



მხატვრები უზა სუკუნეების საქართველოში



GEORGE CHUBINASHVILI NATIONAL RESEARCH
CENTRE FOR GEORGIAN ART HISTORY AND HERITAGE PRESERVATION

PAINTERS IN MEDIEVAL GEORGIA

Tbilisi

2022

გიორგი ჩუბინაშვილის სახელობის ქართული ხელოვნების
ისტორიისა და კვლელთა დაცვის ეროვნული კვლევითი ცენტრი

მხატვრები შუა საუკუნეების საქართველოში

თბილისი
2022



კვლევა განხორციელდა შოთა რუსთაველის საქართველოს ეროვნული სამეცნიერო
ფონდის ფინანსური მხარდაჭერით (გრანტი № FR 17_271)

The research was supported by Shota Rustaveli National Science
Foundation of Georgia (SRNSFG) (Grant No FR 17_271)

გამოსაცემად მოამზადეს
მარიამ დიდებულიძემ და ქეთევან მიქელაძემ

Edited by
Mariam Didebulidze, Ketevan Mikeladze

ინგლისური თარგმანი: ნინო საყვარელიძე

English translation by Nino Sakvarelidze

დიზაინი: დალი ჯვარშეიშვილი

Design by Dali Jvarsheishvili

წიგნში გამოყენებულია გიორგი ჩუბინაშვილის სახელობის ქართული
ხელოვნების ისტორიისა და ძეგლთა დაცვის ეროვნული კვლევითი ცენტრის
ფოტოლაბორატორიის, ზურაბ ცერცვაძის, მარიამ დიდებულიძის, ნიკა ვახანიას,
მირიან კილაძის, ნანა კუპრაშვილის, თამარ ხოსროშვილის ფოტოები

Photography Credits: George Chubinashvili National Research Centre For Georgian Art History
and Heritage Preservation, Zurab Tsertsvadze, Mariam Didebulidze, Tamar Khosroshvili,
Mirian Kiladze, Nana Kuprashvili, Nika Vakhania.

გარეკანზე: იფრარის მთავარანგელოზთა ეკლესიის კანკელი.
Front Cover: Iprari. Church of the Archangels. Chancel barrier.

© ჩუბინაშვილის ცენტრი, 2022
Chubunashvili Centre, 2022

შინაარსი

წინათქმა	7
ქეთევან მიქელაძე შუა საუკუნეების მხატვართა წარწერები.....	10
ქეთევან მიქელაძე ცნობები შუა საუკუნეების მხატვრების შესახებ (ფერწერული წარწერების მიხედვით)	77
თამარ ხოსროშვილი მხატვართა შესახებ ცნობები ისტორიულ საბუთებსა და ნარატიულ წყაროებში	86
ქეთევან მიქელაძე მხატვრის საზოგადოებრივი მდგომარეობა შუა საუკუნეების საქართველოში	100
მარიამ დიდებულიძე „ქადაგება ფერებით და ხაზებით“	121
მარიამ დიდებულიძე დაკვეთა – ძტიტორები და მხატვრები	139
მარიამ დიდებულიძე შუა საუკუნეების ოსტატთა შემოქმედებითი თავისუფლება	165
დანართი წარწერების კატალოგი I ქართული წარწერები (გიორგი გაგოშიძე)	198
II ბერძნული წარწერები	252
PAINTERS IN MEDIEVAL GEORGIA (Summary)	260
ბიბლიოგრაფია	307

წინათქმა

შუა საუკუნეების ხელოვნების მკვლევართათვის ძალიან ცოტაა ცნობილი იმ მხატვართა, საზოგადოდ, ოსტატთა შესახებ, რომელთა შემოქმედებასაც იკვლევენ. ჩვენ არ მოგვეპოვება ისეთი თხზულება, როგორიცაა, მაგალითად, ჯორჯო ვაზარის ცნობილი წიგნი რენესანსის ეპოქის იტალიელ მხატვრებზე, არც თუნდაც მშრალი ბიოგრაფიული ცნობები, რომ არაფერი ვთქვათ ოსტატთა ჩანაწერებზე ან თანამედროვეთა მოსაზრებებზე მათ შესახებ. მეტიც, ჩვეულებრივ, ოსტატთა ვინაობაც უცნობია, რადგან ისინი თავის ნაწარმოებებს იშვიათად აწერდნენ ხელს. არადა ინტერესი შუა საუკუნეების ხელოვნება მიმართ დიდია – ვინ იყვნენ, როგორ ცხოვრობდნენ, სად და როგორ პროფესიულ განათლებას იღებდნენ, როგორ ქმნიდნენ თავიანთ ნამუშევრებს, რა ადგილი ეკავათ შუა საუკუნეების საზოგადოებაში, როგორი ურთიერთობა და თანამშრომლობა ჰქონდათ დამკვეთებთან, როგორ აფასებდნენ მათ და მათ მიერ შექმნილ ხელოვნებას გარშემომყოფნი, უპირველესად ქტიტორები, რამდენად თავისუფალნი იყვნენ ისინი თავის შემოქმედებაში და სხვა.

ამ პრობლემათა კვლევას ისახავდა მიზნად ჩვენი პროექტი – *შუა საუკუნეების მხატვრები საქართველოში*, რომელიც შოთა რუსთაველის ეროვნული სამეცნიერო ფონდის დაფინანსებით გიორგი ჩუბინაშვილის სახელობის ქართული ხელოვნების ისტორიისა და ძეგლთა დაცვის ეროვნულ კვლევით ცენტრში განხორციელდა და რომლის შედეგებიცაა თავმოყრილი წინამდებარე ნაშრომში.

შუა საუკუნეების ოსტატთა სოციალურ სტატუსს, საზოგადოებრივ მდგომარეობას, დამკვეთისა და ოსტატის თანამშრომლობას და სხვა საკითხებს დიდი ხანია, შეისწავლიან ბიზანტიური ხელოვნების მკვლევრები. უკანასკნელ წლებში ამ პრობლემებით ქართველი მეცნიერებიც დაინტერესდნენ. ამ

მხრივ აღსანიშნავია 2012 წელს გამოცემული წიგნი „მშენებელი ოსტატები შუა საუკუნეების საქართველოში“ (დ. თუმანიშვილი, ნ. ნაცვლიშვილი, დ. ხოშტარია), რომელშიც განხილულია შუა საუკუნეების ხუროთმოძღვართა საზოგადოებრივი მდგომარეობა და სოციალური სტატუსი, დამკვეთისა და მშენებლის როლები, საკუთრივ მშენებლობასთან დაკავშირებული საკითხები და სხვა. ამ ნაშრომმა გვიბოძა, ამავე კუთხით შეგვესწავლა შუა საუკუნეების მხატვრებიც. ჩვენ მხოლოდ კედლის მხატვრობის ოსტატებით შემოვიფარგლეთ.

შუა საუკუნეების მშენებელი ოსტატების, ხელნაწერთა გადამწერებისა და მომხატველებისგან (იხ. ვ. ბერიძე, ძველი ქართველი ხუროთმოძღვრები, თბილისი, 1956; დ. თუმანიშვილი, ნ. ნაცვლიშვილი, დ. ხოშტარია, დასახ. ნაშრ.; ე. მაჭავარიანი, ი. გაჩეჩილაძე, ქ. ტატიშვილი, ნ. ხიზანიშვილი, ქართული ხელნაწერი წიგნის მომხატველ ოსტატთა შემოქმედება, თბილისი, 2022) განსხვავებით, კედლის მხატვრობის ოსტატებთან დაკავშირებული ცნობები აქამდე არ ყოფილა შეკრებილი. შევეცადეთ, შეგვესო ეს ლაკუნა და თავი მოეყარეთ მხატვართა შესახებ არსებულ ინფორმაციას.

ნაშრომი ნარკვევების კრებულს წარმოადგენს. კვლევის სირთულეს შუა საუკუნეების მხატვართა შესახებ ცნობათა სიმწირე განაპირობებს. ძირითადი წყარო ქართულ კედლის მხატვრობაში შემორჩენილი ის წარწერებია, რომლებშიც მხატვრები არიან დასახელებულნი. ამიტომ წარწერებს, მათ შინაარსსა და ფუნქციას დიდი ადგილი დაეთმო (ქ. მიქელაძე, *შუა საუკუნეების მხატვართა წარწერები*). ცალკეა წარმოდგენილი შუა საუკუნეების მხატვართა შესახებ ცნობები ფერწერული წარწერებისა (ქ. მიქელაძე) და ნარატიული წყაროების მიხედვით (თ. ხოსროშვილი). საგანგებოდ არის განხილული მხატვრის ადგილი შუა საუკუნეების საზოგადოებაში (ქ. მიქელაძე) და შუა საუკუნეების მხატვრის შემოქმედებითი თავისუფლება (მ. დიდებულიძე), მხატვრისა და მომგებლის როლი მხატვრობის შექმნის პროცესში (მ. დიდებულიძე, *დაკვეთა – ქტიტორები და მხატვრები*), რასაც უშუალოდ უკავშირდება ისეთი საკითხები, როგორიცაა შუა საუკუნეების ხელოვნების დანიშნულება, საეკლესიო კანონიკა, პირველსახის მნიშვნელობა და სხვა (მ. დიდებულიძე, *ქადაგება ფერებით და ხაზებით*).

წიგნში დანართის სახით არის წარმოდგენილი წარწერათა კატალოგი (ქართული წარწერები გამოსაცემად მოამზადა გიორგი გაგოშიძემ). ქართულ კედლის მხატვრობაში შემორჩენილი ბერძნულენოვანი წარწერები, რომლებშიც მხატვრები არიან დასახელებულნი, თინათინ ყაუხჩიშვილის ნაშრომის (საქართველოს ბერძნული წარწერების კორპუსი, თბილისი, 2009) მიხედვით არის მოყვანილი.

დაბოლოს, გვინდავისარგებლოთ შემთხვევით და მადლიერება გამოვხატოთ მათ მიმართ, ვინც პროექტზე მუშაობის დროს დიდი დახმარება გაგვიწია. საგანგებო მადლობას ვუხდით გიორგი ჩუბინაშვილის სახელობის ეროვნული კვლევითი ცენტრის მეცნიერ თანამშრომელს, ქ-ნ მზია ჯანჯალიას არაერთი საყურადღებო და სასარგებლო შენიშვნისა და რჩევისთვის, მადლობას ვუხდით ამავე ცენტრის თანამშრომელს ქ-ნ ნატალია ჩიტიშვილს: ის ბევრჯერ დაგვეხმარა ჩვენთვის საჭირო სამეცნიერო ლიტერატურისა და ვიზუალური მასალის მოპოვებაში; ფოტომასალის მოწოდებისთვის გულითად მადლობას მოვახსენებთ ცენტრის ფოტოლაბორატორიის ხელმძღვანელს ქ-ნ მარინა ფანცხაევას. ჩვენი სამეცნიერო ექსპედიციების მუდმივი წევრი ფოტოგრაფი ბ-ნი ზურა ცერცვაძე ფოტოების გადაღების გარდა დიდ დახმარებას გვინევდა სხვადასხვა სახეობის დროს, რისთვისაც მას მადლობას ვუხდით. დიდ მადლობას მოვახსენებთ ქ-ნ ნინო საყვარელიძეს ნაშრომის მომზადების დროს გაწეული კონსულტაციებისთვის და ტექსტის ინგლისურად თარგმნისთვის.

შუა საუკუნეების მხატვართა წარწერები

შუა საუკუნეების ქართულ ნარატიულ წყაროებში, ისევე როგორც, ჰაგიოგრაფიულ ლიტერატურაში ეკლესიის მომხატველ ოსტატებთან დაკავშირებული ცნობები თითქმის არ მოგვეპოვება. მხატვართა თაობაზე ცალკეულ ცნობებს აქა-იქ მხოლოდ გვიანი შუა საუკუნეების დოკუმენტებში თუ გადაეყრები¹. ინფორმაციის ძირითად წყაროს შუა საუკუნეების მხატვართა შესახებ კედლის მხატვრობის თანმხლები ის წარწერები წარმოადგენს, რომლებშიც მხატვრები არიან დასახელებულნი.

მხატვრებთან დაკავშირებული ინფორმაციის სიმწირეს ბიზანტიური ხელოვნების მკვლევრებიც უჩივიან, თუმცა ბიზანტიური, განსაკუთრებით პოსტ-ბიზანტიური ხანის მასალა ქართულთან შედარებით მაინც უფრო მდიდარია. ეპიგრაფიკის გარდა მხატვართა შესახებ ცნობები ისტორიულ წყაროებშიც დასტურდება, ჰაგიოგრაფიულ ლიტერატურაშიც, კორესპონდენციაშიც და იურიდიულ დოკუმენტებშიც². ამ მხრივ განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია კრეტელი მხატვრებისა და მათი დამკვეთების ნოტარიული ხელშეკრულებები თუ მხატვართა ანდერძები³. მხატვართა თაობაზე საკმაო ინფორმაცია მოიპოვება რუსულ წყაროებშიც⁴. მეტად მნიშვნელოვანია ნოვგოროდში არქეოლოგიური გათხრების დროს აღმოჩენილი XII საუკუნის მხატვრის, ოლისეი გრეჩინის სახე-

1 ამ საკითხზე იხ. აქვე, თ. ხოსროშვილი, *მხატვართა შესახებ ცნობები ისტორიულ საბუთებსა და ნარატიულ წყაროებში*.

2 Kazhdan, Maguire, *Byzantine Hagiographical Texts*, 1–20; Mango, *The Art of the Byzantine Empire*, 159, 229–233, 249–250.

3 Vassilaki, *The Painter Angelos*, მისივე, *Looking at Icons*, 101–116.

4 მაგალითად, XVII ს-ის 'Сказание об иконописцах', რომელშიც 24 მხატვრის ბიოგრაფია შევიდა. Языкова, *Богословие Иконы*, 142; ცნობები ცალკეულ მხატვრებზე იხ. *Православная энциклопедия*; ასევე, Лазарев, *Древнерусские художники*; Преображенский, *О некоторых формах выражения*.

ლოსნოც თავისი ინვენტარით (სახატავი მოწყობილობები, ხატწერისთვის საჭირო ნივთები და სხვა)⁵.

შუა საუკუნეების მხატვართა წარწერებს, მათ მნიშვნელობასა და დანიშნულებას, ისევე როგორც, მხატვრებთან დაკავშირებულ მთელ რიგ საკითხებს, როგორიცაა მათი საზოგადოებრივი მდგომარეობა და სოციალური სტატუსი, თვითაღქმა, მხატვრისა და დამკვეთის ურთიერთობა და სხვა დიდი ხანია იკვლევენ ბიზანტიური ხელოვნების მკვლევრები⁶. ამ პრობლემებით უკანასკნელ წლებში ქართველი მეცნიერებიც დაინტერესდნენ⁷.

მხატვრის სახელის შემცველი წარწერები (მათი დიდი ნაწილი) პალეოგრაფიული და ისტორიულ-წყაროთმცოდნეობითი თვალსაზრისით დიდი ხანია შესწავლილია, ზოგიერთ მათგანს საგანგებო გამოკვლევაც ეძღვნება⁸; ცხადია, ისინი განხილულია იმ მონოგრაფიებსა და გამოკვლევებშიც, რომლებიც იმ მხატვართა შემოქმედების სახელოვნებათმცოდნეო კვლევას ეძღვნება, რომელთა „ხელმოწერებიცა“ შემორჩენილი⁹. მაგრამ მხატვართა სახელის შემცველი წარწერები არ არის გაშუქებული როგორც წყარო შუა საუკუნეების მხატვართა თაობაზე; ჩვენთვის ისინი, პირველყოფლისა, სწორედ ამ კუთხითაა მნიშვნელოვანი და საყურადღებო.

როგორც ცნობილია, შუა საუკუნეების აღმოსავლეთქრისტიანული ხელოვნების ერთ-ერთი დამახასიათებელი ნიშანი მისი ანონიმურობაა. მართლაც,

5 Колчин, Хорошев, Янин, Усадьба новгородского художника, 114–129, 136–155; Гиппиус, К биографии Олисея Гречина, 104–106; Vassilaki, The Portrait of Artist, 7–10.

6 ამ საკითხებთან დაკავშირებული ვრცელი და კარგად ცნობილი ლიტერატურა არსებობს. მოგვყავს რჩეული მაშრომები: Kalopissi-Verti, Painters, მისივე, Painters' Information, მისივე, Painters' Portraits; მისივე, Καλοπίστη-Βέρτη, Οι ζωγράφοι; Todić, “Signatures”, მისივე, Лични записи; მისივე, Надписи художников; მისივე, Српски сликари; Drpić, Painter as Scribe; Marković, Painters in the Late Byzantine World; Χατζηδάνκλς, Ἐλλήνες ζωγράφοι, 1; Χατζηδάνκλς, Δρακοπούλου, Ἐλλήνες ζωγράφοι, 2; Δρακοπούλου, Υπογραφές; მისივე, Ζωγράφοι; Vassilaki, The Portrait of Artist, მისივე, The Painter Angelos; Lidova, Manifestation of Authorship; მისივე, The Artist's Signature; Кюмджиева, ‘Рукою грешного изуграфа’; Преображенский, О некоторых формах выражения; იხ. ასევე კრებულები: Barral y Altet (ed.), Artistes, artisans; Βασιλάκη, Το Πορτραίτο; Bacci (ed.), L'artista a Bisanzio; ასევე, The Oxford Dictionary of Byzantium, 1, 196–201.

7 Chichinadze, “King's Painter”, მისივე, Self-Representations of Artists, მისივე, Representing identities; სხირტლაძე, მღვდელმონაზონი მარკოს; მიქელაძე, ხელოვან-მომხატველთა წარწერების მნიშვნელობა; მისივე, Greek Painters.

8 მაგალითად, არაერთი მხატვრის სახელის შემცველი წარწერა აქვს შესწავლილი ვ. სილოგავას, ზ. სხირტლაძეს და სხვ. სილოგავა, სვანეთის წერილობითი ძეგლები, II; სხირტლაძე, საბერეების ფრესკული წარწერები, მისივე, ტაძრის მომხატავი ოსტატის აღმნიშვნელი ტერმინისათვის; კავლელაშვილი, მხერის ეკლესიის მხატვარი.

9 Вирсаладзе, Фресковая роспись художника Микаела Маглакели; Аладашвили, Алибегашвили, Вольская, Живописная школа; Лорткипанидзе, Роспись в Цаленджиха; ლორთქიფანიძე, ჯანჯალია, ნალენჯიხა; ჭიჭინაძე ი., სორის წმინდა გიორგის ეკლესიის მოხატულობა; Привалова, Новые данные და სხვა.

მხატვრები იშვიათად ტოვებდნენ „ხელმონერებს“. გავრცელებული მოსაზრებით ბიზანტიაში მხატვართა წარწერებში დასახელების შემთხვევები XIII საუკუნემდე იშვიათად გვხვდება; ისინი უფრო მეტად გვიანბიზანტიურსა და განსაკუთრებით პოსტიბიზანტიურ ხანაში გავრცელდა¹⁰. რაოდენობრივადაც, ცხადია, უფრო მეტი წარწერა ამ ეპოქიდან არის შემორჩენილი, თუმცა როგორც ს. მანგო შენიშნავს ბიზანტიელი მხატვრები XII საუკუნიდან იწყებენ „ანონიმურობიდან გამოსვლას“¹¹. მაგრამ ეპიგრაფიკა მოწმობს, რომ მხატვრები თავიანთ ნაწარმოებებს უფრო ადრეც (IX-XI სს.) „ანერდნენ ხელს“ და მათ ქტიტორებიც ახსენებდნენ წარწერებში. ამის არაერთი შემთხვევა გვხვდება კაპადოკიის¹², სამხრეთ იტალიის¹³, საქართველოს კედლის მხატვრობის ძეგლებში. უნდა აღინიშნოს, რომ საქართველოში ხუროთმოძღვართა, ოქრომჭედელთა, ხელნაწერი წიგნის გადამწერთა და მომხატველთა „ხელმონერები“ თუ მათი სახელების შემცველი საქტიტორო წარწერები X საუკუნიდან მაინც დასტურდება¹⁴.

ჩვენი ნაშრომი მხოლოდ კედლის მხატვრობის ოსტატთა სახელის შემცველი ფერწერული წარწერებით შემოიფარგლება, რომელთა უადრესი ნიმუშები საქართველოში საბერეების სამონასტრო კომპლექსის III, IV, VII და VIII ეკლესიების IX-X საუკუნეებით დათარიღებულმა მოხატულობებმა შემოინახა, თუმცა ზ. სხირტლაძის მოსაზრებას თუ გავითვალისწინებთ, შესაძლოა ფერმწერს ეკუთვნოდეს თელოვანის ჯვარპატიოსნის ეკლესიის აფსიდის VIII საუკუნის მოხატულობის წარწერაც¹⁵.

წარწერები საკმაოდ დიდ ქრონოლოგიურ პერიოდს – IX-XVII საუკუნეებს მოიცავს¹⁶. ქართულ კედლის მხატვრობაში შემორჩენილია ბერძნული წარწერებიც, რომლებიც ჩამოსულ, ბერძნულენოვან მხატვრებს მიეკუთვნებათ¹⁷ და, რომელთაც პირობითად ბერძენ მხატვრებს ვუწოდებთ, პირობითად, რად-

10 Kalopissi-Verti, Painters' Information, 56–57; Βασιλάκη, Το Πορτραίτο, 7; Δρακοπούλου, Υπογραφές 129–134; Chouliaras, Painter's Cultural, 82.

11 Mango, The Art of the Byzantine Empire, 183.

12 Wharton Epstein., Tokali Kilise, 35; Thierry, Mentalité, 88–89.

13 Safran, The Medieval Solento, 94; Pace, By the Hand of the Painter.

14 შუა საუკუნეების სხვადასხვა დარგის ოსტატთა ნუსხა და მათი სახელების შემცველი წარწერები იხ. ბერიძე, ძველი ქართველი ოსტატები, მისივე, ძველი ქართველი ხუროთმოძღვრები; მაჭავარიანი, გაჩეჩილაძე, ტატიშვილი, ხიზანიშვილი, ქართული ხელნაწერი წიგნის მომხატველ ოსტატთა შემოქმედება.

15 სხირტლაძე, ადრეული შუა საუკუნეების ქართული კედლის მხატვრობა, 20, ნახ. 12, 14. მოგვყავს წარწერის ზ. სხირტლაძის გადმონაწერი: „ლ[----] მოიწესენეთ“.

16 წარწერები და მათ შესახებ ბიბლიოგრაფია, იხ. აქვე, წარწერების კატალოგი, I ქართული წარწერები.

17 ბერძნული წარწერები შესწავლილი და გამოცემულია თ. ყაუხჩიშვილის მიერ, თ. ყაუხჩიშვილი, საქართველოს ბერძნული წარწერების კორპუსი. წარწერები მოგვყავს ამ ნაშრომიდან, იხ. აქვე, წარწერების კატალოგი, II ბერძნული წარწერები.

გან ბერძენი, მეტადრე პოსტბიზანტიურ ხანაში, ეთნიკურ კატეგორიას კი არ გულისხმობს, არამედ კულტურულ წრეს, რომელსაც საერთო ბერძნული განათლება და ენა აერთიანებს¹⁸.

მხატვრის სახელის შემცველი წარწერების ტიპები

შუა საუკუნეების მხატვრები ძირითადად ორი ტიპის – საქტიტორო და საკუთრივ მათ წარწერებში სახელდებიან, რომელთაც პირობითად მხატვრის „ხელმოწერებს“ ვუწოდებთ. მხატვართა ვინაობა უმთავრესად სწორედ მათივე „ხელმოწერებიდან“ არის ცნობილი. ქტიტორები მათ შედარებით იშვიათად ახსენებენ.

უადრესი საქტიტორო წარწერა, რომელშიც მხატვარია დასახელებული ზემო სვანეთში ნეზგუნის მაცხოვრის სახელობის ეკლესიის საკურთხეველის აფსიდის X საუკუნის მოხატულობამ შემოინახა (№5, სურ. 1)¹⁹. გამორჩეული მნიშვნელობისაა კვლავ ზემო სვანეთის იფრარის მთავარანგელოზთა (1096), ლაგურკისა (1111) და ნაკიფარის წმ. გიორგის (1130) ეკლესიათა საქტიტორო წარწერები (№6, 7, 8), რადგან სამივე მათგანი იუწყება, რომ ეკლესიები „...მოიხატა ჯელითა თევდორე მეფისა მხატვრისაითა...“ (სურ. 2, 3, 4). თევდორეს მოხატულობათა საქტიტორო წარწერები თავისი შინაარსითა და სტრუქტურით ერთი ტიპისაა, ყველგან ერთნაირი ფორმულებია გამოყენებული; დასახელებულია ქტიტორი, თარიღი და მხატვარი. მხატვრის სახელის შემცველი საქტიტორო წარწერები სხვაგანაც გხვდება (გრემი /1577/, ბერძ. №4, ერთანმინდა /1654/, №31). საქტიტორო წარწერებში მხატვრის დასახელების ერთგვარი წესიც იკვეთება – მისი სახელი, ჩვეულებრივ, ტექსტის ბოლოს იწერება, რისთვისაც საყოველთაოდ მიღებული ფორმულას იყენებენ: „მოიხატა ხელითა“. ასეთივე ტრადიცია იყო ბიზანტიაშიც²⁰.

მხატვართა „ხელმოწერების“ ყველაზე დამახასიათებელი და გავრცელებული ტიპი მარტივი და ლაკონიური სავედრებელი წარწერებია, რომლებიც მხატვრის სახელისა და სავედრებელი ფორმულისგან (*ქრისტე შეიწყალე, მეოხ ექმენ და სხვა*) შედგება და აღნიშნულია მისი ხელობაც. ამ რიგის წარწერები კედლის მხატვრობის ადრეულ ეტაპზევე დასტურდება, მაგალითად, საბერეების VII და VIII ეკლესიების X საუკუნის წარწერები: „მწერალი გლახაკი კკ[ირიკე]

18 Χατζηδάκης, Έλληνες ζωγράφοι, 1, 12.

19 ნეზგუნის ეკლესიაში მხატვრობის ორი ფენაა: საკურთხეველის აფსიდის – X ს-ით, დანარჩენი მოხატულობა XII ს-ით თარიღდება, Аладашвили, Алибегашвили, Вольская, Живописная Школа, 13-15.

20 Kalopissi-Verti, Painters, 147.

შემიწყალე ღმერთო]“ (№3) და „მაცხოვარ, შემიწყალე მონაჲ შენი მწერალი ლოცვა ყავთ...“ (№4, სურ. 6, 7). ორივე შემთხვევაში „მწერალი“, რა თქმა უნდა, მხატვრის მნიშვნელობითაა გამოყენებული²¹. მარტივ სავედრებელ წარწერებს მომდევნო საუკუნეებშიც ვხვდებით, მაგალითად: მხერის მთავარანგელოზთა ეკლესიის წარწერა: „მაცხოვარო, მეოხ ექმენ დავითს მხატვარსა“ (XIV ს., №21), მარტილის წარწერა: „ყოვლად წმინდაო, შეიწყალე გიორგი მხატვარი“ (XVI ს., №29), ნიკორწმინდის (XVI ს. №28), კალაურის (XVI ს., №27ა) მხატვართა წარწერები. ასეთივე ტიპის წარწერებს მიეკუთვნება მხატვარ გიორგი ჯოხტობერიძის (XVI ს.) „ხელმოწერაც“. ჯოხტობერიძე იმ მხრივაცაა საყურადღებო, რომ მისი ოთხი წარწერაა შემორჩენილი (წითელხევი, ილემი, ობჩა, გელათის წმ. ელიას ეკლესია). ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, რომ მან თითქოს ერთხელ შეიმუშავა „ხელმოწერა“ და ოთხივე თავის მოხატულ ეკლესიაში ერთნაირი „ავტოგრაფი“ დასვა: „ამის მხატვარსა გიორგის ჯოხტობერიძეს შეუწდოს ღმერთმან, ამინ“ (№23ა, №24, №25, №26).

არის შემთხვევები, როცა მხატვრები უფრო ვრცელ წარწერებსაც აკეთებდნენ, მაგრამ ისინი გავრცობილია არა მათ შესახებ ინფორმაციის, არამედ ქტიტორის ან თარიღის დასახელების ხარჯზე, მაგალითად, მცხეთის სვეტიცხოვლის კათედრალის „ცხოველი სვეტის“ მხატვარი გრიგოლ გულჯავარასშვილი თავის წარწერაში ქტიტორს კათოლიკოსს, ნიკოლოზს (ამილახვარი, 1678-88; 1692-95) ასახელებს (№33), სამთენელი ეპისკოპოსი მელიტონი, რომელმაც გივი ამილახორის ბრძანებით მოხატა სამთავისის ტაძრის საკურთხეველის აფსიდი, წარწერაში თარიღს (1679) აღნიშნავს (№32)²².

21 ა. ვოლსკაია მიიჩნევს, რომ საბერეების VII და VIII ეკლესიების მოხატულობები წიგნის მომხატველთა მიერ არის შესრულებული, რაკი მათ წარწერებში „მწერლებად“ მოიხსენიეს თავი (ვოლსკაია, გარეჯის ფერწერული სკოლის ისტორიისთვის, 30). მართალია, „მწერალი“ და „წერა“ უპირველესად სამწიგნობრო საქმიანობასთან დაკავშირებული ტერმინებია, მაგრამ „მწერალი“ მხატვრის, ხოლო „წერა“ და მისგან ნაწარმოები ტერმინები (დაინერა, მოიწერა და სხვა) შუა საუკუნეებში ხატვის მნიშვნელობითაც იხმარებოდა. X ს-ის სვანურ მრავალთავში (A 19) ტაძრის მომხატველთა აღსანიშნავად ტაძრის მწერალნი იხმარება (საკითხავი დავით იაკობისი, თქმული იოვანე ოქროპირისაჲ ტაძრის მწერალთათჳს), მაჭავარიანი, ძველ ქართულ ხელნაწერ წიგნთა შემკულობის, 112-114; მისივე, წიგნის ხელოვნება, 30-32; სხირტლაძე, ტაძრის მომხატვაი ოსტატების აღმნიშვნელი ტერმინისათვის, 221-224; მისივე, საბერეების ფრესკული წარწერები, 68-70; მ. სურგულაძე, ძველი ქართული პალეოგრაფიული ტერმინები, 8-19; მესხია, საისტორიო ძეგლებანი, I, 144-146. ასეთი მნიშვნელობა აქვთ ამ ტერმინებს ბერძნულ ენაშიც, Δρῖς, Painter as Scribe. 22 გივი ამილახორის საქტიტორო წარწერა ([დ]აიხატა წმიდა საკურთხეველსა ამას ბრძანებითა გივის ამილახორისითა, ღმერთმან შეუწდეს, ამინ) მოთავსებულია ჩრდილო-აღმოსავლეთ ბურჯზე, სამთავნელი ეპისკოპოსის მელიტონის წარწერის გასწვრივ. გივი ამილახორი თავის თანამეცხედრესთან ერთად საკურთხეველის კონქის წარწერაშიც არის მოხსენიებულნი, სოხაშვილი, სამთავისი, 100-103.

ერთი შეხედვით, მხატვარს ეკუთვნის მაცხვარიშის მაცხოვრის სახელობის ეკლესიის მოხატულობის (1140 წ.) წარწერაც: „*მოხატა საყდარი ესე მეფობასა დემეტრესა წელსა იე, ჯელითა მიქაელ მაღლაკელისათა*“ (№10), მაგრამ ის არ შეიცავს სავედრებელს, რომელიც იშვიათი გამონაკლისის გარდა ყოველთვის ახლავს მხატვრის წარწერას და უფრო საქტიტორო წარწერისთვის დამახასიათებელ ფორმულას იმეორებს, ვგულისხმობთ თარიღსა და ოსტატის სახელს, რომელსაც ტექსტის ბოლოს განათავსებდნენ (მაგალითად, „...*მოიხატა დასაბამითგანთა წელთა ხჳ, ქორონიკონსა ტივ, ჯელითა თევდორე მეფისა მხატვრისათა*...“). მიქაელ მაღლაკელის წარწერას მთლიანი მოხატულობის კონტექსტში თუ შევხედავთ, მის შექმნაში კვირიკე მამასახლისის მონაწილეობა გამოიკვეთება, რომლის პორტრეტიც და ორი წარწერაც არის მაცხვარიშის ეკლესიაში. კვირიკეს როლი მხოლოდ ეკლესიის მოხატვის გაძღოლით, ზედამხედველობით არ უნდა შემოიფარგლებოდეს როგორც ამას მისი გამოსახულების თანმხლები წარწერა („*ესე არს კვირიკე მამასახლისი, რომელმან დიდი მოჰქირვა ამის ეკლესიისა ზედგომჲ ხატვასა, ამინ*“²³) იუწყება, არამედ ის, როგორც ჩანს, მოხატულობის ერთ-ერთი მომგებელი, „მეორადი ქტიტორიც“ იყო²⁴. კვირიკე რომ მხოლოდ სამუშაოს ზედამხედველი ყოფილიყო, ვფიქრობთ, მისი პორტრეტი ეკლესიის კედელზე ვერ „აღმოჩნდებოდა“, მით უფრო, მეფის გამოსახულების სიახლოვეს (ვგულისხმობთ, ჩრდილოეთ კედელზე გამოსახულ დემეტრე I-ის მეფედ კურთხევის სცენას). კვირიკეს მეორე წარწერა („*ვინცა ამას ეკლესიასა შიგან მამასახლისი იყო, კვამლისგან შეჲკრძაღეთ ხატული რომელ ფერი არ დააკლოს*“²⁵) მიქაელ მაღლაკელის წარწერის სიმეტრიულად, ჩრდილოეთი კედლის ქვედა რეგისტრშია მოთავსებული. ისინი კომპოზიციურადაც ერთნაირად

23 სილოგავა, სვანეთის წერილობითი ძეგლები, II, 77–78, 15.

24 თ. ვირსალაძე მოხატულობის დამკვეთად დემეტრე I-ის მეფედ კურთხევის სცენაში გამოსახულ ერთ-ერთ ერისთავს მიიჩნევს; კვირიკეს კი — მოხატულობის ხელმძღვანელად (Вирсаладзе, Фресковая роспись художника Микаела Маглакели, 162–163). ე. ისტომონდის მოსაზრებით, კვირიკე ქტიტორიც იყო (Eastmond, Royal Imagery, 74, 192). რასაც ჩვენც ვიზიარებთ. ამას გვაფიქრებინებს კვირიკეს წარწერაში ნათქვამი: „...*დიდი მოჰქირვა ამის ეკლესიისა ზედგომჲ ხატვასა*“, რომელიც ორნაირად შეიძლება გავიგოთ — რომ მან გაჭირვებით იშრომა, ან რომ დიდი გაჭირვებით გადაიხდა მოხატვის საფასური. უპირატესობა ამ ვერსიას მივანიჭეთ. „მოჭირვება“-ს რამდენიმე მნიშვნელობა აქვს — მოთმენა, გაჭირვების ატანა (ქართული ენის განმარტებითი ლექსიკონი V, 1088, 748. სულხან-საბა ორბელიანი, ლექსიკონი ქართული, I, 513) გარჯა (აბულაძე, ძველი ქართული ენის ლექსიკონი, 290), მაგრამ მას ხარჯის გაღების მნიშვნელობაც ჰქონდა, რასაც ეპიგრაფიკის ძეგლებიც მოწმობს, სილოგავა, სვანეთის წერილობითი ძეგლები II, 44, 91–92, 23. თუ კვირიკეს მხოლოდ ზედამდგომლად მივიჩნევთ, მაშინ გამოდის, რომ სამუშაოთა გამძღოლს ეკლესიის კედელზე წარწერათა გაკეთებაც შეეძლო და თავისი პორტრეტის გამოსახვაც. სხვათა შორის, ყურადსაღებია, რომ ოშკის ტაძრის ზედამდგომი გრიგოლიც მხოლოდ წარწერიდან არ არის ცნობილი, არამედ, როგორც ვარაუდობენ, კარიბჭის რვანახნაგა ბურჯზე მისი რელიეფური გამოსახულებაც არის მოთავსებული, ვ. ჯობაძე, ადრეული შუა საუკუნეების, 127.

25 სილოგავა, სვანეთის წერილობითი ძეგლები, II, 79, 16.

არის აგებული და თანაბარი მნიშვნელობითაცაა წარმორჩენილი (სურ. 5). მაღლაკელის წარწერა კვირიკე მამასახლისის წარწერებში გადმოცემული ინფორმაციის დამასრულებელ ნაწილად აღიქმება. ცხადია, კვირიკეს პორტრეტი და წარწერები მისი დაკვეთით შეიქმნა. ის გვაუწყებს, რომ მისი მეცადინეობითა და, ალბათ, ხარჯითაც მოიხატა მაცხვარიშის ეკლესია და მომავალ მამასახლისებს ანდერძადაც უტოვებს მოხატულობის მოვლას და, ჩვენი ვარაუდით, კვირიკეს და არა მხატვრის ინიციატივით დაიწერა ვინ და როდის მოხატა ეკლესია.

ცალკე ჯგუფად შეიძლება გამოიყოს მარტივი სავედრებელი წარწერები, რომლებშიც ავტორის ხელობა ან მისი ღვაწლი არ არის აღნიშნული, მაგრამ ისინი მხატვრებს მიეწერებათ. რატომ უნდა მივაკუთვნოთ ამ ტიპის წარწერები მაინცადამაინც და უპირობოდ მხატვრებს, როცა ასეთ სავედრებლებს ეკლესიის კედლებზე სხვებიც წერდნენ, თუნდაც მომლოცველები. ამ შემთხვევაში წარწერათა ატრიბუციას იმდენად შინაარსი არ განსაზღვრავს რამდენადაც სხვა ფაქტორები — მდებარეობა, შესრულების დრო, ფერწერულ ფენასთან მიმართება, პალეოგრაფიული მახასიათებლები, ხელწერა, გამოყენებული საღებავი.

სწორედ ამ გარემოებათა გათვალისწინებით ივარაუდა, თავის დროზე, ზ. სხირტლაძემ, რომ საბერეების III ეკლესიის ამჟამად ძლიერ დაზიანებული წარწერა: „*ძმანო, ლოცვასა გოგედია*“ (IX ს., №1) მხატვარს უნდა ეკუთვნოდეს. ის პალეოგრაფიულადაც მოხატულობის სხვა წარწერებს ჰგავს და საკმაოდ მაღლაცაა მოთავსებული (ჩრდილოეთ კედელზე), რის გამოც „პილიგრიმულ მიწანწერად ვერ ჩაითვლება“ (სურ. 8)²⁶.

ამ რიგის წარწერებს მიეკუთვნებათ ბეთანიის ღვთისმშობლის ტაძრის მოხატულობის („*ქრისტე, შეიწყალე დემეტრე*“, XII ს., №12ა), ოზაანის ამაღლების ეკლესიის XII-XIII სს-ის ფერწერული ფენის („*ქრისტე ღმერთო, შეუდგენ მიქაელს, ამინ*“ (№13)²⁷, გელათის ღვთისმშობლის ტაძრის 1550-იან წლებში შესრულებული მოხატულობის („*ქრისტე, შეიწყალე სული ელიასი*“, №22ე), ჭოხულდის მაცხოვრის ეკლესიის (XIII ს., №14), კალაურის წმ. გიორგის ეკლესიის (XVI ს. №27ბ, გ) სავედრებელი წარწერები.

ბეთანიის და ოზაანის წარწერები საკუთხეველის აფსიდშია მოთავსებული; ბეთანიაში — დასაჯდომელში გამოსახული ორნამენტის ყვავილზე წვრილი ასოებით არის მიწერილი (სურ. 9, 10), ოზაანში — აფსიდის თალის სამხრეთ

26 საბერეების სამონასტრო კომპლექსის ეკლესიები დანომრილია გ. გაფრინდაშვილის ნახაზის მიხედვით. იხ. *ძველი ხელოვნება დღეს*, 04, 2013, 44, 45. III ეკლესია შეესაბამება ზ. სხირტლაძის ნუმერაციის V ეკლესიას, სხირტლაძე, საბერეების ფრესკული წარწერები, 12, 24–26.

27 ოზაანის ეკლესიაში მოხატულობის რამდენიმე ფენაა, Привалова, Роспись церкви «Вознесения».

პირზე (სურ. 11, 12). ცხადია, ამ წარწერებს მხოლოდ ის დაწერდა ვინც აფსიდის მოხატულობას ასრულებდა.

ეჭვს არ იწვევს, რომ გელათის ზემოხსენებული წარწერაც მხატვარს, ვინმე ელიას ეკუთვნის. ის ძილი მოწაფეთა სცენაშია ჩანერილი, რომელიც ძალიან მაღლა, დასავლეთი კედლის ლუნეტშია გამოსახული, სადაც მხოლოდ მხატვარი თუ შეძლებდა წარწერის დაწერას; თანაც ის პალეოგრაფიულადაც და ხელწერითაც ამ სცენის ზედწერილების ანალოგიურია და იგივე თეთრი საღებავითაა შესრულებული (სურ. 13).

ჭოხულდის მაცხოვრის ეკლესიის მოხატულობაში (XIII ს.) წარწერა („ძეო ღმრთისაო, საღირ შეიწყალე“ №14) სულიწმიდის მოფენის სცენაში, მოციქულთა სამოსზეა დაწერილი, კალაურის წმ. გიორგის ეკლესიაში საკურთხევის აფსიდში. ორივე შემთხვევაში წარწერები მოხატულობათა თანადროულია და პალეოგრაფიულადაც სხვა წარწერებს ჰგავს.

საინტერესო შემთხვევაა ვარძიის ღვთისმშობლის მიძინების ტაძრის მოხატულობის (XII ს.) წარწერა, რომელიც ამჟამად აღარ იკითხება²⁸. ის საკურთხევის აფსიდის ორნამენტული ზოლის ცალკეულ სეგმენტებში (ყვავილებში) იყო განაწილებული და, ცხადია, მას სხვა ვინ დაწერდა, თუ არა ის, ვინც ამ ორნამენტს ხატავდა (№11). ვარძიის წარწერა მხატვართა აქამდე განხილული წარწერებისგან განსხვავდება. ის ერთმანეთისგან დაშორებული გრაფემისგან შედგება („გ“, „ქ“ და „რ“ – გიორგი ქარი) და, ფაქტიურად, მონოგრამას წარმოადგენს. წარწერა თავისებურ კრიპტოგრამადაც შეიძლება მივიჩნიოთ. მხატვრის ამ ტიპის სხვა წარწერა ქართულ კედლის მხატვრობაში არ დასტურდება, თუმცა ვინ იცის იქნებ სადმე არის კიდევ მიმალული.

როგორც ჩანს, მხატვრის „ხელმოწერასთან“ გვაქვს საქმე საფარის მონასტრის წმ. საბას ტაძრის მოხატულობაშიც. აქ სამხრეთ კედელზე სამცხის ათაბაგთა ჯაყელთა ჯგუფური პორტრეტია (XIV ს. დასაწყისი) გამოსახული. ბოლო, მეოთხე მამაკაცი, რომელიც ჯაყელთა სახლის ერთ-ერთი წევრი უნდა იყოს რამდენადმე მოგვიანებითაა დამატებული²⁹. სწორედ მის კაბაზეა მიწერილი წარწერა. მამაკაცს წითელი კაბა მოსავს, ქვემოდან წითელი ორნამენტით შემკული თეთრი პერანგის ქობა მოუჩანს, რომელზეც სტილიზებული მხედრულით შესრულებული წარწერაა დატანილი. გრაფემები ისეა გადახლართული, რომ ორნამენტად აღიქმება (სურ. 14, 15). ამიტომ მისი გაშიფვრა არ აღმოჩნდა

28 წარწერის შესახებ იხ. მეღითაური, ვარძიის სამშენებლო-ხუროთმოძღვრული შესწავლის საკითხები, 13. იხ. აქვე, წარწერათა კატალოგი I, 11.

29 ხუციშვილი გ., საფარის კედლის მხატვრობა, 72-73; მიქელაძე, ჯაყელთა პორტრეტები, 221-222.

იოლი. წარწერა სამი სიტყვისგან შედგება: „პტრთ: ძესა: თგრეტს ... (ან) თზრეტს“, რომლებიც წითელი, შავი და წითელი საღებავითაა შესრულებული. გ. გაგოშიძე მისი წაკითხვის სამ ვარიანტს გვთავაზობს. სამივე შემთხვევაში მხატვრის სახელი თეოდორეტად არის გაშიფრული. საყურადღებოა გ. გაგოშიძის მიერ გამოთქმული ვარაუდი, კერძოდ, ხომ არ იყო თეოდორეტი (თეოდორიტი) ბერძნული წარმომავლობის მხატვარი, რადგან მისი სახელი ბერძნული ჟღერადობისაა³⁰. ამ საკითხის გარკვევა საფარის მოხატულობის სპეციალურ კვლევა-საც საჭიროებს და საკუთრივ წარწერის კიდევ უფრო საფუძვლიან შესწავლას. ამჯერად მხოლოდ ის შეიძლება ითქვას, რომ წარწერა და საფარის საქტიტორო პორტრეტის ბოლო ფიგურა მხატვარ თეოდორეტს ეკუთვნის.

ქართულ კედლის მხატვრობაში არის რამდენიმე შემთხვევა, როცა მხატვრის წარწერა ქტიტორის პორტრეტის სიახლოვესაა მოთავსებული (წვირმი-ჩობანის წმ. გიორგის ეკლესიის მოხატულობა (XII ს.), (სურ. 16), ნიკორწმინდის კარბიჭის მოხატულობა (XVI ს.), სურ. 17), მაგრამ გამოსახულებაზე დატანილი „ხელმოწერა“ საფარის გარდა სხვაგან არ შემორჩენილა.

შუა საუკუნეების ბიზანტიელი მხატვრებისთვის სახელის ან ინიციალების მოხატულობის სხვადასხვა გამოსახულებებზე მიწერა უცხო არ იყო. ამ მხრივ, პირველ რიგში, მიხეილი და ევტიხი ასტრაპა უნდა გავიხსენოთ, თუმცა ამ ხერხს სხვებიც მიმართავდნენ³¹. მაგრამ საფარისა და ბერძენ მხატვართა შორის არსებითი სხვაობაა. ბერძნები წმინდანთა გამოსახულებებზე (მათ სამოსზე, იარაღზე, ზოგჯერ სიუჟეტური სცენების ნაგებობებზე, ჭურჭელზე) წერდნენ თავიანთ სახელს ან ინიციალებს, რითაც როგორც ბ. ტოდიჩი აღნიშნავს, უშუალოდ მათ მიმართავენ ვედრებით, მაშინაც კი, როცა წარწერებს სავედრებელი არ ერთვოდა, მათ მაინც შესაწყალებლის დანიშნულება ჰქონდათ³². საფარის წარწერას ასეთი ფუნქცია ვერ ექნებოდა, რადგან ის საერო პირის გამოსახულებაზეა დატანილი, რაც მას მართლაც ავტოგრაფის მნიშვნელობას ანიჭებს. ამ შთაბეჭდილებას პორტრეტული რიგის მთლიანი კონტექსტიც უწყობს ხელს. მხატვარს საფარაში უკვე დახვდა ჯაყელთა (სარგის I (საბა), ბექა და სარგის II) გამოსახულებები და მას მხოლოდ ერთი პორტრეტი უნდა დაემატებინა, რაც

30 იხ. აქვე, წარწერთა კატალოგი I, №16. ვარაუდი, რომ ეს წარწერა მხატვარს ეკუთვნის პირველად ისტორიკოსმა თ. ჯოჯუამ გამოთქვა ვ. ბერიძის 100 წლისთავისადმი მიძღვნილ სამეცნიერო კონფერენციაზე (2014) წარმოდგენილ მოხსენებაში: *სამცხის მთავართა ქტიტორული პორტრეტები*. ჯოჯუას ვერსიით აქ იკითხება სახელი „პეტრე“.

31 Todić, “Signatures”, 650.

32 Todić, “Signatures”; მისივე, *Лични записи*, 515–518.

შეასრულა კიდეც. დაზიანების მიუხედავად მაინც გაირჩევა, რომ ეს უკანასკნელი ბექასა და სარგის II-ის გამოსახულებებისგან თითქმის არ განსხვავდება; სამივე ერთნაირი პოზითა და მსგავსი კაბით არის წარმოდგენილი. მხატვარმა თავისი დახატული პორტრეტი ჯაყელთა ადრინდელი გამოსახულებებისგან თითქოს „ხელმოწერით“ გამოარჩია, რითაც მან, თუ შეიძლება ითქვას, თავისი ავტორობა დაადასტურა, ეს პორტრეტი თეოდორეტმა დახატაო. თავისი შესრულების ხასიათით წარწერა ისტორიული საბუთების ხელრთვებსაც მოგვაგონებს.

ქართულ კედლის მხატვრობაში მხატვრის წარწერის რამდენიმე უჩვეულო შემთხვევაც გვაქვს, ვგულისხმობთ, ბეთანიის ღვთისმშობლის ტაძრის ორ წარწერას. ერთი მათგანი საკურთხეველის აფსიდის ქვედა რეგისტრშია მოთავსებული; მას ეკატერინე პრივალოვა ზემოხსენებულ მხატვარ დემეტრეს მიაკუთვნებს³³. წარწერა თავისი შინაარსითა და პოეტური ფორმით იქცევეს ყურადღებას („არ მარტო ვარ, შავპირი, ჭეშმარიტად. მსაჯულო ყოველთაო, ნუ მარტომქმენ ყოველთა ქრისტიანეთა წმიდათა შენთაგან“ (№12 ბ). ამ ტიპის მხატვრის სხვა წარწერა ქართულ კედლის მხატვრობაში არ შემორჩენილა.

მოულოდნელი შინაარსისაა ბეთანიის მეორე წარწერა: „უფალო, ნუ შეუწოდო სოფრომს“ (№12გ). მისი მდებარეობა უეჭველს ხდის, რომ ის მხატვრის დაწერილია. წარწერა საკმაოდ მაღლა, ტაძრის სამხრეთი მკლავის დასავლეთი სარკმლის წირთხლში, წმ. აარონის ფიგურის ფეხებთან არის თეთრი საღებავით მიწერილი. ამ ადგილას და ასეთ სიმაღლეზე მხატვრის გარდა ვერავინ გააკეთებდა წარწერას. აღსანიშნავია ისიც, რომ აქვე შავი საღებავით მცირე ზომის მამაკაცის დაჩოქილი ფიგურაა მიხატული, რომელსაც ე. პრივალოვა მხატვართან აიგივებს³⁴. წარწერის ტექსტი ორნაირად შეიძლება გავიგოთ, რომ ავტორი უფალს შესთხოვს ვინმე სოფრომს არ შეუწოდოს ცოდვები ან, რომ თავად სოფრომი იმდენად ცოდვილად მიიჩნევს თავს, რომ უფალს ევედრება არ შემინდო, ამისი ღირსი არ ვარო. ე. პრივალოვამ სწორედ ამ ვერსიას მიანიჭა უპირატესობა და წარწერა მხატვრის უკიდურესი მორჩილებისა და დამცრობის გამოხატულებად მიიჩნია, თუმცა შუა საუკუნეების ეპიგრაფიკასა თუ ხელნაწერთა მინაწერებში ისეთი შემთხვევებიცაა ცნობილი, რომლებიც ვისამე წყევლას შეიცავს³⁵.

33 Привалова, Новые данные, 16.

34 იქვე, 16–17.

35 სილოგავა, სვანეთის წერილობითი ძეგლები, II, 215–216.

ადგილობრივი მხატვრების მსგავსად საქართველოში ჩამოსული მხატვართა ვინაობაც ძირითადად მათი „ხელმოწერებიდან“ არის ცნობილი³⁶; საქტიტორო ნარწერაში ბერძენი ოსტატის დასახელების შემთხვევა მხოლოდ გრემის მთავარანგელოზთა ტაძრის მოხატულობაშია (1577) შემორჩენილი (ბერძ. №4). ყველა მხატვრის ნარწერა ბერძნულ ენაზეა შესრულებული, გარდა გელათის ღვთისმშობლის შობის სახელობის გუმბათის მხატვრების „ხელმოწერებისა“ (1520-იანი წწ.), რომლებიც ქართული ასომთავრულითაა დაწერილი; ნალენჯიხაში ორენოვანი – ბერძნულ-ქართული ნარწერები გვაქვს.

ბერძენ მხატვართა „ხელმოწერებში“ მოკლე და ლაკონიური ნარწერებიც გვხვდება (გელათის ღვთისმშობლის შობის ტაძრის სამხრეთ მკლავის მოხატულობაში (1550-წწ.) – „მოიხატა ჩემი მდაბალი და ცოდვილი ტიმოთეოსის ხელით ნელსა [...]“ (ბერძ. №2, იხ. ასევე ბობნევის მხატვრის ნარწერა (1683), ბერძ. №6) და უფრო გავრცობილიც, რომელშიც ქტიტორია დასახელებული (ბიჭვინტის ღვთისმშობლის ტაძრის სამხრეთ-დასავლეთ კაპელის ნარწერაში მოხსენებულია დასავლეთ საქართველოს (აფხაზეთის) კათოლიკოსი ევდემონ I (ჩხეტიძე, 1557-1578), ბერძ. №3); არის უჩვეულო ან არატრადიციული ნარწერების შემთხვევებიც. ამ უკანასკნელს მივაკუთვნეთ კონსტანტინოპოლელი მხატვრის, მანუელ ევგენიკოსის ბერძნული ნარწერა ნალენჯიხის მაცხოვრის სახელობის ეკლესიის მოხატულობაში (1384-1396) და მაღალაანთ ეკლესიის კანკელის მომხატველის – აპოსტოლეს ნარწერა (1680-იანი წწ. ბერძ. №5)³⁷.

ნალენჯიხაში, როგორც ცნობილია, მანუელ ევგენიკოსი სამ ნარწერაშია დასახლებული (სურ. 22, 23, 24). მათგან ერთი (ჩრდილო-დასავლეთ ბურჯზე) ბერმონაზონ მახარებელი ქვაბალიასა და ანდრონიკე გაბისულავას ეკუთვნის³⁸ (№20ბ), რომლებიც ვამეყ დადიანმა მხატვრის ჩამოსაყვანად კონსტანტინოპოლს გაგზავნა. ევგენიკოსის ბერძნული (ბერძ. №1) და ქართული (№20ა) ნარწერები ერთმანეთის გვერდით სამხრეთ-დასავლეთ ბურჯზეა მოთავსებული და არსებითად ერთსა და იმავე ამბავს გვაუწყებს, რომ ტაძარი მანუელ ევგენიკოსმა მოხატა, რომელიც ოდიშის ერისთავთერისთავისა და მანდატურთუხუცესის ვამეყ დადიანის (1384-1396) ნებით ჩამოვიდა კონსტანტინოპოლიდან. ქართულ ნარწერაში ნათქვამია: „...დადიანისა ვამეყის ბრძანებითა მოვ[ედი] კოსტანტინოპოლით მხატვარი კირმანუელი ევგენიკოს და დავხა[ტე] ესე [ეკლესია]“ (№20ა).

36 ბერძენი მხატვრებისა და მათი ნარწერების შესახებ იხ. Mikeladze, Greek Painters.

37 იქვე, 176-85.

38 ქვაბალია და გაბისულავა რომ ბერმონაზვნები იყვნენ ევგენიკოსის ბერძნული ნარწერიდან არის ცნობილი, იხ. აქვე, ბერძ. №1.

ბერძნულ წარწერაში დამატებით ისიცაა აღნიშნული, რომ ევგენიკოსის ჩამოსაყვანად ვამეყმა კონსტანტინოპოლს ქვაბალია და გაბისულავა გაგზავნა: „ვედრება ღვთის მონისა და ცოდვილისა მანუელ ევგენიკოსისა, მხატვრისა, რომელმაც მოხატა ეს ტაძარი კონსტანტინეპოლიდან მოსულმა, [სადაც] გაგზავნა ბერმონაზვნები [ამ ტაძრის] შესამკობად [ერისთავთერისთავმა?], რომლის სახელია ვამეყ, ხოლო [ბერმონაზონთა] სახელებია ქობალია მახარებელი და ანდრონიკე გაბისულავა...“ (ბერძ. №1). ამ ინფორმაციის ქართულ წარწერაში გამეორების აუცილებლობა არ იყო, რადგან ვამეყის მიერ კონსტანტინოპოლში მხატვრის ჩამოსაყვანად წარგზავნილი ქვაბალია-გაბისულავა ამ ამბავს თავის წარწერაში აღნიშნავენ (№20ბ).

ევგენიკოსის ბერძნული წარწერა შუა საუკუნეების მხატვრის ტრადიციულ ლაკონიურ „ხელმოწერას“ არ წარმოადგენს, რომელიც ოსტატის სახელით და სავედრებლით შემოიფარგლება, ის არც მხოლოდ ქტიტორის დასახელების ხარჯზეა გავრცობილი, როგორც, მაგალითად, ბიჭვინტის (ბერძ. №3), სვეტიცხოვლის (№32) მხატვართა წარწერები, ან შორს რომ არ წავიდეთ თვით ევგენიკოსის ქართულენოვანი წარწერა, არამედ აქ მისი საქართველოში ჩამოსვლის მთელი ისტორიაა გადმოცემული. ასეთი თხრობითობა უფრო საქტიტორო წარწერისთვისაა დამახასიათებელი, რაც გვაფიქრებინებს, რომ ევგენიკოსის წარწერა ვამეყის სურვილით შეიქმნა; ამ აზრს ამყარებს წარწერათა მდებარეობა და საზეიმოდ წარმოჩენა, რაც ასევე საქტიტორო წარწერისთვისაა დამახასიათებელი.

წინარეხის მაღალაანთ ეკლესიის კანკელის წარწერა (ბერძ. №5) ბერძენი მხატვრის, აპოსტოლეს სითამამით იქცევს ყურადღებას. წარწერა კანკელისა და მისი მოხატულობის (1680-იანი წწ-ის ბოლო) მომგებლის, მცხეთის სვეტიცხოვლის ტაძრის ქადაგის, ნიკოლოზ მაღალაძის³⁹ დედის, ელენეს მემორიულ პორტრეტს ახლავს და მის სულის მოსახსენიებელს, ფაქტობრივად, ეპიტაფიას წარმოადგენს („მოიხსენე, ქრისტე, სული მხევლისა შენისა ელენესი და განაწესე იგი სამოთხესა შინა, სადა წმიდათა გუნდნი, უფალო, და მართალნი

39 ცნობა იმის შესახებ, რომ ნიკოლოზ მაღალაძე კანკელისა და მისი მოხატულობის მომგებელი იყო არ გვაქვს, მაგრამ მაღალაანთ ეკლესიის (XIII ს.) აღმოსავლეთ ფასადის წარწერა მოწმობს, რომ მან 1677 წელს ეკლესია აღადგინა. რადგან კანკელის არქიტექტურული თავისებურებები და მისი მოხატულობის სტილი XVII ს-ს მიუთითებს, ამიტომ მათ დამკვეთადაც ნიკოლოზ მაღალაძეა მიიჩნეული, ბერიძე, წინარეხელ მაღალაძეთა მშენებლობა, 199–200; Шмерлинг, Малые Формы, 207–208, 263–265; გაგოშიძე თ., „კუალად უვლინებდნენ, 5–15; მისივე, XVII საუკუნის მოხატულობა, 124–129.

გამოაბრწყინებენ, როგორც ვარსკვლავნი სულსა მხეველისა შენისა ელენესა და მისმინე ცოდვილსა და უღირსსა მონასა შენსა აპოსტოლე მხატვარსა“ (ბერძ. №5, სურ. 35, 36). აპოსტოლემ სწორედ ამ წარწერაში ჩართო თავისი სავედრებელი, რაც შუა საუკუნეების ოსტატის მხრიდან წარჩინებული ქალბატონის მიმართ ერთგვარ ფამილიარულ დამოკიდებულებას ავლენს. წარწერა, უთუოდ, აპოსტოლეს შეთხზული უნდა იყოს.

გელათის ღვთისმშობლის ტაძრის გუმბათის მოხატულობის (1520-იანი წწ.) მხატვართა ქართულ წარწერებში დაშვებული შეცდომები („სიმეონ გამდელი ესე“, „და შრომა სიმდაბლე თეოდორო ხელი წერა ესე“, „სიმეონ საქმე აქა“ (№22, ა, ბ, გ, დ) გვაფიქრებინებს, რომ ისინი ქართულის არმცოდნეს, სავარაუდოდ ბერძენ ოსტატს ეკუთვნის⁴⁰. წარწერები გუმბათის ყელში წინასწარმეტყველთა გამოსახულებების ქვემოთაა მოთავსებული (სურ 27, 28, 29, 30). ისინი ერთი ხელითაა შესრულებული. შესაძლოა მხატვართაგან ერთ-ერთმა იცოდა ქართული ანბანი; ხელწერა არადამაჯერებელია, ოსტატს თითქოს უჭირს ქართული გრაფემების გამოყვანა. შეცდომებისა და წინადადებათა გაუმართაობის მიუხედავად მხატვრებმა მაინც მოახერხეს აზრის გადმოცემა – რომ გუმბათი ვინმე სიმეონსა და თეოდორეს მოუხატავთ.

ქართულ კედლის მხატვრობაში შემორჩენილი წარწერები საშუალებას გვაძლევს დავასკვნათ, რომ მხატვრის „ხელმოწერის“ ტრადიცია საქართველოში IX-X საუკუნეებში ჩაისახა; საბერეების სამონასტრო კომპლექსის ოთხი ეკლესიის დაახლოებით ერთი ეპოქის (IX-X სს.) მოხატულობათა წარწერები გვაფიქრებინებს, რომ აქ მხატვრის „ხელმოწერა“ გავრცელებული, თითქოს მიღებული იყო; მხატვართა წარწერებს საუკუნეების მანძილზე შინაარსისა და ფორმის მხრივ არსებითი ცვლილებები არ განუცდიათ. უპირატესობას მარტივ და ლაკონიურ სავედრებელს ანიჭებდნენ; ამ ტიპის მხატვართა წარწერები ფართოდ იყო გავრცელებული ბიზანტიურსა და პოსტბიზანტიური ხანის ხელოვნებაშიც⁴¹. როგორც აღინიშნა, საქტიტორო წარწერებში მხატვარს იშვიათად ასახელებდნენ. ასე იყო ეს ბიზანტიაშიც⁴².

40 მიქელაძე, ხელოვან-მომხატველთა წარწერების მნიშვნელობა, 155–156; მისივე, Greek Painters, 177–180. გუმბათის მხატვრებს ბერძნებად მიიჩნევს ი. მამაიაშვილი, ი. მამაიაშვილი, გელათის ღვთისმშობლის ტაძრის XVI საუკუნის მხატვრობა, 208–209.

41 მაგალითები იხ. Kalopissi-Verti, Painters, 139–144; Χατζηδάκης, Έλληνες ζωγράφοι, 1.

42 Kalopissi-Verti, Painters' Information, 57.

მხატვართა წარწერების ფუნქცია და მათი ადგილი ეკლესიის სივრცეში

ეკლესიის კედლებზე მოთავსებული წარწერა იქნება ეს განმარტებითი თუ ისტორიული ხასიათისა მთელი ფერწერული ანსამბლის თუ ნაგებობის შემადგენელი და განუყოფელი ნაწილია. ამიტომ მისი მნიშვნელობისა და დანიშნულების გაგება შეუძლებელია იმ გარემოს გათვალისწინების გარეშე, რომლისთვისაც ის შეიქმნა; ამ მხრივ შინაარსთან ერთად დიდი მნიშვნელობა აქვს წარწერათა მდებარეობას, ზომას, მხატვრულ-კომპოზიციურ გადაწყვეტას, კედლის მხატვრობის შემთხვევაში მის მიმართებას გამოსახულებებთან.

როგორც აღინიშნა, შუა საუკუნეების მხატვარი თავის ნაწარმოებს იშვიათად „ანერდა ხელს“ და არც ქტიტორი ახსენებდა მას ხშირად წარწერაში, რის გამოც შუა საუკუნეების ხელოვნება, ფაქტობრივად, ანონიმურია. ეს, ერთი მხრივ, ამ ხელოვნების დანიშნულებით, ხოლო, მეორე მხრივ, დამკვეთის საქტიტორო საქმიანობის და შემსრულებელი ოსტატის თავისი შრომის, მის მიერ შექმნილი ნაწარმოების მიმართ დამოკიდებულებით და საკუთრივ წარწერათა ფუნქციითაა გაპირობებული.

ცნობილია, რომ შუა საუკუნეებში მიიჩნევდნენ, რომ ეკლესია უფლის ნებითა და ხელდასხმით შენდებოდა, იხატებოდა და იმკობოდა, რათა იქ წირვა-ლოცვა აღსრულებულიყო. ტაძრისა და სახვითი ხელოვნების ფორმა კი წმინდა წერილს, წმინდა მამათა თხზულებებსა და საეკლესიო ტრადიციას ეფუძნებოდა. ქტიტორი, დღევანდელი ტერმინი რომ გამოვიყენოთ, სპონსორი, სამუშაოს დამფინანსებელი იყო, რომელიც უფლის ნებით ახორციელებდა ეკლესიის მშენებლობასა თუ მის მოხატვას.

VII საეკლესიო კრების (787) ერთ-ერთი განჩინების თანახმად ხატის კონცეფცია წმინდა მამებს ეკუთვნის და ეკლესიის მიერაა დაკანონებული; მხატვარი მხოლოდ შემსრულებელი იყო⁴³. სხვანაირად რომ ვთქვათ, წმინდა გამოსახულებათა ავტორი ეკლესიის მამები იყვნენ, მხატვარს მათ მიერ „შეთხზული“ ხატების ფერებითა და ხაზებით შესრულების უნარი შესწევდა, რომელიც მას ღვთისგან ჰქონდა ბოძებული. ამას თავად მხატვრებიც აღნიშნავენ, მაგალითად, ხელობათა ცოდნას ღვთის წყალობად მიიჩნევს XIV საუკუნის კალიგრაფი და მხატვარი ავგაროზ ბანდაისძე: „წყალობითა ღმრთისაჲთა მომეცა თჳნიერ მოძღურისა კელოვნებაჲ ესევეითარი...“ და ჩამოთვლის თავის ხელობებს, რომელ-

43 Деяния Вселенских соборов, 225–226; Mango, The art of the Byzantine Empire, 172; Тодић, Лични записи, 499; მისივე, Надписи художников, 202.

თა შორის „ჭელი მეექუსე მხატვრობისაჲ“ არის⁴⁴; იგივე აზრი გამოხატა თავის წარწერაში (ღვთის ძღვენი იოანეს ხელიდან) პეჩის საპატრიარქოს წმ. დემეტრეს ტაძრის მხატვარმაც (1322-1324)⁴⁵; XVI საუკუნის სერბი მხატვარი, ლონგინი ხატვის უნარს უფალსა და მფარველ წმინდანებს უმადლის: „გიხაროდენ ეტიენ და ნიკოლოზ, რამეთუ უფლის მადლითა და თქვენი შემწეობით ვისწავლე ისე როგორც შევძელი. გიხაროდენ ჩემო დიდო მეოხენო, მფარველნო და წმინდანნო რადგან თქვენი წმინდა ხატები ბევრჯელ დაეხატე ჩემი ხელით“⁴⁶. ალბათ შემთხვევითი არ არის, რომ წარწერებში ხშირად აღნიშნულია არა ის, ვინც დახატა, არამედ, ვისმა ხელმა დახატა („...მე ბეშქენ მოვწერე...საკურთხეველი...ჭელითა გიორგისითა“ (ნეზგუნის წარწერა, X ს., №5), „...მოიხატა... ჭელითა თევდორე მეფისა მხატვრისათა...“ (იფრარი 1096, №6), „მოხატა... ჭელითა... მიქაელ მაღლაკელისათა“ (მაცხვარიში, 1140, №10), „დაიხატა... ჭელითა სამთავნელ ეპისკოპოზ მელიტონისითა“ (სამთავისი, 1679, №32) და სხვა).

ასე რომ, შუა საუკუნეების მხატვარი თავის საქმიანობას წმინდა აქტად მიიჩნევდა, რომელსაც ის უფლის მიმადლებული ნიჭით, მისი ნებით, მომგებლის დავალებით და ეკლესიის დადგენილი კანონების დაცვით ასრულებდა. შეიძლება ითქვას, რომ ხელოვნების შექმნის პროცესში ის ბოლო ადგილზე იყო ღმერთის, ეკლესიისა და ქტიტორის შემდეგ⁴⁷. ამდენად, მხატვარი იყო არა შემოქმედი, არამედ შემსრულებელი. შესაბამისად ის არც თავის ნაწარმოებს მიიჩნევდა საავტორო ნამუშევრად და, ცხადია, ვერც მისი წარწერა იქნებოდა საავტორო ხელმოწერა, ავტოგრაფი. შემთხვევითი არ არის, რომ შუა საუკუნეების მხატვრის წარწერას, ჩვეულებრივ, სავედრებლის ფორმა აქვს. ბ. ტოდინის სამართლიანი შეხედულებით, ის მხატვრის პრივატულ სავედრებელს წარმოადგენდა⁴⁸; მას უფლისადმი (წმინდანისადმი) „მიწერილი“ შესაწყალებლის ფუნქცია ჰქონდა. შუა საუკუნეების მხატვარი „ხელმოწერას“ თავისი პიროვნების, ინდივიდუალობის წარმოსაჩენად არ აკეთებდა. ამიტომ სავსებით ვიზიარებთ ზოგიერთი მეცნიერის შენიშნავს, რომ შუა საუკუნეების მხატვრის წარწერის სახელდება ხელმოწერად არ არის სწორი⁴⁹ და ჩვენც მას მხოლოდ პირობითად ვუწოდებთ ხელმოწერას. ასეთივე ფუნქცია ჰქონდა სხვა დარგის ოსტატთა სავედრებელ წარწერებსაც. ხუროთმოძღვარი იქნება, ოქრომჭედელი, ხატმწერი

44 ქართულ ხელნაწერთა აღწერილობა, A-II, 190; ბერიძე, ძველი ქართველი ოსტატები, 15.

45 წარწერა ბევრჯერაა გამოცემული, მაგ., Kalopissi-Verti, Painters, 139; Тодић, Лични записи, 509.

46 Тодић, Лични записи, 518, მისივე, “Signatures”, 658–659.

47 Тодић, Лични записи, 499.

48 Тодић, Лични записи, მისივე, “Signatures”.

49 Тодић, Надписи художников, 202; Bacci, the mystic cave, 144.

თუ ნიგნის გადამწერი თავისი „ხელმოწერით“ ის პირველყოვლისა ცოდვათა შენდობას შესთხოვს უფალს⁵⁰.

მხატვრისა და საეკლესიო ნარწერებს გარკვეული თვალსაზრისით ერთნაირი დანიშნულება აქვთ. შუა საუკუნეების ეტიტორს სწამდა, რომ ტაძრის აშენებით, მოხატვით, ხატის ან სხვა ნივთის ეკლესიისთვის შეწირვით ცოდვებს გამოისყიდდა და სასუფეველში დაიმკვიდრებდა ადგილს. მომგებელი ნარწერში თავის დამსახურებას, ეკლესიისთვის გაღებულ ძღვენს განაცხადებს, რის სანაცვლოდაც უფლისგან კეთილდღეობასა და სულის ხსნას მოეღოს. მაგრამ ის, ჩვეულებრივ, თავის საზოგადოებრივ მდგომარეობასა და რეგალიებსაც აღნიშნავდა, რაც მისი ამქვეყნიური დიდების დემონსტრირებას ემსახურებოდა. მხატვარი, ჩვეულებრივ, მხოლოდ მოკრძალებული სავედრებლით შემოიფარგლება, თუმცა ნებით თუ უნებლიედ ეკლესიის წინაშე თავის ღვაწლსა და დამსახურებას ისიც გამოხატავს, როცა აღნიშნავს ეკლესია მე მოვხატეო. ის თავისი შრომით ემსახურება ეკლესიას, ესაა მისი დონაცია და ამისთვის მოეღოს უფლის წყალობას. ეპიგრაფიკაში მრავლად არის შემთხვევები, როცა ოსტატი არა მხოლოდ თავისი შრომის საფასურს, არამედ, თუ შეიძლება იქვას, თავის ნაშრომს სწირავს ეკლესიას („...მე კვრიკე ჩემითა კალატოზობითა შევსწირე ამას ეკლესიასა კე დრამაი“ /*ზემო კრიხის ნარწერა, XI ს./*; „წმიდაო გიორგი, შეინყაღე მონა შენი გიორგი გალატოზი და შვილნი მისნი – ესე სუეტი უფასოდ ააგეს“, „წმიდაო გიორგი, შეინყაღე ფალდონი გალატოზი და შვილნი მისნი ესე სუეტი უფასოდ შექმნა“ /*ჯრუჭის ეკლესიის ნარწერა, XI ს./*)⁵¹.

მომგებლისგან განსხვავებით, ოსტატის მიზანს, როგორც ჩანს, ამქვეყნიური პატივის მოხვეჭა არ წარმოადგენდა, რადგან მას, როგორც ავგაროზ ბანდაისძის (XIV ს.) ანდერძიდანაც კარგად ჩანს, გაცნობიერებული ჰქონდა, რომ: „ნაშრომი ჰგიეს და მშრომელი წარვალს“ (A 575, 154v)⁵². იგივეს ამბობს XVI საუკუნის მღვდელი იოანე კრატოვოდან: „ხელი, რომელმაც დაწერა საფლავში ლპება, ნიგნი კი მარად იარსებებს“⁵³. თავისი საქმის მიმართ ასეთ დამოკიდებულებას XVIII-XIX საუკუნეების ოსტატებიც ინარჩუნებენ, რასაც ხელნაწერთა გადამწუსხველების ანდერძ-მინაწერები მოწმობს („მშრომელი წარვალს და აჰა, ნაშრომი ჰგიებს“ (A 1048, 703r, XVIII ს.).

50 ნარწერების მაგალითები იხ. თუმანიშვილი, ნაცვლიშვილი, ხოშტარია, მშენებელი ოსტატები, 59–60.

51 თუმანიშვილი, ნაცვლიშვილი, ხოშტარია, მშენებელი ოსტატები, 60. საინტერესოა, რომ მხატვარი და ხატმწერი ალიმპიი (XI–XII სს.) უარს ამბობდა გასამრჯელოს მიღებაზე, ან მას სამად ანაწილებდა (ხატებისთვის, შეჭირვებულთათვის და საკუთარი საჭიროებებისთვის), Древнерусские патерики, 173.

52 ქართულ ხელნაწერთა აღწერილობა, A-II, 190.

53 Тодић, Лични записи, 496.

ამდენად, შუა საუკუნეების ქტიტორისთვისაც და მხატვრისთვისაც მთავარი და მნიშვნელოვანი ტაძრის მხატვრობით შემკობა იყო, ხოლო ვისი ხელით განხორციელდებოდა ეს საქმე – მეორეხარისხოვანი. ამიტომაც მხატვარი, საზოგადოდ, ოსტატი თავის ნამუშევარს იშვიათად „ანერდა ხელს“ და ქტიტორიც არ მიიჩნევდა აუცილებლად მის ხსენებას წარწერაში. შუა საუკუნეების ხელოვნების ანონიმურობას მისი დანიშნულება, მომგებლისა და მხატვრის თავისი საქმისადმი დამოკიდებულება განაპირობებდა. უნდა ითქვას, რომ ანონიმურობას ავტოგრაფებისა თუ მხატვრებთან დაკავშირებული ცნობათა რაოდენობრივი სიმცირე ისე არ განაპირობებს, როგორც წარწერებში გადმოცემული მეტისმეტად მწირი ინფორმაცია. შუა საუკუნეების მხატვარი იმდენ ინფორმაციას გვაწვდის თავის შესახებ რამდენიც მას და მისი წარწერის მკითხველს სჭირდებოდა. ამასთან დაკავშირებით ბუნებრივია წამოიჭრება საკითხი ვინ კითხულობდა წარწერებს.

უკანასკნელ წლებში დიდი ყურადღება ეთმობა შუა საუკუნეების ეკლესიათა, ხატებისა თუ სხვა ნივთების წარწერათა (იქნება ეს ისტორიული, განმარტებითი თუ ლიტურგიკული ხასიათის წარწერები) მნიშვნელობისა და დანიშნულების, წარწერისა და იმ ობიექტის ურთიერთმიმართების კვლევას, რომელსაც ის ეკუთვნის; მრავალ პრობლემათა შორის მკვლევართა ინტერესს იწვევს წარწერათა ვიზუალური ასპექტები, მათი მკითხველი, რამდენად ფართო იყო მისი წრე შუა საუკუნეებში, საერთოდ თუ კითხულობდნენ კედლებზე დაწერილ ტექსტებს, ან როგორ აღიქვამდნენ მათ გაუნათლებელი, წერა-კითხვის უცოდინარნი, რა დანიშნულება ჰქონდათ იმ წარწერებს, რომელთა დანახვა ძნელი, ზოგჯერ შეუძლებელიც იყო ეკლესიაში თავისი მდებარეობის გამო; ან, მაგალითად, როგორ აღიქვამდნენ კრიპტოგრამულ წარწერებს, რომელთა გაშიფვრა არ იყო იოლი. ამ პრობლემებს არაერთი საგულისხმო გამოკვლევა ეძღვნება⁵⁴.

ვფიქრობთ, ამ კითხვებზე ერთმნიშვნელოვანი პასუხის პოვნა არ არის იოლი. ყოველ კონკრეტულ შემთხვევას თავისი ახსნა მოეძებნება. შუა საუკუნეებში, როგორც ცნობილია, საჭირო გახდა საღვთისმეტყველო იდეის ორი საშუალებით – ვიზუალური და ვერბალური, გამოსახულებითა და ტექსტით გადმოცემა. რაკი განმარტებითი თუ ისტორიული წარწერების გაკეთების ტრადიცია ჩამოყალიბდა, ცხადია, მათ მკითხველიც ჰყავდათ. ამას ისიც მოწმობს, რომ მართლმადიდებელ ქვეყნებში, სადაც ბიზანტიურ იკონოგრაფიულ თემებსა და სქემებს

54 ამ საკითხებთან დაკავშირებით ვრცელი ლიტერატურაა არსებობს, დავასახელებთ რამდენიმეს: Papalexandrou, *Text in Context*, მისივე, *Echoes of Orality*; James, ‘And Shall These Mute Stones Speak?’; Rhoby, *The Meaning of Inscriptions*, მისივე, *Text as Art?*; Eastmond, *Textual icons*; Lauxtermann, *Byzantine Poetry*; Drpić, *Epigram*; კრ-ბი: James L. (ed.), *Art and Text*; Eastmond (ed.), *Viewing inscriptions*; Berti et al (eds.), *Writing Matters*.

იზიარებდნენ და იქაური ნიმუშებითაც სარგებლობდნენ, ზედწერილებს ადგილობრივ ენაზე წერდნენ, რაც, ცხადია, ადგილობრივი მკითხველისთვის კეთდებოდა. მაგალითად, საქართველოში ბერძენ მხატვართა მიერ შესრულებულ კედლის მხატვრობაშიც (ნალენჯიხა, გრემი, ბობნევი, მაღალაანთ ეკლესიის კანკელი და სხვა) ქართული, ან ბერძნულ-ქართული წარწერებია⁵⁵. ისტორიული ხასიათის წარწერებიც, მეტადრე, როცა ავტორი მკითხველს ლოცვაში მოხსენიებას შესთხოვს იმას მოწმობს, რომ მათ კითხულობდნენ. წარწერებს ორი – ზეციური და მიწიერი მკითხველი ჰყავდა. ეს უკანასკნელი მათ სხვადასხვაგვარად, თავისი განათლების დონის შესაბამისად აღიქვამდა; ცხადია, ისიც, რომ ყველა და ყოველთვის არ ან ვერ წაიკითხავდა წარწერებს.

რამდენადაც ჩვენს ინტერესს მხატვრის სახელის შემცველი წარწერები წარმოადგენს, ამიტომ ყურადღებას მათზე გავამახვილებთ. ეკლესიის კედლებზე დაწერილი მხატვრისა თუ ქტიტორის წარწერა, ერთი მხრივ, და, უპირველესად, უფლისთვის იყო განკუთვნილი და მისი მთავარი „მკითხველიც“ ის იყო, მეორე მხრივ, მიწიერი ადამიანისათვის; დ. თუმანიშვილის განსაზღვრება რომ გამოვიყენოთ, არსებობდა „სათავისო“ და „საჩინო“⁵⁶, „სასხვისო“ წარწერები.

როცა წარწერათა მკითხველზე საუბარი მხედველობაში უნდა მივიღოთ გარემო, რომელშიც ისინი არსებობენ – ეკლესია-მონასტრები, შუა საუკუნეების განათლების ძირითადი კერები; წერა-კითხვა სოფლის უბრალო მღვდელმაც იცოდა და, ცხადია, მომგებლებმაც და ფართო საზოგადოების რაღაც ნაწილმა მაინც. უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ თუ საქტიტორო წარწერის, ზოგიერთის მაინც, წაკითხვაცა და მისი, ზოგჯერ საკმაოდ რთული შინაარსის გაგება არ იყო იოლი, მხატვრის „ხელმოწერის“ ამოკითხვა, თუნდაც ამოცნობა არ გაუჭირდებოდათ, რადგან ის საყოველთაოდ ცნობილი სავედრებელი ფორმულისგან შედგებოდა (*ქრისტე შეიწყალე, მაცხოვარო, მეოხ ექმენ* და სხვა), რომელსაც უბრალო მომლოცველიც წერდა ეკლესიის კედელზე. როგორც ე. ისტმონდი ერთგან შენიშნავს, გაუნათლებელ მკითხველს შეიძლება ვერ ამოეკითხა ქტიტორის სახელი, მაგრამ ის ამოიცნობდა ტექსტს, როგორც კონკრეტული ადამიანის ვედრებას, რომლის სახელიც ღმერთს ეცოდინებოდა⁵⁷.

55 ქართულ კედლის მხატვრობაში ბერძნული წარწერები გვხვდება გრაგნილებზე, ცალკეულ სცენათა და გამოსახულებათა ზედწერილებში; არის ორენოვანი, ბერძნულ-ქართული განმარტებითი წარწერის შემთხვევებიც, მაგ., გელათის ღვთისმშობლის შობის ტაძრის ჩრდილოეთ კარიბჭის მოხატულობაში (XVI ს.), რომელიც, სავარაუდოდ, ბერძენი ოსტატის ნახელავია.

56 თუმანიშვილი, ნაცვლიშვილი, ხოშტარია, მშენებელი ოსტატები, 74-75.

57 Eastmond, *Textual Icons*, 79.

ბიზანტიაში ზოგი წარწერა ეკლესიაში ხმამაღლადაც იკითხებოდა⁵⁸. ჩვენთვის ცნობილ ქართულ წყაროებში ამის თაობაზე ცნობები არ გვაქვს, მაგრამ, ალბათ, არ შეეცდებით თუ ასეთი პრაქტიკის არსებობას საქართველოშიც ვივარაუდებთ. წარწერათა ავტორი ხშირად მღვდელს ან უბრალო მკითხველს ლოცვაში მოხსენიებას შესთხოვს, რაც იმას მოწმობს, რომ მან იცოდა, რომ მის ვედრებას წაიკითხავდნენ. ასე მაგალითად, საბერეების III ეკლესიის მხატვარი, როგორც ჩანს, მონასტრის საძმოს მიმართავს მისთვის ილოცონ (№1), პეტრინონის მონასტრის საძვალის მხატვარი, იოანე იბეროპულოსი⁵⁹, ნალენჯიხაში მანუელ ევგენიკოსი, მანუელ და იოანე ფოკა⁶⁰ მკითხველს შესთხოვენ ლოცვაში მოხსენიებას⁶¹. საინტერესო ინფორმაციას შეიცავს სოფრომ მნიგნობრის ანჩის ოთხთავის ანდერძი (XII-XIII სს.). მას ოთხთავი თავისი ძმის, სკმეონის სალოცველად ანჩის ეკლესიისთვის შეუწირავს, რისთვისაც ანჩელმა ეპისკოპოსმა თევდორემ მოსახსენიებელი: „სკმეონს და ძმათა მისთა, შეუნდვენ ღმერთმან განუწესა და კედელსაცა ზედა დაწერა“ აღუთქვა⁶². ყურადღებას იქცევს ის გარემოება, რომ სოფრომი ხაზგასმით აღნიშნავს, რომ მას მოსახსენებლის ეკლესიის კედელზე დაწერას შეჰპირდნენ. ამასთან დაკავშირებით, თავის დროზე, მეტად საგულისხმო მოსაზრება გამოუთქვამს დიმიტრი თუმანიშვილს, კერძოდ, რომ „კედელსაცა ზედა დაწერა“ გულისხმობს არა წარწერის, არამედ გამოსახულების კედელზე დაწერას, დახატვას, რადგან, როგორც საბერეების VII და VIII ეკლესიების მხატვართა წარწერებთან დაკავშირებით უკვე ითქვა, „წერა“-ს ხატვის მნიშვნელობაც აქვს⁶³. გამოდის, რომ სოფრომს ანჩის ტაძარში გამოსახულების დახატვას შეჰპირდნენ. ანდერძის ტექსტი ორივენაირი წაკითხვის საშუალებას იძლევა, მაგრამ ეკლესიის კედელზე სკმეონისა და მისი ძმების სავედრებელი ეწერებოდა თუ მათი გამოსახულებები, ორივე შემთხვევაში მიზანი ერთი იყო – მათი საუკუნო ხსოვნა და სულის შენდობისთვის ლოცვა.

58 Papalexandrou, Text in context, მისივე, Echos of Orality; A. Rhoby, Text as Art, 270.

59 Bakalova, Korolova, Popov, Todorov, The Ossuary of Bachkovo Monastery, Plovdiv 2003, 09; Panayotova-Puguet, Les peintures de Bačkovo; წარწერის ქართული თარგმანი იხ. სხირტლაძე, მღვდელმონაზონი მარკოს, 314, შენ. 6.

60 Gouma-Peterson, Manuel and John Phokas, 160–161, 170.

61 სხვა მაგალითები იხ. Kalopissi-Verti, Painters, 144; Drakopoulou, Inscriptions de la ville, 22–24.

62 სილოგავა, სვანეთის წერილობითი ძეგლები II, 174–176; სილოგავა, შენგელია, ტაო-კლარჯეთი, 58–61; ასათიანი, ვაჭარაძე, ანჩის სახარება, 487–993.

63 დ. თუმანიშვილის ეს მოსაზრება ჩვენთვის ცნობილი გახდა ქ. ასათიანისა და ა. ვაჭარაძის ნაშრომიდან (ასათიანი, ვაჭარაძე, ანჩის სახარება, 490, შენ. 7). როგორც ჩანს, მან ის ზეპირი საუბრის დროს გამოთქვა.

ეკლესიის კედელზე დაწერილ სავედრებელს დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა მასში დასახელებული ადამიანისთვის, რადგან მან იცოდა, რამდენჯერაც წარწერას წაიკითხავდნენ, იმდენჯერ აღავლენდნენ მისი სულის ხსნის ვედრებას.

წარწერის დანიშნულებასა და მის მკითხველს, კონკრეტულ ადრესატსაც კი დიდწილად მისი ლოკალიზაციაც განსაზღვრავდა. ისტორიული ხასიათის წარწერების ეკლესიის ინტერიერსა თუ მის ფასადებზე განთავსებაში რაიმე კანონზომიერება არ ჩანს. მათ არ აქვთ ფიქსირებული ადგილი. უფრო მყარი ტრადიცია საქტიტორო წარწერებში შეინიშნება. ისინი ხშირად ეკლესიის შესასვლელი კარის თავზე, ან მის სიახლოვეს არიან მოთავსებულნი, თუმცა დაკანონებული ადგილი არც მათ ჰქონდათ. მხატვართა „ხელმოწერებს“ ყველგან გადაეყრები. მათგან განსხვავებით ქტიტოროთა წარწერებისთვის უფრო კარგად მოსახილველი მდებარეობა და უფრო რეპრეზენტაციული ხასიათითა დამახასიათებელი, თუმცა ისიც აუცილებლად უნდა აღინიშნოს, რომ მხატვრები, ჩვეულებრივ, სრულიად გააზრებულად შერჩეულ ადგილას „აწერდნენ ხელს“ და ხშირად არც მათ წარმოჩენას ერიდებოდნენ.

როცა მხატვრები ეკლესიის ძნელად დასანახ ადგილას ან ორნამენტში წერდნენ თავიანთ სავედრებლებს, ისინი მათ ამ გზით კი არ მაღავდნენ, არამედ მხატვართა მიზანს წარწერათა საჯაროდ წარმოჩენა არ წარმოადგენდა; ეს წარწერები კერძო, „სათავისო“ სავედრებლები იყო, რომლებიც ზეციური მკითხველისთვის იყო განკუთვნილი. ნიშანდობლივია, რომ ამ წარწერებში ოსტატი მკითხველს, ჩვეულებრივ, არც შესთხოვს ლოცვაში მოხსენიებას, რადგან იცის, რომ ის მას ვერ დაინახავს. ვარძიის საკურთხევლის აფსიდის მოხატულობაში (XII ს.) მხატვარ გიორგის ორნამენტში მოქცეული წარწერა საკურთხეველში მყოფ მღვდელსაც კი შეიძლება ვერ შეენიშნა, ან მისი ერთმანეთისგან დაშორებული გრაფემები ვერ გაეშიფრა ისევე როგორც ბეთანიაში მხატვარ დემეტრეს საკურთხევლის აფსიდში, დასაჯდომლის ორნამენტში წვრილი ასოებით ჩაწერილი წარწერა (XII ს.), მაგრამ მათ, უთუოდ, დაინახავდა უფალი. მხატვართათვის მნიშვნელოვანი იყო სავედრებლის სწორედ საკურთხევლის აფსიდში „დატოვება“. შუა საუკუნეების მხატვრები აქ ხშირად ათავსებდნენ თავიანთ წარწერებს. ამის უადრესი ნიმუშები საქართველოში საბერეების IX-X საუკუნეების მოხატულობებშია (IV და VIII ეკლესიები) შემორჩენილი, გვხვდება XII-XIII სს-ისა (ვარძია, ბეთანია, ოზაანი) და უფრო გვიანი ხანის (ბიჭვინტა, წითელხევი, ჩხარი, ყველა XVI ს.) ძეგლებშიც. საკურთხევლის აფსიდში მხატვართა წარწერების მოთავსება კარგად არის ცნობილი ბიზანტიურსა და პოსტბიზან-

ტიურ კედლის მხატვრობაშიც⁶⁴. ამავე მიზნით აქ ქტიტორებიც წერდნენ თავიანთ წარწერებს⁶⁵.

საკურთხეველის აფსიდში არსებული წარწერების პოტენციური მკითხველი სასულიერო პირებიც იყვნენ. ალბათობა იმისა, რომ წირვის დროს აქ შეკრებილი სამღვდელოება წარწერებში დასახელებულ პირებს ლოცვაში მოიხსენიებდა დიდი იყო; ეს ლოცვაში მოხსენიების გარანტია იყო⁶⁶. მხედველობის მიღმა არ დარჩებოდათ საბერეების IV ეკლესიის მხატვართა წარწერა, რომელიც აფსიდის ქვედა რეგისტრში კონქისა და აფსიდის მოხატულობის გამმიჯნავი ორნამენტული ზოლის ქვეშაა მოთავსებული, მიუხედავად იმისა, რომ გრაფემები მცირე ზომისაა. უთუოდ წაკითხვაზეა ორიენტირებული ოზაანის მხატვარ მიქაელის წარწერა (XII-XIII სს.). საკურთხეველში, ტრაპეზის წინ მდგომი მღვდლის თვალთახედვაში აუცილებლად მოექცევა მისგან მარჯვნივ, აფსიდის თაღის წინა პირზე თითქმის ადამიანის სიმაღლეზე მოთავსებული ხუთ სტრიქონად განაწილებული შავი საღებავით შესრულებული მოხდენილი წარწერა, რომელიც დეკორატიული „ნანაზარდებითა“ გაფორმებულ-აქცენტირებული (სურ. 11, 12). შეუძლებელია ყურადღების მიღმა დარჩეს გიორგი ჯოხტობერიძის „ხელმოწერა“ წითელხევის წმ. გიორგის ეკლესიის საკურთხეველის აფსიდში. დიდი ზომის შავი გრაფემებით შესრულებული ოთხსტრიქონიანი წარწერა მოხატულობის (XVI ს.) ქვედა რეგისტრში ეკლესიის მამათა შორის ქვის ტრაპეზის თავზე გამოსახული მიძინების ხატის თავზეა მოთავსებული და მასთან ერთობლიობაში აღიქმება (სურ. 18, 19). ამიტომ ის, ნებით თუ უნებლიედ, ყოველთვის შეახსენებდა მღვდელს ჯოხტობერიძის შენდობისთვის ლოცვას. ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ წითელხევის ცალნავიანი ეკლესია მეტისმეტად მცირე ზომისაა; აქ ერთდროულად რამდენიმე ადამიანი თუ დაეტევა. აღსავლის კარის გაღებისას ჯოხტობერიძის წარწერას მიძინების ხატთან ერთად ეკლესიაში შეკრებილი მრევლიც მოჰკრავდა თვალს. არანაკლებ მნიშვნელოვანია ისიც, რომ წარწერა უშუალოდ არის დაკავშირებული მიძინების ხატთან და ლიტურგიკულ სცენაშია ჩართული. ეჭვს არ იწვევს, რომ ჯოხტობერიძემ განზრახ შეარჩია ეს ადგილი თავისი სავედრებელი წარწერისთვის. სხვათა შორის, წარწერის ასეთ მნიშვნელოვან ადგილას თამამი განთავსება ჯოხტობერიძეს,

64 მაგალითები იხ. Kalopissi-Verti, *Painters*, 143; მისივე, *Dedicatory Inscriptions*, 82, 92-93. Drakopoulou, *Inscriptions de la ville*, 21-24; Тодић, *Лични записи*, 522-524, Choulariás, *The Work of the Painter*, 71.

65 Gerstel, *Beholding the Sacred Mysteries*, 13; Drakopoulou, *Inscriptions de la ville*, 21. მომგებელთა წარწერების საკურთხეველის აფსიდში მოთავსების შემთხვევები საქართველოშიც გვხვდება (ნეზგუნი (№5), გელათი (Меписашвили, *Архитектурный ансамбль Гелати*, 8, *Sen.* 20, 9, *Sen.* 24), ბულია, ჯანჯალია, *ახტალის მოხატულობა*, 189-190, 194.

66 Gerstel, *Beholding the Sacred Mysteries*, 13; Drakopoulou, *Inscriptions de la ville*, 21; Тодић, *Лични записи*, 522.

შესაძლოა, ერთმა გარემოებამაც უბიძგა. საქმე ისაა, რომ წითელხევის საკურთხეველის აფსიდში ეკლესიის მამათა რიგში ისტორიულ პირთა, როგორც ჩანს, მოხატულობის თანაქტიტორთა პორტრეტებია ჩართული, რაც უჩვეულოა ქართული კედლის მხატვრობისთვის⁶⁷.

რაც შეეხება თვალსაჩინო ადგილას მოთავსებულ წარწერებს, ისინი ზეციურთან ერთად ამსოფლიურ მკითხველსაც გულისხმობდა. მაგალითად, საბერეების III ეკლესიის მხატვრის წარწერა ეკლესიაში შესასვლელზეა ორიენტირებული, მის მოპირდაპირე, ჩრდილოეთ კედელზეა განლაგებული. მხატვარი ითხოვს კიდევ (*ძმანო ლოცვასს გოვედია...*) მის წაკითხვას (სურ. 8), ანდა საბერეების VII ეკლესიის მხატვრის წარწერა (X ს.), რომელიც ჩრდილოეთი მკლავის აღმოსავლეთ კედელზე საკმაოდ დაბლაა მოთავსებული. კარგად მოიხილვება საბერეების VIII ეკლესიის მხატვრის წარწერაც (X ს.). ის საკურთხეველის აფსიდის კონქში ქრისტეს დიდების კომპოზიციაშია ჩართული (სურ. 6). წარწერათა თვალსაჩინოდ წარმოდგენა უფრო დამახასიათებელი გვიანი შუა საუკუნეების მხატვრებისთვის გახდა, განსაკუთრებით ხალხური მიმართულების ოსტატებისთვის. ისინი ამ მხრივ უფრო მეტ სითამამეს იჩენენ. ასე მაგალითად, გიორგი ჯოხტობერიძის „ხელმოწერა“ გელათის წმ. ელიას ეკლესიაში დასავლეთ კედელზე, კარის ასწვრივია მოთავსებული, საკმაოდ დიდი ზომის გრაფემებითაა გამოყვანილი და მოჩარჩოებულია გამოყოფილ-გამიჯნული მის ორსავე მხარეს გამოსახულ წმინდანთა ფიგურებისგან (სურ. 20); ასევეა გადანწყვითი მარტივების მხატვრის (XVI ს.) წარწერაც, რომელიც სამხრეთი აფსიდის მოხატულობის ზედა რეგისტრში სარკმლის თავზეა მოთავსებული (სურ. 21). უფრო ადრეული ხანის მხატვართათვის წარწერათა ადგილის შერჩევისა და მათი აქცენტების მხრივ მეტი მოკრძალებაა დამახასიათებელი.

ეკლესიის სივრცეში წარწერის ლოკალიზაციის თვალსაზრისით საქართველოში ჩამოსული მხატვრები ადგილობრივი ოსტატებისგან არ განსხვავდებიან, თუმცა ზოგიერთი მათგანისთვის ხაზგასმულად საზეომო ხასიათია დამახასიათებელი. ამ მხრივ განსაკუთრებით გამოირჩევა და განცალკევებითად დგას წალენჯიხის წარწერები. მაგრამ ბერძენი მხატვრების წარწერებთან დაკავშირებით, პირველ რიგში, სხვა საკითხი წამოიჭრება — ვისთვის კეთდებოდა

67 საკურთხეველის აფსიდში, სავარაუდოდ, ადგილობრივი მღვდლები (წარწერათა მიხედვით — ივანე ფაიქრიძე და საბა კვირიკაძე) არიან გამოსახულნი. ეკლესიის მოხატულობის მომგებელნი თურმანიძეები იყვნენ, რასაც ამ უკანასაკნლეთა პორტრეტები და საქტიტორო წარწერა მოწმობს. წითელხევი არის მოხატულობის რადენადმე გვიანი ფენაც (XVI ს.-ის ბოლო) შესრულებული დემეტრადეთა ოჯახის დაკვეთით. ამ ფენას განეკუთვნება წარწერა, რომელიც, სავარაუდოდ, მხატვარს უნდა ეკუთვნოდეს; იხ. აქვე, 23ბ. ასევე, ხუსკივაძე, ქართულ ეკლესიათა გვიანი შუა საუკუნეების „ხალხური“ მოხატულობანი, 77–110.

ბერძნულენოვანი წარწერები, ვინ წაიკითხავდა მათ საქართველოში. როგორც მართლმადიდებელ ქვეყანაში ბერძნული აქ, ცხადია, იცოდნენ, პირველყოვლისა სასულიერო პირებმა; მას საერო საზოგადოების ზოგიერთი წარმომადგენელიც ფლობდა, მაგრამ ეს იყო ვინრო წრე. წარწერათა წაკითხვა არ გაუჭირდებოდათ ისეთ მონასტრებსა და ეკლესიებში, როგორიც იყო გელათი, ბიჭვინტა თუ გრემი და არც თავისი განსწავლით ცნობილ ბობნევის ეკლესიისა და მაღალაანთ ეკლესიის კანკელის მოხატულობათა დამკვეთებს – თბილისის ეპისკოპოსს იოსებს (ტფილელი, სააკაძე)⁶⁸ და მცხეთის სვეტიცხოვლის ქადაგს, ნიკოლოზ მაღალაძეს⁶⁹, მაგრამ ბერძნული წარწერების წაკითხვას ყველა და ყოველთვის ვერ შეძლებდა – ვერც ყველა სასულიერო პირი და მით უფრო მრევლი ან ვინმე სხვა ეკლესიაში მისული.

ბუნებრივია, რომ ბერძენმა მხატვრებმა მშობლიურ ენაზე „მოაწერეს ხელი“, თანაც ისინი ხომ უპირველესად უფლისთვის იყო განკუთვნილი და, ცხადია, ენას მნიშვნელობა არ ჰქონდა, მაგრამ ჩვენს შემთხვევაში ყურადღებას სხვა მომენტები იპყრობს, სახელდობრ, რა საჭირო იყო საქტიტორო წარწერის ბერძნულად დაწერა გრემში, მით უფრო, რომ აქ მოხატულობის ზედწერილები ქართულია⁷⁰, ან რა აუცილებელი იყო ბერძნული წარწერის გაკეთება წალენჯიხაში, როცა მისი შინაარსი ევგენიკოსისა და ქვაბალია-გაბისულავას ქართულ წარწერებშიცაა გაცხადებული. აღსანიშნავია ისიც, რომ ბერძენი მხატვრების მიერ მოხატულ ეკლესიებში მთავარ და ყველაზე მნიშვნელოვან ინფორმაციას – მომგებლის ვინაობას (წალენჯიხაში მხატვრის ვინაობასაც) ადგილობრივი საზოგადოება ქართული წარწერის, ან საქტიტორო პორტრეტის (ზოგან ორივე) მეშვეობით შეიტყობდა. ეჭვს არ იწვევს, რომ წალენჯიხაში სწორედ ამ მიზნით გაკეთდა ქართული წარწერები.

68 ბობნევის ეკლესიაში იოსებ თბილელის ორი საქტიტორო წარწერაა: სამხრეთ ფასადზე, კარის თავზე ქვაზე კვეთილი წარწერა, რომელიც იუნყება, რომ ეკლესია იოსებ ტფილელის დაკვეთით აიგო (ფირალიშვილი, ბობნევის მოხატულობა, 10–11) და ეკლესიის ინტერიერში სამხრეთ კედელზე ფერწერული წარწერა: ჴს[ახ]ელ[ითა] [ღმრთისაჲთა] [ისა] [ლ] [დს] [შცნ] [იფ] და მიათვალე ძედ მა[]მ [ად შე]ნდა ი[ოანე] მა[ხარებლისა] მ [სამე[ო]დენ []შტ[]ით[]ა]ლვა [შენე ეკლესი(ა)ჲ ესე მე ც[ოდ]ვ(ილ)მ(ა)ნ ტფ[ი] [ლ(ე)ლმ(ა)ნ სააკაძე იოსებ და [] [მოვ(ა)ხატი] [ნე და შე]ვამქე ხ(ა) ტებით []ქ [ფ] [მ(ა)თ და ი დ იე [დ[ავანერი]ინე წიგნები შე] []ვ [შე] [დ []ს []ტოა. წარწერას ბოლოში ერთვის თარიღი — „ტოა“ (1683). წარწერა მოგვყავს გ. გაგოშიძის გადმონაწერით, რომელიც რამდენადმე განსხვავდება ადრინდელი წაკითხვისგან, შეად. ფირალიშვილი, ბობნევის მოხატულობა, 12. იოსებმა, როგორც ჩანს, ბობნევის ეკლესია თავის საძვალედ ააშენა და შეამკო. იოსებ ტფილელის შესახებ იხ. ფირცხალაიშვილი, იოსებ ტფილელი.

69 ნიკოლოზ მაღალაძის შესახებ იხ. ბერიძე, წინარეხელ მაღალაძეთა მშენებლობა; გაგოშიძე თ., „კუთლად უვლინებდნენ; ხაინდრავა, მაღალაძეთა საგვარეულოს ისტორიისთვის.

70 გრემში ბერძნული ზედწერილებიც არის, იხ. ყაუხჩიშვილი, საქართველოს ბერძნული წარწერების კორპუსი, 319–331.

ნალენჯიხაში ყურადღებას იქცევს ის გარემოება, რომ აქ არ არის ვამეყ დადიანის საქტიტორო წარწერა, თუმცა არის მისი პორტრეტი და კიდევ ერთი წარწერა, რომელიც, ფაქტიურად, მის სადიდებელს წარმოადგენს⁷¹, მაშინ როცა, ვამეყისგან კონსტანტინოპოლს წარგზავნილი ქვაბალია-გაბისულავას წარწერაც არის (სხვათა შორის, ისინი არ ახსენებენ ვამეყს) და ტაძრის მაშენებელთა და მზარეულთა სავედრებელიც⁷². ვფიქრობთ, საქტიტორო წარწერის ფუნქცია აქ ევგენიკოსის წარწერებმა შეითავსეს, რომლებიც უპირველესად ვამეყ დადიანის ღვაწლს წარმოაჩენენ. კონსტანტინოპოლიდან მხატვრის ჩამოყვანის სამივე წარწერაში ხაზგასმაც მისი დამსახურების ჩვენებას ემსახურებოდა. ბიზანტიის დედაქალაქიდან მხატვრის მონვენვა არც რიგითი მოვლენა იყო და არც იოლი საქმე. კონსტანტინოპოლელი მხატვრისთვის მოხატულობის დაკვეთა ვამეყისთვის მნიშვნელოვანი, უთუოდ, საპატიო და საამაყო იქნებოდა მით უფრო თუ გავითვალისწინებთ მის ამბიციურ ხასიათს⁷³. შემთხვევითი არც წარწერებისთვის შერჩეული ადგილია. ისინი, როგორც ითქვა, ბურჯებზეა განლაგებული და მოხატულობის საერთო კონტექსტიდან გამოყოფილია, რითიც მათი მნიშვნელობა უფრო ხაზგასმულია. იშვიათად მოიძებნება წარწერა, რომელიც ასე იპყრობდეს ყურადღებას. მათ გვერდს ვერ აუვლი. ტაძრის ცენტრალური, დასავლეთი კარიდან შესვლისთანავე, ვიდრე მოხატულობას მოიხილავ, დასავლეთ ბურჯებზე ადამიანის სიმაღლეზე მოთავსებული ვრცელი და საზეიმო ხასიათის წარწერები იპყრობს მნახველის მზერას, თითქოს გაიძულებს მათ წაკითხვას (სურ. 22, 23, 24). განსაკუთრებით ბერძნულენოვანი წარწერა გამოირჩევა, რომელსაც ბურჯის ფართო ნახნაგი ეთმობა. ადვილად მოსახილველ ადგილას მოთავსება და რეპრეზენტაციული ხასიათი, როგორც აღინიშნა, ქტიტორის წარწერისთვისაა დამახასიათებელი და ნალენჯიხის წარწერები, ამ მხრივაც, საქტიტორო წარწერებს ემსგავსება, მათ უტოლდება.

არ არის გამორიცხული, რომ, თავის დროზე, გელათის ღვთისმშობლის ტაძარშიც ორენოვანი წარწერები ყოფილიყო. სამხრეთ-დასავლეთ გუმბათქვეშა ბურჯზე მხატვარ ტიმოთეოსის წარწერის გაცოლებზე მეორე ბერძნული წარწერაა, რომელიც იუნყება, რომ ტაძარი იმერეთის მეფის ბაგრატ III-ის

71 წარწერა: ქ. ადიდე ღმერთმან პატრონი ერისთავთ ერისთავი და მანდ[ატურთუხუცესი] [? ვამეყ] დედოფალი... მოთავსებულია გუმბათქვეშა დასავლეთ თაღზე. წარწერა წაიკითხა გ. გაგოშიძემ.

72 მაშენებელთა, გალატოზთა და ხელისუფალთა და მზარეულთა ყოველთა შეუნდვნეს ღმერთმან, ამინ, ამინ, ამინ, Лорткипанидзе, Роспись в Цаленджиха, 13. თ. სანიკიძე, ნალენჯიხის მაცხოვრის ტაძრის ისტორიისათვის, 177–178.

73 Лорткипанидзе, Роспись в Цаленджиха, 110; ლორთქიფანიძე, ჯანჯალია, ნალენჯიხა, 5–6; Kalopissi-Verti, Painters, 146–147, მისივე, Paniters' Information, 66; Тодиш, Лични записи, 500.

შენევნით მოიხატა (სურ. 26)⁷⁴. ამ წარწერათა სიმეტრიულად, ჩრდილო-დასავლეთ ბურჯზე კი ორი ქართული წარწერაა მოთავსებული, რომელთაგან ერთში კვლავ ბაგრატ III-ეა მოხსენებული (სურ. 25). მართალია, ტექსტი ბერძნული წარწერის ანალოგიას არ წარმოადგენს, მაგრამ, ყოველ შემთხვევაში, ორივეში ბაგრატი დასახელებული. მეორე ქართული წარწერისგან თითქმის აღარაფერია შემორჩენილი. ვინ იცის, იქნებ აქ, თავის დროზე, მხატვარიც იყო დასახელებული⁷⁵. სხვათა შორის, არც ის არის გამორიცხული, რომ გელათშიც, წალენჯიხის მსგავსად, მხატვარ ტიმოთეოსის წარწერა ქტიტორის, ბაგრატ III-ის სურვილით დაიწერა. ამ შთაბეჭდილების შექმნას ხელს უწყობს მათი წარწერების ერთმანეთის გვერდით მდებარეობაცა და ერთნაირი მხატვრულ-კომპოზიციური გადაწყვეტაც, რის გამოც ისინი ერთმანეთს დაუკავშირდა და თანაბარი მნიშვნელობა შეიძინა (სურ. 26). ტიმოთეოსის წარწერა, რომელიც თარიღსაც შეიცავდა (ამჟამად დაზიანებულია), ფაქტიურად, ბაგრატ III-ის წარწერის დამსრულებელ ნაწილად აღიქმება.

გრემის ტაძარში ბერძნულენოვანი საქტიტორო წარწერის მთავარი გზავნილი გამოსახულებითაა გადმოცემული, ვგულისხმობთ, ლევან კახთა მეფის (1518-1574) საქტიტორო პორტრეტს (სურ. 32). ერთ-ერთ სვეტზე კი საქტიტორო წარწერაში მოხსენებული წინამძღვარი საბაც არის გამოსახული. ორივე პორტრეტს ქართული ზედწერილები ახლავს. ბოზნევის ეკლესიაში სამხრეთ კედელზე მომგებლის, იოსებ ტფილელის პორტრეტია გამოსახული და იქვე მისი ქართული საქტიტორო წარწერაც, რომელშიც ეკლესიის მოხატვაზეა საუბარი (სურ. 33). წარწერა, ამჟამად, ნაკლულია⁷⁶. არ არის გამორიცხული მასში ათონელი მხატვარი დანიელიც ყოფილიყო დასახელებული, რომლის ბერძნულენოვანი „ხელმოწერა“ მოპირდაპირე ჩრდილოეთ კედელზეა მოთავსებული (სურ. 34).

ორენოვანი წარწერების არსებობა გვიბიძგებს ვივარაუდოთ, რომ ქართული ტექსტები ადგილობრივი საზოგადოებისთვის იყო განკუთვნილი. ბერძნული კი — ქტიტორთათვის იყო მნიშვნელოვანი და, შესაძლოა მათი სურვილითვე იწერებოდა. ისინი მხატვრის წარმომავლობის უტყუარი დასტური იყო, მათ ავტოგრაფის ძალა ჰქონდათ, მოხატულობაზე კონსტანტინოპოლურ, ათონურ,

74 ყაუხჩიშვილი, საქართველოს ბერძნული წარწერების კორპუსი, 157–158.

75 პირველ წარწერაზე იკითხება: *მეფეთა მეფესა ბაგრატს შეუდოს ღმერთმან*. მეორე ძალზე დაზიანებულ წარწერაში რ. მეფისაშვილმა, თავის დროზე, ამოიკითხა ორი ასო: „ოფ“, რომელიც „დედოფალი“-ის ნაწილად მიიჩნია და წარწერა, სავარაუდოდ, აღადგინა როგორც „დედოფალთა დედოფალი ელენე“ (ბაგრატ III-ის თანამეცხედრე), Меписашвили, Архитектурный ансамбль, 8, შენ. 20), თუმცა არ ვიცით, რამდენად სარწმუნოა ეს ვერსია.

76 წარწერა იხ. აქვე, შენ. 68.

თესალონიკურ დამღას ნიშნავდა, თუ შეიძლება ითქვას, ხარისხის ნიშანი იყო. მომგებელთათვის ბერძნული წარწერები, შესაძლოა, იმ მხრივაც იყო მნიშვნელოვანი, რომ ვინძლო ვინმე ბერძენს ან ბერძნულის მცოდნეს შემოევლო ეკლესიაში, ისიც შეიტყობდა, რომ მან ბერძენ მხატვარს მოახატვინა ტაძარი. ქართულ კედლის მხატვრობაში, როგორც აღინიშნა, ბერძნული ზედწერილები დროდადრო გვხვდება, მაგრამ ისტორიული ხასიათის ბერძნული წარწერები მხოლოდ იმ მოხატულობებში დასტურდება, რომლებიც ბერძნულენოვანი მხატვრების მიერაა შესრულებული⁷⁷. რაც შეეხება ქართულ-ბერძნულ ისტორიული წარწერებს, ამის კიდევ ერთი შემთხვევაა წალენჯიხაში, სადაც ისინი მოხატულობის განმაახლებლის ეპისკოპოს ევდემონ ჯაიანის პორტრეტს (XVII ს.) ახლავთ⁷⁸. ქართულ-ბერძნულ საქტიტორო წარწერებს შეიცავს იერუსალიმის წმ. ჯვრის მონასტრის მოხატულობაც. თ. ვირსალაძის შეხედულებით, ორენოვანი წარწერები აქ იმისათვის გაკეთდა, რომ ისინი გასაგები ყოფილიყო ქართველებისთვისაც, ბერძნებისა და ლათინთათვისაც⁷⁹.

თვალსაჩინო ადგილას განთავსების გამო, და ასეა წალენჯიხაში, გელათში, მაღალაანთ ეკლესიის კანკელზე (სურ. 22, 25, 35), ბერძნული წარწერები ფართო საზოგადოების მხედველობის მიღმაც ვერ დარჩებოდა. ისინი თავისი ზომითა და მხატვრული გაფორმებითაც მიიქცევდნენ ყურადღებას და უცხო და „უცნაური“ ასო-ნიშნების გამოც. ამ შემთხვევაში უნდა გავიზიაროთ შეხედულება იმის თაობაზე, რომ შუა საუკუნეებში წარწერა ვიზუალურ ზემოქმედებასაც ახდენდა. ის მაყურებელზე წაკითხვის გარეშეც მოქმედებდა, მაშინაც, როცა მისი ვერბალური მნიშვნელობის გაგების უნარი არ შესწევდა. წარწერას მაგიური ძალაც ჰქონდათ და ზოგჯერ დეკორის ფუნქციასაც ითავსებდა⁸⁰. საფიქრებელია, რომ ქართული კედლის მხატვრობის ბერძნული წარწერებიც ფართო აუდიტორიაზე სწორედ ვიზუალურ შთაბეჭდილებას მოახდენდა. ე. ისტმონდი X საუკუნის ეკლესიათა საფასადო წარწერებთან (კუმურდო, იშხანი, ოშკი) დაკავშირებით შენიშნავს, რომ ისინი შეიქმნა ნასაკითხადაც და საცქერლადაც; მათ „ტექსტუალური ხატის“ ფუნქცია ჰქონ-

77 ბულია, ჯანჯალია, ახტალის მოხატულობა, 194.

78 Лорткипанидзе, Роспись в Цаленджиха, 26–27; ყაუხჩიშვილი, საქართველოს ბერძნული წარწერების კორპუსი, 95.

79 Вирсаладзе, Роспись Иерусалимского крестного монастыря, 17, 47. სხვათა შორის, ბერძნულენოვან საქტიტორო წარწერაში მხატვრებიც არიან დასახელებულნი, Т. Вирсаладзе, დასახ. ნაშრ., 17–19; იხ. ასევე: ქართული ქრისტიანული თემი წმინდა მიწაზე, 197–198; იქვე, გაგომიძე გ., წმინდა მიწის ქართული წარწერები, 59–62.

80 Rhoby, The Meaning of Inscritptions, 733, 751–752, მისივე, Text as Art?; Jamse, ‘And Shall; Drpić, Epigram, 188–219.

დათ და ისევე ზემოქმედებდნენ როგორც ნამდვილი ხატი⁸¹. ისტმონდის მიერ განხილული ძეგლები, ცხადია, ნალენჯიხისა თუ სხვა მხატვართა წარწერების პირდაპირ პარალელად ვერ გამოდგება, თუმცა ზოგიერთი მათგანი „ტექსტუალურ ხატთან“ ასოციაციას მაინც იწვევს. ეს განსაკუთრებით ნალენჯიხის ბერძნულენოვან წარწერას ეხება. ლოკალიზაციამ და მოზრდილმა ზომამ თითქოს დაჯაბნა მისი შინაარსი. ის ფერადოვნებითაც აქცენტირებულია. მართკუთხა ფორმატში მოქცეული თეთრ ფონზე შავი საღებავით დანერილი მწყობრი წარწერა წითელი მოჩარჩოებითაა გამოყოფილი. დაახლოებით ასეთ შთაბეჭდილებას ახდენს გელათის ღვთისმშობლის ტაძარში ტიმოთეოსისა და ბაგრატ III ბერძნული წარწერები, თუმცა აქ ეს ნაკლები სიმძაფრით არის გამოხატული. ისინი ამჯერადაც ბურჯებზეა მოთავსებული და მოხატულობისგანაც გამიჯნულია, მაგრამ ნალენჯიხაში წარწერებთან უშუალო კონტაქტი მყარდება, რადგან ისინი დაბლაა მოთავსებული, გელათში კი ზედა რეგისტრშია განთავსებული და ზომითაც უფრო მცირეა, თუმცა ფერადოვანი აქცენტებითაა გამოყოფილი (წარწერათა ფონი წითელი, ყვითელი და მწვანე ზოლებისგან შედგება), რაც მათ საზეიმო იერსა და მნიშვნელოვნებას ანიჭებს (სურ. 25, 26).

ამდენად, ვფიქრობთ, რომ ქართული კედლის მხატვრობის ბერძნულ წარწერებს ფართო საზოგადოება, თუმცა გაუგებარ, მაგრამ მნიშვნელოვანი ინფორმაციის მატარებლად აღიქვამდა. ისიც გასათვალისწინებელია, რომ ადგილობრივ მაყურებელს ბერძნულ წარწერებზე ასე თუ ისე თვალი გაჩვეულიც ჰქონდა, თუნდაც ქრისტესა და ღვთისმშობლის მონოგრამებზე ან ჯვრის გამოსახულების ტრადიციულ ბერძნულ წარწერებზე.

ერთადერთი ბერძნული წარწერა, რომელიც თითქოს უფრო ძნელად ამოსაცნობია ბოზნევის მხატვრის დანიელის „ხელმოწერაა“ (1683). ერთსტრიქონიანი წარწერა მედალიონებში მოქცეულ წმინდანთა ნახევარფიგურებს შორისაა განანილებული, რაც მის ერთიან წაკითხვას თითქოს აფერხებს. ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, რომ მხატვარმა თავისებური კრიპტოგრამა გააკეთა. მაგრამ, მეორე მხრივ, დანიელს წარწერის დამალვა რომ სდომებოდა, ის უფრო საიმედოდ გადაამალავდა მას (თუნდაც სადმე მაღლა განათავსებდა). წარწერა ჩრდილოეთ კედელზე მოხატულობის ქვედა რეგისტრში, საკმაოდ დაბლაა მოთავსებული და მის პირდაპირ განლაგებულ ეკლესიის შესასვლელზეა ორიენტირებული, საიდანაც შემოსული სინათლის სხივი უშუალოდ მას ანათებს.

81 Eastmond, Textual icons.

ძნელი სათქმელია რატომ მიაჩნეს უპირატესობა ქართულ „ხელმოწერებს“ გელათის ღვთისმშობლის ტაძრის გუმბათის ბერძენმა მხატვრებმა, მაგრამ ვფიქრობთ, მათ იმიტომ ინვალებს ქართული წარწერების დაწერით, რომ ისინი მონასტრის ღვთისმსახურთ თუ მრევლს წაეკითხა. ქართული წარწერები მხატვრებს ლოცვებში მოხსენიების იმედსა და გარანტიას აძლევდათ. ისინი შეუმჩნეველიც ვერ დარჩებოდა, მიუხედავად იმისა, რომ წარწერები მაღლა, გუმბათის ყელშია მოთავსებული. მათ დაინახავდნენ და წაიკითხავდნენ არა მხოლოდ იმიტომ, რომ საკმაოდ დიდი ზომის თეთრი გრაფემები მკაფიოდ გამოიკვეთება მუქ ლურჯ ფონზე, არამედ ტაძრის ინტერიერის კარგი განათების გამოც. წარწერები შორი მანძილიდანაც კარგად იკითხება (სურ. 27, 28, 29, 30). გუმბათის ყელის აღმოსავლეთ და დასავლეთ მონაკვეთებზე განთავსება წარწერათა გარდაუვალ წაკითხვას უზრუნველყოფდა. ორ მათგანს საკურთხეველისკენ მიჰყვებილი მლოცველი ხედავს, ხოლო ორის მოხილვა საკურთხეველის აფსიდიდან ხერხდება. მაშასადამე, საკურთხეველის წინაშე ლოცვის დროსაც და საკურთხეველში ღვთისმსახურების ჟამსაც მხატვართა წარწერები როგორც მღვდელთმსახურთა, ასევე მრევლის მხედველობის არეში ექცევა. შესაძლოა, სწორედ ამიტომ მოაწერეს მხატვრებმა ხელი გუმბათის ყელის ორივე მხარეს. აქვე შევნიშნავთ, რომ საქართველოში მხატვრის წარწერა გუმბათის მოხატულობაში მხოლოდ გელათის ღვთისმშობლის ტაძარშია შემონახული, თუმცა გასათვალისწინებელია, რომ სიმეონმა და თეოდორემ, შესაძლოა, მხოლოდ გუმბათი მოხატეს და, ცხადია, იქვე „მოაწერეს ხელი“⁸².

შუა საუკუნეების მხატვრები თავიანთი სავედრებელი წარწერებისთვის კონკრეტულ იკონოგრაფიულ სცენებსა და გამოსახულებებსაც არჩევდნენ. ასე მაგალითად, როგორც აღინიშნა, საბერეების VIII ეკლესიის მხატვარმა „ხელმოწერა“ საკურთხეველის აფსიდის კონქში წარმოდგენილ ქრისტეს დიდების კომპოზიციაში მოაქცია. წარწერის პირველი სტრიქონი მაცხოვრის ტერფებს შორის, მისი საყდრის ორნამენტულ ზოლშია ჩანერილი, მომდევნო ხუთი კი მაცხოვრის მარცხენა ტერფის გვერდით მის ფეხსადგამზეა დაწერილი (სურ. 6, 7). ქრისტეს გამოსახულების ფერხთით წარწერის მოთავსებით მხატვარმა თავისი შეწყალების ვედრება უშუალოდ მას დაუკავშირა, რაც სიტყვიერადაც გამოხატა: „*მაცხოვარ შემწყალებ მონაჲ შენი მწერალი...*“. გამოსახულება და ტექსტი

82 გელათის ღვთისმშობლის ტაძარი XVI ს-ის განმავლობაში ეტაპობრივად იხატებოდა, მეფისაშვილი, ვირსალაძე, გელათი; თუმანიშვილი, ხუსკივაძე, მიქელაძე, ჯანჯალია, გელათი 900, 259-260; მამაიაშვილი, გელათის მონასტრის ღვთისმშობლის ტაძრის XVI საუკუნის მხატვრობა.

აქ ერთმთლიანობაშია მოყვანილი. საბერეების მხატვრის წარწერა ჯრუჭის II ოთხთავის (H 1667, XII ს.) მიქაელის წარწერას („*ქრისტე, შეიწყალე მიქაელ და დაიცვე*“) მოგვაგონებს, რომელიც ზაქეს მოქცევის სცენაში (180v) მაცხოვრის საყდრის ორნამენტშია ჩანერილი. ოღონდ ამ შემთხვევაში ის შეფარვითაა დანერილი, ძალიან მცირე ზომის გრაფემებითაა შესრულებული და ისე ერწყმის ორნამენტს, რომ მისგან გარჩევა ჭირს⁸³. მართალია, საბერეების VIII ეკლესიის მხატვარმაც წარწერა ორნამენტში მოაქცია, მაგრამ ის მკაფიოდ იკითხება, რადგან ორნამენტი მარტივი გეომეტრიული ნახატისგან არის შედგენილი, რომლის თითოეულ სეგმენტში ნაცრისფერ ფონზე შავი საღებავით შესრულებული ერთი ან ორი გრაფემაა ჩანერილი (სურ. 6, 7).

გელათის ღვთისმშობლის შობის ტაძრის მოხატულობის (1550-იანი წწ.) ერთ-ერთმა მხატვარმა წარწერისთვის „ძილი მონაფეთა“ სცენა შეარჩია; თანაც მან საბრეების VIII ეკლესიის ოსტატის მსგავსად თავისი შესაწყალელები სრულიად მიზანმიმართულად მაცხოვრის ფიგურას დაუკავშირა – ლოცვად მუხლმოყრილი ქრისტეს გამოსახულების ზურგს უკან დაწერა და მას შეავედრა: *ქრისტე შეიწყალე სული ელიასიო* (სურ. 13).

სორის წმ. გიორგის ეკლესიის მოხატულობაში (XIV ს.) მხატვარმა თავისი წარწერა ჩრდილოეთ კედელზე, მოხატულობის ქვედა რეგისტრში გამოსახული ეკლესიის პატრონი წმინდანის, წმ. გიორგის ფეხებთან მიანერა (სურ. 38). ამ ძლიერ დაზიანებული და ნაკლული წარწერის მეცნიერთა მიერ შემოთავაზებული აღდგენილი ვარიანტი უფრო საქტიტორო წარწერას ჰგავს: „*შევამკვეთ ესე ეკლესია... [შენენი]თა მღვდელმსა[ხურთ და] ჭარელისძე გიორგისითა, [ვ] ელითა.... დავითისითა და მნათეს შ[ვი]ლისა ივ[ან]ესითა...*“ (№18)⁸⁴, თუმცა, ჩვენი აზრით, ის მხატვრისგან უნდა იყოს დანერილი, რასაც მისი მდებარეობაც გვაფიქრებინებს. საქტიტორო წარწერას, ჩვეულებრივ, წარმოსაჩენ ადგილას განათავსებდნენ, თანაც სორში წარწერაში დასახლებული გიორგი ჭარელისძე სამხრეთ კედელზეა გამოსახული და უფრო მოსალოდნელი იყო საქტიტორო წარწერაც იქვე მოეთავსებინათ, ვიდრე წმ. გიორგის ფიგურის ფეხებთან შეუმჩ-

83 ბარნაველი, ჯრუჭის მეორე კოდექსის ორი წარწერა, 636–637; მაჭავარიანი, წიგნის ხელოვნება, 46; მაჭავარიანი, გაჩეჩილაძე, ტატიშვილი, ხიზანიშვილი, ქართული ხელნაწერი წიგნის მომხატველ ოსტატთა შემოქმედება, 89, სურ. 81. ორნამენტში წარწერის ჩანერა ხელნაწერთა გადამწერებისა და მხატვრებისთვისაა დამახასიათებელი, მაჭავარიანი, იონა გადამწერი, 14, 16; მისივე, გადამწერსა და მხატვარს შორის შრომის განაწილების საკითხისათვის, 19–20.

84 ჭიჭინაძე ი., სორის წმინდა გიორგის ეკლესიის მოხატულობა, 55–56; სხირტლაძე, სორის ეკლესია, 18.

ნევლად მიეწერათ. ჩვენი ვარაუდით, წარწერა შეიძლება ასე აღდგენილიყო: „შეიმკო ესე ეკლესია... ჯელითა....დავითისითა...“ (და არა „შევამკვეთ ესე ეკლესია... ჯელითა...“). ამ შემთხვევაში ის დავითის დაწერილი გამოვიდოდა.

მაცხოვრის, ღვთისმშობლის ან რომელიმე წმინდანის გამოსახულების სიახლოვეს სავედრებელ წარწერებს შუა საუკუნეების სხვა ოსტატებიც ხშირად წერდნენ. ეს განსაკუთრებით დამახასიათებელია ხატებისთვის. საბერეების VIII ეკლესიის მოხატულობის მსგავსი შემთხვევები გვაქვს, მაგალითად, იელის მაცხოვრის ჭედურ ხატზე (XI ს.), სადაც ოსტატის, თევდორე გვაზავაისძის წარწერა ქრისტეს საყდრის ორსავე მხარესაა განანილებული; ლანჩვალის ხატზე (XI ს.) ქტიტორისა და ოქრომჭედლის წარწერები მაცხოვრის საყდრის ფეხებთან არის მიწერილი⁸⁵ და სხვა. წმინდანთა გამოსახულებს წარწერებს ხშირად უკავშირებენ ხელნაწერი წიგნის გადამწერ-მომხატველნიც⁸⁶.

ბეთანიაში ზემოხსენებულმა მხატვარმა დემეტრემ თავისი სავედრებელი გოლგოთის ჯვრის გვერდით დაწერა⁸⁷. ჯვარი, სიკვდილზე გამარჯვებისა და კაცთა მოდგმის ხსნის სიმბოლო სამოთხის ნიაღშია მოქცეული, რომელიც სიმბოლურად მცენარეული ორნამენტის სახითაა გადმოცემული. მხატვარმა სასუფეველში დამკვიდრების იმედით სწორედ ამ გარემოში დატოვა თავისი სავედრებელი. ჯვარი და მასთანვე დემეტრეს წარწერა ამავედროულად ლიტურგიკული სცენის ცენტრშია მოქცეული, მის ორსავე მხარეს ეკლესიის მამები არიან გამოსახულნი (სურ. 9). ამ კონტექსტში ჯვარი ექპარისტული მსხვერპლის სიმბოლოცაა. ამ მხრივ ბეთანიაში იგივე საზრისია გამოხატული, რაც წითელხევში, ასევე ბიჭვინტის ღვთისმშობლის ტაძრის სამხრეთ-დასავლეთი კაპელის მოხატულობაში (XVI ს.), სადაც ბერძენმა მხატვარმა, პარასკევამ წარწერა საკურთხევის აფსიდში ეკლესიის მამათა რიგში პატარა ნიშის ზემოთ მოათავსა,

85 Чубинашвили, Грузинское чеканное искусство, 379, 382, სურ. 375.

86 მაგალითები იხ. გაჩეჩილაძე, ტატიშვილი, ხიზანიშვილი, ქართული ხელნაწერი წიგნის მომხატველ ოსტატთა შემოქმედება, 35, 108-109, სურ. 29, 106.

87 ისტორიული ხასიათის წარწერების, მათ შორის, მხატვართა სავედრებლების ჯვრის სიახლოვეს განთავსების არაერთი შემთხვევაა ცნობილი შუა საუკუნეების ხელოვნებაში. ეს ჯერ კიდევ კაპადოკიის ანიკონურ მოხატულობებში დასტურდება (მაგ. სინასოსის წმ. ბასილის ეკლესიის საქტიტორო წარწერა /IX-X სს./, რომელშიც მხატვარიც არის დასახელებული, Thierry, Mentalité, 88-89; წარწერის ქართული თარგმანი იხ. სხირტლაძე, ადრეული შუა საუკუნეების ქართული კედლის მხატვრობა, 59) და მოგვიანებითაც ხშირად გვხვდება, მაგ. ოხრიდის წმ. სიოფიის ტაძრის წმ. იოანე ნათლისმცემლის კაპელის მოხატულობაში (1347-1350) მხატვრებმა კონსტანტინემ და მისმა შვილმა იოანემ გოლგოთის ჯვრის გვერდით და მის ქვემოთ დაწერეს თავისი წარწერები, Суботий, Охридски Сликарь; Тодий, Лични записи, 512. ჯვრის გამოსახულებას სავედრებელ წარწერებს ხშირად უკავშირებენ ხელნაწერთა მომგებელნი, გადამწერები და მომხატველნი, მაჭავარიანი, გაჩეჩილაძე, ტატიშვილი, ხიზანიშვილი, ქართული ხელნაწერი წიგნის მომხატველ ოსტატთა შემოქმედება, 159-160, სურ. 38, 80.

რომელშიც ასევე ჯვარია გამოსახული⁸⁸. მხატვრები, თავიანთი სავედრებლის აფსიდის ქვედა რეგისტრში დანერით, იქ, სადაც ლიტურგიკულ-ეკლესიისტიული ხასიათის სცენებია წარმოდგენილი, თითქოს ეკლესიისტიის თანაზიარნი ხდებიან. შემთხვევითი არ არის, რომ ბიზანტიურსა და პოსტბიზანტიურ კედლის მხატვრობაში არაერთი შემთხვევაა, როცა მხატვარი ეკლესიისტიული სცენას ურთავს თავის სახელს⁸⁹.

ერთი შეხედვით მოხატულობის კონტექსტიდან გამიჯნულია გერასიმეს წარწერა უბისის წმ. გიორგის ეკლესიაში, სადაც ის სატრიუმფო თაღის შიდა ვიწრო პირზე, მის ცენტრშია მოთავსებული, მაგრამ, მეორე მხრივ, ის მაცხოვრის ხელთუქმნელი ხატის გამოსახულებასა და სატრიუმფო თაღს გაყოლებულ წარწერას (ფსალმუნნი, 112, 3) შორისაა მოქცეული. გერასიმეს წარწერა ხატი ხელთუქმნელის გამოსახულებას „ეკვრის“, რითაც მას უკავშირდება. ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ წარწერისთვის შერჩეული ადგილი – სატრიუმფო თაღი – მას მნიშვნელოვნებას ანიჭებს (სურ. 37).

ზემოთ უკვე აღინიშნა, რომ საქტიტორო წარწერებს საზეიმო ხასიათი და თვალსაჩინო ლოკალიზაცია ახასიათებთ. ისინი, ჩვეულებრივ, მოჩარჩოებითაცაა გამოკვეთილი, ხშირად ზომითაც საკმაოდ მოზრდილია და კომპოზიციური და მხატვრული გადაწყვეტითაც აქცენტირებული. ამის საუკეთესო ნიმუში იფრარისა და ნაკიფარის წარწერები.

იფრარის მთავარანგელოზთა და ნაკიფარის წმ. გიორგის ეკლესიებში მეფის მხატვარმა თევდორემ საქტიტორო წარწერებისთვის კანკელები შეარჩია. ისტორიული ხასიათის წარწერების კანკელზე განთავსება საკმაოდ გავრცელებულია შუა საუკუნეებში; აქ წარწერებს ზოგჯერ ოსტატებიც წერდნენ (ლენჯერის მხერის ეკლესიის, მაღალაანთ ეკლესიის კანკელები, ზედაზენის კანკელის რელიეფური ფილა (XI ს.)⁹⁰ და სხვა).

იფრარისა და ნაკიფარის სუსტად განათებულ ეკლესიებში (განსაკუთრებით იფრარში) კანკელი ყველაზე ნათელი ადგილია, სინათლის სხივი დასავლეთ კედელში გაჭრილი კარიდან და სარკმლიდან უშუალოდ მას ეცემა. ორივე ეკლესიაში შესვლისთანავე თვალსაჩინოა აფსიდის კონქში გამოსახული ვედრების მონუმენტური და შთამბეჭდავი კომპოზიცია და მასთან ერთად აფსიდის წინ აღმართული ქვის მოხატული კანკელი და მის კარნიზს გაყოლებული წარწერები

88 ვინაიდან ბიჭვინტის ტაძრის ადგილზე ნახვის შესაძლებლობას მოკლებულნი ვართ ამიტომ ვეყრდნობით თ. ყაუხჩიშვილისა და ლ. შერვაშიძის ნაშრომებს, ყაუხჩიშვილი, საქართველოს ბერძნული წარწერების კორპუსი, 60–61; Шервашидзе, Средневековая монументальная живопись Абхазии, 172–190.

89 Todić, “Signatures”, 650–652, მისივე, Лични записи.

90 Шмерлинг, Малые формы, 113.

ექცევა (სურ. 39). თეთრი საღებავით დაწერილი ორსტრიქონიანი ასომთავრული წარწერები მკაფიო კალიგრაფიითაა გამოყვანილი და ნათლად გამოიკვეთება მუქ მწვანე ფონზე⁹¹. კანკელთა ანტაბლემენტზე ორივე ეკლესიაში წმინდათა წელზედა ფიგურებია გამოსახული.

კანკელზე წარწერების განთავსებას დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა⁹². ეს მათ გარდაუვალ ნაკითხვასაც განაპირობებდა და, მაშასადამე, მათში დასახელებულ პირთა მოხსენიებასაც. თევდორეს წარწერების შემთხვევაში ეკლესიათა მცირე ზომებიც გასათვალისწინებელია. აქ დიდი რაოდენობით მრევლი ვერ დაეტევა. წარწერების ძირითადი მკითხველი ღვთისმსახურნი იქნებოდნენ, მაგრამ მათ, რა თქმა უნდა, ეკლესიაში შეკრებილნიც (თუნდაც მცირე რაოდენობის) მიაქცევდნენ ყურადღებას; წირვა-ლოცვის დროს მრევლი სწორედ კანკელისკენაა მიპყრობილი.

თევდორეს საქტიტორო წარწერებთან შედარებით უფრო მოკრძალებულად გამოიყურება მხერის მთავარანგელოზთა ეკლესიის მხატვარ დავითის, ამჟამად, ძლიერ დაზიანებული, წარწერა (XIV ს.), რომელიც კანკელის კარნიზზე კი არა არის მოთავსებული, არამედ მის ქვედა ნაწილში, სამხრეთი ფილის კიდეზეა დაწერილი (სურ. 40)

ლაგურკაში საქტიტორო წარწერისთვის თევდორემ დასავლეთი კედელი შეარჩია მიუხედავად იმისა, რომ კანკელი აქაც არის, მაგრამ ის იფრარისა და ნაკიფარის კანკელებისგან სტრუქტურულადაც განსხვავდება და არც კარნიზი აქვს⁹³, ხოლო ანტაბლემენტზე წმინდანთა წელზედა გამოსახულებათა ზემოთ წარწერისთვის საკმარისი ადგილი არ რჩება (სურ. 41, 42). ამას გარდა, ლაგურკაში კანკელის წინ საკურთხევლისწინა ჯვარი დგას, რომელიც თავისი ზომისა და მოელვარე ზედაპირის (ჯვარი მოჭედილია მოოქრული ვერცხლის ფირფიტებით) გამო ეკლესიის ინტერიერის მხატვრულ დომინანტად იქცევა⁹⁴. მონუმენტური ჯვრის უკან კანკელის წარწერა დაკარგავდა თავის მნიშვნელობას და ვერც მისი ერთიანად აღქმა მოხერხდებოდა⁹⁵. ვფიქრობთ, ლაგურკაში

91 ნაკიფარის წარწერა დაზიანებულია და ცუდად გაირჩევა, იხ. აქვე, N8.

92 კანკელის წარწერების მნიშვნელობისა და დანიშნულების შესახებ, იხ. Pallis, Messages from a Sacred Space, 145–148.

93 Шмерлинг, Малые формы, 227, 230–231, 234–235, 246–247.

94 იქვე, 227.

95 ლაგურკისგან განსხვავებით, იფრარისა და ნაკიფარის ეკლესიებში საკურთხევლისწინა ჯვრები არ არის, თუმცა შესაძლოა ისინი, თავის დროზე, იყო კიდეც. მაგრამ ამ შემთხვევაში გასათვალისწინებელია მათი ზომა და მდებარეობა. სვანეთის ეკლესიებში საკურთხევლისწინა ჯვრები ხშირად კანკელის კიდეებში იდგა და ისინი მას მთლიანად არ ფარავდა. რ. შემრლინგს იფრარის კანკელის რეკონსტრუქციის ნახაზზე საკურთხევლისწინა ჯვარი ჩრდილოეთით აქვს დატანილი, მისი სიმაღლე არ სწვდება კანკელის კარნიზს, Шмерлинг, Малые формы, 227, 231, ნახ. 25.

წარწერის კანკელზე განთავსებაზე თევდორემ უარი იმიტომ თქვა, რომ აქ არც მისი ადგილი იყო და ის ვერც კარგად აღქმადი იქნებოდა. დასავლეთ კედელზე მდებარე წარწერა კანკელის წარწერებთან შედარებით ნაკლებ საზეიმოა, თუმცა მისი მნიშვნელობა მაინც აქცენტირებულია. ეკლესიიდან გასვლისას ყურადღებას იქცევს კარის ღიობის თავზე თეთრი საღებავით დაწერილი სამსტრიქონიანი წარწერა, რომლის ზემოთ ეკლესიის პატრონი წმინდანები – კვირიკე და ივლიტაა გამოსახული, ხოლო ქვემოთ კარის ორსავე მხარეს წმ. ბარბარე და წმ. ეკატარინე (სურ. 42)⁹⁶.

საქტიტორო წარწერები საზეიმოდ არის წარმოდგენილი გრემის მთავარანგელოზთა ტაძარშიც და განსაკუთრებით ერთწმინდის წმ. ევსტატეს ეკლესიაში. გრემში ის საქტიტორო წარწერისთვის ტრადიციულ ადგილას, შესასვლელი კარის თავზეა მოთავსებული, მის ზემოთ ღვთისმშობლის მიძინების დიდი კომპოზიციას (სურ. 31). ერთწმინდაში წარწერა აღმოსავლეთ კედელზე, სამკვეთლოს კარის თავზე, საკმაოდ დაბლა მდებარეობს, მოზრდილი ზომისაა და ზედმინვენითაც არის გაფორმებული ორნამენტითა და დეკორატიული მოჩარჩოებით (სურ. 43).

აქ, ცხადია, ყველა წარწერას ვერ შევხვებოდით, არამედ განვიხილეთ, ჩვენი აზრით, საგულისხმო და საინტერესო ნიმუშები, რომელთა საფუძველზეც შეიძლება დავასკვნათ, რომ მხატვრები თავიანთ წარწერებს შემთხვევით ადგილას კი არ მიაწერდნენ, იქ, სადაც მოუხერხდებოდათ, არამედ საგანგებოდ არჩევდნენ ადგილსაც ეკლესიის სივრცეში და კონკრეტულ სცენებსა და გამოსახულებებსაც. ამ თვალსაზრისით ისინი იმავე ტენდენციას ავლენენ როგორსაც საზოგადოდ შუა საუკუნეების ბიზანტიელი მხატვრები, რომლებიც სცენებშიც წერდნენ თავიანთ წარწერებს, წმინდანთა გვერდითაც და სულაც მათ გამოსახულებებზეც კი⁹⁷. რაც შეეხება, საქტიტორო წარწერებს, მათ მხატვართა „ხელმოწერებისგან“ განსხვავებით რეპრეზენტატიულობა ახასიათებთ და ეკლესიის სივრცეში უფრო დომინანტური მნიშვნელობაც აქვთ.

96 თევდორეს წარწერათა ინტერპრეტაციის თაობაზე, იხ. Chichinadze, King's Painter.

97 Todić, 'Signatures', მისივე, Лични записи; Kalopissi-Verti, Painters, 142–143.



სურ. 1. ნეზგუნის მაცხოვრის ეკლესია. საკურთხეველის აფსიდის
 მოხატულობა და საექტიტორო წარწერა. X ს.
 Nezguni. Church of the Saviour. Sanctuary apse. Murals, donor inscription. 10th c.



სურ. 2 იფრარის მთავარანგელოზთა ეკლესია. საკურთხევის კონქის და კანკელის
 მოხატულობა. საექტიტორო წარწერა. 1096 წ.
 Iprari. Church of the Holy Archangels. Sanctuary conch and chancel barrier. Murals, donor inscription. 1096.



სურ. 3. ნაკიფარის წმ. გიორგის ეკლესია. ხედი აღმოსავლეთისკენ.
Nakipari. Church of St. George. View to the East.



სურ. 4. ლაგურკა (წმ. კვირიკესა და წმ. ივლიტას ეკლესია). დასავლეთი კედელი.

წმ. კვირიკე და წმ. ივლიტა. საქტიტორო წარწერა. 1111 წ.

Kala. Church of Sts. Cyriacus and St. Julitta (Lagurka). West wall. Sts. Cyriacus and Julitta, donor inscription. 1111.

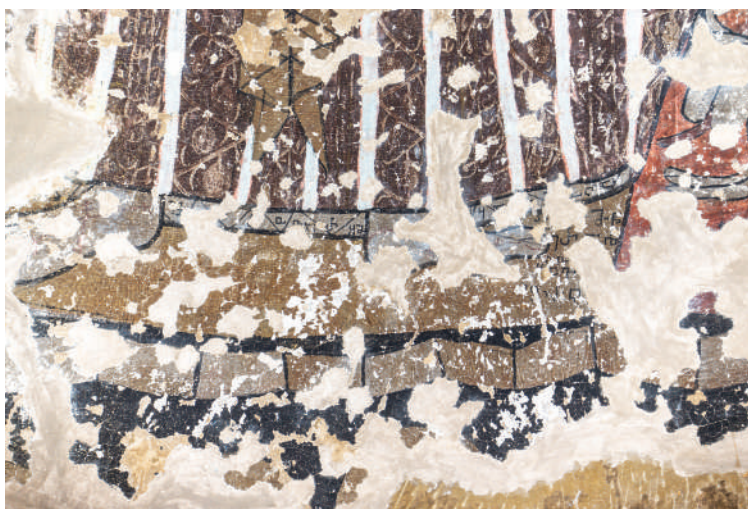


სურ. 5. მაცხვარიშის მაცხოვრის ეკლესია. ჩრდილოეთი კედელი. წმ. ეკატერინეს გვირგვინდება.
კვირიკე მამასახლისის და მიქაელ მაღლაკელის წარწერები. 1140 წ.

Matskhvarishi. Church of the Saviour. North wall. Coronation of St. Catherine, inscriptions of Kvirike
Mamasakhlisi and Michael Maglakeli. 1140.



სურ. 6. საბერეების მონასტრის VIII ეკლესია. კონქის მოხატულობა. ქრისტეს დიდება. X ს.
Sabereby Monastery. Church VIII. Sanctuary conch. Christ in Majesty. 10th c.



სურ. 7. საბერეების VIII მონასტრის ეკლესია. მხატვრის წარწერა. დეტალი. X ს.
Sabereby Monastery. Church VIII. Inscription of the painter. Detail. 10th c.



სურ. 8. საბერეების მონასტრის III ეკლესია. ჩრდილოეთი კედლის მოხატულობა.
მხატვრის წარწერა. IX ს.

Sabereby Monastery. Church III. North wall. Murals, inscription of the painter. 9th c.



სურ. 9. ბეთანიის ღვთისმშობლის შობის ეკლესია. საკურთხეველის აფსიდის მოხატულობა. XII ს.
Betania. Church of the Nativity of the Virgin. Sanctuary apse. Murals. 12th c.



სურ. 10. ბეთანიის ღვთისმშობლის შობის ეკლესია. აფსიდი. დემეტრეს წარწერა. XII ს.
Betania. Church of the Nativity of the Virgin. Sanctuary apse. Inscription of Demetre. 12th c.



სურ. 11. ოზაანის ამაღლების ეკლესია. საკურთხეველის აფსიდის მოხატულობა. XII-XIII სს.
Ozaani. Church of the Ascension. Sanctuary apse. Murals. 12th-13th cc.



სურ. 12. ოზაანის ამაღლების ეკლესია. საკურთხეველის აფსიდი. მიქაელის წარწერა. XII-XIII სს.
Ozaani. Church of the Ascension. Sanctuary apse. Inscription of Michael. 12th-13th cc.



სურ. 13. გელათის ღვთისმშობლის შობის ტაძარი.
 დასავლეთი კედელი. ძილი მონაფეთა. 1550-იანი წწ.
 Gelati. Church of the Nativity of the Virgin. West wall. Agony in Gethsemane. 1550s.



სურ. 14. საფარის წმ. საბას ეკლესია. სამხრეთი კედელი. ჯაყელთა პორტრეტი. XIII-XIV სს.
Sapara. Church of St. Sabas. South wall. Portrait of the Jaqeli. 13-14th c.



სურ. 15. საფარის წმ. საბას ეკლესია. სამხრეთი კედელი. თეოდორეტის წარწერა. XIV ს.
Sapara. Church of St. Sabas. South wall. Inscription of Theodoret. 14th c.



სურ. 16. წვირმი-ჩობანის წმ. გიორგის ეკლესია. დასავლეთი კედელი. ქტიტორი. XII ს.
Tsvirmi-Chobani. Church of St. George. West wall. The donor. 12th c.



სურ. 17. ნიკორწმინდის წმ. ნიკოლოზის ეკლესიის კარიბჭის მოხატულობა.
ქტიტორები და მხატვართა წარწერა. XVI ს.
Nikortsminda. Church of St. Nickolas. West porch. Donors and painters' inscription. 16th c.



სურ. 18. წითელხევის წმ. გიორგის ეკლესია. აფსიდის მოხატულობა. XVI ს.
Tsitlkhevi. Church of St. George. Sanctuary apse. Murals. 16th c.



სურ. 19. წითელხევის წმ. გიორგის ეკლესია.
ხატი მიძინებისა და გიორგი ჯოხტობერიძის
წარწერა. XVI ს.
Tsitlkhevi. Church of St. George. Man of Sorrow,
inscription of Giorgi Jokhtoberidze. 16th c.



სურ. 20. გელათის წმ. ელიას ეკლესია. დასავლეთი კედლის მოხატულობა, გიორგი ჯოხტობერიძის წარწერა. XVI ს.
Gelati. Church of St. Elias. West wall. Murals, inscription of Giorgi Jokhtoberidze. 16th c.



სურ. 21. მარტვილის ტაძარი. სამხრეთი მკლავის მოხატულობა, გიორგის წარწერა. XVI ს.
Martvili Cathedral. South apse. Murals, inscription of Giorgi. 16th c.



სურ. 22. წალენჯიხის მაცხოვრის ეკლესია. ხედი აღმოსავლეთისკენ.

მოხატულობა და წარწერები. 1384-1396 წწ.

Tsalenjikha. Church of the Saviour. View to the East. Murals and inscriptions. 1384-1396.



სურ. 23, 24. წალენჯიხის მაცხოვრის ეკლესია. წარწერები ბურჯებზე. 1384-1396 წ.
Tsalenjikh. Church of the Saviour. Inscriptions on the piers. 1384-1396.



სურ. 25. გელათის ღვთისმშობლის შობის ტაძარი. ხედი დასავლეთისკენ.
Gelati. Church of the Nativity of the Virgin. View to the West.



სურ. 26. გელათის ღვთისმშობლის შობის ტაძარი. სამხრეთ-დასავლეთი ბურჯი.

ბაგრატ III-ის და მხატვარ ტიმოთეოსის წარწერები. 1550-იანი წწ.

Gelati. Church of the Nativity of the Virgin. South-west pier.

Inscriptions of King Bagrat III of Imereti and of the painter Thimoteos. 1550-s.



სურ. 27. გელათის ღვთისმშობლის შობის ტაძარი. გუმბათის მოხატულობა. 1520-იანი წწ.
Gelati. Church of the Nativity of the Virgin. Dome. Murals. 1520s.



სურ. 28. გელათის ღვთისმშობლის შობის ტაძარი. გუმბათი. წინასწარმეტყველები. 1520-იანი წწ.
Gelati. Church of the Nativity of the Virgin. Dome. Prophets. 1520s.



სურ. 29. გელათის ღვთისმშობლის შობის ტაძარი.
გუმბათი. წწ. სოლომონი, სიმეონის წარწერა.
1520-იანი წწ.

Gelati. Church of the Nativity of the Virgin. Dome.
Prophet Solomon, inscription of Simeon. 1520s.



სურ. 30. გელათის ღვთისმშობლის შობის
ტაძარი. გუმბათი. წწ. დავითი, თეოდორეს
წარწერა. 1520-იანი წწ.

Gelati. Church of the Nativity of the Virgin. Dome.
Prophet David, inscription of Theodore. 1520s.



სურ. 31. გრემის მთავარანგელოზთა ეკლესია. დასავლეთი კედელი.
მიძინება, საქტიტორო წარწერა. 1577 წ.
Gremi. Church of the Holy Archangels. West wall. Dormition, donor inscription. 1577.



სურ. 32. გრემის მთავარანგელოზთა ეკლესია. დასავლეთი კედელი. ლევან კახთა მეფე. 1577 წ.
Gremi. Church of the Holy Archangels. West wall. King Levan of Kakheti. 1577.



სურ. 33. ბობნევის წმ. იოანე მახარებლის ეკლესია. სამხრეთ კედელი. იოსებ ტფილელის
პორტრეტი და წარწერა. 1683 წ.

Bobnevi. Church of St. John the Evangelist. South wall. Portrait and inscription of Ioseb Tpileli. 1683.



სურ. 34. ბობნევის წმ. იოანე მახარებლის ეკლესია. ჩრდილოეთი კედლის მოხატულობა. 1683 წ.
Bobnevi. Church of St. John the Evangelist. North wall. Murals. 1683.



სურ. 35. წინარეხის მაღალანთ ეკლესიის კანკელი. 1680-იანი წწ.
Tsinarekhi. Maghlaant Eklesia. Chancel barrier. 1680s.



სურ. 36. მაღალანთ ეკლესიის კანკელი. ელენე მაღალაძე და მხატვრის წარწერა 1680-იანი წწ.
Magahlaant Eklesia. Chancel barrier. Elene Maghaladze, inscription of the painter. 1680s.



სურ. 37. უბისის წმ. გიორგის ეკლესია. აფსიდის მოხატულობა. XIV ს.
 Ubisi. Church of St. George. Sanctuary. Murals. 14th c.



სურ. 38. სორის წმ. გიორგის ეკლესია. ჩრდილოეთ კედელი. წმ. გიორგი, დავითის წარწერა. XIV ს.
Sori. Church of St. George. North wall. St. George, inscription of David. 14th c.



სურ. 39. იფრარის მთავარანგელოზთა ეკლესია. ხედი აღმოსავლეთისკენ.
 Iprari. Church of the Holy Archangels. View to the East.



სურ. 40. მხერის მთავარანგელოზთა ეკლესია. აფსიდის და კანკელის მოხატულობა. XIV ს.
 Mkhari. Church of the Holy Archangels. Sanctuary apse and chancel barrier. Murals. 14th c.



სურ. 41. ლაგურკა. ხედი აღმოსავლეთისკენ.
Lagurka (Church of Sts. Cyriacus and St. Julita). View to the East.



სურ. 42. ლაგურკა (წმ. კვირიკესა და წმ. ივლიტას ეკლესია). დასავლეთი კედელი.
Kala. Lagurka. (Church of Sts. Cyriacus and St. Julitta). West wall.



სურ. 43. ერთაწმინდის წმ. ევსტატეს ეკლესია. მოხატულობა და საქტიტორო წარწერა. 1654 წ.
 Ertatsminda. Church of St. Eustathius. Murals and donor inscription. 1654.

ცნობები შუა საუკუნეების მხატვრების შესახებ (ფერწერული წარწერების მიხედვით)

IX-XVII საუკუნეების ქართულ კედლის მხატვრობაში შემორჩენილი მხატვრის სახელის შემცველი წარწერები ძირითადი წყაროა შუა საუკუნეების მხატვართა თაობაზე. ერთი საერთო ნიშანი, რომელიც მეტად თუ ნაკლებად ყველა დროის წარწერებს ახასიათებთ ინფორმაციის მეტისმეტი სიმწირეა, რაც, როგორც ჩანს, მათი ფუნქციით იყო გაპირობებული¹. საქტიტორო წარწერებიცა და მხატვართა „ხელმოწერებიც“, უმთავრესად, მხოლოდ მხატვრის სახელის აღნიშვნით შემოიფარგლება. რა თქმა უნდა, ვინმე გიორგის, თევდორეს, დემეტრეს, გიორგი ჯოხტობერიძის და სხვათა სახელები არაფერს მატებს ჩვენს ცოდნას შუა საუკუნეების მხატვართა შესახებ. მაგრამ წარწერებში დროდადრო მაინც გამოკრთება ხოლმე საყურადღებო ცნობები.

მხატვრებთან დაკავშირებული ინფორმაციის სიმწირეს თუ გავითვალისწინებთ არცთუ ცოტა და, რაც მთავარია, უაღრესად მნიშვნელოვანი ცნობები მოგვეპოვება მხატვარ თევდორეზე. მარტო ის რად ღირს, რომ საქტიტორო წარწერებიდან დანამდვილებით ვიცით, რომ მან ზემო სვანეთის სამი (იფრარის მთავარანგელოზთა (1096), კალას წმ. კვირიკესა და ივლიტას (ლაგურკა, 1115) და ნაკიფარის წმ. გიორგის (1130)) ეკლესია მოხატა; ვიცით თითოეულის შესრულების ზუსტი თარიღიცა და მომგებელნიც (ხევის აზნაურები და მოსახლეობა), მაგრამ განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი მაინც ის ფაქტია, რომ სამივე წარწერაში თევდორე მეფის მხატვრად არის დასახელებული. თევდორე შუა საუკუნეების ერთადერთი მხატვარია საქართველოში, რომელიც ასეთი წოდებითაა ცნობილი. ვარაუდობენ, რომ ის წარმოშობით სვანი იყო, რომელიც დედაქალაქში ან გელათის მონასტერში დახელოვნდა².

¹ ამ საკითხზე იხ. აქვე, ქ. მიქელაძე, *შუა საუკუნეების მხატვართა წარწერები*.

² Аладашвили, Алибегашвили, Вольская, Живописная школа, 100–101; Вирсаладзе, Фресковая роспись художника Микаела Маглакели, 222.

რადგან თევდორეს სამივე მოხატულობა თარიღიანია, ეს საშუალებას იძლევა თვალი გავადევნოთ მის შემოქმედებას 34 წლის (1096-1130) განმავლობაში. ამავე დროს, ეს იმასაც მოწმობს, რომ თევდორე, ყოველ შემთხვევაში, ნაკიფარის ეკლესიის მოხატვის (1130) დროს ახალგაზრდა ვერ იქნებოდა. ცნობები შუა საუკუნეებში მხატვრის ხელობის სწავლების სისტემის თაობაზე ქართულ წყაროებში არ მოგვეპოვება. ამ მხრივ არც ბიზანტიური მასალაა მდიდარი, თუმცა XIV-XV საუკუნეების კრეტელი და განსაკუთრებით რენესანსის მხატვართა შესახებ არსებული დოკუმენტებისა და ცნობების მიხედვით, ირკვევა, რომ შუა საუკუნეებში მხატვრის ხელობის შესწავლა ხუთიდან რვა წლამდე გრძელდებოდა. დამოუკიდებელ მუშაობას 20-25 წლის ან ცოტა უფროს ასაკში იწყებდნენ³. საფიქრებელია, რომ დაახლოებით ასეთი სისტემა იქნებოდა საქართველოშიც⁴. იფრარის ეკლესია თევდორემ 1096 წელს მოხატა, მაგრამ, ის, უთუოდ, უფრო ადრეც მოღვაწეობდა, რადგან აქ ის უკვე მეფის მხატვრად ჩანს და მას რომ ეს თანამდებობა/წოდება მოეპოვებინა გამოცდილების დაგროვება, სახელის მოხვეჭა დასჭირდებოდა, რაც გარკვეულ დროს ითხოვდა⁵. გამოდის, რომ თევდორემ ნაკიფარის წმ. გიორგის ეკლესია სადღაც 60-65 წლისამ მოხატა. მიუხედავად იმისა, რომ მონუმენტური მხატვრობა საკმაოდ შრომატევადი საქმეა, შუა საუკუნეების მხატვრები ზოგჯერ 40-50 წლის განმავლობაშიც კი მუშაობდნენ. ამ მხრივ თევდორე არ არის გამონაკლისი. მაგალითად, XVII საუკუნის ბერძენი მხატვარი კონსტანტინე 50 წლის განმავლობაში მოღვაწეობდა⁶.

საყურადღებო ცნობას გვანვდის მცხეთის სვეტიცხოვლის საკათედრო ტაძრის „ცხოველი სვეტის“ წარწერაც, რომელშიც მხატვარი გრიგოლ გულჯავარასშვილი (1678-1688) მოქალაქედ გვეცნობა: „...დავხატე მე, ფრიად ცოდვილმა მოქალაქემ გულჯავარასშვილმა გრიგოლ...“ (№33). მოქალაქის წოდება გვიან შუა საუკუნეებში (XVI-XVII სს.) მეფის ბრძანებით მხოლოდ დედაქალაქის, თბილისის მოსახლეობის გარკვეულ ფენას, უმთავრესად, ვაჭრებსა და ხელოსნებს ენიჭებოდათ, მაგრამ არა განურჩევლად ყველას. მოქალაქეობის მოპოვების ძირითადი პირობა თბილისში მუდმივი საცხოვრებელი, უძრავი ქონება და ხაზინაში გადასახადის შეტანა იყო⁷. მაშასადამე, გრიგოლ გულჯავარასშვილი თბილისის მოქალაქე იყო, მას უძრავი ქონებაც ჰქონდა და სახაზინო გადასახადსაც იხდიდა.

3 Marković, Painters in Late Byzantine World.

4 XVIII-XIX სს-ის ქართული დოკუმენტებიდან ცნობილია, რომ ამქრებში ხელობის შესწავლას 8-10 ან 13 წლის ასაკში იწყებდნენ; სწავლა 3-10 წელი გრძელდებოდა, მესხია, საისტორიო ძიებანი, II, 365-568.

5 გამოთქმულია მოსაზრებები თევდორეს მიერ შექმნილი სხვა ნამუშევრების თაობაზე, ბურჭულაძე, მონუმენტური და დაზგური მხატვრობის ურთიერთმიმართების საკითხისათვის, 122-129; ოქროპირიძე, სვეტიცხოვლის საკურთხეველის მოხატულობისთვის, 23-28.

6 Drakopoulou, Remarques, 55.

7 მეხია, საისტორიო ძიებანი, II, 296-312.

საგულისხმოა, რომ XVI-XVII საუკუნეების რამდენიმე წარწერაში მაღალი იერარქიის სასულიერო პირები არიან მხატვრებად დასახლებულნი. სამთავისის ტაძრის საკურთხეველი 1679 წელს სამთავნელმა ეპისკოპოსმა მელიტონმა, ერთწმინდის წმ. ევსტატეს სახელობის ეკლესია იერუსალიმის ჯვრის მონასტრის წინამძღვარმა, ჯვარის მამამ მელეტიოსმა 1654 წელს, ხოლო გრემის წმ. მთავარანგელოზთა ტაძარი – პროტოსინგელოზმა ზაქარიამ (1577) მოხატეს.

კედლის მხატვრების წარწერათა წყალობით ვიცით, რომ შუა საუკუნეების საქართველოში ბერძნულენოვანი მხატვრებიც მოღვაწეობდნენ. მათ მიერაა მოხატული წალენჯიხის მაცხოვრის სახელობის ეკლესია (1384-1396), ბიჭვინტის ღვთისმშობლის ტაძრის სამხრეთ-დასავლეთი კაპელა (1557-1578), გელათის ღვთისმშობლის შობის ტაძარი ბერძენი ოსტატების მონაწილეობით 1520-იან (გუმბათი) და 1550-იან წლებში მოიხატა, გრემის მთავარანგელოზთა ტაძარი (1577), ბოზნევის იოანე მახარებლის ეკლესია (1683) და წინარეხის მაღალანთ ეკლესიის კანკელი (1680-იანი წწ.). არანაკლებ მნიშვნელოვანია რამდენიმე წარწერაში დასახლებული მხატვრის წარმომავლობაც: წალენჯიხაში კონსტანტინოპოლელი მანუელ ევგენიკოსი, გრემში თესალონიკელი ზაქარია და ბოზნევი ათონის მთის ბერმონაზონი დანიელი. წარმომავლობას თუ მშობლიურ კუთხეს ბერძენი მხატვრები წარწერებში, ჩვეულებრივ, სხვა ქვეყანაში ან თავისი საცხოვრებელიდან მოშორებით მუშაობის დროს აღნიშნავდნენ⁸. სხვათა შორის, წარწერებში ეთნიკურ კუთვნილებას ქართული წარმომავლობის მხატვრებიც უსვამდნენ ხანს, როცა უცხოეთში ხატავდნენ ეკლესიებს – პეტრინონის მონასტრის საძვალის მხატვარი იოანე ქართველად (იბეროპულოსი) სახელდება („მოიხატა ყოვლადწმიდა ეკლესია სრულად, ხელითა იოანესი, ისტორიოგრაფოსისა, იბეროპულოსისა, და წამკითხველნო ევედრეთ ჩემთვის უფალს“)⁹, ათონის მთის ივირონის მონასტრის კათოლიკონის XVI საუკუნის მხატვარი მღვდელმონაზონი მარკოსი ივერიელად („სამგ ზის ნეტარი უფალი მარკოზ ივერიელი და მხატვარი“)¹⁰, მაშინ როცა, ადგილობრივი მხატვრების წარწერებში წარმომავ-

8 Kalopissi-Verti, Painters, 148–149; მისივე, Painters' Information, 58–61; Δρακοπουλος, Υπογραφές, 131.

9 Panayotova-Puguet, Les peintures de Bačkovo, 187–197; Bakalova, Korolova, Popov, The Ossuary of Bachkovo Monastery, 109. წარწერის ქართული თარგმანი იხ., სხირტლაძე, მღვდელმონაზონი მარკოს, 314, შენ. 6.

10 Τσιγαρίδας, Ο ζωγράφος Μάρκος, 275–280; სხირტლაძე, მღვდელმონაზონი მარკოს, 303–338. აქვეა სრული ბიბლიოგრაფიაც და წარწერის ქართული თარგმანიც. წარწერა მარკოსის გამოცხადებას ახლავს, რომელიც საქტიტორო კომპოზიციაშია ჩართული (მოხატულობა XVI ს-საა და განახლებულია XIX ს-ში). აღსანიშნავია, რომ მხატვრის პორტრეტულ გამოსახულებას შუა საუკუნეების სახვით ხელოვნებაში პარალელები არ მოეძებნება, თუმცა მხატვრები ზოგჯერ სიუჟეტურ კომპოზიციებშია გამოსახული, სხირტლაძე, მღვდელმონაზონი მარკოს, 314, 316; შენ. 7. აქვეა მითითებული ამ საკითხთან დაკავშირებული სამეცნიერო ლიტერატურაც.

ვლობის, ან გეოგრაფიული პუნქტის აღნიშვნის შემთხვევები არ დასტურდება.

ბერძენი მხატვრების ნარწერებში დასახელებული გეოგრაფიული პუნქტები იმ მხრივაც მნიშვნელოვანია, რომ ისინი დოკუმენტურად ადასტურებენ შუა საუკუნეების საქართველოში ქრისტიანული აღმოსავლეთის მოწინავე კულტურულ-რელიგიური ცენტრებიდან ჩამოსული მხატვრების მოღვაწეობას, რაც ამ ცენტრებთან მჭიდრო ურთიერთობასაც მოწმობს.

ბერძენ მხატვართა ნარწერები და მოხატულობები მიანიშნებს, რომ მათი ნაკადი საქართველოში XVI-XVII საუკუნეებში მატულობს. ამავე პერიოდში კახეთის სამეფოში ჩამოდიან მოსკოველი მხატვრებიც. უცხოელ ოსტატთა მომრავლებას, როგორც ჩანს, ობიექტური და სუბიექტური მიზეზები ჰქონდა. ესაა პერიოდი, როცა საქართველო ოსმალეთის იმპერიისა და ირანის ბრძოლის ველად იქცა და მძიმე პოლიტიკურ და ეკონომიკურ მდგომარეობაში აღმოჩნდა. გამუდმებული ომებისგან დანგრეულ-დარბეულ ქვეყანაში შემოქმედებითი იმპულსებიც იწურებოდა და, ალბათ, მხატვართა ან იქნებ უფრო სწორი იქნებოდა გვეთქვას, პროფესიული განსწავლის ოსტატების ნაკლებობაც იყო, რასაც, ქართველი მეფე-დიდებულებიც უჩიოდნენ და ამ მხრივ დახმარებასაც ითხოვდნენ. მეორე მხრივ, ბიზანტიის იმპერიის დაცემას (1453) ბერძენ მხატვართა დიდი მიგრაცია მოჰყვა. ოსმალური ბატონობის პირობებში ისინი სამუშაოს ძიებაში სხვადასხვა ქვეყნებში მიმოიფანტნენ; პოსტბიზანტიურ ხანაში მათი რიცხვი საგრძნობლად გაიზარდა ბალკანეთის ქვეყნებში¹¹. შესაძლოა ამავე მიზეზით ჩამოაღწიეს მათ საქართველოშიც და უფრო ადვილად ხელმისაწვდომიც გახდნენ. მაგრამ არც ის არის გამორიცხული, რომ უცხოელ მხატვრებს საგანგებოდაც იწვევდნენ. ჩვენ მხოლოდ ნალენჯიხის ნარწერებიდან ვიცით, რომ ვამეყ დადიანმა ქვაბალია და გაბისულავა კონსტანტინოპოლში მხატვრის ჩამოყვანის მიზნით გაგზავნა. არ ვიცით მათ მაინცდამაინც მანუელ ევგენიკოსის ჩამოყვანა ევალეზოდან, თუ ის ქვაბალია-გაბისულავამ შეარჩიეს, მაგრამ ფაქტი ისაა რომ, მხატვარი ვამეყის მონვევით ჩამოვიდა¹². მხატვრის მონვევა არც XVI-XVII საუკუნეების ქტიტორებს გაუჭირდებოდათ – ლევან კახთა მეფესა (1518-1574)

11 ამ საკითხს მრავალი ნაშრომი ეძღვნება. დავასახელებ რამდენიმეს: Garidas, La peinture; Χατζηδάνης, Έλληνες ζωγράφοι; Χατζηδάνης, Δρακοπούλου, Έλληνες ζωγράφοι; Δρακοπούλου, Ζωγράφοι, მისივე (Dracopoulou), Remarques.

12 გამოთქმულია ვარაუდი, რომ ქვაბალია და გაბისულავა მხატვრები იყვნენ (ამირანაშვილი, ქართული ხელოვნების ისტორია, 359, 361; Velmans, Le décor; 203; სანიკიძე, ნალენჯიხის მაცხოვრის ტაძრის ისტორიისთვის, 182), რასაც არ ვიზიარებთ, თუმცა მათი როლი ნალენჯიხაში კონსტანტინოპოლიდან მხატვრის ჩამოყვანით არ უნდა შემოიფარგლებოდეს; არ არის გამორიცხული, რომ მათ მატერიალური წვლილი შეიტანეს ტაძრის მოხატვაში. რაკი ქვაბალია და გაბისულავა სასულიერო პირები იყვნენ, ისინი შეიძლება მოხატულობის იკონოგრაფიული პროგრამის შედგენაშიც მონაწილეობდნენ.

თუ მის ძეს ალექსანდრე II-ს (1574-1601) გრემში¹³, მით უფრო, თუ გავითვალისწინებთ, რომ ისინი ათონის მთის ეკლესია-მონასტრებზეც ზრუნავდნენ¹⁴. არ გაუჭირდებოდათ მხატვრის მოწვევა არც დასავლეთ საქართველოს კათოლიკოს ევდემონს (1557-1578) ბიჭვინტის ტაძრის სამხრეთ-დასავლეთი კაპელის და არც მცხეთის სვეტიცხოვლის ქადაგს, ნიკოლოზ მაღალაძეს (1680-იანი წწ.) მაღალაანთ ეკლესიის კანკელის მოსახატად; იოსებ ტფილელისთვისაც (1620-1688) არ იქნებოდა რთული ათონის მთიდან მოეწვია ბერმონაზონი დანიელი ბოზნევის ეკლესიის მოსახატად, რომელიც მან, როგორც ჩანს, თავის საძვალედ ააგო და შეამკო. მოსკოველი მხატვრების გამოჩენა კახეთის სამეფოსა და რუსეთს შორის პოლიტიკურ-დიპლომატიური ურთიერთობების ჩამოყალიბებას მოჰყვა თან. ამავე პერიოდში გააქტიურდა ევროპაში მიმოსვლა და ევროპული კულტურითა და მხატვრებით დაინტერესებაც¹⁵. უცხოელ მხატვართა მიმართ ინტერესი, ცხადია, მხოლოდ ადგილობრივი ოსტატების ნაკლებობით ვერ აიხსნება. ბოლოს და ბოლოს ამ უკანასკნელთა მოხატული ეკლესიები სჭარბობს კიდევ ჩამოსულ მხატვართა მიერ შესრულებულ მოხატულობებს. მომგებელი მხატვარს ეთნიკური ნიშნით, ცხადია, არ აირჩევდა, მაგრამ მისი კონსტანტინოპოლელი ან ათონის მთაზე მოღვაწეობა უთუოდ მნიშვნელოვანი იქნებოდა.

არაფერია ცნობილი საქართველოში ჩამოსულმა მხატვრებმა რამდენ ხანს დაჰყვეს აქ, როგორი ანაზღაურება ჰქონდათ, ან სად და როგორ ცხოვრობდნენ და სხვა. ამ მხრივ, გამონაკლისია მაღალაანთ ეკლესიის კანკელის მხატვარი, აპოსტოლე, რომელიც, ერთ-ერთ საბუთის თანახმად ქალაქ მცხეთაში ცხოვრობდა¹⁶. აქვე, მცხეთაში, მოღვაწეობდა აპოსტოლეს დამკვეთიც, ნიკოლოზ მაღალაძე სვეტიცხოვლის ტაძრის ქადაგის თანამდებობაზე. ის გარე-

13 გრემში გარკვეული შეუსაბამობაა საქტიტორო წარწერაში (ბერძ. №4) აღნიშნულ მოხატულობის შესრულების თარიღსა (1577) და ქტიტორის, ლევან კახთა მეფის ზეობის (1518-1574) წლებს შორის. ვფიქრობთ, ტაძრის მოხატვა ლევანის სიცოცხლეში დაიწყო და მისი გარდაცვალების შემდეგ, ალექსანდრე II-ის დროს (1574-1605) დასრულდა. მხატვრობა რამდენჯერმეა რესტავრირებული, სავარაუდოდ, XVII ს-ში მოსკოველი მხატვრების მიერ და უფრო გვიანაც, ამირანაშვილი, ქართული ხელოვნების ისტორია, 382; Вачнадзе, Некоторые особенности, 10; ვაჩნაძე, ლევან კახთა მეფე, 129. შ. ამირანაშვილის ვარაუდით, საქტიტორო წარწერაში დასახელებული საბა მხატვარი იყო (Ш. Амиранашвили, История грузинского искусства, 270), თუმცა წარწერის მიხედვით საბა წინამძღვარია. ტ. ველმანსმა თესალონიკელი ბერი მოხატულობის დამკვეთად მიიჩნია, მაგრამ არ გამორიცხავს, რომ ის ამავედროულად მხატვარიც იყო, Velmans, Contribution, 304, 308.

14 ლევანმა და ალექსანდრემ ათონის მთაზე განაახლეს ფილოთეოსის მონასტერი, ააშენეს და მოხატეს სატრაპეზო, გაბაშვილი, მიმოსვლა, 37, 38; Григорович-Барский, Второе посещение; ლევან კახთა მეფისა და ალექსანდრე II-ის ათონზე მოღვაწეობასთან დაკავშირებით იხ. ასევე: სხირტლაძე, მღვდელმონაზონი მარკოს, 321-323, ვაჩნაძე, ლევან კახთა მეფე, 123-127.

15 ჯანჯალა, ტრადიცია და სიახლე.

16 ქართული სამართლის ძეგლები, III, 806.

მოება, რომ აპოსტოლე მცხეთაში ცხოვრობდა, გვაფიქრებინებს, რომ მას საქართველოში სხვა დაკვეთებიც უნდა შეესრულებინა. შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ გელათის ღვთისმშობლის ტაძრის გუმბათის მხატვრებიც ერთხანს მაინც ცხოვრობდნენ საქართველოში, რადგან მათი ქართულენოვანი წარწერები მოწმობს, რომ მათ ცოტა ქართულის სწავლაც მოასწრეს.

ბერძენი მხატვრების საქართველოში შექმნილი მოხატულობების გარდა სხვა ნამუშევრები არ არის ცნობილი¹⁷. რა თქმა უნდა, მათ აქაც და თავიანთ სამშობლოშიც სხვა ეკლესიებიც ექნებოდათ მოხატული, ზოგიერთი, შესაძლოა, ხატის ან ხელნაერთა მინიატიურების ავტორიც ყოფილიყო. ვინ იცის, რომელიმე მათგანის ნაწარმოები სადმე იძებნებოდეს კიდევ.

ზემო კრიხის მთავარანგელოზთა ეკლესიაში მხატვარ-რესტავრატორის, ვინმე ჩუბინიძეს წარწერაა შემორჩენილი (№15), რომელმაც XI საუკუნის მოხატულობის, ცალკეული დაზიანებული ადგილები განაახლა (XIII-XIV სს.)¹⁸.

წარწერათა დაზიანების გამო ზოგიერთ მათგანში მხატვრის სახელი აღარ შემორჩა. მათ რიგს მიეკუთვნება საბერეების მონასტრის მოხატულობათა წარწერები. მაგრამ VII და VIII ეკლესიების მხატვართა „ხელმოწერებში“ ერთი საყურადღებო ცნობაა გადარჩენილი, კერძოდ, აქ მხატვრის აღსანიშნავად სიტყვა „მწერალია“ გამოყენებული, რაც კედლის მხატვრობაში სხვაგან არსად დასტურდება.

ფერწერული წარწერები მხატვრებზე, თუ შეიძლება ითქვას, არაპირდაპირ ცნობებსაც გვაწვდის. მაგალითად, თ. ვირსალაძის ვარაუდით, მაცხვარიშის მაცხოვრის სახელობის ეკლესიის მხატვარი, მიქაელ მალლაკელი წარმოშობით ქუთაისის მახლობლად მდებარე სოფელ მალლაკიდან იყო, რადგან გვარი მალლაკელი არ არსებობს და ის ამ სოფლის მკვიდრს, ან ამ გვარის ამ სოფლიდან წარმომავლობას მიანიშნებს. როგორც ჩანს, მიქაელის წინაპრები იმერეთიდან ზემო სვანეთში გადასახლებულან, რადგან ის როგორც მხატვარი ადგილობრივი სამხატვრო სკოლის წარმომადგენელია, რასაც მაცხვარიშის მოხატულობის იკონოგრაფიული და სტილური ნიშნებიცა და წარწერათა ფონეტიკაც მიუთითებს¹⁹.

XVI საუკუნის ხალხური მიმართულების მხატვრობის ტიპიური წარმომადგენელი გიორგი ჯოხტობერიძე მეფის მხატვარ თევდორესთან ერთად შუა საუკუნეების იმ იშვიათ მხატვართა რიცხვს მიეკუთვნება, რომლის რამდენიმე

17 ჰანს ბელტინგის ვარაუდით, მანუელ ევგენიკოსს ეკუთვნის სინას მთის წმ. ეკატერინეს მონასტრის გარდამოხსნის ხატი, Belting, Le peitre Manuel Eugenikos, 111–120.

18 Вирсаладзе, Фресковая роспись в церкви архангелов, 35–37.

19 Вирсаладзе, Фресковая роспись художника Микаела Маглакели, 163–165.

ხელმოწერილმა მოხატულობამ მოაღწია ჩვენამდე. ჯოხტობერიძის მიერ მოხატული ეკლესიები მისი მოღვაწეობის გეოგრაფიული არეალის განსაზღვრის შესაძლებლობასაც იძლევა. ყველა ეკლესია (წითელხევის წმ. გიორგის, გელათის წმ. ელიას, ილემის წმ. გიორგის და ოზჩის წმ. გიორგის ეკლესიები²⁰) ერთ რეგიონში, იმერეთში, ერთმანეთისგან საკმაოდ ახლოს მდებარეობს. მოხატულობათა მომგებელნი ადგილობრივი თავად-აზნაურობა და მღვდლები იყვნენ, რომლებიც ჯოხტობერიძეს სოფლის მცირე ეკლესიების მოხატვას უკვეთავდნენ²¹. ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, რომ გიორგი ჯოხტობერიძის საქმიანობა იმერეთით შემოიფარგლებოდა. ის, სავარაუდოდ, აქაური მკვიდრი იყო, იქნებ ამ მხარეში სახელგანთქმული მხატვარიც. რადგან გიორგი ჯოხტობერიძე ეკლესიებს სხვა ოსტატებთან ერთად ხატავდა, რასაც მოხატულობათა შესრულების მანერა და ხელწერა ცხადყოფს, ი. ხუსკივაძის ვარაუდით, ის მხატვართა „საძმოს ან იქნებ არტელის ხელმძღვანელი იყო“²².

ერთი მხატვრის მიერ „ხელმოწერილი“ რამდენიმე მოხატულობა იმ მხრივაცაა მნიშვნელოვანი, რომ ეს გარკვეული პერიოდის მანძილზე მხატვრის შემოქმედებით განვითარებაზე დაკვირვების საშუალებას იძლევა; როგორ უდგებოდა ის ყოველ ახალ დაკვეთასა და ამოცანებს, როგორ კომპოზიციას ქმნიდა სხვადასხვა არქიტექტურული სივრცისთვის ან როგორ უსადაგებდა მას და სხვა.

ინტერესმოკლებული არ უნდა იყოს იმის აღნიშვნაც, რომ წარწერებში ეკლესიის მოხატვის პროცესთან დაკავშირებული ერთი-ორი ცნობაც არის შემორჩენილი. ნეზგუნის მაცხოვრის ეკლესიის საქტიტორო წარწერა (X ს., №5) ერთადერთი შემთხვევაა, სადაც მხატვრის გასამრჯელოს თაობაზეა საუბარი. მომგებელი, ვინმე ბეშქენი იტყობინება, რომ ეკლესიის საკურთხეველი „...პურიტა და ფასიტა ჩემიტა“ მოვხატეო, რაც იმას ნიშნავს, რომ მან მხატვარ გიორგის სამუშაო ნატურითაც აუნაზღაურა და, როგორც ჩანს, ფულიც (ფასიტა) გადაუხადა, მაგრამ რამდენს შეადგენდა ეს ანაზღაურება უცნობია. სამუშაოს მთლიანად ან ნაწილობრივ ნატურით ანაზღაურება საკმაოდ მიღებული პრაქტიკაა შუა საუკუნეების საქართველოში²³, ბიზანტიაშიც და პოსტბიზანტიურ სამყაროშიც²⁴. მაგრამ ქართულ წყაროებში მხატვრის გასამრჯელოს რაოდენო-

20 ოზჩის ეკლესიაში ამჟამად მოხატულობის რამდენიმე უმნიშვნელო ფრაგმენტი და ჯოხტობერიძის წარწერის ნაწილია შემორჩენილი (№26), ხუსკივაძე, ქართულ ეკლესიათა გვიანი შუა საუკუნეების „ხალხური“ მოხატულობანი, 75, შენ. 1.

21 ხუსკივაძე, ქართულ ეკლესიათა გვიანი შუა საუკუნეების „ხალხური“ მოხატულობანი.

22 იქვე, 135–136.

23 სილოგავა, სვანეთის წერილობითი ძეგლები, II, 17–18; სურგულაძე, ‘მწერალი’, 122.

24 Kalopissi-Verti, Painters's Information, 64; Панић, Бабић, Богородица Љевишка, 23–27; Тодић, Лични записи, 493; Bogevska, Les peintres-moines, 183–184, შენ. 15.

ბისა და რაგვარობის შესახებ ინფორმაცია არ მოგვეპოვება²⁵. ერთგან გვხვდება ცნობა, რომ ქაშოეთის დახატვისთვის მხატვარს „საახალშენე მინა“ მიუღია²⁶.

ნეზგუნის წარწერა კიდევ ერთ ცნობას შეიცავს, კერძოდ, რომ მხატვარ გიორგის საკურთხეველის აფსიდი მაისში მოუხატავს. ასეთივე ინფორმაციას შეიცავს გრემის საქტიტორო წარწერაც (ბერძ. №4), რომელშიც ნათქვამია, რომ ეკლესიის მოხატვა 1577 წლის 29 აგვისტოს დასრულდა. სამთავისის მხატვარი ეპისკოპოსი მელიტონი თავის წარწერას (№31) 1679 წლის ოქტომბრით ათარი-ლებს. როგორც ცნობილია, ეკლესიის მოხატვა, ჩვეულებრივ, წელიწადის თბილ (გაზაფხული-შემოდგომა) პერიოდში ხდებოდა. თუ გავითვალისწინებთ, რომ ნე-ზგუნში გიორგიმ მხოლოდ საკურთხეველის აფსიდი შეამკო ფერწერით²⁷, მაშინ, საფიქრებელია, რომ მისი მოხატვა მაისში განხორციელდა; სამთავისის აფსი-დიც, როგორც ჩანს, ზაფხულ-შემოდგომის პერიოდში მოიხატა. რაც შეეხება გრემის საკმაოდ დიდი ზომის გუმბათიან ტაძარს, ის შესაძლოა ეტაპობრივად, სულაც წლები იმკობოდა ფერწერით და 1577 წლის აგვისტოში დასრულდა²⁸.

შუა საუკუნეების მხატვრებთან დაკავშირებით ქართულთან შედარებით მეტ ინფორმაციას გვანვდის ბიზანტიური და პოსტბიზანტიური ეპიგრაფიკა, სადაც დროდადრო მხატვართა თაობაზე საინტერესო დეტალები გვხვდება, მა-გალითად, მხატვარი ასახელებს თავის მასწავლებელს, მოწაფეს, ზოგჯერ მამა-შვილი ან მხატვარი ძმები არიან დასახლებულნი და სხვა²⁹. საქართველოში სულ ერთი-ორი შემთხვევაა, როცა მხატვარი ქტიტორის გარდა ვისმეს სხვას მოიხ-სენიებს. სორის წმ. გიორგის ეკლესიის მხატვარი დავითი წარწერაში ასახელებს მეორე ოსტატს, გიორგის, რომელიც მნათეს შვილი ყოფილა (№18), ორი მხატ-ვარი – ვაჟიზბედა კეკულაძე და იოანე ჯავახაძე „ანერს ხელს“ ნიკორწმინდის კარიბჭის მოხატულობას (XVI ს. №28). აღსანიშნავია უბისის წმ. გიორგის ეკლე-სიის მოხატულობის (XIV ს.) წარწერა: „სახელითა ღმრთისაჲთა, მოიხატა მონას-ტერი ესე. ჴელითა ცოდვილისა, დამიანეს გაზრდილისა, გერასიმესითა“ (№17). ტექსტის მიხედვით დამიანე გერასიმეს გამზრდელი ყოფილა, რაც, მშობელს, მოძღვარს, მასწავლებელს შეიძლება გულისხმობდეს; მაგრამ წარწერაში არ ჩანს, რომ დამიანე მაინცდამაინც გერასიმეს პროფესიული აღმზრდელი იყო. მისი პროფესია, ისევე როგორც მისი როლი უბისის მოხატულობაში არც საკურ-თხეველის აფსიდში მოთავსებულ წარწერაში იკვეთება, რომელშიც კვლავ და-

25 მესხია, საისტორიო ძიებანი, I, 146-147.

26 ქართულ ხელნაწერთა აღწერილობა, A-II, 189; ბერიძე, ძველი ქართველი ოსტატები, 17.

27 ნეზგუნის ეკლესია ორჯელ მოიხატა X ს-ში (საკურთხეველის აფსიდი) და XII ს-ში (ეკლესიის დანარჩენი სივრცე), Аладашвили, Алибегашвили, Вольская, Живописная Школа, 13-15.

28 იბ. აქვე, შენ. 13.

29 მაგალითები იხ. Kalopissi-Verti, Painters, 144, 149, მისივე, Painters' Information, 63; Турпић, Радионица митрополита, 18-33; Тодић, Лични записи, 503.

მიანეა დასახელებული³⁰. გელათის ღვთისმშობლის ტაძრის გუმბათის ბერძენ მხატვართა წარწერებიდან ერთ-ერთში ვინმე სიმეონი გამზრდელად („*სიმეონ გამდელი ესე*“) არის მოხსენებული. მის გვერდით მეორე წარწერაა („*და შრომა სიმდაბლე თეოდორო ჯელი წერა ესე*“ (№22 ა, ბ) მოთავსებული. ვფიქრობთ, ამ შემთხვევაში გამზრდელი ხელობის მასწავლებელს უნდა გულისხმობდეს და, მაშინ სიმეონი თეოდორეს მასწავლებლად უნდა მივიჩნიოთ³¹. შუა საუკუნეების მხატვრები წარწერებში ხშირად ასახელებდნენ თავის მასწავლებელს, რომლის სახელიც წინ უძღოდა მხატვრისას³². სიმეონი რომ მხატვარია გელათის გუმბათის კიდევ ერთი წარწერაც ადასტურებს, რომელშიც ნათქვამია, რომ სიმეონს აქ „საქმე“ გაუკეთებია (№22, გ), რაც ამ შემთხვევაში, უთუოდ, ხატვას გულისხმობს.

უნდა აღინიშნოს, რომ საქართველოში არ შემორჩენილა წარწერა, რომელშიც მხატვარი თავისი ოჯახის წევრების შეწყალებას ითხოვს, რისი არაერთი შემთხვევა დასტურდება გვიანბიზანტიურსა და პოსტბიზანტიურ ძეგლებში³³.

სულ ეს არის, რაც IX-XVII საუკუნეების ქართულ კედლის მხატვრობაში შემორჩენილი წარწერებიდან შეიძლება ამოვკრიბოთ შუა საუკუნეების მხატვრებთან დაკავშირებით. ინფორმაციის სიმწირის მიუხედავად ეს მასალა მაინც ამდიდრებს ჩვენ ცოდნას არა მხოლოდ ადგილობრივ, არამედ ზოგადად ქრისტიანული აღმოსავლეთის შუა საუკუნეების მხატვართა თაობაზე.

30 დამიანეს ვინაობასთან დაკავშირებით სხვადასხვა მოსაზრებაა გამოთქმული. შ. ამირანაშვილი მას უბისის მხატვრად მიიჩნევდა (ამირანაშვილი, უბისი, 10. მისივე, ქართველი მხატვარი დამიანე, 12-13.). ვ. ბერიძემ წარწერათა ანალიზის საფუძველზე დამაჯერებლად დაასაბუთა, რომ მხატვარი დამიანე კი არა გერასიმეა (ბერიძე, გერასიმე, და არა დამიანე), რაც სხვა მეცნიერებმაც გაიზიარეს. გამოთქმულია ვარაუდი, რომ დამიანე მონასტრის წინამძღვარი და მოხატულობის მომგებელი იყო (ბურჭულაძე, უბისის მონასტრის ხატები, 154, შენ. 1, 179-180; ლორთქიფანიძე, „საიდუმლო სერობის“ სცენა, 271-272, შენ. 2; მიქელაძე, ხელოვან-მომხატველთა წარწერების მნიშვნელობა, 154-157). გერასიმეს დამიანეს მოწაფედ მიიჩნევს ს. კალოპისი-ვერტი, თუმცა იმასაც შენიშნავს აქამდე გაურკვეველია დამიანე მხატვარი იყო თუ სასულიერო პირიო, Kalopissi-Verti, Painters, 149, შენ. 90.

31 ასე ესმოდა წარწერა ბ. ლომინაძესაც, თეოდორე მასაც სიმეონის მოწაფედ მიაჩნდა, ლომინაძე, გელათი, 47-48.

32 Houliaras, The Work of the Painter, 71.

33 Kalopissi-Verti, Painters, 144, 149, მისივე, Painters' Information, 63.

მხატვართა შესახებ ცნობები ისტორიულ საბუთებსა და ნარატიულ წყაროებში

მხატვრებთან დაკავშირებული ცნობები მხოლოდ გვიანი შუა საუკუნეების (XVI-XVII სს.) ქართულ ისტორიულ საბუთებსა და ნარატიულ წყაროებში მოგვეპოვება, თუმცა მათი რაოდენობა არ არის დიდი. ამ მხრივ, პირველ რიგში ერთანმინდის წმ. ევსტატეს ტაძრის მომხატველი, იერუსალიმის ჯვრის მონასტრის წინამძღვარი, ჯვარის მამა მელეტიოსი (მელეტი) უნდა ვახსენოთ, რომელმაც საქტიტორო წარწერის თანახმად ტაძარი იორამ, იონათამ და იესე კარგარეთელების დაკვეთით 1654 წელს მოხატა¹. ისტორიული საბუთებისა და ერთანმინდის წარწერიდან ირკვევა, რომ მელეტიოსი 1654-1675 წლებში იერუსალიმის ჯვრის მონასტრის წინამძღვარი იყო. ის ჯვრის მონასტრის ქონებას განაგებდა; ცნობილია, რომ მას თბილისში სახლი ჰქონდა². საბუთები მელეტიოსს უღირს ადამიანად ახასიათებს. მას, საქართველოში შეგროვილი საიერუსალიმო თანხის, იერუსალიმის ჯვრის მონასტრის შესანიშნავი, გაფლანგვაში ადანაშაულებენ; იერუსალიმში თურქების ბატონობის დროს მელეტიოსი საპყრობილეშიც კი მოხვდა³. მისი როგორც მხატვრის შესახებ სხვა არაფერია ცნობილი, გარდა ერთანმინდის მოხატულობისა. შუა საუკუნეების სხვა მხატვრების მსგავსად არც ის ვიცით, სად და როგორი განათლება მიიღო მან. ერთანმინდის მოხატულობა გვაფიქრებინებს, რომ მელეტიოსს მხატვრის ხელობა პროფესიულ დონეზე ჰქონდა შესწავლილი (სურ. 1, 2) აღსანიშნავია, რომ ერთანმინდის მოხატულობაში ქართულთან ერთად არაბული განმარტებითი წარწერებიც არის. არაბულენოვანი წარწერები XVI-XVII სს-ის ქართულ ხელოვნებაში საკმაოდ ხშირად გვხვდება⁴. ერთანმინდაში ისინი, როგორც ჩანს, მელეტიოსის მიერ

1 მამასახლისი, ერთანმინდის ტაძრის მოხატულობის თარიღი, 32-34.

2 ხუციშვილი ნ., იერუსალიმის ჯვრის მონასტრის მინათმფლობელობა, 85-87, 116; მამასახლისი, ერთანმინდის ტაძრის მოხატულობის თარიღი, 34-36.

3 ხუციშვილი, იერუსალიმის ჯვრის მონასტრის მინათმფლობელობა, 87.

4 ალექსიძე, ხონის წმ. გიორგის ეკლესიის მოხატულობა, 14; ჩიხლაძე ნ., სვეტიცხოვლის მოხატულობანი, 251-252; ბურჭულაძე, არაბულწარწერიანი ხატები, 201-202; მესხი, ხონისა და სამთავისის ეკლესიათა ფრესკების არაბული წარწერების წარმომავლობისთვის, 422-433.

არის შესრულებული, რომელიც თავის გაცემულ საბუთებსაც არაბულ ენაზე ამტკიცებს, ხოლო მის ბეჭედზე სამენოვანი, ქართული, ბერძნული და არაბული წარწერებია („მამა ჯვარისა მეღვთისა“) დატანილი⁵.

მაღალაანთ ეკლესიის კანკელის მხატვარი, აპოსტოლე, უთუოდ, კათოლიკოს-პატრიარქის ანტონ I-ის 1748 წლის წყალობის წიგნში ხსენებული ბერძენი მხატვარი „აბისტოლე“ უნდა იყოს, რომელიც ამავე საბუთის მიხედვით მცხეთაში ცხოვრობდა და იქ სახლებიც ჰქონდა⁶, რაც იმას ნიშნავს, რომ აპოსტოლე მცხეთაში იყო დამკვიდრებული; ეს კი, თავის მხრივ, გვაფიქრებინებს, რომ მას საქართველოში სხვა დაკვეთებიც უნდა შეესრულებინა (სურ. 3). უნდა აღინიშნოს, რომ აქვე, მცხეთაში, მოღვაწეობდა მაღალაანთ ეკლესიის კანკელის მომგებელიც, ნიკოლოზ მაღალაძე, რომელიც სვეტიცხოვლის ტაძრის ქადაგი იყო.

XVI-XVII საუკუნეების წყაროებში საკმაო ინფორმაცია მოიპოვება კახეთის სამეფოში ჩამოსულ რუს მხატვრებთან დაკავშირებით. მათი ჩამოსვლა გარემოებებმა განაპირობა, კერძოდ, რუსეთთან პოლიტიკური ურთიერთობების ჩამოყალიბებამ. როგორც ცნობილია, XVI-XVII საუკუნეებში საქართველო მაჰმადიანურ სახელმწიფოებს – ოსმალეთის იმპერიასა და სეფიანთა ირანს შორის მოექცა და მათი ბრძოლის ველად იქცა. მდგომარეობას ართულებდა ცენტრალიზებული ხელისუფლების მოშლა, ქვეყნის ცალკეულ სამეფოებად და სამთავროებად დაშლა. ირანთან გამუდმებულმა ომებმა და გამაჰმადიანების საშიშროებამ კახეთის მეფეებს გადააწყვეტინა ერთმორწმუნე რუსეთისთვის მფარველობა ეთხოვა. თავის მხრივ რუსეთსაც გარკვეული ინტერესები ამოძრავებდა. ვინაიდან XVI საუკუნის ბოლოს რუსეთსა და ოსმალეთს შორის ურთიერთობა განსაკუთრებულად გამწვავდა, ის მოკავშირეებს იმიერსა და ამიერკავკასიაში ეძებდა⁷. 1587 წელს კახეთის მეფემ ალექსანდრე II-მ (1574-1601, 1601-1605) რუსეთთან ხელდებულების ფიცი დადო.

მოსკოვთან დიპლომატიური ურთიერთობების დამყარებასა და ელჩების მიმოსვლას უკავშირდება რუსი მხატვრების კახეთში ჩამოსვლა. ისინი რუსეთის ელჩობას ჩამოჰყავდა კახეთში და მათ შესახებაც ელჩების მუხლობრივი აღწერილობებიდან არის ცნობილი⁸. რუს მხატვრებთან დაკავშირებული ცნობები, თავის დროზე, შეკრიბა და შეისწავლა მ. პოლიევქტოვმა⁹. მას შემდეგ ახალი

5 ხუციშვილი ნ., იერუსალიმის ჯვრის მონასტრის მინათმფლობელობა, 87.

6 ქართული სამართლის ძეგლები, III, 806–807; მიქელაძე, ხელოვან-მომხატველთა წარწერების მნიშვნელობა, 169-171; მისივე, Greek Painters, 194.

7 ბერძენიშვილი, საქართველოს ისტორიის საკითხები, IV, 11–12.

8 რუსი ელჩების მუხლობრივი აღწერილობები იხ.: Белокуров, Сношения России с Кавказом, მიშეცკისა და დიაკი კლუჩარევის ელჩობა; Материалы.

9 Полиевктов, Новые данные.

დოკუმენტური ინფორმაცია რუსი მხატვრების საქართველოში მოღვაწეობის თაობაზე არ გამოჩენილა.

საგანგებოდ უნდა აღინიშნოს, რომ რუსი მხატვრების „ხელმოწერილი“ მხატვრობები არ არის შემორჩენილი. ელჩების ჩანაწერებიდან ცნობილია, რომ ალექსანდრე II-ისა და თეიმურაზ I-ის ზეობაში რუსი ხელმწიფენი თავის მხატვრებს (ისინი დოკუმენტებში მეფის მხატვრებად სახელდებიან) კახეთში გზავნიდნენ. მხატვრებს სახატავი მასალაც ჩამოჰქონდათ, რასაც ხშირად კახეთის მეფეებიც ითხოვდნენ. 1591 და 1637 წლების დოკუმენტები რუსეთიდან ჩამოტანილი მასალის, მისი რაოდენობისა და საფასურის ჩამონათვალს შეიცავს¹⁰.

ალექსანდრე II-ის დროს მოსკოველი მხატვრები სამჯერ ჩამოვიდნენ კახეთში. 1589 წელს ელჩობას სამი მხატვარი: პოსნიკი დერმინი და მისი ორი ამხანაგი ჩამოჰყვა¹¹, რომელთაგან ერთს ივან ტარასიევთან აიგივეებენ¹²; 1591 წელს ალექსანდრე II-ის ბორის გოდუნოვისადმი გაგზავნილი წერილის საფუძველზე ელჩებთან ერთად მაქსიმ ტერენტიევ ბაზაროვი, იური მინინი და შიგალეი ვასილიევი, ხოლო 1601 წელს პერვუშა ბარიშნიკოვი და ტროფიმ ლარიონოვი ჩამოვიდნენ¹³. მომდევნო წლებში, კახეთ-რუსეთს შორის დიპლომატიური ურთიერთობები შეწყდა და აღარც რუსი მხატვრები ჩამოსულან, ვიდრე 1638 წლამდე, როცა რუსეთის მორიგ ელჩობას ორი მხატვარი სემენ სავინი (სენკა სავინის ვაჟი) ოსტაფიევ კაზანეცი და ივან (ივაშკო) დანილოვ კოსტრომიტინი ჩამოჰყვნენ¹⁴.

XVI-XVII საუკუნეების რუსულ დოკუმენტებში დასახელებულია ოთხი ეკლესია, სადაც მოსკოველ მხატვრებს უმუშავიათ. ესენია: თოლა, ზაგემი, თეიმურაზ I-ის სასახლის მახლობლად მდებარე ეკლესია გრემში და ალავერდი. თოლას ეკლესიაში მოხატულობა აღარ შემორჩა¹⁵, ზაგემისა¹⁶ და გრემის ეკლესიები

10 Полиевктов, Новые данные, 11–13; Белокуров, Сношения России с Кавказом, 238–239, Материалы, 165–166.

11 Белокуров, Сношения России с Кавказом, 124–125.

12 Полиевктов, Новые данные, 9, 10.

13 Белокуров, Сношения России с Кавказом, 227, 234, 238–239, 342–343; Полиевктов, Новые данные, 9.

14 Материалы, 165–168. Полиевктов, Новые данные, 10.

15 თოლას შესახებ იხ., Белокуров, Сношения России с Кавказом, 124–124, 170–171. თოლას იგივე მაჭისციხის კომპლექსში შემავალი წმ. ნიკოლოზის სახელობის ეკლესია ლაგოდების ნაკრძალში, ისტორიული ჰერეთის ტერიტორიაზე მდებარეობს. XV-XVII სს-ში მაჭი კახეთის მეფეთა საზამთრო რეზიდენცია იყო (მარჯანიშვილი, ჰერეთი, 14–16).

16 რუსი ელჩები ზაგემის მოხატულობას არ ახსენებენ. მხოლოდ იმას აღნიშნავენ, რომ სიმონ ოსტაფიევმა ამ ეკლესიისთვის ხის სამწერობლები მოხატა (Материалы, 399). ზაგემი, იგივე ბაზარი კახეთის ერთ-ერთი სატახტო ქალაქი იყო. ახლა ის აზერბაიჯანს ეკუთვნის. აქ ლევან კახთა მეფის აგებული გუმბათიანი ეკლესია (XVI ს. დასაწყისი) იდგა, რომელიც 1971 წელს ააფეთქეს (ივანეცკი, ბახთალოს ძველი ეკლესია, 1–2); გ. ჩუბინაშვილის ცნობით, ეკლესიაში მხოლოდ საკურთხევლის კონქი იყო მოხატული (Чубинашвили, Архитектура Кахетии, 460). ზოგი მეცნიერის ცნობით ზაგემში სლავური წარწერები იყო, ედილი, საინგილო, 168–169).

დანგრეულია¹⁷. რაც შეეხება ალავერდის წმ. გიორგის საკათედრო ტაძარს, მოსკოველი ელჩების ცნობების გარდა¹⁸, რუსი მხატვრების მიერ შესრულებულ მოხატულობას აქ დღესაც მიეძღვნება თვალი¹⁹ (სურ. 4), თუმცა სახელდობრ რომელმა მხატვრებმა მიიღეს მონაწილეობა ალავერდის მოხატვაში გაურკვეველია²⁰.

რუსი ელჩების ჩანაწერებში არაფერია ნათქვამი რა პირობებში ცხოვრობდნენ მოსკოველი მხატვრები საქართველოში. გასამრჯელოს მათ, როგორც ჩანს, კახეთის მეფეები უხდიდნენ²¹; ზოგიერთი მათგანი აქ დაქორწინდა კიდეც; ბევრი სამუდამოდ დარჩა და აქვე გარდაიცვალა²². რიგ შემთხვევებში მხატვრები უკმაყოფილონიც ჩანან. 1649 წელს სამშობლოში დაბრუნებულმა ოსტაფიევმა რუსეთის ხელმწიფეს აჯა გაუგზავნა, რომელშიც ჯილდოს ითხოვს იმ მძიმე სამუშაოსთვის, რომელიც საქართველოში გასწია. მისი თქმით რუსეთის ელჩების კახეთში ყოფნის დროს თეიმურაზმა მხატვრები საპყრობილეში გამოკეტა. განთავისუფლების შემდეგ კი ფიცის დადება მოსთხოვა, რომ არსად გაიქცეოდნენ²³. თავისი ბედით უკმაყოფილო იყო ივანე დანილოვიც, რომელიც როსტომ მეფის (1632-1658) კარზე აღმოჩნდა, როცა ეს უკანასკნელი ქართლ-კახეთის მეფე (1646-1656) იყო. დანილოვმა 1651 წელს სომეხ ვაჭარს, ქუთაისში მყოფ რუს ელჩებთან, ტოლოჩანოვსა და იევლევეთან წერილი გაატანა, რომელშიც ის „ტყვეობიდან გამოსყიდვას ან რაიმე სხვა საშუალებით განთავისუფლებას“ ითხოვდა. ელჩები მას ვერ დაეხმარნენ, რადგან სომეხი ვაჭრებისგან შეიტ-

17 გრემში თეიმურაზის სასახლის მახლობლად მდებარე ეკლესიის შესახებ იხ., მიშეცკისა და დიაკი კლუჩარევის ელჩობა, 156. ეკლესია 1930-იან წლებში დაინგრა (ზაქარაია, ნაქალაქარ გრემის არქიტექტურა, 51).

18 Белокуров, Сношения России с Кавказом, 124–125, 170–173, Материалы, 284, 365. თავადი მიშეცკის და დიაკი კლუჩარევის ელჩობა, 140–141.

19 ალავერდში სხვადასხვა დროის რამდენიმე ფერწერული ფენაა შემორჩენილი. ამის შესახებ იხ., ვირსალაძე, ალავერდის კათედრალის ახლად გახსნილი მხატვრობა, 201–214; ბურჭულაძე, მეფეთა პორტრეტები, 53–62; Преображенский, Русские живописцы, 172–267. მოხატულობის ნაწილს მხატვრულ-სტილური თავისებურებების საფუძველზე რუს მხატვრებს მიაკუთვნებენ და მას XVI-XVII სს-ის მიჯნით (Преображенский, Русские живописцы), ან XVII ს-ის 30-იანი წწ-ით ათარილებენ (ვირსალაძე, ალავერდის კათედრალის ახლად გახსნილი მხატვრობა, 207). თ. ვირსალაძეს მიაჩნია, რომ რუსმა მხატვრებმა მოხატულობა მხოლოდ განაახლეს. ალავერდის მოხატულობა დღემდე არ არის ფუნდამენტურად შესწავლილი. ვიდრე ასეთი კვლევა არ ჩატარდება, რაც აუცილებლად მის ტექნიკურ კვლევასაც უნდა მოიცავდეს, მტკიცე დასკვნების გამოტანა ფერწერულ ფენათა რაოდენობასა და მათი შესრულების დროზე ძნელია.

20 Преображенский, Русские живописцы, 212.

21 მიშეცკისა და დიაკი კლუჩარევის (კახეთში იყო 1640-43 წწ-ში) დაევალებათ გაერკვიათ თუ მიიღეს მხატვრებმა კახეთის მეფისგან ანაზღაურება, მიშეცკისა და დიაკი კლუჩარევის ელჩობა, 45. М. Полиевктов, Новые данные, 6.

22 Полиевктов, Посольство, 142.

23 Полиевктов, Новые данные, 14.

ყვეს, რომ დანილოვი როსტომ ხანის ქრისტიანი ცოლის (მარიამ დედოფალი) ბრძანებით თბილისში ეკლესიას ხატავდა და მას მცველები დარაჯობდნენ²⁴. არ არის გამორიცხული, რომ ამ მხატვართა „საჩივრებში“ ბევრი რამე გადაჭარბებულია მეფისგან წყალობის მიღების იმედით.

რუს ელჩებს მოსკოვის ხელისუფლება მხატვრების უკან, სამშობლოში დაბრუნებას ავალბედა, მაგრამ კახეთის მეფეები მათ გაშვებას არ თანხმდებოდნენ. განსაკუთრებული მოთხოვნა პოსნიკ დერმინზე იყო²⁵, რომელიც, როგორც ჩანს, რუსეთში ცნობილი ხატმწერი იყო²⁶. ელჩებს ის აუცილებლად უნდა წაეყვანათ სამშობლოში, მაგრამ ალექსანდრე II-მ დერმინი არ გაუშვა²⁷. მოგვიანებით ვერც თეიმურაზ I შეელია 1638 წელს ჩამოსულ მხატვრებს (ოსტაფიევს და დანილოვს) და ისინი ელჩებს არ გაატანა, თუმცა დაპირდა, რომ მათ მომდევნო ელჩობას გააყოლებდა. თეიმურაზმა ოთხი წლის შემდეგ ჩამოსული ელჩებიც უარით გაისტუმრა. მან მხატვრები გადამალა და ელჩებს განუცხადა, რომ ისინი იმერეთის მეფე ალექსანდრესთან (ალექსანდრე III) იმყოფებოდნენ და მისთვის ეკლესიას ხატავდნენ. ისე დაბრუნდნენ ელჩები სამშობლოში, რომ მხატვრებს ვერ შეხვდნენ, მაგრამ ის კი შეიტყვეს, რომ ისინი კახეთში დაქორწინებულიყვნენ და სახნავ-სათესი მიწებიც ჰქონდათ ბოძებული²⁸. ჩვენ არ ვიცით სინამდვილეში რა მოხდა – თეიმურაზს შეპყრობილი ჰყავდა მხატვრები, როგორც ამას ოსტაფიევი წერდა რუსთა ხელმწიფეს, თუ იმერეთში იყვნენ გაგზავნილნი. ერთი რამ ცხადია, კახეთის მეფეები ალექსანდრეცა და თეიმურაზიც ყველა ღონეს ხმარობდნენ მოსკოველი მხატვრები თავის სამეფოში დაეტოვებინათ, რისი მიზეზიც კარგად ჩანს ალექსანდრე მეფის სიტყვებიდან, როცა მან ელჩებს მხატვრები არ გაატანა: „...ურწმუნობმა ბევრი მონასტერი და ეკლესია დაანგრის...მე კი მინდა ჩემს სიცოცხლეში ყველაფერი უწინდელი სახით აღვადგინო. ამიტომ ვთხოვე ხელმწიფეს ხატმწერთა გამოგზავნა. მან ჩემი თხოვნა შეასრულა, მაგრამ არც ისინია საკმარისი... მე... დამატებით მხატვრებს გთხოვთ, თქვენ კი ამათაც მართმევთ...“²⁹. ალექსანდრე რუსეთის ხელმწიფეს თედორე I-ს თავის სიგელშიც განუმარტავს, რომ დაცარიელებულ ეკლესიებში

24 ტოლოჩანოვის იმერეთში ელჩობის მუხლობრივი აღწერილობა, 77, 195–196. სტოლნიკი ტოლოჩანოვისა და დიაკი იევლევის ელჩობა, 44.

25 Белокуров, Сношения России с Кавказом, 280; Полиевктов, Новые данные, 10.

26 ცნობილია დერმინის მიერ საქართველოში ჩამოსვლამდე შესრულებულია ორი ხატი, Антонова, Московский иконник, 144–152; Словарь русских иконописцев XI-XVII веков <http://rusico.indrik.ru/artists/d/dermin-posnik-ivanov-rostovec/index.shtml?adm=dd04628f09e78dbf37b3db16d6f65752>; Преображенский, Русские живописцы, 194.

27 Белокуров, Сношения России с Кавказом, 124–125, 245.

28 Материали, 328–331; მიშეცკისა და დიაკი კლუჩარევის ელჩობა, 88, 138, 142, 160.

29 Белокуров, Сношения России с Кавказом, 124–125, 219.

მხატვრობა დაზიანებულია, თქვენი გამოგზავნილი მხატვრებიც ამბობენ, რომ ჩვენ ყველაფრის შეკეთებას ვერ აუვალთო და დამატებით კიდევ სამი მხატვრის გამოგზავნას ითხოვს³⁰.

XVI საუკუნეში, მეფე ლევანის (1518-1574) და მისი ძის ალექსანდრე II-ის (1574-1605) ზეობის პერიოდი კახეთის სამეფოს აღმავლობის ხანაა. სატახტო ქალაქი გრემი ეკონომიკურად ერთ-ერთი ყველაზე განვითარებული და აყვავებული ქალაქია. ლევანი და ალექსანდრე სააღმშენებლო-საქტივორო საქმიანობას ეწევიან, კახეთში ადგილობრივებთან ერთად ბერძენი მხატვრებიც ხატავენ ეკლესიებს (გრემი, სავარაუდოდ ნეკრესი და სხვა); მათ კარზე საოქრომჭედლო სახელოსნოც არის, რასაც ლევანისა და ალექსანდრეს დაკვეთით შესრულებული ჭედური ხატები მოწმობს³¹. ალექსანდრე II-ს თითქოს არ უნდა ჰქონდა მხატვართა გაჭირვება, თუმცა რუსული დოკუმენტები საპირისპიროს მოწმობს. საფიქრებელია, რომ ალექსანდრეს მისწრაფებებსა და მოთხოვნებს, მისივე სიტყვებით რომ ვთქვათ – „ყველაფერი უწინდელი სახით“ აღედგინა – ადგილობრივი ოსტატები ვერ აუდიოდნენ და ამიტომაც ცდილობდა დამატებითი ოსტატების მოზიდვას.

სხვა ვითარებაა თეიმურაზ I-ის მმართველობის პერიოდში (1606-1648). რა გასაკვირია შაჰ აბას I-ის დამანგრეველი ლაშქრობებისგან მოოხრებულ კახეთში ყველაფერთან ერთად მხატვრების ნაკლებობაც ყოფილიყო; ირანთან სამწლიანი (1614-1617) ომის დროს ასი ათასი კაცი დაიღუპა და ორასი ათასი ტყვედ წაიყვანეს. ნიშანდობლივია, რომ ვიდრე თეიმურაზ მეფე რუსეთთან დიპლომატიურ ურთიერთობებს განაახლებდა მან ევროპაშიც სცადა მოკავშირეების პოვნა, რაც უშედეგოდ დამთავრდა, მაგრამ, ამჯერად, ჩვენთვის სხვა რამაა საგულისხმო. 1631 წელს თეიმურაზმა იტალიელ მისიონერს, პატრ ავიტაბილეს იტალიიდან მკურნალებისა და მხატვრების ჩამოყვანა დააბარა, „რათა უკანასკნელთ სპარსეთისგან გაფუჭებულ-დანგრეული ეკლესიები შეეკეთებინათ“, მაგრამ ისინი „ვერ იშოვეს“³².

მოსკოველ მხატვრებთან დაკავშირებით კიდევ ერთი რამ იპყრობს ყურადღებას. რუსი ელჩების მუხლობრივი აღწერილობები ეჭვს აღძრავს, რომ ამ მხატვრების საქმიანობა საქართველოში მხოლოდ მხატვრობით არ შემოიფარგლებოდა; ისინი სხვა დავალებასაც ასრულებდნენ. ელჩების ჩანაწერები მოწმობს, რომ მხატვრები ძეგლების აღწერაშიც იღებდნენ მონაწილეობას. მაგალითად, ერთ-ერთ დოკუმენტში მხატვრების (დერმინის, ოსტაფიევისა და

30 იქვე, 225–226.

31 საყვარელიძე, XIV-XIX საუკუნეების ქართული ოქრომჭედლობა, 113.

32 თამარაშვილი, ისტორია კათოლიკობისა, 120-121.

დანილოვის) მოსაზრება-შეფასებებია მოტანილი ალავერდში ნანახი ხატების თაობაზე³³. რუსი მხატვრები ზოგჯერ ერთგვარ აგენტებადაც წარმოჩნდებიან. ივან დანილოვი ზემოხსენებულ წერილში, რომელშიც რუს ელჩებს გათავისუფლებას სთხოვს, სანაცვლოდ მათ მეფე თეიმურაზისა და მეფე ალექსანდრეს შესახებ სახელმწიფო მნიშვნელობის ინფორმაციის გადაცემას ჰპირდება³⁴. დანილოვი მოსკოვისთვის სასარგებლო ცნობებს თბილისში 1652 წელს ჩამოსულ არსენი სუხანოვსაც აწვდის, რომელსაც ის თარჯიმნობასაც უწევდა³⁵. მხატვარი ოსტაფიევი კი, მეფე მიხეილ I-ს წერილში ატყობინებს, რომ მან თეიმურაზ მეფისგან იცოდა უფლის კვართის შესახებ. მცხეთაში დაცული უფლის კვართი რუსეთისთვის ძალზე მნიშვნელოვანი იყო. ცნობილია, რომ 1625 წელს რუსეთის მეფეს შაჰ-აბასმა მოტყუებით თითქოსდა მცხეთიდან წამოღებული უფლის კვართი გადასცა. მეფე დიდად იყო დაინტერესებული ნამდვილი კვართი ჰქონოდა³⁶. ამ მხრივ საგულისხმოა, რომ თავად მიშეცკის კახეთში გამომგზავრებად დაევალა შაჰისა და თეიმურაზის ურთიერთობების გარკვევა, ხომ არ იყო შერყეული მართლმადიდებლური რწმენა საქართველოში, ისე თუ იდგა მცხეთად წოდებული ტაძარი, რომელშიც კვართი ინახებოდა და თუ აღესრულებოდა იქ წირვა³⁷. ელჩი რომ ასეთი დავალებით გამოეგზავნა რუსეთის ხელმწიფეს არ არის გასაკვირი, მაგრამ ფაქტია ისიც, რომ იმ დროს კახეთში მყოფი რუსი მხატვრებიც ამ ყველაფრის საქმის კურსში იყვნენ და ამ ინფორმაციებით სპეკულირებდნენ კიდეც.

მოსკოველ მხატვრებს სამეგრელოს მთავარი ლევან II დადიანიც ითხოვდა. 1640 წელს მან რუსეთის მეფეს საღებავებით, ოქროთი და ვერცხლით აღჭურვილი მხატვრების გამოგზავნა სთხოვა³⁸, თუმცა, როგორც ჩანს, მისი თხოვნა არ დააკმაყოფილეს. ყოველ შემთხვევაში ჩვენამდე ლევანის დაკვეთით შესრულებულ რუსი მხატვრების ნამუშევარს არ მოუღწევია.

რუსი ელჩების აღწერილობაში ყურადღებას იქცევს კიდეც ერთი ცნობა, კერძოდ, 1637 წელს რუსეთიდან ჩამოსულმა არქიმანდრიტრმა ალავერდში ყოფნის დროს მეფის ბოქაულისგან შეტყო, რომ ეკლესიის მარჯვენა მხარე (ე.ი. სამხრეთი) რუსმა, მარცხენა (ე.ი ჩრდილოეთი) კი გერმანელმა მხატვრებმა მოხატეს. ა. პრეობრაჟენსკის გერმანელი მხატვრის მონაწილეობა ალავერდის

33 Полиевктов, Новые данные, 19–20; Белокуров, Сношение России с Кавказом, 157; Материалы, 267.

34 ტოლჩანოვის იმერეთში ელჩობის მუხლობრივი აღწერილობა, 77, 195–196. სტოლნიკი ტოლჩანოვისა და დიაკი იველევის, 44; Полиевктов, Новые данные, 21.

35 Проскинитарий Арсения Суханова, 105–109.

36 ამის შესახებ იხ., ბუბულაშვილი, საქართველოს ეკლესიის სინამდევები, 56–71.

37 მიშეცკისა და დიაკი კლუჩარევის ელჩობა, 45.

38 Белокуров, Сношения России с Кавказом, 301.

ტაძრის მოხატვაში „ფანტასტიკურად“ ეჩვენება და ბოქაულის ნათქვამს თარგმნის დროს დაშვებულ შეცდომად მიიჩნევა³⁹. რა თქმა უნდა, დღეს ვერაფერს ვიტყვით ვინმე გერმანელმა იმუშავა თუ არა ალავერდში, მით უფრო, რომ მარცხენა მხარეს (ჩრდილოეთ კედელზე) მოხატულობა თითქმის მთლიანად წარმოცილია. მეორე მხრივ, თუკი, თეიმურაზ I მხატვრების იტალიიდან ჩამოყვანას ცდილობდა, რატომ არ შეიძლება დაეუშვათ, რომ ალავერდში გერმანელ მხატვარს რამე სამუშაო შეესრულებინა. გასათვალისწინებელია, რომ ეს ამბები XVII საუკუნეში ხდება.

XVII საუკუნე ის ხანაა, როცა საქართველოში ევროპული კულტურისადმი ინტერესი იზრდება. ამას დიდად შეუწყო ხელი კათოლიკე მისიონერების მიმოსვლამ და მოღვაწეობამ; მათ ევროპული წიგნები, ხატები, სურათები და სხვა ნივთები ჩამოჰქონდათ. ცნობილია, რომ ზოგიერთი მისიონერი (არქანჯელო ლამბერტი, ჯუზეპე ჯუდიჩე მილანელი, კრისტოფორო დე კასტელი) ხატავდა კიდეც⁴⁰. განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი ის არის, რომ საქართველო, თუ შეიძლება ითქვას, ევროპული სიახლის მიღებისთვის მზად აღმოჩნდა⁴¹; საზოგადოების მაღალ წრეებს, ერთი შეხედვით, მისთვის თითქოს უცხო, „ახალი ხელოვნება“ იზიდავდა. ამ მხრივ, განსაკუთრებით ლევან II დადიანი (1611-1657) გამოირჩეოდა. არქანჯელო ლამბერტის ცნობით მის კარზე იტალიაში ნასწავლი მხატვარიც იყო⁴². ცნობილია, რომ ლევან დადიანმა სამეგრელოში მყოფ ევროპელ მისიონერებს არაერთი სურათი დაახატვინა. დონ ჯუზეპე ჯუდიჩე მილანელი გვამცნობს, რომ დადიანმა „დონ არქანჯელოს უბრძანა სურათი დაეხატა იტალიურ ყაიდაზე“⁴³, რომელიც დედოფალსაც ძალიან მოეწონა და მან ბრძანა, რომ განზრახული აქვს არქანჯელო ლამბერტის ეკლესია მოახატვინოს.⁴⁴ რამდენიმე წლის შემდეგ, სამეგრელოში მყოფ დონ კრისტოფორო დე კასტელისთვის ლევან II დადიანს ზუგდიდის მთავარ ეკლესიაში ერთი უცნაური ფრესკის შესრულება უთხოვია⁴⁵. აი, რას წერს კრისტოფორო კასტელი ამ მოხატულობის შესახებ: „...[ლევან დადიანმა] მომხატვინა ზუგდიდის მთავარი ეკლესია,

39 Преображенский, Русские живописцы, 199.

40 კასტელის მხატვრული მემკვიდრეობის შესახებ იხ. ჩიხლაძე მ., კათოლიკე მისიონერთა რეზიდენციები, 29–73; სხირტლაძე, ჩიხლაძე მ., დასავლეთევროპული მხატვრული სტილი, 127–164; კასტელი, ცნობები.

41 ჯანჯალია, ტრადიცია და სიახლე, 156–169.

42 ლამბერტი, სამეგრელოს აღწერა, 41.

43 ჯუზეპე ჯუდიჩე მილანელი, წერილები, 38.

44 იქვე, 41.

45 ზ. სხირტლაძის და მ. ჩიხლაძის აზრით ზუგდიდის მთავარ ეკლესიაში ვლადიმერის ღმრთისმშობლის სახელობის სამეგრელოს მთავრის კარის ეკლესია უნდა იგულისხმებოდეს, რომელიც დღესდღეობით აღარ არსებობს. მის ადგილას 1825-1830 წლებში აგებული ეკლესია დგას (სხირტლაძე, ჩიხლაძე მ., დასავლეთევროპული მხატვრული სტილი, 138, 140).

და გამომასახვინა მისი თანამეცხედრის, დედოფლის დაუძღურების ისტორია და გარდაცვალება, კედელზე, ფრესკად. ეს იყო ადამიანთა ალ ნატურალეთი გადმოცემული ისტორია დედოფლის უძღურებისა და გარდაცვალებისა, სადაც ასახული იყო მთავარი და მეუღლე იგი მჭმუნვარე, გარემოცული ქალებით, ექიმებით, და ჩვენი მამები წამლებით ხელში, რაიც იმ მხარეთა ბერძენ მხატვართა თქმით, ძალიან კარგი გამოვიდა, რომლებიც ყურადღებით აკვირდებოდნენ ჩვენს, რომაულ მხატვრობას, რადგან ბერძენთა ნახატები მშრალი, უსულო და უსიცოცხლოა; იმავე მხატვრებმა დიდად შემაქეს, და თქვეს, რომ აღმოსავლეთში არ მოიძებნებოდა ჩემებრი მხატვარი, და რომ მე პირველი ვიყავი ასე დახელოვნებული ფუნჯის ხმარებასა და მხატვრობაში, და რომ მთავარს უნდა ებოძა ჩემთვის ყოველი, რასაც მოვისურვებდი, რათა გული ჩემი მოენადირებინა, და რათა მხატვრობით შემემკო ქვეყანა მისი⁴⁶.

ამკარაა რომ, სწორედ ასეთი, ალ ნატურალეთი ანუ ილუზორულად შესრულებული გამოსახულებანი ხიბლავდა ლევან II დადიანს და საფიქრალია, რომ არა მხოლოდ მას, არამედ ბევრ მის თანამედროვესაც. კასტელი წერს, რომ მთავარი ყველა სტუმარს აჩვენებდა ამ ფრესკას. არანაკლებ მნიშვნელოვანია ისიც, რომ ფრესკა ბერძენ მხატვრებსაც მოსწონებიათ. როგორც ამ რელაციიდან ვიგებთ, მათ ხოტბა შეუსხამთ კრისტოფორო კასტელისთვის, როგორც დახელოვნებული მხატვრისთვის, რომელიც „უსულო და უსიცოცხლო“ „ბერძენთა ნახატების“ ნაცვლად „რომაულ მხატვრობას“ ქმნიდა „ალ ნატურალეში“. „ბერძენი მხატვრები“ ან „ბერძენთა ნახატები“ აქ არ უნდა გულისხმობს ეთნიკურ კუთვნილებას, არამედ – მართლმადიდებლურ ხელოვნებასა და მის შემქმნელ ოსტატებს.

ევროპული მხატვრობა მხოლოდ ლევან II დადიანს როდი ხიბლავდა. სანამ კრისტოფორო კასტელი სამეგრელოს ეწვეოდა, იგი სხვა პატრებთან ერთად გურიაში იმყოფებოდა. დასავლეთ საქართველოს კათოლიკოს-პატრიარქმა მალაქია II გურიელმა მათ თავის რეზიდენციასთან ახლოს მისცა ბინა და ხის ეკლესიაც აუშენა, რომელიც „პატრებმა შეამკეს მხატვრობით“.⁴⁷ აი რას წერს, ამის თაობაზე კრისტოფორო კასტელი: „... [მამია გურიელი] თავად გვეახლა არა ერთხელ სანახავად ჩვენი მესისა და ეკლესიისა, რომელიც მომეხატა, და განაცხადა დაუფარავად ბერძნების წინაშე: ეს არ არის ჩვენი მიწებიდან გასაშვები კაცი, რადგან მისებრი აქ არავინ არის და უბრძანა თავის ხალხს, წაეღოთ ჩვენი ყველა ნივთი და აეღოთ ნაწილებად ეკლესია, რომელიც ხისგან იყო, და დაადგმევინა იგი თავისი სასახლის წინ... ყველა ეკლესიის სანახავად მიჰყავდა, რო-

46 იქვე.

47 თამარაშვილი, ისტორია კათოლიკობისა, 154.

მელიც მათი, ბერძენთა, წმინდანებით მომეხატა, რათა მეჩვენებინა თანაცხოვრება მათთვის, და მათთან ერთად ფეხზე მდგომი მოხუცი, სამოცდაათ წელს მიახლოებული, იდგა საკურთხეველთან და აკვირდებოდა ყოველივეს დიდი ყურადღებით, ესწრებოდა და ქებას ასხამდა”⁴⁸. ამ ჩანაწერიდან ნათლად ჩანს მამია გურიელის დამოკიდებულება ამ ახლებური მხატვრობის მიმართ.

ცნობილია, რომ დონ კრისტოფორო დე კასტელი საგანგებოდ მიიწვია თავისთან იმერეთის მეფე ალექსანდრე III-მ, დიდი პატივით მიიღო იგი და მისი ნამუშევრებითაც ძლიერ მოიხიბლა: „რადგან პატრი კასტელიმ მხატვრობა იცოდა, მეფემ რამდენიმე წმინდანის ხატი დაახატვინა. რაკი ძლიერ მოეწონა, კვალად სთხოვა თავისი და დედოფლის სახის გადახატვაც, რის გამო მეფე დიდად კმაყოფილი დარჩა“⁴⁹.

რუსი ელჩების მუხლობრივი აღწერილობები და ევროპელ მისიონერთა ჩანაწერები, წერილები თუ რელაციები, რა თქმა უნდა, სრულიად სხვადასხვა ხასიათისაა; მაგრამ ჩვენთვის საინტერესო საკითხთან, მხატვრებთან დაკავშირებით ერთი საერთო მომენტი იქცევს ყურადღებას. როგორც კახეთის მეფეების, ისე ლევან დადიანის შემთხვევაში არაერთხელ მეორდება, რომ ისინი მხატვრობის ნაკლებობას განიცდიდნენ და ცდილობდნენ მოეზიდათ უცხოელი ოსტატები. ამას გარდა, მათ, უთუოდ, რაღაც სიახლის შემოტანაც სურდათ. მეორე მხრივ, რუსეთის ელჩობის დოკუმენტებსა და ევროპელ მისიონერთა ჩანაწერებში არსებითი სხვაობაც არის. პირველ შემთხვევაში არ ჩანს კახთა მეფეების დამოკიდებულება მოსკოველი მხატვრების, მათი ნაღვანის მიმართ, მაშინ როცა კასტელისა და ჯუდიჩე მილანელის ჩანაწერებში ლევან დადიანი, გურიელი თუ იმერეთის მეფე ალექსანდრე III მოხიბლულები არიან მათი ხელოვნებით. XVIII საუკუნის დასაწყისიდან ევროპული მხატვრობისადმი ინტერესი კიდევ უფრო იზრდება⁵⁰.

უნდა აღინიშნოს, რომ წინარე ხანასთან შედარებით, XVIII საუკუნის სიგელ-გუჯრებში მხატვართა შესახებ ცნობებიც უფრო მეტია. ამ პერიოდის მხატვართა თაობაზე ძვირფას ცნობებს გვაწვდიან XIX ს. და XX საუკუნის დასაწყისის ავტორებიც.

48 სხირტლაძე, ჩიხლაძე მ., დასავლეთევროპული მხატვრული სტილი, 135. ავტორთა აზრით ძნელი სათქმელია იყო ეს ფრესკები თუ ხატები. კასტელს რომ ხატებიც ჰქონდა დახატული ეს მის რელაციებშიც აშკარავდება, სადაც წმ. ნიკოლოზის, წმ. იოანე ნათლისმცემლის, ღმრთისმშობლისა და იესოს “ალ ნატურალეთი” შესრულებული ხატებია ნახსენები.

49 თამარაშვილი, ისტორია კათოლიკობისა, გვ. 216.

50 ჯანჯალია, ტრადიცია და სიახლე, 169.



სურ. 1. ერთაწმინდის წმ. ევსტატეს ტაძარი. აღმოსავლეთი კედელი.

წმ. ევსტატეს ოჯახის წამება. 1654 წ.

Ertatsminda. Church of Eustathius. East wall. Martyrdom of St. Eustathius's Family. 1654.



სურ. 2. ერთაწმინდის წმ. ევსტატეს ტაძარი. აღმოსავლეთი კედელი. წმ. გიორგი. 1654 წ.
 Ertatsminda. Church of Eustathius. East Wall. St. George. 1654.



სურ. 3. წინარეხის მაღალანთ ეკლესიის კანკელის მოხატულობა. დეტალი. 1680-იანი წწ.
Tsinarekhi. Maghalaant Eklesia. Chancel barrier. Murals. Detail. 1680s.



სურ. 4. ალავერდის ტაძარი. სამხრეთი აფსიდის მოხატულობა. დეტალი. XVI ს.
Alaverdi. Cathedral. South apse. Murals. 16th c.

მხატვრის საზოგადოებრივი მდგომარეობა შუა საუკუნეების საქართველოში

ქართულ ისტორიულ წყაროებში შუა საუკუნეების მხატვართა, საზოგადოდ, ოსტატთა საზოგადოებრივი მდგომარეობის შესახებ ცნობები არ მოგვეპოვება; დოკუმენტურად არაფერია ცნობილი არსებობდა თუ არა მხატვართა შორის რამე სახის იერარქია; როგორი ურთიერთდამოკიდებულება ჰქონდათ მომგებელსა და მხატვარს; არ გვაქვს ცნობები მათი საქმიანი თანამშრომლობის თაობაზე, რა კრიტერიუმებით ირჩევდა დამკვეთი მხატვარს, რამდენად აფასებდა მის შრომასა თუ მის მიერ შექმნილ ნაწარმოებს, რა კონკრეტულ დავალებას აძლევდა მას, ან რა ვალდებულებებს იღებდა დამკვეთი და მხატვარი და სხვა. ამ მხრივ არც ბიზანტიური მასალაა მდიდარი, თუმცა იქ მაინც მეტი ცნობაა შემონახული, თუნდაც გვიანბიზანტიური და პოსტბიზანტიური ხანის მხატვართა და დამკვეთთა ხელშეკრულებები და სხვა¹. ინფორმაციისა და ფაქტობრივი მასალის ნაკლებობის გამო ამ საკითხებზე მსჯელობა არაპირდაპირი მონაცემით გვინევს. ამ მხრივ, მნიშვნელოვანია მხატვრის სახელის შემცველი წარწერებიც.

შუა საუკუნეების ხუროთმოძღვართა საზოგადოებრივ მდგომარეობასთან დაკავშირებით მეცნიერები სამართლიანად შენიშნავენ, რომ ეს საკითხი ჯერ კიდევ საკვლევი², თუმცა ეს ერთნაირად ეხება ყველა დარგის ოსტატს და, მათ შორის, მხატვრებსაც.

მხატვრის ხელობა შუა საუკუნეებში, რა თქმა უნდა, დამოუკიდებელი პროფესია იყო. ავგაროზ ბანდაისძე (XIV ს.) ლარგისის პარაკლიტონის მინაწერში თავის ათ ხელობას ჩამოთვლის, რომელთა შორის მხატვრის პროფესიასაც ასახელებს: *წყალობითა ღმრთისაჲთა მომეცა თჳნიერ მოძღურისა ჴელოვნებაჲ ესევეთარი: პირველად ჴელი – სწავაჲ ხუცობისაჲ, ჴელი მეორე – მწიგნობრობი-*

1 მაგალითად, კრეტელი მხატვრებისა და მათი დამკვეთების ხელშეკრულებები, Vassilaki, The Painter Angelos, მისივე, Vassilaki, Looking at Icons.

2 თუმანიშვილი, ნაცვლიშვილი, ხოშტარია, მშენებელი ოსტატები, 67.

საჲ, ჯელი მესამე – წერაჲ ხუცურისაჲ, ჯელი მეოთხე – შექმნაჲ ეტრატისაჲ, ჯელი მეხუთე – შეკრვაჲ წიგნისაჲ, ჯელი მეექუსე – მხატვრობისაჲ, ჯელი მეშვიდე – მკერვლობისაჲ, ჯელი მერვე – ტყავის კერვისაჲ, ჯელი მეცხრე – ხუროვნობისაჲ, ჯელი მეათე – ყოვლისავე მსოფლიოჲსა მუშაობისაჲ (A 575, 155r)³. საყურადღებოა, რომ ავგაროზი ერთდროულად რამდენიმე ხელობას ფლობდა. ასეთი მრავალპროფილიანი ოსტატები, უთუოდ, სხვებიც იქნებოდნენ. როგორც ჩანს, მათ რიცხვს მიეკუთვნებოდა ავგაროზის შვილი გრიგოლიც, რომელსაც მხატვრის ხელობა, ალბათ, მამისგან ჰქონდა შესწავლილი. იმავე ლარგვისის პარაკლიტონის მინაწერში გრიგოლი ამბობს, რომ მან ლარგვისის ტაძრის კარიბჭეც მოხატა და დაზიანებული ხატებიც აღადგინა⁴.

მხატვრის საზოგადოებრივ მდგომარეობასთან დაკავშირებით უალრესად მნიშვნელოვანია იფრარის (1096), ლაგურკისა (1111) და ნაკიფარის (1130) მოხატულობათა საქტიტორო წარწერები, რომლებშიც თევდორე მეფის მხატვრად არის დასახელებული. ისტორიულ დოკუმენტებში შუა საუკუნეების საქართველოში მეფის მხატვრის ინსტიტუტის, ან ასეთი წოდების არსებობა არ დასტურდება, მაგრამ თევდორეს მოხატულობათა წარწერები ამ ვარაუდის გამოთქმის უფლებას მაინც იძლევა, ყოველ შემთხვევაში, მისი მოღვაწეობის პერიოდში (1096-1130), რომელიც დავით IV აღმაშენებლისა (1089-1125) და დემეტრე I-ის (1125-1156) ზეობის ხანას ემთხვევა, ასეთი თანამდებობა/წოდება საქართველოში, უთუოდ, არსებობდა, წინააღმდეგ შემთხვევაში თევდორე წარწერებში არ/ვერ იტყოდა მეფის მხატვარი ვარო.

ზარზმის ღვთისმშობლის მიძინების ტაძრის ერთ-ერთ წარწერაში „მხატვართუხუცესი“ იკითხება, კერძოდ, სარგის II ჯაყელის (1308-1334) პორტრეტის ზედწერილი იუნყება: „სამცხის სპასალარი სარგილ და მხატვართ უხუცეს“ (სურ. 1, 2). „მხატვართუხუცესი“ ისტორიულ წყაროებში არ გვხვდება. თავის მხრივ, ზარზმის წარწერა კითხვებს წამოჭრის: რამდენად გვაძლევს ის მტკიცე ვარაუდის საფუძველს, რომ სარგის II, სამცხის ათაბაგი და სპასალარი, მხატვართუხუცესობასაც ითავსებდა და, რომ შუა საუკუნეების საქართველოში ასეთი თანამდებობა არსებობდა. საქმე ის არის, რომ ზარზმაში ჯაყელთა დროინდელი მხატვრობა (XIV ს.), ფაქტობრივად, არ შემორჩა. დღევანდელი

3 ქართულ ხელნაწერთა აღწერილობა, A-II, 190; ბერიძე, ძველი ქართველი ოსტატები, 14-17.

4 ხელნაწერს (A 575) გრიგოლის მინაწერი აკლია, მაგრამ ის მ. ბროსესა და თ. ჟორდანიას ნაშრომებიდან არის ცნობილი, ქართულ ხელნაწერთა აღწერილობა, A-II2, 189; ჟორდანია, ქრონიკები, II, 204-205; ბერიძე, ძველი ქართველი ოსტატები, 16-17. ლარგვისის მოხატულობა არ არის შემორჩენილი. ჩხარის წმ. გიორგის ეკლესიის ძლიერ დაზიანებულ ფერწერული წარწერიდან (XVI ს.) ისე ჩანს, რომ ეკლესია კალატოზმა გრიგოლმა მოხატა: „...გრიგ[ოლ კალა] | ტ(ო)ზ: დახ[ატა]...“ (№31).

მოხატულობა, არსებითად, XVI საუკუნეშია შესრულებული, მისი ცალკეული ნაწილები კი XX საუკუნის დასაწყისშია განახლებულ-გაცხოველებული⁵. ზარზმის თავდაპირველი მოხატულობა ჯაყელთა პორტრეტებს, ალბათ, შეიცავდა, მაგრამ ჩვენ არ ვიცით რა მდგომარეობაში დახვდა ისინი XVI საუკუნის მხატვარს და რა და როგორ გაიმეორა მან, ან რა ცვლილება განიცადა ფერწერამ XX საუკუნის დასაწყისში ჩატარებული სარესტავრაციო სამუშაოს დროს. ამიტომ დაბეჯითებით ვერ ვიტყვით, რომ თავდაპირველ მოხატულობაში სარგის II-ის პორტრეტის გვერდით „მხატვართუხუცესი“ ეწერა და, შესაბამისად, ვერც იმას დავიჩემებთ, რომ მას ეს თანამდებობა ეკავა. ჩვენი ვარაუდით, სარგის II-ის თანმხლებ წარწერაში მოხატულობის განახლების დროს შეცდომა „გაიპარა“ – „მხატვართუხუცესი“ „მანდატურთუხუცესის“ ნაცვლად დაწერეს. ეს თანამდებობა კი ანჩის ხატის წარწერის თანახმად სარგის II-ს ნამდვილად ეკავა⁷ და არ არის გამორიცხული, რომ, თავის დროზე, მის პორტრეტსაც ზარზმაში „მანდატურთუხუცესი“ ახლდა. რაც შეეხება მხატვართუხუცესის თანამდებობას, ვფიქრობთ, ის, ყოველ შემთხვევაში, გვიან შუა საუკუნეებში მაინც საქართველოში არსებობდა. ზარზმის მხატვარ-რესტავრატორი ვერ დაუშვებდა ასეთ შეცდომას, ვერ დაწერდა „მხატვართუხუცესს“ მისთვის რომ ის უცხო ყოფილიყო.

ზარზმის „მხატვართუხუცესი“ შორეულ, მისგან დროით დიდად დაშორე-

5 ზარზმის მოხატულობის დათარიღებასთან დაკავშირებით სხვადასხვა მოსაზრება არსებობს. ჩვენ ვიზიარებთ მ. ჯანჯალიას თარიღს, ჯანჯალია, ზარზმის მოხატულობის თარიღისთვის, 63–91. ზარზმის პორტრეტების შესახებ, იხ. მიქელაძე, ჯაყელთა პორტრეტები, 236–240.

6 ექ. თაყაიშვილის ვარაუდით, წარწერაში შეცდომაა დაშვებული — „მხატვართუხუცეს“-ის ნაცვლად „მსახურთუხუცესი“ უნდა ყოფილიყო (АФР, I, 47–48, შენ. 1). შ. მესხიას და გ. ხუციშვილის შეხედულებით, წარწერაში შეცდომა არ არის „გაპარული“ და სარგის II მხატვართუხუცესიც იყო (მესხია, საისტორიო ძიებანი, I, 147–149; ხუციშვილი გ., საფარის კედლის მხატვრობა, 123–124). აღსანიშნავია, რომ გ. ხუციშვილი ცნობით, შ. მესხიას აეჭვებდა სარგის II-ის მხატვართუხუცესობა და ის მოხატულობის რესტავრაციის დროს დაშვებულ შეცდომად მიაჩნდა, რისი გარკვევაც მას „არ დასცალდაო“ (ხუციშვილი გ., დასახ. ნაშრ., გვ. 123). სავარაუდოდ, მესხიამ ეს მოსაზრება ზეპირი საუბრის დროს გამოთქვა, რადგან ჩვენს მიერ დამოწმებულ თავის ნაშრომში ის საპირისპიროს წერს (მესხია, დასახ. ნაშრ., 147–149). ხუციშვილს კი მესხიას გამოქვეყნებული მოსაზრება რატომღაც გამორჩა. სამწუხაროდ, თავის დროზე, ჩვენ დავეყრდენით ხუციშვილის ცნობას და მესხიას შეხედულება გამოგვრჩა (მიქელაძე, ჯაყელთა პორტრეტები, 239–240, შენ. 78). ვ. ბერიძის მოსაზრებით, მიუხედავად იმისა, რომ სიტყვა „მხატვართუხუცეს“ სარგის II-ის გამოსახულებას ახლავს, ის ყურადღებას ღვაჭავს უნდა ეკუთვნოდეს, რომელიც სარგისის უკან არის გამოსახული (ბერიძე, სამცხის ხუროთმოძღვრება, 125, შენ. 1). ვფიქრობთ, „მხატვართუხუცეს“ სარგის II-ს მიემართება, თუმცა ამას, ამჯერად, არსებითი მნიშვნელობა არ აქვს. აღსანიშნავია, რომ ზარზმის მოხატულობის წარწერებში არაერთი შეცდომაცაა (მაგალითად, „სარგილ“ სარგისის ნაცვლად, სიტყვას „მხატვართუხუცეს“ აკლია ბოლო „ი“ და სხვა), რასაც თავის დროზე ვ. ბერიძემ მიაქცია ყურადღება.

7 ანჩის ხატის წარწერა იხ., ამირანაშვილი, ბექა ოპიზარი, 9–10.

ბულ იბერიის სამეფოში გვაბრუნებს. სამთავროს სამაროვანსა და მცხეთაში აღმოჩენილი სტელების (IV-V სს.) ბერძნულენოვანი წარწერები, რომელთაგან აქ ერთ-ერთს მოვიყვანთ, მხატვართუხუცესს შეიცავს: „ავრელიოს აქოლიოსი მხატვართუხუცესი და ხუროთმოძღვარი“...⁸; მაგრამ ეს წარწერები სხვა სინამდვილეში, სხვა ისტორიულ გარემოშია შექმნილი და, ცხადია, მათ ზარზმის წარწერასთან ვერ დავაკავშირებთ. ამას გარდა, ბერძნული *αρχιτοπάρχης* სიტყვასიტყვით მთავარ მხატვარს ნიშნავს, რაც თინათინ ყაუხჩიშვილმა ქართულად გადმოიტანა როგორც მხატვართუხუცესი⁹ და შესაძლოა ის მხატვართუხუცესის როგორც მოხელის ზუსტი შესატყვისი არც არის. საყურადღებოა თ. ყაუხჩიშვილის შენიშვნა, რომ ტერმინი *αρχιτοπάρχης* ბერძნულ მწერლობაში ნაკლებად არის გავრცელებული, რაც იმას მოწმობს, რომ „...ქართულ სინამდვილეს სჭირდებოდა ასეთი ტერმინი“¹⁰. ამ საკითხის კვლევა ჩვენ კომპეტენციას სცდება. აქ მხოლოდ იმას დავამატებთ, რომ რამდენადაც ჩვენთვისაა ცნობილი, ბიზანტიურ და პოსტბიზანტიურ ეპიგრაფიკაშიც ასეთი ტერმინი არ გვხვდება.

შემთხვევითი არ არის, რომ მცხეთის სვეტიცხოვლის საკათედრო ტაძრის „ცხოველი სვეტის“ მხატვარმა გრიგოლ გულჯავარასშვილმა თავის წარწერაში (1678-1688) აღნიშნა მოქალაქე ვარო (№33, სურ. 2, 3). ამით მან თავის საზოგადოებრივ მდგომარეობასა და სოციალურ სტატუსს გაუსვა ხაზი, რადგან მოქალაქის ნოდება გვიან შუა საუკუნეებში იმ თბილისელი ვაჭრებისა და ხელოსნების პრივილეგია იყო, რომელნიც აქ უძრავ ქონებას ფლობდნენ და სახაზინო გადასახადს იხდიდნენ¹¹. გრიგოლი, როგორც ჩანს, გარკვეული შეძლების კაციც იყო. „მოქალაქეობა“ რომ საპატიო და მნიშვნელოვანი იყო XVIII საუკუნის ცნობილი კალიგრაფისა და მხატვრის ალექსი მესხიშვილის ანდერძ-მინაწერებიდანაც ჩანს. ალექსი ყველგან ხაზს უსვამს, რომ ის თბილისის „მოქალაქე ქმნილის“, მხატვრის გრიგოლის შვილია: „...წერად ხელვყავ ტფილურთა მოქალაქე ქმნილის ჯელოანის მხატვრის გრიგორ მღუდლის ძემან, დეკანოზამან ალექსიმ“ (H 1671, 321v, 1752 წ.)¹². საგულისხმოა ისიც, რომ ალექსისთვის მხატვრის შვილობაც საამაყო იყო; ის ყოველთვის საგანგებოდ აღნიშნავს „ჯელოან მხატვრის“ ძე ვარო (H 1666, 145r, H 1671, 321v, A 1093, S 4748, 214v).

8 ყაუხჩიშვილი, საქართველოს ბერძნული წარწერების კორპუსი, 230, 256.

9 იქვე, 230, 256.

10 იქვე, 30.

11 მეხია, საისტორიო ძიებანი, II, 296-312.

12 ქართულ ხელნაწერთა აღწერილობა, H- IV, 100. გრიგოლ მესხიშვილის შესახებ იხ.: კარბელაშვილი, ძველი ანჩისხატის ტაძარი; გაჩეჩილაძე, ქართულ ხელნაწერთა ამაგდარნი; 32-40; მაჭავარიანი, გაჩეჩილაძე, ტატიშვილი, ხიზანიშვილი, ქართული ხელნაწერი წიგნის მომხატველ ოსტატთა შემოქმედება, 77-78.

ჩვენს მიერ მოხმობილი ფაქტები, ვფიქრობთ, საშუალებას იძლევა ვივარაუდოთ, რომ მხატვართა შორის გარკვეული იერარქია არსებობდა — ვილაც მეფის მხატვარი იყო, ვილაც მოქალაქე, რაც მათ სხვა რიგითი ოსტატებისგან განსხვავებულ საზოგადოებრივ მდგომარეობას განაპირობებდა. სავარაუდოდ, არსებობდა მხატვართუხუცესის თანამდებობაც. ცხადია, არ იყო აუცილებელი მხატვართუხუცესი თვითონაც მხატვარი ყოფილიყო¹³.

ჩვენ არ მოგვეპოვება ცნობები შუა საუკუნეების მხატვართა ამქრებისა თუ სახელოსნოების თაობაზე¹⁴. არც ეკლესიის მომხატველ ოსტატთა შრომის ორგანიზების შესახებ გვაქვს ცნობები. ამ მხრივ, ყურადღებას იქცევს მაცხვარიშის მოხატულობაში (1140) კვირიკე მამასახლისის ნარწერა, რომლის თანახმადაც ის ეკლესიის მოხატვის ზედამდგომი იყო¹⁵, მაგრამ ჩვენ დაზუსტებით არ ვიცით რა შედიოდა მის მოვალეობებში. ოშკის ტაძრის ცნობილი ნარწერის მიხედვით ზედამდგომლად დასახელებული გრიგოლის საქმიანობა სამშენებლო სამუშაოს გაძღოლას, გასამრჯელოს გადახდას და მასალით უზრუნველყოფას გულისხმობდა¹⁶. მაცხვარიშში ცოტა სხვაგვარად არის საქმე — კვირიკე მამასახლისი, როგორც ჩანს, ამავდროულად მოხატულობის ერთ-ერთი მომგებელიც, „მეორადი ქტიტორიც“ იყო¹⁷ და ძნელი სათქმელია, ასრულებდა თუ არა ის იმ საქმეს, რომელსაც ოშკში გრიგოლი, მაგრამ ცხადი ისაა, რომ კვირიკემ, მართლაც „დიდი მოიჭირვა“ ეკლესიის მხატვრობით შემკობისთვის და ამიტომაც სთხოვს ეკლესიის მომავალ მამასახლისებს: *...„კვამლისგან შეჟკრძალეთ ხატული რომელ ფერი არ დააკლოს“* ... კვირიკესთან დაკავშირებით მხედველობიდან არ უნდა გამოგვრჩეს, რომ ის სასულიერო პირი იყო (პორტრეტზე სამონაზვნო კაბითაა წარმოდგენილი (სურ. 4), ეკლესიის მამასახლისი და, შესაძლოა, ის ეკლესიის მოხატვასაც ხელმძღვანელობდა და მოხატულობის კონცეფციის შექმნაშიც მონაწილეობდა.

როგორც ცნობილია, შუა საუკუნეებში ეკლესიის მომხატველნი, ისევე როგორც სხვა დარგის ოსტატები სასულიერო პირებიც იყვნენ და ერისკაცნიც. როცა ნარწერა ამასთან დაკავშირებულ ინფორმაციას არ შეიცავს ძნელია მხატვარი რომელიმე წრეს მიაკუთვნო, თუმცა ცალკეულ შემთხვევებში ვარაუდის გამოთქმა მაინცაა შესაძლებელი, მაგალითად, საბერეების მხატვრები, უთუოდ,

13 მეხია, საისტორიო ძიებანი, I, 147-148.

14 ოსტატთა გაერთიანებებზე, სახელოსნოებსა, თუ ამქრებზე ინფორმაცია მხოლოდ XVII-XVIII საუკუნეების დოკუმენტებში დასტურდება, თუმცა ვარაუდობენ, რომ საქართველოში ოსტატთა გაერთიანებები X-XI სს-ში წარმოიშვა, მეხია, საისტორიო ძიებანი, I, 507-532.

15 სილოგავა, სვანეთის წერილობითი ძეგლები, II, 77-78, N 15.

16 თუმანიშვილი, ნაცვლიშვილი, ხოშტარია, მშენებელი ოსტატები, 63; ჯობაძე, ადრეული შუა საუკუნეების ქართული მონასტრები, 156-157.

17 იხ. აქვე, მიქელაძე, შუა საუკუნეების მხატვართა ნარწერები, შენ. 24.

ადგილობრივი ბერები იყვნენ; ძნელია არ ივარაუდო, რომ მონაზონი იყო დემეტრე, ბეთანიის მხატვარი, რასაც განსაკუთრებით მისი ერთ-ერთი ნარწერა (№12, ბ) გვაფიქრებინებს; შესაძლოა ბერი იყო უბისის მხატვარი გერასიმეც¹⁸. როგორც ჩანს ერისკაცები იყვნენ მეფის მხატვარი თევდორე, მიქაელ მაღლაკელი, გიორგი ჯოხტობერიძე და სხვა. XVI-XVII საუკუნეების კედლის მხატვრობის ნარწერები მოწმობს, რომ მხატვრის პროფესიას მაღალი რანგის სასულიერო პირებიც ფლობდნენ: ეპისკოპოსი (სამთავისი), მონასტრის წინამძღვარი (ერთანმინდა), პროტოსინგელოზი (გრემი).

ჩვენთვის უცნობია როგორი იყო მხატვრის სამუშაოს საფასური შუა საუკუნეებში, არადა ეკონომიკური მდგომარეობა, რა თქმა უნდა, გარკვეულწილად მაინც განსაზღვრავდა მის სოციალურ სტატუსს. გვიანბიზანტიური ხანის ბიზანტიის ურბანულ ცენტრებში მხატვართა სოციალური სტატუსის ამაღლების ტენდენციას საზოგადოების ახლებურ დიფერენცირებასთან აკავშირებენ, რომელიც ფინანსურ კრიტერიუმს ემყარებოდა. ხილანდარის მონასტრის 1304 წლის აქტებიდან ირკვევა, რომ ყველაზე პატივსაცემ მხატვრად წოდებული მიქაელ პროელეუსი საკმაოდ შეძლებული კაცი ყოფილა – თესალონიკის მახლობლად მიწებსა და სახლს ფლობდა და ღვთისმშობლის ეკლესიის ქტიტორიც იყო¹⁹; მხატვარი გიორგი კალიერგისი კი ნასყიდობის დოკუმენტში (1322) მოწმედ ჩნდება²⁰. საქართველოში გარკვეული შეძლების მხატვრებად შეიძლება მივიჩნიოთ XVII საუკუნის მხატვრები – გრიგოლ გულჯავარასშვილი, რომლის შესახებაც ზემოთ უკვე ითქვა და მაღალაანთ ეკლესიის კანკელის ბერძენი მხატვარი აპოსტოლე, რომელსაც მცხეთაში ორი სახლი ჰქონდა²¹. შეიძლება დაუშვათ ისიც, რომ თევდორეს, როგორც მეფის მხატვრის შრომის ანაზღაურებაც უფრო მაღალი იყო, ვიდრე რიგითი მხატვრისა, ისევე როგორც კონსტანტინოპოლიდან საგანგებოდ ჩამოყვანილი მანუელ ევგენიკოსისა.

როგორც ცნობილია, შუა საუკუნეებში საქტიტორო საქმიანობას, იქნება ეს აღმშენებლობა, ტაძართა მოხატვა და სხვა საზოგადოების უმაღლესი საერო და სასულიერო წრე – ხელმწიფენი, დიდმოხელენი, არისტოკრატია და ღვთისმსახურნი წარმართავდნენ. ასე იყო ეს შუა საუკუნეების საქართველოშიც, საზოგადოდ, ქრისტიანულ აღმოსავლეთში და დასავლეთ საქრისტიანოშიც²². თუმცა მომგებლებად ხშირად რიგითი მოსახლეობა, თემი ან სოფელი, ზოგჯერ

18 თუმანიშვილი, ნაცვლიშვილი, ხოშტარია, მშენებელი ოსტატები, 80.

19 Бабин, Михаил Проелевсис; Kalopossi-Vreti, Painters, 150.

20 Kalopossi-Vreti, Painters, 150; Tsigaridas, L'activité artistique.

21 ქართული სამართლის ძეგლები, III, 806.

22 თუმანიშვილი, ნაცვლიშვილი, ხოშტარია, მშენებელი ოსტატები, 52.

უბრალო გლეხებიც გვევლინებიან. ასე რომ, შუა საუკუნეების ხელოვნების მომგებელთა სოციალური წრე საკმაოდ ფართო იყო. შესაბამისად მხატვრებსაც საზოგადოების სხვადასხვა ფენის დამკვეთებთან უწევდათ მუშაობა.

მხატვართაგან განსხვავებით, ქტიტორთა შესახებ საკმაო ინფორმაცია გვაქვს. ბევრი მათგანი ნარატიული წყაროებიდან და სხვა წერილობითი დოკუმენტებიდან კარგად არის ცნობილი. მაგრამ ეს ცნობები, ძირითადად მათ პოლიტიკურსა თუ საზოგადოებრივ ცხოვრებას ეხება; საქტიტორო მოღვაწეობასთან დაკავშირებული ინფორმაცია კი, ჩვეულებრივ, ზოგადი ხასიათისაა და მომგებლის ნაღვანის წარმოჩენას ემსახურება. ამა თუ იმ პირის საქტიტორო საქმიანობაზე, მის მასშტაბსა და რაგვარობაზე წარმოდგენას ეპიგრაფიკა, ქტიტორთა პორტრეტები და საკუთრივ ძეგლები, ჩვენს შემთხვევაში, კედლის მხატვრობაც გვიქმნის. რა თქმა უნდა, წარწერები მომგებლებზე უფრო მეტ ინფორმაციასაც შეიცავს (სახელის გარდა აღნიშნულია მათი საზოგადოებრივი მდგომარეობა, რეგალიები, მათგან ეკლესიისთვის გაღებული დონაცია და სხვა) ვიდრე მხატვრებზე.

ქტიტორი, ცხადია, ყოველთვის არ არის ცნობილი. ასე მაგალითად, უცნობია საბერეების სამონასტრო კომპლექსის კედლის მხატვრობის (IX-X სს.) მომგებელთა ვინაობა. ქტიტორის პორტრეტი VIII ეკლესიის სამხრეთი ეგვტერის მოხატულობაში ივარაუდება. სასულიერო პირის გამოსახულების იდენტიფიცირება დაზიანების გამო ვერ ხერხდება, მაგრამ მას ამ ეგვტერისა და VIII ეკლესიის მოხატულობის მომგებლად მიიჩნევენ²³. თუ პორტრეტზე მართლაც ისტორიული პირია წარმოდგენილი, მაშინ საფიქრებელია, რომ ის ადგილობრივი ბერია, რომელიც VIII ეკლესიის მხატვრის, „მწერლის“ დამკვეთი იყო, ან სულაც თავადვე იყო მომხატველიც. საზოგადოდ, საფიქრებელია, რომ საბერეების ეკლესიებს მონასტრის საძმო თავად ამკობდა ფერწერით.

არაერთი შემთხვევა შეიძლება გავიხსენოთ, როცა ქტიტორის შესახებ მისი სახელის გარდა არაფერი ვიცით, რაც ბევრს ვერაფერს მათებს ჩვენს ცოდნას მის შესახებ. მაგალითად, უცნობია ვინ იყო ან რას წარმოადგენდა ნეზგუნის მაცხოვრის ეკლესიის საკურთხეველის აფსიდის მოხატულობის (X ს.) მომგებელი ბეშქენი, ან მხერის მთავარანგელოზთა ეკლესიისა და მისი მოხატულობის ქტიტორი იველდიანი და მრავალი სხვა.

23 სხირტლაძე, საბერეების ფრესკული წარწერები, 127, 130–132, ნახ. 73; ვოლსკაია, გარეჯის ფერწერული სკოლის ისტორიისათვის, 29–30. ფიქრობენ, რომ საბერეების VI ეკლესიაში, ჩრდილოეთი მკლავის აღმოსავლეთ კედელზე ფრაგმენტულად შემორჩენილი მამაკაცის გამოსახულებაც მოხატულობის მომგებელია, სხირტლაძე, საბერეების ფრესკული წარწერები, 39. მიგვაჩნია, რომ ეს გამოსახულება კიდევ საჭიროებს კვლევას.

საქტიტორო ნარწერების თანახმად, მეფის მხატვარ თევდორეს სამივე მოხატულობა კოლექტიურ დაკვეთას წარმოადგენს. ისინი ხევის აზნაურთა და მოსახლეობის ინიციატივით შესრულდა. კოლექტიური ქტიტორობა არ არის იშვიათი შუა საუკუნეებში²⁴. ჩვენ არ ვიცით რამ განაპირობა სვანეთის მცირე ზომის ეკლესიათა მოხატვაში მთელი ხევის მოსახლეობის მონაწილეობა. ამ გზით, ალბათ, სამუშაოს საფასური ნაწილდებოდა. ამავე დროს ეკლესიის შემკობაში წვლილის შეტანით ადგილობრივ მოსახლეობას სულის მოხსენიების იმედიც ეძლეოდა. მაგრამ თევდორეს ნარწერები სხვა მხრივაც უფრო ყურადსაღები, კერძოდ, რომ მეფის მხატვარი ქვეყნის ცენტრალური რეგიონებიდან მოშორებით, ზემო სვანეთში ადგილობრივი აზნაურებისა და ხევის მოსახლეობის, რომელშიც, ცხადია, უბრალო გლეხებიც შედიოდნენ, დაკვეთებს ასრულებდა²⁵. მიუხედავად იმისა, რომ თევდორეს მიერ განხორციელებულ სამეფო დაკვეთებს ჩვენამდე არ მოუღწევია, ეჭვს არ იწვევს, რომ მას, როგორც მეფის მხატვარს, მეფის კარზეც უმუშავია²⁶. გამოდის, რომ თევდორე სამეფო დაკვეთებსაც ასრულებდა და აზნაურებსა და თემსაც ემსახურებოდა. ნიშნავს თუ არა ეს, რომ მეფის მხატვარს ნებისმიერი სოციალური ფენის დაკვეთა შეეძლო შესრულებინა, რომ ეს წოდება/თანამდებობა მას ხელს არ უშლიდა უბრალო დამკვეთებთან ემუშავა, თუ გარემოებათა გამო აღმოჩნდა თევდორე სვანეთში. ამ კითხვებზე პასუხი ჯერჯერობით არ გვაქვს²⁷.

24 კოლექტიური ქტიტორობის მაგალითები, იხ. თუმანიშვილი, ნაცვლიშვილი, ხოშტარია, მშენებელი ოსტატები, 41-51; სილოგავა, სვანეთის წერილობითი ძეგლები, II, 37-39.

25 ლაგურკისა და ნაკიფარის ნარწერებში მომგებელნი დიფერენცირებულნი არიან როგორც აზნაურები და ხევის მოსახლეობა („...ამის ჯევისა აზნაურთა და ყოველთა...“, „...აზნაურთა ამისა ჯევისათა ყოველთა ერთობითა...“). იფარის ნარწერაში კი ნათქვამია: „...ამის ჯევისა ყოველთა, დიდთა და მცირეთა...“, რაც ასევე სხვადასხვა სოციალურ ფენას – მაღალსა და დაბალს უნდა გულისხმობდეს. კოლექტიური პატრონაჟის შემთხვევებში მომგებელთა ერთმანეთისგან გამიჯვნა როგორც დიდი და მცირე ან პატარა ბიზანტიური წრის ძეგლებში ხშირია, რაც მათ შორის სოციალურ სხვაობას მიანიშნებს, Kalopissi-Verti, Church Foundation 336-337; კოლექტიური პატრონაჟის შესახებ იხ. ასევე: Kalopissi-Verti, Collective Patterns, 125-140.

26 გამოთქმულია მოსაზრებები თედორეს მიერ შესრულებულ სხვა ნაწარმოებებზე, იხ. ბურჭულაძე, მონუმენტური და დაზგური მხატვრობის ურთიერთმიმართების საკითხისათვის, 122-129; ოქროპირიძე, სვეტიცხოვლის საკურთხეველის მოხატულობისათვის.

27 ზოგიერთი მეცნიერი მეფის მხატვრის ზემო სვანეთში მოღვაწეობასა და ნარწერებში თევდორეს ამ ტიტულით დასახელებას პოლიტიკურ ჭრილში განიხილავს და სვანეთში სამეფო ძალაუფლების განმტკიცების გამოხატულებად მიიჩნევს, აბრამიშვილი, კიდევ ერთხელ ატენის სიონის, 18-19. ჩვენი აზრით, ამ ვარაუდისთვის საკმარისი მტკიცებულებები და არგუმენტები არ გავაჩნია. გასათვალისწინებელია ისიც, რომ შუა საუკუნეების ზემო სვანეთის ისტორია და მისი ურთიერთობა ცენტრალურ ხელისუფლებასთან ჯერაც არ არის სრულყოფილად შესწავლილი. იხ. ასევე, Chichinadze, “King’s”. ფიქრობენ, რომ თევდორე თანაქტიტორიც იყო, Chichinadze, დასახ. ნაშრ., 33.

საგულისხმოა, რომ თევდორეს მეფის მხატვრობა საქტიტორო წარწერებშია აღნიშნული, რითაც მომგებელთა ამბიციაა გამოხატული; მათთვის, რა თქმა უნდა, საამაყო და იქნებ პატივიც იყო, რომ მათ დაკვეთას მეფის მხატვარი ასრულებდა. მეორე მხრივ, არც ისაა გამორიცხული, რომ თევდორეს თავისი სურვილითა და ინიციატივით ჩაენერა თავისი წოდება/თანამდებობა; მეფის მხატვრობა ხომ მისთვისაც საპატიო იქნებოდა.

ბიზანტიური ხელოვნების მკვლევართა შორის დამკვიდრებულია მოსაზრება, რომ შუა საუკუნეებში მხატვრის სოციალური სტატუსი დაბალი იყო და, რომ ის უბრალო ხელოსანი იყო²⁸. ამის დასტურად ხშირად ეპარქოსის წიგნი (X ს.) მოჰყავთ, რომელშიც მხატვრები სხვა ხელოსნებთან (დურგალი, მლესავი, კალატოზი, ზეინკალი...) ერთად არიან დასახელებულნი²⁹. ეპარქოსის წიგნი, როგორც ცნობილია, კონსტანტინოპოლის ხელოსანთა გილდიებს ეხება, რომელშიც დამქირავებლისა და ოსტატის მოვალეობები და ვალდებულებებია განერილი³⁰ და მხატვრებისა და ხელოსნების ერთ ჩამონათვალში მოქცევა, ვფიქრობთ, არ უნდა იყოს მაინცდამაინც იმის მაჩვენებელი, რომ მხატვარი, ყოველ შემთხვევაში, ყველა მხატვარი რიგითი ხელოსანი იყო.

რა თქმა უნდა, შუა საუკუნეების იერარქიულ პრინციპზე დამყარებული საზოგადოებრივი წყობის გათვალისწინებით, მხატვარი და ხელოსანი ერთ ფენას განეკუთვნებოდა და მათი სოციალური სტატუსიც დაბალი იყო. მაგრამ, ვფიქრობთ, ყველა მხატვარი თანაბარ მდგომარეობაში არ უნდა ყოფილიყო; არც საზოგადოებას, პირველ რიგში, მათ დამკვეთებს ექნებოდათ ყველას მიმართ ერთნაირი დამოკიდებულება. მხატვრის დაბალი სოციალური სტატუსის შესახებ წარმოდგენა არ შეიძლება განზოგადდეს³¹. ძნელი წარმოსადგენია, მაგალითად, მეფის მხატვარსა და უბრალო დურგალს ერთნაირი სტატუსი ჰქონოდათ.

შუა საუკუნეებში ხელოვან-ოსტატებს პატივს რომ სცემდნენ ჰაგიოგრაფიულ ლიტერატურაში გაბნეული ცნობებიც მოწმობს. მაგალითად, წმ. სერაპიონ ზარზმელის „ცხოვრებაში“ ნათქვამია, რომ ზარზმის ეკლესიის ასაშენებლად „ჰელოვნებითა განთქმული“ კაცი მოიწვიეს, გიორგი მერჩულეს ცნობით კი ხანძთაში წმ. გიორგის „ახალი“ ეკლესია „ყოვლითა სიბრძნით“ განასრულა ხუროთმოძღვარმა ამონამ³². როგორც დ. თუმანიშვილი აღნიშნავს, „წმინდა

28 ამ საკითხს არაერთი მკვლევარი ეხება. დავასახელებთ რამდენიმეს: Kalopossi-Vreti, Painters, 150; მისივე, Painters' Information, 57; Gouma-Peterson, Manuel and John Phokas, 159–160.

29 Kalopossi-Vreti, Painters, 150; მისივე, Painters' Information, 57.

30 Koder (ed.), Das Eparchenbuch, 138–143.

31 Marković, Painters in the Late Byzantine World.

32 თუმანიშვილი, ნაცვლიშვილი, ხოშტარია, მშენებელი ოსტატები, 71.

ბერთა „ცხოვრებებში“ ასეთი განსაზღვრებების გაჩენა გარკვეულ, ფესვგადგმულ შეხედულება-შეფასების არსებობას უნდა მოწმობდეს³³. ოსტატის მიმართ დამოკიდებულებას კარგად წარმოაჩენს ანჩის სახარების მინაწერი, რომელშიც ბექა ოპიზარზე ნათქვამია: *მოვაჭედინე ღმრთისა მიერ კურთხეულს, ღირსსა ოქროჲს მქანდაკებელსა ბექასა*. მიუხედავად იმისა, რომ მხატვრებთან დაკავშირებით ასეთი ცნობები არ მოგვეპოვება, ვფიქრობთ, ოსტატის მიმართ დამოკიდებულება, ხელობის მიუხედავად მაინც მეტ-ნაკლებად საყოველთაო იქნებოდა და მის ღირსებებზე იყო დამოკიდებული. თუმცა, ჩვენი ვარაუდით, შუა საუკუნეებში ხუროთმოძღვარი, ისევე როგორც ხელნაწერი წიგნის მწერალი/გადამწესხველი (შესაძლოა ოქრომჭედელიც) მხატვარზე მეტად პრივილეგირებულნი იყვნენ და არ არის გამორიცხული, რომ მათი სოციალური სტატუსიც უფრო მაღალი ყოფილიყო³⁴.

33 იქვე, 71.

34 ხუროთმოძღვრის საზოგადოებრივი მდგომარეობის შესახებ იხ. თუმანიშვილი, ნაცვლიშვილი, ხოშტარია, მშენებელი ოსტატები, 61-81. მშენებელ ოსტატთა მიმართ განსაკუთრებულ დამოკიდებულებას მოწმობს ისიც, რომ ქრისტიანული აღმოსავლეთის სხვა ქვეყნებისგან განსხვავებით საქართველოში ფართოდ გავრცელდა და საკმაოდ ადრეული ხანიდანაც (VI-VII სს) მათი ქანდაკოვანი გამოსახულებები; შემორჩენილია მშენებლის ფერწერული გამოსახულებაც (XV ს.) დავითგარეჯის ნათლისმცემლის მონასტრის ერთ-ერთ სამარტომყოფელოში (თუმანიშვილი, ნაცვლიშვილი, ხოშტარია, მშენებელი ოსტატები, 95-127). დიდი პატივით სარგებლობდნენ და განსაკუთრებული უფლებებიც ჰქონდათ მწერლებს, წიგნის გადამწესხველებს (ჯავახიშვილი, ქართული პალეოგრაფია; სურგულაძე, „მწერალი“, 113-129; მაჭავარიანი, წიგნის ხელოვნება, მაჭავარიანი, გაჩეჩილაძე, ტატიშვილი, ზიზანიშვილი, ქართული ხელნაწერი წიგნის მომხატველ ოსტატთა შემოქმედება). წერილობით წყაროებში ცნობები სამშენებლო საქმიანობასთან დაკავშირებითაც მოგვეპოვება და ხელნაწერი წიგნის შექმნის პროცესის თაობაზეც, მაშინ როცა, ეკლესიის მოხატვის პროცესის შესახებ ინფორმაცია არ გვაქვს. ნარატიულ წყაროებსა („ქართლის ცხოვრების“ საისტორიო თხზულებები) და საბუთებში ეკლესიის მოხატვის მხოლოდ მშრალ ფაქტს თუ გადაეყრები და ისიც არცთუ ხშირად. ჩვენი ვარაუდით, საქმე ის არის, რომ სამშენებლო სამუშაო რთულიცაა და ხანგრძლივიც, მეტ ხარჯსაც ითხოვს. ქტიტორისთვისაც, პირველყოვლისა, ტაძრის აშენებაა მნიშვნელოვანი და საპატიო. ეკლესიის მოხატვა, თუ შეიძლება ითქვას, მეორე რიგის საქმე იყო, „ყოველთა სამკაულთაგან“ ერთ-ერთი. ტაძარი თავის ფუნქციას მოხატულობის გარეშეც შეასრულებდა. მშენებლობასთან შედარებით ეკლესიის მოხატვა უფრო იოლი საქმეც იყო და ნაკლებ დროსა და ხარჯსაც ითხოვდა. ხელნაწერი წიგნი კოლექტიური შრომის (ეტრატის დამზადება, გადანერა, მოხატვა, აკინძვა, შემოსვა...) ნაყოფია და მისი შექმნის პროცესი ხანგრძლივი და შრომატევადი იყო. ამ პროცესში მთავარ „როლს“ მწერალი ასრულებდა. უმთავრესი წიგნის გადანერაა. მისი მხატვრული გაფორმება-დასურათება ტექსტის მორთულობაა, სასურველი, მაგრამ არა გარდაუვალად აუცილებელი. წიგნს სურათების გარეშეც აქვს ფუნქცია. შესაძლოა სწორედ ეს ფაქტორები განაპირობებდა ხუროთმოძღვრისა და მწერლის განსაკუთრებულ დაფასებას ძველ საქართველოში. მხატვრებთან შედარებით გაცილებით მეტი მშენებელი ოსტატის, მწერლისა და წიგნის მხატვარ-გამფორმებლის ვინაობაცაა ცნობილი (მშენებელ ოსტატთა ნუსხა იხ.: ვ. ბერიძე, ძველი ქართველი ხუროთმოძღვრები, მისივე, ძველი ქართველი ოსტატები; თუმანიშვილი, ნაცვლიშვილი, ხოშტარია, მშენებელი ოსტატები, 245-258; ხელნაწერთა მხატვარ-გამფორმებელთა ნუსხა იხ. მაჭავარიანი, გაჩეჩილაძე, ტატიშვილი, ზიზანიშვილი, ქართული ხელნაწერი წიგნის მომხატველ ოსტატთა).

ჩვენს ხელთ არსებული მწირი მონაცემებიც კი გვაფიქრებინებს, რომ მხატვრები თანაბარ მდგომარეობაში არ იყვნენ. მათ შორის იყო უბრალო ხელოსანიც და ხელოვანიც და დამკვეთებიც, უთუოდ, ასხვავებდნენ, შესაბამისად აღიქვამდნენ და აფასებდნენ მათ. ამ მხრივ მეტად საყურადღებო ინფორმაციას გვანვდის ბიზანტიური წერილობითი წყაროებიცა და ეპიგრაფიკაც. თეოდორე პროდრომე XII საუკუნის მხატვრებს ეულალიოსსა და ხენაროსს სახელგანთქმულ მხატვრებად მოიხსენიებს³⁵; ვერიის მაცხოვრის სახელობის ტაძრის მოხატულობის (1314/1315) წარწერაში გიორგი კალიერგისი „თესალიის საუკეთესო“ მხატვრად არის ნოდებული³⁶, მიქაელ პროელეუსს „ყველაზე პატივსაცემ მხატვარს“ უწოდებდნენ³⁷.

ქართულ ეპიგრაფიკასა თუ წერილობით წყაროებში მხატვართა ქებისა და ხოტბის შემთხვევები არ დასტურდება, მაგრამ ამის მიუხედავად, ეჭვს არ უნდა ინვევდეს, რომ, მაგალითად, თევდორეს, როგორც მეფის მხატვრისა და რიგითი ოსტატის საზოგადოებრივი მდგომარეობა ერთნაირი არ იქნებოდა და მათ არც ერთნაირად აღიქვამდა დამკვეთიცა და საზოგადოებაც. ცხადია, მანუელ ევგენიკოსსაც არავინ მიიჩნევდა უბრალო ხელოსნად, თუნდაც იმიტომ, რომ ის საგანგებოდ ჩამოიყვანეს ბიზანტიის დედაქალაქიდან. მის მიმართ დამოკიდებულება წალენჯიხის ქართულენოვან წარწერებშიც გაცხადდა, სადაც მის სახელს ერთვის „კირ“ („კირმანუელ“). ბერძნული „კირ“ (κῆρ, κῆριος-ის შემოკლებული ფორმა) უფალს, ბატონს ნიშნავს³⁸. ბიზანტიაში ის მაღალი საზოგადოების, არისტოკრატიის მიმართ გამოიყენებოდა; მაგრამ „კირ“-ით, განსაკუთრებით გვიანბიზანტიურ ხანაში საშუალო და ზოგჯერ დაბალი ფენის წევრებსაც, მათ შორის, ცნობილ მხატვრებსაც მიმართავდნენ მათდამი პატივისცემის ნიშნად³⁹. წალენჯიხის შემთხვევაშიც „კირ“ კონსტანტინოპოლელი მხატვრის პატივისცემას გამოხატავს. მას აქ, ალბათ, ასე მიმართავდნენ. რა თქმა უნდა, პროტოსინგელოზ ზაქარიას, რომელმაც გრემში სამეფო დაკვეთა შეასრულა და ბოზნევის ეკლესიის მხატვარ დანიელს მათი წარმომავლობა – თესალონიკელობა, მეტადრე, ათონის მთის ბერმონაზვნობა განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებდა და, უთუოდ, მათ მიმართ პატივისცემასაც განაპირობებდა. ათონის მთიდან ჩამოსული ბერი *a priori* „ქარიზმით იყო მოსილი“. შემთხვევითი არ არის, რომ, მაგალითად, მხატვარი გიორგი მიტროფანოვიჩი (XVII ს.) წარწერებში ყოველთვის აღნიშნავდა, რომ მთანმინდელი ბერია⁴⁰.

35 Mango, *The Art of the Byzantine Empire*, 229–230.

36 გიორგი კალიერგისის წარწერა ბევრგან არის გამოქვეყნებული. იხ. მაგ., Drpić, *Epigram*, 72–73.

37 Бабин, Михаил Проелевсис, 59–61.

38 Lampe (ed.), *A Patristic Greek Lexicon*, 788.

39 Κοντογιαννοπούλου, Η προσηγορία κῆρ, 209–226; Drpić, *Epigram*, 47.

40 Тодић, Лични записи, 504–506.

ამდენად, ჩვენს მიერ დასახელებული მხატვრები სხვა მრავალთაგან გამორჩეულნი იყვნენ; მათი სოციალური სტატუსი უბრალო ოსტატთან შედარებით უფრო მაღალი იქნებოდა, რომელთაც არც ისეთი ეპითეტებით ამკობდნენ როგორც კალიერგისა თუ პროელეუსს და არც მანუელ ევგენიკოსის მსგავსად „კირ“-ით მიმართავდნენ; ცხადია, თევდორეს მეფის მხატვრის წოდება სხვა ოსტატებთან უპირატეს მდგომარეობაში აყენებდა, ისევე როგორც, გრიგოლ გულჯავარასშვილს მოქალაქეობა. წარწერებში ისეთი დეტალების აღნიშვნა როგორიცაა მაღალი სასულიერო წოდება. მეფის მხატვარი, მხატვარი მოქალაქე, წარმომავლობა მხატვრის იდენტობის თავისებური გამოხატულებაცაა, ის ამით სხვა ოსტატებისგან გამოირჩეოდა.

მხატვართა ერთ-ერთი დამკვეთი, როგორც ცნობილია, ეკლესია იყო. სასულიერო პირებს მხატვრის მიმართ არ შეიძლებოდა არ ჰქონოდა პატივისცემა თუნდაც იმიტომ, რომ ბევრმა მათგანმა კარგად იცოდა როგორ შრომასთან და გარჯასთან იყო დაკავშირებული ტაძრის მოხატვა, იცოდა, რადგან ხშირად თვითონვე ხატავდნენ ეკლესიებს.

სოფია კალოპისი-ვერტის მოსაზრებით, ბიზანტიაში საქტიტორო თუ მიძღვნიტ წარწერაში მხატვარი მაშინ სახელდებოდა, როცა ის თავად იყო მომგებელი ან, როცა დამკვეთისა და მხატვრის სოციალურ იერარქიაში მცირე ან სულაც არ იყო სხვაობა, ძირითადად პროვინციულ ეკლესიებში, სადაც მომგებელი თემი ან სოფლის მოსახლეობა იყო⁴¹; ის ფაქტი, რომ გვიანბიზანტიური ხანის წარწინებულ ქტიტორთა დაკვეთით შესრულებულ მოხატულობათა წარწერებში მხატვრები არ მოიხსენებიან, მეცნიერის შეხედულებით დამკვეთსა და ოსტატს შორის სოციალური სხვაობითა და მხატვრის დაბალი სტატუსით აიხსნება⁴². ამ წესის გამონაკლის შემთხვევად კალოპისი-ვერტი ვერიის მაცხოვრის ეკლესიისა და ნალენჯიხის წარწერებს ასახელებს და მიიჩნევს, რომ „თესალიის საუკეთესო მხატვრის“ გიორგი კალიერგისისა და კონსტანტინოპოლელი მანუელ ევგენიკოსის დასახელებით ქტიტორები ამკობდნენ და თავის პრესტიჟს აამაღლებდნენ⁴³, რასაც ჩვენც ვიზიარებთ⁴⁴. მაგრამ ნალენჯიხის მოხატულობა არ არის გამონაკლისი შემთხვევა შუა საუკუნეების საქართველოში. ქართული

41 Kalopissi-Verti, *Painters*, 145–146, 151; მისივე, *Painters' Information*, 57; მისივე, *Dedicatory Inscriptions*, 26.

42 Kalopissi-Verti, *Painters*, 145–146; მისივე, *Painters' Information*, 57. კალოპისი-ვერტის ეს მოსაზრება საკამათოდ მიაჩნია მ. ლიდოვას (*Lidova, Manifestations of Authorship*, 101, შენ. 35), რასაც ჩვენც ვიზიარებთ.

43 Kalopissi-Verti, *Painters*, 146–147; მისივე, *Painters' Information*, 65–66; იხ. ასევე: Тодић, *Личн записи*, 500; მისივე, *Надписи*, 205–206. კალიერგისის შესახებ იხ. ასევე: Tsigaridas, *L'activité artistique*; Drpić, *Epigram*, 72–75.

44 Mikeladze, *Greek Painters*, 183–184.

ხუროთმოძღვრება, კედლის მხატვრობა, საზოგადოდ, სახვითი ხელოვნება სხვა რეალობას წარმოაჩენს. ზოგ შემთხვევაში, ალბათ, მართლაც არ იყო დიდი სოციალური სხვაობა მხატვარსა და მოხატულობის მომგებელს შორის, მაგალითად, ნეზგუნში ქტიტორ ბეშქენსა და მხატვარ გიორგის, ან მხატვარ დავითსა და მომგებელ იველდიანს შორის მხერის ეკლესიაში, მაგრამ საპირისპირო შემთხვევებიც მრავლად გვაქვს. ოსტატს უმაღლესი საერო თუ საეკლესიო ხელისუფალნიც და სხვა წარჩინებული ქტიტორებიც ახსენებდნენ წარწერებში, ის მათი სახელის გვერდითაც სახელდებოდა და მათი დაკვეთით შექმნილ ნაწარმოებსაც „ანერდა ხელს“. ამის ადრეული (X-XI სს.) ნიმუშები მთელი რიგი წარწერებით დასტურდება, რომლებშიც ხუროთმოძღვრები და ოქრომჭედლები იხსენიებიან⁴⁵. კედლის მხატვრობამ უფრო გვიანი, XIV-XVII საუკუნეების ნიმუშები შემოინახა: გრემსა და ერთანმინდაში მხატვრები საქტიტორო წარწერებში ლევან კახთა მეფესთან (1620-1674) და როსტომ (1633-1658) მეფესთან ერთად არიან დასახელებულნი. საგანგებოდ უნდა აღინიშნოს, რომ გელათის ღვთისმშობლის ტაძარში ბაგრატ III-ის ნებით შესრულებულ როგორც 1520-იანი, ისე 1550-იანი წლების მოხატულობებს ოთხი მხატვრის – თეოდორეს, სიმეონის, ტიმოთეოსისა და ელიას „ხელმოწერები“ ახლავთ. ტიმოთეოსისა და ბაგრატ III-ის წარწერები ერთმანეთის გვერდითაც არის მოთავსებული. მხატვართა „ხელმოწერები“ ახლავთ დიდმოხელეთა, ფეოდალთა (წალენჯიხაში ვამეყ დადიანი (1384-1396), სამთავისში – გივი ამილახორი) და მაღალი იერარქიის სასულიერო პირთა (ბობნევი თბილისის ეპისკოპოსის იოსები /სააკაძე/, 1620-1688), მაღალანთ ეკლესიაში – მცხეთის ქადაგი ნიკოლოზ მაღალაძე, სვეტიცხოვლის ტაძარში („ცხოველი სვეტის“ მოხატულობა) – კათოლიკოსი ნიკოლოზი /ამილახორი/) დაკვეთით შესრულებულ მოხატულობებს. ასე რომ, შუა საუკუნეების საქართველოში მხატვრები საზოგადოების უმაღლესი წრის საქტიტორო წარწერებშიც სახელდებიან და ისინი მათ მიერ დაკვეთილ მოხატულობებსაც „ანერენ ხელს“.

რაც შეეხება იმ ფაქტს, რომ ქტიტორები მხატვრებს თავიანთ წარწერებში იშვიათად ახსენებენ, ეს იმდენად ამ უკანასკნელთა დაბალი სოციალური სტატუსით კი არ უნდა ყოფილიყო გაპირობებული, არამედ მომგებელი გინდ წარჩინებული, გინდ დაბალი ფენის წარმომადგენელი, მისი დასახელების აუცილებლობას ვერ ხედავდა. ქტიტორისთვის მთავარი უფლისა და ეკლესიისთვის დონაციის გაღება იყო, ხოლო ვისი ხელით განხორციელდებოდა ეს – მეორეხა-

45 უმაღლესი იერარქიის საერო და საეკლესიო პირთა გვერდით ხუროთმოძღვართა დასახელების შესახებ, იხ. თუმანიშვილი, ნაცვლიშვილი, ხოშტარია, მშენებელი ოსტატები, 71-75; მესხია, საისტორიო ძიებანი, I, 21; ასეთივე შემთხვევებია ჭედური ხატების წარწერებშიც, მაგალითები იხ. ბერიძე, ძველი ქართველი ოსტატები, 31, 46, 62 და სხვა.

რისხოვანი; მიზეზი უფრო ეს არის და არა იმდენად მხატვრის დაბალი სოციალური სტატუსი ან, რომ ისინი უბრალო ხელოსნებად მიაჩნდათ.

ვერ გავიზიარებთ მოსაზრებას იმის თაობაზე, რომ მხატვრებს წარჩინებული ქტიტორების „თანდასწრებით“ „გამორჩენა“ ერიდებოდათ და მათი დაკვეთით შესრულებულ მოხატულობებში ან არ აკეთებდნენ წარწერებს, ან „მოკრძალებულ“ „ხელმოწერებს“, უბრალო სავედრებელს ტოვებდნენ ეკლესიის მიმალულ ადგილებში⁴⁶, როგორც, მაგალითად, მიხეილისა და ევტიხის შემთხვევაში წმინდანთა სამოსსა და იარაღზე მინერილი წარწერებია, თუმცა ამ წარწერებს, როგორც ბ. ტოდიჩმა დაასაბუთა, პრივატული სავედრებლის ფუნქცია ჰქონდათ და მათ მიზანს საყოველთაო წარმოჩენა არც წარმოადგენდა⁴⁷. თამარ მეფის პატრონაჟით შექმნილი ვარძიისა და ბეთანიის მოხატულობათა ოსტატების – გიორგი ჭარისა და დემეტრეს საკურთხეველის აფსიდის მოხატულობის ორნამენტში ჩანერილი წარწერებიც არ გვაძლევს იმის თქმის საშუალებას, რომ ისინი თამარ მეფის „თანდასწრებით“ (ორივე ეკლესიაში ხომ მისი პორტრეტებიცაა გამოსახული) ვერ „ჩნდებიან“, ან რომ არსებობდა მხატვრის „ხელმოწერის“ რაიმე შეზღუდვა. თამარის „ბრძანებითა და ნივთისა ბოძებით“ შექმნილ ანჩის ხატის მოჩარჩოების წარწერაში ანჩელი ეპისკოპოსი იოანე თამარის გვერდით ოქრომჭედელ ბექა ოპიზარს თამამად ახსენებს. გიორგი ჭარისა და დემეტრეს წარწერები ვარძიასა და ბეთანიაში უფლისთვის იყო განკუთვნილი და არა სხვათა დასანახად.

მომგებლები რომ მხატვართა „ხელმოწერის“ წინააღმდეგნი არ იყვნენ მათი ეკლესიის სივრცეში განლაგებაც ადასტურებს. ისინი ხშირად ადვილად მოსახილველ ადგილას არიან განთავსებულნი, რის გამოც ქტიტორებს მხატვართა წარწერები მხედველობიდან არ გამოორჩებოდათ. ასეა, მაგალითად, წალენჯიხაში, გელათში, მარტვილში და სხვა. როგორ შეიძლება ყურადღება არ მიექცია და ინტერესი არ გამოენვია სვეტიცხოვლის ტაძარში უფლის კვართის დაფვლის ადგილას აღმართულ „ცხოველ სვეტზე“ მოთავსებულ წარწერას (სურ. 2); ნიკოლოზ მაღალაძეს ვერ გამოორჩებოდა დედამისის პორტრეტის თანმხლები წარწერა მაღალაძანთ ეკლესიის კანკელზე, რომელშიც მხატვარმა აპოსტოლემ თავისი სულის მოსახსენიებელი ჩაწერა. საგულისხმოა ისიც, რომ მხატვრები თავიანთ წარწერებშიც თამამად იხსენიებენ მაღალი იერარქიის მომგებლებს, მაგალითად, ბიჭვინტის სამხრეთ-დასავლეთი ეგვტერის ბერძენი მხატვარი პარასკევა კათოლიკოსს ევდემონ ჩხეტიძეს ასახელებს, გრიგოლ გულჯავარას-

46 Kalopissi-Verti, Painters, 139–140, 151.

47 Тодић, Лични записи, მისივე, 'Signatures'. პაპადოპოულო მიიჩნევს, რომ მიხეილი და ევტიხი წმინდანთა იარაღზე „ხელმოწერით“ იარაღის ხელოსნებს ჰბაძავდნენ, რომელთათვისაც დამახასიათებელია თავისი სახელოსნოს სახელის დაწერა იარაღზე, Papadopoulos, Signatures.

შვილი — კათოლიკოს ნიკოლოზს. ზოგ შემთხვევაში მხატვართა წარწერების შინაარსი და განლაგება მათ შექმნაში მომგებლის მონაწილეობასაც გვაფიქრებინებს (მაგალითად, წალენჯიხის, გელათის ტიმოთეოსის, მაცხვარიშის მიქაელ მაღლაკელის წარწერები (ამის შესახებ იხ. აქვე, ქ. მიქელაძე, *შუა საუკუნეების მხატვართა წარწერები*).

საქტიტორო წარწერის ტექსტს, რა თქმა უნდა, მხატვარი არ ადგენდა, ის მხოლოდ შემსრულებელი იყო. ცხადია, ის არც თავისი ინიციატივით ჩაწერდა თავის სახელს, არამედ ეს ქტიტორის ნებით თუ მოხდებოდა. მომგებლის მიერ წარწერაში მხატვრის ხსენება მისი დაფასების გამოხატულებად უნდა მივიჩნიოთ. ქტიტორები მხატვრებს აშკარად განასხვავებდნენ, რასაც ისიც მოწმობს, რომ საქტიტორო წარწერაში, ჩვეულებრივ, ერთ მხატვარს ასახელებენ (ყოველ შემთხვევაში ქართულ კედლის მხატვრობაში მხოლოდ ასეთი შემთხვევებია შემორჩენილი), მაშინაც, როცა მოხატულობა რამდენიმე ფერმწერის მიერაა შესრულებული (მაგალითად, გრემში, ერთაწმინდაში). მაშასადამე, მომგებელი ერთ მხატვარს ანიჭებდა უპირატესობას, მაგრამ ჩვენ არ ვიცით რა კრიტერიუმები განსაზღვრავდა მის არჩევანს. შესაძლოა, ქტიტორი მთავარ ან სახელგანთქმულ მხატვარს ასახელებდა, მას, ვინც მისი შეხედულებით მაღალი ოსტატობით გამოირჩეოდა, ან იქნებ ვისაც გაურიგდა სამუშაოს შესრულებაზე. მაგრამ ვერ დავიჩემებთ, რომ მხატვრის საქტიტორო წარწერაში „მოხვედრის“ წინაპირობა მაინცდამაინც მისი სახელგანთქმულობა ან მაღალი საშემსრულებლო დონე იყო, თუკი ამის დამადასტურებელი დოკუმენტი არ გვაქვს, როგორც, მაგალითად, გიორგი კალიერგისის შემთხვევაში. ძნელი სათქმელია რის მიხედვით შეარჩია მხატვრები, მაგალითად, იმერეთის მეფემ, ბაგრატ III-მ გელათის ღვთისმშობლის ტაძარში. ბერძენი მხატვრების მიერ შესრულებული გუმბათის მოხატულობა (1520-იანი წწ.), ჩვენი შეხედულებით, მაღალი ოსტატობით არ გამოირჩევა, პირიქით, უფრო ხელოსნური ნამუშევარია, 1550-იანი წლების ფერწერული ფენა კი პროფესიული განსწავლის ოსტატების, მათ შორის, ტიმოთეოსის მიერაა შესრულებული, მაგრამ ორივეს მომგებელი ბაგრატ III იყო⁴⁸; ორივე მოხატულობას მხატვართა „ხელმოწერები“ ახლავს. ისე ჩანს, რომ ბაგრატს მხატვრები პროფესიონალიზმის მიხედვით არ შეურჩევია, მაგრამ ეს ჩვენი დღევანდელი შეფასებაა და ვიცით კი, რომ ის

48 გელათის საკურთხეველის აფსიდში არის ბაგრატ III-ის, დედოფალ ელენესა და მათ ძეთა მოსახსენიებელი წარწერა, რომელიც აფსიდის მოხატულობის პირველ ფენას (1520-იანი წწ.) განეკუთვნება და გუმბათის მოხატულობის თანადროულია. აფსიდში არის უფრო გვიანი (XVI ს-ის მეორე ნახევარი, ნაწილობრივ გადაწერილი XVIII ს-ში) ხანის ფერწერული შრეებიც.

შუა საუკუნეების დამკვეთის შეფასებას ემთხვევა ან რომ იგივე ბაგრატ III-ის კრიტერიუმი მხატვრის საშემსრულებლო დონე იყო? სულაც არ არის გამორიცხული, რომ მისთვის, მათი ბერძნული წარმომავლობა უფრო მნიშვნელოვანი და გადამწყვეტი ყოფილიყო⁴⁹.

უნდა აღინიშნოს, რომ დამკვეთის, მეტადრე, თუ ის უმაღლესი საერო ან საეკლესიო ხელისუფალი იყო, წარწერაში მხატვრის სახელის ხსენება, ამ უკანასკნელისთვის, უთუოდ, საპატიო იქნებოდა; ეს, მათ ისევე როგორც, მეფის მხატვრის ან მოქალაქის წოდება, სხვა ოსტატებთან შედარებით, რომელნიც საექტიტორო წარწერებში არ სახელდებიან, უპირატეს მდგომარეობაში აყენებდა და მათ თვითშეფასებასაც აამაღლებდა.

49 Mikeladze, Greek Painters, 194.



სურ. 1. ზარზმის ღვთისმშობლის ტაძარი. სამხრეთი კედელი.

სამცხის ათაბაგთა პორტრეტი. XVI ს.

Zarzma, Church of the Virgin, South wall, Rulers of Samtskhela. 16th c.



სურ. 2. ზარზმის ღვთისმშობლის ტაძარი. სამხრეთი კედელი. სარგის II. XVI ს.
Zarzma. Church of the Virgin. South wall. Sargis II. 16th c.



სურ. 3. მცხეთის სვეტიცხოვლის კათედრალი. „ცხოველი სვეტი“. 1678-1688 წწ.
Mtskheta. Svetitskhoveli Cathedral. “Life-Giving Pillar”. 1678-1688.



სურ. 4. მცხეთის სვეტიცხოვლის კათედრალი. „ცხოველი სვეტი“. დეტალი. 1678-1688 წწ.
Mtskheta. Svetitskhoveli Cathedral. “Life-Giving” Pillar. Detail. 1678-1688.



სურ. 5. მაცხერშის მაცხოვრის ეკლესია. სამხრეთი კედელი. კვირიკე მამსახლისი. 1140 წ.
Matskhvarishi. Church of the Saviour. South wall. Mamasakhlishi Kvirike. 1140.

„ქადაგება ფერებით და ხაზებით“

შუა საუკუნეების მხატვართა შესახებ მსჯელობისას შეუძლებელია მათ მიერ შექმნილი ნაწარმოებების ბუნების, ფუნქციისა და იმდროინდელი საზოგადოების მიერ მათი აღქმის ხასიათის უგულებელყოფა. შუა საუკუნეებში გამოსახულებას – ხატს¹ განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებდნენ და ის საზოგადოების ცხოვრების განუყოფელი ნაწილი იყო².

ხელოვნების ნაწარმოები, განსაკუთრებით ხატი გაიაზრებოდა როგორც ამქვეყნიური ცოდვილი სამყაროდან ზეცისკენ, ღმერთისკენ მიმავალი გზა: მატერიის და სულის დამაკავშირებელი, ღმერთთან ზიარების საშუალება (სურ. 1.) ხელოვნება არ განიხილებოდა დამოუკიდებლად, როგორც მხოლოდ ესთეტიკურ-მხატვრული ანდა სულაც დეკორატიული ფუნქციის მქონე – იგი დიდებული ქრისტიანული მსოფლწესრიგის განუყოფელი ნაწილი იყო. ხატი არა მხოლოდ მოგვითხრობდა წმინდა წერილის ამბებს, არამედ განმარტავდა კიდევ მათ. ამიტომაც უწოდებდნენ მას „ქადაგებას ფერებით და ხაზებით“. ხელოვნებას საგანმანათლებლო ფუნქციაც ჰქონდა. როგორც ეკლესიის დიდი მამები ამბობდნენ, ეს იყო „ბიბლია უწიგნურთათვის“. ხატი არის პირველსახის წარმომადგენელი, მისი ენერგიის და ძალის მატარებელი, თუმცა არ უდრის მას არსობრივად. გამოსახულება დოგმატურ მნიშვნელობას იძენს და არის უტყუარი დასტური განკაცებისა, რომლის გარეშე ადამიანთა ხსნა წარმოუდგენელია³. თაყვანისცემის საგანია არა ხატი, არამედ მისი არქეტიპი ანუ „პირმშოი ხატი“, როგორც ძველ ქართულ ტექსტებში ეწოდებოდა⁴. ბასილი დიდი ამბობს: „პატივი ხატისა პირმშოისა მის სახისა მიმართ მიიწევის“⁵.

1 ტექსტში ტერმინი „ხატი“ იხმარება ზოგადი მნიშვნელობით, ქრისტიანული შინაარსის მქონე ყოველგვარი მხატვრული გამოსახულების აღსანიშნავად.

2 Cormack, Writing in Gold, 11.

3 Преподобный Иоанн Дамаскин, Три защитных слова, Kazhdan, Maguire, Byzantine Hagiographical Texts, 9–12.

4 Kazhdan, Maguire, Byzantine Hagiographical Texts, 11.

5 ექვთიმე მთაწმინდელი, მცირე სჯულის კანონი, 63.

იუდეურ სამყაროში უხილავი და ზედროული ღმერთის გამოსახვა მკრეხელობად ითვლებოდა. ქრისტიანობაში კი პირიქით — თუკი ღმერთმა ინება განკაცება, შეიმოსა ფიზიკური სხეულით და აქ, ამ მიწაზე, ადამიანებს შორის ქრისტედ მოგვევლინა, მისი ხილული სახის აღბეჭდვა არა თუ დასაშვებია, არამედ აუცილებელიც კი არის, რადგან როგორც ქრისტემ თავის განკაცებით აღადგინა პირველცოდვით განწყვეტილი კავშირი ადამიანსა და ღმერთს შორის, ასევე წმინდა გამოსახულება — ხატი არის გზა ღმერთისა და საუკუნო საუფლოსკენ. გამოსახულების მნიშვნელობაზე და მის არსებობაზე კამათი — ხატმებრძოლობა ლამის საუკუნეზე მეტი აზანზარებდა ბიზანტიის იმპერიას⁶. ეს არ იყო წმინდა ხელოვნების სფეროს საკითხი; მას გაცილებით უფრო მეტად დოგმატური მნიშვნელობა ჰქონდა. ამიტომაც რელიგიურ გამოსახულებათა აღდგენას 843 წელს მართლმადიდებლობის ზეიმი ეწოდა, რაც კიდევ ერთი მტკიცებულებაა, თუ რაოდენ დიდი იყო მხატვრული გამოსახულების ადგილი, ფუნქცია და მნიშვნელობა შუა საუკუნეებში.

VII საეკლესიო კრების განჩინება აცხადებს, რომ ხატი არის განკაცების უეჭველი დასტური: „ქეშმარიტად გამოსახვა ხატთა თანამონამე არს ქადაგებისა მის სახიერებისა დასამტკიცებლად ქეშმარიტებისა, რათა არავინ საოცრად შეჰრაცხოს განწორციელებად სიტყვსა ღმრთისა“⁷.

მნიშვნელოვანი წყარო ჩვენი ცოდნისა შუა საუკუნეების ხელოვნების კონცეპტუალური მხარის შესახებ არის ეკლესიის მამათა თხზულებები, ეკფრაზისები, ქადაგებები. მაგალითად, იოანე დამასკელის, თეოდორე სტუდიელის, პატრიარქ ფოტიუსის და მრავალი სხვა საეკლესიო მოღვაწის თუ ღვთისმეტყველის თხზულებანი; პირველ რიგში, იოანე დამასკელის მოძღვრება „სამი სიტყვა ხატთა შესახებ“⁸, რომელიც ყველაზე მნიშვნელოვანი და გავლენიანი თხზულებაა გამოსახულების არსზე და ფუნქციაზე ქრისტიანობაში, თუმცა კონკრეტულად ამ გამოსახულებათა შემქმნელ ოსტატთა შეფასება ან დახასიათება, ან მათ მიმართ კონკრეტული მოთხოვნები არ არის მოცემული⁹.

საქართველოში ხატის თეოლოგიურ-დოგმატურ მნიშვნელობას ღმრთისმეტყველები საგანგებო ყურადღებას უთმობდნენ. ამ მხრივ განსაკუთრებით საყურადღებოა X საუკუნეში ექვთიმე მთაწმინდელის მიერ შედგენილი მცირე სჯულის კანონი, რომლის ორ თავში განხილულია ხატის თაყვანისცემის საღვ-

6 Bryer, Herrin (eds.), *Iconoclasm*; Успенский, *Богословие иконы*, 77-87; Cormack, *Writing in Gold*, 95-140; Лазарев, *История Византийской живописи*, 53-61; Языкова, *Богословие Иконы*, 48 - 57; Бельтинг, *Образ и Культ*, 169-212; Бычков, *Византийская Эстетика*, 452-498.

7 ექვთიმე მთაწმინდელი, *მცირე სჯულის კანონი*, 127.

8 Преподобный Иоанн Дамаскин, *Три защитных слова*, 1-22, 43-62, 85-117.

9 Kazhdan, Maguire, *Byzantine Hagiographical Texts*, 1-2.

თისმეტყველო საფუძვლები¹⁰: VI საეკლესიო კრების წეს-განგება და ძეგლისწერა სარწმუნოებისა, გამოსახულების საზრისი. თხზულების ეს ნაწილები ეთმობა ხატების თაყვანისცემის სხვადასხვა ასპექტებს და საკმაოდ ამომწურავად გადმოსცემს ხატის თაყვანისმცემელთა მოძღვრებებს: V-VI ტრულის კრების დადგენილება აცხადებს „და გამოვსახავთ მას არა სახედ ტარიგისა, არამედ სახითა მით კაცობრივისა ხატისაჲთა, რომელი ცხოვრებისათვის ჩუენისა შეიმოსა“¹¹. ექვთიმე მთაწმინდელის თხზულება მნიშვნელოვანი ნაწარმოებია ხატთა არსის, მათი თაყვანისცემის და სხვა მსგავსი საკითხების განსახილველად, რაც იმ დროინდელ საქართველოში ამ საკითხებისადმი განსაკუთრებულ ინტერესს და მათ ღრმა ცოდნას მოწმობს. ხატთა თაყვანისცემის საკითხი არსენ იყალთოელის მიერაც იხსენიება და რუისს-ურბნისის ძეგლისწერაშიცაა განხილული (მუხლი 19)¹².

ჰაგიოგრაფიულ ნაწარმოებებს შორის ყველაზე მნიშვნელოვანი და მრავლისმთქმელი არის ბასილი ზარზმელის მიერ შედგენილი „სერაპიონ ზარზმელის ცხოვრება“. ამ თხზულებაში სწორედ უფლის ფერისცვალების ხატი გვევლინება მთავარ „გმირად“ და მთელი თხრობა მისკენ არის მიმართული. საისტორიო წყაროებშიც იკვეთება ინფორმაცია ხატების თაყვანისცემის თაობაზე, მაგალითად, ლეონტი მროველის „ცხოვრება ქართველთა მეფეთაი“, რომლის ჩანართში მოთხრობილია ანყურის ხატის ისტორია (სურ. 2), ანუ წმ. ანდრეა პირველწოდებულის მიერ მარიამის ხელთუქმნელი ხატის ქართლში ჩამობრძანების ამბავი¹³.

ბევრი სხვა წერილობითი წყარო შეიძლება დასახელდეს ხატთა თეოლოგიურ-სარწმუნოებრივ მნიშვნელობასთან დაკავშირებით, მათ შორის, ხელთუქმნელი ხატის – მანდილიონის თაობაზე არსებული ტექსტები. თუმცა, სამწუხაროდ, არაფერია თქმული უშუალოდ ჩვენთვის საინტერესო თემაზე – საქართველოში კედლის მხატვართა მოღვაწეობის სხვადასხვა ასპექტებზე, ხატის შემქმნელ ოსტატებზე, თვით ხატის შექმნის პროცესზე, დაკვეთის ხასიათზე და ა.შ.

სამონასტრო ტიპიკონებში, ისევე როგორც წყაროებში და ჰაგიოგრაფიულ ნაწარმოებებში დაფიქსირებულია იმ საეკლესიო ნივთების ჩამონათვალები, რომლებიც მავანმა მომგებელმა გაიღო ამა თუ იმ მონასტრისა თუ ეკლესიისთვის. მაგალითად, პეტრიწონის მონასტრის ტიპიკონში (თავი XXXIV) საკმაოდ გრძელი სიაა სხვადასხვა ტიპის ხატების, ლიტურგიკული ჭურჭლის, შესამოსლის და სხვა, თუმცა აქ არაფერია თქმული კედლის მხატვრობის შესახებ¹⁴.

10 ექვთიმე მთაწმინდელი, მცირე სჯულის კანონი.

11 იქვე, 67.

12 დიდი სჯულის კანონი, 543–560.

13 ლეონტი მროველი, *ქართლის ცხოვრება*, I, 38.

14 შანიძე, ქართველთა მონასტერი ბულგარეთში, 118–119.

ქართულ ისტორიულ წყაროებში საკმაოდ ბევრი ცნობაა მშენებლობაზე, რომლებსაც ქვეყნის ხელისუფალნი (საერო თუ საეკლესიო) აწარმოებდნენ. თუმცა, სამწუხაროდ, ქრონიკები ასეთივე ინტერესს არ იჩენენ კედლის მხატვრობის დამკვეთების ან, მით უმეტეს, შემსრულებლების მიმართ. დოკუმენტებში არის რამდენიმე ხსენება მხატვრობის დაკვეთის თაობაზე, მაგალითად, დავით აღმაშენებელი შიო მღვიმის მონასტრისადმი შეწირულობის წიგნში იხატება, რომ ახალი ეკლესია მოლესონ და მოხატონ, ანდა შეიძლება დავასახელოთ 1687 წლის სვეტიცხოვლის შეწირულობის წიგნში ნიკოლოზ ამილახვარის ჩანაწერი, რომ მან თბილისის ანჩისხატის ტაძარი მოახატვინა¹⁵, თუმცა ჩვენი თემისთვის საინტერესო ინფორმაცია, როგორც ჩანს, არ იძებნება.

ითვლება, რომ ბიზანტიურ სამყაროში ჰაგიოგრაფიულ თხზულებებში ეკფრაზისებთან შედარებით მეტი ინფორმაცია იძებნება ხატების მიმართ დამოკიდებულებაზე, მათ ფუნქციაზე, მათი შექმნის ისტორიებზე, იმის შესახებ, თუ რას გულისხმობდნენ არქეტიპთან მსგავსებასა და „რეალიზმში“¹⁶.

ცალკეული მითითებები მხატვრებისთვის ეკლესიის დიდი მამების თხზულებებშიც გვხვდება, მაგალითად, წმ. იოანე ოქროპირის თხზულებათა ქართულ თარგმანში არის მითითება მხატვრებისადმი: „ჰბაძვეთ სიწელოვნითა ხატსა სულიერთასა და შეზავებად ფერთა დაამსგავსებდ ხატსა, ვითარცა-იგი იხილნის ჳორციელნი და გამოსწერეთ კაცთა და პირუტყუთა“¹⁷.

პატრიარქ ფოტიუსის სახელგანთქმული ქადაგება აია სოფიას საკურთხეველში ჩვილედი ღმრთისმშობლის გამოსახულებასთან დაკავშირებით, ლამისაა სახელოვნებათმცოდნეო კვლევის შედეგად გვევლინება¹⁸. ქადაგება ძალიან შთამბეჭდავია, როგორც ნაწარმოების, ასევე მხატვრის დაფასების მხრივ. ფოტიუსის თქმით, ფერმწერის ხელოვნებამ, ზეგარდმო შთაგონებულმა, აქ შექმნა ცოცხალი დამაჯერებელი სახე, რომელშიც შეიცნობა როგორც ქალწული, ასევე დედა, მისი მშვენიერება განასახიერებს ჭეშმარიტ არქეტიპსო. ფოტიუსი აცხადებს, რომ მხატვარს ფორმების და ფერების საშუალებით შეუძლია გადმოსცეს გამოსახულების ღრმა სულიერი შინაარსი. იგი საუბრობს შთაგრძნობაზე, რაც ხელოვნების ესთეტიკური აღქმის უმთავრესი კომპონენტია. თავის ცნობილ ქადაგებაში ფოტიუსი ამბობდა: ეტყობა მხატვრის ხელოვნება შთაგონებული იყო ზეციდან ისე კარგად ბაძავს სინამდვილეს¹⁹, მისი ფიზიკური მშვენიერება ჩვენს სულს აამაღლებს ზეგრძნობადი ჭეშმარიტების სილამაზემდეო²⁰.

15 თუმანიშვილი, ნაცვლიშვილი, ხოშტარია, მშენებელი ოსტატები, 26-29.

16 Kazhdan, Maguire, Byzantine Hagiographical, Texts, 20.

17 აბულაძე, მამათა სწავლანი, 22; მაჭავარიანი, წიგნის ხელოვნება, 31.

18 Cormack, Writing in Gold, 149-150; Бельтинг, Образ и Культ, 194-197.

19 Бычков, Византийская Эстетика, 497.

20 Бельтинг, Образ и Культ, 195.

ერთი მნიშვნელოვანი წყარო ჩვენი ცოდნისა შუა საუკუნეების ხელოვნების კონცეპტუალური მხარის შესახებ არის საეკლესიო კრებების დადგენილებები და განჩინებები (სურ. 3), რომლებმაც ძალიან გააძლიერეს სახვითი ხელოვნების პრესტიჟი და მნიშვნელოვნება, თუმცა არ ეხებოდნენ უშუალოდ შემოქმედებით პროცესს და იშვიათად იძლეოდნენ მითითებებს, თუ როგორ უნდა ხატოს ოსტატმა.

შვიდი მსოფლიო საეკლესიო კრებიდან უშუალოდ ხელოვნების საკითხები განხილულ იქნა ორზე, კერძოდ, 692 წლის მეხუთე-მეექვსე კრებაზე კონსტანტინოპოლში (Quinisext - თრულის კრება. ქართულ ტექსტებში – გუმბადსა შინა სამეფეფოსი პალატისას შინა²¹), რომელიც იუსტინიანე II დროს ჩატარდა. ეს კრება წინ უძღოდა ხატების თაყვანისცემის ოფიციალურ აკრძალვას და ეპასუხებოდა საუკუნეთა განმავლობაში მიმდინარე კამათს გამოსახულების ბუნებისა და ფუნქციის თაობაზე, რაც, ცხადია, განაპირობებდა სახვითი ხელოვნების საკითხების განხილვას. ამ საეკლესიო კრებას არ გააჩნდა მსოფლიო კრების სტატუსი. ფაქტობრივად ეს იყო მეხუთე (553) და მეექვსე (680) კრებების გაგრძელება-დაჯამება. მთლიანობაში დადგინდა 102 კანონი. 72-ე ეხებოდა ეკლესიათა იატაკზე ჯვრის გამოსახულების აკრძალვას, 82-ე კანონი კრძალავდა ქრისტეს გამოსახვას კრავის ან სხვა რაიმე სიმბოლური სახით²². კანონი 100 აცხადებს, რომ გამოსახულებას ძლიერი ზემოქმედება აქვს მნახველზე. ამიტომ იკრძალება ისეთი გამოსახულებების შესრულება, რომლებიც აღძრავს ადამიანში უნმინდურ, ქვენა, ხორციელ გრძნობებს, იზიდავს მზერას, აზიანებს გონებას. ამიტომ დაუშვებელია და იკრძალება ეკლესიის მიერ²³. 68-ე კანონი კრძალავს ძველი ხელნაწერების დაზიანებას ან განადგურებას, თუ ისინი ისედაც არ არის უკვე გამოუყენებელი. კანონებში საგანგებოდ ხაზგასმულია ხატების მნიშვნელობა მართლმადიდებლობისთვის²⁴.

ამ კანონებს შორის ყველაზე მნიშვნელოვანი 82-ე კანონი იყო. ეს არ არის უბრალოდ კონკრეტული იკონოგრაფიული სახის აკრძალვა-გაუქმება (ქრისტეს სიმბოლური გამოსახვა კრავის სახით), არამედ ამ აკრძალვის ღრმად თეოლოგიური საფუძვლის განხილვა. კანონი ამბობს, რომ უფლის სიმბოლური გამოსახულებები განვლილი ეტაპია ეკლესიის ისტორიასა და უფლის წვდომაში მას მერე, რაც სიტყვა განკაცდა, ადამიანებს შორის ცხოვრობდა, ქადაგებდა, მიიღო სიკვდილი ჯვარზე. ამიტომ უკვე სიმბოლოები აღარ არის საჭირო, ქრისტე

21 დიდი სჯულის კანონი, 365–418, 419–431.

22 Cormack, Byzantine Art, 81–83.

23 Kazhdan, Maguire, Byzantine Hagiographical Texts, 10.

24 Cormack, Byzantine Art, 81–83.

უნდა გამოისახოს უშუალოდ, რადგან შესაძლებელი გახდა მისი ხილვა, აღწერა, აღქმა, გამოსახვა. ძველმა სიმბოლოებმა დაკარგეს აზრი და შეიქმნა აუცილებლობა პირდაპირი, უშუალო სახე-ხატის შექმნისა. 82-ე კანონი გვაძლევს ქრისტეს სახის დოგმატურ დასაბუთებას და სწორედ ამაში არის ამ კანონის არსი და მნიშვნელობა. ეს იყო პირველი განცხადება ხატის ქრისტოლოგიური საფუძველისა²⁵. კრების განჩინებაში ხაზგასმულია გამოსახულების კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი ასპექტი, რაც უკვე წმინდა მხატვრულ საკითხებს მოიცავს: ანუ როგორ უნდა გამოისახოს მაცხოვარი ისე, რომ გამოსახულება მხოლოდ მის კაცებრივ პიროვნებას კი არ ასახავდეს, არამედ მის ღვთაებრივ დიდებასაც. ნათლად უნდა ჩანდეს, რომ ეს არის ღმერთკაცი. სახვითი ხელოვნების ყველა საშუალება უნდა იყოს გამოყენებული იმისთვის, რომ გვიჩვენოს კონკრეტული ისტორიული სახე და მასში გახსნას სხვა რეალობა – სულიერი და ღვთაებრივი რეალობა (სურ. 4). ჭეშმარიტება არა მხოლოდ უნდა ითქვას, არამედ ნაჩვენებიც უნდა იყოს. ეს ძალიან მაღალ მიზანს უსახავს ხელოვნებას²⁶.

ხატმებრძოლობის მწვალებლობის რთული საკითხის განხილვა ცდება ჩვენი კვლევის ფარგლებს, ამიტომ მოკლედ შეიძლება აღვნიშნოთ, რომ ხატმებრძოლეთა პრეტენზიას, რომ ხატზე ქრისტეს გამოსახვისას მხოლოდ მის ფიზიკურ, კაცებრივ ფორმას ვხედავთ, ვინაიდან წარმოუდგენელია ღვთაებრივი ბუნების გადმოცემა, უპირისპირდება მტკიცება, რომ ხატი (გამოსახულება) ასახავს ქრისტეს პიროვნებას, რომელიც ამ ორივე ბუნებას აერთიანებს, ანუ განცხადებულია განღმრთობილი სხეულის იდეა²⁷. ქრისტეს სხეულის გამოსახვისას დიდი სიფრთხილეა საჭირო, რადგან ის უნდა იყოს ძალიან მსუბუქი, ნაკლებ ხორციელი, თითქმის გამჭვირვალე²⁸.

მეხუთე-მეექვსე საეკლესიო კრება, რომელიც იუსტინიანე II დროს ჩატარდა, დომინირებს ბიზანტიელების ინტელექტუალურ აზროვნებაში²⁹. ამ კრებამ გზა გაუხსნა ხელოვნების განვითარებას, ქრისტეს უშუალო გამოსახვას ადამიანის ფორმით და გააძლიერა რწმენა ხატების და საერთოდ გამოსახულების ღმერთთან და წმინდანებთან დაკავშირების და კონტაქტის შესაძლებლობაში³⁰.

787 წლის ნიკეის VII მსოფლიო კრებამ დააგვირგვინა ქრისტოლოგიური

25 Успенский, Богословие Иконы, 61–67.

26 Успенский, Богословие Иконы, 61–67; Cormack, Writing in Gold, 99, 101.

27 Бычков, Византийская Эстетика, 463–467

28 Kazhdan, Maguire, Byzantine Hagiographical Texts, 10.

29 Cormack, Writing in Gold, 98.

30 Cormack, Writing in Gold, 99, 101.

დოგმატიკის საბოლოო ჩამოყალიბება-დამტკიცება, მათ შორის, ხატების თაყვანისცემის თვალსაზრისით. თვით კანონების ტექსტებში ეს საკითხები არ ჩანს, უფრო განჩინებებში ან აქტებში აისახა, რომლებიც ძირითადად ღირსი იოანე დამასკელის თეორიებს ეფუძნებოდა და ასევე საეკლესიო გადმოცემებს და პრაქტიკას. კრებამ დაადგინა, რომ უხილავი ღმერთის გამოსახვა შეუძლებელია და დაუშვებელი, მაგრამ განკაცებული ღმერთის გამოსახვა იესუ ქრისტეს სახით შესაძლებელია და აუცილებელიც, მით უმეტეს, რომ არსებობს მის მიერვე შექმნილი ხელთუქმნელი ხატი – მანდილიონი. ხატის ჭვრეტა მლოცველს კონკრეტული ამბის მონაწილედ აქცევს. ხატებს თაყვანს ვცემთ, მაგრამ პატივი, რომელსაც მივაგებთ ხატებს, ეკუთვნის პირველსახეს³¹.

კრების მიერ გამოცემულ აქტებში მკაფიოდ არის გაცხადებული წმინდა გამოსახულებათა მნიშვნელობა, მათი განსხვავება კერპებისგან, მათი კავშირი პირველსახესთან. ანათემას გადასცემენ, ვინც წმინდა გამოსახულებებს გამოიტანს ტაძრიდან ან აიგივებს კერპებთან და ა.შ.³². კრებამ დაადგინა, რომ ინფორმაციულობის თვალსაზრისით ფერწერული გამოსახულება ადეკვატურია ვერბალური ტექსტისა – „რასაც თხრობა გვამცნობს სიტყვებით, იმასვე მხატვრობა გადმოგვცემს ფერებით“³³. კრებამ სრული იდენტობა განაცხადა ტექსტსა და გამოსახულებას შორის და დიონისე არეოპაგიტელის მიხედვით განსაზღვრა ისინი როგორც „გრძნობადი სიმბოლოები“. ეს ძალიან დიდ ფუნქციას ანიჭებდა სახვით ხელოვნებას, მისი მნიშვნელობა ძალიან მაღალ დონეზე აიყვანა, განსხვავებით ანტიკური ხანისგან, სადაც პლატონის მიხედვით ხელოვნება იყო „ჩრდილის ჩრდილი“³⁴.

გამოსახულება განმარტავს კიდევ ტექსტს და აღრმავებს მის გაგებას, ახდენს მის ფერწერულ ინტერპრეტაციას ანუ სახითმეტყველებას³⁵. ამავე დროს, VII საეკლესიო კრებამ დაადგინა, რომ სიტყვიერი აღწერა არ იძლევა ისეთ ძლიერ ემოციურ ეფექტს, როგორც ვიზუალური შთაბეჭდილება, რომელიც უფრო ძლიერია, ვინაიდან ვიზუალური ინფორმაცია უფრო ამახსოვრდება ადამიანს³⁶.

ჩვენი ძირითადი თემისთვის განსაკუთრებულ ინტერესს წარმოადგენს ამ კრების ერთ-ერთი განჩინება, რომელიც უშუალოდ ეხება მხატვრებს, მხატ-

31 Преподобный Иоанн Дамаскин, Три защитных слова, 117.

32 Бельтинг, Образ и Культ, 161–162.

33 Бычков, Византийская Эстетика, 464.

34 პლატონი, სახელმწიფო, 360–361, 364–367.

35 Бычков, Византийская Эстетика, 464; Бельтинг, Образ и Культ, 173.

36 Бычков, Византийская Эстетика, 466, 480.

ვრობას და მათ ფუნქციას³⁷. ანიჭებენ რა საკულტო გამოსახულებას ესოდენ მაღალ ღირსებას, კრების მამები აცხადებენ, რომ ამ გამოსახულებათა „ჩანაფიქრი და შექმნა“ ეკლესიის მამათა საქმეა, მხატვრები კი მხოლოდ ტექნიკურ მხარეს ახორციელებენ. მთავარი იყო გამოსახულების ზნეობრივ-რელიგიური გააზრება, ანუ ნაწარმოების შემოქმედად ფაქტობრივად ღვთისმეტყველი მიიჩნეოდა. კრებების დადგენილებებში არაფერია ნათქვამი წმინდა მხატვრული საშუალებების სპეციფიკურ საკითხებზე – ეს მთლიანად მხატვრის საქმე იყო³⁸ და ამით მხატვრებს აძლევდნენ სრულ შემოქმედებით თავისუფლებას³⁹. ამავე დროს, საეკლესიო კრებების აქტებში მოცემულ ამ წესს არ გააჩნდა კანონის ძალა, ის უბრალოდ ასახავდა გავრცელებულ პრაქტიკას და სულაც არ იყო მიმართული მხატვრების ნების თუ თავისუფლების შეზღუდვისკენ. ეს აქტი მიზნად ისახავდა ხატების (ზოგადად გამოსახულების) ადგილის და ფუნქციის განმტკიცებას ტაძრის საკრალურ სივრცეში და მიმართული იყო ხატმებრძოლეთა წინააღმდეგ, ამტკიცებდა რა, რომ გამოსახულებები მხატვართა პირადი შემოქმედების და „თვითნებობის“ შედეგი კი არ იყო, არამედ თეოლოგების მიერ შემუშავებული კონცეფცია და მართლაც არ გულისხმობდა მხატვრების შეზღუდვას და მათზე რაიმე სახის კონტროლის დადგინებას⁴⁰.

საინტერესოა, რომ მიუხედავად ზემომოყვანილი განცხადებისა, ფაქტობრივად, არაფერი ვიცით იმ საეკლესიო პირთა თუ თეოლოგების („კონსულტანტების“) შესახებ, რომლებსაც ეკუთვნოდა გამოსახულებათა „ჩანაფიქრი და შექმნა“. მხოლოდ ვარაუდები შეიძლება გამოითქვას, რომ, მაგალითად, თეოდორე მეტოქიტი, ალბათ, ხელმძღვანელობდა ჰორას მონასტრის მოხატულობათა პროგრამების შემუშავებას და იკონოგრაფიის შერჩევასაც კი. ასევე სავარაუდოდ უნდა ვიფიქროთ, რომ სხვადასხვა ეკლესიების წარწერებში მოხსენიებულმა ქტიტორებმა რაღაც როლი ითამაშეს მათ მიერ მოგებული მოხატულობის შინაარსის დადგენაში; რომ ყინცვისის მოხატულობის პროგრამის შედგენაში აქტიურად მონაწილეობდა მისი ქტიტორი, ჭყონდიდელი მღვდელმთავარი ანტონი, რომლის პირადმა სურვილმა განაპირობა წმ. ნიკოლოზის თემის ესოდენ გაშლა და ქართველ წმინდანთა საგანგებო გამოსახვა (სურ. 5),⁴¹ მაგრამ ეს უმეტესად მხოლოდ ვარაუდებია.

37 Деяния Вселенских Соборов, 225-226.

38 მხოლოდ მეხუთე-მეექვსე კრების 82-ე კანონის განმარტებები ნაწილობრივ ეხება მხატვრული ფორმის და გამოსახვის მანერის საკითხს.

39 Языкова, Богословие Иконы, 15; Cormack, Byzantine Art, 81-83; Бычков, Византийская Эстетика, 464; Cutler, Visual Memory, 38.

40 Cutler, Visual Memory, 40.

41 დიდებულიძე, საღვთისმეტყველო პოლემიკის ასახვისათვის, 116—146.

სამაგიეროდ მხატვრების მოღვაწეობის შესახებ სრულიად კონკრეტული მატერიალური მტკიცებულებები გვაქვს, კერძოდ, მათი ხელით შექმნილი ნაწარმოებები – მოხატულობები, ხატები, მინიატიურები. ზოგჯერ მათი სახელებიც ვიცით, მაგრამ თუნდაც არ ვიცოდეთ, ჩვენ შეგვიძლია არსებულ კონკრეტულ ნაწარმოებში ამოვიკითხოთ მხატვრის ინდივიდუალური სტილი, განსწავლა, ტრადიციები, რომელზეც გაიზარდა, მისი ხასიათი, ტემპერამენტი, გემოვნება, ოსტატობის დონე, მხატვრული აზროვნება, ასევე თეოლოგიური საკითხების ცოდნის სიღრმე და სხვა. მართლაც, მეცნიერთა ნაშრომების უმეტესობაში მხატვარი (ძირითადად ნამყვანი მხატვარი) საკმაოდ ცოცხლად წარმოგვიდგება. მისი ინდივიდუალობა მკაფიოდ იკითხება⁴². ზოგჯერ ნათლად ჩანს კიდევ, რომ ნამყვანი მხატვარი ყოველგვარი კარნახის გარეშე თვით აგებდა პროგრამას და თვითვე შეასხამდა ხორცს⁴³ და ეს სულაც არ უჭირდა, ვინაიდან მხატვრები და მათ მიერ განსახიერებული იდეები საერთო საფუძველს ემყარებოდა – საერთო რწმენას, მსოფლმხედველობას, ფორმათგანცდას.

ქრისტიანული ხელოვნების ნაწარმოების ესთეტიკური ასპექტი მისი სულიერებისა და რელიგიური ფუნქციის განუყოფელი ნაწილია. ნაწარმოების რაიმე ნახნაგის იგნორირება კი მისი გაღარიბება იქნებოდა. თანაც ყველა ნაწარმოები ხომ რაიმე ფორმის სახით არსებობს, ფორმა მისი „კომუნიკაციის“ გაკეთების საშუალებას იძლევა, რასაც ქრისტიანული ხელოვნების განვითარების მთელი ისტორია ადასტურებს. ეს რომ არა, მაშინ სქემად ქცეულ, მხატვრულად სრულიად იდენტურ, ერთგვაროვან, სტერეოტიპულ გამოსახულებებთან გვექნებოდა საქმე. რადგან ქრისტიანული დოგმები და იდეები „გაფორმებულია“, ანუ ხილული ფორმა აქვთ მინიჭებული, მაშასადამე, ეს ფორმა მათი განუყოფელი ნაწილი ხდება. სიტყვისგან განსხვავებით, რომელსაც „ცნებითი“ ხასიათი აქვს, სახვითი ხელოვნების ნაწარმოები თავის შინაარსს მხატვრული ფორმის საშუალებით გადმოგცემს და არ მგონია, მისი ხასიათი და ღირებულება არაარსებითი იყოს იდეის სწორი გადმოცემისათვის. ნმ. გრიგოლ ნოსელი ფერად სურათებს ეკლესიის კედლებზე ადარებს წიგნს, რომელსაც საუბრის ძალა აქვს: ფერწერამ, რომელიც უტყვია, იცის როგორ ისაუბროს კედლიდან⁴⁴.

VII მსოფლიო საეკლესიო კრების აქტებში ძალიან საყურადღებოა მიმეზი-

42 Привалова, Роспись Тимотесубани, 141–147; ვირსალაძე, ატენის სიონის მოხატულობა, 177–201; Аладашвили, Алибегашвили, Вольская, Живописная Школа, 77–91.

43 Demus, The Mosaics of Norman Sicile, 135–145.

44 Maguire, Art and Eloquence, 9.

სის მოთხოვნა ანუ პირველსახესთან მსგავსება, რაც გამოსახულების უეჭველობის, ჭეშმარიტების გარანტია უნდა იყოს⁴⁵. „რეალიზმი“ ერთი იმ ცნებათაგანია, რომელშიც შუა საუკუნეების და დღევანდელი ადამიანები სრულიად განსხვავებულ შინაარსს დებენ. ჩვენს დროში ამ ტერმინით განსაზღვრავენ გამოსახულების სრულ ვიზუალურ იდენტურობას არსებულ რეალობასთან, გარეგნულ მსგავსებას ბუნებრივ მოცემულობასთან. სულ სხვა იყო ამ ცნების შუა საუკუნეების თეოლოგების, მხატვრების და საერთოდ საზოგადოების გაგება, რაც გახდა კიდეც საფუძველი მრავალრიცხოვანი „ასლების“, გამეორებების, გადახატვის და სხვა. ყოველივე ამის საფუძველი კი შემოქმედებითობის ნაკლებობა კი არა, არამედ ქრისტიანული გამოსახულების საზრისი და ფუნქციაა.

შუა საუკუნეების ღმრთისმეტყველებაში რეალიზმის მოთხოვნა გულისხმობს იმ პირველსახის გამეორებას, რომელიც რეალური, ცოცხალი მოდელიდან იყო დახატული. თეოლოგებისთვის მთავარი იყო სახის აუთენტურობა, ანუ მსგავსება არქეტიპთან. ეს კი გარკვეულ უცვლელობას, განმეორებადობას ითხოვდა სწორედ სახე-ხატის ჭეშმარიტების დასტურად. თუმცა ამას არაფერი ჰქონდა საერთო მხატვრებზე „ზენოლასთან“, მათ ბრმა მორჩილებასა და არაშემოქმედებითობასთან. აქედან მოდიოდა სურვილი და აუცილებლობა ძველი ნიმუშების მიბაძვისა, რათა სახის „აუთენტურობა“ გარანტირებული ყოფილიყო. სჯეროდათ, რომ ოდესღაც წმინდანი ვილაცამ სიცოცხლეშივე დახატა, ან ხილვაში ერჩენა⁴⁶. იგულისხმებოდა არა მხატვრული თვალსაზრისით „ნამდვილობა“, არამედ არქეტიპის მიბაძვა და მიმსგავსება და თუ ქრისტეს ჭეშმარიტი სახე ერთხელ უკვე იქნა გამოსახული, სხვაგვარი სახე „ჭეშმარიტი“ ვეღარ იქნებოდა⁴⁷.

ითვლება, რომ პირველად წმ. ლუკამ სიცოცხლეშივე დახატა მარიამი და ჩვილი ქრისტე, რაც ხაზს უსვამდა ამ სახე-ხატის აუთენტურობას და ამავე დროს იგი განკაცების დასტური იყო. IX ს-ში სამმა პატრიარქმა დაადასტურა, რომ თვით მარიამმა მოიწონა წმ. ლუკას მიერ დახატული ხატი და აკურთხა იგი⁴⁸. ფაქტობრივად, აქ ჩადებულია პორტრეტის, ანუ უშუალოდ რეალური მოდელიდან დახატული გამოსახულების იდეა, რომელიც შემდგომი ხატების ნიმუში

45 “В отношении к духовному миру Церковь всегда живая и творческая, вовсе не ищет защиты старых форм, как таковых, и не противопоставляет их новым, как таковым. Церковное понимание искусства и было и есть и будет одно – реализм. Это значит: Церковь, «столп и утверждение Истины», требует только одного – истины. В старых ли или новых формах Истина, Церковь о том не спрашивает.....” Флоренский, Канонический реализм иконы, 169.

46 Kazhdan, Maguire, Byzantine Hagiographical Texts, 5–8

47 Бельтинг, Образ и Культ, 33.

48 თუმცა იოანე ევბეელის ცნობით, არის სხვა ლეგენდაც, რომ მოგვებმა თან ჩამოიყვანეს მხატვარი, რომელმაც აღბეჭდა მარიამი და ჩვილი, Бельтинг, Образ и Культ, 70–71.

ხდება და სწორედ ამაში არის ამ გამოსახულების „რეალიზმი“⁴⁹. იერუსალიმის საპატრიარქოს ბიბლიოთეკის ხელნაწერში გამოსახულია წმ. ლუკა, რომელიც მოლბერტთან ზის და ხატავს მის წინ ცოცხლად მჯდომ ჩვილედ მარიამს⁵⁰.

ბიზანტიურ ხელნაწერებში შემორჩენილია რამდენიმე გამოსახულება მხატვრისა, რომელიც ან ნატურიდან ხატავს⁵¹ ანდა იხატავს მის წინ დაბრძანებულ ერთ-ერთი წმინდანის ხატს⁵². ცოცხალი მოდელიდან ხატვა ეტყობა საკმაოდ მიღებული იყო, რაც შემდგომ თაობებისთვის წმინდანის „უეჭველობის“ ღირსებას უზრუნველყოფდა.

წმ. თეოდორე სიკიონელის ცხოვრებიდან ცნობილია, რომ კონსტანტინოპოლის ერთ-ერთი მონასტრის ბერებმა მოიწვიეს მხატვარი წმინდანის პორტრეტის დასახატად. მხატვარი მალულად უთვალთვალებდა წმინდანს და ისე შეასრულა სურათი. წმინდანს ხატი მოეწონა და დალოცა კიდეც, თუმცა საყვედური უთხრა მხატვარს უნებართვოდ და მალულად თვალთვალისთვის, რადგან გამოსახულება გარკვეულად ორიგინალის რაღაც ნაწილს „იპარავს“, მიისაკუთრებს, ანუ მისი იდენტური ხდება⁵³. ეს ძალიან მნიშვნელოვანი მოსაზრებაა, ვინაიდან აქ ჩადებულია ხატის თეოლოგიის ძირითადი იდეა – არქეტიპის და მისი გამოსახულების ურთიერთდამოკიდებულების თაობაზე.

წმ. ნიკონის ცხოვრებაში აღწერილია, რომ წმინდანის გარდაცვალების მერე საკმაოდ სახელგანთქმულ მხატვარს დაუკვეთეს მისი ხატი, თუმცა მიუხედავად სიტყვიერი აღწერისა მხატვარს გაუჭირდა მისი დახატვა, რადგან არასდროს ენახა წმინდანი. მხოლოდ წმინდა ნიკონის ხილვაში ნახვის მერე შეძლო მან ხატის შესრულება. მნახველებმა აღიარეს, რომ გამოსახულება მართლაც ძალიან ჰგავდა წმინდანს⁵⁴.

წმინდანის გამოსახულების ამოცნობადობა და არქეტიპთან მსგავსება ძალიან მნიშვნელოვანი იყო, ვინაიდან ეს იყო გზა მასთან კონტაქტისა და მისი მეშვეობით ღმერთთან კავშირის დამყარებისა⁵⁵. გამოსახულების „რეალიზმი“ მდგომარეობს იმაში, რომ ის რაც გამოსახულია, რეალურადაც არსებობს ან არსებობდა⁵⁶. ამავე დროს, მხატვრები ცდილობდნენ, მნახველს არ დაეცინებოდა,

49 Бельтинг, Образ и Культ, 70–71, 77–78.

50 Maguire, The Icons of their Bodies, 8, სურ. 2.

51 მაგ., VI ს-ის დიოსკორიდის ხელნაწერში, Kalopissi-Verti, Painters' Portraits, 129, სურ. 1.

52 Cod. Par. gr. 923 ხელნაწერის ოლეებზე ასევე გამოსახულია მხატვარი, რომელიც ნიმუშიდან იხატავს ხატს, Maguire, The Icons of their Bodies, 12, სურ. 5.

53 Cormack, Writing in Gold, 39; Maguire, The Icons of their Bodies, 7.

54 Kazhdan, Wharton Epstein, Changes, 200.

55 Бельтинг, Образ и Культ, 93.

56 Бычков, Византийская Эстетика, 478.

რომ უყურებს კაცს, რომელიც არის ღმერთი. ამიტომ სრულიად რეალისტურ მანერაში ქრისტეს არასდროს გამოსახავდნენ⁵⁷.

სხვადასხვა ჰაგიოგრაფიული ნაწერებიდან ჩანს, რომ მხატვრის წინ პოზირება არ იყო რაღაც მიუღებელი, ხოლო როცა წმინდანი დიდი ხნის გარდაცვლილი იყო, მხატვარი ეყრდნობოდა ამ წმინდანის გამოსახვის ტრადიციას, ძველ ნიმუშებს, ან ხშირად სულაც ხილვებს, მნიშვნელოვანი იყო გამოსახულების „გამოცნობადობა“, წმინდანის დეფინიციის შესაძლებლობა და სიზუსტე⁵⁸. თუ წმინდანი აღარ იყო ცოცხალი და არც ხილვაში ეცხადებოდა მხატვარს, სწორედ აქ შემოდის ტრადიციის ცნება, უკვე აპრობირებული გამოსახულებების მიბაძვა/გამეორების აუცილებლობა, რათა გამოსახულება იყოს ნამდვილი და ჭეშმარიტი⁵⁹.

პორტრეტული გამოსახულებისადმი თანამედროვე და შუა საუკუნოვანი მიდგომა არსებითად განსხვავდება. შუა საუკუნეების ადამიანები თავისი წმინდანების „პორტრეტებში“ არ ეძიებდნენ გარეგან, ილუზიონისტურ მსგავსებას, არამედ დეფინიციის სიზუსტეს. ამ სიზუსტეს განაპირობებდა შემდეგი კრიტერიუმები: წმინდანთა რომელ კატეგორიას განეკუთვნება გამოსახული პიროვნება, სამოსის სპეციფიკა (მათ შორის ფერადოვნებაც), ფიზიოგნომური მახასიათებლები, მათ შორის, ასაკიც, ატრიბუტები, დაბოლოს წარწერა. ბიზანტიელებისთვის სწორედ ეს მახასიათებლები განაპირობებდნენ პორტრეტის „რეალობას“. უძველესი დროიდან შემორჩენილი ხატები უკვე იძლეოდა გარკვეულ ინფორმაციას წმინდანის გარეგნობაზე, ხოლო მისი „ცხორება“ იძლეოდა ინფორმაციას, როგორ ეცვა და რა ატრიბუტები უნდა ჰქონოდა და სხვა⁶⁰. სწორედ ეს მიდგომა განაპირობებდა ძველი ნიმუშების გამოყენების მოთხოვნილებას, რათა არ ყოფილიყო დაშვებული შეცდომა. შუა საუკუნეებში „რეალიზმი“ იყო როგორც თეოლოგიური, ასევე ესთეტიკური კონცეპტი, ნამდვილობის დასტური; დასავლეთში უფრო წინ წამოვიდა სტილის, ანუ წმინდა ესთეტიკური საკითხები⁶¹.

პატრიარქი ნიკიფორე თვლიდა, რომ მხატვრებს შეუძლიათ ვიზუალური საშუალებებით გააერთიანონ და გამოსახონ პირველსახის ხილული და უხილავი არსი. მხატვარი კი არ ყოფს ამ ორ არსს, არამედ აერთიანებს ერთ სახეში, ერთ პიროვნებაში. თეოდორე სტუდელი საუბრობს „ხასიათზე“ (ანაბეჭდი, დამლა),

57 Maguire, *The cycle*, 121–151, 128.

58 Maguire, *The Icons of their Bodies*, 5–7.

59 იქვე, 9–12.

60 იქვე, 16–17.

61 Maguire, *The Cycle*, 307.

ანუ ფაქტობრივად იკონოგრაფიულ სქემაზე. თუ ობიექტის შინაგანი ეიდოსი (მისი მსგავსება, მისი ხასიათი) უცვლელი და მუდმივი რამ არის, მაშინ ამ ობიექტის ყველანაირი გამოსახულება, გინდ სხვადასხვა მასალაში, გინდ სხვადასხვა მხატვრული გადანყვეტით უნდა ინარჩუნებდეს ამ ეიდოსის შესატყვის მდგრად ნიშნებს. მხატვრის ამოცანაა შინაგანი ეიდოსის და არა გარეგნული ცვლადი ნიშნების ასახვა⁶². ეს არის საფუძველი იკონოგრაფიის კანონიკურობისა: გამოსახულება და არქეტიპი ერთი მსგავსებაა და ერთი დასახელება, მაგრამ სხვადასხვაა არსი⁶³.

ხატის (გამოსახულების) თეოლოგია ძალიან რთული საკითხია, რომელიც მოკლე მიმოხილვაში სრულად და ამომწურავად, ცხადია, ვერ განიხილება. ამ შემთხვევაში მთავარია იმის ჩვენება, რაოდენ სერიოზული და საპასუხისმგებლო ამოცანის წინაშე იდგნენ შუა საუკუნეების მხატვრები და რამდენად დიდი იყო მათი ქმნილებების ადგილი და როლი იმდროინდელი საზოგადოების სულიერ და კულტურულ ცხოვრებაში⁶⁴, შესაბამისად მათი სტატუსი და მათი საქმიანობის დაფასება და მათი თვითაღქმაც.

62 В. Бычков, Византийская Эстетика 469, 474, 484, 497.

63 Cutler, *Makers and Users*, 307.

64 ქრისტიანული ხატის თეოლოგიურ-დოგმატური არსის და მასთან დაკავშირებული პრობლემების თაობაზე უამრავი ნაშრომია შექმნილი; აქ ვასახელებთ მხოლოდ იმ მცირე ნაწილს, რომელიც მუშაობის დროს გამოვიყენეთ: Cormack, *Byzantine Art*; Cormack, *Writing in Gold*; Лазарев., *История Византийской живописи*; Safran (ed.), *Heaven on Earth*; Бычков, *Византийская Эстетика*; Флоренский, *Обратная Перспектива*; Мейендорф, *Византийское Богословие*; Belting, *Bild und Kult*; Языкова, *Богословие Иконы*; Успенский Л. А., *Богословие иконы*; ალიბეგაშვილი, საყვარელიძე, ქართული ხატები; ჭიჭინაძე, ხატი: კულტი და ხელოვნება, ბურჭულაძე, ქართული ხატები და სხვა.



სურ. 1. მაცხოვრის ხატი. XII-XIII სს. მიჯნა. სვანეთის ისტორიის და ეთნოგრაფიის მუზეუმი.
Icon of the Saviour. 12th-13th cc. Svaneti Museum of History and Ethnography.



სურ. 2. აწყურის ღვთისმშობლის ხატი. XVI ს. შ. ამირანაშვილის სახ. ხელოვნების მუზეუმი.
Atskuri Icon of the Virgin. 16th c. Amiranashvili Museum of Fine Arts.



სურ. 3. გელათის ღვთისმშობლის შობის ტაძრის ნართექსი.

მსოფლიო საეკლესიო კრებები. XII ს.

Gelati. Church of the Nativity of the Virgin. Murals of the Narthex. Ecumenical Councils. 12th c.



სურ. 4. ვარძიის ღვთისმშობლის მიძინების ტაძარი. პირი უფლისა. XII ს.
Vardzia. Church of the Dormition. Mandylion. 12th c.



სურ. 5. ყინცვისის წმ. ნიკოლოზის ტაძარი. საკურთხეველის აფსიდი. წმ. ნიკოლოზი. XIII ს.
Kintsvisi. Church of St. Nickolas. Sanctuary apse. St. Nickolas. 13th c.

დაკვეთა – ქტიტორები და მხატვრები

შუა საუკუნეების ოსტატთა მოღვაწეობის ერთი მნიშვნელოვანი ასპექტი არის მათი ურთიერთობა დამკვეთთან. დამკვეთი-მხატვრის ურთიერთობების გარკვევა იმ უკიდურესად მწირ მასალაზე დაყრდნობით, რომელიც ქართულ-მა წყაროებმა შემოგვინახა, თითქმის შეუძლებელია, თუმცა ზოგ შემთხვევაში თვით ნაწარმოების პროგრამა, საქტიტორო თუ მავედრებელი წარწერები, ისტორიულ დოკუმენტებში გაეღვებული სახელი ან ამბავი გარკვეული დაშვებების საფუძველს გვაძლევს.

სრულიად ცხადია, რომ იმ დროს მხატვართა საქმიანობას, ყოველ შემთხვევაში კედლის მხატვრობის სფეროში, უმეტეს შემთხვევაში დაკვეთა განსაზღვრავდა. დამკვეთებად გვევლინება მაღალი იერარქიის საერო და სასულიერო პირები, მონასტერთა და ეკლესიათა წინამძღვრები, ცალკეული კერძო პირებიც და ზოგჯერ მთელი თემი. ისინი, ცხადია, ცდილობდნენ სახელმოხვეჭილი და კარგი „რეპუტაციის“ ოსტატები მოეწვიათ და, ალბათ, სათანადოდაც აფასებდნენ მათ მატერიალური თვალსაზრისითაც. ზოგი მათგანი ქტიტორებად გამოი-სახება ეკლესიათა კედლებზე, ზოგის სახელიც კი არავინ იცის, ისევე როგორც მათი ღვაწლი და წვლილი. მხატვართა ნაღვანი კი ჯერაც ამშვენებს ეკლესიათა კედლებს.

უნდა გავითვალისწინოთ, რომ აღმოსავლეთქრისტიანული სამყაროს უზარმაზარ ტერიტორიაზე უამრავი ეკლესია-მონასტერი შენდებოდა და ფუნ-ქციონირებდა; ყოველ მათგანს ესაჭიროებოდა მოხატვა, ან უკვე არსებული მოხატულობის განახლება რომ აღარაფერი ვთქვათ ტაძართა შემამკობელ ხა-ტებზე და ლიტურგიისთვის აუცილებელ ხელნაწერთა დასურათებაზე. ამიტომ მხატვრებზე დიდი მოთხოვნა იყო, მათ, სავარაუდოდ, მთელ ამქრებს, სხვა-დასხვა ადგილებში ეპატიჟებოდნენ, ზოგჯერ სხვა ქვეყნებშიც (მაგ., იტალია-ში, ნორმანულ სიცილიაზე, საქართველოში, ბალკანურ ქვეყნებში, რუსეთში და სხვ.). ყოველივე ეს გვაფიქრებინებს, რომ მათ გარკვეული პატივი მიეგებოდათ.

მიუხედავად იმისა, რომ X საუკუნის კონსტანტინოპოლურ „ეპარქოსის წიგნში“¹, რომელიც სხვადასხვა სფეროში არეგულირებს ხელშეკრულებების საკითხებს დამკვეთსა და შემსრულებელს შორის, მხატვრები ხელოსანთა სოციალურ ჯგუფში არიან შეტანილნი, მათ უდავოდ მეტი პატივი და დაფასება ექნებოდათ, ვიდრე ჩვეულებრივ დურგალსა ან მეთუნეს. მხატვრებს მაღალი ზნეობრივი ავტორიტეტი ჰქონდათ, განსაკუთრებით ხატმწერებს, რადგან ეს საქმე ღმრთის წინაშე „სათნოდ“ იყო მიჩნეული. ხატის შექმნას ზოგჯერ ევქარისტიული საიდუმლოს აღსრულებას ადარებდნენ – გარდასახვის საიდუმლოს. რუსული ხატწერის დედნებში ხატმწერს ხშირად ღმრთისმსახურთანაც აიგივებდნენ; აქედან მოდიოდა მოთხოვნა, რომ ხატმწერებს იმავე წესით ეცხოვრათ, როგორც მღვდელმსახურებს ან ბერებს².

შუა საუკუნეებში მზა მხატვრული ნაწარმი გასაყიდად იშვიათად კეთდებოდა, თუ არ ჩავთვლით სხვადასხვა სახის სუვენირებს. შესაძლოა ზოგი ხატმწერი დაკვეთის გარეშეც ქმნიდა ხატებს და შემდეგ სთავაზობდა მსურველებს. თუმცა ამ ნაწარმისთვის საჭირო მასალათა სიძვირის გათვალისწინებით ეს, ალბათ, იშვიათად ხდებოდა და ჩვეულებრივ პრაქტიკას არ წარმოადგენდა. ნაწარმოებები, მათ შორის ხატებიც, და მით უმეტეს კედლის მხატვრობა, ძირითადად მაინც კონკრეტული დაკვეთის საფუძველზე სრულდებოდა. ეს იყო პირადი ურთიერთობა დამკვეთსა და შემსრულებელს შორის. არ არის გამორიცხული, რომ წინასწარ ჩანახატებს ან მონახაზებს ოსტატი დაკვეთამდეც ასრულებდა³.

დაკვეთა და შესრულება ეკონომიკურ ფაქტორსაც მოიცავდა, თუმცა „ინვესტიცია“ ხელოვნებაში როდი გულისხმობდა ფინანსურ-ეკონომიკურ მოგებას. აქუფრო მეტად ფასობდა პრესტიჟის, სახელის და, რაც მთავარია, სულიერი „სარგებლის“ მოპოვება. ცხადია დიდი დაკვეთები დამოკიდებული იყო დამკვეთის ეკონომიურ რესურსებზე (მაგალითად, ტაო-კლარჯეთში დიდი მასშტაბის სამშენებლო და სამხატვრო მოღვაწეობას სწორედ ბაგრატიონთა გვარის მმართველები წარმართავდნენ (სურ. 1); IX-X საუკუნეებში ბიზანტიაში ძლევამოსილი და მდიდარი იმპერატორები მოღვაწეობდნენ: თეოფილოსი, ბასილი I, ბასილი II, კონსტანტინე პორფიროგენეტოსი და მნიშვნელოვანი დაკვეთები სწორედ მათგან მოდიოდა). საინტერესოა, რამდენად ზემოქმედებდა დამკვეთის პიროვნება და ხასიათი, მისი ფინანსური სტატუსი ხელოვნების ნაწარმოების შინაარსზე ან მით უმეტეს მის მხატვრულ ფორმაზე⁴.

1 Markovic, Painters in Late Byzantium, 2.

2 Успенский, Семиотика Иконы, 227, შენ. 17.

3 Cormack, Patronage, 610.

4 იქვე, 611–612.

ხშირად ხდება, რომ დამკვეთი ცნობილია, შემსრულებელი კი არა. შეიძლება დამკვეთის პიროვნება სხვამ, უფრო აქტიურმა ადამიანმა დაჩრდილოს, მაგალითად, პატრიარქ ფოტიუსის როლი აია სოფიას საკურთხევლის კონქის მოზაიკის შექმნაში სხვადასხვანაირად არის ხოლმე ინტერპრეტირებული, თუმცა წარწერაში მხოლოდ ღვთისმოსავი მმართველები (იმპერატორები) არიან ნახსენები⁵. მართლაც, რამ განაპირობა ამ მოზაიკის მხატვრული სახე – ინტელექტუალი პატრიარქის ხასიათმა და სურვილმა, თუ ორი იმპერატორის პრაგმატულმა მისწრაფებებმა?

ხელოვნების ნაწარმოები ამ მარტივი ურთიერთობით (დამკვეთი-შემსრულებელი) არ შემოიფარგლება და უფრო ფართო კულტურული ველის ამსახველია. ინოვაციებიც უფრო ფართო მასშტაბის მოვლენებით უნდა აიხსნას და არა მხოლოდ დამკვეთის ხასიათითა თუ სურვილით. ახალი იკონოგრაფიული პროგრამები საინტერესოა არა იმდენად როგორც პატრონის სურვილის, არამედ მთლიანად იმ დროის თეოლოგიური აზროვნების ფოკუსების და აქცენტების ასახვა⁶. „შუა საუკუნეების მხატვარი მღვდელი როდია, რომელიც დამკვეთის მოთხოვნით რასაც გნებავს დაგიხატავთ. იგი თავის სამუშაოს პატივისცემით ეკიდებოდა, მას წმიდად მიიჩნევდა“⁷.

სხვადასხვა ქვეყნის და რანგის მმართველთა ერთობლივი „პროექტების“ მაგალითებიც არსებობს. XII საუკუნეში ბიზანტიელი იმპერატორის მანუელ კომნენოსის, იერუსალიმის ჯვაროსანი მეფის ამალიკ პირველისა და ბეთლემის მთავარეპისკოპოსის რაღფს შორის თანამშრომლობა ბეთლემის ტაძრის შემკობის მიზნით საკმაოდ იშვიათი და გამორჩეული მაგალითია⁸.

აქვე უნდა დავაზუსტოთ, რომ დამკვეთი, ანუ მომგებელი, ერთი მხრივ და იდეის და პროგრამის ავტორი (კონსულტანტი, მრჩეველი) მეორე მხრივ, აუცილებლად ერთი და იგივე პიროვნება არ იქნებოდა. მათი ჩარევის ხარისხი და ხასიათი ნაწარმოების საბოლოო სახის შექმნაში განსხვავებული იყო. დამკვეთს და თეოლოგს (მრჩეველს) მნიშვნელოვანი როლი ენიჭებოდათ მთლიანი პროგრამის კონცეფციის შემუშავებაში, თუმცა ამ ჩანაფიქრის მხატვრული და არა მხოლოდ მხატვრული ინტერპრეტაცია და ხედვა მთავარი მხატვრის პრეროგატივა იყო. მართლაც, როგორც ჩანს, განვითარებულ შუა საუკუნეებ-

5 Cormack, Patronage 615.

6 იქვე, 613.

7 ვირსალაძე, იშხანი, 94.

8 Bacci, the mystic cave, 140.

ში საკმაოდ დიდი შემოქმედებითი თავისუფლება სუფევდა, რასაც მოწმობს შედეგების დიდი რაოდენობა, რომელთაგან არც ერთი არ ჰგავს და არ იმეორებს ერთმანეთს⁹.

შუა საუკუნეების ქრისტიანისთვის კედლის მხატვრობაში გამჟღავნებული სიმბოლური საზრისის აღქმისთვის არანაირი მნიშვნელობა არ ჰქონდა ნაწარმოების თარიღს ან დამკვეთის ვინაობას. უშედეგოა სიახლეების წყარო მხოლოდ მომგებელი-დამკვეთის პიროვნებაში ვეძიოთ ანდა ვიმარჩიელოთ ეს სიახლე პირველად ვინ მოიგონა¹⁰. უდავოა, რომ ბევრ შემთხვევაში დამკვეთი თავის სურვილს გამოხატავდა მოხატულობის პროგრამის შემადგენლობის და იდეის მიმართ, იკონოგრაფიის მიმართაც, შესაძლოა, რაიმე კონკრეტული ნიმუშების მხატვრული სახის მიბაძვაც მოეთხოვა. ამავე დროს, ეს მისი სურვილები ზოგადად იმ დროის კულტურულ-მხატვრული პრიორიტეტებთან იყო განპიროვნებული, მაგალითად, IX–X საუკუნეებში ბიზანტიაში კლასიკური ხელოვნება „მოდაში“ იყო და მხატვრებისგან ამ ძველი ტრადიციების მიბაძვასაც ითხოვდნენ¹¹. პატრონაჟის ხასიათით ვერ აიხსნება ყველა ის ცვლილება, რომელიც მართლმადიდებლური სამყაროს ხელოვნებაში სხვადასხვა ეტაპზე შეინიშნება; პატრონაჟი არ იყო ინოვაციების მთავარი მამოძრავებელი ძალა. დიდი წილი ამ პროცესში სწორედ მხატვრებს ეკუთვნოდათ. გადამწყვეტი მაინც წამყვანი მხატვარი იყო, რომელიც თეოლოგის ჩანაფიქრს მხატვრულ ფორმაში განახორციელებდა, ახდენდა პროგრამის გახსნას, ინტერპრეტაციას, დასმული ამოცანის მთლიანობაში განხილვას და შემდგომ უკვე კომპოზიციურად განაწილებას ეკლესიის საკრალურ სივრცეში¹². განვითარებული შუა საუკუნეების საუკეთესო ნაწარმოებებს თეოლოგიური კონცეფციის ფარგლებში გამოარჩევთ წარმოსახვის გაქანება და შემოქმედებითი თავისუფლება¹³.

მიუხედავად იმისა, რომ დამკვეთისა და მხატვრის ურთიერთობის ამსახველი დოკუმენტები არ გაგვაჩნია, მხატვრობის შექმნის რთულ პროცესში მათი როლების გადანაწილებაზე გარკვეული ჰიპოთეზების გაკეთებაში შეიძლება თვით ნაწარმოებები დაგვეხმარონ. „გამოვიყენოთ ხელოვნება, როგორც ისტორიული დოკუმენტი“¹⁴.

ასე მაგალითად, ქართულ საისტორიო წყაროებში არაფერია ნათქვამი ყინცვისის წმ. ნიკოლოზის ტაძრის მშენებლობასა და მოხატვაზე, თუმცა საკმაოდ

9 Привалова, Роспись Тимотесубани, 142.

10 Cormack, Patronage, 623–624.

11 იქვე, 625–626.

12 Привалова, Роспись Тимотесубани, 142.

13 იქვე, 142.

14 Kazhdan, Wharton Epstein, Changes, xxi.

ბევრი ფაქტი არის მოთხრობილი ქტიტორის, ანტონი გლონისთავიძის შესახებ¹⁵. ანალებში მოთხრობილია ქართლის კათოლიკოსის მიქაელ მირიანის ძის მიერ ანტონის „მოვერაგებისა“ და ჭყონდიდლობისა და მწიგნობართუხუცესობის თანამდებობებიდან მისი გადაყენების ამბავი, რის გამოც თამარ მეფემ ანტონის საშველად მოიხმო იერუსალიმში განრიდებული კათოლიკოსყოფილი ნიკოლოზ გულაბერიძე, რომელიც აქტიურად ჩაერთო ანტონის უფლებების დაცვაში. ამ ამბავთან დაკავშირებით ისტორიკოსი ნიკოლოზ გულაბერიძეს უწოდებს „ნიკოლაუს, მსგავსი სეხნისა თვისისა“¹⁶. სწორედ ეს განსაზღვრება ნებას გვაძლევს ვივარაუდოთ, რომ ყინცვისის კედლის მხატვრობის პროგრამა ანტონის მიერ იქნებოდა შედგენილი, რადგან აქ წმ. ნიკოლოზის თემა არის საგანგებოდ გამოკვეთილი და ხაზგასმული, რაც ერთგვარი მადლიერების გამოხატვა იყო ნიკოლოზ გულაბერიძის მიმართ.

პროგრამაში უშუალოდ კათოლიკოსყოფილი არ არის არც გამოსახული, არც დასახელებული, მაგრამ ამ პროგრამის ძალიან ბევრი ასპექტი სწორედ ნიკოლოზ გულაბერიძეზე მიაწინებს; მის მიერ არის შთაგონებული, თუნდაც ტაძრის სახელობა, წმ. ნიკოლოზის საგანგებო გამოსახვა აფსიდის ზედა რეგისტრში, ღმრთისმშობლის გამოსახულების ქვეშ (სურ. 2); ეროვნულ წმინდანთა გამოყოფა, განსაკუთრებით კი წმ. ნინოსი (სურ. 3); ჯვრის თემის მთელი ანსამბლის შინაარსობრივ „კარკასად“ გამოყენება და სხვა¹⁷. თამარ მეფის გამოსახვაც მამასთან და ძესთან დინასტიურ რიგად უთუოდ ანტონის გადანყვეტილება იქნებოდა (სურ. 4), რადგან ქტიტორად, დამკვეთად სწორედ ის გვევლინება, რადგან წმ. ნიკოლოზის წინაშე ეკლესიით ხელში სწორედ ის არის გამოსახული. ასე რომ, თვით მხატვრობა გვაუწყებს, რომ, თუმცა სწორედ ბაგრატიონთა დინასტიური პორტრეტი არის მოხატულობაში ესოდენ გამოკვეთილი და ხაზგასმული, რეალური ქტიტორი ანტონი ჭყონდიდელია და, რაც ჩვენთვის საინტერესოა, პროგრამის ავტორიც ნამდვილად ის იქნებოდა, რაც ერთგვარი მადლიერების გამოხატვა იყო ნიკოლოზ გულაბერიძის მიმართ.

პატრონაჟის თვალსაზრისით ასევე საინტერესო საკითხი წამოიჭრება ვარძიის მოხატულობის შემთხვევაში. როგორც ცნობილია, ვარძიაში თამარ მეფე გამოსახულია ხელში ტაძრის (ან ციხე-სიმაგრის) მოდელით, რაც თითქოსდა უეჭველს ხდის მის ქტიტორობას, მას როგორც დამკვეთს და მომგებელს (სურ.

15 ბასილი ეზოსმოძღვარი, ცხოვრება მეფეთ მეფისა თამარისა, 117-123; ისტორიანი და აზმანი შარავანდედთანი, 32-33, 69-72; სხირტლაძე, ისტორიულ პირთა პორტრეტები, 60-70; ვაჩიშვილი, ყინწვისის მაშენებლის გამოსახულების შესახებ, 745-752.; Eastmond, Royal Imagery, 93-184; დიდებულძე, საღვთისმეტყველო პოლემიკის ასახვის საკითხისათვის, 136-138.

16 ბასილი ეზოს მოძღვარი, ცხოვრება მეფეთ მეფისა თამარისა, 117-118.

17 დიდებულძე, საღვთისმეტყველო პოლემიკის ასახვის საკითხისათვის, 136-140.

5). თუმცა იმავე ჩრდილოთ კედელზე, ოღონდაც დასავლეთ მონაკვეთში გამო-
სახული რატი სურამელის წარწერა ერთგვარად ეჭვქვეშ აყენებს მის ამ როლს¹⁸.
თუმცა თამარი, შესაძლოა, ტაძრის გამოკაფვის, „აშენების“ დამკვეთი იყო,
ხოლო მოხატულობა კი რატი სურამელის მოღვაწეობის შედეგია. მაგრამ არა-
ფერი მიგვანიშნებს, რომ მოხატულობის პროგრამის შედგენაში სწორედ რატი
მონაწილეობდა. უფრო დამაჯერებელი ჩანს მოსაზრება, რომ პროგრამა მხატ-
ვრის შემოქმედების ნაყოფია. მითუმეტეს თუ გავითვალისწინებთ მის პრო-
გრამაში ხელმწიფის, მეუფის თემის გამოკვეთას და მის უაღრესად მაღალ და
უნიკალურ მხატვრულ დონეს¹⁹.

დამკვეთის მონაწილეობაზე მოხატულობათა პროგრამების შემუშავებაში
(ყოველ შემთხვევაში ძირითადი კონცეფციის ჩამოყალიბებაში) საინტერესო მა-
გალითს წარმოადგენს ტაოში ოთხთა ეკლესიის საკურთხეველის მოხატულობა,
რომელიც მკვლევართა აზრით დავით კურაპალატის დაკვეთით და მისი უშუა-
ლო მონაწილეობით უნდა გაკეთებულიყო როგორც ერთგვარი ვიზუალური
მტკიცება ბაგრატიონთა წარმომავლობისა ბიბლიური მეფეების დავითისა და
სოლომონის ხაზით, განსაკუთრებით კი პარალელი სოლომონთან, როგორც
იერუსალიმის ტაძრის მშენებელთან²⁰. თვით ოთხთა ეკლესიის იმ დროისთვის
ანაქრონული ბაზილიკური ტიპი სწორედ იერუსალიმის სიონის ტაძრის ანალო-
გიით იქნა შერჩეული.

ასე რომ თვით მხატვრობა ხშირად ბევრს რასმე გვიამბოს, გაგვანდობს მისი
პატრონაჟის თაობაზე, თუმცა დამკვეთი-მხატვრის ურთიერთობისა და თა-
ნამშრომლობისა კონკრეტული ფორმები მაინც საკმაოდ ბუნდოვანია და მხო-
ლოდ ჰიპოთეზებით გვიხდება შემოფარგვლა.

ამ მხრივ საგულისხმოა ე.წ. ხალხური მიმართულების მოხატულობათა პრო-
გრამებზე დაკვირვება. როგორც ცნობილია, ამ მოხატულობათა მხატვრული
„ენა“ საკმაოდ მარტივია, უშუალოდ და ერთგვარი მიამიტობითაც გამორჩეუ-
ლი, თუმც კი ძალიან ექსპრესიული. ამ გამარტივებულ მხატვრულ ენას თითქოს
არ შეესატყვისება მოხატულობათა საკმაოდ რთული თეოლოგიური შინაარსი²¹.

18 „ჰოი ღმრთისა დედაო მიითუალე.... მსახურებაჲ ჩემ მიერ მონისა შენისა რატი ერისთავთ-ერი-
სთავისა და ქართლისა ერისთავისაგან, რომელმან ვიგულსმოდგინე და მოხატვით აღვამკვე წმი-
დაჲ ესე ტაძარი დიდებისა შენისაჲ/ და ნაცვალ მეგე წინაშე ძესა შენსა და ღმერთსა ჩუენსა დღე-
სა მას დიდსა საშჯელისასა და ამას სოფელსა შინა ძეთა ჩემთა თანა მცველადა და მფარველად
მექმენ“, გაფრინდაშვილი, ვარძია, 64.

19 კლდიაშვილი, ვარძიის ღვთისმშობლის მიძინების ეკლესიის მოხატულობის პროგრამისათვის,
35–49.

20 მაგალობლიშვილი, ახალი იერუსალიმები საქართველოში, 96–100; სხირტლაძე, ოთხთა ეკლესი-
ის ფრესკები, 201–214.

21 ხუსკივაძე, ქართული ეკლესიების გვიანი შუა საუკუნეების „ხალხური“ მოხატულობანი, 367–
377.

საფიქრებელია, რომ მავანი საეკლესიო მოღვაწე მონაწილეობდა პროგრამის ძირითადი თემების და საერთო სულისკვეთების განსაზღვრაში. ცხადია, ვერ გამოვრიცხავთ ნიმუშების გამოყენებას, თუმცა უფრო სავარაუდოა, რომ მხატვრის გარდა კიდევ სხვაც მონაწილეობდა პროგრამის შედგენაში, თანაც ეს „სხვა“ მაინცდამაინც ლაშხიშვილების ან აბაშიძეების ოჯახების წევრი არ იქნებოდა, არამედ სწორედ საეკლესიო მოღვაწე, მღვდელმსახური. მეორე მხრივ, მოხატულობის ქვედა რეგისტრში ქტიტორთა რიგში ვინ იქნებოდა გამოსახული, ალბათ, სწორედ ლაშხიშვილები და აბაშიძეები წყვეტდნენ.

პატრონაჟის ფორმების თვალსაზრისით საგულისხმოა წალენჯიხის ტაძრის მოხატულობის ისტორია. ფრესკულ წარწერებში საკმაოდ დაწვრილებითი ინფორმაციაა ვამეყ დადნიანის მიერ კონსტანტინოპოლელი მხატვრის მანუელ ევგენიკოსის მონვევის თაობაზე. იგი, ალბათ, სათანადო თანხებსაც გაიღებდა, მაგრამ რამდენად „მოიცლიდა“ ვამეყი სახელოვანი მხატვრისთვის „ინსტრუქციების“ მისაცემად, გაურკვეველია. თანაც მოხატულობის პროგრამის ბევრი ასპექტი უდავოდ მიუთითებს, რომ ევგენიკოსი თვით იყო ამ, ქართული ფერწერული ტრადიციისთვის ცოტა „უცხო“ პროგრამის ავტორი (სურ. 6)²².

დამკვეთის როლის შესახებ მოხატულობის ორგანიზაციასა და ზედამხედველობაში „დოკუმენტური“ მონმობის ერთ იშვიათ ნიმუშად შეიძლება მივიჩნიოთ მაცხვარიშის მაცხოვრის ეკლესიის მამასახლისის კვირიკეს წარწერა: „ესე არს კ(ვირიკ)ე მამასახლისი რომელმან დიდი მოიჭირვა (ამ)ის ეკლესიისა ზედგომამ ხატვასა ამინ“. კვირიკეს ეს და მეორე წარწერაც გამსჭვალულია ისეთი სიყვარულით, ზრუნვით და თაყვანისცემით მხატვრობის მიმართ, რომ თავისთავად იქმნება აზრი მისი მონაწილეობის შესახებ თუნდაც პროგრამის შემუშავებაში, ან წმინდანთა შერჩევაში²³, თუმცა დემეტრე I-ის მეფედკურთხევის რიტუალის გამოსახულება (სურ. 7), ალბათ, მართლაც იმ ადგილობრივი სვანი ერისთავების სურვილი იყო (და მოთხოვნაც), ვინც მეფედკურთხევის დადგენილი წესის თანახმად ამ რიტუალში იღებდნენ მონაწილეობას²⁴.

დამკვეთის ვინაობის თვალსაზრისით საინტერესო პრობლემას გვთავაზობს უბისის წმ. გიორგის ეკლესიის მოხატულობის წარწერები და უბისის ტაძრის მოხატულობისა და ხატების ავტორობა (სურ. 8). ხატების დამკვეთი ცნობილია – ბაბლაკ ლასხიშვილი. უბისის კედლის მხატვრობის შემსრულებლის სახელი ცნობილია – გერასიმე. ასევე ცნობილია მეორე სახელი – დამიანე, სავარაუდოდ, მისი მასწავლებელი, გამზრდელი ან მეორე მხატვარი. გამოთქმულია

22 ლორთქიფანიძე, ჯანჯალია, წალენჯიხა, 7–8.

23 Вирсаладзе, Фресковая роспись художника Микаела Маглакели, 162–163.

24 იქვე, 147–152.

აზრი, რომ კედლის მხატვრობას და ხატებს ბევრი საერთო იკონოგრაფიული, პროგრამული და სტილური ნიშნები აქვთ²⁵. ასე რომ იქნებ ბაბლაკ ლასხიშვილი კედლის მხატვრობის დამკვეთადაც წარმოვიდგინოთ. თუმცა ეს რომც დაუშვათ, მისი მონაწილეობის შესახებ მოხატულობის პროგრამის შემუშავებაში ვერაფერს ვიტყვით. უფრო დამაჯერებლად ჟღერს კედლის მხატვრობის მომგებლად სწორედ დამიანე მივიჩნიოთ, მით უმეტეს თუ გავითვალისწინებთ მის მოხსენიებას საიდუმლო სერობის წარწერაში საკურთხეველში, გამოსაჩენად გილას²⁶.

შეიძლება დავასახელოთ საინტერესო მაგალითი ხუროთმოძღვრების სფეროდან, რომელშიც მკაფიოდ ჩანს დამკვეთის – დავით აღმაშენებლის მთავარი და უცილობელი როლი ტაძრის გარეგნული სახის მხატვრულ გადწყვეტაშიც, თავის მხრივ, წმ. გიორგი მთაწმინდელის ქადაგების გავლენით. დ. თუმანიშვილის აზრით, გელათის მთავარი ტაძრის ხაზგასმულად სადა, „პურისტული“, ჩუქურთმებს მოკლებული მხატვრული სახე, ისევე როგორც თიღვისა, სწორედ დამკვეთის სურვილის და განწყობის გამოხატულებაა²⁷.

ცხადია, გელათის საკურთხეველის მოზაიკით შემკობა დამკვეთის სურვილი იქნებოდა, თუმცა ამ შემთხვევაში მხატვრობის ამ ნაწარმოების მხატვრული სახე რამდენად განპირობებულია დამკვეთის მოთხოვნით, ძნელი სათქმელია (სურ 9). თვით შემსრულებლის წარმომავლობაზეც სხვადასხვა აზრი არსებობს, ყველაზე დამაჯერებელი ქ-ნ თინა ვირსალაძის მოსაზრებაა ბიზანტიაში განსწავლულ-გაზრდილი ქართველო ოსტატის ავტორობის თაობაზე, რასაც ამ გამოსახულების მკაცრი ხაზობრიობა მიუთითებს²⁸. უდავოდ დამკვეთის (თვით დავითის ან მისი ძის, დემეტრეს) სურვილი უნდა ყოფილიყო ტაძრის წართეხში მსოფლიო საეკლესიო კრებების გამოსახვა, რაც იმ დროის აღმოსავლეთქრისტიანული სამყაროს კედლის მხატვრობაში უნიკალური ნიმუშია. არ არის გამორიცხული, ამ პროგრამის შედგენაში გიორგი ჭყონდიდელის გავლენაც და უშუალო მონაწილეობაც კი.

ასეთივე შთაბეჭდილება იქმნება, როდესაც ბეთანიის ტაძრის კედლის მხატვრობას ვუყურებთ, კერძოდ კი XII ს-ში სუმბატ დიდის დროს შესრულებულ ღმრთისმშობლის ბიბლიურ წინასწარუწყებების დიდ ციკლს სამხრეთ კედელზე

25 ბურჭულაძე, უბისის მონასტრის ხატები, 159.

26 მიქელაძე, ხელოვან-მომხატველთა წარწერების მნიშვნელობა, 154–157; ლორთქიფანიძე, „საიდუმლო სერობის“ სცენა, 271–272; ბურჭულაძე, უბისის მონასტრის ხატები, 149–154.

27 თუმანიშვილი, XII საუკუნის ქართული ხუროთმოძღვრების ერთი ტენდენციის გაგებისათვის, 107–121; რჩეულიშვილი, თიღვა, 99–100.

28 მეფისაშვილი, ვირსალაძე, გელათი, 10.

(სურ. 10). ახლა ვერ დავიჩემებთ, რომ ამ პროგრამის იდეა მაინცდამაინც სუმბატს ეკუთვნოდა და მისი შემუშავებული იყო, თუმცა მაინც საფიქრებელია, რომ მისი ბრძანებით ან თხოვნით იმ დროის გამორჩეულმა საეკლესიო მოღვაწემ შეიმუშავა. მართლაც, ამგვარი ციკლი ამ პერიოდში მთელს სამართლმადიდებლოში ძალზე იშვიათია, თუ უნიკალური არაა. შემდგომ ხანაში, განსაკუთრებით პალეოლოგოსთა სტილის გამეფების ან პოსტბიზანტიურ ხანაში ეს თემა უფრო აქტუალური ხდება, მაგრამ არა XII საუკუნის მეორე ნახევარში²⁹.

მხატვრის გარდა მოხატულობის პროგრამის შემუშავებაში დამკვეთის ან გარეშე პირის მონაწილეობა შეიძლება დავუშვათ თანლილის ეკლესიის XIII საუკუნის მხატვრობის შემთხვევაში, რომელიც ე.წ. ხალხურ მიმართულებას განეკუთვნება თავისი ძალზე გამარტივებული ფერწერული მანერით, ძლიერი დეფორმაციით, უშუალოებით, მთლიანი ანსამბლის „ხალიჩისებური“ გადანწყვით, მარტივი ფერადოვნებით, ფიგურათა ძლიერი დისპროპორციით და სხვა ნიშნებით. ამ ფონზე გასაოცარია ბზოვის სცენის სახითმეტყველებითი გადანწყვეტა – ქრისტეს ფიგურის უკან, მთაზე საფეხუროვანი გაბრწყინებული ჯვარი და პატარა სამლოცველო მის გვერდით – გოლგოთა, რისი პარალელიც ძნელად თუ მოიპოვება³⁰. ცხადია, შესაძლოა ეს აიხსნას უბრალოდ რაიმე ნიმუშის გამოყენებით (თუნდაც ხელნაწერი წიგნის), მაგრამ მაინც დამაფიქრებელია და ძნელია წარმოვიდგინოთ, რომ მხოლოდ მხატვრის მიერ იყო „მოფიქრებული“.

ამგვარი ირიბი მინიშნებები, ცხადია, კედლის მხატვრობის შექმნის რთულ პროცესში დამკვეთ-ოსტატს შორის არსებული ურთიერთობების მეტ-ნაკლებად სრულად წარმოდგენისთვის არ არის საკმარისი, თუმცა ეს სწორედ ის სფეროა, რომელშიც ოსტატის ხასიათი, ფსიქოლოგია და თვითაღქმა მნიშვნელოვან როლს თამაშობდა. რამდენად ჰარმონიული იყო მათი ურთიერთობა, რამდენად ითვალისწინებდა ოსტატი დამკვეთის სურვილებს თუ მითითებებს, თუნდაც ისინი მის საკუთარ განწყობას და მოსაზრებებს არ შეესატყვისებოდა – ყოველივე ამის ცოდნა ძალზე საინტერესო სურათს შეგვიქმნიდა შუა საუკუნეების ოსტატების და მათი მოღვაწეობის თაობაზე. სამწუხაროდ, ძალზე ცოტა რამ ვიცით შუა საუკუნეების ქრისტიანული ხელოვნების ბრწყინვალე ნაწარმოებების შემოქმედთა შესახებ. რადგან არ გვაქვს არც მათი ვრცელი ბიოგრაფიები, არც მათ მიერ დატოვებული მოგონებები ანდა მათი თანამედროვეთა მიერ კონკრეტულად მათ შესახებ გამოთქმული მოსაზრებები და ინფორმაცია, გვი-

29 Привалова, Новые данные, 8–9.

30 Аладашвили, Роспись Церкви Тангил, 17–37; Velmans, Le Peintures de L'église; Gagoshidze, Jerusalem, 135, 137.

ხდება ერთგვარი „ირიბი“ მონმოებებით სარგებლობა, რათა გარკვეული შთაბეჭდილება შევიქმნათ შუა საუკუნეების კედლის მხატვრობის ოსტატების თვითაღქმის და იდენტობის თაობაზე.

საგულისხმო მასალას გვანვდის ოსტატთა წარწერები³¹, განსაკუთრებით ისინი, რომლებიც მხატვრის სახელით, პირველ პირში არის შექმნილი. ასევე მნიშვნელოვანია ეკფრაზისების, ჰაგიოგრაფიული თხზულებების, ისტორიულ წყაროებში, ტიპიკონებში არსებული მონაცემები, თუმცა ქართული მასალა, სამწუხაროდ, ძალიან მწირია. ამ მხრივ დამხმარედ შეიძლება დანარჩენ აღმოსავლეთსაქრისტიანოში (ე.წ. ბიზანტიურ სამყაროში) შემონახული ინფორმაციაც გამოვიყენოთ, ისევე როგორც სხვა, მომიჯნავე დარგების მონაცემები. ამიტომ ჩვენი მოსაზრებები უფრო ჰიპოთეზური ხასიათის იქნება, თუმცა ზოგი რამ ამ მწირე მონაცემების მიხედვითაც შეიძლება დავასკვნათ.

ეს საკითხები განეკუთვნება შემოქმედებითი ფსიქოლოგიის საკმაოდ რთულ სფეროს, მით უმეტეს, როცა საქმე გვაქვს მრავალი საუკუნის წინანდელ ადამიანთა ფსიქოლოგიასთან. უპირველეს ყოვლისა, შუა საუკუნეების მხატვრების თვითაღქმის შესაფასებლად გასათვალისწინებელია, თუ რა მნიშვნელობას ანიჭებდნენ ისინი თავის საქმიანობას, როგორ აღიქვამდნენ თავის ფუნქციას. შუა საუკუნეების აღმოსავლეთქრისტიანულ სამყაროში, და განსაკუთრებით სამართლმადიდებლოში გამოსახულებას უდიდესი მნიშვნელობა ენიჭებოდა. როგორც ცნობილია, გამოსახულებას მრავალ ფუნქციას ანიჭებდნენ: საგანმანათლებლო, სახითმეტყველებითი, ანაგოგიური და, რაც მთავარია, იგი განიხილებოდა როგორც დამაკავშირებელი გზა ადამიანსა და უფალს შორის, განკაცებისა და, შესაბამისად, ადამიანის მოდგომის აღდგომისა და ხსნის დასტური.

ცხადია, ამ ფუნქციების რეალიზებისთვის მოწოდებული ადამიანები (ყოველ შემთხვევაში, საუკეთესონი) აცნობიერებდნენ თავის მისიას და გასაკვირი არ იქნებოდა, რომ ერთგვარი სიამაყე (არა ამპარტავნება) ამის გამო დაუფლებოდათ. ასე რომ მხატვრების თვითაღქმა საკმაოდ მაღალი შეიძლება ყოფილიყო. შუა საუკუნეების მხატვართა საკმაოდ მაღალ თვითაღქმას ისიც განაპირობებდა, რომ წმ. ლუკა მახარებელი ამავედროულად მხატვარიც იყო და მხატვართა მფარველ წმინდანადაც იყო მიჩნეული.

ასევე, საკმაოდ სიამაყეს და თვითპატივისცემას იწვევდა ბიბლიური ლეგენდარული ოსტატი – ბესელეილი, რომელიც უფალმა გამოარჩია სანამებლის კარვის შესაქმნელად, როგორც გამორჩეულად აღვსილი უფლის მადლით. უფა-

31 მიქელაძე, ხელოვან-მომხატველთა წარწერების მნიშვნელობა, 149–177.

ლი მოსეს წარუდგენს ბესელიელს: „აღვაყსე იგი სულითა საღმრთოთა, სიბრძნისათა და გულისწმის-ყოფისა და ჯელოვნებისათა და ყოვლისა საქმისა“ და ჩამოთვლის მის მრავალრიცხოვან ნიჭსა და უნარებს ხელოვნების სხვადასხვა დარგში (გამოსვლათა, 31: 1-11; 35: 30-35). თვით მისი სახელი ნიშნავს „უფლის წყალობის ქვეშ მყოფი“³².

ოსტატი-შემოქმედის (ამ შემთხვევაში ხუროთმოძღვრის) სულიერი მდგომარეობის შესანიშნავ აღწერას გვაძლევს გიორგი ჩუბინაშვილი წრომის შესახებ გამოკვლევაში: „Не может быть сомнения в том, что молитва в так созданном помещении церкви – при дневном свете, широко проникавшем через оконные отверстия, или вечером при тусклом свете свечей и лампад перед алтарем, в котором ярко блесело мозаичное изображение, богато снабженное золотом, – была полна строгости и глубины религиозного чувства, которое вообще характеризует раннее христианство; мы должны себе представить архитектора Цроми как человека, который жил в своей вере и творил по своим убеждениям“³³.

ახალი დროის ოსტატებისგან განსხვავებით, შუა საუკუნეების მხატვრებისთვის, შემოქმედება არ იყო თვითდამკვიდრების ფორმა, თავისი „მე“-ს გამოჩენის საშუალება. მათთვის ეს იყო მსახურება ამ სიტყვის ყველაზე მაღალი გაგებით და ამგვარ განწყობაში არაფერი იყო დამამცირებელი. კანონიკურობის პრინციპთან ერთად „უმაღლესი შთაგონების“ იდეა არის შუა საუკუნეების ოსტატების შემოქმედებითი მეთოდის საფუძველი³⁴.

მიიჩნევა, რომ ბიზანტიური ხელოვნება იყო იმპერსონალური და ანონიმური³⁵, თუმცა ჩვენს დრომდე შემორჩენილი მწირი მასალაც გვარწმუნებს, რომ ეს არცთუ სრულად შეესაბამება სინამდვილეს. ასე მაგალითად, ოქსფორდის ბიზანტიის ენციკლოპედიურ ლექსიკონში (Oxford Dictionary of Byzantium) ხელოვნების სხვადასხვა დარგში მოღვაწე ოსტატების საკმაოდ დიდი სიაა, რაც მიზანმიმართულ ანონიმურობას ეჭვს ქვეშ აყენებს³⁶, თუმცა არც ეს სიაა სრული.

არსებობს მოსაზრება, რომ შუა საუკუნეების მხატვრები თავის თავს მხოლოდ უფლის ინსტრუმენტად აღიქვამდნენ და ამიტომ არც ახსენებენ თავიანთ

32 სხვათა შორის, ბესელიელთან შედარებული არის წმ. ნინო პირველი ეკლესიის მშენებლობის ჟამს მცხეთაში. როცა წმ. ნინო გამოუსახავდა მშენებლებს ეკლესიის სახეს „ვითარცა ახალი ბესელიელი“ და ხელმძღვანელობდა პირველი ეკლესიის აგებას, წმინდა ნინო ემბაზი ქართლისაჲ, 244; ჩაკვეტაძე, ეკლესიის დაფუძნების სცენა, 84–94.

33 Чубинашвили, Цроми, 8.

34 Бычков, Византийская Эстетика, 498.

35 Mango, Byzantium, 256.

36 Oxford Dictionary of Byzantium, 196–201.

სახელებს³⁷. თუმცა ეს სრულიად არ უშლიდა ხელს, რომ ყოველი მათგანი განუმეორებელი ინდივიდუალობა ყოფილიყო, განუმეორებელი ხელწერის და მხატვრული აზროვნების მქონე, ჭეშმარიტი შემოქმედი. ამ მხრივ საგულისხმოა შუა საუკუნეების ქართული ჭედური ხელოვნების ერთ-ერთი ოსტატის, დავით კურაპალატის ჯვრის შემქმნელის ერთგვარი წოდება, რომელის წარწერაში არის დადასტურებული: ასათ მოქმედი, ანუ შემოქმედი³⁸. ასევე ბევრის მთქმელია ანჩისხატის ჭედური ჩარჩოს შემქმნელი ოსტატის ბექა ოპოზარის შესხმა იოანე ანჩელის მიერ ანჩის ოთხთავის მინანქრში: „ღმრთისა მიერ კურთხეულისა ღირსი ოქროისმქანდაკებული“³⁹.

მეორე მხრივ, მხატვრის სრულ დამოკიდებულებას უფლის ნებაზე და მის ერთგვარ უუნარობას ღმერთის დახმარების გარეშე რაიმეს შექმნისა მოწმობს მანდილიონის ისტორია. მართალია, ამ ამბის მთავარი საზრისი სულ სხვაა (ხატის და პირველსახის ურთიერთდამოკიდებულება და თვით ქრისტეს მიერ გამოსახულების ნებადართულობის, დასტური როგორც განკაცების და ხსნის დოგმის აუცილებელი პირობისა⁴⁰), ფაქტობრივად პირველი ხატის შექმნა მაინც ღმერთის მიერ ხდება და არა მხატვრის. ავგაროზის ლეგენდებში, მის მიერ წარგზავნილმა მხატვარმა ვერ დახატა ქრისტე, ვინაიდან ვერ გაუსწორა თავი მის დიდებას და ამიტომ ქრისტემ თვით შექმნა თავისი ხელთუქმნელი ხატი, რომელსაც თავისივე სასწაულმოქმედი ასლების (მაგ. კერამიონი) შექმნის უნარი ჰქონდა⁴¹. ალავერდის ოთხთავში ჩართულ ავგაროზის წერილში ნათქვამია: „მხატვარი გამოჰსახვიდა ხატსა მისსა და ვერ ეძლო, რამეთუ ვერ განიცდიდა მსგავსებასა მისსა, მაშინ მოყუასმა მისმან ჰრქვა მას: მიეც ხილვათ იგი ხელთა მისთა, ხოლო უფალმან მიიღო ხილვაი იგი და დაედვა პირსა ზედა თვისსა და მეყსეულად გამოესახა ხატი მისი მას ზედა“⁴².

საგულისხმოა რომ მხატვართა წარწერებში ხშირად გამოყენებულია ტერმინი „მოიხატა ხელითა.....“. თითქოს ისინი ერთგვარად დისტანცირებენ თავისივე ქმნილებისგან, თითქოს ამ ხელს სხვა ხელი წარმართავს, თავად მხატვრის პიროვნება კი არ მონაწილეობს. ამავე დროს, ასეთ წარწერებში მხატვრის

37 Авериинцев, Золото в системе символов, 44–46.

38 Чубинашвили, Грузинское Чеканное Искусство, 163.

39 საყვარელიძე, ანჩისხატის კარედი, 77–91.

40 Бельтинг, Образ и Культ, 237–242; მიქელაძე, ხელთუქმნელი ხატის გამოსახულება, 20–33; Skhitladze, Canonizing the Apocrypha, 69–93; Gedevanishvili, The Representation, 11–31; ყარაულაშვილი, ედესის მანდილიონი, 54–70.

41 Бельтинг, Образ и Культ, 241.

42 მაჭავარიანი, წიგნის ხელოვნება, 27.

სახელი არის ხოლმე მითითებული, რაც მის მონაწილეობას ამ საღვთო საქმეში საჯაროდ განაცხადებს და გადასცემს კიდეც მომავალ თაობებს. ამ მხრივ საგულისხმოა XII საუკუნის ბიზანტიელი პოეტის თეოდორე პროდრომოსის მონაყოლი მის თანამედროვე მხატვარზე, ევლალიუსზე. ის ჰყვება, რომ მოციქულთა ტაძრის მოზაიკებით შემკობის დროს მხატვრის ხელს ღმრთისმშობელი მარიამი წარმართავდა. ამის ორმაგი ინტერპრეტაცია შეიძლება გაკეთდეს: ერთი, რომ ნაწარმოების ავტორი ფაქტიურად მარიამია, მეორე – ევლალიუსი იმდენად კარგი მხატვარი იყო, რომ მარიამის დაფასება და დახმარება დაიმსახურა⁴³.

წარმოდგენა მხატვარზე, როგორც უფლის ხელში მორჩილ ინსტრუმენტზე, ჩვენი გადასახედიდან თითქოს ოსტატის შემოქმედებითობის დაკნინებაა, თუმცა იქნებ იმ დროის ადამიანებისთვის ეს დიდი პატივი და პასუხისმგებლობა იყო – მათ უნარზე იყო დამოკიდებული, რამდენად სწორად განახორციელებდნენ უფლის ნებას. თანაც ამაში ვლინდებოდა ერთგვარი თვითმომწონეობაც და სიამაყეც, რადგან უფალმა სწორედ ის აირჩია თავისი ნების გამოსახატავად. ზოგს ეამაყება უფლის ინსტრუმენტად ყოფნა, ზოგი კი უკიდურესად იკნინებს თავს და თავის უღირსობას უსვამს ხაზს. ამგვარი „ორმაგი“ და წინააღმდეგობრივი დამოკიდებულება და თვითაღქმა მხატვართა წარწერებშიც ჩანს. „ცოდვილი, უღირსი, მდაბალი“ და სხვა ეპითეტების გამოყენება ზედწერილებში სულაც არ ნიშნავს, რომ ამ წარწერების ავტორებს დაბალი თვითშეფასება ჰქონდათ. ეს უფალთან ურთიერთობის ერთგვარი ფორმა იყო, ერთგვარი რიტუალი; წარწერის განთავსების ადგილი კი უფრო ნათლად მიუთითებს, სინამდვილეში როგორი იყო მათი თვითაღქმა. მაგალითად, მეფის მხატვარ თევდორეს წარწერები საგანგებოდ გამოჩენილ ადგილებზე არის დატანილი და მხოლოდ მისი სახელი კი არ არის დამონმებული, არამედ მისი სტატუსიც – მეფის მხატვარი.

ასევე მაღალი თვითშეფასების ასახვა უნდა იყოს უბისის ტაძრის საკურთხეველის თაღზე მხატვარ გერასიმეს წარწერის განთავსება, ყოველმხრივ გამოკვეთილი და თვალში საცემი. XVI საუკუნის ოსტატი გიორგი ჯოხტობერიძე, ოთხი მოხატულობის ავტორი და, ეტყობა, საკმაოდ სახელმოხვეჭილი მხატვარი, თავის წარწერებს საგანგებოდ გამოსაჩენ ადგილას განათავსებს და იგრძნობა კიდეც, რომ მშვენივრად გრძნობს რაოდენ დაფასებულია და სულაც არ „მორცხვობს“. „ცხოველი სვეტის“ მომხატველი გრიგოლ გულჯავარასვილი საერთოდ პირველ პირში ასახელებს თავს „...დავხატე მე ფრიად ცოდვილმა მო-

43 Преображенский, О некоторых формах выражения, 68.

ქალაქემ გულჯავარაშვილმა...“. ამ წარწერაშიც გამოსჭვივის ერთგვარი სიამაყე თავის სტატუსითაც და მიღებული დაკვეთის მნიშვნელოვნებითაც. აკი წარწერაც საკმაოდ თვალსაჩინოდ არის განლაგებული.

მხატვრის საკმაოდ მაღალ თვითშეფასებას და ასევე მის მაღალ პრესტიჟსაც მოწმობს ბეთლემის შობის ტაძრის 1169 წლის მოზაიკური დეკორის წარწერები მთავარი აფსიდის სამხრეთ კედელზე, რომლებშიც დასახელებულია მხატვარი ეფრაიმი: განხორციელდა ხელითა ეფრაიმისა, ბერის, მხატვრის და მოზაიჩისტის. განსაკუთრებით საგულისხმოა, რომ ბერძნულენოვან წარწერაში იგი დასახელებულია იმპერატორ მანუელ კომნენოსის წინ, რომ აღარაფერი ვთქვათ ამალრიკზე, იერუსალიმის მეფეზე და ბეთლემის ეპისკოპოსს რაღვზე⁴⁴.

ზოგი მხატვარი თავის სახელს საქმიანობის მითითების გარეშეც კი, სხვებისთვის შეუმჩნეველ ადგილას ტოვებს, მაგალითად, ბეთანიაში, დემეტრე, ანდა ოზაანში მიქაელი⁴⁵. აქ უკვე სულ სხვა თვითაღქმაა – ამ მხატვრებს თითქოს სულაც არ აინტერესებთ „აქაური“ დაფასება, მათთვის მთავარი ზეცათა სასუფეველში დამკვიდრებაა და იქ შენდობის მიღება.

პერის მონასტრის XIV საუკუნის მომხატველი აკეთებს წარწერას: „ღმერთის ძღვენი იოანეს ხელით“, რაც გულისხმობს, რომ ამ მხატვრობაში ჭეშმარიტი შემოქმედი არის ღმერთი. მეორე მხრივ, ამ წარწერით მხატვარი თავის თავის პრეზენტაციასაც ახდენს, ერთგვარი თვითდამკვიდრება, როგორც ღმერთის ინსტრუმენტად ყოფნის ღირსისა. ანუ აქ გამოსჭვივის საკუთარი თავის და საკუთარი ხელოვნების მაღალი შეფასება. თანაც ეს წარწერა საკუროთხევლის აფსიდში თვალშისაცემ ადგილას არის განთავსებული⁴⁶.

XI-XII საუკუნეთა მიჯნაზე სინას მთაზე მოღვაწე ქართველი ბერის იოანე თოხაბის მაგალითიც ბევრის მთქმელია ოსტატის თვითაღქმის თაობაზე. მის მიერ შექმნილ ექვსკარედზე, მისი გამოსახულებებიც არის და წარწერებიც. ბერი იოანე დონორიც იყო, მხატვარიც და შესაძლოა ეპიგრამების ავტორიც, თანაც ორჯერ გამოსახა თავი: აღსაყდრებული მარიამის ფერხით და განკითხვის დღის კომპოზიციაში, სამოთხის კარიბჭესთან⁴⁷. ამგვარი გადაწყვეტა მრავალგვარი ინტერპრეტაციის საფუძველს იძლევა.

მეორე მხრივ, არსებობს წარწერები, რომლებშიც ოსტატი უკიდურესად დამაკნინებელი ფორმით მოიხსენიებს თავს. ამ მხრივ უნიკალური და უცნაუ-

44 Bacci, the mystic cave, 140.

45 მიქელაძე, ხელოვან-მომხატველთა წარწერების მნიშვნელობა, 156–158.

46 Drpić, Painter as Scribe, 334.

47 სხირტლაძე, იოანე თოხაბი, 61–72; Galavaris, An Eleventh Century Hexptych, 25–43, ill. 1, 15; Lidova, Creaating a Liturgical Space, 226–233, მისივე, The Artist's Signature და სხვ.

რი წარწერაა მიგნებული ბეთანიის ტაძრის XII საუკუნის სამხრეთი კედლის მოხატულობაში, წინასწარმეტყველ აარონის ფეხთან მიხატულ მუხლმოდრეკილ პანანინა ფიგურასთან თითქმის შეუმჩნეველი წარწერა: „უფალო, ნუ შეუნდობ სოფრომს“⁴⁸. ერთგვარად მსგავსი განწყობითაა გამსჭვალული ლიობოსტინიას მონასტრის მომხატველის მაკარიოსის, მღვდლისა და მხატვრის წარწერა, რომელშიც მაკარიოსი მოხსენებულია როგორც უღირსი და თავმდაბალი⁴⁹. საზოგადოდ, შუა საუკუნეების ოსტატებს არ სჩვეოდათ თავისი განდიდება, თვითქება, უფრო მოკრძალებით მოიხსენიებდნენ თავს⁵⁰.

მართლაც, არ ჩანს, რომ შუა საუკუნეების მხატვრებს ჰქონდათ ის პატივმოყვარეობა და ამპარტავნება, რაც რენესანსის დროინდელ და შემდგომი დროის მხატვრებს, რომლებიც უკვე უფლის ხელში უბრალო ინსტრუმენტად კი არ აღიქვამდნენ თავს, არამედ ჭეშმარიტ შემოქმედად, ანუ ფაქტობრივად ედარებოდნენ უფალს. ამის ტრაგიკულ შედეგს ვხედავთ მიქელანჯელოს ბოლო ნაწარმოებებში; ამ მხრივ განსაკუთრებით სულისშემძვრელია ე.წ. რონდანიინის პიეტა, რომელიც ამ ამპარტავნების მსხვრევის ბრწყინვალე და ამაღლოვლად ტრაგიკული განსახიერებაა⁵¹.

შუა საუკუნეების ოსტატებს ამგვარი ფსიქოლოგიური განწყობა ნამდვილად არ ჰქონდათ – ისინი უფლისთვის იღწვოდნენ და უფლის სიტყვას ხილულ ფორმებში უზიარებდნენ ადამიანებს, რათა მათ უკეთ გაეგოთ და გაეთავისებინათ წმინდა წერილი. ფაქტია, რომ შუა საუკუნეების ოსტატთა თვითაღქმა განსხვავდებოდა ახალი დროის მხატვართა თვითაღქმისგან, თუმცა ძნელი სათქმელია, ეს თვითდაკნინების, უაღრესი თავმდაბლობის გამოხატულება იყო თუ რაღაც სხვა მოვლენასთან გვაქვს საქმე, მაგალითად, უფალთან ურთიერთობის გარკვეულ ფორმასთან.

XI-XII საუკუნეების ცნობილი ბიზანტიელი საეკლესიო მოღვაწე, ათენის მიტროპოლიტი მიქაელ ხონიატი თვლიდა, რომ საზოგადოებრივ-საჯარო აღიარება და „აპლოდისმენტები“ არაფერს შესძენს ბრძენ ადამიანს. ხელოვანის გენიას ეს კი არ შთააგონებს, არამედ სიკეთის ცოდნა და სათნოება⁵². თავმდაბლობისა და უფლის მსახურებისკენ მოუწოდებს მხატვარს დიონისე ფურნელის „ჰერმინიას“ შესავალი და საგანგებო ლოცვის ტექსტს სთავაზობს მხატვრებს⁵³.

48 Привалова, Новые данные, 16–17.

49 Drić, Painter as Scribe, 335.

50 Bacci, the mystic cave, 144

51 Дворжак, История итальянского искусства, 44, 138.

52 Kazhdan, Wharton Epstein, Changes, 197.

53 The “Painter’s Manuel”, 1–4.

საგულისხმოა, რუსეთის საეკლესიო კრების „სტოგლავის“ მითითება ოსტატის ქცევის და სათანადო განწყობის თაობაზე საკრალური გამოსახულებების შექმნის პერიოდში (თავი 43)⁵⁴. ამ დოკუმენტში საგანგებოდ არის აღწერილი და დადგენილი ხატმწერის ცხოვრების წესი, მათ შორის, ამ განსაკუთრებული მოღვაწეობისთვის სათანადო მომზადების აუცილებლობა მარხვით და ლოცვით.

ჩვენი დროის გადასახედიდან, ალბათ, ცოტა ძნელია მთელი სისავესით გავიგოთ შუა საუკუნეების მხატვართა ფსიქოლოგიური განწყობა და თვითაღქმა, თუმცა, როგორც ვნახეთ, მათი შექმნილი ბრწყინვალე ნაწარმოებები გვეხმარება ოდნავ მაინც ჩავიხედოთ შუა საუკუნეების მხატვართა თვითგანცდისა და თვითაღქმის რთულ სამყაროში.

54 Успенский, Семиотика Иконы, 227, გვ. 17.



სურ. 1. იშხნის კათედრალი. გუმბათის მოხატულობა. ჯვრის ამაღლება. 1032 წ.
Ishkhani. Cathedral. Dome. Ascension of the Cross. 1032.



სურ. 2. ყინცვისის წმ. ნიკოლოზის ტაძარი. საკურთხეველის აფსიდის მოხატულობა. XIII ს.
Kintsvisi. Church of St. Nickolas. Sanctuary apse. Murals. 13th c.



სურ. 3. ყინცვისის წმ. ნიკოლოზის ტაძარი. წმ. ნინო. XIII ს.

Kintsvisi. Church of St. Nickolas. St. Nino. 13th c.



სურ. 4. ყინცვისის წმ. ნიკოლოზის ტაძარი. ჩრდილოეთი კედელი. თამარ მეფე და გიორგი III. XIII ს.
Kintsvisi. Church of St. Nickolas. North wall. Queen Tamar and George III. 13th c.



სურ. 5. ვარძიის ღმრთისმშობლის მიძინების ტაძარი. ჩრდილოეთ კედელი.
თამარ მეფე და გიორგი III. XII ს.

Vardzia. Church of the Dormition. North wall. Queen Tamar and George III. 12th c.



სურ. 6. წალენჯიხის მაცხოვრის ტაძარი. საკურთხეველის კონქი.
ღვთისმშობლის დიდება. 1384-1396 წწ.

Tsalenjikha. Church of the Saviour. Sanctuary conch. Glory of the Virgin. 1384-1396



სურ. 7. მაცხვარიშის მაცხოვრის ეკლესია. ჩრდილოეთი კედელი.
დემეტრე I მეფედ კურთხევა. 1140 წ.

Matskhvarishi. Church of the Saviour. North wall. Coronation of King Demtre II. 1140.



სურ. 8. უბისის წმ. გიორგის ეკლესია. საკურთხეველის აფსიდის მოხატულობა. XIV ს.
 Ubisi. Church of St. George. Sanctuary apse. Murals. 14th c.



სურ. 9. გელათის ღვთიშობლის შობის ტაძარი. კონქის მოზაიკა. ღმრთისმშობლის დიდება XII ს.
Gelati. Church of the Nativity of the Virgin. Mosaic in the sanctuary conch. Glory of the Virgin. 12th c.



სურ. 10. ბეთანიის ღვთიმშობლის შობის ტაძარი. წმ დავით წინასწარმეტყველი. XII ს.
Betania. Church of the Nativity of the Virgin. Prophet David. 12th c.

შუა საუკუნეების ოსტატთა შემოქმედებითი თავისუფლება

შუა საუკუნეების მხატვართა მოღვაწეობის განხილვისას ერთი მნიშვნელოვანი საკითხი მათ შემოქმედებით თავისუფლებას ეხება. სწორედ ეს ასპექტი გახდა შუა საუკუნეების მხატვრობის „ხელოვნებად“ არმიჩნევის საფუძველი, თითქოსდა მისი შემოქმედნი შებოჭილნი იყვნენ მკაცრი აკრძალვებით და იკონოგრაფიული კანონებით, მხოლოდ სხვისი დაკვეთით და მითითებებით მუშაობდნენ და არავითარი კრეატიულობა არ გააჩნდათ. ეს პოზიცია ნამდვილად არ არის სწორი, ვინაიდან, თუ გადავხედავთ მსოფლიო ხელოვნების ისტორიას, ვნახავთ, რომ ყველა ეპოქას თავისი მოთხოვნები ჰქონდა ხელოვანთა მიმართ, თავისი კანონები, თავისი მხატვრული გემოვნება და „მოდური“ თემები, ან თუგინდ, ალოიზ რიგლის განსაზღვრებით, თავისი „kunstwollen“¹. თვით რენესანსის ეპოქაშიც, რომელიც ევროპელთა წარმოდგენაში ადამიანის შემოქმედებითი თავისუფლების და თვითგამოხატვის საუკეთესო დრო იყო, ხელოვანთა შემოქმედებას საკმაოდ მკაცრი კანონები განსაზღვრავდა, კერძოდ, ბუნებრივისა და თვალხილულის ზედმიწევნით სწორი ასახვის აუცილებლობა.

ევროპელთა წარმოდგენით, შუა საუკუნეების მხატვართა შემოქმედებითი თავისუფლების ერთ მნიშვნელოვან დამაბრკოლებელ და შემზღუდავ ფაქტორს დამკვეთი და დაკვეთა წარმოადგენდა.

თუმცა, თუ დავაკვირდებით, სხვა ეპოქებშიც, რენესანსის დროსაც და მერეც, საკმაო ხანს, უმეტესწილად დამკვეთი განსაზღვრავდა რა უნდა ყოფილიყო გამოსახული და რა უნდა „ეთქვა“ გამოსახულებას. თუმცა ამას რატომღაც არ მიიჩნევენ ხოლმე ოსტატის შემოქმედებითი თავისუფლების შეზღუდვად. მართლაც, უამრავი ფაქტი არის ცნობილი, როცა იდეა, კონცეფცია და შინაარ-

¹ Riegl, Stilfragen, 20.

სი დამკვეთისგან მოდიოდა, მხატვარი კი თავისი შესაძლებლობებით და თავისი „სტილით“ ხორცს ასხამდა ამ შემოთავაზებას. გავიხსენოთ, მაგალითად, მიქელანჯელოსა და სიქსტეს კაპელის ქერის მოხატულობის ისტორია². საეჭვოა რუბენსს მარია მედიჩის ტრიუმფის საზეიმო პანოების იდეა თვითონ გასჩენოდა და თავისი ნებითა და სურვილით შეექმნა, თუმცა ამ პანოების მხატვრული ენა მისი საკუთარი იყო³. არის შემთხვევები, როცა ხელოვანსა და დამკვეთს შორის ურთიერთგაგება იკარგება, მაგალითად, რემბრანდტის „ლამის გუშაგის“ ისტორია⁴.

ეს შემოქმედების ფსიქოლოგიის საკითხია: როდის გრძნობს ოსტატი, რომ მისი შემოქმედებითი თავისუფლება შეზღუდულია? ალბათ მაშინ არა, როცა კანონის ან დაკვეთის მოთხოვნები ზუსტად ეპასუხება მის შინაგან მოთხოვნებს. მაინც რა შეიძლება მივიჩნიოთ შუა საუკუნეების მხატვართა შემოქმედებითი თავისუფლების ნიშნებად?

როგორც ცნობილია, VII საეკლესიო კრებამ დაადგინა, რომ გამოსახულების ჩანაფიქრი, კონცეფცია და შინაარსი ეკლესიის მოღვაწეთა, მღვდელმსახურთა საქმეა, მხატვარი კი მათ ჩანაფიქრს შესაბამის და შესატყვის მხატვრულ ფორმას ანიჭებს. ეს განცხადება მრავალნაირად შეიძლება იყოს ინტერპრეტირებული. ერთი მხრივ, აქ თითქოსდა დაკნინებაა მხატვრის მნიშვნელობისა და ფუნქციის. მეორე მხრივ, თუ ჩავუფიქრდებით, საეკლესიო კრებების განჩინებები არაფერს ამბობს ნაწარმოების მხატვრულ ფორმაზე (გარდა იმისა, რომ გამოსახულებამ მეტისმეტად ხორციელი ვნებები არ უნდა აღძრას), ანუ ფაქტობრივად სრულ დამოუკიდებლობას ანიჭებს მხატვრებს სწორედ ხელოვნების სფეროში. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ დამკვეთის სურვილი და მოთხოვნა არ იყო მთავარი და გადამწყვეტი ნაწარმოების (მაგ., კედლის მხატვრობის) არც კონცეფციის და მით უმეტეს, არც მხატვრული სახისთვის.

შუა საუკუნეების კედლის მხატვართა დამოუკიდებელი შემოქმედებითი აზროვნების და მოღვაწეობის ერთ მნიშვნელოვან სფეროს მოხატულობის პროგრამა წარმოადგენდა. იგი გარკვეული კონცეფციის განსხეულება იყო, რომელიც ვრცელდებოდა მთელს სამართლმადიდებლოში და არ იყო მხოლოდ ერთი კონკრეტული დამკვეთის მიერ ინსპირირებული. სწორედ ეს ასპექტი იყო მხატვრის აქტიური მონაწილეობის და მოღვაწეობის სფერო. მხატვრის თავი-

2 Wölfflin, *Classic Art*, 50.

3 Фромантен, *Старые Мастера*, 80–81.

4 იქვე, 205–226.

სუფლება გამოიხატებოდა იმაში, თუ რამდენად შეეძლო თავისი შეხედულებების და მხატვრული ამოცანების მორგება დამკვეთის სურვილისთვის. ამავე დროს, მისი შემოქმედებითი თავისუფლება, მისი პირადი არჩევანი ვლინდებოდა იმაშიც, თუ როგორ შეარჩევდა კედელზე განსათავსებელ გამოსახულებებს, რამდენად მოარგებდა არსებულ არქიტექტურულ გარემოს, რამდენად გაითვალისწინებდა ტრადიციას, „სოციალურ მეხსიერებას“, რომელიც საერთო იყო საზოგადოების საკმაოდ ფართო წრისთვის (სურ. 1).

კონცეფტები და იდეები უფრო ადვილად რჩება მეხსიერებაში, უფრო ადვილი დასამახსოვრებელია, ვიდრე გამოსახულების დეტალები. შემოქმედთა ნაღვანში ის, რაც უცვლელი იყო, შეიძლება განისაზღვროს როგორც „ენა“, ანუ კულტურულად ჩამოყალიბებული და სოციალურად გაზიარებული ნიშანთა სისტემა, ხოლო ის გარეგნული ფორმა, რომელშიც ის განაცხადებს თავს სხვადასხვა ნაწარმოებში და სხვადასხვა მომენტში, შეიძლება განისაზღვროს როგორც „სიტყვა“⁵.

ცვლილებები და სიახლეები იკონოგრაფიაშიც ხდებოდა და მხატვრულ ენაშიც და ზოგჯერ გაპირობებული იყო იმიტაც, თუ ვისთვის კეთდებოდა ნაწარმოები (მამაკაცისთვის, ქალისთვის, ერისკაცისთვის თუ საეკლესიო პირისთვის და სხვა)⁶.

არაერთხელ აღინიშნა, რომ მხატვრული ფორმების ის სიმრავლე და მრავალფეროვნება, რომელსაც შუა საუკუნეების მხატვრობაში ვხედავთ, გამორიცხავს იმ დროს მოღვაწე ოსტატების „არაშემოქმედებითობას“, მათი შემოქმედებითი თავისუფლების შეზღუდვას ეკლესიის მკაცრი კანონებით და ამ კანონების მიმართ „ბრმა“ დაქვემდებარებას. გავიხსენოთ, მაგალითად, თამარის ეპოქის ბრწყინვალე მოხატულობები ვარძიის (სურ. 2), ბეთანიის (სურ. 3), ყინცვისის, ბერთუბნის (სურ. 4), დავითგარეჯის ნათლისმცემლის, ტიმოთესუბნის (სურ. 5,6) ტაძრებში. ყოველი მათგანი უდავოდ მაღალი პატრონაჟის ქვეშ შესრულდა, სამეფო, საერისთავო, თუ საეპისკოპოსო დაკვეთით. ცხადია, საუკეთესო ოსტატებს და ამქრებს მიიწვევდნენ. ყოველი მათგანი მკაფიოდ ინდივიდუალური, განუმეორებელი, თვითმყოფადი ნაწარმოებია. არავითარი გამეორება ან მიბაძვა – არც პროგრამა, არც ფერადოვნება, არც შესრულების მანერა არ მეორდება. ცხადია, გარკვეული საერთო ნიშნები იკითხება, ის რაც ეპოქის მხატვრული გემოვნების, ანდა დროის თეოლოგიური აზროვნების ანარეკლია, მაგრამ ყოვე-

5 Cutler, Visual Memory, 46.

6 იქვე, 40-41.

ლი მათგანი სრულიად თავისუფალი მხატვრული შემოქმედების ნაყოფია⁷; ან გავიხსენოთ, მაგალითად, ატენის სიონის XI საუკუნის მოხატულობა, რომლის პროგრამა მართლაც უნიკალურია, კერძოდ, ტეტრაკონქის ოთხივე მკლავის მოხატულობა, ერთი მხრივ, დამოუკიდებელი შინაარსისაა, მეორე მხრივ, კი ოსტატურად არის გაერთიანებული (განსაკუთრებით სამხრეთი და ჩრდილოეთი აფსიდები) (სურ. 7, 8). ასევე უნიკალურია გუმბათის მოხატულობაში ჩართული სამოთხის მდინარეთა პერსონიფიკაციები. სამოთხის ოთხ მდინარესთან ოთხი მახარებლის გაიგივება საკმაოდ გავრცელებული იყო ადრექრისტიანული ხანიდან, თუმცა ატენისნაირი ვერსია ნამდვილად „საავტორო“ გადაწყვეტაა⁸. აქ, ცხადია, გვახსენდება დასავლეთ აფსიდის ქვედა რეგისტრში გამოსახული სამეფო რიგის თავში მათი გამძღოლი საეკლესიო მოღვაწე (იქნება ეს გიორგი მთაწმინდელი თუ გიორგი ჭყონდიდელი⁹). ორივე შემთხვევაში მისი მონაწილეობა საერთო კონცეფციის ჩამოყალიბებაში, ან თუნდაც უფრო დეტალური იკონოგრაფიული და სახითმეტყველებითი საკითხების შემუშავებაში ეჭვს არ იწვევს¹⁰.

შუა საუკუნეების კედლის მხატვართა შემოქმედებითი უნარი უპირველეს ყოვლისა პროგრამის აგებულებაში და კონკრეტულ არქიტექტურულ სივრცის მონაცემებთან მის შესატყვისობაში ვლინდება. მაგალითად, ზემო კრიხის მოხატულობა (XI ს.) მთავარი მხატვრის ძალზე კრეატიული აზროვნების საინტერესო და საგულისხმო ნიმუშს წარმოადგენს (სურ. 9). ზემო კრიხის ეკლესიის კედლები უცნაურად დანაწევრებულია მიმდებარე კედლებიდან გადმოსული მართკუთხა ფორმის კედლის მონაკვეთებით, რომლებიც ერთგვარ „დამატებით“ სიბრტყეებს ქმნიან. მხატვარი ამ სიბრტყეებს ოსტატურად იყენებს გვერდითი კედლების კომპოზიციათა ნაწილების მათზე გასავრცობად, რითაც აერთიანებს კიდევ კედლების მხატვრობას, და თანაც კომპოზიციათა ჩამოკვეთაც აღარ უხდება. ამგვარად დანაწევრებულ კედლებზე კომპოზიციების განაწილების თ. ვირსალაძის მიერ გაკეთებული ანალიზი გამოირიცხავს რაიმე „გარეშე“ მონაწილეობას ამ გადაწყვეტაში – დამკვეთის, ან თუნდაც მღვდელმსახურის „ჩარევა“ პრაქტიკულად შეუძლებელია. მოხატულობის სისტემის ეს ოსტატური, გონებამახვილური და უნიკალური კომპოზიციური სტრუქტურა და აგებულება

7 Привалова, Роспись Тимотесубани, 125–145.

8 ვირსალაძე, ატენის სიონის მოხატულობა, 176–188.

9 იქვე, 202–240; აბრამიშვილი, ატენის სიონის მოხატულობის კტიტორთა იდენტიფიკაცია, 86–100.

10 ვირსალაძე, ატენის სიონის მოხატულობა, 239.

მთლიანად და ექსკლუზიურად ოსტატის დამსახურებაა¹¹. შეიძლება დავასახელოთ ასევე უბისის წმ. გიორგის ეკლესიის კამარის მოხატულობა (XIV ს.), როგორც ოსტატ გერასიმეს შემოქმედებითი მიდგომის ბრწყინვალე დადასტურება – გუმბათური პროგრამის მორგება დარბაზული ეკლესიის კამარაზე და სამების დოგმის ორიგინალური ვიზუალური ვერსიის შექმნა¹² (სურ. 10), ანდა სულიწმინდის ტრადიციული კომპოზიციური სქემის შეცვლა მეორედ მოსვლის თემის აქცენტირების მიზნით აჭის წმ. გიორგის ეკლესიის მოხატულობაში¹³.

მხატვრის თავისუფალი ნება გამოიხატებოდა არა მხოლოდ პროგრამების გადანაცვლებაში, არამედ ერთი და იგივე ნაწარმოებში სხვადასხვა პერსონაჟისთვის სხვადასხვა მხატვრული მანერის გამოყენებაშიც (მაგალითად, ვლადიმირის ღმრთისმშობლის ხატზე ღმრთისმშობელი მარიამის სახე და ჩვილი ქრისტეს სახე¹⁴). ოსტატები ხშირად შეგნებულად ცვლიდნენ თავის მანერას დამკვეთის წარმომავლობის გათვალისწინებით (მაგალითად, კრეტელი ოსტატები ბერძნებისთვის ბერძნული, ვენეციელებისთვის კი იტალიური მანერით ხატავდნენ¹⁵). გარდა ამისა, ერთი და იგივე მხატვარი სხვადასხვა პერსონაჟს ხშირად სხვადასხვა მანერით ხატავდა, მაგალითად, ბეთანიის მოხატულობაში წმ. მარიამ მეგვიპეტელის ზიარებაში წმ. დედის სახე და ფიგურა, რომელიც უკიდურესი ასკეზის ასახულობაა (სურ. 11) კარდინალურად განსხვავდება წმ. დედების სხვა გამოსახულებებისგან, რომლებიც პირსავსე, მოხდენილი და ლამაზი გარეგნობით გამოირჩევიან¹⁶.

შუა საუკუნეების ოსტატთა შემოქმედებითობა და დამოუკიდებელი მხატვრული აზროვნება მათ მიერ შესრულებული ნაწარმოებების ბევრ ასპექტში აისახება. მხატვართა „შემოქმედებითი“ მიდგომის და დამოუკიდებელი აზროვნების ერთ-ერთი მონიშნა მათ მიერ ტაძრის სივრცეში განთავსებული გამოსახულებების მნახველის მიერ ვიზუალური აღქმის თავისებურებათა სათანადო გათვალისწინებაა¹⁷. მაგალითად, შეიძლება გავიხსენოთ ფიგურათა პროპორციების ცვლა ატენის სიონის აფსიდების მოხატულობის რეგისტრებში,

11 Вирсаладзе, Фресковая роспись в церкви Архангелов, 51–62.

12 Лордкипанидзе, О некоторых художественных особенностях, 2–3; ლიფშიცი, უბისის წმ. გიორგის ეკლესიის, 204–207.

13 Иосебидзе, Роспись Ачи, 27–30.

14 Kzhdan, Maguire, Byzantine Hagiographical Texts, 3.

15 Преображенский, О некоторых формах выражения, 78–79.

16 ოქროპირიძე, ბეთანიის მხატვრობა, 23–26.

17 მეფისაშვილი, ვირსალაძე, გელათი, 10.

ანდა განათების სპეციფიკის გათვალისწინება ტაძრის შიდა სივრცის სხვადასხვა ნაწილებში ტიმოთესუბანში (სურ. 6). შუა საუკუნეების მხატვრები წმინდა მხატვრული საშუალებებით სათანადო შინაარსობრივ აქცენტებს სვამდნენ და დამატებითი საზრისიც შეჰქონდათ.

შუა საუკუნეების ოსტატთა შემოქმედებითი თავისუფლების კიდევ ერთ „ირიბ“ მტკიცებულებად შეიძლება დავასახელოთ მეფის მხატვარ თევდორეს მოღვაწეობა. მის მიერ მოხატულ სვანურ ეკლესიებში არსებული წარწერები მას მეფის მხატვრის მაღალი ტიტულით მოიხსენიებს. ეს იძლევა საფუძველს დაუშვათ, რომ ამ ტიტულით იგი ბევრი სხვა, მათ შორის, სამეფო დაკვეთის შემსრულებელი იქნებოდა. არსებობს კიდევ მოსაზრება, რომ შესაძლოა იგი დავით აღმაშენებლის კარზე მუშაობდა და რომ ქრისტე-პანტოკრატორის გრანდიოზული ფიგურა სვეტიცხოვლის საკურთხეველში სწორედ მის მიერ შექმნილი გამოსახულების XIX საუკუნეში გაკეთებული ძალზე სუსტი იმიტაციაა¹⁸. რას ვხედავთ თევდორეს მიერ მოხატულ სვანურ ეკლესიებში: უნატიფესი განცდა არსებული ხუროთმოძღვრული მონაცემებისა და სივრცის. ათორმეტი დღესასწაულის ტრადიციული ციკლის „ამჰუტირება“ ოთხ სცენამდე ძალზე გაბედული გადაწყვეტილებაა, თანაც სამივე ეკლესიაში სრულიად თავისებურად ინტერპრეტირებული. ეს მოხატულობები, რომლებიც მონუმენტურობის არაჩვეულებრივი განცდით არის გამსჭვალული, ეჭვს არ იწვევს, რომ პროგრამის და სისტემის ამგვარი გადაწყვეტა თევდორეს ეკუთვნის, მისი შემოქმედებითი გენიის გამოვლინებაა (სურ. 12)¹⁹.

ცხადია, შუა საუკუნეების ყველა ოსტატი როდი იყო ამგვარი ნიჭით დაჯილდოებული, თუმცა ქართულმა მხატვრობამ ბევრი ნიმუში შემოგვინახა, რომლებიც მონიშნა მათი შემქმნელების სრულიად თვითმყოფად, დამოუკიდებელ მხატვრულ თუ სახითმეტყველებით აზროვნებას. კიდევ მრავალი მაგალითი შეიძლება დავასახელოთ როგორც ქართული, ასევე ბიზანტიური წრის ხელოვნების ნიმუშებიდან. ერთი რამ ცხადია: შუა საუკუნეების მხატვრები სწორედ თავის საკუთარ მხატვრულ სფეროში იყვნენ თავისუფალნი. და თუ ერთგულად მისდევდნენ კანონიკას, უმეტესად ეს მათსავე შინაგან რწმენას შეესატყვისებოდა, შინაგანად გაცნობიერებული ჰქონდათ, სხვაგვარად ვერც წარმოედგინათ. მხატვრული შემოქმედება ხომ ერთობლივი რწმენითი აქტის და ცოდნის ნაწილი იყო, საყოველთაო საეკლესიო ჭეშმარიტების გამოხატულება.

18 ოქროპირიძე, სვეტიცხოვლის საკურთხეველის მოხატულობისთვის, 25.

19 Аладашвили, Алибегашвили, Вольская, Живописная Школа, 77–91.

ფორმის თვალსაზრისით მხატვრული ნაწარმოები „პროდუქტია“ ერთდროულად რამდენიმე სახის სტილისა – ინდივიდუალურის, ეპოქალურის, ეროვნულის, რომელიც ოსტატის არაცნობიერში ძირძველი მხატვრული ტრადიციების დაღეჭვის შედეგია²⁰. ამ ტრადიციას ეფუძნება კანონი, რომელიც ბორკილი კი არ იყო, არამედ გზის მაჩვენებელი.

შუა საუკუნეების ხელოვნების კანონიკურობა მისი „შეზღუდულობის, კონსერვატიულობის, არანოვაციურობის“, ეკლესიის დიქტატის მთავარ მიზეზად სახელდება. თუმცა კანონიკურობა არცთუ მარტივი საკითხია და არც მხოლოდ შუა საუკუნეების ხელოვნებას ახასიათებს. რა იგულისხმება, როცა შუა საუკუნეების ხელოვნებაში კანონზე ვსაუბრობთ? იყვნენ კი მხატვრები შეზღუდულნი მკაცრი საეკლესიო კანონებით? და თუ იყვნენ, რა დოზით, რა ხარისხით?

მხატვრებისთვის მათ მიერ ხორცშესხმული იდეები მათივე შინაგანი რწმენის გამოხატულება იყო; ისინი ვერ ხედავდნენ რაიმე წინააღმდეგობას და არავითარი ძალდატანება არ იყო საჭირო, რათა, მაგალითად, ხარება გამოესახათ ისე, როგორც ამას ტრადიცია ასწავლიდა. სხვა საქმეა, როგორ მხატვრულ ინტერპრეტაციას მისცემდნენ ამ დადგენილ სქემას ან თუნდაც რა შინაარსობრივ აქცენტებს გააკეთებდნენ.

კანონის გაგება შუა საუკუნეებში სხვაგვარი იყო, ვიდრე, მაგალითად, პუსენისთვის მის მიერვე შექმნილ მათემატიკურად ნორმირებული კანონებისა²¹. აქ შეგვიძლია მხოლოდ მივანიშნოთ, რომ ყველა ეპოქა და კულტურული წრე თავის „აკრძალვებს“ ამკვიდრებს. მაგალითად, იმავე რენესანსის პერიოდის, ჰუმანისტური იდეალების და ადამიანის თავისუფლების აპოთეოზის ეპოქაში, მხატვრებს საკმაოდ მკაცრი კანონების გათვალისწინება უხდებოდათ – მათ ხომ ბუნების, ხილული სამყაროს უტყუარი სურათი უნდა შეექმნათ, არც პროპორცია დაერღვიათ, არც ფერადოვნება, არც პერსპექტივის ნორმები. ასე თუ შევხედავთ, შუა საუკუნეების ოსტატები მხატვრული თვალსაზრისით ბევრად უფრო „თავისუფალნი“ იყვნენ – გინდ დააგრძელებდნენ ფიგურას, გინდ გააბრტყელებდნენ, ახლოს მდგომს პატარად დახატავდნენ, შორეულს – დიდად და ა.შ. ახალმა დრომ მაგალითად, XX ს. კი სხვა, უფრო დაბალი დონის, მაგრამ ასევე მკაცრი კანონები მოიტანა – სიახლის აუცილებლობა, კომერციული კონფუნ-

20 იუნგი, ანალიზური ფსიქოლოგიის საფუძვლები, 56–64.

21 Белтинг, Образ и Культ, 155.

ქტურა, სკანდალი როგორც ხელოვნების მამოძრავებელი ძალა და სხვა²². ასე რომ, როდის იყო შემოქმედება უფრო „თავისუფალი“ ჯერ კიდევ გასარკვევია, და, მით უმეტეს, გასარკვევია, რისგან.²³

ქრისტიანული ხელოვნების საყოველთაო ხასიათი მართლაც საერთო მხატვრული კანონებით არის გაპირობებული. მაგრამ რელიგიური ხელოვნება (და საერთოდ ყოველგვარი მაღალი ხელოვნება) აუცილებლად კანონიკურია²⁴, რაც სულაც არ გულისხმობს შემოქმედებითი თავისუფლების შეზღუდვას²⁵. პირიქით, კანონი განაპირობებს ხელოვნების უაღრესად მაღალ ხარისხს როგორც ფორმალური, ასევე შინაარსობრივი თვალსაზრისით, მის უნივერსალურობას, მნიშვნელოვნებას. კანონი გულისხმობს ძალიან მაღალი მიზნის დაყენებას, იგი არის „გამონგევა“, „ნიჭის სალესი ქვა“, მამა პავლე ფლორენსკი თქმით: 'Художественному творчеству канон никогда не служил помехой и трудные канонические формы во всех отраслях искусства всегда были оселком на котором ломались ничтожества и заострялись настоящие дарования. Подымая на высоту достигнутой человечеством, каноническая форма высвобождает творческую энергию художника к новым достижениям, к творческим взлетам. Требование канонической формы есть освобождение, а не стеснение'²⁶.

შუასაუკუნეების მხატვრების ერთგვარი „არაშემოქმედებითობა“ ევროპელთა თვალში განპირობებული იყო არა იმდენად მხატვრობის ნესებით, რამდენადაც მათი საზღვრებით. ამ საზღვრებს შიგნით შუა საუკუნეების მხატვრებს საკმარისი სივრცე და შესაძლებლობა ჰქონდათ ყოველგვარი ვარიაციებისთვის და ბევრი სიახლეც შემოჰქონდათ იგივე იკონოგრაფიულ რედაქციებში. თუმცა იყო შემთხვევები, როცა მხატვრის თვითნებური გადაწყვეტა სცდებოდა ამ საზღვრებს. ამგვარი ნიმუში აღწერილია თეოდორე სტუდიელის ნერილში ერთი ბერის მიმართ, რომელმაც დაუშვა იკონოგრაფიის უხეში და მიუღებელი დარღვევა: ეკლესიის სარკმელში ჯვარცმული ქრისტეს გარშემო გამოსახულ იქნა

22 „После распада канона.....утрата даруемой канонном эстетической питательной среды должна с этих пор возмещаться личным энтузиастическим усилием, в результате чего индивидуальные стили переходят на все более короткое дыхание, быстро иссекают и появляется соблазн подхлестывать их, заменяя проникновенность изобретательностью, творческую сосредоточенность – истерией, человеческий пафос скандалом“, Гальцева, Ответственность художника, 155.

23 'В каждой эпохе дается собственная мера творческой свободы и даже самые талантливые гении не могут перепрыгнуть границы этой свободы', Кандинский, О духовном в искусстве, 99.

24 Gombrich, The Story of Art, 471–72.

25 Лосев, О понятии художественного канона, 6–15.

26 Флоренский, Иконостас, 105.

ჯვარცმული ანგელოზები, თანაც ქრისტეც და ანგელოზებიც ხანდაზმულად იყვნენ წარმოდგენილი. თეოდორე აფრთხილებს, რომ ამგვარი გამოსახულებები უფრო ემპაკეულისგან არის შთაგონებული, ვიდრე უფლისგან²⁷.

ითვლება, რომ ქრისტიანი ოსტატების მიერ ცნობილი ხატების მრავალრიცხოვანი ასლების შესრულება სწორედ კანონიკურობის მკაცრი მოთხოვნებით იყო გაპირობებული. ამ თვალსაზრისით საინტერესოა როგორი იყო ასლის გაგება შუა საუკუნეებში. ჩვენ დროში ასლი არის ნაწარმოების გარეგნული სახის ზუსტი, ზედმიწევნითი გამეორება, გამოყენებული მასალის ჩათვლით, ხშირად საგანგებო ლაბორატორიული ანალიზების საფუძველზე, მხატვრულ-ფორმალური დონის ზუსტი გარეგნული მიბაძვა. შუა საუკუნეებში მხატვრები იმეორებდნენ ნაწარმოების მთავარ საზრისს, იკონოგრაფიას, რამდენიმე გამორჩეულ ნიშანს და დეტალს. სხვა მხრივ კი ორიგინალისა და ასლის მხატვრული სახე შესაძლებელია საკმაოდ განსხვავებული ყოფილიყო. ასე რომ, თუ დავეთა ითხოვდა ამა თუ იმ სახელგანთქმული ხატის თუ ფრესკის „ასლის“ შექმნას, ოსტატი სულაც არ იყო შეზღუდული თავის მხატვრულ შემოქმედებაში, მხატვრულ გადაწყვეტაში. სწორედ ამიტომ ვხედავთ ასეთ მრავალფეროვნებას თითქოსდა ერთგვაროვანი სიუჟეტების გამოსახვაში²⁸; სახელგანთქმული სასწაულმოქმედი ხატების, თუნდაც პორტაიტისას – ივერიის ღმრთისმშობლის ხატის მრავალრიცხოვანი ასლები თავისი მხატვრული გადაწყვეტით საკმაოდ მრავალფეროვანია: კანონიკა დაცულია, მხატვრული სახე კი ორიგინალური და განუმეორებელი²⁹.

ხატების (გამოსახულებების) გადახატვა, ასლების გაკეთება ერთგვარად გაგებულ იყო როგორც წმინდა წერილის მრავალ ნუსხად გადანერის მსგავსი პროცესი. მხატვარი იხატავს იმ სახეს, რომელიც ტრადიციული პირველსახის მრავალგზის გამეორებით უზრუნველყოფდა ამ სახის „რეალობას“³⁰.

იკონოგრაფიული კანონები თანდათანობით ყალიბდებოდა და ვითარდე-

27 Maguire, *The Cycle*, 124.

28 ცნობილია რამდენი არქიტექტურულად სრულიად განსხვავებული ტაძარი იქნა აგებული უფლის საფლავის ეკლესიის ასლად როგორც აღმოსავლეთ, ისე დასავლეთ საქრისტიანოში, Krautheimer, *Introduction to an Iconography*, 116-130; ზოშტარია, ნიმუში და ასლი, 27-48.

29 Успенский, *Семиотика Иконы*, 222-223; Ćurčić, *Architecture as Icon*, 13; Архимандрит Рафаил, *О языке православной иконы*, 67-68. ივირონის მონასტერში ჩამოყალიბდა მთელი სახელოსნო ივერიის ღმრთისმშობლის – პორტაიტისას ხატის ასლების შესაქმნელად სხვადასხვა დაკვეთით, მხატვრებს შორის, ამ მხრივ, წამყვანი ყოფილა იამვლიჩი რომანოვის ძე, Евсеева, *Греческая икона* 117.

30 Drpić, *Painter as Scribe*, 338.

ბოდა, ისინი ხატის საღვთისმეტყველო გაგებიდან ამოიზრდებოდა და ამიტომ კანონი იყო არა სქემა და ჩარჩო, არამედ ის ღერძი, რომელზეც იგებოდა გამო-სახულება. კანონი კი არ ზღუდავდა მხატვარს, არამედ ეხმარებოდა მას³¹.

შუა საუკუნეების მხატვართა შემოქმედებითი თავისუფლების საკითხი მჭიდროდ უკავშირდება ე.წ. ნიმუშთა წიგნების, უფრო სწორად იკონოგრაფიული დედნების გამოყენებას³². ევროპულ მეცნიერებაში სწორედ ისინი სახელდება შუა საუკუნეების მხატვრების შემოქმედებითი „მონობის“ ერთ-ერთ დამადასტურებელ და „მამხილებელ“ ფაქტორად. ბიზანტიური ხელოვნების წარმოდგენა, როგორც არაშემოქმედებითის, სტერეოტიპულის, არაინოვაციურის, გაყინულის და თეოლოგების ძლიერ კონტროლს დაქვემდებარებული მოვლენის დიდწილად სწორად ასეთი დედნების გამო გახდა. ისინი მხატვარზე გარედან კონტროლის განევის მთავარ ინსტრუმენტად განიხილება³³, მაგრამ იკონოგრაფიული დედნების არსებობა გვიან შუა საუკუნეებამდე თითქმის არ მტკიცდება. ამ მხრივ საინტერესოა ეკლესიის მესვეურთა პოზიცია, განსაკუთრებით ისეთი დიდი მოღვაწის, როგორიც იყო იოანე სინელი, კლიმაქსი (კიბის-ალმწერელი): „უშუერ არს მოძღვარი იგი, რომელი წერილითგან ოდენ ასწავებენ, და მხატვარი, რომელი მაგალითსა თვნიერ ვერ გამოხატავდეს“³⁴.

სინამდვილეში, ევროპელთა მოსაზრებები ეფუძნებოდა გვიანი ხანის, უფრო XVIII-XIX საუკუნეებში აღმოჩენილ იკონოგრაფიულ დედნებს და სახელმძღვანელოებს, რომლებიც იმ პერიოდში შეიქმნა, როცა ბიზანტია აღარ არსებობდა და მისი მხატვრულ-კულტურული ტრადიციები გაყინულ, კლასიციზტურ სქემებად იქნა კოდირებულ-შენახული.

რუსეთში 1551 წლის „ასთავიანმა“ კრებამ სავალდებულოდ გამოაცხადა მხატვრებისთვის დადგენილი ნიმუშების დედნების – ერთგვარი იკონოგრაფიული ენციკლოპედიების – გამოყენება. ამან კი კანონის სქემად გადაქცევა გამოიწვია, იგი აღარ იყო შინაგანი ღერძი, საყრდენი, არამედ უსიცოცხლო სქემა³⁵.

ამგვარი ნიმუშები არცთუ მრავლად შემოგვრჩა. ძირითადად, ეს არის დასავლელი ოსტატების მიერ „გადმოხატული“ ბიზანტიური ნაწარმოებების ჩანახატთა კრებულები.

31 Языкова, Богословие Иконы, 16.

32 Scheller, Exemplum; Cormack, Painter's Guides, 11–29.

33 Cormack, Painter's Guides, 11.

34 წმ. იოანე სინელი კლიმაქსი, 371 (ამ პასაჟის მოწოდებისთვის მაღლობას ვუხდით ქ-ნ ასმათ ოქროპირიძეს).

35 Языкова, Богословие Иконы, 129; Бычков, Русская Средневековая Эстетика, 344.

რას წარმოადგენდა ე.წ. მხატვართა სახელმძღვანელოები, ნიმუშთა ნიგნები, ჩანახატების ალბომები, ესკიზებისა და მოტივების კრებულები და, რაც მთავარია, იკონოგრაფიული დედნები? უპირველეს ყოვლისა საჭიროა დაზუსტდეს და გაიმიჯნოს ერთმანეთისგან, თუ რა იგულისხმება ამ ტერმინების ქვეშ, რადგან ისინი განსხვავდებიან შინაარსობრივად, ფორმისმიერად და, რაც მთავარია, ფუნქციურად³⁶.

მხატვართა სახელმძღვანელო ძირითადად წარმოადგენს ტექსტს, რომელიც მოიცავს მხატვრის პროფესიული საქმიანობისთვის სასარგებლო რჩევებსა და რეკომენდაციებს (როგორიცაა, მაგალითად, ჩენინო ჩენინის „ხელოსნის საკითხავი“) როგორ მომზადდეს ბათქაში, მისი დადების წესები, პიგმენტების თვისებები და მათი დამზადება, მხატვრობის სხვადასხვა ეტაპების აღწერა, საჭირო მასალათა და მეთოდების დახასიათება და სხვა³⁷.

სხვა ფუნქცია აქვთ ნიმუშთა ნიგნებს. ამ კრებულებში ტექსტი ნაკლებად არის გამოყენებული; ისინი ძირითადად ვიზუალური მასალისგან შედგება – თავმოყრილია სხვადასხვა დროის და დარგის მხატვრობიდან აღებული ნიმუშები – კომპოზიციების, ცალკეული ფიგურებისა თუ მოტივების ჩანახატები. ეს ნიგნები გამიზნული იყო ოსტატების დასახმარებლად საჭირო ნიმუშების შეთავაზებით. ასეთი კრებულების არსებობა უფრო დასავლეთ ევროპაში დასტურდება, როგორც დასავლეთევროპელი მხატვრების განსწავლის საშუალება, რომელიც უმეტესად ბიზანტიური ნიმუშებიდან არის გადმოღებული. სხვათა შორის, ნიმუშებად ხშირად დასურათებულ ხელნაწერებსაც იყენებდნენ³⁸.

სხვა ჯგუფს მიეკუთვნება საკუთრივ მხატვართა პირადი ჩანახატების ალბომები, ან ცალკეული ფურცლები, რომლებსაც შეიძლება ნიმუშთა ნიგნები, უფრო კი ესკიზებისა და ჩანახატების კრებული ვუნოდოთ (მაგ. ფრაიბურგისა და ჰოჰენბიუტელის ფურცლები და სხვა). ჩვენს დრომდე მოღწეული ამ ტიპის ალბომები თუ ფურცლები საინტერესო ინფორმაციას გვანვდის შუა საუკუნეების ოსტატთა შემოქმედებით პროცესზე, მათ ინტერესებსა და ხედვებზე.

მხატვარების ჩანახატთა ფურცლები (მცირე რაოდენობითაა შემორჩენილი) ასევე გახდა შუა საუკუნოვან ოსტატთა მიერ ნიმუშების აუცილებელი გამოყენების დადასტურება. მაგალითად, მონტე კასინოს ოსტატთა კალმით შესრულებული

36 Scheller, Exemplum.

37 Winfield, Middle and Later, 63-136.

38 მაჭავარიანი, ნიგნის ხელოვნება, 49.

ბული იკონოგრაფიული სქემები³⁹. ასეთი წიგნების/ფურცლების XII საუკუნეზე ადრინდელი ნიმუშები არ შემორჩენილა⁴⁰. ისინი სხვადასხვა ნაწარმოებების ფრაგმენტთა კრებულებს წარმოადგენს, რომლებსაც ოსტატები თავის მოღვაწეობის განმავლობაში სხვადასხვა ნიმუშებიდან აგროვებდნენ⁴¹. მათ პრაქტიკული ფუნქცია ჰქონდათ – მხატვრის პირადი საჭიროებებისთვის კეთდებოდა და არ გააჩნდათ დადგენილი კანონისა და აუცილებელი რეკომენდაციის მნიშვნელობა, როგორც გვიან შუა საუკუნეებში. ისინი აქტიურად გამოიყენებოდა დასავლელი ოსტატების მიერ როგორც ნაწილი ბიზანტიელ ოსტატებთან სწავლებისა⁴².

იკონოგრაფიული დედნები, ე. წ. *иконописные подлинники* განსაკუთრებით XVII-XVIII საუკუნეებში რუსეთში გავრცელდა და ერთგვარად „საკანონმდებლო ნორმის“ ძალა ენიჭებოდა⁴³. როგორც აღინიშნა, სწორედ ასეთი დედნები იქნა მიჩნეული შუა საუკუნეების მხატვართა შემოქმედებითი შეზღუდულობის საფუძვლად. მათ მიერ მოწოდებული ინფორმაცია იმდენად რჩევა კი არ იყო, რამდენადაც ერთგვარი ბრძანება, მოთხოვნა. ასეთი კრებულები უფრო გვიან საუკუნეებში იქმნება და ამ დიდი ქრისტიანული ხელოვნების დაისს მოასწავებს. ბიზანტიურ პერიოდში ამგვარი იმპერატიული ხასიათის მქონე იკონოგრაფიული დედნები, დიონისე ფურნელის ჰერმინიას ან რუსული *иконописный подлинник*-ების მსგავსი, არ დასტურდება⁴⁴. თუმცა სხვადასხვა ტიპის და დანიშნულების „ნიმუშთა წიგნები“, უფრო კი სახელმძღვანელოები (რჩევების კრებულები) ადრე ბიზანტიური ხანიდანაც არის შემორჩენილი. მაგალითად, ე.წ. ლუკკას ხელნაწერი (VIII ს). მასთან არის დაკავშირებული *Mappea Clavicula* – ტრაქტატი შუა საუკუნეებში გავრცელებული ტექნოლოგიების, მასალების და მათი გამოყენების მეთოდების შესახებ, რომლის რამდენიმე IX და XII საუკუ-

39 Demus, *Byzantine Art and the West*, 26–27; სურ. 25–27.

40 მაგალითად, ვატიკანის მუზეუმის ფურცელი (დაახ. 1200 წ.) ძველი ალექსის სცენებითა და წინასწარმეტყველთა ფიგურებით გერმანელი მხატვრის ჩანახატები, (Demus, *Byzantine Art and the West*, 32; სურ. 34), ჩანახატი ფრაიბურგის Augustiner მუზეუმიდან (Demus, *Byzantine Art and the West*, სურ. 36), ე.წ. ვოლფენბუტელის ნიმუშთა ალბომი (*Wolfenbüttel pattern book*), XIII ს-ის საქსონელი მხატვრის ჩანახატები, რომლის წყაროდ გამოყენებულია ხელნაწერთა დასურათება და კედლის მხატვრობაც (Demus, *Byzantine Art and the West*, 36, სურ. 39, 41, 43), ჰოჰენბურგის მონასტრის აბატისას მიერ შედგენილი ნიმუშთა წიგნი, ე.წ. *Hortus Deliciarum*, რომლითაც ის თავის მონაზვნებს ხატვას ასწავლიდა (Demus, *Byzantine Art and the West*, 36, 38, 40, სურ. 44).

41 Demus, *Byzantine Art and the West*, 38.

42 იქვე, 31.

43 Лидов, *Иконы*, 14–15; Успенский, *Семиотика Иконы*, 119, 233.

44 Cormack, *Painter's Guides*, 24–28

ნეებით დათარიღებული ლათინურენოვანი ნუსხაა შემორჩა⁴⁵; კიდევ ერთი XII ს-ის ლათინური სახელმძღვანელო (*De Diversis Artibus*) ეკუთვნის თეოფილუსს⁴⁶. უფრო ცნობილია ჩენინო ჩენინის XIV საუკუნის ლათინურენოვანი ტრაქტატი, *ოსტატის სახელმძღვანელო* (*Il libro dell' arte*),⁴⁷ რომელშიც საკმაოდ დაწვრილებითი ინსტრუქციები და რჩევებია კედლის მხატვრობის ტექნოლოგიების თაობაზე. მეტი აქცენტი ტექნიკურ მეთოდებზე და მასალებზე კეთდება და ნაკლებად გამოსახატავი თემების აღწერაზე⁴⁸.

ზემოდასახელებული ტრაქტატების უმეტესობა ლათინურ ენაზეა დაწერილი და დასავლეთ ევროპაშია შექმნილი, მაგრამ გამორიცხული არ არის, რომ ისინი იმ დროს არსებულ ბერძნულ სახელმძღვანელოებს ეფუძნებოდეს, რადგან ავტორთა მიერ აღწერილი მეთოდები და მასალები სწორედაც ბერძნული (ბიზანტიური) მხატვრობის ტრადიციებს და მეთოდებს ემსაგვსება.

საკუთრივ აღმოსავლეთქრისტიანულ სამყაროს განეკუთვნება დიონისე ფურნელის *ჰერმინია*⁴⁹, მხატვრის გზამკვლევი⁵⁰, რომელიც XVIII საუკუნის ბოლოსაა შედგენილი და ფაქტობრივად უკვე შემწყდარი ტრადიციის მშრალ სქემას წარმოადგენს. *ჰერმინიაში* კოდიფიცირებულია ტექნიკური მეთოდები, გამოსახულებათა თემები, მათი იკონოგრაფია, გამოყენების არეალები და სხვა, მაგრამ ის არ შეიცავს ვიზუალურ მასალას როგორც ეს რუსულ დედნებში იყო ჩადებული სქემის სახით. წმინდა ტექნოლოგიური საკითხები და პრაქტიკული რჩევები, ალბათ, საკმაოდ ახლოს ასახავენ ბიზანტიურ პრაქტიკას. ცხადია, ამ ნაწარმოებში უფრო ადრინდელი დოკუმენტების ამონარიდებიც იქნებოდა. მაგრამ ამ სახის დედანი ეტყობა თვით ბიზანტიაში არ არსებობდა და უფრო პოსტ-ბიზანტიური ხანისთვის იყო ტიპიური⁵¹.

წერილობითი წყაროებში და დოკუმენტებში მხატვართა ჩანახატების ხსენება, ფაქტობრივად, მხოლოდ XV საუკუნიდან გვხვდება. მაგალითად, კრეტელი მხატვრის ანგელოს აკოტანტოსის ანდერძში, რომელშიც ის შვილს უტოვებს თავის skiasmata-ს (ჩანახატებს), როგორც ჩანს, საკმაოდ დიდ კოლექციას. თუმცა გაურკვეველია, ეს ჩანახატები ნიმუშთა წიგნები იყო, თუ თავად მხატვრის

45 Parker Johnson, Notes on some manuscripts, 72–81.

46 Winfield, Middle and Later, 64.

47 Cennino Cennini, *Il libro dell' arte*.

48 Winfield, Middle and Later, 64–65; 75.

49 Didron, Manuel d' iconographie; Papadoupoulos-Kerameus, Dionysios of Fourn.

50 Winfield, Middle and Later, 67.

51 Белтинг, Образ и Культ, 32–34.

სამუშაო ესკიზები/ჩანახატები⁵². როგორც ჩანს, XV საუკუნეში ამგვარ ჩანახატებს დიდი მნიშვნელობა ენიჭებოდა, რადგან ანდერძებში იყო შეტანილი. ამ ტექსტების მიხედვით თუ ვიმსჯელებთ, ეს თვით მხატვრების ჩანახატები იყო.

საინტერესო და მნიშვნელოვანია სწორედ ასეთი ჩანახატების ფუნქცია. საფიქრებელია, რომ იმ დროის ოსტატებს თავის სახელოსნოებში ასეთი კრებულები ჰქონდათ. საფიქრებელია ისიც, რომ უფრო ადრეულ საუკუნეებშიც ჩანახატების და ესკიზების კეთება მხატვრის პროფესიული საქმიანობის ნაწილი იყო: ერთი, როგორც სავარჯიშო და წვრთნა⁵³, მეორე – მეხსიერების და ცოდნის „საცავის“ შექმნის მიზნით. სწავლების და წვრთნის ერთ-ერთ ფორმად ძველი ნიმუშების კოპირებაც მიიჩნეოდა.

ნიმუშები და ჩანახატები უფრო ადრეც არსებობდა, მაგალითად, კიევი-პეჩორის ლავრაში XI საუკუნეში მომუშავე ბიზანტიელი ოსტატების გარდაცვალების შემდეგ მათი წიგნები და გრაგნილები დარჩა⁵⁴. ბრიტანეთის მუზეუმის ხელნაწერთა კოლექციაში ინახება ორთოდოქსი ბერის ნიმუშთა წიგნი, გვიანი პერიოდისა, რომელშიც ცალკეული დეტალების ჩანახატებიც არის და მთელი კომპოზიციებისაც⁵⁵.

მოდელების თუ ჩანახატთა წიგნების მაგალითი საქართველოშიც არის მიკვლეული. ამის ნიმუშად შალვა ამირანაშვილს მოჰყავს რამდენიმე ფურცელი⁵⁶. როგორც ჩანს, ეს არის საგანგებოდ დამზადებული სახელმძღვანელო დედანი მონუმენტური მხატვრობისთვის. ძველი ხელნაწერის ფურცლებზე, რომელზეც ასომთავრული ტექსტი გაირჩევა, დატანილია საღებავებით შესრულებული ფიგურები (მარიამი, ანგელოზები, მახარებლები, წმინდანები). ამ გამოსახულებებს ეტყობა გადაკეთებები, მონიშვნები, ანუ გარკვეული ძიებები, რაც ადასტურებს, რომ ეს არ არის საბოლოო ნაწარმოები, არამედ XII საუკუნის ნაწარმოების მიხედვით XVI-XVII სს-ის მხატვრის მიერ შედგენილი ერთგვარი სავარჯიშო, რომელიც თავისი პირადი საჭიროებისთვის დაუმზადებია⁵⁷.

ისიც უნდა გავითვალისწინოთ, რომ ქალაქის საყოველთაო გავრცელებამდე მხატვრებს გამართული ნიმუშთა წიგნების შედგენა გაუჭირდებოდათ,

52 Cormack, Painter's Guides, 16–19.

53 Scheller, Exemplum, 1–2.

54 Лаазарев, Древнерусские художники, 25.

55 Winfield, Middle and Later, 83.

56 ამირანაშვილი, ქართული კედლის მხატვრობის დასურათებული დედნის ფრაგმენტები, 71–94, სურ. I-VIII.

57 იქვე, 88.

თუნდაც ეტრატის სიძვირის გამო. ამიტომ არის, რომ ის ცოტაოდენი რაც შემორჩა, უმეტესად ერთ ფურცელზე მრავალი, ხშირად ურთიერთდაუკავშირებელი ფრაგმენტების შემთხვევითი ერთობლიობაა სახელდახელოდ ჩაბატული. ამ მასალის ესოდენ მცირე რაოდენობით შემორჩენაც იმას მოწმობს, რომ მას წმინდა დამხმარე-სამუშაო ფუნქცია ჰქონდა, ადვილადაც ზიანდებოდა და მაინცდამაინც არც უფრთხილდებოდნენ.

ზოგი მეცნიერი მეტისმეტად აზვიადებს მოდელების წიგნების მნიშვნელობას, თითქოს თვით სტილის განვითარებაც კი მათ გარეშე ვერ ხდებოდა. თუმცა ეს ასე არ არის. ცხადია, რომელიღაც ოსტატი, მისთვის საინტერესო კომპოზიციებს, ფიგურებს ან დეტალებს, მათ შორის, მხატვრული სტილის თუ მანერის ნიშნებსაც, თუ ძალიან მოეწონებოდა, ჩაინიშნავდა და გამოიყენებდა კიდევ საკუთარ ნაწარმოებში⁵⁸.

საბოლოო ჯამში, ნაწარმოების შექმნაში მთავარი იყო თვით მხატვარი, მისი განსწავლა და ცოცხალი ტრადიცია და არა ნიმუშთა წიგნები. როგორც იკონოგრაფიული, ასევე მხატვრული ევოლუციის ძირითადი ფაქტორი მხატვარი იყო, რომელიც, ჩვეულებრივ, ამ დარგის გარემოში და ცოცხალ ტრადიციაზე იზრდებოდა და ყალიბდებოდა როგორც ოსტატი⁵⁹.

რა თქმა უნდა, მხატვრები განსხვავდებოდნენ თავისი ნიჭით, წარმოსახვის უნარით, კრეატიულობით, გამოცდილებით, განათლებით⁶⁰. ზოგი, ალბათ, თავისით მართლაც ვერაფერს ქმნიდა, თუ რამე ნიმუშს არ უყურებდა, მაგრამ ბევრი მოწმობაა იმისა, რომ შუა საუკუნეების ოსტატები ყოველგვარი ნიმუშების გარეშეც ხატავდნენ კედელზე. ცხადია, ეს მხატვრის ნიჭიერებითა და გამოცდილებით იყო გაპირიბებული. მაგალითად, ცნობილია, რომ თეოფანე ბერძენი ნიმუშის გარეშე მუშაობდა⁶¹.

ნაკლებ დასაშვებია, რომ მხატვრები ერთგულად იხატავდნენ ნიმუშებს და მხოლოდ ნიმუშით ხელში მუშაობდნენ. გამოცდილებაზე და კულტურულ ტრადიციებზე დაფუძნებით ეს „ნიმუშები“ მათ მეხსიერებაში იყო აღბეჭდილი⁶². ამ საკითხებთან მიმართებაში მნიშვნელოვანია ისეთი ასპექტის გათვალისწინება, როგორიცაა „მეხსიერება“⁶³. შუა საუკუნეების ოსტატ-მხატვარს არ სჭირდებო-

58 Winfield, Middle and Later, 94–95.

59 იქვე, 96.

60 იქვე, 96; Cutler, Visual Memory, 44.

61 Алпатов, Феофан Грек, 13–14.

62 Cutler, Visual Memory, 38.

63 Cormack, Painter's Guides, 25; Cutler, Visual Memory, 38.

და აუცილებლად ნიმუშთა წიგნების გამოყენება, რათა დაეხატა ის კომპოზიციები, რომლებიც წლების მანძილზე ჩაიბეჭდა მის გონებაში. შუა საუკუნეებში (ისევე როგორც სხვა კულტურებში) მხატვარს გააჩნდა დაგროვების და ნანახის კვლავ გამოყენება-გადაკეთების უნარი. ეს მეხსიერების სფეროა, დიდწილად სოციალური მეხსიერების⁶⁴. მახსოვრობას ძალიან დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა მხატვართა შემოქმედებაში. ცნობილია, რომ თეოფანე ბერძენმა ეპიფანე ბრძენის თხოვნით კონსტანტინოპოლის წმ. სოფიას გამოსახულება ყოველგვარი ნიმუშის ან ჩანახატის გარეშე დახატა, თანაც საკმაოდ ზუსტად, მხოლოდ თავისი მეხსიერებით⁶⁵.

კედლის მხატვრობის ოსტატები ბევრს მოგზაურობდნენ სხვადასხვა ადგილას მდებარე ეკლესიების მოსახატად; ბევრს ნახულობდნენ, იმახსოვრებდნენ ნანახს, მათ ჰქონდათ უნარი ყოველივე ეს თავისივე ადრე ქმნილთან ერთად მოერგოთ კონკრეტული, უმეტესად განსხვავებული გარემოებებისთვის. როგორც ჩანს, მხატვრები საკმაოდ შემოქმედებითად უდგებოდნენ ამ ნიმუშებს, ადვილად გადააკეთებდნენ და მათ ადაპტაციას ახდენდნენ⁶⁶.

ამდენად, აუცილებელი, კანონის ძალის მქონე ნიმუშთა დედნების არსებობა ბიზანტიურ ხანაში არ ჩანს და არც მათი „უმთავრესობა“ შემოქმედებით პროცესში, მით უმეტეს ეკლესიისა და დამკვეთთა მხრიდან მათი მხატვარზე ზეწოლის და კონტროლის ინსტრუმენტად გამოყენება⁶⁷. მხატვრის თავისუფლებაზე ამგვარი ზეწოლა, ასეთი ზემოქმედება დასავლეთ ევროპის შუა საუკუნეების ხელოვნებაში უფრო დასტურდება⁶⁸.

თვით ოსტატები მხატვრულ-ფორმალურ მხარეზე თითქოს არც კი ფიქრობდნენ და, ამავე დროს, სწორედ აქ იჩენდა თავს მათი ინდივიდუალობა, ნიჭი და შემოქმედებითობა⁶⁹.

არსებული ნაწარმოების ან დედნის მიხედვით გაკეთებულ ნამუშევარს რუსეთში უწოდებდნენ *თარგმანს* – перевод, რაც სწორად გადმოსცემს ამ მოვლენის არსს: დადგენილ, ჭეშმარიტებად აღიარებულ შინაარსს „თარგმინდნენ“ საკუთარ მხატვრულ დიალექტზე. ეს განაპირობებდა მხატვართა თავისუფლებას მხატვრული გადაწყვეტის და გამომსახველობის მხრივ⁷⁰. სხვისი სახე-ხატის

64 Cutler, Visual Memory, 38.

65 Алпатов, Феофан Грек, 13–14.

66 Kitzinger, Mosaics of Monreale, 64 –68.

67 Cormack, Painter's Guides, 21, 29.

68 Cutler, Visual Memory, 32.

69 Успенский, Семиотика Иконы, 119.

70 იქვე, 240.

გამეორება ან მისი „გადათარგმნა“ არ ითვლებოდა „ქურდობად“ და პლაგიატად, ისევე როგორც გარკვეული ტექნიკური და ტექნოლოგიური მეთოდების გადმოღება⁷¹.

მაინც რა იყო ცვლილების, ინოვაციის გენეზისი, მიზეზი? ერთ-ერთი იყო თანადროული პოლიტიკური, თუ უფრო მეტად, რელიგიური აზროვნების ცვლილებები, მწვალეობათა დაპირისპირება. ასევე დამკვეთის სურვილი, ასევე გარკვეული აზრის უფრო მკაფიოდ და შთამბეჭდავად გამოსახვის მცდელობა, სხვა ქვეყანაში ან თუნდაც სხვა ეკლესიაში მიღებული ახალი შთაბეჭდილება, დასურათებული ხელნაწერი წიგნის გავლენა და სხვა⁷².

იკონოგრაფიული ან სტილური ინოვაციები ყველაზე მეტად მხატვრის მიერ იქმნებოდა, „სოციალური მეხსიერებით“ მიღებული ტრადიციის თავისებური ინტერპრეტაციის, ადაპტაციის და „თარგმანების“ საფუძველზე, ახალი აქცენტების დასმით, გარკვეული ასპექტების გამძაფრებით და ა.შ. ეს მისი თავისუფლების დომენია. ეს მისი აუტენტური ხმაა. მაშინაც, როცა არ ვიცით მისი სახელი⁷³.

შუა საუკუნეების მხატვართა შემოქმედებითი თავისუფლების პრობლემას უკავშირდება მხატვრობის ეროვნული ფორმის საკითხიც, რომელიც აგრეთვე დაკავშირებულია შემოქმედებითი ფსიქოლოგიის სფეროსთან. თუმცა ეს საკითხი ხშირად მიაჩნიათ სრულიად არარელევანტურად ქრისტიანულ ხელოვნებასთან მიმართებით⁷⁴.

მსოფლიო ხელოვნების ხანგრძლივი განვითარების ისტორიისთვის ერთი თვალის გადავლენაც კი გვარწმუნებს, რომ ეროვნული თავისებურებები უთუოდ არსებობს და ნამდვილად აქტუალურია ხელოვნების ნაწარმოებისათვის. გავიხსენოთ თუნდაც ის, რომ უცნობი ავტორის ნაწარმოების ატრიბუციის დროს მას ადვილად მიაკუთვნებენ სწორედ რომელიმე ეროვნულ სკოლას. ალბათ, იმის გახსენებაც საკმარისია, რამდენად განსხვავდება ფრანგული გოთიკა ინგლისურისა ან გერმანულისაგან, იტალიური რენესანსის ნაწარმოებ-

71 Cutler, Visual Memory, 44.

72 იქვე, 45.

73 იქვე, 48.

74 ხელოვნების ნაწარმოების ეროვნულ ხასიათზე საუბარი მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ კარგა ხანს იყო ტაბუირებული. ფაშიზმის შემადრწუნებელი ტრაგედიის პირისპირ ტერმინი „ნაციონალური“ საფრთხივით მოქმედებდა დასავლეთის მეცნიერებზე, რომლებიც ყოველნაირად გაურბოდნენ მას, თუმანიშვილი, შუა საუკუნეების ქართული ხუროთმოძღვრების ეროვნული ერთიანობის შესახებ, 73; მისვე, ეროვნულობის შესახებ ხელოვნებაში, 288–292; დიდებულიძე, ეროვნული ფორმის საკითხი, 211–238.

ბი ამავე დროის და ასევე რენესანსული გერმანული ნიმუშებისგან და სხვა. XX საუკუნის ერთი უდიდესი ხელოვნების ისტორიკოსის, ჰაინრიხ ფოლფლინის კლასიკური ნაშრომი იტალიური და გერმანული რენესანსის შესახებ ბრწყინვალედ აჩვენებს ხელოვნების ნაწარმოებში ეროვნული ნიშნების არსებობას⁷⁵.

ის, რასაც ჩვენ ეროვნულ ფორმას ვუწოდებთ, თავისთავად ჩნდება შემოქმედებით პროცესში, ოსტატისგან დამოუკიდებლად და შეპირობებულია იმ კულტურული წრითა და ტრადიციით, რომლის წიაღშიც ჩამოყალიბდა და განვითარდა. ეროვნული ფორმათშეგრძნების იმპულსები სხვადასხვა ხარისხით და ოდენობით განაპირობებენ ნაწარმოების მხატვრულ სახეს როგორც გარეგანს, ისე შინაგანს. ეს იმპულსები გაუცნობიერებლად მონაწილეობს ნაწარმოების შექმნის აქტში და მხოლოდ მისი აღქმის დროს იჩენს თავს. ხელოვნების ნაწარმოების ერთი ძირითადი მახასიათებელი არის ის, რომ მას ვიღაც „აღიქვამს“, როგორც არსებულს, მას ჰყავს „აღმქმელი“. მხატვრული ფანტაზიის სახე-ხატთა განსახიერება და ობიექტივაცია ბგერით და მხედველობით ფორმებში ხდება⁷⁶. შემოქმედი (მხატვარი) ხშირად ვერც კი ხსნის რატომ მიმართა ამა თუ იმ ხერხს ან საშუალებას⁷⁷.

გამოცდილება გვიჩვენებს, რომ მხატვრულ ენას ყოველ ეროვნულ კულტურულ გარემოში აქვს თავისი „გრამატიკა“ და ამ გრამატიკის განსხვავებული წესების გამოვლენა სულაც არ უშლის ხელს და, მით უმეტეს, არ ეწინააღმდეგება ზოგადქრისტიანული შინაარსის სწორ და ადეკვატურ ასახვას, ანუ საეკლესიო ხელოვნების ნაწარმოების მთავარი და ძირითადი ფუნქციის შესრულებას. თუ არა და, მაშინ უნდა დავსვათ საკითხი, განეკუთვნება თუ არა საერთოდ რელიგიური ნაწარმოები ხელოვნების სფეროს, ანუ რამდენად კორექტულია მღვდელმსახურებისთვის გამიზნული ქმნილების ხელოვნების

75 Схемы видения видоизменяются в зависимости от национальности. Существуют итальянский и немецкий способы представления, которые остаются одинаковыми в течении веков. Разумеется, это не постоянные величины в математическом смысле, но установление национального типа фантазии является необходимой вспомогательной конструкцией для историка». Г. Вельфлин, Искусство Италии и Германии, 279.

76 უზანაძე, წარმოსახვის ფსიქოლოგია, 598, 601.

77 Юнг, Психология и поэтическое творчество, 118; იუნგი, ანალიზური ფსიქოლოგიის საფუძვლები, 205; ო. შპენგლერი „კულტურის მორფოლოგიის“ შესწავლის საგნად იღებს კი არა, არამედ სწორედ ფორმებში არაგამიზნული შინაგანი მოცემულობების გამოვლენას სახავდა, რომლებიც პრინციპულად „გამოუთქმელია“ – გაუცნობიერებელი: რიტმი, ტაქტი, კომპოზიციური სტრუქტურა, ფერთა შეხამება, პლასტიკური ჟესტი და სხვა, Аверинцев, Предварительные заметки, 381.

ნაწარმოებად განხილვა. იქნებ ის პრინციპულად არ ექვემდებარება სახელოვნებათმცოდნეო ანალიზს?

ქართველმა მხატვრებმა მართლაც მნიშვნელოვანი წვლილი შეიტანეს საერთო აღმოსავლურქრისტიანული ხელოვნების საგანძურში. მათი მოღვაწეობის ძვირფასი შედეგები კვლავაც ბრწყინავს ეკლესია-მონასტრების საკრალურ სივრცეებში.

როცა ვსაუბრობთ შუა საუკუნეების ქართულ ქრისტიანულ ხელოვნებაზე, ვგულისხმობთ საერთო ქრისტიანული კულტურის საგანძურში ქართული მხატვრული „ენის“ არსებობას, რომელიც საერთო-ქრისტიანულ ჭეშმარიტებებს თავისებური ფორმით გვიცხადებს, რომელიც მრავალსაუკუნოვანი კულტურული ტრადიციის წიაღში ჩამოყალიბდა და განვითარდა. იგი საერთო მართლმადიდებლური კულტურის მრავალხმიანობაში ერთი ხმათაგანია, უფლის სადიდებლად აჟღერებული, თავისი ტემბრის, ჟღერადობის, დიაპაზონისა და ტონალობის მქონე (სურ. 13).



სურ. 1. ყინცვის წმ. ნიკოლოზის ტაძარი. შიდა სივრცის მოხატულობა. XIII ს.
Kintsvisi. Church of St. Nickolas. Murals in the interior. 13th c.



სურ. 2. ვარძიის ღმრთისმშობლის მიძინების ტაძარი. სამხრეთ კედელი. ჯვარცმა. XII ს.
Vardzia. Church of the Dormition. South wall. Crucifixion. 12th c.



სურ. 3. ბეთანიის ღმრთიმშობლის შობის ტაძარი. საკურთხეველის აფსიდის მოხატულობა. XI-XII სს.
Betania. Church of the Nativity of the Virgin. Sanctuary apse. Murals. 11th-12th cc.



სურ. 4. ბერთუბნის ღვთისმშობლის ტაძარი. კამარა. ჯვრის ამაღლება. XIII ს.
Bertubani. Church of the Virgin. Vault. Ascension of the Cross. 13th c.



სურ. 5. ტიმოთესუბნის ღვთისმშობლის ტაძარი. გუმბათი. ჯვრის დიდება. XIII ს.
 Timotesubani. Church of the Virgin. Dome. Glory of the Cross. 13th c.



სურ. 6. ტიმოთსეუბნის ღმრთისმშობლის ტაძარი. დასავლეთი კედელი. განკითხვის დღე XIII ს.
Timotesubani. Church of the Virgin. West wall. Last Judgment. 13th c.



სურ. 7. ატენის სიონი. სამხრეთ აფსიდი. ღმრთისმშობლის ცხოვრების ციკლი. XI ს.
Ateni. Sioni Church. South apse. Life Cycle of the Virgin. 11th c.



სურ. 8. ატენის სიონის ტაძარი. დასავლეთი აფსიდი. განკითხვის დღე. მართალთა გუნდები. XI ს.
Ateni. Sioni Church. West apse. Last Judgment. Fragment. 11th c.



სურ.9. ზემო კრიხის მთავარანგელოზთა ეკლესია. საკურთხეველის მობატულობა. XI ს.
Zemo Krichi. Church of the Holy Archangels. Sanctuary apse. Murals. 11th c.



სურ. 10. უბისის წმ. გიორგის ეკლესია. კამარის მოხატულობა. XIV ს.
 Ubisi. St. George Church. Vault Murals. 14th c.



სურ. 11. ბეთანიის ღმრთიშობლის შობის ტაძარი. წმ. მარიამ მეგვიპტელის ზიარება. XII ს.
 Betania. Church of the Nativity of the Virgin. Communion of St. Mary of Egypt. 12th c.



სურ. 12. ნაკიფარის წმ. გიორგის ეკლესია. საკუროთხევლის აფსიდი. ვედრება. 1130 წ.

Nakipari. Church of St. George. Sanctuary apse. Deisis. 1130



სურ. 13. იშხნის კათედრალი. გუმბათი. ჯვრის ამაღლება. ანგელოზი. დეტალი. 1032 წ.
Ishkhani. Cathedral. Dome. Ascension of the Cross. Angel. 11th c.

დანართი

ნარწერების კატალოგი

ქართული წარწერები

საბერეების III ეკლესიის მხატვრის წარწერა. IX ს. (სურ. 1)

საბერეების კლდეში გამოკაფული სამონასტრო კომპლექსის III ეკლესიის¹ ინტერიერში ჩრდილოეთ კედლის აღმოსავლეთ კუთხეში, იატაკიდან 215 სმ-ის სიმაღლეზე, წმ. მხედართა ჰერალდიკურ კომპოზიციის მარჯვენა ნაწილში შავი საღებავით ხუთსტრიქონიანი ასომთავრული წარწერაა დაცანილი. წარწერა ძლიერ დაზიანებულია. ვინაიდან ის იატაკიდან საკმაოდ მაღლაა მოთავსებული, ამიტომ, ვფიქრობ, მართებულია ზ. სხირტლაძის ვარაუდი, რომ წარწერა შესაძლებელია ეკლესიის მომხატვარ ოსტატს ეკუთვნის, რადგან მის დასაწერად ხარაჩო იქნებოდა საჭირო². ამას გარდა, ის ძალიან ჰგავს კონქში გამოსახული მაცხოვრის გადაშლილი წიგნის წარწერასა და აფსიდის ქვედა რეგისტრის გამოსახულებათა ზედწერილებს და სავარაუდოდ ერთი ხელითაა შესრულებული³. წარწერა მოხატულობის თანადროულია და შესაბამისად IX საუკუნით თარიღდება. წარწერის ზომები: 10,8X14,4სმ; უდიდესი გრაფემა: 1,9 სმ, უმცირესი – 1,6 სმ. ქარაგმის ნიშანი, მოკლე ჰორიზონტალური ხაზი⁴.

ზ. სხირტლაძე წარწერას ასე კითხულობს, რასაც სრულიად ვიზიარებ.

ⴌⴁⴓⴓⴓ ⴓⴓⴓⴓⴓⴓⴓⴓ ⴓⴓⴓⴓⴓⴓⴓⴓ

ძმა|ნო ლოც|ვა|ს|ა გ|ო|კ|ედი|ა ა(მწ)ნ

გოვედია, გვედია — ზმნის „ვედრება“ ერთ-ერთი ფორმაა⁵.

გამოცემა: ზ. სხირტლაძე, საბერეების ფრესკული წარწერები, 24-27.

1 საბერეების სამონასტრო კომპლექსის გამოქვაბულები დანომრილია გ. გაფრინდაშვილის ნახაზის მიხედვით, იხ. *ძველი ხელოვნება დღეს*, 04, 2013, 44-45. ზ. სხირტლაძის ნუმერაციით III ეკლესია შეესაბამება V ეკლესიას, სხირტლაძე, საბერეების ფრესკული წარწერები, 12.

2 სხირტლაძე, დასახ. ნაშრ., 26, ნახ. 11.

3 იქვე, 26.

4 წარწერის პალეოგრაფიული მონაცემები იხ.: სხირტლაძე, დასახ. ნაშრ., 24-26.

5 იქვე, 25.

საბერეების IV ეკლესიის მხატვრის წარწერა. IX ს.

საბერეების სამონასტრო კომპლექსის IV ეკლესიის⁶ საკურთხეველის აფსიდის ქვედა რეგისტრში, სამხრეთით კონქის მოხატულობის გამმიჯნავი ორნამენტული ზოლის ქვემოთ ძლივს გაირჩევა შავი საღებავით შესრულებული ერთსტრიქონიანი ასომთავრული წარწერის ანაბეჭდი. წარწერა მოხატულობის თანადროულია და IX ს-ით თარიღდება. წარწერის ზომები: 51,1X6,7 სმ; გრაფემების სიმაღლე: 2,7–2,5 სმ. წარწერის ნაკითხვის ზ. სხირტლაძის ვარიანტი:

[....] ატეს [.....] ე [..]ა ღირს ვი | ქმენ [...]⁷

ზ. სხირტლაძე წარწერის პირველ სიტყვას აღადგენს როგორც „[მოხ]ატეს“, რაც სავსებით დასაშვებია და წარწერას მხატვარს მიაკუთვნებს⁸.

წარწერის ამჟამად შემორჩენილი ფრაგმენტებია:

...Ⴀ ႡႠႡႢႣ...

.....ა ღირს ვი(ქმენ).....

გამოცემა: სხირტლაძე, საბერეების ფრესკული წარწერები, 41–42.

საბერეების VII ეკლესიის მხატვრის წარწერა. X ს. (სურ. 2)

შავი საღებავით შესრულებული ერთსტრიქონიანი ასომთავრული წარწერა ეკლესიის ჩრდილოეთი მკლავის აღმოსავლეთ კედელზე, იატაკის დონიდან 170 სმ-ის სიმაღლეზეა მოთავსებული. წარწერა ძლიერაა დაზიანებული და დღეს კედელზე მხოლოდ მისი ანაბეჭდიღაა შემორჩენილი. ზ. სხირტლაძის მიერ გაკეთებულ ასლსა და ფოტოზე კარგად მოჩანს წარწერის პირველი ასო-ნიშანი „მ“, რომელიც დღეს აღარ არსებობს⁹. წარწერა კედლის მხატვრობის თანადროულია, X საუკუნი-სა. წარწერის ზომები: 64X6 სმ. გრაფემების სიმაღლე: 4,9X2სმ.

ႡႢႣႢႣ ႡႢႣႣႢႣ ႡႢ

[მ]წერალი გლახაკი კვ[ირიკე შემინყალე ღმერთო]¹⁰

6 ზ. სხირტლაძის ნუმერაციის IV ეკლესია შეესაბამება VI-ს, სხირტლაძე, დასახ. ნაშრ., 37.

7 იქვე, 42, ნახ. 21.

8 იქვე, 42.

9 იქვე, 67–68, ნახ. 39, სურ. 14.

10 ზ. სხირტლაძის განმარტებით “კვ” –ზე დაწყებული სახელებია: კვრიკე, კვრილე, კვრიაკე, კვპ-რიანე, კვრინე, კვროს, თუმცა საქართველოში პოპულარობით კვრიკე გამოირჩევა, სხირტლაძე, დასახ. ნაშრ. 68

ტერმინი „მწერალი“ ამ შემთხვევაში, ისევე როგორც, VIII ეკლესიის წარწერაში (N4) მხატვრის მნიშვნელობითაა ნახმარი¹¹.

გამოცემა: სხირტლაძე, საბერეების ფრესკული წარწერები, 67–71; მისივე, ტაძრის მომხატვაჲ ოსტატის აღმნიშვნელი ტერმინისათვის, 221–224.

4

საბერეების VIII ეკლესიის მხატვრის წარწერა. X ს. (სურ. 3)

საბერეების VIII გუმბათიანი ეკლესიის საკურთხეველის აფსიდის კონქში გამოსახული ქრისტეს დიდების კომპოზიციაში ჩანერილია ნუსხურნარევი კუთხოვანი ასომთავრული ექვსსტრიქონიანი, შავი საღებავით შესრულებული წარწერა. ის ძლიერ დაზიანებულია. მისი პირველი სტრიქონი აღსაყდრებული მაცხოვრის ტერფებს შორის გეომეტრიულ ორნამენტულ ზოლშია ჩანერილი, ბოლო კი, ხუთ სტრიქონად ეშვება კომპოზიციის მარჯვენა კიდეში. წარწერა მოხატულობის თანადროულია, X ს-ისა.

წარწერის ზომები: 72X20 სმ; უდიდესი გრაფემა: 3 სმ, უმცირესი – 1 სმ. განკვეთილობისა და ქარაგმის ნიშნები არ ახლავს.

წარწერის პირველი გამომცემელი პალეოგრაფი თეიმურაზ ბარნაველი მას ფოტოსურათით კითხულობს. მისი განმარტებით წარწერა მხატვრის ვედრებას წარმოადგენს. მკვლევარი წარწერის ბოლოში, გარკვეული ეჭვით ქორონიკონს - ჟჟ (რჟ) – 970 წელს აღადგენს¹². ზ. სხირტლაძე ასწორებს თ. ბარნაველის მცდარ წაკითხვას; მისი ვარაუდით, თ. ბარნაველმა სხვა წარწერის გრაფემები შეცდომით საკვლევი წარწერის ქორონიკონის აღმნიშვნელ ასონიშნად მიიჩნია¹³. მხატვრის აღსანიშნავად წარწერაში ტერმინი „მწერალი“ იხსენიება, ისევე როგორც VII ეკლესიის მხატვრის წარწერის (N3) შემთხვევაში¹⁴. ზ. სხირტლაძე წარწერის ბოლო სიტყვის სავარაუდო გახსნას არ გვთავაზობს, თუმცა, ვარაუდობს, რომ აქ ოსტატის სახელი ეწერა¹⁵. არსებითად ვიზიარებ მის მიერ შემოთავაზებულ წაკითხვას, ოღონდ ბოლო

11 იქვე, 68–70; მისივე, ტაძრის მომხატვაჲ ოსტატის აღმნიშვნელი ტერმინისათვის, 221–224.

12 თ. ბარნაველი სამონასტრო კომპლექს აზერბაიჯანელი მწყემსების შერქმეულ სახელს – მაღაზ-ანს უწოდებს, იხ. კახეთის ისტორიული ძეგლების წარწერები, 58. აქვეა წარწერაც: '...[....მ] მხატო-ვარ[ი] შემინყალენ, ცოდ[ვანი] შემინდვენ[ი] მწერალ[ი] ლ[ო]ცვ[ასა] (მომიხსენეთ); ქორონიკონსა] ჟჟ (რჟ) – 190+780+970 წ. (?)

13 სხირტლაძე, საბერეების ფრესკული წარწერები, 115.

14 სხირტლაძე, დასახ. ნაშრ., 114; მისივე, ტაძრის მომხატვაჲ ოსტატის აღმნიშვნელი ტერმინისათვის, 221–224.

15 სხირტლაძე, საბერეების ფრესკული წარწერები, 116.

სიტყვას ვკითხულობ არა „ი[-]ირნ[-]“?, როგორც ზ. სხირტლაძე ვარაუდობს¹⁶, არამედ „იჭ?ირნ[ა]“.

წარწერა:

ჰ.ԷՕԴՇԿ ՄԶ.ԲԿԸ.Դ ԶՕԿԸԸ Մ.Դ ԶԲԴԿՇԴ Ն... | ԿԸԴ. | ԴԾ?ԴԿԸ.

მ[ა]ც[ხო]ვარ შ(ე)მ[ი]წყა[ლ]ე მონა|ჲ შ[ენ]ი მწ[ერ]ალ|ი ლ[ო]ცვა| | ყავ[თ] | იჭ(?)
ირნ[ა]...

ბოლო სიტყვა სრულად ვერ იკითხება. მისი მეორე გრაფემის შემორჩენილი ზედა ნაწილი და ქვემოთ მარცხნივ მიმართული კაუჭი თითქოს ასომთავრულ „წ“ – „შ“-ს, „დ“ – „ჭ“-ს, ან ნუსხურ „ხ“ – „ბ“-ს გვაგონებს. უფრო სავარაუდოა გრაფემა „ჭ“-ს აღდგენა. ამ შემთხვევაში ეს სიტყვა შეიძლება წავიკითხოთ როგორც „[მო] იჭირნ[ა]“ და მაშინ მივიღებთ: „მაცხოვარ შემინწყალე მონაჲ შენი მწერალი. ლოცვა ყავთ.....მოიჭირნა(?)“.

მოჭირნე ნიშნავს – უძლური, სნეული, ავადმყოფი¹⁷; ჭირვება – წვალება, გარჯა¹⁸, მოჭირვება – მოთმენა, გაჭირვების ატანა¹⁹. წარწერა უნდა გავიგოთ ან რომ მისი ავტორი – „მწერალი“ სნეული იყო, ან უფრო, რომ მან დიდი გარჯითა და გაჭირვებით იშრომა.

გამოცემა: კახეთის ისტორიული ძეგლების წარწერები, 58; სხირტლაძე, საბერეების ფრესკული წარწერები, 115-116; მისივე, ტაძრის მომხატავი ოსტატის აღმნიშვნელი ტერმინისათვის, 221-224.

5

ნეზგუნის მაცხოვრის ეკლესიის საქტიტორო წარწერა. X ს. (სურ. 4)

ეკლესიის საკურთხეველის აფსიდში იატაკიდან 200 სმ-ის სიმაღლეზე, მოხატულობის დამასრულებელი ორნამენტის ქვეშ, წითელი საღებავით ნაწერი ერთსტრიქონიანი ასომთავრული წარწერა აფსიდს შემოუყვება და საკურთხეველის სარკმლის ლიობით ორ ნაწილად არის გაყოფილი. წარწერა რამდენჯერმეა გამოცემული ჩვენ სრულად ვიზიარებთ ვ. სილოგავას წაკითხვას²⁰.

16 მ[ა]ც[ხო]ვარ, შ(ე)მ(ი)წყალე მონაჲ შ[ენ]ი მწერალი. ლ[(ო)ცვა] ყავ[თ] ი[-]ირნ[-]?, სხირტლაძე, საბერეების, 115.

17 აბულაძე, ძველი ქართული ენის ლექსიკონი, 290.

18 იქვე, 557.

19 ქართული ენის განმარტებითი ლექსიკონი, 1088.

20 სილოგავა, სვანეთის წერილობითი ძეგლები, II, 15-20, 67-68.

წარწერის სიგრძე: 560 სმ.; ასოების სიმაღლე: 4-5 სმ. ქარაგმა: განივი მოკლე კლაკნილი ხაზი.

...ნტ იტ...ტ ზ... ზხუღტ ჭხს ჭცტტტტტტტ კ...ნ ტტტტტ
ჭ...ნ სტტტტტტტტტ სტტტტ ზ...ნ | ხტტტ სტტტტტტტ ტტტტ
ხტტტ ზ...ნ ტტტტტტტტტ ტტტტტტ ხტტტ სტტტტტტტ ტტტტ ტტტტ
.... ტტ ტტტ ტტ

[† სახელ]ითა ღ(მრ)თისაჲთა და [მომ]ადლებითა წ(მი)დისა მაც[ხ]ოვრისაჲთა
მე [ბეშქ]ენ²¹ მოვწერე წ(მიდა)ჲ ესე საკურთხეველი პურიითა და ფ[ა]ს[ით]ა
ჩემითა სალოცველად თავისა ჩემისა და მოსაჴსენებლად მშობელთა ჩემთა ს(უ)
ლისათუის ჴელითა გი(ორგი)სითა ... თ(უე)სა მაი(ს)სა, ამენ.

წარწერის მიხედვით ნეზგუნის ეკლესიის საკურთხეველი მხატვარმა გიორგიმ
მაისის თვეში მოხატა, მაგრამ აღარ შემორჩა თარიღი. აფსიდის მოხატულობა X
ს-ით თარიღდება²² და ვინაიდან ამავე ფერწერულ ფენას მიეკუთვნება წარწერაც,
ეს უკანასკნელიც X საუკუნეშია შესრულებული. ამავე პერიოდს მიუთითებს წარწე-
რის პალეოგრაფიული ნიშნებიც²³.

ქტიტორი ბეშქენი, როგორც ჩანს, სოფელ ნეზგუნის მკვიდრი იყო. მისი სახელი
(ბეშქენე) ეკლესიის აღმოსავლეთ ფასადზეცაა ამოკვეთილი²⁴.

გამოცემა: სილოგავა, სვანეთის წერილობითი ძეგლები II, 15-20, 67-68.

6

იფარის მთავარანგელოზთა ეკლესიის საქტიტორო წარწერა. 1096. (სურ. 5)

ეკლესიის კანკელის არქიტრავის დარბაზისკენ მიმართულ პირზე, მწვანე ფონ-
ზე თეთრი საღებავით შესრულებულია ორსტრიქონიანი ასომთავრული საქტიტო-
რო წარწერა. იგი დაზიანებულია; არის მონაკვეთები, სადაც ტექსტი მთლიანად და-
ღუპულია. მიუხედავად ამისა წარწერის შინაარსი გასაგებია.

წარწერის ზომები: 140X10 სმ; ასოების სიმაღლე: 3,5-3სმ; ქარაგმა ბოლო-
წერტილოვანი, მოკლე ჰორიზონტალური ხაზი, განკვეთილობის ნიშანი: ორი და
სამი წერტილი.

21 სახელი „ბეშქენი“ აღდგენილია ვ. სილოგავას მიერ, სილოგავა, დასახ. ნაშრ., 67-68.

22 Аладашвили, Алибегашвили, Вольская, Живописная Школа, 13-14.

23 სილოგავა, დასახ. ნაშრ., 19-21.

24 იქვე, 17.

წარწერა ასე იკითხება:

სცჲწაღც იწცსაღც კოცეცეც ზც ყრგაჲ ქაზცა ჴსი ჴხჴსი ცკს
ყრჴსი ყწც ზაღც ზც კცაღც ყრწც ზც კოკრჴსი კცღც ზც
სწს კწცჴსი კცღს | კწწკ კცწკრჴსწწ : ყწ კაღცრჴ
ცეკაჴსი ცწ. კო კცწწც რჴსი ღჴ კწწწს. რჴ: ყრწც ძწ
კაჴსი კცწკრჴსი წწ კცწკ..რჴსი ყწ.

სახ(ე)ლითა ღ(მრ)თისაჲთა მოიხატა და შეიმკო წმიდაჲ ესე ეკლესია[ჲ ს(ა)ლ(ო)
ცვ(ე)ლ(ა)დ] ამის ჴევისა ყ(ოვე)ლთა დიდთა და მც(ი)რ(ე)თა შვ(ი)ლთა და მომავ(ა)
ლთა მათთა და ს(უ)ლისა მ(ი)ცვ(ა)ლ(ე)ბ(უ)ლთა მ(ა)თთისა | წმ(ი)დ(ა)ნო მთ (ა)
ვ(ა)რანგ(ე)ლ(ო)ზნო შ(ე)იწყალ)ენ ორთავე ცხორებითა ა(მე)ნ. მო[იხატა დასაბა]
მ(ი)თგ(ა)ნთა წელთა ხჴ ქ(ო)რ(ო)ნიკ(ო)ნსა ტივ ჴელითა თ(ე)ვდორ)ე მეფისა
მხ(ატვრ(ი)საითა. წ(მიდა)ნო მთ(ა)ვ(ა)რა[ნგ]ე(ო)ზნო შ(ე)იწყალ)ეთ.

წარწერა მრავალგზისაა გამოქვეყნებული. ჩვენი წაკითხვა მცირე შესწორებით,
არსებითად, ვ. სილოგავას წაკითხული ტექსტის ვარიანტს მიჰყვება²⁵. მეორე სტრი-
ქონში მეფის მხატვარ თევდორეს დაშვებული აქვს შეცდომა „...დასაბ[მ(ი)თგან
წელთა ხჴ..“. ვ. სილოგავა ქორონიკონის მიხედვით ასწორებს ტექსტს და ამბობს,
რომ „უნდა იყოს ჴლ (7600)=1096“²⁶, თუმცა პატივცემული მკვლევარი ცდება. ტე-
ქსტში უნდა იყოს არა „ჴლ“, არამედ „ხლ“ – 6700-5604=1096, რომელიც შეესაბამება
წარწერაშივე მითითებულ ქორონიკონს „ტივ“ – 316+780=1096.

გამოცემა: თაყაიშვილი, არქეოლოგიური ექსპედიცია ლეჩხუმ-სვანეთში,
199–200; Амиранашвили, История грузинской монументальной живописи, 134–135;
Аладашвили, Алибегашвили, Вольская, Живописная школа, 30–31. სილოგავა, სვანე-
თის წერილობითი ძეგლები, II, 29–34, 70–71.

7

კალას წმ. კვირიკესა დ ივლიტას ეკლესიის (ლაგურკა)

საქტიტორო წარწერა. 1111 წ. (სურ. 6)

თეთრი საღებავით მწვანე ფონზე შესრულებული სამსტრიქონიანი ასომთა-
ვრული წარწერა მდებარეობს ეკლესიის დასავლეთ კედელზე, კარის ზემოთ. წარწე-
რა ძლიერაა დაზიანებული და ამჟამად თითქმის ისევა შემორჩენილი, როგორც ვ.

²⁵ სილოგავა, დასახ. ნაშრ. 70-71.

²⁶ იქვე, 71. ამავე ნაშრომის 33-ე გვერდზე სილოგავა მსჯელობს იფრარის წარწერის ორგვარი
დათარიღების (დასაბამითგან და ქორონიკონი) შეუთავსებლობაზე, თუმცა იქაც მსგავს შეცდო-
მას უშვებს.

სილოგავას აქვს გამოქვეყნებული²⁷. ჩვენი ნაკითხვა არსებითად სილოგავას ნაკითხვის მსგავსია უმნიშვნელო განსხვავებებით.

წარწერის ფართობი: 240X30 სმ., გრაფემების ზომა: 4,5-5სმ. განკვეთილობის ნიშანი ორი წერტილი; ქარაგმის ნიშანი – კიდურწერტილოვანი განივი ხაზი.

წარწერა ასე იკითხება:

სტუზი. იმს ... ღუღუ ბუ ყუგუი ჭა უსი უსუს ... სტუზიუსი | ტუს ყუსუს
ტუნიტუი: ბუ : ყუი: ჭუნი ტუნიუს ტუნი... | ... ბუნიუსი ტუნიუს
:ბუნი: ტუნიუს...

სახ(ე)ლით[ა] ღ(მრ)თ(ი)სა[ათა].....[მო]იხატა და შეიმკო ნ(მიდა)ჲ ესე
ეკლეს[ია].....სად(ი)დებულ(ა)დ | ამის ჴევისა აზნაურთა და ყ(ოვე)ლთა რ(ომე)
ლნი აშენებენ ამა... | ...ა დასაბამ(ი)თგ(ა)ნთა წელთა ხლიე (6715-5604=1111 წ.)
ქ(ო)რ(ო)ნი[იკო]ნს[ა]...

პირველ სტრიქონში ვეღარ იკითხება წმ. კვირიკეს სახელი. აღარ არის შემორჩენილი წარწერის ბოლო ნაწილი, სადაც ეწერა „ქორონიკონსა ტლა“ და იხსენიებოდა „მეფის მხატვარი თევდორე“²⁸.

გამოცემა: Амиранашвили, История Грузинской монументальной живописи, 138; Аладашвили, Алибегашвили, Вольская, Живописная школа, 31; სილოგავა, სვანეთის წერილობითი ძეგლები, II, 34-36; 73-74.

8

ნაკიფარის წმ. გიორგის ეკლესიის საქტიტორო წარწერა. 1130 წ. (სურ. 7)

თეთრი საღებავით ნაწერი ორსტრიქონიანი ასომთავრული წარწერა მდებარეობს ეკლესიის კანკელის არქიტრაფზე. წარწერა ძლიერ დაზიანებულია, აცვენილია საღებავის ფენა, რომლის ქვეშაც მოჩანს კანკელის ძველი ფერწერული დეკორი – წითელი საღებავით დახატული გეომეტრიული ფიგურები (X ს.).

წარწერის ფართობი: 330X17სმ. ასოების ზომა: 5-7სმ. განკვეთილობის ნიშანი – ორი წერტილი, ქარაგმა – ბოლოწერტილოვანი განივი ხაზი.

სტუზი იმსაი: ბუღუღუ: ბუ ყუგუი: სტუზიუსი: უსი: ტუნიუს: უსი:უსი:
ტუნიტუი... უსიუსი ყუიუსი უსიუსი | ბუ: უსი: ბუნიუსიუსი ყუი: ბუ ტუნიუსი: ტუნი:
ბუღუღუ: ბუ ბუნიუსიუსიუსი ბუ: ბუნიუსი: ბუნიუსიუსი
[სა]ხელითა ღ(მრ)თის(ა)თა მოიხ(ა)ტა და შეიმკო საყდარი ესე ნ(მინ)დისა

²⁷ სილოგავა, დასახ. ნაშრ., 73-74.

²⁸ Амиранашвили, История грузинской монументальной живописи, 138.

გ(იორგის)ჲ ...ისა აზნა(უ)რთა ...ა ჴ(ე)ვ(ი)ს(ა)თა ყ(ოვე)ლთა ე[რ]თ(ო)ბ(ი)თ | [ნ]ო
გ(იორგ)ჲ მთავ(ა)რმ(მონამე)ო შ(ეიწყალ)ენ და ააშენენ ა(მე)ნ. მოიხატა და
[ქორ]ონ(იკო)ნსა ...[ჴე]ლითა თ(ევედორ)ე მეფ(ი)სა მხ(ა)ტვრ(ი)სათა.

წარწერის თარიღის აღმნიშვნელი გრაფემები, რომლებიც წარწერის პირველი
გამომცემლის, ამირანაშვილის დროს ჯერ კიდევ ნაწილობრივ ჩანდა “...ქორონიკონ-
სა ტნ...” და, რომელიც 1130 წელს შეესაბამება, დღეს აღარ არის შემორჩენილი.

წარწერის შესახებ დანვრილებით იხ. სილოგავა, სვანეთის წერილობითი ძე-
გლები, II, 36–39, 74, 75.

გამოცემა: Амиранашвили, История Грузинской монументальной живописи, 143;
Аладашвили, Алибегашвили, Вольская, Живописная школа, 32; სილოგავა, სვანეთის
წერილობითი ძეგლები, II, 36-39, 74-75.

9

წვირმი-ჩობანის წმ. გიორგის ეკლესიის წარწერა. XII ს.

სოფელ წვირმის ქვედა უბნის (ჩობანი) წმ. გიორგის ეკლესიის დასავლეთ კე-
დელზე, კარის მარცხნივ (სამხრეთით) გამოსახულია საერო პირი. გამოსახულე-
ბის თავისა და მხრის არეში, მარჯვნივ ბუნდოვნად მოჩანს შეიდსტრიქონიანი (?)
ასომთავრული წარწერა, რომელიც შავი საღებავითაა ნაწერი. წარწერაში ერთგან
შეიმჩნევა განკვეთილობის ნიშანი – ორი წერტილი და ქარაგმა – მოკლე, სწორი ჰო-
რიზონტალური ხაზი.

სტჲუწჲტ იჴჲჲ | ჴტ ჴღ | ... ტ: ჴწ | ჴწ | ... ჴ | ჴს | ტ | ტს | ჴსტ ჴწ | ჴწ | ტს | ტს
| ჴსტ

სახელითა ღმრთ[ისაჲ] | თა მოი...ა: წ(მინდა)ი ე[კ] | ლე[სია] ...კ რის|ა ას ძისა
ჴე|... ზვიადი | ...აობი... | შსა.

ამ ძლიერ ფრაგმენტირებული წარწერიდან ვადგენთ, რომ წარწერაში ლაპარაკია
ეკლესიის მოხატვაზე და იხსენიება ვინმე „ზვიადი“. ეს წარწერა პირველად ამოიკი-
თხა ე. თაყაიშვილმა. მის ნაშრომში მოტანილია ასომთავრულით დაწერილი ტექს-
ტის მხედრული ტრანსლიტერაცია: სახელითა ღმრთისა | თა მოიხატა წმიდაი | ესე
ეკლესიაჲ | გუხაფათის ჴე|ლითა ზვიადისა | ჴელოსნობასა | პაიშისა (?)
ქტიტორის გამოსახულების მარცხნივ თაყაიშვილი გარკვეული ეჭვით კითხულობს
- „ესე არს თ[ავ]ადი აარონ...“²⁹.

29 თაყაიშვილი, არქეოვოლოგიური ექსპედიცია ლეჩხუმ-სვანეთში, 214-215.

წარწერის წაკითხვა XX საუკუნის ორმოციან წლებში სცადა ხელოვნებათმცოდნე თინათინ ვირსალაძემ³⁰. აშკარაა, რომ იმ დროს წარწერა უკეთ იკითხებოდა. ჩვენს ხელთაა ვირსალაძის ჩანახატი, რომლის მეორე სტრიქონში ჩანს სიტყვა — “*Ⲅⲟⲩⲉⲛ*” — „მოიხ(ა)ტა“, მეხუთე სტრიქონში იკითხება სახელი „ზვიად“.

ნ. ალადაშვილისა და ა. ვოლსკაიას აზრით გუზაფისძე მხატვარია³¹. რ. ყენიას და ნ. ალადაშვილი მიიჩნევენ, რომ ეკლესია მოიხატა გუზაფის ძის ზვიადის ხელით³². მხატვრად მიაჩნია გუზაფათი სილოგავასაც. მისი აზრით ზვიადი სვანთა ერისთავია³³.

1987 წელს წარწერის წაკითხვა სცადა ხელოვნებათმცოდნე ე. კაველაშვილმა და მოგვიანებით გამოაქვეყნა წარწერის ასლიც:

„სახელითა ღმრთ(ი)თა მოიხტა წ(მიდა)ი ეკლესი(ა)ი კარის(ა)ჲ გ(უ)შაფისძისა ჴელითა ზვიადის...აო...შსა.“

ეტიტორის მარცხენა (სამხრეთ) მხარეს „ესე არს თავად აარონ.“

კაველაშვილი თაყაიშვილისგან განსხვავებით კითხულობს გუშაფისძეს. მას მიაჩნია, რომ მხატვრის სახელია ზვიადი, აარონ გუშაფისძე კი ადგილობრივი ფეოდალია.

ვფიქრობ, კაველაშვილის დასკვნები მისაღებია, თუმცა დღეს ამ წაკითხვის გადამოწმება მისი მძიმე მდგომარეობის გამო შეუძლებელია, რადგანაც გრაფემები ისეა გადაცრეცილი, რომ ფონისგან აღარ განირჩევა.

გამოცემა: თაყაიშვილი, არქეოლოგიური ექსპედიცია ლეჩხუმ-სვანეთში, 214-215; ალადაშვილი, ვოლსკაია, ზემო სვანეთის კედლის მხატვრობის ძეგლები, 34; სილოგავა, სვანეთის წერილობითი ძეგლები, II, 93-94; კაველაშვილი, მხერის ეკლესიის მხატვარი, 99; ყენია, ალადაშვილი, ზემო სვანეთი, 60.

10

მაცხვარიშის მაცხოვრის ეკლესია.

მიქაელ მაღლაკელის წარწერა. 1140 წ. (სურ. 8)

მხატვარ მიქაელ მაღლაკელის თეთრი საღებავით ნაწერი ათსტრიქონიანი ასომთავრული წარწერა მდებარეობს ეკლესიის ჩრდილოეთ კედელზე, საკურთხევე-

30 თ. ვირსალაძის ჩანახატი ინახება გ. ჩუბინაშვილის სახ. ეროვნული კვლევითი ცენტრის არქივში, გ.ჩ.ც./ფ/ თ. ვ. — 63/131

31 ალადაშვილი, ვოლსკაია, ზემო სვანეთის კედლის მხატვრობის ძეგლები, 34.

32 ყენია, ალადაშვილი, ზემო სვანეთი, 60.

33 სილოგავა, სვანეთის წერილობითი ძეგლები, II, 94.

ლის აფსიდის მახლობლად, კედლის დეკორაციული თაღის მარჯვენა, აღმოსავლეთ ნაწილზე. წარწერის საღებავის ფენა ნაწილობრივ დაზიანებულია.

წარწერის ფართობი: 61X31 სმ. ასოების სიმაღლე: 4–4,5 სმ. განკვეთილობის ნიშანი – ორი წერტილი, ქარაგმა – განივი სწორი ხაზია.

გადახედი ს | ყვითელი | უფროსი | ზედა | ტიპი | :ნი | ყველა | დი | გ |
განი | ტიპი | სი

მოხატა საყდარი ესე მ | ეფობასა | დემეტრეს | ან(ე)ლსა იე: ჯელი | თა მ(ი)ქ(აე) [ლ]
| მაღ [ლ] | აკელი | სათა.

მეხუთე სტრიქონში გამორჩენილია სიტყვა წლსა – წ(ე)ლსა, რომელიც შედარებით მომცრო ასოებით, შემდეგ მეექვსე სტრიქონზეა დანერგილი. წარწერა თარიღდება დემეტრე მეფის ზეობის მე-15 წლით (ი“ე-ი“ე = 15), რაც 1140 წელია.

გამოცემა: თაყაიშვილი, არქეოლოგიური ექსპედიცია ლეჩხუმ-სვანეთში, 350, Вирсаладзе, Фресковая роспись художника Микаела Маглакели, 176; სილოგავა, სვანეთის წერილობითი ძეგლები, II, 76-77.

11

ვარძიის ღვთისმშობლის ტაძარი. გიორგი ჭარის წარწერა. XII ს. (სურ. 9)

წარწერა ამჟამად აღარ გაირჩევა. ის, თავის დროზე, ნაიკითხა კ. მელითაურმა. მის ნაშრომში გამოქვეყნებულია წარწერის ფოტოც³⁴. მელითაურის აღწერით საკურთხეველის აფსიდის კონქისა და ქვედა რეგისტრის მოხატულობის გამმიჯნავი ორნამენტული ზოლის ცალკეულ სეგმენტებში ერთმანეთისგან დაშორებული რამდენიმე ასომთავრული გრაფემა იყო ჩანერილი: „ჩრდილოეთით მღვდელმთავარ ელეფთერისა და იოანე ოქროპირის შუახაზს ასწვრივ მოთავსებულ ყვავილში“ ეწერა “L” – „გ“, „...იმ ყვავილში, რომელიც საკურთხეველის აღმოსავლეთი სარკმლის აღმოსავლეთ ნიბოს ასწვრივ მდებარეობს“ – ასო-ნიშანი “δ” - „ჭ“, ხოლო „ამ ყვავილის გვერდით ერთი რაპორტის გამოშვებით ყვავილშივე“ “ჰ” – „რ“³⁵.

მელითაურმა წარწერა საბოლოოდ გამართა როგორც „გიორგი ჭარი“ და ის ტაძრის მომხატველად მიიჩნია³⁶.

34 მელითაური, ვარძიის სამშენებლო-ხუროთმოძღვრული შესწავლის საკითხები, 13, სურ. 10, 11. მელითაურის ცნობით 1940 წელს მხატვარმა გ. თვალავაძემ შეასრულა ორნამენტის პირი, რომელიც შემდგომ დაიკარგა, მელითაური, დასახ. ნაშრ., 13. შენ. 4. ვარძიის წარწერის ფოტოს (სურ. 9) ვაქვეყნებთ მელითაურის წიგნიდან.

35 იქვე, 13.

36 იქვე, 13.

გამოცემა: მელითაური, ვარძიის სამშენებლო-ხუროთმოძღვრული შესწავლის საკითხები, 13, გაფრინდაშვილი, ვარძია, 129.

12

**ბეთანიის ღვთისმშობლის შობის ტაძარი.
დემეტრეს და სოფრომის წარწერები. XII ს. (სურ. 10)**

ბეთანიის წარწერების ადგლზე შესწავლის საშუალებ არ მოგვეცა. ამიტომ ისინი მოგვყავს ე. პრივალოვას ნაშრომის მიხედვით³⁷.

ა) ერთსტირქონიანი შავი საღებავით შესრულებული ასომთავრული წარწერა საკურთხევლის აფსიდში, დასაჯდომელის ორნამენტზეა დანერილი ძალზე პატარა გრაფემებით:

ⲫⲓ ⲡⲓ ⲛⲉⲓ

ქ(რისტე)ე შ(ეინყალ)ე დ(ემე)ტ(რ)ე

წარწერის მდებარეობის გათვალისწინებით ე. პრივალოვა მას მხატვარ დემეტრეს მიაკუთვნებს³⁸.

ბ) წარწერა მოთავსებულია საკურთხევლის აფსიდში დემეტრეს წარწერის (№12 ა) მახლობლად. ე. პრივალოვა მასაც დემეტრეს მიაკუთვნებს³⁹.

წარწერა:

არ მარტო ვარ, შავპირი, ჭეშმარიტად. მსაჯულო ყოველთაო, ნუ მარტოქმენ ყოველთა ქრისტიანეთა წმიდათა შენთაგან.

აღსანიშნავია, რომ წარწერას ლექსის ფორმა აქვს.

გ) თეთრი საღებავით შესრულებული ასომთავრული წარწერა მდებარეობს ეკლესიის სამხრეთი მკლავის დასავლეთი სარკმლის წირთხლში, საკმაოდ მაღლა. ის წმ. აარონის ფიგურის ქვემოთაა მიწერილი.

წარწერა:

უფალო, ნუ შეუნდობ სოფრომს.

ლოკალიზაციის გათვალისწინებით ე. პრივალოვა წარწერას მხატვარს მიაკუთვნებს, რომელიც მას თავად სოფრომი მიაჩნია⁴⁰.

გამოცემა: Привалова, Новые данные, 16-17.

37 Привалова, Новые данные, 16-17

38 იქვე.

39 იქვე.

40 იქვე, 16-17.

ოზაანის ამაღლების ეკლესია. მიქაელის წარწერა. XII-XIII სს. (სურ. 11)

შავი საღებავით ნაწერი ხუთსტრიქონიანი ასომთავრული წარწერა მდებარეობს საკურთხეველის აფსიდის თაღის პირზე, იატაკიდან 170 სმ-ის სიმაღლეზე. მოჩარჩოებულია წვრილი შავი ხაზით; სტრიქონები წვრილი შავი ხაზითაა გამიჯნული, რომლებიც შავი დეკორატიული „ნანახარდებითა“ გაფორმებული.

წარწერის ფართობი — 45X15 სმ. განკვეთილობის ნიშანი ორი წერტილია, ქარაგმა — ბოლოწერტილოვანი, განივი, კლაკნილი ხაზი. გრაფემა “ტ”-“ა”-ს უღელი ტანსაა მოცილებული, რაც XII საუკუნიდან შეინიშნება.

ქ¹: იწ | ყნ | ზ | ზ | ზ | ზ | ზ

ქ(რისტე) ღ(მერთ)ო | შ(ეუ)ნდ | ვენ | მ(ი)ქ(აე)ლს | ამ(ე)ნ.

გამოცემა: კახეთის ისტორიული ძეგლების წარწერები, 124-126, Чубинашвили, Архитектура Кахетии, 357; Привалова, Роспись церкви «Вознесения», 123-124.

ჭოხუდის მაცხოვრის სახელობის ეკლესია.

საღირის წარწერა. XIII ს. (სურ. 12)

ერთსტრიქონიანი შავი საღებავით შესრულებული ასომთავრული წარწერა ეკლესიის დასავლეთ კედლის ქვედა რეგისტრში, კარის მარცხნივ, სულიწმიდის მოფენის კომპოზიციაშია ჩანერილი. წარწერა დაზიანებულია. ზომები: გრაფემების სიმაღლე 4-4.5 სმ. ქარაგმა — კიდურნაისრული, განივი ხაზი.

წარწერის ადგილზე შესწავლა ვერ მოხერხდა. წარმოვადგენთ ვ. სილოგავას გადმონაწერს:

ქ¹ იწ | ს | ს | ს | ს | ს

ძ(ე)ო ღ(მრ)თი(საო), ს(ა)ღ(ი)რ შ(ეიწყალ)ე⁴¹.

წარწერის ცალკეული სიტყვები: „ლთი“ და „სლრ“ მოციქულთა სამოსზე შავი საღებავით შემოხაზულ ზემოთკენ თავგახსნილ წრეებშია მოქცეული. პირველ („ძო“) და ბოლო („შე“) სიტყვების შესახებ სილოგავა ამბობს „თითქოს იკითხებაო“⁴². წარწერის ვ. სილოგავას შემოთავაზებული ნაკითხვა სარწმუნოდ გვეჩვენება, მა-

41 სილოგავა, დასახ. ნაშრ. 72.

42 იქვე, 72.

გრამ ვერ გავიზიარებთ მის მოსაზრებას, რომ ის შეიძლება უკავშირდებოდეს ამავე, დასავლეთ კედელზე, კარის მარჯვნივ გამოსახულ ქტიტორს⁴³. ჩვენი ვარაუდით, წარწერა მხატვარს, საღირს ეკუთვნის.

ვ. სილოგავა წარწერას XI ს. – XII ს-ის I ნახევრით ათარილებს და მას მოხატულობის თანადროულად და იმავე მხატვრის შესრულებულად მიიჩნევს, რომელმაც ეკლესია მოხატა⁴⁴, მაგრამ ჭოხუდის მოხატულობა XIII საუკუნითაა დათარიღებული⁴⁵ და წარწერაც ამ პერიოდს უნდა ეკუთვნოდეს.

გამოცემა: ვ. სილოგავა, სვანეთის წერილობითი ძეგლები, I, 23, 72-73.

15

ზემო კრიხის მთავარანგელოზთა ეკლესია.

მხატვრის წარწერა. XIII-XIV სს.

ზემო კრიხის ეკლესია და მისი მოხატულობა 1991 წელს მინისძვრის დროს დაზიანდა. მაშინ განადგურდა მხატვრის წარწერაც, რომელიც ჩრდილოეთ კედელზე ქტიტრის გამოსახულების ფეხებთან იყო მიწერილი. ზემო კრიხის მოხატულობა XI ს-ით თარიღდება, წარწერა კი XIII-XIV სს-ს განეკუთვნებოდა და ის იმ მხატვრის, ვინმე ჩუბინიძის, მიერ იყო შესრულებული, რომელმაც თავდაპირველი მოხატულობის, ცალკეული დაზიანებული ადგილები განაახლა (XIII-XIV სს.)⁴⁶. ათსტრიქონიანი ნუსხური წარწერა რამდენჯერმეა გამოქვეყნებული და ის აქ ამ ნაშრომების მიხედვით მოგვყავს:

[მო]იხატა წ(მიდა)ი ესე ეკლე | სიაი დეკანოზობას | გ(იორგ)ი კორცანი(სძის)ასა
| ასისთავობასა ი(ოა)ნე | ლომანისძისასა | და ი(ოა)ნე დევძისი(სა) | შე(ინყალე)ნ
წ(მიდა)ნო მთავარ | ანგელოზ(ნო) | ამისა მ(ო)ხა(ტ) | (ვ)ისა ჩ(უ) [ბინისძე]⁴⁷

გამოცემა: ბოჭორიძე, რაჭა-ლეჩხუმის ისტორიული ძეგლები, 163; Вирсаладзе, Фресковая роспись в церкви архангелов, 35-37.

43 იქვე, 23.

44 იქვე, 73.

45 Аладашвили, Алибегашвили, Вольская, Живописная школа, 124; ყენია, ანსამბლის აგების თავისებურებანი, 78-80.

46 Вирсаладзе, Фресковая роспись в церкви архангелов, 35-37.

47 იქვე, 35.

საფარის წმ. საბას ტაძარი. თეოდორეტის წარწერა. XIV ს. (სურ. 13)

საფარის წმ. საბას ტაძრის სამხრეთ კედელზე, საქტიტორო რიგის მეოთხე გამოსახულების სამოსის – თეთრი პერანგის ქობაზე დატანილია ერთსტრიქონიანი სტილიზებული მხედრული წარწერა. მამაკაცი, რომელიც ჯაყელთა საქტიტორო რიგის ბოლო ფიგურაა მოგვიანო ხანაში ამოქოლილ კარზეა დახატული და ის არ არის იდენტიფიცირებული. შემორჩენილია წარწერის სამი სიტყვა, რომლებიც ერთმანეთისგან განკვეთილობის ნიშნებითაა გამოყოფილი. ეს ნიშნები ორი ხაზით შემოვლებული ორი და სამი მცირე წრეა (წარწერის ფართობია: 65,5X12,5 სმ. გრაფემების ზომაა: 10 სმ – 2 სმ).

წარწერა მცენარეული ორნამენტის შთაბეჭდილებას ტოვებს და მას წარწერად მხოლოდ დაკვირვების შემდგომ შეიცნობ. პირველი სიტყვა მუქი წითელი, მეორე — შავი, ხოლო მესამე სიტყვა ისევ მუქი წითელი საღებავითაა ნაწერი. წარწერა ქტიტორის პერანგის ვერტიკალური ნაოჭების აღმნიშვნელი მწვანე ფერის ხაზებზეა დატანილი და პერანგის ქობის ორნამენტული გაფორმების სახე აქვს. წარწერის გრაფემები ორი ხაზითაა შემოხაზული, მცენარეული ნაწარმები კი ერთი კონტურით.

სამეცნიერო საზოგადოებას ამ წარწერის შესახებ, პირველად ისტორიკოსმა და ეპიგრაფიკოსმა თემურ ჯოჯუამ ამცნო. მისი წინასწარული მონაცემებით საქმე გვაქვს მხატვრის წარწერასთან, მხატვრის სახელი „პეტრეა“. მართლაც, იატაკიდან 217 სმ-ზე შესრულებული ეს წარწერა მხოლოდ მხატვარს შეიძლება დაენერა. გრაფემები ძლიერ სტილიზებულია და დამატებითი მცენარეული მორჩებით და ყლორტებითაა გაფორმებული, ამდენად ასონიშნების ამოცნობა რთულია და ჩვენეულ ნაკითხვასაც სრული უეჭველობის პრეტენზია არ აქვს.

წარწერა:

პტრთ: . ძესა: : თგრეტს ... (ან) თრეტს...

თუ ვიგულისხმებთ, რომ უკანასკნელი სიტყვის მეორე ასონიშანი ასომთავრული “თ”-“დ” არის, მაშინ ეს სახელი გაიხსნება, როგორც – თდრეტ – თეოდორეტ (?):

პ(ა)ტრ(ე)თ ძესა თ(ეო)დ(ო)რეტს [შეუნდვენ ღმერთმან] (?)

ან

პ(ა)ტრ(ა)თ ძესა თ(ეო)დ(ო)რეტს [შეუნდვენ ღმერთმან] (?)

ანდაც

პ(ე)ტრ(ე)თ ძესა თ(ეო)დ(ო)რეტს [შეუნდვენ ღმერთმან] (?)

პირველი სიტყვა, ვფიქრობ, უნდა გაიხსნას როგორც: პ(ა)ტრ(ა)თ ან პ(ა)ტრ(ე)თ ან პ(ე)ტრ(ე)თ, თუმცა გადაჭრით თქმა თუ რა სახელიდანაა ნაწარმოები იგი გამიჭირდება; ეს სახელი მახსენებს იერუსალიმის ჯვრის მონასტრის სამხრეთ-დასავლეთი ბურჯის დასავლეთ ნახნაგზე მოციქულების წმ. პეტრესა და წმ. პავლეს ფიგურებს შორის გამოსახული დრანდელი მთავარეპისკოპოსის გაბრიელის გვარს – პატრადეს, სავარაუდოდ იგი XIV ს-ში მოღვაწე პირი უნდა იყოს. კედლის მხატვრობა XVI ს-ით თარიღდება⁴⁸. არ არის გამორიცხული ამ სიტყვაში შევიცნოთ ბერძნული სიტყვა, *πατήρ* – მამა, რადგანაც ბერძნული ჟღერადობის სახელი თეოდორეტი (თეოდორიტე), რომელიც ნაკლებ პოპულარულია ქართველთა შორის „კარგად მოერგება“ ამ ვითარებას. ხომ არ შეიძლება დავუშვათ, რომ ბერძენი წარმოშობის მხატვარმა, დახატა საფარის წმ. საბას ეკლესიაში ეს საექტიტორო გამოსახულება?! გამოვრიცხავ პირველი სიტყვის ამგვარ – „პ(ა)ტრ(ო)ნთ“ – გახსნას.

17

უბისის წმ. გიორგის ეკლესია. გერასიმეს წარწერა. XIV ს. (სურ. 14)

ერთსტრიქონიანი ასომთავრული წარწერა სატრიუმფო თაღზე მდებარეობს; შესრულებულია თეთრი საღებავით მუქ ლურჯ ფონზე. მისი ცალკეული ნაწილები დაზიანებულია. ქარაგმის ნიშანი – ჰორიზონტალური კლაკნილი ხაზი, განკვეთილობის ნიშანი – ოთხი, ზოგან სამი წერტილი.

..სტჲუხნტ:.. ოწტწსტ:.. გღჲწტ გღჲწჲჲ:.. ႁს: ႁჲუხნტ:.. ႁღჲწჲსტ: ႁჲწჲსტ:..
 ႁწჲჲჲსტ:.. ႁჲჲსტსტ:..

სახელითა ღ(მრ)თის(ა)ითა მოიხ(ა)ტა მონ(ა)სტ(ე)რი ესე ჴელითა ცოდვილ(ი)სა დ(ა)მ(ი)ანეს გ(ა)ზრდ(ი)ლისა გერ(ა)სიმ(ე)სითა.

შ. ამირანაშვილმა წარწერა დამიანეს მიაკუთვნა, რომელიც ტაძრის საკურთხევლის აფსიდში გამოსახულ საიდუმლო სერობის სცენაში ჩართულ წარწერაშიცაა დასახელებული და ის მიიჩნია უბისის ეკლესიის მხატვრად⁴⁹. ვ. ბერიძემ ეს ვერსია უარყო. მან ყურადღება მიაქცია იმას, რომ წინადადება ისეა გამართული – („მოიხატა ჴელითა...გერასიმესითა“), რომ მხატვარი გერასიმეა. დამიანე რომ ყოფილიყო მხატვარი, მაშინ დანერდნენ „დამიანესითა“ (მოიხატა ჴელითა დამიანესითა) და არა „დამიანეს“⁵⁰.

48 Didebulidze, Janjalia. Wall Paintings, 61.

49 ამირანაშვილი, უბისი, 10; მისივე, ქართველი მხატვარი, გვ. 12-13

50 ბერიძე, გერასიმე და, არა დამიანე.

გამოცემა: ამირანაშვილი, უბისი, 10; ამირანაშვილი, ქართველი მხატვარი და-
მიანე, 13; ბერიძე, გერასიმე და, არა დამიანე.

სორის წმ. გიორგის ეკლესია. დავითის წარწერა. XIV ს.

მუქ ლურჯ ფონზე თეთრი საღებავით, გაკრული ხელით შესრულებული მხედრული წარწერა ეკლესიის ჩრდილოეთ კედელზე, დასავლეთიდან მეორე პილასტრის მარცხნივ, წმ. გიორგის ფიგურის ფეხებთან მდებარეობს იატაკიდან 107 სმ-ის სიმაღლეზე. წარწერა ძლიერაა დაზიანებული. გ. ბოჭორიძის ცნობით, რომელმაც რაჭაში 1925-27 წლებში იმოგზაურა, სორის ეს წარწერა ცამეტსტრიქონიანი ყოფილა, მაგრამ ის უკვე დაზიანებული იყო⁵¹.

დღეს ადგილზე შემორჩენილია წარწერის მხოლოდ ცხრა სტრიქონი (ფართობი - 44X21 სმ.), მოჩანს ცალკეული გრაფემები, რომელთა მოხაზულობა ბუნდოვანია, ვერ დგინდება წარწერის საზღვრები, განკვეთილობის ნიშანი ორი წერტილია.

წარწერის ნაწილს აღვადგენთ არსებული პუბლიკაციების მიხედვით:

....ღვდელ.....ჭარელისძე გ | |ელითა ფ | [რიად | ცოდვ]ილისა დ | [ავი]თისი-
სა და მნათეს შ | [ვილის] ივ | ანესითა და ვინცა | [შენდო]ბა ბრძანოთ | თქვენცა
შეგინდვნეს ღ(მერ)თმ(ა)ნ.

ი. ჭიჭინაძემ წარწერა საბოლოოდ ასე გამართა:

[ქ. შვეამკვეთ ესე ეკლესია მრავალძალის] | წმიდა გიორგისა...[შწვენითა] | თა
მღვდელმს[ახურთა და] ჭარელისძე გ[ი] [სი]თა | [წ]ელითა ფ(რიად)დ ცოდვი[ლი]-
სა და(ვი)თისისა და მნათეს | შ[ვი]ლისა ივ[ან]ესითა და ვინცა | შ[ენდო]ბა ბრძა-
ნო[თ] | [თქვენცა] შეგი[ნდ] | ვნეს | ღ[მერთ]თმან⁵².

გამოცემა: კაკაბაძე, წინასწარი ცნობა, 108; ბოჭორიძე, რაჭა-ლეჩხუმის ისტორიული ძეგლები; ჭიჭინაძე ი., სორის მოხატულობა, 55-56; სხირტლაძე, სორის ეკლესია, 17, 19.

51 ბოჭორიძე, რაჭა-ლეჩხუმის ისტორიული ძეგლები, 217-218.

52 ჭიჭინაძე ი., სორის წმ. გიორგის ეკლესიის მოხატულობა, 55-56.

ჭულეს ნმ. გიორგის ეკლესია. არსენის წარწერა. 1381 წ. (სურ. 15)

ჭულეს ნმ. გიორგის ეკლესიის მხატვრის წარწერა ჩრდილო-დასავლეთი გუმბათქვეშა ბურჯის სამხრეთ გვერდზე, იატაკიდან 240 სმ-ის სიმაღლეზე თეთრი საღებავითაა ნაწერი. ასომთავრული წარწერა ხუთსტრიქონიანია (წარწერის ფართობი: 55X34 სმ.) და სიგანეში ბურჯის სამხრეთი გვერდის ლილვებს შორის განივ ზომას მთლიანად ფარავს. წარწერის ყოველი სტრიქონი ორი გაკანრული ხაზით მონიშნულ ველშია ჩაწერილი; ზედა ოთხი სტრიქონი თანაბარია, მეხუთე სტრიქონი კი განსხვავებულია, ზედა სტრიქონებთან შედარებით მცირეა. ასომთავრული წარწერის გრაფიკების დუეტუსი საგრძნობლად ნაგრძელებულია, ასოები შეწიალებულია, ქარაგმის ნიშანი ჰორიზონტალური კლაკნილი ხაზია, განკვეთილობის ნიშანი — ორი წერტილი, წარწერის ბოლოს სამი წერტილი და მძიმის მსგავსი ჰორიზონტალური ბუნიია დასმული. წარწერის მე-4 და მე-5 სტრიქონების დიდი ნაწილი ნალესობის აცვენის გამო დაღუპულია.

წარწერა ასე იკითხება:

ყრწ.ნმ. გიორგის ეკლესია. არსენის წარწერა. 1381 წ. (სურ. 15)
 ԳԵՐԳԻՍ ԵԿԵԼԵՍԻԱՅ ԵՐ ԲՈՐԻՍՈՆԿԱԼԱՆԻ ԿԼԱԿՆԻԼԻ ԽԱԶԻԱ, ԳԱՆԿԵՎԵԹԻԼՈՅԻՍ
 ՆԻՏԻՆԻ — ՕՐԻ ՆԵՐԿԻԼԻ, ՆԱՐՏԵՐԻՍ ԲՈԼՈՍ ՏԱՄԻ ՆԵՐԿԻԼԻ ԵՎ ԲԻՄԻՍ ԻՍԿԱՎՈՐԻ-
 ԶՈՆԿԱԼԱՆԻ ԲՈՒՆԻԱ ԴԱՏՄԱԼԻ. ՆԱՐՏԵՐԻՍ ԹԵ-4 ԵՎ ԹԵ-5 ՏԵՐԻԿՈՆԵՐԻ ԴԻԴԻ ՆԱՆԻԼԻ
 ՆԱԼԵՍՈՅԻՍ ԲԱՆԵՐԻՍ ԳԱՄՈ ԴԱԼՍՄԱԼԻ:

შენე[ვ]ნ(ი)თა: ღ(მრ)თ(ი)სათა და წ(მიდი)სა გ(იორგ)ი ჭულესაჲ | თა სრულ
 იქმნა ეკლესიაი: ესე ჭუეისაი ხა | ტ(ე)ბითა ჯელითა მხატვრისა: არსენით
 |ია: შე(უ)ნ(დო)ს ღ(მერთმა)ნ |ათა:..

წარწერის ტექსტში შეინიშნება შეცდომა. მეორე სტრიქონში ტოპონიმ „ჭულეს“ გადმოცემისას ასონიშან „ლ“-ს ნაცვლად რატომღაც „ე“ არის დაწერილი. ასონიშნების ფორმა, მოხაზულობა, სტილი XIII საუკუნის მიწურულისა და XIV საუკუნის ფარგლებში ექცევა.

წარწერა არაერთხელაა გამოქვეყნებული. პირველად მას ყურადღება მარი ბროსემ მიაქცია, რომელმაც 1847 წელს იმოგზაურა სამცხეში. ჭულეს წარწერა მაშინ უკეთ იყო შემონახული, წარწერის ბოლოს იკითხებოდა: „ქკს თა:“, რაც ეკლესიის მოხატვის თარიღს აღნიშნავს — 1381 წ⁵³. ამავე დროს, მხატვრის სახელის — არსენი შემდგომ ასონიშან „თ“-ს გასწვრივ გრაფიკა „ფ“-ს კითხულობს და მიიჩნევს, რომ ჭულეს არსენი თფილელის მოხატული ყოფილა.

პ. უვაროვას, რომელიც ჭულეში XIX ს-ის დასასრულს იყო, გამოქვეყნებული აქვს მხატვარ არსენის წარწერის ასლი, რომელზეც გარკვევით ჩანს ქორონიკონი

53 Brosset, Rapports, II^e rapp., 136.

„თა“ (1381 წ.); ამავე დროს, მხატვრის სახელის მარჯვნივ არსებული ასონიშან „თ“-ს ძირში აღნიშნულია მარჯვნივ განზიდული ხაზი⁵⁴, რაც შესაძლებელია თ-სთან შენიაღვრებული „ბ“-ს ფეხი იყოს.

ექ. თაყაიშვილი სრულად იზიარებს ჭულეს წარწერის ბროსესეულ ტექსტს და დათარიღებას. მხოლოდ მცირე კორექტივი შეაქვს, კითხულობს – არსენი თბილელს⁵⁵.

გიორგი ბოჭორიძე ჭულეს მხატვარ არსენის თორელ ეპისკოპოსად მოიაზრებს⁵⁶. შ. ამირანაშვილი „თორელს“ ან „თმოგველს“ კითხულობს⁵⁷.

წარწერაში მხატვრის სახელის შემდგომ არსებული „თ“ გრაფემა ინტერპრეტირებისთვის დიდ ასპარეზს არ იძლევა, ამდენად, ამ საკითხს ღიად ვტოვებ. რაც შეეხება თარიღს – 1381 წ. – მის სისწორეში ეჭვის შეტანა არ არის მართებული, რადგანაც ამას დოკუმენტურად ადასტურებენ – მ. ბროსე, პ. უვაროვა და ექ. თაყაიშვილი; ამავე დროს, წარწერის პალეოგრაფიული მონაცემები სრულიად ეთანხმება აღნიშნულ თარიღს.

ვ. ბერიძე ვრცლად იხილავს აღნიშნულ წარწერას და ბროსე-თაყაიშვილის წაკითხვას იზიარებს⁵⁸.

გამოცემა: Brosset, Rapports, II^e rapp., 136; MAK, IV, 65, ნახ. 51; АЭРЗ, I, 107; ბერიძე, სამცხის ხუროთმოძღვრება, 150–151; ბოჭორიძე, მოგზაურობა, სამცხე-ჯავახეთში, 155.

20

წალენჯიხის მაცხოვრის ეკლესია. მანუელ ევგენიკოსის, ქვაბალიასა და გაბისულავას წარწერები. 1384-1396 წწ. (სურ. 16,17)

წალენჯიხის მაცხოვრის ჯვრ-გუმბათოვანი ეკლესიის გუმბათქვეშა დასავლეთ ბურჯებზე შავი საღებავით შესრულებული ორი ქართული წარწერაა, რომლებიც ეკლესიის მოხატვასთან დაკავშირებულ ცნობებს შეიცავს.

ა) სამხრეთ-დასავლეთ ბურჯის ჩრდილო-დასავლეთ ნახნაგზე ჩვიდმეტ-სტრიქონიანი ასომთავრული წარწერაა. დღეს მისი მეთორმეტე სტრიქონი აღარ არსებობს, ამ ადგილას შელესილობა ჩამომტვრეულია. წარწერას წითელი ფერის მოჩარჩოება ევლება. ტექსტი ბურჯის კაპიტელის შეზნექილი ზედაპირიდან იწყება და ბურჯის ბაზისკენ ეშვება. წარწერის ბოლო სტრიქონსა და ბაზას შორის დარჩე-

54 MAK, IV, 65, ნახ. 51.

55 АЭРЗ, I, 107.

56 ბოჭორიძე, მოგზაურობა, სამცხე-ჯავახეთში, 155.

57 ამირანაშვილი, ბექა ოპიზარი, 10.

58 ბერიძე, სამცხის ხუროთმოძღვრება, 150, 151.

ნილ არეზე მცენარეული ორნამენტია გამოსახული. განკვეთილობის ნიშნად ორი, სამი და ოთხი წერტილია ნახმარი. ქარაგმა – ჰორიზონტალური კლაკნილი ხაზია. ასოები ზოგან შეწილბულია. სტრიქონები ორი გაკანრული ხაზით მონიშნულ ველშია ჩანერილი.

წარწერა ასე იკითხება:

† ႁႁႃႈႁႃႈႁႃႈ | ႁႃႈႁႃႈႁႃႈ: ႁႃ | ႁႃႈႁႃႈႁႃႈ: ႁႃႈႁႃႈႁႃႈ | ႁႃႈႁႃႈႁႃႈ: ႁႃႈႁႃႈႁႃႈ | ႁႃႈႁႃႈႁႃႈ: ႁႃႈႁႃႈႁႃႈ
ႁႃႈႁႃႈႁႃႈႁႃႈ: ႁႃႈႁႃႈ... | ႁႃႈႁႃႈႁႃႈႁႃႈႁႃႈ: ႁႃႈႁႃႈႁႃႈႁႃႈ: | ႁႃႈႁႃႈႁႃႈႁႃႈ: | ႁႃႈႁႃႈႁႃႈႁႃႈ:
| ႁႃ ႁႃႈႁႃႈ ... ႁႃႈ | ... ႁႃႈႁႃႈ... | ႁႃ ႁႃ ... | ႁႃႈႁႃႈ... | ႁႃႈ: ႁႃႈ: | ႁႃႈ: ႁႃႈ: ႁႃႈ
† პატრონისა | ე(რისთავ)თ ერ(ის)თ(ა)ვ(ი)სა და | მ(ა)ნდატ(უ)რთ უხ | (უ)ცესისა
დადიანისა | ვამეყის ბრძა | ნებითა მოვ[ედი] | კოსთანტიპ | (ო)ვლით მხატვარი |
კირმანუელი | ევინიკოს | და დავხ(ა)ტ[ე] ესე [ეკლესია] | ღმრთ... | [ვინც]ა შ(ე)
ნ | [დობა ბრ]ძანოთ ... | [თქვე]ნცა შ(ეგინ)დ(ენე)ს [ღმერთმან] | ა(მე)ნ, ა(მე)ნ,
ა(მე)ნ.

სიტყვა „დავხ(ა)ტ[ე]“ ამჟამადაც თითქმის სრულად იკითხება. „დავხატე“ აქვს გად-
მონერილი, თავის დროზე, მ. ბროსესაც⁵⁹. სხვა გამოცემებში ამ სიტყვის მხოლოდ
დასაწყისი – „და“ არის გადმონერილი, თუმცა გაზიარებულია მ. ბროსეს ვერსიაც⁶⁰.

წარწერის გვერდით, ამავე ბურჯის დასავლეთ ნახნაგზე მოთავსებულია მა-
ნუელ ევგენიკოსის ბერძნული წარწერა (იხ. აქვე, ბერძ. 1).

გამოცემა: Brosset, Rapports, IX^e rapp., 16–17; თაყაიშვილი, არხეოლოგიური მო-
გზაურობანი, 211; Лорткипанидзе, Роспись в Цаленджиха, 14; ლორთქიფანიძე, ჯან-
ჯალია, ნალენჯიხა, 5.

ბ) ჩრდილოეთი ბურჯის სამხრეთ-დასავლეთ ნახნაგზე ჩვიდმეტსტრიქონიანი
შავი საღებავით შესრულებული წარწერაა. მას სამხრეთ ბურჯის წარწერის პარამე-
ტრები აქვს – იწყება ბურჯის კაპიტელის შეზნექილი ზედაპირიდან და სრულდება
ნახნაგის ქვედა მონაკვეთში. წარწერის მერვე, მეცხრე და მეათე სტრიქონი დაზიან-
ებულია; ამ ადგილას შელესილობა ჩამომტვრეულია.

განკვეთილობის ნიშანი – ორი, სამი და ოთხი წერტილი; ქარაგმა - ჰორიზონტალ-

59 Brosset, Rapports, IX^e rapp., 17.

60 Лорткипанидзе, Роспись в Цаленджиха, 14–15; ლორთქიფანიძე, ჯანჯალია, ნალენჯიხა, 5; სანი-
კიძე, ნალენჯიხის მაცხოვრის ტარის ისტორიისათვის, 176–177. ექ. თაყაიშვილი განსხვავებულად
აღადგენს წარწერას, კერძოდ სიტყვა „მოვ[ედი]-ის ნაცვლად – „მო[ვიყვანე]“-ს, ხოლო „დავხ(ა)
ტ[ე]“-ს მაგივრად „დავხატვინე“ აქვს (თაყაიშვილი, არხეოლოგიური მოგზაურობანი, 211), რაც
არ არის სწორი, რადგან, მაშინ გაუგებარია ვისგან არის დაწერილი წარწერა. თაყაიშვილის მო-
საზრება, თავის დროზე, გაიზიარა ქ. მიქელაძემაც, მიქელაძე, ხელოვან-მომხატველთა წარწერა-
თა მნიშვნელობა, 167.

ლური კლასიკური ხაზია. ასოები შენიალებულია. სტრიქონები ორი გაკანრული ხაზით მონიშნულ ველშია ჩანერილი.

წარწერა ასე იკითხება:

† ჩქაჟუჟ ზუნიძე: | გუგუნიკი: | ყუნიკი: | ზღ | სუნიკი: | ზღ | გუნიკი: | ზღ: |
გუნიკი: | ზღ: | გუნიკი: | ზღ: | ... | ზღ: | გუნიკი: | ზღ: | გუნიკი: | ზღ: |
| ზღ: | ზღ: | ზღ: | ზღ: | ზღ: | ზღ: | ზღ: | ზღ: | ზღ: | ზღ: | ზღ: | ზღ: |
| ზღ: | ზღ: | ზღ: | ზღ: | ზღ: | ზღ: | ზღ: | ზღ: | ზღ: | ზღ: | ზღ: | ზღ: |

† წარწერა(ა)ვ(ე)თ | მაცხოვრისა | შენ(ე)ვნითა | კო | სტ(ა)ნტიპოვლე | ს და მო-
ვიყვ(ა)ნ | ეთ მხატვ(ა)რი | ე | სე კირმანოელ | ჩვენ... | ონ... | მახარებელმ(ა)ნ |
ქვაბალია და ანდ | რონიკე გაბისულა | ვა და ვევედრებით | მაცხოვარსა
რათა | გვიხსნას ჩვენცა | დიდსა დღესა მას გა | ნკითხვისასა, ა(მე)ნ, ა(მე)ნ, ა(მე)ნ.

პუბლიკაციებში „მახარებელმ(ა)ნ“-ის მხოლოდ დასაწყისი „მა“ არის გადმოწერილი და ის აღდგენილია როგორც „მა[ხარებელი]“⁶¹, თუმცა დღემდე შემორჩენილი ასო-ნიშნები „მახარებელმან“-ის აღდგენის საშუალებას იძლევა.

წალენჯიხის წარწერების გრაფიკათა მოხაზულობაზე დაკვირვებამ დაგვანახა, რომ ორივე მათგანი ერთი ხელით, ქართული მნიშვნელობის მცოდნე პირის მიერაა ნაწერი, აშკარაა, რომ ქართული მისი მშობლიური ენაა.

ჩრდილოეთი ბურჯის წარწერა, როგორც დასაწყისშივე მრავლობით ფორმაში გადმოცემული ზმნა „წარვეგზავნეთ...“ და ნაცვალსახელი „ჩვენ“ გვატყობინებს, მახარებელი ქვაბალიასა და ანდრონიკე გაბისულავას საავტორო ტექსტია.

სამხრეთი ბურჯის წარწერა მანუელ ეგვინიკოსისაა, ის პირველ პირშია დაწერილი, მაგრამ, როგორც ჩანს, კონსტანტინოპოლელი მხატვარი, სავარაუდოდ, ბერძნულად კარნახობდა ტექსტს ქართველ ოსტატს. აქედან გამომდინარე წარწერაში ვლინდება ბერძნული ფონეტიკისთვის დამახასიათებელი ნიშნები, რაც ქართული ბგერების დარბილებაში გამოიხატება, მაგალითად, კოსტანტიპოვლი, ან მხატვრის გვარი ევინიკოს – ეგვინიკოსის ნაცვლად; და, რაც მთავარია, ეს გვარსახელი სახელობით ფორმაში ქართული „ი“ სუფიქსის გარეშეა ნახმარი. წესით, წარწერის ეს მონაკვეთი გამართული ქართულით ასე უნდა ყოფილიყო „...მოვედი... მხატვარი კირმანოელ ეგვინიკოსი...“. თავის მხრივ, ეგვინიკოსი თავის ბერძნულ წარწერაში (ბერძ. №1) ქართულ გვარსახელებს (ანდრონიკე გაბისულავა და ქვაბალია) ბერძნული ფორმით წერს⁶².

61 Лорткипанидзе, Роспись в Цаленджиха, 13-14: ლორთქიფანიძე, ჯანჯალია, წალენჯიხა, 5; სანიკიძე, წალენჯიხის მაცხოვრის ტარის ისტორიისათვის, 177; მიქელაძე, ხელოვან-მომხატველთა წარწერათა მნიშვნელობა, 167. „მახარებელი“ აქვს მ. ბროსესაც და ექ. თაყაიშვილსაც, Brosset, Rapp. IX, 17-18; თაყაიშვილი, არხეოლოგიური მოგზაურობანი, II, 211-212.

62 ყაუხჩიშვილი, საქართველოს ბერძნული წარწერების კორპუსი, 94-95; Velmans, Le décor, 202.

**გელათის ღვთისმშობლის შობის ტაძარი. თეოდორეს, სიმეონის და ელიას
წარწერები. 1520-იანი წწ., 1550-ანი წწ. (სურ. 18, 19, 20, 21, 22)**

გელათის ღვთისმშობლის შობის სახელობის ტაძრის გუმბათის ყელში, სარკმელთშორის კედლებზე ფეხზე მდგომი წინასწარმეტყველთა გამოსახულებების ფეხის ტერფების ქვეშ, სარკმლის რაფის ზონაში მუქ ლურჯ ფონზე თეთრი საღებავით შესრულებული ასომთავრული წარწერებია. წარწერათა გრაფემები მოხაზულობით ზედმინევნით ჰგავს წინასწარმეტყველთა განმარტებითი წარწერების ასონიშნებს, რაც მიგვანიშნებს, რომ ისინი ერთი ხელითაა ნაწერი და კედლის მხატვრობის დროინდელია (1520-იანი წწ.).

წარწერები გუმბათის ყელის სხვადასხვა არეზეა დატანილი და ოთხ ჯგუფად ნაწილდება მის აღმოსავლეთ და დასავლეთ მონაკვეთზე. განკვეთილობის ნიშნად ორი წერტილია ნახმარი.

ა) აღმოსავლეთით წწ. სოლომონის ფიგურის ქვეშ, ორსტრიქონიანი ასომთავრული წარწერა:

სႱႫႰႱ: ႱႰႰႰႰႰ: ႱႰ:

სიმეონ გამ | დელი ესე

ბ) წწ. სოლომონის ფიგურის გვერდით (სამხრეთით) წწ. დავითის გამოსახულების ქვემოთ სამსტრიქონიანი ასომთავრული წარწერა:

ႰႰ ႰႰႰႰ: ႰႰႰႰႰႰ: | ႰႰႰႰႰႰ | ႰႰႰ: ႰႰႰ ႰႰ

და შრომა ს(ი)მდაბლეს | თეოდორო | ხელი წერა ესე.

გ) გუმბათის ყელის დასავლეთ ნაწილზე, წწ. იონას გამოსახულების ქვემოთ ორსტრიქონიანი ასომთავრული წარწერა:

ႰႰႰႰ: | ႰႰႰႰ: ႰႰႰ:

სიმეონ | საქმე აქა.

დ) წწ. იონას გვერდით, ამჟამად, თითქმის მთლიანად ჩამოშლილი წინასწარმეტყველის გამოსახულების ქვემოთ ძლიერ დაზიანებული სამსტრიქონიანი ასომთავრული წარწერაა. შემორჩენილია მხოლოდ მისი მარჯვენა მონაკვეთი; მესამე სტრიქონის გრაფემები ზედა ორთან შედარებით მცირე ზომისაა და სარკმლის მოჩარჩოების წითელ ზოლზე გადადის:

...ს(?) ႰႰ |...ႰႰႰ |...ႰႰႰ (?)

...ს(?) თე | ორი | ღლბ (?)

ეს საკმაოდ ბუნდოვანი შინაარსის წარწერები მდებარეობის მიხედვით, როგორც ჩანს, მხატვრებს ეკუთვნით. ერთ-ერთ წარწერაში იხსენიება ვინმე სიმეონი, რომელიც სავარაუდოდ, მეორე წარწერაში დასახლებული თეოდორეს გამ(ზ)დელი ყოფილა. წარწერები, როგორც ჩანს, თეოდორემ შეასრულა. აშკარაა, რომ ის არ არის ქართველი, სხვა მხრივ გაურკვეველი იქნებოდა აგვეხსნა თუ რატომაა წარწერებში ამდენი გრამატიკული შეცდომა. მაგალითად, თეოდორეს წარწერის სიტყვათა წყობა — „თეოდორო ხელი წერა“ გამართული ქართულით ასე იქნებოდა: „ხელი თეოდორესი“ ან „დაიწერა/მოიწერა ხელითა თეოდორესითა“. სავარაუდოდ თეოდორეს ესმოდა ელემენტარული ქართული და ქართული ანბანიც იცოდა, მაგრამ არ შეეძლო დამოუკიდებლად გამართული ქართული ტექსტის შედგენა. თეოდორესა და სიმეონს ბერძენ მხატვრებად მიიჩნევენ⁶³.

თეოდორეს წარწერის „წერა“, აქ ხატვის მნიშვნელობითაა ნახმარი. ძველქართულში ეს ტერმინი გამოხატავს ტექსტის წერასაც და ხატვასაც.

გამოცემა: Brosset, Rapp. XI^e, 13; Церетели, Полное собрание, 232-233; Меллишвили, Архитектурный ансамбль, 10; მამაიაშვილი, გელათის, მონასტრის ღვთისმშობლის ტაძრის XVI საუკუნის მხატვრობა, 125.

ე) მხატვარს უნდა ეკუთვნოდეს თეთრი საღებავით შესრულებული ორსტრიქონიანი ასომთავრული წარწერა, რომელიც ტაძრის დასავლეთი მკლავის დასავლეთ კედლის ზედა რეგისტრში გამოსახული ძილი მონაფეთა კომპოზიციაში ქრისტეს მუხლმოყრილ ფიგურასთან არის მიწერილი. განკვეთილობის ნიშანი — სამი წერტილი.

ქ: ყრყუ: სღუ | უხუღ:

ქ(რისტე)ე შე(ე)იწყ(ა)ლ(ე) სული | ელიასი

წარწერა პალეოგრაფიულადაც და ხელწერითაც ამავე სცენის ზედწერილების ანალოგიურია და მოხატულობის თანადროულია, 1550-იანი წლებისა.

გამოცემა: ი. მამაიაშვილი, გელათის მონასტრის მონასტრის ღვთისმშობლის ტაძრის XVI საუკუნის მხატვრობა, 144.

63 მიქელაძე, ხელოვან-მომხატველთა წარწერათა მნიშვნელობა, 155, მისივე, Greek Painters, 178-179. ავტორის ვარაუდით, წარწერა „ხელი წერა“ ბერძნულიდან არის გადმოქართულებული; ბერძენი მხატვრები ხშირად აკეთებენ „ხელმწიფარს“, რომელიც შედგება სიტყვისგან „ხელი“ და მხატვრის სახელისგან (მაგ., „ხელი მიხეილის ევტიხის“ (χειρ Μιχαήλ Ευτυχίου); „თეოდორო“-ც (ΘΕΟΔΩΡΟ) ბერძნული Θειόδοτος-დან უნდა იყოს გადმოტანილი. მხატვარმა, როგორც ჩანს, ბერძნული χειρ Θειόδοτος (ხელი თეოდორესი) გადმოიტანა. „ო/უ“ (Ω) დაბოლოება ბერძნული „უ“-დანაა (ου) გადმოტანილი. იხ., Mikeladze, Greek Painters, 179, შენ. 20. აღსანიშნავია, რომ შეცდომები დაშვებული გუმბათში გამოსახული წინასწარმეტყველების განმარტებით წარწერებშიც. სიტყვა „წინასწარმეტყველი“ ბერძნულად წერია, საკუთარი სახელები კი ქართულად, ოღონდ ხან ბერძნული დაბოლოებით (მოისის, იონას და სხვა) ხან შეცდომებით (ოსტატი 'კ'-ს და 'ფ' ურევს - დფიდ (დავით), სოკონიას (სოფონია), ყაუხჩიშვილი, საქართველოს ბერძნული წარწერების კორპუსი, 159-160.

ፕላን: ጥያቄዎች | ስራዎች: ማረጋገጫ | ማረጋገጫ: ማረጋገጫ | ፕላን: ጥያቄዎች

ეკლესიის ჩრდილოეთ კედლის აღმოსავლეთ მონაკვეთში, ქვედა რეგისტრის ძირში მოხატულობის მოგვიანებით (XVI ს-ის ბოლოს) დატანილ ფენაზე კიდევ ერთი ნარწერაა, რომელიც ი. ხუსკივაძის ვარაუდით, ამ პერიოდის მხატვარს (გაბრიელ რყეშელაშვილს)⁶⁴ ეკუთვნის, რაც სავსებით შესაძლებელია, თუმცა ნარწერა, ისევე როგორც, მისი მიმართება მოხატულობასთან კიდევ ითხოვს კვლევას.

[illegible]

გამოცემა: ხუსკივაძე, ქართულ ეკლესიათა გვიანი შუა საუკუნეების „ხალხური“ მოხატულობანი, 84-85

65 ხუციკვაძე კითხულობს – ტყემელაშვილს, ხუციკვაძე, ქართულ ეკლესიათა გვიანი შუა საუკუნეების „ხალხური“ მოხატულობანი, 84-85.

წარწერა დღევანდელი სახით ასე იკითხება:

...ⴌⴓ ⴌⴓⴓⴓ ⴓⴓⴓ

... ეუ ღმ(ერ)თ(მა)ნ ამ(ე)ნ

ბოჭორიძის გადმონაწერი: „...ჯოხტ(ა)ბ(ე)რს შ[ეუნდოს] ღმ(ერ)თ(მა)ნ“

გიორგი ჯოხტობერიძის სხვა წარწერების (№23, 24, 25) გათვალისწინებით ი. ხუსკივაძემ ობჩის წარწერა ასე აღადგინა: „ამისა მხატვარსა გიორგის ჯოხტობერიძეს შეუნდოს ღმერთმან, ამინ“.

გამოცემა: ბოჭორიძე, იმერეთის ისტორიული ძეგლები, 60–61; ხუსკივაძე, ქართულ ეკლესიათა გვიანი შუა საუკუნეების „ხალხური“ მოხატულობანი, 75, შენ. 1.

27

კალაურის წმ. გიორგის ეკლესიის წარწერები. XVI ს. (სურ. 26)

კალაურის წმ. გიორგის სახელობის სამეკლესიის ბაზილიკის ცენტრალური ნავის მოხატულობის ისტორიული ხასიათის წარწერებიდან სამეცნიერო ლიტერატურაში ოთხი იყო ცნობილი. 2009 წელს მოხატულობის სარესტავრაციო სამუშაოს დროს გამოვლინდა აქამდე უცნობი რამდენიმე წარწერა და გამოსახულება და დაზუსტდა ზოგიერთი ადრე ნაკითხული წარწერაც. მიუხედავად იმისა, რომ ეს წარწერები მხატვართან დაკავშირებულ ცნობებს არ შეიცავს, მათი აქ წარმოდგენა მაინც მიზანშეწონილად მივიჩნიეთ.

ყველა წარწერა ასომთავრულითაა დაწერილი და არაფრით განსხვავდება კედლის მხატვრობის განმარტებითი წარწერებისგან, მსგავსი ხელითაა ნაწერი და მისი თანადროული, XVI ს-ისაა. წარწერებში ქარაგმისა და განკვეთილობის ნიშნები მსგავსია: ქარაგმა მოკლე კლაკნილი ჰორიზონტალური ხაზია, განკვეთილობის ნიშანი – სამი წერტილი. რამდენიმე წარწერის ბოლოში ორი წერტილი და მათ შორის მოკლე ჰორიზონტალური ხაზია დატანილი.

ა) მხატვართა წარწერა ეკლესიის შუა ნავის ჩრდილოეთი კედლის აღმოსავლეთ მონაკვეთზე, საკურთხეველის აფსიდის მახლობლად, გვერდითა ნავში (სამკვეთლოში) გასასვლელი ლიობის თავზე, მოხატულობის ქვედა რეგისტრშია მოთავსებული. თეთრი საღებავით მუქ ლურჯ ფონზე, იატაკიდან 209 სმ-ის სიმაღლეზე დატანილი ორსტრიქონიანია ასომთავრული წარწერა მოგვიანებით აღმართული ქვის კანკელის არქიტრავითაა დაზიანებული. წარწერის ფართობი: 61X18 სმ, უდიდესი გრაფემა – 9 სმ, უმცირესი გრაფემა: 5, 5სმ.

ⴓⴓⴓⴓ : ⴓⴓⴓⴓⴓⴓⴓ | ⴓⴓ: ⴌⴓ:

ამისა მხ(ა)ტვ(ა)რთა | შ(ეუნდვნე)ს ღ(მერთმა)ნ.

გამოცემა: ხუსკივაძე, ქართულ ეკლესიათა გვიანი შუა საუკუნეების „ხალხური“ მოხატულობანი, 331.

ბ) საკურთხევის აფსიდის ჩრდილოეთ კალთაზე, ქვედა რეგისტრში, მცირე ნიშის ქვეშ მუქი წითელი საღებავით შესრულებული ორსტრიქონიანი ასომთავრული წარწერა (ფართობი: 17X38სმ, უდიდესი გრაფემა: 5,5სმ, უცირესი: 4სმ).

ღღჟღღღ | ჟღ იწ

გულიასა | შ(ეუნდო)ს ღ(მერთმა)ნ.

გ) ამ წარწერის ქვემოთ, იატაკიდან 58 სმ-ის სიმაღლეზე მეორე ორსტრიქონიანი ასომთავრული წარწერაა (ფართობი: 15,5X9,5სმ, უდიდესი გრაფემა: 8 სმ, უმცირესი — 4სმ.)

ღღღღ ჟღ | იწ

გოგას შ(ეუნდო)ს | ღ(მერთმა)ნ.

ეს ორი წარწერა ერთმანეთისგან არ არის გამიჯნული.

ჩრდილოეთი კედლის წარწერაში (ა) სიტყვა მხატვარი მრავლობით რიცხვშია მოცემული, რაც იმას გვაუწყებს, რომ ეკლესია ერთზე მეტმა მხატვარმა მოხატა. შესაძლებელია მხატვართა სახელებია საკურთხევის აფსიდის კედელზე ერთმანეთის ქვემოთ დატანილ წარწერებში (ბ, გ) ნახსენები გულია და გოგა.

დ) საკურთხევის აფსიდის სამხრეთ კალთაზე, ზიარების კომპოზიციის ქვემოთ, იატაკიდან 207 სმ-ის სიმაღლეზე წითელი საღებავით შესრულებული ერთსტრიქონიანი ასომთავრული წარწერაა. მისი დასაწყისი გადაშლილია (ფართობი: 182X10სმ, უდიდესი გრაფემა – 10 სმ, უმცირესი – 5სმ.)

ტჟი: ... სღჟ...ღღღ ჟღ ჟღჟღ ჟღ იწ

ამი[ს]...:სომ...ნესა მართლად შ(ეუნდო)ს ღ(მერთმა)ნ⁶⁷.

წარწერები (ბ, გ, დ) გამოქვეყნებული აქვს თ. ბარნაველს, თუმცა წაკითხვაში დაშვებულია შეცდომები. მართებული არ არის არც მათი XIX ს-ით დათარიღება⁶⁸.

ე) სარესტავრაციო სამუშაოს დროს, საკურთხევის აფსიდის მოხატულობის ჭვარტლისგან განმედიდის შემდეგ, ქვედა რეგისტრში ჩრდილოეთით, წმ. მღვდელმთავართა გამოსახულებებს შორის ისტორიული პირის პორტრეტი და მისი თანმხლები წარწერა გამოვლინდა.

წითელი საღებავით შესრულებული ხუთსტრიქონიანი ასომთავრული წარწე-

67 ი. ხუსკივაძის წაკითხვა: „...მართლად შ/ეუნდო/ს ღ/მერთმა/ნ“, ხუსკივაძე, ქართულ ეკლესიათა გვიანი შუა საუკუნეების „ხალხური“ მოხატულობანი, 320.

68 კახეთის ისტორიული ძეგლების წარწერები, 107-108.

მარტვილის ტაძარი. გიორგის წარწერა. XVI ს. (სურ. 28)

შავი საღებავით შესრულებული ოთხსტრიქონიანი ასომთავრული წარწერა მდებარეობს ეკლესიის სამხრეთი მკლავის სარკმლის თავზე, წითელი ხაზით შემოვლებულ მოჩარჩოებაში. განკვეთილობის ნიშანი სამი წერტილია, ქარაგმა – ჰორიზონტალური, მოკლე კლაკნილი ხაზი.

რ: ყღზწჁ: რღ: | ყზ: ლჁლზ: ჰქლზწჁჁ ლწ | ..ღ

ყო(ვ)ლად წ(მინდა)ო | შ(ეინყალ)ე გ(იო)რგი მ|ხა(ტ)ვარი ა(მე)ნ |...ა⁶⁹

გამოცემა: თაყაიშვილი, არხეოლოგიური მოგზაურობანი, II, 123; ჩიხლაძე, მარტვილის ტაძრის მოხატულობათა ფენები, 98.

ჩხარის წმ. გიორგის ეკლესია. გრიგოლის წარწერა. XVI ს. (სურ. 29)

წითელი საღებავით ნაწერი შვიდსტრიქონიანი ასომთავრული ძლიერ ფრაგმენტირებული წარწერა მდებარეობს ეკლესიის საკურთხევლის აფსიდში ცენტრალურ და ჩრდილოეთ სარკმლებს შორის არეზე. განკვეთილობის ნიშანი - ორი და სამი წერტილია, „უ“ გრაფემა მხედრულადაა დანერილი. წარწერა პირველად ნაიკითხა გ. ბოჭორიძემ – „ე მუმიჭ“ | გრიგ(ოლ) (?) კა[ლა] | ტ(ო)ზ(ს) (?) დ(ა)ხ(ა)ტა | მერ-უ შ(ეინყა) | ლე (?) სული.. | გულისა... | მუკარ...⁷⁰.

2019 წლის 28 ივლისს წარწერა უფრო მეტად დაზიანებული დაგვცხდა, წარწერის გრაფემები გადაშლილია. მხედრულ ტრანსლიტერაციაში კვადრატულ ფრჩხილებში მომაქვს გ. ბოჭორიძის მიერ ამოკითხული გრაფემები:

რ: ჰუჰზ | ლჁლ | რზ: ზღჁ | ჰჁ ჰუ | ზღ: ლღ (?) | ლუზღ | ლუჟღჁღ

ე: მუმიჭ... | გრიგ[ოლ კალა] | ტ(ო)ზ: დახ[ატა]|... მე რუ [შეინყა]| ლე სა (?)... | ...გულის... | ...ეუყარეს...

წარწერის ტექსტი ბუნდოვანია, ირკვევა კალატოზის სახელი გრიგოლი. გ. ბოჭორიძის ნაკითხვით აქვე წერია სიტყვა „დახატა“, თუმცა რა კავშირია ამ სიტყვასა და გრიგოლ კალატოზს შორის გაურკვეველია; დაბეჯითებით იმის თქმაც შეუძლებელია — გრიგოლი არის თუ არა კალატოზი, რადგანაც ბოჭორიძის ცნობით ჩრდილოეთ კედელზე გამოსახული იყო დიდებული სამოსით მოსილი პირი, რომელსაც

69 ექ. თაყაიშვილი წარწერის მდებარეობას შეცდომით უთითებს ჩრდილოეთ აფსიდში, თაყაიშვილი, არხეოლოგიური მოგზაურობანი, II, 123.

70 ბოჭორიძე, იმერეთის ისტორიული ძეგლები, 199.

ახლდა წარწერა: „აქა გრიგოლს შეუწდოს ღმერთმან“⁷¹. ეს გამოსახულება, რომელიც გ. ბოჭორიძის დროსაც ფრაგმენტების სახით იყო შემორჩენილი და მისი წარწერა ამჟამად აღარ არსებობს.

გამოცემა: ბოჭორიძე, იმერეთის ისტორიული ძეგლები, 199.

31

ერთანმინდის წმ. ევსტატეს ტაძარი. საქტიტორო ნარწერა. 1654 წ. (სურ. 30)

მუქ ფონზე, თეთრი საღებავით შესრულებული ასომთავრული წარწერა მდებარეობს სამკვეთლოს კარის თავზე. მას ფიგურული მოჩარჩოება საზღვრავს, რომელიც მოგვაგონებს იერუსალიმის წმ. თეკლას მონასტრის ქაიხოსრო ზედგინძის წარწერის (XV-XVI სს-ის მიჯნა) მოჩარჩოებას⁷².

წარწერა (ფართობი: 110X54 სმ, გრაფემების ზომა: 6სმ - 2,5სმ; ქარაგმა ჰორიზონტალური მოკლე კლაკნილი ხაზია, განკვეთილობის ნიშანი – სამი წერტილი; ცალკეული ასონიშნები შენიაღვრულია) ცხრა სტრიქონიანია, ბოლო მეცხრე სტრიქონი მოწარჩოების ქვედა კიდედან გასულია, თარიღი ვერტიკალურად წერია წარწერის მარცხენა გვერდთან.

[illegible]

ჩ ადიდე ლ(მერთ)ო მეფეთ მეფე პ(ა)ტრ|ონი როსტ(ო)მ და თ(ან)ა მეცხედრე მ(ა)თი | დედოფ(ა)ლი პ(ა)ტრ(ო)ნი მ(ა)რ(ია)მ. მ(ა)თ ჟამთა ნ(ე)ბითა | და შეწეწილთა ლ(მერთ)ის(ა)თა და მ(ეო)ხეზილთა ნ(მ)ი(დი)სა ევსტ(ა)თისილთა | ბრძ(ა) ნე(ბი)ლთა პ(ა)ტრ(ო)ნი(ს) იორამისილთა ჩ(უ)ენ კარგ(ა)რეთელმ(ა)ნ⁷³ | იონათამ და იესე დავახ(ა)ტვინეთ ჯელილთა იჭ(რუსა)ლ(ე)მ(ი)ს ჯ(ვრ)ის მონასტრის მღ(ვ) დ(ე)ლმო(ნაზო)ნი(ს)ა | მეღვთიოსეს(ი)ლთა ს(უ)ლისა ჩ(უ)ენისა საჭსრად და ც(ო) დვათ[ა] | ჩ(უ)ენთა შესანდობლად. ვინცა მიემთხ(ვი)ნეთ შენდობა თქვით⁷⁴ | ქ(ორონი)კ(ონ)სა გმზ (1654 წ.).

გამოცემა: მამასახლისი, ერთწმინდის ტაძრის მოხატულობის თარიღი, 31-39.

71 *ibid.*, 199.

72 გაგოშიძე, ნმინდა მინის ქართული წარწერები, 43, ნახ. 34

73 ამ სიტყვის მეორე გრაფიმა „ა“ მხედრულადაა დანერგილი.

74 სიტყვა „თქვით“ გამორჩა ი. მამასახლისის, რომელსაც ეს წარწერა აქვს გამოქვეყნებული, მამასახლისი, ერთწმინდის ჭაძრის მოხატულობის თარიღი, 32.

სამთავისის ტაძარი. მელიტონ სამთავნელის წარწერა. 1679 წ. (სურ. 31)

სამთავისის ეკლესიის გუმბათქვეშა სამხრეთ-აღმოსავლეთ ბურჯზე იატაკიდან საკმარის მალა მდებარეობს ყვითელ ფონზე თეთრი საღებავით ნაწერი შვიდსტრიქონიანი ასომთავრული წარწერა, რომელიც წითელი საღებავით მოხაზულ მოჩარჩოებაშია მოქცეული. განკვეთილობის ნიშნად სამი წერტილი, ხოლო ქარაგმად მოკლე ჰორიზონტალური, კლაკნილი ხაზია გამოყენებული.

:ՅԸԷԸ: ԲՅԸ: | :ՆԻԿԻԳԷՆԸ | ԸԶԸ ԿՆԴԸ | :ՆԶԳԻՆ ԴՄԻԼ ԶԴԷԸ | ՂԳԻՆՇԻՆ:
ՈՒԲ: | ԸՆՆ: ԳՆ: ՂԿԸԸ

და(ი)ხ(ა)ტა წ(მი)და | საკ(უ)რთხ(ევე)ლსა | ამას ჴ(ე)ლ(ი)თა | სამთ(ა)ვ(ნე)ლ ეპ
| (ის)კ(ო)ბ(ო)ზ მეღ(ი)ტო(ნისითა) | [შე]უვნდნ(ე)ს ღ(მერ)თ(მან) | ტაზ თ(უეს)ა
ოკ(ტომ)ბ(ერ)სა.

„ბ“ - ნუსხახუცური გრაფემითაა აღნიშნული, „ტ“ ასონიშანს ფეხი მარცხნივ აქვს მიტრიალებული.

წარწერიდან ვიგებთ, რომ სამთავისის ეკლესიის საკურთხეველი 1679 წელს (ქორონიკონსა ტაზ) მოუხატავს სამთავნელ ეპისკოპოსს მელიტონს. აღსანიშნავია, რომ სახელი მელიტონის ბოლო ბგერები შეკვეცილ-დაქარაგმებულია, ასევე „არასწორი მოხაზულობა აქვს „ტ“ გრაფემას. ტაძრის ჩრდილო-აღმოსავლეთ ბურჯზე მოთავსებულია მეორე ასომთავრული წარწერა, რომელიც იუწყება, რომ საკურთხეველი გივი ამილახორის ბრძანებით მოიხატა.

გამოცემა: სოხაშვილი, სამთავისი, 100–104, სურ. 56, 57.

სვეტიცხოვლის კათედრალის „ცხოველი სვეტი“. გრიგოლ გულჯავარასშვილის წარწერა. 1678-1688 წწ. (სურ. 32, 33)

სვეტიცხოვლის ტაძრის ინტერიერში მდებარე სვეტის („ცხოველი სვეტის“) ფანჩატურის ორ – სამხრეთ-დასავლეთ და სამხრეთ-აღმოსავლეთ სვეტზე შავი საღებავით დაწერილია სამსტრიქონიანი ასომთავრული წარწერა. წარწერის პირველი სტრიქონი სამხრეთ-დასავლეთი სვეტის დასავლეთი წახნაგიდან იწყება და სამხრეთ-აღმოსავლეთ სვეტზე გადადის, ასევეა განწყობილი წარწერის მეორე სტრიქონიც, ბოლო ორი ასო მესამე სტრიქონზეა განთავსებული. ქარაგმა ჰორი-

ზონტალური მოკლე კლაკნილი ხაზია, განკვეთილობის ნიშანი ორი წერტილია. სტილიზებული გრაფემები რიგ შემთხვევაში შენიალებულია.

ჩ: ო~ო: ყინსა: ბოზუსძუს: ღაჰაწუსძა: ყ~უს: ნყიზიზუსძა: ბჰქუ: გჰ:
ფ~ზ: ცჰუსჰა: გოქჰჰ: ღიზჰჰ: | ყჰუსჰა: ღაჰიზ: სჰუს: ღსჰ: ჰაოზინა:
ციჰქჰჰი: .. ყინოზა: ღაჰი: გჰინა: გოქჰინ: გჰჰინ:

ჩუ(ფალ)ო შენისა დიდებ(ი)სთვ(ი)ს ბრძანებითა კ(ათალიკ)ოზის ნიკოლოზისითა
დ(ა)ვხ(ა)ტე მე ფ(რია)დ ც(ოდ)ვილმა მოქ(ა)ლ(ა)ქემ გულჯ(ა)ვ(ა)რ(ი)ს | შვილმა
გრიგოლ სვეტი ესე რაოდენთა აღმწხრიკოთ შენდობა ბრძ(ან)ოთ თქ(უ)ენცა
მოგ(ე)ტე(ვ)ნ(ე)ს ც(ო)დვ(ა)|ნი.

წარწერაში გვიანი შუა საუკუნეების ქართული წარწერებისთვის მახასიათებელი ერთი დეტალი გვხვდება – ასომთავრულით შედგენილ ტექსტის ყველა „ა“ გრაფემა მხედრულადაა დაწერილი. მსგავსადაა დაწერილი იერუსალიმის ჯვრის მონასტრის 1643 წლით დათარიღებული საღებავით შესრულებული წარწერების უმეტესობა.⁷⁵ წარწერა კათოლიკოს ნიკოლოზ ამილახორის ზეობით (1678-1688 წწ.) თარიღდება.

გამოცემა: ბერიძე, მცხეთის კათედრალის “სვეტი ცხოველი”, 141-142.

34

ვეჯინის ამაღლების ეკლესიის წარწერა. XVI-XVII სს.

ვეჯინის ეკლესიის სამხრეთ კედელზე იატაკიდან 130 სმ-ის სიმაღლეზე, მოხატულობის რეგისტრების გამყოფი ნითელი ხაზის ზევით თეთრი საღებავით შესრულებული ძლიერ დაზიანებული ერთსტრიქონიანი ასომთავრული წარწერაა, რომელშიც, სავარაუდოდ, მხატვარია დასახელებული.

..

..ჰს: ყლ...ჰჰჰ:

...რლს ში... რამაზს.

⁷⁵ გაგოშიძე გ., წმინდა მიწის ქართული წარწერები, 60, 61.



სურ. 1. საბერეების მონასტრის III ეკლესია. ჩრდილოეთი კედელი. მხატვრის წარწერა. IX ს.
Sabereby Monastery. Church III. North wall. Inscription of the painter. 9th c.



სურ. 2. საბერეების მონასტრის VII ეკლესია. აღმოსავლეთი კედელი. მხატვრის წარწერა. X ს.
Sabereby Monastery. Church VII. East wall. Inscription of the painter. 10th c.



სურ. 3. საბერეების მონასტრის VIII ეკლესია.
 საკურთხევის აფსიდის კონქი. მხატვრის წარწერა. X ს.
 Sabareebby Monastery. Church VIII. Sanctuary conch. Inscription of the painter. 10th c.



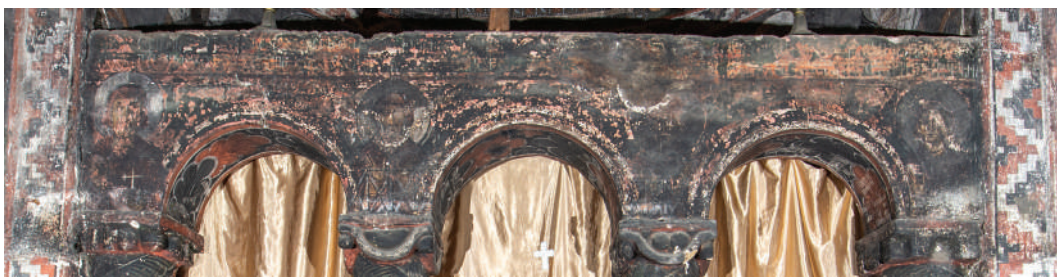
სურ. 4. ნეზგუნის მაცხოვრის ეკლესია. საქტიტორო წარწერა. დეტალი. X ს.
 Nezguni. Church of the Saviour. Sanctuary apse. Donor inscription. Detail. 10th c.



სურ. 5. იფრარის მთავარანგელოზთა ეკლესია. კანკელი. საქტიტორო წარწერა. 1096წ.
Iprari. Church of the Holy Archangels. Chancel barrier. Donor inscription. 1096.



სურ. 6. ლაგურკა. დასავლეთი კედელი. საქტიტორო წარწერა. 1111 წ.
Kala. Lagurka. (Church of Sts. Cyriacus and Julita). West wall. Donor inscription. 1111.



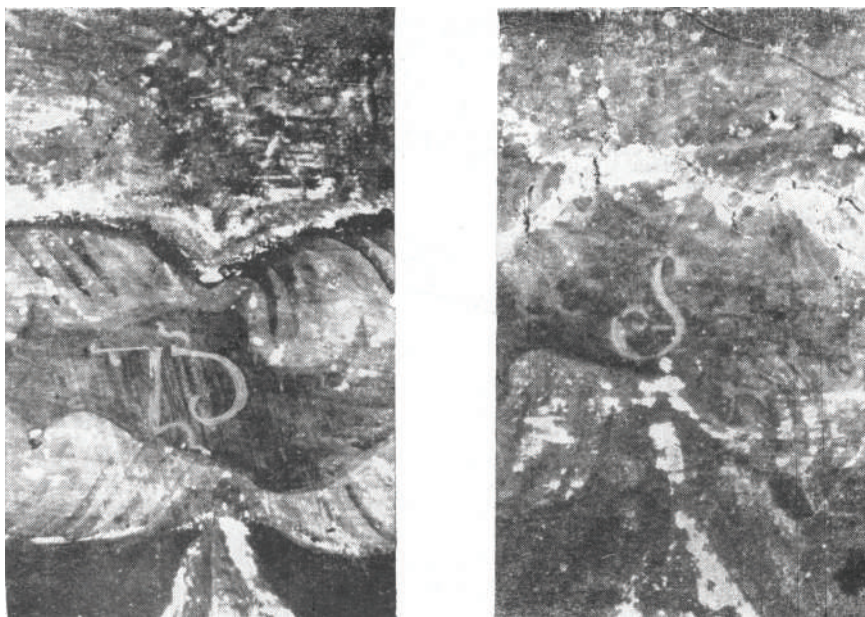
სურ. 7. ნაკიფარის წმ. გიორგის ეკლესია. კანკელი. საქტიტორო წარწერა. 1130 წ.
Nakipari. Church of St. George. Chancel barrier. Donor inscription. 1130.



სურ. 8. მაცხვარიშის მაცხოვრის ეკლესია. ჩრდილოეთი კედელი.

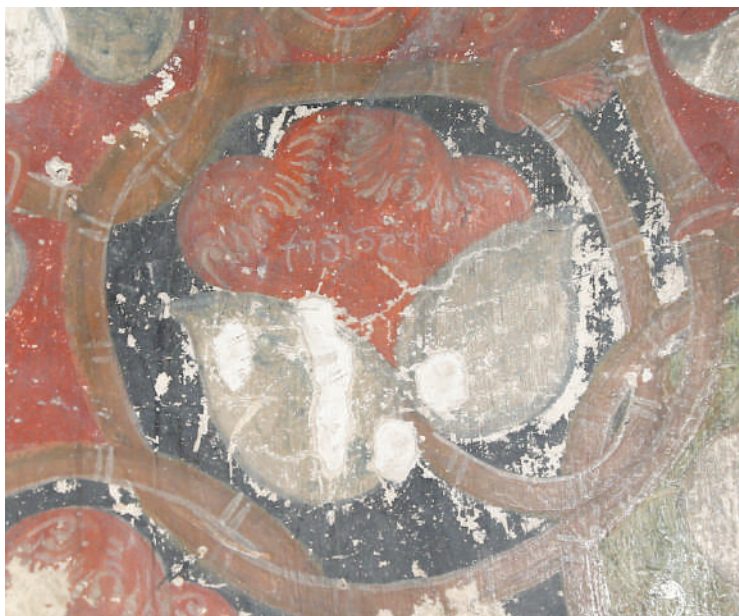
მიქაელ მაღლაკელის წარწერა. 1140 წ.

Matskhvarishi. Church of the Saviour. North wall. Inscription of Michael Maghlakeili. 1140.



სურ. 9. ვარძიის ღვთისმშობლის მიძინების ტაძარი. საკურთხეველის აფსიდი.
გიორგი ჭარის წარწერა. XII ს.

Vardzia. Church of the Dormition. Sanctuary apse. Inscription of Giorgi Jari. 12th c.



სურ. 10. ბეთანიის ღვთისმშობლის შობის ტაძარი. საკურთხეველის აფსიდი. დემეტრეს წარწერა. XII ს.

Betania. Church of the Nativity of the Virgin. Inscription of Demetre. 12th c.



სურ. 11. ოზანის ამაღლების
ეკლესია. საკურთხევის აფსიდი.
მიქაელის წარწერა. XII-XIII სს.
Ozaani. Church of the Ascension.
Sanctuary apse. Inscription of Michael.
12th-13th cc.



სურ. 12. ჭოხულდის მაცხოვრის ეკლესია. დასავლეთი კედელი. საღირის წარწერა. XIII ს.
Jokhuldi. Church of the Saviour. West wall. Inscription of Saghir. 13th c.



სურ. 13. საფარის წმ. საბას ტაძარი. სამხრეთი კედელი. თეოდორეტის წარწერა. XIV ს.
Sapara. Church of St. Sabas. South wall. Inscription of Theodoret. 14th c.



სურ. 14. უბისის წმ. გიორგის ეკლესია. საკურთხეველის თალი. გერასიმეს წარწერა. XIV ს.
Ubisi. Church of St. George. Sanctuary arch. Inscription of Gerasime. 14th c.



სურ. 15. ჭულეს წმ. გიორგის ეკლესია. ჩრდილო-დასავლეთი ბურჯი. არსენის წარწერა. 1381 წ.
Jule. Church of St. George. North-west pier. Inscription of Arseni. 1381.



სურ. 16. წალენჯიხის მაცხოვრის ეკლესია.
სამხრეთ-დასავლეთი ბურჯი. მანუელ
ეგგენიკოსის წარწერა. 1384-1396 წწ.
Tsalenjikha. Church of the Saviour. South-west
pier. Inscription of Manuel Eugenikos. 1384-1396.



სურ. 17. წალენჯიხის მაცხოვრის ეკლესია.
ჩრდილო-დასავლეთი ბურჯი. ქვაბალიას
და გაბისულავას წარწერა. 1384-1396 წწ.
Tsalenjikha. Church of the Saviour. North-west
pier. Inscription of Kvabalia and Gabisulava.
1384-1396.



სურ. 18. გელათის ღვთისმშობლის შობის ტაძარი. გუმბათი. სიმეონის წარწერა. 1520-იანი წწ.
Gelati. Church of the Nativity of the Virgin. Dome. Inscription of Simeon. 1520-s.



სურ. 19. გელათის ღვთისმშობლის შობის ტაძარი. გუმბათი. თეოდორეს წარწერა. 1520-იანი წწ.
Gelati. Church of the Nativity of the Virgin. Dome. Inscription of Theodore. 1520-s.



სურ. 20. გელათის ღვთისმშობლის შობის ტაძარი. გუმბათი. სიმეონის წარწერა. 1520-იანი წწ.
Gelati. Church of the Nativity of the Virgin. Dome. Inscription of Simeon. 1520-s.



სურ. 21. გელათის ღვთისმშობლის შობის ტაძარი. გუმბათი. მხატვრის წარწერა. 1520-იანი წწ.
Gelati. Church of the Nativity of the Virgin. Dome. Inscription of the painter. 1520-s.



სურ. 22. გელათის ღვთისმშობლის შობის ტაძარი.
 დასავლეთი კედელი. ელიას წარწერა. 1550-იანი წწ.
 Gelati. Church of the Nativity of the Virgin. West wall. Inscription of Elias. 1550-s.



სურ. 23. წითელხევის წმ. გიორგის ეკლესია. საკურთხეველის აფსიდი.
გიორგი ჯოხტობერიძის წარწერა. XVI ს.

Tsitelkhevi. Church of St. George. Sanctuary apse. Inscription of Giorgi Jokhtoberidze. 16th c.



სურ. 24. გელათის წმ. ელიას ეკლესია. დასავლეთი კედელი.
გიორგი ჯოხტობერიძის წარწერა. XVI ს.

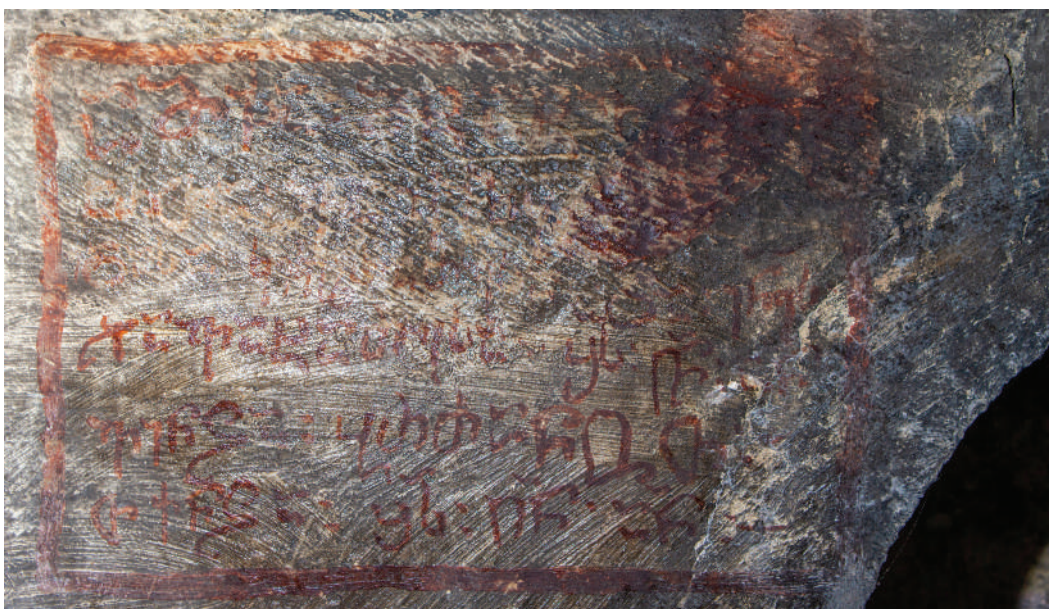
Gelati. Church of St. Elias. West wall. Inscription of Giorgi Jokhtoberidze. 16th c.



სურ. 25. ობჩის წმ. გიორგის ეკლესია. სამხრეთი კედელი. გიორგი ჯოხტობერიძის წარწერა. XVI ს.
Obcha. Church of St. George. South wall. Inscription of Giorgi Jokhtoberidze. 16th c.

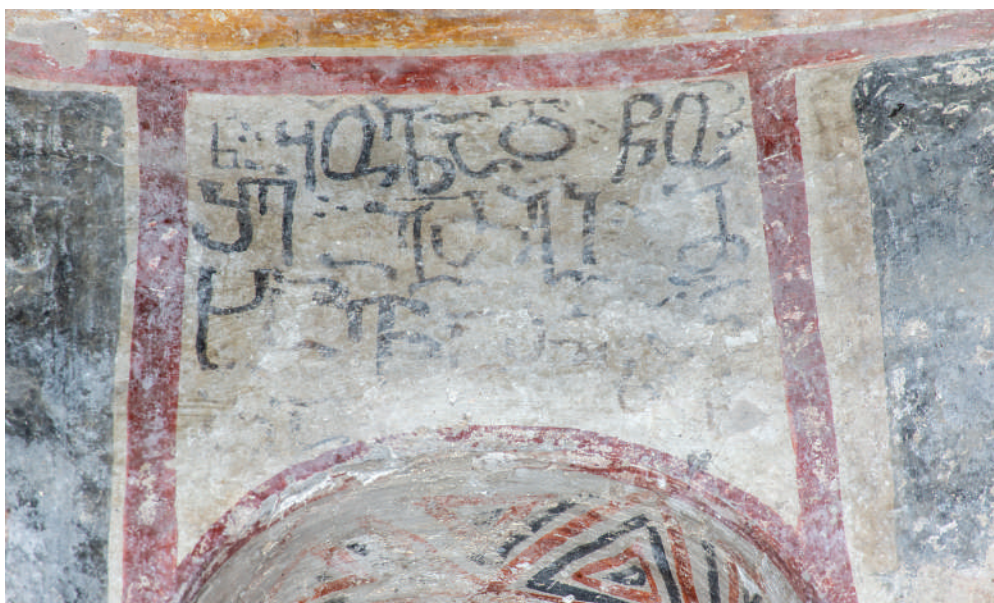


სურ. 26. კალაური წმ. გიორგის ეკლესია. ჩრდილოეთი კედელი. მხატვართა წარწერა. XVI ს.
Kalauri. Church of St. George. North wall. Inscription of the painters. 16th c.



სურ. 27. ნიკორწმინდის წმ. ნიკოლოზის ტაძარი. დასავლეთი კარიბჭე. ვაჟიზბედა კეკულაძისა და იოანე ჯავახაძის წარწერა XVI ს.

Nikortsinda. Church of St. Nickolas. West porch. Inscription of Vazhisbeda Kekuladze and Ioane Javakhadze. 16th c.



სურ. 28. მარტვილის კათედრალი. სამხრეთი მკლავი. გიორგის წარწერა. XVI ს.

Martvili. Cathedral. South apse. Inscription of Giorgi. 16th c.



სურ. 29. ჩხარის წმ. გიორგის ეკლესია. საკურთხეველის აფსიდი. გრიგოლის წარწერა. XVI ს.
Chkhari. Church of St. George. Sanctuary apse. Inscription of Grigoli. 16th c.



სურ. 30. ერთაწმინდის წმ. ევსტატეს ტაძარი. აღმოსავლეთი კედელი. საკტიტორო წარწერა. 1654 წ.
 Ertatsminda. Church of St. Eustathius. East wall. Donor inscription. 1654.



სურ. 31. სამთავისის ტაძარი. ჩრდილო-აღმოსავლეთი ბურჯი.
მელიტონ სამთავნელის წარწერა. 1679 წ.
Samtavisi. Cathedral. North-east pier. Inscription of Bishop Meliton. 1679.



სურ. 32. სვეტიცხოვლის კათედრალი. „ცხოველი სვეტი“.

გრიგოლ გულჯავარასშვილის წარწერა. დეტალი. 1678-1688 წწ.

Mtskheta. Svetitskhoveli Cathedral. Inscription of Grigol Guljavarasshvili on the 'Life-Giving Pilar'. 1678-1688.



სურ. 33. სვეტიცხოვლის კათედრალი. „ცხოვლი სვეტი“.

გრიგოლ გულჯავარასშვილის წარწერა. დეტალი. 1678-1688 წწ.

Mtskheta. Svetitskhoveli Cathedral. Inscription of Grigol Guljavarasshvili on the 'Life-Giving Pillar'. 1678-1688.

II ბერძნული წარწერები

შუა საუკუნეების ქართულ კედლის მხატვრობაში ექვსი ბერძნულენოვანი წარწერაა შემორჩენილი, რომელშიც მხატვრები არიან დასახელებულნი. ისინი სხვა ბერძნულ წარწერებთან ერთად ფუნდამენტურად არის გამოიკვლეული თინათინ ყაუხჩიშვილის მიერ. აქ წარმოდგენილი წარწერები უცვლელად მოგვყავს მისი მონოგრაფიიდან (*საქართველოს ბერძნული წარწერების კორპუსი*, თბილისი, 2009), სადაც თითოეული მათგანის სრული დოკუმენტაცია, ტექნიკური მონაცემები, პალეოგრაფიული და ლინგვისტიკური მახასიათებლებია მოცემული.¹

1

წალენჯიხის მაცხოვრის ეკლესია. მანუელ ევგენიკოსის წარწერა. 1384-1396 წწ. (სურ.1).

კონსტანტინოპოლელი მხატვრის მანუელ ევგენიკოსის თხუთმეტსტრიქონიანი წარწერა მოთავსებულია ტაძრის სამხრეთ-დასავლეთი ბურჯის დასავლეთ ნახნაგზე. შესრულებულია შავი საღებავით თეთრ ფონზე.

†[Δ]έησι[ς τοῦ] διόνισι τοῦ θ[εο]ῦ καὶ | ἀμαρτωλοῦ Μανουὴλ τοῦ Εὐγενι | κοῦ καὶ
ζωγράφου τοῦ σ[τ]ορῆσαι | τοῦ τὸν ναὸν ἐτοῦτ[ον καὶ] | ἐλθόντος ἀπὲ τῆς [Κωνσταντ]
τινόπολιν ἥ[γ]ου ... μο | ναχοῦς ἔστειλε ... | τοῦ κόσμου ἔ[νεκα ὁ ... | Βάμεκ ὀνόματι
τῶν[δὲ] μοναχῶν | τὰ ὀνόματα ταῦτα: Κο[π]αλίας | ὁ Μαχαρεβέλης καὶ Ἀν[δ]ρόν | κος ὁ
Καπισουλὰς καὶ ὁ [βλέπων] | τῆς γραφῆς ταύτης ἀσένε[σαι] | μὲν τοῦ ἀμαρτωλοῦ π[α]ν |
των τῶν Χριστιαν[ῶν]. [ἀμήν].

ქ. ვედრება ღვთის მონისა და ცოდვილისა მანუელ ევგენიკოსისა, მხატვრისა, რომელმაც მოხატა ეს ტაძარი კონსტანტინეპოლიდან მოსულმა, [სადაც] გაგზავნა ბერმონაზვნები [ამ ტაძრის] შესამკობლად [ერისთავთერისთავმა?], რომლის სახელია ვამეყ, ხოლო [ბერმონაზონთა] სახელებია: ქობალია მახარებელი და ანდრონიკე გაბისულავა, ხოლო ვინც ნახოს ეს მხატვრობა, ჩემი ყოველთა ქრისტიანთა შორის ცოდვილისა, შემინყნაროს ამინ².

¹ წინამდებრე გამოცემისთვის მასალა მოამზადა ქ. მიქელაძემ.

² ზოგი მეცნიერი წარწერის ბოლო წინადადებას ყაუხჩიშვილისგან განსხვავებულად კითხულობს (შეად. ყაუხჩიშვილი, დასახ. ნაშრ. 157; Belting, *Le peintre Manuel Eugenikos*, 105–106; Velmans, *Le décor*, 202; Kalopissi-Vert, *Painters*, 147), თუმცა მათ შორის არსებითი სხვაობა არ არის; წარწერის ძირითადი შინაარსი იგივეა. ჩვენ სრულად ვიზიარებთ ყაუხჩიშვილის ვერსიას. იხ. Mikeladze, *Greek Painters*, 182, შენ. 28.

წარწერის გვერდით ამავე ბურჯის ვიწრო ნახნაგზე მოთავსებულია ევგენიკოსის ქართული წარწერა. ევგენიკოსი იხსენიება ჩრდილო-დასავლეთი ბურჯის წარწერაშიც (იხ. აქვე, 20ა, ბ).

გამოცემა: ყაუხჩიშვილი, საქართველოს ბერძნული წარწერების კორპუსი, 94–95, 51.

2

გელათის ღვთისმშობლის შობის ტაძარი. ტიმოთეოსის წარწერა. 1550-იანი წწ. (სურ. 2)

მხატვარ ტიმოთეოსის სამსტრიქონიანი წარწერა მდებარეობს ტაძრის სამხრეთ-დასავლეთ გუმბათქვეშა ბურჯზე, პატრონიკეს ღიობის გვერდით გამოსახული წმ. მონამის ფიგურის ქვემოთ. წარწერა თეთრი საღებავით არის დაწერილი სამფერ (ყვითელი, მწვანე, თეთრი) ფონზე.

† ἱστορί[στυν διὰ χει]ρὸς ἑμοῦ τοῦ [ταπεινοῦ καὶ] ἀμαρτωλοῦ Τιμο[θέου] (ἔτει – ?)
ქ. მოიხატა ჩემი მდაბალი და ცოდვილი ტიმოთეოსის ხელით, წელსა.....

წარწერაში აღარ შემორჩა თარიღი. დაზიანების გამო მხატვრის სახელი ყაუხჩიშვილს სავარაუდოდ აქვს აღდგენილი.

გამოცემა: ყაუხჩიშვილი, საქართველოს ბერძნული წარწერების კორპუსი, 157, 131.

3

ბიჭვინტის ღვთისმშობლის ტაძრის სამხრეთ-დასავლეთი კაპელა. პარასკევას წარწერა. XVI ს-ის მეორე ნახევარი.

ბიჭვინტის ღვთისმშობლის გუმბათიანი ტაძრის (X ს.) ნართექსის სამხრეთ ნაწილში მცირე ზომის სამლოცველოა (XVI ს.) ჩაშენებული. მხატვრის ოთხსტრიქონიანი წარწერა მოთავსებულია საკურთხეველის აფსიდის ქვედა რეგისტრში, მღვდელმთავართა რიგში, ჩრდილოეთით, მცირე ნიშის თავზე.

† Μνήσθη[ι] κ[ύρι]ε τοῦ δισύλου τοῦ θ[εο]ῦ Παρασκ[ε]ῖβᾶ [ζ]ου[γ]ράφου ὁν ἐποίησεν τὸ ἱερὸν κ[αὶ] τὸ τὸν ἄλυσον ἐν δυναστείᾳ τοῦ τήραντος καθολικοῦ Ἐβδᾶ[ω]νο[ς] Σ[ύ], Κ[ύρι]ε γινώσκεις τὰ πάντα κ[αὶ] πληρῶσαι αὐτά. ἔτ[ει] ζ[...].

ქ. მოიხსენე, უფალო, მონა ღვთისა პარასკევა მხატვარი, რომელმაც გააკეთა სალოცავი და გუმბათი მეუფე კათალიკოსის ევდემონის გამგებლობაში, უფალო, შენ უწყი ყოველი და მიაგე (მათ) ამისთვის. წელსა 7.....

წარწერა ძლიერ დაზიანებული იყო ჯერ კიდევ, როცა მას თინათინ ყაუხჩიშვილი იკვლევდა. წარწერაში დასახელებულია დასავლეთ საქართველოს (აფხაზეთის) კათალიკოსი ევდომონ I (ჩხეტიძე, 1557-1578), რომელიც, როგორც ჩანს, მოხატულობის მომგებელი იყო³.

გამოცემა: ყაუხჩიშვილი, საქართველოს ბერძნული წარწერების კორპუსი, 60–61.

4

გრემის მთავარანგელოზთა ეკლესია. საქტიტორო წარწერა. 1577 წ. (სურ. 3)

შავი საღებავით შესრულებული ოთხსტრიქონიანი საქტიტორო წარწერა მოთავსებულია ტაძრის დასავლეთ კედელზე, კარის თავზე, მიძინების კომპოზიციის ქვემოთ.

†ἀντιγράφῃ κ[αὶ] ἀνεκ[αὶ]νίσθη ὁ θεὸς κ[αὶ] πάνσεπτος ναὸς τῶν πανμεγίστων Μιχαὴλ κ[αὶ] Γαβριὴλ διὰ σ[υ]νδ[ρ]ομῆς κ[αὶ] ἑξόδοις κόποις τε κ[αὶ] μόχθοις τοῦ ἐνδοξοτάτου βασιλέως Λεόντι. ἀρχιερατέοντες Νικ[ολάου] ... ἔ[τει] ΖΠΕ ἐν μηνὶ αὐγούστου εἰς τὰς κθ ἡμέρας [δ]. κ[αὶ] ἡγουμενέοντες Σάββ[α], [ιστορήθη διὰ χειρὸς Ζα]χαρίου ἱερομοναχοῦ κ[αὶ] πρ[ω]τοσυγκέλους Σσαλοικ[α]ίος

ქ. აღიმართა და განახლდა ღვთაებრივი და ყოვლად წმიდა ტაძარი ყოველთა უდიდესთა მიქაელისა და გაბრიელისა, სახელოვანი მეფის ლეონის შემწეობით, ხარჯით, გულსმოდგინეობითა და შრომით, მაშინ როდესაც მღვდელმთავარი

3 თ. ყაუხჩიშვილმა, თავის დროზე, ყურადღება მიაქცია, რომ წარწერაში დასახელებული პარასკევა ქალის სახელია, თუმცა მან ის მაინც მამაკაცთან გააიგივა, რისი საფუძველიც გახდა ის, რომ საქართველოს მთაში გვხვდება მამაკაცის სახელი პარასკევა. ჩემს მიერ ჟურნალ *Byzantinoslavica*-ში წარდგენილი სტატიის (K. Mikeladze, Greek Painters) ერთ-ერთმა რეცენზენტმა მიითითა, რომ წარწერაში სახელი პარასკევა ნათესაობით ბრუნვაშია მოცემული და ის მამაკაცის სახელს შეესაბამება (Παρασκεβᾶ: Παρασκεβᾶ), Mikeladze, Greek Painters, 180, შენ. 25. ყაუხჩიშვილის მოსაზრებით პარასკევა ადგილობრივი ქართველი მხატვარია, რასაც მისი წარწერა მოწმობს, რომელიც „...არა თუ ბერძნის, არამედ ბერძნულის საფუძვლიანად მცოდნის მიერაც არაა გაკეთებული“ (ყაუხჩიშვილი, დასახ. ნაშრ. 42). წარწერის ენობრივ ნორმებზე ვერ ვიმსჯელებ; ეს დიდად სცდება ჩემ კომპეტენციას. მხოლოდ იმას შევნიშნავ, რომ აუცილებელი არ არის მხატვარი მაინცდამაინც ეთნიკურად ბერძენი ყოფილიყო. ვფიქრობ, ბიჭვინტაში მაინც ჩამოსულ ბერძნულენოვან მხატვართან გვაქვს საქმე. ვინაიდან ბიჭვინტის ტაძარი აფხაზეთში მდებარეობს და მისი ადგილზე ნახვისა და შესწავლის შესაძლებლობა არ გვაქვს, ამიტომ ვერ ვიმსჯელებ საკუთრივ მოხატულობის ხასიათზე.

იყო ნიკოლოზი, წელსა 7085 (1577), აგვისტოს თვის 29-ს, მეოთხე დღეს, როდესაც წინამძღვარი იყო საბა. მოიხატა თესალონიკელი ბერმონაზვნისა და პროტოსინგელოზის ზაქარიას ხელით.

წარწერის მეოთხე სტრიქონი, სადაც მხატვარია დასახელებული უფრო წვრილი შრიფტით არის მიწერილი. მხატვრის სახელი დაზიანებულია. ყაუხჩიშვილი მას აღადგენს „მაკარიოს“-ად ან „ზაქარია“-ად, მაგრამ უპირატესობას ამ უკანასკნელს ანიჭებს. წარწერაში დასახელებული მეფე ლეონი კახეთის მეფე ლევანთან (1518-1574) არის გაიგივებული.

გამოცემა: ყაუხჩიშვილი, საქართველოს ბერძნული წარწერების კორპუსი, 322, 337.

5

წინარეხის მაღალანთ ეკლესიის კანკელი. აპოსტოლეს წარწერა. 1680-იანი წწ. (სურ. 4)

ჩვიდმეტსტრიქონიანი წარწერა კანკელის მოხატულობის ქვედა რეგისტრში, ნიკოლოზ მაღალაძის დედის, ელენეს პორტრეტის გვერდით (მარცხნივ) არის მიწერილი თეთრი საღებავით მუქ ლურჯ ფონზე.

†μνησθῆτι, Χ[ριστ]ῆ, τὴν ψυχὴν τῆς δούλης σου Ἑλένας καὶ κατὰταξ[ον] αὐτὴν ἐν παραδείσῳ ὅπου ἔχουσιν τῶν ἀγίων κ[ύρι]ε καὶ οἱ δίκαιοι ἐκλά[μ]ψουσιν ὡς φαστῆρες τὴν ψυχὴν τῆς δούλης σου Ἑλένας καὶ ἐπάκουσον ἐμοῦ τοῦ ἀμαρτανλοῦ καὶ ἀναξίου δούλου τοῦ [Α]ποστόλου τοῦ ζαχαρίας.

ქ. მოიხსენე, ქრისტე, სული მხევლისა შენისა ელენესი და განანესე იგი სამოთხესა შინა, სადა წმიდათა გუნდნი, უფალო, და მართალნი გამოაბრწყინებენ, როგორც ვარსკვლავნი სულსა მხევლისა შენისა ელენესსა და მისმინე ცოდვილსა და უღირსსა მონასა შენსა აპოსტოლე მხატვარსა.

გამოცემა: ყაუხჩიშვილი, საქართველოს ბერძნული წარწერების კორპუსი, 206, 179.

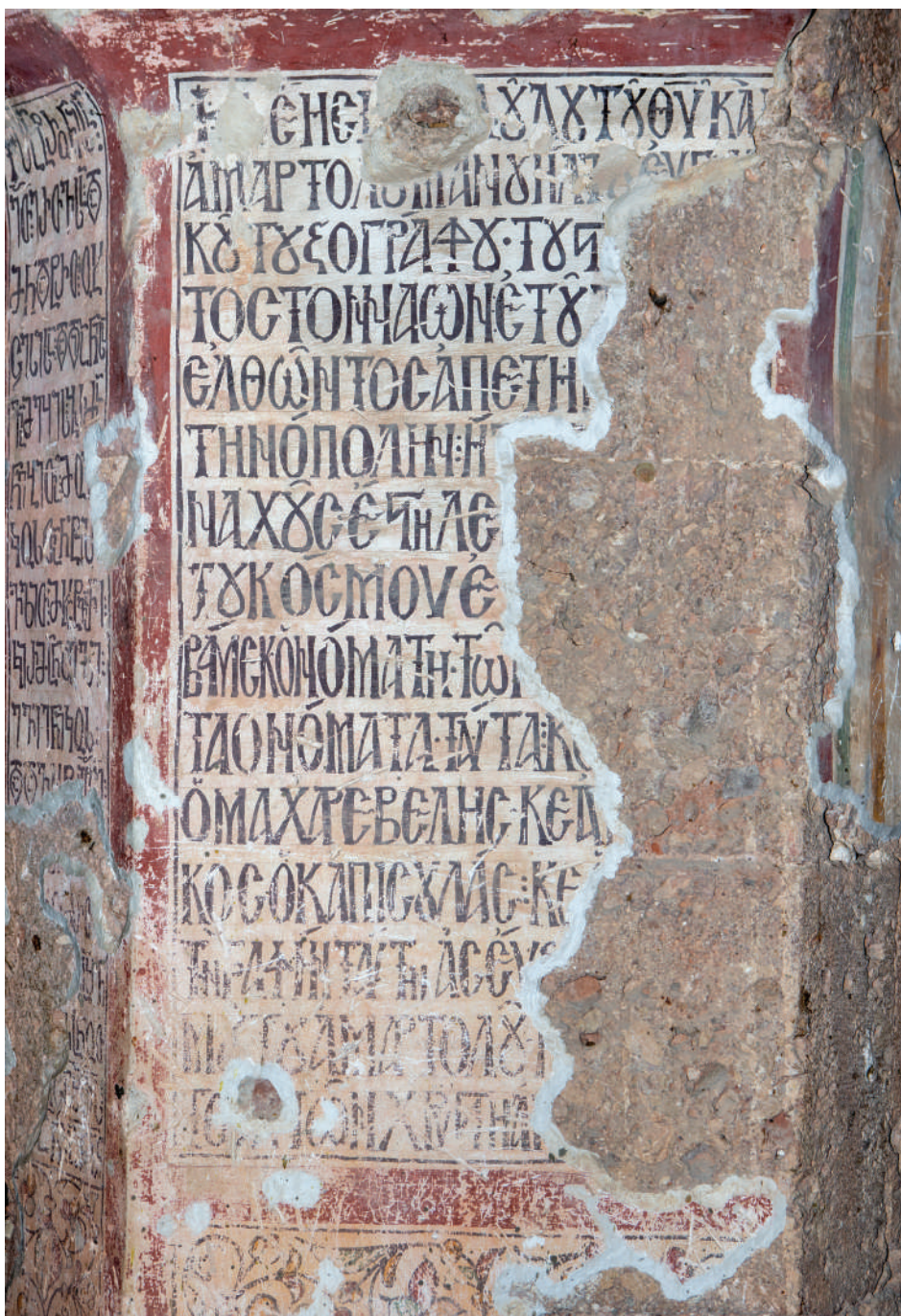
ბოზნევის წმ. იოანე მახარებლის ეკლესია. დანიელის წარწერა. 1683 წ. (სურ. 5)

ერთსტრიქონიანი წარწერა ეკლესიის ჩრდილოეთი კედლის ქვედა რეგისტრში მედალიონებში მოქცეულ წმინდანთა ნახევარფიგურებს შორისაა განაწილებული ლურჯ ფონზე, შესრულებულია შავი საღებავით.

[Δέη] σι [ς τὸν ἀμαρτω]λὸν (τὸν) [δὸν]λὸν τὸν θ[εο]ν Δαυιδ ἱερομονάχ[ος] ἀγιορείτ[ος]
τὸν σιὸρ[ή]σ[αντος τὸν ναόν]

ქ. ვედრება ცოდვილისა ღვთის მონისა დანიელისა, მთაწმინდელი ბერმონა-ზენისა, ამ ტაძრის მომხატველისა.

გამოცემა: ყაუხჩიშვილი, საქართველოს ბერძნული წარწერების კორპუსი, 200, 170.



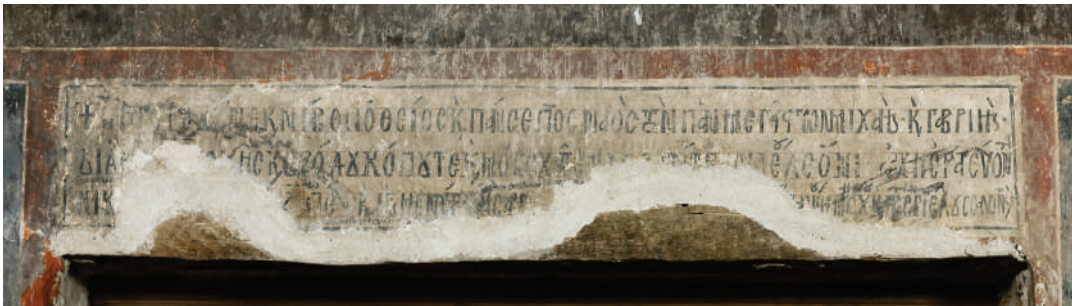
სურ. 1. წალენჯიხის მაცხოვრის ეკლესია. სამხრეთ-დასავლეთი ბურჯი.

მანუელ ევგენიკოსის წარწერა. 1384-1396 წწ.

Tsalenjikha, Church of the Saviour, South-west pier. Inscription of Manuel Eugenikos. 1384-1396.



სურ. 2. გელათის ღვთისმშობლის შობის ტაძარი. სამხრეთ-დასავლეთი ბურჯი.
ტიმოთეოსის წარწერა. 1550-იანი წწ.
Gelati. Church of the Nativity of the Virgin. South-west pier. Inscription of Timotheos. 1550s.



სურ. 3. გრემის მთავარანგელოზთა ეკლესია. საქტიტორო წარწერა. 1577 წ.
Gremi. Church of the Holy Archangels. West wall. Donor inscription. 1577.



სურ. 4. ბობნევის წმ. იოანე მახარებლის ეკლესია. დანიელის წარწერა. 1683 წ.

Bobnevi. Church of St. John the Evangelist. North wall. Inscription of Daniel. 1683.



სურ. 5. წინარეხის მაღალანთ
ეკლესიის კანკელი. აპოსტოლეს
წარწერა. 1680-ანი წწ.

Tsinarekhi. Maghalaant Eklesia.
Chancel barrier. Inscription of
Apostolos. 1680s.

Painters in Medieval Georgia

(Summary)

Preface and Acknowledgements

Historians of medieval art are facing the challenge of information scarcity when dealing with issues concerning the medieval painters. Unfortunately, very little information is known on the artists that are the subject of their research; there are practically no narrative resources available, such as, for example, Giorgio Vasari's famous book on artists of the Italian Renaissance. Indeed, we have no biographies of medieval painters or other artists, and virtually no factual biographical notes, not even in the form of some scarce personal data, nor their own accounts or records, nor those of any of their contemporaries. Even the names of the artists remain unknown, since painters rarely signed their works. In this context, some important questions arise, such as who these medieval painters were, in which environment they lived and worked, or where and how they were educated and how they produced their works of art. Further questions may be posed, as to which status and position painters had in medieval society; what kind of relationship they had with their commissioners; how they regarded their own works of art, and how much freedom they enjoyed in their creative activities. Finally, it would be of utmost importance to clarify how the artists and their works were perceived by their contemporaries, above all, by their commissioners.

The investigation of the above-mentioned issues was the object of our research project – *Medieval Painters in Georgia* –, supported by the *Shota Rustaveli National Science Foundation of Georgia*, based and implemented at the *George Chubinashvili National Research Centre for Georgian Art History and Heritage Preservation*. The present publication, in the form of a collected volume with individual contributions, is the result of this joint project.

The social position and status of medieval artists, the interaction and especially the working relationship between artists/painters and their commissioners/donors have been thoroughly investigated for decades, in the field of Byzantine studies. In recent years this

topic has increasingly drawn the attention also of Georgian scholars. Noteworthy in this regard is the publication by D. Khoshtaria, N. Natsvlashvili, D. Tumanishvili, *Master Builders in Medieval Georgia*, Tbilisi, 2012. Here the social position and status of medieval master builders or architects, the role of the commissioners and that of the master builders, the issues regarding the building process in particular, etc., are addressed. This study was an important source of inspiration for our research, the goal of which was to have a closer look at similar processes with regard to medieval painters. Our research, however, has been limited specifically to the painters of church murals.

By contrast with medieval master builders, scribes, or manuscript illuminators (V. Beridze, *Old Georgian Master Builders*, Tbilisi, 1956; D. Khoshtaria, N. Natsvlashvili, D. Tumanishvili, *Master Builders in Medieval Georgia*; E. Machavariani, I. Gachechiladze, K. Tatishvili, N. Khizanishvili, *The Work of Painters of the Georgian Manuscript Book*, Tbilisi, 2022), no systematic study of information about medieval painters had been made. It was this lacuna that our project sought to fill, with the aim of systematizing and analysing the existing materials. What has resulted from these endeavours is a collection of the several individual contributions presented here.

The greatest challenge was a lack of evidence on medieval artists. In this regard, it is the inscriptions on Georgian church murals mentioning painters that serve as the most significant witness and invaluable source of information. Thus, the inscriptions, their content and function came to have a prominent place in this investigation (K. Mikeladze, *Medieval Painters' Inscriptions*). A special study is dedicated to the information about painters according to inscriptions (K. Mikeladze) as well as evidenced in historical documents and narrative sources (T. Khosroshvili). The volume covers a range of topics, such as the status and position of painters in medieval society (K. Mikeladze, *Painters' Social Status and Position in Medieval Georgia*), as well as those regarding the painters' creative freedom (M. Didebulidze, *Medieval Painters' Artistic Freedom*), or the role of the commissioners and painters in the process of creating and producing the works of art (M. Didebulidze, *Painters and Their Commissioners*). These issues are connected with questions such as the role and function of medieval art, Church canonicity, importance of the prototype, etc. (M. Didebulidze, *“Preaching Through Colours and Lines”*).

A catalogue of inscriptions is provided in the Appendix. Georgian inscriptions are prepared for publication by Giorgi Gagoshidze; the Greek inscriptions mentioning painters, preserved in Georgian wall paintings, are cited according to the edition by Tinatin Quakhchishvili (*The Corpus of Greek Inscriptions in Georgia*, Tbilisi, 2009).

Finally, we owe a great debt to all those who have been supportive of this project in one way or another, thus making our task much easier. We would like to take the opportunity to thank them all. For valuable comments and useful advice we would like to express our sincere gratitude to Mzia Janjalia, researcher at the George Chubinashvili National Research Centre; special thanks to the researcher of the same institution, Natalia Chitishvili, for supplying vital bibliography and visual materials over the timespan of the project. For photo materials we are very thankful to the Head of photo laboratory, Marina Pantskhava. Also to Zura Tsertsvadze we are especially indebted for providing photographs, and for his great support during fieldworks. Finally, we also wish to thank Nino Sakvarelidze for helpful suggestions and for the English translation.

Medieval Painters' Inscriptions

In Georgian narrative sources and hagiographic literature, there are practically no references to medieval painters. Although information about painters can be found in historical documents of the Late Middle Ages (from the 16th to the 17th century), only a small number of such sources is preserved. Thus, it is the inscriptions of medieval painters on Georgian church murals that serve as the most significant witness and invaluable source of information regarding the painters in general.

A considerable number of inscriptions with painters' names have been thoroughly investigated as epigraphic, historical and historiographical sources.

Painters' inscriptions are of particular interest in our research, because they provide important information about medieval painters in general.

As is well known, inscriptions mentioning the painters' names were spread predominantly in the late Byzantine and the post-Byzantine period. Indeed, a considerable number of inscriptions is preserved from this period. Yet, as is evidenced in epigraphic sources, painters used to leave their 'signatures' also in earlier times (in the 9th and the 10th century); the latter are mentioned by their commissioners as well. Remarkable examples of this are found in church murals in Cappadocia, South Italy and Georgia. It should be noted that inscriptions including the names and 'signatures' of architects, goldsmiths, scribes and manuscript illuminators are attested in Georgia from the 10th century onwards.

Our research, however, is limited to painters' inscriptions in Georgian murals, the earliest examples of which are preserved in the monastery complex in Sabareebi (churches III, IV, VII, VIII). The wall paintings of Sabareebi are dated to the 9th and the 10th century.

The inscriptions in question cover a wide chronological span from the 9th through the 17th century. Among the inscriptions of Georgian wall paintings mentioning the painters, there is a group of Greek inscriptions by foreign artists who were active in medieval Georgia. They are here conventionally referred to as Greeks.

Typology of Inscriptions

Medieval painters are usually mentioned either in donor inscriptions or painters' inscriptions; to the latter the term painters' 'signatures' is here applied. Painters' names are mostly preserved in their 'signatures.' Commissioners mention them much less frequently.

The earliest surviving donor inscription to include the painter's name is found in the 10th-century murals of the sanctuary apse in the Church of the Saviour in Nezguni. Of special significance are donor inscriptions in the church murals in Upper Svaneti: in the Church of the Holy Archangels in Iprari (1096), in the Church of St. Cyriacus and St. Julitta (Lagurka) in Kala (1111), and in St. George's Church in Nakipari (1130), since all the three inscriptions name the painter as a 'King's Painter' (*Royal Painter*) ("...painted by the hand of Thevdore, the *King's Painter*"). Donor inscriptions with painters' names are also found in the later period, such as those in Gremi (1577) and Ertatsmida (1654).

One of the most widespread types of painters' 'signatures' is represented by short and laconic invocatory inscriptions which contain painters' names and invocatory formulae, including the indication of the artists' profession. Some remarkable examples are found in the 10th-century murals in the monastery churches (VII, VIII) in Sabereebi. For example: "Have mercy, o God, on the poor scribe ...". It is of special note that the term "scribe" (in Georgian: *mtserali*) apparently is treated here as a synonym for the term "painter." Painters' short invocatory inscriptions can be seen in the later period as well, for example: "Holy Virgin, have mercy on Giorgi the painter" (Martvili (16th c.), see also the inscription in Mkheri (14th c.), or inscriptions of the painter Giorgi Jokhtoberidze (16th c.)). There are also extended inscriptions, extended not by providing information about the painters themselves, but by naming a commissioner or indicating the date. For example, the creator of the murals of the 'Life-Giving Pillar' in the Cathedral of *Svetitskhoveli* in Mtskheta, Grigol Guljavarasshvili, mentions his commissioner, Catholicos Nikoloz (Amilakhvari, 1678–1688; 1692–1695), whereas Bishop Meliton who executed the murals in the sanctuary apse of the Samtavisi Church indicates in his inscription the exact date (1679), etc.

Another group is represented by short invocatory inscriptions, in which the author's profession is not mentioned at all, yet they are all ascribed to painters. These are, for example, painters' inscriptions in Betania ("Christ, have mercy on Demetre. Amen!" (12th c.), or in Ozaani ("Christ, o God, have mercy on Michael. Amen!" (12th–13th c.), in the Church of the Nativity of the Holy Virgin in Gelati ("Christ, have mercy upon the soul of Elias" (1550s), etc. The attribution of these inscriptions is determined not by content, but

rather by the location, the date of execution, relation to the murals' layer, paleographic characteristics, etc. The inscriptions of the murals, placed in the sanctuary apse in the churches in Betania and Ozaani, are of the same layer as that of the wall paintings in the apse. The inscription in the upper register of the west wall in Gelati is inscribed in the scene of the *Agony in Gethsemane*. It can be assumed that all these inscriptions were done by the same painters who executed the murals.

One of the depictions of the donor portraits in St. Sabas Church in Sapara bears the painter's "signature," accompanying specifically the fourth male figure of the representation of the Atabags (rulers) of Samtskhe, from the house of Jaqeli (13th-14th). The person depicted here seems to be a member of the Jaqeli house, and is added later. The proper name *Theodoret* is written on the edge of his white shirt. It is very similar to signatures preserved in historical documents. The graphemes are "interlaced" in such a manner that they may be perceived as an ornament.

Now and then, Medieval painters placed their names or initials on the figures of the saints, too. Byzantine painters Michael and Eutychius Astrapas may be mentioned in this context. Yet, there is a remarkable difference between the Greek artists and the painter of the Sapara church murals. Greek painters usually left their signatures on the representations of saints, thus addressing their supplications directly to the latter, as noted by B. Todić. The Sapara inscription could not have such a function, since it is found on the representation of a layman, and this makes it truly an autograph.

Our knowledge about Greek painters active in Georgia can be gleaned primarily from their own 'signatures', as is our knowledge about local artists. Among donor inscriptions, that of the murals in the Church of the Holy Archangels in Gremi (1577) is almost unique.

All inscriptions by Greek painters are written in Greek, with the exception of the murals in the dome of the Church of the Nativity of the Holy Virgin at the Gelati Monastery. Here the inscriptions (1520s) in Georgian *asomtavruli* script are preserved.

Among Greek painters' "signatures" one can find short and laconic inscriptions, such as the one accompanying the murals in the Church of the Nativity of the Holy Virgin at the Gelati Monastery ("Painted by the hand of humble and sinful Timotheus") (1550s), or the inscription executed on the murals in the Church of St. John the Evangelist at Bobnevi (1683).

Some extended inscriptions are preserved as well, in which the commissioners are mentioned, such as the painter's inscription in the 16th-century murals in the south-western chapel of the Bijvinta domed church. Here the Catholicos of West Georgia, Apkhazia, Evdemon I (1557–1578) is mentioned as the commissioner.

There are some unusual or non-traditional inscriptions, for example, the Greek inscription by the Constantinopolitan painter Manuel Eugenikos in the murals (1384–1396) of the Church of the Saviour in Tsalenjikha. The inscription by Apostole (Apostolos), the painter of the murals on the chancel barrier of the Maghalaant Church, may also be attributed to the same type.

In Tsalenjikha, Manuel Eugenikos is mentioned in three inscriptions. One of them belongs to the hieromonks Makharebeli Kvabalia and Andronike Gabisulava, who were sent by Grand Duke Vameq Dadiani to Constantinople to bring painters to Georgia. The Greek and Georgian inscriptions by Eugenikos are located side by side on the south-west pier of the church, conveying more or less the same message – that Eugenikos arrived from Constantinople to decorate the church upon the invitation from Vameq Dadiani (1384–1396). However, unlike the Georgian text, the Greek one also says that Vameq had sent monks Kvabalia and Gabisulava to Constantinople to bring Eugenikos. There was no need to mention this fact in the Georgian inscription, since it was noted in Kvabalia and Gabisulava's inscription on the north-west pier. The Greek inscription by Eugenikos is far from being a medieval painter's traditional "signature," usually consisting of the painter's name and supplication. Eugenikos not only included the name of the donor but also provided a detailed account of his arrival in Georgia. Painters' inscriptions are not usually characterized by such long narratives. It is rather donor inscriptions that bear narrative features of this kind. Thus, it seems plausible that the inscriptions might have been executed on the initiative of Vameq Dadiani. It would have been of crucial importance to Vameq to have invited a painter from Constantinople, because having Constantinopolitan paintings in his church would have been regarded as a matter of pride and reputation.

The inscription of the murals on the chancel barrier in Tsinarekhi is remarkable for the artist's free spirit: the murals of the chancel barrier (end of the 1680s) were commissioned by Nikoloz Maghaladze, a preacher at the Svetitskhoveli Cathedral in Mtskheta. This inscription accompanies a memorial portrait of Helena, mother of the commissioner, and has a commemorative function: it is actually an epitaph for Helena Maghaladze. Incorporating the painter's supplication into the text is a bold statement on the part of the medieval painter, a sign of somewhat excessive familiarity towards a noblewoman. It is no doubt that the text was composed by the painter Apostolos himself.

The inscriptions preserved in Georgian murals allow us to assume that the tradition of painters' "signatures" originated in the 9th and the 10th century. With regard to their content and form, these inscriptions underwent throughout the centuries neither significant changes

nor essential transformation. Preference was given to short and laconic supplicatory inscriptions. Painters are rarely mentioned in donor inscriptions.

The Function and the Location of the Inscriptions in the Church Space

In order better to understand the function and significance of inscriptions, it is first necessary to look at the space for which they are meant. Along with the content, the location of the inscriptions, their size, arrangement and artistic solution, as well as interaction between inscriptions and murals/images are all of special significance.

As is well known, medieval painters rarely signed their works and, for this reason, Medieval art is commonly regarded as impersonal and anonymous. On the one hand, this is due to the function of this art. On the other hand, it has to do with the commissioners' role as well as the artists' attitude towards their works of art, and, finally, the special function of inscriptions.

As is well known, churches in the Middle Ages were meant to be built and adorned according to God's will in order primarily to serve God. They were created, above all, for liturgical celebration. As for the form of church and religious art, it was Holy Scripture, patristic works and ecclesial tradition that served as its foundation. The commissioner, in modern terms the sponsor, the person who sponsored the work, was believed to be the one who commissioned the erection and decoration of the church according to God's will.

According to the decrees of the 7th Ecumenical Council (787), the concept of icons went back to the Church Fathers and their dogmatic content was rooted entirely in ecclesiastical tradition, while their manifestation in visible forms, that is to say, the production of holy images, seems to have been exclusively the task of artists. In other terms, painters artistically and technically bring to bear, through colours and lines, the concepts elaborated by theologians, thus making their God-given gift manifest. This is witnessed also by painters themselves. For example, artistic knowledge, the artists' professional skills are considered as God's grace by the 14th-century calligrapher and painter, Avgaroz Bandaisdze: "By the grace of God I am granted these artistic skills, without ever having any tutor." All skills are listed and among them, the "painting skill." The same message is found in the inscription (1322–1324) by the painter in St. Demetrius' Church in Peč: "God-given gift from the hand of John."

Thus, the artistic activity of the medieval painter is treated by the painter himself as a holy action, a holy task that was to be carried out by God's grace and His will, as well

as by the artist's God-given talent and with the support of a commissioner, and, finally, in full accordance with Church canons. From this perspective, the painter is regarded not as an author or a creator *per se*, but rather the one who could adequately carry out his task and thus realize God's will. Similarly, the painter's work seems to be considered by the painter himself not as his own creative work, neither his inscription as his "own, authentic signature," his own autograph.

It is not by chance that the medieval painters' inscriptions include a supplicatory formula. As noted by Todic, these inscriptions might be described as a painter's private supplication. Painters' inscriptions primarily had a private function – these were supplications addressed ("written") to God and to Saints. Thus, the medieval painters' inscription could not be regarded as a true "signature."

Painters' and donors' inscriptions have, to some extent, a common function. Medieval commissioners believed that by their donation for building and decorating of churches they would earn redemption of sins and a place in heaven. The donors asserted their contribution to the church via inscriptions, and in return expected well-being and blessing. In addition to that, the inscriptions boosted their reputation in medieval society. That is why they indicated their social status and titles/insignia. Painters' inscriptions are usually limited to a very short and humble supplication. Yet, willingly or unwillingly they also convey a message about painters' own contribution, as stated in a form of the following formula: "I painted this church." The painter serves the Church through his own work, which may be considered as his own donation, a contribution on his part. Apparently, it was not the worldly fame that the painter was striving for. As we learn from the colophon of Avgaroz Bandaisdze (14th c.), "the work remains, and the 'worker' (creator, painter) passes".

Thus, for both the medieval commissioners and the painters, the most important task was to adorn the church with painting. Less important was the question of who would carry out this task. For this reason, painters rarely signed their works, and also commissioners mention them less frequently in their inscriptions. The anonymity of the medieval art is thus connected to its function, as well as to the attitudes of both the commissioner and the artist towards their respective roles.

The dearth of information about painters seems to be due to this very function of the painters' "signatures." Medieval painters delivered in their inscriptions just the information they considered necessary for themselves and for the readers of their inscriptions. In this regard, the question arises as to who were the potential readers of the inscriptions. Inscriptions by all means had an audience in that very environment in which they emerged

and in which they continue to exist, that is to say, in churches and monasteries. Even a simple village priest was literate. The ‘potential readers’ may have included laymen as well. Yet not everyone would have been able to read.

It is of special note that it would not have been easy at all to read and understand a donor inscription, especially of some of them with a somewhat complex content. Yet, it seems to be much easier to recognize the painter’s “signature,” since it usually contained a short and laconic supplication formula, well known to everybody (“O Saviour, have mercy upon me, O Saviour, grant your support to...”).

The supplication displayed on church walls might have been of special significance to the mentioned person, since this person was aware of the fact that each time his inscription-supplication would be read, the reader would pray for him.

The significance and function of inscriptions, as well as the potential readers of inscriptions are, to a certain extent, defined by the place they are assigned in the church.

There is no consistency and homogeneity to be observed in the arrangement of historical inscriptions within the church space and its walls. Painters’ “signatures” did not have an established place. More rigidity in terms of the location can be seen in the case of donors’ inscriptions, though they also had no set place; the most traditional location is above the entrance to the church or nearby. Painters’ inscriptions can be found practically anywhere, whereas donor inscriptions are usually in visible areas of churches, where they could be seen easily and not missed. Donors’ inscriptions also stand out for their solemn appearance. It should be noted that painters mostly signed deliberately in their chosen areas.

The inscriptions in less visible areas of the church, or inscribed in ornaments primarily had a private intent and were mainly invocations to the Lord. The inscriptions of painters in the murals of the sanctuary apse of the churches in Vardzia and Betania, written quite small and inscribed in ornaments, might have remained unnoticed even by the celebrants of liturgy. Yet, these would be seen by God. It was the placing of their “signatures” in the sanctuary apse that appears to have been of crucial importance to the painters. Thus, medieval painters quite often left their inscriptions in the apse. In Georgian monumental painting the earliest evidence of painters’ inscriptions set in the sanctuary apse can be found from the 9th and 10th century, in the church murals in Sabereebi (churches IV and VIII), in the 12th- and 13th-century paintings (Vardzia, Betania and Ozaani); and later (Bijvinta, Tsitlkhevi, Kalauri, all dated to the 16th century). Placing painters’ inscriptions in the sanctuary apse was widespread in Byzantine and post-Byzantine church murals, too.

Potential readers of the inscriptions displayed on the walls of the sanctuary apse might have also been clergy. The painters and commissioners mentioned in these inscriptions would have been remembered in prayers.

There is no doubt that the inscription placed at the viewer's eye level in the apse of Ozaani Church by the painter Michael (12th–13th c.) was meant to be read as well. It is almost impossible to pass by without noticing the “signature” of Giorgi Jokhtoberidze, in the sanctuary apse of St. George's Church in Tsitlkhevi: it is located in the lower register of the murals (16th c.), above the image of the *Man of the Sorrow* that is depicted between the representation of the Church Fathers, and would be perceived within this entire context. Due to the location, this image would willingly or unwillingly remind the celebrant to pray for Jokhtoberidze. Of no less importance is the fact that this inscription is related to the image of the *Man of the Sorrow* and integrated into the whole liturgical scene. It is beyond doubt that Jokhtoberidze may intentionally have chosen this very place for his invocatory inscription: “May God have mercy on Giorgi Jokhtoberidze the painter.”

As for the inscriptions placed in the most visible areas, they were meant both for heavenly and earthly readers. For example, the painter's inscription in the church (III) in Sabareebi seems to be oriented towards the church entrance while arranged on the north wall of the church, opposite the entrance.

Also, the inscription in the murals (10th c.) of the conch of the sanctuary apse in the church VIII in Sabareebi would immediately capture the viewer's attention: it is integrated into the composition of the *Christ in Majesty*.

It is typical for inscriptions by painters in the Late Middle Ages to be arranged in the most visible areas of the church. It is especially found in the so-called ‘vernacular’ murals: these artists seem to experience more freedom and boldness, such as is observed in the examples of the Giorgi Jokhtoberidze's “signature” in St. Elias Church at Gelati, or in the painter's inscription in Martvili (16th c.). The painters of the earlier period usually appear to show more delicacy, humbleness and humility.

One of the most important questions that may be asked when dealing with Greek inscriptions is the following: Who were the potential readers of Greek inscriptions in Georgia? Greek was certainly known in Orthodox Georgia, primarily by ecclesiastical authorities, as well as by some laymen (mostly by a few learned individuals), yet this was a limited circle. Greek inscriptions by all means had an audience at Gelati, one of the most significant monastic, cultural and educational centres in medieval Georgia, as well

as at the Bijvinta Monastery and in Gremi. Yet, not everyone, either in the clergy or in the community, or among occasional visitors, would always be able to read the Greek.

It is obvious that Greek painters “signed” their works in their mother tongue and, since their “signatures” were addressed primarily to God, the language would matter less. Yet, what was the need of having a donor inscription in Greek at Gremi? It is worth noting that the inscriptions accompanying the compositions and the figures featured in the murals are written in Georgian. A similar question arises regarding Tsalenjikha: Why was it necessary to have a Greek inscription at Tsalenjikha, if there were Georgian inscriptions in the church that carried the same message? It is to be noted that the local beholder could easily recognize one of the most important messages – the personality of the donor – without reading the Greek inscriptions – either through a Georgian inscription or a donor’s portrait displayed on a church wall, or both. Without a doubt, that was the very purpose of Eugenikos’ Georgian inscription at Tsalenjikha.

Of special note is that in Tsalenjikha a donor inscription (of Vameq Dadiani) is missing, although his portrait is preserved. Thus, it can be suggested that inscriptions by the painter Eugenikos were to reveal the function of the donor inscriptions. Through their monumental and solemn character as well as their location, these inscriptions gained great importance that makes them as much prominent as the donor inscriptions are. One can rarely find an inscription that could capture the viewer’s attention as do the Tsalenjikha inscriptions. Upon entering the church through the main western door, the inscriptions located in the lower zone of the western piers draw the beholder’s eye to them. Most distinguished here is the Greek inscription, which is displayed on a broad surface of the pier.

It is not excluded that the murals of the Church of the Holy Virgin in Gelati may also bear bilingual inscriptions, yet, due to the lack of evidence this may be merely assumed. Placed on the south-west pier, alongside the painter Timotheos’ inscription, another Greek inscription is depicted, which names King Bagrat III of Imereti as a commissioner of the church murals. Aligned to the inscriptions on the north-west pier are two Georgian inscriptions, one of which also mentions Bagrat III of Imereti. Almost nothing remains of the second Georgian inscription, but it is not excluded that it may have included the name of the painter. The key message of the Greek donor inscription at Gremi is rendered through an image, i.e. the donor portrait of King Levan of Kakheti (1518–1574). At Bobnevi, the portrait of Ioseb Tpileli, the commissioner of the murals, is accompanied by the Georgian inscription concerning the decoration of the church. This damaged inscription may have

contained a reference to Daniel, a painter from Mount Athos, whose Greek “signature” can be seen on the north wall.

It can be suggested that the Georgian inscriptions were meant for the local communities, whereas their Greek counterparts would have been important to local donors, and might have been written even according to the commissioners’ wish. They were convincing proof of the painter’s provenance, had the power of an “autograph” and seemed to serve as Constantinopolitan, Athonite, Thessalonian “stamps” on the murals (according to the Bobnevi inscription, the painter Daniel, the hieromonk, came from Mount Athos while the inscription in Gremi mentions the painter of Thessalonian origin). Another plausible reason donors may have appreciated the Greek inscriptions is that they apparently wished that any Greek visitor or any beholder with some knowledge of Greek would know that it was a Greek painter who was responsible for the murals.

Due to their location in visible areas of churches, the examples of which can be seen in the churches of Tsalenjikha, Gelati and Gremi, as well as on the chancel barrier of the Maghalaant Church in Tsinarekhi, inscriptions stayed within the broad audience’s field of vision. In certain cases, they attracted attention thanks to their large size, but above all, perhaps, owing to their unfamiliar and “bizarre” foreign lettering. It seems highly probable that, as suggested by scholars, medieval inscriptions made a visual impact on the viewer even without being read, or even if the latter was unable to read and understand the verbal meaning of the texts: however, they would serve as “textual images”, “textual icons”. The bilingual inscriptions in Tsalenjikha, especially the Greek one, might be mostly associated with the “textual icons”. Thus, although Greek inscriptions remained undecipherable to most, they were most probably perceived as bearers of significant information.

It is hard to judge why the Greek painters responsible for the decoration of the dome of the Gelati Church of the Nativity of the Holy Virgin were so enthusiastic about leaving Georgian “signatures”. It may be assumed that these inscriptions were meant primarily for the local clergy, the local monastic and lay communities. It was the locals who seem to be addressed in the Georgian inscriptions by Greek artists. Featured on church walls, the inscriptions would have ensured the painters’ commemoration in the prayers. The inscriptions could not remain unnoticed despite their location higher in the drum of the dome. They would be seen and read effortlessly from afar, not only thanks to the fairly large white graphemes creating a sharp contrast against the dark blue background, but also due to the strong light the interior received.

In some cases, medieval painters' inscriptions appear to be related to certain images. The painter of the church (VIII) murals in Sabereebi (10th c.) integrated his "signature" into the iconographic composition of the *Christ in Majesty*, depicted in the conch of the sanctuary apse. The "signature" is placed at Christ's feet. In this manner, the painter pleads directly with Christ to save his soul, thus putting his supplication verbally in the following wording: "O Saviour, have mercy on Your servant, the scribe ...". Both image and text represent here a single harmonious unity.

The inscription of the wall paintings (1500s) in the Church of the Nativity of the Holy Virgin in Gelati is inscribed in the scene of the *Agony in Gethsemane*. The painter seems to have chosen this concrete place for his inscription almost intentionally, relating it directly to the figure of Christ: his supplication is set behind the Lord's back, while the latter (Jesus Christ), is praying in a kneeling position in Gethsemane.

The painter of the murals in Sori (14th c.), for example, placed his inscription at the feet of St. George, the patron of this church. The supplicatory inscription of the painter Demetre can be viewed in the sanctuary apse in the Church at Betania, in close proximity to the Golgotha Cross; at the same time, the inscription is arranged in the very centre of the liturgical scene, with Church Fathers on both sides. The murals in Betania seem to convey the same message as those in Tsitelkhevi (16th c.), or the wall paintings of the south-western chapel of the Church of the Holy Virgin in Bijvinta (16th c.), and other church murals, in which the inscriptions are placed in the sanctuary apse, alongside the representations of Church Fathers. By placing their names in the lower register of the sanctuary apse, which features liturgical scenes, the painters were supposed to become an integral part of the eucharistic community.

As mentioned above, the donor inscriptions stand out for their festal character and remarkable location.

In the churches of Upper Svaneti, in the Church of the Holy Archangels in Iprari as well as in St. George's Church in Nakipari, the chancel barriers are chosen for the donor inscriptions by the "King's Painter" Thevdore.

In the churches that are in general poorly lit, this is, above all, the chancel barrier that is mostly lit with the rays coming through the west door opening and the window. Upon entering both churches, the monumental composition of Deesis, located in the apse conch, together with the painted stone chancels, and the inscriptions alongside the cornices, would immediately draw the viewer's attention to them. The arrangement of the inscriptions on

the chancel barrier would ensure that the inscriptions would be read, and their authors commemorated.

For the donor inscription in Lagurka (Church of St. Cyriacus and St. Julitta), the painter Thevdore chose the west church wall, although the chancel barrier is also found here. The inscription located on the western wall, is less festal by contrast with the inscriptions on the chancel barrier. Nevertheless, it remains significant. Upon leaving the church building, one can find an inscription above the door opening, comprising three lines, in white lettering against the background in green.

Donor inscriptions in the Church of the Holy Archangels in Gremi (1577), and especially those in St. Eustatius' Church in Ertatsmida (1654), stand out for their solemn character. It is worth noting that the inscription in Ertatsmida is set into a decorative frame.

To sum up, the location for the inscriptions is usually not chosen haphazardly: the medieval painters tended to choose intentionally not only certain places within the church space, but respective iconographic images and scenes as well. The same tradition may be observed in Byzantine and post-Byzantine wall paintings. By contrast with the painters' "signatures," the donor inscriptions with their representativeness definitely dominated the entire church space.

Information About Medieval Painters

(According to Inscriptions in Georgian Murals)

Historical inscriptions mentioning painters in 9th-17th-century Georgian church murals seem to have one common feature: probably due to their function, they provide only scarce information about medieval painters, who are mentioned either in donor inscriptions or in painters' "signatures." Yet they include some important data, thus serving as a valuable source of information regarding the painters in general.

Among the inscriptions including painter's names, significant information is found about a certain Theodore. From donor inscriptions, it is evident that three church murals in Upper Svaneti (Church of the Holy Archangels in Iprari, 1096, Church of St. Cyriacus and St. Julitta (Lagurka) in Kala, 1111, and St. George's Church in Nakipari, 1130) were painted by this same Theodore. The exact date as well as the commissioners – the local nobility (*aznauri*, the local 'lower feudals') and the whole community of the Valley (*Khevi*) – are preserved. Of special note is that in all the three inscriptions, not only the painter's name *Theodore*, but also his title, 'King's Painter' ('Royal Painter'), is mentioned. This is a unique witness to the painter's title '*Royal Painter*' in medieval Georgia.

The inscription accompanying the wall paintings (1678–1688) of the 'Life-Giving Pillar' in the cathedral at Mtskheta (*Svetitskhoveli*), gives the name of the painter Grigol Guljavarasshvili along with the title 'citizen' (*mokalake* in Georgian), indicating his social status ('... painted by the citizen Guljavarasshvili Grigol ...'). In the Late Middle Ages (16th–17th century), the title 'citizen' was granted, at the king's command, to a certain social group in Tbilisi, mostly artisans, craftsmen, and merchants. The requirement for granting this title was a permanent residence and real property in Tbilisi, as well as payment of taxes. Thus, it may be assumed that Grigol Guljavarasshvili was a citizen of Tbilisi who owned property and paid taxes there.

In some 16th- to 17th-century inscriptions, highly ranking clergymen referred to as painters, for example, Bishop Meliton in the Samtavisi Church, or a certain Meletius,

the Hegoumenos of the Holy Cross Monastery in Jerusalem in St. Eusthatus' Church at Ertatsmida, or Protosynkellos Zacharias from Thessaloniki, in the Church of Holy Archangels in Gremi.

Among the inscriptions in Georgian wall paintings, including painter's names, there is a group of inscriptions that attest to the presence and activity of Greek painters in medieval Georgia. The murals of the Church of the Saviour in Tsalenjikha (1384–1396), or those of the south-western chapel of the Church of the Holy Virgin in Bijvinta (1557–1578) as well as the wall paintings in the Holy Archangels Church at Gremi (1577), in the Church of St. John the Evangelist at Bobnevi (1683), and those of the chancel barrier of the Maghalaant Eklesia (the Maghaladze Church) in Tsinarekhi (1680s), are the work of Greek painters; the latter were involved in the execution of the murals (dated to 1520s and 1550s) in the Church of the Nativity of the Holy Virgin in Gelati.

Some of the inscriptions indicate the artist's place of origin, for example, Manuel Eugenikos from Constantinople (in Tsalenjikha), Zacharias from Thessaloniki (in Gremi), and a certain Daniel, a hieromonk at Mount Athos (in Bobnevi).

Greek painters usually mentioned their provenance in their 'signatures' when working outside their home country, far from their homeland. The same is true also for Georgian painters working abroad, for example, John Iberopoulos, at the Petritsoni Monastery/ Bachkovo/ or a certain Markos the Iberian (16th century), a hieromonk and the painter of the Catholicon of the Iviron Monastery at Mount Athos. Remarkably, none of the inscriptions left by local painters includes their place of origin or any other toponym.

Inscriptions by Greek painters mentioning their place of origin may serve as proof of the presence of painters from the most advanced religious and cultural centres of the Christian East in medieval Georgia.

Inscriptions of Greek painters attest to the fact that most intensive migration of Greek artists to Georgia took place in the post-Byzantine era, in the 16th to 17th century.

From the Tsalenjikha inscriptions alone, we learn that Hieromonks Kvabalia and Gabisulava were sent by Grand Duke Vameq Dadiani (1384–1396), chief of internal affairs at the Royal Court (*mandaturtukhucesi*) and the ruler of Odishi, to summon the painter from Constantinople. However, other local commissioners, too, could easily have afforded bringing in painters from abroad: for example, King Levan of Kakheti (1518–1574) or his son Alexander II (1574–1578), could have done so for the commission of the Gremi murals; or Catholicos Evdemon I (1557–1578), for that of the wall paintings of the south-

western chapel of the Church of the Holy Virgin in Bijvinta; the same may be assumed with respect to Nikoloz Maghaladze, the preacher of the Svetitskhoveli Cathedral in Mtskheta, for commissioning the chancel barrier (1680s) of the Maghalaant Church; or Ioseb Tbileli, Bishop of Tbilisi, for that of the church murals (1683) of Bobnevi.

It should be noted that the painters' inscriptions accompanying the murals include some 'indirect evidence' as well. For example, there is a remarkable note preserved in the painters' 'signatures' of 10th century in the churches VII and VIII at the Sabereebi Monastery: here the term *mtserali*, literally 'scribe', is treated as a synonym for the term 'painter'.

Among the inscriptions in Georgian church murals, the donor inscription (10th c.) in the Church of the Saviour in Nezguni represents an almost unique example, witnessing to fees paid to painters: in the words of a certain Beshken, the commissioner, the sanctuary apse of the church was painted 'through his *bread* and at his *costs*'.

Remarkably, painters usually mention their commissioners, and no-one else, in their inscriptions. Few exceptions can be found in the inscriptions in Sori (14th century) and Ubisi (14th century), as well as in those (dated to 1520s) of the dome of the Gelati Cathedral.

Scarce yet important information about painters can thus be gathered from inscriptions preserved in 9th–17th-century Georgian wall paintings, enriching our knowledge of not only local artists' activity, but of that of medieval painters of the Christian East in general, as well.

**Information About Medieval Painters
According to Historical Documents and Narrative Sources**

Information about painters is to be found mainly in Georgian historical documents and narrative sources of the Late Middle Ages (16th to 17th century). Yet only few such sources are preserved. For example, St. Eusthathius Church in Ertatsmida was painted, according to the donor's inscription, in 1654 by a certain Meletius (Meleti), the Abbot of Holy Cross Monastery in Jerusalem. As is known from the historical documents, this Meletius was supposed to have owned property in Tbilisi. He is considered as an unworthy person, since he was said to have spent the entire donation for the Holy Cross Monastery in Jerusalem. This donation had been a benefaction collected in Georgia. During Ottoman rule in Jerusalem, he appears to have been imprisoned. We know almost nothing about other works by Meletius, except for the Ertatsmida wall paintings.

The Greek painter of the murals (1680s) on the chancel barrier of Magalaant Church, Apostle, may be identified with a certain Abistole mentioned in one of these documents. According to this source, he lived in Mtshkheta and owned property there. He thus seems to have had a residence in Mtskheta, at least for a time.

16th- and 17th-century sources provide a considerable amount of information about Russian painters active in the Kingdom of Kakheti. Political and diplomatic relations between Russia and Kakheti might have started the trend of bringing Russian painters to Georgia. They were brought by Muscovite diplomatic missions and this fact is witnessed by the reports of diplomatic personnel. These reports attest to the artistic activities of the Muscovite painters in Georgia, during the reign of Kings Alexander II (1574–1605) and Teimuraz I (1606–1648) of Kakheti. They are even mentioned by their proper names. Four church murals are mentioned that are said to be the product of their artistic work. These are Togha, Zagemi, a church on the site of the royal palace of King Teimuraz I in Gremi, and one in Alaverdi. As for St. George's Cathedral in Alaverdi, it seems highly probable that Russian painters had a hand in decorating this church (namely, in executing the murals

in the south apse), but it is still unclear exactly which painters were active in creating the Alaverdi murals, since no 'signature' is preserved here.

From the 17th century onward, an increased interest in European culture can be observed in Georgia, as well. This was largely influenced by the activities of Catholic missionaries' in Georgia around this time. Some missionaries appear to have been painters as well. It should be noted that European culture and art attracted a great deal of attention, above all among the Georgian aristocracy and royal authorities. In this context, one of the most remarkable figures is Levan II Dadiani of Samegrelo (1611–1657). He was said to have made frequent commissions of European missionaries residing in Samegrelo, yet, unfortunately, none of these works have survived.

The reports of the Russian diplomatic authorities differ greatly from the notes and records of European missionaries, yet they have one thing in common: according to the records of European missionaries and travellers, as well as Muscovite diplomatic missions of that time, Georgian royal authorities and noblemen complained about the lack of painters and asked for assistance. However, commissioning foreign artists to decorate churches in Georgia came about not only due to the shortage of local painters, but rather, more likely, because donors were searching for fresh ideas.

The reports of the Russian diplomatic missions tell us almost nothing about the attitude of the rulers of Kakheti towards the works of art by Muscovite painters, whereas according to the records of European missionaries – for example, those by Castelli or Guiseppe Guidiche from Milan – it becomes evident that Levan Dadiani or King Alexander II of Imereti (1639–1660) were thrilled about the European artists' work. From the 18th century onward, interest in European painting increased even more. By contrast with the earlier period, 18th-century historical charters contain more information about artists.

Painters' Social Status and Position in Medieval Georgia

The social position and status of painters and, in a broader sense, of artists in medieval Georgia are not in any way documented in Georgian historical sources. We have almost no information on the interaction and, especially, on the working relationship between artists/painters and their commissioners/donors; virtually nothing is known about whether a hierarchy among the painters existed, or about the criteria according to which painters were chosen by the commissioners; we know nearly nothing about the attitude of the commissioners towards the work of the painters, nor about the exact format of the commission, the commission agreement, and the duties and obligations of the parties.

Information is scarce within the Byzantine tradition as well, although here more information can be found, such as for example, agreements between commissioners and artists. Due to the scarcity of resources and the lack of the documented evidence, we have to limit our research and analysis to some indirect witnesses. In this regard, painters' and donor inscriptions are of special importance.

In the Middle Ages, painting was probably considered a professional skill in itself. For example, in the marginal gloss found in the *Largvisi Parakletikon* (A575), ten professional skills are listed, including that of painting. It is especially noteworthy that the author of this colophon, the 14th-century calligrapher and painter Avgaroz Bandaisdze, possesses multiple professional skills. It can be assumed that there was a number of multi-skilled professionals like Avgaroz who were engaged to produce works of art.

With regard to the social status of the painters, the donor inscriptions of the church murals in Iprari (1096), Lagurka (1111), and Nakipari (1130), in which the *King's Painter* Thevdore is mentioned, are of crucial significance.

Among historical sources, this is a unique witness to the existence of a painter's royal title or position in medieval Georgia. However, Thevdore's inscriptions allow us to assume that this kind of title certainly existed, at least in the period of Thevdore's professional

career (1096–1130), during the reign of King David the Builder (1089–1125) and King Demetre I (1225–1256). Otherwise, Thevdore would not have felt free to refer to himself as the *King's Painter*.

In the Church of the Dormition in Zarzma, the inscription accompanying the portrait of the Atabag (ruler) of Samtskhe, Sargis II Jaqeli (1308–1334) reads as follows: “Sargil Spasalar (local commander) of Samtskhe, and *mkhatvartukhucesi*.” The term *mkhatvartukhucesi* ‘chief of painters’ is not found in any historical sources. In Zarzma, there are no surviving wall paintings from the Jaqeli era (14th century). The surviving murals are dated to the 16th century, with some pieces restored in the beginning of the 20th century. It may be assumed that during the renovation of the murals the term *mandaturtukhucesi* (‘chief of internal affairs’) might have been erroneously written as *mkhatvartukhucesi* (‘chief of painters’). According to the inscription of *Anchis khati*, icon from Ancha, Sargis II held the position of *mandaturtukhucesi*. We cannot exclude the possibility that his portrait in Zarzma may initially have included exactly this title (‘*mandaturtukhucesi*’).

As for the position of *mkhatvartukhucesi*, it can be suggested that this certainly existed in Georgia, at least in the Late Middle Ages. The renovator of the Zarzma murals could not have ‘misspelled’ the term, replacing, even erroneously, one term with another, if he had never heard of this notion before.

The ‘chief of painters’ from Zarzma obviously reminds us of the ancient Kingdom of Iberia: the Greek inscriptions on the tomb steles, discovered in the necropolis in Mtskheta and Samtavro (dated to the 4th - 5th century) mention a ‘chief of painters’ (“Aurelios Acholios, the chief of painters and architect”). Yet, these inscriptions were created in a rather different historical context, so they cannot be easily related to the Zarzma inscription. Besides, the Greek term ἀρχιζωγράφος literally ‘chief painter’, was rendered into Georgian by Tinatin Qaukhchishvili as *mkhatvartukhucesi* (‘chief of painters’). The term might not exactly correspond to *mkhatvartukhucesi* as a position. As noted by the above-mentioned scholar, the Greek ἀρχιζωγράφος is rarely used in Greek written sources.

The creator of the wall paintings of the ‘Life-Giving Pillar’ in *Svetitskhoveli* Cathedral in Mtskheta, Grigol Guljavarasshvili, refers to himself as a ‘citizen’ (*mokalake* in Georgian) in his inscription (dated to 1678–1688), thus emphasizing his upstanding social status. In the Late Middle Ages, ‘citizens’ were a privileged urban social group in the capital city (Tbilisi).

Based on the factual information presented above, we may suggest that there might have been a certain hierarchy among the painters, thus some of them being, for example, a '*royal painter*', while the others were '*citizens*', etc. This would make this social group somehow special, endowed with a special status different from that of other ordinary artists.

It is well known that medieval painters who were engaged in executing the church murals could be either clergy or laymen; this is also true for master builders and other artists. The absence of these data in a number of inscriptions makes it hard indeed to ascertain to which group the painter belonged. Nevertheless, certain suggestions may be put forward in this regard. For example, the painters of the murals at the monastery in Sabereebi would have certainly been the local monks. Demetre, the painter of Betania (12 th c.), was most probably also a monk: this assumption is based especially on one of his inscriptions. The painter of the Ubisi church murals (14 th c.), Gerasime, is likewise assumed to have been a monk. As for the *King's Painter* Thevdore, or Michael Maghlakeli (Matskhvarishi, 1140), Giorgi Jokhtoberidze (Tsitekhevi, Ilemi, Obcha, Church of St. Elias in Gelati), and others, appear to have been laymen. As is witnessed by the inscriptions in the 16th- and 17th-century church murals, the profession of a painter was not unknown among high-ranking clergymen, among them a bishop (in Samtavisi Church), *hegoumenos* (in Ertatsmida), or *protosynkellos* (in Gremi).

Unfortunately, nothing is known about the workshops and guilds of medieval painters; we have not any information on the pattern of the organization of artists' work, either.

We know almost nothing about the fees paid to painters in medieval Georgia. The economic factor would have, to a certain extent, determined their social status. Some painters may have been considered to have been basically wealthy. Examples are the 17th-century painters, such as Grigol Guljavarasshvili (mentioned above) and the Greek painter Apostole, the painter of the chancel barrier in Maghalaant Church, who, according to a surviving document, owned two houses in Mtskheta. We may suggest that Thevdore was better paid as a *King's Painter* than were other, ordinary painters; this is true also for the painter Eugenikos, who was specially brought in from Constantinople.

As is well known, commissions in the Middle Ages, either of church buildings or church decoration, were governed by high-ranking secular and ecclesiastical authorities. This is true both for medieval Georgia in particular, and for the Christian East and West in general. Commissioners were also to be found among the ordinary population, in the community, or in a village, among simple peasants, etc. Thus, the social group of the art

commissioners in the Middle Ages covers a broad range, and consequently, the painters had to communicate with diverse social strata.

By contrast with painters, much more information is available concerning the donors. Many of them are known from narrative sources and other written documents. Yet the information found in these sources refers primarily to their political and social life, whereas the information regarding their activity as commissioners is vague, the primary aim being to demonstrate the commissioners' merits. Some knowledge about the activity of the donors as well as the volume and the quality of their commissions, may be gained from epigraphic evidence and donor portraits. Donor inscriptions usually contain more information: references are made to the donors' social status, insignia, the amount of donation, etc.

The identity of the commissioner is not always known. For example, we do not know who commissioned the murals of monastery complex in Sabereebi. The donor portrait is supposed to be depicted in the southern chapel of the church VIII (10th c.). Because of damage to the murals, it was not possible to identify the ecclesiastical figure depicted here. It should be a local monk, who might be also a painter. It cannot be excluded that the monastic community in Sabereebi adorned churches with murals of their own.

In some cases, we know practically nothing about the donor, except for his proper name. This probably will not be of much help. For example, who was the donor of the 10th-century murals in the sanctuary apse in the Church of the Saviour in Nezguni, of whom we know nearly nothing except for his name, Beshken? According to the inscriptions, all three murals by the *King's Painter* Thevdore were a collective patronage; they were carried out on the initiative of the local *aznauri* ('lower feudals') and the community of the Valley (Khevi); a collective patronage was not rare in the Middle Ages. We do not know what the reason was for a whole community to take part in decorating the small churches in Svaneti. It is likely that the fees for the commission were shared, with their contribution to the decoration of the church ensuring that their souls were commemorated.

Thevdore's inscriptions are remarkable in many ways. Specifically, the *King's Painter* worked on commission of the local feudals and the community of Khevi, in the peripheral region, far away from the central part of the country. Although no royal commission done by Thevdore is preserved, there is no doubt that he might have worked at the royal court. He would have certainly worked for what was commissioned by the king, and at the same time, he also served the lower feudals and the community of the village. It is evident that he was working for all different social classes, and that his title or position would not have prevented him from getting commissions from the simple commissioners, too. Besides, it

is not excluded that he moved to Svaneti due to certain circumstances. These questions still remain unsolved.

It is worth noting that Thevdore's title *the King's Painter* is mentioned in donor inscriptions that would obviously stress the commissioner's ambition: to donors, commissioning the *King's Painter* would have been a matter of honour and pride, though it cannot be excluded that Thevdore indicated his title on his own initiative, since he would have considered it a privilege to hold this special title.

As is commonly acknowledged in the field of Byzantine Studies, medieval painters had a lower social status and were regarded as simple craftsmen. Although both a painter and a craftsman would certainly represent the same social group, according to the hierarchical structure of the medieval society, both were of lower social status, this might not even be applicable to all of them. Painters neither all had the same position in society, nor did society show the same attitude towards all painters without exception. It is hard to imagine that, for example, a royal painter and a simple craftsman would both have experienced the same social status.

The assumption that medieval artists might have generally enjoyed respect can be witnessed by some notes scattered in hagiographic literature. For example, in the Vita of St. Serapion of Zarzma, one finds the following remark: "A person famous for his art was invited to build the church of Zarzma." Meanwhile, according to Giorgi Merchule (10th c.), St. George's "new" church in Khandzta was completed by the master builder Amona, owing to his full wisdom. As noted by D. Tumanishvili, "such definitions in the vitae of holy Monks would indicate the existence of certain attitude and perception rooted in tradition."

A certain attitude towards artists can be observed in a marginal note of the Ancha Gospel, which reads as follows: "I have commissioned the God-blessed worthy goldsmith Beka to create this repoussé icon." Although we do not possess similar notes regarding the painters proper, it can be suggested that this kind of attitude and perception was common in those days, referring to all categories of artists. However, in the Middle Ages, master builders as well as scribes might have definitely enjoyed a privilege, by contrast with painters of murals. They would have probably had a higher social status.

Even the scarce information which we possess allows us to assume that not all painters were of equal social status. Among them, one can find simple artisans, craftsmen, and real artists. This sort of differentiation is reflected in the differentiated attitude of the commissioners towards the artists, too.

In this regard, remarkable material can be found in Byzantine written sources and epigraphic evidence. Theodoros Prodromos mentions the 12th-century artists Eulalios and Chenaros and names them as famous painters. In the inscription accompanying the murals of the Church of the Saviour from Veroia (1314–1315), the painter Kallierges is named as “the best painter in all Thessaly” while Michael Proeleusis is celebrated as the most “honorable and venerable painter.”

Praise for painters is not attested in Georgian epigraphic and literary sources, yet it is beyond doubt that, for example, Thevdore, as the *King's Painter*, would have definitely enjoyed the higher social status than other artists. It is obvious that Manuel Eugenikos could not have been regarded as a simple artisan, since he was specially brought from the capital of Byzantium, and this very special attitude towards him may be found in the Georgian inscriptions in Tsalenjikha, in which his proper name Manuel is accompanied by the title *Kyr* (*Kyrmanuel*). The painter's name is thus preceded by the Greek word *Kyr*, meaning ‘Lord’ or ‘Master’, a term commonly applied to aristocracy in Byzantium – yet *Kyr* was also applied to the middle and lower classes, including famous painters, as a sign of respect, especially in the Late Byzantine period. It is in this sense that the word is used at Tsalenjikha, where Eugenikos was most probably addressed as *Kyr Manuel*.

Another piece of information provided in the inscriptions is related to the social status of certain Greek painters. The origin of Greek painters such as *protosynkellos* Zacharias from Thessaloniki, who had a royal commission to decorate Gremi Church (1577), or *hieromonk* Daniel, who arrived from Mount Athos to execute the wall paintings in Bobnevi (1683), is explicitly indicated. This seems to emphasize the importance of their work even more. They might have been highly esteemed in local society.

It may thus be assumed that the above-mentioned painters held a privileged position in contemporary society: their social status was higher than that of the simple craftsmen, and many others. The latter would not have been praised with venerable epithets as Kallierges or Proeleusis were, or addressed with the title *Kyr* as in the case with Manuel Eugenikos. The title and position of the *King's Painter* Thevdore would have put him in a privileged position by contrast with other artisans. The same is true of the title *citizen* which was granted to Grigol Guljavarasshvili. Details such as the titles discussed above (*the King's Painter*, *citizen*), the origin of the painters, or their ecclesiastical rank, etc., may therefore be regarded as signs of the painters' identity, that is to say, their own ‘signature’ that marked their identity as painters.

According to Kallopsi-Verti, the painter's name is attested in donor or dedicatory inscriptions only when the painter himself is the commissioner, or when the social status of the painter is equal to that of the donor who commissioned him: this was common especially in provincial churches. The fact that painters are not mentioned in the inscriptions of high-ranking donors of the Late Byzantine period may be explained, as noted by Kallopsi-Verti, in terms of their lower social status or a substantial difference between the status of the commissioner and that of the painter.

As some exceptions from this rule, Kallopsi-Verti refers to the inscription in the Church of Veroia identifying the painter Georgios Kallierges as the "best painter of all Thessaly" as well as to the inscriptions of Tsalenjikha murals mentioning the Constantinopolitan painter Manuel Eugenikos. As Kallopsi-Verti states, the donors would have regarded this as a matter of prestige. We agree with this on the whole, though it should be noted that the Tsalenjikha murals are no exception in the wall paintings of medieval Georgia.

Georgian architecture, wall painting, and fine arts in general are grounded in a different context, reflecting a completely different reality. Here, painters and artists are mentioned by high-ranking commissioners, as well; they are even mentioned together with the donors. The painters even 'signed' their works which were commissioned by high-ranking officials, etc. The earliest examples (10th and 11th century) are found in a number of inscriptions in which master builders and goldsmiths are mentioned, while later witnesses are preserved in 16th–17th-century wall paintings. The dedicatory inscription of the King Levan of Kakheti (1518–1574) at Gremi names the painter Zacharia, while the painter Meletios is mentioned along with King Rostom (1633–1658) in the inscription of the murals in the Church of St. Eustathius at Ertatsminda.

The painters' 'signatures' accompany the church murals commissioned by the king Bagrat of Imereti (1510-1565) in Gelati and the high feudals and officials, such as, for example, Vameq Dadiani (1384-1396) in Tsalenjikha and Givi Amilakhvari in Samtavisi (1679). Similarly, church paintings accompanied by painters' inscriptions, the donors of which were the high-ranking ecclesiastical authorities, are found, for example, in Bijvinta in the south-western chapel of the Church of the Holy Virgin (commissioned by the Catholicos of West Georgia, Evdemon (1557-1568)); in Bobnevi (by Bishop of Tbilisi Ioseb (1620–1688)), or in Mtskheta, on the "Life-Giving Pillar" in the Cathedral of Svetitskhoveli (by Catholicos Nikoloz Amilakhvari (1678-1688)). Thus, painters in medieval Georgia are

mentioned in donor inscriptions of the high secular and ecclesiastical hierarchy, and they signed works commissioned by the latter, too.

The fact that the donors would rarely mention the painters in their inscriptions may be explained, above all, by their attitude towards and perception of a commission. There was no need to mention the author of the work; to the donor, it appears to be of utmost importance to donate to church and above all, to the Lord. Who carried out the task was regarded as secondary. This might have been the reason for not mentioning the painters, and not that the painters were considered as being of lower status or as equal to simple craftsmen.

We cannot agree with the view that painters did not ‘present’ themselves in the murals commissioned by high-ranking donors, and that in such cases they merely signed their works with simple, supplicatory “signatures” in invisible parts of the church. Murals executed under the patronage of Queen Tamar (1184–1213) in the churches of Betania and Vardzia – namely, the inscriptions by Giorgi Jari and Demetre inscribed into the ornamental segments of the sanctuary apse – do not allow us to conclude that the painters are reserved about presenting themselves at the side of the Queen Tamar (whose portraits are found in both churches). Neither does it seem plausible that there should have been any restriction on the painter’s signature. In an inscription on the frame of the Ancha icon executed at Queen Tamar’s “command and donation”, the Bishop of Ancha freely mentions the goldsmith Beka along with Queen Tamar. The inscriptions of Giorgi Jari and Demetre were primarily meant for the Lord and not for demonstrating the artists.

That donors were not opposed to painters leaving their ‘signatures’, is also attested by the location of the inscriptions within the space of church: the painter’s ‘signatures’ are often presented in areas where they would be easily seen and not missed.

Certainly, the content of the donor’s inscription was not determined by the painter: the painter was merely the one who carried out the task. He would not have placed his name on his own initiative, but at the commissioner’s wish. Mentioning a painter in an inscription may be regarded as a way for donors to show their appreciation for and recognition of the painter. The commissioners had their preferences when choosing the artist. This is witnessed by the fact that, as a rule, they mention only one painter in their inscriptions. This holds true at least for Georgian wall paintings. Even when the murals were executed by several painters, only one painter is mentioned. The commissioner would thus have given preference to a certain painter. Yet we do not know by which criteria exactly donors’ preferences were determined. The donor might well have mentioned the chief painter or

some famous painter who, in his opinion, was distinguished for his mastery or whom he had commissioned. Still, especially when this information is lacking, it cannot be proved with certainty that the painter's professional skills or his reputation would have been a condition for being mentioned in donor inscription. For example, it is hard to judge the criteria according to which painters were chosen by the King Bagrat III of Imereti for the Church of the Holy Virgin in Gelati. The dome murals of Greek painters (1520s) do not stand out with their high quality, whereas the layer of wall paintings dated to the 1550s reveals the far more professional level of post-Byzantine paintings. The commissioner of both was Bagrat III. Both murals are accompanied by the painters' 'signatures'. Bagrat III seems to have chosen the painters for reasons other than their professional qualities. But this is merely our modern approach. Are we sure that our way of assessing is the same as that of the medieval donors; or can we assert with certainty that Bagrat's main criterion for selecting a painter was the artist's professional level?

It should be noted that for the painters, being mentioned in donor inscriptions, especially if the commissioners were high-ranking secular or ecclesiastical authorities, would have certainly been a matter of honour. Additionally, it would have increased their self-esteem.

“Preaching Through Colours and Lines”

The nature and function of works of art and how they were perceived by their contemporary society are issues of particular interest in the study of medieval painters' work in general.

As is well known, visual representation (image) had a vastly important place in social and cultural life during the Middle Ages. Indeed, it became an almost inseparable part of medieval society. The icon was understood as a path leading from this earthly and sinful world to heaven, to the divine realm, to God; it was regarded as the space in which body and soul are inseparably united, and above all, as the realm of communication with God, that is to say, of living participation in God and in the Divine. Art was never considered as having a purely artistic, aesthetic, or, decorative function, but primarily as an integral part of the entire universal, cosmic order and harmony.

Image was not only narrative, but also had an implied interpretive and iconological meaning. That is why it may be called “*Preaching through Colours and Lines*.” Art had an educative function as well: according to Church Fathers, it would serve as Holy Scripture for the non-literate. The icon is recognized, above all, as an image and representation of the archetype, and a bearer of the energy and power of the latter, although these two components, the image and archetype or prototype, are by no means identical according to their essence. Visual representation thus has a dogmatic dimension as well, serving as witness to the *mystery of the Incarnation* which is the foundation for our salvation. It is of special note that within the context of this relationship between the image and the archetype, the honour, the veneration, paid to the image belongs primarily to the archetype as the source of the image: this archetype or prototype is *unigenitus* (‘only-begotten’) or *primogenitus* (‘firstborn’), as is attested in ancient written sources, among them ones in Georgian tradition (the corresponding Georgian term is *pirmshoy khati*). In St. Basil the Great's words, for example, the honour, the veneration of the image is transferred to its prototype.

According to a canon of the *Seventh Ecumenical Council*, icons are to be interpreted as a legacy of the Incarnation, and are open to theological speculation owing to the Divine Word becoming incarnate.

The rich patristic heritage serves as the most important source for our understanding of the conceptual aspect of medieval art. One of the most influential works in this context is St. John Damascene's *Three Sermons on Holy Images*. Yet, in this work, no references to artists nor concrete requirements toward painters are to be found.

Similarly, within the whole Georgian tradition, much attention was paid to the special theological and dogmatic significance of icons. Theological premises of veneration of holy images are addressed in St. Euthymius Hagiorites' famous work, *The Lesser Nomokanon*.

A considerable amount of information concerning building initiatives of Georgian rulers, both of ecclesiastical and secular authorities, is to be found in Georgian historical and historiographical sources. Unfortunately, the chronicles show far less interest in the donors/commissioners of wall paintings and artists/painters who were involved in this process.

Knowledge of the concept of medieval art in general, may, to some extent, be gained from the canons and decrees of the Ecumenical Councils. The legislative and authoritative nature of the latter surely enhanced the prestige and significance of medieval art, but here, too, special issues concerning the creative process of producing works of art as well as painters' function and role received less attention.

Important issues concerning religious art were addressed at the so-called *Quinisext Council*, i.e. the *Fifth-Sixth Council/Penthekte Synod*, also known as the *Council in Trullo*, held in 692 at Constantinople (as is attested in written sources, "in the dome (τροῦλος [troullos])," that is to say, in the Domed Hall of the Imperial Palace). The council was convoked in the period prior to the official prohibition of the veneration of images, reflecting long-standing debates and controversies about the nature and the function of the image. This seems to be necessarily related to artistic aspects, as well. This assembly did not have the canonical status of an Ecumenical Council, although it was intended to be a continuation of, and thus complementary to, the Fifth (553) and Sixth (680/681) Ecumenical Councils. It issued 102 disciplinary canons, among which *Canon 82* is of particular interest, since it represents the first canonical norm on the manner of the depiction of Jesus Christ.

It is noteworthy that this canon did not merely place a restriction on a specific image (the symbolic representation of Christ as a Lamb), but rather elaborated on the theological aspects of this topic. It is intended to ensure that He who is depicted is the Word of God,

Son of Man, Jesus Christ – the Word truly made flesh, who truly lived among men, preaching and teaching, and was truly crucified and died. After this, there is no longer any need for visible symbols. Christ may be depicted in the form in which he made himself visible. Canon 82 attempts to give a dogmatic argument for this, thus offering the first Christological basis for the image. It is also related to purely artistic issues, namely how our Lord and Saviour should be depicted in such a manner that would unite both his human and divine natures in the single hypostasis of the God-Man, Who is truly both God and Man, maintaining a balance between two whole realities, between the visible and the invisible, between the human image and the divine prototype which is the divine glory of Christ. The image thus represents the single person of the divine Word Incarnate, in which both of these natures are united while remaining intact. This Christological foundation paves the way for a Soteriology, and in the context of images, it means that the icon reveals the concept of the transformation of the body to the divinized and spiritual body.

The theological elaboration of these Christological themes achieved its culmination at the *Seventh Ecumenical Council*, held in Nicaea in 787, with regard to holy images as well. We venerate holy images, but the honour paid to the images belongs to the prototypes/archetypes.

Of particular note is one of the decrees/canons of this Council concerning painters, painting and the function thereof. The true creator of religious works of art is believed by Church Fathers to be, in the first instance, the theologian, while artists/painters artistically and technically bring to bear the concepts elaborated by theologians.

The decrees of the Council tell us almost nothing about specific artistic solutions. This may have been entirely up to the painter, guaranteeing his artistic freedom. The main goal was to enhance the place and function of the images even more greatly within the entire sacred space of a church. It was directed, above all, against iconoclasts, in order to argue against their heretical views, and by no means intended to impose intentional restrictions on artists.

Unfortunately, we know almost nothing about the clergymen or theologians who might have been involved in this process as advisers, and who seem to have been authors of the initial idea and concept of the commission.

It can only be suggested that the donors and commissioners mentioned in church inscriptions might have played a certain part in determining the content of their own commissions. For example, a certain Bishop Anton of Jqondidi, the donor of the murals in Qincvisi, appears to have intensely involved in the conceptual elaboration of the

iconographic programme, and it must have been according to his personal wish that a very elaborated version of the Life Cycle of St. Nicholas as well as specific representations of Georgian saints are to be found there.

As for painters, concrete material evidence is, to some extent, provided by works of art produced by these artists: frescoes, icons, etc. Some painters are mentioned by name. But even if we did not have any specific names, we could probably recognize the respective painter's style, milieu, traditions, etc., through his work. This is true also of the painter's temperament and taste, artistic thinking and skills, theological education and schooling. All in all, it is obvious that the painter's work of art as a product of his creative activity reveals his own individual handwriting.

One of the most important issues addressed in the canons and decrees of the Seventh Ecumenical Council is the clear demand for a resemblance (*mimesis*) to the prototype that would assure the truth of the representation. The notion of 'realism' may also be applicable to this context, but our modern approach differs completely from that of the medieval society. In medieval theology, demand for realism would have implied a similarity with the prototype/archetype, a replication of the true, real model. It was the authenticity of the image that appears to have been of crucial importance to the theologians. Witnessing to the same and single truth of the prototype would have thus resulted in repetitiveness and unchangeability of the images. But this had nothing to do with an intentional pressure on artists on the part of donors, or with a slavish adherence to prescriptions and noncreativity on the part of the painters themselves. The desire and even need to create imitations, that is to say, reproductions of old models in order to guarantee the authenticity of the image seem to originate from this very attitude.

As is well known, St. Luke is believed to be the first to have depicted Holy Mary and Infant Jesus Christ. This certainly served to demonstrate the authenticity of the image, and at the same time, as a witness to the Incarnation. It was of paramount significance to be able to approach to the image of a saint and recognize its resemblance to the archetype, since this was seen as a path leading to God or a way of true communication with God. The 'realism' of the image implied the true and real existence of the person depicted in it. The painter would broadly apply old models and patterns, and often visions, as well, to achieve a true similarity with the archetype. The existing tradition of representation of the respective saint served as a foundation for him. In producing his work of art, the artist was aiming, above all, to make his image recognizable.

The overall approach to the portrayal of images in the Middle Ages differs substantially

from that in our contemporary society. Medieval viewers were not supposed to seek an outward illusory resemblance in “portrayals” of saints: rather, they searched for an exactness of definition, which may be formulated as follows: classification of the type of saint, specifics of dress and colouring, physiognomic characteristics (including age, attributes), and finally, inscriptions.

These criteria appear to the Byzantines as essential features of the realism of the portrayal. Some important information was provided by the long-standing tradition of icons, preserved through ages – such as for example, concerning the appearance of a saint, whereas the life of a saint would supply some further significant data, regarding the dress, attributes, etc. Such an approach may, to some extent, clarify why it was absolutely necessary for medieval artists to use old models: apparently, above all, to avoid errors.

In the Middle Ages, ‘realism’ served as a theological as well as an aesthetic concept, and, moreover, as a witness to the truth. In the view of Patriarch Nikephoros, for example, painters could bring the visible and invisible components of the prototype together through visual means and, in this way, represent them together in unity.

A painter is commonly called upon not to divide and separate, but rather to unite and harmonize these two realities, these two essences, into a single undivided and inseparable whole – to harmonize the two in the single person. This is seen as the foundation for the canonicity of iconography: image and prototype/archetype are one and the same resemblance and designation, but different according to their essence.

It would definitely go beyond the scope of this short survey to give in-depth insights into this very complex realm of the theology of images/icons. In order to gain a better understanding of the topic, it is essential to highlight the great responsibility of painters and the importance of their duties in medieval times, and what a significant part their works played in the entire cultural and spiritual life of society at the time.

PAINTERS AND THEIR COMMISSIONERS

The relationship between artists/painters and their commissioners/donors, that is to say, their close interaction, is one of the most important issues regarding the medieval artists' activity in general. It is hard to discuss this topic in depth based merely on the very little and limited information preserved in Georgian sources, but in certain cases we still possess some useful data that enable us to proceed to some suggestions and considerations. Thus, a number of testimonies, such as donor and supplicatory inscriptions, or names and events mentioned in the documents, as well as iconographic programmes of the works etc., permit us to reconstruct some important details of this very complex issue, thus laying a foundation for further reflections.

It is obvious that donation was often absolutely determinative for medieval artists' activity, especially in wall paintings: it played a key role in this process of producing works of art. As donors there were laymen and clergymen of high rank, bishops and abbots as well as ordinary laity and whole communities. The donors were eager to invite artists of good reputation, who were to be rewarded in an appropriate way, including financially. Some donors are depicted in church murals, while others remain almost anonymous and we know nothing about them whereas the works of painters still stand out on the walls of churches.

In vast areas of the Christian East, a great number of churches were built, which of course needed to be adorned, painted, renovated, etc. Icons needed to be painted and liturgical manuscripts illustrated. Therefore, artists were very much in demand and they enjoyed great authority, especially the icon painters, since icon painting is believed to be pleasing to God: it was regarded as a sort of eucharistic mystery, that is to say, the *mystery of transformation*.

Donating and commissioning and, consequently, the employment of artists might suggest economic benefits as well, but investing in art does not necessarily mean financial or economic benefits. Rather they were for prestige and above all for spiritual enrichment.

The volume of commissioning depended to a great extent on economic resources of the commissioner. For example, it is widely known that in Tao-Klarjetien, the Bagrationi royal family was in charge of major building and painting activities.

The donor, the commissioner, on the one hand, and the advisor, the author (designer) of the concept and programme, on the other hand, might not necessarily be one and the same person. The degree and the nature of their participation and contribution with regard to the final form of the work vary greatly. The commissioner and the theologian played an important part in developing the concept of the programme, while the artistic (and not only artistic) realization was entirely the prerogative of the artist himself. It should especially be noted that great artistic freedom in medieval times is evident, and this is attested by a great number of masterpieces, each of them revealing strong individual features and thus being absolutely unique.

It is almost clear that the donor usually intervened in the iconographic concept and the programme, however, many of his requirements would certainly have reflected the artistic and cultural needs of his time.

Although we do not possess documents that could cast light on donor-artist relationships, we may assume some points with regard to the role they play in this process, based on their works. For example, Georgian sources do not contain any indications regarding the building and painting of St. Nicholas' Church in Qincvisi, but they tell us a lot about the donor of the church, Anton Gnolistavisdze, and also about Catholicos Michael, the son of Mirian who deposed Anton from his position as *Jqondideli and mtsignobartukhutsesi*. Queen Tamar then summoned the former Catholicos Nikoloz Gulaberisdze to intervene in Anton's case in favour of the latter. Tamar's historian calls Nikoloz Gulaberisdze 'Nicholas [Nikoloz], like his namesake'. It can be assumed that Anton Gnolistavisdze, wishing to express his gratitude towards Nikoloz Gulaberisdze, built a church in his name and, as is observed, the iconographic programme of the church seems to be influenced by Nikoloz Gulaberisdze's ideas.

One outstanding example of the donor's intervention in elaborating the programmes and concepts is the 12th century painting of *Otxta Eklesia* in Tao. The painting is supposed to have been created as a result of the commissioning and direct intervention of Davit Kuropalates, as a sort of visual testimony to the biblical origin of the Bagrationi-dynasty, thus showing parallels especially with King Solomon as the builder of the Temple of Jerusalem. The anachronistic church type of *Otxta Eklesia* (namely basilica) was chosen because of its being analogous to Jerusalem's Sion.

One of the documented witnesses to the organizing and supervising role of commissioners in artistic concepts etc. is an inscription in the Church of the Saviour in Matskhvarishi: “Here is Kvirike *mamasakhlisi* [the hegoumenos], who toiled at supervising the painting of this church.” Kvirike’s inscriptions show much love, care and respect towards painting in general; this allows the assumption that Kvirike himself would have had authority in the painting programme of the church, although the depiction of the Coronation of King Demeter I seems to have been according to the wish of those local Svanetian Eristavi who participated in this ceremony.

An example of the donor’s special intervening and influential role in the artistic rendering of the church may be seen in the 12th-century main church of the Gelati Monastery: by contrast with 12th-century Georgian architecture as a whole, which is lavishly adorned with stone reliefs and rich ornamentation, the façades of the Gelati Church, are bare of any ornamentation and very puristic in their artistic rendering. In this concept of church decoration, we can observe how the preachings of St. George the Athonite influenced the donor, King David the Builder.

It might have been on the initiative of the commissioners, that is to say, of King David the Builder or Demeter I that the Ecumenical Councils were depicted in the narthex of the Gelati Church thus representing an almost unique case in that period paintings of the Christian East. Also, St. Giorgi Jqondideli might have been involved in this process.

Such indirect indications do certainly not suffice to show fully the relationship between the commissioner and the artist, but it is in this very realm that an artist’s character, psychology, and sense of self-awareness play an important part. Some questions arise, such as how harmonious the relationship between the commissioner and the artist might have been, or whether the commissioner’s wishes and suggestions would have been taken into consideration, particularly if they were not in accordance with those of the artist, etc. Clarification of these details would have enabled us somehow to reconstruct a holistic picture of this interrelation. However, we unfortunately have very little information on artists of medieval Christian art, since we possess no biographies of them, nor their accounts or memoirs or diaries, nor those of any of their contemporaries. Therefore, we have to limit our study and investigation to some indirect witnesses, in order to get some impression of the painters’ self-awareness and self-identity. These issues belong to the complex realm of psychology, moreover, the psychology of personalities from the past. Regarding this aspect, it is most important to explore the artists’ sense of self-awareness, that is to say, their view of how they

themselves considered their own activities and defined their own place and function in the process of producing works of art.

There is no doubt that some of these artists, at least the best among them, recognized their mission and thus it would not be surprising if they had had a high degree of self-esteem. Besides, their self-image might have been influenced by the example of St. Luke, who himself was painter and is commonly considered as the patron of painters. By contrast with modern artists, the creative activities of medieval painters were by no means for their self-realization, for highlighting their “ego” but seen rather as true service (to God) in the broadest sense of the word.

As is well known, Byzantine art is commonly regarded as impersonal and anonymous, but even the very limited information on painters that is available may serve as witness to some exceptions. For instance, a long list of references to artists is found in the *Oxford Dictionary of Byzantium*, which is far from complete and does not comprise the names of Georgian medieval artists, but which makes it clear that painters did not deliberately choose to remain anonymous.

Medieval artists are sometimes considered as merely instruments in the hands of God. Such an attitude towards the painters in general may explain the fact that they are rarely mentioned by their proper names. However, remaining anonymous did not prevent them from being great artists and individuals, true artists, each unique and possessing individual artistic imagination.

The creator of the frame of the repoussé icon from Ancha, Beka Opizari, is praised by Ioane Ancheli in the marginal glosses of the Ancha Four Gospels (Tetraevangelium): *worthy goldsmith, blessed by God*.

It is worth noting that in the painters’ inscriptions a remarkable term, namely *painted by hand of ...* is frequently attested. It may be regarded as a sort of self-distancing of the painters from their own works, as if their hand were led by some other hand, independently of the painter himself.

Yet, at the same time, some of these inscriptions include painters’ names that highlight the artists’ leading role and main function in the process of producing works of art, highlights his participation in this God-blessed activities and passes his name to future generations.

An artist as an instrument in the hands of God, totally obedient to and dependent on Him, may appear as most humiliating to the artist’s personality, and almost incompatible with his own artistic creativity, but that would be an attitude from the perspective of our modern world and life, reflecting our contemporary perceptions and views. As for those

medieval painters we are dealing with, it seems, rather, to have been a great honour and a huge responsibility to be so gifted through God's grace. It would then be their own task to make this God-given talent manifest, and thus they would worthily realize God's will.

How did painters react to the perception that God chose precisely this person to realize His will, this being a special honour and gift for the painter? Some artists were certainly proud of this, but others tended to humiliate themselves to the extreme, emphasizing their own unworthiness. This bipolar and contradictory position within artists' sense of self-awareness, may be observed in painters' inscriptions: the commonly used terms such as *sinful*, *unworthy*, *humble*, etc. do not necessarily mean that the authors of these self-references had little self-confidence; rather, this may be regarded as showing how they related to and communicated with God, that is to say, as a sort of *sacred ritual*.

As for the place of an inscription in a church, this could well indicate what the painter really felt with regard to his sense of self. For instance, the inscriptions of the 'King's Painter' Thevdore, appear intentionally in the most visible places in the church: it should be noted that not only his name, but also the title, *King's Painter*, is mentioned. Similarly, the painter Gerasime's name is set in one of the most noticeable and venerable places in the Ubisi Church, namely on the altar arch.

Some painters "leave their names" in a less visible place, without even indicating their role, for example, in Betania the painter Demetre, or in Ozaan the painter Michael. Here the artists' completely different sense of self-awareness may be perceived, one that highlights their main goal: no recognition in this world, but a reward in heaven, through God's mercy on them.

One of the most remarkable examples of donor depictions with inscriptions is that of Ioane Tokhabi of Mount Sinai, dated to the turn of the 11th and 12th centuries. Both the depiction of Ioane and his inscription, are preserved: Ioane the monk was not only a donor, but also an icon painter, and he depicted himself twice on the famous *Hexaptych*: in a kneeling position before the Enthroned Mother of God, and also within the scene of the Day of (the Last) Judgement, at the threshold of Paradise.

There are some inscriptions in which painters mention themselves in an extremely humiliating form. As an example of this humiliating style, a remarkable and almost unusual inscription is represented in the Betania Church, in the south wall murals of the 12th century: a small figure, depicted at the prophet Aaron's feet, is accompanied by scarcely noticeable inscription: *Lord, do not have mercy on Sophron!*

Medieval painters scarcely had a sense of ambition and conceit like Renaissance artists, who considered themselves not as an instrument in the hands of God, but as true creators, almost competing with God. An example of the most tragic consequences of such an attitude may be seen in Michelangelo's late works, for instance, in his celebrated *Pietà Rondanini*, as a brilliant but tragic example of human conceit. The medieval artists' attitude toward these issues appears to be completely different, since they believed in producing their works of art, above all, for God's glory. Their works seem to convey God's word in visible forms, so that the observers might better comprehend Holy Scripture. This sense of self-awareness differs greatly from our modern artists' attitude and views. However, it is hard to judge whether this should be seen as an extreme expression of self-humiliation or as some other phenomenon, for example, some form of painters' communication with God.

From the modern perspective, it is extremely difficult to assess medieval artists' psychological condition, their sense of self-awareness, self-consciousness and self-esteem, but their great works do, to a certain extent, give some insights into this very complex, manifold and fascinatingly mysterious world.

MEDIEVAL PAINTERS' ARTISTIC FREEDOM

The fundamental question which may be asked when dealing with medieval artists' activities is the following: can the term 'artistic freedom' be applied to medieval artists as well? This issue seems crucial for clarifying the assumption about whether medieval art can be defined as "art" as such.

It has been generally accepted that medieval artists were bound by strict rules and iconographic canons, working mostly on commission and thus showing almost no creativity. Yet, as is well known, each epoch in art history has its own challenges and needs and, thus, its own cultural dynamics, including canons, artistic style and trends, that is to say, its unique "Kunstwollen", according to the concept of Alois Riegl. Consequently, each period has its own requirements also for artists. Even during the Renaissance, which was commonly regarded as the *locus per se* for artistic expression and creativity, artists were probably limited by certain rules. As for the Middle Ages, from the European perspective, it was widely acknowledged that commissioners were major determiners of restrictions on artistic freedom of expression. But this is true also for the Renaissance: it was the commissioner who had to define what was to be represented in works of art and what the concept was to express.

Within the realm of artists' psychology, one can explore how artists themselves felt about their own creative freedom: we can assume that a painter hardly felt himself bound and restricted when his artistic vision was in accordance with the commissioner's requirements or iconographic canons. As is well known, according to the Canons of the *Seventh Ecumenical Council* (Nicaea II, 787), the concept and content of the image were to be left entirely to the ecclesiastical authorities and Church hierarchy, while the realization of them in visible forms seems to have been the artists' task exclusively.

The creative ability of medieval painters finds its full expression, above all, in their creating suitable artistic forms, while developing the iconographic programme and adapting it to the existing architectural space, as well as extending it to tradition and the 'social memory', that is to say, to the shared collective experience.

The great diversity of artistic forms found in medieval murals would definitely disprove the theory regarding artists' noncreativity and, consequently, slavish adherence to rules and guidelines. Here we may refer to some striking examples of 12th–13th century Georgian wall paintings during the reign of Queen Tamar in the churches of Vardzia, Betania, Qincvisi, Bertubani, and of St. John the Baptist in Davitgareji or Timotesubani. All of them were produced under royal and high-class patronage, both secular and ecclesiastical. Some of the best artists and craftsmen were asked and engaged to create them. Some are thought to have been involved in several activities. Of special note is that neither repetition nor replication nor imitation is to be observed; it seems that neither the programme, nor the colour palette, nor the style is repeated. Each work is practically unique. Although they share some common features, reflecting artistic trends or theological ideas of the respective epoch, it is beyond doubt that each of them is a product of artistic freedom. Here the unique wall paintings of Ateni Sioni, dated to the 11th century, should be addressed: on the one hand, the wall paintings of each of the four apses or arms of the Tetraconch seems to bear different content; on the other hand, they are all united into a homogeneous whole, thus interconnected and interdependent, with regard to both the content and the artistic rendering. This was almost certainly personal and “authorial” decision of the painter himself.

One of the most striking examples of the painter's creativity is to be found in the 11th-century murals of the Zemo Krikhi Church. The compositions are displayed on the walls of rather peculiar and odd structure in such a manner that any kind of outside intervention, that is to say, by the commissioner or even by the clergy, must be excluded. The masterfully created unique composition seems to be a product exclusively of the painter himself. The vault painting of St. George's Church in Ubisi, dated to the 14th century, serves to demonstrate a brilliant artistic solution by the painter Gerasime: the dome programme, in its adaptation to the vault of the single-nave church, and a unique version of the doctrine of the Trinity. The artists' free will might have been expressed not only by their choosing models and patterns, but also by applying diverse artistic rendering to diverse figures or components of the same work, for example, in the 12th-century wall paintings in Betania, in the scene of Communion of St. Mary of Egypt, the face and the figure of the saint with accentuated ascetic features are cardinally different from the representations of other holy women who are depicted as full-faced, beautiful and elegant.

Further, somewhat indirect evidence of the medieval artists' freedom is ‘*King's Painter*’ Thevdore's art (11th to 12th century). Reducing the cycle of Twelve Feasts to four scenes seems to have been a bold solution, yet, at the same time, in all the three churches

that are adorned with his paintings, each of the programmes is interpreted quite differently. There is no doubt that the artistic solution of the programme as also the concept, go back to Thevdore himself, as the full expression of his genius.

Georgian wall paintings has preserved numerous outstanding examples, witnessing to more or less free artistic rendering and the iconological thinking of their creators. More references may be provided from Georgian as well as Byzantine art. It is quite obvious that medieval artists and painters appear to have been almost free within the realm of their artistic activity and, although they generally followed strict rules and canons regarding the content, the latter would have reflected their own inner state and spirit of faith. They acted absolutely intentionally, deliberately and self-confidently, aspiring to unite and harmonize two important aspects: keeping to the given rules and, at the same time, developing their own artistic creativity. It is precisely in this realm of the painters' activities that they achieved the fullest expression of the unity of their faith, knowledge and experience, as well as their self-reflection as being a part of the whole entire Church, and thus serving the universal ecclesiastical truth.

As to the form or shape, works of art may be considered the product of many different styles: e.g. an individual style, an epochal one, a national one, – as a result of diverse ancient artistic traditions, precipitated in artists' subconscious mind. This all served as a foundation for the canon, which should by no means be regarded as fetters, chains or bonds but rather as a guideline and an aid.

The canonical character of medieval art has been presumed as a reason of rather limited, conservative and non-innovative character of the latter. But canonicity as a very complex phenomenon, is characteristic not only of the Middle Ages. The approach to the canon varied in diverse epochs, for example, in medieval art, on the one hand, and in the canons of Poussin, dominated by mathematics, on the other hand. We may argue that each epoch and, respectively, each cultural milieu seems to have established its own restrictions. It is still to be specified in which cases the artist seems to be more liberated from external influences, and from which influences specifically.

The universal character of Christian art is provided by common artistic canons. Religious art, as well as any kind of art in general, is necessarily canonical, which in no way implies a restriction on artistic freedom. On the contrary, the canon promotes the highest quality of art, concerning both the content and the artistic form; it is determinative of its universal character, its significance and impact in general. The canon serves not to limit or restrict, but to liberate; it is much more of an aid than an obstacle.

It is widely acknowledged that the existence of such a great number of copies, as produced by medieval artists, was due to the principle of canonicity. But a copy appears to a medieval painter not just as an exact replica and an imitation, but rather as a representation of the very essence of the original. The exact form of the original and the copy may differ greatly. Thus, if the commissioner ordered the artist to make a copy of a certain icon or fresco, the artist would in no way be limited in his creativity and freedom. That is why we are confronted with such a diversity of representations of nearly the same scenes. Suffice to mention the famous miracle-working icon of the Iviron Mother of God, Portaitissa – there are numerous copies of this icon, very different in artistic rendering but similar from a canonical point of view.

Closely connected with the issue of medieval artists' creative freedom are the so-called 'model-books', which should here be addressed. In European scholarship these iconographic model-books are recognized as witnessing to the medieval artists', or an artist's slavish adherence to approved examples. But there is no evidence of the existence of the model-books in the Middle Ages. With regard to this, the position of the clergy is of special significance. For example, according to Saint John Climacus (Sinaites), also known as "John of the Ladder", it is inappropriate for a teacher to teach merely from the text and, similarly, for a painter to be unable to express himself without a model or pattern.

The hypothesis of the European researchers was based on the late iconographic originals, dated to the 18th and 19th centuries, that is to say, on painters' guides or guidebooks. These model-books were created in the period following the fall of Byzantium, as the Byzantine Empire as such had ceased to exist, but its artistic and cultural traditions remained codified and preserved in rigid classicist schemes. Painters' guides, model-books, pattern-books, collections of sketches and notes, and iconographic guides differ from each other, in content as well as in function. A painter's guide or guidebook is a text, a sort of guideline, containing useful information on the professional activity of a painter, for example, Cennino Cennini's *The Craftsman's Handbook*.

As for *model-books*, they comprise mostly visual materials, selected compositions of artists from diverse epochs and fields, patterns of respective figures and motifs, etc. Another group is represented by painters' personal notes and sketches, separate folios, which may be called *pattern-books*, or rather *a collection of sketches and drawings* (for example, *folios (of pattern-books) from Freiburg and Hohenbüttel*). Iconographic originals, the so-called *иконописные подлинники*, became especially widespread in the 17th- to 18th century Russia, and were raised even to the status of the legislative norm. Such originals were used

to prove the hard restrictions on the medieval artist's creativity, since the information they provided seems to be a demand rather than advice.

Herminia by Dionysius of Fourni, a painter's guidebook, produced at the end of the 18th century, is to a certain degree a scheme, taken over from a tradition that had ceased to exist. In *Herminia*, certain technical methods, topics of representations, as well as iconography are codified, while visual material is missing.

In written sources and documents, references to painters' *pattern-books* (sketches and notes) are found from the 15th century onward, for example, in the will of the Cretan painter Angelos Akotantos, according to which his son was to inherit his *skiasmata*, a vast collection of his sketches, although it is not absolutely clear whether these sketches were meant to represent *pattern-books* or just working sketches and drawings by the painter.

It can be suggested that artists of that period were in possession of such collections in their studios, while producing sketches would have been part of a painter's professional activity in general, as also in earlier times; on the one hand, it was a sort of training for artists and, on the other hand, it served to create a kind of reservoir of memory.

An example of a *model-book* is discovered also in Georgia. Shalva Amiranashvili, for example, refers in this regard to some folios from an ancient manuscript book, which may serve as a guidebook with models, created especially for monumental painting. In the folios, which show a text in Georgian *asomtavruli (uncial)* script, the figures of the Blessed Virgin Mary, angels, evangelists and saints are depicted in colour. These representations show traces of alterations, of seeking solutions, etc. which allows the assumption that this was not a final product but a sort of *practice book*, produced by some artist of the 16th to the 17th century for personal purposes, who presumably used the ancient patterns from around the 12th century.

All in all, for producing works of art, the painter himself and his education definitely played a key role; and it was the living tradition that would have been of the utmost significance, and not *model-books* at all. The main factor for iconographic and artistic development seems to have been the *painter* himself, who would have been shaped as an artist by his environment and the inherited cultural tradition.

It seems less probable that painters almost slavishly followed the models and patterns or, exclusively worked with patterns. Grown out of inherited cultural traditions and long-standing experience, these 'models' and 'patterns' would have been imprinted on their memory. Medieval artists would not have needed to use *model-books* in order to produce scenes firmly imprinted on their memory. They succeeded in doing so through their

amazing faculty of keeping and preserving in their memory what they had once seen, their imagination and applying it later, at a certain moment, to new contexts and areas.

As is well known, painters used to move constantly from one place to another for work purposes. They were able to preserve living memories from their rich experience, each time creatively adapting them to new conditions.

Iconographic and stylistic innovations might have been initiated by painters themselves, by means of their own individual interpretation, adaptation and a sort of visual ‘translation’ of the ‘collective cultural memory’ which they had inherited from the past. Such innovations may be seen in their highlighting new aspects, placing emphasis on the relevant aspect of the whole work, etc.; this is the realm of the painter’s individual freedom, in which the artist’s own, authentic voice may be recognized, even if he is not mentioned by name and thus remains anonymous.

These important aspects of the painter’s artistic freedom are closely associated, as to the artistic forms, with issues of the mode of national identity. This factor also belongs to the realm of the artist’s psychology, although within the context of Christian art, it is somehow unusual to acknowledge its very special significance. Yet, it is beyond doubt that some essential elements of national artistic forms may be recognized in works of art; that is what makes each of them unique and exceptional. Some significant features of national identity find their expression in concrete artistic forms. These features may be observed also in the process of the creative activity of artists, frequently occurring almost independently of artists themselves and being based on the relevant cultural tradition in which the work of art emerged, or its creator was educated. The artistic form of the work of art, the inward as well as the outward form, is mostly defined by impulses of the artist’s individual perception of national identity: These impulses are present, although in latent form, in the very act of creating a work of art, becoming then more activated and thus perceptible in the process of beholding the work.

Georgian painters contributed significantly to enriching the treasury of world art with their exceptional works of art. The sacral, sacred spaces of numerous churches and monasteries in and beyond Georgia are richly adorned with their brilliant works.

When dealing with Georgian Christian art, the special character of the Georgian artistic language should be highlighted, revealing common Christian values in a unique form, having been shaped in the milieu of the ancient and long-standing cultural tradition. Within the polyphonic context of the entire Christian cultural tradition, it resonates its own unique voice with its refined timbres and tones, sounds and colours, in praise of the Lord.

ბიბლიოგრაფია

შემოკლებები

<i>მაცნე (იაეხს)</i>	საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის მაცნე, ისტორიის, არქეოლოგიის, ეთნოგრაფიისა და ხელოვნების ისტორიის სერია
<i>სხმნ</i>	საქართველოს ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმის ნარკვევები
<i>სმმ</i>	საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმის მოამბე
<i>სმამ</i>	საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის მოამბე
<i>Byzantinoslavika</i>	<i>Byzantinoslavika - Revue internationale des études byzantines</i>
<i>CahArch</i>	<i>Cahiers archéologiques</i>
<i>DOP</i>	<i>Dumbarton Oaks Papers</i>
<i>REB</i>	<i>Revue des études byzantines</i>
<i>ZRVI</i>	<i>Zbornik Radova Vizantološkog Instituta</i>
<i>ΔΧΑΕ</i>	Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρίας
<i>АЭРЗ, I</i>	Е. Такаишвили, Археологические экскурсии, разыскания и заметки, 1, Тифлис, 1905
<i>МАК, IV</i>	Материалы по археологии Кавказа, IV, Москва, 1894

აბრამიშვილი, ატენის სიონის მოხატულობის კტიტორთა იდენტიფიკაცია:
აბრამიშვილი გ., ატენის სიონის მოხატულობის კტიტორთა იდენტიფიკაცია,
საბჭოთა ხელოვნება, 5, 1982, 86-100.

აბრამიშვილი, კიდეე ერთხელ ატენის სიონის: აბრამიშვილი გ., კიდეე ერთხელ
ატენის სიონის თარიღისა და კტიტორთა იდენტიფიკაციის საკითხებზე,
სხმნ, V, 1999, 72-88.

აბულაძე, მამათა სწავლანი: აბულაძე ი., მამათა სწავლანი X და XI სს-თა
ხელნაწერების მიხედვით, თბილისი, 1955.

აბულაძე, ძველი ქართული ენის ლექსიკონი: აბულაძე ი., ძველი ქართული ენის
ლექსიკონი, თბილისი, 1973.

ალადაშვილი, ვოლსკაია, ზემო სვანეთის კედლის მხატვრობის ძეგლები:
ალადაშვილი ნ., ვოლსკაია ა., ზემო სვანეთის კედლის მხატვრობის ძეგლები,
ძეგლის მეგობარი, 9, 1967, 30-35.

ალექსიძე, ხონის წმ. გიორგის ეკლესიის მოხატულობა: ალექსიძე ნ., ხონის
წმ. გიორგის ეკლესიის მოხატულობა, სადისერტაციო მაცნე, თბილისი, 1993.

ალიბეგაშვილი, საყვარელიძე, ქართული ხატები: ალიბეგაშვილი, საყვარელიძე,
ქართული ხატები, თბილისი, 1994.

ამირანაშვილი, უბისი: ამირანაშვილი შ., უბისი. მასალები ქართული კედლის
მხატვრობის ისტორიისთვის, ტფილისი, 1930.

ამირანაშვილი, ბექა ოპიზარი: ამირანაშვილი შ., ბექა ოპიზარი თბილისი, 1956.

ამირანაშვილი, ქართული ხელოვნების ისტორია: ამირანაშვილი შ., ქართული
ხელოვნების ისტორია, 1971.

ამირანაშვილი, ქართველი მხატვარი დამიანე: ამირანაშვილი შ. ქართველი
მხატვარი დამიანე, თბილისი, 1974.

**ამირანაშვილი, ქართული კედლის მხატვრობის დასურათებული დედნის
ფრაგმენტები:** ამირანაშვილი შ., ქართული კედლის მხატვრობის
დასურათებული დედნის ფრაგმენტები, ნარკვევები ქართული ხელოვნების
ისტორიიდან, თბილისი, 2019, 71-94.

ასათიანი, ვაჭარაძე, ანჩის სახარება: ასათიანი ქ., ვაჭარაძე ა., ანჩის სახარება,
ისტორიისა და ეთნოლოგიის ინსტიტუტის შრომები, XII-XIII, 2012-2013, 487-493.

ბარნაველი, ჯრუჭის მეორე კოდექსის ორი წარწერა: ბარნაველი ს., ჯრუჭის
მეორე კოდექსის ორი წარწერა, სმამ, XXI, 5, 1958, 636-139.

- ბასილი ეზოსმოძღვარი, ცხოვრება მეფეთ მეფისა თამარისა:** ბასილი ეზოსმოძღვარი, ცხოვრება მეფეთ მეფისა თამარისა: *ქართლის ცხოვრება, II, ტექსტი დადგენილი ყველა ძირითადი ხელნაწერის მიხედვით ს. ყაუხჩიშვილის მიერ*, თბილისი, 1959.
- ბერიძე, წინარეხელ მაღალაძეთა მშენებლობა:** ბერიძე ვ., წინარეხელ მაღალაძეთა მშენებლობა XVI-XVII სს-ებში, *სმმ, XIV-*, 1947, 124-129.
- ბერიძე, მცხეთის კათედრალის “სვეტი ცხოველი”:** ბერიძე ვ., მცხეთის კათედრალის “სვეტი ცხოველი” და ქართლის მოქცევის სიუჟეტები მის ფრესკებში, *სმმ, XV-*, 1948, 135-164.
- ბერიძე, სამცხის ხუროთმოძღვრება:** ბერიძე ვ., სამცხის ხუროთმოძღვრება, თბილისი, 1955.
- ბერიძე, ძველი ქართველი ხუროთმოძღვრები:** ბერიძე ვ., ძველი ქართველი ხუროთმოძღვრები, თბილისი, 1956.
- ბერიძე, ძველი ქართველი ოსტატები:** ბერიძე ვ., ძველი ქართველი ოსტატები, თბილისი, 1967.
- ბერიძე, გერასიმე, და არა დამიანე:** ბერიძე ვ., გერასიმე, და არა დამიანე. აუცილებელი შესწორება, *ლიტერატურული საქართველო*, 37, 1979.
- ბერძენიშვილი, საქართველოს ისტორიის საკითხები, IV:** ბერძენიშვილი ნ., საქართველოს ისტორიის საკითხები, წიგნი IV, თბილისი, 1967.
- ბოჭორიძე, მოგზაურობა სამცხე-ჯავახეთში:** ბოჭორიძე გ., მოგზაურობა, სამცხე-ჯავახეთში, თბილისი, 1992.
- ბოჭორიძე, რაჭა-ლეჩხუმის ისტორიული ძეგლები:** ბოჭორიძე გ., რაჭა-ლეჩხუმის ისტორიული ძეგლები და სიძველეები, თბილისი, 1994.
- ბოჭორიძე, იმერეთის ისტორიული ძეგლები:** ბოჭორიძე გ., იმერეთის ისტორიული ძეგლები, თბილისი, 1995.
- ბუბულაშვილი, საქართველოს ეკლესიის სინმინდეები:** ბუბულაშვილი ე., საქართველოს ეკლესიის სინმინდეები, *საეკლესიო ბიბლიოთეკა, VIII*, თბილისი, 2007.
- ბულია, ჯანჯალია, ახტალის მოხატულობა:** ბულია მ., ჯანჯალია მ., ახტალის მოხატულობა – კულტურული იდენტობის საკითხები, *საქართველოს სიძველენი*, 20, 2017, 185-211.

ბურჭულაძე, დევიდეების ეკლესიის კედლის მხატვრობის შესახებ: ბურჭულაძე ნ., დევიდეების ეკლესიის კედლის მხატვრობის შესახებ, *ძეგლის მეგობარი*, 43-44, 1976-77, 47-54.

ბურჭულაძე, არაბულწარწერიანი ხატები: ბურჭულაძე ნ., არაბულწარწერიანი ხატები საქართველოს ეროვნულ მუზეუმში, *II საერთაშორისო სიმპოზიუმი: „ქრისტიანობა ჩვენს ცხოვრებაში: წარსული, აწმყო და მომავალი“*, თბილისი, 2005.

ბურჭულაძე, უბისის მონასტრის ხატები: ბურჭულაძე ნ., უბისის მონასტრის ხატები და კედლის მხატვრობა, თბილისი, 2006.

ბურჭულაძე, მონუმენტური და დაზგური მხატვრობის ურთიერთმიმართების საკითხისათვის: ბურჭულაძე ნ., მონუმენტური და დაზგური მხატვრობის ურთიერთმიმართების საკითხისათვის შუა საუკუნეების ქართულ საეკლესიო ხელოვნებაში, *საქართველოს სიძველენი*, 11, 2007, 122-145.

ბურჭულაძე, მეფეთა პორტრეტები: ბურჭულაძე ნ., მეფეთა პორტრეტები ალავერდის ტაძრის მოხატულობაში, *ალავერდის ეპარქიის ისტორიის ფურცლები, სამეცნიერო კონფერენციის მასალები*, 1, თბილისი, 2007, 53-62.

ბურჭულაძე, ქართული ხატები: ბურჭულაძე ნ. ქართული ხატები, თბილისი, 2016. თბილისი, 2016.

გაბაშვილი, მიმოსვლა: გაბაშვილი ტიმოთე, მიმოსვლა, *ტექსტი გამოსაცემად მოამზადა, გამოკვლევა, ლექსიკონი და საძიებლები დაურთო ე. მეტრეველმა*, თბილისი, 1995.

გაგოშიძე გ., წმინდა მიწის ქართული წარწერები, გაგოშიძე გ., წმინდა მიწის ქართული წარწერები, *წ-ში: ქართული ქრისტიანული თემი წმინდა მიწაზე, შემდგენლები: გ. გაგოშიძე, ნ. კვირიკაშვილი, თ. ცერაძე, ლ. ხოფერია, მ. ჯანჯალია*, თბილისი, 2022. <https://rustaveli.org.ge/res/docs/aa322e1d72e888eb7db97c41e442d9420458e1e3.pdf>

გაგოშიძე თ., „კუალად უვლინებდნენ“: გაგოშიძე თ., „კუალად უვლინებდნენ მრავალსა საგანძურსა“ (ნიკოლოზ მაღალაძე – XVII საუკუნის მოღვაწე), *ხელოვნება*, 3, 1991, 5-15.

გაგოშიძე თ., XVII საუკუნის მოხატულობა: გაგოშიძე თ., XVII საუკუნის მოხატულობა „მაღალაანთ ეკლესიაში“, *სპექტრი*, 1993, 1-2, 124-138.

გაფრინდაშვილი, ვარძია: გაფრინდაშვილი გ., ვარძია, Ленинград, 1975.

გაჩეჩილაძე, ქართულ ხელნაწერთა ამაგდარნი: გაჩეჩილაძე ი., ქართულ ხელნაწერთა ამაგდარნი. მწიგნობარ-კალიგრაფი ალექსი-მესხიშვილი, თბილისი, 2011.

დიდებულიძე, საღვთისმეტყველო პოლემიკის ასახვისათვის: დიდებულიძე მ., საღვთისმეტყველო პოლემიკის ასახვისათვის ყინცვისის წმ. ნიკოლოზის ტაძრის მოხატულობაში, *საქართველოს სიძველენი*, 6, 2004 116-146.

დიდებულიძე, ეროვნული ფორმის საკითხი: დიდებულიძე მ., ეროვნული ფორმის საკითხი ქრისტიანულ ხელოვნებაში, *საქართველოს სიძველენი*, 7-8, 2005, 211-238.

დიდი სჯულის კანონი: დიდი სჯულის კანონი, გამოსაცემად მოამზადეს ე. გაბიძაშვილმა, ე. გიუნაშვილმა, მ. დოლაქიძემ, ვ. ნინუამ, თბილისი, 1975.

ედილი, საინგილო: ედილი ზ., საინგილო, თბილისი, 1997.

ექვთიმე მთანმინდელი, მცირე სჯულის კანონი: ექვთიმე მთანმინდელი, მცირე სჯულის კანონი, რედ. ედ. გიუნაშვილი, თბილისი, 1972.

ვაჩეიშვილი, ყინწვისის მაშენებლის გამოსახულების შესახებ, ვაჩეიშვილი კ., ყინწვისის მაშენებლის გამოსახულების შესახებ, *სმამ*, XXXII, 3, 1963, 745-752.

ვაჩნაძე, ლევან კახთა მეფე: ვაჩნაძე მ., ლევან კახთა მეფე და პოსტბიზანტიური ქართული მონუმენტური მხატვრობა XVI საუკუნის კახეთის მხატვრობის მაგალითზე, *ალავერდის ეპარქიის ისტორიული ფურცლები, სამეცნიერო კონფერენციის მასალები*, 1, თბილისი, 2007, 123-140.

ვირსალაძე, იშხანი: ვირსალაძე თ., იშხანი, *კრ-ში:* ქართული მხატვრობის ისტორიიდან, თბილისი, 2007, 48-102.

ვირსალაძე, ატენის სიონის მოხატულობა: ვირსალაძე თ., ატენის სიონის მოხატულობა, *კრ-ში:* ქართული მხატვრობის ისტორიიდან, თბილისი, 2007, 176-188.

ვირსალაძე, ალავერდის კათედრალის ახლად გახსნილი მხატვრობა: ვირსალაძე თ., ალავერდის კათედრალის ახლად გახსნილი მხატვრობა, *საქართველოს სიძველენი*, 23, 2020, 201-214.

ვოლსკაია, გარეჯის ფერწერული სკოლის ისტორიისათვის: ვოლსკაია ა., გარეჯის ფერწერული სკოლის ისტორიისათვის, *საქართველოს სიძველენი*, 11, 2007, 29-44.

ზაქარაია, ნაქალაქარ გრემის არქიტექტურა: ზაქარაია პ., ნაქალაქარ გრემის არქიტექტურა, თბილისი, 1975.

- თამარაშვილი, ისტორია კათოლიკობისა:** მღვდელი მიქელ თამარაშვილი, ისტორია კათოლიკობისა ქართველთა შორის, თბილისი, 2011.
- თაყაიშვილი, არქეოლოგიური ექსპედიცია ლეჩხუმ-სვანეთში:** თაყაიშვილი ექ. არქეოლოგიური ექსპედიცია ლეჩხუმ-სვანეთში 1910 წელს, თბილისი, 2017.
- თაყაიშვილი, არხეოლოგიური მოგზაურობანი, II:** თაყაიშვილი ექ., არხეოლოგიური მოგზაურობანი და შენიშვნანი, წიგნი II, ტიფლისი, 1914.
- თუმანიშვილი, XII საუკუნის ქართული ხუროთმოძღვრების ერთი ტენდენციის გაგებისათვის:** თუმანიშვილი დ., XII საუკუნის ქართული ხუროთმოძღვრების ერთი ტენდენციის გაგებისათვის, კრ-ში: *წერილები, ნარკვევები*, თბილისი, 2001, 107–121.
- თუმანიშვილი, შუა საუკუნეების ქართული ხუროთმოძღვრების ეროვნული ერთიანობის შესახებ:** თუმანიშვილი დ., შუა საუკუნეების ქართული ხუროთმოძღვრების ეროვნული ერთიანობის შესახებ: კრ-ში: *წერილები, ნარკვევები*, თბილისი, 2001, 73-81.
- თუმანიშვილი, ეროვნულობის შესახებ ხელოვნებაში:** თუმანიშვილი დ., ეროვნულობის შესახებ ხელოვნებაში, კრ-ში: *წერილები, ნარკვევები*, 2001, 282-292.
- თუმანიშვილი, ნაცვლიშვილი, ხოშტარია, მშენებელი ოსტატები:** თუმანიშვილი დ., ნაცვლიშვილი ნ., ხოშტარია დ., მშენებელი ოსტატები შუა საუკუნეების საქართველოში, თბილისი, 2012.
- თუმანიშვილი, ხუსკივაძე, მიქელაძე, ჯანჯალია, გელათი 900:** თუმანიშვილი დ., ხუსკივაძე ი., მიქელაძე ქ., ჯანჯალია მ., გელათი 900. ხუროთმოძღვრება. მხატვრობა. განძეულობა, თბილისი, 2007.
- ივანეცკი, ბახთალოს ძველი ეკლესია:** ივანეცკი ტ., ბახთალოს ძველი ეკლესია, *ივერია* 211, 1895.
- ისტორიანი და აზმანი შარავანდედთანი:** ისტორიანი და აზმანი შარავანდედთანი, *ქართლის ცხოვრება*, II, ტექსტი დადგენილი ყველა ძირითადი ხელნაწერის მიხედვით ს. ყაუხჩიშვილის მიერ, თბილისი, 1959.
- იუნგი, ანალიზური ფსიქოლოგიის საფუძვლები:** იუნგი კ. გ., ანალიზური ფსიქოლოგიის საფუძვლები. სიზმრები (ტევისტოკის ლექციები), თბილისი, 1995.
- კავლელაშვილი, მხერის ეკლესიის მხატვარი:** კავლელაშვილი ე., მხერის ეკლესიის მხატვარი, *სხმნ*, V, 1999, 96-100.

კაკაბაძე, წინასწარი ცნობა: კაკაბაძე ს., წინასწარი ცნობა დასავლეთ საქართველოს ზოგიერთი ეპიგრაფიკული მასალის შესახებ, *საისტორიო კრებული*, IV, 1929.

კარბელაშვილი, ძველი ანჩისხატის ტაძარი: კარბელაშვილი პ., ძველი ანჩისხატის ტაძარი ტფილისში, ტფილისი, 1902.

კასტელი, ცნობები: დონ ქრისტოფორო დე კასტელი, ცნობები და ალბომი საქართველოს შესახებ, *ტექსტი გაშიფრა, თარგმნა, გამოკვლევა და კომენტარები დაურთო ბეჟან გიორგაძემ*, თბილისი, 1976.

კახეთის ისტორიული ძეგლების წარწერები: კახეთის ისტორიული ძეგლების წარწერები, *კრებული შეადგინა და განმარტებები დაურთო თ. ბარნაველმა*, თბილისი, 1961

კლდიაშვილი, ვარძიის ღვთისმშობლის მიძინების ეკლესიის მოხატულობის პროგრამისათვის: კლდიაშვილი ა., ვარძიის ღვთისმშობლის მიძინების ეკლესიის მოხატულობის პროგრამისათვის, *ლიტერატურა და ხელოვნება*, 1, 2004, 35-49.

ლამბერტი, სამეგრელოს აღწერა: ლამბერტი არქანჯელო, სამეგრელოს აღწერა, თბილისი, 1938.

ლიფშიცი, უბისის წმ გიორგის ეკლესიის: ლიფშიცი ლ., უბისის წმ გიორგის ეკლესიის მოხატულობის ზოგიერთი თავისებურება, *ქართული ხელოვნებისადმი მიძღვნილი VI საერთაშორისო სიმპოზიუმის თეზისები*, თბილისი, 1989, 204-207.

ლომინაძე, გელათი: ლომინაძე ბ., გელათი, თბილისი, 2014.

ლორთქიფანიძე, ჯანჯალია, წალენჯიხა: ლორთქიფანიძე ი., ჯანჯალია მ., წალენჯიხა. მაცხოვრის ტაძრის მოხატულობები, თბილისი, 2011.

ლორთქიფანიძე, „საიდუმლო სერობის“ სცენა: ლორთქიფანიძე ი., „საიდუმლო სერობის“ სცენა უბისის კედლის მხატვრობაში, *საქართველოს სიძველენი*, 19, 2016, 269-284.

მამაიაშვილი, გელათის მონასტრის ღვთისმშობლის ტაძრის XVI საუკუნის მხატვრობა: მამაიაშვილი ი., გელათის მონასტრის ღვთისმშობლის ტაძრის XVI საუკუნის მხატვრობა, *ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორის ხარისხის მოსაპოვებლად წარდგენილი დისერტაცია*, თბილისი, 2005.

მამასახლისი, ერთწმინდის ტაძრის მოხატულობის თარიღი: მამასახლისი ი., ერთწმინდის ტაძრის მოხატულობის თარიღი და მისი ქტიტორები, *რელიგია*, 1, 2014, 31-39.

- მარჯანიშვილი, ჰერეთი:** მარჯანიშვილი გ., ჰერეთი, თბილისი, 2005.
- მაჭავარიანი, ძველ ქართულ ხელნაწერ ნიგნთა შემკულობის,** მაჭავარიანი ელ., ძველ ქართულ ხელნაწერ ნიგნთა შემკულობის აღმნიშვნელი ზოგიერთი ტერმინის შესახებ, *პალეოგრაფიული ძიებანი*, II, 1969, 106-127.
- მაჭავარიანი, იონა გადამწერი:** მაჭავარიანი ელ., იონა გადამწერი — იენაშის ოთხთავის ორნამენტული მხატვრობის შემსრულებელი, *ძეგლის მეგობარი*, 36, 1974, 10-17.
- მაჭავარიანი, გადამწერსა და მხატვარს შორის შრომის განაწილების საკითხისათვის:** მაჭავარიანი ელ., გადამწერსა და მხატვარს შორის შრომის განაწილების საკითხისათვის ხელნაწერი ნიგნის მხატვრული კომპოზიციის შექმნის დროს, *მრავალთავი*, IV, 1975, 15-34.
- მაჭავარიანი, ნიგნის ხელოვნება:** მაჭავარიანი ელ., ნიგნის ხელოვნება ძველ საქართველოში, თბილისი, 2008.
- მაჭავარიანი, გაჩეჩილაძე, ტატიშვილი, სიზანიშვილი, ქართული ხელნაწერი ნიგნის მომხატველ:** მაჭავარიანი ელ., გაჩეჩილაძე ი., ტატიშვილი ქ., სიზანიშვილი ნ., ქართული ხელნაწერი ნიგნის მომხატველ ოსტატთა შემოქმედება, თბილისი, 2022.
- მგალობლიშვილი, ახალი იერუსალიმები საქართველოში:** მგალობლიშვილი თ., ახალი იერუსალიმები საქართველოში, თბილისი, 2013.
- მელითაური, ვარძიის სამშენებლო-ხუროთმოძღვრული შესწავლის საკითხები:** მელითაური კ., ვარძიის სამშენებლო-ხუროთმოძღვრული შესწავლის საკითხები, თბილისი, 1961.
- მესხია, საისტორიო ძიებანი, I:** მესხია შ., საისტორიო ძიებანი, ტ. I, თბილისი, 1982.
- მესხია, საისტორიო ძიებანი, II:** მესხია შ., საისტორიო ძიებანი, ტ. II, თბილისი, 1983.
- მესხი, ხონისა და სამთავისის ეკლესიათა ფრესკების არაბული წარწერების წარმომავლობისთვის:** მესხი თ., ხონისა და სამთავისის ეკლესიათა ფრესკების არაბული წარწერების წარმომავლობისთვის, *ბიზანტინოლოგია საქართველოში* 3, II, 2011, 422-433.
- მეფისაშვილი, ვირსალაძე, გელათი:** მეფისაშვილი რ., ვირსალაძე თ., გელათი, არქიტექტურა, მოზაიკა, ფრესკები, თბილისი, 1982.
- მიქელაძე, ხელთუქმნელი ხატის გამოსახულება:** მიქელაძე ქ., ხელთუქმნელი ხატის გამოსახულება XII-XIII საუკუნეების ქართულ კედლის მხატვრობაში, *ლიტერატურა და ხელოვნება*, 3, 1991, 210-222.

მიქელაძე, ჯაყელთა პორტრეტები: მიქელაძე ქ., ჯაყელთა პორტრეტები, *საქართველოს სიძველენი*, 18, 2015, 217-246.

მიქელაძე, ხელოვან-მომხატველთა ნარწერების მნიშვნელობა: მიქელაძე ქ., ხელოვან-მომხატველთა ნარწერების მნიშვნელობა შუა საუკუნეების ქართული კედლის მხატვრობის შესწავლისათვის, *საქართველოს სიძველენი*, 20, თბილისი, 2017, 149-184.

მიშეცკისა და დიაკი კლუჩარევის ელჩობა: თავადი მიშეცკისა და დიაკი კლუჩარევის ელჩობა კახეთში. 1640-1643. *საბუთები გამოსცა და შესავალი დაურთო მ. პოლიევქტოვმა, საქართველოს საერთაშორისო ურთიერთობანი უცხო ქვეყნებთან*, II, ტფილისი, 1928.

ოქროპირიძე, ბეთანიის მხატვრობა: ოქროპირიძე ა., ბეთანიის მხატვრობა და მართლმადიდებლური ფერწერის ზოგიერთი ასპექტი, *სპექტრი*, 2005, 23-26.

ოქროპირიძე, სვეტიცხოვლის საკურთხევის მოხატულობისთვის: ოქროპირიძე ა., სვეტიცხოვლის საკურთხევის მოხატულობისთვის, *ქართული ხელოვნების ნარკვევები*, V, თბილისი, 2008, 23-28.

პლატონი, სახელმწიფო: პლატონი, სახელმწიფო, *ძველი ბერძნულიდან თარგმნა ბაჩანა ბრეგვაძემ*, თბილისი, 2003.

ჟორდანია, ქრონიკები, წიგნი მეორე: ჟორდანია თ., ქრონიკები, წიგნი მეორე, ტფილისი, 1897.

რჩეულიშვილი, თიღვა: რჩეულიშვილი ლ., თიღვა. შარვანის დედოფლის თამარის აღმშენებლობა, თბილისი, 1960.

სანიკიძე, წალენჯიხის მაცხოვრის ტაძრის ისტორიისათვის: სანიკიძე თ., წალენჯიხის მაცხოვრის ტაძრის ისტორიისათვის, *საქართველოს სიძველენი*, 12, 2008, 169-191.

საყვარელიძე, ანჩისხატის კარედი: საყვარელიძე თ., ანჩისხატის კარედი, *საბჭოთა ხელოვნება*, 5, 1976, 77-91.

საყვარელიძე, XIV-XIX საუკუნეების ქართული ოქრომჭედლობა: საყვარელიძე თ., XIV-XVI საუკუნეების ქართული ოქრომჭედლობა, ნაკვეთი პირველი, XIV-XVI საუკუნეები, თბილისი, 1987.

სილოგავა, სვანეთის წერილობითი ძეგლები II: სილოგავა ვ., სვანეთის წერილობითი ძეგლები, II. ეპიგრაფიკული ძეგლები, თბილისი, 1988.

სილოგავა, შენგელია, ტაო-კლარჯეთი: სილოგავა ვ., შენგელია კ., ტაო-კლარჯეთი, თბილისი, 2006.

სოხაშვილი, სამთავისი: სოხაშვილი გ., სამთავისი (მასალები ტაძრის ისტორიისთვის), თბილისი, 1973.

სტოლნიკი ტოლოჩანოვისა და დიაკი იევლევის ელჩობა: სტოლნიკი ტოლოჩანოვისა და დიაკი იევლევის ელჩობა იმერეთში. 1650–1652. *საქართველოს საერთაშორისო ურთიერთობები უცხო ქვეყნებთან, I, საბუთები გამოსცა და შესავალი დაურთო მ. პოლიევქტოვმა*, ტფილისი, 1926.

სურგულაძე, ‘მწერალი’: სურგულაძე ი., ‘მწერალი’ ძველ საქართველოში, *მაცნე (იანვარი)*, 1972, 3, 113-129.

სურგულაძე, ძველი ქართული პალეოგრაფიული ტერმინები: სურგულაძე მ., ძველი ქართული პალეოგრაფიული ტერმინები თბილისი, 1978.

სულხან-საბა ორბელიანი, ლექსიკონი ქართული, I: სულხან-საბა ორბელიანი, ლექსიკონი ქართული, წიგნი I, თბილისი, 1966.

სხირტლაძე, ტაძრის მომხატვა ოსტატის აღმნიშვნელი ტერმინისათვის: სხირტლაძე ზ., ტაძრის მომხატვა ოსტატის აღმნიშვნელი ტერმინისათვის ძველ ქართულში, *სმამ, ტ.* 103, 1981, 221-224.

სხირტლაძე, საბერეების ფრესკული წარწერები: სხირტლაძე ზ., საბერეების ფრესკული წარწერები თბილისი, 1985.

სხირტლაძე, იოანე თოხაბი: სხირტლაძე ზ., იოანე თოხაბი – სინაზე მოღვაწე ქართველი მხატვარი, *ლიტერატურა და ხელოვნება*, 3, 1998, 61-72.

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

სხირტლაძე, ადრეული შუა საუკუნეების ქართული კედლის მხატვრობა: სხირტლაძე ზ., ადრეული შუა საუკუნეების ქართული კედლის მხატვრობა. თელოვანის ჯვარპატოსანი, თბილისი, 2008.

სხირტლაძე, სორის ეკლესია: სხირტლაძე ზ., სორის ეკლესია, თბილისი, 2009.

სხირტლაძე, ოთხთა ეკლესიის ფრესკები: სხირტლაძე ზ., ოთხთა ეკლესიის ფრესკები, თბილისი, 2009.

სხირტლაძე, მღვდელმონაზონი მარკოს: სხირტლაძე ზ., მღვდელმონაზონი მარკოს ქართველი – ათონის ივირონის მონასტრის მთავარი ეკლესიის მხატვარი, *გელათის მეცნიერებათა აკადემიის შრომები*, VI, 2020, 303-340.

სხირტლაძე, ჩიხლაძე მ., დასავლეთევროპული მხატვრული სტილი: სხირტლაძე ზ., ჩიხლაძე მ., დასავლეთევროპული მხატვრული სტილი მართლმადიდებლურ გარემოში: ქრისტიანული კასტელის მიერ შესრულებული ხატები და ფრესკები გურიასა და ოდიშში, *ქართველოლოგი*, 26, 2017, 127-164.

ტოლოჩანოვის იმერეთში ელჩობის მუხლობრივი აღწერილობა: ტოლოჩანოვის იმერეთში ელჩობის მუხლობრივი აღწერილობა, 1650-1652 წწ. *რუსული ტექსტი ქართული თარგმანით და ხელნაწერების მიმოხილვით გამოსაცემად მოამზადა იასე ცინცაძემ*, თბილისი, 1970.

უზნაძე, წარმოსახვის ფსიქოლოგია: უზნაძე დ., წარმოსახვის ფსიქოლოგია, უზნაძე დ., შრომები, ტ. III-IV, თბილისი, 1964, 562-618.

ფირალიშვილი, ბობნევის მოხატულობა: ფირალიშვილი ო., ბობნევის მოხატულობა და რეალისტური ტენდენციების შესახებ XVII საუკუნის ქართულ მხატვრობაში, თბილისი, 1952.

ფირცხალაიშვილი, იოსებ ტფილელი: ფირცხალაიშვილი რ., იოსებ ტფილელი და მისი „დიდმოურავიანი“, თბილისი, 1978.

ქართული ენის განმარტებითი ლექსიკონი, V: ქართული ენის განმარტებითი ლექსიკონი, ტ. V, თბილისი, 1958.

ქართული სამართლის ძეგლები III: ქართული სამართლის ძეგლები, *ტექსტი გამოსცა შენიშვნები და საძიებელი დაურთო ი. დოლიძემ*, ტ. III, თბილისი 1970.

ქართული ქრისტიანული თემი წმინდა მიწაზე: ქართული ქრისტიანული თემი წმინდა მიწაზე, *შემდგენლები:* გ. გაგოშიძე, ნ. კვირიკაშვილი, თ. ცერაძე, ლ. ხოფერია, მ. ჯანჯალია, თბილისი, 2022.

ქართული წარწერების კორპუსი I: ქართული წარწერების კორპუსი, ტ. I, *შეადგინა და გამოსაცემად მოამზადა ნ. შოშიაშვილმა*, თბილისი, 1980.

ქართულ ხელნაწერთა აღწერილობა, A -I₃: ქართულ ხელნაწერთა აღწერილობა ყოფილი საეკლესიო მუზეუმის (A) კოლექციისა, *ელ. მეტრეველის რედაქტორობით*, თბილისი, 1980.

ქართულ ხელნაწერთა აღწერილობა, A-II₂: ქართულ ხელნაწერთა აღწერილობა ყოფილი საეკლესიო მუზეუმის (A) კოლექციისა, II₂, *შეადგინეს და დასაბეჭდად მოამზადეს თ. ბრეგაძემ, ც. კახაბრიშვილმა, ელ. მეტრეველმა, მ. ქავთარიამ, ც. ჭანკიევმა*, თბილისი, 2004.

- ქართულ ხელნაწერთა აღწერილობა, H-IV:** საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმის ქართულ ხელნაწერთა აღწერილობა. საქართველოს საისტორიო-საეთნოგრაფიო საზოგადოების ყოფილი მუზეუმის ხელნაწერები (H კოლექცია), კ. კელელიძის რედაქციით, ტ. IV, თბილისი, 1950.
- ყარაულაშვილი, ედესის მანდილიონი:** ყარაულაშვილი ი., ედესის მანდილიონი და ჰიერაპოლისის კერამიკონი ასურელ მამათა ცხოვრების უძველეს რედაქციაში, *საქართველოს სიძველენი*, 14, 2010, 54-70.
- ყაუხჩიშვილი, საქართველოს ბერძნული წარწერების კორპუსი:** ყაუხჩიშვილი თ., საქართველოს ბერძნული წარწერების კორპუსი, თბილისი, 2009.
- ყენია, ანსამბლის აგების თავისებურებანი:** ყენია მ., ანსამბლის აგების თავისებურებანი XIII საუკუნის სვანეთის მოხატულობებში, *ACADEMIA*, 2015, 68-87.
- ყენია რ., ალადაშვილი, ზემო სვანეთი:** ყენია რ., ალადაშვილი ნ., ზემო სვანეთი (შუა საუკუნეების ხელოვნება. გზამკვლევი), *საქართველოს მეგზური II*, თბილისი, 2000.
- შანიძე, ქართველთა მონასტერი ბულგარეთში:** შანიძე ა., ქართველთა მონასტერი ბულგარეთში და მისი ტიპიკონი, თბილისი, 1971.
- ჩაკვეტაძე, ეკლესიის დაფუძნების სცენა:** ჩაკვეტაძე ნ., ეკლესიის დაფუძნების სცენა ცხოველმყოფელი სვეტის მოხატულობაში, *სამეცნიერო კონფერენციის მოხსენებათა კრებული „სვეტიცხოველი“*, თბილისი, 2018, 84-94.
- ჩიხლაძე მ., კათოლიკე მისიონერთა რეზიდენციები:** ჩიხლაძე მ., კათოლიკე მისიონერთა რეზიდენციები საქართველოში: ქრისტიანულ დე კასტელის სიტყვიერი და ხატოვანი ნარატივი, *ქართველოლოგი*, 26, 2017, 29-73.
- ჩიხლაძე ნ., მარტვილის ტაძრის მოხატულობათა ფენები:** ჩიხლაძე ნ., მარტვილის ტაძრის მოხატულობათა ფენები, *სხმნ*, II, 1996, 94-103.
- ჩიხლაძე ნ., სვეტიცხოვლის მოხატულობანი:** ჩიხლაძე ნ., სვეტიცხოვლის მოხატულობანი, *კრ-ში: სვეტიცხოველი*, თბილისი, 2010, 237-262.
- წმინდა ნინო ემბაზი ქართლისაჲ:** წმინდა ნინო ემბაზი ქართლისაჲ, მცხეთა, 2015.
- წმ. იოანე სინელი კლიმაქსი:** წმ. იოანე სინელი კლიმაქსი, რომელიც არის კიბე, თარგმნილი წმ. ეფთიმე მთაწმინდელის მიერ, თბილისი, 2016.
- ჭიჭინაძე ი., სორის წმინდა გიორგის ეკლესიის მოხატულობა:** ჭიჭინაძე ი., სორის წმინდა გიორგის ეკლესიის მოხატულობა, თბილისი, 2014.

ჭიჭინაძე ნ., ხატი: კულტი და ხელოვნება: ჭიჭინაძე ნ., ხატი: კულტი და ხელოვნება (ქართული ხატუნის ისტორიიდან), თბილისი, 2014.

ხაინდრავა, მაღალაძეთა საგვარეულოს ისტორიისთვის: ხაინდრავა ე., მაღალაძეთა საგვარეულოს ისტორიისთვის, *ქართული წყაროთმცოდნეობა XVII-XVIII საუკუნეები*, 2015/2016, 108-114.

ხოშტარია, ნიმუში და ასლი: ხოშტარია დ., ნიმუში და ასლი შუა საუკუნეების ქართულ ხუროთმოძღვრებაში, *ლიტერატურა და ხელოვნება*, 1, 1990, 27-48.

ხუსკივაძე, ქართულ ეკლესიათა გვიანი შუა საუკუნეების „ხალხური“ მოხატულობანი: ხუსკივაძე ი., ქართულ ეკლესიათა გვიანი შუა საუკუნეების „ხალხური“ მოხატულობანი, თბილისი, 2003.

ხუციშვილი გ., საფარის კედლის მხატვრობა: ხუციშვილი გ., საფარის კედლის მხატვრობა თბილისი, 1988.

ხუციშვილი ნ., იერუსალიმის ჯვრის მონასტრის მინათმფლობელობა: ხუციშვილი ნ., იერუსალიმის ჯვრის მონასტრის მინათმფლობელობა საქართველოში, თბილისი, 2006.

ჯავახიშვილი, ქართული პალეოგრაფია: ჯავახიშვილი ივ., ქართული პალეოგრაფია, თბილისი, 1949.

ჯანჯალია, ტრადიცია და სიახლე: ჯანჯალია მ., ტრადიცია და სიახლე XVII საუკუნის ქართულ მხატვრობაში, *ლიტერატურა და ხელოვნება*, 2, 1991, 156-170.

ჯანჯალია, ზარზმის მოხატულობის თარიღისთვის: ჯანჯალია მ., ზარზმის მოხატულობის თარიღისთვის, *საქართველოს სიძველენი*, 10, 2007, 63-96.

ჯობაძე, ადრეული შუა საუკუნეების ქართული მონასტრები: ჯობაძე ვ., ადრეული შუა საუკუნეების ქართული მონასტრები ისტორიულ ტაოში, კლარჯეთსა და შავშეთში, თბილისი, 2007.

ჯოჯუა, სამცხის მთავართა ქტიტორული პორტრეტები: ჯოჯუა თ., სამცხის მთავართა ქტიტორული პორტრეტები საფარის მონასტერში (ისტორიულ პირთა იდენტიფიკაცია. მოხატულობის დათარიღება), *ვ. ბერიძის 100 წლისთავისადმი მიძღვნილ სამეცნიერო კონფერენციის თეზისები*, თბილისი, 2014, 18-19.

ჯუზეპე ჯუდიჩე მილანელი, წერილები: დონ ჯუზეპე ჯუდიჩე მილანელი, წერილები საქართველოზე, *იტალიური ტექსტი თარგმნა, წინასიტყვაობა და შენიშვნები დაურთო ბეჟან გიორგაძემ*, თბილისი, 1964.

- Bacci (ed.), L'artista a Bisanzio:** Bacci M. (ed.), L'artista a Bisanzio e nel mondo cristiano-orientale, Pisa 2007.
- Bacci, the mystic cave:** Bacci M., the mystic cave. A History of the Nativity Church in Bethlehem, Masaryk University, Viella, 2017.
- Bakalova, Korolova, Popov, Todorov, The Ossuary of Bachkovo:** Bakalova E, Kolarova V., Popov P., Todorov V., in collaboration with V. Karageorghis and L. Leventis, The Ossuary of Bachkovo Monastery, Plovdiv, 2003.
- Barral y Altet (ed.), Artistes, artisans:** Barral y Alte (ed.), Artistes, artisans et production artistique au Moyen Age, vol. I, Paris, 1986.
- Belting, Le peintre Manuel Eugenikos:** Belting H., Le peintre Manuel Eugenikos de Constantinople, en Géorgie, *CahArch* 28, 1979, 103-114.
- Belting, Bild und Kult:** Belting, Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst, München, 1991.
- Berti et al (eds.). Writing Matters:** Berti I., et al (eds.), Writing Matters. Presenting and perceiving monumental inscriptions in Antiquity and the Middle Ages, Berlin–Boston 2017.
- Bogevska, Les peintres-moines:** Bogevska S., Les peintres-moines de la région d'Ohrid et de Prespa (fin du XIVe-début du XVe siècle), Le rôle du moines comme artiste, *Actes du 9e colloque international du département d'histoire, Laval, Québec: Université de Laval*, 2010, 181-198.
- Bryer, Herrin (eds.), Iconoclasm:** Bryer A., Herrin J., (eds.), Iconoclasm, Birmingham, 1977.ed. A.
- Brosset, Rapports:** Brosset M., Rapports sur un voyage archéologique dans la Géorgie et dans l'Armeni, St.-Petersburg, 1951.
- Cennino Cennini, Il libro dell'arte:** Daniel V. Thompson, Jr. (ed.), The Craftsmen's Handbook, 2 vols, New Haven, 1932-33.
- Chichinadze, Self-representations of Artists:** Chichinadze N., Self-representations of Artists in Medieval Georgia, 23rd *International Congress of Byzantine Studies, Belgrad, 2016, abstracts*.
- Chichinadze, Representing Identities:** Chichinadze N., Representing Identity. The icon (Identities) of Ioane Tokhabi from Sinai, *Le Museon*, 130/3-4, 2017, 401-420.
- Chichinadze, "King's Painter":** Chichinadze N., "King's Painter" Tevdore and His Inscriptions, *Zograf* 42, 2018, 25-36.

- Chouliaras, Painter's Cultural:** Chouliaras I. P., Painter's Cultural and Professional Status as Revealed by the Monumental Inscriptions of Epirus (16th-17th c.), in: Stavrakos Ch. (ed.), *Inscriptions in the Byzantine and Post-byzantine History and History of Art*, Harrassowitz Verlag, Wiesbaden, 2016, 79-94.
- Chouliaras, The Work of the Painter:** Chouliaras, I. P., The Work of the Painter Ioannis Skoutaris from Grammosta, Kastoria in Epirus and Southern Albania (1645–1672/73), *Zbornik Matice srpske za likovne umetnosti*, 40, 2012, 61-74.
- Cormack, Writing in Gold:** Cormack R., Writing in Gold. Byzantine Society and its Icons, London, 1985.
- Cormack, Patronage:** Cormack R., Patronage and New Programs of Byzantine Iconography, in: Cormack R., *Byzantine Eye. Studies in Art and Patronage*, London, 1989, 609-638.
- Cormack, Byzantine Art:** Cormack R., Byzantine Art, Oxford University Press, 2000.
- Cormack, Painter's Guides:** Cormack R., Painter's Guides, Model-Books, Pattern-Books and Craftsmen: or Memory and the Artist? in: Bacci M., (ed.), *L'artista a Bisanzio*, 11-30.
- Ćurčić, Architecture as Icon:** Ćurčić S., Architecture as Icon, in: Ćurčić S., Hadjistryphonos E., (eds.), *Architecture as Icon, Perception and Representation of Architecture in Byzantine Art*, Yale University Press, New Haven and London, 2010.
- Cutler, Visual Memory:** Cutler A., Visual Memory, Conceptual Models and Question of 'Artistic Freedom' in Byzantium (with an appendix on computer-generated phylogenies), in: Bacci M., (ed.), *L'artista a Bisanzio*, 31-54.
- Cutler, Makers and Users:** Cutler A., Makers and Users, in: James L. (ed.) *A Companion to Byzantium*, Blackwell Publishing Ltd, 2010, 301-312.
- Demus, The Mosaics of Norman Sicily:** Demus O., The Mosaics of Norman Sicily, London, 1949.
- Demus, Byzantine Art and the West:** Demus O., Byzantine Art and the West, New York University Press, 1970.
- Didebulidze, Janjalia, Wall Paintings:** Didebulidze M., Janjalia M., Wall Paintings of the Holy Cross Monastery in Jerusalem, Georgians in the Holy Land. The Rediscovery of Long-Lost Christian Legacy, *Iberica Caucasica*, 2, London, 2014.
- Didron, Manuel d'iconographie:** Didron M., Manuel d'iconographie chrétienne, Paris, 1845.
- Drakopoulou, Remarques:** Drakopoulou E., Remarques sur la peinture post-byzantine dans les Pays roumains. Les peintres provenant de l'environnement, in: Kitromilidès P. M.,

Tabaki A. (eds.), *Relations gréco-roumaines. Interculturalité et identité nationale*, Athènes 2004, 149-166.

Drakopoulou, Inscriptions de la ville: Drakopoulou E., Inscriptions de la ville de Kastoria (Macédoine) du 16e au 18e siècle: tradition et adaptation, *REB*, 63, 2005, 5–40.

Drpić, Painter as Scribe: Drpić I., Painter as Scribe: Artistic Identity and the Arts of Graphē in Late Byzantium, *Word and Image*, 29:3, 2013, 334-353.

Drpić, Epigram: Drpić I., Epigram, Art and Devotion in Later Byzantium, Cambridge University Press, 2016.

Eastmond, Royal Imagery: Eastmond A., Royal Imagery in Medieval Georgia, Pennsylvania, 1998.

Eastmond (ed.), Viewing Inscriptions: Eastmond E. (ed.), Viewing Inscriptions in the Late Antique and Medieval World, New York: Cambridge University Press, 2015.

Eastmond, Textual Icons: Eastmond A., Textual Icons: Viewing Inscriptions in Medieval Georgia, in: Eastmond E. (ed.), Viewing Inscriptions, 76-98.

Gagoshidze, Jerusalem: Gagoshidze G., Jerusalem in Medieval Georgian Art, in: Bianca B. Künel, Galit Noga-Banai, Hanna Vorholt (eds.), *Visual Constructs of Jerusalem*, Brepols, 2014, 133-138.

Galavaris, An Eleventh Century Hexaptych: Galavaris G., An Eleventh Century Hexaptych of the Saint Catherin's Monastery at Mount Sinai, Venecia-Athens, 2009.

Garidas, La peinture: Garidas M., La peinture murale dans le monde orthodoxe après la chute de Byzance (1450-1600) et dans les pays sous domination étrangère, Athènes 1989.

Gedevanishvili, The Representation: Gedevanishvili E., The Representation of the Holy Face in Georgian Medieval Art, *Iconographica*, 5, 2006, 11-31.

Gerstel, Beholding the Sacred Mysteries: Gerstel Sh. E. J., Beholding the Sacred Mysteries. Programs of Byzantine Sanctuary, Seattle-London, 1999.

Gombrich, The Story of Art: Gombrich E. H., The Story of Art, London, 1978.

Gouma-Peterson, Manuel and John Phokas: Gouma-Peterson Th., Manuel and John Phokas and Artistic Personality in Late Byzantine Painting, *Gesta*, 22, 1983, 159-170.

James (ed.), Art and Text: James L. (ed.), Art and Text in Byzantine Culture, Cambridge University Press 2007.

James, 'And Shall These Mute Stones Speak?': James L., 'And Shall These Mute Stones Speak?' Text as Art, in: James L. (ed.), Art and Text in Byzantine Culture.

- Kalopissi-Verti, Dedicatory Inscriptions:** Klaopissi-Verti S., Dedicatory Inscriptions and Donor Portraits in Thirteenth Century Churches of Greece, Wien, 1992.
- Kalopossi-Verti, Painters:** Kalopossi-Verti S., Painters in Late Byzantine Society. The Evidence of Church Inscriptions, *CahArch*, 42, 1994, 139-158.
- Kalopissi-Verti, Painters' Portraits:** Kalopissi-Verti S., Painters' Portraits in Byzantine art, *ΔΧΑΕ*, 17, 1993/94, 129-142.
- Kalopossi-Vreti, Painters' Information:** Kalopissi-Verti S., Painters' Information on Themselves in Late Byzantine Church Inscriptions, in: Bacci M. (ed.), *L'artista a Bisanzio*, 55-70.
- Kalopissi-Verti, Church Foundation:** Kalopissi-Verti S., Church Foundation by Entire Villages (13th–16th C.). A Short Note, *ZRVI*, 44/1, 2007, 333-340.
- Kalopissi-Verti, Collective Patterns:** Kalopissi-Verti S., Collective Patterns of Patronage in the Late Byzantine Village: The Evidence of Church Inscriptions, in: Spieser J., Yota É. (eds.), *Donation et donateurs dans le monde byzantin, Act du colloque international de l'Université de Fribourg 13–15 mars, 2008*, Paris, 2012, 125-140.
- Kazhdan, Maguire, Byzantine Hagiographical Texts:** Kazhdan A., Maguire H., Byzantine Hagiographical Texts and Sources on Art, *DOP*, 45, 1991.
- Kazhdan, Wharton Epstein, Changes:** Kazhdan A., Wharton Epstein A., Changes in Byzantine Culture in the Eleventh and Twelfth Centuries, University of California Press, 1985.
- Kitzinger, Mosaics of Monreale:** Kitzinger E., Mosaics of Monreale, Palermo, 1960.
- Koder (ed.), Das Eparchenbuch:** Koder J. (ed.), Das Eparchenbuch Leons des Weisen, Vienna, 1991.
- Krautheimer, Introduction to an Iconography:** Krautheimer R., Introduction to an "Iconography of Medieval Architecture", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 5, 1942, 1-33.
- Lampe (ed.), A Patristic Greek Lexicon:** Lampe G. W. H. (ed.), A Patristic Greek Lexicon, Oxford, 1961.
- Lauxtermann, Byzantine Poetry:** Lauxtermann M., Byzantine Poetry from Pisides to Geometres. Texts and Contexts, Vienna, 2003.
- Lidova, Creating a Liturgical Space:** Lidova M., Creating a Liturgical Space: the Sinai complex of icons by Ioannes Tohabi, in: *Georgian art in the context of European and Asian countries, proceedings of the International Symposium*, Tbilisi, 2009, 226-233.

- Lidova, The Artist's Signature:** Lidova M., The Artist's Signature in Byzantium. Six Icons by Ioannes Tohabi in Sinai Monastery (11th-12th century), *Opera-Nomina-Historiae, Giornale di cultura*, 1, Pisa, 2009, 77-98.
- Lidova, Manifestation of Authorship:** Lydova M., Manifestation of Authorship, Artists' Signatures in Byzantium, *Venecia Arti*, XXVI, 2017, 89-106.
- Maguire, Art and Eloquence:** Maguire H., Art and Eloquence in Byzantium, Princeton, 1981.
- Maguire, The Icons of their Bodies:** Maguire H., The Icons of their Bodies. Saints and Their Images in Byzantium, Princeton University Press, 1996.
- Maguire, The Cycle:** Maguire H., The Cycle of Images in the Church, in: Safran L. (ed.), *Heaven on Earth. Art and the Church in Byzantium*, Pennsylvania, 2000.
- Mango, Byzantium:** Mango C., Byzantium. Empire of the New Rome, New York, 1980.
- Mango, The Art of the Byzantine Empire:** Mango C., The Art of the Byzantine Empire. 312–1453. Sources and Documents, Toronto, Buffalo, London, 2000
- Marković, Painters in the Late Byzantine World:** Marković M., Painters in the Late Byzantine World, Monumental Painting in Byzantium and Beyond: New Perspectives. Byzantine Studies Colloquium, Dumbarton Oaks, Washington DC, November 4, 2016.
https://www.academia.edu/31058516/Painters_in_the_Late_Byzantine_World.
- Mikeladze, Greek Painters:** Mikeladze K., Greek Painters from 14th to 17th centuries in Georgia. Inscriptions as Testimony, *Byzantinoslavica*, ISSN 0007-7712, Vol. 79, N°. 1-2, 2021, 174-195.
- Pace, By the Hand of the Painter:** Pace V., 'By the Hand of the Painter Theophylaktos...' (‘ΔΙΑ ΧΕΙΡΟΣ ΘΕΟΦΥΛΑΚΤΟΥ ΖΩΓΡΑΦΟΥ’). The 'Crypt of St. Christine' in Carpignano Salentino and its Painters, in: Zakharova A., Ovcharova O., Oretskaia O., (eds.), *Art of Byzantine World. Individuality in Artistic Creativity. A Collection of Essays in Honor of Olga Popova*, Moscow, 2021, 362-389.
- Pallis, Messages from a Sacred Space:** Pallis G., Messages from a Sacred Space. The Function of the Byzantine Sanctuary Barrier Inscriptions, In: Berti I. et al. (eds.), *Writing Matters*, 145-148.
- Panayotova-Puguet, Les peintures de Bačkovo:** Panayotova-Puguet I. D., Les peintures de Bačkovo oeuvre d'Ivan le Géorgien, in: Stela M., Calo' Martini (eds.), *L'arte Georgiana dal IX al XIV secolo, Atti del terzo simposio internazionale sull'arte georgiana*, Bari – Lecce, Bari, 1986, I, 187-197.

- Papadopoulos, Signatures:** Papadopoulos A., Signatures of Byzantine Painters in Macedonia: Deciphering the Astrapades Code, in: Castiñeiras González (ed.), *Entre la letra y el pincel: el artista medieval. Leyenda, identidad y estatus*, Cirulo Rpjo, 2017, 105-120.
- Papadopoulos-Kerameus., Dionysios of Fournā:** Papadopoulos-Kerameus A. (ed.), Dionysios of Fournā, *Hermeneia tes zographikes technes*, St. Petersburg, 1909. (in Greek).
- Papalexandrou, Text in Context:** Papalexandrou A., Text in Context: Eloquent Monuments and the Byzantine Beholder, *Word and Image* 17, 3, 2001, 259–283.
- Papalexandrou, Echoes of Orality:** Papalexandrou A., Echoes of Orality in the Monumental Inscriptions of Byzantium, in: James L. (ed.), *Art and Text*, 139-160.
- Parker Johnson, Notes on Some Manuscripts:** Parker Johnson, R., Notes on Some Manuscript of the Mappae Clavicula, *Speculum*, 10, 1935.
- Rhoby, The Meaning of Inscriptions:** Rhoby A., The Meaning of Inscriptions for the Early and Middle Byzantine Culture. Remarks on the Interaction of Word, Image, and Beholder, in: *Scrivere e leggere nell'alto Medioevo*, 2012, 731-753.
- Rhoby, Text as Art?:** Rhoby A., Text as Art? Byzantine Inscriptions and Their Display, in: Berti L., et al (eds.), *Writing Matters*, 265-283.
- Riegl, Stilfragen:** Riegl A., *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin, 1893.
- Safran (ed.) Heaven on Earth:** Shafran L. (ed.), *Heaven on Earth. Art and the Church in Byzantium*, Pennsylvania, 2000.
- Safran, The Medieval Salento:** Safran L., *The Medieval Salento. Art and Identity in Southern Italy*, Philadelphia, 2014.
- Scheller, Exemplum:** Scheller R.W., *Exemplum. Model Drawings and the Practice of Artistic Transmission in the Middle Ages (ca. 900 -ca. 1450)*, Amsterdam, 1995.
- Skhirtladze, Canonizing the Apocrypha:** Skhirtladze Z., Canonizing the Apocrypha: the Abgar Cycle in the Alaverdi and Gelati Gospels, in: Kessler H.I., Wolf G. (eds.), *The Holy Face and the Paradox of Representation*, (Villa Spellman Colloquia, 6), Bologna, 1998, 69-93.
- The Oxford Dictionary of Byzantium 1:** Kazhdan A. (ed.), *The Oxford Dictionary of Byzantium 1* New York. Oxford 1991.
- The “Painter’s Manuel”:** The “Painter’s Manuel” of Dionysius of Fournā. *An English Translation by Paul Hetherington*, London, 1978.

- Thierry, Mentalité:** Thierry N., Mentalité et formulation iconoclastes en Anatolie, *Journal de Savants*, April-Juin, 1976, 81-119.
- Todić, “Signatures”:** Todić B., “Signatures” des peintres Michel Astrapas et Eutychios. Fonction et signification, in: *Αφιέρωμα στη μνήμη του Σωτήρη Κίτσα*, Thessaloniki 2001, 643–662.
- Tsigaridas, L’activité artistique:** Tsigaridas, L’activité artistique du peintre Thessalonicien Georges Kallierges, *ΔΧΑΕ*, 31, 2010, 53-70.
- Vassilaki, The Painter Angelos:** Vassilaki M., The Painter Angelos and Icon-Painting in Venetian Crete, Farham, Burlington, 2009.
- Vassilaki, Looking at Icons:** Vassilaki M., Looking at Icons and Contracts for their Commission in Fifteenth-Century Venetian Crete, in: Coulie B. (ed.), *Paths to Europe: From Byzantium to Low Countries*, Milano, 2017, 101-114.
- Vassilaki, The Portrait of Artist:** Vassilaki M., The Portrait of Artist in Byzantium, in: Bacci M. (ed.), *L’artista a Bisanzio*, 1-10.
- Velmans, Le décor:** Velmans T., Le décor du sanctuaire de l’église de Calendžikha. Quelques schémas rares: la Vierge entre Pierre et Paul, la Procession des anges et le Christ de Pitié, in: T. Velmans, *L’art médiéval de l’orient chrétien*, Sofia 2001, 201-218.
- Velmans, Contribution:** Velmans T., Contribution à l’étude de la peinture murale du XVI^e siècle en Géorgie, la Kakhétie et le Mont Athos, in: T. Velmans, *L’art médiéval de l’orient chrétien*, Sofia 2001, 303-310.
- Velmans, Le Peintures de l’église:** Velmans T., Le peintures de l’église dite «Tanghil», en Georgie. *Byzantion*, LII, 1982, 389- 412.
- Wharton Epstein, Tokali Kilise:** Wharton Epstein A., Tokali Kilise. Tenth century Metropolitan Art in Byzantine Cappadocia, Washington, 1986.
- Winfield, Middle and Later:** Winfield D. C., Middle and Later Byzantine Wall Painting Methods, *DOP*, 22, Washington, 1968, 62-143.
- Wölfflin, Classic Art:** Wölfflin H., Classic Art, Phaidon Press Lt., 1994.
- Аверинцев, Золото в системе символов:** Аверинцев С. С., Золото в системе символов ранневизантийской культуры, *Зб-до: Византия. Южные Славяне и Древняя Русь. Западная Европа*, Москва, 1973, 43-52.
- Аверинцев, Предварительные заметки:** Аверинцев С.С., Предварительные заметки к изучению средневековой эстетики. *Древнерусское Искусство. Зарубежные связи*, Москва, 1975, 371-382.

- Аладашвили, Роспись Церкви Тангил:** Аладашвили Н., Роспись Церкви Тангил в Верхней Сванетии, *ქართული სახვითი ხელოვნების საკითხები. სამეცნიერო შრომების კრებული*, თბილისი, 1983, 17-37.
- Аладашвили, Алибегашвили, Вольская, Живописная Школа:** Аладашвили Н., Алибегашвили Г., Вольская А., Живописная Школа Сванети, Тбилиси, 1983.
- Алпатов, Феофан Грек:** Алпатов М., Феофан Грек, Москва, 1979.
- Амиранашвили, История грузинской монументальной живописи:** Амиранашвили Ш., История грузинской монументальной живописи, т. I, Москва, 1957.
- Амиранашвили, История грузинского искусства:** Амиранашвили Ш., История грузинского искусства, Москва, 1950.
- Антонова, Московский иконник:** Антонова В. И., Московский иконник Постник Дермин, *Культура и искусство древней Руси*, Ленинград, 1967.
- Архимандрит Рафаил, О языке православной иконы:** Архимандрит Рафаил (Карелин), О языке православной иконы, *კრ-მო: Православная икона. Канон и стиль*, (составитель А. Стрижев), Москва, 1998.
- Бабић, Михаило** Проелевсис: Бабић Г., Михаило Проелевсис солунски сликар раног XIV века, *Zograf*, 12, 1981, 59-61.
- Белокуров, Сношения России с Кавказом:** Белокуров С. А., Сношения России с Кавказом. Материалы, извлеченные из Московского главного архива Министерства иностранных дел. Вып. 1. 1578–1613 гг. М., 1889.
- Бельтинг, Образ и Культ:** Бельтинг Х., Образ и Культ. История Образа до Эпохи Искусства, Москва, 2002.
- Бычков, Русская Средневековая Эстетика:** Бычков В.В., Русская Средневековая Эстетика XI-XVII вв., Москва, 1992.
- Бычков, Византийская Эстетика:** Бычков В. В., Византийская Эстетика. Исторический Ракурс, Москва – Санкт- Петербург, 2017.
- Вачнадзе, Некоторые особенности:** Вачнадзе М. Некоторые особенности и хронологическая последовательность группы кахетинских росписей XVI века. *II международный симпозиум по грузинскому искусству*, Тбилиси, 1977.
- Вачнадзе, Кахетинская школа:** Вачнадзе М., Кахетинская школа живописи XVI века и её связь с Афонской живописью, *IV международный симпозиум по грузинскому искусству*, Тбилиси, 1983.

- Вельфлин, Искусство Италии:** Вельфлин Г., Искусство Италии и Германии Эпохи Ренессанса, Ленинград, 1934.
- Вирсаладзе, Фресковая роспись художника Микаела Маглакели:** Вирсаладзе Т., Фресковая роспись художника Микаела Маглакели в Мацхвариши, *зб-до: Грузинская средневековая монументальная живопись. Избранные Труды*, Тбилиси, 2007, 145-224.
- Вирсаладзе, Фресковая роспись в церкви Архангелов:** Вирсаладзе Т., Фресковая роспись в церкви Архангелов села Земо Крихи, *зб-до: Грузинская средневековая монументальная живопись, Избранные Труды*, Тбилиси, 2007, 25-94.
- Вирсаладзе, Роспись Иерусалимского крестного монастыря:** Вирсаладзе Т., Роспись Иерусалимского крестного монастыря и портрет Шота Руставели, Тбилиси, 1974.
- Гальцева, Ответственность художника:** Гальцева Р.А., Ответственность художника перед миром гуманного, *зб-до: Самосознание европейской культуры XX века*, Москва, 1999.
- Григорович-Барский, Второе посещение:** Григорович-Барский В., Второе посещение святой Афонской горы, Санкт-Петербург, 1887.
- Гиппиус, К биографии Олисея Гречина:** Гиппиус А. А., К биографии Олисея Гречина, *зб-до: Церковь Спаса на Нередице: от Византии к Руси*, Москва, 2005.
- Деяния Вселенских Соборов:** Деяния Вселенских Соборов изданные в русском переводе при Казанской Духовной Академии, изд. 3, т. 7, Казань, 1906.
- Дворжак, История итальянского искусства:** Дворжак М., История итальянского искусства в эпоху Возрождения, т. II, Москва, 1978.
- Древнерусские патерики:** Древнерусские патерики. Киево-Печерский патерик. Волоколамский патерик. Подг. Ольшевская Л.А., Травин С.Н., Москва, 1999.
- Евсеева, Греческая икона:** Евсеева Л. М., Греческая икона после падения Византии, *зб-до: История иконописи* (ред. Т.В. Моисеева), 2010, 95-118.
- Иосебидзе, Роспись Ачи:** Иосебидзе Дж., Роспись Ачи, Тбилиси, 1989.
- Кандинский, О духовном в искусстве:** Кандинский В., О духовном в искусстве, Москва, 1992.
- Колчин, Хорошев, Янин, Усадьба новгородского художника:** Колчин Б. А., Хорошев А.С., Янин В.А., Усадьба новгородского художника XII века, Москва, 1981.

- Куюмджиева, “Рукою грешного изуграфа”:** Куюмджиева М., “Рукою грешного изуграфа”. Още веднъж за живописците в къносредновековната и предмодерна епоха, *Проблема на изкуството*, 1, 2018, 3-24.
- Лазарев, История Византийской Живописи:** Лазарев В. Н., История Византийской Живописи, Москва, т. 1, 2, 1986.
- Лазарев, Древнерусские художники:** Лазарев В.Н., Древнерусские художники и методы их работы, *зб-до: Русская Средневековая Живопись*, Москва, 1970, 13-26.
- Лидов, Иконы:** Лидов А., Иконы. Мир Святых Образов в Византии и на Руси, Москва, 2013.
- Лордкипанидзе, О некоторых художественных особенностях:** Лордкипанидзе И., О некоторых художественных особенностях росписи в Убиси, *II международный симпозиум по грузинскому искусству*, Тбилиси, 1983.
- Лорткипанидзе, Роспись в Цаленджиха:** Лорткипанидзе И., Роспись в Цаленджиха, Тбилиси, 1992.
- Лосев, О понятии художественного канона:** Лосев А.Ф., О понятии художественного канона, *зб-до: Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки*, Москва, 1973.
- Материалы:** Материалы по истории грузино-русских взаимоотношений. 1615–1640 (Посольства: Веревкина, Харитона, Феодосия, Никифора, Гегенева и Волконского), *Документы к печати подготовил и предисловием снабдил М. Полиевктов*, Тбилиси, 1937.
- Мейендорф, Византийское Богословие:** Мейендорф И., Византийское Богословие, Москва, 2001.
- Меписашвили, Архитектурный ансамбль:** Меписашвили Р., Архитектурный ансамбль Гелати, Тбилиси, 1966.
- Панић, Бабић, Богородица Љевишка:** Панић Д., Бабић Г., Богородица Љевишка, Београд, 1975.
- Преображенский, О некоторых формах выражения:** Преображенский А. С., О некоторых формах выражения авторского самосознания византийских и русских иконописцев. Художник в Византии и Древней Руси. Проблема авторства, *Труды центрального музея древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублева*, т. X, Москва, 2014, 59-119.

- Преображенский, Русские живописцы:** Преображенский А. С., Русские живописцы в Кахетии рубежа XVI–XVII веков. Росписи собора св. Георгия в Алаверди, *Лазаревские чтения, Искусство Византии, Древней Руси, Западной Европы*, 6 (XXXVII), Москва 2018, 93–202.
- Преподобный Иоанн Дамаскин, Три защитных слова:** Преподобный Иоанн Дамаскин, Три защитных слова против порицающих святые иконы или изображения, Свято-Троицкая Сергиева Лавра, РФМ, 1993.
- Полиевктов, Посольство:** Полиевктов М., Посольство князя Мышецкого и дьяка Ключарева в Кахетию 1640-1643 гг., Тифлис, 1928.
- Полиевктов, Новые данные:** Полиевктов М., Новые данные о московских художниках XVI-XVII вв. в Грузии, Тбилиси, 1941.
- Привалова, Роспись Тимотесубани:** Привалова Е. Л., Роспись Тимотесубани, Тбилиси, 1980.
- Привалова, Новые данные:** Привалова Е. Л., Новые данные о Бетании, *IV международный симпозиум по грузинскому искусству*, Тбилиси, 1983.
- Привалова, Роспись церкви «Вознесения»:** Привалова Е. Л., Роспись церкви «Вознесения»-«Амаглеба» в Озаани, *Ars Georgica*, 9, 1987, 121-152.
- Проскинитарий Арсения Суханова:** Проскинитарий Арсения Суханова 1649-1653 гг. *Под ред. Н. И. Ивановского, Православный Палестинский сборник*, т. VII, вып. 3 (21), СПб, 1889.
- Суботић, Охридски Сликари:** Суботић Г, Охридски Сликари Константин и његов син Јован, *Zograf*, 5, 1974, 44-47.
- Тодич, Надписи художников:** Тодич Б., Надписи художников в русской живописи XVI в., *Древнерусское искусство. Русское искусство позднего средневековья: XVI век*, Санкт-Петербург, 2003, 202-211.
- Тодић, Српски сликари:** Тодић Б., Српски сликари од XIV до XVIII века, I, II, Београд, 2013.
- Тодић, Лични записи:** Тодић Б., Лични записи сликара, Марјасовић-Душанић С., Поповић Д. (eds.), *Привати живот у српским земљама средњег века*, Београд, 2004, 494-524 .
- Ћурић Радионица митрополита:** Ћурић В.Ј., Радионица митрополита Јована Зографа, *Zograf*, 3, Београд , 1969.

- Успенский Б., Семиотика Иконы:** Успенский Б., Семиотика Иконы, Москва, 1995.
- Успенский Л. Богословие иконы:** Успенский Л. А., Богословие иконы Православной Церкви, Московский Патриархат, 1989.
- Флоренский, Обратная Перспектива:** Флоренский П.А., Обратная Перспектива, *Труды по Знаковым Системам*, Тарту, 1967.
- Флоренский, Иконостас:** Флоренский П. А., Иконостас, Санкт-Петербург, 1993.
- Флоренский, Канонический реализм иконы:** Флоренский П. А., Канонический реализм иконы, *зб-до: Православная икона. Канон и стиль, составитель А. Стрижев*, Москва 1998, 167-175.
- Флоренский, Моленные иконы:** Флоренский П.А., Моленные иконы преподобного Сергия, *Журнал Московской Патриархии*, 9, 1969.
- Фромантен, Старые Мастера:** Фромантен Э., Старые Мастера, Москва, 1966.
- Церетели, Полное собрание:** Церетели Г. Е., Полное собрание надписей на стенах и камнях и приписок к рукописям гелатского монастыря, *Древности Восточные, Труды Восточной комиссии Императорского Московского археологического общества*, т. I, вып. II, Москва, 1891.
- Чубинашвили, Цроми:** Чубинашвили Г.Н., Цроми, Москва, 1969.
- Чубинашвили, Грузинское чеканное искусство:** Чубинашвили Г.Н., Грузинское чеканное искусство, т. I, Тбилиси 1959.
- Чубинашвили, Архитектура Кахетии:** Чубинашвили Г.Н., Архитектура Кахетии, Тбилиси, 1959.
- Шевякова, К вопросу о дате:** Шевякова Т., К вопросу о дате росписи церкви с. Несгун (Верхняя Сванетия), *Сообщения АН Грузинской ССР*, т. XXIII, I, 1959, 115-120.
- Шервашидзе, Средневековая монументальная живопись Абхазии:** Шервашидзе Л., Средневековая монументальная живопись в Абхазии, Тбилиси, 1980.
- Шмерлинг, Малые формы:** Шмерлинг Р. О., Малые формы в архитектуре средневековой Грузии, Тбилиси, 1962.
- Юнг, Психология и поэтическое творчество:** Юнг К. Г., Психология и поэтическое творчество, *зб-до: Самосознание европейской культуры XX века*, Москва, 1991.
- Языкова, Богословие Иконы:** Языкова И.К., Богословие Иконы, Москва, 1995.

- Βασιλάκη, Το Πορτραίτο:** Βασιλάκη Μ. (ed.), Το πορτραίτο του καλλιτέχνη στο Βυζάντιο, Iraklion, 1997.
- Δρακοπούλου, Υπογραφές:** Δρακοπούλου Ε., Υπογραφές μεταβυζαντινών ζωγράφων. Ανίχνευση προσωπικών και καλλιτεχνικών μαρτυριών. ΔΧΑΕ, 22, 2001, 129–134.
- Δρακοπούλου, Ζωγράφοι:** Δρακοπούλου Ε., Ζωγράφοι από τον ελληνικό στον βαλκανικό χώρο: οι όροι της υποδοχής και της αποδοχής, Ζητήματα Μεταβυζαντινής Ζωγραφικής στη μνήμη του Μανόλη Χατζηδάκη, Athens, 2002, 101–139.
- Καλοπίση-Βέρτη, Οι ζωγράφοι:** Καλοπίση-Βέρτη Σ., Οι ζωγράφοι στην ύστερη βυζαντινή κοινωνία. Η μαρτυρία των επιγραφών, Βασιλάκη Μ. (ed.), Το πορτραίτο του καλλιτέχνη στο βυζάντιο, Iraklion, 1997, 121–159.
- Κοντογιαννοπούλου, Η προσηγορία κυρ:** Κοντογιαννοπούλου Α, Η προσηγορία κυρ στη βυζαντινή κοινωνία”, Βυζαντινά 32, 2012, 209–226.
- Τσιγαρίδας, Ο ζωγράφος Μάρκος:** Τσιγαρίδας Ε., Ο ζωγράφος Μάρκος ο Ίβηρ στη μονή Ιβήρων του Αγίου Όρους, ΔΧΑΕ, 24, 2003, 275–280.
- Χατζηδάκης, Έλληνες ζωγράφοι, 1:** Χατζηδάκης Μ., Έλληνες ζωγράφοι μετά την Άλωση (1450–1830), 1, Athens, 1987.
- Χατζηδάκης, Δρακοπούλου, Έλληνες ζωγράφοι, 2:** Χατζηδάκης Μ., Δρακοπούλου Ε., Έλληνες ζωγράφοι μετά την Άλωση (1450–1830), 2, Athens, 1997.

