

K. 23.298

4

საქართველოს
მეცნიერებათა
აკადემიის
ბიბლიოთეკა



ლეილა ხუსკივაძე

გელათის მოზაიკა

THE MOSAIC OF GELATI

Leila Khuskivadze

F 7984
4



გელათი ცხრაასი წლისაა

134

GELATI IS NINE HUNDRED YEARS OLD



ლეილა ხუსკივაძე

გელათის მოზაიკა

THE MOSAIC OF GELATI

Leila Khuskivadze



თბილისი
TBILISI
2005

გამოცემა დაფინანსებულია საქართველოს კულტურის, ძეგლთა დაცვისა
და სპორტის სამინისტროს მიერ



The present publication was made possible through the financial support of the Ministry of Culture,
Monuments Protection and Sport of Georgia.

ავტორი Author
ლეილა ხუსკივაძე LEILA KHUSKIVADZE
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი Doctor of Sciences, Art Criticism

რედაქტორი Editor
ინგა ლორთქიფანიძე INGA LORTKIPANIDZE
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი Doctor of Sciences, Art Criticism

დიზაინი Design by
ვახტანგ რურუა VAKHTANG RURUA

მთარგმნელი Translated from Georgian by
ნინო მატარაძე NINO MATARADZE

კომპიუტერული უზრუნველყოფა Computer services provided by
ივანე კიკნაძე IVANE KIKNADZE

ფერადი სლაიდები შესრულებულია საქართველოს ხელოვნების ძეგლთა ფიქსაციის ლაბორატორიის მიერ.
გამოყენებულია აგრეთვე გურამ ბუმბიაშვილის სლაიდი (შუხუთის მოზაიკა).

The slides used in the book were produced in the Kobuladze Laboratory for Art Monuments Photography,
with an exception of the slide of Shukhuti mosaic kindly provided by Guram Bumbiashvili.

K 2398
4

ISBN 99940-0-600-2

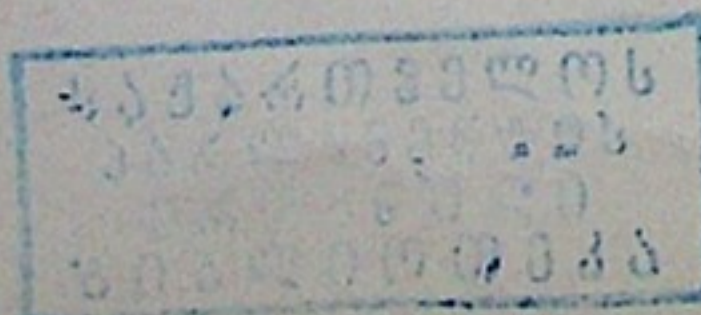
© ლეილა ხუსკივაძე – ავტორი, 2005
© ვახტანგ რურუა – დიზაინი, 2005

საქართველოს
სამეცნიერო
სამართლებრივი
სამსახური

ყველა უფლება დაცულია.
ამ გამოცემის არც ერთი ნაწილი არანაირი ფორმითა
და საშუალებით, იქნება ეს ელექტრონული თუ მექანიკური,
მათ შორის ფოტოპირის გადაღება
და მაგნიტურ მონოკობილობაზე ჩანერა, არ შეიძლება
გამოყენებულ ან გადაცემულ იქნას საავტორო უფლების მფლობელის
წერილობითი ნებართვის გარეშე.

დაიბეჭდა შპს პოლიგრაფში
Printed in POLYGRAPH Ltd.

ბალანჩივაძის 2, ტელ./ფაქსი : (99532) 330427; 331971
2 Balanchivadze str. Tel./Fax: (99532) 330427; 331971



გელათის სამონასტრო ანსამბლი უმნიშვნელოვანესი ძეგლთაგანია შუა საუკუნეების დიდი ქართული კულტურის ისტორიაში. დავით აღმაშენებელმა, რომელმაც ეს მონასტერი დააარსა, თავიდანვე განსაზღვრა მისი განსაკუთრებული როლი ქვეყნის პოლიტიკურ, სულიერ და მხატვრულ ცხოვრებაში. საუკუნეების მანძილზე გელათს არ მოკლებია ქართველ მეფეთა და მმართველთა თუ საეკლესიო ხელისუფალთა პატივი და ზრუნვა. მისდამი პიეტეტი მუდმივ გამჯდარი იყო ყველა ქართველის გულში.

გელათის მონასტრის მდებარეობა „ადგილსა ყოვლად შუენიერსა და ყოვლითურთ უნაკლულოსა“,¹ არქიტექტურული კომპლექსის პარმონიული მთლიანობა, ეკლესიათა კედლებს შემორჩენილი სხვადასხვადროინდელი მხატვრობის მრავალფეროვნება დიდ ზემოქმედებას ახდენს მაყურებელზე. საოცრად შთამბეჭდავია ანსამბლის მთავარი ნაგებობის – ღმრთისმშობლის შობის ტაძრის შიდა სივრცე, დიდებული და უხვად განათებული, განსაკუთრებით კი აფსიდის კონქის შემამკობელი მოზაიკის ბრწყინვალეობა (სურ. 1). დასავლეთის მხრიდან ტაძარში შესული მნახველის მზერა უშუალოდ მიემართება პირდაპირ, საკურთხევლისაკენ, სადაც მთელი თავისი არამინიერი ელვარებით წარმოგვიდგება საზეიმო მოზაიკური გამოსახულება – ოქროს ფონზე წარმოჩენილი ფეხზე მდგომი ჩვილადი ღმრთისმშობელი მთავარანგელოზებით ორსავ მხარეს. მართალია, ტაძრის უზარმაზარ სივრცეში ამ მოზაიკის ფართობი საკმაოდ მცირეა (120 მ²), მაგრამ იგი აშკარად ბატონობს ინტერიერში – გამოსახულებათა მნიშვნელოვანებით, მოზაიკური კენჭების ბზინვარებით, ფერთა გამორჩეული ჟღერადობით – (ღრმა მუქი-ლურჯი, ზღვისფერი-მწვანე, თბილი ლილისფერი, ოქრო და ვერცხლი), დაბოლოს, იმ სულიერი მუხტით, რომელიც თითქოს ზეციდან გადმოდის (სურ. 2). ამიტომაც ამ მოზაიკას ტაძრის მდიდრულ მოხატულობაში განსაკუთრებული როლი განეკუთვნება. გელათის მოზა-

Gelati Monastery is one of the most significant monuments in the history of medieval Georgian culture. King Davit Aghmashenebeli (David the Builder) determined the extraordinary role of the monastery established by himself in the political, spiritual and creative life of the country. Throughout the centuries, Gelati was the focus of attention and subject of care of Georgian kings and rulers, as well as the country's ecclesiastic authorities. Piety towards Gelati was an inherent part of every Georgian heart.

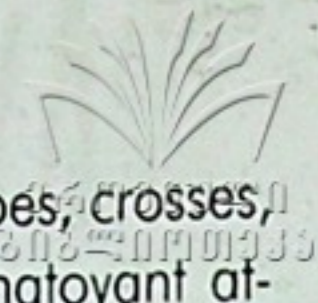
The location of Gelati Monastery is "at a place brilliant and without vice"¹. The harmonious unity of its architectural ensemble and variety of surviving wall paintings of past epochs, create a profound impression to the viewer. The inner space of the magnificent and lavishly lighted main building of the monastery, the Church of the Nativity, and particularly the brilliance of the mosaic adorning the conch of the apse are strikingly impressive (ill. 1).

Upon entering the church from the west, the viewer's glance is directed to the sanctuary, which is adorned with a festive mosaic featuring a standing Virgin and Child, flanked by the Archangels on both sides against a golden background, shining with unearthly radiance. Although the area (120 m²) enclosed by this mosaic is very small in comparison to the vast space of the church, it clearly dominates the interior due to the significance of its images, brilliance of mosaic cubes, distinguished colour brightness (deep dark blue, marine-green, warm lilac, gold and silver) and certainly its spiritual force, which seems to be a gift from heaven (ill. 2). This makes the mosaic a vital part of the rich adornment of the church.

The emotional response of the mosaic must have been even stronger during liturgical services. Rituals were no doubt enhanced and enriched by it - paired with the magnificent Khakhuli triptych housed in this church (ill. 4). Remarkable for its magnificence and effusing an enigmatic twinkling light, the mosaic "competed" with the rich glittering gold and cloisonné

1 ქართლის ცხოვრება, ტ. I, თბ., 1955, გვ. 329.

1 Kartlis Tskhovreba (Georgian Chronicles), vol.1, Tbilisi, 1955, p. 329.



იკის ემოციური აღქმა, უთუოდ, კიდევ უფრო ძლიერი იყო ტაძრის ინტერიერში მიმდინარე საღმრთისმსახურო რიტუალის დროს. ამ საეკლესიო ცერემონიალს სწორედ ეს მოზაიკა და, უნდა წარმოვიდგინოთ აქ დასვენებული უბრწყინვალესი ხახულის კარედი განსაკუთრებულ სიმდიდრესა და სილამაზეს ჰმატებდა (სურ. 4). დიდებული ბრწყინვალეობით გამორჩეული მოზაიკა, რომელიც თავისი იდუმალეობით მოცული მოციმციმე ნათებით თითქოს „ეჯიბრება“ ხახულის ხატის ოქროსა და მინანქრული საღებავების მდიდრულ ჟღერადობას, ფრესკები, ჯვარხატები და სხვა ძვირფასი ნივთები, მღვდელმსახურთა მდიდარი შესამოსელი – ყველაფერი ჩაძირული უამრავი ანთებული სანთლის ციაგში, რასაც ემატება საოცარი მრავალხმიანი საგალობლები – ქმნის სულიერი ამაღლებისა და აღმადრენის გამძაფრებულ ატმოსფეროს. ტყუილად არ აურჩევიათ ბიზანტიელებს ასეთი გატაცებით მოზაიკა. შუა საუკუნეების ქართულ ტაძრებში იშვიათად თუ შეხვდებით მხატვრობის ამ სახეობას და ისიც შემონახულს ფრაგმენტულად და მხოლოდ გელათის მოზაიკას აქვს შერჩენილი თავდაპირველი სახის მთლიანობა. იგი იმითაც არის გამორჩეული, რომ მაღალი მხატვრული ღირსებებითაა აღბეჭდილი.

ბუნებრივია, გელათის მოზაიკამ დიდი ხანია მიიქცია მკვლევართა ყურადღება. ჯერ კიდევ ნიკოდიმე კონდაკოვმა დაუთმო მას სათანადო ადგილი თავის ვრცელ ნაშრომში, სადაც ავტორი ეხება ჩვილედი ღმრთისმშობლის იკონოგრაფიული ტიპების კლასიფიკაციას.² მაგრამ გელათის მოზაიკის მეცნიერული შესწავლა ქართველმა სპეციალისტებმა ითავეს. შალვა ამირანაშვილი დეტალურად განიხილავს ამ მოზაიკას, გამოჰყოფს მის ძირითად სტილისტურ და იკონოგრაფიულ ნიშნებს, მაღალ შეფასებას აძლევს მას. თინათინ ვირსალაძე კი გელათის ანსამბლისადმი მიძღვნილ განმაზოგადებელ ნაშრომში, აწვითარებს რა მის მიერ ადრევე გამოთქმულ მოსაზრებებს, იძლევა ამ მოზაიკის უფრო ლაკონურ დახასიათებას მნიშვნელოვანი აქცენტებით და ცალკეული ახალი დაკვირვებებით.³ ორივე მკვლევარი ერთ დასკვნამდე

enamel of the Khakhuli Icon, along with the frescoes, crosses, icons and other valuable items, including the chatoyant attire of the priests – these all diverged in the flickering light of candles. These visuals, when added to the amazing polyphonic hymns performed in the mass, created an atmosphere of spiritual ascension. The Byzantines had a reason to choose mosaics as their favourite mode of expression. The number of mosaics adorning medieval Georgian churches is very limited and those which have survived are in fragments. It is only the mosaic at Gelati which has preserved its original integrity. Another feature that makes this particular mosaic so unique, is its high artistic value.

It should not be surprising that Gelati became the subject-matter of scholarly attention long ago. Nikodim Kondakov regarded it significantly in his extensive research concerning the classification of the iconographic types of the Virgin with Child², yet it was Georgian specialists who initiated the scholarly study of the Gelati mosaic.

Shalva Amiranashvili conducted a detailed study, in which he identified major stylistic and iconographic features and rated a high opinion of the mosaic. In her general research dedicated to Gelati Monastery, Tinatin Virsaladze, developing the opinions expressed by herself earlier, described the mosaic more laconically, by emphasizing certain aspects and providing new observations³. Both scholars considered the Gelati mosaic a masterpiece of the first half of the 12th century and that its general principles are related to Byzantine art; however, they also noted that some of the stylistic features of the mosaic suggest its affinity with the Georgian painting school. A brief description is provided in my research concerning mosaics preserved in Georgia⁴, while the issues related to the restoration of this particular piece of art are addressed in the reports made by Karlo Bakuradze and

2 Н.П. Кондаков. Иконография Богоматери. II. Петроград. 1915. გვ. 143, 144, სურ. 64.
3 Ш. Я. Амиранашвили. История грузинской монументальной живописи. I. Тбилиси. 1957. გვ. 115-125, 129-133; შ. ამირანაშვილი, ქართული ხელოვნების ისტორია, თბილისი, 1961, გვ. 272-274; Ш. Я. Амиранашвили. История грузинского искусства. Москва, 1963. გვ. 217, 218; თ. ვირსალაძე, მოზაიკა, ნიგნში: გელათი. არქიტექტურა. მოზაიკა. ფრესკები. თბ., 1982, გვ. 9-11, 19-21; Т. Б. Вирсаладзе. Фрагменты древней фресковой росписи главного Гелатского храма „ქართული ხელოვნება“, 5, თბ., 1959, გვ. 165, 202, 203; Т. Вирсаладзе. Основные этапы развития грузинской средневековой живописи. II Международный симпозиум по грузинскому искусству. თბ. 1977, გვ. 16-17.

2 N. P. Kondakov, *Ikongrafiya Bogomateri (Iconography of the Virgin)*, II, Petrograd, 1915, pp. 143, 144, pl. 64.
3 Sh. Amiranashvili, *Istoriya gruzinskoj monumentalnoi zhivopisi (History of Georgian Monumental Painting)*, I, Tbilisi, 1957, pp. 115-125, 129-133; Sh. Amiranashvili, *Kartuli khelovnebis istoriya (History of Georgian Arts)*, Tbilisi, 1961, pp. 272-274; Sh. Amiranashvili, *Istoriya gruzinskogo iskusstva (History of Georgian Arts)*, Moscow, 1963, p. 217, 218; T. Virsaladze, *Mosaics in: Gelati. Arhitektura. Mozaika. Preskebi (Gelati. Architecture. Mosaic. Frescoes)*, Tb., 1982, pp. 9-11, 19-21; T. B. Virsaladze, *Fragmenty drevnei freskovoi rospisi glavnogo Gelatskogo khrama (Fragments of Old Frescoes of the Main Church of Gelati)*, *Ars Georgica*, 5, Tb., 1959, pp. 165, 202, 203; T. Virsaladze, *Osnovnye etapy razvitiia gruzinskoj srednevekovoi zhivopisi (Main Stages in the Development of the Medieval Georgian Painting)*, 2nd international symposium on Georgian arts, Tb., 1977, pp. 16-17.
4 L. Khouskivadze, *Les mosaïques antiques et médiévaux de la Géorgie*, *ΛΑΜΠΗΛΩΝ*, vol.1, ΑΘΗΝΑ, 2003, pp. 426-429, fig. 5. K. Bakuradze, L. Khouskivadze, *Gelatis mozaikis restavratsia (Gelati Mosaic Restoration)*, Scientific Series of the G. Chubinashvili Institute of Georgian Art History of the Georgian Academy of Sciences, work plan and theses, Tb., 1993, pp. 26-27.

სურ. 1. გელათის საკურთხევლის საერთო ხედი
ILL 1. GELATISANCTUARY. GENERAL VIEW

იკის ემოციური აღქმა, უთუოდ, კიდევ უფრო ძლიერი იყო ტაძრის ინტერიერში მიმდინარე საღმრთისმსახურო რიტუალის დროს. ამ საეკლესიო ცერემონიალს სწორედ ეს მოზაიკა და, უნდა წარმოვიდგინოთ აქ დასვენებული უბრწყინვალესი ხახულის კარედი განსაკუთრებულ სიმდიდრესა და სილამაზეს ჰმატებდა (სურ. 4). დიდებული ბრწყინვალეობით გამორჩეული მოზაიკა, რომელიც თავისი იდუმალეობით მოცული მოციმციმე ნათებით თითქოს „ეჯიბრება“ ხახულის ხატის ოქროსა და მინანქრული საღებავების მდიდრულ ჟღერადობას, ფრესკები, ჯვარხატები და სხვა ძვირფასი ნივთები, მღვდელმსახურთა მდიდარი შესამოსელი – ყველაფერი ჩაძირული უამრავი ანთებული სანთლის ციაგში, რასაც ემატება საოცარი მრავალხმიანი საგალობლები – ქმნის სულიერი ამაღლებისა და აღმაფრენის გამძაფრებულ ატმოსფეროს. ტყუილად არ აურჩევიათ ბიზანტიელებს ასეთი გატაცებით მოზაიკა. შუა საუკუნეების ქართულ ტაძრებში იშვიათად თუ შეხვდებით მხატვრობის ამ სახეობას და ისიც შემონახულს ფრაგმენტულად და მხოლოდ გელათის მოზაიკას აქვს შერჩენილი თავდაპირველი სახის მთლიანობა. იგი იმითაც არის გამორჩეული, რომ მაღალი მხატვრული ღირსებებითაა აღბეჭდილი.

ბუნებრივია, გელათის მოზაიკამ დიდი ხანია მიიქცია მკვლევართა ყურადღება. ჯერ კიდევ ნიკოდიმე კონდაკოვმა დაუთმო მას სათანადო ადგილი თავის ვრცელ ნაშრომში, სადაც ავტორი ეხება ჩვილადი ღმრთისმშობლის იკონოგრაფიული ტიპების კლასიფიკაციას.² მაგრამ გელათის მოზაიკის მეცნიერული შესწავლა ქართველმა სპეციალისტებმა ითავეს. შალვა ამირანაშვილი დეტალურად განიხილავს ამ მოზაიკას, გამოჰყოფს მის ძირითად სტილისტურ და იკონოგრაფიულ ნიშნებს, მაღალ შეფასებას აძლევს მას. თინათინ ვირსალაძე კი გელათის ანსამბლისადმი მიძღვნილ განმაზოგადებელ ნაშრომში, აწვითარებს რა მის მიერ ადრევე გამოთქმულ მოსაზრებებს, იძლევა ამ მოზაიკის უფრო ლაკონურ დახასიათებას მნიშვნელოვანი აქცენტებით და ცალკეული ახალი დაკვირვებებით.³ ორივე მკვლევარი ერთ დასკვნამდე

enamel of the Khakhuli Icon, along with the frescoes, crosses, icons and other valuable items, including the chatoyant attire of the priests – these all diverged in the flickering light of candles. These visuals, when added to the amazing polyphonic hymns performed in the mass, created an atmosphere of spiritual ascension. The Byzantines had a reason to choose mosaics as their favourite mode of expression. The number of mosaics adorning medieval Georgian churches is very limited and those which have survived are in fragments. It is only the mosaic at Gelati which has preserved its original integrity. Another feature that makes this particular mosaic so unique, is its high artistic value.

It should not be surprising that Gelati became the subject-matter of scholarly attention long ago. Nikodim Kondakov regarded it significantly in his extensive research concerning the classification of the iconographic types of the Virgin with Child², yet it was Georgian specialists who initiated the scholarly study of the Gelati mosaic.

Shalva Amiranashvili conducted a detailed study, in which he identified major stylistic and iconographic features and rated a high opinion of the mosaic. In her general research dedicated to Gelati Monastery, Tinatin Virsaladze, developing the opinions expressed by herself earlier, described the mosaic more laconically, by emphasizing certain aspects and providing new observations³. Both scholars considered the Gelati mosaic a masterpiece of the first half of the 12th century and that its general principles are related to Byzantine art; however, they also noted that some of the stylistic features of the mosaic suggest its affinity with the Georgian painting school. A brief description is provided in my research concerning mosaics preserved in Georgia⁴, while the issues related to the restoration of this particular piece of art are addressed in the reports made by Karlo Bakuradze and

2 Н.П. Кондаков. Иконография Богоматери. II. Петроград. 1915. გვ. 143, 144, სურ. 64.

3 Ш. Я. Амиранашвили. История грузинской монументальной живописи. I. Тбилиси. 1957. გვ. 115-125, 129-133; შ. ამირანაშვილი, ქართული ხელოვნების ისტორია, თბილისი, 1961, გვ. 272-274; Ш. Я. Амиранашвили. История грузинского искусства. Москва. 1963. გვ. 217, 218; თ. ვირსალაძე, მოზაიკა, ნიგნში: გელათი. არქიტექტურა. მოზაიკა. ფრესკები. თბ., 1982, გვ. 9-11, 19-21; Т. Б. Вирсаладзе. Фрагменты древней фресковой росписи главного Гелатского храма „ქართული ხელოვნება“, 5, თბ., 1959, გვ. 165, 202, 203; Т. Вирсаладзе. Основные этапы развития грузинской средневековой живописи. II Международный симпозиум по грузинскому искусству. თბ. 1977, გვ. 16-17.

2 N. P. Kondakov, *Ikongrafiya Bogomateri (Iconography of the Virgin)*, II, Petrograd, 1915, pp. 143, 144, pl. 64.

3 Sh. Amiranashvili, *Istoriya gruzinskoi monumentalnoi zhivopisi (History of Georgian Monumental Painting)*, I, Tbilisi, 1957, pp. 115-125, 129-133; Sh. Amiranashvili, *Kartuli khelovnebis istoriya (History of Georgian Arts)*, Tbilisi, 1961, pp. 272-274; Sh. Amiranashvili, *Istoriya gruzinskogo iskusstva (History of Georgian Arts)*, Moscow, 1963, p. 217, 218; T. Virsaladze, *Mosaics in: Gelati. Arhitektura. Mozaika. Preskebi (Gelati. Architecture. Mosaic. Frescoes)*, Tb., 1982, pp. 9-11, 19-21; T. B. Virsaladze, *Fragmenty drevnei freskovoi rospisi glavnogo Gelatskogo khrama (Fragments of Old Frescoes of the Main Church of Gelati)*, *Ars Georgica*, 5, Tb., 1959, pp. 165, 202, 203; T. Virsaladze, *Osnovnye etapy razvitiya gruzinskoi srednevekovoi zhivopisi (Main Stages in the Development of the Medieval Georgian Painting)*, 2nd international symposium on Georgian arts, Tb., 1977, pp. 16-17.

4 L. Khouskivadze, *Les mosaïques antiques et médiévaux de la Géorgie, ΛΑΜΠΗΔΩΝ*, vol.1, ΑΘΗΝΑ, 2003, pp. 426-429, fig. 5. K. Bakuradze, L. Khouskivadze, *Gelatis mozaikis restavratsia (Gelati Mosaic Restoration)*, Scientific Series of the G. Chubinashvili Institute of Georgian Art History of the Georgian Academy of Sciences, work plan and theses, Tb., 1993, pp. 26-27.



მიდის: გელათის მოზაიკა XII საუკუნის პირველი ნახევრის მონინავე ძეგლია, რომელიც ზოგადი პრინციპებით ბიზანტიურ ხელოვნებას უკავშირდება, ხოლო მთელი რიგი სტილისტური ნიშნით – ქართულ მხატვრობას.

გელათის მოზაიკის მოკლე დახასიათებაა მოცემული ჩემს ნაშრომში, რომელშიც მიმოხილულია საქართველოს ტერიტორიაზე შემორჩენილი მოზაიკები; ხოლო ამ ნაწარმოების რესტავრაციის საკითხებს კარლო ბაკურაძემ და მე ცალკე მოხსენება მივუძღვენით.⁴

გელათის მოზაიკური მხატვრობა უცხოურ მკვლევართა ნაშრომებშიცაა მოხსენიებული (ვ. ლაზარევი, ო. დემუსი, დ. მურიკი, უ. ლაფონტენ-დოზოგნი, ტ. ველმანსი, უ. ლოუდენი).⁵

შალვა ამირანაშვილისა და თინათინ ვირსალაძის კვლევებს გელათის მოზაიკის შესახებ თითქოს ვერც ვერაფერს არსებითს შემატებს კაცი. მაგრამ ამ მოზაიკის ბოლო ხანს ჩატარებულმა რესტავრაციამ კვლავ გააღვივა ახლებურად დანახული გამოსახულების მხატვრულად გააზრების და, თუ გნებავთ, განცდის სურვილი. ეს იყო ბიძგი გელათის მოზაიკის ახალი მონოგრაფიული განხილვისათვის. სარესტავრაციო სამუშაოების ჩასატარებლად აგებულმა ხარაჩოებმა ქართველ მკვლევართ მოზაიკის ახლო მოხილვის შესაძლებლობა მისცა. ესაა ნამდვილი სასწაული! იგი გაჯადოებს რთული ტექნიკის ვირტუოზული ოსტატობით, ფერადოვანი ლაქის უღერადობით, ზეშთაგონებული სახეების სირბილით და სიცხოველით. ქვემოდან ეს გამოსახულებები ბევრად უფრო მკაცრი ჩანს. სამაგიეროდ აქედან მეტად შეიგრძნობა მთლიანი კომპოზიციის მონუმენტურობა, ფიგურათა კეთილშობილური დიდებულება და მოციმციმე, თითქოს „ზეციური“ შუქით მოფენილი გამოსახულებების გასულიერებული, ტრანსცენდენტური ხასიათი.

გელათის მოზაიკის პირვანდელი სახით აღქმას დიდად შეუწყობ ხელი მისმა უკანასკნელმა რესტავრაციამ. თუმცა მოზაიკის მხატვრული მთლიანობა შორი მანძილიდან მაყურებლისთვის არც მაშინ ყოფილა დარღვეული, როდეს

myself. The Gelati mosaic paintings are also mentioned in the works of foreign researchers (V. Lazarev, O. Demus, D. Mouriki, J. Lafontaine-Dosogne, T. Velmans, J. Lowden)⁵.

It is difficult to provide any additions to the studies carried out by Shalva Amiranashvili and Tinatin Virsaladze regarding the Gelati mosaic. Nevertheless, the recent restoration of the mosaic has revived interest in the artistic treatment and perception of the images, now viewed in a new light - it has even stimulated a new monograph on this theme.

The scaffolding erected for restoration allowed Georgian scholars to take a closer look at the mosaic images and what they saw was truly miraculous. The images enchant an ordinary observer with their virtuous use of advanced techniques, the brightness of colourful patches, along with the softness and vividness of the inspired faces. When viewed from the floor the images appear quite austere, however, the monumental character of the entire composition - the noble dignity of the figures, the spiritual, transcendental character of the glimmering images (as if endowed with heavenly light), are much better perceived from up close.

The recent restoration has rendered an enhanced potential of appreciating the original images, even though the mosaic had not lacked artistic unity when viewed from a distance, considering the poor quality of restoration carried out before. The 16th century restoration included plastering the loosened mosaic cubes of the lower part of the figures from above, imitating the fresco technique. In the 19th century, the left cheekbone of the Virgin's face was covered with oil paint to protect it from rainwater which drained from the damaged vault above. Traces of paint were also visible on the right cheek, throat and maphorion of St Mary⁶. All these portions have now been cleaned and re-arranged.

The continuous blasts at the Motsameta quarry located near Gelati, which began in the late 1970's, have seriously endangered the entire monastery, including its mosaic⁷. The general public reaction and of specialists in particular, yielded a positive result and the blasts were suspended. Nevertheless, the

4 L. Khouskivadze. Les mosaïques antiques et médiévaux de la Géorgie. ΛΑΜΠΗΔΩΝ, ტ.1, ΑΘΗΝΑ. 2003. გვ. 426-429, სურ. 5; კ. ბაკურაძე, ლ. ხუსკივაძე, გელათის მოზაიკის რესტავრაცია, საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის გ. ჩუბინაშვილის სახ. ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტის XXIX სამეცნიერო სესია, მუშაობის გეგმა და მოხსენებთა თეზისები, თბ., 1993, გვ. 26-27.

5 В. Н. Лазарев. История византийской живописи. I, М. 1947. გვ. 134. В. Н. Лазарев. История византийской живописи. М., 1986. გვ. 106. O. Demus. The Mosaics of Norman Sicily. London. 1949. გვ. 391. D. Mouriki. The Formative Role of Byzantine art on the Artistic Style of the Cultural Neighbor of Byzantium. Reflexions of Constantinopolitan Styles in Georgian Monumental Painting. Akten der XVI Internationalen Byzantinisten Kongress. I. 2. Wien. 1981. გვ. 737. 738. J. Lafontaine-Dosogne. Histoire de l'art byzantin et chrétien d'Orient. Louvain-la-Neuve. 1987. გვ. 157. T. Velmans, A. Alpago Novello, Miroir de l'invisible. Peintures murales et architecture de la Géorgie (VI^e-XV^es), Milano. 1996. გვ. 90. ტაბ. 13-14. J. Lowden. Early Christian and Byzantine Art, Phaidon, 2001. გვ. 354. A. Alibegašvili, V. Beridze, A. Volskaja, L. Xuskivadze, I Tesori della Georgia, Milano. 1984. გვ. 81.

5 V. N. Lazarev, *Istoriya vizantiiskoi zhivopisi (History of Byzantine Painting)*, I, M., 1947, p. 134; V. N. Lazarev, *Istoriya vizantiiskoi zhivopisi (History of Byzantine Painting)*, M., 1986, p. 106; O. Demus, *The Mosaics of Norman Sicily*, London, 1949, p. 391; D. Mouriki, *The Formative Role of Byzantine Art on the Artistic Style of the Cultural Neighbor of Byzantium. Reflexions of Constantinopolitan Styles in Georgian Monumental Painting*; Akten der XVI Internationalen Byzantinisten Kongress, I, 2, Wien, 1981, pp. 737, 738; J. Lafontaine-Dosogne, *Histoire de l'art byzantin et chrétien d'Orient*, Louvain-la-Neuve, 1987, p. 157; T. Velmans, A. Alpago Novello, *Miroir de l'invisible. Peintures murales et architecture de la Géorgie (VI^e-XV^e s)*, Milano, 1996, p. 90, pls. 13-14; J. Lowden, *Early Christian and Byzantine Art*, Phaidon, 2001, p. 354; G. Alibegašvili, V. Beridze, A. Volskaja, L. Xuskivadze, *I Tesori della Georgia*, Milano, 1984, p. 81.

6 Sh. Amiranashvili, *Istoriya gruzinskoi monumentalnoi zhivopisi (History of Georgian Monumental Painting)*, pp. 117, 118; *Gelati. Architectura. Mozaïca. Preskebi (Gelati. Architecture. Mosaic. Frescoes)*, p. 13.

7 N. Ghvinepadze, ...*Aghashena Aghmashenebelman! (...Built by the Builder)*, the newspaper *Komunisti*, January 1, 1988.

საც მისი დაზიანებები უხეიროდ იყო აღდგენილი. XVI საუკუნის ბოლოს ფიგურათა ქვედა ნაწილის მორყეული მოზაიკური კუბიკები გამაგრების მიზნით ზემოდან შეუღესიათ და ფრესკული ტექნიკით შეუსრულებიათ მათი იმიტაცია; ხოლო XIX საუკუნეში ღმრთისმშობლის სახის მარცხენა ყვრიმალი, შელახული კამარიდან ჩამონადენი წვიმით, დაიფარა ზეთის საღებავით; საღებავის კვალი შეინიშნებოდა აგრეთვე მარიამის მარჯვენა ღანვზე, ყელსა და მათორიუმზე.⁶ ამჟამად ყველა ეს ნაწილი განმენდილია და ხელახლა აწყობილი.

XX საუკუნის 70-იანი წლების მიწურულიდან გელათის მახლობლად, მონაქეთის ქვის კარიერებზე გამუდმებულმა აფეთქებებმა სერიოზული საფრთხე შეუქმნა მთლიანად გელათის მონასტერსა და, კერძოდ, მის მოზაიკასაც.⁷ ჩვენი საზოგადოებრიობისა და, ცხადია, სპეციალისტთა რეაქციას მაშინ დადებითი შედეგი მოჰყვა. დროებით შეწყდა აფეთქებით გამონვეული ბიძგები. გელათის მოზაიკის მდგომარეობა თავისთავადაც შემაშფოთებელი ყოფილა. ამის გამო განგაში ატეხა კარლო ბაკურაძემ, საქართველოს ისტორიისა და კულტურის ძეგლთა დაცვის მთავარი სამმართველოს უმაღლესი კატეგორიის მხატვარ-რესტავრატორმა, რომელმაც დროულად შენიშნა ის საფრთხე, რაც ამ ბრწყინვალე მხატვრობას ემუქრებოდა — „მთელი ზედაპირის, თხუთმეტი პროცენტის გარდა, მოზაიკა თითქმის მოცილებული იყო კედელს, თანაც, როგორც გამოირკვა, დარღვეული ყოფილა შეღესვათა შორის კავშირიც“⁸, ალაგ-ალაგ ჩამოცვენილი იყო მოზაიკური კენჭები. მოზაიკა დაუყოვნებლივ მოითხოვდა გამაგრებას და ფიქსირებას. 1984 წელს მუშაობას შეუდგა კრძეც სპეციალისტთა ჯგუფი კარლო ბაკურაძის ხელმძღვანელობით, რომლის წევრები იყვნენ ვლადიმერ გურგენაძე, ვლადიმერ გიორგაძე, სერგო გოცირიძე, ბესო გულაშვილი, შალვა რეხვიაშვილი, ხოლო ბოლო ეტაპზე — ახალგაზრდა მხატვარი ზაზა მეგრელიშვილი. ხელოვნების ისტორიკოსის ეკატერინე პრივალოვას ინიციატივით იუგოსლავიიდან საკონსულტაციოდ მოწვეულ იქნა ამ საქმის ცნობილი სპეციალისტი მილორად მედიჩი. მან დაადასტურა გელათის მოზაიკის გამაგრების აუცილებლობა და აღნიშნა, რომ მსგავსი ვითარება ყოფილა რავენას სან-ვიტალესა და თესალონიკის წმ. გიორგის კაპელაში, სადაც მოზაიკა მთლიანად ჩამოხსნეს კედლიდან და შემდეგ კვლავ დაამაგრეს თავის ადგილას.

კარლო ბაკურაძემ მიმართა მოზაიკის ფიქსაციის თანამედროვე, ფართოდ გავრცელებულ მეთოდს, ე.წ.

mosaic had already been in a critical state. A restorer of the highest category, Karlo Bakuradze, of the Central Department of Protection of Georgia's Historic and Cultural Monuments, raised alert. He promptly noted the danger facing this brilliant mosaic: "Eighty-five percent of the mosaic was nearly detached from the wall. Furthermore, it appeared that the bonding between the plastering layers was damaged"⁸. Mosaic cubes had fallen off in several places; the entire mosaic was in severe need of reinforcement and conservation. A team of specialists, led by Karlo Bakuradze, with Vladimer Gurgenzadze, Vladimer Giorgadze, Sergo Gotsiridze, Beso Gulashvili, Shalva Rekhviashvili, and later joined by the artist Zaza Megrelishvili, undertook the work in 1984. On the initiative of art historian Ekaterine Privalova, Milorad Medici, a renowned expert in this field, was invited from Yugoslavia to provide consultation. Having confirmed the need for reinforcement, he referred to Ravenna's San Vitale and Thessalonica's St George Chapel, where the same problem had been resolved by removing the mosaic and re-attaching it to its original location.

Karlo Bakuradze applied a widely used contemporary method of clamping⁹ (ill. 3). A clamp proposed by him is a medium-size brass axis terminating in a cross-shaped copper plate, with the axis being 6-7cm long, and the copper plate 2mm thick. Milorad Medici, who had restored a large number of ancient valuable mosaics, highly appreciated this method used by the Georgian restorer and even noted the advantage of clamps due to their small size. A clamp detail, fixed to the mosaic through a screw, is coloured and matched to the mosaic surface to make it less discernible against the general background. It was only at the full lap of the Virgin's dress and part of her halo, in addition to places where the plastering was fragmented (dead and dried lime), that the restorers applied another method, which entailed piece by piece removal of the mosaic and its re-attachment to the original location.

The restoration involved three types of work: i) mosaic fixation; ii) filling in lacunas and correcting certain segments; iii) cleaning the dirty surface. Conservation included repairing large surfaces (where the mosaic ground layers were detached from the wall) and separate cubes which had fallen-off. Filling in lacunas and correction were performed only at those segments which are easier to work on (e.g. plain backgrounds, halos or separate rows of feathers of the Angels' wings). A detail, such as the left cheekbone of the Virgin, which was to be executed

6 Ш.Я. Амиранашвили, История грузинской монументальной живописи, გვ. 117, 118; გელათი. არქიტექტურა. მოზაიკა. ფრესკები. გვ. 10, 20.
7 ნ. ლვინეფაძე, „...აღაშენა აღმაშენებელმან!“ გაზეთი „კომუნისტი“, 1 იანვარი, 1988.
8 „გელათის მოზაიკას ახალი სული შთაბერეს“, გაზ. „ახალი საქართველო“, №15, 30 ნოემბერი, 1990.

8 Gelatis mozaikas akhali suli shtaberes (Gelati Mosaic Given a New Life), the newspaper Akhali Sakartvelo, №15, November 30, 1990.
9 I recollect Mr. Karlo Bakuradze with deep gratitude. His comments and observations, which have helped me greatly in conducting my study, have found reflection in the present research. K. Bakuradze, L. Khuskivadze, Gelatis mozaicis restavratsia (Gelati Mosaic Restoration), pp. 26-27.



სა

მპ

მ

ო

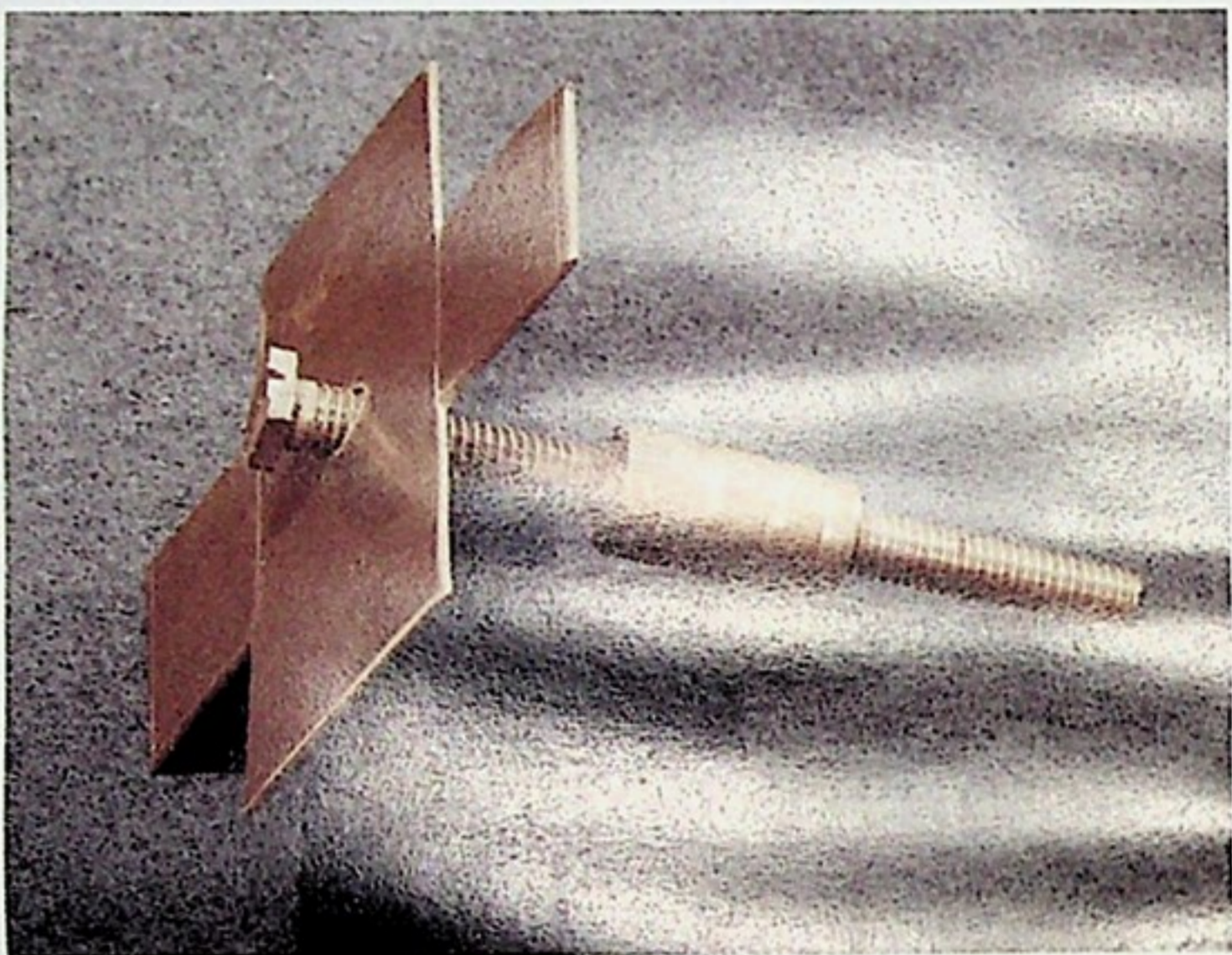
სა

სურ. 2. გელათის მონასტერი (1125-1130). საერთო ხედი
ILL. 2. GELATI MOSAIC (1125-1130). GENERAL VIEW

„კლამერების“ გამოყენებით (სურ. 3).⁹ მის მიერ შემოთავაზებული კლამერი წარმოადგენს თითბრის ღერძს, რომელიც დაბოლოებულია ჯვრული ფორმის სპილენძის ფირფიტით, და არცთუ ისე დიდია – მისი ღერძის სიგრძე უდრის 6-7 სმ, ხოლო სპილენძის ფირფიტის სისქე 2 მმ. მილორად მედიჩმა, რომელსაც ძველი მოზაიკის მრავალი გამორჩეული ნიმუში აღუდგენია, მაღალი შეფასება მისცა ქართველი რესტავრატორის მეთოდს და გელათის მოზაიკისათვის გამოყენებული კლამერების უპირატესობაც კი აღნიშნა მათი შედარებით მცირე ზომების გამო. მოზაიკის ზემოდან ხრახნით დამაგრებული კლამერის დეტალი შეფერილია და ისეა მისადაგებული მოზაიკის ზედაპირს, რომ ახლოდანაც კი არ განიჩევა საერთო ფონისაგან. და მხოლოდ ერთ შემთხვევაში, სადაც ღმრთისმშობლის კაბის მთელი კალთა და ნაწილობრივ მისი შარავანდი მოცილებული იყო კედელს, ხოლო შელესილობა დაშლილი (კირი მკვდარი და გაფხვიერებული), რესტავრატორებმა მიმართეს კონსერვაციის სხვა მეთოდს – მათ ჩამოხსნეს ნაწილ-ნაწილ ეს მონაკვეთები და შემდეგ ისევ თავის ადგილზე დააბრუნეს.

რესტავრაციის ძირითადი მიზნები სამი რიგის სამუშაოს ჩატარებას მოითხოვდა: 1. მოზაიკის ფიქსაციას, 2. ლაკუნების შევსებას და ცალკეული ნაწილების შესწორებას, 3. გაბინძურებული ზედაპირის განმენდას. ფიქსაცია მოიცავდა როგორც დიდი ზედაპირების (თუკი მოზაიკის გრუნტის ფენები კედელს იყო მოშორებული), ასევე ცალკეული ამოცვენილი კენჭების დამაგრებას. ლაკუნების შევსება და კორექტირება მხოლოდ იმ ნაწილებს შეეხო, რომლებიც ნაკლებად რთულია შესასრულებლად (მაგ., სადა ფონების, შარავანდების ანდა ანგელოზთა ფრთების ბუმბულების ცალკეულ რიგს). ამავე დროს, ისეთი დეტალები, როგორცაა ღმრთისმშობლის მარცხენა ყვრიმალნი, ნაირფერადი ქვების რთული ნახატით გამოსაყვანი, ხელუხლებელი დარჩა, ზეთის საღებავით თავის დროზე შევსებულ-გაცხოველებული. კორექცია შეეხო გამოსახულების მარჯვენა მხარეს, სახელდობრ, იმ მონაკვეთსაც, რომელიც გაბრიელ მთავარანგელოზის შარავანდისა და მის ზემოთ, ფონის ნაწილს მოიცავს. XIX საუკუნეში ეს ადგილი დაუფარავთ ზეთის საღებავით შესრულებული მოზაიკის საკმაოდ ტლანქი იმიტაციით, თუმცა გაუგებარია, რისთვის, ვინაიდან აღმოჩნდა, რომ საღებავის ქვეშ მოზაიკა დაუზიანებელი ყოფილა. ამ მონაკვეთის აღდგენა ითხოვდა ზედა ფენის ფრთხილად მოხსნას და მოზაიკის კენჭების განმენდის მძიმე სამუშაოს ჩატარებას – გაჭუჭყიანებული ზედაპირების წმენდა მეტად შრომატევადი, ხანგრძლივი და ფაქიზი საქმეა;

by means of multi-coloured cubes forming a complex drawing, remained untouched. This part had previously been filled and retouched with oil paint. The corrections concerned the right side of the representation, particularly the segment covering the halo of the Archangel Gabriel and part of the above background. In the 19th century, this portion was covered with a rough imitation executed in oil paint. The reason this was done remains unclear as the mosaic under the paint layer did not seem to have been endangered. The restoration on this part required accurately removing the upper layer and cleaning the cubes. Removing the dirt from each surface (every cube is attached to) is time-consuming and difficult to handle,



სურ. 3. გელათის მოზაიკის კლამერი
ILL. 3. A CLAMP FROM GELATI MOSAIC

but when finished, the mosaic acquires renewed brilliance. The selection of materials is of particular importance for mosaic restoration. The fallen cubes, as well as ready-made imported tesserae, were used for filling in lacunas.

The restoration of the Gelati mosaic was completed in 1990. Preservation of this magnificent piece of art, created by our ancestors, was the highest reward for those restorers who performed such a massive amount of work.

The mosaic is located in the sanctuary conch while the rest of the church is covered with frescoes. Scholars agree that the mosaic, as well as the original paintings, date back to the first half of the 12th century (between 1125 and 1130), to the period of the church construction. Tinatin Virsaladze suggested that the mosaic may have been completed, or at least conceived and begun, during the reign of King Davit Aghmashenebeli, while the frescoes, covering the whole church, were probably painted under King Demetre I, during the period of the church consecration¹⁰. The original painting layer, contemporary with

⁹ დიდი მადლიერებით ვისხენებ ბატონ კარლო ბაკურაძეს, რომლის შენიშვნები და დაკვირვებები დიდად დამეხმარა კვლევისას და, ბუნებრივია, სათანადოდ აისახა წინამდებარე ნაშრომში. კ. ბაკურაძე, ლ. ხუსკვიძე, გელათის მოზაიკის რესტავრაცია, გვ. 26-27.

¹⁰ T. B. Virsaladze, *Fragments d'ancienne fresque de l'église principale de Gelati* (Fragments of Old Georgian Fresco Painting at Gelati Church), p. 203.

ყოველ კენჭს უნდა მოშორდეს მასში ჩამკვდარი ჭუჭყი. ამ პროცესის შედეგად მოზაიკის ბრწყინვალეების ეფექტი კიდევ უფრო ძლიერი ხდება.

მოზაიკის აღდგენისას დიდი მნიშვნელობა აქვს მასალის შერჩევასაც. ლაკუნების შესავსებად გამოიყენებოდა თვით მოზაიკის ჩამოცვენილი კენჭებიცა და მზა, ჩამოტანილი სმალტაც.

გელათის მოზაიკის რესტავრაცია 1990 წელს დასრულდა. რესტავრატორების მძიმე შრომის ყველაზე დიდი საზღაური, უთუოდ, იმის შეგნებაა, რომ მათ შეძლეს მომავალ თაობათათვის ჩვენი დიდებული წინაპრების ამ შესანიშნავი ქმნილების შენარჩუნება.

გელათის ტაძრის მოზაიკა საკურთხეველის კონქშია მოთავსებული, ეკლესიის დანარჩენი ნაწილი კი ფრესკებით არის მოხატული. ამ მოზაიკურ მხატვრობას ყველა მკვლევარი ტაძრის შექმნის დროს, ე.ი. XII საუკუნის პირველ ნახევარს აკუთვნებს, უფრო სწორად, 1125-1130 წლებს შორის პერიოდს, ისევე, როგორც ტაძრის თავდაპირველ ფერწერულ სამკაულს. თინათინ ვირსალაძის ვარაუდით, მოზაიკა თუ დამთავრებული არაა, ჩაფიქრებული და დაწყებული მაინც უნდა ყოფილიყო დავით აღმაშენებლის სიცოცხლეშივე, ხოლო მთელი ტაძრის მომცველი ფრესკული მოხატულობა უკვე დემეტრე I-ის ზეობაში, ტაძრის კურთხევის დროისათვის უნდა შეესრულებინათ.¹⁰ მოზაიკის თანადროული, პირვანდელი მხატვრობის ფენა მთავარი ტაძრის ნართექსშია შემონახული; ამავე ხანის ფრაგმენტები სამხრეთი ეგვტერის აღმოსავლეთ ნაწილში XIII საუკუნის ჩამონაშალი მხატვრობის ქვეშაც მოჩანს. შალვა ამირანაშვილის ფიქრით, მოზაიკის დროინდელი ფრესკები ტაძრის საკურთხეველშიაც შეიძლება ყოფილიყო.¹¹ მკვლევარის ეს ვარაუდი მართლაც არ არის გარკვეულწილად აზრს მოკლებული. მაგრამ მოზაიკის ქვემოთ სადღესოდ არსებული მოხატულობა მოგვიანო ხანისაა (XVI საუკუნისა და შემდგომშიც კიდევ გადანერილი). და არც უკანასკნელი სარესტავრაციო სამუშაოების დროს გამოჩენილა უფრო ადრეული ფერწერის რაიმე კვალი.

კარლო ბაკურაძის დაკვირვებით, საკურთხეველი თავდაპირველად მომზადებული ყოფილა მხატვრობისათვის, რომელიც secco-ს ტექნიკით უნდა შეესრულებინათ. ამ მიზნით იგი მთლიანად შეუღესიათ თხელი და საკმაოდ მაგარი კირის ბათქაშით, ხოლო შემდეგ ეს შეღესილობა გულმოდგინედ დაუკენჭნიათ და კვლავ შეუღესიათ უკვე მოზაიკისათვის. დაჩიქნილია ქვაც. ეს ხელს უწყობს კედლის გახაობას, რაც ყველაზე უკეთესი პირობაა დუღაბის შესამტკიცებლად.¹² სამგვარად, მოზაიკა თავიდანვე იყო ჩართული გელათის ტაძრის თავდაპირველ მოხატუ-

the mosaic, has preserved in the narthex of the main church; fragments dating from the same period can be seen under the layer of the 13th century damaged paintings, located in the eastern part of the south chapel. According to Sh. Amiranashvili, the church sanctuary¹¹ should have been adorned with a fresco contemporary with the mosaic. The assumption suggested by the scholar is not without arguments, although the paintings surviving below the mosaic are attributed to a later period (16th century, and repainted later). Nothing of the recent restoration has revealed traces of earlier paintings.

According to the observation of Karlo Bakuradze, the sanctuary had originally been prepared for painting, which should have been executed in secco technique. With this aim, it was fully covered with a thin, hard lime plastering, which was later incised accurately and again plastered for mosaics. The wall, being made of incised stone, is rough, which is favourable for bonding mortar¹². Thus, the mosaic was incorporated into the original painting adornment of the church, which mainly consisted of frescoes. The combination of mosaics and frescoes is very rare in purely Byzantine churches of the 11th-12th centuries. In this respect, Kiev's St Sophia Cathedral is noteworthy, as the mosaic decoration freely merges with the frescoes adorning the cruciform interior and possibly, the gallery. This is attributed to the period between 1043 and 1046¹³. The presence of such practice is evident at a much earlier period in Georgia, the example of which is a painting adorning Tsromi sanctuary, dating from the 7th century (more details are given below). Thus, the original decoration of Gelati appears among the few works of art characterised by organic merge of mosaics and frescoes. The Gelati mosaic features the Virgin with the Child, flanked by the Archangels on both sides against a gold background, a composition well-known in Christian iconography (ill. 2). The background of the mosaic is made up of horizontal rows of mixed cubes, some of which are large, others are small, semi-translucent and opaque, rectangular, square, irregular, triangular and occasionally rhomboid; the maphorion of the Virgin is embellished with cruciform stars patterned in plate-type gold circles. The cubes are mostly made of both dark and light gold¹⁴; white stones, light-green and silver cubes,

10 Т. Б. Вирсаладзе. Фрагменты древней фресковой росписи главного Гелатского храма. გვ. 203.

11 Ш. Я. Амиранашвили, История грузинской монументальной живописи. გვ. 117.

12 P. Fischer, Das Mosaik. Wien und München. 1969. გვ. 141.

11 Sh. Amiranashvili, *Istoriya gruzinskoj monumentalnoi zhivopisi (History of Georgian Monumental Painting)*, p. 117.

12 P. Fischer, *Das Mosaik*, Wien und München, 1969, p. 141.

13 V. N. Lazarev, *Istoriya vizantijskoj zhivopisi (History of Byzantine Painting)*, p. 78. Sophia Kievskaya, Gosudarstvennyi arkhitekturno-istoricheski zapovednik (State Architectural-Historical Reserve), (author of the article and compiler G. N. Logvin), Kiev, 1971, p. 13.

14 Gold, semi-gold and semi-coloured cubes are technically produced as follows: a glass layer, sometimes coloured, is topped with gold, and then again with a glass layer; the lower layer being firmer than the one above. This tri-coloured item is cut into pieces – the edges form semi-gold and semi-coloured cubes and the middle parts – gold cubes (the cubes at Gelati were produced with this very technique, which was confirmed by Milorad Medici); See also. P. Fischer, *Das Mosaik*, p. 145.

დღისა, რომელიც ძირითადად, ფრესკას წარმოადგენს. მოზაიკის და ფრესკის შეთავსება XI-XII საუკუნეების საქართველოში განხორციელდა საკმაოდ იშვიათად. გვხვდება მხოლოდ გამოირჩევა კიევის წმ. სოფიის ტაძარს, სადაც მოზაიკური დეკორი თავისუფლად ერთვის ვეაზოვანს სურათსა და, შესაძლოა, პატრონიკეს ფრესკებს, რომელიც შესრულებდა 1043-1046 წწ. მიეკუთვნება.¹³ ასეთი პრაქტიკის გავრცელებით უფრო ადრინდელი ნიმუში გვხვდება საქართველოში, კერძოდ, წმინდის საკურთხევის მატეოსში, რომელიც VII საუკუნითაა დათარიღებული (დამწვარებული იხილეთ ქვემოთ). სხე რომ, გელათის ტაძრის თავდაპირველი დეკორი კიდევ ერთი მაგალითია იმ მკაფურებთან ძველებს შორის, სადაც კი ასეთი ორგანული შერწყმა მოზაიკისა და ფრესკისა...
 გელათის მოზაიკა ქრისტიანულ იკონოგრაფიაში კარგად ცნობილ კომპოზიციას წარმოგიდგინებს – ოქროს ფონზე გამოსახული ჭეღვედი ღმრთისმშობელი მთავარანგელოზებით მის ორსვე მხარეს (სურ. 2). მოზაიკის ფონი შორიზონტალურ რიგებად დაწყობილი არაერთგვაროვანი კენტებითაა შექმნილი. ისინი ხან მოზრდილია, ხან პატარა-პატარა, ნახევრადგამჭვირვალე და გაუმჭვირი, სწორკუთხა, კვადრატული, უსწორო მოყვანილობისა, ზოგან სამკუთხედად, იშვიათად რომბებად ჩადგმული; ღმრთისმშობლის მათორიუმზე ჯვრული ფორმის ვარსკვლავები ფურცლოვან ოქროს ნრეებად არის გამოყვანილი. კუბიკები უმეტესად ოქროსია, ხან მუქი, ხანაც ბაცი.¹⁴ ალაგ-ალაგ ჩასმულია თეთრი კვები, სალათისფერი და ვერცხლის კუბიკები, კიდევებში მუქი, შუაში კი ღია ფერისა. მოზაიკური კუბიკების (მეტადრე ოქროვანის) მოლივლივე გამა, გათვლილი დღისა თუ ხელოვნური განათებისათვის, ოქროს გამკვრივება-გათხელება სმალტაში, მათი ნასვრეტები და ძარღვები, უფრო ჩამქრალი ტონის ვირტების კენტების ჩანართი, კენტების სხვადასხვა სიღრმეზე და სხვადასხვა კუთხით ჩარჭობა ქმნის ფონის მწვეთავ, მოციმციმე, თითქოსდა „მსუნთქავ“ ზედაპირს. ოქროს, ამ უმეტესნი მასალის, ციაგი კი ოქროს ზედაპირს სინათლის ნყაროდ აქცევს. როგორც ვიქტორ ლაზარევი შენიშნავს შუა საუკუნეების მოზაიკებზე მსჯელობისას, „ეს ნათელი – რეალური კი არა, თუ ასე შეიძლება ითქვას, მაგიური შუქია. მას ფიგურა ზესივრცულსა და



¹³ В. Н. Троицкий. История византизма в живописи, стр. 78; София Киевская. Живописный архитектурно-исторический заповедник (автор статьи и составитель В. Н. Троицкий), Киев, 1971, стр. 13.
¹⁴ ოქროს, ნახევრადჭვირვალე და ნახევარღვრიანი კუბიკები ზედაპირზე შეიქმნა მოზაიკის მათორიუმისათვის. ზოგჯერ ზედაპირს, აქვს ოქროს, ზოგჯერ კი ვეღვ მინას, თანაც უფრო ანტი-ზედაპირ, უფრო ზედაპირ უფრო იქვს. ამ სამხელოვან ნაწილის ნაწილებს ზედაპირს – ვეღვი ნახევარღვრიანება და ნახევარღვრიანი ზედაპირს ძლიერი, შუივლი კი – ოქროსს (სინათლის შეხორცული უფროვე გელათის მოზაიკაში, რაც ზღონის ზედაპირს დაიხედავს), ი. ანდრეე, P. Fischer. Das Mo... 1971.

ს. 4. ხახულის საკვირი (1125-1156)
 ИЛ. 4. ХАХУЛИ ТРИПТИХ (1125-1156)



ზედროულ გარემოში გადაჰყავს, ამძაფრებს იკონური ხატის დედამიწისგან მონყვეტას¹⁵. ასეა გელათშიც. ტაძარში შესულს უმაღლვე გზიბლავს ეს ზეციური სფერო, სადაც ჩვილადი ღმრთისმშობლის ფიგურა, ქვებით მოჭედულ პოდუმზე მდგომი, თავისი „საპატიო მცველების“ – მიქელ (ხელმარჯვნივ) და გაბრიელ (ხელმარცხნივ) მთავარანგელოზების თანხლებით წარმოდგება ჩვენ წინაშე მთელი თავისი ზეიმურობით. მართალია, ყველა ამ ფიგურის სიმაღლე მიახლოებით ტოლია – ღმრთისმშობლისა და წმ. მიქელისა – 5, 80 მ (ამას ემატება შესაბამისად შარავანდიც – 26 სმ და 23 სმ), წმ. გაბრიელისა კი – 5, 85 მ (შარავანდი – 20 სმ), მახვილი მაინც კომპოზიციის შუანა გამოსახულებაზე მოდის, რასაც ხელს უწყობს ფიგურების ურთიერთკავშირი და მათი სხვადასხვა სიბრტყეზე განლაგება: ფრონტალურად მდგომი ღმრთისმშობელი აფსიდის სიღრმეშია, ხოლო „კამარის კალთებზე გამოსახულ მთავარანგელოზებს მაყურებელი ხედავს მსუბუქ რაკურსში და ეჩვენება უფრო მკვეთრად მოტრიალებული და დახრილი“¹⁶ ღმრთისმშობლისაკენ. მარიამის გამოსახულება მკვეთრად გამოიკვეთება ოქროს ფონზე მისი მაფორიუმისა და სტოლას უფრო მუქი და მკვრივი ფერის გამო. მთავარანგელოზთა საკოსები ღია ტონალობის არის. მიქელის ზურმუხტისფერი-მწვანე სამოსი ჟღერადობითაა გამორჩეული, ხოლო გაბრიელისა – ვერცხლისფერ-ლილისფერი, მეტი სინაზითაა აღნიშნული. თინათინ ვირსალაძის მართებული შენიშვნით, „მუქ-ლურჯ სამოსში გამოწყობილი ღმრთისმშობელი მინიერად გამოიყურება, მთავარანგელოზების ფიგურებთან შედარებით, რომლებიც ღია ფერის ტანსაცმლისა და ოქროსფერით უხვი დამუშავების წყალობით (ოქროსფერი ლორი, ფრთების მონახაზი და სხვ.) გამჭვირვალედ და ჰაეროვნად წარმოგვიდგებიან“¹⁷. მნიშვნელოვანი მახვილია აგრეთვე ვერცხლით აციმციმებული ქრისტეს ოქროს სამოსელი, ჯვრის ვერცხლის მკლავებით მორთული დიდი ოქროს შარავანდი, მარიამის ტანისამოსის მუქ ლურჯ ფონზე აჟღერებული. მასში თავს იყრის შუქის ძალა, რასაც აქ სიმბოლური დატვირთვაც აქვს – ქრისტესა და ნათლის ცნებები ხომ განუყოფელია. კომპოზიციის შუანა გამოსახულების აქცენტირებას არც თანაბარი განათება უშლის ხელს, თუმცა თინათინ ვირსალაძის დაკვირვებით, „გელათის ოსტატი განათებით გამოყოფს არა იმდენად ღმრთისმშობლის ფიგურას (მის გარშემო მხოლოდ სუსტი შარავანდედი იქმნება), რამდენადაც გაბრიელის გამოსახულებას და განსაკუთრებით მის თავს“¹⁸. ამ მთავარანგელოზის პირისახის გაცისკროვნება განათებით და კიდევ ნათელი, თბილი ტონებით, უთუოდ,

which are dark at edges and light in the middle, are inserted in several places. The glowing gamma of mostly gold mosaic cubes (designed for daylight or artificial lighting), thickening and thinning of gold in tesserae, their holes and veins, in addition to paler limestone pebbles, and other pebbles set at various depths and different corners, all make for a flickering background - a kind of "breathing" surface. The glow of gold, which is a light-casting material, makes the surface a source of light. Viktor Lazarev noted while analysing medieval mosaics: "...this light seems mystical rather than real. It transfers the figure in the meta-space and meta-time sphere, and reinforces the separation of the iconic image from the earth"¹⁵. The same is true of Gelati. The beholder is impressed by the heavenly environment upon entering the church, particularly where the figure of the Virgin with the Child is represented, flanked by the "honorary guards" – the Archangels Michael (to the right) and Gabriel (to the left) with their festivity, standing on a platform decorated with stones. Although the figures are almost of the same height - the Virgin and St Michael being 5.80cm (plus the halo - 26 cm and 23 cm respectively), and St Gabriel, 5.85 cm (the halo - 20 cm), emphasis is made on the middle representation of the composition, which is reinforced by the interrelation of the figures and their arrangement on different planes: the frontally standing Virgin is shown in the depth of the apse, while "the figures of the Archangels are depicted on the slopes of the vault and seem to be more turned and inclined towards the Virgin"¹⁶. The image of St Mary creates a sharp relief against the gold background, owing to the darker colour in which the maphorion and robe are depicted. The sakkoses of the Archangels are painted in lighter tones. The emerald green attire of Michael is notable for its brightness while that of Gabriel, depicted in silver-lilac, is marked with more delicateness. Tinatin Virsaladze justly noted that "the Virgin, wrapped up in dark-blue clothing, looks more material than the bodies of the Archangels who – because of their paler garments abundantly furnished with gold (gold lores, outlines of the wings, and so on) are perceived as more "transparent" and "airy"¹⁷. The golden attire of Christ with its silver glance, and the large gold halo adorned with the silver arms of the cross, is enlivened against the dark-blue background of St Mary's clothing. It combines the force of light, which bears a symbolic meaning – the concepts of Christ and light are inseparable. The accentuation of the middle figure is neither disturbed by uniform light, although according to Tinatin Virsaladze's observation,

15 В. Н. Лазарев История византийской живописи, гл. 66.
 16 გელათი. არქიტექტურა. მოზაიკა. ფრესკები. გვ. 10, 20.
 17 გელათი. არქიტექტურა. მოზაიკა. ფრესკები. გვ. 10, 20.
 18 გელათი. არქიტექტურა. მოზაიკა. ფრესკები. გვ. 10, 20.

15 V. N. Lazarev, Istoriya vizantiiskoi zhivopisi (History of Byzantine Painting), p. 66
 16 Gelati. Architectura. Mozaika. Preskebi (Gelati. Architecture. Mosaic. Frescoes), p. 14.
 17 Gelati. Architectura. Mozaika. Preskebi (Gelati. Architecture. Mosaic. Frescoes), p. 14.

უკავშირდება მის, როგორც „კეთილი მაცნის“ მისიას, რომელმაც საოცარი იმედი და სინათლე ჩაუსახა კაცობრიობას. შემთხვევითი არაა ისიც, რომ გაბრიელის ფიგურის სიმაღლე 5 სმ-ით მეტია ღმრთისმშობლისაზე, თუმცა საბოლოოდ შარავანდების ჩათვლით, მხოლოდ 1 სმ-ით თუა მასზე ნაკლები. ისე, არც მიქელ მთავარანგელოზი დიდად ჩამორჩება მათ. ფიგურათა ზომები, მათი განაწილება ვერტიკალების თანაბარზომიერი რიტმით გარკვეულ მნიშვნელოვანებას ანიჭებს თითოეულ მათგანს. მაგრამ კომპოზიციის საერთო აგებაში აქცენტი მაინც შუანა გამოსახულებაზე მოდის. ჩვილადი ღმრთისმშობელი თითქოს გამოდის სიღრმიდან და თვალსაჩინო ადგილს იკავებს. ცენტრალური ფიგურის გამოყოფა შუა საუკუნეების მონაქვებისათვის ჩვეული წესების მიხედვით ხდება (იხ. მაგ., დაფნის, ჰოსიოს ლუკასის, კიევის წმ. სოფიას, ტორჩელოს და ა.შ. ტაძრების მონაქვები). ამავე წესების თანახმად, ფიგურათა ქვედა ნაწილები დაგრძელებულია – ესაა შუასაუკუნოვანი დეკორატიული სისტემისათვის დამახასიათებელი ოპტიკური ხრიკი, რომელიც გამოსახულებათა პროპორციების შესანარჩუნებლად გამოყენებულია. გელათის საკურთხეველის კომპოზიცია მკაცრი და განონასწორებულია, საზეიმო-და მონუმენტური, რასაც ხელს უწყობს ფიგურათა მასშტაბურობა, მათი განთავსება-დაშორიშორება გარკვეული რიტმით. ჩვილადი ღმრთისმშობლის ფეხზე მდგომი ფიგურა დიდებულია, საზეიმო-მშვიდნი არიან მთავარანგელოზები, მის ორსავ მხარეს წარმოჩენილი მდიდრულ სამეფო სამოსში.

გელათის მონაქვის აგების საზეიმო ხასიათს თავისთავად მისი იკონოგრაფიული სქემაც განაპირობებს.

გელათის ღმრთისმშობელი მიეკუთვნება „ნიკოპეას“ ტიპს, რომელიც სირიულ-ეგვიპტური წარმოშობისაა და რომელმაც ბიზანტიაში, იმპერატორ მაკრიკოსის დროს (VI საუკ.) სამეფო კარის სამხედრო პალატიუმის მნიშვნელობა შეიძინა.¹⁹ ესაა ქვეყნიერებისადმი დაუსაბამოესა ყრმისა ვითარცა გამარჯვებისა და მეოხების სიმბოლო. ამ ტიპის ღმრთისმშობელი, ჩვეულებრივ, მკაცრად ფრონტალურია, მკერდთან ფარზე, შარავანდედის წიაღ ანდა დედის ხელებზე დაბრძანებული ქრისტეთურთ. განსაზღვრულია მისი ხელების განთავსებაც: განურჩევლად იმისა, თუ როგორაა გამოსახული ქრისტე, ღმრთისმშობელს მარჯვენა ხელი ყრმის მარჯვენა მხარზე აქვს ხოლმე დადებული, ანდა მის მკერდთან მიტანილი, მარცხენა კი – მის მარცხენა მუხლთან.

“the Gelati artist brings out not so much the figure of the Virgin (there is only a faint halo or radiance around it), but that of the Archangel Gabriel, specifically his head”¹⁸. The highlights on the face of the Archangel and the use of bright, warm tones are definitely related to his mission as “the divine messenger,” inspiring hope and light for mankind.

It should not be a mere coincidence that the figure of Gabriel is five centimeters taller than the Virgin, although if one considers the halos it is only a centimeter shorter. The figure of the Archangel Michael is almost the same height. The sizes of the figures, as well as their distribution through an even rhythm of vertical features, attaches a certain significance to each of them. Nevertheless, the focus of the composition is on the middle image - the Virgin with the Child - and seems to emerge from the depth to take on a prominent position. Emphasis on the central figure follows the rule typical of medieval mosaics (e.g. Daphni, Hosios-Lukas, Torcello, Kiev's St Sophia Cathedral mosaics). According to the same rule, the lower extremities of the figures are elongated, which is an optical trick commonly used in medieval decorative systems to maintain figure proportion. The sanctuary composition is austere, balanced, festive and monumental. The monumentality is reinforced by the figures' large size and rhythmical distribution. The standing figure of the Virgin with the Child is magnificent; the flanking Archangels, clad in the rich royal attire, look festive and calm. The festivity of the Gelati mosaic is also defined by its iconographic scheme. The Virgin of Gelati is related to the Nikopoia-type, which is of Syrian-Egyptian origin and acquired the distinction of war palladium at the court of Byzantine Emperor Maurice (6th century)¹⁹. It represents a symbol of victory and intercession. This type of Virgin is usually depicted in a strictly frontal pose, with the Child on the shield at her breast, in the depth of the aureole, or in her arms. The location of hands is also determined: regardless of the position of Christ, the Virgin is usually shown with her right hand placed on the right shoulder of the Child or touching his breast, and with her left hand touching his left knee.

A traditional, strictly frontal image of the Nikopoia-type Virgin can be seen in Byzantine and Georgian monuments, such as: Nicaea (10th century); the south gallery of St Sophia, Constantinople (1118-1122); Zeno Chapel at S. Marco

18 Gelati. *Architectura. Mozaica. Preskebi* (Gelati. Architecture. Mosaic. Frescoes), p. 14.

19 N. P. Kondakov, *Ikonoграфиya Bogomateri* (Iconography of the Virgin), II, Petrograd, 1915, pp. 126, 143, pl. 64. Sh. Amiranashvili, *Istoria gruzinskoj monumentalnoi zhivopisi* (History of Georgian Monumental Painting), pp. 125-128; Sh. Amiranashvili, *Kartuli khelovnebis istoriya* (History of Georgian Arts), p. 272; for the overview of the genesis of the Nikopoia type and the vast scholarly literature related to it, see N. Simonishvili, *Nikopeas tipis gvtismshoblis gamosakhulebisa da ktitorta igufuri portretis urtiertmimartebis sakitkhistvis atenis sionis mokhatulobashi* (To the Interrelation of the Figure of the Nikopoia-type Virgin and a Group Portrait of Donors at Ateni Sioni), Collection of Works, Study of Art, 5, Tb., 2003, pp. 189-211.

19 Н.П. Кондаков, *Иконография Богоматери*, II, Петроград, 1915, гл. 126, 143, сур. 64; Ш. Я. Амиранашвили, *История грузинской монументальной живописи*, гл. 125-128; Ш. ამირანაშვილი, *ქართული ხელოვნების ისტორია*, გვ. 272; „ნიკოპეას“ გენეზისის განხილვა ისტორიულ კონტექსტში და მასთან დაკავშირებული ვრცელი სამეცნიერო ლიტერატურა იხ. ნინო სიმონიშვილი, *ნიკოპეას ტიპის ღმრთისმშობლის გამოსახულებისა და ქტიტორთა ჯგუფური პორტრეტის ურთიერთმიმართების საკითხისათვის ატენის სიონის მოხატულობაში*, კრებული „ხელოვნებათმცოდნეობა“, (Study of Art), 5, თბ., 2003, გვ. 189-211.



სურ. 5. კომნენოსთა პორტრატი (1118). კონსტანტინოპოლის წმ. სოფიას ტაძარი. სამხრეთი გალერეა. მოზაიკა
 Ill. 5. THE COMNENOS PORTRAITS (1118). SOUTH GALLERY OF HAGIA SOPHIA AT CONSTANTINOPLE. MOSAIC

ღმრთისმშობელ-ნიკოპეას ტრადიციული, მკაცრად ფრონტალური გამოსახულება გვხვდება როგორც ბიზანტიურ, ისე ქართულ ძეგლებშიც – მაგალითად, ნიკეის (X საუკ.), კონსტანტინოპოლის წმ. სოფიას ტაძრის სამხრეთი გალერეის (1118-1122 წწ.) მოზაიკები, ვენეციის წმ. მარკოზის ტაძარში კარდინალ ზენის კაპელის მოხატულობა (XIII საუკ.),²⁰ ატენისა (XI საუკ.) და იფრარის (1096 წ.) ქართული ფრესკები (სურ. 5, 6, 7, 8).

გელათის მოზაიკაში ეს იკონოგრაფიული სქემა გარკვეულწილად დარღვეულია (სურ. 2). ღმრთისმშობელი არ არის მკაცრად ფრონტალური, განსხვავებულია მარიამის ხელების პოზიცია. ღმრთისმშობელი ქვემოდან, დიდი სიფრთხილით ხელებს აშველებს მისი მკერდის წინ თითქოს ტახტზე აღზევებულ მარადიულ ჩვილს და ნარუდგენს მას კაცობრიობას, როგორც გამარჯვების და მეოხების სანინდარს. ამ იდეამ, უთუოდ, გადამწყვეტი როლი ითამაშა გელათის იკონოგრაფიული სქემის ჩამოყალიბებისას, მით უმეტეს, თუ მოზაიკის ჩაფიქრება დაკავშირებული იყო დავით აღმაშენებელთან, სახელგანთქმულს თავისი სამხედრო წარმატებებით, რომლის მომავალი გამარჯვებების მფარველად სწორედ ამ მისიის

Church, Venice (13th century)²⁰; Georgian Ateni (11th century) and Iprari (1096) (ill. 5, 6, 7, 8).

The Gelati mosaic does not show a close adherence to the above-described iconographic scheme (ill. 2). The Virgin is not strictly frontal; the position of the hands of St Mary is also distinguished. The Virgin supports the immortal Child with the arms from underneath, as if enthroned in front of her chest, and presents Him to mankind as a symbol of antecedence of victory and intercession. This idea must have played a decisive role in the formation of the iconographic scheme, especially if the mosaic was conceived in relation to King Davit Aghmashenebeli, who was famed for his military achievements. The guardian of his future victories would effectively be the Nikopoia-type icon²¹.

Like the position of the hands of the Virgin, “the posture of her figure changed accordingly – it is depicted in slight contrapposto, with the weight put on the right foot. The contrapposto is emphasised by the position of the arms (the right hand is lower than the left), as well as by the folds of her robe (especially by the slanting lines of the edge of her maphorion, which

20 ამ კაპელის ღმრთისმშობლის გამოსახულება გადანერვილია გვიანბიზანტიური სქემის მიხედვით, გადანერვილია ყრმა იესოს პირისახეც – Н.П. Кондаков. Иконография Богоматери. II, გვ. 140, სურ. 62 (გვ. 141).

20 The image of the Virgin of this chapel was repainted according to the late-Byzantine scheme, the face of the Child is also repainted. P. Kondakov, *Ikono-graphiya Bogomateri (Iconography of the Virgin)*, II, p. 140, fig. 62 (p. 141).

21 Connection of Davit Aghmashenebeli with Nikopoia was attempted by Nino Simonishvili, although to a different monument, namely, the Ateni paintings. Is the identification of the donor of Ateni rightful in this case? N. Simonishvili, *idem*, p. 208.

მატარებელი „ნიკოპეას“ ხატი იქნებოდა შესაფერისი.²¹ ღმრთისმშობლის ხელების პოზიციასთან შესაბამისად, „იცვლება მთელი მისი ფიგურის აღნაგობა. ის გამოსახულია მარჯვენა ფეხზე დაყრდნობით, მსუბუქ კონტრაპოსტში, რაც ხაზგასმულია ხელების მდგომარეობით (მარჯვენა ხელი მარცხენაზე დაბლაა დაშვებული) და სამოსის ნაკვეთების ნახატი (განსაკუთრებით, მაფორიუმის ქობის ირიბი ხაზებით, ღმრთისმშობლის მკერდიდან და ხელებიდან რომ ეშვება), ამით „ნიკოპეას“ გამოსახულება იძენს მისთვის უჩვეულო დინამიკურობასა და სიმსუბუქეს“.²² გელათის ღმრთისმშობლის დინამიკურობას შალვა ამირანაშვილი მიიჩნევს „სრულიად ახალ მხატვრულ ხერხად, რომელიც ახასიათებს ქართულ მონუმენტურ მხატვრობას დავით აღმაშენებლისა და მისი ვაჟის დემეტრე I მმართველობის პერიოდში და რომელმაც მიიღო შემდგომი განვითარება ქართულ მონუმენტურ ფერწერაში თამარ მეფის დროს“²³.

გელათის კომპოზიციაში, ისევე, როგორც ზემოთ დასახელებულ ქართულ მაგალითებში, ქრისტე ყრმაა და არა ჩვილი, ფარისა და შარავანდედის გარეშე, თუმც მათ მინიშნებად აღიქმება ღმრთისმშობლის ხელებზე გადმოღვნილი მაფორიუმის კალთის ოქროს არშია, რომელიც აქ ელიფსის სახით გარს უვლის ყრმის ფეხებს.

აღსანიშნავია ქრისტეს მარჯვენას განთავსებაც – განზე განუული, იგი არღვევს სილუეტის მკაცრ ჩაკეტილობას და უფრო ფართოდ და თავისუფლად იშლება იმ დროს, როდესაც ნიკეის მოზაიკის, ატენისა და იფრარის ფრესკების ანალოგიურ გამოსახულებაში ქრისტეს მაკურთხებელი მარჯვენა მკერდთანაა მიტანილი (სურ. 6, 7, 8). ამ შემთხვევაში გელათის ანალოგიად ზენის კაპელისა და დროით არც დიდად დაშორებული კონსტანტინოპოლის წმ. სოფიას სამხრეთი გალერეის კომპოზიციები გამოდგება (სურ. 5). კონსტანტინოპოლის გამოსახულებაში ქრისტეს ორივე ხელი აქვს განპყრობილი, ისიც, რომლითაც აკურთხებს და ისიც, რომელშიც გრაგნილი უჭირავს, რაც ფიგურას წონასწორობას უნარჩუნებს. გელათური ქრისტეს მარჯვენის ყესტის და მეორე ხელში გრაგნილის მიმართულება ერთია – მარცხნივ, რასაც აძლიერებს ამავე მიმართულებით ფიგურის ქვედა ნაწილის, განსაკუთრებით კი მისი მარჯვენა მუხლის ძლიერი გაზიდვა (სურ. 2). მართალია, ამ მოძრაობას ქრისტეს ზედატანის ფრონტალურობა ანელებს, რის გამოც გამოსახულება საზეიმოდ გამოიყურება, მაგრამ ფაქტია, რომ მასში გარკვეული დინამიკურობაა შეტანილი. ატენში, მა-

slant down across the Virgin's breast and arms). As a result, the mural acquires an unusual dynamism and lightness"²². The dynamism of the Gelati Virgin was considered by Sh. Amiranashvili as a "completely new artistic tool... which characterised Georgian monumental painting under the reign of King Davit Aghmashenebeli and his son, King Demetre I, and which found further development under Queen Tamar"²³.

In the Gelati mosaic, like in the Georgian samples noted above, Christ is represented as an adolescent and not a child, without a shield and an aureole, although the gold border of the slope of the maphorion lying over the Virgin's hands and elliptically inscribing the feet of Christ is perceived as a reference to them. The position of the right hand of Christ is also noteworthy – being extended, it weakens the strict seclusion of the silhouette and lends more freedom and openness to it, while the analogous representations of the Nicaea mosaic, along with the Ateni and Iprari frescoes, present Christ with a blessing right hand located at His breast (ill. 6, 7, 8). Corresponding compositions are at the Zeno Chapel and the south gallery of Hagia Sophia at Constantinople, executed approximately in the same period as Gelati (ill. 5). The composition at Constantinople depicts Christ with His hands extended, making a sign of cross with one hand and holding a scroll in another, which makes the figure look balanced. Both the gesture of the right hand of the Gelati Christ and the direction in which He holds a scroll in the other, are inclined towards the left, which is emphasised by the shift of the lower part of the figure, especially the right knee (ill. 2). This movement is retarded by the frontal representation of Christ's upper body, giving an air of festivity to the representation, though it retains a certain element of dynamism. At Ateni, for example, the silhouette of Christ is closed (ill. 7). Its strictly static and balanced character is further reinforced as the Virgin touches Christ's shoulder while supporting Him from beneath with the other hand. To this is added a carefully drawn circle of Christ's perceived aureole or of a shield evenly surrounding Him. At Gelati, the circle is replaced by an ellipse (an ellipse can also be seen at Zeno Chapel), and the line marking it is shifted more to the right side (ill. 2). The direction is further emphasised by the position of the Virgin's right hand.

The entire image of the Nikopoia-type Virgin is slightly shifted to the right, which lends dynamism and softens the rigidity of the central axis. According to Viktor Lazarev's observation, freedom in building compositions is typical of the Byzantine mosaics of the Renaissance: it is reflected in the shift of images from the central axis, different positioning of figures, versatile

21 დავით აღმაშენებლის დაკავშირება „ნიკოპეასთან“ ნინო სიმონიშვილმაც სცადა, მაგრამ სხვა ძეგლთან, კერძოდ, ატენის მოხატულობასთან მიმართებაში. მართებულია კი ამ შემთხვევაში ატენის ქტიტორის იდენტიფიკაცია? – ნ. სიმონიშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 208.

22 გელათი. არქიტექტურა. მოზაიკა. ფრესკები. გვ. 11.

23 Ш.Я. Амيرانашвили. История грузинской монументальной живописи. გვ. 131; შ. ამირანაშვილი, ქართული ხელოვნების ისტორია, გვ. 273.

22 Gelati. Architectura. Mozaica. Preskebi (Gelati. Architecture. Mosaic. Frescoes), p.17.

23 Sh. Amiranashvili, *Istoriya gruzinskoj monumentalnoi zhivopisi (History of Georgian Monumental Painting)*, p. 131, Sh. Amiranashvili, *Kartuli khelovnebis istoriya (History of Georgian Arts)*, p. 273.

გალითად, ქრისტეს სილუეტი ჩაკეტილია (სურ. 7). მის მკაცრ სტატიკურობასა და ნონასნორობას ხელს უწყობს ისიც, რომ ღმრთისმშობელი ქრისტეს მხარსაც ეხება და ქვემოდანაც აშველებს ხელს, ხოლო ქრისტეს წარმოსახული შარავანდედისა თუ ფარის გულდასმით გამოყვანილი წრე თანაბრად ევლება მას. გელათურ გამოსახულებაში წრეს ელიფსი ენაცვლება (ელიფსს ზენის კაპელის გამოსახულებაშიც ვხვდებით), მისი მიმნიშნებელი ხაზი კი უფრო მეტად მარჯვნივაა გადრეკილი (სურ. 2). ამ მიმართულების მონიშვნას ღმრთისმშობლის მარჯვენა ხელის პოზიციაც ემსახურება.

ოდნავ მარჯვნივაა განეული ღმრთისმშობელ-„ნიკოპეას“ მთლიანი გამოსახულება, რაც, მის დინამიკურობასთან ერთად, შუა ღერძის სიმკაცრესაც არბილებს. ვიქტორ ლაზარევის დაკვირვებით, კომპოზიციის აგების გარკვეული თავისუფლება ტიპურია აყვავების ხანის ბიზანტიური მოზაიკისათვის – იგი გამოიხატება გამოსახულებების მთავარი ღერძიდან დაძვრით, ფიგურების სხვადასხვაგვარი დაყენებით, მათი სილუეტის სხვადასხვა დამუშავებით, რის გამოც მათ ერთგვარი სიცხოველე ენიჭებოდა და არიდებდა მათ „სიმშრალესა“ და ხაზთა რიგორისტულ ჩამონაკვთულობას“, რომელიც ყველაზე თვალსაჩინოა სიცილიის მოზაიკებში.²⁴ ამ მხრივ გელათის მოზაიკის აგება მისდევს ამ დროის ბიზანტიურ მხატვრობაში გავრცელებულ წესს, მაგრამ გამორჩეულია აფსიდის შუა გულში მოქცეული ღმრთისმშობლის გამოსახულების გარკვეული დინამიკურობით.

გელათური კომპოზიცია მონუმენტურია, როგორც აღნიშნული დროის ბიზანტიური მოზაიკები. მაგრამ მისი მხატვრული სახის მონუმენტურობისა და ძალოვანებისას აქ ნაკლებია სიმკაცრე. იგი მეტი ემოციურობითაა განელებული. ამ მხრივ საინტერესოა კონსტანტინოპოლის წმ. სოფიას სამხრეთი გალერეისა და გელათის ღმრთისმშობლის სახეების შედარება (სურ. 5). კონსტანტინოპოლური გამოსახულება უფრო მკაცრი და დაძაბული ჩანს. მისი სილუეტი ჩაკეტილია, პირისახის ნაკვეთი მკაცრად გამოყვანილი; თხელი, გულდაგულ გამოწერილი სახის ოვალი, მოგრძო ცხვირის ხაზგასმული ვერტიკალი, გადაბმული წარბების მოჭიმული რკალი, სწორ ხაზად გავლებული ბაგე.

სხვაგვარია ღმრთისმშობლის გელათური სახე (სურ. 9). მისი პირისახის მოხაზულობა ცოტათი „მძიმეა“, მოზრდილი, გამოყოფილი ნიკაპით, წარბები შედარებით განიერი, ცხვირი თითქოს კეხიანიაო, ბაგე ჩაპუსკნული, ოდნავ ჩამონეული ბოლოებით. განსაკუთრებით გამომსახველია რბილი, თითქოს წყლიანი თვალები. ამგვარ შთაბეჭდილებას, ცხადია, მათი დამუშავება ქმნის: თვალების შემომწერი ხაზი არ არის ერთი ფერის – ზემოთ იგი შავია, ქვემოთ კი – ჭაობისფერი-მწვანე; ამას გარდა,

treatment of silhouettes; all of which add a pictorial effect to the figures, inhibiting them of “dryness” and a rigorous drawing of lines” evidently represented in the mosaics of Sicily²⁴. In this regard, the Gelati mosaic composition follows the rule accepted in Byzantine painting of that time, though it stands out for the dynamism of the figure of the Virgin located in the middle of the apse.



სურ. 6. ღმრთისმშობელი-„ნიკოპეა“. VIII-IX სს. ნიკეის ტაძრის მოზაიკა
ILL. 6. THE NIKOPOIA-TYPE VIRGIN (8th-9th CENTURY). NICAIA CHURCH MOSAIC.

The Gelati composition is monumental, like Byzantine mosaics of that period. However, the monumentality and powerfulness of the artistic image can be better described as emotional rather than austere. The comparison of the images of the Virgin at the south gallery of St Sophia at Constantinople and at Gelati seems to be interesting. At Constantinople, the image appears stricter and tenser (ill. 5). The silhouette is closed, and the facial features are marked less rigorously: the thin facial oval is carefully outlined, the elongated nose is accentuated to form a vertical, the tense, arched eyebrows are connected, and the lip is drawn with a straight line. The Gelati image of the Virgin is different (ill. 9). The shape of her large face with a marked chin appears slightly “weighty.” The eyebrows are wider, the nose is hooked, the full lips have slightly lowered corners. Soft, seemingly watery eyes are particularly expressive. An impression is certainly created by the

24 В. Н. Лазарев. დასახ. ნაშრ., გვ. 66.

24 V. N. Lazarev. idem., p. 66.

მოზაიკით ნაწყობ თვალის თეთრ გარსში გამოსჭვივის სა-
ლებავით დაფერილი მოყვითალო-წითელი სარჩული (მის
კუთხეებში და ცხვირის ფუძესთან); ქაობისფერი გარსი
ბალახისფერ-მწვანით შემოვლებული და შუაში შავი გუ-
გით, ოდნავ ზეაპყრობილია. თვალებს არბილებს თით-
ქოს მათი უპეების თბილი ღია ყავისფერი ტონით გადმო-
ცემა. ყოველივე ეს სახეს გარკვეულ განწყობას უქმნის და
მსუბუქ სევდასაც კი ჰფენს მას. გარკვეული განწყობით
გელათის გამოსახულება ატენისა და იფრარის²⁵ ღმრთის-
მშობელ-ნიკოპეას კომპოზიციას ეხმიანება. დახვეწილი
ემოციის გადმოცემის თვალსაზრისით იგი უფრო ატენურ-
რი სახეების კვალს ადგას, თუმც მისგან ბევრი რამ ანსხვა-
ვებს კიდევ. მაგრამ ამ შემთხვევაში ძირითადი ისაა, რომ
ორივეგან გამოვლინდა ქართული ხელოვნებისათვის ერ-
თი უმთავრესი ნიშანთაგანი – გარკვეულ მკაცრ დოგმა-
ტიზმს მოკლებული, უფრო ემოციურად გადანყვებილი
მხატვრული სახისადმი მიდრეკილება.

ატენის სახეებთან გელათურების სიახლოვე ზოგიერთ
ნაკვთშიაც მულავნდება. ესაა რბილად მოხაზული თვალე-
ბის წაგრძელებული ქრილი, წარბების რკალთა მონახაზი
და სახის „მძიმე“ შემოწერილობა. ატენის მთავარანგელო-
ზების დახასიათებისას თინათინ ვირსალაძე აღნიშნავს,
რომ მათ აქვთ „ჭაბუკური პირისახის ნატიფი ნაკვთები,
ქართული ხელოვნებისათვის ნიშანდობლივი ნუშისმაგ-
ვარი თვალეები და რამდენადმე მძიმე „კლასიკური“ ხაზი
ოვალისა“ (სურ. 10).²⁶ გელათურ გამოსახულებებში ეს ხა-
ზი კიდევ უფრო გამოკვეთილია, სახეები უფრო „რეალურ-
ად“ აღიქმება განსაკუთრებით ატენის დახვეწილი და
შედარებით მეტად განყენებული გამოსახულებებისაგან
განსხვავებით.

მოზაიკურ ფიგურებში, უდავოდ, საგრძნობია ერთგვარი
დიფერენციაცია, როგორც ღმრთისმშობელსა და მთავარან-
გელოზებს, ასევე თავად ანგელოზებს შორისაც. საამისოდ
გელათის ოსტატს შეაქვს ცალკეული ნიუანსები გამოსახუ-
ლებათა მხატვრული დამუშავების იმ სისტემაში, რომელიც
აღნიშნული დროის ბიზანტიური მოზაიკური ძეგლებისათ-
ვისაა დამახასიათებელი. ამდენად, წერის ერთნაირი მანერა
გელათის ფიგურებში სხვადასხვა ჟღერადობას იძენს. გამო-
სახულებათა პირისახის მოდელირება ერთი და იმავე ფერე-
ბითა და ხერხებით ხდება – ღია ყავისფერი, ჩალისფერი და
ვარდისფერი ტონები, მათი თანდათანობითი გადასვლები,
ბალახისფერ-სალათისფერი ჩრდილები, თეთრი შტრიხები
და გამონათებები, კონტური – შავი და წითელი; ერთნაი-
რია ფორმის გამომყვანი დენადი ხაზებისა და ყვრიმალღან
ღანვზე გადასული მსხლისებური ნახატის რბილი მონახაზი,
ღანვის მოვარდისფრო ტონი; ასევე – სამოსთა ვერტიკალურ-

treatment of features: the line outlining the eyes is depicted in
more than one colour – the upper part is black while the lower
is dark olive or green. The whites of the eyes are formed with
mosaics, through which the yellowish-red ground, coloured
with paints (at its corners and the nose base), can be seen;
the dark olive iris is inscribed with a grass-green outline and
the black pupil in the middle is slightly turned up. The eyes are



სურ. 7. ღმრთისმშობელი-„ნიკოპეა“. ატენის ეკლესიის ფრესკა
ILL. 7. THE NIKOPOIA-TYPE VIRGIN (second half of the 11th century). FRESCO FROM ATENI CHURCH

softened by a warm, light brown tone of the sockets. All these
features lend a certain expression to the face and saturate it
with a feeling of sorrow. With its mood, the Gelati image eche-
oes the composition of the Nikopoia-type Virgin at Ateni and
Iprari²⁵. Its refined emotion more resembles the Ateni images,
but also differs from them in many ways. Though, it is most es-
sential that the lack of rigid dogmatism, and more emotional
treatment of artistic image, characteristic of Georgian art, is
evident in both cases.

The affinity between the Ateni and Gelati images is revealed in
some of the facial features, such as a softly drawn elongated
eye shape, the form of the arched eyebrows and a “heavy”

25 თ. ვირსალაძე, ატენის სიონის მოხატულობა, თბ., 1984, გვ. 9, ტაბ.
19-24; Н.А.Аладашвили, Роспись церкви архангелов в Ипрари, წიგნში:
Н.А.Аладашвили, Г.В.Алибегашвили, А.И. Вольская, Живописная школа
Сванети, Тб., 1983, გვ. 55, ტაბ. 26

26 თ. ვირსალაძე, ატენის სიონის მოხატულობა, გვ. 10.

25 T. Virsaladze, Atenis Sionis mokhatuloba (Ateni Sioni Wall Paintings), Tb.,
1984, p. 9, pls. 19-24; N. A. Aladashvili, Rospis tserkvi arkhangelov v
Iprari (Wall Painting at the Church of Archangels at Iprari), in: N. A. Ala-
dashvili, G. V. Alibegashvili, A. I. Volskaya, Zhivopisnaya shkola Svaneti
(Painting School in Svaneti), Tb., 1983, p. 55, pl. 26.



რად ვარდნილი მძიმე ნაკვეთები და ა.შ. საერთოა აგრეთვე ფიგურების (ქრისტეს გამოკლებით) ყველა შარავანდისა და ბერძნული განმარტებითი წარწერების²⁷ შემონერა ოქროს კუბიკების რიგებით, როგორც ეს ჩვეულებრივი ნორმაა ბიზანტიურ გამოსახულებებშიც – ნახატის ფიქსაციისათვის. იდენტურია გელათის ფიგურათა ხელების წერის დახვეწილი მანერა. თხელი მტევნისა და გრძელი თითების კონტური შავი და წითელია. მათი კარნაცია ღია ფერებით არის გადმოცემული – მონაცრისფრო-ჩალისფერი და ვარდისფერი, ხელების აღნაგობის გამოვლენას თეთრი ზოლები და თეთრივე შემონერილი ოვლები ეშველება. ამ ფონზე გელათის ფიგურათა გარკვეული დიფერენციაცია მიღწეულია ფერთა თანაფარდობისა, ნახატისა და ზოგიერთი დეტალის ვარირებით, რასაც შეიძლება თვალი გავადევნოთ მათი ცალ-ცალკე მოხილვისას.

გელათის მოზაიკის ცენტრალური ფიგურა ღმრთისმშობელია (სურ. 9). მისი პირისახის თავდაპირველი მონახაზი, კარლო ბაკურაძის დაკვირვებით, შეცვლილია. იგი არ ემთხვევა ახლანდელს. ლურჯი მოსამზადებელი ნახატის მიხედვით, რომელიც ღმრთისმშობლის შუბლზე გადის, მისი სახე უფრო მცირე უნდა ყოფილიყო. პირისახის მოდელირება, ძირითადად, მონაცრისფრო-ჩალისფერით ხდება, მასში ალაგ-ალაგ ჩართულია ღია ყავისფერი კენჭები. მოცულობის გამომყვანი მომრგვალებული ხაზები და ლანვის მსხლისებური ნახატი ფორმას მისდევს და ეშველება ფერთან ერთად მის გამოყვანას. მონაცრისფრო-ჩალისფერში ჩართული ვარდისფერი ზოლების სამი რიგი გარკვეულ სინაზეს ანიჭებს სახეს. ღმრთისმშობლის პირისახე და კისერი მოსაზღვრულია შავი კონტურით და შერბილებულია ბალახისფერი და სალათისფერი ჩრდილებით. სახის მარცხენა მხარეს ამ ორივე ტონის რიგებს მოჰყვება ღია ყავისფერი ზოლი, რომელიც ნიკაპთან წყდება. ღია წითელი მოქნილი ხაზით და ვარდისფერი კენჭების სამი რიგით მონიშნულია ლაბაბი. ცხვირი ორივე მხრიდან გამოყოფილია მეტ-ნაკლები სისქის სალათისფერი ჩრდილებით, რომლებიც შემდეგ წარბების ჩრდილში გადადის. ცალ მხარეს იგი ღია წითელითაა შემონერილი, მის კეხს კი გასდევს თეთრი ზოლი, თეთრივე ცრემლისმაგვარი გამონათებით დაბოლოებული. სახის მარჯვენა მხარე უფრო რბილადაა დამუშავებული, სალათისფერი ჩრდილიც უფრო ფაქიზად მონიშნული.

ღმრთისმშობლის პირისახის სარჩულის შეფერილობა მონითალო-ყვითელია, იგი მოჩანს საფეთქელთან, სახის ოვალთან, ყურებთან და სითბოს მატებს მარიამის სახის მოდელირებას. ათინათები შუბლზე, ნიკაპზე, ყელზე, თვლებთან თეთრი კუბიკებით ფაქიზადაა მონიშნული, ხოლო ცხვირის მარცხენა ნესტოსთან და ზედა ტუჩთან

outline of the face. In her description of the Ateni Archangels, Tinatin Virsaladze pointed out the "refined features of a young face, almond-like eyes characteristic of Georgian art and a somewhat heavy line of a "classical" oval"²⁶ (ill. 10). This line appears even stronger in the Gelati images, the faces of which are interpreted more "realistically" as compared to the refined and relatively more abstracted images at Ateni.

The mosaic figures definitely show a certain differentiation between the Virgin and the Archangels, as well as between the Angels. To achieve this, the Gelati artist introduced certain details in the system of artistic treatment of figures characteristic of Byzantine mosaics of the mentioned period. Thus, the same manner of "writing" produces a different effect in the Gelati mosaic. Faces are modelled in the same colours and through the same means: light brown, beige and pink tones and their soft gradations, grass-green and light-green shades, white touches and highlights, black and red contours; wavy lines marking a form and a soft outline of pear-like pattern descending from the cheekbone to the cheek are the same. The same is true of the attire; vertically falling heavy folds, etc. The outlines of the figures (except that of Christ), and of the Greek explanatory inscriptions²⁷, as well as all halos with rows of gold cubes (used, as a rule, for the fixation of drawing in Byzantine representations), are also identical. The refined drawing of hands, such as the contour of a thin hand and long fingers, is executed in black and red. Their carnation is in light, greyish-beige and pink colours. The hands are marked with white bands and ovals. Against this background the differentiation of figures is achieved through the variation of colour matching, of drawings and certain details which can be traced through their individual observation.

The Virgin is the central figure of the Gelati mosaic (ill. 9). The original outline of her face, according to the observation of Karlo Bakuradze, does not correspond to the contemporary outline. The blue under-drawing, visible at the forehead of the Virgin, allows the assumption that her face had been smaller. The face is modelled mainly with greyish-beige colour, and with light brown cubes included randomly. The rounded lines and the pear-like contour of the cheek follow the shape and together with the colour assist in forming the volume. Three rows of pink bands inserted in greyish-beige, lend tenderness to the face. The face and the neck of the Virgin are inscribed in a black contour and softened by grass-green and light-green shades. On the left side, the rows of the two tones are marked with a light brown band, terminating at the chin. A light red supple line and three rows of pink cubes mark off the double chin. From both sides the nose is marked with thick, light

27 ყველა გამოსახულების წარწერა შესრულებულია შავი ბრჭყვიალა კუბიკების ორი რიგით. ასოების სიმაღლე მერყეობს 23-30 სმ შორის.

26 T. Virsaladze, *Atenis Sionis mokhatuloba (Ateni Sioni Wall Paintings)*, p. 10.
27 The inscriptions at each figure are composed of black glowing cubes in two rows. The height of letters ranges from 23 cm to 30 cm.



საკმაოდ სქელი თეთრი ზოლი მკვეთრად შემონერს ფორმას და რამდენიმე მოკლე მსუბუქ ხაზად იჭრება ღანვის მონაცრისფრო-ჩალისფერ ტონში. ეს ყველაზე თვალშისაცემი გამონათებაა მარიამის რბილად მოდელირებულ პირისახეში.

დიდად მიმზიდველია ახლოდან ღმრთისმშობლის ღირსებითა და დიდებულებით მოსილი სახე, განსაკუთრებით მისი თვალები, რომლიდანაც სევდანარევი სითბო გამოკრთის.

ღმრთისმშობლის სამოსი ერთი ფერისაა, სხვადასხვა ელფერით – მუქი ლურჯი მაფორიუმი და მონაცრისფრო-ლურჯი სტოლა. შავი კონტურით შემონერილი მოსასხამი მორთულია ვარსკვლავებით (მხრებთან და შუბლზე) და ოქროს არშიით, რომლის კლაკნილი ხაზი მარცხენა მკლავთან ფოჩებითაა დაბოლოებული. სამოსის ასეთი განწყობა სიმდიდრესა და ზეიმურობას ანიჭებს მას; არშიების დინებას კი, მით უფრო ოქროთი გამოყოფილს, ერთგვარი მოძრაობა შეაქვს გამოსახულებაში. სამოსის ნაკვეცი შესრულებულია ლურჯი გარდამავალი ტონებით, რომლებიც შავში გადადის. მთავარანგელოზებთანაც მათი დამუშავება მსგავსი ხერხებით ხდება, მაგრამ თუ იქ მოდელირების შემქმნელი ტონები ნათლად გამოეყოფა ძირითად ფერს, ღმრთისმშობლის სამოსში ისინი თითქმის ერწყმიან მას, მის მკაცრ, მუქ, ღრმა სილურჯეს. მარიამის მაფორიუმის ნაკვეცი სხვადასხვა ნახატს ქმნის – ოვალურს (მარჯვენა მხართან), ირიბად დაფენილს მკერდზე, „ზარისებურს“ (მარცხენა მკლავთან) ან კიდევ ვერტიკალურად ვარდნილს, მთავარანგელოზთა საკოსების „სკულპტურული ნაოჭების“ მსგავსს. ღმრთისმშობლის სამოსი მომსხო კუბიკებითაა აწყობილი, რომელთა შორის ტანსაცმლის თეთრი სარჩული გამოსჭვივის, ოქროს არშიები კი მონითალო-ყვითელ ტონზეა დადებული.

ღმრთისმშობლის მუქი ლურჯი მაფორიუმის ფონზე გამოიყოფა ოქრო-ვერცხლით გასხივოსნებული ყრმა-ქრისტეს ფიგურა. მისი არაბავშვურად სერიოზული სახე, განყენებული მზერა სივრცეში, ღრმა ნაოჭი შუბლზე მისი ფიქრების გამომხატველია.

ქრისტეს პირისახე იმავე ფერების გრადაციით არის შესრულებული, რაც ღმრთისმშობლისა. აქაც მოდელირება ხდება ღია-ყავისფერი, ჩალისფერი და ვარდისფერი ტონებით. ჩრდილები აქაც ბალახისფერი და სალათისფერია. განსხვავება ისაა, რომ აქ უპირატესად გამოყენებულია ღია ყავისფერი, უხვადაა შემოტანილი თეთრი, რომელიც ვიწრო ზოლებით ქმნის ხან ორნამენტულ ნახატს, ხანაც კი ერთიან ლაქად იკვრება. ამ გამოთეთრება-გამონათებებით დასერილია ქრისტეს მთელი სახე, რომელსაც ერთგვარი სიმკვეთრე შეაქვს სახის საერთო მოყავისფრო ტონში. ყრმა იესოს შუბლი, თმის შუანა ნახევარწრის ჩამოსწვრივ, ღია მოყავისფრო და მონაცრისფრო-ჩალისფერი მოზრდილი ოვალით არის გამოყოფილი. თეთრი შემოუყვება ღია ყავისფერ წარბებს, თვალის უბნებს და კი-



სურ. 8. ღმრთისმშობალი-„ნიკოპაა“ (1096). იფრარის პალატიის ფრესკა
ILL. 8. THE NIKOPOIA-TYPE VIRGIN (1096). FRESCO FROM IFRARI CHURCH



ლოებს, თეთრია ცხვირის კეხი, თეთრი ათინათი ციაგობს ცხვირის ნვერზე, ნიკაპზე, „რეალისტურად“ გამოყვანილ ყურების ბიბილოებზე, კაშკაშა გამონათებებია ყელზე. თეთრი სხივები სოლივითაა შეჭრილი მოვარდისფრო ლანვებში. მარცხენა ლანვზე ნესტოდან სახის კიდემდე ჩამოდის თეთრი, ოდნავ დაკლაკნილი ვერტიკალი, რომელიც თითქოს უპირისპირდება სახის მამოდეღირებელი ხაზების დენად, მომრგვალებულ რიტმს და თვალშისაცემ მახვილებად აღიქმება. შავი კონტურით შემოხაზული თმა უკან სწორად გადავარცხნილის შთაბეჭდილებას ქმნის. მისი ძირითადი ფერი ღია ყავისფერია, ჭაობისფერი ხაზებით დამუშავებული.

იესოს პატარა, მომრგვალებული სახე შემონერვილია აგურისფერ-წითელი კონტურით, რომელიც ყურებსაც მოიცავს. ასეთივე ტონის წითლითაა გადმოცემული ყურების ხვიები, ცხვირის მარჯვენა მხარის, ხელებისა და ფეხების თითების კონტურები. სახისა და ხელების კარნაცია უფრო მუქია, ვიდრე სხვა გამოსახულებებისა.

ქრისტეს სახის კონტურს მოყვება სალათისფერი, შემდეგ ჭაობისფერში გადასული კუბიკების რიგი. მათი მომდევნო ზოლი ღია ყავისფერია, ვიწრო. ქრისტეს მარცხენა ლანვის ქვედა ნაწილში ბაგეებისაკენ მიმართული თეთრი შტრიხები შეჭრილია ღია ყავისფერი კუბიკების რიგებში. თვლების გამოყვანა იმავე წესით ხდება, რაც ღმრთისმშობელთან, იმ განსხვავებით, რომ აქ თეთრი ვარსი მონითალო-ყვითელი საღებავითაა შესრულებული.

ქრისტეს სახის დამუშავების მანერა უფრო გრაფიკულია, მის შედარებით მუქ ძირითად ტონზე დატანილი შტრიხები და გამონათებები – უფრო მკვეთრი. ამიტომაც არის, აღბათ, რომ მისი იერი უფრო მკაცრი ჩანს.

ქრისტეს მდიდრული სამოსელი ოქროსფერ-ვერცხლისფერია, შესრულებული მონითალო-ყვითელ სარჩულზე. კვართზე ოქროსფერი ჭარბობს, მისი კონტური, ისევე როგორც ნაკეცებისა, წითელია, ჰიმატიონზე კი ვერცხლისფერია მომეტებულიად, ყავისფერი კონტურებით. ამ კონტურებს, უმრავლეს შემთხვევაში, გასდევს ბალახისფერი ზოლები. სამოსის ნაკეცთა ნახატი შედგენილია ზოგან დენადი, მომრგვალებული, ზოგან კი სწორი ან ტეხილი ხაზებით; სწორედ ამ უკანასკნელთ ერთგვარი სიხისტე შეაქვთ მასში. მაგალითად, მუცელთან ოვალური ნაკეცები ვერცხლისფერ, ოქროსფერ და ბალახისფერ მონაცვლე ზოლების რიტმს წარმოქმნის, რომელსაც ქრისტეს ჰიმატიონის ტეხილ სამკუთხედებად ჩამოშლილი ნაკეცები ენაცვლება. მკერდთან და სახელოებზე ერთმანეთში ჩანერილი სამკუთხედები ტეხილი და სწორი ხაზებითაა გამოყვანილი, მარცხენა მკლავზე განტოტვილი ნაოჭებიცაა. ჰიმატიონის მხარზე გადმოფენილ

green shades which in turn form the shadows of the eyebrows. From one side, it is marked by a light red colour, the hook is outlined with a white band and a tear-like highlight at its end. The right side of the face is modelled more tenderly, as the light-green shade is marked more delicately.

The ground of the Virgin's face is reddish-yellow, which is visible at the temple, facial oval and ears, and together with the colour it lends warmth to the facial modelling. White cubes gently mark the highlights on the forehead, chin, and throat, as well as below the eyes. Meanwhile, on the left nostril and upper lip, a thick white band sharply outlines the shape and intrudes with several short light lines into the greyish-beige tonality of the cheek. This is the most visible highlight in the gently modelled face of St Mary.

Filled with dignity and glory, the face of the Virgin, in particular her eyes which disclose sorrowful warmth, is very attractive when viewed at a close distance.

The Virgin's attire, consisting of dark blue maphorion and greyish-blue stola, is depicted in one colour tinged with various shades. Marked with a black contour, the robe is dotted with stars (at the shoulder and forehead) and has a gold border along a wavy line which terminates in fringes at the left arm. Such adornment lends richness and festivity to the garments, while the undulation of the borders accentuated by gold, adds dynamism to the figure. The folds of the clothing are depicted in blue intermediate tones, tending towards black. The treatment of the Virgin's attire is the same as the Archangels'. However, in contrast with the modelling of the Archangels' attire, tones of which stand in sharp relief against the main colour, the tones of the Virgin's clothing merge with the austere, deep blueness. The folds of St Mary's maphorion form different drawings, such as an oval (by the right shoulder), a slant along the breast, "bell-like" (by the left arm), and falling vertically - similar to the "sculptural folds" of the Archangels' sakkoses. The Virgin's garment is made of thick cubes, beneath which the white ground of clothing can be discerned; the gold borders are set on a reddish-yellow tone. The figure of the Child, illuminated with gold and silver, is highlighted against the background of the Virgin's dark blue maphorion. His serious, diverted gaze, atypical of a child, and deep line on the forehead are demonstrative of His thoughts. The face of Christ is executed in the same colouring as that of the Virgin. It is modelled in light brown, beige and pink tones tinged with grass-green and light-green shades. The only difference lies in the predominant use of light brown and an abundance of white, which through thin bands forms either an ornamental pattern or a unified patch. The white highlights, covering the face of Christ, introduce a certain sharpness into its overall brownish tonality. His forehead is marked with a large, light brownish and greyish beige oval along the middle semicircle of the hair. The light brown eyebrows, eye sockets

სურ. 9. ღმრთისმშობელი ყრბით. გელათის მოზაიკა
ILL 9. THE VIRGIN WITH THE CHILD. GELATI MOSAIC

ნანილს ფართო ვერტიკალური ნაკეცი დაყვება. მარჯვენა ფეხთან სქელი ნაოჭები სხვადასხვა მიმართულების ირიბ ზოლებად იშლება. სამოსის მარჯვენა სახელოს მუქი ლურჯი კლავი ამშვენებს, რაც კარგად ეხმიანება ღმრთისმშობლის მაფორიუმის ფერს. ოსტატი მარჯვედ ანაცვლებს ერთმანეთს სხვადასხვა სიგანის ზოლებს, რომლებშიც ჩართულია მალაქიტისფერი, ღია ყავისფერი, ღია ყვითელი, ბაცი და მუქი მწვანე, ყავისფერი კუბიკები. ზოგი მათგანი გამჭვირვალეა, ვერცხლის მწკრივში ისინი მკვეთრად გამოიყოფა, ოქროში კი — მკრთალად ციმციმებს. საგანგებო მახვილადაა შეტანილი დიდრონი ვერცხლის წრეები. ყველა ეს მრავალფეროვანი და სხვადასხვა ფორმის კუბიკები დიდად აცოცხლებს სამოსს და ქმნის მის მოციმციმე შუქმფინარ ზედაპირს.

ღმრთისმშობლისა და ქრისტეს ტანსაცმლის ფონზე გამოიყოფა ორი ურთიერთგამანაწინააღმდეგებელი თეთრი აქცენტი — ფირუზისფერ-ცისფერი არშიით შემოვლებული გრაგნილი ქრისტეს მარცხენა ხელში, და თეთრივე ტილო მუქი ნაცრისფერი კონტურითა და სამი ოქროს ზოლით ღმრთისმშობლის მარჯვენაში.

ქრისტესა და ნაკლებად ღმრთისმშობლის სამოსში ოქროს გამოყენებით გელათის მოზაიკოსი მისდევს ბიზანტიური მოზაიკების წესს, რომლის მიხედვითაც, ეს ოქრო, ფონის გარდა, მოხმარებული იყო ისეთ ადგილებში, სადაც ოსტატი მიისწრაფვოდა ძვირფასი მასალის საშუალებით გამოეყო მთავარი მოქმედი პირები; „ეს მასალა შუქის გარკვეული რეჟიმის გამო ბზინვარების უნარს იძენს და, ამდენად, თვით ხდება ამ შუქის წყარო“.²⁸

გელათის მთავარანგელოზთა ფიგურებშიცაა გამოყენებული ოქრო ფართო ლორწონების ფონისა და ფრთების გადმოცემისას, მაგრამ უფრო მოკრძალებულად, თანაც აქ იგი მოკლებულია იმ სხივს, რომლითაც ჩვილადი ღმრთისმშობლის გამოსახულების ოქროს ალბეჭდილი. ამ შემთხვევაში ამ მასალას სხვა ფუნქციური დატვირთვა აქვს.

ქრისტეს შესამოსელს მისი საკმაოდ დიდი შარავანდი ეთანადება. ზომით იგი დანარჩენი გამოსახულებების შარავანდებს არც თუ დიდად ჩამოუვარდება.

შარავანდი ოქროსფერია, მორთული ჯვრის ვერცხლისფერი ფართო მკლავებით და შემონერვილი აგურისფერ-წითელი კონტურით. ოქროს კუბიკების რიგებში ალაგ-ალაგ ჩართულია უფერული სმალტები. ჯვრის მკლავების ვერცხლისფერ რიგებში აქა-იქ გამოკრთება ყვითელი (გამჭვირვალე), მოყვითალო-ყავისფერი, ბაცი მწვანე, წყლისფერი-მწვანე (ნახევრად ყავისფერი) სხვადასხვა ზომის და ფორმის (რვანახნაგა, სწორკუთხა) კენჭები. ყოველივე ეს საოცარ სხივს მატებს შარავანდის ირგვლივ ნათებას.

28 В.Н. Лазарев. История византийской живописи, гл. 66, 67. ვ. ლაზარევს მოჰყავს მაგალითები ოქროს ასეთი გამოყენების XI-XII საუკუნეების ძეგლებში — კიევის წმ. სოფიას, ნეა მონისა და დაფნის ტაძრების მოზაიკები.

and lines at eye corners are marked with a white outline. White is used to depict: a hook, the highlights which gleam at the tip of the nose, the chin, ear lobes shown "realistically," in addition to the bright highlights on the throat. White rays intrude like "wedges" onto the pinkish cheeks: a white, slightly spiral vertical line follows the contour on the left cheek descending from the nostril to the edge of the face, which creates a contrast with the undulating, rounding rhythm of lines used for facial modelling. The hair, marked with a black contour, creates the impression of being combed from behind. The main colour is light brown, treated with dark olive lines.

The small, full face of Christ, including the ears, is enclosed with a brick-red contour. The same red tonality is used to depict the ear auricles and the contours of the right side of the nose, hands and toes. The carnation of the face and hands is darker than that of other figures.

The contour of Christ's face is provided with a row of light-green and dark olive cubes. The band following them is thin and light brown. The white hatches directed towards the lips on the lower part of the left cheek seem to intrude into the light brown rows. The eyes are depicted almost in the same way as in the Virgin's, the only difference being the white shell rendered with reddish-yellow paint. Christ's face is treated more graphically, and the hatches and highlights on its relatively darker main tone appear sharper. This explains the strictness of the countenance.

The rich attire of Christ is highlighted with gold and silver marked on the reddish-yellow ground. The tunic is dominated by gold colour; its contour, as well as that of the folds is red; the himation is mostly silver, with brown contours. The contours are mainly marked with grass-green bands. The drapery is rendered with undulating, rounded and at some places, straight or broken lines, the latter adding a certain stiffness to the image. For example, oval folds at the stomach define the rhythm of successive silver, gold and grass-green bands, followed by the folds of Christ's himation falling in broken triangles. The triangles inserted in each other at the breast and sleeves are marked with straight and broken lines; there are branching folds on the left arm. The part of the himation lying over the shoulder has broad, vertical folds. Thick folds at the right leg form bands opening in different directions. The right sleeve of the attire is adorned with a dark blue clavus, which is in perfect harmony with the colour of the Virgin's maphorion. The artist successfully renders a succession of stripes of various widths, in which malachite, light brown, light yellow, light and dark green and brown cubes are inserted. Some of them are transparent, striking in the silver row and blinking in the gold one. Large silver circles create special emphasis. All these cubes of various shapes enliven the attire and form its blinking, brightened surface.

The two counterbalancing white accents are marked off

თუ ქრისტეს შარავანდის ციალი ნათლად იკვეთება ღმრთისმშობლის მუქი ლურჯი სამოსის ფონზე, მარია-მისა და მთავარანგელოზთა დიდრონი შარავანდები, ოქროს ფონზე დატანილი, თითქოს უნდა ჩაკარგულიყვნენ მასში. მაგრამ ოსტატმა მაინც შეძლო მათი გამოყოფა ჰორიზონტალურ რიგებად აწყობილი ფონისაგან, ჯერ ერთი მათი უფრო მომსხო კუბიკების წრიული დალაგებით და აგრეთვე მათი აგურისფერი არშიით (რომელსაც ღმრთისმშობელთან კიდევ შავი ზოლი დაემატა). ყავისფრით გამთბარ-გაჯერებულ ფონზე ეს შარავანდები თავისი ბაცი ყვითელი ტონით ნათლად იკითხება.

ახლა რაც შეეხება მთავარანგელოზებს (სურ. 2). მათ საერთოც ბევრი აქვთ და მათ შორის განსხვავებაც საკმაოდ საგრძნობია. ერთ პოზაში მდგომნი, ისინი, შეიძლება ითქვას, ერთნაირი იკონოგრაფიული ტიპისა არიან, სახის ნაკვთებისა და მათი გამოყვანის წესითაც ძალიან ჰგვანან ერთმანეთს, თუ არ ჩავთვლით ზოგიერთ წვრილმანს (მაგ., ოდნავ შესამჩნევ სხვაობას სახის ოვალის, თვალების გადმოცემის დროს).

მთავარანგელოზთა სახეებს ერთნაირად მოფარგლავს გრუბა წითური თმა, რომელშიც ჩანსულია თორაკი ანუ სასმენალი — ვიწრო ბაფთა, შუაში სამკუთხა ფორმის სამკაულით და აქეთ-იქით ერთნაირი თეთრი და ცისფერი ბოლოებით აფრიალებული. მათი თავისუფლად ვარდნილი საკოსები მორთულია „მარგალიტით“ და გეომეტრიული ორნამენტით (ლურჯი, ფიროზისფერ-ცისფერი მარტკუთხედები და რომბები) განწყობილი მდიდრული ყავისფერდანაკრავი ოქროს ღორღებით. მკლავებზე გადაფენილ ღორღონთა ბოლოების დამუშავებისას აგურისფრის აღსანიშნავად გელათის ოსტატს აქ მოჭიქული კერამიკის ნატყებები გამოუყენებია (მოჩანს კიდევ მოცისფრო-მომწვანო ჭიქური) და დაუმუშავებელ რიგებად დაუნყვია. ამ მასალის მოხმარება მოზაიკურ ხელოვნებაში ანტიკური დროიდან არის ცნობილი, საქართველოში კი მისი ადრინდელი მაგალითები, მაგ., III საუკუნის ბიჭვინტის საერო მოზაიკის ფრაგმენტში, ან კიდევ შუხუთის IV საუკუნის ადრექრისტიანულ მოზაიკაში მოგვეპოვება.²⁹ მთავარანგელოზებს თითქმის ერთნაირი ლაბარუმები და სფეროები უპყრიათ ხელთ. ლაბარუმების დამაგვირგვინებელ დაფაზე თეთრი წარწერებია, სამ სტრიქონად: AΓΙΟС. დაფა მორთულია „მარგალიტზე“ ჩამოკიდული მწვანე, აგურისფერ-წითელი და მოლურჯო-ცისფერი თვლებით. სფეროები ოდნავ ვარირებულია ფერით და ოქროს ჯვრებითაა მორთული. თვით სფეროები ორფერია — წმ. გაბრიელისა თეთრი და მოლურჯო-ცისფერი, მკვეთრი მუქი ლურჯი კონტურით, წმ. მიქელის კი — თეთრი და სალათისფერი, ჭაობისფერით შემოწერილი, რაც

29 ა. ჭყონია, ბიჭვინტის საერო მოზაიკის ფრაგმენტები, აღმოჩენილი 1962 წელს, დიდი პიტიუნტი, III, თბ., 1978, გვ. 199; М. Дж. Одишели. Позднеантичные и раннехристианские мозаики Грузии (автореферат на соискание учёной степени кандидата искусствоведения), Тб., 1988, გვ. 18.

against the background of the Virgin and Christ's clothing, namely: the scroll, which is inscribed by a lapis-lazuli-sky-blue border held by Christ in his left hand, and the white handkerchief, with a dark grey contour and three golden bands, held by the Virgin in her right hand.

With the use of gold in the attire of Christ and the Virgin (though in less quantity in the latter), the Gelati mosaicist followed the Byzantine rule of mosaic execution, according to which, gold, besides forming a background, should be applied where a master intends to accentuate the main characters; "this material acquires a certain brightness thanks to the special lighting regime and thus, becomes the source of light"²⁸.

Gold is also used, though in less amount, in the figures of the Gelati Archangels to depict the background of wide loros and wings. It is devoid of the light with which the gold of the Virgin with the Child figures are characterised. In this case, this material assumes a different value.

The Child's attire is corresponded with a fairly large halo. Its size is almost the same as those of other halos. The golden halo is adorned with wide silver arms of the cross and is inscribed with a brick-red contour. Colourless tesserae are inserted randomly in the rows of golden cubes. Yellow (transparent), yellowish-brown, light green and watery-green (semi-brown) cubes of various sizes and forms (octagonal, rectangular) can be seen dispersed in silver rows of the cross-arms, adding an extraordinary ray to the glow around the halo.

Since the glittering of the Christ's halo creates a sharp highlight against the background of the dark blue attire of the Virgin, the large halos of St Mary and the Archangels, shown against the golden background, must have appeared shadowed. However, the artist managed to mark them from the background formed of horizontal rows by a circular arrangement of thick cubes and their brick-coloured border (to which a black band of the Virgin is added). These halos with their light yellow tonality are clearly discernible against the background saturated and warmed with the brown colour.

The Archangels have much in common, though there are appreciable differences in their depiction (ill. 2). Shown in the same pose, they can be attributed to the same iconographic type. They resemble each other in the facial features and the style of their rendering, and differ only in few details (such as a slightly marked difference in depicting the facial oval and the eyes).

The faces of the Archangels are similarly encircled by curly red hair, in which a thin ribbon is plaited with a triangular jewel inserted in the middle, flanked with flying white and blue ends. Their freely falling sakkoses are adorned with golden brown-

28 V. N. Lazarev, *Istoriya vizantiiskoi zhivopisi (History of Byzantine Painting)*, pp. 66,67. V. Lazarev brings examples of similar use of gold in the monuments dating from the 11th -12th centuries, such as Kiev's St Sophia, Nea Moni and Daphni church mosaics.



კარგად ეხმიანება მისი ზურმუხტისფერი საკოსის ტონს. წმ. მიქელის პირისახე ყავისფერ-ჩალისფერი ტონებითაა გადანყვეტილი, „ჩაჩრდილული“ და „გამონათებული“ ნაწილების მკვეთრი დაპირისპირების გარეშე (სურ. 11). მისი სახის შავი კონტური (მარცხნივ), შერბილებული ჭაობისფერი და სალათისფერი ჩრდილებით, მარჯვნივ ნითელ კონტურში გადადის, რომელსაც მოსდევს სალათისფერი ზოლი. პირისახის შემომწერი კიდევ ერთი ღია ყავისფერი რიგია, რომელიც მკაფიო ხაზით ემიჯნება ამ ჩრდილებს. მთავარანგელოზის მარჯვენა, უფრო განათებულ ღანვს მონაცრისფრო-ჩალისფერი მომრგვალებული და ერთმანეთში გადადინებული შტრიხები ფარავს. ისინი აფერმკრთალებენ ღანვის მოვარდისფრო-მოსოსანო ულერადობასაც. ამ შტრიხებს ამახვილებს თეთრი და მონაცრისფრო-ჩალისფერი ჩანარები – ისინი ხაზს უსვამენ მათს რამდენადმე მშრალ და გრაფიკულ ხასიათს. თეთრი გამონათებები შუბლზე, ნიკაპსა და ყელზე მკვეთრად არ უპირისპირდება კარნაციის ძირითად ტონს.

მიქელ მთავარანგელოზის პირისახის მუქი ტონი და ხაზობრივი სანყისის წარმოჩენა, შესაძლოა, იმითაც იყოს განპირობებული, რომ იგი მოთავსებულია კონქის ჩრდილოეთ კედელზე.

სხვაგვარად არის წარმოდგენილი გაბრიელ მთავარანგელოზი (სურ. 12). მისი პირისახე ღია და ნათელია. სახის მარცხენა „განათებული“ ნაწილი კონტრასტს ქმნის „ჩაჩრდილულ“ მხარესთან. ამას განსაზღვრავს, პირველ რიგში, დიდი ნათელი ლაქა – ღია ჩალისფერი, ალაგ-ალაგ შტრიხებით, რომელშიც გამოსჭვივის ღანვის ნაზი მოსოსანო-ვარდისფერი ტონი. ეს შტრიხები, სხვადასხვა მიმართულებისა, ხან მარაოსებრ გაშლილი, ხან მსხლისებური ფორმის შემომწერი, სხვადასხვა ორნამენტს ქმნის. მაგრამ ფერის უნაზესი გადასვლების გამო ყველაფერი ერთ დიდ განათებულ მოცულობად ერთიანდება, ყველაფერი აქ რბილად გადაედინება ერთმანეთში, მომრგვალებული ხაზები მოცულობას მისდევს. წმ. გაბრიელის სახის განათებულ მხარეს დაჰყვება ჭაობისფერი და სალათისფერი ჩრდილების სამი რიგი, რომლიდანაც შუალედური ზოლი ამავე ფერის კუბიკების მონაცვლეობას წარმოადგენს³⁰ და თითქოს ამზადებს ერთი ტონის მეორეში გადასვლას. სახის მეორე მხარე უფრო ინტენსიური, მოყავისფრო-ჩალისფერია, მას კვეთს ორი გრძელი, ვერტიკალური, მონითალო-ყავისფერი ხაზი, რომლიდანაც ერთი ნიკაპთან წყდება და იკარგება ღია-ყავისფერ რბილად მოდელირებულ სახის მარცხენა ქვედა ნაწილში. ღმრთისმშობლისაგან განსხვავებით, გაბრიელ მთავარანგელოზის, ისევე როგორც წმ. მიქელის ღია ყავისფერი უბეები მონიშნულია

ish loros furnished with a “pearl” and geometrical ornaments (blue, lapis-lazuli rectangles and rhomboids). For marking the brick-colour at ends of the loros lying over the arms, the artist used pieces of slip-pottery (bluish-green slip-pottery is visible) and arranged them in rough rows. The practice of applying this material in mosaic art was known back in the time of Antiquity. The earliest examples of the use of this material in Georgia are the fragment of the secular mosaic at Bitchvinta, dating from the 3rd century, and the early-Christian mosaic at Shukhuti, dating from the 4th century²⁹.

The Archangels hold almost similar labara and globes. The board terminating the labara is provided with an inscription in three lines: ΑΓΙΟC. This board is adorned with green, brick-red and bluish-sky-blue gems hanging on a “pearl.” The globes slightly vary in colour and are furnished with crosses. Each globe is bicoloured – that of St Gabriel is depicted in white and bluish-sky-blue with a sharp dark blue contour, and that of St Michael, with white and light-green, surrounded with dark olive, which is in harmony with the emerald green tone of his sakkos.

The face of St Michael is depicted in brown-beige tones, without contrasting shadows and highlights (ill. 11). The black outline of his face (to the left), softened with beige and light-green shades, turns into a red contour at the right, and is succeeded by a delicate light green band. The face is inscribed by one more light brown row, bordering a sharp line with these shades. The right, more lightened cheek of the Archangel is covered with greyish-beige rounded and gradating hatches. Because of this, the pinkish-lilac hue of the cheek looks paler. These hatches are marked off by means of white and greyish-beige inclusions which underline their somewhat dry and graphical character. White highlights on the forehead, chin and throat do not create a sharp contrast against the main tones of the carnation. The dark tone of the face of the Archangel Michael and its linearity may also have been determined by the location of the image on the north wall of the conch.

The Archangel Gabriel is represented in a different mode (ill. 12). His face is brightened. The left, “highlighted” part creates a contrast with the “shadowed” side, which is achieved by a large light spot of light beige colour with random hatches, beneath which a delicate lilac-pinkish tone of the cheek can be discerned. These hatches, opening like a fan in different directions or marking a pear shape, create different patterns. However, owing to very soft gradations, everything unites and merges in one whole, and the rounded lines follow the shape.

30 ასეთი ჩრდილები ბიზანტიურ მოზაიკურ გამოსახულებებში გვხვდება, მაგ., ღმრთისმშობლის პირისახეში დაფნის მოზაიკიდან (XII საუკ. დასაწყისი), ან კიდევ იმავე გაბრიელ მთავარანგელოზისა კვიპროსის პანაგია ანგელოკტიტას ეკლესიის აფსიდში, VII საუკ. – იხ. T. Lazarides. The Monastery of Daphni. Athens, ტაბ. 20; В.Н. Лазарев. История византийской живописи. ტაბ. 46; ტაბ. 279, 280.

29 A. Tchkonja, *Bitchvintis saero mozaikis pragmentebi, aghmochenili 1962 tsels (Fragments of Bitchvinta Secular Mosaics, Discovered in 1962)*, Didi Pitiunt, III, Tb., p. 199; M. J. Odisheli, *Pozdneantichnye i rannekhristsianskie mozaiki Gruzii (Late-Byzantine and Early-Christian Mosaics of Georgia)*, (the abstract of the dissertation submitted to obtain the candidate's degree in art history), Tb., 1988, p. 18.



სურ. 10. გაბრიელ მოსაპარანგელოზი. ატენის ფრესკა
ILL. 10. THE ARCHANGEL GABRIEL. FRESCO FROM ATENI CHURCH

კიდევ ბალახისფერი და სალათისფერი ჩრდილებით. წმ. გაბრიელთან ეს ჩრდილები მოკლეა და რბილი, მეორე ანგელოზთან კი უფრო მკვეთრად გამოყოფილი და ორივე ერთად მთლიანი სახის წერის შესაბამის მანერაში ჯდება. მნიშვნელოვან აქცენტებად ისახება ათინათები შუბლზე და ნიკაპზე – ისინი მეტადაა განათებული, ვიდრე ეს წმ. მიქელთან. მკვეთრად გამოიყოფა აგრეთვე ცხვირის თეთრი ქვით აღნიშნული წვერი. წმ. გაბრიელის ბაგეები მეტი „ულერალობისა“, ვინაიდან აქ უფროა გამოყენებული წითელი ტონის კენჭები, ხოლო პირის ჭრილი ყავისფერ-წითელი ნათელი ფერისაა, იმ დროს, როდესაც მიქელ მთავარანგელოზთან ღია წითელი მოკრძალებულად არის წარმოდგენილი, ჭრილი კი ვარდისფერია, ე.ი. უფრო გაფერმკრთალებული. ამდენად, ეს დეტალიც თითოეული ამ მთავარანგელოზის პირისახისათვის მახასიათებელ საერთო ტონალობაში ჯდება. ცალკე აღნიშვნის ღირსია ბაგეების მოხაზულობაც. ერთ შემთხვევაში (მიქელ მთავარანგელოზი) ისინი ჩამოშვებული ბოლოებითაა აღნიშნული, მეორეგან კი (წმ. გაბრიელი) მათი კუთხეები თუ ანეული არა, ქვემოთ მიმართული ხომ ნამდვილად არ არის. ნაკვთა ამგვარი გადმოცემა ხელს უწყობს განწყობილების გარკვეულ დიფერენცირებას – გაბრიელ მთავარანგელოზი მშვიდი, ნათელჩამდგარია, წმ. მიქელი კი – რამდენადმე მელანქოლიური.

წმ. მიქელისაგან განსხვავებით გაბრიელ მთავარანგელოზი ოდნავ დახრილი თავითაა წარმოდგენილი, კარლო ბაკურაძის დაკვირვებით, თავის პირვანდელ ნახატთან შედარებით შეცვლილი, როგორც ჩანს, გამოსახულებისათვის მეტი სირბილისა და რალაც განწყობის მისანიჭებლად.

სხვაობაა მთავარანგელოზთა პირისახეების მოზაიკურ წყობაშიც: წმ. გაბრიელის სახე ერთმანეთზე მიჯრილი წვერილი კუბიკებითაა დამუშავებული, მიქელ მთავარანგელოზისა კი მომსხო კენჭებით.

მთავარანგელოზთა წითური თმა შავი კონტურითაა შემონერვილი და რბილ ნახევარწრიულ კულულებად გადმოცემული. კულულებში მწვანე ზოლებია ჩართული. წმ. გაბრიელთან თმა ღია ყავისფერია, კაშკაშა და თბილი, მწვანე შტრიხები მცირერიცხოვანი და წყვეტილი. აქ მეტად მოჩანს წითელი სარჩული. მიქელ მთავარანგელოზის თმა უფრო მუქია, აგურისფერ-წითელი, ზოლები – ჭაობისფერი, რიცხვითაც მეტია. თმების ფერისაა თორაკის სამკუთხა ფორმის სამკაული, რომელიც გამოიყოფა მხოლოდ სქელი, თეთრი ზოლით. ამასთან ერთად, გაბრიელ მთავარანგელოზის შარავანდი, მართალია, უმნიშვნელოდ, მაგრამ მაინც უფრო დიდი და განიერია და, შესაძლოა, მეტ შუქსა ჰფენს მის ნათელ სახეს.

გაბრიელ მთავარანგელოზის ფიგურა კონქის სამხრეთ ნაწილშია მოთავსებული (სურ. 2). ჩვეულებრივ, იქ, სადაც დღის სინათლე ნაკლებად ხვდება და გამოსახულებას, იგი ფერით უნდა ყოფილიყო კომპენსირებული. ამ შემთხვევაშიც ასეა, მაგრამ გელათელი ოსტატი ამას არ დას-

The highlighted part of St Gabriel is provided with three lines of dark olive and light-green shades, the medium band of which represents a sequence of cubes of the same colour³⁰ and prepares the gradation of one tone into another. Another part of the face is depicted more intensively - in brownish-beige colour, and is intersected by two long, vertical, reddish-brown lines, one of which finishes at the chin and becomes hidden in the left lower part of the light-brown, softly modelled part. The light brown eye sockets of the Archangels Gabriel and Michael, in contrast with those of the Virgin, are also marked with grass-green and light-green shades. The shades on the face of St Gabriel are short and soft, but they are more highlighted on the face of the other saint; thus both comply with the respective manner of the depiction of the whole face. The highlights on the forehead and chin, being more marked than the ones on the face of St Michael, are seen as sharp accents. The tip of the nose, marked with white stone, is also sharply distinguished. The lips of St Gabriel seem "brighter" because of a more ample use of red toned tesserae, while the shape of the mouth is depicted in a brown-red, light tonality. Conversely, light red is very modestly used in the case of the Archangel Michael, where the outline is pink and paler than the Archangel Gabriel's. Thus, this detail also fits with the overall tonality of the face of the Archangel Michael. Of note is the shape of the lips, characterised by lowered corners in one case (Archangel Michael) and non-lowered, even slightly raised corners, in the other (St Gabriel). Such rendering of facial features determine the moods of the Archangels: the Archangel Gabriel seems calm and brightened, while St Michael bears the marks of melancholy. In contrast with St Michael, the Archangel Gabriel is represented with his head slightly bowed down. According to the observation of Karlo Bakuradze, this is a result of a later alteration aimed at adding delicateness and mood to the image. The difference in the depiction of the Archangels is also manifested in the mosaic arrangement of the faces: the face of St Gabriel is modelled with thin cubes fitted to each other, while that of the Archangel Michael is composed with thicker tesserae.

The Archangels' red hair, depicted in semicircle curls, is inscribed with black contours. There are green bands inserted in the curls. The hair of St Gabriel is light brown, bright and warm, and the number of green hatches is limited. The red ground is more visible here. The hair of the Archangel Michael on the other hand, is darker, brick-red; the bands are dark

30 Such shades can be seen at Byzantine mosaic images, e.g. at the face of the Virgin from the Daphni mosaic (early 12th century) or the Archangel Gabriel in the apse of the Church of Panagia Angeloktista at Cyprus (7th century) - see P. Lazarides, *The Monastery of Daphni, Athens*, pl. 20; V. N. Lazarev, *Istoriya vizantiiskoi zhivopisi (History of Byzantine Painting)*, pl. 46; pls. 279-280.



ჯერდა და, როგორც ზემოთაც გვექონდა აღნიშნული, იგი განათებითაც გამოჰყო. თინათინ ვირსალაძის აზრით, მოზაიკოსმა, გამოიყენა რა გამოცდილი ბიზანტიელი ოსტატებისათვის ჩვეული ხერხი, იმდაგვარად დაამუშავა გრუნტის ზედაპირი, რომ მოახერხა შუქის კონცენტრაცია ამ შემთხვევაში გაბრიელ მთავარანგელოზის გამოსახულებასა და უწინარესად მის თავზე.³¹ და, ალბათ, ამიტომაც ნათელი სხივით გამორჩეული ეს ფიგურა განსაკუთრებით ხვდება მაყურებელს თვალში.

ტრადიციისამებრ, მთავარანგელოზები შესაბამისი ფერის სამოსში არიან წარმოდგენილნი – წმ. მიქელი ზურმუხტისფერში, ხოლო წმ. გაბრიელი საიმპერატორო ტანსაცმლისათვის აუცილებელი ტონის, მონაცრისფრო-სოსანის საკოსში. მთავარანგელოზთა სამოსის ფერები კონტრასტულია. ატენის ანალოგიური გამოსახულებები წარმოდგენილნი არიან მსგავსი ფერის საკოსებში, მაგრამ ტანსაცმელს ერთიანად მოვერცხლისფრო-ნაცრისფერი გადაჰკრავს, რაც იწვევს ტონალურად მათ უნიფიცირებას. არც ჩვეალუს მთავარანგელოზები, გამოსახულნი ტაძრის აფსიდის მოზაიკაში (1148 წ.), გამოიჩევა სამოსის მკაფიო დიფერენციაციით – მათი საკოსები უფრო მონოტონურად აღიქმება.

გელათის მთავარანგელოზთა სამოსელი დამუშავებულია ორნამენტული ნახატივით, ზოგან მსუყედ და ძარღვიანად, ზოგან ნაკლები ინტენსივობით. საკოსების ქვედა ტანისა და მკლავების სქელი, პარალელური ნაკეციები, თითქოს ეხდაკებიდან ნასესხები, შესრულებულია ფერთა გრადაციით. ნაკეციების სიღრმე კენჭების რიგების რაოდენობაზეა დამოკიდებული. ასე, მაგალითად, მიქელ მთავარანგელოზის შესამოსლის ნაკეციები (მარცხენა მხარეს) – თითქოს ორნამენტული რტო, ანდა მომრგვალებული ზოლები (მარჯვენა ხელზე), ორივეგან საკმაოდ ღრმა ჩრდილის მონიშვნით, რამდენიმე ტონს შეიცავს: შავს, სიშავემდე მისულ ჭაობისფერსა და ბაც მწვანეს, რომლებიც საბოლოოდ ზღვისფერ ძირითად ტონში გადაედინება. ალაგ-ალაგ ნაკეცთა სიღრმის მოსაკლებად ოსტატი არ ხმარობს შავს და ორ ტონს სჯერდება – მუქსა და ღია-მწვანეს, ზოგანაც მხოლოდ ღია-მწვანე ზოლების განშტოებას, რომელსაც შედარებით მსუბუქად ადებს და ამით ქსოვილს მეტი მოქნილობა ენიჭება.

წმ. გაბრიელის სამოსში, გარდა მძიმედ ვარდნილი ნაკეციებისა, სხვაცაა, რამდენადმე უფრო „გრაფიკული“ მანერით შესრულებული. მკერდთან მათი მუქი და ბაცი ვიწრო ზოლები „ძგიდეებად“ იკითხება. იგივეა სახელოვებზე – სამკუთხოვანნი და მომრგვალებულნი, ოვალური ნახატივით, ეს ნაკეციები, ხან უფრო ვიწრო, ხან კი უფრო სქელი მუქი სოსანი ზოლითაა მონიშნული. წმ. გაბრიელის სამოსის სარჩული მონითალო-ყვითელია, იგი არბილებს ძირითად ტონს. წმ. მიქელის საკოსს საფუძვლად

olive, and outnumber those on the image of St Gabriel. The triangular jewel of the ribbon is the same colour as the hair, which is marked only with a thick white band. Apart from this, the halo of the Archangel Gabriel is larger, giving more light to his brightened face.

The figure of the Archangel Gabriel is in the south portion of the conch (ill. 2). At a place where daylight reached very randomly, the lack of light should have been compensated by colour. This is the case here; however, the Gelati master did not find this sufficient and, as mentioned above, used light to mark it strongly. According to Tinatin Virsaladze, the Gelati mosaicist, having used a technique widely applied by the Byzantine masters, treated the ground surface so as to concentrate light on the figure of the Archangel Gabriel, primarily his head³¹. Perhaps it is owing to this that this figure, remarkable for its brightness, appears most noticeable.

Keeping to tradition, the Archangels are en clothed in garments of distinct colours – St Michael is shown in emerald green, and St Gabriel in a sakkos of greyish-lilac tone, a requisite for imperial attire. The Archangels are clad in contrasting colours. The analogous images at Ateni are represented in similar colour sakkoses, but their clothes bear silver-grey tint, which defines their uniformity in terms of tonality. Neither of the Cefalú Archangels, represented in the apse mosaic (1148) is noted for the substantial differentiation of the attire. Their sakkoses appear rather monotonous.

The apparels of the Gelati Archangels are adorned with ornamental patterns, some of which are drawn thickly while others, less intensively. The ample, parallel folds of the sleeves and the lower sections of the sakkoses, as if borrowed from sculptures, display a gradation of colours. The depth of the folds depends on the number of tessera rows. For example, the ornamental “branch” (on the left side) or rounded stripes (on the right hand) of the folds of the Archangel Michael contain several tones marking a deep shade in both cases. These are black, dark olive tending towards blackness, and light green eventually turning into marine which is a dominant tone. The master avoids the use of black to decrease the depth of the folds at several places, but instead achieves this with two tones, such as dark and light green. At some places a branching of light green bands is applied lightly to lend flexibility to the drapery. Apart from the heavily falling folds, the attire of St Gabriel also contains more graphically depicted ones, the dark and light thin bands of which are understood as “wedges.” The same refers to the sleeves – these triangular and rounded folds, with an oval pattern, are marked with both narrow and thick dark lilac stripes. The ground of St Gabriel’s attire is reddish-yellow, which softens the main tone. The sakkos of St Michael

31 გელათი. არქიტექტურა. მოზაიკა. ფრესკები, გვ. 10, 20.

31 Gelati. Architectura. Mozaica. Preskebi (Gelati. Architecture. Mosaic. Frescoes), p. 14.



სურ. 11. მიქაელ მთავარანგელოზი. გელათის მონასტერი
ILL. 11. THE ARCHANGEL MICHAEL. GELATI MOSAIC



სურ. 12. გაბრიელ მთავარანგელოზი. გელათის მონასტრი
ILL. 12. THE ARCHANGEL GABRIEL. GELATI MOSAIC

ცივი თეთრი უდევს, რაც ამახვილებს საოცრად ჟღერადი ზურმუხტისფრის ცივ ტონალობას.

საგანგებო ყურადღებას იმსახურებს მთავარანგელოზთა ფრთების დამუშავებაც. მათი ნახატი ფრთის რეალურ აგებულებას გვიჩვენებს. კენჭების ტონთა განსაზღვრული შერჩევით – თბილი ყავისფერი (მუქი და ღია), აგურისფერი, ვარდისფერი, ოქროსფერი – შეპირობებულია ფერთა გადადინება, ხოლო აქა-იქ გაბნეული თეთრი, მოვერცხლისფრო „აფეთქებები“ და ოქროსფერი ნაკრტენების ერთი რიგი თითქოს ფრთის გამონათებას იწვევს. ყოველივე ეს მათ გარკვეულ სიმსუბუქესა და ჰაერში ლივლივის შთაბეჭდილებას ბადებს.

მკვეთრად არის მოხაზული შავით გაბრიელ მთავარანგელოზის ფრთები. წმ. მიქელის ფრთათა კონტური ნაცრისფერია, ალაგ-ალაგ ჩასმული მოშავო, მოყვითალო და ჭაობისფერი კუბიკებით. სხვაობს წვრილ ნაკრტენტა უპირატესი ფერების ტონალობაც – წმ. მიქელის ფრთებში თეთრი და ყავისფერი ჭარბობს, წმ. გაბრიელთან – ვარდისფერი და აგურისფერი. სხვადასხვაგვარად არის ნაწყობი თავად მიქელ მთავარანგელოზის ფრთებიც – მარცხენა მჭიდროდ, მარჯვენა კი უფრო მეჩხერად, სადაც თვალნათლივ გამოსჭვივის ნითელი მოსამზადებელი ნახატი და მონითალო-ყვითელი სარჩული. მოზაიკური კუბიკების ბზინვა-ლივლივში გამომკრთალმა ამ მონითალო-ყვითელმა ტონმა თითქოს ცეცხლივით აანთო და ააბრიალა მთელი ფრთა. რაც შეეხება წმ. მიქელის მეორე ფრთას, ყვითელ სარჩულზე დადებული და ნითლის ჟღერადობას მოკლებული, იგი უფრო ჩამქრალი ჩანს და მხოლოდ მოოქროსფრო, მოვერცხლისფრო ფერთა ციმციმი თუ გამოკრთის აქა-იქ.

გელათის მთავარანგელოზთა გამოსახულებების მხატვრულ დამუშავებაში შეტანილი ნიუანსები ხაზს უსვამს ფუნქციის მიხედვით მათ განსხვავებებს – „მსჯავრმდებელი ანგელოზი“ წმ. მიქელი და სიხარულის მაუნყებელი, მადლმოსილ-ნათელჩამდგარი გაბრიელ მთავარანგელოზი.³² ეკლესიაში შესული მხილველიც ამ სხვაობას გარკვევით შეიგრძნობს, მით უფრო მორწმუნე, რომელიც უნებურად ამოიცნობს „კეთილ მაცნეს“ წმ. გაბრიელის ნათელმოსილ სახეში.

მთავარანგელოზთა ასეთი დიფერენციაცია არაა დამახასიათებელი ბიზანტიელი ოსტატებისათვის (გავიხსენოთ თუნდაც კვიპროსის VII საუკუნის პანაგია ანგელოკტიცტას, ან XII საუკუნის შუა ხანებისა და მეორე ნახევრის ჩეფალუსა და მონრეალეს მოზაიკური გამოსახულებები. ამ მხრივ არც ატენის მთავარანგელოზები გამოირჩევა. მკაცრი და რაფინირებული, ისინი მისდევენ ბიზანტიურ სქემას და ერთგვაროვან იკონოგრაფიულ ტიპს წარ-

is based on cold white, which highlights the cold tonality of bright emerald green.

The way in which the Archangels' wings are treated is also of note. Their drawing reflects the true composition of a wing.



სურ. 13. ირინა დედოფალი. კონსტანტინოპოლის წმ. სოფიას ტაძარი. სამხრეთი გალერეა. მოზაიკა

ILL. 13. EMPRESS IRENE. HAGIA SOPHIA AT CONSTANTINOPLE, SOUTH GALLERY. MOSAIC

With a careful selection of tessera tones - warm brown (dark and light), brick-colour, pink, and gold – the master achieves a gradation of colours, while the white, silverish “outbreaks” dispersed randomly and a row of gold feathers, serve to highlight the wing, thus lending lightness to it and creating an impression of soaring in the air.

The wings of the Archangel Gabriel are sharply marked with a black outline. The contour of the wings of St Michael is grey, with blackish, yellowish and dark olive cubes inserted randomly. Thin feather colours are also characterised by different tonalities – the wings of St Michael abound in white and brown, while those of St Gabriel, in pink and brick. The wings of the Archangel Michael are arranged differently – the left one is tighter and the right is more shallow, under which a red under-drawing and reddish-yellow ground can be seen. This reddish-yellow tone glittering through the mosaic cubes lends a particular glow and radiance to the wing. As for the other

32 შ. Я. Амиранашвили. История грузинской монументальной живописи. I, გვ. 137; შ. ამირანაშვილი, ქართული ხელოვნების ისტორია, გვ. 273-274; გელათი. არქიტექტურა. მოზაიკა. ფრესკები, გვ. 10, 20.

მოაჩენენ.

გელათის გამოსახულებები ხასიათდება მტკიცე ხელით გამოყვანილი ნახატი და მდიდარი, დახვეწილი კოლორით. ღრმა ლურჯი, განონასწორებული სოსანით და ზურმუხტისფერი ჟღერადი ტონი, რომელიც მათთან მიმართებაში ფაქიზ შეხამებას იძლევა, ამ ფერთა შეთანადება ოქროს ფონთან, მართლაც, დიდად შთაბეჭდავია. ამ გამოსახულებათა მხატვრული და ტექნიკური შესრულების დონე ოსტატის მაღალი პროფესიონალიზმის მაჩვენებელია.

თავისი ზოგადი მხატვრული პრინციპებით გელათის მოზაიკა ბიზანტიურ ხელოვნებას მისდევს. იგი ექვემდებარება იმ დეკორატიული სისტემის ნორმებს, რომლებიც შუაბიზანტიური ხანის მონუმენტურმა მხატვრობამ შეიმუშავა. გელათის მოზაიკის ცალკეული გამოსახულებების წერის მანერაში, თინათინ ვირსალაძის განმარტებით, ერთგვარი ორმაგობა ვლინდება.³³ ინტენსიური ფერადი ჩრდილებით, ფაქიზი, დამატებითი ფერების ერთმანეთში გადადინებით სახის მოდელირება მიანიშნებს გელათის ოსტატის მისწრაფებაზე ცხოველხატულობის შესაქმნელად და ამავე დროს აქვე გვაქვს ისეთი ნიშნებიც, რომლებიც, უდავოდ, ხაზობრივ მანერაზე მიგვითითებს – ორნამენტული ნახატი პირისახის დამუშავებისას, თხელი შტრიხები შეფაკლული ღანვის გადმოცემისას, ჩრდილების „გრაფიკული“ ხასიათი. ამგვარად, გელათის მოზაიკის სტილში ბიზანტიურ ტრადიციაზე დამყარებული ცხოველხატულობა თანაარსებობს აშკარად გამოხატულ იმ ხაზოვან-გრაფიკულ სანყისთან, რომლის მოძალება ბიზანტიურ მონუმენტურ მხატვრობაში XI საუკუნის ბოლოდან მოყოლებული, აღმოსავლურ ზეგავლენას უკავშირდება და მომეტებულად XII საუკუნის პირველი ნახევრის ძეგლებში იჩენს თავს. ამ მხრივ გელათის მოზაიკის პარალელად შეიძლება კონსტანტინოპოლის წმ. სოფიას სამხრეთი გალერეის მოზაიკები მივიჩნიოთ – 1118 წლის კომპოზიცია კომნენოსთა (იმპერატორი იოანე და მისი მეუღლე ირინე) პორტრეტებით, და აგრეთვე ალექსი კომნენოსის გამოსახულება (1122 წ.) (სურ. 13, 14). მათი სახეები გადანყვეტილია „მსუბუქ გრაფიკულ მანერაში, რაც თითქოს სიბრტყედ გარდასახავს მათ მოცულობას“.³⁴ მათთან გელათის ქრისტეს გამოსახულებას აახლოვებს თეთრი, თხელი ხაზების ქსელი. მაგრამ ირინესა და ალექსის სახეებზე ღანვის მოვარდისფრო ფერში დატანილი ეს ხაზები დაცალკეებით და მკვეთრ შტრიხებად იკითხება. გელათში კი ამგვარი ხაზები ერთმანეთშია გადადინებული და ერთ მსხლისებურ ნახატში იკვრება, რაც განამტკიცებს ფერით მოდელირებული ფორმის მთლიანობის შთაბეჭდილებას. ამიტომაც ფერადოვანი ლაქის დანაწევრების



სურ. 14. ალექსი კომნენოსი (1122). კონსტანტინოპოლის წმ. სოფიას ტაძარი. სამხრეთი გალერეა. მოზაიკა

ILL. 14. ALEXIUS COMNENOS (1122). HAGIA SOPHIA AT CONSTANTINOPLE. SOUTH GALLERY. MOSAIC

wing of St Michael, depicted on a yellow ground and lacking the brightness of the red hue, appears paler with only a few dispersed gold and silver-like highlights.

The details introduced in the artistic treatment of the Gelati Archangels emphasise the functional difference between the Archangels – St Michael is “the avenging angel”, while the Archangel Gabriel is the “herald of boon”³². An observer, and especially a pious one, perceives the difference and recognises “the divine messenger” in the brightened face of St Gabriel. Such differentiation of the Archangels was not characteristic of Byzantine artists (e.g. mosaic images from the church of Panagia Angeloktista of Cyprus dating from the 7th century, Cefalú and Montréal from the middle and the later half of

33 გელათი. არქიტექტურა. მოზაიკა. ფრესკები, გვ. 11, 21; Т. Вирсаладзе. Основные этапы развития грузинской средневековой монументальной живописи, გვ. 16.

34 В. Н. Лазарев. История византийской живописи, гл. 94, таб. 290, 293.

32 Sh. Amiranashvili, *Istoriya gruzinskoj monumentalnoi zhivopisi (History of Georgian Monumental Painting)*, I, p. 137; Sh. Amiranashvili, *Kartuli khelovnebis istoriya (History of Georgian Arts)*, pp. 273-274; Gelati. *Arhitektura. Mozaika. Preskebi (Gelati. Architecture. Mosaic. Frescoes)*, p. 14.

მიუხედავად, ეს ფორმა აქ მაინც ერთიანი და ძარღვიანია. ამ თვალსაზრისით დამუშავება გელათში ამავე კონსტანტინოპოლური კომპოზიციის ღმრთისმშობელ-ნიკოპეას მოგვაგონებს, სადაც ხაზები უფრო ფორმის გამომყვან მომრგვალებისკენაა მიმართული. ამ გამოსახულებაში ღანვის სინთლისა და ყვრიმალის გადმოცემის წესი იმ საერთო ხერხებს უკავშირდება, რომელნიც ჯერ კიდევ

the 12th century). The Ateni Archangels are not an exception either: being severe and refined, they follow the Byzantine scheme and represent a homogenous iconographic type. The Gelati images, characterised by rich, refined colouring, were created by a sure hand. The effect of deep blue balanced with lilac, and a bright emerald tone harmoniously combining with them, along with the use of a gold background, is very



სურ. 15. ქრისტე კონსტანტინე მონომახოსისა და ზოიას შორის (XI ს. I ნახევარი). კონსტანტინოპოლის წმ. სოფიას ტაძარი. სამხრეთი გალერეა. მოზაიკა
 ILL. 15. CHRIST BETWEEN EMPEROR CONSTANTINE MONOMACHOS AND EMPRESS ZOE (FIRST HALF OF THE 11th CENTURY). HAGIA SOPHIA AT CONSTANTINOPLE, SOUTH GALLERY. MOSAIC

კონსტანტინოპოლის წმ. სოფიას ტაძრის ზემოთნახსენები სამხრეთ გალერეის უფრო ადრინდელ მოზაიკაში ჩაისახა – კომპოზიცია წარმოგვიდგენს მაცხოვარს, მის აქეთ-იქით კი იმპერატორ კონსტანტინე მონომახოსს და დედოფალ ზოიას (1034-1042 წწ.) (სურ. 15). ამ გამოსახულებათა ხაზოვანი სტილიზაციით შესრულებულ სახეებში ყვრიმალეები მორკალული ხაზითაა დამუშავებული, რაც საშუალებას აძლევდა მოზაიკოსს „გამოეკვლინა ფორმის მინიმალური მომრგვალება, რომელსაც იგი გვერდს ვერ აუკლიდა“.³⁵ ყვრიმალთა დამუშავების ასეთმა წესმა, უდა-

impressive. The artistic and technical level of these images attests to the high professionalism of the artist. With its general artistic principles, the Gelati mosaic conforms to Byzantine mosaic art standards. It is based on the rules of a decorative system worked out by monumental painting of the middle Byzantine period. According to Tinatin Virsaladze, there is a certain dualism in the depiction of each of the Gelati images³³. Facial modelling through intensive colourful shades

35 В. Н. Лазарев, История византийской живописи. გვ. 75, ტაბ. 141-144.

33 Gelati. Architectura. Mozaika. Preskebi (Gelati. Architecture. Mosaic. Frescoes), p. 17. T. Virsaladze, Osnovnye etapy razvitiya gruzinskoj srednevekovoi zhivopisi (Main Stages in the Development of the Medieval Georgian Painting), p. 16.



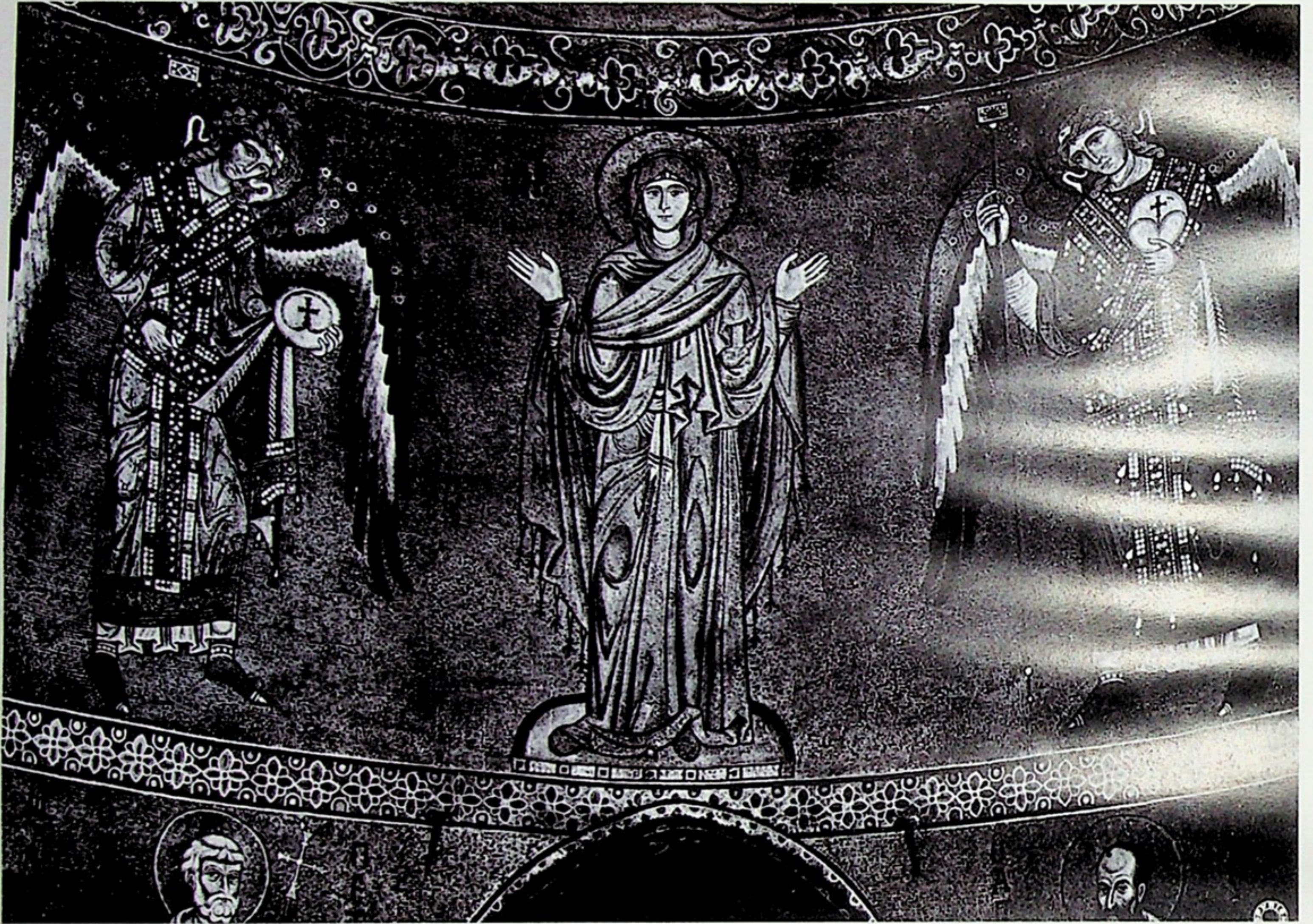
სურ. 16. ღმერთისგომოვალ დეისუსის კომპოზიციიდან (XII ს. II ნახევარი). კონსტანტინოპოლის წმ. სოფიას ტაძარი. სამხრეთი გალერეა. მოზაიკა
ILL. 16. THE VIRGIN FROM THE DEESIS COMPOSITION (SECOND HALF OF THE 12th CENTURY). HAGIA SOPHIA AT CONSTANTINOPLE, SOUTH GALLERY. MOSAIC

ვოდ, ასახვა ჰპოვა გელათის გამოსახულებებშიც, სადაც მოქნილი ორნამენტული ნაყუბი ფორმის მოდელირებას ემსახურება. მაგრამ ზემოდასახელებული კონსტანტინოპოლური სახეებისაგან განსხვავებით, გელათის მოზაიკოსი გვთავაზობს საზთა მრავალმხრივ მიმართულებას, მოზაიკური რიგების იმგვარ განაწილებას, რომელიც ხელს უწყობს ფორმის გამოყვანასაც და გამოსახულების „გაცოცხლებასაც“. ვ. ლაზარევის თქმით, გელათის ოსტატისათვის „კარგად იყო ცნობილი საზოგადოების სტილიზაციის ხერხები, რომლითაც სარგებლობდნენ დედაქალაქური ოსტატები XII საუკუნის მეორე მეოთხედში, მაგრამ იგი უფრო შორს მიდის, ანაწევრებს რა კარნაციას თხელი სა-

and the gradation of additional delicate colours reveals the attempt of the Gelati artist to create a pictorial effect. At the same time, there are features that indicate the linear modelling – ornamental drawing in the treatment of the face, thin hatches in depicting the rouge cheek and a “graphical” nature of shades. Thus, the Gelati mosaic style combines picturesqueness, derived from Byzantine tradition, with a strongly pronounced linear-graphical aspect related to oriental influence, which first appeared in Byzantine monumental paintings of the late 11th century and found a wider application in the monuments of first half of the 12th century. From this point of view, the Gelati mosaic can be paral-

ზების საშუალებით, რომლებიც ახირებულ ორნამენტულ ნახატს ემსგავსება".³⁶
 ბიზანტიურ ძეგლებს მოგვაგონებს გარკვეულწილად გელათის მოზაიკური კომპოზიციის მდიდარი კოლორისტული გამა, ამა თუ იმ ცალკეული ტონის ელფერთა სიმრავლე.³⁷
 ამგვარად, აშკარად ისახება გელათის ნათესაობა XII საუკუნის მეორე მეოთხედის ბიზანტიური ძეგლების იმ წრეს-

leled with the mosaic panels in the south gallery of Hagia Sophia at Constantinople – the composition of 1118 with the portraits of the Comnenos (Emperor John and his wife Irene), and the figure of Alexius Comnenos (1122) (ill. 13, 14). Their faces are treated “in a light graphical manner, which seems to transform their volumes into a plane”³⁴. These figures show a certain affinity with the Gelati Christ



სურ. 17. ღმერთისმომავალი მთავარანგელოზებს შორის (1148). ჩეზალუს ტაძრის მოზაიკა
 Ill. 17. THE VIRGIN FLANKED BY THE ARCHANGELS (1148). CEFALÙ CHURCH MOSAIC

თან, სადაც გამოიკვეთა ხაზოვან-გრაფიკული სანყისის გაძლიერება, განსხვავებით მეორე, თამამი ფერწერული ძიებებით აღბეჭდილი ნაკადისაგან, რომლის თვალსაჩინო მაგალითს კონსტანტინოპოლის ნმ. სოფიას სამხრეთი გალერეის „ვედრების“ მოზაიკა წარმოადგენს (XII საუკ.

owing to a network of thin white lines. But they are perceived separately as sharp hatches against the pink colour of the cheeks of Irene and Alexius. At Gelati, these lines intervene with each other thus merging into a unified pear-like shape, which reinforces the impression of unity of the form modelled through colour. That is why despite the fragmentation of the colour patch, this form retains unity and bulkiness. Such treatment at Gelati is reminiscent of the Nikopoia-type Virgin at Constantinople, where lines tend to mark round shapes. The mode of representing the redness of the cheek and the cheekbone is related to the general rules which originated from the early mosaics of the south gallery of Hagia

36 В. Н. Лазарев. История византийской живописи. გვ. 106.

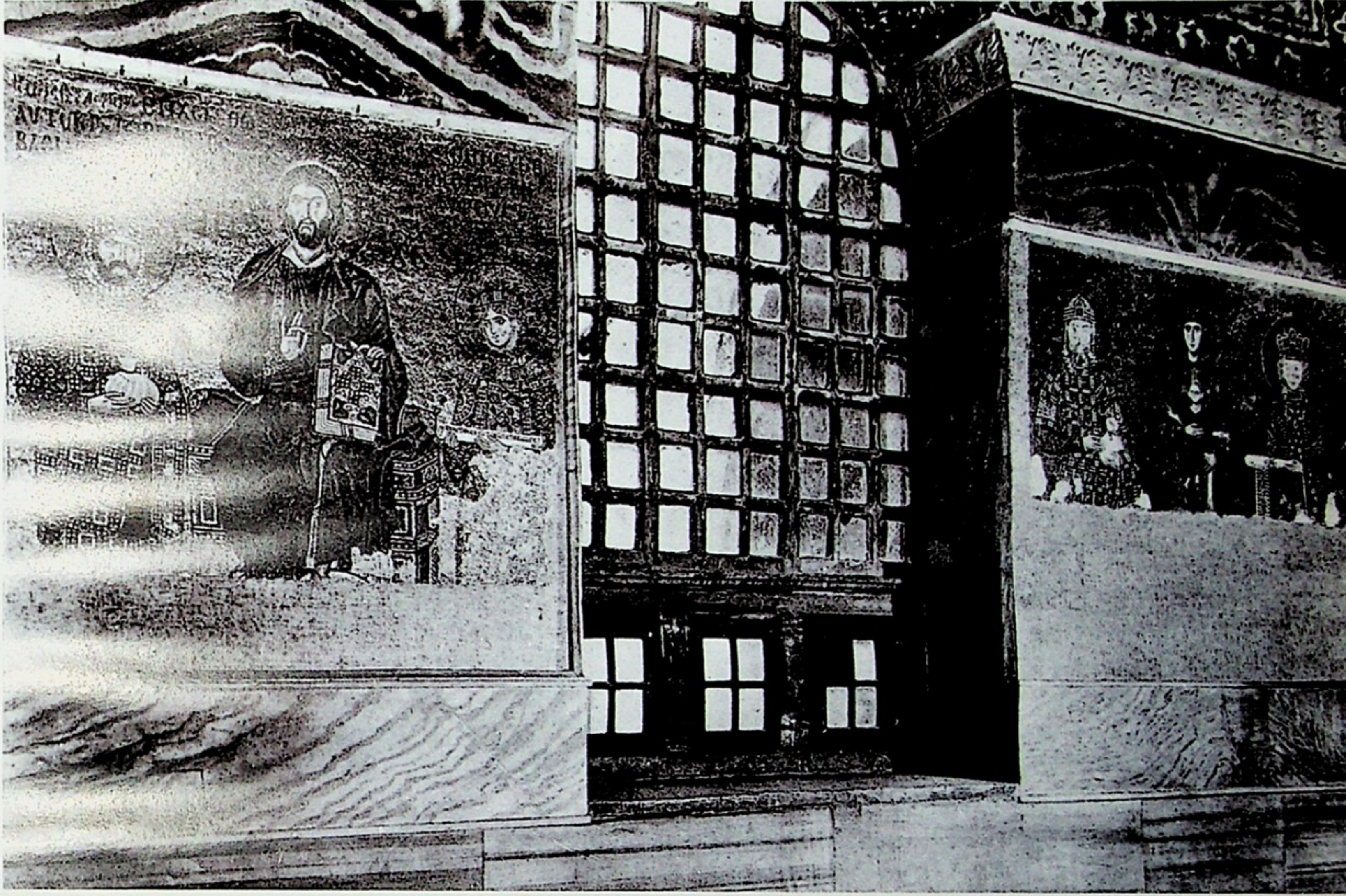
37 ოქრო, ვერცხლი, თეთრი; მუქი და ღია ნაცრისფერი; შავი – სრულიად შავი, მონაცრისფრო-შავი; ყავისფერი – მუქი და ღია ყავისფერი, მოყვითალო-ყავისფერი, მონითალო-ყავისფერი; წითელი – კაშკაშა წითელი, აგურისფერი, ვარდისფერი, მოიისფრო-ვარდისფერი; სოსანი – მუქი და ბაცი სოსანი; მწვანე – ქაობისფერი, ბალახისფერი, სალათისფერი, მუქი მწვანე, მალაქიტისფერი, მოფიროზისფრო-მწვანე (ზღვისფერი), წყლისფერი; ლურჯი – ულტრამარინი, მონაცრისფრო-ლურჯი, მონაცრისფრო-ცისფერი, ფიროზისფერ-ცისფერი.

34 V. N. Lazarev, *Istoriya vizantiiskoi zhivopisi (History of Byzantine Painting)*, p. 94, pl. 290, 293.

მეორე ნახევარი) (სურ. 16).³⁸ ამ სცენის სიღრმით და დიდი გამომსახველობით გამორჩეული მხატვრული სახეები ფაქიზი ცხოველბატული მანერითაა შესრულებული, წინა პლანზე ფერია წამოწეული.

გელათის მოზაიკაში ხაზს მეტი მნიშვნელობა ენიჭება. ოტო დემუსის აზრით, იგი „უფრო ხაზოვანიც კია, ვიდრე ჩვეალუ“ (სურ. 17).³⁹ იქნებ ეს ასეც იყოს. მაგრამ

Sophia at Constantinople – the composition features the Saviour flanked by the Emperor Constantine Monomachos and Empress Zoë (1034-1042) (ill. 15). The cheekbones of these faces, depicted with a linear stylization, are executed with curvilinear lines, allowing the mosaicist to “project a minimum amount of roundness to the face which he could not avoid”³⁵. Such a rule of cheekbone treatment is found on



სურ. 18. იმპერატორთა პორტრეტები. კონსტანტინოპოლის წმ. სოფიას ტაძარი. სამხრეთი გალერეა. მოზაიკა

ILL. 18. EMPERORS' PORTRAITS. HAGIA SOPHIA AT CONSTANTINOPLE, SOUTH GALLERY. MOSAIC

საქმე ისაა, რომ ჩვეალუს მოზაიკებში ხაზოვანებისა და ორნამენტულობის მოჭარბებას შედეგად ფორმის მეტი ღვლარჭნილობა მოაქვს, დამუშავება უფრო მშრალია, ფიგურები კი რამდენადმე უფრო ბრტყელი. გელათურ გამოსახულებებთან შედარებით უფრო დაძაბულად და შებოჭილად ჩანს მიქელ და გაბრიელ მთავარანგელოზთა პოზებიც. გელათში იგივე გამოსახულებები, მშვიდად და დიდებულად წარმოჩენილნი, მეტად მონუმენტურნი არიან (სურ. 2). რაც შეეხება ხაზს, აქ იგი უფრო რბილი, დენადი და მოქნილია, და საოცარი გამომსახველობისაა. ხა-

the Gelati images, the supple ornamental patterns of which serve to model forms. But unlike the Constantinople artist, the Gelati mosaicist applied a multiple direction of lines and such distribution of mosaic rows which serves to mark the shape and “enliven” the image at the same time. According to V. Lazarev, the Gelati master was “familiar with the techniques of linear stylization, applied by the Metropolitan artists in the second quarter of the 12th century, but he went further by fragmenting the carnation with thin lines, which resemble weird ornamental patterns”³⁶.

The rich colour palette of the Gelati composition, as well as the abundance of separate tones, is also reminiscent of

38 В. Н. Лазарев, История византийской живописи, гл. 94, 95, таб. 294-297.

39 O. Demus, The Mosaics of Norman Sicily, London, 1949, гл. 391; იხ. აგრეთვე В. Н. Лазарев, История византийской живописи, гл. 95, таб. 298-301.

35 V. N. Lazarev, *Istoriya vizantiiskoi zhivopisi (History of Byzantine Painting)*, p. 106.

36 *Ibid*, p. 75, pls. 141-144.

ზის ხასიათის მიხედვით გელათის გამოსახულებები შუა საუკუნეების ქართული მხატვრობის ერთ-ერთ უმთავრეს ნიშანს ავლენს და საკუთრივ ქართული ხელოვნების ნიმუშებს ენათესავება (გავისხენოთ, თუნდაც, ატენის გამოსახულებათა ხაზის გამომსახველობა). გელათის მოზაიკაში თავჩენილი ხაზოვან-გრაფიკული სახვითობა, რომელიც ზოგადად ბიზანტიური ხელოვნების გარკვეულ ნაკადს განეკუთვნება, უდავოდ, გვაძლევს საფუძველს ვილაპარაკოთ იმ თავისებურებებზე, რაც ქართულ ძეგლებს მოგვაგონებს.

გამორჩეულია გელათის მოზაიკის კოლორიტიც. უაკლინ ლაფონტენ-დოზონი მასში ადგილობრივი ტრადიციის ასახვას ხედავს და ბიზანტიურთან მიმართებით ერთგვარ სხვაობასაც პოულობს.⁴⁰ ამასთან დაკავშირებით უნებურად გახსენდება შუა საუკუნეების ქართული ტიხრული მინანქრის კოლორიტი, მისი კაშკაშა მსუყე ფერები, რომლის განსხვავება ბიზანტიურისაგან თავის დროზე ნიკოდიმე კონდაკოვმაც აღნიშნა.⁴¹ შეიძლება უფრო კონკრეტული მაგალითის მოყვანაც. მინანქრის გამოსახულებებისათვის დამახასიათებელ ორფეროვან სამოსში – ამ შემთხვევაში ავილოთ ცისფრისა და ლურჯის შეხამება – ქართველი ოსტატი იყენებს ცისფერს, რომელსაც ფირუზისფერი დაჰკრავს, ბიზანტიელთან კი იგი ჩამქრალია, მონაცრისფრო ელფერით. და აქ არ შეიძლება არ გაგვახსენდეს ის განსხვავებები, თუნდაც მიქელ მთავარანგელოზის გელათურ და ბიზანტიურ გამოსახულებათა სამოსში – ფირუზისფერი-მწვანე და მონაცრისფრო-მწვანე, რაზეც ზემოთაც გვექონდა საუბარი. გელათის მოზაიკის ერთგვარი კავშირი ტიხრულ მინანქრებთან სულ არ არის გასაკვირი, რამდენადაც ორივეგან გამოყენებულია ერთი და იგივე მასალა – სმალტა, რომელიც სწორედ ფერთა ბზინვარე ეფექტზეა გათვლილი. მაგრამ აღსანიშნავი აქ ისაა, რომ იგი სწორედ ქართულ მინანქრებთან იჩენს ნათესაობას. კოლორიტის უღერადობით გელათის მოზაიკა ეხმიანება აგრეთვე ქართული მხატვრობის ზოგიერთ ძეგლს,⁴² მაგალითად ყინწვისის XIII საუკუნის მოხატულობაც გამოდგებოდა თავისი ინტენსიური ცისფერი ფონებით, რომლებსაც შესანიშნავად ეხამება ღია-მწვანე, ცისფერი, მოოქროსფრო, წითელი და სხვა ტონები.

გელათის მოზაიკის სიახლოვე ქართული მონუმენტური ფერწერის ნიმუშებთან რაღაც სხვაგვარ, განსაკუთრებულ მონუმენტურ ძალოვნებაშიც ჩანს. სხვაობა ქართულ და ბიზანტიურ ძეგლებს შორის აქაც დასტურდება. ბიზანტიური ხელოვნების ერთ-ერთი ბრწყინვალე

Byzantine monuments³⁷. Thus, the affinity of Gelati to the circle of Byzantine monuments of the second quarter of the 12th century dominated by linear-graphical modelling is indisputable. This cannot be said about another group of Byzantine monuments characterised by more candid painting aspirations, the most important example of which is the mosaic representation of the Deesis (second half of the 12th century) in the south gallery of Hagia Sophia at Constantinople³⁸ (ill. 16). The artistic images, notable for their softness and expressiveness, are executed in a picturesque manner, with colour being the main focus. The Gelati mosaic is characterised by emphasis on line. According to Otto Demus, "it is more linear than Cefalú"³⁹ (ill. 17). This might be quite true. But the fact is that at Cefalú, the dominance of linearity and ornamental treatment result in the mannered form; the treatment is drier, and the figures are relatively flatter. Compared to the Gelati images, the postures of the Archangels Michael and Gabriel seem to be more strained and reserved. The same images at Gelati, represented calmly and majestically, appear more monumental (ill. 2); the line is more delicate, undulating and supple, and of extraordinary expressiveness. This type of line reveals one of the main features of medieval Georgian painting and finds affinity exclusively to the samples of Georgian art (it would be suffice to recall the expressiveness of the line at Ateni images). The linear-graphical modelling revealed in the Gelati mosaic images, generally related to the trend of the Byzantine art, allows certain peculiarities reminiscent of Georgian monuments to be pointed out.

The colour gamut of the Gelati mosaic is also remarkable. J. Lafontaine-Dosogne presupposed the presence of the local traditions and even identified certain differences in relation to the Byzantine samples⁴⁰. This is reminiscent of the colourity of medieval Georgian cloisonné enamel characterised by bright, intense colours which had earlier been noted as different from the Byzantine samples by Nikodim Kondakov⁴¹. This, along

40 J. Lafontaine-Dosogne. Histoire de l'art byzantin et chrétien d'Orient. Louvain-la-Neuve. 1987, გვ. 157.
41 Н.П. Кондаков. История и памятники византийской эмали. С.-Петербург. 1892. გვ. 147-148. დანვრილებით ამ განსხვავებებზე იხ. Л.З. Хускивадзе. Грузинские эмали, Тб., 1981, გვ. 177, 178.
42 შუა საუკუნეების ქართული მხატვრობის კოლორიტზე მსჯელობისას დიდად მნიშვნელოვანია ის დაკვირვებები, რომლებიც დაკავშირებული უნდა იყოს განმუხდელ ფრესკებთან.

37 Gold, silver, white; dark and light grey; black – completely black, greyish-black; brown – dark and light brown, yellowish-brown, reddish-brown; red – bright red, brick-red, pink, lilac-pink; lilac – dark and light lilac; green – dark olive, grass-green, light green, dark green, malachite, lapis-lazuli-greenish (marine), aquatic colour; blue – ultramarine, greyish-blue, greyish-light blue, lapis-lazuli – sky-blue.
38 V. N. Lazarev, *Istoriya vizantiiskoi zhivopisi (History of Byzantine Painting)*, pp. 94, 95, pl. 294-297.
39 O. Demus, *The Mosaics of Norman Sicily*, London, 1949, p. 391; see also V.N. Lazarev, *Istoriya vizantiiskoi zhivopisi (History of Byzantine Painting)*, p. 95, pls. 298-301.
40 J. Lafontaine-Dosogne, *Histoire de l'art byzantin et chrétien d'Orient*. Louvain-la-Neuve, 1987, p. 157.
41 N. P. Kondakov, *Istoriya i pamyatniki vizantiiskoi emali (History and Pieces of Byzantine Enamel)*, St Petersburg, 1982, pp. 147-148. For more details concerning the difference, see L. Z. Khuskivadze, *Gruzinskie emali (Georgian Enamels)*, Tb., 1981, pp. 177, 178.



ნიმუში – დაფნის იშვიათი სრულყოფილების მოზაიკური ანსამბლი (XII საუკ. დასაწყისი)⁴³ და, კერძოდ, მისი აფსიდის კომპოზიციის გამოსახულებები, მკაცრად რეპრეზენტატულნი, დაცალკევებულ-მნიშვნელოვანნი, მაინც ვერ ტოვებს, შესაძლოა თავისი სინატიფის გამო, იმ მონუმენტურობის შთაბეჭდილებას, რასაც გელათის მოზაიკა ახდენს. მონუმენტურობის ხარისხით გელათს ჩამოუვარდება კონსტანტინოპოლის წმ. სოფიისა (კომნენოსთა პორტრეტით) და ჩეფალუს ზემოთ ნახსენები კომპოზიციები (სურ. 2, 5, 17). მართალია, ისიც გასათვალისწინებელია, რომ გელათური სცენა კონქშია მოთავსებული, ხოლო კონსტანტინოპოლისა და ჩეფალუს გამოსახულებები – ერთი სამხრეთ გალერეის, ხოლო მეორე აფსიდის კედლებზეა წარმოდგენილი (სურ. 18), მაგრამ აქ სხვაობა უფრო პრინციპულია და განსხვავებული მიდგომის შედეგი უნდა იყოს. ფიგურები ბიზანტიურ კომპოზიციებში, შეიძლება ითქვას, უფრო ნატიფია, სამოსელი მსუბუქი ნაკეცებით დამუშავებული, ლორწონები – დანვრილმანებული. გელათის გამოსახულებები უფრო „წონადია“, ფორმები შედარებით ფართოდ გადმოცემული, სამოსელთა ნაკეცები – და აქ, პირველ ყოვლისა, ვერტიკალურად ვარდნილ, ერთ მხარეს კონცენტრირებულ ნაოჭებზეა საუბარი – უფრო მასიური და მოცულობითი, ლორწონები – განიერი, განყოფილი მსხვილი თვლებით. ამ მხრივ თუ გელათური გამოსახულების რაიმე ანალოგიაზე შეიძლება ვიფიქროთ, ალბათ, ესაა კონსტანტინოპოლის წმ. სოფიას უფრო ადრინდელი კომპოზიცია კონსტანტინე მონომახოსისა და ზოიას პორტრეტებით.

ნიშანდობლივია ისიც, რომ გელათური გამოსახულების მონუმენტურობაში ერთადაა შერწყმული ძალოვანებაც და გარკვეული ემოციურობაც. ეს ნიშანი კი მას XI-XII საუკუნეების ქართულ ძეგლებს, უპირველეს ყოვლისა, ატენის მოხატულობას აახლოვებს.

განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებს ღმრთისმშობლის არცთუ მთლად ბერძნული ტიპი⁴⁴ – სახის წაგრძელებული, მძიმე ოვალი, დიდი ნიკაპი, ნუშისებრი თვალები, ოდნავ კეხიანი ცხვირი და ერთგვარი ლირიკულობა, რაც ასე დამახასიათებელია ქართული გამოსახულებებისათვის (სურ. 9). მასთან შედარებით კონსტანტინოპოლური ღმრთისმშობელი (წმ. სოფიას ტაძრის სამხრეთ გალერეის 1118 წლის მოზაიკიდან) უფრო მკაცრი და კლასიკური ჩანს (სურ. 5). რაც შეეხება გელათის მთავარანგელოზებს, ისინი გამორჩეულნი არიან არა იმდენად ტიპაჟით,

with other features, is indicated by the following detail: for the bicoloured (light-blue and blue, in this case) attire typical of cloisonné enamel images, the Georgian artist used light blue tinged with lapis-lazuli, while the colour applied by the Byzantine artist is paler, with greyish tints. This is redolent of the differences in the attire of the images of the Archangel Gabriel depicted by the Gelati and Byzantine artists (emerald-green and greyish-green), discussed above. The resemblance of the Gelati mosaic with cloisonné enamel works should not be surprising considering that both make use of the same material, which contributes to the brilliance of colours. It is noteworthy that the mosaic shows an affinity just with Georgian cloisonné enamel. With the brightness of its colours, the Gelati mosaic reflects some Georgian paintings⁴² (e.g. the 13th century paintings adorning Kintsvisi Church), particularly how the intensive light-blue background is in perfect harmony with light-green, blue, golden, red and other tones.

The relationship of the Gelati mosaic with Georgian monumental paintings is reflected in a specific monumentality. The difference between Georgian and Byzantine monuments is evident in this regard as well. The Daphni mosaic ensemble, namely the figures of the composition in the apse, one of the magnificent examples of Byzantine art (beginning of the 12th century)⁴³, although being strictly representative and separated from each other for added emphasis, fail to create an impression of the monumentality (possibly due to their refinement) typical of the Gelati mosaic. The previously-mentioned composition at Hagia Sophia in Constantinople (with the portrait of Comnenos) and the one at Cefalú also fail to compete with Gelati in terms of monumentality (ill. 2, 5, 17). It is also to be considered that the scene in Gelati is located in the conch, while the images of Constantinople and Cefalú adorn the south gallery and the apse walls respectively (ill. 18). But the difference is more substantial and is likely a result of a different approach. The figures in the Byzantine composition are more refined - their attire is treated with light folds, the loros are more detailed. The Gelati images are "weightier," the shapes are broader, the folds (mostly vertically falling creases concentrated on one side) are more ample, and the loros are wider and adorned with thick gems. While considering the possible analogy between

43 В. Н. Лазарев. История византийской живописи. გვ. 92, 93, ტაბ. 273-283. ვ. ლაზარევი დაფნის მოზაიკებს XI საუკ. მეორე ნახევარს აკუთვნებდა, თუმცა შემდგომ მას დაახლ. 1100 წლით ათარიღებენ (იხ. A. Grabar, Byzance. L'art byzantin du Moyen Age (du VIII^e au XV^e siècle). Paris, 1963, გვ. 113; P. Lazarides, The Monastery of Daphni. გვ. 14 R. Cormack, Byzantine Art. Oxford University Press. 2000, გვ. 170.

44 Ш.Я. Амиранашвили. История грузинской монументальной живописи. გვ. 132; В.Н.Лазарев. История византийской живописи. გვ. 106.

42 When addressing the colourity of medieval Georgian paintings, the observations related to the cleaned frescoes should be given highest importance.

43 V. N. Lazarev, *Istoria vizantiiskoi zhivopisi (History of Byzantine Painting)*, pp. 92,93; pl. 273-283. V. Lazarev ascribed the Daphni mosaics to the second half of the 11th century, though later the mosaics were approximately dated to the year 1100 (see A. Grabar, *Byzance. L'art byzantin du Moyen Age (du VIII^e au XV^e siècle)*. Paris, 1963, p. 113; P. Lazarides, *The Monastery of Daphni*, p. 14; R. Cormack, *Byzantine Art*. Oxford University Press, 2000, p. 170.



სურ. 19. დამპყრობის კაცობა. პალატიის ტაძრის ნაგებობის ფრესკა (1125-1130).



ILL. 19. THE COUNCIL OF CHALCEDON. FRESCO IN GELATI NARTHEX (1125-1130)



სურ. 20. გლვდელმთავრების თავები ქალკედონის კრების კომპოზიციიდან. გელათის ტაძრის ნართექსი
 Ill. 20. HEADS OF THE BISHOPS FROM THE COUNCIL OF CHALCEDON COMPOSITION. GELATI NARTHEX

რამდენადაც თავისი მხატვრული გამომსახველობით. როგორია გელათის მოზაიკის ტექნიკური შესრულება?⁴⁵ მილორად მედიჩის განმარტებით, გელათში, ბიზანტიური მოზაიკებისაგან განსხვავებით არ არის ბათქამისის ფენა, რომელსაც კედლის გასასწორებლად მიმართავდნენ. იგი იმთავითვე კარგად იყო მოსწორებული. ესეც, ალბათ, გავლენას ახდენს მოზაიკის გრუნტის სისქეზე. გელათში იგი დადებულია საკურთხევლის აფსიდის კონქის ქვის ზედაპირზე, რომელიც ამ გრუნტთან შესაჭიდებლად ღრმა დანასერებითაა დაფარული. შიშველ კედელზე შეიმჩნევა წინასწარი წითელი მონახაზი. მოზაიკის გრუნტი გელათში სამფენოვანია.⁴⁶ კარლო ბაკურაძის თანახმად, მისი პირველი ფენა, დამზადებული კირში შე-

these and Byzantine samples, we should first of all note the earlier composition of Constantine Monomachos and Zoë at Hagia Sophia.

It is also noteworthy that the monumentality of the Gelati figures combines power and emotion. This trait relates them to the Georgian monuments dating from the 11th and 12th centuries, and the Ateni paintings in particular.

The image of the Virgin⁴⁴ - not fully complying with the Greek type - with its elongated, heavy facial oval, large chin, almond-shaped eyes, slightly hooked nose, and certain lyricism so characteristic of Georgian images, is of special note (ill. 9). Compared to it, the Virgin of Constantinople (the mosaic panel in the south gallery of Hagia Sophia, dated 1118) seems to be more austere and classical (ill. 5). As for the Gelati Archangels, they are notable not for the type, but rather for their artistic expressiveness.

The next question to be addressed concerns the technical

45 მოზაიკური მხატვრობის მასალებსა და ტექნიკაზე მსჯელობისას, გარდა სამეცნიერო ლიტერატურისა და ჩემივე უშუალო დაკვირვებებისა, მე ვიხელმძღვანელებ სპეციალისტ-რესტავრატორთა - კარლო ბაკურაძისა და მილორად მედიჩის მოსაზრებებით.

46 ა. ვინერი წერს, რომ ძველი ქართული მოზაიკები შესრულებული იყო ორფენოვან გრუნტზე - А.В. Виннер, Материалы и техника мозаичной живописи. М., 1953. გვ. 86. როგორც გაირკვა, გელათის გრუნტი სამი ფენისაგან შედგება. პ. ფიშერის თქმით, რავენის სან-ვიტალეს მოზაიკაში ოთხი ფენაც კი არის - P.Fischer. Das Mosaik. Wien und München, 1969, გვ. 141.

44 Sh. Amiranashvili, *Istoriya gruzinskoi monumentalnoi zhivopisi (History of Georgian Monumental Painting)*, p.132; V. N. Lazarev, *Istoriya vizantiiskoi zhivopisi (History of Byzantine Painting)*, p. 106.



რეული ბზისა და შემაერთებელი ქვიშისაგან, 10 მმ სისქისაა, მეორე ფენა – კირი და შემაერთებელი ქვიშა, 8-10 მმ, ზემოდან კი დადებულია მესამე – კირის თხელი ფენა, 2-3 მმ.

როგორც ლაზარევი აღნიშნავს, ყველა ბიზანტიური გრუნტის სისქეა 4-5 სმ.⁴⁷ ამას ადასტურებს, მაგ., კიევის წმ. სოფიას ან კონსტანტინოპოლის წმ. სოფიას სამხრეთ გალერეის (კონსტანტინე და იუსტინიანეს პორტრეტებით) მოზაიკების გრუნტის სისქე – პირველი ფენა 25 მმ, მეორე და მესამე 15-15 მმ.⁴⁸ გელათისა კი გაცილებით თხელია.

გელათში მოზაიკის წინასწარი მონახაზი, შესრულებული წითელი ან თეთრი საღებავებით, წესის მიხედვით, გრუნტის შუა ფენაზეა დატანილი. ზედა ფენა კი, რომელიც ნაწილ-ნაწილ იდებოდა, დაფარულია მონითალო-ოქრით, აგურისფრითა და თეთრი ტონებით. მასში ერჭობოდა მოზაიკური კუბიკები. აქაც გელათის ოსტატები მარჯვედ იყენებდნენ მოზაიკური ფერწერის ერთ-ერთ ტექნიკურ ხერხს, რომლის მიხედვითაც ხდება კუბიკების გრუნტში სხვადასხვა დონეზე ჩალრმავება, კენჭებისა და მათი რიგების გადახრა გარკვეული მცირე კუთხით სიბრტყის მიმართ,⁴⁹ რაც იძლევა მოზაიკური ზედაპირის საოცარ ეფექტს; ანდა რამდენად შთამბეჭდავია ცხოველხატული შესაძლებლობების გამოყენება, როდესაც სმაღტებს შორის გამოსჭვივის გრუნტის ფერი. ა. ვინერი მაღალ შეფასებას აძლევს ქართველ და მათ შორის გელათის მოზაიკოსებს, და არა მხოლოდ სუფთა ფერწერული ამოცანების გადაწყვეტის, არამედ „მათი ტექნიკური ოსტატობის მაღალი დონის“ თვალსაზრისითაც.⁵⁰

გელათში გამოყენებულია ე.წ. „პირდაპირი“ ანყობის ხერხი, რომელიც გულისხმობს უშუალოდ კედელზე, ბათქაშზე, წინასწარი ნახატის მიდევნებით კუბიკების დალაგებას.

შალვა ამირანაშვილი და თინათინ ვირსალაძე მიიჩნევენ, რომ გელათის მოზაიკა ცალკეულ ფრაგმენტებადაა ანყობილი და შემდეგ გადატანილი შემზადებულ კალაპოტში: ყოველი ფიგურა ცალკეა ანყობილი, ფონი კი – კვადრატებად.⁵¹ ნაკერები, რომლებიც თავისი შეხედულების განსამტკიცებლად მოაქვს შალვა ამირანაშვილს, სინამდვილეში წარმოქმნილი იყო სწორედ იმის გამო, რომ ზედა ფენა ნაწილ-ნაწილ ინამებოდა და კუბიკების ჩადება მის გაშრობამდე უნდა მომხდარიყო.⁵²

სადღეისოდ უკვე დამკვიდრდა აზრი იმის შესახებ, რომ

means applied in the execution of the Gelati mosaic⁴⁵. Milorad Medici noted that unlike Byzantine mosaics, the Gelati mosaic does not contain a plastering layer usually applied for smoothing walls, since the walls had already been smooth. This also must have defined the thickness of the mosaic ground. In Gelati, the ground is attached to the stone surface of the sanctuary apse conch, which is covered with deep incisions for better adherence. A preliminary red drawing can be seen on the bare wall. The mosaic ground in Gelati is triple-layered⁴⁶. According to Karlo Bakuradze, its first layer, being ten millimeter thick, is made of chaff mixed in lime and bonding sandstone; the second layer, being eight to ten millimeters thick, is composed of lime and bonding sand; the third layer is only two to three millimeters thick and is made of lime.

As noted by V. Lazarev, the thickness of Byzantine ground layers is four to five centimeters⁴⁷. This is confirmed by the thickness of the grounds of the mosaics at Kiev's St Sophia Cathedral and the south gallery of Constantinople's Hagia Sophia (with the portraits of Constantine and Justinian): the first layers are twenty-five millimeters thick, and the second and third ones, fifteen millimeters⁴⁸. The ground at Gelati is markedly thinner. The preliminary drawing of the Gelati mosaic, executed in red and white paints, is traditionally placed on the top of the middle layer of the ground, while the upper layer, which used to be assembled piece by piece, is covered with reddish-ochre, brick and white tones. Mosaic cubes were embedded in this top layer. The Gelati masters applied a technique of mosaic painting that consists of inserting cubes into the ground at different depths, and the inclination of cubes and their rows with a small corner towards the plane⁴⁹, which adds an extraordinary effect to the mosaic surface; the use of pictorial effects to achieve a vividness allowing the ground colour to gleam through the tesserae creates a strong impression. A. Vinner was of a high opinion of Georgian mosaicists, including those who worked for Gelati, not only due to their artistic solutions, but also the "high technical level of craftsmanship"⁵⁰.

The Gelati masters used a so-called "direct" method, which encompasses the setting of cubes in correspondence to the under-drawing directly on the wall and the plastering in par-

47 В.Н. Лазарев. Рецензия на книгу: Р.А. Underwood, The Kariye Djami, vol. 1-3. New York, 1966. в книге: Византийское и древнерусское искусство, М., 1978, გვ. 42.
 48 София Киевская, გვ. 17; А.В. Виннер, დასახ. ნაშრ., გვ. 73.
 49 А.В. Виннер, დასახ. ნაშრ., გვ. 60.
 50 А.В. Виннер, დასახ. ნაშრ., გვ. 86.
 51 Ш.Я. Амиранашвили, История грузинской монументальной живописи, გვ. 123-124; გელათი. არქიტექტურა. მოზაიკა. ფრესკები, გვ. 10, 20.
 52 P. Fischer, დასახ. ნაშრ., გვ. 142.

45 When considering the issues related to the use of materials and techniques in mosaic art, apart from scholarly literature and my own observations, I relied on the opinions expressed by the specialist-restorers Karlo Bakuradze and Milorad Medici.
 46 A. Vinner noted that old Georgian mosaics were executed on a two-layer ground – A. V. Vinner, *Materialy i tekhnika mozaichnoi zhivopisi (Materials and Technique of Mosaic Painting)*, M., 1953, p. 86. As it appeared, the Gelati ground consists of three layers. According to P. Fischer, *San-Vitale mosaic at Ravenna contains four layers* – P. Fischer, *Das Mosaik, Wien und München*, 1969, p. 141.
 47 V. N. Lazarev, *Vizantiiskoe i drevnerusskoe iskusstvo (Byzantine and Old Russian Art)*, 1978, p. 42.
 48 *Sophia Kievskaya*, p. 17; A. V. Vinner, *idem*, p. 73.
 49 A. V. Vinner, *idem*, p. 60.
 50 A. V. Vinner, *idem*, p. 86.

შუა საუკუნეების მოზაიკების შესრულება „პირდაპირი“ მეთოდით ხდებოდა. სწორედ ამ საკითხს ეხება კ. ჰარდინგი, რომელიც წერს: „1950 წლამდე ფიქრობდნენ, რომ მოზაიკები იქმნებოდა „არაპირდაპირი“ მეთოდით, ე.ი. კენჭები მაგრდებოდა მუყაოზე სახელოსნოში და შემდეგ გადაჰქონდათ კედელზე... სტამბოლის ფეტიე-ჯამის დაუმთავრებელი მოზაიკების შესწავლამ შეაცვლევინა ბიზანტიანეებს აზრი „პირდაპირი“ მეთოდის სასარგებლოდ, რომლის დროსაც მხატვარი უშუალოდ კედელზე ასრულებდა მოსამზადებელ ნახატს და კენჭებსაც მასზე ამაგრებდა. ამჟამად საყოველთაოდაა აღიარებული, რომ ბიზანტიური და შუა საუკუნეების მოზაიკები ამ წესით მზადდებოდა“.⁵³ გელათის მოზაიკა კიდევ ერთხელ ადასტურებს ამ აზრის სისწორეს – სარესტავრაციო სამუშაოების პროცესმა ნათლად უჩვენა, რომ მოზაიკა შესრულებული იყო პირდაპირ კედელზე, კონქის შეზენილი ზედაპირის გათვალისწინებით. გელათის მოზაიკის „პირდაპირი“ მეთოდით აწყობა ერთ-ერთი მთავარი არგუმენტია იმისა, რომ იგი ადგილობრივ არის შესრულებული და ვერ იქნებოდა ჩამოტანილი ბიზანტიიდან. არადა, იყო ასეთი აზრიც, თითქოს ბიზანტიელმა იმპერატორმა ალექსი I კომნენოსმა (1081-1118 წწ.) უბოძა დავით აღმაშენებელს ასეთი „სამეფო ძღვენი“. XIX საუკუნეში პლატონ იოსელიანის ეს სასხვათაშორისოდ გაუღერებული ფრაზა, გამეორებული შემდგომ დიმიტრი ბაქრაძის მიერ,⁵⁴ სხვა არაფერი უნდა იყოს, თუ არა ხატოვანი გამონათქვამი, რომელიც თითქოს ძეგლის პრესტიჟის ასამაღლებლად უფრო იყო გამიზნული და არც ჰქონდა რაიმე დასაბუთების პრეტენზია. ამიტომაც იყო, რომ არც შალვა ამირანაშვილს და არც თინათინ ვირსალაძეს ამაზე არავითარი რეაგირება არ მოუხდენიათ. ალბათ, არც ჩვენ მივუბრუნდებოდით ამ საკითხს, თუ არა ის ტენდენციური (შეგნებული თუ არაშეგნებული) პუბლიკაციები, რომლებიც ამ ბოლო დროს გამოჩნდა, სადაც გელათის მოზაიკის წარმომავლობა სრულიად უაპელაციოდ მიეწერება ბიზანტიას.⁵⁵

ticular. Shalva Amiranashvili and Tinatin Virsaladze believe the Gelati mosaic was assembled in separate fragments and then transferred to the preliminarily prepared setting bed: each figure is assembled separately, and the background is made up of squares⁵¹. The seams Sh. Amiranashvili referred to in order to reinforce his opinions, were actually a result of piecemeal damping of the upper layer, to enable setting of cubes before drying⁵². At present, there is a widespread opinion that the mosaics in the Middle Ages were executed through the “direct” method. According to C. Harding: “until the late 1950s, it was thought that the mosaics were created using the “indirect” method, in which tesserae were attached to a cartoon in the studio and then transferred to the wall... a survey of the unfinished mosaics of the Fethie Camii in Istanbul led Byzantine scholars to revise their opinion in favor of the “direct” method, in which the artist painted the preliminary drawings and set tesserae directly on the wall. It is now generally agreed that both Byzantine and Western medieval mosaics were produced in this manner”⁵³. The Gelati mosaic once again confirms the accuracy of this opinion – the process of restoration works revealed that the mosaic was performed directly on the wall, by taking into account the concave surface of the conch. The setting of the Gelati mosaic through the “direct” method is one of the arguments supporting the opinion that it was performed locally and could not have been imported from Byzantium. However, there was an opinion that claimed the mosaic had been presented by the Byzantine Emperor Alexius I Comnenos (1081-1118) to King Davit Aghmashenebeli as a “royal gift.” This phrase, incidentally expressed by the Georgian scholar Platon Ioseliani in the 19th century, and later reiterated by Dimitri Bakradze⁵⁴, should be considered as a figurative formulation bereft of arguments and aimed at increasing the prestige of the monument. It was because of this that neither Shalva Amiranashvili nor Tinatin Virsaladze responded to this suggestion. The only reason we decided to dwell on this issue was to disperse the opinions expressed in recently emerged (intentionally or unintentionally) biased publications claiming

53 C. Harding, *The Production of Medieval Mosaics, the Orvieto Evidence*, Dumbarton Oaks Papers, ტ. 43, Washington, 1989, გვ. 81. თავის დროზე ა. ვინერიც აღნიშნავდა, რომ „ბიზანტიელი მხატვარ-მოზაიკოსები იყენებდნენ მხოლოდ „პირდაპირი“ აწყობის მეთოდს“ – იხ. А.В. Виннер, *დასახ. ნაშრ.*, გვ. 61. სხვათა შორის, ასეთი აწყობის მაგალითად იგი ასახელებს მცხეთის ჯვრის მცირე ტაძრის საკურთხეველის მოზაიკას – იქვე, გვ. 89.

54 П.И. Иоселиани, *Генатский монастырь, Кавказский календарь на 1853г.*, изданный от канцелярии наместника кавказского, Тифлис. 1852, отд. IV გვ. 402; Д.З.Бакрадзе, *Кавказ в древних памятниках христианства. Акты археологической комиссии*, V, Тифлис. 1873, გვ. 1017.

55 Т. Papamastorakis, *Re-Deconstructing the Khakhuli Triptych*, ΔΕΛΤΟΝ ΤΗΣ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΣΤΑΙΡΕΙΑΣ, ΑΘΗΝ, 2002, გვ. 226; Н. Беручашвили, И. Бичикашвили, *Новая атрибуция креста Квирике Хахульского склладня*, „Византийский временник“, №61, 2002, გვ. 176. პასუხი ამ პუბლიკაციებზე იხ. Л.З. Хускивадзе, *О некоторых „спорных“ вопросах, касающихся грузинской эмали*, Academia, ისტორიულ-ფილოლოგიური ჟურნალი, ტ. 4, თბ. 2002, გვ. 92-98 (გელათის მოზაიკის შესახებ - გვ. 96, 98).

51 Sh. Amiranashvili, *Istoriya gruzinskoi monumentalnoi zhivopisi (History of Georgian Monumental Painting)*, pp.123-124; *Gelati. Architectura. Mozaika. Preskebi (Gelati. Architecture. Mosaic. Frescoes)*, p. 13.

52 P. Fischer, *idem*, p. 142.

53 C. Harding, *The Production of Medieval Mosaics, the Orvieto Evidence*, Dumbarton Oaks Papers, vol. 43, Washington, 1989, p. 81. A. Vinner had also noted that “Byzantine mosaic artists only applied the method of “direct” arrangement” – see A. V. Vinner, *ibid*, p. 61. As an example of the use of this method, he provides the sanctuary mosaics of Minor Holy Cross Church at Mtskheta – *ibid*, p. 89.

54 P. Ioseliani, *Genatskii monastyr (Genati Monastery)*, *Kavkazskii Kalendar na 1853*, published by the governor of the Caucasus, Tiflis, 1852, part IV, p. 402; D. Z. Bakradze, *Kavkaz v drevnikh pamyatnikakh khristianstva (The Caucasus in Old Monuments of Christianity)*, *Акты археологической комиссии (Acts of the Archaeological Commission)*, V, Tiflis, 1873, p. 1017.

ყველაზე მტკიცე პასუხს ამ პუბლიკაციებზე იძლევა მოზაიკის მხატვრული და ტექნიკური შესრულება, ის ზოგადი წესი, რომელიც შუა საუკუნეების მოზაიკების „პირდაპირი“ მეთოდით აწყობას გულისხმობს. ერთადერთი, რაც შეეძლოთ გამოეგზავნათ ბიზანტიელებს, ესაა მასალა – კენჭები და სმალტა მოზაიკისათვის. შეიძლება კაცმა იფიქროს, რომ იონა რუისის მიტროპოლიტის ცნობა

the Byzantine origin of the Gelati mosaic⁵⁵. The most straight forward argument against these opinions is the artistic and technical mode of execution of the Gelati mosaic, the general rule implying the use of the “direct” method of medieval mosaic creation. The only contribution the Byzantines could have made was in materials – tesserae - for mosaics. It may appear that the point John, Bishop of Ruisi, made concern-



სურ. 21. იერუსალიმს შესვლა. მაცხვარიშის ტაძრის მონატულუბა (114:).
ILL. 21. ENTRY INTO JERUSALEM. WALL-PAINTING AT MATSKHVARISHI CHURCH (114:)

გელათის მოზაიკის „აია-სოფიოს“ კენჭებით აწყობის შესახებ მხარს უმაგრებს „ბიზანტიურ ვერსიას“, მაგრამ ამ შემთხვევაში „სოფიოს კენჭი“ ზოგადად მოზაიკის მნიშვნელობითაა ნახმარი: „ამა ხელოვნებასა ეწოდება ბერძნულად მოზაიკა; ხოლო ქართულთა უწოდეს სოფიოს-კენჭად ამისათვის, რომელ მოიღეს პირუელ მაგალითი მისი თვისდა ქუეყანად აია-სოფიოს კონსტანტინოპოლის დიდის ეკლესიამ... „აია-სოფიოს კენჭი“ – ესრეთისა ხელოვნებისა ნეშტნი საქართუელოსა შინა მინახავს... გელათისა მონასტერსა, საკურთხეველისა თაღზედ“⁵⁶
რა თქმა უნდა, ბიზანტიიდან მოზაიკისათვის მასალის შემოზიდვა სრულიად არ არის გასაკვირი. მილორად მედიჩიც დარწმუნებით საუბრობდა ამის შესახებ. ხოლო ა. ვინერი პირდაპირ წერს, რომ გელათის მოზაიკაში

ing the arrangement of the Gelati mosaic with the tesserae of “Hagia-Sophio” supports the version of the Byzantine origin, but in this case “Sophio’s pebble,” being used in a broader sense, means mosaic in general: “this art in Greek is called mosaic; while Georgians called it Sophio’s pebble, since they first applied this in their country from a large church of Hagia-Sophio at Constantinople... “Hagia-Sophio pebble” - I have seen the remains of this art in Georgia, in the arch of the

56 იონა რუისის მიტროპოლიტი, მიმოსულა ანუ მგზავრობა იონა რუისის მიტროპოლიტისა, თფილისი, 1852, გვ. 143 (შენიშვ. 91), 144.

55 I. Papamastorakis, *Re-Deconstructing the Khakhuli Triptych*, ΔΕΛΤΟΝ ΤΗΣ ΧΡΗΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΣΤΑΙΡΕΙΑΣ ΑΘΗΝ, 2002, p. 226; N. Beruchashvili, I. Bichikashvili, *Novaiya atributsia kresta Kvirike Khakhulskogo skladnya (New Attribution of the Cross of Quiricus of Khakhuli Triptych)*, *Vizantiiskii Vremennik*, №61, 2002, p 176. For the response to this publication see L. Z. Khuskivadze, *O nekotorikh “spornykh” voprosakh, kassaychikhsya gruzinskoi emali (Concerning Several Controversial Issues Related to Georgian Enamel)*, *Academia*, historical-philological magazine, vol. 4, Tb., 2002, pp. 92-98 (on Gelati Mosaics – pp. 96, 98).

მოხმარებული მასალა ადგილობრივი წარმოშობისაა – „ეს ბუნებრივ ქვებზე, მინასა და სმალტაზე ერთნაირად ითქმის“-ო.⁵⁷ მართლაც, ბუნებრივი ქვები რომ საქართველოშია მოპოვებული, და, კერძოდ, გელათის მიდამოებში, კარლო ბაკურაძის მტკიცებით, ეჭვგარეშეა. ესაა თეთრი, წითელი, შავი (შეღებილი) კირქვა, ვარდისფერი ქვიშაქვა, ღია მწვანე, ოდნავ მოცისფრო ქვა, გიშერი. ალბათ, სმალტების ადგილობრივ წარმომავლობაზეც შეიძლება ლაპარაკი, ყოველ შემთხვევაში ნაწილობრივ მაინც. ამის დასტურია არქეოლოგიური გათხრების შედეგად გამოვლენილი მინის სახელოსნოები, ქურები და, რაც მთავარია, სმალტები – ოქროსფერი, შავი, მწვანე და ცისფერი,⁵⁸ და კიდევ ის ურიცხვი შუა საუკუნეების ტიხრული მინანქარი, რომელიც უამთა სიავეს გადაურჩა. გარდა ქვებისა და სმალტებისა, გელათის მოზაიკაში აგურიცაა გამოყენებული.

გელათის მოზაიკის შექმნაში სავარაუდოა მთავარი და ერთი ან რამდენიმე მეორე რიგის ოსტატთა მონაწილეობა. ჩვეულებრივ, მთავარ ოსტატს სახეებისა და ხელების შესრულება ევალებოდა. შესაძლოა, ფიგურებიც და მათი სამოსიც მის ხელს ეკუთვნის. ისეთ ნაწილებს კი, როგორცაა ფონი, წარწერები, შარავანდები, ფრთები, ამას დამხმარე ოსტატები ან შეგირდები ასრულებდნენ. მათი დახელოვნების მაღალ დონეზე მეტყველებს, აგრეთვე, გულმოდგინედ შესრულებული ანაწყობი კენჭების ერთმანეთთან ზუსტი მორგება თუ ნაკერების გულდაგულ ამოგლესა (სურ. 2). რაც შეეხება კუბიკებსა და მათ რიგებს შორის ზოგან დატოვებულ შუალედებს, ისინი, უდავოდ, ფერადოვანი ეფექტის გასაძლიერებლად მოაზრებული. მხატვრული ამოცანებითაა შეპირობებული კუბიკების განსხვავებული ზომები და მათი განწყობის სხვადასხვაობა. მოზაიკის ფონის და სახეების გადმოსაცემად გელათელი ოსტატი მიმართავს წვრილი კუბიკების მჭიდრო წყობას. შარავანდების, წარწერებისა და შესამოსელთა კენჭები უფრო მომსხოა, ალაგ-ალაგ უფრო თავისუფლად დალაგებული. კუბიკების ზედაპირი, წესისამებრ, სრულიად გლუვია, მოსწორებული, გახეხილი და გაპრიალებული; გახეხილია მათი გვერდითი ნახნაგებიც, ერთმანეთზე უკეთ მოსარგებად. თუმცა გამოყენებულია კუბიკები უსწორმასწორო ზედაპირითაც, ლორონთა მამკობი თეთრი და ნაცრისფერი ქვები, რომელნიც მოელვარე კენჭების გვერდით მიმქრალი ჩანს და გარკვეულ

sanctuary”⁵⁶. The arguments in favour of the import of materials from Byzantium are quite conceivable. Milorad Medici supported this opinion with great assurance, while A. Vinner directly indicated the local origin of the materials – “this equally refers to natural stones, glass and tesserae”⁵⁷. The fact that the natural stones were extracted in Georgia and in the vicinity of Gelati is, according to Karlo Bakuradze, without a doubt. These are white, red, black (dyed) limestone, pink sandstone, light green, slightly greyish stone, black amber. The local provenance of tesserae, at least part of it, is also possible. The evidence to this is a glass workshop, ovens and most importantly, gold, black, green and blue tesserae⁵⁸, as well as multiple medieval cloisonné enamel items uncovered through archaeological excavations. Apart from stones and tesserae, the Gelati mosaic also contains brick.

The involvement of the master and one or more secondary artists in setting the Gelati mosaics is probable. Usually, the master artist was responsible for faces and hands and possibly, figures and attire. The background, inscriptions, halos and wings were executed by secondary artists or apprentices. The high craftsmanship of the mosaics is also revealed in the careful fitting of cubes and the filling of seams (ill. 2). As for the spaces between the cubes and their rows, they must have served for reinforcing the pictorial effect. Different sizes of cubes and the variety of their arrangement also serve artistic aims. For depicting the mosaic background and faces, the Gelati master used thin cubes closely fitted to each other. The tesserae of halos, inscriptions and attire are thicker, and are set less densely. The cubes’ surfaces are traditionally smooth, flattened, glossy and polished; the lateral facets are also polished for perfect fitting. However, some of the cubes have uneven surfaces; these are white and grey stones adorning the loros, which look shadowed next to the glowing cubes and are aimed at creating a specific colouring effect.

The creation of the Gelati mosaic in the epoch of King Davit Aghmashenebeli seems appropriate. This was the period which marked the political, economic and cultural revival of Georgia. It was at that time that the country was strong enough to compete with the advanced Byzantine civiliza-

57 А.В. Виннер. დასახ. ნაშრ., გვ. 86, 88.
58 ნ. უგრელიძე, მინა ძველ საქართველოში, თბ., 1961, გვ. 8, 10; მისივე, ნატბურის მინის სანარმო, მასალები საქართველოს და კავკასიის არქეოლოგიისათვის, ტ. 3, თბ., 1963, გვ. 61, 67; მისივე, ადრეულ შუასაუკუნეთა ქართლში მინის წარმოების ისტორიისათვის, თბ., 1967, გვ. 4, 89-90. ეხება რა ერთ-ერთ მინის სანარმოს, კერძოდ, VIII საუკუნის, ორბეთისა, ნ. უგრელიძე აღნიშნავს, რომ იქ „უკეთებით არა მარტო ფართოდ მოსახმარისი ჭურჭელი და სამკაული... არამედ ამ დროისათვის დიდად ფასდებული, მინანქრის საღებავებით მოხატული ჭურჭელი, სამოზაიკო კენჭები... და სხვა“ (გვ. 90).

56 Iona Metropolitan of Ruisi, *Mimosula anu mgzavroba Iona Ruisis Mitropolitisa (Voyage of Iona Metropolitan of Ruisi)*, Tbilisi, 1852. pp. 143 (note 91), 144.
57 A. V. Vinner, *idem*, pp. 86, 88.
58 N. Ugrelidze, *Mina dzvel sakartveloshi (Glass in Old Georgia)*, Tb., 1961, p. 8, 10; *idem*, *Natbeuris minis satsarmo, masalebi sakartvelos da kavkasiis arqeologiisatvis, (Natbeuri Glass Work, Materials for Georgian and Caucasian Archaeology)*, vol. 3, Tb., 1963, pp. 61, 67; *idem*, *Adreul shuasaukuneta qartlshi minis tsarmoebis istoriisatvis (To the History of Glass Production in Early Medieval Kartli)*, Tb., 1967, pp. 4, 89-90. Addressing one of the glass workshops, namely that of Orbeti dating from the 8th century, N. Ugrelidze noted that they “produced not only widely used crockery and jewelry... but ware painted with enamel paints, expensive at that time, as well as mosaic tesserae... etc” (p. 90).

კოლორისტულ ეფექტზეა გამიზნული. გელათის მოზაიკის გამოჩენა დავით აღმაშენებლის ეპოქაში სავსებით კანონზომიერი ჩანს. ეს ის პერიოდია, როდესაც საქართველომ პოლიტიკური, ეკონომიკური და კულტურული აყვავების მწვერვალს მიაღწია, როდესაც მას შესწევდა ძალა შეთანაბრებოდა მონინავე ბიზანტიურ ცივილიზაციას. თინათინ ვირსალაძის მართებული შენიშვნით, „თვით იდეა გელათში ღმრთისმშობლის ძვირადღირებული მოზაიკური გამოსახულების შექმნისა, რომელსაც ბრწყინვალეობა და მშვენიერებით ტოლი არ უნდა დაედო კონსტანტინოპოლის სახელგანთქმული მოზაიკებისათვის, უფრო მეტად პასუხობდა დავით აღმაშენებლის ეპოქის ტენდენციებსა და მიდგომებს“, მისი შესრულებელი კი „ბიზანტიურ-დედაქალაქურ ოსტატობას ძირისძირამდე დაუფლებული ქართველი ოსტატი“ იყო.⁵⁹ ამდენად, შეიძლება ვთქვათ, რომ გელათის მოზაიკა საქართველოშია შესრულებული, ქართველი დამკვეთის ნებითა და შეწვევითა და ქართველი ოსტატის ხელით. სამწუხაროდ, სხვა ქართულ მოზაიკას ამავე ხანიდან ჩვენამდე არ მოუღწევია, მაგრამ გვაქვს აქვე, გელათშივე, ამავე ტაძრის ნართექსში შემორჩენილი შესანიშნავი ფრესკული მხატვრობა, მოზაიკისებრ, მისი თავდაპირველი მორთულობის ნაწილი (სურ. 19). მოზაიკისა და ამ ფრესკების მსგავსება-განსხვავებას გაკვრით შეეხო თინათინ ვირსალაძე და დაასკვნა, რომ მათ, სტილის ზოგ საერთო ნიშნებთან ერთად, აქვთ მეტად არსებითი სხვაობაც.⁶⁰ გელათის კონქის მოზაიკისა და ნართექსის ფრესკის მონუმენტურ კომპოზიციებს, პირველ ყოვლისა, აახლოვებს ის ზოგადად ხაზობრივი გამომსახველობა და ხაზის ის განცდა, რომელიც ქართველი შემოქმედის მხატვრული მიდგომის მახასიათებელია. სწორედ ამის გამოა, რომ მოზაიკაში წარმოდგენილი გრაფიკული მანერა გარკვეულად სხვაობს ამ მიმართულების მქონე გელათის თანადროული ბიზანტიური ძეგლებისგან (მაგ., კონსტანტინოპოლის III ს. მოზაიკური კომპოზიცია). მაგრამ გელათის მოზაიკა გელათისვე ნართექსის მოხატულობისგანაც აშკარად განსხვავებულია. ფრესკებში ხაზი უფრო თხელი და მსუბუქია, მოზაიკაში — უფრო მკვეთრი, ხოლო მის მიერ შექმნილი ნახატი ორნამენტულობისკენაა მიმართული (სურ. 20). ნართექსის მოხატულობაში ეს ტენდენცია მხოლოდ ისახება (სახეთა გამოთეთრებებში). მაგრამ თვით ხასიათი ამ მსუბუქი, გამჭვირვალე „ჩამდნარი გამოთეთრებებისა“ თითქოს აქარწყლებს კიდევაც ამ წამოწყებას. გელათის მოზაიკის ნათლად გამოხატული ორნამენტულობა უნებურად გვახსენებს ამავე პერიოდის მაცხვარიშის მოხატულობას (1140 წ.), რომელიც გელათის ნართექსის

tion. According to accurate comments by Tinatin Virsaladze, “the idea itself of creating an expensive mosaic figure of the Virgin in Gelati, which should have rivaled the well-known mosaics of Constantinople, responded to the tendencies and approaches of King Davit Agmashenebeli’s epoch...” and it was executed by “... a Georgian master profoundly cognizant in Byzantine-Metropolitan craftsmanship”⁵⁹. Thus, it can be ascertained that the Gelati mosaic was produced in Georgia, on the initiative and through the contribution of a Georgian donor and by a Georgian master. Unfortunately, no other Georgian mosaic of the same period has been preserved to our day. However, there are brilliant fresco paintings in the narthex of Gelati, which are similar to the mosaic, comprising a part of the original adornment (ill. 19). The issue of similarities and differences between the mosaic and the frescoes was briefly touched upon by Tinatin Virsaladze who stated that despite certain stylistic similarities, these two types of adornment differ substantially⁶⁰. The monumental compositions of the Gelati conch mosaic and narthex fresco can be related in terms of the general linearity and feeling of the line, which is characteristic of the artistic approach of the Georgian master. Owing to this, the graphical manner revealed in the mosaic differs from the contemporary Byzantine samples of this trend (e.g. the Constantinople mosaic composition dating from 1118).

However, the mosaic at Gelati differs even from the narthex murals. In the frescoes the lines are thinner and lighter, while in case of the mosaic they are sharper and the drawing formed by them tends towards ornamentalism (ill. 20). The narthex paintings display only the first signs of this trend (in the form of white highlights on the faces). But the character of these light, transparent, “melted white highlights” seems to counteract this attempt. Clearly reflected ornamentalism at Gelati is reminiscent of the paintings adorning Matskhvarishi Church dating from the same period (1140) which, in contrast with the fresco in the narthex of Gelati, shall be related to a different trend (ill. 21). It is probably the tendency towards ornamentalism that Tinatin Virsaladze meant when referring to the affinity between the Gelati mosaic and Matskhvarishi wall paintings⁶¹. The frescoes at Matskhvarishi are characterised by reinforced linearism, ornamentalism and decorativeness.

59 Т. Б. Вирсаладзе. Фрагменты древней фресковой росписи главного гелатского храма. გვ. 203; აგრეთვე, Ш.Я.Амиранашвили, История грузинской монументальной живописи. გვ. 133; გელათი. არქიტექტურა. მოზაიკა. ფრესკები, გვ. 10, 20; В.Н.Лазарев. История византийской живописи გვ. 106; D.Mouriki. დასახ. ნაშრ. გვ. 738.

60 Т. Б. Вирсаладзе. Фрагменты древней фресковой росписи главного гелатского храма. გვ. 202.

59 T. B. Virsaladze, *Fragmenty drevnei freskovoi rospisi glavnogo gelatskogo khrama (Fragments of Old Frescoes at Main Church of Gelati)*, p. 203; also, Sh. Amiranashvili, *Istoriya gruzinskoj monumentalnoi zhivopisi (History of Georgian Monumental Painting)*, p. 133; Gelati. *Architectura. Mozaika. Preskebi (Gelati. Architecture. Mosaic. Frescoes)*, p. 13; V.N. Lazarev, *Istoriya vizantiiskoi zhivopisi (History of Byzantine Painting)*, p. 106; D. Mouriki, *idem*, p. 738.

60 T. B. Virsaladze, *Fragmenty drevnei freskovoi rospisi glavnogo Gelatskogo khrama (Fragments of Old Frescoes at the Main Church of Gelati)*, p. 202.

61 T.B. Virsaladze, *Freskovaya rospis khudozhnika Mikaela Maghlakeli v Matskhvarishi (Frescoes by the Master Michael Maghlakeli at Matskhvarishi)*, *Ars Georgica*, 4. Tb., 1955, p. 212.

ფრესკისგან განსხვავებული მიმართულების ნიმუშს წარმოადგენს (სურ. 21). ალბათ, უნინარესად, აღნიშნულ ტენდენციას გულისხმობდა თინათინ ვირსალაძე, როდესაც სიტყვა ჩამოაგდო გელათის მოზაიკისა და მაცხვარიშის მხატვრობის სიახლოვეზე.⁶¹ მაცხვარიშის ფრესკებში ხაზოვანი მანერაც უფრო წინამონეულია და ორნამენტულ-დეკორატიული მომენტიც უფრო გამძაფრებული. გელათის მოზაიკის გამოსახულებათა ორნამენტული დამუშავება ბევრად უფრო რბილია, აქ ყველაფერი აგებულია ხაზებისა და ნაყშების ერთმანეთში გადადინებით. უფრო მკვეთრი ხაზებიც კი (მაგ., მიქელ მთავარანგელოზისა და, განსაკუთრებით ქრისტეს პირისახეზე) მომრგვალებულ ხაზთა რიტმს ემყარება. გამოსახულებათა სამოსის ქვედატანის გრძელი პარალელური ნაკეციები ორივე ძეგლში მარტოოდენ გარეგნულად, მხოლოდ ზოგადი სქემით თუ ემსგავსება ერთმანეთს. მაცხვარიშში ისინი შესრულებულია სიბრტყობრივ-გრაფიკული მანერით, სადაც ფორმის გამომყვანი ჩაჩრდილებები და განათებები ვინრო ზოლებადაა დადებული, ხოლო ნაკეცთა კონტური შავი ხაზით გამკვეთრებული. მოზაიკის ფიგურათა სამოსის ნაკეციები მოდელირებულია ძირითადი ტონის ელფერების თანდათანობითი გადასვლით, ხოლო ჩრდილები გრაფიკული ხასიათისაა.

რა თქმა უნდა, გელათის მოზაიკა, ძირითადად ბიზანტიურ-დედაქალაქური ტრადიციებით ინსპირირებული, სულ სხვა ფენომენია, განსხვავებით მაცხვარიშის მოხატულობისაგან, რომელიც მჭიდროდაა დაკავშირებული „ხალხურ მხატვრულ ხელოვნებასთან და, კერძოდ, ქართული რელიეფური სკულპტურის ტრადიციებთან“.⁶² მაგრამ საქმე ისაა, რომ ეს მოზაიკა აღნიშნული პერიოდის ქართული მონუმენტური მხატვრობის არც სხვა ძეგლებთან იჩენს დიდ სიახლოვეს, მათ შორის, არც თავად გელათისავე ნართექსის ფრესკასთან. და არა იმიტომ, რომ ისინი სხვადასხვა ტექნიკით არიან შესრულებულნი. მაგ., კიევის წმ. სოფიას მოხატულობაში, სადაც ორივე ეს ტექნიკაა გამოყენებული, განსხვავებით გელათისგან, „ზოგიერთი ფრესკა ამჟღავნებს გაცილებით მეტ საერთოს ტაძრის მოზაიკებთან სწორედ წერის მანერით“.⁶³

გელათში მოზაიკური და ფრესკული (ნართექსში) გამოსახულებების გადანყვეტა სხვადასხვა მხატვრული ამოცანებით არის განპირობებული (სურ. 20). ფრესკული სახეები მოდელირებულია მსუბუქი ზეთისხილისფერი ჩრდილებით, რომლებიც შელვენთილია სახის ჩაჩრდილულ ნაწილებში, გამონათებული მხარე კი დამუშავებულია გამოთეთრებული ოქრის მსუბუქი მონასმებით; ჩრდილებიც და გამონათებებიც გამჭვირვალეა; არც თუ დიდი



სურ. 22. სვენა დიონისეა და არიადანს გამოსახულებით. კალისტის მოზაიკა. III ს.

Ornamental treatment at Gelati is much more delicate, as it is based on the gradation of lines and patterns into each other. Even sharper lines (e.g. those on the face of the Archangel Michael and especially, on the face of Christ) are based on the rhythm of rounded lines. The parallel folds of the lower parts of the clothing of the figures in both monuments are similar only externally, according to their general scheme. In Matskhvarishi they are conducted through a plane-graphical

61 Т.Б. Вирсаладзе. Фресковая роспись художника Микаела Маглакели в Мацхвариши. ქართული ხელოვნება, 4, თბ. 1955, გვ. 212.

62 Т. Б. Вирсаладзе. Фрагменты древней фресковой росписи главного гелатского храма. გვ. 193.

63 Т. Б. Вирсаладзе. Фрагменты древней фресковой росписи главного гелатского храма. გვ. 202.



ILL. 22. SCENE WITH THE IMAGES OF DIONYSUS AND ARIADNE. DZALISI MOSAIC (3RD CENTURY)

მანძილიდან ეს ჩაჩრდილვა-გამონათებები უკვე აღარ განირჩევა, ისინი მარტოოდენ ოდნავი ამობურცვის შთაბეჭდილებას ქმნის.⁶⁴

ნართექსის განსაკუთრებით დახვეწილი, ნატიფი ფიგურებისაგან განსხვავებით მოზაიკური გამოსახულებები ბევრად უფრო „ძალოვანია“, მათი მონუმენტურობაც –

manner, with the shadows and highlights depicting the form in thin bands, and the contour of folds are marked with a black line. The folds of the mosaic figures' garments are modelled through the gradation of the tints of the main tone, while the shades are graphical.

The Gelati mosaic, largely inspired by Byzantine-Metropolitan traditions, is totally different from the Matskhvarishi wall paintings which are closely related to the "traditions of vernacular

64 Т. Б. Вирсаладзе, Фрагменты древней фресковой росписи... გვ. 190.

მეტად თვალშისაცემი, ვინაიდან კონქში მოთავსებულ ამ დოგმატურ კომპოზიციას კიდევ რაღაც განსაკუთრებული მნიშვნელოვანება ემატება.

ფორმის მოდელირებისას მოზაიკოსი ბიზანტიური ხელოვნების ტრადიციასთან მჭიდროდ დაკავშირებულ „ცხოველხატულობას“ ამჟღავნებს. მოცულობაც აქ მეტადაა გამოვლენილი. გელათის ნართექსის მხატვრის ხელში კი იგი თითქოს უჩინარდება მსუბუქ შეღვენთილ „ნაძერწში“, განზოგადებულ გამჭვირვალე ნახატში. გამოსახულებათა სამოსლის ნატიფ ნაკვეცებს, მათი თავშეკავებული მოდელირებითა და მსუბუქ ხაზთა გამომსახველობით უპირისპირდება ღრმა, მკვეთრი ჩაჩრდილებით დამუშავებული, განსაკუთრებით კი ვერტიკალურად ვარდნილი, მძიმე „მონუმენტური“ დრაპირება.

განსხვავებულია ამ ორი მხატვრობის კოლორისტული გადანწყვეტაც. ამ მხრივ გელათის მოზაიკა მისი თანადროული ბიზანტიური ძეგლების თანახმიერია – ფერადოვანი ლაქის მომეტებული დაქუცმაცება, მჭახე გამონათებები, ცვალებადი სიმუქის ჩრდილები, რაც ტონალურ გადასვლას იძლევა, კოლორისტული პალიტრის მრავალფეროვნება. გელათის ფრესკების კოლორიტი მცირერიცხოვანი ტონებითაა შექმნილი, ფერადოვანი ლაქა ნაკლებად დანაწევრებული.

შალვა ამირანაშვილს და თინათინ ვირსალაძეს, მხატვრულ ღირსებებთან ერთად, აღნიშნული აქვთ გელათის მოზაიკის მონინავეობაც. მისი „მხატვარი შემოქმედებითად წყვეტდა მხატვრულ ამოცანებს, რომლებიც უფრო მოგვიანო ხანის ფერწერისთვისაა დამახასიათებელი“.⁶⁵ და მართლაც, არაერთი ის ნიშანი, რომელიც XII საუკუნის მეორე და XIII საუკუნის პირველი ნახევრის ქართულ მონუმენტურ მხატვრობაშია გამჟღავნებული, ინვეს ასოციაციებს გელათის მოზაიკასთან. ესაა, პირველ ყოვლისა, ის ცხოველხატული მანერა, რომელიც „იშხან-ყინცვისის“ მიმართულობის ძეგლებში ვლინდება. ესაა ხაზობრიობა, ხაზის „ქართული“ განცდა-შეგრძნებით, რომლისთვისაც ნიშანდობლივია განსაკუთრებული დენადობა და პლასტიკურობა, ფიგურის დინამიკურობა, ემოციურობის მეტ-ნაკლები მუხტი; ესაა სამოსის ნაკვეცებში გამოვლენილი „მონუმენტურობა“, რომელიც, ეკატერინე პრივალოვას აზრით, „ოდნავ თუ იგრძნობა ვარძიაში, არის ყინცვისისა და ტიმოთესუბანში“.⁶⁶ მაგრამ მთავარი აქ სხვაა. ქართული მონუმენტური მხატვრობის განვითარებაში ახალი დეკორატიული სისტემისკენ აღებული გეზი შემზადებული იყო მთელი ამ მხატვრობის სრულიად კანონზომიერი ევოლუციით. აღნიშნული პერიოდის ფერწერა ამ განვითარების მეორე ეტაპს წარმოადგენს და „არ

art and Georgian relief sculpture, in particular“⁶². It is important to note that the mosaic displays no affinity either with other samples of Georgian monumental painting. It can neither be related to the fresco preserved in the narthex of Gelati itself. The difference does not lie in the technique only. Unlike Gelati, among the wall paintings adorning Kiev’s St Sophia Cathedral, which make use of both techniques, “certain frescoes... display more affinity with the church mosaic in terms of the manner of depiction“⁶³.

The solution of the mosaic and fresco (in the narthex) figures at Gelati is defined by different artistic aims (ill. 20). The fresco faces are modelled with light olive shades melted to the shadowed parts of the face, while the highlighted part is treated with light, whitened ochre strokes. These shadows and highlights are transparent and are hard to discern even from a close distance; they only create an impression of slight salience⁶⁴.

Unlike the particularly refined figures adorning the narthex, the mosaic images seem more “powerful” and their monumentality appears more striking due to the location of the dogmatic composition in the conch. In modelling the figures, the mosaicist reveals “picturesqueness” closely related to the tradition of Byzantine art. The volume is also more revealed, while it appears to dissolve in lightly melted “modelling” and the generalized transparent drawing of the frescoes. The refined folds of the figures’ attires, their reserved modeling and expressiveness of light lines create a contrast with the drapery, which is treated with deep, sharp shadows and characterised by vertically falling, heavy “monumentality.”

The colour treatment applied by the two artists is also different. In this regard, the Gelati mosaic is in perfect harmony with its contemporary Byzantine samples – increased fragmentation of colour patches, sharp highlights, shades of varying darkness providing for tonal gradation, in addition to a wide range of colour palette. The scale of the Gelati frescoes is made up of a small amount of tones, and the colour patch is less fragmented.

Apart from the artistic merits of the Gelati mosaic, Shalva Amiranashvili and Tinatin Virsaladze pointed out its progressiveness. Its “artist provided creative solutions to artistic tasks which are characteristic of paintings of a later period“⁶⁵. Various features, revealed in the second half of the 12th century and the beginning of the 13th century in Georgian monumental art, do remind one of the Gelati mosaic. This primarily refers to the

65 გელათი. არქიტექტურა. მოზაიკა. ფრესკები, გვ. 11, 20; Ш.Я. Амيرانашвили. История грузинской монументальной живописи. გვ. 131; შ. ამირანაშვილი, ქართული ხელოვნების ისტორია, გვ. 273.
66 Е. П. Привалова. Роспись Тимотесубани. Тб.. 1980, გვ. 249, შენიშვ. 61.

62 T. B. Virsaladze. *Fragmenty drevnei rospisi glavnogo gelatskogo khrama (Fragments of Old Frescoes at Main Church of Gelati)*, p. 193.
63 T. B. Virsaladze, *Fragmenty drevnei freskovo rospisi glavnogo gelatskogo khrama (Fragments of Old Frescoes at Main Church of Gelati)*, p. 202.
64 *ibid*, p. 190
65 Gelati. *Architectura. Mozaika. Preskebi (Gelati. Architecture. Mosaic. Frescoes)*, p. 17; Sh. Amiranashvili, *Istoriya gruzinskoj monumentalnoi zhivopisi (History of Georgian Monumental Painting)*, p. 131; Sh. Amiranashvili, *Kartuli khelovnebis istoriya (History of Georgian Arts)*, p. 273.

არის დაკავშირებული რაღაც მკვეთრ არსებით გარდატეხასთან. შეუმჩნეველი ძვრები კომპოზიციისა და ნახატის მეტი დეკორატიულობისა და დინამიკურობისაკენ სულ უფრო გამოკვეთილად ვლინდება.⁶⁷ და ის, რასაც ჩვენ ვარძიის, ყინცვისის თუ ტიმოთესუბნის განუმეორებელ ფერწერულ სახეებში ვხედავთ, უფრო იმ მხატვრული ტენდენციების ორგანული გაგრძელებაა, რაც გელათის ნართექსის ფრესკებთანაა დაკავშირებული. გელათის მოზაიკა კი მაინც როგორღაც განკერძოებულად დგას.

გელათის მოზაიკა მონუმენტური მხატვრობის იმ ნაირსახეობას განეკუთვნება, რომელიც საქართველოში ფრესკების დარად ფართოდ არ გავრცელებულა. მოზაიკური ხელოვნების არც ისე ბევრი მაგალითია შემორჩენილი ჩვენში, თუმც საგარაუდოა, რომ მათი რაოდენობა მეტი იქნებოდა.

საქართველოს ტერიტორიაზე არქეოლოგიური გათხრების შედეგად გამოვლენილი ამ ხელოვნების ნიმუშებიდან აღრინდელია ძალისისა და ბიჭვინტის საერო ნაგებობათა მოზაიკების ფრაგმენტები, რომლებიც III საუკუნით თარიღდება (სურ. 22).⁶⁸ ამ მოზაიკებში ასახულია გვიანანტიკური ხანის მოზაიკურ მხატვრობაში მიმდინარე პროცესები, რომლებიც ბერძნულ-ელენისტური ხელოვნების ილუზიონისტურ-მოცულობითი მიმართულებისგან თანდათანობითი დაბრუნების მომასწავებელია. აქ ჯერ კიდევ გაუბედავად, მაგრამ აშკარად ჩნდება სწრაფვა სიბრტყობრივ-ხაზოვანი, პირობითი ფორმებისაკენ. ძალისისა და ბიჭვინტის მოზაიკებში თავჩენილი ეს ნიშანი უფრო ელენისტურ-რომაული კულტურის აღმოსავლური რეგიონების საერთო ტენდენციაა, ვიდრე საკუთრივ ქართული; მაგრამ ისიც გასათვალისწინებელია, რომ ამ ტენდენციას ადვილად მოერგო ქართველი ოსტატის გარკვეული მადრეკილება მხატვრული ფორმის სიბრტყობრივ-გრაფიკული აღქმისაკენ. აღსანიშნავია, რომ ძალისის მოზაიკაში მოშველიებული ანტიოქური ნიმუშები მექანიკურად კი არ არის გადმოტანილი, არამედ

picturesque manner, typical of the monuments of the "Ishkhani-Kintsvisi" trend and revealed in the linearity, along with the "Georgian" feeling of line characterised by undulating forms and plasticity, the dynamism of figures, and a certain emotionality. Monumentality is also expressed in the folds of the attire, which, according to Ekaterine Privalova "though only slightly revealed in Vardzia, is present in Kintsvisi and Timotesubani"⁶⁶. There is one more important issue to be noted. The trend of Georgian monumental painting towards the adoption of a new decorative system had been prepared by a perfectly appropriate evolution of the entire painting. The paintings of the referred period mark the second phase of the developmental process and "are not related to any abrupt transition. Unnoticeable moves towards increased decorativeness and dynamism of the composition and drawing appeared to be more and more clearly reflected"⁶⁷. What we see in brilliant painting images at Vardzia, Qintsvisi and Timotesubani is a continuation of the artistic tendencies related to the wall paintings adorning the narthex of Gelati. The Gelati mosaic seems to stand in certain isolation.

The Gelati mosaic is related to the variety of monumental paintings which, unlike frescoes, had not found wide-spread development in Georgia. Only a small number of mosaic samples have survived, though it is assumed that there had been more than have been preserved.

Among the mosaics uncovered as a result of archaeological excavations, the earliest are the mosaic fragments adorning the secular buildings at Dzalisi and Bitchvinta, which are dated to the 3rd century⁶⁸ (ill. 22). These mosaics reflect the processes

67 Т. Вирсаладзе. Основные этапы развития грузинской средневековой монументальной живописи, გვ. 17.

68 ძალისის მოზაიკების შესახებ იხ.: ა. ბოხოჩაძე, ნასტაკისი, სარკინე, ძალისი, ჟურნ. „ძეგლის მეგობარი“, №33, თბ., 1973; მისივე, გათხრები ალაიანსა და ძალისში, თბ., 1981, გვ. 93; მისივე, სასახლე, ნაგებობა აფსიდებით და საცურაო აუზი, „ძეგლის მეგობარი“, №4, თბ., 1987, გვ. 25-31; მ. მიზანდარი, დიონისეს თემა ანტიკური იბერიის ხელოვნებაში (სადისერტაციო ნაშრომი), თბ., 1988, გვ. 21-58; М.Г.Мизандари. Дионисийская тема в искусстве античной Иверии (автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения). Тб., 1988, გვ. 3-27; მ. ოდიშელი, საქართველოში აღმოჩენილი გვიანანტიკური და ადრექრისტიანული მოზაიკები (სადისერტაციო ნაშრომი), თბ., 1988, გვ. 15-64; М. Дж. Одишели. Позднеантичные и раннехристианские мозаики Грузии (автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения). Тб., 1988, გვ. 10-16; M. Odišeli, Spätantike und frühchristliche Mosaike in Georgien, Wien, 1995, გვ. 11-26, 63, სურ. 1-21. ბიჭვინტის III საუკუნის საერო მოზაიკის შესახებ იხ.: ა. ჭყონია, ბიჭვინტის საერო მოზაიკის ფრაგმენტები, აღმოჩენილი 1962 წელს, დიდი პიტიუნტი, III, თბ., 1978, გვ. 217; М. Дж. Одишели, ავტორეფერატი, გვ. 23-24; M. Odišeli, დასახ. ნაშრ., გვ. 55, 56, 64.

66 E. L. Privalova, *Rospis Timotesubani (Timotesubani Wall Paintings)*, Tb., 1980, p. 249, note 61.

67 T. Virsaladze, *Osnovnye etapy razvitiya gruzinskoj srednevekovoi monumentalnoi zhivopisi (Main Stages in the Development of the Medieval Georgian Monumental Painting)*, p. 17.

68 On Dzalisa, see: A. Bokhochadze, *Nastakisi, Sarkine, Dzalisi*, magazine *Dzeglis Megobari*, №33, Tb., 1973, idem, *Gatkhebi Aghaiana da Dzalishashi (Excavations in Aghaiani and Dzalisa)*, Tb., 1981, p. 93; idem, *Sasakhle, nageboba apsidebit da satsurao auzit (Palace, Structure with Apses and Swimming Pool)*, *Dzeglis Megobari*, №4, Tb., 1987, pp. 25-31; M. Mizandari, *Dionises tema antikuri iberiis khelovnebashii (The Theme of Dionysus in the Art of Iberia in the Antiquity)*, (dissertation), Tb., 1988, pp. 21-58. M. G. Mizandari, *Dionisiiskaya tema v isskustve antichnoi Iverii (The Theme of Dionysus in the Art of Iberia in the Antiquity)*, (the abstract of the dissertation submitted to obtain the candidate's degree in art history), Tb., 1988, pp. 3-27; M. Odišeli, *sakartveloshi aghmochenili gvianantikuri da adrekristianuli mozaikები (Late Antique and Early Christian Mosaics Discovered in Georgia)* (dissertation), Tb., 1988, pp. 15-64; M. J. Odišeli, *Pozdneantichnie i rannekhristsianskie mozaiki Gruzii (Late Antique and Early Christian Mosaics of Georgia)*, (the abstract of the dissertation submitted to obtain the candidate's degree in art history), Tb., 1988, pp. 10-16; M. Dž. Odišeli, *Spätantike und frühchristliche Mosaike in Georgien*, Wien, 1995, pp. 11-26, 63, figs. 1-21. For the 3rd century secular mosaics at Bitchvinta, see: A. Tchkonია, *Bitchvintis saero mozaikis fragmentebi, aghmochenili 1962 tsels (Fragments of Bitchvinta Secular Mosaic, Discovered in 1962)*, *Didi Pituntii*, III, Tb., 1978, p. 217; M. Odišeli, (the abstract of the dissertation), pp. 23-24. M. Odišeli, *Spätantike und frühchristliche Mosaike in Georgien*, pp. 55, 56, 64.

ყველგან შემოქმედებითად გადამუშავებული.⁶⁹ გამოყენებული მასალაც ადგილობრივია. მკვლევართა დასკვნით, ეს მოზაიკები ანტიოქიაში განსწავლული ქართველი ოსტატის ან საქართველოში მცხოვრები უცხოელის მიერაა შესრულებული.⁷⁰

სიბრტყობრივ-ხაზობრივი ტენდენციების გაძლიერებამეტად შეიმჩნევა V საუკუნით დათარიღებულ ბიჭვინტისავე საერო მოზაიკის სხვა ფრაგმენტში. ამაში დარწმუნება არაა ძნელი, თუ შევადარებთ ამ მოზაიკის სპილოს აქვე ბიჭვინტაშივე მიკვლევულ III საუკუნისეული ტრიტონის გამოსახულებას. მიუხედავად იმისა, რომ ორივე შემთხვევაში ერთი ძირითადი ტონი ჭარბობს – მოყავისფრო-წითელი ტრიტონისა და მუქი ნაცრისფერი სპილოსი და რომ არცერთგან არ არის გამოყოფილი კონტურული ხაზი, ისინი განსხვავებულნი არიან შესრულების მანერით. მოგვიანო ფრაგმენტი გრაფიკული სანყისის გაძლიერებით – სპილოს ცისფერი ზოლები სხეულზე, პარალელურად დადებული, ხელს უწყობს მეტ გასიბრტყოვნებას. მ. ოდიშელის აზრით, ხის სათამაშოსავით გაშეშებული სპილო და საერთოდ, კომპოზიციის სხვა გამოსახულებებიც ახლო ანალოგებს პოულობს ანტიოქიისა და კილიკიის მოზაიკური ძეგლების წრეში.⁷¹

ანტიოქური ხელოვნების ნაწარმოებებთან სიახლოვეს იჩენს დასავლეთ საქართველოში მოძიებული კიდევ ერთი საერო მოზაიკის ნიმუში – შუხუთის აბანოს იატაკის დეკორი, რომელიც IV საუკუნის ბოლო მეოთხედს მიეკუთვნება (სურ. 23).⁷² აქ გამოყენებული, უპირატესად, აბსტრაქტული გეომეტრიული ორნამენტები აღმოსავლეთ-ქრისტიანული ხელოვნების პირველი ოთხი საუკუნის ერთ-ერთ მნიშვნელოვან პრინციპს მისდევს – ეს იყო ხალხური ხელოვნებიდან წამოსული ახალი, ცოცხალი გეომეტრიზმი, რომელიც შთანთქავდა დიდი ქალაქების ცენტრების რაფინირებულ გეომეტრიზმს.⁷³ შუხუთის მოზაიკის აბსტრაქტული ხასიათი, მისი ხალიჩისებრი განშლა სრულიად სიბრტყობრივს ხდის ამ მოზაიკის გამოსახულებას, რასაც ხელს უწყობს დაახლოებით ერთი ფორმისა და ზომის კუბიკების გამოყენებაც. ძალისის მოზაიკისგან განსხვავებით, იგი მექანიკურად იმეორებს მცირე აზიის ერთ-ერთ სახელოსნოში შემუშავებულ ორ-



სურ. 23. გეომეტრიული ორნამენტი. შუხუთის აბანოს მოზაიკა. IV ს.

taking place in the mosaic art in period of late Antiquity, which prepared grounds for the deviation from the Greek-Hellenistic illusionistic trend. It was the first sample which weakly, though clearly, revealed the trend towards linear, conventional forms. This feature, reflected in Dzalisi and Bitchvinta mosaics, reveals a general trend of the eastern regions of Hellenistic-Roman culture rather than Georgian. Though, it is noteworthy that the Georgian artist's aspiration towards the plane-graphical perception of forms easily matched with this trend. It is also to be noted that the Antiochian samples used in the Dzalisi mosaic were creatively redeveloped rather than mechanically transposed⁶⁹. The materials used are also local. Scholars conclude that these mosaics were executed by a Georgian artist who had mastered his skill in Antioch, or by a foreigner living in Georgia⁷⁰.

69 მ. ოდიშელი, დასახ. ნაშრ., გვ. 162; მ. მიზანდარი, დასახ. ნაშრ., გვ. 55, 57.

70 М. Г. Мизандари. Автореферат, гв. 14; მ. ოდიშელი, დასახ. ნაშრ. გვ. 163; М. Дж. Одишели. Автореферат, гв. 15;

71 М. Дж. Одишели. Автореферат, гв. 24-25; М. Odišeli. დასახ. ნაშრ., გვ. 56, 57, 64, სურ. 44.

72 П. П. Закарая, В. А. Леквинадзе. Шухутская баня. საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის საზოგადოებრივ მეცნიერებათა განყოფილების მაცნე, I, თბ., 1966, გვ. 120-135, ტაბ. VI; მ. ოდიშელი, დასახ. ნაშრ., გვ. 73; М. Дж. Одишели. Автореферат, гв. 16-18; П. П. Закарая, В. А. Леквинадзе. Археологические раскопки в Шухути. "Византийский Временник". 26. 1968, гв. 225-232; М. Odišeli. დასახ. ნაშრ., გვ. 27-29, 63, სურ. 22-24.

73 В. Н. Лазарев. История византийской живописи, гв. 23.

69 M. Odisheli, idem, (dissertation), p. 162; M. Mizandari, idem, pp. 55, 57.

70 M. Mizandari, (the abstract of the dissertation), p. 14; M. Odisheli, idem, (dissertation), p. 163; M. Odisheli, (the abstract of the dissertation), p. 15.



ILL. 23. GEOMETRICAL ORNAMENT. SHUKHUTI BATHHOUSE MOSAIC (4th CENTURY)

ნამენტულ შაბლონს.⁷⁴

ადრექრისტიანული ხანის საეკლესიო მოზაიკები შემორჩა ბიჭვინტის ბაზილიკას, ყველაზე უკეთ – მის აფსიდასა და სანათლავს (V საუკ.) (სურ. 24).⁷⁵

ბიჭვინტის ეკლესიის მოზაიკური იატაკის სიუჟეტები წარმოდგენილია რამდენიმე სიმბოლური კომპოზიციით, რომლებიც თავმოყრილია ყველაზე თვალსაჩინო ადგი-

74 П.П. Закарая, В.А. Леквинадзе, დასახ. ნაშრ., 128; მ. ოდიშელი, დასახ., ნაშრ., გვ. 73; ავტორეფერატი, გვ. 18; M. Odišeli, დასახ. ნაშრ., გვ. 29, 63.

75 მ. ოდიშელი, დასახ. ნაშრ., გვ. 74-161; Ш.Я.Амиранашвили, История грузинского искусства, გვ. 114. ბიჭვინტის მოზაიკებზე იხ: В.А. Леквинадзе, О древнейшей базилике Питиунта и ее мозаиках, ВДИ, N2, 1970, გვ. 174-193; Л.А.Мацулевич, Мозаики Бичвинта-Великого Питиунта. დიდი პიტიუნტი, III, თბ. 1978, გვ. 100-168; Л.А. Шервашидзе, Пицундская мозаика. დიდი პიტიუნტი, III, თბ. 1978, გვ. 169-193; T. Velmans, Quelques versions rares du thème de la fontaine de vie dans l'art paléochrétien, Cahiers archéologiques, Fin de l'antiquité et moyen age, XIX, Paris, 1969, გვ. 29-43; A. Votchinina, Mosaïques gréco-romaines trouvée en Union Soviétique. La mosaïque romaine, Paris, 1965, გვ. 315-324; M. Odišeli, დასახ. ნაშრ., გვ. 32-55, 63-64, სურ. 25-42.

The reinforcement of linear tendencies is strongly felt in another fragment of secular mosaic at Bitchvinta, dated to the 5th century. This is easy to ascertain by comparing the figure of an elephant from this mosaic with a 3rd century image of a triton, also discovered in Bitchvinta. Although each of the mosaics displays the dominance of a single tone - the triton being depicted in brownish-red and the elephant in dark grey, and none of them is marked with a contour, the manner of execution is different. The fragment dating from a later period is characterised by graphical treatment reflected in parallel, light blue bands on the elephant, which reinforce the planarity. M. Odišeli considered that a wooden toy like stiff image of an elephant, as well as other figures of the composition, finds close affinity within the mosaics belonging to the Antiochian and Kilikian circle⁷¹.

Another secular mosaic showing affinity with Antiochian art adorns the Shukhuti bathhouse floor, dating from the last

71 M. J. Odišeli, (the abstract of the dissertation), pp. 24-25 M. Odišeli, Spätantike und frühchristliche Mosaïke in Georgien, pp.56,57,64, fig. 44.

ლებზე – საკურთხეველში, სანათლავსა და ცენტრალურ ნავში. მათი სიმბოლიკა დაკავშირებულია ნათლისღებასა და ევქარისტიასთან.⁷⁶

ბიჭვინტის საეკლესიო და საერო მოზაიკებს, თავისი მოტივებითა და სტილით, შ. ამირანაშვილიცა და მ. ოდიშელიც მჭიდროდ უკავშირებენ სირიულ და პალესტინურ სკოლებს, უფრო ზუსტად: „მათი თავისებურება განპირობებულია, ერთი მხრივ, სირიული სურათოვნებისა და ელინისტური ცხოველხატულობის, მეორე მხრივ კი, პალესტინური მკაცრი სიმბოლიზმის სინთეზით“, შემოქმედებითად გადაშენებული ადგილობრივ ნიადაგზე.⁷⁷ მომდევნო ხანის, ვიდრე XII საუკუნის მეორე მეოთხედამდე, ე.ი. გელათამდე, მოზაიკები ჩვენამდე იმდენად ფრაგმენტულადაა მოღწეული, რომ ახლა ძალზე ჭირს მათი პირვანდელი სახის აღდგენა. მოზაიკური მხატვრობის უმნიშვნელო კვალია მცხეთის ჯვრის მცირე ეკლესიისა (VI საუკ.) და წრომის ტაძრის საკურთხევლის კონქში (VII საუკ.), მარტვილის ტაძრის შესასვლელის ლუნეტში (VII საუკ.?), შორეთის ეკლესიის სატრიუმფო თაღის შუბლზე, სამხრეთ და ჩრდილოეთ კედლებზე, ხოლო სამხრეთპილასტრზე, სავარაუდოდ, წინასწარმეტყველის გამოსახულების ფრაგმენტია, მოზაიკური კენჭები შორეთიდან, მოქვიდან და ორბეთიდან (ახლა საქართველოს ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმში დაცული), და კიდევ, ცნობები ბაგრატის ტაძრის მოზაიკაზე (XI საუკ. დამდეგი)⁷⁸ – ყოველივე ეს მოწმობს მთელი ამ დროის მანძილზე მოზაიკური სამკაულისადმი გარკვეულ ინტერესს, მაგრამ არაფერს გვეუბნება მისი შესრულების მხატვრულ ხასიათზე. ერთი რამ ფაქტია – VI საუკუნიდან მოყოლებული უცილოდ შეგვიძლია დავადასტუროთ საქართველოში კედლის მოზაიკის არსებობა.

მთელი აქ მოხმობილი ძეგლებიდან ერთადერთია წრომის მოზაიკა, რომელიც ამა თუ იმ მოსაზრების გამოთქმის საშუალებას გვაძლევს და ისიც იაკობ სმირნოვის გამოწველილვითი გამოკვლევის წყალობით, სადაც მხატვრობის შესახებ გაცილებით უფრო მეტი მასალაა შემოთავაზებული (ცხადია, იმ დროისათვის მოზაიკა რამდენადმე მაინც უკეთ იყო შენახული).⁷⁹ ამჟამად ამ მოზაიკიდან შემორჩენილია ქრისტეს სამოსის, წარწერიანი გრაგნილის, ოქროს ფონის, აკანთის ფოთლების, ორნამენტული მოტივის ფრაგმენტები, ანგელოზის ტერფი (ისინი უკვე კარგა ხანია გადატანილია საქართველოს ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმში, სხმ/მმ №1-11) (სურ. 25).

მოზაიკური კომპოზიცია ტაძრის აფსიდის კონქს ამკობდა

quarter of the 4th century⁷² (ill. 23). The abstract geometrical ornaments dominating the mosaic follow an important principle of eastern Christian art during the first four centuries. This is characterised by new vivid geometricism, which took its roots in vernacular art and gradually replaced the refined geometricism of the metropolitan centres⁷³. The abstract character and carpet-like arrangement of the Shukhuti mosaic defines the planarity of the mosaic figure, which is further reinforced by the use of cubes of equal size and shape. In contrast with the Dzalisi mosaic, it mechanically repeats an ornamental pattern developed in one of the workshops in Asia Minor⁷⁴.

The Bitchvinta Basilica has preserved early Christian church mosaics. The apse and the baptistry mosaics (5th century)⁷⁵ are in relatively good shape. The plots of the mosaic floors of Bitchvinta Church feature several symbolic compositions that are concentrated in the most prominent areas, such as the sanctuary, baptistry and the central nave. Their symbolism is related to Baptism and Eucharist⁷⁶. With their motifs and style, the ecclesiastical and secular mosaics of Bitchvinta are, according to Sh. Amiranashvili and M. Odišeli, related to the Syrian and Palestinian schools: “Their originality is determined by synergies between the Syrian pictorialness and Hellenistic picturesqueness on one side, and the Palestinian austere symbolism on the other,” creatively redeveloped on local soil⁷⁷. The mosaics dating from a later period (created before the second quarter of the 12th century and the arrangement of the Gelati mosaic) have preserved in fragments, which inci-

76 მ. ოდიშელი, ბიჭვინტის ბაზილიკის მოზაიკების სიმბოლიკა, უფრ. „საბჭოთა ხელოვნება“, №5, თბ., 1985, გვ. 79-80 მ. Odišeli, დასახ. ნაშრ., გვ. 64.

77 მ. ოდიშელი, დასახ. ნაშრ., გვ. 161; Ш.Я.Амиранашвили. История грузинской монументальной живописи. გვ. 23.

78 იონა რუისის მიტროპოლიტი, მიმოსკლა ანუ მგზავრობა იონა რუისის მიტროპოლიტისა, თფ., 1852, გვ. 144; ვ. ბერიძე, ძველი ქართული სურათმოდერნობა, თბ., 1974, გვ. 52, 133. შორეთის ეკლესიის მოზაიკის შესახებ ცნობები ხელოვნების ისტორიკოსმა ანი კლდიაშვილმა მომანოდა.

79 Я. И. Смирнов. Цромская мозаика. Тифлис. 1935.

72 P. P. Zakaraya, V. A. Lekvinadze, *Shukhutskaya banya (Shukhuti Bath)*, the Department of Social Sciences of the Georgian Academy of Sciences, *Matsne*, I, Tb., 1966, pp. 120-135, pl. VI; M. Odišeli, idem, (dissertation), p. 73; M. Odišeli, (the abstract of the dissertation), pp. 16-18. P. Zakaraya, V. Lekvinadze, *Arkheologicheskie raskopki v Shukhuti (Archaeological Excavations in Shukhuti)*, *Vizantiiski vremennik*, 26, 1968, pp.225-232; M. Odišeli, *Spätantike und frühchristliche Mosaiken in Georgien*, p. 27-29, 63, figs. 22-24.

73 V. N. Lazarev, *Istoriya vizantiiskoi zhivopisi (History of Byzantine Painting)*, p. 23.

74 P.P. Zakaraya, V. A. Lekvinadze, *Shukhutskaya banya (Shukhuti Bath)*, p. 128; M. Odišeli, idem (dissertation), p. 73; p. 18 (the abstract of the dissertation), M. Odišeli, *Spätantike und frühchristliche Mosaiken in Georgien*, pp. 29, 63.

75 M. Odišeli, idem, (dissertation), pp. 74-161; Sh. Amiranashvili, *Istoriya gruzinskogo iskusstva (History of Georgian Arts)*, p. 114. For Bitchvinta mosaics, see: V. A. Lekvinadze, *O drevneishei bazilike Pitiunta i ee mozai-kakh (Concerning Old Pitiunti Basilica and its Mosaic)*, *VDI*, №2. 1970, pp. 174-193; L. A. Matsulevich, *Mozaika Bitchvinta – velikogo Pitiunta (Mosaic of Bitchvinta – Great Pitiunti)*, *Didi Pitiunti*, III, Tb., 1978, pp. 100-168; L. A. Shervashidze, *Pitsundskaya mozaika (Pitsunda Mosaic)*, *Didi Pitiunti*, III, Tb., 1978, pp. 169-193; T. Velmans, *Quelques versions rares du thème de la fontaine de vie dans l'art paléochrétien, Cahiers archéologiques. Fin de l'antiquité et moyen age*, XIX, Paris, 1969, pp. 29-43; A. Votchinina, *Mosaïques gréco-romaines trouvée en Union Soviétique. La mosaïque romaine*, Paris, 1965, p. 315-324. M. Odišeli, *Spätantike und frühchristliche Mosaiken in Georgien*, pp. 32-55, 63-64, figs. 25-42.

76 M. Odišeli, *Bitchvintis bazilikis mozaikების სიმბოლიკა (Symbols of Bitchvinta Basilica Mosaic)*, magazine *Sabchota khelovneba*, №5, Tb., 1985, pp. 79-80, M. Odišeli, *Spätantike und frühchristliche Mosaiken in Georgien*, p. 64.

77 M. Odišeli, idem, (dissertation), p. 161; Sh. Amiranashvili, *Istoriya gruzinskoi monumentalnoi zhivopisi (History of Georgian Monumental Painting)*, p. 23.

(სურ. 26). მისი იკონოგრაფიული სქემის თაობაზე სხვადასხვა აზრი იყო გამოთქმული. მკვლევართა ნაწილი მიიჩნევს, რომ აქ წარმოდგენილია „ქრისტეს მიერ კანონის გადაცემა“ („Traditio Legis“), სადაც მაცხოვრის ცენტრალური ფიგურის აქეთ-იქით პეტრე და პავლე მოციქულებია გამოსახული.⁸⁰ თავის დროზე დ. გორდეევმა ქრისტესკენ მიმართულ ფიგურებში ანგელოზები (ან მთავარანგელოზები) ამოიცნო, რომელთა ფრთების კვალი მან მონახაზში გაარჩია. ვ. ლაზარევი დ. გორდეევზე დაყრდნობით ამ სცენაში „ამაღლების“ შემოკლებულ რედაქციას ხედავს, ხოლო ზაზა სხირტლადე, განიხილავს რა მოზაიკას მის ქვემოთ მდებარე ფრესკასთან ორგანულ ერთობაში, მიიჩნევს მას ღმრთის დიდების თეოფანიურ გამოსახულებად, რომელიც „ამაღლების“ სახითაა გადაწყვეტილი.⁸¹ სხვათა შორის, თინათინ ვირსალადე წრომის მოზაიკის იკონოგრაფიას სწორედ „ამაღლების“ სცენას უკავშირებს და აღნიშნავს, რომ „Traditio Legis“-ში თავიდანვე იყო მოაზრებული „ამაღლება-მეორედ მოსვლის“ იდეა და ეს საზეიმო სიუჟეტი ხშირად იყო გამოყენებული ესქატოლოგიური თეოფანიის გამოსახატავად.⁸² ამგვარად, მეცნიერის ეს ინტერპრეტაცია დიდად არაა დაშორებული იმ მკვლევართა პოზიციებს, რომელთა თანახმადაც წრომის მოზაიკაში „ამაღლება“ წარმოდგენილი. განსხვავება აქ მხოლოდ იკონოგრაფიულ სქემაშია – ერთ შემთხვევაში მოციქულებით (როგორც თინათინ ვირსალადე თვლის, „საქმე მოციქულთა“-ს პირველი თავის საწყისი მომენტი⁸³), ხოლო მეორეში – ანგელოზებით (ჩემი აზრით, ეს უნდა იყოს ამავე თავის ბოლო ფაქტი). ვფიქრობ, წრომში, ქვედა რეგისტრში ზაზა სხირტლადის მიერ ამოკითხული გამოსახულება – ცენტრში ღმრთისმშობელი-ორანტა ორ სვეტს შორის გადაფენილი ქსოვილის ფონზე, და მის ორსავე მხარეს მოციქულები,⁸⁴ იძლევა იმის საფუძველს, რომ აქ ჩვენ სწორედ „ამაღლების“ სქემა ვიგულისხმობთ. ამ სცენის ესქატოლოგიური მნიშვნელობა გაძლიერებულია კიდევ სარკმლის თაღში გამოსახული ჯვრით, რო-

dentally does not permit a restoration to their original appearance. The remains of mosaics from the Minor Holy Cross Church at Mtskheta (6th century) and the conch of the Tsromi Church sanctuary (7th century), the lunette at the entrance of Martvili Church (7th century?), Shoreti Church, the triumphal arch, south and north walls of which have survived traces of mosaic, and the south pilaster of which most probably represents the fragment of a Prophet, the mosaic tesserae from Shoreti, Mokvi and Orbeti (presently kept at the State Museum of Fine Arts of Georgia), in addition to notes about the mosaic at Bagrat's Cathedral (early 11th century)⁷⁸, demonstrate the presence of interest in mosaic adornment throughout that period, but tell nothing of the artistic manner of execution. Nevertheless, this is all important evidence attesting to the existence of mosaics in Georgia from the 6th century. Among all the samples noted above it is only the Tsromi mosaic that allows us to make certain assumptions and this is thanks to the research carried out by Jacob Smirnov, who provided substantial evidence concerning the paintings (it is obvious that at that time the mosaic had been in a better state of preservation)⁷⁹. At present, only the fragments of the attire of Christ, the scroll with inscriptions, the gold background, the acanthus leaves and of the ornamental motif, as well as the Angel's foot have survived (they were long ago transferred to the State Museum of Fine Arts of Georgia) (ill. 25).

The mosaic composition used to be located in the conch of the apse (ill. 26). Its iconographic scheme has induced a variety of opinions. Some scholars believe that it represents "Traditio Legis" (Christ Giving the Law to Peter and Paul) with the central figure of the Saviour flanked by the Apostles Peter and Paul⁸⁰. D. Gordeev, consider the figures facing Christ to be Angels (or Archangels), having deciphered the traces of their wings in the outline. Based on the opinions expressed by D. Gordeev, V. Lazarev identified this scene with an abridged version of the Ascension⁸¹. On the other hand, Zaza Skhirtladze viewed

80 G. Tschubinaschwili, I. Smirnov, Die Kirche in Zromi und ihr Mosaik. Georgische Baukunst, II, Tiflis, 1934, გვ. 100; Я.И. Смирнов, დასახ. ნაშრ., გვ. 21, ნახ. 6; Ш.Я. Амيرانашвили, История грузинской монументальной живописи, გვ. 27; Т. Вирсаладзе, Основные этапы развития грузинской средневековой монументальной живописи, გვ. 2.

81 Д. П. Гордеев. Краткий отчет о командировках в Кахию и Горийский уезд летом 1917г. Известия Кавказского отделения Московского Археологического Общества, V, 1919, გვ. 32; В.Н. Лазарев, История византийской живописи, გვ. 50; Z. Skhirtladze, A propos du décor absidal de C'romi. Revue des études géorgiennes et caucasiennes, N6-7, Paris, 1990-1991, გვ. 167.

82 წრომის მოზაიკისადმი მიძღვნილ გამოუქვეყნებელ ნაშრომში ავტორი ძირითად ადგილს „ამაღლების“ იკონოგრაფიის გენეზისის საკითხებს უთმობს – Т. Б. Вирсаладзе, Цромская мозаика в кн.: Грузинская средневековая монументальная живопись (ხელნაწერი), გვ. 249-298; 257;

83 Т. Б. Вирсаладзе, Цромская мозаика, გვ. 294.

84 Z. Skhirtladze, დასახ. ნაშრ., გვ. 168, ნახ. 1, 3, 4, 7. ვფიქრობ, ღმრთისმშობელი-ორანტას ეს ფონი მინიშნება უნდა იყოს იმაზე, რომ იგი ინტერიერშია წარმოდგენილი და, შესაძლოა, გამოხატავდეს „საქმე მოციქულთა“-ს პირველი თავის იმ პასაჟს, სადაც მოთხრობილია მოციქულთა მარიამის სახლში დაბრუნებასა და მასთან ყოფნის შესახებ. ინტერიერი კოლონებითა და ფარდით გადმოცემულია სან უილიემ ლე დეზერის სარკოფაგის რელიეფზე, მაგრამ სხვა სცენაში – Т. Б. Вирсаладзе, Цромская мозаика, იხ. გვ. 256, 286.

78 Iona Metropolitan of Ruisi, Mimosula anu mgzavraba iona ruisis mitropolitisa (Voyage of Iona Metropolitan of Ruisi), Tf., 1852, p. 144; V. Beridze, Dzveli kartuli khelovneba (Old Georgian Art), Tb., 1974, pp. 52, 133. The notes on the mosaic of Shoreti Church were provided by the art historian Annie Kldiashvili.

79 J. Smirnov, Tsromskaya mosaika (Tsromi Mosaic), Tiflis, 1935.

80 G. Tschubinaschwili, J. Smirnov, Die Kirche in Zromi und ihr Mosaik, Georgische Baukunst, II, Tiflis, 1934, p. 100; J. Smirnov, idem, p. 21, fig. 6; Sh. Amiranashvili, Istoriya gruzinskoi monumentalnoi zhivopisi (History of Georgian Monumental Painting), p. 27; T. Virsaladze, Osnovnye etapy razvitiya gruzinskoi srednevekovoi monumentalnoi zhivopisi (Main Stages in the Development of Medieval Georgian Monumental Painting), p. 2.

81 D. P. Gordeev, Kratki otchet o komandirovkakh v Kakheti i Gorijski uезд letom 1917 goda (Brief Account of Trips to Kakheti and Gori province in Summer 1917), Izvestiya Kavkazskogo otdeleniya moskovskogo arkheologicheskogo obschestva (Proceedings of the Caucasian Department of the Moscow Archaeological Society), V, 1919, p. 32; V. N. Lazarev, Istoriya vizantiiskoi zhivopisi (History of Byzantine Painting), p. 50; Z. Skhirtladze, A propos du décor absidal de C'romi. Revue des études géorgiennes et caucasiennes, N6-7, Paris, 1990-1991, p. 167.

მელიც „აღდგომისა“ და „მეორედ მოსვლის“ მაუნეებელი სიმბოლოა. წრომის მსგავსი კომპოზიცია საქართველოს გარეთაც იძებნება, მაგალითად, არუჭის (სომხეთი, VII საუკ.) ტაძრის აფსიდის ფრესკაში; პარალელად გამოდგება, ალბათ, რავენის სან მიკელე ინ აფრიჩისკოს კონქუ-

the mosaic in organic unity with the fresco below it, and described it as a theophanic representation of the Glory of the God, executed in a form of the Ascension. It is the Ascension scene that Tinatin Virsaladze linked the iconography of the Tsromi mosaic with. She considered that "Traditio Legis" had



სურ. 24. ირვანი ზაღრეპანთან. ბიჭვინტის ტაძრის მოზაიკა. V ს.

ILL. 24. THE DEER AT THE FOUNTAIN. BITCHVINTA MOSAIC (5th CENTURY)

რი მოზაიკაც (VI საუკ.), სადაც „ამაღლების“ ერთ-ერთი რედაქციაა – „სიკვდილისა დამთრგუნველი ქრისტე“, და ხაზგასმულია „მეორედ მოსვლის“ თემა.⁸⁵ და ყველა ამ შემთხვევაში ყურადღებას იპყრობს ის ერთი და იგივე სქემა, რომლითაც წარმოდგენილია კონქური საზეიმო კომპოზიცია – სამფიგურიანი სქემა, მაცხოვარი და ანგელოზები,

originally been conceived as the Ascension – Second Coming, and that this festive plot had often been used for representing eschatological theophany⁸². This interpretation is close to the opinions expressed by the researchers identifying the Tsromi mosaic scene with the Ascension. The only difference lies in the iconographic scheme – it represents the apostles (according to Tinatin Virsaladze, the starting point of Chapter One of The Acts⁸³) in one case and the Angels in another (in my opinion, the final fact of the chapter). We regard the image on the lower register at Tsromi, identified by Zaza Skhirtladze, representing the Virgin-Oranta in the centre "against the background

85 არუჭის ტაძრის აფსიდის კონქში წარმოდგენილი იყო წრომის მოზაიკის მსგავსი კომპოზიცია, ხოლო მის ქვემოთ, შემორჩენილია ექვსი მოციქული (ჩრდილოეთ კედელზე) – Л.А. Дурново. Краткая история древнеармянской живописи. Ереван. 1957, გვ. II; Н.Г.Котаджян. Цвет в раннесредневековой живописи Армении. Ереван. 1978, ტაბ. 19-22; В.Н. Лазарев. История византийской живописи. გვ. 50, 46; Т.Б. Вирсаладзе. Цромкая мозаика. გვ. 252, 282, 283; Z. Skhirtladze. დასახ. ნაშრ. გვ. 167, შენიშვ. 18; Jean-Michel Thierry, Patrick Donabedian. Les arts Arméniens. Paris. 1987, გვ. 80, 496, სურ. 35. პ. დონაბედიანი არუჭის კონქის სცენას მოიხსენიებს როგორც „Traditio Legis“-ს. რავენის მოზაიკაში მოციქულები სიმბოლურად გამოსახულნი თორმეტი მტრედის სახით, ჩართული არიან სცენის შემომსახვერელ სარტყელში.

82 In his unpublished research dedicated to the Tsromi mosaic, the author focuses on the issues related to the genesis of the "Ascension" iconography – T. B. Virsaladze, *Tsromskaya mozaika (Tsromi Mosaic)*, in: *Gruzinskaya srednevekovaya zhivopis (Georgian Medieval Painting)* (manuscript), pp. 249, 298, 257.

83 T. B. Virsaladze, *Tsromkaya mozaika (Tsromi Mosaic)*, p. 294.

„მინის“ ზოლი,⁸⁶ სცენის შემომსაზღვრელი დეკორატიული სარტყელი. წრომის მოზაიკას, რომელიც „ქრისტეს დიდების“ კონცეფციას შეეფერება, ეხმიანება კიდევ ერთი ასეთი საკონქო მოზაიკა, ოღონდ „ღმრთისმშობლის დიდების“ კომპოზიციით კვიპროსის პანაგია ანგელოკტიტას ეკლესიაში (VII საუკ.).⁸⁷ ამ ორ მხატვრობას ზოგადი სქემის გარდა, კიდევ სხვა დეტალები აქვთ საერთო, მაგ., ორნამენტულ ზოლში შეჭრილი მდიდრული პოდუმი (ასევეა არუჭის ფრესკაშიც), ანგელოზთა წინსწრაფული ნაბიჯი, თეთრი ქიტონები, გამოსახულებათა თვალ-წარბის მოყვანილობა,⁸⁸ და მსგავსი სტილისტური მიმართულება.

წრომის მოზაიკის შემორჩენილი ფრაგმენტები ცალკეული დაკვირვებებისა და მოსაზრებების გამოთქმის შესაძლებლობას გვაძლევს და მისი სტილისა და თარიღის თაობაზე სმირნოვისეული დასკვნების შესამაგრებლადაც ხელს გვიმართავს.⁸⁹

მოზაიკაში ჭარბობს მსხვილი კუბიკები, რომლებიც ჯერ კიდევ თავისუფლადაა განლაგებული, ერთმანეთთან მოურგებლად და ნაკერების გულდაგულ ამოგლესვის გარეშე ნაწყობი (სურ. 25). ამ მხრივ, ეს მოზაიკური ნყობა ძალზე გვაგონებს ბიჭვინტის ზემომოხმობილ V საუკუნის საერო მოზაიკას სპილოს გამოსახულებით. ხშირია წრომში კუბიკების არაერთგვაროვანი რიგები, სადაც ერთი ფერის მწკრივი განწყვეტილია სხვა ტონის ჩანართებით, რაც არბილებს ნახატს და მეტ ცხოველხატულობას სძენს გამოსახულებას. არაერთგვაროვანია წრომის მოზაიკის ფონიც. იგი მუქი და ბავი თქროს კუბიკებითაა ნაწყობი, მათ შორის მიმოხეული ყავისფერი, მონაცრისფრო-ჩალისფერი, თეთრი, ნაირგვარი მწვანე და წითელი კენჭებით. ამასთან, წრომის მოზაიკა შეიცავს ერთი ფერის კუბიკების უწყვეტ რიგს, რომელიც ამკვეთრებს ხაზოვან ნახატს. ეს რიგები ფონშიაც არის ჩართული, მაგრამ უმთავრესად გამოყენებულია ნახატის გამოსაყვანად, მაგ., ორ ყავისფერ რიგს შორის მოთავსებული ოქროს თუ თეთრი კუბიკების მწკრივი, რომელიც აკანთის ფოთლის ანდა ანგელოზის ტერფის კონტურებს შემოწერს, ფოთლის შიდა ნახატის გამომყვანი მწვანე ფერის რიგები. მსგავს მწკრივებზეა ლაპარაკი ი. სმირნოვის აღწერებშიც – მაცხოვრის დიდი შარავანდის და მასში ჩანერილი ჯვრის მკლავების, მისი ჰიმნტიონის არშის

of the cloth spread between two pillars, flanked on both sides by the evangelists”⁸⁴, allows us to assume that this should be the Ascension scheme. The eschatological significance of the scene is further reinforced by the cross represented on the arch of the window, which is a symbol of the Resurrection and the Second Coming. Compositions similar to that of Tsromi can be traced outside Georgia as well: the fresco adorning the apse of Arudch Church (Armenia, 7th century); Ravenna’s San Michele in Afrisco conch mosaics (6th century) contain one of the redactions of the Ascension, i.e. Christ Defeating Death, as well as the emphasis on the Second Coming⁸⁵, can also be considered related.

It is noteworthy that each of the mentioned samples is characterised by a three-figure scheme, including the Savior and Angels, a ground “stripe”⁸⁶, and a decorative belt marking the scene. The Tsromi mosaic, congruent with the concept of the Glory of Christ, is echoed by one more conch mosaic featuring the composition of the Glory of the Virgin - the church of Panagia Angeloktista at Cyprus (7th century)⁸⁷. Apart from having a common scheme, these two paintings are characterised by more similarities, such as a rich podium fixed in an ornamental band (also seen at the Arudch fresco), an advancing pace of the Angels, white chitons, eye shapes⁸⁸, and stylistic features.

The surviving fragments of the Tsromi mosaic allows certain assumptions to be made. They provide evidence supporting the conclusions made by J. Smirnov on the style and date

86 წრომსა და არუჭში მინის ზოლი სადაა (წრომში გაჭუჭყიანებული, მონაცრისფრო ელფერით, არუჭში – ღია მწვანე). რავენის მოზაიკაში კი ნიადაგი მოფენილია შროშნებით (უმანკო სულების სიმბოლო) და წითელი ყვავილებით (ქრისტესათვის დაღვრილი სისხლი), რაც სამოთხეზე მიანიშნებს – იხ. В.Н.Лазарев. История византийской живописи. გვ. 46; Т.Б.Вирсаладзе. Цромская мозаика. გვ. 274.

87 В. Н. Лазарев. История византийской живописи. გვ. 41, ტაბ. 45, 46.

88 წრომის მაცხოვრის თვალ-წარბი ი. სმირნოვმა წინასწარი მონახაზის მიხედვით გამოიყვანა – Я. И. Смирнов. Цромская мозаика. გვ. 12, ნახ. 24, 17.

89 L. Khoussikvadze. Les mosaïques antiques et médiévaux de la Géorgie. გვ. 425, ნახ. 1, სურ. 4.

84 Z. Sxirtladze, idem, p. 168, drawings 1,3,4,7. To my mind, this background of Virgin-Oranta must indicate that it is depicted in the interior and represents the passage from Chapter 1 of *The Acts* relating about the return of the Apostles to the house of St Mary. The interior with its columns and curtain is shown against the background of St Guillem le desert sarcophagus relief, but in a different scene – see T. B. Virsaladze, *Tsromskaya mozaika (Tsromi Mosaic)*, pp. 256, 286.

85 The conch of the Arudch Church apse contained a composition similar to that of the Tsromi mosaic, the six apostles have preserved below (on the north wall) – L. A. Durnovo, *Kratkaya istoriya drevnearmyanskoi zhivopisi (Brief History of Old Armenian Painting)*, Yerevan, 1957, p. 11; N. G. Kotadjan, *Tsvet v rannesrednevekovoii zhivopisi Armenii (Colour in Early Medieval Paintings of Armenia)*, Yerevan 1978, pls. 19-22; V. N. Lazarev, *Istoriya vizantiiskoi zhivopisi (History of Byzantine Painting)*, pp. 50, 46; T. B. Virsaladze, *Tsromskaya mozaika (Tsromi Mosaic)*, pp. 252, 282, 283; Z. Cxirtladze, idem, p. 167, note 18; Jean-Michel Thierry, Patrick Donabédian, *Les arts Arméniens*, Paris, 1987, pp. 80, 496, fig. 35. P. Donabédian refers to the scene of Arudch conch as “*Traditio Legis*”. In the Ravenna mosaics, the Apostles, depicted symbolically in the form of twelve doves, are inscribed in the belt marking the scene.

86 The ground stripe at Tsromi and Arudch is plain (at Tsromi it has a dirty greyish tinge, while at Arudch it is light green). In Ravenna mosaics, the soil is covered with lilies-of-the-valley (symbol of innocent souls) and red flowers (blood shed for Christ), indicative of the Paradise – see V. N. Lazarev, *Istoriya vizantiiskoi zhivopisi (History of Byzantine Painting)*, p. 46; T. B. Virsaladze, *Tsromskaya mozaika (Tsromi Mosaic)*, p. 274.

87 V. N. Lazarev, *Istoriya vizantiiskoi zhivopisi (History of Byzantine Painting)*, p. 41, pls. 45, 46.

88 The eyes of the Tsromi Saviour were marked by J. Smirnov according to the preliminary drawing – J. Smirnov, *Tsromskaya mozaika (Tsromi Mosaic)*, p. 12, drawings 24, 17.

კონტურები, დეკორატიული სარტყლის შემომსაზღვრელი ზოლები, მარჯვნივ განთავსებული ფიგურის ხელის კონტური და ა.შ.⁹⁰ კვიპროსის მოზაიკაშიც ფიგურები ხაზგასმულადაა გამოყოფილი ოქროს ფონისაგან ერთიანი უწყვეტი უფრო ღია ოქროსფერი კონტურით.

გრაფიკული სანყისის საგრძნობი ზრდა და ცხოველხატულობის კლება, რაც მეტ-ნაკლები ხარისხით გამომჟღავნდა წრომისა და კვიპროსის მოზაიკებში, ამავე პერიოდის ქრისტიანული ხელოვნების მთელ რიგ ძეგლებში შეინიშნება. ეს კი იმ პროცესებზე მიუთითებს, რომლებსაც ადგილი ჰქონდა ქრისტიანული სამყაროს სხვადასხვა კუთხეში და რომელიც, ვ. ლაზარევის თანახმად, „ანტიკური ფორმების ბარბარიზაციის იგივეობრივი პროცესებით“ უნდა აიხსნებოდეს.⁹¹ სხვათა შორის, ამავე პარალელურ მოვლენებზე საუბრობს ლ. დურნოვოც, როდესაც კონკრეტულად ეხება არუჭისა და წრომის მოზაიკების იკონოგრაფიულ სქემებს.⁹² შ. ამირანაშვილის შენიშვნით, წრომის მაცხოვრის ჰიმატიონის ნაკვეთა ფორმა ძალიან ახლოსაა მცხეთის ჯვრის ტაძრის ნაქანდაკევი გამოსახულების, წმ. სტეფანეს სამოსის ნაოჭთა ნახატთან.⁹³ და ამ შემთხვევაშიც, თუკი ამ აზრს გავიზიარებთ, მსგავს პროცესებთან გვაქვს საქმე – წმ. სტეფანეს სამოსიც ხომ დამუშავებულია მთელ საქრისტიანოში მიღებული საერთო ნიმუშების მიხედვით.⁹⁴

საქართველოში შუასაუკუნოვანი კედლის მოზაიკური მხატვრობის დამაგვირგვინებელი ნაწარმოები გელათის მოზაიკაა. მაგრამ კიდევ არსებობს ჩვენში ამავე ტექნიკით შესრულებული დაზგული მხატვრობის ნიმუში – წმ. გიორგის მოზაიკური ხატი ზემო სვანეთიდან, კერძოდ, მაცხვარიშიდან (ამჟამად – საქართველოს ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმში, სხსმ, „ხ“ 758) (სურ. 27).⁹⁵ წმ. გიორგი წარმოდგენილია ფეხზე მდგომი, მისი მარჯვენა ხელი, რომელშიც მას მახვილი უჭირავს, განზეა გატანილი, მარცხენა ფარს ეყრდნობა. გამოსახულების ფონი ოქროსია, ქვემოთ მას ენაცვლება ორნამენტით მორთული იატაკი. ხატი დაზიანებულია, წმ. მეომრის სახე არ არის შემორჩენილი. კარნაციაზე საუბარი შეიძლება მხოლოდ ხელების მიხედვით – იგი გადმოცემულია ნაზი ვარდისფრისა და ნაცრისფრის, ანდა ღია ყავისფრისა

of the monument⁸⁹.

The mosaic is dominated by thick cubes arranged loosely, lacking a close fitting (ill. 25). The seams between the cubes are not carefully filled. In this regard, the mosaic arrangement resembles the 5th century secular mosaic at Bitchvinta featuring a figure of an elephant. Tsromi is characterised by uneven rows of cubes, in which a succession of cubes of one colour is provided with the inclusion of other tones, which adds softness and picturesqueness to the image. The background of the Tsromi mosaic is also non-homogenous. It is arranged with dark and light gold cubes, with brown, greyish-beige, white, green (various shades) and red tesserae dispersed randomly. The Tsromi mosaic also contains rows composed of single-colour cubes only, which reinforces the linearity of the drawing. Such rows can be seen inserted in the background, but they are mostly applied for marking the drawing (e.g. a succession of gold or white cubes, inserted between two brown rows, marking the contours of the acanthus leaves or the foot of the Angel, rows of green marking the inner drawing of the leaf). The same lines are referred to in J. Smirnov's descriptions, namely the contours of the large halo of the Savior and the arms of the cross inscribed into it, of the himation border, the contour of the hand of the figure located on the right side, etc.⁹⁰ In the Cyprus mosaic as well, the figures are sharply highlighted against the gold background through an unbroken lighter gold contour.

The reinforcement of the graphical aspect and decrease of picturesqueness reflected in the Tsromi and Cyprus mosaics can to a certain extent be seen in other samples of the same period. They demonstrate the processes taking place in various parts of the Christian world which, according to V. Lazarev, could be explained by "similar processes of the barbarization of antique forms"⁹¹. The same was noted by L. Durnovo when dealing with the iconographic schemes of the Arudch and Tsromi mosaics⁹². According to the comment made by Sh. Amiranashvili, the form of the folds of the Tsromi Saviour himation is very closely related to a pattern of folds on the sculptured image of St Stephan's attire at the Mtskheta Holy Cross Church⁹³. This permits one to assume the possibility of the same process occurring, especially when considering that St Stephan's attire was treated according to the samples common for the entire Christendom⁹⁴.

90 Я. И. Смирнов, Цромская мозаика. გვ. 6-7, 11, 13, 15.

91 В. Н. Лазарев, История византийской живописи. გვ. 42.

92 Л. А. Дурново, Краткая история древнеармянской живописи. გვ. 12.

93 Ш. А. Амيرانашвили, История грузинской монументальной живописи. გვ. 28.

94 Г. Н. Чубинашвили, Архитектурные памятники типа „Джвари“. Тб., 1948. გვ. 147.

95 Г. В. Алибегашвили, Мозаичная портативная икона св. Георгия из Верхней Сванетии. „ქართული ხელოვნება“. VIII. თბ., 1979, გვ. 159-164; K. Weitzmann, G. Alibegashvili, A. Volskaja, G. Babic, M. Chatzidakis, M. Alpatov, T. Voinescu, Le icone. Milano, 1981. გვ. 109. G. Alibegashvili, V. Beridze, A. Volskaja, L. Xuskivadze, I Tesori della Georgia. გვ. 147. თ. საყვარელიძე, გ. ალიბეგაშვილი, ქართული ხატები, თბ. 1994, გვ. 147, ტაბ. 3; L. Khouskivadze, Les mosaïques antiques et médiévales de la Géorgie. გვ. 429, სურ. 6.

89 L. Khouskivadze, Les mosaïques antiques et médiévales de la Georgie, p. 425, drawing 1, fig. 4.

90 J. I. Smirnov, Tsromskaya mozaika (Tsromi Mosaic), pp. 6-7, 11, 13, 15.

91 V. N. Lazarev, Istoriya vizantiiskoi zhivopisi (History of Byzantine Painting), p. 42.

92 L. A. Durnovo, Kratkaya istoriya drevnearmyanskoi monumentalnoi zhivopisi (Brief History of Old Armenian Painting), p. 12.

93 Sh. Amiranashvili, Istoriya gruzinskoi monumentalnoi zhivopisi (History of Georgian Monumental Painting), p. 28.

94 G. N. Chubinaashvili, Arkhitekturnye pamyatniki tipa Djvari (Architectural Monuments of Holy Cross Type). Tbilisi, 1948, p. 147.

და ვარდისფრის რბილი გადასვლებით. წმ. გიორგის ქიტონი შესრულებულია მუქი ლურჯი ტონით, მისი შავი ნაოჭების თხელი ნახატი თითქოს „გამღვალა“ ძირითად ფერში. ღია ყავისფერი კონტური რბილია, მაგრამ მსუყე; იგი სქელი და მკაფიოა და ღონივრად შემოსწერს მოცულობით ფორმას. კოლორიტი – მუქი ლურჯისა და ბალახისფერი მწვანის, ვარდისფრისა და ყავისფრის ერთმანეთთან და ოქროსთან დახვეწილი შეხამება, თეთრი აქცენტები, ჩართული ორნამენტულ ნახატში – ზოგადად, თავშეკავებული არის.

მაცხვარიშის ხატი დათარიღებულია XI-XII საუკუნეებით.⁹⁶ მაგრამ რიგი ნიშნების გამო შეიძლება მისი შესრულება უფრო მოგვიანო ხანასაც კი მივაკუთვნოთ. უპირველეს ყოვლი-

The Gelati mosaic is the most valuable medieval wall mosaic in Georgia. However, there is one more sample of easel painting created in the same technique that has survived, namely the mosaic icon of St George from Matskhvarishi, Zemo (Upper) Svaneti (now in the State Museum of Fine Arts of Georgia) (ill. 27)⁹⁵. St George is represented standing with his right hand extended holding a sword, while the left hand bears a shield. The background is gold, and is bordered with the ornamented floor. The icon is damaged; the face of the St Warrior has not remained intact. The carnation can be judged only according to the hands depicted in soft pink and grey, or delicate gradations of light brown and pink. The chiton of St George is executed in a dark



სურ. 25. აკანთის ფოთლები. წმ. გიორგის ტაძრის მოზაიკა. VII ს.

ILL 25. ACANTHUS LEAVES. TSROMI CHURCH MOSAIC (7th CENTURY)

სა, ანგარიშგასანევია ისეთი სპეციფიკური ელემენტი, როგორცაა გეომეტრიული ორნამენტით მორთული იატაკის ვერტიკალური სიბრტყე, რომელმაც განსაკუთრებული გავრცელება XIII-XIV საუკუნეებში ჰპოვა, მათ შორის ხატების იმ ჯგუფში, სადაც წმ. მეომრებია გამოსახული; ამავე პერიოდისთვისაა დამახასიათებელი თვით ხატისა და წმ. გიორგის შარავანდის არშიების სახე⁹⁷. წმ. მეომრის სამოსის ნაკვეთა ნახატისა და მოზაიკური კუბიკების დანყობით მაცხვარიშის გამოსახულების ანალოგად თავად გაიანე ალიბეგაშვილს მოჰყავს XII საუკუნის მინურულისა და XIII საუკუნის დასაწყისის სინას მთის მომცრო მოზაიკური ხატის ღმრთისმშო-

blue tone. The thin drawing of its black folds seems to be “melted” into the main colour. The light brown contour is soft, but thick and sharp, strongly outlining the form. The colour gamut – the matching of dark blue and grass-green, pink and brown with each other and gold, in addition to white accents inscribed in the ornamental drawing, is generally modest.

The Icon of Matskhvarishi is dated to the 11th-12th centu-

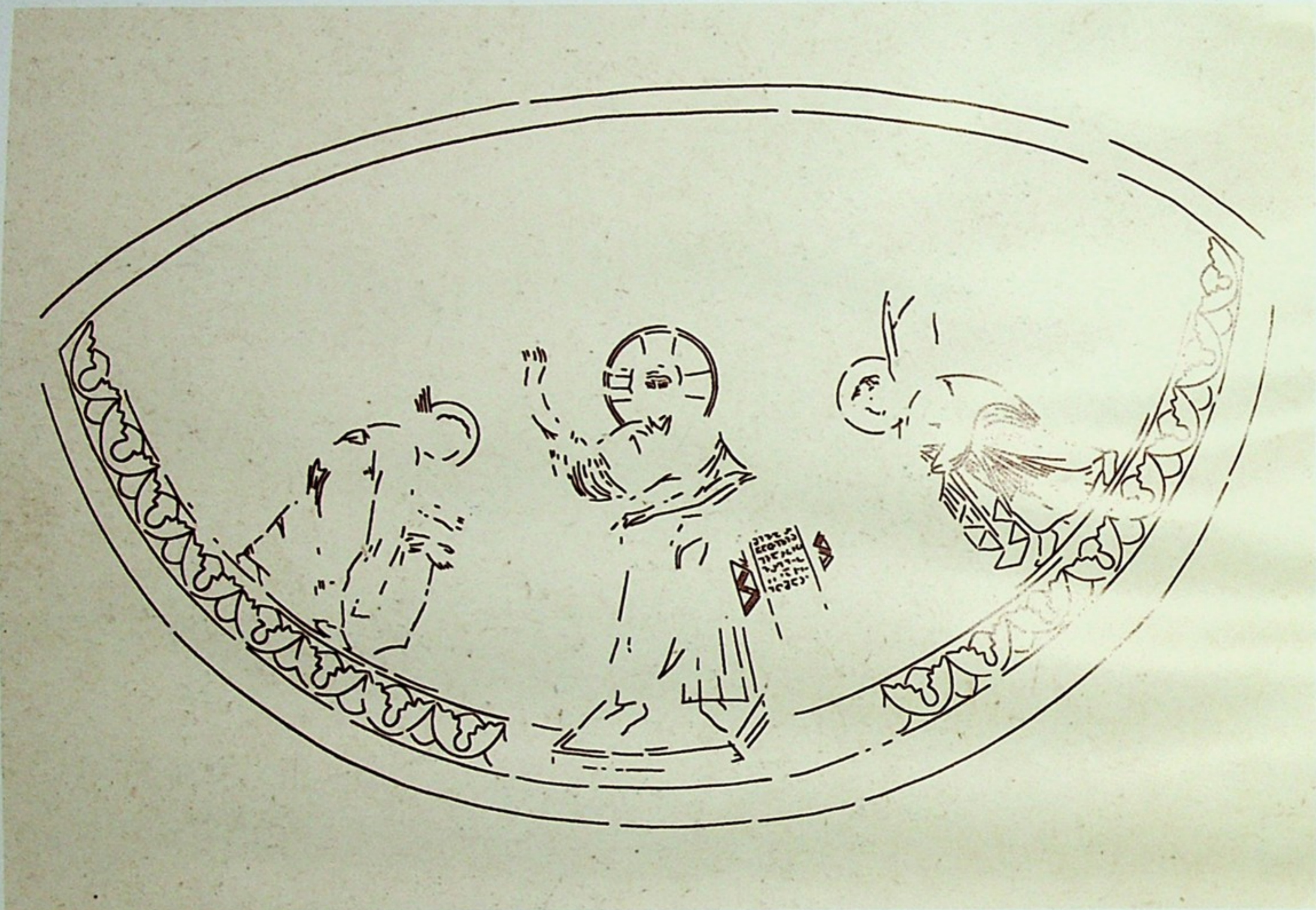
96 Г.В. Алибегашвили. Мозаичная портативная икона св. Георгия. გვ. 164; თ. საყვარელიძე, გ. ალიბეგაშვილი, ქართული ხატები, გვ. 147 (N3).

97 К. Вейцман, М. Хадзидакис, К. Миятев, Св. Радойчиц, Иконы на Балканах. София-Белград. 1967. ტაბ. 48, 51, 72, 75, 77; В.Н. Лазарев. История византийской живописи. ტაბ. 422, 428, 430, 431 (მისივე, История византийской живописи, М., 1948. ტაბ. 220).

95 T. V. Alibegashvili, *Mozaichnaya portativnaya ikona sv. Georgiya iz Verkhnei Svaneti (Portable Mosaic Icon of St George from Upper Svaneti)*, *Ars Georgica*, VIII, Tb., 1979, pp. 159-164; K. Weitzmann, G. Alibegashvili, A. Volskaja, G. Babič, M. Chatzidakis, M. Alpatov, T. Voinescu, *Le icone*, Milano, 1981, p. 109; G. Alibegashvili, V. Beridze, A. Volskaja, L. Xuskivadze, *I Tesori della Georgia*, pp. 147, 156; T. Sakvarelidze, G. Alibegashvili, *Kartuli khatebi (Georgian Icons)*, Tb., 1994, p. 147, pl. 3; L. Khouskivadze, *Les mosaïques antiques et médiévales de la Georgie*, p. 429, fig. 6.

ბელი-ოდიგიტრია⁹⁸. მაცხვარიშის ხატის სხვა სტილისტური ნიშნებიც – ფერწერული დამუშავება ხელებისა და ქიტონისა, დეკორატიული ელემენტები (აბჯრის გეომეტრიული ნახატი, ფარის, გეტრებისა და განსაკუთრებით იატაკის ორნამენტული მორთვა, ქამრის განყოფილება) თითქოს არ ეწინააღმდეგება იმავე XIII საუკუნის ზოგად ტენდენციებს, არც

ries⁹⁶. However, certain features associate it to a later period. We should take into account the vertical plane of the floor adorned with a geometric ornament which found wide use during the 13th and 14th centuries and was included among the group of the icons featuring the St Warriors. The borders of the icon and of the halo of St George are also



სურ. 26. ქრისტეს დიდება (სქემა). წრომის მოზაიკა.

ILL. 26. THE GLORY OF CHRIST. (SCHEMA) TSROMI MOSAIC.

წმ. გიორგის პოზა – მისი ფრონტალობა დარღვეულია ტანის ქვედა ნაწილის ოდნავ მარცხნივ შემობრუნებით, რასაც გარკვეული დინამიკა შეაქვს ფიგურაში; მისი ფეხები ხატის ჩარჩოს ქრის; მარჯვენა ხელი მკვეთრი კუთხითაა ზეაღმართული. მართალია, მაცხვარიშის ხატის წმ. გიორგი აშკარად გვაგონებს XII საუკუნის არა მხოლოდ მოზაიკური ხატების, არამედ მონუმენტური ფერწერის გამოსახულებებსაც (მაგ., წმ. დემეტრეს მოზაიკური გამოსახულება კიევის წმ. მიქელის ეკლესიიდან, 1108 წ.⁹⁹) და განსხვავდება კიდევ XIII-XIV საუკუნეების ხატების წმ. მეომრების ფიგურებისაგან იმით, რომ უფრო მონუმენტურად აღიქმება (XIV საუკუნის გამოსახულებებისაგან კი იგი სრულიად გამიჯნულია), მაგრამ ეს

typical of the same period⁹⁷. Even Gaije Alibegashvili related the Matskhvarishi image to a minor mosaic icon of the Virgin-Hodegetria from Mount Sinai dating from the late 12th and the beginning of the 13th centuries in terms of the fold pattern of the St Warrior's attire and the inlay of mosaic cubes⁹⁸. Other stylistic characteristics of the Matskhvarishi

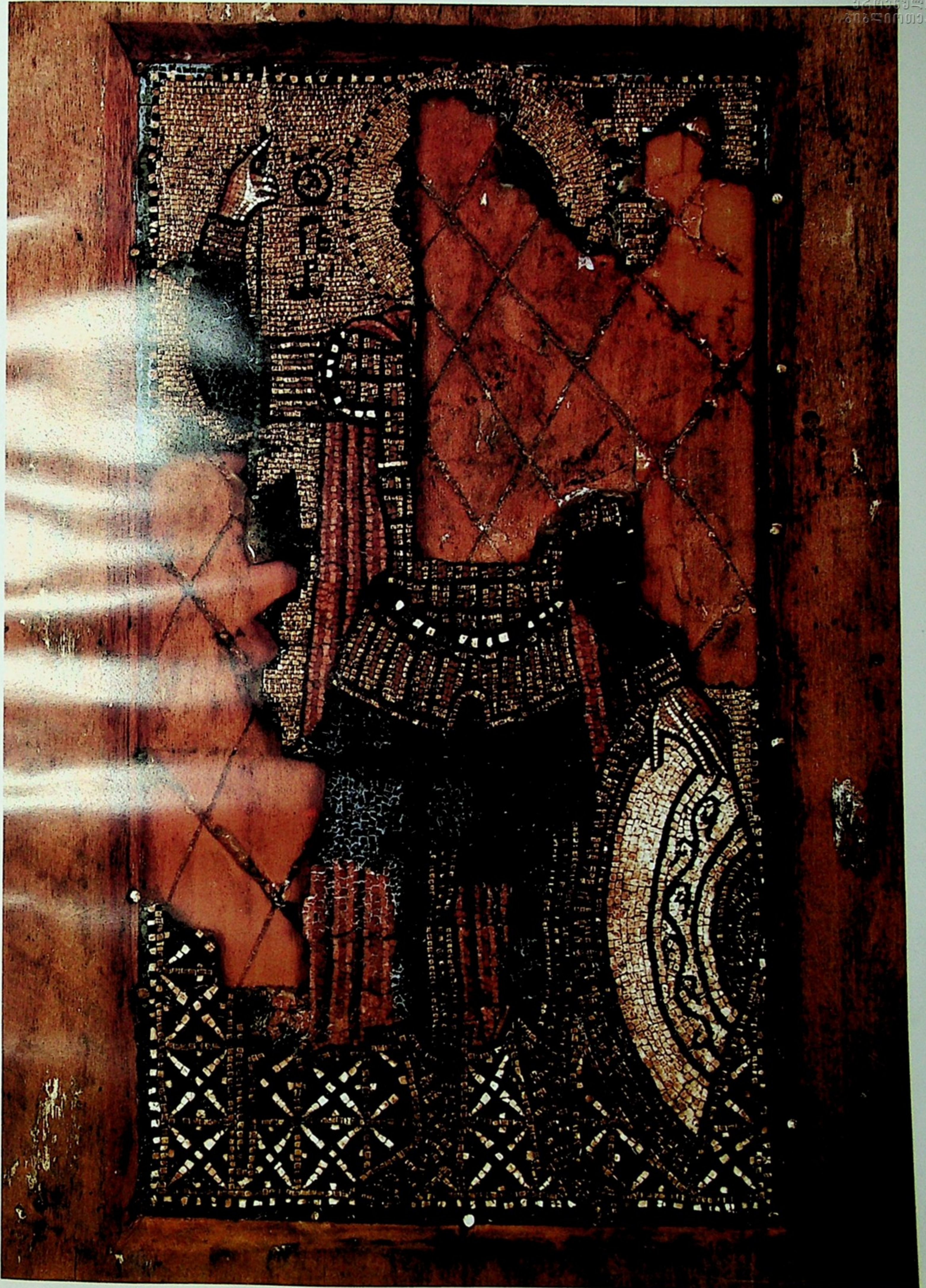
96 T. V. Alibegashvili, *Mozaichnaya portativnaya ikona sv. Georgia (Portative Mosaic Icon of St George)*, p. 164; T. Sakvarelidze, G. Alibegashvili, *Kartuli Khatebi (Georgian Icons)*, p. 147 (№3).

97 K. Weitzmann, M. Chadzidakis, K. Miyatev, S. Radoičič, *Ikony na Balkanakh (Icons in the Balkans)*, Sophia-Belgrade, 1967, pls. 48, 51, 72, 75, 77; V. N. Lazarev, *Istoriya vizantiiskoi zhivopisi (History of Byzantine Painting)*, pls. 422, 428, 430, 431; [idem, *Istoriya vizantiiskoi zhivopisi (History of Byzantine Painting)*, M. 1948, pl. 220].

98 G. V. Alibegashvili, *idem*, p. 163; *Ikony na Balkanakh (Icons in the Balkans)*, pl. 166.

98 Г.В.Алибегашвили, *დასახ. ნაშრ. გვ. 163; Иконы на Балканах*, ტაბ. 166.

99 В.Н. Лазарев, *История византийской живописи*, ტაბ. 288.



სურ. 27. მაცხვარიძის წმ. გიორგის ხატი. XIII ს. დასაწყისი. საქართველოს ხელოვნების საელგნიწო მუზეუმი.
ILL. 27. MATSKHVARISHI SAINT GEORGE'S ICON (BEGINNING OF THE 13th CENTURY). STATE MUSEUM OF FINE ARTS OF GEORGIA



წინარე დროის ტრადიციების გავლენით შეიძლება აიხსნას. ამგვარი გავლენებით აღბეჭდილი ხატების არსებობაზე XIII საუკუნეში ვ. ლაზარევიც მიუთითებს¹⁰⁰. ამდენად, მაცხვარიშის ხატის დათარიღება XIII საუკუნით არ უნდა იყოს მთლად გაუმართლებელი. რაც შეეხება მის სტილს, იგი ბიზანტიური ხელოვნების პრინციპებს ემორჩილება. გ. ალიბეგაშვილი თვლის, რომ ხატის ადგილობრივ, ქართულ წარმომავლობაზე საუბარს არა აქვს მტკიცე საფუძველი, თუმცა არც ასეთი ვარაუდის შესაძლებლობას უარყოფს¹⁰¹.

რა თქმა უნდა, ზემოთ მოტანილი მასალა ვერ შექმნის საქართველოში მოზაიკური ხელოვნების განვითარების ერთიან სურათს. მაგრამ ამ მცირერიცხოვან, ძირითადად, ძალზე ფრაგმენტირებულ ნიმუშებშიც აშკარად იკვეთება ამ ხელოვნების მხატვრული მიმართულობა. ეს მოზაიკები, ქვეყნის მაღალი კულტურის დონის მაჩვენებელი, მეტყველებს გარკვეულ კავშირ-ურთიერთობაზე ჯერ რომაულ და ელინისტური აღმოსავლეთის არეალთან, შემდგომ კი აღმოსავლეთქრისტიანულ და ბიზანტიურ სამყაროსთან. მართალია, ამ მოზაიკებში ყველგან, თითქმის უგამონაკლისოდ, ნათლად ჩანს მხატვრული ამოცანებისადმი ოსტატთა შემოქმედებითი დამოკიდებულება, მაგრამ მაინც ყველგან აქ ასახულია ამა თუ იმ პერიოდის მხატვრობაში მიმდინარე საყოველთაო პროცესები.

შუა საუკუნეების საქართველოში არათუ არც ერთი მოზაიკური ანსამბლი, არამედ ინტერიერის ამგვარი გაფორმების თუნდაც უმცირესი კვალიც არსად ჩანს. ბიზანტია კი, პირიქით, სწორედ რომ მდიდრული მოზაიკური ანსამბლებითაა ცნობილი. ისეთი მნიშვნელოვანი მაგალითიც კი საქართველოში, როგორცაა გელათის მოზაიკა, რომელიც, მართალია, არ შეიძლება წმინდა ბიზანტიურ ნიმუშად მივიჩნიოთ, მთლად არც ქართული მონუმენტური მხატვრობის განვითარების ერთიან კალაპოტში ჯდება. უნდა ვივარაუდოთ, რომ მოზაიკა არ ყოფილა ორგანული ქართული ხელოვნებისათვის, ისევე როგორც არც სპილოს ძვლის კვეთილობა, რომელიც ბიზანტიური პლასტიკის ერთ-ერთი წამყვანი სახეობაა. საქართველოს მოზაიკები უფრორიგად ხელოვნების ამ ბრწყინვალე დარგისათვის ხარკის გაღებაა, ამა თუ იმ კულტურის დიდი მიღწევებისკენ ლტოლვის გამოხატულებაა, უთუოდ. გელათის მოზაიკის შექმნაც ხომ, ალბათ, განთქმული კონსტანტინოპოლური მოზაიკების გვერდში ამოდგომას, მათთან გატოლებას გულისხმობდა. მართლაც, იგი უცილოდ მაღალი დონის ნაწარმოებია, რომლის შემსრულებელს – ქართველ მხატვარს, არ აკლია არც ბიზანტიელთა ოსტატობა და პროფესიონალიზმი და არც ის შემოქმედებითი გზება, რაც ამ მოზაიკას გამორჩეულ ნიმუშად აქცევს (სურ. 2). ამიტომ ძნელია დავეთანხმოთ ოტო დემუსის აზრს, თითქოს გელათის ტაძრის აფსიდის მოზაიკა აშკარად პროვინციული ნახელავია, მისი გამოსახუ-

icon – pictorial treatment of the hands and chiton, decorative elements (geometric design of the armour, ornamental adornment of the shield, stockings and particularly the floor) seem to be congruent with the general tendencies of the 13th century. The same refers to the position of St George: the frontality is destroyed by the slight shift of the lower part of the body, which lends dynamism to the figure; the legs cut the icon frame; the right hand is raised creating a sharp corner. The Matskhvarishi St George is reminiscent of mosaic icons, as well as images of monumental paintings of the 12th century (e.g. mosaic image of St Demetrius from the Kiev St Michele Church, 1108⁹⁹), and is different from the figures of St Warriors represented on the icons of the 13th-14th centuries for its monumentality (it stands aloof from the 14th century images). But this can be explained by the influence of the earlier traditions. The existence of icons marked with such influence in the 13th century was also noted by V. Lazarev¹⁰⁰. Thus the dating of the Icon of Matskhvarishi seems to be quite reasonable. With its style, the icon follows the Byzantine principles. G. Alibegashvili states that the local origin of the icon is hard to prove, though she does not exclude the possibility¹⁰¹.

The materials considered in this text are certainly not enough to create a complete picture of the development of mosaic art in Georgia. However, this small number of fragmented samples enable the artistic trend of this art to be marked. These mosaics are a token of the high level of cultural development in the country and reveal links with the Roman and Hellenistic oriental area, and later with the eastern Christian and Byzantine worlds. It is true that the mosaics described hitherto demonstrate the master's creative approach to the artistic tasks, but yet, they are evidence to the general painting tendencies in each given period.

Neither the medieval mosaic ensemble nor a single trace of such adornment has survived in Georgia, while Byzantium is famous for its rich mosaic ensembles. Even the Gelati mosaic, though not being purely Byzantine, does not fully equate with the trends of the development of Georgian monumental painting. It is to be presumed that the mosaic was not typical of Georgian art, similar to ivory carving being one of the leading fields of Byzantine plastics. Georgian mosaics seem to pay tribute to this wonderful field of art and reflect the aspirations to share the achievements of various cultures. The creation of the Gelati mosaic should have been determined by the desire to stand beside the famous Constantinopolitan mosaics. The artist

100 В.Н. Лазарев. История византийской живописи. გვ. 131.
101 Г.В.Алибегашвили. დასახ. ნაშრ. გვ. 163.

99 V. N. Lazarev, *Istoriya vizantiiskoi zhivopisi (History of Byzantine Painting)*, pl. 288.
100 V. N. Lazarev, *Istoriya vizantiiskoi zhivopisi (History of Byzantine Painting)*, pl. 131.
101 G. V. Alibegashvili, *idem*, p. 163.

ლებები „პირქუშნი და მირულებულნი“, ხოლო მთლიანი ან-სამბლი „გაშეშებული სიხისტის შთაბეჭდილებას“ ახდენს¹⁰². გელათის გამოსახულებები, მართლაც, გარკვეულწილად, განსხვავდებიან ამავე მიმართულობის, უფრო ზუსტად, კონსტანტინოპოლური ფიგურებისაგან, რომლებიც მეტი სიმკაცრითა და რაფინირებით, ზოგჯერ სიმშრალემდეც კი მისული დახვეწილობით ხასიათდება. მაგრამ გელათურ კომპოზიციაში გამოვლენილი დენადი ხაზი, ნახატის სირბი-ლე, ღმრთისმშობლის ფიგურის გარკვეული დინამიკურობა ვერა და ვერ თანხვდება ო. დემუსის ნაუცბადევე შთაბეჭდი-ლებებს (ისიც მხოლოდ წიგნის ფოტოების მიხედვით). სიც-ხოვლეჩამდგარნი, შეიძლება ითქვას, „ინდივიდუალიზირე-ბულნი“ და უმოციურნიც კი, ისინი ნამდვილად დიდი გამო-სახველობით არიან აღბეჭდილნი.

გელათის მოზაიკის ბიზანტიასთან მიმართება აღიარებუ-ლია მეცნიერ-სპეციალისტთა მიერ. არავინ უარყოფს, არც უცხოელთაგან, არც ჩვენში, რომ ეს მხატვრობა ბიზანტიუ-რი მოზაიკური ხელოვნების ზოგად პრინციპებზეა აგებუ-ლი. ის ამ ხელოვნების გარკვეულ დროით საზღვრებში, კერძოდ, XII საუკუნის I ნახევარში სავსებით ჯდება. მაგრამ ფაქტია ისიც, რომ იგი, ქართველი მხატვრის შემოქმედებითი მუხტით გასხვოსნებული, ადგილობრივი ნიშნების მატარებელიცაა, რაც მის განსხვავებულობას განაპირობებს. გელათის მოზაიკა არა მარტო გეოგრაფიუ-ლად, თავისი მხატვრული ასახულობითაც ქართული კულ-ტურის, ქართული ხელოვნების ნიაღშია აღმოცენებული. დროის თვალსაზრისით, გელათის მოზაიკა თავისი ეპოქის ძეგლია, მაგრამ მხატვრული ღირსებებით იგი სცილდება ყოველგვარ დროით საზღვრებს როგორც მსოფლიო მოზაი-კური ხელოვნების ერთი დიდებული ქმნილება.

of the Gelati mosaic remarkable for its high-level manner of execution, lacked neither Byzantine craftsmanship and professionalism, nor the creativeness which defined the outstanding character of the mosaic (ill. 2). It is therefore difficult to agree with the opinion expressed by O. Demus, who considered the Gelati apse mosaic a provincial crea- tion, “the expression of the faces is morose and sleepy,” and the whole ensemble “gives the impression of frozen stiffness”¹⁰². The Gelati images are undoubtedly different from other samples related to the same trend, particularly Constantinople figures, which are characterised by more rigidity and refinement tending towards dryness. But the undulating lines of the Gelati composition, the delicateness of the drawing and certain dynamism of the figure of the Virgin, disagree with the rapid impression obtained by O. Demus (solely from book photos). These figures, which can be said to be brightened, “individualized” and emotional, are marked with astounding expressiveness.

The affinity of the Gelati mosaic with Byzantium has been acknowledged by scholars. Nobody, neither foreign nor Georgian scholars, denies the adherence of this painting to the general principles of Byzantine mosaic art. It completely fits into the timeframe of this art, i.e. the first half of the 12th century. However, it is also obvious that the mosaic bears lo- cal features revealing the creative force of the Georgian artist defining its original character. Not only geographically, but with its artistic appearance, the Gelati mosaic takes roots in Georgian art. In terms of time, the Gelati mosaic is a monu- ment of its epoch, yet with its artistic merits it stands above all time limits as a magnificent sample of world mosaic art.

102 O. Demus, The Mosaics of Norman Sicily, London, 1949, გვ. 391.

102 O. Demus, The Mosaics of Norman Sicily, London, 1949, p. 391.

1. გელათის საკურთხევლის საერთო ხედი
2. გელათის მოზაიკა (1125-1130). საერთო ხედი
3. გელათის მოზაიკის კლამერი
4. ხახულის კარელი (1125-1156)
5. კომნენოსთა პორტრეტი (1118). კონსტანტინოპოლის წმ. სოფიას ტაძარი. სამხრეთი გალერეა. მოზაიკა
6. ღმრთისმშობელი-„ნიკოპია“. VIII-IX სს. ნიკეის ტაძრის მოზაიკა
7. ღმრთისმშობელი-„ნიკოპია“. ატენის ეკლესიის ფრესკა
8. ღმრთისმშობელი-„ნიკოპია“ (1096). იფრარის ეკლესიის ფრესკა
9. ღმრთისმშობელი ყრვით. გელათის მოზაიკა
10. გაბრიელ მთავარანგელოზი. ატენის ფრესკა
11. მიქაელ მთავარანგელოზი. გელათის მოზაიკა
12. გაბრიელ მთავარანგელოზი. გელათის მოზაიკა
13. ირინე დედოფალი (1118). კონსტანტინოპოლის წმ. სოფიას ტაძარი, სამხრეთი გალერეა. მოზაიკა
14. ალექსი კომნენოსი (1122). კონსტანტინოპოლის წმ. სოფიას ტაძარი, სამხრეთი გალერეა. მოზაიკა
15. ქრისტე კონსტანტინე მონომახოსი და ზოიას შორის (XI ს. I ნახევარი). კონსტანტინოპოლის წმ. სოფიას ტაძარი, სამხრეთი გალერეა. მოზაიკა
16. ღმრთისმშობელი დეისუსის კომპოზიციიდან (XII ს. II ნახევარი). კონსტანტინოპოლის წმ. სოფიას ტაძარი, სამხრეთი გალერეა. მოზაიკა
17. ღმრთისმშობელი მთავარანგელოზებს შორის (1148). ჩეფალუს ტაძრის მოზაიკა
18. იკავრატორთა პორტრეტები. კონსტანტინოპოლის წმ. სოფიას ტაძარი, სამხრეთი გალერეა. მოზაიკა
19. ქალკედონის კრება. გელათის ტაძრის ნართექსის ფრესკა (1125-1130).
20. გლვდელმთავრების თავები ქალკედონის კრების კომპოზიციიდან. გელათის ტაძრის ნართექსი
21. იერუსალიმის შესვლა. მაცხვარიშის ტაძრის მოხატულობა (1140).
22. სცენა დიონისესა და არიადნას გამოსახულებით. კალისის მოზაიკა. III ს.
23. გომეტირული ორნამენტი. შუხუთის აბანოს მოზაიკა. IV ს.
24. ირგები შადრევანთან. გიჭვინტის ტაძრის მოზაიკა. V ს.
25. აკანთის ფოთლები. წრომის ტაძრის მოზაიკა. VII ს.
26. ქრისტეს დიდება (სქემა). წრომის მოზაიკა
27. მაცხვარიშის წმ. გიორგის ხატი. XIII ს. დანაწიხის. საქართველოს ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმი
1. GELATI SANCTUARY. GENERAL VIEW
2. GELATI MOSAIC (1125-1130). GENERAL VIEW
3. A CLAMP FROM GELATI MOSAIC
4. KHAKHULI TRIPTYCH (1125-1156)
5. THE COMNENOS PORTRAITS (1118). SOUTH GALLERY OF HAGIA SOPHIA AT CONSTANTINOPLE. MOSAIC
6. THE NIKOPOIA-TYPE VIRGIN (8th-9th century). NICAIA CHURCH MOSAIC.
7. THE NIKOPOIA-TYPE VIRGIN (second half of the 11th century). FRESCO FROM ATENI CHURCH
8. THE NIKOPOIA-TYPE VIRGIN (1096). FRESCO FROM IPRAVI CHURCH
9. THE VIRGIN WITH THE CHILD. GELATI MOSAIC
10. THE ARCHANGEL GABRIEL. FRESCO FROM ATENI CHURCH
11. THE ARCHANGEL MICHAEL. GELATI MOSAIC
12. THE ARCHANGEL GABRIEL. GELATI MOSAIC
13. EMPRESS IRENE (1118). HAGIA SOPHIA AT CONSTANTINOPLE, SOUTH GALLERY. MOSAIC
14. ALEXIUS COMNENOS (1122). HAGIA SOPHIA AT CONSTANTINOPLE, SOUTH GALLERY. MOSAIC
15. CHRIST BETWEEN EMPEROR CONSTANTINE MONOMACHOS AND EMPRESS ZOË (FIRST HALF OF THE 11th CENTURY). HAGIA SOPHIA AT CONSTANTINOPLE, SOUTH GALLERY. MOSAIC
16. THE VIRGIN FROM THE DEESIS COMPOSITION (SECOND HALF OF THE 12th CENTURY). HAGIA SOPHIA AT CONSTANTINOPLE, SOUTH GALLERY. MOSAIC
17. THE VIRGIN FLANKED BY THE ARCHANGELS (1148). CEFALU CHURCH MOSAIC
18. EMPERORS' PORTRAITS. HAGIA SOPHIA AT CONSTANTINOPLE, SOUTH GALLERY. MOSAIC
19. THE COUNCIL OF CHALCEDON. FRESCO IN GELATI NARTHEX (1125-1130)
20. HEADS OF THE BISHOPS FROM THE COUNCIL OF CHALCEDON COMPOSITION. GELATI NARTHEX
21. ENTRY INTO JERUSALEM. WALL-PAINTING AT MATSKHVARISHI CHURCH (1140)
22. SCENE WITH THE IMAGES OF DIONYSUS AND ARIADNE. DZALISI MOSAIC (3rd CENTURY)
23. GEOMETRICAL ORNAMENT. SHUKHUTI BATHHOUSE MOSAIC (4th CENTURY)
24. THE DEER AT THE FOUNTAIN. BITCHVINTA MOSAIC (5th CENTURY)
25. ACANTHUS LEAVES. TSROMI CHURCH MOSAIC (7th CENTURY)
26. THE GLORY OF CHRIST (SCHEME). TSROMI MOSAIC.
27. MATSKHVARISHI SAINT GEORGE'S ICON (BEGINNING OF THE 13th CENTURY). STATE MUSEUM OF FINE ARTS OF GEORGIA.





ISBN 99940-0-600-2



9 789994 006007