



Ἐπὶ τῇ ἱερᾷ μνήμῃ τοῦ Ἁγίου Ἰωάννου, τοῦ ἐν τῷ ὄρει Ζάντεν,
καὶ τῶν δώδεκα μαθητῶν αὐτοῦ, Φωτιστῶν τῆς Ἰβηρίας-Γεωργίας
(7ῃ Μαΐου, ζ' αἰ.)

Ἡ Βυζαντινὴ παρουσία στὴ Γεωργία*

Ἡ Γεωργία κατὰ τὴ μεσαιωνικὴ περίοδο, βρισκόταν συνέχεια σὲ πολιτισμικὴ καὶ πολιτικὴ ἐπικοινωνία μὲ τὸ Βυζάντιο. Διατήρησε πάντα τὸν ἰδιαίτερο χαρακτήρα της, ὅσον ἀφορᾷ στὴν πολιτισμικὴ της ταυτότητα, μὲ ἔντονη ὥστόσο καὶ ἄμεση πολλὰς φορὲς τὴν ἐπίδραση τῆς βυζαντινῆς καλλιτεχνικῆς παραγωγῆς.

Ἐπιμέλεια - Παρουσίαση: Τσέλιος Ἰωάννης

Ἡ ΓΕΩΡΓΙΑ, ποὺ βρίσκεται νότια τοῦ Καυκάσου, περιλαμβάνει τὴν ἀνατολικὴ Γεωργία, τὴν Ἰβηρία δηλαδή, καὶ τὴ δυτικὴ, τὴ Λαζικὴ (ἀρχαία Κολχίδα), ὅπως εἶναι γνωστὴ στους βυζαντινοὺς. Ὁ χριστιανισμὸς στὴ Γεωργία διαδόθηκε τὸν 4ο αἰώνα, περ. 330, ἀπὸ τὴν ἁγία Νίνα, ποὺ σύμφωνα μὲ τὴν παράδοση, ἦταν αἰχμάλωτη ποὺ προσηλύτισε τὸ βασιλιὰ Μιρίαν τῆς Ἰβηρίας.

Ἄν καὶ ἀρχικὰ, κατὰ τὸν 6ο αἰώνα, οἱ Ἀρμένιοι καὶ οἱ Γεωργιανοὶ δὲν εἶχαν ἀποδεχθεῖ τὴν Δ' Οἰκουμενικὴ Σύνοδο τῆς Χαλκη-



*Ἐγκόλπιο Λειψανοθήκη.
Ἀπὸ τὴν Ἱερὰ Μονὴ Μαρτίβιλι
(Γεωργία) 10ος αἰ. Μουσεῖο
Τέχνης τῆς Γεωργίας, Τιφλίδα.*



δόνας (451), ωστόσο, από τον 7ο αιώνα και μετά η γεωργιανή Έκκλησία ακολούθησε το ὀρθόδοξο δόγμα. Τὸ γεγονός αὐτὸ συντέλεσε στὴ δημιουργία ἰδιαίτερων δεσμῶν τῆς χώρας μὲ τὴ βυζαντινὴ αὐτοκρατορία, παρόλο ὅτι ἡ Γεωργία παρέμεινε πάντα ἀνεξάρτητο κράτος.

Διαμόρφωση Γεωργιανῆς Τέχνης (7ος-9ος αἰῶνας)

Η ΠΕΡΙΟΔΟΣ αὐτὴ στὴ Γεωργία ταυτίζεται μὲ τὴν ἐποχὴ τῆς μετάβασης ἀπὸ τὸν ἀρχαῖο κόσμο στὸ μεσαιωνικό.

Αὐτὴ τὴν ἐποχὴ, στὴν ὁποία ἀνάγονται οἱ πρωϊμότερες τοιχογραφίες τῆς Γεωργίας, διαμορφώνονται εἰκονογραφικοὶ τύποι καὶ προγράμματα ποὺ θὰ διατηρηθοῦν σὲ ὅλη τὴ μεσαιωνικὴ χριστιανικὴ τέχνη τῆς χώρας. Ἡ ἐκκλησία τοῦ *Cromi* χρονολογεῖται στὰ 626 - 634. Ἔχει διατηρήσει ὑπολείμματα ἀπὸ τὴ ψηφιδωτὴ σύνθεση τῆς ἀψίδας, τὰ ὁποία βρίσκονται σήμερα στὸ Μουσεῖο τῆς Τιφλίδας, καθὼς καὶ ἀπὸ τὰ ἀρχικά, προπαρασκευαστικὰ σχέδια ποὺ σώζονται ἀκόμα *in situ*. Τὰ σχέδια αὐτὰ ἐπιτρέπουν νὰ ἀποκατασταθεῖ τὸ θέμα τῆς ἀπεικόνισης τοῦ Χριστοῦ ἀνάμεσα σὲ δύο ἀγγέλους, ὡς μία συνοπτικὴ ἀπόδοση τῆς παράστασης τῆς Ἀνάληψης, μιᾶς Θεοφάνειας, δηλαδή, μὲ ἐσχατολογικὸ περιεχόμενο, σύμφωνα μὲ ἀνάλογα θέματα ὁραμάτων ποὺ ἀπαντοῦν στὶς ἀψίδες, ἐκείνη τὴν ἐποχὴ, σὲ ὅλη τὴ χριστιανικὴ τέχνη τῆς Ἀνατολῆς.

Στὴν ἀψίδα τῆς βραχῶδους ἐκκλησίας τοῦ *Dodo*, στὴ *David-Garedza* - στὴν ἔρημο τοῦ *Δαβὶδ* δηλαδή, ἀπὸ τὸ ὄνομα ἀγίου μοναχοῦ ποὺ ἴδρυσε τὴ μοναστικὴ κοινότητα ἐκεῖ, τὸν 6ο αἰῶνα - σώζεται ἡ παράσταση τοῦ Χριστοῦ, ἔνθρονου σὲ δόξα. Αὐτὲς οἱ

τοιχογραφίες ἔχουν χρονολογηθεῖ ἀπὸ τὸν 7ο ἕως τὸν 9ο αἰώνα. Ἐὰν καὶ πρόκειται γιὰ μία παράσταση ποῦ ἐπηρεάζεται ἀπὸ τὰ προφητικὰ ὄραματα, δὲν ἀποκλείεται νὰ εἶχε ἐκτελεστεῖ τὴν ἐποχὴ ποῦ μάστιζε τὸ Βυζάντιο ἢ εἰκονομαχικὴ κρίση, ἐφόσον τὰ εἰκονομαχικὰ μέτρα δὲν ἐφαρμόστηκαν στὴ Γεωργία. Γενικὰ ἡ εἰκόνα τῶν τοιχογραφιῶν αὐτῆς τῆς περιόδου εἶναι φτωχὴ, ὅπως ἀναφέρθηκε, καὶ τὰ σωζόμενα μνημεῖα δείχνουν ἐπαρχιακὲς ἐπιλογὲς στὴν εἰκονογραφία καὶ στὴν τεχνοτροπία. Ἡ κοινὴ τέχνη ποῦ αὐτὴ τὴν περίοδο διαχέεται ἀπὸ τὴν Κωνσταντινούπολη στὴ Γεωργία μετασχηματίζεται μὲ ἕναν τοπικὸ ἐπαρχιακὸ τρόπο.

Ἀρχὴ τῆς ἀκμῆς (10ος -11ος αἰώνας)

Ἡ ΠΕΡΙΟΔΟΣ αὐτὴ εἶναι ἡ ἀρχὴ τῆς ἀκμῆς σὲ ὅλους τοὺς κλάδους τῆς γεωργιανῆς τέχνης. Τὴν ἴδια περίοδο κτίζονται μεγάλοι καθεδρικοὶ ναοὶ καὶ ὑπάρχει σημαντικὴ δραστηριότητα ἀντιγραφῆς χειρογράφων στὰ μοναστήρια τῆς Γεωργίας.

Ὅπως φαίνεται, αὐτὴ τὴν περίοδο, στὴν εἰκονογραφία κυρίως, ἡ βυζαντινὴ ἐπίδραση εἶναι περιορισμένη, καθὼς τοπικὲς συνήθειες κυριαρχοῦν στὴ διακόσμηση τῶν σημαντικῶν τμημάτων τῶν ἐκκλησιῶν, ἐνῶ ἀπὸ ἄποψη τεχνοτροπικῆ φαίνεται καθαρότερα ἡ σχέση τῆς ζωγραφικῆς στὴ Γεωργία μὲ τὴ βυζαντινὴ καλλιτεχνικὴ παραγωγὴ.

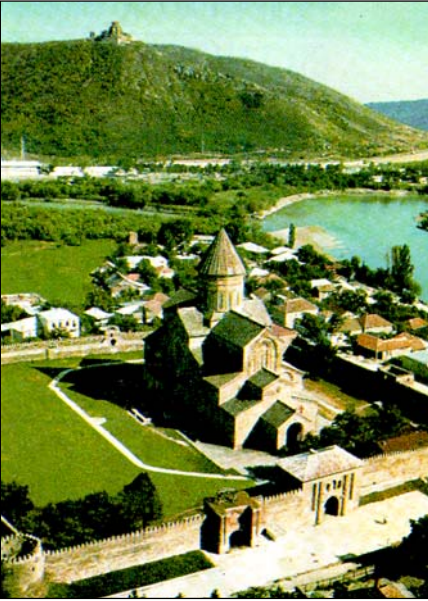
Τὸν τροῦλο, ἀντίθετα μὲ τὴ βυζαντινὴ εἰκονογραφικὴ παράδοση, κατὰ τὴν ὁποία ἀπεικονίζεται ὁ Παντοκράτορας, καταλαμβάνει συνήθως ἡ σύνθεση τῆς Δόξας τοῦ Σταυροῦ ποῦ μπορεῖ νὰ θεωρηθεῖ ὡς τυπικὸ γεωργιανὸ θέμα. Ἡ παράσταση αὐτὴ σώζεται στὸν καθεδρικὸ ναὸ στὸ Ishan ποῦ πιθανῶς χρονολογεῖται ἀνάμεσα στὸ 958 καὶ 966, στὸ Hahuli



Ἰερά Μονὴ Χαχούλι, Γεωργία.

ποῦ χρονολογεῖται στὰ τέλη τοῦ 10ου ἢ στὶς ἀρχὲς τοῦ 11ου αἰώνα καὶ στὸ βόρειο ναὸ στὸ Udabno ποῦ χρονολογεῖται στὸν 11ο αἰώνα.

Ὡστόσο, ἡ παράσταση τοῦ Σταυροῦ στὸν τροῦλο ἀποτελεῖ εἰκο-



*Ἱερός Πατριαρχικός Ναός
τῶν Ἁγίων Ἀποστόλων
τῆς Μτσχέτα, Γεωργία.*

νογραφικὸ τύπο ποὺ ἀπαντᾷ κατὰ τὴν παλαιοχριστιανικὴ περίοδο στὸ Βυζάντιο, ἐφόσον μάλιστα εἶναι γνωστὸ ὅτι διακοσμοῦσε τὸν τροῦλο τῆς ἰουστινιάνειας Ἁγίας Σοφίας. Ὁ σταυρὸς εἰκονίζεται ἐπίσης σὲ ἕναν ἀριθμὸ ἐκκλησιῶν τοῦ 9ου καὶ 10ου αἰώνα στὴν Καππαδοκία. Στὴ Γεωργία ὡστόσο, ἡ σύνθεση ἐμπλουτίζεται μὲ στοιχεῖα δανεισμένα ἀπὸ ἀπεικονίσεις τοῦ Χριστοῦ σὲ δόξα καὶ ἀπὸ τὴ σκηνὴ τῆς Ἀνάληψης, σὲ μιὰ σύνθεση δοξολογίας, ὅπως στὸ Ishan. Ἡ ἔξαρση τῶν ἀπεικονίσεων αὐτῶν ἀσφαλῶς συνδέεται μὲ τὴ λατρεία τοῦ Σταυροῦ ποὺ ἡ ἁγία Νίνα καὶ ὁ Βασιλιάς Mirian εἶχαν ἀνεγείρει στὸ βράχο Mcheta, (4ος αἰώνας), ὅπου ἰδρύθη-

κε ἀργότερα ἡ Ἐκκλησία τοῦ Dzvari (586-604).

Στὴν κόγχη τῆς ἀψίδας, στὸ καθολικὸ τῆς μονῆς Othta (Dort Kilise), ποὺ χρονολογεῖται μετὰ τὸ 961, καθὼς καὶ στὸ βόρειο ναὸ τῆς μονῆς στὸ Udabno καὶ στὸ Nesgun στὴ Σβανετία, ποὺ χρονολογεῖται τὸ 10ο αἰώνα, παριστάνεται ὁ Χριστός. Ὁ Χριστὸς εἰκονίζεται εἴτε σὲ δόξα, ὅπως στὴν πρώτη περίπτωση, στὸ καθολικὸ δηλαδὴ τῆς Μονῆς Othta (Dort Kilise), ἢ ὅποια ἐνίστε μάλιστα περιβάλλεται ἀπὸ ἀγγέλους, εἴτε ὡς ἡ κεντρικὴ μορφή τῆς Δέησης, ὅπως στὸ βόρειο ναὸ τῆς μονῆς τοῦ Ubadno. Ὡστόσο, στὸ νότιο ναὸ τῆς ἴδιας μονῆς ἀπεικονίζεται ἡ Παναγία βρεφοκρατούσα, ὅπως στὸ Βυζάντιο αὐτὴ τὴν ἐποχὴ.

Ἰδιαιτέρα χαρακτηριστικὴ γιὰ τὶς σχέσεις τῆς Γεωργίας μὲ τὸ Βυζάντιο εἶναι ἡ τεχνοτροπία τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ Tao-Klardzeti, κυρίως τῆς μονῆς Othta (Dort Kilise) καὶ τοῦ ναοῦ τοῦ Ishan ποὺ παρουσιάζει στενὴ σχέση μὲ τὸ γραπτὸ διάκοσμο τῆς Νέας ἐκκλησίας Tokali, στὰ Κόραμα τῆς Καππαδοκίας, ὁ ὁποῖος ἀποτελεῖ χαρακτηριστικὰ ὑψηλὸ δείγμα τῆς Μητροπολιτικῆς τέχνης τῆς ἐποχῆς.

Περίοδος άκμης (11ος-12ος αιώνας)

Ο 12ος αιώνας θεωρείται περίοδος άκμης στη Γεωργιανή ιστορία. Στο πρώτο τέταρτο του 12ου αιώνα δημιουργήθηκαν δύο ακαδημίες, ή μία στο Gelati και ή άλλη στο Ikalto, γεγονός που δείχνει ότι ή παράδοση του Πανεπιστημίου εισέδωσε από την Κωνσταντινούπολη στη Γεωργία, στα πλαίσια μίας άκμης σε όλα τα επίπεδα της ζωής.

Αυτή την εποχή εκτελέστηκαν τοιχογραφίες όχι μόνο σε νεοαναγειρόμενες εκκλησίες, αλλά και σε παλαιότερα κτίρια που ανακαινίστηκαν, όπως στο Ateni που κτίστηκε τον 7ο αιώνα και ανακαινίστηκε στα τέλη του 11ου αιώνα. Οι σχέσεις με το Βυζάντιο εμφανίζονται με σαφήνεια σε αρκετές περιπτώσεις, όπως προκύπτει και από την τεχνοτροπική και εικονογραφική ανάλυση των σωζόμενων τοιχογραφιών.

Η διατήρηση της απεικόνισης του Χριστού στην άψίδα στη Γεωργία, και κατά τη διάρκεια αυτής της περιόδου, όφειλεται πιθανότατα στη συνήθεια της απεικόνισης του Σταυρού στον τρούλο, όπως στο Ateni, μετά το 1089.

Στο ναό του Ateni, που κτίστηκε στον τύπο του τετρακόγχου εμπνευσμένο από το Dzvari, την κύρια άψίδα, στα ανατολικά, καταλαμβάνει ή Θεοτόκος στον τύπο της Κυριώτισσας, ενώ ή Παντοκράτορας σε μετάλλιο προστίθεται στο έσωράχιο του τόξου της ανατολικής κόγχης. Η παραδοσιακή για τη Γεωργία τοποθέτηση του Σταυρού στον τρούλο έξηγει το λόγο για τον οποίο ή Παντοκράτορας τοποθετήθηκε στην άψίδα. Χριστολογικές σκηνές διακοσμούν τη βόρεια άψίδα, μαριολογικές τη νότια, ενώ στα δυτικά αναπτύσσεται ή Δευτέρα Παρουσία.

Η Μεγάλη Έκκλησία στο Gelati, αφιερωμένη στη Θεοτόκο, κτίστηκε περίπου στο πρώτο τέταρτο του 12ου αιώνα, σε τύπο σταυροειδή έγγεγραμμένο με τρούλο. Η αρχική διακόσμηση έχει σχεδόν



Ύπαπαντή. Έσμαλτωμένο εικονίδιο (12ος αι.). Περίκλειστο σμάλτο σε χρυσό. Μουσείο Τέχνης της Γεωργίας, Τιφλίδα.



έξαφανιστεί έκτος ἀπὸ τὸ ψηφιδωτὸ στὴν κόγχη τῆς ἀψίδας ποὺ μπορεῖ νὰ χρονολογηθεῖ γύρω στὸ 1125 μὲ 1130, καὶ ἀπὸ ἀποσπασματικὲς τοιχογραφίες στὸ νάρθηκα. Ὅπως εἶναι φανερὸ ἐφαρμόζεται καὶ ἐδῶ, ὅπως στὸ Ateni, ἡ βυζαντινὴ εἰκονογραφικὴ παράδοση, καθὼς ἀπεικονίζεται στὴν ἀψίδα ἡ Θεοτόκος βρεφοκρατοῦσα στὸν τύπο ἐπίσης τῆς Κυριώτισσας.

Σὲ ὅ,τι ἀφορᾷ στὴν τεχνοτροπικὴ ἀπόδοση, ἡ ζωγραφικὴ στὸ Ateni ἐκφράζει, ἀναμφίβολα, τὴν πρώιμη τέχνη τῶν Κομνηνῶν, ὅπου, ὅπως εἶναι γνωστό,

κυριαρχεῖ ἡ γραμμὴ. Στὸ Gelati ἐξάλλου, φαίνεται βέβαιη ἡ συμμετοχὴ ἑλλήνων καλλιτεχνῶν ἢ πιθανὸν γεωργιανῶν ποὺ εἶχαν ἐκπαιδευτεῖ στὸ Βυζάντιο στὴ δύσκολη τεχνικὴ τοῦ ψηφιδωτοῦ. Ὁ τοιχογραφημένος διάκοσμος τέλος στὸ Ravnisi, περίπου 1170-80, δείχνει ὅτι ὁ ζωγράφος ἐκεῖνος εἶχε μία σημαντικὴ ἐξοικείωση στὰ βυζαντινὰ πρότυπα. Πέντε δωρητές, ἐκ τῶν ὁποίων ἕνας φορᾷ βυζαντινὴ αὐτοκρατορικὴ ἐνδυμασία, εἰκονίζονται, μαζὶ μὲ ἄλλες μορφές ἀγίων, στὴ νότια κόγχη στὸ Ateni ποὺ εἶναι διακοσμημένη κυρίως μὲ τὸ μαριολογικὸ κύκλο, ὅπως ἀναφέρθηκε.

Β' μισὸ 12ου -τέλη 13ου αἰώνα

Ὁ «Χρυσὸς Αἰώνας τῆς βασίλισσας Θάμαρ».

Ἡ περίοδος αὐτὴ (μέσα 12ου-τέλη 13ου αἰ.), περιλαμβάνει κυρίως τὴ χρυσὴ ἐποχὴ τῆς βασίλισσας Θάμαρ (1184-1213) καὶ τὴ βίαιη δύση της.

Ἡ χρυσὴ ἐποχὴ

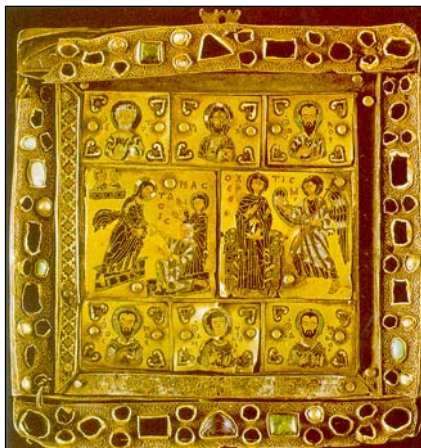
Ἡ βασιλεία τῆς Θάμαρ εἶναι ἡ ἐποχὴ, κατὰ τὴν ὁποία ἡ Γεωργία ἔφθασε στὸ ἀπόγειο τῆς ἀκμῆς της, ἀπέκτησε τὴ μεγαλύτερη ἔκταση στὴν ἱστορία της καὶ ἀναδείχθηκε σὲ διεθνῆ παράγοντα. Ἀποτελεῖ ἐπίσης τὴν κορύφωση τῆς ἀκμῆς τοῦ γεωργιανοῦ πολιτισμοῦ, μὲ λαμπρὰ μνημεῖα τέχνης τόσο στὸν εἰκαστικὸ ὅσο καὶ στὸ λογοτεχνικὸ τομέα, καθὼς καὶ στὸν τομέα τῆς φιλοσοφίας.

Ἐξι μνημεῖα ἀντιπροσωπεύουν αὐτὴ τὴν περίοδο: Betania, Vardzia, Kincvisi, Timotesubani, Ahtala, Ani. Ἄν καὶ τὸ τελευταῖο μνημεῖο ἔγινε μετὰ τὸ θάνατο τῆς Θάμαρ, δὲν ἀπέχει ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τῆς βασιλισσας αὐτῆς οὔτε χρονικὰ οὔτε ποιητικά. Οἱ ναοί, σχεδὸν στὸ σύνολό τους καθολικὰ μοναστηριῶν, μὲ ἐξάιρεση τὸ Ani, χαρακτηρίζονται γιὰ τὶς μικρὲς τοὺς διαστάσεις. Εἶναι κτισμένοι, ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον, στὸν τύπο τοῦ ἀπλοῦ δί-στυλου σταυροειδοῦς ἐγγεγραμμένου ναοῦ μὲ τρούλο, ἐκτὸς ἀπὸ τὸ μονό-χωρο θολωτὸ καθολικὸ τῆς Vardzia, καὶ ἐκπλήσσουν γιὰ τὸν τοιχογραφη-μένο τοὺς διάκοσμο.

Τὰ εἰκονογραφικὰ προγράμματα τῶν ναῶν αὐτῶν ἀποπνέουν ἔντονο τὸ βυζαντινὸ ἀπόηχο. Ὅσον ἀφορᾷ τοὺς τρούλους ὡστό-σο, γιὰ ὅσους τουλάχιστον ἡ βιβλιογραφία εἶναι ἐπαρκῆς, δὲν εἰκονί-ζεται πουθενὰ ὁ Παντοκράτορας, καὶ μόνο μία παράσταση τῆς Ἀνά-ληψης, στὸ Ani, θυμίζει τὴ βυζαντινὴ εἰκονογραφικὴ παράδοση. Οἱ ἀπεικονίσεις τοῦ Θριάμβου τοῦ Σταυροῦ στὸν τρούλο στὴν πρα-γματικότητα, ὅπως ἀναφέρθηκε, μιὰ παράδοση τοῦ εὐρύτερου ἀνα-τολικοῦ χώρου τῆς βυζαντινῆς αὐτοκρατορίας, εἶναι θέμα βαθιὰ ρι-ζωμένο στὴ Γεωργία, τὸ ὁποῖο θὰ ὀδηγήσει στὰ δύο καλύτερα πα-ραδείγματα, Kincvisi (1208) καὶ Timotesubani (1220), σὲ συνθέσεις μοναδικῆς γιὰ τὴν πληρότητά τους.

Σὲ τέσσερις περιπτώσεις τὸ τεταρτοσφαίριο τῆς ἀψίδας κατα-λαμβάνει, ἀντὶ τῆς συνηθισμένης στὴ Γεωργία παράστασης τῆς Δέ-ησης, ἡ ἀπεικόνιση τῆς Πλατυτέρας (Vardzia, Kincvisi, Timotesubani, Ahtala). Σὲ πέντε ἀψίδες στὸν ἡμικύλινδρο εἰκονίζονται ἱεράρχες (Vardzia, Kincvisi, Timotesubani, Ahtala, Ani), καὶ σὲ τρεῖς ναοὺς σώ-ζεται ἡ παράσταση τῆς Κοινωνίας τῶν Ἀποστόλων (Kincvisi, Ahtala, Ani), θέματα δηλαδὴ ποὺ συνηθίζονται στὸ Βυζάντιο.

Ἡ ἀνάπτυξη τῆς Δευτέρας Παρουσίας, στὸ δυτικὸ τοῖχο κυρίως τῶν ναῶν, ἀποτελεῖ τὸν κανόνα στὴ Γεωργία. Στὰ ἐξοχότερα παρα-



Ἐσμαλτωμένη εἰκόνα-ἐγκόλλιο ἀπὸ τὴν Ἱ. Μονὴ Σεμοκμέδι (Γεωργία, 10ος αἰ.). Περὶ κλειστά σμάλτα, χρυσός, ἄργυρος, πολύτιμες πέτρες. Μουσεῖο Τέχνης τῆς Γεωργίας, Τιφλίδα.



Οἱ ἅγιοι Τεσσαράκοντα μάρτυρες. Εἰκόνα ἀπὸ τὸν Ἱ. Ναὸ τοῦ Ἁγίου Γεωργίου, χωριὸ Ἰπχη. Ἄνω Σβανέτι (Γεωργία, 12ος αἰ.). Ξύλο, καμβάς, αὐγοτέμπερα. Ἱστορικὸ καὶ Ἐθνογραφικὸ Μουσεῖο Τέχνης τῆς Σβανέτις, Μέστια.

δείγματα, μαριολογικοί, παλαιοδιαθηκικοί καὶ χριστολογικοί κύκλοι ἐπίσης, μαζί μὲ δευτερεύοντα βυζαντινὰ θέματα, στοιχειοθετοῦν τὸ βυζαντινὸ ἀπόηχο. Ἡ εἰκόνα ποὺ σχηματίζεται ἀπὸ αὐτὴν τὴν περίοδο, τὴν ὁποία ἐκπροσωποῦν κατὰ βάση τὰ δύο κορυφαῖα μνημεῖα Kincvisi καὶ Timotesubani, προδίδει τὴ γόνιμη ὁσμωση βυζαντινῶν εἰκονογραφικῶν προτύπων στὴν τοπικὴ παράδοση.

Ἡ ἐξάρτηση ἀπὸ τὴ βυζαντινὴ καλλιτεχνικὴ παραγωγή φαίνεται σαφέστερα ἀπὸ τὴν τεχνοτροπικὴ ἐξέταση τῶν ζωγραφικῶν αὐτῶν συνόλων, ἐφόσον μάλιστα τὰ ἔργα αὐτὰ ὑπερτεροῦν ποιοτικὰ ἀπὸ τὸ συνηθισμένο μέσο ὄρο τῶν γεωργιανῶν μνημείων. Οἱ μορφές στὰ παραπάνω σύνολα θυ-

μίζουν ἔντονα τὶς κορυφαῖες κλασσικὲς δημιουργίες τῆς ἐποχῆς τῶν Κομνηνῶν (Ὁσιο Δαυὶδ Θεσσαλονίκης, μέσα περ. 12ου αἰ., Ἅγιο Δημήτριο στὸ Vladimir, 1195) ἢ τὶς πρῶτες κατακτήσεις τοῦ 13ου αἰῶνα, ὅπως αὐτὲς ἐκφράζονται στὴ Studenica (1208) καὶ τὴ Zica (περ. 1220). Τὰ σύνολα αὐτὰ ποὺ θὰ μπορούσαν νὰ εἶναι βυζαντινὰ ἢ ποὺ ἀγωνίζονται συνειδητὰ νὰ μοιάσουν στὰ μητροπολιτικά τους πρότυπα, δείχνουν ὅτι ἔχουν δεχθεῖ ἄμεση ἐπίδραση τῶν νεωτερικῶν ἐπιτεύξεων τῆς βυζαντινῆς καλλιτεχνικῆς παραγωγῆς. Σὲ συνδυασμὸ μὲ τὸ γεγονὸς τῆς σχεδὸν ταυτόχρονης ἐμφάνισής τους μὲ τὰ κορυφαῖα μητροπολιτικά μνημεῖα τοῦ Βυζαντίου, δίνουν ἓνα βασικὸ στοιχεῖο γιὰ τὸν προσανατολισμὸ τῶν δωρητῶν τους, καθὼς προδίδουν τὴν τάση, ἀλλὰ καὶ τὴ δυνατότητα τῶν ἀνθρώπων αὐτῶν νὰ παρακολουθοῦν τὰ πιὸ προοδευτικὰ καλλιτεχνικὰ ρεύματα τοῦ καιροῦ τους. Τὶς περισσότερες φορές, στὴ βιβλιογραφία τονίζεται ὁ χαρακτήρας τῆς ἔντονης βυζαντινῆς ἐπιρροῆς. Σὲ ὀρισμένες περιπτώσεις, ὅμως, ὅπως κυρίως στὴ Vardzia (1184-86) καὶ στὴν Ahtala (ἀρχὲς 13ου αἰ.), εἶναι σχεδὸν σαφὲς ὅτι στὸ καλλιτεχνικὸ συνεργεῖο ὑπῆρχαν ζωγράφοι ἐκπαιδευμένοι σὲ ἓνα μεγάλο καλλι-

τεχνικό κέντρο, ενώ δίπλα τους κάποιοι «μαθη-
τές» προσπαθοῦσαν νὰ τοὺς μιμηθοῦν.

Ἔτσι φαίνεται ὅτι τὴν ἐποχὴ αὐτὴ ἡ Γεωργία ἀποδέχεται τὰ σύγχρονά της ρεύματα, χω-
ρὶς νὰ ἀφομοιώνεται ἀπὸ αὐτά. Ἴσως αὐ-
τὸ τὸ πνεῦμα ἐκφράζουν καὶ οἱ κτήτορες
τῶν μνημείων αὐτῶν. Σὲ τρεῖς περιπτώ-
σεις, Vardzia, Betania, Kincvisi οἱ δωρητὲς
φρόντισαν οἱ ἴδιοι, ἀφήνοντας τὶς προ-
σωπογραφίες τους, νὰ καταστήσουν γνω-
στὴ τὴν ταυτότητά τους.

Ἐνδιαφέρον ἐπίσης ἔχουν μνημεῖα ποὺ σχε-
τίζονται μὲ τὴν πολιτικὴ τῆς Γεωργίας στὰ
προσαρτημένα ἀρμενικὰ ἐδάφη, τὰ ὁποῖ-
α θὰ πρέπει νὰ ἐνταχθοῦν στὸ ἴδιο καλ-
λιτεχνικὸ κλίμα μὲ τὰ γεωργιανὰ μνημεῖα.
Στὸν Ἅγιο Γρηγόριο στὸ Ani, τοῦ Tigran
Honets, καὶ στὴν Ahtala, χορηγία πιθανὸν
τοῦ Ἰωάννη Mkhargrdzeli, τὸ πολιτικὸ μήνυμα τῆς ὁσμωσης ἀνάμε-
σα σὲ χαλκηδόνιους καὶ ἀντιχαλκηδόνιους, ἀνιχνεύεται ἀπὸ τὴν
ἐντονη βυζαντινὴ ἐπίδραση στὴ ζωγραφικὴ τῆς Ahtala. Στὸ ἴδιο πνεῦ-
μα ἐντάσσονται καὶ οἱ ἑλληνικὲς ἐπιγραφὲς ποὺ σώζονται (Ahtala,
Ani) ποὺ προδίδουν πιθανὸν παρουσία βυζαντινῶν καλλιτεχνῶν.

Ὁ ρόλος ποὺ ἡ Γεωργία ἐπιχείρησε νὰ παίξει – στὸ πρόσωπο
κάποιων ἀπὸ τοὺς δωρητὲς – ὡς κηδεμόνας τῆς νεοσύστατης αὐ-
τοκρατορίας τῆς Τραπεζούντας, στὰ 1204, δείχνει ὅτι πιθανότατα ἡ
ἑλληνικὴ αὐτοκρατορία τοῦ Πόντου, μὲ τοὺς φυγάδες Κωνσταντι-
νουπολίτες καλλιτέχνες ποὺ θὰ φιλοξενοῦσε, θὰ ἦταν ἡ πηγὴ ἢ ἡ
γέφυρα γιὰ τὴ διάδοση τῶν καλλιτεχνικῶν προτύπων κατὰ τὴν
τριακονταετία αὐτῆς τῆς ἀναγέννησης. Οἱ ἑλληνικὲς ἐπιγραφὲς ποὺ
ἀπαντοῦν σὲ ὀρισμένες περιπτώσεις (Ahtala, Ani), ὅπως ἀναφέρ-
θηκε, σὲ συνδυασμὸ μὲ τὸ γεγονὸς ὅτι τὰ μνημεῖα τῆς Γεωργίας
ἐκφράζουν τὶς νεωτερικὲς τάσεις τῆς ζωγραφικῆς, τὴν ἴδια ἀκριβῶς
ἐποχὴ ποὺ αὐτὲς ἐμφανίζονται στὰ μητροπολιτικὰ κέντρα, ἐνισχύ-
ουν τὴν ἄποψη αὐτῆς.



*Ἐγκόλυπο Λειψανοθήκη, ἀπὸ
χρυσό, περίκλειστα σμάλτα, πολύ-
τιμοι λίθοι (Γεωργία, 10ος αἰ., Ἰ.
Μονὴ Μαρτβίλι). Μουσεῖο Τέχνης
τῆς Γεωργίας, Τιφλίδα.*



Ἐγερση τοῦ Λαζάρου. Ἐσμαλτωμένο εἰκονίδιο (12ος αἰ.). Περίκλειστο σμάλτο σὲ χρυσό. Μουσεῖο Τέχνης τῆς Γεωργίας, Τιφλίδα.

Τέλη 13ου αἰώνα 1393: Ἀνάκαμψη καὶ τοπικοὶ ἡγεμόνες

Η ΜΟΓΟΛΙΚΗ κατοχὴ συντέλεσε στὴν ἀνεξαρτητοποίηση τῆς δυτικῆς Γεωργίας, προκαλώντας συγχρόνως τὴν αὐτονόμηση τῶν τοπικῶν ἡγεμόνων, κατάσταση δηλαδὴ ποὺ θὰ ἐξακολουθήσει καὶ μετὰ τὴν ἐπανένωση τῆς Γεωργίας κατὰ τὸν 14ο αἰώνα. Ὅλη ἡ προσπάθεια τῶν ἡγεμόνων νὰ ὑποκαταστήσουν τὴν αὐλή, ἡ καινούργια εἰκόνα δηλαδὴ κατανομῆς τῆς ἐξουσίας, ἀπεικονίζεται ἄριστα στὰ μνημεῖα τῆς περιόδου.

Τὸ παρεκκλήσιο τοῦ Δαυὶδ Narin στὴ Μονὴ Gelati, ἀποτελεῖ δημιουργία

τοῦ δισέγγονου τῆς Θάμαρ. Ἀπὸ τὴν ἴδια δυναστεία καὶ λίγο ἀργότερα, ὁ Bagrat ὁ Ε΄ θὰ συμπληρώσει τὸ παρεκκλήσι τοῦ Narin, χρηματοδοτώντας τὴν εἰκονογράφηση τοῦ χώρου μπροστὰ στὸ παρεκκλήσι αὐτό, χώρου ποὺ συμπίπτει μὲ τὸν πλαγιονάρθηκα τοῦ καθολικοῦ.

Οἱ ναοί, κατὰ κανόνα, κτίζονται στὸν κλασσικὸ γιὰ τὴ Γεωργία τύπο τοῦ δίστυλου σταυροειδοῦς ἐγγεγραμμένου μὲ τροῦλο ναοῦ, ἐνῶ συχνὰ χρησιμοποιοῦνται παλαιότερα μνημεῖα γιὰ νὰ δεχθοῦν νέα ζωγραφικὰ σύνολα. Τὰ εἰκονογραφικὰ προγράμματα διακρίνονται γιὰ τὸν ἔντονο βυζαντινὸ χαρακτῆρα τους. Ἡ σύνθεση τῶν δύο παραδόσεων, τοπικῆς καὶ μητροπολιτικῆς, μὲ τὴν ὄριμη ὁσμωση βυζαντινῶν στοιχείων κατὰ τὴ χρυσὴ ἐποχὴ τῆς Θάμαρ, δίνει τὴ θέση τῆς σὲ μιὰ βυζαντινὴ «ἐξάρτηση», ἔκφραση ἑνὸς πνευματικοῦ νεοπλουτισμοῦ τῶν νέων φιλόδοξων χορηγῶν.

Σὲ τρεῖς περιπτώσεις ὁ τροῦλος φέρει τὴν παράσταση τῆς Ἀνάληψης – ἡ ὁποία ἀποτελεῖ παράλληλο τύπο τοῦ βυζαντινοῦ Παντοκράτορα – σὲ συνδυασμὸ μὲ ἀγγελικὲς μορφές κάποιου «Θριάμβου», προσφιλεῖς γιὰ τὴ Γεωργία (Cule, Sapara, Zarzma). Στὸ τεταρτοσφαίριο τῆς ἀψίδας ἡ Δέηση ποὺ συνηθίζεται στὴ Γεωργία παραμένει ὡς τοπικὸ στοιχεῖο. Ἀπαντᾷ σὲ ἑννέα περιπτώσεις, ἀμφισβη-

τήσιμες ὁμως γιὰ τὴ γεωργιανή τους «ὀρθοδοξία», καθὼς πρόκειται γιὰ νεκρικὰ παρεκκλήσια. Ὅπως εἶναι γνωστό, τὸ θέμα τῆς Δέησης στὴν ἀψίδα, σὲ ἀναλόγου, ταφικοῦ χαρακτήρα κτίσματα, εἶναι προσφιλὲς καὶ στὸ Βυζάντιο. Αὐτὴ καθαυτὴ μάλιστα ἢ ὑπαρξὴ ἰδιαίτερων νεκρικῶν παρεκκλησιῶν στὴ Γεωργία προδίδει ἐπίδραση τοῦ Βυζαντίου, ὅπου, ἐξαιτίας ἀντίστοιχων κοινωνικῶν συνθηκῶν, ἰδρύονται ἐπίσης νεκρικὰ παρεκκλήσια ἀπὸ μέλη τῆς ἀριστοκρατίας.

Ὅπως δὴποτε σὲ γενικὲς γραμμὲς ἢ εἰσαγωγὴ βυζαντινῶν εἰκονογραφικῶν κύκλων εἶναι ἐμφανὲς, καθὼς πληθαίνουν τὰ μαριολογικὰ θέματα, οἱ παλαιοδιαθηκικὲς παραστάσεις ὡς συνθέσεις μαριολογικῶν προεικονίσεων κ.ἄ.

Ἡ τεχνοτροπικὴ ἔκφραση ἐπίσης τῶν γραπτῶν συνόλων παρουσιάζει ἄμεση ἐξάρτηση ἀπὸ τὴ βυζαντινὴ ζωγραφικὴ, ὅπως συνέβαινε ἄλλωστε καὶ κατὰ τὴ χρυσὴ ἐποχὴ τῆς Θάμαρ, μόνο πὺ ἀυτὴ τὴν περίοδο φαίνεται ὅτι μετακινοῦνται περισσότεροι ζωγράφοι καὶ ἐπομένως αὐτοῦσιες οἱ εἰκαστικὲς μορφές. Οἱ νεωτερικὲς τάσεις τῆς ζωγραφικῆς ἐμφανίζονται καὶ πάλι στὴ Γεωργία ταυτόχρονα μὲ τὶς καλλιτεχνικὲς ἐπιτεύξεις στὰ μητροπολιτικὰ κέντρα τῆς Κωνσταντινούπολης, τῆς Θεσσαλονίκης καὶ ἀργότερα στὴ σχολὴ τοῦ Μορανα. Κατοπτρίζονται μάλιστα στὰ γεωργιανὰ μνημεῖα μὲ τέτοια σιγουριά, ὥστε εὐλόγα νὰ προκύπτει ἡ ὑπόθεση ὅτι ὁ μικρὸς ἀριθμὸς μνημείων μὲ ἑλληνικὲς ἐπιγραφές (Aci, Calendzikhha) δὲν εἶναι ἐνδεικτικὸς τοῦ μεγέθους τῆς ἐργασίας βυζαντινῶν καλλιτεχνῶν στὴ Γεωργία.

Τὸ πῖδ ἐντυπωσιακὸ παράδειγμα τῆς παρουσίας Ἑλλήνων ζωγράφων, φαινόμενο τὸ ὁποῖο ταιριάζει ἀφενδὸς στὶς προθέσεις τῶν νέων δωρητῶν καί, ἀφετέρου, ἀνιχνεύεται στὰ εἰκονογραφικὰ προγράμματα καὶ στὴν τεχνοτροπία τῶν μνημείων, ἀποτελεῖ ἡ Calendzikhha (1384-1396), τῆς ὁποίας ἡ ἱστορία ἐπιμελῶς καταγράφηκε στὶς μακροσκελεῖς ἐπιγραφές πὺ διέσωσε. Ὡστόσο ἡ περίπτωση τοῦ Κων-



Ἐγκόλπιο Λειψανοθήκη, μὲ τὴ σκηνὴ τῆς Σταύρωσης (10ος αἰ.) Χρυσός, ἄργυρος, περίκλειστα σμάλτα. Μουσεῖο Τέχνης τῆς Γεωργίας, Τιφλίδα.

σταντινιπολίτη ζωγράφου Μανουήλ Εὐγενικοῦ ποῦ ἐπικεφαλῆς τοῦ συνεργείου, ἐργάστηκε ἐκεῖ, δὲν ἦταν φαίνεται, μοναδική. Τὰ ἐξαίρετα ζωγραφικὰ σύνολα τῆς Zarzma (α' μισὸ τοῦ 14ου αἰ.) καὶ κυρίως τοῦ Ubisi, τοῦ ὁποίου ἡ πρωτοτυπία εἶναι ξεκάθαρα βυζαντινῆς ἔμπνευσης, μαρτυροῦν γιὰ μιὰ συνεχῆ ἐπικοινωνία, ἄμεση καὶ ὑψηλοῦ ἐπιπέδου, μεταξὺ Βυζαντίου καὶ Γεωργίας.

Ὅσον ἀφορᾷ τὸ κέντρο, ἀπὸ τὸ ὁποῖο διακινουῦνται πρὸς τὴ Γεωργία, κατὰ τὸ 14ο αἰῶνα, οἱ καλλιτέχνες καὶ τὰ ἐπιτεύγματα τῆς βυζαντινῆς εἰκαστικῆς παραγωγῆς, φαίνεται ὅτι εἶναι ἡ Κωνσταντινούπολη, ὅπως δείχνει ἡ καταγωγή τοῦ Μανουήλ Εὐγενικοῦ. Ὅσὸ-σο, ἂν ληφθεῖ ὑπόψη ἡ σχέση τοῦ ἐργαστηρίου τῆς Zarzma μὲ τὸν Ἄθωνα, φαίνεται ὅτι καὶ ἡ Θεσσαλονίκη συνδεόταν μὲ τὴ Γεωργία. Ἡ Τραπεζούντα ἐπίσης, ὅπως καὶ κατὰ τὴν προηγούμενη, τὴ χρυσὴ ἐποχὴ τῆς Θάμαρ, εἶναι ἕνας ἀναπόφευκτος κρίκος ἐπικοινωνίας τῆς Γεωργίας μὲ τὸ Βυζάντιο. Σχέσεις μὲ τὴν τέχνη τῆς Τραπεζούντας ἀνιχνεύονται, ἴσως, στὴ ζώνη τῶν ἀγγέλων στὴν ἀψίδα τοῦ Aci, καὶ στὴ Δέηση τῆς Sarara. Ἡ ἀντανάκλαση μάλιστα τῶν σχέσεων αὐτῶν στὸ τελευταῖο μνημεῖο εἶναι φαινόμενο ἀναμενόμενο, ἐ-

φόσον εἶναι γνωστὲς οἱ διασυνδέσεις τῶν δωρητῶν, ἀπὸ τὴν οἰκογένεια τῶν Jakeli, μὲ τὴν ἑλληνικὴ αὐτοκρατορία τοῦ Πόντου. Εἶναι ἐπομένως πολὺ πιθανὸ ὅτι, ὄχι μόνο ἡ Τραπεζούντα, ἀλλὰ καὶ ἡ Κωνσταντινούπολη καθὼς καὶ ἡ Θεσσαλονίκη, τροφοδοτοῦσαν καλλιτεχνικὰ αὐτὴ τὴν ἐποχὴ τὴ Γεωργία.



Σταυρὸς Λιτανείας ἀπὸ τὸν Ἱ. Ναὸ τοῦ Σωτῆρος, Ἄνω Σβανέτη (Γεωργία, 11ος αἰ.). Ἐπιχρυσωμένους ἄργυρος, χρυσός, περικείμενα σμάλτα, νιέλο. Ἱστορικὸ καὶ Ἐθνογραφικὸ Μουσεῖο τῆς Σβανέτης, Μέστια.

15ος αἰῶνας

ΤΑ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΑ πρότυπα τῶν μνημείων ποῦ σώζονται ἀπὸ αὐτὴ τὴν ἐποχὴ βρίσκονται στὰ λαμπρὰ ἔργα τοῦ παρελθόντος.

Ἐνα μνημεῖο, τὸ Nabahtevi, ποῦ μολονότι συνδέεται μὲ τὸν Ἀλέξανδρο, τὸν τελευταῖο βασιλιὰ τῆς ἐνωμένης Γεωργίας, ἐκπλήσσει μὲ τὶς ἑλληνικὲς τοῦ ἐπιγραφές, εἶναι σταθερὰ προσανατο-

λισμένο στις κατευθύνσεις που έδωσε, στο β' μισό του προηγούμενου αιώνα, ή Calendzikhha, στον άποήχο της οποίας τοποθετείται από τη βιβλιογραφία. Ο δωρητής Zaza Toreli επίσης, αφήνει τη δική του σφραγίδα σε ένα μνημείο παλαιότερο, της πρώτης άκμης (13ος αιώνας), το Kinevisi, εκφράζοντας ίσως, με αυτή του την πράξη, τη γενικότερη διάθεση της χώρας του να αναπολεί τα άπομεινάρια της παλαιάς της δόξας.

Σημείωση:

Το κείμενο είναι άπόσπασμα από τη δημοσίευση στο Διαδύκτιο του προγράμματος με τίτλο: *«Βυζαντινή παρουσία στη Γεωργία και γεωργιανή στον ευρύτερο βυζαντινό χώρο. Έντοπισμός και καταγραφή των σχετικών μνημείων σε ηλεκτρονική βάση δεδομένων»*, που ύλοποιήθηκε στα πλαίσια διμερούς επιστημονικής συνεργασίας Ελλάδας-Γεωργίας, με χρηματοδότηση της ΓΓΕΤ.

Την επιστημονική ευθύνη και το συντονισμό του έργου είχε ή καθηγήτρια της Βυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης του Πανεπιστημίου Αθηνών Μαρία Παναγιωτίδη.

Πολύτιμη υπήρξε ή συνεργασία και ή βοήθεια της καθηγήτριας της Βυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης του Πανεπιστημίου Αθηνών Σοφίας Καλοπίση-Βέρτη.

Στο πρόγραμμα εργάστηκαν, ως έρευνητές οί μεταπτυχιακοί φοιτητές του Πανεπιστημίου Αθηνών Διονύσης Μουρελάτος και Νικόλας Φύσσας, στους όποιους όφείλεται ή συλλογή της βιβλιογραφίας, ή σχεδίαση και ή σύνταξη της βάσης δεδομένων που άφορα τα μνημειακά σύνολα καθώς και ή σύνταξη του εισαγωγικού κειμένου. Τελευταία, στο πρόγραμμα βοήθησε και ό νέος μεταπτυχιακός φοιτητής Γιάννης Βαξεβάνης.

Το Γεωργιανό Ίνστιτούτο Αθηνών με επιστημονικό υπεύθυνο το Δρ. Avtandil Mikaberidze έκπροσωπούσε τη γεωργιανή πλευρά. Την ηλεκτρονική ύποστήριξη της εργασίας για την παρουσίασή της στο Διαδύκτιο είχε ό Κώστας Γραμματικός. Οί φωτογραφίες προέρχονται από έκδοση του Γεωργιανού Ίνστιτούτου Αθηνών. Περισσότερες πληροφορίες μπορείτε να βρείτε στην Ίστοσελίδα <http://georgia.arch.uoa.gr> ή να επικοινωνήσετε με το διαχειριστή του προγράμματος στην ηλεκτρονική διεύθυνση dmourela@arch.uoa.gr



(*) Περιοδ. «Πεμπτουσία», άριθ. 8/Άπρίλιος-Ιούνιος 2002, σελ. 92-100.