



ღიზის  
ღმთისმშობლის  
შობის  
შესახებ

- \* ხუროთმოძღვრება, წარწერები, რელიეფები
- \* მხატვრობა

საქართველოს ეროვნული მუზეუმი  
შალვა ამირანაშვილის სახელობის  
ხელოვნების მუზეუმი

წავიკითხე ეს წიგნი და მომეწონა  
და სიყვარული

კოპ

20. X. 06





THE MONASTERY  
OF DORMITION AT DIRBI

*George Gagoshidze*

ARCHITECTURE, INSCRIPTIONS, RELIEFS

*Nino Chikbladze*

PAINTING

Tbilisi  
2006

ღირბის ღმრთისმშობლის  
მიძინების მონასტერი

გიორგი ვავოშვიდი

სურთმოძღვრება, წარწერები,  
რელიეფები

ნინო ჩიხლაძე

მხატვრობა

თბილისი  
2006



წინამდებარე წიგნი ილუსტრირებული მონოგრაფიაა შუა საუკუნეების ქართული კულტურის დისშესანიშნავი ძეგლისა, რომლის მიმართ ინტერესი განსაკუთრებით გაიზარდა მას შემდეგ, რაც ბედნიერი შემთხვევითობის წყალობით, 2001 წელს აქ ბრწყინვალე საშემსრულებლო ოსტატობის მოხატულობა აღმოჩნდა. იშვიათი იკონოგრაფიული ვერსიებისა და მხატვრული სტილის ანალიზის საფუძველზე, ბიზანტიის სულიერი კულტურის ცენტრებთან მჭიდროდ დაკავშირებული მხატვრობის ძირითადი ფენა XIV ს. შუაწლებით, ხოლო კანკელის ხატები და ცალკეული ფრაგმენტები XVII საუკუნით დათარიღდა. კლესიის X ს. არქიტექტურის, წარწერებისა და რელიეფური სამკაულის შესწავლის შედეგად, გამოვლინდა მათში ასახული ქართული სხელმწიფოს გაერთიანების წინაისტორიის მნიშვნელოვანი ფაქტები და ისეთი გამორჩეული პერსონაჟები, როგორებიც არიან ლეონ III აფხაზთა მეფე (957-967) და ქართლის ერისთავი იოანე მარუშის ძე.

კლესიის კედლის მხატვრობის, მოგვიანო საუკუნეთა ხუროთმოძღვრული გადაკეთებებისა თუ არქიტექტურულ კომპლექსში შემავალ სხვა ნაგებობათა შესწავლა ხელს უწყობს უკეთ წარმოჩნდეს დირბის უწყვეტი სამონასტრო ცხოვრება და საუკუნეების განმავლობაში მისი კავშირები იერუსალიმის წმინდა მიწის ქართულ სავანეებთან.

წიგნი გათვალისწინებულია როგორც ხელოვნების ძველევართათვის, ისე კულტურისა და ისტორიის საკითხებით დაინტერესებული ყველა მკითხველისთვის.

რედაქტორი: ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი  
დიმიტრი თუმანიშვილი

რეცენზენტები: ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი  
ინგა ლორთქიფანიძე  
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი  
ანელი ვოლსკაია  
ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატი  
გიორგი მარსაგიშვილი

შ) წიგნის გამოცემის დამფინანსებელია  
ფონდი „ღია საზოგადოება – საქართველო“

© გ. ვავოშიძე, 2006

© ნ. ჩიხლაძე, 2006

ISBN - 99928 - 829 - 6 - 4

კ42.უ.514

შუაგულ ქართლში, ქარელიდან 15-იოდე კილომეტრის დაშორებით, სოფელ დირბის განაპირას მდებარე სამონასტრო კომპლექსი სამეცნიერო ლიტერატურაში დიდი ხანია ცნობილია, თუმცა მის მიმართ არა მხოლოდ სპეციალისტთა, ფართო საზოგადოების ინტერესიც გაიზარდა მას შემდეგ, რაც ღმრთისმშობლის მიძინების ეკლესიის ცენტრალურ ნაწილში მოულოდნელად, დიდი მხატვრული ღირებულების მონატიულობის ფრაგმენტები აღმოჩნდა.

2001 წელს ადგილობრივმა მოძღვარმა, მამა იოანემ (ოხანაშვილმა) მრევლთან ერთად დაიწყო ეკლესიის მიწით დაფარული დასავლეთი ფასადის გაწმენდა-გასუფთავება. ეკლესიის ინტერიერი ძირითადად, გაჯით იყო შელესილი და მხოლოდ აქა-იქ ჩანდა დაზიანებული ფრაგმენტები. როდესაც მრევლმა სახურავიდან ჩამოსული ნაღვესა და ნესტისგან ნაწილობრივ დაშლილი გაჯის ნაღვესობა მოაცილა, გამოჩნდა ორი ფენა. ამის შემდეგ მოძღვარმა სამუშაოები შეაჩერა და სპეციალისტებს (ისტორიკოსებს, ხელოვნებათმცოდნეებს, რესტავრატორებს) დაუკავშირდა. ადგილზე მოხილვის საფუძველზე წინასწარულად დადგინდა, რომ აქა-იქ მცირე ნაგლეჯების სახით შემორჩენილი ზედა ფენის ფრაგმენტები და ძველი კანკელის არქიტრაჟზე შესრულებული ხატები XVII ს.-ით შეიძლება დათარიღდეს, ხოლო ნამჯიანი კირის ქვედა ფენაზე დატანილი მონატიულობა დახვეწილი პროფესიონალიზმით გამოჩნეულ XIV ს. პალეოლოგოსთა მხატვრული სტილის ნიმუშს წარმოადგენს. მონატიულობის ორივე ფენა საგანგებოდ იყო დაკეჭნილი, რაც იმას გულისხმობს, რომ მხატვრობა ორივე შემთხვევაში, თავის დროზე მთლიანად იყო შელესილი, თუმცა, როგორც ჩანს, ნაღვესობა დროთა განმავლობაში ჩამოიშალა და შესაძლოა, უკვე XX ს. პირველ ნახევარშივე მონატიულობა, მეტწილად ქვედა ფენისა, გამოჩნდა საკურთხეველში, პილასტრებსა და ჩრდილო-დასავლეთ კედელზე. ანტირელიგიური განწყობისა და მებრძოლი ათეიზმის პერიოდში საგანგებოდ სწორედ ეს ნაწილები დაზიანდა და რადგანაც გამჭვარტლული, ბასრი საფინით დასერილი, ამომტვრეული ზედაპირები ართულებდა მხატვრობის ნამდვილი სახის დადგენას, დირბის მხატვრული დეკორი ზოგადად, გვიანი შუა საუკუნეებით იყო დათარიღებული.

ახალმა „აღმოჩენამ“ დღის წესრიგში დააყენა სრული მონატიულობის გაწმენდა-გამაგრებისა და სხვა გადაუდებელი საკონსერვაციო სამუშაოების ჩატარების აუცილებლობა, რაც საქართველოს საპატრიარქოს ხუროთმოძღვრების, ხელოვნებისა და რესტავრაციის ცენტრის შუამდგომლობითა და „ქართუ“ ჯგუფის საქართველოს ისტორიულ ძეგლთა დაცვისა და გადარჩენის ფონდის ფინანსური ხელშეწყობით 2003 წელს შეასრულეს საპატრიარქოს ხუროთმოძღვრების, ხელოვნებისა და რესტავრაციის დეპარტამენტის რესტავრატორებმა დავით გავომიძის ხელმძღვანელობით. მანვე შეასრულა მონატიულობის გრაფიკული სქემები, რომელთა გამოყენების შესაძლებლობისათვის დიდ მადლობას მოვასხენებთ.

სარესტავრაციო სამუშაოები ამით არ დასრულებულა. 2004 წელს არქიტექტორ-რესტავრატორებმა ლ. ოთარაშვილმა და ნ. ბაკურაძემ აზომეს მონასტრის ნაგებობები და შეასრულეს ხუროთმოძღვრების სარესტავრაციო პროექტი. 2005





წელს არქიტექტორ-რესტავრატორ შალვა მელიქიძის ხელმძღვანელობით მასს „არქიტექსის“ მიერ ჩატარდა სარესტავრაციო-საკონსერვაციო სამუშაოების რომელთა დაფინანსება კვლავ „ქართუ“ ჯგუფის ზემოაღნიშნულმა ფონდმა ითავა. მოიხსნა სახურავის გვიანდელი, სქელი ფენა და კრამიტით გადაიხურა. შეკეთდა ეკლესიის ფასადთა დაზიანებული ადგილები, გამაგრდა და შეკეთდა მონასტრის სამრეკლო, საკონსერვაციო სამუშაო ჩაუტარდა მახლობლად მდებარე ციხის ნაშთებს, კეთილმოეწყო მონასტრის ტერიტორია. თუმცა აქვე არ შეიძლება არ აღინიშნოს მონასტრის გვერდით, სტიქიურად და კომპლექსის მხატვრულ-ისტორიული სახის გაუთვალისწინებლად, 2003 წელს აშენებული მონაზონთა საცხოვრებელი ნაგებობის შესახებ, რომელიც პროფესიონალი არქიტექტორის მიერ გააზრებულად დაგეგმარების შემთხვევაში, ასე არ „დაჩაგრავდა“ მასთან შედარებით მოკრძალებული ზომის სამონასტრო კომპლექსს.

2003-2005 წლების სარესტავრაციო-საკონსერვაციო სამუშაოების შედეგების გათვალისწინებით, დადგინდა როგორც ხუროთმოძღვრების, ისე მონასტრობის ცალკეული ნაწილების თავდაპირველი ფორმები, ქრონოლოგიური ფენები. მადლიერებით აღვნიშნავთ, რომ კვლევისას დიდი დახმარება გაგვიწია ფერწერისა და არქიტექტურის რესტავრატორების დავით გაგოშიძის, შალვა მელიქიძის კონსულტაციებმა და შენიშვნებმა. ძველზე მუშაობა წარიმართა ურბნისისა და რუისის მიტროპოლიტის, მეუფე იობისა (აქიაშვილი) და საპატრიარქოს ხუროთმოძღვრების, ხელოვნებისა და რესტავრაციის ცენტრის თავმჯდომარის მოადგილის, ალავერდელი მიტროპოლიტის, მეუფე დავითის (მახარაძე) ლოცვა-კურთხევითა და ღირბის ღმრთისმშობლის მიძინების მონასტრის წინამძღვრის, დედა ბარბარეს (ივანიშვილი) გულითადი თანადგომით, რის გარეშეც ადგილზე სამუშაოთა შესრულება უაღრესად გართულდებოდა. მათთან ერთად, პროექტზე მუშაობისას სხვადასხვა დროს გაწეული დახმარებისთვის, მადლობას მოვასხნებთ: ღირბის მონასტრობის „პირველადმომჩენს“, მამა იოანეს (ოხანაშვილს), ბატონებს მირიან კილაძეს, იაგო მურაჩაშვილს, ელგუჯა ჩიხლაძეს, ქალბატონებს თამარ ლორთქიფანიძეს, ნანა კუპრაშვილს, მარიამ გველესიანს, ნინო გაბუნias.

გიორგი გაგოშიძე  
ნინო ჩიხლაძე

გიორგი გაგოშიძე

ღირბის ღმრთისმშობლის  
მიძინების მონასტერი.  
ხუროთმოძღვრება,  
წარწერები, რელიეფები



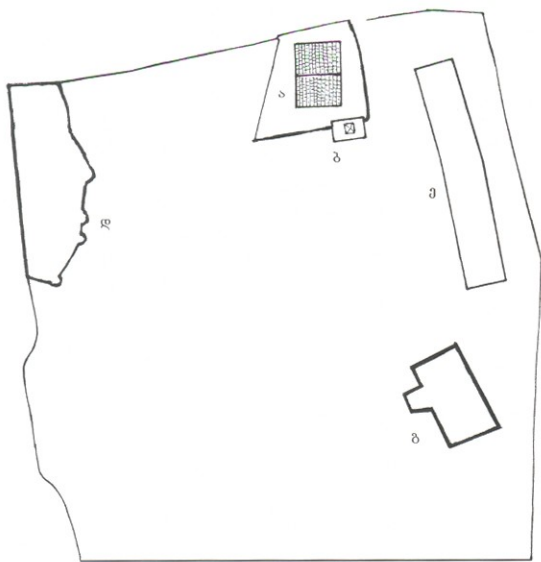


სოფელ ღირბის სამონასტრო კომპლექსის მთავარი ნაგებობა - ღმრთისმშობლის მიძინების ეკლესია, რომელსაც ხალხში თავისი სახელობის შესაბამისად „კუბოსა ღვთისმშობელს“ ეძახდნენ<sup>1</sup>, სურთომოდვრული თვალსაზრისით შიდა ქართლის ე.წ. „ხალხური წრის“ ჩვეულებრივი სოფლის ეკლესიაა (ტაბ.1-4), მაგრამ მას მდიდარი ისტორია აქვს და იგი XIV ს-ის შუა ხანების შესანიშნავი კედლის მხატვრობითაა შექმული.<sup>2</sup>

ღირბის ეკლესიის, ისევე როგორც მთელი მონასტრის ისტორია და სურთომოდვრება ცალკე საფუძვლიანი კვლევის საგანი აქამდე არ გამხდარა, მის შესახებ პირველ სამეცნიერო ცნობას პ. უვაროვა გვაწვდის. გზად ცხინვალიდან წრომიკვენ მას სოფელი ღირბიც მოუხაზულეხია. მკვლევარი ახსენებს ღირბის ციხესა და ამ მცირე ეკლესიას და აღნიშნავს, რომ აქვე არის სახლი ბერძენი არქიმანდრიტისა (ტაბ.5), რომელთანაც ინახება ღმრთისმშობლის ხატი, ზურვის მოჭედილობაზე ქართული ხუცური წარწერითო.<sup>3</sup>

ეკლესიის საკურთხეველში, ერთ პატარა ქვაზე ამოკვეთილი ბერძნულ-ქართული წარწერა, რომელიც დღეს დაკარგულია, შესწავლილი აქვს თ. ყაუხჩიშვილს. წარწერა, რომელიც 1815 წლით თარიღდებოდა და რომელშიც მოხსენიებული იყო „იერუსალიმის არქიმანდრიტი ბენედიქტი“, მეცნიერს

4



ნახ. 1. ღირბის მონასტერი, კენკემა  
ა) ეკლესია,  
ბ) სამრეკლო,  
გ) სასახლე,  
დ) ციხე,  
ე) მონაზონთა ახალი საცხოვრებელი

საფლავის ეპიტაფია ჰგონია<sup>4</sup>. თუმცა ის ფაქტი, რომ 1819 წელს გიორგი ავალიშვილს ღირბში ვიზიტისას ადგილზე არქიმანდრიტი ბენედიქტე დახვდა<sup>5</sup> და ასევე თბილისის ჯვარის მამის კელესიის 1825 წლით დათარიღებული ამავე არქიმანდრიტის წარწერა,<sup>6</sup> ბუნებრივია, გამოიცხავს ღირბის წარწერიანი ქვის ამგვარ ფუნქციას.

სოფელ ღირბის სიძველეებზე და მათ შორის მიძინების კელესიაზე ცნობებს გვაწვდის ს. მაკალათია. მისი აზრით, აღმოსავლეთ კედელზე არსებული რელიეფი (ტაბ.14), რომელზეც ორი გულხელდაკრეფილი ადამიანია გამოსახული, ატენისა და მცხეთის ჯვარის ბარელიეფებს წააგავს.<sup>7</sup>

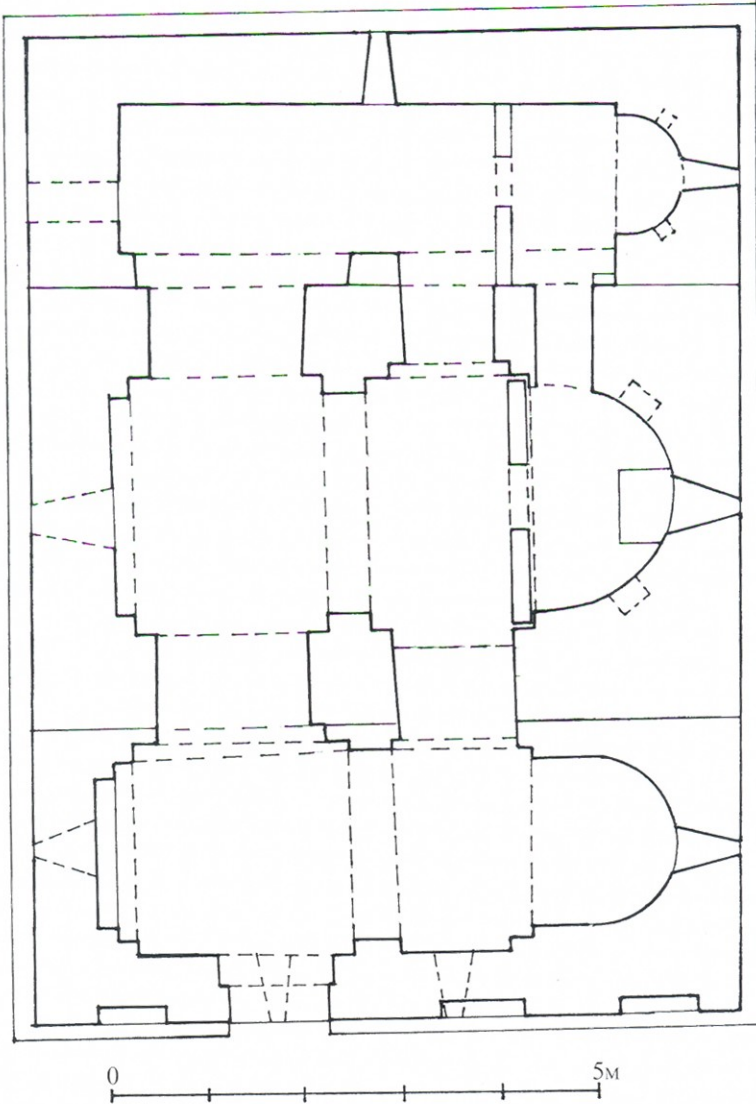
სოფელ ღირბის ისტორიას იკვლევდა დ. ლომიტაშვილიც და, სათანადოდ, იგი ამ მონასტრის ისტორიასაც ეხება. ნაშრომში განხილულია მკვლევრის ხელთ არსებული მონაცემები ამ ძეგლის შესახებ, განსაკუთრებული ყურადღება ეთმობა კელესიის ფასადზე არსებულ 1468 წლით დათარიღებულ სომხურწარწერიან ხაჩქარს. დ. ლომიტაშვილს მართებულად მიაჩნია, რომ იგი კედლის წყობაში გვიან ხანაშია მოხვედრილი.<sup>8</sup>

ღირბის კელესიის აღნიშნული ხაჩქარის წარწერა შესწავლილი აქვს პ. მურადიანს. მის მიერ გაკეთებული საეჭვო დასკვნები და განზრახი თუ უნებლიე შეცდომები ღირბის კელესიის გაყალბებულ, არარეალურ ისტორიას წარმოგვიდგენს.<sup>9</sup>

საქართველოს ისტორიის და კულტურის ძეგლთა აღწერილობის V ტომში ფ. დედეარაიანის, მ. ლომსაძის, მ. მგალობლიშვილის და ა. ნუცუბიძის ავტორობით გამოქვეყნებულ სტატიაში, რომელიც ღირბის ღმრთისმშობლის კელესიის კომპლექსსა და ნასოფლარს ეხება, მეტი ყურადღება კელესიის ინტერიერში დაცულ მხატვრობას ეთმობა, ამასთანავე მოკლედია განხილული კელესიის გეგმა, ინტერიერის მახასიათებელი ნიშნები, ფასადებზე შემორჩენილი ზოგიერთი რელიეფი. ავტორთა განმარტებით, თაროსური მასიური ლავვარდანები, ისევე, როგორც ორნამენტთა სტილი და წარწერათა პალეოგრაფიული მახასიათებლები ძეგლს ადრინდელი ფეოდალური ხანით ათარიღებს. იქვე აღნიშნულია, რომ კელესია გვიან ფეოდალურ ხანაში საფუძვლიანად გადაკეთებულია.<sup>10</sup>

ღირბის კელესიის ხუროთმოძღვრებას ეხება 2004 წელს წარმოდგენილი ღირბის მონასტრის რესტავრაციის პროექტის (ავტორები: ლ. ოთარაშვილი, ნ. ბაკურაძე) სახელოვნებათმცოდნეო ნაწილი, რომელიც ც. კილაძის მიერაა შესრულებული. ავტორის აზრით, ნაგებობის უძველეს ფენას, რომელიც X საუკუნით თარიღდება, ცენტრალური დარბაზი და ჩრდილოეთი მინაშენი წარმოადგენს. მისი აზრით, თავდაპირველად აუციან დარბაზული კელესია ჩრდილოეთი მინაშენით, რომე-





ნახ. 2. დიობი. კვლევის კვამი

ლიც ძირითად სივრცეს ორი თაღოვანი კარით უკავშირდება. ამგვარად, ავტორები აზრით, დირბის X საუკუნის ეკლესია ეწ. ორნავიანი სტრუქტურის ტაძარს წარმოადგენდა.<sup>11</sup>

6. ხუციშვილის სადისერტაციო ნაშრომის „იერუსალიმის ჯვრის მონასტრის მიწისმფლობელობა საქართველოში“ მნიშვნელოვანი ნაწილი დირბის მონასტრის ისტორიას ეხება, რაზეც დაწვრილებით ამ ნარკვევის დასკვნით ნაწილში ვისაუბრებ.

დირბის ეკლესია დღეს სამნავიანი შენობაა (7,35X10,30მ.) (ნახ. 2). პირველად აქ - X ს-ში მცირე დარბაზული ეკლესია აშენდა (7,35X4,60მ.), მას XIV ს-ის შემდგომ, XV-XVI ს-ში ჩრდილოეთიდან, XVII ს-ში კი სამხრეთიდან მთელს სივრცეზე აფსიდებით დაბოლოებული მინაშენები მიადგეს, ხოლო დარბაზული ნაგებობის ჩრდილოეთისა და სამხრეთ კედლებში ორ-ორი თაღოვანი დიობი გაჭრეს, რის შედეგადაც ეკლესიამ სამნავიანი ბაზილიკის შიდა სივრცე მიიღო (ნახ.8,9 ტაბ.25,33). გარედან შენობის სამივე ნაწი ორქანობა სახურავის ქვეშაა მოქცეული. შენობა ერთსაფეხურიან, თაროსებრ ზეძირკველზე დგას.

ეკლესიას სამონასტრო კომპლექსის უკიდურესი ჩრდილოეთი ნაწილი უკავია. მის სამხრეთით აგურით ნაგები სამრეკლო და სასახლის ნანგრევებია შემორჩენილი. კომპლექსს კირღულაბით ნაგები, აწ დახრეული გალავანი ზღუდავდა. დამრეცი ფერდობის დავაკებაზე მდებარე მონასტრის დასავლეთიდან ბეჭობზე მდგარი სოფლის სახლები და დირბის გვიანი შუა საუკუნეების ციხის ნანგრევი<sup>12</sup> ესაზღვრება (ნახ.1, ტაბ.2), აღმოსავლეთით კი მდ. ფრონის ჭალა, სადაც დირბელთა ვენახები და ბაღ-ბოსტანია გაშენებული. დარიან ამინდში ჩრდილო-აღმოსავლეთით კავკასიონის თოვლიანი მთაგრებილი მოჩანს, რომლის ცენტრში თავსდება თიანეთის პირამიდისებრი მწვერვალი, ბრუტსაბძელი გამოირჩევა.

დირბის ეკლესიის აღმოსავლეთ ფასადზე კარგად ჩანს ნაგებობის ქრონოლოგიურად განსხვავებული ფენები (ნახ.3,ტაბ.7). თავდაპირველი დარბაზული ეკლესიის ეს კედელი მუქი შინდისფერი ტუფის ქვათლილებითაა აგებული და თანადროული დეკორითა და წარწერებით არის გაშვენებული. ჩრდილოეთი მინაშენიც იმავე ჯიშის ქვითაა ნაგები, სამხრეთი მინაშენის აღმოსავლეთი კედელი კი შერეული მასალით, ბრტყელი აგურითა და ქვითაა ამოყვანილი და მკვეთრად კონტრასტირებს ძველი ეკლესიის ერთიან მუქშინდისფერთან. ძველ კედელსა და მინაშენებს შორის შევული ნაკერი შეიმჩნევა. აღმოსავლეთ ფასადზე ეკლესიის თითო ნაწილში თითო სარემელია გაჭრილი. გადანაკეცებით დაბოლოებული სადა თაროსებრი ლავარდანი ძველ ეკლესიასა და ჩრდილოეთ მინაშენს ასრულებს, სამხრეთ მინაშენს აგურით



გამოყვანილი „ხერხულა“ კარნიზი აქვს. სამხრეთი მინაშენის სარკმლის თავზე კედლის წყობაში ადგილობრივი სამშენებლო მასალისგან განსხვავებულ ყვითელ ქვაში ნაკვეთი 1468 წლით დათარიღებული სომხურწარწერიანი ხაჩქარი იყო მოთავსებული. ეს ძეგლი, რომელიც ამ ფასადზე აშკარად მოგვიანო ხანაში მის გასამშენებლად ჩადგმული, ცკლესიის რესტავრაციის დროს (2005წ.) კედლიდან მოიხსნა და ქ. ქარელის მხარეთმცოდნეობით მუზეუმში იქნა გადატანილი (იხ. სქოლიო 9).

ცკლესიის დასავლეთი ფასადის წყობას კიდევ უფრო მეტად ემხნევა ქრონოლოგიური სხვაობანი (ნახ.5, ტაბ.6). ძველი ტაძრის ფასადი აგებულია არასწორი ფორმის, მუქი შინდისფერი ტუფის მოზრდილი ქვებით, თუმცა ალაგ-ალაგ მოყვითალო ქვიშაქვაცაა ნახმარი. წყობის ქვებს შორის დარჩენილი არეები მცირე ზომის ქვებითაა შევსებული, ფასადის კუთხეები კი სუფთად ნათალი ტუფის ქვათლილებითაა გამოყვანილი. თავდაპირველი ცკლესიის ეს ფასადი მარტივი თაროს ფორმის კარნიზითაა დაბოლოებული, სამხრეთ და ჩრდილოეთ მინაშენებს კი აგურით გამოყვანილი კარნიზი აქვთ. აღსანიშნავია, რომ ამ მხრიდან ცკლესია, აღმოსავლეთი ფასადისაგან განსხვავებით, ორ კალთად არ არის გადახურული: აქ სამივე მოცულობას საკუთარი სახურავი აქვს. ჩრდილოეთი მინაშენის დასავლეთი ფასადის დიდი ნაწილი მცირე ზომის, არასწორი მოყვანილობის უხეშად ნათალი ქვითაა აწყობილი, ქვედა ნაწილში მოზრდილი ლოდებია ნახმარი. სამხრეთი მინაშენის ეს კედელი ბრტყელი, ე.წ. ქართული აგურითა და მის წყობაში ჩართული ქვებითაა ნაგები. ცკლესიის ამ ფასადის ორი სარკმელი ძველი ცკლესიის და სამხრეთი მინაშენის კედლებშია გაჭრილი. ჩრდილოეთი მინაშენის დასავლეთ კედელში, მიწიდან 270 სმ-ის სიმაღლეზე გამოყვანილია მცირე ხერხლისებრი კარი (55X50სმ), რომლითაც ამ მინაშენის მეორე სართულზე შეიძლება მოხვედრა. ეს სათავსო სწორკუთხა, მოგრძო, ბნელი მოცულობაა, რომლის სამხრეთი კედელი ძველი დარბაზული ცკლესიის ჩრდილოეთ ფასადის გარე პირს წარმოადგენს, იგი გათლილი მუქი შინდისფერი ქვითაა ნაგები.

სამხრეთი ფასადი მთლიანად ბრტყელი აგურითაა ნაშენი, აქ ცკლესიაში ერთადერთი შესასვლელი ტიშანით დახურული კარი და ორი სარკმელია გაჭრილი. ამ ფასადს ამკობს მცირედ ისრულთალებიანი სამი ბრტყელი დეკორატიული ნიში (ნახ.4, ტაბ.16).

ცკლესიის ჩრდილოეთი ფასადი, მშენებლობის წესით, ამავე მინაშენის დასავლეთი ფასადის ანალოგიურია. აქაც კედლის ქვედა ნაწილი დიდი, არარეგულარული ფორმის ქვებითაა ნაგები, კედლის ზედა ნაწილები ბათქაშში ჩართული რიყისა



და ნამტვრევი ქვის წყობითაა შესრულებული. ამ ფასადის ქვედა ნაწილში, შიგნით მცირე სწორკუთხა სარკმელია გაჭრილი.

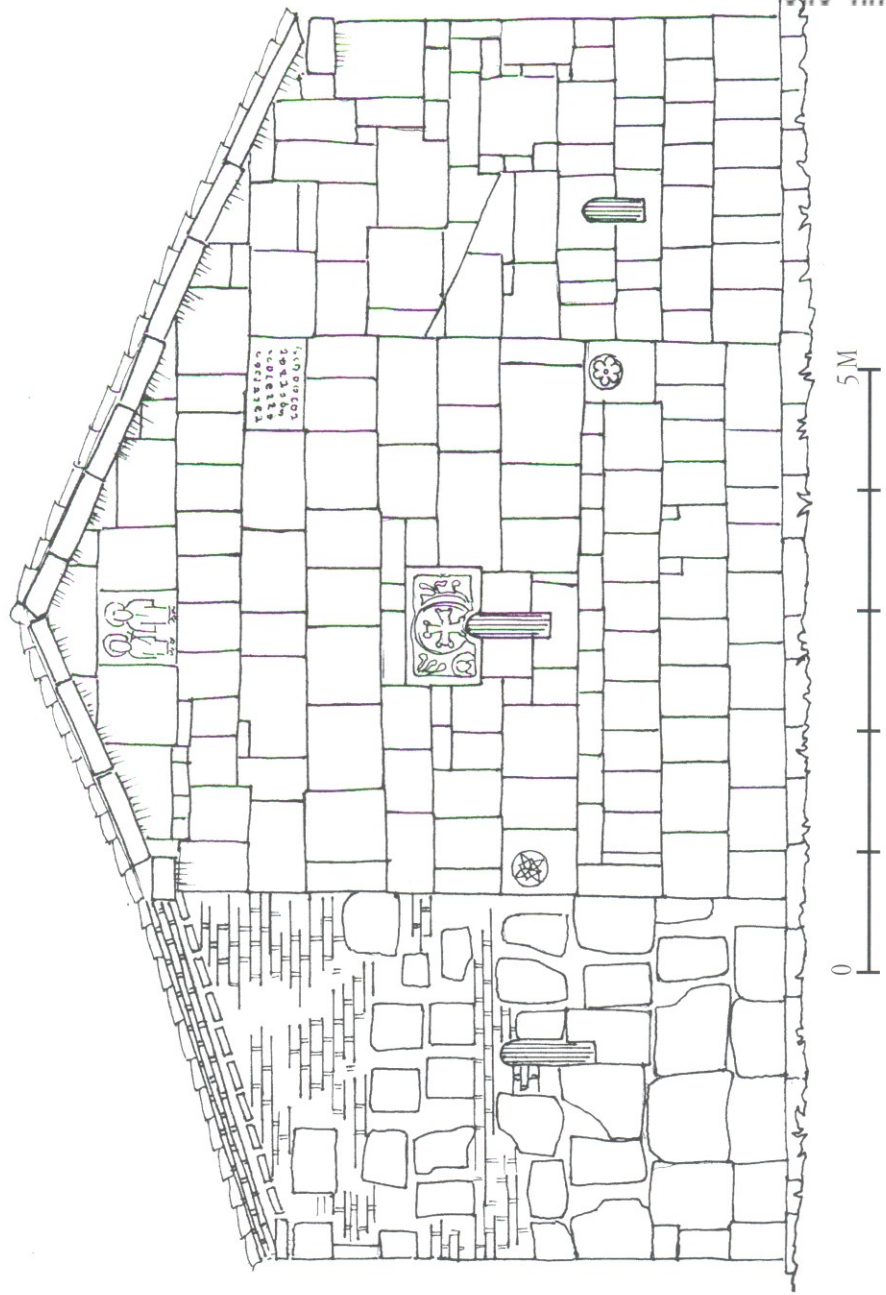
ღირბის ძველი დარბაზული ეკლესიის აღმოსავლეთისა და დასავლეთი კედლების მშენებლობის ხასიათზე დაკვირვება გვიჩვენებს, რომ ეს ნაგებობა ისევე, როგორც შიდა ქართლის X საუკუნის მრავალი სხვა ძეგლი, განსხვავებული სამშენებლო მასალის კომბინირების ხერხითაა ნაგები. როგორც წესი, საუკეთესო ხარისხის ქვით ამ ნაგებობათა აღმოსავლეთი ფასადები შენდებოდა, დანარჩენი კედლებისთვის ან ნამტვრევი, ან რიყის ქვაა ნახმარი, კუთხეები და კარ-სარკმლის საპირეები კი ნათალი ქვითაა მოწესრიგებული. მეტ-ნაკლები გადაცდომით, ამ ტექნიკითაა შესრულებული შეძლებული ქტიტორის, თევდორე თაფლაისძის აგებული ტაძარი ერედშიც (906წ.).<sup>13</sup> ასეა ნაშენი, ჩვეულებრივ, შიდა ქართლის ე.წ. „ხალხური წრის“ ძეგლები, რომელთა მშენებლები, აშკარად, თვითნასწავლი ოსტატები არიან –სნკვი (IX ს-ის ბოლო ან Xს-ის დასაწყისი),<sup>14</sup> ფრისი (Xს.),<sup>15</sup> არბო (Xს.).<sup>16</sup>

ღირბის დარბაზული ეკლესიის (Xს.) ინტერიერში, იქ, სადაც ნაღესობა ჩამომტვრეულია, აფსიდსა და დასავლეთ კედელზე დაკვირვებამ დაგვანახა, რომ ისინი, ტაძრის დასავლეთი ფასადის მსგავსად, შერეული ტექნიკითაა ნაგები: კონსტრუქციული ნაწილები – კუთხეები, პილასტრ-თაღები, სარკმლები მუქი წითელი-ღვიძლისფერი ქვითაა გამოყვანილი, კედლის წყობა კი არასწორი ფორმის ერთმანეთთან კარგად მორგებული ქვებით, რომლებიც ღუდაბის სქელ ფენაშია ჩაძირული (ტაბ. 23,27,35,60).

ეკლესიაში შევიდვართ სამხრეთი მინაშენის კედელში გაჭრილი კარიდან. მის ტიპიანს აყვავებული ჯვრის გამოსახულება ამოებს (ტაბ.10), რომელიც ნამდვილად ძველი დარბაზული ეკლესიის აწ გაუქმებულ კარს ედგა. ძველი ეკლესიის შიდა სივრცე, მოკლე და ზეაზიდული მოცულობა, ნახევარწრიული აფსიდის კონტად მოხაზული „სავსე“ კონქით სრულდება (ნახ.6,ტაბ.27,35). ძველი ეკლესიის სიმოკლის შთაბეჭდილებას ამძაფრებს საკურთხეველის პირას ჯებირად აღმართული XVII ს-ის აგურით ნაგები მოხატული კანკელი, რომელიც თითქმის მთლიანად ფარავს საკურთხეველის სარკმელს, რის გამოც ეკლესიაში საკმაოდ ბნელა.

ძველი ეკლესიის გრძივი კედლები, რომლებშიც დღეს დიობებია გაჭრილი, ორსაფეხურიანი წყვილი პილასტრით იყოფა ორ არათანაბარ მონაკვეთად, რომლებიც დეკორატიული თაღებითა და პროფილირებული იმპოსტებითაა შემკული. დასავლეთი მონაკვეთი უფრო ფართო და მაღალია, ვიდრე აღმოსავლეთისა და მისი დეკორატიული თაღიც უფრო მაღალია (ნახ. 8,9,ტაბ.24,25,33,68,69). ინტერიერის ამგვარი გაფორმება IX და (უფრო) X ს-ის ძეგლებისთვისაა დამახასიათებელი.





ნახ. 3. კვლევის აღმოჩენილი ფასადი.

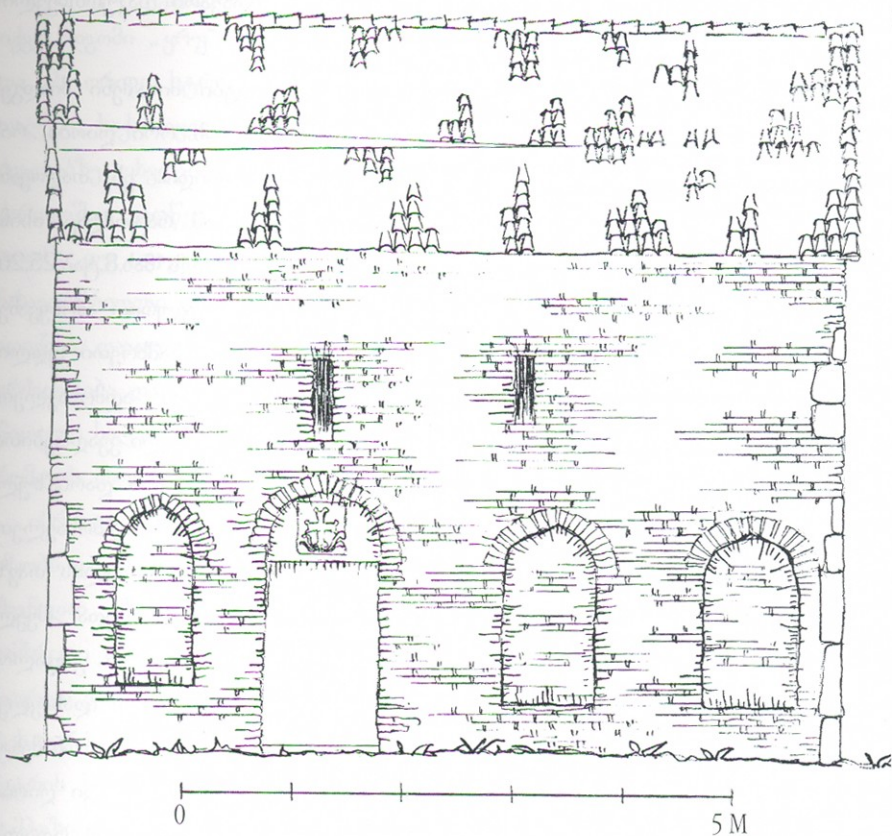
მაგალითად, გოლას საყდრის (IX-X სს. მიჯნა) გრძივი კედლები დასავლეთის მოზრდილ და აღმოსავლეთის შედარებით მცირე მონაკვეთადაა დაყოფილი.<sup>17</sup> სათხის ეკლესიის (Xს-ის ბოლო) კედლებზე სამი თაღოვანი არეა შექმნილი, რომელთა სივანეც მნიშვნელოვნად მატულობს დასავლეთი კედლიდან აფსიდისაკენ,<sup>18</sup> ორი სხვადასხვა ზომის თაღითაა დაყოფილი ცხინვალის კავთის წმ. გიორგისა (Xს),<sup>19</sup> კოშკების ღმრთისმშობლისა (X)<sup>20</sup> და ურთხვის (X-XIIსს).<sup>21</sup> ეკლესიები, ღვიარასა და ბრეძაში (X ს-ის II ნახ.)<sup>22</sup> კი ამ მონაკვეთებს შორის დაახლოებით იმდგვარი თანაფარდობაა, როგორც ეს ღირბის ეკლესიაშია.

ღირბის ეკლესიის კონქის მომსაზღვრელ, ცენტრალურ (მზიდ) და დასავლეთი კედლის კუთხის პილასტრებს პროფილირებული იმპოსტები (თარო+ლილევი) ამკობს (ნახ.8,9,ტაბ.23-26). მსგავსი დეკორითაა გაფორმებული კედლისპირა დეკორატიული თაღების იმპოსტებიც, მაგრამ იმის გამო, რომ ჩრდილოეთი კედლის დიდი ნაწილი ნაღესობითაა დაფარული, ამ დეტალებზე მსჯელობა სამხრეთ კედელზე არსებული იმპოსტებით ვეიხდება, სადაც ისინი ბათქაშის ჩამომტვრევის გამო ჩანან. აქ კედლის თაღების იმპოსტთა თავისებური ვარიანტია წარმოდგენილი, კერძოდ, თაროს პარალელურად წარზიდული ლილევი ქვემოთკენ შეუულადაა დაშვებული (ტაბ.19,26,69). იმპოსტის გაფორმების მიზნით შესრულებული ეს დეტალი ადგილობრივი ხელოსნის მოფიქრებულია და ქრონოლოგიურად იმ ეპოქას მიანიშნებს, როდესაც ეკლესიათა ინტერიერების კონსტრუქციული კვანძები ხშირად იმკობა და კედლის მოხატვის აუცილებლობა არ ღვას. ამ ელემენტებს განსაკუთრებული ფანტაზიით ჯავახეთის დარბაზულ ეკლესიებში ამკობდნენ, თუმცა შიდა ქართლშიც, ღირბის მახლობლადაც, მოიძებნება X ს-ის არაერთი ძველი, სადაც რთულად გადაწყვეტილი თაღ-პილასტრ-იმპოსტთა სისტემა გამოყენებული - კოშკები<sup>23</sup>, ვანათი,<sup>24</sup> ნიქოზის მთავარანგელოზი<sup>25</sup> და სხვ.

ეკლესიაში შესვლისას, სამხრეთ ნავშივე ყურადღებას იპყრობს ძველი ეკლესიის (ცენტრალური ნავის), ჩრდილოეთი კედლის პილასტრებით მოსაზღვრული დასავლეთი მონაკვეთი. მასში ჩრდილოეთი მინაშენისკენ (ნავისკენ) დაბალი თაღოვანი ლიობია (220სმ.) გაჭრილი. კიდევ უფრო დაბალი ლიობია ამავე კედლის აღმოსავლეთ მონაკვეთშიც (175სმ.) და თვით ჩრდილოეთი ნავი-მინაშენის პირველი სართულიც დაბალი ნაგებობაა (ნახ.7,9,ტაბ.33). იგი ორი ლიობით კი უკავშირდება ცენტრალურ სივრცეს, მაგრამ სვეტად ნაქცევი ორსაფეხურიანი პილასტრი იმდენად ფართოა, რომ ჩრდილოეთი მინაშენი იზოლირებულ სათავოსადაა ნაქცევი (ნახ.2,ტაბ.20). აქვე გვხვსენდება სოფელ ღირბში დაბადებული, ხალხოსანი მწერლის სოფრომ მგალობლიშვილის (1851-1925წწ.) მცირე მოგონება, სადაც საუბარია იმის

შესახებ, რომ ღმრთისმშობლის მიძინების კვლესიაში წირვისას მამაკაცებისა და დედაკაცებისთვის სხვადასხვა სადგომი ადგილი იყო განკუთვნილი.<sup>26</sup> საქმე იმაშია, რომ ჩრდილოეთით დაბალი ღიობების გაჭრით თავიდანვე გათვალისწინებული იყო ჩრდილოეთი მინაშენის პირველი სართულის მოკრძალებული ზომები და ამასთანავე ისიც, რომ მას თავზე მეორე სართული-სამალავიც უნდა დაშენებოდა (ნახ.6,7). საბედნიეროდ, ცენტრალური ნავის ჩრდილოეთ კედელში გაჭრილი ღიობებისა და, სათანადოდ, ჩრდილოეთი მინაშენის ქრონოლოგია კარგად დგინდება. აღსანიშნავია, რომ ამ კედლის დასავლეთ მონაკვეთში გაჭრილმა ღიობმა XIV საუკუნის შუა ხანების კედლის მხატვრობის ნაწილი, წმ. დედების გამოსახულებები დააზიანა (ნახ.9, ტაბ.33,66). განადგურდა ასევე ამ ღიობის გაჭრამდე კედლის ქვედა ნაწილში გამოსახული დეკორატიული ფარდა, რომლის ფრაგმენტი გადარჩა პილასტრის დასავლეთი საფეხურის დასავლეთ სიბრტყეზე. ამგვარად ნათელია, რომ ძველი კვლესიის ჩრდილოეთი კედლის დასავლეთი ღიობი XIV საუკუნის შუა ხანების შემდგომმა გაჭრილი. სათანადოდ ის სათავსიც, რომელშიც ამ ღიობიდან ეხვდებით, მხატვრობის შესრულების შემდეგ უნდა იყოს აგებული. თუცა კვლესიის აღმოსავლეთ ფასაღზე გარკვევით მოჩანს, ჩრდილოეთი მინაშენის პირველი სართულის გადახურვის ქანობი, რომელიც წყდება კედლის წყობის შუა ნაწილში, სადაც კედლის წყობა არეულია (ნახ.3, ტაბ.7). ამგვარივე წყობა მინაშენის ზედა ნაწილისკენ ვრცელდება (ამ საკითხს ქვემოთ შევხებით). ამ ქანობის ქვევით ჩრდილოეთი მინაშენის მოპირკეთება, რომელიც სამშენებლო ნაკერითაა გამოყოფილი ძველი კვლესიისაგან, თითქოსდა იმეორებს მისი წყობის ხასიათს და ამიტომ შეიძლება გაჩნდეს სრულიად ბუნებრივი კითხვა: ჩრდილოეთიდან ძველ კვლესიას თავდაპირველად მოკლე მინაშენი ხომ არ ჰქონდა მიღებული? მაგრამ, თუ კი ეს ასე იყო და დარბაზულ კვლესიას მართლაც ჰქონდა ჩრდილოეთი მინაშენი, რომლისგანაც დღეს მხოლოდ ეს წყობაა გადარჩენილი, უეჭველია, რომ იგი მთავარ დარბაზზე გვიან იყო აგებული, რაზეც მეტყველებს, როგორც აღმოსავლეთი წყობის ნაკერი, ასევე მინაშენის ინტერიერში, მისი აფსიდის კუთხესთან შემორჩენილი ძველი კვლესიის ჩრდილოეთი კედლის ცოკოლის ფრაგმენტი (ნახ.2,10, ტაბ.16), რაც იმის მაუწყებელია, რომ დარბაზული კვლესია უკვე გასრულებული იყო, მასზე ჩრდილოეთიდან სათავსის მიშენება რომ დაიწყეს. ეს ნაგებობა ძველი კვლესიის ჩრდილოეთ კედელს მუქი წითელი ფერის სუფთად ნათალი ბაზალტის ქვით გამოყვანილი ორმალიანი თალით უკავშირდება (ნახ.10, ტაბ.20), რომელიც ძველი კვლესიის კედელზეა მიდგმული და ჩრდილოეთი ნავის აფსიდის სამხრეთ მხარს ერწყმის (სწორედ ამ ადგილასაა შემორჩენილი





ნახ. 4. კკლესიის სამხრეთი ფასადი.

ცოცხლის ფრაგმენტები). მუქი წითელი ქვით ნაგები ორმალიანი თაღი უეჭველად ძველი სტრუქტურა გვეგონებოდა, რომ არა ერთი გარემოება: ძველი კკლესიის ჩრდილოეთ კედელში ორი დიობის გამონგრევის შემდგომ მათი თაღები აგურით ამოყვანიათ (ტაბ.20,33,66). მათ ითვალისწინებს და აშკარად მათზე მიდგმულია აღნიშნული ნათალი ქვის თაღნარი, რომელიც მარტო დაბალი ჩრდილოეთი მინაშენის უხეიროდ ნაგები კამარის დასაყრდნობად კი არა, მის თავზე არსებული მეორე სართულის საზიდადაცაა ოსტატის მიერ გათვლილი. ამგვარად ნათელია, რომ მთელი ჩრდილოეთი მინაშენი კკლესიის მოხატვის შემდგომმა აგებული. ამ ნაგი-მინაშენის არაავთენტოკორობაზე მეტყველებს მისი მცირე აფსიდისა და კონქის მშენებლობის მდარე ხარისხიც. ისინი ნამტვრევი და რიყის ქვითაა ამოყვანილი, სარკმელი და კუთხეები კი გათლილი ქვითაა შესრულებული, ხოლო სარკმლის ორსავე მხარეს თითო მცირე ნიშა გამოყვანილი (ნახ.6,ტაბ.21). აფსიდის მოვიანებით, XVII საუკუნეში ისრული თაღით გაფორმებული აგურის კანკელი





მიადგეს და ხერელისებრი გასასვლელით უშუალოდ მთავარი საკერძოების აფსიდას დაუკავშირეს (ნახ.2,ტაბ.20).

XVII საუკუნეში ეკლესიას სამხრეთიდან აგურით ნაგები მინაშენი მიადგეს და ამავე ხანაში გაჭრეს ძველი ეკლესიის სამხრეთი კედლის ორი ღიობი, რის შედეგადაც ეკლესიამ სამნავიანი ბაზილიკის გეგმარება მიიღო. ეს თაღოვანი ღიობები ჩრდილოეთი კედლის ღიობებზე მაღალია, მაგრამ რატომღაც ისინი სამხრეთი კედლის დეკორატიული თაღების გაბარიტებში არ ჩასვეს (ნახ.8,ტაბ.25,26), ღიობთა თაღები დეკორატიულ თაღებს ქვემოთ გამოჭრეს და აგურით ამოიყვანეს (სხვაობა 50 სმ-ია). აგურითაა გასწორებული ძველი ეკლესიის სამხრეთი კედლის გამოხგრეული ადგილებიც. ამ კედლის დასავლეთი ღიობის აღმოსავლეთი კედელი იატაკიდან ასოთხმოცი სანტიმეტრის სიმაღლემდე გათლილი კვადრებითაა მოპირკეთებული, რაც იმის მაუწყებელია, რომ ამ ადგილას ძველი დარბაზული ეკლესიის კარი იყო გაჭრილი, ე.ი. კედლის ეს მონაკვეთი კარის აღმოსავლეთი წირთხლი უნდა ყოფილიყო. ძველ კარს კი დღევანდელი შესასვლელის თავზე არსებული, „აყვავებული ჯვრით“ გაფორმებული ტიშბანი ხურავდა (ძველი კარის ზომა იყო 180X100სმ) (ტაბ.10). კარის აღმოსავლეთი წირთხლი უშუალოდ ემეზობლებოდა პილასტრის დასავლეთ მეთრე საფეხურს, რომლის დასავლეთ გვერდზე დღესაც ზოლადაა შემორჩენილი საღებავით შესრულებული ორნამენტი, XIV საუკუნის კედლის მხატვრობის ნაწილი. ამ დეკორის მარჯვნივ კი ღიობის აგურის წყობაა გაშიშვლებული, რაც კიდევ ერთი დასტურია იმისა, რომ კედელში ღიობები ეკლესიის მოხატვის შემდგომია გაჭრილი (ტაბ.19,25,26).

ეკლესიის მთავარი დარბაზის გრძივი კედლების ოთხივე ნახევარწრიული დეკორატიული თაღი ერთნაირადაა გამოყვანილი. მათი ქუსლები ნათალი ქვისაა, თვით თაღები კი ნახევარწრიული მრუდისადმი პერპენდიკულარულად ჩალაგებული აგურითაა ნაწყობი (ტაბ.24,25,33,64,66). თაღების წვეროებში აგურებით სამკუთხა კონსტრუქციები იქმნება, რომელებიც თითო აგურითაა „ჩაკეტილი“. ეს თაღები დაფარულია ბათქაშით, რომელზეც მოხატულობის ფრაგმენტებია შერჩენილი. როგორც ჩანს, XIV საუკუნის შუა ხანებში, მოხატვის წინ ეკლესია საფუძვლიანად შეუკეთებიათ, აგურით აღუდგენიათ ძველად თლილი ქვით გამოყვანილი კედლის თაღები და შემდგომ შეუღესავეთ. განსხვავება შეიმჩნევა ამ თაღების წყობასა და ჩრდილოეთი კედლის დასავლეთი ღიობის თაღის (XV-XVII სს.) აგურის წყობას (ტაბ.66) შორის: აქ აგურები თაღის მრუდისადმი ირიბადაა ნაწყობი, განსხვავებულია აგურის ფერიც.

ეკლესიის ინტერიერში თავისი ისრული ფორმით აშკარად გამოირჩევა



ჩრდილოეთი კედლის აღმოსავლეთი ღიობის თალი (ნახ.9,22,27,28,33), რომელზეც იქვე მდგომი „ყრუ“ კანკელის აღსავლის კარის თაღის მოხაზულობის მსგავსება და ეს ორივე სტრუქტურა ერთ კონტექსტშია განსახილველი. ამგვარი ფორმის თაღები საქართველოში XVI საუკუნიდან გამოჩნდა, პირველად მას კახეთის ძეგლებზე ვხვდებით, XVII ს-ის პირველი ნახევრიდან კი ეს ფორმა უკვე ქართლშიც აღწევს.<sup>27</sup> კანკელის სიახლოვეს გაჭრილ ჩრდილოეთი კედლის ღიობს თუ დავაკვირდებით, შევნიშნავთ, რომ მისი თაღის სოფიტის ნაწილი ნახავარწრიული ფორმისაა, ისრულად ეს თაღი მხოლოდ კვლესიის ინტერიერიდან აღიქმება და იგი ლესვითაა გამოყვანილი (ტაბ.22). ეს ნალესობა ამ თაღის ზევითაც გრძელდება და ღმრთისმშობლის მიძინების კომპოზიციის ნაწილს ფარავს. მასზე წითელი საღებავით შესრულებული ვრცელი ფრესკული წარწერა იყო დატანილი, რომლის მხოლოდ მცირე ფრაგმენტებიღაა გადარჩენილი.

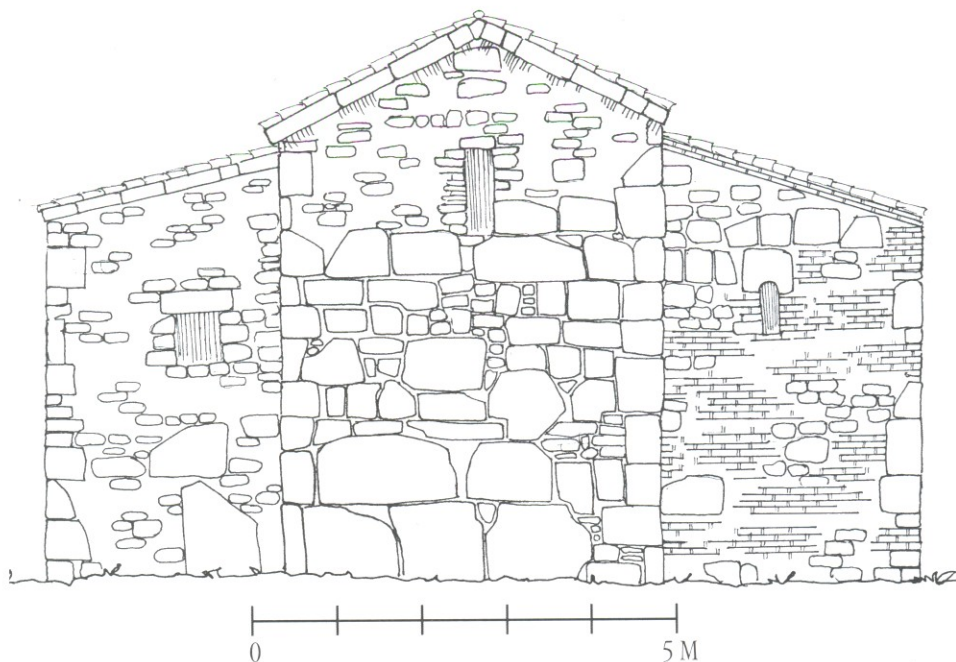
ისრული ფორმის თაღები, როგორც აღინიშნა, სამხრეთი მინაშენის ფასადებსაც ამოხსნა და ეს ნაგებობაც ამავე ხნით, XVII ს-ით თარიღდება. სამხრეთი მინაშენი შიგნიდან მსხვილი „დაკიდებული“ თაღით ორნაწილადაა გაყოფილი, მისი სამხრეთი კედელი კი შევიღული სამი თაღითაა გაფორმებული (ნახ.11). ამ მინაშენის აგურით გამოყვანილი კამარა ჩრდილოეთით ძველი კვლესიის კედელს ეყრდნობა. რესტავრაციის პროცესში ძველი კვლესიის სამხრეთ კედელზე, იატაკიდან ოთხი მეტრის სიმაღლეზე აღმოჩნდა სარკმლის შევრილებიანი თავსართი რელიეფური კომპოზიციით - „ღანიელი ლომთა ხაროში“, იგი X საუკუნის ტაძრის სამხრეთი კედლის აღმოსავლეთი სარკმლის შემკულობას წარმოადგენდა (ტაბ.13).

შიდა ქართლის X საუკუნის ხუროთმოძღვრება, მცირე გამოჩვეულების გარდა, იმ დროის საქართველოს წამყვანი რეგიონის - ტაო-კლარჯეთის - ოფიციალური, სამეფო კარის ხუროთმოძღვრებასთან შედარებით ერთობ პროვინციულად და ნაკლებ მხატვრულად გამოიყურება, თუმცა სწორედ ამ უშუალობასა და ხალხურობაში მთელი მისი მომხიბვლელობაცა და მიზიდველობაც. ღირბის კვლესიის ძველი ნაწილიც, მხატვრული თვალსაზრისით, სრულად ეთანხმება ზემოთ ნათქვამს. იგი X ს-ის შიდა ქართლის სოფლის კვალობაზე გამორჩეული გულმოდგინებით, მთელი სახსრების მობილიზების ხარჯზეა აგებული. მის აშენებაში ერთი მთავარი ქტიტორის გვერდით, როგორც ჩანს, თანადამფინანსებლებიც მონაწილეობდნენ, რომლებმაც თავისი თავი კედლებზე ამოკვეთილ წარწერებსა და რელიეფებში უგვდავყვეს. ამ მხრივ გამორჩეულია კვლესიის აღმოსავლეთი ფასადი, მან ყველაზე მეტად შემოინახა სიძველე. კედლის ამ მცირე მონაკვეთზე რამდენიმე რელიეფი და წარწერაა შემორჩენილი. ამ ფასადზე ყურადღებას, უპირველეს ყოვლისა, მთავარი





სარკმლის შემკული ზედანი იქცევს. აქ რთული კომპოზიციაა წარმოდგენილი რომლის ცენტრში ჯვარია გამოსახული. კვლევის ფრონტონის არე გადასურვის კების მახლობლად ორფეურიან ძლიერ დაზიანებულ რელიეფს უკავია. იგი ისე ცუდად ჩანს, რომ მისი აღნიშვნა მრავალ შევლევარს გამოიჩნა. ამ ფასადის დეკორის სხვა ელემენტები და წარწერებიც თითქოსდა ერთმანეთთან დაუკავშირებლად და გაუაზრებლადაა განთავსებული კედლის ზედაპირზე. ძველი კვლევის ფასადის ქვედა მხარეს მის ჩრდილოეთსა და სამხრეთ კიდეებში ორი ზღვარედი<sup>28</sup> ორნამენტული მოტივია, სამხრეთ ჩუქურთმასთან წარწერაცაა ამოკვეთილი. მთავარი საქტიტორო წარწერა ძველი კვლევის ამ ფასადის ჩრდილოეთ კუთხეში მიწიდან ოთხი მეტრის სიმაღლეზე მდებარე ქვაზე იყო ამოკვეთილი, ეს ქვა, როგორც ზემოთ აღვნიშნე, იმის გამო, რომ მის ჩრდილოეთის მხარეზეც ძველი წარწერა აღმოჩნდა 2005 წელს რესატავრატორების მიერ გადატანილ იქნა კვლევის ჩრდილო-აღმოსავლეთის კუთხეში და დღეს ჩრდილოეთის ფასადს ამშვენებს. ამგვარად, გვიან შუა საუკუნეებში აგებულმა ჩრდილოეთი მინაშენის მეორე სართულმა დაფარა წარწერიანი ქვის ასევე წარწერიანი ჩრდილოეთი წახნაგი. ამ ქვის ზემოთ ძველი კვლევის ჩრდილოეთი კუთხის ზღვარი დარღვეულია და მომდევნო ქვათილი ძველი კვლევისა და მინაშენის საზიაროდ დევს, უშუალოდ



ნახ. 5. კვლევის დასავლეთი ფასადი

ამ ქვას თაროსებრი კარნიზი მოსდევს, რომელიც ჩრდილოეთ მინაშენსაც ხურავს, დღეს ეს ადგილი რესტავრატორების მიერ გასწორებულია, ნახაზზე კი ჩანს, რომ ძველად აქ კარნიზის საზი „გატეხილი“ იყო. უეჭველია, რომ ძველმა ოსტატებმა ჩრდილოეთი მინაშენის მეორე სართულის მშენებლობისას დარბაზული ეკლესიის ლავარდანის ეს ნაწილი - კუთხის გადანაკეცი, მოარღვიეს, და ჩრდილოეთი მინაშენის ცალქნობად გადახურვის შემდგომ, კარნიზის საზი უსწორმასწოროდ გააწყეს (ნახ.3,ტაბ.7).

აღმოსავლეთი სარკმლის რელიეფურ კომპოზიციას სწორკუთხა ქვათილის (ზომა: 56X90სმ.) მთელი ფართობი უკავია (ნახ.12,ტაბ.9). მის ქვედა ნაწილში სარკმლის თაღია ამოჭრილი. ქვის მთელს პერიმეტრს ჩარჩო შემოსდევს, ცენტრში წრეში ჩასმული ტოლმკლავა ჯვარია გამოსახული, რომელსაც გარს ლილვით შემოხაზული წრე ეკლავა. ჯვრის მკლავები ორ-ორი ბურთულითაა დაბოლოებული, თვით ჯვარი კი მცირე ბუნზეა „შემდგარი“ და სარკმლის დიობის თაღსა დაკავშირებული. ჯვრის გამოსახულება მთლიანად ვერ ავსებს წრეს, მათ შორის დარჩენილ არეზე ორი ასომთავრული წარწერაა ამოკვეთილი. კომპოზიციის მარჯვენა მხარე ჯვრის ბუნის ქვემოთ მოჩარხოებიდან გამომავალ ღეროს უკავია, რომელზედაც ფოთლებით დაბოლოებული ყლორტები და სახვადასხვა სახის ნაყოფია გამობშული. კომპოზიციის მარცხენა ნაწილის ზედა კუთხეში მსგავსი მსხმოიარე ღეროა გამოკვეთილი. ამ მხარეს, ქვედა კუთხეში, წრეში მამაკაცის მკერდსზევითი გამოსახულებაა გამოკვეთილი, რომლის ქვეშ, კომპოზიციის მოჩარხოებაზე ნუსხურად შესრულებული სახელი - „უყაძიძი“ „გურამი“<sup>29</sup> არის დაქარაგმებული. წრეში გამოსახულ პირს, რომელსაც ყელზე მომდგარი, ორგალთა, შუაში შეკრული სამოსი აცვია, თხემდაბრტყელებული დიდი თავი და, ერთგვარად, კომიკური იერი აქვს; ფონიდან დაბალი რელიეფით ამოწეულ თავს სახის არეში ბრტყლად „ადევს“ ერთი სიმაღლის შუბლის, წარბების და ცხვირის კონტური; საცრემლეებით ზვეითვენ აწეულ ნუშისებრ დიდ თვალებს გუგები აქვს ჩაკვეთილი; მენხერი წვერი იშვიათი ნაკაწრებითაა გადმოცემული, სახის კონტურიდან კი ორი გამოწეული ნაკეთი ყურებია მოხაზული. დიდ თავთან შედარებით არაპროპორციულად მცირე სხეულის მკერდსზევით გამოსახულებაზე, რომელიც მოჩარხოებული წრის ქვედა მხარეს ავსებს, რამდენიმე ხაზით სამოსის ნაკეცებია ჩაკვეთილი. აშკარაა, რომ კომპოზიცია მსხმოიარე მცენარეებით, რომლებშიც სქემატურობის მიუხედავად შეიძლება ბროწეულის ნაყოფისა და ყურძნის მტევნის გამოსახულებებიც დავინახოთ, იონოგრაფიულად ედემის ბადის სიმბოლური განსახიერებაა, ხოლო ბადის შუაგულში აღმართული ბუნზე შემდგარი





ტოლმკლავა ჯვარი-გოლგოთა ედემის ბაღში დაწერულ სიცოცხლის ხესთანაა გაიგივებული.<sup>30</sup> ჯვარს შარავანდი ევლება და, ამდენად იგი, ფაქტობრივად, სიკვდილითა სიკვდილისა დამორგუნველი მაცხოვრის ხატებაა, რასაც ხაზს უსვამს მცირე ჰორიზონტული საყრდენიც, რომლითაც ჯვარი უკავშირდება ბუნს და რომელიც ჯვარცმული მაცხოვრის ფერხისადგამს უნდა აღნიშნავდეს. ვაზის ღეროთი და ყურძნის მტევნებითა გარემოცული სოფ. დმენისის (მდ. პატარა ლიხვის ხეობა) კლესიის (Xს.) აღმოსავლეთი სარკმლის ოთხკუთხა ფილაზე გამოკვეთილი ორსაფეხურიან პოსტამენტზე „მდვარი“ ტოლმკლავა გოლგოთის ჯვარი, რომლის მკლავთშორის არეებიდან ასევე მტევნებით დაბოლოებული ღეროება „გამოსული“, <sup>31</sup> აშკარაა, რომ აქ, ღირბის მსგავსად, სამოთხის წიალი და მასში აყვავებული ჯვარი - სიცოცხლის ხეა გადმოცემული. სამოთხისა და ჯვრის გამოსახულებაა ბუზავეთის (ჯავახეთი, ახალქალაქის რ-ნი) კლესიის (Xს.) კარის ბალავარზე,<sup>32</sup> ტაბაწყურის (ბორჯომის რ-ნი) „წითელი საყდრის“ (Xს.) აღმოსავლეთი სარკმლის სათაურზე<sup>33</sup> და ამ ხანის სხვა მრავალ ძეგლზე.

ღირბის რელიეფზე სამოთხის გარემოში, წრეში ჩაწერილი მამაკაცის ბიუსტი, შეიძლება, ადამის გამოსახულებად (ადამის და ევას რელიეფური გამოსახულებები იხ. აღთამარის 915-921წწ.<sup>34</sup> ჩრდილოეთ ფსადზე, ტრაპიზონის აია სოფიას სამხრეთ ფსადზე - XIIIს.<sup>35</sup>) გვეგულვა, მაგრამ ამ მოსაზრებას, უპირველეს ყოვლისა, ეწინააღმდეგება ის ფაქტი, რომ იგი შემოსილია, და არ გააჩნია ადამის იკონოგრაფიული ნიშნები: იგი მკლოტია, მუხები წვერი აქვს და ბოლოს, როგორც ჩანს, მისი სახელია „გურამ“. წრეში მოთავსებული ეს ფიგურა (და ამ შემთხვევაში წრე ნამდვილად ვერ ჩაითვლება შარავანდად) გარკვეულად მაინც იზოლირებულია სამოთხის წიალიდან და მას თავისი სუვერენული გარემო გააჩნია. ამ პირის ვინაობის ახსნას რელიეფზე არსებული წარწერებით შევეცდები.

ღირბის კლესიის აღმოსავლეთი სარკმლის რელიეფზე ნუსხურ შერეული ასომთავრული გრაფემებით შედგენილი ერთი პირის მიერ შესრულებული რამდენიმე წარწერაა ამოკვეთილი (ნახ.12). თხლად ნაკვეთი ეს წარწერები ფოროვანი ქვის ზედაპირის ფაქტურის გამო ცუდად ჩანს და ძნელად იკითხება (უდიდესი ასო-ნიშანი - 5,2სმ. უმცირესი - 1,2სმ.). ორი წარწერა შარავანდისა და ჯვარს შორის დარჩენილ არეზეა შესრულებული. პირველი წარწერა შარავანდის ზედა მრუდს მიჰყვება და ჯვრის ზედა მკლავთან სამ სტრიქონად ბოლოვდება. წარწერას ქარავმისა და განკვეთილობის ნიშნები არ აქვს და ასე იკითხება: „*უსუ ჩორა სიმბ: სხარეოდ*“ - „ესე ქვაჲ ჩემდა საღ(ო)ცავ(ა)დ“. ამავე ხელითაა შესრულებული მეორე წარწერა, რომელიც ჯვრის ქვედა მკლავის ორსავე მხარესაა ამოჭრილი, ბოლო ორი გრაფემა



კი ჯვრის მარჯვენა მკლავისკენ „ადის“. წარწერას ქარაგმის ნიშნები არ ეტყობა და ასე იკითხება: „*ჩო ყრძოყოყაო*“ - „ქრისტე შემიწყალე“. ამგვარად, რახან ამ ქვაზე მხოლოდ ერთი სახელი, გურამია მოხსენიებული, აშკარაა, რომ ეს ორი წარწერა ამ გურამთანაა დაკავშირებული. ყველაფერს ნათელს ჰყენს რელიეფის ზედა მარჯვენა კუთხეში, მოჩარჩოებაზე შესრულებული ერთი სიტყვა: „*ՃԻՐԻՍԻ*“ - „დავს(ვი)“, რომელიც ასევე ამ კონტექსტშია გასააზრებელი. ამგვარად, ღირბის ცკლესიის აღმოსავლეთი სარკმლის ზედანის წარწერები ერთიანად ასე იკითხება:

„ესე ქვაჲ ჩემდა სალ(ო)ცავ(ა)დ დავს(ვი)“

„ქრისტე შემიწყალე გურ(ამ)“

სიტყვა „დავს(ვი)“ ღირბის ცკლესიაზე კიდევ ერთ წარწერაშია ნახმარი და იგი აღნიშნავს კონკრეტული პირის მიერ საკუთარი ხარჯებით ქვის გათლასა და კედლის წყობაში მისთვის ადგილის მიჩენას, ანუ იგი ჩვეულებრივი საადამიანებლო ტერმინია. ამ ვითარების საილუსტრაციოდ საინტერესოა სურის ხეობაში (გორის რ-ნი) სოფელ კოშკების ღმრთისმშობლის სახელობის ცკლესიის (X ს.) აღმოსავლეთი სარკმლის რელიეფზე არსებული წარწერის განხილვა. კოშკების ეს რელიეფი, რომელიც ორ ფილაზეა განაწილებული, ღირბის მსგავსად ე.წ. „ხალხური ნაკადის“ ძეგლია და, ერთი შეხედვით, თითქოს ერთმანეთთან დაკავშირებული ორნამენტული მოტივებითაა გაფორმებული. ქვედა, ჩუქურთმებით მოჩარჩოებულ ფილაზე, უშუალოდ სარკმლის თაღზე აყვავებული ტომცლავა ჯვარია გამოსახული, ზედა ქვათლილზე კი „სოლომონის ბეჭელი“-ექვსქიმიანი ვარსკვლავია და იქვე ასომთავრული წარწერაა ამოკვეთილი: „სახელითა ღმრთისაჲთა ესე ქვაჲ მე ლომმან დავსვი ჩემითა ფასითა“.<sup>36</sup> პ. ზაქარაია ამ წინადადების შინაარსზე ორ ვარაუდს გამოთქვამს: იმ შემთხვევაში, თუ პირდაპირი მნიშვნელობით გავიგებთ ტექსტს, წერს ძველევარი, მაშინ „ლომს მხოლოდ ამ ორნამენტირებული ქვის ფასი გაუღია“, სხვა ვარაუდით, ამ პირს, შესაძლებელია, ცკლესია მთლიანად თავისი ხარჯით აეგო, მაშინ ეს ქტიტორი მაღალი წოდების წარმომადგენლად გვევლინება და შეიძლება ამ კუთხის მფლობელიც ყოფილიყო. წარეწერიდან კი გარკვევით ჩანს, რომ სწორედ ეს ქვა დაისვა ლომის ფასით. შესაძლებელია, რომ ვინმე ლომი სოფ. კოშკების ცკლესიის მშენებლობის ერთ-ერთი დამფინანსებელია, ანდა ოსტატია, რომელიც კონკრეტულად ამ ქვას თავის ფულით აკეთებს, მაგრამ წარწერის შინაარსი ასევე ირიბად გვაუწყებს იმასაც, რომ ამ მშენებლობას სხვა ქტიტორებიც უნდა ჰყოლოდა, რადგანაც წინააღმდეგ შემთხვევაში ლომს არ დასჭირდებოდა შენაწირების აღნიშვნა. ამგვარი წარწერები, როგორც წესი, სოფლის ცკლესიებზე, წვრილწვრილი შეწირულობებით აგებულ შედარებით



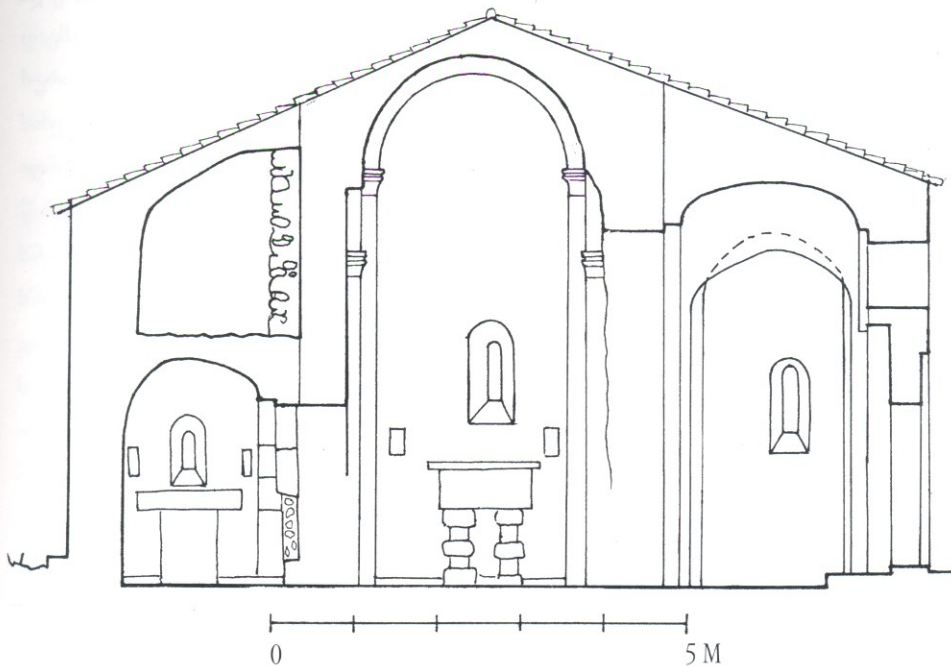


მცირე ბიუჯეტთან შენობებზეა შესრულებული, სადაც ესა თუ ის საფასით, ანდაც უფასო სამსახურით ეწევა მშენებლობას. ამ აზრის შემტკიცება სხვა მაგალითებითაცაა შესაძლებელი. მაგალითად, სოფელ ბაჯითის (საჩხერის რ-ნი) ცკლესიის ორი წარწერა (XII ს.) გვაუწყებს, რომ ცკლესიისთვის თითო ქვა გიორგის და მიქაელს შეუსყიდიათ,<sup>37</sup> ნასოფლარ ფიის (საპინძის რ-ნი) წმ. თევდორეს (995 წ.) ცკლესიის მშენებლობაში, რომლის მთავარი ქტიტორები ჩქარი და მისი ძმებია, როგორც ჩანს, ადგილობრივ მკედელ გაბელსაც მიუღია მონაწილეობა.<sup>38</sup> მისი დაფინანსებით (ან თვით მის მიერვე) უნდა იყოს შექმნილი ცკლესიის დასავლეთი სარკმლის შემკულობა, რასაც ამავე ქვაზე არსებული მოსახსენებლიდან ვიგებთ. ამავე ნასოფლარის წმ. გიორგის სახელობის ცკლესიის (X ს.) ერთ-ერთ წარწერაში იხსენიება „ქვის დამსმელი“ ვინმე „გრძელისძე“, სხვაგან - კრავი, ახონან, ომან.<sup>39</sup> შებიაკის ცკლესიის (X-XII ს. მიჯნა) ერთ-ერთი ქვა „დაუსვია“ ვინმე ქველს.<sup>40</sup> ჩვენი წარწერის „გურამმა“ ღირბის ცკლესიის მშენებლობაში მიიღო მონაწილეობა, მისი დაკვეთითაა შექმნილი ან მის მიერვეა გამშვენებული აღმოსავლეთი სარკმლის ზედანი, სადაც ღვაწლისთვის მისი პორტრეტიცაა გამოსახული. წრეში „ჩასმული“ მამაკაცის მსგავსი წელსზევითი გამოსახულება შემორჩენილია სოფ. დისევის (პატარა ლიხვის ხეობა) ძელიცხოვლის ცკლესიის (X ს.) აღმოსავლეთი სარკმლის მორთულობის რთულ კომპოზიციაში,<sup>41</sup> რომელიც თავისი მხატვრული სახითა და შემადგენელი ელემენტების ერთობლიობით ე.წ. „ხალხური“ ძეგლების ჯგუფს მიეკუთვნება და გარკვეულ სიახლოვეს პოულობს ღირბის სარკმლის კომპოზიციასთან (ნახ.18). იქაც, ღირბის მსგავსად, კომპოზიციის ცენტრში ტოლმკლავა ჯვარია წარმოდგენილი, ოღონდ დისევის ჯვარს ქვედა მხრიდან ორი წყვილი აყვავებული, მოგაუჭებული რტო გამოსდის (მსგავსად ღირბის ცკლესიის კარის ტიმპანის რელიეფისა, ამის შესახებ იხ. ქვემოთ), რომლისკენაც მარცხნიდან ირემი და ლომის ფიგურებია მიმართული. ამ განედლებული ჯვრის მარჯვნივ ორი მედალიონია გამოკვეთილი, ქვედა ექვსფოთოლა ვარდულია, ზედა კი უკვე აღნიშნული, წრეში ჩაწერილი მამაკაცის წელსზევითი გამოსახულება. ამ ორი მედალიონიდან სათავეს იღებს და ჯვრის თავზე გადადის ღირბის რელიეფზე გამოსახული მსხმოიარე ღეროს ფორმის მცენარის ორი რტო. ნათელია, რომ დისევის ცკლესიის ეს კომპოზიციაც ედემის ბაღში დარგული აყვავებული ჯვრის სახით წარმოდგენილი სიცოცხლის ხის განსახიერებაა, ხოლო წრეში წარმოდგენილი მამაკაცი, სამოთხესთან „მეტისმეტი“ სიახლოვის გამო შესაძლებელია გარდაცვლილი ქტიტორის, ანდა ქტიტორის წინაპრის გამოსახულება იყოს.<sup>42</sup> საერო პირების: ვაჩნას, შურტას და სხვათა გამოსახულებებია ჩართული



მცენარის მოქნილი ღეროს ორნამენტით შექმნილ რგოლებში ზედაზნის კანკელის (1014-1031წწ.) ერთ-ერთი ფილის მოხაზვებაზე.<sup>43</sup>

ღირბის სარკმლის რელიეფზე გამოსახული სამოთხის უცნაური მცენარე, მსხმოიარე ღერო, დისევის გარდა, ფრონის ხეობის სოფ. ანევის ტრიკონქის ტიპის გუმბათიანი კვლესიის სამხრეთ შესასვლელთან საქტიტორო კომპოზიციაშიცაა ჩართული. ეს ღერო, ტოლმკლავა, ბოლოებში ბურთულეებით გაფორმებული ჯვრის ბუნით დაბოლოებული ქვედა მკლავიდან გამოდის და ჯვრის მარჯვნივ ზევითგენაა ასული. ნათელია, რომ აქ „განედლებული ჯვარი“, „ძელი ცხოველია“ გამოსახული (ნახ.19). მის მარცხნივ წარმოდგენილია წვივებამდე დაშვებულ, ქვემოდან მუხლებამდე გასხნილ კაბაში გამოწყობილი ქტიტორის ფიგურა, რომელსაც მარჯვენაში მცირე ზომის ჯვარი უპყრია, მოხრილი მარცხენა კი წელზე აქვს მიდებული. იკონოგრაფიულ მსგავსებას ამ რელიეფსა და ღირბის გამოსახულებებს შორის რელიეფის კვეთის მსგავსებაც ემატება. ამგვარივე ხელოსნური გულუბრყვილობითაა აღბეჭდილი ანევის კვლესიის დასავლეთი ფასადის სარკმლის რელიეფიც, რომელზეც მაცხოვრის ნათლისდების კომპოზიციის „ხალხური“ ვარიანტია წარმოდგენილი: ოსტატს თავისი დროის საკვლესიო გამართულობის მახასიათებელი ელემენტი,

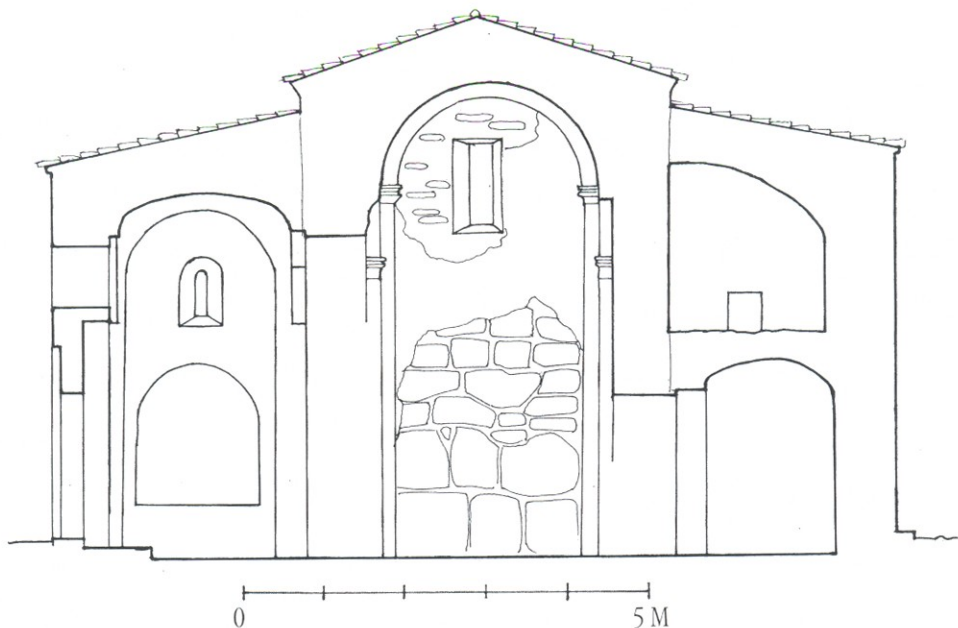


ნახ. 6. კვლესიის განივი ჭრილი, ხედი აღმოსავლეთისაკენ.



წიგნის დასადები დიდი ანალოგია შემოაქვს სცენაში, მდ. იორდანეს ადამიანი დიდი თევზის გამოსახულებითაა გადმოცემული, ნათლისღების დამსწრე ანგელოს კი ხელში ჭურჭელი უპყრია. ეს „ბრტყელი“ რელიეფები შიდა ქართლის X ს-ის რიგი ძეგლების ტიპური სტილის ნიშნებს შეიცავს.<sup>44</sup>

ღირბის ძველი კლესიის აღმოსავლეთი ფასადის ჩრდილოეთ და სამხრეთ კიდეში ადამიანის სიმაღლეზე გამოსახულია ორი წრიული, ზღვარედი ორნამენტული სახე (ნახ.3). მსგავსი გეომეტრიული ორნამენტები, რომელთა ნაკვეთების ფორმა და რაოდენობა, როგორც ჩანს, ბიბლიურ სიმბოლოებთანაა დაკავშირებული, ხშირად გვხვდება კლესიათა ფასადებზე და კანკელთა ფილებზე. ღირბის კლესიის ფასადის მარცხენა კიდეში (მიწიდან 215 სმ.) წრეში ჩაწერილი ერთმანეთში შეწიალებული სწორკუთხედი და ოთხკუთხედი ვარდულია გამოკვეთილი (ტაბ.11). ამგვარი ორნამენტის მრავალი ვარიანტია შემორჩენილი სხვადასხვა დროის კლესიათა კედლებზე, ხშირად ოთხკუთხედი ნაკვეთი უშუალოდ წრესთანაა შეწიალებული, როგორც, მაგალითად, ეს ტაბაწყურის „წითელი საყდარის“ (Xს.)<sup>45</sup> დასავლეთ ფასადზე, ზარზმის მონასტრისა (XIVს.) და შორეთის (XVს.) სამრეკლოებზე.<sup>46</sup> ღირბის მაგვარ გეომეტრიულ ორნამენტს ვხვდებით ერედვის (შიდა ქართლი) „ბერის საყდრის“ (Xს.) ტიმპანის,<sup>47</sup> ზეკანი-ზაქის (Xს.) (ერუშეთი) კლესიის<sup>48</sup> და პოლტავსკოეს (X-XIIს.)<sup>49</sup> შემკულობაში.



ნახ. 7. კლესიის განივი კრილი, ხედი დასავლეთისაკენ.

ღირბის ამავე ფასადის მარჯვენა კიდეში (მიწიდან 150 სმ.) ექვსფოთოლა ვარდულია გამოსახული, რომელიც სამი „რვიანის“ სახის ნაკვეთის შეერთებითაა მიღებული (ნახ.13,ტაბ.12). ამ ორნამენტის ორსავე მხარეს ორსტრიქონიანი ნუსხური წარწერაა ამოკვეთილი, (წარწერის ზომებია: 13X40სმ. უდიდესი ასო-ნიშანი- 4სმ. უმცირესი-0,8სმ.). წარწერა ასე იკითხება: „*ქრისტიანული სიხარული*“ „ქრისტიანული სიხარული“ „ქრისტიანული სიხარული“ „ქრისტიანული სიხარული“, ბოლო დაქარაგმებული სიტყვა შეიძლება გაიხსნას, როგორც – „ირ(ე)მ(ა)სი“ ან „ი(ე)რ(ე)მი(ა)სი“, თუმცა პირველი ვარიანტი უფრო მისადაბია, რადგანაც წარსულსა და დღესაც ამჯვარი ფაუნისტური სახელები და ზედწოდებები მრავლად გვხვდება საქართველოში: გველო, ვეფხო, ირემა<sup>50</sup> და სხვ. არც ის არის გამორიცხული, რომ თევდორეს მეორე სახელი იერემიაც ერქვა, მაგრამ ერთი რამ ნათელია: აქ ერთი პირის, თევდორეს, სულის შეწყალებაზეა საუბარი.

ექვსფოთოლა ვარდულის ორნამენტული მოტივი (ტაბ.12) – სამი ერთნაირი „რვიანის“ გადახლართვით მიღებული გეომეტრიული ფიგურა სამების სიმბოლური გამოსახულებაა. უნგრელი მეცნიერის ე. ჩემეგი-ტომპოშის განმარტებით, იგი იუდაური სიმბოლოს, „სოლომონის ბეჭდის“ – ექვსკუთხა ვარსკვლავის (ჰექსაგრამის) სახესხვაობაა, რომელსაც ქრისტიანულ ხანაში სამების იდეის დატვირთვაც დაემატა. ეს მოტივი ფართოდ იყო გავრცელებული ბიზანტიურ (და ქართულ) ხუროთმოძღვრულ ორნამენტულ რეპერტუარში და, მკვლევარის განმარტებით, ეს სახე განსაკუთრებით პოპულარული ხდება IX-XII საუკუნეებში, როდესაც მან აღმოსავლეთ ქრისტიანულ სამყაროს მოძალეებული მაჰმადიანი დამპყრობლების წინააღმდეგ აღმსარებლობითი მისიონერული ემბლემის სახე მიიღო.<sup>51</sup> ამ ფიგურას ხშირად ვხვდებით ტაძართა მნიშვნელოვან საკვანძო ადგილებში, განსაკუთრებით ხშირად კი იგი კანკელების შემუქლობაშია. აღსანიშნავია ექვსფოთოლა ვარდულის გამოსახულება ნიკეის ღმრთისმშობლის მიძინების ეკლესიის მარმარილოს ფილაზე, სადაც მის ფოთლებში მონოგრამებია ჩაწერილი.<sup>52</sup> ეს ორნამენტი გამოსახულია ათენის პანაგია გორგოპეიკოსის ეკლესიის ქვის ფილაზე,<sup>53</sup> ჰოზიოს ლუკასის მონასტრის კათოლიკონის<sup>54</sup> და ვენეციის სან მარკოს<sup>55</sup> კანკელების ფილებზე. ვიქრობ, მოხმობილი მასალა საკმარისია იმის საილუსტრაციოდ, თუ რაოდენ პოპულარული იყო ეს სახე ბიზანტიაში. საქართველოში მას ვხვდებით ფოთოლეთის კანკელის (Xს.) შემუქლობაში, სადაც ეს მოტივი სხვა მრავალ გეომეტრიულ ფიგურასთან ერთადაა გამოსახული, რომელთა შორის ჰექსაგრამაცაა.<sup>56</sup> ეს სახე ვხვდება დისევის (Xს.) ჩვენს მიერ ზემოთ ნახსენები რელიეფის<sup>57</sup> გაფორმებაში, წრეში ჩახატული (გარდაცვლილი?) ქტიტორის ფიგურის ქვეშ. ექვსფურცელა



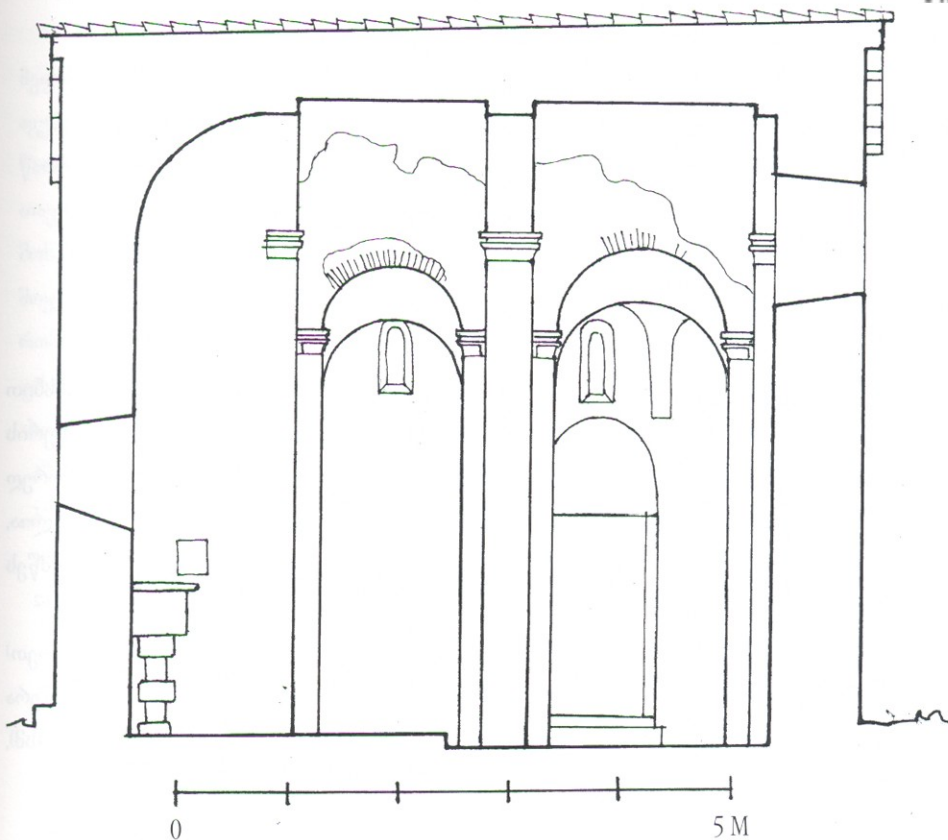


ვარდულია გამოკვეთილი ქობეთის (კუდარო) ცკლესიის (Xს.) სარკმლის თავზეც, „აყვავებული ჯვრის“ გვერდით.<sup>58</sup> ღირბის ცკლესიის ფასადზე ამ ვარდულს ახლავს თევდორეს სულის მოსახსენებელი წარწერა, რაც გარკვეული მოსაზრების გამოთქმის საშუალებას მაძლევს: ხომ არ არის ეს გეომეტრიული ფიგურა მიცვალებულის სულის ხსნასთან დაკავშირებული სიმბოლო? თუკი ეს ასეა, მაშინ მარტივი გასაგები იქნება, თუ რატომ მაინცდამაინც ექვსაფსიდიან ცკლესიებს იშენებდნენ საგვარეულო განსასვენებლებად ქართველი და სომეხი დიდებულები (კაცხი, ანისის აბუგამრენცი და სხვ.).<sup>59</sup>

ღირბის ცკლესიის აღმოსავლეთ ფასადზე ერთმანეთთან დაკავშირებული ორნამენტული მოტივების თანაარსებობას იმ აზრამდე მიყვევართ, რომ ეს ცკლესია ერთი მთავარი ქტიტორის გარდა სხვადასხვა ქტიტორების შენაწირებითაცაა აგებული, რომლებიც შემდგომ თავისი სურვილით ამა თუ იმ ორნამენტით ამკობდნენ შშენებარე ტაძრის კედლებს. ამგვარადაა მორთული საქართველოს მრავალი მცირე ცკლესია. ზოგჯერ ორნამენტების ნაცვლად ფასადებზე უსისტემოდ განლაგებული ჯვრებია ხოლმე გამოსახული, რაც ასევე სხვადასხვა ქტიტორთა თუ შემწირველთა სურვილით გამოისახებოდა. ასეა, მაგალითად, ვოსტიბეს (X-XI სს-ის მიჯნა) ცკლესიის კედლებზე.<sup>60</sup>

ღირბის ცკლესიის მთავარი საამშენებლო წარწერა შესრულებულია მუქი წითელი ფერის ფოროვან ქვათლილზე (ქვის ზომები: 57X65სმ.) (ნახ.14,ტაბ.8), რომელიც აღმოსავლეთი ფასადის ჩრდილოეთ კუთხეში იჯდა მიწიდან ოთხი მეტრის სიმაღლეზე და, რომელიც, როგორც ზემოთ ითქვა, რესტავრატორებმა 2005 წელს ჩრდილოეთი მინაშენის კუთხეში მოათავსეს, რის შედეგადაც გამოჩნდა წარწერიანი ქვის ჩრდილოეთი მხარეც, სადაც ასევე წარწერაა ამოკვეთილი.

ცხრასტრიქონიანი მთავარი საქტიტორო წარწერა, რომელიც ასომთავრული და ნუსხური გრაფემებითაა ნაწერი (წარწერის ფართობი: 43X62 სმ; უდიდესი ასო-ნიშანი - 6სმ, უმცირესი - 1,3სმ), მნიშვნელოვანი ინფორმაციის შემცველია. მიუხედავად იმისა, რომ წარწერა კარგადაა შემორჩენილი (მას მხოლოდ პირველი სტრიქონის საწყისი აქვს მომტვრეული), იგი მაინც ძალიან ძნელად იკითხება,<sup>61</sup> რასაც, უპირველეს ყოვლისა, მისი მდებარეობა და ქვის ფოროვანი ფაქტურა განაპირობებს. ამ სირთულეებს ემატება ისიც, რომ წარწერის ამოკვეთი ოსტატი დაქარაგმების ერთიან სისტემას არ იცავს და დარწმუნებით შემიძლია ვთქვა, რომ წარწერა თავიდანვე ძნელად გასარჩევ-ამოსაკითხი იქნებოდა. წარწერის თხრობა იმდენად ცოცხალი და თავისუფალია, რომ მყისიერ იხატება მისი შესრულების მთელი სურათი: წარმოიდგენ, თუ როგორ კარნახობს ქტიტორი ოსტატს, ეს



ნახ. 8. გულესიის გრძივი ჭრილი, ხედი სამხრეთისაკენ.

უანასკნელი კი შეუსწორებლივ კვეთს ნაკარნახევ ტექსტს. მოკლედ, ამ წარწერას, ისევე როგორც მთლიანად თავდაპირველ ტაძარს, ხალხურობის იერი დაჰკრავს.

წარწერა ასე ივითხება:

1. ”.....[აძის]ე რძისე ეჭუს
2. [მ]ეჭათთე ძიუ უთ რძინ
3. ათინსთქძინ ესე ესრთ
4. სე ზიუ რყ ე თრანი შაქ უსე
5. ე ე რძინ სთ იყ სე ეყთ რს
6. ზსინყ სე ჯბ ე იყ ძინ ყ ნი ზე
7. ირთქ ძიუ ე თო შარე ზე თი
8. [ე]ეყ ეძის ეჭათთე სეთ რთ
9. ”

1. „..... სამისა წმიდისა ადგილისა(ა)
2. მადლითა მე გლ(ა)ხ(ა)კ(ა)მ(ა)ნ
3. ოთინ(ი)სქემ(ა)ნ ესე ვკლე-
4. ს(ი)ა დ(ა)ვ(ი)წყე ლეონ(ის) მ(ე)ფ(ო)ბ(ა)სა,
5. ი(ო)ან(ე)ს ერ(ი)სთ(ა)ვ(ო)ბ(ა)სა, აბრ(ა)ჰამის
6. დ(ე)კ(ა)ნ(ო)ზ(ო)ბ(ა)სა, ჩ(ე)მ(დ)ა ებრ(ძ)ან(ა): შ(ე)ნ და-
7. იწყე! მე ჳ(ე)ლი მო(მ)ცა და ავ-
8. ს(ა)გე ამის ადგილისა სალ(ო)ც(ა)ვ-
9. ო“

ამ წარწერის მეექვსე სტრიქონის დაქარაგმებულ სიტყვას „ღვწისა“ ვხსნით ამგვარად და არა როგორც „ღვწიანობასა“ იმიტომ, რომ მოცემული წარწერის კონტექსტით, მეფესთან და ერისთავთან ერთად უფრო მართებულია სწორედ დეკანოზის მოხსენიება: დეკანოზის ხარისხი საეკლესიო იერარქიაში უფრო მაღალია, ვიდრე დიაკონისა, ეს უკანასკნელი მღვდლის ან მღვდელ-მონაზვნის თანამემწეს ნიშნავს, დეკანოზი კი მონასტერში „მღვდელთა და მგალობელთა“ უფროსია.<sup>62</sup>

ღირბის საქტიტორო წარწერიანი ამ ქვათლილის გვერდითა (ჩრდილოეთ) ვიწრო მხარეს (ნახ.15,ტაბ.8) იმავე ხელით ამოკვეთილია შვიდსტრიქონიანი წარწერა (წარწერის ზომები: 29X39სმ; უდიდესი ასო-ნიშანი - 4,5სმ, უმცირესი- 1,4სმ), რომელიც ასე იკითხება:

- |   |                   |
|---|-------------------|
| 1. ჳ <sup>რ</sup> ს <sup>რ</sup> :  | 1. „ღ(ე)სა        |
| 2. ჳ <sup>რ</sup> ს <sup>რ</sup> მ  | 2. დ(ა)ვს(ვ)ით    |
| 3. უ <sup>რ</sup> უ <sup>რ</sup> უ <sup>რ</sup> უ <sup>რ</sup> :                | 3. ესე ვ(ლ)ეს(ი)ა |
| 4. ჳ <sup>რ</sup> ს <sup>რ</sup> უ <sup>რ</sup> ს <sup>რ</sup> :                | 4. ხარ(ე)ბ(ა)სა   |
| 5. ჳ <sup>რ</sup> ს <sup>რ</sup> უ <sup>რ</sup> უ <sup>რ</sup> უ <sup>რ</sup> : | 5. დავ(ი)წყე.     |
| 6. უ <sup>რ</sup> უ <sup>რ</sup> უ <sup>რ</sup> უ <sup>რ</sup> :                | 6. ესე ქ(ა)ი      |
| 7. უ <sup>რ</sup> ს <sup>რ</sup> უ <sup>რ</sup> ს <sup>რ</sup> :                | 7. ე(ნ)კენ(ი)სა“  |

ღირბის ცვლესიის სამხრეთი მინაშენის აღმოსავლეთი ფასადის კუთხეში, მიწიდან სამას ოთხმოცი სმ-ის სიმაღლეზე მდებარეობს კუთხოვანი ასომთავრულით შესრულებული ძლიერ დაზიანებული ორსტრიქონიანი წარწერის ფრაგმენტი (წარწერის ფართობი: 14X18სმ; უდიდესი ასო-ნიშანი-4,5სმ, უმცირესი-2სმ), რომლის გრაფიკათა მოხაზულობა ძლიერ ჰგავს ზემოთ განხილული ორი წარწერის ასო-ნიშნებს (ნახ.16).

წარწერა ასე იკითხება:

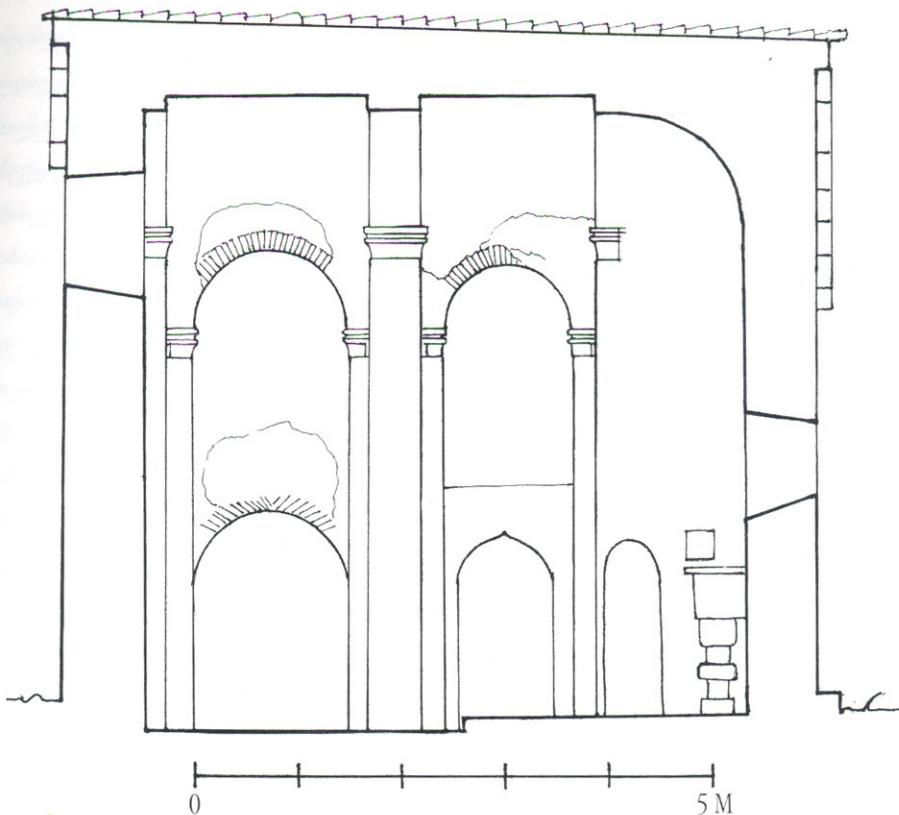
- |                                  |            |
|----------------------------------|------------|
| 1. ს <sup>რ</sup> ს <sup>რ</sup> | 1. ამ(ი)სი |
|----------------------------------|------------|



2. ჩ უხ: ს[აქუსი?]

2. ქ(ის)ა სსაფასი?...

ამგვარად, დიდი საქტიტორო წარწერა საშუალებას გვაძლევს ლეონ აფხაზთა მეფის ზეობით, 957-967 წლებით განვსაზღვროთ დირბის ძველი კვლევის აუგების დრო (ამაზე დაწვრილებით ქვემოთ). სათანადოდ, ზემოთ განხილული წარწერების პალეოგრაფიაც კონკრეტულ ქრონოლოგიურ ჩარჩოებში ექცევა, რაც თავისთავად ამ წარწერების მნიშვნელობას ზრდის, რადგანაც მათ გრაფიკათა მოხაზულობა ამოსავალი, ერთგვარი პალეოგრაფიული დედანი ხდება სხვა, მსგავსი მოყვანილობის ასო-ნიშნებიან წარწერათა დასათარიღებლად. აღსანიშნავია, რომ ექვსივე (იგულისხმება საქტიტორო კომპოზიციის თანმხლები წარწერის ფრაგმენტიც, რომელსაც რელიეფებთან ერთად განვიხილავ) წარწერის იერი და ასოთა მოხაზულობა მსგავსია, ნახმარია ასომთავრული და ნუსხური გრაფემები: „ა“ ხშირად მარცხნივ ზევიტკენ აპრეხილი უღლითაა გამოსახული; ნუსხური „ბ“ და „გ“ ასო-ნიშნები ძველად გამოყვანილი შედრეკილი ფეხით არიან



ნახ. 9. კვლევის განივი კრილი, ხედი ჩრდილოეთისაკენ.



წარმოდგენილი; ასო „ღ“-ს მუცელი უძეტეს შემთხვევაში მარცხნივ განხილავს; „თ“ ასო-ნიშანიც ერთ შემთხვევაში მარცხნივ განხილავს მუცლითაა დაწერილი ისევე, როგორც ეს ფიას კვლევის მჭედელ გაბელის წარწერაშია (995წ.);<sup>63</sup> „კ“ - მუცლის გარეშე ტყვილი ხაზითაა გამოსახული; ასო-ნიშანი „მ“-ს, ორი შემთხვევის გარდა, მუცლის რკალი არ აქვს შეკრული და ზოგჯერ მთავრულ „ღ“-ს ჰგავს; ნუსხური „ო“ ორი სახით, კუთხოვანი და გადაბმული წყვილი რკალის გვარადაა ამოკვეთილი; საინტერესოა გრაფიკა „წ“-ს მოყვანილობა, ამ ასოს მხოლოდ ერთი ვარიანტია ნუსხური დამწერლობის მახასიათებელი მოყვანილობისა, სამგან „წ“-ს გადრეკილ, ან მოგრეხილ ფეხს ერთმანეთს გადაბმული თავისა და კაუჭის რკალი აბოლოებს; ასო-ნიშანი „ხ“-ს ფეხი ზევითკენ მარცხნივ აქვს გადახრილი. დირბის მთავრულიდან ნუსხურზე გარდამავალი წარწერები პალეოგრაფიული მახასიათებლებით X საუკუნის ქართულ ლაპიდარულ წარწერებს ჰგვანან, განსაკუთრებულ სიხლოვეს ისინი ოქრობაგეთისა (934წ.)<sup>64</sup> და სამსარის კვლევიების წარწერებთან (Xს.)<sup>65</sup> პოულობენ.

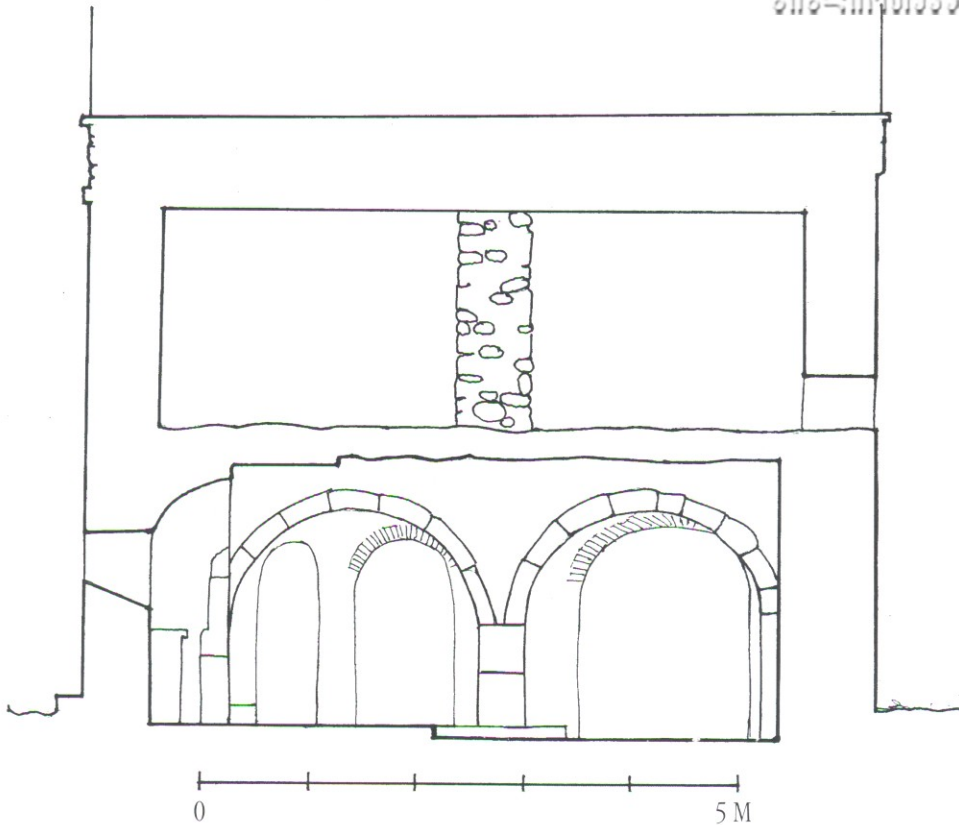
დირბის მთავარი საქტიტორო წარწერის შინაარსი ერთობ მნიშვნელოვან ინფორმაციას შეიცავს (ნახ.14). აქ იერარქიული თანამიმდევრობითაა ჩამოთვლილი სამი მმართველი: მეფე ლეონი, იოანე ერისთავი და აბრაჰამ დევანოზი, რომელთა დროსაც ვინმე „გლახაკმან ოთინისძემ“ (აღსანიშნავია, რომ ოთინაშვილები დღესაც ცხოვრობენ ლიახვის ხეობის სოფლებში) დაიწყო კვლევის მშენებლობა. მშენებლობის დაწყების ბრძანება და სათანადო ჯელი,<sup>66</sup> ნებართვა მშენებლობის დაწყებისა ოთინისძეს მისცა დევანოზმა აბრაჰამმა, რომელიც ამ ვითარებიდან გამომდინარე, როგორც ჩანს, ითავსებდა სასულიერო და საერო საქმეებსაც და, შესაძლოა, სოფელ დირბის ადმინისტრაციის უფროსიც ყოფილიყო. საქართველოს ისტორიაში ამგვარი შემთხვევები ხშირია, როდესაც სასულიერო პირი საერო საკვლესაც ფლობდა.<sup>67</sup> ბუნებრივია, რომ ოთინისძე მშენებლად მივიჩნიოთ, მაგრამ, ვგონებ, წარწერის შინაარსიდან გამომდინარე, აქ სხვაგვარად უნდა იყოს საქმე. იგი, როგორც ჩანს, უბრალო გალატოზი ან ოსტატი კი არ არის, არამედ მას კვლევის მშენებლობის ფინანსური პასუხისმგებლობა აქვს ნაკისრი, ისე, როგორც ეს, მაგალითად, ოქრობაგეთის კვლევის წარწერაშია, სადაც, დირბის მსგავსად, თანამდებობრივი რიგის მიხედვით ჩამოთვლილია მმართველები, რომელთა დროსაც მამალაძისძეები აშენებენ კვლესას.<sup>68</sup> ანალოგიურად, თევდორე თავლაძისძე ერედვის წმ. გიორგის (906წ.) კვლევის ქტიტორია და არა ხუროთმოძღვარი, როგორც, ჩემის აზრით, შეცდომითაა მიჩნეული სამეცნიერო ლიტერატურაში.<sup>69</sup> აქვე მომაქვს ერედვის ვრცელი წარწერის ბოლო ნაწილი: „...ვაზრახვითა ნიქოზელისა სანატრელისა სტეფანე

ეპისკოპოსისადთა, ძალითა, შეწვენითა მოყუასთადათა, მე თვედორე თაფლადსქემან დადელ საძირკველი...“.<sup>70</sup> ეს მოკლე ამონარიდი ნათლად წარმოგვიდგენს ეკლესიის მშენებლობაში ჩართულ პირებს: ტაძრის აგება განუზრახავს ნიქოზელ ეპისკოპოსს, სანატრელ სტეფანეს, ხოლო „ძალითა, შეწვენითა მოყუასთადათა“ შენობის საძირკველი დაუდგია თვედორე თაფლადსქეს.<sup>71</sup> ე.ი. თვედორეს მშენებლობის დაფინანსებაში ახლობლებიც (მოყუასნი)<sup>72</sup> დახმარებიან (შეწვენიან).<sup>73</sup> სხვაგვარი ახსნით ტექსტის შინაარსი სრული უაზრობა გამოდის, თუმცა არ არის გამორიცხული, რომ თვედორეს რეალურად ქტიტორობასთან ერთად გალატოზობაც შეეთავსებინა, მაგრამ ეს მომენტი წარწერაში არ არის ასახული. სხვა სურათი წარმოგვიდგება ოშკის ტაძრის (963-973წწ.) სამხრეთი კარის წარწერის შინაარსიდან.<sup>74</sup> აქ აღნიშნულია, რომ ეკლესიის მშენებლობისთვის შეფუძნებულია - ბაგრატ ერისთავთ-ერისთავმა და დავით მგვისტროსმა „უშურველ ყენეს საფასნი“, ხოლო გრიგოლი კი ღმერთმა ღირს ყო „საქმესა ზედა მღვთმ“-ადო ე.ი. ტექსტში მკვეთრადაა გამოიჯნული მშენებლობაში ქტიტორისა და ხუროთმოძღვრის დეაწლი.

ზემოთ მოხმობილი მაგალითებიდან გამომდინარე, ნათელია ღირბის ეკლესიის მშენებლობასთან დაკავშირებული პერიპეტეები. ტაძრის აშენება, როგორც წარწერიდან ჩანს, დეკანოზ აბრაჰამის სურვილი ყოფილა. მან ტაძრის მშენებლობის უზრუნველსაყოფად მიმართა შეძლებულ ოთინისძეს, რომელთანაც გააფორმა ხელშეკრულება (ჯელის მიცემა) და დაიწყო მშენებლობა. მშენებლობის პროცესში ოთინისძეს ფინანსურად ეხმარებოდნენ გურამი, თვედორე (ან ამ უკანასკნელის ნათესავები) და კიდევ სხვა პირები, რომელთა სახელებიც ეკლესიის კედლებს აღარ შემორჩა. წარწერის ტექსტიდან გამომდინარე არა ჩანს, რომ ღირბის მშენებელი მთავარი ქტიტორი (ოთინისძე) ამავე დროს ხუროთმოძღვარიც ყოფილიყო, თუმცა არც ამგვარი რამ არის გამორიცხული.

სანამ წარწერის დასაწყისში მოხსენიებულ პირებს შევეხებოდეთ, საინტერესოა, გაირკვეს აბრაჰამ დეკანოზის ვინაობა. საეკლესიო პატივი - დეკანოზი ძველად სამონასტრო იერარქიაში წინამძღვრის (მამასახლისის) შემდგომ პირველ პირს შეესაბამებოდა.<sup>75</sup> აქედან გამომდინარე საკითხავია, თუ რა კავშირი ჰქონდა აბრაჰამს ღირბის ტაძართან, ვისი მითითებით მოქმედებდა იგი, ან ვინ იყო მისი უშუალო ხელმძღვანელი, რომელი მონასტრის წინამძღვარს ექვემდებარებოდა იგი? წარწერის შინაარსიდან ეს საკითხები გაურკვეველი რჩება, აქ დეკანოზის მოხსენიება მოსდევს რეგიონის საერო ხელისუფლის, იოანე ერისთავის სახელს. წარწერის ლოგიკიდან გამომდინარე, შესაძლებელია, აბრაჰამ დეკანოზი თავისი საქმიანობის საერო ნაწილში უშუალოდ ერისთავის ქვეშევრდომი ყოფილიყო,





ნახ. 10. კელესიის ჩრდილოეთი მონასტენი, გრძივი კრილი, ხედი სამხრეთისაკენ.

ხოლო სასულიერო პატივიდან გამომდინარე რომელიდაც მონასტრის წინამძღვრისა, რომლის სახელიც წარწერაში არ არის ფიქსირებული. გვიანი შუა საუკუნეების დოკუმენტებზე დაყრდნობით, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ს. დირბი ეპარქიალურად რუისის სამწყვსოს შემადგენლობაში შედიოდა,<sup>76</sup> ამავე დროს, ისევე დოკუმენტებზე დაყრდნობით, დირბი უკვე XVI საუკუნიდან (1588წ.) ნამდვილად იერუსალიმის ქართველთა ჯვრის მონასტრის კუთვნილებას წარმოადგენდა<sup>77</sup> (ამის შესახებ დაწვრილებით ქვემოთ ვისაუბრებთ). დეკანოზს ორგვარი სტატუსით იხსენიებს სოფ. ლაპილის მუხერის მიქაელ მთავარანგელოზის ხატის ზურგის წარწერა: „მე მამსახლისსა ცოდვილსა და დეკანოზსა აბრამს შეუნდევინ ღმერთმან“.<sup>78</sup> აშკარაა, რომ აქ ერთი და იგივე პირზეა საუბარი და დეკანოზი აბრამი, როგორც ჩანს, მამსახლისიც იყო, ოღონდ არა მონასტრის წინამძღვარი, რადგანაც ეს წოდებრივი შეუსაბამობა იქნებოდა, არამედ საერო ხელისუფალი.<sup>79</sup>



დროის წარწერაში მოხსენიებული უმაღლესი ხელისუფალი მეფე ლეონ III-ის, რომლის ზეობაშიც აშენდა ჩვენი ეკლესია, ისტორიაში კარგად ცნობილი პირობა, ლეონ III აფხაზთა მეფეა (957-967წწ.)<sup>80</sup>. მის დროს აფხაზთა სამეფო ქართლის მნიშვნელოვან ნაწილს აკონტროლებდა და ჯავახეთსაც ფლობდა.

აფხაზთა სამეფოს გაძლიერება VIII ს-ის მიწურულს ლეონ III-ის წინაპარმა მთავარმა ლეონმა II (758-798წწ.) წამოიწყო. მან გაანთავისუფლა თავისი ქვეყანა ბიზანტიელთა ბატონობისაგან, დაიპყრო მთელი დასავლეთ საქართველო ლიხის ქედამდე, მიიღო მეფის ტიტული და დედაქალაქი ქუთაისში გადმოიტანა. ქუთაისიდან უფრო მარტივი იყო მთელი ქართული მიწების შეკრება-გაერთიანებაზე ზრუნვა, რაც აფხაზთა მეფეების უმთავრესი ამოცანა იყო, ამ საქმის შესრულება კი შიდა ქართლზე გაბატონების გარეშე მიუღწეველი იქნებოდა. X ს-ის დასაწყისისთვის „ქართლსა ზედა“ ბრძოლაში აფხაზთა მეფეებმა გარკვეულ წარმატებას მიაღწიეს. მეფე კონსტანტინე III (893-922წწ.) დაიპყრო ეს რეგიონი და მის ცენტრში, უფლისციხეში გამაგრდა<sup>81</sup>. მართალია ეს წარმატება პირველად მოკლევადიანი აღმოჩნდა, რადგანაც ანისის მეფე სუმბატ ტიფნურაელმა გაილაშქრა უფლისციხეზე და კონსტანტინე მეფე მცირე ხნით ანისშიც კი ჰყავდა დატყუალებული<sup>82</sup>, მაგრამ მალე ყველაფერი მოგვარდა და ქართლი ისევ კონსტანტინეს ხელში გადავიდა. შიდა ქართლში მეფე კონსტანტინეს უზენაესობას აქ შემორჩენილი ლაპიდარული წარწერებიც ადასტურებენ. ერედვის 906 წლის წარწერაში იგი ღვთივდამყარებულ და წმიდა მეფედ მოიხსენიებული<sup>83</sup> (იერარქიულად მეფის შემდგომ იოანე ტბელია ამ წარწერაში დასახელებული, სადაც სიტყვა სიტყვით ნათქვამია, „უფლობსა იოანე ტბელისასა“: შიდა ქართლის ეს ძლიერი ფეოდალი ამ დროს, როგორც ჩანს, ქართლის ერისთავი იყო). კონსტანტინე მეფეა ნახსენები სამწევრისის ტაძრის წარწერაშიც, რომელიც მისი ზეობის მეოცე წლით („კ“) თარიღდება (912/913წ.).<sup>84</sup>

კონსტანტინე მეფის შემდგომ აფხაზთა ტახტზე მისი ძე გიორგი II (922-957წწ.) ავიდა. იგი ქართლში 923/924 წელს გაბატონდა<sup>85</sup> და რადგან ადგილობრივ ფეოდალებს არ ენდობოდა, აქ ერისთავად თავისი უფროსი შვილი, კონსტანტინე დასვა. მაგრამ სამი წლის შემდგომ შვილმაც უდალატა მამას და საქართველოს გაერთიანების მოწინააღმდეგე ქართლელ ფეოდალებთან, ტბელებთან და სხვა აზნაურებთან ერთად გამაგრდა უფლისციხეში<sup>86</sup>. სავარაუდოდ, ეს ფაქტი 926/927 წელს უნდა მომხდარიყო. გიორგი მეფემ სასტიკად დასაჯა კონსტანტინე და ქართლის ერისთავად თავისი მომდევნო ძე, ლეონი დანიშნა, რომელიც X საუკუნის ოცდანი წლების ბოლოდან მამის გარდაცვალებამდე (957წ.) პირნათლად ასრულებდა ქართლის ერისთავის მოვალეობას. ლეონის



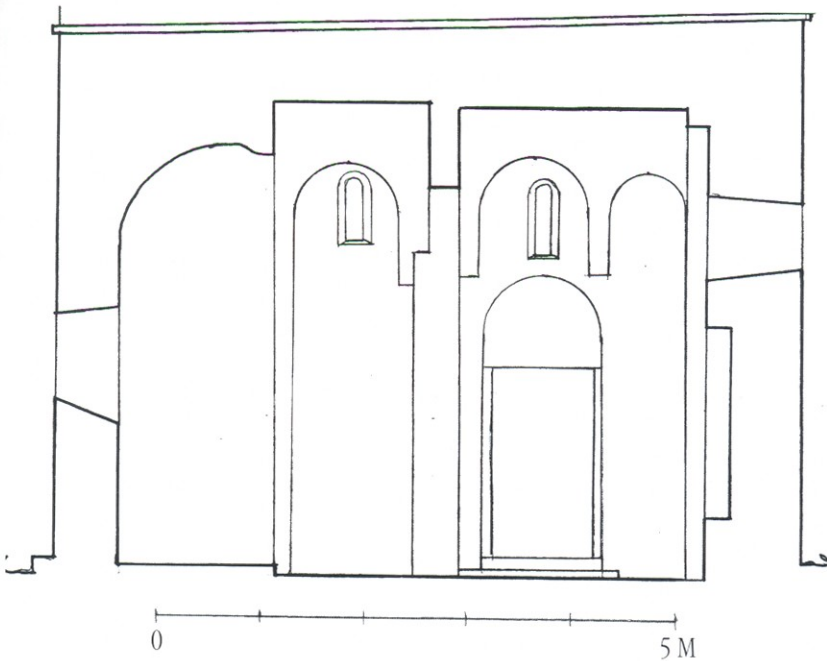
მეფობამ ათ წელს გასტანა (957-967წწ.) და, როგორც უკვე აღვნიშნავთ, მის დროს აფხაზეთის სამეფო ჯავახეთსა და ქართლის დიდ ნაწილს აკონტროლებდა. კუმურდოს კვლევის სამხრეთი კარის სამშენებლო წარწერაში ნათქვამია, რომ კვლევის საძირკველი ლეონ მეფის ზეობისას 964 წელს დაიდო. აქვე მოხსენიებულია ერისთავი ზვიადი<sup>87</sup>, რომელიც, როგორც ჩანს, ლეონის მიერ ჯავახეთის გამგებლად იყო დანიშნული. ნარატიულ წყაროებს არ შემოუნახავთ ცნობა, თუ რომელი ერისთავი განაგებდა ამჟამად მეფის დროს ქართლს. „მატიანე ქართლისა“ X საუკუნის სამოცდაათიან წლებში მიმდინარე ისტორიული მოვლენების განხილვისას ახსენებს ქართლის ერისთავს ივანე მარუშისძეს<sup>88</sup>, რომლის გაერისთავების საწყისი თარიღი უცნობია. საინტერესოა, თუ რომელმა აფხაზთა მეფემ მისცა მას ეს საკვლო? ნ. ბერძენიშვილს მიაჩნია, რომ იოანე ერისთავი ლეონის მომდევნო მეფის, მისი ძმის დემეტრე III-ის (967-975წწ.) მიერ თეოდოსის თვალთ დაბნელების შემდეგაა დანიშნული<sup>89</sup>, ნ. შოშიაშვილის აზრით კი ივანე მარუშისძე ქართლის ერისთავად ლეონ III-ს გამეფებისთანავე დაუნიშნავს<sup>90</sup>. საინტერესო მოსაზრებაა და, ვფიქრობ, სწორიც, მიუხედავად იმისა, რომ ავტორის მიერ „მატიანე ქართლისაში“ მითითებული გვერდიდან (გვ.272) შეუძლებელია ასეთი დასკვნის გამოტანა: წყაროში საუბარია, რომ, როცა აფხაზთა მეფის ტახტზე დასვეს თეოდოსი (975წ.), „მაშინ მოვიდეს კახნი და მოადგეს უფლისციხესა. და იყო მათ უამთა ერისთავი ქართლისა ივანე მარუშის-ძე, კაცი ძლიერი და ერმრავალი...“.

ამგვარად, ღირბის წარწერა საქართველოს ისტორიისათვის მეტად მნიშვნელოვან ინფორმაციას შეიცავს. აქ მოხსენიებულია ლეონ III-ის მიერ ქართლში დანიშნული ერისთავის სახელი ი(ოან)ე. იოანე ერისთავის ვინაობის გასარკვევად წარმოვადგენ X საუკუნის აფხაზ მეფეთა და მათ მიერ ქართლში დანიშნულ ერისთავთა პარალელურ ქრონოლოგიურ სქემას, რაც ნარატიულ და ეპიგრაფიკულ მასალაზე დაყრდნობითაა შედგენილი:

აფხაზთა მეფე	ქართლის ერისთავი
კონსტანტინე III (893-922წწ.)	– ივანე ტბელი (X დასაწყისი) (ერედვი)
გიორგი II (922-957წწ.)	– კონსტანტინე (923/924-926/927წწ.) (მატიანე) – ლეონ (926/927-957წწ.) (მატიანე)
ლეონ III (957-967წწ.)	– იოანე ერისთავი (ღირბი)
დემეტრე III (967-975წწ.)	– ივანე მარუშისძე (მატიანე)
თეოდოსი III (975-978წწ.)	– ივანე მარუშისძე (მატიანე)



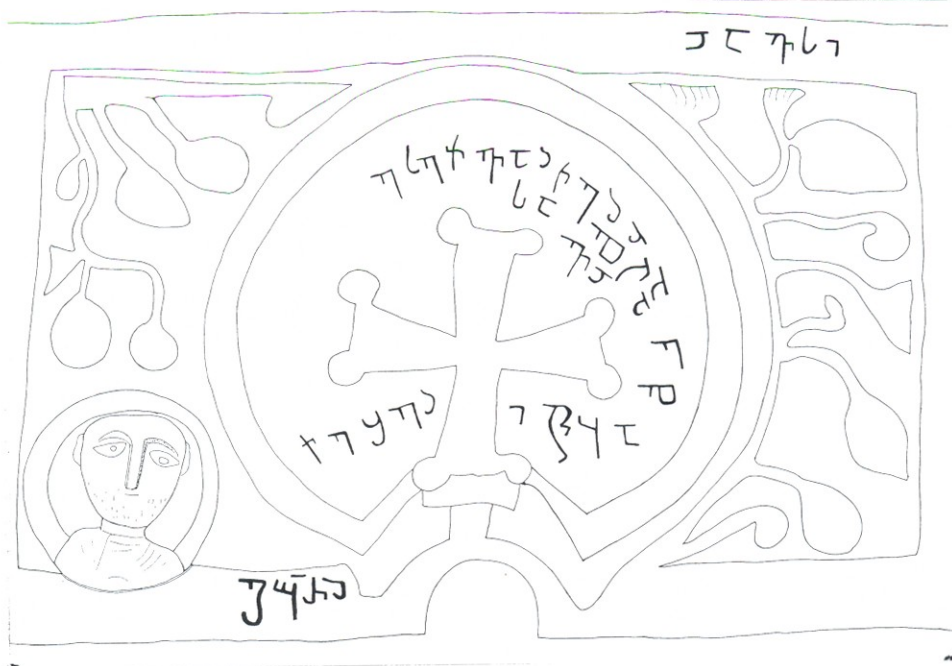
X საუკუნეში, კონსტანტინე III დროს, ერედვის წარწერის მიხედვით, ქართლის უფალი ივანე ტბელი იყო. ივანე ერისთავი ტბელი ასევე მოხსენიებულია დოდოთის ცხრაკარას (ცხინვალის მახლობლად) კლესიის წარწერაში. სამეცნიერო ლიტერატურაში მიღებული თვალსაზრისით, ერედვისა და დოდოთის წარწერებში მოხსენიებული ივანე ტბელი ერთი და იგივე პირია.<sup>91</sup> ტბელების, X საუკუნის შიდა ქართლის უძლიერესი ფეოდალური საგვარეულოს საუფლო ტერიტორია დიდი ლიხვის ხეობას მოიცავდა და ეს სეპარატისტულად განწყობილი დიდებულები აფხაზთა მეფეებისა და ტაო-კლარჯელი ბაგრატიონების ქართლში გაბატონებას ეწინააღმდეგებოდნენ. X ს-ში ისინი მონაწილეობას იღებდნენ საქართველოს გაერთიანების წინააღმდეგ მიმართულ მრავალ ქმედებაში, ტბელების ორგანიზებული იყო კონსტანტინე უფლისწულის მიერ 926/927 წელს უფლისციხეში გამაგრება და მამის, გიორგი II-ის წინააღმდეგ ბრძოლა. X საუკუნის 80-იან წლებში ქვეთარ ტბელის წინამძღოლობით ქართლის აზნაურებმა მოღრისთან დასავლეთ საქართველოდან ქართლში მიმავალ ბაგრატ III ბრძოლა გაუმართეს.<sup>92</sup> ამგვარი განწყობის გამო აფხაზთა მეფეები ერიდებოდნენ ამ გვარის შვილების ქართლის ერისთავად დანიშვნას და ტბელთაგან მხოლოდ ივანე (X ს-ის დასაწყისი), კონსტანტინე III-ის დროს ფლობდა ამ საცკლოს. აფხაზთა მომდევნო მეფეები ცდილობდნენ



ნახ. 11 კლესიის სამხრეთი მინაშენი, გრძივი კრილი, ხედი სამხრეთისაკენ.



ქართლის ერისთავებად თავისი ერთგული პირების დანიშვნას. გიორგი II თავის შვილებს ჩააბარა ეს საქმე, ხოლო X საუკუნის სამოცდაათიან წლებში ქართლის ერისთავი ივანე მარუშისძეა, რომელიც უსინათლო თეოდოსის გამეფების უძეს უკვე ფლობს ამ პოსტს. თუ საქართველოს გაერთიანების ამ ინიციატორის გამოვლენილ სიბრძნეს გავიაზრებთ, ივანე მარუშისძე X საუკუნის სამოცდაათიანი წლებისთვის წლოვან, ბრძენ კაცად წარმოგვიდგება, ამდენად, სრულიად შესაძლებელია, რომ იგი ამ სამსახურში დიდი ხნის მანძილზე ყოფილიყო დაკავებული. ვფიქრობ, ღირბის წარწერაში მეფე ლეონ III-ის შემდგომ მოხსენიებული იოანე ერისთავი ისტორიაში კარგად ნაცნობი ივანე მარუშისძეა (იხ. სქემა). აქვე მინდა დავამატო, რომ ღირბის წარწერის იოანე ერისთავი ვერავითარ შემთხვევაში ვერ იქნებოდა ტბელთა გვარის წარმომადგენელი, იმ მარტივი მიზეზის გამო, რომ X საუკუნის სამოციან წლებში (ღირბის კვლევის აგების ხანა), ჯერ ერთი, ამ საგვარეულოში არ ჩანს იოანედ (ივანედ) სახელდებული პირი და ასევე ისიც აღსანიშნავია, რომ ტბელების საგვარეულოს წარმომადგენლები თავის მოსახსენებელ წარწერებში ყოველთვის აღნიშნავდნენ თავის გვარსახელს - ტბელს. აქვე დავასრულებდი ამ



ნახ. 12. ღირბი. კვლევის აღმოსავლეთი ფასადი, სარკმლის რელიეფი და წარწერები (ნახ. გ. გავრშიძისა)

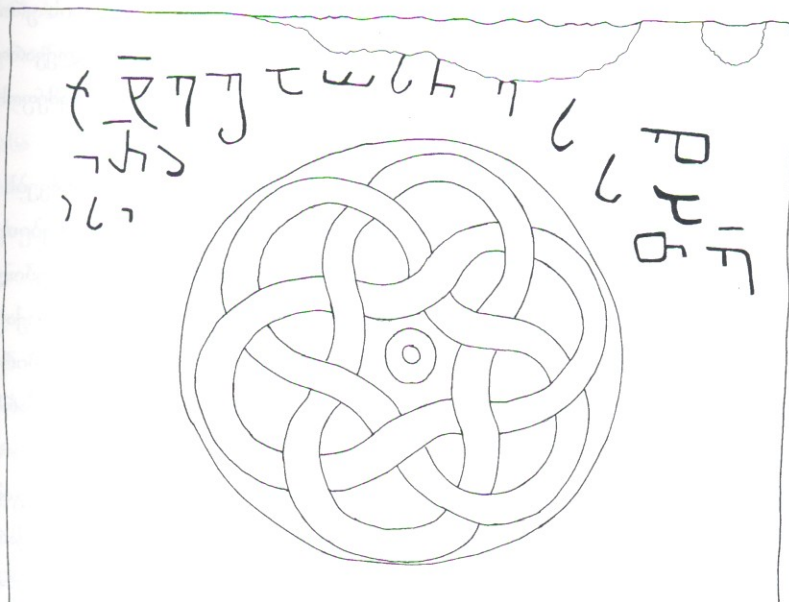
საკითხზე მსჯელობას, რომ არა ერთი საინტერესო ლაბიდარული წარწერა და მისი თანადროული რელიეფური გამოსახულებები, რომლებიც 1980 წელს მდ. ფონის ზედა წელზე, სოფ. წორბისიდან რვა კილომეტრის დაშორებით ტყეში გზის გაყვანის დროს აღმოჩნდა. 1981 წელს ამ ტერიტორიაზე ჩატარებული დაზვერვითი არქეოლოგიური გათხრების შედეგად გამოვლინდა მონასტრის ნანგრევები, რომელიც არქეოლოგმა ო. ტყემელაშვილმა შეისწავლა. ასომთავრული, რელიეფური ასოებით შესრულებულ ხუთსტრიქონიან წარწერაში ივსანე ერისთავი და მამასახლისი საბა არიან მოხსენიებულნი; წარწერას გააჩნია თარიღიც „ქორონიკონსა რა“<sup>93</sup> (180+780=960). ამ წარწერის ქორონიკონს მისი პირველი ამოკითხველი ი. მგერელიძე, სხვაგვარად, შეცდომით კითხულობს. იგი აქ მხოლოდ ასო „რ“ -ს ამჩნევს და, შესაბამისად, წარწერის თარიღი გამოდის 880წ. (100+780=880).<sup>94</sup> წარწერის მგერელიძისეული დათარიღება გაიზიარა ხელოვნებათმცოდნე ლ. შანიძემ, რომელმაც წორბისის მონასტრიდან ქ. ცხინვალში ჩატანილი რელიეფებით შექმული ორი ქვა - სარკმლის თავსართი და კარის ტიმპანი შეისწავლა და მათი შესრულების ხანა 880 წლით განსაზღვრა.<sup>95</sup> სარკმლის თავსართი, სწორკუთხა ფორმის ფილაა, ქვედა ნაწილში ამოკვეთილი სარკმლის თაღით, მას გარს ევლება მსხვილი გადანაკეცებიანი თავსართი, რომელზეც ერთმანეთის პირისპირ ორი შარავანდიანი ქტიტორია გამოსახული, ისინი ხელით კომპოზიციის ცენტრში, სარკმლის საპირის თაღზე აღმართულ ჯვარს მიანიშნებენ. ფონის ჩაღრმავებით გამოვლენილი სრულიად ბრტყელი, გაშეშებული ფიგურები ხალხური ნაკადის პრიმიტიული ქანდაკების ტიპიურ ნიმუშს წარმოადგენს. მსგავსადაა შესრულებული კარის ტიმპანის ქვაზე გამოსახული ცხენოსნისა და მის გვერდით მდგომი მამაკაცის ფიგურაც.<sup>96</sup> პატივცემული მკვლევრის აზრით, წორბისის რელიეფებს გარდამავალი ხანის ქვაზე კვეთილობის მახასიათებლები - საერთო სიბრტყობრივობა, ადამიანის „სიმბოლოს“ სახით გამოსახვა და გაუხეშებული ფორმები გააჩნია და თავისი მხატვრულ-სტილისტური ნიშნებით ყველაზე ახლოს იჯარეთის და ბრეძის რელიეფებთან დგას, რომლებიც IX საუკუნით თარიღდება.<sup>97</sup> აქვე მკვლევარს თვითონვე ეჭვი შეაქვს თავისივე წარმოდგენილი თარიღის სისწორეში, როდესაც უთითებს რ. შმერლინგის შეხედულებას სარკმლის გადანაკეცებიანი თავსართებისა და მათზე გამოსახული კომპოზიციების წორბისის მავარი სისტემის შესახებ, რომელთაც ღვაწლმოსილი მკვლევარი X საუკუნის II ნახევრის ხუროთმოძღვრული დეკორის მახასიათებლად მიიჩნევს.<sup>98</sup> ხაზგასასმელია, რომ ქ-ნ ლ. შანიძეს, როგორც ჩანს, შეცდომა მოსვლია მოხმობილი პარალელების თარიღებთან დაკავშირებით. ნაკლებ შესწავლილ იჯარეთის რელიეფზე არას ვამბობ,<sup>99</sup> მაგრამ ბრეძის





საქტიტორო რელიეფს ნ. ჩუბინაშვილი ტადრის ხუროთმოძღვრებასთან ერთად X საუკუნის II ნახევრით ათარიღებს,<sup>100</sup> ლ.მანიძე კი ბრეძაზე საუბრისას უთითებს რ. მეფისაშვილის სტატიას (1955, გვ. 114), სადაც საქტიტორო რელიეფზე ერთი სიტყვაც კი არ არის ნათქვამი.

წორების რელიეფურ კომპოზიციათა ფონტალური ბრტყელი ფიგურები მხატვრული გადაწყვეტით განსაკუთრებით უახლოვდებიან შიდა ქართლის, ფრონე-ლიახვის ხეობების X საუკუნის მეორე ნახევრის ძეგლებს. ამ ჯგუფის განსაკუთრებით მახასიათებელი ნიშანი გამოსახულებათა ერთიანი დაუნაწევრებელი ზედაპირია, რომელთა კონტურის წიბო ძველთა კუთხით შეეუღლად ეშვება ფონისკენ. დამახასიათებელია სახის ნაკვთების კვეთის თავისებურებებიც, სახის სიბრტყიდან ერთ სიმაღლეზე ამოწეული გადაბმული წარბებისა და მათთან შეერთებული ცხვირის მოხაზულობა, პირის აღმნიშვნელი ჩაკვეთილი საზი, ფიგურათა თავისა და კიდურების პროპორციული შეუსაბამობანი. ამგვარად, აშკარად იკვეთება სტილისტურად მსგავს რელიეფთა ჯგუფები, რომლებიც მხატვრულად ერთმანეთთან მჭიდროდაა დაკავშირებული და, შესაძლებელია, რეგიონში მოქმედი, ხალხის წიაღიდან გამოსული ნახევრადპროფესიონალი პროვინციელი ხელოსნების ამქრის შესრულებული იყოს. ამგვარი მოსაზრება უკვე გამოითქვა არბოსა და დისევის კვლესიებისა და მათი რელიეფების შესახებ.<sup>101</sup> თუმცა, როგორც უკვე აღვნიშნე, ამ ამქართან გარკვეულ სიახლოვეს ღირბის ხელოსნებიც ავლენენ. ამავე ხანაშია შესრულებული ტერიტორიულად ახლოს მდებარე ბრძის და კარბის რელიეფები. უეჭველად, ამ მიდგომითაა გამოკვეთილი საორბისის კანკელის ფილაზე გამოსახულ ქტიტოროთა ფიგურებიც (Xს.).<sup>102</sup> წორბისის ქანდაკებები მახასიათებელი ნიშნებით გარკვეულად უახლოვდებიან ღირბის საქტიტორო გამოსახულებასა და, განსაკუთრებით, აენევის უკვე აღნიშნულ რელიეფებს. აენევის ნათლისღების კომპოზიციის საკვეთ სიბრტყეზე განაწილების პრინციპი წორბისის სარკმლის კომპოზიციას ენათესავება, ორივეგან რელიეფურ გამოსახულებებს სწორკუთხა მოჩარჩოება საზღვრავს, რომელიც სარკმლის გადანაკვეციბან თავსართს უერთდება, მოჩარჩოებისა და ფიგურების ზედაპირები ერთმანეთთანაა ნიველირებული. ამ ნიშანთა ერთობლიობა X საუკუნის მეორე ნახევრის რელიეფური კომპოზიციებისთვისაა დამახასიათებელი (იხ.: სქოლიო 98). ამგვარად, წორბისის რელიეფების სტილისტური ნიშნებით განსაზღვრულ ხანაში ექცევა იქვე აღმოჩენილ წარწერაში ფიქსირებული თარიღი, 960 წელი, აქედან გამომდინარე კი ისმება კითხვა: წორბისში დადასტურებული ივანე ერისთავი სხვა ვინ უნდა იყოს, თუ არა ღირბის წარწერაში დამოწმებული იოანე ერისთავი,



ნახ. 13. დირბი. აღმოსავლეთი ფასადი, რელიეფური მედალიონი თეოდორეს წარწერით (ნახ. ვ. გავაშიძისა)

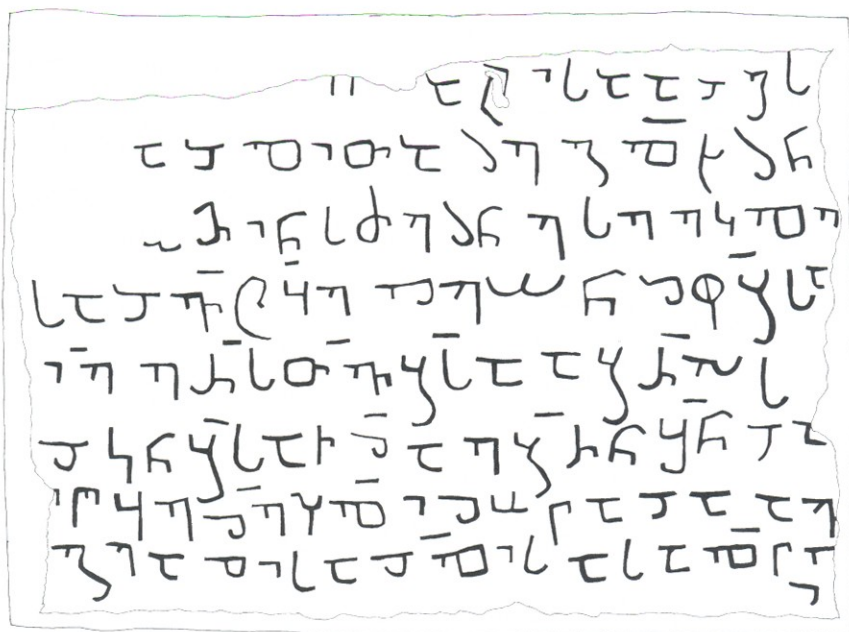
რომლის მოღვაწეობის ხანაც – 957-967წწ. ასევე მოიცავს წორბისის თარიღს (960წ.), ხოლო მდ. ფრონეს ხეობაში მდებარე ამ ორ ძეგლს შორის მანძილი სულ ოციოდე კილომეტრია. ასე რომ, ამ წარწერებში უეჭველად ერთი და იგივე პირი, ერისთავი იოანე უნდა იყოს მოხსენიებული.

მდ. ფრონის (დვანის წყლის) ხეობაზე გადიოდა ქართლიდან იმერეთში გარდამავალი ძველთავანზე მოქმედი ერთ-ერთი უმოკლესი გზა, რომელიც პერანგას გადასასვლელით მდ. ყვირილას ხეობისკენ მიემართებოდა. ამ გზაზე, წორბისის ზევით დვას საქართლის ციხე,<sup>103</sup> რომელიც, ნ. ბერძენიშვილის განმარტებით, „სხვას არაფერს სდარაჯობდა აქ, თუ არ გზას“.<sup>104</sup> სათანადოდ, ეს გზა X საუკუნეში ერთ-ერთი უმთავრესი და უახლოესი მაკავშირებელი იყო შიდა ქართლის ცენტრ უფლისციხესა და აფხაზთა სამეფოს დედაქალაქ ქუთაისს შორის. ამდენად კი მისი ფლობა შიდა ქართლში გაბატონებული აფხაზთა მეფისთვის, ადგილობრივ ფეოდალებთან დაძაბული ურთიერთობების ფონზე, უმნიშვნელოვანეს პრობლემას წარმოადგენდა. ჯ. გვასალიას მიაჩნია, რომ წორბისის წარწერაში (960წ.) მოხსენიებული იოანე ერისთავი, შესაძლებელია, საქართლის ერისთავი ყოფილიყო, რომლის რეზიდენცია საქართლის ციხეში იქნებოდა, თუმცა ავტორს არ გააჩნია X საუკუნეში ამ საჯელოს არსებობის ცნობა. იგი მოიხმობს ლაშა გიორგის ქვათახევისადმი შეწირულობის



წიგნს, სადაც მოხსენიებულია საქართლის ერისთავი, რომელიც ქართლის ერისთავის ხელქვეითი „ცოტაი ერისთავი“ ყოფილა. აქედან გამომდინარე, ძველევარი სვამს კითხვას, საქართლის საერისთავოს შექმნა ხომ არ არის აფხაზთა სამეფოს შიდა ქართლში ექსპანსიასთან დაკავშირებული საკითხი.<sup>105</sup>

თუ ღირბისა და წორბისის წარწერებში მოხსენიებულ ერისთავებს ერთი და იმავე პირად ჩავთვლით, მაშინ, ღირბის წარწერის გათვალისწინებით, უნდა ვაღიაროთ, რომ ეს ერისთავი უშუალოდ მეფე ლეონს ემორჩილებოდა და, მამასადაძე, იგი უნდა ყოფილიყო ქართლის ერისთავი, და არა საქართლის „ცოტაი ერისთავი“, რომლის საჭიროებაც, X საუკუნის ისტორიული პირობების გათვალისწინებით, არ ჩანს. როგორც ზემოთ ვივარაუდეთ, ღირბის წარწერაში მოხსენიებული პირი და, სათანადოდ, წორბისის წარწერის ერისთავიც იოანე მარუშისძეა, რომლის რეზიდენცია უფლისციხე იყო, ხოლო მდ. ფრონეზე გამავალი იმერეთისკენ მიმავალი გზა მისი და, რაც მათავარია, აფხაზთა მეფის შიდა ქართლში ძალაუფლების შენარჩუნების ერთ-ერთი უმთავრესი საყრდენი იყო და ერისთავი ამ ხეობაში თავის მმართველობას, როგორც ჩანს, სოფლების ხელმძღვანელობის დონეზე (ღირბში – დეკანოზი, წორბისში – მამასახლისი) ახორციელებდა.



ნახ. 14. ღირბი. აღმოსავლეთი ფასადი, საქტიტორო წარწერა (ნახ. გ. ვავოშვიძისა)





ღირბის მთავარი წარწერის ქვათლილის გვერდითა წახნაგზე ამოკვეთილ წარწერა (ნახ.15,ტაბ.8), ერთი შეხედვით, შედეგა სამი წინადადებისგან, რომლებიც საკმაოდ ბუნდოვან ინფორმაციას შეიცავს: 1) „ღღესა დავსვით“; 2) „ესე კვლესია ხარებასა დავიწყე“; 3) „ესე ქვაი კენსა“ (ბოლო სიტყვა დაქარაგმებულია). ყველაზე ნათელი მეორე წინადადებაა, რომელიც წარწერის მესამე, მეოთხე და მეხუთე სტრიქონებს მოიცავს. იგი, აშკარად, ტაძრის მშენებელს ოთინისძეს ეკუთვნის, რომელსაც კვლევის აგება ხარების ღღესასწაულზე, ოცდახუთ მარტს დაუწყია.

ჩვენი წარწერის პირველი წინადადება „ღღესა დავსვით“ ამ პოზიციაში უაზრობა და კონტექსტიდან ამოგლეჯილი ნაწყვეტია, და გაურკვეველია, თუ რაზეა საუბარი. ასევე შეუცნობია წარწერის ბოლო მონაკვეთიც, რომელსაც შეექვსე და მეშიდე სტრიქონები უკავია – „ესე ქვაი კენსა“, სადაც ბოლო დაქარაგმებული სიტყვის გახსნა მხოლოდ „ენკენისა“-დ შეიძლება (ენკენის ღღესასწაული კი 13 სექტემბერს უწევს და იერუსალიმის აღდგომის ტაძრის განახლებას აღნიშნავს).<sup>106</sup> ტექსტი „ესე ქვაი ენკენისა“, პირველი წინადადების მსგავსად, მთელიდან ამოგლეჯილ მონაკვეთს ჰგავს, რადგანაც გაურკვეველია, თუ რას უნდა ნიშნავდეს „ენკენის ქვა“. მაგრამ ამ ორი ნაწყვეტის გაერთიანებით (თუ პირველი და მეორე სტრიქონის ტექსტს წარწერის ბოლოში დავსვამთ) მთელი წარწერა მწყობრ, გამართულ შინაარსს იღებს: 1) „ესე კვლესიაი ხარებასა დავიწყე“ 2) „ესე ქვაი ენკენისა ღღესა დავსვით“. ამგვარად ირკვევა, რომ წარწერა სამშენებლოა და აქ კვლევის საფუძვლის ჩაყრისა და მისი კედლების გარკვეულ სიმაღლემდე აგების ვადებია აღნიშნული. ე.ი. ღირბის კვლევის მშენება ხარება ღღეს, 25 მარტს დაუწყიათ, ხოლო წარწერიანი ქვა კედლის წყობაში ენკენის ღღეს, 13 სექტემბერს დაუსვამთ. საინტერესოა, რომ ხუთ თვესა და თვრამეტ დღეში (25. III-13.IX) მშენებლებმა მოახერხეს საძირკვილიდან დაწყებული მცირე დარბაზული კვლევის კედლების ოთხნახევარი მეტრის სიმაღლემდე აყვანა, მშენებლობის ტემპი ენერგიულია.

როგორც ცნობილია, ძველად მშენებლობა თბილი თვეების მანძილზე მიმდინარეობდა, ხოლო ზამთარში სამშენებლო საქმიანობა წყდებოდა. ამდენად, მნიშვნელოვანი და საკულისხმოა, რომ ღირბის წარწერაში ფიქსირებულია კვლევის მშენებლობის დაწყების ზუსტი დრო, ხარება დღე: შიდა ქართლის სუსხიანი ზამთრის შემდგომ მარტში ბუნება იღვიძებს და ადამიანსაც გარეთ შრომის საშუალება ეძლევა. ნიშანდობლივია ისიც, რომ ასევე ხარება დღეს დაუწყიათ ისეთი გრანდიოზული ტაძრის მშენებლობა, როგორც ოშკია: „დავიწყეთ კვლესიათა

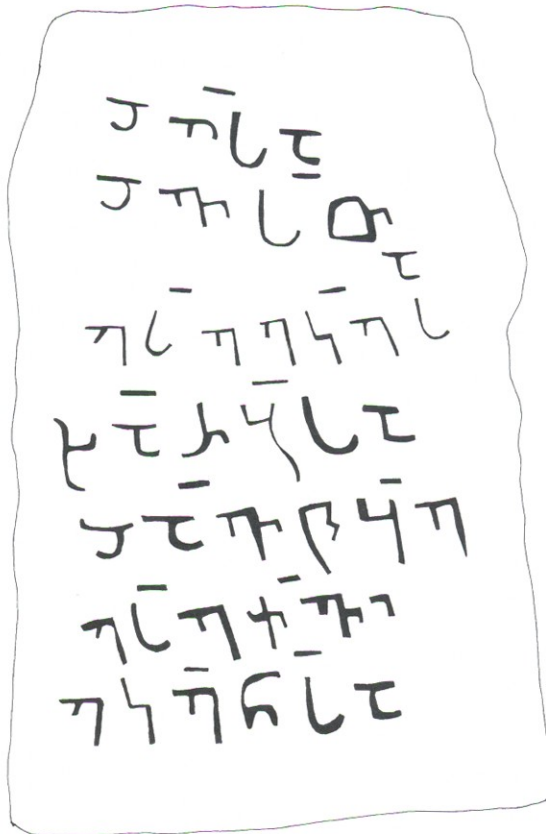


ქრონიკონსა რპ მარტსა კე დღესა ხარებისა“ (963წ.).<sup>107</sup> ოშკის წარწერებიდან მისი მშენებლობის პერიპეტები კარგადაა ცნობილი, ვიცით, რომ ათ წელიწადში დაასრულეს ტაძრის მშენებლობა (973წ.).<sup>108</sup> ასეთი დიდი ნაგებობის ასაგებად ათი წელიც კი მოკლე ვადაა: კლესიის სამხრეთი კარის ტიმპანის წარწერიდან ვიკებთ, თუ რა დიდი ძალა იყო მობილიზებული ამ ამოცანის გადასაწყვეტად.<sup>109</sup> ოთხ წელიწადში გაუსრულებია აშოტ მეფეს ოპიზის სატრაპეზო.<sup>110</sup> ნათქვამის თანამიმდევრობას თუ მივყვებით, გამოჩნდება, რომ არც დირბის მშენებელი ოთინისძე იყო ხელმძღვანელი, მასაც საკმაოდ სწრაფად აუგია კლესია. ენკენისთვის შენობის კორპუსი მთლიანად აგებული უნდა ყოფილიყო, რადგანაც აღნიშნული წარწერიანი ქვა კლესიის კარნიზის გადანაგვის სიახლოვეს იდო, ზამთრამდე კი სამი თვე რჩებოდა და, თუ კამარა-კონქსა და თაღებს აღნიშნულ ვადაში ვერ გადაიყვანდნენ, სამუშაო მომავალ გაზაფხულამდე შეწყდებოდა.

სამშენებლო მასალით უზრუნველყოფილი მშენებლობის მაღალ ტემპზე მეტყველებს ატენის წმ. გიორგის სახელობის რიყისა და ნატეხი ქვით აგებული მცირე დარბაზული კლესიის (1060-1072წწ.).<sup>111</sup> აღმოსავლეთი ფასადის წარწერა, საიდანაც ვიკებთ, რომ კლესია „კ“, ე.ი. ოც. დღეში აუგიათ<sup>112</sup> (კლესიის ზომები: 7,45X4,5მ). აქედან გამომდინარე, შუა საუკუნეებში დირბის ღმრთისმშობლის მიძინების კლესიის ზომის ნაგებობის ნათალი ქვით აგება ერთი სამუშაო წლის მანძილზე შენების საკმაოდ მაღალ ტემპზე მეტყველებს.

ისმის კითხვა, რატომ დაიწერა ასეთი გადაუბმელი და გაუგებარი შინაარსის წარწერა კლესიის კედელზე? ამ კითხვას მეც ვერ ვაპასუხო გადაწყვეტით; უნდა ვიფიქროთ, რომ რებუსის მაგვარი ტექსტის შეთხზვა არც ოთინისძის სურვილი იქნებოდა, უბრალოდ მას იგი ასე გამოუვიდა (როგორც ჩანს, მას სურდა რთული ტექსტის გამარტივება და, შეიძლება ასე მოხდა: ხელოსანმა მისი კარნახით ჯერ პირველი წინადადება ამოკვეთა ქვის შუა ნაწილში, შემდეგ დაიწყო მეორე წინადადება და, როცა ვერ დაატია დარჩენილ ადგილზე, წინადადება ქვის ზედა ნაწილში დაასრულა). სხვათა შორის, არც საქტიტორო და აღმოსავლეთის სარკმლის ზედანის წარწერები გამოირჩევა სიმწკობრით, რაზეც ზემოთ უკვე ვისაუბრეთ.<sup>113</sup> ამ წარწერებსაც, ისევე როგორც მთლიანად კლესიის დეკორს, ხალხური უშუალოებისა და გულუბრყვილობის დაღი აქვს დასმული.

დირბის კლესიის აღმოსავლეთი ფასადის ზედა ნაწილში, ორკალთა გადახურვის ფრონტონის არეში, მიწიდან 5,25 მეტრის სიმაღლეზე ჩადგმულია ქვის ფილა (ზომები: 53X67სმ.), რომელზედაც ორფიგურიათი საქტიტორო კომპოზიციაა გამოსახული (ნახ.17,ტაბ.14). რელიეფი ძლიერაა დაზიანებული და



ნახ. 15. დირბი. ჩრდილოეთი ფასადი, სამშენებლო წარწერა (ნახ. ვ. ვაგოშვიძის)

ქვემოდან ცუდად განირჩევა. დაზიანებული და ფრაგმენტულია ნუსხური წარწერაც, რომელიც რელიევის მონარჩობის ზედა ჰორიზონტალის თავზეა ამოკვეთილი, და, როგორც ჩანს, ხელოსნისა უნდა იყოს (უდიდესი ასონიშანი: 3,3სმ, უმცირესი: 1,2სმ). წარწერის შემორჩენილი ნაწილი ასე ივითხება: „...[ა]რსა: არსა: არსა?“ „... [ს]ელ(ი)თა უგლ(ა)ხ(აკე)სი(ს)ა თ?.....“. ძლიერ დაზიანებული სამი გრაფემის მოხაზულობა განირჩევა კტიტორთა გამოსახულებებს შორის, ამ ასონიშანთა იდენტიფიცირება ჭირს და, ამდენად, აქ წარმოდგენილი წაკითხვაც პირობითია: „არსა? „...იელ“?.

გრეხილი ლილვით მონარჩობულ სწორკუთხა არეზე ერთმანეთის გვერდით მდგომი ორი მაღალი რანგის შარავანდმოსილი წვეროსანი კტიტორის ფრონტალური ფიგურაა წარმოდგენილი. მათი ფართოდ გახედილი თვალების მზერა პირდაპირ მაყურებლისკენაა მიმართული, წვერებით სხვადასხვა მხარეს მიმართული ტერფებიც





ფიგურათა დგომის პირდაპირობას მიუთითებს. მაყურებლისგან მარცხნივ მდგომი ფიგურის დაზიანებულობის გამო ჭირს მის სამოსზე მსჯელობა, თუმცა ამ მხრივ, არც მარჯვნივ მდგომი პირის სამოსზე შეგვიძლია ვრცლად საუბარი. ჩანს მხოლოდ, რომ მას ორი ხელი სამოსი აცვია, ზედა მძიმე ნაოჭებიანი კაბის ქვედა აშიიდან ვესველი სამოსის ბოლო მოჩანს, მხრებზე მას, როგორც ჩანს, მოსასხამი აქვს მოსხმული. ფერხთ ორივე ქტიტორს ქუსლებიანი ფეხსაცმელი მოსავთ, რაც ძალიან იშვიათია განვითარებული შუა საუკუნეების რელიეფებსა თუ კედლის მხატვრობის ნიმუშებზე, ამ დროს უფრო მაღალეულიანი უქუსლო მოგვებია მოღაში,<sup>114</sup> ქუსლიანი ფეხსაცმელი კი უფრო ხშირად გვიანი შუა საუკუნეების ქტიტორთა გამოსახულებებზე დასტურდება,<sup>115</sup> თუმცა X საუკუნეშიც, დირბის ქტიტორთა გარდა, ცნობილია მაღალქუსლიანი ფეხსაცმლის გამოსახვის სხვა შემთხვევებიც. მაგალითად, ასეთი ფეხსაცმელები აცვია მეფეს ტბეთის რელიეფზე<sup>116</sup> და ქუსლებგამოვლენილი ფეხსაცმელები მოსავთ ატენის სიონის აღმოსავლეთ ფასადზე გამოსახულ ქტიტორებსაც (Xს).<sup>117</sup> რაც ნათელს ხდის, რომ საზოგადოების მაღალი ფენის ზოგიერთ წარმომადგენელს ამ ეპოქაშიც სცმია ამგვარი ფეხსაცმელი.

მარჯვნივ მდგომ ქტიტორს სახსარში მოხრილი მარჯვენა ხელი მკერდამდე აქვს აწეული, მაგრამ გაურკვეველია, უჭირავს თუ არა რაიმე ნივთი ხელში. ეს პირი მოკლე წვერით, სწორი თხელი ცხვირითა და მაღალ კისერზე „დასმული“ თავით ახალგაზრდა კაცის შთაბეჭდილებას ტოვებს, განსხვავებით მეორე ქტიტორისგან, რომელსაც უფრო მსხვილი ნაკვთები აქვს, თავიც მხრებში უზის და ჭარმავი კაცივით გამოიყურება. მისი სამოსის გადარჩენილი ნაწილიდან ჩანს, რომ მასაც



ნახ. 16. დირბი. აღმოსავლეთი ფასადი, წარწერის ფრაგმენტი. (ნახ. გვავოშიძისა)

კაბისებრი, თუ შუაში გახსნილი ხალათისებრი სამოსი და ქვედა ფესველი კვარცხანა მისაგვს. ამ ქტიტორის მხართან მოჩანს ირიბად მიმართული ტოლმკლავა ჯვრით დაბოლოებული გრძელბუნიაანი კვერთხი, რომელიც, როგორც ჩანს, ქტიტორის ხელში უპყრია. ახალგაზრდა ქტიტორსა და კომპოზიციის მოჩარჩოების ვერტიკალს შორისაც შეინიშნება ძირიდან ქტიტორის მთელს სიმაღლეზე აღმაფალი ბუნის ფრაგმენტი, რომლის დაბოლოება აღარ იკითხება.

შუა საუკუნეების ქართული ნაქანდაკარი ძეგლების განხილვისას მრავალი ძველევარი აღნიშნავს იმას, რომ ერთსა და იმავე ეპოქაში პლასტიკურად დამუშავებული ნიმუშების გვერდით, არსებობს სიბრტყობრივ-დეკორატიულად გადაწყვეტილი ძეგლებიც.<sup>118</sup> ეს ტენდენციები მაგალითების სიმრავლის გამო განსაკუთრებით ნათლად X საუკუნის მეორე ნახევრის ძეგლებზე მოჩანს და ამ ხანაში მსგავს მიდგომას ერთი ძეგლის, ხახულის ტაძრის (X ს-ის II ნახევარი) ფასადებზეც ვხვდავთ, სადაც სამხრეთი სარკმლის თავზე არსებულ არწივის ჰორელიეფურ გამოსახულებას ამავე ფასადის კარის ირგვლივ გამოვევითილი სრულიად ბრტყელი რელიეფები ემეზობლებიან.<sup>119</sup> თავს აღარ შეგაწყენთ ამ ვითარების საილუსტრაციო მასალის მოხმობით, მხოლოდ ვიტყვი, რომ X საუკუნის მეორე ნახევრის პლასტიკურად დამუშავებული მონუმენტური სკულპტურის საუკეთესო ნიმუშებად ოშკის ტაძრის რელიეფები (963-973წწ.) ითვლება,<sup>120</sup> რომლის მშენებლობის დროს ემთხვევა დირბის ცკლესიის აგების წლებიც – 957-967წწ. დირბის ფონტალური, სტატიკური საქტიტორო გამოსახულებები კი ოშკის დახვეწილი, ნაძერწი, დინამიკაში გადმოცემული საქტიტორო ფიგურებისგან რადიკალურად განსხვავდებიან. დირბის ქტიტორთა რელიეფების კვეთის ხასიათი არ განსხვავდება ამავე ცკლესიის უკვე განხილული სხვა რელიეფების კვეთის ტექნიკური მახასიათებლებისგან, აქაც სწორკუთხა არეში მოქცეული ფიგურები ფონის ამოღების შედეგად არიან გამოვლენილნი და მათი რელიეფის ზედაპირის სიმაღლე მოჩარჩოების ზედაპირის სიმაღლეს უსწორდება. ქტიტორთა ფიგურების კონტურთა წიბო მართი კუთხით ეშვება ფონისკენ, მცირედაც არ არის მომრგვალებული სხეულის ისეთი ამოწეული ნაწილები, როგორიცაა თავი, მხრები, მკერდი, მუხლები, სახეზე – ცხვირი, ყვრიმალეები, ტუჩები. ოსტატი ბრტყელ ზედაპირთა ერთმანეთზე დადება-დაშრეგებით გადმოსცემს გამოსახულებათა ამოწეულ ზედაპირებს. ასეა, მაგალითად, გადმოცემული სახის სიბრტყეზე თხელ ფენად დადებული ცხვირისა და წარბების გაერთიანებული ნაკვთი. მსგავსი ხერხით, ოღონდ უფრო უტრირებითაა გადმოცემული სახის ეს ნაწილები წორბისისა და ავნევის რელიეფებზე. განსხვავებული მიდგომა ჩანს ფეტობნის ქტიტორთა (Xს-ის II





ნახ.)<sup>121</sup> სახეების გადმოცემისას. მიუხედავად იმისა, რომ ისინი საგრძნობლად არიან დაზიანებული, მაინც გარკვევით შეიმჩნევა წინ წამოწეული შუბლი, ყვრიძალების მომრგვალებული ფორმები, წარბებს ქვეშ ჩასმული თვალების ფორმა. დირბის ახალგაზრდა ქტიტორის ნუშისებრი მოყვანილობის თვალების ჭრილი მოხაზულია უბეების აღმნიშვნელი ამოწეული ბრტყელი ნაკეთებით, რომლებშიც უბეებისვე სიმაღლეზე ამოწეულია თვალის კაკლების მომრგვალება. ხაზგასამელია ის, რომ აქ თვალის გუვა არ არის ამოჭრილი, როგორც ამას ვხვდებით ობიზის რელიეფზე (IX ს-ის დასაწყისი),<sup>122</sup> ჯოისუბნის გამოსახულებებზე (Xს-ის I ნახ.),<sup>123</sup> კუმურდოს ლეონ მეფის ფიგურაზე (964წ.),<sup>124</sup> ან ვალეს (Xს-ის II ნახ.)<sup>125</sup> აღმოსავლეთი სარკმლის ქტიტორთა გამოსახულებებზე. რითაც ოსტატი მეტად უსვამს ხაზს მზერის მიმართულებას და მაყურებლისთვის უფრო აქტიურს ხდის გამოსახულ პირს.

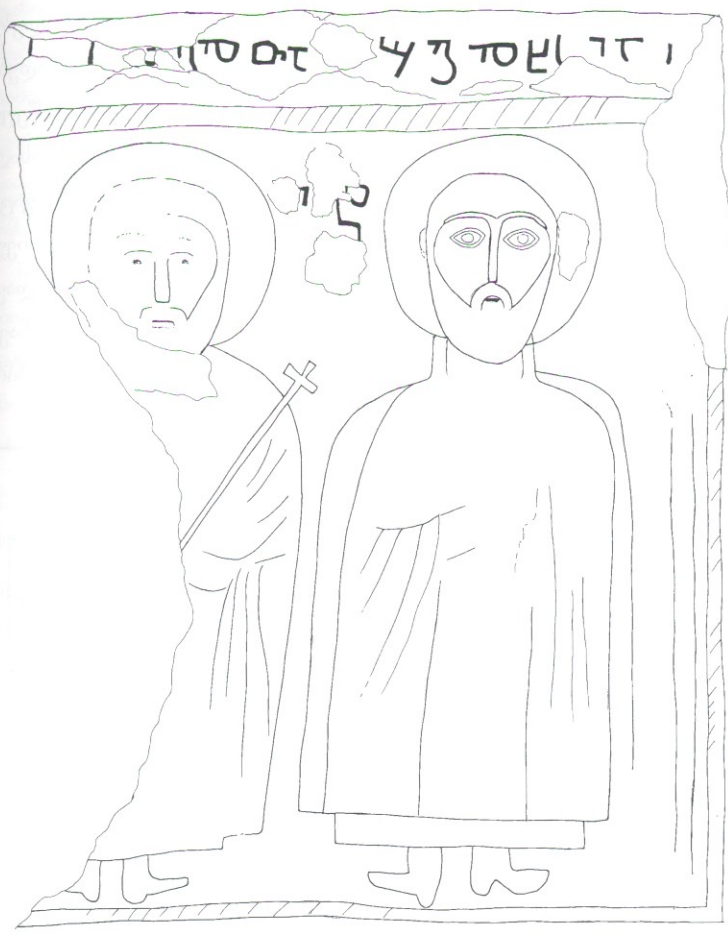
ქრონოლოგიურად დირბის ცკლესის აგების ხანას ემთხვევა კუმურდოს ტაძრის მშენებლობაც (964წ.). ამდენად, საინტერესოა კუმურდოს ქტიტორთა გამოსახულებების შედარება დირბის რელიეფებთან. კუმურდოში, საკურთხეველის მიმდებარე ტრომპო-აფრებში კოხტად ჩასმული გურანდუხტ დედოფლისა და მისი ძმის, ლეონ აფხაზთა მეფის ფიგურებიც, დირბის რელიეფების მსგავსად, არ სცილდება სიბრტყობრიობის ფარგლებს, თუმცა გურანდუხტის ნაზად დახრილი თავი, ძმისკენ მიმართული მოხდენილი ქუსტი და ლეონ მეფის ფრონტალური ფიგურა სადად შექმული სამოსის დეკორით, დახვეწილობის, ზომიერებისა და სისადავის ეფექტს ქმნის. ეს კატეგორიები (ნიშნები), რაც მთლიანობაშიც ახასიათებს კუმურდოს ტაძარს, შორსაა დირბის ქტიტორთა ბრტყელი გამოსახულებებისგან, რომელთა ზედაპირები სამოსის ნაოჭების აღმნიშვნელი მეჩხერი ხაზებითაა დაფარული. დეკორირების ამ ხერხით ოსტატი ცდილობს როგორც სამოსის მახასიათებელი ნიშნების გადმოცემას, ასევე გამოსახულებათა ერთგვარ „გაცოცხლებას“. აქ მხატვრულ-გამომსახველობითი ეფექტის მთავარი მიმართულება სწორედ ფიგურათა ფონთან დაპირისპირებული კონტურისა და მათ ზედაპირთა ხაზებით დამუშავებაზეა გადატანილი. სიბრტყობრივ გადაწყვეტილი ეს გამოსახულებები სიბრტყის შევსების პრინციპით გარკვეულ სიხლოვეს პოულობენ აძიკვის ცკლესის (X-XII ს.)<sup>126</sup> ოთხი ქტიტორის ფიგურასთან, რომლებსაც კომპოზიციის სწორკუთხა არე თითქმის მთლიანად გაუვსიათ. აძიკვის გამოსახულებებზე მეტი ექსპრესია და ხაზგასმული დეკორატიულობა ჩანს, მხატვრული ამოცანის გადასაწყვეტად ოსტატი აქ უტრირებასა და ზოგიერთი ელემენტის ხელოვნურად გამძაფრებასაც არ ერიდება. დირბელი ხელოსნის წინაშე, როგორც ჩანს, იდგა ერთადერთი ამოცანა:





მასხაითებული ატრიბუტების გამოკვეთისა და სამოსის ზოგიერთი დეტალის გამოვლენით როგორც „ლოკუმენტურად“ გადმოეცა ქტიტორთა ღირსება. ნათელია, რომ იგი, ისევე როგორც წორბისსა და ანეგში მომუშავე ქვისმთლელები, ხალხის წრიდან იყო გამოსული და მაღალ მხატვრულ ამოცანებს არ ეჭიდებოდა.

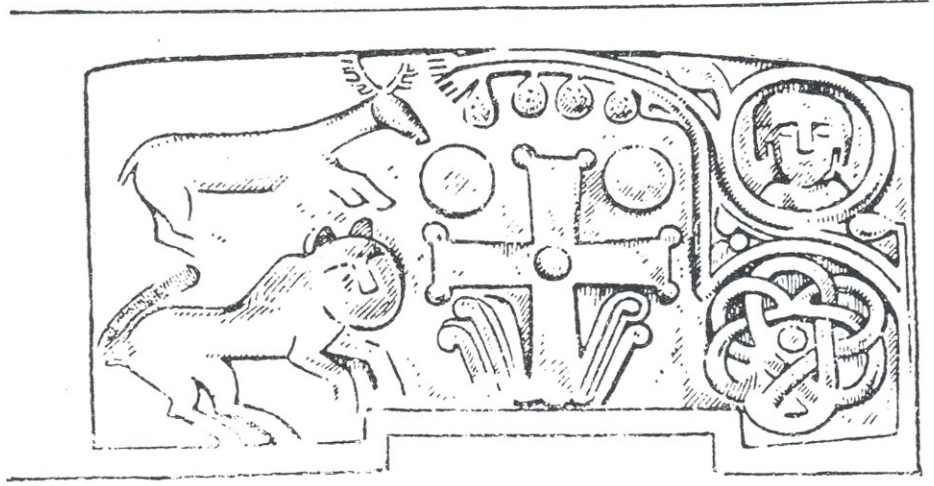
ღირბის ქტიტორთა განყენებული გამოსახულებები არაფერს გვეუბნება მათ ღვაწლზე კლესიის მშენებლობასთან დაკავშირებულ საქმეში, ამ მხრივ ვერც რელიეფის დაზიანებული წარწერა გვეშველება. ქტიტორების ცუდად შემორჩენილი სამოსისა და თანამსახურეების ინსიგნიების საფუძველზე შეიძლება ითქვას, რომ ისინი იერარქიულად მაღალ საფეხურზე მდგომი პირები არიან. ამ რეალობას ამყარებს მათი შარავანდოსილობაცა და კლესიის აღმოსავლეთი



ნახ. 17. ღირბი. აღმოსავლეთი ფასადი, მეფეთა რელიეფი (ნახ. გ. გაგოშიძისა)



ფასადის უმაღლეს ადგილას გამოსახვის პატივიც. შუა საუკუნეების ქართულ კედლის მხატვრობაში საერო ქტიტორების შარავანდით გამოსახვის ვერავითარ კანონზომიერებას ვერ ხედავს გ. ალიბეგაშვილი. მისი დაკვირვების ნათელი მაგალითია თამარ მეფის გამოსახულებები, - სამ შემთხვევაში გვირგვინოსანი შარავანდმოსილია, ხოლო ბეთანიის ტაძარში თამარ მეფე, რატომღაც, შარავანდის გარეშეა გამოსახული. ქტიტორის შარავანდით გამოსახვა არც იმაზე ყოფილა დამოკიდებული, ვარდაცვლილი იყო თუ არა იგი გამოსახვის მომენტისათვის.<sup>127</sup> დაახლოებით მსგავსი ვითარებაა საქტიტორო რელიეფებზეც. თუ საერო ქტიტორი წმინდანის წინაშეა წარმდგარი, მას, უმეტესად, შარავანდის გარეშე გამოსახავდნენ ხოლმე. თუმცა ამ შემთხვევებშიც გვაქვს გამონაკლისები.<sup>128</sup> ღირბის ქტიტორთა იზოკეფალური, ფრონტალური ფიგურები არც წმინდანის წინაშე დგანან და არც ეკლესიის გამოსახულება უპყრიათ ხელთ, ეკლესიიანი ქტიტორების გამოსახულებებს კი ხშირად ვხვდებით X საუკუნის ქართული და სომხური ტაძრების ფასადებზე, რაც ამ პირთა ეკლესიის მშენებლობის წამოწყებასა და დაფინანსებაში გაწეული ღვაწლის მოწმობაა. მაშ ვინ უნდა იყვნენ ღირბის აღმოსავლეთ ფასადზე გამოსახული ისტორიული პირები? ამ კითხვაზე მიახლოებითი პასუხის გაცემა მათი სამოსისა და ინსიგნიების განხილვის შემდეგ შეგვიძლება. რელიეფის დაზიანების გამო ამ პირთა სამოსის მრავალი დეტალი გაურკვეველია. მიუხედავად ამისა, დანამდვილებით შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ისინი მაღალი რანგის საერო პირთა სახეობა, პარადულ ტანსაცმელში არიან გამოწყობილნი. ორივე პირის



ნახ. 18. ღირბის ეკლესია. აღმოსავლეთი ფასადი, რელიეფი (ნახ. რ. შერლინგისა)

სამოსი წვივების ქვედა ნაწილამდეა დაშვებული. მარჯვნივ მდგომ ახალგაზრდა მამაკაცს, როგორც უკვე აღვნიშნე, ორი ხელი სამოსი და მოსასხამი მოსავს. ამჟამად ჩანს, რომ მას ყელზე მომდგარი, მაღალი საყელო აქვს, დაახლოებით ისეთივე, როგორც შავშეთის ტბეთის ტაძრის რელიეფზე (Xს-ის მეორე ნახევარი) გამოსახული მეფის<sup>129</sup> გრძელსახელოებიან მოსასხამს აქვს.<sup>130</sup> აქედან გამომდინარე, შეგვიძლია ვიფიქროთ, რომ ღირბის ქტიტორის ყელზე მომდგარი საყელოც მოსასხამის ნაწილია. შესაძლებელია, ამავე პირის სხეულის ორსავე მხარეს დაშვებული თითო ტოტი ტბეთის ქტიტორის მოსასხამის მაგვარი გრძელი სახელოებიცაა. გრძელსახელოებიანი ან ცრუსახელოებიანი მოსასხამი მოსავთ ადრე შუა საუკუნეების სტელეებზე გამოსახულ პირებს,<sup>131</sup> მცხეთის ჯვრის ქტიტორებს (586-605წწ.),<sup>132</sup> კუმურდოს ტაძარზე გამოსახულ ლეონ მეფეს (964წ.),<sup>133</sup> ზაქის (ზეგანი) ქტიტორს (Xს. II ნახ.),<sup>134</sup> ატენის სიონის ფასადებზე გამოქანდაკებულ პირებს (Xს.)<sup>135</sup> და, როგორც ჩანს, ეს მოსასხამი მეფეებისა და ერისთავების შესამოსელი იყო. ღირბის ახალგაზრდა წარჩინებულის ქვედა სამოსი კაბის მაგვარი თარვისაა, თუმცა სახელოები არ შეენიშნება, მოკეცილ მარჯვენა ხელზე გადაფენილი ქსოვილის შვეული ნაოჭების კვალი ჩანს. მარცხნივ გამოსახული ჭარბი პირის სამოსელზე ბევრს ვერაფერს ვიტყვი. როგორც ჩანს, მასაც კაბა და მოსასხამი აცვია, რაზეც მისი სამოსის მარჯვენა ბოლოს საფეხურისებრი დაბოლოება მეტყველებს. განსაკუთრებულ ყურადღებას იპყრობს საგანი ამ ქტიტორის მარჯვენა ხელში - ტომლკლავა ჯვრით დაბოლოებული გრძელი ბუნი, რომელიც, როგორც ჩანს, ამ პირის იერარქიულ სტატუსს განსაზღვრავს. ამ საგნის ბოლო არ ჩანს, მაგრამ ადვილი მისახედრია, რომ იგი ხელში საჭერი მსუბუქი ნივთი უნდა ყოფილიყო და არც ძალიან გრძელი ბუნი უნდა ჰქონოდა, რადგანაც ამ შემთხვევაში მას ქტიტორის გვერდით ვერტიკალურად გამოსახავდნენ, როგორც ეს, მაგალითად, ბრდამორის დიდსა და მცირე სტელეებზე (VIს. II ნახ.)<sup>136</sup> ანდა იჯარეთისა<sup>137</sup> და ბრეძის კვირაცხოვლის<sup>138</sup> რელიეფებზე (ორივე X ს-ის II ნახ.) ჩანს. ღირბის რელიეფზე დადასტურებული საგანი უფრო კვერთხს მიაგავს. ამგვარი, ჯვრით დაბოლოებული მოკლებუნიანი სკიპტრა მარცხენა ხელში უჭირავს საქართველოს ეროვნული მუზეუმის, შ. ამირანაშვილის სახელობის ხელოვნების მუზეუმის, ძველი ქართული ხელოვნების გამოფენაზე ექსპონირებულ სარგვემის (ხარაგაულის რ-ნი) სტელაზე (X-XI სს. მიჯნა) გამოსახულ ერთ-ერთ პირს (სხსმ „დ“ №1133/1,2.), რომელსაც გრძელი სამოსი მოსავს, ამავე ხელზე კი სამოსის კალთის მძიმე ნაოჭები ეფინება. ეს შარავანდმოსილი პირი, რომელიც წმინდანი მგონია, სხეულით მიმართულია მარცხნივ და მარჯვენათი, ალბათ, აკურთხებს

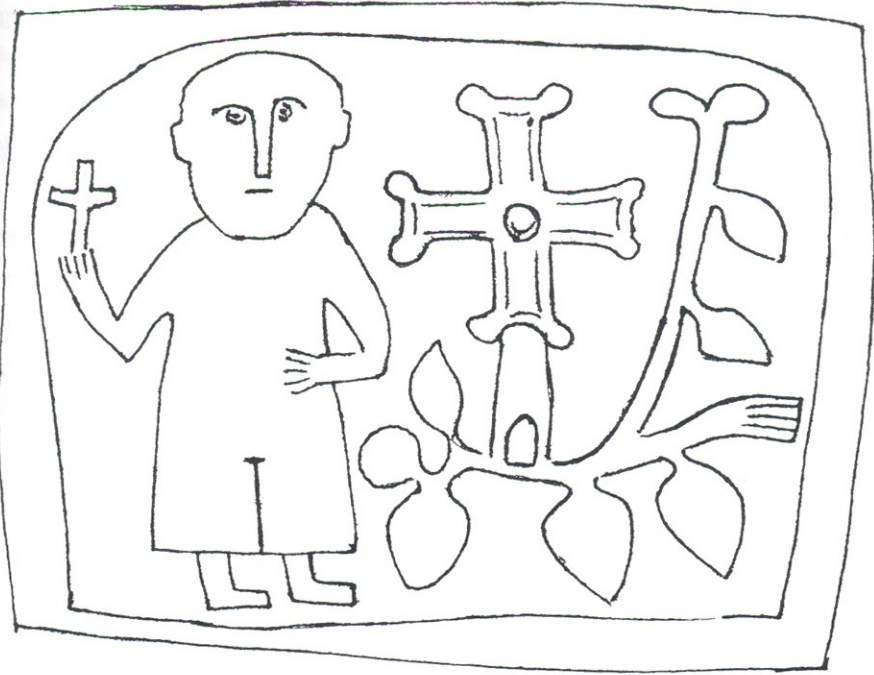




(ხელის მტკეანი აღარ ჩანს) მის მარცხნივ მდგარ, ფრონტალურად გამოსახულ პიროვნებას.<sup>139</sup> ამგვარივე, ჯვრით დაბოლოებული კვერთხი უნდა ეპყრას მარჯვენა ხელში წორობისის ტიპპანზე გამოსახულ მხედარსაც.<sup>140</sup> ეს საგანი ი. მეგრელიძეს წერაქვი ჰგონია,<sup>141</sup> თუმცა ლ. შანიძემ მასში, სრულიად სამართლიანად, ჯვარი ამოიცნო.<sup>142</sup>

საქრისტიანოში ჯვრით დაბოლოებული კვერთხი-სკიპტრა იმპერატორისა და მეფის ძალაუფლების აღმნიშვნელი ერთ-ერთი ინსიგნია იყო.<sup>143</sup> ჯვრით დავერგვინებული, გრძელბუნიაი კვერთხი უპყრია ხელთ, მაგ., Dumbarton Oaks-ის კოლექციის სპილოს ძეღის ტრიბტიქონის ფრთაზე (Xს.) გამოსახულ ბიზანტიის იმპერატორს, რომელიც, სავარაუდოდ, კონსტანტინე VII პორფიროგენეტია (913-959წწ.).<sup>144</sup> ამგვარი მსუბუქი სკიპტრა უჭირავს ბაგრატ IV შვილს მარიამ ბაგრატიონს იონანე ოქროპირის ჰომილიის მინიატურასა (1071-1081წწ.)<sup>145</sup> და ხახულის კარელი ხატის ტიხრულ მინანქარზე (1071-1078წწ.),<sup>146</sup> მარიამ დედოფალს ორივე შემთხვევაში აყვავებული ჯვრით დაბოლოებული სკიპტრა უკავია. ამგვარივე ჯვარი ადგას უნგრეთის მეფე გეზა I (1074-1077წწ.) კვერთხს (ტიხრული მინანქრის ტექნიკით შესრულებული ამ პირის წელსზეითი გამოსახულება უნგრეთის სამეფო გვირგვინს ამოებს).<sup>147</sup> ჯვრიანი გრძელი სკიპტრა უჭირავს დედოფალ ზოიას ბუდაპეშტის მუზეუმში დაცული დიადემის (1042-1050წწ.) ტიხრული მინანქრის ერთ-ერთ ფირფიტაზე.<sup>148</sup> ტოლმელადა ჯვრით დასრულებული ერთნაირი, მოკლე კვერთხები უპყრიათ ოშკის (963-973წწ.) გუმბათქვეშა სამხრეთ-დასავლეთი ბურჯის სამეფო ნიშის იმპოსტებზე გამოკვეთილ ბაგრატ ერისთავთ-ერისთავსა და დავით მაგისტროსს.<sup>149</sup> ოქროს შარავანდში მოქცეული ჯვრით გაფორმებული სკიპტრა გარეჯის ნათლისმცემლის მონასტრის მთავარი ტაძრის ჩრდილოეთ კედელზე საქტიტორო რიგში გამოსახულ გიორგი III უკავია (1156-1184წწ.).<sup>150</sup> ჯვრიანი მსუბუქი სკიპტრა უჭირავს ათონის დიონისიუს მონასტრის ხატზე გამოსახულ ტრაპიზონის იმპერატორს ალექსი III კომნენოსს (1349-1390წწ.),<sup>151</sup> მსგავსი, მოხდენილი სკიპტრები უჭირავთ გელათის მთავარი ტაძრის ფრესკაზე (XVIს.), საქტიტორო რიგში წარმოდგენილ იმერეთის მეფე ბაგრატ III (1510-1565წწ.) და მის ძეს გიორგი II (1565-1585წწ.).<sup>152</sup> ამგვარად, ზემოთ ჩამოთვლილი მგალითები თითქოს საკმარისია იმისთვის, რომ დირბის ჭარმაგი ქტიტორი უმაღლეს ხელისუფლად მიგვეჩნია, თუმცა გარკვეულ ეჭვებს მისი ცუდად შემორჩენილი გრძელი სამოსი მაინც აჩენს - ხომ არ შეიძლება აქ სასულიერო პირი იყოს გამოსახული? მაგრამ თუ შუა საუკუნეების სხვადასხვა რანგის სასულიერო პირების გამოსახულებებს ვადავავლებთ თავალს, შევამჩნევთ, რომ ჯვრით დაბოლოებული ამგვარი კვერთხი

სასულიერო პირების ატრიბუტი არ არის. რავენის სან ვიტალეს მოზაიკაზე (547 წ.) გამოსახულ არქიეპისკოპოს მაქსიმინს მარჯვენა ხელში ვერტიკალზე დაგრძელებული ძვირფასი ქვებით შემკული ჯვარი უპყრია,<sup>153</sup> თესალონიკეს წმ. დემეტრეს ბაზილიკის მოზაიკაზე (VII ს.) კი წმ. დემეტრე ორ ღონატორთან ერთადაა გამოსახული, რომელთაგანაც ეპისკოპოსს ხელში კოდექსი, საერო პირს კი არგანი უპყრია;<sup>154</sup> კოდექსით ხელშია გამოსახული რავენის სან აპოლინარე ინ კლასეს აფსიდის მოზაიკაზე (VI ს.) არქიეპისკოპოსი ურსინიუსიც,<sup>155</sup> ლოცვის პოზაშია გამოსახული ეპისკოპოსი სოხუმის შემოგარენში ნაპოვნ ფილაზე (X ს.),<sup>156</sup> ანტონ ცაგერელი ეპისკოპოსი ლალამის სვიმეონ მესვეტის ხატზე (XI ს-ის პირველი ოცწლეული),<sup>157</sup> ეპიფანე კათალიკოსი იენაშის ოთხთავის მოჭედილობაზე (XIII ს-ის I მეოთხედი),<sup>158</sup> ჩამოთვლილი მაგალითები კმარა იმისთვის, რომ მკითხველი დარწმუნდეს - ჯვრით დაბოლოებული მსუბუქი კვერთხი სასულიერო პირების ინსიგნია არ არის.<sup>159</sup> მაღალი რანგის სასულიერო პირების ატრიბუტი საღვდელმთავრო ხელჯობი-არგანია, რომელსაც ხშირად ლათინური გრაფემა „T“- ს ფორმა აქვს. ამგვარი სამი ხელჯობია დაცული მოსკოვის კრემლის



ნახ. 19. ანგევის ეკლესია. სამხრეთი მკლავის დასავლეთი კედელი, რელიეფი (ნახ. ვ. ვაგოშვიძის)



„ორუკენია პალატაში“, რომელთაგანაც ერთ-ერთი მოსკოვის გერონტის (XV ს.) კუთვნიდა,<sup>160</sup> მსგავსი ფორმის არგანი უპყრია გელათის მთავარი ტაძრის ჩრდილოეთ კედელზე გამოსახულ აფხაზეთის კათალიკოსს, ევდემონს (XVII ს.),<sup>161</sup> იერუსალიმის ჯვრის მონასტრის ფრესკაზე გამოსახულ მანგლელ ეპისკოპოსს, თეოდოსე რევისშვილს (XVIII ს.),<sup>162</sup> „ტაუს“ ფორმის ხელჯოხებს ატარებდნენ სომეხი იერარქებიც, იხ. ეპისკოპოსთა გამოსახულებები ხოლორნის (XI ს-ის 50-იანი წლები),<sup>163</sup> პლარწინის (1281წ.)<sup>164</sup> რელიეფებზე, ტოროს ტარონელის მინიატურაზე (XIV ს.)<sup>165</sup> და მრავალი სხვ.<sup>166</sup>

„ძველი ერისთავთა“-ში (1348-1400წწ.) დაწვრილებით აღწერილია ის ინსიგნიები, რომლებიც მეფემ გადასცა როსტომ ერისთავს - „... და შემოსა სამოსლითა მით, რომელ ემოსა მაშინ მეფესა, და შეაცუა ბეჭედი და საყური და სარტყელი თუხი, საჭურველი და ცხენი თორნოსანი, დროშა და შუბი“,<sup>167</sup> ჩამოთვლილ ინსიგნიებში არ ფიგურირებს სკიპტრა-კვერთხი. ე. თაყაიშვილმა 1910 წელს ზემო სვანეთის სოფ. მურყმელში, წმ. ბარბარეს სახელობის კლესიაში აღმოაჩინა ორი ვერცხლის „სკიპტრა-ლახტი“ და იგი ერისთავთა ხელისუფლების ნიშნად მიიჩნია.<sup>168</sup> ამ ნივთების ამდგავარ იდენტიფიკაციას იზიარებენ - გ. ჩუბინაშვილი,<sup>169</sup> გ. ჩიტაია.<sup>170</sup> აღნიშნული ნივთები, აშკარად, სახელისუფლებო ინსიგნიებია, მაგრამ მათ რომბისებრი და სფერული დაბოლოება (ჩანახატი იხ. სკ. 153) აქვთ, რითაც განსხვავდებიან კიდევ ღირბის ქტიტორისა და ტაო-კლარჯეთის ბაგრატიონთა ჯვრით დაბოლოებული სკიპტრებისაგან (იხ. ოშკის ქტიტორთა გამოსახულებები).

ამგვარად, დარწმუნებით შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ღირბის რელიეფზე გამოსახული ხანშიშესული მამაკაცი არც სასულიერო პირია და არც ადგილობრივი ერისთავი, იგი, თავისი ატრიბუტიდან (ჯვრით დაბოლოებული კვერთხი) გამომდინარე, უმაღლესი ხელისუფალი - მეფე უნდა იყოს. აღსანიშნავია, რომ ამ სამეფო გვარის პირებს, როგორც ჩანს, ღირბის კლესიის მშენებლობაში არ მიუღიათ მონაწილეობა, წინააღმდეგ შემთხვევაში უფრო მოსალოდნელი იყო, რომ ისინი კლესიით ხელში გამოეხატათ. ამავე დროს მათი ხატისებრი, წმინდანებივით წარმოდგენილი ფრონტალური ფიგურები და რელიეფის მდებარეობა ტაძრის ზედა ზონაში, თითქოსდა იმ მიზნითაა შესრულებული, რომ პრესტიჟი შესძინოს ამ მცირე, ერთი შეხედვით თითქოს უმნიშვნელო, პროვინციულ კლესიას. მსგავსი ვითარებაა კუმურდოშიც (964წ.), სადაც კლესიის ინტერიერში, ტრომპო-აფრებზე, ზეციური ზონის სიახლოვეს დედოფალი გურანდუხტი და მისი ძმა ლეონ აფხაზთა მეფე არიან გამოსახულნი.<sup>171</sup> ამ პირებსაც, მსგავსად ღირბის კედელზე გამოსახული



მეფეებისა, კუპურდოს ტაძრის მშენებლობაში უშუალო მონაწილეობა არ მიუძღვის, მაგრამ მათი, როგორც რეგიონის უზენაეს ხელისუფლთა ფიგურები, საკურთხევლის სიახლოვეს გამოაქანდაკეს.

ამ ვრცელი მიმოხილვის შემდგომ და ღირბის ცკლესიის წარწერის მონაცემების საფუძველზე ვფიქრობ, დამაჯერებელი უნდა იყოს მოსაზრება, რომ ცკლესიის აღმოსავლეთი ფასადის ორფიგურიაანი კომპოზიციის მარცხნივ მდგომი, ხელში კვერთხით წარმოდგენილი პირი ლეონ აფხაზთა მეფედ (957-967წწ.) ვიცნობ. ამ რელიეფზე ლეონ მეფე ჭარმაგ კაცადაა წარმოდგენილი, რაც, ვფიქრობ, ისტორიულ რეალიებს არ უნდა ეწინააღმდეგებოდეს: როგორც ვიცით ეს სკიპტროსანი დაახლოებით ოცდაათი წლის განმავლობაში (926/927-957წწ.) ქართლს მართავდა ვითარცა ერისთავი და თუ დაეუშვებთ, რომ მან ეს სახელო ოცი წლისამ მაინც მიიღო, მაშინ ლეონი გამეფებისას, მინიმუმ, ორმოცდაათი წლისა იქნებოდა, რაც სრულიად ეთანხმება რელიეფზე წარმოდგენილი პირის შესახედაობას.

შუა საუკუნეებში დაღვნილი სოციალური ურთიერთობების რეგლამენტის საფუძველზე, მრავალფიგურიათა საქტიტორო კომპოზიციებში გვერდიგვერდ, როგორც წესი, რანგით თანაბარი პირები, ანდა ერთი ოჯახის წევრები გამოისახებოდნენ ხოლმე: ძმები ბაგრატ ერისთავთ ერისთავი და დავით მაგისტროსია გამოქანდაკებული ოშკის (963-973წწ.) რელიეფებზე, ცოლ-ქმარი უნდა იყოს წარმოდგენილი ფეტობნის რელიეფზე (Xს.), მამა-შვილი, რატი და ლიპარიტ ბაღვაშები გამოსახული შეპიაკის სარკმლის თავზე (X ს-ის ბოლო), ერთი ოჯახის წევრებია ქოროლოს დონატორებიც (Xს.).<sup>172</sup> ამავე პრინციპითაა განაწილებული ქტიტორთა გამოსახულებები ქართული კედლის მხატვრობის ძეგლებზეც: ზემო კრისში, ატენში, ვარძიაში, ბეთანიაში, ყინცვისში, ბერთუბანში, ნათლისმცემელში და სხვ. მსგავსი ვითარებაა სომხურ სინამდვილეშიც: ძმები სუმბატ და გურგენ ბაგრატუნები – ალბატში (991წ.), ტამირ-ძორაგეტელი მეფეები, ძმები კვირიკე და სუმბატი – სანაპინში, ერისმთავარი ხოსროვ მხარგრძელი და ეპისკოპოსი დიოსკოროსი – ხოჟორნიში, ძმები ზაქარია და ივანე მხარგრძელები – არიჭავანჭში, ორი ეპისკოპოსი – აღარწინში და სხვ. ამ მაგალითებიდან გამომდინარე, შეიძლება ითქვას, რომ ღირბში გამოსახულ აფხაზთა მეფე ლეონის გვერდით მდგომი ახალგაზრდა პირი გვირგვინოსნის ოჯახის წევრი და, შესაძლებელია, მისი უმცროსი ძმა დემეტრე იყოს. დემეტრე III-მ (967-975წწ.) ლეონ III შემდგომ ჩაიბარა აფხაზთა სამეფო და, როგორც ჩანს, ლეონის სიცოცხლეში ძმებს ერთმანეთთან მშვიდობიანი და კარგი ურთიერთობა ჰქონდათ, რაზეც დემეტრე მეფის მიერ კვირიკე ქორეპისკოპოსისადმი ნათქვამი სიტყვებიც მეტყველებს, როდესაც

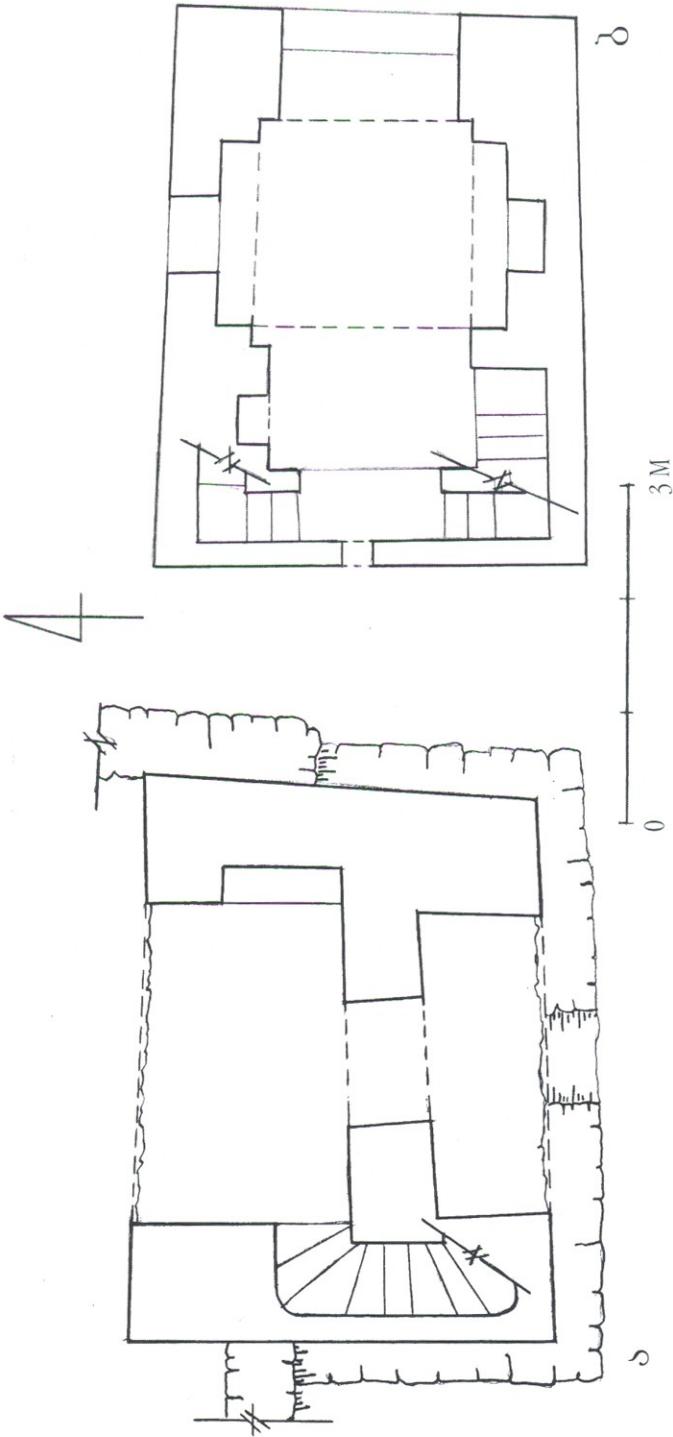


მეფე ქორეისკოპოსს თავისი ძმის თეოდოსის შემოსარიგებლად, რელიგიური კერძის ხელში ჩასაგდებად შუამავლობას სთხოვდა: „აწ შუამდგომლობითა მომანდევე ძმა ჩემი, და ვიყვნეთ ორნივე სწორად უფალ მამულსა ჩუენსა, ვითარცა ვიყვენით უწინარეს მე და ლეონ“.<sup>173</sup>

ამრიგად, ღირბის ეკლესიის აღმოსავლეთ ფასადზე, ეტყობა, წარმოდგენილი არიან აფხაზთა მეფე ლეონ III და მისი ძმა დემეტრე. მათი გამოსახულებები შიდა ქართლის ერთ-ერთი სოფლის ეკლესიის კედელზე გარკვეული პოლიტიკური ვითარების მაუწყებელია. ამ რეგიონში აფხაზთა მეფეს არამყარი ხელისუფლება ჰქონდა, ფრონის ხეობას კი, როგორც ქართლ-იმერეთის სატრანზიტო გზას, რომელსაც მეფე ლეონი თავისი ერთგული მოხელეებით, როგორც ჩანს, საიმედოდ აკონტროლებდა, აფხაზთა სამეფოსთვის სტრატეგიული მნიშვნელობა ჰქონია.

ძველი ეკლესიის სამხრეთ კედელს, სამხრეთი მინაშენის მსგავსად, ალბათ, ორი სარკმელი უნდა ჰქონოდა, რომელთაგან აღმოსავლეთისას, როგორც უკვე აღვნიშნე, ამკობდა გადანაეკცებიანი თავსართი და რელიეფური კომპოზიცია „დანიელი ლომთა ხაროში“ (ტაბ.13), რომელიც 2005 წელს დასრულებული სარესტავრაციო სამუშაოს დროს ნაწილობრივ გამოვლინდა (რელიეფის ხილული ნაწილის ზომა 40X50სმ.). რელიეფის ზედა მესამედი სამხრეთი მინაშენის კამარის სისქეშია ჩაფლული, მაგრამ გარკვევით მოჩანს სამფიგურიანი ცენტრული კომპოზიციის ქვედა ნაწილი, წინასწარმეტყველ დანიელის ფრონტალური ფიგურით. დანიელის ორსავე მხარეს სიმეტრიულად გამოსახულია ორი აყალყული ლომი, რომელთა მხოლოდ ფეხებიდა ჩანს (მარცხნივ მდგარი ლომის წინა ერთი და უკანა ორი ფეხი, მარჯვენა ლომის კი მხოლოდ უკანა ორი ფეხი). წინასწარმეტყველს კოჭებამდე დაშვებული და წელზე ქამარშემოვლებული კვართი მოსავს. საფიქრებელია, რომ ხელები მას ზეაპყრობილი უნდა ჰქონდეს, თუცა, როგორც აღვნიშნე, ამჟამად რელიეფის მხოლოდ ქვედა მონაკვეთია ხილული.

ძველი აღთქმის წინასწარმეტყველის, დანიელის სასწაულებრივი ხსნის თემა ქრისტიანულ სახითმეტყველებაში განმარტებულია, როგორც მაცხოვრის ჯვარცმისა და აღდგომის წინასწარუწყება და სულის ხსნის სიმბოლური გამოხატულება<sup>174</sup>. ეს სიუჟეტი პოპულარულია შუა საუკუნეების ქართულ სახვით ხელოვნებაში და განსაკუთრებით მრავლად ჩვენში X საუკუნის ქვაზე კვეთილ საფასადო რელიეფებზე გვხვდება. ეს გამოსახულებები ხშირად ეკლესიათა აღმოსავლეთი ფასადის სარკმლის ზედას აკობს (ბურნაშეთი<sup>175</sup>, ბავრა<sup>176</sup>, ხოსპიო<sup>177</sup>, ბზის წმ. გიორგი და ღმრთისმშობელი<sup>178</sup>). ღირბის შემთხვევა ერთ-ერთი იშვიათი



ნახ. 20. დორბი. სამშენებლო ა) ძირეული სართულის გეგმა, ბ) მეორე სართულის გეგმა



მაგალითია ამ კომპოზიციით სამხრეთი სარკმლის შემოხობისა. კომპოზიცია ეხმანება ამავე ეკლესიის საკურთხეველის სარკმლის კომპოზიციას, სადაც სამოთხეში დანერგილი სიცოცხლის ხე - ძელი ცხოველია გამოსახული, რაც ასევე სულის ხსნის იდეასთანაა კავშირში.

ძნელია ასე შემონახული რელიეფის შესახებ მსჯელობა, მაგრამ დაბეჯითებით შესაძლებელია ითქვას, რომ კვეთის ტექნიკური მახასიათებლებით იგი სრულ თანხმობაშია ღირბის უკვე განხილულ რელიეფებთან, ლომების წინ გაშვებული თათების მიმართება წინასწარმეტყველ დანიელის ფიგურისადმი კი დაახლოებით ისეთივეა, როგორც ამას კეხვის წმ. გიორგის ეკლესიის მსგავსი სიუჟეტის რელიეფზე (Xს-ის II ნახ.)<sup>179</sup> ვხედავთ.

ეკლესიის სამხრეთ კედელშივე გაჭრილი კარის ტიმპანად, როგორც ზემოთ აღვნიშნე, ძველი ეკლესიის (Xს.) კარის ტიმპანია გამოყენებული. მის ცენტრში ჩაკვეთილ სწორკუთხა არეს ავსებს ტოლმკლავა ჯვრის გამოსახულება (ნახ.4, ტაბ.10), რომლის ბურთულებით გაფორმებული მკლავების ბოლოები მცირედაა გაგანიერებული. ჯვრის ბუნის ორსავე მხრიდან ორი წყვილი უცნაურად მოკაუჭებული რტოა ამოსული. ამ გამოსახულების უახლოესი პარალელები დისევისა (ნახ.18) და არბოს ეკლესიების აღმოსავლეთი სარკმლების შემკულობის კომპოზიციების ცენტრში გამოსახული ჯვრებია, რომლებიც ასევე სპეციფიკურად სტილიზებული ყლორტებით არიან აყვავებულნი. სამეცნიერო ლიტერატურაში დამკვიდრებული მოსაზრებით, დისევისა და არბოს რელიეფები უაღრესი მსგავსების გამო ერთი ხელოსნის ნამუშევრადაა მიჩნეული<sup>180</sup>.

ეკლესიის საკურთხეველში, XVII საუკუნის აგურის კანკელს მიღმა, შემონახულია ფრიად იშვიათი ფორმის ტრაპეზი – აფსიდის კედელში ჩამონტაჟებული ქვის ფილა, რომელიც მუქი შინდისფერი ქვის ორ პროფილირებულ სვეტზეა დამყარებული (ნახ.6, ტაბ.15). ღირბის ეკლესიის ტრაპეზი ე.წ. მაგიდისებრი ტრაპეზების ჯგუფს განეკუთვნება. განსხვავებული სიგანის მისი ორი ცილინდრული საყრდენი მსგავსადაა შემკული: მათ კუთხეებწაკვეთილი პარალელებიპედის ფორმის მსხვილი ბაზები და კაპიტელები და შუა წელზე გამობერილი, მუფთისებრი „სამაჯურები“ აქვთ. სვეტების ბაზებს შორის ფართობი შეესებულია და კირითაა გადაღესილი. ქვის ფილა, რომელიც ტრაპეზის ზედაპირს წარმოადგენდა, დღეს გრანიტის ქვათლილებითაა შემოსილი და მას თავდაპირველი სახე დაკარგული აქვს.

საქართველოში შემორჩენილი ძველი ტრაპეზები, ჩვეულებრივ, ერთიანი ქვის მონოლითებია, თუმცა რამდენიმე ეკლესიაში (უბისა, მარტვილი<sup>181</sup>, გელათი<sup>182</sup>) მაგიდისებრი ტრაპეზიც გვხვდება. არქეოლოგიური გათხრების შედეგად

სვეტიცხოვლის საკურთხეველშიც აღმოჩნდა ტრაპეზის ფილის ოთხი სვეტის სამაგრი დრძულები<sup>183</sup>. შემორჩენილია ჩვენში მაგიდისებრი ტრაპეზების იმიტაციის მაგალითებიც – მცხეთის მცირე ჯვარი (VII ს.)<sup>184</sup>, გველდესი (VIII-IX სს.)<sup>185</sup>, ოლთისი (X ს.-ის 60-იანი წწ.)<sup>186</sup>. შ. ამირანაშვილის სახელობის ხელოვნების მუზეუმის ძველი ქართული ხელოვნების გამოფენაზე ექსპონირებულია ორი ორნამენტირებული რვაწახნაგა სვეტი (VII ს.) ძაძვის მონასტრიდან (სხსმ-„დ“ №1168-1171) (ქარელის რ-ნი), რომლებიც, როგორც ჩანს, მაგიდისებრი ტრაპეზის სვეტები უნდა ყოფილიყო<sup>187</sup>. მაგიდის ფორმის ქვის უძრავი ტრაპეზი ლიტურგიკული დანიშნულების ამ სტრუქტურის უძველესი ფორმაა. ამგვარი ტრაპეზებია აღმოჩენილი ქრისტიანული აღმოსავლეთის ადრე შუა საუკუნეების მრავალ ტაძარში<sup>188</sup> და საქართველოც, როგორც ჩანს, ამ მხრივ გამონაკლისს არ წარმოადგენდა.

ღირბის ცკლესიაში დაცული ტრაპეზის სვეტები თავისი უხეში, არქაული ფორმებით, შესაძლებელია, ცკლესიის აგების ხანასთან (X ს.) დავეკავშირებინა, თუმცა ამგვარი მსხვილი „სამაჯურებით“ სვეტების შემოება უფრო მოგვიანო ეპოქის მცირე ხუროთმოძღვრული ფორმებისთვისაა ნიშნდობლივი. მსგავსი ნაკეთებითაა შემკული სვეტები სამთავროს ტაძრის კანკელისა, რომლის ორნამენტულ დეკორს რ. შმერლინგი მახასიათებელი ნიშნებით სვეტიცხოვლის ტაძარში ჩადგმული უფლის საფლავის მცირე ცკლესიის დეკორს ამსგავსებს და ამიტომ მასაც XV საუკუნის პირველი ნახევრით ათარიღებს<sup>189</sup>. აქედან გამომდინარე, საფიქრებელია, რომ ღირბის ტრაპეზიც XV-XVI საუკუნეებში ცკლესიაში წარმოებული დიდი სარემონტო სამუშაოების დროს შექმნეს.

ღირბის მონასტრის ტერიტორიაზე ჩატარებული გათხრების შედეგად აღმოჩნდა თემის სალათისფერი ტუფის მცირე ორნამენტირებული ფრაგმენტი (ზომები: 7X8სმ), რომლის ზედაპირზე გამოსახულ სამძარღვა გეომეტრიულ ორნამენტში ჩუქურთმის გადაბმის კვანძები ჩაბურღვით არის აღნიშნული (ტაბ.17). ეს მოტივი შესრულების ხარისხითა და დეკორის სტილით აშკარად მიგვანიშნებს ქვაზე კვეთილობის ქართული ხელოვნების მოგვიანო ხანაზე და თამამად შეიძლება XIV-XV საუკუნეებით დათარიღდეს. ქვის ეს შემკული ფრაგმენტი ახლოდან აღსაქმელი ობიექტის ნაწილია და, როგორც ჩანს, იმ კანკელისა უნდა იყოს, რომელიც ქრონოლოგიურად ღირბის დღევანდელ, აგურით ნაგებ კანკელს უსწრებდა წინ და რომელიც, როგორც ჩანს, ცკლესიის მოხატვის დროს (XIV ს.-ის შუა ხანა) გამართეს ტაძარში.

**სამრგელო.** გვემით არასწორი ოთხუთხედიის ფორმის (ზომები: 5,00X3,80 მ) ორსართულიანი სამრგელო ღირბის ცკლესიის სამხრეთ-აღმოსავლეთით, ორიოდ მეტრზე დვას (ნახ.20, ტაბ.1-3). იგი ცკლესიის ირგვლივ აგებულ ქვიტიკირის მცირე



გალავნშია ჩართული და სამხრეთისა და ჩრდილოეთის კედლებში  
 თაღებით გახსნილი მისი პირველი სართული ეკლესიასთან მისასვლელი  
 კარიბჭის ფუნქციას ასრულებს. შენობის ქვედა სართული თაღების ქუსლებამდე,  
 ძირითადად, რიყის ქვითაა ნაგები, მის ზემოთ კი აგურია ნახმარი. აგურის რიგებს  
 შორის ზოგჯერ რიყის ქვასაც ვხვდავთ. სამრეკლოს მეორე სართულზე მოხვედრა  
 კარიბჭის დასავლეთის კედელში მოწყობილი კარიდან ამავალი და ამავე კედლის  
 სისქეში ჩართული კიბითაა შესაძლებელი (ნახ.21). იგი მცირე თაღოვან ტამბურში  
 ადის, საიდანაც კარით ვხედებით სწორკუთხა ოთახში, რომელიც ორი მხრიდან  
 (აღმოსავლეთიდან და ჩრდილოეთიდან) დიობებით ნათდება, დასავლეთიდან კი  
 ტამბურის კედელში გაჭრილი სარკმლიდან მეორადი შუქი შემოდის. ეს ოთახი  
 გადახურულია დაბრტყელებულ გუმბათისებრი სფერული კამარით, რომელიც  
 ისრულ თაღებსა და ასევე ისრულ ტრომპებსა თუ აფრებს ეყრდნობა. ტამბურიდან  
 კიბე სამრეკლოს ბანზე ადის, სადაც გამართულია ოთხ ბურჯზე დაყრდნობილი,  
 გეგმაში კვადრატული (ზომები: 1,90x1,90მ.) ფანჩატური, რომლის პირამიდული



ნახ. 21. სამრეკლო.

ა) ჭრილი, ხედი სამხრეთისაკენ, ბ) ჭრილი, ხედი დასავლეთისაკენ



გუმბათი კუთხით დაწყობილი აგურით გამოყვანილი ხერხულა კარნიზითაა შემკული. გუმბათის თავზე ჯვრის ჩასამაგრებელი ოთხკუთხა ბაზალტის ქვაა ჩადგმული, რომლის სამხრეთ წახნაგზე მოგრძო ჯვარია გამოკვეთილი.

გვიანი შუა საუკუნეების აგურის სხვა ნაგებობათა მსგავსად, დირბის სამრეკლოც გარედან ჩაწეული და ამოწეული სიბრტყეების კომბინირების ხარჯზეა გაფორმებული. სამრეკლოს აღმოსავლეთი და დასავლეთი ფასადების დეკორი (ნახ.22,ტაბ.3) მსგავსია: ფასადის შუაში თაღში ჩასმული გოლგოთის ჯვარი, ჯვრის ორსავე მხარეს კი ჩაღრმავებით რომბებია გამოსახული. აღმოსავლეთ ფასადზე, როგორც ჩანს, მშენებლობის პროცესშივე გადაუწყვეტიათ დიდი ღიობის გამოყვანა, რამაც ღიობის ქვეშ არსებული გოლგოთის ჯვრის მომსახდრელი დეკორატიული თაღის დაბრტყელება და ჯვრის ზედა მკლავის დამოკლება გამოიწვია. დასავლეთი კედლის ზედა მხარეს კედლის წყობაში იჯდა კვადრატული ქვის ფილა ძლიერ დაზიანებული ასომთავრული წარწერით<sup>190</sup>. დღეს ქვის ფილის კვალი გამქრალია. ჩრდილოეთი ფასადის, შესასვლელის ორსავე მხარეს საფეხურებზე შემდგარი გოლგოთის ჯვრებია წარმოდგენილი. სამრეკლოს სამხრეთი ფასადის შემკულობა სწორკუთხა ჩაღრმავებულ არეში გამოყვანილი შესასვლელის ისრული თაღია, რომლის ზედაპირიც თევზიფხურად ნაწყობი აგურის რიგებითაა გამოყვანილი. ამავე კედელზე, კარის ზევით ქვის მცირე ტოლმკლავა ჯვრის რელიეფია ჩასმული. ისრული თაღები და შესასვლელების ამგვარი სწორკუთხა არეები ირანული ხუროთმოძღვრების მახასიათებელი დეკორატიული მოტივებია და ქართული ხუროთმოძღვრების ძეგლებზე ისინი პირველად გამოჩნდნენ გვიან შუა საუკუნეებში. ამგვარადაა გაფორმებული კახეთში XVI-XVIII საუკუნეების მრავალი ნაგებობა: ახალი შუამთა, გრემის მთავარანგელოზი, შიხიანი, გრემის თარსა გაღავანი, საგარეჯოს პეტრე-პავლე, მანავის ღმრთისმშობელი და სხვ<sup>191</sup>. ქართლში ირანული ელფერის ხუროთმოძღვრული მოტივების შემოქონვა, ვ. ბერიძის დაკვირვებით, უფრო მოგვიანო ხანაში, XVII საუკუნიდან, როსტომ მეფის დროიდან (1632-1658წწ.) იჩენს თავს<sup>192</sup>: მჭადიჯვარი (1668წ.)<sup>193</sup>, ანჩისხატის სამრეკლო (1675წ.)<sup>194</sup>, თბილისი (XVIII ს.)<sup>195</sup>, სხალტა (XVIII-ის II ნახ.)<sup>196</sup>, თბილისის ბეთლემის შობის კლესიის სამრეკლო (XVII ს-ის II ნახ. არაუგვიანეს XVIII ს-ის დასაწყისისა)<sup>197</sup>, ურბნისის სამრეკლო (1706წ.)<sup>198</sup>, თანახლო (XVII-XVIII სს.), ქსოვრისი (1712წ.)<sup>199</sup> და სხვ. დირბის სამრეკლოს ხუროთმოძღვრული ფორმები და დეკორის ხასიათი საშუალებას გვაძლევს მისი მშენებლობა XVII საუკუნის მეორე ნახევრით მოვთხროთ, იმის გათვალისწინებით, რომ სამრეკლოს არქიტექტურა მსგავსია დირბის კლესიის სამხრეთის მინაშენისა და შემკულობით ამავე კლესიის



კანკელსაც უახლოვდება. შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ ამ პერიოდში მონასტრებში დიდი სამშენებლო სამუშაო შეუსრულებიათ.

\* \* \*

სოფ. ღირბი, თავისი მონასტრით საისტორიო საბუთებში მხოლოდ გვიანი შუა საუკუნეებიდან ფიგურირებს. ვახუშტი ბატონიშვილის ცნობით, დეანის წყლის (იგივე აღმოსავლეთი ფრონე) „დასავლით კიდესა არს ღირბს მონასტერი, სადა ზის არქიმანდრიტი ივრუსალემის ჯვარის მონასტრისა. არამედ მეფენი ქართლისანი დასმენ ქართველთა, და ყოველსა საქართველოსა შინა არს მამული მისი, და ჰფლობს ესე, და მოსავალს გზაენის ვერცხლად ივრუსალემს“<sup>200</sup>. ამ ამონარიდიდან ვიგებთ, რომ ღირბის მონასტერი იერუსალიმის ჯვარის მონასტრის მეტოქე იყო<sup>201</sup> და მას ჯვარის მონასტრის აქიმანდრიტი განაგებდა; მეტოქის მიწებზე მოწეული მოსავალი აქვე, საქართველოში იყიდებოდა, თანხა კი იერუსალიმში იგზავნებოდა. ეს ურთიერთობა იერუსალიმის საპატრიარქოსა და ღირბის ღმრთისმშობლის მონასტერს შორის XX საუკუნის დასაწყისამდე გაგრძელდა<sup>202</sup>. ღირბის ცკლესიის XIV საუკუნის მოხატულობის იკონოგრაფიისა და სტილის ანალიზზე დაყრდნობით ნ. ჩიხლაძე გარაუდობს, რომ ღირბის ცკლესია იერუსალიმის ჯვარის მონასტრისა და მაცხოვრის საფლავის მეტოქე, შესაძლოა, უკვე XIV საუკუნეშივე ყოფილიყო (ამის შესახებ იხ. ნ. ჩიხლაძის ნაშრომი ამავე წიგნში), თუმცა არსებობს განსხვავებული მოსაზრებაც. წერილობით წყაროებში ღირბის უძველესი მოხსენიება XVI საუკუნეს განეკუთვნება: იგი იერუსალიმის ჯვარის მონასტრისა და უფლის საფლავისათვის სვიმონ I (1556-1600წწ.) შეუწირავს, რასაც გვაუწყებს სვიმონის მეუღლის ნესტან-დარეჯანის 1588 წელს გაცემული საბუთი. ნ. ხუციშვილის განმარტებით, ამ დოკუმენტიდან ჩანს, რომ მეფე სვიმონი ღირბის პირველშემწირველია და არა ძველი შეწირულების განმახლებელი, შეწირულების დრო კი 1556-1588 წლებითაა შემოსაზღვრული<sup>203</sup>.

ვფიქრობ, რომ ღირბის ღმრთისმშობლის მიძინების ცკლესიის გაფართოების ერთი დიდი ეტაპი სწორედ ამ პერიოდში მოხდა: მარტივ დარბაზულ ცკლესიას (რომელსაც, შესაძლებელია, უკვე ჰქონდა მოკლე ჩრდილოეთი მინაშენი) ჩრდილოეთიდან მიაშენეს დაბალი მკლავი, რომლის თავზე მეორე სართული-სამკლავიც მოეწყო, ცენტრალური დარბაზის სივრცე კი ჩრდილოეთით დაბალი თაღებით გაისხნა, რის შედეგადაც ნაწილობრივ დაზიანდა XIV საუკუნის შუა ხანების კედლის მხატვრობა. ამრიგად, XVI საუკუნის მეორე ნახევარში ღირბის ცკლესია ორქანობა სახურავით გადახურულ ორნაწიან ნაგებობად გადაკეთდა<sup>204</sup>.

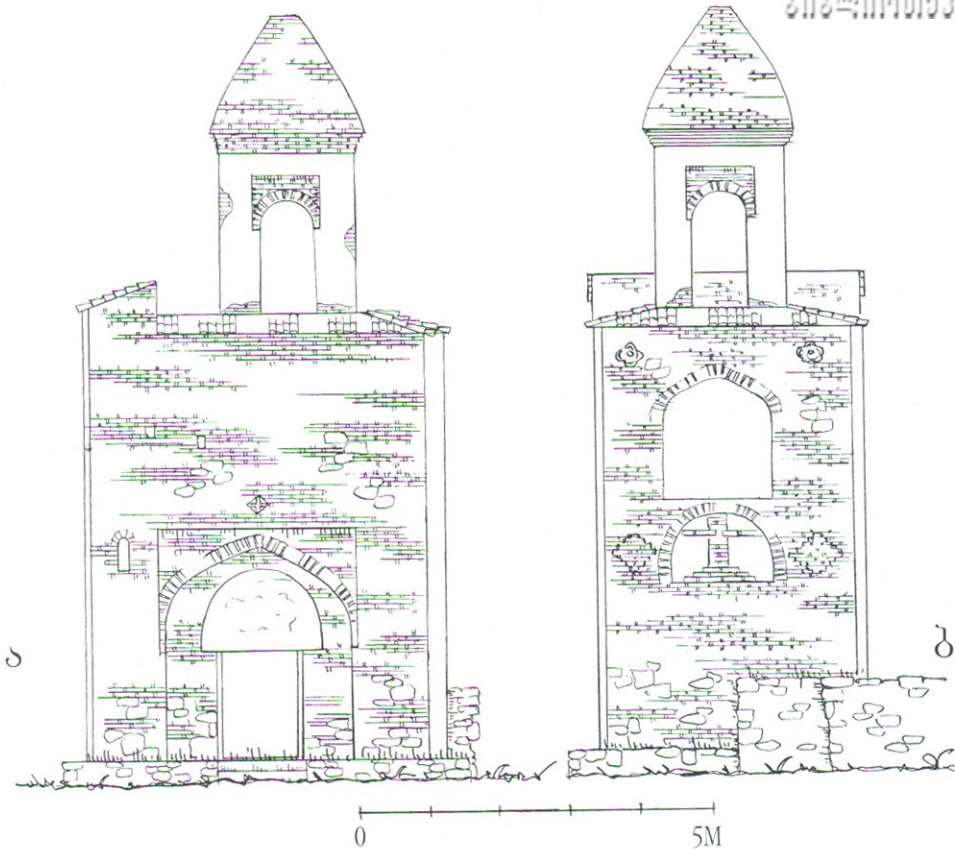


როსტომ მეფემ (1632-1658წწ.) და დედოფალმა მარიამმა (†1684წ.) 1650 წელს ათ აბრილს გაცემული სითარხნის წიგნით განაახლეს ღირბის იერუსალიმისადმი შეწირულება. დოკუმენტის მიხედვით, სოფელი ღირბი თავისუფლდებოდა სახელმწიფო გადასახადებისგან იმ პირობით, რომ იერუსალიმისთვის ყოველწლიურად ექვსი ათასი თეთრი ეხადა<sup>205</sup>. სწორედ XVII საუკუნის მეორე ნახევარში, საფიქრებელია, დედოფალ მარიამის შეწევნით, ჩატარდა დიდი სამშენებლო საქმიანობა ღირბის მონასტერში: კლესიას სამხრეთის მხრიდან აგურით ნაგები ნავი მიუშენდა და, სათანადოდ, ცენტრალური დარბაზის სამხრეთ კედელში ორი მაღალი თალი გაიხსნა, რის შედეგადაც კლესია სამნავიან ნაგებობად გარდაიქმნა; დროთა ვითარებით დაზიანებული XIV საუკუნის ქვის კანკელის ნაცვლად ამავე დროს ააგეს აგურის იკონოსტასისებრი კანკელი, რომელიც მაშინვე მოიხატა კიდეც; ისრული თაღით შეიმკო ცენტრალური ნავის აღმოსავლეთი დიობი, ხოლო თაღის თავზე წითელი საღებავით ღმრთისმშობლის ცხრასტრიქონიანი სადიდებელი დაიწერა, და ბოლოს, ამ დროსვე უნდა აშენებინათ ფანჯატურით დასრულებული ორსართულიანი სამრეკლო, რომლის ქვედა სართულში კლესიასთან მისასვლელი კარიბჭე გაიძარტა. ქართლის დედოფალ მარიამის მიერ იყო დაფინანსებული ღირბის სიახლოვეს სოფელ არადეთის წმ. საბა განწმენდილის სახელობის დარბაზული კლესიის (1666წ.) მშენებლობაც<sup>206</sup> და „ძირითურთ აღმოფხვრილი“ ურბნისის ტაძრის (1668წ.) აღდგენაც<sup>207</sup>. ეს უკანასკნელი, ღირბის XVII საუკუნის სამშენებლო ფენის დარად, აგურითაა განაშენებული. თუ გავითვალისწინებთ იმ ფაქტსაც, რომ დედოფალი მარიამი იერუსალიმის ჯვრის მონასტრისთვის გაწეული დიდი ღვაწლისათვის XVII საუკუნის ორმოციან წლებში ტაძრის კედელზეც გამოსახეს<sup>208</sup> და ჯვარისმამა ნიკიფორემ, რომელიც ჯვრის მონასტერს წინამძღვრობდა 1643-1649წლებში, მისთვის კარგადებული ალაპიც დააწესა<sup>209</sup>, არ უნდა იყოს საფუძველს მოკლებული მოსაზრება იმის შესახებ, რომ დედოფლისვე სახსრებით ჩატარებულიყო ჯვრის მონასტრის მეტოქე ღირბის მონასტრის აღდგენა-მშენებლობაც, რაც შეწირულების წიგნის გაცემის მომდევნო ხანაში, ალბათ, XVII საუკუნის სამოციან, უფრო სამოცდაათიან წლებში (საფიქრებელია, ურბნისის აღდგენის შემდეგ) უნდა მომხდარიყო.

1785 წელს ერეკლე მეფეს ღირბისთვის შეუვალაობა განუახლებია<sup>210</sup>.

XVIII საუკუნის დამდეგიდან ღირბს ისევე, როგორც იერუსალიმის ჯვრის მონასტრისა და უფლის საფლავის სხვა მამულებს საქართველოში, მართავენ იერუსალიმიდან ჩამოსული ბერძენი ჯვარის მამები, რომლებსაც სამეურნეო ფუნქციის შესრულება და ყმა-მამულიდან მოწყველი მოსავლის გაყიდვით





ნახ. 22. სამრეკლო.

ა) სამხრეთი ფასადი, ბ) აღმოსავლეთი ფასადი

იერუსალიმში ფულის გავზავნა ევალეობდათ. ისინი ღირბში ყოფნისას ცკლესიის სამხრეთით რამდენიმე მეტრში მდებარე სასახლეში ჩერდებოდნენ. დღეს ამ სასახლისაგან მხოლოდ მარანილაა შემორჩენილი, ჩამტვრეული ქვევრებითა და საქაჯავით. მწერალ ს. მგალობლიშვილის ცნობით, „ქრისტეს საფლავის წინამძღვართა“ ეს სასახლე, რომელსაც მალალი ქვიტკირის ბელღები, ღვინის უზარმაზარი მარანი და საჯინიბო ჰქონდა, ადრე ამ ადგილების მეზატონეს, მძლავრ ფეოდალს, ვინმე დოღლაძეს გუთუნოდა, რომლის შთამომავლობაც ამოწყვეტილა, მისი მამული კი ქართველ მეფეებს იერუსალიმის ქრისტეს საფლავის მონასტრისთვის შეუწირავთ<sup>21</sup>. ნ. ხუციშვილის აზრით, XIV-XV საუკუნეებში დოღლაძეების სამფლობელო ადგილად შეიძლება მდ. ფრონის ხეობის ნაწილი (ღვეროეთი, ტახტიძირი, ღირბი) დასახელდეს. როგორც ჩანს, ამ

გვარსახელთანაა დაკავშირებული ტოპონიმი დოღლაურიც, რომელიც მდ. მტკვრისა და მდ. ფცის (დასავლეთი ფრონე) შესართავთან ლოკალიზდება. ამ ავტორისავე განმარტებით, XIV-XV საუკუნეებში აღნიშნული ტერიტორია არ შედის არც ერთ სხვა სამფლობელოში, რაც იმის დასტურია, რომ იქაურობას დოღლაძეები პატრონობდნენ<sup>212</sup>. სვიმონ I-ის მიერ იერუსალიმისთვის ღირბის გადაცემა კი უეჭველს ხდის იმ ფაქტს, რომ დოღლაძეთა ფეოდალური სახლი XVI საუკუნეში უკვე ნამდვილად აღარ ვლობდა ამ ადგილს.

ღირბის ღმრთისმშობლის სახელობის თავდაპირველი, მცირე დარბაზული ეკლესია, როგორც აღმოსავლეთ ფასადზე არსებული წარწერიდან ირკვევა, ლეონ III აფხაზთა მეფის ზეობისას, 957-967 წლებს შორის აუშენებიათ. ამ დროს ქართლს აფხაზთა მეფის მოხელე იოანე ერისთავი განაგებდა, რომელიც წარწერაში მეფის შემდგომ მოიხსენიება. აღსანიშნავია, რომ საისტორიო წყაროებში აქამდე უცნობი იყო ლეონ მეფის დანიშნული ქართლის ერისთავის სახელი. კვლევით დადგინდა, რომ წარწერაში მოხსენიებული იოანე ერისთავი, შესაძლებელია, საქართველოს გაერთიანების მესაძირკველესთან, ერისთავ იოანე მარუმისძესთან გავიგივოთ. ღირბის ეკლესიის აგების ინიციატორი აბრაჰამ დეკანოზი ჩანს, რომელიც სასულიერო პირი კი იყო, მაგრამ, როგორც ჩანს, საერო ხელისუფლის ფუნქციებსაც ითავსებდა და, შეიძლება, ამ მხრივ იოანე ერისთავის ხელქვეითიც იყო. ეკლესიის მშენებლობის უშუალო შემსრულებელი, დამფინანსებელი ვინმე ოთინისძეა, რომელმაც სხვა თანადამფინანსებლებთან ერთად ითავა ეს საქმე. ეკლესია საეპოქოდ ჩქარა აშენებულა. იგი ხარება დღეს, 25 მარტს დაუწყიათ და ენკენიას, 13 სექტემბერს კამარის დასაწყისამდე მიუყვანიათ, რაც იმ შესაძლებლობებით, რაც ოთინისძეს გააჩნდა, მშენებლობის საეპოქოდ მაღალ ტემპზე მიგვანიშნებს.

ღირბის ეკლესია ხუროთმოძღვრული ფორმებითა და დეკორით შიდა ქართლის ამ ეპოქის (Xს.) ტიპიურ ძეგლს წარმოადგენს. ეს არის ხალხის წრიდან გამოსული ნახევრადპროფესიონალი ოსტატების ნახელავი, გულდასმით აგებული სოფლის ეკლესია, რომლის მსგავს ნაგებობებს მრავლად ვხვდებით ამ რეგიონში. როგორც ჩანს, მოსახლეობის თვალში თავისი პრესტიჟის ასამაღლებლად, აბრაჰამ დეკანოზისა და ოთინისძის გადაწყვეტილებით, ღირბის ეკლესიის აღმოსავლეთი ფასადის ზედა მხარეს, უმაღლესი საერო ხელისუფლის - აფხაზთა მეფის ლეონისა და მისი ძმის დემეტრეს რელიეფური გამოსახულებები განთავსდა.



შენიშვნები:

1. ს. მაგლობლიშვილი, 1963, გვ.37.
2. Н. Чихладзе, 2002, გვ. 74-79; ნ. ჩიხლაძე, 3, 2004, გვ. 33-36; ვრცლად მოხატულობის შესახებ იხ. წიგნის მეორე ნაწილი – ნ. ჩიხლაძე, დირბის ღმრთისმშობლის მიძინების მონასტერი. მხატვრობა.
3. П. Уварова, 1894, გვ. 182.
4. თ. ყაუხჩიშვილი, 1951, გვ. 187,188.
5. გ. ავალიშვილი, 1967, გვ.12.
6. ვ. ბერიძე, 1994, გვ. 28.
7. ს. მაკალათია, 1963, გვ. 27-29.
8. დ. ლომიჭაშვილი, 1985, გვ. 50-54.
9. П. М. Мурадян, 1985, გვ. 127, ტაბ. IX,3. პ. მურადიანის აზრით, დირბის ღმრთისმშობლისა და ამავე სოფლის ყოვლადწმინდის ცკლესიების კედლებში ჩაშენებული სომხურწარწერიანი ქვები - ხაჩარები ერთი და იგივე ხელოსნის გაკეთებული უნდა იყოს. მისი აზრით, ამ ხაჩარების ტექსტის შემდგენელი დაშორებულია ლიტერატურული სომხურის ნორმებს, რაც უპირველეს ყოვლისა გრამატიკულ შეცდომებში ვლინდება. ავტორის აზრით, იქმნება შთაბეჭდილება, რომ წარწერის ტექსტები ჯერ ქართულად შეუდგენიათ, ხოლო შემდგომ იგი სომხურად უთარგმნიათ. ამ ვითარებას, პ.მურადიანის აზრით, ეთანხმება ხაჩარის გაფორმებაც, რომლის დეკორშიც, თითქოს, ქართული სტილის ელემენტებიც გამოსჭვავის (?), როგორცაა, მაგალითად, სიცოცხლის ხისა და მზის სიმბოლოს გამოსახულება. ავტორი ცდილობს როგორმე დაამტკიცოს, რომ ამ ხაჩარების გამოძვევითი ოსტატი დირბელი იყო, თუმცა სხვა არავითარი საბუთი არ მოაქვს იმისა, რომ XV საუკუნეში დირბში სომეხთა კომპაქტური დასახლება ვივარაუდოთ (ამასთან პ. მურადიანი არასწორად უთითებს ყოვლადწმინდის ცკლესიის ხაჩარის თარიღს - 1456წ., ნაცვლად 1446წლისა, იმისთვის ხომ არა, რომ მისი თარიღი დაუახლოვოს ღმრთისმშობლის ცკლესიის ხაჩარის თარიღს 1468წ.? ორივე ხაჩარი ხომ, მისი მტკიცებით, ერთი ხელოსნის ნახელავია). შემდგომ ვრცელი უსაგნო მსჯელობაა ღმრთისმშობლის ცკლესიის კედლებში ჩაშენებული ხაჩარის ტექსტში, ვითომდაც, დამოწმებული ქართული სიტყვების “დეანოზისა” და “მნათობის“ ( ? = მნათეს) შესახებ. პ.მურადიანის წაითხვით, ამ ხაჩარზე სომხურად წერია: “წელსა 1468, ჯვარო ქრისტესი (დაცულია ავტორის სტილი გვ.) შეეწიე ნერსე დეკანოზ-მნათობის მშობელსა და შვილთა



მისთა“. ხაჩქარის წარწერის იმ მონაკვეთზე, სადაც პ. მურადიანი “ღვანობის მნათობს“ კითხულობს განიჩნევა შემდეგი ასოები: “**ՈԶՏԱԹԱԻՄԻ**“ - „**ონხათავები**“. ამ ასოთა ჯგუფის პირველ ასონიშან “**Ո**“-“**ო**“-ს წინ ჩანს ძლიერ დაზიანებული ვერტიკალური ბუნი და ქვემოთ მარჯვნივ მორგალური მუცელი, რაც ყველაზე მეტად სომხურ „**Ե**“-“**ე**“-ს ჰგავს. ამგვარი გახსნით წარწერაში ღვანობის წაკითხვა გამოირიცხება, შვიდი ასონიშნისგან შემდგარი გაუგებარი სიტყვა „**ნათავები**“-ს ქართულ „**მნათე**“-დ მონათვლა ავტორის გამონაბჭობია. აქედან გამომდინარე, მსჯელობას იმის შესახებ, რომ ღირბის მცირე მონასტერში ღვანობის და მნათეს ფუნქცია, შესაძლებელია, ერთ კაცს - ნერსეს შეეთავსებინა, არავითარ საფუძველს არ ეყრდნობა და ზღაპრების სფეროში გადაყვარათ. გაუგებარია, რა მოტივით გააკეთებინებდნენ ქართული მონასტრის (ღირბის მონასტრის პ. მურადიანი მართლმადიდებელ ქართულ საფანედ აღიარებს) მშენებელი ქართველი ქტიტორები ოსტატს სომხურ წარწერიან ხაჩქარს. ეს კონფესიური შეუთავსებლობა იქნებოდა: ხაჩქარი ქართულ სინამდვილეში ხომ სომხური, გრიგორიანული ეკლესიის ნიშანია? (ღირბის ხაჩქარის წარწერასთან დაკავშირებით კონსულტაცია გამიწია ბატონმა ზაზა ალექსიძემ, რისთვისაც მას დიდ მადლობას მოვასხენებ). დ. ლომიტაშვილი ღირბის ხაჩქარებზე მსჯელობისას ვარაუდობს, რომ ისინი სომეხ მოახალშენეებს, თავიანთი წესის მიხედვით, სამშობლოდან გადმოუტანიათ (დ. ლომიტაშვილი, 1985, გვ. 53). გამიჭირდება ამ ტრადიციის დოკუმენტურად დადასტურებული ფაქტის წარმოდგენა, თუმცა ამის ირიბი საბუთი ლ. მელიქსეთ-ბეგს აქვს მოხმობილი: თელეთის წმ. გიორგის სამრეკლოს (1832წ.) ლავგარდანზე ორ სტრიქონად სომხური მთავრული გრაფიკებით შესრულებული 1002 წლით დათარიღებული წარწერაა ამოკვეთილი, რაც მკვლევარს აფიქრებინებს, რომ ეს წარწერა სომეხ ლტოლვილთა მიერ თავის სამშობლოდან ძველადვე უნდა ყოფილიყო გადმოტანილი (ლ. მელიქსეთ-ბეგი, 1922, გვ. 96-98). ღირბის ხაჩქარები ეკლესიის მუქი წითელი ფერის ქვისაგან რადიკალურად განსხვავებული, ყვითელი ფერის ქვაშია გამოკვეთილი. ამ ჯიშის ქვა, როგორც ვიცი, ს. ღირბის სიახლოვეს არ მოიპოვება, რაც კიდევ ერთი დასტურია იმისა, რომ ისინი აქ შორიდანაა მოტანილი. მიმაჩნია, რომ ნერსეს ხაჩქარი თავისი ფუნქციის დაკარგვის შემდგომმა ღმრთისმშობლის მიძინების ეკლესიის კედლის გასამშვენებლად ჩაშენებული (ხაჩქარი, გარკვეულ, წილად ღირბის ეკლესიის სამხრეთის მინაშენს ათარიღებს კიდევ: იგი, აშენებულია არაუადრეს 1468 წლისა). ამგვარი შემთხვევები საქართველოს



სხვა რეგიონებშიც იჩენს თავს, მაგალითად, ნაქალაქარ ღმანისის კვლასის კარიბჭის სამხრეთის კედელში ჩადგმულია სომხური ხანქარი, რომელიც XIII საუკუნისა უნდა იყოს. იგი დ. მუსხელიშვილის განმარტებით, ნაქალაქარის გარეუბნის სასაფლაოდანაა მოტანილი და კარიბჭის კედელში მოვიანო ხანშია ჩაშენებული (დ. მუსხელიშვილი, 1938, გვ. 373, სურ. 31; გვ. 379, სქოლიო 1).

10. ფ. დევიდარიანი, მ. ლომსაძე, მ. მგალობლიშვილი, ა. ნუცუბიძე, V, 1990, გვ.368.
11. ც. კილაძე, ღირბის ღმრთისმშობლის მონასტერი, (სახელოვნებათმცოდნეო კვლევა და რეკომენდაციები მომავალ სარესტავრაციო სამუშაოებთან დაკავშირებით), 2004, გვ. 1-7 (ხელნაწერი).
12. П. Закарая, 1968, გვ. 114-119.
13. რ. მეფისაშვილი, 4, 1955, გვ. 122.
14. Р. Меписашвили, В. Цинцадзе, 1975, გვ. 93.
15. იქვე, გვ. 94.
16. იქვე, გვ. 99.
17. თ. დვალი, 5, 1990, გვ. 437.
18. ვ. დოლიძე, 1971, გვ. 134, 138.
19. შიდა ქართლი, 2002, გვ. 227
20. პ. ზაქარაია, XX-B, 1959, გვ. 215, სურ. 9.
21. ჯ. ვასალია, თ. დვალი, 5, გვ. 448.
22. Н. Г. Чубинашвили, 1971, გვ. 53, 55, 57.
23. პ. ზაქარაია, 1959, გვ. 219, სურ. 10.
24. Р. Меписашвили, В. Цинцадзе, 1975, გვ. 101.
25. ნ. გენგიური, 2005, გვ. 50, 53.
26. ს. მგალობლიშვილი, 1963, გვ. 37.
27. ვ. ბერიძე, 1994, გვ. 212
28. ტერმინით „ზღვარედი“ ისეთი ორნამენტული სახე ხასიათდება, რომელიც ირ. სონღულაშვილის განმარტებით, განგრძობას ან შემოკლებას ვერ იტანს (ირ. სონღულაშვილი, V, 1999, გვ. 199), ე.ი. თავისთავში ჩაკეტილი მოტივია.
29. სახელ „გურმ“-ს თავზე ერთი ქარაგმის ნიშანი აქვს ამიტომ მგონია, რომ აქ დაქარაგმებულია სახელი გურამ და არა გუარამ.
30. LeRoy H.Appleton, S.Bridges, 1959, გვ. 101
31. Р. Меписашвили, В. Цинцадзе, 1975, გვ. 102, სურ. 92. იხ. იოანე 15.5 „მე ვარ ვენახი და თქვენ რტონი...“



32. დ. ბერძენიშვილი, ი. ელიზბარაშვილი, ნ. ვაჩეიშვილი, ც. ჩანხუნაშვილი, 2000, გვ. 51, სურ. 136.

33. იქვე, გვ. 83, სურ. 261.

34. B.Brentjes, S. Mnazakanjan, N. Stepanjan, 1981, ტაბ. 88.

35. А. Банк, 1985, გვ. 288, სურ. 5.

36. პ. ზაქარაია, XX-B, 1959, გვ. 223, სურ. 13; გვ. 229.

37. ვ. სილოგავა, 1980, გვ. 71, 72.

38. ნ. შოშიაშვილი, 1980, გვ. 270, 271.

39. იქვე, 1980, გვ. 271-273

40. იქვე, გვ. 238, 239, სურ. 149. ავტორს მიაჩნია, რომ ქველი ხელოსანია, რაც წარწერიდან არ ჩანს. იგი უნდა იყოს კვლევის მშენებლობის ერთ-ერთი დამფინანსებელი, რომელიც გადებული შეწირულობის „საფასურად“ მაცხოვარს შეწყალებას თხოვს. იხ.: იქვე, გვ. 139.

41. P. Меписашвили, В. Цинцадзе. 1975, გვ. 91. რ.შპერლინგი, 1954, გვ. 45.

42. რ. მეფისაშვილისა და ვ. ცინცაძის ნაშრომში (P. Меписашвили, В. Цинцадзе, 1975, სქოლიო 24), დისევის რელიეფის მარჯვენა კიდეზე მოჩანს ნუსხური წარწერა: ამ წარწერის რამდენიმე ასო, დაქარაგმებული სიტყვა – “სულსა” და სახელი – “გიორგი” (?) (ი. მეგრელიძე, 1997, გვ. 28). სიტყვა “სული”-ის მოხსენიება ამყარებს ჩემს ვარაუდს. რომ დისევის რელიეფზე წარმოდგენილი წრეში გამოსახული პირი გარდაცვლილი ქტიტორის გამოსახულება უნდა იყოს.

43. ი. ნიკოლეიშვილი, №3, 1991, გვ. 200, 201.

44. ი. მეგრელიძე, 1997, გვ. 76, 77; სურ. 46. ი. გვიათაშვილი, 2005, გვ. 27, 28. ავტორს მიაჩნია, რომ ანევის ტრიკონქის ტიპის კვლეის რელიეფებით XIV-XV საუკუნეთა ნაწარმოებია. ამ ძეგლს აშკარად ემჩნევა მრავალი შეკეთების კვალი მაგ.: დასავლეთი სარკმლის გაფორმება - ნათლისღების სცენა, რომელიც სარკმლის სწორკუთხა ზედასს ამკობს და მის ქვეშ არსებულ სარკმლის საპირეს ნაჩოკნი ორნამენტი განსხვავებული ხანისაა. ნათელია, რომ ზედანი სხვა სივანის სარკმლისთვისაა შექმნილი ვიდრე დღევანდელი სარკმელია, ასევე სარკმლის ვერტიკალური საპირე ზედანს არასრულფასოვნად ებმის, რაც მათ შორის აშკარა ქრონოლოგიური სხვაობის მაჩვენებელია. შესაძლებელია, ეს ძველი რელიეფები ამავე სოფელში მდგარი დღეს დაზარებული სხვა რომელიმე კვლევიდანაც კი იყოს მოტანილი.

45. დ. ბერძენიშვილი, ი. ელიზბარაშვილი, ნ. ვაჩეიშვილი, ც. ჩანხუნაშვილი, 2000, გვ. 83, სურ. 258.



46. ვ. ბერიძე, 1955, ტაბ. 65, 106.
47. P. Меписашვილი, В. Цинцадзе, 1975, გვ. 67.
48. E. Такаიშვილი, XII, 1909, გვ. 68.
49. რ. შმერლინგი, 1954, გვ. 36.
50. საქართველოს სიძველენი, II, 1909, გვ. 62, იხ. "ორება გაწირაურის მამულითა"...(XVIIს.)
51. E. Ćsemegi-Tompos, 1977, გვ. 84, 85.
52. O. Вульф, VII, 1900, გვ. 368, სურ. 9. E. Ćsemegi-Tompos, 1977, ტაბ. XXVI, სურ. 5ბ.
53. E. Ćsemegi-Tompos, 1977, გვ. 360, ტაბ. XXVIII, სურ. 7e.
54. იქვე გვ. 360, ტაბ. XXVIII, სურ. 7f; Paul Lazarides, 1987, გვ. 46, სურ. 29.
55. E.Ćsemegi-Tompos, 1977, გვ. 359, სურ. 7b.
56. P. Шмерлинг, 1962, სურ. 22, 23.
57. რ. შმერლინგი, 1954, გვ. 45.
58. P. Меписашვილი, В. Цинцадзе, 1975, გვ. 87, სურ. 77.
59. Эр. Чемеги-Томпош, II, 1977, გვ. 3.
60. P. Меписашვილი, 8, 1979. გვ. 60, სურ. 32, 33, 35.
61. დირბის კლესიის ლაპიდარული წარწერები ჩემს მიერაა წაკითხული და პირველად ქვეყნდება.
62. ივ. ჯავახიშვილი, VII, 1984, გვ. 52, 53.
63. ნ. შოშიაშვილი, 1980, გვ. 271, სურ. 170.
64. იქვე, გვ. 307, სურ. 191.
65. იქვე, გვ. 274, სურ. 175; გვ. 276, სურ. 176.
66. „ჭელი“-ს შესახებ იხ. ნ. ბერძენიშვილი, III, 1966, გვ. 135-190.
67. დ. გოგოლაძე, 1992, გვ. 80, 95, 97, 99.
68. ნ.შოშიაშვილი, 1980, გვ. 307, 308.
69. რ. მეფისაშვილი, 4, 1955, გვ. 101-138, ტაბ. 33-46. ამ საკითხისადმი ავტორის ორგოფული დამოკიდებულება აშკარაა: ერთგან იგი თვედორეს „ხუროთმოძღვარ- აღმშენებლად“ (გვ.114), მეორეგან კი მხოლოდ „აღმშენებლად“ (გვ.136) მიიხსენება. თვედორე ხუროთმოძღვარი იხ.: ვ.ბერიძე, 1967, გვ. 107. ნ. შოშიაშვილი, 1980, გვ. 170.
70. ნ. შოშიაშვილი, 1980, გვ. 172.
71. ფორმულირება - „სადირკელის დადება“, რომ ხუროთმოძღვართან არაა



დაკავშირებული იხ.: კუმურდოს საქტიტორო წარწერა (964წ.) „...იოვანე ებესკოპოსმან დადვა საძირკველი ამის კლესიისაჲ, ჴელითა ჩემ ცოდვილნა საკოცრისა თა...“ საკოცარი ხუროთმოძღვარი, იხ.: ნ. შოშიაშვილი, 1980, გვ. 263, 264.

72. ი. აბულაძე, 1973, გვ. 283.
73. იქვე, გვ. 497.
74. ექ. თაყაიშვილი, 1960, გვ. 47.
75. ივ. ჯავახიშვილი, 1984, გვ. 45, 52, 53. ი. აბულაძე, 1973, გვ. 140 - დეკანოზი ათისთავი, მღვდლის ხარისხის მქონე ბერი, მამასახლისის თანამდგომი მონასტერში. დღევანდელ საეკლესიო იერარქიაში დეკანოზს სხვაგვარი ფუნქცია აკისრია.
76. ექ. თაყაიშვილი, I, 1907, გვ. 131. ი. დოლიძე, IV, 1972, გვ. 659. კ. კახაძე, 5, 1990, გვ. 367.
77. ნ. ხუციშვილი, 1999, გვ. 37. დირბის სამშენებლო წარწერის მაგვარ დასაწყისს („...ამისა წმინდისა ადგილისა მდლითა...“) სხვა ქართულ წარწერებში ვერ მივაკვლიე. აღსანიშნავია, რომ „წმინდა ადგილი“ იერუსალიმის ეპითეტია (იხ. ნ. ხუციშვილი, 1999, გვ. 131), მაგრამ ფაქტების უქონლობის გამო ძნელია დირბის კლესია X საუკუნეში რამენაირად დაკავშირით იერუსალიმსა და ჯვრის მონასტერს.
78. ექ. თაყაიშვილი, 2, 1991, გვ. 413-414. მ. ახალაშვილი, 1987, გვ. 64-67, წარწერა 51.
79. ი. სურგულაძე, 6, 1983, გვ. 394. ი. ანთელავა, 1983, გვ. 206-209. დ. გოგოლაძე, 1992, გვ. 98, 99.
80. აფხაზთა მეფეების ზეობის თარიღებს ვიძლევი მ. ლორთქიფანიძის ნარკვევის მიხედვით, მ. ლორთქიფანიძე, 1973, გვ. 416-444.
81. მატიაზე ქართლისა, I, 1955, გვ. 262.
82. იოანე დრასხანაკერტელი, 1965, გვ. 110.
83. ნ. შოშიაშვილი, 1980, გვ. 172.
84. იქვე, გვ. 223.
85. მ. ლორთქიფანიძე, 1963, გვ. 247.
86. მატიაზე ქართლისა, 1955, გვ. 267.
87. ნ. შოშიაშვილი, 1980, გვ. 263, 264.
88. მატიაზე ქართლისა, I, 1955, გვ. 272, 275.
89. ნ. ბერძენიშვილი, IX, 1979, გვ. 69.



90. ნ. შოშიაშვილი, 1980, გვ. 59.
91. იქვე, 1980, გვ. 60, 176. რ. მეფისაშვილისა და ვ. ცინცაძის აზრით, ერეკვის წარწერის ივანე ტბელისა და დოდოთის წარწერის ივანე ტბელის იგივეობას დოდოთის კვლევის სუროთმოდგერების დაწვრილებითი შესწავლა გაარკვევს, ამავე დროს ავტორები დოდოთის კვლევის ცენტრალური ნაწილის დეკორის ფრაგმენტებს ერეკვის კვლევის (906წ.) უდარებენ და X ს-ის დასაწყისით ათარილებენ, რაც ფაქტობრივი საბუთია იმისა რომ ამ წარწერებში ერთი და იგივე პირზეა საუბარი იხ. P. Меписашვილი, В. Цинцадзе. 1975, გვ. 59, 60.
92. მატიაზე ქართლისა, I, 1955 გვ. 276.
93. O. Ткешелашვილი. 1984, გვ. 71. ჯ. გვასალია, VII, 1989, გვ. 15, 16.
94. ი. მეგრელიძე, 2, 1997, გვ. 95.
95. Л. Шанидзе, 1989, გვ. 359-367.
96. O. Ткешელაშვილი, 1984, ტაბ. XLIX, ჩ.
97. Л. Шанидзе, 1989, გვ. 364.
98. იქვე, გვ. 365. P. Шмерлинг, 2(47), 1969, გვ. 111.
99. ამ რელიეფს დ. თუმანიშვილი X საუკუნის მეორე ნახევრით ათარილებს, იხ. დ. თუმანიშვილი, საქტიტორო რელიეფი იჯარეთიდან (ხელნაწერი ინახება ავტორთან).
100. Н. Чубинашвили, 7, 1971, გვ. 56, ტაბ. 7.
101. P. Шмерлинг, 1962, გვ. 92, სურ. 6; P. Меписашვილი, В. Цинцадзе, 1975, გვ. 100, 101. სურ. 90.
102. ი. ნიკოლეიშვილი, 2001, გვ. 143, 145.
103. ს. მაკალათია, 1963, გვ. 37-39. ავტორი მიიჩნევს, რომ საქართლის ციხე XI-XII საუკუნეებშია აგებული.
104. ნ. ბერძენიშვილი, 1966, გვ. 30.
105. ჯ. გვასალია, VII, 1989, გვ. 17, 18.
106. ენკენია – წლითი წლად განახლება (დანიელი 3,2.) (სულხან საბა ორბელიანი, 1949, გვ. 49), ენკენია, დღესასწაული ტაძართ განახლებისა წლითი წლად (დ. ჩუბინაშვილი, 1984, გვ. 491).
107. ვ. ჯობაძე, 1991, გვ. 47-49
108. იქვე, გვ. 49, 51.
109. ე. თაყაიშვილი, 1960, გვ. 47.
110. ნ. შოშიაშვილი, 1980, გვ. 287.



111. კ. გორგობიანი, V, 1990, გვ. 60, 61, ნახ. 077.
112. გ. აბრამიშვილი, 1993, გვ. 22. აქ აღბათ, მოცემულია მხოლოდ მშენებლობის ვადა, როდესაც სამშენებლო მოედანზე ეკლესიის საძირკველიც გათხრილია, სამშენებლო მასალაც მომარაგებულია და პროფილირებული ქვების გათლილია, რაც მშენებლობის ძალიან მაღალ ტემპს მიუთითებს; ამ ეკლესიის აგება ქალაქ ატენის მშენებლობის პროცესში მიმდინარეობდა (იხ. ატენის ციხისთავის გურგანელის წარწერა ატენის სიონის სამხრეთის ფასადზე. თ. ბარნაველი, 1957, გვ. 38, 39) და, ამდენად, სამუშაოს ასეთი სიჩქარით წარმოება გასაკვირი არ უნდა იყოს.
113. ხალხური გულუბრყვილობის კარგი მაგალითია ატენის სიონის სიახლოვეს ერთ-ერთ ბორცვზე XX საუკუნის 70-იან წლებში დადგმული ქვის ფილა წარწერით: „დანახვისის ნიში სოგრასა და თენგოსაგან“. ამ წარწერის წამკითხველი, საქმის ვითარების არ მცოდნე, დარწმუნებული ვარ, ვერაფერს გაიგებს, საქმე კი იმაშია, რომ ორმა ატენელმა გლეხმა - სოგრატ ბზიშვილმა და თენგიზ შატაკიშვილმა დანახვისის წმ. გიორგის ეკლესიიდან ჩამოიტანეს თლილი ქვა და ატენის სიონის სიახლოვეს შექმნეს დანახვისის ნიში, რაც თავისი შეთხზული წარწერით დააფიქსირეს კიდევ ამავე ქვაზე.
114. ნ. ჩოფიაშვილი, 1964, გვ. 141-143.
115. იხ. ქტიტორთა გამოსახულებები XVI საუკუნის კედლის მხატვრობაში: ქორეთი, ბუგეული, ვანი და სხვ. ი. ხუსკივაძე, 2003. გვ. 164, 165, 230, 232, 339.
116. ნ. ალადაშვილი, 1977, გვ. 76, ტაბ. 71.
117. გ. აბრამიშვილი, 1, 1972, ტაბ. 12, 15, 20.
118. ნ. ჩუბინაშვილი., 1972, გვ. 25, 26; გ. აბრამიშვილი. I, 1972, გვ. 52; ლ. ხუსკივაძე, 3, 2003, გვ. 78.
119. ე. თაყაიშვილი, 1960, ტაბ. 92, 104, 105.
120. ვ. ჯობაძე, 1991, ტაბ. IV, V.
121. ნ. ალადაშვილი, 1977, გვ. 76, 77.
122. იქვე გვ. 66, 67.
123. ნ. ალადაშვილი, 7, 1978, გვ. 71-75.
124. ნ. ალადაშვილი, 1977, გვ. 83.
125. იქვე გვ. 91.
126. პ. შმერლინგ, 1969, გვ. 121, ტაბ. 38.
127. გ. ალიბეგაშვილი, 1979, გვ. 73.



128. ი. ნიკოლეიშვილი, I, 2001, გვ. 138, სურ. 2.
129. სამეცნიერო ლიტერატურაში მიღებული თვალსაზრისით, ტბეთის რელიეფზე წარმოდგენილია ერისთავთ-ერისთავი აშოტ III კუხი (+918წ.). ამის შესახებ დაწერილებით იხ. კ. მაჩაბელი, 5, 1968, გვ. 150-162. ნ. და მ. ტიერებმა გამოთქვეს ვარაუდი ამ რელიეფის გვიანდლობის (Xს-ის ბოლო ან XI ს-ის დასაწყისი) შესახებ, იხ.: Thierry N. et M, 47, 1999, გვ. 87-89. მიმაჩნია, რომ ტბეთის რელიეფი სტილისტური მახასიათებლებით X სუკუნის II ნახევრით უნდა დათარიღდეს, რაც გამორიცხავს იმ აზრს, რომ იგი აშოტ კუხის გამოსახულებაა. ჩემი აზრით, რელიეფზე გამოსახული უნდა იყოს, X ს-ის II ნახევარში მცხოვრები ბაგრატიონთა კლარჯული შტოს რომელიმე წარმომადგენელი, ამის გამოა, რომ ტექსტში ამ რელიეფს ვუწოდებ მეფის გამოსახულებას ტბეთის ტაძრიდან. აღსანიშნავია, რომ დ. ხოშტარია ტბეთის ტაძრზე აშოტ კუხის დროინდელი მშენებლობის ხელშესახებ კვალს ვერ პოულობს იხ.: დ. ხოშტარია, 2005, გვ. 240.
130. კ. მაჩაბელი, 5, 1968, 150-162; Н. Аладашвили, 1977, გვ. 76. ნ. ჩოფიკაშვილი, 1964, გვ. 14, სურ. 4.
131. ნ. ჩოფიკაშვილი, 1964, გვ. 13.
132. Г. Чубинашвили, 1948, გვ. 19-21.
133. Н. Аладашвили. 1977, გვ. 83.
134. ი. გვირაშვილი, 5, 2003, გვ. 51.
135. Г. Абрамишвили, 1, 1972, გვ. 32-55, სურ. 12, 13, 14.
136. გ. ჯავახიშვილი, 1998, გვ. 33, №88, ტაბ. XXII; გვ. 34, №90, ტაბ. XXVI.
137. ს. ბარნაველი, 1965, ტაბ. IX, სურ. 2.
138. Н. Чубинашвили. 1971, გვ. 55, 56, ტაბ. 73.
139. მსგავსი შინაარსის კომპოზიციაა გამოსახული იჯარეთის რელიეფზეც. დ. თუმანიშვილის განმარტებით, აქ წარმოდგენილი შარავანდიანი პირი, რომელიც ხელით გრძელტარიან ვერტიკალურად მდგარ ჯვარს ეხება, წმინდანია, ხოლო მის მარჯვნივ მდგომი ნაბდისებრ მოსასხამში გახვეული კი საერო პირი. იხ. დ. თუმანიშვილი, საქტიტორო რელიეფი იჯარეთიდან. წმ. გიორგის გვერდითაა გამოსახული მეფე დავით აღმაშენებელი სინას მთის ხატზე, იხ. დ. კლდიაშვილი, XV, 1989, გვ. 120, სურ.1.
140. О.Ткешелашвили, 1984, ტაბ. С.
141. ი. მეგრელიძე, 1997, გვ. 96.

142. Л. Шанидзе, 1989, გვ. 362.
143. ნ. ჩოგვაშვილი, 1964, გვ. 150.
144. The Glory of Byzantium, 1997, გვ. 202.
145. იქვე, 1997, გვ. 207
146. ლ. ხუსკივაძე, 1984, გვ. 42, 43.
147. É. Kovács, Z. Lovag, 1980, გვ. 35.
148. The Glory of Byzantium, 1997, გვ. 211.
149. W. Djobadze. 69, 1976, ტაბ. XIII, XIV.
150. ზ. სხირტლაძე, 11, 1983, გვ. 101. ზ. სხირტლაძე, 2000, გვ. 44, სურ. 18
151. E. N. Tsigaridas, 1997, გვ. 95-98, № 2.29.
152. რ. მეფისაშვილი, თ. ვირსალაძე, 1982, ტაბ. 59, 60.
153. A. Grabar, 1979, გვ. 72.
154. იქვე გვ. 50.
155. A. Grabar. 1966, გვ. 141, სურ. 152.
156. Н. Аладшвили, 1977, გვ. 148
157. Г. Чубинашвили, 1959. ტექსტი, გვ. 306; ილუსტრაციები, ფ. 205 А.
158. იქვე, ტექსტი, გვ. 620, 621; ილუსტრაციები, ფ. 478.
159. აღსანიშნავია, რომ ქოლაგირის მონასტრის კედლის მხატვრობაში მაღალი რანგის სასულიერო და საერო პირებია გამოსახული, ზოგიერთ საერო პირს ხელში კვერთხები უპყრიათ (არცერთი კვერთხის ბოლო არ არის შემორჩენილი), სასულიერო პირები ამ რეგალიის გარეშე არიან გამოსახულნი იხ. ზ. სხირტლაძე, 2000, გვ. 19, სურ. 6; გვ. 28, სურ. 11; გვ. 36, სურ. 15.
160. А. В. Чернецов, 1987, გვ. 35, ტაბ. 1; გვ. 45, ტაბ. 7.
161. რ. მეფისაშვილი, თ. ვირსალაძე, 1982, ტაბ. 60.
162. მ. დიდბუღიძე, მ. ჯანჯალია, 5(A), 2003, გვ. 30, ფ. 8. მსგავსი არგანი-ხელჯოხები ინახება შ. ამირანაშვილის სახელობის ხელოვნების მუზეუმის საგანძურის განყოფილების ფონდში.
163. გ. გავლიძე, 2003, სურ. XXX, XXXI.
164. Н. Степанян, А. Чакмакчян, 1971, ტაბ. 41.
165. J. M. Thierry, 1987, ტაბ. 458.
166. სომეხთა კათოლიკოსის კონსტანტინე I ბეჭედზე გამოსახულ კათალიკოსს მარცხენა ხელით უჭირავს გრძელი ხელჯოხი, რომელიც მიწას ეყრდნობა. ხელჯოხის ბოლო იერარქის მხართან ტოლმკლავა ჯვრით ბოლოვდება. ეს ნივთი თავისი დიდი ზომით დიდად განსხვავდება ზემოთ აღწერილი





სამეფო მსუბუქი სკიპტრებისაგან. იხ. J. Muyldermans, XXXIX, 1926-1990

- 167. ი. დოლიძე, II, 1965, გვ. 104.
- 168. ე. თაყაიშვილი, 1937, გვ. 177.
- 169. გ. ჩუბინაშვილი, 1966, გვ. 129.
- 170. გ. ჩიტაია, 1972, გვ. 52, 53; ტაბ. I, II.
- 171. Н. Аладашвили, 1977, გვ. 83.
- 172. იქვე, გვ. 102, 103.
- 173. მატიაწე ქართლისა, I, 1955, გვ. 271.
- 174. ეს თემა დაწვრილებითაა შესწავლილი თ. ხუნდაძის ნაშრომებში, იხ.: თ. ხუნდაძე, 1999, №1, გვ. 106-121; თ. ხუნდაძე, 2, 2001, გვ. 282-296; თ. ხუნდაძე, II, 2001, გვ. 81-92; თ. ხუნდაძე, 2, 2002, გვ. 18-27; თ. ხუნდაძე, 2004.
- 175. დ. ბერძენიშვილი, ირ. ელიზბარაშვილი, ნ. ვაჩეიშვილი, ც. ჩანხუნაშვილი, I, 2000, ტაბ. 232
- 176. იქვე, ტაბ. 148.
- 177. თ. ხუნდაძე, 1, 1999, გვ. 112, სურ. 2.
- 178. Р. Шмерлинг, 1969, ტაბ. 15, 21.
- 179. თ. ხუნდაძე, 2004 (ავტორეფერატი), გვ. 12.
- 180. Р. Шмерлинг, 1962, გვ. 92, სურ. 6. არბოს, დისევის და ვანათის კვლევები მშენებელთა ერთი ამქრის აგებული ჰგონია რ. მეფისაშვილსა და ვ. ცინცაძეს: Р. Меписашвили, В. Цинцадзе, 1975, გვ. 100, 101, სურ. 90, 91.
- 181. Р. Шмерлинг. 1962, გვ. 28, 29, ტაბ.13-1
- 182. Р. Меписашвили, 1966, ტაბ. 22.
- 183. В. Цинцадзе, X, 1991, გვ. 48 და 49 შორის ჩანართი; ტაბ. 20.
- 184. Г. Чубинашвили, 1948, ტაბ. 37-1.
- 185. Р. Шмерлинг, 1962, გვ. 70; ტაბ. 7-1,2.
- 186. ნ. შოშიაშვილი, 1980, გვ. 259, 260; ტაბ. 101-1.
- 187. ეს სვეტები თავდაპირველად კანკელის ნაწილებად ჩავთვალე იხ.: გ. ვაგოშიძე, VI, 1984, გვ. 6-7. იმის გათვალისწინებით, რომ ძაძვის კვლესიაში შემორჩენილია ტრაპეზის ქვის ფილა ოთხი ღრმულით და ასევე სვეტებზე არსებული სხვა ნიშნებით, ახლა მგონია, რომ აღნიშნული სვეტები ამ მაგიდისებრი ტრაპეზის ზედა ნაწილის საყრდენები უნდა იყოს. ამ სვეტების ფოტო იხ.: N. Thierry 1, 1985, გვ. 217, ტაბ. 25.

188. B. Bagatti, VII, 1957, გვ. 70, 77; Ancient Churches Revealed, 1993, გვ. 5, 14, 67, 252, 298, 299.
189. P. Шмерлинг, 1962, გვ. 197; ტაბ. 81-1. მატანის ეკლესიის კანკელის სვეტების შუა ნაწილები სფერულადაა გამოხერხილი და უხეში კუბური ფორმის ბაზა-კაპიტელები აქვთ (XV-XVI სს.) იხ. იქვე: ტაბ. 81.
190. ს. მაკალათია, 1963, გვ. 29. დ. ლომიტაშვილი, 1985, გვ. 54.
191. ვ. ბერიძე, 1994, გვ. 129, სურ. 110; ტაბ. 153-160; გვ. 131, სურ. 111; ტაბ. 165, 166, 168., ტაბ. 169; გვ. 140, სურ. 124, გვ.141, სურ. 125; ტაბ. 182, 184; ტაბ. 198, 199; ტაბ. 207;
192. იქვე გვ. 26.
193. იქვე გვ. 34, 35, სურ. 29, 30; ტაბ. 41, 46-48, 51.
194. რ. გვერდწითელი, 2001, ფოტო, 1, 2.
195. ვ. ბერიძე, 1994, გვ.98, 99, სურ. 82, 84; ტაბ. 118, 119.
196. იქვე გვ. 114, სურ. 39; ტაბ. 40, 41.
197. მ. სურამელაშვილი, 2005, გვ.4.
198. პ. ზაქარაია, 1965, გვ. 129, 134, სურ. 77.
199. იქვე ტაბ. 144, 145.
200. ვახუშტი, 1941, გვ. 79.
201. მეტოქი - მონასტრის კუთვნილი დაქვემდებარებული ეკლესია მამულით იხ.: ილ. აბულაძე, 1973, გვ. 234.
202. ს. მგალობლიშვილი, 1938, გვ. 7.
203. ნ. ხუციშვილი, 1999.
204. დირბის მონასტრის ტერიტორიის კეთილმოწყობითი სამუშაოს დროს, 2005 წელს, ეკლესიის დასავლეთ ფასადთან შემთხვევით აღმოჩნდა ვერცხლის გულსაკიდი ჯვარი (ზომები: 10X5,5სმ) ჯვარცმული მაცხოვრის გამოსახულებით (XIV-XVსს.). ეს ნივთი ინახება დირბის მონასტერში (ტაბ.18).
205. ნ. ბერძენიშვილი, 1940, გვ. 34, 35.
206. ს. მაკალათია, 1963, გვ. 25.
207. პ. ზაქარაია, 1965, გვ. 93
208. А. Цагарели, 1888, გვ. 245.
209. ე. მეტრეველი, 1962, გვ. 102, №257.
210. კ. კახაძე, V, 1990, გვ. 367.
211. ს. მგალობლიშვილი, 1963, გვ. 37.
212. ნ. ხუციშვილი, 1999, გვ. 40, 41

*George Gagoshidze*

THE MONASTERY  
OF DORMITION AT DIRBI  
ARCHITECTURE, INSCRIPTIONS, RELIEFS

SUMMARY

The monastic complex of the Dormition church is situated in Shida Kartli, on the outskirts of village Dirbi, Kareli district, on the right bank of the river Prone. It consists of a church, a bell tower, a palace and an outer wall.

The church of the monastery (size: 7.35 x 10.30m) is a three-nave building. As a result of the research it was estimated that originally a small hall church (size: 4.6 x 7.35m) was built here in the 10<sup>th</sup> century, which was wall-painted in the 14<sup>th</sup> century, structures flanked with apses were added to the church to the north in the 15<sup>th</sup> -16<sup>th</sup> cc and to the south at the whole length in the 17<sup>th</sup> century, while two arched openings were cut through the north and south walls of the old hall church after which the building obtained the inner space of a three-nave basilica. The north construction is a two-storey building; the cache, or the second floor could be reached from the outside, through a small opening in the west wall of the church, at the altitude of 270 cm.

In the 17<sup>th</sup> century all three naves of the church were embraced under a gable roof.

The east facade of the church clearly shows different chronological layers of the building. The 10<sup>th</sup> century hall church is built with perfectly hewn dark red stone and is ornamented with contemporary which decor and inscriptions. Between this structure and the annexes a vertical building junction is noticeable. The western facade of the church also reveals the boundary between the old construction and the later annexes. The south facade is built of brick and bears the signs of the 17<sup>th</sup> century Georgian architecture. Here is the only entrance to the church and its tympanum, ornamented with a florished cross has been moved here from the now abolished door of the old church. Mixed material, pebbles and stones of irregular shape are used in the north facade of the church.

In the interior the longitudinal walls through which today openings are cut are divided into



two unequal sections – high and wide to the west and relatively small to the east - by a double pilaster and is decorated with arches and profiled impostes. Such a way of decorating the interior is characteristic of the 9<sup>th</sup>, and mostly of the 10<sup>th</sup> century monuments. In the 17<sup>th</sup> century a tall brick chancel with royal gates of the shape of a pointed arch was built in front of the altar. The shape of the royal gates looks similar to the arch of the doorway arranged near the chancel and leading to the north annex and the latter was also made during the great repair works carried out in the monastery in the 17<sup>th</sup> century. The two-storey brick bell-tower, situated to the south of the church was also built in the same period and it is crowned by a canopy resting on four supports.

According to Vakhushti Bagrationi (1696 – 1757) the Dormition monastery at Dirbi was the *metochion* of the Jerusalem Holy Sepulchre and it was governed by the archimandrite sent from Jerusalem. The earliest mention of Dirbi in written sources belongs to the 16<sup>th</sup> century: it had been contributed to the Jerusalem Cross Monastery and the Holy Sepulchre by King Svimon I (1556-1600). Presumably, one important stage of the renovation and extension of the church occurred at this time, in particular, a low annex was attached to the hall church to the north, on top of which the second floor, or a cache was arranged, the space of the central hall was opened by low arches, as a result of which the 14<sup>th</sup> century mural suffered partial damage.

The above mentioned contribution made by Svimon I was renovated by King Rostom (1632-1658) and Queen Mariam (†1684) with the document of the year of 1650. If we consider the fact that in the 40s of the 17<sup>th</sup> century Queen Mariam was depicted on the wall of the main church of the Cross monastery for her great contribution towards the Jerusalem Cross monastery we should assume that the fundamental repair of Dirbi church, which was the *metochion* of Cross monastery, was carried out at the Queen's expenses: a chancel was built and-painted, a south annex and a bell tower were built.

The original small hall church of the Dormition at Dirbi, as it becomes clear from the *nuskhuri* (old Georgian) inscription on the east facade, was built between 957 and 967 during the reign of Leon, the King of the Abkhazians. It is known, that in the 10<sup>th</sup> century Shida Kartli was included in the borders of the west Georgian state - the Abkhazian kingdom and it was governed by the *eristavi* (governor) of the king of the Abkhaz, but the name of the *eristavi* – Ioane that is recorded in the inscription at Dirbi and who was appointed by King Leon III in Kartli, was not hitherto known. After the research it was estimated that this Ioane *eristavi* must be the 11<sup>th</sup> century famous public figure, *eristavi* of Kartli Ioane Marushidze, who played an important role in the process of the

unification of Georgia.

The same inscription suggests that the initiator of building Dirbi church was Abraham the *decanus* (dean), while the main sponsor of building was an Otinisdze. Other inscriptions make it clear that other people also took part in building the church (Guram, Tevdore). One of the inscriptions reads that the church was built in quite a short time: its building started on the Annunciation, 25<sup>th</sup> March and by *encaenia*, 13<sup>th</sup> September, the walls had been built up to the beginning of the vaulting.

In the centre of the relief composition on top of the east window of the church an equal-arm Golgotha cross is depicted, which is symbolically identified with the Tree of Life, while in the left corner of the composition a representation of a secular person – Guram (one of the sponsors of building) is carved inside a circle. This kind of relief compositions often occur on the walls of the 10<sup>th</sup> century churches. The Dirbi composition is particularly close to the decoration of windows at Disevi and Arbo (both belong to the 10<sup>th</sup> c) churches situated in Kartli.

In the upper part of the east facade of Dirbi church figures of two high rank secular persons are depicted one of whom (the left one) is rather old, while the other is young. The relief is badly damaged, the inscription accompanying the relief is also very fragmentary which makes it difficult to identify these men. However, the royal insignia – a scepter with a small cross on top – held by the person on the left points to the fact that this man is a king. I presume it is Leon III, King of Abkhazia, and next to him, in accordance with the king's rank, his brother should be represented – the future king of Abkhazia Demetre III (967 – 975).

In terms of architectural forms and decor Dirbi church is a typical monument of Shida Kartli of the 10<sup>th</sup> century. It is a country church perfectly constructed by half professional craftsmen who had originated from the people. Buildings of this kind are quite common in this region. Apparently, with a view to raising their prestige, the donors of the church Abraham the *decanus* and Otinisdze put the relief representations of the highest secular lord - King Leon and his brother Demetre on the east facade of the church.

ნინო ჩიხლაძე

ღირბის ღმრთისმშობლის  
მიძინების მონასტერი.  
მხატვრობა



კუძენი ძვირფასი მასწავლებლის  
გაიანე ალიბეგაშვილისა და  
გამზრდელი დიდელის  
ნონა ამბროლიძე-ჩიხლაძის  
ნათელ ხსოვნას

## შესავალი

შუა საუკუნეების ქართული მონუმენტური ფერწერის მრავალსაუკუნოვან ისტორიაში რამდენჯერმე განხორციელდა ეპოქალური ცვლილებები, როცა თვისობრივად შეიცვალა მხატვრული ენა, გამომსახველობითი ესთეტიკა.

XIII ს. მიწურულს დაწყებული ერთი ყველაზე უფრო ძლიერი გარდატეხა ბრწყინვალე მოხატულობათა კლასიკური ეპოქის დასასრულთან და ახალი, ე. წ. პალეოლოგოსთა მხატვრული სტილის დამკვიდრებასთანაა დაკავშირებული. ბიზანტიის სულიერი კულტურის ცენტრებში – კონსტანტინეპოლსა და თესლონიკეში ჩამოყალიბებული ეს მხატვრული სტილი, მკაფიოდ ჩამოქნილი ესთეტიკური იდეალებითა თუ გამომსახველობითი საშუალებებით, სწრაფად გავრცელდა ბიზანტიური კულტურული არეალის მართლმადიდებელ ქვეყნებში და მათ შორის, საქართველოშიც. პირველივე ეტაპზე – XIII ს. ბოლოსა და XIV ს. დასაწყისში, – საქართველოში ჩნდება ძეგლები, რომლებიც ბიზანტიის დედაქალაქური ცენტრებიდან მომდინარე, განვითარებული პალეოლოგოსური სტილის მაღალმხატვრულ ნიშნებს წარმოაჩენს (გელათის მთავარი ტაძრის დავით VI ნარინის სამხრეთ-აღმოსავლეთი კვადრები –1291-1293 წწ.<sup>1</sup> ხობის ღმრთისმშობლის მიძინების ტაძრის შერგილ დადიანისეული სამხრეთ დასავლეთი კაპელა – XIII-XIV ს. მიჯნა<sup>2</sup>, მოქვის ოთხთავი (Q-902)- 1300 წ.<sup>3</sup>). ამასთან, სრულდება ისეთი მოხატულობებიც, რომელთა ახალი სტილის მხატვრული ნიშნები ბიზანტიის პერიფერიის, საქართველოს მეზობელი ტრაპიზონის მოხატულობებთან ამჟღავნებს გარკვეულ სიახლოვეს (აჭის წმ. გიორგი – XIII ს. მიწურული;<sup>4</sup> ჯუმათის მთავარანგელოზის ეკლესიის მეორე ფენა – XIV ს.; ნაწილობრივ პერევისას წმ. გიორგის ეკლესიის ადრეული ფენა – XIII ს. ბოლო-XIV ს. დასაწყისი<sup>5</sup>). პარალელურად კი იქმნება კლასიკური მხატვრობის ტრადიციათა გამგრძელებელი ძეგლები, რომელთა მხატვრულ გადაწყვეტას პალეოლოგოსთა სტილის ნიშნები არც შეხებია (უდაბნოს მრავალძმის ხარების ეკლესია – XIII ს. 80-იანი წლები,<sup>6</sup> ყინცვისის ღმრთისმშობლის მცირე ეკლესია – XIII ს. 80-იანი წლები<sup>7</sup>; საფარის წმ. საბას ადრეული ფენა – XIII ს. მიწურული;<sup>8</sup> მღვიმევის ღმრთისმშობლის ეკლესიის ჩრდილოეთი ნაწილი – XIII ს. 80-იანი წლებამდე.) ამდენად, თითქოს ირღვევა ის მხატვრულ-ესთეტიკური მთლიანობა,



რომელიც სკოლათა განსხვავების მიუხედავად, კლასიკური პერიოდის ქართული მონატულობებისთვის, ყოველ ცალკეულ ეტაპზე, საერთო იყო. XIII ს. მიწურულიდან ვიღებთ სურათს, როცა თანაარსებობენ ერთმანეთისგან მკვეთრად განსხვავებული სტილური საშუალებებისა და მხატვრული სახის მქონე კედლის მხატვრობის ძეგლები. თუმცა ეს პალეოლოგოსთა მხატვრული სახის დამკვიდრების მხოლოდ პირველი ეტაპია.

დასაწყისში ახალი სტილი, შეიძლება ითქვას, რამდენადმე „გაუზავებელი“ სახით შემოდის, იგი ჯერ კიდევ არ არის ადგილობრივ მხატვრულ გარემოსთან ადაპტირებული და ამდენად, მრავალგვარიცაა. შემდგომ ეტაპზე, უკვე XIV საუკუნის შუახანებისთვის იქმნება განვითარებული პალეოლოგოსური მხატვრული სტილის მნიშვნელოვანი მონატულობები, რომელთა ერთი ნაწილი მოქნილი და დახვეწილი აკადემიური ნახატით, რაფინირებული კოლორიტით გამოირჩევა (ლიხნესა და მარტვილის ღმრთისმშობლის მიძინების ცკლესიები)<sup>9</sup>; მეორე, უფრო მოგვიანო ხანით დათარიღებული კი კოლორიტის მეტი სიცივითა და მკვეთრი ნახატის მანერული ხასიათით (უბისის წმ. გიორგი)<sup>10</sup>. სამხრეთ საქართველოში, ტრადიციული მიმართულებების გამგრძელებელი მონატულობების გვერდით (საფარის წმ. საბა, ჭყულეს წმ. გიორგი), ჩნდება ისეთი ძეგლიც, რომლის მონატულობის ნაწილი, იშვიათი იკონოგრაფიული გამოსახულებებითა თუ მხატვრული გადაწყვეტით, ათონის მთასა და მასთან დაკავშირებული თესალონიკელი მხატვრების მიხედისა და ეგვიპტის შემოქმედებასთან (XIV ს. პირველი ორი ათეული წელი) მჭიდრო სიახლოვეს ამჟღავნებს (ზარზმის ფერისცვალების ცკლესია)<sup>11</sup>, ანუ თვალსაჩინოს ხდის XIV ს. დასაწყისის პალეოლოგოსური ხელოვნების მოწინავე მიმართულების შემოქმედებასთან ზარზმის მხატვრობის კავშირს. ერთი მოსაზრებით, ზარზმის მონატულობა XIII-XIV ს. მიჯნაზე შესრულდა<sup>12</sup>, სხვა ვარაუდით, – XIV ს. შუაწლებში<sup>13</sup> ან უფრო გვიან, XIV ს. 70-იანი წლებისთვის<sup>14</sup>.

სცენათა კომპოზიციური გადაწყვეტითა თუ იშვიათი იკონოგრაფიული გამოსახულებების არჩევანით, ზარზმის მხატვრულ დეკორთან საგანგებო სიახლოვეს ამჟღავნებს უბისის ღმრთისმშობლის დიდი კარედი ხატი, რომელიც ზარზმასთან ერთად, „საერთო დედნით სარგებლობდა“<sup>15</sup> და მჭიდროდ იყო დაკავშირებული თესალონიკურ ხელოვნებასთან<sup>16</sup>. კარედის ხატის ზოგადი თარიღის გარდა (XIV ს.)<sup>17</sup>, გვხვდება მისი როგორც უფრო ადრეული (XIV ს. პირველი ნახევარი)<sup>18</sup>, ისე გვიანი (XIV ს. მიწურული)<sup>19</sup> დათარიღება. ერთი კი ცხადია, რომ ორივე ძეგლი, რომელსაც ერთ მხატვრულ ჯგუფში აერთიანებენ, პასუხობს გასული საუკუნის 70-იან წლებიდან დამკვიდრებულ კონცეფციას, რომლის მიხედვით,



პალეოლოგოსთა მხატვრული სტილის დამკვიდრება საქართველოში ძირითადად ბიზანტიასთან მეტად დაახლოებულსა და მონღოლთა შემოსევებისგან ნაკლებად დაზარალებულ, დასავლეთ და სამხრეთ პროვინციებში მოხდა<sup>20</sup>.

შუაგულ ქართლში ღირბის ღმრთისმშობლის მიძინების მონასტრის ცკლესიის ახლად აღმოჩენილი მოხატულობა კი დამატებით ადასტურებს პალეოლოგოსთა მხატვრული სტილის მაღალმხატვრული, პირველხარისხოვანი ძეგლების საქართველოს მთელს ტერიტორიაზე გავრცელების ფაქტს. ღირბის მხატვრული დეკორის სტილის ნიშნები – ფორმათა რბილი, ფერწერული მოდელირება; სივრცობრივად გადაწყვეტილი არქიტექტურული კულისები; არამთავარ, მეორეხარისხოვან პერსონაჟთა მხატვრულ გადაწყვეტაში ელინისტური მოტივების გამოყენება თუ სხვა, მას ათარიღებს არა უგვიანეს XIV საუკუნის შუაწლებისა.

ამასთან, ღირბის მოხატულობა ნათელი დადასტურებაა იმ პროცესისა, როცა ბიზანტიის მოწინავე კულტურული ცენტრებიდან მომდინარე შემოქმედებითი სიახლეები, მძიმე პოლიტიკურ-ეკონომიკური მდგომარეობის მიუხედავად, ქვეყნის ცენტრალური რეგიონისთვისაც ისევე ორგანულია, როგორც დასავლეთისა და სამხრეთის პროვინციებისთვის. აქაც აშკარაა XIV ს. პირველ ნახევარში დამკვიდრებული, პალეოლოგოსთა მხატვრული სტილის განვითარების საერთო სურათი, რომელიც XV ს.-ში, ქართლში განსხვავებული მხატვრული სახის მქონე ძეგლებს წარმოგვიდგენს. მაგალითად, ნაბახტევის მხატვრობა (1412-1431) ღია კოლორიტით, თავშეკავებული ემოციებითა და მკაფიო ნახატით, წალენჯიხის მაცხოვრის ცკლესიის მომხატველი კონსტანტინეპოლელი მანუელ ევგენიკოსის შემოქმედების გავლენას განიცდის და მისი მხატვრული ხერხების ადგილობრივ ნიადაგზე დამკვიდრების მაგალითადაა მიჩნეული.<sup>21</sup> თირის მონასტრის ღმრთისმშობლის ცკლესიის მოხატულობა კი (XV ს. დასაწყისი),<sup>22</sup> რომლის საკონქო გამოსახულება ზუსტად იმეორებს ღირბისას, ჩამოუქებული კოლორიტით, ფიგურათა „მძიმე“ ფორმებით, თეთრას გამონათებათა მკვეთრი სისტემით, გვიანი პალეოლოგოსური ხელოვნების მკაცრი აკადემიზმის ნიშნებს ატარებს ისევე, როგორც ალავერდის XV ს. მეორე ნახევრით დათარიღებული საკონქო გამოსახულება.<sup>23</sup>

ამჯერადაც გამართლდა საყოველთაოდ მიღებული და დამკვიდრებული აზრი, რომ მრავალფეროვნების მიუხედავად, კულტურა საქართველოს მთელ ტერიტორიაზე, პოლიტიკური ვითარებისგან დამოუკიდებლად, როგორც ადრეულ შუა საუკუნეებში, ისე კლასიკურ ხანასა თუ უფრო გვიან, პოლიტიკური დაშლილობის ეპოქაშიც, განვითარების ძირითადი მიმართულებების თვალსაზრისით, მუდამ ერთ განუყოფელ მთლიანობას ქმნიდა.

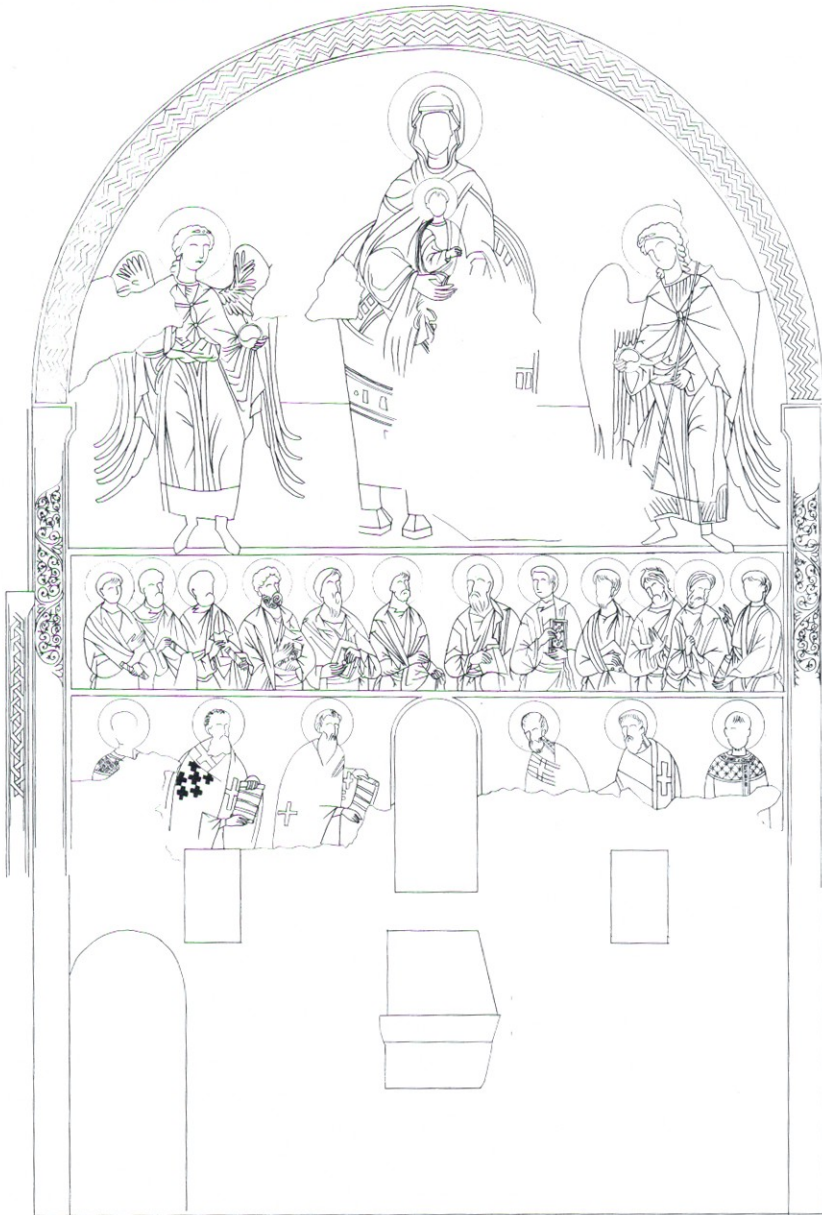
## ღირის ეკლესიის მხატვრული ღეკორი

ცენტრალური ნავის სადღესოდ დარჩენილი მოხატულობის დიდი ნაწილი თუმცა ერთგვაროვანი დეკორია, პალეოლოგოსთა მხატვრული სტილის მკაფიოდ გამოხატული ნიშნების მატარებელი ეს ქვედა ფენა მოგვიანებით მთლიანად ყოფილა შეღესილი და ხელმეორედ მოხატული, რაზეც ფერწერულ ზედაპირზე დატანილი ნაჭდეგების გარდა, ინტერიერის სხვადასხვა ადგილს შემორჩენილი ნაღესობის ზედა ფენა და მასზე განსხვავებული, გრაფიკული მანერით შესრულებული მხატვრობის ფრაგმენტებიც მიანიშნებს (ტაბ. 27). მხატვრული სტილის ნიშნებით კედლის მხატვრობის ზედა ფენაც ისევე, როგორც კანკელის მოხატული ხატები (ნახ. 5) XVII ს-თვის დამახასიათებელ მხატვრულ თავისებურებებს ამჟღავნებს (განსაკუთრებით ტიპურია ჩრდილოეთ კედლის შესრული ფორმის “მიღმულ” თაღზე მიხაკის ყვავილის ორნამენტული მოტივი (ტაბ. 22); კანკელის ხატების გამოსახულებათა აღმოსავლური ტიპაჟი, ღია ფერადოვნება და იკონოგრაფიაში “შეჟონილი” დასავლური ელემენტები) და უთუოდ იმ მასშტაბურ სამშენებლო ღონისძიებათა ნაწილია, რომელიც მონასტრის ხუროთმოძღვრებაში განხორციელდა! (ტაბ. 28). თუმცა ბოლო პერიოდის სარესტავრაციო-საკონსერვაციო სამუშაოების ჩატარების შედეგად დეკორის მხატვრული სისტემის სახე სრულად განისაზღვრა XIV ს. ფენით, რაშიც აქა-იქ “მიმობნეული” XVII ს. მცირე ფრაგმენტები მნიშვნელოვან მხატვრულ “შეფერხებას” თითქმის არ ქმნის.

მხატვრობის ეს ადრეული ფენა ჩანს საკურთხეველში, სადაც კონქში მთავარანგელოზებით გარემოცული ჩვილელი ღმრთისმშობელი; მეორე, ვიწრო რეგისტრზე – მოციქულთა წელამდე ფიგურები, ხოლო ქვედა ნაწილში – კვლისის მამათა და წმ. დიაკონთა ტრადიციული გამოსახულებებია (ნახ. 1), და კვლისის დარბაზული სივრცის კედელ-კამარებზეც. ცენტრალური მზიდი თაღის ცენტრში წმ. მანდილიონის ფრაგმენტი, ხოლო ქანობებზე წმ. წინასწარმეტყველთა წელამდე გამოსახულებებია, ინტერიერის დანარჩენი ნაწილი ძირითადად, ღმრთისმშობლის ცხოვრების ამსახველ ციკლს ეთმობა. ციკლი კამარის სამხრეთ-აღმოსავლეთ ქანობზე “ძღვნის უარყოფის” სცენით იწყება, რომელიც დასავლეთით, მზიდი თაღით გამოყოფილ, “იოაკიმესა და ანას ხარების” ორი ეპიზოდისგან შემდგარ კომპოზიციაზე გადაღის (ნახ. 2). თხრობა გრძელდება კამარის მოპირდაპირე, ჩრდილოეთ ქანობზე, სადაც მის დასავლეთ მონაკვეთზე “ღმრთისმშობლის შობაა” წარმოდგენილი. მზიდი თაღით გამოყოფილია ჩრდილო-აღმოსავლეთის სცენა –



ლიპინს ლეონტიძის ანლისი  
საეპიტოფისი კენჭა მ 410



ნახ. 1. საკურთხეველი. შუმსრ. დ. ვავოშიძე





“ძვედელთაგან მარიამის კურთხევა“ (ნახ. 3). “მარიამის ტაძრად მიწვევება“ რომელიც გამორჩეული ლიტურგიული მნიშვნელობის სცენაა, დასავლეთ კედლის ზედა ნაწილშია საგანგებოდ გამოტანილი. ის ლუნეტის ფორმის მოზრდილ არეზეა გაშლილი. შემდგომი ეპიზოდი “ზაქარიას ლოცვა“, რომელიც ჩრდილო ქანობის მეორე რეგისტრში ჩამოდის. მის გვერდით, აღმოსავლეთ ნაწილში შემორჩენილი არქიტექტურული კულისების მცირე ფრაგმენტები, ვფიქრობთ, “მარიამის დაწინდვის“ კომპოზიცია იქნებოდა.

თხრობას სამხრეთ კედლის აღმოსავლეთ ნაწილში “ხარების“ სცენა აგრძელებდა, რომლის გვერდით “იოსების ყვედრების“ გამოსახულებაც. დასავლეთ კედლის მოზრდილ სიბრტყეზე მომდევნო კომპოზიცია “შობა“ (ნახ. 4), რითაც სრულდება ღმრთისმშობლის ცხოვრების ციკლი. ჩრდილო-დასავლეთ კედელზე წარმოდგენილია “დეოკლიტიანე მეფე უმჯულომღს“ მძლეველი წმინდა გიორგის გამოსახულება-ხატი; ერთადერთი კომპოზიცია სამრევლო სივრცეში, რომელიც შელესილობის მოხსნამდეც ჩანდა<sup>2</sup> და რომლის მომდევნოდ, ჩრდილოეთ კედლის აღმოსავლეთ მონაკვეთზე „ღმრთისმშობლის მიძინებისა“ და “ღმრთისმშობლის ამადლების“ სცენები თაღით გამოყოფილ ერთ სასურათე სიბრტყეზე, ერთმანეთის თავზე გამოისახება. პილასტრებზე წმ. დედებისა და წმ. მეომრების გამოსახულებებია, რომელთა ქვევითაც იატაკის დონიდან საკმაოდ მაღლა (1 მეტრს აცილებულია) გაიჩნევა დეკორატიული ფარდა, რომელიც გვიანი არქიტექტურული გადაკეთების გამო, აქა-იქ მცირე ფრაგმენტების სახითაა მოჩანს.

**საკურთხევის** კონქის კომპოზიცია “ღმრთისმშობლის დიდება“, რომელიც XIII ს-დან ნელ-ნელა ჩაენაცვლა უფრო ადრეულ ქართულ მოხატულობებში გავრცელებულ “მაცხოვრის დიდებისა“ და “ვედრების“ გამოძხატველ კომპოზიციებს.<sup>3</sup> ღირბის საკურთხევის კონქი ცენტრისკენ სამი მეოთხედით შებრუნებული მთავარანგელოზებით, ტახტზე დაბრძანებული ჩვილედი ღმრთისმშობლის ე. წ. კვიპროსის ტიპის იკონოგრაფიულ გამოსახულებას წარმოგვიდგენს (ტაბ. 35), სადაც ყრმა იესოს გამართული, ფრონტალური ფიგურა დედის კალთაში, წიაღის ფონზე წარმოდგენილი.<sup>4</sup> ოვალურხურგიან ტახტზე დაბრძანებული ღმრთისმშობლის მოგრძო სახე თითქმის წარხოცილია. ოღნავლა გაიჩნევა ყვითელი ოქრას ფონზე ღია ყავისფერი რბილი და არამკვეთრი კონტურით თვალების უბეების, თხელი ცხვირის, ბაგეებისა და ნიკაპის მოხაზულობები; ღმრთისმშობლის ცისფერი თავსაბურავისა და მუქი შინდისფერ-მეწამული მაფორიუმის აღმნიშვნელი ლაქები. უკეთ ჩანს ჩამუქებულ უბეებში ღრმად ჩამჯდარი თვალებით მკაცრად მომზირალი იესო ქრისტეს არაბავშვურად გოროზი სახე, რომელსაც შარავანდის

მუქი მორუხო კონტურით შემოწერილი ხაზი გამოყოფს. მკვეთრია სპეციფიკური ფორმის, თეთრას მონასმებით დამუშავებული ყურის ოვალური, თითქოს ოდნავ “შეტეხილი” მოხაზულობაც. მიუხედავად იმისა, რომ იესოს სახე თითქოს მეტნაკლებად იკითხება, ფერადოვანი ზედაპირის დაზიანების გამო (არაბუნებრივად გამელოტებული მაღალი შუბლისა და ჩამუქებული თვალის უბების კონტრასტული დაპირისპირება; წერის მანერის წაშლილი სურათი და ადგილადგილ “ამოვარდნილი” მკვეთრი ნახატი), მხატვრული სახე, ვეფიქრობთ, საკმარისად დამორებულია თავდაპირველს. თუმცა მაინც ჩანს ყავისფერი და თეთრი ხაზებით შემოსაზღვრული, პალეოლოგოსთა ხანის ფიგურებისთვის დამახასიათებელი, მუქი ყვითელი შარავანდები ღმრთისმშობლისა და ყრმა იესოსი; მაცხოვრის წითელი კლაუუსით გაწყობილი მუქი მოლურჯო-ცისფერი ქიტონი და თეთრი ასისტებით დამუშავებული ყვითელი ოქრას ჰიმატიონი.

მიქაელ და გაბრიელ მთავარანგელოზებს შორის გამოსახული კვიპროსის ტიპის ჩვილელი ღმრთისმშობელი, რომელიც ბიზანტიურ სამყაროში VI-VII საუკუნეებიდანვე ცნობილი და საუკუნეების განმავლობაში ერთ-ერთი ყველაზე ტრადიციული საკონქო კომპოზიციაა,<sup>5</sup> ქართულ მოხატულობებში უფრო მოგვიანებით, ძირითადად კი XIII-XIV საუკუნეებიდან ხდება საყოველთაოდ გავრცელებული (ყინწვისი – XIII ს. დასაწყისი; ბერთუბანი – XIII ს. დასაწყისი; მარტვილი – XIV ს. შუახანები; ლიხნე – XIV ს. შუახანები; ზარზმა – XIV ს.) და შემდგომ პერიოდშიც მკვიდრად იკიდებს ფეხს (ნაბახტევი – 1412-1431; თირი – XV ს. დასაწყისი; ალავერდი – XV ს. მეორე ნახევარი და სხვ.). ბერთუბნის, ყინწვისისა და განსაკუთრებით, თირის მსგავსად, ჩვილელი ღმრთისმშობლის ორსავ მხარეს ღირბშიც მთავარანგელოზთა ფრთავაშლილი, ცენტრისკენ სამი მეოთხედით შებრუნებული, კვერთხითა და სვეროთი აღჭურვილი გამოსახულებებია, რომელთაგან მარცხენას სახე უკეთ გაირჩევა (ტაბ. 36). კარგად ჩანს მკაფიო კონტურით შემოსაზღული ოვალი, რბილად დაწერილი შევარდისფრებული დაწვები, მრგვალი ნიკაპი და წითელი ბაგეები. მსგავსი საკონქო კომპოზიციაა თირის მონასტრის ღმრთისმშობლის ეკლესიაში, რომლის მოხატულობა ზუსტად იმეორებს არა მხოლოდ ღმრთისმშობლისა და ჩვილის პოზას, სამოსის ფერსა თუ ოვალური ფორმის საზურგეს, არამედ მთავარანგელოზთა პოზებსა და ჩაცმულობასაც. მეორდება სამოსის ფერადოვნებაც. მთავარანგელოზებს ორივე შემთხვევაში უხვად ღრპირებული ცისფერი ქიტონები და განსხვავებული ფერის – ორგან შეკრული მოვარდისფრო ღვინისფერი და მკერდთან ერთი ფიბულით დამაგრებული ზურმუხტისფერი-მწვანე მანტიები მოსაუთ (ტაბ. 37). თუმცა განმარტე-



ბითი წარწერები არ შემორჩენილა, პარალელური მასალის მიხედვით ლვინისფერ მანტიანში მიქაელ მთავარანგელოზია, ფირუზისფერ-მწვანეში – გაბრიელი.<sup>6</sup> მსგავსი მანტიებით შემოსილი მთავარანგელოზთა გამოსახულებები, რომლებიც ბიზანტიური წრის ძეგლებში XIV ს.-ზე ადრეცაა ცნობილი, ძირითადად, პალეოლოგოსთა პერიოდის მხატვრობაში მკვიდრდება<sup>7</sup> და ჩვენშიც სწორედ ამ პერიოდის ძეგლებზე ვხვდებით ზუსტ ანალოგებს (თირი – XV ს. დასაწყისი; უბისის მცირე კარელი ხატი – XIV ს.<sup>8</sup> და სხვ.).

საკურთხევლის კონქის გამოსახულება აზრობრივთა ერთად, კომპოზიციური ღერძიცაა ცენტრისკენ სამი მეოთხედით შებრუნებული ფიგურებისათვის. მეორე, შედარებით ვიწრო რეგისტრზე ერთმანეთის გვერდიგვერდ, ცეზურის გარეშე, მიჯრით მიწყობილ მოციქულთა წელამდე გამოსახული ფიგურები თავებისა და ხელების განსხვავებული, დინამიკური მოძრაობებით თითქოს ერთმანეთში “გადაედინებიან” (განსაკუთრებით მჭიდროა კიდებზე მოციქულთა ფიგურების განლაგება) და საბოლოოდ, ექვს-ექვსი ფიგურა ორსავ მხრიდან კომპოზიციის ცენტრისკენ მიმართულ ურთიერთშემხვედრ სწრაფვას გადმოსცემს (ტაბ. 40). შრავანდმოსილ მოციქულებს ხელში დახვეული გრაგნილები ან თვალ-მარგალიტით მორთულ ყდებში ჩასმული კოდექსები უპყრიათ (ტაბ. 41). ქიტონისა და ჰიმატიონისგან შემდგარი სამოსის ფერადოვნება თითქოს არ გამოირჩევა მრავალფეროვნებით: შრავანდები ყველგან თეთრი და ყავისფერი კონტურით შემოწერილი მუქი ყვითელი ოქრაა, სამოსის გადაწყვეტაში თეთრანარევი ლვინისფერი, მორუხო-ცისფერი და ოქრაგარეული ზეთისხილისფერი მონაცვლეობს. სახეთა ძლიერი დაზიანების გამო ძნელია სრულად წაიკითხო წერის მანერა (სახეები ისევე, როგორც სხეულები მხატვრობის გამანადგურებელი საგანგებო გრაფიკითაა დასერილი), მაგრამ ალაგ-ალაგ მაინც ჩანს სახის სარჩულის ყვითელ ოქრაზე მუქი მორუხო-მონაცრისფრო თუ მოწითალო-ყავისფერი ხაზით ფაქიზად ამოწერილი სხეულის ნაკვთები, მსუბუქი ჩრდილები სახის ოვალის გასწვრივ, წვრილი მონასმებით შესრულებული ჭადარა თმა-წვერი (ტაბ. 39), როცა თეთრა პალეოლოგოსთა ხელოვნებისთვის დამახასიათებელ მონაცრისფრო-ცისფერ ელფერს იღებს და სხვ. თუმცა აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ მოციქულთა სახის შემომწერი კონტური და ნაკვთების ნახატი უფრო მკაფიო და უწყვეტი ყავისფერი ხაზითაა შესრულებული, ვიდრე სცენათა მოხატულობების პერსონაჟთა სახეები (ტაბ. 38). თეთრას პარალელური, მოკლე მონასმები უფრო წვრილ ხაზებად ედება თმა-წვერსა თუ სახის ნაკვთებს (ტაბ. 42) მაშინ, როცა სცენათა პერსონაჟების სახეები უფრო ფართო და ენერგიული, მსუყე მონასმებითაა გადმოცემული (განსაკუთრებით მოგვთა ფიგურები “შობიდან”,

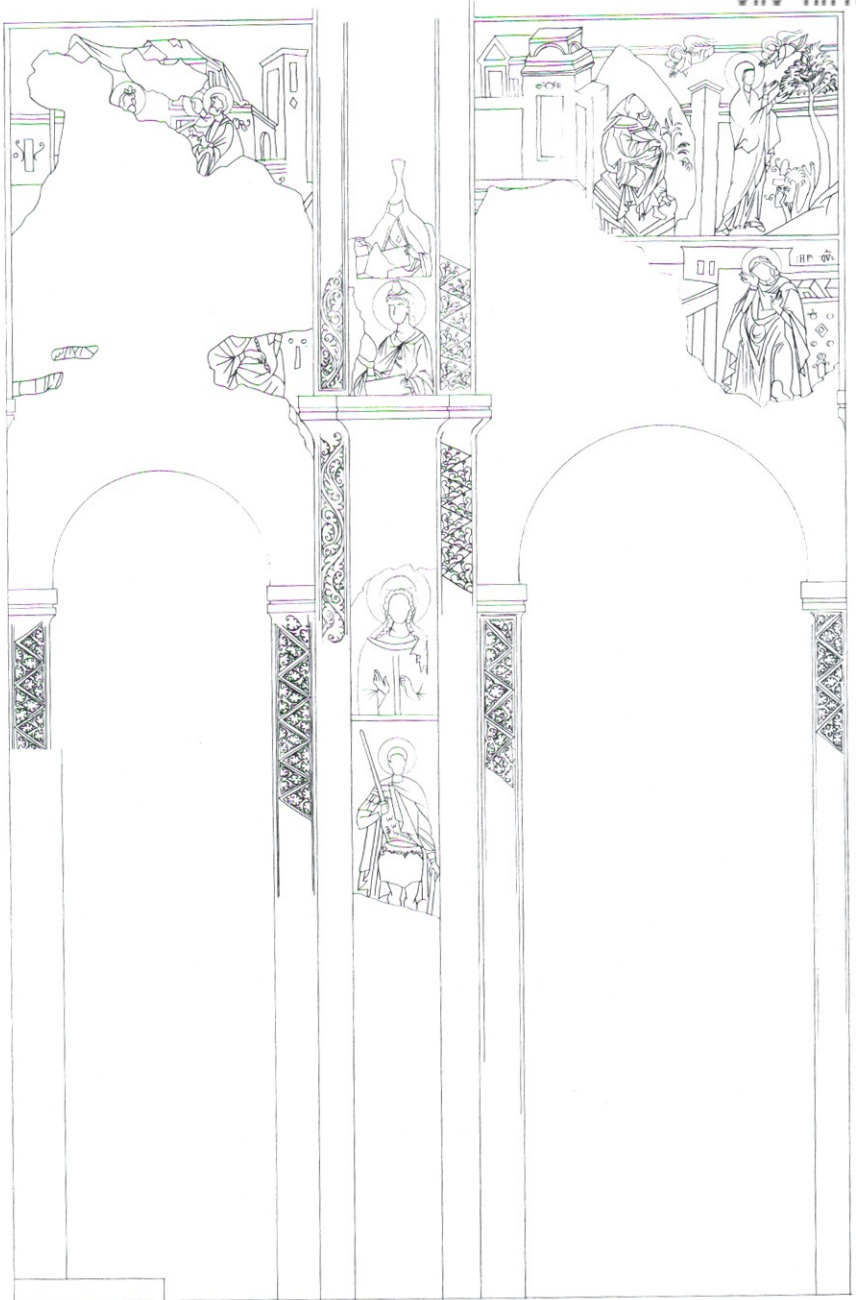


ოაკიმე სცნიდან “მღვდელთაგან მარიამის კურთხევა” და სხვ.)

მოციქულთა თხელნაკეთიანი, მსუბუქი ფიგურების შემომწერი სილუეტები, მკაფიოების მიუხედავად, სრულად არ იკითხება, ერთი მეორეს კონტურით იკვეთება. ფიგურათა ამგვარი სიმჭიდროვე, ერთმანეთში გადამდინარე მოძრაობით გამოსატულ დინამიკურობასთან ერთად, კომპოზიციას მოუსვენრობისა და შინაგანი დაძაბულობის იმგვარ შეგრძნებას ანიჭებს, როგორც განვითარებული ბალეოლოგოსური ძეგლებისთვისაა დამახასიათებელი.

საკურთხეველის კონქსა და წმ. მამათა რიგს შორის მოციქულთა ნახევარფიგურების ვიწრო რეგისტრს ვხვდებით შედარებით მოკრძალებული ზომებისა და, თუ შეიძლება ასე ითქვას, ინტიმური სივრცის მქონე კლესიათა ერთ ჯგუფში, რომელთა ქრონოლოგია XII და განსაკუთრებით კი XIII საუკუნით განისაზღვრება (ფაენისი – XII ს. 70-80-იანი წლები; ოწინდალეს წმ. გიორგი – XIII ს. რუისის წმ. დემეტრე – XIII ს.-ს II ნახევარი; ზენობანი – XIII ს. ბოლო;<sup>9</sup> გელათის დავით ნარინის სამხრეთ აღმოსავლეთი ეგვტერი – XIII ს. მიწურული;<sup>10</sup> შიომღვიმის “ჯვართამაღლების” კლესია – XIII ს. შუაწლები,<sup>11</sup> ხეს წმ. ბარბარე – XIII ს.<sup>12</sup>). უფრო იშვიათად, გვიანაც ვხვდება მგავსი მაგალითები საქადაგიანოს წმ. დემეტრეს კლესიაში (XV ს. მიწურული), მოციქულები ხეს წმ. ბარბარეს გამოსახულებათა მგავსად, მონარჩობული ხატების სახითაა მოცემული<sup>13</sup>; გელათის წმ. ელიას საკურთხეველში (XVI ს.) მოციქულები დირბის მგავსადაა ჩარიგებული,<sup>14</sup> რისი არჩევანიც, ვფიქრობთ, გელათის სამონასტრო კომპლექსში შემავალმა დავით ნარინის ეგვტერმა განაპირობა, რადგან თანადროულ ძეგლებში საკურთხეველის მეორე რეგისტრი, უფრო ხშირად, მოციქულთა მცენარეული მოტივებით “გამდიდრებულ” მედალიონებში წარმოდგენილ წელამდე გამოსახულებებს ეთმობა ისე, როგორც ჭალის წმ. გიორგისა (XVI ს.-ის დასაწყისი)<sup>15</sup> და ბუგეულის (XVI ს.)<sup>16</sup> შემთხვევაში. მკვლევარ ტ. ველმანის დაკვირვება, რომ ეს იკონოგრაფიული სქემა სვანეთისა და კაპადოკიის მონატულობებშია გავრცელებული,<sup>17</sup> შესაძლოა მის არქაულ ბუნებაზეც მიანიშნებდეს, თუმცა ერთი რამ ცხადია, რომ ეს კომპოზიცია ქართული ძეგლებიდან ყველაზე მეტად XIII ს. მონატულობებში გავრცელდა და დირბის საკურთხეველის მოციქულთა რიგის კომპოზიციაც სწორედ ამ პერიოდის შემოჩამოთვლილ მონატულობებში დამკვიდრებულ კომპოზიციურ სქემას იმეორებს (ამ მხრივ, განსაკუთრებით საგულისხმოა გელათის დავით ნარინის ეგვტერი).

საკურთხეველის ქვედა, მესამე რეგისტრზე ცენტრში გაჭრილი სარკმლის მიმართ სამი მეოთხედით შებრუნებული ორ-ორი წმ. მღვდელმთავარი და აქეთ იქიდან, კომპოზიციის ჩამკეტი წმ. დიაკვნების თითო-თითო ფრონტალური ფიგურა



ნახ. 2. სამხრეთი მხარე. შემსრ. დ. კავთაძე

ველესის მამათა ტრადიციულ რიგს ქმნის, რომლის ცენტრში, სარკმლის ქვემოთხეობის ტრადიციული გამოსახულება შეიძლება ყოფილიყო, თუმცა დღეს ამ ადგილზე მარმარილოს მსგავსი თეთრი ფილებით გაწყობილი, ჰორიზონტალურად ზედმეტად გაშლილი, მხატვრულად არც თუ გააზრებული, კედელში გამოკვეთილი თანამედროვე თაროა მოცემული.

სრულად წმ. მღვდელმთავართა არც ერთი გამოსახულება არაა შემორჩენილი: ზოგი წელამდე ჩანს, ზოგიც – მკერდამდე. წმ. ივარქთა მარცხენა ჯგუფის ცენტრში წარმოდგენილი პირველი ფიგურა, თანმდევი წარწერის დაღუპვისა და სახეზე ძლიერი დაზიანების მიუხედავად, დამახასიათებელი იკონოგრაფიული ნიშნებით – მკერდზე დამეხებული, ბოლოსკენ დავიწროებული ღია ყავისფერი წვერითა და ამავე ფერის მოკლე თმით, ადვილად ამოსაცნობია. აქ წმ. ბასილი დიდის ტრადიციული გამოსახულებაა წარწერის გარეშე დატოვებული გაშლილი გრაგნილით, რომლის ზედაპირზე ვარდისფრად დახაზული სტრიქონებია აღნიშნული (ტაბ. 43). ხელის მტევანიცა და სახის ზედაპირიც, დაზიანების მიუხედავად, ჩანს, რომ მუქ სარწულზე იყო შესრულებული. ხელის მტევნის მოცულობითი ფორმა, რომელიც მოყავისფრო სიმუქიდან ყვითელი ოქრას მონასმებით რბილად “ამოდის“, ზედაპირზე თეთრას სამი პარალელური, მოკლე მონასმით სრულდება. ძლივსაა მოჩანს ფელონისა და ომოფორის მოვარდისფრო-წითელი ჯვრები. მომდევნო ველესის მამა, რომლის თავთან მხოლოდ ასომთავრული **ⲠⲤ** („წმ“) იკითხება, სახის ძლიერი დაზიანების მიუხედავად, მკაფიოდ გამოკვეთილი რამდენიმე იკონოგრაფიული ნიშნის გამო (თხემზე შერჩენილი თეთრას მონასმებით დამუშავებული ჭადარა თმა; მკერდზე დაფენილი ფართო წვერის დამახასიათებელი ნახატი) წმ. გრიგოლ ღმრთისმეტყველი უნდა იყოს. დაზიანებულია მოვარდისფრო ფერის ფართო მონასმებით შემოწერილი ლურჯ-თეთრი ჭადრაკული ზედაპირით დაფარული ფელონის დიდი წითელი ჯვრებით აღნიშნული ომოფორი და მუქი მოყვითალო-წითელი საბუხარები. ჩამუქებულია ფაქიზად დაწერილი ხელის მტევნის ზედაპირი. მისი გაშლილი გრაგნილი, რომლის თეთრ ზედაპირზე ღია ნაცრისფერი ჰორიზონტალური ხაზები ჩანს, ამ შემთხვევაშიც წარწერის გარეშეა დატოვებული. წმ. ივარქის ფიგურა, როგორც ჩანს, ითვალისწინებდა აფსიდში ჩრდილოეთ მხარეს გამოკვეთილ თახჩას, რადგან ნალესობა და ვერწერული ფენის ფრაგმენტები თახჩაშიც იკითხება.

მარცხენა მხარეს კომპოზიციის ჩამკეტი წმ. დიაკნის ფონტალური ფიგურიდან ჩანს მოკლე თმის ნაწილი, ყურის მოხაზულობა, თხემზე ოვალურად აღნიშნული მოკვეცილი თმა – ტონზურა; თეთრი სტიქარისა და მუქი ყვითელი გინგილის ფრაგმენტები, რაც მისი იდენტიფიცირების შესაძლებლობას არ გვაძლევს.





ბასილი დიდის პირისპირ წმ. იოანე ოქროპირის ტრადიციული ფიგურა თანამდევნი თანმდევნი ასომთავრული წარწერით: **ⲠⲌ ⲚⲒ ⲒⲉⲒⲒⲒ** (“წმ იოანე ოქროპირის”). სახის დაზიანების მიუხედავად, ჩანს ჩამუქებული ფერადონება, მკვეთრად გამოყოფილი შუბლის კოპები და ფორმათა დამუშავებაში გამოყენებული თეთრას მოკლე მონასმები (ტაბ. 44). გამოსახულება მკერდამდე შემორჩენილი. სამოსის ნაწილებიდან ლურჯ-თეთრი ჯვრული საკოსის ოქროსფერი დამდგარი საყელო და ომოფორის მოვარდისფრო-წითელი ჯვრები იკითხება. წმ. იოანე ოქროპირს მოსდევს ცელესიის მამის კვლავ მკერდამდე შემორჩენილი გამოსახულება, რომელსაც ბლოსკენ დავიწროებული, გრძელი ყავისფერი ხვეული წვერი და თავის ფორმას მიყოლებული, კეფაზე მრგვლად აღნიშნული მოკლე თმა აქვს. იკითხება ლურჯ-თეთრი ჯვრული ფელონისა და თეთრზე დიდი წითელი ჯვრებით აღნიშნული ომოფორის ფრაგმენტები. თავთან ორ სტრიქონად გაშლილი თანმდევნი ასომთავრული წარწერაა: **ⲠⲌ ⲚⲒⲒⲒⲒ ⲒⲉⲒⲒⲒⲒ ⲒⲉⲒⲒⲒⲒ** (“წმ იაკობი ძმისა [სუფლისა“]). (ტაბ. 44) მართალი იოსების უფროსი ძისა და ხორციელად უფლის ძმის წმ. მღვდელმთავართა რიგში გამოსახვა თუცა არც თუ იშვიათია XIII-XIV სს. ქართულ ძეგლებში (ახტალა, აჭი, წალენჯიხა), მისი ღირბში გამოსახვის არჩევანი, ვფიქრობთ მინც საგანგებო ხასიათს ატარებს, მით უმეტეს, რომ დანარჩენი სამი წმ. იერარქი საკურთხეველში წარმოდგენილი ყველაზე ტრადიციული ცელესიის მამებია. ერთი მხრივ, წმ. იაკობი, რომელიც 26 დეკემბერს ყოვლადწმიდა ღმრთისმშობლის კრების დღეს მოიხსენიება იოსებ დამწინდველთან და ხორციელად მაცხოვრის წინაპართან, დავით წინასწარმეტყველთან ერთად, სათანადოდ ერწყმის ღმრთისმშობლის ცხოვრების ამსახველი ღირბის მოხატულობის გამოსახულებათა კრებულს. ამასთან, საცელესიო გადმოცემით, წმ. იაკობი, სხვა მოციქულებთან ერთად, არა მხოლოდ ესწრება ღმრთისმშობლის მიძინებას,<sup>18</sup> არამედ სწორედ ის აზიარებს დედა ღმრთისას მიძინების წინ.<sup>19</sup> მეორე მხრივ, წმ. იაკობი იერუსალიმური უამის წირვის ავტორი და იერუსალიმის პირველი ეპისკოპოსიც იყო, რაც გვაფიქრებინებს, რომ მისი გამოსახვის არჩევანი შესაძლოა, ღირბის მონასტრის იერუსალიმთან საგანგებო კავშირითაც ყოფილიყო განპირობებული. ვვარაუდობთ, რომ უკვე XIV საუკუნეში არსებობდა ეს კავშირი, რომლის შესახებ ვრცლად საუბარი შემდეგ თავში გვექნება.

წმ. იაკობის მომდევნო, ფრონტალური გამოსახულება დიაკვნის სტიქარითა და გინგილით, იკონოგრაფიული ნიშნებით (შუბლზე მოკლედ დაფენილი თმები; თხელი, პატარა წვერი)<sup>20</sup> პალეოლოგოსთა ხანის მოხატულობებში გავრცელებულ წმ. რომანოზის გამოსახულებას უნდა წარმოადგენდეს (ნუხალი – XIV ს. I



ნახევარი;<sup>21</sup> სორი – XIV ს.; უბისი – XIV ს.; წაღენჯიხა – XIV ს. მიწურული (ტაბ. 45). მესამე რეგისტრის ცენტრში, სარკმლის წირთხლზე ბოლო დრომდე შერჩენილი ფრთის ფრაგმენტი, რომელიც ანგელოზის გამოსახულების ნაწილად იყო მიჩნეული, დღეს აღარ ჩანს.<sup>23</sup>

საკურთხეველის პროგრამასთან ერთად მოხატულობის მთავარი არსის გამომხატველი განკაცების ხატი – “მანდილიონი” ცკლესიის კამარაში, მზიდი თაღის ცენტრში მნიშვნელოვნადაა დაზიანებული (ნახ. 3, ტაბ. 32). თეთრ მანდილზე მაცხოვრის ჯვრული შარავანდი ყველა დანარჩენთაგან იმითაც გამოირჩევა, რომ ოქროთი ყოფილა დაფერილი.<sup>24</sup> მაცხოვრის სახე დაზიანებულია. მანდილზე ნახატი შავი ფერით სრულდება.

თაღის ქანობებზე ჩრდილოეთით დავით წინასწარმეტყველია ტრაპეციის ფორმის გაშლილი გრაგნილით (ტაბ. 53), რომელზეც წარწერა არ იკითხება, სამაგიეროდ წარწერის ფრაგმენტი ჩანს მის მოპირდაპირედ, სანახევროდ დაზიანებული წინასწარმეტყველის გაშლილ გრაგნილზე: „ს[Ϛ]Ϛ[Ϛ]Ϛ[Ϛ] [Ϛ]Ϛ[Ϛ]Ϛ[Ϛ]..” ( სობრძემან იშენსა..“), რაც სოლომონ წინასწარმეტყველთან დაკავშირებული ცნობილი ტექსტია: სობრძემან იშენა თავისა თჳსისა სახლი და ქუეშე შეუდგნა მას შჳდნი სუეტნი“ (იგავთა 9. 1), რაც აღიარებულია უშუალო მინიშნებად ღმრთისმშობლის საშუალებით განკაცების საიდუმლოს აღსრულებაზე.<sup>25</sup> იგივე შინაარსობრივი დატვირთვა აქვს სოლომონის გამოსახულების ქვეშ წარმოდგენილ დანიელ წინასწარმეტყველსაც (ტაბ. 67), რომელიც დამახასიათებელი იკონოგრაფიული ნიშნებითა და გრაგნილის ტექსტით ამოიცნობა. სამი მეოთხედით საკურთხეველისკენ შებრუნებულ, წელამდე გამოსახულ შარავანდმოსილ ახალგაზრდა, უწვევრულ წინასწარმეტყველს, რომელსაც თავს პატარა წითელი ქუდი ჰხურავს და მკერდთან ფიბულით შეკრული თეთრანარევი ღვინისფერი მანტიის ქვეშ ცისფერი ქიტონი მოუჩანს, ერთ ხელში ზეთისხილისფრად დაფერილი მთა, ხოლო მეორეში გაშლილი გრაგნილი უჭირავს წარწერით: „ზ[ϚϚ] Ϛ[Ϛ]Ϛ[Ϛ]Ϛ[Ϛ]...“ ( ლოლდი რომქელსა..“). მსგავსი გამოსახულებები გვხვდება ბეთანიასა (XIII ს. დას.) და მღვიმევის ჩრდილოეთ ნაწილში (XIII ს. 80-იან წლებამდე), თუმცა ყველაზე ახლოს დგას უბისის დიდი კარედი ხატის გამოსახულება (XIV ს. ), რომელიც ღირბის გამოსახულებას ჰორიზონტალურად გაშლილი გრაგნილითაც ჰგავს.<sup>26</sup> წარწერა გრაგნილზე, დანიელის ხელში მთის გამოსახულებასთან ერთად, მინიშნებაა მისი წინასწარმეტყველებისა ნაბუქოდონოსორ მეფის სიზმარზე, მთიდან მოწყვეტილი, კერპის დამამხობელი ლოდის შესახებ (დანიელი 2. 31-35), რომელიც ქრისტიანული სწავლებით, არის განკაცებული უფლის სახე, ხოლო მთა, რომელსაც ლოდი





მოწყდა – ღმრთისმშობლის სიმბოლოა.<sup>27</sup> ამავე კონტექსტში შეიძლება განვიხილოთ შუაწველი მაცვლის სიმბოლოსთან დაკავშირებული მოსე წინასწარმეტყველი, რომლის იკონოგრაფიულ ნიშნებსაც ამჟღავნებს დანიელის პირისპირ გამოსახული შუახნის წინასწარმეტყველი, მუქი წაბლისფერი თმითა და ამავე ფერის მოკლე, ხვეული წვერით. ისიც, დანიელის მსგავსად, სამი მეოთხედით საკურთხევისკენ შებრუნებულია. ფიგურის მარჯვენა მხარე ვერწერული ფენის დაზიანების გამო აღარ ჩანს. ამიტომ აღარ იკითხება წინასწარმეტყველის ატრიბუტები.

ღმრთისმშობლის ცხოვრების ციკლის პირველი სცენა, რომელიც კამარის სამხრეთ-აღმოსავლეთ ქანობზე იწყება, ტრადიციისამებრ „ძღვნის უარყოფა“ (ტაბ. 46), რომელიც დაზიანების მიუხედავად, ნათლად გადმოსცემს სცენის კომპოზიციურ აგებულებას. პალეოლოგოსთა ხელოვნებისთვის დამახასიათებელი, წითელი ქსოვილით ანუ ველუმით დაკავშირებული არქიტექტურული კულისების ფონზე, უკეთ შემონახული კომპოზიციის მარცხენა ნაწილში ანასა და იოაკიმეს წელამდე შემორჩენილი შეწყვილებული ფიგურებია. ორივე, და მათთან ერთად, მღვდელმთავარიც შარავანდმოსილია, რომელთა თეთრი და ყავისფერი კონტურით შემოსაზღვრული ფორმა მუქი ყვითელია. იოაკიმე ცისფერ ქიტონსა და მოისფრო-მეწამულ ჰიმატინშია გახვეული, ანას კი ტრადიციული წითელი მაფორიუმი მოსავს. საგულისხმოა, რომ თუ იოაკიმეს დაფარულ ხელებში ბატკანი უჭირავს, ანას სამსხვერპლო ცხოველი სხეულის მოყვანილობითა და გრძელი ყურებით კურდღელს ჩამოგავს (ტაბ. 47). მათ წინ მდგომი ჭაღარა მღვდელმთავრის მხოლოდ სახის ნაწილიდაა შემორჩენილი. მას დანიელ წინასწარმეტყველის მსგავსი წითელი ოთხკუთხა პატარა ქუდი ჰხურავს კეფაზე დაფენილი თეთრი აფრით. არქიტექტურული კულისები, რომელიც კუთხით ნაჩვენებია კოშკურებისა და კუბის მსგავსი კედლებისგან შედგება, ყვითელ ოქრაზე დადებული ცისფრის გამო, ზეთისხილისფერ ელფერს ატარებს. მათი ზედაპირები თეთრას ხაზებითა და მსუბუქი, „ხვეულა“ ორნამენტული ნახატითაა შემკული. კოშკურას ცისფრი გადახურვის ქანობსა და კედლებზე წითელი დრაპირება რბილად ეფინება. ცის ჩამოქცეულ მორუხო-ლურჯ ფონზე, ორ კოშკურას შორის არე ხუთ სტრიქონად გაშლილი, თეთრი ასომთავრული განმარტებითი წარწერითაა შევსებული: **ႠႡႢ ႣႤႥႦႧ ႨႩႪႫႬႭႮႯႰႱႲႳႴႵႶႷႸႹႺႻႼႽႾႿႺႻႼႽႾႿႺႻႼႽႾႿႺႻ** („არა შეწირვამ შესაწირავისაჲ იოაკიმ და ანანას ზაქარიასგან“). სახელმძღვანელო წარწერის ფრაგმენტი გაირჩევა მღვდელმთავრის თავთანაც: **[ႢႣႤႥႧႨႩႪႫႬႭႮႯႰႱႲႳႴႵႶႷႸႹႺႻႼႽႾႿႺႻ]** („ზაქარია“).

ლიტერატურული წყაროს მიხედვით, მღვდელმთავარი რუბენი უარყოფს იოაკიმეს ცოდვითმეტყველების შესაწირს მისი უშვილობის მიზეზით, რაც ებრაელთა



წარმოდგენით, ღმრთის წყრომის ნიშანი იყო.<sup>28</sup> ღირბის სცენაში კი მღვდელმთავარი „ზაქარიად“ სახელდება ისევე, როგორც სამართლმადიდებლოს ქვეყნების ბევრ სხვა მოხატულობაში (ხილანდარი – XIV ს.,<sup>29</sup> დეხანი – XIV ს.,<sup>30</sup> კუჩვიშტა – XIV ს. 30-იანი წლები<sup>31</sup>) და მათ შორის ქართულ ძეგლებშიც (ბერთუბანი – XIII ს. დასაწყისი,<sup>32</sup> უბისის კარედი ხატი – XIV ს., ამ შემთხვევაში, სცენის განამარტებითი წარწერაც ზუსტად იმეორებს ღირბისას<sup>33</sup>). გასათვალისწინებელია იაკობის პირველსახარების ტექსტის მთარგმნელი ე. ჭელიძის კომენტარი, რომლის თანახმადაც, მკვლევართა აზრით, რუბენი აღნიშნავს არა კონკრეტულ პიროვნებას, არამედ ზოგადად რუბენის ტომს, ანუ იაკობის ძის, რუბენის შთამომავლობას.<sup>34</sup> ყოველ შემთხვევაში, იკონოგრაფიულ გამოსახულებებში მღვდელმთავრის „ზაქარიად“ სახელდება გავრცელებული ტრადიციაა და მას „ტაძრად მიყვანების“ სცენის გავლენით ხსნიან ისევე, როგორც კომპოზიციაში ანას ფიგურის ჩართვას, რომელიც ლიტურატურული წყაროს მიხედვით, ამ ეპიზოდში არ მონაწილეობს.<sup>35</sup> რაც შეეხება ანას ხელში სამსხვერპლო შესაწირს, ესეც შედარებით იშვიათი დეტალია და უფრო ხშირად ადრეული ხანის ძეგლებში გვხვდება, სადაც არ არის დადგენილი შესაწირის სახეობა. ლაკლაკიძეთა ღმრთისმშობლის ხატზე (XI ს. 20-იანი წლები) იოაკიმესა და ანას მტრედის ხუნდები უჭირავთ,<sup>36</sup> რაც „მირქმის“ კომპოზიციასთან მსგავსების შედეგი უნდა იყოს. ვატკანის ბიბლიოთეკის იაკობ კოინობაფოსის ჰომილიათა (gr.1162) XII ს.-ის დასურათებულ ხელნაწერში ისევე, როგორც კრეტის ტრონოსის მიძინების ცკლესიის მოხატულობაში ანასა და იოაკიმეს მოგვთა ძღვენის მსგავსი ყუთები უპყრიათ ხელთ.<sup>37</sup> სტარაია ლადოვას წმ. გიორგის ცკლესიის სამსხვერპლოს გამოსახულებაში ანასა და იოაკიმეს ხელებში ბატკნები ჩანს.<sup>38</sup> პალეოლოგოსთა ხანის ძეგლების მეტი წილი ანას გამოსახულებას შესაწირის გარეშე გამოსახავს. ღირბი მათ შორის შედარებით იშვიათი მაგალითია, სადაც არქაული იკონოგრაფიული დეტალია შეტანილი. ამასთან, საგანგებო ინტერესს იწვევს ანას ხელში კურდღლის გამოსახულება, რომელიც უფრო ადრეული შუა საუკუნეების ქრისტიანული სიმბოლო-გამოსახულებაა და ქართულ ცკლესია-მონასტრებზე რელიეფური სამკაულის სახით გვხვდება VII-XI სს. –ში, თუმცა მისი ზოგადქრისტიანული სიმბოლური მნიშვნელობები, რომელთა შორისაა მორწმუნე სულის მარადიული მღვიძარება, „ფხიზელი თვალი“ ანუ მაცხოვრის სიმბოლო,<sup>39</sup> სულის უკვდავება; ზიარების გზით სულის ცხონებისკენ ქრისტიანის სწრაფვა,<sup>40</sup> სრულად ეპასუხება სცენაში სამსხვერპლო ბატკნის სიმბოლურ დატვირთვას.

მომდევნო სცენა, რომელიც „ძღვნის უარყოფისგან“ მზიდი თადითაა გამოიჯნული, კამარის სამხრეთ-დასავლეთ ქანობზეა გაშლილი. მასში ორი ეპიზოდია

გაერთიანებული: „იოაკიმეს ხარება უდაბნოში“ და „ანას ხარება ბაღში“ (გვ. 148).  
სადაც საერთოა არა მხოლოდ არქიტექტურული ფონი, რომელიც დიდ ადგილს  
იჭერს სცენის კომპოზიციაში (განსაკუთრებით მარცხენა მხარეს, სადაც სახლზე  
მიმანიშნებელი მართკუთხა ფორმის სივრცობრივი ფორმებია გაშლილი), არამედ  
თანმდევრი წარწერაც კომპოზიციის ცენტრში, მორუხო-ლურჯ ფონზე, რომლის  
ნაწილი დაზიანების გამო აღარ იკითხება: [ქცაჟღც ოცჳცჳ]ჟ ზც ოცნცს  
(„ხარება იოაკიმ და ანას“).

სცენის კომპოზიციური აგება სიბრტყეზე ფიგურებისა და საგნების ნარატიულად,  
თანაბრად შევსების პრინციპითაა გადაწყვეტილი. თავის თავში დასრულებული,  
არაჩვეულებრივად დახვეწილი დეტალები ერთმანეთის გვერდიგვერდ ერთი  
შეხედვით, ჯამურ ერთობლიობას ადგენენ და არა კომპოზიციური გააზრებულობით  
შეგურულ მთლიანობას, რის გამოც სცენა, ისევე როგორც სხვა დანარჩენი  
სცენები, კედლის მხატვრობისთვის დამახასიათებელ მონუმენტურობას სრულიად  
მოკლებულია. სცენის ზედაპირი მინიატურისთვის ნიშანდობლივი გულმოდგინებით,  
დეტალებით ივსება.

მარცხენა ნაწილი ერთმანეთის მიმართ კუთხით დაყენებულ არქიტექტურულ  
კულისებს უჭირავს, რომლებიც ძირითადად, ორი ნაწილისგან შედგება:  
ორქანობიანი სახურავით დასრულებული ფორმა და მის წინ აღმართული  
კარის ღიობიანი მაღალი კუბი, რომლის თავზე დაბალი, ბრტყელი გადახურვის  
მქონე, თაღოვანი კონსტრუქცია ჩანს. მთელი ეს ხუროთმოძღვრული კულისები,  
რომელიც უთუოდ მინიშნებაა იოაკიმესა და ანას სახლისა, კომპოზიციის წინა  
პლანზეა გადმოტანილი. მის გაგრძელებაზე, სცენის ცენტრში, არქიტექტურულ  
ფორმებს კუთხით „მიდგმულ“ პროფილირებულ კუბზე ჩამოძვდარი იოაკიმეს  
ფიგურა ჩანს, რომელსაც მარჯვნიდან, კედლის სიბრტყიდან ოვალური ფორმის  
ზეთისხილისფერი ფონი გამოყოფს. ფონის ზედაპირზე ალაგ-ალაგ აღნიშნული  
ტოტემი (ზედაპირის დიდი ნაწილი დაზიანებულია), არქიტექტურით მინიშნებული  
„დაბის“ საპირისპიროდ, უდაბურ ანუ უკაცრიელ ბუნებას აღნიშნავს, სადაც  
ანასგან განშორებულმა იოაკიმემ ორმოცი დღე-ღამე იმარხულა. მის წინაშე  
მოფრენილი ანგელოზის მომცრო ფიგურა, რომელიც ახარებს შევლის ყოლით  
მინიჭებულ უფლის წყალობას,<sup>41</sup> ცის ნაცრისფერ ფონზე ინტენსიური ყვითელი  
შარავანდით და ცისფერ ქიტონზე შემოხვეული თეთრანარევი ღვინისფერი  
ჰიმატიონით გამოიყოფა. ის აკურთხებს იოაკიმეს, რომლის სახე თუმცა სრულადაა  
წარხოცილი, ჩანს, ანგელოზს შესცქეროდა, რაც მოკლე, წაბლისფერწვერიანი მაღლა  
აწეული ნიკაბით დასტურდება. გაირჩევა წაბლისფერი თმის დეტალი კეფაზე და





ყვითელი ოქრა – კისერზე. სამაგიეროდ მშვენივრადაა შემორჩენილი სამოსი – მონაცრისფრო-ცისფერი ქიტონის ბოლო, რომლის ქვეშ ლამაზად მოყვანილი შიშველი ტერფები მოუჩანს და ღვინისფერი ქიტონი, რომელიც მუქი მეწაბული და თეთრას მონასმებით უხვად დანაოჭებული ზედაპირი მოუსვენრობის, ფორიაქის იმ განწყობას მიანიშნებს, რომელიც მწუხარე და მოძლოდინე მის მდგომარეობას ასახავს.

კუთხით ნაჩვენები სვეტიტ გამოყოფილია მეორე ეპიზოდი, რომელიც იმავე მიმართულებით იშლება, როგორც იოაკიმესა და მის წინ მოფრენილი ანგელოზისა. უნდა ითქვას, რომ ხაზისა და ფორმის დახვეწილობის, ემოციური მუხტისა თუ ფერადოვანი გადაწყვეტის თვალსაზრისით, ეს ეპიზოდი უმშვენიერესი ქმნილებაა არა მხოლოდ ტაძრის მოხატულობაში, არამედ თანადროულ ძეგლებს შორისაც. მხატვრული სახის სრულყოფილი აღქმის საშუალებას გამოსახულების დაცულობის იშვიათი ხარისხიც ქმნის. თეთრი ჰორიზონტალური ხაზებით აღნიშნული არქიტექტურული პროფილებითა და ხვეულა ორნამენტით დეკორირებული ნაცრისფერი კედლის ფონზე მკაფიოდ იკითხება მარჯვნივ საში მეოთხედით შებრუნებული, ვედრებად ხელგაბაყრობილი ანას დახვეწილი სილუეტი (ტაბ. 49). ის დგას დაფნის ხის წინ, რომელის ტოტზეც ბელურა ბუდეში ბარტყებს კვებავს. ტექსტის მიხედვით, ბაღში გასული ანას მწუხარება მძაფრდება ბარტყებზე შებრუნებული ჩიტის შემხედვარე. ანას წინაშეც მოფრენილა ანგელოზი, რომელიც მისი მწუხარების დასასრულს, ქალიშვილის მუცლადღებებს ახარებს.<sup>42</sup> ანას ხასხასა წითელი მაფორიუმის ქვეშ მონაცრისფრო-ცისფერი, მოშავო-ლურჯი და თეთრი ხაზებით დამუშავებული, ნაოჭდაყრილი შიდა სამოსი-კაბა და სახელოთა ყვითელი ყოშები მოუჩანს. მუქი ყვითელი შარავანდის ფონზე ამონათებულია ანას მშვენიერი, მოვარდისფრო სახე, რომლის ნაკვეთები მუქი მოყავისფრო-შავი მონასმითაა შესრულებული. ანას ოდნავ ტეხილი, ცენტრისკენ „შეყრილი“ წარბები და წინ წამოწეულ ვარდისფერ ბაგეთა ქვევით „დაშვებული“ ნახატი მწუხარებას გამოხატავს, რასაც აძლიერებს შერამიუნიშნებელი, თითქოს წყლიანი თვალები. ასევე მკაფიოდ იკითხება ყავისფრით შემოწერილი, ყვითელი ოქრათი დაფერილი თხელი, დახვეწილი ხელის მტკვნების მავედრებელი აქსტი, რომელთა ზედაპირზე ისევე, როგორც ანას სახეზე, თეთრას მსუყვე მონასმთა ათინათები აქა-იქ გავრთება.

ანას წინ მოფრენილი ანგელოზის მცირე ზომის ფიგურა ზუსტად იმეორებს იოაკიმეს წინაშე გამოსახულს. მისი ღია მოვარდისფრო-ღვინისფერი ჰიმატიონის ცივი ელვარება უპირისპირდება ანას მაფორიუმის აღისფერ წითელს, რაც



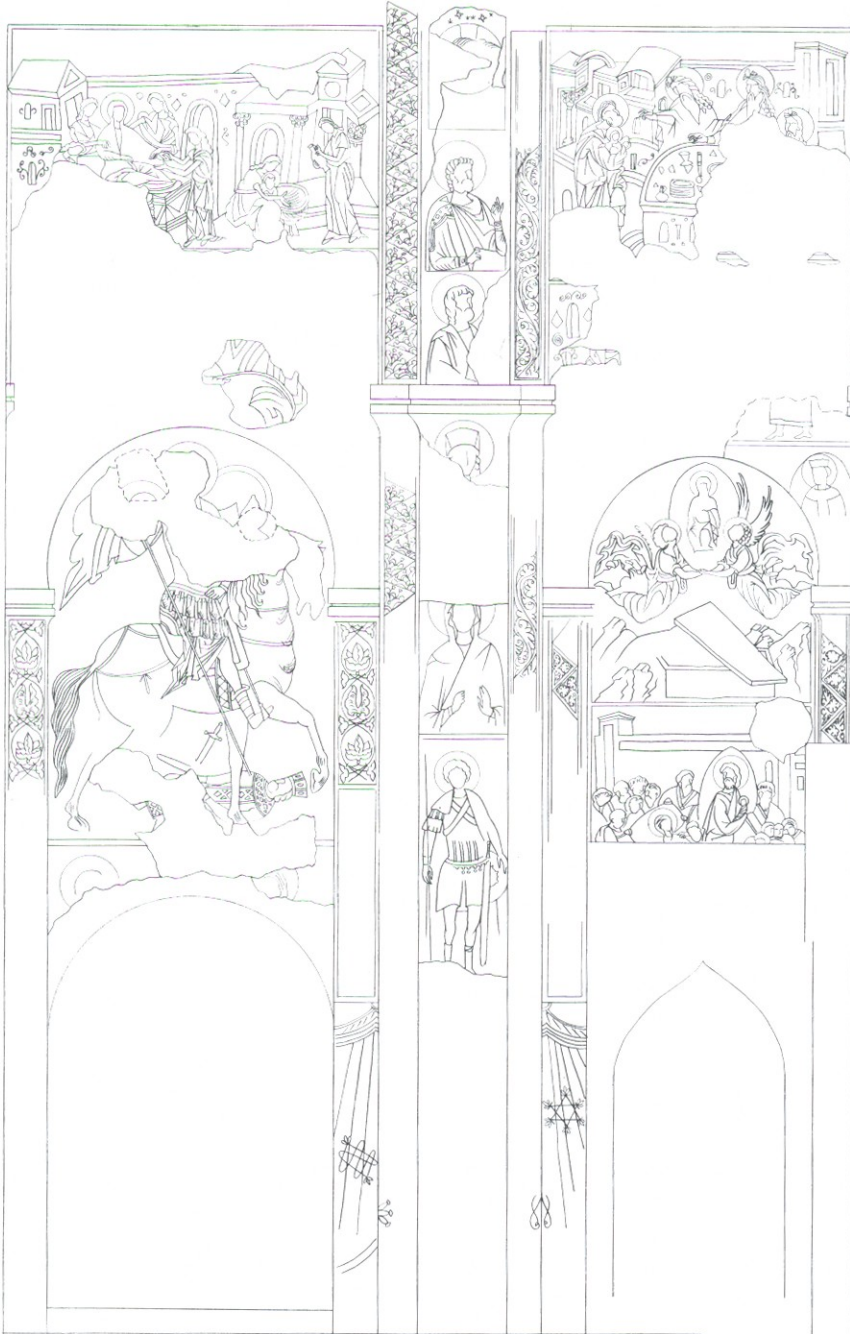


სცენის ემოციური მუხტის გაძლიერებას უწყობს ხელს. ფერწერული ელემენტების თავისუფლებითა და ოსტატობით გამოირჩევა დაფნის ხისა (სინაქსისის ზეთისხილის მოვერცხლისფრო ბუჩქა-ხეებს უფრო ჰგავს) და ბუდეში ჩასმული ბარტყების გამოსახულება. დაფნის ხე, რომლის დაგრეხილი ტანი ქვედა ნაწილში მოჭრილი და გაფოთლილი რამდენიმე ტოტითაა გადმოცემული, ყვითელი ოქრას სარჩულზე სრულდება. მის ზედაპირზე დამუშავების ყველაფერი და შავი მონასმები მონაცვლეობს. ხის ვარჯი მუქ ყვითელ სარჩულზე შავი და თეთრი მონასმებით მარადმწვანე ხის ფოთლების მოცისფრო-ვერცხლისფერ ციმციმს გამოსახავს. ბუდეში აფრთხილებული ვარდისფერი ბარტყები თეთრას რამდენიმე ცხოველხატული მონასმითაა გაცოცხლებული.

სცენის ორივე ეპიზოდი მაქსიმალურად მოკლე, ლაკონური რედაქციითაა მოწვდილი. „ანას ხარებაში“ მხოლოდ დაფნის ხისა და ბარტყების ეპიზოდი გაშლილი და გამოტოვებულია მსახური ქალი იუსტინას თუ წყაროს საკმაოდ გაგრცვლებული დეტალი,<sup>43</sup> იოაკიმეს ხარების ეპიზოდში კი არ ჩანან პალეოლოგოსთა ხანის ძეგლებში საემარისად გაგრცვლებული, იოაკიმესთან მოსაუბრე მწყემსები.<sup>44</sup> ამ ორი სცენის, ერთ სცენად გამოსახვის მავალითები თუმცა ადრეულ ძეგლებშიც მრავლად გვხვდება (ზარზმის ლაკლაკიძეთა ჭედური ხატი - XI ს. 20-იანი წლები; ატენის სიონი - XI ს. მიწურული; დაფნი - XI ს.<sup>45</sup>), უწყვეტ ფრიზად გამოსახვის ტრადიცია მან მინც პალეოლოგოსთა ხანის ძეგლებში მიიღო (სტუდენიცას ანასა და იოაკიმეს სახელობის „კრალევა ცრკვა“ - 1314 წ., სადაც ამ ორ ეპიზოდს კიდევ ორი სცენა ემატება უწყვეტ ფრიზად;<sup>46</sup> ოხრიდის წმ. კლიმენტი - 1295 წ.<sup>47</sup>).

ღირბის ამ სცენის კომპოზიციასთან ყველაზე მეტ სიახლოვეს კვლავ უბისის კარედი ხატის გამოსახულება ამუღავნებს<sup>48</sup> სადაც მსგავსადაა დაწყვილებული ეს ორი ეპიზოდი, ოღონდ, ორივე პერსონაჟს ერთი ანგელოზი ახარებს. მსგავსება განსაკუთრებით თვალნათლივ იოაკიმეს ფიგურათა შედარებისას ჩანს, სადაც დრაპირების ნახატი, ჯდომის პოზა, კუთხით ნაჩვენები პროფილირებული კუბი და კუბის უკან არქიტექტურული კულისების მოტივიც კი საერთო დედნის არსებობაზე მიანიშნებს. მხოლოდ ხატის ფიგურის დრაპირების თეთრათი შესრულებული ნახატი უფრო მწყობრი, „მოწესრიგებული“ და გრაფიკული ხასიათისაა, მაშინ, როცა ღირბის იოაკიმეს დრაპირებაზე თეთრას მოუსვენარი ნახატი უფრო მონასმების სახითაა ფართოდ დატანილი.

„ღმრთისმშობლის შობის“ მომდევნო სცენა (ტაბ. 51), რომელიც საპირისპირო, ჩრდილოეთ ქანობის დასავლეთ მონაკვეთზეა წარმოდგენილი, მარცხენა ქვედა



ნახ. 3. ჩრდილოეთი მხარე. შემსრ. დ. გავომიძე





სცენა მართლაც მოკლებულია საზემო მნიშვნელოვნებასა და შესაფერის დოგმატურ პირობითობას და ანას ფიგურის გარშემო განვითარებული ჯგუფი იდეურ-კომპოზიციურ ცენტრად არ გამოიყოფა. მას არც „განბანვის“ ეპიზოდი „ექვემდებარება“, რომელიც უფრო ხშირად ანას სარეცლის წინ, სცენის კუთხეში მასშტაბურად შექცირებული ზომის ფიგურებით არის ხოლმე წარმოდგენილი.<sup>50</sup> დირობის სცენა „თხრობის“ თანაბარზომიერი რიტმით, თითქოს ორ ტოლ ეპიზოდად იყოფა. კომპოზიციის მარჯვენა მხარეს კედლიდან გამოწეული პორტიკის თაღოვანი ღიობის მუქ ფონზე, ოვალურ სინტრონიუმზე ჩამომჯდარი განმბანელი ქალი ერთი ხელით ჩვილ მარიამს იხუტებს, მეორეს ემბაზში ყოფს, რომელშიც ფეხზე მდგომი მეორე ახალგაზრდა ქალი მოხდენილი მოძრაობით წყალს ასხამს ოქროსფერი სურიდან. ორივე მათგანი ზუსტად იმეორებს ანას მსახურ ქალთა ტიპაჟსა თუ ჩაცმულობას. მათი უხვად დანაოჭებული, თეთრას თავისუფალი მონასმებით გაზავებული, ანტიკურს მიმსგავსებული მსუბუქი პეპლოსები, სხეულის ფორმათა სიმრგვალებს გამოკვეთს. მუქი ყვითელი ოქრათი დაფერილ ახალგაზრდა ქალთა სახეებზე, კისრებსა და შიშველ მკლავებზე ცისფერი ჩრდილები ჩნდება, სადაც განსაკუთრებით ხაზგასმულია გაზვიადებულად მომრგვალებული მხრის კუნთები, რაც ადრეული ხანის პალეოლოგოსთა მაელინიზირებული ფიგურებისთვისაა განსაკუთრებით დამახასიათებელი. ამავე კონტექსტში იკითხება ანტიკურ ამურს მიმსგავსებული, წელსზევით შიშველი ჩვილი მარიამის ფიგურაც, რომელიც განმბანელ ქალს ნაზად ჩაუკრავს გულში და ჩვეულებრივი ჟანრული სცენისგან მხოლოდ მარიამის მარავანდის ფრაგმენტი გამოარჩევს. ისიც ისეა სანახევროდ გამოსახული, რომ არ არღვევს და არც ფარავს ახალგაზრდა ქალის სხეულს. ამაში კი, არქიტექტურულ კულისებთან ერთად, რომელშიც მრავლად ვხვდებით: ყურძნის მტკვანივით დახუნძლულ „კორინთულკაპიტელებიან“ სვეტებს, თაღოვან პორტიკებს, პროფილირებულ კარნიზებს, პალეოლოგოსთა ადრეული პერიოდის ცხოველხატული სტილის ანარკლი ჩანს და ვფიქრობთ, დაკავშირებულია ე. წ. დედაქალაქურ მონატულობათა მხატვრულ ესთეტიკასთან.

„ღმრთისმშობლის შობის“ სცენის იკონოგრაფია, მიუხედავად კლასიკური ხანის (XI-XIII სს.) ძეგლებისგან განსხვავებული არაცენტრირებული კომპოზიციისა,<sup>51</sup> მათთან მსგავსებას გამოსახულებათა რაოდენობრივი სიმცირის გამო ამჟღავნებს და უფრო სცენის შვეცილ რედაქციას მიეკუთვნება,<sup>52</sup> რადგან მასში XIV ს.-ის შემდგომ გავრცობილი ხუთი-ექვსი მსახური თუ მესაჩუქრე ქალის ნაცვლად, მხოლოდ ოთხია<sup>53</sup> და არ ჩანს XIV ს.-დან გავრცელებული იოაკიმეს ფიგურა,<sup>54</sup> თუმცა სცენის დაზიანების გამო, არ შეიძლება დანამდვილებით ითქვას, იყო

თუ არა გამოსახული ანას სარეცლის სიახლოვეს მაგიდა ძღვენისთვის, კიდევ ერთი დეტალი, რომლის გამოსახვის ტრადიციაც ძირითადად, სწორედ XIV ს.-ის შემდეგ დამკვიდრდა.<sup>55</sup> ორივე ეს იკონოგრაფიული მოტივი – იოაკიმეს ფიგურაცა და მაგიდის გამოსახულებაც გვხვდება როგორც ზარზმის მოხატულობაში,<sup>56</sup> ისე უბისის კარედ ხატზე.<sup>57</sup> „განბანვის“ ეპიზოდის „შობის“ გვერდით გამოსახვის შედარებით იშვიათ მაგალითებს შორის უფრო ადრეულ, კლასიკური პერიოდის ძეგლებსაც ასახელებენ და პალეოლოგოსთა ხანისასაც (ნერეზი –1164 წ., არილიე-1297-1299 წწ.; სუზდალის ღმრთისმშობლის ეკლესიის დაფარნა – 1410-1425 წწ.),<sup>58</sup> ამიტომ ვფიქრობთ, ეს კომპოზიციური არჩევანი ყველა ცალკეულ შემთხვევაში მხატვრულ ამოცანებსა და მათ პრიორიტეტებს უკავშირდება. ჩვენს შემთხვევაშიც ეს, ვფიქრობთ, გამოწვეულია ე. წ. „დედაქალაქურ“ მოხატულობათა გავლენით, უფრო კამერული, მაელნიზირებელი დეტალებისა და უანრულობის ელფერის შემცველი თხრობითი ხასიათის კომპოზიციის შექმნის სურვილით. ღირბის კომპოზიციასთან სიახლოვეს ამჟღავნებს ათონის პროტატონის XIV ს. დასაწყისის „ღმრთისმშობლის შობის“ სცენა, სადაც ანას უკან მდგომი ერთი და მის წინ სამი ახალგაზრდა მსახური ქალის „მაელნიზირებელი“ სხეულის ფორმები, სამოსი, მოძრაობები და უესტები ღირბის მსგავსია.<sup>59</sup>

მომდევნო, „მღვდელმთავართაგან მარიამის კურთხევის“ შედარებით იშვიათ სცენას (ტაბ. 54) კამარის ჩრდილო-აღმოსავლეთ ქანობზე „მარიამის შობისაგან“ მზიდი თადი ყოფს. ჩვენში ის პალეოლოგოსთა ხანის მოხატულობებში ჩნდება (ზარზმის ღმრთისმშობლის ეკლესია – XIV ს., უბისის დიდი კარედი ხატი – XIV ს.; წაღენჯისა – 1384-1396 წწ.), რადგან სწორედ ამ პერიოდიდან ხდება ეს სცენა ბიზანტიური წრის ძეგლებში განსაკუთრებით პოპულარული. ამასთან, მიიჩნევენ, რომ მეტი გავრცელება მან საბერძნეთსა და ბალკანეთში ჰპოვა, მაშინ როცა აღმოსავლეთ ქრისტიანულ ქვეყნებში უფრო ხშირად „მშობელთაგან მარიამის აღერსსა“ და „მარიამის შვიდ ნაბიჯს“ ირჩევდნენ.<sup>60</sup>

ლიტერატურული წყაროს მიხედვით, იოაკიმმა ლხინი გადაიხადა, როცა მარიამს ერთი წელი შეუსრულდა და მოპატიუებულმა მღვდელმთავრებმა აკურთხეს ჩვილი.<sup>61</sup> ღირბში სცენა მრავალფეროვანი არქიტექტურული ფორმებით შედგენილი კულისების ფონზე იმლება. ვიწრო ზოლად დარჩენილ ცის მუქ ლურჯ ფონზე თეთრი ასომთავრული წარწერის ფრაგმენტები იკითხება: **Կ[Չ]ԳԻԿ[Է]ԴԻԿԱ Զ[Ո]ՇԻՆ[ԳԵ]ԼԸԻ („კ[ო]ვრთ[ხვეა] მ[ღ]ღელ[თა]გან“).**

კომპოზიციის ცენტრალური ნაწილი ნაცრისფერი კედლის ფონზე, რომელიც თაღოვანი სარკმლებითა და პროფილირებული კარნიზითაა მორთული, ნახევარ-



წრიული ფორმის მაგიდის გარშემო შემომსხდარ სამ მღვდელმთავარს წარმოგვიდგენს (ტაბ. 56). სცენის მარჯვენა ქვედა ნაწილის დაზიანების მიუხედავად, მაინც კარგად გაირჩევა, რომ სამივე მარცხნივ, სამი მეოთხედითაა მიბრუნებული. ჩანს ორი მათგანის მაკურთხეველი მარჯვენა მიმართული მარიამისკენ, რომელიც კომპოზიციის მარცხენა კუთხეში, ერთმანეთზე შემოწყობილი კუბებითა და თაღოვანი გადახურვებით დასრულებული არქიტექტურის წინ მდგომ იოაკიმეს უჭირავს დაბურვილ ხელებში (ტაბ. 55).

სცენის იკონოგრაფია, რომელიც, როგორც ვიქრობენ, სათავეს იღებს ტრაპეზის გამომსახველი ისეთი კომპოზიციებიდან, როგორცაა „საიდუმლო სერობა“, „ქორწილი გალილეას კანაში“, „ქრისტე ემაუსში“ და „აბრაამის სტუმართმოყვარეობა“,<sup>62</sup> შევეცილი ვერსიითაა მოწვდილი, რადგან იოაკიმე ანას გარეშეა მღვდელმთავართა წინაშე გამოსახული.<sup>63</sup> სცენის მოკლე ვერსია გვხვდება როგორც უფრო ადრეული პერიოდის პალეოლოგოსთა ძეგლებში (სოფიის ნაციონალური მუზეუმის ღმრთისმშობლის ხატი, ცხოვრების ციკლით ბულგაროვოდან – XIII ს. II ნახევარი,<sup>64</sup> კახრიე ჯამი – XIV ს. დასაწყისი), ისე გვიანაც (წალენჯიხა – 1384-1396 წწ., ათონის ლავრის სატრაპეზო – XVI ს.<sup>65</sup>). თუმცა ყველა ჩამოთვლილ მაგალითში მაგიდის ფორმა ოთკუთხედიან, რაც კონსტანტინეპოლურ მოტივადაა მიჩნეული, განსხვავებით ნახევრად მრგვალი ფორმისაგან, რომელიც მაკედონური და სერბული ძეგლებისთვის უფრო დამახასიათებელია.<sup>66</sup> ზარზმისა და უბისის კარედი ხატის კომპოზიციებშიც მაგიდა, ღირბის მსგავსად, ნახევარწრიულია, რომელზეც ღირბის კომპოზიციამი კარგად ჩანს მაგიდის დაუზიანებელ კუთხეში გამოსახული ნატიფად დაწერილი საყოფაცხოვრებო საგნები: წითელი ღვინით სავსე გამჭვირვალე მინის ღოჭი, ჭიქა, ოვალური თასი და ლამაზტარიანი დანები.

მხატვრული სიმბოლოებითა და ნატიფი შესრულებით სცენა გამორჩეულია, რადგან კარგად შემორჩენილი მხატვრული ზედაპირის გამო დაუზიანებელი ნაწილები როგორც ვიგურათა ფორმების, სახის წერის, არქიტექტურული კულისებისა თუ ცალკეული საგნების გამოსახვის, ისე კომპოზიციური თუ ფერადოვანი გადაწყვეტის თითქმის სრულყოფილ სურათს წარმოგვიდგენს. გამორჩეული ემოციური მუხტის მატარებელია სცენის აზრობრივი ცენტრი – მარცხენა კუთხეში გამოსახული იოაკიმე, გულში ჩახუტებული ჩვილი მარიამით, რომელიც მუქი ღვინისფერი, უხვად დანაოჭებული ჰიმატიონით დაბურვილ მკლავებში ისე უზის, როგორც ბუდეში ბარტყი. ერთი მხრივ, იოაკიმეს ნეტარებით სავსე სახე, რომლის ერთიანად ნაცრისფერ თვალებში თეთრი ათინათები „ელავს“ და წინ, ჩვილისკენაა გადახრილი; მეორე





მხრივ, მეწამულ მაფორიუმში გახვეული მარიამის ბავშვურად დამფრთხალი, მამის მინდობილი გამოსახულება, რომელიც მთელი სხეულით მამის წიაღისკენ იწევს და სამი მეოთხედით უკან მიბრუნებული თავით, გაფართოებული, ნაცრისფერზე თეთრას ათინათებით აელვარებული თვალებით უშხერს მღვდელმთავრებს, ადამიანური სითბოთი და ემოციით გამთბარ ეპიზოდს გადმოგვცემს. მსგავსი პოზით წარმოდგენილი მარიამის გამოსახულებები ზოგან უფრო საზეიმო-რეპრეზენტატიულია, ხაზგასმულია მათში მარიამის განსაკუთრებული მისია. ხშირად, წინ გაწეულ მკლავებში იოაკიმე ისე წარუდგენს მღვდელმთავრებს მამის სხეულს მოცილებულ ჩვილს, როგორც ძვირფას ძღვენს (მისტრის მეტროპოლისის – 1270-1285 წწ.<sup>67</sup> კახრიე ჯამი – XIV ს. დამდეგი). თუმცა ღირბის გამოსახულებაში ნაკლებია კახრიე ჯამისთვის დამახასიათებელი, ფიგურათა არისტოკრატიული ელევანტურობა და არტისტიზმი, სამაგიეროდ, უდაოდ მეტია ძლიერი ემოციური მუხტი, ადამიანური განცდებისა და ცხოვრებისეული დეტალების გადმოცემისკენ სწრაფვა, რაც ღიდი ოსტატობით შესრულებულ გამოსახულებებზე, მათი ზომების სიმცირისა და მხაზველის დისტანციის მიუხედავად (გამოსახულება საკმაოდ მაღლაა კამარაში მოთავსებული), შორიდანაც მკაფიოდ აღიქმება და თეთრას ფართო მონასმების წყალობით სადაფისებრ ნათებას ასხივებს. თეთრას ხან ღვინისფერთან, ხანაც ცისფერთან თუ მომწვანო-ზეთისხილისფერთან გაზავებული მონასმები ზედაპირზე ცხოველხატული „ციმციმისა“ და ფერწერული ამონათების ეფექტს ქმნის. ასეთია იოაკიმეს ღვინისფერისა და ცისფრის მონაცვლეობით, თეთრას ენერგიული მონასმებით „შეზავებული“ ჰიმნატიონი. კომპოზიციის მოპირდაპირე მხარეს მღვდელმთავართა ფიგურების უესტეპიცა და ჩაცმულობაც ამ პერიოდის მოხატულობებისთვის ტრადიციულია. სამი ერთმანეთის მსგავსი, მხრებზე და მკერდზე გრძლად დაფენილი ჭაღარა თმა-წვერით, წარმოდგენილია დარბაისელი და დახვეწილი ნაკვთების მქონე წინასწარმეტყველისა თუ მღვდელმთავრის ის ცნობილი ტიპი, რომელიც გვხვდება ე. წ. დედაქალაქურ მოხატულობებში (მაგ. მისტრის ოდიგეტრია-ავენდიკოს მოხატულობაში წმ. ზაქარია წინასწარმეტყველი – XIV ს. დასაწყისი<sup>68</sup>). პირველს, რომელსაც მაკურთხეველ მარჯვენასთან ერთად, თავიც წინ აქვს გადახრილი, ყვითელი ყოშებით დასრულებულ ცისფერ სამოსზე წითელი სამღვდელმთავრო მანტია მოსავს, მეორეს მანტია თეთრას ნაოჭებით დასერილი მუქი ღვინისფერია, მესამე მღვდელმთავრის მხოლოდ შარავანდმოსილი თავია შემორჩენილი. სცენა დატვირთულია დამხმარე დეტალებით, მაგიდის ზედაპირზე საგნები ერთმანეთთან მჭიდროდაა დაწყობილი. „დახვავებული“ არქიტექტურული ფორმებით შედგენილი ფონი დეტალებად დანაწევრებული სასურათე სიბრტყის

შეგრძნებას ბაღებს. მეორე მხრივ, საგანთა დაწვრილმანებული დეტალიზაციისა და შესაბამისად, „დანაწევრებული“ სივრცის გამო ერთგვარი მოუსვენრობის შეგრძნებას აქარწყლებს ოსტატურად შესრულებული ხუროთმოძღვრული ფორმები, რომლებიც გააზრებული მახვილებით კრავს კომპოზიციას და მხატვრულ მთლიანობად აქცევს მას. კომპოზიციის იდეური ცენტრი – იოაკიმეს ფიგურა ხელში ჩვილი მარიამით, წინ გადახრილი მოძრაობითა და ზურგის ხაზის ძლიერი რკალით გამოიყოფა, რომელიც რამდენიმეჯგზის გამეორებულია არქიტექტურულ კუბებზე გადასროლილი თაღით, წითელი კამაროვანი გადახურვით, მაგიდის მრუდი ხაზით და თავად პირველი მღვდელმთავრის შემხვედრი მოძრაობით, რომელიც ასევე რკალურ მოძრაობას იმეორებს. მღვდელმთავართა ფიგურებიც რკალზეა „განლაგებული“ და მარჯვენა მხრიდან ასრულებს კომპოზიციას.

„**მარიამის ტაძრად მიყვანების**“ სცენა, როგორც განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი ლიტურგიული დღესასწაული, დასავლეთი კედლის ზედა ზონაში, ნახევარწრიული ფორმით დასრულებულ მოზრდილ სიბრტყეზეა გამოყოფილი. ცენტრში გაჭრილი სარკმლის ორსავე მხარეს განაწილებული კომპოზიციიდან მხოლოდ მარჯვენა მხარეს შემორჩა ფრაგმენტი. ის ზომითაც აღემატებოდა აქამდე განხილულ სცენებს, რაზეც კომპოზიციის მარჯვენა მხარეს, დაზიანებული სახით შემორჩენილი მღვდელმთავარ ზაქარიას ფიგურის მასშტაბური ფორმებიც მეტყველებს (ნახ. 4, ტაბ. 58).

სცენა, როგორც ჩანს, ტრადიციულ იკონოგრაფიას წარმოადგენდა, სადაც მღვდელმთავარი ზაქარიას მიერ მარიამის კურთხევის ძირითად კომპოზიციასთან ერთად, გამოსახული იყო ანგელოზის ხელიდან მარიამის სეფისკვერით გამოკვების ეპიზოდი,<sup>69</sup> რაც ამ შემთხვევაში კომპოზიციის ცენტრში სარკმლის თავზე პატარა ზომის ორი თავის რკალად დარჩენილი მოხაზულობის ნაწილით დასტურდება. სცენის მარჯვენა, უფრო მოზრდილი მონაკვეთი, რომელზეც მღვდელმთავარი ზაქარიას ფიგურას ვხედავთ, არქიტექტურული კულისების ფონზე იყო გამოსახული. გაირჩევა მონაცრისფერო-მოყვითალო კედლის ფონზე ყავისფერი კონტურით აღნიშნული თაღოვანი ღიობი, რომელიც ჩამოქცეულია. თავად მღვდელმთავარი მცირედ პროფილირებულ ოთკუთხა სადგარზე დგას. მისი წინ გადახრილი ფიგურის მხოლოდ სხეულია შემორჩენილი. ფესვედი სამოსი ორნაწილიანია: ქვედა – ღია ცისფერი, კოჭამდე დაშვებული, ხოლო ზედა, მკერდთან ნაოჭაყრილი და ოქროსფერი საოლველით გაწყობილი, ღია ნაცრისფერია. მღვდელმთავარს მხრებზე მოსხმული აქვს კისერთან, როგორც ჩანს, ფიბულით შეკრული, ოქროსფერი საოლველით გამშვენებული წითელი მანტია. ფეხზეც წითელი წაღები მოუჩანს. მის სხეულს სანახევროდ ფარავს მოხატულობის ზედა XVII საუკუნისეული ფენა.





რომლის მუქ მწვანე ფონზე მუქი ყვითელი ოქრას ფართო ქობით გაწყობილი და სამოსისა და ანგელოზის ფრთის ნაწილი შეინიშნება. სარკმლის მეორე მხარეს სცენა პიწმინდად დაღუპულია.

„ტაძრად მიყვანების“ სცენით სრულდება ღმრთისმშობლის ყრმობის ციკლი და შემდგომი სცენები ჩრდილოეთ კედლის მეორე რეგისტრზე გრძელდება. ორი მომდევნო კომპოზიცია სრულიად უმნიშვნელო ფრაგმენტების სახითაა შემორჩენილი.

ჩრდილოეთი კედლის დასავლეთ მონაკვეთზე მოხატულობის ფრაგმენტი წითელი მანტიით, პროსკინეზისის პოზაში მოხრილ სხეულს წარმოგვიდგენს, ზურგზე დაფენილი ჭადარა თმითა და შარავანდის ნაწილით არქიტექტურის ფონზე, რაც „ზაქარიას ლოცვის“ სცენის ნაწილი უნდა იყოს (ნახ. 3, ტაბ. 50). სცენა იუდეას ქერივ მამაკაცთა კვერთხებს შორის უფლის რჩეულის ამოსაცნობად მღვდელმთავარ ზაქარიას საკურთხეველში მუხლმოყრილ ლოცვას წარმოაჩენს.<sup>70</sup> ჩვეულებრივ, ამ სცენას „მარიამის დაწინდვის“ კომპოზიცია ეწყვეილება და ორივე ყრმობის“ სცენებს დამატებული, „მარიამის დაწინდვის“ ეპიზოდებად მოიხსენიება.<sup>71</sup> პალეოლოგოსთა ხანის ძეგლებში კვერდივერდ გამოსახული სცენები მეტ-ნაკლებად ჩამოყალიბებული იკონოგრაფიული კომპოზიციით, გადმოსცემს მუხლმოყრილ მლოცველ ზაქარია მღვდელმთავარსა და ზაქარიას მიერ მარიამის წარდგენას იოსებისა და მხლებელი მამაკაცების წინაშე (ოხრიდის წმ. კლიმენტი – 1295 წ.;<sup>72</sup> სტუდენიცას „კრალევა ცრკვა“ – 1314 წმ.,<sup>73</sup> მისტრის პერიბლეფროსი – XIV ს. შესამე მეთოხედი,<sup>74</sup> მიძინების კელესია ვოლოტოვოში – XIV ს. მეორე ნახევარი<sup>75</sup>). „მარიამის დაწინდვის“ სცენა, რომელიც ქართულ ძეგლებში სხვადასხვა სახელით მოიხსენიება („დაწინდებაჲ“ – ბერთუბანი (1207-1213),<sup>76</sup> „მითხოვებაჲ იოსებისგან“ – უბისის დიდი კარედი ხატი,<sup>77</sup> „მითვალვაჲ იოსებისგან“ – ზარზმა<sup>78</sup>), უბისის ხატსა და ზარზმაში „ზაქარიას ლოცვას“ ეწყვეილება. პარალელური მასალიდან გამომდინარე, ვფიქრობთ, ღირბშიც „ზაქარიას ლოცვის“ მომდევნო, პილასტრით გამოყოფილი სცენა ჩრდილოეთი კედლის აღმოსავლეთ ნაწილზე „მარიამის დაწინდვის“ კომპოზიცია უნდა ყოფილიყო, თუმცა სცენის მარცხენა კუთხეში შემორჩენილი არქიტექტურული კულისების უმნიშვნელო ფრაგმენტის მიხედვით, დანამდვილებით ამის მტკიცება შეუძლებელია.

ღმრთისმშობლის ცხოვრების ისტორია მოპირდაპირე, სამხრეთ კედლის აღმოსავლეთ მონაკვეთში, მეორე რეგისტრზე გრძელდება „ათორმეტ“ საუფლო დღესასწაულთაგან საწყისის – „ხარების“ კომპოზიციით, რომელიც დაზიანებული და ადგილ-ადგილ შერჩენილი მოხატულობის ფრაგმენტებით ამოიცნობა. სცენის



მარცხენა ნაწილი თითქმის სრულადაა წარმოცობილი და გაბრიელ მთავარანგელოზის ფრთისა და სამოსის დრაპირების უმნიშვნელო ფრაგმენტებია ჩანს. მარჯვენა მხარეს ამოცნობა ღმრთისმშობლის მკერდთან მიტანილი მარჯვენა ხელის მტევანი, რომელშიც მეწამული ძაფი და თითისტარი უჭირავს. მარიამს მეორე ხელის მკლავი განზე აქვს გაწეული, თუმცა მტევანი აღარ იკითხება. ეს მცირე ფრაგმენტები კარგად მიანიშნებს მარიამის პოზას: მჯდომარე ღმრთისმშობლის სხეული მარჯვნივაა მიმართული, ხოლო თავი, როგორც ჩანს, საპირისპირო მხარეს, მთავარანგელოზისკენ ჰქონდა შეტრიალებული. მარიამის სხეულის მარჯვნივ არქიტექტურის ფრაგმენტი გაირჩევა.

აღრექრისტიანული სარკოფაგების რელიეფებსა თუ კატაკომბების მოხატულობებშივე დამოწმებული და დადგენილი „ხარების“ მრავალფეროვანი იკონოგრაფიული ვერსიებიდან<sup>79</sup> არჩეულია ეპიზოდი, რომლის ლიტერატურული პირველწყარო კვლავ იაკობის პირველსახარებაა. გაბრიელ მთავარანგელოზი მარიამს ხვდება იოსების სახლში<sup>80</sup> (სხვა ვერსიით, ღმრთისმშობლის ფონად წარმოდგენილი არქიტექტურა იერუსალიმის ტაძრის ინტერიერიც შეიძლება იყოს<sup>81</sup>), იმ დროს, როცა ის იერუსალიმის ტაძრის კრეტსაბმელისთვის მეწამულ ძაფს ართავს,<sup>82</sup> რაც დედის სისხლისგან იესოს სხეულის „მოქსოვის“ სამზადისად და მაცხოვრის ჩასახვის სიმბოლურ მინიშნებადაა მიჩნეული.<sup>83</sup> სართავით წარმოდგენილი „ხარების“ იკონოგრაფია, რომელიც ერთ-ერთი ყველაზე ადრეული (VI-VII სს.) და გავრცელებული ვერსიაა,<sup>84</sup> ტრადიციულია პალეოლოგოსთა ხელოვნების ძეგლებისთვისაც. ღირბის მოხატულობის საერთო მხატვრული ხასიათიდან გამომდინარე, არჩეულია ღმრთისმშობლის ტახტზე დაბრძანებული იკონოგრაფიული ტიპი, რომელიც, განსხვავებით ფეხზე მგომი ფიგურისაგან, მეტი ინტიმურობისა და სცენის კამერული ხასიათის გამოხატველად ითვლება.<sup>85</sup> ღმრთისმშობლის მსგავსად, „დინამიკური“ პოზა, როცა მთელი სხეული ერთ მხარესაა მიბრუნებული, თავი უკან, თითქოს იმ წამს კადრში შემოჭრილი მთავარანგელოზისკენ აქვს მიტრიალებული, ხელში კი თითისტარზე დახვეული ძაფი უჭირავს, სწორედ პალეოლოგოსთა ხანის ძეგლებშია გავრცელებული და მათ შორის, ჩვენს მოხატულობებშიც გვხვდება (უბისი, სორი).

„ხარების“ სცენისგან პილასტრით გამოყოფილი მომდევნო კომპოზიცია კედლის სამხრეთ-დასავლეთ ნაწილზე გადადის და წარმოგვიდგენს „იოსების ყვედრების“ სცენას (ტაბ. 59), რომელიც შედარებით იშვიათად გამოისახებოდა არა მხოლოდ ქართულ, არამედ საერთოდ, სამართლმადიდებლოს ღმრთისმშობლის ცხოვრების ციკლის ამსახველ ძეგლებში. მიუხედავად იმისა, რომ სცენა გამოსახულია



კოკინობაფოსის მონასტრის ბერის, იაკობის ჰომილიათა ვატიკანისა და პარიზის XI ს-ის ცნობილ კოდექსებში, სადაც ყველაზე ვრცლად და დაწვრილებითაა ღმრთისმშობლის ცხოვრების ციკლის ეპიზოდები გადმოცემული,<sup>86</sup> იმავე პერიოდის ძეგლებში ის არ გავრცელდა. გამოსახულების მაგალითები პალეოლოგოსთა ხელოვნების ნიმუშებში ხშირდება და გვხვდება როგორც ღმრთისმშობლის ცხოვრების ციკლში, ისე აკათისტოს ჰიმნების დასურათებაში, სადაც ის მე-4 კონდაკს – „ღელვისა შინაგან მქონებელს“ განასახიერებს.<sup>87</sup>

„იოსების ყვედრების“ ლიტერატურული წყაროც იაკობის პირველსახარებაა, სადაც მოთხრობილია ეპიზოდი ხურობიდან სახლში დაბრუნებული იოსების მწუხარების შესახებ, რომელმაც მარიამი მეექვსე თვეში გადამღვარი ორსული ჰპოვა „და უთხრა: ღვთისაგან გამორჩეულო, ეს რა ჰქმენ? ნუთუ დაივიწყე უფალი ღმერთი შენი?... მწარედ ატირდა მარიამი და მიუგო: წმიდა ვარ მე და არ ვიცი მამაკაცი.“<sup>88</sup> ღირბის კომპოზიციის მხოლოდ მარჯვენა ნაწილია შემორჩენილი, სადაც თეთრანარევი მოვარდისფრო-ღვინისფერი არქიტექტურული კულისების ფონზე ღმრთისმშობლის ფეხზე მდგომი ფიგურაა წარმოდგენილი. შარავანდომოსილი, ოდნავ თავდახრილი გამოსახულება, რომლის ზეაპყრობილი, ნებსახილველი ხელებიდან მარჯვენა – სახესთან აქვს მიტანილი, მარცხენა კი მკერდთან იკითხება, მწუხარებასა და უსამართლო ბრალდებათა უარყოფას გამოხატავს. მკლავებზე გადაფენილი, ტეხილ ბოლოებად დაშვებული მეწამული მაფორიუმის ფონზე მკაფიოდ ჩნდება მარიამის თეთრანარევი ცისფერ სტოლაში გახვეული ორსული სხეული. ამ გამოსახულებას, რომელიც არა მინიშნებით, არამედ დაუფარავი ნატურალიზმითა და იმავდროულად, ფაქიზი ოსტატობით წარმოგვიდგენს გამორჩეული ლირიზმითა და სითბოთი სავსე ორსული ღმრთისმშობლის ფიგურას, ძნელად თუ მოეძებნება ანალოგი. მარიამის თავის გასწვრივ, მარჯვენა მხარეს, ცის მონაცრისფრო-მოდურჯო ფონზე თეთრათი შესრულებული ღმრთისმშობლის ბერძნული ინიციალებია. სცენის მარცხენა ნაწილი, სადაც იოსების ფიგურა უნდა ყოფილიყო გამოსახული, პირწმინდად ჩამოშლილია.

სცენა, როგორც ვხედავთ, პალეოლოგოსთა ხანის ძეგლებში დამკვიდრებულ იკონოგრაფიულ ვერსიას გადმოსცემს, ერთმანეთის პირისპირ მდგომი იოსები და მარიამის ფიგურებით, სადაც პალეოლოგოსთა ხელოვნებისთვის დამახასიათებლად, ექსტიუულაციით გამოხატული ემოციებია ხაზგასმული, განსხვავებით იაკობ კოკინობაფოსელის ჰომილიების დასურათების უფრო ადრეული იკონოგრაფიული ვარიანტისა, რომელშიც ერთმანეთში მშვიდად მოსაუბრე, ტახტზე ჩამომსხდარი ფიგურებია მოცემული.<sup>89</sup> ეს ვერსია იშვიათად, მაგრამ გვიანდელ გამოსახულებებშიც



ნახ. 4. დასავლეთი მხარე. შემსრ. დ ვაგოშიძე





ჩნდება (დაბა ლავროვის მონასტერი დასავლეთ უკრაინაში –XV-XIV სს. ბოლოს, სუმორი – 1535წ და მოლდოვიცა – 1537 წ. რუმინეთში),<sup>90</sup> თუმცა უფრო ხშირია იმ იკონოგრაფიული კომპოზიციის გამოსახვა, რომელიც ღირბშია წარმოდგენილი. თანადროულ ბალკანურ მოხატულობებშიც აქცენტი ემოციათა გამომსახველ ქრისტიკულადაცაა გადატანილი (კუჩევიშტას მოხატულობა –XIV ს. 30-იანი წლები, სადაც ღმრთისმშობლის ქრისტიკულადაცაა მსგავსია ღირბისა,<sup>91</sup> ოხრიდის პერიბლეფტოსის მოხატულობაში სცენა ღმრთისმშობლის აკათისტოდან – 1365 წ., სადაც ენერგიული ქრისტიკულადაცაა თუმცა განსხვავებულია, მაგრამ ღირბის მსგავსია ღმრთისმშობლის ორსულობის ხაზგასმული ჩვენება<sup>92</sup>). სხეულებრივი ფორმების მკაფიო მინიშნებით, დინამიკურ მოძრაობათა სიცოცხლის დამამკვიდრებელი გამომსახველობითა თუ ენერგიული ქრისტიკულაციით გამოხატული ადამიანური ემოციებით, ღირბის მოხატულობის მხატვრულ სახესთან ახლოს დგას მოსკოვის სახელმწიფო ისტორიული მუზეუმის ღმრთისმშობლის აკათისტოს ბიზანტიური ხელნაწერის (Gr.#429) „იოსების ყვედრების“ მინიატურა (1355-1363 წწ.), სადაც სვეტებიანი არქიტექტურული კულისების ფონზე ფართოდ ხელებგამოშლილი, შემოფარებული იოსების ფიგურის წინაშე სანახევროდ მისკენ შებრუნებული და ენერგიულად გაშლილი ხელის მტკვნით იოსების ბრალდების უარყოფელი ღმრთისმშობლის გამოსახულებაა.<sup>93</sup> როგორც ჩანს, ამავე პერიოდიდან სცენის ნაკლებემოციური, „მშვიდი“ იკონოგრაფიული კომპოზიციაც ვრცელდება, რასაც ეხედავთ კონსტანტინეპოლური წარმოშობის ხატზე „ღმრთისმშობლის განდიდება“ აკათისტოსთან ერთად (XIV ს. 50-60-იანი წლები), სადაც მარიამის ფიგურის შინაგანი ღირსება და თავშეკავება ხაზგასმულია კვარცხლბეკზე მისი ფიგურის ამალღებითაც.<sup>94</sup> მოგვიანო ხანის ძეგლებშიც უპირატესობა სწორედ ამ მეორე ვარიანტს, ღმრთისმშობლის თავშეკავებული და კვერთხზე დაყრდნობილი იოსების მშვიდად მოსაუბრე ფიგურების ამსახველი სცენის დამკვიდრებას ენიჭება (ბენაკის მუზეუმის ღმრთისმშობლის ხატი ცხოვრების ციკლით – XVI-XVII სს.<sup>95</sup> ხობის ღმრთისმშობლის ტაძარის მოხატულობა – XVII ს., ღმრთისმშობლის დაუჯდომელის ორბელიანისეული ნუსხის დასურათება – XVII-XVIII ს. მიჯნა<sup>96</sup> და სხვ.). ამ კომპოზიციებში ღმრთისმშობლის მკერდის წინ გამოსახული, ან განზე გაშლილი, ნებით სახილველი მტკვნები მხოლოდ შორეულ მინიშნებად თუღა ჩაითვლება პალეოლოგოსთა ხანის ემოციითა და ადამიანური განცდებით დატვირთული, მეტყველი ქრისტიკულაციისა, რაც თავისთავად, მოცემულ ეპოქაში, ბიზანტიურ თეოლოგიურ სწავლებაში მომხდარი ძვრებითა და ღმრთისმშობლის სახის ანტროპოლოგიური ასპექტის გაძლიერებით იყო განპირობებული. ვფიქრობთ,

სწორედ ამგვარ ცვლილებათა ამსახველია დირბის „იოსების ყვედრების“ სცენის ღმრთისმშობლის გამოსახულება, რომელიც შესრულების მაღალი ოსტატობითა თუ დახვეწილი მხატვრული გამომსახველობით, ერთ-ერთი საუკეთესო სახეა არა მხოლოდ ქართულ თანადროულ მოხატულობებს შორის, რომელთაგან „იოსების ყვედრების“ სცენა ზარზმის კლესიის მოხატულობასა<sup>97</sup> და უბისის დიდ კარედ ხატზე გვხვდება და თანაც, ორივეგან მსგავსი იკონოგრაფიული ვერსიით.

მომდევნო სცენა, მაცხოვრის განკაცების ყველაზე ხილული ხატი – „შობა“ დასავლეთი კედლის მოზრდილ მონაკვეთზეა ქვედა, მეორე რეგისტრში გაშლილი (ნახ. 4, ტაბ. 60). თუმცა დაზიანებული კომპოზიციის მხოლოდ ფრაგმენტებია დარჩენილი, თავად მათი დაცულობა (განსაკუთრებით, მოგვების), ინტენსიურ ფერთა უღერადობა, მკაფიოდ წარმოაჩენს დეკორის მაღალმხატვრულობასა და ხარისხს. ამასთან, ფრაგმენტულობის მიუხედავად, სცენა, რომელიც სახარებისეული (მათე 2. 1-11; ლუკა 2. 6-16) თუ აპოკრიფული ტექსტების (იაკობის პირველსახარება – XVIII-XXI) ძირითად მონაცემებს ეყრდნობა, საუკუნეების განმავლობაში დადგენილ და ჩამოყალიბებულ მოკლე რედაქციას გვთავაზობს.<sup>98</sup>

ცის მუქ მოლურჯო ფონზე მოყვითალო ოქრითა და მუქი მოწითალო-ყავისფერი მონასმებით დამუშავებული, ბაქნებად „დატეხილი“ ნაცრისფერი მთის მასივია გადაშლილი, რომლის ცენტრალური ნაწილი საგრძნობლადაა დაზიანებული. ჩანს მთაში „ამოკვეთილი“ გამოქვაბულის მარჯვენა ნაწილი, სადაც მოლურჯო სიმუქის ფონზე, ამბლბული ფორმის ქვის ბაგაზე დასვენებული, სახევეებში გამოკრული ჩილი მაცხოვარია, რომელსაც ადამიანური გამოძეგვლებით შეცქერიან და გრძელი წითელი ენებით ლოკავენ. წარმართთა და იუდეველთა სიმბოლურ გამოსახულებებად მიჩნეული, ხარი და სახედარი.<sup>99</sup> ბავას მეორე მხრიდან მთელს სიგრძეზე მუქი აგურისფერი წითელი და თითქმის შავი, სქელი კონტურით გამოყოფილი მოყავისფრო-მეწამული ლაქების სახით შემორჩა მხატვრობის ფრაგმენტი. აქედან, აგურისფერი-წითელი ღმრთისმშობლის ოვალური სარეცლის, ხოლო მუქი მეწამული – მისი მფორიუმის ნაწილი უნდა იყოს. ბაგაზე დასვენებული ჩილის პარალელურად, სიღრმეში მარცხნივ გადახრილ, დიაგონალურად გაშლილ, სარეცლის ოვალური ფორმით შემოსაზღვრულ, ღმრთისმშობლის მწოლიარე ფიგურას, შესაძლოა, თავიც მარცხნივ, მოგვების მხარეს ჰქონდა მიბრუნებული ისე, როგორც XIV ს. ზოგიერთ ნიმუშზეა დამოწმებული (მისტრის პერიბლეფტისი – XIV ს. მესამე მეოთხედი,<sup>100</sup> ნოვეოროდის წმ. სოფიის სადღესასწაულო ხატების რიგის „შობა“ – 1341 წ.,<sup>101</sup> მოსკოვის სკოლის ხატი ექვსი დღესასწაულის გამოსახულებით – XIV ს. ბოლო<sup>102</sup> და სხვ.). აქ შერჩეულია „შობის“ ქართულ





ძეგლებში საყოველთაოდ გავრცელებული ვერსია, „მოგვთა თაყვანისცემის“  
**61) სტატიკური ეპიზოდით,**<sup>103</sup> ნაცვლად პალეოლოგოსთა პერიოდში პოპულარული  
 ცხენებზე ამხედრებული „მოგვთა მოგზაურობის“ ნარატიული ხასიათის დეტალისა.<sup>104</sup>  
 ზომებით გამორჩეულია სამი მოგვის ერთმანეთის „უკან“, სიღრმეში განლაგებული,  
 თაყვანისცემელი ფიგურები, რომელთაც მარიამის პარალელურად „უჭირავთ“  
 კომპოზიციის მარცხენა ნაწილი. დადგენილი ტრადიციისამებრ, სამი ასაკის სამ  
 მოგვთაგან,<sup>105</sup> წინ მდგომს, ღრმად მოხრილ მოხუცს წითელი მოსასხამით დაფარულ  
 ხელებში ძღვენი უპყრია. ცისფერ მოსასხამში გახვეულ, ოდნავ წინ გადახრილ,  
 მის უკან მდგომ შუახნისას და მის მომდევნო, წელში გასწორებულ, უწვევრულ  
 ჭაბუკ მოგვს მისართმევი ძღვენი არ უჩანთ, თუმცა იგულისხმება ოქრო, გუნდრუკი,  
 მური – სიმბოლური ნიშნები განვაცებული უფლის მსხვერპლისა და კაცთა  
 ხსნისა, რადგან წმ. გრიგოლ პალამას განმარტებით, მური – უფლის სიკვდილია,  
 გუნდრუკი – კაცთა მოღმის ღმრთეებრივი ცხოვრებით დასახუქრება, ხოლო ოქრო  
 – ზეციური სასუფეველის დამკვიდრება.<sup>106</sup> სამივე მათგანს წინასწარმეტყველთა  
 მსგავსი, მცირე აფრთ შემოსაზღვრული, ოთკუთხა ფორმის პატარა წითელი ქუდები  
 ჰხურავთ. ძღვენი მონაცრისფრო-მომწვანოდ დაფერილი, შავი და თეთრი ხაზებით  
 დამუშავებული, ცილინდრული ფორმის მაღალი ჭურჭელია კონუსური ხუფით  
 დახურული და სფერული კობით დასრულებული. მოგვების თავზე ანგელოზის  
 სამოსისა და ფრთის უმნიშვნელო ფრაგმენტი შეინიშნება. ერთი ანგელოზი  
 ახარებს მწყემსებსაც, რომელთა რაოდენობა, ასაკი და ჩაცმულობა დადგენილი  
 იკონოგრაფიული სქემის ფარგლებში მოიაზრება.<sup>107</sup> კომპოზიციის მარჯვენა, ზედა  
 კუთხეში, მთის კალთას ნახევრად მოფარებული ანგელოზი, ცისფერი ქიტონითა  
 და ღია წითელი ჰიმატიონით, გაშლილი, მაკურთხეველი მკლავით მიმართულია  
 ორი მწყემსისკენ (ტაბ. 63), რომელთაგან უწვევრული ახალგაზრდას ფრონტალური  
 ფიგურა წელს ზევით ჩანს. მას გოაცების მიმანიშნებელი, იდაყვში მოხრილი  
 მკლავი ანგელოზისკენ აღუმართავს ისევე, როგორც პროფილში გამოსახულ მოხუც  
 მწყემსს, რომელსაც ტრადიციისამებრ, ცხვრის ტყავი მოსავს,<sup>108</sup> ორივე მწყემსის  
 ფიგურა ნაწილობრივ მთის მასივითაა დაფარული. ორივეს ერთმანეთის მსგავსი,  
 პალეოლოგოსთა ხანის ძეგლებისთვის დამახასიათებელი, ფართოფარფლიანი  
 ქუდები ჰხურავთ.<sup>109</sup> ახალგაზრდასი – თეთრათი დამუშავებული ყვითელი ოქრაა,  
 ფარფლის გამომყოფი ყავისფერი ზოლით, მოხუცის ქუდი კი ვარდისფერია, ფარფლის  
 გამომყოფი წითელი ზოლით დამშვენებული. ახალგაზრდას საყელოგადაშლილი,  
 ტანზე მომდგარი სამოსი წითელია, ხოლო მოხუცის ბეწვის ტყავაუჭი – თეთრას  
 ფაქიზი მონასმებით დამუშავებული, მომწვანო-ზეთისხილისფერი.



„შობის“ სცენის ქვედა ნაწილი აღარ შემორჩა. მოგვთა გამოსახულებების ქვეშავე ნაწილებს მარაგანდის მოხაზულობადა შეინიშნება, შესაბამისად, საფიქრებელია, რომ „განბანვის“ ეპიზოდი მოპირდაპირე მხარეს იქნებოდა წარმოდგენილი. კომპოზიციის ცენტრში, ჩვილი მაცხოვრის გამოსახულებასთან ახლოს, მარაგანდმოსილი ფიგურების სილუეტები იკითხება, რაც უკვე შემდგომი ფენის, XVII ს. მოხატულობის ფრაგმენტები უნდა იყოს.

„შობის“ სცენის ლიტურგიული მნიშვნელობა, როგორც მომავალი მსხვერპლის წინასწარუწყებისა, მკაფიოდ ჩნდება ღირბის კომპოზიციაშიც, სადაც ბავას ამალღებული ქვის საკურთხეველის სახე აქვს, ხოლო საფანგებო ზომებით გამოყოფილ მოგვთა ფიგურებში სამსხვერპლოდან საკურთხეველისკენ მიმართული ლიტურგიული მსვლელობის, სიწმინდეთა გამოსვენების მონაწილეებს ხედავენ.<sup>110</sup> „შობასთან“ შეკავშირებული „მიძინების“, როგორც უკვე აღინიშნა, ზიარებად მოაზრებული ლიტურგიული მნიშვნელობა, ჩვენს შემთხვევაში გაძლიერებულია, „მიძინებასთან“ ერთად, „მარიამის სხეულებრივი ამალღებით“ (ტაბ. 64), რომელშიც უფლის აღდგომისა და მომავალი საუკუნის განღმრთობილ ცხოვრებას ზიარების მიმანიშნებელი თემებია გამოყოფილი.<sup>111</sup> მიძინებასთან დაკავშირებულ პიმნოგრაფიულ თუ პომილეტიკურ ტექსტებშიც შეწყვილებულ-შეპირისპირებულად სწორედ „შობასა“ და „მიძინება-ამალღებაში“ ღმრთისმშობლის როლის განუზომელ მნიშვნელობაზეა აქცენტები გადატანილი, რადგან მარიამმა როგორც შობისას ქალწულობა, ისე საფლაავში სხეული უზრწნელად შეინარჩუნა (კოზმა მაიუმელი).<sup>112</sup> ღმრთისმშობლისგან განკაცებული უფლის წმიდა და უზრწნელი სხეულის მსგავსად, დედა ღმრთისას სხეულიც, საფლაავში სამი დღის ყოფნის შემდეგ „წარსტაცებულ“ იქნა საფლავს და როგორც ძე დაეშვა ღმრთისმშობელთან, ისე ღმრთისმშობელი ამალღდა თვით მას კარავს.. და თვით მათ ცათა...“ [ებრაელ. 9. 21-24] (იოანე დამასკელი).<sup>113</sup>

ამდენად, ერთ მთლიანობად მოაზრებული „მიძინების“ ციკლის ორი სცენა, მონატულობის დამამთავრებელ აქცენტად ჩნდება ჩრდილოეთი კედლის აღმოსავლეთ მონაკვეთში, საკურთხეველის სიახლოვეს.

სამეცნიერო ლიტერატურაში მიღებულია აზრი, რომ ღმრთისმშობლის მიძინების ციკლი პალეოლოგოსთა პერიოდში ღმრთისმშობლის ცხოვრების ამსახველი სცენებისადმი გაზრდილი ინტერესის შედეგად შეიქმნა, მიუხედავად იმისა, რომ ლიტერატურულ წყაროდ კელესის მამათა ადრექრისტიანული ხანის მიძინების პომილიათა ტექსტებია მიჩნეული. მათ შორის ყველაზე ადრეული V-VI სს. ბერძნული ხელნაწერია.<sup>114</sup> მიძინების ციკლი, რომელშიც ძირითადად, შედიოდა



სცენები – „მიძინების ხარება“, „ღმრთისმშობლის ლოცვა“, „ღმრთისმშობლის გამომშვიდობება მოციქულებთან“, „მარიამი ახარებს თავის მიძინებას“ „ღმრთისმშობელი ანაწილებს თავის სამოსს ორ ქვრივ ქალს შორის“, „ღმრთისმშობლის მიძინება“, „დაკრძალვის პროცესია“ „საფლავად დადება“ და „ღმრთისმშობლის ამადლება“ – XIII საუკუნის მიწურულიდან გავრცელდა ბიზანტიური წრის ეკლესიათა მოხატულობებში (ოსრიდის პერიბლეფტოსი – 1295 წ., კონსტანტინეპოლის პამაკარისტოს მონასტრის დასაკრძალავი ეგეტერი – XIV ს. დასაწისი, „კრალევა ცრევა“ სტუდენიცაში – 1315 წ., სტარო ნაგორიჩინო – 1316-1318 წწ., გრანანიცა – 1320 წ., დეჩანი – 1335-1350, მატეიჩი – 1356წ., მარკოვი მონასტერი – 1376-1380, მისტრის აფენდიკო – 1312-1322, წმ. ნიკოლოზი კურტა დე არჯესში – XIV ს. შუახანები, დილიოუს მონასტრის კათოლიკონი იოანინას კუნძულზე – XIV ს. შუახანები და სხვ).<sup>115</sup> თუმცა გამოთქმულია საფუძვლიანი მოსაზრება, რომ მიძინების ციკლი გაცილებით ადრე შეიქმნა, რაზეც სუზდალის ღმრთისმშობლის შობის ეკლესიის დასავლეთი კარის გამოსახულებებიც მეტყველებს, რომელთა XII-XIII საუკუნეთა მიჯნით დათარიღებას, ნაცვლად სამეცნიერო ლიტერატურაში ადრე ცნობილი XIII ს.-ის 20-30-იანი წლებისა, სულ უფრო მეტი მკვლევარი ეთანხმება.<sup>116</sup> ამასთან, ეს არ არის პალეოლოგოსთა ხანაში გავრცელებული, ტრადიციული მიძინების ციკლი. სუზდალის კარებზე გამოსახული სცენები – „მიძინება“, „ღმრთისმშობლის სამოსის დადება“, „წმინდა სარეცელის წასვენება“, „ღმრთისმშობლის სარტყლის დასვენება წმ. მოციქულ თომას მიერ“, „ღმრთისმშობლის წმ. საფარველი“, მკვლევართა აზრით, კონსტანტინეპოლის ბლაქერნის მონასტრის ღმრთისმშობლის მემორიალურ სიწმინდეებს და მის დღესასწაულებს უკავშირდება,<sup>117</sup> რომლებიც უკვე IX ს.-ში, პატრიარქ ფოტიუსის ხანაში საკმაოდ გავრცელებული და პოპულარული ჩანს<sup>118</sup> და თუ ასე ადრეულ ხანაში არა, წერილობითი წყაროებით საბუთდება, რომ ბლაქერნის მემორიალურ სიწმინდეებთან დაკავშირებული მიძინების ციკლი XI ს.-სთვის მაინც უნდა შექმნილიყო.<sup>119</sup>

მეორე მხრივ, არც თუ დიდი ხნის წინ აღმოჩნდა ღმრთისმშობლის მიძინების ციკლის კიდევ უფრო ადრეული ნიმუში, რომელიც სრულიად განსხვავებულ, არაბერძნულ ლიტერატურულ წყაროს ეფუძნება. ეგვიპტეში, სკიტის უდაბნოს ელ-სურთანის სირიული მონასტრის ახლადგახსნილი მოხატულობის არქაული ფენა, რომელსაც IX ს. მიწურულითა და Xს.-ის I ნახევრით ათარიღებენ, წარმოადგენს სამ ეპიზოდად გაშლილ „მიძინების“, „ღმრთისმშობლის ამადლებისა“ და „ღმრთისმშობლის დიდების“ სცენებს. თხრობითი ელემენტებით ჭარბად



დატვირთული, კოპტური და ბიზანტიური კულტურის მხატვრული გავლენების მქონე სცენათა განსხვავებული იკონოგრაფიული რედაქცია დეტალურად მისდევს ღმრთისმშობლის უძველესი სირიული აპოკრიფის, „ხუთი წიგნის“ ანუ „მარიამის აღსრულების“ ტექსტს.<sup>120</sup>

ჩვენთვის განსაკუთრებით საინტერესოა „ღმრთისმშობლის ამადლების“ ლიტერატურული ვერსია, რადგან ვფიქრობთ, მას გარკვეული სიცხადე შეაქვს ადრეული ხანის ერთი ქართული ძეგლის იკონოგრაფიის ლიტერატურულ წყაროსთან დაკავშირებით. საქმე ისაა, რომ ქართული ხელოვნების მკვლევართათვის ცნობილია ბრძაძორის მცირე სტელაზე (VI ს. II ნახევარი)<sup>121</sup> გამოსახული „ღმრთისმშობლის ამადლების“ იშვიათი კომპოზიცია,<sup>122</sup> რომელიც თამამად შეიძლება ითქვას, რომ ამ იკონოგრაფიული სცენის ერთ-ერთი ყველაზე ადრეული, ჩვენამდე მოღწეული მგალითია. მკვლევარი კ. მახაბელი, სცენის აღწერისას საგანგებოდ გამოყოფს მესაყვირე ანგელოზს, რომელიც ღმრთისმშობლის ამადლების მანდორლას ეხება.<sup>123</sup> ეს დეტალიც ისევე, როგორც სცენის ქვედა ზონის ფიგურები საცეცხლურითა და წიგნით ხელში, რელიეფის უდიდესად ლაკონიური და ნიშნობრივი სახვითი ენის ფარგლებში, „მიძინებისა“ და „მარიამის ამადლების“ იმ სიუჟეტს გადმოსცემს, რომელიც სირიულ აპოკრიფშია აღწერილი: „მაშინ უფალმა ჩვენმა, იესო ქრისტემ ბრძანა, გააშადონ ტახტრევანი ნეტარისათვის სინათლის ეტლზე. და წააბრძანეს თორმეტმა მოციქულმა, ხოლო თორმეტი მოციქული თორმეტი ეტლით მიქროდა. და სერაბიმთა საყვირების ხმა ისმოდა ნეტარის წინაშე, როდესაც იგი მიემართებოდა ედემში დიდებით მოსილი. ყოველი ქმნილი მის წინაშე გალობდა და ყოველი ქმნილი მას აცილებდა. და მობრძანდა მეუფე მარიამის დედა, და ევა, დედა ყოველთა, და ელისაბედი, დედა იოანე ნათლისმცემლისა და ის სამი ქალწული, რომლებიც ემსახურებოდნენ მას. და სინათლის ეტლთა ჩაიქროლეს ნეტარის წინაშე, რომელთაც მიყვნენ ეტლნი აბრაამისა, და იაკობისა, და ყველა მართალთა და კეთილმსახურთა, და მამათა, და წმინდანთა მასწავლებელთა. და შემდგომ ამ ეტლთა მიყვა თორმეტი მოციქული... და მიასვენებდნენ ისინი მეუფე მარიამის ეტლს... მოვიდნენ ანგელოზნი და ანგელოზისებრ მცველნი და იგალობეს შესხმა-შექება მის წინაშე. დასნი უმაღლესნი და დაბალნი აღაუღენდნენ შესხმას დიდებისა და მადლიერებისა...“ ტექსტში მანამდე მითითებულია, რომ სასიკვდილო სარეცელზე ღმრთისმშობელს ეახლებიან „...მამა ჩვენი ადამი, და ნოე, რომელიც იყო დვრიტა ქვეყნისა... და გაჩნდნენ სხვა ეტლნი, რომლებიც ასევე მოეახლნენ: აბრაამი, და ისაკი, და იაკობი და მარ დავითი, მეფსალმუნე კელესისა... და გაჩნდნენ ეტლნი წინასწარმეტყველთა...“<sup>124</sup> სირიული აპოკრიფის მიხედვით,





ღმრთისმშობლის მიძინება-ამადლებისა და დიდების შემსწრე ძველი აღთქმის აღთქმის წმინდანთა და მართლმორწმუნეთა დასია, რაც გვაფიქრებინებს, რომ ბრძაძორის სცენის საცეცხლურითა და წიგნით გამოსახული ფიგურებიც შესაძლოა ძველი და ახალი აღთქმის წარმოდგენლები იყვნენ, თუმცა საგულისხმოა, რომ „მიძინების“, თუ როგორც მას ტექსტის მიხედვით უწოდებენ, „მარიამის აღსრულების“ ელ-სურიანის გამოსახულებაზე ღმრთისმშობლის სარეცლის გარშემო ტექსტში ჩამოთვლილი ექვსი კეთილმსახური დედა აკმევს საცეცხლურს, მაშინ, როცა იქვე ჩამომსხდარი, ერთმანეთში მოსაუბრე თორმეტი მოციქული დაფიქრებული და მწუხარე გამომეტყველებით ესწრებიან მარიამის მიძინებას. სადღეისოდ ეს „მიძინების“ ყველაზე ადრეული გამოსახულებაა, რადგან აქამდე სამეცნიერო ლიტერატურაში ყველაზე ადრეულ ნიმუშად კაპადოკიის თოკალი კილისეს ახალი კლესიის (969 წ. ახლო პერიოდი) „მიძინების“ კომპოზიცია იყო მიჩნეული, რომელშიც უკვე იკვეთება შემდგომში დადგენილი იკონოგრაფიული ვერსია. მასში დიდებით მოსილი, ზეცით გადმოსული მაცხოვარი ანგელოზთა გუნდთან ერთად ეშვება ღმრთისმშობლის სარეცელთან, ხოლო ზედა კუთხეში დრუბლებში გახვეული თერთმეტი მოციქული მოფრინავს.<sup>125</sup>

ღირბში მიძინების ციკლის ორი უმნიშვნელოვანესი სცენა ფაქტობრივად ისეა ჩრდილოეთ კედლის, დასავლეთისგან განსხვავებით, უფრო ვიწრო აღმოსავლეთ ნაწილში ერთმანეთის თავზე წარმოდგენილი, რომ ერთ აზრობრივ მთლიანობად გამოისახება, თუმცა ორივე სცენა მკაფიოდ გამოიხატულია ერთმანეთისგან რეგისტრის ხაზით. ამასთან, „ღმრთისმშობლის მიძინების“ კომპოზიციაზე გვიან შუა საუკუნეებში მიღებული ათიოდე სმ-ის სისქის კედლის გამო, რომლის ქვედა ნაწილი შეისრული თაღით სრულდება, ხოლო ზედა სიბრტყეზე ამავე პერიოდის მრავალსტრიქონიანი ასომთავრული წარწერაა დატანილი, სცენა მხოლოდ ნაწილობრივ ჩანს. სამწუხაროდ, ფერადოვანი ფენის დაზიანების გამო, ხილული ნაწილიც ნაკლებად იკითხება. ყველა ფიგურის სახე დაზიანებულია. ოდნავდა გაიჩნევა მარიამის ჩვილი სულის მუქი ყავისფერი გრაფიკული ნახატით აღნიშნული თვალები, ყური, ცხვირი.

შემორჩენილი სცენის ზედა ნაწილი მორუხო-ლურჯი ცის ფონზე ნაცრისფერი ჰორიზონტალური კედლისა და მარცხენა კუთხეში მცირე ზომის, მოვარდისფრო კომპურის სახით წარმოდგენილი, სადა არქიტექტურის ფონზე იკითხება. სცენის ცენტრში, რომელიც საყოველთაოდ მიღებული და დადგენილი იკონოგრაფიული სქემითაა წარმოდგენილი, კედლის პარალელურად, მუქი ყვითელი კუთხეებით გაწყობილი, მომწვანო ბალიშზე დასვენებული ღმრთისმშობლის შარავანდოსილი

თავი ჩანს. გადარეცხილი საღებავის გამო, ღმრთისმშობლის მათორიუმი მორუხო-მონაცრისფრო ელფერს ატარებს. მის მხართან წმ. იოანე ღმრთისმეტყველის ფიგურის თავისა და მოყავისფრო სამოსის სილუეტი, ხოლო კომპოზიციის ცენტრში მაცხოვრის რთულ რაკურსში მოტრიალებული გამოსახულების ფრაგმენტი იკითხება. მაცხოვარი, პალეოლოგოსთა ხანის დედაქალაქური ნიმუშებისთვის დამახასიათებელი „ელევანტური“ მოძრაობით – მარცხნივ მიბრუნებული თავითა და საპირისპიროდ, სამი მეოთხედით გაშლილი სხეულით წარმოგვიდგება (კახრიე ჯამი –XIV ს. დასაწყისი, მისტრას პერიბლეფტოსი – XIV ს. დასაწყისი,<sup>126</sup> „მიძინების“ ხატი მოსკოვის სახვითი ხელოვნების მუზეუმიდან – XIV ს. I ნახევარი,<sup>127</sup> ერმიტაჟის „მიძინების“ ხატი – XIV ს. 60-იანი წლები<sup>128</sup> და სხვ.). მსგავსი მოძრაობა თანადროულ ქართულ ძეგლებზეც გვხვდება (სორი, წალენჯიხა, უბისის მცირე კარედი ხატი). ღირბში ღმრთისმშობლის სახვევებში გამოკრული ჩვილი გამოსახულება მაცხოვარს მოსასხამით დაფარულ ხელებში მკერდის გასწვრივ მოწიწებით უპყრია. ქრისტეს დაზიანებული ფიგურიდან წვერის, თმის და მოსასხამის მოწითალო-აგურისფერი ოქრას ფრაგმენტები იხილება. ის, როგორც ჩანს, ცისფერი ნათებით იყო მოცული. მის ორსავ მხარეს იერარქთა – წმ. იაკობისა და წმ. დიონისე არეოპაგელის გამოსახულებები და მოციქულთა გუნდი შეინიშნება, რომელთა დიდი ნაწილი ღმრთისმშობლის თავთანაა შეჯგუფებული. ოდნავლა გაირჩევა როგორც მათი, ისე მარცხენა მხარეს, სარეცელთან დახრილ მოციქულთა ფიგურების ფრაგმენტები. კომპოზიციის ამ ნაწილში წინ წამოსული არქიტექტურული ფორმები დახურული სივრცის მიმანიშნებელია. დღეს ძნელი სათქმელია, იყო თუ არა გამოსახული XIII-XIV საუკუნეებიდან გავრცელებული „იოფანიას დასჯა“<sup>129</sup>, თუმცა არ არის მგლოვიარე დედათა და მოციქულთა ღრუბლებით გადმოფრენის ეპიზოდები და, ამდენად, სცენა ტრადიციულ, მოკლე რედაქციას წარმოადგენს.

სამაგიეროდ, მთელი აქცენტი გადადის თანადროული ძეგლებისთვის და მომდევნო ეპოქისთვისაც საკმაოდ იშვიათი „ღმრთისმშობლის ამალღების“ გამოსახულებაზე, რომელიც იკონოგრაფიული რედაქციის ლაკონიური, თხრობითი დეტალებისგან დაკლილი, განზოგადებულ-რეპრეზენტატიული ხასიათითა და კომპოზიციის მკაცრად ცენტრული გადაწყვეტის გამო, აშკარად დომინანტურ როლს თამაშობს „მიძინების“ სცენასთან შედარებით. ცხადია, ამ ორი სცენის საღმრთისმეტყველო შინაარსი ერთ მთლიანობად მოიაზრება, რაზეც ორივეს ერთ სცენად გამოსახვის მყარი ტრადიციაც მიანიშნებს, თუმცა მათი გაყოფა და იკონოგრაფიულ-კომპოზიციური საშუალებებით „მარიამის ამალღების“ განსაკუთრე-



ბული აქცენტირება, კონკრეტული ეპოქისმიერი გამოვლინებაა, მოვეიანებით ვისაუბრებთ, რადგან ეს საკითხი პირდაპირ კავშირშია მხატვრობის შესრულების დროის დადგენასთანაც.

„ღმრთისმშობლის ამბლებს“ სცენა მუქი მორუხო ლურჯი ცისა და მონაცრისფრო-ზეთისხილისფერი „რბილბაქნიანი“ მთების ფონზე იშლება. მიწიერი ზონის წინა პლანზე ჰორიზონტალურად გაშლილი რუხი ფერის ცარიელი სარკოფაგი და მასზე ჯვარედინად გადებული საფლავის მოვარდისფრო-წითელი ქვის ახილი სახურავი ჯოჯოხეთის დაღეწილ ბჭეთა ჯვარედინად დაწყობილ კარის ფრთებს მოგვაგონებს. ცის ფონზე კი ფრთაგამლილი და მოსასხამაფრიალებული, ჰაერში აჭრილი ორი ანგელოზი ხელებით ეხება ოვალური ფორმის წითელ მანდორლას (ტაბ. 65), რომელშიც მარიამის, ანგელოზებთან შედარებით, მცირე ზომის ფიგურა იკითხება. მარიამის დაზიანებული გამოსახულებიდან ჩანს შარავანდის, თავის მოხაზულობის მუქი მეწამული მაფორიუმის ნაწილი და თეთრათი დამუშავებული მოცისფრო სტოლას მუხლსქვევით ფრაგმენტი, რომელიც ღმრთისმშობლის დამჯდარ პოზაზე მიაჩნებებს. სახეთა დაზიანების მიუხედავად, ანგელოზთა ფიგურები უკეთ ჩანს. ანგელოზთა მოზრდილ ფიგურებზე საკმაოდ ძლიერად იკვეთება წვარძელეული კისრების, მონაცრისფრო-ცისფერი ქიტონის აკეცილი სახელოებიდან გამოჩენილი შიშველი მკლავების ფორმები და თავაწეული სახეების ზოგადი კონტური. ამ შემთხვევაში, არა მარტო მათი ფორმები, არამედ ამ ფორმათა ხელშესახები სხეულებრიობა იქცევეს ყურადღებას, რაც განსაკუთრებით ნათლად ჩანს თავ-კისრის, მსხვილი მკლავებისა და შიშველი ფეხის ტერფების შესრულებისას. ანგელოზთა ზურგსუკან ენერგიულად გაშლილი ფრთებისა და უხვად ნაოჭაყრილი, ნიჟარისებრი ფორმით აფრიალებული მოსასხამების მიუხედავად, მუხლებში მოკეცილი, ერთის – მოწითალო-ყავისფერსა და მეორის – მოყვითალო მუქი ოქრას ჰიმატიონებში გამოხვეულ „მძიმე“, „წონად“ ფიგურებს, ერთგვარი დისჰარმონია, დაბაბულობა შეაქვთ ჰაერში ლიველივის გადმოცემისას. მთების ფონისა და ცარიელი სარკოფაგის სწორი პერსპექტიული შეთანხმებაც ერთგვარ სურათოვნებას ანიჭებს გამოსახულებას, თუმცა კომპოზიციის ფონტალური გაშლა, ორი ინტენსიური წითელი ლაქით მკაფიოდ გამოყოფილი ცენტრი, თითქმის იერატიული წონასწორობა, ფიგურებისა თუ საგნების ფორმათა მკაფიო დასრულებულობა, სცენას ნარატიულობისგან დაცლილ, განსაკუთრებულ მნიშვნელოვნებას ანიჭებს. საგანგებოდ გამოყოფს მასში საღმრთისმეტყველო არსს.

ღირბის გამოსახულების ამგვარი ხასიათი მით უფრო საყურადღებოა, რად-



გან „ღმრთისმშობლის ამალღების“ ადრეული, საკუთრივ ბიზანტიური იკონოგრაფიული გამოსახულება, ღირბისგან განსხვავებით, თხრობითი ხასიათისაა. მისი შექმნა ბლავქერნის მონასტრის ღმრთისმშობლის მემორიალურ სიწმინდეებს უკავშირდება.<sup>130</sup> სცენა ამალღებისას ღმრთისმშობლის მიერ მოციქულ თომასთვის გადაცემული სარტყლის ტამარში დასვენების რიტუალს წარმოადგენს.<sup>131</sup> სუხდალის კარის აღნიშნული გამოსახულება, რომელიც „მიძინების“ ციკლის სხვა სცენებთან ერთად, ბლავქერნიდან ჩამოსული ბიზანტიელი ოსტატების მიერ XI ს-ში მოხატული კიევის პეჩორის ლავრის „მიძინების“ ცკლესიის იკონოგრაფიული პროგრამის მოგვიანო რეპლიკადაა მიჩნეული, სამი ეპიზოდისგან შედგება. ზედა ნაწილში მანღორღაში გამოსახული ღმრთისმშობელია ორი ანგელოზის თანღებით, მის ქვევით, ღრუბელში ანგელოზთან ერთად გახვეულ თომას მეორე ანგელოზი აწვდის სარტყელს, წინა პღანზე კი კვღაუ თომას ყვეღაზე მოზრღიღი გამოსახულება, ხელში სარტყლით, საკურთხევეღის წინაშე.<sup>132</sup> თხრობითი ხასიათის ეპიზოდებითა თუ ღეტაღებით კიღევ მეტაღაღა ღატვირთული ოხრიღის წმ. სოფიისა ღა პრიზრენის ღმრთისმშობელი ღევიშღას ცკლესიათა XIV ს. პირველი ნახეღრის „ღმრთისმშობღის ამალღების“ გამოსახუღებები, რომღებიც წმ. იოანე ღამასკეღის მიძინების ჰომიღიათა ზუსტ იღუსტრაციას წარმოადგენს. ცენტრში – ცარიელ კუბოსთან მოხრიღი თომა მოციქულია, ხელში სარტყლით, მის გვერღით იოანე ღამასკეღი ღა ზეღა ზონაში – სასუფევეღის გახსნიღ კარიბჭეში ღრმთისმშობელი ანგელოზების თანხღებით. თომას უღან ერთმანეთში მოსაუბრე მოციქუღებღა, ხოლო საპირისპირო მხარეს, აარონის ღა, მირიამი ღა მექუსიკე იერუღსაღიღელი ქაღწუღები.<sup>133</sup> „მიძინებასთან“ ღმრთისმშობღის სუღის ამალღების შერწყმულ, იშეღათ იკონოგრაფიულ გადაწყვეტას ვხვდებით კასტორიის პანაგეა კოუბელიღიღის (1260-1280) მოხატუღობაში, საღაც „მიძინებაში“ მაცხოვარი, მრავაღფეროვან მანღორღაზე ღაბრძანეღული ამალღღება ღმრთისმშობღის ჩვიღი სუღით ხელში ღა ანგელოზთა თანხღებით.<sup>134</sup> ნოვეოროღის ღესიატინის მონასტრის XIII ს. I ნახეღრის ხატზე „ღმრთისმშობღის მიძინების“ ტრადიციულ კომპოზიციას „მოციქულთა ღრუბღებით გაღმოფრენა“ ღა „ღმრთისმშობღის ჩვიღი სუღის ამალღება“ ემატება, საღაც ღმრთისმშობღის სუღი ანგელოზებს შეჰყავთ ცის გახსნიღ სასუფევეღში.<sup>135</sup>

ამავე პერიოღში ხდება ჩამოყალიბება „მიძინების“ იმ გავრცეღებული კომპოზიციისა, რომღის განსაკუთრებით გაშღიღ-გაფართოებული ვარიანტები XIII-XIV სს. ბაღკანურ ძეგღებში გვხვდება ღა რომღის ზეღა ზონაში ღამატეღულია „მოციქულთა ღრუბღებით გაღმოფრენის“, „მარიამის ამალღებისა“



და „მარიამის მიერ თომასთვის სარტყლის გადაცემის“ ეპიზოდები (საქმიანი 1262 წ., ფსკოვის სნეტოგორის მონასტერი – 1313 წ., ხატი ტრეტიაკოვის გალერეადან ე.წ. “ცისფერი მიძინება” – XV ს.,<sup>136</sup> მისტრის პერიბლეფტოსი – XIV ს. I ნახევარი;<sup>137</sup> სტუდენიცას „კრალევა ცრკვა“ – 1314 წ.,<sup>138</sup> კიბა – (1309-1316 წწ.), კალენიჩი – 1413 წ.,<sup>139</sup> და სხვ.).

„მიძინება-ამაღლების“ მსგავსი კომპოზიციები XIV ს. ქართულ ძეგლებშიც გვხვდება. ლიხნეს (XIV ს. შუახანები) ღმრთისმშობლის მიძინების ცკლესიის დასავლეთ კედელზე გაშლილი კომპოზიცია ამ გავრცობილი სცენის სამივე ეპიზოდს აერთიანებს,<sup>140</sup> წალენჯიხის მაცხოვრის ცკლესიის (1384-1396 წწ.) სცენაში კი „მიძინებას“ „ღმრთისმშობლის ამაღლება“ ემატება.<sup>141</sup> ქართული ძეგლებიდან მხოლოდ გვიანდელი პერიოდის ორიოდე მაგალითი გადმოგვცემს „ღმრთისმშობლის ამაღლების“ დამოუკიდებელ კომპოზიციას. გელათის მთავარი ტაძრის (XVI ს. 60-70 წწ.) დასავლეთ ძეგლაში გაშლილ „ღმრთისმშობლის მიძინების“ გავრცობილ ციკლში ჩართული „ღმრთისმშობლის ამაღლების“ სცენა ღია კუბოსთან მოციქულებს წარმოგვიდგენს,<sup>142</sup> ბეთლემის ღმრთისმშობლის სახელობის „მადალაანთ“ ცკლესიის XVII ს. კანკელის მოხატულობის „ღმრთისმშობლის ამაღლების“ მცირე ზომის გამოსახულებაზე კი ცარიელ კუბოსთან ერთად, ამაღლებული ღმრთისმშობლის მიერ მოციქულ თომასთვის სარტყლის გადაცემის ეპიზოდია მოცემული.<sup>143</sup> ორივე შემთხვევაში „ღმრთისმშობლის ამაღლების“ სიუჟეტის თხრობითი ასპექტია წამოწეული, ისევე, როგორც პოსტიზანტიური პერიოდის კრეტული სკოლის კოპტურ ხატებზე.<sup>144</sup> მაშინ როცა ღირბის გამოსახულება ხატისებრ განზოგადებული თეოლოგიური არსის გამოხატველია. ამ თვალსაზრისით, მისი მსგავსია სკოპელოს „ღმრთისმშობლის მიძინების“ ხატი აკათისტოს სცენებით (XV ს.-ის I ნახევარი), რომლის წარმოშობაც მატერიკულ საბერძნეთს ან ათონის მთის პანტოკრატორის მონასტერს უკავშირდება, ხოლო ღმრთისმშობლის განმადიდებელი საგანგებოდ შერჩეული გამოსახულებებით, იგი გვიანბიზანტიური ხატების არც თუ მრავალრიცხოვან ნიმუშებს შორის ერთ-ერთ საუკეთესოდაა მიჩნეული.<sup>145</sup> „ღმრთისმშობლის მიძინებისა“ და „ამაღლების“ ერთმანეთის თავზე გამოსახული ორი ცენტრალური, დამოუკიდებელი გამოსახულება მსგავსია ღირბისა, თუმცა ხატზე მათ გარშემო „მოციქულთა ღრუბლებით გადმოფრენისა“ და აკათისტოს 24 ჰიმნის ამსახველი კომპოზიციებია დამატებული. „მიძინება“ აქაც მოკლე და დადგენილი, ხოლო „ამაღლება“ თხრობითი დეტალებისგან დაცლილი, შეკუმშული რედაქციითაა წმოდგენილი, სადაც განსხვავებულია მხოლოდ ღმრთისმშობლის მდგომარე პოზა და ოვალური ნათების ცისფერი.





არსობრივად „ღმრთისმშობლის ამადლება“ „მიძინების“ გვირგვინია. წმ. იოანე დამასკელის მიძინების ჰომილიების მიხედვით, რომელსაც ის ქადაგებს, „იერუსალიმის კლესიის უძველესი და ჭეშმარიტი გარდამოცემის მიხედვით“, „მარიამის მიძინება“ არის სიკვდილი ცხოველმყოფელი და დასაწყისი მარადიული ყოფისა, როცა მარიამის უწმიდესი და ღვთისმამეები სხეული კუბოში ჩაესვენა და სამ დღეში უნრწნელად ზეამდლდა ზეციურ სასუფეველში მხოლოდშობილ ძესთან და ღმერთთან.<sup>146</sup> მიუხედავად იმისა, რომ მიღებული და დადგენილია, რომ მიძინების დღესასწაულის საკლესიო მსახურების მთავარი თემა ღმრთისმშობლის სხეულებრივი ზეადსვლაა ზეციურ სასუფეველში,<sup>147</sup> ეს საკითხი მაინც რჩებოდა იმგვარ დაფარულ საიდუმლოდ, რომელსაც ვ. ლოსკის სიტყვებით რომ გამოეთქვათ, „კლესია ინახავს თავისი შინაგანი ცნობიერების იდუმალ სიღრმეებში“<sup>148</sup> და საუკუნების განმავლობაში, არსებული მაგალითების მიუხედავად, მაინც ერიდებოდა მის პირდაპირ გამოსახვას. ამიტომაც განსაკუთრებით საყურადღებოა ამ საკითხთან დაკავშირებით, საოცარი მკაფიოება და „მხურვალე“ სითამამე, რომელიც მკლანდება ბიზანტიელი თეოლოგის წმ. ნიკოლოზ კაბასილასის (1320-1397) სიტყვაში „ღმრთისმშობლის მიძინებაზე“, სადაც მარიამის ამადლება პირდაპირ არის აღდგომის ხატად და მომავალი საუკუნის ნიშნად მიჩნეული, „რადგან სხეულმა მცირედ დაყო მიწაში და სულთან ერთად აღსდგა, რადგან მას უნდა გაეგლო ის გზა სრულად, რომელიც მაცხოვარმა გაიარა... საფლავმა მცირე ხნით მიიღო იგი და შემდგომ ზეცამ მიიტაცა ეს ახალი მიწა, სულიერი სხეული“.<sup>149</sup> ღირბის გამოსახულებაში ამადლებული ღმრთისმშობლის წითელი მანდორლის საღმრთისმეტყველო მნიშვნელობა სხეულის განმწმენდელი ის საღმრთო ცეცხლი უნდა იყოს, რომელსაც აღარებს წმ. გრიგოლ პალამა ღმრთისმშობლის მიძინებას და მოყავს ესაიას გამოცხადების ეპიზოდი, როდესაც სერაბიმი უფლის სამსვერპლიოდან მამით აღებული ნაკვერჩხლით განწმენდს წინასწარმეტყველს (ესაია 6. 6-7). წმ. მამა ღმრთისმშობელს აღარებს მამას, რომელმაც უფლის ცეცხლი დაიჭირა, რათა ადამიანი განეწმინდა.<sup>150</sup> ღირბის კომპოზიცია, რომელშიც მხოლოდ ღმრთისმშობლის სხეულებრივი ამადლებაა ხაზგასმული, პირდაპირ წარმოგვიდგენს არა მხოლოდ აღდგომის, არამედ მომავალი საუკუნისა და ადამიანის განღმრთობის იმ ხილულ ხატს, რომელიც შედგეი უნდა იყოს XIV ს. შუახანებში ბიზანტიის ცენტრებში მიმდინარე საღმრთისმეტყველო-კულტურული პროცესებისა. სწორედ ამ პერიოდში, წმ. გრიგოლ პალამასა და წმ. ნიკოლოზ კაბასილასის თხზულებებში ანტროპოლოგიური ასპექტების გაძლიერებისა და ამ კუთხით ღმრთისმშობლის კულტის თავყვანისცემის გაზრდის ფონზე ყალიბდება ღმრთისმშობლის ცხოვრების





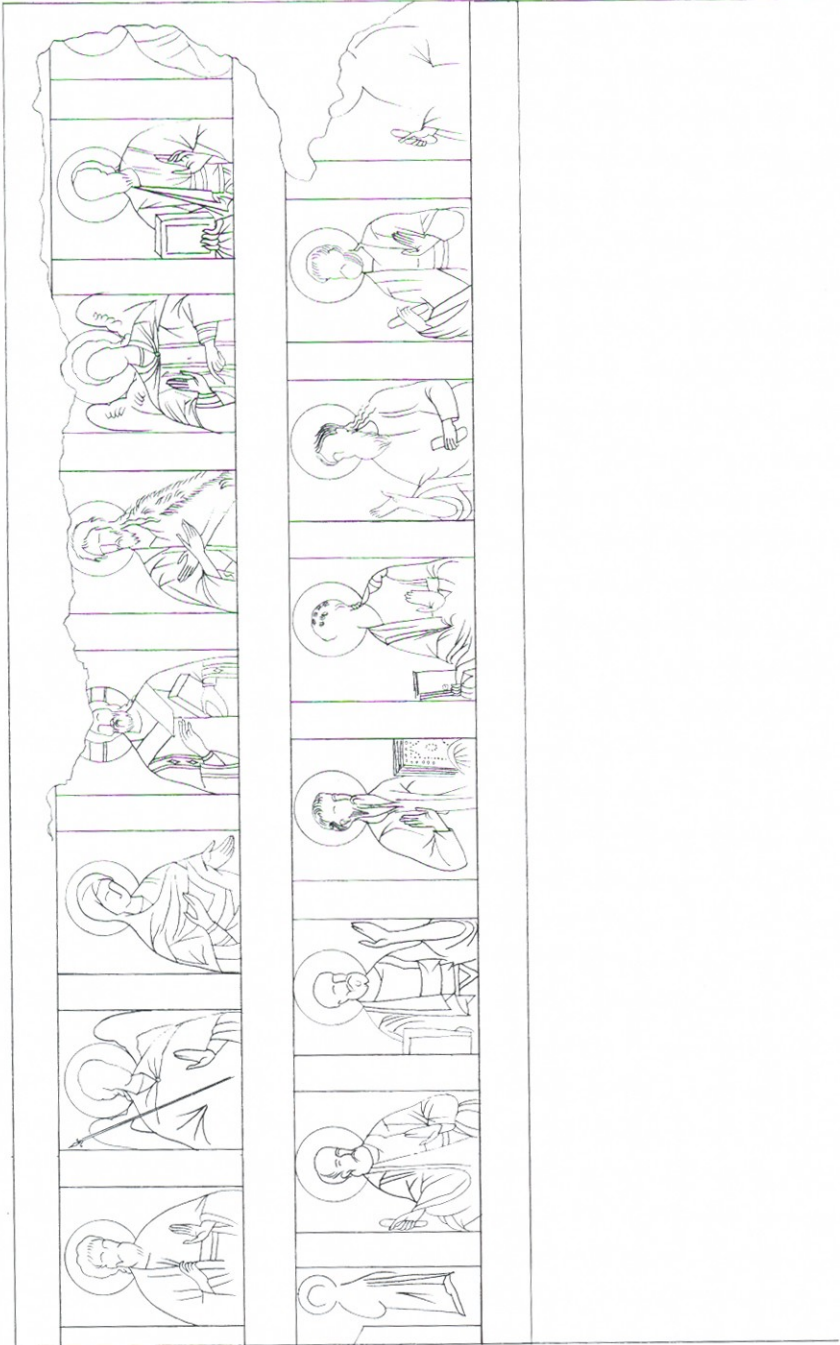
ამსახველი გაზრდილ-გაფართოებული ციკლები და მათ შორის, გაზრებული „მიძინება-ამაღლები“ გამოსახულებებიც. ამ მოვლენათა ამსახველი ჩანს ღირბის „ღმრთისმშობლის ამაღლების“ დამოუკიდებელი, ლავონიური იკონოგრაფიული სქემით წარმოდგენილი იშვიათი გამოსახულება, რომლის შექმნა, ვფიქრობთ, სწორედ მოცემულ პერიოდს უკავშირდება და ერთგვარი სიზუსტე შეაქვს მონატურლობის დათარიღებაში.

ღირბის მხატვრული დეკორის შესაძე იერარქიული ზონის,<sup>151</sup> ანუ წმინდანთა გუნდის არც თუ მრავალრიცხოვანი გამოსახულებებიდან წმ. დედები და მეომრებია წარმოდგენილი. განსაკუთრებით საყურადღებო წმ. დედათა გამოსახულებების საგანგებო გამოყოფაა, რაც, ვფიქრობთ, ღმრთისმშობლისადმი მიძღვნილი იკონოგრაფიული პროგრამის თავისებურებიდან უნდა მომდინარეობდეს. ბერთუბნის მთავარი ტაძრის მხოლოდ ღმრთისმშობლის ცხოვრების სცენებით შედგენილ იკონოგრაფიულ პროგრამაში საზგასმით გამოიყოფა ხუთი წმ დედა: წმ. მარინა, წმ. ბარბარე, წმ. კატერინე, წმ. მარიამ მეგვიპტელი და ცენტრში – წმ. ნინო;<sup>152</sup> ხოლო უბისის „ღმრთისმშობლის მიძინების“ მცირე კარედ ხატზე, რომელიც დიდ კარედ ხატთან საზიარო ღმრთისმშობლის დიდების თეოლოგიური საზრისის გამომხატველია, ოთხი წმ. დედაა – წმ. ბარბარე, წმ კატერინე, წმ. თკლა, წმ. მარინა.<sup>153</sup> ღირბის შემთხვევაშიც ოთხი წმ. დედაა მზიდი თალის პილასტრებზე ერთმანეთის პირისპირ დაწყვილებული, ორიც ვფიქრობთ, ჩრდილოეთ კედელზე წმ. გიორგის გამოსახულების ქვეშ იყო წარმოდგენილი. გვიანი არქიტექტურული გადაკეთების გამო, მათი გამოსახულებიდან მაფორიუმისა და შარავანდის ნაწილებიდა მოჩანს. საფიქრებელია, რომ აქაც დიდმოწაზე დედები უნდა გამოესახათ.

ჩრდილოეთ პილასტრის ზედა რეგისტრზე გვირგვინოსანი, შარავანდოსილი ქალწულის სილუეტითაა დარჩენილი, რაც წმ. კატერინეს დადგენილ იკონოგრაფიულ ტიპს წარმოადგენს,<sup>154</sup> ხოლო გვირგვინზე გადმოფენილი მანდილით, ის უბისის მცირე კარედის წმ. კატერინეს გამოსახულების მსგავსია. ღირბის გვირგვინოსანი წმ. დედის გამოსახულების ქვეშ აგურისფერ-წითელ მაფორიუმში ვახვეული (ტაბ. 68), წელზევით ფრონტალურად წარმოდგენილი შარავანდოსილი გამოსახულებაა, რომელსაც მკერდთან მიტანილი ხელებიდან ერთში, როგორც ჩანს, მოწამის ჯვარი ეჭირა. სახე მთლიანად გადარეცხილია და მოყვითალო ოქრას ლაქად აღიქმება. მაფორიუმის შიგნით ცისფერი თავსაფრის ვიწრო ზოლი იკითხება. ეს წმ. დედის განზოგადებული იკონოგრაფიული სახეა და ძნელია მისი იდენტიფიცირება. მსგავსია მის მოპირდაპირე მხარეს მონაცრისფრო-მოლურჯო ფონზე აგურისფერი-წითელი სილუეტის სახით შემორჩენილი წმ. დედის პოზა (ტაბ. 69). ოქროსფერ შარავანდზე

იუთხება მაფორიუმის „გაცრეცილი“, ღია მოყვითალო-მოვარდისფრო ფერი, იგივე ფერისაა ნოჰაყრილი სამოსი, რომლის ცენტრში ღიაკუნის გინგილას მსგავსი ვიწრო ყვითელი ზოლი შეინიშნება. მარცხენა ხელში მას ჯვარი უპყრია (ჯვრის თეთრი საღებავის მცირე ფრაგმენტები გაირჩევა), მარჯვენა ხელის დაზიანებული, ბუნდოვანი ნახატი შესაძლოა, გადმოსცემდეს გრაგნილს. წმ. დედის იკონოგრაფიაში გამორჩეულია ხვეული თმის ნახატი, რომელიც მაფორიუმის კიდესთან, შუბლის გარშემოც აღინიშნება და კისრის გასწვრივ მხრებზეც ეფინება. მხრებზე დაფენილი მოკვეცილი თმა, ჯვრისა და გრაგნილის სავარაუდო გამოსახულებასთან ერთად, შეიძლება მოციქულთსწორი წმ. ნინოს იკონოგრაფიის თანმდევ ნიშნებადაც მივიჩნიოთ. მის თავზე ნაღესობის ფენა მთლიანადაა ჩამოშლილი და პილასტრის ზედა ნაწილის მეოთხე გამოსახულება პირწმინდად დაღუპულია.

ეკლესიის ინტერიერში გამოსახული სამი წმ. მეომრიდან პილასტრების ქვედა, მესამე რეგისტრზე, ერთმანეთის პირისპირ მთელი სხეულით ორი მათგანია წარმოდგენილი, რომელთა ადგილმდებარეობა ტრადიციულია.<sup>155</sup> პალეოლოგოსთა ხელოვნების ძეგლებისთვის დამახასიათებელია მათი პოზები: მსუბუქი კონტრაპოსტები, სიღრმეში ოდნავ შებრუნებული სხეულები, აღჭურვილობა და შეიარაღება (მაგ. გრაჩანიცა – 1321 წ., პეჩის საპატრიარქოს ღმრთისმშობლის ეკლესია – 1324-1327 წწ., რაგინცა – 1381 წ., ნოვგოროდის მაცხოვრის ეკლესია კოვალიოვზე – 1380 წ. და სხვ.<sup>156</sup>). ჩრდილოეთ ეკლესიის პილასტრის მუქ ლურჯ ფონზე გამოსახული შარავანდმოსილი მეომარი, რომლის დაზიანებული სახიდან ჩანს ხვეული წაბლისფერი თმა, წარბი და მოკლე წვერის ფრაგმენტები, წმ. თევდორე სტრატელატის გამოსახულება უნდა იყოს (ტაბ. 70). თითქმის გადარეცხილი სამოსის ზედაპირზე მაინც შეიძლება წაეკითხოთ მხრებზე გადასული, აგურისფერი ოქრას აბჯარი, რომლის ზედაპირის დამუშავებიდან წერილი ვერტიკალური თეთრი ხაზებია შემორჩენილი. მხრებზე ლურჯი მოსასხამის ნაწილი, ხოლო მკერდზე მუქი ყავისფერი ჯვარედინი ღვედები მოუჩანს. აბჯრის ქვეშ წითელი ფერის მოკლე პერანგი და ფეხებზე ამავე ფერის ვიწრო, სხეულს შემოკრული შარვალი იუთხება. მათ ზედაპირებზე ფორმათა დამუშავება კი მორუხო თეთრას ფართო, თავისუფალი და ენერგიული მონასმებითაა დატანილი. ფეხებზე შემოხვეული წვივსაკრავები მუქი მწვანეა. მხრებზე მოგდებული მოსასხამის დეფორმირებული ფერი ღღეს ჩამუქებული რუხია. წმ. მეომარს მარჯვენა ხელში შუბი უჭირავს, მეორე დაშვებული ხელით კი თეძოსთან სანახევროდ გამოჩენილ მრგვალ ფარსა და გრძელ მახვილს ეხება. ფარის გადარეცხილ ზედაპირზე ჩნდება მწვანე და ყვითელი მონასმები.



ნახ. 5. კანკელის ხატები. შემსრ. დ. კვციანი



მის მოპირდაპირედ უწვევრული ჭაბუკი მეომარი, მრგვლად შეჭრილი, თმის მოკლე ვარჯით, წმ. დემეტრეს იკონოგრაფიულ ტიპს გადმოსცემს (ტაბ. 71). დგომის პოზა თუ აღჭურვილობა მსგავსია წმ. თევდორესი ოღონდ, სახის ნაკეთებისა და აბჯრის ზედაპირის მარტივი, ღია ყავისფერი ნახატი; მხართან ფიბულით შეკრული მოსასხამის, მოხატულობისთვის უცხო, ღია მომწვანო და შარავანდის „ყრუ“ მოყავისფრო-ყვითელი ფერები, მეომრის ფიგურის გვიან გადაწერაზე მიანიშნებს. იდაყვში მოხრილ მარჯვენა ხელში მას შიშველი, ზეადმართული მხვილი უჭირავს, მეორე, დაშვებული ხელის მტევანი კი ქარქაშს ეხება. მსგავსი პოზებითა და აღჭურვილობითაა გადმოცემული სორისა და წალენჯიხის ფესზე მდგომ წმ. მეომართა ფიგურები, თუმცა განსაკუთრებულ სიახლოვეს ჯუმათის მთავარანგელოზის XIV ს. მხატვრული ფენის წმ. მეომართა გამოსახულებები ამჟღავნებს, სადაც წმ. გიორგის, წმ. თევდორესა და წმ. დემეტრეს იკონოგრაფიული ნიშნების მატარებელი სამი ფიგურიდან ორი უკანასკნელის საომარი იარაღები და პოზებიც კი თითქმის ზუსტად იმეორებს ღირბისას. წმ. დემეტრეს გამოსახულების მხოლოდ მუქი წითელი, სხეულს შემოკრული ვიწრო შარვლის ზედა ნაწილი მოჩანს. ნაღესობის ქვედა ნაწილი ჩამოშლილია.

ღირბის მოხატულობის მესამე მეომარი, თეთრ ცხენზე ამხედრებული მძლეველი წმ. გიორგი გამორჩეული ზომისა და მნიშვნელობის გამოსახულებაა (ტაბ. 66), რომელიც მთლიანად ავსებს ჩრდილოეთ კედლის თალით დასრულებულ დასავლეთ მონაკვეთს. საკურთხეველისკენ მიმართული წმ. მხედრის ცხენი სიბრტყის პარალელურადაა გამოსახული. ლაშებგახსნილი, კბილებდაკრეჭილი ბედაური წმ. გიორგის წითელი აღვირით უჭირავს. თეთრ ქედზე ცეცხლის ენებივით დაყრილი აღისფერი-წითელი ფაფარი და განზე გაბზვილი გრძელი კუდი ცხენის მოძრაობას აღნიშნავს. მხოლოდ ერთი ფეხი აქვს მიწიდან ჰაერში აწეული. მასზე გადაძვლარი წმ. მხედრის გასწორებული ფეხი, რომლის მუქი შინდისფერი შემოკრული შარვალი თეთრას მონასმებით, ხოლო მოყვითალო-ოქრას წაღები წითელი ხაზით მუშავდება, უზანგში აქვს გაყრილი. ქროლვას მიანიშნებს მხედრის მუქი აგურისფერი აბჯრის ქვეშ თეთრათი დაამუშავებული ცისფერი მოკლე პერანგის გაფრიალებული ბოლოც. წმინდანის ზედა ნაწილის დაზიანების მიუხედავად, ჩანს, რომ მისი ტორსი ფრონტალურად იყო მობრუნებული. წელთან ხელის მტევანი იკითხება, რომლითაც აღვირი უჭირავს. ოღნავდა გაირჩევა შარავანდისა და მხრის მოხაზულობა, რომლის პარალელურად გაფრიალებული მუქი მეწამული მოსასხამი და დიაგონალურად დაშვებული წითელი შუბია ნაჩვენები. შუბით წმ. გიორგი ბედაურის ფლოქეპქეპემ მოყოლილ გვირგვინოსან

მეფეს გმირავს. თვალდახუჭული, მოკლეწვერიანი მეფე, რომლის გვარდით მისი დაედებული ხმლის ნაწილი ჩანს, შემოსილია მუქი ყვითელი ოქრას მანიაკითა და ლორონით მორთული წითელი ბისონით. „უშჯულო“ მეფე დეოკლიტიანეს განგმირვის ეპიზოდი, რომელიც „მძლეველი წმ. გიორგის“ ადრეული შუა საუკუნეებიდან მომდინარე, საგანგებოდ ქართულ ძეგლებთან დაკავშირებულ იკონოგრაფიულ ვერსიას წარმოადგენს და მრავლად გვხვდება X-XI სს. ჭედურ ხატებზე,<sup>157</sup> ფართოდ აისახა XI-XIII სს. კედლის მხატვრობის ნიმუშებში (იფრარი – 1096 წ., ნაიფარი – 1130 წ., წვირმის წმ. გიორგი – XII ს. პირველი ნახევარი,<sup>158</sup> თანდლი – XIII ს.). ჩვენს შემთხვევაში ამ არქაული იკონოგრაფიული ვერსიის „გახსენება“ (საგულისხმოა, რომ დეოკლიტიანეს ფიგურა განსაკუთრებულ სიახლოვეს ამკლავებს იფრარისა და ნაიფარის ანალოგიურ გამოსახულებასთან), ვეჭრობთ, დამკვეთის საგანგებო მითითებით მოხდა და ამ შემთხვევაში შესაძლოა, მხატვრის მიერ ძველი დედნის გამოყენების ან სასწაულმოქმედი ხატის პირის გადმოღების მაგალითთანაც გვექნდეს საქმე, რადგან თანადროულ მოხატულობებში „უშჯულო“ მეფეზე მძლეველი წმ. გიორგის ჯერჯერობით, ეს ერთადერთი მაგალითია ცნობილი. მეორე მხრივ, მხედარი წმ. გიორგის როგორც ცალკეული იკონოგრაფიული დეტალები (სამ ფეხზე მდგომი, ალისფერფაფრიანი თეთრი ცხენი წითელი მოსართავებით), ისე მხატვრული გადაწყვეტა (წმ. გიორგის ადკაზმულობა და სამოსი; ცხენის კისერთან, მკერდთან და მუცელთან მოცულობითი ფორმების მიმანიშნებელი ჩამოუქებული მონასმები), პალეოლოგოსთა ხანის ძეგლებისთვის დამახასიათებელ ნიშნებს ატარებს (ნუზალი – XIV ს. დასაწყისი;<sup>159</sup> წალენჯიხა – 1384-1396 წწ.,<sup>160</sup> ნაბახტევი – 1412-1431 წწ.,<sup>161</sup>) და მნიშვნელოვანი განსხვავების მიუხედავად, ღირბის მოხატულობისთვის ნიშანდობლივ, თანადროულ, მოწინავე მხატვრულ ტენდენციებს გადმოსცემს.

მოხატულობაში ჩართულია ათზე მეტი ორნამენტული მოტივის ნაირსახეობა, ოსტატური ნახატით რომ ამკობს პილასტრებსა თუ თაღების არქიტექტურულ პროფილებს. ორივე მხრიდან მუქი წითელი ზოლებით მოჩარჩობებული ორნამენტის ერთი, სივრცობრივად გადაწყვეტილი ნაწილი, უფრო „ფერწერულია“, რომელთა გვერდით მკაფიო გეომეტრიული ნახატის მქონე ხაზობრივი ორნამენტებიც გვხვდება. როგორც ერთი, ისე მეორე ტიპის ორნამენტული მოტივები ფართოდაა გავრცელებული პალეოლოგოსთა მხატვრული სტილის მოხატულობებში. გამოყენებულია შუა საუკუნეების განმავლობაში გავრცელებული, ტრადიციული ორნამენტებიც, რომელთა ფერადოვან გადაწყვეტაში შეტანილი ცვლილებები პალეოლოგოსთა



ხანის ძეგლებისთვისაა დამახასიათებელი. ასეთია მაგალითად, დირბის ცკლესიის კონქის შუბლზე სხვადასხვა ტონალობის მწვანე, ყვითელი და წითელი ფერით შავ ფონზე შესრულებული „კიბურა“ ორნამენტი (ტაბ. 35), რომლის მსგავსი გამოსახულება მსგავსსავე ადგილზეა მოთავსებული თირის ღმრთისმშობლის მოხატულობაშიც. მას ვხედავთ წალენჯიხაშიცა და ნაბახტევშიც. პალეოლოგოსთა ხანის ძეგლებისთვის ნიშანდობლივი კიდევ ერთი მოტივი, შავ ფონზე თეთრას მონასმებით „სივრცობრივად“ გადაწყვეტილი, მარაოსებრ გადაშლილი წითელი და მომწვანო-ფირუზისფერი ორნამენტის მცირედ სახეცვლილ ვარიანტს ვხვდებით უბისში და წალენჯიხაში. ამავე მოხატულობებში ერთმანეთში „ჩაგრეხილი“ ორფერა ჯაჭვის სივრცობრივად წარმოდგენილი მოტივიცაა, რომელიც დირბში მუქ ლურჯ ფონზე თეთრათი დაფერილი ნაცრისფერი და მოწითალო-ვარდისფერი ღეროებითაა შედგენილი (ტაბ. 72). ჩრდილოეთ კედელზე მოცემული, ყვითელ ფონზე რვიანბივით მოხაზულ ყლორტებში თეთრათი დამუშავებული, ნიჟარისებრ გადაშლილი, სხვადასხვა ტონალობის წითელი და ფირუზისფერი ფოთლების მოტივი გავრცელებული ორნამენტია პალეოლოგოსთა ხანის მოხატულობებში ისევე, როგორც შავი, წითელი და თეთრი ფერით შესრულებული სხვადასხვაგვარი მცენარეული ორნამენტის მრავალფეროვანი გრაფიკული ვარიაციები. ყველაზე მეტად ჭარბობს ლურჯი და წითელი ფერის ერთმანეთის მონაცვლე სამკუთხედებში თეთრად „ჩაწერილი“ სტილიზებული მცენარეული მოტივები, ხეულ ყლორტებად გადაშლილი პალმეტებით.

დირბშიც ისევე, როგორც პალეოლოგოსთა მხატვრული სტილის ძეგლებში, რთული და მრავალფეროვანი ნახატის ორნამენტი ავსებს არქიტექტურულ ფორმათა პროფილებსა და „ცარიელ“ მონაკვეთებს; მათი „აქტიურად“ მქდერი, ჭრელი ზედაპირები კი თითქოს „შთანთქავს“ ხუროთმოძღვრულ ფორმებს და ხელს უწყობს სივრცის დანაწევრების, ერთგვარი კამერულობის შეგრძნების გაძლიერებას.



თავი II

მხატვრობის ზოგადი თეოლოგიური საზრისი და მისი  
სახვითი თავისებურებაანი.

ღირბის მრავალმხრივ საყურადღებო მოხატულობა, რომელიც კლესიის მხოლოდ ცენტრალური ნაწილს კედელ-კამარებზე იშლება, იმ იშვიათ ძეგლთა რიცხვს მიეკუთვნება, სადაც უკლებლივ ყველა ნარატიული სცენა ღმრთისმშობლის ცხოვრების ამსახველი ციკლის შემაღდგენელი ნაწილია, მათ შორის, “თხრობის” თანმიმდევრობაში ჩართული დიდი ანუ საუფლო დღესასწაულთა ამსახველი სცენებიც (“ღმრთისმშობლის შობა“, “ტაძრად მიყვანება“, “ხარება“, “შობა“, “ღმრთისმშობლის მიძინება“).<sup>1</sup> მოუხედავად იმისა, რომ შუაბიზნტიური ხანის კლასიკურ მოხატულობებში ჩამოყალიბებული ტაძრის მოხატვის წესის მიხედვით, ღმრთისმშობლის ცხოვრების სცენები არაძირითად, დამატებით ციკლადაა მიჩნეული<sup>2</sup> და “ათორმეტ“ დღესასწაულს დართული, ქრისტეს ცხოვრების წინაისტორიის ფუნქციას ასრულებს, ცნობილია სხვადასხვა ეპოქაში შექმნილი იშვიათი გამონაკლისები, რომელთა სრული მხატვრული დეკორი მხოლოდ ღმრთისმშობლის ცხოვრების სცენებითაა წარმოდგენილი (ეიზილ ჩუკურის კლდეში ნაკვეთი მცირე კლესია კაპადოკიაში – IX-X სს.; დავით გარეჯის ბერთუბნის მთავარი კლესია – XIII. დასაწყისი;<sup>3</sup> მირაბელოს ე. წ. “კერას“ ღმრთისმშობლის კლესია კრეტაზე – XIV ს.).<sup>4</sup> გამონაკლისთა შორის დასახელებული ბერთუბნის მთავარი ტაძრის მოხატულობა, ღმრთისმშობლის ცხოვრების სცენებს დართული საქართველოს განმანათლებლის, წმ. ნინოსა და მმართველი მეფე-ქალის – თამარის გამოსახულებებით, XII-XIII სს. მიჯნის ძლიერი ქართული სახელმწიფოს ეროვნული იდეოლოგიის წინ წამოწევიტა და, ვფიქრობთ, სრულიად სამართლიანად, ღმრთისმშობლის წილხვდომლობის შემკვიდრებითობის იდეის ხაზგასმითაა ახსნილი.<sup>5</sup>

XIV საუკუნეში კი, როცა ღირბის მოხატულობა იქმნება, ქართული სახელმწიფოს მდგომარეობა სრულიად განსხვავებულია. მონღოლების შემოსევების შედეგად წელში გატყევილი ქვეყანა ეროვნულ მხატვრულ ტრადიციებს ვეღარ ავითარებს და უკვე “შხა“ სახით იღებს სამართლმადიდებლოს ცენტრიდან, ბიზანტიიდან მომდინარე პალეოლოგასთა მხატვრულ სტილს. ამიტომ ღირბის მხატვრული დეკორის სპეციფიკური, მხოლოდ ღმრთისმშობლის ცხოვრების სცენებით შედგენილი მხატვრული დეკორის არჩევანი, ღმრთისმშობლის წილხვდომლობის ტრადიციულ იდეაზე მეტად, ვფიქრობთ, პალეოლოგოსთა

ზოგადმართლმადიდებლურ ხელოვნებაში დედადმრთისას კულტის განსაკუთრებული ადგილებითა თუ ეპოქისძიერი სხვა მხატვრულ-ესთეტიკური ცვლილებებით უფრო აიხსნება. ამავე დროს, ეროვნული ხედვის გამტარებელი ხაზი თუძცა აქ ისე “დიად” აღარ არის თითქოს მოწვდილი, როგორც ბერთუბნის მოხატულობაში, მაგრამ მაინც თვალსაჩინოა. ესაა ქვეყნის უბირველესი მფარველი წმინდანის, “მძლეველი წმინდა გიორგის” ხაზგასმულად დიდი ზომის გამოსახულება-ხატი, რომელიც, გარდა იმისა, რომ დმრთისმშობლის სახელობის ეკლესიაში ყველა დანარჩენ გამოსახულებას აღემატება (საკურთხეველის კონქის კომპოზიციის გარდა), მას ჩრდილო-დასავლეთ კედელზე. ყველზე განათებული და თვალსაჩინო ადგილი უჭირავს და თითქოს პირველი “ეგებება” ეკლესიაში შესულს. ხაზგასამელია ისიც, რომ ეს არ არის პალეოლოგოსთა მხატვრობაში საყოველთაოდ გავრცელებული გველეშაპის მმუსვრელი მხედარი წმ. გიორგი, არამედ “დეოკლიტიანე მეფე უმჯულომს” მძლეველი წმინდა გიორგის ის ტრადიციული იკონოგრაფიული ვარიანტია, რომელიც დიდი ხანია საერთაშორისო სამეცნიერო ლიტერატურაშიც კი სპეციფიკურად “ქართულად” არის მიჩნეული.<sup>6</sup>

აღრეული შუა საუკუნეებიდან ვიდრე XIII ს.-ის დასაწყისამდე ანუ ძლიერი სახელმწიფოებრიობის ჩამოყალიბების პროცესში დამკვიდრებული, ადგილობრივ იკონოგრაფიულ გამოსახულებად ქცეული, მხედარი წმ. გიორგის, XIV საუკუნისთვის სრულიად მივიწყებული, გამოსახულების “გახსენება”, როგორც ჩანს, ძნელბედობის ხანაში, ეროვნული იდეოლოგიის ხაზის წამოწევაა. ეჭვს არ იწვევს, რომ ჩვილელი დმრთისმშობლის საკონქო კომპოზიციასთან ერთად, ქართველებისათვის ოდითგანვე ტრადიციულ მფარველად მიჩნეული, “უმჯულო” მტრის მძლეველი წმინდა გიორგის ხატი ეკლესიის გამორჩეული საულტო ობიექტია, რაზეც რჩეული ადგილმდებარეობა და ნარატიულ კონტექსტს მოკლებული, სახატე გამოსახულება მიანიშნებს. ამგვარი ვარაუდის საფუძველს იძლევა მართლმადიდებლური ძველი ტრადიცია, როცა ეკლესიაში კედელზე შესრულებული ზოგიერთი გამოსახულება სასწაულმოქმედი ხატის პატივით სარგებლობდა. მათ შესახებ მსჯელობისას ცნობილ მკვლევარს ჰანს ბელტინგს მოყავს კონსტანტინეპოლის ქრისტე პანტოკრატორის იმპერატორის მონასტრის (1136-1137წწ.) ტიპიკონის ტექსტი, რომლის მიხედვით, ხატად მიიჩნევენ არა მხოლოდ ხეზე დაწერილ ხატებს, არამედ ეკლესიის გამორჩეულ ადგილზე, განსაკუთრებული აზრობრივი დატვირთვის მქონე კედელზე შესრულებულ მონუმენტურ გამოსახულებებსაც, რომელთაც ისევე სცემდნენ თაყვანს, როგორც ხატებს.<sup>7</sup> მსგავსი ტრადიციის ასახვის მაგალითებს ბიზანტიური კულტურული არეალის სხვა ქვეყნებშიც ვხვდებით. “ფრესკული ხატის” ერთ-ერთ





ადრეულ ნიმუშად ნოვგოროდის წმ. სოფიის მოხატულობაში (XI ს.)  
დაცული წმ. ელენესა და კონსტანტინეს გამოსახულებებს მიიჩნევენ.<sup>8</sup> საგულისხმოა,  
რომ ტრადიცია მოგვიანო ხანაშიც შენარჩუნებულია და ეს სერბეთის პენის  
წმ. მოციქულთა კლესიის (1300 წ.) კედლის მხატვრობის მაგალითზეც ჩანს,  
სადაც ქვედა რეგისტრის დეკორში ჩართულია ჩვილელი ღმრთისმშობლისა და წმ.  
ნიკოლოზის დიდი ზომის გამოსახულება-ხატები.<sup>9</sup>

ღირბის მოხატულობაში გამორჩეული აზრობრივი მახვილის მატარებელია  
კიდევ ერთი გამოსახულება. “მძლეველი წმ. გიორგის” გვერდით, კვლავ თაღოვანი  
მოხარობით გამოყოფილი “ღმრთისმშობლის ამადლებს” იშვიათი კომპოზიცია,  
რომელიც, ვფიქრობ, ამავე კონტექსტშია განსახილველი. ის იქნებ, კლესიის  
მთავარი სალოცავიც კი იყო, რისი ვარაუდის საფუძველსაც რამდენიმე გარემოება  
გვაძლევს. ერთი მათგანი, შესაძლოა, ღირბის კლესიის “კუბოს ღვთისმშობლად”  
მოსხენიების ტრადიციაშიც იყოს “დალექილი”. ამ სახელწოდებით ღირბის  
კლესია 1653 წლის როსტომ ქართლის მეფისა და 1798 წლის ჯვარის მამა  
ათანასეს მიერ გაცემულ საბუთებშია მოხსენიებული<sup>10</sup> და ვფიქრობ, უშუალოდ  
უკავშირდება XIV ს. მოხატულობაში ჩართულ “ღმრთისმშობლის ამადლებს”  
გამოსახულებას, სადაც საგანგებოდაა გამოყოფილი ღმრთისმშობლის ცარიელი  
ქვის კუბო. მეორე საკითხია, რა შეიძლება გამხდარიყო თავად ამ იშვიათი  
კომპოზიციის გამოსახვის მიზეზი, რომელიც თავისი განსაკუთრებულობის გამო,  
უთუოდ საგანგებო შინაარსობრივ მახვილს ატარებს და იქმნება შთაბეჭდილება,  
რომ ის შესაძლოა, დამკვეთის სურვილით, საამშემოთხვევოდ, საგანგებოდ ღირბის  
მოხატულობისთვის შეიქმნა.

მოხატულობის იდეური საზრისი ღმრთისმშობლის დიდებაა, რომელიც  
წარმოდგენილია, როგორც უფლის განკაცების ჭურჭელი, ისე ნიშანი მომავალი  
საუკუნისა. მისი მთავარი ღერძი კონქში გამოსახული ტახტზე დაბრძანებული  
ღმრთისმშობელია მკერდზე აღბეჭდილი ჩვილით, რომელიც მიჩნეულია  
განკაცების, ტახტზე დაბრძანებული სირძნის, მაცხოვრებელი მსხვერპლის  
ლიტურგიული სახის – კვეთისა და ლიტურგიის აღსრულების გამოხატულებად  
კლესიაში.<sup>11</sup> მას ენიჭება კომპოზიციური ცენტრის ფუნქცია მეორე რეგისტრზე  
გამოსახულ მოციქულთა რიგისთვისაც და იქნებ, ქვედა რიგის კლესიის მამათა  
და წმ. დიკუნების ტრადიციული გამოსახულებებისთვისაც, რადგან დღეს არც  
აქ არ ჩანს ცენტრალური სიმბოლური გამოსახულება. საკონქო გამოსახულებას  
კამარის ცენტრში, მზიდი თაღის შუაში განკაცებული მაცხოვრის ხატი – “პირი  
ღმრთისა” ანუ “მანდილიონი” ეპასუხება. თაღის ქანობებზე, ორსავე მხარეს წმინდა



წინასწარმეტყველები – დავითი და სოლომონი, მოსე და დანიელა, რომლებიც თანმდევი ტექსტებითა და სიმბოლო-ატრიბუტებით უფლის განკაცებისა და ღმრთისმშობლის მიზეზით კაცთა ხსნის წინასწარუწყებას მიაჩნებენ.

ეკლესიის ინტერიერის იმავე ზონაში ანუ კამარის ქანობებზე იაკობის პირველსახარებად წოდებული აპოკრიფული ტექსტის მიხედვით მოცემული, ღმრთისმშობლის ყრმობისა და ცხოვრების ამსახველი II სცენისგან შემდგარი ციკლი, პალეოლოგოსთა ხანიდან განსაკუთრებით დამკვიდრებული ტრადიციის თანახმად, ღმრთისმშობლის მიძინების ციკლის ორი სცენითაა დასრულებული.<sup>12</sup>

ღმრთისმშობლის ყრმობისა და ცხოვრების ციკლის სცენების ლიტერატურულ პირველწყაროდ მიჩნეულია ფსევდო-მათეს სახარება, ეპიფანეს ღმრთისმშობლის ცხოვრება<sup>13</sup> და განსაკუთრებით კი იაკობის პირველსახარება ანუ „შობა მარიაძისას“ სახელით ცნობილი II საუკუნის უძველესი ქრისტიანული თხზულება,<sup>14</sup> რომლის ადრეულ ქართულ თარგმანებს შორის V-VII საუკუნეების ხანმეტი ტექსტიც კი მოიპოვება.<sup>15</sup> საქართველოში აღნიშნული თხზულების პოპულარობაზე მეტყველებს მრავლად შემორჩენილი ღმრთისმშობლის ცხოვრების ამსახველი სცენები მთელი შუა საუკუნეების განმავლობაში.<sup>16</sup>

„შობის“, მძლეველი წმ. გიორგისა და „მიძინების“ ციკლის გამოსახულებები მოზრდილ სასურათე სიბრტყეებზე, ეკლესიის ინტერიერის ქვედა ზონაში მონატულობის სამი ყველაზე მკაფიოდ გამოკვეთილი, დომინანტური აქცენტია. ამასთან, მძლეველი წმ. გიორგის სახატე გამოსახულებას, რომელიც მდებარეობითაც და ზომებითაც ორ დანარჩენს აღემატება, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ეკლესიის სივრცეში სრულიად განსაკუთრებული როლი და ფუნქცია გააჩნია, რაც შეეხება ორ დანარჩენ თემას – „მაცხოვრის შობასა“ და „ღმრთისმშობლის მიძინებას“, რომელთა თეოლოგიურ საზრისში მკაფიოდ ჩნდება ხსნის დასაწყისისა და დასასრულის, უფლის განკაცებისა და ადამიანის განღმრთობის ხატება,<sup>17</sup> მათი საგანგებო გამოყოფა (როგორც ჩვენს შემთხვევაშია), თუ შეპირისპირება-დაწყვილება შემთხვევითი არაა და შუაბიზანტიურ ხანაშივე დამკვიდრებულ ტრადიციას წარმოადგენს. კაპადოკიის, საბერძნეთის, ბალკანეთის, კვიპროსისა თუ სიცილიის XI-XIV სს. ძეგლებზე დაყრდნობით, რომელთა შორის ატენის სიონის მონატულობაცაა განხილული, ამ ორი კომპოზიციის ეკლესიათა მხატვრულ დეკორში სხვადასხვაგვარად შეწყვილების იკონოგრაფიული მაგალითები სამეცნიერო ლიტერატურაში შესწავლილი და გამოვლენილია.<sup>18</sup> აღნიშნულია „შობისა“ და „მიძინების“ იკონოგრაფიული სტრუქტურის სიახლოვე, რომელთა ცალკეული დეტალის სიმბოლურ მნიშვნელობათა შეპირისპირება-შეთანხმება



ბიზანტიურ ჰომილეტიკასა და ჰიმნოგრაფიაში გავრცელებული, ანტიტეზური დამოკიდებულებების რიტორიკული ხერხის სახვით ენაზე გადატანის ნიმუშადაა მიჩნეული.<sup>19</sup> მაგალითად მოყავთ „შობაში“ ღმრთისმშობლისა და ჩვილი მაცხოვრის ანტიტეზურ სახედ წარმოდგენილი „მიძინების“ მაცხოვრის ხელში ღმრთისმშობლის „ჩვილი“ სულის გამოსახულება.<sup>20</sup> აღნიშნულ ღღესასწაულებთან დაკავშირებულ ჰომილეტიკურ თუ ჰიმნოგრაფიულ ტექსტებზე დაყრდნობით, საზგასმულია ორივე სცენის ლიტურგიკული ხასიათი, სადაც „შობა“ ევქარისტის მომზადების სიმბოლოდაა მიჩნეული, ხოლო „მიძინება“ და „მარიამის სხეულებრივი ამალება“ – თავად ლიტურგიად, სიწმინდეთა დარიგებად, მსხვერპლისა და მარადიულ ცხოვრებას ზიარებად.<sup>21</sup> ამდენად, მხატვრული დეკორის ორი დამამთავრებელი თემატ, მაცხოვრის განკაცება და მისი საბოლოო მიზანი – კვლავ აღედგინა ადამიანი „დასაბამიერი უხრწნელების, წარუდინებლობის, უკვდავების, სიწყნარისა და კეთილსურნელების ღირსებაში“ (წმ. ანასტასი სინელი),<sup>22</sup> ღმრთისმშობლის საშუალებითაა გადმოცემული.

ეკლესიის დეკორში ჩართულ ცალკე მდგომ წმინდანთა მცირერიცხოვან გამოსახულებებს შორის ჭარბობენ წმ. დედები. ოთხ წმინდა დედას, რომელთაგან სამია შემორჩენილი და ისიც სახელმძღვანელო წარწერების გარეშე, ვფიქრობთ, ორი გამოსახულება ემატებოდა ჩრდილოეთ კედლის დასავლეთ მონაკვეთში. ყოველ შემთხვევაში, ერთი მათგანის თავის ფორმას წითელი მაფორიუმის მონახაზი მიუყვება, თუმცა მეორე ფიგურის მხოლოდ შარავანდია დარჩენილი. ქართული მოხატულობებისთვის ტრადიციულად, ეს ადგილი საქტიტორო გამოსახულებებისთვის იყო განკუთვნილი. ამ ეჭვს აძლიერებს თაღოვანი ნიშის პილასტრების წახნაგთა სხვადასხვაგვარ ორნამენტებს შორის წითელი მოხარჩოებით გამოყოფილი ვერტიკალური ორნამენტისთვის თეთრად დატოვებული არე, რომელიც ჰგავს წალენჯიხის მსგავს საქტიტორო წარწერისთვის მომზადებულ ვიწრო „დაფას“. ერთია მხოლოდ, ეს არე ზომაზე მეტად ვიწროა და მასზე არც ერთი ასოს კვალიც კი არ ჩანს. ამასთან, თუ დეკორატიული ფარდის სიმაღლეს გავითვალისწინებთ, შარავანდომოსილი ფიგურების ადგილზე მხოლოდ წელამდე გამოსახულებები მოთავსდებოდა. XIV ს. შემდგომ არქიტექტურულ გადაკეთებებს შეეწირა არა მხოლოდ ჩრდილოეთ კედლის დასავლეთი მონაკვეთის ფიგურები, არამედ სამხრეთ კედლის აღმოსავლეთი ნაწილის თაღის არე და ნაწილობრივ, დასავლეთი ნაწილიც.<sup>23</sup> მხატვრობა პირწმინდად დაღუპულია დასავლეთ კედლის ქვედა რეგისტრში. ყველა ამ ადგილზე შეიძლება ქტიტორისა თუ ქტიტორთა რიგის გამოსახვა, თუმცა დაკარგული გამოსახულებების შესახებ რაიმე





ვარაუდის გამოთქმა დღეს შეუძლებელია. აქვე ბუნებრივად ჩნდება კითხვა, თუ ვინ შეიძლება ყოფილიყო დირბის ეკლესიის მფლობელი XIV საუკუნეში. ამ საკითხთა მკვლევარს ნ. ხუციშვილს მოჰყავს XIX საუკუნის პუბლიცისტურ წერილებში ასახული ზეპირგადმოცემა, რომ „დირბი.. ჰკუთვნებია ვიღაც ძველ ფეოდალს დოღლაძეს, რომელსაც სჭერია, ხალხის გადმოცემით, დოღლაურის ჭალაც მტკვრის პირას.. უძეოდ გადაგებულა დოღლაძე და ჩვენს მეფეებს ეს უკვდავება მამული შეუწირავთ ქრისტეს საფლავისათვის“.<sup>24</sup> საფიქრებელია, რომ ზეპირგადმოცემა ისტორიულ სინამდვილეს ასახავს, თუმცა რამდენად ზუსტია ის და როდის ჰქონდა ამ ფაქტს ადგილი, ცნობილი არ არის. მართალია, დოღლაძეთა გვარის წარმომადგენელი მოხსენიებულია XIV ს. მიწურულით დათარიღებულ ერთ საბუთში,<sup>25</sup> მაგრამ მასში არაფერია ნათქვამი დოღლაძეთა დირბთან კავშირის თაობაზე. შესაბამისად, ვერც იმის შესახებ ვიმსჯელებთ, ფლობდა თუ არა XIV საუკუნეში დოღლაძეთა ფეოდალური გვარი დირბის ეკლესიას და იყვნენ თუ არა ისინი მოხატულობაში გამოსახულნი.

დირბის მოხატულობა ნათლად წარმოაჩენს მხატვრული შესრულების განსაკუთრებით მაღალხარისხოვან იმეგარ ოსტატობას, რომელიც მხატვრობას პალეოლოგოსთა ხანის „დედაქალაქური“ წარმოშობის ძეგლებთან აახლოვებს. ეს კი, თავის მხრივ, კონსტანტინეპოლისა და თესალონიკეს მოწინავე მხატვრულ სკოლებთან მჭიდრო კავშირს ნიშნავს. როგორი იყო ეს კავშირი, ვინ იყო ამის ინიციატორი და დამკვეთი, აღნიშნული პერიოდის საისტორიო წყაროებისა და ქტიტორისა თუ ქტიტორთა გამოსახულებების დადუბვის გამო, ძნელი სათქმელია. ერთი კი ცხადია, რომ შემსრულებლები მოწინავე ბიზანტიურ მხატვრულ სკოლებში განსწავლული ოსტატებია, რომლებიც შემთხვევით სოფლის სამრევლო ეკლესიაში ვერ მოხვდებოდნენ. ყოველ შემთხვევაში, ამ პატარა ეკლესიის მოხატულობის თეოლოგიური საზრისის გამორჩეულობა, იკონოგრაფიულ სქემათა თამამი ნოვაციები და საშემსრულებლო ოსტატობა, რომელიც ბიზანტიის დედაქალაქურ მხატვრულ კერებთან მჭიდრო შემოქმედებით ურთიერთობებზე მიანიშნებს, უფრო ადვილი ასახსნელი ხდება, თუ მის დამკვეთად წარმოვიდგინთ არა მხოლოდ საგანგებოდ განსწავლულ სასულიერო მოღვაწეს, არამედ ისეთ პირს, რომლისთვისაც, იმავდროულად, ადვილად ხელმისაწვდომი იყო სამართლმადიდებლოს ცენტრებში მიმდინარე საღმრთისმეტყველო თუ მხატვრული პროცესების შესახებ უახლესი ინფორმაცია და გააჩნდა სახსრები შემსრულებელ ოსტატებად რჩეული მხატვრები მოეწვია. ამ მხრივ, ვფიქრობ, საგულისხმო და გასათვალისწინებელია დირბის ეკლესიის წმინდა მიწასთან დაკავშირებული მრავალსაუკუნოვანი ტრადიცია.





ღირბის ღმრთისმშობლის კლესიას ვახუშტი ბატონიშვილი იერუსალიმის ჯვრის მონასტრის არქიმანდრიტის რეზიდენციად მოიხსენიებს.<sup>26</sup> ყველაზე ადრეული, ჩვენამდე მოღწეული ცნობა სოფელი ღირბის შეწირვისა „წმიდასა და გამნაცხოველებელსა ჯვრის მონასტერსა და ცხოველყოფელსა აღსადგომელსა საფლავსა უფლისასა და საუფლოთა სისხლითა მიერ მორწყულსა წმიდასა გოლგოთასა“ 1583 წელს ქართლის მეფე სვიმონ I (1556-1600) და დედოფალ ნესტან-დარეჯანის მიერ გაცემული სიგელის ასლის სახითაა მოღწეული.<sup>27</sup> დამაფიქრებელია ის განსაკუთრებული მოწიწება და პატივი, რასაც შემდგომი დროის, XVII-XVIII სს. ქართლის მეფეები მიაგებდნენ ღირბის მონასტერს,<sup>28</sup> რაც, როგორც ჩანს, ისე ძლიერ და ღრმა ტრადიციას ეფუძნებოდა, რომ ეს ტოპონიმიკაშიც კი აისახა.<sup>29</sup> ნიშანდობლივია ისიც, რომ ქართველებმა იერუსალიმის ჯვრის მონასტერი XIV ს. დასაწყისში დაიბრუნეს და მალევე ხელახლა შეაძვეს პალეოლოგოსთა სტილის მაღალპროფესიული მხატვრობით,<sup>30</sup> რაც მონასტერში მოღვაწე ძლიერი და ქმედითი წინამძღვრის გარეშე, ვერ განხორციელდებოდა. ამასთან, გვეძლევა საშუალება განსხვავებული თვალთ შევხედოთ ღირბის მოხატულობაში იერუსალიმის პირველი ეპისკოპოსის, წმ. იაკობის სამ ყველაზე ტრადიციულ კლესიის მამასთან ერთად გამოსახვის არჩევანს და განსაკუთრებით, „ღმრთისმშობლის ამალღების“ იშვიათ ვერსიას, სადაც მოციქულებისა თუ თომას სარტყელთან დაკავშირებული ნარატიული დეტალების გარეშე, თითქოს საგანგებოდაა გამოყოფილი ქვის კუბოს სახით წარმოდგენილი ღია, ცარიელი საფლავი. თუ გავითვალისწინებთ, შუასაუკუნეებრივი მსოფლმხედველობის თავისებურებას, იმ დროის ადამიანთა „ჩვევას ამოიცნოს ტრადიციით ხელდასხმული ნიშნები და ემბლემები, უნარს დაინახოს ხატში მისი სულიერი კვივალენტი“, <sup>31</sup> შეიძლება გავვინდეს კითხვა – საგანგებოდ ხაზგასმულ საფლავის გამოსახულებაში ხომ არ ხედავდნენ მინიშნებას იერუსალიმის უპირველეს სიწმინდეებზე, მათ შორის, მაცხოვრისა და ღმრთისმშობლის საფლავებზე? ეს ხომ ის სიწმინდეებია, სადაც კლესია-მონასტრებსა და განსაკუთრებულ უფლებებს ფლობდნენ ქართველები და რომელთა გამოსხნა-დაბრუნების წარმატებული შემთხვევები მრავლადაა სწორედ XIV საუკუნეში.<sup>32</sup> იქნებ სწორედ ამავე პერიოდში ხდება ღირბი იერუსალიმის ჯვრის მონასტრისა და მაცხოვრის საფლავის მეტოქე?<sup>33</sup> ასეთ შემთხვევაში ღირბის მრავალმხრივ გამორჩეული მხატვრული დეკორის დაძვევად იერუსალიმის ჯვრის მამა შეიძლება წარმოვიდგინოთ.

თავი III

მოხატულობის მხატვრული სტილი და მისი ადგილი  
ქართული ხელოვნების განვითარებაში

მოხატულობის მხატვრული სახე იმთავითვე მკაფიოდ წარმოაჩენს პალეოლოგოსთა მხატვრობის ადრეული ეტაპის, XIV ს-ის პირველი ნახევრის, უფრო კი დასაწყისის მხატვრული სტილის ზოგად ნიშნებს. ეს ჩანს არა მხოლოდ ფიგურათა სახის წერის ე. წ. ფერწერულ მანერასა თუ ფორმათა ხაზგასმულად მოცულობითი გადმოცემის, მათი სხეულებრიობის, მონასმად ქცეული ხაზის ხასიათისა, თუ კოლორიტული ამოცანების გადაწყვეტაში, არამედ სცენათა კომპოზიციურ აგებულებასა და არქიტექტურულ ფონებთან ფიგურების ურთიერთობაშიც. თუმცა თანმიმდევრული შესწავლის შემდეგ, ამ მცირე კვლევის არც თუ მრავალრიცხოვან გამოსახულებებს შორისაც გაირჩევა მხატვრულ მიდგომათა ის მნიშვნელოვანი განსხვავებები, რომლებიც არა მხოლოდ სხვადასხვა ხელზე, განსხვავებულ მხატვრულ მიდგომაზეც კი მიგვანიშნებს.

მოხატულობის წარმმართველ მხატვრულ სახეს ავლენს სამრევლო სივრცეში გამოსახული სცენათა ჯგუფი, რომლის შემსრულებელს პირობითად შეიძლება ვუწოდოთ „მთავარი მხატვარი“. ამ ჯგუფში ერთიანდება: „ძღვნის უარყოფის“, „იოაკიმეს და ანას ხარების“, მღვდელმთავართაგან მარიამის კურთხევის“ და „შობის“ სცენები. ამ სცენათა მხატვრული სტილი აშკარად და ნათლად წარმოაჩენს პალეოლოგოსთა ხანის ადრეული ეტაპის, უმაღლესი კლასის ე. წ. „ფერწერული“ მიმართულების მხატვრობის ნიშნებს რომლებიც უშუალოდ უკავშირდება დედაქალაქურ ხელოვნებას ანუ პირდაპირ თუ ათონი-თესალონიკეს მეშვეობით, კონსტანტინეპოლურ მხატვრულ შემოქმედებასთან ამკლავნებს სიახლოვეს. ღირბის ამ სცენათა ძირითადი, საბაზისო მხატვრული საშუალებები – ფიგურათა აგებულება, ფორმათა გამოვლენის ხერხები; სახის წერის თავისუფალი, მონასმისმიერი ფერწერული მანერა; მდიდრული, ნათელი კოლორიტი; „მაელინიზირებული“ ხუროთმოძღვრული ფორმებით გადატვირთული არქიტექტურული ფონები – მსგავსია დედაქალაქური სკოლის როგორც პირველი მეოთხედით დათარიღებული მოხატულობებისა (ლატომოუს მონასტრის ანუ ჰოზიოს დავითის კათოლიკონი თესალონიკეში – XIII ს. დასასრული-XIV ს. დასაწყისი,<sup>1</sup> თესალონიკეს წმ. დემეტრეს ტაძრის წმ. ექვთიმოსის კაპელა – 1302-1303 წწ.,<sup>2</sup> ათონის პროტატონი – XIV ს. დასაწყისი,<sup>3</sup> თესალონიკეს წმ. კატერინეს კვლესია – XIV ს. დასაწყისი,<sup>4</sup> მისტრის ოდიგიტრია-აფენდიკო – 1312-1322 წწ., კახრიე ჯამის მოზაიკები და





ფრესკები – XIV ს. პირველი მეოთხედი,<sup>5</sup> თესალონიკეს მოციქულთა ეკლესიის მოზაიკები – 1315 წ.-მდე და ფრესკები – 1328-1334 წლებს შორის<sup>6</sup>), ისე მეორე მეოთხედის ძეგლების, რომლებიც XIV ს. 70-იან წლებამდე მაინც, ფორმათა ფერწერული ძერწვის, მოცულობითი სტრუქტურის შენარჩუნების, მდიდრული კოლორიტული ეფექტების გადმოცემის მხრივ, ძირითადად, კვლავ ერთგულია XIV ს. დასაწყისის მხატვრული საშუალებებისა (მისტრის ოდიგიტრია-აფენდიკოს სამხრეთ-აღმოსავლეთის კაპელა – 1366 წ., წმ. იოანეს მცირე კაპელა მისტრამი (Ai Yannakis) – XIV ს. 60-70-იანი წლები,<sup>7</sup> გამოქვაბული ეკლესია ივანოვის მახლობლად ბულგარეთში – 1331-1371 წლებს შორის,<sup>8</sup> წმ. ნიკოლოზის ეკლესია პლაცაზე მანიში – 1350 წ.,<sup>9</sup> ნოვგოროდის მიძინების ეკლესია ვოლოტოვოზე – 1363 წ.,<sup>10</sup> ვლადილანის მონასტერი თესალონიკეში – XIV ს. 60-80-იან წლებს შორის<sup>11</sup>). თუმცა ამ მეორე ეტაპის მოხატულობებში, XIV ს. პირველი ნახევრის კლასიკური სიმშვიდით, თავდაჯერებულობითა და ზოგ შემთხვევაში, ხაზგასმული დედაქალაქური არისტოკრატიზმით აღბეჭდილი მოხატულობებისგან განსხვავებით, ჩნდება განსხვავებული მხატვრული სახე – შინაგანი მოუსვენრობის, სულიერი ფორიაქის, დრამატული დაძაბულობის გადმოცემისკენ სწრაფვა, რაც სხვადასხვა ძეგლში სხვადასხვაგვარი მხატვრული საშუალებებითა და განსხვავებული ოდენობითაა მოწვედილი. მოხატულობის ერთ ჯგუფში ეს გადმოცემულია ფიგურათა ექსპრესიული, გადაჭარბებული მოძრაობებით; ძლიერი რაკურსებით; ხშირად, სახისა და სხეულის დეფორმირებული ნაკვთების გადმოცემით (ივანოვო), რასაც ზოგ შემთხვევაში ჩამოქეხული კოლორიტი და ფერწერულად დაწერილ ფორმებზე მკვეთრი კონტრასტის სახით, ძლიერად „ამონათებული“ თეთრას მონასქებია დამატებული (წმ. ნიკოლოზი მანიში, ვოლოტოვო). ამ მხატვრული ხაზის ლოგიკურ გაგრძელებად გვიანპალეოლოგოსთა ხელოვნებაში თეოფანე ბერძენის შემოქმედებაა მიჩნეული.<sup>12</sup> მისტრის აფენდიკოს სამხრეთ კაპელასთან ვოლოტოვოსა და ივანოვოს მოხატულობების მსგავსებას აღნიშნავს მ. ხაციდაკისი, რომელიც შესრულების მხატვრულ მანერას „სპონტანურსა და დაუდევარს“ უწოდებს.<sup>13</sup> დ. მურიკი კი აფენდიკოს სამხრეთ კაპელის შემსრულებელთა სახელოსნოს შემოქმედებად მიიჩნევს მისტრასავე წმ. იოანეს (Ai Yannakis) მცირე კაპელის დეკორს. ორივე ამ მოხატულობაში თავისუფალი, ექსპრესიული ხასიათის, ფართო მონასქით დაწერილი ფიგურები შინაგანი მოუსვენრობის გამოხატველია. ეს „ფანტომური ექსპრესია“, როგორც მას უწოდებს დ. მურიკი, გადმოცემულია ჩამოქეხულ სახეებსა და ხელებზე მკვეთრ კონტრასტად დადებული თეთრას მონასქებით.<sup>14</sup> ორივე ამ მოხატულობის





ფიგურათა სახის წერის თავისუფალი, ფერწერული მანერა მსუყე და ფენოვან მონასმებით მკვირვად ძერწავს ფორმებს. იგივე ითქმის შიშველ კლავებსზეც. სხეულის ფორმებიც, ზედმეტად დანაოჭებული დრაპირების მიუხედავად, მკაფიოდ და ხელშესახებად ვლინდება სამოსის ქვეშ, რაც ამ მხატვრობას, რომელსაც დ. მურიკი კონსტანტინეპოლურს უწოდებს,<sup>15</sup> მჭიდროდ აკავშირებს XIV ს. პირველი მეოთხედის ძეგლებთან. თუმცა სახის გამომეტყველებაში გაჩენილი დრამატიზმი, მიღმიერთან ზიარების ნიშანი – თეთრათი გაზავებული, „მანათობელი“ თვალები, XIV ს. შუახანებში ბიზანტიის იმპერიაში მომხდარი მნიშვნელოვანი ძვრების ანარკლი უნდა იყოს, ისევე, როგორც შინაგანი მოუსვენრობისა თუ სულიერი გარდატეხის მოლოდინით გამსჭვალული შეგრძნებების მხატვრული გამოვლინება.

ღირბის მთავარი მხატვრის შემოქმედებაში მკაფიოდ ჩნდება ის ძირითადი მხატვრული ნიშნები, რომელიც ე. წ. დედაქალაქური სკოლის, ფერწერული მიმართულების ზემოწამოთვლილ ძეგლებში გვხვდება. ფიგურათა აგებულება ზომიერად წაგრძელებულია. მასში ჯერ კიდევ შენარჩუნებულია XIV ს. პირველი მეოთხედის მხატვრობებისთვის დამახასიათებელი სხეულებრივი აგებულების დამაჯერებლობა, ხელშესახები წონალობა. იოაკიმეს დაგრძელებული პროპორციების მქონე გამოსახულებები „ძღვნის უარყოფის“, „იოაკიმეს ხარებისა“ და „მღვდელმთავართავან მარიამის კურთხევის“ სცენებიდან, შედარებით პატარა თავით; დახვეწილი, პატარა ტერფებით („იოაკიმეს ხარება“) და მკაფიოდ შემოწერილი სხეულის მასიური კორპუსითაა წარმოდგენილი, რომელსაც სრული წელი და თითქოს „გაბერილი“ მოცულობა გააჩნია (ტაბ. 48). მსგავსი პროპორციებისა და მხატვრული გადაწყვეტის ფიგურები (მისტრის აფენდიკო, კახრივ ჯამის პარკლეისონი, თესალონიკეს მოციქულთა კლესისა), როგორც დ. მურიკი აღნიშნავს, კონსტანტინეპოლურ მხატვრულ გემოვნებასთანაა დაკავშირებული და განსხვავდება მაკედონური მხატვრობის დამჯდარი, ჯმუხი პროპორციების მქონე ფიგურებისაგან.<sup>16</sup> მოცემული სახის ტიპი, ისევე როგორც, წერის თავისუფალი, ფერწერული მონასმებით შესრულებული მანერა უახლოვდება თესალონიკეს პოზიოს დავითის, წმ. კატერინეს, მოციქულთა კლესიის, მისტრის აფენდიკოსა და წმ. იოანეს კაპელათა მხატვრობებს, ეს განსაკუთრებით იგრძნობა ღირბის სამი მეოთხედით, მხრებისკენ ძლიერად გაფართოებულ კისრებზე გამოსახული სახეების მხატვრულ გადაწყვეტაში (იოაკიმე „მღვდელმთავართავან მარიამის კურთხევიდან“ და „ძღვნის უარყოფიდან“, მოგვები „შობიდან“). მეტიც, თითქმის კონუსურად გაფართოებულ კისერზე „დადგმული“, მკვეთრად ყბაგამოწეული სახასიათო სახის ტიპს (მაგ. მაცხოვრის იკონოგრაფიის მქონე შუახნის მოგვის გამოსახულება



(ტაბ. 62) ვხვდებით XIV ს.-ის პირველი მეოთხედის მოხატულობებშიც, მოციქულთა მოზაიკური გამოსახულება მაცხოვრისა „ჯოჯობეთის წარმოტყვევნის“ კომპოზიციიდან<sup>17</sup>, თესალონიკეს წმ. კატერინეს მაცხოვრის გამოსახულება „კეთროვანთა განკურნებიდან“<sup>18</sup> და სხვ.).

სახის წერის მხნერა მთავარი ოსტატის სცენებში გამოირჩევა ფართო მონასმებითა და მდიდრული პალიტრით: ღია ოქროსფერ ოქრაზე ვარდისფერი, წითელი, მოყავისფრო მონასმებით „იძერწება“ ნაკეთები, რომელსაც ზოგან უნახესი, მომწვანო-ზეთისხილისფერი ჩრდილები (მოგვები „შობიდან“), ზოგანაც – შუბლზე, თვალის უბებში, ჭაღარა თმა-წვერში თეთრას ენერგიული მონასმები ემატება (იოაკიმე და ჩვილი მარიამი „მარიამის კურთხევიდან“). ღირბის მხატვრობაში გამოყენებულია ერთ ფერზე თეთრათი გაზავებული მეორე ფერით (მაგ., ლურჯზე ცისფრით, წითელზე ვარდისფრით, ყვითელ ოქრაზე მონაცრისფრო-ზეთისხილისფერით და სხვ.) ფორმათა ამოყვანის ფერწერული ტექნიკა, რომელიც დედაქალაქური სკოლის მოხატულობებშია გამოყენებული (მისტრას ოდიგიტრია-აფენდიკო,<sup>19</sup> თესალონიკეს მოციქულთა კლესიის მოხატულობები<sup>20</sup>). გვხვდება აგრეთვე პალეოლოგოსთა მოხატულობათათვის დამახასიათებელი ფერწერული ეფექტი – ე. წ. სადაფისებური ელფერის გადმოცემა ღვინისფერზე მონაცრისფრო ცისფრით დამუშავებული ზედაპირი (მაგ., „იოაკიმეს ფიგურა მარიამის კურთხევიდან“), თუმცა აქ ის ჯერ კიდევ ერთეულ გამოსახულებებში გამოიყენება და არა მოხატულობის ზოგად ტონალურ გადაწყვეტაში (ტაბ. 55), რაც, ვფიქრობთ, მოგვიანო ხანის ძეგლებისთვის უფროა დამახასიათებელი, როცა გამოთეთრებათა სისტემა ყალიბდება.<sup>21</sup>

გამორჩეულად ფერწერულია ბუნქებისა და ხეების მწვანე საფარი, რომელიც ყვითელ ოქრაზე დადებული ყავისფერი, შავი და მოცისფრო-ვერცხლისფერი მონასმებით ზეთისხილის ხის ვარჯის რეალურ დაფერილობას – სპეციფიკურ მოვერცხლისფრო-მომწვანო ფერადოვნებას აღწევს. „რეალისტურადაა“ გადმოცემული „შობაში“ მოხუცი მწყემსის ბეწვის სამოსის ფაქტურაც. ის ოდნავ მეტად მონაცრისფრო ზეთისხილისფერია, რაც მიღებულია ყვითელი ოქრას სარჩულზე დადებული ღია ნაცრისფერი ზედაპირის მოწითალო-ყავისფერისა და თეთრას მოკლე მონასმების მონაცვლეობით. საგულისხმოა, რომ მწვანე ელფერის გამოსახვა მხოლოდ ამგვარი, შედგენილი ფერწერული ხერხითაა მოცემული და არ გვხვდება გვიანი პერიოდის პალეოლოგოსთა მოხატულობებში გავრცელებული, თეთრაგზავებული ფირუხისფერი მწვანე (ცნობილი თუნდაც წალენჯიხისა და მისი წრის მოხატულობებიდან<sup>22</sup>), რომლის შესახებაც ფიქრობენ, რომ XIV ს. შუახანებზე ადრეულ ძეგლებში იგი არ გამოიყენებოდა.<sup>23</sup>



ცოცხლად და ფერწერულად გადმოცემული კონკრეტული, „რეალისტურ“ ელემენტები, ამ პერიოდის პალეოლოგოსთა ხელოვნებისთვის დამახასიათებლად, ირეალურ, ფანტასტიკურ გარემოშია თავმოყრილი. ღირბის მოხატულობის მთავარი მხატვრისეული სცენები წარმოგვიდგენს არქიტექტურული კულისებით უხვად გადავსებულ ფონებს, სადაც ცენტრში სივრცის „ჩამკეტი“ ე. წ. ფონის კედელი ფლანკირებულია სამგანზომილებიანი ხუროთმოძღვრული ფორმებით. მათი სივრცეში „განლაგება“, კლასიკური პალეოლოგოსური ძეგლებისთვის დამახასიათებლად, ურთიერთსაპირისპირო მიმართულებისაა და მიუხედავად, ცალკეული დეტალების სწორი სივრცობრივი აგებულებისა, მათი ერთმანეთთან დაკავშირება, თავმოყრის სხვადასხვა წერტილების გამო, ტრადიციულად, ალოგიკურია.<sup>24</sup> ისეთი დეტალები, როგორცაა სახურავებზე გადაფენილი, კონსტანტინეპოლურ მოტივად მიჩნეული, წითელი დრაპირებები;<sup>25</sup> პატარა სვეტები, ყურძნის მტკენის მსგავსი „კორინთული“ კაპიტელებით; წითელი კამაროვანი გადახურვები, უცნაური, „უფუნქციო“ თაღები; კოშკურები, თაღოვანი სარკმლებითა და კედლებზე ხვეულა მორჩების მსგავსი ორნამენტული მორთულობაც კი, ადრეული ხანის პალეოლოგოსთა მოხატულობებშივე საყოველთაოდ გავრცელებული მოტივებია. თუმცა მათგან რამდენადმე განსხვავებულია შინაგანი წონასწორობის რღვევისა და ერთგვარი მოუსვენრობის ის განწყობა, რასაც დანაწევრებული ხუროთმოძღვრული ფორმებით ფონების ჭარბი გადატვირთვა ბადებს. მსგავს შეგრძნებას იწვევს მკაფიო სილუეტით შემოწერილი წონადი ფიგურების სამოსის დამუშავების ნახატიც. ის აქ უფრო ნერვიული და მოუსვენარია. დრაპირების აღმნიშვნელი მოჭარბებული მონასმები სრულად ფარავს სამოსს და სხეულის მოცულობით ფორმებს მიღვენებულ ხაზებთან ერთად, უცნაურად „დატეხილ“ ოთკუთხა თუ ზიგზაგის ფორმის ნახატს ქმნის (იოაკიმეს ფიგურები სცენებიდან „იოაკიმეს ხარება“ და „მღვდელმთავართაგან მარიამის კურთხევა“). შინაგანი დრამატიზმი და სულიერი გამომსახველობა გაძლიერებულია როგორც ზოგიერთი ფიგურის დაგრძელებული, გრაციოზული სილუეტებით, სამოსის დამუშავებაში გამოყენებული, თეთრათი გაზავებული, ძლიერი, ენერგიული მონასმებით (ხანშიშესული მოგვი „შობიდან“) თუ ნერვიულად დატეხილი ნაოჭებით (ანას ცისფერი კაბის ქობა „ანას ხარებიდან“), ისე ერთიანად მოცისფრო-მონაცრისფრო „ნათებით“ ამოვსებული თვალებით (ანა, მოგვები), რომელშიც ზოგჯერ ნათების ეფექტი თეთრას ათინათებითაა გამძაფრებული (იოაკიმე და ჩვილი მარიამი „მარიამის კურთხევიდან“ (ტაბ. 57). თვალებში აღბეჭდილი ამგვარი ნათელი, რომელიც ვფიქრობთ, სხვა არაფერია, თუ არა ნიშანი თაბორის შეუქმნელი ნათლის, ანუ ღმრთის მადლის რჩეულთა





მიერ ჭერეტისა, პირდაპირ მიანიშნებს იმ ეპოქაზე – XIV ს. 40-50-იან წლებზე, როცა ამ და სხვა საღმრთისმეტყველო საკითხებზე იმპერიის სულიერ ცენტრებში თესალონიკელი მთავარეპისკოპოსის, წმ. გრიგოლ პალამას თაოსნობით ათონის ჰესიქასტი ბერების დასაცავად წამოწყებული მძაფრი პოლემიკა მიმდინარეობდა.<sup>26</sup> თუმცა საკუთრივ საღმრთისმეტყველო პოლემიკა მორწმუნეთა ფართო მსჯელობის საგანად არ ქცეულა და ის მხოლოდ უმაღლეს სასულიერო იერარქთა და ათონის განდობილ ბერთა შორის იყო ცნობილი, მისგან მომდინარე შედეგები ისევე, როგორც გრიგოლ თესალონიკელის მიმართ საგანგებო მოწიწება და პატივი მის სიცოცხლეშივე მყარად იდგამს ფეხს.<sup>27</sup> საგულისხმოა, რომ ათონის მთის განდობილ ბერ-მონაზონთა შორის, ვინც ამ პოლემიკის 1340-1341 წლებში შექმნილ მთავარ საბუთს, წმ. გრიგოლ პალამას „წმ. მთის ტომოსს მემყუდროეთა შესახებ“ აწერს ხელს,<sup>28</sup> ივერთა მონასტრის ქართველი წინამძღვარიც არის,<sup>29</sup> რაც იმას მიანიშნებს, რომ სამართლმადიდებლოს ცენტრში მიმდინარე ამ მნიშვნელოვანი ისტორიული მოვლენის საქმის ყურში უნდა ყოფილიყო იმ დროის საქართველოს უმაღლესი სასულიერო ელიტაც.<sup>30</sup>

ამდენად, ეს ის თეოლოგიური ფონია, რომლითაც გაჯერებულია XIV ს. პირველი ნახევრის ბიზანტიური და შესაბამისად, ბიზანტიური არეალის ქვეყნების სულიერი ცხოვრება. გავრცელდა არა იმდენად ჰესიქაზმის მისტიკური გამოცდილების შესახებ ცოდნა, არამედ ის, რის გამოც წმ. გრიგოლ პალამამ თავს იდგა მემყუდროეთა დაცვა – ადამიანის განღმრთობის შესაძლებლობაზე. მართლმადიდებლური ღმრთისმეტყველების ფუნდამენტურ საკითხზე წმ. მამათა ტრადიციებს დაფუძნებული, ახალი დროის შესაბამისი აქცენტებით გამახვილებული შეხედულებები, რომლებიც ყველაზე მკაფიოდ წმ. გრიგოლ პალამასა და წმ. ნიკოლოზ კაბასილასის ჰომილიებში გაიშალა და რისი მხატვრული ასახვაც – თაბორის ნათლით გასხივოსნებული ფიგურები – ბიზანტიური წრის ქვეყნების პალეოლოგოსთა მხატვრობაში გამოქაფვნიდა.<sup>31</sup>

ღირბის მთავარი მხატვრისგან განსხვავებით, მეორე მხატვარი, რომლის მოხატულობიდან მეტ-ნაკლებად სრულყოფილად „ღმრთისმშობლის შობის“ სცენაა შემორჩენილი, გაცილებით კონსერვატიულია. მის ფიგურებს არც მზერამიუნიშნებელი, ცისფერი „ნათებით“ სავსე თვალები აქვთ (ეს კია, რომ თვალის გუგა ზედა ქუთუთოსთან ახლოსაა გამოსახული და არა ცენტრში, რის გამოც, ზოგიერთი მსახური ქალის მზერა არაკონკრეტული და უმისამართოა), არც ჭარბი და გეომეტრიულ ფორმებად „დატყვილი“ ნაოჭებით დაფარული სამოსის ნახატი, რის გამოც მოუსვენრობისა თუ შინაგანი ძლეულვარების გამომხატველი

ახალი დროის ნიშნები არ ჩანს. პირიქით, უანრულობის ელემენტების შემცველი ეს სცენა ყველაზე მკაფიოდ წარმოაჩენს კლასიკური წონასწორობისა და ელინისტური რემინისცენციების „მოყვარული“, დედაქალაქური მხატვრული სკოლის გემოვნებას. ახალგაზრდა ქალთა სხეულის ნაწილები, შიშველი მკლავები, მხრებზე დაფენილი თმები, ანტიკური პეპლოსის მსგავსი სამოსი და მასზე აღნიშნული, ფორმებს მიყოლებული მშვიდი ნახატი XIV ს. დასაწყისის მოხატულობებს ემსგავსება. განსაკუთრებით თვალნათლივია მსგავსება ათონის ხილანდარის კათოლიკონის 1318-1320 წლის მხატვრობასთან, სადაც „ღმრთისმშობლის ტაძრად მიყვანების“ კომპოზიციის იერუსალიმელ ქალწულთა ტიპაჟი, მათი თავების მოძრაობა, პროფილში გამოსახული სახის სპეციფიკურად დეფორმირებული ნაკვთები, მსუყე მონასმებით ფორმათა ამოწერის ფერწერული ხერხი, არც თუ რაფინირებული სახის ხასვე ოვალი, ოდნავ მძიმე ყბა, მსგავსია ღირბისა.<sup>32</sup> ხილანდარის მოხატულობის ფერადოვნებაშიც განმსაზღვრელია ნათელი წითელი და ლურჯი.<sup>33</sup>

მარქაიზებელი ნიშნებით მთავარი მხატვრისგან განსხვავებული, „ღმრთისმშობლის შობის“ ოსტატი შიშველი სხეულისა და სახის წერისას, ჩამუქებულ ფერადოვნებას იყენებს. ესაა მუქი ყვითელი ოქრა, რომელიც თეთრაგარეული მონაცრისფრო ელფერით მუშავდება და მომწვანო-ზეთისხილისფერ ტონალობას იღებს. მთავარი მხატვრისგან განსხვავებულია, მოცულობითთან ერთად, ხელშესახები ფორმების „რეალისტური“ გადმოცემის მხატვრული ხერხი, რაც განსაკუთრებით შთაბეჭდავია „იოსების ყვედრების“ სცენაში წარმოდგენილი ფეხმძიმე ღმრთისმშობლის ფიგურის გამოსახვისას. მასში ოსტატურადაა შერწყმული ფორმათა გადმოცემის ნატურალიზმი და რბილი, დენადი ხაზით შემოწერილი სილუეტის გრაციოზულობა. საიტერესოა, რომ „ღმრთისმშობლის შობის“ სცენაში მთავარი მხატვრის მსგავსი არქიტექტურული მოტივების გამოყენების მიუხედავად, მათი დამოკიდებულება ფიგურებთან ოდნავ განსხვავებულია. აქ ეს ფორმები ურთიერთსაწინააღმდეგო მიმართულებების ნაცვლად, სამოქმედო სცენის გარშემო ისეა განლაგებული, რომ ფიგურებს თუმცა წარმოსახვით-ფანტასტიკურს, მაგრამ მინც, რეალურის ილუზიის შემქმნელ დასაზღვრულ გარემოს უქმნის. ამიტომაცაა, რომ ეს სცენა ყველა სხვაზე მეტად, ერთგვარი უანრულობის შეგრძნებას აჩენს.

ფორმათა გადმოცემის მსგავსი მიდგომა გამოხატულია „ღმრთისმშობლის აბაღების“ კომპოზიციაშიც, თუმცა ვფიქრობთ, რომ აქ სხეულის ხელშესახები ფორმები კიდევ მეტადაა ხაზგასმული. კომპოზიციური აუბაც განსხვავებულია „ღმრთისმშობლის შობისაგან“, სადაც ფიგურებისა და საგნების თანაფარდი მასშტაბურობა თანაბარ მნიშვნელოვნებას ანიჭებს თითოეულ მათგანს (მარავანდითა





და წითელი მაფორიუმით ოდნავ მეტად თუ გამოიყოფა სარეცელზე ხოლო „სწორად“ აგებული არქიტექტურული ფონი, სწორუთხა ფორმებში ჩართული თაღოვანი ღიობებითა და ოვალური ექსედრით, „შერბილებულ“, შინაგანად დაუძაბავ, ინტიმურ გარემოს უქმნის ფიგურებს. სრულიად განსხვავებული, მკაფიოდ გამოხატული საზეიმო-რეპრეზენტაციული ხასიათი გააჩნია „ღმრთისმშობლის ამბლლების“ კომპოზიციას, სადაც მხატვრული გამომსახველობის ძირითადი ძალა კომპოზიციის ცენტრშია აკუმულირებული ღმრთისმშობლის წითელი მანდორლისა და ამავე ფერის საფლავის სახურავის სახით. სცენა საკმაოდ დაზიანებულია, არა შემორჩენილი არც ერთი ფიგურის სახე და ძნელია გადაჭრით თქმა, ეკუთვნის თუ არა ეს სცენა „ღმრთისმშობლის შობის“ ოსტატს, თუმცა განსხვავება, კომპოზიციური აგების გარდა, სცენის მხატვრული გადაწყვეტის მხრივაც აშკარაა. პირველ რიგში, ეს არის სახისა და შიშველი სხეულის ნაწილების გადმოცემისას გამოყენებული ღია, ოქროსფერი ოქრას კოლორიტი; მეორეც, ფიგურათა მასშტაბი, მათი ფორმები მძიმე და წონადია. ანგლოზთა შიშველი მკლავები, სხეულის სავსე, ლამის დაკუნთულ ფორმებს წარმოგვიდგენს. ხელშესახები, მოცულობითი ფორმების გადმოცემის „ნატურალიზმს“ ესმევა ხაზი როგორც პიმატიონში გახვეული სხეულის აღმნიშვნელი შიდა ნახატი, ისე ოსტატურად შესრულებული შიშველი ტერფებით. საგნობრივი და „რეალისტური“ მთიან პეიზაჟში ჩაწერილი სახურავხდილი, ცარიელი საფლავი, რომელიც ბიზანტიური ხელოვნებისთვის იშვიათი, სიღრმეში პერსპექტივის დაცვითაა შესრულებული. ამდენად, ზოგადი კოლორიტით; ფიგურათა ხაზგასმულად „ხელშესახები“, მატერიალური ფორმების გადმოცემის ტენდენციით, პეიზაჟური ფონის ილუზორული სივრცის წარმოჩენით, ის „ღმრთისმშობლის შობის“ ოსტატზე შორსაც მიდის და გვაფიქრებინებს, რომ „ღმრთისმშობლის ამბლლების“ შემქმნელი ოსტატი დამოუკიდებელი მხატვარია.

მეთხე ოსტატი საკურთხველის მომხატველია. მისთვის დამახასიათებელია შინაგან სიმშვიდესა და წონასწორობაზე დაფუძნებული, მხატვრული გამომსახველობის „მკაცრი“, ასკეტური სტილი. მასთან ყველაზე მკაფიოდ ჩანს ხაზის როლი. მუქი ყავისფერი სილუეტი მკვეთრად შემოწერს ფიგურებს, შიდა ნახატი მკვეთრია და ფორმას მიყოლებული ხაზების გვერდით ჩნდება ტეხილი ნახატიც. ამასთან, მუქი ხაზების პარალელურად (ღვინისფერზე, აგურისფერსა და ზეთისხილისფერზე ნახატი მუქი ყავისფერით სრულდება, მონაცრისფერო-ცისფერზე – შავით), ჩნდება თეთრას ხაზებიც. ფიგურის სხეულის დამუშავების ნახატი უფრო ხისტია, ვიდრე სახის ნაკვეთის გადმოცემა, მიუხედავად იმისა, რომ ყავისფერი კონტური მკაფიოდ შემოწერს სახესაც. ამავე ხაზითაა შესრულებული სახის ძირითადი



ნაკვთები, რომელთა შემდგომი დამუშავება, ფორმათა მოცულობითი ამოყვანა ფართო მონასმებით ხორციელდება, თუმცა სწორედ ამ მხატვრის ფიგურებში ჩნდება თეთრას მოკლე და წვრილი პარალელური ხაზები თვალის უბებში, საფეთქელთან (პეტრე და პავლე მოციქულები მეორე რეგისტრში). თეთრას ხაზი ფიგურათა ფორმების დამუშავების ზედაპირზეც ჩნდება (მიქაელ მთავარანგელოზი საკურთხევის კონქში). ხაზი ამ მხატვართან, სხვებთან შედარებით, უფრო ხისტი და მყიფეა (მიქაელ მთავარანგელოზის ცისფერი ქიტონისა და ვარდისფერი მანტიის ნაოჭები). ამდენად, აქ ჩნდება მკვეთრი ხაზისა და თეთრას წვრილი, პარალელური მონასმების სისტემად ჩამოყალიბების ჯერ კიდევ გაუბედავი, პირველი ნიშნები (მოციქულთა ნახევარფიგურები), რაც სრულ განვითარებას XIV ს. ბოლოს ჰპოვებს.

ღირბის მონატულობაში განსხვავებული მხატვრული მიდგომისა და ხელწერის მხატვართა თანაარსებობა გარდამავალი ხანის ძველისთვის დამახასიათებელ ნიშნებს ამჟღავნებს. ამ შემთხვევაში, იგულისხმება პალეოლოგოსთა მხატვრული სტილის განვითარებაში, ბიზანტიის სულიერი კულტურის კერებში XIV ს. 40-60-იან წლებს შორის მომხდარი ცვლილებები, რაც მონატულობის როგორც იონოგრაფიულ პროგრამებზე, ისე მხატვრულ სტილზეც აისახა.

ამდენად, ღირბის მონატულობის მხატვრული მთლიანობის მიუხედავად, რაც პირველ რიგში, შესრულების ფერწერული მანერითა და საერთო ფერადოვნებითაა გადმოცემული, მკაფიოდ გამოიკვეთა განსხვავებული ტენდენციები, რომელთაგან მთავარი მხატვარი ყველაზე ნათლად და მკაფიოდ წარმოაჩინეს დროის ნიშნებს. ამასთან, შენარჩუნებულია XIV ს. დასაწყისის დედაქალაქური სკოლის მონატულობებისთვის დამახასიათებელი ფორმათა წერის რბილი, ფენოვანი და ფაქტურული მანერა და, ამავე დროს, ჩნდება შინაგანი დრამატიზმისა და მოუსვენრობის გამოხატველი მხატვრული ექსპრესია დრამირების „დატეხილი“ ნახატითა და თეთრანარევი გაღიადფერებით. „ღმრთისმშობლის შობისა“ და „ღმრთისმშობლის ამაღლების“ ოსტატთა გამოსახულებების კონსერვატიული მხატვრული ტენდენციები, მაელინიზირებული რემინისცენციებითა და ხაზგასმული საგნობრიობით, ის მიმართულებაა, რომელიც შემდგომში, პალამიტური ხაზის საბოლოო გამარჯვების კვალად, აღარ განვითარდა, სამაგიეროდ, ასეკტურად მკაცრი, გაწონასწორებული შინაგანი ემოციების გამოხატველი საკურთხევის მომხატველი ოსტატი გადმოსცემს სახეებს, რომლებშიც უკვე ჩნდება პირობითი მხატვრული ხერხების სისტემად ჩამოყალიბების ცდები, მაგალითად, თეთრას მოკლე, პარალელური შტრიხები თვალის გარშემო, ხაზის მხატვრული დატვირთვის



გაზრდა და სხვ. მხატვრული სტილის ყველა ეს ტენდენცია, რომელიც ვარაუდობს პერიოდის ნიშნების მატარებელია, ვფიქრობთ, იძლევა საფუძველს, ღირბის მონატვა **XIV ს. 40-70-იან წლებს** შორის ვივარაუდოთ.

ამ პერიოდის ქართული მონატვულობებიდან, სამწუხაროდ, არც ერთის ზუსტი თარიღი ცნობილი არ არის. მხატვრული სტილის ზოგიერთი თავისებურებით – ფიგურათა მსგავსი მოძრაობებით, დრაპირების ნახატით, ტიპაჟით როგორც არა ერთხელ აღინიშნა, ღირბის მთავარი მხატვრის მონატვულობასთან ყველაზე მეტ სიახლოვეს ამჟღავნებს ღმრთისმშობლისადმი მიძღვნილი უბისის დიდი და მცირე კარედი ხატი. ზოგადი მხატვრული გადაწყვეტით, ანუ ფიგურათა წერის ფერწერული მანერით და იმავდროულად, ნახატის ხასიათში, განსაკუთრებით დრაპირებასა და ზოგიერთი ფიგურის მოძრაობაში გამჟღავნებული ექსპრესიით; ამავე ეპოქის ნიშნებს წარმოაჩენს ლიხნეს მონატვულობა.<sup>34</sup> ორივე ამ ძეგლს და მათთან ერთად მარტვილის მონატვულობასაც, რომელიც საკურთხეველის მკაცრი, „აკადემიური“ სტილის მონატვულობის გარდა, განსხვავებული მხატვრული მიდგომით შესრულებული „ღმრთისმშობლის მიძინების“ ფრაგმენტით, დამტირებელ დედათა ჯგუფიდან ერთ-ერთი დედის ძლიერი ემოციის გამოხატველი ექსპრესიული ფიგურითაა შემორჩენილი. ღირბთან ახლოვეს მარტვილის მონატვულობას ღმრთისმშობლის დიდების თემის საგანგებო გამოყოფაც.<sup>35</sup> ამ თემის გაშლა ლიხნეს მხატვრულ დეკორში ღმრთისმშობლის ცხოვრების ამსახველი მრავალრიცხოვანი სცენებით, ღმრთისმშობლის ბიბლიური წინასახეებითა თუ სხვადასხვა ერესებისგან მართლმადიდებლობის დამცველ პატრიარქთა იშვიათი გამოსახულებებით, სწორედ აღნიშნულ ეპოქაში ბიზანტიის იმპერიის ცენტრებში მიმდინარე თეოლოგიურ საკითხთა გამძაფრების ასახვადაა მიჩნეული.<sup>36</sup> ვფიქრობთ, სწორედ ამავე პერიოდის უნდა იყოს ჯუმათის მთავარანგელოზთა ეკლესიის ძლიერ დაზიანებული მხატვრობის ფრაგმენტებიც, რომელთა შორის გამოირჩევა „ღმრთისმშობლის მიძინების“ ფართოდ გაშლილი, მრავალფიგურიათი დიდი კომპოზიცია, მასთან დაკავშირებული ჰიმნოგრაფების, შესაძლოა, იოანე დამასკელისა და კოზმა მაიუმელის გამოსახულებებით. ღმრთისმშობლის ციკლის გავრცობილი სცენებითა თუ იშვიათი სიმბოლური იკონოგრაფიული კომპოზიციებით გამოჩნულ ზარზმის ეკლესიის მონატვულობას, რომელშიც ადრეული პერიოდის პალეოლოგოსთა ხელოვნებისთვის დამახასიათებელ მაღალინიშნობელ ელემენტებთან ერთად (მაგ., ქალწულები, თავს ზევით აფრიალებული მანდილებით), დრამატიზმისა და ემოციების გამოხატველი ექსპრესიული ექსტიკულაციები თუ სამოსის ნერვიულად „დატეხილი“ ნახატი; მრავალრიცხოვანი დეტალებით დატვირთული არქიტექტურული კულისები თუ



ფანტასტიკური პეიზაჟური ფონებია მოცემული,<sup>37</sup> ათონის მოწინავე მხატვრულ სკოლას უკავშირებენ და XIV ს. შუახანებით ათარიღებენ.<sup>38</sup>

უბისის წმ. გიორგის მძაფრი ემოციით დამუხტულ, მაღალსტატურ მხატვრობას ათარიღებენ XIV ს. როგორც დასაწყისით (შ. ამირანაშვილი, ნ. ბურჭულაძე), ისე შუაწლებით (ვ. ჯურიჩი, ლ. ლიფშიცი) და დასასრულითაც (ვ. ლაზარევი).<sup>39</sup> ამასთან, არსებობს მისი ზოგადი, XIV ს. II ნახევრით დათარიღებაც (თ. ვირსალაძე, ი. ლორთქიფანიძე).<sup>40</sup> აქ არაჩვეულებრივად დაგრძელებული პროპორციების ფიგურათა ფორმები, უესტიკულაცია და მოძრაობები ძლიერ, მანერულობამდე მისულ ექსპრესიას გამოხატავს. სახის წერა, ნაკვეთების მონასმისმიერი, ფერწერული დამუშავების მიუხედავად, სირბილესა და ფაქტურულობას კარგავს, იმავდროულად, მხატვრობა მკაფიო ინდივიდუალობისა და ძლიერი შინაგანი მუხტის წყალობით, საქართველოში შექმნილ პალეოლოგოსთა ხანის მოხატულობათა შორის ერთ-ერთ ყველაზე გამორჩეულ, მაღალმხატვრულ ნიმუშად რჩება. უბისის მოხატულობაში გამჟღავნებული მხატვრულ საშუალებათა გარდაქმნის ტენდენციები უფრო მკაფიოდ ვლინდება სორის მთავარანგელოზთა კვლევის პროვინციულ მოხატულობაში, სადაც თითქმის სრულად წყდება ფორმათა ფერწერული დამუშავების პროცესები. ეს განსაკუთრებით სახის წერის მანერაში ჩნდება, სადაც ნაკვეთების ამოყვანისას წამყვანი როლი უკვე მთლიანად ხაზს ენიჭება და მხოლოდ მსუბუქად, ზედაპირულად ედება ფორმებს თეთრაგარეული მონასმები.

პალეოლოგოსთა ხელოვნების განვითარების შემდგომი ეტაპი, როგორც ცნობილია, წალენჯიხის მაცხოვრის კვლევის მოხატულობასა და მისი კონსტანტინეპოლელი შემსრულებლის, კირ მანუელ ეგვნიოსის სახელს უკავშირდება, რომლის მხატვრული სტილი XIII ს. II ნახევრის მშვიდ, კლასიკურად გაწონასწორებულ კონსტანტინეპოლურ ხელოვნებაზე ორიენტირებული რეტროსპექტიულობით ხასიათდება, რაც დედაქალაქური ხელოვნების მოთხოვნად და რეაქციადაა მიჩნეული XIV ს. შუაწლების ე. წ. „აქტირებული“, შინაგანი მღელვარების გამოხატველი სტილის მოხატულობებზე (მაგ., ივანოვო, ვოლოტოვო).<sup>41</sup> ჩვენში ამ სტილის მხატვრობის საუკეთესო, თუმცა არატიპური და გამორჩეული მაგალითი, ვფიქრობთ, უბისის მხატვრობაა, რომელიც ძლიერი მხატვრული ზემოქმედების მიუხედავად, განცალკევებულ მოვლენად დარჩა პალეოლოგოსური ხანის ქართულ მოხატულობებში.

მხატვრული სტილის შემდგომი განვითარების სურათი მანუელ ეგვნიოსის მშვიდი, გაწონასწორებული და ნათელი ფერადონებით გამორჩეული მხატვრობის პოპულარობასა და გავრცელებაზე მიანიშნებს, რასაც მისი ზეგავლენით შექმნილი



XIV-XV სს. მონათულობებიც ადასტურებს (სობის ვამეყ დადიანის საბაბე, ნაბახტევი).<sup>42</sup>

ამდენად, ბიზანტიის იმპერიის მხატვრულ ცენტრებში XIII ს. მიწურულს გაჩენილი პალეოლოგოსთა მხატვრული სტილი, რომელიც იმთავითვე აღწევს საქართველოში, მთელი თავისი მრავალფეროვნებით, განსხვავებული მხატვრული გადაწყვეტისა და ხარისხის მონათულობების სახით, მყარად და საფუძვლიანად იკიდებს ფეხს XIV ს. განმავლობაში არა ერთ ან თუნდაც, რამდენიმე გამორჩეული პირობების მქონე რეგიონში, არამედ მთელი ქვეყნის ტერიტორიაზე და მათ შორის, მის ცენტრალურ ნაწილშიც. საქართველოში XIII ს. მიწურულისთვის მხატვრულ სტილთა კლექტური თანაარსებობის თვალნათლივი სურათი XIV ს. შუახანებისთვის უკვე საგრძნობლად შეცვლილია. მოცემულ პერიოდში ქართული კულტურის არეალში საბოლოოდ მკვიდრდება პალეოლოგოსთა მხატვრული სტილი, რომელიც ადგევატურად ასახავს ბიზანტიის სულიერი კულტურის მოწინავე კერებში მიმდინარე მხატვრულ პროცესებს. საუკეთესო ქართულ ძეგლებში კარგად ჩანს ამ პროცესების შეთვისებისა და დამკვიდრების მკაფიო ტენდენცია, რისი ერთი კერძო მაგალითიც დირბის ღმრთისმშობლის მიძინების კლესიის მაღალსტატური და დახვეწილი მონათულობაა.

## შენიშვნები

### შესავალი

1. რ. მეფისაშვილი, თ. ვირსალაძე, 1982, გვ. 13; ვრცლად სავითხის შესახებ იხ. ქ. მიქელაძე, 2001.
2. Т. Вирсаладзе, 1946, тезисы доклада; Т. Вирсаладзе 1977, с. 21.
3. ი. ჭიჭინაძე, 2002, გვ. 126-146 ვრცლად იხ. ი. ჭიჭინაძე, 2004; ფერადი ალბომი: ქართული მინიატურა IX-XIII სს. ოთხთავები, 2000;
4. Дж. Иосебидзе, 1989, с. 6, Antony Eastmond, 2004, p. 109, 135
5. ე. თაყაიშვილი, 1950, გვ. 69-79; სამეცნიერო ლიტერატურაში პერევისას წმ. გიორგის ეკლესიის ადრეული ფენის მოხატულობა, საგანგებო დასაბუთების გარეშე, XIII-XIV სს-თაა დათარიღებული (Е. Л. Привалова, 1977, сс. 125, 139). ამავე დროს, თარიღს მიანიშნებს როგორც სპეციფიკური იკონოგრაფიული დეტალი – საკურთხეველში ბასილი დიდის ომოფორიონზე მრგვალი დაბოლოებების მქონე ე. წ. „ლათინური ჯვრები“, რომელთა გამოსახულებებიც კონსტანტინეპოლის ეკლესიის რომთან კავშირის საბოლოო გაწყვეტისა და განსაკუთრებით კი, ლიონის უნიის მიღების, ანუ XIII ს. 70-80-იანი წლების შემდეგ სამართლმადიდებლოს სხვა ქვეყნებთან ერთად, საქართველოშიც ქრება წმ. მამათა გამოსახულებებიდან (Дж. Иосебидзе, 1989, с. 48), ისე საკურთხეველის სამხრეთ კედელზე, მოხატულობის ქვემოდან შემომსაზღვრავ რეგისტრის წითელ ზოლზე გაკრული ხელით შესრულებული ვრცელი მხედრული წარწერის ფრაგმენტი, რომელიც პალეოგრაფიული ანალიზის საფუძველზე, ზ. სხირტლადის ვარაუდით, XIV ს-ზე გვიანდელი არ უნდა იყოს.
6. ვრცლად იხ. მ. ბულია, 1993.
7. Т. Вирсаладзе, 1977, с. 20; ვრცლად იხ. ნ. სიმონიშვილი, 1994.
8. Т. Вирсаладзе, 1977, с. 21; საფარის მხატვრობის შესახებ: გ. ხუციშვილი, 1988, თუმცა მასში არაა მკაფიოდ გამოიჯნული ადრეული და მოგვიანო ხანის მხატვრული ფენები.
9. Т. Вирсаладзе, 1977, с. 21. ლიხნეს მოხატულობის შესახებ: Л. А. Шервашидзе, 1980, сс. 67-150; მარტივის მხატვრული ფენების შესახებ: ნ. ჩიხლაძე, 1996, გვ. 94-103.
10. Т. Вирсаладзе, 1977, с. 22; უბისის მხატვრობა პირველია შუა საუკუნეების ქართულ მოხატულობათა შორის, რომელსაც მონოგრაფიული ნაშრომი



მიეძღვნა (შ. ამირანაშვილი, 1930) ამავე დროს, სპეციალისტთა გამოცდის გაუნელებელი ინტერესის მჩვენებელია, მის შესახებ 2006 წელს გამოსაცემად მომზადებული კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი გამოკვლევა (ნ. ბურჭულაძე, 2006)

11. Л. М. Евсева, 1977.сс. 3-12. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ზარზმის მოხატულობის 2005 წლის წინასარესტავრაციო დაზვერვითი სამუშაოების ჩატარებისას გამოითქვა მოსაზრება, რომ მხატვრობა ერთგვაროვანი არაა არა მხოლოდ იმიტომ, რომ ნაწილი XX ს. დასაწყისშია გადაწერილი. ფიქრობენ, რომ მოხატულობის გარკვეული ნაწილი შესაძლოა XVI ს. შეესრულებინათ (მ. ჯანჯალია, ნ. კუპრაშვილი).
12. Т. Вирсаладзе, 1977, с. 21.
13. Л. М. Евсева, 1977, с. 10.
14. Л. Евсева, 2002. сс. 170-171.
15. Т. Вирсаладзе, 1977, с. 23.
16. Л. М. Евсева. 2002. с. 171.
17. თ. საყვარელიძე, გ. ალიბეგაშვილი, 1994. გვ. 143-145; ტაბ. 36.
18. ნ. ბურჭულაძე, 2002. გვ. 84.
19. Т. Вирсаладзе, 1977, с. 23.; Л. Евсева, 2002, с. 171.
20. Т. Вирсаладзе, 1977, с. 20.; Л. Евсева, 2002. с. 170.
21. И. Лордкипанидзе, 1990, сс. 147-171.
22. ნ. ანდლუაძე, 1976. გვ. 15.
23. ი. ლორთქიფანიძე, 1973. გვ. 71-72.



## I თავი

1. ხუროთმოძღვრების გვიანი გადაკეთებების თაობაზე იხ. წიგნის პირველი ნაწილი, გ. გაგომიძის გამოკვლევა ღირბის ხუროთმოძღვრების, წარწერებისა და რელიეფების შესახებ. XVII ს. მოხატულობის ფრაგმენტები კი ძირითადად, გვხვდება მძლეველი წმ. გიორგის მხართან და ცხენის თავთან, მარაგანდინი თავების სახით; აგრეთვე „ღმრთისმშობლის ამაღლების“ ზემოთ, მედალიონში გამოსახული წმ. დედის წელამდე ფიგურის; დასავლეთ კედელზე, ანგელოზის ფრონტალური გამოსახულების, სარკმლის ქვეშ ჩვილი მაცხოვრის თავის მოხაზულობის სახით და სხვ.

XVII ს-ში სანახევროდ იფარება ჩრდილოეთ კედელზე „მიძინების“, სცენა ნალესობის 6-7 სმ-იანი ფენით, რომელშიც გამოყვანილია შეისრული თაღი, ხოლო თაღის კუთხეებში კალიგრაფიული ხელით შესრულებულია თეთრი და ლურჯი ფერის მცენარეული ორნამენტი, მათ შორის, მარჯვენა კუთხეში წითელი საღებავით დატანილი მიხაკის ცნობილი მოტივიც. თაღის ნალესობის თეთრ ზედაპირზე დღეს თითქმის სრულად გადარეცხილი ღმრთისმშობლის სადიდებელი რვასტრიქონიანი შავი ასომთავრული წარწერის ფრაგმენტები გაირჩევა, იკითხება ტექსტის დასაწყისი: **“ყაჩხცხ  
ქჩაშტა იღესტ ბუშტა [ქაღჩუხ] უსაჩუხუჩუ ზაღსქტუიღბი..** („ყოვლად წმიდაო ღთისა დედაო [რომელი] პირველივე მოასწავებდი...“). წარწერის გრაფიკული ასლის შემსრულებლის, გ. გაგომიძის ვარაუდით, ბოლო სტრიქონებში XVII ს.-ში განხორციელებულ სამუშაოთა დამკვეთი ქტიტორის სახელი შეიძლება ყოფილიყო მოხსენიებული, თუმცა მისი ამოკითხვა არ ხერხდება. თუ რატომ გაჩნდა ღმრთისმშობლის სადიდებელი ვრცელი ტექსტი ამ ადგილზე – ღმრთისმშობლის „მიძინება-ამაღლების“, უფრო კი, „ღმრთისმშობლის ამაღლების“ ქვეშ („მიძინების“ გამოსახულება ხომ ამ ტექსტისთვის მომზადებული ნალესობითაა სანახევროდ დაფარული), გარკვეული ვარაუდის გამოთქმის საშუალებას გვაძლევს XVII ს. საბუთით დამოწმებული ღირბის ეკლესიის სახელწოდება – „კუბოს ღვთისმშობელი“, რომელიც XVIII ს. საბუთშიც მეორდება და ღირბის ეკლესიის სახელთან დაკავშირებული მყარი ტრადიციის არსებობაზე მიანიშნებს (ნ. ხუციშვილი, 1999, გვ. 38). ჩვეულებრივ, მსგავსი სახელწოდება ეკლესიის მთავარ სალოცავ ხატს მიემართება და იმასაც მიანიშნებს, თუ ვისი სახელობისაა ტაძარი. „კუბოს ღვთისმშობელი“, ვფიქრობ, უნდა უკავშირდებოდეს



„ღმრთისმშობლის ამაღლების“ აქ წარმოდგენილ უიმეათეს გამოსახულებას, სადაც საგანგებოდაა დედა ღმრთისას ღია და ცარიელი ქვის კუბო წარმოდგენილი. სახელწოდება „კუბოს ღმრთისმშობელი“ შესაძლოა ღმრთისმშობლის სადიდებელ, შემოსენებულ XVII ს. ტექსტიც იყო დამოწმებული და ღირბის კვლევის ტრადიციის თანახმად, როგორც ჩანს, ამ ადგილზე არსებულ ტაძრის მთავარ სალოცავ ხატს, „ღმრთისმშობლის ამაღლების“ გამოსახულებას მიემართებოდა (კედლის მხატვრობის ზოგიერთი გამოსახულების წმინდა ხატებად მიჩნევისა და საგანგებო თაყვანისცემის ტრადიციის შესახებ იხ. X. БЕЛЬТИНГ, 2002, сс. 261, 571-573. ღირბის მონასტულობაში ამ ტრადიციის შესაძლო გამოვლენის თაობაზე უფრო ვრცლად II თავში ვისაუბრებთ).

2005 წლის ზაფხულში, „ქართუ“ ჯგუფის საქართველოს ისტორიულ ძეგლთა დაცვისა და გადარჩენის ფონდის ფინანსური ხელშეწყობით, შ.პ.ს. „არქიტექსის“ მიერ (ხელმძღვანელი არქიტექტურის რესტავრატორი მალვა მელიქიძე), სხვა სარესტავრაციო-საკონსერვაციო სამუშაოებთან ერთად, შესრულდა კანკელის არქიტრავსა და ქვედა ნაწილებზე გვიანდელი გავის ნაღესობის ფენის მოხსნა (ტაბ. 28). გამოჩნდა ბრტყელი, კვადრატული აგურითა და ნატენი ქვით ნაგები ორფა სტრუქტურა, რომლის შუაში სიცარიელეა. გამოჩნდა აღსავლის კარისა და სახატე ნიშების აგურით გამოყვანილი, XVII ს-თვის დამახასიათებელი, შეისრული ფორმის თალებიც (ფოტოზე მოცემულ სახატე ნიშებში ნაღესობა ჯერ არ არის მოხსნილი და ამიტომ არ მოჩანს ნაღესობის ქვეშ დამალული შეისრული ფორმა, რომელიც მოგვიანებით გამოჩნდა). კანკელის არქიტრავზე ორ რიგად მოცემული ხატები ქვედა მხრიდან ნაღესობით გამოყვანილი რელიეფური ლილვით ემიჯნება კანკელის დანარჩენ ნაწილს. რელიეფური მოხარჩობა არქიტრავს ოთხივე მხრიდან შემოუყვებოდა, თუმცა დღეს მხოლოდ მარცხენა მხარეს, ვერტიკალურ წიბოს შემორჩა. არქიტრავის მარჯვენა გვერდის დაზიანების გამო ზედა რიგის ერთი ხატი სანახევროდ ჩანს. დაზიანებული ხატის გარდა, ზედა რიგში კიდევ შვიდი გამოსახულებაა, ხოლო ქვედა რიგში სულ შვიდი ხატია.

„ვედრების“ ზედა რიგის ხატებიდან ცენტრში ფრონტალურად გამოსახული მაცხოვარი – „მეუფე მეუფეთა და მღვდელთმოდგარი ღიდი“ გაირჩევა, მაკურთხეველი მარჯვენითა და მეორე ხელში თვალ-მარგალიტით მორთული კოდექსით (ტაბ. 29). ჩანს მოწითალო-აგურისფერი ხაზით დამუშავებული, მარგალიტებით მორთული საკოსი, საბუხარები და მოლურჯო-ნაცრისფრად





ჩამოქცეული ომოფორის ფრაგმენტები. ოდნავლა იკითხება წერილთვალეზა: აღმოსავლური ტიპის სახე და ჯვრული შარავანდის ნაწილი. მაცხოვრის მიტრა, ხატის ზედა ნაწილის დაზიანების გამო, აღარ ჩანს. მის მიმართ შებრუნებული დედა ღმრთისას და იოანე ნათლისმცემლის ტრადიციული მავედრებელი ხელის მოძრაობა შეცვლილია განსხვავებული ექსტიკულაციით. ღმრთისმშობელს ერთი ხელი მკერდთან აქვს მიტანილი; მეორე, დაბლა დახრილი. მისი გაშლილი ხელისგული მიმართული არაა უშუალოდ მაცხოვრისკენ. ექსტი რამდენადმე თეატრალური და წარმოდგენითი ხასიათისაა. იოანე ნათლისმცემლის მკერდთან შეყრილი, ერთმანეთს გადაჯვარედინებული შიშველი მკლავები შედარებით მკაფიოდ იკითხება მომწვანო-ფირუზისფრად დაფერილი აქლემის ბეწვის სამოსზე. მკვეთრ აქცენტებს ქმნის კუთხით „ჩაჭრილი“ გულისპირის აღმნიშვნელი შავი ხაზი და მუქი მოშავო-ყავისფერი თმა-წვერი. სახე დაზიანებულია, თუმცა ფერადოვანი შესამებით შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ ამ შემთხვევაშიც შესაძლოა აღმოსავლური იკონოგრაფიული ტიპი ყოფილიყო გამოსახული. ნათლისმცემლისგან განსხვავებით, ღმრთისმშობლის ხატი თითქმის მთლიანად წარხოცილია და მოწითალო-მოყავისფრო მავორიუმის სილუეტულია გაირჩევა. პოსტიზანტიურ მხატვრობასა და ხატწერაში ფართოდ გავრცელებული მაცხოვრის ეს იკონოგრაფიული ტიპი, რომელიც საქართველოში ვედრების გამოსახულებებში განსაკუთრებულ პოპულარობას XVII ს-ში აღწევს (ნ. ჩიხლაძე, VI, 2000, გვ. 91-92), ისეთ იკონოგრაფიულ ნიშნებთან ერთად, როგორცაა აღმოსავლური ტიპაჟი და დასავლეთეევროპული მხატვრობით ნასაზრდოები ექსტიკულაცია, კრეტული ხატწერისგან განსხვავებული, აღმოსავლეთ საქრისტიანოს და პირველ რიგში, ალექსოსა და იერუსალიმს შორის მოქცეული, „მელქიტებად,, წოდებული არაბულენოვანი მართლმადიდებელი სამყაროს XVII ს-თვის განსაკუთრებულად წარმატებულ მხატვრულ სკოლებთან კავშირზე შეიძლება მიგვანიშნებდეს (Virgil Candea, 1997, p. 22-26). თუ ერთი მხრივ, გავითვალისწინებთ ღირბის მონასტრის მჭიდრო კავშირს იერუსალიმთან, რაც XVII ს-ში წყაროებითაც დასტურდება (ვახუშტი ბატონიშვილი, 1973, გვ. 374; სპა, 1990, გვ. 367-368), ხოლო მეორე მხრივ, ამ პერიოდის ქართულ მხატვრობაში ასახულ ამ აღმოსავლურ ქრისტიანული ხატწერის გარკვეული გავლენის კვალს (ნ. ჩიხლაძე, VII, 2001, გვ. 80-81), ვარაუდი შესაძლოა უფრო დამაჯერებელიც გახდეს. თუმცა დაბეჯითებით მსჯელობა, ტემპლონის ხატების უკიდურესად სავალალო



მდგომარეობის გამო, სამწუხაროდ, რთულია.

ვედრების ცენტრალურ გამოსახულებას მთავარანგელოზებისა და წიგნებით ხელში წარმოდგენილი მოციქულების ხატები მოსდევს. ქვედა რიგს მოციქულთა გამოსახულებებს ეთმობა. ძლიერი დაზიანების მიუხედავად, მხატვრული ზედაპირი უკეთ შემორჩა ამ რიგის ცენტრალური ორი ხატიდან მარცხენას. მწვანე ფონზე თავთან გაიჩევა წითელი ასომთავრული წარწერა: **ქ ა მ [კ-ღ-ნ-ბ] ნ [ღ] მ [ც]** („წმ მასხარებელი ლექსა“). მახარებელს გრძელი თეთრი წვერი მკერდზე ეფინება, ყურს უკან მოუჩანს მოკლე, ჭკადარა თმა. თმა აღნიშნულია შუბლთანაც, რომელსაც მუქი მოწითალო-ვარდისფერი ედება. ზედაპირი თეთრას ფაქიზი მონასმებით მუშავდება. თმა წითელი და თეთრას წვრილი, პარალელური მონასმებითაა გადმოცემული. სახის შემომწერი კონტური ძველთნის მავი ხაზია. შავადაა შემოწერილი მუქი ყვითელი შარავანიც. მას სამოსით დაბურულ ხელში წინ გაწვდილი, მარგალიტებით მოოჭვილი წიგნი უპყრია. წმ. ლუკას ქიტონი მომწვანო-ფიროუხისფერია, მოსასხამი კი ყვითელი. მოციქულთა ფიგურები განსხვავებული მოძრაობითაა წარმოდგენილი. მარცხენა კიდში გამოსახული ხატის ზედაპირი იმდენადაა გადარეცხილი, რომ კარგად ჩანს მოსაშადებელი ნახატის ოსტატურად დატანილი გრაფია. მოციქული რთულ რაკურსშია მოცემული: თავი ცენტრისკენ აქვს მიბრუნებული, სხეული კი საპირისპირო მხარეს იმლება. ნახატი წითელი მონასმით სრულდება. სამოსის ფერადღონება ისევე, როგორც ფონებისა, როგორც ჩანს, XVII ს. ამ ყაიდის მხატვრობისთვის დამახასიათებლად, ღია ფერის უნდა ყოფილიყო. ფონები ღია ფიროუხისფერი-მწვანე ჩანს, სამოსის გადმოცემისას კი გამოყენებულია ვარდისფერი, ღია ყვითელი. მოციქულთა ხატებზეც, თუმცა ფრაგმენტულად, მაინც იკითხება ის საერთო მხატვრული ტენდენციები (წერის ფერწერული მანერა; ფაქტურის, მოცულობის გადმოცემის მკვლელობა; ღია ფერებით წარმოდგენილი მდიდრული კოლორიტი), რომლებიც მისი შექმნის ეპოქაზე მკაფიოდ მიანიშნებს და გვაძლევს საშუალებას ვივარაუდოთ, რომ ეს ალბათ, თავისი დროის მოწინავე მხატვრობა უნდა ყოფილიყო.

2. ფ. დევიდარიანი, მ. ლომსაძე, მ. მგალობლიშვილი, ა. ნუცუბიძე, 5, 1990, გვ. 368.
3. E. Л. Привалова, 1980, с. 18., Ж. Лафонтен-Дозонь, 1977, с. 15.
4. Н. П. Кондаков, II, 1998, с. 316.
5. S. Dufrenne, 1970, p. 23-24.
6. Г. В. Попов, А. В. Рындина, 1979, сс. 291-292, сс. 408, 409.
7. Э. С. Смирнова, 1976, сс. 206-207, сс. 318, 319, Г. В. Попов, А. В. Рындина,

- 1979, ს. 293.
8. თ. საყვარელიძე, გ. ალიბეგაშვილი, 1994, ტაბ. 43, 45, 46.
  9. Е. Л. Привалова, 1977, ს. 24.
  10. რ. მეფისაშვილი, თ. ვირსალაძე, 1982, ტაბ. 64.
  11. ც. კილაძე, 1, 2002, გვ. 108-109, ნახ. 1.
  12. Н. А. Аладашвили, Г. В. Алибегашвили, А. И. Вольская., 1983, სს. 117-118.
  13. ფ. დევდარიანი, თ. დვალი, გ. მარსაგიშვილი. 5, 1990, გვ. 198-199.
  14. ი. ხუსკივაძე, 2003, გვ. 115, 123.
  15. ი. ხუსკივაძე, 2003, გვ. 21, 42.
  16. ი. ხუსკივაძე, 2003, გვ. 229, 235.
  17. Таня Вельманс, 1983, ს. 3.
  18. აგვისტოს 14 დღესა მიცვალება ყოვლად წმიდისა ღმრთისმშობელისა თქმული წმიდისა მამისა ჩვენისა კესარიელისა ბასილისა, რაჟამს იგი აღვიდოდა ქუეყანით ზეცად, მ. საბინინი, 1882, გვ. 5; „რაჟამს მიცვალებულმრთისმშობელს ქალწულს, მისსა, რომელი იგი იშვა შენგან მიუწოდებლად, მუნ იყო იაკობ, ძმაჲ უფლისა და პირველი მღვდელთმთავარი, პეტრე, გამორჩეული კლდე და თავი ღმრთისმეტყველთაჲ და ყოველი კრებული დიდებულთა მოციქულთა“. დასადებელნი მარიამობისანი. უძველესი იაღარი, 1980, გვ. 551.
  19. მ. საბინინი, 1882, გვ. 11-12. არსებობს ამ სიუჟეტის გადმომცემი იშვიათი გამოსახულება, შესაბამისი თანმდევი წარწერით, გელათის მთავარი ტაძრის XVI ს. მოხატულობაში. ი. მამიაშვილი, 4-5, 2003, გვ. 231.
  20. Дионисий Фурнографиот, 1868, ს. 364.
  21. ნ. ჩხლაძე, IX, 2004, გვ. 98-99.
  22. И. Г. Лордкипанидзе, 1992, ილ. 26.
  23. ფ. დევდარიანი, მ. ლომსაძე, მ. მგალობლიშვილი, ა. ნუცუბიძე, 5, 1990, გვ. 368
  24. ინფორმაცია მოგვაწოდა რესტავრატორმა დავით გავოშიძემ. „მანდილიონის ანუ „პირი ღმრთისას“ სახისმეტყველების, საქართველოში მის მიმართ საგანგებო თავყანისცემის მრავალსაუკუნოვანი ტრადიციისა და ადრეული შუა საუკუნეებიდან ჩვენში გავრცელებული მრავალრიცხოვანი ნიმუშების მხატვრულ თავისებურებათა შესწავლას მიეძღვნა სახელოვნებათმცოდნეო ნაშრომები: ზ. სხირტლაძე, 2003; ე. გედევანიშვილი, 2003.
  25. А. И. Яковлева, 1977, ს. 396., В. М. Ковалева, 1978, სს. 153-154.
  26. თ. საყვარელიძე, გ. ალიბეგაშვილი, 1994, ტაბ. 36.

27. О. Е. Этингоф, 2000, с. 17
28. იაკობის აპოკალიფსი, 1991, გვ. 231.
29. O. Bogdanović, V. Djurić, D. Medacović, 1978, ill. 59.
30. V. R. Petcović, 1934, ill. CXXXVI.
31. Ivan M. Jorjević, 1981, с. 94.
32. ზ. სხირტლაძე, 2, 1982, გვ. 125.
33. ნ. ბურჭულაძე, №12, 1990, გვ. 37.
34. იაკობის აპოკალიფსი, 1991, გვ. 240.
35. Jacqueline Lafontaine-Dosogne, 1964, p. 64.
36. Г. Н. Чубинашвили, 1959, с. 204, таб. 203.
37. Jacqueline Lafontaine-Dosogne, 1964, fig. 35, 38.
38. В. Н. Лазарев, 1960, с. 29, таб. 6-8.
39. ნ. აბაქელია, 4, 2002, გვ. 22-23.
40. Граф А. С. Уваров, I, 1908, сс. 187-188.
41. იაკობის აპოკალიფსი, 1991, გვ. 232.
42. იაკობის აპოკალიფსი, 1991, გვ. 232.
43. Jacqueline Lafontaine-Dosogne, 1964, p. 70-74.
44. Jacqueline Lafontaine-Dosogne, 1964, p. 80-81.
45. Jacqueline Lafontaine-Dosogne, 1964, fig.43.
46. Dusan Tatić, 1968, p. 107.
47. Jacqueline Lafontaine-Dosogne, 1964, fig.19.
48. თ. საყვარელიძე, გ. ალიბეგაშვილი, 1994, ტაბ. 39.
49. Э. С. Смирнова, 1976, с. 204.
50. ზ. სხირტლაძე, №4, 1982, გვ. 167.
51. Jacqueline Lafontaine-Dosogne, 1964, p. 91-106.
52. Г. В. Попов, А. В. Рындина, 1979, сс. 279-280.
53. Ю. Г. Бобров, 1995, сс. 63-64.
54. Э. С. Смирнова, 1976, с. 204, Г. В. Попов, А. В. Рындина, 1979, с.280.
55. Э. С. Смирнова, 1976, с 205., Jacqueline Lafontaine-Dosogne, 1964, p.109,  
Г. В. Попов, А. В. Рындина, 1979, с. 280.
56. Е. Такаишвили, I, 1905, с. 55.
57. გ. ალიბეგაშვილი, 1994, ტაბ. 36, 37.
58. Jacqueline Lafontaine-Dosogne, 1964, p. 116.



59. Eftalia C. Constantinides, 1992, ill. 251, a, b; 253.
60. Jacqueline Lafontaine-Dosogne, 1964, p.130-131.
61. ოკობის აბოკალიფსი, 1991, გვ. 233.
62. Jacqueline Lafontaine-Dosogne, 1964, p. 131.
63. И. Лордкипанидзе, 1992, с. 50.
64. Dora Panayotova, 1964, p. 112-115.
65. Jacqueline Lafontaine-Dosogne, 1964, fig.29.
66. Jacqueline Lafontaine-Dosogne, 1964, p. 132.
67. Manolis Chatzidakis, 2000, p. 35-43, fig. 16.
68. Manolis Chatzidakis, 2000, p. 62, fig. 35.
69. Jacqueline Lafontaine-Dosogne, 1964, p. 138.
70. ოკობის აბოკალიფსი, 1991, გვ. 234.
71. S. Dufrenne, 1970, p.57.
72. Jacqueline Lafontaine-Dosogne, 1964, fig.23.
73. Dusan Tatič, 1968, p. 112.
74. Manolis Chatzidakis, 2000, p. 84-89.
75. Л. И. Лифшиц, 1987, илл. 70.
76. ზ. სხირტლაძე, 4. 1982, გვ. 169.
77. ნ. ბურჭულაძე, №12, 1990, გვ. 37.
78. Е. Такаишвили, I, 1905, с. 56.
79. Andre Grabar, 1968. p. 128, 132; С. С. Аверинцев, I, 1980, с. 173.  
Ю. Г. Бобров, 1995, с. 67.
80. С. С. Аверинцев, I, 1980, с. 173.
81. Г. В. Попов, А. В. Рындина.1979, с. 344.
82. ოკობის აბოკალიფსი, 1991, გვ. 235.
83. Н. Покровский, 1892, с. 25., С. С. Аверинцев, I, 1980, с. 174.
84. Н. Покровский, 1892, с. 16., Ю. Г. Бобров, 1995, сс. 67-68.
85. O. Demus, 1949, p. 265-266.
86. Н. Покровский, 1900, с. 205.
87. Дионисий Фурноаграфиот, 1868, сс. 559-563.
88. ოკობის აბოკალიფსი, 1991, გვ. 235-236..
89. J. Myslivec, 1932, p. 102-103
90. А. И. Рогов, 1973, сс. 341-342.

91. Ivan. M. Jorjevič, 1981, c. 95, таб. 21.
92. Цветан Грозданов, 1980, сс. 125-126, таб. 90.
93. Г. С. Колпакова, 1996, с. 55., В. Д. Лихачева, 1977, сс. 20-21.
94. О. Попова, 2002, сс. 84-85.
95. Jacqueline Lafontaine-Dosogne, 1964, fig.31.
96. ნ. გიორგობიანი, 4-5, 2003, გვ. 254.
97. Е. Такаишвили, 1905, с. 56
98. Ю. Г. Бобров, 1995, сс. 72-78.
99. Н. Покровский, 1892, с. 71.
100. Manolis Chatzidakis, 2000, p. 78-79, ill. 46.
101. Ю. Г. Бобров, 1995, сс. 75.
102. В. Н. Лазарев, 1983, илл. 94.
103. Дж. Иосебидзе, 1989, сс. 34.
104. ცხენებზე ამხედრებული მოგვთა „მოგზაურობის“ თხრობითი ხასიათის ეპიზოდი, რომელიც ადრეული ხანის ბიზანტიური წრის ძეგლებში იშვიათად გამოისახებოდა და საკმაოდ გავრცელებული ჩანს XII ს. რუსულ მხატვრობებში (ნოვგოროდის ანტიონიევის მონასტერი – 1125 წ., მიროჟის მონასტერი – 1140-იანი წწ., კიდევშვას ბორისოვლების კლესია – XII ს. 50-იანი წწ. ), ფართო გავრცელებას პალეოლოგოსთა ხანის „შობის“ კომპოზიციებში აღწევს. В. Д. Сарабьянов, 2001, сс. 35-36. ქართულ ძეგლებში ის, როგორც ჩანს, XIV ს.-დან ჩნდება, მაგ. სორის ჯვარცმის კლესიაში (გ. ბოჭორიძე, 1994, გვ. 215-224; ი. ჭიჭინაძე, 1985, გვ. 29) მაგრამ სწორად მაინც არ გამოსახავდნენ. მოგვიანო ხანის იშვიათ მაგალითს ვხვდებით გელათის წმ. გიორგის XVI ს. მხატვრობაში (ნ. ჩიხლაძე, 1993, გვ. 53)
105. Ю. Г. Бобров, 1995, с. 78.
106. ვრიგოლ პალაშა, 2001, გვ. 16.
107. Дж. Иосебидзе, 1989, сс. 34-35.
108. Г. В. Попов, А. В. Рындина, 1979, с. 296.
109. Дж. Иосебидзе, 1989, с. 35.
110. О. Е. Этингоф, 2000, сс 211-212
111. О. Е. Этингоф, 2000, с. 213
112. Козьма Маюмский. Первый канон на Успение, *Ловягин*, 1875. с. 102,

- О. Е. Этингоф, 2000, сс. 214-215.
113. Иоанн Дамаскин, 1997, с. 286, О. Е. Этингоф, 2000, с. 213.
  114. Euthimios Tsigaridas, 2000, p. 131.
  115. Euthimios Tsigaridas, 2000, p. 131, В. Д. Сарабьянов, 2001, сс. 32-33.
  116. В. Д. Сарабьянов, 2001, сс. 33-34.
  117. А. Н. Овчинников, 1978, схема 2, илл. 40-45., L. Wratislaw-Mitrovič, N. Okunev, 1931, p. 151, В. Д. Сарабьянов, 2001, сс. 32-34.
  118. Цветан Грозданов, 1980, с. 70.
  119. В. Д. Сарабьянов, 2001, с. 35.
  120. А. А. Горматюк, 2003, сс. 249-272.
  121. К. Мачабели, 1998, сс. 87-120, 292-295, илл. 5., 6. ჩუბინაშვილის აზრით, ქტიტორის ირანული სამოსის დამახასიათებელი ნიშნების მიხედვით, სტელის რელიეფი VI ს.-ის 30-70-იან წლებს შორისაა შექმნილი, რადგან VI ს. ბოლო მეოთხედიდან, როცა ქვეყანამ პოლიტიკური და კულტურული ორიენტაცია ბიზანტიის სასარგებლოდ გადაწყვიტა, წმინდა ირანული ან „ირანიზირებული ქართული“ სამოსის გამოსახვა მკვლევარს შესაძლებლად აღარ მიაჩნია, რისი მტკიცებების საფუძველს ნუმისმატური მასალაც აძლევს. Нико Чубинашвили, 1972, сс. 71-73.
  122. კ. მახაბელი სცენას „ღმრთისმშობლის სულის ამაღლებას“ უწოდებს. К. Мачабели, 1998, сс. 112, 294, 314., გ. ჯავახიშვილი – „ღმრთისმშობლის ამაღლებას“. გ. ჯავახიშვილი, 1998, გვ. 34, ტაბ. XXVI<sub>3</sub>.
  123. К. Мачабели, 1998, сс. 111-115, 294-295, илл. 5.
  124. А. А. Горматюк, 2003, с. 261. ტექსტი რუსულდან ჩვენ მიერ არის ნათარგმნი.
  125. A. Wharton Epstein, 1988, p. 29-30; В. Д. Сарабьянов, 2001, с. 29.
  126. Manolis Chatzidakis, 2000, p. 86-87, ill. 54.
  127. В. Н. Лазарев, 1986, таб. 511.
  128. О. Попова, 2002, с. 84, таб. 69.
  129. Г. В. Попов, А. В. Рындина, 1979, сс. 357-358.
  130. ბლაქერნის მონასტრის სიწმინდეები, ძირითადად ღმრთისმშობლის კუბო და სამოსელი (მაფორიუმი), იოანე დამასკელის ღმრთისმშობლის მიძინების II ჰომილიის მიხედვით, იმპერატორ მარკიანეს (450-457 წწ.) დროს თეოდოსი II-ს (408-450 წწ.) დამ, წმ. პულხერია იერუსალიმის არქიეპისკოპოსს გამოავაზინა ბლაქერნის მონასტრისათვის ( В. Д. Сарабьянов, 2001, с.





32), თუცა არსებობს მოსაზრება, რომ კუბო, რომლის ადგილმდებარეობის გამო ერთმანეთს ედავებოდნენ ეფესო და იერუსალიმი, არ შეიძლებოდა კონსტანტინეპოლში მოხვედრილიყო და მის ნაცვლად წამოიღეს ღმრთისმშობლის სამოსელი, რომელიც ბლაქერნის მონასტერში უფრო მოგვიანებით, ლეონ I (457-474 წწ.) დროს მოხვედრილა (X. Бельгин, 2002, сс. 48-53 ). ამდენად, ღმრთისმშობლის კულტის დამკვიდრება სწორედ „მიძინების“ მემორიალურ სიწმინდეებს უკავშირდება ჯერ კიდევ იმ დროიდან, როცა „მიძინება“ არ იყო ოფიციალურ დღესასწაულად დადგენილი. ოფიციალურად კი მისი აღნიშვნა ბიზანტიელების სპარსელებზე გამარჯვების დღეს, 15 აგვისტოს იმპერატორმა მავრიკიუსმა (582-602 წწ.) დაამკვიდრა (В. Д. Сарабьянов, 2001, с. 32, прим. 17).

131. წმ. იოანე დამასკელის თანამედროვე წმ. გერმანე კონსტანტინეპოლელის დროს ფართოდ იყო გავრცელებული ღმრთისმშობლის სარტყლის კულტი, რაც მოგვიანებით აისახა კიდევ იოანე თესალონიკელის ღმრთისმშობლის მიძინების ჰომილიაში. პატრიარქ ფოტიუსის (IX ს.) დროს ღმრთისმშობლის მემორიალურ სიწმინდეებთან – სამოსელთან, სარტყელთან დაკავშირებული დღესასწაულები დადგენილია, ამიტომ ფიქრობენ, რომ თომას სარტყელთან დაკავშირებული ეპიზოდი დასავლური წარმოშობის არ უნდა იყოს (Цветан Грозданов, 1980, с. 70). საგულისხმოა, რომ პატრიარქი გერმანე კონსტანტინეპოლელის იშვიათი გამოსახულება, სხვადასხვა ერესებისგან მართლმადიდებლობის დამცველ სამ სხვა პატრიარქთან ერთად, გვხვდება ლიხნეს XIV ს. მოხატულობაში, სადაც საგანგებოდაა გამოყოფილი „ღმრთისმშობლის დიდების“ თემა და იწოდება „ღმრთისმშობლის მიძინების“ გავრცობილი კომპოზიცია „ამაღლებისა“ და „თომასთვის სარტყლის გადაცემის“ ეპიზოდით (Efthalia Costantinides, 1990, p. 29-30).
132. В. Д. Сарабьянов, 2001, сс. 32-37.
133. Цветан Грозданов, 1980, сс. 67-68.
134. Stilianos Pelekanidis, Manolis Chatzidakis, 1985, p. 85-86, fig. 10.
135. В. Н. Лазарев, 1983, илл. 7.
136. Г. В. Попов, А. В. Рындина, 1979, с. 320.
137. Manolis Chatzidakis, 2000, p. 86-87, ill. 54.
138. Dusan Tatić, 1968 p. 126.
139. Bojislav J. Jurič, 1974, с. 50, таб. 44, с.102.

140. Л. А. Шервашидзе, 1980, сс. 111-115, рис. 21.
141. И. Г. Лордкипанидзе, 1992, сс. 59-60.
142. ი. მამიაშვილი, 2003, გვ. 232, ნახ. 1.
143. თ. გავომიძე, #1-2, 1993, გვ. 124-139.
144. პოსტბიზანტიური ხანის კოპტურ ხატწერაში „მარიამის ამალლების“ თემა საკმაოდ გავრცელებული ჩანს, გვხვდება ხატები „მადალანთ“ კვლევისის მსგავსი ლაიკონიური რედაქციით და უფრო გავრცობილიც, სადაც მარიამის მიერ ღრუბელში გახვეული თომასთვის სარტყლის გადაცემის ეპიზოდთან ერთად, მოციქულთა ფიგურებიცაა გამოსახული, ცარიელი კუბოს გარშემო გოცების გამოჩნატველი ქრესტიკულაციით. მოციქულთა რაოდენობაც სხვადასხვა ხატზე სხვადასხვაა. განსხვავებულია შესრულების მანერაც. მადალპროფესიულ, ე. წ. კრეტული სკოლის ხატებთან ერთად, გვხვდება მოჭარბებული არაბული წარწერებით შემკული “ხალხური” ხელოვნების ნიმუშები. Nabil Selim Atalla, I, 1998, p. 127-129.
145. M. Chatzidakis, M. Acheimastou-Potamianou, 1986, p. 99, ill. 99.
146. Иеромонах Афанасий (Иевгич), 2001, сс. 205-209
147. В. Н. Лосский, с. 171 და Митрополит Сергей (Страгородский), с.140, კრებულში: Всесвятая, 2001.
148. В. Н. Лосский, 2001, с. 171
149. Николай Кавасила, 2002, с. 236.
150. Л. И. Лифшиц, 1970, сс. 95-97.
151. Otto Demus, 1947, p. 26.
152. З. Н. Схиртладзе, 1987, сс. 77-79.
153. ნ. ბურჭულაძე, 12, 1990, გვ. 31-46; საყვარელიძე, გ. ალიბეგაშვილი, 1994, ტაბ. 43.
154. D. Mouriki, 1990, p. 114-115, fig. 46.
155. Otto Demus, 1947, p. 26.
156. О. И. Подобедова., 1980, с. 201.
157. იხ. II თავის შენიშვ. 5.
158. Н. А. Аладашвили, Г. В. Алибегашвили, А. И. Вольская, 1983, с. 51, рис. 13, 21, 26.
159. ღირბის წმ. გიორგის ყველაზე მეტად ნუზალის გველემბის მმუსერელი, წმ. მხედარი ემსგავსება ლაშეგახსნილი, აღისფერფაფრიანი თეთრი



ცხენითა თუ წმინდანის აღკაზმულობით, თუმცა განსხვავებულია ცხენით ფალაუზე შემდგარი ცხენის პოზა, რითაც ნუხალი ადრეული ხანის სვანურ მონატულობებს ემსგავსება. ნ. ჩიხლაძე, 2004, გვ. 99-100.

160. ი. ლორდკიპანიძე, 1992, ს. 87, რაბ. 97-99.

161. ი. ლორთქიფანიძე, 1973, ნახ. 3, რაბ. 31<sub>2</sub>.

თავი II

1. ათორმეტი საუფლო დღესასწაულის ოთხ ტრიადად ჩამოყალიბებული რიგი, რომლის პირველი სამეული – „ხარება“, „შობა“, „მირქმა“ – ქრისტეს ბავშვობას წარმოადგენს, „ნათლისღება“, „ფერისცვალება“, „ლაზარეს აღდგინება“ – მის საერო ცხოვრებას; მომდევნო სამი – „იერუსალიმს შესვლა“, „ჯვარცმა“, „ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნა“ – ვნება-აღდგომას, რომელსაც სამი დამამთავრებელი სცენა – ამაღლება, „სულიწმიდის მოფენა“, „მიძინება“ მოსდევს, ამ თანმიმდევრობით XI ს-თვის საბოლოოდ დადგენილია. ის მალე შეიქმნა „ღმრთისმშობლის შობისა“ და „ტადრად მიყვანების“ სცენებით, რომელთა გამოსახვის ტრადიცია დიდ დღესასწაულთა ციკლის სცენებთან ერთად, VIII საუკუნიდანაც კი მოდის. ამდენად, XII ს-თვის „ათორმეტი“ დღესასწაულის ციკლი გაზრდილ-გაფართოებულია ღმრთისმშობლის ცხოვრების ციკლის სცენებითაც. E. Kitzinger, 1988. p. 52-53.
2. Otto Demus, 1947, p. 26.
3. А. И. Вольская, 1978, сс. 96, 100-101, Анели Вольская, 1988, сс. 407-408.
4. J. Lafontaine-Dosogne, 1964, p. 50, 203-204.
5. ზ. სხირტლაძე, 2., 1982, გვ. 123.
6. ცნობილი მკვლევარი კურტ ვაიცმანი სინას მთის კარედი ხატის ფრთებზე შეწყვილებული წმ. მხედრების, წმ. გიორგისა და წმ. თევდორეს გამოსახულებებს, რომელთაც IX-X სს-ით ათარიღებს, წმ. გიორგის მიერ „დეოკლიტიანე მეფე უშჯულომს“ განგმირვის იკონოგრაფიული ვერსიის გამო, ქართული ხელოვნების გავლენით შექმნილს უწოდებს. K. Weitzmann, 1978, p. 57. „წმინდა ქართულ იკონოგრაფიულ რედაქციას“ უწოდებს მას ვ. ლაზარევი. Лазарев В. Н., 1970, с. 79. მხედარი წმინდა გიორგის აღნიშნული იკონოგრაფიული ვერსიის ვრცელ და საფუძვლიან გამოკვლევაში აკადემიკოსი გიორგი ჩუბინაშვილი აღნიშნავს, რომ: ა) ის სახატე კომპოზიციასა და სრულიად დამოუკიდებელია ლიტერატურული წყაროებისგან; ბ) X-XI სს-ში მხედარი წმ გიორგის ხატები, რომელთა



შორის ლამის წილი „უშჯულო“ მეფის მძლეველ წმ. გიორგიზე მოდის ფართოდაა გავრცელებული საქართველოში, რაც დიდი რაოდენობის შემორჩენილი ფაქტობრივი მასალით დასტურდება. მაშინ, როცა სხვა მართლმადიდებელი ქვეყნების და პირველ რიგში, მძლეველი წმ. გიორგის ბიზანტიური ხატები XII ს-ზე აღრეული, თითქმის არ ჩანს. რაც შეეხება, „უშჯულო“ მეფის მძლეველ იკონოგრაფიულ ვერსიას, ამგვარი ხატები სხვა ქვეყნებისთვის, მით უმეტეს, ბიზანტიისთვის უცხოა. გ) X-XI საუკუნეების ამ ტიპის ხატების უმეტესობა წმ. გიორგის მიერ ძლეულ მეფედ ბიზანტიის გვირგვინოსან იმპერატორს გამოსახავს, რაც ანარეკლად მიჩნეული რეალური ისტორიული ვითარებისა, როცა მოცემულ პერიოდში საქართველოს სწორედ ბიზანტია ავიწროებდა. და ამიტომაც, ლამის ეროვნულ იკონოგრაფიულ ვერსიად ჩამოყალიბებული ეს გამოსახულება, რომელსაც იფარარის XI ს. დასაწყისით დათარიღებული ხატის წარწერის მიხედვით, „დეოლიტიანე მეფე უშჯულომს მძლეველი წმ. გიორგი“ შეიძლება ეწოდოს, მტერზე, როგორც ბოროტ ძალაზე გამარჯვების გამომხატველია და საქართველოში გამორჩეული სიყვარულითა და თავყვანისცემით სარგებლობდა. Г. Н. Чубинашвили, 1959. сс. 355-373., თ. საყვარელიძე, 1987, გვ. 49-50.

7. Х. Бельтинг, 2002, сс. 261, 571-573.
8. О. Е. Этингоф, 2005, сс. 496-498.
9. Воислав Джурич, 2000, с. 140.
10. ნ. ხუციშვილი, 1999, გვ. 38
11. О. Е. Этингоф, 2000, с. 58.
12. J. Lafontaine-Dosogne, 1964, p. 202-203.
13. Ю. Г. Бобров, 1995, с. 61.
14. იაკობის აპოკალიფსი, №1, 1991, გვ. 230.
15. ა. შანიძე, 1977, გვ. 7-35.
16. შუა საუკუნეების ქართული კედლის მხატვრობის, ოქრომჭედლობის, ხატწერისა და ხელნაწერ მინიატურათა ნიმუშებში დაცული ღმრთისმშობლის ციკლების ვრცელი ჩამონათვალი იხილეთ: ზ. სხირტლაძე, 2, 1982, გვ. 114-115.
17. О. Е. Этингоф, 2000, сс. 218-219.
18. Л. И. Лифшиц, 1974. вып. 3. с. 24, 26 ; H. Maguire, 1981, p. 53-68.; E. Kitzinger, 1990. p. 169-172.; Этингоф О. Е., 2000, сс. 205-228., В. Д.

- Сарабьянов. 5., 2001, сс. 29-39
19. О. Е. Этингоф, 2000, сс. 205-206
  20. Н. Maguire, 1981, p. 53-68
  21. О. Е. Этингоф, 2000, сс. 221-222.
  22. ე. ჭელიძე, 2001, გვ. 44-45.
  23. გ. გაგოშოძე. დირბის ღმრთისშობლის მიძინების მონასტერი. ხუროთმოძღვრება, წარწერები, რელიეფები, 2006, გვ 15
  24. ნ. ხუციშვილი, 1999, გვ. 38
  25. ნ. ხუციშვილი, 1999, გვ. 39
  26. ბატონიშვილი ვახუშტი, 1973, გვ. 374
  27. ნ. ხუციშვილი, 1999, გვ. 37
  28. ცნობილია, რომ 1650 წელს როსტომ მეფემ, მარიამ დედოფლის თხოვნით, განაახლა დირბის მონასტრის შეუვალობის წიგნი; მცირე გამოჩაყლისის გარდა, გაათავისუფლა იგი სამეფო ვალდებულებებისაგან და დაუტოვა მხოლოდ იერუსალიმში გასაგზავნი გადასახადი, რომელიც “ყოველსა საქართველოსა შინა” არსებული ჯვარის მონასტრის მამულებიდან სწორედ დირბში გროვდებოდა. მონასტერს შეუვალობის წიგნი მეფე ერეკლე II-ს ბრძანებითაც განუახლდა 1785 წელს, რადგან დირბის მონასტერი, ციხე-სიმაგრესთან ერთად, მეფე თეიმურაზ II და ერეკლე II სტრატეგიული დასაყრდენი იყო ლეკთა წინააღმდეგ ბრძოლებში. ბატონიშვილი ვახუშტი, 1973, გვ. 374; Дм. Бакрадзе, 1875, с. 65, ფ. დედეარიანი, მ. ლომსაძე, მ. მგალობლიშვილი, ა. ნუცუბიძე, 1990, გვ. 367-368; ნ. ხაზარაძე, 2004, გვ. 35.
  29. დირბის სახელწოდება, ფიქრობენ, რომ „დიდი ბერიდან“ მომდინარეობს და მონასტრის არქიმანდრიტსაც ხალხი „დიდ ბერს“ უწოდებდა. ერთი გვიანი გადმოცემის თანახმად, დირბი ქრისტეს საფლავის მონასტრის საკუთრებაა, სხვა გადმოცემით კი იერუსალიმის ჯვარის მონასტრის, რომლის მიმართ საგადასახადო ვალდებულებებს მონასტერი ლამის XX. ს. დასაწყისამდე ასრულებდა, ანუ მას შემდეგაც, რაც ჯვარის მონასტერი ქართველთა საკუთრება უკვე აღარ იყო. ს. მაკალათია, 1963, გვ. 27-29.
  30. საისტორიო წყაროებით ცნობილია, რომ იერუსალიმის ჯვარის მონასტერი დაიბრუნა აღმოსავლეთ საქართველოს მეფე დავით VIII-მ 1305 წელს (ე. მეტრეველი, 1962, გვ. 44-48, 58), ხოლო მოინატა დასავლეთ საქართველოს მეფე კონსტანტინე III-ს ფინანსური ხელშეწყობით 1327 წელს. Т. Б.

- Virsaladze, 1973, c. 11., ლ. მენაბდე, 1980, გვ. 107-108; მ. დიდებულიძე, მ. ჯანჯალია, 2003, გვ. 26-33.
31. Умберто Эко, 2004, გვ. 134-135. მეცნიერთა ერთი ნაწილის აზრით, შუა საუკუნეების ადამიანის მიერ სამყაროს აღქმას საფუძვლად უდევს სიმბოლოებით აზროვნება და რომ სწორედ სიმბოლიზში გამოხატავს სამყაროს აღქმის შუასაუკუნეებრივ ესთეტიკურ კონცეფციას. სამყაროს ამგვარად აღქმის ორ ფორმას განასხვავებენ: **მეტაფიზიკურ სიმბოლიზმს**, უფრო განზოგადებულს, ფილოსოფიურს, რომელიც ძირითადად, ჭერეტს საგანთა არსს, მათ სტრუქტურას და ხედავს მათში ღვთაებრივი გამოვლინების სილამაზეს და **უნივერსალურ ალეგორიას**, რომლის დროს ყოველ საგანს, რომელიც, თავის მხრივ, ღვთაებრივი შემოქმედების ნაწილია, მისი უშუალო მნიშვნელობის გარდა, გააჩნია მორალური, ალეგორიული და მისტიკური მნიშვნელობები. ამასთან, პირველის მეორედ გარდაქმნის ტენდენცია თუქცა შეინიშნება, მაინც შეიძლება ითქვას, რომ მოცემულ პერიოდში, ხედვის ეს ორივე ფორმა თანაარსებობს. Умберто Эко, 2004, გვ. 113-127.
32. იერუსალიმის ჯვარის მონასტერი საუკუნეების მანძილზე იერუსალიმის ქართული კოლონიის ცენტრი, ხოლო მისი წინამძღვარი - „ჯვარის მამა“ სხვადასხვა დროს გოლგოთის ქართული კრებულის წინამძღვარიც იყო (ელ. მეტრეველი, 1962, გვ. 14; ნ. ხუციშვილი, 1998, გვ. 181). ალბათ, ამანაც განაპირობა განსხვავებული გადმოცემების არსებობა ღირბის მონასტრის ქრისტეს საფლავისა თუ ჯვარის მონასტრისათვის მიეკუთვნების თაობაზე (იხ. შენიშვნ. 3), რაც შესაძლოა, არც კი იყო მკაცრად გამოიჯნული. რაც შეეხება სიწმინდეთა გამოსხნა-დაბრუნებას, ბერძნული საპატრიარქოს ცნობით, მათთვის გაწეული დახმარებისთვის ქართველებს ბერძნებმა ჯერ წმ. ნიკოლოზის მონასტერი უბოძეს, მოგვიანებით კი - ჯვარის მონასტერი. ვინაიდან ქართველები ძალზე ბევრნი იყვნენ, ჩვენგან მიიღეს წმ. იაკობის, წმ. იოანე ღვთისმეტყველის, წმ. თევდორეს, წმ. დემეტრეს, წმ. თკლას, წმ. ევატერინეს მონასტრები, ხოლო 1308 წელს - „გოლგოთა“ (გრიგოლ ფერაძე, 1995, გვ. 36-39). უცხოელ პილიგრიმთა 1335, 1347, 1370, 1391 წლების ცნობებით, ქართველები ჯვარის მონასტერთან ერთად, ფლობენ საკურთხეველს ბეთლემის ბაზილიკაში, წმინდა საფლავის ცკლესიის გასაღებს და საკურთხეველებს მაცხოვრის საფლავის რამდენიმე ადგილზე. გოლგოთის ძირში და ღმრთისმშობლის საფლავზე გეტსიმინიაში (გრიგოლ ფერაძე, 1995, გვ. 36). ქრისტეს საფლავის გასაღების ფლობის პატივის





დაბრუნება გიორგი ბრწყინვალეს ზეობაში აღსრულდა მისი დიპლომატიური მიმოწერის (1316წ., 1320 წ.) და შესაბამისი ძღვენის გაგზავნის საფუძველზე, რაც წარმატებით შეასრულა შალვა ქსნის ერისთავის ვაჟმა პიპამ (ძველი ერისთავთა, 1954, გვ. 350), ყოველ შემთხვევაში, უცხოელი მომლოცველის 1331-1341 წლებით დათარიღებულ ცნობაში საზგასმითა აღნიშნული უფლის საფლავის გასაღების ქართველთა მიერ ფლობის პატივი, რომელიც მათ XV საუკუნის შუაწლებამდე შეუნარჩუნებიათ. ლ. მენაბდე, 1980, გვ. 140-141.

33. ისტორიულ წყაროებში დამოწმებული ცნობები იერუსალიმის კვლესი-მონასტრების საქართველოში მიწისმფლობელობის შესახებ XVI ს. II ნახევარზე ადრეული ხანისა ქართველი მეფეების მიერ გაცემულ სიგელებში დადასტურებული არაა (ნ. ხუციშვილი, 1997, გვ. 116-120; მისივე, 1998, #4, გვ. 183; მისივე, 1999, გვ. 37), თუმცა არსებობს XIV ს. 40-იან წლებში მოღვაწე არაბი ენციკლოპედისტის, ფადალლაჰ ალ-უმარის ჯვარის მონასტრის ქართველი ბერების მონაცემებზე დაფუძნებული ცნობა, რომ მონასტერი დიდძალ ქონებას ფლობდა საქართველოში, საიდანაც იღებდა შემოსავალს, მათ შორის, ცხენების რემასაც (გ. ჯაფარიძე, 1985, #3, გვ. 183-185). ამ ცნობის საფუძველზე ნ. ხუციშვილი არ გამორიცხავს, რომ „XVI ს. II ნახევრამდე იერუსალიმის ქართული კოლონია საქართველოში ფლობდა რაიმე სახის უძრავ ქონებას“, თუმცა რატომღაც იქვე დასძენს, რომ „ამ დრომდე (XVI ს. II ნახევრამდე) ეს უძრავი ქონება უნდა ყოფილიყო ბევრად უფრო ცოტა, ხოლო ყმა-მამულის შეწირულებები კი არასისტემატური“ (ნ. ხუციშვილი, 1999, გვ. 70).

### თავი III

1. Efthymios Tsigaridas, 1988, p. 80-82.
2. Doula Mouriki, 1978, p. 58, fig. 2, 6.
3. Panagiotis L. Vocotopoulos, 1997, p. 34.
4. Doula Mouriki, 1978, p. 60, fig. 5, 8.
5. Doula Mouriki, 1978, p. 72-73, fig. 37.
6. Nikos Nikonanosi, 1886, p. 31-50; 53-64.
7. Doula Mouriki, 1978, p. 73-74, fig. 39,41.
8. Кирил Крыстев, Васил Захариев, 1961, сс. 17-18, таб. 28, 29, Dora Panaiotova, 1966, p. 35-62.

9. Doula Mouriki, 1975, p. 54-64.
10. Г. С. Колпакова, 1996, сс. 32-70.
11. Chrysanthi Mavropoulou-Tsioumi, 1987, p. 30-44.
12. Doula Mouriki, 1975, p. 58.
13. Manolis Chatzidakis, 2000, p. 67.
14. Doula Mouriki, 1978, p. 73.
15. Doula Mouriki, 1978, p. 73.
16. Doula Mouriki, 1978, p. 72.
17. Nikos Nikonanos, 1986, pl. 22, IV.
18. Doula Mouriki, 1978, fig. 5.
19. Manolis Chatzidakis, 2000, p. 60.
20. Nikos Nikonanos, 1986, p. 56.
21. И. Лордкипанидзе, 1992, с. 166.
22. И. Лордкипанидзе, 1992 с. 166-167.
23. Г. К. Колпакова, 1996, с. 64.
24. T. Velmans, 1964, p. 193-199, 212-214.
25. Doula Mouriki, 1975, p. 56.
26. ეს საკითხი, რომელიც ჰესიქაზმად წოდებული (ჰესიქია – დაყუდება, მყუდროება ) (წმ. გრიგოლ პალამა, 1996, #1(4), გვ. 4) ათონის ბერთა მისტიკური გამოცდილების გაზიარებას, მათი „გონითი ლოცვის“ შედეგად, უფლის მადლისა და მომავალი საუკუნის განდმართობილი სიცოცხლის ნიშნის – თაბორის შეუქმნელი ნათლის ჭვრეტის შესაძლებლობას და მის დასაცავად დაწერილ წმ. გრიგოლ პალამას 9 ძირითად ტრაქტატსა და მასთან დაკავშირებულ სხვა თხზულებებს ეხება (Протоиерей Иоанн Мейендорф, 2001, с. 403), ღრმად და მრავალმხრივად შესწავლილი რამდენიმე თაობის ბიზანტიის ისტორიკოსთა თუ თეოლოგთა ნაშრომებში. А. И. Сидоров, Архимандрит Киприан Керн и традиция православного изучения поздневизантийского исихазма წიგნში: Архимандрит Киприан (Керн), 1996, сс. XVIII-LXXVIII. იხ. აგრეთვე: Ф. И. Успенский, История Византийской империи, Т. III (Москва, 1948), сс. 582-680, H. G. Beck, Kirche und theologische Literatur in Byzantinischen Reich (Munchen, 1959), S. 709-720, H. Hunger, Theodores Metochites als Vorlauffer des Humanismus in Byzanz. Byzantinische Leitschrift, Bd. 45, Hift. I ,1952. S. 4-19, H. Beyer, Nicephoras Gregoras als Theodoge und sein erstes Auftreten gegen



188, და სხვ. საკითხის ღერძი წმ. გრიგოლ პალამასა და მისი თანამოაზრეების მიერ მეძყუდროე ბერთა მისტიკური გამოცდილების დასაცავად შექმნილი ნაშრომებია, რომლებიც მიმართული იყო კონსტანტინეპოლის უმაღლეს საერო და სასულიერო ხელისუფლებასთან დაახლოებული, ბიზანტიელი სწავლული ბერის კალაბრიელი ბარლაამისა და მისი მომხრე „ჰუმანისტების“ წინააღმდეგ, თუმცა როგორც დაპირისპირების საფუძველი, ისე მისი პოლიტიკური ასპექტები არც ახალი იყო და არც სპონტანურად აღმოცენებული. ამ საკითხთან მჭიდროდაა დაკავშირებული კონსტანტინეპოლის ინტელექტუალებს შორის მიმდინარე კიდევ ერთი დაპირისპირება-დავა უნიის მომხრეებსა და მოწინააღმდეგეებს შორის (Franz Tinnefeld, 2004, გვ. 171). ერთი მხრივ, ამ დისპუტებმა წინ წამოწია საუკუნეების განმავლობაში, ტრადიციულ მართლმადიდებელ კლესიურობასა და ანტიკური ფილოსოფიური აზროვნებიდან ამოზრდილ ნეოპლატონიკოსთა იდეებს შორის ჩუმი ღინებთ არსებული ბიზანტიის დედაქალაქის სულიერი ცხოვრების თანმდევი დისონანსი (V. Lossky, 1962, p. 129., Г. С. Колпакова, 1996, с. 58., В. Д. Лихачева., 1981, сс. 238-239), მეორე მხრივ, აშკარად დაუპირისპირდა ორი განსხვავებული სულიერი ტრადიცია – ლათინური დასავლეთი და ბიზანტიური აღმოსავლეთი, რომელთა შორის გამარჯვებასაც სამომავლოდ უნდა განესაზღვრა თურქთა მისალიზაციის აგრესიის წინააღმდეგ ბიზანტიის იმპერიის კათოლიკურ დასავლეთთან კავშირის ხარისხი. ამიტომაც თეოლოგიური კამათი, რომელიც სამი წლის განმავლობაში, 1338-1341 წლებში მიმდინარეობდა, სულ მალე მასშტაბურ მსოფლმხედველობრივ დაპირისპირებაში გადაიზარდა, რომელშიც ჩაბმული აღმოჩნდა ბიზანტიის იმპერიის ლამის ყველა ანგარიშგასაწევი და ავტორიტეტული სასულიერო თუ საერო პირი (Ф. И. Успенский, 1891, сс. 316-317). დავაში ჩაბმული იყო ერთმანეთთან დაპირისპირებული ორი პარტია, რომელთაგან ერთი უფრო მეტად მიმართულებისა, ბერ-მონაზონთა სულისკვეთების გამომხატველი და ლათინური დასავლეთის მიმართ შეუწყნარებელი, ხოლო მეორე უფრო ზომიერი, ჰუმანისტური იდეალების მატარებელი, „ლათინიზმის“ შემწყნარებელი და საერო ხელისუფლებასთან თანამშრომლობისთვის განწყობილი იყო (Г. А. Острогорский, 1931, с. 356). პირველს, წმ. გრიგოლ პალამას თაოსნობით, ჰესიქაზმისა და შესაბამისად, ბიზანტიური ნაციონალური იდეის დამცველად მიიჩნევენ ბარლაამისა და



მის მომხრეთა წინააღმდეგ, რომლებიც ბიზანტიაში ლათინთა ინტერესების გამტარებლებად ასოცირდებოდნენ. ამავე დროს, თურქთა გამანადგურებელი დარტყმისა და გარდუვალი კატასტროფის მოლოდინში იმპერატორი ანდრონიკე III იძულებული იყო ჯვაროსნული ლაშქრობების შემდეგ ბიზანტიელთათვის მტრად აღქმული ლათინთა სამყაროს მმართველთა შორის ეძებნა მოკავშირე. 1339 წელს ის სწორედ ბარლაამს, როგორც მისი ნდობით აღჭურვილ პირს საიდუმლოდ გზავნის ავინონში პაპი ბენედიქტე XII-ს კარზე დაუყოვნებლივი სამხედრო დახმარების სათხოვნელად, სანაცვლოდ კი ეტაპობრივი მომზადების შედეგად, რომისა და ბიზანტიის ეკლესიების შეერთების უნიაზე ხელმოწერას პირდება. ავინონში ბარლაამი დაბეჯითებით იცავდა ბიზანტიის იმპერიისა და მართლმადიდებელი ეკლესიის ინტერესებს და არც ერთ სადავო საკითხზე ხელაღებით თანხმობა არ განუცხადებია, ამიტომ მისი გადაჭარბებული „მედასავლეთეობა“ და ბიზანტიის ინტერესების დაღატი ისტორიული საბუთებით არ დასტურდება (Ф. И. Успенский, 1891, сс. 284-295). ბარლაამის „მედასავლეთეობა“ მსოფლმხედველობრივი უფროა, რადგან მისი „კლასიკური კულტურის სულისკვეთებით გამსჭვალული, ბერძნული ფილოსოფიით ნასაზრდოები ჰუმანისტური წყობის აზროვნებისთვის“ (Протоиерей Иоанн Мейендорф, 2001, с. 400) გაუგებარი და მიუღებელი დარჩა ღმრთის მადლის შემეცნების ის გრძობადი გზა და მისტიკური გამოცდილება, რომელსაც ჰესიქაზმის მიმდევარი ათონელი ბერები ფლობდნენ. მისთვის უფლის ნეტარი ჭერეტა მხოლოდ რჩეულთა მიერ გონით წვდომაში თუა შესაძლებელი და ისიც არასრულად, უფალთან სიახლოვის შეგრძნებას კი ადამიანისთვის მიუღწევლად თვლიდა. ბარლაამი ჭეშმარიტების წვდომის მაქსიმალურად ეფექტურ საშუალებად ლოგიკურ მსჯელობას, კვლევასა და ცოდნის დაგროვებას მიიჩნევდა (Ф. И. Успенский, 1891, сс. 274-279). უფლის არსის შეცნობის შეუძლებლობას წმ. გრიგოლ პალამაც ადასტურებს და ქმნილი, მატერიალური სამყაროს შესწავლის საქმეში არც მეცნიერული დისციპლინების სარგებლიანობას უარყოფს, ამართლებს აგრეთვე მეცნიერული დისციპლინების შეთვისებისას სილოგიზმების, ლოგიკური დასაბუთებისა თუ მაგალითების გამოყენების ეფექტურობას (Монах Василий (Кривошеин), 1936, сс. 101-102), მაგრამ შემყურეთა გამოცდილების დასაბუთება სხვა ხასიათისაა და მას წმ. გრიგოლ პალამა თაბორის მთაზე უფლის ფერისცვალების მაგალითით ათვალსაჩინოებს, როცა რჩეულთათვის სახილველი ხდება უფლის ენერგია, შეუქმნელი ნათელი. ეს კი ღმრთის მადლია, რომელიც „უხემოესია



ბუნებაზეც, სათნოებაზეც, ცოდნაზეც“ და რომლის აღქმისას მიიღებს უნარი, სწორედაც, რომ ადამიანს ეძლევა, მაშინ როცა ანგელოზთათვისაც უხილავია“. წმ. გრიგოლ პალამა, 1996, №4, გვ. 9-11, ვ. ლოსკი, 1992, №4, გვ. 80.

- 27. Протопресвитер Иоанн Мейендорф, 2003, сс. 567-568.; გრიგოლ პალამას გარდაცვალებიდან ცხრა წელიწადში, 1368 წელს მოხდა მისი კანონიზირება, თუმცა მისი ავტორიტეტი საყოველთაოდ იყო აღიარებული სიცოცხლეშივე და წმინდანად მიაჩნდათ ოფიციალურ აღიარებამდეც, რასაც 60-იანი წლების დასაწყისშივე შექმნილი მისი გამოსახულებებიც ადასტურებს როგორც ვლათადონის მონასტერში ისე სხვაგანაც, Chrysanthi Mavropoulou-Tsioumi, 1987, p. 41-42.
- 28. Протопресвитер Иоанн Мейендорф, 2003, с. 305.
- 29. წმ. გრიგოლ პალამა, 1996, #4, გვ. 15.
- 30. ცნობილია, რომ მაგულას სკიტი, სადაც დაყუდებული იყო წმ. გრიგოლ სინაელი და სადაც ჰესიქაზმის მიმდევარნი ისმენდნენ ქადაგებებს, ივერთა მონასტრის კუთვნილება იყო. Л. М. Евсеева, 1977, с. 11.
- 31. პალამიტური ჰესიქაზმი, რომელიც საფუძვლად დაედო ბიზანტიური კულტურის სულიერ იდეალს ამ პერიოდში, სულაც არ უარყოფდა სხეულებრიობის წარმოჩენას და საერთოდაც, ის არ იყო მომხრე სხეულის დათრეფვის ასკეტურ-მონოფიზიტური მიმართულებისა. „მისი იდეალია ფერისცვალება და არა განადგურება სხეულისა“ (Протопресвитер Иоанн Мейендорф, 2003, с. 569). მეტიც, ადამიანისა და ადამიანურის წინ წამოწევა წმ. გრიგოლ პალამას ჰომილეტიკურ შემოქმედებაში მანამდე არნახულ სიმაღლეს აღწევს. ის აცხადებს, რომ ადამიანი კიდევ მეტადაა ღმრთის ხატი, ვიდრე ანგელოზი (Монах Василий (Кривошеин), 1936, сс. 102-103). წმ. გრიგოლ პალამას ანტროპოლოგიის მკვლევარი, არქიმანდრიტი კიპრიანე (კერნი) გაცხადებს ვერ მალავს სიმძაფრისა და აღმაფრენის იმ მუხტის გამო, რომელიც უფლის განკაცების შესახებ წმ. გრიგოლის ქადაგებებშია გადმოცემული. პალამას მიხედვით, უფალი განკაცდა, რათა პატივი ეცა სხეულისთვის და სწორედ მოკვდავი სხეულისთვის, რათა ქედმაღალ სულებს ვერ გაებედათ ფიქრი, რომ ისინი ადამიანზე პატიოსანნი არიან და შეძლებენ განღმრთობას მათი უსხეულობისა და მოჩვენებითი უკვდავების გამო (Архимандрит Киприан (Керн), 1996, сс. 309, 367). არქიმანდრიტი

კიპრიანე თელის, რომ ეს სიტყვები შეიძლება ჩაითვალოს იშვიათი სიმადლის ჰიმნად, ქრისტიანულ ასკეტიკაში ადამიანის სხეულისადმი მიძღვნილ შესაძლოა ერთადერთ ჰიმნადაც კი და თუ ადამიანს ეძლევა შესაძლებლობა დადგეს ანგელოზზე მაღლა, გასაგებია რა სიმაღლეს მიადწია კაცობრიობის გვირგვინმა ღმრთისშობელმა (Архимандрит Киприан (Керн), 1996, с. 367), რომლის მიმართ განსაკუთრებული მოწიწება ამ პერიოდის მონაბუთებში მისი ცხოვრების ციკლებისა თუ ბიბლიურ წინასახეთა მომეტებულიად მომრავლებული გამოსახულებებიც მეტყველებს. წმ. გრიგოლ პალამასა და მის მიმდევართა, პირველ რიგში კი წმ. ნიკოლოზ კაბასილასის, ერისკაცთათვის პალამიტური სულიერი სახელმძღვანელო ლიტერატურის კლასიკურ ნიმუშთა შემქმნელის ანტროპოლოგია იყო ბიძგი შთაგონებისა, ხოლო მხატვრული ასახვა სხვადასხვა მონაბუთობაში არა ერთგვაროვანი, არამედ მრავალფეროვანი სახით წარმოჩნდა (Протопресвитер Иоанн Мейендорф, 2003 с. 568).

32. Doula Mouriki, 1978, fig. 20.
33. L.Panagiotis, 1997, p. 35
34. Л. А. Шервашидзе, 1980, сс. 133-137, T. Velmans, 1989, pp. 75-80.
35. ნ. ჩიხლაძე, 2004, №3, გვ. 33-36.
36. Efthalia Constantinides, 1990, pp. 29-30.
37. Т. Вирсаладзе, 1977, сс. 21-22.
38. თ. ვირსალაძე ზარზმის მონაბუთობას XIII-XIV ს. მიჯნით ათარიდებს, თუმცა, ვფიქრობთ, უფრო დასაბუთებული ჩანს ლ. ევსეევას მოსაზრება, რომელიც ზოგიერთი სიმბოლური კომპოზიციის წარმომობას პალამიტურ მოძრაობასა და ათონის მხატვრულ წრეებს უკავშირებს Л. М. Евсеева, 1977, сс. 5-11.
39. ნ. ბურჭულაძე, 2006, გვ. 115-120.
40. И. Лордкипანიძე, 1989, p. 98, Т. Вирсаладзе, 1977, с. 22.
41. Hans Belting, 1979, p. 103-114; Otto Demus, IV, 1975, p.155; И. Лордкипანიძე, 1992, сс. 134-138.
42. И. Лордкипანიძე, 1992, сс. 139-171.



*Nino Chikbladze*

THE MONASTERY  
OF DORMITION AT DIRBI  
PAINTING

SUMMARY

The late thirteenth century is the period of fundamental changes in the history of Georgian monumental painting. There comes to end the classic age of the eleventh-thirteenth century magnificent murals, the place of which gradually is taken by those of the Palaeologan artistic style formed in the spiritual centers of Byzantium - Constantinople and Thessaloniki and rapidly spread over the Orthodox countries of the Byzantine area.

Already at the first stage of the establishment of the Palaeologian manner being distinguished by its aesthetic ideals and artistic means, there appear in Georgia the monuments of painting revealing side by side with the centers of the metropolis, highly artistic traits of developed Palaeologan style (the south-east chapel of the main church at Gelati - 1291-1293; the south-west chapel of the church of Dormition at Khobi - the thirteenth-fourteenth centuries; illustrations of the Mockvi New Testament (Q - 902, 1300). However, some other paintings done by that time evince a certain closeness to those of Trapzon, a peripheral city of Byzantium neighboring Georgia (the church of St. George at Achi - the late thirteenth century; the second layer of the church of Archangel at Jumati - the fourteenth century; The same tendency is to be seen to a certain degree on the early layer of the church of St. George at Perevisa - the end of the thirteenth and the beginning of the fourteenth century). At the same time, however, are produced the monuments which follow the traditions of classical painting, although their artistic treatment nearly hasn't been touched by the Palaeologan style (the church of Annunciation of the monastery complex at David Gareja - the eighties of the thirteenth century; the early layer of the murals of the monastery

of St. Saba at Saphara - the end of the thirteenth century etc.). At this early stage a general artistic manner of Georgian monumental painting is characterized by diversity and somewhat "variegated" air, although by the mid fourteenth century there were executed significant patterns of painting bearing the elements of developed Palaeologan artistic style. Some of them are distinguished by flexible and subtle academic line drawing as well as refined color scheme (the churches of Dormition of Virgin Mary at Likhne and Martvili, the church of Transfiguration at Zarzma), whereas others are marked by colder colors, expressive design and mannerist treatment of line (the church of St. George at Ubisi). All these monuments are scattered over western and southern Georgia, on ground of which, the Palaeologan style was considered in the studies of the seventies of the twentieth century (referring to the renowned Georgian Art Historian Professor T. Virsaladze) to be spread mostly throughout the provinces of Georgia free from Mongol invasions and close to the Byzantine Empire. The murals of the monastery of Dormition at Dirbi, recently discovered in the central part of Georgia, may suggest that the Palaeologan style was rooted in this region of Georgia as well. Through the following features of artistic style: soft colorist modeling of volumes, spatial relationship of architectural coulisses, emergence of Hellenistic motifs in the figures of secondary importance, the painting of Dirbi should be dated no later than from the middle of the fourteenth century.

Most recently, a large part of the central nave of the church was covered with plaster, while the fragments of surviving paintings were badly damaged or repainted so that the original painting was not discernible altogether. In 2001 the church prior and congregation cleaned the west facade being covered with soil, also a part of the interior plastered walls carried by water, after which two layers of the painting became visible. In 2003 the restorers of the Department of Architecture, Art and Restoration of Georgia headed by the Restorer David Gagoshidze (to whom we express our gratitude for providing us with the painting schemes designed by him) through the financial help of the historical monuments preservation fund of the Cartu Group, carried out restoration-conservation works. Unfortunately, the layer of the seventeenth century painting hasn't survived, as it had been broken down together with plastered layer except for some small fragments being remained here and there over the walls. A badly damaged painting of the iconostas dates back to the seventeenth century too. On the other hand, the distinguished and refined painting of the Palaeologan artistic style coming from the earlier epoch has been preserved in a good state. Its existence makes evident that artistic innovations originated from the advanced cultural centers of Byzantium, despite the embarrassing political and economic situation of Georgia, seem to



be as organic to its central region, as to the western and southern provinces of the country. Here too is obvious to the eye a general trend of development of the Palaeologan artistic style being introduced into the early fifteenth century Kartli through the patterns executed in different artistic manner: the painting of the church at Nabakhtevi (the thirties of the fifteenth century) which is characterized by vivid color, reserved emotions and sharp line drawing, should have been influenced by the murals of the church of Savior at Tsalenjikha painted by Cyr Manuel Eugenikus, an artist from Constantinople, whereas the figures of the monastery at Thiri (Monasteri) (the early fifteenth century) with its sanctuary conch composition being similar to that of Dirbi, is worked in darkened colors, heavy volumes of figures and sharp highlights system bearing the elements of rigorous academism of the Late Palaeologan art being echoed on its side in the conch painting of the church at Alaverdi dated from the same time-period. This evidence once more supports the opinion elaborated in Georgian Art History studies about that although revealed through its varied aspects, culture all over the territory of Georgia, independently of political situation alterations taking place from the Early Middle Ages through the classic age and more lately, the time of political disintegration, was presented as a whole phenomenon within the framework of the principal trend of its development.

The painting of Dirbi covering the walls of the central nave belongs to those rare number of murals, wherein each narrative scene without exception represents a part of the Virgin's life cycle, together with Lord's Festivals scenes included among them. Similar to them is the earlier Georgian wall painting of the main church of Bertubani at David Gareja (the thirteenth century), in which along with the Virgin's life scenes one finds the images of virgin martyrs and also Saint Nino, the Illuminatrix of Georgia. The painting was commissioned by Tamar, the twelfth-thirteenth century famous woman-monarch, whose portrait together with that of her son Giorgi-Lasha is set in the painting system. Through it, on one hand is emphasized the idea about Georgia as to be allotted to the Most Holy Mother of God ("Ghvtismshoblis tsilkhvedri", which means "destined to Theotokos"), on the other hand, a significance of women's role being a constituent of the national ideology of the twelfth-thirteenth century Georgia [Z. Skhirtladze, *The Apocriphal Cicle of the Virgin's life in the Bertubani Mural Painting, Matsne*, Tbilisi, 1982, 2, p.123].

The representation of solely the Virgin's life scenes in the painting of Dirbi is to be explained rather more by strengthening the Virgin's cult in the Palaeologan painting of the Orthodox countries of Byzantine area, which is demonstrated in heightened interest in the cycles depicting her life. At the same time, although a trend of the national tradition is no more as "openly" maintained



here as in the painting of Bertubani, it seems to be still observable through the emphatically large-sized representation-image of St. George, the Patron Saint of Georgia. Besides that St. George's figure exceeds in size all others except for the representation given in the conch of the church dedicated to the Virgin, he is portrayed on the most illuminated and easily seen spot of the north wall. Furthermore, we find him as slaying not a dragon, but "the unbeliever emperor Diocletian", an iconography of which was widespread in the tenth-eleventh century Georgian art and until the thirteenth century was very often represented mostly on Georgian chased icons and wall painting. This iconography struck deep roots in Georgia by the time of its oppression by Byzantium. That's why the emperor being slain by St. George's spear is clad in Byzantine emperor's garb. The patterns similar to this iconography aren't known to other Orthodox countries, moreover to Byzantium. Therefore, some rare exceptions have been interpreted by scholars through the influence of Georgian art [K. Weitzmann, 1978, p. 58]. The mentioned iconographic variant is referred to as "purely Georgian version" by Prof. V. Lazarev [В. Н. Лазарев, 1970, с. 79, прим. 134].

As long as toward the fourteenth century this iconography was nearly forgotten in Georgian art as to be substituted by the version of St. George Slaying Dragon partially through the influence of supposedly of the Palaeologan art, its emergence in the painting of Dirbi evidently is indicative of the advancement of the national tradition in Georgia. It may be supposed that together with the image of the Virgin with Child shown in conch, the portrayal of the warrior saint defeating the enemy, since the olden times being regarded as a Patron Saint of Georgia, appears to be a distinguished cult-object in the painting of Dirbi. We think that St. George's representation has a meaning of an icon here. According to the ancient Orthodox tradition attested by the Tipikon text of the twelfth century monastery of Pantocrator at Constantinople, some portrayals painted on a church wall used to be venerated as miracle icons [Hans Belting, *Likeness and Presence, History of the Image before the Era of Art*, Translated by Edmund Jephcott (The University of Chicago Press, 1994), p. 227-228]. St. George of Dirbi, possibly enough, might be a copy of the ancient miracle icon which should have been placed on the wall under the instruction of a person who had commissioned the painting.

The theological conception of the painting is glorification of the Virgin being embodied both as a vessel of Lord's incarnation and omen of future age. The figure of the Virgin surrounded by archangels and pictured in the conch presents a compositional center for both the half-figures of apostles of the second register turning towards the center, and the liturgy of holy fathers of the third register wherein the *Melismos* isn't shown independently. In the center of vaulted ceiling,



amidst the supporting arch is pictured the *Holy Mandylion* whereas its slopes are given to the figures of prophets holding a text and symbol-images alluding to the Virgin (the text written on unfolded scroll held by Solomon reads: "Wisdom has built her house..." (the Book of Proverbs: 9:1); under it, on Daniel's scroll is: "...until a stone..." (2.31-35), with the other hand he holds a mountain; opposite to them in the fragments of the figures of Prophets, David and Moses are to be recognized).

On the vault slopes and walls of the church is shown a cycle consisting of the eleven scenes of the Virgin's childhood and life based on the Protoevangelium of James. It is ended with two scenes of the Dormition of the Virgin being the most popular in the Palaeologan epoch. The scenes as well as single representations, also some figures inside a scene are accompanied by explanatory inscriptions. The south-west slope of the vault is painted with the composition of the Rejection of the Offering wherein the priest both in the explanatory text and inscription is named "Zacharias". Ann's offering is a rabbit, which we occur quite rarely. Although its symbolic meaning (ever-waking soul of a faithful, the sign of the Christian's striving after salvation through the Communion etc.) fully corresponds with that of sacrificial animals'. The next composition of the Annunciation of Joachim and Ann divided into two episodes and arranged on the south-west slope is given in shortened version. The narrative is proceeded with the Nativity of the Virgin on the north-west slope showing Ann accompanied by four maids. In the episode next to it picturing the Bathing take part two young women. In compositional treatment of this scene the elements of somewhat intimacy and genre painting are to be seen. The shapes of the young maids' bodies dressed in clothes resembling the *Peplos* of antiquity, suggest the using of Hellenistic motifs characteristic of the early painting of the Palaeologan Age. The scene following the High Priest Blessing Mary, like the former ones, are rendered in shortened version. The three high priests sitting at the oval table bless infant Mary rested in Joachim's hands like a fledgling in a nest.

The figures being revived by modeling of volumes through colorist treatment as well as energetic, broad strokes of white heighten an emotional impact of the painting (an artistic expressiveness is particularly attained in the figures of Joachim and infant Mary).

The damaged composition of the Presentation of the Virgin Mary in the Temple, larger in size than others, is placed on the upper register of the west wall, in a broad section ended with the arch. The scene also contained the episode of feeding Mary by angel as suggested by the delineation of the two small-sized haloes. A fragment of Zacharia's figure has survived too. The two following scenes supposedly picturing Zacharias in prayer and the Bethrotal and Marriage of the Virgin



Mary are badly damaged. From the first scene a curved back of kneeling Zacharias has survived, whereas in the second one only the fragments of architectural coulisses are discernible. Both of them are displayed on the second register of the north slope opposite to which were represented the Annunciation and the Reproach of Josef. In the Annunciation the raised hand of the Virgin and fragments of purple thread are visible, whilst in the comparatively rare scene of the Reproach of Josef has survived a figure of the pregnant Mary executed with profound lyricism and unveiled naturalism.

The next scene, the most visible image of the incarnation - the Nativity of Jesus Christ is shown on the large surface of the west wall. Despite a bad preservation, here we see the baby Jesus laid in a stone manger, whom the Judaic and pagan symbols - ox and donkey lick. Nearby is the episode of the angel announcing the two shepherds, while on the opposite side are the full-length figures of the three Magi adoring the Baby. A liturgical meaning of the scene of the Nativity as to being predictive of the future victim has been disclosed in the composition of Dirbi as well. In hymnography and homiletic texts, the Nativity is connected with the Dormition-Assumption of the Virgin, as long as Mary had kept both her perpetual virginity after nativity and her body uncorrupted in the tomb (St. Cosmas of Mayuma). Like the body of the incarnated Christ, the Virgin's body left her after three-days stay in a tomb and as the Son of God descended to the Virgin falling asleep, so she ascended upwards to her heavenly reward (St. John the Damascene). Such an interrelation between the Nativity and the Dormition-Assumption is featured in the murals of Dirbi as well. Accomplishing an artistic system of the painting, these scenes are accentuated over the lower zone of the painting in which, together with them is represented solely the icon-image of St. George, the victorious Saint having, as noted above, especial meaning. However, although the compositions of the Dormition and Assumption of the Virgin being positioned one above the other seem to be unified conceptually, they are shown as two independent scenes separated from each other by a register line. A rare composition of the Assumption of the Virgin represented in short version deserves a special mention. Two powerful, voluminous figures of angels floating in air touch by their hands a mandorla, within which is set a small-sized and badly damaged figure of the Virgin. On the ground surrounded by mountains is depicted an empty sepulchre built of stone, over which a bright red cover is placed cross-like, similar to broken doors of hell shown in the scene of the Descend into Limbo. Among the contemporary artworks, the representation of the Dormition combined with the Assumption, have survived only in the Likhne and Tsalenjikha churches' murals. A couple of its independent patterns date from the late epoch (the sixties-





seventies of the sixteenth century main church at Gelati; the seventeenth century iconostas painting of the Maghalaant church). However, none of them renders the iconographic version as given in the painting of Dirbi.

A highly innovative approach to the scenes of the murals of Dirbi, as well as distinguished mastery of work demonstrating the relationship to the paintings found in the cultural centers of Byzantium being characterized by so called Metropolitan manner of painting, speaks of the influential and learned donor. The portrait of donor or donors, which might be represented on the west wall or on the spots of the arches reconstructed lately, hasn't come down to us.

According to literary sources, in the seventeenth-eighteenth century the monastery of Dirbi was a property of Georgian monastic centers of Jerusalem - the Jvari (Georgian for "Cross") monastery and the Sepulchre of Christ. We haven't a direct answer to the question whether Dirbi was a domain as early as in the fourteenth century of the Jvari monastery and the Sepulchre of Christ or not. Nevertheless, the advanced theological and artistic tendencies observable in the murals might be interpreted in rather a logical way if we consider them to be commissioned by the Archimandrite of the Jvari monastery at Jerusalem. At the same time, it becomes possible to view from a different standpoint a rare version of the Assumption shown without the company of the apostles as well as Thomas receiving the Virgin's Girdle, due to which the empty tomb looks as if deliberately accentuated in this scene. Should it be an allusion to the Georgians' special rights to the primary sacred sites of Jerusalem - the Savior and Virgin's tombs, to their success in regaining many sanctities in the fourteenth century? According to the Latin and ancient Russian written data recorded in 1335, 1370, 1391-s by non-Georgian pilgrims, along with the Jvari monastery, the Georgians owned the sanctuary in the Basilica of Bethlehem; the key to the Church of the Holy Sepulchre of the Savior, some sacred sites on several places including that of located at the bottom of Golgotha, also the Virgin's tomb in Gethsemane [Revue de l'Orient Latin, Paris, III, 1895, Die Pilgerfahrt des Augustinermonch Jacob aus Verona. Ed. Rh. Rohricht, p. 191, 197-198, 219, 222; Ludolphus de Sudheim de itinere terre sancta, Archives de l'Orient, Paris, 1884, p. 353; Архимандрит Леонид, Иерусалим, Палестина и Афон по русским памятникам XIV-XVI веков. Чтения Общества Истории и древностей России. «Январь- Март», №7 (Москва, 1871), сс. 6-10, etc].

Despite the artistic wholeness of the painting of Dirbi attained chiefly through the manner of painting in which bright and luxurious colors predominate, here are traceable some trends which reveal at least four artists' hands differing from each other. The scenes showing the Rejection of

Offering, the Annunciation to Joachim and Anne, the High Priests Blessing Mary and the Nativity should have been done by “the chief artist” demonstrating the best knowledge of the epoch traits. The soft, layered and bold manner of painting, a color palette of which consists of violet, pink, pale blue, silvery-olive and pale ochre tints characterize his works. The architectural coulisses are imbued with Hellenistic reminiscences. Independently or through Athos and Thessaloniki artistic achievements, the artist reveals closeness to the early fourteenth century artistic school of Constantinople. However, a tendency toward rendering inner uneasiness, fuss and dramatic tension is to be observed in the treatment of clothes painted with bold and energetic brushstrokes applied with white tints (the aged Magi from the Nativity); in nervously broken-lined draperies (Anne and Joachim from the Annunciation of Anne and Joachim, Joachim from the High Priests Blessing Mary); in the eyes having bluish-grayish “shine” (Anne from the Annunciation from Anne and Joachim, a Magi from the Nativity), an effect of which is sometimes heightened through the intensification of highlights (Joachim and infant Mary from the High Priests Blessing Mary). All these traits along with the “shine” in eyes seemingly being indicative of the contemplation of God’s grace by chosen ones, is typical of the epoch - the forties-fifties of the fourteenth century, when, in the spiritual centers of the Empire, this and other theological issues became the subject of much debate initiated by St. Gregory of Palama, the Archbishop of Thessaloniki in defense of the Hesychast monks of Athos. Nevertheless, being familiar only to them and the highest-ranking clergy, the theological questions never had been dealt with an open discussion among the believers. An outcome of the polemic was firmly rooted in the time of St. Gregory of Thessaloniki, who was highly revered and respected by the contemporaries. It is noteworthy that among the monks of Athos signing the main document of the polemic recorded in 1340-1341 “Tomus of Mount Athos” by St. Gregory of Palama is mentioned the Prior of the Iviron Monastery, suggesting that the ecclesiastic elite of Georgia should have been in the swim of this important historical event taking place in the center of the Eastern Christendom. This was a very theological approach, which stipulated the mid fourteenth century spiritual life of the countries of the Byzantine area, and the outcome of which has been clearly reflected in the scenes painted by “the chief artist”. His figures being charged with inner expressiveness and spiritual excitement, seem as if radiating Mt. Tabor’s light.

The second painter, who is the author of the scene of the Nativity of the Virgin, is far more conservative. These figures have neither eyes shining blue light nor clothes with frequent-lined and geometrically designed “broken” drapery. Lacking inner tension of dramatic spirits, his work





most clearly shows the taste of the metropolitan artistic school demonstrating a definite preference for a classic counterbalance and Hellenistic reminiscences. The parts of the young women's bodies, their naked arms, the hairs laid upon the shoulders, the clothes resembling the *Peplos* of antiquity, a clear drawing shaping the figures in the narrative composition of this somewhat genre painting, reveal the relationship to the early fourteenth century murals.

A similar treatment of the figures' volumes is to be seen in the scene of the Assumption wherein the corporal forms are much more emphasized. The naked arms of the angels are nearly muscular. Somewhat "realistically" is painted the cube of the open tomb set in mountainous landscape and worked in deepened perspective, which, as known, is an artistic method quite rarely employed in Byzantine art. However, the artisan of the Assumption differs from that of the Nativity with more energetic color scheme, which tends us to think that he must have been in some ways influenced by Western European Proto-Renaissance artworks. At any rate, both artists' works disclose the very artistic trend (conservative tendencies, Hellenistic reminiscences, special emphasis laid on objects), which didn't find further development afterward.

On the other side, the fourth artisan's painting preserved in the sanctuary is characterized by ascetically rigorous and reserved emotion while rendering the images in which one finds an attempt of systematization of the conventional artistic methods (e.g. short and parallel strokes of white around eyes). In his work an increased role of line is most clearly visible. Dark brown silhouette precisely outlines figures. Beside the lines shaping volumes appear "broken" design as well.

All these tendencies being revealed in the painting of Dirbi bear upon the traits of the transition period, which gives us ground to suggest its dating by the forties-seventies of the fourteenth century.

Thus, the Palaeologan artistic style emerging in Georgia by the end of the thirteenth century, becomes widespread during the fourteenth century not in a single region of Georgia being distinguished even by some favorable conditions, but throughout the whole territory of the country and through highly artistic paintings of Martvili, Likhne, Ubisi, Zarzma and Dirbi, it establishes on the local grounds the aesthetic ideals and advanced artistic traits originated from the spiritual centers of Byzantium.

Translated by Mariam Gvelesiani



ბიბლიოგრაფია:

BIBLIOGRAPHY

- აბაკელია ნ., ერთი მივიწყებული სიმბოლოს ქრისტიანული ინტერპრეტაციისათვის (კურდღელი, როგორც იეროფანია), ACADEMIA, 4 (თბილისი, 2002), 18-24
- აბრამიშვილი ვ., ატენის სიონი (ნარკვევები ჯვრის ტიპის ერთი ხუროთმოძღვრული ძეგლის ისტორიიდან) (სადოქტორო დისერტაცია, თბილისი, 1993)
- აბულაძე ი., ძველი ქართული ენის ლექსიკონი (თბილისი, 1973)
- ავალიშვილი ვ., მგზავრობა თბილისიდან იერუსალიმამდე, ტექსტი მოამზადა, გამოკვლევა და ლექსიკონი დაურთო ელ. მეტრეველმა (თბილისი, 1967)
- ალადაშვილი ნ., ჯოისუბნის რელიეფები, საბჭოთა ხელოვნება, 7 (თბილისი, 1978), 71-75
- ამირანაშვილი შ., უბისი: მასალები ქართული კედლის მხატვრობის ისტორიისათვის (ტფილისი, 1930)
- ამირანაშვილი შ., ქართული ხელოვნების ისტორია (თბილისი, 1971)
- ანდლუაძე ნ., თირის მონასტრის ხუროთმოძღვრული ანსამბლი (თბილისი, 1976)
- ანთელავა ი., საქართველოს ცენტრალური და ადგილობრივი მმართველობა XI-XIII სს. (თბილისი, 1983)
- ახალაშვილი მ., X-XV სს. წარწერები სვანეთის ქედური ხელოვნების ძეგლებზე (თბილისი, 1987)
- ბატონიშვილი ვახუშტი. აღწერა სამეფოსა საქართველოსა. ქართლის ცხოვრება. II (თბილისი, 1973)
- ბარნაველი თ., ატენის სიონის წარწერები (თბილისი, 1957)
- ბარნაველი ს., საქართველოს საბეჭდავები და სხვა გლიპტიკური მასალები (თბილისი, 1965)
- ბერიძე ვ., სამცხის ხუროთმოძღვრება (თბილისი, 1955)
- ბერიძე ვ., ძველი ქართველი ოსტატები (თბილისი, 1967)
- ბერიძე ვ., XVI-XVIII საუკუნეების ქართული საეკლესიო ხუროთმოძღვრება (თბილისი, 1994)
- ბერძენიშვილი დ., ი. ელიზბარაშვილი, ნ. ვაჩიშვილი, ც. ჩახუნაშვილი, ჯავახეთი (საქართველოს მეგზური), I (თბილისი, 2000)
- ბერძენიშვილი ნ., დოკუმენტები საქართველოს სოციალური ისტორიიდან, I, ბატონყმური ურთიერთობა (XV-XVIII სს.) (თბილისი, 1940)



ბერძენიშვილი ნ., *გზები რუსთაველის ეპოქის საქართველოში* (თბილისი, 1966)

ბერძენიშვილი ნ., *მიწათმფლობელობის ფორმებისათვის ფეოდალურ საქართველოში, საქართველოს ისტორიის საკითხები*, წიგნი III (თბილისი, 1966)

ბერძენიშვილი ნ., *მატიანე ქართლისა, საქართველოს ისტორიის საკითხები*, წიგნი IX (თბილისი, 1979)

ბოჭორიძე გ., *რაჭა-ლეჩხუმის ისტორიული ძეგლები და სიძველეები* (თბილისი, 1994)

ბულია მ., *დავითგარეჯის უდაბნოს მონასტრის ხარების ეკლესიის მოხატულობა (XIII საუკუნის მეორე ნახევრის ქართული მონუმენტური მხატვრობის ისტორიიდან, (საკანდიდატო დისერტაცია, თბილისი, 1994)*

ბურჭულაძე ნ., *უბისის ხატების ერთი ჯგუფის იდეური პროგრამა, ხელოვნება*, №12 (თბილისი, 1990), 31-46

ბურჭულაძე ნ., *ქართული ხატების სინური პარალელები*, სს., 2 (თბილისი, 2002), 78-93

ბურჭულაძე ნ., *უბისის ხატები და კედლის მხატვრობა* (თბილისი, 2006), (იბეჭდება)

გაგომიძე გ., *ორნამენტირებული სვეტები ძაძვის მონასტრიდან, ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმის სამეცნიერო სესია*, VI, *მოხსენების თეზისები* (თბილისი, 1984), 6-7

გაგომიძე გ., *ხოლონის გუმბათიანი ეკლესია (ქართულ-სომხური კულტურული ურთიერთობის ისტორიიდან)* (თბილისი, 2003)

გაგომიძე თ., XVII ს. მოხატულობა „მაღალაანთ ეკლესიაში“, *საეჭარი*, №1-2, (თბილისი, 1993)

გვასალია ჯ., *ფრონის ხეობათა ისტორიული გეოგრაფიის საკითხები*, სიგვ. VII (თბილისი, 1989)

გვასალია ჯ., თ. დვალი, ურთხვა, წმ. გიორგის ეკლესია, სძა, 5 (თბილისი, 1990), 448-49

კვერდწითელი რ., *“წმ. მარიამის“ ეკლესია თბილისში, ანჩისხატი* (თბილისი, 2001)

კედგანიშვილი ე., *პირი ღმრთისა ქრისტეანული აღმოსავლეთისა და დასავლეთის ხელოვნებაში (მანდილიონი და წმ. ვერონიკას ხატი)*, (საკანდიდატო დისერტაცია, თბილისი, 2003)

კენგიური ნ., *კუპელაძაძე* (თბილისი, 2005)



გივიაშვილი ი., ზეგანის საქტიტორო რელიეფი, *თსუსშე*, 5, ხელოვნებათმცოდნეობა (თბილისი, 2003), 42-55

გივიაშვილი ი., *ზეგანის (ზაქი) კვლევა, ტრიკონჯის თემის ისტორიისათვის ქართულ ხუროთმოძღვრებაში*, ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატის სამეცნიერო ხარისხის მოსაპოვებლად წარდგენილი დისერტაციის ავტორეფერატი (თბილისი, 2005)

გიორგობიანი კ., ატენის წმ. გიორგის კვლევა, *სძ*, 5 (თბილისი, 1990), 60-61  
გიორგობიანი ნ., ღმრთისმშობლის დაუჯდომელის დასურათების ისტორიისათვის გვიანი შუა საუკუნეების საქართველოში, *სს*, 4-5 (თბილისი, 2003), 237-58

გოგოლაძე დ., *ქართული სოფელი ფეოდალიზმის ხანაში (VI-XVIII სს.)*, (თბილისი, 1992)

დასადებელი მარიამობისანი, *უძველესი იადგარი* (თბილისი, 1980)

დეკდარიანი ფ., მ. ლომსაძე, მ. მგალობლიშვილი, ა. ნუცუბიძე, ღირბი, ღვთისმშობლის კვლევა, *სძ*, 5 (თბილისი, 1990), 367-68

დეკდარიანი ფ., თ. დვალი, გ. მარსაგიშვილი, საქადაგიანო, წმ. დემეტრეს კვლევა, *სძ*, 5 (თბილისი, 1990), 198-99.

დვალი თ., მიწობი, წმ. სტეფანეს კვლევა, გოლას საყდარი, *სძ*, 5 (თბილისი, 1990), 437.

დიდებუაძე მ., მ. ჯანჯალია, იერუსალიმის ჯვარის მონასტრის მოხატულობა, *ACADEMIA*, ტ. 5(A) (თბილისი, 2003)

დოლიძე ვ., სათხის ხუროთმოძღვრული ძეგლი, *Ars Georgica*, 7 (თბილისი, 1971), 131-63

დოლიძე ი., *ქართული სამართლის ძეგლები*, ტ. II (თბილისი, 1965)

დოლიძე ი., *ქართული სამართლის ძეგლები*, ტ. IV (თბილისი, 1972)

ვახუშტი, *აღწერა სამეფოსა საქართველოსა*, თ. ლომოურისა და ნ. ბერძენიშვილის რედაქციით (თბილისი, 1940)

ზაქარაია პ., სერის ხეობის რამდენიმე ხუროთმოძღვრული ძეგლი, *სსმ*, ტ. XX-B, (თბილისი, 1959), 201-32

ზაქარაია პ., *ნაქალაქარ ურბნისის ხუროთმოძღვრება* (თბილისი, 1965)

თაყაიშვილი ე., *არხეოლოგიური მოგზაურობანი და შენიშვნანი*, I (ტფილისი, 1907)

თაყაიშვილი ე., პერევისას ძველი კვლევა, *თბილისის უნივერსიტეტის შრომები*, X I (1950), 69-70

თაყაიშვილი ე., *1917 წლის არქეოლოგიური ექსპედიცია სამხრეთ საქართველოში*



(თბილისი, 1960)

თაყაიშვილი ე., არქეოლოგიური მოგზაურობა ლეჩხუმ-სვანეთში 1910 წელს, ქართული ემიგრანტული ლიტერატურა “დაბრუნება“, ტ. 2 (თბილისი, 1991)

თუმანიშვილი დ., საქტიტორო რელიეფი იჯარეთიდან (სელნაწერი ინახება ავტორთან).

იაკობის აპოკალიფსი, თარგმანი და კომენტარები ე. ჭელიძის, საღვთისმეტყველო კრებული, 1 (თბილისი, 1991), 230-46.

იოანე დრასხნაკერტელი, სომხეთის ისტორია, თარგმანი და გამოკვლევა ე. ცაგარეიშვილისა (თბილისი, 1965)

კახაძე კ., დირბი, სძ, 5 (თბილისი, 1990), 367-8

კილაძე ც., შიომღვიმის “ჯვართამაღლების“ ეკლესიის მოხატულობის იკონოგრაფიული პროგრამის ზოგიერთი თავისებურება, სს, 1 (თბილისი, 2002), 101-10

კლდიაშვილი დ., სინას მთის წმ. გიორგის ხატი დავით აღმაშენებლის პორტრეტული გამოსახულებით, მრავალთავი, ფილოლოგიურ-ისტორიული ძიებანი, XV (თბილისი, 1989), 117-35

ლომიტაშვილი დ., სოფელ დირბის ისტორიიდან, მსაღები საქართველოს სოფლების ისტორიისათვის (თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1985)

ლორთქიფანიძე ი., ნაბახტევის მხატვრობა (თბილისი, 1973)

ლორთქიფანიძე მ., ფეოდალური საქართველოს პოლიტიკური გაერთიანება (IX-X სს) (თბილისი, 1963)

ლორთქიფანიძე მ., ახალი ფეოდალური სამთავროების წარმოქმნა, ვერის-აფხაზეთი, საქართველოს ისტორიის ნარკვევები, II (თბილისი, 1973), 416-44

ლოსკი ვ., სინათლის ღვთისმეტყველება წმ. გრიგოლ პალამას მოძღვრებაში, რელიგია, №4, (თბილისი, 1992)

მაკალათია ს., ვრონის ხეობა (თბილისი, 1963)

მამიაშვილი ი., ღმრთისმშობლის მიცვალების ტექსტის ილუსტრაციები გელათის მონასტრის მთავარი ტაძრის მოხატულობაში, სს, 4-5 (თბილისი, 2003), 227-36

მატიანე ქართლისა, ქართლის ცხოვრება, I (თბილისი, 1955)

მაჩაბელი კ., აშოტ კუხის რელიეფი ტბეთიდან, მაცნე, 5 (თბილისი, 1968)

მგალობლიშვილი ს., წარსულიდან, რჩეული მოთხრობები (თბილისი, 1963)

მეგრელიძე ი., სიძველეები ლიახვის ხეობაში, 2 (თბილისი, 1997)

მელიქსეთ-ბეგი დ., სომხური სიძველენი ტფილისის ახლო მიდამოებში, სძმ, ტ.

I, 1920-1922 (ტფილისი, 1922)

მენაბდე ლ. *ძველი ქართული მწერლობის კერები* (თბილისი, 1980)

მეტრეველი ე., *მასალები იერუსალიმის ქართული კოლონიის ისტორიისათვის* (თბილისი, 1962)

მეფისაშვილი რ., *ერედვის 906 წლის ხუროთმოძღვრული ძეგლი, Ars Georganica*, 4 (თბილისი, 1955), გვ. 101-38

მეფისაშვილი რ., თ. ვირსალაძე, *გელათი. არქიტექტურა, მოზაიკა, ფრესკები* (თბილისი, 1982)

მიქელაძე ქ., *დავით ნარინის ეგვიპტის მოხატულობა გელათის მონასტრის მთავარ ტაძარში* (საკანდიდატო დისერტაცია, თბილისი, 2001)

მუსხელიშვილი დ., *დმანისი, ქალაქის ისტორია და ნაქალაქარის აღწერა, შოთა რუსთაველის ეპოქის მატერიალური კულტურა* (თბილისი, 1938)

ნიკოლეიშვილი ი., *ისტორიული პირები ზედაზნის კანკელზე*, ლხ, 3 (თბილისი, 1991), 187-209

ნიკოლეიშვილი ი., ქვის კანკელის ფილა საორბისის წმინდა გიორგის ეკლესიიდან, *არქიტექტურული მემკვიდრეობა*, რედაქტორები: კ. ხიმშიაშვილი, დ. ხომჭარია, ტ. I (თბილისი, 2001), გვ. 141-52

ნიკოლეიშვილი ი., სხიერის წმ. გიორგის კანკელი, *არქიტექტურული მემკვიდრეობა*, რედაქტორები: კ. ხიმშიაშვილი, დ. ხომჭარია, ტ. I (თბილისი, 2001), 103-40

საბინინი მ., *ავგისტოს 14 დღესა მიცვალება ყოველად წმიდისა ღმრთისმშობელისა თქმული წმიდისა მამისა ჩვენისა კესარიელისა ბასილისა, რაჟამს იგი აღვიდოდა ქუეყანით ზეცად, საქართველოს სამოთხე* (პეტერბურგი, 1882), 1-23

საყვარელიძე თ., *XIV-XIX საუკუნეების ქართული ოქრომკვდლობა, ნაკვეთი პირველი, XIV-XVI საუკუნეები* (თბილისი, 1987)

საყვარელიძე თ., გ. ალიბეგაშვილი, *ქართული ხატები* (თბილისი, 1994)

სილოგავა ვ., *ქართული ლაპიდარული წარწერების კორპუსი, II, დასავლეთ საქართველოს წარწერები, ნაკვ. I (IX-XIII სს.)*, ეპიგრაფიკული ძეგლები და ხელნაწერთა მინაწერები, V (თბილისი, 1980)

სიმონიშვილი ნ., *ყინწვისის ღვთისმშობლის ეკლესიის მოხატულობა* (საკანდიდატო დისერტაცია, თბილისი, 1994)

სონღულაშვილი ირ., *მასალები სახეების ქართული ტერმინოლოგიისათვის, ნარკვევები*, V (თბილისი, 1999), 197-209

სულხან-საბა ორბელიანი, *სიგყვის კონა* (თბილისი, 1949)



სურამელაშვილი მ., თბილისის ბეთლემის მაცხოვრის შობის სასაფლაოს  
სამრგალო (თბილისი, 2005) (ხელნაწერი ინახება ავტორთან)

სურგულაძე ი., მამასახლისი, *ქსე*, 6 (თბილისი, 1983), 394

სხირტლაძე ზ., ღმრთისმშობლის ცხოვრების აპოკრიფული ციკლი ბერთუბნის  
ტაძრის მონასტულობაში, *მაცნე* (ისტორიის, არქეოლოგიის, ეთნოგრაფიისა და  
ხელოვნების ისტორიის სერია), 2 (თბილისი, 1982), 114-33

სხირტლაძე ზ., ღმრთისმშობლის ცხოვრების აპოკრიფული ციკლი ბერთუბნის  
ტაძრის მონასტულობაში, *მაცნე* (ისტორიის, არქეოლოგიის, ეთნოგრაფიისა და  
ხელოვნების ისტორიის სერია), 4 (თბილისი, 1982), 164-83

სხირტლაძე ზ., სამეფო კტიტორული პორტრეტი გარეჯის ნათლისმცემლის  
მონასტრის მთავარ ტაძარში, *საბჭოთა ხელოვნება*, II (თბილისი, 1983), 96-110

სხირტლაძე ზ., ისტორიულ პირთა პორტრეტები გარეჯის მრავალმთის  
ქოლაგირის მონასტერში (თბილისი, 2000)

სხირტლაძე ზ., VIII-IX სს. ქართული მონუმენტური ფერწერის ძირითადი სა-  
კითხები. თელოვანის ჯვარპატიოსანი და ვარდამავალი ხანის მხატვრული ტენდენ-  
ციები, (სადოქტორო დისერტაცია, თბილისი, 2003)

ფერაძე გრიგოლ, უცხოელ პილიგრიმთა ცნობები ალაესტინის ქართველი  
ბერებისა და ქართული მონასტრების შესახებ, ქართული ეკლესიის ისტორია, 4,  
(თბილისი, 1995)

ქართული მინიატურა IX-XIII სს. ოთხთავები, ფერადი ალბომი (თბილისი,  
2000)

ყაუხჩიშვილი თ., ბერძნული წარწერები საქართველოში (თბილისი, 1951)

შანიძე ა., იაკობის პირველსახარების ხანმეტი ნაწყვეტები, ძველი ქართული  
ენის კათედრის შრომები, 20 (თბილისი, 1977), 7-35

შიდა ქართლი, I. პატარა და დიდი ლიახვის ხეობების არქიტექტურული  
მემკვიდრეობა, რედ. ც. ლაღიანიძე (თბილისი, 2002)

შპერლინგი რ., ქართული ხუროთმოძღვრული ორნამენტი (თბილისი, 1954)

შოშიაშვილი ნ., ქართული წარწერების კორპუსი I, ლაპიდარული წარწერები  
I, აღმოსავლეთ და სამხრეთ საქართველო (V-X სს.), ეპიგრაფიული ძეგლები და  
ხელნაწერთა მინაწერები, IV (თბილისი, 1980)

ჩიტაია გ., სამი ინსიგნია (წარჩინების ნიშანი) ამიერკავკასიიდან, მასალები  
საქართველოს ეთნოგრაფიისათვის, XVI-XVII (თბილისი, 1972), 51-4

ჩხეიძე ნ., მხატვრულ-სტილისტიკური ტენდენციები გვიანფეოდალური  
პერიოდის კედლის მხატვრობაში (გელათის წმ. გიორგის ეკლესიის XVI ს.



მობატულობის მაგალითზე (საკანდიდატო დისერტაცია, თბილისი, 1993)

ჩხლაძე ნ., მარტვილის ტაძრის მობატულობათა ფენები, *ნარკვევები*, II (თბილისი, 1996), 94-103

ჩხლაძე ნ., მუხროვანის ეკლესიის საკონქო გამოსახულების იკონოგრაფიისთვის, *ნარკვევები*, VI (თბილისი, 2000), 83-92

ჩხლაძე ნ., „მამობისა“ და „ახალი აღთქმის სამების“ იკონოგრაფიული გამოსახულება ქართულ კედლის მხატვრობასა და ხატწერაში, *ნარკვევები*, VII (თბილისი, 2001), 75-84

ჩხლაძე ნ., ნუხალის ეკლესიის კედლის მხატვრობის საქართველოს მუზეუმებში დაცული ასლები და მათი როლი მობატულობის შესწავლის საქმეში, *ნარკვევები*, IX, (თბილისი, 2004), 91-103

ჩხლაძე ნ., ღმრთისმშობლის დიდების თემა XIV ს. ქართულ მობატულობებში, *ლოგოსი*, №3 (თბილისი, 2004), 33-36

ჩოფიკაშვილი ნ., *ქართული კოსტიუმი (VI-XIV სს.)*, საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის ს. ჯანაშიას სახელობის სახელმწიფო მუზეუმი (თბილისი, 1964)

ჩუბინაშვილი გ., ექვთიმე თაყაიშვილი და ქართული ხელოვნების ძეგლები, *აკადემიკოსი ექვთიმე თაყაიშვილი, კრებული* (თბილისი, 1966), 120-30

ჩუბინაშვილი დ., *ქართულ-რუსული ლექსიკონი* (თბილისი, 1984)

ძველი ერისთავთა, ქსნის ერისთავთა საგვარეულო მატთანე, ტექსტი გამოსცა, გამოკვლევა, ლექსიკონი და საძიებელი დაურთო შ. მესხიამ, *მსკი*, 30 (თბილისი, 1954), გვ. 308-74

წმ. გრიგოლ პალაშა, წმ. მთის ტომოსი მემყუდროეთა შესახებ, თარგმანი და კომენტარები ე. ჭელიძის, *გზა სამეუფეო*, №4 (თბილისი, 1996)

წმ. გრიგოლ პალაშა, *შვიდი ქადაგება* (თბილისი, 2001)

ჭელიძე ე., *მართლმადიდებლური ხატმეცნიერება*, (სადვთისმეტყველო საფუძვლები) (თბილისი, 2001)

ჭიჭინაძე ი., *სორის მობატულობა* (თბილისი, 1985)

ჭიჭინაძე ი., მოქვის მინიატურების ადგილი პალეოლოგოსთა ხანის ხელოვნების განვითარებაში, *თსუსშე*, ხელოვნებათმცოდნეობა, 3 (თბილისი, 2002), გვ. 129-53

ჭიჭინაძე ი., *მოქვის ოთხთავის გაფორმების მხატვრული პრინციპები* (თბილისი, 2004)

ხაზარაძე ნ., ქართველი ქალი და საქართველოს ეკლესია, საერთაშორისო კონფერენცია *რელიგია და საზოგადოება - "რწმენა ჩვენს ცხოვრებაში"*, მოსხენე-



ბათა მოკლე შინაარსები (თბილისი, 2004), გვ. 34-6

ხოშტარია დ., *კლარჯეთის ეკლესიები და მონასტრები* (თბილისი, 2005)

ხუნდაძე თ., ბიბლიურ წინასწარმეტყველთა (დანიელი და იონა) სასწაულებრივი ხსნის თემები X საუკუნის ქართულ ქვაზე კვეთილ რელიეფებზე, *ლხ*, 1 (თბილისი, 1999), 106-21

ხუნდაძე თ., შუა საუკუნეების (VI-X სს.) ქართულ საფასადო რელიეფთა სახისმეტყველების ერთი ასპექტი, *თხუსშვ*, ხელოვნებათმცოდნეობა, 2 (თბილისი, 2001), 282-96

ხუნდაძე თ., ძველი აღთქმის სიუჟეტები რელიეფურ ფრაგმენტებზე წირქოლიდან, *ACADEMIA, II* (თბილისი, 2001), 81-92

ხუნდაძე თ., „დანიელი ლომთა ხაროში“ ავაურთას ეკლესიის რელიეფზე, *სს*, 2 (თბილისი, 2002), 18-27

ხუნდაძე თ., ძველი აღთქმის წინასწარმეტყველთა დანიელის და იონას სასწაულებრივი ხსნის თემები შუა საუკუნეების (VIII-X სს.) ქართულ ხუროთმოძღვრულ ქანდაკებაში, ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატის სამეცნიერო ხარისხის მოსაპოვებლად წარდგენილი დისერტაციის ავტორეფერატი (თბილისი, 2004)

ხუსკივაძე ი., *ქართულ ეკლესიათა გვიანი შუა საუკუნეების „ხალხური“ მოხატულობანი* (თბილისი, 2003)

ხუსკივაძე ლ., *შუა საუკუნეების ტიხრული მინანქარი საქართველოს ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმში* (თბილისი, 1984)

ხუსკივაძე ლ., ოშკის სკულპტურულ “ვედრებათა” თავისებურებების შესახებ, *სს*, 3 (თბილისი, 2003), 59-90

ხუციშვილი გ., *საფარის კედლის მოხატულობა* (თბილისი, 1988)

ხუციშვილი ნ., იერუსალიმის ჯვრის მონასტრის მეტოქე ეკლესიები საქართველოში, *ისტორიულ-ფილოლოგიური კრებული*, კ. კაკელიძის სახ. ხელნაწერთა ინსტიტუტი, (თბილისი, 1997), გვ. 116-20

ხუციშვილი ნ., ჯვარის მამების რიგი XVII-XIX საუკუნეებში, *ლიტერატურა და ხელოვნება*, №4 (თბილისი, 1998), გვ. 181-95

ხუციშვილი ნ., *იერუსალიმის ჯვრის მონასტრის მიწისმფლობელობა საქართველოში* (საკანდიდატო დისერტაცია, თბილისი, 1999)

ჯავახიშვილი გ., *ადრეფეოდალური ხანის ქართული სტელები* (თბილისი, 1998)

ჯავახიშვილი ივ., *სახელმწიფო სამართალი*, თხზულებანი თორმეტ ტომად, ტ.

VII (თბილისი, 1984)

ჯაფარიძე გ., XIV საუკუნის არაბი ენციკლოპედისტი იერუსალიმის ჯვრის მონასტრის შესახებ, *მაცნე*, ენისა და ლიტერატურის სერია, №3 (თბილისი, 1985), გვ. 179-86

ჯობაძე ვ., *ოშკის ტაძარი* (თბილისი, 1991)

Абрамишвили Г., Два строительных периода Атенского Сиона, *მაცნე*, 1 (თბილისი, 1972), 32-55

Аверинцев С. С., Благовещение, *МНМ*, т. I (Москва, 1980), 173-4

Аладашвили Н. А., *Монументальная скульптура Грузии* (Москва, 1977)

Аладашвили Н. А., Г. В. Алибегашвили, А. И. Вольская, *Живописная школа Сванети*. (Тбилиси, 1983)

Алибегашвили Гаянэ, *Светский портрет в грузинской средневековой монументальной живописи* (Тбилиси, 1979)

Архимандрит Киприан (Керн), *Антропология св. Григория Паламы* (Москва, 1996)

Бакрадзе Дм., *Кавказ в древних памятниках христианства*, ЗОЛКА, кн. I (Тифлис, 1875)

Банк А., Некоторые проблемы изучения византийской скульптуры, *Культурное наследие Востока* (Ленинград, 1985)

Бельтинг Х., *Образ и культ. История образа до эпохи искусства*, Перевод с немецкого К. А. Пиганович, (Москва, 2002)

Бобров Ю. Г., *Основы иконографии древнерусской живописи* (Санкт-Петербург, 1995)

Вельманс Таня, Роспись церкви Зенобани и тема видения святого Евстафия, *МСГИ, IV, (Д)* (Тбилиси, 1983)

Вирсаладзе Т. Б., Роспись Шергила Дадиани в Хоби, *научная сессия Института Истории Грузинского Искусства АН ГССР, 1* (тезисы докладов, Тбилиси, 1946)

Вирсаладзе Т. Б., *Роспись Иерусалимского Крестного монастыря и портрет Шота Руставели* (Тбилиси, 1973)

Вирсаладзе Т. В., Основные этапы развития грузинской средневековой монументальной живописи. *МСГИ, II, (Д)* (Тбилиси, 1977)

Вольская А.И., Гареджийская живописная школа. Роспись Бертубани, сборник *Средневековое искусство, Русь. Грузия* (Москва, 1978), сс. 92-105

Вольская Анели, Живописная школа пещерных монастырей Давид-Гареджи, отиск из сборника *«Радова Студеница и византијска уметностт око 1200 године (Научни скупови Српске академије наука и уметности књ XLI, оделенье*



историјских наука снь II» (Београд,1988), сс. 401-14.

Вульф О., Архитектура и мозаики храма Успения Богородицы в Никее, *ВВ*, т. VII, вып. 3 (Санкт-Петербург, 1900), 315-425

Горматюк А. А., Древнейшие росписи церкви Богородицы в монастыре сирийцев в Египте, *ИХМ*, 7 (Москва, 2003), 249-72

Грозданов Цветан., *Охридско зидно сликарство XIV века* (Београд, 1980)

Джурич Воислав, *Византийские фрески. Средневековая Сербия, Далмация, славянская Македония* (Москва, 2000)

Дионисий Фурнографиот, Ерминия или наставление в живописном искусстве, *Труды Киевской Духовной Академии*, I (1868), 355-445

Евсеева Л. М., Роспись XIV века в соборе Монастыря Зарзма (истоки иконографии и стиля), *МСГИ, II, (Д)* (Тбилиси, 1977)

Евсеева Л., Грузинская икона X-XV веков, *История иконописи* (Москва. 2002).

Закарая П., *Крепостные сооружения Картли* (Тбилиси, 1968)

Иеромонах Афанасий (Иевтич), Учение о Пресветеой Богородице у св. Иоанна Дамаскина, сборник *Всесвятая*, православное догматическое учение о почитании Божией Матери, (Москва. 2001), сс. 175-210

Иосебидзе Дж., *Роспись Ачи – памятник грузинской монументальной живописи конца XIII века* (Тбилиси, 1989)

Ковалева В. М., Росписи в Новгородской церкви Федора Стратилата. *Средневековое искусство. Русь. Грузия* (Москва, 1978), 145-57

Колпакова Г. С., Роспись церкви Успения на Волоотовом Поле и Византийская живопись третьей четверти XIV столетия. Проблемы стиля и духовной ориентации, *ИХМ*, I (Москва, 1996), сс. 52-70

Кондаков Н. П., *Иконография Богоматери. Т. II.* (СПб, 1998)

Крыстев Кирил, Васил Захариев, *Старая болгарская живопись* (София, 1961)

Лазарев В. Н., *Фрески Старой Ладогои* (Москва, 1960)

Лазарев В. Н., Новый памятник станковой живописи XII века и образ Георгия-воина в византийском и древнерусском искусстве, *Русская средневековая живопись*, статьи и исследования (Москва, 1970), сс. 55-102

Лазарев В. Н., *Русская иконопись от истоков до начала XVI века* (Москва, 1983)

Лазарев В. Н., *История византийской живописи*, (Москва, 1986)

Лафонтен-Дозонь Ж., Исследование по декоративным программам средневековых церквей Грузии в связи с византийской монументальной живописью, *МСГИ, II, (Д)*, (Тбилиси, 1977)

Лифшиц Л. И., Икона «Донской Богоматери», *ДРИ* (Москва, 1970), 87-114

Лифшиц Л. И., Программа росписи собора Светогорского монастыря, *Вопросы русского и советского искусства, Материалы научных конференций 1972-1973 гг.* (ГТГ) (Москва, 1974)

Лифшиц Л. И., *Монументальная живопись Новгорода XIV-XV веков* (Москва, 1987)

Лихачева В. Д., *Византийская миниатюра* (Москва, 1977)

Лихачева В. Д., *Искусство Византии IV-XV веков* (Ленинград, 1981)

Лордкипанидзе Инга., Житийный цикл святого георгия в Убиси, *Decani et l'art byzantin au milieu du XIV<sup>e</sup> siècle. Septembre 1985* (Belgrade, 1989)

Лордкипанидзе И., *Роспись в Цаленджиха* (Тбилиси, 1990)

Лосский В. Н., Всесвятая, сборник *Всесвятая*, православное догматическое учение о почитании Божией Матери (Москва, 2001), сс. 155-72

Мачабели К., *Каменные кресты Грузии* (Тбилиси, 1998)

Меписашвили Р., *Архитектурный ансамбль Гелати* (Тбилиси, 1966)

Меписашвили Р., Памятники архитектуры X-XI веков в сел. Кабери и Гостибе, *Ars Georgica*, 8 (თბილისი, 1979), 46-63

Меписашвили Р., В. Цинцадзе, *Архитектура нагорной части исторической провинции Грузии \_Шида-Картли* (Тбилиси, 1975)

Митрополит Сергей (Страгородский), Почитание Божией Матери по разуму святой Православной Церкви, сборник *Всесвятая*, православное догматическое учение о почитании Божией Матери (Москва, 2001), сс.131-42

Монах Василий (Кривошеин), Аскетическое и богословское учение св. Григория Паламы, *Seminarium Kondakovianum*, VIII (Прага. 1936), 99-154

Мурадян П. М., *Армянская эпиграфика Грузии* (Ереван, 1985)

Николай Кавасила, Слово на достопоклоняемое и преславное Успение Пресвятой Пречистой Владычицы нашей Богородицы, *Христос. Церковь. Богородица*. Богословские труды св. Николая Кавасилы (Москва, 2002), 225-37

Овчинников А. Н., *Суздальские золотые врата* (Москва, 1978)

Острогорский Г. А., Афонские исихасты и их противники (к истории поздне-византийской культуры), *Записки Русского Научного Института в Белграде*, вып. 5, (Белград, 1931), 349-70

Подобедова О. И., Военская тема и ее значение в системе росписей церкви Спаса на Ковалеве в Новгороде, *ДРИ* (Москва, 1980), 196-209

Покровский Н., *Евангелие в памятниках иконографии преимущественно византийских и русских* (Санкт-Петербург, 1892)

Покровский Н., *Очерки памятников христианской иконографии и искусства*

(Санкт-Петербург, 1900)

Попов Г. В., А. В. Рындина, *Живопись и прикладное искусство Твери. XIV-XVI века* (Москва, 1979)

Попова О., *Византийские иконы VI- XV вв., История иконописи* (Москва, 2002), 44-94

Привалова Е. Л., *Павниси*. (Тбилиси, 1977)

Привалова Е. Л., *Роспись Тимотесубани*, Исследование по истории грузинской средневековой монументальной живописи (Тбилиси, 1980)

Протоиерей Иоанн Мейендорф, *Введение в святоотеческое богословие* (Сергиев Посад, 2001)

Протопресвитер Иоанн Мейендорф, *История Церкви и восточно-христианская мистика*, (Москва, 2003)

Рогов А. И., *Фрески Лаврова, Византия, Южные Славяне и Древняя Русь, Западная Европа* (Москва, 1973), 339-51

Сарабьянов В. Д. «Успение Богоматери» и «Рождество Христово» в системе декорации собора Антониева Монастыря и их иконографический протограф, *ИХМ*, V (Москва, 2001), 29-39

Смирнова Э. С., *Живопись Великого Новгорода. Середина XIII- начало XV века* (Москва, 1976)

Степанян Н., А. Чакмакчян, *Декоративное искусство средневековой Армении* (Ленинград, 1971)

Схиртладзе З. Н., *Роспись пещерного храма в Бергубани (исследование по истории грузинской монументальной живописи начала XIII в.)*, диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения (Тбилиси, 1987)

Такашвили Е., *Археологические экскурсии, разыскания и заметки*, вып. I (Тифлис, 1905)

Такашвили Е., *Зеганская церковь или Заки*, МАК, XII (Москва, 1909), 64-8

Ткешелашвили О., *Предварительный отчет о работе Цорбисской экспедиций, საველე არქეოლოგიური კვლევა-ძიება 1981 წელს* (თბილისი, 1984), 68-72

Уваров А. С., *Христианская символика, ч. I, Символика древне-христианского периода*, (Москва, 1908)

Уварова П., *Тироми*, МАК, IV (Москва, 1894), 182-5

Успенский Ф. И., *Очерки по истории византийской образованности* (С-Петербург, 1891)

Успенский Ф. И., *История Византийской империи*, т. III (Москва, 1948)

Цагарели А., *Памятники грузинской старины в Святой Земле и на Синае* (С.-Петербург, 1888)



Цинцадзе В., Некоторые особенности базилик ранехристианской Грузии архитектура базилики V века Свети-Цховели в Мцхета, *Ars Georgica*, 10 (Tbilisi, 1991), 17-50

Чемегги-Томпош Эр., Об архитектуре Кавказа, Карпат и Далмации, *МСГИ, II*, (Д), (Тбилиси, 1977)

Чернецов А. В., *Резные посохи XV в.* (Москва, 1987)

Чихладзе Н. Недавно обнаруженный памятник палеологовской живописи в церкви Богоматери селения Дирби в восточной Грузии, *Кавказоведение*, №2 (Москва, 2002), 74-9

Чубинашвили Г. Н., *Памятники типа Джвари* (Тбилиси, 1948)

Чубинашвили Г. Н., *Грузинское чеканное искусство* (Тбилиси, 1959)

Чубинашвили Нико, *Хандиси* (Тбилиси, 1972)

Чубинашвили Н. Г., Зедазени, Клисиджвари, Гвиара, *Ars Georgica*, 7 (თბილისი, 1971), 27-66

Шанидзе Л., Новооткрытые рельефы из Цорбиси, *IV საუბრთა მონიშნული სიბრტყის მონიშნული ქრონოლოგიური ხელშეწყობისადმი, თბილისი. 1983. 23.V-2.VI, მონიშნული კრებული*, I (თბილისი, 1989), 359-67

Шервашидзе Л. А., *Средневековая монументальная живопись в Абхазии* (Тбилиси, 1980)

Шмерлинг Р., *Малые формы в архитектуре средневековой Грузии* (Тбилиси, 1962)

Шмерлинг Р., Архитектурные памятники района древних селений Адзикви и Бза, *მცხეთა*, 2(47) (თბილისი, 1969), 105-30

Эко Умберто, *Эволюция средневековой эстетики* (Санкт-Петербург, 2004)

Этингоф О. Е., *Образ Богоматери* (Москва, 2000)

Этингоф О. Е., *Византийские иконы (VI\_ первой половины XIII века) в России* (Москва, 2005)

Яковлева А. И., Образ Мира в иконе «София Премудрость Божия», *ДРИ* (Москва, 1977), 387-99

*Ancient Churches Revealed*, edited by Yoram Tsafrir (Jerusalem, 1993)

Appleton Leroy H., S. Bridges, *Symbolism in Liturgical Art* (New York, 1959)

Atalla Nabil Selim, *Coptic Icons*, part I, (Cairo-Egypt, 1998)

Bagatti B., Gli Altari Paleo-Cristiani della Palestina, *Liber Annuus*, VII (Jerusalem, 1957), 64-94

Beck H.G., *Kirche und theologische Literatur in Byzantinischen Reich* (Munchen, 1959)



- Belting Hans, *Le peintre Manuel Eugenikos de Constantinople*, CA, 28, (Paris, 1979)
- Bogdanović O., V. Djurić, D. Medacović, *Chilandar sur le Mont Athos* (Belgrade, 1978)
- Brentjes B., S. Mnazakanjan, N. Stepanjan, *Kunst des Mittelalters in Armenien* (Berlin, 1981)
- Candea V., *Icones Melkites, Lumieres de l'orient chretien icons de la collection Abou Adal*, Art et Patrimoine (Geneve, 1997)
- Chatzidakis M., M. Acheimastou-Potamianou, *Byzantine and Post-Byzantine Art*, Ministry of Culture, Byzantine and Cristian Museum (Athens, 1986)
- Chatzidakis Manolis, *Mystras. The Medieval City and the Castle* (Athens, 2000)
- Constantinides Efthalia, The Presence of Four Patriarchs in the Iconographic Programme of the Church of the Dormition of the Virgin at Lichne, *Byzance et la Gèorgie, rapports artistiques et cultures, symposium*, rèsumes des rapports (Athenes, 1990), 29-30
- Constantinides Efthalia C. *The Wall Paintings of the Panagia Olympiotissa at Elasson in Northern Thessaly*, Vol. II (Athens, 1992)
- Csemeği-Tompos E., Sixfoil Domed Church Architecture on the Territory of Byzantium, Resp. Later in Dalmacia, Georgia, Armenia and Medieval Hungary, *Atti del primo simposio internazionale sull'arte Georgiana (Bergamo 28-30 Giugno 1974)* (Milano, 1977), 79-96
- Demus Otto, *Byzantine Mosaic Decoration, Aspects of Monumental Art in Byzantium* (London, 1948)
- Demus O., *The Mosaics of Norman Sicily* (London, 1949)
- Demus Otto, The style of the Karije Djami, *The Karije Djami*, IV (Princeton, 1975)
- Dufrenne S., *Les programmes iconographique des èglises byzantines de Mistra* (Paris, 1970)
- Eastmond Antony, *Art and Identity in Thirteenth-Century Byzantium: Hagia Sophia and the Empire of Trebizond*, Birmingham Byzantine and Ottoman Monographs, v.10 (University of Birmingham, 2004)
- Grabar A., *L'age d'or de Justinien* (Paris, 1966)
- Grabar Andre, *Christian Iconography. A Study of Its Origins*, Princeton University Press (Princeton, N.J. 1968)
- Grabar A., *La peinture Bizantine* (Geneve, 1979)
- Jobadze W., The Donor Reliefs and of the Church at Oski, *Byzantinische Zeitschrift*, 69 band,

(Munchen, 1976), 39-62

Jorjević Ivan M., *Сликаство XIV века у цркви св. Спаса у селу Кучевышту, сборник за ликовне уметности. 17* (Нови Сад, 1981), 77-110

Jurić Bojislav J., *Византијске фреске у Југославији* (Београд, 1974)

Kitzinger E., *Reflections on the Feast Cycle in Byzantine Art*, CA, 36 (Picard, 1988), p. 51-73

Kitzinger E., *The mosaics of St. Mary's of the Admiral in Palermo* (Washington, 1990)

Kovacs E., Z. Lovag, *The Hungarian Crown and other Regalia* (Budapest, 1980)

Lafontaine-Dosogne Jacqueline, *Iconographie de l'enfance de la Vierge dans l'empire Byzantin et en Occident*, I, (Bruxelles, 1964)

Lazarides P., *Hosios Loukas, petit guide archeologique illustre* (Athenes, 1987)

Lossky V., *Vision de Dieu. Neusbatel*, (Paris, 1962)

Maguire H., *Art and Eloquence in Bizantium* (Princeton, 1981)

Mavropoulou-Tsioumi Chrysanthi, *Vlatadon Monastery* (Thessaloniki, 1987)

Mouriki Doula, *The Frescoes of the Church of St. Nicholas at Platsa in the Mani* (Athens, 1975)

Mouriki Doula, *Stylistic Trends in Monumental painting of Greece at the Beginning of the Fourteenth Century, L'art Byzantin au debut du XIV<sup>e</sup> siecle (Symposium de Gracsiča. 1973)* (Beograd, 1978), 55-83

Mouriki D., XII-XV c. Icons, Konstantinos A. Manafis, *Sinai. Tresuares of the Monastery of Saint Catherin* (Athens, 1990), 73-124

Muyldermans J., *Le costume liturgique Armenie, le Museon*, t. XXXIX (Louvain, 1926), 253-324

Myslivec J., *Iconografie Akathistu Panny Marie. 'Seminarium Kondakovianum'*, V, (Prague, 1932), 102-25

Nikonanos Nikos, *The Church of the Holy Apostles in Thessaloniki*, Institute for Balkan Studies, (Thessaloniki, 1886)

Panayotova Dora, *A Double-Sided Icon from Bulgarovo, Medieval Bulgarian Culture* (Sofia, 1964), 112-15

Panaiotova Dora, *Peintures murales Bulgares du XIV<sup>e</sup> siècle* (Sofia, 1966)

Pelekanidis Stilianos, Manolis Chatzidakis, *Kastoria. Byzantine Art in Greece. Mosaics and Wall Paintings* (Athens, 1985)

Petković V. R., *La peinture Serbe au moyen age. II* (Belgrade, 1934)



- Tatic Dusan, *Studenica's Fresco Paintings. Studenica* (Beograd, 1968)
- The Glory of Byzantium*, Edited by H. C. Evans and W. D. Wixom (New York, 1997)
- Thierry J. M., *Les arts Armeniens* (Paris, 1987)
- Thierry N., Essai de definition d'un atelier de sculpture du haut moyen-age en Gogarene, *Revue des etudes georgiennes et caucasiennes*, 1 (Paris, 1985), 169-223
- Thierry N. et M., La cathedrale de T'beti, Nouvelles donnees , CA, 47 (Paris, 1999), 77-100
- Tinnefeld Franz, Intellectuals in Late Byzantine Tesselonike, DOP, #57 (Washington, D. C., 2004), 153-72
- Tsigaridas Efthymios, *Latomou Monastery (The Church of Hosios David)* (Thessaloniki, 1988)
- Tsigaridas E. N., Double-side icon (1350-1390), *Treasure of Mount Athos*, (Thessaloniki, 1997), 95-8
- Tsigaridas Euthimios, The Mother of God in Wall Paintings, *Mother of God. Representations of the Virgin in Byzantine Art*, (Milano, 2000), 125-37
- Velmans T., Le role du decor architectural et la representation de l'espace dans la peinture des paleologues, CA, XIV (Paris, 1964), 183-216
- Velmans T., La peinture murale byzantine d'inspiration constantinepolitaine du milieu du XIV<sup>e</sup> siecle (1340-1370). *Son rayonnement en Georgie, Decani et l'art byzantin au milieu du XIV<sup>e</sup> siecle, Septembre 1985* (Belgrade 1989), p. 75-80
- Vocotopoulos Panagiotis L., Monumental painting of Mount Athos. Catalogue of Exhibition: *Tresures of Mount Athos* (Thessalonili, 1997), 33-38
- Weitzmann K., *The Icon, Holy Images \_ Sixth to Fourteenth Century* (New York, 1978)
- Wharton Epstein A., Tokali Kilise: Tenth-century Metropolitan Art in Byzantine Cappadocia. (Washington,., DOC 22, 1986)
- Wharton Epstein A., *Art of Empire. Painting and Architecture of The Byzantine Periphery*. (Pennsilwany State Univ. Press, 1988)
- Wratislaw-Mitrovic L., N. Okunev. La Dormition de la Sainte Vierge dans la peinture medievale orthodoxe, *Byzantinoslavica*, III, 1 (Praha, 1931)

**შემოკლებათა განმარტებები:**

**LIST OF ABBREVIATIONS**

თსუსშკ - ი. ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის სამეცნიერო შრომების კრებული

ლოსი - საქართველოს საპატრიარქოს, ისტორიისა და ეთნოლოგიის ინსტიტუტის, მეცნიერების ფონდი "უდაბნოს" სამეცნიერო ჟურნალი

ლხ - ლიტერატურა და ხელოვნება, საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის, შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტის და გიორგი ჩუბინაშვილის სახელობის ქართული ხელოვნების ინსტიტუტის სამეცნიერო ჟურნალი

მაცნე - საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის სამეცნიერო ჟურნალი

მსკი - მასალები საქართველოსა და კავკასიის ისტორიისათვის, საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის აკად. ივანე ჯავახიშვილის სახ. ისტორიის ინსტიტუტის კრებული

ნარკვევები - საქართველოს ეროვნული მუზეუმის შ. ამირანაშვილის სახ. საქართველოს ხელოვნების მუზეუმის თანამშრომელთა შრომების კრებული

სიგვ - საქართველოს ისტორიული გეოგრაფიის კრებული

სს - ჟურნალი "საქართველოს სიძველენი" აკად. გ. ჩუბინაშვილის სახ. ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტის შრომები. საქართველოს კულტურული მემკვიდრეობის საინფორმაციო ცენტრი

სსმმ - ს. ჯანაშიას სახელობის საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმის მოამბე

სპექტრი - საქართველოს კულტურის სამინისტროსა და რესპუბლიკური სამუზეუმო-საგამოფენო გაერთიანების „სურათების ეროვნული გალერეის“ ყოველკვარტალური აღმანახი

სბა - საქართველოს ისტორიისა და კულტურის ძეგლთა აღწერილობა

ქსე - ქართული საბჭოთა ენციკლოპედია

ხელოვნება - საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს ჟურნალი

ВВ - Византийский Временник

ДРИ - Древнерусское искусство, сборник

ЗОЛКА - Записки Общества Любителей Кавказской Археологии

ИХМ - Искусство Христианского Мира, сборник статей

Кавказоведение - Журнал института языковедения Российской Академии Наук

МАК - материалы по археологии Кавказа

МНМ - Мифы народов мира, энциклопедия в двух томах



ქართული  
საქართველო

МСГИ, II, (Д) \_ II Международный симпозиум по грузинскому искусству,  
доклады

МСГИ, IV, (Д) \_ IV Международный симпозиум по грузинскому искусству,  
доклады

ACADEMIA \_ ისტორიულ-ფილოლოგიური ჟურნალი, თანამედროვე სამეცნიერო  
კვლევის ასოციაცია

Ars Georgica \_ ქართული ხელოვნება, ქართული ხელოვნების ისტორიის  
ინსტიტუტის შრომები, სერია A - ძველი ხელოვნება

CA \_ Cahiers archeologiques

DOP \_ Dumbarton Oaks Papers



## PLATES

1. Southwest view of the Monastery
2. East view of the Monastery
3. Bell tower against the background of fortress. Southwest view
4. General view with present day dwelling of nuns
5. Remnants of palace and the fortress
6. Southwest view of the Church of Dormition
7. Eastern facade of the Church of Dormition
8. The donors' inscriptions containing construction date of the Church. Eastern facade of the Church
9. Relief of the eastern window
10. "Leaved Cross" of the south door tympanum
11. Medallion with curved relief
12. Medallion with curved relief and the inscription mentioning the donor's name Thevdore
13. Detail of the relief "Daniel in the Lions' Den". South wall of the old church
14. Relief of the images of historic figures. Eastern facade of the church
15. Altar
16. Arch of the north chapel of the church
17. Detail of carved relief of the old altar screen
18. Breast cross (the 14<sup>th</sup> – 15<sup>th</sup> centuries)
19. Capital of the southwest pilaster
20. South arcade of the north chapel
21. Apse of the north chapel
22. Northeast lancet arch with the inscription glorifying the Virgin
23. Southwest corner of the church interior
24. North wall arcade of the church interior
25. South arcade of the church interior
26. Supporting arch pilaster and fragment of arch
27. Northeastern part of the church interior
28. Painted altar screen
29. Altar screen icons. Deesis
30. Altar screen icons. Archangel and the St. Apostle

31. Western part of the vault
32. Vault with supporting arch
33. North wall with arched niches
34. Northeastern corner of the interior
35. Conch of Sanctuary apse. Virgin with Child between Archangels
36. Conch of Sanctuary apse. Archangel (northern side)
37. Conch of Sanctuary apse. Archangel (southern side)
38. Sanctuary apse. St. Apostles (northern side)
39. Sanctuary apse. St. Peter
40. Sanctuary apse. St. Apostles (southern side)
41. Sanctuary apse. St. Apostle with a Book
42. Sanctuary apse. St. Paul
43. Sanctuary apse. St. Basil the Great, St. Gregory the Theologian, Unidentified St. Deacon
44. Sanctuary apse. St. John Chrysostom, St. James the Brother of Christ, St. Romanos the Deacon
45. St. Romanos the Deacon
46. Rejection of the Offering. Southeast vault
47. Rejection of the Offering. St. Joachim and St. Anne
48. Annunciation to Joachim and Anne. Southwest vault
49. Annunciation to Joachim and Anne. St. Anne's Praying in the Garden
50. Nativity of the Virgin and the detail of the scene Praying of Zacharias. Northwest vault
51. Nativity of the Virgin. St. Anne among the Maids
52. Nativity of the Virgin. Bathing of the Infant Mary
53. St. David the Prophet. Northern part of the supporting arch
54. High Priests Blessing Mary. Northeast vault
55. High Priests Blessing Mary. St. Joachim and Infant Mary
56. High Priests Blessing Mary. High Priests
57. High Priests Blessing Mary. St. Joachim and Infant Mary (detail)
58. Presentation of the Virgin Mary in the Temple. High Priest Zacharias. West wall
59. Reproach of Josef. Virgin Mary. Southwest vault
60. Nativity. West wall
61. Nativity. The Adoration of the Magi. Southern part of the west wall

62. Nativity. The Adoration of the Magi (detail)
63. Annunciation to the Shepherds. Northern part of the west wall
64. The Ascension of the Virgin and the Dormition of the Virgin
65. The Ascension of the Virgin. Angels (detail)
66. St. George Killing the Unbeliever Emperor Diocletian. Western part of north wall
67. St. Daniel the Prophet
68. Female Saint. North pilaster
69. Female Saint. South pilaster
70. St. Theodore. North pilaster
71. St. Demetrius. South pilaster
72. Ornamental motifs. Eastern part of the north wall



# ტაბულები



1. მონასტრის ხედი სამხრეთ-დასავლეთიდან



2. მონასტრის ხედი აღმოსავლეთიდან





3. სამრეკლო ციხე-სიმაგრის ფონზე. ხედი სამხრეთ-აღმოსავლეთიდან



4. საერთო ხედი მონაზონთა თანამედროვე საცხოვრებლით





5. სასახლის ნანგრევები და ციხე-სიმაგრე



6. დმრთისმშობლის მიძინების ეკლესია სამხრეთ-დასავლეთიდან





7. ღმრთისმშობლის მიძინების ეკლესიის აღმოსავლეთი ფასადი



8. ეკლესიის აღმოსავლეთი ფასადი. საქვიტო და სადამუხეებლო წარწერები





9. აღმოსავლეთი სარკმლის რელიეფი წარწერებით



10. სამხრეთი კარის ტიმპანის „აყვავებული ჯვარი“





11. კელესის ადმოსავლეთი ფასადი. რელიეფური მედალიონი ღვთისმშობლის



12. კელესის ადმოსავლეთი ფასადი.  
რელიეფური მედალიონი თეოდორეს წარწერით





13. ძველი ეკლესიის სამხრეთი კედელი.  
ფრაგმენტი რელიეფისა „დანიელი ლომთა ხაროში“





14. კლესიის აღმოსავლეთი ფასადი.  
რელიეფი ისტორიულ პირთა გამოსახულებებით





15. ტრაპეზი





16. კვლევის ხრდილოეთ მიწაშენის თაღი და ცოკოლი





17. ძველი კანკელის რელიეფის ფრაგმენტი



18. გულსაკიდი ჯვარი (XIV-XV სს.)





19. კლესიის ინტერიერი. სამხრეთ-დასავლეთი თაღის კაპიტელი





20. ჩრდილოეთი მონასტრის სამხრეთი თაღნარი



21. ჩრდილოეთი მონასტრის აფსიდი





22. ხრდილო-ადმოსავლეთი შეისრული თაღი  
ღმრთისმშობლის სადიდებელი წარწერით





23. კლესიის ინტერიერის სამხრეთ-დასავლეთი კუთხე





24. კკლესიის ინტერიერის ჩრდილოეთი კედლის თაღნარი



25. კკლესიის ინტერიერის სამხრეთი თაღნარი





26. შიდა თაღის პილასტრი და სამხრეთ-დასავლეთი თაღის ნაწილი





27. კულესიის ინტერიერი ხელით ჩრდილო-აღმოსავლეთზე





28. მოზატული კანკელი



29. კანკელის ხატები. ვედრება





30. კანკელის ხატები. მთავარანგელოზი და წმ. მოციქული



31. კამარის დასავლეთი ნაწილი





32. კამარა მზიცი თაღით





33. ხრდილოეთი კედელი





34. ინტერიერის ჩრდილო-აღმოსავლეთი კუთხე





35. საკურთხევის კონქი. ხვილელი დმრთისმშობელი მთავარანგელოზებს შორის





36. საკურთხევის კონქი. მთავარანგელოზი. ჩრდილოეთი მხარე





37. საკურობელოს კოხე. მთავარანგელოზი. სამხრეთი მხარე





38. საკურთხეველი. წმ. მოციქულები. ჩრდილოეთი მხარე

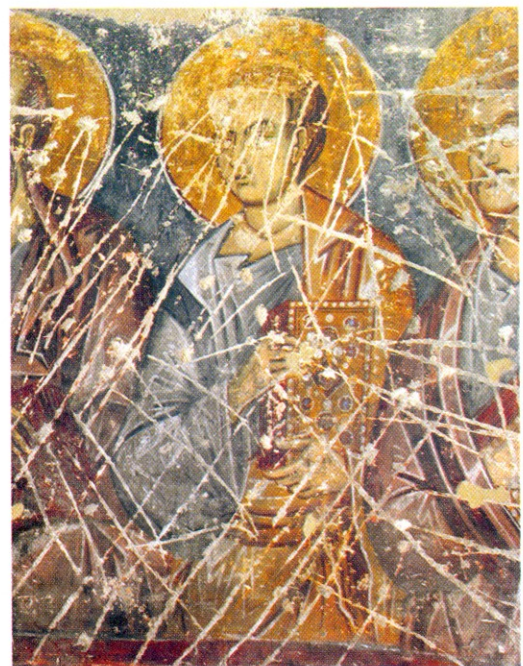


39. საკურთხეველი. წმ. პეტრე





40. საკურთხეველი. წმ. მოციქულები. სამხრეთი მხარე



41. საკურთხეველი. წმ. მოციქული სახარებით. სამხრეთი მხარე





42. საკურობეველი. წმ. პავლე





43. საკურთხეველი. წმ. პასილი, წმ. გრიგოლი, უცნობი დიაკონი



44. საკურთხეველი. წმ. იოანე ოქროპირი, წმ. იაკობი, ძმა უფლისა, წმ. დიაკონი რომანოზი





46. "ძღუის უარყოფა". კაპარის სამხრეთ-აღმოსავლეთი





45. წმ. დიაკონი რომანოზი



47. “ძღვის უარყოფა”.  
წმ. იოაკიმე და ანნა





48. „ხარება იოაკიმესა და ანნას“. კამარის სამხრეთ-დასავლეთი





49. „ხარება იოაკიმესა და ანნას“. წმ. ანნას ლოცვა ბღშში





50. "ღმრთისმშობლის შობა" და "ზაქარიას ლოცვის" ფრაგმენტი.  
კამარის ჩრდილო-დასავლეთი





51. „ღმრთისმშობლის შობა“. წმ. ანნა მხლებლებს შორის





52. „ღმრთისმშობლის შობა“. ჩვილი მარიამის განბანვა





53. წმ. დავით წინასწარმეტყველი. მზილი თაღის ჩრდილოეთი ნაწილი





54. „მღვდელმთავართაგან კურთხევა მარიამისა“. კამარის ჩრდილო-აღმოსავლეთი





55. „მღვდელმთავართვან კურთხევა მარიამისა“. წმ. იოაკიმე და მარიამი





56. „მღვდელმთავართაგან კურთხევა მარიამისა“. მღვდელმთავრები



57. „მღვდელმთავართაგან  
 კურთხევა მარიამისა“.
   
 წმ. იოაკიმე და
   
 მარიამი (დეტალი)





58. "მარიამის ტაძრად მიყვანება". მღვდელმთავარი ზაქარია.  
დასავლეთი კედელი





59. "იოსების ყვედრება". ღმრთისმშობლის გამოსახულება.  
კამარის სამხრეთ-დასავლეთი





60. "შობა უფლისა". დასავლეთი კედელი





61. "შობა უფლისა". მოკეები





62. "შობა უფლისა". მოგვები (დეტალი)





63. "შობა უფლისა". მწეემსების ხარება ანგელოზისგან





64. "ღმრთისმშობლის ამაღლება" და "მიძინება".  
ხრდილოეთი კედლის აღმოსავლეთი ნაწილი





65. "ღმრთისმშობლის აძლევა". ანგელოზები (დეტალი)





ნნ. „დეოკლიტიანე მეფე უსჯულოდ მძლეველი წმ. გიორგი“.  
ჩრდილოეთი კედლის დასავლეთ ნაწილი





67. წმ. დანიელ წინასწარმეტყველი





68. წმ. დედა. ხრდილოეთი პილასტრი





69. წმ. დედა. სამხრეთი პილასტრი





70. წმ. თევდორე, ჩრდილოეთი პილასტრი





71. წმ. დიმიტრი. სამხრეთი პილასტრი





72. ორნამენტული მოტივები. ჩრდილოეთი კედლის აღმოსავლეთ ნაწილი.



136/248



სარჩევი  
CONTENTS

წინათქმა ..... 5

გ. გაგოშიძე, ღირბის ღმრთისმშობლის მიძინების მონასტერი.  
ხუროთმოძღვრება, წარწერები, რელიეფები ..... 7

G. Gagoshidze, The Monastery of Dormition at Dirbi.  
Architecture, Inscriptions, Reliefs (Summary) ..... 78

ნ. ჩიხლაძე, ღირბის ღმრთისმშობლის მიძინების მონასტერი.  
მხატვრობა ..... 81

N. Chikhladze, The Monastery of Dormition at Dirbi.  
Painting (Summary) ..... 172

ბიბლიოგრაფია  
Bibliography ..... 181

შემოკლებათა განმარტებები  
List of Abbreviations ..... 197

Plates ..... 199

ტაბულები ..... 202

ტაბულათა ფოტოების შემსრულებელი: მირიან კილაძე  
დაკაბადონება, დიზაინი, ბეჭდვა: შ.პ.ს. "სი-ჯი-ეს" (კალაშუს გრაფიკის სტუდია)

K42.514  
4  
061066950  
00840101000