

მოცეკვავითა და მუსიკოსთა გამოსახულებანი შუა საუკუნეების ქართულ მხატვრობაში და მათი გავლენა XIX-XX საუკუნეების ქართულ კულტურულ სივრცეზე

ლალი ოსეფაშვილი

საკვანძო სიტყვები: სვეტიცხოველი, ქართული ხელოვნება, შუა საუკუნეების ხელოვნება, ფსალმუნნი, სახიობა, სამაია, როკვა, კრისტოფორო დე კასტელი, ბაღეტი, ვახტანგ ტაბუკიანი

ნაშრომში შესწავლილია სვეტიცხოვლის სამხრეთ კედელზე ფართოდ გაშლილ ფსალმუნთა დამასურათებელ სცენაში მოცეკვავე ქალთა და მუსიკოს ტაბუკთა ფიგურები, რომელმაც დიდი რეზონანსი გამოიწვია საუკუნეთა განმავლობაში მეცნიერთა და მხატვართა შორის. კვლევაში ყურადღება გამახვილებულია იმ ფაქტზე, რომ ხელოვნების ნიმუშს ძალუძს, ძლიერი ეფექტის გამოწვევა რეალობაზე, კულტურულ გარემოსა და გარკვეული სიახლის დამკვიდრებაზე, სხვა ეპოქაში ახალი ხელოვნების სულის შთაბერვაზე.

სვეტიცხოვლის საკათედრო ტაძარი ოდითგანვე საქართველოს ცხოვრებას გადაეჯაჭვა, მანაც, ქვეყნის დარად, მძიმე ბედი გაიზიარა. შემოსეული მტერი, პირველ ყოვლისა, მას არბევდა და სიწმინდეებს – ჯვარ-ხატებს, წიგნებს ანადგურებდა. დღეს, როდესაც ვუმბერთ მის ინტერიერს, ერთი განცდა გვეუფლება: სად გაქრა მთელი მხატვრობა, რომელიც ამ ტაძარს ამკობდა, აქ იყო გალერეა ქართველ მეფეთა გამოსახულებებისა, დაწყებული ვახტანგ გორგასლით და სხვათა,¹ სამწუხაროდ, ძველი მხატვრობის აქა-იქ მიმოფანტული ფრაგმენტებილია შემორჩენილი და გვიანი ხანის, XVII საუკუნის მხატვრობაა მოღწეული. სამხრეთ კედელზე განთავსებულ ვრცელ, ფართოდ გაშლილ კომპოზიციას, რომელიც 148-149-150-ე ფსალმუნთა ილუსტრაციას წარმოადგენს და ფსალმუნის „ყოველი სული აქებდით უფალსა“ (150,6) ლაიტმოტივად გასდევს – იმთავითვე განსაკუთრებული ყურადღება მიექცა. თუმცა, თუ თანამიმდევრულად მივყვებით, არც ანდრეი მურავიოვი და არც ანტონ ნატროშვილი, რომელთა წიგნები დღეისათვის

სვეტიცხოვლის ტაძრის მოხატულობის შესახებ ერთ-ერთ პირველ წყაროს წარმოადგენენ, სამხრეთი კედლის მხატვრობაზე, არაფერს ამბობენ. ამ მოხატულობით XX საუკუნის მეცნიერები ინტერესდებიან. თუმცა, სამწუხაროდ, მის შესახებ მონოგრაფია დღემდე არ არსებობს. ხალიჩისებურად გაშლილ კომპოზიციასში წარმოდგენილია შუა საუკუნეებრივი სამხატვრო ტრადიციების დაცვით გადმოცემული მეფეთა, მუსიკოს მამაკაცთა, მოცეკვავე ქალთა და სხვათა გამოსახულებანი. ამათგან განსაკუთრებით, მოცეკვავე ქალთა ფიგურებმა ოდითგან მოხიბლა მისი მხილველნი და გაჩნდა სხვადასხვა ვერსია. მათში ისეა ჩაწნული საერო და საეკლესიო ხელოვნების მოტივები, რომ თითქოს, ჩვენ წინაშე, ჩვეულებრივი იმდროინდელი ყოველდღიურობიდან გადმოსული მანდილოსანნი როკავენ და ამით გვიცოცხლებენ წარსულს. წინა პლანზე სამი ახალგაზრდა ქალის ფიგურა იკვეთება. დანარჩენნი კი, უკან ერთობ, იზოკეფალიის პრინციპით არიან გადმოცემულნი. ისინი მოხდენილი საცეკვაო ილეთებისა და ქართული ტრადიციული კაბების

1 სხირტლაძე, მასალევი, 2016, გვ. 245-283.

მიხედვით ცეკვა „სამაიას“ დაუკავშირა შალვა ამირანაშვილმა.²

ამ ფრესკამ სხვადასხვა დარგის მკვლევართა ყურადღებას მიიქცია - თეატრის ისტორიკოსების, ქორეოლოგების, ხელოვნებათმცოდნეების და სხვათა. გაჩნდა საინტერესო მოსაზრებანი. აქვე უნდა შევნიშნო, რომ არა მხატვართა (გრიგორი გაგარინი, ევგენი ფსკოვიტინოვი, შალვა ქიქოძე) დაინტერესება და მოცეკვავე ქალთა გამოსახულებების ერთგვარი შემოქმედებითი ასლების დამზადება, შესაძლოა, ეს ფრესკა არც ისე ფართოდ ცნობილი გამხდარიყო. თანამედროვე მკვლევარს ერთობ უჭირს კიდევ მასში ორიენტირება და დეფინიცია საბოლოო დასკვნების გამოტანისას.

ამასთან, უნდა აღვნიშნო, რომ ამ ფრესკის შთაგონებით, ცეკვა „სამაიამ“ XX საუკუნეში სცენური სიცოცხლეც პოვა. 1938 წელს ვახტანგ ჭაბუკიანმა პირველ ქართულ ბალეტ „მთების გულში,“ ანუ „მზეჭაბუკში“ განახორციელა ცეკვა „სამაია“. როგორც ლილი გვარამაძე წერს, „ვ. ჭაბუკიანმა ქორეოგრაფიულად განახორციელა სვეტიცხოვლის ტაძრის სამხრეთ კედლის ფრესკა „სამაია“. „სამაია“ წმინდა თეატრალური ცეკვაა“.³ ვიდრე ამ ცეკვის სცენურ განსახიერებაზე ვიმსჯელებდე, მიზანშეწონილად მიმაჩნია, განვიხილო, ერთი მხრივ, ისტორიული რაკურსი ცეკვა-სახიობისა შუა საუკუნეების და შემდეგ XIX საუკუნის საქართველოში.

შუა საუკუნეების საქართველოში მოცეკვავეთა ფიგურები ძირითადად სასულიერო შინაარსის ხელნაწერებში - ფსალმუნთა ილუსტრაციებში გვხვდება: ამ ხელნაწერებში სოლომონის მეფედ ცხების სცენებშია ჩართული მროკველნი და ოთხთავებში კი, „სალომეას როკვის“ სცენებშია. ეს ხელნაწერები ძირითადად დაცულია საქართველოს აკად. კორნელი კეკელიძის სახელობის ხელნაწერთა ეროვნულ ცენტრში: - XIII-XV საუკუნეებით დათარიღებული ჯრუ-

ჭის ფსალმუნი (H-1665)⁴ და XVIII საუკუნის ფსალმუნი (H-913)⁵ და ასევე 1030 წლით დათარიღებული სვინაქსარი (A-648), გელათის ოთხთავი (Q-908),⁶ ჯრუჭის II ოთხთავი (H-1667), 1300 წლით დათარიღებული მოქვის ოთხთავი (Q-902),⁷ 1674 წლის ყანჩაეთის ჟამნ-გულანი (H-1452) და სხვა. ასევე საერო ხასიათის ხელნაწერებში, მათი უმეტესობა გვიანი ხანისაა და აღმოსავლური ყაიდის ცხოვრებას ასახული. აგრეთვე ის ბეთანიის,⁸ ბარზმის,⁹ წალენჯიხის¹⁰ და სხვათა მოხატულობებშია ჩართული.

ზემოთ მოხსენიებულ მხატვრობის ნიმუშებში საცეკვაო ილეთები, სხეულის პლასტიკა, მიმოხვრა, ფიგურათა გრაცია აშკარად მიგვითითებს ძველ საქართველოში ცეკვა - სახიობის ტრადიციების არსებობაზე. აქ იგულისხმება სახვითი ხელოვნების ენაზე გამოხატული და დაცული, თორემ გადმოცემით, ბეპირსიტყვიერად, რასაკვირველია, ცნობილია.

სამეცნიერო ლიტერატურაში საკმაოდ კარგადაა თავმოყრილი და გამოკვეთილი სვეტიცხოვლის ტაძრის სამხრეთ კედლის ქვედა ნაწილში აღბეჭდილი მოცეკვავე ქალთა ფიგურები. მართალია, დღეისათვის მოხატულობის ფერები უკვე გაიცრია, გაფერმკრთალდა. თუმცა, კომპოზიციური სქემის აღდგენა შესაძლებელია. აქვე უნდა შევნიშნო, რომ მთლიანად სვეტიცხოვლის ჩვენამდე მოღწეული XVII საუკუნის მოხატულობის ფერადოვნება ერთგვარად მონოქრომულია, არ გამოირჩევა მჭახე, კაშკაშა, ელვარე ფერებით. ისინი არც სამოთხისეულ და არც ტრანსცენდენტურ გარემოს არ ქმნიან. თუ შეიძლება ითქვას, მათში უფრო ეპიკური, თხრობითი ხასიათი გამოსჭვივს.

როგორც აღვნიშნე, XIX საუკუნეში, მხატვარებმა შექმნეს სვეტიცხოვლის მოცეკვავე ქალთა გამოსახულების ასლები. პირველი მათ შორის იყო გრაფი გრიგორ გაგარინი - მხატვარი, არქიტექტორი, თბილისის სიონისა და მისი კანკელის მომხატველი, ასევე მოხა-

2 ამირანაშვილი, ქართული, 1961, გვ. 399.

3 გვარამაძე, ქართული, 1957, გვ. 48.

4 კარანაძე, კეკელია, ძველი, 2016, გვ. 164,176.

5 იქვე, გვ. 165.

6 წმიდად ოთხთავი, 2012, გვ. 67.

7 მოქვის სახარება, 2015, გვ. 102-103.

8 ჯანელიძე, ქართული, 2018, გვ. 521.

9 Джанелидзе, Грузинский, 1959, სურ. 89; გვარამაძე, ქართული, 1957, გვ. 107.

10 ლორთქიფანიძე, ჯანჯალია წალენჯიხა, 2011, ტაბ. 98.

ტა ქარვასლის თეატრის ფარდა. მან შექმნა ალბომი „თვალწარმტაცი კავკასია“.¹¹ მრავალფიგურიანი კომპოზიციიდან სამი მოცეკვავე ქალის ფიგურა გამოარჩია და გადმოხატა. მკვლევრებიც მიიჩნევენ, რომ გაგარინმა მცდარი შეხედულება დაბადა ამ ფრესკის შინაარსის შესახებ. შალვა ამირანაშვილის აზრით, გაგარინის სურათები დაშორებული არიან დედნების სტილს.¹² ხოლო დიმიტრი ჯანელიძე შენიშნავდა, გაგარინის მიერ მცხეთის ფრესკიდან გადმოღებული გადმოგვცემს საერთო კომპოზიციიდან გაუმართლებლად ამოგლეჯილ სამ ფიგურას, რამაც მცდარი წარმოდგენა შექმნა ფრესკის შინაარსის შესახებ.¹³ იქვე წერს, რომ 1910-1913 წლებში მხატვარმა ეგვნი ფსკოვიტინოვმა საქართველოს საისტორიო და საეთნოგრაფიო საზოგადოების დაკვეთით შეასრულა მცხეთის სვეტიცხოვლის ფრესკის პირი, მაგრამ ეს მხატვარიც გაგარინს მიჰყვა და ამ რთული სანახაობის ამსახველი ფრესკიდან მხოლოდ ქალთა ცეკვა გადმოიღო.¹⁴ მკვლევარი იქვე აგრძელებს, რომ „არც მხატვარ შალვა ქიქოძის გარჯამ უშველა საქმეს. მანაც ტრადიციის მიხედვით, საფიქრებელია, არა თვით ფრესკიდან, არამედ გაგარინის ალბომიდან, შექმნა სამი მოცეკვავე ქალის სურათი. მხატვარმა ეს ნამუშევარი უძღვნა კომპოზიტორ ბაქარია ფალიაშვილს, ხოლო ამ უკანასკნელმა - საქ. თეატრალურ მუზეუმს“.¹⁵

1938 წელს თბილისში ხალხურ სანახაობათა გრანდიოზულ გამოფენაზე წარმოდგენილი ყოფილა შალვა ქიქოძის გრაფიკული ნახატები საერთო სახელწოდებით „ფრაგმენტები მცხეთის სვეტიცხოვლის ტაძრის ფრესკიდან“ როგორც მეცნიერები ირინე აბესაძე და მერი მაცაბერიძე შალვა ქიქოძის შემოქმედებაში გამოვლენილ ქალთა ფიგურების შესახებ სტატიის ალნიშნავენ, საფიქრებელია, ეს სახელწოდება გამოფენის მესვეურთ ეკუთვნოდათ და არა იმ დროისთვის დიდი ხნის გარდაცვლილ მხატვარს.¹⁶ როგორც მკვლევრები შენიშნავენ, ეს ნაწარმოებები

ამჟამად საქართველოს თეატრის, მუსიკის, კინოსა და ქორეოგრაფიის სახელმწიფო მუზეუმში, სახვითი ხელოვნების ფონდშია დაცული.¹⁷

იმ ფაქტს, რომ სვეტიცხოვლის სამხრეთ კედლის მოხატულობაში ჩართულ კომპოზიციას „სამაია“ ალბეჭდილი, მეცნიერთა და სიძველეთმცოდნეთა შორის, ასე ვთქვათ, მომხრეებიც ჰყავს და მოწინააღმდეგეებიც. თითოეულის ციტირება ან ფიქსირება კიდევ ერთხელ დაადასტურებდა, რაოდენ ცნობილი და სახელგანთქმულია აღნიშნული კომპოზიციის. შევეცდები ცეკვა „სამაიას“, ასე ვთქვათ, სცენურ სიცოცხლეზე ვიმსჯელო.

როგორც ზემოთ აღვნიშნე, 1938 წელს ვახტანგ ჭაბუკიანმა პირველ ქართულ ბალეტ „მთების გულში“, ანუ „მზეჭაბუკში“ განახორციელა ცეკვა „სამაია“ სვეტიცხოვლის ფრესკიდან მოცეკვავე ქალთა ფიგურები გახდა ერთგვარი ინსპირაცია ახალი ცეკვის დაბადებისა.

მისი სცენარის ავტორი საქართველოს სახელოვანი პოეტი გიორგი ლეონიძე იყო, კომპოზიტორი - ანდრია ბალანჩივაძე, დირიჟორი - ეგვნი მიქელაძე, მხატვარი - სოლომონ ვირსალაძე, ბალეტმაისტერი - ვახტანგ ჭაბუკიანი. განა შეიძლებოდა ამაზე უკეთესი არჩევანი?¹⁸ როგორც მარიანა ოკლეი წერს: ბალეტის ვირსალაძისეულ მხატვრულ გაფორმებაში ზუსტად არის გადმოცემული დროის სახასიათო ნიშნები, ხალხის ნაციონალური თავისებურება. დეკორაციებში მხატვარი ცდილობს ხაზი გაუსვას თემის საერთო ლეგენდარულ-პოეტურ საწყისებს. ბალეტის გაფორმება მისდევს სურათების მონაცვლეობას, მხატვარი ქმნის რომანტიკული ლეგენდისთვის შესატყვის ემოციურ ატმოსფეროს. გაფორმების სისტემაში ისახება სწრაფვა ფერის „მოძრაობისკენ“, რომელიც შემდგომ პერიოდებში მკაფიოდ წარმოჩნდება.¹⁹

„მთების გული“ იყო 28 წლის ვახტანგ ჭაბუკიანის პირველი დამოუკიდებელი ბალეტი, რომელიც დადგა მაშინდელ ლენინგრადის ოპერისა და ბალეტის

11 Gagarin, Le Caucase, 1845-1857.

12 ამირანაშვილი, ქართული, ტ. I, 1944, გვ. 3.

13 ჯანელიძე, ქართული, 2018, გვ. 183.

14 იქვე.

15 იქვე.

16 აბესაძე, მაცაბერიძე, ქალის, 2010, გვ. 89.

17 იქვე, გვ. 89. ამჟამად საქართველოს ხელოვნების სასახლე.

18 ბურთიკაშვილი, ცეკვის, 1960, გვ. 103.

19 კალანდია, სოლიკო, 2019, გვ. 17.

თეატრში, იგი 1937 წელს გაზეთში წერდა: „ვიწყებ საბალეტო სპექტაკლზე მუშაობას, ვაპირებ ავად იგი ეროვნულ მასალაზე, ქართულ ხალხურ შემოქმედებაზე. „მთების გული“ არის ჩემი პირველი ნაბიჯი, როგორც დამდგმელი ბალეტმეისტერის და ეს გარემოება მე ფრთებს მასხამს.“²⁰ მრავლისმეტყველია ეს სიტყვები, ყველა შეფასება რეცენზენტებისა, შესაძლოა ითქვას, მის სიღრმეებს ასე ვერ ჩასწვდება და ვარაუდის საფიქრალს დატოვებს. ხელოვანი კი, თვითონ გვაძლევს გასაღებს, თუ რა კონტექსტში უნდა გავიაზროთ ნაწარმოები.

ინტერესს იპყრობს ბალეტის ლიბრეტო, რომლის ავტორი, როგორც ზემოთ მოვიხსენიე, სახელოვანი პოეტი გიორგი ლეონიძე იყო. სამწუხაროდ, ამ ბალეტისგან მხოლოდ უშუალოდ ჯარჯისა (ვახტანგ ჭაბუკიანი) და მანიჟის (ტატიანა ვეჩესლოვა) ცეკვის ფოტოებია შემორჩენილი, აგრეთვე სასცენო დეკორაციები, ერთი მხრივ - ფოტოპირები, ხოლო მეორე მხრივ - მხატვარ სოლიკო ვირსალაძისეული ესკიზებით. სხვა მასალა, სადაც უშუალოდ „სამაიას“ ცეკვა იქნებოდა აღბეჭდილი, არ შემოგვრჩენია. რითაც უფრო მეტს ვიმსჯელებდით სცენურ „სამაიაზე“.²¹

მაშინდელი პრესა საგსე იყო რეცენზიებით, წერილებით. მათ შორის, ვფიქრობ, ერთ-ერთი საინტერესო უნდა იყოს ქართული ხალხური ცეკვის ოსტატის, ილიკო სუხიშვილის „ლენინგრადსკაია პრავდას“ 1938 წლის 29 სექტემბრის ნომერში გამოქვეყნებული მასალა, სადაც წერდა: „დამდგმელი (ორდენოსანი ვ. ჭაბუკიანი), რომელმაც შეინარჩუნა ეროვნული ელფერი და მუსიკას მისდევდა, ცეკვებს საფუძვლად უდებს წმინდა ხალხურ ელემენტებს, რასაც ამასთანვე კლასიკურ ფორმას ანიჭებს...“²²

აქვე უნდა შევნიშნო ლილი გვარამაძის მიერ აღწერილი ცეკვა „სამაიას“ სცენური სახე, იგი წერს: „ეს

არის ქალთა ცეკვა, აგებული პრინციპით - სამ-სამნი სამ მწკრივად, შუა ცეკვაში შეყვანილია სოლისტი დაირით. ცეკვა სრულდება ფეხის თითებზე ბალდადით ხელში. ხელების ძირითადი მდგომარეობა ისეთივეა, როგორც ზემოხსენებულ ფრესკაზე (იგულისხმება სვეტიცხოვლისა - ხაზი ჩემია, ლალი ოსეფაშვილი), ფეხის ძირითადი მოძრაობა „დავლა“ და სხვადასხვა მოძრაობა terre a erre. სოლისტის ცეკვა გართულბული ნახატისაა ეროვნული კოლორიტის შენარჩუნებით“.²³

ამდენად, ცხადი ხდება, რომ ხელოვნების ნიმუშს ძალუძს, ძლიერი ეფექტის გამოწვევა რეალობაზე, კულტურულ გარემოზე, სოციოკულტურულ სივრცეზე. და გარკვეული სიახლის დამკვიდრებაზე, სხვა ეპოქაში ახალი ხელოვნების სულის შთაბერვაზე. მან ფაქტობრივად განაპირობა ახალი ფასეულობის, ახალი ტრადიციის ჩასახვა-განვითარება. თუნდაც ზემოთ განხილულ ვახტანგ ჭაბუკიანის საბალეტო მინიატიურა „სამაია“ ბალეტში - „მთების გული“, კომპოზიტორი ანდრია ბალანჩივადე და სხვა. შემდეგ ეს ცეკვა დაიდგა და დამკვიდრდა სცენაზე ქართული ეროვნული ბალეტის - „სუხიშვილების“ და სხვა ქორეოგრაფიულ ანსამბლთა რეპერტუარში.

ასევე ძალიან საინტერესოა, სწავლული აღმოსავლეთმცოდნე კრისტოფორო დე კასტელი, რომელიც საქართველოში 1627-1654 წლებში სამისიონერო მოღვაწეობას ეწეოდა, მის ჩანახატებში დაცულია ქართველთა ყოფა-ცხოვრება, რასაკვირველია, ისინი შედეგებს არ წარმოადგენენ, მაგრამ რეალობას ასახავენ. დავინტერესდი ცეკვა - სახიობის ესკიზებით, რომლებიც ყოველდღიურობიდანაა აღებული და ვფიქრობ, მეცნიერს გარკვეული დასკვნის გამოტანის საშუალებას აძლევს და ამ მხრივ, უთუოდ მნიშვნელოვანი წყაროა. ცეკვის სცენები, მოცეკვავეთა

20 ნებიერიძე, ჯანგველაძე, ვახტანგ, 2010, გვ. 17.

21 ბალეტის მოქმედება წყაროსთან იწყება ლირიკული სცენით. გაზაფხულის საუცხოო დღეა. ქართველი ქალები სურებით ეშვებიან მთებიდან და წყაროსთან იყრიან თავს. მათ შორის არის თავადის ასული მანიჟე. ლხინი გახურდა, მანიჟე კი მოწყენილია, მისი ცეკვა სევდის მომგვრელია. რატომ არის ასე დაღონებული მანიჟე და რა აწუხებს, არავინ იცის. ქალებმა სურები აავსეს, შინ წასვლის დროა. მანიჟე ქალებს ჩამორჩება, მთებიდან მოისმის მონადირეთა საყვირის ხმა, მთებიდან ძირს ჩამოდის მონადირე ჯარჯი, რომელსაც მხარზე მოკლული ჯიხვის ტყავი გადაუკიდია. მისმა გამოჩენამ შეაკრთო მანიჟე. პირველივე შეხედვით ამ არსებებს შორის სიყვარულის ქსელი გაიბა, მაგრამ ისინი ხომ სოციალურად სხვადასხვა ფენიდან არიან. ერთია ფეოდალის ასული, მეორე კი, უბრალო მონადირე. ისინი ისე განსხვავდებიან ერთმანეთისგან, როგორც ფეოდალის ციხე-დარბაზი უბრალო გლეხის ქოხისგან. შეყვარებულები ერთმანეთს შორდებიან. გრძნობენ, რომ მათ ბედნიერებას კარგი დღე არ მოელის და ასე შემდეგ. ჩემ მიერ მოტანილი მოკლე ტექსტი „მთების გულის“ ლიბრეტოდან ცხადს ხდის იმ გარემოებას, რომ ბალეტმეისტერი შეეცადა პირველი ქართული ბალეტი ეროვნულ მოტივებზე აეგო.

22 ნებიერიძე, ჯანგველაძე, ვახტანგ, 2010, გვ. 117.

23 გვარამაძე, ქართული, 1957, გვ. 48-49.

გრაცია, მუსიკალური საკრავები, რაც მათშია ასახული, ბუნებრივია, ნაკარნახევია ყოფითი, ყოველდღიური სოციალური გარემოდან და მხატვრის ფანტაზიას არ წარმოადგენს. ამასთან, გვითვალსაჩინოებს იმ ფაქტს, რომ იმ პერიოდის საქართველოში სახელოვნებო სივრცე საკმაოდ მდიდარი და განვითარებული იყო.

კრისტოფორო დე კასტელის ჩანახატებში დაცულია „ჩანგზე დამკვრელი ყმაწვილი ქალის“ გამოსახულება და აგრეთვე „ჩანგზე დამკვრელი მამაკაცი“. ორივე ესკიზი იმითაა საინტერესო, რომ საკრავი - ჩანგი ანალოგიურია.

მუსიკოსთა გამოსახულებანი გვხვდება, როგორც ზემოთ აღვნიშნე, სვეტიცხოვლის ფრესკაზე. მროკველ ახალგაზრდა გოგონათა გვერდით გამოსახულნი არიან ჭაბუკი მუსიკოსები მუსიკალური ინსტრუმენტებით, ერთგვარი საყვირებით. ამ ფიგურათა შესახებ იმდენი არ დაწერილა და თქმულა, რამდენიც მოცეკვავე გოგონებზე. თინათინ ყაუხჩიშვილმა სხვადასხვა წელს სამჯერ გამოაქვეყნა ბერძნული წარწერების კორპუსი, სადაც სვეტიცხოვლის ფრესკების ბერძნული წარწერებიცაა შესული. ჩვენთვის საინტერესო ფრესკებს სწორადაც ბერძნული წარწერები ახლავთ და ასე იკითხება: „აქედით მას ბობლითა და მწყობრითა“ (ფსალმუნი 150,4), „აქედით მას ჴმითა ნესტუსათა“ (ფსალმუნი 150,3), ფსალმუნითა და ებნითა“ (ფსალმუნი 150,3).²⁴ როგორც ვხედავთ, ჩამოთვლილია სხვადასხვა სახეობის მუსიკალური საკრავები. როგორც განმარტებით ბიბლიაში წერია: „სწორედ ამ საკრავებით უნდა განვადიდოთ უფალი - მოგვიწოდებს წინასწარმეტყველი. ბუნებრივია, ეს არ არის ნათქვამი ნამდვილ მუსიკალურ ინსტრუმენტებზე, არამედ ჩვენს გონებაზე, სულზე, გულზე, საქმეებზე, სიტყვაზე, აზრზე - ამ ყოველივეთი უნდა განვადიდოთ

უფალი“.²⁵ ეს, ასე ვთქვათ, თეოლოგიური საზრისით, ხოლო მხატვარი კი ცდილობს ის ინსტრუმენტები აღბეჭდოს, რომელნიც მათი თანამედროვეთათვის კარგადაა ცნობილი, ანუ რეალური სოცო-კულტურული სივრცე არსებით როლს თამაშობს. ვფიქრობ, მუსიკის ისტორიკოსებისთვის განსაკუთრებით საინტერესო უნდა იყოს ამ ინსტრუმენტების კვლევა. რაც სვეტიცხოვლის ფრესკას მეტ სიცხადეს შემატებს და უფრო მკაფიოდ გაგვაცნობიერებინებს. ინტერესმოკლებული არ უნდა იყოს ნინო ჩიხლაძის შენიშვნა, მისი აზრით, 148-150-ე ფსალმუნთა ამსახველი ქართული კედლის მხატვრობისთვის უჩვეულო ეს კომპოზიცია, რომელიც ცეკვის, მუსიკოსებისა და მომღერალთა გუნდით სრულდება, საგანგებოდ სვეტიცხოვლისთვის შეიქმნა.²⁶

სტატიამში წარმოდგენილი საკითხები სამეცნიერო ლიტერატურაში არაერთგზის დასვეს სხვადასხვა დარგის მეცნიერებმა. წინამდებარე კვლევა აჩვენებს, რომ სახიობა-როკვის შესრულება ჩვენში უწინდელი პერიოდიდანვე არსებულა და შესაბამისად გამოისახა კიდევ სვეტიცხოვლის ტაძარში; აქ აღბეჭდილი მოცეკვავეთა ილეთები, გრაცია, მიხრა-მოხრა, რიტმიკა, უშუალოდ იმ რეალური ისტორიული, სოცოკულტურული გარემოდანაა ნაკარნახევი. თავის მხრივ, XIX-XX საუკუნეებში მხატვართა დაინტერესებამ სვეტიცხოვლის მოხატულობით, კერძოდ, მოცეკვავეთა გამოსახულებით და მათგან მეტ-ნაკლებად ზუსტი ასლების გადმოღებამ, იმ ეპოქის კულტურაზე მოახდინა გავლენა (მაგალითად, საბალეტო ხელოვნებაზე, საცეკვაო კოსტიუმებზე). ტრადიციული ქართული ხელოვნებით შთაგონებული ახალი დროის შემოქმედნი გასული საუკუნიდან სცენაზეც მყარად ამკვიდრებენ ამ მიდგომებს, როგორც, ასე ვთქვათ, გენეტიკურ ფენომენს.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- აბესაძე ი., მაცაბერიძე მ., ქალის კულტი ქართველ მხატვართა გამოუქვეყნებელ ნაწარმოებებში, ლიტერატურა და ხელოვნება, 4(52), 2010, გვ. 85-90.
- ამირანაშვილი შ., ქართული ხელოვნების ისტორია, ტ. 1, თბ., 1944.
- ამირანაშვილი შ., ქართული ხელოვნების ისტორია, თბ., 1961.

24 ყაუხჩიშვილი, ბერძნული, 2009, გვ. 218.

25 ბიბლია, ტ. 8, 2020, გვ. 451.

26 ჩიხლაძე, სვეტიცხოვლის, 2010, გვ. 248.

- ბიბლია განმარტებებით, ტ. 8, თბ., 2020.
- ბურთიკაშვილი ალ., ცეკვის ჯადოქარი, თბ., 1960.
- გვარამაძე ლ., ქართული ხალხური ქორეოგრაფია, თბ., 1957.
- მოქვის სახარება, თბ., 2015.
- ნებიერიძე ლ., ჯანგველაძე დ., ვახტანგ ჭაბუკიანი 100, თბ., 2010.
- კალანდია გ., სოლიკო ვირსალაძე 100, თბ., 2019.
- სხირტლაძე ზ., მასალები სვეტიცხოვლის ტაძრის მოხატულობის შესწავლისათვის, კათედრალის ფრესკების ძველი ფერწერული ასლები, გელათის მეცნიერებათა აკადემიის შრომები, ტ. II, თბ., 2016, გვ. 245-283.
- ყაუხჩიშვილი თ., საქართველოს ბერძნული წარწერების კორპუსი, თბ., 2009.
- ჩიხლაძე ნ., სვეტიცხოვლის მოხატულობანი, კრ. სვეტიცხოველი, თბ., 2010, გვ. 237-262.
- კარანაძე მ., კეკელია ვ., ძველი აღთქმის მინიატიურები ქართულ ხელნაწერებში, XI-XVIII სს., თბ., 2016.
- ლორთქიფანიძე ი., ჯანჯალია მ., წაღწევა, მაცხოვრის ტაძრის მოხატულობები, თბ., 2011.
- წმიდად ოთხთავი, თბ., 2012.
- ჯანელიძე დ., ქართული თეატრის ისტორია, ხალხური საწყისები, თბ., 2018.
- Gagarin G., Le Caucase pittoresque, Paris, 1845-1857.
- Джанелидзе Д., Грузинский театр, с древнейших времен до второй половины 19-го века, Тб., 1959.

IMAGES OF DANCERS AND MUSICIANS IN MEDIEVAL GEORGIAN PAINTING AND THEIR REFLECTIONS IN THE CULTURAL SETTING OF THE 19TH-20TH CENTURIES

Lali Osepushvili

Key words: Svetitskhoveli, Georgian art, medieval art, psalms, performance, Samaia, dance, Cristoforo de Castelli, ballet, Vakhtang Chabukiani

This paper examines the portrayal of dancing women and young musicians in the psalm scene on the south wall of Svetitskhoveli, a depiction that has provoked scholarly and artistic debate for centuries. The research accentuates how an artwork can substantially shape reality and cultural context, introducing a certain novelty and inspiring artistic creativity in later eras.

The Svetitskhoveli Cathedral has been interwoven with the historical narrative of Georgia, sharing the cruel fate of the country. Invaders would first raid the cathedral and destroy sacred objects: crosses, icons and books. Today, when observers contemplate its interior, they are infused with a single sensation: What has become of the magnificent paintings once adorning its walls? The gallery of the paintings of Georgian kings occupied this space, beginning with Vakhtang Gorgasali and others¹. Unfortunately, only the fragments of the old paintings, scattered throughout the church, remain today with the later, 17th-century paintings. Particular emphasis was placed on the open composition on the south wall depicting Psalms 148-149-150, embodying the motif of *Let everything that hath breath praise the Lord. Praise ye the Lord* (Psalm 150:6). However, when following the sequence, neither Andrey Muravyov nor Anton Natroshvili, whose books currently serve as first-hand sources on the topic of the Svetitskhoveli Cathedral painting, give particulars regarding the painting on the south wall. Scholars of the 20th century find this painting especially intriguing. Nevertheless, unfortunately, there

is no monograph on the topic. In the carpet-like composition, depictions of kings, musician men, dancing women and others are presented in accordance with medieval artistic conventions. Among these, the figures of dancing women have captivated observers for centuries, inspiring various interpretations. Motifs from secular and ecclesiastical art intertwine seamlessly, creating a vivid scene that transports viewers to the everyday life of that era. At the forefront are three young women figures. Others, in the background, are isocephalic. Shalva Amiranashvili connects these figures with the dance *Samaia* based on the delicate dance techniques and traditional costumes².

This mural has captivated other scholars, including theater historians, choreologists, art historians and others. Fascinating viewpoints have emerged. Notably, without the painters' (Grigori Gagarin, Evgeni Pskovitinov, Shalva Kikodze) interest and dedication to creating copies of dancing women, this mural may not have gained recognition. It is difficult for modern researchers to orient and define them when drawing final conclusions.

In addition, with the inspiration of this mural, the dance *Samaia*, inspired by this mural, was staged in the

1 სხირტლაძე, მასალები, 2016, გვ. 245-283.

2 ამირანაშვილი, ქართული, 1961, გვ. 399.

20th century. In 1938, Vakhtang Chabukiani performed the dance *Samaia* in the first Georgian ballet *Heart of the Mountains or Mzechabuki*. As Lili Gvaramadze writes, “Chabukiani choreographed the mural *Samaia* on the south wall of the Svetitskhovli Cathedral.” *Samaia* is a purely theatrical dance³. Before discussing the stage embodiment of this dance, it is appropriate to overview the historical perspective of dance-performance in Georgia in the Middle Ages and later in the 19th century.

In medieval Georgia, depictions of dancers are predominantly found in religious manuscripts, particularly illustrations to the Psalms: in these manuscripts, dancers are included in the scenes of the anointing of Solomon as king; in the Gospels, they are depicted in the scenes of Salome’s Dance. These manuscripts are mainly preserved in Korneli Kekelidze Georgian National Centre of Manuscripts: the Jruchi Book of Psalm dated the 13th–15th centuries (H-1665)⁴ and 18th-century Book of Psalms (H-913)⁵ as well as the Synaxarion dated 1030 (A-648), the Gelati Gospels (Q-908)⁶, the Second Gospel of Jruchi (H-1667), the 1300-year-old Mokvi Gospels (Q-902)⁷, 1674 Zhamn-Gulan of Kanchaeti (H-1452) and others. Also, most secular manuscripts are of late periods and depict the Middle Eastern lifestyle and culture. It is also portrayed in the paintings of Bethania⁸, Zarzma⁹, Tsalenjikha¹⁰ and others.

In the painting samples above, dance techniques, plasticity, and gracefulness of figures clearly indicate the existence of dance traditions in ancient Georgia, those conveyed and preserved through the language of fine art, though also passed down through oral tradition, naturally.

In scientific literature, the figures of dancing women depicted in the lower part on the southern wall of the

Svetitskhovli Cathedral are well represented and highlighted. While it is true that the colors of the paintings have since faded, rendering them rather muted, there remains potential for restoration of their original composition. Notably, the coloring of Svetitskhovli’s surviving 17th-century paintings are monochromatic and do not stand out with bright, vivid colors. Nor do they create a heavenly or transcendental environment. Instead, they evoke a more epic, narrative quality, if one were to discern.

As previously mentioned, in the 19th century, artists created copies of images of the Svetitskhovli dancing women. Prince Grigory Gagarin, an artist and architect who painted the Tbilisi Sioni Cathedral and its iconostasis, and the curtain of Karvasla Theater, was among the first to undertake this endeavor. He created the album *The Spectacular Caucasus*.¹¹ He selected and painted three figures of dancing women from the multi-figure composition. Researchers argue that Gagarin propagated a misconception regarding the content of this mural. According to Shalva Amiranashvili, Gagarin’s pictures are far from the style of the original¹². Dimitri Janelidze notes that Gagarin’s drawing from the Mtskheta mural shows three figures unjustifiably torn from the overall composition, creating a false idea about the mural’s content,¹³ also opining that, in 1910–1913, artist Yevgeny Pskovitinov commissioned the Historical and Ethnographic Society of Georgia to recreate the face of the Svetitskhovli mural, however, he too followed Gagarin’s lead, copying only the women’s dance from the mural’s complex scene¹⁴. The researcher continues that “not even artist Shalva Kikodze’s work helped the case.” Traditionally, Kikodze based his portrayal of the three dancing women not on the fresco itself, but rather on Gagarin’s album. The artist dedicated this work to composer Zakaria Paliashvili, and

3 გვარამაძე, ქართული, 1957, გვ., 48.

4 ძველი აღთქმის, 2016, გვ., 164; 176.

5 Ibid., p., 165.

6 წმიდად ოთხთავი, 2012, გვ., 67.

7 მოქვის სახარება, 2015, გვ., 102–103.

8 ჯანელიძე, ქართული, 2018, გვ., 521.

9 Джanelidze, Грузинский, 1959, fig. 89; Gvaramadze, Georgian, 1957, p. 107.

10 წალენჯიხა, 2011, ტაბ., 98.

11 Gagarin, *Le Caucase*, 1845–1857.

12 ამირანაშვილი, ქართული, ტ. I, 1944, გვ., 3.

13 ჯანელიძე, ქართული, 2018, გვ., 183.

14 Ibid.

subsequently housed in the Theater Museum of Georgia.”¹⁵

In 1938, at a grand exhibition of folk scenes in Tbilisi, Shalva Kikodze’s graphic paintings were presented under the common name Fragments from the Frescoes of the Svetitskhovli Cathedral of Mtskheta. In their article discussing the female figures depicted in Shalva Kikodze’s work, scientists Irine Abesadze and Mary Matsaberidze suggest that this name may have referred to the curator of the exhibition rather than the long-deceased artist.¹⁶ As the researchers note, these works are currently preserved in the State Museum of Theater, Music, Cinema and Choreography of Georgia, Fine Arts Fund.¹⁷

The fact that *Samaia* is depicted in the composition included in the painting on the south wall of Svetitskhovli sparks debate among scientists and antiquities. Delving into these arguments would reaffirm the composition’s notable status. This article endeavors to examine the historical trajectory of the dance *Samaia*.

As mentioned above, in 1938 Vakhtang Chabukiani included the dance *Samaia* in the first Georgian ballet, *Heart of the Mountains or Mzechabuki*. The figures of dancing women from the Svetitskhovli mural became a kind of inspiration for the birth of a new dance.

The script for *Samaia* was penned by the renowned Georgian poet Giorgi Leonidze, with musical composition by Andria Balanchivadze, conducted by Evgeni Mikeladze. Solomon Virsaladze undertook the artistic design, while Vakhtang Chabukiani assumed the role of ballet master. Could there be a better choice?¹⁸ Mariana Oakley highlights Virsaladze’s meticulous portrayal of the era’s characteristic traits and the national essence of the people in

the ballet’s artistic decoration. Virsaladze’s emphasis on the shared legendary-poetic origins of the theme is evident in the decorations, fostering an emotional ambiance suited for a romantic legend. The decoration scheme reflects a pursuit of vibrant color “movement,” a feature foreshadowing subsequent artistic periods.¹⁹

Heart of the Mountains marked the debut of 28-year-old Vakhtang Chabukiani as an independent ballet master, premiering in the Leningrad Opera and Ballet Theater. In a 1937 newspaper statement, Chabukiani expressed his intent to base his ballet on Georgian folk material, stating, “I am embarking on the creation of a ballet performance rooted in national Georgian folk creativity.”²⁰ He described Heart of the Mountains as his inaugural venture as a ballet master, a milestone imbuing him with a sense of liberation and inspiration. These words provide valuable insight into the context within which to interpret the work, offering a glimpse into the artist’s intentions and motivations.

The ballet’s libretto, authored by the renowned poet Giorgi Leonidze, gathers significant interest among scholars and enthusiasts alike. Only photographic remnants of the performances featuring Jarji (portrayed by Vakhtang Chabukiani) and Manizhe (played by T. Vecheslova) have survived, along with stage decorations captured in photographs and depicted in sketches by artist Soliko Virsaladze. Unfortunately, no other surviving materials directly document the dance *Samaia*. Consequently, scholarly discussions predominantly center around the theatrical representation of *Samaia* within the broader context of the ballet.²¹

Among the reviews and correspondence from the

15 Ibid.

16 აბესაძე, მაცაბერიძე, ქალის კულტი, 2010, გვ., 89.

17 Ibid., p., 89. Currently the Palace of Arts of Georgia.

18 ბურთიკაშვილი, ცეკვის, 1960, გვ., 103.

19 სოლიკო ვირსალაძე 110, 2019, გვ., 17.

20 ნებეიერიძე, ჯანგველაძე, ვახტანგ ჭაბუკიანი 100, 2010, გვ., 17.

21 The action of the ballet starts at the spring with a lyrical scene. It is a wonderful spring day. Georgian women come down from the mountains with pitchers and gather at the spring. Among them is the prince’s daughter Manizhe. The ambiance has become more fun and lively, however Manizhe is sad and her dance is saddening. No one knows why Manizhe is so melancholic and what worries her. The women have filled their pitchers, it’s time to go home. Manizhe lags behind the women, the sound of the hunters’ trumpets is heard from the mountains, the hunter Jarji comes down from the mountains with the skin of a killed buck on his shoulder. His appearance made Manizhe nervous. At the first glance, a web of love spread between these creatures, but they are from different social strata. One is the daughter of a lord, and the other is a simple hunter. They are as different from each other as a feudal castle is from a simple peasant’s hut. Lovers break up. They feel that their happiness does not have a future, etc. The short text I brought from the libretto of Heart of the Mountains makes it clear that the ballet master tried to build the first

era, a particularly intriguing piece is the input by Georgian folk dance master Iliko Sukhishvili, published in the September 29, 1938 issue of *Leningradskaya Pravda*. In his article, Sukhishvili lauds the director (V. Chabukiani) for his adept preservation of national essence while adhering closely to the musical score. Sukhishvili notes Chabukiani's incorporation of sacred dances as foundational elements imbued with folk authenticity, skillfully harmonizing these traditional motifs within a classical framework.²²

Here, we must highlight Lili Gvaramadze's description of the stage presentation of the dance *Samaia*. According to her, the dance involves a formation of three rows, with three dancers in each, featuring a soloist in the center wielding a daf. The performance culminates with the dancers rising onto their toes while holding headgears in hand. The basic position of the hands is the same as in the fresco above (referring to Svetitskhovli's—L.O.), the basic movement of the foot is "walk" and various movements *terre a terre*. Notably, the soloist's dance is depicted as a multifaceted composition, meticulously preserving the national essence throughout.²³

It becomes evident that a work of art possesses the power to profoundly influence reality, the cultural landscape, and the sociocultural sphere. It can introduce novelty, inspiring the emergence of new artistic spirits in subsequent eras, thus giving rise to fresh values and traditions. For instance, Vakhtang Chabukiani's ballet miniature, *Samaia* featured in *Heart of the Mountains*, composed by Andria Balanchivadze, stands as a testament to this phenomenon. Following its creation, this dance found its place in the repertoire of the Georgian National Ballet Sukhishvilebi and various other choreographic ensembles."

An interesting aspect worth noting is the work of Cristoforo de Castelli, a learned orientalist who served as a missionary in Georgia from 1627 to 1654. Despite lacking artistic proficiency, his sketches offer a valuable glimpse into the lives of Georgians during that time. Of particular interest to us are the depictions of dance, which feature

figures drawn from everyday life. We believe that such sketches enable scientists to draw meaningful conclusions, making them an important source of inspiration. The dance scenes captured in these sketches, along with the elegance of the dancers and the musical instruments portrayed, are a true reflection of the prevailing social environment and are not merely products of the artist's imagination. Simultaneously, it is crucial to acknowledge that during that period, the artistic landscape in Georgia was notably vibrant and advanced.

In the sketches by Cristoforo de Castelli, we find depictions of a "young woman playing a changi harp" and a "man playing a changi harp." What's intriguing about both sketches is the similarity of the instrument, the changi harp.

As noted earlier, the Svetitskhovli mural showcases depictions of musicians alongside the more extensively discussed dancing girls. These young musicians are portrayed with what appear to be trumpets, positioned next to youthful female figures. Despite receiving less attention than their dancing counterparts, Tinatin Kakhchishvili has, on multiple occasions over different years, published the corpus of Greek inscriptions, including those found within the frescoes of Svetitskhovli. Notably, accompanying the frescoes of interest are Greek inscriptions quoting Psalms 150: *Praise him with trumpets and music* (Ps. 150:4), *Praise him with the sound of the trumpet* (Ps. 150:3), *with the psaltery and harp* (Ps. 150:3).²⁴ This biblical reference highlights a variety of musical instruments. The directive from the prophet to glorify the Lord with such instruments is understood metaphorically, encompassing our minds, souls, hearts, deeds, words, and thoughts.²⁵ It is evident that the sociocultural context plays a pivotal role in shaping these representations. Music historians would find it particularly intriguing to delve into the study of these instruments, adding clarity to the interpretation of Svetitskhovli's fresco. Nino Chikhladze's observation holds significance; she suggests that this composition, unique among Georgian wall paintings depicting Psalms 148-150, featuring a chorus of

Georgian ballet on national motifs.

22 Ibid., p. 117.

23 გვარამაძე, ქართული, 1957, გვ., 48-49.

24 ყაუხჩიშვილი, ბერძნული, 2009, გვ., 218.

25 ბიბლია, ტ.8, 2020, გვ., 451.

dancers, musicians, and singers, was purposefully crafted for Svetitskhovli.²⁶

Investigating a recurring topic in scientific literature across various disciplines, we delved into the origins of dance traditions in our country, a subject vividly illustrated in the Svetitskhovli Cathedral. Through this exploration, it became evident that these traditions have roots going back to earlier periods, deeply ingrained within our historical and sociocultural fabric. The artistry of the dancers, their fluid movements, graceful gestures, and rhythmic precision, are all direct reflections of the tangi-

ble realities of their time. Also, the fascination of artists in the 19th-20th centuries with the paintings of Svetitskhovli, particularly those depicting dancers, has left an indelible mark on the culture of that era. This influence is discernible in various art forms, including ballet and dance costumes. Drawing inspiration from the rich tapestry of traditional Georgian art, creators of the modern era have seamlessly integrated these influences onto the stage, perpetuating them as an inherent aspect of our cultural heritage.

REFERENCES:

- 1. აბესაძე ი. მაცაბერიძე მ. ქალის კულტი ქართველ მხატვართა გამოუქვეყნებელ ნაწარმოებებში, „ლიტერატურა და ხელოვნება“, 4(52)2010, გვ., 85-90.
- 2. ამირანაშვილი შ. ქართული ხელოვნების ისტორია, ტ.1, თბ., 1944.
- 3. ამირანაშვილი შ. ქართული ხელოვნების ისტორია, თბ., 1961.
- 4. ბიბლია განმარტებებით, ტ.8, თბ., 2020.
- 5. ბურთიკაშვილი ალ. ცეკვის ჯადოქარი, თბ., 1960.
- 6. გვარამაძე ლ. ქართული ხალხური ქორეოგრაფია, თბ., 1957.
- 7. მოქვის სახარება, თბ., 2015.
- 8. ნებიერიძე ლ. ჯანგველაძე დ. ვახტანგ ტაბუკიანი 100, თბ., 2010.
- 9. სოლიკო ვირსალაძე 100, თბ., 2019.
- 10. სხირტლაძე მ. მასალები სვეტიცხოვლის ტაძრის მოხატულობის შესწავლისათვის, კათედრალის ფრესკების ძველი ფერწერული ასლები, გელათის მეცნიერებათა აკადემიის შრომები, II, თბ., 2016, გვ., 245-283.
- 11. ყაუხჩიშვილი თ. საქართველოს ბერძნული წარწერების კორპუსი, თბ., 2009.
- 12. ჩიხლაძე ნ. სვეტიცხოვლის მოხატულობანი, კრ. სვეტიცხოველი, თბ., 2010, გვ., 237-262.
- 13. ძველი ალთქმის მინიატიურები ქართულ ხელნაწერებში, XI-XVIII სს., თბ., 2016.
- 14. წაღენჯია, მაცხოვრის ტაძრის მოხატულობები, თბ., 2011.
- 15. წმიდად ოთხთავი, თბ., 2012.
- 16. ჯანელიძე, ქართული თეატრის ისტორია, ხალხური საწყისები, თბ., 2018.
- 17. Gagarin, Le Caucase pittoresque, Paris, 1845-1857.
- 18. Джанелидзе Д., Грузинский театр, с древнейших времен до второй половины 19-го века, Тб. 1959.
- Illustrations are used from the following publications:
- #2-3: ძველი ალთქმის მინიატიურები ქართულ ხელნაწერებში, თბ., 2016.
- #4: . მოქვის სახარება, თბ., 2015.
- #5-6: დონ კრისტოფერ დე კასტელის ცნობები და აღბოში საქართველოს შესახებ, თბ., 1976.
- #7: აბესაძე ი. მაცაბერიძე მ. ქალის კულტი ქართველ მხატვართა გამოუქვეყნებელ ნაწარმოებებში, „ლიტერატურა და ხელოვნება“, 4(52)2010.

26 ჩიხლაძე, სვეტიცხოვლის, 2010, გვ., 248.



1. სვეტიცხოვლის საკათედრო ტაძარი, სამხრეთი კედელი. XVII ს. (ლ. ოსეფაშვილის ფოტო). SVETITSKHOVLI CATHEDRAL, SOUTH WALL. 17th CENTURY (PHOTO BY L. OSEFASHVILI).



2. ჰრუჭის ფსალმუნი (H-1665), XIII-XV სს. 210 რ. PSALM OF JRUCHI (H-1665), 13th-15th CENTURIES. 210 R.



3. დავითნი (H-913), XVIII ს. 93 ვ. PSALMS (H-913), 18th CENTURY. 93 V.



4. დონ კრისტოფორო დე კასტელი, ჩანგზე დაამკვრელი ყმაწვილი ქალი. 1627-1654.
DON CRISTOFORO DE CASTELLI, A YOUNG WOMAN PLAYING THE CHANGI HARP. 1627-1654.



5. დონ კრისტოფორო დე კასტელი, ცეკვა. 1627-1654.
DON CRISTOFORO DE CASTELLI, DANCE. 1627-1654



6. შალვა კიკოძე, "ქართველი ქალები" XX ს.
SHALVA KIKODZE, "GEORGIAN WOMEN" 20th CENTURY.