის ოვალი, რაც ქართულ ტრადიციულ ტიპზე მიუთითებს. წმ. გიორგის ამგვარი ტიპი ხშირად გვხვდება ქართულ ძეგლებზე. ასეთია ხონის ხატის წმ. გიორგის გამოსახულება, რომელსაც აკად. შ. ამირანაშვილი ასე აღწერს: „ხონის წმ. გიორგის სახის მოყვანილობას საფუძვლად უდევს ბიზანტიურ ხელოვნებაში მიღებული ტიპი, მაგრამ უკანასკნელი ძლიერ შეცვლილია, პირისახის ქვედა ნაწილი უფრო მრგვალია და მაღალი რელიეფით არის გადმოცემული“. ასეთი სახით გამოისახებოდა წმ. გიორგის ფიგურა ქართული ხელოვნების XIV-XV საუკუნეების ძეგლებზე¹².

ბარაკონის ჯვრის წმ. გიორგის აცვია გრძელი ჯავშანი, რომლის ზედა ნაწილი ქვედასაგან განსხვავდება. მოსასხამი მკერდზე დამაგრებული აქვს ნასკვით. ფიგურა შესრულებულია მაღალ რელიეფში, თითქმის პორელიეფში. ქვევით, ფეხებთან, ორნამენტის ვიწრო ზოლია; აღნიშნული ორნამენტი იმეორებს ზემოთ აღწერილ ორნამენტს.

ეს ფიგურა მამნე ოქრომკედლის ნამუშევრებში მხატვრულად სუსტი რელიეფური გამოსახულებაა. იგი გვაოცებს თავისი მოუხეშობით, სახის გრძელი, კუთხოვანი ოვალით და, საერთოდ, მთელი ფიგურის არანხატვრული გადმოცემით. რელიეფის დეკორატიული მხარეც კი, რომლის შესრულების დიდი ტაქტი და აღლო მუდამ ჰქონდა ოსტატს, ამ ფიგურის შესრულების დროს მთლიანად დაიკარგა: მაღალი რელიეფით გადმოცემული ფიგურის მოსასხამისა და ტანსაცმლის სქელი, მოუხეშავი და მშრალი ნაოკები, ძალზე სქემატურად შესრულებული

ბული თმა, მოხრილი ფეხები, ფართო თუძოები და ვიწრო მხრები არასასიამოვნო შთაბეჭდილებას ტოვებს*.

ჯვრის ქვედა ნაწილში წმ. გიორგის მკერდზე ქვის დადებისა და საკირეში ჩანძის კომპოზიციები, თითქმის არაფრით განსხვავდება სადგერის ჯვრის ამავე კომპოზიციებასაგან. ერთადერთი სხვაობა ის არის, რომ პორველ სცენაში წარწერა ფონზე კი არ არის მოცემული, როგორც სადგერის ჯვარზე, არამედ ქვაზე, რომელსაც წმ. გიორგის მკერდზე ადებენ. ასომთავრული წარწერა ასე იკითხება:

ზღაღ: აძაჟუნი: ზცსღუი
ს: ბჟიბან: ჭცს: ლ: სს
ყაღჟუნს

} ლოდი, რომელიც დასდვის
მკერდს წმ. გიორგის საპყრო-
ბილეს

მეორე კომპოზიციის წარწერა, ჩვეულებრივ, ისევეა მოცემული, როგორც სადგერის ჯვარზე: $\text{C}+\text{C}$: F : L : $\text{K}+\text{H}$: $\text{H}+\text{L}$ აქა წმ. გიორგი კირშიგან ჩაადგეს. ორივე კომპოზიცია ორნამენტულ ჩარჩოში ზის. აქვეა ლამაზი ხელით, რელიეფურად შესრულებული ოსტატის ვინაობის აღმნიშვნელი ასომთავრული წარწერაც.

აღნიშნული კომპოზიციები ბარაკონის ჯვრის ყველაზე ლამაზად გაფორმებული ადგილია. იგი ჯვრის ცენტრალური ნაწილია. როგორც ჩანს, ოსტატს მნახველთა მთელი ყურადღების გადატანა სწორედ წმ. გიორგის ვნებისადმი მიძღვნილ კომპოზიციებზე უნდოდა. შესაძლებელია, წარწერაც იმიტომ მოათავსა ამ ადგილას.

სცენები აგებულია სიმალღეში. ვიწრო, მაღალი კომპოზიციები ლამაზად გაფორმებული რელიეფური ორნამენტით შეკრულ ჩარჩოში ზის. თუ ქვის მკერდზე დადების სცენაში პატარა ფიგურები ვერ ახდენენ საკმაოდ სასიამოვნო შთაბეჭდილებას, სამაგიეროდ, ამავე ფიგურათა ბუნებრივი მოძრაობა და, განსაკუთრებით, საკირეში წელამდე ჩასმული წმ. გიორგის ფრონტალური, ხელებალმართული შიშველი ფიგურა ძალზე მხატვრული და განწყობილებიანი რელიეფია. ფიგურების ასეთი შესრულების მიუხედავად, ამ კომპოზიციების მთავარი ღირსება სწორედ დეკორატიულ გადაწყვეტაში მდგომარეობს. ჯვრის ამ ნაწილში გამოსახული ორნამენტი შესრულებულია დახვეწილი ოსტატობით და, რაც მთავარია, იგი კომპოზიციის ისეთი შემადგენელი ნაწილია, რომლის ყოველი დეტალი, ყოველი ხაზი, მთლიანად ავლენს კომპოზიციის საერთო მისწრაფებას — მის დეკორატიულობას.

* მხრებში ვიწრო და თუძოებში ვიწრო ფიგურის ვადმოცემა დამახასიათებელია გვიან ბანის ხელოვნებასთვის, დაახლოებით XIII საუკუნიდან.

ორნამენტი იწყება ძალზე ცოცხალი, ერთმანეთში გადახლართული, წრე-
ებიდან გამოსული, სხვადასხვა ფორმის ფოთლებით. ცენტრში, წარწერასთან
უფრო მეტად გეომეტრიული ხასიათის ნახჭია. სწორხაზოვანი ღეროები ერთიანი
სიდიდის რომბებს ქმნის. ორნამენტის შუაში ასევე გეომეტრიული, სტილიზებუ-
ლი სამყურა ფოთლებია, ზევით და ქვევით ღეროების ბოლოები მთავრდება გრძე-
ლი, დაკბილული ფოთლით და ბოლოში წრეებს ქმნის. კომპოზიციების ცალკეული
დეტალის შესრულების მაღალმა, როგორც ტექნიკურმა, ასევე მხატვრულმა დო-
ნემ, ლითონის ზედაპირის დამუშავების სირბილემ, კომპოზიციისა და დეკორა-
ტიული ელემენტების ერთმანეთისადმი მხატვრულმა დაპირისპირებამ კიდევ
ერთხელ დაგვანახა მამნე ოქრომჭედლის უტყუარი დეკორატიული აღღო.

როგორც აღვნიშნეთ, ჯვრის ხის ნაწილი, რომელზედაც დაკრული იყო ვერცხ-
ლის ნაჭედი ფირფიტები, დაკარგულია. ამის გამო, შეუძლებელია ჯვრის ქვედა
ნაწილის აღგენა. ჯვარი ასევე დაზიანებული იყო მაშინაც, როცა მასზე პირველი
წერილი გამოქვეყნდა, ასე რომ, ჩვენ არავითარი საშუალება არა ვვაქვს წარმო-
ვიდგინოთ, როგორ მთავრდებოდა ჯვრის ბოლო, კომპოზიციურად აქ რაღაც უნდა
ყოფილიყო, ან წარწერა, ან სხვა რაიმე დეკორი. სამწუხაროდ, ახლა დაბეჭდო-
ბით ვერაფერს ვიტყვით.

როგორც დავინახეთ, ბარაკონის კანკელის წინ დასადგმელი ჯვრის მოქედვის
დროს მამნე ოქრომჭედელს ყურადღება გაუმახვილებია მის დეკორატიულ გა-
ფორმებაზე. ჩვენი აზრით, ოსტატის არჩევანი დამოკიდებული იყო ეპოქის მხატვ-
რულ მისწრაფებაზე და, აქედან გამომდინარე, მხედველობაშია მისაღები შემკ-
ვეთა გემოვნება.

ბარაკონის ჯვრის რელიეფების შესრულებაში იგრძნობა მაღალი გემოვნე-
ბისა და გამოცდილი ოსტატის ხელი. მართალია, რელიეფების გადმოცემის მხატვ-
რული დონე ვერ შეედრება სადგერის ჯვრის კომპოზიციების მხატვრულ გამომ-
სახველობას, მაგრამ ფიგურათა მოძრაობა რეალური, მარტივი და ცოცხალია.
ბარაკონის ჯვრის ფიგურების რიტმი მაინც ღუნე და შეუყვარელია, აკლია შინა-
განი დინამიკა, რაც ბრწყინვალედ იყო გადაწყვეტილი სადგერის ჯვრის რელიეფებ-
ში. მაგრამ ბარაკონის ჯვარს მაინც აქვს თავისი ლირსებები. ფიგურები აქაც, რო-
გორც სადგერის ჯვარზე, მოკლებულია გარეგნულ ეფექტს. მათი მოძრაობა ბუ-
ნებრივი და დამაჯერებელია, თუმცა ნაკლებად მხატვრული. ამ ხასიათის კომპო-
ზიციებსა და ფიგურებს ვერ შევხვდებით ამ ეპოქის თითქმის ვერც ერთ ძეგლზე.
მამნეს შესანიშნავად შეუძლია რელიეფის ზედაპირისა და ფონის რბილად დამუ-
შავება, რაც უაღრესად ღიდ ტექნიკურ ოსტატობას მოითხოვს. ყოველივე ეს,
მეტნაკლებად, ბარაკონის ჯვრის რელიეფების შესრულებაშიაც გამოვლინდა.

მართალია, მამნე ოქრომჭედელი ფიგურის მხატვრულად გადმოცემას ხში-

რად ვერ ახერხებს, ყოველთვის ვერ იძლევა რთული მოძრაობის რეალურ სურათს, უარყოფს (გამონაკლისის გარდა) მოცულობითობის გადმოცემას, მაგრამ მისი სიდიადე სულ სხვა მხატვრული ელემენტების გადმოცემაში მდგომარეობს. ეს არის ეპოქის ყველაზე დამახასიათებელი ელემენტები. ოსტატი მუდამ აღწევს თემის განწყობილების გადმოცემას, ისიც თავისი ეპოქის მოთხოვნის ღონეზე. მას აქვს კომპოზიციის მხატვრულად აგებისა და გადმოცემის ღილი გრძნობა. ეს კი საშუალებას აძლევს დაჩრდილოს ყოველგვარი ნაკლი და მნახველის ყურადღება გაამახვილოს უმთავრესზე — კომპოზიციათა განწყობილებაზე, ხასიათზე, რიტმსა და ჯგუფური სცენების გადმოცემის უნაკლო ალლოზე. მამნე ოქრომკედელს აქვს კიდევ ერთი, მხატვრისათვის უმნიშვნელოვანესი თვისება: კონტრასტის გრძნობა. კონტრასტების გამოყენებით იგი აღწევს უდიდეს ეფექტს.

დასავლეთ საქართველოში შექმნილ ნამუშევრებში მამნემ თავი გამოიჩინა, როგორც ორნამენტის დიდმა ოსტატმა. იგი ამ შემთხვევაში გამოდის ქართული ქედური ხელოვნების ტრადიციების გამგრძელებელი. ამ საკითხს უფრო დაწვრილებით შევეხებით, როდესაც მის მიერ შესრულებულ სხვა ძეგლებს განვიხილავთ.

გელათისა და ხონის საწინამძღვრო ჯვრები

სამეცნიერო ლიტერატურაში გელათისა და ხონის საწინამძღვრო ჯვრები ცნობილია, მაგრამ არა როგორც მამნე ოქრომკვდლის ნამუშევრები. ამათგან პირველი ამჟამად საქართველოს სსრ ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმის მუდმივ ექსპოზიციაშია (სეიფი), მეორე ქუთაისის ისტორიულ-ეთნოგრაფიულ მუზეუმში ინახება*.

გელათის ჯვარი გაკვრით მოიხსენია აკად. ნ. პ. კონდაკოვმა. მკვლევარი მას იმდენად ზერელედ აღწერს, რომ ზუსტად არც კი შეგვიძლია ვთქვათ, მის მიერ აღწერილი ჯვარი რომელი ძეგლია, გელათისა თუ სხვა რომელიმე. ავტორი წერს: საწინამძღვრო ჯვარი — ვერცხლის, სიმაღლე 30 სმ, სიონი 15 სმ, XIV-XV საუკუნეების ნამუშევარი. შემდეგ აღწერს მეორე ასეთსავე ჯვარს, მორთულს ძვირფასი ქვებით, იმავე დროის ნამუშევარს. გელათის სიძველეებში დაცული ძეგლებიდან მკვლევარი მხოლოდ ამ ჯვრებს აღნიშნავს, ისიც ზერელედ. ამის გამო ძნელი გასარჩევია, რომელია ჩვენთვის საინტერესო ჯვარი. გელათის საწინამძღვრო ჯვარი მართლაც არის ძვირფასი ქვებით მორთული, მაგრამ ექვს ბადებს ის გარემოება,

ს. ?

* გელათის საწინამძღვრო ჯვარი საინვენტარო წიგნში გატარებულია № 51-ით. იგი ახლა დაშლილია ნაწილებად (დაბრუნებულია პარიზიდან), სულ—9 ნაწილი. ხონის ჯვარი დაუნაწილებელია და ასევე ინახება მუზეუმის ფონდებში, გატარებულია № 58-ით. ჯვარი საინვენტარო წიგნში ასეა აღწერილი: დროშა-ჯვარი ვერცხლისა, ხის ჯოხზე. ჯვრის ზომა 20X 15 სმ, სიმაღლე მთელი დროშა-ჯვრისა 185 სმ. ზევითა ნაწილი მოოქრულია. ბუშტზე აქვს წარწერა ხონელი მთავარეპისკოპოსის ზაქარაისი. დროშა-ჯვარზე მოთავსებულია ჯვარცმის ქედური ხატები და სხვა. იშლება 5 ნაწილად. მუზეუმში შემოვიდა 1926 წელს ხონის წმ. გიორგის ცვლესიიდან.

რომ ჯვარი ოქროსია. ამას გარდა, ნ. პ. კონდაკოვის მის მიერ განხილული ძეგლების¹ ქართული წარწერები მოტანილი აქვს დ. ბაქრაძის გამოკვლეული მასალის მიხედვით. მკვლევარს თითქმის არც ერთი ძეგლის წარწერა არ გამოუტოვებია. გელათის საწინამძღვრო ჯვრის საკმაოდ დიდი წარწერა მას არ განუხილავს². ფრიად დამაფიქრებელია, რომ საქმე გვეჭონდეს ჩვენთვის საინტერესო ძეგლთან³. ჯვრის წარწერები გაარჩია აკად. მ. ბროსემ, რომელმაც ოსტატის სახელის აღმნიშვნელი წარწერის წაკითხვაში შეეცდომა დაუშვა. ამაზე მიუთითებს გრ. წერეთელი თავის შრომაში „Полное собрание надписей“⁴, სადაც მკვლევარი იხილავს ჯვრის ყველა წარწერას. ჯვრის წარწერას არჩევს აგრეთვე აკად. ექ. თაყაიშვილი⁵. ყველა ზემოთ ჩამოთვლილი ავტორი ჯვარს არ აღწერს, მათ მხოლოდ წარწერა ინტერესებდათ. ჯვარი ყველაზე დეტალურად (თუმცა სპეციალური გამოკვლევისათვის მინც არასაკმარისად), განიხილა აკად. გ. ჩუბინაშვილმა:

«К сожалению, вопрос о двух других выносных крестах на посохах с сноном и шарами между звеньями посоха, именно о Гелатском и о Хонском, остается открытым. Что касается Гелатского, то он находится ныне в экспозиции музея искусств в Тбилиси, он был возвращен из Парижа в разобранном виде и в разных ящиках, однако насколько его обследование удалось провести он является продуктом совмещения разных работ. Надпись Мамнэ и Олимпии помещена по верхнему бортику одного из нижних шаров посоха (см. М. Броссе). Решение затрудняется тем, что обработка его несколько отличается от других частей креста на посохе».⁶

შემდეგ მკვლევარი მიუთითებს მ. ბროსეს შრომაზე და ასკვნის:

«Приводимые Броссе надписи располагаются следующим образом; первые две на спинке самого креста (Баграт III—1510-48, Георгий II—1548-85, Мамия III Дадзиани—1512-32, Леон I—1532-1572 (?), третья на небольшом шаре непосредственно связана с самим крестом, исполнена чернью в четырех строках (абхазский каталикос Евдемон 1543-78); четвертая на большом шаре, занимая всю его поверхность, т. е. была второй сверху (сын царя царей Вахтанг — очевидно сын имеретинского царя Александра II, 1478-1510; Гуриели Мамия I—1512-34 и Ростом—1534-69); пятая на одном из трех других больших шаров, покрытых орнаментацией (можно думать, на самом нижнем), она

¹ ვინაიდან აკად. გ. ჩუბინაშვილი თავის ნაშრომში, „Грузинское чеканное искусство“, გელათის ჯვრის დასახელების დროს ნ. პ. კონდაკოვის ზემოთ დასახელებული ნაშრომის ამ გვერდზე მიუთითებს, სადაც ჩვენ მიერ აღწერილი ორი ჯვარაა მოხსენიებული, ჩვენ ვერ გამოვტოვებდით ამ მითითებას.

сделана мелкими гравированными буквами по верхней, у отверстия, гладкой полоске, почему и Б р о с с е не смог ее всю прочесть⁶.

სხვა ცნობა ჯვარზე არ არსებობს. ლიად დარჩა საკითხი, თუ რომელი საუკუნისაა აღნიშნული ძეგლი, ვისი ნამუშევარია ის და საიდან გაჩნდა მასზე მამნეს წარწერა, თუ მას მამნეს ნამუშევრად არ ჩაეთვლით. მეტიც: არ შეუძლებელია თუ ვერის ის ნაწილიც კი, რომელზედაც მოთავსებულია აღნიშნული წარწერა. ჯვრის მხატვრულ ანალიზზე კი ლაპარაკიც ზედმეტია. ეს გასაგებობაცაა, რადგანაც, თუ ვერ დაადგენდნენ მის ავტორსა და თარიღს, რა თქმა უნდა, ჯვარზე დაწვრილებით რაიმეს თქმას მოერიდებოდნენ.

გელათის ჯვრის წარწერაში მოხსენიებული პირები, როგორც გ. ჩუბინაშვილის გამოკვლევის ამონაწერიდან დავინახეთ, ცხოვრობდნენ XVI საუკუნეში, რაც სხვა ისტორიული საბუთებითაც (ამ საკითხზე ქვემოთ შევჩერდებით) მტკიცდება. მამნე ოქრომძეღელი კი დღემდე XV საუკუნეში მცხოვრებ ოსტატად იყო გამოცხადებული. რა თქმა უნდა, გელათის XVI საუკუნის საწინამძღვრო ჯვარს მამნეს ნამუშევრად ვერ ჩათვლიდნენ. წარწერაში მოხსენიებული მამნესა და მისი მეუღლის სახელი ულუმპია კი უცილობლად სადგერისა და ბარაკონის ჯვრების შემქმნელ ოსტატზე მიუთითებდა; ამიტომ ჯვრის ეს ნაწილი (წარწერიანი), ჩამატებულიად ჩათვალეს. ლოგიკური დასკვნაა, მაგრამ მიუხედავად ამისა, ეს მოსაზრება დამაჯერებელი მაინც არ არის, რადგანაც იგი განმტკიცებული არ ყოფილა მხატვრული ანალიზით. ამის გარდა, აღნიშნული ძეგლები, უდავოდ, მაღალი მხატვრული ღირსებისაა და ნათი უგულებელყოფა არ შეიძლება.

სანამ ძეგლების მხატვრულ ანალიზს შევეუდგებოდეთ, განვიხილოთ ჯვრის წარწერები, რაც საშუალებას მოგვცემს დავადგინოთ თარიღი, და თუ ეს მოხერხდა, მაშინ ადვილი იქნება ავტორის ამოცნობაც.

Ⲡ: ⲕⲓ: Ⲥⲓ: ⲠⲞ

ⲘⲞ ⲘⲞ

Ⲓ: ⲕⲓⲤⲞ

ⲤⲓⲠ

ⲕⲤⲠⲘ

ⲕⲓⲕⲓⲠ. ⲘⲘ ⲕⲓ. ⲕⲤⲓ: ⲕⲤⲞⲕ

ⲠⲕⲓⲤ

Ⲥⲓ: ⲒⲒ

ⲒⲠⲘ ⲘⲞ

Ⲡⲕⲓ: Ⲥⲓ. ⲠⲞⲒ. ⲘⲞⲠⲠ. ⲕⲕⲒⲠⲒ.

ⲘⲞⲠⲠ

ⲒⲞ Ⲡⲕⲓ

ⲘⲠ ⲕⲓ

ⲕⲤ ⲘⲞ

ⲘⲠⲒ Ⲟⲕ

Ⲡ. Ⲙ ⲘⲞⲘ

ႠႠႠ ႠႠ
ႠႠႠ ႠႠ
ႠႠႠႠႠႠ
Ⴀ: ႠႠ: ႠႠႠႠ

სფეროზე სევალით შესრულებული წარწერა:
Ⴀ ႠႠႠ: ႠႠႠႠႠႠ: ႠႠႠႠႠႠ: ႠႠ: ႠႠႠႠႠႠ
ႠႠ: ႠႠႠႠႠႠ: ႠႠႠႠႠႠႠႠ: ႠႠႠႠႠႠႠ: ႠႠႠႠႠႠႠ:
ႠႠႠႠႠႠ ႠႠႠ: ႠႠႠ: ႠႠႠႠ: ႠႠႠႠႠႠႠႠႠ: ႠႠႠႠႠႠႠႠ: ႠႠႠႠႠႠ
ႠႠႠႠ: ႠႠႠႠ: ႠႠႠႠ: ႠႠႠႠႠႠႠ: ႠႠႠႠႠႠႠ: ႠႠႠႠႠႠႠ:

წარწერა სახელურის ქვედა სფეროზე:
Ⴀ ႠႠႠႠႠႠႠ: ႠႠႠ: ႠႠႠႠႠႠႠ: ႠႠ: ႠႠႠႠႠႠႠ
ႠႠႠ: ႠႠႠႠႠႠႠႠ: ႠႠႠႠႠ: ႠႠႠႠႠ: ႠႠႠ: ႠႠႠႠႠႠ: ႠႠႠႠႠ:
ႠႠႠႠႠႠႠ: ႠႠ: ႠႠႠႠ: ႠႠႠႠႠႠ: ႠႠႠႠႠႠႠႠ: ႠႠႠ: ႠႠႠႠ
ႠႠႠႠႠႠ: ႠႠႠႠႠႠႠ: ႠႠႠႠႠႠ: ႠႠႠႠႠႠႠ

შემდეგ სფეროზე, რომელიც ამჟამად ჯვარზე აღარ არის და ცალკე ინახება
მოცემულია თვით ოსტატის წარწერა:
ႠႠႠ: Ⴀ. ႠႠႠ: ႠႠ: ႠႠႠႠ: ႠႠႠႠႠႠႠႠႠႠႠႠႠႠ: ႠႠႠႠႠႠႠ:
ႠႠႠႠႠႠႠႠ: ႠႠႠႠႠႠႠ: ႠႠႠႠႠႠႠႠ

აღნიშნული წარწერები ქარაგმების გახსნით ასე იკითხება: ბირველი წარწე-
რა:
Ⴀ: ქრისტე: შეიწყალე: სული მეფეთ მეფისა ბაგრატისა (წერია პაკრატიისა) დედო-
ფალთ დედოფლისა მართასი. და ძე მათი მეფეთმეფე: გიორგი.
Ⴀ. ქრისტე: შეიწყალე. სული. დადიანის მამიასი დედოფლისა ელისაბედის ძეს
მათსა დადიანს ლევანს: ღიდება ღმერთო ორთავე შინა ცხორებათა მხსნელად
ექმენ.
მეორე წარწერა:

Ⴀ. ცხორებათა: უმაღლესო: ბიკვინტისა: ღეთის: მშობელო შეიწყალე სულითა:
აფხაზეთისა: კათალიკოზი: ევდემონ: რომელმან შექმნა: ჯვარი: ესე: ძელო: ცხორე-
ბისაო: წინამძღვარ: და მფარველ: ექმენ: ორთავე: შინა: ცხორებდასა: ამინ: ამინ:
სახელურის ქვედა სფეროზე მოთავსებული მესამე წარწერა: Ⴀ: ბიკვინტისა
(წერია მიკვინტისა): ღეთის: მშობელო: შეიწყალე: სულითა: შვილი: მეფეთ
მეფისა: ვახტანგ აღიღე ღმერთო: ორთავე: შინა: ცხორებათა: ქრისტე: სული:
მამიას: გურიელისა: ძე მისი გურიელი: როსტომ: აღიღე: ღმერთო: ამინ.
მამნეს წარწერა:
ესე: წმიდაო: ღეთისმშობელო: შეიწყალე: სული: Ⴀქრომქედლისა:: მამნესი::
მეუღლისა მისისა ულუმპიას.

წარწერაში მოხსენიებული ბაგრატი უდავოდ არის იმერეთის მეფე ბაგრატი
III, რომელიც მეფობდა 1510-1565 წლებში.

საინტერესოა, როდის დასვეს კათალიკოსად ევდემონი. იგი კათალიკოსია 1558 წლიდან. 1578 წელს კი კათალიკოსად ჯდება ექვთიმე საყვარელიძე*. თავის-თავად ცხადია, ჯვარი 1565 წელზე ადრე და არც 1578 წელზე უფრო გვიან არ მოიქვლებოდა. როგორც ვხედავთ, წარწერაში მოხსენიებული გიორგი უკვე მეფეთ მეფეა. ჩანს, ჯვრის შემკვეთი გიორგია, ბაგრატი ალბათ ამ დროს უკვე ცოცხალი აღარ არის. წარწერაში ნახსენები ლევან დადიანი ამ დროს ცოცხალია, რომლის მოღვაწეობის თარიღია 1533-1572 წლები. ეს კი ჩვენს სავარაუდო თარიღს რამდენიმე წლით ამცირებს?. წარწერის სხვა პირებიც სწორედ ამ პერიოდის მოღვაწენი არიან.

როგორც აღვნიშნეთ, გელათის ჯვარი 1945 წელს დაბრუნდა პარიზიდან ნაწილებად დაშლილი, ამის შემდეგ იგი აღარ აღდგენილა და დღესაც ასევე ცალ-ცალკე ნაწილებად გამოფენილია საქართველოს ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმში*. ჯვარი ოქროსია, ტარი კი ვერცხლისა, ძლიერად მოოქრული, ერთი მუხლის გარდა. ტარი ოთხი მუხლისგან შედგება; მუხლების შეერთების ადგილზე სფეროებია, რომლებზედაც წარწერების გარდა, მოცემულია გრაფირებული ორნამენტი. სულ 5 სფეროა. ამ მაღალ ტარს ეყრდნობა პატარა ჯვარი (30×15 სმ.) სიონით (10×12 სმ.). ჯვრის ბოლოები გაფართოებულია და მთავრდება ცალკე გამოყოფილი მედალიონებით, რომლებზედაც გამოსახულია რელიეფური ფიგურები. ჯვარი შემკულია სხვადასხვა ფერის ძვირფასი ქვებითა და მარგალიტებით. ჯვრის ცენტრში, წინა მხარეს, მოცემულია ჯვარცმის კომპოზიცია. ჯვარცმული ქრისტეს იკონოგრაფიული ტიპი ბარაკონის ჯვრის ჯვარცმის ამავე ტიპს იმეორებს. მოხრილი, თავდახრილი, თვალდახუჭული ქრისტეს მოკლე, მშრალი და სქემატურად შესრულებული ფიგურის საკმაოდ მაღალი რელიეფი მხატვრულად ახლოს დგას ბარაკონის ჯვრის ჯვარცმის ქრისტეს ფიგურასთან, მაგრამ გელათის საწინამძღვრო ჯვრის ჯვარცმის ქრისტეს ფიგურა იმდენად პატარაა, რომ მისი შედარება ბარაკონის ჯვრის ქრისტეს ფიგურასთან, გარკვეულ სიძნელეს ქმნის. ამის მიუხედავად, შეიძლება ითქვას, რომ აღნიშნული ფიგურა შესრულებულია მამნეს დამახასიათებელი მანერით; ფიგურის ხელის დიდი მტევნები, თმისა და წვერის დამუშავების ტექნიკური მხარე და მოძრაობა, მშვიდი, ოდნავ დუნე დინამიკა, რაც გამომხატულია ფიგურის თავის ოდნავ მარცხნივ მიბრუნებით და ოდნავ ძირს დახრით, მოხრილი სხეულითა და სწორი გაშლილი მკლავებით. განსხვავებას მხოლოდ ფიგურის პროპორცია იძლევა. იგი არათუ დაგრძელებული, არამედ მოკლეა. თუ მხედველობაში მივიღებთ ბარაკონის ჯვრის ფიგურებს, მაშინ დაგრ-

* ამის გამო ვერ ვიძლევეთ ჯვრის ზომებს.

წმუნდებით, რომ ეს პროპორციები მამნეს შემოქმედების ამ პერიოდისათვის არ იყო უცხო. ბარაკონის ჯვრის ფიგურების შესრულების დროსაც იგი უარყოფს ფიგურათა დაგრძელებას, როგორც ჩანს, ესეც შემკვეთთა გემოვნებით იყო გამოწვეული.

ჯვარზე მოცემული სხვა ფიგურები იმდენად პატარაა რომ მათ შესახებ რაიმეს თქმა ძალზე კირს. ისინი სწორედ ამის გამო ვერ განსაზღვრავენ ოსტატის სტილს. მედალიონებში ჩასმული ღვთისმშობლის, იოანე ნათლისმცემლის, მთავარანგელოზისა და წმ. ნიკოლოზის რელიეფური გამოსახულებანი შესრულებულია მაღალი რელიეფით. ჯვარი შემკულია ძვირფასი ქვებითა და მარგალიტებით, რაც, ჩვენი აზრით, გვიანდელი დამატებული უნდა იყოს, რადგანაც ისინი ყოველგვარი კომპოზიციური გეგმის გარეშეა გაფანტული და მხატვრული თვალსაზრისით არაფერს იძლევა. პირიქით, ზოგ შემთხვევაში ისე ახლსაა მოთავსებული ქრისტეს რელიეფთან, რომ არღვევს კიდევ ქრისტეს ფიგურის ზედაპირის მთლიანობას, რასაც არაერთად შემთხვევაში რელიეფის შემსრულებელი არ დაუშვებდა.

ჯვარს აქვს გუმბათიანი სიონი, რომლის ორთავე გვერდზე მოცემულია ორორი ფიგურა; გუმბათზე კი გამოსახულია რელიეფური კომპოზიციები. სიონიც მორთულია ძვირფასი ქვებითა და მარგალიტებით. ცალკეული კომპოზიციის განხილვა ზედმეტად მიგვაჩნია, რადგანაც აღნიშნული სიონი გვიანდელი ნამუშევარია, ამასთან მას არაერთადი მხატვრული ღირებულება არ გააჩნია. ამ რელიეფების დამუშავებაში იგრძნობა სტილის აღრევა: ფიგურათა ერთი ნაწილი წვრილი, უპროპორციო და სქემატურია, სამაგიეროდ, წმინდანთა ფიგურები მასიურია. აქაც, როგორც სხვა რელიეფების აღწერისას აღვნიშნეთ, ძვირფასი ქვები დამაგრებელია ზედ ფიგურებზე, რაც ნათლად მიუთითებს მის გვიანდლობას. აკად. გიორგი ჩუბინაშვილის მოსაზრება, რომ ჯვარი სხვადასხვა ღროსაა შესრულებული, ჩვენი აზრით მხოლოდ სიონს ეხება.

ჯვრის მრგვალი ტარის მოოქრული ზედაპირი გაფორმებულია მცენარეული გრავირებული ორნამენტით; მცენარის ერთმანეთში გადახლართული, სტილიზებული ღეროები ქმნის რომბებს, ღეროების შერათების ადგილას კი წარმოიქმნება პატარა ნასკეები, რომლებშიაც ჩაწერილია მრავალფოთლა. ისინი ეყრდნობიან გვერდებიდან გამოსულ ღეროებს, რომლებიც შემდეგ უერთდებიან ღეროების საერთო დინებას. ორნამენტის ქვედა ნაწილი შევსებულია სამყურა სტილიზებული ფოთლით. მის გვერდით პუნსონით დაჩხვლეტილი პატარა ნასკეები თავისუფალია. ასევეა გაფორმებული მთელი ორნამენტის ფონი. თვით ფოთლის კონტურები, ჩაზნექილი ხაზით, მკვეთრად შემოხაზავს მის ფორმას. ზედაპირი გლუვი და პრიალაა. ჩაზნექილი კონტურისა და ფოთლის ზედაპირის დამუშავებით იქმ-

ნება შთაბეჭდილება, თითქოს ფოთოლი ოდნავ: არის ამობურცული, ე. ი. რელიეფურია და არა გრავირებული. ორნამენტი შესრულებულია მაღალპროფესიული ოსტატობით. ღეროების ან ფოთლის ზომები არ მერყეობს. პროპორციები ზუსტად არის დაცული, ამასთან იგი ძალზე დახვეწილი და დინამიკურია. ამ ორნამენტს მამნე იმეორებს ხონის საწინამძღვრო ჯვარზე. აღნიშნული ორნამენტი გვიან ხანის ქართულ კედლურ ხელოვნებაში გავრცელებული ორნამენტის ნაირსახეობაა, რომლის ზუსტი ვარიანტი გვხვდება XVI საუკუნეში გარსევან მხეცისძისა და ანა აბაშიძის შეკვეთით დამზადებულ ღეთისმშობლის კედლურ ხატზე, მათხოჯის ეკვთიმე საყვარელიძის თაოსნობით მოჭედილ ხატსა და სხვა ქართულ კედლურ ძეგლებზე.

განხილულ ორნამენტთან განსხვავდება სფეროზე შესრულებული ორნამენტი. ეს უკანასკნელი ახლოს დგას ბარაკონის ჯვრის ორნამენტის საერთო მოხაზულობასთან*. იგი უფრო მეტ ანალოგიას პოულობს გვიანი ხანის ორნამენტთან. ერთმანეთში გადახლართული, მცენარეულ ღეროებზე მიმაგრებული ორყურა, სტილიზებული გეომეტრიული ფოთოლი, რომლის გაშლილი ბოლოები ავსებს ღეროების ხლართვისაგან მიღებულ თავისუფალ არეს. ეს წაგრძელებული, მოქნილი და დინამიკური, სხვადასხვა მხარეს გადახრილი ღეროები, ცოცხალი, მეტყველი და მოძრავია. ფონი დაფარულია წვრილი წერტილებით. თვით ღეროები და ფოთლები შემოხაზულია ჩაზნექილი კონტურით, მათი ზედაპირი პრიალა და სადაა.

ამრიგად, გელათის საწინამძღვრო ჯვარი თავისი სტილისტური შესრულებით, ასევე მასზე მოცემული წარწერებით, იმის საშუალებას იძლევა, რომ იგი მამნე ოქრომჭედლის შესრულებულ ძეგლად ჩავთვალოთ; ამას ამტკიცებს მისი ორნამენტული გაფორმება, რომელიც ახლოს დგას ბარაკონის ჯვრის ორნამენტულ გაფორმებასთან. იგი აგრეთვე ენათესავება ჩვენ მიერ დამოწმებულ XVI საუკუნის ძეგლებს**.

ზუსტად ასეთივე მანერით შეუსრულებია მამნეს ხონის საწინამძღვრო ჯვარიც. იგი, როგორც ფორმით, ასევე ორნამენტული გაფორმებით გელათის ჯვრის იდენტურია.

* ზუსტად ასეთი ფოთლითაა გაფორმებული ბარაკონის ჯვრის წმ. გიორგის ფიგურის სამოსი.
** ამ სახის ორნამენტი XVI საუკუნეში გავრცელებული იყო უმთავრესად დასავლეთ საქართველოში: ეკვთიმე საყვარელიძის შეკვეთილი წალენჯიხის საწინამძღვრო ჯვარი, გიორგი და ელენე გურიელების შეკვეთილი ჭუმათის მთავარანგელოზის კარედი ხატი და სხვა.

ხონის საწინამძღვრო ჯვარს აქვს ხუთსტრიქონიანი გრავირებული ასომთავ-
რული წარწერა, რომელიც ასე იკითხება*:

თოდნ: ცდოთყიჯცო: ადოთნოჯც: სდოთყიჯც: ნქოთნ: დოთნოჯც:
სონდნოჯც: თათნდნოჯც: ყოთნოჯც: სდნ: თოთნ: ყდოთნ:

დნ: მნთნთნთ: დნ დნთნ
თოთნ: თოთნ: თნ: თნ: დნ: დნ: დნ: დნ: დნ: დნ:
დნ: თნ: თნ: თნ: თნ: თნ: თნ: თნ: თნ: თნ: თნ:
თნ: თნ: თნ: თნ: თნ: თნ: თნ: თნ: თნ: თნ:
თნ: თნ: თნ: თნ: თნ: თნ: თნ: თნ: თნ: თნ:

დთნთნ: თნ
ნ: თნ: თნ

ქარაგმების გახსნით:

1. ძელო (წერია ძელო) ცხორებისაო: რომელიცა: სხურებულ (?) იქმნენ: უბიწო-
თა

2. სისხლითა: ქრისტესითა: შეიწყალე: სული: მეფისა: ბაგრატისა: და: წარმართე:
და: განაძლიერე:

3. მეფეთ: მეფობა: ძისა: მათისა: გიორგისია და: მეცვა: მფარველობითა: შენითა:
მინდობილმან: უღირსმან: ხონელ: მთა:

4. ვარ ეპისკოპოზმან: ჩხეტიძემან: ზაქარია: შევექმენ: ჯუარი: ესე: სახსენებ-
ლად: სულისა: ჩემისა: ნუვინ: მე

5. აღრებთ: იქმნების: (?) გამოსხნად: (წერია გამოხმად) საყდრისა: ამისა: ხონისა:
ამინ:

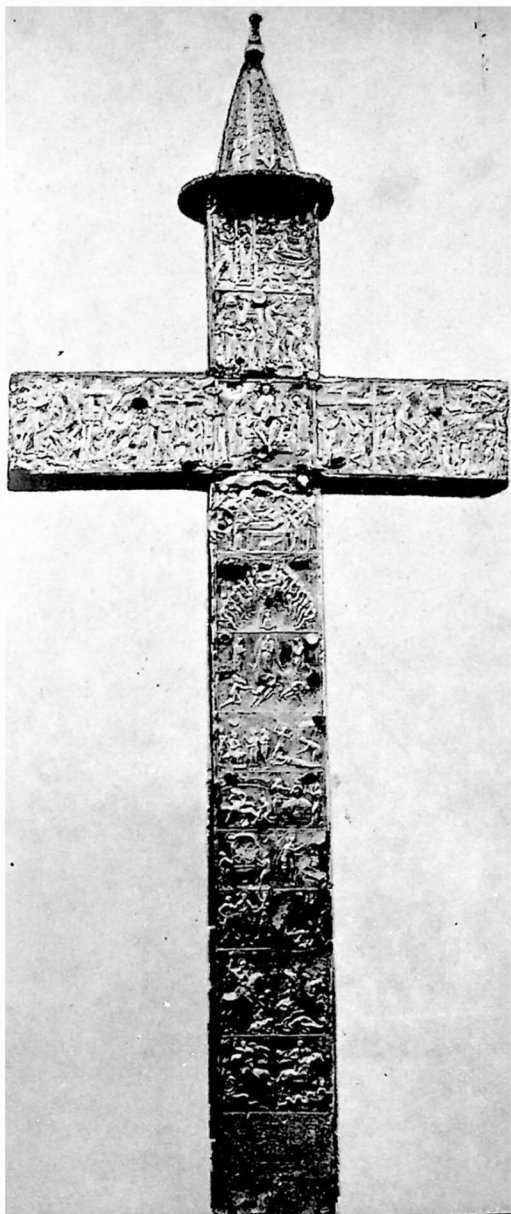
ოქრომჭედელსა მამ
ნეს შეუნდოს ღმერთმან**

როგორც წარწერიდან ჩანს, ჯვარი მამნე ოქრომჭედელს მოუქედია გიორგის
მეფობის დროს, ხონის მთავარეპისკოპოსის ზაქარია ჩხეტიძის თაოსნობით.
ზაქარია ხონის მთავარეპისკოპოსად 1558-78 წლებში იჯდა.

* წარწერა მამნეს ზემოთ აღყერილ ძეგლებზე მოცემული წარწერების მსგავსია: შეწილ-
ბული, უსწორმასწორო, ულაზაზო, აშასთან შეცდომებით სავსე, რაც ამ ოსტატს ახასიათებს.

** აღნიშნულ წარწერას ასევე კითხულობს აკად. ექ. თაყაიშვილი, იხ. მისი წერილი „ხონის
ჯელისის სიძველენი“, ძველი საქართველო, ტ. III, თბ., 1914, გვ. 277-279.

ტ ა ბ უ ჯ ე ბ ი





ხარება და შობა



მირქმა უფლისა და ნათლისღება











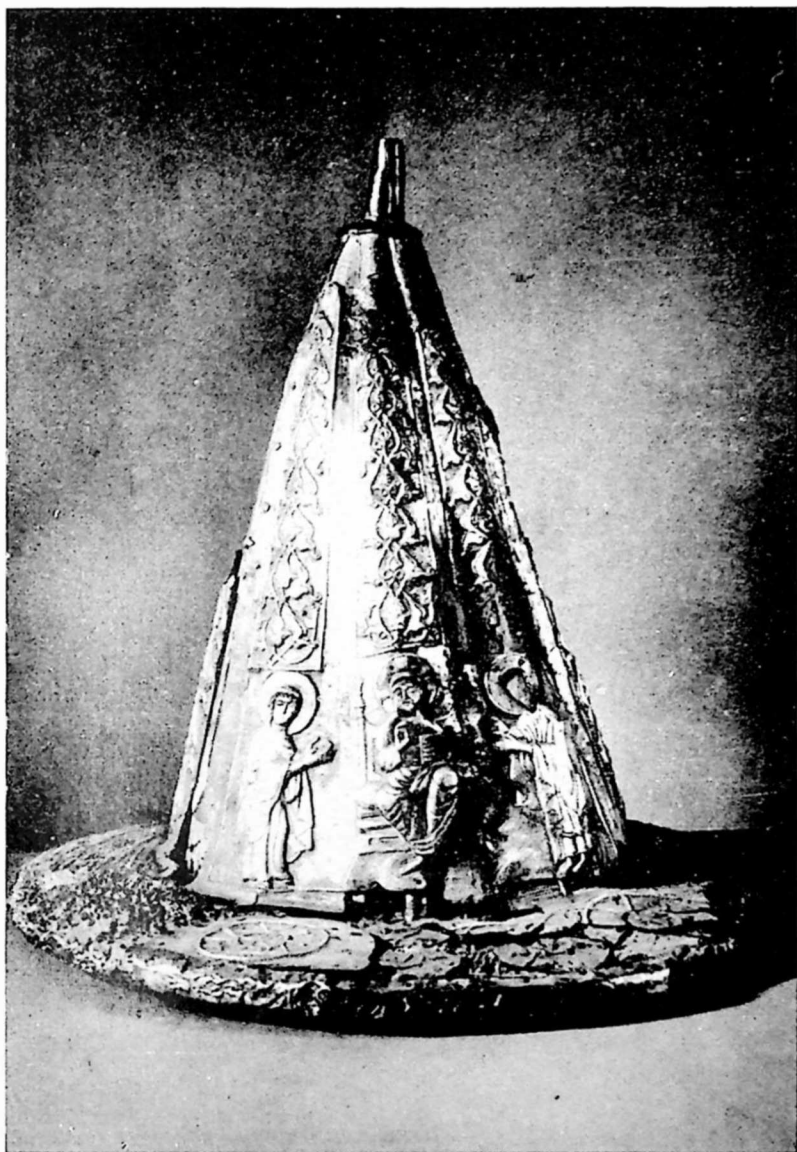
წმ. გიორგის საკვირველბაობა სცენები



ՆՍԺՈՒՆԻ ՄԱՐԿԵՐ



საქობორთო წარწერა



სადგერის ჭვრის კული



ქულის ნაწილი (წარწერა)



ქულის ნაწილი (ორნამენტი)

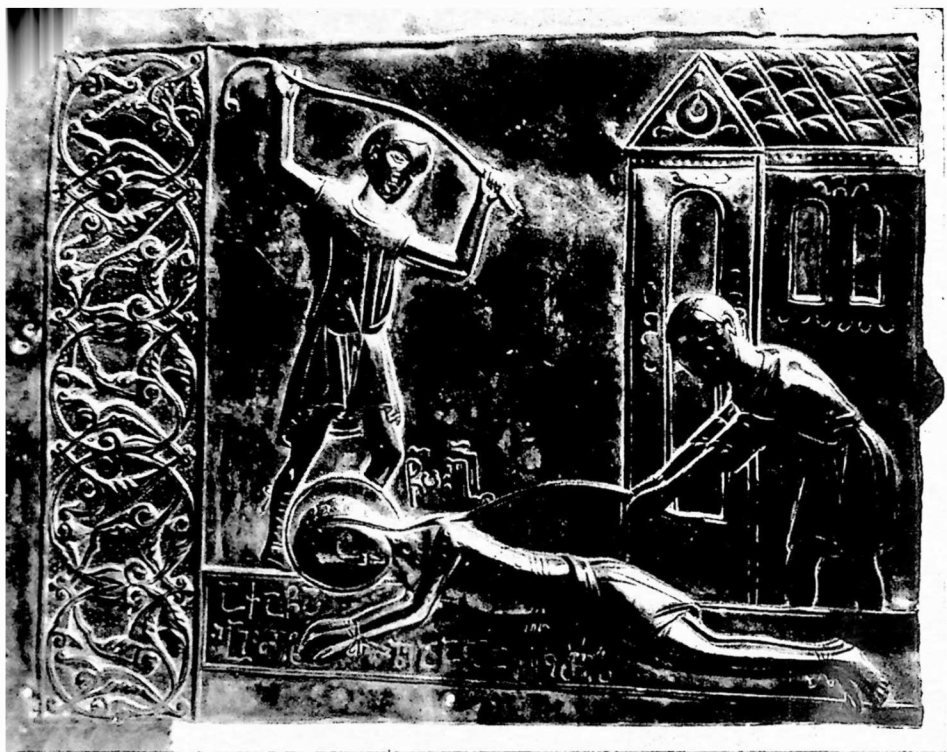


ღვთისმშობელი ვედრების კომპოზიციიდან და წმ. გიორგი
დიოკლიანეს წინაშე

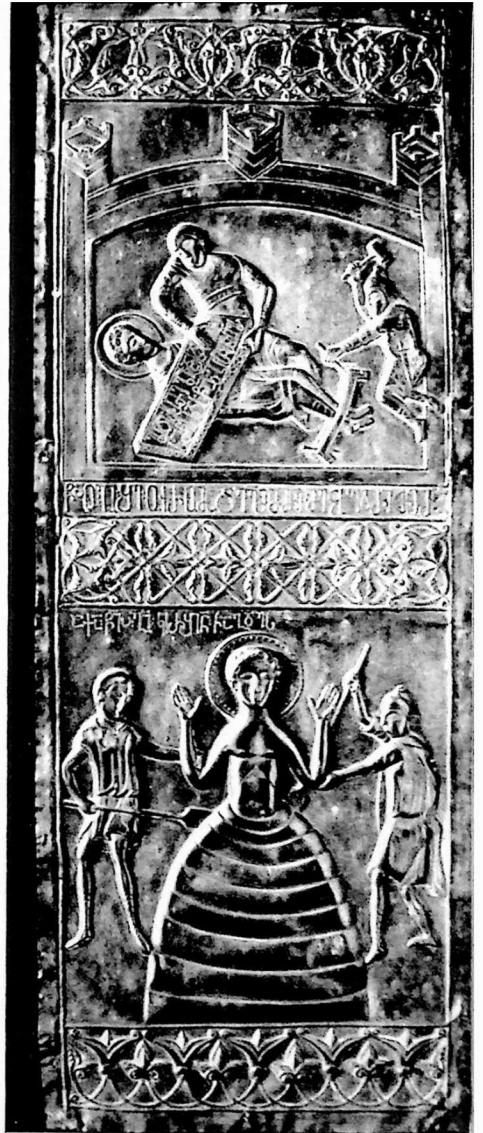
იოანე ნათლისმცემელი ვედრების კომპოზიციიდან



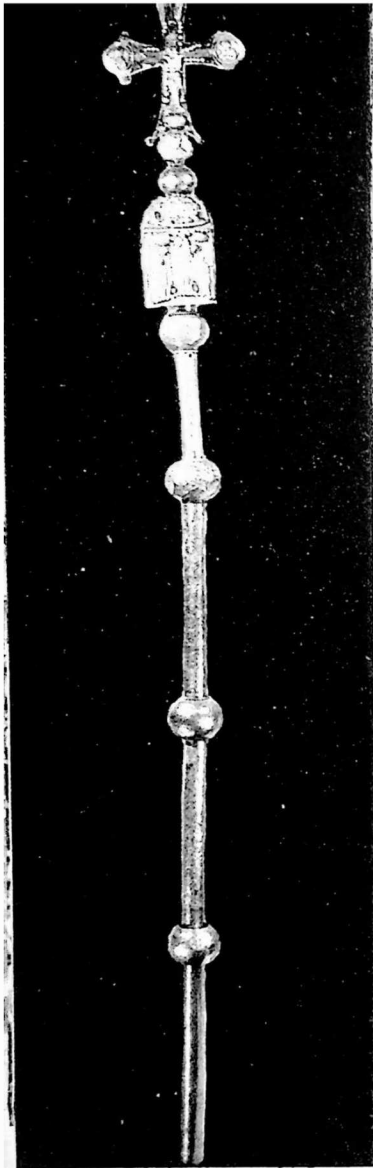


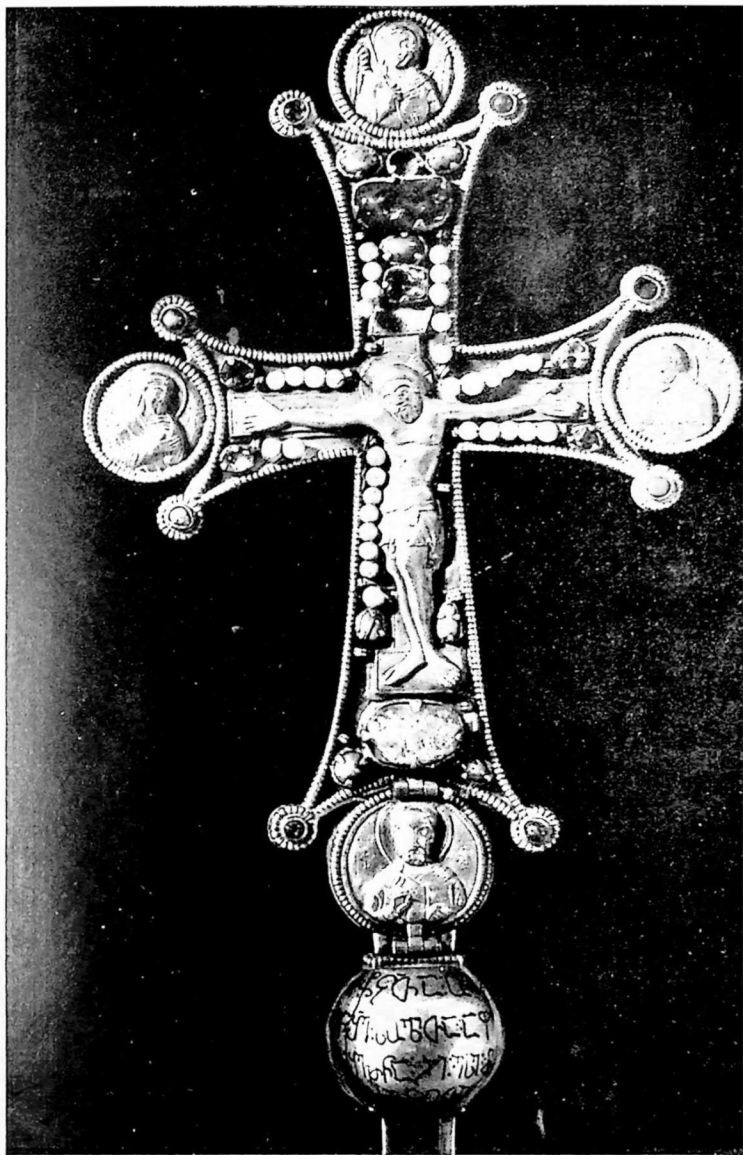


წმ. გიორგის გვემა

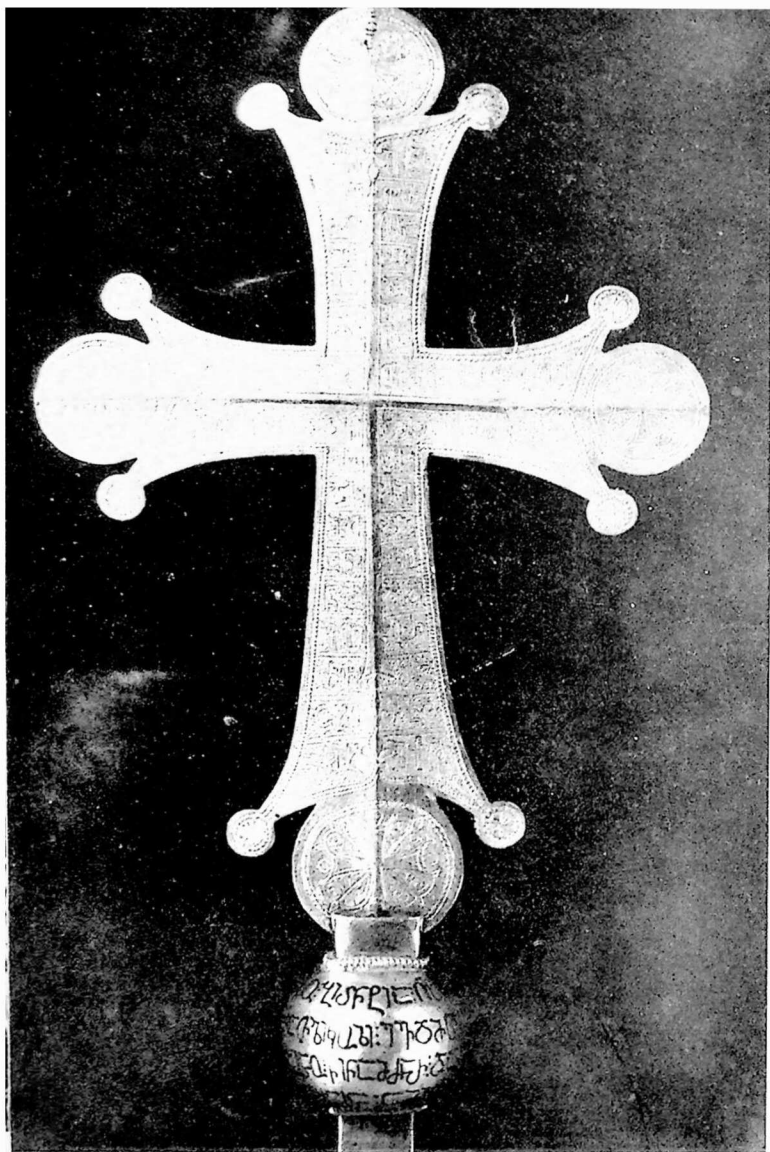


წმ. გიორგის წამების სცენები და ოსტატის წარწერა

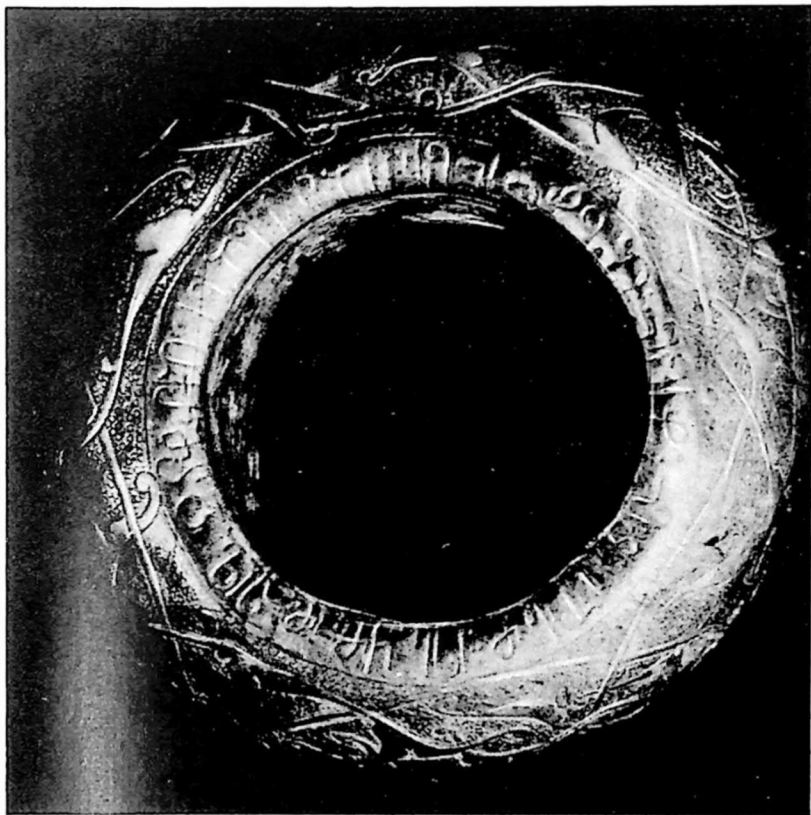




შელაოს ჭვარი (ფრაგმენტი)



გელათის ჯვრის უკანა მხარე (ფრაგმენტი)



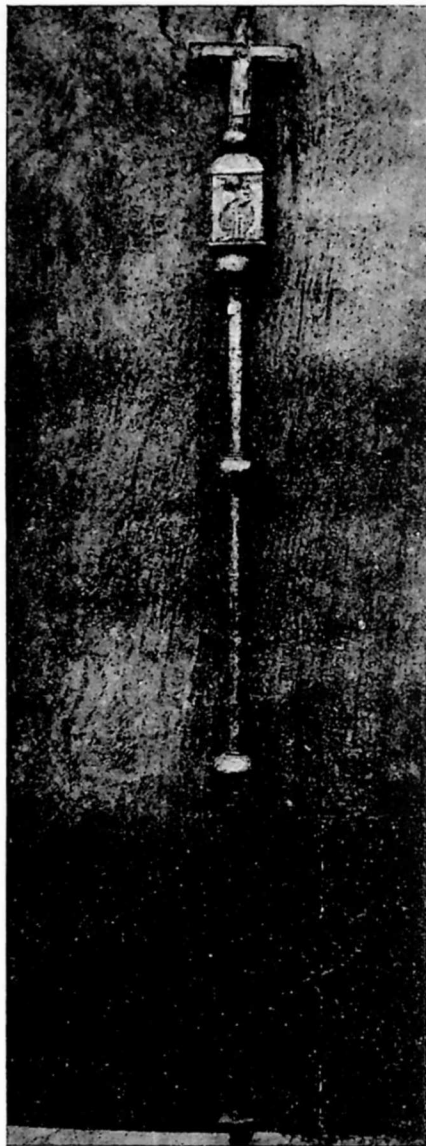
გელათის ჯვრის წარწერიანი ფრაგმენტი



გელათის ჭვრის სიონის ნაწილი



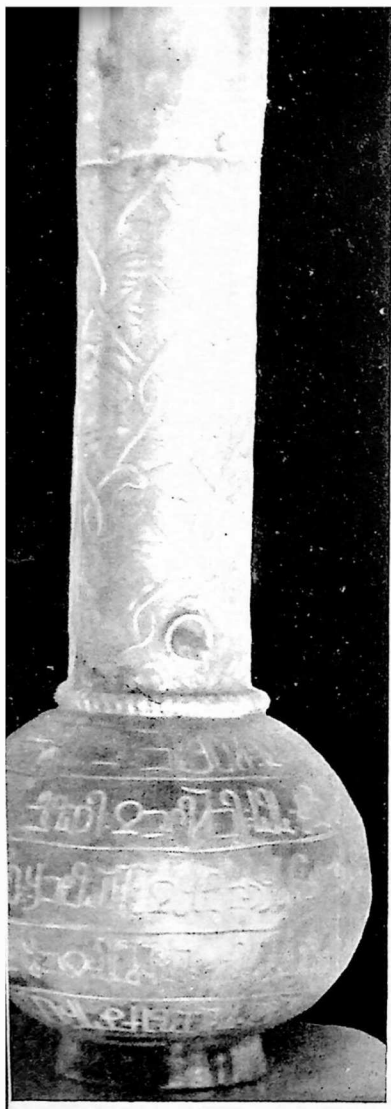
გელათის ჭვრის სიონის ნაწილი



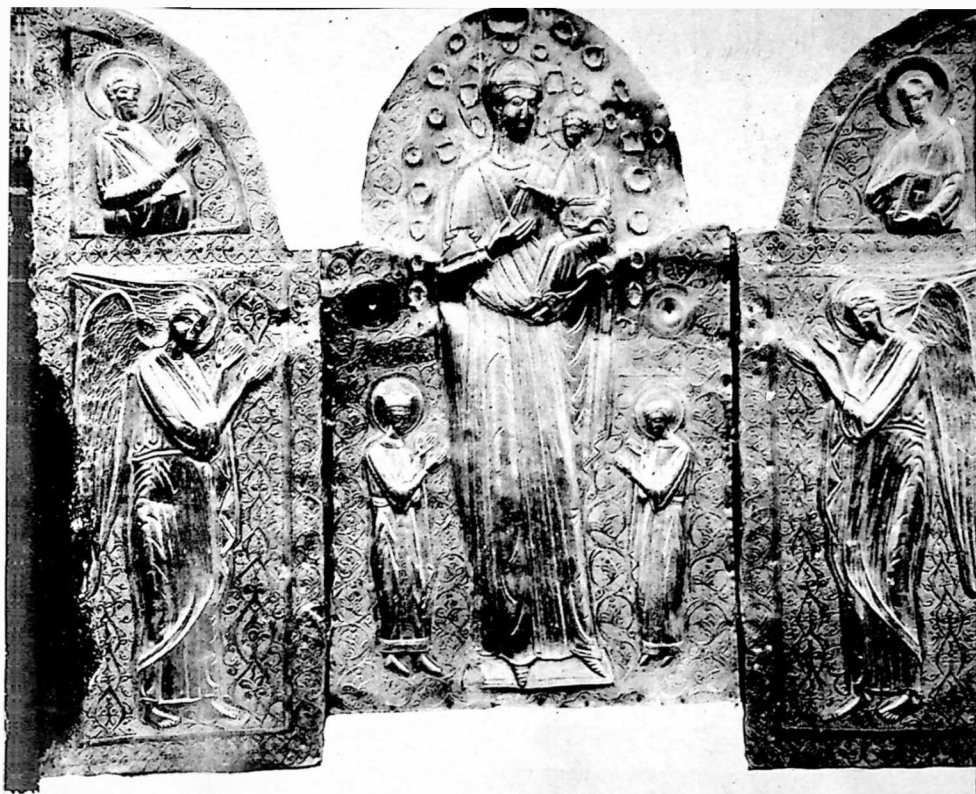
ხონის ჯვარი



ხონის ჭვარი სიონით და წარწერით



ხონის ჭვრის სახელური წარწერით



შემოქმედი. გიორგი და ელენე გურიელების ხატი



ციხეში, მალაქია გურიელის ხატი

აღნიშნული ჯვარი მოკლედ აღწერა აკად. ნ. პ. კონდაკოვმა. იგი ჯვარს ასე ახასიათებს: ხონის საწინამძღვრო ჯვარი, ვერცხლის, ჭედური. ხე შექვედილია ვერცხლით. შეღებვა ვაშლებისა და სიონისაგან. უხეში ნამუშევარი. თვით ჯვარი, ზედა ვაშლით, შესაძლოა IX საუკუნეშია შექმნილი. შემდეგ მკვლევარი არჩევს წარწერას და ფიქრობს, რომ ის ეკუთვნის ან ბაგრატ III და მის შვილს გიორგი I, ან ბაგრატ IV და მის შვილს გიორგი II — ორივე შემთხვევაში XI საუკუნისაა. მკვლევარს მიაჩნია, რომ ჯვარი გიორგი I ეკუთვნოდა, ნახელავი კი ჭიზნანტიურია. სიონი, მისი აზრით, უფრო გვიანდელი ნამუშევარია, დაახლოებით XVII საუკუნისა, მაგრამ არა მთლიანად, ნაწილი XVIII საუკუნისა უნდა იყოს⁹. ხონის ჯვარი ყველაზე დაწვრილებით შეისწავლა აკად. ექ. თაყაიშვილმა. იგი ასე აღწერს ჯვარს: „ჯვარი საწინამძღვრო, ვერცხლისა, ოქროთი დაფერილი. ნაქედი ლამაზი ქართული ხელობისა, სიონით, ბუშტით და გრძელი ხე ტარით, რომელიც ვერცხლით არის შექვედილი და მოჩუქურთმებული ბალახის მსგავსი ჩუქურთმებით. თვით ჯვარი ზემო ბუშტით 5½ გოჯია. განი აქვს 3½ გოჯი. შუაში გამოქანდაკებულია ჯვარცმული ქრისტე წარწერით. მარცხნივ და მარჯვნივ დედაღვთისა და იოანე ნათლისმცემლის წელზევითა გამოსახულებებია, ხოლო ზემოთ მიქელ მთავარანგელოზი სრულის ტანით, ხელში სფერო უქირავს, დაწყურებს ჯვარცმულს თავდახრილი. ამ აღვილას ჩვეულებრივად გამოსახულია ხოლმე საბაოთი. ჯვარცმულის ქვევით ადამის თავი მოჩანს. სიონი დაბალი ხელობის არის, უფრო გვიანი. სიონზე გამოხატულნი არიან; Կ՝Ը ԲԸ ԺԴ — ყოვლად წმიდა ქრისტე, Բ՝Ճ ԼԴ — წმიდა იგიორგი, ԴԵ-ԲԴ Կ-სԸԸԲԴ — ელენე და კონსტანტინე. სიონის თავზე წარმოდგენილი არიან წელს ზევით სურათები: Կ՝Ը ԲԸ ԴԴ-ԺԴ — ყოვლად წმიდა იესო ქრისტე, Բ՝Ճ ԼԴ-წმ. გიორგი, ԴԵ-ԲԴ Կ-სԸԸԲԴ-ელენე და კონსტანტინე. სიონის ბუშტზე არის ასომთავრული წარწერა: ԴԴ-ԺԴ-იესო ქრისტე. Բ-ԸԸԲԸԼԸ-მთავარანგელოზი (ორჯერ), Կ-Դ ԸԸԸԸԲԴ-ჯვარი პატიოსანი¹⁰.

ექ. თაყაიშვილი აღნიშნულ წერილში უარყოფს ნ. პ. კონდაკოვის აზრს, რომ თითქოს ჯვარი XI საუკუნისა იყოს, აგრეთვე ეწინააღმდეგება დ. ბაქრაძეს, რომელსაც წარწერაში მოხსენიებული გიორგი, გიორგი I (1014-1097) ჰგონია. ექ. თაყაიშვილის აზრით, ჯვრის წარწერის პალეოგრაფიული ხასიათი და თვით ჯვრის ხელობა ბევრად უფრო გვიან დროს ეკუთვნის. მისი აზრით, ზაქარია ჩხეტიძე ის ზაქარიაა, რომელიც მონაწილეობდა XVI საუკუნეში კათალიკოსის სამართლის დამტკიცებაში. წარწერაში მოხსენიებული ბაგრატ მეფე და გიორგი უნდა იყვნენ იმერეთის მეფე ბაგრატ III (1510—1565) და მისი შვილი გიორგი (1565—1585). შემდეგ მკვლევარი ვახაგრძობს: „ჩვენ ვიციით, რომ, როდესაც ბაგრატ III 1529 წელს გელათის ეპისკოპოსად დანიშნა მელქისედეკ საყვარელიძე, იმავე დროს ხონის ეპისკოპოსად დანიშნა ჩხეტიძე (იხ. მ. ბროსე) მანოელ, რომელიც ნაკურთხი იყო კათალიკოს მალაქია აბაშიძის მიერ ბიჭვინთის ტაძარში, მელქისედეკ საყვარელიძესთან

ერთად. ეტყობა შემდეგი ეპისკოპოსიც გიორგი II-ის დროს ჩხეტიძის გვარიდან ყოფილა, სახელად ზაქარია. ამრიგად, ზემოთ აღწერილი ჯვარი და მისი წარწერა უნდა ეკუთვნოდეს იმერეთის მეფე გიორგი II-ის დროს¹¹.

აკად. ეჭ. თაყაიშვილი არაფერს ამბობს წარწერაში მოხსენიებულ ოქრო-მქედელ მამნეზე, წარწერას კი ჯვართან ერთად XVI საუკუნით ათარიღებს. როგორც ჩანს, XVI საუკუნის ძეგლის წარწერაში მამნეს სახელის მოხსენიებამ გაუგებრობა გამოიწვია, ამიტომ მკვლევარმა საკითხის ღიად დატოვება ირჩია. აკად. გ. ჩუბინაშვილი ჯვარს XVI საუკუნით ათარიღებს. წარწერაში ნახსენები მამნე მას ამავე საუკუნის სხვა ოსტატი ჰგონია და არა სადგერისა და ბარაკონის ჯვრების შემსრულებელი მამნე, ეს გასაგებიცაა, რადგანაც მკვლევარი ჩვენთვის ცნობილ მამნეს XV საუკუნის ოსტატად თვლის. რა თქმა უნდა, XVI საუკუნეში შესრულებულ ჯვარს მას ვერ მიაკუთვნებდა*. ჯვრის სიონი კი XVIII საუკუნით აქვს დათარიღებული¹².

როგორც ვხედავთ, მამნე ოქრომქედლის მოღვაწეობის თარიღის არასწორად განსაზღვრამ ბევრი უხერხულობა გამოიწვია. ყველა მკვლევარი, ვინც კი ამ საკითხს დაწვრილებით შეეხო, იძულებული გახდა XVI საუკუნეში ახალი მამნე ოქრომქედელი მოეძებნა, დანარჩენები, რომელთაც ეს პოზიცია უხერხულად ეჩვენათ, ღუმილს არჩევდნენ. ყოველივე ამის გამო, რიგი საკითხებისა შეუსწავლელი დარჩა. გელათის ჯვარს კი თითქმის გვერდი აუარეს. მათ გამოთქვეს მოსაზრება, რომ ძეგლი შექმნილია სხვადასხვა დროს და ამით დაკმაყოფილდნენ. მოიძებნა ყველაზე ადვილი გამოსავალი, რომ მამნეს წარწერა ამ ძეგლზე გვიან ხანებში გადაუტანიათ სხვა ძეგლიდან. არ აღნიშნეს, წარწერასთან ერთად, რომელი ნაწილი ეკუთვნოდა მამნეს, არც შეადარეს ეს ნაწილები ერთმანეთს, არც ხონის ჯვარს, რაც სწორი დასკვნის საშუალებას მოგვცემდა. საკითხის ასეთი განხილვა კი არამცთუ არკვევს რაიმეს, არამედ, პირიქით, უფრო ბუნდოვანს ხდის მას. ყოველივე ეს კი გამოიწვია მამნე ოქრომქედლის მოღვაწეობის თარიღის არასწორად განსაზღვრამ. ამჟამად, როცა დადგენილია მამნე ოქრომქედლის მოღვაწეობის ზუსტი თარიღი (XVI საუკუნე), ჩვენ გარკვევით შეგვიძლია ვთქვათ, რომ არ არსებობდა არავითარი ორი მამნე (მხოლოდ ამ საკითხთან დაკავშირებით) და ყველა ის ძეგლი, რომელზეც მამნეს სახელია აღნიშნული, ეკუთვნის ერთ ოსტატს.

ხონის საწინამძღვრო ჯვარს, ისე როგორც გელათისას, აქვს გრავირებული ორნამენტით გაფორმებული სამი მუხლისაგან და ამდენივე სფეროსაგან შედგენილი გრძელი ტარი, ჩვენ სწორედ ჯვრის ეს ნაწილი გვაინტერესებს. მამნეს ნამუ-

* Хонский крест, судя по синхронизмам надписи, имеет ввиду видимо другого мастера того же имени Мамне, второй половины XVI в. (Упомянут он один, тогда, как Мамне XV века на всех вещах упоминает еще жену Олимпию).

შევარი ეს ნაწილია და წარწერაც მოთავსებულია ერთ-ერთ სფეროზე. ჯვარი ძლიერ დაზიანებულია. როგორც აღვნიშნეთ, გვიანდელია ჯვრის სიღრმე და ძეგლის ბოლოში მოთავსებული პატარა ჯვარი. ტარის ქვედა ნაწილზე, ე. ი. პირველ მუხლზე, ვერცხლის ფირფიტა ზოგან აგლეჯილია და შეკეთებულია გვიან. იგი იწყება ხის სახელოში ჩასმული ფარისებური წრით დაბოლოებული რკინის წვეტი. ტარი შესრულებულია თხელი ვერცხლის ფირფიტით. პირველი მუხლი (სიმაღლე-23 სმ.) თავის დროზე სადა ყოფილა, მას არ ემჩნევა ორნამენტის კვალი. მეორე მუხლი კი ორნამენტითაა შემკული (სიმაღლე-28 სმ.). გრავირებით შესრულებული ოთხფურცელა ფოთოლი სტილიზებული მცენარეული ღეროებისაგან მოწულ რომბებში ზის. ღეროები ერთმანეთის გადაკვეთის ადგილას ქმნის პატარა წრეებს. ფოთლის ბოლოები წვეტიანია, ერთმანეთს არ ეხება, ისინი ცალ-ცალკე სხედან აღნიშნულ რომბებში. ფოთლები გაფორმებულია წვრილი, ჩაკვეთილი ხაზებით. სიმეტრიული და პროპორციული ორნამენტი შესრულებულია მტკიცე და დახვეწილი ხელით. ფონი დაჩხვლეტილია. ხონის საწინამძღვრო ჯვარი ზუსტად იმეორებს გელათის ჯვრის ორნამენტს მხოლოდ ერთი პატარა სხვაობით: ხონის ჯვრის ორნამენტის რომბებში ჩასმული ფოთლის ქვედა ნაწილზე მიმაგრებული არ არის პატარა სამყურა ფოთოლი, რითაც შეესებურა გელათის ჯვარზე ფოთლის ქვემოთ დარჩენილი პატარა თავისუფალი არე. აქ ეს არე თავისუფლად არის დატოვებული და დაჩხვლეტილია წვრილი წერტილებით. ამით ოსტატს ოდნავ გაუმარტივებია ორნამენტის ნახჭი. ფოთლის ზედაპირი გელათის ჯვრის მსგავსად პრიალაა, კონტური ჩაზნექილი, რაც ფოთლის რელიეფურობის შთაბეჭდილებას აძლიერებს. იგი იწყება საკმაოდ დიდი სფეროთი და ამ მუხლს ქვედა მუხლისაგან გამოჰყოფს; დაბოლოებულია ასეთივე სფეროთი. ქვედა სფერო თავის დროზე გაფორმებული იყო მსგავსი გრავირებული ორნამენტით, რომლის კვალი ძალზე მკრთალად ახლაც შეიმჩნევა. თუმცა, მისი ნახჭის ზუსტად აღდგენა ძნელდება, მაგრამ მოხაზულობა განირჩევა და შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ოდნავ განსხვავდება ზემოთ აღწერილისაგან. იგი თავისი მოხაზულობით უფრო ახლოს უნდა იყოს გელათის საწინამძღვრო ჯვრის ორნამენტის ნაქთან. სფერო გვიან ხანებში შეუკეთებიათ, რაც გარკვევით შეინიშნება. შეკეთებული ნაწილის ორნამენტი პრიმიტიული და უხეშია.

შემდეგი მუხლი მთლიანად ორნამენტირებულია. ამჟამად ჯვრის ეს ნაწილიც ძალზე დაზიანებულია; ოდნავ შეიმჩნევა ორნამენტის კვალი (ეს მუხლი ყველაზე მაღალია—41 სმ.). აღნიშნული ვერცხლის ფირფიტა ერთ ადგილას ამოგლეჯილია და გადაკრული აქვს ახალი, პატარა ვერცხლის ნაჭერი, მარტივი, სქემატური, გეომანდელი ხანის ორნამენტით (ამ ნაჭრის ზომებია 19×2 სმ.).

ზევითა მუხლი შედარებით პატარაა (26 სმ.), იგი შენახულია ყველაზე კარ-

გად. აქ გარკვევით ჩანს ზუსტად ისეთივე ორნამენტი, როგორიც ქვედა მუხლზეა.

აღნიშნული მუხლი მთავრდება ქვედა ნაწილის მსგავსი სფეროთი, ქვედა ნაწილის სფეროები ჯვარზე მიკრული არ არის, ზედა სფერო კი მყარად ზის სახელურში და არ მოძრაობს. სწორედ ამ სფეროზეა მოთავსებული ჩვენ მიერ განხილული ხუთსტრიქონიანი ასომთავრული გრაფირებული წარწერა, სადაც, როგორც დავინახეთ, მოხსენიებულია თვით ოსტატის — მამნე ოქრომჭედლის სახელი. წარწერა და ორნამენტული მუხლი ერთმანეთთან დაკავშირებულია ისე, რომ მათი ერთდროულობა, სტილისტური მსგავსების გარეშეც, ეპეს არ იწვევს. ოსტატს თავისი სახელისა და შემკვეთის ვინაობის აღმნიშვნელი წარწერაინი სფერო გულდასმით დაუმავრებია ჯვრის ძირითად ნაწილზე.

ჯვრის ზედა ნაწილი, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, გვიანდელი ნამუშევარია. სიონის უხეში, ძალზე სქემატური და არაპროპორციული ფიგურები ნათლად მეტყველებენ იმაზე, რომ იგი დაცემის ხანის (XVIII ს.) ნამუშევარი უნდა იყოს. ასევე გვიანდელი უნდა იყოს თვით ჯვრის ჯვარცმის კომპოზიციის ფიგურები. მართალია, იგი სიონზე გამოსახულ ფიგურებთან შედარებით უფრო მაღალი ოსტატობით არის შესრულებული, მაგრამ მისი მხატვრული დონე, მამნეს ნამუშევრებთან შედარებით, მაინც დაბალია, ამიტომაც მას ამ ოსტატის ნამუშევრად ვერ ჩავთვლით. ფიგურები არაპროპორციული და ულამაზოა. ამ მოსაზრებას ადასტურებს ის გარემოებაც, რომ ჯვრის დაბლა, სიონსა და ჯვარს ერთმანეთისაგან ჰყოფს პატარა სფერო, იგი დამავრებულია სიონზე, ჯვრის თანადროულია და XVII-XVIII საუკუნეების ორნამენტთან უფრო ახლოს დგას, ვიდრე მამნეს ნამუშევრებთან*.

* ასეთი რაღები, გაუგებარი პროფილის ორნამენტული გამსახულება დამახასიათებელია გვიან ხანის ძეგლებისათვის. მაგალითად, XVII საუკუნის ხატები: ვანის ლეთის მშობლის 1676 წლის მეფე ვიორგისა და მისი ცოლის თამარის ლეთის მშობლის ხატები და სხვა.

შემოქმედის ხატი

შემოქმედის კარგი ხატი 1920 წელს დაიკარგა შემოქმედის ეკლესიის გაძარცვის დროს. აღნიშნულ ძეგლზე მსჯელობის საშუალებას იძლევა არსებული ლიტერატურული წყაროები და ფოტოსურათები.

პირველი წყარო, რომელიც ხატის არსებობაზე მიუთითებდა, არის ისტორიკოს დიმიტრი ბაქრაძის ცნობილი ნაშრომი „Археологическое путешествие по Гурии и Адчаре“¹, სადაც მკვლევარი მხოლოდ მოიხსენიებს ხატს. მას ხატის მეცნიერული აღწერა არ მოუცია*.

ხატი უფრო დაწვრილებით შეისწავლა აკად. ნ. პ. კონდაკოვმა, რომელიც მას მაღალ მხატვრულ შეფასებას აძლევდა. იგი მისთვის დამახასიათებელი ერუდიციითა და დიდი გემოვნებით, ძალზე თავდაპირილად აღნიშნავს ხატის მხატვრულ ღირსებას: „Большой киот (рис. 62—63) из тонких деревянных дощечек, крытых серебром, густо [позолоченным, с надписью на внутренней верхней доске, под изображением пресбрже́ния и успения, которая объясняет, что киот был двойной („Кубо“) диска и чаши образа успения и чаши Истиннаго Древа, но вся внутренность киота разрушена, и только сохранились дерево и кусочек тябла Распятия с изображением апостола Иоанна; другая пластинка серебряная, с изображением Входа] в Иерусалим, инаго поздняго времени. Но внутренняя облицовка створок сохранилась: Распятие, Сошествие во ад, Вознесение и Сошествие св. Духа, при чем

* დ. ბაქრაძემ ხატის წარწერა მხოლოდ ნაწილობრივ წაიკითხა.

наблюдается явный паралелизм между Распятием и Вознесением (на крест и на небо) и двумя Сошествиями. Сцены эти византийской композиции, отличной работы, почти горельефной XII-XIII века. Мелочная техника и особенно фактура тонкой штриховки волос указывает на родство с Описскими евангелиями Гелата. На наружной стороне створок, сверху, помещены: Преображение и Успение; ниже, в продолговатых тяблах створок, напоминающих древние диптихи, внутри широкого бордюра, в котором все разводы оканчиваются или копейными листиками, или гусиными гонимками, помещены образы двух верховных апостолов Петра и Павла, первый разрушен, Павел подает евангелие.

Особо любопытно, что по углам тябел, способом эмали выемчатой с оставлением серебра для рисунка листьев (на чеканом выбито, но и вырезано) наложена эмаль мутно-бирюзового цвета, сильно поблекшая.

По бокам серебряная доска отчеканена прекрасным строгостильным орнаментом арабского характера из плетений.

По вопросу о происхождении и времени киота важны надписи, прочитанные на следующем образе Божей Матери (Бакрадзе, Археологическое путешествие по Гурии и Адчаре. спб. 1878, стр. 139)².

როგორც ამ აღწერიდან ჩანს, აკად. ნ. პ. კონდაკოვი ხატის რელიეფურ გამოსახულებებსა და კარების ორნამენტულ გაფორმებას სხვადასხვა დროის ნამუშევრად თვლიდა. მკვლევარს ეს რელიეფი იმდენად მაღალმხატვრულ ნაწარმოებად მიაჩნდა, რომ ის აღორძინების დროის ძეგლად ჩათვალა. კარები კი, წარწერის თანახმად, გვიანი დროის ნამუშევრად მიიღო.

აკად. ექ. თაყაიშვილმა აღნიშნული ხატის მხოლოდ წარწერა შეისწავლა, რომელსაც ასე კითხულობს: ქ: რომელი ჯვარს ეცუი და მიიძინე ხსნისათვის ჩუენის აღიდე მადიდებელი შენი გიორგი და მოსაეი შენი გედეონ, მეცხედრე მათი ლელიბელახი ყოფილა ირინე. შე კავკასიძემან გიორგი ვიგულისმოდგინე მცირე ესე სამსახური მოვაკედინე, ორივე თქუენი სასვენი კუბო, თქუენით სასუფლოთ შევაძკევ დავდგი ბარძიმი, ფეშხუმი, რათა გუიცავდე ორთავე ცხორებათა შინა მეუღლოთურთ ჩემით და სულისა მამისა ჩემისა ივანეს და დედას ჩემის და ძმათა ჩემითურთ გუეოხე დღესა მას ოდეს (ამის შემდეგ ბაქრაძის ტექსტი წყდება, აგრძელებს თაყაიშვილი), მიაგნო კაცად კაცადს საქმეთაებრ მათთა. მაშინ გვიჩუენე ნაწილი (წარწერა გრძელდება ოდნავ ქვემოთ) ქ. მიძინების ხატო მიშველე ოქრომკედელ მამნეს და მეუღლეს ჩემსას³.

აკად. გიორგი ჩუბინაშვილი სამართლიანად საყვედურობს თავის წინამორბედ მკვლევართ, რომ ხატი ძალზე ბუნდოვნად და გაუგებრად აღწერეს. მკვლევარს

სხვა არაფერი ღარჩენია, გაიმეოროს მათი ნათქვამი და დაამატოს მცირე რამ, რის საშუალებასაც იძლევა საკმაოდ უხეირო ფოტო¹. და მართლაც, ასეთი ფოტოს საშუალებით ძნელია რაიმე არსებითი მოსაზრების გამოთქმა. ჩვენ იძულებული ვართ ხატის მხატვრულ შეფასებაში დავეყრდნოთ აკად. ნ. პ. კონდაკოვს.

არც დ. ბაქრაძეს და არც აკად. ექ. თაყაიშვილს აღნიშნულ წარწერაში მოხსენიებული პირების მოღვაწეობის თარიღი არ დაუდგენიათ. მასალების უქონლობის გამო მათზე ჭერჭერობით არც ჩვენ შეგვიძლია რაიმეს თქმა (საინტერესოა, რომ ზუსტად იგივე პირები მოხსენიებული არიან კიდევ მეორე კარედ ხატზე, რომელიც ვინმე ოქრომჭედელ გრიგოლს შეუსრულებია). მართალია, არ ვიცით ხატის წარწერაში მოხსენიებული პირების ვინაობა, მაგრამ მაინც დაბეჯითებით შეიძლება მტკიცება, რომ ხატი მამნე ოქრომჭედლის შესრულებულია. ამას წარწერაში ნანსუნები მამნეს სახელის გარდა ხატის მხატვრულ-იკონოგრაფიული ანალიზიც ამტკიცებს. ამაში ეჭვი არც ერთ ზემოთ დასახელებულ მკვლევარს არ ეპარება. აკად. გ. ჩუბინაშვილის აზრით, საღვერის ჯვრის კომპოზიციებსა და შემოქმედლის ხატის სცენებს შორის განსხვავება ძალზე უმნიშვნელოა, მაგალითად, „ოთახის“ ჩვენება ჯოჯოხეთის წარტყვევნის სცენაში, მთის კონტურები ჯვრის ძირში და სხვა ასეთი უმნიშვნელო დეტალი, რაც მუდამ მოსალოდნელია.

აკად. გ. ჩუბინაშვილი შემოქმედის ხატის რელიეფებს მამნე ოქრომჭედლის ნამუშევრად თვლის და მას XV საუკუნით ათარიღებს, ეს ბუნებრივიცაა, რადგანაც მკვლევარი მამნეს ამავე საუკუნის მოღვაწედ თვლის. ხატის კარებს კი თავისი ორნამენტით XVI საუკუნის ნამუშევრად მიიჩნევს. როგორც ჩანს, ეს გამოიწვია აღნიშნული ორნამენტის იმ სპეციფიკურმა ხასიათმა, რის გამოც მკვლევარს უფრო მიზანშეწონილად მიაჩნია მისი ამ საუკუნეში გადმოტანა.

ხატის ძირითადი ნაწილი დაზიანებული იყო ჭერ კიდევ XIX საუკუნის უკანასკნელ წლებში. ამაზე მიუთითებს ყველა მკვლევარი, ვისაც ის უნახავს. მას ამ დროისათვის უკვე შეეკეთებაც კი განუტოდა, რაზედაც გარკვევით ლაპარაკობს აკად. ნ. პ. კონდაკოვი. დღეისათვის ჩვენ მხოლოდ ხატის კარებზე შეგვიძლია ვილაპარაკოთ, აგრეთვე კარების ზემოთ მოთავსებულ ფერისცვალების, მიძინების (ფოტო მოცემულია ნ. პ. კონდაკოვის დასახელებულ ნაშრომში) და ოთხ სხვა კომპოზიციასზე, რომელიც, როგორც აღწერილან ჩანს, მოთავსებული იყო კუბოს შიგნით ცენტრალურ ადგილას. ესენია: გარდამოხსნა, ქრისტეს ამადლება, ჯოჯოხეთის წარტყვევნა და სულიწმიდის მოფენა. სხვა ნაწილების ფოტოები აღარ არსებობს. ის ფირფიტებიც, რომლებიც ფოტომ შემოგვინახა ძლიერად არის დაზიანებული. რაც შეეხება ხატის მოჭედის ტექნიკას, ვიცით მხოლოდ, რომ კომპოზიციები შესრულებული იყო მაღალი რელიეფით, თითქმის პორელიეფით².

როგორც უკვე ვთქვით, კომპოზიციები როგორც იკონოგრაფიული, ასევე მხატვრული თვალსაზრისით, ზუსტად იმეორებს სადგერის ჯვრის კომპოზიციებს. ეს აკად. გ. ჩუბინაშვილმაც აღნიშნა⁹.

რადგანაც ხატის მხოლოდ კუბო (ჩარჩო) იწვევს დავას და მას მამნეს ნამუშევრად არ თვლიან, ჩვენ მხოლოდ ხატის ამ ნაწილს განვიხილავთ.

მთელ კარებს ფართო ზოლად შემოუყვება ორნამენტი; ცენტრში მოცემულია წმ. პეტრესა და პავლეს ფეხზე მდგომი ფიგურები. პეტრეს ფიგურა ამოგლეჯილია, დარჩენილია ფეხებისა და ნიშბის მცირე ნაწილი. ფიგურა დგას ფრონტალურად. წმ. პავლეს ფიგურა დაზიანებული არ არის, დგას ოდნავ მარცხნივ მიბრუნებული, წინ გაწვდილი გაშლილი სახარებით, რომელსაც კითხულობს. იგი ოდნავ წელშია მოხრილი და გადახრილია წინ. ტანსაცმელი გაფორმებულია გრავირებული ორნამენტითა და წერტილებით. ფონი სადაა. ფიგურების თავზე სამკუთხარელიეფური სტილიზებული მცენარეული ორნამენტი, რომლის კუთხეები შევსებულია ამოღრმავებული მინაქრით. კარების მარჯვენა, დაზიანებული მხარე, შევსებულია გვიანი ხანის ორნამენტით. მაღალი ოსტატობით შესრულებული, ერთმანეთში გადახლართული სპირალური, სტილიზებული მცენარეული ღეროები ზოგან წრეხაზებს, ზოგან ცალგვერდგახსნილ წრეებს ქმნის. წრეხაზები ერთმანეთთან დაკავშირებულია სხვადასხვა ფორმის მცენარეული ფოთლებით, რომლებიც თავისთავად მოგრძო, ოვალურ წრეს ქმნიან, მათში ჩაწერილი წვრილი, ხან ორყურა, ხანაც სამყურა ფოთლებით. დიდ წრეებში ჩასმული სამყურა, თითქმის ერთნაირი ფოთლის წვერებით გადახვეულია ღეროებზე, ზოგან კი ისინი მხოლოდ ეხებიან წრეხაზს და გვერდებზე იშლებიან. მცენარეული ღეროების და ფოთლების ამგვარი განაწილება და ორნამენტის საერთო ნახში ბარაკონის ჯვრის წრეხაზებიანი ორნამენტის იდენტურია. მაღალი რელიეფით გადმოცემული ცოცხალი, მოძრავი და ნატიფი ორნამენტი შესრულებულია მაღალოსტატურად. ამგვარი სახის ორნამენტი ხშირია XVI საუკუნის დასავლეთ საქართველოში შესრულებულ ხატებზე, მაგალითად XVI საუკუნის ესტატე და ნარიობი აბაშიძეების უბისის კარედი ხატის ორნამენტული გაფორმება, ჯუმათის გიორგი და ელენე გურიელების მთავარანგელოზის კარედი ხატის ორნამენტი და სხვა ძეგლები. აღმათ სწორედ ამ გარემოებამ გამოიწვია ის, რომ აკად. გ. ჩუბინაშვილმა შემოქმედის ხატის კარები XVI საუკუნით დაათარიღა.

როგორც ვხედავთ, მამნე ოქრომჭედელს საკმაოდ ინტენსიურად უმუშავნია. ჩვენამდე მოღწეული მისი მრავალი ნაწარმოები თავისთავად მეტყველებს ამ ოსტატის ნაყოფიერებაზე, რაც, თავის მხრივ, მის პოპულარობაზედაც მიანიშნებს.

დასკვნა

მამნე ოქრომჭედლის ნაწარმოებებით დიდი დანტერესებს მიუხედავად მისი შემოქმედება დღემდე სრულყოფილად შესწავლილი მაინც არ ყოფილა. ამ ოსტატის მიერ შექმნილი მრავალი ჭედური ნამუშევრის მეცნიერულად სწორი მხატვრული ანალიზი არათუ არავის მოუცია, არამედ ოსტატას მოღვაწეობის თარიღიც არ იყო მართებულად განსაზღვრული, თუმცა ამ ძეგლებზე მოცემული ისტორიული წარწერები ამის საშუალებას იძლეოდა.

მკვლევართა უმეტესი ნაწილი მამნე ოქრომჭედელს XV საუკუნის მოღვაწედ თვლიდა, რაც მცდარია. ამან გამოიწვია მთელი რიგი საკითხების არასწორი გაშუქება.

ნაშრომის ძირითადი ნაწილი სწორედ მამნე ოქრომჭედელს მოღვაწეობის პერიოდის დადგენას ეხება, რაც მისი შემოქმედების მხატვრული ანალიზის საფუძველს იძლევა.

ოსტატის მიერ შექმნილ ერთ-ერთ ყველაზე მნიშვნელოვან ძეგლზე—სადგერის ჭვარზე — მოცემულია ქტიტორული წარწერები, რომლებშიც მოხსენიებული არიან სამცხის ათაბაგი ყვარყვარე, მისი ცოლი ანა და შვილები: მზეკაბუჯი და ქაიხოსრო, აგრეთვე სვიმონი და სხვა ისტორიული პირები. საქართველოს ისტორიაში ყვარყვარეს სახელით ცნობილია რამდენიმე ათაბაგი. საქმეს ისიც ართულებს, რომ ორ ყვარყვარეს ჰყავდა ორი ერთნაირსახელიანი შვილი — მზეკაბუჯი და ქაიხოსრო. ვინაიდან სამცხის ათაბაგთა გენეალოგია დღემდე არ იყო ზუსტად დადგენილი და არც მათი სახლობა იყო დაზუსტებული, მკვლევართა უმეტესობა იმ დასკვნამდე მივიდა, რომ აღნიშნული ჭვარის წარწერაში მოხსენიებუ-

ლი ყვარყვარე არის ყვარყვარე დიდი, რომელიც 1451-1498 წლებში ათაბაგობდა.

სადგერის ჯვრის XV საუკუნით დათარიღებაში განსაკუთრებული როლი ითამაშა პრაფ. ილია აბულაძისა და ქრისტინე შარაშიძის 1941 წელს გამოქვეყნებულმა წერილმა, რომელიც მიეძღვნა სადგერის ჯვრის წარწერაში ნიხსენიებულ, ჯვრის მოქედვის მოთავეს — სვიმონ შოთაშვილის მიერ შეთხზულ ლექსს (ოდას). წერილის ავტორთა აზრით, სვიმონ შოთაშვილი XV საუკუნეში ცხოვრობდა. ამ საკითხთან დაკავშირებით ბევრი საწინააღმდეგო მოსაზრება გამოითქვა, მაგრამ ბოლოს მანაც წერილის ავტორებს დაეთანხმნენ.

ამ საკითხს შედარებით მოგვიანებით დაუბრუნდა აკად. ექ. თაყაიშვილი. მან ჯვრის ძირითადი ნაწილი XV საუკუნით დაათარიღა, მისი შემქმნელი ოსტატი — მამნე ოქრომჭედელი ამავე საუკუნის მხატვრად გამოაცხადა, მაგრამ ჯვრის ბოლოში მოთავესებულ კტიტორული წარწერა და ამ წარწერაში ნახსენები პირები, სვიმონ შოთაშვილის ჩათვლით, XVI საუკუნეში მცხოვრებ პირებად ცნო. ე. ი. ჯვრის ეს ნაწილი XVI საუკუნის უცნობი ოსტატის ნამუშევრად მიიჩნია. აშკარა შეუსაბამობაა: თუ სვიმონი XVI საუკუნის მოღვაწე იყო, მაშინ როგორღა გავიგოთ ოდას შინაარსი, რომლის თანახმად სვიმონი ჯვრის მოქედვისათვის მატერიალურ დახმარებას და ნებართვას ყვარყვარესა და მისი შვილებისაგან იღებს. გამორიცხებულია შესაძლებლობა, რომ XVI საუკუნეში მცხოვრებ პირს დახმარება მიეღო XV საუკუნეში მცხოვრები ათაბაგისაგან. ცხადია, ეს პირი სვიმონის თანამედროვე ათაბაგი იყო.

ამას გარდა, ჩვენს მოსაზრებას, რომ მამნე ოქრომჭედელი XVI საუკუნეში მცხოვრები ოსტატია, ადასტურებს ახლად აღმოჩენილი დოკუმენტებიც, რომელთა წყალობითაც დადგინდა ათაბაგთა სრული გენეალოგია და გაირკვა ორი ყვარყვარეს შვილების საკითხიც.

მამნე ოქრომჭედლის შემოქმედება განხილულია ეპოქასთან კავშირში, რამაც კიდევ უფრო განამტკიცა ჩვენი მოსაზრება, რომ იგი უეჭველად XVI საუკუნის მოღვაწეა.

ნაშრომში მოცემულია სადგერის ჯვრის მოქედვის ქრონოლოგიური ჩარჩოები და ამ ჯვრის მხატვრულ-იკონოგრაფიული ანალიზის საშუალებით განისაზღვრა მამნე ოქრომჭედლის მსოფლმხედველობის ხასიათი და მხატვრული უნარი.

ცნობილია, რომ მამნეს სახელი, სადგერის ჯვრის წარწერის გარდა, გვხვდება აგრეთვე ბარაკონის, გელათისა და ხონის ჯვრებზე. ნაშრომში განხილულია ყველა ეს ძეგლი და მოცემულია მათი მოქედვის მიახლოებითი თარიღები.

როცა განვიხილეთ მამნე ოქრომჭედლის ყველა ნამუშევარი, მათი ქრონოლოგიური ჩარჩოები ასე განისაზღვრა:

1. სადგერის კანკელის წინ დასადგმელი ჯვარი.

2. ბარაკონის ამავე ტიპის ჯვარი.
3. ხონისა და გელათის საწინამძღვრო ჯვრები.
4. შემოქმედის კარედი ხატი.

ჯერ კიდევ საბოლოოდ დადგენილი არ არის შემოქმედის კარედი ხატის მოქედვის ადგილი და ზუსტი დრო. ეს ხატი ამჟამად დაკარგულია ხოლო შემორჩენილი უნებარე ფოტოები ხატის ზუსტი მეცნიერული ანალიზის საშუალებას არ იძლევა, თუმცა ნაშრომში მაინც გამოთქმულია ზოგიერთი მოსაზრება ამ საკითხთან დაკავშირებით. ჩვენი აზრით, შემოქმედის ხატი შესრულებული უნდა იყოს მამნე ჯერ კიდევ სამცხეში ყოფნის დროს, რაღვანაც იგი, მხატვრული-იკონოგრაფიული თვალსაზრისით, იმეორებს სადგერის ჯვარს. ექვს იწვევს მხოლოდ ხატის კუბოს ორნამენტული გაფორმება, რომელიც უახლოვდება ამ ოსტატის შემოქმედების მეორე პერიოდში, დასავლეთ საქართველოში შექმნილ ძეგლებს.

ამრიგად, მოსაზრებამ, რომ მამნე ოქრომჭედელი XVI საუკუნის მოღვაწეა და არა XV საუკუნისა, დეა აღარ უნდა გამოიწვიოს.

თავისთავად ცხადია, ხელოვნების ნაწარმოების განხილვის დროს მთავარი და გადაწყვეტი მნიშვნელობა მის მხატვრულ ღირსებას უნდა მიეცეს, მაგრამ ესა თუ ის ძეგლი, ან ხელოვნის შემოქმედება არ შეიძლება მისი თანამედროვე სინამდვილისაგან მოწყვეტილად განვიხილოთ. გარეშე ფაქტორები დიდ გავლენას ახდენენ მხატვრის შემოქმედებაზე. რა თქმა უნდა, ამ შემთხვევაში მხედველობაში მისაღებია მხატვრის დიაპაზონი. ჩვენი აზრით, მამნე ისეთი ხელოვანია, რომლის შემოქმედებაში გარკვევით და მკაფიოდ აისახა ეპოქის მსოფლმხედველობა. XVI საუკუნის ქართული სახვითი ხელოვნება, მიუხედავად მისი მხატვრული დონის დაცემისა, მრავალ პროგრესულ ელემენტს შეიცავდა, ისევე, როგორც იმდროინდელი მსოფლიო ხელოვნება. ეს ელემენტები, როგორც აღვნიშნეთ, მამნე ოქრომჭედლის შემოქმედებაშიც გამოვლინდა. მის მიერ შექმნილი ძეგლები დღესაც გარკვეულ ესთეტიკურ სიამოვნებას ანიჭებს მნახველს.

მამნე ოქრომჭედელი იყო პირველი ქართველი ხელოვანი, რომელმაც სრულყოფილი მრავალფეროვანი კომპოზიციები შექმნა. ჯგუფური სცენების მაღალმხატვრულ დონეზე გადაწყვეტა ოსტატის შემოქმედების ერთ-ერთი უაღრესად საინტერესო და პლასტიკურად მნიშვნელოვანი მხარეა იმ საუკუნის ქართულ ქედურ ხელოვნებაში. ამაზე მიუთითებს თითქმის ყველა მკვლევარი, ვინც კი მამნეს შემოქმედებას გაეცნო. ოსტატის მიერ შექმნილი მასიური და ძლიერი ფიგურები ხან ძალზე სტატუარულია, ხანაც საოცრად დინამიკური. კონტრასტების დიდი გრძობა, კომპოზიციური ალლო, აქედან გამომდინარე — მონუმენტურობა, მშვიდი განწყობილება, ლითონის ზედაპირის დამუშავების მაღალი ოსტატობა — შესა-

ჩვენ ქართველ ოსტატთა რიგებში აყენებს მას. მაგრამ, ჩვენი აზრით, მამნე ოქრომჭედლის შემოქმედების მთავარი ღირსება მაინც სხვაა — რელიგიურ სიუჟეტებზე შექმნილ ნამუშევრებში დრამატიზმის, ადამიანური ხასიათებისა და განწყობილებების შეტანა. ოსტატს თავის კომპოზიციებში გაბედულად შეაქვს ადამიანთა ყოფის განმსაზღვრელი ცხოვრებისეული მოტივები. ეს მომენტი ამ დროისათვის სიახლეს არ წარმოადგენდა, მაგრამ მამნემ იგი უფრო მძაფრი, ცხადი და გასაგები გახადა. არათუ ქართულ, არამედ ბიზანტიურ ხელოვნებაშიც არ ასახულა ეს მოტივები ასე კონკრეტულად და მკაფიოდ. თავის შემოქმედებაში მამნე ითვალისწინებს იმდროინდელი მსოფლიოს პროგრესული ხელოვნების ყველა მიღწევას. ბევრი მომენტი იტალიური ხელოვნებიდანაც აქვს აღებული. მიუხედავად ამისა, ოსტატი მუდამ ინარჩუნებს საკუთარ მსოფლმხედველობას, არასდროს ბრმად არ ბაძავს სხვას.

ამ მხრივ ყველაზე დამახასიათებელია ჯვარცმის იკონოგრაფიულ-კომპოზიციური გადაწყვეტა, რომელიც საკვებით უპასუხებს ეპოქის მოთხოვნებს. მამნემდე ქართულ ხელოვნებაში არავის შეუქმნია ჯვარცმის ასეთი დაძაბული, დრამატიზმით, სულიერი განცდებით სავსე კომპოზიცია. შვილის სიკვდილით გამოწვეული ღრმა სულიერი ტანჯვა იკითხება ღვთისმშობლის ფიგურაში. ეს არის ცხოვრების მართალი სურათი: ჩვეულებრივი, უბრალო, მოსიყვარულე დედა მკვდარი შვილის წინაშე. გარდა ამისა, ეს კომპოზიცია პლასტიკურადაც უაღრესად საინტერესო ნამუშევარია.

მნიშვნელოვანია იერუსალიმში შესვლის კომპოზიციაც. მთელი სცენა აგებულია ჩვეულებრივი სქემის მიხედვით, მიუხედავად ამისა, ქართული ხელოვნების თითქმის ყველა ძეგლისაგან იგი განსხვავდება ერთი საინტერესო დეტალით, რომელიც მას განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებს: ეს არის ფრიზი ბავშვების გამოსახულებით კომპოზიციის წინა პლანზე. ბავშვების გართობის სცენა, როგორც ეს ჩვენს ძეგლზეა მოცემული, ამ დროისათვის საკმაოდ გავრცელებულია, მაგრამ მამნე არც ამ მოტივს იმეორებს ბრმად, მას აქ შემოაქვს ქართული ყოფისათვის დამახასიათებელი მოძრაობა. ალბათ ამან განაპირობა ის გარემოება, რომ პროფ. დიმ. ჯანელიძემ ამ მოძრაობაში ქართული ცეკვის ილეთები დაინახა.

ნაშრომში განსაკუთრებული ყურადღება დაეთმო სადგერის ჯვრის მიძინების კომპოზიციას, რომელიც, როგორც მსოფლმხედველობრივად და, რაც უმთავრესია, მხატვრული თვალსაზრისითაც ყველაზე სრულყოფილი ნამუშევარია მამნეს შემოქმედებაში.

მნიშვნელოვანი ადგილი აქვს დათმობილი მამნე ოქრომჭედლის მიერ დასავლეთ საქართველოში შექმნილი ძეგლების განხილვას. ამ პერიოდის შემოქმედებაში იგრძნობა მხატვრის მსოფლმხედველობის ერთგვარი ცვლილება. ეს

მოვლენა კი ახსნას საჭიროებს. XVI საუკუნის დასაგლეთ საქართველოს ქედური ძეგლების განხილვასთან კავშირში შევეცადეთ გვეჩვენებინა ოსტატის მხატვრულ შეხედულებათა ნაწილობრივი შეცვლის რთული პროცესი, რაც უპარესად ძნელი აღმოჩნდა.

მამნე ოქრომქედელი მოღვაწეობდა XVI საუკუნის 20-იანი წლებიდან ამავე საუკუნის 80-იან წლებამდე. მისმა შემოქმედებამ დიდი კვალი დაამჩნია ქართულ ოქრომქედლობას. მამნეს ჰყავდნენ მიმდევრები, მიმბაძველები. მისი მოღვაწეობის დროს და შემდგომ პერიოდში შექმნილი მრავალი ძეგლი იმაზე მეტყველებს, რომ, მართალია, ამ დროს შესუსტდა ოქრომქედლობისადმი ყურადღება, მაგრამ გარკვეული დაინტერესება მაინც არსებობდა. შეიქმნა ქედური ხელოვნების საინტერესო ნიმუშები. ამ ერთგვარ აღმავლობასა თუ გამოცოცხლებაში მნიშვნელოვანი წვლილი მიუძღვის მამნე ოქრომქედელს, რომლის შემოქმედებას საპატიო ადგილი უჭირავს ქართული ხელოვნების ისტორიაში.

РЕЗЮМЕ

Грузинское искусство чеканки на протяжении многовековой истории своего развития создало большое количество первоклассных памятников, которые пластической выразительностью, декоративностью, композиционно-сюжетным решением занимают значительное место в сокровищнице не только грузинского, но и мирового искусства.

По последним данным археологических раскопок истоки грузинского чеканного искусства относятся к III-II тысячелетиям до н. э. На территории Грузии найдены редчайшие памятники ювелирного искусства, исполненные на необыкновенно высоком художественно-техническом уровне. Появление и становление новой идеологии, протекавшее в острой борьбе со старыми религиозными и идеологическими нормами, со временем повлекло за собой сдвиги в длившемся тысячелетиями процессе развития искусства чеканки. Но несмотря на то, что для формирования нового направления в искусстве требовалось длительное время, уже в раннехристианскую эпоху был создан ряд интересных памятников.

Точно датированных памятников металлопластики до IX в. не имеется. К IX же веку относится чеканная икона Преображения из Зарзмы, датируемая 886 годом. В этом памятнике уже ощущается определенное мировоззрение, свидетельствующее о высоком уровне развития искусства. Памятники чеканки X в. значительно отличаются от указанного памятника

IX в. и являются вполне законченными художественными произведениями, истоки которых надо искать в более ранней эпохе.

Настоящее возрождение грузинского искусства металлопластики начинается с XI в. и продолжается до первой половины XIII в.

Искусство чеканки позднефеодального периода характеризуется некоторым упадком, но и в этот период создаются значительные произведения, интересные не только по своей пластике, но и выделяющиеся оригинальностью сюжетного решения. Об этом свидетельствует творческое наследие Мамнэ Окромчедели (златоваятель). Период деятельности этого мастера был установлен неверно и его творчество не было оценено по достоинству.

Предлагаемое исследование ставит целью изучить материалы, касающиеся вопросов установления даты жизни и творчества Мамнэ, что и послужит основой художественного анализа и определения уровня его творчества.

Самым значительным среди произведений Мамнэ, с художественной и исторической точек зрения, является Садгерский предалтарный крест, хранившийся последнее время в Чхари (Западная Грузия) в церкви св. Георгия (отсюда и его название Чхарский крест). На нем помещены три большие надписи с упоминаниями имен членов семьи Самцхского атабага Кваркваре, Свимеона и Басила Шоташвили, Спиридона, златоваятеля Мамнэ с супругой Улумпней и других исторических лиц.

В 1941 г. проф. И. Абуладзе и Хр. Шарашидзе опубликовали статью «Об имени и родине Руставели», где речь идет о новооткрытой оде, которую написал деканоз Свимеон Шоташвили. Тот самый, который упомянут в надписи Садгерского креста. Ода повествует об истории чеканки этого креста.

Свимеону — инициатору чеканки этого памятника, оказывали помощь все лица, упомянутые в надписи. Исследователи датировали оду XV веком и поэтому златоваятеля Мамнэ считали мастером того же времени. Мнение И. Абуладзе и Хр. Шарашидзе разделял проф. Е. Такаишвили. С этой датировкой полностью согласились проф. Г. Чубинашвили и проф. Ш. Амиранашвили и она утвердилась в научной литературе.

Но считать XV в. датой деятельности златоваятеля Мамнэ было бы неверно: во-первых, этот век не отвечал тем особенностям, которые выявляются в творчестве мастера, во-вторых, оставалось неясным следующее: в Государственном музее искусств Грузии и в Кутаисском историко-этнографи-

ческом музее хранятся Гелатский и Хонский выносные кресты, в надписях которых упомянуты на первом - Мамнэ со своей супругой Улумпией (точно так, как на Садгерском кресте), на втором — только Мамнэ. Оба памятника по своему художественному оформлению относятся к XVI веку, что и подтверждается также данными об исторических лицах, упомянутых в надписях. До последнего времени предполагалось, что упомянутый в надписи Хонского креста Мамнэ не является мастером Садгерского креста, на Гелатском же кресте ему приписывали только ту часть, на которой помещена надпись.

В 1960 г. Хр. Шарашидзе опубликовала работу — «Материалы по истории Южной Грузии» (XVI—XVIII вв.), в которой рассматривает генеалогию самцхийских атабагов пяти поколений. Нас интересуют имена членов семьи Кваркваре II Великого (1449-1489 гг.) и последующих атабагов. У Кваркваре II Великого были две супруги: Дедисимеди и Нестан-Дареджан. От Нестан-Дареджан у него было двое сыновей: первенец Каихосро и Мзечабук. Каихосро был атабагом два года (1498—1500 гг.), Мзечабук с 1500 г. по 1515 г.

Следующий Кваркваре III был атабагом с 1515 г. по 1536 год. У него были супруга Анна и сыновья Мзечабук и Каихосро. Инициатором чеканки Садгерского креста исследователи считали Кваркваре II Великого. В заблуждение, по-видимому, ввели одинаковые имена сыновей обоих Кваркваре, хотя старшего сына Кваркваре II Великого звали Каихосро, а младшего Мзечабук, а у Кваркваре III наоборот, старшего звали Мзечабук, а младшего Каихосро. Как известно, в грузинских документах имена всегда упоминались по старшинству. Упустили из внимания и имя супруги Кваркваре III Анны. Последовательность лиц, упомянутых в надписи, точно совпадает с именами членов семьи атабага Кваркваре III, жившего в XVI веке — Кваркваре, Анна, Мзечабук и Каихосро. Естественно, что и Мамнэ нужно считать мастером этого же периода. При изучении стилистических особенностей фигур Садгерского креста мы приходим к выводу, что златоаятелю Мамнэ не были чужды стремления и настроения его эпохи. Он с большой любовью, посвоему интерпретировал приемы передачи человеческой фигуры, характерные для искусства того времени. Мощные, крупные, почти неподвижные фигуры Мамнэ даже своей статичностью создают в общей композиции впечатление сильного движения, достигаемое мастером контрастами, которые используются им как средство художественного воз-

действия. Его композиции, прежде всего, уравновешены. Но главное в творчестве Мамнэ, по нашему мнению, заключается в том, что мастер в религиозные композиции вносит переживания, свойственные человеку: чувства, драматизм, все то, чем человек связан с окружающим миром. Эти черты, характерные для позднегрузинской чеканки, являются откликом традиций позднефеодального периода, нашедших наиболее яркое выражение в творчестве златоаятеля Мамнэ.

Другая значительная работа мастера — Бараконский предалтарный крест. Ныне он разобран на отдельные части и хранится в Кутаисском историко-этнографическом музее. Чеканка Бараконского креста посвящена сюжетам из жизни св. Георгия. Здесь наряду с рельефными фигурами применяется и орнамент. Бараконский крест, по нашему мнению, вычеканен после переезда мастера в Западную Грузию, так как на памятнике сказывается влияние искусства этой части Грузии. Крест детально исследован с художественной точки зрения и дана предположительная дата и оценка мастерства его исполнения.

Кроме Бараконского креста, в Западной Грузии мастером созданы еще два произведения: Гелатский и Хонский выносные кресты.

Гелатский крест посажен на длинное древко с гравированным орнаментом и сферами, на них помещены надписи с упоминанием деятелей XVI века. На одной из сфер надпись с упоминанием Мамнэ и его супруги Улумни. Крест золотой, древко позолоченное. Между древком и крестом помещен золотой Сион, украшенный драгоценными камнями и рельефными изображениями. Сион более поздней работы. Крест в разобранном виде находится в экспозиции Государственного музея искусств Грузинской ССР. Акад. Г. Чубинашвили считает части этого креста разными по времени исполнения.

В предлагаемом исследовании описаны рельефные изображения креста; выделена часть, не относящаяся к работам Мамнэ, исследован орнамент, приведен сравнительный материал и установлено, что такой орнамент был характерен для искусства Западной Грузии XVI века.

Следующий памятник, исполненный Мамнэ, — Хонский выносной крест; авторство Мамнэ подтверждается надписью. Этот крест, так же как и Гелатский, не был изучен с художественной точки зрения. И хотя надписи были прочтены проф. Г. Церетели, авторство Хонского креста не было установлено. В литературе дается очень неясное описание креста и

его художественная ценность не определяется. В данной работе говорится о значении этого памятника и его автора. Не подлежит сомнению, что часть креста с надписью является работой именно Мамнэ, а не кого-либо другого, как это предполагали до сегодняшнего дня.

Должное место уделено так называемой «Шемокмедской иконе», получившей высокую оценку в научной литературе. Во время исследования этой иконы возникли большие трудности, так как этот памятник утерян, а имеющийся фотоснимок имеет плохое изображение и описание не отвечает должному научному уровню.

После уточнения периода деятельности Мамнэ и выявления художественной ценности исполненных им памятников появилась возможность представить список его работ в следующем порядке:

1. Садгерский предалтарный крест;
2. Бараконский предалтарный крест;
3. Икона из Шемокмеди (утеряна);
4. Гелатский выносной крест;
5. Хонский выносной крест.

Как известно, Мамнэ начал свою деятельность в Самцхе-Саатабаго (историческая провинция Юго-восточной Грузии). На памятниках, созданных в этот период, орнамент не встречается, если не считать изображения листьев на Садгерском кресте, которые служат для цельности композиции и не несут декоративную нагрузку. Фигуры Садгерского креста отличаются монументальностью и строгостью. Они большей частью изваяны на гладком фоне и чуть стилизованы, часто сухи и лишены детализации. Совсем иначе выглядят произведения Мамнэ, исполненные в Западной Грузии, напр., Бараконский, Гелатский и Хонский кресты. Во всех этих произведениях мастер применяет декоративное оформление. Происходят изменения во взглядах мастера и отход от сюжетных композиций.

Чтобы понять это явление, были изучены значительные памятники искусства чеканки Западной Грузии того же периода и сравнены с работами златоавателя Мамнэ, так как без учета художественных вкусов того времени невозможно объяснить перемен, происшедших в мировоззрении художника.

Почти все памятники Западной Грузии XVI века имеют орнаментальные украшения. Изображение листа в растительном орнаменте дается полностью, без раздробленности, характерной в чеканке Восточной Грузии то-

го периода. Иллюстрацией этого предположения являются икона Богоматери (дар Елены Чолокашвили и Гедеона Абашидзе), икона Христа из Чачала, икона св. Василия из Матходжи, триптих Елены и Георгия Гуриели из Шемокмеди и Джумати и др.

Рисунок орнамента этих икон почти полностью совпадает с орнаментальным оформлением древка Гелатского и Хонского выносных крестов, исполненных златоаятелем Мамнэ. По-видимому, в последний период своей деятельности златоаятель находился под влиянием художественных традиций Западной Грузии.

Эпоха, к которой относится творчество Мамнэ Окрочедели, отмечается относительным понижением уровня в искусстве чеканки. Но тем не менее в Грузии XVI века было создано много интересных образцов металлопластики, в том числе и произведения Мамнэ, чье творческое наследие занимает почетное место в истории искусства Грузии.

შ ე ნ ი შ ვ ნ ე ბ ი

შ ა ს ა ვ ა ლ ი

1. გ. Чубинашвили, Грузинское чеканное искусство, Тбилиси, 1959, стр. 1.
2. შ. ა შ ი რ ა ნ ა შ ვ ი ლ ი, ბეჟა ოპიზარი, თბილისი, 1956, გვ. 6.
3. შ. ა შ ი რ ა ნ ა შ ვ ი ლ ი, ქართული ხელოვნების ისტორია, თბილისი, 1961, გვ. 385.
4. ქრ. შ ა რ ა შ ი ძ ე, სამხრეთ საქართველოს ისტორიის მასალები, XV-XVI სს., თბილისი, 1961.
5. ვ. კ ე კ ე ლ ი ძ ე, ქართული ლიტერატურის ისტორია, ტ. II, თბილისი, 1958, გვ. 510.
შ. ა შ ი რ ა ნ ა შ ვ ი ლ ი, ქართული ხელოვნების ისტორია, თბილისი, 1961, გვ. 385.
6. ექ. თ ა ვ თ ი შ ვ ი ლ ი. ჩხარის ეკლესიის სიძველენი, სადგერ-ჩხარის ქვარი, მისი წარწერები და ამ წარწერების განმარტება, მუზეუმის მოამბე 15-B, 1948, გვ. 165-177.
7. გ. Чубинашвили, Грузинское чеканное искусство, Тбилиси, 1959.
შ. ა შ ი რ ა ნ ა შ ვ ი ლ ი, ქართული ხელოვნების ისტორია, თბილისი, 1961.
8. И. Абуладзе, Кр. Шарашидзе, К вопросу об имени и родине Руставелии-
საქ. სსრ მეცნიერებათა აკადემიის მოამბე, 1941, გვ. 681-688.
9. ლიტერატურული ძიებანი, ტ. I, 1943, გვ. 175-177, ტ. III, 1945, გვ. 379-381.
10. Сообщение АН ГССР, X, №6, Еще об одной работе золотых дел мастера Мамия,
стр. 381-384.
11. გ. Чубинашвили. Грузинское чеканное искусство, Тбилиси, 1959, стр-
627—628.
12. შ. ა შ ი რ ა ნ ა შ ვ ი ლ ი, ქართული ხელოვნების ისტორია, თბილისი, 1961, გვ. 382-385.

1. ე ა ხ ე უ შ ტ ი, საქართველოს საშეფოს აღწერა, 1941, გვ. 153.
2. Посольство столярниа Толочанова и дьяка Иевлева в Имеретию 1650 г., документы издад М. Полнектод, Тб., 1926.
3. ექ. თ ი ე ა ი შ ე ი ლ ი. ჩხარის ეკლესიის სიძველენი, სადგერ-ჩხარის ჯგარი, მისი წარწერებდი და ამ წარწერების ვანმარტებდი, მუზეუმის მთამბე, XV—B, 1948, გვ. 165-177.
4. И. А б у л а д з е, Кр. Ш а р а ш и д з е, ук. труд, стр. 681-688.
5. კ ა ე ე ე ლ ი ძ ე, ლიტერატურული ძიებანი, ტ. I. 1943, გვ. 175-177.
6. ლიტერატურული ძიებანი, ტ. III. 1945, ტ. რ ე ხ ი ძ ე, პეტე სიმონ ღვეანოზი შოთას ძე (შოთაშვილი) გვ. 379-381.
7. ექ. თ ი ე ა ი შ ე ი ლ ი, ჩხარის ეკლესიის სიძველენი, სადგერ-ჩხარის ჯგარი, მისი წარწერებდი და ამ წარწერების ვანმარტებდი. მუზეუმის მთამბე, XV-B, 1948, გვ. 165-177.
8. ქ რ. შ ა რ ა შ ი ძ ე, სამხრეთ საქართველოს ისტორიის მასალებდი, XV-XVI სს., 1961, გვ. 133.
9. იქვე, გვ. 134; ე ა ხ ე უ შ ტ ი, საქართველოს ისტორია, II, 1913, გვ. 242.
10. ი. ჯ ა ე ა ხ ი შ ე ი ლ ი, ქართველი ერის ისტორია, IV, თბილისი, 1948, გვ. 109-111.
11. ქ რ. შ ა რ ა შ ი ძ ე, სამხრეთ საქართველოს ისტორიის მასალებდი, XV-XVI სს. თბილისი, 1961, გვ. 135.
12. იქვე, გვ. 232-234.
13. იქვე.
14. ქ რ. შ ა რ ა შ ი ძ ე, სამხრეთ საქართველოს ისტორიის მასალებდი, XV-XVI სს., თბილისი, 1961, გვ. 15-16.
15. იქვე.
16. თ. ე რ დ ა ნ ი ა, ქრ. ნიქები, ტ. II, თბილისი, 1897, გვ. 347; Д. Б а к р а д з е, Археологическое путешествие по Гурнии и Адгаре, СПб, 1878.
17. საქართველოს სიძველენი ტ. II, თბილისი, გვ. 399-401.
18. ქ რ. შ ა რ ა შ ი ძ ე, სამხრეთ საქართველოს ისტორიის მასალებდი XV-XVI სს., თბილისი, 1961, გვ. 84.
19. იქვე.
20. იქვე, გვ. 63.
21. ნ. ბ ე რ ძ ე ნ ი შ ე ი ლ ი, XVI ს. ფეოდალური ურთიერთობიდან, მასალებდი საქართველოს და კავკასიის ისტორიისათვის, თბილისი, 1937, ნაკვეთი I, გვ. 29.
22. ვ. გ ა ბ ა შ ე ი ლ ი, ქართული ფეოდალური წყობილებდი, თბილისი, XVI-XVII სს. გვ. 61-62.
23. ნ. ბ ე რ ძ ე ნ ი შ ე ი ლ ი, დასახ. ნაშრომი.
24. ვ. გ ა ბ ა შ ე ი ლ ი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 62.
25. ნ. ბ ე რ ძ ე ნ ი შ ე ი ლ ი, ე. დონდუა, მ. დუ მბაძე, გ. მელიქიშვილი, შ. მესხი, პ. რატიანი, საქართველოს ისტორია, I, თბილისი, 1958, გვ. 271.
26. ვ. გ ა ბ ა შ ე ი ლ ი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 75.
27. იქვე, გვ. 67.
28. იქვე, გვ. 72-73.
29. შ. ნ ლ ც უ ბ ი ძ ე, ქართული ფილოსოფიის ისტორია, II, თბილისი, 1958, გვ. 390.

30. ნ. ბერძენიშვილი, ვ. დონდუა, მ. დუმბაძე, გ. მელიქიშვილი, შ. მესხია, პ. რატიანი, საქართველოს ისტორია, I, თბილისი, 1958, გვ. 329.
31. გ. ჩუბინაშვილი, ქართული ხუროთმოძღვრება საშუალო საუკუნეებში და მისი სამი კათედრალი, არლი 1923, გვ. 107.
32. საქართველოს ისტორია, თბილისი, 1958, გვ. 326.
33. იქვე.
34. შ. ამირანაშვილი, ქართული ხელოვნების ისტორია, თბილისი, 1961, გვ. 399.
35. ქართლის ცხოვრება, II ტ., თბილისი, 1959, გვ. 479, ქრ. შარაშიძე დასახ. ნაშრომი, გვ. 45.
36. ქრ. შარაშიძე, დასახ. ნაშრომი. გვ. 105.
37. შ. ამირანაშვილი, ქართული ხელოვნების ისტორია, თბილისი, 1961, გვ. 381.
38. შ. ამირანაშვილი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 405-406.

საღვერის ჯგირის მხატვრულ-იკონოგრაფიული ანალიზი

1. Г. Чубинашвили, Грузинское чеканное искусство, Тбилиси, 1959, стр. 450.
2. შ. ამირანაშვილი, ქართული ხელოვნების ისტორია, თბილისი, 1961, გვ. 146;
ფ. თავაძე, ი. ანდრეაშვილი, ქართული. კედური ხელოვნების ტექნოლოგიური პროცესი, თბილისი, 1967.
3. Г. Чубинашвили, Грузинское чеканное искусство, Тбилиси, 1959, стр. 7.
4. G. Millet, Recherches sur l'icônographie de l'évangile, Paris, 1916, p. 67.
5. G. Millet, დასახ. ნაშრომი, გვ. 20.
6. შ. ამირანაშვილი, ქართული ხელოვნების ისტორია, თბილისი, 1961, გვ. 385.
7. G. Millet, დასახ. ნაშრომი, გვ. 101.
8. G. Millet, დასახ. ნაშრომი, გვ. 113.
9. В. И. Лазарев, История Византийской живописи, Москва, 1947, стр. 161.
10. G. Millet, დასახ. ნაშრომი, გვ. 170.
11. Д. В. Аниалов, Византийский временник, т. V., 1898, стр. 181.
12. Н. В. Покровский, Очерки памятников христианской иконографии и искусства, СПб, 1900, стр. 166—177.
13. G. Millet, დასახ. ნაშრომი, გვ. 237.
14. შ. ამირანაშვილი, ქართული ხელოვნების ისტორია, თბილისი, 1961, გვ. 385.
15. Н. В. Покровский, Очерки памятников христианской иконографии и искусства, СПб, 1900, стр. 655.
16. G. Millet, დასახ. ნაშრომი, გვ. 259.
17. Д. Джанелидзе, Грузинский театр с древнейших времен до II-й пол. XIX в., Тбилиси, 1959, стр. 217-218.
18. ნ. ვ. ბოკროესკი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 263.
19. იქვე, გვ. 558.

20. შ. ა მ ი რ ა ნ ა შ ვ ი ლ ი, ქართული ხელოვნების ისტორია, თბილისი, 1961, გვ. 317.
21. Ш. А м и р а н а ш в и л и, История грузинской монументальной живописи, т. I, Тбилиси, 1957, стр. 60.
22. Р. О. Ш м е р л и н г, Малые формы в архитектуре средневековой Грузии, Тбилиси, 1962, стр. 253-254.
23. შ. ა მ ი რ ა ნ ა შ ვ ი ლ ი, უბისი, თბილისი, 1930, გვ. 52-53.
24. G. M i l l e t, დასახ. ნაშრომი, გვ. 221.
25. კ. კ ე კ ე ლ ი ძ ე, ეტიუდები. ქართული ლიტერატურის ისტორიიდან, II, თბილისი, 1945, გვ. 7.
26. ი. ჭ ა ე ა ხ ი შ ვ ი ლ ი, პართველი ერის ისტორია, თბილისი, 1960, ტ. I. გვ. 48-51.
27. ვ ა ხ უ შ ტ ი, საქართველოს ისტორია, 1955, გვ. 70.
28. Г. Ч у б н а ш в и л и, Грузинское чеканное искусство, Тбилиси, 1958, стр. 369-370.
29. შ. ა მ ი რ ა ნ ა შ ვ ი ლ ი, ქართული ხელოვნების ისტორია, თბილისი, 1961, გვ. 384.
30. Ш. А м и р а я а ш в и л и, История грузинской монументальной живописи, Тбилиси, 1957, стр. 153.
31. შ. ა მ ი რ ა ნ ა შ ვ ი ლ ი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 153-154.
32. ნ. ჩოფიკაშვილი, ქართული კრისტიეში (VI-XIV სს), თბილისი, 1964, გვ. 54.
33. ი. ჭ ა ე ა ხ ი შ ვ ი ლ ი, მასალები ქართული ერის მატერიალური კულტურის ისტორიისათვის, III-IV, თბილისი, გვ. 252-253.
34. С. В. К н с я л е в, Древняя история южной Сибири, СССР, №9, М-1 стр. 222.
35. ნ. ჩოფიკაშვილი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 60-62.
36. ექ. თაყაიშვილი, ჩხარის ეკლესიის სიძველენი, საღვერ-ჩხარის წვარი, მისი წარწერები და ამ წარწერების განმარტება, მუზეუმის მოამბე, XV, 1948, გვ. 175. (ქულები ს.ა. ქართველოს ხელოვნების მუზეუმის ფონდში ინახება).
37. საქართველოს სიძველენი, ტ. III, თბილისი, გვ. 549, 563, 580.
38. ი. ჭ ა ე ა ხ ი შ ვ ი ლ ი, ქართული ერის ისტორია, ტ. IV, თბილისი, 1948, გვ. 230.
39. ი. ჭ ა ე ა ხ ი შ ვ ი ლ ი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 239.
40. ი. ჭ ა ე ა ხ ი შ ვ ი ლ ი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 231.
41. ქ. ცის გავრძელება, გვ. 50.
42. ი. ჭ ა ე ა ხ ი შ ვ ი ლ ი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 239.

ბარაკონის ჯვარი

1. Материалы по археологии Кавказа, вып. IV, Москва, 1894, стр. 121.
2. M. Brosset, Rapports sur un Voyage Archéologique dans la Géorgie et Arménie I^{er} Rapp. XII, 1859, p. 64
3. Сообщение Академии Наук ГССР, X, №6, Еще об одной работе золотых дел мастера Мамна, стр. 381-385.
4. საქ. მუზეუმის მოამბე, VII, 1938.

5. ქართული ოქრომკვედლობა VII-XVIII საუკუნეებისა, ალბომი, ისტორიული მიმოხილვა და ანოტაციები, თბილისი, 1957, გვ. 14.
6. შ. ა მ ი რ ა ნ ა შ ვ ი ლ ი, ქართული ხელოვნების ისტორია, თბილისი, 1961, გვ. 385.
7. Г. Ч у б н я ш в и л и, Грузинское чеканное искусство, Тбилиси, 1959 г., стр. 627.
8. შ. ა მ ი რ ა ნ ა შ ვ ი ლ ი, ხონის ეკლესიის წმ. გიორგის ხატი, საისტორიო მოამბე, წიგნი II, თბ., 1929, გვ. 139.
9. შ. ა მ ი რ ა ნ ა შ ვ ი ლ ი, დასახ. ნაშრ. გვ. 139.
10. იქვე, გვ. 140.
11. იქვე, გვ. 143.
12. Г. Ч у б н я ш в и л и, Грузинское чеканное искусство, Тбилиси, 1959, стр. 406—407.

ველათისა და ზონის საწინამძღვრო ჯვრები

1. Н. П. К а н д а к о в, Описание памятников древности в некоторых храмах и монастырях Грузии, СПб. 1890, стр. 36.
2. Древности Восточные. Труды восточной комиссии, М., 1891; Г. Ц е р е т е л и, Полное собрание надписей, стр. 246-247..
3. ევ. თ ა ყ ა ი შ ვ ი ლ ი, არქეოლოგიური მოგზაურობა და შენიშვნები, II, №5, გვ. 277-279.
4. Г. Ч у б н я ш в и л и, Грузинское чеканное искусство, Тбилиси, 1959 г., стр. 628.
5. იქვე, გვ. 632.
6. ს. კ ა კ ა ბ ა ძ ე, საისტორიო მოამბე, ნაწ, I. აფხაზეთის საკათალიკოსოს დიდი დაეთარი, 1925, გვ. 177.
7. ს. კ ა კ ა ბ ა ძ ე, მასალები იმერეთის სახელმწიფოებრივი მდგომარეობის შესახებ XVII საუკუნეში, საისტორიო მოამბე, ნაწ. I. 1925, გვ. 203.
8. Г. Ч у б н я ш в и л и, Грузинское чеканное искусство, Тбилиси, 1959 г., стр. 628.
9. Н. П. К о н д а х о в, Описание памятников древности в некоторых храмах и монастырях Грузии, СПб, 1890, стр. 64.
10. ევ. თ ა ყ ა ი შ ვ ი ლ ი, ხონის ეკლესია და მისი სიძველენი, ძველი საქართველო, ტ. III, თბ., 1913-1914, გვ. 277-279.
11. ი ქ ვ ე.
12. Ч у б н я ш в и л и, Грузинское чеканное искусство, Тб., 1959 г., стр. 628.

1. Д. Баградзе, Археологическое путешествие по Гурии и Адчаре, СПб, 1878, стр. 138-141-148.
2. Н. П. Кондаков, Опись памятников древности в некоторых храмах и монастырях Грузии, СПб, 1830, стр. 123-124.
3. Е. Такашвили, Археологические экспедиции, разыскания, заметки, П. 1905, стр. 73-75.
4. Г. Чубинашвили, и. Грузинское чеканное искусство, Тб., 1959, стр. 628.
5. Н. П. Кондаков, Опись памятников древности в некоторых храмах и монастырях Грузии, СПб, 1890, стр. 123.
6. Г. Чубинашвили, Грузинское чеканное искусство, Тб., 1959, стр. 628.

შ ი ნ ა ა რ ს ი.

შესავალი	5
სადგერის ჭვარი	8
სადგერის ჭერის მხატვრულ-იკონოგრაფიული ანალიზი	29
ბარაკონის ჭვარი	75
გელათისა და ხონის საწინამძღვრო კვრები	89
შემოკმედის ხატი	101
დასკენა	105
Резюме	110
შენიშვნები	116

რედაქტორი ქ. ახვლედიანი
მხატვარი ზ. ლევინა
მხატვრული რედაქტორი ლ. დვინჯილია
ტექნოლოგიური რ. კონკეძე
კორექტორი შ. ქაცარავა
გამომშვები გ. იოსელიანი

ბელმოწერილია დასაბეჭდად 30 VIII 78
ნაბეჭდი თაბახი 13,16
სააღროცხო-საგამომცემლო თაბახი 10,97
უე 06985 ტირ. 5000 შკვ. 830
ფასი 1 მან. 40 კაპ.

გამომცემლობა „ხელოვნება“
თბილისი, პლუხანოვის 179
1978

საქართველოს სსრ მინისტრთა საბჭოს გამომცემლობათა პოლიგრაფიისა და წიგნის ვაჭრობის საქმეთა სახელმწიფო კომიტეტის თბილისის წიგნის ფაბრიკა, მეგობრობის გამზირი 7.

Тбилисская книжная фабрика Государственного комитета Совета Министров Грузинской ССР по делам издательства, полиграфии и книжной торговли, пр. Дружбы № 7.