

K 204-852
3

გიორგი სუციშვილი



საფარის კედლის მოსატულობა

200



გამომცემლობა „ხელოვნება“, 1988



ნაშრომში მონოგრაფიულადაა გამოკვლეული საქართველოს ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი მხარის, ისტორიული მესხეთის ანუ სამცხე-საათაბაგოს ტერიტორიაზე მდებარე — საფარის მონასტრის მთავარი ტაძრის წმ. საბას კედლის მხატვრობა.

ისტორიული და ლიტერატურული ცნობების, წმ. საბას არქიტექტურისა და, რაც მთავარია, კედლის მხატვრობის მხატვრულ-შეღარებითი ანალიზის საფუძველზე დადგენილია კედლის მხატვრობის სხვადასხვა ნაწილის დათარიღება.

საფარის წმ. საბას კედლის მხატვრობა კიდევ ერთი უტყუარი მაგალითია შუა საუკუნეების საქართველოს მაღალი სამხატვრო კულტურისა, იმისა, რომ იმდროინდელი ქართული კულტურა მსოფლიო კულტურის განვითარების მიღწევათა დონეზე იდგა. გარკვეულია წმ. საბას კედლის მხატვრობის ადგილი ქართულ და მსოფლიო ხელოვნების ისტორიაში.

ნაშრომი განკუთვნილია სპეციალისტ-ხელოვნათმცოდნეების, სტუდენტობისა და ხელოვნების საკითხებით დაინტერესებულთა ყველა მკითხველისათვის.

წმ. სარ. ბ. მარკოსი
სახ. საბ. ინსტიტუტ
ბ. გლა
თბილ.

258.402
3
K 204 852

შენახვალი

წინამდებარე ნაშრომი ეხება საქართველოს ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი კუთხის ისტორიული მესხეთის, ანუ სამცხე-საათაბაგოს, ტერიტორიაზე მდებარე საფარის მონასტრის მთავარი ტაძრის წმ. საბას მხატვრობას.

სამცხე ოდითგანვე ქართლის განუყოფელ ნაწილს წარმოადგენდა და ყოველთვის მნიშვნელოვან როლს თამაშობდა გაერთიანებული საქართველოს ცხოვრებაში, თუმცა გეოგრაფიულად თითქოს ოდნავ განზე იდგა. აკად. ივ. ჯავახიშვილი ამბობს: „...დასავლეთ საქართველოს ბარსაც ხორბლეული სამყოფი არ ჰქონდა, ქრთილეულიც ყველგან არ მოდიოდა უხვად და ეს გარემოებაც საუცხოვოდ ააშკარავებს იმ უაღრეს ეკონომიურ მნიშვნელობას, რომელიც ძველი საქართველოს დასავლეთი ნაწილისათვისაც ქართლ-კახეთის და მესხეთის პურ-ქრთილეულით მდიდარ თემებს უნდა ჰქონოდათ“¹. მართლაც, სამცხე საქართველოს ერთ-ერთი უმდიდრესი მხარეა და ამ ფაქტორმა მნიშვნელოვანი როლი ითამაშა სამცხის საქართველოსაგან გამოყოფის საქმეში XIII საუკუნის მეორე ნახევარში, როდესაც სარგის ჯაყელი უშუალოდ მონღოლთა ყაენის ხელისუფლებას დაექვემდებარა. სიმდიდრესთან ერთად საქართველოს ეს მხარე განუუმეორებელი სილამაზითაც არის შემკული. რაც შეეხება ამ მხარის კულტურას, მის მაღალ დონეზე ნათლად მეტყველებენ დიდებული ტაძრები თუ საერო დანიშნულების მრავალრიცხოვანი შენობები, რომელნიც მრავლად მიმოფანტულან მესხეთის იისფერ ხეობებში. ბუნება და ადამიანის მხატვრული შემოქმედება მკვიდრად არიან შერწყმულნი და თითქოს ავსებენ ერთი მეორეს. ქართველმა ოსტატებმა იმდენად სრულყოფილი ნამუშევრები შექმნეს, რომ ხშირად ძნელი სათქმელია, რა უფრო ძლიერ შთაბეჭ-

¹ ივ. ჯავახიშვილი — „საქართველოს ეკონომიური ისტორია“, წიგნი I, ტფილისი, 1930, გვ. 422.

დილებას ახდენს ადამიანზე ბუნებისა თუ ადამიანის შემოქმედებითი დევრების ხილვა.

XIII საუკუნის II მეოთხედიდან მოყოლებული საქართველოს მიძივე დღეები დაუდგა. სულ მცირე ხნის წინ უძლეველ ქვეყანას საშინელი რისხვა დაატყდა თავს. ეს საშინელი წამლეკავი ტალღა მონღოლთა ლაშქარი იყო.

მონღოლთა პირველი გამოჩენა საქართველოში ლაშა გიორგის დროს მოხდა. ხოლო მონღოლთა შემოჭრისას საქართველოს სამეფო ტახტზე რუსუდანი იჯდა. მან ვერ გამოიჩინა სათანადო სიმტკიცე შემოსეული მტრის წინააღმდეგ ბრძოლაში, უბრძოლველად დატოვა თბილისი და დასავლეთ საქართველოს შეეხიზნა. საქართველოს მთავრობამ და სარდლობამ სრული დაბნეულობა გამოიჩინა. მთავრები თავის გადარჩენაზე ფიქრობდნენ. შანშე მხარგრძელი ლორის ციხეს ტოვებს და აჭარას აფარებს თავს. ავავ მხარგრძელი, საქართველოს სპასალარი, ჯერ კაენის ციხეს აფარებს თავს, შემდეგ კი თვითნებურად ამჯობინებს მონღოლებთან „შეთანხმებას“. ასევე მოიქცნენ შანშე მანდატურთუხუცესი და ვარამ გაგელი. ერთადერთი ადამიანი, ვინც გასაჭირში სამშობლოს ერთგული დარჩა, ციხიჯვრელი ივანე ყუარყუარე ჯაყელი აღმოჩნდა. მან „თავისი მოვალეობის სრული შეგნება შეინარჩუნა და მტერთან მოლაპარაკების დაწყება არ იკადრა, სანამ საქართველოს მთავრობისაგან ამისათვის სათანადო დასტური არ მიიღო“¹. ამ ნებართვის მიუხედავად ივანე ჯაყელი მედგრად ებრძოდა მტერს.

სამცხე მონღოლთა თარეშის ასპარეზად იქცა. აი, რას წერს ამაზე ეპითა-ლიმწერელი: „ამათ უღწინებელთა ჰირთაგან შეიწრებულნი მთავარნი საქართველოსანი ყოველნი მიენდნენს თათართა, ჰერ-კახნი და ქართველნი, თორელი გამრეკელი, თოგველი სარგის, კაცი სწავლული და ფილასოფოსი და მრავალღონე, ხოლო მესხნი სათნოებისათვის მეფისა რუსუდანისა არა მიენდნენს. ამისათვის განაქნებულმან ჩალატა ნოინმან აღიშვედრა სამცხესა ზედა, არამედ მესხნი შეიწრებულნი შიშისაგან შეივლტოდეს ციხეთა შინა. ესრეთ მოისრა და ტყუე იქმნა მრავალი სამცხეს და ბევრი ერი მოიკლა“².

ასეთი საერთო დაძაბულობისა და გამცემლობის ვითარებაში არავითარი შედეგი არ მოჰყოლია რუსუდანის 1229 წლის წერილს რომის პაპის გრიგოლ IX-სადმი, რომელშიაც იგი პაპს სამხედრო დახმარებას სთხოვდა: ევროპას არ ეცალა საქართველოსათვის.

ბოლოს და ბოლოს რუსუდანი შეუთანხმდა მონღოლთა ყაენს. მან სცნო მონღოლთა მიერ აღმოსავლეთ საქართველოს დაპყრობა და თავისი შვილი

¹ ივ. ჯაყელი — „საქართველოს ისტორია (XI—XV საუკუნეები)“ (მოკლე მონოგრაფია), თბილისი, 1949, გვ. 112.

² „ქართლის ცხოვრება“, ტომი II, ტექსტი დადგენილი ყველა ძირითადი ხელნაწერის მიხედვით ს. ყაუხჩიშვილის მიერ. თბილისი, 1959, გვ. 191.

დავით ურდოში ყაენთან გაგზავნა, რათა ამ უყანასკნელს, იგი სრულიად საქართველოს მეფედ დამტკიცებინა; საქართველომ ფაქტობრივად ცნო ყაენის უზენაესობა. დავითს ურდოში ორი წელი შეაგვიანდა. ამასობაში 1245 წელს გარდაიცვალა რუსუდანი. საქართველოში უმეფობის ხანა დადგა.

მონღოლთა დაპყრობების დროინდელი საქართველოს საკმაოდ ზუსტ სურათს გვიხატავს ეპითაღმწერელი: „ამათ შფოთთა რა შინა იყო ქუეყანა ქართლისა, არა იყო მათ ეპითა შინა თესვლა, და არცა შენება ყოვლაღვე“¹, და ცოტა ქვევით აგრძელებს: მონღოლები „...ჩხვლთა ყრმათა დედისა ძუძუთა შინა მოჰკლვიდიან“².

ეპითაღმწერლის ამ ცნობას ადასტურებენ და მონღოლთა ბარბაროსობას ცხოველხატულად წარმოგვიდგენენ სხვადასხვაენოვანი ისტორიკოსები და მოგზაურები³.

საქართველო ეკონომიკური დაცემის გზას დაადგა. მართალია, არც ისე იოლი იყო დიდი ტრადიციების ქვეყნის ერთბაშად განადგურება, მაგრამ გაუთავებელმა სისხლისღვრამ, ნგრევამ, სისასტიკემ თავისი ნაყოფი გამოიღო: საქართველო იძულებულია დათმოს თავისი პოზიციები, „რამეთუ არა იყო სხუა ღონე“⁴.

კიდევ უფრო გაუარესდა საქართველოს მდგომარეობა მონღოლთა მიერ 1254 წელს ჩატარებული მოსახლეობის აღწერის შემდეგ. ცხადია, მთელი სიმძიმე გადასახადებისა და სამხედრო მოვალეობებისა მშრომელ მოსახლეობას დაწვა მხრებზე. მდგომარეობას ვერ უშველა რამდენიმე წარუმატებელმა ანტიმონღოლურმა შეთქმულებამ. წარუმატებლობა კი ვათიშულობისა და შეუთანხმებელი მოქმედებების შედეგი იყო. ყველაფერი ეს ერთად აღებული მონღოლებს საშუალებას აძლევდა, ნაკლები წინააღმდეგობის გზით დაეპყროთ ჩვენი ქვეყანა. მონღოლებმა საქართველო, ეს უძლიერესი ქვეყანა, ისე დაიპყრეს, რომ მათ სერიოზული ომი არ გადაუხდიათ“⁵.

¹ „ქართლის ცხოვრება“, ტომი II, თბილისი, 1959, გვ. 310.

² „ქართლის ცხოვრება“, ტომი II, თბილისი, 1959, გვ. 311.

³ «Книга Марко Поло», Москва (ред. И. П. Магидовича), 1956 г. «Путешествие в восточные страны Плато Карпини и Рубрука», Москва, 1957 г. «Юань-чао би-ши (Секретная история монголов)», т. I, Москва, (предисловие Б. Н. Паикратова) 1962 г. Рашид-ад-Дин — «Сборник летописей», т. I, М.—Л., 1952 г. Рашид-ад-Дин — «История Монголов», СПб, 1858 г. Усама ибн Мункиз «Книга Назидания», Москва, 1958 г. Д. Банзаров «Черная вера», СПб, 1891 г. А. Н. Насонов «Монголы и Русь», М.—Л., 1940 г. К. П. Патканов «История монголов эпохи Магакни, XIII века» СПб, 1871 г. К. П. Патканов «История монголов по армянским источникам» вып. II, СПб, 1874 г. А. Г. Галстян «Армянские источники о монголах», Москва, 1962 г.

⁴ „ქართლის ცხოვრება“, ტომი II, თბილისი, 1959, გვ. 257.

⁵ დავით გვრიტიშვილი — «ნარკვევები საქართველოს ისტორიიდან (XIII—XIV სს.)», თბილისი, 1962, გვ. 178.

მალე თვით ქართველმა მთავრებმა, როგორც იქნა, იგრძნეს, რომ უმე-
 ფობა მხოლოდ მონღოლებს აძლევდა ხელს. მათ ლიასედინისაგან გამოითხო-
 ვეს ლაშა-გიორგის „უქანონი“ შვილი დავითი, რათა იგი საქართველოს
 ტახტზე დაესვათ. ამასობაში რუსუდანის ძის შესახებ საქართველოში არაე-
 თარი ცნობა არ უქონდათ. დავით ლაშას ძე ყარაყორუმს გაემგზავრა, რათა
 ყაენისაგან მიეღო დსტური მეფობაზე. აქ, ყარაყორუმში, ერთდროულად
 აღმოჩნდა საქართველოს ტახტის ორი მაძიებელი: დავით რუსუდანის ძე და
 ახლად ჩასული დავით ლაშას ძე. ქართველ დიდებულთაგან ნაწილი რუსუდა-
 ნის ძეს, ნაწილი კი ლაშას ძეს ემხრობოდა. ამ დაჯგუფებათა პაექრობა საბო-
 ლოოდ გუიუქ ყაენმა გადაწყვიტა. მან ორივე დავითი საქართველოს მეფედ
 დამტკიცა. ყაენმა შორსმჭვრეტელურად განსაჯა: მან ქართველ დიდებულთა
 თხოვნაც დააკმაყოფილა და საქართველოში მონღოლ დამპყრობელთა ინტე-
 რესებიც ჩინებულად დაიცვა. ეს ამბები გადმოცემული აქვს თავის წიგნში
 იოანე დე პლანო კარპინის¹.

განსახვევებლად ლაშას ძეს ულუ დაარქვეს, ხოლო რუსუდანის ძეს —
 ნარინი, რაც შესაბამისად ნიშნავს უფროსსა და უძეცროსს. თუ მხედველობაში
 მივიღებთ მონღოლთა სამართალს, უპირატესობა უფროსს — დავით-ულუს
 უნდა მიანიჭებოდა. სინამდვილეშიც ასე მოხდა, თუმცა პირველ ხანებში ორივე
 მეფე ერთად აწერდა ხელს სამეფო სიგელებს. ცხადია, ასეთი მდგომარეობა
 ფეოდალურ საქართველოში დიდხანს ვერ გაგრძელდებოდა, მით უმეტეს, რომ
 ულუ და ნარინი ძლიერ განსხვავდებოდნენ ერთმანეთისაგან. ვგეც არ იყოს,
 სამეფო ხელისუფლებაც ვერ აიტანდა ასეთ გაყოფას. ულუ და ნარინი თბი-
 ლისში ჩამოვიდნენ: საქართველოს სახელმწიფოებრიობა კვლავ აღდგა, მაგ-
 რამ წინანდელი ერთიანობა უკვე მოსაგონრადლა დარჩა. დაშლილობა და შე-
 უთანხმებლობა კიდევ უფრო ართულებდა საქმეს. ეს შეუთანხმებლობა გა-
 მოვიწინა დავით-ნარინისა და დავით-ულუს განცალკევებულ აჯანყებებში
 მონღოლთა წინააღმდეგ. მონღოლებმა ადვილად მოახერხეს ამ საფრთხის თა-
 ვიდან აცილება, თუმცა მხოლოდ პირველ ხანებში, რადგან, როგორც აკად.
 ნ. ბერძენიშვილი ამბობს: „... თავისუფლებისათვის ბრძოლა, სამართლიანი
 ომი. საზარელი არ შეიძლება იყოს და ქართველი ხალხიც თავდადებით და
 შეუწყლებლად იბრძოდა, სანამ მოძალადე დამპყრობელთა უღელი ამაყ ქე-
 დიდან არ მოიშორა“².

ამ ძნელბედობის ხანაში საქართველოს სამხრეთი, ჯაყელთა განმგებლო-

¹ Иоанн де Плано Карпини — «История монголов», перевод А. И. Малеина. СПб, 1911 г., стр. 10.

² ნ. ბერძენიშვილი — «საქართველოს ისტორიის საკითხები», წიგნი III, თბილისი, 1966, გვ. 38.

მაში მყოფი სამცხე-საათაბაგო, სრულიად განსაკუთრებულ მდგომარეობაში აღმოჩნდა.

ვინ იყვნენ ჯაყელები და როგორ მიადწინეს მათ XIII—XIV საუკუნეებში სხვებისაგან სრულიად გამორჩეულ, განსაკუთრებულ მდგომარეობას? საქმე ისაა, რომ თამარის ეპოქაში. ის პატივი და ტერიტორიის საკმაო ნაწილი, რომლებიც ცოტა მოგვიანებით ჯაყელებმა ჩაიგდეს ხელში, თორელ-სამძივართა კუთვნილება იყო. ჩვენთვის ცნობილია ამ დროის რამდენიმე თორელი, რომლებსაც მალალი სამხედრო-ადმინისტრაციული მდგომარეობა ეკირათ სამეფო კარზე. თორელთა წარმოშობის, მათი გვარის შესახებ საკულისხმო მოსაზრებები აქვთ გამოთქმული ლ. მუსხელიშვილს¹ და ნ. შოშიაშვილს².

სამძივარნი თორსა და აწყურში უკვე X საუკუნიდან ჩანან. საფიქრებელია, რომ სამძივართა გვარი მესხური წარმოშობისაა³.

ჩვენთვის ცნობილია XII საუკუნის მეორე ნახევრის მოღვაწე გამრეკელი-თორელი. ამ თორელის შესახებ მოგვითხრობს სტეფანოზ ორბელიანი, როდესაც იგი ეხება 1177 წელს დემნა უფლისწულის აჯანყების ამბავს. ისტორიკოსი მოგვითხრობს, რომ დემნას მიემხრნენ „ჯავახი კახა და შვილნი მისნი და დიდი გამრეკელი და ჯაყელი მემნა...“⁴ ლ. მუსხელიშვილის აზრით, „გამრეკელ-თორელის გვერდით რომ მემნა ჯაყელია დასახელებული, ეს შემთხვევითი არ არის. შესაძლებელია, მემნა ჯაყელი იყო კრავამ ჯაყელის მამა და, ამგვარად გამრეკელის სიმამრი“⁵. ეს აზრი არ უნდა იყოს სიმართლეს მოკლებული, მით უმეტეს, რომ თორი და ცინისჯვარი მახლობლად მდებარეობენ. ასეთი, ასე ეთქვათ, დინასტიური ქორწინება არ არის გამორიცხული, რაც შეეხება კრავამ ჯაყელს — მისი სახელი საკმაოდ კარგადაა ჩვენთვის ცნობილი, როგორც ყუთლუ-არსლანის დასის ამბებთან დაკავშირებით, ისევე როგორც „დედა აწ მყოფთა სამძივართა“⁶. დიდი გამრეკელ-თორელის გარდაცვალების შემდეგ მამის საქმე მისმა შვილებმა შალვა და ივანე ახალციხელ-თორელებმა გააგრძელეს. შალვა და ივანე ბასიანისა (1205) და გარნისის (1226) ომების გმირები არიან.

¹ ლ. მუსხელიშვილი — „არქეოლოგიური ექსკურსიები მასეარის ხეობაში“, თბილისი, 1941 წელი.

² ნ. შოშიაშვილი — „თორელთა ფეოდალური სახლის ისტორია და შოთა რუსთაველი“. იხ. საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის კ. კეკელიძის სახ. ხელნაწერთა ინსტიტუტის გამოცემა „შოთა რუსთაველი. ისტორიულ-ფილოლოგიური ძეგლები“, თბილისი, 1966 წელი.

³ ნ. ბერძენიშვილი — „ფეოდალური ურთიერთობიდან XV საუკუნეში“ მასალები საქართველოსა და კავკასიის ისტორიისათვის, ნაყ. 1, თბილისი, 1957, გვ. 68.

⁴ ლ. მუსხელიშვილი, იქვე, გვ. 61.

⁵ ლ. მუსხელიშვილი, იქვე, გვ. 69.

⁶ „ქართლის ცხოვრება“, „ისტორიანი და აზმანი შარავანდეთანი“, თბილისი, 1959, ტ. II, გვ. 32.

ჯაყელთა გვარის წარმომადგენელი ჩანს კონტასთავს შეთქმულთა შორისაც: „ამთ შფოთთა შეკრბეს ყოველნი მთავარნი საქართველოსანი კონტასთავსა, იმერნი და ამერნი: ეგარსლან, ცოტნე დადიანი, ვარამ გაგელი, ყუარყუარე, კუპარი შოთა, თორლაი, პერ-კახნი, ქართველნი, თორელ-გამრეკელი, სარგის თმოგუელი, მესხნი და ტაოელნი“¹.

ეპითაღმწერლის თხზულებაში კარგად ჩანს, რომ XIII საუკუნესა და განსაკუთრებით XIV საუკუნეში თორელები სულ უფრო ნაკლებად იხსენიებიან ისტორიაში. მათ ადგილს იკავებენ ჯაყელები, რომელთაც ისარგებლეს თორელ-სამძივარებთან ნათესაობით და თანდათან მათი ადგილი მიისაკუთრეს. ასეთი რამ არ უნდა იყოს უცხო ფეოდალიზმისათვის. ეს რომ ასე იყო, ჩანს ბექა ჯაყელ-ციხისჯვარელისა და კახა თორელი-სამძივარის ხელშეკრულებიდან, სადაც ლაპარაკია ამ ორი გვარის ძველი ნათესაობისა და მომავალში ამ კეთილი ურთიერთობის გაგრძელების აუცილებლობის შესახებ. ამ განცხადებაში ყრუდ მოისმის წინააღმდეგობათა ანარეკლი: „აწ ამას იქით ვიყუნეთ პაგრეთვე (ვითა წი) ნას ყოფილ ვართ გაუყარელნი და მოდაწერილნი“². მაშასადამე, ყოფილა რაღაც „ამას იქით“, რის შემდეგაც ბექა ძველი ურთიერთობის გაგრძელებას სთავაზობს თორელს, მაგრამ ბექას ტონის მიხედვით როლები უკვე გაცვლილი ჩანს.

ჯაყელ-ციხისჯვარელთა აღზევების გამოხატულება იყო 1281 წელს სარგის I ჯაყელისათვის ათაბაგობის ბოძება. თუმცა ამ ფაქტს წინ უძღოდა მღელვარე ამბები, რომელთა გამოტოვება მიუტევებლად მიგვაჩნია.

ამრიგად, უკვე ყუარყუარე ჯაყელი-ციხისჯვარელი რუსუდანის (1222—1245) მეჭურჭლეთხუეცი და სამცხის სპასალარია³.

ულუ-დავითის დროს (1247—1271) სარგის ჯაყელი ციხისჯვარელი სამცხის სპასალარად იწოდება — „...მოუწოდა სარგის ჯაყელს ციხისჯვარელს, რომელსა აქუნდა პატივი სამცხისა სპასალარობისა...“⁴ ეპითაღმწერლის მონათხრობიდან ისიც ჩანს, რომ სარგისი დიდ პატივსა სცემდა მეფეს და არაფერს იშურებდა მისთვის. ეპითაღმწერელი ყველგან ხაზს უსვამს სარგისის შემართებულობასა და სიქველეს. არ უღალატია სარგისს ულუ დავითისათვის, ამ უკანასკნელის წარუმატებელი ანტიმონღოლური აჯანყების დროსაც. აჯანყების გამო მონღოლებმა რამდენჯერმე ააოხრეს სამცხე, მოქალაქეობრივი შეგნების მაგალითს წარმოადგენს მეფისადმი მიმართული სარგისის სიტყვები: „სამცხე მცირე არს და არა კეთილი სადგომი მეფეთა. აწ განგაზრახებ, რათა წარხვიდე ლიხთ-იმერეთს რუსუდანის ძისა დავითის თანა, რამეთუ

¹ „ქართლის ცხოვრება“, ეპითაღმწერელი, თბილისი, 1959, ტ. II, გვ. 215.

² ე. თაყაიშვილი, „საქართველოს სიძველენი“, თბილისი, 1909, ტ. II, გვ. 7.

³ „ქართლის ცხოვრება“, ეპითაღმწერელი, თბილისი, 1959, ტ. II, გვ. 195.

⁴ იქვე, გვ. 239.

სწორად ორთავე არს სამეფო, იგი და ესეცა, და მე დავსდებ თავსა ჩემსა და საჭონელსა ყოველსა და ლაშქარსა ჩემსა შენთვის, ვითარ გენების იჭმარე და უკეთუ კეთილად ვისტუმროს დავით, კეთილ, და უკეთუ არა, ამა სიმიდირე ჩემი მზა არს თქვენთვის, და ნუცა შენ სწყალობ საჭურჭლესა შენსა, და ვეზრახნეთ თავადთა იმერთა, და განვსცეთ საჭურჭლე, და ჩუენ კერძო დავიყენოთ“¹.

1263 წელს ულუ დავითი და სარგის ჯაყელი ურდოში მიემგზავრებიან, რათა შემოირიგონ ყენი. ულუს აჯანყებაში ერთ-ერთ მთავარ როლს სარგის ჯაყელი თამაშობდა. ცნობილია, როგორ უსწორდებოდნენ მოწინააღმდეგეთ მონღოლები: მეფე დარჩენას სთავაზობს სარგისს, მაგრამ სარგისი შეურყეველია მეფისადმი ერთგულებაში: „ნუ იყოფინ ქმნად ვგე ჩემ მიერ, რათა შევოქცე შინა. უკეთუ ცოდეთა ჩემთაგან გვენოს რამე თათართაგან, ყოველნი კაცნი იტყვან: განზრახვითა სარგისისითა განუდგა მეფე თათართა, აწ იგი წავიდა შინა და მეფე წარავლინა მოკლვად ყაენს წინაშე. ნუ ჰყოს ესე ღმერთმან, რამეთუ ამით წარპკდების გუარი ჩემი, არამედ მო-თუშქლან, ნაცვლად თქვენდა ვიყო, და თუ დავრჩე, თქუენ თანა დავრჩე“². დავით-ულუმ სმაღერ ამოიღო ყაენის წინაშე. მაშინ ლომის მსგავსი ბრდღღინვით ეძგერა ყაენი სარგისს. რომელმაც აჯანყების დაწყების ბრალი საკუთარ თავზე აიღო. ვინ იცის რითი დამთავრდებოდა ეს შეხვედრა, მას რომ მონღოლთა ურდოებს შორის აშლილობა არ დართვოდა. ამ შეჯახების დროს სარგისმა გამოიჩინა თავი, როგორც უბადლო მებრძოლმა, რისთვისაც ყაენმა მას „...სარგის ჯაყელსა კარნუქალაქი და მიმდგომი მისი ქვეყანა უბოძა იერალაყითა“³. მაგრამ სარგისის ასეთი განდიდებით უკმაყოფილო პირებმა ჩაავონეს მეფეს თითქოს ამის შემდეგ სარგისი აღარ დაემორჩილებოდა მას. ეს საკმარისი აღმოჩნდა იმისათვის, რომ დავითს გადაეთქმევინებინა გაკვირვებული ყაენისათვის სარგისის დასაუქრება. და „ცნა ესე სარგის, და შეიქმნა გულკლებით და ქუეგამხედვარად პატრონისაგან“⁴. ერთგული სამსახურისათვის ამ თავმოყვარე ფეოდალს სილა გააწნეს, ცხადია, ის ნაწყენი იქნებოდა.

1266 წელს სიბაზე გამგზავრების წინ „...მოუწოდა მეფემან სპათა თესთა და სარგის ჯაყელ-ციხისჭუარელსა. ვითარ მივიდა სარგის დავით მეფესა წინაშე ტფილისს, ეგონა სარგისის განდგომილება ყაენს წინაშე, და დაივიწყა ნამსახურება, განზრახვითა უკეთურთა კაცთათა. მოუწოდა პალატად და შეიპყრა შინა, და ტყუე ყო“⁵. სარგისის მოთმინების ფილა აივსო.

¹ „ქართლის ცხოვრება“, თმთააღმწერელი, თბ., 1959, ტ. 11, გვ. 242.

² იქვე, გვ. 247.

³ იქვე, გვ. 250.

⁴ „ქართლის ცხოვრება“, თმთააღმწერელი, თბ., 1959, ტ. 11, გვ. 250.

⁵ იქვე, გვ. 255.

მისმა მომხრეებმა აბალა ყაენს სთხოვეს სარგისის დაცვა: აბალამაც „დაიცვა“ სარგისი ჭაყელი და მისი სამფლობელო: „და მიერთვან იქმნეს ჭაყელნი მორჩილნი ულოსისანი...“¹. ასეთი შედეგი გამოიღო დავით-უღუს მალემრწმენობამ. „ამ ნაბიჯს საქართველოს მთლიანობისათვის უღირესად საბედისწერო შედეგი მოჰყვა და ქართველი ერისათვის საუკუნეთა განმავლობაში მრავალი უბედურების მიზეზად იქცა“². უღუსინად ანუ ხასინჯულ სამცხის გამოცხადება ნიშნავდა ცენტრალური ხელისუფლებისაგან საქართველოს საკმაოდ დიდი ნაწილის განდგომას. ეს კი თავის მხრივ მონღოლთა გაბატონებას უწყობდა ხელს, რადგან ხასინჯუ უშუალოდ ყაენის გამგებლობაში შედიოდა.

ბექა ჭაყელის ხელში უზარმაზარი მიწა-წყალი აღმოჩნდა. მისი სამფლობელო გადაჭიმული იყო ტაშისკარიდან (ბორჯომის ხეობაში) არზრუმამდე, მასში შედიოდა საკუთრივ სამცხე, აჭარა, შავშეთი, კლარჯეთი, ტაოს დიდი ნაწილი, ვაშლოვანი, ნიგალის გვეი, არტანუჯი, კოლა, კარნიფორი, არტაანი და ჭავჭავთის მრავალი სოფელი³.

ჭაყელები თავიანთ სამფლობელოში მეფეებად გრძნობდნენ თავს და იმდენად იყვნენ განდიდებულნი, რომ დემეტრე II თავდადებულმა (1272—1289) ბექა ჭაყელის ქალიშვილი ნათელა შეირთო ცოლად⁴. ეს ფაქტი იმითაცაა საინტერესო, რომ მიუხედავად განდგომისა ჭაყელთა სახლსა და სამეფო ხელისუფლებას შორის მაინც არსებობდა კავშირი და ზოგჯერ საკმაოდ მჭიდროც.

დემეტრე II ტრაგიკული სიკვდილის შემდეგ ტახტზე ადის ვახტანგ II დავით ნარინის ძე (1289—1292), მაგრამ ვერც ვახტანგმა შეძლო სამცხის შემოერთება. ბექა ჭაყელი ციხისჯვარელი თავის ოჯახში ზრდის შეიღვიწვილს პატარა გიორგის, დემეტრე II ძეს, რომელმაც უკვე მცირეწლოვანობაში გამოამყლავნა დიდი ნიჭიერება⁵.

1293 წელს ვახტანგ II უცარი სიკვდილის შემდეგ აღმოსავლეთ საქართველოს ტახტზე ქელათუ ყაენმა დემეტრე II-ის ძე დავითი დასვა. ზუტლუ-ბულასა და სხვა აღდებულების თანხლებით საქართველოში დაბრუნებულმა დავითმა, რომელსაც მხოლოდ აღმოსავლეთ საქართველო ემორჩილებოდა და ისიც სამცხის გამოკლებით, განიზრახა სამცხის შემოერთება თუ არა, შემორიგება მაინც. ამ მიზნით მან თავისთან მიიხმო ბექა ჭაყელი-

¹ „ქართლის ცხოვრება“, გამოაღმწერელი, თბ., 1959, ტ. II, გვ. 255.

² ი. ვ. ჭავჭავაძის შვილი, „ქართველი ერის ისტორია“, თბილისი, 1966, წიგნი მესამე, გვ. 356.

³ „ქართლის ცხოვრება“, თბ., 1959, ტ. II, გვ. 273.

⁴ ვახუშტი, „საქართველოს ისტორია“, გ. დ. ქართველიშვილის გამოცემა, ტფილისი, 1885, გვ. 289.

⁵ იქვე, გვ. 293.

ციხისჯვარელი. მაგრამ „მან (ბექამ — გ. ხ.) არა ინება მოსვლად, რამეთუ ფრიად განდიდებულ იყო, თუთ არაღარა წარვიდის არცა ყვენს წინაშე და არცა მეფესთანა, არამედ წარმოუვლინა ძე თვისი პირშო, სამცხის სპასალარი სარგის, და ყოველი ნაპარხევი, რომელ აქუნდა მეფის დიმიტრისაგან შევედრებულნი, და სარტყელიცა იგი დიდფასისა. მოვიდა სარგის და მოილო ყოველივე დაუკლებლად მეფის დავითის წინაშე“¹. ჩანს, ბექა არაფრით არ სთვლის თავის თავს მეფეზე ნაკლებად და საქმეც ის იყო, რომ მეფესაც არ შენწყევს ურჩი ფეოდალის თავის ადგილზე დაყენების ძალა.

ამ დროს, სამცხის მპყრობელები — ჭაყვლები მეფისაგან დამოუკიდებელ პოლიტიკას ატარებენ: ბექა მეფის ელჩებთან ერთად თავის წარმომადგენლებსაც აგზავნის ყაზან-ყაენთან ურდოში.

ჭაყელთა საგვარეულოს გავლენიანობაზე არც თუ უარყოფითად იმოქმედა იმან, რომ მომავალი მეფე, ბექა ჭაყელის ოჯახში იზრდებოდა.

„ხოლო ესე გიორგი იყო სახლსა ბექასსა, რამეთუ ეს ბექა განდიდებულ იყო და აქუნდა ტასისკართგან ვიდრე სპერამდე და ვიდრე ზღუამდე: სამცხე, აჭარა, შავშეთი, კლარჯეთი, ნივალის ჳევი, ხოლო ჳანეთი სრულიად მოსცა ბერძენთა მეფემან. კომნინოსმან კირ მიხაილ, და ასული ბექასი ცოლად მიიყვანა, ამასვე აქუნდა უმრავლესი ტაო, არტაანი, კოლა, კარნიფორა და კარი, მათ შორის ქუეყანანი და ციხენი, არტანუჯი, და უდაბნონი ათორმეტნი კლარჯეთისანი, და დიდებულნი აზნაურნი, და მონასტერნი, ყოველნი მას აქუნდეს, და ხარაჯს მისცემდა ყაზანსა, და ლაშქრითა შეეწეოდა. ამას სთხოვეს ყრმა გიორგი, რათა მოსცეს და მეფეყონ დავითის წილ ძმისა მისისა, რომელი აღასრულა და მისცა, და თანა წარატანა ლაშქარი დიდი“². უამთა-ალმწერლის ამ სიტყვებში კარგად გამოსჭვივის ბექა ჭაყელის სიძლიერე და ქედმაღლობა. ბექა უზარმაზარი მიწა-წყლის პატრონია და, როგორც ჩანს, მის სურვილზეც იყო დამოკიდებული „მისცემდა“ თუ არა გიორგის სამეფოდ.

უამთაღმწერელი გოდებით აღსავსე სიტყვებით აგრძელებს თხრობას: „მათ შლოთთა რა შინა იყო ქუეყანა ქართლისა, არა იყო მათ უამთა შინა თესვა, და არცა შენება ყოვლადვე, ვითარ დღეთა აქამ მეფისათა ელიას მიერ სამ წელ და ექუეს თუე, გარნა აქა ხუთ წელთა იყო ოჯრება. რამეთუ ესოდენტთა სიბილწეთა, სოდომურთა ცოდვითა შემოსრულთათეს, განრისხდა ღმერთი, და ეიქმნენით მიცემულ პირველად მწარესა ტყუეობასა, და მეორედ ბარბაროზთა მიერ სრესა და კოცასა, და მესამედ იქმნა ბურის მოკლება, რამეთუ ყოვლად არა იპოვებოდა სასყიდლად, არცა დიდითა ფასითა. ესოდენ განძნდა შიმშილი, რომელ მძორსა არაწმიდასა ურიდად ჳამდეს. სავსე

¹ „ქართლის ცხოვრება“, უამთაღმწერელი, თბილისი, ტ. II, გვ. 297.

² „ქართლის ცხოვრება“, უამთაღმწერელი, თბილისი, ტ. II, გვ. 304.

იყვნეს უბანნი და ფოლოცნი, გზანი, მინდორნი და ქალაქნი და სოფელნი მკუდრებითა. ყრმანი მკუდართა დედათა ძუძუთა ლეშუთა მყოფდიან, და უძრავლესი ერი ქართლისა წარვიდა სამცხეს, ქუეყანად ბექასა, სადა-იგი იპოვებოდა პური სასყიდლად. ფრიადსა და უზომოსა მოწყალეებასა შინა იყო მეუღლე ბექასი ვახაჩი, რომელი იყო ყოველითურთ შემოკობილი¹. ძნელია რაიმე დაუმატო ამ სიტყვებს; ქვეყნად საშინელ ვასაჭირში იყო ჩაგარდნილი, და როგორც იგი. ჯავახიშვილი ამბობს, „ასეთ პირობებში ისიც კარგი იყო, თუ ცალკეული თემის მმართველი ქვეყნისათვის ხეირიანი გამგე მაინც აღმოჩნდებოდა: იზრუნვდა ქვეყნის კეთილდღეობისათვის და გარეშე მტრისაგან მის უშიშროებას უზრუნველყოფდა. ამ მხრით უნდა ითქვას, რომ ასეთ მოთხოვნილებას ბექა საქმაოდ კარგად აკმაყოფილებდა“².

ბექას კარგად ესმოდა, რომ ქვეყნის სიძლიერისათვის საჭიროა გურთიანება და შეერთებული ძალებით ბრძოლა მოძალბებული მტრის წინააღმდეგ. ეს სიტყვა ბექამ წარმოსთქვა ლაშქრის წინაშე, ლაშქრისა, რომელსაც სამცხეში შემოსეული რუმის თურქმანთა წინააღმდეგ საბრძოლველად ამზადებდა³. ამ სიტყვაში კარგად ჩანს საქართველოს მდგომარეობა და თვით ბექას დამოკიდებულება ამ საქმისადმი. ბექა აღნიშნავს, რომ სამეფო ხელისუფლება დასუსტებულია თათარ-მონღოლთა მოძალბებისაგან, რომ თავი იჩინა მოლაღატებამ და არავინ დარჩა ქვეყნის ქომაგი. ამ ვითარებაში ბექა თავის თავზე იღებს ინიციატივას. მართალია, ბექა გვირგვინოსანი არ არის, მაგრამ საკუთარი თავი შეფეზე ნაკლებად არ მიაჩნია. და მართლაც, ასეთ ვითარებაში არ არსებობს სახელმწიფოს შიგნით ძალა, რომელიც საწინააღმდეგოს აფიქრებინებდა ბექა ჯაყელს.

ახატ-მოსეს თურქმანთა წინააღმდეგ შებრძოლებაში სამცხის სპასალარმა ბექა ჯაყელის ძემ სარგის II გამოიჩინა თავი. ბექას ღირსეული შვილი ეზრდება. „ხოლო სარგის, დაღათუ ყრმა იყო, არამედ მკნედ იბრძოდა, რამეთუ გუარისაგან მოაქუნდა სიმკნე და მამაკობა მამურ-პაპეულად“⁴. ამ ომის დროს ბექამ მცირე ძალებით ბრწყინვალე გამარჯვება მოიპოვა და ურიცხვი ალაფი ხვდა წილად ბექასა და მის ლაშქარს: „...და მოვიდეს შინა საქონლითა უამრავითა. რამეთუ იყო ბექა მონასტერთა და ეკლესიათა მამუნებელი, და მონაზონთა და ხუცესთა და მოწყესთა კაცთა პატივისმცემელი, და არა დააკლდის ეკლესიასა მისსა წესი ლოცვისა ცისკრად, სამზრ და მიმ-

¹ „ქართლის ცხოვრება“, დამთავრებული, თბილისი, ტ. II, გვ. 310.

² იგი. ჯავახიშვილი, „ქართველთა ერის ისტორია“, თბილისი, 1966, წიგნი 111, გვ. 290.

³ „ქართლის ცხოვრება“, დამთავრებული, თბილისი, ტ. II, გვ. 312.

⁴ „ქართლის ცხოვრება“, დამთავრებული, თბილისი, 1959, ტ. II, გვ. 314.



წუხრი“¹. ცხადია, ამ ქონების ნაწილი ბექას გამოუყენებია ეკლესია-მონასტრების აგებისა და შემკობისათვის, ამ მონასტერთაგან ერთ-ერთი, ჩანს, სუფთარაც იყო.

ბექას მოღვაწეობა 1308 წელს შეწყდა² და ამას წელსა მიიცვალა მთავარი სამცხისა ბექა, კაცი წარმატებული ყოველსა შინა, სიკეთე-აღმატებული საღმრთო-საკაცობოთა შინა საქმეთა, და უმეტეს სამართლის მოქმედებითა, ეკლესიათა და მონასტერთა მამუნებლობითა, სოფლისა კეთილად მორწმუნოებითა, და გლახაკთა უზომოთა მიცემითა“³. ბექას ყოველი სათნოებით შემკული მეუღლე დარჩა, რომელიც დიდად ღვთისმოსავი და გლახაკთა მფარველი ქალი ჩანს, სწორედ მისი მზრუნველობით აშენდა საფარაში სამარეკლო, რომელიც დღესაც შეურყევლად დგას წმ. საბას ტაძრის ჩრდილო-დასავლეთით.

ამის შემდეგ სამცხე-საათაბაგოს ბექა მანდატურთუხუცესის შვილები ჩაუდგებიან სათავეში.

„და დაიპყრეს სამცხე სამთავე ძეთა მისთა: უხუცესმან სარგის, და შედეგმან ყუარყუარე, და უმრწამსმან შალვა“⁴.

1334 წელს გარდაიცვალა სარგის II სამცხის სპასალარი.

გიორგი ბრწყინვალემ (1314—1345) თვითონ დაამტკიცა სარგისის ძმა ყუარყუარე სამცხის მთავრად. ეს ამბავი გიორგი მეფემ საკმაოდ ადვილად და დიდი ტაქტით განახორციელა, რადგან ყუარყუარე მას ბიძად ეკუთვნოდა, ამასთან ისინი ერთ ოჯახში იყვნენ გაზრდილები და, როგორც ჩანს, საკმაოდ ახლო ურთიერთობა უნდა ჰქონოდათ ერთმანეთთან. ეს ცნობა შემონახული აქვს ვახუშტი ბატონიშვილს. ვახუშტი გვამცნობს იმასაც, რომ გიორგიმ სარგისის შემდეგ ათაბაგობა ყუარყუარეს უბოძა⁵. ასე რომ აქ უკვე მეფის ავტორიტეტი და ძალაუფლება იმდენად მყარია, რომ უნდოდან თუ არა ჭაყულებს, ისინი უნდა დამორჩილებოდნენ სამეფო ხელისუფლების ნება-სურვილს.

აი, ის მცირედი ისტორიული ცნობები, რაც ჩვენ ვიცით ჭაყულთა გვარის, მათი აღზევება-დაწინაურებისა და სამფლობელოს შესახებ. ჩვენ უკვე ვისაუბრეთ ჭაყულთა მოღვაწეობის შესახებ. აღვნიშნეთ, რომ ბექა მანდატურთუხუცესი ერთ-ერთი საინტერესო პიროვნებაა საქართველოს ისტორიაში. ეპითელაქსიური გვატყობინებს, რომ ბექა და მისი ოჯახის წევრები ფრიად ბევრს ზრუნავდნენ ეკლესია-მონასტრების აგება-შემკობისათვის. საყურადღე-

¹ „ქართლის ცხოვრება“, ეპითელაქსიური, თბილისი, 1959, ტ. II, გვ. 315.
² ვახუშტი, „საქართველოს ისტორია“, გ. დ. ქართველიშვილის გამოცემა, თბილისი, 1885, გვ. 274.
³ „ქართლის ცხოვრება“, იქვე, გვ. 323.
⁴ „ქართლის ცხოვრება“, ეპითელაქსიური, თბილისი, 1959, ტ. II, გვ. 324.
⁵ ვახუშტი, „გიორგი ბრწყინვალე“, ზ. კიკნიაძის გამოცემა, თბილისი, 1918, გვ. 658.



ბოა ის ფაქტი, რომ ამ დროს საქართველო მძიმე დღეებს განიცდიდა და როგორც არ უნდა ვიმსჯელოთ, სამცხემ ჯაყელთა დინასტიის პირველი წარმომადგენლების ხელში შესძლო გარკვეული დამოუკიდებლობა შეენარჩუნებინა და შედარებით წყნარ კუთხედ დარჩენილიყო.

ჩვენთვის განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი ისაა, რომ XIII—XIV საუკუნეების ქართული ხელოვნების უბრწყინვალესი ძეგლები სწორედ სამცხეში მოგვეპოვება. სწორედ ამან განაპირობა ჩვენი თემის არჩევანი, მით უმეტეს, რომ საფარის მონასტრის მთავარი ტაძრის კედლის მხატვრობა დღემდე არ ვამხდარა მონოგრაფიული შესწავლის საგანი.

საფარის მონასტრის შესახებ არსებული ცნობები

ქვემოთ მოკლედ განვიხილავთ საფარის მონასტრის წმ. საბას ტაძრის კედლის მხატვრობის შესახებ არსებულ ლიტერატურას. თვით შენობებსა და მოხატულობაზე ვაკეთებული წარწერების გარდა, წმ. საბას ტაძრის იშენების შესახებ თანადროული წერილობითი დოკუმენტი ჩვენამდე არ შემონახულა.

ჩვენამდე მოღწეულ ლიტერატურულ მემკვიდრეობაში საფარის მონასტრის შესახებ პირველ ცნობას გვაწვდის ვახუშტი ბატონიშვილი — „ხოლო არს ქვეყანა ესე (სამცხე — გ. ხ.) ფრიად მრავალ და დიდრომთიანი, კლდინი, ჭევიანი, ღრატოიანი, ტყიანი, შამბ-შროშნიანი, მდინარეანი-წყაროიანი-ტბინი და მცირედ ველოვანი; ზამთარ ადგილ-ადგილ ცივი და დიდ თოვლიანი და ადგილ-ადგილ ფრიად თბილი, ზაფხულს შეზავებული“¹. და ოდნავ ქვევით თვით მონასტრის შესახებ: „ამ ჳევს ერთვის ღრელის-ჳევი, მისვე მთის კალთის გამომდინარე. ამ ჳევზედ არს საფარას მონასტერი, შეენიერად დიდნაშენი, გუმბათიანი, ყოვლად-წმიდისა. ეს იყო შემეყული ყოვლითა საეკლესიოისა და წმიდათა ნაწილებითა, და დაეფლნენ ათაბაგნი, და აწ არს ხუცის ამარ“².

ამვე უნდა დავასახელოთ ვახუშტის „საქართველოს ისტორია“³. სადაც იგი ეხება სამცხე-საათაბაგოსა და საქართველოს მდგომარეობას მონღოლთა ბატონობის ხანაში.

პირველი ევროპელი მეცნიერი, რომელმაც კავკასიის ხელოვნების საკითხებს დიდი შრომა მოახმარა, იყო შვეიცარიელი ფრედერიკ დიუბუა დე მონ-

¹ ვახუშტი ბატონიშვილი — „აღწერა საქართველოსა“, წიგნი I, ვახუშტის საზოგადო „შესავლით“-ურთ. მოსე ყანაშვილის გამოცემა, ტფილისი, 1892, გვ. 5.

² იქვე, გვ. 14.

³ ვახუშტი — „საქართველოს ისტორია“, გ. ი. ქართველიშვილის გამოცემა, ტფილისი, 1885, გვ. 14.



პერე. მან 1839—1843 წლებში პარიზში ექვსტომიანი შრომა გამოაქვეყნა სადაც ეხებოდა საქართველოს ხელოვნების ძეგლებს და რომელშიაც მთელი თავი მიუძღვნა საფარის მონასტერს¹. სწორედ დაუბუა იყო პირველი, ვინც აღნიშნა, რომ ქართული ტაძრებისათვის დამახასიათებელია „ბიზანტიური სტილი“ და ეს „ბიზანტიური სტილი“ არ უნდა ავრიოთ ირანულში. დაუბუას აზრით, „ბიზანტიური“ და „რომანული“ სტილები ემსგავსებიან ერთმანეთს. ასეთი მტკიცება დაუბუას დროს გარკვეულად სწორი იყო. მაგრამ შემდეგი ხანის მეცნიერებმა არაკრიტიკულად გაიმეორეს დაუბუას ეს მტკიცება, და ცხადია, შეცდომა დაუშვეს. ამას სამართლიანად შენიშნავს აკად. გიორგი ჩუბინაშვილი: „დაუბუას მიერ ნახმარმა ტერმინმა „ბიზანტიური“ ხელოვნება, მიიღო სხვა შინაარსი; მაშინ როდი უყურებდნენ შინაარსს, პირდაპირ ხმარობდნენ იმავე ტერმინს. ნამდვილად კი, ცხადია, დაუბუამ ამ ტერმინით დაახასიათა მხოლოდ ის, რომ ქართული ხუროთმოძღვრება ეკუთვნის შუა საუკუნეების ევროპულ წრეს და არა ირანულ-მუსლიმანურს, როგორც შეიძლებოდა გვეფიქრა საქართველოს ირანთან გეოგრაფიული სიახლოვის მიხედვით“². გარდა ამისა, დაუბუას არასწორი ფორმულირებიდან მომდინარეობდა ქართული და სომხური ხუროთმოძღვრების ურთიერთდამოკიდებულების საკითხიც. რაც შეეხება ბიზანტიური და ქართული ხელოვნების დამოკიდებულებას აკად. ნ. კონდაკოვის გამოკვლევების შემდეგ, საგსებით ნათელი გახდა: „ეს ორი დამოუკიდებელი, თუმცა ქრონოლოგიურად პარალელური მოვლენაა ისტორიაში, რომელთაც ჰქონდათ ხოლმე შეხების საერთო წერტილებიც“³.

დაუბუა თავისი შრომის მეორე ტომში ოთხ გვერდს უთმობს საფარაში მოგზაურობას: საფარაში დაუბუა სამი სამხედრო პირის თანხლებით ყოფილა. ის საკმაოდ ზუსტად აღწერს ახალციხიდან საფარაში მიმავალ გზას. დაუბუა მანუჩარ ათაბაგს მიაწერს საფარის მონასტრის გარშემო შემოვლებული ციხის აშენებას. ცნობილია, თუ რა ალტაცებაში მოიყვანა დაუბუა იმ ხანად საფარის მონასტერში მიძინების X საუკუნის ეკლესიაში დაცულმა მართლაც დიდებულმა კანკელმა. იქვე დაუბუა გაკვირით აღნიშნავს, რომ ეკლესიის კედლები საკმაოდ კარგად შემონახული ფერწერით არის დაფარული. საფარის ტაძრის აღმშენების თარიღის შესახებ დაუბუა არაფერს ამბობს.

¹ FRÉDÉRIC D UBOIS de MONTPÈREUX „voyage autour du Caucase, chez les Tcherkesses et les Abkhases, en Colchide, en Géorgie, en Arménie et en Crimée“ avec un Atlas géographique, pittoresque, archéologique, géologique, etc; t. I—VI, Paris, 1839—1843.

² გიორგი ჩუბინაშვილი — ქართული ხელოვნების ისტორია, ტომი I, ტფილისი, 1936, გვ. 8.

³ იქვე, გვ. 9.

სამცხის ძეგლების შესწავლაში დიდი წვლილი მიუძღვის აკად. მარტინ ბროსეს. საფარა მან 1848 წლის 29 ოქტომბერს მოინახულა.

ბროსეს კვლევა ისტორიულ-ფილოლოგიური მიმართულებისა იყო. სწორედ ამით აიხსნება ის ამბავი, რომ იგი განსაკუთრებულ ყურადღებას აქცევს საფარის მონასტრის შენობებზე თუ კედლის მხატვრობაზე შემორჩენილ წარწერებს.

ალსანიშნავია ერთი საინტერესო დეტალი. ბროსეს მოჰყავს ქტიტოთა ფრესკის თავზე (სარგის II თავზე, სარკმლის ძირში) გაკეთებული წარწერა. შემდეგ ბროსე აგრძელებს სიტყვა-სიტყვით ასე: „მოპირდაპირე კედელზე მოსჩანს ორი პირი, ერთ-ერთ მათგანს თავთან აქვს წარწერა... ხოლო მეორეს აქვს წარწერა „მეფეთა მეფე“; ეს იქნება პრობლემის გასაღები თუ ამის ახსნას მოისურვებენ“¹. ეს მნიშვნელოვანი ცნობაა, მაგრამ მიუხედავად მთელი ჩვენი მონდომებისა, საფარაში ვერსად აღმოვაჩინეთ ზემოხსენებულ პირთა გამოსახულება და წარწერა, თუ არ ჩავთვლით „ჯოჯოხეთის წარტყვევნის“ სცენაში პირებს ტრადიციულ სამეფო ტანსაცმელში. ასეთი გამოსახულებებისა და წარწერის არსებობა საფარაში ახლებურად დააყენებდა ფრესკის შესრულების თარიღის პრობლემას.

თავის ნაშრომში ბროსეს მოჰყავს წმ. საბას ტაძრის დასავლეთის კარბჭის სარკმლის წარწერა. ამ წარწერის ამოკითხვისას ბროსემ შეცდომა დაუშვა, როგორც ამაზე მიუთითებს აკად. ვახტანგ ბერიძე: „შემცდარი წაკითხვის წყალობით, მან წმ. საბას ტაძრის აგება ბექას ძეს სარგის II მიიწერა და ძეგლი ზუსტად 1309 წლითაც კი დაათარიღა“².

ბროსე მართებულად შენიშნავს, რომ საფარის მონასტერში მიძინების ეკლესია წმ. საბაზე ადრე უნდა ყოფილიყო აგებული. განიხილავს იგი წმ. მარინეს ეკლესიასაც.

დასასრულს, საფარის მონასტრის სიძველის დასამტკიცებლად ბროსეს მოჰყავს ორი სახელი: საქართველოს კათალიკოსი ბავრატ IV დროს გაბრიელ საფარელი და 1040 წლის ერთ-ერთი ზელნაწერის გადაწერილი იოვანე საფარის დეკანოზი.

ამრიგად, მიუხედავად ზოგიერთი უზუსტობისა წარწერების წაკითხვაში, ბროსემ მაინც სწორად აღნიშნა ის ამბავი, რომ, როგორც ჩანს, წმ. საბას ტაძარი აგებულია სამცხის დამოუკიდებელი მმართველების დროს.

ბროსეს უზუსტობანი გაასწორა დიმიტრი ბაქრაძემ თავის წიგნში

¹ M. BROSSET „Rapports sur un voyage archéologique dans la Géorgie et dans l'Arménie. exécuté en 1847—1848.“ 2 livraison, St. Pétersburg, 1850.

² ვახტანგ ბერიძე — „სამცხის ხუროთმოძღვრება. XIII—XV საუკუნეები“, თბილისი, 1955, გვ. 27.

«Кавказ в древних памятниках христианства»¹. ეს წიგნი განმარტებითი ლექსიკონის მსგავსადაა შედგენილი: ანბანის მიხედვით დალაგებულ ძველთა სახელწოდებებს მათი ისტორია და აღწერა მისდევს. აქვე დ. ბაქრაძე სიტყვა „საფარას“ ეტიმოლოგიასაც განმარტავს.

საფარის მონასტრის სიძველის დამამტკიცებელ საბუთად დ. ბაქრაძეს მოჰყავს ზემოთ უკვე ხსენებული გაბრიელ საფარელის — საქართველოს კათალიკოსის სახელი. თავისთავად ეს საინტერესო საბუთია, მაგრამ ძალზე ძნელი წარმოსადგენია, რომ ერთი და იგივე პიროვნება 98 წლის განმავლობაში ყოფილიყო საქართველოს კათალიკოსი. დ. ბაქრაძის აზრით, გაბრიელ საფარელს საქართველოს კათალიკოსის მაღალი ტიტული ეპყრა ბაგრატ IV დროს 1027—1072 წლამდე, შემდეგ გიორგი II დროს 1072—1082 წლამდე და ბოლოს დავით აღმაშენებლის დროს 1089—1125 წლებში. ეს, ცხადია, ძნელი და საჩერებელი მტკიცებაა.

დ. ბაქრაძე სამართლიანად შენიშნავს, რომ სარგის, ყუარყუარე, შალვა და ბექა ჭაყელნი მოხსენიებულნი არიან „ანჩისხატის ხატზე“. ამ უკანასკნელის შესახებ დაწერილებით არის ლაპარაკი აკად. შ. ამირანაშვილის გამოკვლევაში „ბექა ოპიზარი“².

დ. ბაქრაძის აზრით, საფარის წმ. საბა საქართველოს მეფისაგან დამოუკიდებელი ათაბაგების ხანაშია აშენებული, უფრო ზუსტად კი ბექა I ჭაყელის დროს. ბექას დროსვე მიაკუთვნებს დ. ბაქრაძე ტაძრის მთლიან მოხატვასაც.

XIX საუკუნის მკვლევართა შორის უნდა დავასახელოთ დ. გრიმი, რომელმაც თავის ალბომში³ საფარის მონასტრის ორი საკმაოდ კარგი ტაბულა მოათავსა, საფარის კრილის, გეგმისა და რამდენიმე ორნამენტის ჩანახაზით.

მკვლევართაგან ერთგვარად ცალკე უნდა გამოიყოს პ. უვაროვა, რომელიც საგანგებოდ ჩერდება საფარაზე⁴. პ. უვაროვა ასახელებს დიუბუას, ბროსესა და დ. ბაქრაძეს, რომელნიც მასზე ადრე ყოფილან საფარაში. ამასთანავე მას მოჰყავს ანსამბლის ის დათარიღებანი, რომელნიც ამ მეცნიერებმა მოგვეცეს.

პ. უვაროვა თავის ნაშრომში წერს, რომ თითქმის გარედან წმ. საბას საკურთხეველის აფსიდი გამოყოფილი არა აქვს. ეს მტკიცება რაღაც გაუგებრობაზეა დამყარებული, ან შესაძლოა პ. უვაროვას საკურთხეველის აფსიდის წრიული გამოყოფა ჰქონდა მხედველობაში.

258.402 K

¹ Д. М. Бакрадзе — «Кавказ в древних памятниках христианства», Тифлис, 1875 г.

² შალვა ამირანაშვილი — „ბექა ოპიზარი“, თბილისი, 1956.

³ D. Grimm. „Monuments d'architecture en Géorgie et en Arménie.“ Spb, 1854.

⁴ П. С. Уварова — «Христианские памятники», вл. «Материалы по археологии Кавказа», Москва, 1894 г.

საქ. სსრ კ. შარქის
სახ. საბ. რესპუბ.
გ. ხელიშვილი

პ. უვაროვას გადმოცემით, საფარის მონასტრის წმ. საბას კედლები, ზარზმისაგან განსხვავებით, აშენებისთანავე მოსახატად ყოფილა განკუთვნილი და ზოგადად აღწერს მოხატულობას, უფრო სწორად, ასახელებს ფრესკის თემებს და მათ განლაგებას მოხატულობის საერთო სქემაში. პ. უვაროვა იმეორებს ბროსესეულ თარიღს (1309 წელი), როდესაც წმ. საბას აგებასა და მოხატვაზე ლაპარაკობს. ტექსტს ოტო რენარის ფოტორებროდუქციები აქვს დართული.

შუა საუკუნეების საქართველოს ძეგლთა შესწავლის საქმეში მნიშვნელოვანია აყად. ექვთიმე თაყაიშვილის შრომები, სადაც განსაკუთრებით დიდი აღიზნული უკავია სამცხის ისტორიასა და ძეგლებს¹. ე. თაყაიშვილი ეხება ზარზმას, ჭულეს, საფარასა და ოქროსციხეს. განსაკუთრებული ყურადღება ავტორმა ზარზმას მიჰქცია, საფარა და ჭულე კი უფრო დამხმარე მასალის სახითაა წარმოდგენილი. პირველ რიგში ე. თაყაიშვილს ძეგლებზე შემორჩენილი წარწერები, მათთან დაკავშირებული ისტორიული პირები, ისტორიული ფაქტები და ქრონოლოგიური თანმიმდევრობა აინტერესებს.

ე. თაყაიშვილი აკრიტიკებს წმ. საბას ტაძრის დასავლეთის მინაშენის სარკმლის ირგვლივ გაკეთებული წარწერის ბროსესეულ კითხვას და აღნიშნავს, რომ ბროსეს თარიღი „1309 წელი“ ამ წარწერის შემდგარი წაკითხვასგანაა მიღებული. თუმცა ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ ამ წარწერაში მოხსენებული ხუროთმოძღვარი და მხატვარი ფარუხას ძე, ე. თაყაიშვილის აზრით, მხოლოდ და მხოლოდ ამ მინაშენის ავტორი უნდა იყოს და არა მთლიანად წმ. საბას ტაძრისა, როგორც ეს ნათელჰყო აყად. ე. ბერიძემ თავის შრომაში „სამცხის ხუროთმოძღვრება“².

ე. თაყაიშვილს მოჰყავს მთელი რიგი წარწერებისა, რომლითაც შემკულია წმ. საბას ტაძრის შინაგანი სივრცე. ის აღნიშნავს, რომ, როგორც ჩანს, წმ. საბა აშენებისთანავე გასალესად და მოსახატავად იყო განკუთვნილი, რაზეც ჭეის დამუშავება მიგვითითებს.

ე. თაყაიშვილი ასახელებს ქტიტორებსაც, რომელნიც წმ. საბას ტაძრის სამხრეთ კედელზე არიან გამოასახლნი: საბა ათაბაგს, ბექა მანდატურთუხუცესს, სარგის სამცხის სპასალარს და ყუარყუარას დაზიანებულ ფიგურას.

ე. თაყაიშვილი მართებულად შენიშნავს, რომ სწორედ ბექა მანდატურთუხუცესმა აღუშენა ეს ტაძარი თავის დაავადმყოფებულ მამას — სარგის I. ავტორი იმ ამბავს, რომ ზარზმაში გამოხატული სარგის I საერო ტანსაცმელშია გამოწყობილი, განსხვავებით წმ. საბას ტაძრის ფრესკისაგან, სადაც სარგისი უკვე ბერის ტანსაცმელშია, იყენებს წმ. საბას ტაძრის დათარიღებისათვის.

¹ Е. Такайшвили — «Археологические экскурсии, разыскания и заметки», Тифлис, 1905 г.

² ვახტანგ ბერიძე — „სამცხის ხუროთმოძღვრება, XIII — XV საუკუნეები“, თბილისი, 1955.



მისი აზრით, ზარზმა საფარაზე 15—20 წლით ადრეა აშენებული. თუ მივიღებთ მხედველობაში, რომ 1285 წლისათვის სარგის I უკვე ცოცხალი აღარ უნდა ყოფილიყო, ხოლო ბექა მანდატურთუხუცესი კი 1308 წელს გარდაიცვალა, მაშინ წმ. საბას ტაძრის აშენების თარიღად შეიძლება მივიჩნიოთ დაახლოებით 1285—1308 წლები. ე. თაყაიშვილის აზრითვე, ბექა მანდატურთუხუცესმა აღაწენა აგრეთვე წმ. მარინეს ეკლესია და სამრეკლოც, რომელიც იქვე, წმ. საბას ტაძრის დასავლეთით მდებარეობს. სამიოდვე მეტრის დაშორებით, კლდეზე.

შემდეგ ავტორი ათარიღებს შიძინების ეკლესიას VIII—IX საუკუნით, ხოლო საფარის სახელგანთქმულ კანკელს კი X—XI საუკუნით. როგორც საბუთი იმისა, რომ საფარაში მონასტერი XIII საუკუნემდე არსებობდა, ე. თაყაიშვილს მოჰყავს შემოთხსენებული გაბრიელ საფარელი და XII საუკუნის მოღვაწე იოანე საფარელ-მტბევარი. სწორედ ამ იოანემ შოაჰედინა ტბეთისა და წყაროსთავის სახარებები.

ავად. ე. თაყაიშვილის შრომებს მოჰყვა პროფ. დ. პ. გორდევეისა და ს. ტარანუშენკოს ანგარიშები ახალციხის რაიონში 1917 წლის აგვისტო-სექტემბერში ჩატარებული ექსპედიციის შესახებ¹. დ. გორდევემა, ს. ტარანუშენკომ და ფოტოგრაფმა ლიოზენმა ამ საკმარის ხანმოკლე (სულ 18 დღე) ექსპედიციის განმავლობაში ინახულეს ზარზმა (1917 წლის 22—24 აგვისტო), ჭულე (1917 წლის 26 აგვისტო — 2 სექტემბერი), დაბოლოს, საფარა (1917 წლის 4—8 სექტემბერი). სამწუხაროდ, იმან, რომ ექსპედიცია ასეთი ხანმოკლე იყო, თავისი დაღი დაამჩნია მათ მუშაობას. ამას ანგარიშის ავტორებიც აღნიშნავენ.

დ. გორდევეის მიზანს წარმოადგენდა ზარზმის, ჭულესა და საფარის წმ. საბას ტაძრების კედლის მხატვრობათა შესწავლა-კლასიფიკაცია. ავტორი მოკლედ აღწერს მოხატულობათა სქემებს. განსაკუთრებულ ყურადღებას აქცევს იგი საფარის წმ. საბას ტაძრის მოხატულობას. სწორედ დ. გორდევემა განაცხადა პირველმა, რომ ეს მხატვრობა ერთი მხატვრისა და ერთი დროის არ უნდა ყოფილიყო².

დ. გორდევემაც დააჯუფა წმ. საბას მოხატულობა მხატვრული სტილის მიხედვით. მკვლევარი სამართლიანად აღნიშნავს, რომ I ფენა მხატვრობისა დღეს მხოლოდ საკურთხეველში ბემის ჩრდილო კედლის II რეგისტრში მოჩანს. სწორედ ეს ფენა უნდა იყოს ტაძრის აღშენების თანადროული. II ფე-

¹ «Известия Кавказского Историко-Археологического Института в Тифлисе», том I, Петроград, 1923 г. ამ გამოცემაში ჩვენთვის საინტერესო ორი ნაკვეთი: Д. П. Гордеев «Отчет о поездке в Ахалцихский уезд в 1917 г. Росписи в Чуле, Сапаре и Зарзме» და С. Таранушенко «Предварительный отчет о командировке в Зарзму, Чуле и Сапару».

² «Известия Кавказского Историко-Археологического Института в Тифлисе», том I, Петроград, 1923 г., стр. 39.



ნაა გუმბათის, საკურთხეველის, დასავლეთისა და ჩრდილოეთის მკლავის ფერწერა. დაბოლოს, III ფენა — უფრო გვიანდელი ხელით შესრულებული — სამხრეთის მკლავის ფერწერა.

ნ. ი. ტოლმაჩევსკაია თავის წიგნში საფარის მონასტერს მთელ თავს უძღვნის¹. ავტორი მოკლედ იხილავს მოხატულობის სქემას. ის ეთანხმება ძირითადად დ. პ. გორდევეის მიერ გამოთქმულ მოსაზრებას წმ. საბას მოხატულობის სხვადასხვა ნაწილის სხვადასხვა დროს შესრულების შესახებ.

ნ. ი. ტოლმაჩევსკაია თავის საკუთარ შეხედულებებსაც გამოთქვამს; 1927 წელს მას. წმ. საბას ტაძარში ასლების გადაღებაზე უმუშაოა და ამრიგად საშუალება ჰქონია ახლო დაკვირებოდა მხატვრობას. მისი აზრით, ჩრდილოეთის მკლავის გამოსახულებანი უხეშნი და არამხატვრული არიან. საწინააღმდეგო სურათს წარმოადგენენ სამხრეთის მკლავის ფრესკები. ისინი ნატურად არიან შესრულებულნი და პალეოლოგთა ხელოვნების საუკეთესო ტრადიციებს აგრძელებენ. განსაკუთრებით მოხიბლულია ნ. ი. ტოლმაჩევსკაია ფრესკით „წმ. დედანი კუბოსთან“, „ლაზარეს აღდგინებისა“ და „ჭერიდან გარდამოხსნით“.

ავტორის აზრით, ჩრდილო მკლავის ფერწერას ამჟამად XVI საუკუნისათვის დამახასიათებელი სახე აქვს. ფრესკათა ამ ჯგუფში, კერძოდ, შედიან: „ქრისტეს შობა“, „იუდას ამბორი“, „სული წმიდის მოფენა“, „ღვთისმშობლის მიძინება“, „ვედრება“, საკურთხეველის კონქი, მთავარანგელოზები ბემში, იესო ძე ნავეის მთავარანგელოზ მიქელის წინაშე. გუმბათში ამ სტილით არიან დაწერილი ქრისტე, მფრინავი ანუ მოცურავე ანგელოზები, ორანტა, წინასწარმეტყველები. ფერწერა წარმოდგენილია მსუბუქი, გამკვირვალე ფერებით. წმ. საბას მოხატულობის ეს ნაწილი, ნ. ტოლმაჩევსკაიას აზრით, დიდად ემსგავსება დასავლეთ კედლის ფერწერას. ამასთან, ავტორის აზრით, ეს ფერწერა, შესაძლოა, ყველაზე უძველესიც იყოს წმ. საბას ტაძარში.

ჩვენ ვერ დავეთანხმებით ნ. ი. ტოლმაჩევსკაიას მტკიცებას, თითქოს ჩრდილო მკლავისა და დასავლეთის მკლავის ფრესკები „უხეშად“ და „არამხატვრულად“ იყვნენ შესრულებულნი: ისინი სხვაგვარად არიან გაკეთებულნი, ვიდრე სამხრეთის მკლავის ფერწერა, მაგრამ მათთვის „უხეშისა“ და „არამხატვრულის“ ეპითეტის მიწებება არასამართლიანი ბრალდება იქნებოდა.

შემდეგ ნ. ი. ტოლმაჩევსკაიას მოჰყავს ამგვარი მოსაზრება, თუმცა იქვე დასძენს, რომ ეს მოსაზრება ჯერ კიდევ დასაბუთებას ითხოვს. ავტორის აზრით, სამხრეთის მკლავის ფერწერა ბეჭა I შვილებს მიერ არის შესრულებული, რომლებმაც XIII საუკუნის (ე. ი. ტაძრის აგების დროინდელი) ფერწერის „პირველხარისხოვანი“ ფერწერით შეცვლა მოისურვეს და გააკეთეს

¹ Н. И. Толмачевская «Фрески древней Грузии» Тифлис, 1931 г. стр. 24.



კიდევ ეს ამბავი XIV საუკუნის შუა ხანებამდე უნდა მომხდარიყო, ხოლო XVI საუკუნეში ფერწერის საკმაო ნაწილი თავიდან იყო გადაწერილი. ასეთია ნ. ი. ტოლმაჩევსკაიას მოსაზრება. თავის წიგნში ნ. ი. ტოლმაჩევსკაია იხილავს აგრეთვე ზარზმისა და ჰულუს ტაძრების ფერწერასაც. საფარის ტაძრის წმ. საბას მონატულობის ქტიტორთაგან მას გამოქვეყნებული აქვს სარგის II სამცხის სპასალარის გამოსახულების ასლი¹.

დღევანდელ სამეცნიერო ლიტერატურაში საფარის მთავარი ტაძრის წმ. საბას კედლების მონატულობას ეხება აკად. შალვა ამირანაშვილი წიგნში «История грузинского искусства»². ავტორი აღნიშნავს, რომ საფარა მონუმენტური ფერწერის რთული ძეგლია, რომელიც თავის დროზე რამდენჯერმე იქნა შეკეთებული და რესტავირებული. აქვეა მოკლედ განხილული მონატულობის სქემა. შ. ამირანაშვილი აღნიშნავს, რომ საფარის წმ. საბას მხატვრობა 3 ჯგუფად იყოფა: I ჯგუფს მიეკუთვნება დახვეწილი, მაღალოსტატური ფერწერა, რომელიც პარალელებს პოულობს ბეთანიის, ანის, ვარძიისა და ზარზმის კედლის მხატვრობაში. ამგვარადაა დაწერილი საფარაში დასავლეთის კედელი, აფრები და ქტიტორთა ფრესკა (ყუარყუარეს გამოკლებით) და გუმბათის ყელის ფიგურები (თუმცა ეს უკანასკნელი ზედმიწევნით გაწმენდას მოითხოვს). II ჯგუფის ფერწერაში შედის: გუმბათი, საკურობეების აღნიშნის თალი (ბემის ჩრდილო კედლის შუა რეგისტრის გამოკლებით, სადაც როგორც ჩანს 2 სიუეტი იყო მოთავსებული: «იოაკიმეს ხარება» და «ანას ხარება»), ჩრდილო მკლავის აღმოსავლეთის კედლის წმ. მხედარნი და ყუარყუარე (გარდაიცილა 1345 წელს). ეს უკანასკნელი ფაქტი, ავტორის აზრით, იმის მანიშნებელია, რომ II ჯგუფის ფრესკები სწორედ ყუარყუარეს დროსაა ვაკეთებული, ამის შემდეგ შ. ამირანაშვილი წმ. მარინეს ეკლესიის ფერწერას ახასიათებს.

თავისი წვლილი სამხრეთ საქართველოს ხუროთმოძღვრების შესწავლის საქმეში შეიტანა აკად. ვახტანგ ბერიძემ³. მან დაწერილებით გამოიკვლია 5 გუმბათიანი ტაძარი (მათ შორის პირველ რიგში საფარის წმ. საბა), 6 უგუმბათო ეკლესია, 5 სამრეკლო და კიდევ რამდენიმე XIII — XVI საუკუნეებში აღდგენილი შენობა. წიგნი შეიცავს შემოხსენებული შენობებისა თუ ანსამბლების გეგმებს, მათ კრილებს, დეკორის ელემენტების ნახაზებს, მას დართული აქვს ფოტოებიც. სულ წიგნში სამასამდე ილუსტრაციაა.

როგორც აღვნიშნეთ, ვ. ბერიძე პირველ რიგში საფარის მონასტრის

¹ Н. И. Толмачевская — «Фрески древней Грузии», Тифлис, 1931 г., Рис. 37.
² Ш. Амيرانашвили — «История грузинского искусства», Москва, 1963 г., стр. 285—286.
³ ვახტანგ ბერიძე — «სამცხის ხუროთმოძღვრება. XIII — XVI საუკუნეები», თბილისი, 1955.



კომპლექსის იხილავს და ეს შემთხვევითი ამბავი როდია. თვით ავტორის ბოზს: „ჩვენი კვლევის „გამოსავალ წერტილად“ სწორედ წარწერით დათარიღებული ძეგლი — საფარის წმ. საბას ტაძარი — ავირჩიეთ: იგი ყველაზე ადრინდელია განსახილველ ძეგლთა შორის — საკვლევი ხანის დასაწყისს, XIII ს-ის მიწურულს მიეკუთვნება. ხუროთმოძღვრულ-სტოლისტიკურმა ანალიზმა სავსებით დაადასტურა წარწერის მონაცემები. ამგვარად, წმ. საბას ტაძარი საფუძველს წარმოადგენდა შემდგომი ძიებისათვის“¹. მართალია, ამ შემთხვევაში ლაპარაკია წმ. საბას როგორც ხუროთმოძღვრული ძეგლის დათარიღებაზე, მაგრამ, რა თქმა უნდა, წმ. საბას ტაძრის აგების თარიღი ჩვენთვის უდიდესი მნიშვნელობის საკითხია.

ჩვენ უკვე აღვნიშნეთ, რომ თუმცა საფარა თავის დროზე მნიშვნელოვანი მონასტერი იყო, წყაროებმა არაფერი შემოგვინახეს მის შესახებ. საფარის მონასტრის ისტორიის მკვლევარი იძულებულია მხოლოდ არაპირდაპირი ცნობებითა და თვით მონასტრის შენობებზე შემონახული წარწერებით იხელმძღვანელოს. სწორედ ამგვარად არის აგებული ვ. ბერიძის მსჯელობა. საფარის მონასტრის შენობებზე თუ ფრესკებზე გაკეთებული წარწერებისა, წყაროებში კანტი-კუნტად არსებული ცნობების და ცხადია, თვით ძეგლის მხატვრულ-ისტორიული ანალიზის საფუძველზე იგი შემდეგ დასკვნამდე მიდის: „ა) წმ. საბას ტაძარი აგებულია სარგის ჯაყელის ძის ბექა მანდატურთუხუცესის მიერ“², „ბ) წმ. საბას ტაძარი აუშენებია ხუროთმოძღვარ ფარეზას ძეს“³, „ღ) წმ. საბას ტაძარი აგებულია XIII ს-ის მიწურულში, სარგის ჯაყელის სიცოცხლეშივე“⁴, „ე) XVI ს-ის პირველ ნახევარში, ბექას შვილების დროს, საფუძვლიანად შეაკეთეს და მოხატეს მიძინების ეკლესია“⁵.

ბოლოს, ვ. ბერიძე ხაზს უსვამს წმ. საბას ხუროთმოძღვრებასა და ორნამენტკაში წინა ხანისათვის დამახასიათებელი დინამიურობის შენელებას, პროპორციების დამძიმებას, ეკლექტიზმის ნიშნებს, ორნამენტის ჭრის ისეთ ელემენტებს, რომელნიც უფრო მოგვიანებით ხელოსნურ სიმშრალეში გადადის, მიბაძვას ადრინდელი ნიმუშებისადმი (განსაკუთრებით XI ს-ის ნიმუშებისადმი) და თუმცა ეს ყველაფერი წმ. საბას ტაძარში ჯერ კიდევ არ ატარებს სავსებით ჩამოყალიბებულ სახეს, მაგრამ ეს ახალი მიდგომა უკვე აშკარად ჩანს. სწორედ ამითაა გამოწვეული ის, რომ წმ. საბას ტაძარი მხატვრულად არამოლიან შთაბეჭდილებას სტოვებს. „წმ. საბას ტაძარი გარდამავალი ძეგ-

¹ ვახტანგ ბერიძე — „სამცხის ხუროთმოძღვრება, XIII—XVI საუკუნეები“, თბილისი, 1955, გვ. 14.

² ვახტანგ ბერიძე — „სამცხის ხუროთმოძღვრება, XIII—XVI საუკუნეები“, თბილისი, 1955, გვ. 50.

³ იქვე, გვ. 51.

⁴ იქვე, გვ. 55.

⁵ იქვე, გვ. 57.



ლია, იგი თითქოს თვით გარდატეხის პროცესს გვიჩვენებს¹, ამ სიტყვებით ამთავრებს ვ. ბერიძე საფარის მონასტრის ხუროთმოძღვრული კომპლექსის განხილვას.

აქ განხილული ლიტერატურის გარდა მრავალი ცნობაა გაფანტული სხვადასხვა პერიოდულ გამოცემებში².

საფარის წმ. საბას კტიტორთა ფრესკასა და ლასურისძეთა წმ. მარინეს ეკლესიის ფერწერაზე წერს ნ. სტელიცკი³.

საინტერესოა აკად. გიორგი ჩუბინაშვილის რეცენზია ფიოდორ შმიდტის ნაშრომზე «Заметки о поздневизантийских храмовых росписях»⁴, სადაც ლაპარაკია კულესა და საფარის წმ. საბაზე.

კავკასიის რუსული საიმპერატორო გეოგრაფიული საზოგადოების 1873 წლის VIII წიგნში გამოქვეყნებულია ლ. ზაგურსკის სტატია⁵. იგი მოკლედ ეხება სამცხის გეოგრაფიულ ადგილმდებარეობას, პარალელურად განიხილავს სამცხის პოლიტიკურ ისტორიასაც და მხოლოდ გაკვირით ჩერდება ტაძრის მონახულობის სქემაზე.

დასასრულ. უნდა აღვნიშნოთ შრომები, რომლებიც, მართალია, უშუალოდ არ ეხებიან საფარის მონასტრის წმ. საბას კედლის მხატვრობას, მაგრამ მაინც დაკავშირებულნი არიან მასთან საინტერესო შედარებითი მასალის წყალობით. ამ ნამუშევართა შორის უნდა აღვნიშნოთ: ნ. პ. კონდაკოვის⁶, დ. ვ. აინალოვის⁷, ლ. ა. მაცულევიჩის⁸, ა. პ. ეისნერის⁹, ა. ს. სლავცევის¹⁰, ფ. ი. შმი-

¹ ვახტანგ ბერიძე — «სამცხის ხუროთმოძღვრება, XIII—XVI საუკუნეები», თბილისი, 1955, გვ. 87.

² პერიოდულ პრესაში დაცული ცნობები შესწავლილი და გამოქვეყნებული აქვს აკად. ვახტანგ ბერიძეს, იხ. დასახელებული ნაშრომი.

³ Н. Я. Стеллецкий — «Выставка грузинских фресок в Тифлисе», იხ., «Известия Кавказского Музея», том XI, вып. 1—2, Тифлис, 1917 г.

⁴ Г. Н. Чубинов — «Ф. Н. Шмидт. Заметки о поздневизантийских храмовых росписях», რეცენზია იხ., «Христианский Восток», том VI, вып. 1, Петроград, 1922 г.

⁵ Л. Загурский — «Поездка в Ахалцихский уезд в 1872 году», იხ., «Записки Кавказского отделения Императорского Русского Географического Общества», Тифлис, 1873 г.

⁶ Н. П. Кондаков — «Иконография Богоматери», том II, Петроград, 1915 г. стр. 83.

⁷ Д. В. Айналов — «Византийская живопись XIV века», Петроград, 1917 г.

⁸ Л. А. Мацулевич — «О росписи церкви в селении Зарзма», იხ., «Труды всероссийского съезда художников», Петроград, 1911 — январь 1912 гг., т. I, стр. 100.

⁹ А. П. Эйсснер — «Памятники старины юго-западного Закавказья», იხ., «Труды всероссийского съезда художников», Петроград, 1911—1912 гг., т. I, стр. 85.

¹⁰ А. С. Славцев — «О реставрации древне-грузинского храма в местечке Зарзма», იხ., «Труды всероссийского съезда художников», Петроград, 1911—1912 гг., т. I, стр. 99.



დტის¹, დ. პ. გორდევის², ს. კაკაბაძის³, დ. ჩუბინაშვილის⁴, ვ. ნ. ლაზარევისა⁵, და სხვათა გამოკვლევები.

როგორც ვხედავთ, ლიტერატურა ჩვენი საკითხის გარშემო საკმაოა, თუმცა ამ ლიტერატურიდან მხოლოდ რამდენიმე შრომა ეხება საფარის მონასტრის წმ. საბას კედლების მოხატულობას, ფაქტიურად, ქართული ხელოვნების ეს ძეგლი (მხედველობაშია კედლის მხატვრობა — ვ. ხ.) დღემდე ისევე შეუსწავლელია, როგორც ამ 50 თუ 60 წლის წინ.

წინამდებარე ნაშრომი შესრულებულია საფარაში სისტემატური მუშაობის საფუძველზე. პირველად საფარაში 1964 წლის ივლის-აგვისტოში ვიშუშავეთ. ამ მუშაობის პროცესში ნათელი გახდა, რომ ფერწერის მთლიანად შესწავლისათვის აუცილებელია ტაძრის გუმბათში ხარაჩოს დადგმა. 1965 წლის ზაფხულში წმ. საბას გუმბათის ქვეშ (იატაკის დონიდან გუმბათის ყელის მეორე რეგისტრამდე) დადგმულ იქნა თავისუფლადმდგომი ხის ხარაჩო. ტაძრის საკურთხეველის აფსიდში დადგმულ იქნა შედარებით ნაკლები სიმაღლის ხის მეორე ხარაჩო. ამ დამხმარე სამუშაოების ჩატარების შემდეგ შესაძლებელი შეიქნა ნორმალურად ჩატარებულიყო სამუშაოები ფერწერის შესწავლისა და ფოტო-გადაღებების თვალსაზრისით. სწორედ ამ ამოცანების გადაჭრას მიეძღვნა 1965—1966 წლის აგვისტო-სექტემბერ-ოქტომბრის, 1967 წლის სექტემბერ-ოქტომბრის, 1968 წლის ივნის-ივლისის, 1969 წლის ივლისის, 1970 წლის ივლის-აგვისტოს, 1971 წლის ივნის-ივლისისა და 1972 წლის ივლის-აგვისტოს სამუშაოები საფარაში.

¹ Ф. И. Шмидт — «Заметки о поздневизантийских храмовых росписях», сб., «Византийский вестник», т. XXII, 1926 г., стр. 86—88.
² Д. П. Гордеев — «Из эпиграфических материалов Зарзмы», «к обследованию надписи Иване сына Сулы», сб., «Историческое обозрение», № 1, Тбилиси, 1925
³ ს. კაკაბაძე — «კვლევა-ძიებანი საქართველოს ისტორიის საკითხების შესახებ», ტფილისი, 1920.
⁴ დავით ჩუბინაშვილი — «ქართული ქრისტიანობის ან გამოწერილი სტატიები სხვათა ჩინებულთა მწერალთაგან», სანკტ-პეტერბურგი, 1863.
⁵ В. Н. Лазарев — «История Византийской живописи», Москва, 1948 г., т. I, стр. 248—249, 386. В. Н. Лазарев — «Византийская живопись», Москва, 1971 г.

საფარის მონასტრის ხუროთმოძღვრული კომპლექსი

საფარის მონასტერი ქ. ახალციხიდან თერთმეტი კილომეტრის მანძილზე მდებარეობს და გზა ახალციხიდან სამხრეთ-აღმოსავლეთით მთის ფერდობზე მიემართება. აღმართი სოფელ ღრელამდე გრძელდება. ღრელთან გზა სწორდება და მთის კლდოვან თხემზე დაკლავნილ ხეობებს გასდევს. იწყება შერეული, წიწვოვან-ფოთლოვანი ტყე, სოფელი ღრელი საფარასაგან ხუთი კილომეტრითაა დაშორებული. უფრო სწორად ნასოფლარი ღრელი, რადგან დღეს იქ აღარაეინ ცხოვრობს: ღრელის მცხოვრებლებს ახალციხისაკენ, ბარში გადაუნაცვლებიათ. დღეს სოფლის ადგილას მხოლოდ რამდენიმე კარბდალურ-სმული სახლი დგას.

ღრელიცა და მთელი ეს მიდამო სიჩუმეს მოუცავს. იშვიათად თუ გაივლის ამ გზაზე ვინმე. საფარა დაშორებულია კეთილმოწყობილ გზებსა და, თუ სპეციალურად არა, სხვაგვარად იქ კაცი ვერ მოხვდება. მით უმეტეს, რომ უახლოესი დასახლებული პუნქტი — სოფელი ანდრიაწმინდა საფარადან შვიდი კილომეტრის დაშორებით სამხრეთ-დასავლეთის მიმართულებით მდებარეობს.

მონასტერი, გზასთან შედარებით, ათიოდე მეტრით დაბლაა. მყუდრო და წყნარ ხეობაში და მართლაც, რომ საფარსა ჰგავს ამ უკაცრიელ მხარეში. გზიდან ჯერ მონასტრის მთავარი კარიბჭის ნახევრად ჩამოშლილი თალი მოსჩანს. შემდეგ თვალი ქვის გალავანსა და იქვე ბორცვზე ორ ქვისავე კოშკს ხედავს და ცოტათი უფრო შიგნით ხეობაში მოსჩანს წმ. საბას ტაძარი და სამრეკლო. რამდენიმე წუთში მგზავრი მონასტრის კარიბჭეს აღწევს. შემდეგ ხეივანს ტაძრისაკენ მივყავართ. მონასტრის ჩრდილოეთის კარიბჭის მარცხნივ დგას ბერებისაგან აგებული ორსართულიანი აგურის შენობა. დღეს ამ შენობის კედლებილია შემორჩენილი. გალავნის შიგნით, ზედ ხევის პირას, დგას რუსი ბერ-

ბისაგან სრულიად უგემოვნოდ შეთეთრებული წმ. სტეფანეს სამლოცველო. შემდეგ გზა მცირეოდენი აღმართით მონასტრის მთავარი შენობებისაკენ მიემართება. მონასტერი მთის ფერდობზე დგას, აღმოსავლეთიდან მას ღრმა უფსკრულისმაგვარი ხევი აყრავს. ახალციხიდან საფარაში მიმავალი მგზავრი-სათვის ეს ხშირი ტყით დაფარული ხევი მარცხნივ მდებარეობს. კარიბჭიდან მარჯვნივ გზის გაყოლებაზე, როგორც ეტყობა, საჩინბოთა ნახევრადდანგრეული შენობებია. აქვე ბერებისაგან აშენებული კირით შეთეთრებული რამდენიმე ოთახია.

კარიბჭიდან ასიოდ მეტრის დაშორებით გზიდან სამი მეტრის სიმაღლეზე აღმართულია იოანე ნათლისმცემლის სამლოცველო, რომლის გვერდით წმ. მარინეს ეკლესიაა, მის თავზე კი სამრეკლო.

კლდიდან, რომელზეც სამრეკლო დგას, ხუთიოდ მეტრით უფრო დაბლა, კლდოვან მოედანზე საფარის მონასტრის უმთავრესი შენობა წმ. საბას ტაძარი დგას, ხოლო სამხრეთით მიძინების ეკლესიაა. მიძინების ეკლესიისაგან სამხრეთით წმ. დიმიტრის სამლოცველო და წმ. გიორგის ეკლესიის საკმაოდ კარგად შენახული შენობაა. სამრეკლოს ჩრდილო-დასავლეთით, ტერასაზე, მონასტრის დამცველი კოშკის ძირში შემორჩენილია ათაბაგთა სასახლის ნანგრევები. წმ. საბას ტაძარზე დასავლეთის მხრიდან მიშენებულია სხვადასხვა წმინდანის კიდევ ორი მცირე სამლოცველო. სამრეკლოს ტერასიდანვე მოჩანს იოანე ოქროპირის სამლოცველო, რომელიც წმ. საბას ჩრდილო-აღმოსავლეთით მდებარეობს სულ რაღაც ოთხი მეტრის დაშორებით ციცაბო კლდის პირზე.

მას შემდეგ, რაც თვალი გადავაგვლეთ მონასტერს, კვლავ იმ ხეივანს უნდა დავებრუნდეთ, რომელსაც მგზავრი მონასტრის ჩრდილო კარიბჭიდან მონასტრის შუაგულისაკენ — წმ. საბას ტაძრისაკენ მიჰყავს.

ხეივნის ბოლოს კლდოვან პლატოზე მდებარეობს წმ. საბას ღვინისფერი ტაძარი, რომელიც ალვის ხეებითაა შემოფარგლული.

წმ. საბას ჩრდილოეთის ფასადს ამშვენებს დიდი სარკმელი ორმაგი საპირეებითა და ზეაღმართული ორნამენტირებული ჯვრით. სარკმლისაგან დასავლეთით, გუმბათის ყელის პერპენდიკულარის გაგრძელებაზე ტაძარში შესასვლელი კარებია. ეს კარიც ორნამენტურ თაღოვან საპირეშია ჩასმული. კარის სიმაღლის დონეზე ორსავე მხარეს ორ-ორი შევრილი მოსჩანს, როგორც ეტყობა, ამ ბრჭანებზე უნდა დაყრდნობილიყო სამმალიანი კარიბჭე, მაგრამ ეს პროექტი არ განხორციელებულა.

წმ. საბა უსწორმასწორო რელიეფზეა აშენებული და ამიტომ მისი ფასადები სხვადასხვა სიმაღლისანი არიან. თუკი მათ მიწის ზედაპირიდან ავზომავთ, აღმოსავლეთის ფასადი 2 მეტრით უფრო ღრმად ზის ნიადაგში ჩრდილოეთის ფასადთან შედარებით. აღმოსავლეთიდან კლდის ქიმი 2—3 მეტრის



სივანისა. იგი გადაკურებს ტყით დაფარულ ხევს, რომელიც ციციანთა
 ეშვება მდ. ურავლისაკენ.

წმ. საბას აღმოსავლეთის ფსაღი ამ ტაძრის ყველა დანარჩენ მხარეზე
 გაცილებით სადადაა მორთული. საკურთხეველის აფსიდი მართკუთხედის სახი-
 თაა გამოყოფილი სამკვეთლოსა და საღიაკენესაგან. ამრიგად, ეს ფსაღი სამ
 მონაკვეთადაა დაყოფილი. შუა, წინ წამოწეული ნაწილი, გვერდითებზე მა-
 ლალია და შემკულია მოჩუქურთმებულ საპირეში ჩასმული სარკმლით. აქვე
 გამოდის საღიაკენესა და სამკვეთლოს შედარებით მცირე სარკმლები. წმ. სა-
 ბას აღმოსავლეთის ფსაღის ესოდენ თავშეკავებული ორნამენტული შემკო-
 ბა სავსებით გასაგებია. აღმოსავლეთის მხრიდან ტაძარი იმდენად მიუვალ
 ადგილას მდებარეობს, რომ პრაქტიკულად შეუძლებელია ამ მხარის დეკორის
 გულდასმით დათვალიერება. ეს ამბავი სწორად გაითვალისწინა ოსტატმა, რო-
 დენსაც წმ. საბას აღმოსავლეთის ფსაღი ასე თავშეკავებულად შეამკო ორნა-
 მენტით.

წმ. საბას სამხრეთის ფსაღი უსწორმასწორო ქვის ლოდებით ამენებულ,
 4—5 მეტრის სიმაღლის საყრდენ კედელზეა დამყარებული, აღმოსავლეთის
 მხრით ეს კედელი ფრიალო კლდეს ეყრდნობა. საყრდენი კედლის ამენება შემ-
 თხვევითი ამბავი როდია. საქმე ისაა, რომ წმ. საბას ტაძრის აღმაშენებელ
 ოსტატს სხვა გამოსავალი არ ჰქონდა. აღმოსავლეთიდან მას ღრმა ხევი ელო-
 ბებოდა. სამხრეთით აგრეთვე ხევი და X საუკუნეში აგებული მიძინების ეკ-
 ლესიის შენობა, დასავლეთით კი კლდის მასივი, ამრიგად, საკმაო ფართი დიდი
 გუმბათიანი ტაძრის ასაშენებლად აქ არ იყო, მაგრამ რაკი ტაძრის აგება მაინც
 გადაწყდა სწორედ ამ ადგილას, ოსტატმა ხელოვნურად შექმნა საჭირო მოედან-
 ნი. სამხრეთის ფსაღი საკმაოდ რთულ სურათს წარმოადგენს. ეს სირთულე
 გამომდინარეობს როგორც გადაკვეთილი ლანდშაფტისაგან, ისევე იქიდან,
 რომ მთელი დასავლეთი ნაწილი ფსაღისა მიძინების ეკლესიით არის დაფარ-
 ული. წმ. საბა თავისი სამხრეთ-დასავლეთის მხრით უშუალოდ მიდგმულია
 მიძინების ჩრდილო-აღმოსავლეთ კედელზე. ეს ორი შენობა განსხვავებულ
 სიმაღლეზე დგას, იმდენად, რომ წმ. საბას ტაძარში არსებული კარით მიძი-
 ნების ეკლესიაში მხოლოდ შედი საფეხურიანი კიბის ჩავეის შემდეგ შეიძლე-
 ბა მოხვედრა. გარდა ამისა, კუთხეში სადაც მიძინების ეკლესიის აღმოსავლე-
 თის კედელი და წმ. საბას სამხრეთის კედელი იკვეთებიან, მიშენებულია მცირე
 სამლოცველო. სამლოცველოს სიმაღლე არ აღემატება წმ. საბას საყრდენ კე-
 დელს. სამლოცველო ყოველად უგემოვნოდაა თვითრად შედგებილი (ეს რუსი ბე-
 რების ნამოქმედარია). ფსაღის ცენტრალური ნაწილი მოჩუქურთმებულ სა-
 პირეში ჩასმულ დიდ სარკმელს უჭირავს. სარკმლის დასავლეთის ნაპირის
 გაყოლებაზე საყრდენ კედელს ებჯინება თალოვანი ლილვებით შემოვლებუ-
 ლი კარები, რომლის ტიმპანში დიდი ორნამენტული როზეტია მოთავსე-



ბული. კარების მთელი მორთულობა დასრულებულია, და მით უმეტეს საკვირველია ის, რომ კარები უსწორმასწორო, სრულიად დაუმუშავებელი ქვით არის ამოჭოლილი. ძნელი სათქმელია, რაში დასჭირდათ ასე სასწრაფოდ და ნაჩქარევად ამ კარების ამოშენება. ყოველ შემთხვევაში ხუროთმოძღვრისათვის ეს არაფრად სასიამოვნო ამბავი იქნებოდა: კარების მორთულობა — ამოკვეთა თითქმის დამთავრებულია, ოსტატი უკვე საზეიმო კიბის ამშენებას უნდა შეუდგეს და უეცრად იძულებულია უარი სთქვას ამ გეგმის განხორციელებაზე.

წმ. საბას დასავლეთის ფსადი ფრიად საინტერესოა აგებული. საქმე ისაა, რომ დასავლეთის მხრიდან ტაძარს უშუალოდ საზღვრავს კლდის მასივი, რომელსაც ოსტატი თავს ვერ დააღწევდა, რადგან მაშინ მას მთელი მთის სხვა ადგილას „გადატანა“ დასჭირდებოდა. ამრიგად, უსწორმასწორო ლანდშაფტის გამო დასავლეთის ფსადის მთლიანობაში დანახვა შეუძლებელია. ამ მხრიდან ტაძარს მიშენებული აქვს სამმალიანი კარიბჭე, რომელიც შესაბამისად ჰფარავს ფსადის ქვედა ნაწილს. კარიბჭე მდიდრულადაა მორთული ორნამენტით. კარიბჭის ფონტონის ცენტრში ორნამენტულ საპირეში ჩასმული სარკმელია. ტაძრის მთავარი სარკმელიც ორნამენტულ საპირეშია ჩასმული. ამ სარკმლის ჩრდილო მხარეზე შემორჩენილია საღებავებით შესრულებული რალაც გამოსახულების ნარჩენები. ამ „ფრესკის“ შესახებ ლაპარაკობენ ს. ტარანუშენკო¹ და ვ. ბერიძე².

საფარაში ჩვენი პირველად ყოფნისას, 1964 წლის ზაფხულში, ეს სურათი ძნელად განირჩეოდა, უფრო სწორად, მხოლოდ წითელი ფერის რამდენიმე ლაქაა აჩნდა. ვერავითარი წარწერის კვალი ვერ ვიპოვეთ. თუ მხედველობაში მივიღებთ ფერადოვანი შრის ასეთ სწრაფ ცვენას, უნდა დავასკვნათ: გამოსახულება რუსი ბერების დროინდელი უნდა ყოფილიყო. არც დიუბუა, არც ბროსე და არც სხვები ზემოაღნიშნულ გამოსახულებაზე არას ამბობენ. სწორედ კარიბჭის ცრუ სარკმლის მოჩარჩოებაზეა შემორჩენილი წმ. საბას ტაძრის ამშენებლის — ფარეხასძის — წარწერა. ასე რომ, დასავლეთის ფსადი ყველაზე მეტადაა მორთული. ეს გასაგებია: კლდე, რომელიც ტაძრის სწორედ დასავლეთით აღმართულა, საშუალებას აძლევს ადამიანს ახლო მანძილიდან დაუყვირდეს ფსადის შემკულობას. ოსტატმა კარგად გაითვალისწინა გარემოება და, მართლაც, შესანიშნავად შეამკო ტაძრის ეს მხარე.

საფარის მონასტრის მთელ კომპლექსზეა გაბატონებული წმ. საბას გუმ-

¹ С. Таранушенко — «Предварительный отчет с командировке в Зараму, Чуле и Сапару.» сб., «Известия Кавказского Историко-Археологического института в Тифлисе», т. 1, Петроград, 1923 г., стр. 100.

² ვახტანგ ბერიძე — «სამეცნიერო ხუროთმოძღვრება. XIII-XVI საუკუნეები», თბილისი, 1955, გვ. 40.



შათის ყელი. ის წარმოადგენს თექვსმეტწახანავა ცილინდრს, რომელიც მშენებლობაში ნივრად ვრწყვის ტაძრის გარეგან მასებს. ამ თექვსმეტ წახანავაში რვა ვიწრო სარკმელია გაკრილი. სარკმლებისაგან თავისუფალი წახანავები ქვაში ამოკვეთილ რელიეფურ ალათებს უჭირავთ. გუმბათს პირამიდისებრი თექვსმეტწახანავა საბურავი აქვს. თავის დროზე საფარის მონასტრის კომპლექსის ყველა შენობა, ძველ ქართულ ხუროთმოძღვრებაში ფართოდ გავრცელებული ტრადიციის თანახმად, სპეციალურად დამუშავებული ფიქლებით იყო დახურული. დღეს ამ შენობების თუნუქის სახურავი ზეთის წითელი საღებავითაა შეღებული.

ასეთია საფარის მონასტრის წმ. საბას ტაძრის გარეგნული ხუროთმოძღვრული ფორმები. წმ. საბას ტაძარს დღეს ორი შესასვლელი კარი აქვს. ერთი — მთავარი და საზეიმო დასაველეთის მხრიდან და მეორე, ჩრდილოეთის მხრიდან — საკმაოდ დაბალი და სწორკუთხა. დღეს ტაძარში შესასვლელად სწორედ ეს უკანასკნელია გამოყენებული.

ტაძარში ორი საფეხურია ჩასასვლელი (თავის დროზე ჩანს ოთხი იყო, რადგან ტაძრის ახლანდელი ხის იატაკი ნახევარ მეტრზე და ზოგჯერ მეტადაც აღმატება ძველ, ქვის ფილებით მოპირკეთებულ იატაკს).

ტაძარში შესვლისას გვერდი უნდა აუაროთ ჩრდილო-დასავლეთის მასიურ გუმბათქვეშა ბოძს და ამის შემდეგ ხედვით ტაძრის შუაგულში.

გვეგმაში წმ. საბას ტაძარი წარმოადგენს ჯვარ-გუმბათოვან შენობას, რომელსაც ჩრდილო-დასავლეთისა და სამხრეთ-დასავლეთის კუთხეებში პატრონიკე აქვს მიდგმული. გუმბათი შენობის გეომეტრიულ ცენტრშია მოთავსებული. წმ. საბა ერთფსიდიანი შენობაა (თუ არ ჩავთვლით მცირე აღსიდეხს საშვეთლოსა და სადიკენეში). აღმოსავლეთის აღსიდხს საკმაოდ ღრმა ბემა ეკვრის. გუმბათის ყელი აღმოსავლეთით ეყრდნობა კედლის ორ შვერილს, ხოლო დასავლეთით ორ მასიურ ბოძს. გადასვლა ბოძების ოთხკუთხა მოხაზულობიდან გუმბათის ყელის წრეხაზზე ოთხი აფრის მეშვეობით ხორციელდება.

წმ. საბას შენობის მასების ურთიერთდაკავშირება ერთგვარი დამძიმების შთაბეჭდილებას ტოვებს. ამის მაგალითად შეიძლება მოვიყვანოთ მასიური პატრონიკე, რომელიც კიდევ უფრო ადაბლებს პროპორციაში ისედაც შენელებულ სწრაფვას სიმაღლისაკენ. როგორც თვით შენობის გეგმიდან ჩანს ტაძარი უახლოვდება კვადრატს. გარდა ამისა, გუმბათქვეშა სივრცის სიმაღლე საგრძნობლად დაუახლოვდა შენობის სიგანეს. წმ. საბას გუმბათი აღარ ისწრაფვის ზეცაში; გუმბათქვეშა ბურჯებიც საკუთრივ ბურჯებს კი არა, არამედ კედლის სიღრმეში შეზრდილ კონსტრუქციებს წარმოადგენენ. ეს ამძიმებს საერთო შთაბეჭდილებას; მთელი შენობა მასიური და მძიმეა.

როგორც აკად. ვ. ბერიძე აღნიშნავს¹, საფარის გუმბათის ყელშია ცადა შესამჩნევი ცვლილება წინა ხანის ძეგლებთან შედარებით. თუ მაგალითად, ბეთანიაში გუმბათის ყელის შეფარდება თვით შენობის სიმაღლესთან თითქმის თანასწორია — 1:1,143, აქ, საფარაში, ეს შეფარდება შემდეგნაირად გამოიხატება 1:1,265. მაშასადამე, გუმბათის ყელი შენობის მასასთან შედარებით საკრძობლად დადაბლებულია. გარდა ამისა წინა ეპოქის ძეგლებში გუმბათის ყელის სიმაღლე ორჯერ და მეტად სჭარბობს სიგანეს. მაგალითად, ბეთანიაში — 1:2,29, საფარაში კი — 1:1,59. როგორც ვხედავთ განსხვავება საკმაოდ დიდია. ეს განსხვავება გაზომვების გარეშეც თვალში საცემია საფარაში.

სიმაღლეში მისწრაფება მკვეთრადაა შეზღუდული აგრეთვე კონქის ქუსლზე ამოყვანილი ჰორიზონტალური რელიეფური ლავგარდანიით. აღმოსავლეთის კედლებისა და აფსიდის ეს მოტივი გრძელდება დასავლეთის კედლებზე „განკითხვის დღის“ სცენის მთელ გაყოლებაზე.

კედლის მხატვრობა დღეისათვის, შეიძლება ითქვას, საკმაოდ დაზიანებულია. მთელი ფერწერიდან ყველაზე მეტად ჩრდილოეთის მკლავის მხატვრობა დაზიანდა. ამ მხარის მხატვრობის მეტი წილი ან გარეცხილია მთლიანად ან ჩამოცვენილია ნაწილობრივ მაინც. ტაძრის სხვა მხარეებმა შედარებით უკეთ მოაღწიეს ჩვენამდე. არის საკმაოდ კარგად შემონახული ადგილებიც, რომელნიც მხოლოდ მტრის სქელი ფენით არიან დაფარულნი.

ტაძარი თავიდანვე შესაღესად და მაშასადამე, მოსახატადაც ყოფილა განკუთვნილი. ამაზე მეტყველებს უბრალო დაუმუშავებელი ქვით ამოყვანილი კამარები და გუმბათქვეშა ბოძების ქვის ფილების სპეციალური დარღვევა იმისათვის, რომ შეღესილობა მათზე კარგად გაჩერდეს.

სინათლე ტაძარში გუმბათის სარკმლებიდან და ტაძრის ოთხსავე კედელში გაკეთებული გრძელი და ვიწრო სარკმლებიდან შედიოდა. ტაძრის განათების პრობლემა ეპოქის შესაბამისად იყო გადაწყვეტილი: X—XI საუკუნეების შუქით აღსავსე ტაძრების მაგიერ XIII—XIV საუკუნეების მიჯნაზე ჩამოყალიბდა ერთგვარად თავშეკავებული, თავდაპირველი სისტემა განათებისა. მართლაც, ამ დიდი ტაძრის ინტერიერის გასანათებლად ხუროთმოძღვარს მხოლოდ 4 სარკმელი გაუკეთებია (თითო — თითოეულ კედელში), სადიაკნესა და სამკვეთლოს მცირე სარკმლები ტაძრის მთავარი სივრცის განათებაში არ მონაწილეობენ. ამას ემატება გუმბათის ყელში გაჭრილი 8 სარკმელი. ამასთან თვით სარკმლები წინა ეპოქასთან შედარებით დავიწროვებულია ისე, რომ სარკმელთაშორისი კედლის სიბრტყე თითქმის ორჯერ სჭარბობს სარკმლის სიგანეს. ესეც მნიშვნელოვნად აბნელებს ტაძარს.

¹ ვახტანგ ბერიძე — „სამცხის ხუროთმოძღვრება...“, თბილისი, 1955, გვ. 66.

ამროგად, წმ. საბა აშენებისთანავე საკმაოდ თავდაპირველად ყოფილა გაბათებული; ტაძარი უფრო დიდი, ვიდრე მისი სრული განათება გუმბათის ყელისა და კედლებში გაკეთებულ სარკმლებს შესწევს, მაგრამ დღევანდელი წმ. საბა განათების თვალსაზრისით დამახინჯებულ ძეგლს წარმოადგენს: ჩრდილოეთისა და დასავლეთის სარკმლები უხეშადაა ამოშენებული თანამედროვე აგურით. ეს სრულიად ცვლის ტაძრის შინაგან განათებას. ხოლო გუმბათის ყელის რვა ვიწრო სარკმლის შუქი ვერ სწვდება ტაძარს. წმ. საბას ჩაბნელებას აშკარად ხელი შეუწყო მასიურმა პატრონივემ დასავლეთი მკლავის სამხრეთისა და ჩრდილოეთის კიდეებში.

მზიან ამინდში, შუადღისას, წმ. საბას ტაძარში შედარებით მეტი სინათლეა, მაგრამ ყველაზე კარგად მაინც გუმბათში მოთავსებული გრანდიოზული გრისტე, ანგელოზები და წინასწარმეტყველნი არიან განათებულნი. ამ ფრესკის მკვეთრი ტონალობა მთელს ტაძარს სადღესასწაულო იერს ანიჭებს. ადვილი წარმოსადგენია, თუ რაოდენ დიდ შთაბეჭდილებას დატოვებდა მორწმუნეზე თავიდან ბოლომდე მოხატული, დაუზიანებელი ტაძარი. დღეს ამ შთაბეჭდილებას ბევრი რამ უშლის ხელს. პირველ რიგში ეს ეხება XIX საუკუნეში რუსეთში დამზადებულ, ტაძრისათვის სრულიად შეუსაბამო „იკონოსტასს“. გარდა ამისა, მთელს ტაძარში ხის იატაკია დაგებული, რომელიც ცვლის ტაძრის შინაგან პროპორციას.

ასეთია საფარის მონასტერში წმ. საბას ტაძარი, მისი გარეგანი და შინაგანი მასების აღწერილობა. მაგრამ ჩვენს წინაშე უფრო დიდი ამოცანაა — წმ. საბას ტაძრის კედლის ფერწერის შესწავლა. აქ საქმეს ის ართულებს, რომ ტაძრის ფერწერა ერთდროული არ არის. უფრო მეტიც, პირველდაწყებითი ფერწერის მხოლოდ რამდენიმე ფრაგმენტოვან შემორჩენილ საკუთრებელს აფსიდში.

თ ა ვ ი II

**წმ. საბას ტაძრის მოხატულობის საერთო
აღწერა და აღწერა**

I. „ახალი აღთქმის“ ციკლი ჩვეულებრივ „ხარების“ სცენით იწყება. წმ. საბას მოხატულობაც არ ღალატობს ამ ტრადიციას. ფრესკა მდებარეობს ჩრდილო მკლავის კამარის დასავლეთის ნახევარზე. იქ, სადაც ჩრდილოეთის მხარის პატრონიკეს კედელი სამკვეთლოს კედელთან კამარას ქმნის. ამრიგად, ფრესკა ჩრდილო მკლავის ზედა რეგისტრში მდებარეობს.

II. ქრისტეს ცხოვრების დასაწყისსა და ახალი აღთქმის ციკლის გაგრძელებას წარმოადგენს დიდი და რთული კომპოზიცია „ქრისტეს შობა“. ფრესკა იმავე ჩრდილო მკლავშია მოთავსებული, მაგრამ ამ მკლავის ჩრდილო კედლის ზედა რეგისტრში, ტიმპანში, „ხარების“ გვერდით.

III. „მირქმა“. ეს კომპოზიცია უნდა ყოფილიყო წმ. საბაში. დღეს მისი ადგილმდებარეობის ლოკალიზაცია მხოლოდ მსჯელობით თუ შეიძლება, რადგან ფრესკისაგან თითქმის არაფერია დარჩენილი. ჩანს, ეს ფრესკა „ხარებას“ და „ქრისტეს შობის“ გვერდით ჩრდილო მკლავის კამარის აღმოსავლეთ ნახევარზე უნდა ყოფილიყო მოთავსებული.

IV. სიუჟეტური ხაზი გადადის სამხრეთის მკლავში. სამხრეთის მკლავის კამარის დასავლეთის ნახევარზე პატრონიკეს მეორე სართულის თავზეა მოთავსებული „ნათლისღების“ გრანდიოზული კომპოზიცია. ფრესკა მოხატულობის ზედა რეგისტრის დონეზე მდებარეობს.

V. „ნათლისღების“ მოპირდაპირე კედელზე სადიაკვნეს თავზე, ზედა რეგისტრში მდებარეობს „ფერისცვალების“ კომპოზიცია.

VI. „ნათლისღებისა“ და „ფერისცვალების“ შორის სამხრეთის მკლავის

აღმოსავლეთის კედლის ზედა რეგისტრშია მოთავსებული „ლაზარეს აღდგინების“ სცენა.

VII. აქ სიუჟეტური ხაზი კვლავ ნახტომს აკეთებს; იგი ისევ ჩრდილოეთის მკლავში გადადის. ჩრდილო მკლავის კედლის შუა რეგისტრშია მოთავსებული ძალზე დაზიანებული „იერუსალიმში შესვლა“.

VIII. „იერუსალიმში შესვლას“ „იუდას ამბორისაგან“ მხოლოდ წმ. საბას ტაძრის ჩრდილოეთის სარკმელი ჰყოფს. ასე რომ, „იუდას ამბორიც“ ჩრდილოეთის კედლის შუა რეგისტრშია მოთავსებული.

IX. თბრობა კვლავ გადმოედის სამხრეთის მკლავში. აქ სამხრეთის კედლის შუა რეგისტრში სარკმელსა და პატრონიკეს შორისაა მოთავსებული „ქრისტეს ჯვრიდან გარდამოსხნის“ სცენა.

X. შინაარსობრივად მომდევნო ფრესკა „ქრისტეს დაბრუნება“ საღიაკენეს კარის თავზე, მოხატულობის ქვედა რეგისტრში მდებარეობს.

XI. „მენელსაცხებლე დედები ქრისტეს საფლავზე“ სამხრეთის კედელზე სარკმელსა და საღიაკენეს კედლის შორის შუა რეგისტრში მდებარეობს.

XII. „ჯოჯოხეთის წარტყევნა“ საღიაკენეს კედლის შუა რეგისტრშია მოთავსებული „მენელსაცხებლე დედების“ გამოსახულების გვერდით.

XIII. ახალი აღთქმის ციკლი ჩრდილოეთის მკლავში გადადის. სწორედ აქ, ჩრდილოეთის კედლის ქვედა რეგისტრში, მდებარეობს „სული წმიდის მოფენა“ და

XIV. მის გვერდითაა „ღვთისმშობლის მიძინება“.

XV. ქრისტეს მიერ ავადმყოფთა განკურნების სცენები დასავლეთის მკლავში, დასავლეთის კედლის ზედა რეგისტრში მდებარეობენ სარკმლის ჩრდილოეთით „შეშლილის განკურნება“, ხოლო სამხრეთით „წყალმანკიერის განკურნება“.

XVI. დასავლეთის კედლის მთელი შუა რეგისტრი უკავია ფრესკას „წმ. ეგისტატე პლაკიდას სასწაული“.

XVII. დასავლეთი კედლის ქვედა რეგისტრშია განლაგებული „განკითხვის დღის“ გრანდიოზული ფრესკა, თავის დროზე ფრესკა პატრონიკეს კედლებზეც გადადიოდა. დღეს ეს ნაწილი მთლიანად დაკარგულია.

XVIII. ჩრდილოეთის მხარის პატრონიკეს სამხრეთისაკენ მიმართულ კედელზე გამოსახულია საკმაოდ დაზიანებული გამოსახულება „იესეს ხისა“.

XIX. წმ. საბას საკურთხეველის აფსიდი სამ რეგისტრადაა დაყოფილი: ქვედა რეგისტრში „ეკლესიის მამათა რიგი“, შუა რეგისტრში „ზიარება პურითა და ღვინით“ და ზედა რეგისტრში „ვედრება“. ბემაში ზედა რეგისტრში მოთავსებულია მთავარანგელოზების გამოსახულებები.

XX. წმ. მხედართა გამოსახულებები მოთავსებულია ჩრდილო-დასავლეთისა და სამხრეთ-დასავლეთის გუმბათის ქვეშა ბოძებზე და კიდევ ერთი ჩრდილო მკლავის აღმოსავლეთ კედელზე, სამკვეთლოში შესასვლელის თავზე.

- XXI. წმ. საბას აფრები ოთხი მხარებლის გამოსახულებას უჭირავს.
- XXII. ტაძრის გუმბათი და გუმბათის ყელი უჭირავთ „ქრისტეს ამაღლებას“ ფიგურებს. ეს სიუჟეტი სრული რედაქციითაა გაშლილი.
- XXIII. ქტიტორთა ჭგუფურ პორტრეტს სამხრეთის მკლავის, სამხრეთი კედლის მთელი ქვედა რეგისტრი უკავია.

1. საკურთხევის აუსიდი

თავის დროზე, წმ. საბას ტაძრის საკურთხევის აფსიდი ბემითურთ მთლიანად მოხატული ყოფილა. მხატვრობა ოთხ რეგისტრად იყოფა: ქვედა რეგისტრი ორნამენტულ ზოლს მოიცავს (მისი ზომა 2 მეტრია იატაკის დონიდან). საკურთხევის აფსიდის ეს ნახევრადწრიული სიბრტყე ზეთის ლურჯი საღებავითაა დაფარული იმდენად, რომ ორნამენტის გარჩევა შეუძლებელია; შუა რეგისტრი ასახავს ეკლესიის მამათა რიგს, დიაკვნებით კიდეებში (სულ 10 ფიგურა, თვითეული 2 მეტრზე მეტი ზომისა). ზედა რეგისტრი უკავია „ევექარისტის“ ანუ „პურითა და ღვინით ზიარების“ კომპოზიციას (14 გამოსახულება), დაბოლოს, აფსიდის კონქში მოცემულია „ეკლერების“ კომპოზიცია: ბემაში თითო-თითო მთავარანგელოზი ორსავე მხარეს, ბემის თაღში კი „ჯვარი ძღვევისას“ გამოსახულება ორნამენტულ მედალიონში.

ეკლესიის მამათა ფიგურები 3/4-ით არიან მიბრუნებული ცენტრისკენ. ხელში მათ გაშლილი გრაგნილები უჭირავთ. ამ ფრიზს ორსავე მხარეს ასრულებს დიაკვნთა ფრონტალური გამოსახულებანი. ფანჯრის სიღრმეში, მის ორივე გვერდზე გამოსახულია მსახური ანგელოზები. მათ ხელში ოქროსფერი რიბიდები უჭირავთ. მარცხნივ მიქელია გამოსახული **შუქიზი**, ხოლო მარჯვნივ **ღვთისმშობელი**. წმ. მამებს, დიაკვნებსა და ანგელოზებს ფერადი შარავანდები აქვთ (თეთრი, ყავისფერი, მწვანე, ვარდისფერი).

მარცხენა კიდეში მდგომი დიაკვანი წმ. სტეფანეა. შარავანდის ორსავე მხარეს მოთავსებულია წარწერა: **წა სელიქანი**. წმ. სტეფანე, ფრონტალურად მდგომ დიაკვანს მარცხენა ხელში დახურული წიგნი, ხოლო მარჯვენაში საკმეველი უჭირავს.

ეკლესიის მამათა რიგს მარჯვნივ ამთავრებს მეორე დიაკვნის წმ. გერმანეს გამოსახულება: **წა ლიპიტანი**. მარჯვენა ხელში მასაც საკმეველი უკავია, ხოლო მარცხენაში, წმ. სტეფანესაგან განსხვავებით, დოინჯი აქვს შემოყრილი.

დიაკვნთა ფრონტალურ ფიგურებს მოსდევს ცენტრისაკენ მიმართული ეკლესიის მამათა გამოსახულებანი. მათ ყველას სხედასხვა ფორმის შავი

ჯერებით შემკული ომოფორები აქვთ მკერდზე გადაჯვარედინებული და მდი-
დარი გეომეტრიული ორნამენტით შემკული ფელონები აცვიათ.

მოგვეყავს სახელის აღმნიშვნელი და გრაგნილებზე შემორჩენილი წარწე-
რები, თანმიმდევრულად მარცხნიდან მარჯვნივ.

I. გრიგოლ ნოსელი, ბემის კედლის სიბრტყეზეა გამოსახული:

ქა : ლღზი : ნდსოზი :

გრაგნილზე შეიდსტრიქონიანი წარწერაა. ტექსტი ძალიან დაზიანებულია:

ბუხ ... ბ	დიკ ... ში
... ბუსტა	... თისაჲ
ბუ ...	მე ...
სტ ...	სა ...
ბუბუ...	უმე ...
ბბ ... ბ	ცო ... ა
ბბ ... სტფ	თა ... საფ

II. წმ. პეტრე ალექსანდრიელი უკვე საკუთრივ აფსიდის კედელზეა გა-
მოსახული: **ქა სო : ტზოქსტრბბბბბ :**

გრაგნილზე შემონახული ტექსტი ასე იკითხება:

ბბ : ბბბ :	ლო : მნო :
ბბბ : ს	ბისა : სი
ბბბბბ	მტკიცე
ბბბბ	გნუზო
ბბბ ბ	მელ და
ბბ ... ბ ... ბ	დუ ... ბ ... მ
ბბბბბბბ	იუწდომელ
ბბბ : ბბ	მისა : წყ

III. წმ. ბასილის ფიგურა : **ქა ლსსოზი :**

ტექსტი გრაგნილზე:

ქ სტბბბ	ქ საღთოჲ
ბბ ... ბბბბ	ვა ... მისფი
ბბბ ... ბ	რვი ... ში
სტ : ლსს	სა : ბასი
ბბბ : ბ	ლისი : და
ბბბბბ :	იკლვის :
ბბბბბ :	ტარიგი :

IV. წმ. გრიგოლ ღვთისმეტყველის ფიგურა:

ქ ა : ლ ზ ნ : . ი თ ს : შ რ ე ყ ა მ რ ა . .

გრაგნილზე შემდეგი ტექსტია:

ა ი თ : ბ ნ დ	ო ლ ა : მ ნ ო
ა რ : ზ ც რ ს	რ ნ : ზ ც ი ს ა
ს ყ ა რ : ს ტ ზ	პ ვ რ ი : ს ა ზ
ა ბ რ ა ნ	რ დ ე ლ ი
ა რ ს : ს ფ	ბ ე ს ა : ს ფ
ზ რ ს : რ ა	ლ ი ს ა : ი ვ
ჩ რ : შ ო ც	ქ ე : მ ო ა
ზ ზ რ რ :	ვ ლ ი ნ ე :
შ ც ხ ა ბ :	მ ც ხ რ დ :

დანარჩენი ოთხი გამოსახულება აფსიდის სამხრეთ ნახევარშია. ამ სიბრტყეზე კედლის მხატვრობა, ნესტის გამო, გაცილებით უარესადაა შემონახული. ბათქაში აქ ნოტიო და რბილია და საღებავიც ადვილად სცილდება.

V. წმ. იოანე ოქროპირი: ქ ა რ ი ა ქ ა მ რ ა რ ა . .

იოანეს გრაგნილზე წარწერაა:

ბ ც რ ხ ზ რ ს ე ც	და იკლვის ტა
ა რ ლ : ი თ რ ს ა :	რივი : ღვთისაი :
ა რ : შ შ რ ს ა	ბ ე : მ მ ლ ა ი
ტ შ ხ ო მ რ ა რ ა :	ამბუშელი :
ც ო ბ რ ს ა	ც ო დ ვ ა ი
ფ რ : ც ხ ო რ ა	თ ა : ც ხ ო რ ე
ყ რ ს ტ ო რ :	ბ ი ს ა თ ა :
ს ო ფ ზ რ ს	ს ო ფ ლ ი ს
ტ :	ა :

VI. წმ. იაკობი ძმად ღვთისაი:
გრაგნილზე წარწერაა:

ქ ა რ ხ ო მ ყ ა ბ რ ს ა : ი თ რ ს ა :

შ ო მ რ ა რ ა	მ ო ი ც ს ო ნ
რ რ ო : ყ რ : ქ რ	ენ ო : მ ნ ი : ქ ე
ტ რ რ რ : შ ტ	ან ე ნ ი : მ ა

აბცზ ... შ	როცლ ... მა
ბოზოყუზ	დიდებულ
ჩ : შიჩიჩი	ნი : მონანი
ყჩჩი : ბ	შნი : და
ღჩჩი ... ბ ...	გნოსოა ... თ ...
ქ : შიქ : ს	ე : მათ : ს
ჯ ბიქ : ბ	ა დივი : მ

VII. წმ. ნიკოლოზი ქა : ჩხზ. :
გრაგნილზე დაზიანებული წარწერაა:

ა იბა ჩა	ო დო მნო
ჯეღიჩ	აცხოენ
ქ : ქიქ : ყჩ :	ე : ერი : შნი :
ბ : ბექ : ს	და : აცხე : სა
შქიქიქ	მკიდრებ
ზი ყჩ : ს	ლი შნი : სა
... ბიქ	... დექ
ქ ... ს	ე ... ისა
ყ ... ა	შ ... ა

VIII. წმ. ნიკოლოზის შემდეგ ბემის კედლის სიბრტყეზე მოთავსებულია
წმ. ხალაიბრეს გამოსახულება: ქა ჯჩზჩხუქიქ :. წარწერა გრაგნილზე
ასე გამოიყურება:

ზიჩიქ	ზიართა
ბიქ : ბ	ამთ : და
... ქიქიქ	... რიქიქ
ა ... ბიქ	ო ... ათრ
ბ : ზიქ	ა ... ლოქ
ქიქ : ბი	ვათა ... მნ
ბ ბიქიქ	და მომნი
ბიქიქ	დექლო

აღსანიშნავია, რომ წმ. ნიკოლოზის ფიგურის ქვედა ნაწილის დაზიანების
გამო მკრთალად მოჩანს ფერწერის პირველი ფენა. სხვა მაგალითებთან ერთად
ეს ფაქტიც მნიშვნელოვან საბუთს წარმოადგენს წმ. საბას კედლის მხატვრო-
ბის ფენების დადგენის საკითხისათვის.

წმ. საბას საკუროთხევლის აფსიდის მოხატულობის შუა რეგისტრი „ზიარება“
ბის“ ანუ „ვეჭარისტიის“ გამოსახულებას უკავია.

„ზიარების“ კომპოზიციაც ქვედა რეგისტრის მსგავსად იშლება უშუალოდ აფსიდის კედელზე და ბემზე გადადის. ბემის კედლებზე ქრისტესაკენ მიმართული ორ-ორი ფიგურაა გამოსახული. აფსიდის ნახევარდწრიულ კედლებზე კი კიდევ ოთხ-ოთხი ფიგურა, დაბოლოს, სარკმლის თავზე ქრისტეს ორი ფიგურა კიბორჩხლებში.

ეს რეგისტრი საგრძნობლადაა დაზიანებული. გამოსახულებები დაჩხანნილია, საღებავიც თითქმის მთლიანადაა ჩამოცვენილი ისე, რომ, დღეს სრულიად თეთრ ფონზე მოჩანს ძირითადად მხოლოდ მუქი საღებავით შესრულებული ფორმები.

ზიარების კომპოზიცია ორი დიდი ნაწილისაგან შედგება: საკუროთხევლის აფსიდის ჩრდილო-აღმოსავლეთ ნახევარში გამოსახულია „ზიარება პურით“, ხოლო აფსიდის სამხრეთ-აღმოსავლეთ ნაწილში — „ღვინით ზიარება“.

„პურით ზიარება“ აღმოსავლეთის სარკმლის თავზე მოთავსებულია ქრისტეს შარავანდიანი ფიგურა კიბორჩხის ანუ სალხინებლის¹ ქვეშ. სალხინებელი მუქი მწვანე ფერისაა. ამ მუქ მწვანე ფერს განსაკუთრებულ კონტრასტს ანიჭებს მოხატულობის დღევანდელი თეთრი ფონი. საინტერესოაა გადმოცემული სალხინებლის სვეტები. სვეტები კაპიტულებით მთავრდება. სვეტსა და აბაყებს შორის მრგვალი ექინაა მოთავსებული. სალხინებელი ოთხკუთხედ ტაბლაზეა დამყარებული. სალხინებელი ფასშია გაკეთებული. მოჩანს სალხინებლის სამი სვეტი, მეოთხეს ქრისტეს ფიგურა ფარავს. ტაბლას ძალზე მუქი წითელი, ორნამენტით მოქარგული ქსოვილი აქვს გადაფარებული. მასზე სპილენძისფერი, მოჩუქურთმებული, ფეხიანი ლანგარი დგას.

ქრისტეს დიდი წითელი ჯვრიანი შარავანი აქვს. ქრისტეს ინიციალები დღეს აღარ იკითხება საღებავის ჩამოცვენის გამო. ქრისტეს შარავანდის გარშემო კარგად მოჩანს უფრო დიდი დიამეტრის მქონე შარავანდის მკრთალი მონახაზი. ჩანს, ოსტატს უფრო დიდი ზომის შარავანდის გაკეთება ჰქონდა ჩაფიქრებული, მონახაზიც კი შეუსრულებია, მაგრამ შემდეგ უფრო შემცირებულ ვარიანტზე შეჩერებულა. ასეთი რამ ზიარების სცენის სხვა ფიგურებზეც შეიმჩნევა.

მარცხენა ხელი ქრისტეს სხეულის გასწვრივ აქვს ჩაშვებული. მარჯვენათი კი მტევნის რბილი მოძრაობით პური აქვს გაწვდილი. ქრისტეს მუქი ლურჯი ჰიმატიონი და მუქი ყავისფერი ქიტონი აცვია. სახე მუქი ყავისფერითაა და-

¹ სალხინებელს — სულხან-საბა ასე განმარტავს: კიევიო-წმინდის ზიარების კიდობანი. ნიკო ჩუბინიშვილი („ქართული ლექსიკონი რუსული თარგმანითურთ“ ალ. ლ. ონტის რედაქციით, თბ., 1961 წელი) კი: სალხინებელი — ტრაპეზისა გვალაი და ნისთანათა Балдахни საკუროთხველი, განსაწმენდელი (აღმს. 9,1), очитилище.



ფართული, ნაკეთები კი შავი ხაზით არიან გადმოცემულნი. ლოყებზე ოდნავ ეტყობა წითურობა. მაცხოვარს წაბლისფერი წვერ-უღვაში და იმავე ფერის გრძელი კულულებიანი, მხრებამდე ჩამოშვებული თმები აქვს.

ქრისტეს წინ შარავანდიანი მამაკაცი ღვას (ტრადიციის მიხედვით ჰეტრე მოციქული). ფიგურა ძალზე დაზიანებულია. შარავანდი მთლიანად გაცენილია და მხოლოდ მონახაზი შეიმჩნევა. მოჩანს აგრეთვე ქრისტესსაკენ ვაწვდილი მარჯვენა ხელი. ამ ხელით იგი პურს იღებს ქრისტესაგან. შარავანდში გაირჩევა სახის მოხაზულობა. ამ ფიგურის მხრებიდან მკერდამდე საღებავი თითქმის მთლიანადაა ჩამოცენილი. შედარებით უკეთაა შენახული ფიგურის ქვედა ნახევარი. მოციქულს კოჭებამდე კაბა აცვია. მას შიშველი, ერთი მეორეზე ქუსლებით მკიდროდ მიდგმული საკმოდ დიდი ზომის ტერფები აქვს. ფიგურა ქრისტესკენაა მისწრაფებული.

ჰეტრე მოციქულს ზურგს უკან კიდევ სამი ამავე სიმაღლის ფიგურა განირჩევა. ისინი კიდევ უფრო მეტად არიან დაზიანებულნი (საღებავი აქ თითქმის მთლიანადაა ჩამოცენილი). მოხაზულობით ისინი, ჩვენ მიერ უკვე აღწერილი მოციქულის იდენტურნი არიან. ქრისტესაგან მეორე ფიგურის მხოლოდ დიდი, ოდესღაც ყავისფერი შარავანდი შემორჩენილია, თავის მონახაზისგან კი, დღეისათვის მხოლოდ თეთრი სილუეტი მოჩანს. ამ ფიგურის ზურგს უკან კიდევ ორი ფიგურის მკრთალი ნაშთებია. მათგან მხოლოდ მიტულებული ტერფები-ღაა შემორჩენილი. ეს ოთხივე ფიგურა და ქრისტე სალხინების ქვეშ საკურთხევლის ნახევარწრიულ სიბრტყეზე არიან გამოსახულნი და ერთ კადრში მოქცეულნი. მუქი წითელი კადრის ზოლი 5 სმ სისქისაა. აქ იწყება ბემის კედელი და იგი საკუთრად საკურთხევის აფსიდის ნახევარწრისაგან 25 სმ-იანი საფეხურითაა გამოყოფილი. ბემის ამ თითქმის კვადრატულ სიბრტყეზე „ზიარების“ კიდევ ორი ფიგურა იყო მოთავსებული. ორივე ფიგურა ქრისტესსაკენ მიაბიჯებს. მათი სიმაღლე 2 მეტრი და 90 სანტიმეტრია. ამ უზარმაზარ ფიგურათაგან მხოლოდ ქვედა კიდურებია გადარჩენილი (პირველისა მუხლებამდე, ხოლო მეორისა თეძოებამდე).

ორივე მოციქულს ძლიერი მოძრაობა ახასიათებდა. საინტერესოა, რომ რაც უფრო ახლო მივდივართ ქრისტესსაკენ, მოძრაობა მით უფრო მდორე და თავდაპირველი ხდება და ქრისტესაგან პირველი ფიგურა ქუსლი-ქუსლ მიდგმული მოხრილა მაცხოვრის წინაშე. რამდენადაც წყნარია ქრისტე და მის ახლო მდგომი მოციქულები, იმდენადვე ექსპრესიულად გამოიყოფებიან კიდურა ფიგურები.

ფიგურას, რომლის ფეხები მუხლებამდე ჩანს, წითელი წამოსახამისა და ღია ლურჯი გრძელი კაბის კიდევები-ღა მოუჩანს. მძიმე ტერფები უხეშად გამოიყოფებიან. ტერფების ფერია მწვანით მოდელირებული ქანკმიწა. კაბის აფრიალებული ბოლოს ნაყევები სქელი შავი ხაზებითაა შესრულებული.



ზემოთ აღწერილ ფიგურას მოსდევდა „პური თიარების“ უკანასკნელი ფიგურა, სადაც შემორჩენილია ტანის ქვედა ნაწილი თეძოებიდან ტერფების ჩათვლით. ტანსაცმელი რუხ ტონებში გარდამავალ ეანგმიწითაა შესრულებული. მოციქულს გაბედულად აქვს წინ გადადგმული მარჯვენა ფეხი.

როგორც აღვნიშნეთ, ამ ორი ფიგურის ზედა ნახევარი არ არის შემორჩენილი, სამაგიეროდ ნათლად განირჩევა ქვედა ფენის ფერწერის კვალი.

ეს ქვედა ფენა ორი კადრისგან შედგებოდა. კადრების გამყოფი ფართო წითელი ზოლი დღესაც გარკვევით ჩანს.

პირველი კადრის მარჯვენა ნაწილში ჩანს ოსტატურად დაწერილი დეკორატიული ხე. ხის ფონზე მოფრინავს აფრიალებულ წითელ სამოსლიანი ანგელოზი.

ანგელოზი კადრის დიაგონალურად მოფრინავს მარჯვნიდან მარცხნივ, ზედა კუთხიდან ქვევით. მარჯვენა ხელი კურთხევის ნიშნად წინ აქვს გაწვდილი. თვით კადრის ფონი მთლიანად ღია ლურჯია. კადრის მარცხენა ქვედა კუთხეში შარავანდიანი მოხუცის ფიგურის მოხაზულობა მოჩანს. როგორც ჩანს, მოხუცი ნახევრად წამოწოლილი იყო. მოხუცის უკან მთების მონახაზი მოჩანს. ამ შემონახული დეტალების მიხედვით თუ ვიმსჯელებთ, შეიძლება დავასკვნათ, რომ, შესაძლოა, აქ იყო გამოსახული სცენა — „ძილი იოსებისა“ ან „იოაკიმეს ხარება“.

აღნიშნული კომპოზიციის მარჯვნივ, მეორე კომპოზიციაში, ზუსტად ისევე დაწერილი ხე მოჩანს, როგორც პირველ კადრში, ხოლო მარცხნივ, ქალის მდგომარე ფიგურის მონახაზი. ქალს დიდი შარავანი აქვს. იგი ვედრების პოზაში დგას. ფონი აქაც ღია ლურჯია. კადრის მარჯვენა ზედა კუთხეში ფერადოვანი შრე სრულიად ჩამოცვენილია, ალაგ-ალაგ ჩამოცვენილია ბათქაშიც და კედლის კვადრების წყობა მოჩანს. შინაარსობრივ კავშირს თუ გავუყვით, შესაძლოა, აქ „მარიამის ხარება“ ან „ანას ხარება“ ყოფილყო გამოსახული.

„ღვინით ზიარება“ საკურთხეველის აფსიდის სამხრეთ-აღმოსავლეთის ნახევარწრეზეა მოთავსებული. აქაც ქრისტე სალხინებლის ქვეშ დგას. ეს გამოსახულება მოხაზულობით პირველის ანალოგიურია. ქრისტეს ამ ორივე გამოსახულებას, სარკმლის ორივე მხარეს, ზედა რეგისტრის ცენტრალური ნაწილი უკავია.

სალხინებლის ქვეშ მოთავსებული ტაბლები გრძელდება სარკმლის ნიშაში. ნიშის მომრგვალებულ ნაწილზე სალხინებელთა შორის მოთავსებულია მრგვალი მედალიონი ორნამენტული ჯვრის გამოსახულებით. „ღვინით ზიარების“ სცენის სალხინებელი მუქი წითელი ფერისაა. მოჩანს კაპიტელებით შემკული სამი სვეტი. მარჯვენა ხელში ქრისტეს მალაღფეხიანი თასი უჭირავს, რომლითაც იგი წმიდათაწმიდა სითხეს ასმევს მოციქულ პავლეს. თასი მუქი



სპილენძის ფერია. ხელის მოძრაობა გაცილებით ენერგიულია, ვიდრე პურფო ზიარების სცენაში. მაცხოვარს მუქი ლურჯი პიმატიონი და მუქი ყავისფერი ჭიტონი აცვია. სახე მუქი ყავისფერი საღებავითაა შესრულებული, ხოლო ლაწვებზე ოდნავი წითურობა გადაკრავს. მაცხოვარს მომრგვალებული წვერი და გრძელი ყავისფერი თმა აქვს. ტაბლას მუქი წითელი სუფრა აქვს გადაფარებული, რომელზეც სპილენძისფერი ლანგარი დგას. ლანგარი რაკურსში სწორადაა დახატული, ისევე როგორც ის თასი, რომელიც ჭრისტეს უჭირავს და რომელსაც წელში ძლიერ მობრილი მოციქული პავლე ეწაფება დამახასიათებელი მოძრაობით. ოქმნება შთაბეჭდილება, თითქოს პავლე ძალზე მოწყურებულია და ათრთოლებული ხელები თასისაკენ გაუწვდია, წყურვილი იმდენად ძლიერია, რომ მას ნაბიჯიც კი არ გადაუდგამს, არამედ ძლიერ გადაუხრია მთელი სხეული წინ. ტანსაცმლის მხოლოდ მონახაზია შემორჩენილი. შარავანდის გასწვრივ შემორჩენილია წარწერის ოდნავ შესამჩნევი ნაშთები: **ქ** — **წ** დანარჩენი არ განირჩევა. „ზიარების“ რეგისტრის ყოველ გამოსახულებას ჰქონდა საკუთარი წარწერა, მაგრამ ფერწერის ძლიერი დაზიანების გამო ისინი გაქრნენ. გარდა სახელთა აღმნიშვნელი წარწერებისა, ამ კომპოზიციაში განმარტებითი წარწერა იყო გაკეთებული კონქის ლეგარდანის ქვეშ. „ღვინით ზიარების“ ფიგურების თავზე შავი საღებავით დაწერილი რამდენიმე ასო არის შემორჩენილი:

... **ც** ... **ა** **რ** **ს** ... **ყ** **ც** ... **რ** **ს** ...
 ... თ ... რილი ... შთა ... ელი ...

„ზიარების“ რეგისტრის საღებავისაგან განთავისუფლებული ადგილები სუფთა თეთრი ფერით გამოირჩევიან. ეს თეთრი ფერი ბათქაშზეა გადასმული. ასეთი გრუნტი წმ. საბას მხატვრობაში ყველგან არ არის გამოყენებული. „ზიარების“ სცენა კი მთლიანად ასეთ გრუნტზეა დაწერილი!

„ღვინით ზიარების“ სცენის პირველ მოციქულს ზურგის მხრიდან კიდევ სამი შარავანდიანი ფიგურა მიჰყვება. პირველს — გაცენილი და დღეს-დღეობით რუხი შარავანდი აქვს, მეორეს — ყავისფერი, მესამისა მხოლოდ მონახაზი მოჩანს. სამივე მოციქული წვერ-ულვაშიანია. ყოველ მათგანს გრძელი, კოჭებამდე ტანსაცმელი აცვია. მოციქულთა მუხლების დონეზე ფონს გასდევს დაახლოებით 10 სანტიმეტრიანი ჰორიზონტალური მუქი მწვანე ზოლი. ამ კადრს ამოლოვებს შარავანდიანი ფიგურა, რომელსაც ყავისფერი წამოსას-

¹ მსგავს შემთხვევას აღნიშნავს შ. ი. ამირანაშვილი, როდესაც იგი იხილავს დავით-გარეჯის უღაბნოს კედლის მხატვრობას. უღაბნოშიც X საუკ. ფერწერა დაფარულია თეთრი საღებავებით (побелка) და მასზეა მოთავსებული XII საუკ. ფერწერა. III. Я. Амირанашвили — «История грузинской монументальной живописи», том I, Тбилиси, 1967 г. стр. 63.



ხამი და ღია ლურჯი კაბა აცვია. ნაოჭები მსხვილი ყავისფერი და გამომწვანებული სიენის ფერის ხაზებით არის ვადმოცემული. ყველაზე კარგად სწორედ ამ ბოლო ფიგურის სამოსლის კონტურებია შემორჩენილი.

დასასრულ, „ღვინით ზიარების“ უკანასკნელი კადრი: 2 ფიგურა ძლიერ მოძრაობაში მიაბიჯებს მაცხოვრისაკენ. ორივე ფიგურას ხელები ქრისტესაკენ აქვს გაწვდილი. პირველი მოციქული უკან იყურება, თითქოს მოუწოდებს ზურგს უკან მდგომს. აღსანიშნავია, რომ ნახატის თვალსაზრისით ფიგურები თითქმის უნაკლოდ არიან დახატულნი. პირველს ენაგმწიფით შესრულებული, თბილი ტონალობის ტანსაცმელი აცვია, ამ ფონზე მკრთალად იკითხება შავი წვერ-ულვაში. მას მოსდევს ახალგაზრდა უწვერულვაშო მოციქული მოკლე თმებით. ახალგაზრდა მწუანე წამოსასხამსა და ღია ლურჯ გრძელ კაბაშია გამოწყობილი. წმინდანს იისფერი შარავანდი აქვს, ტანსაცმლის ნაოჭები კი მოქნილი შავი ხაზითაა ვადმოცემული. სახე დაფარულია მუქი ყავისფერი საღებავით. ნაკეთები ვადმოიცემა შავი ხაზის მეშვეობით. ლოყებზე, ტუჩებსა და ცხვირზე მოციქულს მუქი წითელი მონასმები აქვს. მკლავზე 2 წითელი ზოლი ვასდევს. ასეთივე ზოლი ვაანია „ღვინით ზიარების“ მაცხოვრისაგან პირველ მოციქულს.

ამ კადრის ზედა ნაწილში საკმაოდ კარგად მოჩანს ქვედა ფენის მოხატულობის კვალი. შემორჩენილია მკრთალი წითელი ზოლი, სამი შარავანდი და შიშველი ხის ტოტების მოხაზულობა. ფერითა და ვადმოცემის საშუალებებით ეს ფრაგმენტი უკავშირდება ბემის მოპირდაპირე კედელზე შემორჩენილ ხსენებულ ფრაგმენტს, თუმცა, ამ შემთხვევაში სიუჟეტის შესახებ რაიმე ვარკვეულის თქმა შეუძლებელია.

საკურთხევლის აფსიდის ფერწერას ავჯირგვინებს და მის შინაარსობრივ ცენტრს წარმოადგენს კონქში მოთავსებული „ვედრების“ სცენა.

კომპოზიციის მარტენა მხარე მთლიანად ჩამორეცხილია, ალაგ-ალაგ ბათქაშიც ჩამოცვენილია. სამაგიეროდ დანარჩენმა ნაწილმა საკმაოდ კარგად შოალწია ჩვენამდე. კონქი აფსიდის მოცულობისაგან გამოყოფილია ლავგარდანიოთ, რომელიც ბემსაც ვასდევს.

კომპოზიციის ცენტრში მოთავსებულია ტახტზე მჯდომი მაცხოვარი. მისგან მარჯვნივ დღითისმობელი იყო ვამოსახული. დღეს აქ ფერწერის მკრთალი ნაშთებია შემორჩენილი. მაცხოვრისაგან მარცხნივ იოანე ნათლისმცემლის ფიგურაა — მის უკან მთელი ტანიოთა მოცემული მთავარანგელოზი ვაბრიელი ლაბარუმით ხელში. მთავარანგელოზის მოპირდაპირე კედელზე მეორე მთავარანგელოზი იყო ვამოსახული, ვაგრამ ამ ფიგურისაგან დღეს თითქმის აღარაფერია შემორჩენილი.

კომპოზიციის შინაარსობრივ და გეომეტრიულ ცენტრს წარმოადგენს



მაცხოვრის გამოსახულება, რომელიც დიდებულად შემკულ ტახტზე ზედა ტახტი დეკორირებულია წითელი და მწვანე ოვალური ძვირფასი ქვებით, თვით ტახტის შეფერილობა — ყავისფერია. ტახტზე დაწყობილ მუთაქებს ცოლინდრული ფორმა აქვთ, ორსავე ბოლოს ისინი წაწვეტებული არიან. წინ მდებარე მუთაქის ფერები ასეთია: ყავისფერი-წითელი-ყავისფერი-წითელი, უკანა მუთაქისა კი: ყავისფერი-მწვანე-ყავისფერი-მწვანე. ორივე მუთაქა მდიდრულადაა მოჭარგული. ამ მუთაქებზე გადაფარებულია თეთრი წამოსასხამი, წამოსასხამს გასდევს წითელი და მწვანე ზოლები, რომელთა შორის მოთავსებული არე ორნამენტიოა შემკული. წამოსასხამის ნაოქები ქანგმიწის საშუალებითაა გადმოცემული.

მაცხოვარი შუა ხნის კაცადაა წარმოდგენილი: ოვალური სახე, გრძელი ტალღისებრ გადმოცემული თმა და ბოლოში შუაზე ოდნავ გაყოფილი წვერით. წყნარ სახეს დიდი თვალები, სწორი ცხვირი, მომრგვალებული წარბები და მტკიცედ მოკუმული ტუჩები აქვს. სახე ქანგმიწითაა დაწერილი. ღოყებზე ქანგმიწას წითელი ფერი აქვს შერეული. მარჯვენა ხელი მას ნატიფი, თხელი თითებით კურთხევის მოძრაობაში აქვს აწვდილი. მარცხენაში მუხლზე დაყრდნობილი გადაშლილი წიგნი უპყრია. გადაშლილი წიგნის ფურცლებზე იკითხება ასომთავრული წარწერა:

ჲ	ჲ	ჲ	ჲ
ჲ	ჲ	ჲ	ჲ
ჲ	ჲ	ჲ	ჲ
ჲ	ჲ	ჲ	ჲ
ჲ	ჲ	ჲ	ჲ
ჲ	ჲ	ჲ	ჲ

წარწერის ასოები შესრულებულია შავი საღებავით, ფურცელი — თეთრია, ხოლო წიგნის მესამე განზომილება — სისქე, ნარინჯის ფერითაა გადმოცემული. ფურცლებზე ყვითელი საღებავით გავლებულია სტრიქონები. ტექსტი ტრადიციულია (იოანე 8,12), ოდნავ შეცვლილი დაბოლოებით.

მაცხოვრისაგან მარჯვნივ შეიმჩნევა ლეთისშობლის ქრისტესკენ თავდახრილი ფიგურის ქანგმიწით დაფარული შარავანდის, შინდისფერი მაფორიუმის ნაწილი და ვედრების მოძრაობაში გაწვდილი მარცხენა მტევანი.

ლეთისშობლისაგან მარცხნივ ბემის კედელზე მოჩანს მთავარანგელოზის მწვანე შარავანდის ნარჩენები, ყავისფერი თმა, ყავისფერი ფრთის ნაწილი და ლაბარუმის მოხაზულობა. ფიგურები ღია ლურჯ ფონზე არიან მოთავსებულნი.

კონქის ერთ-ერთი ყველაზე გამომსახველი ფიგურაა ვედრების პოზაში წარმოდგენილი ქრისტესკენ მიმართული იოანე ნათლისმცემელი. მას გრძელი კაბა და მხრებზე მოგდებული ქანგმიწით დაწერილი წამოსასხამი აცვია. სახე

დაწერილია მიაღლოსტატურად, ორად გაყოფილი ყავისფერი წვერი და მუქი კონცენტრული ხაზებითაა გადმოცემული. თმის გრძელი კულულები მხრებზეა ჩამოშვებული.

ბემაში გამოსახული მარჯვენა მთავარანგელოზის ფიგურა მთლიანადაა შემონახული. დიდი მწვანე შარავანდის გვერდით ასომთავრული წარწერაა: **ΛΧϸΑΠΝΒ** : გაბრიელ :

მთავარანგელოზი მტკიცედ დგას ორივე ფეხზე. მარჯვენა ხელში სფერო უპყრია, ხოლო მარცხენათი მხრის დონეზე უკავია ლაბარუმი. მხრებიდან დიდი ფრთები ეშვება ძირს. გაბრიელი მდიდრულად შემკულ გრძელ ტანსაცმელშია გამოწყობილი.

მთავარანგელოზს გრძელი, ყავისფერი ხვეული თმა აქვს. თმის ხვეულები შავი სპირალისებრი ხაზით არის გადმოცემული. თმები წითელი თასმით აქვს გადაჭერილი. თასმის აფრიალებული ბოლოები კარგად ჩანს შარავანდის ღია მწვანე ფონზე.

გაბრიელს გულზე ფიბულით შებნეული ღია წითელი წამოსასხამი აცვია. წამოსასხამი ოსტატურადაა დაწერილი წითელი და ცივი მომწვანო ტონებით. ქსოვილის ნაკვეციბი რბილი, სიხისტეს მოკლებული კონტურებითაა გადმოცემული. შიგნიდან გაბრიელს გრძელი კოკებამდე ჩამოშვებული ლურჯი-მოციცფრო კაბა აცვია. იგი მდიდრულადაა შემკული სხეულის შუა ნაწილზე მოქარგული საკმაოდ ფართო ვერტიკალური ზოლით — ლორწონით, რომელიც წითელი და მწვანე ძვირფასი ქვებითაა შემკული. ასეთივე ძვირფასი ქვებითაა შემკული სარტყელი და კაბის ქობა. მარცხენა მკლავზე მოჩანს მრგვალი მოქარგული შევრონი.

ზურგს უკან განლაგებული ფრთები გადმოცემულია შავი ზოლით შემოვლებული მუქი ყავისფერით.

მარჯვენა ხელში გაბრიელს ტრადიციული სფერო უპყრია. სფერო ლურჯია, ზედ გამოსახული ოქროსფერი ჯვრით, რომლის მკლავებს შორის იკითხება: **IC XC NI KA**.

გაბრიელს ოვალური ოდნავ წაგრძელებული სახე, მორკალული წარბები, თხელი ცხვირი, მტკიცედ მოკუმული პატარა ტუჩები და მრგვალი ნიკაბი აქვს.

სახე ღია ქანგმიწითაა დაწერილი, მოდელირება შესრულებულია მწვანე საღებავით. დაწვებზე გაბრიელს საკმაოდ დამჩნეული წითურობა აქვს, მაგრამ არა ლაქის სახით, არამედ გამჭვირვალე ქვედა ტონის საშუალებით. მას წითელი, დღეისათვის საკმაოდ დაზიანებული ფეხსამოსი აცვია.

ფონი გამოსახულების უკან ორფერია: მუხლამდე მუქი მწვანე, შემდეგ შავი ხაზი და ქვევით ღია ლურჯი. ეს ქვედა ლურჯი ფერი ამ ფიგურის სხვა

II. გუმბათისა და გუმბათის ხელის მოხაზულობა

წმ. საბას გუმბათში გაშლილია სრული რედაქციით წარმოდგენილი „მაცხოვრის ამალღების“ სიუჟეტი. გრანდიოზულ სფეროს ფონზე გამოსახული ქრისტეს ფიგურა წარმოდგენილია კურთხევის მოძრაობაში. სფერო ხელით უჭირავთ ოთხსავე მხარეს მფრინავ ანგელოზებს. მათ ქვემოთ, გუმბათის ყელში, სარკმელთა შორის განლაგებულია „ამალღების“ კომპოზიციის მარიამის, ანგელოზთა და მოციქულთა გრანდიოზული ფიგურები, გუმბათის ყელის ქვედა რეგისტრში წინასწარმეტყველთა ფიგურები თითო-თითო შესაბამის შუაყედლისზე.

ამრიგად, მთელი გუმბათი უჭირავს ქრისტე-პანტოკრატორის ფიგურას. ქრისტეს გამოსახულება სფეროშია ჩახატული. სფერო 5 კონცენტრული ფერადოვანი შრისაგან შედგება. შრეების ტონალობა თანდათან გადადის მოწითალო-აგურისფერიდან ნარინჯისფერსა და მოწითალო-იისფერში. ამ სფეროს, დაახლოებით ცენტრში, გასდევს ქანგიშით დაწერილი, პირობითი ცისარტყელა.

მაცხოვრის ფიგურის ღერძი ორიენტირებულია აღმოსავლეთიდან დასავლეთისკენ ისე, რომ მაცხოვრის თავი დასავლეთითაა მიმართული.

მაცხოვრის შარავანდი, ოდესღაც მოყვითალო-ოქროსფერი იყო; დღეს იგი თეთრად გამოიყურება, ხოლო შიგნით წითელნარევი ქანგიშით შეფერილი და წითელი ხაზით შემოვლებული ტოლმკლავებიანი ჯვარია გამოსახული. ჯვრიანი შარავანდის ორივე მხარეს მონოგრამაა მოთავსებული.

მაცხოვრის თხელ-ნაკეთებიანი ოვალური სახე აქვს: მაღალი შუბლი, ოდნავ გამოყოფილი ყვრიმალის ძვლები, თხელი ნესტოებგამოკეთილი ცხვირი, შოკუმული ტუჩები, მორკალული ყავისფერი წარბები და ფართოდ გახელილი თვალები. დაწვებზე მცირედი წითურობა. წვერულვაში და მხრებზე ჩაშვებული გრძელი თმა მუქი ყავისფერია. თმის ტალღოვანება მოყავისფრო-შავი ნაზუბითაა ვადმოცემული. ცხვირი, გარდა იმისა, რომ ხაზითაა სახისაგან გამოკვეთილი, ლოყებისაგან გამოიყოფა ორივე მხარეს ერთი მონასპით დადებული ჩრდილით. წარბებს შორის ღრმა ნაოქია. სახე დაწერილია წითელი, მწვანე და ოდნავ ლურჯი რეფლექსებით ქანგიშიაზე.

პანტოკრატორს ღია ლურჯი ჰიმატიონი და მოწითალო ყავისფერი კრამლაკნარევი ქიტონი აცვია. ჰიმატიონი ფარავს მარცხენა მხარს და მარჯვენა ფეხს მთლიანად, მარჯვენა მუხლზე იგი დენადი ნაკეცის სახითაა ვადმოცემული. ქიტონს მარჯვენა მხარეს, ვერტიკალურად, ტანის გასწვრივ და მკლავის ბოლოს გასდევს ფართო ორნამენტული ზოლები. დღეს ეს ზოლები თეთრად გამოიყურება.

ჰიმატიონი და ქიტონი მაცხოვრის კოკებამდე სწვდება. სხეულის ზედა



ნაწილში ტანსაცმლის ნაოჭები მოქნილი ხაზებითაა გადმოცემული, ქვედა ნაწილში კი ნაოჭები შედარებით მღვლვარე რითმულ სურათს ქმნიან: ისინი წვრილმანდებიან და ნახატიც უფრო მკვეთრი და დაძაბულია. ტერფები პირდაპირ ებჯინებიან წითელი „დიდების“ გარეგან წრეხაზს. პროფილში გამოსახული მარჯვენა ტერფის თითები კი ოდნავ გადმოდიან „დიდების“ ზოლს.

„დიდება“ ოთხ ანგელოზს ააქვს ცაში, ორი ანგელოზი მაცხოვრის თავის გასწვრივ მიცურავს, ორიც ფერხთით. ანგელოზები მოხდენილნი და მოქნილნი არიან. მათი შარავანდები ნარიჩხისფერია. სხეულთან კარგად შეფარდებული გავლილი ფრთები კი მუქი ყავისფერით, წითელით, შავითა და ლურჯი ფერებითაა დაწერილი. ტანსაცმლის ნაკეციები მსუბუქად მისდევენ პერში „მოცურავე“ სხეულის მოძრაობას.

„ამაღლების“ კომპოზიცია გუმბათის ყელის შუაყედლისებშიც გრძელდება. გუმბათის ყელი დაახლოებით შუაში გაყოფილია ორ რეგისტრად. ზედა რეგისტრი უკავია ამაღლების მონაწილე ფიგურათა გამოსახულებას: ორ-ორი ფიგურა თვითეულ შუაყედლისში. მხოლოდ ღვთისმშობლის ფიგურას უკავია დამოუკიდებელი სიბრტყე. ასე რომ სულ 15 გამოსახულებაა ($7 \times 2 + 1 = 15$). ფიგურები გრანდიოზულნი არიან და ამასთან საკმაოდ ექსპრესიულნიც.

„ამაღლების“ კომპოზიციის მთავარ ფიგურას ღვთისმშობელი წარმოდგენს. გამოსახულება მოთავსებულია სარკმელთა შორის, ჩრდილო-აღმოსავლეთ შუაყედლისზე. ქვედა რეგისტრისაგან იგი გამოყოფილია კადრის ფართო ზოლით, ეს ზოლი წითელი საღებავითაა შესრულებული. ამაღლების კომპოზიციის სხვა ფიგურებიც წყვილად არიან განლაგებულნი გუმბათის ყელის შუაყედლისებში.

ტრადიციულ „ვედრების“ მოძრაობაში წარმოდგენილი ღვთისმშობელი შუაყედლისის ცენტრში დგას. სარკმლების გასწვრივ ორივე მხარეს ხეობია გამოსახული — თითო დიდი კლასილი ღერო და ზედ რითმულად განლაგებული დიდი ფოთლები პატარა ღეროებზე. ღვთისმშობლის დიდი შარავანდი განმეორებს იყო შეფერილი. დღეს იგი რუხი შესახედაობისაა. მარჯამს მოყვანისფრო მათორიუმი აქვს წამოსხმული. სტოლა მომწვანო ფერისაა. ტანსაცმლის ნაკეციები მწვინად მოედინებიან ქვევით. გამოსახულება ძლიერაა დაკაწრული, ხოლო ფერადოვანი შრე სახიდანაც ჩამოცეცილია; მოჩანს ოვალური მოყვანილობა და მათორიუმის ნაწილი.

სარკმლებს შორის დარჩენილ შუაყედლისებზე ორ-ორი ფიგურაა მოთავსებული. ამ რიგის ფიგურათა მოძრაობა მიმართულია ღვთისმშობლისა და ზევით მაცხოვრისაკენ. მარჯამის ორივე მხარეს (მათ სარკმელი ჰყოფთ) ანგელოზები დგანან და შემდეგ კი 12 მოციქული. ხელები ყველას ზევით აქვთ აპყრობილი სხვადასხვაგვარ მოძრაობაში. ეს ფიგურები გრანდიოზულობითა

და ძლიერი მოძრაობით ხასიათდებიან. ექსპრესიას აძლიერებს მაღლა აწეული ხელების რითმი და ფიგურათა საკმაოდ რთული რაკურსები.

ლეთისმშობლის გვერდით შუაყედლისებზე მდებარე ორ-ორი ფიგურა მთის ფონზე არის გამოსახული, დანარჩენი კი ორად გაყოფილ ფონზე (ქვევით — მუქი მწვანე, ზევით — ღია ლურჯი).

მათ სხვადასხვა ფერის შარავანდები აქვთ (თეთრი, მუქი ყავისფერი, ყვითელი, მწვანე, ნარინჯისფერი, ღია ყავისფერი, ოქროსფერი). ტანსაცმელიც განსხვავებული შეფერილობისაა (მწვანე, ჯანგმიწა, ყავისფერი, თეთრი, მოწითალო, ლურჯი). მარჯვენა მხრიდან ქვევით ტანსაცმელს სახელოს შემამკობელი ზოლები გასდევს. სხვადასხვა ფერის ასეთი ზოლები ჩანს ყველა მოციქულის აწვდილი ხელის სახელოებზეც.

ფიგურები შავი კონტურული ხაზით არიან შემოვლებულნი. პროპორციები მაღალია და ყველა ფიგურას სხეულთან შედარებით აშკარად დიდი და მძიმე ტერფები აქვს.

გუმბათის ყელის ქვედა რეგისტრი უკავია წინასწარმეტყველთა გამოსახულებებს. სულ 8 გამოსახულებაა: თვითეულ შუაყედლისში თითო-თითო, რვავე ფიგურა ფრონტალურად დგას, რომელთაც ხელთ გახსნილი გრაგნილები უბყრიათ. ფიგურები ორად გაყოფილ ფონზე თავსდებიან (ქვედა — მუქი მწვანე, ზედა — ღია ლურჯი). მათი სახელთა აღმნიშვნელი წარწერები შარავანდების გასწვრივ თავსდება.

I. აღმოსავლეთის შუაყედლისზე იოანე ნათლისმცემლის ფიგურაა გამო-სახული: **ქ-ა :: 11 : ნცფხსჰცზუ ::**

ტექსტი გრაგნილზე:

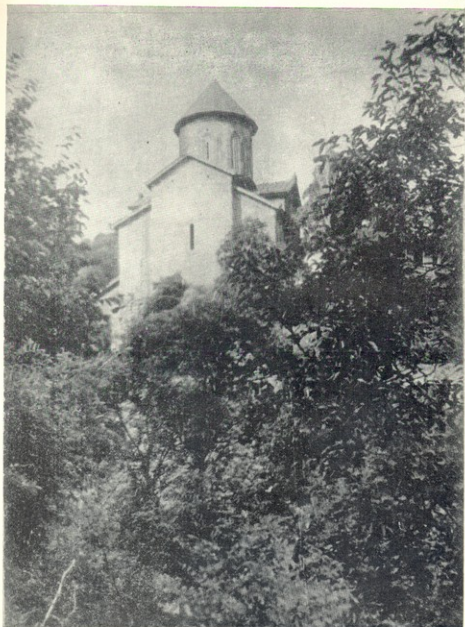
: ცქც :	: აჭა :
ეცა	ტარ
111	ივი
: ია :	: ღა :
: ნ :	: ნ :

საათის ისრის მიმართულებით იოანეს მოსდევნენ წინასწარმეტყველები.

II. ელია: **ქქყზ უზუც ::**

გრაგნილზე განირჩევა წარწერა:

111 ს	იყო სი
ეყა :	ტყა :
ია 1	ოა ე
უზუც	ლიაის
ჰაძ :	მრთ :



საფარა. წმ. საბას ტაძარი. აღოსავლეთის ზედი



საფარა. წმ. გიორგის ეკლესია. შიძინების ეკლესია
წმ. საბას ტაძარი. სამრეკლო. ზედი სამხრეთ-დასავლეთიდან



საფარის მონასტრის შენობები. დასავლეთის ზედი



საფარა, წმ. საბას ტაძარი, ვანიცა ვანაყვეთი:

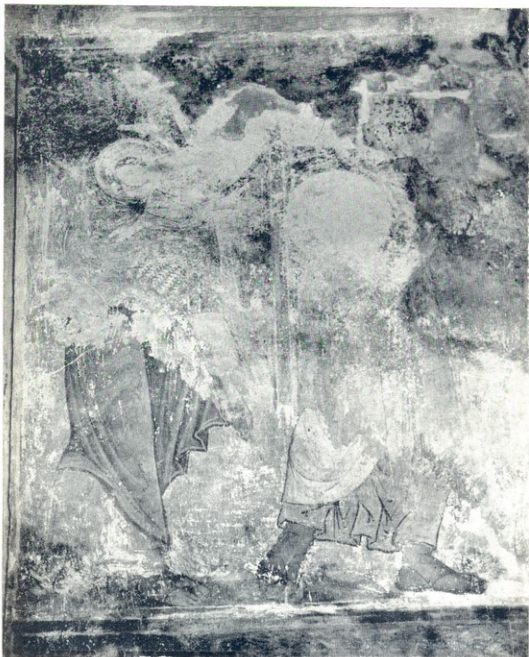
- ა. ხედი აღმოსავლეთისაკენ
- ბ. ხედი დასავლეთისაკენ
- გ. ხედი ჩრდილოეთისაკენ
- დ. ხედი სამხრეთისაკენ



ქრისტე. „ვედრება“. საკურთხეველის აფსიდის კონქი. დეტალი



იოანე ნათლისმცემელი. «ვეძგება». საკურთხეველის აფსიდის კონქი. დეტალი



„წიარების“ ფიგურები. საკრთქველის ფესოდის ზემა.



შთაფარანველოზი გაბრიელი, საკურთხევის აფსიდის ზემა



წმ. ბასილი, საეკლესიო აღმ. დი. დი. დი.



წმ. გრიგოლ ღვთისმეტყველის საკერძოების აღსანიშნავი. დედალი



წმ. ხალალორე და ღიაკვანი გერმანე, საკურთხეველის აფსიდი



ქრისტე პანტოკრატორი. გუმბათი. ღმრთაღი



ქრისტე პანტოკრატორი. გუმბათი. დეტალი



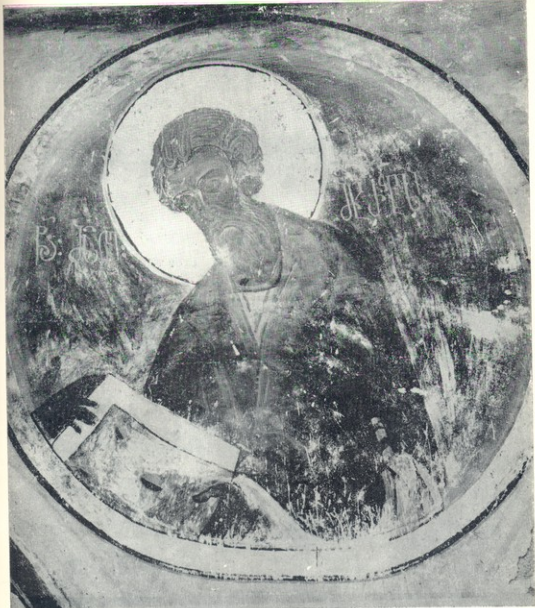
ა. „მცურავი ანგელოზი“. გუმბათი, ღვთაძე



ბ. „მცურავი ანგელოზი“. გუმბათი, ღვთაძე



წმ. იოანე შახარბელი. გუმბათქვეშა ზოძის აფრა



წმ. მათე მახარებელი. გუმბათველა ზოდის აფრა



წმ. მარკოს მახარებელი. გუმბათქვეშა ზოძის აფრა

III. მოსე: **ჩქყზუ შღსუ :**

წარწერა შემდეგ სურათს წარმოადგენს:

724028 : 01 შღსუს სუბსუბი 72 777 : 706 ... 1 ...	ეტყოდა : თი მოსეს პირისპირ ვა იგი : ვინ ... რ ...
--	---

IV. იეზეკიელი: **ჩქყზუ : 70606 :**

ხოლო გრავნილზე:

740 ხშ 72 : 4 706 06 02 706	იყო ჩმ ზა : 4 ელი თმ და გნმი
--------------------------------------	---------------------------------------

იეზეკიელ, 44,1.

V. იერემია: **ჩქყზუ 70607**

გრავნილზე:

757 21 ს : 07 ხ67 02 706 70607	ესე არ ს : ღი ჩნი და ვერ ესწოროს
---	---

VI. ესაია: **ჩქყზუ 70608**

გრავნილზე:

767 22 706 07068 767 ..	ქ : აპა ქწლი მიუღ გეს :
----------------------------------	----------------------------------

VII. დანიელ: **ჩყყზი ზხრუზ**

წარწერა გრაგნილზე:

ՇԻՇԸ	აღად
ԼԿԻԸՆ	გინოს
ՈԻ : Ը	ღნ : Ը
ԳՇԻԻ	თამნ

VIII. დავით: **ჩყყზი ზԳ**

გრაგნილზე:

ՇԻՇԻ	ამალ
ՆՇՇ :	ლდა
ՈԿ : ՈՇ	ღი : ღა
ՈՇԿ	ღღე
ԿԿԳՇ :	ბითა :

ა. წმ. მახარებელთა გამოსახულებანი გუგაბათვეზა აზრებზე

წელამდე გამოსახული მახარებლის ფიგურები მოთავსებული არიან წმ. საბას ტაძრის გუმბათისქვეშა აფრებზე. ოთხივე გამოსახულება მრგვალ მედალიონშია ჩასმული, რომელთაც აფრების მთელი ცენტრალური ნაწილი უკავიათ.

ეს გამოსახულებანი წმ. საბას მხატვრობის ფონზე ცოტა არ იყოს მშრალად გამოიყურებიან. ყოველი დეტალი შავი კონტურითაა შემოვლებული. მოცულობა თანდათანობითი გამოთეთრებითაა მიღწეული, ისე რომ, შავი ხაზი კონტრასტულად ესაზღვრება ამ გამოთეთრებას და ეს ქმნის სიმშრალის შთაბეჭდილებას.

მახარებელთა გამოსახულებები ფერის თვალსაზრისითაც პირობითად და უსიცოცხლოდ გამოიყურებიან. ფუძედ გამოყენებულია მუქი ყავისფერი და თუმცა ნახატის მხრივ მახარებლები საკმაოდ გულმოდგინედ არიან დახატულნი, მაგრამ ეს ზედმიწევნითი სიზუსტე და დაწვრილმანება ქმნ. ცოტა არასასიამოვნო შთაბეჭდილებას.



ჩრდილო-აღმოსავლეთის აფრაზე წმ. იოანეს გამოსახულებაა მოთავსებული. წარწერა შარავანდის ორივე მხარეს თავსდება:

ქა : 767 : შქაყსი .:
 წა : ინე : მხრბლი .:

სამხრეთ-აღმოსავლეთის აფრაზე წმ. მათე მახარებლის გამოსახულება:

ქა : შცთი : შქაყსი
 წა : მათე : მხრბლი

ჩრდილო-დასავლეთის აფრაზე გამოსახულია მახარებელი ლუკა:

ქა ზხც ... ქაყსი
 წა ლკა ... რბლი

სამხრეთ-დასავლეთის აფრაზე თავსდება წმ. მარკოზ მახარებლის გამოსახულება:

ქა : შქახს : შქცქაყსი .:
 წა : მრკზ : მხარბლი .:

4. წმ. მხადარტა, წინასწარმბეჭეულთა და წმინდანთა გამოსახულებანი

წმ. საბას ტაძრის კედლის მხატვრობაში საკმაო ადგილი აქვს დათმობილი ქრისტიანული ტაძრების ტრადიციულ თემას — წმ. მხედართა გამოსახულებებს. წმ. მხედრები წარმოდგენილი არიან გუმბათის საყრდენ ბოძებსა და სამკვეთლოს შესასვლელის თავზე, სადაც მათ მთელი რეგისტრი ჰქონდათ დათმობილი.

I. ჩრდილო-დასავლეთის გუმბათქვეშა ბოძის ჩრდილოეთის წახნაგზე, ქვედა რეგისტრში მოთავსებულია წმ. დიმიტრის ოქროსფერ შარავანდიანი ფიგურა (სიმაღლე 2 მ 20 სმ); წარწერა შარავანდის გასწვრივ **ქა ზუჰიქა**:. მარჯვენაში მას მხარზე გადებული სწორი მახვილი უჭირავს, მარცხენაში კი მდიდრულად დეკორირებული ფარი. დიმიტრის წითელი და ყვითელი საღებავებით მოდელირებული თეძოვებამდე ჩაშვებული ლითონის აბჯარი აცვია. მხრებზე მოხვეული მისი წამოსასხამი მწვანე, ხოლო მაღალყელიანი ფესსაცმელი წითელი ფერისაა. წმ. დიმიტრის მაღალი პროპორციები აქვს (1:8,5). ფონი მუქი მწვანეა. კადრის ზომაა 2,30×1,01 მ. ფიგურა დაწი-

IV. წინასწარმეტყველ ოველის ზევით კიდევ ორი რეგისტრია. პირველში შემორჩენილია დაზიანებული ფიგურა საღებავგაცენილი შარავანდით. ვანირჩევა მარჯვენა ფეხი მთლიანად, წითელი შარვალი, წითელი წამოსასხამის ფრაგმენტები, თმისა და წვერის ნაწილი, ნიკაპი, ტუჩები და ცხვირის მონახაზი. სახელის აღმნიშვნელი წარწერა არ ჩანს. მხოლოდ შარავანდის მონახაზთანაა მკრთალად შემორჩენილი **ჩჩყხ ... წწყლ ...**

მთავარანგელოზების დიმიტრისა და მიქელისაგან განსხვავებით ეს ფიგურა მყარად ეყრდნობა ცალ ფეხს და კარგადაა გაწონასწორებული.

V. ჩრდ. მკლავის აღმოსავლეთის კედელზე, სამკვეთლოში შესასვლელი კარების თავზე მოთავსებული რეგისტრისაგან მხოლოდ ორი ფიგურაა შემორჩენილი (სიმაღლე 1,50 მ). შედარებით უკეთაა მოღწეული ყავისფერშარავანდიანი კიდურა გამოსახულება. თავის დროზე აქ ჩანს, ექვსი თუ შვიდი ფიგურა უნდა ყოფილიყო.

შარავანდის მარჯვენა მხარეს მომწვანო ფონზე იკითხება თეთრი საღებავით დაწერილი წარწერა: **ΑΑΨΣΕΠ** — ორესტი. ორესტს მიქელისა და დიმიტრისმავგარად ლითონის აბჯარი აცვია. მარჯვენა ხელში თეძოსთან უჭირავს წითელი შუბი, მარცხენაში კი წითელთასმიანი ქარქაში. წითელივეა წამოსასხამიც.

ორესტის სახის კონსტრუქცია შეესაბამება მიქელ-მთავარანგელოზის სახეს. მსგავსება ჩანს აბჯრის, ტანსაცმლის, ქარქაშის დამუშავებაში, თუმცა მიქელისაგან განსხვავებით ეს ფიგურა უკეთესადაა დაყენებული და პროპორციებიც ნაკლებადაა დავრძელებული.

VI. საფარის წმ. საბას ტაძარში წმ. მხედართა კიდევ ორი ძლიერ დაზიანებული გამოსახულებაა შემორჩენილი. ერთი — ტაძრის ჩრდილო-დასავლეთის ნაწილში აღმართული პატრონიკეს სამხრეთის კედელზე და მეორე — სამხრეთ-დასავლეთის გუმბათისქვეშა ბოძის ქვედა რეგისტრში.

პირველი მხედარი მთელი ტანით იყო გამოსახული. დღეს იგი მხოლოდ წელამდე მოჩანს, ისიც ძალზე გაფერმკრთალებულად. წმ. მებრძოლს წითელი წამოსასხამი ეცვია. ხელში ფარი ეჭირა, რომელიც ჯვრის გამოსახულებითაა შემკული.

მეორე გამოსახულებიდან თითქმის აღარაფერია შემორჩენილი, ბათქაში ქვის წყობამდეა ჩამოცვენილი. დარჩენილი ბათქაში ოვალური ფორმისაა. უსწორმასწორო კიდევებით და ძლიერადაა გაუფერულებული. მოჩანს საკმაოდ მასიური ფეხების მოხაზულობა მუხლიდან ტერფების ჩათვლით და მარცხენა ფეხის გასწვრივ მახვილის გამოსახულება.

ამ შემორჩენილი ფრაგმენტის ბათქაშის კიდები ჩამოცვენილია და კარგად ჩანს ფერწერაიანი ბათქაშის ქვედა ფენა.

VII. დაბოლოს, კიდევ ორი წმინდანის გამოსახულება, მოთავსებული



სამხრეთ-დასავლეთ პატრიონიკს II სართულის აღმოსავლეთისაკენ მდებარე თულ თაღში. ორივე გამოსახულება ძლიერადაა დაზიანებული, ორივე მეკრ-დამდევა გამოსახული. თაღის სამხრეთის ნახევარი უკავია ოქროსშარავანდიან წმინდანს, ნაცრისფერი წამოსასხამით და ჯერით მარჯვენა ხელში. შარავანდის გასწვრივ თეთრი საღებავით მუქ ლურჯ (ულტრამარინი) ფონზე იკითხება წარწერა: **ΩΝΣΦ** — იოსიფ (?).

თაღის ჩრდ. ნახევარი უკავია იდენტურ გამოსახულებას. აქვეა წარწერა: **ΣΤΕΣΣ** — აითალა (?).

ორივე გამოსახულება გვიანდელი ხელითაა შესრულებული. ამასთან კარგად ჩანს ბათქაშის ორი ფენა. პირველი — სქელი და ბუნებრივი. ამ ფენაზე გაკეთებულია ნაქდევები. მეორე — თხელი და თეთრი შელესილობა.

ქვემოთ თანმიმდევრულად წარმოვადგენთ ახალი აღთქმის ციკლის თვითველ სცენას.

I. „ხარებაჲ“. გამოსახულება ძლიერადაა დაზიანებული. გაირჩევა კონცენტრული შრეებისგან შედგენილი ცის სეგმენტი, საიდანაც სხივი გამომდინარეობს. ქვემოთ მოჩანს შენობის მოხაზულობა: კამაროვანი გადახურვა, სვეტი და მაღალი, თაღოვანი სარკმელი. მოყავისფრო ტონებში შესრულებული შენობის წინ ფიგურა იდგა. მოჩანს დრაპირება, შარავანდისა და თმის ნაწილი. გამოსახულებები ღია ლურჯი, მონაცრისფრო ცის ფონზეა განლაგებული. მარჯვნივ, ალბათ, შენობასთან იჯდა. შემორჩენილი შარავანდი კი, გაბრიელისა უნდა იყოს. კომპოზიციის ცენტრს ამკობდა ამჟამად დაზიანებული, ოქროსფერი ასომთავრული წარწერა: **ΕΧΤΗΥΣΑ** — ხარებაჲ.

II. „ქრისტეს შობა“ დიდი ოთხბლანიანი კომპოზიციაა. მოჩანს 17 ფიგურა. ცენტრალური ნაწილი უკავიათ ღვთისმშობელსა და ყრმა ქრისტეს გამოქვაბულის ფონზე. წინა პლანზე ჩვილის განბანის სცენაა. მარცხნივ — ჩაღქრებული და ჩვილისაკენ ზურგშეკცევით მჯდომი იოსები. მარჯვნივ ორი მწყემსა. იოსების თავზე ქრისტესა და მარჯვნივ მოძრაი სამი მოგვის ფიგურა. ყველა ფიგურა ეანგელოზისფერი მთის ფონზეა მოთავსებული. ტომარის წვერში ცის სეგმენტი, მასში მოთავსებული მ ქიმიანი ვარსკვლავიდან სხივი გამოდის. იგი ეცემა ბაგაში მწოლ საფენებში გახვეულ ჩვილ ქრისტეს შარავანდს.

მთის უკან, სხივის ორივე მხარეს ღია ლურჯი ცის ფონზე სამ-სამი ანგელოზის გამოსახულებაა წელამდე. მათი ფიგურები მიყვებიან მთის კალთების დაქანებს.

III. „მირქმას“ „ხარებისაგან“ ფართო ორნამენტული ზოლი ჰყოფს. მართალია, რამდენიმე ძნელად გასარჩევი დეტალის გარდა აქ აღარაფერია შემორჩენილი და ბათქაშიც კი არის ჩამოცვენილი, მაგრამ ამ მოსაზრების სასარგებლოდ წმ. საბას მხატვრობის ტოპოგრაფია ლაპარაკობს: „ხარებისა“ და

„შობის“ შემდეგ სწორედ „მირქმა“ შეიძლება ყოფილიყო მოთავსებული, მით უმეტეს, რომ „ათორმეტი დღესასწაულის“ სხვა დანარჩენი სცენების განლაგებაში თანმიმდევრობა დაცულია.

კომპოზიციის ზედა ნაწილში მოჩანს შენობის თაღოვანი გადახურვა, შენობის ფონზე ორი შარავანდის მოხაზულობა, რომლებშიც სილუეტად გაირჩევა თავები. კომპოზიციის ცენტრში ჩანს კიდევ ერთი შედარებით მცირე ზომის შარავანდის მოხაზულობა. ჩანს, აქ ქრისტე იყო გამოსახული. ფონი „ხარბის“ მსგავსად ღია ლურჯი იყო.

IV. „ნათლისღების“ გრანდიოზული კომპოზიცია „შობის“ მსგავსად რამდენიმე სცენას აერთიანებს. კომპოზიციის ცენტრი ქრისტეს შიშველ ფიგურას უჭირავს, იგი შუაგულ მდინარეში დგას; მის ორსავე მხარეს მოთეთრო-ყავისფერი კლდოვანი ნაპირებია. მარჯვნივ ოთხი ანგელოზია, მარცხნივ იოანე ნათლისმცემელი. იოანეს ფეხებთან წითელმადფორიუმიაიანი ქალი ზის ბავშვით მუხლებზე. ქვევით კი მდ. იორდანის განსახიერებაა — წელამდე შიშველი, ჭლარა მოხუცის სახით, რომელიც ხელს ქრისტესკენ იშვერს და თავიც მისკენ აქვს მიბრუნებული. მისგან მარჯვნივ, ქრისტეს ფეხებთან ფანტასტიკურ ცხოველზე ამხედრებული სამეფო გვირგვინითა და ლაბარუმით წარმოდგენილი ახალგაზრდაა გამოსახული. ასეთივე გამოსახულებას ვხედავთ ზემენის (XIV ს.)¹ და სნეტოგორსკის ღვთისმშობლის დაბადების ეკლესიის კედლის მხატვრობაში (1313 წ.)².

კომპოზიციის ზედა მარცხენა ნაწილში, მთებს უკან ერის წინაშე მქადაგებელი იოანეა გამოსახული გახსნილი გრაგნილით ხელში. გრაგნილზე დაზიანებული ბერძნული წარწერაა: **ΙΑΕΥ** იდენ, ... **TS ... OE ... ტს ... ოე ...** მარჯვენა ნაწილი ქრისტესა და იოანეს შეხვედრის სცენას უჭირავს. ამ ორ სცენას შორის კადრის ხაზს მიბჯენილი ცის სეგმენტი გაირჩევა, რომლისგანაც მდინარეში მდგომ მაცხოვრის შარავანდს სხივი ეცემა. ზევით, სხივის ორივე მხარეს წარწერაა მოთავსებული: **НЦГЪНСИЦ** ... ნათლისღ...

V. „ფერისცვალება“ „ნათლისღების“ სცენის პირდაპირ მდებარეობს. იგი საკმაოდ კარგადაა შენახული. სულ გადმოცემულია ექვსი დიდი ფიგურა. ფიგურები ერთი მეორის თავზე, ფრიზების სახით არიან გაშლილნი: ელია — მაცხოვარი — მოსე ზევით და პეტრე — იოანე — იაკობ ქვევით. სიუჟეტი და ფიგურათა განლაგება ტრადიციულია. მხოლოდ აქ შემოკლებულ რედაქციასთან გვაქვს საქმე: მხოლოდ იოანეა ქვედამხოზილი.

კომპოზიციის ცენტრი უკავია სფერულ „დიდებაში“, მთაზე მდგომ ქრისტეს. მთაწავეთილი პირამიდის ფორმისაა. ქრისტეს ორივე მხარეს, აგრეთვე პირა-

¹ Dora Panaiotova „Peintures murales Bulgares du XIV^e siècle“, Sofia, 1966, გვ. 138.
² В. Н. Лазарев — «Русская средневековая живопись», Москва, 1970, გვ. 170—175.



მიდისებურ მთებზე დგანან შუახნის ელია და ახალგაზრდა მოსე. კომპოზიციის ციის ქვედა ნაწილი კიდევ სამ ფიგურას უკავია. ფიგურები მთის ფონზე არიან გადმოცემულნი. ორი კიდურა ფიგურა — პეტრესი და იაკობისა მუტლებზეა დაჩოქილი, შუა კი იოანე — პირქვეა მიწაზე დაშობილი. ექვსივე ფიგურას დიდი შარავანდები აქვთ. ქრისტეს შარავანდი წესისამებრ ჯვრითაა შემკული. ამ სცენის განმმარტებელი წარწერა ელიასა და მოსეს შარავანდთა თავზეა მოთავსებული. წარწერა შესრულებულია ცის მუქ ლურჯ ფონზე თეთრი საღებავით:

ფიქსიციონალი

ფერის ცვალებადობა

VI. „ლაზარეს აღდგინების“ სცენა მრავალფიგურიანი კომპოზიციაა (15 ფიგურა). კომპოზიცია კომპაქტურადაა შეკრული: მარცხნივ ქრისტეს ჯგუფი დიდი მთის ფონზეა გამოსახული, მარჯვნივ ლაზარეს ჯგუფი ორი პატარა მთის ფონზე. მთების დამრეცი ფერდები ცენტრისაკენ ეშვება. მათ უკან მუქი ლურჯი (ბერლინის ლაქვარდი) ცაა. ქრისტეს შარავანდის გასწვრივ ოქროსფერი წარწერაა:

ზნახობა

VII. „იერუსალიმში შესვლის“ სცენა ძლიერაა დაზიანებული. გამოსახულებები შემორჩენილია მხოლოდ ჩრდ. სარკმლის კედესა და ნიშში. კედლის სიბრტყეზე მოჩანს ხე მასზე ამძვრალი ორი ბავშვით და სახედრის თავი, ნიშში კი „ერის“ გამოსახულება ხუროთმოძღვრული პეიზაჟის ფონზე.

VIII. „იუდას ამბორის“ სცენა ჩრდ. კედლის თითქმის ოთხკუთხედ სიბრტყეზეა განლაგებული და კიდევ ორი ფიგურაა მოთავსებული სარკმლის ნიშში. სულ შემორჩენილია 20 ფიგურა.

კომპოზიციის ცენტრში დგას მაცხოვარი ჯვრიანი შარავანდით. იუდა ექსპრესიულ მოძრაობაში ეხვევა მაცხოვარს მხარზე და ცდილობს ეამბოროს მას. გარშემო კომპაქტურ ჯგუფად დგანან მაშაყაეები. მათ ზურგს უკან მოჩანს მალა აწვდილი შუბების რიგი (სულ 12). ფიგურების ტერფებსა და კადრის ზოლს შორის დატოვებული არე უკავია მცენარეთა გამოსახულებას. კომპოზიციას აკვირგვინებს ფერმკრთალი ასომთავრული წარწერა თეთრი ასოებით ღია ლურჯ ფონზე. წარწერა მოთავსებულია შუბების წვერთა თავზე. ერთ სტრიქონზე:

ԵԿԻ ՄԻՍԿԻՍ ԾՇ ՍԵՊ ՅՈՒԵԱՆՏ ԿԿԻ ԲՇԿԵՄԻԾ

აქა შეიპყრეს და პტე მეღზოზს ყური წარკვეთა

IX. „გარდამოხსნის“ სცენით იწყება მაცხოვრის ენებათა ციკლი. მხატ-

ერობა ძლიერადაა დაზიანებული. მარჯვენა ნაწილი თითქმის მთლიანადაა ჩამოხრებული, მოჩანს კედლის ქვეს წყობა. გარდა ამისა, მხატვრობა გაფერ-
მკრთალებულია და დაჩხაპნილი.

სცენის ცენტრალური ნაწილი უკავია ჯვრის გამოსახულებას. ჯვარი დამ-
ყარებულია კლდოვან შემალლებასზე, რომელიც გოლგოთას განასახიერებს.
ჯვარზე მიდგმულია კიბე. კიბეზე შარავანდიანი იოსებ არიმათიელი დგას, რო-
მელსაც წელზე შემოუხვევია ქრისტესათვის ხელები და ფრთხილად აპირებს
ცხედრის ჩამოსვენებას. ქრისტეს სხეული გაზნეჭილია, ჯვრით შემკული შარ-
ავანდიანი თავიც მიწისაკენაა დახრილი. ქრისტეს დასტირის შარავანდიანი
ქალის ფიგურა, რომლის თავი ქრისტეს შარავანდშია შეკრილი. ამ ფეხზე
მდგომი ქალის ფიგურის უკან ქალის კიდევ ორი გამოსახულებაა. ეს გამო-
სახულებანი საკმელის ნიშნი არიან მოთავსებულნი. პატრონიკეს მხარეს,
ჯვრისაგან მარჯვნივ, კიდევ ერთი შარავანდიანი ფიგურაა. ამ ფიგურის მხო-
ლოდ მონახაზი მოჩანს. ფრესკის ეს მარჯვენა ქვედა კუთხე მთლიანად ჩამო-
შლილია. ჯვრის ჭარდიგარდმო გადებული ძელის ზევით ორსავე მხარეს ორი
მფრინავი ანგელოზის გამოსახულებაა. დაბოლოს, ფრესკას ორი დიდი მედა-
ლიონი აგვირგვინებს წმინდანების გამოსახულებებით. ფრესკის ესოდენ დიდი
დაზიანება დასანანი ფაქტია, მაგრამ ეს იძლევა საშუალებას დავადგინოთ,
რომ ჩვენს დრომდე მოსული ფერწერის ქვევით კარგად მოჩანს ფერწერის
კიდევ ერთი ფენა, რაც იმაზე მიუთითებს, რომ „გარდამოხსნა“ ადრე უკვე
არსებული ფერწერის ზევიდან გაუეთქვამათ. დღეს, ცხადია, ძნელი სათქმე-
ლია რამ გამოიწვია ძველი ფერწერის მთლიანად გადაწერა სამხრეთის მკლავ-
ში, მაგრამ ფაქტია, რომ სამხრეთის მკლავის მთელი მხატვრობა ან განახლე-
ბულ-გადაწერილია. ან საერთოდ ახალ ბათქაშზე თავიდანაა შესრულებული.

განმარტებითი წარწერა შესრულებულია ჯვრის მკლავების თავზე ასო-
პითაურულით:

ՂԱԾՇԹ
გ რ დ ა მ

ԿՍԸԼ
კ ს ნ ა ი

წარწერა შესრულებულია თეთრი საღებავით მუქ ლურჯ ფონზე.

ჯვარს ვერტიკალური ძელის ბოლოში ეჩანგმიწითა და ყავისფერით შე-
სრულებული წარწერიანი ფირფიტა აქვს მიკრული.

„გარდამოხსნის“ კომპოზიციას აგვირგვინებს ორი დიდი მედალიონი
წმინდანთა გამოსახულებით, რომელნიც ჯვრის ზემოთ არიან მოთავსებულნი.
მარცხენა მედალიონში ოქროსფერ შარავანდიანი უწვერულევაშო ახალგაზრდა
წმინდანია გამოსახული. მედალიონის შიდა არე ღია მწვანე ფერისაა. მწვანე
ფერი შემოსაზღვრულია მოყავისფრო შინდისფერი წრეხაზით. შემდეგ მოდის
საკმაოდ ფართო იისფერი არშია, რომელიც თავის მხრივ თეთრი წრეხაზითაა
შემოფარგლული. ეს თეთრი ხაზი მედალიონს გამოჰყოფს ფრესკის მუქი



ლურჯი ფერის სიბრტყისაგან. მედალიონს აქვს თეთრი განმარტებითი წარწერა ასომთავრულით:

ქა ჩხტა
ანუხი

წა ან დ რ
ონიკე

ანდრონიკეს სრული სახე აქვს. ყავისფერი თმის ხეულები ბოლოებში თეთრი სპირალების სახითაა გადმოცემული. ანდრონიკეს მდიდრულად შემკული აგურისფერი ტანსაცმელი აცვია. აგურისფერივე წმაროსასხამით მარჯვენა ხელის მოკუმული მტევნით თეთრი ჯვარი უპყრია. სახე ღია უანგმიწითაა დაწერილი. ფორმები მწვანე საღებავითაა მოდელირებული. დაწვებზე მცირე ლაქის სახით წითურობა მოჩანს. მარჯვენა მედალიონში თეთრ წვერ-ულვაშიანი მონეტია გამოსახული. მედალიონის შიდა არე მუქი აგურისფერია, შემდეგ მოდის ღია მწვანე ზოლი, რომელსაც ფონისაგან თეთრი ხაზი გამოჰყოფს. მედალიონშია ჩაწერილი განმარტებითი წარწერა:

ქა ჩხუსტ

წა აკ ე ს მ ა

წარწერა კარგადაა შენახული და გარკვევით იკითხება, მიუთმეტეს საკვირველია წმინდანის სახელის ქლერადობა: აკეპსმა? წმინდანს მარცხენა ხელში მდიდრულად მორთული დახურული წიგნი უპყრია. მარჯვენა—წიგნთან აქვს მიტანილი კურთხევის მოძრაობაში.

ეს ორივე მედალიონი პირდაპირ ებჯინება „ჯვრიდან გარდამოხსნის“ კომპოზიციის კადრის ზედა ხაზს.

X. „დატირების“ კომპოზიცია დღეისათვის შემორჩენილია მხოლოდ ფრაგმენტულად. კადრის ქვედა ზოლი წაშლილია და ლურჯი საღებავითაა შეღებილი XIX საუკუნეში, ამჟამად მხოლოდ მაცხოვრის თავის, შარავანდის, მხრებისა და ფეხების (მუხლსქვევით) მოხაზულობა გაირჩევა. ქრისტეს თავს დაპკონებია მარიაში, რომლის ფიგურაც დაზიანებულია. მარიამის ზევით მოთავსებულია ერთი შარავანდიანი მალა ხელგაპყრობილი ქალი. ქრისტეს თავთან შარავანდიანი ქალი ზის, მაცხოვრის ფეხებთან კიდევ სამი ფიგურაა. ორი ქრისტეს სხეულზეა დამხობილი, ერთი კი დგას და ორივე ხელი ქრისტესაგან გაუწვდია.

მოქმედება იშლება დიაგონალურად განლაგებული მთის ფონზე, უკან ფრესკის მარჯვენა ზედა კუთხეში კიდევ ერთი მთა მოჩანს, რომელსაც ტერასისებური მწვერვალები გააჩნია.

XI. „მენელსაცხებლე დედანი ქრისტეს საფლავზე“. ეს სცენა ორ სიბრტყეზეა განლაგებული: კედელსა და სარკმლის ნიშში. კედლის სიბრტყეზე თავსდება ზევით ორი მედალიონი წმინდანთა გამოსახულებებით, მარჯვნივ „ლოდზე მჭდომარე“ ანგელოზი, მარცხნივ ორი შარავანდიანი ქალი. ანგელოზი მარჯვენა ხელით სარკმლის ნიშისაგან მიუთითებს წმ. დედებს, სადაც



თან თეთრი საღებავით დახატული გასაღებები ყრია. მეტად ძლიერ ობაში წარმოდგენილ ადამს მარჯვენა ხელი ქრისტესავენ აქვს გაწვდილი. მთელი სხეულით იგი მაცხოვრისავენ მიისწრაფვის. ადამის სახე დაწერილია ენგემწით, რომელიც მწვანე ფერითაა მოდელირებული. ლაწებზე მსუბუქი მონასმებით გაკეთებულია წითურობა.

ადამის ზურგს უკან დგას ქრისტესვენ ხელეგაწვდილი ევა, მას წითელი ფერის ტანსაცმელი აცვია და ლაწებიც წითური აქვს. ქალის უკან დგას ახალგაზრდა ენგემწით დაწერილ ტანსაცმელში. მარჯვენა ხელი ქრისტესვენ გაუწვდია.

მათ უკან ფრესკის მარცხენა ზედა კუთხეში სამი შარავანდიანი და ქრისტესვენ ხელეგაწვდილი ფიგურაა. პირველია მწვანე შარავანდიანი ქალი, წითელ მდიდრულად შემკულ წამოსახამში. შემდეგ ოქროსფერ შარავანდიანი ქალი დგას და ბოლოს ახალგაზრდა ქალი წითელი შარავანდით. სამივეს წითურობა აქვს ლოყებზე. სახეები ღია ენგემწითაა დაწერილი. ენგემწია მწვანე ფერითაა მოდელირებული. ამ ფიგურების უკან კლდოვანი მთების მოხაზულობა შეიმჩნევა.

ფრესკის მარჯვენა კუთხე უკავია ვედრების პოზაში გამოსახულ ხუთ ფიგურას. ფიგურები ორ რივად არიან განლაგებულნი: ქვევით — სამი ფიგურა, ზემოთ — ორი. ქვედა რიგის პირველი ორი ფიგურა შარავანდიანია, მათი თავები სამეფო გვირგვინებითაა შემკული¹. მაგრამ ეს არ არის რეალურ მეფეთა გამოსახულება და ეს ფიგურები „ჯოჯოხეთის წარტყვევნის“ კომპოზიციის ტრადიციული პირები არიან. ამ სცენის მარცხენა მხარე აღვზნებული ფიგურებითაა შევსებული. ეს შინაგანი ღელვა მათ ძლიერ მოძრაობაში არის გამოვლენილი. „ჯოჯოხეთის წარტყვევნის“ სცენით მთავრდება სამხრეთის ძკლავის მხატვრობა.

XIII. „სული წმიდის მოფენის“ სცენა ძლიერადაა დაზიანებული: გამოსახულებანი მხოლოდ მარჯვენა ქვედა კუთხეშია შემორჩენილი.

გაირჩევა თაღოვანი ფორმის სინდრონის ნაწილი, რომელზეც ხუთი შარავანდიანი მოციქული ზის, დანარჩენ მოციქულთა მხოლოდ ფეხები ან მკრთალი მონახაზი-ღა ჩანს. რამდენიმე ფიგურა კი სავსებით დაკარგულია. სინდრონის თაღის ქვეშ 6 ფიგურა ერთი მეორისავენ მიბრუნებულ, სამ-სამად დაყოფილ ორ ჯგუფს ქმნის.

მარჯვენა ჯგუფს სათავეში უდგას გრძელწვერიანი პირი სამეფო გვირგვინსა და წითელ წამოსახამში. გვირგვინი და ტანსაცმელიც ძვირფასი ქვებით მდიდრულადაა შემკული. გვირგვინიდან ქვევით ეშვება მრგვალი ქვე-

¹ სწორედ ეს ფიგურები ქონდა მხედველობაში ბროსეს, როდესაც ამბობდა, რომ წმ. საბას მხატვრობის დათარიღებისათვის მათი ენაობის გარკვევა იყო საჭირო. იხ. M. Brosset "Rapports..." St. Pétersbourg, 1850. გვ. 121.

ბისგან შედგენილი საყურეები. ბოლოებში საყურეებს ჯერის გამოსახულებები აქვთ.

მეფის ზურგსუკან ორი ფიგურაა. ერთი მელოტი მოხუცია თეთრი წვერ-ულვაშით, რომლის მხოლოდ თავი მოჩანს. იქვე დგას ზანგი, ზანგის სახე და სხეული მუქი ყავისფერი შეფერილობისაა, რომელსაც ხეული შავი თმა და წვერ-ულვაში აქვს. მარცხენა ყურის ბიბილოზე დიდი ოქროსფერი საყურე უკეთია. აცვია ნაცრისფერი წამოსასხამი, რომელიც სამყლორტიანი ფოთლებითა და რვა ჭიმიანი დეკორატიული ვარსკვლავებითაა შემკული.

მარცხენა ჯგუფს წინამძღოლობს ლურჯ ჩალმაში და რუხ, გრძელ წამოსასხამში გამოწყობილი წვერ-ულვაშიანი მამაკაცი. მარჯვენა მხარის მას გაშვლებული აქვს. მკლავზე სამაჭური აქვს გაკეთებული. ამ ფიგურის უკან მოჩანს კიდევ ორი თავი, დანარჩენი ჩამოცვენილია.

ქრისტიანი მეფე და არაბი მიესალმებიან ერთმანეთს და თითქოს ხელის ჩამორთმევასაც კი აპირებენ: მხატვარმა ხაზი გაუსვა ყველა ერების ერთიანობას. რა თქმა უნდა, ქრისტიანული ეგიდის ქვეშ. „სულიწმიდის მოფენის“ კომპოზიციის ფონი მწკნე ფერისაა. ამ კომპოზიციის ქვევით, იატაკიდან 1,60 სმ სიმაღლეზე, ტაძრის მთელ ინტერიერს გასდევს ძლიერ დაზიანებული ორნამენტული ზოლი.

XIV. „ღვთისმშობლის მიძინების“ კომპოზიციის ცენტრს წარმოადგენს სარეცელზე დასვენებული ღვთისმშობელი. მას თავზე ადგას ქრისტე, რომელსაც საფეხებში გახვეული ბავშვი უპყრია ხელთ. სხვა ფიგურებიც ამ ორი მთავარი პირის გარშემოა დაჯგუფებული. სცენის ზედა ნაწილი უკავია ცის სეგმენტისა და ანგელოზთა ორი ჯგუფის გამოსახულებას. ანგელოზებს ზეცაში აპყავთ ჩვილი ბავშვის სახით გადმოცემული ღვთისმშობლის სული.

ქრისტეს ჯერით შემკული ოქროსფერი შარავანდი აქვს. შარავანდის ორსავე მხარეს მონოგრამაა მოთავსებული: ICXC. ორივე ხელით მას საფეხებში გახვეული შარავანდიანი ჩვილი უჭირავს, რომელიც ღვთისმშობლის სულს განასახიერებს. მაცხოვარს აცვია მუქი ყავისფერი, ლურჯით მოდელირებული წამოსასხამი. მაცხოვრის ფიგურა მხოლოდ მუხლებამდე ჩანს, რადგან იგი მარიამის სარეცელის უკან დგას.

კომპოზიციას აგვირგვინებს ანგელოზთა ორი ჯგუფი. აქედან, ერთი ჯგუფი თითქმის მთლიანად ჩამოცვენილია. სულ სამი ანგელოზის ნახევარფიგურა მოჩანს. ამათგან პირველს ორივე ხელით შარავანდიანი ჩვილი უჭირავს. ანგელოზთა ფრთები დაწერილია წითელი, ყავისფერი, შავი, ლურჯი ფერებით. კადრის ზედა ხაზთან „იუდას ამბორის“ ქვევით გამოსახულია ხუთშრიანი ცის სეგმენტი. სეგმენტიდან გამომდინარე სხივის კვალი არ შეიმჩნევა. სეგმენტი რუხი და ლურჯი შრეების მონაცვლეობითაა დაწერილი.

ბათქაში აქაც, ისევე როგორც ჩრდილოეთის მკლავში საერთოდ, თხელია

და თეთრი ფერისაა. ამ თეთრი ფენის ქვევით მეორე ფენაა, ასევე თხელო, მაგრამ შედარებით მუქი შეფერილობისა, არავითარი შენარეუები ბათქაშს არ გააჩნია. ამასთან იგი საკმაო სიმკვრივესაც ხასიათდება. საღებავი ადვილად სცილდება შელესილობას.

ქრისტეს მიერ მოხდენილ საოცარებათა გამოსახულებანი

I. „წყალმანკიერის განკურნების“ სცენა თავსდება სარკმლის ნიშნა და კედლის სიბრტყის სამხრეთის ნახევარზე. კედლის და სარკმლის ჩრდილოეთის ნაწილები უკავია „შეშლილის განკურნების“ კომპოზიციას.

კომპოზიცია ხუთი ფიგურისაგან შედგება. მაცხოვარი ორი მოციქულითურთ (კედელზე) და წყალმანკიერი მსახურითურთ და შენობით უკანა პლანზე (ნიშში). ფონი მკვეთრადაა ორ ნაწილად დაყოფილი: მუქი მწვანე და ღია ლურჯი. წარწერა. შესრულებულია ღია ლურჯ ფონზე დიდი ოქროსფერი ასომთავრულით:

საქ სუზიძეძენიქო უნქარც

აქა სვლითმანკიერი გნკრნა

მაცხოვარი მტკიცედ და მსუბუქად მიაბიჯებს ავადმყოფისაკენ. მარჯვენა ხელი მას მკერდის გასწვრივ აქვს გაწვდილი კურთხევის მოძრაობაში. მარცხენა ხელის მხოლოდ მტევანი მოჩანს. ამ ხელით ქრისტეს მცირე გრავნილი უპყრია. ქრისტე წარმოდგენილია გრძელი ყავისფერი თმით და მოკლე წვერულვაშით. დაწვებზე მცირედი წითურობა აქვს მსუბუქი ლესირების სახით. შარავანდის ორსავე მხარეს ოქროსფერი საღებავითაა შესრულებული მონოგრამა IC XC. მაცხოვარს ლურჯი პიმატიონი და მუქი ყავისფერი ქიტონი აცვია. ტანსაცმლის ნაოჭები შავი ხაზის მეშვეობითაა გადმოცემული და ისინი ყოველთვის სხეულის მოძრაობას მისდევენ. კაბის ქვედა კიდე აფრიალებულია სიარულისაგან. ტანსაცმლის შიგნით კარგად იგრძნობა მაცხოვრის ხმელი და მაღალი ფიგურა. მოძრაობა მშვენივრადაა გადმოცემული. აღსანიშნავია, რომ ქრისტეს წინ გაწვდილ მარჯვენა ხელს გასდევს მუქი მწვანე ჩრდილი. ჩრდილი ხელის მოცულობასთან ერთად მთლიან ფორმად იკითხება. მაცხოვარს ორი მოციქული მისდევს.

კომპოზიცია გრძელდება სარკმლის ნიშში. აქ გამოსახულია ავადმყოფი, რომელსაც მხარში ამოსდგომა მსახური¹. მეორე პლანზე გამოსახულია დახეღვთი დახატული ორსართულიანი შენობა.

¹ მსგავს კომპოზიციას ვხვდებით XIII საუკუნის II ნახევრის მინიატურაზე ათონიდან, ემთხვევა ავადმყოფის დეფორმირებული სხეული, მსახურის მოძრაობა, მსახურის მიერ ავადმყოფის ილიაში გაყრილი ხელის მოძრაობაც კი. იხ. В. Н. Лазарев—„История византийской живописи“ том II, Москва, 1948, ил. 248 а.

ავადმყოფს სხეულის დამახასიათებლად დამახინჯებული ფორმები აქვს იგი საკმაოდ სრული კაცია. გამხდარი ფეხები უსიცოცხლოდ გამოიყურებიან. ავადმყოფი ნახევრად შიშველია, მხოლოდ თეძოებზე აქვს შემოხვეული მუჭი ფერის ქსოვილი. სხეული მუქი ყავისფერითაა დაწერილი და შავი ხაზითაა შემოვლებული. სნეულს სქელი და ბრტყელი სახე აქვს მცირე წითურობით დაწვებზე. აქვს პატარა წვერიც. თმების დასამაგრებლად თავის გარშემო შემოვლებული აქვს თეთრი ზონარი. მარცხენა ხელი ავადმყოფს მსახურისათვის გადაუხვევია. მარჯვენა კი გაშლილი მტევნით ქრისტესავენ გაუწვდია. ავადმყოფი და მსახური ფეხშიშველნი არიან. ფონი ორ ნაწილად იყოფა: ზევით ღია ლურჯი ცა და ქვევით მწვანე მიწა. ასეთი დაყოფა ნიშნით გრძელდება, მაგრამ აქ მიწის მაგიერ მართკუთხედის ფორმის ფილებით მობრკეტებული ქვაფენილია გაკეთებული, ხოლო ფიგურების უკან და მდლა სამხართულიანი შენობა დგას. ასე რომ ქრისტე მოწაფეებითურთ მწვანე მიწაზე მიაბიჯებს; ხოლო ავადმყოფი და მსახურნი სახლის წინ დაგებულ ქვაფენილზე დგანან. ფიგურებისა და შენობის უკან კი ფონი ისევ ღია ლურჯია. შენობა კუთხითაა დახატული; მოჩანს ფსაღი და ერთი გვერდი. მას წითელი ფერის სახურავი აქვს. ფსაღი დაგვირგვინებულია ტოლფერდა სამკუთხედის ფორმის ფრონტონით, რომელსაც აკროტერიუმის მსგავსად გაკეთებული აქვს მრგვალი კეხი. ფსაღზე სართულების მიხედვით სამი კარია დატანილი (თითო-თითო თვითეულ სართულზე), და აგრეთვე თითო ოთხკუთხედი სარკმელი გვერდის ფსაღის თვითეულ სართულზე, შენობა მწვანე ფერისაა. თვითეული დეტალი კი შავი ხაზითაა შემოფარგლული. ლავგარდანი, რომელიც სართულებს შორისაა მოთავსებული, ერთი-მეორესთან განლაგებული პატარა მართკუთხედებითაა შემკული. შენობის ფორმები თეთრი საღებავითაა მოდელირებული.

II. „შეშლილის განკურნებას“ „წყალმანკიერის განკურნებისაგან“ დასავლეთის სარკმელი ყოფს. მოქმედება აქაც ორ სიბრტყეზე — სარკმლის ნიშსა და კედლის სიბრტყეზეა გაშლილი.

ნიშში ორი ფიგურაა — მაკურთხებელი ქრისტე ერთი მოცქელითურთ; კედელზე წელში ძლიერად მოხრილი, შეშლილი, გაჩეხილი თმებით. ზემოთ — ორი მწყემსი ქრისტესკენ გაწვდილი ხელებითა და კომბლებით. ფრესკის მარჯვენა ქვედა კუთხე უკავია „ზღვის“ გამოსახულებას, შიგ ჩაგრანნილი ღორებით, რომელთაც დასტრიალებენ ეშმაკთა შავი ფიგურები¹. მოქმედება მთის ფონზეა გაშლილი.

¹ ეშმაკთა ასეთივე გამოსახულებებს ვხვდებით პარიზის ეროვნული მუზეუმის სახარების მინიატურაზე (gr. 54, X111 ს. დასასრული). იხ. В. Н. Лазарев — «История византийской живописи» том II, Москва, 1948, ტაბ. 253 б.

განმარტებით წარწერაზე იკითხება:

**საქართველოს სახელმწიფო ბიბლიოთეკის
წიგნობის განყოფილებაში
საქართველოს სახელმწიფო
ბიბლიოთეკის წიგნობის
წიგნობის განყოფილებაში**

აქა ლეგეონი გნდევნა კაცისაგან
და მიმართეს და ლორნი ზღთა
შინა შთაინთქა

მატხოვარი თავისუფლად მიიბიჯებს. მკერდის წინ გაწვდილი მარჯვენა ხელი კურთხევის მოძრაობაში შეშლილისაყენ გაუწვდია. მარცხენაში, რომელიც მუცელზე უდევს, ქრისტეს პატარა გრაგნილი უპყრია. ქრისტეს მუჭი მწვანე ჰიმნთიონი და ყვავიფერი ქიტონი აცვია.

მთის ზედა ნაწილში, ქრისტეს თავის გასწვრივ დგას ორი მწყემსი. მწყემსებს ხელები მაცხოვრისაყენ გაუწვდიათ. სხეულებიც ქრისტესკენ აქვთ შებრუნებული, თავები კი მოპირდაპირე მიმართულებით.

მწყემსების ქვევით წელში ძლიერად მოხრილი ავადმყოფურად გამხდარი, თმაგაშლილი მამაკაცის ნახევრად შიშველი ფიგურა დგას ღია წითელ მიწაზე. შეშლილის ზურგს უკან სიბრტყეზე, რომელსაც სამკუთხედის ფორმა აქვს, გამოსახულია „ზღვა“ შიგ ჩაგრავნილი თეთრი ღორებით.

მიწის ღია წითელი ფერით ოსტატი ქმნის გარკვეულ დაძაბულობას. ეს ფერი თითქოს განსახიერებაა იმისა, რაც ავადმყოფის სხეულსა და სულში ხდება ლეითური ძალის ჩარევის მეოხებით. ამ აღგზნებული წითელი ფერის კონტრასტს წარმოადგენს მიწის მწვანე ფერი, რომელზედაც ძლევამოსილი მაცხოვარი მიიბიჯებს.

III. „წმ. ევსტატე პლაკიდას სასწაულის“ სცენა მოთავსებულია „განკურნებათა“ სცენების ქვევით. სცენის ზომებია: სიმაღლე — 2 მ. 67 სმ., სიგანე — 5 მ. 40 სმ. ჩრდილოეთისაკენ მიმართული კიდე 50 სმ-ით გადადის პატრონიკეს კედელზე. ფიგურათა ზომები მხატვარს უკარნახა დასავლეთის კედლის ზედათმოდგრებამაც. საქმე ისაა, რომ ფრესკა მოთავსებულია პატრონიკეთა შორის. სამხრეთის მხრიდან პატრონიკეში გაკეთებულია ვიწრო კარები. კარები გადის 70 სმ-იან ქვის ლავგარდანზე, რომლითაც ჩრდილოეთის მხრის პატრონიკეზე შეიძლება გადასვლა. კადრის ქვედა ზოლი სწორედ ამ ლავგარდანს გასდევს. გამოსახულება შემოდანაც გადმოწეული საფეხურის მსგავსი ლავგარდანიითაა შემოფარგლული. ამასთან შუა ნაწილში ჩაჭრილია სარკმლის ნიში. კადრში შემოჭრილი ნიშის ზომებია: სიმაღლე — 88 სმ., სიგანე — 2 მ 90 სმ. სწორედ ამ სავსებით განსაზღვრულ სიბრტყეში მოუხდა მხატვარს სცენის გაშლა. ფერადოვანი შრე დაზიანებულია.

წმ. ევსტატე ცხენზეა ამხედრებული¹. ხელში მას მოზიდული მშვილდისარი უპყრია. წმინდანს შარავანდი აქვს თავის გარშემო. წმ. მხედარი მისდევს ირემს, რომელსაც მისკენ მიუბრუნებია თავი. რქებს შორის მოთავსებულია ქრისტეს გამოსახულება. ფრესკას დიაგონალურად გასდევს მთა. წინა პლანზე გამოსახულია რამდენიმე ეკლიანი მცენარე. ფონი ღია ლურჯია.

ღია ყავისფრით დაწერილი ცხენიც ძლიერ მოძრაობაშია გადმოცემული. ის ორ უკანა ფეხს ეყრდნობა. წინა ორი კი, ჰაერშია გაშვებული. გამოიყურება ძალზე ექსპრესიულად. წმინდანს აცვია წითელი, გრძელი კაბა, მას დეკორირებული აქვს მხოლოდ მკლავის ბოლოები. მუხლის დონიდან კაბა კბიხსებურად ეშვება ქვევით ცხენის მუცლის ბოლომდე. წელზე წმინდანს ვიწრო ქაშარი აქვს შემორტყმული. ქაშარზე შავი ფერის ჩაჩქანია ჩამოკიდებული. ჩაჩქანში სამი წითელბოლოიანი ისარი დევს. მხედრის ზურგსუკან წამოსასხამი ფრიალებს², მას წითელი, ნაქარგობით შემკული დაბალყელიანი ჩექმა აცვია. წმ. ევსტატეს მრგვალი სახე, ყავისფერი ხევეული თმა და პატარა წვერულვაში აქვს. სახე დაწერილია წითელნარევი ყავისფრით. ნაკვთები შავი ხაზითაა გადმოცემული. შარავანდი ღია ყავისფერია.

წმ. მხედრისაგან 3 მეტრითაა დაშორებული ირმის გამოსახულება, რომელიც საწინააღმდეგო მხარეს მიემართება, მაშინ როცა თავი წმ. მხედრისკენ აქვს მიტრიალებული. ირმის სხეული ყანგმიწანარევი ყავისფერია. მთელი სხეული შავი ხაზითაა შემოვლებული. რქები ქმნიან ამოტრიალებული გულის ფორმის მედალიონს. ამ „მედალიონში“ ჩახატულია თეთრ შარავანდიანი ქრისტე მკერდამდე. მარჯვენა ხელით ქრისტე აკურთხებს. მარცხენაში კი გრავნილი უპირავს. ქრისტე შუახნის კაცია, დაღლილი სახით. მას მუქი ყავისფერი წვერ-ულვაში და თმა აქვს. აქვე, რქებს შორისაა მოთავსებულ ქრისტეს მონოგრამა —

IC XC

წმ. მხედარიცა და ირემიც მთის მოწითალო-ყავისფერ ფონზე არიან გამოსახულნი. მთა ცხენის უკანა ფეხებიდან დაწყებული დიაგონალურად გას-

¹ ცხენოსან წმ. მხედართა გამოსახულებები გვხვდება სენეთის (ლაშთხვერი, ებიანი, მატყარში, იფარი, ლაგურკა, ნაკიფარი, წვირში), კალოუნის წმ. გიორგის, იკვის, ფავნოსის, საორბისის, ნაბატკეის, წალენჯიხის, ნიკორწმინდის ტაძრების კედლის მხატვრობაში. იხ. Т. Б. Вирсадзе «Фресковая роспись художника Микаела Маглакели в Мацхвариши», «ქართული ხელოვნება», ტ. 4, თბილისი, 1955, გვ. 222.

² ასეთ „სკოსებური“ მოყვანილობის აფრიალებულ წამოსასხამს ვხვდებით მეფის მხატვარ თედორეს სვანურ ციკლში (იფარი, ლაგურკა, ნაკიფარი, წვირში). იხ. Н. Аладашвили, Г. Алибегашвили, А. Вольская «Росписи художника Тевдоре в верхней Сванетии», Тбилиси, 1966, ტაბ. 18, 19, 33, 50, 59. Ш. Я. Амирашвили «История грузинской монументальной живописи», Тбилиси, т. 1, 1957, ტაბ. 125, 127, 146, 158.

დევს ფრესკას მარჯვენა მაღალი კუთხისკენ. მთა კადრის ქვედა წახნაგამდე ჩამოდის, მაგრამ ქვევით, მთელს გაყოლებაზე იგი ღია მწვანე ფერისაა. ამ უბრალო ხერხშიც გამოსჭვივის მხატვრის სურვილი გადმოსცეს სივრცე-ყოველ შემთხვევაში ის ანსხვავებს წინა და უკანა პლანებს. მთის ფორმები, განსაკუთრებით მწვერვალი თავისუფალი გამოთეთრების საშუალებითაა გაკეთებული.

საინტერესოა ირმის კისრისა და თავის რთული რაკურსი. წმ. მხედრისა და ირმის ფიგურები კარგად არიან გაწონასწორებული. მთელი ფრესკა დაწერილია უბრალოდ, ნახატი სწორია, თუმცა ზოგჯერ ერთგვარად მიაშიტური (ირმის სხეული), მაგრამ ეს მიაშიტობა მეტ გრაციოზულობას ანიჭებს ფიგურებს და, შესაძლოა, სწორედ ეს იყოს ყველაზე მეტად მიმზიდველი ამ ნამუშევარში.

ოქროსფერი წარწერა მხედრის შარავანდის ზემოთ თავსდება:

წა: ევსფათე

ქა: ურსტცი

IV. „დღე განკითხვისა“ ზომისა და ფიგურათა რაოდენობის მხრივ საფარის წმ. საბას ყველაზე გრანდიოზული და რთული ფრესკაა. მისი სიმაღლეა — 2 მ. 12 სმ, ხოლო სიგანე — 5 მ 40 სმ. ამას ანგელოზთა და ცეცხლოვანი მდინარის გამოსახულება ემატება, რომლის სიმაღლეც 2 მეტრია. ფრესკა თავის დროზე პატრონიკეთა კედლებზეც გადადიოდა. დღეს-დღეობით ფრესკის ეს ნაწილები დაკარგულია: ბათქაში ან სულ ჩამოცეცილია, ან კიდევ მასზე არაფრის გარჩევა აღარ შეიძლება. ფრესკის ქვედა ნაწილს კვეთს ტაძარში შესასვლელი შეისრულთალიანი კარები. სულ მოღწეულია 73 ფიგურა.

ზემოდან ფრესკა პატრონიკებს შორის გადებული ლავგარდანითაა შემოსაზღვრული.

სცენის შუაგული უკავია „ვედრების“ კომპოზიციას. ტახტზე მჯდომ ქრისტეს ორივე მხარეს ვედრების მოძრაობაში უდგანან ღვთისმშობელი და იოანე ნათლისმცემელი. ქრისტეს ფეხთაგან გამომდინარეობს ცეცხლოვანი მდინარე. მდინარესთან ქვევით გამოსახულია „ტახტი განმზადებული“ ზედ აღმართული ჯვრით და ფრთოსან ანგელოზთა გუნდი. ერთ-ერთ ანგელოზს ხელში სასწორი უპყრია. კარებიდან მარცხნივ მეფეთა გამოსახულება თავსდება. ფრესკის ქვედა ნაწილს ზედასაგან ორნამენტული ზოლი გამოჰყოფს. ზედა ნაწილში ვედრების ცენტრალური ფიგურების გარშემო მკიდრო გვეუფად შეკრებილან მჯდომარე მოციქულები და მათ უკან ორ რიგად მდგომი ანგელოზები. კომპოზიციას აგვირგვინებს ლავგარდანზე გადასულ ანგელოზთა მიერ აღმართული ხის სწორი (შუბისმავგარი) ტოტები, რომლებიც სამსამი ფოთლითა და ბოლოში ოქროსფერი ბურთულებით მთავრდება.

ოქროსფერი განმარტებითი წარწერა ქრისტეს თავზე მოთავსებული:

ჰიღაჰ
მეორდ

ჰღსზუჯა
მოსლვაჲ

ერთიგად მსხდომ მოციქულებს მუხლებზე გადაშლილი წიგნები უდევთ. წარწერებისგან მხოლოდ ცალკეული ასოები განირჩევა.

კარებსა და პატრონიკეს შორის მოთავსებულ სიბრტყეზე გამოსახულია 15 ფიგურა სამეფო გვირგვინებსა და ტანსაცმელში. მათ თავზე იკითხება **სტჰაღჲქი** —სამოთხე.

ცეცხლოვანი მდინარის ქვევით ტაძრის გარშემო ანგელოზთა ჯგუფია. ცენტრალური ანგელოზის ზემოთ მოთავსებულია დაზიანებული სამსტრიქო-ნიანი წარწერა შესრულებული მცირე ზომის ასოებით:

ჯჱჯ ... ႁ ... ჰი
ღს ... ჯ ... ზ ...
სტ ... ზც ... ჳღჲჟს

აქა ... ე ... მი
ოს ... რ ... ლ...
სა ... და ... ცოდვის

V. „იესეს ხე“. ამ სიუჟეტს უკავია წმ. საბას ტაძრის ჩრდილო-აღმოსავლეთის გუმბათისქვეშა ბოძის სამხრეთის გვერდი. ეს ბოძი ამავე დროს წარმოადგენს ჩრდილოეთის პატრონიკეს ნაწილსაც, ასე რომ, სცენა პატრონიკეს კედელზეც ვრცელდება. ზემოდან იგი შემოსაზღვრულია პატრონიკეს იატაკით; მარჯვნიდან ბოძის წიბოთი, მარცხნიდან კი პატრონიკეს ქვედა სართულის თაღით. ფრესკა ძლიერაა დაზიანებული.

სცენის ქვედა კიდე მოთავსებულია იატაკის დონიდან ადამიანის სიმაღლეზე. მაცხოვრის ვენეალოვია წარმოდგენილია ხის სახით. ხე მუქი მწვანე ნიჟარადიდან იზრდება. მოჩანს ღია ლურჯი საღებავით დაწერილი მთები. ხის ძირში შავი საღებავითაა გაკეთებული დიდი, ეკლიანი მცენარეები წითელი ყვავილებით. ასეთივე ყვავილებაა წმ. ევსტატეს, „იუდას ამბორის“, „ქრისტეს შობის“ კომპოზიციებშიც. ხის ქვედა ნაწილზე საღებავი ჩამოცვენილია თითქმის მთლიანად. თვით ლერო გადაწყვეტილია ერთი-მეორის თავზე დაყენებული ოთხი ფიგურის სახით. ამ ლეროდან გამომდინარეობენ ტოტები, რომლებიც მრგვალი მედალიონებით გვირგვინდებიან. მედალიონებში პორტრეტებია მოთავსებული. ხის ქვედა ნაწილი უკანა პლანზე მიწაზე წამოწოლილ იესეს ფიგურას უჭირავს.

ხის ლეროს დახლოებით შუა წელზე გამოსახულია წვერ-ულვაშიანი მოხუცი სამეფო ტანსაცმელსა და გვირგვინში (ასეთივე ჩაცმულობა და გვირგვინი აქვს გუმბათის ყელში მოთავსებულ დავითის ფიგურას). ტანსაცმელი წითელი ფერისაა. ფიგურას ორივე ხელით მკერდთან გახსნილი გრავნილი

უპყრია. სახელის აღმნიშვნელი წარწერა შარავანდის მარჯვენა მხარესაა მო-
თავსებული: **ՇՇԹ** დათ

გრაგნილზე შემორჩენილია დაზიანებული ოთხსტრიქონიანი წარწერა:

ԲՅԴՇԼ	წმიდაი
Ա : Ը	ო : სა
ԿԱԳԴ	ბოფე
ՆԼ	ლი

დავითის თავზე სამეფო ტანსაცმელში და სამეფო გვირგვინით შემკული
ახალგაზრდა დვას. შარავანდი გაცეენილი აქვს. განმარტებითი წარწერა:

ՏԱՆԱԹԱ	ს ო ლ ო მ ო
Ի	Ի

ხელში მას გახსნილი გრაგნილი უჭირავს, რომელზედაც შეიღსტრიქონიანი
წარწერაა მოთავსებული, რომელიც ასე გამოიყურება:

ՆԿԿ	სიბრ
ԺԻԾՇԻ :	ძნემან :
Դ ...	ი ...
ԴԻՇ :	ენა :
ՆԿԿ	სახ
ՆԼ : Ժ	ლი : თ
ԴԻՇ :	ვისა : .

სოლომონის ზევით ძალიან ცუდად შემორჩენილი კიდევ ერთი ფიგურა
შეიმჩნევა, წარწერისგან აქ მხოლოდ სამი ასოა შემორჩენილი:

ԺԴ ...	თე ...
... Ն ლ ...

ზევით კიდევ ერთი ფიგურა იყო მოთავსებული, მაგრამ მისგან არაფერი
დარჩენილა მკრთალი მონახაზის გარდა. სწორედ ამ ფიგურის თავზე გადის
კადრის ხაზის წითელი ზოლი, რომელიც პატრონიკეს სართულების მიჯნასაც
წარმოადგენს.

მარჯვენა მხარეს ქვევიდან პირველი გამოსახულებაა შუა ხნის კაცი ოქროს-
ფერი შარავანდით, მცირედი წითურობით დაწვებზე. მამაკაცს პატარა წვერ-
ულვაში აქვს. განმარტებითი წარწერა შარავანდის ზევეითაა მოთავსებული:
ԴՆԻՇՆԿ : ელიაზარ :

ელიაზარის მოპირდაპირე მხარეს, მარცხნივ მოთავსებული მოხუცის გა-
მოსახულება ისეა დაზიანებული, რომ არც შესახებლობა და არც წარწერა



არაა შემორჩენილი. ამ გამოსახულების ზემოთ კიდევ ორი დაზიანებული პორტრეტია მოთავსებული. იკითხება მხოლოდ: **ჯყნ** აბია.

მარჯვენა მხარეს, სოლომონის ფერხთა მოპირდაპირედ ორი შუა ხნის კაცია გამოსახული შესაბამისი წარწერებით:

ჯსჯ
ასა

და **ნღსტყტ**
იოსაფატ

მათ თავზე კიდევ ორი გამოსახულებაა. ესენიც შუა ხნის ადამიანები არიან. წარწერები ასე გამოიყურება:

... ს

და **ნღსტყტ**:
იოთამ:

მარცხნივ ორი პორტრეტია მოთავსებული, ორივე დაზიანებულია. შემორჩენილია მხოლოდ მეორის დაზიანებული წარწერა:

... **ნღ** ... **ტ**

... იო ... მ

მომდევნო ორი პორტრეტიც დაზიანებულია. შემორჩენილია მხოლოდ ერთის ნახევრად ჩამოცვენილი წარწერის ნაშთები: ... **ტღნ** ... მონ

მარცხნივ ქალის დაზიანებული გამოსახულებაა. მოჩანს მხოლოდ მკრთალი შინაბაზი, წითელი ბურთულატი თავზე.

მარჯვნივ მამაკაცისა და ქალის გამოსახულებაა მოთავსებული. მამაკაცის ვინაობა გაურკვეველია, ქალის სახელი კი შემორჩენილია:

ჯსჯნჯ

ასარია

გარდა ამ გამოსახულებებისა, შემორჩენილია აგრეთვე ათი პორტრეტი, მაგრამ ისინი ძლიერ დაზიანებულნი არიან. ჩანს მხოლოდ მათი მოხაზულობა და აქა-იქ რამდენიმე შემორჩენილი ასო: **ნ. ზს, ოჟ-ნ** და უ.

ჯგუფური ისტორიული პორტრები

I. წმ. საბას მხატვრობა იმითაც არის საინტერესო, რომ აქ სამხრეთის მკლავის ქვედა რეგისტრში მოთავსებულია ოთხი ისტორიული პირის გამოსახულება¹. პირებისა, რომელთა სახელთანაც დაკავშირებულია საფარის ისტორიის უმნიშვნელოვანესი ნაწილი.

ფრესკა წაგრძელებულ მართკუთხედს წარმოადგენს, კადრის ზომაა 6,5 X 3,5 მეტრზე. ფიგურების სიმაღლეა 2,5 მეტრი. ბათქაში კარგად დაწყობილ, მაგრამ უსწორმასწორო ფორმის ქვებზეა დადებული. ფრესკის მარჯვენა (მარჯვნივ) მხარე ჩამორეცხილი და ალაგალაგ ჩამონგრეულია, ისე, რომ მოჩანს კედლის წყობა. ქტიტორთა პორტრეტი იატაკის დონეს 1,48 სანტიმეტრით სცილდება. ეს ქვედა ზოლი ორნამენტული მოტივებით იყო შემკული. დღეს განირჩევა ჰადრატულად განლაგებული აგურისფერი, თეთრი და შავი კვადრატები.

ქტიტორთა ჯგუფური პორტრეტი სულ 5 ფიგურისაგან შედგება. პირველი ფიგურა არაა ისტორიული პირი, მაგრამ შინარსობრივადც და კომპოზიციურადაც ქტიტორთა გამოსახულებების შემადგენელ ნაწილს წარმოადგენს.

ოთხივე ისტორიული პირი 3/4-ითაა მიტრიალებული პირველი ფიგურისაკენ, რომელიც ქტიტორთაგან გამოყოფილია უფრო დიდი ზომით (3 მეტრი) და ორნამენტული საღმინებელით. ეს არის საფარის მთავარი ტაძრის პატრონის წმ. საბას გამოსახულება, რომელიც წმ. საბას ტაძრის მთავარ სალოცვე ხატს წარმოადგენს. პატრონთა ასეთნაირად გამოყოფილ გამოსახულებებს ეხვდებით

¹ Г. В. Алибегашвили — «Четыре портрета царицы Тамары. К истории портрета в грузинской монументальной живописи», Тбилиси, გვ. 38. სამხრეთის კედელზე ქტიტორთა გამოსახულებას მოთავსება ტრადიციული ზერბი იყო ქართულ მხატვრობაში. მაგ.: ყინწყვისი, ბეთანია, ნამახტევი, ხობი, ბეღია, ზემო-კრიხი, კულე, ზარზმა და სხვ.



ბისა. საფიქრებელია, რომ ყუარყუარას გამოსახულება ამ პორტრეტის სხვა ფიგურებზე გვიანაა შესრულებული, მაშინ, როდესაც ყუარყუარა სარგისის შემდეგ გახდა სამცხის მპყრობელი 1334 — 1345 წწ.

ყუარყუარას ფიგურა იმეორებს ვედრების მოძრაობას. ყუარყუარასაც სარგისისა და ბექასნაირი ქუდი ეხურა (მოჩანს ამ ქუდის მხოლოდ მონახაზი). ასეთივე მსგავსებას იჩენს ტანსაცმლის ქარგიც.

ყუარყუარა უწვევრ-ულვაში ახალგაზრდაა (მემორჩენილია მარჯვენა თვალის, ცხვირის, ტუჩებისა და ლოყის მონახაზი). მას წითელი, მდიდრულად შემკული ტანსაცმელი და წითელივე ჩექმები აცვია. სამკლავური და კაბის ქობა შემკულია ძლიერ სტილიზებული კუფიკური ასოებით.

დაბოლოს, კიდევ ერთი დეტალი, რომელიც არც თუ უმნიშვნელოა წმ. საბას მხატვრობის დროის მიხედვით განშრეების დადგენისათვის. ეს არის ყუარყუარას ტერფების მოხაზულობა. ყუარყუარას გამოსახულება არ უნდა იყოს საბა ათაბაგის, ბექა მანდატურთუხუცესისა და სარგის სამცხის სპასალარის თანადროული: ყუარყუარას უხეში და პროპორციაში მძიმე ტერფები აქვს. ტერფების მსგავს მოხაზულობას ეხედავთ საკურთხეველში „ზიარების“ კომპოზიციის ფიგურებში და გუმბათის ყელის „მალღების“ ფიგურებში. ეს კი საყურადღებო მსგავსებაა. ამასთან, ბათქაშის ქვედა ფენაზე აშკარად ჩანს წითელი ფერის კადრის გამყოფი ზოლი. ამით კიდევ ერთხელ დასტურდება ყუარყუარას ფიგურის ამ ფრესკისათვის მოგვიანებით მიხატვის ფაქტი.

ქტიტორთა ფიგურები მუქ-მწვანე ფონზე არიან გამოსახულნი. დაახლოებით თეკობის დონეზე ფონი ორ ნაწილად იყოფა. ზედა ნაწილი მუქი მწვანეა; ხოლო ქვედა — ღია მწვანე. საბა ათაბაგისა და ბექა მანდატურთუხუცესის სადად დაწერილი ტანსაცმელი კონტრასტს ქმნის სარგის სპასალარისა და ყუარყუარას მდიდრულად შემკულ დეკორატიულ ტანსაცმელთან.

მხატვარს ზედმიწევნით აქვს გადმოცემული ქტიტორთა ოჯახის დამახასიათებელი პორტრეტული ნიშნები: სრული სახეები, თხელი ცხვირები, მორკალული წარბები. ტუჩების მოხაზულობა, თვალები და, რაც მთავარია, თვითთული პირის ფსიქოლოგიური დახასიათებანი. საბა ათაბაგი მოხუცია ოდნავ დაღლილი სახით. ბექა მანდატურთუხუცესი — თავის ძალებში დარწმუნებული, ძლიერი ნებისყოფის მქონე მამაკაცია. სარგის სამცხის სპასალარი კი მიუხედავად წარჩინებისა, ჯერ მამის გავლენის ქვეშ მყოფი ახალგაზრდაა. ეს თვისებები გარეგნულად შეუმჩნეველი ხერხებითაა გადმოცემული, მაგრამ ამავე დროს ისინი აშკარად ხედებიან მაყურებელს თვალიში.

ქტიტორთა ვინაობის და მათი ეპოქის შესახებ ჩვენ უკვე გვქონდა საუბარი ამ შრომის შესავალში. ქვემოთ მოტანილი მასალის დანიშნულება ამ ცნობების შევსებაა.



ჩვენს ქტიტორებიდან ქამთალმწერელი პირველად სარგის I ახსენებს. რუსულანმა გაილაშქრა ყიას ედ დინის წინააღმდეგ. უბაღლო ვაყაკობით ბრძოლაში თავი გამოუჩინია სარგის ჯაყელს¹.

1266 წლის მღვლეარე ამბების შემდეგ განსაკუთრებით ძლიერდება ჯაყელთა გვარი². მაგრამ დრო გადიოდა და სარგის I ჯაყელს სიბერე მოერია. თანდათანობით იგი ჩამოსცილდა აქტიურ პოლიტიკურ მოღვაწეობას³.

1281 წელს ყველა გაჭირვებასთან ერთად, საქართველოს კატასტროფული მიწისძვრა დაატყდა თავს. მიწისძვრის ეპიცენტრი სამცხეში იყო. იგი დიდ ხუთშაბათს დაიწყო და მთელი თვე გავრძელდა. ქამთალმწერლის სიტყვით, მიწისძვრამ დაანგრია საყდარნი, მონასტერნი, ციხეები, სასახლეები, ურყევი კლდენიც მტვრად იქცეოდნენ⁴. ჩანს, სწორედ 1281 წლის შემდეგ დაიწყებს წმ. საბას შენებას ბექა ჯაყელი. ფერწერის 1 ფენა კი ცხადია, ამაზე ცოტა გვიანდელი უნდა იყოს.

ამის შემდეგ სამცხეს ბექა I ჯაყელი უდგება სათავეში. ქამთალმწერლის მიხედვით, იგი მრავალმხრივ დაჯილდოებული პოლიტიკოსი და საზოგადო მოღვაწეა. ისტორიკოსი მას „დიდ ბექასაც“ უწოდებს⁵. მისივე ცნობით, ბექა სამართალზეც ზრუნავდა. ჩვენს დრომდე მოაღწია ბექა მანდატურთუხუცესის მიერ შედგენილმა კანონთა კრებულმა „წიგნი სამართლისა კაცთა შეცდომებისა ყოვლისავე“⁶.

ბექა მანდატურთუხუცესზე, მის მეუღლესა და შვილებზეა ლაპარაკი ანჩისხატის წარწერებში⁷. აქ მოხსენებული არიან ბექა მანდატურთუხუცესი, ბექას მეორე მეუღლე — მარინე, სარგის II სამცხის სპასალარი (ამ წარწერაში სარგისს მანდატურთუხუცესის ტიტულიც აქვს), ყუარყუარა და შალვა. ბექას უმცროსი ვაჟიშვილის შალვას გამოსახულება, ე. თაყაიშვილის ცნობით⁸, ყოფილა საფარის მიძინების ტაძარში (დღეს ეს გამოსახულება აღარ არსებობს). მაგრამ შალვას გამოსახულებამ მოაღწია ჩვენს დრომდე ჭულეში (XIV), საცამოოდ დასიანებულ ქტიტორულ ფრესკაზე⁹.

იგივე პირები, შალვას გამოკლებით (იგი ბექას მეორე მეუღლესთან — მარინესთან ჰყავდა და ძმებზე საცამოოდ უმცროსი იყო), გამოსახულნი არიან ზარზმაში.

1 „ქართლის ცხოვრება. ქამთალმწერელი“, თბილისი, 1959, ტ. 11, გვ. 193.
 2 ი. ბეჭეტიანი, გვ. 273.
 3 ი. ბეჭეტიანი, გვ. 277.
 4 ი. ბეჭეტიანი, გვ. 278.
 5 ი. ბეჭეტიანი.
 6 „ბექა-აღბედლას სამართალი“, ი. დოლიძის შესავლითა და გამოკვლევით, თბილისი, 1960.
 7 შ. ამირანაშვილი „ბექა ოპიზარი“, თბილისი, 1955, გვ. 9.
 8 Е. Такайшвили «Археологические экскурсии, разыскания и заметки», Тифлис, вып. 1, 1905 г., стр. 99.
 9 ი. ბეჭეტიანი, გვ. 108.



ამრიგად, საფარის წმ. საბას ტაძრის მხატვრობა წარმოადგენს ქართულ მონუმენტური მხატვრობის ერთ-ერთ ძეგლს, სადაც ისტორიული პირები არიან გამოსახულნი. ამ მხრივ აღსანიშნავია, რომ ისტორიულ პირთა გამოსახვა ქართულ მონუმენტურ მხატვრობაში ძალზე პოპულარული იყო შუა საუკუნეების მანძილზე. მაგალითად: ბაგრატ IV — ატენში (XI), გიორგი III — ვარძიასა (1184—85) და ბეთანიაში (XIII ს. დასაწყისი), თამარი—ვარძიაში, ყინწვისში (XIII ს. დასაწყისი), ბეთანიაში, ბერთუბანში, დემეტრე II თავდადებული — გარეჯის უდაბნოში, ბაგრატ III (978—1044) და დედოფალი მარიამი — ბეღიაში (XIV ს. დასასრული), ბაგრატ V — გელათის სამხრეთის მინაშენში (XIV ს. დასასრული), დავით აღმაშენებელი — გელათის მთავარ ტაძარში და წმ. გიორგის ეკლესიაში, ზაზა ფანასკერტელი — ყინწვისში, რატი სურამელი — ვარძიაში, შერგულ დადიანი — ხობში, დემეტრე I მაცხეარიშვი (1140), ალექსანდრე I და ქუცნა ამირეჯიბი — ნაბახტევში (XV ს. დასაწყისი), ჭაყელები ზარზმაში (XIII ს. დასასრული), ჭულესა (1381) და საფარაში, ვამეყ დადიანი — წალენჯიხსა და ბეღიაში (XIV), ლევან დადიანი — ხობში, წალენჯიხსა და კორცხელში (XVII) და სხვ.

გ. ვ. ალიბეგაშვილი ქართული და ბიზანტიური ქტიტორული გამოსახულებების შედარებითი ანალიზის საფუძველზე მივიდა დასკვნამდე, რომ მიუხედავად შუა საუკუნეების ხელოვნების პრობოთობისა, ქართული ქტიტორული გამოსახულებები ხასიათდებიან მხოლოდ მათთვის დამახასიათებელი ემოციურობით, რაც გვინდობს სახეთა გამომეტყველებაში და მხატვრული ხერხების შერჩევის თავისებურებაში¹. ქართული ეროვნული ხასიათი ჩანს, აგრეთვე, იმ ადამიანურობაში და გაწონასწორებულობაში, რაც მკვეთრად განსხვავდებოდა ბიზანტიური დოგმატური მხატვრობისაგან, ამაღლებული პათოსი ჩვენში არ აღწევდა რელიგიურ ექსტაზს, ხოლო მიწიერი განწყობილებანი არ თრგუნავდნენ ადამიანს².

ზემოთ აღინიშნა, რომ ჭაყელთა საგვარეულოს გამოსახულება წმ. საბას სხვა გამოსახულებებთან შედარებით უფრო პირობითი და სქემატურია. ეს თვისებაც ქართული მონუმენტური მხატვრობის ორგანულად დამახასიათებელი იყო მთელი მისი არსებობის მანძილზე³.

ქართული ისტორიული პორტრეტი განსხვავდებოდა ბიზანტიური პორტრეტისაგან. ბიზანტიაში იგი ცერემონიულ ხასიათს ატარებდა (სან-ვიტალე რავენაში), ფიგურები სტატიურობით ხასიათდებიან და ხშირად მეორეხარისხოვან როლს თამაშობენ საუფლო ღღესასწაულთა პერსონაჟებთან ან წმინდანთა

¹ Г. В. Алибегашвили «Четыре портрета царницы Тамары. К истории портрета в грузинской монументальной живописи», Тбилиси, 1957, стр. 98.

² იქვე, გვ. 101.

³ იქვე, გვ. 67.

გამოსახულებებთან შედარებით (წმ. სოფიის მოზაიკა, მარტორანა, კახრიე-ჯამი და სხვ.)¹. საქართველოში კი (XIII—XIV) ისტორიული პირები 3/4-ში გამოისახებიან (ვარძია, ჭულე, ზარზმა, საფარა) და მეტი სიციცხლისეულობითა და გადმოცემის თავისუფლებითაც ხასიათდებიან.

ისტორიულ პირთა ფიგურების ხაზობრივ-დეკორატიულ გადმოცემაში არ არის რაიმე გასაკვირი. დეკორატიულობა, ჩანს, საერთოდ ტრადიციულ მიდგომას წარმოადგენდა (ბეთანია, ვარძია, ბერთუბანი, ზემო-კრიხი; ნაბახტევი, მაცხარიში, ზარზმა, ჭულე). ოსტატებს მთელი ყურადღება გადატანილი აქვთ ფიგურათა კონტურზე. ტანსაცმელი ძალზე ზოგადად და სიმბრტყობრივად იწერება.

ჩვენს ქტიტორებს მკლავზე გასდევთ ფართო ზონარები, რომლებიც სტილიზებული კუფიკური ასოებით არიან შემკულნი. როგორც ცნობილია, ასეთი სამკლაურები ბიზანტიაში, რუსეთში, აღმოსავლეთში მაღალი საზოგადოებრივი მდგომარეობისა და ხელისუფლების ნიშანი იყო². დიუკანეის აზრით, სამკლაური კუფიკური ასოებით გარკვეული სამხედრო წოდების აღმნიშვნელი იყო. ბიზანტიაში იგი ირანული სამხედრო კოსტიუმის ზეგავლენით შევიდა³. მსგავს სამკლაურებს ვხვდავთ მაცხვარიში დემეტრე I, ვარძიაში რატი სურამელის⁴, ხოში შერგილ დადიანის, ზემო-კრიხში რაჰის ერისთავების პორტრეტებზე. მაგრამ ჩვენს ქტიტორებს სამკლაური მარცხენა ხელზე უკეთიათ, ხოლო ყუარყუარას ტანსაცმლის ქობაც ძლიერ სტილიზებული კუფიკური ასოებითაა შემკული (რაც ქტიტორთა პორტრეტისათვის ყუარყუარას ფიგურის მოგვიანებით მოზატვის კიდევ ერთი საბუთია).

სარგის II წარჩინებას ხაზს უსვამს მარცხენა ბიბლიოზე ჩამოკიდებული საყურე. ცნობილია, რომ ამ დროს საყურე სწორედ წარჩინების ნიშანი იყო, ხოლო XVI—XVII საუკუნეებში იგი უფრო სამკაულის როლს თამაშობდა. გარდა ამისა, საყურეებს ვხვდებით ოშკში — ბაგრატ ერისთავთ-ერისთავის, ჭულეში — სარგის II, ყუარყუარას, შალვას, წალენჯიხაში — ლევან დადიანის, გელათში — მეფე ალექსანდრესა და ბატონიშვილ ბაგრატის პორტრეტებში და სხვ.

¹ Г. В. Алибегашвили, «Четыре портрета царицы Тамары»... Тб., 1957, 33-51.

² Т. Б. Вирсаладзе «Фресковая роспись в церкви архангелов села Земо-Крихи», «საქართველი ხელოვნება», თბილისი, 1963, 6, სერია А, გვ. 117.

³ Т. Б. Вирсаладзе «Фресковая роспись художника Михаила Маглакели в Мацхварини», «საქართველი ხელოვნება», თბილისი, 1955, ტ. 4, გვ. 185.

⁴ Н. П. Кондаков «Изображения русской княжеской семьи в миниатюрах XI в., СПб., 1906, 33. 104.

⁵ Гиви Гаприндашвили «Пещерный ансамбль Вардзиа», Тбилиси, 1960, ტბ. 56—59.

ამრიგად, საფარის წმ. საბას ტაძრის კედლის მხატვრობაში ქტიტორთა გამოსახულებებს ერთ-ერთი უმთავრესი ადგილი უკავიათ. ყველა ნიშნის მიხედვით ჩვენი გამოსახულება აგრძელებს ქართული შუა საუკუნეების მონუმენტური ფერწერის მრავალსაუკუნოვან ტრადიციებს. ეს სიციოცხლისეულობა მომდინარეობს სინამდვილეზე უშუალო დაკვირვებიდან და დინამიური და მოქნილი ხაზის განმათავისუფლებელი პლასტიური ძალა წარმოადგენს ეროვნულ თავისებურებას, რომელიც ქართული ხელოვნების განვითარების პროცესში ჩამოყალიბდა და განვითარდა¹.

¹ Г. В. Алибегашвили «Четыре портрета царицы Тамары», Тбилиси, 1957, стр. 80.

წმ. საბას ბაძრის მოხატულობის იკონოგრაფიული და მხატვრულ-სტილისტური ანალიზი

წმ. საბას ეკლესიის მოხატულობა მეტად რთულ ძეგლს წარმოადგენს. სირთულე აიხსნება არაერთგზისი განახლება-გადაწერებით, რომლებიც მას საუკუნეთა მანძილზე განუცდია. ამ განახლებებზე მეტყველებს ბათქაშის რამდენიმე. ერთიმეორისაგან აშკარად განსხვავებული ფენა: აფსიდში — თხელი, სუფთად ვაცროლი და „ეკჰარისტის“ რეგისტრში შეთეთრებული ბათქაშია, ჩრდილო და დასავლეთის მკლავებში ასევე თხელი და თაბაშირისმაგვარი ფენა შელესილობისა, სამხრეთის მკლავისა და წმ. მხედართა გამოსახულებები გუმბათქვეშა ბოძებზე კი აშკარად ორფენოვან ბათქაშზე არიან დაწერილნი, ამასთან, ქვედა ფენებსაც ეტყობათ საღებავის კვალი. ქტიტორთა გამოსახულებების მიხედვით მხატვრობა XIII ს-ის დასასრულსა და XIV ს-ის I ნახევარი თარიღდება.

იკონოგრაფიული თვალსაზრისით, თუ არ ჩავთვლით რამდენიმე თავისებურებას (ღვთისმშობლისა და ახლადშობილისადმი ზურგშექცევით მჯდომი იოსები „შობის“ კომპოზიციაში¹, ქალისა და ჩვილის გამოსახულება „ნათლისღე-

¹ მხავს იკონოგრაფიულ მიდგომას ვხედავთ ანჩის მაცხოვრის ხატის მოჭედობაში (შალვა ამირანაშვილი „ქართული ხელოვნების ისტორია“, თბილისი, 1961, ტაბ. 177); (1072—

82) ერთ-ერთ რუსულმინიატურაზე (M. V. Alpatov „Treasures of Russian art in the 11th—16th centuries.“ Leningrad, 1971, ილ. 14); თარგმანჩაის სახარების მინიატურაში (მატენა-დარანი, № 2743, 1232 წ.). Л. А. Дурново «Армянская миниатюра», (Ереван, 1967, ილ. 25); XI ს. კედლინბურგის სახარების ყდაზე (Josef Adamiak „Der Schlossberg ZU Quedlinbourg.“ Leipzig, 1971, ტაბ. 46—47); ზემო-კრიხის შოთავანგელოზთა ეკლესიის კედლის მხატვრობაში XI ს. Т. Б. Вирсаладзе «Фресковая роспись в церкви архангелов в Земо-Крихи». (იხ. „ქართული ხელოვნება“, თბილისი, 1963, 6, სერია А, გვ. 123); მისტრის პერობლეპტოსის ფრესკებში (XVI ს. დასაწყისი); ხატზე ვოლპის კოლექციიდან

ბის“ კომპოზიციაში), წმ. საბას მხატვრობა სავსებით ტრადიციულ ჩარჩოებში
თავსდება.

ხუროთმოძღვრული ფორმების მიხედვით წმ. საბა გარდატეხის მანვენებე-
ლი ძეგლია. ასეთივე შუალედურობა ძველ და ახალ გრძობადობას, ფორმი-
სადმი მიდგომასა და სიუჟეტების ტაძრის კედლებზე განაწილებაში კარგად
ჩანს აგრეთვე კედლის მხატვრობაშიც.

პირველ რიგში თვით მოხატულობის სისტემას შევხებით. ქართული კედ-
ლის მხატვრობის ანალოზი გვიჩვენებს, რომ X—XI საუკუნეების განმავლობაში
მიღებული იყო მხატვრობის მკაცრად მონუმენტური, არქიტექტურულ ფორ-
მებთან ორგანულ შესაბამისობაში მყოფი აგება. ამ მხრივ ტიპიურ მაგალი-
თებს გვაძლევენ ატენის სიონის, იფარის, ლავურკას ტაძრების მოხატულო-
ბანი. რეგისტრები არ არღვევენ კედლის მთლიანობას და ყოველთვის ექვემდებ-
არებიან არქიტექტურულ კომპოზიციას. ეს ეხება რეგისტრების ზომას, მათ
ერთიმეორისაგან მკაფიო გამოყოფას ორნამენტული ზოლების საშუალებით.
რეგისტრის შიგნით მოქცეული კომპოზიცია აგრეთვე მონუმენტურია, ფიგურ-
ები თითქმის მთლიანად ავსებენ რეგისტრის სიბრტყეს. მხატვრობა ხაზს უს-
ვამს კედლის სიბრტყეს. XII საუკუნის მანძილზე თანდათან შემუშავდა ახალი
პრინციპები. XIII საუკუნის დასაწყისიდან (ყინწისი, ბეთანია) კი მკვეთრად
მცირდება ორნამენტის მათრგანიზებული როლი და რეგისტრებიც უფრო თა-
ვისუფლად ნაწილდებიან, ჩნდება თითქოს დამატებითი, მცირე ზომის რეგისტ-
რები და ისინი „ჰადრაკისებურად“ ლაგდებიან მთავარი რეგისტრების მი-
მართ¹.

ამ მხრივ საბას მხატვრობა გარკვეულ თავისებურებას იჩენს. საკუროთხე-
ლის აფსიდშიც და სამივე მკლავში სამივე რეგისტრი ზუსტად უთანასწორო-
დება ერთმანეთს. დასავლეთის მკლავში ეს ჰორიზონტალი ხაზგასმულია მა-
სიური ლავგარდანით, რომელიც ერთმანეთისაგან ჰყოფს „წმ. ევსტატე პლა-
კიდას სასწაულს“ „განკითხვის დღისაგან“. მცირე ზომის ლავგარდანებია გა-
კეთებული ჩრდილოეთისა და სამხრეთის მკლავებში, და აგრეთვე საკუროთხე-
ლის აფსიდში კონქისა და ბემის გაყოლებაზე, რომლებიც ხაზს უსვამენ
რეგისტრების ამ ჰორიზონტალს. რეგისტრების ეს სისწორე სწორედ XI სა-

ფლორენციაში (XV ს. I მეოთხედი იხ. В. Н. Лазарев «История византийской живо-
писи», том II, Москва, 1948, ილ. 335, 348); კასტელსბროის სანაქ მარტის ეკლესიის
კედლის მხატვრობაში (VI—VII სს. В. Н. Лазарев «Византийская живопись», Москва
1971, გვ. 69, 83); Geledjlar Kilisse-ს „შობაში“ (Andre' Grabar „Christian iconography,“ Was-
hington D. C., 1961, London ილ. 313); მონაქურ ხატზე მუზეო დელ თერა დელ დუომო
ფლორენციაში (XV ს. დასაწყისი) იხ. В. Н. Лазарев «История византийской живописи»
том II, Москва, 1948, ტაბ. 301.

¹ Т. Б. Вирсаладзе «Фресковая роспись художника Микаела Маглакели в
Мацхварши», «ქართული ხელოვნება», 4, თბილისი, 1955, გვ. 192.

უკუნის მხატვრობის მონუმენტური ტრადიციებიდან მომდინარეობს. ამასთან შეიძლება მცირედი გადახვევები ამ გზიდან: ჩრდილო-დასავლეთის და სამხრეთ-დასავლეთის გუმბათქვეშა ბოძებსა და დასავლეთის მკლავის კამარშიც (რამდენადაც ამის გარჩევა შეიძლება) გვხვდება წმ. მხედართა და წმინდანთა შესაბამის კადრებში ჩასმული შედარებით მცირე ზომის გამოსახულებანი.

ორნამენტი მეორეხარისხოვან როლს თამაშობს. იგი თავსდება სარკმლის ღრმულეებში გუმბათისქვეშა ბოძებზე და გასდევს მთელ ტაძარს იატაკის დონიდან მეტრნახევრიანი ზოლის სახით. ერთადერთ გამონაკლისს წარმოადგენს ჩრდ. მკლავის კამარში მოთავსებული ორნამენტის ფართო ზოლი, რომელიც ერთმანეთისაგან პყოფდა „ხარებას“ აწ არ არსებული „მირქმისაგან“. ასეთივე ორნამენტულ ზოლს, გავლებულს ორ რეგისტრს შორის, ვხვდავთ იკვის წმ. გიორგისა და მაცხვარიშის კედლის მხატვრობაში¹.

რეგისტრების პორტიკალური და ვერტიკალური კიდეები მთელს მხატვრობაში სრულდება აგურისფერი საღებავის 5 სმ. ზოლით. ასე რომ მხატვრობა ხალისისებურად ფარავს ტაძრის კედლებს. აღსანიშნავია ისიც, რომ რეგისტრის ზოლები შედის სარკმლების ღრმულეებში და ამ სიბრტყეებზედაც თავსდება კომპოზიციის საკმაოდ მნიშვნელოვანი ნაწილები. ასევეა ყინწვისში, ტიმოთესუბანში, ბეთანიაში, ლიხნეში და გვიანდელ ძეგლებში, მაგ.: გრემში, ტაბაკინში და სხვ.

წმ. საბას მხატვრობის დღემდე მოღწეული სისტემა, როგორც ჩანს, სარგის II დროინდელი (1308—1334) უნდა იყოს. ამაზე მიუთითებს საყურთხეველის აფსიდში შემონახული მხატვრობის პირველი ფენის 5 ფრაგმენტი. „ზიარების“ ფიგურების დაზიანების გამო კარგად გამოჩნდა ფერწერის ქვედა ფენა: ბეშაში, შუა რეგისტრში, იქ, სადაც დღეს ერთი კადრია, თავის დროზე ორი კადრი ყოფილა მოთავსებული.

დღეს შეუძლებელია იმის თქმა, როგორ გამოიყურებოდა ბექა I (1285—1308) დროინდელი მხატვრობა. ბექას ძემ, სამცხის სპასალარმა სარგის II თავიდან მოხატა ტაძარი. ამას დამატა ყუარყუარას (1334—1345) დროს მომხდარი კიდევ ერთი გადაწერა, თუმცა ამას არ დაურღვევია მხატვრობის სიუჟეტური მთლიანობა. სიუჟეტური თანმიმდევრობა სპირალისებურად ვითარდება: „ხარება“, „შობა“, „მირქმა“ ჩრდ. მკლავში, ერთმანეთის სიახლოვეს: „ნათლისულება“, „ფერისცვალება“, „ლაზარეს აღდგინება“ სამხრ. მკლავში; „იერუსალიმში შესვლა“ და „იუდას ამბოხი“ ჩრდ. მკლავში; „გარდამოხსნა“ და „დებირება“ სამხრ. მკლავში და ა. შ. მსგავს მიდგომას ვხვდავთ ნოვგოროდისა და ფსკოვის კედლის მხატვრობაში (სპასნერედია, სენტოვოროსკის მონასტერი, მიროვის ტაძარი). ვ. ნ. ლაზარევის აზრით, ეს ნიშნავს ბიზანტიური რეგორიზ-

¹ Т. Ё. Вирсаладзе, «Фресковая роспись художника Микаела Маглакели в Мацхвариши», „ქართული ხელოვნება“, 4, თბილისი, 1955, გვ. 196.

მის შესუსტებას და სიუჟეტების უფრო თავისუფლად, „ნოხისებურად“ წილებას მთელს ტაძარში — იატაკიდან გუმბათამდე¹.

როგორც ითქვა, წმ. საბას ტაძარი რამდენჯერმეა გადაწერილი. ეს გადაწერები კარგად შეიმჩნევა არა მარტო ბათქაშის შემადგენლობის მიხედვით, არამედ ფერთაც და ფორმის გადმოცემის საშუალებითაც. ამ რთულ ძეგლში გარკვევისათვის დაგვირღემა სტილის ნიშნების მიხედვით დავაჯუფოთ შემორჩენილი მხატვრობა.

განსხვავება ამ გამოსახულებებს შორის ერთი შეხედვითაა თვალშისაცემი და იმდენად დიდია, რომ უფლებას გვაძლევს ვისაუბროთ ხუთი სხვადასხვა ოსტატის შესახებ. ისინი განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან ფერთა და ფორმის მოდელირების ხერხებით.

I ჯგუფი იმდენად ფრაგმენტულად არის შემორჩენილი, რომ სრული წარმოდგენის შექმნა ამ ფერწერის შესახებ შეუძლებელია. სტილის მიხედვით ეს მხატვრობა, ჩანს, განსხვავდებოდა დღემდე მოღწეული სცენებისაგან. ქვევით საუბარი გვექნება დანარჩენი 3 სტილის შესახებ.

II ჯგუფს მიეკუთვნება ეკლესიის მამათა რიგი საკუთხეველის აფსიდის ქვედა რეგისტრში, ჩრდილოეთისა და დასავლეთის მკლავების ფერწერა და მახარებელთა გამოსახულებანი პანდანტივებზე.

III ჯგუფი — სამხრეთის მკლავის ფერწერითაა წარმოდგენილი.

IV ჯგუფი — „ვედრება“, „ზიარება“, „ამალღების“ ფიგურები, და ყუარყუარას ფიგურა ქტიტორთა პორტრეტთან.

ამრიგად, წმ. საბას მოხატულობის II ჯგუფში ჩვენ შევიტანეთ შემდეგი კომპოზიციები: ეკლესიის მამათა რიგი (საკუთხეველის აფსიდი), მახარებლები აფრებზე, „ხარება“, „შობა“, „იერუსალიმში შესვლა“, „იუდას ამბორი“, „სული წმიდის მოფენა“, „ღვთისმშობლის მიძინება“, ორესტის გამოსახულება (ჩრდილო მკლავი), „წყალმანკიერის“ და „შეშლილის“ განკურნება, „წმ. ევსტატე პლაკიდას სასწაული“, „მეორედ მოსვლა“, „იესეს ხე“ (დასავლეთის მკლავი) და „იესო ძე ნავსი მთავარანგელოზ მიქელის წინაშე“ (ჩრდილო-დასავლეთის გუმბათისქვეშა ბოძი).

ამ ჯგუფის მხატვრობაში აშკარად დომინირებს ხაზობრივი საწყისი. ყოველ ფორმას საზღვრავს მკვეთრი შავი ხაზი. ეს განსაკუთრებით კარგად ჩანს აფრებზე მოთავსებულ მახარებელთა გამოსახულებებში. ყოველი დეტალი შავი ხაზითაა შემოვლებული. მოცულობა გამოთეთრების საშუალებითაა მიღწეული, ტანსაცმლის ნახატი კუთხოვანი და ხისტია. ოსტატი იყენებს აგურისფერს, ცისფერს, ყავისფერს, შავსა და თეთრს. იგი დეკორატიულად გადმოსცემს ფორმას. ჩრდილ-სინათლის ეფექტები მას მშრალ ხაზობრიობამდე დაბ-

¹ В. Н. Лазарев «Русская средневековая живопись». Статьи и исследования. Москва, 1970, гл. 20.



ყავს. სახის ფერიც უსიცოცხლო — ავროსფერია. გამოსახულებები თითქო აპლიკაციას ემსგავსებიან.

ფორმის ვადმოცემის ასეთივე ხაზობრიობა ახასიათებს წმ. მამების რიგს, თუმცა მახარებლებთან შედარებით ისინი უფრო ფერწერულად გამოიყურებიან. სახეთა წერისას მხატვარი რეალობასთან უფრო მოახლოვებულ ფერს იყენებს: სარჩულად აღებულია ჟანგმიწა, ჩრდილოვანი ნაწილები კეთდება ყავისფერითა და მწვანით, ლოყებზე მცირედი ლესირებული წითურობა, მოცულობაც თავშეკავებულად კეთდება. ტანსაცმელი პირობითად სრულდება. ამ შთაბეჭდალებას აძლიერებენ ჯვრიანი ომოფორები და სიბრტყობრივად დაწერილი ფელონები. ასეთი ტრადიციული გამოსახულებების შესრულებისას, მხატვარი უფრო მეტად იყო შეზოგილი საეკლესიო დოგმით, რამაც გამოიწვია ეს პირობითობა და სიმშრალე. XI—XII საუკუნეების ძეგლებისაგან განსხვავებით, სადაც ეკლესიის მამები მკაცრად სტატიკურად გამოსახებიან (ატენი, ფენი-სი, კალოუზნის წმ. გიორგი), წმ. საბას მხატვრობაში ფიგურები 3/4 დაყენებული და სხეულებიც ცენტრისკენა გადახრილი.

„შობის“ კომპოზიციაში ტრადიციისამებრ რამდენიმე სცენა გაერთიანებული: „შობა“, „მოგვთა თაყვანისცემა“, „განბანება“, „მწყემსთა ხარება“. ასეთი იკონოგრაფია ვაერცელებული იყო ბიზანტიასა და საქართველოში მაშინ, როდესაც დასავლეთსა და კავკასიაში ისინი ცალ-ცალკე გამოისახებოდნენ¹.

„შობის“ კომპოზიცია დიდი ცოდნითაა გაწონასწორებული. ოსტატი მშვენივრად ვადმოსცემს ფორმის კონსტრუქციას და დინამიკას. ღვთისმშობელი რთულ მოძრაობაშია წარმოდგენილი: თავით იგი მარცხენა იდაყუზე დაყრდნობილ ხელს ეყრდნობა, მხრები და მარჯვენა ხელი ქვევითაა მიმართული, მუხლებში მოხრილი და ერთი-მეორეზე გადადებული ფეხები კი საწინააღმდეგო მიმართულებით. მოძრაობა ტალღისებურია და ამავე დროს ხელების, თავის მოძრაობისა და გამოქვაბულის მოხაზულობის წყალობით თავის თავშია ჩაკეტული. ტანსაცმლის ნაკეცი მისდევენ სხეულის მოხაზულობას და ხაზს უსვამენ ფიგურის მოძრაობას. ნაკეცი მუქი-ყავისფერი ხაზებითაა აღნიშნული. სახეები ყავისფერ ფუჭზე ჟანგმიწის მონასმებით სრულდება, ნაკეთები კი მუქი-ყავისფერი ხაზითაა ვადმოცემული.

კომპოზიციის მარცხენა ნაწილში გამოსახულია სამი მოგვის (მელქიორი, ბალტასარი, გასპარი) წელში მოხრილი ფიგურა. ისინი წარმოდგენილნი არიან გრძელ მოსასხამებში, თავზე წაყვეთილი კონუსის ფორმის ქუდებით, ხელში ძღვენის ყუთებით. სამივე ფიგურა ერთ მოძრაობაშია ვაერთიანებული, მაგრამ ერთი მოგვი ამოსულია მთის კეზზე, ისე რომ მოუჩანს ორივე ტერფი. შუათა-

¹ Т. В. Вирсаладзе «Фресковая роспись в церкви архангелов села Земо-Крп-Хи», «ქართული ხელოვნება», 6, სერია А, თბილისი, 1963. გვ. 123.



ხა კეხის უკან დგას. მესამეს კი წვივების მხოლოდ ნაწილი მოუჩანს. ამგვარად ხით ოსტატი ცდილობს სივრცის შთაბეჭდილება შექმნას.

მოგვების ქვევით ჩაფიქრებული იოსები ზის. მის ფიგურას, მარჯვენა მხარეს, აწონასწორებენ მწყემსთა გამოსახულებანი. ისინი ზევით გამოსახულ და მათკენ მიმართულ ანგელოზს შეჰყურებენ. წინ მდგომი მწყემსი მარცხენა ფეხს უყრდნობა, მარჯვენა თავისუფლად აქვს წინ გადადგმული. ორივე ხელით მას მოკაუჭებული კომბალი უჭირავს. პროპორციები მაღალია. იგრძნობა რომ მხატვარმა იცის ადამიანის სხეულის აგებულება, მოძრაობის მექანიზმი. თავი კარგად ებმის სხეულს; მაყურებელს არ რჩება არაბუნებრივობის შთაბეჭდილება.

მწყემსის ფეხებთან შავი ხაზითაა შემოვლებული სამი ბატკნის ფიგურა, მაგრამ ოსტატი, კომპოზიციის გადატვირთვის შიშით ისინი აღარ დაუწერია. ამ მონახაზის წინ, ღეთისმშობლის ხელების ქვევით, შავი ფერით დაწერილი მცენარეა, რომელზეც წინა ფეხებით თხაა შემდგარი.

მატყარი იყენებს რა „ახალი აღთქმის“ არც თუ ვრცელ ტექსტს ქმნის დამაჯერებელ სურათს. რა თქმა უნდა, იგი გარკვეული იკონოგრაფიითაა შეზღუდული, მაგრამ ამ დაკანონებულ საქმეში მას შეაქვს სინამდვილის უშუალო, ცოცხალი განცდა.

„შობის“ კომპოზიციის პირველ პლანზე მოცემულია ჩვილის განბანების სცენა, ჩვილს ორი აპოკრიფული ქალი (სალომე და ეფანია) ბანს საკმაოდ მოზრდილ სპილენძისფერ ემბაზში. ემბაზი ხედვის ამაღლებული წერტილიდანაა დახატული, მისი საფეხური კი ხედვის დადაბლებული წერტილიდან. წინა პლანს მთელ გაყოლებაზე გასდევს შავნარევი მუჭი მწყვანე საღებავით შესრულებული ეკლიანი ბარდები. მიწის შედარებით ღია ფონზე ეს დაახლოებით თანაბარი მანძილით დაშორებული მცენარეები მწყობრ რიტმს ქმნიან და პეიზაჟს გარკვეულ მიმზიდველობას ანიჭებენ.

ოსტატი საკმაოდ გაწაფულად ურგებს ტიმპანის ისრისებურ ფორმას „შობის“ პირამიდულ კომპოზიციას. ცენტრი უკავია ჩვილს და ღეთისმშობელს გამოქვაბულის ფონზე. მათი განსაკუთრებული მდგომარეობა აბსოლუტური ზომებითაა ხაზგასმული (გამოქვაბულის წვერი კომპოზიციის სამკუთხედის მწვერვალია, ამ ტოლფერდა სამკუთხედის ორი ქვედა კუთხე უკავია შესაბამისად იოსებისა და მწყემსების ფიგურებს). ოსტატი კარგად აწონასწორებს კომპოზიციას. უკანა პლანზე ანგელოზების ფიგურები (სამ-სამი ფიგურა ორსავე მხარეს) მხოლოდ ხაზს უსვამს კომპოზიციის ამ სამკუთხოვან აგებას. ამავე შთაბეჭდილებას აძლიერებს ტიმპანის წვერში მოთავსებული ცის სეგმენტი რეაქტივით ვარსკვლავით და მისგან გამომდინარე სხივით. მას პლანების პერიპეტალურ წყობაში ვერტიკალური გადაწყვეთის აქცენტი შეაქვს. ამ ვერტი-

კალურ აქცენტს დამატებით აძლიერებს მარიამის წინ და ქვევით, იგივე ლერწმზე მოთავსებული განბანების სცენა.

ფერადოვანი თვალსაზრისით „შობა“ საკმაოდ თავდაპირველია. ამ ქარბოზენ ყავისფერი, ქანგიწიწა, მწვანე, ლურჯი, რუხი ფერები. I და II პლანის მიწა მწვანე ფერითაა დაწერილი, III პლანის მთა კი ქანგიწიწით. ამ ფონზე სასიამოვნოდ გამოირჩევა მოგვის, განბანების სცენის ქალისა და მწყემსის წითელი ტანსაცმელი, მაგრამ არც ერთი ფერი არ არის მთლიანობიდან ამოვარდნილი. ასევე თავის ადგილზე ზის ანგელოზთა უკან განლაგებული ღია ლურჯი-მონაცრისფრო ცა.

სახეები ქანგიწიწარევი მუქი-ყავისფერითაა დაწერილი. სახეებს ოდნავ შესამჩნევი სიწითლე აქვთ ლოყებზე, სახის ნაკეთები ყველა შემთხვევაში შავი ხაზით სრულდება, ამასთან ამ ხაზებს გასწვრივ ნახევარი ტონის სიძლიერის შტრიხები გასდევს, რაც გრაფიკული სიმკვეთრის შერბილებას უნდა ემსახურებოდეს.

„იერუსალიმს შესვლა“ ძლიერადაა ფრაგმენტირებული. შერჩენილი ფრაგმენტების მიხედვით შეიძლება დავასკვნათ, რომ იგი ფრიზულად იყო განლაგებული. ეს ტრადიცია აღმოსავლეთიდან მომდინარეობს, განსხვავებით ბიზანტიური ცენტრისტული კომპოზიციისა¹. მწვანე ფერის პალმაზე ბავშვია გამოსახული, რომელიც პატარა ცულით ტოტებს კრის. მეორე ბავშვი ცდილობს ხეზე აძრომას, ქვევით მოჩანს მონაცრისფრო-თეთრი სახედრის მიწისკენ დახრილი თავი. აქვეა ბავშვის ფიგურის ფრაგმენტი. კედლის სიბრტყეზე მოთავსებული გამოსახულების ფონი ნეიტრალური ღია ლურჯი იყო. სარკმლის ნიშნი — ქვევით „ერის“ გამოსახულებაა, ზევით კი „ქალაქისა“. „ერი“ კომპაქტურ ჯგუფს წარმოადგენს, რომელშიც მკვეთრად გამოირჩევა თეთრკანიანი ქალი ბავშვით ხელში. „ერი“ წარმოდგენილია ქალაქის რთულ არქიტექტურულ ფონზე. შენობათა სახურავები ერთდროულად ხედვის განსხვავებული წერტილებიდანაა გადმოცემული. ცენტრალური ნაწილი უკავია გუმბათიანი შენობის გამოსახულებას.

„იუდას ამბორის“ კომპოზიციის ცენტრში ქრისტესა და იუდას ფიგურები, მათ გარშემო კი მოციქულთა და მცველთა ორი ჯგუფია. მცველებს მაღალი შუბები და ჩირაღდნები უჭირავთ. ქრისტე 3/4-ში დგას მაცურებლისაყენ. მას ოდნავ დაუხრია თავი მისკენ მისწრაფებული იუდასაყენ. მაცხოვარს ცისფერი კიმატიონი და გრძელი ყავისფერი ქიტონი აცვია. სხეულის გასწვრივ ჩაშვებულ მარცხენა ხელში პატარა თეთრი გრავილი უპყრია.

ხაზატი ამ გამოსახულებაში სწორი და უაღრესად ნატიფია. განსაკუთრებით ყველა ეს თვისება კარგად ჩანს მაცხოვრისა და იუდას ფიგურებში.

¹ G. Millet „Recherches sur l'Iconographie de l'Evangile.“ Paris, 1916. გვ. 256.



ქრისტეს ფიგურა ორ ნაწილად ჰყოფს კომპოზიციას. მისი განსაკუთრებული მდგომარეობა ხაზგასმულია ცეზურიით, რომელსაც ქმნიან შუბები უკანა პლანზე. ქრისტეს ფიგურის გაყოლებაზე კი ღია ლურჯი ფონის თავისუფალი არე მოსჩანს.

ქრისტეს ფიგურა უპირისპირდება მის მკერდს მიკრულ იუდას. იუდას მდებარეობა სახე აქვს გამოხედილი შუბლითა და მიძიმე ყბებით. იუდა ძლიერ მოძრაობაშია, ღია ყვავისფერი ტანსაცმლის აფრიალებული ბოლოები აძლიერებენ ფიგურის ექსპრესიულობას. მის ზურგსუკან 10 მამაკაცი დგას (8 კედლის სიბრტყეზე, ხოლო 2 საარკმლის ნიშში). უკანა პლანის ეს ფიგურები კომპაქტურ, ერთმანეთთან ახლოს მიჯრილ ადამიანთა ჯგუფს წარმოადგენენ. ასეთივე ჯგუფია ქრისტეს ზურგსუკანაც (აქ 8 ფიგურააა შემორჩენილი). კომპოზიცია კარგადაა გააზრებული. მაყურებელი პირველსავე შეხედვით ვერკვევა შინაარსში. თვითუფლ ფიგურას თავისი საკუთარი სახე, თავისი საკუთარი განცდა გააჩნია. კომპოზიციაში მინიშნებულია, რომ მოქმედება ბაღში ხდება: გამოსახულია რამდენიმე ბუჩქი და ხე.

გარდა იმისა, რომ ფრესკის შემოქმედი კომპოზიციის ბრწყინვალე ოსტატია, ის ამავე დროს უბადლო კოლორისტიც არის. მიუხედავად იმისა, რომ დღეს ფრესკა საკმაოდ გაფერმკრთალებულია, კარგად ჩანს მისი ფერადოვანი ღირსება: სამხრეთი მკლავის ფრესკების ინტენსიური ფერებისაგან განსხვავებით აქ ფერებს არა აქვთ ისეთი ჟღერადობა, მაგრამ ფერწერული თვალსაზრისით ისინი ზომიერების საოცარი გრძნობით ხასიათდებიან. ფერწერისათვის გამოუყენებიათ თეთრი, წითელი, ღია ლურჯი, ცისფერი, შავი, ოქროსფერი, ყვავისფერი, მწვანე ფერები, მაგრამ ყველა ფერი ტონალურ პარმონიაშია მოყვანილი.

„სული წმინდის მოფენის“ კომპოზიცია იმავე ტრადიციებშია შესრულებული, რაც შემოთმოყვანილი სცენები. აღნიშნული ხაზობრიობა აქაც აშკარადაა გამოვლენილი. ნაბატი ცოტა არ იყოს მშრალია. ფიგურები ნეიტრალური, მონაცრისფრო-ლურჯ ფონზე თავსდებიან. კომპოზიცია მომწვანო-ყვავისფერ და შავ ტონლობაშია გადაწყვეტილი.

სინდრონის ქვეშ მდგომი „ხალხების“ გამოსახულება ექვსი ფიგურისაგან შედგება. ასეთივე გამოსახულებას ვხედავთ სნეტოგორსკის ლეთისმშობლის დაბადების ტაძრის მხატვრობაში (1313), იმ განსხვავებით, რომ იქ ხუთი ფიგურაა გამოსახული¹. ამასთან წმ. საბას ფიგურები აშკარად ავლენენ თავიანთ ეროვნულ წარმოშობას (საყურთან ზანგი სახის ტიპური ნიშნებით, ქრისტი-

¹ В. Филатов «Особенности техники и состояние Снетогорских росписей», в: «Сообщения Института истории искусств АН СССР», вып. 8, Москва, 1957, стр. 113—122. В. И. Назарев «Русская средневековая живопись», Москва, 1970, стр. 150—178, ил. 158.



ანი გერგვინოსანი მეფე, ჩალშიანი არაბი). წმ. საბას მხატვრობისმავარ გა-
 მოსახლეობას ვხედავთ XIII საუკუნის შუა ხანების სახარების (7644) მინი-
 ატურაზე მატენადარანიდან¹ და ვარძიის (XII ს. დასასრული) კედლის მხატვ-
 რობაში.

„ღვთისმშობლის მიძინების“ კომპოზიციაშიც ფორმა ხაზის
 შეწყობითაა გადმოცემული. მართალია, აქ შეინიშნება ფორმის ჩრდილ-სინათ-
 ლით ძერწვის ელემენტები, მაგრამ ეს განათებაც თხელი შტრიხებითაა გად-
 მოცემული. პროპორციები დაგრძელებულია, ზოგან გადაქარბებულადაც კი.
 ნახატი ზუსტია, მაგრამ რამდენადმე დაწვრილმანებული. ფიგურათა მოძრაობა
 ძალდაუტანებლად გადმოიცემა: ქრისტეს სხეული 3/4-ითაა მოზრუნებული
 მარჯვნივ, თავი კი საწინააღმდეგო მიმართულებით აქვს დახრილი. ჩვილი
 მკერდის წინ უკავია მარჯვენა მხარეს. რაკურსები, არა მარტო მაცხოვრის,
 არამედ ყველა ფიგურაში სწორადაა მოქმენილი. ფერთაც „მიძინება“ ზემოთ-
 მოყვანილ სცენებს ემსგავსება. აღსანიშნავია, ანგელოზთა ნახევარფიგურები
 სცენის ზედა კუთხეში. ანგელოზს საფეხებში გახვეული ჩვილი უკავია. ჩვი-
 ლი ღვთისმშობლის სულის განსახიერებას წარმოადგენს. ასეთი გამოსახულე-
 ბები ხშირად გვხვდება სერბულ კედლის მხატვრობაში (სტარო-ნაგორჩინო,
 ვრაჩანიცა, პსაჩა, ჩურჩერი, პოლოშკო). ამ იკონოგრაფიული მოტივის საწყი-
 სად ვ. ნ. ლახარევი XIV საუკუნეს მიიჩნევს².

ფერწერის II ჯგუფში შედის წმ. მხედრის ორესტის გამოსახულებაც.
 წმ. საბას ორესტის პარალელურ გამოსახულებას ვხვდებით ვატიკანის ბიბ-
 ლიოთეკის ხელნაწერის (XI) და ბასილ II ხელნაწერის მინიატურაზე, კა-
 რანლევ ქოლისეს (კაბადოკია)³, ბერენდეს (XIV)⁴ და ოხრიდის წმ. ნიკო-
 ლოზ პოლნიჩკის⁵ ფრესკულ მხატვრობაში. უფრო მოგვიანებითაც ვხვდ-
 ებით ამ გამოსახულებას XVI საუკუნის დასაწყისის მოსკოვის კრემლის ხა-
 რების ტაძარში⁶. ორესტისა და მისი ძმების მოღვაწეობაზე იყო საუბარი
 დღეისათვის დაკარგულ ერთ ქართულ ხელნაწერში, რომელიც თეიმურაზ

¹ Л. А. Дурново «Армянская миниатюра», Ереван, 1967, ил. 33.
² В. Н. Лазарев «Русская средневековая живопись», Москва, 1970.
³ L. Réau „Iconographie de l'art chrétien,“ Paris, T. III-II, 1958, р. 1011
⁴ D. Papaniotova „Peintures murales...“ р. 80-81
⁵ К. Балабанов «Нови податоци за църквата Св. Никола Болнички во Охрид»,
 сб. „Културно наследство“, София, 1961, тл. 6. D. Papaniotova დასახ. ნაშრომი, р. 81.
⁶ Н. Е. Миева «Стенопись Благовещенского собора Московского Кремля 1508
 года», «Древнерусское искусство. Художественная культура Москвы и прилежащих
 и вой княжеств. XIV—XVI вв.» Москва, 1970, р. 199.



ბატონიშვილს (1782 — 1846) ეკუთვნოდა¹ და ექვთიმე ათონელის ბერძნულ-სომხურიდან თარგმანებში².

მეორე ჯგუფს განეკუთვნება აგრეთვე სცენა „იესო ძე ნავესი მთავარანგელოზ მიქელის წინაშე“. მიქელი არქისტრატის სახითაა წარმოდგენილი. მის წინ მუხლმოყრილია იესო ნაველი. ამ სცენის იკონოგრაფია მომდინარეობს იესო ნაველის (ვატიკანის ბიბლიოთეკა, 431, VII)³, გრიგოლ ნაზიანზელის სიტყვის (პარიზის ეროვნული ბიბლიოთეკა, 510, გვ. 226, 880—886)⁴, ბასილ II (ვატიკანის ბიბლიოთეკა, 1613, 986)⁵, ვატიკანის ბიბლიოთეკის ოქტატევის (XI)⁶ და ვატოპედის ოქტატევის მინიატურებიდან (XIII ს.)⁷. კედლის მხატვრობაში ამ კომპოზიციას ვხვდებით ჩაუშ-ინში (კაპადოკია, 963—969)⁸, იფრარში (XI)⁹, ფხოტრერში, ლაშთხვერში¹⁰, მოსკოვის კრემლის ხარების ტაძარში (1508)¹¹, ზარზმაში (XIV).

წმ. საბას კომპოზიცია იფრარებს ღვთარისას, სადაც იესო ერთხელ და მუხლმოყრილადაა გამოსახული. ზემოდასახელებულ ძეგლებში, მათ შორის ზარზმაშიც, იესო ორჯერ გამოისახება — ფეხზე მდგომი და მუხლმოყრილი.

იფრარის და მოსკოვის მიძინების ტაძრის XIII საუკუნის ხატის¹² არცეოს, წმ. საბასიც იესოს პატარა ფიგურასთან შედარებით მთავარანგელოზ მიქელის ფიგურა გრანდიოზულად გამოიყურება. ეს კომპოზიცია თავდაპირველად მინიატურაში დამუშავდა, ხოლო შემდეგ გადაიხატა კედლის მხატვრობაში¹³. სწორედ აქედან მომდინარეობს წმ. საბას მიქელის ერთგვარი სიმშრალე და ხაზობრივი საწყისის უპირატესობა.

¹ „თეიმურაზ ბატონიშვილის წიგნთსაცავის კატალოგი“, თბილისი, 1948. ს. იორდანიშვილის გამოცემა, გვ. 13. ხელნაწერი ასეთი სათაურითაა კატალოგში შესული: „წამება წმიდათა და დიდთა მოწამეთა ევსტატი, აქვსენტი, ეგვენ, ორესტი და მარდარიას“. ასეთივე ცნობა არის დაცული კატალოგის თეიმურაზისეულ ავტოგრაფულ ნუსხაში (ლენინგრადის აღმოსავლეთმცოდნეობის ინსტიტუტის ხელნაწერი—C33). ორესტისა და მისი ძმების წამების დღედ 13 დეკემბერი ითვლება.

² საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის კ. კეკელიძის სახელობის ხელნაწერთა ინსტიტუტის ხელნაწერები: A — 95, A — 1114, A — 128.

³ B. H. Лазарев «История византийской живописи», Москва, том I, 1947; გვ. 55—56, ტაბ. 1V.

⁴ B. H. Лазарев, დასახ. ნაშრომი, ტ. 11, 1948, ტაბ. 51.

⁵ იქვე, ტაბ. 69 a.

⁶ H. Аладашвили, Г. Алибегашвили, А. Вольская — «Росписи художника Теодоре в Верхней Сванетии», Тбилиси, 1966, გვ. 25.

⁷ იქვე, გვ. 25.

⁸ G. Jerphanion „Les églises rupestres de Cappadoce“, Paris. აღბობი 11, ტაბ. 1391.

⁹ Ш. Я. Амирашвили «История грузинской монументальной живописи», том I, Тбилиси, 1957, გვ. 137.

¹⁰ H. Аладашвили, Г. Алибегашвили, А. Вольская, დასახ. ნაშრომი, გვ. 25, ტაბ. 12.

¹¹ იქვე, გვ. 26.

¹² Г. Соколова «Роспись Благовещенского собора. Фрески Феодосия (1508) и художников середины XVI века в Московском Кремле», Ленинград, 1969, ტაბ. 22.

¹³ «История русского искусства», том I, Москва, 1953; стр. 503.

¹⁴ H. Аладашвили, Г. Алибегашвили, А. Вольская — «Росписи художника Теодоре в Верхней Сванетии», Тбилиси, 1966, გვ. 26.

მეორე ჯგუფის მხატვრობას ორგანულად უკავშირდება დასავლეთის I მკლავის სცენები: „წყალმანკიერისა“ და „შეშლილის განკურნება“, „წმ. ეესტატე პლაკიდას სასწაული“, „განკითხვის დღე“ და „იესოს ხე“. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ დიდ მსგავსებასთან ერთად „წყალმანკიერისა“ და „შეშლილის განკურნებათა“ კომპოზიციები გარკვეულ თავისებურებას იჩენენ როგორც ფორმის დამუშავების, აგრეთვე ფერის თვალსაზრისითაც. ეს თავისებურება არ სცილდება გამომსახველობითი საშუალებების ერთ ნაკადს, რაც იძლევა საფუძველს ერთ დროს მივაკუთვნოთ ისინი, თუმცა ვიგულისხმოთ ორი ოსტატი.

მსგავსება ჩრდილოეთის მკლავის ფერწერასთან პირველ რიგში მკლავნდება ხაზობრივი საწყისის უპირატესობაში. ყოველი დეტალი ამ პრინციპის მიხედვით სრულდება. სახეები ყველგან ქანგმიწით იწერება. ქანგმიწა აქა-იქ გაცხოველებულია მწვანე ან ღია ლურჯი მონასმით, მაგრამ ეს მონასმები, ცხადია, ჯერ არ წარმოადგენენ ჩრდილ-სინათლოვან ფერწერას.

„წყალმანკიერის განკურნებას“ ჩრდილოეთის მკლავის სცენებთან მოძრაობის გადმოცემის ხასიათიც აახლოვებს. ორივე შემთხვევაში მოძრაობა დინამურია. ოსტატი არღვევს ფიგურათა მონუმენტურობას და მეტ თავისუფლებასა და მრავალფეროვნებას აღწევს მოძრაობის გადმოცემაში.

პროპორციები ორივე შემთხვევაში მაღალი და დახვეწილია. ფიგურები აღარ ავსებენ მთელ სიბრტყეს. მეორე პლანი ყოველთვის პეიზაჟით ან ხუროთმოძღვრული ფონით არის შევსებული. ეს კი XIII—XIV ს-ის ხელოვნების ტიპური ნიშანია.

იგივე ითქმის „შეშლილის განკურნების“ შესახებ. აქაც მოძრაობა თავისუფლად გადმოიკვება. რაკურსები სწორადაა დახატული. პროპორციები მაღალია (1:7,5). მხატვარი იყენებს წითელ, ლურჯ, მწვანე, თეთრ, შავ ფერებს. პირობითობასთან ერთად ეს სცენები ცხოვრებისეული დაკვირვებით არიან აღსაყენი. ძლიერი მოძრაობისგან შეშლილის თმები მიწის პარალელურად დამდგარან ყალყზე. ასეთსავე დამახასიათებლად აშლილ თმებს ვხედავთ პარიზის ეროვნული ბიბლიოთეკის სახარების (XIII ს. 54)¹, ბრიტანეთის მუზეუმის ფსალმუნის (№ 19352), ფლორენციის ლატინციანის სახარების (XII ს. დასასრული)² და მ მხატვრის ერთ-ერთ სომხურ მინიატურაზე (XIII ს. № 7651)³.

ფორმის გადმოცემის თვალსაზრისით „წმ. ეესტატე პლაკიდას სასწაული“ ჩრდილოეთის და დასავლეთის მკლავების სხვა ფრესკებს ენათესავება. ეს მსგავსება მკლავნდება ნახატშიც და ფერშიც. ხაზი აქ უდავო უპირატესობით სარგებლობს⁴.

¹ В. Н. Лазарев «История византийской живописи», том II, Москва, 1948, гл. 159 б.

² იქვე, ტაბ. 253 б

³ Л. А. Дурново «Армянская миниатюра», Ереван, 1967, гл. 53.

⁴ ერთ-ერთ ე.წ. არსებობდა ხელნაწერი წმ. ეესტატეს ცხოვრების აღწერით, რომელიც თეოლოგ ბატოქოშელს ეკუთვნოდა. იხ. А. А. Цагарели «Сведения о памятниках грузинской письменности», т. I, вып. III, С. Петербург, 1894, гл. 15, 160. «დ/წ ა მ გ ბ ა წ მ დ ა თ დ ი ღ ღ მ თ წ ა მ ა თ ა : ე ე ს ტ ა ტ ი პ ლ ა კ ი დ ა ს ი და სა ხ ე ლ ე უ ლ თ ა მ ის თ ა.



ფრესკის შესრულების ტექნოლოგია დამახასიათებელია დს. და მკვლევების ფერწერისათვის. ბათქაში თაბაშირივით თეთრია, იგი პირდაპირ დაშუშავებული ქვების წყობაზეა დატანებული თხელი ფენით. მასში არაფერია შერეული. საღებავი ადვილად სცილდება შელესილობას; ფერწერა გამშრალ ბათქაშზე იყო შესრულებული წინასწარი მონახაზის (графис) გარეშე.

რაც შეეხება ფრესკის ამოკრიფულ სიუჟეტს, იგი არც თუ მაინცა და მაინც გავრცელებულია ქრისტიანობაში, მაგრამ საქართველოში იგი რამდენჯერმე გვხვდება. მაგალითად: 1921 წელს გარეჯის უდაბნოში, ნათლისმცემლის ტაძრის შესასვლელში აკად. გ. ჩუბინაშვილმა აღმოაჩინა ქვის რელიეფი მსგავსი სიუჟეტით¹. იგივე სიუჟეტი გამოსახული იყო ვორონოვის (აფხაზეთი) კანკელზე². ეს რელიეფი ხელმოკრედ გამოსცა დ. ვ. აინალოვმა³. მანვე მიუთითა პარალელებს: პარიზის ეროვნული ბიბლიოთეკის ფსალმუნის მინი-ატურა (20, გვ. 5, X ს. დასაწყისი)⁴ და კლიუნის მუზეუმის რელიეფი. დ. პ. გორდევევი ასახელებს საკოსს გელათიდან, რომელზეც „წმ. ეესტატე პლაკიდას სასწაული“ იყო გამოსახული⁵. შესაძლოა, ეს სიუჟეტი ნუხალის ტაძრის კედლის მხატვრობაშიც ყოფილიყო გამოსახული⁶. გარდა ამისა, წმ. ეესტატე პლაკიდას ტაძარი არსებობდა ივერის მახლობლად ათონის მთაზე⁷. წმ. ეესტატეს გამოსახულება გვაქვს აგრეთვე იფრანში (XI) ⁸.

წმ. ეესტატეს გამოსახულება საკმაოდ პოპულარული იყო აღრეჭრისტიანულ ეპოქაში. ნათლისმცემლის ტაძრის რელიეფის მსგავსი ძეგლებისათვის გვიანდელ ქრონოლოგიურ საზღვრად ი. ი. სმირნოვი VIII — IX საუკუნეებს მოიხსენებს. ტ. ნ. ჩუბინაშვილის აზრით, ნათლისმცემელში აღმოჩენილი რელიეფი VI — VII საუკუნეებით თარიღდება⁹. მით უმეტეს საინტერესოა ამ აღ-

რომელცა იყო დად მხედართ მმლარნი ტრაიანზე რომის კეისრისა და იწამეს აღრიანე კეისრის შერ: 1846 წ. თეიმურაზის გარდაცვალების შემდეგ მისი ბიბლიოთეკა იმ: მიულოზ I ბრძანებით გადაეცა სააზიო მუზეუმს, თუმცა თეიმურაზმა იგი ქართულ საზოგადოებას უანდერბა. დღეისათვის ხელნაწერის ადგილსამყოფელი უცნობია.
¹ Г. Н. Чубинашвили «Пещерные монастыри Давид-Гареджи», Тбилиси, 1948, გვ. 31—32, ტაბ. 7, 37. რელიეფი ინახება ს. ჯანაშიას საზ. საქართველოს ისტორიის მუზეუმში.

² Н. С. Уварова «Материалы по археологии Кавказа», IV, გვ. 22—23, ტაბ. VI—VIII.

³ Д. В. Айналов «Некоторые христианские памятники Кавказа», «Археологические известия и заметки», 1895, № 7, გვ. 239—240.

⁴ В. Н. Лазарев «История византийской живописи», том II, М., 1948, ტაბ. 45а.

⁵ Д. П. Гордеев «Отчет...», сб. «Известия Кавказского историко-археологического института в Тифлисе», том I, Петроград, 1923, გვ. 51.

⁶ Н. С. Уварова «Кавказ: путевые заметки», Москва, часть I, 1857, გვ. 41—42.

⁷ Н. П. Кондаков «Иконография Богоматери», Петроград, 1915, том II; გვ. 210.

⁸ Н. Аладашвили, Г. Ализаде, А. Вольская «Росписи художника Тевдоре в Верхней Сванетии», Тбилиси, 1966, გვ. 8.

⁹ Г. Н. Чубинашвили «Пещерные монастыри Давид-Гареджи», Тбилиси, 1948, გვ. 31.

რეკრისტრირებული მოტივის ამოტივტივება XIV საუკუნის კედლის მხატვრობაში. ამასთან, რამდენადაც ჩვენ ვივით, საფარის წმ. საბას ეს კომპოზიცია ზომით აღემატება ყველა დღემდე ცნობილს საქართველოში.

საფარის კედლის მხატვრობაში „განკითხვის დღის“ კომპოზიცია გავრცელებულ იკონოგრაფიას მისდევს: ცენტრში მოთავსებულ „ვედრების“ მარჯვნივ „სამოთხე“, მარცხნივ „ჯოჯობეთი“. კომპოზიცია ტრადიციულად ფრიზებად ლაგდება. ამასთან პორიზონტალი განსაკუთრებით დაცულია „სამოთხის“ გამოსახულებაში. „ვედრების“ გასწვრივ სხედან მოციქულები გადაშლილი წიგნებით ხელში. მათ უკან ორ რიგად დგანან ანგელოზები. ქრისტეს ფერხითით მოედინება ცეცხლოვანი მდინარე. ქვევით „კეთილ და ბოროტ საქმეთა აწონის“ სცენა, ანგელოზი სასწორით ხელში. „ტაბტი განწმადებული“ ზედ დამყარებული გამარჯვების სიმბოლოთი — საბატრიარქო ჯვრით¹. ეს კომპოზიცია ძალზე პოპულარული იყო შუა საუკუნეებში. მისი სრული იკონოგრაფია ჩამოყალიბდა XI ს-თვის². ყველაზე ადრეულ გამოსახულებას ამ თემით ვხვდებით სალონიკის პანაგია ტონ ჭალკონის ეკლესიაში (1028—1029). ქართულ ძეგლებში ერთ-ერთი უძველესია დავით-გარეჯის უდაბნოს მონასტრის მოთავარი ეკლესიის (X—XI ს. მიჯნა) კომპოზიცია, აგრეთვე ატენში (XI), ბოქორმაში (XI—XII ს. მიჯნა), იკვში (XII ს. დასაწყისი), ვარძაში (XII ს. დასასრული), ბეთანიაში (XIII ს. დასაწყისი), ტიმოთესუბანში (XIII ს. დასაწყისი), გელათში (XIV ს. დასასრული), ნაბახტევში (XV). ჩვეულებრივ ამ კომპოზიციას დას. კედელზე ათავსებდნენ (ატენი, ტიმოთესუბანი, სპას ნერედიცა, სტარაია ლადოგა, მოსკოვის კრემლის ხარების ტაძარი (1508), თუმცა ზოგჯერ, იგი კარიბჭეში თავსდება (გელათი, მარტვილი, ვარძია), ზოგჯერ ნართექსში (ბაჩკოვო), ზოგჯერ სატრაპეზოში (ყახრე-ჯამი).

საფარის წმ. საბა ერთი გარემოებითაც ფრიად საინტერესო ძეგლია. პროფ. შ. ამირანაშვილი აღნიშნავს, რომ იმ ქართულ და კაპადოკიურ ძეგლებში, რომლებშიც საკურთხეველის აფსიდის კონქი უჭირავს „ვედრების“ გამოსახულებას, „მეორედ მოსვლის“ კომპოზიცია არ გამოისახება³. ეს გარემოება უთუოდ მიგვანიშნებს „მეორედ მოსვლას“ და „ვედრებას“ შორის არსებულ დოგმატურ კავშირს. ა. პ. ეისნერის ცნობით, ამ კომპოზიციების შეთავსების ფაქტს ადგილი ჰქონდა ზემო-კრიხის ეკლესიის დასაველეთის კედლის ამჟამად დაღუპულ მხატვრობაში. თ. ბ. ვირსალაძე საეჭვოდ მიიჩნევს ამ ამბავს⁴. „ვედრება“ — კონქში, „მეორედ მოსვლა“ კი დასაველეთის კედელ-

¹ A. Grabar „L'Imprimeur dans l'art byzantin.“ Paris, 1936, pp. 34.
² L. Réau „Iconographie, de l'art chrétien.“ Paris, T. I, 1920, pp. 731.
³ III. Я. Амيرانашвили «История грузинской монументальной живописи», Тбилиси, том I, 1957, стр. 61
⁴ Т. Б. Вирсаладзе «Фресковая роспись в церкви архангелов села Земо-Крихи», «ქართული ხელოვნება», 6, სერია A, თბილისი 1963, გვ. 122

ზე არის გამოსახული აგრეთვე ბეთანიის ტაძარში¹. დ. პ. გორდევი შენიშნავს, რომ „ვედრება“ სხვა არა არის რა, თუ არა „მეორედ მოსვლისა“ და „განკითხვის დღის“ შემოკლებული გამოსახულება. მისი აზრით, „ვედრება“ არის გუმბათის კომპოზიციის „ამაღლება—მეორედ მოსვლა“ გადამუშავება². ასე რომ, საფარის წმ. საბას მხატვრობა იმ ოშვით ძეგლებს ეკუთვნის, სადაც „ვედრების“ (საკურთხეველის კონქში), „ამაღლებისა“ (გუმბათში) და „განკითხვის დღის“ (დასავლეთის კედელი) კომპოზიციები ემუზობლებიან ერთმანეთს³.

წმ. საბას „განკითხვის დღის“ კომპოზიცია ხასიათდება შესრულების სიბრტყობრიობით. მხატვარი არ ისახავს მიზნად სივრცობრივი კომპოზიციის შექმნას. ოსტატი არ არის დინტერესებული ფიგურათა მოცულობის გადმოცემით და თუმცა მისთვის ცნობილია ფიგურის ჩრდილ-სინათლით წერის წესები (ჩრდილები ცხვირთან, ნიკაპთან, თვალებთან), იგი მუქ შავ ხაზს ანიჭებს უპირატესობას.

კომპოზიცია შესრულებულია თხელ, სუფთად გაცრილ ბათქაშზე. ბათქაშს რავითარი მინარევები არა აქვს. იგი თეთრი ფერისაა. ამ მხრივ „განკითხვის დღის“ შელესილობა დასავლეთის მკლავისა და ჩრდილოეთის მკლავის შელესილობას ენათესავება. ჩამოშლილ ადგილებში მოჩანს ძველი შელესილობა, რომელსაც მკრთალად ამჩნევია ფერწერის კვალი. კომპოზიცია გამშრალ ბათქაშზე შეუსრულებიათ.

„განკითხვის დღის“ შინაარსობრივ და გეომეტრიულ ცენტრს წარმოადგენს „ვედრების“ კომპოზიცია. შუაში მალაღზურგან ტახტზე ზის ქრისტე. მდიდრულად მორთული ტახტი წითელი ფერისაა. ქრისტეს ოქროსფერი წითელჯვარიანი შარავანდი აქვს. მისი სახე ყავისფერითაა დაწერილი. თმის რამდენიმე ღერი შუბლზეა ჩამოშლილი⁴. მაცხოვარს ორივე ხელი ქვევით და ოდნავ განზე დაუშვია. ნალურსმნალები წითელი წერტილების სახითაა გადმოცემული⁵. ტახტზე თეთრი ფერის მოქარგული მოგრძო მუთაქა დევს. მაცხოვარს ორივე ფეხი მოქარგულ წითელ ბალიშზე უდევს. მარიამის, ქრისტესა და იოანეს ფიგურათა შორის მოთავსებულია ოთხფრთხედები.

¹ შალვა ამირანაშვილი „ქართული ხელოვნების ისტორია“, თბილისი, 1961, გვ. 261.

² «Записки Харьковского Университета», 1914, стр. 1—5.

³ „ვედრების“ კონქში და „ამაღლების“ გუმბათში ეხედებიან მაცხოვრის ფერისცვალებას მორთვის ტაძარში ფსკოვში (XII ს.). М. Н. Соболева «Стенопись Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря в Пскове», «Древнерусское искусство. Художественная культура Пскова», Москва, 1968, გვ. 39.

⁴ ასეთი რამ გვხვდება: შარტორანას მონაქაში პალერმოში (დაახლ. 1143), ჩთაღლს კონქის მონაქაში (1148), დაფნის მონაქაში (XI ს. II ნახ.), კვივის მხებილის მონასტრის მონაქაში (1108 წ.), მონრალეში (1174—1189) და სხვა იხ. В. Н. Лазарев «История византийской живописи», т. II, Москва, 1948, ил. 177, 165, 290, 170, 224.

⁵ ასეთვე მორაობაშია ქრისტე ყრუის 11-ე ოთხთავის (—1667, XII ს.) მეორედ მოსვლის მხინატურაზე. იხ. აღბობი „ქართული ხელნაწერები“, თბილისი, 1970, ილ. 35.

„ვედრების“ გასწვრივ ორივე მხარეს მკდომარე მოციქულთა რიგია. ხელში მათ გაშლილი წიგნები უპყრიათ. ამ ფიგურებს ფრესკის მთელი ქვედა კუთხე უკავიათ. ვედრებისა და მოციქულთა რიგის უკან ანგელოზთა ორი რიგი მოჩანს. უკანა რიგის ანგელოზთა შარავანდები ლევგარდანს ებჯინებიან მთელს გაყოლებაზე.

ამ ფრესკის ყოველ პერსონაჟს, ისევე როგორც წმ. საბას კედლებზე შემორჩენილ ყველა სხვა პერსონაჟსაც, ტიპიურად ქართული სახე აქვს, ამ იერს მათ აძლევს თელი ცხვირი, დიდი, ფართოდ გახეილი თვალები, პატარა ტუჩები, სახის მოგრძო მოყვანილობა, მორკალული წარბები.

„განკითხვის დღის“ ზედა ნაწილი ქვედასაგან გამოყოფილია 5 სანტიმეტრიანი ორნამენტული ზოლით. მაცხოვრის წითელი ტახტისა და ფერხთა წითელივე ბალიშისაგან გამომდინარეობს ცეცხლოვანი მდინარე. პირობითად დაწერილი მდინარე მუქი წითელი ფერისაა. იგი თითქმის პარალელურად გასდევს ორნამენტულ ზოლს სამხრეთიდან ჩრდილოეთისაკენ და გადადის პატრონიკეს კედელზედაც.

ცენტრალური ადგილი ანგელოზთა ჯგუფში უკავია ანგელოზს აღმართული ფრთებით. იგი მკერდამდე მოჩანს, დანარჩენი ნაწილი. ჩამოშლილია. იგი მარჯვნივ იყურება მეორე ანგელოზის მიმართულებით, რომელსაც მარჯვენა ხელში სასწორი უჭირავს. ფიგურის ქვედა ნაწილი აქაც ჩამოცვენილია. ამ ფიგურის უკან მოჩანს კიდევ ორი ანგელოზის მონახაზი. ანგელოზთა შორის „განმზადებულ ტახტრევაზე“ დგას საკმაოდ მაღალი საპატრიარქო ჯვარი. ჯვარი შავი კონტურული ხაზითაა შემოგელებული.

კარებსა და სამხრეთის პატრონიკეს კედელს შორის გამოსახულია 15 პირი სამეფო ტანსაცმელში. გამოსახულებანი პატარა ზომისა და ძლიერად დაზიანებულნი არიან. მეფეთა თავზე იკითხება ოქროსფერი ასოებით შესრულებული წარწერა: სამოთხე.

„მეორედ მოსვლის“ კომპოზიციას სტილის მიხედვით გავს „იესეს ხის“ გამოსახულება. ეს არის ქრისტეს გენეალოგიური ხე. იესემ ეს გენეალოგიური ხე სიზმარში ნახა, ასე რომ, ეს სცენა მისი სიზმრის მატერიალიზებული ხილვაა¹. XVI საუკუნიდან დაწყებული „იესეს ხის“ გამოსახულება ღვთისმშობლის გენეალოგიას გამოსახავს².

წმ. საბას იესე, გავრცელებული იკონოგრაფიის მიხედვით, წამოწოლილია ხის ქვეშ. მსგავს გამოსახულებებს ვხვდებით სან-დენისის ვიტრაჟში (1144), შარტრის კათედრალში (1150), ვიშეგრადის ოთხთავის (XI ს. ბოლო), ზალცბურგისა და ამაფენგბურგის მინიატურებში³, ბეთლემის შობის ტაძრის მო-

¹ L. Réau „Iconographie de l'art chrétien“, Paris, T. II, 1957, გვ 129—140.

² იქვე, გვ. 135.

³ იქვე, გვ. 132.



ზაიკაში (1169), პანავია პანტანასაში (მაკედონია, 1289), საპოჩანინში (1269) მოსკოვის ხარების ტაძარში (1405 წ. თეოდანე ბერძენი და ანდრია რუმ-ლიოვი), დეჩინში (დაახლ. 1348), პეტრესა და პავლეს ეკლესია ტირნოვოში (XIV ს.)¹, კასტორიაში, ჩერვენსა და არილეში (XIV)². „იესეს ხის“ გამოხატულებანი საკმაოდ პოპულარული სიუჟეტებია XIV—XV საუკუნეების და უფრო ადრეც³. ქართულ ძეგლებში ეს სიუჟეტი წმ. საბას გარდა. ვგვხვდებამო ყინწისის კედლის მხატვრობაში (XIII ს. დასაწყისი), საქართველოს ხელოვნების მუზეუმის ბაბლაც ლასხიშვილის ხატზე უბისიდან (XIV) და ოხანის კედლის მხატვრობაში (დაახლ. XIII ს. დასასრული)⁴. „იესეს ხის“ კომპოზიციამო, ისევე როგორც ჩრდ. და დას. მკლავების სცენებში, აშკარად ჩანს ოსტატის მიღრეკილება იაზროვნოს დეკორატიული, სიმბრტყობრივი კატეგორიებით და ამას უპირატესად ხაზის გამომხატველობითი საშუალებებით აღწევს.

საფარის წმ. საბას კედლის III ჯგუფში შედის სამხრ. მკლავის შემდეგი სცენები: „ნათლისღება“, „ფერისცვალება“, „ლაზარეს აღდგინება“, „გარდამოხსნა“, „დატირება“, „წმ. მენელსაცხებლე დედანი კუმოსთან“ და „ჯოჯოხეთის წარტყვევნა“.

ამ ჯგუფის კომპოზიციები საფუძვლიანად განსხვავდებიან წმ. საბას მხატვრობის სხვა სცენებისაგან. პირველი, რაც თვალშია საცემო, ესაა განსხვავებული ფერადოვანი შემადგენლობა და, რაც მთავარია, ფორმის განსხვავებული დამუშავება. ამასთან დაკავშირებით კომპოზიციაც თავისებურ ხასიათს ატარებს.

„ნათლისღების“ კომპოზიციამო ცენტრს ქმნის ორდანიში მდგომი ქრისტე. ქრისტეს განსაკუთრებული მდგომარეობა ხაზგასმულია მისი ფიგურის აბსოლუტური ზომების სიდიდით სხვა ფიგურებთან შედარებით⁵. ქრისტეს გამოყოფას ხელს უწყობს მისგან ორივე მხარეს განლაგებული ნაპირები, რომლებიც ქრისტეს თავზე ერთდებიან, რის შედეგადაც იქმნება ერთგვარი თალი. ნაპირებზე დაყენებული ფიგურები ქრისტესაკენ არიან გადახრილნი. ქრისტეზე კიდევ ერთხელა გამახვილებული ყურადღება ცის სეგმენტოვანი გამო-

¹ В. Н. Лазарев «История византийской живописи», Москва, том. 1, 1947 г. г. 131, 173, 176, 178, 184, 218.

² D. Panajotova „Peintures murales...“ გვ. 13-14

³ Н. П. Кондаков «Иконография Богоматери», Петроград, т. II, 1915; გვ. 233.

⁴ ეს ცნობა მოგვაწოდა ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორმა ე. ლ. პირველოვამ, როსთისკი ულანოვს მადლობას ვუხდით.

⁵ საფარის წმ. საბას ტაძრის მხატვრობის „ნათლისღების“ ანალიზებზე (ფრონტალურად მდგომი ქრისტე, ნათლისღების მოძრაობა, მთები ორდანის ორსავე მხარე) ვხვდებით XI ს. სახარებას მინიატურაზე (პალეოქრისტიანული კოლექცია ტრაპეზუნდში), დადნის კათოლიკონის მოზაიკაზე (XI ს. II ნახ. XIV ს. I ნახევრის ხატზე ბრიტანეთის მუზეუმში). იხ. В. Н. Лазарев «История византийской живописи», Москва, том II, 1946, стр. 143-6, 163, 310.

დინარე ფართო სხივის მეშვეობით. იგი კომპოზიციას დაახლოებით ორ ტონაწილად ჰყოფს.

მოცულობის გადმოცემის სურვილი მდინარის ორივე მხარეს აღმართულ კლდეებშიც იგრძნობა. კლდეები ძირითადად დაწერილია ყავისფერნარევი თეთრათი, ხოლო თვით კლდის მასივში ერთი ფილისგან მეორეზე გადასვლა ხშირად რბილი თეთრი-მოყავისფრო მონასმებითაა მიღწეული, ასე რომ იქმნება მოცულობის ილუზია. ეს იმაზე მეტყუევებს, რომ ჩვენი მხატვარი თავისი დროის ხელოვნების კარგი მცოდნე იყო. ამ დასკვნას აძლიერებს ნახატის გარჩევაც. ფიგურები მტკიცე ხელით არიან დახატულნი. მხატვარს არ ეშინია მათი მოძრაობაში დაყენება. ფიგურები მაღალი პროპორციით ხასიათდებიან, მათ შორის ქრისტეს ფიგურაც, მიუხედავად იმისა, რომ ამ უკანასკნელს ოდნავ მძიმე თავი აქვს სხეულთან შედარებით.

მხატვარი ცდილობს მოცულობიანად გადმოსცეს ქრისტეს სხეული. ეს აღარ არის დეკორატიული, სიმბრტყობრივი გამოსახულება. ფორმა მოცულობის მიხედვით, ჩრდილ-სინათლის მეშვეობითაა გამოძერწილი. მართალია, აქ ხაზიცაა გამოყენებული, მაგრამ ხაზი დაქვემდებარებულ როლს თამაშობს. ასეა დაწერილი ქრისტეს მკერდი, გვერდები, ფეხები. იგივე ითქმის იორდანიის გამოსახულების, ანგელოზებისა და სხვა ფიგურების შესახებაც.

სხეულის შიშველი ნაწილები იწერება უანგმიწიო, ჩრდილი ყავისფერთაა გადმოცემული, განათებული და ჩრდილოვანი მხარეები გამჭვირვალე მწვანე ფერით არიან მოდელირებულნი. შეიძინევა ხაზიც, მაგრამ ხაზი ჩრდილის ნაწილად იკითხება და არა ფორმების ერთი-მეორისაგან გამომყოფ მკვეთრ საზღვრად.

შედარებით მშრალადაა გადმოცემული ტანსაცმლის ნაოჭები. მათი ნახატი მკვეთრია და ერთგვარად კუთხოვანი. ნაოჭების მკვეთრი მუქი ხაზები ყველგან შერბილებულია ნახევარტონში დადებული საღებავის მონასმებით. ეს ხერხიც მოცულობის შთაბეჭდილების გაძლიერებას ემსახურება.

სივრცის გადმოცემის სურვილი ჩანს კომპოზიციის აგებაშიც. ფიგურები არ არიან შიინც და შიინც დიდი ზომისანი, ამასთან ისინი პეიზაჟის ფონზე მოქმედებენ. პეიზაჟი, თავის მხრივ, ნათლად ატარებს მოცულობის შთაბეჭდილების გაძლიერების სურვილს. ამ კლდოვანი პეიზაჟის ყოველი დეტალი ჩრდილ-სინათლის მიხედვითაა დამუშავებული, ხოლო ჩრდილოვანი მხარეები ისეა დაწერილი, რომ რეფლექსებიც კი იკითხება. მთა დახედვითაა დაწერილი. მწვერვალებს წაკვეთილი პირამიდის ფორმა აქვთ, ისინი საფეხურების მსგავსად ლაგდებიან ერთიმეორის თავზე. ყველა ზემო აღნიშნულთან ერთად ამ ფრესკას გარკვეული ეკლექტიზმიც ახასიათებს. ეს ჩანს მოცულობითი პრობლემებისა და წმინდა დეკორატიულ-სიმბრტყობრივი ელემენტების შერწყმის ცდაში (ქრისტეს მოცულობიანი სხეული სავსებით პირობითად დაწერი-

ლი წყლის ფონზეა დაყენებული. მდინარე ტალღოვანი პარალელურ უწყვეტი მონასმების საშუალებითაა გადმოცემული. ამასთან იქ, სადაც თევზებია¹ გამოსახული, კეთდება სპირალისებური ხვეულები².

ასევე პირობითად, პერსი დაკიდებულად გამოიყურებიან მდინარის ნაპირები. ამ შთაბეჭდილებას ნაპირის ხაზს წყლისაგან მკვეთრი გამოყოფა უწყობს ხელს. საკვებით პირობითია მუქი ლურჯი (ბერლინის ლაყვარდი) ცა, რომლის ფონზედაც იშლება მთელი მოქმედება.

როდისაა შესრულებული ეს ფრესკა? შედარებისათვის მოვიყვანოთ ჩრდ. მკლავში განლაგებული „ქრისტეს შობის“ სცენა. ფერის საშუალებით ფორმის ძერწვის ის ელემენტები, რომლებიც ძხოლოდ დამჩნეულია „შობაში“, უკვე საკვებით გამოკვეთილად და შეგნებულად კეთდება „ნათლისღებაში“. ის, რომ „ნათლისღება“ „შობაზე“ გვიანაა შესრულებული. ამას ადასტურებს შელესილობის მდგომარეობაც: რამდენსამე ადგილას ბათქაში ან მთლიანად, ან ნაწილობრივ ჩამოცილია. ამ ადგილებში კარგად ჩანს გათლილი ქვების წყობა (ისინი სპეციალურად არიან დაღარულნი, რათა ბათქაში კარგად დამაგრებულყო მათზე), შემდეგ ჩანს შელესილობის ერთი პირი ძველი საღებავის ფრაგმენტებით, რომელზედაც უსწორ-მასწორო ნაჭდეგებია გაკეთებული. მათზე კი საკმაოდ რბილი და უხვი ბუნარევი ბათქაშის ფენაა, რომელზედაც ჩვენი ფრესკაა დაწერილი. „ნათლისღება“ სტილის, გრძობადობის, ფორმის დამუშავების და წმინდა ტექნიკური ნიშნების მიხედვით „ქრისტეს შობაზე“ გვიანაა შესრულებული.

„ფერისცვალების“ კომპოზიციის ცენტრი უკავია სფერულ ბრწყინვალეობაში მდგომ ქრისტეს. კომპოზიცია აგებულია იოანე ქრიზოსტომის (VI ს.) თხზულებაში მოთხრობილი სქემის მიხედვით³. პროპორციაში ქრისტეს ფიგურა ოდნავ მძიმეა (1:4). წმ. საბას „ფერისცვალბა“ იკონოგრაფიულად ტიპურად XIII—XIV საუკუნეების რედაქციას მისდევს: ელია, მაცხოვარი, მოსე — წყნარ, ხოლო პეტრე, იოანე, იაკობი ძლიერ მოძრაობაში გადმოიქცევიან. უახლოესი პარალელებია სერბიაში — წმ. აბილია არილიეში (1297—1299 წწ.), ლეთისმშობლის ტაძარი გრანანიცაში (1321 წ.), პარიზის კოდექსის მინიატურა (GR 54), პერიბლეპტოსის ფრესკა და სხვა⁴.

კლდეანი მთები ოთხკუთხა ტერასებად ეშვება. მათზე აქა-იქ შავი ხაზით შემოვლებული მეცნარეებია მოფანტული.

ოსტატურადაა დაწერილი ელიას ფიგურა. მას წინ აქვს გადადგმული

¹ თევზების გამოსახულებას აღმოსავლური ხელოვნების ტრადიციებს უკავშირებენ. იხ. D. Panaiotova „Peintures murales...“ გვ. 142

² ნათლისღების დროს ორდანი პირუფი იწყებს ღინებას, აქედან გამომდინარე — სპირალისებური ხვეულები (ფსალმუნი 114,3).

³ D. Panaiotova „Peintures murales...“ გვ.36

⁴ В. Н. Лазарев «Русская средневековая живопись», Москва, 1970, გვ. 244.



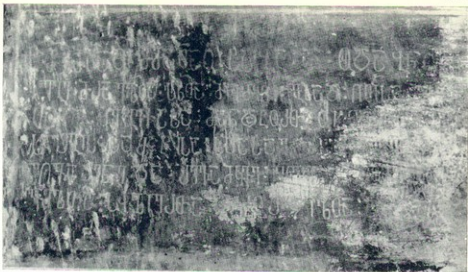
ა. წმ. მხედარი დიმიტრი. ჩრდილო-აღმოსავლეთის გუმბათქვეშა ბოძი

ბ. „იესო, ძე ნაყესი, მთავარანგელოზ მიქელის წინაშე“. ჩრდილო-დასავლეთის გუმბათქვეშა ბოძი

ფოტოგრაფიები: ვ. ბერიძე



წმ. მხედარი ორბელი. ჩრდილოეთის მკლავი



ა. საქტიტორო წარწერა, სამხრეთის მკლავი



ბ. ქტიტორები, სამხრეთის მკლავი



„შობა“. ჩრდილოეთის მკლავი



„ნათლისღება“, სამხრეთის შკლაფი



ქრისტე. „ნათლისღება“. სამხრეთის მკლავი. დეტალი



„ფერისცვალება“. სამხრეთის მკვლევარი



ა. „ლაზარეს აღდგინება“. სამსკრეთის მკლავი



ბ. „ღვთისმშობლის შიშინება“. სამსკრეთის მკლავი. დეტალი



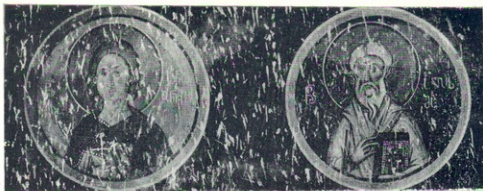
„ლაზარეს აღდგინება“. სამხრეთის მკლავი. დეტალი



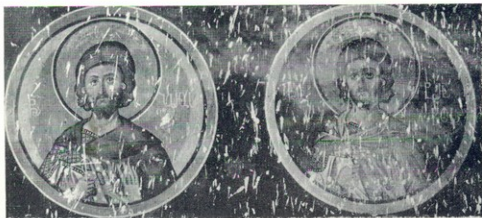
„ოჯარეს აღდგინება“. სამხრეთის მკლავი. დეტალი



„იუდას ამბორი“, ჩრდილოეთის მკლავი



წმინდანები, მედალიონები, სამხრეთის მკლავი



წმინდანები, მედალიონები, სამხრეთის მკლავი



„წმ. ევსტატე პლაკიდის სასწაული“. დასავლეთის მკლავი



„წმ. მენელსაცხებულ ღედები კრისტეს საფლავზე“. სამხრეთის მკლავი



„წაღმანციერის განკურნება“. დასავლეთის მკლავი. დებტალი



„შეშლილის განკურნება“. დასავლეთის მკლავი, დეტალი



ა. ბ. გ. ორნამენტის ნიმუშები. ჯეშბათის სარკმელი



მარჯვენა ფეხი, ტერფი კი ოდნავ შემობრუნებულია მაყურებლისკენ. უკან დაწეული მარცხენა ფეხი კი, პროფილში მოჩანს. ტერფების მოძრაობის ასეთი ნიუანსი მკვიდრად დაყენების ამოცანას ემსახურება. ოსტატი ამჟღავნებს დინამიკის კარგ ცოდნას: ყურის ბიბლიოდან წარმოსახვით ჩამოშვებულ შევეული წინ გადადგმული მარჯვენა ფეხის კოჭზე გადის. ასე, რომ, მიუხედავად საკმაოდ რთული მოძრაობისა, ელია ძალიან დამაჯერებლად დგას ფეხზე. განსაკუთრებით რბილადაა დაწერილი ელიას სხეულის შიშველი ნაწილები: ტერფები, ხელის მტევნები, კისერი, სახე, თმა და წვერ-უღვაში. ამ ნაწილების გადმოცემისას ოსტატი იშვიათად ხმარობს ხაზს და, თუ ხაზი მაინცაა გამოყენებული, ის ყოველთვის დაქვემდებარებულ როლს თამაშობს. ამ დეტალების დამუშავებისას ფუძედ გამოყენებულია ქანგმიწა, რომელიც გამჭვირვალე მწვანე ფერითაა მოდელირებული. ფიგურა მოცულობიანად იკითხება. ეს შთაბეჭდილება მიღწეულია როგორც მოდელირების სირბილით, ისე განათებული ან სხეულის მაღალი წერტილების გამოთვრებით. ასეთი ხერხთა ნახშიარი მარჯვენა მხარის, იდაყვის, მუცლის, ბარძაყის, მუხლის, ტანსაცმლის აფრიალებული ბოლოების გადმოცემისას. გამოთვრება ყოველთვის ფორმის მიხედვითაა დადებული დეტალიზაციის გარეშე, რაც ფიგურის ფორმას მთლიანობას ანიჭებს. ასევეა დაწერილი მოსეს ფიგურაც.

ქრისტეს, ელიას და მოსეს ფიგურები ძლიერი, მაგრამ დაფარული დინამიზმით არიან აღსავსენი. ეს დინამიზმი თავის გამოსავალს კომპოზიციის ქვედა ფიგურების ძლიერ გაცდებსა და მოძრაობაში პოულობს, ამ ფიგურებში მოძრაობა უკვე აშკარადაა გამოხატული. ეს კი შინაარსობრივადაც და კომპოზიციურადაც გამართლებულია.

ამ ფრესკის ოსტატს ესმოდა ჩრდილ-სინათლოვანი ფერწერის პრინციპები და მაღალოსტატურადაც იყენებდა მათ. ამაზე მიუთითებს ფიგურათა „ძერწვა“ ჩრდილ-სინათლის მიხედვით (მთები, ფიგურები, ცალკეული დეტალები). ამასთან ოსტატი ჯერ კიდევ მთლად არაა განთავისუფლებული ძველი ტრადიციებისაგან. სავსებით მოცულობიანი ფიგურები მუქი ლურჯი პირობითი ცის ფონზე არიან დაყენებულნი; სივრცის გადმოცემის ცდა პირობითობის ფარგლებში რჩება.

ფორმის მოცულობით გადმოცემის სურვილი ჩანს „ლაზარეს აღდგინების“ კომპოზიციასშიც.

ფორმის ჩრდილ-სინათლოვანი ძერწვა კარგად ჩანს ქრისტეს სახეზე. იგი 3/4-ია დაწერილი. მაყურებლისაგან დაშორებული მხარე მსუბუქ ჩრდილშია მოქცეული. ცხვირი, შებლი, ტუჩები, ნიკაპი და ყვრიმალის ძვლები ღია ქანგმიწით არიან დაწერილნი. ჩრდილი კი ცხვირთან, ტუჩებთან, თვალების გარშემო, შებლზე, გამჭვირვალე მწვანე ფერითაა გადმოცემული. ჩრდილის

ეს გამკვირვალემა კიდევ უფრო მოცულობიანს ხდის სახეს. ასევე დაწერილია კისერი, ხელები, ტერფები.

სახეებში ოსტატი გონებამახვილურად მიგნებულ ხერხს ხმარობს. თმა და წვერ-ულვაში ყოველთვის კონტრასტულად გადმოიქცემა ფერში სახესთან შედარებით. თუ თმა მუქი ფერისაა, მაშინ სახე ღია ტონალობისაა და პირიქით. ასე რომ, როდესაც სახის ჩრდილ-სინათლით დაწერილი ოვალი უკავშირდება თმისა და წვერის მუქ და ზოგჯერ ხაზების მეშვეობით დამუშავებულ შასას, ეს უკანასკნელიც მოცულობიანად იკითხება.

ტანსაცმლის გადმოცემისას ოსტატი იყენებს დაახლოებით იმავე ხერხებს, რაც სხეულის შიშველი ნაწილების წერისას. ტანსაცმლის მოდელირებისას მკვეთრად გავლებული ხაზი ყოველთვის ურთიერთობაშია ჩრდილ-სინათლის ეფექტთან. მკვეთრად განათებულ და ჩრდილოვან ფორმებს შორის გარდამავალი ტონია დადებული, რაც მოცულობის შთაბეჭდილებას აძლიერებს. ქრისტეს ჯგუფში მუქი შეფერილობის წამოსასხამები მეტწილად მაცურებლისაგან დაშორებულ მხარეს არიან განლაგებულნი. ესეც, ცხადია, ხელს უწყობს ფიგურების მოცულობიანად აღქმის საქმეს.

ქრისტეს ჯგუფის ოთხივე ფიგურა ერთიან მოძრაობაშია. ისინი ქრისტეს მეთაურობით ლაზარესკენ მიაბიჯებენ. ეს მისწრაფება ხაზგასმულია ფართოდ გადადგმული ნაბიჯებით, ტერფების რიტმით, ქრისტეს მსგავსად ლაზარესკენ გაწვდილი მარჯვენა ხელით. ოსტატი ცდილობს შეძლებისდაგვარად ინდივიდუალური გამომეტყველება მისცეს თითოეულ პერსონაჟს.

ქრისტეს ზურგსუკან დგას მოციქული პეტრე მომრგვალებული თეთრი წვერით. ფიგურა 3/4-ია დაყენებული. მას ქრისტესაგან საპირისპირო მხარეს შემოუბრუნებია თავი და მაცურებელს შესცქერის. ქრისტეს წელთან მიტანილი მარჯვენა ხელი ლაზარესაგან აქვს გაწვდილი. მოჩანს მაცურებლისაგან შემოტრიალებული მარჯვენა ფეხი, მარცხენას ქრისტეს სხეული ფარავს. მაცურებლისაგან შემობრუნებული თავი — თითქმის ფასში. მხრები სამ-მე-ოთხედში, მუცელი და მარჯვენა ფეხი ფასში არიან გამოსახულნი. ფიგურა ეყრდნობა მაცურებლისათვის უხილავ მარცხენა ფეხს, მარჯვენა თავისუფლად და გადადგმული. ოსტატი ზედმიწევნით კარგად გადმოსცემს თავისუფლად, ოღნავ წინ გადადგმული ფეხის კონსტრუქციას.

ლაზარე სახურავბდილ სარკოფაგში წევს. ასეთი სარკოფაგები ცნობილია ჯერ კიდევ რავენის მონაიკებიდან. შემდეგ მათი გამოსახულება აღარ გვხვდება და ისინი კვლავ ჩნდებიან XIII საუკუნის ბოლოსა და XIV საუკუნის დასაწყისიდან მოყოლებული. გ. მილე მათ მკედონური იკონოგრაფიის განმასხვავებელ ნიშნად მიიჩნევს¹. რუხი ფერის სარკოფაგი, როგორც

¹ G. Millet „Recherches sur l' iconographie de l'Evangile“, Paris, 1916, გვ.240.

ამას დ. პ. გორდევო აღნიშნავს¹, „შებრუნებული“ პერსპექტივითაა დახატული: სარკოფაგი ვერტიკალურად დგას. შესაბამისად, ლაზარეც თითქოს ფეხზეა დაყენებული. ლაზარეს თავი და სხეული საფენებითაა დაფარული. საფენებისაგან თავისუფალია მხოლოდ სახე.

ლაზარეს ჭკუფო მონაცრისფრო-იისფერ ტერასებად განლაგებული ორი მთის ფონზეა მოცემული. ხედვის ზედა წერტილიდან დახატული მთებიც შუქ-ჩრდილით არიან დაწერილნი. მთის კიდეები მკვეთრი გამოთვორებით კეთდება. მთების უკან ცა მოჩანს. ცის სივრცე მთელს ფრესკაში შეღებილია ინტენსიური ლურჯი ფერით, რომელიც ერთგვარად ხელს უწყობს საგნებისა და ფიგურების მოცულობის ხაზგასმას.

„ლაზარეს აღდგინების“ სცენის კომპოზიცია ვითარდება არა მხოლოდ სიმბრტყეზე, არამედ მაყურებლის თვალი ძალდაუტანებლად აღწევს ფრესკის სიღრმეში. ეს ხდება მასების, ფიგურების ოსტატური დალაგებით, პლანების მიხედვით დაწერილი სივრცის, სხეულების მოცულობითი დამუშავების წყალობით: ლაზარეს ჭკუფი, რომელიც ქრისტეს ჭკუფზე ოდნავ შორს დგას მაყურებლისაგან. შემცირებულია პროპორციაში. ერთი შეხედვით ეს იმიტაც შეიძლება აიხსნას, რომ მხატვარს განსაკუთრებით სურს ქრისტე და მისი მოწაფეები გამოჰყოს, მაგრამ ამასთან ერთად თვით ამ ჭკუფის შიგნი-თაც იმისდა მიხედვით, თუ ვინ სად დგას, პროპორციები იცვლება: შორს მდგომი ფიგურები მცირდებიან ზომაში. ოსტატი არ ცდილობს ფრესკისათვის განკუთვნილი სიმბრტყე უკიდურესობამდე გაავსოს ფიგურებით ან საგნებით, პირიქით, მას საკმაოდ დიდი ნაწილი სიმბრტყისა ნეიტრალური ცისთვის და მთებისთვის დაუთმია.

ასე რომ, სამხრეთის მკლავის ფერწერა გარკვეული მოცულობიანობითა და სივრცობრიობით ხასიათდება. ამ წესს არც „ჯვრიდან გარდამოხსნის“ კომპოზიცია დალატობს². ფრესკის შუა ნაწილის უკან მოცემული ერთსართულიანი შენობაც ჩრდილ-სინათლის მეშვეობითაა დაწერილი. შენობის კონსტრუქციებისას მხატვარს არსად აქვს გამოყენებული ხაზი, შენობის ლაგვევარდანები, სარკმლები და სხვა დეტალების განათებული და ჩრდილოვანი ნაწილები ურთიერთშეკავშირების მეშვეობითაა გადმოცემული.

ქრისტეს შარავანდშია შეჭრილი ღვთისმშობლის მგლოვიარე სახე. მარიამის სახე საკმაოდ დაზიანებულია, თუმცა კარგად ჩანს მალლა აწეული წარბები, თხელი ცხვირი, პატარა ტუჩები, მოგრძო მოყვანილობის სახე.

სარკმლის ნიშში, მარიამის ზურგსუკან კიდევ ორი შარავანდიანი ქალის ფიგურაა. ორივე ფიგურა საკმაოდ ძლიერადაა დაზიანებული.

¹ Д. П. Гордеев «Отчет...», сб. «Записки Кавказского историко-археологического института», том I, Петроград, 1923, стр. 49.

² კომპოზიციური თანაბანობის მიზნით „გარდამოხსნის“ XIV ს-თვის დამახასიათებელ ტიპს მისდევს, იხ. G. Millet „Recherches...“, გვ. 478.

სცენის მარჯვენა ქვედა კუთხე ეკავა მამაკაცის ფიგურას. დღეს შემორჩენილია მხოლოდ შარავანდისა და სახის მკრთალი მონახაზი. ფიგურა თავდახრილი იდგა და ხელები ქრისტესკენ ჰქონდა გაწვდილი. ფრესკის ეს კუთხე დაზიანებულია: ბათქაშის ზედა ფენა ჩამოცეცილია და მოჩანს შეღწევის პირველი შრე. ამ ბათქაშზეც ფერწერის კვალი შეიმჩნევა: პირვანდელი ფერწერა ბათქაშის მეორე ფენით დაუფარავთ და ამ მეორე ფენაზეა მოთავსებული „ჯვრიდან გარდამოხსნის“ კომპოზიცია.

ჯვრის მკლავების ზევით მოთავსებულია ანგელოზთა ორი ნახევარფიგურა, რომელთა სახეები და ფრთები ხაზის გამოყენების გარეშე არიან დაწერილნი. ასეთსავე ნახევარფიგურებს ვხედავთ უბისის „გარდამოხსნის“ კომპოზიციაში (XIV) ¹.

ამრიგად, „ჯვრიდან გარდამოხსნის“ კომპოზიცია მიეკუთვნება სამხრეთის მკლავის ფრესკათა იმ ჯგუფს, რომლებზეც უკვე გვქონდა საუბარი. ამაზე მიუთითებენ ფორმის დამუშავების ხერხები: ეს არის ჩრდილ-სინათლის მიხედვით ფორმის რბილი, ფერწერული დამუშავება, თბილ სარჩულზე (ვანგ-მიწა) ცივი რეფლექსებით (მწვანე) ფორმის ძერწვა. ამ ჯგუფის ფრესკებში ყველაზე გვხვდება ოქროსფერი შარავანდები, მწვანე ფერით მოდელირებული ქანგმიწით დაწერილი სახეები და სხეულის შიშველი ნაწილები, დინამიკის კარგი ცოდნა, პეიზაჟისა და ხუროთმოძღვრული ფენების გამოჩენა, გარკვეული ფსიქოლოგიზმი და დამახასიათებელი ლურჯი (ბერლინის ლაევარდი) ფონები.

წმ. საბას კედლის მხატვრობაში ყველაზე ემოციურ კომპოზიციას წარმოადგენს „დატირების“ სცენა. ემოციურობის მხრივ ეს საუკეთესო ნამუშევარია. კომპოზიცია ოსტატურადაა აგებული: მარცხნივ ახალგაზრდა და მოხუცი წმინდანები. ცენტრში — მაცხოვრის, მარიამისა და ერთი წმინდანის ფიგურა და მარჯვნივ ორი ქალის განსახიერება. მეორე პლანის მთები გარკვეულ მოჩარჩოებას უქმნიან კომპოზიციის ცენტრალურ ჯგუფს, ამახვილებენ ყურადღებას მასზე.

კომპოზიციას აგვირგვინებს მარიამ მავდალინელის ძალზე ემოციური ფიგურა. ფიგურა ქრისტესა და ღვთისმშობლის უკან დგას. მას თავი ქრისტესაკენ აქვს დახრილი. ორივე ხელი გაშლილი მტევნებით, რომლებიც ხელის გულებით მაყურებლისაკენ არიან შემობრუნებულნი, მას მალა აღუმართავს. მარიამს მუქი წითელი მოსასხამი აცვია. ეს ინტენსიური წითელი ფერი მაყურებლის ყურადღების კონცენტრირებას ახდენს კომპოზიციის ცენტრზე. ვარდა ამისა, ფიგურის ძალზე ექსპრესიული მოძრაობაც იპყრობს ყურადღებას. სახე მთლიანად ჩამოშლილია. ფიგურა მთელი კომპოზიციისათვის ქმნის განწყობილებას თავისი უშუალოებით, განცდის გულწრფელობითა

¹ შალვა ამირანაშვილი, „უბისი“, ტფილისი, 1920, ტაბ. XI.



და შესრულების ერთგვარი მიამიტობით (დაძაბული და გაშლილი თითები, სიცოცხლისეული მოძრაობა). მიუხედავად იმისა, რომ სახის გამომეტყველება ჩვენს დრომდე არ მოღწეულა, თავის მცირედი დახრა ქრისტეს სხეულზე ფრიად მნიშვნელოვან ნიუანსს იძენს¹.

ზემოაღნიშნული ნიშნები ჩანან კომპოზიციაში „წმ. მენელსაცხებლედ დედანი ქრისტეს საფლავთან“. ოსტატი სივრცობრივი კატეგორიებით აზროვნებს. მან მშვენივრად იცის საფუძვლად აღებული ფერის რამდენიმე სხვა ფერადოვანი ნიუანსით დამუშავება. იცის ნახატის აგებაც. ამაზე მეტყველებენ ანგელოზის, წმ. დედათა, წმინდანთა გამოსახულებანი. კომპოზიცია სავსებით გაწონასწორებულია.

ანგელოზის ფიგურა მთლიანად ჩრდილ-სინათლის მიხედვითაა დაწერილი. ხაზი იშვიათადაა გამოყენებული, ყოველი დეტალი რბილად, ფერწერულად გადმოცემა. ასევეა დაწერილი ფრთები, თუმცა ოსტატს ეძლეოდა საშუალება გამოეყენებინა ხაზი, მაგრამ იგი შეგნებულად არიდებს თავს ამ საშუალებას. ჩრდილ-სინათლის მიხედვითაა დაწერილი სახეც; ხაზი აქ საერთოდ არ არის გამოყენებული, იგი მსუბუქ, გამჭვირვალე ჩრდილს უახლოვდება და ფორმის მოცულობიანად გადმოცემას ემსახურება. სარჩულად გამოყენებულია ჟანგმიწა, განათებული მხარეების რბილი გამოთვორებით, ჩრდილი კი გამჭვირვალე მწვანე ფერით კეთდება.

ანგელოზისა და ორივე წმ. დედის ფიგურები მოთავსებულია მთიანი პეიზაჟის ფონზე. ერთი მთა ანგელოზის ზურგს უკანაა გამოსახული, მეორე კი წმ. დედების ზურგს უკან. ორივე მთა ღია ყავისფერი ფერისაა, მწვერვალები და მთის წიბოები თეთრნარევი ყავისფერია. მთებიც ჩრდილ-სინათლის მეშვეობითაა დაწერილი. მთების უკან შუჭი ლურჯი ფონი მოჩანს.

სარკმლის ნიში მოთავსებულია ქვის სარკოფაგის გამოსახულება. სარკოფაგი დახედვითაა გაკეთებული. სარკოფაგის სიღრმეში მოჩანს თეთრი ტან-საცმლის ნაწილები. სარკოფაგის ქვევით გამოსახულია თვალდახუჭულ მებრძოლთა ჯგუფი.

ამ სიუჟეტს ვხვდებით ყინწისში, ბეთანიაში, ტიმოთესუბანში. იქაც ანგელოზი ზის საფლავის ქვაზე. ანგელოზის წინ ორი მარიაშია გამოსახული. საქართველოში ამ თემის დამუშავებისას მათეს სახარებას (28,1—7) მისდევდნენ. იოანეს სახარებაში მოხსენებულია მხოლოდ მარიამ მაგდალინელი

¹ ასეთსავე ფიგურას ვხვდებით კვალიოვის ფერისცვალების ცკლესიის (ნოვგოროდთან, 1380) ეკლესიის მხატვრობაში. ვაბრიელ მილე ასეთ კომპოზიციებს მაკედონურ სკოლასთან აკავშირებს (G. Millet „Recherches...“, Paris, 1916, გვ. 506; 632). ვ. ნ. ლუჩარევის მიხედვით, ასეთი, ძლიერ ემოციური ვარიანტი ჩამოყალიბდა ძირითადად XIII ს-ში, და დუჩენტოს ოსტატებმა იგი ბიზანტიისაგან ისესხეს. იხ. В. Н. Лазарев «Русская средневековая живопись», М., 1970, стр. 242, 252.



(20,1), მათესთან — მარიამ მავდალინელი და მარიამ-კლეოპა იაკობის მარკოზთან (16,1) — მარიამ მავდალინელი, მარიამ იაკობის დედა, სალდამუქაა ლუკასთან — გაურკვეველი როდენობა.

განსხვავებით ყინწვისისა და ბუთანიისა წმ. საბაში სარკოფაგი დგას არა გამოქვაბულში, არამედ მთის ფონზე.

მარიამს ტრადიციული კოლბისმაგვარი ჭურჭელი უკავია. ჭურჭლის მომრგვალო მუცელს გასდევს ორნამენტული ზოლი. ტუჩი ხედვის მაღალი წერტილიდანაა დახატული, ქუსლი კი ქვევიდან. ასე რომ, მაყურებელი მას ერთდროულად რამდენიმე წერტილიდან აღიქვამს.

წმ. საბას „ჯოჯობეთის წარტყვევნა“ აღმოსავლურ-ქრისტიანული იკონოგრაფიული სქემის მიხედვითაა შესრულებული: ქრისტე ჯვრით ხელში თრგუნავს ჯოჯობეთს და ეწვეა ადამს. ასეთსავე იკონოგრაფიულ სქემას ვხვდებით კაპადოკიურ ძეგლებში¹, აგრეთვე წმ. ლუკას ტაძრის მოზაიკაში (ფოკიდა), ტორჩლოში და სხვა. ქართულ ძეგლთაგან წმ. საბას „წარტყვევნა“ უახლოვდება ზემო-კრიხის, ატენის, კვირიკისა და იელიტას, ნაყიფარის, ზარზმის კომპოზიციებს. განსაკუთრებით ახლოს დგანან ყინწვისისა და წმ. საბას კომპოზიციები. აღსანიშნავია, რომ ადამი და ევა ერთი-მეორის უკან დგანან, განსხვავებით XV—XVI საუკუნეების ძეგლებისაგან, სადაც ისინი ცალ-ცალკე, ქრისტეს ორივე მხარეს გამოისახებიან².

შესრულების სტილის მიხედვით „ჯოჯობეთის წარტყვევნა“ უკვეშირდება სამხრეთის მკლავის დანარჩენ სცენებს. მსგავსება მელანდება ნახაში, კომპოზიციის აგებაში, სახეთა ძერწვაში, ფერში, ძლიერ ემოციურობაში. ეს უკანასკნელი განსაკუთრებით აღსანიშნავია. ადამი უძლიერეს მოძრაობაშია მისწრაფებული ფრონტალურად მდგომი ქრისტესკენ, რომელსაც მისკენ თავი დაუხრია. მსგავს კომპოზიციას ვხვდებით ნოვგოროდის სოფის ტაძრის სპილენძის კარების ერთ-ერთ ფირფიტაზე (1336)³, ქართული ოთხთავის (№ 1335, XII) ერთ-ერთ მინიატურაზე⁴.

„ჯოჯობეთის წარტყვევნის“ კომპოზიცია დაზიანებულია და შელესილობის ზედა ფენა მთლიანადაა ჩამოცვენილი. ამ უსწორმასწორო ფორმის ლიობში მოჩანს ბათქაშის ქვედა ფენა. ეს ფენაც ფერწერის კვალს ატარებს.

წმ. საბას კედლის მხატვრობის IV ჯგუფში შედიან შემდეგი კომპოზი-

¹ G. Jerphanion „Les églises rupestres de Cappadoce.“ Paris, Alb. I, II, III, 1925, 1926, 1934.
² В. Н. Лазарев «Русская средневековая живопись», Москва, 1970, стр. 163.
³ D. Panaiotova „Peintures murales...“ გვ. 65
⁴ მაღლა ამოჩანან მელი ქართული ხელოვნების ისტორია, თბილისი, 1961, ტბ. 104.



ციები „ვედრება“, „ზიარება“, „ამაღლება“, წინასწარმეტყველები გუმბათის
 ყელიდან და ყუარყუარას ფიგურა.

წმ. საბას მხატვრობა არ ღალატობს საქართველოში ძალზე პოპულარულ
 თემას „ვედრებას“. ამ კომპოზიციის ტაძრის უმთავრესი ადგილი უკავია —
 საკურთხევლის აფსიდის კონქი. ცნობილია, რომ „ვედრების“ კომპოზიციის
 საკურთხევლის კონქში მოთავსება უცხო იყო კონსტანტინეპოლის მხატვრო-
 ბისთვის¹.

„ვედრების“ კომპოზიცია, როგორც დამოუკიდებელი თემა, მომდინარე-
 ობს „განკითხვის დღის“ კომპოზიციიდან. ამასთან, არსებობდა „ვედრების“
 რამდენიმე ვარიანტი (ქრისტე წმინდანთა ან ქტიტორთა შორისაც კი). ეს
 კომპოზიცია დამუშავდა კონსტანტინე დიდის (286—337) შემდგომ დროში,
 ე. ი. მაშინ, როდესაც ჯერ კიდევ არ არსებობდა დოგმატური საჭიროება
 ღვთისმშობლისა და იოანეს შუამდგომლობისა ქრისტეს წინაშე. ერთ-ერთი
 უპირველესი დათარიღებული „ვედრება“ გვხვდება კოზმა ინდიკოპლევისი
 ხელნაწერში (№ 899, ვატიკანი, VII)².

შუა საუკუნეებში ეს თემა პოპულარული ხდება, განსაკუთრებით აღმო-
 საველეოში. ფ. შმიდტი აღნიშნავს რა ამ თემის იშვიათობას კონსტანტინეპოლის
 ძეგლებში, გამოჩაყლისის სახით ასახელებს რამდენიმე ძეგლს³. მისი აზრით,
 „ვედრება“ აღმოსავლური წარმოშობისაა. ფ. შმიდტი ქართულ ძეგლებსაც აღ-
 ნიშნავს. ა. გრამარი ამ თემას იმპერატორთა კულტს უკავშირებს⁴.

„ვედრების“ კომპოზიცია ხშირად გვხვდება ქართულ ძეგლებში (დავით
 გარეჯის უდაბნოს მონასტრის სატრაპეზო, ზემო-კრიხი, წმ. გიორგი კალო-
 უბნელი, მანგლისი, ტიმოთესუბანი, დავით ნარინის მინაშენი ველათში, მაცხ-
 ვარიში, ნაკიფარი, იფრარი, წმ. კვირიკე და ივლიტა, წვირში და სხვა). ეს
 კომპოზიცია გამოხატავდა დოგმატს ახალი აღთქმის ეკლესიისა — ღვთისმშობ-
 ლისა, და ძველი აღთქმის ეკლესიის — იოანე ნათლისმცემლის სახით შუ-
 ამდგომლობისა კაცობრიობის მსაჯულის-ქრისტეს წინაშე. ეფესოს 431 წლის
 საეკლესიო კრების შემდეგ ღვთისმშობლის კულტი ფართოდ ვრცელდება
 და განსაკუთრებით საქართველოში, რადგან პოპულარული ლეგენდის თანახ-
 მად, საქართველო ღვთისმშობლის წილხვედომილი ქვეყანა იყო.

„ვედრება“ ცნობილი იყო ბიზანტიასა და აღმოსავლეთში ხატმებრძო-
 ლეობის ეპოქამდეც. მაგალითად: იერუსალიმის პატრიარქი სოფრონიუს და-

¹ Н. Аладашвили, Г. Алибегашвили, А. Вольская «Росписи худож-
 ника Теодоре в Верхней Сванетии». Тбилиси, 1966, стр. 17.

² А. И. Кирпичников «Действо на Востоке и Западе и его литературные
 параллели». сб. «Журнал Министерства Народного Просвещения», часть ССХС, СПб,
 ноябрь, 1893, стр. 20.

³ Ф. И. Шмидт «Заметки о поздневизантийских храмовых росписях». сб.
 «Византийский восток», т. XXII, вып. 1—2, СПб, 1916, гл. 120.

⁴ А. Grabar „L'Empereur dans l'art byzantin“, Paris, 1936, გვ. 258.



მსკოელი იხსენებს ხატს „ვედრების“ გამოსახულებით¹. პოპულარულ ფერწერულ ტიპში ეს თემა რუსეთშიაც².

ეს თემა გამოისახებოდა კონსტანტინეპოლში, მაგრამ მტკიცედ განსაზღვრულ ადგილს მას არ გააჩნდა და მხოლოდ გამონაკლისის სახით გვხვდება რამდენიმე ძეგლში (მესინის ძეგლები, მანგუპე ყირიმში, ბაჩკოვო ბულგარეთში)³. რუსეთში (მიროჟის ფერისცვალების ტაძარი ფსკოვში—XII საუკუნე)⁴. ფართოდ იყო გავრცელებული „ვედრების“ კომპოზიცია კაპადოკიაში⁵.

XI—XII ს-ის ფერწერაში ფიგურები მონუმენტურია და დიდი. ისინი სჭარბობენ პეიზაჟს. კომპოზიცია მკაცრი სიმეტრიულობის და წონასწორობის პრინციპზე აიგება. წმინდანთა ფიგურები ფონტალურობით ხასიათდებიან. XIII ს-ში მდგომარეობა იცვლება. ფიგურების ზომები პატარავდება, საკურთხეველის აფსიდის ცენტრისკენ ისწრაფვიან და უკვე არა ფონტალურად, არამედ 3/4-ში გამოისახებიან. გამოსახულებები სულ უფრო ნაკლებად უკავშირდებიან ხუროთმოძღვრებას. მოძრაობის გაჩენასთან ერთად ირლვევა სიმეტრია. სტატიკა იცვლება დინამიკით. ფიგურები მოძრაობაში, აფრაილბებულ ტანსაცმელში გამოისახებიან. ამასთან, იცვლება ხაზის, შუა საუკუნეების ამ მთავარი გამოსახელობითი საშუალების, ხასიათი. იგი უფრო დენადი, უფრო ელასტიური ხდება. იცვლება კოლორიტიც, თბილი ტონალობა იცვლება ცივით.

ყველა დასახელებული ნიშანი ჩანს წმ. საბას ტაძრის მხატვრობაში. საკურთხეველის აფსიდში ეკლესიის მამათა რიგში ცენტრისკენ აშკარად გამოვლენილი მოძრაობა ჩანს: წმ. მამები დახრილან თავიანთ გრავნილებზე. მოძრაობა, რომელიც ჩასახულია ეკლესიის მამათა რიგში გაგრძელებას პოულობს შუა რეგისტრში „ზიარების“ კომპოზიციის გრანდიოზულ და სწრაფად მოძრავ ფიგურებში. მოძრაობა თანდათან ნელდება კიბორჩხის ქვეშ მდგომ ქრისტესთან, მაგრამ თვით მაცხოვარიც აქ 3/4-ია დაყენებული⁶.

ეს ყველაფერი გვიჩვენებს „ვედრების“ გამოსახულებით, „ვედრებისა“, რომელიც დომინირებს საკურთხეველის აფსიდში. მართალია, მოძრაობა

¹ А. И. Кирвичников. *Детали. № 58.*, гл. 25.
² В. Н. Лазарев «Два новых памятника русской стилизованной живописи XIII—XIII вв.», *об. «Краткие сообщения Института истории материальной культуры им. Н. Я. Марра», вып. XIII, 1946.* стр. 67.
³ Ш. Я. Амраишвили «История грузинской монументальной живописи», том I, Тбилиси, 1957, стр. 60.
⁴ М. Н. Соболева «Стенопись Спасо—Преображенского собора Мирожского монастыря во Пскове», *об. «Древнерусское искусство. Художественная культура Пскова», Москва, 1968.* стр. 16.
⁵ G. Jerphanion „Les églises rupestres de Cappadoce.“ Paris, 1925-1934.
⁶ *об. «Христы в искусстве» — ქრისტე კიბორჩხის ქვეშ „ზიარების“ კომპოზიციიდან (1040—1045 წწ.). ქრისტე აქ მკაცრად ფონტალურად დგას. *об. В. Н. Лазарев «Византийская живопись», Москва, 1971.* стр. 176.*

აქ შენელებულია, მაგრამ სამაგიეროდ ბრწყინვალედაა გამოვლენილი ფსიქოლოგიზმი და შინაგანი განცდა. ამ მხრივ საყურადღებოა იოანე ნათლისმცემლის ასკეტური ფიგურა¹.

ლეთისმშობელსა და იოანეს ქრისტესაგან ჰყოფენ ოთხფრთხელებისა და ექვსფრთხელების გამოსახულებები. განვითარებული ფეოდალიზმის ეპოქის ხელოვნებისათვის ეს ჩვეულებრივი მოვლენაა, რომელმაც შეცვალა ადრე-ქრისტიანული ხელოვნების აპოკალიპსური ცხოველები². ექვსფრთხედიცა და ოთხფრთხედიც ზეციურ ძალთა განსახიერებას წარმოადგენენ. ეს გამოსახულებები მომდინარეობენ წინასწარმეტყველი იეზეკიელის ხილვიდან და აღმოსავლურ ქრისტიანობაში, ისევე როგორც მთავარანგელოზები „ვედრების“ კომპოზიციაში, უკავშირდებიან „ქრისტეს დიდების“ კომპოზიციას. ასეთ გამოსახულებებს ვხვდებით X—XI ს-ის ძეგლებში: დოდოს რქაში, ნესტუნსა და ჩხანთანში სვანეთში, ტაო-კლარჯეთის ძეგლებში. ტეტრამორფების გამოსახულებები ხშირად გვხვდება X—XI ს-ის რიპიდებზეც³.

წმ. საბას ქრისტე უზურგო ტახტზე ზის. ასეთსავე უზურგო ტახტს ვხვდეთ მანგლისში, გიორგი კალოუბნის ეკლესიაში (XII ს-ის შუახანები), საორბისში (1152), ვარძიაში (XII ს-ის ბოლო), ტიმოთესუბანში (1208), დავით ნარინის მინაშენში გელათში (XIII), ყინწყვისის მცირე ეკლესიაში (XIV), ფავნისში (XII). ადრეული ძეგლებისაგან განსხვავებით ქრისტეს არ გააჩნია მანდორლა. ამასთან წმ. საბას ქრისტე გაცილებით ნაკლები ექსპრესიულობით (მაცხვარიში, ნაკიფარი) ხასიათდება. ტახტზე გადაფარებულია თეთრი ნაჭერი და მასზე ორი მუთაქა დევს. ასეთივე მუთაქებს ვხვდავთ ყინწყვისის მცირე ეკლესიასა და ფავნისში⁴.

წმ. საბას ქრისტესთვის ისიცაა დამახასიათებელი, რომ მას სხვა ძეგლებისგან განსხვავებით (იფრარი — XI ს., ნაკიფარი — XI ს., მაცხვარიში — 1140 წ., ყინწყვისი — XIII ს.) არ გააჩნია ტანსაცმლის ტრადიციული სპირალური ნაკეცი მუცელზე.

„ვედრების“ კომპოზიციას ორივე მხარეს საზღვრავენ მთავარანგელოზთა ტრადიციული ფიგურები. მათ ხელთ უპყრიათ სფერო, ზედ გამოსახული ჯვრით და ლაბარუმი. მთავარანგელოზები ფრონტალურად დგანან. სადღესასწაულო შობამეჭიდლებას აძლიერებს მდიდრულად შემკული, გრძელი და სწო-

¹ L. Réau „Iconographie de l'art chrétien“ T. II, Paris, 1950, გვ. 431, 438.
² Ш. Я. Амиранашвили «История грузинской монументальной живописи», том I, Тбилиси, 1957, стр. 35.
³ Г. Н. Чубинашвили «Грузинское чеканное искусство», Тбилиси, 1959, лот. 22—23, 26—27, 114—115, 116—118, 119—122, 123, 124.
⁴ Е. Л. Привалова «О взаимосвязях светской и церковной живописи в грузинских росписях на примере Павлини и других памятников XI—XII вв.», диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения, Тбилиси, 1964, стр. 30.



რი ტუნიკა მრგვალი შეერონით მკლავზე და ლორონი. სფერო, ლაბარტის ლორონიანი ტანსაცმელი საიმპერატორო ღირსების აღმნიშვნელია და მსგავსი გამოსახულებანი ხშირი იყო ბიზანტიაში XI—XII ს-დან დაწყებული. ჩვენში ლორონიან მთავარანგელოზებს ვხედავთ ტბეთში, ნესგუნში, ჩაბიანში, იფრარში, ზემო-კრიხში.

„ვედრების“ ქვევით წმ. საბას საკურთხეველში „ზიარების“ კომპოზიცია თავსდება¹. XIV ს-დან დაწყებული „ზიარება“ აუცილებელი სიუჟეტი (ახტალა, ყინწყვისი, ზარზმა, ლიხნე, უბისი) ქართულ მხატვრობაში. წმ. საბას „ზიარების“ ნახევრად წაშლილი ფიგურები ძლიერი ექსპრესიით ხასიათდებიან. ფიგურები მაცხოვრისაკენ მიაბიჯებენ. მოძრაობის შთაბეჭდილებას აძლიერებენ ტანსაცმლის აფრიალებული ნაკეცი. ძველი ტრადიციისამებრ ფიგურები გრანდიოზულიან არიან და ცალ-ცალკე გამოსახებიანი ორფეროიან ნეიტრალურ ფონზე. მეორე მხრივ, პროპორციები დაგრძელებულია, ნაკეციები ნერვიული, კუთხოვანი ნახატის მეშვეობით სრულდება და ოსტატი ახალი გრძობადობის მახედვით მაინც კეთათეს ფიგურებს. მაგალითად, „ღვინით ზიარების“ სცენაში. მიუხედავად თვალში საცემი სიმძიმისა ეს ფიგურები მიმზიდველად გამოიყურებიან თავიანთი ექსპრესიის წყალობით.

“იგივე გრანდიოზულობითა და ექსპრესიულობით ხასიათდებიან „პანტოკრატორის“ და „ამალღების“ ფიგურები გუმბათის ყელსა და გუმბათში². ის, რომ „ვედრება“, „ზიარება“ და „ამალღება“ ერთი ოსტატის მიერ შესრულებული მხატვრობაა, ეკვს არ იწყევს. ამისათვის საკმარისია შევუდაროთ ერთმანეთს „ვედრების“ ქრისტე ქრისტე-პანტოკრატორს გუმბათიდან, „ზიარების“ ფიგურები — „ამალღების“ ფიგურებს.

ქრისტეს ორივე ფიგურაში ზუსტად ემთხვევა ერთმანეთს სახისა და ტანსაცმლის წერის მანერა: ფუძედ გამოყენებულია წითელნარევი ჟანგმიწა. მოცულობის შთაბეჭდილებას ოსტატი აღწევს ცივი მწვანე ფერის საშუალებით, ხოლო ამალღებულ ნაწილებს (ცხვირი, ნესტოები, შუბლი) ძალზე

¹ „ზიარების“ შესახებ იხ. G Millet „Recherches sur l'iconographie de l'Evangile aux XIV, XV, XVI siècles.“ Paris, 1916. გვ. 291—292. Ch. Diehl „Manuel de l'art chrétien“, Paris, 1926. გვ. 935 L. Reau „Iconographie de l'art chrétien“, Paris, T. II, 1957. გვ. 406, 418 — 419.

Н. В. Покровский «Евангелие в памятниках иконографии преимущественно византийских и русских», СПб, 1892, стр. 276—284.
В. Н. Лазарев «Михайловские мозаики», Москва, 1966, гв. 41—43.

² „პანტოკრატორის“ გუმბათში გამოსახვის წესი ბიზანტიური იკონოგრაფიიდან მომდინარეობს. ასეთი მაგალითებია კიევის წმ. სოფის ტაძარი, დადნი და სხვა. იხ. Ш. Я. Амираншвили «История грузинской монументальной живописи», Тбилиси, том I, 1957, гв. 80. Д. Айвазов и К. Редин «Киевский Софийский собор», იხ. «Записки русского археологического общества», т. IV, СПб, 1889, гв. 244.
G. Millet „Le monastère de Daphni“, Paris, 1899, гв. 77.



რბილად დადებული თეთრას საშუალებით. თმები, თვალები, კისერი იღვტურად სრულდება.

მოცულობის გადმოცემის სურვილს ტანსაცმელიც ამჟღავნებს. ქსოვილი მისდევს სხეულის მოძრაობას, ამასთან შავი ხაზით გადმოცემული ნაოჭები გაცხოველებულნი არიან სხვადასხვა ფერის ხაზობრივად გადმოცემული რეფლექსებით: ლურჯი პიმატიონი შავ ნაოჭებს შორის მოდელირებულია დამატებით თეთრი-მოყვითალო და მუქი მწვანე მონასმებით, ხოლო აგურისფერი ქიტონი მოწითალო-ყავისფერთა და მოყვითალო-თეთრით. მარცხენა მუხლზე დადებული მონასმებიც ამ ამოცანას ემსახურებიან. ეს ხერხი დიდი თავისუფლებითაა ნახმარი ტანსაცმლის დამუშავებისას, იმ დროს, როდესაც მაცხოვრის სახე და კისერი გაცილებით მთლიანად სრულდება ლესირებით, თითქოს ოსტატს ეშინია მკვეთრი რეფლექსით არ დაარღვიოს გამოსახულების მთლიანობა. ამრიგად ფერწერული მომენტები აქ განიცდიან ხაზობრივ ტრანსფორმაციას. საკითხის მსგავს დაყენებას ვხვდებით მანგლისის ტაძრის გუმბათში¹, იფრარში², მაცხვარიში³.

წმ. საბას IV ჭგუფის გამოსახულებები ღია ლურჯ ფონზე თავსდებიან. ოსტატი იყენებს ღია ლურჯ, მწვანე, ყავისფერ, ნარინჯისფერ, წითელ, ჟანგმიწა, თეთრ და შავ ფერებს. მხატვარი კონტრასტულ ფერებს არჩევს და ფორმას მუქი ყავისფერი ან შავი ხაზით შემოფარგლავს. ამ ხაზს დამატებით გასდევს ღია ფერის კონტური, რაც ელინისტური ტრადიციის გადამუშავებას წარმოადგენს⁴. ეს კონტური გარკვეულ გრაფიკულობას აძლევს გამოსახულებებს, მაგრამ გრაფიკულობა ყოველთვის რბილდება ფერწერული საშუალებებით.

ასეთივე მიდრეკილებას იჩენენ წინასწარმეტყველთა ფიგურები გუმბათის ყელის ქვედა რეგისტრიდან, ყველაზე უკეთ მოაღწია წინასწარმეტყველ იერემიას ფიგურამ. იგი თავის თავში დარწმუნებული კაცის შთაბეჭდილებას ტოვებს. პორტრეტო — სიწყნარისა და ძალის განსახიერებაა. ნახატი უნაკლოდაა გაკეთებული. ფორმები სრულ წესრიგშია მოყვანილი. სწორადაა მოძებნილი პროპორციები: თმებით დაფარული თავის ქალა ზუსტად შეესაბამება სახის ზომას, წვერ-ულვაშიც ხაზს უსვამს სახის კონსტრუქციას. სახის შეფერილობისთვის ჟანგმიწაა გამოყენებული. ნაკეთები მოქნილი ხაზისაა და მწვანე ფერის რბილი მოდელირებით სრულდება. ჩანს, მხატვარს სურს ჩრდილ-სინათლით იმუშაოს. ამას ემსახურება ცხვირის გასწვრივ გაკეთებუ-

¹ Н. Аладашвили, Г. Алибегашвили, А. Вольская «Росписи художника Тевдоре в Верхней Свешетии», Тбилиси, 1966, стр. 24.

² იქვე, გვ. 24.

³ Т. В. Вирсаладзе «Фресковая роспись художника Микаела Маглакели в Мацхвариши», «ქართული ხელოვნება», 4, 1955, გვ. 203.

⁴ იქვე, გვ. 203.



ლი გამჭვირვალე ჩრდილი, ასეთივე მწვანე ჩრდილები თვალის ფორმისა და მოსახენად, რბილი, ფერწერული, არადეკორატიული მოდელირება, დაწვების მოწითალო, სიცოცხლისეული შეფერილობა.

მოძრაობა, რომელიც ჩვენ აღნიშნეთ „ზიარების“ და „ამაღლების“ ფიგურებში, მართალია თავშეკავებულად, მაგრამ კარგად ჩანს წინასწარმეტყველთა ფიგურებში, მაგალითად, ესაიას ფიგურა. იგი მტკაცედ ეყრდნობა მარცხენა ფეხს. მარცხენა ხელით მას გაშლილი გრავანილი უჭირავს. ასეთნაირად ხელის გადმოცემის სირთულე იმაში მდგომარეობს, რომ ესაიას ტორსი თითქმის სრულ პროფილშია დახატული ისე, რომ მარცხენა მხარი მკერდითაა დაფარული. ისტატი უშეცდომოდ აგებს ფიგურას, ხელის მოძრაობა მთლიანად იგრძნობა. ფიგურა ძალზე მოქნილია: ოდნავ წინ დახრილი თავი, გაზნექილი წელი და მშვენიერად ნაპოვნი სიმძიმის ცენტრი, რომელიც შუბლის წვერიდან ზუსტად მარცხენა კოჭზე გადის.

გუმბათის ყელის რეგისტრის ზოლი გუმბათის სარკმელს თითქმის შუამდე წვდება. ამ მხრივ რეგისტრების ზომა ყველგან დაცულია, მაგრამ „ამაღლების“ ფიგურებიცა და წინასწარმეტყველებიც ზოგან შარავანდით, ზოგან ფეხებით იჭრებიან ამ ზოლში.

წმ. საბას მხატვრობის IV ჯგუფში ჩვენ შევიტანეთ ყუარყუარას ფიგურაც, რით არის ასეთი მტკიცება გამოწვეული?

როგორც აღინიშნა, ყუარყუარას ფიგურა დაზიანებულია, მაგრამ მონახაზი გარკვევით ვიკრძევა. სარგის I, ბექა I და სარგის II განსხვავებით, ყუარყუარას ფიგურას თვალშისაცემად მასიური, უფრო მძიმე პროპორციები გააჩნია. ნახატიც აშკარად განსხვავებულია. ყუარყუარას გამოკლებით ქტიტორთა ფიგურებში ხაზი ზუსტად ფარგლავს ფორმას. ბექა I და სარგის II ტანსაცმლის აფრიალებული ბოლოები მკვეთრი ხაზების საშუალებითაა გადმოცემული, იმ დროს როცა ყუარყუარასთან ეს ხაზები შედარებით არაორგანიზებულად ლაგდებიან. ნაქარგობა, რომლითაც შემკულია სამივე ქტიტორის ტანსაცმელი, განსხვავებულია. ყუარყუარას ტანსაცმლის ორნამენტი ნაკლებადაა მკვეთრი და სტილის მიხედვით აშკარად ამოვარდნილია ბექასა და სარგისის ტანსაცმლის მკვეთრი და დასრულებული შემკულობისაგან. კარგად ჩანს განსხვავება ფეხის მონახაზებშიც. ბექას და სარგისის ფორმის მიხედვით ნატიფი ფეხები აქვთ. ამ ფონზე ყუარყუარას ფეხები მძიმედ და უხეშად გამოიყურებიან, სამაგიეროდ ზუსტად ასეთივე მოყვანილობა და, ცოტა არ იყოს, „გაბერილი“ ნახატი გააჩნიათ „ზიარებისა“ და „ამაღლების“ მოციქულებს¹. ასე რომ, გრძნობადობისა და გადმოცემის თვალსაზრისით ეს ფიგურები უთუოდ იდენტურნი არიან.

¹ ასევე შენიშავს აკად. შ. აშორაშვილი. იხ. შალვა ამირანაშვილი „ქართული ხელოვნების ისტორია“, თბილისი, 1971, გვ. 343.

ეს გარემოება გვაფიქრებინებს, რომ „ვედრების“, „ზიარების“ და „მაღლების“ ფიგურები ყუარყუარას დროს არიან შესრულებულნი, 1334—1345 წლებს შორის, მაშინ, როდესაც ყუარყუარამ საკუთარი პორტრეტი მიხატვინა უკვე არსებულ ქტიტორულ პორტრეტს და ნაწილობრივ ვანაახლა წმ. საბას ტაძრის კედლის მხატვრობა. რამდენად გამართლებულია ასეთი დასკვნები?

ამ საკითხში გარკვევისათვის, დაგვირდება მიემართოთ, XIII—XIV საუკუნეების ქართულ და ბიზანტიურ ძეგლებს, რათა მათ ფონზე გამოვავლინოთ საფარის წმ. საბას ტაძრის მხატვრობის თავისებურებანი. ცნობილია, რომ არ არსებობს სხვადასხვა გველენისაგან სტეროლურად სუფთა ხელოვნება, მით უმეტეს ისეთი კანონიკური, როგორც ქრისტიანული ხელოვნება იყო. ქართული შუასაუკუნეების ხელოვნება მრავალმხრივ მიმართებაში იყო ბიზანტიურ ხელოვნებასთან, თუმცა ეს არ გამოირიყხავს ადგილობრივი ტრადიციების არსებობას და გარკვეულ ჩარჩოებში მხატვრის ინდივიდუალობის გამოვლენის შესაძლებლობას.

VI საუკუნიდან დაწყებული ბიზანტიური მონუმენტური მხატვრობა ისწრაფვის დაძლიოს ანტიკური იმპრესიონიზმის გველენები¹. მხატვრობა სულ უფრო პირობით — სიბრტყობრივ და ხაზობრივ სახეს იღებს. ფერიც მუქი ტონალობისა კეთდება. ჩრდილ-სინათლე ადგილს უთმობს ხაზს. ეს პროცესი ბიზანტიური სპირიტუალისტური თეოლოგიის პირდაპირი გამოვლინება იყო. ფიგურები სულ უფრო სქემატურნი ხდებიან. პეიზაჟი სიბრტყობრივად კეთდება და ფიგურები ამ სიბრტყეზე დაკრულებს გვანან. ეს ყველაფერი კარგად ჩანს ჩეფალუს მოზაიკაში (XII), თუმცა აქ გრაფიკულობა ჭერ არ არის მისული სრულ ორნამენტალიზმამდე. იგი ჭერ კიდევ ფორმის გადმოცემას ემსახურება. აღნიშნული ხაზობრიობა კარგად ჩანს ნერგის წმ. პანტელეიმონის (1164) და სტარაია ლადოგას წმ. გიორგის (დაახლ. 1167) ეკლესიათა მხატვრობაში, სადაც ხაზი სავსებით დამოუკიდებელ ხასიათს იძენს². ხაზის უპირატესი გამოყენება კომინთა დინასტიის დროინდელი (1081—1259) ბიზანტიური ხელოვნების დამახასიათებელი ნიშანია³.

XIII საუკუნის მანძილზე იწყებს ჩასახვას ახალი მიმდინარეობა. ფიგურები შედარებით მცირდებიან ზომაში. ჩნდება მეტი ფერწერულობა. მოძრაობაც უფრო თავისუფლად გადმოიცემა. გამოცოცხლება ჩანს, როგორც დას. ევროპულ ხელოვნებაში, აგრეთვე სერბიაში, საქართველოში და სომხეთში. ეს მიმდინარეობა „პალეოლოგთა აღორძინების“ სახელითაა ცნობილი. იგი ხასიათდება რეალისტური ნიშნებით, მაგრამ ეს რეალიზმი აღმოცენ-

¹ В. Н. Лазарев «Византийская живопись», Москва, 1971, стр. 227.

² В. Н. Лазарев «Фрески Старой Ладогги», Москва, 1960, стр. 67.

³ D. Panafotova „Peintures murales“ 1966 გვ. 90.

და არა სინამდვილის შესწავლიდან, არამედ მინიატურებში გამოვლენილი მხატვრული საშუალებების გადამუშავების ნიადაგზე. ამ ახალი მოძრაობის სტიმულს ელინისტური ხელოვნების ტრადიციები წარმოადგენდნენ¹.

„პალეოლოგთა ხელოვნების“ ნიშნებიანი პირველი ზუსტად დათარიღებული ქართული ძეგლია გელათის მთავარი ტაძრის სამხრეთ-აღმოსავლეთის მინაშენის მხატვრობა (XIII ს. დასასრული)². ეს მხატვრობა დავით-ნარინის დროსაა შესრულებული. იგი ნათელი კოლორიტით გამოირჩევა. ფორმა იძვრება ფუძეზე ზევიდან დამატებითი ტონების დადების საშუალებით. პალეოლოგთა სტილის ნიშნები გარკვევით ჩანან მარტილის, ლიხნის, წალენჯიხის, ხობის, ვაჟე დადიანის ეკლერიის, უბისის, ნაბახტევის კედლის მხატვრობაში. ეს ძეგლები განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან, მაგრამ დამატებითი ტონების გამოყენება, გალიადფერება დიდი ლაქების საშუალებით, ფერთა სადაფისებური ქლერადობა, გვაძლევს საშუალებას ერთ ჯგუფად გაავართიანოთ ისინი.

დამახასიათებელია აგრეთვე არქიტექტურული და მთიანი ფონების გამოჩენა. მთები, როგორც წესი, ხედვის ამალღებული წერტილიდან სრულდებიან. მათ წაკვეთილი პირამიდის ფორმა აქვთ. ხშირად ისინი ერთიმეორის უკან გამოისახებიან და შუალედებში ფიგურებია დაყენებული³. ეს გარკვეული სივრცის შთაბეჭდილებას ქმნის. კლდოვანი ქარაფები რბილად, ჩრდილს-ნათლის საშუალებით გადმოიკემა. ასეა გადაწყვეტილი მთები, მაგ.: კაბრიე-ჯამის ნაროქსის სცენებში „ბეთლემს გამგზავრება“, „შობა“. „ქრისტეს ხალხისადმი გამოცხადება“ (1220), სტუდენიკას წმ. იოაკიმესა და ანას ეკლესიის კომპოზიციებში „შობა“, „იერუსალიმს შესვლა“ (XIV), ნაგორიჩინოს „ნათლისღებაში“ (XIV), გრაჩანიკას „ფერისცვალებაში“ (XIV ს. I ნახ.), ბრონტოქიონის „ნათლისღებაში“ (XIV), პერიბლეპტოსის „აბრაამის მსხვერპლშეწირვაში“, „ამალღებაში“, „შობაში“, „ნათლისღებაში“ (XV), ივანოვის (ბულგარეთი, XIV) „იუდას ამბორში“, ბერენდეს (ბულგარეთი, XIV—XV) „ფერისცვალებაში“, ტირნოვოს (ბულგარეთი, XV) „ფერისცვალებაში“, უბისის (XIV) „ფერისცვალებაში“, „ლაზარეს აღდგინებაში“, „იერუსალიმს შესვლაში“, „ამალღებაში“, წალენჯიხის (XIV) „თომას ურწმუნოებაში“, სორის „შობაში“. „ლაზარეს აღდგინებაში“ და სხვა.

მდიდარ არქიტექტურულ ფონებს ვხვდებით საუფლო დღესასწაულთა სცენებში. ამ მხრივ ქართულ მხატვრობაში იგივე სურათია, რაც სერბიის, მაკედონიის, რუსეთის, კონსტანტინეპოლის ძეგლებში.

¹ В. Н. Лазарев. «Византийская живопись», М. 1971, стр. 271.

² რ. მეფისაშვილი „გელათი“, თბილისი, 1965, ტაბ. 23, 24.

³ ეს ხარბი ელინისტური ტრადიციიდან მომდინარეობს იხ. D. Panaitova, „Peintures murales.“ Sofia, 1966, გვ. 152—153.

ეს ხერხები ოსტატს აძლევენ საშუალებას ხაზი გაუსვას სივრცობრივ მომენტებს. ფიგურები გარკვეულ გარემოში თავსდებათ. შენობები და მთები ხედვის ამაღლებული წერტილიდან, ხოლო ფიგურები დადაბლებული წერტილიდან კეთდებიან. სივრცე პლანების საშუალებით ვაღმოიკვამ, მაგრამ ზოგიერთი ფორმის სივრცობრივად, მოცულობიანად ვაღმოიკვამ მიიწე ვერ ქმნის ერთიანი სივრცის შთაბეჭდილებას, რადგან საგნები ხშირად „შებრუნებული“ პერსპექტივით კეთდება და თვითველ მათგანს ხედვის საკუთარი წერტილი გააჩნია. ასე რომ, სივრცე ვაღმოიკვამ ვაღმოიკვამ არსებული. სხვადასხვა პერსპექტიული ფრაგმენტების შეკავშირებით. სწორედ ასეთმა პირობითობამ ვაღმოიწვია ის, რომ ბიზანტიელები არ მისულან პერსპექტიული აგების მეცნიერულ სისტემაზე¹.

ის რომ, საქართველო იმთავითვე იყო ჩამბული ახალი, მოწინავე სტილის განვითარებაში, დასტურდება მოქვის ოთხთავის (1300) მინიატურებით. ე. ლაზარევის აზრით, მინიატურების ოსტატს კონსტანტინეპოლის სკოლა ვაუვლია. მისი აზრით, ეს ჩანს ფიგურათა თავისუფალ და მრავალფეროვან დაყენებაში, არქიტექტურული ფონების ვართულებაში, ფერადოვან შემადგენლობაში. ამრგად. „პალეოლოგთა“ ფერწერის ნაკადს ძალზე ადრე შემოუღწევია საქართველოში². ასე რომ, საქართველოში ამ ახალ სტილს იცნობენ კანრიე-გამის, პალეოლოგთა ხანის ამ კლასიკური ძეგლის, მხატვრობის შესრულებაზე (დაახ. 1315—1320) ვაცილებით ადრე. ძალზე საყურადღებო ვაკვირებაა, რადგან საფარის წმ. საბას ტაძრის კედლის მხატვრობა სწორედ ამ ახალ სტილთან არს ვაკავშირებული და გარკვეულად მისი ვანეთარების ეტაპებსაც ავლენს.

XIV საუკუნის პირველ ათწლეულში ადრეპალეოლოგიური სტილის ფერწერა თანდათან ადვილს უთმობს მოწინავე პალეოლოგიურ სტილს, რომელმაც იარსება დაახლოებით XIV საუკუნის შუა ხანებამდე. ეს სტილი გულისხმობდა ფიგურის მოპრაობაში ვაღმოიკვმას, ვაძლიერებულ ვესტიკულაციას. არქიტექტურული ფონები რთულდება და ფორმები მრუდხაზოვნებისკენ იხრებიან. ფიგურები პატარავდებათ და მასშტაბში კარვად ებმებიან პეიზაჟს, ღრმავდებათ სივრცე, რელიგიურ თემებში იჭრებიან ვანრული ელემენტები. კალორიტი უფრო ნათელი ხდება და ფორმებიც ფერწერულად სრულდებათ. მაგრამ ეს ყველაფერი მხოლოდ რეალიზმისკენ მიდრეკილებას ნიშნავს.

¹ В. Н. Лазарев «Византийская живопись», Москва, 1971, გვ. 266.

² В. Н. Лазарев. დაახ. ნაშრ. გვ. 268. ხელნაწერი Q—902 ვაცილებია საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის ე. კეკელიძის სახ. ხელნაწერთა ინსტიტუტში. „ქართულ ხელნაწერებში“, თბილისი, 1970, გვ. შაკავარიანი ს წინასიტყვაობით და ვაწარტებით. ტაბ. 41, 42, 43. შალვა ამირანაშვილი „ქართული ხელოვნების ისტორია“, თბილისი, 1961, ტაბ. 107, 108; შალვა ამირანაშვილი „ქართული ხელოვნების ისტორია“, თბილისი, 1971, იგივე ტაბულაზე.

და. მთლიანობაში კი ხელოვნება კვლავ ტრანსცენდენტურ იდეას ავითარებდა¹.

ცნობილია, რომ ხაზი შუა საუკუნეების ქართულ მხატვრობაში მთავარ გამოსახველობით საშუალებას წარმოადგენდა. ქართული ძეგლები კარგად ავლენენ იმ ცვლილებებს, რაც მან განიცადა დროთა ვითარებაში. თუ ადრეულ ძეგლებში ხაზი მოქნილი და დრეკადია, პალეოლოგების ეპოქიდან დაწყებული იგი უფრო დანაწევრებულია, კუთხოვანი და ნერვიული ხდება. ეს ცვლილებები გამოიწვევს ახალმა ამოცანებმა, რომლებიც ხელოვნების წინაშე დადგნენ (ფიგურისა და პეიზაჟის დაკავშირება, შედარებით მეტი რეალიზმი, ემოციურობის ზრდა). მაგრამ თვით პალეოლოგთა ხელოვნების ნაწარმოებთა ჩვეულებით ყოველ კონკრეტულ ძეგლში (კონსტანტინეპოლი, სერბია, ბულგარეთი, მაკედონია, რუსეთი, საქართველო) იგი, ოსტატების გაწაფულობისა თუ ტემპერამენტის სხვაობის გამო, ყოველთვის განსხვავებულად გამოიკვემა.

ზემოთ აღინიშნა, რომ ამ თვალსაზრისით საფარის წმ. საბას ტაძრის კედლის მხატვრობა მთლიან ძეგლს წარმოადგენს; ყოველ ფიგურაში, ყოველ დეტალში იგრძნობა ეს დინამიური, ოდნავ ნერვული ხაზი, თუმცა ჩვენ მიერ გამოყოფილ მხატვრობის ჩვეულებაში იგი სხვადასხვა ხარისხით ვლინდება.

განსაკუთრებით კარგად ჩანს ხაზი II ჩვეულის სცენებში. ისეთ, იკონოგრაფიულად მკაცრად განსაზღვრულ გამოსახულებაშიც კი, როგორც ეკლესიის მამათა ფიგურებია, მკვეთრი კონტურული ხაზი მთლიანად საზღვრავს ყოველ დეტალს. ტანსაცმლის ნაკეცი მისდევნის სხეულის ფორმებს. ამ მონახაზის შიგნით ნაკეციები მახვილი კუთხით კვეთენ ერთმანეთს და საკმაოდ დინამიურ სურათს ქმნიან. ამ დინამიზმს აძლიერებენ ფელონების კიბისებურად გადმოცემული კალთები. იგივე ითქმის პანდანტივებზე მოთავსებულ მახარებელთა გამოსახულებების შესახებ.

ხაზით შემოფარგლული ფორმა იწერება ფუძემზე საკმაოდ თავისუფლად დადებული ღია შეფერილობის ბლიკებით (ცხვირზე, ნიკაზე, თვალებთან, ყვრიშალის ძვლებზე, შუბლზე, კისერზე). ისინი ძალიან ნატიფად გამოიყოფებიან და ზუსტად მისდევნენ ფორმას. მაგრამ სწორედ ეს სინატიფე აახლოვებს მათ ხატთწერის ტრადიციებთან, ვ. ლაზარევი სკოპოროდსკის მონასტრის მთავარანგელოზ მიქელის ეკლესიის მხატვრობის (1360) ანალიზისას აღნიშნავს, რომ ეს თხელი ბლიკები მონუმენტურ მხატვრობაში ხატთწერის ზეგავლენით ჩნდებიან და სწორედ აქედან მომდინარეობს მათი გარკვეული გრაფიკულობა და სიმშრალე². ასეთ ტენდენციას ავლენენ წმ. საბას ტაძრის

¹ В. Н. Лазарев «Византийская живопись», Москва, 1971, стр. 268, 331.

² В. Н. Лазарев «Русская средневековая живопись», Москва, 1970, стр. 222.

მხატვრობის მხარეებზე, ეკლესიის მამათა რიგი, ჩრდილო და დასავლეთის მკლავის (ორი ქვედა რეგისტრი) სცენები. ამ ჯგუფს გამოსახულებებში ხაზი უმთავრეს როლს თამაშობს, თუმცა იგი ყოველთვის შერწყმულია ფერწერულ ელემენტებთან; ტანსაცმლის ნაქცების შავი ხაზი ყოველთვის ემპრობდება ღია შეფერილობის მონასმებს, რომლებიც სინათლედ იკითხებიან. მაგალითად: „შობის“, „იერუსალიმში შესვლის“, „იუდას ამბოროს“, „სული წმიდის მოყვანის“, „ღვთისმშობლის მიძინების“ სცენებში ღია ფერის ხაზი, ან სხეულისა თუ სახის მალალ ნაწილებს, ან განათებულ მხარეებს აღნიშნავს. გრაფიკული შთაბეჭდილებას აძლიერებს სახეთა წერის მანერაც: მუქ მოყავა-სტრო-აგურისფერ სარჩულზე დადებულია მწკანე ჩრდილები, ლოყებზე ოდნავი წითურობა, ჩრდილოვანი მხარეები მუქი ყავისფერითაა დაფარული. სახეთა წერის ასეთი წესი ტიპიურად პალეოლოგთა ხელოვნების ტრადიციებიდან მომდინარეობს.

ამ ჯგუფის ფიგურებს დაგრძელებული პროპორციები ახასიათებს, რაც ასე დამახასიათებელია XIV საუკუნის ფერწერისათვის. ამასთან შეინიშნება გამოსახულ პერსონაჟთა ემოციურობის ზრდა (სახეები „იუდას ამბოროსა“ და „ღვთისმშობლის მიძინების“ სცენებიდან). XIV საუკუნეზე მიგვანიშნებს აგრეთვე დინამიზმი, რომლითაც ამ ჯგუფის ყოველი ფიგურაა გამსჭვალული (მოგვები, მწყემსები, ანგელოზები „შობის“ კომპოზიციიდან, მაცხოვრისა და იუდას ფიგურები „ამბოროს“ სცენიდან, ფიგურები „მიძინების“ სცენიდან, წმ. ეესტატე და ირემი „ეესტატე პლაკიდს სასწაულიდან“ და სხვა).

გარდაშავალ რგოლს ჩრდ. და დას. მკლავებისა და სამხრ. მკლავის მხატვრობას შორის წარმოადგენს დას. მკლავის ზედა რეგისტრის, „წყალმანკიერისა“ და „შეშლილის განკურნებათა“ სცენები.

ის ნიშნები, რომლებიც ზემოთ იყო აღნიშნული ამ კომპოზიციებშიც ჩანს, სწორედ ეს გვაფიქრებინებს, რომ ისინი ერთ დროს, მაგრამ სხვადასხვა ოსტატების შესრულებული უნდა იყოს. დიდ მსგავსებასთან ერთად, რაც ელინდება ფიგურათა პროპორციებში, მათ დაყენებაში, ძლიერ დინამიზმში, ფორმის ხაზის მეშვეობით გადმოცემაში, შეინიშნება განსხვავებაც, რაც უმთავრესად ფერადოვან შემადგენლობას ეხება. ეს კომპოზიციები მთლიანობაში უფრო თბილ გამაში არიან დაწერილი, ამასთან ყოველი დეტალი უფრო ფერწერულად სრულდება. ჩანს, რომ ამ სცენების ავტორი თავის დროის მოწინავე ხელოვნების პრინციპებს იზიარებდა. აქ აღარ ჩანს მკვეთრი, ხაზობრიობამდე დაყვანილი გამოთეთრება, ყველაფერი უფრო რბილად, ცხოველხატულად გამოიყვამა. დიდ ოსტატობაზე მეტყველებს აგრეთვე „წყალმანკიერის განკურნების“ სცენის, მაცხოვრის უკან მდგომი ახალგაზრდა მოციქულის უნაკლო დახატული ფიგურა. ამასთან, აქ, ღვთისმშობლის ფიგურის („შობის“ სცენიდან) მსგავსად, მიღებულია კონტრაპოსტის ეფექტი. ფიგურა

წინ გადადგმული მარჯვენა ფეხით წელშია გაზნექილი. მარჯვენა ხელი — სწე-
 ულისა და ფეხის გაყოლებასე თავისუფლადაა ჩაშვებული. წინ წამოწეულ
 მარჯვენა მხარზე მარცხენა ხელის თითები მოჩანს. თავი მალაა აწე-
 ული. მოძრაობა ბუნებრივად გამოიყურება. ეს გარემოებაც სწორედ XIV
 საუკუნის ახალი სტილის გამოვლინებას წარმოადგენს. ამასთან დაკავ-
 შირებით კიდევ ერთ გარემოებას უნდა შევეხებით. დომა პანაიოტოვა, როდეს-
 საც იგი ეხება ბერენდეს მხატვრობას, სიტყვა-სიტყვით ამბობს: „ბერენდეს
 ოსტატი, როგორც ჩანს, არ უარყოფს ანტიკურ ტრადიციებს. თვალწარმატატი
 სახეები, სწორი ნაკვეთებით, წარმოდგენენ კლასიკური ანტიკური სილამაზის
 იდეალის შორეულ გამოძახილს“¹. ეს სიტყვები, სრული უფლებით, შეგვიძ-
 ლია ვთქვათ წმ. საბას ტაძრის კედლის მხატვრობის რამდენიმე სახისა და
 ფიგურის შესახებ. ესენია: მთავარანგელოზ გაბრიელის, ორესტის, მთავარან-
 გელოზ მიქელის და წმ. დიმიტრის სახეები და მწყემსების ფიგურები „შეშ-
 ლილის განკურნების“ სცენიდან. ზემოხსენებულ წმ. მხედართა ფიგურები
 ელევანტური სინატიფით, აფრიალებული წამოსასხამებით, ნერვული სილუ-
 ეტებით, მდიდრულად შემკული ფარებით გვანან გრაჩანიცას ღვთისმშობლის
 ტაძრის (დაახლო. 1321)², პეჩის პატრიარქატის მონასტრის ღვთისმშობლის
 ტაძრის (1324—1337)³, კოვალიოვოს მიცხოვრის ფერისცვალების (1380)⁴,
 ნაბახტევის (XV ს. დასაწყისი), ყინწყვისის, ტიმოთესუნის, უდაბნოს წმ. გი-
 ორგის ეკლესიის წმ. მხედრებს. ხშირად წმ. მხედრებს პროფილში გამოსახუ-
 ლი ფარები უპყრიათ (კოვალიოვო, ყინწყვისი, ტიმოთესუნის, უდაბნოს წმ.
 გიორგი). კოვალიოვოს ერთ-ერთი მხედრის შესახებ ლაზარევი შენიშნავს:
 „განსაკუთრებით საინტერესოა ერთ-ერთი მხედრის ფარი, რომელიც შემკუ-
 ლია — გორგონას გამოსახულების თავისებური გადმონაშთის — სისხლსავსე
 ანტიკური ფორმების მქონე ნიღბით“⁵. ასეთივე ფარი უჭირავს წმ. დიმიტ-
 რის წმ. საბას ტაძრის მხატვრობაში.

ცნობილია, რომ ბიზანტიაში ორი მხატვრული მიმდინარეობა — არისტოკ-
 რატული და ხალხური — არსებობდა⁶. არისტოკრატული ნაკადი ეფუძ-
 ნებოდა ელენისტურ ტრადიციებს და მაღალი ფეოდალური წრეების გემოვ-
 ნების გამოშატეული იყო. იგი ხასიათდებოდა დახვეწილი ტექნიკური თავ-
 დაპერილობით. ამ მიმართულების ფარგლებში ფიგურა ინარჩუნებდა განსა-
 კუთრებულ პროპორციულობას. ოსტატური მოდელირებით, ფორმის ჩრდილ-
 სინათლოვანი ძერწვის მეოხებით, მოძრაობის რიტმულობით, კონტურის

¹ D. Panaiotova „Peintures murales...“, Sofia, 1966, გვ. 94.
² N. Okunev „Monumenta Artis serbicae“, Pragae, McXXX, ტაბ. 7
³ В. Н. Лазарев «Русская средневековая живопись», Москва, 1970, стр. 266.
⁴ იქვე, გვ. 248, 266.
⁵ В. Н. Лазарев «Русская средневековая живопись», М., 1970, стр. 266.
⁶ В. Н. Лазарев «Византийская живопись», Москва, 1971, გვ. 220.

პლასტიური გამოშახველობით იგი შორეულად მოგვაგონებს ანტიკურ ქანდაკებებს¹. სწორედ ასეთებს წაოთადგენენ მწყემსთა ფიგურები წმ. საბას ტაძრის „შეშლილის განკურნების“ სცენიდან. დაყენებითაც, პროპორციულობითაც და ფორმის რბილი, სხვადასხვა ფერის (თეთრა, მწვანე, ღია ყანგვიწა) საშუალებით შესრულებული მოდელოებით, ისინი შორეულად მართლაც მოგვაგონებენ ზემოხსენებულ ფიგურებს.

ამრიგად, „წყალმანკიერისა“ და „შეშლილის განკურნების“ სცენები უშუალოდ უკავშირებენ ერთმანეთს დას. და სამხრ. მკლავების სცენებს. ისინიშენები, რაც მხოლოდ მინიშნებულია დას. და ჩრდ. მკლავების ფერწერაში (დინამიზმი, დამატებითი ფერის საშუალებით მოდელირება, ფიგურებისა და პეისაჟის ან არქიტექტურული ფონების დაკავშირება) საკვებით ჩამოყალიბებულად და დასრულებულად ვლინდება სამხრ. მკლავის კედლის მხატვრობაში.

სამხრეთის მკლავის კომპოზიციები შესრულების თვალსაზრისით მკვეთრად განსხვავდებიან ჩრდ. და დას. მკლავების სცენებისაგან. თუ აქამდე ჩვენ მეტწილად ხაზობრივი საწყისის შესახებ გვიხდებოდა საუბარი, III ჯგუფის სცენებში ამ თვისების ახალ ხარისხს ვხედავთ.

სიახლე ჩანს ფიგურისა და პეისაჟის დაკავშირების საკითხში. მთიანი ფონები რთულდებიან, ამასთან მთები რამდენიმე ფერის საშუალებით, ჩრდილსინათლის მიხედვით იწერებიან; წმ. საბას ტაძრის მხატვრობის მთების პირდაპირ ანალოგიას ვხვდებით უბისის კედლის მხატვრობაში, მხოლოდ საფარაში მთები, უბისთან შედარებით უფრო რბილად იწერება².

III ჯგუფის სცენები დიდი სივრცობრიობით ხასიათდებიან. ამ შთაბეჭდილებას აძლიერებს მოცულობის მიხედვით დაწერილი მთები, ისინი ერთიმეორის უკან ლაგდებიან და მოცულობა რბილი გამოთეთრების საშუალებით კეთდება. ფუძედ აღებულია აგურისფერი. ჩრდილები იწერება ყავისფერთა და მწვანით. ასეთნაირად დაწერილ მთებს ვხედავთ ზაქარია ვალაშქერტელის სეინაქსარის ზოგიერთ მინიატურაზე (საქართველოს სახ. მუზეუმის ხელნაწერი A—648, 1036 წ.), მოსკოვის სახ. ისტორიული მუზეუმის ბერძნული ხელნაწერის (№ 183) მინიატურებში და, როგორც თ. ბ. ვირსალაძე აღნიშნავს, „ორვე შემთხვევაში საქმე გვაქვს ელანისტური ილუზიონიზმის შორეულ რემინისცენციასთან“³. სივრცობრიობის გადმოცემას ემსახურება. მაგ.: მოხუცი ებრაელის წარმოსახვის გადმოცემა წმ. საბას ტაძრის „ლაზარეს აღდგინებიდან“. ფიგურა ხედვის დადაბლებული წერტილიდანაა დახატუ-

¹ В. И. Лазарев «Византийская живопись», Москва, 1971, გვ. 220.
² შ. ამირანაშვილი, „უბისი. მხატვრობის ქართული კედლის მხატვრობის ისტორიისათვის“, ტფილისი, 1930, ტომ. III, V, VI.
³ Т. В. Вирсаладзе «Фресковая роспись художника Микаела Маглакели в Махварши», «ქართული ხელოვნება», 4, თბილისი, 1955, გვ. 203.

ლი და წამოსახსამი წრიულად მოსავს მას. მხატვარი ვადმოსცემს წამოსახსამის პირსაც და შიდა არესაც. ასე დახატული ფიგურა არის კახრიე-ჯამის ნარაყესში¹.

ამ ჯგუფის სცენების ყოველი ფიგურა ძლიერი დინამიზმით ხასიათდება («ნათლისღების» ანგელოზები, მაცხოვრის, მოციქულების, მართასა და მარიამის ფიგურები «ლაზარეს აღდგინებიდან», ხელგაშლილი მარიამის ფიგურა «დატირებიდან»², «ფერისცვალების», «გარდამოხსნის» ფიგურები). ექსტეზი დამაჭერებლად და თავისუფლად ვადმოიქვამს. დინამიურადაა აგებული ყოველი ფიგურის ტანსაცმელი. ოსტატი სიყვარულით ვადმოსცემს ყოველ ნაკვეთს. ამავე დროს იგი არასდროს არ ტოვებს უყურადღებოდ სხეულის კონსტრუქციას: მრავალრიცხოვანი ნაკვეთები სხეულის ფორმებს მისდევენ.

საფარის წმ. საბას ტაძრის სამხრ. მკლავის კედლის მხატვრობისათვის დამახასიათებელი დინამიზმის ანალოგიებს ვხვდავთ უზბის³, მარტვილის, ნაბახტევის⁴, წალენჯიხის⁵, ლიხნის, ბედის⁶ ეკლესიათა მხატვრობაში. ასეთივე ექსპრესიულობას ვხვდავთ კახრიე-ჯამის მოზაიკებში⁷, თესალონიკის მოციქულთა ეკლესიის მოზაიკებში⁸, სერბიაში — სტუდენიცას⁹, გრანანიცას¹⁰, სტარონოვოგორინოსში¹¹, ბულგარეთში — ბერენდეს¹², ივანოვის¹³, ნოვგოროდის-ვოლოტოვის¹⁴ და თეოდორ სტრატილატის¹⁵ ეკლესიათა მხატვრობაში.

წმ. საბას ტაძრის კედლის მხატვრობის III ჯგუფის სცენებს ფორმის ჩრდილ-სინათლის მიხედვით ძერწვა ახასიათებთ. მკვეთრი შავი ხაზი, რომე-

¹ В. Н. Лазарев «История византийской живописи», т. II, М., 1948, таб. 275.
² ამ ფიგურის ზუსტ პარალელს ვხვდით ოხრიდის წმ. კლიმენტის ტაძრის (XIV ს.) კედლის მხატვრობაში იხ. Richard Hamann—MacLean and Horst Hallens leben „Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien vom II bis zum Frühen 14 Jahrhundert Gießen, 1963, გვ. 168.
³ შ. ა. შირაანაშვილი «უზბისი», ტფილისი, 1930.
⁴ ი. ლორთქიფანიძე «ფრესკული მხატვრობა სოფელ ნაბახტევიდან», თბილისი, 1969, საქანდიდატო ლიტერატურა.
⁵ III. Я. Амираиашвили «История грузинского искусства», М., 1963, таб. 173—176.
⁶ Л. А. Шервашидзе «Некоторые средневековые стенные росписи на территории Абхазии», Тбилиси, 1971, გვ. 30—110.
⁷ Н. Кондаков «Мозаики мечети Кахрие—джамии—МОНН ТНЕ ХОРАЕ—в Константинополе», Одесса, 1881.
⁸ А. Grabar, M. Chazidakis „Greece byzantin mosaics“, Paris 1939, таб. XXVIII—XXXII.
⁹ Светозар Радойчиц «Старо српско сликарство». Београд, 1966, таб. 55—58.
¹⁰ Светозар Радойчиц, დასახ. ნაშრ., таб. 64—67.
¹¹ იქვე, таб. 59—62.
¹² Дора Панайотова «Болгарская монументальная живопись XIV в.», София, 1966, гв. 86, 92—93.
¹³ Дора Панайотова, დასახ. ნაშრ., გვ. 40, 41, 43, 46, 47.
¹⁴ «История русского искусства», том II, Москва, 1954, стр. 183.
¹⁵ იქვე, გვ. 172.



ლიც II ჯგუფის სცენებს ახასიათებთ, აქ არსად არ ჩანს. ხოლო როდესაც კეთდება კონტრტი იგი უფრო რბილ ჩრდილს წააგავს, ვიდრე გამოკვეთილ ხაზს. ეს მოცულობითი ფერადოვანი (красочная) მოდელირება, რბილი ვადასვლებით და ძლიერი გამოთეთრებით, პალეოლოგიური ფერწერის ტიპიური ნიშანია¹. წმ. საბას ტაძრის კედლის მსატერობაში. ასეთი მოდელირების ბრწყინვალე ნიმუშებს ვხედავთ სამხრ. მკლავის თითქმის ყველა ფიგურაში. სხეულის შიშველი ნაწილები ჩრდილ-სინათლის მიხედვით იწერება და გადასვლა ჩრდილიდან სინათლეზე ნახევარტონების საშუალებით ხორციელდება (მატხოვრის და ანგელოზთა ფიგურები „ნათლისდებაში“. „ლაზარეს აღდგინებაში“. „ფერისცვალების“. „დატირების“, „გარდამოხსნის“, „ჯოჯოხეთის წარტყევნაში“). ტანსაცმელი კი უფრო გრაფიკულად გადმოიცემა, თუმცა მკვეთრ შავ ხაზს ვერც აქ ვხედავთ. ეს გარემოება ერთგვარ ეკლექტიზმს ავლენს: სხეულის შიშველი ნაწილები ჩრდილ-სინათლითაა დაწერილი, ხოლო ტანსაცმელი შედარებით გრაფიკულად. ოსტატი ახალ მიდრეკილებებთან ერთად, ძველ-ქართული, ხაზობრივ ტრადიციას არ დალიტობს. თ. ვირსალაძე აღნიშნავს, რომ ქართული შუასაუკუნეების ფერწერა ბიზანტიურზე უფრო შორს წაივდა გვიან-ანტიკურა ილიუზიორიზმის გადალახვის საქმეში². ეს ელენდება როგორც გამოსახულებების თავდაპირველ ფერადოვან შემადგენლობაში, ჩრდილებისა და გამოთეთრების განსაზღვრულ გამოყენებაში, აგრეთვე ფორმის ხაზის საშუალებით გადმოცემაში. ხაზის პლასტიურობა კი ქართული რელიეფებიდან მომდინარეობდა და ამ მხრივ ქართული ძეგლები არ გვიან არც ბიზანტიურს და არც კაპადოკიურ ძეგლებს³. ამრიგად, წმ. საბას ტაძრის სამხრ. მკლავის ოსტატი ქართული ხელოვნების ტრადიციებს ავლენს და ამასთან თავისი დროის მოწინავე ხელოვნების მიღწევათა დონეზე დგას.

ელისისტურ ტრადიციებთანაა დაკავშირებული აგრეთვე კუნთების ხაზგამსულად გადმოცემა (მწყემსები „შობისა“ და „შეშლილის განკურნების“ სცენებში, შეშლილის ფიგურა, მსახურისა და ავადმყოფის ფიგურები „წყალმანკიერის განკურნებაში“, მსახურებისა და ებრაელის ფიგურა „ლაზარეს აღდგინებიდან“ და სხვა). ასეთნაირად უტრირებულ კუნთებს ვხედავთ კახიე-ჯამის მონაიკებში (მსახური „იოსების მიერ მარიამის ბრალდების“ სცენა-დან, მსახური „ნაზარეთში დაბრუნებიდან“, ავადმყოფები „ავადმყოფთა განკურნებიდან“ და სხვა)⁴, იესო ნაველის ხელნაწერის მინიატურებზე⁵; ვენის

¹ В. Н. Лазарев «История византийской живописи», том I, Москва, 1947, 20-211.
² Т. В. Вирсаладзе «Фресковая роспись Микаела Маглакели в Манчварини», сб. «ქართული ხელოვნება», ტ. 4, თბილისი 1955, გვ. 208.
³ იქვე, გვ. 208, 221.
⁴ В. Н. Лазарев «История византийской живописи», том II, 1948, ტაბ. 281, 282, 284, том I, 1947, გვ. 55, 56.
⁵ В. Н. Лазарев «История византийской живописи», т. II, М., 1948, таб. 18, 51.

დიოსკორიდის მინიატურებში¹, ლიხნესა და უბისის კედლის მხატვრობაში².
ეს ელინისტური ტრადიციები, ა. გრაბარის მართებული შენიშვნით, მიმდინარეობდნენ არა უშუალოდ წარმართული ნაწარმოებებიდან, არამედ ანტიკური
ეპოქის დასასრულის ქრისტიანული მოზაიკებიდან³.

ამრიგად, წმ. საბას ტაძრის მხატვრობის III ჯგუფი XIV საუკუნის ფერ-
წერულ-დინამიური სტილის დამახასიათებელი ძეგლია. ეს საიხლე ჩანს მო-
ცულობითობისადმი მისწრაფებაში, მრავალპლანიან კომპოზიციებში, ფიგურა-
თა ძლიერ დინამიზმში, ტანსაცმლის მდელვარე ნახატში, პირამიდისებუ-
რად აგებულ მთებში, ფერთა სადაფისებურ ძვერადობაში, კუნთების ხაზგას-
მანი, სახეთა რბილ გამომეტყველებაში⁴.

რაც შეეხება, სამხრ. მკლავის ოთხ მედალიონს წმინდანთა გამოსახულებით,
ანალოგიებს ვხედავთ ბულგარეთში XIV საუკუნის ჩერვენის, ბერენდეს, ოხ-
რიდის წმ. ნიკოლოზ ბოლნიჩკის, ასენოვგრადის ციხე-სიმაგრის ეკლესიის
ტაძრების კედლის მხატვრობაში⁵, ჩეფალეს მოზაიკურ მხატვრობაში (და-
ახლ. 1166)⁶, რავენის არქიეპისკოპოსის კაპელის მოზაიკაში (494—519)⁷, სან-
ვიტალეში⁸, უბისში (XIV)⁹, ბიჭვინთის, ბედის, წალენჯიხის (XIV), ნერვის
წმ. პანტელეიმონის (სერბია, XI)¹⁰, კვიპროსის კანავია კანაკარიის (VI ს.
II ნახ.)¹¹ ტაძართა კედლის მხატვრობაში. ასე რომ, წმინდანთა გამოსახულე-
ბანი მედალიონებში XIV საუკუნეში საკმაოდ ხშირად გვხვდება.

წმ. საბას ტაძრის III ჯგუფის მხატვრობისათვის დამახასიათებელი დი-
ნამიზმი ჩანს აგრეთვე IV ჯგუფის გამოსახულებებშიც, მაგრამ ისინი ფორმის
გადმოცემის საშუალებებითაც და ფერშიც განსხვავდებიან წმ. საბას ტაძრის
მხატვრობის სხვა ნაწილებსაგან. პირველი, რაც თვალშია საცემი, ეს არის
უფრო ნათელი და ცივი კოლორიტი, რომელშიც მომწვანო და ნაცრისფერი
ტონები სტარბობს. ნახატ „ვაბერილად“ გამოიყურება. ამ ფიგურებში კვლავ

¹ В. А. Лазарев, *Искусство Византизма*, т. 1, стр. 56. Д. В. Айвазов «Эллинистические основы византийского искусства», в: «Записки императорского русского археологического общества. Труды отд. археологии», том XII, кн. V, СПб, 1900, таб. I.

² მკლავი ამირანაშვილი „უბისი“, ტფლისი, ტაბ. VIII.

³ A. Grabar „Byzance. L'art byzantine du Moyen Age (Du VIII-e au XV-e siècle)“ Paris, 1963, стр. 170

⁴ შედარებ. В. Н. Лазарев «История византийской живописи», том I, стр. 210, 211. «История Византии», М., 1967, том III, стр. 279, 280.

⁵ D. Panajotova „Peintures murales...“ стр. 77

⁶ В. Н. Лазарев «Византийская живопись», Москва, 1971, стр. 233.

⁷ В. Н. Лазарев «История византийской живописи», т. II, таб. 28.

⁸ იქვე, ტაბ. 31.

⁹ მ. ამირანაშვილი „უბისი“, ტაბ. XV, XVI, VII, და სხვა.

¹⁰ Richard Hamann — Maclean und Horst Hallensleben „Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien vom II bis zum frühen 14 Jahrhundert“, Gießen, 1963, стр. 37



ჩანს შემობრუნება ხაზისაყენ, მაგრამ ის აღარ არის ისეთი ზუსტი და ზომიერი, როგორც კი, როგორც ჩრდილოეთის და დასავლეთის მკლავებში. ასეთი შერბილება კი შეუძლებელი იქნებოდა სამხრ. მკლავის ფერწერის გამოცდილების გარეშე.

XIV საუკუნის კედლის მხატვრობამ განვითარების რამდენიმე ეტაპი განვლო, ათიან წლებში „ადრეპალეოლოგიური“ სტილი შეიცვალა მოწიფული „პალეოლოგიური“ — ფერწერულ-დინამიური სტილით, რომელმაც იარსება დაახლ. XIV საუკუნის შუახანებამდე, ხოლო აქედან მოყოლებული განვითარებას იწყებს ხაზობრივ-გრაფიული სტილი, რომელიც კარგად ჩანს XV—XVI საუკუნეების ძეგლებში¹.

მოყვანილი მავალითებიდან ჩანს, რომ ჩრდ. და დას. მკლავების მხატვრობა სწორედ XIII საუკუნის დასასრულისა და XIV საუკუნის დასაწყისის ტიპურ ნიშნებს ატარებს. სამხრ. მკლავის მხატვრობა კი ახალი, ფერწერულ-დინამიური სტილის გამოხატულებას წარმოადგენს. რაც შეეხება საკუროთქველის კონქისა და გუმბათის მხატვრობას, იგი XIV საუკუნის I ნახ. ბოლოს მიეკუთვნება.

ამაზე მეტყველებს ხაზი, რომელიც ისევ მთავარ როლს ასრულებს, მაგრამ ჩანს აგრეთვე ფერწერულობის გამოშახილი. ტანსაცმლის ნაკეციები მკვეთრი, კუთხოვანი ხაზით კეთდება („ვედრების“, „ნიარების“, „ამალღების“ ფიგურები). ნაკეციები მისდევენ სხეულის მოძრაობას, მაგრამ შეიმჩნევა გატაცება ნახატის დანაწევრებით. მოცულობის გადმოცემის პრობლემა თავისებურადაა გაგებული. ოსტატი აღარ მუშაობს ჩრდილ-სინათლის მიხედვით. ტანსაცმელიც და სახეებიც ორი ფერით იწერება: სარჩულად, როგორც წესი, აღებულია თბილი ფერები (ყავისფერი, ყანგმიწა, სინგური), მოდელირება კი მწვანე ფერის საშუალებით კეთდება. ხაზობრივად მობუზნილი ფორმა ოქროსფერი შტრიხებით იფარება. ამასთან, განურჩევლად იმისა, ჩრდილოვან თუ განათებულ მხარეზეა იგი მოთავსებული, ოსტატი ერთნაირი ძალით ასრულებს ამ ლოკალურ შტრიხებს.

პალეოლოგთა ხელოვნებაში ფიგურის აგებულების შესახებ საუბრისას დ. ვ. აინალოვი შენიშნავს, რომ ამ ხელოვნებას ახასიათებდა არასწორად კონსტრუირებული ტერფები, უკან გავარდნილი ქუსლები და თხელი წვივები. დასაბუთებისათვის მას მოჰყავს კახრიე-ჟამის მონაიკური მხატვრობა და ფლორენციული კარედი ზატი². სწორედ ასეთ, ძალზე მასიურ ტერფებს, გავარდნილ ქუსლს და შედარებით თხელ წვივებს ვხვდებით წმ. საბას ტაძრის IV კუთხის ფიგურებში. სტილის სხვა ნიშნებთან ერთად, ამ გარემოებამ მოგვ-

¹ В. Н. Лазарев «Византийская живопись», Москва, 1971, с. 268.

В. Н. Лазарев «История византийской живописи» т. I, Москва, 1947, с. 212, 213.

² Д. В. Айиалов «Византийская живопись XIV века», Петроград, 1917, с. 77.



ცა საშუალება ამ ჯგუფის გამოსახულებანი ყუარყუარა ათაბაგის ფიგურის მხატვრობის და მხატვრობის ეს ნაწილი XIV ს-ის I ნახევრის ორმოციანი წლებით დაგვეთარიღებინა.

ის, რომ ამ ჯგუფის სკენები წმ. საბას მხატვრობის შედარებით გვიანდელი ნაწილია, კიდევ ერთხელ დასტურდება იმით, რომ ზემოთაღნიშნული მიდრეკილება რეგისტრების დარღვევისა ძალზე კარგად ჩანს გუმბათის ყელში. მოციქულები და ანგელოზები ძალზე დაურიდებლად იჭრებიან მოჩარჩოების ზოლში და ეს, ცხადია, განზრახ კეთდება. დინამიურობა ახასიათებს აგრეთვე „ამაღლების“ ფიგურებსაც. ამ ძლიერი დინამიზმით ისინი საკმაოდ გვიან ვენეციის სან-მარკოს ტაძრის გუმბათის მოზაიკას (XII ს. დასასრული)¹, პანტანასას მხატვრობას (მისტრა, XV ს. I ნახ.)², სალონიკის წმ. სოფიის (IX ს. II ნახ.) ტაძრის მოზაიკას³, ოხრიდის წმ. სოფიის ტაძრის კომპოზიციას (XII)⁴.

ის ნიშნები, რომლებიც წმ. საბას ტაძრის მხატვრობის IV ჯგუფს ახასიათებენ, რა თქმა უნდა, რაღაც გამოჩეკისს არ წარმოადგენენ. ასეთივე ხაზობრივ-დეკორატიულ მიდგომას ვხედავთ (XIV—XV) მიჯნის⁵, მარტვილის, სორის, უბისის⁶, ნაბატევის⁷, ბედის, ლიხნეს⁸, პერიბლეპტოსის (XV ს. დასაწყისი) ტაძრების კედლის მხატვრობაში, აგრეთვე სერბიაში დეჩანის (1340)⁹, ლესნოვის (1346—48)¹⁰, მარკოვის (1370)¹¹, რაეანიცას (1375)¹², პენის სპატიარქის მოციქულთა ეკლესიების (1390)¹³ კედლის მხატვრობაში. ამრიგად, საფრის წმ. საბას ტაძრის კედლის მხატვრობის დაჯგუფების შემდეგ შესაძლებელია შემდეგი დასკვნების გაკეთება:

ა) ბექა I-ის (1285—1308) დროინდელი მონასტრობის შესახებ არაფრის თქმა არ შეგვიძლია.

¹ В. Н. Лазарев «Византийская живопись», Москва; 1971, стр. 159.

² В. Н. Лазарев «История византийской живописи», т. I, М., 1947, таб. XIXa

³ В. Н. Лазарев, «Искусство», таб. 41a, б.

⁴ Richard Hamann—Mac Lean und Horst Hallensleben „Die Monumental malerei in Serbien und Makedonien vom 11 bis zum frühen 14 Jahrhundert“, Geissen-1963, стр. 16.

⁵ Ш. Я. Амиранашвили «История грузинского искусства», Москва, 1963, стр. 288, таб. 173—176.

⁶ შ. ამირანაშვილი «ქართული ხელოვნების ისტორია», თბილისი, 1971, გვ. 338, 368.

⁷ შალვა ამირანაშვილი „უბისი“, ტფილისი, 1930.

⁸ Ш. Я. Амиранашвили, «Искусство», таб. 172.

⁹ Л. А. Шервашидзе «Некоторые средневековые стеновые росписи на территории Абхазии», Тбилиси, 1971, стр. 7,30.

¹⁰ Светозар Радойчић «Старо српско сликарство», Београд, 1966, таб. 78—81.

¹¹ იქვე ტაბ. 81—83.

¹² იქვე ტაბ. 86, 87, 89—91.

¹³ იქვე ტაბ. 93—95.

¹⁴ იქვე ტაბ. 98.

ბ) მონათულობის სისტემა სარგის II (1308 — 1334) დროინდელია შენარჩუნებული.

გ) ეკლესიის მამების, ჩრდ. და დას. მკლავების სცენები XIV საუკუნის ათიან წლებში უნდა იყოს შესრულებული, ამასთან, აქ ერთდროულად ორი ოსტატი მუშაობდა.

დ) სამხრეთის მკლავის სცენები შესრულებულია სარგის II დროს XIV ს-ის 30-იან წლებში.

ე) ქტიტორთა პორტრეტი გაცხოველებულია სარგის II-ის დროს ძველი მონაზაზის მიხედვით, სამხრ. მკლავის თანადროულად — XIV-ის 30-იან წლებში.

ვ) „ვედრების“, „ზიარების“, „ამაღლების“ სცენები და ყუარყუარას ფიგურა შესრულებულია ყუარყუარას ათაბაგობის (1334—1345) წლებში.

დასკვნა

ამრიგად, საფარის წმ. საბას ტაძრის კედლის მხატვრობა მთლიანად თავსდება XIV საუკუნის I ნახევარში. იგი წარმოადგენს თავისი დროის მოწინავე ძეგლს და ამასთან უკავშირდება ამ დროის ქართულ ძეგლებს.

წმ. საბას ტაძრის კედლის მხატვრობა ქართველი ოსტატების ნამუშევარს წარმოადგენს, რაც კარგად დასტურდება მოხატულობის ტიპიურად ქართული სახეებითა და ასომთავრულით შესრულებული წარწერებით. ამასთან, კონკში „ვედრებისა“ და გუმბათში „პანტოკრატორის“ გამოსახულებაც, ტიპიურად ქართულ ტრადიციას წარმოადგენს, ისევე, როგორც ფერადი შარავანდების არსებობა, რაც უცხო იყო ბიზანტიური კედლის მხატვრობისათვის. აღსანიშნავია ისიც, რომ ჩვენი ოსტატები თავიანთი დროის მოწინავე ხელოვნების მიღწევათა დონეზე დგანან. ეს ახალი მიდრეკილებები (ფორმის მოცულობის მიხედვით ფერადოვანი ძერწვა, დახვეწილი პროპორციები, სწორად აგებული ნახატი, დინამიური მოძრაობა, არქიტექტურული და მთიანი ფონების გაჩენა, მომწვანო მონასმებით ფორმის რბილი მოდელირება, ემოციური მომენტების ხაზგასმა) ორგანულ მთლიანობაშია მოყვანილი. ეს მთლიანობა იმდენად ძალდაუტანებლად კეთდება, რომ სრულიად გამორიცხავს პირდაპირი მიბაძვის ან ვაჟუნის შესაძლებლობას. ჩვენი ოსტატები შეგნებულად იყენებენ ამ ხერხებს. ახალი გრძნობადობა სავსებით შეთვისებულად და გააზრებულ-გადამუშავებულად ვლინდება წმ. საბას ტაძრის მხატვრობაში.

მხატვრობის სტილისტურმა ანალიზმა გამოავლინა ისიც, რომ აღნიშნული თავისებურებანი, მოხატულობის ჩვენ მიერ გამოყოფილ ჯგუფებში, სხვადასხვა ხარისხით ვლინდებიან. ასე რომ, წმ. საბას ტაძრის კედლის მხატვრობა ახალი გრძნობადობის ჩასახვა-განვითარების ეტაპებს ავლენს. ჩრდილოეთისა და დასავლეთის მკლავების სკენებში — ახალი საწყისების მხოლოდ პირველი ნიშნები ჩანს, სამხრეთის მკლავში — ეს ყველაფერი სავსებით დას-

რულეზულ სახეს ატარებს, ხოლო კონქსა და გუმბათში ამ პროცესის დინამიურ-გრაფიკულ გაგრძელებასთან გვაქვს საქმე.

ჩვენი აზრით, არ არის შემთხვევითი, რომ სარგის II ჯაყელს, მანდატურთუხუცესსა (ანჩისხატის წარწერა) და სამცხის სპასალარს (საფარის, ჭულეს. ზარზმის მონატულობათა წარწერები), „მნატურთუხუცესის“ ტიტული გააჩნია ზარზმის ქტიტორთა ფრესკაზე.

პროფ. შოთა მესხიამ ეკვი გამოთქვა ამ უცნაურული ტიტულის შესახებ. ეკვისათვის საფუძველი მდგომარეობდა იმაში, რომ ზარზმა ფაქტიურად თავიდანაა მონატული XX ს-ის დასაწყისში არაქართველი მხატვრების მიერ (ქართული ენისა და, მით უმეტეს, ასომთავრულის უცოდინარი მხატვრის მიერ გადაწერის დროს შეცდომის დაშვების შესაძლებლობა მართლაც დიდი იყო), ამასთან, XIV ს-ის მოღვაწეს, რომელსაც მანდატურთუხუცესისა და სპასალარის ტიტულები გააჩნდა, განვითარებული ფეოდალური საზოგადოების პირობებში ცოტა არ იყოს მოულოდნელად, მხატვართუხუცესის ტიტულით ახსენებენ (ვიწრო გაგებით „მხატვართუხუცესი“ ხელისანთა ხელმძღვანელს ნიშნავს). პროფ. შოთა მესხიას არ დასცალდა ამ საკითხის გარკვევა. ჩვენ მიერ ჩატარებულმა შესწავლამ დაადასტურა მხატვართუხუცესის ტიტულის სისწორე (გადაწერის დროს აქ შეცდომა არ დაუშვიათ). ამ გარემოების ახსნა შეიძლება იმ დიდი ღვაწლის გათვალისწინებით, რაც მანდატურთუხუცესს, სამცხის სპასალარსა და მხატვართუხუცესს — სარგის II ჯაყელს შეუტანია სამცხის კულტურის განვითარების საქმეში. ამასთან მხატვართუხუცესობა, ჩანს არ იყო საჩოთირო ტიტული ისეთი ქედმაღალი ფეოდალისათვის, როგორც სარგის II იყო. საფარის წმ. საბას ტაძრის მხატვრობის ანალიზის მონაცემებით, სარგის II დროს წმ. საბას ტაძარი ორჯერ გადაუწერიათ. ალბათ, სხვა ნამუშევრებიც შესრულდა სარგის II ხელმძღვანელობით, დაკვეთით ან შემწვობით, რისთვისაც მას მხატვართუხუცესის ტიტული მიუღია. თუ ვავიხსენებთ, რომ საქართველოში რწმენა არასოდეს არ გადასულა ფანატიზმში, რომ შუა საუკუნეების დასავლეთ ევროპაში. ასეთი მეცენატობის მაგალითების მოძებნა შეიძლება, სარგის II ჯაყელის მხატვართუხუცესის ტიტული აღარ წარმოგვიდგება საეჭვო გარემოებად. საფარისა და მასი მთავარი ტაძრისადმი ასეთი ყურადღება არ არის გასაკვირი; იგი ხომ ჯაყელთა უმთავრეს რეზიდენციასა და სასულიერო ცენტრს წარმოადგენდა. გარდა ამისა, ეკლესია წარმოადგენდა ქვეყნის იდეური ცხოვრების ხერხემალს და ჯაყელებიც ფხიზლად ადევნებდნენ თვალყურს მის შესაბამის მოვლა-პატრონობას და შემკობას. XIV საუკუნეში საქართველო სამკვედრო-სასიციოცხოლო ბრძოლას აწარმოებდა დამპყრობლების წინააღმდეგ. ხალხის ანარაზმვაში ქართული ეკლესიაც იღებდა მონაწილეობას. მაშინ, როდესაც ქრისტიანობა იდეური ცხოვრების მთავარ ნიშან-სვეტს წარმოადგენდა, ბრძო-

ლა ეროვნული დამოუკიდებლობისათვის ელინდებოდა მამა-პაპეული საზღვრებისათვის ბრძოლაშიც. ეს აზრი კიდევ უფრო ნათელი გახდებოდა, თუ გავიხსენებთ იმას, რომ ამ დროს საქართველო წინა აზიის ერთადერთი ქრისტიანული სახელმწიფოა, რომელიც თავგანწირვით ებრძვის მოზღვავებულ მამაქალიანურ ძალებს. შემთხვევითი არ არის, რომ ყოველი დამპყრობელი ცდილობდა არა მარტო დაესუსტებინა ქვეყნის ეკონომიკა, არამედ დაეგრძობა ხალხის სულიერი ცხოვრების ცენტრები—ეკლესიები და მონასტრები. ასეთ პირობებში, ჩანს, მხატვართუხუცესობა ნიშნავდა არა უბრალოდ მხატვრების ხელმძღვანელს, არამედ ქვეყნის იდეური ცხოვრების ხელმძღვანელს. ჩვენი აზრით, ასე უნდა გავივით სარგისის მხატვართუხუცესის ტიტული.

დინამიზმი, რომელიც წითელი ზოლივით გასდევს წმ. საბას ტაძრის ყოველ სცენას და ფიგურას, XIV ს-ის დამახასიათებელი ნიშანია, ასეთივე ექსპრესიულობასა და დინამიზმს ვხედავთ მთელ რიგ ქართულ (უბისი, მარტვილი, ლიხნე, ნაბახტევი, ბედიას წალენჯიხა), ბიზანტიურ (კასრიე-ჯამი, მოციქულთა ეკლესია თესალონიკაში), სერბულ (სტუდენიკა, გრაჩანიკა, სტარო-ნავორინინო), ბულგარულ (ბერენდე, ივანოვო), რუსულ (პოლოტოვის ეკლესია ნოვგოროდთან, თეოდორ სტრატელატის ეკლესია ნოვგოროდთან, კოვალოვო, სტეფანეს ეკლესია ფეოდოსიაში) ტაძრების კედლის მხატვრობაში.

წმ. საბას ტაძრის მხატვრობის ოსტატები ცდილობენ გადმოსცენ სივრცე და ამისათვის პლანების მიხედვით აგებენ კომპოზიციას. ეს მიდრეკილება, მართალია, არაითანაბრად, მაგრამ ყველა სცენაში ჩანს. ეს სწრაფვა მოცულობისა და სივრცის გადმოცემისა სწორედ XIV ს-ის მხატვრობის განმასხვავებელი ნიშანია.

ცნობილია, რომ XIV ს-ის კონსტანტინეპოლის სკოლასთან ერთად ორიგინალურ ძიებას აწარმოებდნენ მისტრის, სალონიკის, ათონის, სერბიის, ბულგარეთის, რუსეთის სკოლები. მათ შორის შესამჩნევი ადგილი ეკავა ქართულ კედლის მხატვრობას. ქართველმა ოსტატებმა შესძლეს ეროვნულ ნიშანდებზე გადაემუშავებინათ მოწინავე ხელოვნების მიღწევები და ეროვნული ელერადობა მიეცათ მათთვის. სწორედ ასეთ ძეგლს წარმოადგენს საფარის წმ. საბას ტაძრის კედლის მხატვრობა. იგი წარმოადგენს დამაკავშირებელ რგოლს XIII ს-ის ბოლო ხანების ძეგლებსა და XIV ს-ის ძეგლებს შორის. ერთი მხრივ, ფორმის ფერწერულ—„იმპრესიონისტული“ ძეგწვით იგი ახლოს დგას ყინწვისის და ტიმოთესუბნის მოხატულობასთან, ხოლო მეორე მხრივ, იგი წარმოგვიდგენს იმ ახალ გრაფიკულ-ხაზობრივი სტილს პირველ ნაბიჯებს, რომელმაც შემდგომი განვითარება უბისის, მარტვილის, ნაბახტევის, წალენჯიხის, ლიხნეს, ბედიის ეკლესიათა კედლის მხატვრობაში პოვა.

განმარტებული ლიტერატურის სია

1. აბრამიშვილი ვ. — დავით გარეჯელის ცივილიზაციური კვლევის მხატვრობაში, თბილისი, 1972.
2. აბუსერიძე ტბელი — ბოლო-ბასილის მშენებლობა შუარტყალში და აბუსერიძეთა საეპარქიო მატინი, ლ. მუსხელიშვილის გამოცემა, თბილისი, 1941.
3. აღრინდელი ფეოდალური ქართული ლიტერატურა, ვ. ქვეციანი, ტფილისი, 1935.
4. აღადაშვილი ნ. — ნიკორწმინდის რელიეფები, თბილისი, 1957.
5. ამირანაშვილი შ. — „უბისი“, ტფილისი, 1930.
6. ამირანაშვილი შ. — ქართული ხელოვნების ისტორია, თბილისი, 1961, 1971.
7. ამირანაშვილი შ. — ძველი ქართული ხელოვნების გამოყვანა, „ავჯასიონი“, № 3—4, თბილისი, 1924.
8. ასლანიშვილი ს. — ძველი საქართველო: სამცხე საათბაგო, „ცხოვრება და მეცნიერება“, ქუთაისი, 1914.
9. ასული აღიქმა უფლისა ზენისა იესო ქრისტესი, ტფილისი, 1895.
10. ბარდაველიძე ვ. ვ. — ქართული (სვანური) საწესო გრაფიკული ხელოვნების ნიმუშები, თბილისი, 1953.
11. ბარნაველი თ. ვ. — მანგლისის ტაძრის წარწერები, თბილისი, 1961.
12. ბარნაველი ს. ვ. — ქართული დროშები, თბილისი, 1953.
13. ბაქრაძე დ. მ. — პროფ. პატკანოვი და ქართული ისტორიის წყაროები, ტფილისი, 1884.
14. ბერიძე ვ. — სამცხის ხელოვნობები. XIII—XVI საუკუნეები, თბილისი, 1955.
15. ბერიძე ვ. — ძველი ქართველი ხელოვნობები, თბილისი, 1956.
16. ბერძენიშვილი ნ. — XV ს. -ის ფეოდალური ურთიერთობებიდან, „საქართველოს და კავკასიის ისტორიის მასალები“, I გამოცემა, თბილისი, 1937.
17. ბერძენიშვილი ნ. — საქართველოს ისტორიის საკითხები, I, თბილისი, 1964.
18. ბერძენიშვილი ნ. ჯანაშია ს. — საქართველო აღრინდელი ფეოდალიზმის გზაზე, — „მიმოხილველი“, ტ. III, თბილისი, 1953.
19. გაბაშვილი გ. — ვარძია, თბილისი, 1946.
20. გვრიტიშვილი დ. — ნარკვევები საქართველოს ისტორიიდან (XIII—XIV), თბილისი, 1962.



21. „გურჯისტანის ვილაიეთის დიდი დავთარი“, სერგი ჭიქიას თარგმანი, თბილისი, 1941, 1952.
22. „ღამადება (ბიზლია)“, ნაწ. I, ტფილისი, 1884.
23. დოლიძე ი.—„ძველი ქართული სამართალი“, თბილისი, 1953.
24. ეგნატაშვილი ბერი—„ახალი ქართლის ცხოვრება“, თბილისი, 1940.
25. ვახუშტი მ.—„აღწერა სამეფოსა საქართველოსა“, თბილისი, 1941.
26. ვახუშტი გ.—„გიორგი ბრწყინვალე“, ზ. კიკნაძის გამოცემა, ტფილისი, 1918.
27. ვახუშტი ი.—„საქართველოს ისტორია“, გ. ქართველიშვილის გამოცემა, ტფილისი, 1885.
28. ვირსალაძე თ.—„იღვთის ნათლისმცემლის ეკლესიის მზატერობის ფრაგმენტები“, „ქართული ხელოვნება“, ტ. 3, თბილისი, 1950.
29. თაყაიშვილი ე.—„არქეოლოგიური მოგზაურობანი და შენიშვნანი“, ტფილისი, 1907.
30. თაყაიშვილი ე.—„არქეოლოგიური მოგზაურობანი და შენიშვნანი“, ტფილისი, 1914.
31. თაყაიშვილი ე.—„არქეოლოგიური მოგზაურობა კოლა-ოლთისში და ჩანგლში 1907 წ., პარიზი, 1932.
32. თაყაიშვილი ე.—„არქეოლოგიური მოგზაურობა ლეჩხუმ-სვანეთში“, პარიზი, 1937.
33. თაყაიშვილი ე.—„არქეოლოგიური მოგზაურობიდან სამეგრელოში“, ტფილისი, 1914.
34. თაყაიშვილი ე.—„1917 წლის არქეოლოგიური ექსპედიცია სამხრეთ საქართველოში“, თბილისი, 1960.
35. თაყაიშვილი ე.—„სამი ისტორიული ქრთონიკა“, ტფილისი, 1890.
36. თაყაიშვილი ე.—„საქართველოს სიძველენი“, ტ. II, ტფილისი, 1909.
37. თაყაიშვილი ე.—„ქართული ხელოვნების ძეგლები“, ტფილისი, 1924.
38. თაყაიშვილი ე.—„ძველი საქართველო“, ტ. III, ტფილისი, 1913—14.
39. თაყაიშვილი ე.—„ხელმოწიფის კარის გარიგება“, ტფილისი, 1920.
40. ინგოროვჟა მ.—„რუსთაველიანა რუსთაველიანის ეპილოგი“, ტ. I, თბილისი, 1963.
41. იოსელიანი გ.—„ქართველი წმინდანები“, ტფილისი, 1901.
42. „ისტორიანი და აზმანი შარავანდეთან“, კ. კეკელიძის რედაქციით, 1941.
43. კაკაბაძე ს.—„ბუქასა და აღბუქას პიროვნებათა შესახებ“, ტფილისი, 1912.
44. კაკაბაძე ს.—„თმოგველთა გვარის ისტორიისათვის“, ტფილისი, 1913.
45. კაკაბაძე ს.—„ისტორიული საბუთები“, ტფილისი, 1913.
46. კაკაბაძე ს.—„წერილები და მასალები საქართველოს ისტორიისათვის“, წიგნი I, ტფილისი, 1914.
47. კანდელიაკი ნ.—„ქართული მკვერმეტყველება“, თბილისი, 1958.
48. კეკელიძე კ.—„ეტიუდები“, თბილისი, 1955.
49. კეკელიძე კ.—„ქართული ლიტერატურის ისტორია“, თბილისი, 1941.
50. ლოლაშვილი ი. ა.—„ძველი ქართული მესობები“, თბილისი, 1957.
51. ლორთქიფანიძე მ.—„ფეოდალური საქართველოს პოლიტიკური გვართიანება“, თბილისი, 1963.
52. შაკალათია ს. ი.—„თეძამის ზეობა. ისტორიულ-ეთნოგრაფიული ნარკვევები“, თბილისი, 1959.
53. მესხია შ.—„ძველი ერისთავთა“, თბილისი, 1954.

54. მეტრეველი ვ. პ. — „მასალები იერუსალიმის ქართული კოლონიის ისტორიისათვის“ (XI—XVII სს.)“, თბილისი, 1962.
55. მუსხელიშვილი ლ. — „არქეოლოგიური ექსკურსიები მაშავერის ზეობაში“, თბილისი, 1941.
56. მუსხელიშვილი ლ. — „ეპანანის მონასტრის ტიპიკონი (წესდება)“, — თბილისი 1939.
57. ეორდანიას თ. — „ქართლ-კახეთის მონასტრებისა და ეკლესიების ისტორიული საბუთები“, ფოთი, 1903.
58. ეორდანიას თ. — „ქრონიკები და სხვა მასალა საქართველოს ისტორიისა და მწერლობისა“, ტფილისი, 1897.
59. ეორდანიას თ. — „ქრონიკები“, ტ. I, ტფილისი, 1893.
60. საბინინი გ. — „საქართველოს სამოთხე“, პეტერბურგი, 1882.
61. ტივაძე ვ. — „სამცხე-საათაბაგოს პოლიტიკური ვითარება XVI ს-ში“, „მნათობი“, 1947, № 8.
62. „ქართლის ცხოვრება“. „ანა დედოფლისეული ნუსხა“, სიმ. ყაუხჩიშვილის რედაქციით, თბილისი, 1942.
63. „ქუთაისის მუზეუმის ზღაპრული აღწერილობა“, ტ. I, თბილისი, 1953.
64. შარდენი ე. — „მოგზაურობა საქართველოში“, თბილისი, 1935.
65. შილდელი — „ახალციხე და საფარის მონასტრები“, ვაზ. „ივერია“, 1894 წლის № 122.
66. შოშიაშვილი ნ. — „თორღთა ფეოდალური ისტორია და შოთა რუსთაველი“. „შოთა რუსთაველი. ისტორიულ-ფილოლოგიური ძიებანი“, თბილისი, 1966.
67. ჩოლოყაშვილი კ. კ. — „ქართული საბრძოლო იარაღი“, „საქართველოს სახ. მუზეუმის მოამბე“, ტ. XVIII ბ. თბილისი, 1954.
68. ჩოფიაშვილი ნ. — „ქართული კოსტუმი (XI-XIV სს.)“, თბილისი, 1964.
69. ჩუბინაშვილი გ. ნ. — „ქართული ხელოვნების ისტორია“, ტ. I, თბილისი, 1936.
70. ჩუბინაშვილი გ. — „ქართული ზურმთიმობღვრება საშუალო საუკუნეებში და მისი სამი მთავარი კაუდრალი“, „არალი“, ტფილისი, 1925.
71. ცისკარიშვილი ვ. გ. — „ჩაქაბეთის ეპიგრაფიკა, როგორც ისტორიული წყარო“. თბილისი, 1959.
72. ჭავჭავიძე ივ. — „ავეჯი ძველ ქართულ ფრესკებსა, მინიატურებსა და კედელ ხელოვნებაში“, თბილისი, 1941.
73. ჭავჭავიძე ივ. — „ლამა ვიორჯის დროინდელი მემპტიანე“, ტფილისი, 1927.
74. ჭავჭავიძე ივ. — „მასალები ქართველი ერის მატერიალური კულტურის ისტორიისათვის“, თბილისი, 1946.
75. ჭავჭავიძე ივ. — „მასალები ქართველი ერის მატერიალური კულტურის ისტორიისათვის“, III—IV, თბილისი, 1962.
76. ჭავჭავიძე ივ. — „მასალები საქართველოს ეკონომიური ისტორიისათვის“, წიგნი I, თბილისი, 1964, წიგნი II, 1965.
77. ჭავჭავიძე ივ. — „მშენებლობის ხელოვნება ძველ საქართველოში“, თბილისი, 1946.
78. ჭავჭავიძე ივ. — „საქართველოს ეკონომიური ისტორია“, ტფილისი, 1907.
79. ჭავჭავიძე ივ. — „საქართველოს ისტორია (XI—XV საუკუნეების) მოკლე მიმოხილვა“, თბილისი, 1949.

80. ჯავახიშვილი ივ. — «საქართველოს მეფე და მისი უფლების ისტორია», თბილისი, 1905.
81. ჯავახიშვილი ივ. — «საქართველოს საზღვრები ისტორიულად და თანამედროვე თეოსოფიის განხილვით», ტფილისი, 1919.
82. ჯავახიშვილი ივ. — «სოციალური ბრძოლის ისტორია საქართველოში IX-XIII საუკუნეებში», ტფილისი, 1934.
83. ჯავახიშვილი ივ. — «ქართველი ერის ისტორია», წიგნი, I, II, III, IV, V, 1925, 48, 48, 49 თბილისი.
84. ჯავახიშვილი ივ. — «ქართველ ხელოვნებასა საზოგადოების გამგობას», «ძეგლის მგობარი», თბილისი, 1966, № 7.
85. ჯავახიშვილი ივ. — «ქართული სამართლის ისტორია», წიგნი I, ქუთაისი, 1919, წიგნი II, ნაკვეთი I, ტფილისი, 1928, II ნაკვეთი, 1929.
86. ჯავახიშვილი ივ. — «შოთა რუსთაველის ეპოქის შატერიალური კულტურა», თბილისი, 1938.
87. ჯანაშია ს., ჯავახიშვილი ივ., ბერძენიშვილი ნ., ბაქაძე რ. — «საქართველოს ისტორია უძველესი ხნიდან ჩვენს დრომდე», თბილისი, 1940.
88. ჯანაშია ს. — «საქართველოს ისტორია», თბილისი, 1946.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

89. Айналов Д. В. — «Византийская живопись XIV в.», Петроград, 1917.
90. Айналов Д. В. — «Эллинистические основы византийского искусства», СПб, 1901.
91. Айналов Д. В. — «Некоторые христианские памятники Кавказа», «Археологические известия и заметки издаваемых вып. моск. археолог. общ-ом», Москва, 1895, № 7—8.
92. Айналов Д. В. — «Равенна и ее искусство», «Журнал Министерства Народного Просвещения», 1897, № 6.
93. Айналов Д. В. Редни Е. К. — «Древние памятники искусства Киева. Софийский собор», Харьков, 1899.
94. Айналов Д. В. Редни Е. К. — «Фреска Киевского Софийского собора», СПб, 1889, 1890.
95. Аладашвили Н. Алибегашвили Г. Вольская А. — «Росписи художника Тевдоре в Верхней Сванетии», Тбилиси, 1966.
96. Алибегашвили Г. В. — «Четыре портрета царицы Тамар. К истории портрета в грузинской монументальной живописи», Тбилиси, 1957.
97. Алпатов М. В. — «Всеобщая история искусства», т. I, Москва-Ленинград, 1948.
98. Алпатов М. В. — «Композиция в живописи», Москва, Ленинград, 1940.
99. Алпатов М. В. — «О мозаиках Кахрие-Джами. Этюды по истории русского искусства», т. I, Москва, 1967.
100. Альфа-Омега — «Христианские и еврейские праздники. Их языческое происхождение и история», Ленинград, 1925.
101. Амираншвили Ш. Я. — «История грузинского искусства», Москва, 1963.
102. Амираншвили Ш. Я. — «История грузинской монументальной живописи», Тбилиси, 1957.
103. Андрей Рублев и его эпоха, ред. М. В. Алпатов, Москва, 1971
104. Описимов А. — «Домонгольский период древнерусской живописи». «Вопросы реставрации», II, Москва, 1928.
105. Анучин Д. М. — «Луки и стрелы», Москва, 1887.
106. Архимандрит Леонид — «Обзор цареградских памятников», Москва, 1870.



107. Бакрадзе Дм. — «Археологическое путешествие по Гурии и Адчаре, СПБ, 1878.

108. Бакрадзе Дм. — «Кавказ в древних памятниках Христианства», Тифлис, 1875.

109. Банк А. В. — «Искусство Византии», альбом, Ленинград, 1960.

110. Банк А. В. — «Некоторые спорные вопросы в истории византийского искусства», Ж «Византийский временник», том VII, 1953.

111. Башкиров А. С. — «Археологические изыскания в Абхазии летом 1925 г.», «Известия Абхазского научного общества», вып. IV, Сухуми, 1926.

112. Беляев Д. Ф. — «Ежедневные приемы византийских царей и праздничные выходы их в храм-св. Софии в IX—X вв.», «Записки имп. русского Археологического общества», VI, 1893.

113. Бенешевич В. Н. — «Памятники Синая», вып. I, Ленинград, 1925.

114. Бердзенишвили Н., Дондуа В., Думбадзе М., Меликишвили Г., Месхиа Ш. — «История Грузии», Тбилиси, 1962.

115. Бердзенишвили Н. — «Очерк из истории развития феодальных отношений в Грузии (XIII—XVI вв.)», Тбилиси, 1938.

116. Березин И. — «Очерк внутреннего устройства улуса Джучиева», СПб, 1863.

117. Библия, изд. Бенешевич, СПб, 1903.

118. Бок В. — «О коптском искусстве. Коптские узорчатые ткани», Москва, 1897.

119. Болотов В. — «Лекции по истории древней церкви», Петроград, 1918.

120. Брунов Н. И. — «Архитектура Константинополя XI—XII вв.», Ж «Византийский временник», том II (XXVII), 1949.

121. Буниятов Н., Яралов Ю. — «Архитектура Армении», Москва, 1950.

122. Буслев Ф. — «О лицевом Апокалипсисе», Москва, 1884.

123. Васильев А. А. — «Лекции по истории Византии», Петроград, 1917.

124. Вега «Апокрифические сказания о Христе. Книга Никодима», — СПб, 1912.

125. Вейденбаум Е. Г. «Путеводитель по Кавказу», Тифлис, 1888.

126. Вейс Г. — «Внешний быт народов с древнейших времен до наших дней», т. II, часть I, «Византия и Восток», Москва, 1875.

127. Вигуру Ф. — «Руководство к чтению и изучению библии», Москва, 1902.

128. Вирсаладзе Т. — «Фресковая роспись в церкви архангелов села Земо-Крихи», 6. серия А. Тбилиси, 1963.

129. Вирсаладзе Т. — «Фресковая роспись художника Микаела Маглакели в Мацхвариши», 4. Тбилиси, 1955.

130. Владимиров М., Георгиевский Г. «Древнерусская миниатюра», Москва, 1933.

131. Вольская А. И. — «Фрагменты фресковой живописи грузинского храма «Ховита Майрам в Северной Осетии», «Сообщения АН ГССР», т. XV, № 6, Тбилиси, 1954.

132. Гаприндашвили Г. «Пещерный ансамбль Вардзия», Тбилиси, 1960.

133. Гордеев Д. П. — «К анализу схемы росписи малых грузинских базилик типа Оцидале», «Бюллетень Кавк. ист. арх. инст.» № 5, Ленинград, 1929.

134. Гордеев Д. П. — «О памятнике древнерусского искусства», «Искусство», № 1, 1947.

135. Гордеев Д. П. — «Отчет о поездке в Ахалцихский уезд в 1917 г.», «Известия Кавказского историко-археологического Института в Тифлисе», Петроград-Тифлис, 1923 г.

136. Гордеев Д. П. — «Схемы купольных росписей Грузии конца монгольской эпохи», «Бюллетень Кавказского историко-археологического института», № 8, 1931.

137. Горяков Б. Т. — «Византийский город XIII—XV вв.», Ж «Византийский временник», т. XIII, 1958.

138. Грабарь И. — «Феофан Грек», «Казанский музейный вестник», № 1, 1922.

139. Гримм Д. — «Памятники христианской архитектуры в Грузии и Армении», Тифлис, 1864.

140. Денике Б. — «Живопись Ирана», Москва-Ленинград, 1938.

141. Денике Б. — «Искусство Востока», Казань, 1923.
142. Джавахов И. А. — «Термины искусств и главнейшие сведения в памятниках искусства и материальной культуры в древнегрузинской литературе», «Христианский Восток», Т. III, Петроград, 1914.
143. Джанашивили М. Г. — «Описание рукописей церковного музея духовенства Грузинской Епархии», кн. III, Тифлис, 1908.
144. «Древние иконы старообрядческого кафедрального Покровского собора при Рогожском кладбище в Москве», Москва, 1956.
145. Дурново Л. А. — «Древнеармянская миниатюра», Ереван, 1952.
146. Жегин Л. Ф. — «Язык живописного произведения», Москва, 1970.
147. Жордания Ф. Д. — «Описание рукописей и старопечатных книг церковного музея духовенства Грузинской Епархии», Тифлис, 1903.
148. Жордания Ф. Д. — «Описание рукописей Тифлиского церковного музея картально-кахетинского духовенства», Тифлис, 1902.
149. Загурский Л. — «Поездка в Ахалинхский уезд в 1872 г.», «Записки Кавказского отделения русского географического общества», Тифлис, 1873, VIII книга.
150. «Заслуги грузинского монашества и монастырей для отечественной церкви и общества», Тифлис, 1899.
151. Захарьин И. — «Кавказ и его герои», СПб, 1902.
152. Зонова О. — «Первая роспись Успенского собора», Ленинград, 1971.
153. Иеромонах Иоани — «Обрядник византийского двора, как церковноархеологический источник», Москва, 1895.
154. Измайлова Т. А. — «Армянская рукопись, написанная в Генуе в 1325 году и ее серебряный оклад 1347 года», Ж. «Византийский вестник», том II (XXVII), 1949.
155. Иоани архимандрит Крымский, «Описание монастырей Ахнатского и Санагинского», СПб, 1863.
156. Иоселиани П. — «Города, существовавшие и существующие в Грузии», Тифлис, 1850.
157. Иоселиани П. — «Жизнеописание святых, прославляемых православного грузинского церковью», Тифлис, 1850.
158. Иоселиани П. — «Исторический взгляд на состояние Грузии под властью царей магометан», Тифлис, 1849.
159. Иоселиани П. — «Краткая история грузинской церкви», СПб, 1843.
160. Иоселиани П. — «Описание древностей города Тифлиса», Тифлис, 1866.
161. «История русского искусства», под редакцией П. Э. Грабаря, В. Н. Лазарева, В. С. Каменова, Москва, 1953.
162. «История русского искусства», под редакцией Н. Г. Мамкомцева, Москва, 1957.
163. Карпини ПIANO Иоани де «История Монголов», СПб, 1911.
164. «Кахрие-Джами». Альбом к XI тому «Известий русского археологического института в Константинополе», Мюнхен, 1906.
165. Кирпичников А. И. — «Денус на Востоке и Западе и его литературные параллели». Журнал министерства народного просвещения, часть ССХС СПб, ноябрь 1893.
166. «Книга Марко Поло», ред. И. П. Магидович, Москва, 1955.
167. Кондаков Н. «Археологическое путешествие по Сирии и Палестине», СПб, 1904.
168. Кондаков Н., Бакрадзе Дм. — «Опись памятников древности в некоторых храмах и монастырях Грузии», СПб, 1890.
169. Кондаков Н. — «Византийские этапы», СПб, 1892.
170. Кондаков Н. — «Византийские этапы собрания А. Звенигородского», СПб.
171. Кондаков Н. П. — «Византийские одежды. Очерки и заметки по истории средневекового искусства и культуры», Прага, 1929.
172. Кондаков Н. П. — «Византийские церкви и памятники Константинополя», «Труды VI археологического съезда в Одессе, т. III, Одесса, 1887.
173. Кондаков Н. П. — «Записки по истории изящных искусств», II, СПб, 1889.

174. Кондаков Н. П. — «Изображение русской княжеской семьи в миниатюрах XI в.», СПб, 1906.
 175. Кондаков Н. П. — «Иконография богородицы», том I, том II, Петроград, 1915.
 176. Кондаков Н. П. — «История византийского искусства», Одесса, 1876.
 177. Кондаков Н. П. — «Лицевой иконописный подлинник. Иконография Иисуса Христа». Текст и атлас. СПб, 1905.
 178. Кондаков Н. П. — «Македония», СПб, 1909.
 179. Кондаков Н. П. — «Мозаики мечети Кахрие Джами в Константинополе», Одесса, 1881.
 180. Кондаков Н. П. — «О научных задачах истории древнерусского искусства», СПб, 1899.
 181. Кондаков Н. П. — «Опись памятников древности в Грузии», СПб, 1890.
 182. Кондаков Н. П. — «Памятники христианского искусства», СПб, 1902.
 183. Кондаков Н. П. — «Памятники христианского искусства на Афоне», СПб, 1902.
 184. Кондаков Н. П. — «Путешествие на Синай в 1881 году», Одесса, 1882.
 185. Кондаков Н. П. — «Русская икона», том I, Прага, 1928. том III, 1931, т. IV, Прага, 1933.
 186. Корнилов К. — «Из летописи русского искусства», Москва-Ленинград, 1960.
 187. Красносельцев «Материалы для истории чинопоследования литургии св. Иоанна Златоуста», Сб. «Православный собеседник», январь, 1884 г.
 188. Кристев К. — «Старая болгарская живопись», София, 1961.
 189. Лазарев В. Н. — «Византийская живопись», Москва, 1971.
 190. Лазарев В. Н. — «Этюды о Феофане Греке», Ж. «Византийский временник», том VII, 1953.
 191. Лазарев В. Н. — «Искусство Новгорода», Москва-Ленинград, 1947.
 192. Лазарев В. Н. — «История византийской живописи», Москва, том I, 1947, том II, 1948.
 193. Лазарев В. Н. — «Константинополь и национальные школы в свете новых открытий», Ж. «Византийский временник», том XVII, Москва, 1960.
 194. Лазарев В. Н. — «Мозаика Софии Киевской», Москва, 1960.
 195. Лазарев В. Н. — «Новые данные о мозаиках и фресках Софии Киевской», Ж. «Византийский временник», том VII, 1953.
 196. Лазарев В. Н. — «Новые памятники византийской живописи XIV в.», Ж. «Византийский временник», том IV, 1951.
 197. Лазарев В. Н. — «О методе работы в Рублевской мастерской», «Доклады и сообщения филологического факультета Московского гос. университета им. Ломоносова», Москва, 1946.
 198. Лазарев В. Н. — «Русская средневековая живопись», Москва, 1970.
 199. Лазарев В. Н. — «Фрески Старой Ладого», Москва, 1960.
 200. Латышев В. В. — «Византийская «царская» миниатюра», Петроград, 1915.
 201. Лебедев — «Очерки внутренней истории византийско-восточной церкви в IX, X и XI вв. (От конца иконоборческих споров 842 г. до начала крестовых походов 1096 г.)», Москва, 1878.
 202. Линг Х. Ф. Б. — «Армения», том I, Тифлис, 1910.
 203. Маккавейский Н. — «Археология истории страданий Господа Иисуса Христа», Киев, 1891.
 204. Милюков П. Н. — «Христианские древности западной Македонии», «Известия русского археологического института в Константинополе», IV, вып. I, София, 1899.
 205. Марр Н. — «Ани, столица древней Армении», Москва, 1910.
 206. Марр Н. — «Дневник поездки в Шавшю и Кларджю», СПб, 1911.
 207. Марр Н. — «История Грузии (культурно-исторический набросок)», СПб, 1906.
 208. Марр Н. — «Синадик крестного монастыря в Иерусалиме», СПб, 1914.
 209. Мацулевич Л. — «О росписи в селении Зарзма», «Труды Всероссийского съезда художников в Петрограде», 1911—1912, XII/1.



210. Мацулевич Л. — «Церковь Успения Пресвятой богородицы во Волоколамске», СПб, 1912.

211. Муравьев — «Грузия и Армения», СПб, 1899.

212. Муратов П. — «Древнерусская иконопись в собрании И. С. Остроухова», Москва, 1914.

213. Мшвениерадзе Д. М. «Строительное дело в древней Грузии», Тбилиси, 1937.

214. Некрасов Д. И. — «Древнерусское изобразительное искусство», Москва, 1937.

215. Овчинников А. Кишилов Н. — «Живопись древнего Пскова. XII—XVI веков», Москва, 1971.

216. Олсуфьев Д. — «Схема византийских основ творчества», Москва (6. г.)

217. Орбели И. — «Краткий путеводитель по городищу Ани», СПб, 1910.

218. Павлинов А. М. — «Экспедиция на Кавказ 1883 г. Путевые заметки», «Материалы по археологии Кавказа», вып. III, Москва, 1893.

219. Павлинов А. М. — «Христианские памятники», «Материалы по археологии Кавказа», вып. IV, Москва, 1893.

220. Павловский А. А. — «Живопись Палатинской капеллы», СПб, 1890.

221. Панайотова Д. — «Болгарская монументальная живопись», София, 1966.

222. Патканов К. П. — «История монголов эпохи Магакки XIII века», СПб, 1871.

223. Патканов К. П. — «История монголов по армянским источникам», СПб, 1873.

224. Патканов К. П. — «Киракос Ганзакец. История монголов», СПб, 1874.

225. Переваленко В. — «Статистические очерки некоторых городов Кавказа и Закавказского края», «Кавказский календарь на 1852 год», Тифлис, 1851.

226. Покровский Н. — «Евангелие в памятниках иконографии», СПб, 1891.

227. Покровский Н. — «Очерки памятников христианского искусства иконографии», изд. 3, СПб, 1910.

228. Покровский Н. — «Стенные росписи в древних храмах греческих и русских», Москва, 1890.

229. Покровский Н. — «Страшный суд в памятниках византийского и русского искусства», «Труды VI археологического съезда в Одессе, том III, 1887.

230. Покрышкин П. — «Православная церковная архитектура в нынешнем Сербском королевстве», СПб, 1906.

231. Подлевский С. — «Европейские путешественники XIII—XVIII вв. по Кавказу», Тифлис, 1935.

232. Порфирьев, «Апокрифические сказания о новозаветных лицах», СПб, 1890.

233. Поло Марко — «Путешествие в 1826 г. по Татарии и другим странам Востока», СПб, 1873.

234. «Путешествие Марко Поло», СПб, 1873.

235. Пфлейдерер О. «Образ Христа», СПб, 1910.

236. Редли Е. К. — «Мозаики равнинских церквей», СПб, 1896.

237. Розен В. Р. — «Император Василий Болгаробойца. Извлечения из летописи Яна Антиохийского», СПб, 1883.

238. Ростовов И. П. — «Ахалкалакский уезд в археологическом отношении», «Свод материалов для описания местностей и племен Кавказа», вып. XXV, Тифлис, 1898.

239. Рубрук Вильгельм де «Путешествие в Восточные страны», СПб, 1911.

240. «Русская укона», сборник III, Петроград, 1914.

241. Рыбаков Б. А. — «Ремесло древней Руси», Москва, 1948.

242. Себеос «История», перевод Ст. Малхасяна, Ереван, МСМХ VII, 1939.

243. Северов Н. — «Памятники грузинского зодчества», Москва, 1947.

244. Северов Н., Чубинашвили Г. — «Памятники грузинской архитектуры», I, Москва.

245. Скабаленевич Н. — «Византийское государство и церковь в XI в.», СПб, 1884.



246. Славцев О. — «О реставрации древнегрузинского храма в местечке Зарма». Труды Всероссийского съезда художников, 1911—1912.

247. Смирнов Я. Н. — «Восточное серебро», СПб., 1909.

248. Смирнов Я. Н. — «Црмская мозаика», Тифлис, 1935.

249. «Собрание древних литургий Востока и Запада», СПб, 1874.

250. Соколова Г. — «Роспись Благовещенского собора», Ленинград, 1970.

251. «Сочинения Ефрема Сириня», Москва, издание московской духовной академии, 1881.

252. Стеллецкий Н. Я. — «Выставка грузинских фресок в Тифлисе», «Известия Кавказского Музея», том XI, вып. 1—2, Тифлис, 1917.

253. Степанян И. С., Чакмакчян А. С. — «Декоративное искусство средневековой Армении», Ленинград, 1971.

254. «Судебник Бека и Агбуга», введение И. С. Долдзе, Тбилиси, 1960.

255. Такайшвили Е. — «Археологическая экспедиция 1917 года в южные районы Грузии», Тбилиси, 1935.

256. Такайшвили Е. — «Археологические экскурсии, разыскания и заметки», вып. I, Тифлис, 1905.

257. Такайшвили Е. — «Археологические экскурсии, разыскания и заметки», вып. V, Тифлис, 1915.

258. Такайшвили Е. — «Древний храм в Перевисе», «Труды Тбилисского гос. университета», XI, Тбилиси, 1950.

259. Такайшвили Е. — «Описание рукописей общества распространения грамотности среди грузинского населения», том I, Тифлис, 1902—1904, том II, Тифлис, 1906.

260. Такайшвили Е. — «Христианские памятники, материалы по археологии Кавказа», вып. X, 1909.

261. Такайшвили Е. — «Церкви и церковные древности Меррелин», «Известия Кавказского историко-археологического института», т. II, 1917—1925.

262. Таранушенко С. — «Предварительный отчет о командировке в Зарму, Чуде и Салару», «Известия кавказского историко-археологического института в Тифлисе», Петроград, 1923.

263. Тизенгаузен В. — «Сборник материалов по истории Золотой Орды», том I, СПб, 1884.

264. Тиль Эрика — «История костюма», Москва, 1971.

265. Толмачевская Н. И. — «Декоративное наследие древнегрузинской фрески», Тифлис, 1939.

266. Толмачевская Н. И. — «Фрески древней Грузии», Тифлис, 1931.

267. Толстой И. И. — «Древнейшие русские монеты Великого княжества Киевского», СПб, 1882.

268. Толстой И. И., Кондаков Н. — «Русские древности в памятниках искусства», вып. IV, СПб, 1891, вып. VI, СПб, 1899.

269. Тренев Д. — «Серпуховский Высоцкий монастырь. его иконы и достопримечательности», Москва, 1902.

270. Уварова П. С. — «Поездка в Пшавию, Хевсуретию и Сванетию», «Материалы по археологии Кавказа», вып. X, Москва, 1904.

271. Уварова П. С. — «Христианские памятники», «Материалы по археологии Кавказа», вып. IV, Москва, 1894.

273. Успенский А. И. — «Очерки по истории русского искусства», Москва, 1910.

274. Успенский Ф. И. — «История Византийской империи», СПб, издание Брокгауз-Ефрона, 1913.

275. Фоки Иоанн — «Сказание вкратце о городах и странах от Антиохии до Иерусалима, также Сирии, Финикии и о святых местах в Палестине конца XII века», Москва, 1889.

276. «Фрески Спаса Нередицы», Гос. Русский музей, Ленинград, 1925.

277. Харт Г. «Венецианец Марко Поло», Москва, 1956.

278. Хаханов А. С. — «Очерки по истории грузинской словесности», вып. I, Москва, 1895.

279. Хаханов А. С., Церетели, Садагелов, Ивериели — «Христианские памятники», «Материалы по археологии Кавказа», вып. VII, 1898.
280. Цагарели А. — «Памятники грузинской старины в св. Земле и на Синае», «Православный палестинский сборник», том IV, вып. I, СПб, 1888.
281. Царевич Вахушти — «География Грузии», Тифлис, 1904.
282. Чубинашвили Г. Н. — «Армянское искусство с конца IX и до начала XI вв.», сборник «Сасунели Давиди», Тбилиси, 1939.
283. Чубинашвили Г. Н. — «Грузинское чеканное искусство с VIII по XVIII век», альбом, исторический очерк и аннотации, Тбилиси, 1957.
284. Чубинашвили Г. Н. — «Грузинское чеканное искусство, текст, иллюстрации», Тбилиси, 1959.
285. Чубинашвили Г. Н. — «К вопросу о национальной форме в архитектуре прошлого», сборник «Сакартвелос хеловიება», т. 3, Тбилиси, 1950.
286. Чубинашвили Г. Н. — «Пещерные монастыри Давид-Гареджи», Тбилиси, 1948.
287. Чубинашвили Г. Н., Сенеров Н. П. — «Пути грузинской архитектуры», Тбилиси, 1936.
288. Чубинов Г. Н. — «Саорбисская церковь», «Христианский Восток», том IV, вып. II, Петроград, 1916.
289. Чубинов Г. Н., Шмидт Ф. И. — «Заметки о поздневизантийских храмовых росписях», «Христианский Восток», том VI, вып. I, Петроград, 1922.
290. Шевякова Т. С. — «Дата росписи первого слоя храма Теловани», «Сообщения АН ГССР», том XXXIV, № 1, Тбилиси, 1964.
291. Шевякова Т. С. — «К вопросу о дате росписи церкви в с. Несгун», «Сообщения АН ГССР», том XXIII, № 1, Тбилиси, 1959.
292. Шевякова Т. С. — «К вопросу о дате росписи церкви Джраг, расположенной в полух за с. Аднши», «Сообщения АН ГССР», том XXVII, № 3, Тбилиси, 1961.
293. Шевякова Т. С. — «К вопросу о возникновении и характере фресковых росписей в Грузии VIII—X вв.», «Вестник отделения общественных наук АН ГССР», том I, Тбилиси, 1962.
294. Шевякова Т. С. — «Роспись первого слоя живописи церкви Ламария с Жвабани сельсовета Ушгул», «Вестник отделения общественных наук АН ГССР», № 2, Тбилиси, 1964.
295. Шевякова Т. С. — «Роспись первого слоя в церкви сел. Сюпи (Верхняя Сванетия)», «Сообщения АН ГССР», том XXIV, № 6, Тбилиси, 1960.
296. Шевелевич К. — «Видение апостола Павла», Харьков, 1892.
297. Шервашидзе Л. А. — «Некоторые средневековые стеновые росписи на территории Абхазии», Тб, 1971.
298. Шервашидзе Л. А. — «О грузинской светской архитектуре», Тбилиси, 1964.
299. Шервашидзе Л. А. — «Стеновые росписи с сюжетом «Амраиан Дареджанидзе», «Сообщения АН ГССР», том XVII, № 5, Тбилиси, 1956.
300. Шмерлинг Р. О. — «Алтарные преграды Грузии», 3, Тбилиси, 1950.
301. Шмерлинг Р. О. — «Грузинский архитектурный орнамент», Тбилиси, 1954.
302. Шмерлинг Р. О. — «К вопросу о датировке Атенской росписи», «Сообщения АН ГССР», т. VIII, Тбилиси, 1947.
303. Шмерлинг Р. О. — «Малые формы в архитектуре средневековой Грузии», Тбилиси, 1962.
304. Шмерлинг Р. О. — «Об одном памятнике грузинской чеканки», «Сообщения АН ГССР», том XXVII, № 1, Тбилиси, 1961.
305. Шмерлинг Р. О. — «Образцы декоративного убранства грузинских рукописей», Тбилиси, 1940.
306. Шмидт Ф. — «Заметки о поздневизантийских храмовых росписях», «Византийский вестник», том XXI, 1915.
307. Щенкина М. В. — «Болгарская миниатюра XIV века», Москва, 1963.
308. Эйсенер А. П. — «Забывшие сокровища Закавказья», «Зодиак», декабрь 1909 года, № 49.
309. Эйсенер А. П. — «Памятники юго-западного Закавказья», «Труды всероссийского съезда художников», том I, 1911—1912.

311. Amiranachvili Ch. „Les émaux de Géorgie“, Paris, 1962.
312. Amiranachvili Ch. „Smalti della Georgia“, Milano, 1963.
313. Anthony E. W. „Romanesque Frescoes“, Prinston, 1903.
314. Bachmann W. „Kirchen und Moscheen in Armenien und Kurdistan“ Leipzig, 1913.
315. Baltrusaitis T. „Etudes sur l'art médiéval en Géorgie et en Arménie“, Paris, 1929.
316. Barth H. „Constantinople“, Paris, 1903.
- Barth H. „Constantinople“, Paris, 1913.
317. Baumbauer F. „Forschungen über die Hausformen in Georgien“, Hamburg 1928.
318. Bayet C. „L'art Byzantin“, Paris, 1883.
319. Bayet C. „L'art Byzantin“, Paris, 1904.
320. Bayet C. „Notes sur le Peintre byzantin Manuel Pansélinos, et sur le guide de la peinture du Moine Denys“, „Revue archéologique“, mai-juin 1884.
321. Bayet C. „Recherches pour servir à l'histoire de la peinture et de la sculpture chrétiennes en Orient avant la querelle des Iconoclastes“, Paris, 1879.
322. Benoit François „Architecture, L'orient médiéval et moderne“ (Manuel p'histoire de l'art, Paris (Editeur Laurens), 1912.
323. Bernoville „La Souanétie libre“, Paris, 1885.
324. Bertaux . „L'art dans l'Italie méridionale“, Paris, 1904.
325. Bertrand. „Etudes sur la peinture et la critique de l'art dans l'antiquité“ Paris, 1893.
326. Bertrand „Un critique d'art dans l'antiquité. Philostrate et son école“, Paris, 1882.
327. Binyon L; Wilkinson Y. V. S., and Gray B. „Persian Miniature Painting“ London, 1933.
329. Brodier „Discription des peintures“, Paris, 1883.
331. Bréhier L. „L'art chrétien“, Paris, 1918.
332. Bréhier L. „La sculpture et les art mineurs Byzantins“, Paris, 1936.
333. Bréhier et Batiffol „Les survivances du culte impérial romain“, Paris, 1920.
334. Bréhier L. „Les basiliques chrétiennes. Les églises Byzantines“, Paris, 1906.
335. Bréhier L. „Les origines du crucifix dans art religieux“, Paris, 1904
336. Brosset „Atlas du voyage archéologique dans la Transcaucasie, exécuté en 847—1848“. SPB, 1851.
337. Brosset „Les ruines d'Ani“, 1960—61.
338. Brosset „Rapports sur un voyage archéologique dans la Géorgie et dans l'Arménie SPB. 1850—51.
- 1894.



339. Butcher H. C. „Architecture and other arts“, New York, 1903.
340. Chardin „Voyage du chevalier Chardin en Perse et en autre de l'orient“, Amsterdam, 1735.
341. Choisy Ang. „Histoire d'architecture“, Paris, 1899.
342. Choisy Ang. „L'art de bâtir chez les Byzantins“, Paris, 1894.
343. Clemens P. „Die romanische Monumentalmalerei in Böhmen“, Düsseldorf, 1916.
344. Couchaud „Choix d'églises Byzantine en Grèce“, Paris, 1842.
345. Dalton O. „Byzantine art and archaeology“, Oxford, 1911.
346. Delachaye H. „Les légendes grecques des saints militaires“, Paris, 1908.
347. Delachaye H. „Les origines du Culte des Martyrs“, Bruxelles, 1903.
348. Demus O. „Byzantine mosaic decoration. Aspects of monumental art in Byzantium“, London, 1948.
349. Demus O. „The Mosaics of Norman Sicily“, London, 1950.
350. Detrel H. „Christlich Ikonographie“, Fribourg, 1894—1895, 1896.
351. De Vogüé Melchior „Le églises de la terre sainte“, Paris, 1860.
352. Diehl Charles „Byzance Grandeur et décadence“, Paris, 1926.
353. Diehl Charles „En Méditerranée. Promenades d'histoire et d'art.“ Paris, 1901.
354. Diehl Charles „Etudes Byzantines“, Paris, 1905.
355. Diehl Ch. „Justinien et la civilisation Byzantine aux VI siècle“, Paris, 1901.
356. Diehl Ch. „La peinture Byzantine“, Paris, 1933.
357. Diehl Ch. „L'art Bizantin dans l'Italie Méridionale“, Paris, 1894.
358. Diehl Ch. „L'église et les mosaïques du couvent de Sainte-Luce en Phocide“ Paris, 1889.
359. Diehl Ch., Mlle Tourneau, H. Saletin, „Les monuments Caréliens de Salonique“, Paris, 1918.
Diehl Ch. „Manuel d'art Byzantin“, T II Paris, 1926.
360. Diehl Ch. „Manuel d'art Byzantin“, Paris, T—I, 1910—1925.
361. Diehl Ch. „Palermo et Syracuse“, Paris, 1907.
362. Diehl Ch. „Ravenne Etudes d'archéologie Byzantine“, Paris, 1886.
363. Diehl Ch. „Théodora, impératrice de Byzance“, Paris, 1904
364. Di Mazzo „Delle Belle Arti in Sicilia“, Palermo, 1861.
365. D'Ohsson „Histoire des mongols“, Amsterdam, 1852.
366. Dubois de Mont péreux „Voyage autour du Caucase“, T. III, Paris, 1839.
367. Du Cange „Constantinople chrétienne“, Paris, 1860.
368. Duchesne L. „Les origines du culte chrétien“, Paris, 1908.
369. Ebersolt T. „Les arts somptuaires des Byzance“, Paris, 1923.
370. Enlart C. „L'art Gothique en Chypre“, Paris, 1892.
371. Enlart C. „Manuel d'archéologie Française“, Paris, 1902.
372. Fellicetti — Liebertals Walter „Geschichte der Byzantinischen Ikonmalerei“, Lausanne, 1956.
373. Filow B. D. „L'ancien art Bulgare“, Berne, 1919.
374. Fimmen Dietrich „Die Kretisch — Mykenische Kultur“, Leipzig und Berlin, 1924.



375. Focillon Henri „Peintures Romains. Des églises de France“, Paris, 1950.

376. Gagarine G. „Le Caucase Pittoresque“, Paris, 1847.

377. Garrucci „Storia dell' arte cristiana nei primotio secoli della Chiesa“, 6 volumes, Prato 1871—1881.

378. Gidel M. „Etudes sur une Apocalypse de la viègre Marie“, Paris, 1871.

379. Goldschmidt A. und Weitmarm K. „Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X—XIII Jahrhunderts. Berlin, 1934.

380. Grabar A. „Byzantine painting“, Geneva, 1953.

381. Grabar A. „La peinture Bysantine“, Skyras, 1955.

382. Grabar A. „La peinture religieuse en Bulgarie“, Paris, 1928.

383. Grabar A. „L'église de Bolana“, Sofia, 1924.

384. Grabar A. „L'empereur dans l'art Byzantin“, Paris, 1936.

385. Grabar A. „Les croisades de l'Europe orientale dans l'art“, dans Mélanges ch. Diehl, II, Paris, 1930.

386. Grabar A. „Les fresques d'Ivanove et l'art des Paléologue“, „Byzantion“ II, 1957.

387. Grabar A. „L'iconoclisme Byzantin“, Paris, 1957.

388. Grabar A. „Sur les sources des peintures byzantines des VIII-e. XIV-e siècles“, Cahiers archéologiques, XII, Paris.

389. Gray Basil. „Persian Painting“, London, 1930.

390. Grimm D. „Monument d'architecture en Géorgie et en Arménie“, SPB, 1864.

391. Harnack O. „Das Karolingische und das byzantinische Reich“, Gettingen, 1880.

392. Harnack A. „Strugsberichte“, 1903.

393. Huart Cl. „Les calligraphes et les miniaturistes de l'orient musulman“, Paris, 1908.

394. Tephalon „Une nouvelle province de l'art byzantin, les églises rupestre de Cappadoce“, Paris, 1925.

395. Karitz „Serbiens byzantinische Monuments“, Wien 1862.

396. Karst T. „Code d'Aghbougha“, Strassbourg, 1938.

397. Karst T. „Code Géorgien du roi Vakhtang VI“, Strassbourg, 1935

398. Kaufman K. M. „Handbuch der christlichen Archäologie“, Pandeborn, 1913.

399. Kondakoff N. „Histoïr de l'art byzantin“, Paris, 1901.

400. Kochler W. „Byzantine Art in the West“. „The Dumbarton Oaks Papers“ Vol. 2—3, 1940.

401. Kraus „Geschichte der christlichen Kunst“, Freiburg, 1896.

402. Krumbacher „Geschichte der byzantinischen Literatur“, München, 1897.

403. Kunstle K. „Ikongraphie der Heiligen“ Freiburg im Breisgau, 1926.

404. La barte „Le Palais de Constantinople et ses abords, Sainte Sophie, le Forum Angustain et l'Hippodrome“, Paris, 1861.

405. Laboarte „Le Palais impérial de Constantinople“, Paris, 1861.

406. Langlois V. „Le mont Athos et ses monastères“, Paris, 1867

407. „L'art Médiéval Iougoslave“, Préface de Vercors, Paris, 1950.



408. Le Blant „Les sarcophages chrétiennes de la Gaule“, Paris, 1876.

409. Leclercq — article „L'art Byzantin“, dans Cabrol, „Dictionnaire d'archéologie chrétienne“, Paris, 1909.

410. Leclercq „Manuel d'archéologie chrétienne“, 2 vol. Paris, 1907.

411. Lethaby and Swainson. „The church of Sancta-Sophia“, London, 1894.

412. Lynch. „Armenia“, London, 1901.

413. Lyttor F. „L'art Byzantin. Idée Fondamentales“, Constantinople, 1918.

414. Male E. „L'art religieux du XII-e siècle en France“, Paris, 1922.

415. Martini E. „Catalogo di manoscritti greci esistenti nelle biblioteche italiane“, I, Milano, 1893.

416. Maspero „Bracelets — amulettes d'époque Byzantine“, Annales du service des antiquités de l' Egypte, T. IX. Rome, 1939.

417. „Mélanges Charles Diehl“, Paris, 1930.

418. Meyendorff „L'iconographie, de la sagesse divine dans la tradition Byzantine“ „Cahiers archéologique“, X, 1959.

419. Michel A. „Histoire de l'art“, Paris, 1908.

420. Michélis „Esthétique de l'art Byzantin“, Paris, 1959.

421. Millet G. et D. Talbot — Rice „Byzantine Painting at Trabizond“, London, 1936.

422. Millet G. „La collection Byzantine des Hantes - Etudes“, Paris, 1903.

423. Millet G. „La peinture du moyen âge en Iougoslavie“, T. I, Paris, 1954.

424. Millet G. „L'art Byzantin“ (dans A. Michel „Histoire de l'art“), T. I, Paris, 1908, T. III — Paris, 1908.

425. Millet G. „L'art chrétien d'orient du milieu du XII et au milieu du XVI siècle“, André Michel „Histoire de l'art“, III, 2-e partie, Paris.

426. Millet G. „L'école grecque dans l'architecture Byzantine“, Paris, 1916.

427. Millet G. „La monastère de Daphnie“, Paris, 1899.

428. Millet G. „Monuments Byzantins de Mistra, Paris, 1910.

429. Millet G. „Monuments de l'Athos“, I, les peintures, Paris, 1927.

430. Millet G. „Recherches sur l'iconographie de l'Evangile aux XIV—XV—XVI siècle“, Paris, 1916.

431. Morgan de I. „Mission scientifique en Caucase. Etudes archéologiques et historiques“, 2 volumes, Paris, 1889.

432. Mourier T. „L'art religieux au Caucase“, Paris, 1885.

433. Mourier T. „L'art au Caucase“, Bruxelles, 1907.

434. Müntz „Etudes sur l'histoire de la peinture et de l'iconographie chrétiennes“ Paris, 1882.

435. Omond H. „Miniatures des plus anciens manuscrits grec de la Bibliothèque Nationale, du VI au XIV siècle“, Paris, 1929.

436. Onach K. „Ikonen“, Berlin, 1959.

437. Pératé „L'archéologie chrétiennes“, Paris, 1882.

438. Pinder W. „Deutsche Dome“, Leipzig, 1927.

439. Protitch A. „Un Modèle des maîtres bulgares de XV-e et XVI-e siècle“, Seminarium Kondakovianum, Prague, 1926.



440. Réau Louis „Iconographie de l'art Crétien“, III tome, Paris, 1958, II T. 1957.

441. Rey „Les Colonies Franques de Syrie aux XII-e et XIII-e siècles“, Paris, 1883.

442. Rice Talbot D. „The Icons of Cyprus“, London, 1877.

443. Richter „Die Mosaiken von Ravenna“, 1878.

444. Riegl A. „Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik“ Berlin, 1893.

445. Ricci CA. Azzarone, C. Zavriga „Monumenti, tavole storiche del Ravenna“, Roma, 1935.

446. Rohault de Fleury „La Sainte vierge“, Paris, 1878.

447. Salzenberg Alt-christliche Baudenkmale von Konstantinopol“, Berlin, 1854.

448. Schlumberger G. „L'Épopée Byzantine“, Paris, 1896—1900—1905 3 volumes.

449. Schlumberger G. Mélanges offerts“, Paris, 1925.

450. Schlumberger G. Nicéphore Phocas. Paris 1890.

451. Schultze et Barnsley „The monastery of Saint-Luke of Stiris in Phokis“, London, 1901.

452. Schweinfurth Ph. „Geschichte der Russischen Malerei im Mittelalter“, Haag, 1930.

453. Shorr C. Dorothy „The Iconographic development of the Presentation in the Temple“. „The Art Bulletin“, № 1, 1946.

454. Sotiriou. C. A. et M. „Icons du Mont Sinaï“, T. I (planches) — Athènes 1956, T II, (texte) Athènes. 1958.

455. Sotiriou G. A. „La sculpture sur bois dans l'art Byzantin“ Mélanges Charles Diehl VII. Paris, 1930.

456. Stackelberg et Gagarine „La Caucase pittoresque“, Paris, 1847.

457. Stefanescu I. D. „La peinture religieuse en Valachie et en Transylvanie depuis les origines jusqu'au XIX-e siècle“, Paris. 1932.

458. Strzygowski T. „Die Baukunst der Armenier und Europa“, Wien, 1918

459. Strzygowski T. „Hellenistische und Koptische Kunst in Alexandria, Wien. 1902.

460. Strzygowski T. „Orient oder Rom“, Leipzig. 1901.

461. Tafrali O. „Monuments Byzantins de Curlea de arges“, Paris, 1931.

462. Tchubin'aschwili G. „Georgische Baukunst“, Band 11, Tiflis, 1934.

463. Texier and Pullan. „Byzantine architecture“, London, 1864.

464. Texier „Description de l'Arménie, de la Perse et de la Mesopotamie“, Paris 1842.

465. Unger „Quellen der byzantinischen Kunstgeschichte“, Wien, 1878.

466. Van Berchem M. et Et. Clourot „Mosarques chrétienne Genève, 1924.

467. V. de Boutovsky „Histoire de l'ornement russe du X-e au XVI-e siècle“, Paris, 1870.

468. Velmans „Le rôle du décor architectural et la représentation de l'espèce dans la peinture des Paléologues“, Cahiers archéologique“, XIV T., Paris, 1964.

469. Venturi „Storia dell'arte Italiana T.I-III Milano, 1901-1905,
470. Viollet-le-Duc „L'art Russe“, 1877
471. Vité „Les mosaïques chrétiennes de Rome“, Paris, 1873.
472. Visconti „Iconographie grecque“, Paris, 1811.
473. Vitzium und Vollbach „Die Mittelalterliche Malerei und Sculptur
in Italien“, Potsdam, 1924.
474. Vlad Petkovic „La peinture serbe du moyen âge“, Belgrade, 1930, T-I,
1934—T, II.
475. Vnger Friedrich Wilhelm „Quellender Byzantinischen Kunstgeschich-
chte“, Wien, 1878.
476. Vogüé Melchior de „Syrie centrale“, Paris, 1875.
477. Whittemore T. „The mosaics of Haghia Sophia at Istanbul“, Boston,
1942.
478. Woermann „Die Landschaft in der Kunst der alten Völker“. München,
1876.
479. Vollstin H. „Die Bamberger Apokalypse“. München. 1924.
480. Wulff „Altchristliche und byzantinische Kunst“, Berlin, 1914—1918.
481. Wulff O. „Cherubim, Throne und Seraphim“. Altenburg, 1489, Paris, 1893.
482. Xyndecoulos A. „Manuel Panselinos“, Athènes, 1956.

ს ბ რ ჩ მ 3 0

შესავალი	3
საფარის მონასტრის შესახებ არსებული ცნობები	14
თავი I	
საფარის მონასტრის ხუროთმოძღვრული კომპლექსი	25
თავი II	
წმ. საბას ტაძრის მოხატულობის საერთო აღნაგობა და აღწერა	32
1. საყურთხველის აფსიდი	34
2. გუმბათისა და გუმბათის ყელის მოხატულობა	46
3. წმ. მახარებელთა გამოსახულებანი გუმბათქვეშა აფრებზე	50
4. წმ. მხედართა, წინასწარმეტყველთა და წმინდანთა გამოსახულებანი	51
ქრისტეს შიერ მობღენილ საოცრებათა გამოსახულებანი	62
თავი III	
ეკლესიური ისტორიული პორტრეტი	70
თავი IV	
წმ. საბას ტაძრის მოხატულობის იკონოგრაფიული და მხატვრულ-სტილისტური ანალიზი	79
დასკვნა	122
გამოყენებული ლიტერატურის სია	125

რედაქციის გამგე რ. თივიშვილი
რედაქტორი დ. შაჩაბელი
მხატვრული რედაქტორი გ. ინახარიძე
ტექნიკური რ. კობრიძე
გამომშვები ს. შაუულაშვილი

გადაეცა წარმოებას 28. 7. 88 წ.
ხელმოწერილია დასაბუქლად 7. 7. 88 წ.
ქაღალდის ზომა 70×90/16.
სააღრიცხვო-საგამომცემლო თაბახი 10.
ნაბეჭდი თაბახი 12,87. უე 01430. შეკვ. № 458.
ტირაჟი 5.000.
ფასი 1 მან. 80 კაპ.

გამომცემლობა „ხელოვნება“
თბილისი, პლეხანოვის პრ. 179.
1988

ХУЦИШВИЛИ ГЕОРГИИ ЯСОНОВИЧ
СТЕННАЯ РОСПИСЬ САФАРЫ

(На грузинском языке)
Издательство «Хелониება»
Тбилиси, проспект Плетанова, 179
1988

საქართველოს სსრ გამომცემლობათა, პოლიგრაფიისა
და წიგნის ვაჭრობის საქმეთა სახელმწიფო კომიტე-
ტის ზეცდეთი სიტყვის კომბინატი, თბილისი, მარჯა-
ნიშვილის ქ. № 5.

Комбинат печати Государственного комитета Грузинской ССР
по делам издательства, полиграфии и книжной торговли, Тби-
ლისи, ул. Марджанишвили, 5.

