Юза Хускивадзе

"НАРОДНОЕ ТЕЧЕНИЕ" В ПОЗДНЕСРЕДНЕВЕКОВЫХ РОСПИСЯХ ГРУЗИНСКИХ ХРАМОВ

Iuza Chuskivadse

„VOLKSTÜMLICHE RICHTUNG" IN DER SPÄTMITTELALTERLICHEN WANDMALEREIEN DER GEORGISCHEN KIRCHENBAUTEN

იუზა ხუსკივაძე

ქართულ ეკლესიათა
გვიანი შუა საუკუნეების
„ხალხური“
მოხატულობანი

თბილისი
2003

ნაშრომში განხილულია გვიანი შუა საუკუნეების ქართული კედლის მხატვრობის საყურადღებო მოვლენა, ე.წ. „ხალხური ნაკადის“ მოხატულობანი. მათი იკონოგრაფიული თუ მხატვრულ-სტილისტური ანალიზის საფუძველზე გამოვლენილია ამ რიგის ფერწერის ნიშან-თვისებები, მისი მიმართება თანადროულსა და წინარე ხანის ხელოვნებასთან, ღირებულება და ისტორიული ადგილი.
წიგნი გათვალისწინებულია ხელოვნების მკვლევართათვის, სტუდენტებისთვის, კულტურითა და ისტორიით დაინტერესებული ყველა მკითხველისთვის.

რედაქტორები მარიამ დიდებულიძე
მზია ჯანჯალია

მხატვარი ვახტანგ რურუა

წიგნი გამოიცა გიორგი ლეჟავას შემწეობით

წინათქმა

ეს წიგნი ორი ათეული წლის წინ დაიწერა - მაშინ, როცა განხილულ ეკლესიათა მოხატულობანი სრულად შესაძლოა არა, მაგრამ არსებითად მაინც ინარჩუნებდნენ პირვანდელ იერს. მას შემდეგ ბევრი რამ შეიცვალა... ამ მომცრო დარბაზთა მოკრძალებულ სივრცეს შეფარებული, შესრულების მხრივაც არცთუ ეფექტური მხატვრობისადმი სპეციალისტთა, იქნებ ასეც ითქვას, შეუწყნარებლობამ (ჩვენი ქვეყნის ისტორიის უკეთესი პერიოდის ძეგლებთან შედარებით) - სავალალო მდგომარეობამდე მიიყვანა დროჟამისაგან ისედაც გადაცრეცილი ამ რიგის მხატვრული ნიმუშები. შემდეგ, „ხალხურად“ სახელდებული მხატვრობის წარმოდგენილ ძეგლთაგან ზოგიერთს 1991 წლის მიწისძვრამ უცვალა სახე - სრულად განადგურდა ფარახეთი; ჭალისა და ბუგეულის მხატვრობა კი მხოლოდ ნაწილობრივ შემორჩა ეკლესიის ჩამონგრეულ კედლებს. მოგვიანებით, მუშაობის პროცესში შეგროვილი და ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტში დაცული ფოტო-ფირებიც ხანძარმა შეიწირა. ამიტომაცაა ასე მწირი, სანიმუშო მასალის არცთუ სრულად და არცთუ მკაფიოდ ამსახველი, ის ილუსტრაციები, რომლებიც ტაბულების სახით ერთვის წიგნს. ამის გამო შესასწავლი ძეგლები იმ სახით, რომელიც მათ ამ ოციოდე წლის წინ ჯერ კიდევ ჰქონდათ შერჩენილი, ნაშრომის ტექსტს უნდა წარმოეჩინა. სწორედ ამან განაპირობა მონოგრაფიის ამა თუ იმ მონაკვეთის გამიზნულად აღწერითი ხასიათი.

ზოგი მკითხველი იქნება დააეჭვოს ამდენი ხნის წინ შესრულებული ნაშრომის გამოქვეყნების საჭიროებამ. ასეთი ეჭვი, ალბათ, გამართლებულიცაა. მაგრამ ამ წლების მანძილზე არც თვით ავტორს და თითქმის არც სხვა რომელიმე მკვლევარს გამოუთქვამს აზრი, სხვაგვარად რომ დაგვანახებდა გვიანი ხანის ამ მხატვრული მოვლენის ბუნებასა და თვისებას. ამგვარად, იგი ჩვენი მეცნიერების არა მარტო გუშინდელ, არამედ დღევანდელ დღესაც ასახავს და მისი სრულად გამოცემა უსარგებლო არ უნდა იყოს ჩვენი ხელოვნების ისტორიის უკეთ გასარკვევად.

მრავალდღიანი სამეცნიერო მივლინებების დროს, შესასწავლ ძეგლთა ადგილზე მოხილვა, მათი ფოტოფიქსაცია, მოხატულობათა იკონოგრაფიული სქემების შესრულება, საუფლო სცენებისა თუ ქტიტორთა თანამდევი წარწერების ამოკითხვა-დაზუსტება, ალბათ, ვერც მოხერხდებოდა რომ არა ჩემთან ერთად მყოფ ჩემივე ახალგაზრდა კოლეგების გულისხმიერი დახმარება. ვერც საკვლევი მასალის არაერთი აზრისმიერი საკვანძო საკითხი შეივსებოდა და დაზუსტდებოდა ჩვენი ინსტიტუტის

თანამშრომელთა შენიშვნების გათვალისწინების გარეშე.

ჩემი მეგობრების წყალობაა ნაშრომის ტექსტის ტექნიკური გამართვა. იკონოგრაფიული სქემების დახვეწა და მათი სასტამბოდ გამზადება. მადლობით მინდა მოვიხსენიო ყველა მათგანი - ქალბატონები: ნათელა ალადაშვილი, გაიანე ალიბეგაშვილი, ანელი ვოლსკაია, მარინა და მართა თაბუკაშვილები, ჯილდა ითხებიძე, ნანა კუპრაშვილი, მარინა ყენია, ნანა ფანცულაია, ნინო ჩიხლაძე, ლეილა ხუსკივაძე. ბატონები: იგორ გოლგენდორფი. ნიკოლოზ ვაჩეიშვილი, რევაზ თვარაძე, დიმიტრი თუმანიშვილი, გიორგი იორამაშვილი, მირიან კილაძე, დავით სულაქველიძე, დავით ცხადაძე, გიორგი ხოშტარია.

დასასრულ, ამ წიგნს არასოდეს ეღირსებოდა გამომზეურება თუ არა ჩვენი მეგობრისა და კოლეგის – გიორგი ლეჟავას მოწადინება, რომელმაც, როგორც უამრავ სხვა შემთხვევაში, ამჯერადაც პირადულზე წინ დააყენა ის, რაც ეროვნული კულტურისათვის სასიკეთოდ მიიჩნია.

შესავალი

გვიანი პერიოდის ქართული მოხატულობანი, რომელთაც „ხალხურად" მოვიხსენიებთ, წინარე საუკუნეთათვის უჩვეულო მრავალ საკითხს აღძრავს. ამ საკითხთაგან უმრავლესის ახსნა ერთ გარკვეულ საკვლევ მხატვრულ ნაკადში მოქცეული ყოველი ცალკეული ძეგლის მონოგრაფიულ შესწავლას, თითოეულის თავისებურების გამოვლენას, ერთმანეთთან მათ შეჯერებას, ქართული მონუმენტური მხატვრობის ისტორიაში ყოველი მათგანის ადგილის განსაზღვრას მოითხოვს.

გვიანი შუა საუკუნეები ჩვენს ისტორიაში ძნელბედობად იხსენიება. ძნელბედობა კი ქართულ საისტორიო მეცნიერებაში, ქვეყნისათვის მეტად რთული და თითქმის ჩიხში მოქცეული ვითარების შესაბამისად, განსაკუთრებული აზრის მატარებელია.

ქვეყნის პოლიტიკური რღვევისა და დაშლის XIII საუკუნეში ჩასახული პროცესი თითქმის მთლიანად გასრულდა XV საუკუნისთვის. „ყოველი საქართველო" ჯერ რამდენიმე „საქართველოდ" დაიშალა, ცალკეულ პოლიტიკურ-ადმინისტრაციულ ერთეულებად, რომელთა მმართველებს ძალზე ხშირად თავისი სამფლობელოს დამოუკიდებლობა თუ ამოძრავებდათ. ცნობიერი საქართველო, საზოგადოებრივი აზრი თუმც ცოცხალია, მაგრამ საქრისტიანოს მოწყვეტილს, თვითმყოფადობის გადარჩენისთვის მზრუნველს მას მუდამ როდი აქვს ოდინდელი სიფართოვე და სითამამე. „დაჩიხული" ქვეყნის შემოქმედებითი ენერგია წინანდელი სისავსითა და სიძლიერით ვეღარ იჩენს თავს.

ამგვარ პირობებშიც – მაშინ, როცა ჩვენი ქვეყანა (უკვე XIII საუკუნის მეორე მეოთხედიდან) აცდენილია განვითარების ბუნებრივ გზას, ჩნდება აღმავლობის ცალკეული ეტაპები (XIV საუკუნისა და XV საუკუნის მხოლოდ პირველ ნახევარში, XVI საუკუნის დამდეგსა და ამავე საუკუნის გასულს, XVII საუკუნის მეორე ნახევარსა და თითქმის მთელს XVIII საუკუნეში). ოღონდ ისიც უნდა ითქვას, ამ სულიერი გამოცოცხლების მოკლე-მოკლე პერიოდებში ქართული კულტურული ცხოვრების განვითარების შინაგანი პროცესი იმდენად არათანაბარია, ხშირად არაჰარმონიული, რომ სხვადასხვაგვარად არის არეკლილი ჩვენს მწერლობაში, ჩვენს ხუროთმოძღვრებაში, ჩვენს სახვით ხელოვნებაში. მწერლობამ, მართალია, მცირეოდენი დახანებით, მაგრამ შეძლო თავისებურად აეღორძინებინა ძლიერი ტრადიციული ნაკადი, რაც შემდგომში ახალ სიმაღლეთა წვდომის საწინდარად იქცა კიდეც; ოღონდ იგივე შეუძლებელი შეიქნა სახვით ხელოვნებაში (ნაწილობრივ – ხუროთმოძღვრებაშიც), რადგან გარეშე, საერთო ისტორიულ ფაქტორს აქ უკვე შინაგანი – მისი, როგორც სისტემის საზოგადო კრიზისიც დაემატა.

შუასაუკუნოვან ქართულ მონუმენტურ მხატვრობაში განვითარების რამდენიმე ეტაპი განირჩევა. ადრეულ, IX-X საუკუნეებშივე (იმისდა მიუხედავად, თუ რა ესთეტიკური ღირებულებისაა ეს მხატვრობა) სრულიად აშკარაა მისი, როგორც კულტურულ-ისტორიული მოვლენის, გარკვეული სისტემურობა – მუშავდება ღრმა ქრისტიანული შინაარსის გადმოცემისთვის

საჭირო მხატვრული ხერხები (ეს თანაბრად ეხება საერთო დეკორატიული პროგრამის გააზრებასაც და სახვით-ფერწერული ამოცანების გადაწყვეტასაც). ეს პროცესი, როგორც ცნობილია, საკმაო ხანს გრძელდებოდა და XI საუკუნისთვის დაგვირგვინდა კლასიკური ნიმუშის შექმნით (ატენი). ამ დროიდან მოყოლებული ქართულ მონუმენტურ მხატვრობაში თუმცა აშკარა ცვლილებები შეიმჩნევა, მაგრამ ეს ცვლილებები სრულიად გარკვეულ მსოფლმხედველობით წარმოქმნილ, საიმდროოდ უკვე ჩამოყალიბებული სისტემის (ფორმალურ-თემატური ერთობლიობის) ზოგად პრინციპებს კი არ ეხება, არამედ მხოლოდ სახვითს ამოცანებსა და ხერხებს, – თვით სისტემა კი, ფართო გაგებით, ვიმეორებთ, მისი არსებობის ბოლო პერიოდამდე უცვლელია, ტრადიციული. ეს იმას ნიშნავს, რომ ქართულ ტაძართა კედლის მოხატულობა თავისი არსებობის დასასრულამდე ინარჩუნებს საგანგებო ქრისტიანულ მნიშვნელობას ე.ი. შეესაბამება იმ საკრალურ შინაარსს, რომლის გამოხატვის ამოცანამ გამოიწვია მისი არსებობა.

რაც შეეხება სახვითი ამოცანების მხატვრულ გადაწყვეტას, აქ სხვა სიძნელეები ჩანს. XIII საუკუნის მიწურულამდე ქართველი მხატვრები წინამორბედი ხანის მიღწევებით ისე საზრდოობდნენ, რომ ყოველმხრივ ინარჩუნებდნენ პროფესიონალიზმის მაღალ დონეს. ამავე საუკუნის გასულს საქართველოში შემოაღწია პალეოლოგოსურის სახელით ცნობილმა მხატვრულმა სტილმა, მისით ნასაზრდოებმა მხატვრულმა ტრადიციამ. ეს იმის მანიშნებელია, „რომ იმ პერიოდში, როდესაც ქვეყანა ისტორიული ვითარების შედეგად აღმოჩნდება მძიმე მდგომარეობაში, ხელოვნება ნაკლებად ეწინააღმდეგება გარედან შემოსულ გავლენებს და ამას მოჰყვება მისი თვითმყოფადი ნიშნების ერთგვარი შესუსტება („ამის დამადასტურებელია პალეოლოგოსთა სტილის საქართველოში შემოჭრის ამსახველი და გვიანი შუა საუკუნეების, ე.წ. პოსტბიზანტიური ფერწერის ძეგლები...“)[1]. თუ აქამდე საქართველოს მხატვრობა აშკარა ეროვნული ნიშნებით გამოირჩეოდა და აღმოსავლეთ საქრისტიანოს სხვა სკოლებთან მისი შედარება მხოლოდ ზოგადი ეპოქალური თვისებების მხრივ შეიძლებოდა, ახლა ჩვენში, როგორც ითქვა, შემოტანილ იქნა მთლიანად ბიზანტიაში ჩამოყალიბებული სტილი, ყველა მისი მეთოდითურთ. მეტიც, ზოგჯერ ჩვენი ეკლესიები საგანგებოდ მოწვეულ ბიზანტიელ მხატვართა მიერ იხატებოდა. ქართული ფერწერის თავისებურებანი, ცხადია, არ გამქრალა, მაგრამ შედარებით ნაკლებ თვალსაჩინოა და მხოლოდ რამდენიმე ოსტატთან თუ შეინიშნება პალეოლოგოსთა ხელოვნების მხატვრული

---

[1] გ. ალიბეგაშვილი, შუა საუკუნეების ქართულ ხელოვნებაში ეროვნული ტრადიციის ნიშნების გამოვლენის საკითხისათვის: გ. ჩუბინაშვილის სახელობის ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტის XXIX სამეცნიერო სესია, თეზისები, გვ. 25-26. შეად. ი. ლორთქიფანიძის მოსაზრებას, რომ პალეოლოგოსთა ბიზანტიურ სტილს ჩვენს მხატვრობაში უფრო მეტი სტილური ნიშანი შემოაქვს, „ვიდრე ეს წინარე საუკუნეებში ხდებოდა, როდესაც სქემების მრავალი იკონოგრაფიული და სტილური ნიშნის საერთოობისას ქართველი ოსტატები აშკარად გამოხატული ეროვნული ხასიათის მქონე ფერწერულ ანსამბლებს ქმნიდნენ". **Из истории росписи церкви Спаса в Цаленджиха:** მაცნე, ისტორიის, არქეოლოგიის, ეთნოგრაფიისა და ხელოვნების ისტორიის სერია, 1990, 2, გვ. 153.

ხერხების ნამდვილად თავისებური გადამუშავება[2].

სულ მალე (XV საუკუნის ბოლო მეოთხედიდან მოყოლებული), ჩვენი მონუმენტური მხატვრობის ძირითადი ნაკადის ძეგლებში უკვე სრულად აშკარავდება შემოქმედებითად გარდამქმნელი მუხტის შესუსტება. თუმცა ისიც უნდა ითქვას, რომ საქართველო ამ მხრივ გამონაკლისი არ ყოფილა

---

[2] პალეოლოგოსთა სტილის მხატვრობა ორგანულად რომ ვერ შეითვისა, ვერ შეისისხლხორცა ქართულმა მონუმენტურმა მხატვრობამ ფაქტობრივ შემდეგით ცხადდება:

ა) თუკი პალეოლოგოსური სტილის ქართული ნიმუშები მაღალი მხატვრული ღირსებისაა, ისინი ან ბერძენთა ნახელავად ჩანს ან კიდევ იმდენად „ბერძნული" თავისი ხელისკვეთებით, რომ აზრიც აღარ აქვს ოსტატის წარმომავლობის ძიებას (აქ მარტოოდენ XIV საუკუნის ბოლო მეოთხედის უთუოდ კონსტანტინოპოლურ წალენჯიხას როდი ვგულისხმობ, დავით ნარინის ეგვტერის XIII საუკუნის დამლევის მოხატულობასაც, XIV საუკუნის შუანა წლების მარტვილსაც, ამავე დროის შედარებით მკაცრი მანერით შესრულებულ ლიხნეს მხატვრობასაც).

ბ) „ქართველურობით" შესამჩნევი ნაოსტატარი ნაწარმოებნი სიცივისა და, იქნებ, ხელოვნურობის შთაბეჭდილებას ახდენენ. ყოველ შემთხვევაში მეტ-ნაკლები არაორგანულობით გარკვეულად არიან დაღდასმულნი (ასეთი, პირველ ყოვლისა, უბისაა – XIV საუკუნის შუანა წლები).

გ) საუკეთესო რაც გვაქვს, „პალეოლოგოსურ" ხერხთა მეტ-ნაკლები გარდასახვის მანიშნებელია (ეს, სამაგალითოდ, ნაბახტევის მხატვრობის ორი სხვადასხვა მონაკვეთის შედარებისას ჩანს: ერთი მხრივ – ცივი და ჭარბი თბილი ფერების თავშეკავებული დაპირისპირებით წარმოქმნილი, ფორმის წარმოდგენის თვალსაზრისით კი, შედარებით ნაკლებხელოვნური, ბუნებრივს, რაღაც ოდენობით, მეტად მიახლოებული სცენა „განკითხვის დღის" ამსახველი, და მეორე მხრივ – ბერძნული კომპოზიციები საკურთხევლისა, სადაც ფერებიც სხვაა, ფორმაც, დამუშავებაც).

ამის მიზეზები სხვადასხვაა:

ა) *ისტორიული*. XIII საუკუნის ჩვენებური „დინამიკური სტილი", როგორც ჩანს, არ გულისხმობს პალეოლოგოსურისებრ გაგრძელებას და ამდენად, ის მის ნიადაგად ვერ გამოდგებოდა. დღეისათვის თუმცა შეუძლებელია იმის გაზრება, თუ რაგვარად შეიძლებოდა ადგილობრივ ტრადიციებზე ჩამოყალიბებული მხატვრული სტილის შემდგომი განვითარება, მისი შემდეგი ცვალებადობა, მაგრამ ერთი რამ ცხადია – ასე არა („თამარის ხანის" მხატვრობა შედარებით სხვა რიგის რომაა, ვიდრე კომნენოსური, ეს ამ პერიოდის ძეგლების ზერელე მოხილვითაც ჩანს).

ბ) *მხატვრული*. პალეოლოგოსური მხატვრობა, ყოველ შემთხვევაში ჩვენი თვალისთვის მაინც, შესამჩნევად ამძაფრებს ზოგად-ბიზანტიურ არამონუმენტურობას, ნაკლებ ტექტონიკურობას, ფერთა სიმრავლე-ციმციმს (ჩვენი „თავშეკავებულობა" კოლორიტისა, უპირატესად, ფერთა ქლერადობით როდი ვლინდება, არამედ მათ გამოკვეთილობაში, ურთიერთგადასვლების გარეშე). ეს ყოველივე, ჩვენთან მოსული, გარდუვალად ან უცხო უნდა დარჩენილიყო ან საფუძვლიანად გარდაქმნილიყო (მრავლისთქმელია, რომ ეს მეორე შესაძლებლობა მაღალ ხელოვნებაშიც ბოლომდე მაინც ვერ განხორციელდა).

გ) იქნებ *მსოფლმხედველობითაც*. პალეოლოგოსური ხელოვნება, თუნდაც მისი „სივრცე – მოცულობა" მისტიკური ბუნებისა იყოს, მაინც გარკვეულ მიდრეკილებას იჩენს კონკრეტული სიღრმის გადმოცემისას. ამ ზომის სამგანზომილებიანობა კი, როგორც ჩანს, უცხო აღმოჩნდა ჩვენთვის. XII-XIII საუკუნეების მიჯნის ნაწარმოებებში, მართალია, შეინიშნება არქიტექტურული და პეიზაჟური ფონების „გამოცოცხლება" (კუთხით დაყენებული შენობები, დიაგონალურად მიმართული მათი სახურავები თუ სხვა), მაგრამ ეს ძნელად თუ ჩაითვლება იმ სივრცითი გადაწყვეტის წინამორბედად, რომელიც დამახასიათებელი გახდება პალეოლოგოსთა ხელოვნებისთვის. ეს ასეა, რადგან ყველა ეს „სივრცითი" ნიშანი აუცილებლად იქვე, იმავე საგანზეა გაბათილებული, აშკარად განქარვებული

– ეს მოვლენა თითქმის საყოველთაოდ იქცა მთელი სამართლმადიდებლოს ქვეყნებისათვის: აღმოსავლეთ საქრისტიანოს შუა საუკუნეთა დიდებული ხელოვნება ყველგან თვალნათლივ კარგავდა სასიცოცხლო ძალას, შაბლონებისა და გარეგნული წესების ნაკრებად იქცეოდა. საიმდროოდ უკვე კარგა ხნის მიმქრალია ის შემოქმედებითი სწრაფვა, რომელმაც თავის დროზე ქრისტიანული შინაარსის გამოხატვის სრულყოფილი ფორმა შექმნა (ატენი, ყინცვისი). ეს ფორმა ახლა, ამ მოგვიანო დროისთვის წესადქცეული ხერხების გადმონერგვის ნაყოფია უფრო და ამიტომაც ვეღარ შეესატყვისება თავის მაღალ დანიშნულებას. ქრისტიანული ცოცხალი შინაარსის გამოხატვის მოთხოვნილება კი აუცილებელს ხდის შემოქმედებითი ცხოვრების შემდგომ გაგრძელებას. აღარ არსებობს სკოლა, სადაც ჩვენი ეკლესიების მომდევნო დროის მომხატველნი შემოქმედებითად დაოსტატდებიან, და, თუ კი არსებობს, ძნელადღა ეთქმის სკოლა, რადგან ნიადაგგამოცლილი, იგი თითქმის მთლიანად მოკლებულია ჭეშმარიტ ძიებებს. ამგვარ ყოფაში მომხატველ ოსტატთა შემწედ გამოსახვის ის უზოგადესი წესი რჩება მხოლოდ, რაც თავიდანვე ქრისტიანული რწმენითაა ნაკარნახევი და, ამდენად, კვლავაც ახლობელია მომდევნო თაობის შემოქმედთათვის.

ჩვენში ეს ახალი შემოქმედი, ამ ძნელბედობის ხანაში, საკრალური

სიბრტყოვანი ბუნების სხვა ელემენტებით, რაც, საბოლოოდ, თვით მინიმალური სიღრმის ილუზიის წარმოქმნის შესაძლებლობასაც არ ტოვებს (მსგავსობის ამგვარ კონტექსტში ყურადღებას იქცევს ის გარემოებაც, რომ შუა საუკუნეების ხელოვნებისთვის კი არა, ახლაც, ამჟამადაც ნაკლებად თუ ვეგუობთ სიბრტყის ამგვარ გარღვევებს, როგორიც დასავლეთშია. „რეალიზმისკენ" სწრაფვის სურვილი თუმცა ჩვენთანაც შეინიშნება, მაგრამ ამგვარი ოდენობით მაინც არა. ეს, შესაძლოა, თანამედროვეობის თვით უკიდურესი „რეალიზმით" აღბეჭდილ მხატვრობაშიც კი აღმოჩნდეს).

დ) გასათვალისწინებელია, ალბათ, ფსიქოლოგიური ფაქტორიც. ცნობილია, რაოდენ დიდია ისიქასტური მოძღვრების როლი პალეოლოგოსურ ბიზანტიაში, ისიც, თუ რა განსაკუთრებული ძალით ვლინდება იგი რუსეთსა და ბალკანეთში (არა მხოლოდ მართლმადიდებლობის დოგმის დაცვისა და განმტკიცების მხრივ, არამედ თვით სახვითი ხელოვნების ამა თუ იმ დარგის ნაწარმოებთა შექმნის თვალსაზრისითაც). საქართველო ამ მხრივ გამონაკლისია – ჩვენს იმჟამინდელ წერილობით ძეგლებში არ ჩანს ქრისტიანობის პირველსავე საუკუნეებში აღმოცენებული, ოღონდ, XIV საუკუნისთვის მძაფრად გამოკვეთილი ამ მოძღვრების ასახვის რაიმე კვალი. ამ დროისთვის ჩვენთან, მართალია, მხატვრული და ფილოსოფიური აზრის მომცველ თხზულებათა სიმწირეა, მაგრამ მთავარი ეს როდია. უმთავრესი ისაა, რომ ჩვენში მართლმადიდებელი აღმსარებლობა შინაგანად არასოდეს ყოფილა გახლეჩილი და, ამდენად, შეუძლებელია კამათის საგნად გამხდარიყო მისი ძირითადი, შინაგანი არსი.

ე) დასასრულ, აღსანიშნავია ის მიზეზებიც, რაც დროითაა ნაკარნახევი. ჩვენს მთლიან კულტურაში, ქვეყნის პოლიტიკური, მატერიალური და სულიერი კრიზისის გამო, შემოქმედებითი აქტივობის შენელება XIII საუკუნის ბოლო მეოთხედისთვის ხდება შესამჩნევი. XIV საუკუნიდან კი ეს პროცესი აშკარად საგრძნობია (შეეხო იგი ხელოვნების ისეთ წამყვან დარგსაც კი, როგორიც ხუროთმოძღვრებაა). სწორედ ამ პერიოდისთვის ყალიბდება პალეოლოგოსური მხატვრული სტილი და თითქმის იმავე დროსვე იწყება მისი შემოღწევა სახვითი ხელოვნების ჩვენს ძეგლებში. იმჟამად, ალბათ, ამის გამოც გაძნელდებოდა ამ უცხო და საკმაოდ რთული, ჩვენთვის სრულიად უჩვეული ხელოვნების ეროვნული მუხტით გარდაქმნა, მისი სრული გათავისება.

ხელოვნების საყოველთაო მოთხოვნილებიდან მოვიდა, მრევლიდან შემოქმედად გადაიქცა თითქოს და თუმც მოკრძალებული, მაგრამ აუცილებელი წვლილი შეიტანა – არ დაუშვა წყვეტილი ქართულ ქრისტიანულ ხელოვნებაში. ასე რომ, შინაგანად უკვე გამოფიტული, XV საუკუნის ბოლო მეოთხედისთვის უკვე ნაკლებ სიცოცხლისუნარიანი ტრადიციული მიმდინარეობის პარალელურად იმგვარი ნაკადიც წარმოჩინდება, რომელიც ერთგვარ შემოქმედებითს იმპულსს შეიტანს ჩვენი მონუმენტური მხატვრობის მოგვიანო დროის ნიმუშებში.

კედლის მონუმენტური მხატვრობის ერთმანეთის გვერდიგვერდ მიმდინარე ამ ორი ნაკადის, ამ ორი მხატვრული ტენდენციის გამოკვეთილი არსებობა XVI საუკუნისთვის ხდება აშკარად შესაცნობი. ამ პერიოდის ძეგლთა ერთი რიგი სამეფისკაროა – ამდენად, შეიძლება ითქვას, რომ ოფიციალური ხასიათისაა და, იშვიათი გამონაკლისის გარდა, თითქმის მთლიანად მინდობილია (როგორც თემის გააზრებას, ისე იკონოგრაფიული პროგრამისა თუ კომპოზიციის მხრივ) გვიანპალეოლოგოსური ან ათონური სკოლის მხატვრულ ტრადიციებს. მეორენი კი, სადაც თავს იჩენს ხალხური ხელოვნების ზოგი თავისებურება, ოფიციალური რიგის ძეგლთა მეტნაკლები გავლენის მიუხედავად, ძირითადად ადგილობრივი ტრადიციით საზრდოობენ.

ეს მხატვრული ტენდენცია (იმ მხატვრულ ნაკადში გამჟღავნებული, რომელიც პირობითად მეორედ მოვიხსენიეთ), ერთიანი ქართული მოვლენაა – ერთიანად ჩნდება, როგორც აღმოსავლეთ, ისე დასავლეთ საქართველოში: კახეთში (მაღრაანი, ფიჩხოვანი, კალაური, ზეგანის წმინდა მარინა, ვაჩნაძიანის „სამება", სოფელ ძველი გავაზის მცირე დარბაზული ეკლესიის მხატვრობის ფრაგმენტები, ნაწილობრივ ერელაანთ საყდრის მოხატულობაც), ქართლში (ვახტანა, ტნუსი), იმერეთში (ჭალა, ვანი, ამაშუკეთი, ტაბაკინი, ობჩა, წითელხევი, გელათის წმინდა ელია, ქორეთი, თუზი, მღვიმევი, კულაში – მოხატულობის პირველი ფენა), გურიაში (გომარეთი, ციხისფერდი), სამეგრელოში (სეფიეთი, წალენჯიხის სამხრეთ-დასავლეთი ეგვტერის მოხატულობის XVI საუკუნისეული ფენა), აფხაზეთში (ცხელკარი), რაჭაში (ბუგეული, ფარახეთი), სვანეთში (ლეხთაგი)[3].

კედლის მონუმენტური მხატვრობის ეს თავისებურად განვითარებული მხატვრული მიმდინარეობა ლოკალური კი არა, ერთიანი ქართული მოვლენა რომ არის, საგულისხმო ფაქტორია: პოლიტიკურ მთლიანობას მოკლებული ქვეყანა, როგორც ჩანს, ამ გვიანა საუკუნეებშიც სულიერად ერთიანია, ერთიანი მხატვრული აზროვნებით, ერთიანი კულტურით გამთლიანებული.

ყველა ხსენებულ ძეგლში შემორჩენილი მხატვრობის ქრონოლოგიური საზღვრები XV საუკუნის ბოლო მეოთხედიდან XVI-XVII საუკუნეების მიჯნამდე მოდის. ოფიციალური რიგის ძეგლთაგან განსხვავებით, ეს მხა-

---

3. ხსენებულ ძეგლთაგან ზოგი თითქმის მთლიანად დაღუპულია და ამჟამად მხოლოდ რამდენიმე ფერწერული პირით და ფოტომასალითაა ცნობილი (ჩხეიძეთა საგვარეულო ეკლესია ობჩაში, ნაკაშიძეთა – ციხისფერდში), ზოგის ფრაგმენტები, ეკლესიის დანგრევის გამო, ადგილზე კი არა, მუზეუმშია დაცული (ცხელკარი), ზოგიც თუმცა შემორჩა ეკლესიის კედლებს, მაგრამ ისე ფრაგმენტულად, რომ ძნელდება პირვანდელი სახით მათი წარმოდგენა (ამაშუკეთი, მაღრაანი, ფიჩხოვანი, ტნუსი).

ტერობა – მაშინაც კი, როცა ნაგებობა ადრეულ საუკუნეებშია აშენებული – ძირითადად, გვხვდება მცირე ზომის დარბაზულ ეკლესიებში (გამონაკლისი ორი-სამია მხოლოდ: ილემის მომცრო ზომის ბაზილიკა თუ ზეგანის წმინდა მარინას გეგმაში ჯვრისებრი ფორმის მინიატურული ნაგებობა, რომელთა მხატვრობაც ისევ და ისევ დარბაზული სივრცის შესატყვისად არის მოაზრებული). ამ მხატვრობის დამკვეთნი (ზოგჯერ ამ მხატვრობის მომცველ ეკლესიათა მაშენებლებიც) ადგილობრივი ფეოდალები არიან, იშვიათად – გლეხთა თემიც კი. აღსანიშნავია ისიც, ამ დარბაზული ტიპის ნაგებობათა უპრეტენზიო, ყოფისათვის ჩვეული, მცირე და ინტიმური სივრცე მეტად რომ შეესატყვისება იმდროინდელი ხელოვნების აღნიშნული ნაკადის ბუნებას. ადგილობრივი ოსტატების მიერ შესრულებული მხატვრობა ასეთი დამკვეთთათვის, ცხადია, უფრო ხელმისაწვდომია, მაგრამ, ამასთან, ცხადია ისიც, რომ სწორედ ამ სახის, სწორედ ხალხურთან წილნაყარი ხელოვნებაა საზოგადოების ამ ფართო ფენისთვის მისაღები, ეროვნულიც: ხალხურობა ხომ უკვე თავისთავად გულისხმობს ეროვნული ელემენტის აქტივობას.

ნიშანდობლივია, რომ ეს მხატვრული ტენდენცია არ ჩანს (და თუ ჩანს, მხოლოდ ნაწილობრივ და ისიც ნაკლებ სააშკარაოდ) სამეფო კარისთვის განკუთვნილ იმჟამინდელ მოხატულობაში. აქ ისევ და ისევ ის ტრადიციული ნაკადი აგრძელებს არსებობას, რომელიც ამ დროისთვის მხოლოდ ინერციით მიმდინარეა. აქვე ისიც უნდა ითქვას, თვით ეს (მხოლოდ პირობითად ოფიციალურად მოხსენიებული) მხატვრული შემოქმედებაც რომ არ არის ერთნიშნა, სწორხაზოვანი. ამგვარ მოხატულობათა ერთ ჯგუფში, ასე თუ ისე, თითქოსდა თავჩენილია ადრინდელი ხანის ქართული მონუმენტური ფერწერის ზოგი თავისებურება (მაგალითად, მარტვილის მოხატულობის XVI საუკუნისეული ფენა), მეორეგან კი ის რამდენადმე გაუხეშებული სახის პოსტბიზანტიური მხატვრობის ნიმუშები წარმოგვიდგებიან, სადაც ნაკლებად თუ ჩნდება შემოქმედებითი ძიებები (გელათის წმინდა გიორგის ეკლესიისა თუ ალავერდის ტაძრის აფსიდის მოხატულობა). ჩვენ აქ არაფერს ვამბობთ ამავე, მოგვიანო დროის სამეფო კარის სურვილისამებრ შექმნილ მოხატულობებზე, რომლებიც უცხოელი - ბერძენი ან მოსკოველი – ოსტატების მიერაა შესრულებული (ნეკრესი, გრემი, სამთავრო, ალავერდის სამხრეთი მკლავის მოხატულობის ქვედა ნაწილი). ეს მხატვრული შემოქმედება იმდენად ქართული შუა საუკუნოვანი მხატვრობის ორგანული ნაწილი კი არ არის, რამდენადაც უცილობელი ფაქტია ჩვენი ქვეყნის ხელოვნების ისტორიისა. ყველა ეს მხატვრობა შესრულებულია იმ კვალიფიციური ოსტატების მიერ, რომლებიც არცთუ შორეული წარსულიდან აღებულ სხვადასხვაგვარ ნიმუშებზე არიან დახელოვნებული, მაგრამ საიმდროოდ თვით ეს ნიმუშებია შემოქმედებითად იმდენად დაცლილი, რომ მათში შეუძლებელი ხდება შემდგომი მხატვრული აღმოჩენები. ამის მიუხედავად, გასაკვირი როდია, რომ სამეფო კარისთვის, როგორც ჩვეულებრივ ხდება ხოლმე, სწორედ ეს დამკვიდრებული, უკვე მიღებული და, რაც მთავარია, გაწაფული საშემსრულებლო ოსტატობით მოწოდებული მხატვრობა იყოს მოსაწონი. მათთვის ამ ყაიდის მხატვრობაში ტრადიციულობაცაა შენარჩუნებული და ოსტატობის დონეც, – მაშინ როცა, ამ ოფიციალური, ამ სხვადასხვაგვარ სტილურ თავისებურებათა მომცველი

მხატვრული ნაკადის პარალელურად მოქმედი, ხალხურობას ნაზიარები მხატვრობა დეკორის ტრადიციულ სისტემას წარმოგვიდგენდა არა მარტო შესამჩნევად გაუბრალოებული, მარტივი ხელვით, არამედ ისეთი ხელობითაც, რომელიც ჩვეულ ნორმებს დიდად იყო დაშორებული. ამიტომაც ვერ მიიღებდა იგი იმხანად ოფიციალურ სახეს.

და მაინც, როგორც ითქვა, გვიანი შუა საუკუნეებისთვის ეს უკვე ფართოდ გავრცელებული მხატვრული შემოქმედებაა, რომელშიც მოქცეულია ჩვენი მხატვრობის არა მხოლოდ უმეტესი, არამედ, გარკვეული თვალსაზრისით, უკეთესი ნაწილიც. რენე შმერლინგის ზუსტი და ხატოვანი დახასიათებით: „...ბათქაშის უსწორმასწორო, ტალღოვან ზედაპირზე შესრულებული მოხატულობა (იგულისხმება განსახილველი ყაიდის ძეგლთაგან ერთ-ერთის — ქორეთის ეკლესიის მოხატულობა) ადგილობრივ, ხალხის წრიდან გამოსულ ოსტატთა მიერ შექმნილ ნიმუშთა წრეს განეკუთვნება. მათი ხელოვნება თუმც ვერ ამაღლდა მაღალ, პროფესიონალურ ოსტატობამდე, მაგრამ სწორედ მათ ნახელავს ზოგჯერ ისეთი ძვირფასი თვისებები გააჩნია ხოლმე, რომ ხშირად არა თუ მოგვენუსხავს და გვატკბობს, არამედ უმჯობესადაც გვიჩანს ოსტატ-პროფესიონალთა ნამუშევრებთან შედარებით. მომხიბვლელი გულუბრყვილობა, გამომსახველობა, რაც მათ დამოუკიდებელ ძიებებს მოსდევს და რაც ყოველთვის ინდივიდუალურობისა და სიახლის მქონეა. მხატვრის მიერ სიუჟეტის მისებრ გაგებით გაჩენილი მეტყველი თხრობა, სასიამოვნო კოლორიტი პალიტრის სიძუნწის მიუხედავად — გვავიწყებინებს განსწავლის ნაკლულობას, მოუხეშავ ნახატსა და გამოსახულებათა დისპროპორციას“[4].

ეს ნაკადი, რომელიც ერთიანად მთელ XVI საუკუნეს მოიცავს, თითქოსდა მეტ ესთეტიკურ ღირებულებასაც ატარებს — სწორედ რომ ერთგვარი სიცოცხლისა და უშუალობის მოჭარბების ხარჯზე: აქ მხოლოდ ეროვნული სახე კი არა, შემოქმედებითი სწრაფვაც არის გამჟღავნებული და, ამდენად, სწორედ ეს ნაკადი ხდება ქართული ფერწერის, როგორც საგანგებოდ მნიშვნელოვანი, საეკლესიო ხელოვნების სიცოცხლის გახანგრძლივების საშუალება. აქედან — ამ მოგვიანებით თავჩენილი მხატვრობის ისტორიული ღირებულება, მისი ისტორიული მნიშვნელობა.

ეს თავისთავად რთული მხატვრული მოვლენა, ზოგ ისეთ სიძნელეს შეიცავს, რომლის ამოხსნა გარკვეულად ცხადქმნის ეპოქის საჭირბოროტო მოთხოვნებს. მათ შორის მთავარი, ერთგვარი განსხვავებაა ამ ყაიდის მხატვრობაში დატეულ, მასში ნაგულისხმევ შინაარსსა და ფორმალურ ნიშანთა ერთობლიობას შორის. შინაარსის, ამგვარი ყაიდის მხატვრობაში თავისებურად არეკლილი, გამძაფრება-გაღრმავება მხოლოდ საგანგებო შესწავლით ხდება ცნობილი. ცნობილი იყო იგი აგრეთვე თანადროულ სწავლულთათვისაც, რომელთა ცნობიერებას თავი შეაფარა ქრისტიანულმა ცოდნამ. ამ მხატვრული მოვლენის სახვითი ენა მარტივია — იგი ამ სიღრმეთა გამო თავისთავად არ მეტყველებს, არ აცხადებს ფარულ საიდუმლოს და მხოლოდ თავისი უშუალობითა და გულწრფელობით მიესადაგება სიღრმეებში ნაგულისხმევის ქრისტიანულ არსს. ფორმის სწორედ ეს ნიშნები — სისადავე და მიამიტობა, თავისებური სიწრფელე —

---

4. რ. შმერლინგი, ყვირილის ხეობის ხუროთმოძღვრული ძეგლები, ხელნაწერი.

როგორც ხალხური ხელოვნების მახასიათებლები, ამართლებენ ამ გამორჩეული მოვლენის „ხალხურად" სახელდებას.

ამგვარი მსჯელობისას ისიც საგულისხმოა, რომ XV საუკუნის ბოლო მეოთხედისთვის – ქართული კედლის მხატვრობის ამ ყველაზე კრიზისული პერიოდისთვის წარმოშობილი და მთელი XVI საუკუნის განმავლობაში ესოდენ მომძლავრებული, ხალხურობით აღბეჭდილი ნაკადი ჩვენი მხატვრული შემოქმედებისა, XVII საუკუნისთვის რომ აღარ გვხვდება წინანდელი სახით. ეს გასაგებია: ხალხურმა ხედვამ მხოლოდ გარკვეულ მონაკვეთში შეძლო კედლის მონუმენტური მხატვრობის იმჟამინდელ ნიმუშთა შემოქმედებითად უსიცოცხლო სქემებში შეეტანა ჩვეულებრივის, კონკრეტულის ასე თუ ისე ცოცხალი განცდა. ეს კი შემდგომი განვითარებისთვის ხელშემწყობი ფუნქცია იყო არსებითად. მხოლოდ მშველელი და არა მონაცვლე, რადგან მისივე განსაკუთრებული თავისებურების – სხვაზე რომ არაფერი ვთქვათ, თუნდაც მეტად მოკრძალებული სახვითი საშუალებების გამო, ხალხური ნაკადი ვერ შეძლებდა გადამწყვეტი კორექტივი შეეტანა, სრულად გადაეხალისებინა კედლის მონუმენტური მხატვრობის იმდროისთვის თუმც სქემადქცეული, მაგრამ მაინც მკაცრად ჩამოყალიბებული სისტემა. ალბათ, ამიტომაცაა, XVII საუკუნისთვის ის მხოლოდ შორეულ გამოძახილად, თითქოს შენიღბული სახით რომ არის ძეგლს შერწყმული. XVII საუკუნის ძეგლთა იმ ჯგუფში, სადაც ქართული მონუმენტური მხატვრობის ძირითადი მიმართულება იკვეთება (ზედმიწევნით მაინც აქ გამოყვანილ საქტიტორო პორტრეტში) შესამჩნევია პოსტბიზანტიური მხატვრული სქემების გაცხოველება XVI საუკუნის ხალხურობას ნაზიარები ხელოვნების შემოქმედებითი გამოცდილების თავისებური მუხტით, რამაც ეს დამასრულებელი ეტაპი ჩვენი მონუმენტური ფერწერისა ეროვნული ელფერითაც დატვირთა (სამაგალითოა ამ მხრივ მარტვილის მხატვრობის XVII საუკუნისეული ფენა და ამავე საუკუნის 60-იანი წლების ნიკორწმინდის მოხატულობა). ამდენად, შეიძლება ითქვას, რომ XVI საუკუნის ხალხურობას წილნაყარმა მხატვრულმა შემოქმედებამ, თავისთავად სულიერ ფასეულობასთან ერთად, რაღაც ოდენობით, სამომავლო გზის მატარებელი წანამძღვარიც შექმნა.

ახლა თითქოსდა მეტად გამოაშკარავდა ჩვენი ხელოვნების ისტორიის გვიანი პერიოდის მონაკვეთებიდან რატომ სწორედ XVI საუკუნის კედლის მონუმენტური მხატვრობის ეს ერთი ნაკადი შევარჩიეთ განხილვის საგნად. ზოგადი სახის ამ წინასწარი მსჯელობითაც ჩანს, გვიანი საუკუნეების ქართული ხელოვნების განვითარების საერთო სურათის წარმოსაჩენად რა განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს ამ თავისებურად მიმდინარე ნაკადის შედარებით ჩამოუქნელსა და, ერთი შეხედვით, თითქოსდა ნაკლებეფექტურ მხატვრულ შემოქმედებას. იქნებ ესეც, ამ მხატვრულ ნაკადში მოქცეულ ძეგლთა დაუხვეწავობა, საშემსრულებლო ოსტატობის შედარებით დაბალი დონე იყო იმის მიზეზი, რომ მათ სულ უკანასკნელ დრომდე ნაკლებად თუ ექცეოდა ხელოვნების ისტორიის მკვლევართა ყურადღება[5].

XVI საუკუნის ამ მხატვრულ მიმდინარეობის ძეგლთაგან უმრავლესი

---

5. მეტიც შეიძლება ითქვას – განსახილველი ძეგლები ჩვენი ისტორიოგრაფიის ყურადღების მიღმაა დარჩენილი. მათგან მხოლოდ ერთს – ჭალის ეკლესიას გაკვრით მოიხსენიებს ვახუშტი ბატონიშვილი: ქართლის ცხოვრება, IV, თბ., 1973, გვ. 760.

ცნობილია სამეცნიერო ლიტერატურაში[6], მაგრამ საგანგებოდ მხოლოდ ერთია გამოკვლეული[7]. უკეთ არის შესწავლილი – საგულისხმოდ, ოღონდ, შედარებით ზოგადად – ამ ჯგუფის რამდენიმე ეკლესიის მხატვრობაში წარმოდგენილი ისტორიული პორტრეტი[8]. რაც შეეხება ამ ერთიან ნაკადში მოქცეულ ძეგლთა დეკორის საერთო სისტემას, იკონოგრაფიას, მხატვრულ-სტილისტურ გადაწყვეტას და მასთან დაკავშირებულ მრავალ სხვა საკითხს (დეკორის ტრადიციული სისტემის გაუბრალოება-გამარტივებისადმი თვალის მიდევნება იქნება ეს, ხალხურობას ნაზიარებ ოსტატთა ახლებური ხედვის გამჟღავნება, მუსლიმანური აღმოსავლეთის მხატვრულ შემოქმედებასთან მიმართება თუ ამ მხატვრული ნაკადის ადგილის განსაზღვრა ე.წ. პოსტბიზანტიური პერიოდის ეროვნულ შემოქმედებაში), ესენი ჯერაც არ ყოფილა მთლიანობაში მოაზრებული. არადა ამის გარეშე შეუძლებელი იქნებოდა ამ გვიანი შუა საუკუნეების ქართული მონუმენტური მხატვრობის ევოლუციის პროცესის წარმოდგენა. ჩვენი მსჯელობაც ამ მხრივ იქნება მიმართული – XV-XVI საუკუნეების მიჯნისა და XVI საუკუნის კედლის მონუმენტური მხატვრობის ერთი გარკვეული მხატვრული მიმდინარეობის იმ რამდენიმე ძეგლის მაგალითზე, რომლებიც განსახილველად შევარჩიეთ. ეს ძეგლებია: ჭალა, წითელხევი, გელათის წმინდა ელია, ილემი, ქორეთი, მღვიმევი, ბუგეული, ფარახეთი, ლეხთაგი, კალაური (ნაშრომს ვანისა და ზეგანის წმინდა მარინას ეკლესიათა მოხატულობის განხილვაც დაერთვის დამატებად).

განსახილველად შერჩეულ ძეგლთაგან თუმცა ყველა თანაბარი მნიშვნელობისა არ არის – არც მხატვრული და არც განვითარების საერთო სურათის წარმოსაჩენად, მაგრამ ყველა თავისებურებით აღბეჭდილია, ყველას თავისი სახე აქვს. თავისებურების გამჟღავნება, ბუნებრივია, ყოველი მათგანის დაწვრილებით აღწერასა და დეტალურ ანალიზს მოითხოვს (მით უფრო, რომ ამ ძეგლთაგან არც ერთი არ არის შესწავლილი). კედლის მონუმენტური მხატვრობის ჩვენს მიერ შერჩეულ ყოველ ნიმუშს, ცხადია ერთმანეთთან მიმართებით, მაგრამ ამიტომაც ცალ-ცალკე, ერთიანი, დასრულებული სახითაც განვიხილავთ, რათა სრულად, საბოლოოდ უკვე მთლიანობაში წარმოვიდგინოთ გვიანი საუკუნეების ჩვენს ეროვნულ შემოქმედებაში გამჟღავნებული ამ თავისებური ნაკადის მხატვრული რაობა.

ამ ძეგლთა განხილვისას ჩანს მათი დეკორი ხშირ შემთხვევაში არცთუ ტრადიციულ, არცთუ ჩვეულ იკონოგრაფიულ გადაწყვეტასაც რომ გვთავაზობს. ამ თავისებურებათა ახსნა შეუძლებელი ხდება მხოლოდ სახეითი, მხოლოდ ჩვენი დარგის ნიმუშებიდან მოხმობილი პარალელური მასალის მოშველებით. აქ აუცილებლად ლიტერატურულ წყაროებსაც

---

[6] გვიანი დროის ქართული კედლის მხატვრობისადმი მიძღვნილი სამეცნიერო ლიტერატურა დაწვრილებით აქვს განხილული ირინე მამაიაშვილს: იხ., Народная струя в грузинской монументальной живописи позднего средневековья (Роспись Табакини), Тб., 1990.

[7] ეს ერთი ტაბაკინის წმინდა გიორგის ეკლესიის მოხატულობაა, რომელიც მონოგრაფიულად შეისწავლა ირინე მამაიაშვილმა. იხ. დასახ. ნაშრომი.

[8] Г. Алибегашвили, Светский портрет в грузинской средневековой монументальной живописи, Тб., 1979.

უნდა მივმართოთ – არსებითად ქართულ ჰიმნოგრაფიულ მასალას (ძველი და ახალი აღთქმის წიგნებთან ერთად, მრავალთავებსაც, უძველეს ქართულ იადგარსაც[9], მეტაფრასულ კრებულებსაც)[10]. ეს გასაგებია: ჰიმნოგრაფები შეუდარებელი განმარტებლებიც არიან დღეისათვის ჩვენთვის არცთუ იოლად დასაძლევი კანონიკური ტექსტისა (ჰიმნოგრაფიული პოეზიის ამოსავალი ხომ ის წიგნებია, სადაც ქრისტიანული რელიგიის მოძღვრებაა ჩამოყალიბებული; ამიტომაცაა იგი კანონიკური პოეზია).

განსახილველ ძეგლებს საქართველოს სხვადასხვა რეგიონის მიხედვით წარმოვადგენთ, ოღონდ ისე, რომ ქრონოლოგიური თანამიმდევრობა, მეტნაკლებად, იყოს დაცული. თავდაპირველად იმერეთის ძეგლებს განვიხილავთ, რადგან ჩვენი ქვეყნის სწორედ ამ კუთხემ შემოგვინახა ამ ყაიდის ძეგლთაგან უადრესი – ჭალის წმინდა გიორგის ეკლესიის მოხატულობა (ეს ძეგლი თარიღიანია, თარიღიანი წარწერა კი ამ პერიოდისთვის სულ ორი თუ სამი გვაქვს, მეტი არა, და ეს მათ შორის პირველია. ამდენად, ჭალის ეკლესია და მისი მოხატულობა ამოსავალია ამ ყაიდის ყველა მერმინდელი ძეგლის დასათარიღებლად. ამოსავალია იგი მხატვრული სტილის მხრივაც, რადგან პირველად სწორედ აქ შეინიშნება ტრადიციულის გაუბრალოება-გამარტივებისა და შედარებით ახლებური განცდის შედეგად მიღებული მხატრული ტენდენცია. ისიც შეიძლება ითქვას, რომ ეს ძეგლი ამ არცთუ ერთნიშნა პროცესის ზღურბლზე დგას). კედლის მონუმენტური მხატვრობის შერჩეულ ნიმუშთა მოხილვას ამიტომაც ვიწყებთ დასავლეთ საქართველოდან, რათა შემდეგ უკვე თანმიმდევრობით წარმოვადგინოთ ჩვენი ქვეყნის სხვადასხვა კუთხეში დაცული, განსახილველი მხატვრული ნაკადის ყველა სხვა ძეგლი.

---

[9] მრავალთავისა და უძველესი იადგარის, ამ IX საუკუნემდე შედგენილ ლიტერატურულ კრებულთა დამოწმება თითქოსდა გაუმართლებელი ჩანს მოგვიანო დროის მოხატულობათა იკონოგრაფიული პროგრამის დასაზუსტებლად, მაგრამ „ღვთისმსახურების იერუსალემური წესის მიხედვით შედგენილ ამ კრებულში დატეული მასალის რაღაც ნაწილი ხომ უტყუარად გადავიდა და დაილექა მოგვიანო დროის სხვადასხვა ბერძნულ და შესაბამისად ქართულ ჰიმნოგრაფიულ ძეგლებში“. იხ. უძველესი იადგარი, გამოსაცემად მოამზადეს, გამოკვლევა და საძიებლები დაურთეს ელ. მეტრეველმა, ც. ჭანკიევმა და ლ. ხევსურიანმა, თბ., 1980, გვ. 5,6.

[10] მეტაფრასული კრებულების გაჩენისას ჩანს, XVI საუკუნისთვის ახლად რომ ინუსხებოდა რთული თეოლოგიური კავშირების წარმომჩენი თხზულებები.

მოხატულობანი

ჭალა

სოფელ ჭალაში, საჩხერის მახლობლად, იქ, სადაც მდინარე დუმალა ყვირილას ერთვის, დღემდე პირვანდელი სახით დგას წმინდა გიორგის დარბაზული ეკლესია[1]. ეს ძეგლი სამეცნიერო ლიტერატურაში პირველად გიორგი წერეთელმა მოიხსენია. მანვე წაიკითხა ქტიტორთა თანმხლები მინაწერები, რომლის მიხედვითაც ეკლესიის აშენების დრო 1510 წლით განსაზღვრა[2]. ამ თარიღში ვახტანგ ბერიძემ, მცირეოდენი კორექტივი შეიტანა. მისი აზრით, ჭალის ეკლესია XV-XVI საუკუნეების მიჯნაზე უნდა აეგოთ და იმ დროისვე უნდა მოეხატათ[3].

ამდენად, ამ ძეგლის მოხატულობა სასურველი სისრულით, საგანგებოდ თუმც შესწავლილი არ არის, მაგრამ დღეისათვის არა მარტო მისი მხატვრული სტილის ზოგი თავისებურება[4], არამედ თარიღიც ზუსტადაა

---

[1] როგორც ითქვა, 1992 წლის მიწისძვრამ ძეგლი საგრძნობლად დააზიანა – თვით ეკლესია მხოლოდ ნაკლებად, მაშინ, როცა მხატვრობა შესამჩნევად ჩამოიშალა საკურთხევლისა და კამარის ორსავ ფერდზე. ძეგლის ხუროთმოძღვრების შესახებ იხ. ვახტ. ბერიძე, XVI-XVIII საუკუნეების ქართული საეკლესიო ხუროთმოძღვრება, თბ. 1994, გვ. 169-172.

[2] Г. Церетели, Археологическая экскурсия по квирильскому ущелью: Материалы по археологии Кавказа, VII, М. 1898, გვ. 112–113. მკვლევარს ჭალის ეკლესიის ქტიტორთა ვინაობის გარკვევის შემდეგ (აბაშ აბაშიძე მეუღლით კეკლუცათი, აბაშის ძმები – ლომინი მეუღლით და იანქო და შერმაზინი) მოაქვს ამ სოფლის მახლობლად მდებარე მეორე (სოფელ ღბის) ეკლესიის დასავლეთი ტიმპანის წარწერა ქორონიკონით, სადაც ჭალის ეკლესიის მოხატულობაში გამოსახული აბაშ აბაშიძე და მისი მეუღლე კეკლუცა მოიხსენიება. წარწერა ასე იკითხება: „ქწ სახელითა ღ(მრთისაჲ)თა, მ(ე)ოხებითა ყ(ოვლა)დ წ(მი)დ(ი)სა ღ(მრ)თ(ი)სმშ(ო)ბელ(ი)ს(აჲ)თა, მე, აბაშიძემა აბაშმა აღვაშენე საყდარი ესე ბე/ /თლემისა ღ(მრ)თ(ი)სმშ(ო)ბელისა, /ს(უ)ლ(ი)ს(ა)თვის მეუღლისა ჩ(ვე)ნისა – ჩიქ(ა)ვაძისა ას(უ)ლისა კეკლუცასათვის, რათა შეოხ და მფარველ ექმენ დღესა მას დიდსა განკი(თხვი)სასა. აღეშენა ქორონიკ(ონ)სა რჟჱ" – 1510 წელი.

[3] „ტექსტის თანახმად (იგულისხმება სოფელ ღბის ეკლესიის დასავლეთი ტიმპანის ზემომოყვანილი წარწერა) აბაშის მეუღლე კეკლუცა ამ დროს უკვე გარდაცვლილია, რაკი ეკლესია მისი „სულისათვისაა" აშენებული...ამის მიხედვით შეიძლება დავასკვნათ, რომ ჭალის წმინდა გიორგის ეკლესია, რომელშიც ფრესკებია, ამაზე ადრეა აშენებული (ე.ი. ღბის ეკლესიის აშენებამდე – 1510 წლამდე), რაკი აქ არაფერი არ მოწმობს, რომ კეკლუცა გარდაცვლილი იყოს: იგი ცოცხალთა რიგშია გამოსახული და არაფრით არაა სხვებისაგან გამორჩეული... უფლება გვაქვს ჭალის ეკლესია XV-XVI საუკუნეების მიჯნას მივაკუთვნოთ". ვახტ. ბერიძე, XVI-XVIII სს-ის ქართული საეკლესიო ხუროთმოძღვრება, გვ.171.

[4] ი. მამაიაშვილი, ისტორიულ პირთა პორტრეტები ტაბაკინის ეკლესიაში: საბჭოთა ხელოვნება, 1981, 1. И. Мамаиашвили, Народная струя в грузинской монументальной живописи: II. Международный симпозиум по грузинскому искусству, Тб., 1977. М. Вачнадзе, Некоторые особенности и хронологическая последовательность группы кахетинских росписей XVI века: II Международный симпозиум по грузинскому искусству, 1977. Г. Алибегашвили, Светский портрет в грузинской средневековой монументальной живописи, Тб., 1979.

განსაზღვრული[5].

ჭალელ აბაშიძეთა სამლოცველო, საკმაოდ კოხტა პროპორციების მქონე მარტივი დარბაზული ნაგებობაა. ინტერიერი პილასტრებითა და საბჯენი თაღით ორად იყოფა. სივრცის გამყოფი თაღი ორსაფეხურიანია. ყოველ კედელში, ჩრდილოეთის გარდა, თითო სარკმელია გაჭრილი. შესასვლელი ორია – დასავლეთისა და სამხრეთის მხრიდან. ამ პატარა ნაგებობისთვის მეორე, სამხრეთის კარი შესაძლოა არც იყო საჭირო, მაგრამ აქ, როგორც აღნიშნავენ, ტრადიციის ძალამ იჩინა თავი[6]. ერთი რამ ცხადია: კარებისა და სარკმელთა ამ ფართოდ გაჭრილი ღიობებით მთელი დღის განმავლობაში საკმაოდ კარგად ნათდება ეკლესიის შიდა სივრცე – განსაკუთრებით, ჩრდილოეთის კედლის ქვედა მონაკვეთი, სადაც მთავარი ქტიტორი – აბაშ აბაშიძე და მისი სახლეულია გამოსახული.

სამშენებლო ოსტატობის ის დაბალი დონე, რაც გვიანი შუა საუკუნეების ჩვენი ეკლესიებისთვისაა დამახასიათებელი, აქაც აშკარად ჩანს: გარედან კედლები ერთიანად თლილი ქვისაა, მაგრამ ამ სხვადასხვა ზომის ქვების მოხაზულობა საკმარისად წესიერი არაა. უფრო გაუმართავია შიდა კედლების ნალესობით აქა-იქ ულამაზოდ შესწორებული წყობა. უხეშად მობათქაშებული კედლები ამ ეკლესიისა იმდენად უსწორმასწოროა, ადგილებში ამობურცული ან შესამჩნევად ჩაწეული, რომ ერთ რომელიმე მონაკვეთზეც ძნელდება სასურათე სიბრტყისთვის თვალის მიდევნება. საბოლოოდ ესეც, ეს ფაქტორიც მოქმედებს მოხატულობის მხატვრულ ხარისხზე.

მოხატულობა მთლიანად, იატაკის დონემდე ფარავს კედლის ზედაპირს – პილასტრებსა და კედლებს, სარკმელთა და შესასვლელის წირთხლებსაც კი. სცენები, თუმცა არ არის ერთმანეთში შეჭრილი, მაგრამ რამდენიმეგან ერთი კედლიდან მეორეზე გადადის. რამდენიმეგან ამ სცენებში მონაწილე პერსონაჟთა ზომებიც განსხვავებულია, ან კიდევ – თუ ერთგან, ცალკეულ სცენებში გამოყვანილი ფიგურები თითქმის თანაბრად ავსებენ ფონს, მეორეგან თვალს ხვდება ცარიელი სიბრტყეები. ფიგურებისა თუ საგანთა კონტურული მონახაზი მეტ-ნაკლებად მაინც მოძრავია, ნაკეცების ნახატი კი, შესამჩნევად ორნამენტულ-დეკორატიული ხასიათისა. ამას ერთმანეთში გადასული, უსწორმასწორო ასომთავრულით შესრულებული წარწერებიც ემატება, რაც, საბოლოოდ, წარმოქმნის კიდეც წინარე საუკუნეების შემოქმედებისგან განსხვავებულ მხატვრულ სურათს. ჩვენი მხატვრობის გვიანი პერიოდებისთვის საზოგადოდ დამახასიათებელი დინამიკურობა, აქ ოსტატის გაუწაფაობითაც არის განპირობებული[7].

დეკორის საერთო სისტემა ჩვენს მოხატულობაში, კლასიკური პერიოდის

---

[5] Ю. Хускивадзе. Роспись в Чала и некоторые вопросы позднесредневековой грузинской монументальной живописи: IV Международный симпозиум по грузинскому искусству, 1983.

[6] ვახტ. ბერიძე, XVI-XVIII სს-ის ქართული საეკლესიო ხუროთმოძღვრება, გვ. 170.

[7] მონუმენტური სტილიდან გვიანი დროის დეკორატიულ-დინამიკური სტილისკენ გადახრა აღნიშნული აქვს თინათინ ვირსალაძეს XI-XIV საუკუნეების ძეგლების საკურთხევლთა მოხატულობის მაგალითზე: Т. Вирсаладзе, Фресковая роспись художника Микаела Маглакели в Мацхвариши: ქართული ხელოვნება, 4, გვ. 191-193.

ძეგლებთან შედარებით, მართალია, ნაკლებად მწყობრია, ნაკლებრეგულარული, მაგრამ მოუწესრიგებელი როდია. მომხატველი-ოსტატი გარკვეულად მისდევს, ზოგან ითვალისწინებს კიდეც ამ პატარა დარბაზის ინტერიერის მარტივ ხუროთმოძღვრულ მონაცემებს. საკურთხეველი, ტრადიციისამებრ, საკმაოდ მკაფიოდ არის დაყოფილი სამ რეგისტრად (მნიშვნელოვნებით გამორჩეული კონქი, კონქსა და მესამე რეგისტრს შორის მოქცეული მედალიონთა გამყოფი ზოლი და ქვედა, უკვე გაზრდილი მასშტაბით გადმოცემული დამჭერი რეგისტრი). გარკვეული თანაფარდობით გრძივი კედლების მოხატულობაც ესიტყვება ერთმანეთს (საკურთხევლისა და პილასტრებს შორის მოქცეულ არეზე გაშლილი სცენები თითქმის თანაბარი ზომისაა. თითქმის თანაბარი ზომისაა ის სცენებიც, რომლებიც სამხრეთისა და ჩრდილოეთის კედლებიდან გადადიან დასავლეთის კედელზე). აქვე, მართალია, მოხატულობის ისეთი მონაკვეთებიც ჩნდება, სადაც სცენების მონაცვლეობა არც თანაფარდობაშია მოყვანილი და არც გაწონასწორებული (სამხრეთისა და ჩრდილოეთის კედელთა პილასტრებსა და დასავლეთის კედელზე), მაგრამ, საბოლოოდ ეს ხელს როდი უშლის მის მთლიანობაში აღქმას.

მოხატულობის მთლიანობაში აღქმას ხელს უწყობს ის, რომ ამ შემთხვევაში არც თუ ბოლომდე გამართული და ნაკლებად რეგულარულია არა მარტო დეკორის საერთო სქემა, სცენების კომპოზიციური განლაგება, არამედ ნახატიც და, ამდენად, ნახატი და საერთო სქემა მოხატულობისა ერთმანეთის შესატყვისია, ერთგვაროვანი.

მოხატულობა, მართალია, დახვეწილი საშემსრულებლო ოსტატობით, განსაკუთრებული დეკორატიულობით არ გამოირჩევა, მაგრამ აქ მაინც შესამჩნევია გარკვეული სწრაფვა დეკორატიული ეფექტის წარმოქმნისა, რომელსაც თავისი მომხიბვლელობა აქვს. რადგან მოხატულობა კედლის სიბრტყეს მთლიანად ავსებს, რადგან იგი მთლიანად იტვირთება გამოსახულებით ან ორნამენტით – ამიტომაც: ამა თუ იმ სცენის არც თუ მყარი კომპოზიციური სტრუქტურა მჭიდროდ არის მორგებული დეკორის საერთო სქემას და მჭვრეტელის თვალიც მას ისე აღიქვამს, როგორც მთლიანად მოდებულ დეკორს.

მთლიანობის ეფექტის წარმოქმნას ხელს უწყობს ფერადოვნებაც. ეს მეტად მარტივი, ჭარბად თეთრანარევი და შედარებით მაინც „ყრუ”, შედარებით „გაუმჭვირვალი” ფერადოვნება, ასე თუ ისე, მთლიანია, საკმაოდ მშვიდი. აქ არ ჩანს სუფთა სახის ცივი, ქრომატული ფერი (მწვანე ან ლურჯი) და მის ფუნქციას აქრომატული მუქი ნაცრისფერი ასრულებს (შავში თეთრას შერევით მიღებული ფერი), რომლითაც, ძირითადად, ფონია დაფერილი – აქა-იქ, ამა თუ იმ პერსონაჟთა სამოსიც. სწორედ ეს ფერი ოსტატურად „იჭერს” წამყვანი მნიშვნელობით წარმოდგენილ, არცთუ დიდი გრადაციით სიბრტყეზე დატანილ თბილ ტონებს: ჭარბად თეთრანარევ მოწითალოს, ღია, შედარებით მკრთალ წაბლისფერსა და ამავე რიგის მოყვითალო ოქრას. ეს რამდენიმე ფერი უფრო წყნარია, ვიდრე მჭახე და მკვეთრად ინტენსიური, ამიტომაც ზომიერად ეხამება ერთმანეთს, რაც საბოლოოდ, მეტ-ნაკლებად, ერთიანი განწყობილების მომცველ, ფერადოვანი მთლიანობის შთაბეჭდილებას წარმოქმნის.

დასასრულ, პირველი შთაბეჭდილებით მიღებული ერთი მნიშვნელოვანი

თავისებურებაც. აქ ჩვენ, მართალია, კლასიკური შუა საუკუნეების დროინდელი გაგებით არა, მაგრამ, მხოლოდ თავისებური სახით, მაინც გვეძლევა მონუმენტურობაზე სიტყვის ჩამოგდების უფლება.

თავიდან ეს იმით ჩანს, რომ ფონი მოხატულობის მეტ არეზე ნეიტრალურია. ეს არსებითად ქტიტორთა რიგის მომცველ, სხვათაგან გაზრდილი მასშტაბით გამორჩეულ, ქვედა რეგისტრს ეხება (საუფლო სცენებში კი, სადაც აშკარად ჩანს პალეოლოგოსთა პროტოტიპების გავლენა, ფონი, გაუბრალოების მიუხედავად, მაინც შეიცავს სახვითს ელემენტს). ამიტომ, ფიგურები ინარჩუნებენ რა მონუმენტურობას, გარკვეული დეკორატიულობითაც არიან აღბეჭდილნი. და, რაც მთავარია, საუფლო სცენების პერსონაჟებთან შედარებით, მათ სახეებს კონკრეტულობის, ცხოვრებისეულობის შესაძლოა მცირე, მაგრამ, აშკარად შესამჩნევი ელფერი დაჰკრავთ, რაც ხარისხობრივად იძლევა ახალსა და განსხვავებულ მხატვრულ დონეს.

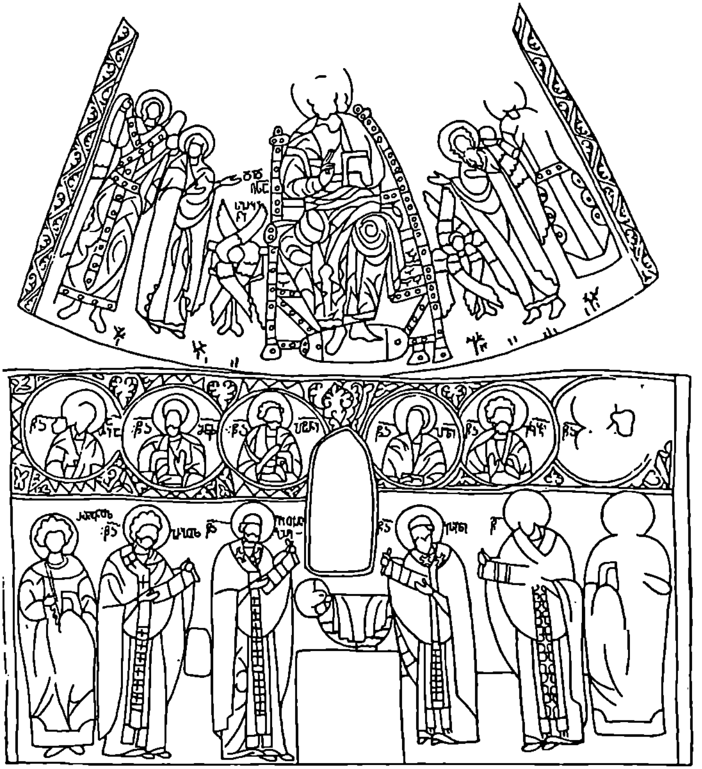
მოხატულობის უმეტესი ნაწილი, მის იდეურ მხარეზე რომ არაფერი ვთქვათ, ჩვეულებისამებრ, მართალია, საუფლო დღესასწაულთა სცენებს ეთმობა, მაგრამ თავიდანვე მაინც ქტიტორთა რიგს გამოვარჩევთ. მხოლოდ იმიტომ კი არა, ისტორიულ პირთა გამოსახულებანი ზუსტად რომ განსაზღვრავენ ძეგლის თარიღს, არამედ მხატვრული გადაწყვეტის თვალსაზრისითაც. აქ ჩვენ საერო პირთათვის საგანგებოდ გამოყოფილ, მნახველთათვის მკაფიოდ აღსაქმელ ადგილს, სრულიად განსაკუთრებულ განათებას, მათ მოზრდილ ზომებსა თუ მათი წარმოდგენის განსაკუთრებულ წესს ვგულისხმობთ, არსებითად – მათ მხატვრულ გამორჩეულობას, რაც შესრულების მანერით, ფერადოვნებითა თუ ნახატის ხასიათით არის გამჟღავნებული. ყველა ამ მხატვრული სხვაობის ამოცნობა დეტალურ ანალიზს მოითხოვს. ოღონდ მანამდე დასადგენია ყველა გამოსახული ქტიტორის ვინაობა, ჩვენივე ეკლესიის მოხატულობაში წარმოჩენილი მათი იერარქია.

ქტიტორთა იერარქია ჩრდილოეთის კედლიდან იწყება, დასავლეთით გადაინაცვლებს და სამხრეთის კედელზე გასრულდება. მოთავე ქტიტორში გამჟღავნებული გამორჩეულობა თუმც ნელდება მის მომდევნო, როგორც ჩანს, სათავადოს კარზე ნაკლები უფლებების მქონე პირთა გამოსახულებებში (თანდათან მცირდება მათი ზომები, ხოლო ნახატი ამ გაბმული რიგის დამამთავრებელი ქტიტორებისა შესრულებულია ნაკლები გულისყურით), მაგრამ მათი განლაგების პრინციპი ყველგან ერთნაირია.

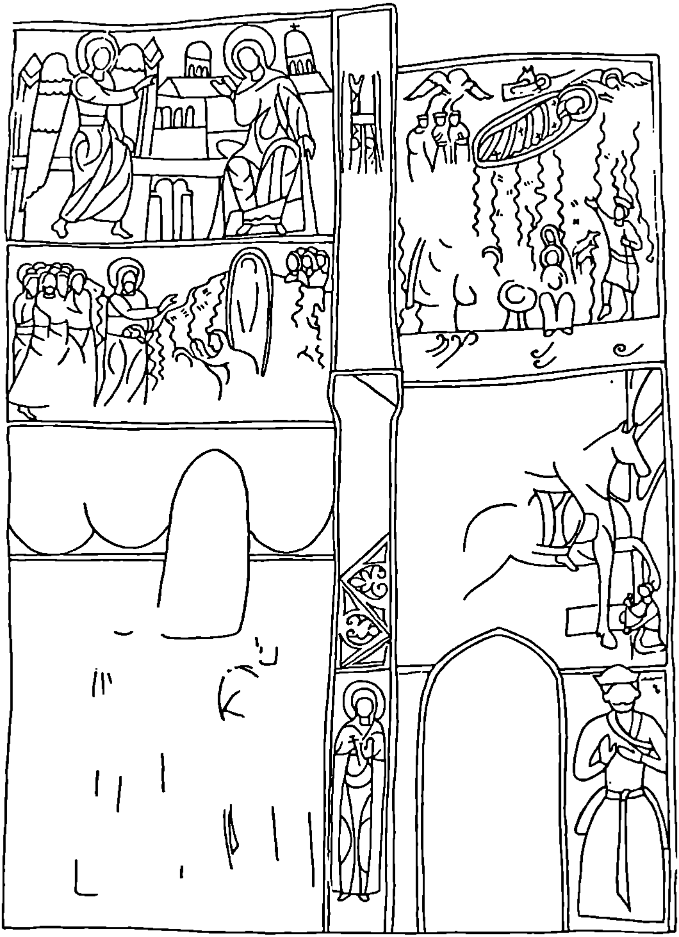
ქტიტორების გაბმულ რიგში პირველი, საკურთხევლის გვერდით მდგომი აბაშ აბაშიძეა (ასომთავრული წარწერით: „აბაშმა ა ბ/ა/შიძემ/ა/ნ ა/ღ/ე/ა/შე/ნე; ეკლეს/ი/ა წ/მიდაჲ/...მ/ც/ირე ჩემისა სულისა ს/ა/ო/ხ/ა/დ/)[8]. აბაშს,

---

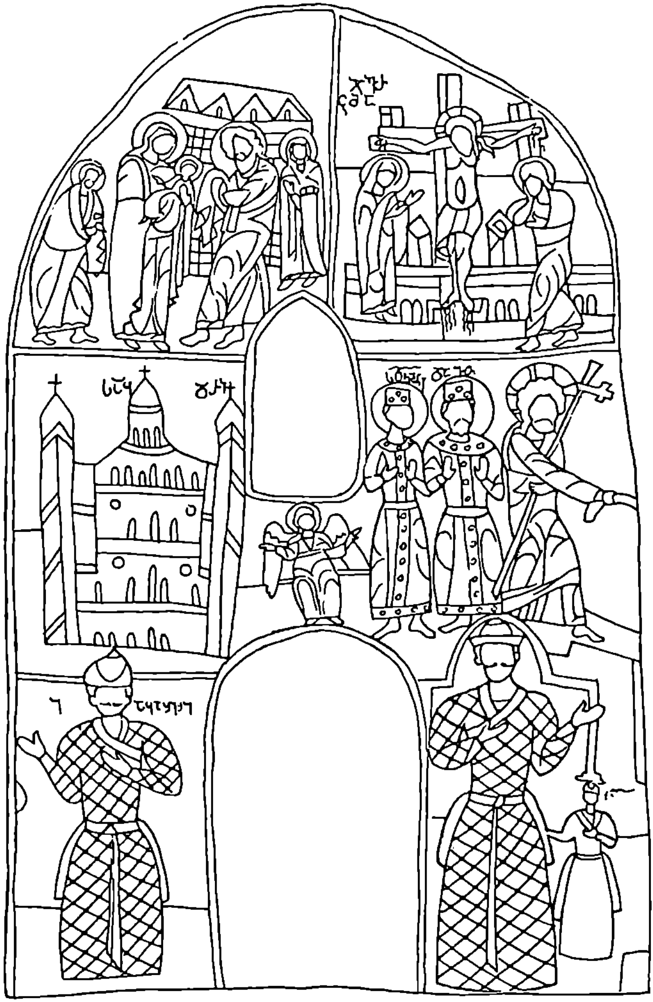
[8] ამ წარწერაში, ეს სხვაგანაც მეორდება, წვრილი ასომთავრული წარწერები უსწორ-მასწოროა, ულამაზო, ერთმანეთს მიტმასნილი. სტრიქონებიც არაა თანაბარი სიმაღლის და რამდენიმე სიტყვაც შეცდომითაა დაწერილი. ერთი და იმავე შინაარსის მომცველი სიტყვებიც სხვადასხვაგან სხვადასხვანაირადაა დაწერილი: ერთგან „მეუღლე მათი", მეორეგან – „მეუღლე მისი" და სხვა. წვრილმანი ორთოგრაფიული შეცდომები, ზოგან გრამატიკულად გაუმართავი წინადადებებიც კი, დამახასიათებელია XVI-XVII საუკუნეებისათვის, იხ. Т. Вирсаладзе, Роспись Иерусалимского Крестного монастыря и портрет Шота Руставели, Тб., 1974, გვ. 19-20. ვახტ. ბერიძე, XVI-XVIII სს-ის ქართული საეკლესიო ხუროთმოძღვრება, გვ. 171.



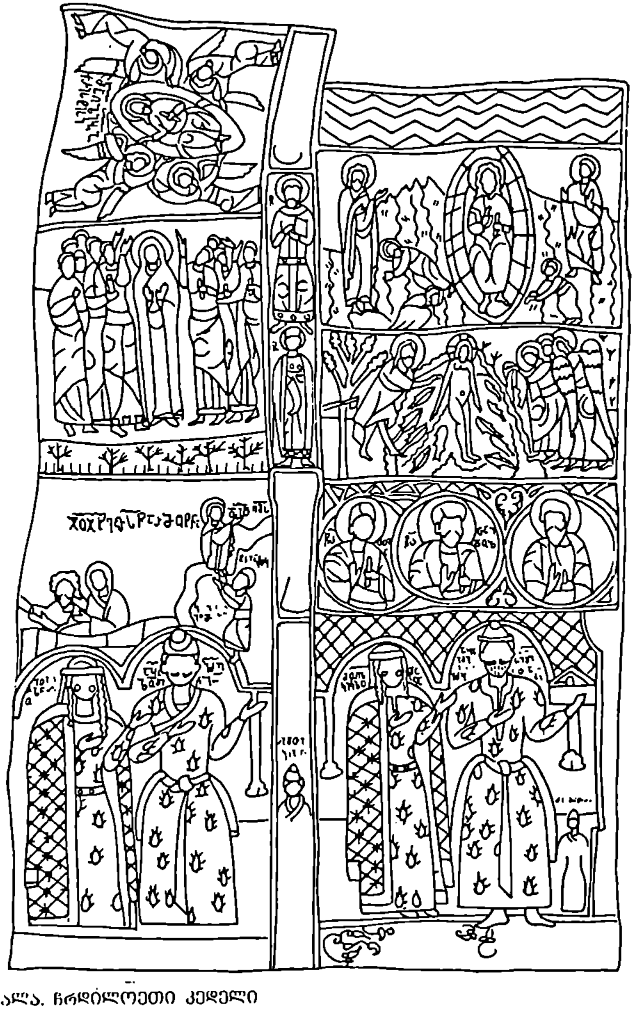
ჭალა. საკურთხეველი



ჭალა. სამხრეთი კედელი



ბალა. დასავლეთი კედელი



ჭალა. ჩრდილოეთი კედელი

მაშენებლისა და მოხატულობის დამკვეთის დასტურად, გაწვდილ მარცხენა ხელში ეკლესია უჭირავს. აბაშის გვერდით, მარცხენა მხარეს, მისივე მეუღლე კეკლუცაა გამოსახული („მეუღლე მისი კეკლუცაი"), ხოლო მარჯვნივ, ამჟამად მხოლოდ მკრთალად, მხოლოდ ფრაგმენტულად შემორჩენილი, პატარა ბიჭის ფიგურა წარწერით: „ძე მათი სულხ/ან/".

სამივე ფიგურა დახატულ თაღებქვეშაა მოქცეული. თაღედი – ადრეული საუკუნეებიდანვე ქტიტორთათვის ეს ფართოდ გაერცელებული მოტივი[9], კლასიკური პერიოდის ძეგლების მსგავსად კი არ არის გამართული, არამედ უსწორმასწოროა, არაპროპორციული, შესამჩნევად ვიწროა და სქემატური; მისი ნაწილებიც ერთმანეთს შეუთანხმებელია და ჰაერში უხერხულად გამოკიდული (ბაზისით დაბოლოებული სვეტები ქვემოთ როდი ეშვება – მხოლოდ შუამდეა არასწორად მიყვანილი და უმარჯვოდ, სანახევროდ შემოსაზღვრავს ფიგურას).

ორივე მთავარი ქტიტორი ფრონტალურად დგას (მათი ძეც, როგორც ჩანს, ასევე იყო გამოსახული) – ვედრების ნიშნად აღმართული მათი ხელები კი მიმართულია მარჯვნივ, საკურთხეველისკენ. ზემოხსენებული იერარქია, რაც მათთვის შერჩეული ადგილითაც ხაზგასმულია დამატებით, სხვა მრავალი დეტალითაც არის გამჟღავნებული: ამ ფიგურათა გადიდებული მასშტაბით (ზომით მათ ვერცერთი ვერ უტოლდება), გამორჩეული სამოსით (მაგალითისთვის კეკლუცას ყარყუმის ბეწვით შემკული მოსასხამიც კმარა), ფონის საგანგებო ფერადოვნებითა თუ დამუშავებით (უფრო სუფთა, უფრო ღია მონაცრისფრო ფონზე, რომელსაც მოცისფრო ელფერი დაჰკრავს, ნათლად იკითხება მათი სამოსის სხვათაგან განსხვავებული ტონალობის აგურისფერი, თეთრანარევი ლურჯი და ნაცრისფერი; ცალკეულ დეტალთა ჩამქრალი ოქრისფერი. ამასთან, თაღედისა და ზემო რეგისტრის ხაზს შორის დარჩენილი არე მხოლოდ აქაა ორნამენტით დაფარული). და კიდევ იმით, რომ მთელს მოხატულობაში მხოლოდ აქ, მხოლოდ ამ ფიგურებს ქვემოთ ჩნდება წრეებად დაწნული ფართო ყვავილოვანი ორნამენტი (მოტივი, რომელიც მრავლად არის გამოყენებული XVI საუკუნის სხვა ძეგლთა მოხატულობაშიც – მაგ., ერელაანთ საყდარსა და კალაურში). შთაბეჭდილება ისეთია, თითქოს ეს ერთიანად გაშლილი მხატვრობა უპირატესად მაინც ამ ორი თანამეცხედრისთვის იყოს შესრულებული, – აბაშის ხაზგასმულად ექსპრესიული, ზომითაც გამოყოფილი ფიგურა არა მარტო ქვემოთ, ქტიტორთა რიგის მომცველ რეგისტრზეა გამორჩეული, არამედ მთლიან მოხატულობაშიც. თავიდანვე ისიც უნდა ითქვას, რომ მთავარ ქტიტორთა გამორჩეულობა (გარდა ზემოხსენებული ფორმალური მხარისა) ახლა, ამ მოგვიანო დროისათვის უკვე სხვაგვარი ხასიათით, შედარებით სხვაგვარი მიზანსწრაფვითაც ვლინდება: ამ ფრონტალურად მდგომ, ფართოდ გახელილი თვალებით მომზირალ ფეოდალში (მის მეუღლეზეც იგივე ითქმის) გარკვეული უშუალობა, მაყურებელთან დაახლოების გარკვეული „სურვილი" მეტია, ვიდრე ამაღლებულის ის განსაკუთ-

---

[9] ეს მოტივი ისევე ფართოდ არის დადასტურებული კედლის მონუმენტურ მხატვრობაში, როგორც ჭედურობასა და სამინიატურო მხატვრობაში. ერთი ადრეულთაგანია ამ მხრივ თამარ მეფის საქტიტორო პორტრეტი ყინცვისის მოხატულობიდან.

რებული განცდა, ფორმისა თუ ნახატის სიმკაცრით წარმოქმნილი ის მნიშვნელოვნება, რაც ადრეულ ისტორიულ პირთა გამოსახულებებში იყო შენიშნული.

გამოსახულება მოთავე ქტიტორისა მარტოკაა. ეს, როგორც ქვემოთ დავინახავთ, არა მხოლოდ საერთო გადაწყვეტას ეხება, არამედ ცალკეულ კომპონენტებსაც – პროპორციასა და ფიგურის მონახაზს, ფერსა და სხვა. შედარებით მეორეხარისხოვან დეტალებს. ჭარბად ორნამენტირებული სამოსის მიუხედავად, მთლიანობაში, აქ მაინც აშკარად ჩნდება სისადავე და უბრალოება, თუმც ხაზგასმულად გამძაფრებულია ზოგადად დამახასიათებელი ექსპრესიულობა – უტრირებული. ძალისმიერად გაშლილი მხრები იქნება ეს, თუ მაყურებლისკენ მომზირალი მეტყველი თვალები. თითქმის ერთიანი ტონით დაფერილ სახეზე მკაფიოდ იკითხება ნაკვთების გაბედული ხელით შესრულებული კონტურული ნახატი, რაც აძლიერებს გულუბრყვილოდ მომზირალი ქტიტორის გამომეტყველების თავისებურ გამომსახველობას.

ქტიტორთა მომდევნო წყვილი – ლომინ აბაშიძე („აბაშიძე ლომინი") მეუღლით („მეუღლე მათი გულნ/ა/რ/ა/ში...") – მთლიანად მოიცავს ჩრდილო კედლის მარცხენა მონაკვეთს. ამ ორ თანამეცხედრესა და თანამეცხედრეთა წინა წყვილს შორის მოქცეული პილასტრის ქვედა მონაკვეთი ამჟამად თუმც შიშველია, ბათქაშშემოცლილი, მაგრამ აქ თავის დროზე ლომინის ძე ქაიხოსრო ყოფილა გამოსახული. ეს ამ ფიგურის რამდენიმე წლის წინ კედლიდან ჩამოხსნილი და დღეისათვის საქართველოს ხელოვნების მუზეუმში დაცული ფრაგმენტებით ჩანს. ჩანს, რომ ყმაწვილის ფიგურა მომცრო ზომისაა – სიმაღლით სანახევროდ თუ უტოლდება გვერდით მდგომს (გამოსახულებას ასომთავრული წარწერაც ახლავს: „ძე მ/ა/თი ქ/ა/იხ/ო/სრო"). პილასტრით გაყოფილ ჩრდილოეთი კედლის მოხატულობაში, მასშტაბურად გამოსახულ თანამეცხედრეთა ორ წყვილს შორის ოსტატურად ჩართული მომცრო ფიგურა ამ ქტიტორისა, არა მარტო თავისებურ პაუზად, ერთგვარ ცეზურად აღიქმება, არამედ თავისებურ რიტმულ მახვილადაც. ამით, ამ მარტივი ხერხის გამოყენებითაც აცილებულ იქნა სიმშრალე და ერთფეროვნება – პირიქით: გაძლიერდა კიდეც მოხატულობის ამ მონაკვეთის ზემოქმედება.

რაც შეეხება ლომინისა და მისი თანამეცხედრის ფრონტალურად მდგომ, მასშტაბურ ფიგურებს, ისინიც, მთავარ ქტიტორთა მსგავსად, შეწყვილებული ფორმის დახატულ თაღებქვეშ არიან მოქცეულნი, ოღონდ ესაა, წინასთან შედარებით, თაღები ახლა ოდნავ უფრო დაბალია, უფრო თხელია, უფრო მეიფეა თითქოს და პროპორციულადაც ნაკლებაზიდული. აქაც სილუეტისა თუ ნახატის მხრივ იგივე მხატვრული მიდგომაა, როგორც მთავარ ქტიტორებთან ვნახეთ: ფიგურათა ხსენებული პოზა თუ ხელის ჟესტი, თითქმის იგივე გარეგნობა, სახის თითქმის იგივე იერი (ერთია მხოლოდ: ლომინი აბაშზე ახალგაზრდაა – აქ არც ფართო ჩრდილები ჩნდება თვალის უპეებთან, არც ჭარბი ნაოჭები და არც მოკლედ შეკრეჭილი წვერი). ტანსაცმელიც, ერთი შეხედვით, თითქმის ისეთივეა, როგორც წინა წყვილთან ვნახეთ და სხვაობაც, ისიც დეტალებში, მხოლოდ დაკვირვებისას თუ შეინიშნება. ზედაპირი აქ უფრო დანაწევრებულია, თითქოსდა უფრო სიბრტყობრივიცაა, ფერადოვნებაც შედარებით ღია და ნათელია.

ამ ქტიტორებში უფრო თვალნათლივ, თითქოსდა უფრო გულუბრყვილოდაც მჟღავნდება წინა წყვილთან შენიშნული მოხატულობის საერთო დეკორატიული ბუნება. ამასთან, ნაკლებსაგრძნობია ის შედარებითი გამორჩეულობა, რაც ამ ეკლესიის მაშენებელთან იყო წარმოჩენილი. აქ ჩვენი ოსტატი არც სხვა სცენათაგან განსხვავებული ფერის ფონს იძლევა და არც რეგისტრთა გამყოფ მუქი ფერის სქელ ხაზს (ამიტომაცაა, რომ ამ ქტიტორთა შემომსაზღვრელი თაღედიდან უინტერვალოდ იწყება სხვა სცენა ზემო, შუანა რეგისტრისა). ამ ფიგურათა მასშტაბიც შედარებით შემცირებულია; შესაბამისად შემცირებულია მათი შემომსაზღვრელი თაღოვანი ჩარჩოც, რომელიც მარცხენა მხარეს, ე.ი. ქვემოთკენაა დადაბლებული. ამგვარი, შეგნებულად გამოყენებული ხერხით, რა თქმა უნდა, ხაზგასმულია ამ ოჯახის ადგილი აბაშიძეთა ფეოდალური სახლის წევრთა შორის – ლომინი აბაშის მომდევნოა, მასზე ახალგაზრდა და რანგით მასზე დაბალი.

თანდათან იკლებს ფიგურათა მასშტაბი, შესაბამისად – თაღედის ზომაც, და უკვე სხვა, დასავლეთის კედელზე გამოსახული იანქო აბაშიძე („აბაშიძე იანქო"), წინარე ხსენებულთაგან განსხვავებით, საგრძნობლად პატარაა და კადრშიც უხერხულად გაჭედილი. მისი სამოსი სხვებისას იმეორებს: კაბა ისეთივეა, როგორც ლომინისა, ქუდი კი ისეთი, როგორიც აბაშთან ვნახეთ. ეს ქტიტორიც ფრონტალურად დგას, მავედრებელი ხელის ჟესტით ისიც მარცხნივ, პირობითად ძმებისკენ, ე.ი. საკურთხევლისკენაა მიმართული. ძმებთან შედარებით ის ახალგაზრდაა და რატომღაც უცოლოდ, მხოლოდ შვილთან ერთად გამოსახული. მამის გვერდით მდგომი ფიგურა („ძე მათი ფირ/ა/ნ") ისე პატარაა, თანაც ისე სქემატურად შესრულებული, რომ ძნელდება დამოუკიდებლად მისი აღქმა, დანარჩენი ფიგურებისგან მისი გამოყოფა.

ამ ქტიტორთა რიგით გარკვეულად მთავრდება მოხატულობის ერთი მონაკვეთი. რაც შეეხება მათს მომდევნოთ, ამავე რეგისტრის უკვე სხვა პირთა გამოსახულებებს, ისინი მხოლოდ მცირეოდენი ცვლილებებით არიან წარმოდგენილნი, ოღონდ განსხვავებულად არა, არც ისე, თუნდაც, რომ ეს ერთიანი, გაბმული რიგი დაირღვეს. მხატვრობის ეს, თუ შეიძლება ითქვას, ორი მონაკვეთი, ერთი მხრივ, თითქოსდა გაყოფილია დასავლეთის შესასვლელითა და მის ზემოთ გაჭრილი სარკმლით (ოსტატურად გამოყენებული ცეზურა), მაგრამ ისე კი არა, რომ ყოველი მათგანის, ყოველი ისტორიული პირის აღქმა დამოუკიდებლად შევძლოთ, არამედ მთლიანობაში – მხოლოდ თავთავიანთი რიგისა და რანგის მიხედვით. სწორედ ამის მიმანიშნებელია მომდევნო ფიგურის კარის წირთხლზე წარმოდგენა (ოსტატურად გამოყენებული ხერხი), რათა მნახველმა ამავე დასავლეთი კედლის სამხრეთის მხარეს ე.ი. (შემოსასვლელის მარჯვნივ) გადაინაცვლოს, სადაც გრძელდება ისტორიულ პირთა რიგი.

წირთხლზე წარმოდგენილი მამაკაცის ფიგურა იმდენად ფრაგმენტულად შემორჩენია მოხატულობას, მისი თანმხლები წარწერა კი იმდენად დაზიანებულია, რომ დღეს შეუძლებელია მის შესახებ რაიმეს თქმა. ერთია მხოლოდ: ესეც ამავე ფეოდალური სახლის წევრი უნდა იყოს, რადგან მომდევნო ქტიტორი ისევ აბაშიძეა და, ამდენად, შეუძლებელია მათ შორის ვინმე სხვა გვარის წარმომადგენელი ყოფილიყო, თუნდაც ესოდენ უხერხულ

ადგილზე გამოსახული. აქედან მოყოლებული ჩვენი ოსტატი უკვე ჩვეულებისამებრ, ოღონდ დასავლეთი კედლის მარცხენა მონაკვეთზე, წარმოგვიდგენს მომდევნო ქტიტორს – შერმაზინ აბაშიძეს („აბაშიძე შერმაზინ"), რომელიც აღარაა დეკორატიული თაღედით შემოსაზღვრული და ზომითაც კიდევ უფრო პატარაა. აქ ფიგურა უკვე აშკარად ვერ ეტევა მისთვის გამოყოფილი კედლის არეზე – კადრშია მჭიდროდ გაჭედილი და სხვების ანალოგიურად ქუდით უხეშად კვეთს ზემო რეგისტრის ხაზს, მხოლოდ მისი გაწვდილი ხელებია არა მარცხნივ (როგორც წინა ფიგურებთან), არამედ მარჯვნივ მიმართული. ამით ეკლესიის მომხატველმა დასავლეთი კედლის მარცხნივ მოქცეული ისტორიული პირი საკურთხეველს დაუახლოვა. როგორც ჩანს, დასავლეთის მთავარი შესასვლელი და მის ზემოთ გაჭრილი სარკმელი მოხატულობის ის თავისებური წყალგამყოფია, საიდანაც იწყება, შემდეგ კი მარცხნივ და მარჯვნივ ე.ი. საკურთხევლისკენ მიინიშნება ამ ქვემო რეგისტრზე გამოსახულ ისტორიულ პირთა ვედრების მიმართულება.

დღეისათვის შემორჩენილ ორ ქტიტორს უკვე სამხრეთის კედელზე ვხედავთ. მათგან ერთი შემოსასვლელის გვერდით, კუთხეშია მოქცეული (იკითხება გვარი „აბაშიძე"), ხოლო მეორე – ამავე სამხრეთი შემოსასვლელის წირთხლზე („...ეტაძე გაბრიელი" – გვარი, წინა ასოების დაღუპვის გამო, ნაკლულად იკითხება), აქ არა მარტო ფიგურათა მასშტაბია კიდევ უფრო შემცირებული, არამედ ისინი შესრულების მხრივაც გამარტივებულია: ნახატი სქემატურია, ხაზი სქელია და მოუქნელი, შესამჩნევად ტლანქი, სამოსიც უბრალოა – ერთფერად, მოწითალოდ დაფერილი. აქ სხვა ოსტატის ხელია: არა ისეთი, როგორიც წინ მდგომ ქტიტორებთან ვნახეთ – ნაკლებგულმოდგინეა, კიდევ უფრო დაუხელოვნებელი. გასაგებია, რომ ორივე ეს ქტიტორი აბაშიძეთა სამთავროს ნაკლებგავლენიანი წევრია და ისინიც, თავის მხრივ, ამთავრებენ კიდეც ამ მკაცრი იერარქიით განლაგებულ, ჩრდილო კედელზე დაწყებულ ქტიტორთა რიგს. მაგრამ ამთავრებენ მხოლოდ აზრობრივად, რადგან ფორმალურად ამ რიგს, მოხატულობის მხოლოდ ამ მონაკვეთზე, თუმცა საბოლოოდ არა, მაგრამ მაინც საზღვრავს აქვე თითქმის უინტერვალოდ მოცემული მოწამე ქალის „(წმიდა) ბარბარე"-ს მკაცრად ფრონტალური ფიგურა, რომელიც სამხრეთისავე შემოსასვლელის გვერდით დაშვებულ პილასტრაზეა გამოსახული (გავიხსენოთ მისი მოპირდაპირე კედლის პილასტრის მოხატულობა, სადაც ქტიტორის ამავე ზომის ფიგურა იყო წარმოდგენილი).

ამჟამად თუმცა მთლიანად დაღუპულია მხატვრობის ის ნაწილი, რომელიც პილასტრასა და საკურთხეველს შორის მდებარე არეზე უნდა ყოფილიყო განლაგებული, მაგრამ ერთგან, კედლის მხოლოდ მცირე მონაკვეთზე, მართალად მაინც გაირჩევა შარავანდის კონტურული მონახაზი, სამოსის შიდა ნახატის მიჯრით მიწყობილი რამდენიმე ხაზი და ფონად გამოყენებული მოლურჯო ფერის ფრაგმენტები. ჩანს, რომ აქ ფრონტალურად მდგომი ორი ფიგურა ყოფილა გამოსახული; ჩანს ისიც, რომ ეს ფიგურები თითქმის ისეთივე ზომის უნდა ყოფილიყვნენ, როგორც ეკლესიის მთავარი ქტიტორები – აბაშ აბაშიძე და მისი თანამეცხედრე. ცხადია, რომ მოხატულობის ეს საგანგებოდ შერჩეული ადგილი – საკურთხევლის მიმდებარე არე მნიშვნელოვნებით გამორჩეულ ორ რომელ-

იღაც წმინდანს ჰქონია დათმობილი (მათგან ერთ-ერთი, იქნებ, წმინდა გიორგის წარმოგვიდგენდა[10] – ეკლესია ხომ მისი სახელობისაა, მეორე კი – ჩვენი „პანთეონის" ასევე განსაკუთრებულად მნიშვნელოვან რომელიმე მეომარ წმინდანს). სავარაუდოა, რომ ეს ორი წმინდანიც, რაღაც პირობითი მოძრაობით, იქნებ ხელის გაწვდილი ჟესტით, საკურთხევლისკენ იყო მიმართული. ამ მხრივაც ისინი, ალბათ, გარკვეულად (როგორც მხატვრულად, ისე იდეურადაც) პასუხობდნენ მოპირდაპირე მხარეს წარმოდგენილ, ასევე საკურთხევლისკენ მიმართულ მთავარ ქტიტორს, რითაც ლოგიკურად და უკვე საბოლოოდ გასრულდებოდა მოხატულობის ეს ქვედა, თითქოსდა უწყვეტ ვერტიკალებად აღმართულ ფიგურათა გაბმული რიგი.

ქალის ეკლესიის მომხატველმა მართლაც რომ ოსტატურად გაიაზრა ის უმთავრესი მონაკვეთი, რომელიც არსებითად გარკვეული იერარქიით წარმოდგენილ საერო პირთა გამოსახულებებს ეთმობოდა. იერარქია აქ ამ ფიგურებისთვის საგანგებოდ გამოყოფილ ადგილში, მათს მასშტაბში ან მათი განლაგების თანმიმდევრობაში კი არ გამოჩნდა მხოლოდ, არამედ შესრულების ხასიათშიც (მათი პოზისა და ჟესტის სრული ერთგვაროვნების მიუხედავად).

ამ ისტორიულ პირთა უმრავლესობა თუმცა აბაშიძეთა გვარის წარმომადგენელია[11], მაგრამ თანამეცხედრესთან და სახლიკაცებთან ერთად გამოსახული აბაშ აბაშიძე იმ დროისათვის უკვე გაერთიანებული ფეოდალური სახლის მოთავედ, ე.ი. „დიდებულ თავადად" ჩანს. „დიდებული თავადის" უფლებები სათავადოში, მცირეოდენი გამონაკლისის გარდა, შეუზღუდველი იყო და, ამდენად, გასაგებია: ქტიტორთა ერთიან რიგში აბაშის საგანგებოდ გამოყოფას მაშენებლისა და მოხატულობის დამკვეთის რანგი კი არ განსაზღვრავდა მხოლოდ, არამედ მისი ძალაუფლებაც.

ცნობილია, რომ ბაღუაშთა ყოფილ სამფლობელოზე აღმოცენებული აბაშიძეთა არც თუ მცირე ტერიტორიის მომცველი სათავადო ერთი უძლიერესია არგვეთის სათავადოთა შორის[12]. ისიც გარკვეულია, რომ ამ გვარის უძველესი, ისტორიულად ცნობილი წარმომადგენლები არიან თაყა და აბაში (ორივე მოწმეებად იხსენიება ფალავანდიშვილთა 1488 წლის სასის-

---

[10] ამგვარი რამ, ადრეულ საუკუნეებში – თანდილის მთავარანგელოზთა ეკლესიის, ზემო არცევისა (იხ. ნ. ალადაშვილი, თანდილ-თარინგზელ, ხელნაწერი) და ფავნისის ეკლესიათა მოხატულობაში გვხვდება (იხ. Е. Привалова, Павниси, Тб., 1977, გვ. 106), მოგვიანო საუკუნეებში კი ქორეთის მოხატულობაში.

[11] გარდა იმ ერთისა, რომელიც ქტიტორთა რიგს ამთავრებს. ის, როგორც ჩანს, აბაშიძეთა აზნაურია, რომელსაც რაღაც თანხა აქვს გაღებული ეკლესიის ასაშენებლად. აზნაურთა ბრძოლა დამოუკიდებლობისათვის საკმაოდ გავრცელებული მოვლენა ყოფილა გვიანფეოდალურ საქართველოში. ამ ბრძოლის შედეგებზე ისიც მეტყველებს, რომ ზოგჯერ სათავადოს სახლის უფროსი იძულებულია დაიახლოვოს ზოგი აზნაური და გარკვეული უფლებებიც დაუმტკიცოს მათ. იხ. შ. ხანთაძე, სოციალური ბრძოლის ეპიზოდი გვიანფეოდალურ საქართველოში: ს. ჯანაშიას სახელობის საქართველოს მუზეუმის მოამბე, XX-B, 1959. გვ. 169.

[12] ო. სოსელია, ნარკვევები ფეოდალური ხანის დასავლეთ საქართველოს სოციალურ-პოლიტიკური ისტორიიდან, I, თბ., 1973, გვ. 153. ვახტ. ბერიძე, კაცხის ტაძარი: ქართული ხელოვნება, 3. გვ. 72.

ხლო სიგელში)[13]. როგორც ჩანს, ეს სწორედ ის აბაშ აბაშიძეა, რომლის ნებითაც იგება და იხატება ჭალის წმინდა გიორგის ეკლესია, მოგვიანებით კი მისი თანამეცხედრის, ნიკაკაძის ასულის კეკლუცას სულის „საოხად" – სოფელ ღბის ბეთლემის ღმრთისმშობლის სახელობის ეკლესია. იმხანად დიდი სამშენებლო საქმიანობა მეფეს ან გაერთიანებული ფეოდალური სახლის მეთაურს თუ შეეძლო. აბაშიძეთა სახლის სათავადოდ გაერთიანება, წყაროების მიხედვით, თუმცა XVI საუკუნის შუა წლებისთვისაა დამოწმებული (როცა „დიდებულ თავადად" ვახუშტი აბაშიძე ჩანს და რომლის შემდგომაც „გუარი თავადის აბაშიძისა უმეტეს განდიდდა მეფეთგან და მამულიცა უფრორე შეიძინეს")[14], მაგრამ ეს გაერთიანება აბაშის მოღვაწეობის დროსვე უნდა მომხდარიყო[15].

აბაშ აბაშიძე სოფელ ღბის მისივე თაოსნობით წამოწყებულ ეკლესიის მშენებლობის დამთავრებამდე, ე.ი. 1510 წლის ახლო ხანს გარდაცვლილა[16]. წყაროებში არ ჩანს თუ, ვინაა მის შემდეგ აბაშიძეთა სახლის წინამდგომი. ვიცით მხოლოდ, რომ 1515 – 1535 წლების სააბაშიოში ამირეჯიბის სახელო აბულახსარ აბაშიძეს უჭირავს[17] და არა ჭალის მოხატულობიდან ჩვენთვის ცნობილ აბაშის ძეს ან მის რომელიმე სახლიკაცთაგანს[18].

---

[13] სარგ. კაკაბაძე, სასიხლო სიგელების შესახებ: საისტორიო მოამბე, II, 1924, გვ. 25.

[14] ო. სოსელია, ნარკვევები ფეოდალური ხანის დასავლეთ საქართველოს სოციალურ-პოლიტიკური ისტორიიდან, გვ. 155.

[15] იქნებ მეტიც შეიძლება ითქვას: მოხატულობაში არ ჩანს იმერეთის მეფე; ეს მაშინ, როცა იმ ხანად აბაშის სათავადო იმერეთის სამეფოში შედის. აბაში, როგორც ჩანს, უკვე იმდენად არის აღზევებული, რომ ურთიერთობა მეფესა და ამ ფეოდალურ გვარს შორის ნომინალურია, უფრო ფორმალური ხასიათისა. და კიდევ: აბაში, მართალია, თავისი „სულის საოხად" აშენებს კარის ეკლესიას, მაგრამ ეს ეკლესია მისი საუფლო როდია მხოლოდ – მას სხვა „პატრონიც" ჰყავს (აქ ხომ არა მარტო მთავარი ქტიტორია გამოსახული თანამეცხედრესა და მემკვიდრესთან ერთად, არამედ ფეოდალური სახლის ყველა წევრი თუ არა, მათი უმრავლესობა მაინც და ერთი აზნაურიც). ესეც თვით ფეოდალური სახლის შიგნით იმ გარკვეული ძალების არსებობას მიუთითებს, რომელთაც, უკიდურეს შემთხვევაში, შესაძლოა სათავადოც – დამოუკიდებლობის მოსურნე ერთეულიც დააქუცმაცონ. ერთიანი საქართველოს მხატვრული შემოქმედება, ბუნებრივია, არც ქტიტორთა ესოდენ სიმრავლეს დაუშვებდა და არც ამ შედარებით დაბალი სოციალური ფენის წარმომადგენელთა გამოსახვას.

[16] ეს, სოფელ ღბის ეკლესიის სამხრეთის ტიმპანის წარწერით ჩანს: „ბეთლემისა ღ(მრ)თ(ი)სმშობელო, შ(ეიწყალ)ე ს(უ)ლი ამა ს(ა)ე(დრისა)// აღმაშენებელისა აბაშიძისა აბაშისა და მეუღლისა მისისა კეკლუცასი რო(მელთა)/ /დიდითა მოჭირვებითა აღგ(იშენეს)//მონასტერი (ეს)ე".

[17] სარგ.კაკაბაძე, მასალები დასავლეთ საქართველოს სოციალურ და ეკონომიურ ისტორიისათვის: საისტორიო კრებული, III, თბ., 1928, გვ. 42-48.

[18] ისტორიულ საბუთებში, XVI საუკუნისათვის, მრავლად იხსენიებიან აბაშიძეები (გელათის წინამძღვარი მელქისედეკი 1519 წელი: თ.ჟორდანია, ქრონიკები... II, 1897, გვ. 343. აფხაზეთის კათალიკოსი მალაქია - 1529 წელი: თ.ჟორდანია, დასახ.ნაშრომი, გვ. 372. ბაგრატ III – ის მდივან – მწიგნობარი გიორგი – 1534 წელი: თ.ჟორდანია, დასახ.ნაშრომი, გვ. 379, ერთ – ერთი აბაშიძე 1505 – 10 წლებში შესრულებულ ვანის მოხატულობაში მოლარეთუხუცესად იხსენიება: თ. საყვარელიძე, ვანის წმინდა გიორგის ეკლესია: ძეგლის მეგობარი,

ერთი ცხადია: აბაშ აბაშიძეს, სათავადოდ გაერთიანებული სახლის მეთაურს, XVI საუკუნის დამდეგს სოფელ ჭალაში გაუწყვია ადგილსამყოფელი – სასახლე და კარის ეკლესია (აქვე იყო ალბათ მისი საძვალეც). აბაშის თაოსნობით წამოწყებულ საქმიანობაში მისი სახლეულის რამდენიმე წევრს და მის კართან დაახლოებულ აზნაურსაც მიუღია მონაწილეობა. ესენი მათივე დაკვეთით შესრულებულ მოხატულობაში „სათავადოს სახლის რიგით" არიან წარმოდგენილნი და ამაში გარკვეულად ჩანს სათავადოს იმდროინდელი ორგანიზაცია, უფროს-უმცროსობაზე დამყარებული მისი ძირითადი საფუძვლები.

ამგვარი ისტორიული შინაარსით დატვირთულ მოხატულობაში საგულისხმო ისაა, რომ აქ მკაფიოდ ჩნდება ის მრავალი თავისებურება, რაც ცალკეულ სამეფო-სამთავროებად თუ სათავადოებად დაშლილი საქართველოს მხატვრული შემოქმედებისთვის არის საერთოდ დამახასიათებელი.

ამ თავისებურებათაგან უმთავრესი, რაც ამ პატარა ეკლესიის პირველი მოხილვითაც ჩანს, ქტიტორთა მრავალრიცხოვნებაა. ისინი ხომ უკვე უკლებლივ, მთლიანად მოიცავენ სამივე კედლის ქვედა, თითქმის იატაკის დონემდე დასულ რეგისტრს – შესასვლელის წირთხლებსაც კი, ყოველი მხრიდან გარს ერტყმიან ეკლესიაში შემსვლელთ, რაც, ბუნებრივია, აძლიერებს კედელზე გამოსახულ ქტიტორებთან ჩვენს სიახლოვეს. სიახლოვის შეგრძნებას, მთლიან მოხატულობაში მათ უცაბედ გამორჩევას ხელს უწყობს ისიც, რომ ისინი, კლასიკური პერიოდის ჩვენსავე ძეგლებში გამოყვანილ ქტიტორთაგან განსხვავებით, მოხატულობის შედარებით მაღალ, მჭვრეტელის თვალს დაშორებულ არეზე კი არ არიან გამოსახულნი, არამედ თითქმის იატაკის დონემდე არიან დასულნი და, ამდენად, შეიძლება ითქვას, ჩვენს თვალწინ დგანან. უნდა ითქვას ისიც, ახლა რომ ძირეულად შეცვლილია საუფლო სცენებში მონაწილე პერსონაჟებისა და ქტიტორთა ზომების ტრადიციული შეფარდება (იმ შემთხვევაში მხოლოდ, თუ ამ დარბაზული ეკლესიის მცირე, მოკრძალებულ ზომებს გავითვალისწინებთ). ქტიტორთა გაზრდილი ზომებით გამორჩევა, მართალია, ადრევე აღინიშნება, მაგრამ არა ამგვარი თავისებურებით – ახლა ისინი (განსაკუთრებით ჩრდილოეთი კედლის მოთავე ქტიტორები) თითქმის სანახევროდ მოიცავენ ამ, როგორც ითქვა, მცირე ზომის დარბაზის მოხატულობას. თუ ქტიტორთა ფრონტალური პოზიცია წინარე ხანაშივე იყო დადასტურებული (ხობი, ნაბახტევი)[19] – ქტიტორთა ესოდენი სიმრავლე, მოხატულობაში მათი თითქმის სრული ბატონობა მხოლოდ ახლა, ჭალის ამ პატარა დარბაზის მხატვრობაშია პირველად და ასე აშკარად წარმოჩენილი. თავისებურებაა

1972, გვ. 29), მაგრამ მათ შორის არცერთ თანამდებობაზე არ ჩანს აბაშის რომელიმე სახლიკაცი. განსაკუთრებული ამაში, იქნებ, არაფერია, რადგან, როგორც ცნობილია, იმხანად ფეოდალური სახლისა თუ ოჯახის მეთაურს შეიძლება არავითარი სახელო არ ეჭიროს მეფის კარზე. იხ. გ. ჯამბურია, სათავადოთა საკითხისათვის: საქართველოს ფეოდალური ხანის ისტორიის საკითხები, თბ., I, 1970, გვ 14, 18, 19.

[19] ხობის ეკვდერის მოხატულობა (XIV საუკუნის ბოლო მეოთხედი) პირველია, სადაც ქტიტორები – ვამეყ დადიანი და მისი თანამეცხედრე – ფრონტალურად დგანან.

ისიც, რომ ამ გამოსახულებებში ჩვენს ოსტატს რაღაც ისეთი დამახასიათებელი შეაქვს, რამაც მათსა და მათ მჭვრეტელს შორის, უკვე კონკრეტულად უნდა წარმოქმნას უშუალო სიახლოვის ის უჩვეულო შეგრძნება, რომლის გამჟღავნებაც შეუძლებელი იქნებოდა თვით ამავე მოგვიანო დროის (ადრეულ. XI-XIII საუკუნეებზე რომ არაფერი ვთქვათ) ოფიციალური რიგის მხატვრობაში გამოსახულ ფრონტალურად მდგომ და მკაცრ განყენებულობას მოკლებულ ქტიტორებშიც კი (გავიხსენოთ გელათის ღმრთისმშობელისა და წმინდა გიორგის ეკლესიათა ჩრდილოეთი კედლის ქტიტორთა რიგი). ეს მეტად საგულისხმო, შეიძლება ითქვას, არსებითი ხასიათის თავისებურებაა, რაც პირველ რიგში, ალბათ, ოსტატის მხატვრულ ხედვაში უნდა ვეძიოთ. ეს ხედვა კი, როგორც ქვემოთ დავინახავთ, ხალხური შემოქმედების გარემოში დახელოვნებული ოსტატისთვის არსებითად დამახასიათებელი, ბუნებრივად არის შეჭრილი საიმდროოდ უკვე შესამჩნევად გაუბრალოებულ ტრადიციულ მხატვრულ სისტემაში.

აბაშ აბაშიძისა და მისი თანამეცხედრის ისევე, როგორც მათ მომდევნო ქტიტორთა პირობითად გამოსახული ფიგურები, შესამჩნევად გაუმარტივებია როგორც სახეთად, ისე დეკორატიულადაც. ადრეულ (XI-XIII საუკუნეების) ნიმუშებთან შედარებით, შეიძლება ითქვას, უკვე ძირეულად შეცვლილია თვით ფორმის გარშემომწერი თუ გამოსახულებაზე დატანილი ხაზის დეკორატიული ბუნება, მისი ხასიათი: ის ყველგან მკვეთრია და ხისტი, ნამოუქნელი, ზოგან მოუხეშავიც. ამიტომაც იკლო მისმა დეკორატიულმა დასრულებულობამ, მისმა დეკორატიულმა სინატიფემ. ამ სიმკვეთრესა და მოუხეშაობასთან ერთად აქ, თვით თანადროული, პროფესიული მხატვრობის ძეგლებში გამოყვანილ ქტიტორთაგან განსხვავებით, ასევე შესამჩნევია სიცოცხლის ის შეულამაზებელი შეგრძნება, რაც ჩვეულია ხალხური ხედვისთვის. გაუწაფავად და მარტივად, სადად და ლაკონიურად შესრულებული რაიმე დეტალიც კი მეტყველია, სულ ორი-სამი ნამოუქნელი ხაზით გაცოცხლებული (ოდნავ შეხსნილი საყინძის ან ლეჩაქიდან ნამოშლილი თმის ნახატი); პროპორციები და ფორმა მოუხეშავია, მაგრამ ექსპრესიული და სწორედ ამ მხრივ გაცოცხლებული, მათი შემომწერი კონტურიც არაა დახვეწილი, მაგრამ თავისუფლად ხელს მინდობილია და გამომხატველი; ქსოვილის სახედ წარმოდგენილი ორნამენტი ნაკლებგანვითარებულია და არაზუსტი, მაგრამ ყველგან ცოცხალი რიტმით გაცხოველებული – ხალხური ქსოვილისებრ უხეშად, ადგილ-ადგილ, ჭარბად მოჩითული.

ეს თავისებური მხატვრული ხედვა თვით ნატურასაც სხვაგვარად წარმოგვიდგენს. ქალის ეკლესიის მაშენებლის მაღალი ფიგურა გვიანპალეოლოგოსთა მხატვრობის იმჟამინდელი ნიმუშების მსგავსად არაპროპორციულად გრძელი როდია – შესამჩნევად თხელი, დაგრძელებული სხეულითა და პატარა თავით გამოსახული, არამედ, ნატურას, ბუნებრივ პროპორციას შედარებით მიახლოვებული, ამიტომაც უფრო მასშტაბური. ამგვარად აგებულ ფიგურაზე უკვე აშკარად გამოიყოფა უზომოდ გაშლილი, უტრირებული მხრები და განზრახ დავიწროებული წელი (წელის სივიწროვეს დამატებით აშკარავებს თითქოსდა წელიდანვე ამოზრდილი სამოსის ფართოდ გაშლილი კალთები და ქამრის ორსავე მხარეს დაშვებული ბოლოები). ფიგურაც ისეა კადრში ჩაჭედილი, რომ მისი შემომსაზღვრელი,

საიმდროოდ უკვე შესამჩნევად გაუმართავი თაღოვანი მოჩარჩოება რამდენიმეგან საგანგებოდ იკვეთება ქტიტორის ხელით და ქუდით (სწორედ რომ საგანგებოდ, რადგან ეს – მხატვრული ხერხია და არა დაუდევრობა მხატვრისა). ამ ორი-სამი, თავისთავად იოლი ხერხით ჩვენი ოსტატი დაუფარავად წარმოაჩენს ძალისა და მნიშვნელოვნების ექსპრესიას. ეს სიძლიერე გარეგნულად ვლინდება ისე, როგორც ეს ხალხური ხელოვნების ნიმუშებისთვის არის საერთოდ დამახასიათებელი (ამ მხრივ – სამაგალითოა XIX საუკუნისა და XX საუკუნის დამდეგის საფლავის ქვების რელიეფები).

რაც შეეხება ოსტატის შინაგან ბუნებას – ის ყველაზე უკეთ ქტიტორთა სახისა და ხელის მტევნების ხატვისას ჩანს. ერთმანეთის გვერდით მდგომ ქტიტორთა ერთიან რიგში მოქცეული, ვედრების ნიშნად ერთმხრივ მიმართული ხელის ექსპრესიულად გაზრდილი მტევნები ყველაზე მეტად აცოცხლებს ნახატს, ხოლო მათი მეტყველი თვალები ბავშვური გულუბრყვილობისა და უშუალო ჭვრეტის განცდას გამოხატავენ. აქ კიდევ ერთხელ იჩენს თავს ხალხურისთვის დამახასიათებელი თვისება – საგანგებო მოაზრების გარეშე გამოვლენილი გულუბრყვილო ფორმის მომხიბვლელობა. ამგვარი მხატვრული ფორმა, მისი ზოგადი სახე ყველგან შუასაუკუნოვანი ხელოვნების შესაძლებლობის ფარგლებშია მოქცეული, ყველგან ამ ხელოვნების სახეითი საშუალებებით გამოვლენილი, მაგრამ ისიც ხომ არის, ეს სახეები შედარებით არატრადიციული ელფერით რომ არის დატვირთული. ეს კი მეტად უბრალოდ, შეიძლება ითქვას, მარტივად მიიღწევა და თანაც ისე, რომ ამავე დროის ოფიციალური ნაკადის ძეგლებში გამოყვანილ ქტიტორთა პორტრეტებისგან განსხვავებით, მხატვრული ფორმა აქ ნაკლებმონოტონურია, ნაკლებად მშრალი. შუასაუკუნოვანი ხელოვნების იმ საკმაოდ მდიდარ სახვით საშუალებათაგან, რომელსაც პალეოლოგოსური და მისი მომდევნო დროის მხატვრული შემოქმედება იყენებს, აქ, მართალია, მხოლოდ ორი-სამი თუ არის მოსესხებული, მაგრამ მთავარი ისაა, რომ ყველა ეს ხერხი მექანიკურად კი არ არის გადმოღებული, არამედ ყველგან თავისებურად, თვით შემსრულებელი ოსტატის ხედვის შესატყვისად არის მომარჯვებული.

ხაზის, ნახატის უპირატესი მნიშვნელობა, განსაკუთრებით ქტიტორთა სახეების გამოსახვისას აშკარავდება. ტრადიციული ფერწერული ხერხი – „გალიავებისა" თუ „ჩაჩრდილვის" პირობითი ტექნიკა არსად, არცერთ დეტალში არ გამოიყენება და ყოველივე მარტივ ნახატზე დაიყვანება მხოლოდ. ამ მხრივ ჩვენს ძეგლში სახეების წერის ის გამარტივებული ხერხი მოქმედებს თავისებურად, რომელიც ხალხური ნაკადის ოსტატთა ნამუშევრებს ადრეც ახასიათებდა, ხოლო გვიანფეოდალურ ხანაში უკვე სრულად მკვიდრდებოდა ქართული მონუმენტური მხატვრობის ისტორიულ პირთა გამოსახულებებში (მაგ., გავიხსენოთ ნაბახტევის მოხატულობის მთავარი ქტიტორის – ქუცნა ამირეჯიბის გამოსახულება)[20]. აბაშისა და მისი თანამეცხედრის მკრთალი აგურისფერით დაფერილი სახის მოგრძო ოვალს ზუსტად შემოწერს შავი ფერის მკვეთრი კონტური. ამავე ფერისა და ამავე სიძლიერის შავი ხაზებითაა აღნიშნული სახის ნაწილები (ფართოდ გაშლილი მორკალული წარბები იქნება ეს, თვალების ნუშისებრი

---

20. ი. ლორთქიფანიძე, ნაბახტევის მხატვრობა, თბ., 1973, გვ. 11, 19.

ჭრილი, სწორი ცხვირი თუ მოკლე ბაგეები). აქვე, სახის ვარდისფერ ფონზე, თითქოსდა ჩრდილებად გამოყენებული, ინტენსიური ფერის მოწითალო ზოლებიც დაიტანება. ყველაზე ძლიერი, სხვათაგან გამორჩეული ფართო მოწითალო ზოლი გარშემომწერ კონტურს დაუყვება შიდა მხრიდან. იგივე ფერის ლაქები ჩნდება ლოყაზე (ზუსტად შემოწერილ წრეებად), ტუჩს ქვემოთ (ოთხკუთხად მოხაზული), ნიკაპზე (ნახევარწრედ მონიშნული), თვალის უპეებთან და წარბს ქვემოთ (ვიწრო ზოლად), შუბლზე და ყელზე (სადაც მოქნილი ხაზები ერთგან ტალღისებრ, ხოლო მეორეგან დამრეცად არის მონიშნული). ამ სხვადასხვა ზომისა და ფორმის ხაზებისა და ლაქათა აღმნიშვნელ, გაუმჭვირვალ ფენად სიბრტყეზე დატანილი ფერი, ყველგან მკვეთრად ლოკალურია, ჩაკეტილია, შეიძლება ითქვას, ყრუ, სიბრტყითია. აქ, როგორც ვხედავთ, უკიდურესად გამარტივებული, მხოლოდ სქემატური სახით შემოთავაზებული და მხოლოდ ერთადერთი ფერით აღნიშნული ის თავისებური ჩრდილებია გამოყენებული, რომელსაც კედლის მონუმენტური მხატვრობის ადრეული დროის ნიმუშები მიმართავდა[21]. ამ ე.წ. ჩრდილებმა ახლა, ამ მოგვიანო დროისთვის არსებითად დაკარგა პირვანდელი მნიშვნელობა და მათი ფუნქციაც წმინდა დეკორატიული ეფექტის გარდა, ძირითადად, მაინც ისაა, რათა მოხატულობაში გამოყვანილ ისტორიულ პირთა სახეებზე მჭვრეტელის ყურადღება გამახვილდეს. ქტიტორთა დეკორატიულად გადაწყვეტილ ფიგურაზე მათივე სახეების გამოსაყოფად სხვა რაიმე სახვითი ხერხი ჩვენს ოსტატს იქნებ არც გააჩნია, მაგრამ საბოლოო მხატვრულ შედეგზე ყურადღების გამახვილება იმასაც გვიაშკარავებს, მისთვის ესეც, ეს საკმაოდ მწირი საშუალებებიც რომ საკმარისია.

აბაშის სახის ნაკვთები რომ განზოგადებულია, ხაზგასმულად სტილიზებული ეს ერთი შეხედვითაც აშკარად ჩანს. ამ მხრივ ის თითქმის ისევეა წარმოდგენილი, როგორც მის გვერდითვე მდგომი მისივე სახლეულის წევრები და მაინც მცირეოდენი ნიუანსის მომარჯვებით ჩვენი ოსტატი ახერხებს განსხვავების ჩვენებას: ასაკის გარდა (შედარებით ფართოდ მოხაზული ჩრდილები თვალის უპეებთან, ნაოჭები შუბლზე, მოკლე წვერი და იმდროინდელი მოდის მიხედვით აგრეხილი ულვაშები) ეს თვით მოდელის შედარებით, ამა თუ იმ, სახასიათო ნიშნითაა გამოვლენილი (ოდნავ აწეული მარჯვენა წარბი მედიდურ იერს მატებს მას). ასე

---

21. ჩვენი მხატვრობის ქტიტორთა სახეებზე გამოყენებული “ჩრდილები” არსებითად განსხვავდებიან იმ ფერადოვან ლაქათაგან, რომლებსაც პალეოლოგოსთა მხატვრობა მიმართავდა. იმ ქართულ ძეგლებში, სადაც პალეოლოგოსთა დროის მხატვრული საშუალებები და სქემებია დამკვიდრებული (მაგ., XIV საუკუნის მოხატულობა უბისას ეკლესიაში) ჩანს, რომ ჩრდილების აღმნიშვნელი ლაქები (ლოყაზე, შუბლზე, კისერზე თუ ხელის მტევანზე) ჩვენი ძეგლისგან განსხვავებით, რამდენიმე ფერისგანაა შედგენილი, თხელია და გამჭვირვალე, მსუბუქი, რომლის ქვეშ ამა თუ იმ ფერის ქვედა ფენები გამოსჭვივის. ეს ის ფერწერული ლაქაა, რომელიც არა მარტო მონიშნავს მოცულობას (ცხადია, მხოლოდ პირობითად, ოღონდ კლასიკური პერიოდის ძეგლებთან შედარებით მაინც ისე, რომ როგორღაც დაუახლოვდეს მოცულობის ილუზორულ გადმოცემას), არამედ დამატებით, თბილი და ცოცხალი ფერის ფუნჯისმიერი სწრაფი მონასმით კიდევ უფრო აცოცხლებს სხეულისა თუ სახის სარჩულის შედარებით სიმუქეს.

რომ აქ, ცხადია, გარკვეული პირობითობის ფარგლებში, რაღაც კონკრეტულ პორტრეტზეც შეგვიძლია სიტყვის ჩამოგდება.

სამთავრო სამოსი ამ ქტიტორისა არც თუ შესამჩნევად მდიდარია: კისერთან სწორკუთხად ამოღებულ გრძელ კაბას მუქი ნაცრისფერის ვიწრო გულისპირი და გრძელი საკინძი დაუყვება, კაბის სახელოები ფართოა, მაჯებთან შევიწროვებული. გულისპირის გარშემო დაყოლებული თეთრი წერტილები, ალბათ, თვალ-მარგალიტს გადმოსცემს. ქსოვილის სახის წარმოსადგენად ამ უსახურ მუქ ლურჯ კაბაზე ღია აგურისფერის ოვალური ლაქები და შეწყვილებული (ზოგან სამ-სამი) წერტილები დაიტანება. მუქი ოქრისფერი, წელზე მჭიდროდ შემოჭერილი ფართო ქამარი წინ სქელ მარყუჟადაა განასკვული და გვერდებზე თავისუფლად გაშლილი ბოლოებით დაბლა დაშვებული. ეს სწორედ ის სპარსული ყოფიდან შემოტანილი, ოღონდ თავისებურად, სახეცვლილი ფორმით შემოთავაზებული ქამარია, რომელიც დიდადაა გავრცელებული მთელს მოგვიანო დროის ჩაცმულობაში[22]. სპარსეთის გავლენითვე აიხსნება ბეწვის ვიწრო არშიაშემოვლებული ქუდის სამკუთხა ფორმა, სამკაულებად ლალისა და ფირუზის გამოყენება[23] და სხვა.

რაც შეეხება აბაშის კაბის ოვალისებრი ფორმის რგოლებისა და რომბისებრ დაყოფილი ხაზებისგან შედგენილ ნახატს, ის მხოლოდ მარტივად, მხოლოდ სქემატურად იმეორებს წინარე პერიოდის მხატვრობაში გამოყვანილ საერო პირთა სამოსის დეკორატიულ სახეს. XV საუკუნის ქტიტორთა (მაგ., ქუცნა ამირეჯიბისა ნაბახტევში[24] და ზაზა ფანასკერტელისა ყინცვისში) გამოსახულებებზე დაკვირვებისას ჩანს, თუ ჩვენი ოსტატის ხელში რარიგ გამარტივდა, რარიგ მოუხეშავი და ირეგულარული გახდა იგი როგორც ფორმის, ისე ნახატის მხრივ. სამოსის სახეს წინარე საუკუნის ქტიტორებთან ერთმანეთთან მიჯრით დატანილი, ოდნავ დაგრძელებული ოვალების წყება წარმოქმნიდა, ხოლო მომცრო ზომის რომბები უკვე თავისთავად ჩნდებოდა ამ ოვალისებრი ფორმის რგოლების გადაჯვარედინების ადგილებში. ამ შედარებით მდიდარი და მწყობრი ნახატიდან ჩვენი ოსტატი მხოლოდ ცალკეულ მოტივს იღებს დანაწევრებული სახით: ერთგან – აბაშ აბაშიძესთან – უსწორმასწოროდ შეწყვილებული ხაზითა და მასში მოქცეული ლაქათი წარმოქმნილ ოვალისებრ რგოლებს, მეორეგან – აბაშის თანამეცხედრესთან – მხოლოდ რომბისებრი ხაზებისგან შედგენილ მარტივ ნახატს. გულუბრყვილო დეკორატიულობა აქ, შეიძლება ითქვას, დაუფარავად არის წარმოჩენილი.

დეკორატიულობის ეს აშკარა, ადრეულ ძეგლებშივე მინიშნებული ტენდენცია აქ უფრო უბრალოდ, უფრო მარტივად, უფრო სქემატურადაა გამოვლენილი. უკეთ ჩანს ეს აბაშის თანამეცხედრის სამოსით: მონაცრისფრო ბეწვსარჩულიანი და ბეწვითვე გაწყობილი მოსასხამით, ღია მოწითალო ფერის კაბით, ლალითა და ფირუზით შემკული ქამრით, თავსაბურავიდან დაშვებული და თმაში ჩაბნეული თვალ-მარგალიტით. თვით ფერადოვნებაც კი ჩიჯავაძის ასულის სამოსისა უფრო ღია და უსახურია,

---

22. ი. ხუსკივაძე, ქართული საერო მინიატურა, თბ., 1976, გვ. 23, 41.

23. იქვე, გვ. 41, 62.

24. ი. ლორთქიფანიძე, ნაბახტევის მხატვრობა, გვ. 24, 26, 27.

ზედაპირიც – სქემატური ხაზებით ხალიჩისებრ დაფარული. ისიც საგულისხმოა, რომ მის მოწითალო კაბაზე მხოლოდ მსუბუქად ჩნდება ღია ფირუზისფერის (ე.ი. ცივი ფერის) თვალები და შეწყვილებული წერტილები, ამასთან, ეს ორნამენტული სახე ნაკლებად ტვირთავს საზეიმოდ წარმოდგენილ (სხვა, დანარჩენ ფერთან შედარებით) ისედაც ყველაზე დეკორატიული ფერის სამოსს. მონაცრისფრო მოსასხამზე კი პირიქით ხდება – აგურისფერის (ე.ი. თბილი ფერის) დამრეცად დატანილი, ბადისებრი ნახატი (ფარჩის იმიტაცია) ერთმანეთის გვერდიგვერდ გაცილებით მკვეთრად და მცირე ინტერვალითაც დაიტანება. საბოლოოდ, ეს თითქოსდა უბრალო მხატვრული ხერხიც დამახასიათებლად ავლენს მოხატულობის დეკორატიულ ბუნებას.

მოთავე ქტიტორთა ფიგურებზე გამჟღავნებული მხატვრული ტენდენცია სრულად მეორდება ამ პატარა ეკლესიის ყველა დანარჩენი ისტორიული პირის გამოსახულებაზე, – უმნიშვნელო სხვაობას მხოლოდ მათი სამოსი ან ზოგჯერ წერის კიდევ უფრო გამარტივებული ხერხი გვაძლევს. თუ სამაგალითოდ რომელიმე მათგანის, - თუნდაც ლომინ აბაშიძისა და მისი თანამეცხედრის სამოსს ავიღებთ, ვნახავთ, რომ ის უფრო ღია ფერისაა და, რაც მთავარია, უფრო ჭრელია თითქოს. ლომინის მოლურჯო ფერის კაბას, აბაშისგან განსხვავებით, საყელოსთან ჩამქრალი ოქრას დამრეცად დატანილი ნაქარგობა დაუყვება. ოქრა ქამარზეც ჭარბად გამოიყენება. ქსოვილის სახის წარმოსაჩენად დატანებული ოვალური ლაქები აქ უკვე ღია აგურისფერია და უსწორმასწოროდ მონიშნული ფირუზისფერი ხაზები დაუყვება დამატებით. ქუდის ფორმა საკმაოდ უჩვეულოა – აბაშის ქუდისგან განსხვავებული: მართალია, ესეც სამკუთხაა, აზიდული, მაგრამ თითქოს შუაშია გაყოფილი ნახევარმთვარის მსგავსად მორკალული აგურისფერი ზოლით. დეკორატიულობის სიჭარბე ლომინის მეუღლესთან (როგორც აბაშის მეუღლესთან ვნახეთ) უფრო თვალსაჩინოა: მისი მონაცრისფრო მოსასხამი ღია აგურისფერი ორნამენტითაა გადატვირთული; კაბის ქსოვილზეც ჭარბად დაიტანება სამოსისთვის ჩვეული ოვალური ლაქები და შეწყვილებული წერტილები, ლალისა და ფირუზის ქვებით აქ არა მარტო ქამარია შემკული, არამედ გულისპირიც.

ერთი რამ ცხადია, აქ ყველგან სილამაზისა და აუცილებლობის სხვაგვარი – წინარე საუკუნეთაგან განსხვავებული შეგრძნებაა.

ჭალელ ქტიტორთა განხილვამ გვიჩვენა, რომ ისინი თუმცა აშკარად შეგვახსენებენ XV საუკუნის 30-იანი წლებისა და შუანა პერიოდის მოხატულობებში – ნაბახტევსა და ყინცვისში (ძლიერად დაზიანებული დედნისა და ძველი ასლის მიხედვით თუ ვიმსჯელებთ) გამოყვანილ ისტორიულ პირთა გამოსახულებებს, მაგრამ ისე, რომ სხვაობაც იყოს გამჟღავნებული. ამ საკითხზე ქვემოთ კვლავ გვექნება საუბარი, მაგრამ ახლავე შეიძლება ითქვას, რომ პირობითობის მომატების მიუხედავად, ჩვენს ქტიტორებში შესამჩნევად მეტია ცოცხალი, რეალური ადამიანის გარეგნულად გამოაშკარავებული განცდა (გამომეტყველებაში, სახის ნაკვთებში, სადაც სახასიათო ელემენტია გამოვლენილი) და უფრო მეტადაც წარმოჩნდება გამოსახულებათა სოციალური სხვაობაც (როგორც სახის ტიპით, ისე ძალის ექსპრესიის ჩვენებით). უდავოა, რომ ეს შედეგია იმ საგულისხმო პროცესისა, რომელიც ინერციით მიმდინარე, უკვე გაუბრალოებულ ტრადი-

ციულ სისტემასთან ხალხური ხედვის შერწყმა-შერიგებითაა თავისებურად გამოვლენილი. საუკუნის ნახევარი, რომელიც ჩვენს ძეგლს ხსენებულ ეკლესიათა მხატვრობას აშორებს, როგორც ჩანს, საკმარისი აღმოჩნდა, რათა ხალხურ ხედვას თავისებური კორექტივით ცოცხალი მუხტი შეეტანა ქტიტორთა პორტრეტულ გამოსახულებებში. ამის თქმის უფლებას თვით XVI საუკუნის იმ რამდენიმე ეკლესიის მხატვრობის საერო პირთა გამოსახულებებზე დაკვირვებაც გვაძლევს, რომლებიც ჩვენთან შედარებით სხვაგვარი ბუნებისაა – სამეფისკაროა, ოფიციალური რიგისა (გელათის მთავარი ტაძრისა და წმინდა გიორგის ეკლესიის მხატვრობა იქნება ეს, თუ ლევან კახთა მეფის დაკვეთით მოხატული ეკლესიები). ამ ეკლესიათა მომხატველი ოსტატები ხომ თითქმის სრულად არიან მინდობილი იმჟამინდელ დაკანონებულ სქემებს და რა გასაკვირია, რომ აქ ყველგან აშკარად ჩნდებოდეს შესრულების, შემოქმედებითი ნაკლოვანებით გამჟღავნებული სიმშრალე, თუმცა ზუსტი და ნატიფი, მაგრამ მონოტონური ხაზი, სწორი რიტმული მონაცვლეობით მოტანილი, მაგრამ ცივი და ნაკლებად მეტყველი ფერადოვანი სიბრტყეები. აქედან, აქ გამოყვანილ ქტიტორთაგან მიღებული შედარებით სხვაგვარი შთაბეჭდილება – პალეოლოგოსთა სტილით დამკვიდრებული, ოღონდ, ახლა უკვე, შესამჩნევად სქემადქცეული მხატვრული სახეები.

XV–XVI საუკუნეების ოფიციალური რიგის ძეგლთაგან შესამჩნევად განსხვავებული, ხალხური ხედვის შედეგად პირველად სწორედ რომ ჭალის ამ მცირე დარბაზულ ეკლესიაში გამჟღავნებული ეს თავისებური მხატვრული ტენდენცია, მოხატულობის საუფლო ციკლშიც აშკარავდება – ოღონდ, ბუნებრივია, საერო ნაკადისთვის ჩვეული „რეალობით” არა და არც თუ მისეული სიმძაფრით.

სახარებისეული სცენების განაწილებისას ვერ ვგრძნობთ ერთიანი კომპოზიციური სქემის იმ სიმწყობრეს, რაც ქტიტორთა რიგისთვის იყო დამახასიათებელი. გამოსახულებები უკვე თანაბრად, შედარებით სრულად ტვირთავენ დარბაზის კედლებს, ნაკლებშეთანხმებული არიან მასშტაბურად და საერთო ირეგულარული ხასიათი მოხატულობისა (ეს ორნამენტსაც ეხება) აქ თითქოსდა მეტად ჩანს, ვიდრე გარკვეული რიტმული მონაცვლეობით წარმოდგენილ ქტიტორთა რიგში. თუმცა მოხატულობის ამ მონაკვეთზე გამოსახული სცენები თუ წმინდანთა ცალკეული ფიგურები, მეტ-ნაკლებად, მოკლებულნი როდი არიან მნიშვნელოვნებას.

საუფლო ციკლის განხილვისას თავიდანვე უნდა ითქვას ისიც, რომ კედლის სიბრტყეთა არც თუ თანაბარი დატვირთვა, მართალია, იწვევს სცენების განაწილების ქაოტურობას, მაგრამ დაკვირვებისას ირკვევა, რომ ეს „ქაოტურობა” მოჩვენებითია მხოლოდ – მის მიღმა გარკვევით იკითხება დეკორის თავისებური ერთიანი სისტემა.

თავისებურებათაგან ერთი უმთავრესი ისაა, რომ სცენები მოხატულობის შუანა არეზე ერთი კედლიდან მეორეზე გადადის: მედალიონთა საკურთხეველში გაშლილი რიგი მოციქულთა წელზევითი ფიგურებით, სამხრეთისა და ჩრდილოეთის კედლებზე გრძელდება; სამხრეთ-დასავლეთით მოქცეული სცენა – დასავლეთი კედლის მარცხენა მონაკვეთზე გადადის, ხოლო სცენა, რომელიც დასავლეთის მარჯვენა ფრთაზეა გამოსახული – ჩრდილო-დასავლეთით გასრულდება. ასე რომ, მოხატულობის ამ კონკრე-

ტულ. შუანა მონაკვეთზე, ქტიტორთა რიგსა და საკონქო და კამარისეულ საუფლო სცენათა შორის სარტყელის მსგავსად, თითქოსდა უწყვეტლივ ჩნდება ეკლესიის ოთხივე კედლის მოხატულობის გამაერთიანებელი ზოლი, რაც, ერთი შეხედვით, თითქოსდა მიჯნავს, მაგრამ დაკვირვებისთანავე ამთლიანებს კიდეც ზედა და ქვედა რეგისტრებზე გაშლილ, მხატვრობის ამ ორი – საუფლო და საერო ბუნების მქონე მრავალფიგურიან სცენებსა და ცალკეულ გამოსახულებებს. მოხატულობის ამ ერთ, გარკვეულ მონაკვეთზე სცენების ამგვარი განლაგება, მათი „გადაკეცვა" შეგნებული ხერხია მხატვრისა, რაც, საბოლოოდ, არც თუ ერთნიშნად არის გამოყენებული.

მოხატულობით შემკული კედლები და კამარები ჩვენი ეკლესიისა, სახარების სადღესასწაულო ციკლის ათ სცენას და ცალკეულ წმინდანთა ფიგურებს მოიცავს. მათ შორის გამორჩეულად საკურთხევლის აფსიდის, ძირითადად მისი კონქის მოხატულობა ბატონობს, სადაც „ვედრების" თემაა გაშლილი. გამორჩეულია, ახლა უკვე ფორმისა და შედარებით ჭარბი დეკორატიულობის მხრივ, მოხატულობის ამავე მონაკვეთის მეორე რეგისტრიც, სადაც სტილიზებული მცენარეული და გეომეტრიული სახის ორნამენტით ჭარბად შემკულ მედალიონებში მოციქულთა წელზევითი ფიგურებია ჩასმული. წმინდა მამებისა და დიაკვანთა მასშტაბური ფიგურებით, მათი რიტმული მონაცვლეობით გამორჩეულია მესამე, წმინდა მსხვერპლის თაყვანისცემის მომცველი რეგისტრი, რომელიც ამთავრებს საკურთხევლის მოხატულობას. დასასრულ, როგორც ჩვეულებრივ ხდება ხოლმე, საკურთხევლის მხატვრობა მხოლოდ ფორმალურად კი არა, იდეურადაც გამორჩეულია – აქ ხომ, მსხვერპლისა და ხსნის ის ქრისტიანული იდეაა განვითარებული, რომელიც სხვადასხვაგვარი ნიუანსით, ეკლესიის მთლიან იკონოგრაფიულ პროგრამაშიც პოულობს ასახვას. აქვე ისიც უნდა ითქვას, ხსენებულ იდეას განსახილველ ძეგლში თავისებურებაც რომ ახლავს, რასაც აშკარად საკურთხევლის სამივე კომპოზიციის განხილვა დაგვიდასტურებს.

„ვედრების" თემა ჭალის ეკლესიის მოხატულობის მხოლოდ თეოლოგიურ იდეას კი არა, უკვე თავიდანვე, მის მხატვრულ მისწრაფებასაც განსაზღვრავს. ეს ასეა, რადგან ეს თემა, რომელიც აუცილებელია ადრეული პერიოდის ჩვენი ეკლესიების მხატვრობისათვის (განსაკუთრებით დარბაზული ეკლესიებისთვის), მოგვიანო დროისათვის არსად, ოფიციალური რიგის არცერთ იმ ძეგლზე არ გვხვდება (არც XV და არც XVI საუკუნეში), რომლებიც პალეოლოგოსურ სქემებს არიან მინდობილი (ნაბახტევის ეკლესიის მოხატულობა იქნება ეს, ალავერდისა, გელათის წმინდა გიორგისა თუ იმ ეკლესიებისა, რომლებიც ლევან კახთა მეფის დაკვეთით მოიხატა. საკონქო კომპოზიციად აქ ყველგან ღმრთისმშობლის თემაა წარმოდგენილი). საგულისხმოა ისიც, რომ ამ გვიანი საუკუნეებისთვის ამ მხრივ გამონაკლისია არა მარტო ჭალის მოხატულობა, არამედ ამ ყაიდის ის ნიმუშებიც, რომლებიც ჩვენი განხილვის არეშია მოქცეული. ეს ნიშნავს, რომ ამ მხატვრული მიმდინარეობის ყველა ძეგლი, რომელთაგან ჭალა პირველია ქრონოლოგიურად, პალეოლოგოსური ხელოვნების სახვითი ფორმების გავლენის მიუხედავად, თავიდანვე ორიენტირებულია ქართულისთვის უფრო ჩვეულ მხატვრულ შემოქმედებას.

„ვედრების" თემა ჭალის მოხატულობაში რთულ იკონოგრაფიულ ვერსი-

ას გვთავაზობს. ცენტრში ტრადიციული სამოსით, მოწითალო კვართით და მონაცრისფრო-ცისფერი ჰიმატიონით წარმოდგენილი მაცხოვარია გამოსახული „ცათა საყდართა, ქერობინთა ზედა მჯდომარეჲ". მაკურთხეველი მარჯვენა მას მკერდთან აქვს მიტანილი[25], ხოლო გადაშლილი სახარება მუხლზე უდევს. მაცხოვრის სახე და ფიგურის მეტი ნაწილი ამჟამად დაზიანებულია. ჰიმატიონის დამუშავებისას ჩანს ფორმათა „ამოტაცების" პალეოლოგოსური ხელოვნებისთვის დამახასიათებელი ტენდენციის ანარეკლი – წრიული ხაზებით მუხლის მონიშვნა. ეს საგულისხმოა, რადგან ამგვარი მცდელობა განსახილველი წრის ძეგლებში (მაგ., ქორეთისა თუ ბუგეულში) ნაკლებად ან საერთოდ არ ჩანს.

მოხატულობის ამ მონაკვეთის ყველაზე უკეთ შემორჩა ღია მოყვითალო ოქრით დაფერილი საუფლო საყდარი. საყდრის ფორმა და მისი მაღალი ზურგი თავიდანვე მიგვანიშნებს მოგვიანო ნიმუშებიდან მის წარმომავლობას. უგულისყურობა ჩვენი ოსტატისა აქ, ალბათ, ყველაზე დამახასიათებლად ჩანს. თუ ერთი, მარცხენა მხარე ტახტისა შედარებით გამართულია, მაინც სწორად აგებული, მეორე შესამჩნევად დახრილია, თითქმის ოვალისებრი, უმარჯვოდ მორკალული. გაუმართავი და უსწორმასწორო, ირეგულარულიც ტახტის ჭარბი დეკორის ნახატიც – სხვადასხვა ზომისა და ფერის ის წრეები თუ ნახევარწრეები, რომლებიც ძვირფას ქვებს გადმოსცემენ; ის შეწყვეტილებული თუ ბადისებრ გადაჯვარედინებული ხაზები, რომლითაც ტახტის საფარველი, მდიდრული ქსოვილის სახეა წარმოდგენილი. ტახტის ორსავე მხარეს გრძელი ფეხებითა და გრძელი, ზეაზიდული გადარკალული ფრთებით გამოსახულ ქერობინსა („ქ/ე/რ/ო/ბინი") და ლაბარუმიან სერობინს („სერ/ო/ბინ/ი/") ვხედავთ. ეს სრულიად ბრტყელი, ბავშვური მზერით ჩვენსკენ მომართული, ფრონტალურად მდგომი ფიგურები ერთი სიმაღლისაა, ერთგვაროვნად აგებული და მხოლოდ მათი ფრთების შიდა ნახატით დამუშავების წესია განსხვავებული. მათ გვერდით მაცხოვრისკენ ვედრებად მიმართული ღმრთისმშობელი („დ/ე/და ღ/ვთი/სა") და იოანე ნათლისმცემელია („ი/ოან/ე ნათლისმცემელი"), რომელთაც მჭიდროდ ეკვრიან სადღესასწაულო ლორონიან სამოსელში გამოსახულ მთავარანგელოზთა ფრონტალური ფიგურები.

ოსტატისეული ხედვა, გვიანპალეოლოგოსური ნიმუშების აშკარა ზეგავლენის მიუხედავად, განსაკუთრებით მაცხოვრის ზეციური ამალის წევრებზე დაკვირვებით ჩანს. ჯერ ერთი – მთავარანგელოზები, პალეოლოგოსთა ხელოვნებისთვის დამახასიათებლად, წელში მოხრილნი კი არ არიან,

---

25. „ვედრების" კომპოზიციის ქრისტეს ხელის მოძრაობა (კურთხევის გამომსახველი ჟესტი – განზე ფართოდ გაწვდილი თუ მკერდთან მიტანილი) დროის აღმნიშვნელ ფაქტორად არ გამოდგება. ერთიც და მეორეც გვხვდება როგორც ადრეულ, ისე მოგვიანო ძეგლებში. მაგალითად, დოდოს (IX ს.), აცის (X ს.), იფრარის (1096 წ.), ლაგურკის (1112 წ.), ლაღამის მაცხოვრის ეკლესიის მეორე ფენისა და კალაუბნის წმინდა გიორგის (XII ს.) მოხატულობაში ქრისტეს მაკურთხეველი მარჯვენა მკერდთან აქვს მიტანილი, ხოლო იმავე XI-XIII საუკუნეების მანგლისის გუმბათში, ჩვაბიანში, ტბეთში, ნაკიფარსა და მაცხვარიშში განზე ფართოდ გაწვდილი. თუმცა აქვე ისიც უნდა ითქვას, რომ გვიანი საუკუნეების კედლის მხატვრობა მაცხოვრის ისეთ პოზიციას ირჩევს ძირითადად, როცა მაკურთხეველი მარჯვენა მკერდთან აქვს მიტანილი.

არამედ ფრონტალურად დგანან; და მეორე – მათი სამოსი, ტრადიციისამებრ სწორად რომ უნდა დაუყვებოდეს სხეულს, წელში ვიწროდ გამოყვანილია ისე, როგორც ამ გვიანა დროის, ამ ერთი მხატვრული მიმართულების ძეგლებში წარმოდგენილ ქტიტორთა გამოსახულებებსა შენიშნული.

აშკარაა, რომ ჭალის საკონქო კომპოზიცია „ვედრების"-იმ რთულ რედაქციას წარმოგვიდგენს, რომელიც ფართოდ გავრცელებულია ქართულ მონუმენტურ მხატვრობაში[26]. ცხადია ისიც, რომ ოსტატისთვის სამაგალითოა ამ იკონოგრაფიული სქემის შედარებით მოგვიანო, XIII საუკუნის მომდევნო პერიოდის ნიმუშები: ეს, ზემოხსენებულ, რიგ თავისებურებათა მიუხედავად, არა მარტო ამ სცენაში მონაწილე პერსონაჟთა აზიდული პროპორციებით ჩანს, არამედ მათი ერთმანეთის გვერდით შედარებით მჭიდრო ინტერვალით განლაგებითაც. მაცხოვრის ფიგურა აქაც, მართალია, გამორჩეულია თავისი ზომით, მაგრამ ამავე სცენის სხვა, დანარჩენი

---

[26] ჩვენში ქრისტეს დიდების თემა წარმოდგენილია აღმოსავლეთ საქრისტიანოს ხელოვნებისთვის დამახასიათებელი ორი იკონოგრაფიული რედაქციით: ერთია – "ქრისტე მთავარანგელოზთა შორის", ხოლო მეორე – „ვედრება". ქრისტე მთავარანგელოზთა შორის, არსებითად, ქართული მონუმენტური მხატვრობის X საუკუნისა და XI საუკუნის დამდეგის ძეგლებშია დამკვიდრებული (დავით გარეჯის სამონასტრო კომპლექსში შემავალ ეკლესიათა – დოდოსა და საბერეების – მოხატულობაში, IX–X საუკუნეები; სვანეთის ეკლესიათა – ჩესგუნის, ჩვაბიანის, აცის – X საუკუნისა და XI საუკუნის დამდეგის მოხატულობაში; ტაო-კლარჯეთის ძეგლების – ოთხთა ეკლესიის X საუკუნის ბოლოსა და ოშკის, იშხანის, ხახულის, ტბეთის XI საუკუნის დასაწყისის მოხატულობაში). XI საუკუნის დამდეგიდან მოყოლებული საკონქო კომპოზიციად უკვე "ვედრებას" ვხედავთ, რომლის პარალელურად ღმრთისმშობლის დიდების თემაც შემოდის (მოგვიანო დროისათვის, მართალია, კვლავ წარმოჩინდება X-XI საუკუნეების მხატვრობისთვის დამახასიათებელი იკონოგრაფიული ვერსია ქრისტეს დიდებისა – „ქრისტე მთავარანგელოზთა შორის", მაგრამ ეს მხოლოდ იშვიათი გამონაკლისია: მაგ., ვარძიის ანანაურის ეკლესია XV საუკუნის შუა წლებისა, სადაც ეს თემა, ტრადიციისამებრ, კონქში კი არ არის გამოსახული, არამედ ჩრდილოეთის ნიშში). „ვედრების" საკონქო კომპოზიცია, სადაც ქერობინთა და სერობინთა ჩართვით წინასწარმეტყველთა თეოფანიურ ხილვასთან დაკავშირებული მოტივია შეტანილი, მრავლად დასტურდება ჩვენი ხელოვნების XI საუკუნის მომდევნო პერიოდის ძეგლებში (ზემო კრიხი – XI საუკ., ბეთანია – X-XII საუკ., ნაკიფარი – 1130 წ., წვირმი – XII საუკ. პირველი ნახევარი, მაცხვარიში – 1140 წ., ფავნისი – XII საუკ. ბოლო მეოთხედი, შიომღვიმე – XIII საუკ., აჭი – XIII საუკ. ბოლო მეოთხედი., საფარა – XIV საუკ., უბისა – XIV საუკ.). „ვედრების" საკონქო კომპოზიციის შესახებ ჩვენს მონუმენტურ მხატვრობაში იხ. Т. Вирсаладзе, Фресковая роспись художника Микаела Маглакели в Мацхвариши, gv. 227-228., მისივე, Фресковая роспись в церкви архангелов села Земо-Крихи: ქართული ხელოვნება 6, გვ. 120-121, 210. Ш. Амиранашвили, История грузинской монументальной живописи, I, Тб., 1957, გვ. 59, 65, 150-151; Н. Аладашвили, Г. Алибегашвили, А. Вольская, Росписи художника Тевдоре в Верхней Сванетии, Тб., 1966, გვ. 15, 17, 61-62. Е. Привалова, Роспись Тимотесубани, Тб., 1980, გვ. 16, 18, 25-26. Н. Аладашвили, Композиции алтарной конхи в церквах Сванетии, IV международный симпозиум по грузинскому искусству, 1983. T.Velmans, L'image de la Deisis dans les églises de Georgie et dans celles d'autres regions byzantin: Cah. Archeol., Paris, 1980-1981, 29, გვ. 47-102.

ფიგურების კონქის ზედაპირთან მიმართება, ხაზითა და ფერით სიბრტყის თანაბარი დატვირთვა, ადრეული საუკუნეების მოხატულობასთან შედარებით ანელებს ცენტრალური გამოსახულების მნიშვნელოვნებას. ამგვარი შთაბეჭდილების წარმოქმნას კი, ძირითადად, ფიგურების ადრინდელზე უფრო მჭიდროდ განთავსება, არქიტექტურით მონიშნული სანდვრების მაქსიმალურად შევსება აპირობებს.

უჩვეულო აქ არაფერია: საკონქო კომპოზიციათა ამგვარი სქემები, არცთუ იშვიათად, შენიშნულია ჩვენი კედლის მხატვრობის ამავე ყაიდის ძეგლებში (წითელხევსა და ბუგეულში, გელათის წმინდა ელიას ეკლესიაში). საგულისხმო სხვა რამეა: საკონქო კომპოზიციის ქვედა არეზე ორნამენტულ ზოლად ან ფერადოვან არშიად კი არა, როგორც გვიანპალეოლოგოსურ მხატვრობაში გვხვდება ხოლმე (მაგ., გელათის წმინდა გიორგის ეკლესიის XVI საუკუნის მოხატულობაში), არამედ უბრალოდ, თითქოსდა შემთხვევით, შეიძლება ითქვას, უცაბედად ჩნდებიან რამდენიმე ღერად შეკრული ბალახები და პატარ-პატარა ყვავილოვანი ბუჩქები. სხვადასხვა სახის ამგვარ მცენარეულ მოტივს, როცა ის საკურთხეველშია გამოყენებული, სამოთხის სიმბოლურ მინიშნებად მიიჩნევენ[27]. ერთია მხოლოდ, ეს მოტივი ღმრთისმშობლის დიდების საკონქო კომპოზიციად გაშლილ სცენათა თანმხლებია (ეს ასეა ბიზანტიურ ძეგლებში, ჩვენშიც – მაგ., ბერთუბანსა და ვარძიაში) და არა ვედრებისა. მაშ როგორ აიხსნას მოგვიანო დროის ძეგლთა „ვედრების" თემის მომცველ საკონქო კომპოზიციებში ამ მოტივის ფართოდ გავრცელება (ჭალის გარდა ეს მოტივი ასევე გვხვდება კედლის მხატვრობის ამავე დროისა და ამგვარივე ბუნების სხვა ნიმუშებში: ქორეთში, ილემსა და წითელხევში). „ვედრების" კომპოზიციის მთავარი საზრისი, მართალია, უფლის მსაჯულებაა, მაგრამ ის ხომ ხსნის თემასაც მოიცავს – ღმრთისმშობელისა და ნათლისმცემლის ვედრებას კაცთა მოდგმის ხსნისათვის. ვედრების ეს ორი გაგება ერთმანეთს კი არ ეწინააღმდეგება, არამედ პირიქით – გულისხმობს და ადასტურებს. ასე რომ ამ შემთხვევაში, კომპოზიციის ქვედა არეზე სამოთხის სიმბოლოს მოთავსებით, სრულიად აშკარაა, რომ მომხატველ-ოსტატს ხსნის იდეა საგანგებო ყურადღების საგნად გაუხდია. ჩვენს მოხატულობაში იგივე მოტივი კიდევ ერთგან, „ამაღლების" სცენაშიც იკითხება – კომპოზიციის იმ ქვედა, მიწიერი ზოლის აღმნიშვნელ არეზე, სადაც „ორანტად" გამოსახული ღმრთისმშობელი და მოციქულებია წარმოდგენილი. ამაღლება იმთავითვე მიგვანიშნებს მეორედ მოსვლას[28] და გასაგებია – აქაც სწორედ რომ ხსნის იდეაა გამახვილებული. საგულისხმოა ისიც, რომ ქორეთის ეკლესიის ამავე ყაიდისა და დაახლოებით ამავე დროის მოხატულობაში, რომლის „ვედრების" საკონქო კომპოზიციასაც იგივე მოტივი ახლავს, ქრისტეს გადაშლილ წიგნზე, რომელიც ნიშანია „ყოვლისმპყრობელობისა", თვალნათლივ იკითხება: „ქრისტე მაცხოვარი" (და არა ტრადიციისამებრ: „მე ვარ ნათელი"...) ანუ მხსნელი („მომცემი

---

27. Suzy Dufrenne, Les programmes iconographiques des l'églises byzantines de Mistra, Paris, 1970, გვ. 54.

28. გავიხსენოთ ნიკორწმინდის ტაძრის ცნობილი რელიეფი, სადაც ამაღლებისა და მეორედ მოსვლის ელემენტები უფლის დიდების ერთ კომპოზიციად ერთიანდება. დაწვრ. იხ. ნ. ალადაშვილი, ნიკორწმინდის რელიეფები, თბ. 1957.

(ცხოვრებისა"). ეს ნიუანსიც იმას მიგვანიშნებს, რომ ვედრების ქორეთისეულ კომპოზიციაში ძირითადი მახვილი გადატანილია არა მსაჯულზე, არამედ მხსნელზე[29]. ასე რომ, ძველი, ტრადიციული ხელოვნებიდან ახალი ნიუანსით წარმოჩენილ მცენარეულ მოტივს ჭალის საკონქო კომპოზიციაში (ისევე, როგორც ამ ყაიდის სხვა რამდენიმე ძეგლში) დეკორატიული ფუნქციის გარდა, გარკვეული აზრობრივი დატვირთვა აქვს და, ისევ და ისევ ჩვეული გაგებით, ხსნას, სამოთხეს უკავშირდება.

კედლის სიბრტყეზე ასე უბრალოდ, ასე მოუწესრიგებულად გაბნეული, ზოგან უხეშად და შედარებით მკვეთრად, ზოგან კი – რბილად მოქნეულ ღეროებად მონიშნული მცენარეები სწრაფად და დაუდევრად, თავისუფლად ხელის მინდობილი ნახატით არიან შესრულებული ისე, რომ მიახლოვებული არიან ბუნების რეალურ ფორმებს. ეს კი თვალნათლივ აცოცხლებს საკონქო კომპოზიციას – მოხატულობის სწორედ იმ მონაკვეთს, სადაც ოსტატი, ისედაც მკაცრად დაკანონებული და ახლა უკვე საგრძნობლად გამომშრალი კომპოზიციური სქემის ზეგავლენით, ყველაზე მეტად არის შებოჭილი.

მცენარეული მოტივი, ოღონდ ახლა ორნამენტულ სახეს და ამდენად, შედარებით სქემატურად შემოთავაზებული, საკურთხევლის მოხატულობის შუანა რეგისტრზეც იკითხება. ეს რეგისტრი, რომელიც მოციქულთა რიგს გადმოსცემს, ყველაზე ვიწროა მოხატულობის ამ მონაკვეთზე. დახვეული გრაგნილებით და ნებით წინ გაწვდილი მარჯვენა ხელით წარმოდგენილ მოციქულთა წელზევითი ფიგურები, პალეოლოგოსთა მხატვრობისთვის დამახასიათებლად, მედალიონებშია ჩასმული[30]. ეს თანაბარი ზომის მედალიონები, რომელთაც შეწყვილებული ხაზი შემოწერს, წრისებრი ფორმისა კი არა, ოდნავ დაგრძელებულია თითქოს. მათი გადაკვეთის ადგილებში, ზემოთ და ქვემოთ, სამკუთხა არეები წარმოიქმნება, სადაც ზემოხსენებული სტილიზებული მცენარეული ორნამენტებია ჩართული. მედალიონთა ამ ერთიან მწკრივს არცთუ თანაბრად, არცთუ სწორად და რეგულარულად ამ ყვავილოვანი წნულის ერთმანეთში გადამდინარი ორნამენტი ამთლიანებს (აქაც, ამ კონკრეტულ შემთხვევაშიც, ყვავილწნულს აზრობრივი დატვირთვა აქვს – მას სამოთხის სიმბოლოდ მიიჩნევენ[31]. ეს კი, გასაგებს ხდის

---

[29] 29. აქ ყურადღება არ უნდა მივაქციოთ იმას, რომ ქრისტეს გამომეტყველება, ძირითადი აზრობრივი მახვილის გადანაცვლების მიუხედავად, "ვედრების" საკონქო კომპოზიციისთვის ჩვეულია: ჩვენი ოსტატები დაკანონებული სქემის ფარგლებში მოქმედებენ მხოლოდ, რაც, ბუნებრივია, გამორიცხავდა ფორმისმიერ რაიმე ცვლილებას.

[30] 30. მცენარეული ორნამენტით შემკულ მედალიონთა მოტივი, სადაც წმინდანთა წელზევითი ფიგურებია ჩართული, შუა საუკუნეთა კედლის მხატვრობის მრავალ ძეგლზეა დამოწმებული (G. Millet, Monuments de l'Athos, Paris 1927, ტაბ. 42, 138, 187). შედარებით ადრე ეს მოტივი მარტივი აგებულებისაა და იშვიათად გვხვდება. მოგვიანებით კი – XIV საუკუნეში და მის მომდევნო პერიოდში – მედალიონთა დეკორატიული სახე შესამჩნევად გართულებულია და ფართოდ გამოიყენება ჩვენი კედლის მხატვრობის სხვადასხვა მიმდინარეობის ძეგლებზე. მაგ., ეს ასეა ბედიის XIV საუკუნისა და წალენჯიხის XIV საუკუნის ბოლო მეოთხედის მოხატულობაში.; XVI საუკუნის იმ რამდენიმე ძეგლზე, რომლებიც ლევან კახთა მეფის დაკვეთით არის შესრულებული; ბუგეულის XVI საუკუნის მოხატულობაში; ხობის ბაზილიკის შუანა ნავის XVII საუკუნის მოხატულობაში და სხვა.

[31] 31. Suzy Dufrenne, Les programmes iconographiques... გვ. 54, 57.

მოციქულთა რიგში ამ მოტივის გამოყენების აუცილებლობას). მედალიონთა ეს გაბმული რიგი ჩრდილო – აღმოსავლეთის კედლიდან იწყება, სადაც სამი მოციქულის წელზევითი ფიგურაა გამოსახული („წ/მიდ/აჲ თომა", „წ/მიდ/აჲ თაედ/ე/ოზ" და ამჟამად უწარწეროდ შემორჩენილი ერთ-ერთი მოციქულის ფიგურა). მომდევნო ექვსი უკვე საკურთხევლის არეზეა გაშლილი (რომელთაგან მხოლოდ ხუთია წარწერით შემორჩენილი: – „წ/მიდ/აჲ ა/ნდ/რია", – „წ/მიდ/აჲ მ/არ/კ/ო/ზ/", – „წ/მიდ/აჲ პ/ე/ტრე", – „წ/მიდ/აჲ პ/ავ/ლე" და – „წ/მიდ/ა/ჲ ი/ა/კ/ო/ბ"), დანარჩენი სამი კი, სამხრეთ – აღმოსავლეთი კედლის იმ მონაკვეთზე უნდა ყოფილიყო გამოსახული, რომლისგანაც დღეს ძნელად ამოსაცნობი ფრაგმენტები თუ გაირჩევა.

თავისებური ფორმით გამორჩეულ მედალიონთა ამ გაბმულ რიგს ფერადოვნებაც გამოარჩევს. საკურთხევლის მოხატულობის ამ ვიწრო ფერადოვან სარტყელზე, დამახასიათებლად ჩნდება ფერთა რიტმული მონაცვლეობა: თუ პირველი მედალიონის ფონი მოცისფრო-ნაცრისფერია, მეორისა მოწითალო-აგურისფერი; მომდევნოზე ისევ პირველის ფერადოვნება მეორდება და ა.შ. იგივე მოციქულთა სამოსზეც ითქმის: ჯერ მკვეთრი ყვითელი ფერი ხვდება თვალს (სადაც ფონი მოცისფრო-ნაცრისფერია), შემდეგ თეთრანარევი ლურჯი (ეს ფერი მოწითალო წაბლისფერზე დაიტანება), შემდეგ კი – შედარებით მკრთალი ან წითლით ჭარბად გაზავებული ვარდისფერი (სადაც ფონი ცივი მოცისფრო ნაცრისფერითაა დაფერილი). საკურთხევლის მთლიან მოხატულობას, შეიძლება ითქვას, სწორედ სარკმლის ორსავე მხარეს თანაბრად გაშლილი ამ მეორე რეგისტრის მარტივად გამოყენებული ფერადოვნება აცხოველებს ყველაზე მეტად.

მოციქულთა რიგს, მოხატულობის ბოლო, დამამთავრებელ რეგისტრზე „მსხვერპლის თაყვანისცემა" ენაცვლება. ეს რეგისტრი, საკურთხევლის მთლიანი მოხატულობის კომპოზიციური საყრდენი, სხვებზე დიდია – მასშტაბით გამორჩეული. მოხატულობის ამ მონაკვეთის ცენტრალურ არეზე, სარკმლის ქვემოთ – სადაც ქვის უძრავი ტრაპეზი დგას, დიდი ზომის ქსოვილგადაფარებული ბარძიმი ჩნდება, სადაც, ამჟამად, გარდაცვლილი იესოს თავი გაირჩევა მხოლოდ: აღმოსავლეთ საქრისტიანოში ფართოდ გავრცელებული თემა – ევქარისტიული მსხვერპლის ერთ-ერთი სიმბოლო[32]. მსხვერპლისკენ თაყვანისცემად მიმართული, მსუბუქი ინტერვალით ერთმანეთს დაშორებული წმინდა მამები, რომელთაც კიდეებზე დიაკვანთა

---

[32] ბარძიმში მწოლიარე იესოს ფიგურა, როგორც ცნობილია, ევქარისტიული მსხვერპლის ერთ-ერთი სიმბოლოა. იგი აღმოსავლეთი საქრისტიანოს ხელოვნებაში ჩნდება და კვეთის (პროსკომიდიის) რიტუალს ასახავს. პირველად ამ სახის გამოსახულებას XIII საუკუნის პირველ ნახევარში ვხვდებით (მელნიკის წმინდა ნიკოლოზის ეკლესიის მოხატულობაში, ბულგარეთი: Lexikon der christlichen Ikonograpgie, I, 1968, გვ. 691). XIV-XV საუკუნეებში და შემდგომშიც უკვე ტრადიციად იქცა საკურთხეველში მსხვერპლის სიმბოლური გამოსახვა. ერთი მხრივ, წარმოდგენილია წმინდა სიმბოლოები ბარძიმი და ფეშხუმი, მეორე მხრივ კი, – ფეშხუმზე გამოსახული ჩვილი ან კრავი (მოგვიანო დროის ქართული ძეგლებიდან გვხვდება წალენჯიხის, მარტვილის, სორის, საფარის, გრემის მოხატულობაში). ერთია მხოლოდ, ჩვენგან განსხვავებით, აქ ყველგან აუცილებლად ჩნდებიან ანგელოზები სამწირობლებით; ამ თემის შესახებ დაწვრილებით იხ. S.Dufrenne. Les programmes iconograpiques... გვ. 26-27.

ფიგურები ახლავთ, განლაგებული არიან ცენტრის ორსავ მხარეს. ტრადიციული სამოსით გამოსახულ, სამმეოთხედში მდგომ ეკლესიის მამებს ხელთ გაშლილი გრაგნილები უჭირავთ[33]. კომპოზიციის ჩამკეტ ფრონტალურად მდგომ დიაკვნებს კი – დახურული წიგნი. თეთრათი უსწორმასწოროდ დატანილი ასომთავრული წარწერით ჩანს, რომ აქ, მარცხენა მხარეს, გრიგოლ ღვთისმეტყველი („წ/მიდ/აჲ გრიგოლი") და იოანე ოქროპირი („წ/მიდ/აჲ იოან/ე"), ხოლო მარჯვნივ ბასილი დიდია („წ/მიდ/აჲ ბასილი") გამოსახული (მეორე ფიგურის თანმხლები წარწერა არ იკითხება), მათ მარცხნივ მდგომი დიაკვანი კი (წარწერა არც მარჯვნივ მდგომ დიაკვანთან გაირჩევა) – რომანოზია („წ/მიდ/აჲ რომა/ნო/ზ").

წმინდა მამებისა და დიაკვანთა ფიგურები, მართალია, გვიანა ძეგლებისთვის დამახასიათებლად წარმოგვიდგებიან, მაგრამ ისე, რომ მხოლოდ ზოგადად თუ ვგრძნობთ პალეოლოგოსურ სქემებთან მოსალოდნელ სიახლოვეს. ამას მხოლოდ ის როდი გვიაშკარავებს, მოხატულობის ამ მონაკვეთის ცენტრალურ არეზე ჩვენი ოსტატი, იქნებ გამარტივების განზრახვით, სამწეობლებიან ანგელოზებს რომ არ გამოსახავს, არამედ რიგი სხვა ნიშნებიც. პირველ რიგში მათი ფიგურების დამჯდარი პროპორციები, შემდეგ კი, ძუნწად მონიშნული, შესამჩნევად გამარტივებული შიდა ნახატი და, რაც განსაკუთრებით საგულისხმოა, სახის ტიპი. სხვა რომ არა იყოს რა, სახის ტიპით ეს წმინდანები, მეტ-ნაკლები სხვაობით, ზოგჯერ, აქვე გამოსახულ ქტიტორებს გვაგონებენ. ამ მხრივ სამაგალითოა რომანოზ დიაკვნის გარეგნობა, რომელიც სხვათაგან განსხვავებით ფრონტალურად დგას და ამდენად მეტად იძლევა მჭვრეტელთან ასევე ფრონტალურად მომზირალ რომელიმე ისტორიული პირის „პორტრეტთან" შედარების უფლებას. ორივეგან სახის სავსე ოვალი ტუჩიდან დიდი მანძილით დაშორებული ნიკაპით, თვალების დაგრძელებული ჭრილი, სადაც ზედა ხაზი შესამჩნევად ჭარბობს ქვედა მონახაზს, სწორი ცხვირი ოდნავ დაბერილი ნესტოებით, მოკლე-მოკლე ბაგეები, ორი დაკლაკნილი ხაზით მონიშნული შუბლის ნაოჭები, სქემატურად დატანილი მოწითალო ჩრდილები სახის ოვალის გარშემო, ლოყებსა და თვალის უპეებთან, ოდნავ თითქოსდა მედიდური გამოხედვა.

მსგავსების მიუხედავად, რომანოზ დიაკვანი ქტიტორთაგან მხოლოდ იმიტომ განსხვავდება გარეგნობით, რომ შესამჩნევად მუქი მოყვითალო ოქრის სქელი ფერითაა მისი სახე დაფერილი და, რაც მთავარია, ქუდი კი

---

[33] ცნობილია, რომ საკურთხევლის აფსიდის ადრეულ სქემებში ეკლესიის მამები მკაცრად ფრონტალურად დგანან (მაგ., ატენისა და ზემო კრიხის მოხატულობაში) მაშინ, როცა მოგვიანებით ისინი სამმეოთხედში არიან ცენტრისკენ შემობრუნებული და მხოლოდ დიაკვანთა ორი უკიდურესი ფიგურა ინარჩუნებს ფრონტალურ პოზიციას (ამგვარი რამ XIII საუკუნის დამდეგიდან, მაგ., ბერთუბნის მოხატულობაშია დამოწმებული). ცნობილია ისიც, რომ თუ ფრონტალურად მდგომ წმინდა მამებს ხელში დახურული წიგნები უჭირავთ, სამმეოთხედში მდგომთ წიგნები გადაშლილი აქვთ. XIII საუკუნისა და შემდგომი პერიოდის მხატვრობაში წიგნები გაშლილმა გრაგნილებმა შეცვალეს დაწვრ. იხ. Т. Вирсаладзе, Фресковая роспись художника Микаела Маглакели в Мацхвариши, გვ. 97, 227.

არ ახურავს, არამედ უქუდოდ, ფართოდ დაყრილი ხვეული თმებით არის წარმოდგენილი. ჩვენს მოხატულობაში, როგორც ჩანს, არსებითად, სახის ერთი ტიპია დამკვიდრებული და განსხვავებაც (ზოგან რაღაც სახასიათო ელემენტის ჩვენებითაც კი) მხოლოდ შემდეგ, მხოლოდ ცალკეული ნიუანსის ცვლილებით არის მიღწეული. საბოლოოდ ეს ხომ იმასაც ნიშნავს, ჩვენი ოსტატი ნიმუშების ზეგავლენის მიუხედავად, ბრმად რომ არ არის მათ მინდობილი. იმასაც, რომ იგი ეროვნული ნიშნით აღბეჭდავს სანიმუშო მასალას.

აშკარაა, რომ ჩვენი ეკლესიის საკურთხევლის მოხატულობის იკონოგრაფია, სადაც მსხვერპლისა და ხსნის ქრისტიანული იდეაა გამჟღავნებული, ძირითადად მოგვიანო დროის ძეგლთა იმ კომპოზიციური სქემების ფარგლებშია მოქცეული, რომლებიც პალეოლოგოსთა ხელოვნების გავლენით დამკვიდრდა ჩვენს კედლის მხატვრობაში. ოღონდ, იმჟამინდელ პალეოლოგოსურ სქემათა უსიცოცხლობა და ერთფეროვნება აქ შედარებით ნაკლებად არის საგრძნობი. ამით მხოლოდ მცირედ თუ იცვლება საკურთხევლის მოხატულობის მთლიანი სურათი: მხოლოდ აქა-იქ, მხოლოდ ცალკეულ ნიუანსებში წარმოჩენილი თავისებურებანი საბოლოოდ მაინც ვერ წარმოქმნის მოგვიანო დროის ნიმუშთაგან ძირეულად განსხვავებულ მხატვრულ სახეს. ეს ასეც უნდა ყოფილიყო: საკურთხევლის, ეკლესიის ამ უმთავრესი მონაკვეთის მხატვრული დეკორის საგანგებოდ შემუშავებული სისტემა, ბუნებრივია, ნაკლებად თუ იძლეოდა რაიმე თავისებურების შესამჩნევად გამჟღავნების უფლებას. თითქმის ანალოგიურ სურათს გვაძლევს (უმნიშვნელო სხვაობას თუ არ ჩავთვლით) ამავე დროისა და ამავე ყაიდის ყველა სხვა ძეგლთა — ბუგეულის, ვანის, წითელხევის თუ ილემის ეკლესიათა საკურთხევლის მოხატულობაც.

მხატვრობის ოფიციალური რიგის ძეგლთაგან განსხვავებულ სურათს უფრო მეტად კამარებისა და კედელთა მოხატულობა გვიჩვენებს.

ზემოთ ითქვა, რომ საუფლო სცენები თვით ერთსადაიმავე კედელზეც კი, არც თანაბარი ზომისაა და არც თანაბრად განლაგებული. პილასტრით შუაში გაყოფილ გრძივ კედელთა ერთ, საკურთხევლის მიმდებარე მხარეს სამი რეგისტრია (იმ სცენებისგან შედგენილი, რომელნიც საუფლო ციკლს მოიცავენ) — მეორე მხარეს ორი. დასავლეთის კედელზეც ორი რეგისტრია, მაგრამ სცენები დამოუკიდებლად მხოლოდ პირველ რეგისტრზეა გამოსახული, მეორე რეგისტრის სცენები კი მიმდებარე კედლებზე გადადის: თუ დასავლეთი კედლის სარკმლის მარცხნივ წარმოდგენილი გამოსახულება იმ სცენას ამთავრებს, რომელიც სამხრეთი კედლის დასავლეთ ნაწილში დაიწყო, სარკმლის მარჯვნივ მოცემული გამოსახულებანი პირიქით — იმ სცენას იწყებენ, რომელიც ჩრდილო კედლის დასავლეთ ნაწილში დამთავრდება. საუფლო სცენები ყველგან ისე განლაგებული, რომ მთლიან მოხატულობაში შეუძლებელი ხდება ჰორიზონტალურად გაშლილი რეგისტრებისადმი უწყვეტლივ თვალის მიდევნება — ეს ერთი მხრივ. ამასთან, თუ ჩვენ მაინც შევეცდებით როგორღაც მივყვეთ სცენების თანმიმდევრულ განლაგებას, დავინახავთ, რომ ისინი მხოლოდ დასაწყისში წარმოგვიდგებიან გარკვეული სიმწყობრით („ხარება", „შობა", „მირქმა"), შემდეგ კი, მომდევნო ეპიზოდებში, არც სახარებისეული თხრობის ისტორიული მდინარებით ვითარდებიან და არც ლიტურგიკული წესით. დეკორის მთლიანობაში

მოხილვისას ჩანს, რომ სცენები ერთმანეთთან კავშირში მხოლოდ მაშინ აღიქმებიან, თუ მათ მოხატულობის ერთ რომელიმე, დამოუკიდებელ მონაკვეთზე ვერტიკალურად წავიკითხავთ. მოხატულობის იკონოგრაფიული სქემის ამგვარი წაკითხვით სცენები ასეთი თანმიმდევრობით წარმოგვიდგებიან: სამხრეთის კედელზე, პილასტრის მარცხნივ – ფართოდ გაშლილი „ხარება" და მის ქვემოთ მოცემული „ლაზარეს აღდგინებაა" მომცრო ზომისა; პილასტრის მარჯვნივ – წინა ორი სცენის ტოლი „შობის" კომპოზიცია. „შობის" ამსახველი სცენის ქვემოთ ჩვენი ოსტატი „იერუსალემად შესვლას" გადმოსცემს, რომელიც ამ კედლიდან დასავლეთით გადაინაცვლებს და იქვე დამთავრდება. რაც შეეხება დასავლეთი კედლის პირველ რეგისტრს, აქ ჯერ „მირქმაა" გამოსახული, შემდეგ „ჯვარცმა". „ჯვარცმის" ქვემოთ „ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნის" სცენაა მხოლოდ სანახევროდ წარმოდგენილი, რადგან ეს კომპოზიცია, ახლა უკვე ჩრდილოეთის კედელზე გადაინაცვლებს და იქ გასრულდება. ჩრდილოეთი კედლის მოხატულობა იმავე ზომისა და იმავე რაოდენობის სცენებს წარმოგვიდგენს, როგორსაც მისი მოპირდაპირე სამხრეთის კედელი: ჩრდილო-აღმოსავლეთით „ნათლისღებას" და „ფერისცვალებას", ჩრდილო-დასავლეთით – „ამაღლებას". სცენების განაწილებისას ჩვენთვის, მჭვრეტელთათვის ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, თითქოს ოსტატისთვის აქ ოთხი სხვადასხვა კედელი კი არ არის, არამედ ერთი, თუ შეიძლება ითქვას, შემოკეცილი სიბრტყეა, რომლის გასამთლიანებლადაც შუანა რეგისტრი მოხატულობისა, ერთგვარ სარტყლად არის გადაქცეული. ეს ასე, ალბათ, იმიტომაა, რომ ეკლესიის მომხატველი სივრცეს არ განიცდის, როგორც მოცულობას – მისთვის არსებობს მხოლოდ სიბრტყე, რომელიც მას შემოევლო. აქედან, ჩვენი ოსტატისეული სქემის თავისებურება: მოხატულობაში ის არც მყარ ტექტონიკურ სტრუქტურას მიმართავს და არც სცენათა განაწილების ზუსტ ისტორიულ თანამიმდევრობას. ეს თავისებურება, როგორც დავინახავთ, ეკლესიის მთლიანი მოხატულობისადმი არატრადიციული, შედარებით ახლებური დამოკიდებულების შედეგია და მას თავისი გამართლება აქვს: ტექტონიკურობის სანაცვლოდ ჩვენი ოსტატი სხვადასხვა ზომის სცენათა რიტმულ მონაცვლეობას გვთავაზობს, ხოლო მაცხოვრის ცხოვრების ციკლის ისტორიული თანამიმდევრობის საპასუხოდ ერთად, მოხატულობის ერთ, ვერტიკალურ მონაკვეთზე, წარმოგვიდგენს იდეურად მსგავს სცენებს. „ხარება" და „ლაზარეს აღდგინება" არა მარტო იდეურად ესიტყვება ერთმანეთს (თუ ერთგან წინასწარუწყებაა მაცხოვრის განკაცებისა[34], მეორეგან წინასწარუწყებაა ცხოვნებისა, მკვდრეთით აღდგომისა[35]), არამედ თვით იკონო-

---

[34] „დღეს ცხორებისა ჩვენისა თავი არს, და საუკუნითგან დაფარულისა მის საიდუმლოსა გამოცხადება, რამეთუ ძე ღმრთისა ძედ ქალწულის იწოდების..." ნევმირებული ძლისპირნი, გამოსცა, გამოკვლევა და საძიებელი დაურთო გ. კიკნაძემ, თბ., 1983, გვ. 212; იხ. აგრეთვე გვ. 473, 479 და სხვა.

[35] ლაზარეს აღდგინება მოასწავებდა ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნასაც (როდესაც იესუმ „ბჭენი ჯოჯოხეთისანი შემუსრა" და როდესაც „მკვდართა სულნი ქვესკნელით აღმოიყვანა") და მეორედ მოსვლასაც („მერმისსა მის საუკუნესა"). „ხოლო ლაზარეს სასწაული აღდგომისა უპყრიეს, ვითარცა გესმა სახარებისა: უწინარჱს ექუსისა დღისა მოვიდა იესუ ბეთანიად, სადა იყო ლაზარე, რომელი აღადგინა მკუდრეთით..." იოვანე ოქროპირი, მარიამისთვის და მართასთვის: სინური მრავალთავი 864 წლისა, აკაკი შანიძის რედაქციით, წინასიტყვაობით და გამოკვლევით, 1959, გვ. 125.

გრაფიული სქემის კომპოზიციური გამოხატულებითაც (ორივეგან – წინასწარუწყება მინიშნებულია სცენის მთავარი პერსონაჟის წინ გაწვდილი ხელით. ორივეგან ის მთავარი მოქმედი პირი, რომელიც განსაზღვრავს სცენის უმთავრეს იდეურ ქარგას ერთმხრივ. მარცხნიდან მარჯვნივ არის მიმართული და ორივეგან ერთნაირად ჩნდება კომპოზიციის ცალკეული ფრთების გამოყოფის აუცილებლობა). ასე რომ, საუფლო ციკლის ამ ორი, დროის სხვადასხვა მონაკვეთში მომხდარი ამბის ერთად წარმოდგენა არცთუ იმდენად გაუმართლებელია, როგორც ეს ერთი შეხედვით შეიძლება მოგვეჩვენოს. მით უმეტეს, რომ მომდევნო სცენა – „შობა უფლისა" ამ, ზემოხსენებული იდეის ხორცშესხმაა – იმ მსხვერპლის მოვლინება, რომელიც ამ იდეას განახორციელებს და, ამდენად, გასაგებია მისი მასშტაბური გამორჩევა (ზომით ხომ იგი წინა ორს უტოლდება).

სამივე სცენა არცთუ სრული სახით შემორჩა მოხატულობას. ამის მიუხედავად ჩანს, რომ სამივეგან ის ცნობილი იკონოგრაფიული ვერსიაა თავისებურად გამოყენებული, რომლებიც ჩვეულებისამებრ გვხვდება ხოლმე პალეოლოგოსთა ხელოვნების გავლენით დამკვიდრებულ მოგვიანო დროის ჩვენს კედლის მხატვრობაში (ხუროთმოძღვრული „კულისებით" „ხარების" სცენის გადატვირთვა, მწოლიარედ გამოსახული და თავით დასავლეთით მიმართული ღმრთისმშობელი „შობის" სცენაში, ჩვენსკენ, მჭვრეტელისკენ მომზირალი ჩვილი, რომელიც კალთაში უზის განმბანველ ქალს, მოციქულთა და იუდეველთა ფიგურების კომპაქტური დაჯგუფება „ლაზარეს აღდგინების" სცენაში. აქვე, ამავე სცენაში მართა „დაჲ ლაზარესი" პროფილშია გამოსახული, რაც ისევ და ისევ გვიანა დროს მიუთითებს და სხვა). პალეოლოგოსთა დროიდან დამკვიდრებულ იკონოგრაფიულ სქემათა გავლენა ამ ორივე სცენაში თუმც საგრძნობია, მაგრამ ეს გავლენა მაინც არ არის იმ სახის, იმ სიძლიერის, რომ ხსენებული ყაიდის რომელიღაც სანიმუშო მასალა შეგვახსენოს. ეს ასეა, რადგან ნიმუშის გადმოტანის, მისი გამეორების სანაცვლოდ აქ უფრო სხვაგვარი, უფრო მეტად მაინც ოსტატისეული თავისებურებაა გამჟღავნებული.

ამ მოკლე-მოკლე რედაქციულ ვარიანტებად წარმოდგენილ სცენათა თავისებურება მათი მკაფიოება, მათი სამეტყველო ენის უბრალოებაა – ისიც, თითქმის რომ არ ჩანს ამავე დროის ოფიციალური ნაკადის მხატვრობაში დამოწმებული რთული მხატვრული ფორმა. აქ არსად, არცერთგან არ არის შენიშნული ამ დროის ძეგლებისთვის მოსალოდნელი თხრობითი დეტალები – ზოგან ისიც კი, რაც დროით არის იკონოგრაფიულად დაკანონებული („ხარების" სცენაში არც მტრედია გამოსახული, არც სულიწმინდის აღმნიშნელი სხივები, არც ყველა პალეოლოგოსური ნიმუშისთვის აუცილებელი, „ველუმად" წოდებულ მეწამული ქსოვილი. მოგვები „შობის" სცენიდან მხედრებად კი არა, სანახევროდ მთებით დაფარულ ნახევარფიგურებად წარმოგვიდგებიან, ანგელოზთა გუნდის სანაცვლოდ მომხატველი ოსტატი ორად-ორ ანგელოზს გადმოსცემს და, რაც მთავარია, გამოსახული არ არის ამ სცენისთვის აუცილებელი ისეთი კონკრეტული ბუნების ფორმაც კი, როგორიც მღვიმეა[36]. იგივე „ლაზარეს აღდგინების" სცენაშიც მეორდება,

---

[36] ამ მხრივ ჭალის ეკლესიის მომხატველი ორიგინალური არ არის. ეს ასეა ჩვენს ძეგლთან მხოლოდ ქრონოლოგიურად კი არა, მხატვრულადაც ბევრი რამით ახლოს მდგომ, ანანაურის XV საუკუნის მეორე ნახევრის მხატვრობაშიც.

სადაც არც სარკოფაგთან მდგომი ტოლალის შემხსნელი ბიჭი ჩანს[37] და არც ის პერსონაჟები, რომელთაც სამოსის კალთები აქვთ ცხვირს აფარებული[38]).

ხსენებულ სცენებში თავისებურია მხატვრული ხედვაც – ოფიციალური რიგის გვიანა ძეგლთაგან შესამჩნევად განსხვავებული. ეს ჯერ ფონის სიბრტყოვანებით ხდება შესამჩნევი (ისე, რომ ოდნავადაც არ შეიგრძნობა სიღრმის ილუზორული ჩვენების რაიმე ცდა), ხოლო შემდეგ ფონისა და ფიგურების ურთიერთდამოკიდებულებით.

სურათის ფონი თუმცა მთლიანად შევსებულია სხვადასხვა ფორმის, ადგილ-ადგილ შესამჩნევად დანაწევრებული ნაგებობით („ხარების" სცენაში) ან მთების აღმნიშვნელი ტეხილი კონტურული ნახატით („შობისა" და „ლაზარეს აღდგინების" სცენებში), მაგრამ, ამის მიუხედავად, მასზე თითქოსდა ხაზგასმულად გამოიყოფა აქ მონაწილე პერსონაჟთა ფიგურები. მხოლოდ იმიტომ კი არა, წინა ხედზე, მჭვრეტელთან ახლოს რომ არიან გამოსახული, არამედ წმინდა მხატვრული თვალსაზრისითაც: მასშტაბურადაც, შედარებით ინტენსიური ფერადოვნებითაც და საერთო ემოციური მუხტითაც.

თუ სამაგალითოდ „ხარების" სცენაში გამოყვანილ პერსონაჟებს მოვიშველიებთ, დავინახავთ, რომ მთავარანგელოზის მოძრაობა, გადადგმული ნაბიჯის მიუხედავად, აშკარად თავშეკავებულია, თითქმის შეჩერებულიც კი (სხეული და სახე, რომელიც სამმეოთხედითაა ნაჩვენები განთავსებულია ერთ ვერტიკალურ ღერძზე, ფართოდ მოხაზული ფრთები დაშვებულია და საერთო პოზა ფიგურისა შესამჩნევად მშვიდია, შინაგანად დაუძაბავი). ერთი შეხედვითაც ვგრძნობთ, ამ ფიგურის შემსრულებელი ნაკლებად რომ ითვალისწინებს ოფიციალური რიგის იმჟამინდელ ძეგლებში დამკვიდრებულ ყველა იმ პალეოლოგოსურ სქემას, სადაც მთავარანგელოზის წინ სწრაფვის მომენტია აუცილებლად ასახული. იგივე იმითაც ჩანს, რომ ამ მასშტაბური ფიგურის პროპორციები უფრო „დამჯდარია", ვიდრე აზიდული; იმითაც, მისი ხელის მტევანი სუსტი და მყიფე რომ არ არის, ხოლო ხარების ნიშნად ჩვენივე ადრეული ნიმუშებიდან, თუნდაც ატენის მოხატულობიდან ცნობილი, ხაზგასმულად წინ გაწვდილი ხელის ჟესტი, „ხალხური" ნიმუშებისთვის დამახასიათებლად, ახლა უკვე მეტისმეტად რომ არის გამკვეთრებული, ფიგურის ერთიანი სილუეტიდან ძლიერად გამოყოფილი.

„ხარების" სცენაში მოქმედ ფიგურათა ჭვრეტისას თავისებურებას ააშკარავებს ისიც, თითქოსდა სრული ერთგვაროვნების მიუხედავად (ეს ერთნაირად ეხება მათი აგების პრინციპს, ნახატს, მოძრაობასაც კი –

---

[37] კომპოზიციის ქვედა, მარჯვენა მონაკვეთი, სადაც ტრადიციისამებრ, ტოლალის შემხსნელ ბიჭს წარმოგვიდგენენ ხოლმე, ამჟამად, თუმცა დაზიანებულია, მაგრამ ამის მიუხედავად მაინც შეიძლება ითქვას რომ ის აქ არ უნდა ყოფილიყო გამოსახული. ეს ასეა, რადგან შედარებით დიდი ზომის მართას ფიგურა ისე უშუალოდ ერწყმის სარკოფაგის ქვედა არეს, რომ მცირედი ადგილიც არ რჩება სცენის სხვა, რომელიმე პერსონაჟის გადმოსაცემად. ბიჭის ფიგურა ასევე არ ჩანს ანანაურის მოხატულობაშიც.

[38] მთის უკან თუმცა წარმოგვიდგება იუდეველთა ხალხმრავალი ჯგუფი, მაგრამ ისე, რომ მათგან არცერთს არ აქვს სამოსის კალთა ცხვირს აფარებული.

მიუხედავად იმისა, რომ ღმრთისმშობლის ფიგურა, მთავარანგელოზისგან განსხვავებით, მჯდომარედ არის წარმოდგენილი[39]) ისინი მაინც განსხვავებულად რომ გამოიყურებიან. ეს თავისებურება, ძირითადად, მთავარანგელოზის დაშვებული ფრთების ხაზგასმულად დიდი ზომებით, მკვეთრად მორკალული მისი მონახაზითა და შესამჩნევად მკაცრი, ნაგებობათა ლიობების მსგავსად თითქოსდა განზრახ დაოთხკუთხედებული გეომეტრიული შიდა ნახატით ხდება საგრძნობი, რაც ამ გულუბრყვილო დეკორატიულობით მოტანილ სურათში მონუმენტურობის ეფექტის წარმოქმნის გარკვეულ სწრაფვასაც წარმოაჩენს.

თავისებურება ამა თუ იმ მოტივის გაუბრალოებულ სახესა და მათ მარტივ ნახატშიც ჩანს. „შობის" სცენის უმეტეს არეზე გაშლილი მთები შემოწერილია შავი ფერის სქელი კონტურით. ამავე ფერისა და ამავე სისქის ზიგზაგისებრ განვითარებული ტეხილი ხაზებით აღნიშნულია მთების შეკიბული კიდეები, ისე სიბრტყითად, რომ არსად, როგორც ზემოთ ითქვა, თვით მცირეოდენ დეტალშიც არ წარმოიქმნება მოცულობითი ფორმის რაიმე ილუზია. ამ ტეხილ ხაზთა შორის მოქცეული მთის „ფერდობები" გარკვეული რიტმული მონაცვლეობით არის დამუშავებული თეთრი და ყვითელი ფერის წვრილი და მოკლე-მოკლე ხაზებით. აქ თითქოსდა ფიქალებით დაწყობილი, საფეხურისებრ განლაგებული მთების ის მარტივი და, ამდენად, უკვე სახეცვლილი ნახატია, რომელიც პალეოლოგოსთა ხელოვნებაში სტილიზებული სახით იყო გამოყენებული. იგივე ამავე კომპოზიციის ღმრთისმშობლის საფარველის ნახატზეც შეიძლება ითქვას (ღმრთისმშობლისკენ ხელგაწვდილი მწყემსის სამოსზეც). ეს უკიდურესად სიბრტყითი, უსწორმასწოროდ მოხაზული საფარველი (მეორეგან – სამოსი) ფიფქისებრი ორნამენტით არის სრულიად უბრალოდ, ხალხური ქსოვილისებრ მოჩითული (მოტივი, რომელიც პირველად სწორედ აქ, სწორედ ამ პატარა დარბაზის მოხატულობაში წარმოჩნდა და შემდეგ, უკვე ფართოდ გავრცელდა ამ ყაიდის ყველა სხვა ძეგლში). ხსენებული სცენა თუნდაც ამიტომაა ნაკლებად ერთფეროვანი – უბრალოდ, მაგრამ მაინც შესამჩნევად გაცხოველებული. გაცხოველებულია იგი სცენის ქვემოთვე, ფართო ფერადოვან არშიად წარმოდგენილი იმ პატარ-პატარა მცენარეებითა თუ ყვავილოვანი ბუჩქებით, რომელიც საკონქო კომპოზიციაშიც შემოგვხვდა. ამ მოტივს კი, როგორც ითქვა, მხოლოდ დეკორატიული ფუნქცია კი არა, სიმბოლური დატვირთვაც აქვს. ასე რომ, მსხვერპლის თემა (შობა ხომ ახალი ადამის გაჩენისა და, ამდენად, მსხვერპლის პირდაპირი აღმნიშვნელია) ჩვენს ოსტატს ისე აქვს წარმოდგენილი, რომ აქვე ხსნის საზრისიც იყოს მინიშნებული (სამოთხე იგივე ხსნაა კაცთა მოდგმისა). ეს თუ ასეა, მაშინ ბოლომდე გასაგები უნდა იყოს ამ სამი სცენის („ხარების", „ლაზარეს აღდგინებისა" და „შობის") მოხატულობის ერთიან მონაკვეთზე, ერთმანეთის

---

39. ფეხზე მდგომი ან მჯდომარე ფიგურა ღმრთისმშობლისა დროის განმსაზღვრელ ნიშნად რომ არ გამოდგება, ეს ცნობილია. აქ უფრო მისი მხატვრული მნიშვნელობაა საგულისხმო: გაწვდილი ხელით მთავარანგელოზისკენ მიმართულ მჯდომარე ღმრთისმშობელს უფრო თხრობითი, უფრო ინტიმური ხასიათის გამოსახულებად აღიქვამენ, ტახტიდან წამომდგარს კი საზეიმო, წარდგენით სახედ (O.Demus, Byzantine Mosaic Decoration, 1947, გვ. 265)

გვერდიგვერდ განთავსება.

მოკლე-მოკლე იკონოგრაფიულ რედაქციებად მოწოდებული კომპოზიციები, სადაც იგივე, ხსენებული მხატვრული ტენდენციაა გამჟღავნებული, ასევე დამახასიათებლად ჩნდება საუფლო ციკლის მომდევნო სცენებშიც. თვით პილასტრის მოხატულობაშიც, რომელიც, როგორც მთლიანის განუყოფელი ნაწილი, ორგანულადაა ჩართული მოხატულობის ერთიან ციკლში. მოხატულობის ეს მონაკვეთი თუმცა დაზიანებულია, ფრაგმენტულად შემორჩენილი, მაგრამ არც ისე, რომ შეუძლებელი იყოს თავდაპირველი სახით მისი აღდგენა. პილასტრის სამხრეთ კალთაზე დღეისათვის, მართალია, ერთადერთი ფიგურის კონტურული მონახაზი გაირჩევა, მაგრამ მისივე საპირისპირო მონაკვეთის ანალოგიურად, სადაც ორი წინასწარმეტყველის ესაიასა („წწ ესაია") და სოლომონის („წწ სოლ/ომო/ნ/ი/") ფიგურებს ვხედავთ, აქაც ამგვარივე გამოსახულებანი უნდა ყოფილიყო წარმოდგენილი — ალბათ, ეზეკიელი და დავითი. ესაიასა და ეზეკიელს, როგორც ცნობილია, ძველი აღთქმის მახარებლებსაც უწოდებენ და მათი ერთად გამოსახვა ისევე ჩვეულებრივია, როგორც მეფე წინასწარმეტყველთა — დავითისა და სოლომონის[40]. ორთავე წინასწარმეტყველი მესიის მოსვლას — უფლის განკაცებასა და უფლის ამაღლებას, მისი ეკლესიის განდიდებას გვაუწყებს[41]. ასე რომ, ბუნებრივია, მომხატველი — ოსტატი, იკონოგრაფიული

---

[40] ორთავე წინასწარმეტყველი დაწყვილებულად წარმოგვიდგება ჩვენს ძეგლთან ქრონოლოგიურად ახლოს მდგომ ნაბახტევის ეკლესიის (XV საუკ. 30-იანი წლები) სატრიუმფო თაღის მოხატულობაში. ეს ასეა ბუგეულის (XVI საუკ. დამდეგი) მოხატულობაშიც და სხვა.

[41] ფსალმუნი „წმინდა წიგნი დავითისა", რომელიც უგალობს „კაცის ნეტარის" ე. ი. ქრისტეს შობას, აღსრულებას, აღდგომას, ამაღლებასა და კვალად მოსვლას (Ф. Петрарка, Письмо Брату Герарду, Эстетические фрагменты, М., 1982, გვ. 106)

„და ჰრქუა: ესე იგი სიტყუანი არიან, რომელთა გეტყოდე თქუენ, ვიდრე — იგი ვიყავლა თქუენ თანა, ვითარმედ: ჯერ არს აღსრულებად ყოველი წერილი შჯულისა მოსესსა და წინასწარმეტყუელთასა და ფსალმუნთა ჩემთჳს"; ლუკა 4, 44.

სოლომონის წიგნის „ქება ქებათას" პარალელურად ეკლესიის მამები ფსალმუნის 44-ე თავს ასახელებენ, ხოლო ფსალმუნის ეს „გალობა საყვარულისად" წოდებული თავი, პავლე მოციქულის მოწმობით (ებრაელთა მიმართ 1, 8) შეიცავს სწავლებას განსხეულებულ უფლის ძეზე, რომლის დედოფალი-საცოლე — ეკლესიაა. ამდენად, იმ საქორწილო კავშირის მიღმა, რომელიც „ქება ქებათას" წიგნშია მოთხრობილი, ნაგულისხმევია მაცხოვრის და მისი ეკლესიის (როგორც მორწმუნეთა თავყრილობის) საიდუმლო მადლი.

ესაია წინასწარმეტყველთაგან პირველია, ვინც არა მხოლოდ ქალწულისაგან ემანუილის დაბადება იწინასწარმეტყველა, არამედ იხილა კიდეც უფალი-ღმერთი ქერობინებით გარშემორტყმულ „მაღალ საყდარსა ზედა მჯდომარე". ესაიას ძველი აღთქმის მახარებელს კიდევ იმიტომ უწოდებენ, რომ მან მესიის მოსვლა, მაცხოვრის ქვეყნად მოვლინებასთან ერთად, მისი ვნება, მკვდრეთით აღდგომა და მისივე ეკლესიის საყოველთაო გავრცელება იწინასწარმეტყველა (ესაია 6, 1-5; 7, 14; 9, 6; 11, 1; 53, 4-7; 54, 41; 60, 1-3).

უფლის განკაცებას ეზეკიელის ხილვებიც წინასწარმეტყველებს. ამ ხილვათაგან განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია: საყდარზე მჯდომარე „ადამიანის მსგავსი ნათელი" — განსხეულებული ღმრთის ძის პირველსახე (ეზეკიელი 1, 4- 28), დახშული კარებისა — ღმრთისმშობლის ქალწულებრივი დედობის სიმბოლო (ეზეკიელი 44, 1-4), ტაძრის ჩვენება — გასაიდუმლოებული პირველსახე ქრისტეს ეკლესიის დადგინებისა და გამოცხადება გამხმარ ძვლებზე, რომელიც საყოველთაო აღდგომასა და ჯვარცმული უფლის მიერ გამოსყიდულთა მარადიულ ცხოვრებას მიანიშნებდა (ეზეკიელი 37, 1 - 14).

პროგრამის შესატყვისად, აქაც წმინდანთა სწორედ იმ ფიგურებს გამოსახავს, რომელიც მაცხოვრის მესიანურ ბუნებას განადიდებს. ჩვენს კონტექსტში ამ წინასწარმეტყველთა არც თუ ტრადიციული განლაგებაც გასაგებია (დაწყვილებული ხომ ესაია და სოლომონი, ეზეკიელი და დავითია და არა, ჩვეულებისამებრ, დავითი და სოლომონი, ეზეკიელი და ესაია). ეზეკიელი, ღმრთისმშობელთან დაკავშირებული ხილვით – „დაჴშული ბჭის" შესახებ, რომელიც უბიწოების საიდუმლოებას განასახიერებს, გამოსახულია „ხარებისა" და „შობის" სცენათა შუანა მონაკვეთზე. დავითი მის ქვემოთ, სწორედ იქ, სადაც ამ მეფე წინასწარმეტყველის მოდგმაში განკაცებული ღვთაების განბანვა და მის მიერვე აღსრულებული აღდგომის წინასწარუწყებაა ლაზარეს აღდგინებით ნაჩვენები. წინასწარმეტყველთა განლაგების რიგში, ალბათ, ამიტომაც დასჭირდა ჩვენს ოსტატს თავისებური კორექტივის შეტანა. თუმცა ისიც ხომ არის, ეკლესიის მთლიანობაში მოხილვისას ესაია და ეზეკიელი რომ განბჯენ თაღზე წაიკითხებიან, ხოლო დავითი და სოლომონი პილასტრის მოხატულობაზე. ამგვარი წაკითხვა კი, უკვე ტრადიციისამებრ, ერთად, ერთმანეთის გვერდიგვერდ წარმოგვიდგენს ესაიასა და ეზეკიელს (ისე, როგორც მღვიმევის XIII საუკუნისა და ნაბახტევის XV საუკუნის პირველ მეოთხედის მხატვრობაში – ორივეგან განბჯენ თაღზე, ორივეგან ღმრთისმშობლის ციკლის იდეურ გამამთლიანებლად).

რაც შეეხება საუფლო ციკლის მომდევნო სცენას – ის, როგორც ითქვა, დასავლეთი კედლის პირველსავე რეგისტრზეა გაშლილი. ესაა სრულიად ჩვეულებრივი იკონოგრაფიული სქემის მომცველი „მირქმის" კომპოზიცია, რომელიც არა მარტო დროით თანამიმდევრობით აგრძელებს თხრობას, არამედ კიდევ უფრო აღრმავებს წინარე სცენებში წარმოჩენილ ქრისტიანობის ძირითად იდეას. მირქმის თემა რომ ღვთისმოვლინებისა და მსხვერპლის იდეის ხორცშესხმაა, ეს ცნობილია, ოღონდ ამ შემთხვევაში (რადგან აღმოსავლეთიდან მომდინარე ტრადიციისამებრ, ფართოდ ხელგაშლილი და ფრონტალურად გამოსახული ჩვილი ღმრთისმშობელს უჭირავს და არა სვიმეონს) აზრობრივი მახვილი ევქარისტიული მსხვერპლის იდეაზეა გადატანილი და არა ქრისტეს ღვთაებრივი ბუნების გაცხადებაზე[42]. ამ იდეას ისიც ამძაფრებს დამატებით, „მირქმის" გვერდით „ჯვარცმა" რომ არის გამოსახული.

სცენა სალხინობელის გარეშე წარმოდგენილ, იმ ერთადერთი ნაგებობის ფონზეა გაშლილი, რომელიც, ალბათ, იერუსალემის ტაძარს მიგვანიშნებს. შუასაუკუნოვან ხელოვნებაში, როგორც ცნობილია, ხუროთმოძღვრული კულისებიც აღნიშნავს შენობის შიდა სივრცეს, მაგრამ აქ საგულისხმო სხვა რამეა – ის, რომ ამგვარი ფონი „მირქმის" ადრეულ საუკუნეებში შექმნილ კომპოზიციებში უფრო მეტად გვხვდება, ვიდრე მოგვიანო დროის, პალეოლოგოსური ხელოვნების გავლენით აღბეჭდილ ნიმუშებში (გავიხსენოთ XII საუკუნის ის ცნობილი მინანქარი, რომელიც „მირქმას" გადმოსცემს). პალეოლოგოსთა ხელოვნების ამა თუ იმ ნიმუშის მოსესხების

---

[42] ლუკა 2, 25 - 35. Г. Вега, Апокрифические сказания о Христе, I , Книга Никодима, 1912, XVI .Dorothy S.Shorr, The Iconogrphic Development of the Presentation in the Temple, The Art Bulletin, I, 1946, გვ. 17-32.

კვალი. ფიგურების სამოსის შიდა ნახატის შედარებით სიჭარბეს თუ არ ჩავთვლით, თითქმის არ შეინიშნება. ამას მარტივად გადაწყვეტილი კომპოზიციური სქემა, ფიგურათა პროპორციები, ფონის ნაკლები გადატვირთვა ან, მაგალითად, იოსებისა და ანა წინასწარმეტყველის ფიგურების სიღრმეში გადატანა[43] კი არ გვიჩვენებს მხოლოდ, არამედ იკონოგრაფიული დეტალების მთელი რიგი. ჩვილი რომ ჯერ კიდევ დედასთანაა, ამას ადრეული დროის ნიშნად მიიჩნევენ (XIII საუკუნისა და შემდგომი დროის ყველა იმ ჩვენს ძეგლში, რომლებიც პალეოლოგოსურ ნიმუშებს არის მინდობილი, ჩვილი აუცილებლად სვიმეონს უჭირავს. თვით გვიანა საუკუნეებშიც კი – მაგალითად, გელათის წმინდა გიორგის ეკლესიის მოხატულობაში). ჩვენთან ასევე არ ჩანს პალეოლოგოსთა ხელოვნებისთვის დამახასიათებელი ორნამენტული სამოსი ჩვილისა. ხომ ცნობილია, რომ ჩვილის კვართი, თუ პალეოლოგამდელი პერიოდების ჩვენი ეკლესიების მოხატულობაში სადაა, მხოლოდ ერთ ფერად დაფერილი, მომდევნო დროისათვის პირიქით – კუდჩამოვარდნილი, წრისებრი ორნამენტითაა ჭარბად მოჩითული (ეს ასეა აჭის, უბისას, საფარის, სორისა და ამ ყაიდის ყველა სხვა ძეგლთა მოხატულობაში)[44].

ასე რომ, ამ კონკრეტულ სცენაში ადრეული საუკუნეების ჩვენივე ხელოვნების შორეულ გამოძახილს უფრო შევიცნობთ, ვიდრე თანადროულ, ოფიციალური რიგის მაღალი საშემსრულებლო ოსტატობით გამორჩეულ ძეგლთა გავლენებს.

ახლა ისიც უნდა ითქვას, „მირქმის" კომპოზიცია მთლიანობაში, სხვა სცენებთან მიმართებითაც როგორ არის გააზრებული. მარცხენა ფრთაზე წელში ოდნავ მოხრილი და მოძრაობით მარჯვნივ, ცენტრალური ჯგუფისკენ მიმართული იოსები დგას შესაწირი ორი გვრიტით. მისი ფიგურა არა მარტო იმიტომაა წელში მოხრილი, რათა ბუნებრივად მოერგოს ლუნეტის მოყვანილობას, მის მორკალულ ფორმას, არამედ იმიტომაც, რომ კიდევ ერთხელ მიანიშნოს, გააგრძელოს კიდეც წინა სცენებში განვითარებული მოძრაობა. მჭვრეტელის ყურადღება ძირითადი ჯგუფისკენ გადაინაცვლებს, სადაც ერთმანეთის პირისპირ მდგომი, მასშტაბურად გამორჩეული ორი მთავარი პერსონაჟია გამოსახული: სამმეოთხედში მდგომი სვიმეონი და ღმრთისმშობელი ჩვილით. გაშლილი გრაგნილით (სადაც ვრცელი ასომთავრული წარწერაა: „ანა/მ/ან იხილა მ/ამი/სა ძე ეს/ე ქრ/ი/სტე") წარმოდგენილი ანა წინასწარმეტყველი კი, რომელსაც, ჩვეულებისამებრ, სცენის მარჯვენა კუთხე ეთმობა, ფრონტალურად გამოისახება, რითაც არა მარტო მკაცრად იკეტება ეს კონკრეტული კომპოზიცია, არამედ თავისებურად სრულდება კიდეც გარკვეული მიმართულებით გამოვლენილი ის მსუბუქი მოძრაობა, რომელიც ამ ზემო რეგისტრისა პირველ ორ სცენაში („ხარებასა" და „ლაზარეს აღდგინებაში") იყო ერთდროულად მინიშნებული. რაღაც დამამთავრებელი მახვილი აქ მართლაც საჭირო იყო, რადგან საილუსტრაციო თხრობის მომდევნო ეპიზოდი „მირქმის" გვერდით კი არა, არამედ მის ქვემოთ, მოხატულობის შუანა რეგისტრზეა გამოსახული.

---

[43] Е. Привалова, Роспись церкви Георгия Калаубанского близ Мцхета: ქართული ხელოვნება, 8А, გვ. 144, 145.

[44] Д. Иосебидзе, Роспись Ачи, Тб., 1989, გვ. 31

ესაა „იერუსალემად შესვლის" ფართოდ გაშლილი კომპოზიცია, რომლის ერთი ნაწილიც (მოციქულთა თანხლებით იერუსალემს მიმართული იესუ და მის სახედართან ჩამუხლული პატარა ბიჭი) სამხრეთის კედელზე, „შობის" ქვემოთაა წარმოდგენილი, ხოლო მეორე (იერუსალემის დიდი ზომის ტაძარი ფართო ასომთავრული წარწერით „საყდ/ა/რი/") დასავლეთის კედელზეა გადატანილი და მის შუა ნაწილში, სადაც სარკმელია გაჭრილი, დამთავრებული. როგორც ჩანს ეს ორი, სხვადასხვა მხარეს მიმართული კედელი ჩვენი ოსტატისთვის ერთ სიბრტყედ გაშლილი სასურათე არეა, სადაც თავისუფლად შეიძლება ერთი და იმავე სცენის წარმოდგენა.

ამ სცენის შემორჩენილ ფრაგმენტებზე დაკვირვებისას ორი რამ იქცევს ყურადღებას. ერთი ის, რომ სახედარს თავი აქვს აწეული. ეს კი იმას ნიშნავს აქ რომ ელინისტური ტრადიციიდან მომდინარე ის იკონოგრაფიული დეტალია გამოყენებული, რომელიც მოგვიანო ძეგლებშიც ფართოდ არის გავრცელებული[45]. და მეორე – ქალაქი იერუსალემი გვიანი ძეგლებისთვის დამახასიათებლად, დანაწევრებული შენობებით კი არ არის წარმოდგენილი, არამედ ჩვენი ოსტატის მეტად უბრალო, მარტივი ხედვისთვის დამახასიათებლად – ძუნწად მონიშნული, ქვებით შემკული ერთადერთი ნაგებობა, რომელსაც თან ახლავს საგულისხმო ასომთავრული წარწერა – „საყდარი".

იერუსალემად შესვლის სიუჟეტით ჩვენმა ოსტატმა გაასრულა მაცხოვრის განკაცების ციკლი და საპირისპირო მხარეს გაშლილი სივრცეც – ჩრდილოეთი კედლის ზემო რეგისტრები და მისი მომიჯნავე დასავლეთი კედლის მარჯვენა მონაკვეთი – ხსნის თემას დაუთმო.

„ჯვარცმა" (ზედა მარცხენა კუთხეში დატანილი ფართო ასომთავრული წარწერით: „ჯვარცმა") ამ თემის პირველი და ძირითადი სცენაა: დასავლეთი კედლის მარჯვენა მონაკვეთზე გამოსახული კომპოზიცია, ჯვარზე მიმსჭვალული მაცხოვრისკენ მიმართული ღმრთისმშობელითა („დ/ედ/ა / ღვთი/სა/") და იოანე მახარებლითურთ („იოვანე"). სცენა, რომელიც თითქმის დაუზიანებლად შემორჩა მოხატულობას, სხვათაგან განსხვავებით, უკვე აშკარად, პირველი მოხილვისთანავე წარმოგვიჩენს პალეოლოგოსთა ხელოვნების ნიშნებს: ჯერ ერთი, მაცხოვრის, პროპორციების მხრივ სრულიად გაუმართავი, ფიგურა ისეა აგებული, რომ მოცულობითი ფორმის ილუზია წარმოიქმნას; და მეორე – ფონი, ადრეული პერიოდის ძეგლებისთვის დამახასიათებლად, ნეიტრალური და სადა როდია, არამედ შესამჩნევად დანაწევრებულია ფართოდ გაშლილი სიბრტყითი ნაგებობით; კიდევ ის, რომ სცენაში წარმოდგენილი ამბის დემონსტრირებას კი არა, არამედ ტანჯვის, დრამატული მომენტის გადმოცემას ვხედავთ ისე, როგორც XIII საუკუნის მომდევნო პერიოდის ძეგლებშია შენიშნული[46].

მკაცრი სიმეტრიულობა, რომელიც ამ სცენის მომცველ კომპოზიციებს ახასიათებს ხოლმე, აქ შეგნებულად იცვლება უჩვეულოდ დასმული რიტმული მახვილებით. ჯვარცმული მაცხოვრისკენ ორივე ფრთიდან მიმართული

---

[45] G.Millet, Recherches sur l'iconographie de l'évangile, Paris, 1960, გვ. 237, ტაბ. 275. ჩვენი ხელოვნების ძეგლებიდან ეს იკონოგრაფიული დეტალი ისევ და ისევ ანანაურის მხატვრობაშია დამოწმებული.

[46] G. Millet, Recherches sur l'iconographie de l'évangile, Paris, 1960, გვ.409, 462, 463.

ღმრთისმშობელი და მახარებელი არა მარტო განსხვავებული მანძილით არიან ცენტრს დაშორებული, არამედ განსხვავებულ მოძრაობაშიც გამოსახული, რაც მარჯვენიდან მარცხნივ, სხვადასხვაგვარი პაუზით განვითარებულ რიტმს წარმოქმნის: იოანეს ფიგურიდან დაწყებული მოძრაობა ვრცელი ინტერვალით გადაინაცვლებს ჯვარცმულის ვერტიკალზე, რათა შემდეგ მაცხოვრის გადახრილი სხეულით, და უკვე მცირე ინტერვალით, გადავიდეს შედარებით თავდაჭერილ მოძრაობაში გამოსახული ღმრთისმშობლის მავედრებელ ფიგურაზე და იქვე დამთავრდეს. რიტმული ძერების ამგვარი მონაცვლეობა ჩვენს ოსტატს იმიტომაც დასჭირდა, რათა ფორმალურად გაეერთიანებინა ქრისტიანობის ძირითადი იდეის მომცველი ორი სცენა – „ჯვარცმა" და მის ქვემოთ, უკვე შუანა რეგისტრზე გამოსახული „ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნა". ამ უკანასკნელ სცენაში, სწორედ ამ მხრივ, საგულისხმო ისაა, რომ რიტმული ძერები აქ უკვე ზედა („ჯვარცმის") სცენის საპირისპირო მხარესაა განვითარებული, რაც ნებაუნებურად მოითხოვს ყურადღების მარცხნიდან მარჯვნივ მიმართვას. ეს გასაგებია, რადგან „ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნა" გაშლილია ერთმანეთის მომიჯნავე დასავლეთისა და ჩრდილოეთის ორ კედელზე – სწორედ ისე, როგორც ეს „იერუსალემად შესვლის" სცენაში ენახეთ. ასე რომ ორივეგან, როგორც სამხრეთის, ისე ჩრდილოეთის კედელთა მოხატულობის დასავლეთით მიმართულ მეორე რეგისტრზე ჩვენი ოსტატი იმგვარად წარმოგვიდგენს მსხვერპლისა და ხსნის იდეის მომცველ, ერთმანეთის გვერდიგვერდ გამოსახულ სცენათა კომპოზიციურ სქემებს, რომ მათი ერთი კედლიდან მეორეზე გადასვლა იყოს გამართლებული.

„ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნის" ჭალისეული სცენის იკონოგრაფია შუაბიზანტიურ პერიოდში დამკვიდრებულ სქემას მიყვება[47]. ეს კი იმას ნიშნავს, აქაც, ამ კონკრეტულ შემთხვევაშიც რომ უარყოფილია გვიანპალეოლოგოსური თუ პოსტბიზანტიური სქემები. მაცხოვრის მასშტაბური ფიგურა არც პალეოლოგოსური ნიმუშებისთვის თითქმის აუცილებელი, ნათების ფართო ზოლითაა წარმოდგენილი და არც ისე, როგორც გვიანა ძეგლებშია შენიშნული – ფრონტალურად კი არ დგას ადამისა და ევასკენ აქეთ-იქით ხელგაშლილი, არამედ მარჯვენივ მიმართულია, სადაც ცოდვით

---

[47] R.Lange, Die Auferstehung (Iconographia Ecclessia Orientalis), Verlag Aurel Bongers, Recklinghausen, 1977, 35-ე, 43-ე, 44-ე, 47-ე, 48-ე, 51-ე გვერდებზე წარმოდგენილი ფოტო-რეპროდუქციები. ეს ასეა ზემო კრიხის, ფავნისის, ნაკიფარისა და წვირმის, ყინცვისის, აჭის მოხატულობაში.

[48] „ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნის" (მისტრის ძეგლებშიც, კახრიე-ჯამის მხატვრობაშიც დამოწმებული) ის იკონოგრაფიული რედაქცია, როცა ხელგაშლილი მაცხოვარი მის ორსავე მხარეს მდგომ ადამისა და ევას ფიგურებისკენ არის მიმართული, უმეტესად ჩვენს გვიანა, XV საუკუნის მეორე ნახევრისა და XVI-XVII საუკუნეების ხელოვნების სხვადასხვა დარგის ნიმუშებშია ფართოდ გავრცელებული (ანანაურის, წალენჯიხის სამხრეთ-დასავლეთი ეგვტერის, ქულაშის, წინარეხის, ხობის, გელათის წმინდა გიორგის ეკლესიისა და მთავარი ტაძრის ჩრდილო-აღმოსავლეთი ეგვტერის მოხატულობაში). ერთია მხოლოდ – ჩვენს შემთხვევაში წინასწარმეტყველები ფეხზე დგანან, რაც მეტად იშვიათად გვხდება ამ სცენის ამსახველ კომპოზიციებში.

დაცემულთა ფიგურები ჩნდებიან ერთმანეთის მიყოლებით[48].

ეს საკმაოდ დიდი ზომის, ორი სხვადასხვა კედლის ფართო სიბრტყეზე გაშლილი სცენა მრავალფიგურიანობის მიუხედავად ლაკონიურია, მკაფიოდ აგებული. კომპოზიციის მარცხნივ, სამეფო გვირგვინითა და მდიდრული სამოსით გამოსახულ დავითსა („წწ დაჳ/ი/თ") და სოლომონს („წწ სოლ/ო/მონი") ვხედავთ. ორივე ფიგურა მასშტაბურია, ორივე ფრონტალურად დგას, ორივეს მარჯვენა ხელში დახვეული გრაგნილი უჭირავს. იქვე, მაცხოვრის ოდნავ წინ გადახრილი, ზომით და სამოსის თბილი ფერადოვნებით გამორჩეული ფიგურა ჩნდება, რომელსაც ფეხი დანგრეულ ჰადესზე უდევს[49]. მაცხოვარს თუ ერთ ხელში, ჩვენივე ადრეული ძეგლებისთვის დამახასიათებლად, თვალმარგალიტით შემკული დიდი ზომის ჯვარი უჭირავს, მეორე ადამისთვის ჩაუვლია. თვით ფიგურა ადამისა (აქვეა ევას ვედრებად ხელაპყრობილი, წელზევითი ფიგურაც) ჩრდილო კედელზეა გადატანილი, ოღონდ სცენა ამით როდი მთავრდება: ადამისა და ევას ფიგურების გვერდით აღმავალი საფეხურები გაირჩევა, რომლის ზემოთ ღმრთისმშობელი დგას („დედ/ა/ღ/ვ/თის/ა"), ქვემოთ – ღმრთისმშობლისკენ ვედრებად მიმართული იაკობი („წ/მიდ/აჲ იაკ/ო/ბ"). კომპოზიციის ცენტრში, სასურათე სიბრტყის თითქმის მთელს სიგრძეზე გაშლილი, ფართო ასომთავრული წარწერაა: „ჯოჯ/ო/ხეთ/ი/ს წარმოტ/ყვევ/ნა".

„ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნის" ჭალისეული სცენა, როგორც ვხედავთ, თავისებურ იკონოგრაფიულ გადაწყვეტას გვთავაზობს – ტრადიციულ პერსონაჟებთან ერთად (მაცხოვარი, დავითი და სოლომონი, ადამი და ევა) აქ უჩვეულოდ ჩნდებიან ღმრთისმშობელი და იაკობი. ეს უჩვეულობა, ჩვენივე ოსტატის მიერ აქვე, იაკობის ფიგურის გასწვრივ გაშლილი წარწერით არის ახსნილი: „კიბე, რომელი აღმართა იაკ/ო/ბ". ასე რომ, ამ ერთიანი სცენის მარჯვენა ფრთაზე გამოსახული აღმავალი საფეხურები, რომელსაც წარწერა განმარტავს[50], ცხადია, იაკობის მიერ ხილულ კიბეს მიგვანიშნებს (დაბადება 28, 11-19), რომელსაც ჩვენი ოსტატი ადამის ხსნას

---

[49] ეს ასეა ყველა იმ ძეგლზე, რომელიც პალეოლოგოსთა დროის ნიმუშებს მიყვება – მაგ., იხ. აჭის მოხატულობა.

[50] აქ ძველი აღთქმის ეპიზოდი ზუსტად არაა განმარტებული: იაკობმა ზმანების ადგილზე ლოდი აღმართა და არა კიბე (დაბადება 28, 11-16). ამიტომ ჩნდება კითხვა: ტექსტის არასწორი გაგების შედეგია ეს ამბავი თუ მისი თავისებური გააზრებისა და ინტერპრეტაციისა? კიბის ჩვენება სულიერი მონაპოვარია იაკობისა და, ამდენად, წარწერაშიც მოვლენის სწორედ ეს მხარეა აქცენტირებული. მით უფრო ამ კონკრეტული სცენისთვის, რადგან ადამიანისთვის ციური (იაკობის) კიბე ღვთისკენ მიმავალი გზის სიმბოლოა. საგულისხმოა, რომ ეს სცენა ჩვენს მოხატულობაში ისეა გააზრებული, რომ იაკობმა თავად იხილოს თავისივე ზმანების შედეგი: იაკობი, როგორც ჩვეულებრივ ხდება ხოლმე, სიზმრისეულად კი არ არის წარმოდგენილი (G. Millet, Monuments de l'Athos, Paris 1927, ტაბ. 196, 241), არამედ ღმრთისმშობლისკენ ხელაპყრობილი – ცხადლივ ხილვისას (ჩვენთვის ერთადერთი შემთხვევაა ცნობილი მღვიძარი იაკობის გამოსახვისა – ესაა ათონის პროტატონის 1300 წლის ახლოს შესრულებული მოხატულობა, სადაც იაკობი მისალმებად აღმართული მარჯვენით კიბესთან დგას; კიბეზე გამოსახულია ორი ზეაღმავალი ანგელოზი: Reallexikon zur byzantinischen Kunst, III, seit. 20, 1975, გვ. 520).

უკავშირებს. იაკობის მიერ ხილული კიბე ძველთაგანვე ღმრთისმშობლის ერთ-ერთ ძველაღთქმისეულ პირველსახედ იყო მიჩნეული[51]: ანდრია კრიტელი პირდაპირ უწოდებს მარიამს კიბეს, რომლის მეოხებითაც ღმერთი გარდამოხდა ზეციდან მიწად და რომლითაც მორწმუნენი აღვლენ ზეცად (ციური კიბე იაკობისა შეიძლება გავიაზროთ, როგორც სიმბოლო ღმერთთან დაკარგული კავშირის აღდგენისა)[52]. ამდენად, გასაგებია, თუ რატომ შემოდის ღმრთისმშობელი „ჯოჯოხეთის წარმოტყვევენის" ჭალისეული სცენის იმ მონაკვეთში, სადაც იაკობის მიერ ხილული კიბეა აღმართული[53]. ჩვენი მხატვარი აქ ხსნის კიდევ ერთ ხატს უნდა გადმოსცემდეს: ღმრთისმშობელი შუამავალია ღმერთისა და კაცთა მოდგმისა, - ჯოჯოხეთის წარმოტყვევენით მიღწეული ხსნა ადამისა შეუძლებელი იქნებოდა, თუ არა უმანკო ჩასახვა და უფლის განკაცება, რომელიც დედა ღვთისას მეოხებით მოხდა (...მარიამ ...მხოლოჲ ხიდი ღმერთისაჲ კაცთა მომართ მოსულისაჲ"...).

ამ სცენის განხილვისას შეუძლებელია არ გაჩნდეს კითხვა: გააზრებული და ბოლომდე გაცნობიერებული აქვს თუ არა ჭალელ ოსტატს ეს სიმბოლიკა? ამის სასარგებლოდ ის ფაქტი უნდა მეტყველებდეს, რომ წარმოდგენილ კომპოზიციაში მოქცეულია მაინცდამაინც იაკობის კიბე – სოფლისა და ზესთასოფლის დამაკავშირებელი ძველაღთქმისეული სიმბოლო და მასზე მდგომი ღმრთისმშობელი, რომლის სწორედ ამ კონკრეტულ სცენაში გამოსახვა, რამდენადაც ჩვენთვის ცნობილია, უმაგალითო შემთხ-

---

[51] „წინასწარმეტყველნი გამოგსახეიდეს კიბედ ზეცისად აღმართებულად"; „კიბედ იაკობისად იწოდე შენ, რომელსა გარდამოხდა დაბადებული მხსნელად ჩუენდა, ვითარცა წვიმა საწმისსა ზედა" ..., ძლისპირნი და ღმრთისმშობლისანი, ორი ძველი რედაქცია X-XI საუკუნეების ხელნაწერების მიხედვით, გამოსცა და გამოკვლევა დაურთო ელ. მეტრეველმა, თბ., 1971, გვ. 131, 141. ღმრთისმშობლისადმი ამგვარი მიმართვა ძველ ქართულ პოეზიასა (მაგ., იოანე მტბევართან, „ყოვლადწმინდისა ღუთის-მშობელისადმი" მიძღვნილ ბერი ნიკოლოზის ერთ-ერთ საგალობელში) და შედარებით მოგვიანო დროის ჭედურ ძეგლთა წარწერაზეც დასტურდება (მაგ., XVII საუკუნის მარტვილის ხატზე, 1716 წლის ვერცხლით შეჭედილ სანაწილე ხატზე სიონის ეკლესიიდან).

[52] წყაროები: ბენედიქტე დასავლეთისათვის, იოანე კლემაქსი აღმოსავლეთისათვის.

[53] იაკობის ზმანების ამსახველ სცენებში (სადაც ეს სცენა „ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნასთან" კი არ არის ჩვენის ანალოგიურად წარმოდგენილი, არამედ დამოუკიდებლად) იშვიათად, მაგრამ ჩნდება ღმრთისმშობლის სიმბოლო – მაყვლის ბუჩქი – მაგ., ოჰრიდის წმინდა კლიმენტის ეკლესიის მოხატულობაში. იგივე კახრიე-ჯამის მოხატულობაშიც შეინიშნება: იაკობის ზმანების ამსახველ სცენაში კიბის ხიდისებრი ფორმა გვავარაუდებინებს, რომ აქ შეიძლება გვქონდეს დაუჯდომელის ერთ-ერთი ჰიმნის გამოძახილი. ამ ჰიმნის მიხედვით კიბე იაკობისა ის ხიდია, რომლითაც ხდება მიახლოვება ზეცისა მიწასთან: Reallexikon zur byzantinischen Kunst, III, 1975. გვ. 20.

[54] ჩვენს კედლის მხატვრობაში თუმცა ჩნდება იაკობის მიერ ხილული კიბე, მაგრამ ეს ყველგან ცალკე, „ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნის" გარეშეა წარმოდგენილი. მაგ., ზარზმის ეკლესიის ბემის თაღის მოხატულობის ოთხი სცენიდან ერთი იაკობის კიბეს გამოსახავს. ეს კომპოზიცია გვხვდება იერუსალემის ჯვრის მონასტრის მოხატულობაშიც, ბოლნისშიც – სამხრეთ-აღმოსავლეთი ბურჯის დასავლეთ მხარეს. იგივე თემა, იაკობის მიერ ხილული კიბე, დამოწმებულია ფერწერულ ხატებზეც – მაგ., XIV საუკუნის უბისის ტრიპტიქონზე.

ვევაა ქართული (და არა მხოლოდ ქართული) საეკლესიო მხატვრობისთვის[54].

ამ კონტექსტში ჩვენთვის საგულისხმოა ორი რამ. ერთი ის, ქრისტიანული ღვთისმეტყველების ასეთი ღრმა, უფრო მეტად ადრეული ეპოქისთვის (X-XII საუკუნეები) დამახასიათებელი გაგება მოგვიანო დროის ქართულ მხატვრულ აზროვნებაშიც რომ პოულობს გამოძახილს და მეორე – იკონოგრაფიულად ამ უკვე დაკანონებულ სცენაში, განვრცობილი თხრობით, თვით ვრცელი წარწერითაც კი მთავარი მახვილი მის საგანგებოდ გაღრმავებულ შინაარსზე რომ არის გადატანილი.

ამ სცენის თავისებურების ახსნა იმასაც გვეუბნება, თუ რატომ არის ამ ერთიდაიმავე კომპოზიციის ფიგურები და საგნები არა ერთგვაროვნად გამოსახული. მარცხენა მონაკვეთზე წარმოდგენილი პერსონაჟები (მაცხოვარი, დავითი და სოლომონი, ადამი და ევა) რამდენად მარტივად, ტრადიციულ სქემებთან შედარებით, რამდენად გაუბრალოებული წესითაც უნდა იყვნენ შესრულებული, მაინც ნიმუშებს მიყვებიან (თმები ყველგან დეკორატიულად ლამაზადაა დაწყობილი, ტალღისებრი რიტმით შესრულებული, შიდა ნახატის ხაზებს მეტ-ნაკლებად მაინც ემთხვევა თეთრი ზოლები, შედარებით დახვეწილია ხელის მტევნების მონახაზი, შედარებით დახვეწილია ის ხაზებიც, რომლებიც სახის ნაწილებს გადმოსცემენ) მაშინ, როცა ამავე კომპოზიციის მარჯვენა ფრთაზე გამოსახულ, იაკობისა და ღმრთისმშობლის ფიგურებზე დაკვირვებისას დახვეწილობას კი არა, უფრო მეტად, გაუწაფაობას, შეიძლება ითქვას, შესრულების ჩამოუქნელ მანერას ვხედავთ (ფიგურის სრულიად გაუმართავი პროპორციები, უსწორ-მასწოროდ მონიშნული გარშემომწერი კონტური, თმების ერთიანი მასა, ბლოკისებრ აღმართული ხელის სქელი და მოუხეშავი მტევანი). მეტიც, ღმრთისმშობლისა და იაკობის ფიგურებს მხოლოდ უმნიშვნელო, უმცირესი ადგილი ეთმობათ კომპოზიციაში – თუნდაც ამიტომ არიან ისინი ასე უხერხულად სიბრტყეზე განრთხმული, ასე უხერხულად ერთმანეთს მიტმასნილი. აქ ის ფსიქოლოგიური მომენტია, რომელსაც ჩვეულებრივ ბავშვის ნახატზე ვხვდებით ხოლმე. ჩვენმა ოსტატმა სანიმუშო მასალით იცის, რომ ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნის სცენაში მთავარია სიკვდილის დამთრგუნველი მაცხოვარი, რომელსაც ადამი ამოყავს ჯოჯოხეთიდან. ამიტომაც გასაგებია, რომ ის ჯერ მთავარს ხატავს და მხოლოდ შემდეგ, ახლა უკვე სანიმუშო მასალის გარეშე (რადგან, როგორც ითქვა, ღმრთისმშობელი და იაკობი საერთოდ არ ჩანს „ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნის“ არც ერთ სცენაში), ცდილობს მოხატულობის პროგრამის დამდგენელის ნააზრევის წარმოდგენას. მას კი, აშკარად, არ ყოფნის ამის ოსტატობა – კომპოზიციის მთლიანობაში მოაზრება ისე, რომ ზომიერად დატვირთოს ამ სცენისთვის განკუთვნილი სასურათე არე, შესრულების მხრივაც ოდნავ მაინც მიუახლოვდეს იმ ხატს, რომელსაც სანიმუშო მასალად ისახავს, რომლის მიხედვითაც ქმნის. ჭალელი ოსტატი გრძნობს კომპოზიციის ამ ორ ფრთას შორის არსებულ შეუთანხმებლობას და სცენის ამხსნელ წარწერას, ამიტომაც გვაძლევს სხვებისაგან განსხვავებული, საგრძნობლად დიდი ზომით. სწორედ ამ წარწერით როგორღაც შეივსო, როგორღაც დაიტვირთა ამ ერთიანი კომპოზიციის ის მარჯვენა ფრთა, რომელიც სრულიად ნეიტრალურ ფონზეა გაშლილი და სადაც ფიგურები ასე უჩვეულოდ არიან წარმოდგენილი. ასე რომ, ჭალის ეკლესიის მომხატველის საშემსრულებლო

ოსტატობა, ზოგიერთ სცენაში მაინც, დიდად ყოფილა დამოკიდებული იმ ნიმუშზე, რომელსაც იგი ითვალისწინებს.

დასავლეთი კედლის მოხატულობა, სადაც, როგორც ვნახეთ, ღვთისმოვლენისა და მსხვერპლის, ხსნის თემის თავისებურად მოაზრებული სცენებია გაშლილი, კიდევ ერთი, ამავე თემის ახლა უკვე დამაგვირგვინებელ ეპიზოდსაც წარმოგვიდგენს. ეკლესიის მთავარი შესასვლელის თავზე, სადაც „იერუსალემად შესვლისა" და „ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნის" სცენები ემიჯნება ერთმანეთს, ანგელოზის ფიგურას ვხედავთ. გამოსახულია იგი ფრონტალურად, ზეაწეული ფრთებითა და ორსავ მხარეს ფართოდ გაშლილი ხელებით. ფიგურის თანმხლებ ასომთავრულ წარწერაზე ერთადერთი სიტყვა – აღდგომა („აღდგ/ო/მ/ა") იკითხება. ჩანს, აქ ის ანგელოზია (მენელსაცხებლე დედების გარეშე) გამოსახული, რომელიც მაცხოვრის აღდგომას ახარებს. საგულისხმოა, რომ აღდგომის თემა, ამ სახით პირველად ჩნდება ქართულ მონუმენტურ მხატვრობაში. საგულისხმოა ისიც, რომ, ჯერ ერთი – კომპოზიცია ისეა წარმოდგენილი, რომ ზუსტად ეპასუხება საკურთხევლის იმ მონაკვეთის მოხატულობას, სადაც მსხვერპლის სიმბოლო და მსხვერპლის თაყვანისცემის რიტუალია ასახული და მეორე – მჭვრეტელთან ახლოს, მოხატულობის ქვედა მონაკვეთზე გამოსახული და ჩვენსკენვე მომზირალი ანგელოზი გაშლილი ხელების მოძრაობით ორსავ მხარეს ისეა მიმართული, რომ არა მარტო მის ზემოთ გამოსახულ სცენებთან მისივე უშუალო კავშირი გამოჩნდეს, არამედ განსაკუთრებით წარმოჩინდეს დასავლეთი კედლის შუანა ღერძის მარჯვნივ და მარცხნივ, გვერდიგვერდ გაშლილი ის რამდენიმე სცენა, რომლებიც ღვთისმოვლენისა („მირქმა", „იერუსალემად შესვლა") და ხსნის („ჯვარცმა", „ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნა") თემებს განასახიერებენ. ასე რომ, ამ არც თუ დიდი ზომის ერთადერთი ანგელოზის ფიგურით წარმოდგენილი დიდი თემის მომცველი კომპოზიციის ადგილი ზუსტად არის მოაზრებული და უკვე ამ მხრივ, მოხატულობის დეკორის ერთიან სისტემაში, მნიშვნელოვნებით – როგორც იდეურად, ისე კომპოზიციურად – გამორჩეული.

საუფლო ციკლის მომდევნო სცენებს მთლიანად ეთმობა ჩრდილოეთი კედლის მოხატულობა. სცენებს შორის კავშირის წარმოჩენა არც ამ შემთხვევაშია დავიწყებული: „ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნის" კომპოზიციაში მონაწილე ღმრთისმშობელს, რომელიც, ჩრდილოეთის კედელზეა გამოსახული, ჩვენი ოსტატი ისე წარმოგვიდგენს, რომ ხელების მოძრაობით და მზერით ამავე კედლის ზემო რეგისტრებისკენ იყოს მიმართული, სწორედ იმ მხარეს, სადაც იესუს უფლად გამოჩინების იდეის მომცველი სამი სცენაა გადმოცემული. ეს სცენებიც სამხრეთი კედლის მსგავსად არიან გაშლილი: საკურთხევლის მომიჯნავე არეზე ორ რეგისტრად გამოსახული, ერთმანეთის ზემოთ და ქვემოთ მოქცეული „ნათლისღება" და „ფერისცვალებაა", ხოლო პილასტრის მარცხნივ – წინა ორი სცენის

---

55. „ფერისცვალებისა“ და „ამაღლების“ მომიჯნავე სცენებად წარმოსახვა (ჩვენ აქ, ცხადია, არაფერს ვამბობთ „ნათლისღებაზე“) სხვა მხრივაცაა გამართლებული: მეორე საუკუნის პირველი ნახევრის პეტრეს აპოკალიფსისში აღდგომილი მაცხოვრის სიტყვათა ერთი ნაწილი გადატანილია ფერისცვალების მთაზე და, ამდენად, ამაღლებაზე თხრობისას მასში ფერისცვალების მოტივებიც არის შემოტანილი: Reallexikon zur byzantinischen Kunst, 1971, II, გვ. 1227.

ტოლი „ამაღლების" კომპოზიცია[55]. აქაც, ამ შემთხვევაშიც, ამაღლების თემა, - ანუ ის სცენა, რომელიც დიდი ზომისაა, - დაგვირგვინებაა წინა ორისა (ნათლისღებაში ქრისტეს ღვთაებრიობაზე მინიშნებაა მხოლოდ, ფერისცვალებაში მოციქულთა მიმართ ღვთაებად წამიერი მოვლინება, გამოცხადების ბოლო სცენაში კი, როცა მაცხოვარი ზეცად მიმავალია – უკვე სრულად წარმოჩენა თავისივე ღვთაებრივი ბუნებისა). აქაც (სამხრეთი კედლის აღმოსავლეთ მონაკვეთზე გამოსახული იმ ორი სცენის მსგავსად, რომლებიც წინასწარუწყების იდეას გადმოსცემენ) ერთმანეთის ზემოთ და ქვემოთ, ორ რეგისტრად გაშლილი „ნათლისღება" და „ფერისცვალება" არა მარტო იდეურად ესიტყვება ერთმანეთს, არამედ კომპოზიციურადაც (ამ ორი კომპოზიციის გეომეტრიული ცენტრი ზედა, „ფერისცვალების" სცენის მაცხოვრის ფიგურა კი არ არის, არამედ ქვედა, „ნათლისღების" სცენისა. მისი ჩამკეტი, მისი შემომსაზღვრელი კომპოზიციური ვერტიკალები კი პირიქით, იქვე როდია მოცემული, არამედ ზემოთ გაშლილ სცენაში – ფერისცვალების ის ორი წინასწარმეტყველი, რომელთა ფიგურებიც კომპოზიციის ორსავე მხარეს არიან ხაზგასმულად წარმოდგენილნი). გამოცხადების ეს ორი სცენა, მიუხედავად იმისა, რომ ორ სხვადასხვა რეგისტრზეა გამოსახული, ამიტომაც იკითხება ერთიანად.

ორივე სცენაში, თუ მათ დამოუკიდებლად განვიხილავთ, კომპოზიციის არა მარტო ცენტრალური ღერძია გამახვილებული, არამედ ორსავე მხარეს მოქცეული ფრთებიც წონასწორობაშია მოყვანილი ისე, რომ თავიდან არის აცილებული სიმშრალე და ერთფეროვნება ("ნათლისღების" სცენაში – კომპოზიციის მარჯვნივ მდგომ სამი ანგელოზის მჭიდროდ შეკრულ ჯგუფს, მარცხნივ, მართალია, ნათლისმცემლის ერთადერთი ფიგურა უპირისპირდება, მაგრამ აქ არა მარტო იოანეს ფიგურაა შედარებით მასშტაბური, არამედ მის უკან მდგომი ხეც შესამჩნევად მაღალია, ტოტებგაშლილი და ამასთან – მაცხოვრის ფიგურაა ცენტრიდან ოდნავ გადაწეული. „ფერისცვალების" სცენაში – კომპოზიციის მარჯვნივ და მარცხნივ თუმცა სხვადასხვა ზომის ფიგურა დგას – ელია ხომ მოსესთან შედარებით შესამჩნევად ტანმაღალია, - მაგრამ, სამაგიეროდ, სამთაგან ის ერთი მოციქული, რომელიც ყველაზე მასშტაბურია, სწორედ მოსესთან, სწორედ ამ ტანმორჩილი ფიგურის ფეხებთან არის გამოსახული).

ორსავე სცენაში უჩვეულოდ ჩნდება სხვადასხვა ეპოქისთვის (როგორც ადრეული, ისე მოგვიანო საუკუნეებისთვის) დამახასიათებელი იკონოგრაფიული თავისებურებანი: თუ ერთგან პალეოლოგოსური ნიმუშების გავლენას ვხედავთ (მაცხოვრის ნათების, XII საუკუნის ბოლო წლებიდან გავრცელებული[56] სამფერი ზოლი, რომელსაც სამების განდიდების სიმბოლოდ მიიჩნევენ[57]), მეორეგან პირიქით – ოსტატი ადრეულ ნიმუშებს ბაძავს („ფერისცვალების" სცენის დამსწრე სამი მოციქული XII საუკუნის მომდევნო ძეგლებისთვის დამახასიათებლად, ძლიერი მოძრაობით კი არ არის გადმოცემული, არამედ შედარებით თავშეკავებულად. მოსე წინასწარმეტყველი ამავე სცენიდან პირტიტველია და არა, პალეოლოგოსური ნიმუშ-

---

56. G. Millet, Recherches sur l'iconographie de l'évangile, გვ. 210.

57. Н. В. Покровский, Евангелие в памятниках иконографии преимущественно византийских и русских, СПБ., 1892, გვ. 210.

58. Д. Иосебидзе, Роспись Ачи, გვ. 39.

ების მსგავსად, გრძელი წვერით გამოსახული[58]). აქვე მეტად იშვიათი, გვიანა ძეგლებზე მხოლოდ აქა-იქ დადასტურებული იკონოგრაფიული დეტალიც იქცევს ყურადღებას: მოსეს მარჯვენა ხელში გრძელი ფირფიტა უჭირავს – ფიცარი სჯულისა („ქვის ფიქალი რომელსა ზედა დაწერილ იყო ათი მცნება"), და არა წიგნი, როგორც ეს ტრადიციისამებრ გვხვდება ხოლმე[59]. სცენაში კომპოზიციური თავისებურებაც შეინიშნება: ერთი ის, რომ ცენტრალური პერსონაჟისკენ სამმეოთხედში მიმართული მოსე და ელია, ჩვეულებისამებრ, ბორცვების თავზე კი არ დგანან, არამედ მთის კალთების ფონზე (მარჯვნივ გამოსახული წინასწარმეტყველი სურათის შუანა მონაკვეთშია ჩართული, მეორე კი – უფრო დაბლა, სადაც ნიადაგის ოდნავ შესამჩნევი ზოლია მონიშნული) და კიდევ ის, რომ მოციქულები, ახლა უკვე, ამავე ზონაში, მაცხოვრის ნათების ზოლის გასწვრივ არიან დამახასიათებელ მოძრაობაში წარმოდგენილი: შთაბეჭდილება ისეთია, თითქოს ერთი მათგანი ხელით ეხებოდეს მაცხოვრის ნათებას (ამ ყაიდის ძეგლებისთვის ეს ჩვეული წესია: იგივე ბუგეულსა და კალაურის მოხატულობაშიც ჩანს).

ორივე სცენა, ოფიციალური რიგის იმჟამინდელ ნიმუშებთან შედარებით, აშკარად გამარტივებულია, ორივეგან აშკარად შეინიშნება პალეოლოგოსური ნიმუშებიდან მოსესხებული, ოღონდ ოსტატის თავისებური ხედვით გადამუშავებული ის ცალკეული დეტალები, რომლებიც სხვაგანაც შემოგვხვდა (ეს განსაკუთრებით ბუნების გადმოცემისას ჩანს – მთების ნახატი აქაც ისეთივეა როგორც „შობის" ან „ლაზარეს აღდგინების" მომცველ კომპოზიციებში ვნახეთ).

გამოცხადების ამ სცენათაგან განსაკუთრებით უჩვეულოდ, „ამაღლების" ფართოდ გაშლილი კომპოზიცია გამოიყურება (ასომთავრული წარწერით: „ამაღლება ქრისტესი"). უჩვეულობის მიზეზი ისაა, რომ აქ მომხატველი-ოსტატი გარკვეული მიზნით შეეცადა გაეერთიანებინა ამაღლების ორი სხვადასხვაგვარი იკონოგრაფიული რედაქცია. ცნობილია, რომ ამაღლების ბემისა ან გუმბათისეული კომპოზიცია ჩვეულებრივ სამნაწილიანია: ბემის ცენტრში მანდორლაში მოქცეული მაცხოვარია დასავლეთისკენ მზირალი, რომელსაც ოთხი ან ორი ანგელოზი აამაღლებს. ბემის დამრეც, აბსიდის მომიჯნავე კამარაზე კი - სამხრეთით და ჩრდილოეთით - მოციქულთა ჯგუფებია წარმოდგენილი, სადაც ღმრთისმშობელიც ჩნდება. როცა ამაღლება გუმბათიდან ან ბემიდან კედელზე გადაინაცვლებს, ჩვეულებრივ ორ ზონად გამოისახება ხოლმე: ზედა ან ზეციურ ზონაზე ჩნდება მანდორლიანი მაცხოვარი, რომელსაც ორი ანგელოზი აამაღლებს; ქვედაზე კი, რომელიც მიწიერ ზონას, მიწიერ სარტყელს გამოსახავს, ღმრთისმშობელი დგას ანგელოზებითა და თორმეტი მოციქულით გარშემორტყმული. ეს ასეა ყველგან, მაგრამ ჩვენთან უჩვეულოდ არის გაშლილი და არც თუ სრული სახით წარმოდგენილი. სცენაში გამოყენებულია ორი სხვადასხვა რედაქცია: ზედა ზონა ბემისეული კომპოზიციის ცენტრალურ ნაწილს

---

[59] Н. В. Покровский, Евангелие в памятниках иконографии, გვ. 201. Т. А. Измаилова, Армянская миниатюра XI в. 1969 (Диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения), ხელნაწერი.

[60] ბემაში გაშლილი „ამაღლების" კომპოზიცია აუცილებლად სამ ზონას, სამ რეგისტრს ითვალისწინებს: კამარის წვერში მოქცეულ მანდორლიან მაცხოვარს ამ შემთხვევაში ოთხი ანგელოზი აამაღლებს (ძალზე იშვიათად – მაგ., აჭის მოხატულობაში – ამ ოთხ ანგელოზს ორი საყვირიანი ანგელოზიც ემატება).

იმეორებს (მაცხოვარს აქ ოთხი ანგელოზი აამაღლებს)[60], ქვედა კი კედლისას (ერთია მხოლოდ – მოციქულთა ჯგუფით გარშემორტყმული ღვთისმშობელი „ორანტა" აქ რატომღაც მთავარანგელოზების გარეშეა გამოსახული)[61]. ამ ორი რედაქციული ვერსიის შერწყმას უჩვეულობა შესაძლოა არ გამოეწვია, მაგრამ ჩვენმა ოსტატმა ვერ შეძლო კომპოზიციურად მათი გამთლიანება. საქმე ის არის, რომ ანგელოზებით გარშემორტყმული მაცხოვარი იმავე სცენის ქვედა ზონის ფიგურათა მიმართულებას კი არ იმეორებს, არამედ საკურთხევლისკენაა შებრუნებული და, რაღა თქმა უნდა, არ ეპასუხება ქვემოთ გამოსახულ ფიგურათა მდებარეობას. „ამაღლების" ამ ერთიანი სცენის ეს ქვედა, როგორც ითქვა, ჩვეულებისამებრ გაშლილი მონაკვეთი ამიტომაცაა თითქოსდა დამოუკიდებლად წარმოდგენილი. კომპოზიციის ამგვარი, ერთი შეხედვით, რამდენადმე გაუაზრებელი გადაწყვეტა ერთგვარ გამართლებას მაინც პოულობს: მხატვარს ამ შემთხვევაში „ამაღლების" მისთვის ცნობილი ორი რედაქციიდან ერთ-ერთის არჩევა ნაკლებად თუ გამოადგებოდა, რადგან ეს კომპოზიცია სწორედ აქ, დიდი თემის მომცველ დანარჩენ ოთხ სცენასთან უნდა წარმოედგინა – სწორედ რომ ჩრდილოეთის კედელსა და ამ კედლისავე კამარის ნახევარზე. საწინააღმდეგო მხარეს, სადაც, მაცხოვრის მიწიერი ციკლია გაშლილი, ის ვერ გადაეტეოდა (წინააღმდეგ შემთხვევაში ამაღლება უკვე გუმბათისეული, ე.ი. სამნაწილიანი გამოვიდოდა, რაც დაარღვევდა მთლიანი მოხატულობის ჩვენი მხატვრის მიერვე შემუშავებულ სცენათა განაწილების როგორც იდეურ, ისე კომპოზიციურ სტრუქტურას). ამიტომაც შეეცადა მომხატველი-ოსტატი „ამაღლების" ამ ორი რედაქციის ერთმანეთთან შერწყმას. თუმცა, საბოლოოდ, მან მაინც ვერ შეძლო ამ სცენის გამართვა, ერთიან მხატვრულ ორგანიზმად მისი შეკვრა, თუნდაც თავისებური გამთლიანება.

საუფლო ციკლის ამ დამასრულებელი ეპიზოდის ამსახველი სცენის ის მონაკვეთი, სადაც მოქმედება მიწიერ ზოლზეა ნაჩვენები, უკვე ჩვეულებისამებრ არის გაშლილი. სრულ წონასწორობაში მოქცეული სცენა ხაზგასმულად წარმოგვიჩენს კომპოზიციის აზრობრივ ცენტრს: ღვთისმშობლის ფიგურა, არა მარტო შესამჩნევი ინტერვალით გამოეყოფა მარჯვენა და მარცხენა ფრთაზე მჭიდროდ შეკრულ, მოუსვენარი ჟესტიკულაციით წარმოდგენილ მოციქულთა ჯგუფს, არამედ საერთო სიმშვიდითაც, ფართო შარავანდის, თავსაბურავისა თუ მოსასხამის სხვათაგან განსხვავებული ინტენსიური ფერადოვნებითაც.

პალეოლოგოსური მხატვრული შემოქმედების გამოძახილი ან, იქნებ ასეც ითქვას, მხატვრობის იმდროინდელი ოფიციალური ნაკადისთვის სანიმუშო ფორმალური თავისებურებანი ყველაზე აშკარად, ალბათ, ამ სცენაში ჩანს. ეს ფიგურათა თხელი, ხაზგასმულად აზიდული პროპორციებით, მათი კომპაქტური დაჯგუფებით, მოუსვენარი ჟესტიკულაციითა თუ მათივე სამოსის დაკუთხული, მახვილი ბოლოებით დასრულებული დანა-

---

[61] 61. მთავარანგელოზები აქ იმიტომაც ვახსენეთ, რომ ესენი რომ არა, მაშინ ჭალის „ამაღლების" კომპოზიცია ისევე წარმოგვიდგებოდა, როგორც გელათის წმინდა გიორგის ეკლესიის (XVI საუკუნის შუა წლები) „ამაღლების" ბემისეული კომპოზიცია.

ოჭკებით როდი შეიგრძნობა მხოლოდ, არამედ შიდა ნახატის სიჭარბითაც. მთავარი, არსებითი ამ შემთხვევაშიც, რაღა თქმა უნდა, ხაზია – სიბრტყეზე მკვეთრად დატანილი, გრაფიკული ხაზი. მაგრამ აქვე, სადაც რომელიღაც ნიმუშის გავლენით, მოცულობითი ფორმის გამოვლენის ილუზიაა წარმოქმნილი, მონაცრისფრო ზოლით დუბლირებული ის ფართო-ფართო ორმაგი ხაზებიც ჩნდება და, მრავალშრიანი წერის ტექნიკისთვის დამახასიათებლად, გამოთეთრების ის პატარ-პატარა, ოდნავ შესამჩნევი ლაქებიც, რომლებიც მხოლოდ უმწეო იმიტაციად, ძალზე შორეულად, „ფერწერული” მეტყველებით შესრულებულ იმჟამინდელ ნიმუშებს შეგვახსენებენ.

ზოგადი მსგავსება ყველაზე მეტად ანანაურის ეკლესიის XV საუკუნის მეორე ნახევრის მხატვრობის ამავე თემის ამსახველ კომპოზიციასთან ჩნდება, თუმცა სხვაობაც თვალსაჩინოა[62]. სხვაობას მხოლოდ ის როდი მიგვანიშნებს, ანანაურის ეკლესიის მომხატველი ფორმის ამოყვანას რომ მაინც ფერით ცდილობს, არამედ შიდა ნახატის ხაზთა თავისებურებაც. ანანაურში არ ჩანს ერთიანი ფორმის მომნიშვნელი ხაზი – იმ ყაიდის, იმგვარი ბუნებისა, რომელიც უწყვეტლივ შემოწერს ფორმას. ამასთან, თვით შიდა ნახატად გამოყენებული ხაზებიც ჩვენთან შედარებით უფრო მოკლე-მოკლეა, უფრო სწრაფი, უფრო ტეხილი და, ამდენად, გასაგებია, უფრო მეტად რომ ანაწევრებს ფორმას. ამ სახის, ამგვარი ხასიათის შიდა ნახატი, შესამჩნევი სქემატურობის მიუხედავად, უფრო ახლოს დგას პალეოლოგოსური მხატვრული სტილის გვიანა ნიმუშებთან, ვიდრე ჩვენი ოსტატის ნახელავი.

ჩვენი ძეგლის ხსენებული სცენაც შესრულების საერთო მანერით თუმცა ამგვარი ნიმუშების ანარეკლია, მაგრამ თვით სანიმუშო მასალის ძირეული სტრუქტურაა აშკარად დაკარგული – შესამჩნევად გამარტივებული, შესამჩნევად პირობითი და, რაც მთავარია, უკვე განსხვავებული ხედვითაც დანახული. ეს ხედვა მოციქულთა ჯგუფში ადგილობრივი ტიპაჟით ცხადდება ყველაზე მეტად, შემდეგ კი შიდა ნახატის იმ მკვეთრად გრაფიკულ, თავისუფლად ხელს მინდობილ, გაურანდავ უწყვეტ ხაზთა ერთიანი დინებით, რომელთა ხასიათიც ნებაუნებურად შეგვახსენებს ხალხურ ოსტატთა ნახელავს.

იმავეს ერთი მეტად მნიშვნელოვანი კომპოზიციური დეტალიც შეგვახსენებს. ვგულისხმობთ იმ ფართო ორნამენტულ არშიას, რომელიც ქვემო მხრიდან დაუყვება ხსენებულ სცენას. ასე ხაზგასმულად დაგრძელებული ფიგურები, კომპოზიციურად მართლაც საჭიროებდნენ დამჭერ ზოლს, მაგრამ მთავარი ეს როდია: არშიაზე ცხოვლად გაბნეული, რამდენიმე ღერად შეკრული ბალახები და ყვავილოვანი ბუჩქები, საკურთხევლის მოხატულობის მსგავსად, ახლა უკვე სტილიზებული სახით შემოთავაზებულ იმ მცენარეულ მოტივს მოგვაგონებს, რომელსაც ჩვეულებისამებრ გამოყენებითი ხელოვნების ხალხური ნიმუშები მიმართავს. ეს იმას ნიშნავს, რომ აქაც, ზემოხსენებულ, სხვა დანარჩენ კამარისეულ სცენათა ანალოგიურად, გარკვევით ჩნდება ორი სხვადასხვა სახეითი სისტემის შერწყმა-შერიგების მცდელობა.

---

[62] ანანაურის ეკლესიის მოხატულობის შესახებ დაწვრ. იხ. ა. კლდიაშვილი, ვარძიის ანანაურის ეკლესიის მოხატულობა, „სადისერტაციო მაცნე“, თბ., 1994.

საუფლო დღესასწაულის ციკლი ჭალის ეკლესიის მოხატულობაში, როგორც ვნახეთ, ათ სცენას მოიცავს („ხარება", „შობა", „მირქმა", „ნათლისღება", „ფერისცვალება", „ლაზარეს აღდგინება", „იერუსალემად შესვლა", „ჯვარცმა", „ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნა", „ამაღლება"). მათი იკონოგრაფია, იშვიათი გამონაკლისის გარდა, აღმოსავლეთ საქრისტიანოში გავრცელებული თემების მოგვიანო დროის ბიზანტიურ ვერსიებს წარმოგვიდგენს. თუმცა აქვე ამ ფართოდ ცნობილი სქემებისადმი ადგილობრივი ოსტატის თავისებური მიდგომაც შეინიშნება: ეს არა მარტო ამა თუ იმ სიუჟეტის თავისებური გახსნით წარმოჩინდა, არამედ სცენების შედარებით მარტივი აგებითაც, მათში მონაწილე პერსონაჟთა განლაგებისა და არქიტექტურულ-პეიზაჟური ფონის თავისებური ხასიათითაც.

ეს სცენები, მათი არც თუ ტრადიციისამებრ განლაგების მიუხედავად, თავიდანვე შეიძლება არა, მაგრამ დაკვირვებისთანავე ნათლად წარმოგვიჩენენ მოხატულობის ერთიან თეოლოგიურ პროგრამას.

ამ მცირე დარბაზის მომხატველის უპირველესი ამოცანა ის არის, რომ წარმოაჩინოს მაცხოვრის ცხოვრების დასრულებული ციკლი: ხარებით დაწყებული და ამაღლებით – ქრისტეს დიდების ამ ზოგადი იდეის გამოხატულებით – დამთავრებული. ეს სისრულე ორი უმნიშვნელოვანესი თეოლოგიური იდეის წარმოსახვით იქმნება: თუ ერთგან, კედლის გარკვეულ მონაკვეთზე, მაცხოვრის ქვეყნად მოვლინების და, ამდენად, მსხვერპლის გაცხადების ციკლია გამოსახული („ხარება", „შობა", „მირქმა", „ლაზარეს აღდგინება", „იერუსალემად შესვლა"), მეორეგან ხსნის თემაა გაშლილი („ჯვარცმა", „ჯოჯოხეთის წარმოტყვევანი" და მთელ კედელზე გაშლილი სამი გამოცხადება, „ნათლისღება", „ფერისცვალება", „ამაღლება"). სცენათა ეს თავისებური განლაგება მოხატულობის მთლიანი კომპოზიციური სტრუქტურითაც არის გამართლებული: თუ საკურთხევლის მარცხნივ (სამხრეთის კედელსა და დასავლეთის კედლის შუანა მონაკვეთამდე) ერთი გარკვეული ციკლია ხუთი სცენით წარმოდგენილი, მარჯვნივ (ჩრდილოეთის კედელსა და დასავლეთის კედლის შუა მონაკვეთამდე) ასევე ხუთი სცენის მომცველი მეორე ციკლი. როგორც ჩანს, დასავლეთის მთავარი შესასვლელი და მისი ზემოთ გაჭრილი სარკმელი ამ შემთხვევაშიც, თვით ქრისტოლოგიური ციკლისთვისაც ასრულებს თავისებური წყალგამყოფის როლს (გავიხსენოთ – ქტიტორთა რიგიც, გარკვეული იერარქიის წარმოსაჩენად, ამავე ღერძით იყო გამიჯნული). ეს თუ ასეა, მაშინ ისიც გასაგებია, ამ ცენტრალური, ამ გამყოფი ღერძის დამამთავრებელ მონაკვეთზე, ეკლესიის მთავარი შესასვლელის თავზე, გაშლილი ხელებით ორსავე მხარეს (როგორც სამხრეთით, ისევე ჩრდილოეთით) მიმართული იმ ერთადერთი ანგელოზის გამოსახვა, რომელიც მაცხოვრის აღდგომას ახარებს. გასათვალისწინებელია ისიც, ანგელოზთან, მის ქვედა მონაკვეთზე, დასავლეთის ფართო შესასვლელის თაღის ორსავ მხარეს, ტრადიციისამებრ გამოსახული მოწამის თითო წელზევითი ფიგურა რომ ჩნდება. მოწამებრივი მსხვერპლის თემა აქ უკვე საგანგებოდ არის გამახვილებული, ოღონდ ისე, რომ საბოლოოდ ხსნის ქრისტიანული იდეით – აღდგომით დაგვირგვინდეს. ასე რომ ხსნის თემა, სწორედ რომ მისი საზრისი, როგორც ჩანს, მაინც მთავარი, მაინც არსებითი, მაინც უპირატესი მნიშვნელობისაა მოხატულობის მთლიან იკონოგრაფიულ პროგრამაში

(ვავიხსენოთ საკურთხევლის – დასავლეთი კედლის ამ საპირისპირო მხარეს მოცემული ხუროთმოძღვრული ფორმის მოხატულობა, სადაც ხსნის იდეა თავიდანვე საგანგებო მნიშვნელობით იყო წარმოდგენილი).

იმ სცენების ერთად, ერთმანეთის გვერდით წარმოდგენა, რომლებიც მსგავსი იდეით, სიმბოლური და თეოლოგიური მნიშვნელობით თანხვდებიან ერთმანეთს, უკვე თავისთავად გვიმჟღავნებს მხატვრული მიდგომის თავისებურ წესს: ამ ერთიან მხატვრულ ორგანიზმში მთავარია არა იმდენად ანსამბლურობა, ტრადიციისამებრ მოხატულობის მთლიანი შეგრძნება, რამდენადაც მისი ცალკეული, აზრობრივად გამოკვეთილი ნაწილების წინ წამოწევა. მოხატულობა ამ პერიოდისთვის, როგორც ითქვა, ერთიან ფერადოვან დეკორად ეფინება კედლის ყოველ მონაკვეთს, ტვირთავს სიბრტყეს – ხშირად ისე, რომ ხელს უშლის ინტერიერის ხუროთმოძღვრულ ფორმათა აღქმას. ამ სახის მოხატულობაში აუცილებელი ხდება იმ იდეის თავისებური გამორჩევა, რომლის მომცველი სცენაც დამკვეთისა თუ მრევლისთვის განსაკუთრებულად მნიშვნელოვანი ხატია და რომელზედაც ყურადღება უნდა გამახვილდეს. ეს კი, ერთიან თეოლოგიურ იდეათა მომცველ კომპოზიციათა (რომელთაგან, ერთმანეთის მოპასუხე კედლებზე, რამდენიმე სცენის მასშტაბია გამორჩეულად გაზრდილი) გვერდიგვერდ წარმოდგენით შეიძლებოდა მიღწეულიყო. აქედან, ის თავისებური ხერხი სცენების განაწილებისა, რომელშიც გარკვეულად აისახა ტრადიციულისგან განსხვავებული ის თავისებური მხატვრული მიდგომა, რომელიც თვით ქრისტიანული რწმენის შიგნით მომხდარ თვალთახედვის კუთხის ერთგვარი მონაცვლეობით უნდა აიხსნას.

ჭალის ეკლესიის მოხატულობის დეკორის სისტემა, როგორც ვხედავთ, მთლიანობაშიც ოსტატურად არის გააზრებული და გარკვეული იდეური შინაარსითაც დატვირთული, სხვა საქმეა თუ როგორ, რა საშემსრულებლო დონეზეა იგი წარმოდგენილი.

სცენების მოხილვისას ვნახეთ, თუ რა განუზომლად გაიზარდა შინაარსის წილი გამომსახველობაში. მოხატულობის სახოვნად უკვე შესამჩნევად გაუბრალოებული დეკორი ვეღარ ატარებს იმას, რასაც უნდა იტევდეს და მთავარი მახვილიც ახლა უკვე გამოსახულ სიუჟეტთა შორის რთული შინაარსობრივი კავშირების წარმოჩენაზე გადადის. თუ წინათ ამ მხრივ მხოლოდ მინიშნება იყო საკმარისი, ახლა საჭიროა განმარტება, დაბეჯითებით მტკიცება, ახსნა, ოღონდ არა ჩამოქნილი ფორმით, არამედ შინაარსით. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ახლა ჩანს არა მაღალი ოსტატობით მოწოდებული, დამახასიათებლად მხატვრულ-გამომხატველობითი ხერხები (კომპოზიციისა და ნახატის გამოზნული მონუმენტურ-დეკორატიული წყობა, მისი სისტემური და დახვეწილი ხასიათი), არამედ თხრობისმიერი შინაარსის გაღრმავებული ჩვენება. ამ გაღრმავებული შინაარსის მთელი სირთულე ეკლესიის მრევლისთვის იქნებ არც იყოს გასაგები, მაგრამ ამის მიუხედავად გამოსახულება მისთვის მაინც საგანგებო მნიშვნელობის ხატია – სწორედ იმიტომ, რომ მხატვრული ფორმისა და შინაარსის, მართალია, ნაკლებჰარმონიული, მაგრამ მაინც თავისებურად წარმოჩენილი ერთიანობა ქართული ეკლესიის დეკორს ამ გვიანა საუკუნეებშიც უნარჩუნებს მის ძირითად ნიშანს – მონუმენტურობას.

მონუმენტურს, ამ შემთხვევაში, ბუნებრივია, არ აქვს კლასიკური შუა

საუკუნეების დროინდელი საზრისი. ეს გასაგებია – ჩვენი ეკლესიის მოხატულობის შესამჩნევად ირეგულარული ხასიათი ხომ უკვე თავისთავად უნდა გამოხატავდეს საწინააღმდეგო რიგის ნიშან-თვისებათა მქონე რაიმე ეფექტს. მაგრამ ეს სულ ასე რომ არ არის, იქიდან ჩანს, გაუბრალოებული სახით შემოთავაზებული მხატვრული ფორმა ჯერ კიდევ, ამ კონკრეტულ შემთხვევაშიც რომ ზედროულობის ნიშნითაა აღბეჭდილი (ქტიტორთა პორტრეტთან შედარებით, მართალია, გაცილებით ნაკლებად, რადგან, როგორც ითქვა, სახარების ციკლში, სადაც არსებითად ამ დროისთვის ინერციითღა ზემოქმედი ნიმუშების გავლენაა, მხოლოდ უმნიშვნელოდ თუ შეაღწია ხალხური ხედვის შედეგად წარმოჩენილმა იმ ახლებურმა დამოკიდებულებამ, რომელმაც მონუმენტური ფორმა თავისებური სახით გადმოანარჩუნებინა).

მოხატულობის ზოგადი აღწერისას ვნახეთ, რომ ყოველი სცენა განაწილებულია მკაფიოდ გაშლილ სიბრტყეზე. ყველგან – კომპოზიციური სქემები აგებულია მარტივი სიმეტრიით. სცენაში არა მარტო ცენტრია გამახვილებული, არამედ ერთმანეთის საპირისპირო ფრთებიც წონასწორობაშია მოყვანილი. წონასწორობა მონოტონური არ არის – იგი ყველგან წარმოქმნილია გარკვეული რიტმული მონაცვლეობით; იშვიათად თუ ჩანს ფიგურათა სიმრავლე. მთავარი მახვილი, მთის პეიზაჟური ფონით დატვირთულ ზოგიერთ კომპოზიციაშიც კი, ფიგურაზე მოდის – სწორედ რომ ფიგურა, ამა თუ იმ სცენის პერსონაჟია თითქმის ყველგან გამორჩეულად წარმოდგენილი. კიდევ ის, რომ სიუჟეტურ კომპოზიციათა მომცველ სასურათე სიბრტყეზე აუცილებლად თვალს ხვდება მახვილების მკაფიო სიმეტრიული განლაგება – ეს კი, უკვე თავისთავად განსაზღვრავს მონუმენტურობას.

მონუმენტურობის თავისებურ ელფერს წარმოქმნის ისიც, რომ, ჯერ ერთი – ძირითადი სახვითი ფორმები არა მარტო დიდი ზომისაა, არამედ ამ გვიანი ეპოქისთვის არც თუ დამახასიათებლად, შედარებით მაინც ნაკლებდანაწევრებულიცაა, შეიძლება ითქვას, „წყნარია”, „დინჯი” და მეორე – შესამჩნევად მთლიანია თვით ფორმის მონახაზიც. მთლიანობაში ფორმის სწორედ ამ სახის მონახაზი წარმოქმნის მხატვრულ ეფექტს. ის, მართალია, მოუხეშავია, დაუხვეწავიც, არც თუ გაწაფული ხელით სიბრტყეზე დატანილი, მაგრამ მნიშვნელოვანია ყველა შემთხვევაში.

ამგვარი შთაბეჭდილების წარმოქმნას ხელს უწყობს სცენაში მონაწილე პერსონაჟთა გამოსახვის წესიც. ფიგურათა პოზები ყველგან ძალდაუტანებულია – ძალზე იშვიათად, მხოლოდ აქა-იქ თუ ჩანს ფიგურის ოდნავ თითქოსდა გართულებული მოძრაობა. ამგვარ, შედარებით რთულ პოზაში გამოსახული ფიგურებიც კი მარტივი მოხაზულობისაა. ყველგან – ზოგადად აღებული ფორმა, ბრტყლად დატანილი ნაოჭები, ტონალური გრადიციის ანუ მოცულობითი ფორმის მოდელირების თითქმის სრული უარყოფა.

ამ მხრივ სხვაგვარად წარმოგვიდგება XVI საუკუნის ჩვენსავე ნიადაგზე დამკვიდრებული, ოღონდ ოფიციალური რიგის გვიანპალეოლოგოსური მხატვრობის ნიმუშები (იქნება ეს გელათის წმინდა გიორგის ეკლესიის მოხატულობა თუ ყველა ის ძეგლი, რომელიც ლევან კახთა მეფის დაკვეთით მოიხატა). ფიგურის თითქოს განგებ გართულებული მოძრაობა (ისე, რომ ფიგურები სხვადასხვაგვარად წელში მოხრილია, ხშირად თითის წვერებზე

შემდგარიც კი). სამოსის რთული, ჭირვეული ხვეულებით დაქუცმაცებული ნაოჭები, მოცულობითი ფორმის ჩვენების თუ სივრცობრივი ელემენტების შემოტანის ცდა ამ მხატვრობის დამახასიათებელი თვისებაა. კონკრეტული ნიშნების ჩვენების მცდელობა, რომელიც ასევე დამახასიათებელია ამ მხატვრობისთვის, არა მხოლოდ შინაგანი განვითარების პროცესით, არა მხოლოდ დროითაა ნაკარნახევი, არამედ ოსტატობის დონითაც. ჩვენი ეკლესიის მომხატველი, როგორც ითქვა, მოკლებულია ამგვარ საშემსრულებლო ოსტატობას და, რაც მთავარია, მისი მხატვრული ხედვაა შედარებით უბრალო, მარტივიც კი. ეს ყველაზე უკეთ ფორმის მხატვრული აღქმისას შეიგრძნობა: ორივეგან – როგორც ოფიციალური რიგის მხატვრობაში, ისე ჩვენთან, მართალია, შესამჩნევად დანაწევრებულია ფორმა, მაგრამ ჩვენს შემთხვევაში, სწორედ რომ სიმარტივის გამო, ფორმის დანაწევრება, მისი დაქუცმაცება უფრო ნაკლებად ჩანს. ამგვარად აღქმული ფორმა, შეიძლება ითქვას, მხატვრული მახვილების წარმოჩენასაც შედარებით მეტად უწყობს ხელს. ჭალის მხატვრობაში ყველაზე მეტად სწორედ ამ მხრივ აშკარავდება ის მახასიათებელი, რომლითაც იგი შედარებით ადრეული პერიოდის, XV საუკუნის მეორე ნახევრის ანანაურის ეკლესიის კედლის მოხატულობას რომ შეგვახსენებს. პირდაპირი ანალოგია მათ შორის, შესაძლოა, არ ჩანს, მაგრამ გამოძახილი სრულიად აშკარაა. ყოველ შემთხვევაში ის მაინც ცხადია, ჩვენს ძეგლში XV-XVI საუკუნეების ხელოვნების ამ დარგის ნიმუშთაგან, უფრო მეტად მაინც ანანაურის კედლის მხატვრობის საუფლო სცენათა სახვითი ფორმები რომ არის კიდევ უფრო გაუბრალოებული სახით, უკვე თავისებურად გამოყენებული.

ორივე ძეგლი – ანანაურიც და ჩვენიც, თუ ზოგადად ვიმსჯელებთ, პალეოლოგოსური მხატვრობის გავლენის შედეგია. ერთია მხოლოდ ანანაურში ამ ბიზანტიური სტილისთვის საერთოდ დამახასიათებელი, ფორმათა „ფერწერული" დამუშავების მცდელობა უფრო საგრძნობია – ხაზის წამყვანი მნიშვნელობის მიუხედავად. ჭალის მხატვრობაში კი, ამგვარი რამ სრულიად არ ჩანს, ან მხოლოდ აქა-იქ, უმწეო იმიტაციის სახით არის გამოვლენილი. ამგვარი სხვაობა ამ ორი ძეგლის შედარებისას რომ ჩნდება, არცთუ იმდენად მნიშვნელოვანია, როგორც ეს ერთი შეხედვით შეიძლება მოგვეჩვენოს: აქ ხომ მხატვრული სტილის დაკნინების შედეგს უფრო შევიგრძნობთ, ვიდრე ასახვის საგნისადმი ეკლესიის მომხატველის განსხვავებულ მიდგომას. ეს ასეა, რადგან ანანაურის მხატვრობაში უმთავრესი მაინც თვით ფორმის გაუბრალოების ის აშკარად შესამჩნევი პროცესია, რომელიც ჭალის მოხატულობაში საშემსრულებლო ოსტატების შედარებით სხვაგვარ, უფრო დაბალ დონეზე უფრო სრული სახით არის გამოვლენილი. შთაბეჭდილება ამ მხრივ ისეთია, თითქოს ანანაურის ეკლესიაში შენიშნული მხატვრული ტენდენცია ახლა უკვე მომდევნო ეტაპისთვის დამახასიათებლად და, ამდენად, ბუნებრივია, უკვე თავისებურად, მაგრამ მაინც უშუალოდ გრძელდებოდეს ჩვენს ძეგლში.

ანანაურის ეკლესიის მომხატველი, გაცილებით მეტად ვიდრე ჭალელი ოსტატი, მართალია, ცდილობს სიღრმის ილუზიის წარმოქმნას (შენობებისა თუ ბუნების ფორმების გადმოცემისას), მაგრამ, მაინც ისე, რომ არ დაირღვეს მისი კომპოზიციების საერთო სიბრტყოვანება. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, განზოგადებულ ფართო სიბრტყეებს ის გაცილებით ორგანულად

წარმოგვიდგენს, ვიდრე რაიმე მოცულობით ფორმას, რომელიც უფრო მეტად მაინც ნიმუშების გავლენით უნდა ჰქონდეს შეთვისებული. ამ მხრივაც ანანაურის მოხატულობა თითქოსდა გარდამავალი ეტაპია ჩვენი კედლის მხატვრობის იმ, თუ შეიძლება ითქვას, თითქმის სრული სიბრტყოვანების გზაზე, რომელიც XVI საუკუნის ერთი გარკვეული ჯგუფის ძეგლებში გამოვლინდა დამახასიათებლად.

ანანაურის მხატვრობაში ისევე, როგორც ჩვენთან, თუმცა აქა-იქ გვხვდება ფიგურების შედარებით მყიფე, აზიდული პროპორციები, მაგრამ საუფლო სცენებში, ძირითადად, მაინც დამჯდარი პროპორციების მქონე პერსონაჟები მოქმედებენ და, რაც მთავარია, სხეულისა და თავის შეფარდება აქ სულ სხვაგვარია, გაცილებით ორგანული, ვიდრე ამავე მოგვიანო დროის ოფიციალური რიგის ძეგლებში (გელათის წმინდა გიორგის, გრემისა თუ ნეკრესის ეკლესიათა მოხატულობაში).

დასასრულ, ისიც უნდა ითქვას, ამ ორი ძეგლის შედარებისას თითქმის ერთგვაროვანი მხატვრული განწყობილებაც რომ შეიგრძნობა. ეს იმით აშკარავდება, რომ ანანაურის ეკლესიის მოხატულობაში, ჩვენთანაც ნაკლებად თუ შეინიშნება ტეხილ ფორმათა მონაცვლეობაზე აგებული, პალეოლოგოსთა მხატვრობისთვის ნიშანდობლივი მოუსვენარი რიტმი. არც ანანაურში, არც ჩვენთან, მართალია, არ ჩანს შუა საუკუნეთა კლასიკური პერიოდის ძეგლთა მთლიანი და ნათელი სახვითი ფორმები და, ამდენად, არც ის სულიერი მუხტი, რომელსაც მჭვრეტელი მშვიდი მზერით ეზიარებოდა. მაგრამ ქართული მხატვრული შემოქმედებისთვის საერთოდ დამახასიათებელი ზომიერება, გარკვეული თავშეკავებულობა მაინც სახეზეა (უბრალოდ, სრულიად მარტივად მოტანილი ცენტრირებული კომპოზიციები, დიდი ზომის, შედარებით წყნარი ფერადოვანი სიბრტყეები, საუფლო სცენების პერსონაჟებით კომპოზიციების ნაკლები დატვირთვა, ფონთან ბუნებრივად შეფარდებული ფიგურათა ზომები, მათი ზომიერი პროპორციები და გადაუჭარბებელი, შედარებით შენელებული მოძრაობები, გამოსახულებათა სილუეტის ნაკლები დანაწევრება). ჩვენთვის განსაკუთრებით საგულისხმო და არსებითიცაა, ანანაურის ეკლესიაში, უკვე თავისებურად ის ხაზი რომ გრძელდება, რომელიც უფრო ადრე საფარის წმინდა საბას ეკლესიის მხატვრობაში იქნა გამჟღავნებული. პალეოლოგოსურ სტილს თითქმის სრულად მინდობილ ძეგლთაგან განსხვავებით (როგორც მაგალითად, უბისას მხატვრობაა), მათთან თანადროულად ის მეორე, ძირითადად პროვინციულ სკოლებში არსებული მხატვრული ტენდენციაც ხომ მოქმედებს, სადაც იმჟამად ოფიციალურად მიღებულ მხატვრულ სტილს ხალხური აზროვნებისთვის დამახასიათებელი ზოგი ნიშან-თვისებაც რომ აქვს შეთვისებული (ამის დამახასიათებელი მაგალითია სწორედ საფარის ეკლესიის მოხატულობა)[63]. ამავე კონტექსტში თუ ჩვენი ძეგლისა და ანანაურის მოხატულობის შეხების წერტილებსაც გავიხსენებთ, მაშინ ჭალის მოხატულობა იმ ხაზის თავისებურ გაგრძელებადაც შეიძლება

---

[63] საფარის წმინდა საბას ეკლესიის მოხატულობაში ხალხური აზროვნების ნაკადის შესახებ საგულისხმო მოსაზრებას გვთავაზობს ნინო ბარდაველიძე: „ლაზარეს აღდგინება“ ქართულ მონუმენტურ მხატვრობაში, სადიპლომო ნაშრომი (ხელნაწერი), 1987.

მივიჩნიოთ, რომელიც ქართულ მონუმენტურ მხატვრობაში გაცილებით ადრე ყოფილა წარმოჩენილი.

ჩვენს ძეგლზე დაკვირვებისას ჩანს, თუ ზოგადად რა რიგის წყაროებს ითვალისწინებს ამ პატარა ეკლესიის მომხატველი. თუ დეტალების გადმოცემისას აშკარა ხდება პალეოლოგოსური ნიმუშების ცოდნა, მთლიანობაში (ცალკეულ სცენათა კომპოზიციური აგებულება იქნება ეს, ფიგურის გადმოცემა თუ ფონის დამუშავება) ასევე საგრძნობია თავისებური გააზრება (რასაც სრულიად მოკლებულია ამავე XVI საუკუნის, ოფიციალური რიგის ის ძეგლები, რომლებიც ზემოთ ვახსენეთ). ამგვარი ტენდენცია ჭალის მოხატულობისა, ქტიტორთა პორტრეტში შედარებით სრულად, მხატვრულადაც, შეიძლება ითქვას, შემოქმედებითად იყო გადაწყვეტილი. საუფლო სცენებში იგივე, საშემსრულებლო ოსტატობის გაცილებით დაბალ დონეზე, და არც თუ დამახასიათებლად შეინიშნება. ამას კიდევ ერთხელ დაგვიდასტურებს სურათის ყოველ ცალკეულ კომპონენტზე ყურადღების გამახვილება.

საუფლო სცენების მომცველ ზედა რეგისტრებზე, სწორედ რომ ნიმუშების გავლენით, ხაზისა და ნახატის სხვაგვარი, ქტიტორთაგან განსხვავებული ბუნება ჩანს. ხაზი (როგორც გარშემომწერი, ისე შიდა ნახატისა) ყველგან თანაბარი ზომისაა, ყველგან ნაკლებდაჯერებული სულით უმარჯვოდ მონიშნული. ამიტომაცაა, რომ ნახატი, როგორც ჩვეულებრივ იტყვიან ხოლმე, „დანგრეულია". ეს განსაკუთრებით მოხატულობის იმ მონაკვეთებზე ითქმის, სადაც ოსტატი, იკონოგრაფიული სქემის თავისებურებების გამო იძულებულია მხოლოდ თავისი ცოდნით, თავისივე გამოცდილებით წარმოქმნას ნიმუშთან მიახლოებული მხატვრული სახე (ანგელოზები „ამაღლების" სცენიდან, ღმრთისმშობლისა და იაკობის ფიგურები „იაკობის ზმანების" ამსახველ სცენაში).

საშემსრულებლო ოსტატობა არც იქ ჩანს, სადაც ნიმუშების აშკარა გავლენაა. სხვადასხვაგვარი იკონოგრაფიული ელემენტები (სახის ტიპი, ფიგურათა პოზა, სილუეტის მონახაზი, ხელის მოძრაობაც კი ... ან უფრო კონკრეტულად – შუბლის, თვალის თუ ყვრიმალის ნახატი, ხვეული თმის ტალღისებრ მონიშვნა თუ კლაკნილი ხაზით კისრის ნაოჭების მოხაზვა ...) თუმცა ნიმუშებიდან მომდინარეა და თითქოს მიყვება კიდეც ტრადიციულ წესს, მაგრამ ნაკლებგაწაფული, ნაკლებდახელოვნებული ოსტატის ხელით შესრულებული და არცთუ ტრადიციული ხედვით დანახული, ისე გამარტივებულია, იმდენად არის ნიმუშს დაშორებული, რომ ვერ წარმოქმნის მხატვრულად მასთან მიახლოებულ სურათს.

სახეების წერის მანერა, ერთი შეხედვით მხოლოდ, აქაც, საუფლო სცენებში გამოყვანილ პერსონაჟებშიც, თითქოსდა ისეთივეა, როგორიც ქტიტორებზე ვნახეთ, მაგრამ თუ ერთგან (ქტიტორებთან) ოსტატის მეტ თავისუფლებას ვგრძნობთ, მეორეგან უფრო ნიმუშებზე დამორჩილებას. ნიმუშების უშუალო გავლენის შედეგია ღია მომწვანო ფერის ის სამკუთხა ჩრდილები, რომლებიც ქტიტორთაგან განსხვავებით აუცილებლად გვხვდება წმინდანთა სახეებზე – თვალის უპეებთან და ცხვირის მთელ სიგრძეზე, ზოგან ნიკაპთანაც. თუ ეს ჩრდილები მეტ-ნაკლები სიზუსტით, მაგრამ

მაინც იმ ადგილებში ჩნდება, სადაც წესისამებრ უნდა იყვნენ განლაგებული, სხვაგან ეს სულ ასე როდია. დაკვირვებისთანავე ჩანს, რომ რომელიღაც პალეოლოგოსური ნიმუშის ზეგავლენით, წმინდანთა სახის ოვალის გარშემომწერ კონტურს მოწითალო ფერის ზოლი დაუყვება ჩრდილის აღსანიშნად, მაგრამ ისინი ერთმანეთს არ ემთხვევიან, რის გამოც ერთმანეთთან კავშირში კი არა, ცალ-ცალკე აღიქმებიან და დიდად შორდებიან წარმოსაქმნელ ეფექტს. იგივე ყელზე დატანებულ ლაქებზეც ითქმის. ქტიტორთაგან განსხვავებით, სადაც ყელის სიმრგვალე ყვითელნარევი მოწითალო ფერის ორი-სამი ხაზითაა პირობითად მონიშნული, აქ ფართო ლაქისებრი ზოლები ჩნდება, რაც ფერწერული მოდელირების, თუმც უმწეო, იმიტაციის შთაბეჭდილებას ტოვებს. ეს სახეები თუნდაც ამიტომაა შეკრული, ნაკლებად ჩაკეტილი, ნაკლებად სიბრტყითიც.

თუ დეტალების გადმოცემისას ჩვენი ოსტატი აშკარად შეზღუდულია სანიმუშო მასალით, მთლიანობაში შედარებით მეტად აღწევს თავისებური სურათის წარმოქმნას.

ჩვენს ძეგლში (თუ მოხატულობის შესრულების დროს და იმჟამად მოქმედი მხატვრული სტილის თავისებურებას გაითვალისწინებთ) ფონი როდია ბუნების ფორმებით თუ სხვადასხვაგვარი ნაგებობებით მეტისმეტად გადატვირთული. ამასთან, ამ სახის ფორმები გვიანპალეოლოგოსურ ნიმუშთა მსგავსად რთული კი არ არის, არამედ გაუბრალოებულია, მარტივად გამოსახული – ეს ზოგადად. მაგრამ თუ სცენებს, ამ მხრივ, ცალ-ცალკე განვიხილავთ, მაშინ ისიც გამოჩნდება, რომ ფონი ზოგან მეტად არის შევსებული („შობის" კომპოზიციაში), ზოგან შედარებით ნაკლებად („იერუსალემად შესვლის" სცენაში), ხოლო ზოგან კიდევ უფრო სადაა, ერთიანი ლოკალური ფერით ყრუდ დაფერილი („ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნის" ის მონაკვეთი, სადაც იაკობის მიერ ხილული კიბეა გამოსახული). ეს ნიშნავს, რომ ჩვენი ოსტატი შეძლებისდაგვარად ცდილობს ტრადიციულად მომდინარე, იმჟამად უკვე გაუხეშებული სქემების დაძლევას: ზოგან მთლიანად უარყოფს, ზოგან კი, სადაც მეტ-ნაკლებად აქვს გამოყენებული, გარკვეულად ისწრაფვის კიდეც თავისივე ხედვის შესატყვისად გარდაქმნას, უბრალოდ და მარტივად წარმოსახოს იგი. ეს უმნიშვნელო სულაც არ არის – ამითაც ჭალელი ოსტატის ნახელავი თუმც შორეულად, მაგრამ მაინც უფრო მეტად გვაგონებს შედარებით ადრეული დროის ჩვენს ეროვნულ მხატვრულ შემოქმედებას, ვიდრე XVI საუკუნის სხვა რომელიმე, ოფიციალური რიგის ძეგლი.

უბრალოდ და შედარებით სადად მოაზრებულ ფორმას ჭალელი ოსტატი არც იქ ღალატობს, სადაც ფორმის მხოლოდ სიბრტყობრივ – ხაზოვანი დამუშავება კი არ გვაქვს ქტიტორთა ფიგურების მსგავსად, არამედ „ფერწერული" განზოგადება (ან, როგორც ითქვა, ამ ე.წ. ფერწერულობის უმწეო იმიტაცია). თეთრას სხვადასხვა სიძლიერის მონასმით მიღწეული გაღიავებისა და ჩაჩრდილვის ტრადიციული წესი აქ საერთოდ არ გამოიყენება და მხოლოდ სამოსზე, მხოლოდ სხეულის მოხრის ადგილებში ჩნდება ნაოჭების აღსანიშნად ვიწროდ და უსწორ-მასწოროდ დატანილი თეთრანარევი მონაცრისფრო ლაქები. თუ ამავე პერიოდის გვიანპალეოლო-

გოსურ მხატვრობაში სამოსის დანაოჭების ლაქისებრი თეთრი ხაზები ნახატისგან დამოუკიდებულად ისე მიყვება სხეულის ფორმას, რომ მოცულობის რაღაც ილუზია წარმოქმნას, ახლა სქემატურად და სრულიად სიბრტყითად მონიშნული თეთრი ფერის ეს ფართო ხაზები ფაქტიურად ნახატის ხაზს შემოსაზღვრავს მხოლოდ, ბოლომდე მიყვება მას. ამ ყაიდის ლაქისებრი ხაზები არათანაბრად, უკვე შესამჩნევად ანაწევრებს ფორმას. ამან კი (ისევე, როგორც ამავე XVI საუკუნის ოფიციალური რიგის ჩვენს პოსტბიზანტიურ ძეგლებში), სიმშრალისა და ერთფეროვნების შთაბეჭდილება შეიძლება წარმოქმნას, მაგრამ ეს სულ ასე როდია. ამ შედარებით დანაწევრებულ, ამ აშკარად გაუმართავი ფორმის მონახაზში აქა-იქ, ისეთი რამ წარმოჩინდება, რასაც ერთგვარი სიცხოველე შეაქვს ნახატში: იქნება ეს მზერით ზემოთ მიმართულ მოციქულთა ერთიან რიტმში მოქცეული თავების მეტყველი ნახატი „ამაღლების" კომპოზიციიდან, „ნათლისღების" სცენის მონაწილე ანგელოზთა ფრთების გამომხატველი ნახატი თუ მწყემსის თითქოსდა ერთიანი მონასმით შესრულებული ხელის დამახასიათებელი ჟესტი „შობის" კომპოზიციიდან – ეს ერთი მხრივ. გასათვალისწინებელია ისიც, რომ დეკორატიული სახის ის რამდენიმე მოტივიც, რომელიც ადგილობრივ ხალხურ შემოქმედებას გვახსენებს. „ვედრების" ტრადიციისამებრ გადაწყვეტილ კომპოზიციაში მის ქვემო მონაკვეთზე, უწესრიგოდ მიმობნეული პატარ-პატარა ყვავილოვანი ბუჩქები ამავე სცენის ძირითად პერსონაჟთა ნახატისგან შესამჩნევად განსხვავებული არა, მაგრამ მაინც თავისუფლად, თითქოსდა ხელს მინდობილი ნახატით არის შედარებით მეტად გაცხოველებული. ეს ასეა „ამაღლების" სცენის ქვედა მონაკვეთზე, „შობის" კომპოზიციაშიც, სადაც ღვთისმშობლის საფარველი უსწორ – მასწოროდ მოხაზული ფიფქისებრი ორნამენტით, სრულიად უბრალოდ, ხალხური ქსოვილისებრ არის მოჩითული; იგივე შეიძლება ითქვას ამავე სცენაში მოქმედ პერსონაჟთა სამოსზე – სამოსის უბრალო, მაგრამ ცხოველად დეკორირებულ სახეზე.

ერთ რომელიმე კომპოზიციაში სხვადასხვაგვარი მხატვრული მოტივის, ზოგან სხვადასხვაგვარი მხატვრული სისტემის შერწყმა შეურიგებლობის შთაბეჭდილებას ნაკლებად თუ წარმოქმნის. ეს ასეა, რადგან ნახატის ხასიათი, მეტ-ნაკლები სიცხოველის მიუხედავად, მაინც ერთგვაროვანია – შესამჩნევად დაუხვეწავია, შესამჩნევად ირეგულარული და, ამდენად, ძირითადად მაინც ერთიანი განწყობილების მომცველი.

სხვადასხვაგვარობის შეგრძნებას ასევე ანელებს მოხატულობის სრულიად უბრალო, შესამჩნევად თეთრანარევი, მაგრამ შეხამების მხრივ სასიამოვნო ფერადოვნება.

. თავიდან ის უნდა ითქვას, რომ ჩვენთან (ისევე, როგორც პარალელურ მასალად მოხმობილ ანანაურის მხატვრობაში), არც სადაფისფერი ჟღერადობა ჩანს ფერისა და არც ოქრას ის ფართო სიბრტყეები, რომლითაც პალეოლოგოსურ მხატვრობას მთლიანად მინდობილი ძეგლებია გამორჩეული.

ფონი ყველგან მონაცრისფრო-ცისფერია – სხვაგან ეს ფერი არსად გვხვდება: არც პერსონაჟთა სამოსზე და არც სხვა რომელიმე დეტალზე.

მოხატულობაში, ფონის ფერადოვნების გარდა, თითქმის არ ჩანს ფართო ფერადოვანი სიბრტყეები – ყოველი ფერი პატარ-პატარა ლაქებად დაიტანება მხოლოდ. ესა თუ ის ფერი სხვადასხვა რეგისტრზე, ზოგან სხვადასხვა სცენაშიც, სხვადასხვაგვარად ნაწილდება: ერთგან („ჯვარცმისა" და „ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნის" სცენებში) ჩამუქებული ლურჯი და მუქი აგურისფერი ბატონობს, მეორეგან („ხარების", „ამაღლებისა" და „ფერისცვალების" მომცველ სცენებში) უფრო თბილი და უფრო ნათელი ფერების სიჭარბეა. ფერების განაწილებაში მხოლოდ ერთი ფერი – მოყვითალო ოქრა ემორჩილება გარკვეულ პრინციპს: მათი მონაცვლეობა ოდნავ შესამჩნევ ფერადოვან რიტმს წარმოქმნის. მოხატულობის ძირითად ფერთაგან (მონაცრისფრო-ცისფერი და მოყვითალო ოქრა) წამყვანი აუცილებლად ცივი ფერია, რომელიც ჩარჩოს უქმნის თბილ ფერს (ეს, ძირითადად ასევეა ანანაურის კედლის მხატვრობაში: ოღონდ ესაა – ანანაურში უფრო ფართო, უფრო მდიდარი ფერადოვანი პალიტრაა). ტონალური სახეცვლილება ფერადოვანი ვარიაციის შთაბეჭდილებას გვაძლევს. ყველაზე მეტად ეს სხვადასხვა სიძლიერის ნაცრისფერზე ითქმის (თუ რა ოდენობითაა თეთრაში ჭვარტლი შერეული), შემდეგ კი – იმ რამდენიმე ფერზე, რომლებიც დაკვირვებისას ხვდება თვალს: იქნება ეს სამოსის მოლურჯო-ფირუზისფერი თუ შედარებით ღია ცისფერს მიახლოებული; სახის მკრთალი აგურისფერი, ამა თუ იმ დეტალთა მოწითალო – წაბლისფერი თუ მუქი, თითქმის ყანგისფერი ყვითელი. ყველა ეს ფერი მონაცრისფრო ნარევია. მონაცრისფროს მონარევი კი, უკვე თავისთავად აწყნარებს და კრავს მთლიან მოხატულობას. დასასრულ, და ალბათ ესაა არსებითი, ფერადოვანი შეხამება ყველგან მხატვრის თვალითაა დანახული – ამიტომაცაა იგი თავისებურად ლამაზი – თუმცა ისეთივე უბრალო, როგორც ნახატი.

ჭალის დარბაზის მოხატულობა ერთიანი მხატვრული განწყობილების მიუხედავად, ორი ოსტატის ნახელავად ჩანს. განსხვავება ამ ორ ოსტატს შორის შედარებითია, ოდნავ შესამჩნევი – იმ ხასიათისა, რომელიც უცაბედად კი არ აშკარავდება, არამედ თანდათან, დაკვირვების შემდეგ. პირველის ნახელავია საკონქო კომპოზიცია, კამარისეული რეგისტრები და ჩრდილოეთი კედლის მთავარ ქტიტორთა რიგი, მეორისა მოციქულთა წელზევითი გამოსახულებები, საკურთხევლის მესამე რეგისტრისა და მთლიანად დასავლეთი კედლის მოხატულობა. ამასთან, პილასტრებზე წარმოდგენილ წმინდანთა ფიგურები და ის ქტიტორები, რომლებიც სამხრეთის კედელსა და სამხრეთისავე კარის წირთხლებს მოიცავენ. თუ პირველ ოსტატთან ფონი შედარებით დეკორატიულია, მეორესთან სადაა, უფრო მოკრძალებულად დამუშავებული (ეს კარგად გამოჩნდება თუ „ხარებას" და „ამაღლებას" „იერუსალემად შესვლის" და „ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნის" სცენებს შევადარებთ). ფიგურების პროპორციები პირველ ოსტატთან შედარებით დაგრძელებულია, მეორესთან უფრო – დამჯდარია და თავებიც ოდნავ დიდია თითქოს (ამ მხრივ კამარაზე გაშლილი სცენის – „ამაღლების" ქვედა მონაკვეთისა და მეორე ოსტატის ნახელავის, „ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნისა" და „მირქმის" სცენების შედარება მოგვცემს საგულისხმო სურათს).

პირველ ოსტატთან ფორმა შესამჩნევად დანაწევრებულია, სამოსის ნაკეცების ნახატიც გაცილებით გართულებული, მაგრამ, ამის მიუხედავად, სამოსი სიბრტყოვან ბადესავით კი არ ფარავს ფორმას, როგორც მეორე ოსტატთან, არამედ მეტ-ნაკლებად მაინც ფორმას მიყვება. ეს ხაზოვანი რიტმი, რომელიც ორნამენტულია თავისი ბუნებით, მეორე ოსტატის ნახულავთან შედარებით, უფრო დახვეწილია, უფრო პლასტიკურიც (სამაგალითოა ამ მხრივ მაცხოვრის ფიგურის სამოსის დამუშავება საკონქო კომპოზიციიდან და „ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნის" სცენიდან). პირველი ოსტატის მიერ შესრულებულ სცენებში ხაზიც (ფორმის გარშემომწერი იქნება ის თუ შიდა ნახატისა) უფრო ზუსტია, სიბრტყეზე უფრო გაწაფული ხელით დატანილი (ეს განსაკუთრებით სახის ნაკვთებისა და ხელის მტევნების ხატვისას ჩანს).

აშკარაა, რომ პირველი ოსტატი უკეთ დახელოვნებულია. აშკარაა ისიც, რომ მისი შემოქმედება, უფრო მეტად, კედლის მხატვრობის იმ ოფიციალური რიგის ნიმუშებს არის მიმართული, სადაც პალეოლოგოსთა დროინდელი სახეითი ხერხები და საშუალებებია შეთვისებული. ეს ხერხები და საშუალებები, ახლა უკვე, მართალია, გაუბრალოებულია, შესამჩნევად გამარტივებული – ამდენად, სახეცვლილიც, მაგრამ გამოძახილი ამ ნიმუშებისა მაინც საგრძნობია. ეს, ბუნებრივია, ასეც უნდა ყოფილიყო, რადგან იმ ხანად (XV-XVI საუკუნეების მიჯნაზე) ჩვენი ეკლესიის ძირითადი ნაწილის მომხატველი, რომელიც შედარებით განსწავლულ ოსტატად ჩანს, ამგვარ გავლენებს თავს ვერ დააღწევდა. უფრო საგულისხმო სხვა რამეა. ამ ჭალელ ოსტატთან არა მარტო შესამჩნევად გაუბრალოვდა პალეოლოგოსური მხატვრული ფორმა, არამედ ზოგიერთი რამ თავისებურადაც იქნა დანახული. ეს კი, ოფიციალური რიგის ამ გვიანი შუა საუკუნეების ხელოვნებაში, ხალხური ხედვის, ხალხური დამოკიდებულების შეტანით იქნა დამკვიდრებული (აქ ჩვენ ქტიტორთა პორტრეტში გამჟღავნებულ თავისებურებებს როდი ვგულისხმობთ მხოლოდ, არამედ ამ დარგის შუა საუკუნოვანი ხელოვნების დაკანონებულ სქემებში ხალხურისთვის დამახასიათებელ იმ მხატვრულ მოტივებსაც, რომლებიც საუფლო ციკლის სცენებში იქნა შენიშნული). ეს პროცესი ჩვენი მონუმენტური მხატვრობის ისტორიის ამ მონაკვეთზე ბუნებრივად ვითარდება. ეს ასეა, რადგან საიმდროოდ შესამჩნევად გაუბრალოებული მხატვრული ფორმა უკვე თავისთავად ქმნიდა სასურველ ნიადაგს ხალხური ხელოვნებისთვის დამახასიათებელ რიგ ნიშან-თვისებათა გამოსაჩენად, მის გამოსავლენად.

რაც შეეხება მეორე ოსტატს, ის, უკვე უშუალოდ, პირველის შემოქმედებისკენ არის მიმართული და ამდენად, გასაგებია, რომ საუფლო ციკლის მის მიერ შესრულებულ სცენებში ნაკლებად იგრძნობოდეს ის შემოქმედებითი ძიება, რომელიც პირველ ოსტატთან შემოგვხვდა. მეორე ოსტატის ნახულავი (პირობითობის იმ ფარგლებში, რომელიც მანვე შემოგვთავაზა) შედარებით ნაკლებდახვეწილიცაა და უფრო გაუბრალოებულიც, ოღონდ არც ისე, რომ შესამჩნევად იყოს დაშორებული პირველის შემოქმედებას. ამიტომაც, განსხვავების მიუხედავად, ჩვენი ეკლესიის ეს ორი მომხატველი გარკვეულად ავსებს, გარკვეულად თანხვდება ერთმანეთს, რაც ხელს

უწყობს ერთიანი მხატვრული განწყობილების წარმოქმნას.

ასახვის საგნისადმი შემოქმედებითი დამოკიდებულება – ის, რაც უმთავრესია ხელოვნებაში – ძირითადად ქტიტორთა გამოსახულებებში ჩანს (უფრო მეტად მაინც მთავარ ქტიტორებში). ჩვენი ეკლესიის ორივე მომხატველი ოსტატი სწორედ აქ, სწორედ ისტორიულ პორტრეტთან დამოკიდებულებაში არის მხატვარი – აქ ისინი ქმნიან მაშინ, როცა სხვა შემთხვევაში უფრო მეტად, მაინც შემსრულებლები არიან. ქტიტორთა დიდი ზომის ფრონტალურ გამოსახულებებში, მათ სრულიად მარტივსა და სრულიად სადა, უკიდურესად გაუბრალოებულ მონუმენტურ ფორმებში ნაპოვნია თავისებური ხასიათი, ნაპოვნია ამ ხასიათის გამჟღავნების ის მხატვრული ენა, რაც ნაკლებად ან თითქმის არ შეინიშნება სიუჟეტურ კომპოზიციებში

აქ ხომ შესამჩნევად მოქმედებს ამ დროისთვის შედარებით უკვე ძალაგამოცლილი ის ტრადიციული სქემები, სადაც იშვიათად თუ ჩნდება შემოქმედებითი ძიებით მიგნებული მხატვრული ფორმა. მოხატულობის ეს უმთავრესი, საუფლო ციკლის მომცველი ნაწილი, იმჟამად მოქმედ ოფიციალური რიგის მხატვრობასთან შედარებით, გამარტივებულია, გაუბრალოებულიც, მაგრამ უბრალოებას მაინც მოკლებულია, პრეტენზიულია თითქოს, ამასთან - ნაკლებად ჩამოქნილია, ნაკლებ უშუალოც. ეს იმას არ ნიშნავს, თითქოს ჩვენი ეკლესიის მომხატველი ოსტატები მოკლებული იყვნენ ყოველგვარ შემოქმედებით ძიებებს. ისინი ცალკეული თემების, სიუჟეტებისა თუ იკონოგრაფიული მოტივების მხრივ მისდევენ ტრადიციულ, საქართველოსთვის ჩვეულ სქემებს, მაგრამ, ამავე დროს, ზოგ შემთხვევაში, შემოქმედებით აქტივობასაც იჩენენ - სრულიად ახალი შინაარსით ამდიდრებენ გვიანი დროის ჩვენს მონუმენტურ კედლის მხატვრობას.

ჭალის ამ პატარა დარბაზული ეკლესიის მოხატულობა არც თუ გამართული ფორმის, დეკორის, კლასიკური პერიოდის მხატვრობასთან შედარებით, არც თუ მწყობრი სისტემის მიუხედავად, შეიძლება ითქვას, რომ მაინც ერთიანი მხატვრული განწყობილებით არის წარმოქმნილი (თუმცა, ვიმეორებთ, ის არც ნახატის გამორჩეული ოსტატობით გვიზიდავს, არც ფერის ჩვეული სისუფთავით და არც დახვეწილი დეკორატიულობით). მთავარი მაინც ისაა, რომ მოხატულობაში გარკვეულად შეიგრძნობა ცოცხალი ელემენტი, რომელსაც ამ კონკრეტულ შემთხვევაში, ძირითადად მაინც, ჩამოუქნელი ფორმა წარმოქმნის. ასე რომ, ჩამოუქნელობა, დაუხელოვნება, გაუწაფაობა ნაკლი როდია მხოლოდ, არამედ ჩვენი ძეგლის ისეთი თვისებაც, რომელიც გარკვეულ მხატვრულ ეფექტს წარმოქმნის, თუნდაც ამიტომაა, რომ მოხატულობაში, ამავე დროის ადგილობრივ ნიადაგზევე შექმნილ გვიანპალეოლოგოსური ყაიდის ძეგლთაგან განსხვავებით, მართალია სუსტად, უკვე გაფერმკრთალებული სახით, მაგრამ მაინც შესამჩნევად წარმოჩინდება ის მსოფლგანცდა, რომელიც ჩვენს ეროვნულ შემოქმედებას ახასიათებს.

ჭალის ეკლესიის მოხატულობა, როგორც დავინახეთ, გვიანი შუა საუკუნეების არცთუ მცირერიცხოვან ნიმუშთა შორის თავისებურობით გამორჩეულია და, ამდენად, მხატვრულად საგულისხმო. საგულისხმოა იგი სხვა

მხრივაც: თარიღიანი წარწერითაც, იმითაც - იკონოგრაფიულად არცთუ ჩვეულებისამებრ გაშლილ საუფლო სცენებთან ერთად იმ დროინდელ ისტორიულ პირთა გამოსახულებანიც რომ შემოგვინახა. მათმა განხილვამ საშუალება მოგვცა თვალი მიგვედევნებია როგორც სასულიერო, ისე საერო ნაკადის განვითარების შემდგომი სურათისთვის; მიგვენიშნა მხატვრული ხედვის ის აშკარად გამოხატული ცვლილება, რაც გვიანი დროის მონუმენტურმა მხატვრობამ განიცადა კლასიკური პერიოდის შემოქმედებასთან შედარებით. ცვლილება კი, სრულიად აშკარაა: აქ ხომ პირველად, უკვე გარკვეულად გამჟღავნდა ტრადიციულის გაუბრალოება-გამარტივებისა და შედარებით სხვაგვარი, ასე თუ ისე მაინც თავისებური ხედვისა და შესაძლებლობის შედეგად მიღებული მხატვრული მიდგომა. მეტიც შეიძლება ითქვას - ეს ძეგლი ამ არცთუ ერთნიშნა პროცესის ზღურბლზე დგას. ეს თუ ასეა, მაშინ გასაგებია გვიანა შუა საუკუნეების ამ საგულისხმო ნიმუშის ამავე ყაიდის ძეგლებთან შედარებით, მისი მხატვრული და სტილისტური სახის ჩვენებით შედარებით უკეთ რომ წარმოჩინდა პოსტბიზანტიურ პერიოდად სახელდებული ეროვნული მხატვრული შემოქმედება.

ჭალელ აბაშიძეთა კარის ეკლესიის მოხატულობას თუმც მოკრძალებული ადგილი უჭირავს ჩვენს ეროვნულ მხატვრულ შემოქმედებაში, მაგრამ, ამის მიუხედავად, მისი შესწავლის გარეშე შეუძლებელი იქნებოდა ქართული მონუმენტური მხატვრობის ევოლუციის პროცესის წარმოდგენა.

გიორგი ჯოხტობერიძის მოხატული ეკლესიები

წითელხევი, გელათის წმინდა ელია, ილემი

განსახილველი ჯგუფის რამდენიმე ძეგლი - წითელხევისა და გელათის წმინდა ელიას დარბაზული ეკლესიები და ილემის ბაზილიკა - ერთი და იმავე ოსტატის - გიორგი ჯოხტობერიძის მოხატულია. ეს იშვიათი შემთხვევაა - გვიანა შუა საუკუნეებისთვის ერთადერთიც, როცა სამ სხვადასხვა ეკლესიაში ერთი და იგივე მომხატველი - ოსტატია სიტყვიერად დადასტურებული[1]. ამ ძეგლების განხილვა, ახლა უკვე არა მარტო ეპოქისეულ მხატვრულ ამოცანებს წარმოგვიჩენს შედარებით სრულად, არამედ შემსრულებელი ოსტატის შემოქმედებითი გზის დასახვის საშუალებასაც მოგვცემს: აქ, მართალია, არ ჩანს ჩვენი წრის ძეგლთაგან თვისობრივად განსხვავებული რაიმე მხატვრული მოვლენა, მაგრამ ოსტატის თავისებურება ყველა მათგანშია გამჟღავნებული. მეტიც, სამივე ძეგლში შემსრულებელი-ოსტატის ერთი და იგივე მხატვრული ხედვის მიუხედავად, იკონოგრაფიული პროგრამის მოაზრებისას კი არა, ცალკეული სცენის კომპოზიციური აგების მხრივაც იშვიათად თუ შევხვდებით გამეორებას. ეს სხვადასხვაგვარ ნიმუშთა გამოყენების შედეგი როდია მხოლოდ, არამედ ოსტატობის სხვადასხვაგვარ დონეზე გამოვლენილი, მომხატველი-ოსტატის სხვადასხვა

---

[1] გიორგი ჯოხტობერიძის მოხატულობებს, იქნებ, კიდევ ერთი ძეგლი - ობჩის წმ. გიორგის ეკლესიის მხატვრობაც შეემატოს. ამ მხრივ საგულისხმოდ ჩნდება ხსენებული ეკლესიის დღეისათვის თითქმის მთლიანად დაღუპული მხატვრობის ის ასომთავრული წარწერა, რომელსაც გიორგი ბოჭორიძემ გასული საუკუნის 30-იან წლებში მიაკვლია (გ. ბოჭორიძე, იმერეთის ისტორიული ძეგლები, თბ; 1995, გვ. 61).

პალეოგრაფიულად აშკარად გვიანი დროით აღბეჭდილი, ეს თავნაკლული წარწერა ასე იკითხება: „...ჯოხ(ტო)ბ(ე)რ..ს შ(ეუნდოს) ღმ(ერ)თ(მა)ნ, ამინ“. წარწერა წითელხევის, გელათის წმინდა ელიას ეკლესიისა და ილემის ბაზილიკის მომხატველის სავედრებელი წარწერის ანალოგიით იქნებ ასე აღდგეს: „ამისა მხატვარსა გიორგისა ჯოხტობერიძესა შეუნდოს ღმერთმან, ამინ“. ეს თუ ასეა, მაშინ ობჩის მცირე დარბაზული ეკლესიის მომხატველადაც შეიძლება გიორგი ჯოხტობერიძე დავსახოთ. ამ ვარაუდის უფლებას ობჩის მოხატულობაში გამოყვანილ ქტიტორთა ბედად შემორჩენილი რამდენიმე ფოტოსურათიც და ის მცირეოდენი ფრაგმენტებიც გვაძლევს, რომლებიც, მხოლოდ აქა-იქ, დღევანდლამდე შემორჩა ეკლესიის გადაცრეცილ კედლებს. მათი უშუალო კავშირი XVI საუკუნის ხალხური ნაკადის მხატვრობასთან საგანგებო განხილვის გარეშეც აშკარაა. ეს, განსაკუთრებით, ქტიტორთა დროჟამისაგან გამოხუნებულ ფიგურებზე დაკვირვებით ჩანს: მკვეთრი გრაფიკული ნახატით მონიშნული მათი სილუეტით, მათი ფრონტალობით, მჭვრეტელზე მომართული მეტყველი მზერით, ამ ყაიდის ძეგლებისთვის დამახასიათებელი, მხოლოდ ზოგადად ხაზგასმული ექსპრესიულობით; მათი დგომითა თუ ხელების მოძრაობით, სამოსით, ქსოვილის სახით, ნახატის თვით უმნიშვნელო დეტალითაც კი; სისადავითა და უბრალოებით.

მხრივ მიმართული მხატვრული სწრაფვის თავისებური შედეგიც.

წითელხევის დარბაზის მოხატულობაში გიორგი ჯოხტობერიძე ნიმუშებზე ნაკლებდახელოვნებულ, გამოუცდელ ოსტატად ჩანს. გელათის წმინდა ელიას ეკლესიაში მას არა მარტო შეთვისებული აქვს ნიმუშების გამოყენების ზოგადი წესი, არამედ შედარებით ოსტატურადაც წარმოგვიდგენს მოხატულობის მთლიან დეკორს. ილემის ბასილიკის მოხატვისას ჩვენი ოსტატის საშემსრულებლო დონე უკვე იმდენად მაღალია, რომ მისი ნახელავი ამ ყაიდის ძეგლთა შორის, ალბათ, ყველაზე მეტად უახლოვდება პროფესიული მხატვრობის იმჟამინდელ ნიმუშებს. ეს ნიშნავს, რომ ამ სამ ეკლესიაში მომხატველი - ოსტატის შემოქმედების სამი სხვადასხვა ეტაპია ასახული.

ამ ძეგლებს ჩვენც ამ თანამიმდევრობით განვიხილავთ.

წითელხევი

გიორგი ჯოხტაბერიძის მოხატულ ეკლესიათა შორის წითელხევის წმინდა გიორგის ეკლესია ყველაზე მცირე ზომისაა[1]. მისი სიმცირე განსაკუთრებით მხატვრობის მოხილვისას შეიგრძნობა. დარბაზული სივრცე აქ იმდენად ვიწროა, რომ მოხატულობის აღქმა მთლიანად კი არა, ნაწილ-ნაწილადაც უძნელდება მჭვრეტელს.

ეს ეკლესია დასავლეთიდან აღმოსავლეთისკენ ოდნავ წაგრძელებული, დარბაზული ტიპის ნაგებობაა, ნაშენები ქვა-ქვიშის ლამაზი კვადრებით. დასავლეთის შესასვლელთან ოთხსტრიქონიანი ნუსხური წარწერითა და რელიეფური ჯვრით შემკული ტიმპანი ჩნდება[2]. ინტერიერი დანაწევრებულია წყვილი პილასტრით. მომცრო ბემით გამოყოფილი აფსიდი ნახევარწრიული ფორმისაა.

ეკლესიის ეს მეტად ძუნწი აღწერა, ცხადია, ვერ წარმოქმნის მის მხატვრულ სურათს. არადა მყუდრო გარემოში მოკრძალებულად მდგომი, ლამაზი კვადრების წყობითა და მშვენიერი პროპორციებით გამორჩეული ეს მომცრო ზომის ნაგებობა ერთი ღირსშესანიშნავი ნიმუშთაგანია ჩვენი ხუროთმოძღვრებისა. ამდენად გასაგებია მისი აშენების დროს ჩვენი ისტორიის საუკეთესო პერიოდს, XI საუკუნეს რომ განაკუთვნებენ[3].

მხატვრობა მხოლოდ ფრაგმენტულად შემორჩა ეკლესიის კედლებს - განსაკუთრებით მის ქვედა, ქტიტორთა რიგის მომცველ რეგისტრს[4]. მოხატულობის ეს მონაკვეთი არა მარტო სამხრეთი კარის მოგვიანებით გაჭრის შედეგად დაზიანებულა, არამედ გვიანი შელესილობის წყალობითაც.

სამ რეგისტრად გაშლილი მხატვრობა თითქმის თანაბრად ტვირთავს ეკლესიის კედლებს. აქაც ისეთივე სურათია, რომელიც ამავე ყაიდის სხვა ძეგლების განხილვისას ვნახეთ. დამახასიათებლად აქაც ჩანს არქიტექტურასთან მხატვრობის ტექტონიკური კავშირის უგულებელყოფის ის მომძლავრებული პროცესი, რომელიც გაცილებით ადრე, ჯერ კიდევ XIII საუკუნიდან შეინიშნებოდა ჩვენს მონუმენტურ მხატვრობაში. მოხატულობით თუმც თანაბრად შევსებულია ყოველი ხუროთმოძღვრული ფორმა, მაგრამ

---

1. წითელხევი (მე-19 საუკუნის 30-იან წლებამდე ეს სოფელ სადემეტრაოდ იწოდებოდა) ბაღდათის რაიონშია, სარაიონო ცენტრს 5 კმ-ით დაშორებული. სოფლის განაპირას, სადაც ეკლესია დგას, დევიძეების ნამოსახლარია და, ალბათ, ამიტომ ეკლესია დევიძეების სახელითაც იხსენიება.

2. წარწერის შესახებ იხ. ვ. სილოგავა, დასავლეთ საქართველოს X-XVIII საუკუნეების ლაპიდარული წარწერები, როგორც საისტორიო წყარო: სადისერტაციო ნაშრომი ისტორიის მეცნიერებათა კანდიდატის სამეცნიერო ხარისხის მოსაპოვებლად. 1972, ხელნაწერი, გვ. 201.

3. იქვე, გვ. 277.

4. ნანა ბურჭულაძემ მხატვრობას საგულისხმო წერილი უძღვნა, სადაც დამაჯერებლად არის განსაზღვრული მხატვრული სტილის ზოგი საკითხი და მოცემულია შესრულების სავარაუდო თარიღი – XVI საუკუნის დამდეგი. ნ. ბურჭულაძე, დევიძეების ეკლესიის კედლის მხატვრობის შესახებ: ძეგლის მეგობარი 43-44, 1976-77, გვ. 47-57.

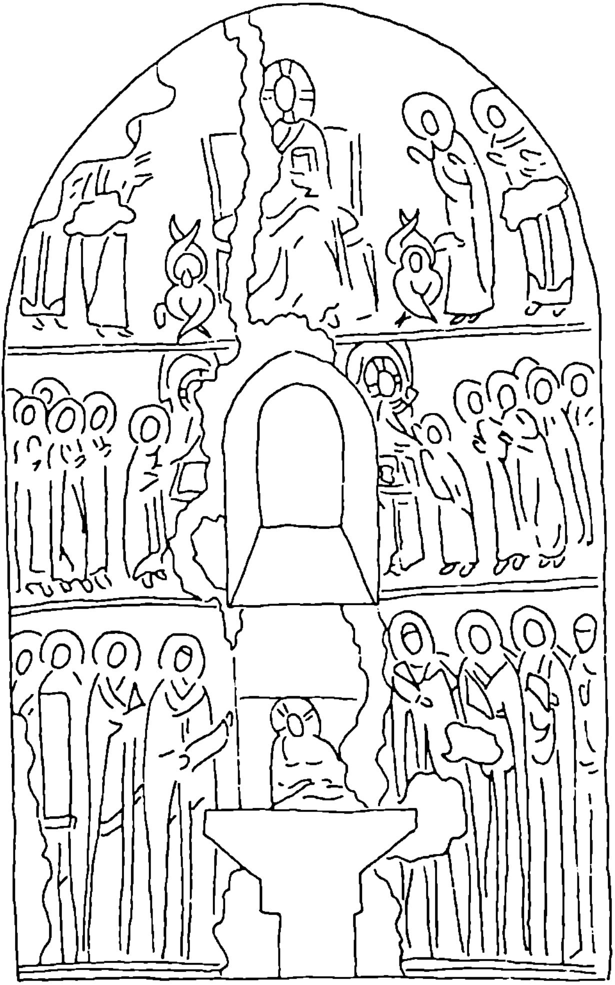
ამის მიუხედავად კედელთა სიბრტყე ქაოტურად როდია გამოსახულებებით ერთიანად დაფარული: მათ მომხილველს ძალდაუტანებლად შეუძლია გარკვეული წესრიგისთვის თვალის მიდევნება. საკურთხევლის მოხატულობა ისეა განაწილებული, რომ შუაში გაჭრილმა ფართო სარკმელმა მაორგანიზებელი ღერძის ფუნქცია შეასრულოს. დასავლეთი კედლის მხატვრობისთვის იგივე ფუნქციას ასრულებს არც თუ მაღალი შესასვლელი და მის ზემოთ, ლუნეტში გაჭრილი სარკმელი. ერთმანეთს გრძივი კედლებიც ესიტყვებიან: სამხრეთისა და ჩრდილოეთის კედლებზე - საუფლო ციკლის მომცველ ორ რეგისტრზე ოთხ - ოთხი სცენაა, მათ ქვემოთ კი ქტიტორთა რიგი.

მოხატულობის ზერელე მოხილვითაც ჩანს, რომ სცენები თანაბარ კადრებად არიან დანაწევრებული და კედლის სიბრტყეზე, მეტ-ნაკლებად მაინც, თანაბრად განლაგებული. ეს, რა თქმა უნდა, სრულიადაც ვერ წარმოქმნის კლასიკური პერიოდის ძეგლთა მოხატულობისთვის დამახასიათებელ ჰარმონიულ წესრიგს. ჩვენს ძეგლში რეგისტრთა გამყოფი, უსწორმასწოროდ შეწყვილებული ხაზები ზოგან არ ემთხვევა ერთმანეთს, ზოგი სცენა არ ეტევა მისთვის გამოყოფილ სასურათე არეზე და სხვა სიბრტყეზე გადადის. ქტიტორთა რიგის ფიგურებიც რამდენიმეგან თამამად არიან შეჭრილი მათ ზემოთ გამოსახულ რეგისტრებზე. ეს და ამ სახის, ერთი შეხედვით თითქოსდა უმნიშვნელო, დარღვევები შესამჩნევად ანაწევრებენ კედლის მოხატულობის კომპოზიციურ მთლიანობას - თავიდანვე ვერ ქმნიან სისავსის წარმოსაქმნელ ნიადაგს.

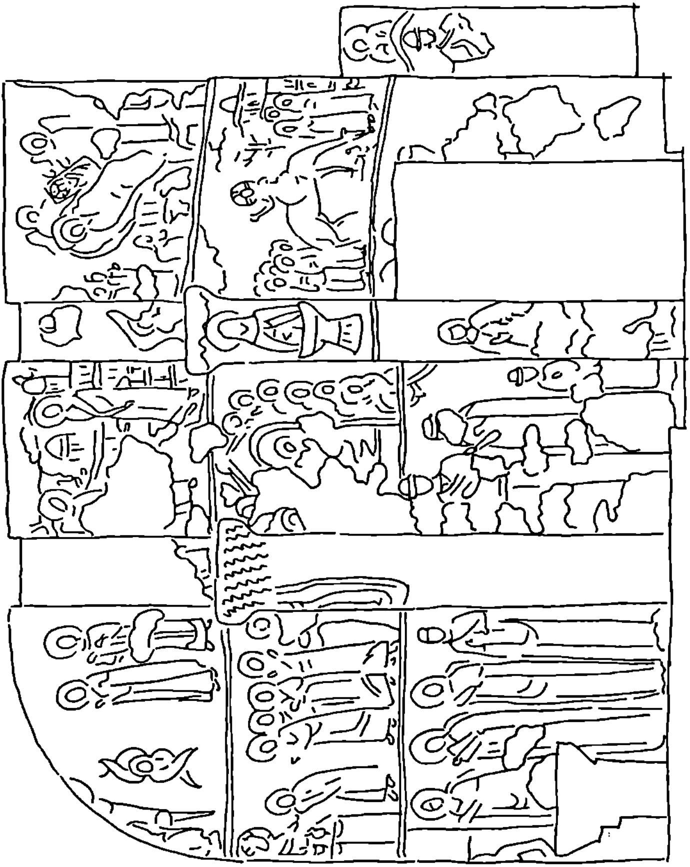
ამ მცირე დარბაზული ეკლესიის მომხატველი, ერთი მხრივ, თითქოსდა ცდილობს მწყობრი სისტემის შენარჩუნებს, მაგრამ აქვე გვიანი საუკუნეების მხატვრული ტენდენციაც აშკარად იჩენს თავს. ამ მხრივ აქაც ის ცნობილი სურათია, რომელიც ამ ყაიდის ყველა სხვა ძეგლში შემოგვხვდება. ჩვენი წრის ძეგლების მსგავსია, მხოლოდ მეტ-ნაკლები თავისებურებით, ნახატის საერთო ხასიათიც და ფერადოვნებაც, მარტივი, მაგრამ მკვეთრი ხაზოვანი რიტმი, ექსპრესიულად უტრირებული ფორმები, აქა-იქ ფიგურათა გაჭიმული პროპორციები, ქტიტორთა თუ საუფლო სცენებში გამოყვანილ პერსონაჟთა დიდი მეტყველი თვალები, ძლიერი, დამახასიათებელი სახეები, გულუბრყვილო დეკორატიულობა, ჭარბად თეთრანარევი ფერადოვნება, ორი-სამი ფერის, თბილისა და ცივის მონაცვლეობით წარმოქმნილი მარტივი ფერადოვანი რიტმი. ეს ძეგლი, თუ ამ პირველი მოხილვით მიღებულ ზოგად შთაბეჭდილებას გავითვალისწინებთ, ვანისა და ტაბაკინის შემსრულებელ - ოსტატთა მხატვრულ შემოქმედებასთან პოულობს უშუალო ანალოგიას.

მოხატულობის იკონოგრაფიული სქემა ტრადიციულია, იმ დროის დარბაზულ ეკლესიათათვის დამახასიათებელი. კონქში „ვედრებას" ვხედავთ, მის ქვემოთ სარკმლის ორსავე მხარეს გაშლილ „ზიარების" სცენას, მესამე რეგისტრად კი „მიძინების ხატის" თემას - სამმეოთხედში მდგომ, ცენტრისკენ თავდახრილ წმინდა მამებს, რომლებიც თაყვანს სცემენ წელზევით გამოსახულ, გარდამოხსნილ მაცხოვარს - „მიძინების ხატს", რაც მსხვერპლის თაყვანისცემად შეიძლება გავიაზროთ.

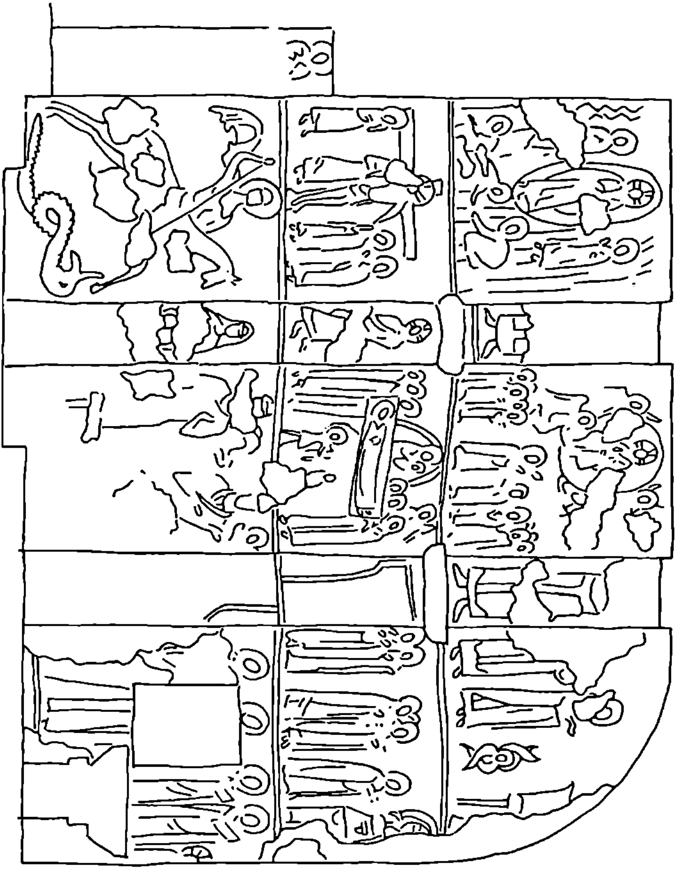
დარბაზის კამარისა და კედელთა მოხატულობა ისეა წარმოდგენილი, რომ გრძივ კედლებზე საუფლო ციკლის ოთხ - ოთხი სცენა მოთავსდეს, ხოლო დასავლეთის კედელზე სამი (ერთი ლუნეტში და ორიც მის ქვემოთ,



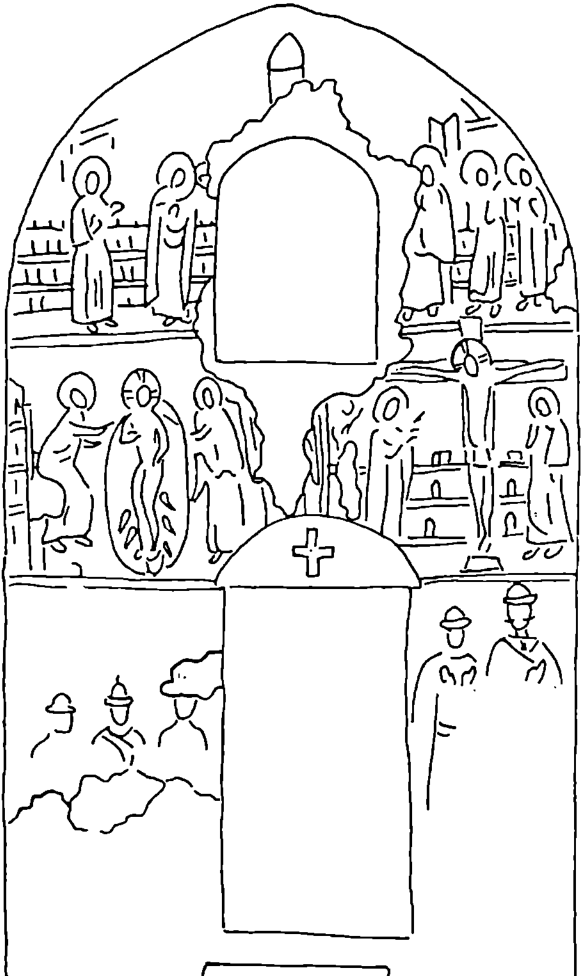
წითელხევი. საკურთხეველი



წითელხევი. სამხრეთი კედელი



ᲬᲘᲗᲔᲚᲮᲔᲕᲘ. ᲩᲠᲓᲘᲚᲝᲔᲗᲘ ᲙᲔᲓᲔᲚᲘ



წითელხევი. დასავლეთი კედელი

მეორე რეგისტრზე). თხრობა სამხრეთი კედლის ზემო რეგისტრიდან იწყება: „ხარებას" ტრადიციისამებრ „შობა" მოსდევს; დასავლეთით „მირქმის" ფართოდ გაშლილი სცენაა, ჩრდილოეთით კი - „ფერისცვალება" და „ამაღლება". მეორე რეგისტრად, სამხრეთით, ჯერ „სულიწმინდის მოფენაა" გამოსახული, შემდეგ „იერუსალემად შესვლა". დასავლეთით ორ სცენას ვხედავთ: მარცხნივ „ნათლისღებას", მარჯვნივ „ჯვარცმას", მათ გაგრძელებაზე ჩრდილოეთით: „გარდამოხსნასა" და „ღმრთისმშობლის მიძინებას".

სცენების რაოდენობა თუმც თერთმეტს აღწევს („ხარება", „შობა", „მირქმა", „ნათლისღება", „ფერისცვალება", „იერუსალემად შესვლა", „ჯვარცმა", „გარდამოხსნა", „ამაღლება", „სულიწმინდის მოფენა", „ღმრთისმშობლის მიძინება"), მაგრამ აქვე, ჩრდილოეთი პილასტრის შუანა მონაკვეთზე, უჩვეულოდ ჩნდება „აღდგომის" ერთფიგურიანი კომპოზიცია, რაც თავისებურად შეავსებს „ათორმეტი დღესასწაულის" ამ ერთიან ციკლს.

რაც შეეხება მოხატულობის დანარჩენ მონაკვეთებს, ისინი მთლიანად ეთმობა წმინდანებისა და საერო პირთა ცალკეულ გამოსახულებებს. ქტიტორთა რიგში (ჩრდილო - დასავლეთით) ეკლესიის პატრონი, მხედარი წმინდა გიორგია ჩართული. პილასტრებისა და თაღების ფრაგმენტულად შემორჩენილ მოხატულობაზე ორად - ორი ფიგურა გაირჩევა და ისიც, სამხრეთის პილასტრზე: ჯერ, მეორე რეგისტრის გასწვრივ, მზერით ჩვენსკენ მიმართული მესვეტეს წელზევითი გამოსახულებაა („სვიმ/ე/ო/ნ/ /მე/ს/ვე/ტე"), შემდეგ კი, მის ქვემოთ მავედრებელი ქალის ჯერით წარმოდგენილი ფიგურა („ნეს რ გყ/ო/ფილს ნინოს შე/ნ/დ/ო/ს ღმერთმ/ა/ნ ამინ")[5]. დასავლეთი კარის ტიმპანში ტოლმკლავა ჯვარია ჩაწერილი („ჯვ/ა/რი ქრისთესი"). თაღში კი, ერთმანეთის საპირისპიროდ, წმინდანების - პეტრესა და პავლეს - წელზევითი გამოსახულებანი („წმ პა/ვ/ლე", „წმ პეტრე"). შესასვლელებისა და სარკმელთა წირთხლები, გვიანი ძეგლებისთვის დამახასიათებლად, შევსებულია მარტივი, ხაზოვანი ორნამენტით.

მოხატულობის ზომებით გამორჩეული ქვედა რეგისტრი ქტიტორებს ეთმობა. ისინი ნატურალური ზომით არიან გამოსახული. ეს, ამ მომცრო დარბაზისთვის, ქტიტორთა ფიგურების სრულ ბატონობას ნიშნავს - მათი ფიგურები საერთო მასშტაბით არა მარტო საგრძნობლად ჭარბობენ საუფლო სცენებში გამოყვანილ პერსონაჟებს, არამედ მთლიანად მოიცავენ კედელთა ნახევარ მონაკვეთს. მათი დგომა, გამომეტყველება, სამოსი XVI საუკუნის ამ ყაიდის ძეგლთა მოხატულობაში გამოყვანილ ქტიტორთა მსგავსია (საკურთხევლისკენ ვედრებად ხელგაწვდილნი, ფართოდ გახელილი თვალებით მიმართული მზერით, ფრონტალურად დგანან და ყოველ მათგანს ისეთივე სახის ქსოვილისა და ისეთივე ფორმის სამოსი მოსავს, როგორიც ჭალელ ქტიტორებთან ვნახეთ).

---

[5] წარწერაში შეუძლებელია პირველი ორი სიტყვის ქარაგმის გახსნა. საგულისხმოდ ჩნდება მხოლოდ მომდევნო სიტყვა — „ყოფილს", რაც იქნებ იმას გვეუბნება, რომ მოხატულობაში მონაზვნად აღკვეცილი იმჟამინდელი ისტორიული პირია გადმოცემული. ვარაუდი, რომ აქ წმინდა ნინოა წარმოდგენილი (რადგან ჯერით გამოსახული მავედრებელი ფიგურა მოხსენიებულია სახელით „ნინო") გაუმართლებელია: ჯერ ერთი — ფიგურა უშარავანდოა და მეორე — მიუღებელია წმინდა ნინოსთვის ღმრთისადმი შენდობის თხოვნა.

მოხატულობამ თურმანიძეებისა და დემეტრაძეთა გვარის წარმომადგენელთა პორტრეტები შემოგვინახა. მხატვრობის დამკვეთნი, მთავარი ქტიტორები თურმანიძეები ყოფილან, რაც ორგან დასტურდება ვრცელი ასომთავრული წარწერით. ერთი წმინდა პეტრესა და წმინდა პავლეს წელზევით გამოსახულ ფიგურებთან ჩნდება დასავლეთი კარის სამხრეთის წირთხლზე („წმინდ/აო/ პეტრე და პ/ა/ვ/ლე/ შეიწ/ყ/ა/ლე ს/ული მამგ/ებ/ლ/ი/სა თურმ/ანი/ძ/ი/სა"), მეორე - წმინდა გიორგის გამოსახულებასთან ჩრდილო - დასავლეთის კედელზე („წ/მიდ/აო გ/ი/ო/რ/გი გაუ/მა/რჯ/ვ/ე/ მამ/კობ/ს/მას თურმ/ა/ნიძესა"). რაც შეეხება დემეტრაძეთა გვარის წარმომადგენლებს, ისინი მოგვიანებით უნდა დაეხატათ ეკლესიის უკვე მოხატულ კედლებზე. ეს იქიდან ჩანს, რომ დემეტრაძეების რამდენიმე გამოსახულებასთან (ჩრდილოეთი კედლის აღმოსავლეთ მონაკვეთზე, ამავე კედლის პილასტრაზე, დასავლეთი კედლის ჩრდილო მონაკვეთზე) ბათქაში ჩამოცვენილია, საიდანაც გარკვევით იკითხება თავდაპირველი, თურმანიძეთა საგვარეულოს დაკვეთით შესრულებული მხატვრობის ფრაგმენტები. განსხვავება მათ შორის სრულიად აშკარაა. თავდაპირველ ფენაზე ფონი ღია მოლურჯო ფერისაა, გვიანაზე კი თეთრანარევი ნაცრისფერი. თუ თურმანიძეების გვარის წარმომადგენელთა ფიგურებს ყავისფერი კონტური შემოწერს, დემეტრაძეებთან კონტური შავი ფერისაა. გვიანა კონტური ადრინდელთან შედარებით, უსწორმასწოროა, გაცილებით ხისტია, ულაზათო. თურმანიძეებს საუფლო სცენების მსგავსად, თეთრი ფერის ფართო ასომთავრული წარწერები დაუყვება; დემეტრაძეთა ვინაობის აღმნიშვნელი, ახლა უკვე წითელი ოქრას საღებავით შესრულებული წარწერები კი, ვიწროა და ერთმანეთზე უმარჯვოდ მიტმასნილი. გასათვალისწინებელია ისიც, რომ თურმანიძეთა გვარის წარმომადგენლები მეტ ადგილსაც იკავებენ მოხატულობაში და კედლებზეც თავისუფლად არიან განლაგებული.

მთავარ ქტიტორთათვის ტრადიციისამებრ განკუთვნილმა ჩრდილო - აღმოსავლეთის მონაკვეთმა, დღეისათვის, ცოტა რამ თუ შემოგვინახა. კონტურული მონახაზისა თუ ფერთა რამდენიმე ლაქის ფრაგმენტებით ის შეიძლება ითქვას, რომ აქ, საკურთხევლისკენ ვედრებად მიმართული ორი მამაკაცი ყოფილა გამოსახული. მარჯვენივ მდგომს, ალბათ, თურმანიძეთა სახლეულის უფროსს და მოხატულობის მთავარ დამკვეთს თავს ადგას მაკურთხეველი ანგელოზის ნახევარფიგურა (ისე, როგორც ჩვენი ხელოვნების ამ დარგის მრავალ ძეგლზე: ვარძიაში იქნება ეს, სადაც ფრთაგაშლილი ანგელოზი თავს ადგას მეფე გიორგისა და თამარს, თუ მოგვიანებით - ხობის, მარტვილის, წალენჯიხის ტაძართა ეგვტერის მოხატულობაში, როცა ქტიტორთა თავზე მაკურთხეველი მაცხოვრის წელზევით ფიგურას გამოსახავენ). გვიანა შელესილობის კვალი, სადაც მხატვრობის ფრაგმენტებია აქა - იქ გაბნეული, ქტიტორთა რიგის სწორედ ამ ბათქაშჩამოყრილ მონაკვეთს შემორჩა ყველაზე უკეთ: ერთგან ხელის მტევანი გაირჩევა, მეორეგან ცხვირისა და ბაგეების მონახაზი, ქვემოთ კი - სამად შეკრული წერტილებით მოჩითული სამოსის უსახური ლაქა (ის ცნობილი ორნამენტული სახე, რომელიც მეტ-ნაკლები სიჭარბით ჩნდება ამ წრის ძეგლებში გამოყვანილ ფიგურათა სამოსზე, შარავანდებზეც კი). მოხატულობის ამ გვიანა ფენის ქვედა არეს წითელი საღებავით უსწორმასწოროდ შესრულებული წარწერაც დაუყვება „ღ/მერთ/ო/ დ/ა/ წმ/იდა/ო გ/იო/რგ/ი/ შ/ეი/წყ/ა/ლე სული გ/ა/ბრ/ი/ელ/ი/სა ტყ/ეშე/ლ/ა/შვ/ილი/სა დ/ა/ ვინცა შ/

ე/ნდობა ბრძ/ა/ნა თქ/ვე/ნც შენდ/ობილ/ იქმენით". ეს წარწერა საქტიტორო არ უნდა იყოს, რადგან იგი მოხატულობის მეტად მოკრძალებულ, თითქმის შეუმჩნეველ ადგილზეა მიწერილი. შესაძლებელია ეს წარწერა დემეტრაძეების მხატვარს მოიხსენიებდეს.

კედლის გამყოფ პილასტრაზე ახალგაზრდა ქალის ფრაგმენტულად შემორჩენილი ფიგურა გაირჩევა (წარწერით: „მემცხედრე მისი მარგალიტი"). ალბათ, მოხატულობის ქვედა, პირვანდელ ფენაზე გამოსახულ ორ მთავარ ქტიტორთაგან ერთ-ერთის მეუღლე.

მომდევნო არე, ჩრდილო-დასავლეთის კედელი, როგორც ითქვა, მთლიანად ეთმობა მხედარ წმინდა გიორგის. დასავლეთის კედელზე კი, ისევ თანმიმდევრულად გრძელდება ისტორიულ პირთა რიგი. ამ კედლის ჩრდილო მონაკვეთი ერთმანეთთან მჭიდროდ მდგომ ორ ფიგურას წარმოგვიდგენს - ქალსა და მამაკაცს. მამაკაცთან ასეთი წარწერაა: „სულასა დემეტრ/ა/ძესა შეუ/ნ/დოს ღ/მერთმა/ნ", ქალთან: „ასმანდაოზ, მე/მ/ცხ/ე/დრ/ე/ მისი, შეუ/ნ/დ/ო/ს ღ/მერთმა/ნ, ამ/ი/ნ". ორივე ფიგურა გარშემოწერილია სქელი, მოუხეშავი კონტურით. შიდა ნახატის ხაზები კუთხოვანია, შესამჩნევად გაუმართავი, დაუდევარიც კი. უსახური ფერი ჭარბად თეთრანარევია, სიბრტყეზე არათანაბრად დატანილი. წარბებიც როდია თანაბრად მოხაზული. თვალს ხვდება არა მარტო გაუწაფავობა შემსრულებელი ოსტატისა, არამედ ნახატისადმი მისი უგულისყურო დამოკიდებულებაც. აქ სწორედ იმ მეორე ოსტატის ნახელავთან გვაქვს საქმე, რომელიც მოხატულობის თავდაპირველი ფენის ზემოთ დატანილ შელესილობაზე ასრულებს ახლად აღზევებული გვარის წარმომადგენელთა პორტრეტებს.

მომდევნო ქტიტორს დასავლეთი კარის წირთხლზე ვხედავთ. ეს შუახნის ახოვანი მამაკაცია თვალების ნუშისებრი ჭრილით და ფართოდ მოხაზული წარბებით, გრძელი წვერით და ლოყების მთელს სიგრძეზე დამახასიათებლად აპრეხილი ულვაშებით - ის ნაცნობი სახე ქტიტორისა, რომელიც მრავლად დასტურდება ამ ყაიდის სხვა მოხატულობაში (ჭალაში, ტაბაკინში, ეანსა თუ ილემში). ასომთავრული წარწერით, რომელიც ზემოთაც ვახსენეთ, ის ამ ეკლესიის ერთ - ერთი „მამგებელთაგანია": „წმიდ/აო/ პეტრე და პ/ ა/ვ/ლე/ შეიწყ/ა/ლე/ ს/ული მამგ/ებ/ლ/ი/სა თურმ/ანი/ძ/ი/სა". აქვეა ამ წარწერის ილუსტრაციაც: ქტიტორს თავს დაჰყურებს კარის თაღის ორსავე მხარეს გამოსახული, წმინდა პეტრესა და წმინდა პავლეს წელზევითი ფიგურები. უჩვეულო აქ არაფერია: ამ ორი წმინდანისადმი ქტიტორთა ვედრებას გვიანი ხანის სხვა ძეგლთა მოხატულობაც წარმოგვიდგენს (მაგ., მარტვილის ქტიტორთა რიგს, რომელიც სამხრეთი მკლავის ქვემო რეგისტრზეა განლაგებული, წინ უძღვის ეკლესიით გამოსახული წმინდა პეტრესა და წმინდა პავლეს წელზევითი ფიგურები).

ქტიტორთა რიგი დასავლეთი კედლის სამხრეთ მონაკვეთზე გადაინაცვლებს, სადაც სამი ბავშვის ფრაგმენტულად შემორჩენილი ფიგურა გაირჩევა. ასომთავრული წარწერა მათ რომელიღაც ქტიტორის შვილებად მოიხსენიებს: „ძე მათი ირჯი", „ძე მათი ლომიაი", „ძე მათი ნოსრე".

სამხრეთი კედლის დასავლეთ მონაკვეთს გამოსახულება არ შემორჩა. აქ მხოლოდ ზედა, გვიანა ფენის მოხატულობის წარწერა იკითხება: „ი/ე/ სო შეიწყალე სულ/ი/ რუსასა და კრიალა/სი/, ძე მათი თინათი/ნ/". რაც შეეხება ამავე კედლის აღმოსავლეთ მონაკვეთს, აქ ისევ თურმანიძეთა

გვარის წარმომადგენლები ჩნდებიან: მარცხნივ, საკურთხეველთან ახლოს, შუახნის ახოვანი მამაკაცი, შემდეგ ქალი, მომდევნოდ პატარა ბიჭი („გიორგის თურმა/ნი/ძეს, მეუ/ღ/ლესა გულფიქ/რას/ შეუნდოს ღმ/ე/რთ/მა/ნ, ამინ; ძე მათი თურმ/ა/ნი”). ამ სამთაგან, ამჟამად, მხოლოდ მამაკაცის სახე გაირჩევა სანახევროდ, მასაც სახის ისეთივე გრძელი ოვალი აქვს, ისეთივე თხელი ნაკვთები, ფართო ნიკაპი და მოკლე ულვაშები, როგორიც ამ ყაიდის ძეგლებში გამოყვანილ ზოგიერთ ქტიტორს (შერმაზინ აბაშიძეს ჭალის მოხატულობაში, როსტევან აბაშიძეს ვანის მოხატულობაში). ჩვენი წრის ძეგლებში გამოყვანილ ქტიტორთა სახეების მსგავსება ზოგადი ხასიათისაა მხოლოდ და, ბუნებრივია, სულაც არ ნიშნავს მათ სრულ იდენტურობას. გიორგი თურმანიძის ფრაგმენტულად შემორჩენილ სახეს თუ დავუკვირდებით, კონკრეტულ, განწყობისმიერ ნიშნებსაც დავინახავთ, რომლითაც განსხვავდება იგი ჭალელი და ვანელი ქტიტორებისგან. ცვლილება, ერთი შეხედვით, უმნიშვნელოა თითქოს: ოდნავ ზემოთ აწეული, გატეხილი წარბი, რაც მის სახეს სიამაყის ნიშნით გამოარჩევს ან სწორი და უტეხი მზერა, რაც ხასიათის სიმტკიცეზე მეტყველებს. აქაც, ამ ზოგადად მოტანილი ფორმითაც, მცირეოდენი ნიუანსის შეცვლით მიღწეულია განსხვავებული ტიპის მეტყველი დახასიათება.

ისტორიულ პირთა გამოსახულებანი საკურთხევლის მოხატულობაშიც არიან ჩართული. ეს ივანე ფაიქრიძე („ივანეს ფაიქრ/ი/ძეს შეუ/ნ/დოს ღმერთ/მ/ან”) და საბა კვირიკაძეა („საბა კვირ/ი/კ/ა/ძეს შეუ/ნ/დ/ო/ს ღმერ/თმა/ნ”), რომლებიც ერთმანეთის საპირისპირო ფრთაზე, წმინდა მამების გაბმული რიგის ბოლოს არიან ჩამკეტ ვერტიკალებად წარმოდგენილნი. ერთ - ერთი, ივანე ფაიქრიძე - იმჟამად, როგორც ჩანს, გარდაცვლილი - შარავანდმოსილია, მეორე - უშარავანდოდ გამოსახული. ორივე საეკლესიო პირი უნდა იყოს. ჩვენი ოსტატი, ალბათ, ამის გამო აძლევს თავს უფლებას, რათა ორივე საკურთხეველში გამოსახოს, ეკლესიის მამების რიგში ჩართოს, მათ გვერდით მოაქციოს და ისევე წარმოგვიდგინოს, როგორც კანონიკურ სცენებში მონაწილე პერსონაჟები (ანალოგია ჩნდება ვანის ეკლესიის საკურთხევლის მოხატულობასთან, სადაც, ეკლესიის მამების გაბმულ რიგში, გელათის მონასტრის წინამძღვარი მელქიზედეგ აბაშიძეა ბოლო, უკიდურეს ფიგურად გამოსახული). მათაც ისეთივე ჯვრული ომოფორებით შემკული სამოსი მოსავთ, როგორც წმინდა მამებს; განსხვავებულია მათი ფრონტალური დგომა, სახის ოდნავ თითქოსდა სხვაგვარი ტიპი, სახის თავისებური, შედარებით მოუხეშავი გამომსახველობა, სადაც პიროვნული ძალა აშკარავდება. კიდევ ის, რომ ხაზი, რომელიც გამოსახულებას წარმოქმნის, აქ თითქოსდა განზრახ უტრირებულია (ეს კარგად ჩანს ულვაშის, წარბის, ხელის მტევნის მოხაზულობაზე).

ქტიტორთა ფიგურებისადმი ოსტატის განსხვავებული მიდგომა (მაშინაც კი, როცა ისინი ჩართული არიან ეკლესიის მამების რიგში) თუმც შესამჩნევია, მაგრამ არც თუ ისე აშკარად, როგორც ამ ყაიდის სხვა ძეგლებში იყო შენიშნული. ეს უფრო კონკრეტულად, რომელიმე ქტიტორის „პორტრეტისა” და წმინდანის სახის შედარებისას ჩანს. სამაგალითოდ, ბუნებრივია, იმ ორ სახეს მივმართოთ, რომლებიც უკეთ შემორჩნენ მოხატულობას: ქტიტორთაგან „მამგებელ” თურმანიძეს (დასავლეთი კარის სამხრეთ წირთხლზე გამოსახულს), ხოლო ეკლესიის მამათგან - ბასილი დიდს.

ორივეგან ერთი და იგივე ოსტატის მიერ, ერთი ხერხით შესრულებული სახეა - ყოველგვარი მოდელირების გარეშე, მკაფიოდ გრაფიკული მონასმით გადმოცემული სახის ნაწილები. ორივეგან: ერთნაირად მორკალული, შუბლის თითქმის მთელ არეზე გაშლილი წარბები, ერთნაირი ფორმის თვალის ჭრილი, სადაც ზედა ხაზი უფრო გრძელია, დაბოლოებისას ზეაწეული. ზეაწეულია თვალის კაკალიც, რომლის ქვემოთაც თვალის გუგის დაფერილი ფართო არეა დატოვებული. ორივეგან: ყურის მოგრძო ფორმა შუაში დატანებული კლაკნილი ხაზით, სოლისებრ ჩამოშვებული წვერის თითქმის ერთნაირი ფორმა. უდაოა, რომ ორივე ერთი და იგივე სახვითი ხერხების მქონე ოსტატის ნახელავია და ოდნავი სხვაობაც ამ ერთგვაროვნების ფარგლებში, მხოლოდ დაკვირვებისას ხდება შესაძლებელი. ამ ნიუანსისმიერ სხვაობას, არსებითად ნახატის სხვადასხვაგვარი ხასიათი უნდა წარმოქმნიდეს. ერთგან (ბასილი დიდთან ისევე, როგორც საკურთხეველში გამოსახულ ყოველ წმინდა მამასთან), ალბათ, რაღაც ტრაფარეტს, რომელიღაც ნიმუშს მიყოლებული და ამდენად, შედარებით ზუსტად გამოწერილი, ოღონდ უკვე სქემადქცეული და, მეტ-ნაკლებად, შეზღუდული ნახატი. მეორეგან, ქტიტორთა ყოველ (თვით საკურთხეველშიც ჩართულ) პორტრეტში გამჟღავნებული ის დამახასიათებილი ნახატი, რომელსაც ზუსტი ნაკლებად თუ ეთქმის, თუმცა, იმავ დროს, შესამჩნევად ძარღვიანია, თავისთავადია, ძალდაუტანებელი და თამამი. აქედან ორი განსხვავებული შთაბეჭდილება: თუ წმინდა მამასთან, სადაც ზოგადობის საერთო პრინციპი მოქმედებს, გამოხედვა ნეიტრალურია, განურჩეველი, მიმქრალი, ისტორიულ პირთან შედარებით კონკრეტულია, გარკვეულად რაღაც განწყობილებით დატვირთული, შეიძლება ითქვას, შემართულიც კი. ამ ხასიათის ნახატში, თანდათან, ისეთი დეტალებიც ჩნდება, რომლითაც საბოლოოდ ხსენებული სხვაობა ხდება მოსახელთებელი. სამაგალითოდ მოტანილ ჩვენს ქტიტორთან თმის ფორმა ზუსტად კი არა, ასიმეტრიულად არის სახის ორსავე მხარეს ჩამოშვებული (იგივე დამახასიათებლად ჩანს საკურთხეველში ჩართულ ისტორიულ პირთა პორტრეტზეც). თვალები ერთ ხაზზე როდია გაშლილი, არამედ მარჯვენა ოდნავ ზემოთაა აწეული. თვით მონახაზიც თვალის ჭრილისა ოდნავ უფრო ფართოა, მეტად მომრგვალებული, ოდნავ უფრო გადიდებულია თვალის კაკალიც და მზერაც, რომელიც ახლა უკვე ჩვენსკენაა მომართული, უფრო წამიერია. წარბები შესამჩნევად ზეატყორცნილია, ულვაშები მკვეთრად აწკეპილია ლოყების მთელს სიგანეზე, ცხვირის ფორმაც უფრო გამოკვეთილია, მისი დაბოლოება კი უფრო დაწვრილებული. ყურში ჩაკრული კლაკნილი ხაზი მოცემულია შედარებით ცოცხლად, მეტად შეიგრძნობა წვერის დაუნაწევრებელი, თმების დარად ერთიანი მუქი ლაქით აღნიშნული მასაც. ქტიტორის სახის ამა თუ იმ ნაწილის მონახაზი ოდნავ უფრო მსხვილია და, რაც მთავარია, თითქოს საგანგებოდ უტრირებული. დასასრულ, კიდევ ერთი სახასიათო დეტალი: წმინდანს ქუდი სწორად ახურავს, ქტიტორთან კი ქვემოთ არის დამრეცად ჩამოწეული. ცალ-ცალკე, ერთმანეთისგან დამოუკიდებლად აღებული ეს ცვლილებები, შესაძლოა, ბევრს არ ნიშნავდეს, მაგრამ მთლიანობაში შესამჩნევ სხვაობას გვაძლევენ: ერთგან (იმჟამინდელ ისტორიულ პირთან) - განცდილი, კონკრეტული სახე, კონკრეტული ხასიათი, რომელსაც ცოცხალი ადამიანის ელფერი დაჰკრავს, მეორეგან - ჩვეული ტრაფარეტის მექანიკური, ოღონდ შესამჩნევად გაუბრალოებული გად-

მოტანა.

ქტიტორთა სახის გამაცოცხლებელი ყველა ფორმალური ნიშანი დროისმიერის ასახვას წარმოადგენს - ეს წინწამოწეულ ქუდზე, აზნექილ წარბებზე, აპრეხილ ულვაშებზე ითქმის, როგორც იმ დროისათვის დამამშვენებლად მიჩნეულ დეტალებზე. ეს ითქმის მხატვრის ხელის მეტ თავისუფლებაზე, დაუდევრობაზეც კი, რადგან, ბუნებრივია, რომ ოსტატმა თავის თანამედროვეს, კონკრეტულ ადამიანს უფრო თავისუფლად შებედოს. ბასილი დიდი კი, მხატვრისაგან შორეულ რეალობაში არსებული, საუკუნეთა სიმრავლით დაშორებული წმინდანია და დამოკიდებულებაც აქ უფრო ფრთხილია, მოწიწებაც უფრო მეტი - ამდენად, წმინდანის სახე უფრო განყენებულია, მოკლებულია იმ სიცოცხლეს, რომლის წარმოქმნის შესაძლებლობაც მხატვრის ხელთაა.

სხვაობა ისტორიულ პირთა გამოსახულებებსა და კანონიკურ სქემებში გამოყვანილ პერსონაჟთა შორის ჩვენი კედლის მხატვრობის ყველა დროის ნიმუშებშია შემჩნეული, მაგრამ ასე დამახასიათებლად მაინც არა. ეს გასაგებია: თუ კლასიკური პერიოდის რომელიმე ძეგლში, სხვაობის მიუხედავად, მაინც ერთი მთლიანი მხატვრული სურათია წარმოქმნილი, ახლა გვიანი დროის ამ ერთი მიმართულების ძეგლებში შთაბეჭდილება უკვე სხვადასხვაა, რადგან აშკარაა მხატვრული ღირსებისა და ოსტატის დამოკიდებულების სხვაობა.

ქტიტორთა რიგის განხილვამ გვიჩვენა, რომ გიორგი ჯოხტობერიძის მხატვრობა თურმანიძეთა სახლეულისა და იმ ორი სასულიერო პირის დაკვეთით ყოფილა შესრულებული, რომლებიც საკურთხეველში ჩანან. ისინი, თავისებურ გამომსახველობას თუ არ ჩავთვლით, ისევე წარმოგვიდგებიან (სახეების შესრულების მსგავსი მანერა და სრულიად ერთგვაროვანი სამოსი), როგორც XVI საუკუნის პირველი ნახევრის ამ ყაიდის ეკლესიათა მოხატულობაში გამოყვანილი ქტიტორები. მოგვიანებით თავდაპირველი ფენა ხელახლა შეულესავთ, სადაც დემეტრაძეების გვარის წარმომადგენლები მიუხატავთ. მოხატულობის ეს თავისებური „განახლება" არაუგვიანეს XVI საუკუნის ბოლო მეოთხედისთვის უნდა მომხდარიყო, რადგან ეს „პორტრეტები", შესრულების შესამჩნევად ნაკლებოსტატური დონის მიუხედავად, ძირითადად, ისევე გამოიყურებიან მხატვრული სტილისა თუ საერთო გადაწყვეტის მხრივ, როგორც თავდაპირველ ფენაზე წარმოდგენილი ქტიტორები. ეკლესიის ქვედა რეგისტრის ამ მცირე მონაკვეთის ხელმეორედ მოხატვა, ალბათ, თურმანიძეთა მიერ სამკვიდროს მიტოვებით უნდა იყოს გამოწვეული. ეს იმჟამინდელი წერილობითი ძეგლების გაცნობითაც ჩანს: XVI საუკუნის მეორე ნახევრისა და XVII საუკუნის დასავლურ ქართულ საბუთებში თურმანიძეები საერთოდ არ იხსენიებიან[6] მაშინ, როცა მრავლად

---

[6] თუ არ ჩავთვლით ქუთაისის მუზეუმის 647-ე ნომრით დაცულ სასისხლო საბუთს, რომლის გადამწერიც ვახტანგ თურმანიშვილია (XVI საუკუნე). თურმანიძეთა გვარის შესახებ სხვადასხვა სახის საბუთებსა და ხელნაწერთა მინაწერებში იხ. მასალები საქართველოს ეკონომიური ისტორიისათვის, II, მასალები შეარჩია და გამოსაცემად მოამზადა ნ. ბერძენიშვილმა, თბ., 1953 გვ.9. დემეტრაძეებს ორად-ორი საბუთი მოიხსენიებს: ერთი 1558 წელსაა შედგენილი, ხოლო მეორე 1671 წელს. იხ. IX-XVIII საუკუნეების ქართული ისტორიული საბუთების ანოტირებული ონომასტიკონი, I, თბ., 1988, გვ. 48, 78.

ჩანან ამავე დროსვე გადაწერილ აღმოსავლეთ საქართველოს სხვადასხვა შემადგენლობის საბუთებსა და ხელნაწერეთა მინაწერებში. აქ რომ ჩვენი ქვეყნის იმჟამინდელი სოციალ-პოლიტიკური ისტორიის რაღაც საგულისხმო სურათია არეკლილი ეს ცხადია. უფრო კონკრეტულად, საბუთების უქონლობის გამო, ძნელია რაიმეს თქმა.

წითელხევის მოხატულობაში გიორგი ჯოხტობერიძე, მართალია, უფრო გამოუცდელ ოსტატად ჩანს, ვიდრე მის მიერვე შესრულებულ ორ სხვა ძეგლში (ილემსა და გელათის წმინდა ელიას ეკლესიაში), მაგრამ მაინც, ამ კონკრეტულ შემთხვევაში, აქ გამოყვანილ ქტიტორთა პორტრეტში გარკვეულად შეიგრძნობა მხატვრის ის უშუალო, გულითადი დამოკიდებულება, რაც ბუნებრივია, სულ მთლად ასე არა, მაგრამ დამახასიათებლად გამოჩნდება მოხატულობის იდეური ნაწილის მომცველ ზედა რეგისტრებზეც. ეს არ ნიშნავს, თითქოს ამ შემთხვევაში, რაღაც ოდენობით მაინც, დაძლეული იყოს ნიმუშების ზეგავლენა, თუმცა მოხატულობის იდეური ნაწილისადმი ოსტატის შედარებით თავისუფალ დამოკიდებულებას კი უნდა მიუთითებდეს, იმასაც - საშემსრულებლო ოსტატობის მხრივ ჯერაც დაუხვეწავ თავისივე მხატვრულ ხედვას, შემოქმედების მომდევნო ეტაპისგან განსხვავებით, ახლა უფრო მეტად რომ არის მინდობილი.

კამარებსა და კედლებზე გაშლილი საუფლო ციკლი რომ სწორად იწყება და სწორადვე გასრულდება, ეს თავიდანვე, მოხატულობის ზერელე მოხილვისთანავე ჩანს (პირველი სცენა სამხრეთ - აღმოსავლეთ კედლის პირველსავე რეგისტრზე გამოსახული „ხარებაა", ბოლო კი - ჩრდილო - აღმოსავლეთი კედლის მეორე რეგისტრზე გაშლილი, „ღმრთისმშობლის მიძინება"). ჩანს ისიც, რომ ჩვენს კედლის მხატვრობაში, ტრადიციისამებრ, წარმოდგენილ აღდგომის ხატების მომცველ ორ სცენას - „ლაზარეს აღდგინებასა" და „ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნას" ამ შემთხვევაში, ჩვენში უიშვიათესი - თვით „აღდგომის" ამსახველი ერთფიგურიანი კომპოზიცია ცვლის. რაც შეეხება სცენების განლაგების შიდა წყობას - აქ ის, ჩვენთვის უკვე ცნობილი, სურათია, რომელიც ამ ყაიდის ზემოთ განხილულ ძეგლში შემოგვხვდა. ამ მცირე დარბაზის მოხატულობაშიც საუფლო სცენები დასაწყისში თუმც ისტორიული მდინარებით წარმოგვიდგებიან („ხარება", „შობა", „მირქმა"), მაგრამ შემდეგ თანამიმდევრობა დარღვეულია და მათი მომხილველიც გრძნობს, რომ აქაც, ერთმანეთის ზემოთ და ქვემოთ ის სცენებია წარმოდგენილი, სადაც ერთი საერთო იდეით გაერთიანებული ერთგვაროვანი საზრისია დატეული.

თუ სამხრეთი კედლის მოხატულობაში ასახულ სცენათა სხვადასხვა დროში განვითარებულ ამბებს ჩავუკვირდებით, ადვილად შევიცნობთ ღვთაების მოვლინების სხვადასხვაგვარი სახით წარმოდგენილ ერთიან თემატიკას. სამხრეთ - აღმოსავლეთით ერთმანეთის ზემოთ და ქვემოთ გამოსახული „ხარება" და „სულთმოფენა" ერთი იდეით შეკრულ, ერთ რგოლად იკითხება, რადგან აქ სულიწმინდის მოქმედების ორ გამოხატულებას ვხედავთ - ხარება კაცთა მოდგმის ხსნის საწყისია, სულთმოფენა კი მსოფლიო ეკლესიის დამკვიდრების, ახალი მისიის დასაწყისი (ამასთან, პირველ სცენაში ხომ უკვე თავისთავად ისახება ის გზა, რომელიც მეორე სცენაში ანუ საუფლო ციკლის ამ დამამთავრებელ ეპიზოდში სულიწმინდის

გარდამოსვლის საბოლოო მისიით უნდა აღსრულდეს)[7].

ამ ორი სცენის გვერდით, სამხრეთ-დასავლეთ კედელზე, ასევე ერთმანეთის ზემოთ და ქვემოთ გამოსახული, „შობა" და „იერუსალემად შესვლა" ჩვენს კონტექსტში ისე იკითხება, როგორც მაცხოვრის ამ ქვეყნად მოვლინების განდიდება[8] (თუმცა სხვა შემთხვევებში ამ სცენების მოხილვისას სხვაგვარი მნიშვნელობაც შეიძლება გამოიკვეთოს). დასავლეთი კედლის სამი სცენა (ლუნეტში ფართოდ გაშლილი „მირქმა" და მის ქვემოთ, სარკმლის მარჯვნივ და მარცხნივ წარმოდგენილი „ნათლისღება" და „ჯვარცმა") იესუ ნაზარეველის, როგორც ძე ღვთისას გაცხადების ილუსტრაციაა[9] (ამასთან, ამ ერთი საერთო იდეით გაერთიანებულ ამ სამ სცენაში შინაგანი კავშირიცაა: „მირქმის" სცენაში ხორცშესხმულია ღვთისმოვლენისა და მსხვერპლის იდეა[10]. ამრიგად მირქმა უკვე გულისხმობს როგორც ნათლისღებას, ისე ჯვარცმას).

რაც შეეხება ჩრდილოეთის კედელზე გამოსახულ სცენების ჯგუფს, აქ შედარებით რთული სურათია, ოღონდ ერთი შეხედვით მხოლოდ. სამი საუფლო დღესასწაული - „ფერისცვალება", „ამაღლება", „ღმრთისმშობლის მიძინება"[11], სცენა ვნებათა ციკლიდან - „გარდამოხსნა"[12] და ამ უკანასკნელსა და „მიძინებას" შორის პილასტრზე გამოსახული „აღდგომა" მთლიანობაში ისე იკითხება, როგორც მსხვერპლის იდეით გაძლიერებული, ქრისტეს ზეციური დიდების ხატი[13]. ასე რომ, ეკლესიის მთლიან

---

7. ლუკა 1, 34-35. საქმენი მოციქულთა 11, 1-4. სინური მრავალთავი 864 წლისა... გრიგოლ ნეოკესარიელი, ხარებისათვის, გვ. 4.

8. მათე 2, 1-2, ლუკა 2, 7-10 „ანგელოზნი უგალობდეს, ვარსკვლავი მოასწავებდა, მწყემსი განცჳბრდეს": ფსევდომაკარის თხზულებათა ქართული ვერსია; ტექსტი გამოსაცემად მოამზადა, გამოკვლევა და ლექსიკონი დაურთო გ. ნინუამ, თბ., 1982, გვ. 213. ამასთან იხ. სინური მრავალთავი 864 წლისა– გრიგოლ ნეოკესარიელი, ხარებისათვის, გვ. 7.

9. ძე ღვთისას გაცხადების შესახებ ამ სამ სცენაში იხ. მათე 3, 13-17; 37, 51-55. მარკოზ 1, 9-11. ლუკა 2, 29-32; 24, 45-49; იოვანე 1, 29-34.

„რომელმან არა ნათელ-იღოს, მას ცხორებაჲ მარტჳლთა ხოლო, რომელთა თჳნიერ წყლისა ნათლის-ღებისა დაიპყრან სასუფეველი, რამეთუ რაჟამს იხსნიდა ჯუარითა სოფელსა მაცხოვარი და გუერდსა უგმირეს, გამოხდა სისხლი და წყალი, რაჲთა რომელთამე ჟამსა მშვიდობისასა სულითა წმიდითა და წყლითა ნათელ-იღონ და რომელთამე კუალად ჟამსა დევნისასა თჳსითა სისხლითა ნათელ-იღო". კირილე იერუსალიმელი, ნათლისღებისათვის, სინური მრავალთავი 864 წლისა, გვ. 87.

10. ლუკა 2, 23-26. წიგნი ნიკოდიმესი, XVI.

11. ბასილი დიდი, მოთხრობა მიძინებისა ყოვლად წმინდა დედოფლისა ჩუენისა: მ. საბინინი, საქართველოს სამოთხე, ტფ., 1882, გვ. 18-27.

12. გარდამოხსნის უძველესი აღმოსავლური ტიპია ე.წ. „მეუფეჲ დიდებისა" (G.Millet, Recherches sur l'iconograpgie de l'évangile, გვ. 486-488). ამასთან იხ. 23-ე ფსალმუნი.

13. „ყოველი სული, რომელი ღირს იქმნას შემოსად უფლისა აღსრულებითა მცნებათა და, ძალითა და გულმოდგინებითა და ხატსა მას უხრწნელსა ზეცისასა შეეყოს იგი მარადის, საიდუმლოთა ზეცისათა ცნობად ღირს იქმნების და აღდგომასა მას მერმესა მითვე ზეცისა დიდებისა ხატითა ხორცნი სულსათანა იდიდებიან და აღიტაცებიან ცად სულისა მიერ წმიდისა, ვითარცა წერილ არს, „შემოხუევად უფლისა ჰაერთა შინა" და „თანა-ხატ-ყოფად ხორცსა დიდებისა მისისათა" ღირს იქმნებიან და ესრე ერთბაშად ხორცით და სულით უფლისა თანა სუფევდენ. რამეთუ განათლდებიან და განბრწყინდებიან ნათელითა მით ზეცისაითა." ფსევდომაკარის თხზულებათა ქართულ ვერსია, გვ. 387.

მოხატულობაში თანმიმდევრულად, სრულად და ზუსტად გადმოიცემა ქრისტიანული მოძღვრების არსი: სულიწმინდის მოქმედება („ხარება", „სულთმოფენა"), იესუ ნაზარეველის ამ ქვეყნად მოვლინება და განდიდება („შობა", „იერუსალემად შესვლა"), მაცხოვრის როგორც ძე ღვთისას გაცხადება („მირქმა", „ნათლისღება"), მისი მსხვერპლი („ჯვარცმა") და მისი ზეციური დიდების ხატი („ფერისცვალება", „აღდგომა" და იქვე მის გვერდით გამოსახული „გარდამოხსნა", რომელსაც აღდგომის ხატი ძლევის საზრისს აძლევს. შემდეგ კი „ამაღლება" და „ღმრთისმშობლის მიძინება").

საგულისხმოა, რომ ერთმანეთის საპირისპირო სამხრეთისა და ჩრდილოეთის კედელთა მოხატულობა, ერთი მხრივ, თითქოს უპირისპირდება ერთმანეთს, მაგრამ, ამასთან, მთლიანობაში, ერთიან იდეად აერთიანებს, სრულად წარმოგვიჩენს ქრისტიანობის საბოლოო მისიის აღსრულებას: თუ სამხრეთის კედელი, ზემოდან ქვემოთ განვითარებული მოქმედებით, ამ ქვეყნად სულიწმინდის გარდამოსვლას ანუ ღვთაებრივი ძალისხმევით გასხივოსნებულ „სოფელს" წარმოგვიჩენს, ჩრდილოეთის კედელი, პირიქით - სულიწმინდის ძალით ზეაღსვლას, ზეცად ამაღლების სურათს გვიჩვენებს. აქ, მართალია, არცთუ აშკარად გამოკვეთილი სახით, მაგრამ შეინიშნება იკონოგრაფიული პროგრამის შემდგენლის ის სწრაფვა, რომელიც ჭალასა და ბუგეულშიც ჩნდება მკაფიოდ: ორივე ძეგლში საუფლო ციკლი ხომ ისეა მოწოდებული, რომ გრძივ კედლებზე ერთგან, სამხრეთით, „სოფლისეული" სცენებია წარმოდგენილი, მეორეგან „ზესთასოფლისეული". ამ ძეგლთა ანალოგიურად, ისიც შეინიშნება, რომ არა მარტო გრძივი კედლები, არამედ ერთმანეთის საპირისპირო - საკურთხევლისა და დასავლეთის კედელთა მოხატულობაც ეპასუხება ერთმანეთს: ორივეგან ის თემებია წარმოდგენილი, რომლებიც მსხვერპლის იდეას გადმოსცემენ (საკურთხეველში: „ვედრება", „მოციქულთა ზიარება", „ხატი მიძინებისა" - აშკარა მინიშნება მაცხოვნებელ მსხვერპლზე. დასავლეთის კედელზე: „მირქმა", „ნათლისღება" - უფლის გაცხადება, რომელიც წინასწარუწყებაა მისი მომავალი მსხვერპლისა, „ჯვარცმა" - რეალური მსხვერპლი).

ასე თანმიმდევრულად და ნათლად იკვეთება ჩვენი მოხატულობის არსებითი თეოლოგიური იდეა: საკურთხევლის მოხატულობაში („მიძინების ხატისა" თუ „მოციქულთა ზიარებით") განსაკუთრებით გამახვილებული მსხვერპლის თემა კედელ-კამარის ციკლში მაცხოვრის საბოლოო დიდების ხატად გადაიზრდება. წითელხევის მოხატულობის დეკორის სისტემას სწორედ ეს იდეა განსაზღვრავს.

რაც შეეხება თვით იმ სცენებს, რომლითაც ეს იდეაა გამოკვეთილი, ისინი მთლიანობაში არა, მაგრამ ცალცალკე, მოხატულობის ერთ რომელიმე მონაკვეთზე, ამ ყაიდის სხვა ძეგლებშიც ასევეა დაჯგუფებული: „ხარება" და „სულთმოფენა" ტაბაკინის მხატვრობაშიც, ჩვენის მსგავსად, ერთმანეთის ზემოთ და ქვემოთ გამოისახება სამხრეთის კედელზე; „მირქმას", „ნათლისღებასა" და „ჯვარცმას" (რომელსაც „ჯოჯოხეთის წარმოტყვევენაც" ემატება) ასევე ერთად, ასევე დასავლეთის კედელზე წარმოგვიდგენს ბუგეულის მოხატულობა: „ფერისცვალება - ამაღლება" ამ ყაიდის ყველა სხვა ძეგლშიც ჩრდილოეთის კედელზეა გამოსახული (ჭალაში, ქორეთში, გელათის წმინდა ელიასა და სეფიეთში), რომელთაც, ზოგიერთგან, „ღმრთისმშობლის მიძინება" ეპასუხება ქვემო, მეორე რეგისტრად (როგორც, მაგალითად, ბუგეულის მოხატულობაში). ასე რომ,

წითელხევის, ერთი შეხედვით, თითქოსდა თავისებურად გადაწყვეტილ დეკორის სისტემაში ჩვენთვის სრულიად უცხო ის ერთადერთი სცენაა, რომელიც „აღდგომის" ხატს გადმოსცემს.

ქართული კედლის ფერწერა ამ სახის „აღდგომის" კომპოზიციას არ იცნობს (თავისებური გამონაკლისი ხომ ამ მხრივ ისევ ამავე პერიოდისა და ამავე ყაიდის ძეგლია - ჭალის მოხატულობა, სადაც მენელსაცხებლე დედების გარეშე გამოსახული ანგელოზი მაცხოვრის აღდგომას ახარებს). აღდგომის ხატებას ჩვენი მხატვრობა უმეტესად „ლაზარეს აღდგინებითა" და „ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნით" წარმოგვიდგენს. უფრო იშვიათად კი, სახარების ტექსტზე დაყრდნობით, „აღდგომას" მთავარანგელოზის მიერ ცარიელ საფლავთან წმინდა დედების ხარებით ან მარიამ მაგდალელთან და მოციქულებთან მაცხოვრის გამოცხადების სცენებით ასახავს. სამეცნიერო ლიტერატურაში გავრცელებული აზრის თანახმად, ბიზანტიური წრის ძეგლებში ეს სცენა იმიტომ ვერ აისახა, რომ მაცხოვრის აღდგომის მახარებლებისთვისაც აუწერელი, მალული და დიადი მომენტი თვით სახარებაშიც არ არის მოთხრობილი[14]. ქართულ ტაძართა კედელთა მხატვრობაში აღდგომის კონკრეტული სცენის არარსებობა, ალბათ, იმითაც უნდა აიხსნას, რომ აღმოსავლურ-მართლმადიდებელი მსოფლმხედველობა ყურადღებას ძირითადად ამახვილებს ამა თუ იმ სიუჟეტის მომცველი სცენის არსობრივ, სიმბოლურ-კონცეპტუალურ მხარეზე - დასავლურ-კათოლიკურისგან განსხვავებით, სადაც უფრო მეტად კონკრეტულ-თხრობითი შეხედულება ბატონობს. ამიტომაც ღეთის აღდგომის გამოსახვისას დასავლური ხელოვნება უშუალოდ ამბავს გადმოსცემს (საფლავზე შემდგარი მაცხოვარი), ხოლო აღმოსავლური უფრო მეტად ამ ამბის სიმბოლურ მნიშვნელობას წარმოგვიჩენს (აღდგომას, როგორც ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნას, სადაც ქრისტიანობის მისიის აღსრულების ზედროული განსახიერებაა ნაჩვენები).

ერთი რამ ცხადია ჩვენს ხელოვნებაში წითელხევის დარბაზული ეკლესიის მოხატულობა პირველია[15], რომელიც საფლავზე შემდგარი მაცხოვრის ფიგურას წარმოგვიდგენს მისივე განმმარტებელი წარწერა - სახელდებით: „ა/ღ/დგ/ო/მა უფლისა". კიდევ ის, რომ უფლის აღდგომის ეს კონკრეტული სცენა „ათორმეტი დღესასწაულის" ტრადიციულ ციკლს კი არ ავსებს, მას კი არ ემატება, არამედ აღდგომის იდეის მომცველი ორი სცენის - „ლაზარეს აღდგინებისა" და „ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნის" სანაცვლოდ შემოდის კედლის მოხატულობაში. ეს ტრადიციული სისტემის ახლებური კუთხით დანახვას ნიშნავს, რაც მოხატულობის თეოლოგიური პროგრამის შემდგენელს მექანიკურად კი არა აქვს შეთვისებული, არამედ მიზანდასახულად გააზრებული. დაბეჯითებით ძნელია თქმა, თუ რა მიზეზით ჩნდება ხსენებული სცენა ამ პერიოდის ჩვენს კედლის მხატვრობაში — დასავლეთ - ევროპული ხელოვნების გავლენის შედეგია ეს, თუ ჩვენივე რწმენის შიგნით მომხდარ თვალთახედვის კუთხის ერთგვარი შენაცვლებისა - იქნებ ორივესი ერთად. ხომ ცნობილია - დასავლური ხელოვნების ელემენტები (როგორც მხატვრული სტილის, ისე თემატიკის

---

[14] Н. В. Покровский, Евангелие в памятниках иконографии преимущественно византийских и русских, СПБ., 1892, გვ. 391.

[15] ყოველ შემთხვევაში, ჩემთვის სხვა მაგალითი უცნობია.

მხრივ) მხოლოდ მოგვიანებით კი არა, თვით ბიზანტიურ ხელოვნებაშიც რომ პოულობს მხატვრულ ასახვას[16]. პოსტბიზანტიური წრის ძეგლებში გაელენები უფრო აშკარაა და ადვილი შესაძლებელია წითელხევის მომხატველი ოსტატი ამ გზით იღებდეს ხსენებული სცენის რომელიღაც ნიმუშს, ამასთან სწორედ მაშინ, როცა ჩვენი კედლის მხატვრობის ერთი, გარკვეული ჯგუფის ძეგლები თვით ამა თუ იმ კონკრეტული ამბის ასახვითაცაა უკვე დაინტერესებული ისე, რომ კი არ ანელებს, პირიქით - საუფლო სცენების იდეური დაჯგუფებით ამძაფრებს კიდეც მათში დატეულ სიმბოლურ აზრს (ამ მხრივ სამაგალითოა ამ ყაიდის ყველა ძეგლი, განსაკუთრებით კი ქორეთის მოხატულობა). აქაც, ამ განსახილველ ძეგლშიც ხომ ასეა: ჩვენი ოსტატი, მართალია, აღდგომის კონკრეტულ ხატს წარმოგვიდგენს, მაგრამ არა როგორც თხრობითი დეტალებით დატვირთულ სცენას, არამედ როგორც სრულიად ნეიტრალურ ფონზე წარმოდგენილ ერთადერთ ფიგურას. ამ კონტექსტში გასათვალისწინებელია ისიც, რომ მაცხოვრის ფიგურა საუფლო სცენებისთვის გამოყოფილ კედელ - კამარათა არეზე კი არ გამოისახება, არამედ პილასტრის სიბრტყეზე - ესეც ხომ მის დამოუკიდებელ ხატად აღქმას უწყობს ხელს, თუმცა თავისი იდეით ის მაინც ორგანულადაა ჩართული ჩრდილოეთი კედლის ციკლში, რათა უკვე საბოლოოდ განსაზღვროს მთლიანი მოხატულობის იკონოგრაფიული პროგრამა.

რაც შეეხება სხვა, დანარჩენ სცენებს, საკურთხევლისა და მის მიმდებარე კედელთა მოხატულობას - მათ იკონოგრაფიულ თავისებურებებს, მათ მხატვრულ გადაწყვეტას - ისინი ასე წარმოგვიდგებიან.

„ვედრების" საკონქო კომპოზიცია (განსაკუთრებით მისი მარცხენა ფრთა) იმდენად არის დაზიანებული, რომ არ იძლევა დეტალური აღწერის საშუალებას. ფრაგმენტულად გაირჩევა მაცხოვრის სახე (აქვე საგულისხმო დეტალი: მაცხოვრის მონოგრამის სანაცვლოდ ქართული ასომთავრული წარწერა იკითხება: „ი/ე/ს/უ/ ქრ/ი/სტ/ე/"), მისი (ჭალის მოხატულობიდან ჩვენთვის ცნობილი) მაღალი საუფლო ტახტი. მკრთალად, მაგრამ მაინც გაირჩევა ქერობინისა და სერობინის ფიგურები და კიდევ ის, რომ თუ ოდნავ მხრებში მოხრილი ნათლისმცემელი მაცხოვრისკენ, ჩვეულებისამებრ, სამმეოთხედშია ვედრებად მიმართული, მის გვერდით მდგომი, საიმპერატორო სამოსით მოსილი და შედარებით მკაცრად მომზირალი მთავარანგელოზი ფრონტალურად ჩანს. მთავარანგელოზის ფიგურა თითქოს „ამომხტარია" სცენის საერთო ხასიათიდან - უფრო დახვეწილია, პროპორცი-

---

[16] В.Л. Филатов, Иконостас новгородского Софийского собора, сб. Древнерусское искусство, М., 1968, გვ. 76, В. Н. Лазарев, История византийской живописи, М.,1986. გვ. 76.

ბიზანტიაში „აღდგომა" ჯერ კიდევ შუაბიზანტიური ხანის ფსალმუნთა ილეების მინიატურაში ჩნდება, შემდეგ თურქობის ხანაში არის ცნობილი, XVII საუკუნეში კი საზოგადოდ განდევნის „ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნას" (რომელსაც XVII-XVIII საუკუნეებში განასხვავებენ „აღდგომისაგან"). ამ თემისადმი მიძღვნილ სამეცნიერო ლიტერატურაში ისიც ჩანს, რომ XVI საუკუნეში საეკლესიო დავა ყოფილა „წარმოტყვევნის" ბუნებასა და ნამდვილობაზე. დაწვრ. იხ. Demetrios D. Triantaphyllopulos, Die nachbyzantinische Wandmalerei auf Kepkyra und den anderen ionischen Inseln, I, München, 1985, გვ. 239.

ულად უფრო გამართული, ვიდრე „ვედრების" სცენის სხვა პერსონაჟები. აქ სრულიად აშკარაა რომელიღაც ნიმუშის, რომელიღაც პალეოლოგოსური კანონის მოხმობის, მისი თითქმის უცვლელი გადმოღების მაგალითი. ამ დროის ოფიციალური რიგის ძეგლებში შენიშნული მხატვრული ტენდენცია მოხატულობის ამავე მონაკვეთის მეტად ფრაგმენტულად შემორჩენილ სხვა, დანარჩენ ფიგურებზეც ჩანს, ოღონდ ახლა ეს კანონიკური სქემები, ოსტატის თავისებურ ხედვას თითქოსდა მეტად არის დამორჩილებული, მეტად შერბილებული (ეს დამჯდარი პროპორციების მქონე ფიგურებით კი არ ჩანს მხოლოდ, არამედ სახის ტიპითაც, სადაც მკვეთრად იკითხება ფართოდ გახელილი, მეტყველი თვალები).

სრულად, მართალია, არც საკურთხევლის მოხატულობის მეორე რეგისტრი შემოგვრჩა, მაგრამ გარკვევით ჩანს, რომ აქ ასახული სცენა „მოციქულთა ზიარებისა" იმ კომპოზიციურ სქემას გვთავაზობს, რომელიც პალეოლოგოსთა ხელოვნების გავლენით დამკვიდრდა XIV საუკუნისა და მისი მომდევნო პერიოდების ჩვენს მონუმეტურ მხატვრობაში[17]. აქვეა სცენის თანმხლები ფართო ასომთავრული წარწერაც, რომელიც გარკვევით მხოლოდ მარჯვენა ფრთაზე იკითხება: „მიე/ი/ღეთ სი/ხ/ლი ესე წმინდა მოც/ი/ქ/ულ/თ/ა/". ჩანს ამ იკონოგრაფიული სქემის ის საერთო სურათიც, რომელიც გამარტივებული სახით წარმოგვიდგება XVI საუკუნის პირველი ნახევრის ამავე ყაიდის ძეგლებში - ტაბაკინსა და ვანში. მსგავსება ტაბაკინის მოხატულობის ამავე თემის მომცველ კომპოზიციასთან, თვით ცალკეულ დეტალშიც კი, იმდენად აშკარაა, რომ აქ, ალბათ, ერთი და იგივე სახელოსნოს ნაზიარებ ოსტატთა ნახელავთან უნდა გვქონდეს საქმე. ორივეგან ერთგვაროვანია სცენაში მონაწილე პერსონაჟთა სახის ტიპი, ერთგვაროვანია ფიგურების განლაგება, მათი „მოძრაობა", მათი წინ გაწვდილი ხელის ჟესტი, სალხინობელის ფორმა, დამრეც სიბრტყედ დაშვებული ტრაპეზი, ტრაპეზის ქვემოთ ჩამოშვებული ფარდის ნახატი,

---

[17] ეს თემა, რომელიც მოციქულთა ზიარებას წარმოგვიდგენს ახალი არ არის - ადრეულ საუკუნეებშივეა დამოწმებული და თითქმის აუცილებელი სიუჟეტია ჩვენი კედლის მხატვრობისა. დროის ფართო მონაკვეთზე თითქმის უცვლელად მეორდება მისი იკონოგრაფია, კომპოზიციური სქემა კი, პირიქით -შესამჩნევ ცვლილებებს განიცდის. ჩვენი ხელოვნების თვით კლასიკური პერიოდის მომდევნო ძეგლებშიც კი (XII - XIII საუკუნეების მიჯნაზე შესრულებულ ყინცვისსა და XIII საუკუნის დამდეგის ლორის ახტალის მოხატულობაში) მაცხოვრის სალხინობელისკენ მიმართული მოციქულები ყოველი მათგანისთვის დამახასიათებელი მოძრაობით, ოდნავ შესამჩნევი ინტერვალით არიან გამოსახულნი ისე, რომ შესაძლებელია მათი ერთმანეთისაგან დამოუკიდებლად აღქმა. მოგვიანო დროის, პალეოლოგოსთა ხელოვნების გავლენით შესრულებული მხატვრობა მოციქულთა რიგს ცენტრისკენ უკვე ერთიანად მიმართულ, ტალღისებრ განვითარებულ ერთიან ჯგუფად წარმოგვიდგენს (როგორც მაგ., უბისაში, წალენჯიხასა თუ ლიხნეში - XIV ს.). ზიარების თემის პალეოლოგოსთა ხელოვნების მიერ დამკვიდრებული კომპოზიციური სქემები, მეტ-ნაკლები სისრულით, მხატვრობის ე.წ. პოსტბიზანტიური პერიოდის ძეგლებშიც მეორდება (მაგ., ახალ შუამთასა და გრემში - XVI საუკ., ბობნევის XVII საუკ. მოხატულობაში). იგივე სურათია მხატვრობის იმ ნიმუშებშიც, რომლებიც ხალხურ ხელოვნებასაა წილნაყარი (ტაბაკინსა და წითელხევში - XVI საუკ.), ოღონდ ესაა, ყველა ამ ძეგლში უკიდურესად გამარტივებულია ყოველივე - ყველგან უკიდურესი სიბრტყოვანება და გრაფიკული ნახატი ბატონობს.

მისი უსწორმასწორო სამკუთხედებად დანაწევრებული დანაოჭება, სარიტუალო ჭურჭლის ფორმაც კი. ერთია მხოლოდ: გიორგი ჯოხტობერიძის საშემსრულებლო ოსტატობის დონე, ტაბაკინის ეკლესიის მომხატველთან შედარებით, უფრო დაბალია, ნაკლებ დახვეწილი. მისი ხაზი, ფორმის გარშემომწერი იქნება ის, თუ შიდა ნახატისა, ყველა მონაკვეთზე თანაბარი ზომისაა, მკვეთრად გრაფიკულია, შესამჩნევად სქელია და ხისტი. ყველგან: ფორმის აღმნიშენელი, ჭარბად თეთრანარევი ფერით დაფერილი და „ფერწერული" მოდელირების თუნდაც უმწეო იმიტაციის გარეშე წარმოდგენილი ერთიანი სიბრტყე, სადაც მკვეთრად იკითხება შიდა ნახატის რამდენიმე ხაზი - ხან შესამჩნევი ინტერვალით ერთმანეთის გვერდიგვერდ დატანილი სამი პარალელური ხაზი (სამოსის დაშვებულ კალთებზე), ხან დამრეცად განვითარებული (მოხრილი ფორმის - ზურგის ან მკლავის მიყოლებით), ხან კი სხივისებრ გაშლილი (სამოსის დანაოჭების ადგილებში). შავი ფერის ეს მსხვილი და მკვეთრად გრაფიკული ხაზები ფართო რიტმული მონაცვლეობით ამუშავებენ სამოსს, კიდევ ერთხელ წარმოაჩენენ ფორმის სიბრტყოვანებას. ეს ასეა ჩვენი წრის ყველა იმ ძეგლში, სადაც უკიდურესი სიბრტყოვანება ბატონობს - ბუგეულშიც, ქორეთშიც. ოღონდ ესაა, თუ ამ ძეგლებში ხაზები ზედიზედ მიჯრილია - ხშირი, ჩვენთან მეჩხერია, დიდი ინტერვალით ერთმანეთს დაშორიშორებული, თანაბრად კი არა, მხოლოდ აქა-იქ თუ ფარავს ზედაპირს. წითელხევის მოხატულობაში, თუნდაც ამიტომ უფრო იკვეთება ფიგურის სილუეტი და სიბრტყოვანებაც მეტად საგრძნობია.

ჩვენი სცენა რომ გვიანპალეოლოგოსური მხატვრობის რომელიღაც ნიმუშის გავლენით არის შესრულებული, ეს ცხადია (ამას მასში მონაწილე პერსონაჟთა სხეულის პროპორციული თანაფარდობა და სალხინობელისა და ტრაპეზის გადმოცემის თავისებურებაც გვიჩვენებს), მაგრამ უფრო საგულისხმო სხვა რამეა. გრაფიკული კონტურით შემოწერილი ფიგურის სრულიად ბრტყელი, ერთიანი ლოკალური ლაქით დაფერილი სილუეტები მაინც სხვაგვარად აღიქმებიან, ვიდრე ის, ასე თუ ისე, გარდამავალი ტონებით დამუშავებული და ამდენად, სასურათე სიბრტყეზე შედარებით ნაკლებ მკვეთრად გამოყოფილი პერსონაჟები, რომლებსაც პალეოლოგოსური ნიმუშები წარმოგვიდგენენ. აქ სხვაგვარია სახის ტიპიც: არა ისეთი, როგორიც პალეოლოგოსური ხელოვნების გავლენით დამკვიდრდა ოფიციალური ნაკადის ჩვენს ძეგლებში, არამედ ადგილობრივი — შედარებით თუმც ერთფეროვანი, მაგრამ დაახლოებით მაინც ისეთი, როგორსაც ქტიტორებთან ვხედავთ. სხვაგვარია ამ პერსონაჟთა ფეხების ფორმა - მათი თითქოსდა ხაზგასმულად დიდი ზომები - შესამჩნევად ფართო ტერფითა და სქელი ქუსლით. ეს ხომ, სრულიად აშკარად, ფეხის ის ფორმა და ნახატია, რომელსაც ჩვენი ხელოვნების ადრეული, პალეოლოგოსებამდელი ნიმუშები გვაწვდიან. ასე რომ, წითელხევის „მოციქულთა ზიარების" ამსახველი სცენა, ზოგადად მხოლოდ, მართალია, გაუბრალოებული სახით მოწოდებულ პალეოლოგოსურ ნიმუშებს გვაგონებს, მაგრამ აქვე ისეთი ნიშნებიც ჩნდება, რაც სანიმუშო მასალისადმი ოსტატის თავისებურ დამოკიდებულებას გვიმჟღავნებს.

თავისებურია ისიც, რომ სცენა ასე უშუალოდ არის დანახული: ფიგურების დამახასიათებელი დგომით, ხელების თავისებური მოძრაობით, ზოგან - გამომეტყველებითაც კი ყოფითი განწყობილება ჩნდება მოცი-

ქულთა მრავალფიგურიან ჯგუფში, რაც გარკვეულად აცოცხლებს ამ ფრიზისებრ გაშლილ სიბრტყით კომპოზიციას. ჯერ, თითქოსდა განმარტოებით, ამ სცენის გვიანი ნიმუშებისთვის დამახასიათებლად, სალხინობელთან თაედახრილი ჩია ტანის ერთ - ერთი მოციქული ჩნდება. შემდეგ, შესამჩნევი ინტერვალით, სამფიგურიან ჯგუფად შეკრული ტანმაღალი მოციქულები, რომელთა თავების მოძრაობა და ერთმხრივ, თუმც არაერთგვაროვნად გაწვდილი ხელები ცოცხლად ასახავს მაცხოვრისკენ მიმართულ სწრაფვას. მათ უკან, მათთან მჭიდროდ, თითქმის უინტერვალოდ მდგომი, ოღონდ მზერითა და გაშლილი ხელების ჟესტით უკვე ჩვენსკენ, მჭერეტელისკენ მიმართული მოციქულია, რომლის სანახევროდ შემობრუნებული თავი და მეტყველი გამოხედვა რაღაც წუთიერ ემოციას გადმოსცემს. ჩვენი ეკლესიის მომხატველის საშემსრულებლო ოსტატობის დონე, მისი ხედვის თავისებურება აქ დამახასიათებლად ჩანს: მოციქულთა ეს ოთხივე ფიგ'ურა (სამფიგურიანი ჯგუფიც და მათ უკან მდგომიც) წელს ქვემოთ ერთიან სიბრტყედ არიან გაერთიანებული - ყველა, ერთიანი გარშემომწერი კონტურით მკაცრად შეკრულია და, ამდენად, სრულიად სტატიკური. სიცოცხლის ელემენტი მხოლოდ მათი თავების, ხელებისა და ფეხების დამახასიათებელ მოძრაობაში შეიმჩნევა. სამფიგურიან ჯგუფში წინმავალი მთლიანად მოჩანს, მის უკან მდგომი ნაწილობრივ იფარება წინა ფიგურის სხეულით, მომდევნოსი კი, რომელიც მოციქულთა ამ ორი ფიგურის უკან არის მოქცეული, მხოლოდ თავი გაირჩევა სანახევროდ. შემდგომი, მეოთხე ფიგურა, როგორც ითქვა, უკვე ჩვენსკენ არის მომართული. ამ სრულიად სიბრტყოვანი ფიგურების თუნდაც ამგვარი განლაგება, ცხადია, ვერ წარმოქმნის სიღრმის ილუზიას, მაგრამ თავისებური განწყობილებით კი აშკარად ტვირთავს ასე მჭიდროდ შეკრულ მოციქულთა ჯგუფს. საშემსრულებლო ოსტატობის შესამჩნევად დაბალი დონე, გაუწაფაობა უშულო ხედვით არის დამაჯერებლად შერბილებული, მიჩქმალულიც კი, რადგან მისთვის სწორედ ეს მარტივი ხერხია შესაფერისი. სწორედ ამგვარი ხედვის შედეგია, რომ კომპოზიციაში სრულიად მარტივი, უბრალო ხერხით არის გამოყოფილი მთავარი, არსებითი: სილუეტის გამომსახველობა, ჩამუქებულ სახეთა თეთრას მკვეთრი ლაქით გამახვილებული თვალის გუგები, ხელის შედარებით გაზრდილი, მოძრავი მტევანი ცოცხლად წარმოგვიჩენს მოციქულთა ემოციურ განწყობილებას. აქ არაფერია ზედმეტი - ისეთი, რამაც შეიძლება ყურადღება გაგვიფანტოს. იქნებ, ამიტომაც, ჯოხტობერიძისეული სცენის მოციქულები უფრო მეტყველია, ვიდრე ჭალელი ოსტატის მიერ ტექნიკურად, შესაძლოა, უკეთ შესრულებული, ოღონდ შედარებით მეტად დეტალიზებული, სახვითად და დეკორატიულად უფრო პრეტენზიულად დამუშავებული საკურთხევლის ფიგურები.

იგივეს საკურთხევლისავე მხატრობის ბოლო, დამამთავრებელი რეგისტრიც გვიჩვენებს. ეს რეგისტრი, ჩვეულებისამებრ, გაცილებით დიდი ზომისაა წინა ორთან შედარებით. მის სიმყარეს სარკმლის ქვემოთ, ზუსტად ცენტრში მდგარი ქვის უძრავი ტრაპეზიც აძლიერებს და ის ფართო, სამსტრიქონიანი წარწერაც, რომელიც მომხატველი - ოსტატის ვინაობას გადმოგვეცემს: „ამის მხ/ა/ტვარ/ს/ გი/ორგი/ს ჯოხტობ/ე/რ/იძეს/ შეუ/ნ/დოს ღმერ/თმან/, ამინ". აქვე, სარკმელსა და ტრაპეზს შორის, გულხელდაკრეფილი მაცხოვრის წელზევით გამოსახულ ფიგურას ვხედავთ -

ასომთვარული წარწერით: „ხატი მიძინებისა"[18]. ეს ის, ბიზანტიურ ეკლესიათა სამსხვერპლოში XII საუკუნიდანვე დამოწმებული, მსხვერპლად შეწირული მაცხოვრის ზეისტორიული გამოსახულებაა, რომელიც შედარებით ფართოდ გავრცელდა XIV საუკუნიდან[19]. ამავე საუკუნიდან დამკვიდრდა იგი ჩვენს სახეით ხელოვნებაშიც: ჯერ მხოლოდ აქა-იქ (წალენჯიხასა, სადაც მჭმუნვარე მაცხოვარი ღმრთისმშობელისა და იოანე მახარებლის ფიგურებს შორის არის სადიაკვნეში გამოსახული და ანანაურში), შემდეგ კი თითქმის აუცილებელ კომპოზიციად - მხოლოდ კედლის მონუმენტური მხატვრობის ძეგლებში კი არა (ტაბაკინში, წითელხევსა და ილემში, ბობნევსა და სავანის „გიორგისეულში", გელათის მთავარი ტაძრის დასავლეთი კარის ტიმპანში, ნიკორწმინდაში, კორცხელში - თავისებური რედაქციით)[20], არამედ ჭედურობაზეც (ეპისკოპოს მაქსიმე ცაიშელის დაკვეთით შესრულებულ, ჭალის ეკლესიისთვის შეწირულ ხატსა და მოქვის სამკარედზე).

ჩვენი ხელოვნების მოგვიანო დროის ნიმუშებისებრ წარმოგვიდგებიან გაშლილი გრაგნილებით ცენტრალური ფიგურისკენ, მსხვერპლისკენ თაყვანისცემად მიმართული წმინდა მამებიც - სამ-სამი როგორც ერთ, ისე მეორე მხარეს: მარჯვნივ „წმ/ინდ/აჲ ბასილი" (დიდი), „წმ/ინდ/აჲ გრიგოლ" (ღვთისმეტყველი) და „წმ/ინდ/აჲ ონოფრე" (დიდი); მარცხნივ - „წმ/ინდ/აჲ /იოა/ნე ო/ქრო/პი/რ/ი/", „წმ/ინდ/აჲ გრიგოლ" (ნოსელი) და ის ერთ - ერთი ჭაღარაშერეული წმინდა მამა, რომლის თანმხლები წარწერაც არ იკითხება. ეკლესიის მამების ამ გაბმულ რიგში - ზუსტად ისე, როგორც დიაკვნები ამ სახის ტრადიციულ კომპოზიციებში - ჩამკეტ ვერტიკალებად ჩნდება მარჯვენა და მარცხენა მწკრივის ბოლოს მდგომი თითო ფრონტალური ფიგურა: იმჟამინდელი ქტიტორები ივანე ფაიქრიძე და საბა კვირიკაძე.

---

[18] ამ კომპოზიციის განმმარტებელი წარწერა – სახელდება – „ხატი მიძინებისა" დამოწმებულია ტაბაკინსა და წითელხევში. ანანაურის მხატვრობა მას სხვაგვარად მოიხსენიებს: „იესუ ქრისტე. საფლავთან ტირილი". მიძინების ხატის შინაარსში დატეულ აზრს მშვენივრად გადმოსცემს მიქელ მოდრეკილი; „ნუ მწუხარე ხარ, ღირსო, ენებასა ჩემსა, რამეთუ აღვდგე მკვდრეთით, ვითარცა ღმერთი ვარ". მიქელ მოდრეკილი; ჰიმნები, II, გვ. 217.

[19] ამ თემის მომცველ კომპოზიციათა წარმომავლობის, საკურთხეველში მისი აუცილებელი გამოსახვის თუ ხელოვნების პალეოლოგოსურ ძეგლებში ფართოდ გავრცელების შესახებ იხ. G. Millet, Recherches... გვ. 483- 488. Suzy Dufrenne, Les Programmes iconographiques... გვ. 52. Lexikon der christlichen Ikonographie, IV-ა, გვ. 88., В. Н. Лазарев, Русская средневековая живопись, М., 1979, გვ. 245-249. მისივე, Феофан Грек, М., 1961, გვ. 55, 56.

[20] XIII საუკუნის ბიზანტიურ ხელოვნებაში ჩამოყალიბებული თემა მსხვერპლის თაყვანისცემისა, თავიდანვე მხოლოდ მაცხოვრის ფიგურას მოიცავდა. „გარდამოხსნისა" და „საფლავად დადების" სცენებიდან მოსესხებული ზოგიერთი იკონოგრაფიული დეტალი ისევე, როგორც ღმრთისმშობლისა და იოანე მახარებლის ფიგურები მხოლოდ შემდგომ, დაახლოებით XIV საუკუნიდან დაემატა ხსენებულ კომპოზიციას. სწორედ ამას გულისხმობს მიძინების ხატის ფართო რედაქცია (წალენჯიხა, კორცხელი). ჩვენთან, ამავე ყაიდის ყველა სხვა ძეგლის მსგავსად, ეს თემა მოკლე რედაქციით – მხოლოდ მაცხოვრის ფიგურითაა ასახული. დაწვრ. იხ. В. Н. Лазарев, Русская средневековая живопись, გვ. 245, 246.

მსხვერპლის თაყვანისცემის მომცველ კომპოზიციაში თვალს ხვდება ფიგურათა დაგრძელებული პროპორციები. ფიგურების ეს მეტად თავისებური, პალეოლოგოსთა მხატვრული ნიმუშებით დამკვიდრებული პროპორციული სისტემა ჩვენს ძეგლში თითქოსდა განზრახ უტრირებულია. აქაც ხაზი - მკაფიო ხაზოვანი რიტმი, კონკრეტული ნახატია მთავარი, ძირითადი სახვითი საშუალება. ეს მსხვილი და შესამჩნევად მოუხეშავი კონტურული ხაზი მარტივია როგორც სახვითად, ისე დეკორატიულად - ყველგან თანაბრად, ყველგან მკაფიოდ შემოწერს ფორმას, ყველგან მკაცრად კეტავს მასში მოქცეულ ფერადოვან ლაქას. ფორმა ისევე, როგორც მოხატულობის ამავე მონაკვეთის ზემო რეგისტრებზე, ბრტყელია - მოდელირების მიმანიშნებელი რაიმე ტონალური გრადაციის გარეშე წარმოდგენილი. ამ სიბრტყით ფორმაზე ამიტომაც ასე მკაფიოდ ჩნდება ძლიერად შემოწერილ ხაზთა თანაბარი რიტმი. იგივე, შიდა ნახატის თითქმის ფორმის გარშემომწერი კონტურის სისქისა და სიძლიერის ხაზებზეც ითქმის, რომლებიც სამოსის დანაოჭების მოსანიშნად, აქაც ხან სხივისებრ, ხან ერთმანეთის პარალელურად არიან გვერდიგვერდ დატანილი ისე ძუნწად, რომ მხოლოდ ნაკლებად თუ აქუცმაცებენ ფორმას. ამ სრულიად მარტივი, სრულიად უბრალო მხატვრული ფორმის მიუხედავად, ჩვენი ოსტატი, გაწვდილი ხელის, გადადგმული ნაბიჯისა თუ მხრების ოდნავ შეცვლილი მონახაზით როგორღაც ახერხებს სცენის ამა თუ იმ პერსონაჟის რაღაც დამახასიათებელი „მოძრაობის" პოენას, რასაც სიცოცხლის ელემენტი შეაქვს არსებითად მაინც მონოტონურად შესრულებულ ნახატში. ფერადოვნება მოხატულობის ამ მონაკვეთზე ისეთივე მარტივია, როგორც ნახატი. ფონი ორფერია (ზედა, ვიწრო ზოლი მოყვითალო ოქრისფერია, ქვედა, შედარებით ფართოდ გაშლილი, თეთრანარევი ლურჯი), სადაც წმინდანთა შარავანდებისა და სამოსის ფერთა მონაცვლეობით მარტივი ფერადოვანი რიტმია წარმოქმნილი: თუ ერთგან, ამა თუ იმ პერსონაჟის სამოსზე, მოწითალო ოქრას სიჭარბეა, მეორეგან - მონაცრისფრო ცისფერის. შარავანდებიც, ასევე ერთმანეთის მონაცვლეობით, ხან მოყვითალოა, ხანაც მოწითალო ოქრისფერი. ფერთა ტონალური სხვაობა მკვეთრია, ფონის ფერადოვნებას კონტრასტულად გამოყოფილი ესეც, ოსტატის დაბალ მხატრულ დონეს როდი გვიჩვენებს მხოლოდ, არამედ გვიანი პერიოდის ამ ერთი გარკვეული ჯგუფის ძეგლთა მხატვრულ მიმართულებას (ეს ხომ ჭალაშიც ასე იყო).

იგივე მხატვრული მიდგომა, იგივე მხატვრული გადაწყვეტა დარბაზის კედელ - კამარებზე გაშლილ სცენათა მოხილვითაც ჩანს.

კამარებზე გამოსახულ სცენათაგან „ხარება", ტრადიციისამებრ, პირველია. მოხატულობის ეს მონაკვეთი თუმც დაზიანებულია, თითქმის სანახევროდ ჩამორეცხილი, მაგრამ, ამის მიუხედავად აქ რამდენიმე ისეთი დეტალი გაირჩევა, რომელიც სრულად წარმოგვიდგენს ამ სცენის კომპოზიციურსა და იკონოგრაფიულ თავისებურებას. ფონად გაშლილი ნაგებობა, რომელიც მჭიდროდ ავსებს სასურათე არეს, ვიწროდ აზიდულ მრავალსართულიან შენობად გამოისახება - ეს კი ხელს უწყობს კომპოზიციის ვერტიკალურ აღქმას. ხაზგასმულ ვერტიკალებად სცენის ის ორივე პერსონაჟიც იკითხება, რომლებიც თითქოსდა განგებ დაგრძელებული პროპორციებით, ერთმანეთთან მცირე ინტერვალით არიან გამოსახული.

ორივეს მსხვილი და მოუხეშავი კონტური შემოწერს, ორივე სიბრტყითია, სასურათე სიბრტყეზე თითქოს სრულად განრთხმული. მთავარანგელოზისკენ ოდნავ შემობრუნებულ, მაღალ ტახტზე მჯდომ ღმრთისმშობელს თითისტარი უჭირავს. მარიამის თავს ზემოთ ცის გახსნილი სეგმენტია, საიდანაც სხივები და მტრედი ეშვება. ამდენად, ეს ორი იკონოგრაფიული დეტალი იმის მიმანიშნებელია, რომ ჩვენი ოსტატი, მისივე ხედვის შესატყვისად, ამ ყაიდის სხვა ძეგლთა ანალოგიურად, ხარების ნაკლებ განყენებულ, უფრო ინტიმურ აღმოსავლური წარმომავლობის რედაქციას ირჩევს. რაც შეეხება შესრულების მანერას, მასზე ცოტა რამ თუ შეიძლება ითქვას სცენის ფრაგმენტულობის გამო. ერთი რამ ცხადია: ოსტატისთვის სანიმუშოა გვიანპალეოლოგოსური სქემები, რაც რთული ხუროთმოძღვრული ფონით და ფიგურათა აზიდული პროპორციებით ჩანს. კიდევ ის, რომ სანიმუშო მასალა შემოთავაზებულია შესამჩნევად გაუბრალოებული, გამარტივებული სახით. იგივე თითქოსდა ჭალის მოხატულობაშიც იყო შენიშნული, მაგრამ მაინც შესამჩნევი სხვაობით. ჭალელი ოსტატი უფრო კომპაქტურად იაზრებს ამ სცენის კომპოზიციას, ფიგურათა პროპორციებიც არ არის ასე ხაზგასმულად დაგრძელებული და ფორმაც როდია ასე სიბრტყოვანი - მოდელირების თუნდაც უმწეო იმიტაციის გარეშე წარმოდგენილი. აღსანიშნავია ისიც, რომ ჭალის მოხატულობის საუფლო სცენებში გამოყვანილ პერსონაჟთა და ქტიტორთა ფიგურების პროპორციები (და არა ზომები, რომლებიც, გვიანი პერიოდისთვის დამახასიათებლად, განსხვავებულია, ძირითადად მაინც, ქტიტორთა ფიგურების სასარგებლოდ) უმნიშვნელო სხვაობას თუ არ ჩავთვლით თითქმის თანხვდება ერთმანეთს მაშინ, როცა ამ მხრივ წითელხევში სრული კონტრასტია: ქტიტორთა თითქმის ნატურალურ ზომებს მიახლოებული პროპორციები აგებულია შედარებით ბუნებრივად, სხეულის ცალკეული ნაწილებისა და თავის შედარებით სწორი თანაფარდობით - მათ ფონზე უკვე არაბუნებრივად გამოიყურებიან საუფლო ციკლის შესამჩნევად დაგრძელებული პროპორციების მქონე ფიგურები. ერთგან (ჭალის მოხატულობაში) ამიტომაცაა მხატვრული სისავსის მეტი შეგრძნება, მეორეგან - შედარებით ნაკლები.

სრულად არც „ხარების" ქვემოთ გამოსახულმა სცენამ - „სულთმოფენამ" მოაღწია ჩვენამდე. ამ სცენიდან ამჟამად შემორჩენილია კომპოზიციის მარჯვენა ფრთა, სადაც ექვსი მოციქულისა და კოსმიურ ღიობში გამოსახული ახალგაზრდა მამაკაცის ფიგურის კონტურული მონახაზი გაირჩევა მხოლოდ. ფრაგმენტულობის მიუხედავად ჩანს, რომ სცენა დანაწევრებულია - თვითეული ფიგურა უფრო დამოუკიდებლად აღიქმება, ვიდრე ერთი საერთო რიტმით გაერთიანებულ ერთიან ჯგუფად. ეს ასეა, რადგან ფიგურათა შორის ფართო ინტერვალია და რაც მთავარია, მათი საკმაოდ პირობითად მონიშნული მოძრაობაა შესამჩნევად დიფერენცირებული. ფიგურათა პროპორციები აქაც, ამ კონკრეტულ შემთხვევაშიც არა მარტო დაგრძელებულია, არამედ შესამჩნევად თხელია, მყიფე. მოციქულები სანახევროდ არიან წამომდგარი და თითქოს წამიერად გარინდებული. საგულისხმოა ისიც, რომ ყველა მათგანი ფრონტალურად ჩანს და ამ ყაიდის ძეგლებში გამოყვანილ ქტიტორთა მსგავსად, მათაც ფართოდ თვალგახელილებს მზერა ჩვენსკენ, მჭვრეტელისკენ აქვთ მომართული.

მათგან განსხვავებით, სიგმაში დაჩოქილი მამაკაცი ოდნავ თავაწეულია და მზერით და გაწვდილი ხელების ჟესტით მარცხნივ, საკურთხევლისკენ არის ვედრებად მიმართული. აქ, როგორც ვხედავთ, თავისებური იკონოგრაფიული გადაწყვეტაა - ფრონტალურად მდგომ მეფეს ბიზანტიური ტრადიციისამებრ ან რამდენიმე ფიგურისგან შემდგარ ჯგუფს ჩვენს შემთხვევაში, მუხლმოყრით მდგომი, საერო სამოსით მოსილი ახალგაზრდა ვაჟის ერთადერთი მავედრებელი ფიგურა ენაცვლება[21]. ამგვარი რამ, რამდენადაც ჩვენთვის ცნობილია (თუ ერთადერთს - ამავე პერიოდისა და ამავე მხატვრული მიმართულების ძეგლს - ბუგეულის მოხატულობას არ ჩავთვლით), უმაგალითო შემთხვევაა ქართული კედლის მხატვრობის ისტორიაში. იკონოგრაფიულად აქ, ალბათ, „ერნის" შემოკლებული ვარიანტია წარმოდგენილი - კრებითი სახე მრევლისა, რომელიც მოციქულთა ჯგუფს შესთხოვს თავიანთი სწავლებით მოფინონ სულიწმინდის მადლი, რათა მათებრ გახდეს ღირსი ღვთაებრივი ნათლის ხილვისა[22].

დარბაზის გრძივ კედლებს, როგორც ითქვა, წყვილი პილასტრი ანაწევრებს, ოღონდ ისე არათანაბრად, რომ კედლის დასავლეთი მონაკვეთი შესამჩნევად ჭარბობს აღმოსავლეთით მოქცეულ არეს. საუფლო ციკლის ორი მომდევნო სცენა - „შობა" და „იერუსალემად შესვლა" ამიტომაცაა წინა ორთან შედარებით უფრო ფართოდ გაშლილი.

„შობის" სცენა ვრცელი იკონოგრაფიული რედაქციის მომცველია (ასომთავრული წარწერით: „შობა"). გამოყენებულია ის კომპოზიციური სქემა, რომელიც ფართოდ გავრცელებულია ამ ჟამის ძეგლებში - გელათის წმინდა ელიას ეკლესიაში, ქორეთში, კალაურში. ჩამუქებული მღვიმის ფონზე ზომებითა და წითელი ოქრას ინტენსიობით გამორჩეული ღმრთისმშობლის მწოლიარე ფიგურა ჩნდება. კომპოზიციის ზედა კუთხეებში თითო ფრთადაშვებული ანგელოზია. მარჯვნივ - ერთმანეთთან მჭიდროდ მდგომ მოგვთა სტატიკური ფიგურები გაირჩევა, მარცხნივ კი - ფრაგმენტულად, მხოლოდ კონტურული მონახაზით შემორჩენილი მწყემსი. კომპოზიციის ქვედა ცენტრალურ არეს მთლიანად მოიცავს დიდი ზომის ემბაზი, დაჩოქილი ქალი და, ყველა გვიანა ძეგლისთვის დამახასიათებლად, მის მუხლებზე გაწოლილი ჩვილი[23], განბანეელის მასშტაბური ფიგურა, რომლის

---

[21] ამ სცენის მომცველ რამდენიმე ძეგლის მოხატულობაში მავედრებელი ღმრთისმშობელიც ჩნდება (ლ. რეოს მოწმობით, ღმრთისმშობელი იმათთვის ევედრება, ვისზედაც სულიწმინდა უნდა გარდამოვიდეს: (Iconographic de l'art chrétien, par Louis Reau, II, 1957, გვ. 596). ერთგან კი – ზენობანის ეკლესიის მოხატულობაში სიგმაში ორი ფიგურაა გამოსახული.

[22] „სავედრებელი ჩუენი ესე არს, წმინდანო მოციქულნო, რათა ღირს ვიქმნეთ სასუფევლისა დიდებასა, სულით და ხორცით, ცხოვნებულნი თქუენთანა ვადიდებდეთ სახიერებასა ღუთისასა დაუსრულებლად". პარაკლისი სავედრებელი წმიდათა მოციქულთა: საქართველოს ეკლესიის კალენდარი, 1988, გვ. 469.

„სული სახიერი გიძღოდათ თქუენ ქუეყანასა წრფელსა, მას ევედრენით, რათა აცხოვნეს სულნი ჩუენ გლახაკთანი", იქვე, გვ. 464.

[23] პალეოლოგოსებამდელი პერიოდის (როგორც ატენში, ისე ბიზანტიური წრის) ძეგლებში ჩვილი მუდამ ემბაზში ზის. XIII საუკუნეში სურათი იცვლება და ჩვილი ხან ისევ ემბაზში ზის (ტიმოთესუბანი), ხან კი დედის მუხლებზეა გაწოლილი (ყინცვისი). მომდევნო საუკუნეებში „შობის" სცენის ამ ეპიზოდის ერთადერთი იკონოგრაფიული ვერსიაა დაკანონებული – ჩვილი დედის მუხლებზეა გაწოლილი. ეს ასეა უბისას XIV საუკუნის მოხატულობაშიც, გელათის წმინდა გიორგის ეკლესიის XVI საუკუნის მხატვრობაშიც და სხვაგანაც.

სამოსიც ისე, როგორც ქორეთსა და კალაურში, ჯვარედინად გადაკვეცილი ხაზებით ბადისებრ არის დაშტრიხული. განსახილველი წრის ძეგლებთან აშკარა მსგავსების მიუხედავად, აქ არც თუ უმნიშვნელო სხვაობაც ჩნდება: იოსების დიდი ზომის ფიგურა ახლა უკვე სხვა სიბრტყეზე, პილასტრის შვერილზეა გადატანილი, რითაც შესამჩნევად დაირღვა სცენის კომპოზიციური მთლიანობა - საბოლოოდ კი, მოხატულობის ამ საკმაოდ ვრცელი მონაკვეთის ტექტონიკა. რომელიმე ფიგურის მოსაზღვრე სიბრტყეზე გადატანის მაგალითები, თუმცა ადრევე ჩნდება ჩვენს კედლის მხატვრობაში (მაგ., იხ. ბოჭორმის ეკლესიის მოხატულობა), მაგრამ აქ უფრო ის შემთხვევა უნდა იყოს, როცა აშკარად ჩნდება მომხატველი ოსტატის გაუწაფაობა: ამ შემთხვევაში ჩვენი ოსტატი, გვიანი ძეგლებისთვის დამახასიათებლად, სასურათე სიბრტყის სრულად შევსების პრინციპით კი არ ხელმძღვანელობს, არამედ ვერ საზღვრავს, ზუსტად ვერ იაზრებს მრავალფიგურიანი სცენის კომპოზიციას. იგივე, „შობის" ქვემოთვე წარმოდგენილ, „იერუსალემად შესვლის" სცენაშიც მეორდება, იერუსალემის ტაძრის მიმანიშნებელი მრავალსართულიანი ნაგებობა ამ სცენისთვის გამოყოფილ არეზე კი არ მთავრდება, არამედ დასავლეთის კედელზე გადადის, სადაც უკვე სხვა სცენა „ნათლისღებაა" გამოსახული. ამა თუ იმ კომპოზიციის რომელიმე მონაკვეთის ერთი კედლიდან მეორეზე გადატანის მაგალითი ჭალის მოხატულობაშიც შემოგვხვდა, ოღონდ იმ განსხვავებით, რომ იქ ისინი სხვა სცენაში კი არ არის შეჭრილი, არამედ ერთიანად მოიცავს როგორც ერთი, ისე მეორე კედლის ფართო არეს. ჭალელი ოსტატისთვის ეს, როგორც ვნახეთ, გარკვეული მხატვრული ხერხია, რომელიც დაუხელოვნებელი ოსტატის მიერ შესრულებულ ჩვენს ძეგლში მხატვრულად მოუაზრებლად და, ამდენად, მხოლოდ მექანიკურად არის გამოყენებული.

„იერუსალემად შესვლის" სცენა შედარებით უკეთ შემორჩა მოხატულობას (ასომთავრული წარწერით „იერუსალ/ემ/ს შესლვა"). ფონი აქაც ორფერია: ზემოთ თეთრანარევი ლურჯი, ქვემოთ მოყვითალო ოქრისფერი. კომპოზიციის ორივე ფრთა აქაც მკვეთრად გამოიყოფა: მარცხნივ მოციქულთა მჭიდროდ შეკრული ჯგუფი იკითხება, მარჯვნივ ხუროთმოძღვრული კულისები და იერუსალემის მცხოვრებთა რამდენიმე ფიგურა. ყველა ისინი მზერით ჩვენსკენ არიან მომართული და არა მარტო სახის ტიპით და გამომეტყველებით, ჩაცმულობითაც ისეთივენი არიან, როგორც ტაბაკინისა და ქორეთის ამავე სცენის პერსონაჟები. სურათის ცენტრალურ არეზე გამოსახული, მაღალ სახედარზე ამხედრებული მაცხოვარი ფრონტალურად წარმოგვიდგება, რაც იმას ნიშნავს, რომ ჩვენი ოსტატი აქაც იმ, აღმოსავლური ტრადიციიდან მომდინარე, იკონოგრაფიულ რედაქციას ირჩევს, რომელიც დადასტურებულია ამ ყაიდის ყველა სხვა ძეგლში. პალეოლოგოსური მხატვრობის გამოძახილი ფიგურათა შესამჩნევად თხელ და თითქოსდა გაწელილ პროპორციებში თუ შეიმჩნევა (ეს განსაკუთრებით სახედრის ფიგურაზე ითქმის). სხვა მხრივ აქ სრული უბრალოებაა: კომპოზიცია ზედმიწევნით მარტივია, არ ჩანს ფიგურებისა და საგნების სიმრავლე. კიდევ ის, რომ მაცხოვარი სცენაში მარჯვენიდან მარცხნივ კი არ შემოდის, როგორც პალეოლოგოსთა ხელოვნების სქემებს მინდობილ ჩვენს ძეგლებში (მაგალითად, უბისასა თუ გელათის წმინდა გიორგის

ეკლესიის მოხატულობაში), არამედ ადრეული პერიოდის ჩვენივე კედლის მხატვრობის ანალოგიურად - მარცხნიდან მარჯვნივ. მოხატულობათა იმჟამად მოქმედი ოფიციალური რიგის ნიმუშები რომ ჩვენს ოსტატზე გარკვეულ ზემოქმედებას ახდენს ეს გასაგებია, მაგრამ უფრო საგულისხმო იქნებ ამგვარი ნიმუშების მიმართ მისი რეაქციაა, იქნებ მხოლოდ გუმანით, მხოლოდ აქა-იქ, მათი თუნდაც ნაწილობრივი უარყოფა, მათი გაუბრალოება-გამარტივება და ამ მხრივ, მხოლოდ ამ გზით თავისივე თავისებური მხატვრული ხედვის გამჟღავნება.

დასავლეთი კედლის მოხატულობა, მისი ზემო რეგისტრი - სარკმლით გამოყოფილი ლუნეტის ფართოდ გაშლილი არე მთლიანად მოიცავს „მირქმის“ ამსახველ სცენას (ის ხომ განსახილველი ჯგუფის ყველა სხვა ძეგლშიც ამ ადგილზეა გამოსახული, ოღონდ ლუნეტს მხოლოდ ერთგან მოიცავს მთლიანად - ამავე ოსტატის მიერ შესრულებულ გელათის წმინდა ელიას ეკლესიაში). სცენა უჩვეულო იკონოგრაფიულ რედაქციას გვთავაზობს. ჩვილი აქაც, ჩვენი წრის ძეგლების მსგავსად, ღმრთისმშობელს უჭირავს, აქაც ჩვილის სვიმეონისთვის გადაცემის რიტუალია ასახული, ოღონდ სცენაში სვიმეონთან და ანასთან ერთად უჩვეულოდ ჩნდება ფრთადაშვებული ანგელოზი, რომელიც უბრალოდ კი არ ესწრება სცენას, არამედ უშუალოდ მოქმედებს როგორც მიმრქმელი ანგელოზი (მაკურთხეველი მარჯვენით იესუსკენ მიმართულს გაწვდილ მარცხენა ხელზე თეთრი ტილო აქვს გადაფარებული). „მირქმის“ ჩვენთვის ცნობილ, ტრადიციულ კომპოზიციებში ანგელოზი არ გვხვდება და, ამდენად, მხოლოდ სავარაუდოდ შეიძლება ითქვას, რომ აქ ის ანგელოზი უნდა იყოს გამოყვანილი, რომელიც მათე მახარებლის მიხედვით სიზმრად ეჩვენა დაეჭვებულ იოსებს და აცნობა: მარიამი შობს ძეს და დაარქმევ სახელად იესუს, ვინაიდან იგი იხსნის თავის ხალხს ცოდვებისგან[24]. ქვეყნად მოვლენილი უფლის სახელდება ხომ იმ ანგელოზის მეოხებით ხდება, რომელიც, ახლა უკვე, ლუკა მახარებლის მონათხრობით, მირქმის გადმოცემისას ასევე საგანგებოდ არის მოხსენიებული[25], და რა გასაკვირია, მოხატულობის დამკვეთს თუ მის შემსრულებელს ხსენებული სცენის მოაზრებისას ეს პერსონაჟიც გახსენებოდა. ეს შემთხვევითი არ უნდა იყოს, რადგან იგივეს ჩვენი ოსტატი მის მიერვე მოხატულ გელათის წმინდა ელიას ეკლესიაშიც იმეორებს, სადაც ანგელოზი, ახლა უკვე ანა წინასწარმეტყველის სანაცვლოდ ჩნდება ხსენებულ სცენაში. კომპოზიციაში სახელმდები ანგელოზის შემოყვანამ გარკვეულად გააძლიერა შინაარსისეული თხრობა, რამაც უფრო ფართო ისტორიული დროით გვიჩვენა ღვთის მოვლენის სცენაში

---

24. მათე I, 20, 21.

25. ლუკა 2, 21; „და ვითარცა აღესრულნეს დღენი იგი რვანი წინადაცვეთისა მისისანი, და უწოდეს სახელი მისი იესუ, რომელ-იგი ეწოდა ანგელოზისა მისგან, ვიდრე ყოფადმე მისა მუცელსა დედისა თჳსისასა“. (იგივე, მათე 1, 21; აგრეთვე: დაბადება 17, 12; ლევიტელთა 12, 3). რიცხვი რვა ეკლესიის მამების (განსაკუთრებით გრიგოლ ნოსელის) განმარტებით მომავალ მერვე საუკუნეს უჩვენებდა. რიცხვი შვიდი წმინდა წერილში აღნიშნავს სისრულეს. იმისათვის, რათა გამოეხატათ ამქვეყნიური ცხოვრების ხანგრძლივობა, წმინდა მამები ხმარობენ გამოთქმას: „შვიდი საუკუნე“ ანუ „დღე“, ხოლო „მერვე საუკუნე“ აღნიშნავდა მომავალ ცხოვრებას.

გადმოცემული ამბავი. ამ ყაიდის ძეგლებისთვის საერთოდ დამახასიათებელი ეს მხატვრული ტენდენცია, როგორც ჩანს, ჩვენი ოსტატისთვისაც სავსებით ორგანული უნდა ყოფილიყო.

რაც შეეხება ამ სცენის კომპოზიციურ გადაწყვეტას, აქ უჩვეულო თითქოსდა არაფერია. ლუნეტში გამოსახული სცენა ზომით ყველაზე დიდია და კედელში გაჭრილი სარკმლით ორად არის თანაბრად გაყოფილი. მარცხენა ფრთა ჩვილით გამოსახულ ღმრთისმშობელს და მისგან საკმაო ინტერვალით დაშორებულ იოსებს უჭირავს, მარჯვენა კი სვიმეონს, მასთან მჭიდროდ მდგომ ანგელოზს და ანა წინასწარმეტყველს. კომპოზიციური ფრთების თანაფარდობის დასაცავად ჩვენი ოსტატი მარტივ ხერხს მიმართავს: მჭიდროდ შეკრულ სამფიგურიან ჯგუფს (სვიმეონს, ანგელოზსა და ანა წინასწარმეტყველს) მოპირდაპირე მარცხენა მხარეს, მართალია, ისევ სამი ფიგურა უპირისპირდება, მაგრამ ჩვილი ხომ ღმრთისმშობელს უჭირავს და კომპოზიციის ამ ფრთაზე სამი კი არა, ორი ვერტიკალური მახვილი წარმოიქმნება მხოლოდ. ღმრთისმშობელსა და იოსებს შორის ამიტომაც ჩართავს ჩვენი ოსტატი ფართო ინტერვალს, რათა საბოლოოდ, სრულად აღდგეს ამ სხვადასხვაგვარად შესრულებული საპირისპირო ფრთების კომპოზიციური თანაფარდობა.

სურათში უშუალოდ აღქმული, რამდენიმე ცხოვრებისეული დეტალია: ტაძრისთვის შესაწირეელი მტრედის ორი ხუნდი იოსებს, ჩვეულებისამებრ, ხელში კი არ უჭირავს, არამედ ისე, როგორც სოფლის ბავშვებს - უბეში უზის. იგივე, სცენის რამდენიმე პერსონაჟის სამოსზეც შეიძლება ითქვას: ტრადიციული სამოსი მხოლოდ მარიამს და სვიმეონს მოსავს, ყველა დანარჩენს კი - სამად შეკრული წერტილებით მოჩითული, უბრალო ქსოვილის პერანგები და სადა მოსასხამები. ხალხის წრიდან გამოსული, ხალხურ ნიმუშებზე დახელოვნებული ოსტატის თავისებური ხედვა ამ თითქოსდა უმნიშვნელო დეტალებშიც არის გამჟღავნებული.

ამავე დასავლეთი კედლის მეორე რეგისტრის ორ თანაბარ არეზე, ახლა უკვე ვიწროდ გაშლილი მომდევნო ორი სცენაა: - „ნათლისღება” და „ჯვარცმა”. ორივე სრულად შემორჩა მოხატულობას (სრულად შემორჩა მათი თანმხლები ასომთავრული წარწერებიც: „ნათლისღება”, „ჯ/ვ/არცმა”).

„ნათლისღების” ამ სიბრტყით კომპოზიციაში გამახვილებულია არა ის მთავარი და არსებითი, რაც მნახველს სცენაში გადმოცემული აზრის გახსნაში დაეხმარება (იესუს ცენტრალურ ღერძზე გამოსახული ფიგურა ან, თუნდაც, მის მარჯვნივ და მარცხნივ წარმოდგენილი ტრადიციული პერსონაჟები), არამედ შედარებით უმნიშვნელო, მეორეხარისხოვანი დეტალები: მდინარის აღმნიშვნელი, მანდორლის მსგავსი მონაცრისფრო ლაქა და ის ხაზგასმულად დიდი ზომის, მკვეთრი კონტურით შემოწერილი თევზები, რომლებიც მაცხოვრის ფეხებთან დაცურავენ. პროპორციის გრძნობა აშკარად ღალატობს ოსტატს: თევზები იმდენად დიდი ზომის არიან, რომ მაცხოვრის სხეულის ნაწილებსაც კი ჭარბობენ და სურათის ქვემოთ, მჭერეტელთან ახლოს გამოსახულნი მთლიანად იპყრობენ ჩვენს ყურადღებას - მთავარის ფუნქცია აქ მეორეხარისხოვანს, არც თუ მნიშვნელოვანს აქვს დაკისრებული. მხატვრული სკოლის ჩვევებში ნაკლებად გარკვეული ოსტატი, რომელიც ხალხურ ნიმუშებზეა დახელოვნებული, ზოგადი სქემის ფარგლებში მოაზრებული სცენის კომპოზიციაში ასახვის

მთავარი საგნის კონკრეტულ - სახასიათო ნიშნებს კი არ წარმოგვიჩენს, არამედ გულუბრყვილო, უშუალო ხედვით ამახვილებს იმას, რაც ორგანული და ახლობელია მისთვის.

სხვა მხრივ აქ ისეთივე სურათია, როგორიც საუფლო ციკლის წინა სცენებში ვნახეთ: მარტივი სიმეტრიული კომპოზიცია, პერსონაჟთა საგანგებოდ დაგრძელებული პროპორციები (ძირითადად, ქვედა კიდურების ზომების გაზრდის ხარჯზე), დაუხვეწავი კონტურის, საკმაოდ მსხვილი და მოუხეშავი ხაზის სრული ბატონობა, სრულიად სიბრტყითი ფორმა, ფიგურების სრული სტატიკურობა, ერთმანეთს მიტმასნილი ფეხებისა თუ ხელების პირობითად ნაჩვენები „მოძრაობის" მიუხედავად, სრულიად მარტივად წარმოჩენილი ექსპრესია (ცენტრალური ფიგურისკენ გაწვდილი ხელის ფართო მტევანი, ანგელოზის ფრთების მკვეთრი მონახაზი). ჭარბად თეთრანარევი ფერადოვნება, ფერთა მეტად მარტივი რიტმული მონაცვლეობა, რაც, არსებითად, შარავანდთა ფერადოვნებით ჩანს, აქაც სრულად ემორჩილება მომხატველის დაბალ საშემსრულებლო დონეს. აქვე, არც თუ უმნიშვნელო დეტალი: სურათის მარცხენა კიდეში ვიწრო ზოლად ჩნდება შენობის აღმნიშვნელი კონტურული ნახატი, რომელიც გვერდითი სცენიდან გადმოდის „ნათლისღებისთვის" გამოყოფილ არეზე - კიდევ ერთი მაგალითი იმისა, მოსამზადებელი ნახატის გარეშე მოქმედი, გაუწაფავი ოსტატი თუ რა თავისუფლად ეპყრობა ამა თუ იმ სცენისთვის გამოყოფილ სასურათე არეს.

რაც შეეხება „ნათლისღების" გვერდით გამოსახულ „ჯვარცმის" სცენას, შეიძლება ითქვას, რომ აქ თითქმის მეორდება ის იკონოგრაფიული და კომპოზიციური სქემა, რომელიც ამავე ოსტატის მიერ მოხატულ გელათის წმინდა ელიას ეკლესიაშია წარმოდგენილი (ნაწილობრივ ილემშიც).

„ჯვარცმის" კომპოზიცია, როგორც მეტწილ შემთხვევაში, აგებულია სიმეტრიულად - მარტივია, ტექტონიკური. სცენაში განსაკუთრებით გამახვილებულია კომპოზიციის ცენტრალური ვერტიკალი: ფართოდ აზიდული, წითელი ოქრას ინტენსიობით გამორჩეული ჯვარი და ჯვარს მიმსჭვალული მაცხოვრის ფიგურა. მაცხოვრის შიშველი ფიგურის პროპორციები აქაც, როგორც „ნათლისღების" სცენაში, ხაზგასმულად დაგრძელებულია, ოღონდ, სხვა რომელიღაც ნიმუშის გავლენით, თხელი და მყიფე როდია, არამედ მასშტაბურია - სქელი და მოუხეშავი ქვედა კიდურებითა და ფეხის ფართო ტერფებით. შესამჩნევად დაგრძელებულია თითქოსდა ფრთებისებრ გაშლილი ხელებიც, რომლითაც კომპოზიციის ზედა მხარეა ჩაკეტილი. ჯვრის ორსავე მხარეს თითო საკმაოდ მონუმენტური ფიგურა დგას. ღმრთისმშობელი, რომელიც ჩვეულებისამებრ მარცხნივაა გამოსახული, იოანესთან შედარებით ოდნავ დიდი ზომისაა და მისი შარავანდით ამიტომაც იკვეთება ჯვრის მკლავი. სცენა გაშლილია შედარებით ვიწრო მონაკვეთზე, ფიგურებს შორისაც შედარებით ვიწრო ინტერვალებია, შესამჩნევად გაუმართავი პროპორციები ფიგურებისა ხაზგასმულად აზიდულია - ეს ყოველივე კი, საბოლოოდ, ხელს უშლის კომპოზიციური თანაფარდობის წარმოქმნას.

სცენაში მონაწილე სამივე პერსონაჟზე, გვიანა ძეგლებისთვის დამახასიათებლად, მეტ - ნაკლები სიცხადით აღიბეჭდება მწუხარების მომენტი: ეს იოანეს გამომსახველ ჟესტზე ან მხრებში ოდნავ მოხრილ ღმრთის-

მშობელზე როდი ითქმის მხოლოდ, არამედ ქრისტეს ოდნავ შემობრუნებულ ფიგურაზე, მის მარცხნივ გადახრილ, მხრებში ჩარგულ თავზე, გაშლილი ხელების დაგრძელებული მტევნებიდან მომდინარე, ხაზგასმულად მონიშნულ სისხლზე. სამივე ფიგურის თითქმის ერთგვაროვანი სახეები შესრულებულია თითქმის ერთნაირად (სახის უფრო მრგვალი, ვიდრე დაგრძელებული ოვალი; თვალების წაგრძელებული ჭრილი და სამკუთხა ჩრდილები თვალის უპეებთან; ცხვირის ორმაგი ხაზი, სადაც ერთი, რომელიც დამატებითაა დატანილი, უფრო მუქია მეორესთან შედარებით; ტალღისებრი ხაზით აღნიშნული მოკლე ბაგეები). ოსტატი, ამ სტერეოტიპის ფარგლებში, ერთი მხრივ, მართალია, წარმოგვიდგენს მისთვის დამახასიათებელ ზოგად ტიპს, სადაც სულიერება, და გარკვეული მნიშვნელოვნებაა გამჟღავნებული; ამასთან, თითქმის უმნიშვნელო სახეცვლილებით, ერთგვარი გადახრით ძირითად ტიპთან შედარებით, როგორღაც ისწრაფვის სცენის ამა თუ იმ პერსონაჟის სახის თავისებური გამომსახველობით წარმოდგენას.

ნახატი მკაფიოა, მკვეთრად გრაფიკული, ამასთან - შესამჩნევად გაუმართავი. ხაზი, როგორც ფორმის გარშემომწერი, ისე შიდა ნახატისა, ხისტია, ადგილებში მოუხეშავი. სამოსის დანაოჭებაც და სხეულის, პირობითად და ძუნწად მონიშნული მოდელირებაც შედარებით ლოკალურია, ნაკლებდაქუცმაცებული. ის სხივისებრ (იშვიათად პარალელურადაც) დატანილი ხაზები კი, რომლებიც შიდა ნახატის მოსანიშნად არიან გამოყენებული, იმდენად სქემატურია, რომ არც სახვითად და არც დეკორატიულად არ გვაძლევენ მხატვრული ფორმის შეგრძნების საშუალებას.

ზემოთ ითქვა, რომ ერთიან იდეურ კავშირებს ჩვენს მოხატულობაში, ის სცენები წარმოგვიდგენენ, რომლებიც ერთმანეთის ზემოთ და ქვემოთ არიან გამოსახულნი. ითქვა ისიც, ამ ძირითად წესთან ერთად, მხოლოდ იშვიათ შემთხვევებში, სხვაგვარი იკონოგრაფიული კანონზომიერებაც რომ მოქმედებს. ვგულისხმობთ „ფერისცვალებისა" და „ამაღლების" - უფლის ამ ორი გამოცხადების ამსახველ სცენათა გვერდიგვერდ გამოსახვას, რაც ჩვეულებრივია ამ ყაიდის ძეგლებისთვის: ეს ასეა ჭალაში, ქორეთში, ბუგეულსა და ტაბაკინში. ეს ასეა ჩვენს ძეგლშიც - წითელხევის ამ მომცრო დარბაზის მოხატულობაშიც, სადაც ისინი, ეს ორი სიუჟეტური კომპოზიცია ჩრდილოეთი კედლის კამარისეულ რეგისტრზეა გაშლილი (მათ ქვემოთ, მოხატულობის მეორე რეგისტრზე, როგორც ითქვა, ჯერ „გარდამოხსნაა" წარმოდგენილი, შემდეგ კი - „ღმრთისმშობლის მიძინება").

„ფერისცვალების" ტრადიციისამებრ ასახულ სცენაში ისე გამარტივებულია ყოველივე, რომ თაბორის მთის აღმნიშვნელი მონახაზიც არ ჩანს და ძირს განრთხმული მოციქულებიც უშუალოდ, თითქმის უინტერვალოდ ეკვრიან კომპოზიციის ზედა ზოლზე წარმოდგენილ ფიგურებს. მაცხოვრის ფრონტალური ფიგურა სხვათაგან გამორჩეულია - როგორც მასშტაბურად, ისე ფერადოვნებით (ფერი აქ უფრო სუფთაა - ნაკლებად თეთრანარევი, მეტად ინტენსიური). მის ორსავე მხარეს წარმოდგენილი ორივე წინასწარმეტყველი, როგორც ჩვეულებრივ ხდება ხოლმე, სამმეოთხედში დგას და მზერით მისკენ არის მიმართული. სცენის ამ სამივე პერსონაჟის ხაზგასმულად დიდი ზომის დაელმებული თვალები ზემოთ აწეული გუგებით, გარკვეულ ემოციურ ზეგავლენას ახდენს მნახველზე (ეს ხომ ის გამოხედვაა, რომელიც მხოლოდ ხალხურ ხელოვნებას ნაზიარებ ოსტატთა ნახელავშია

გამჟღავნებული). ემოციურობის შთაბეჭდილება ნახატის მოძრაობითაც არის მიღწეული. ნახატი თითქოს მიყვება ფორმის პირობით სიმრგვალეს, მის პირობით მოცულობას, მაგრამ ნახატის მოცულობისადმი დამორჩილების შთაბეჭდილება მხოლოდ გარეგნულია - მას არ გააჩნია პლასტიკურობის გამომსახველი ძალა. ნახატი აქაც უკიდურესად გამარტივებულია, აქაც მთელი უპირატესობა მკვეთრად გამოვლენილ გრაფიკულ საწყისს ენიჭება. ამ ყაიდის ძეგლებისთვის საერთოდ დამახასიათებელ ხაზობრიობის ტენდენციას ამ შემთხვევაში ოსტატის გრაფიკული ხერხებისადმი მიდრეკილებაც ემატება. ასე რომ, ჩვენს ოსტატს მხატვრულ ზემოქმედების ძირითად საშუალებად, ისევ და ისევ, მკვეთრი და შესამჩნევად მოუხეშავი კონტურით უსწორ - მასწოროდ შემოწერილი სიბრტყითი ფორმა რჩება მხოლოდ.

იგივე „გარდამოხსნის" სცენაშიც ჩნდება (ასომთავრული წარწერით: „გარდამოხსნა"). ეს სცენა ვრცელ იკონოგრაფიულ რედაქციას გვთავაზობს: ღმრთისმშობელთან და იოანე მახარებელთან ერთად აქ იოსებ არიმათიელი და მარიამ მაგდალელიც არიან გამოსახულნი (არიმათიელი მხრებით შედგომია ქრისტეს უსიცოცხლო სხეულს, მაგდალელი კი მჭიდროდ ეკვრის ღმრთისმშობლის ფიგურას). კომპოზიციაში მხოლოდ ფართომკლავებიანი ჯვარი და მასზე მიმსჭვალული, დაგრძელებული პროპორციებით წარმოდგენილი მაცხოვარი იკითხება გამორჩეულად. ყველა დანარჩენი, ცენტრის მარჯვნივ და მარცხნივ მდგომი ორ - ორი ფიგურა, შედარებით მცირე ზომისაა და უფრო სქემატურად შესრულებული. ფერთა რიტმული მონაცვლეობა აქაც დამახასიათებლად იჩენს თავს: თუ კომპოზიციის მარცხენა ფრთაზე გამოსახული ღმრთისმშობლის შარავანდი მოყვითალო ოქრითაა დაფერილი, ხოლო სამოსი თეთრანარევი აგურისფერით, მისგან მცირე ინტერვალით მდგომ არიმათიელთან, პირიქით, სამოსი მოყვითალო ფერისაა, ხოლო შარავანდი აგურისფერით დაფერილი. ფერების განაწილების ეს მარტივი ხერხი კომპოზიციის მარჯვენა ფრთაზე მეორდება ისე, რომ შენარჩუნებულ იქნას ფერადოვან ლაქათა მონაცვლეობის ერთიანი რიტმი.

თბილისა და ცივი ფერის, ამ განსხვავებული ბუნების მქონე ფერთა მარტივი რიტმული მონაცვლეობა მხოლოდ ერთგან, ერთადერთ სცენაშია ოსტატის მიერ უარყოფილი. ეს „აღდგომის" ერთფიგურიანი კომპოზიციაა, რომელიც ჩრდილოეთი კედლის შუანა პილასტრზე, „გარდამოხსნის“ გვერდითაა გამოსახული და, ამდენად, უშუალოდ აგრძელებს საუფლო ციკლის თხრობას. საფლავზე აღმდგარი მაცხოვარი მკერდთან მიტანილი, ლოცვად მოპყრობილი მარჯვენითა და გრაგნილით ჩანს. წარმოდგენილია იგი მოყვითალო ოქრით ერთიანად დაფერილ ფონზე, სადაც მკაფიოდ გამოიყოფა მისივე სამოსის მოწითალო ლაქა და ორფერად - ჩამქრალი, ჩამუქებული წითლითა და თეთრანარევი ლურჯით დაფერილი ჯვრული შარავანდი. სხეულით სამმეოთხედში მდგომი მაცხოვარი სახით ჩვენსკენ, მჭვრეტელისკენ არის მობრუნებული და მხრებშიც ისეა ოდნავ მოხრილი, თითქოს მოძრაობის მომენტს გადმოსცემდეს. ეს იმითაც არის ხაზგასმული, ფიგურის საკმაო ინტერვალით გადგმული ფეხები ერთ მხრივ, თავისა და სხეულის საწინააღმდეგოდ, რომ არის მიმართული. ოსტატობის თუნდაც ასე დაბალ დონეზე ნაჩვენები მოძრაობა საგულისხმოა თუნდაც იმიტომ, რომ ეს თითქოსდა მეტად უწყობს ხელს პლასტიკური საწყისის გამოვლენას.

შესრულების წესი, მართალია, აქაც სხვების ანალოგიურია, მაგრამ გარშემომწერი კონტური და შიდა ნახატის ხაზი, რომელიც თანაბარი სიდიდისაა, უფრო გამართულია თითქოს, იქნებ, ნაკლებ მოუხეშავიც. სხვებთან შედარებით თითქოსდა უფრო მწყობრია მაცხოვრის თანმხლები ფართო ორსტრიქონიანი წარწერაც.. „ა/ღ/დგ/ო/მა უფლისა”.

ოსტატის ეს გულმოდგინება სახარებისეული ციკლის ბოლო სცენებში ნაკლებად ჩანს - „ამაღლებაშიც”, „ღმრთისმშობლის მიძინების” ამსახველ კომპოზიციაშიც. მრავალფიგურიან სცენათა მთლიანობაში მოაზრებას, როგორც ჩანს, ნაკლებად თუ ახერხებს ჩვენი ეკლესიის მომხატველი. ამასთან, ისიც ჩანს, რომ აქ არც შიდა ნახატის ხაზებია თანაბარი ზომის და ფერადოვანი ლაქებიც თითქმის ყველგან უხეშად გადაკვეთს კონტურით შემოსაზღვრულ, მათთვის განკუთვნილ არეს.

„ამაღლების” სცენის ზედა, ზეციური ზოლის მომცველი არე, სადაც მაცხოვარს (ჭალის მოხატულობის მსგავსად) ოთხი ანგელოზი აამაღლებს, ფართოდ გავრცელებულ იკონოგრაფიულ სქემას გვთავაზობს, მაშინ როცა ქვედა, მიწიერ ზოლზე გაშლილი, შედარებით თავისებურად არის დანახული. აქ ის იშვიათი რედაქციაა გამოყენებული, როცა ამაღლებულ მაცხოვარს მხოლოდ ღმრთისმშობელი მიადევნებს თვალს, ოდნავ თავდახრილი მოციქულები კი ღმრთისმშობლისკენ არიან ვედრებად მიმართული. ამგვარი რამ, რამდენადაც ჩვენთვის ცნობილია, ქართული კედლის მხატვრობის ძეგლებში არ გვხვდება. არ გვხვდება არც განსახილველ ჯგუფში. ყველგან: ჭალაშიც, ბუგეულსა თუ ქორეთში სცენის ეს მონაკვეთი წარმოდგენილია ფართოდ გავრცელებული იკონოგრაფიული სქემით - „მავედრებელი”, „ხელგანპყრობილი” ღმრთისმშობელი ჩვენსკენ, მჭვრეტელისკენ არის მობრუნებული, ხოლო მოციქულები ან ფრონტალურად დგანან ან კი, ზეაღმართული ხელებითა და თავების დამახასიათებელი მობრუნებით, თვალს მიადევნებენ ამაღლებულ მაცხოვარს. სცენის ქვედა ზოლზე გაშლილი მოქმედების აზრობრივი დატვირთვა გასაგებია: აქ ამაღლებულ მაცხოვართან ერთად, მიწიერი ეკლესიის სიმბოლოც, ღმრთისმშობელიც განსაკუთრებული მნიშვნელობით წარმოგვიდგება - სწორედ რომ „ამაღლების” სცენაში, სადაც განკაცებული მაცხოვრის ზეცად მიბრუნებაა ნაჩვენები. ღმრთისმშობელი ხომ ის „კიბეა ზეცისად აღმართებული”, რომლის მეოხებითაც ღმერთი გარდამოხდა ზეციდან მიწად და რომლითაც მორწმუნენი „აღვლენ ზეცად” (გავიხსენოთ „ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნის” სცენა ჭალის მოხატულობიდან, სადაც იაკობის მიერ ხილული კიბე და ზეცისკენ მიმართული, მავედრებელი ღმრთისმშობელია გამოსახული).

ღმრთისმშობლის იკონოგრაფიული გამორჩეულობა გააზრებული უნდა ჰქონდეს ჩვენს ოსტატს. ეს რიგი, თუმც მწირი და უბრალო ფორმისმიერი ნიშნებით ჩანს. მისი ფიგურა მკაცრად ცენტრირებულია, მასშტაბურია, ფერადოვნებითაც თავისებური: მოყვითალო ოქრით მკრთალად დაფერილ მიწის აღმნიშვნელ ზოლზე თითქოსდა უცაბედად ჩნდება სხვათაგან ინტენსიური ფერადოვნებით გამორჩეული მისი სამოსი - სამად შეკრული მონაცრისფრო წერტილებით მოჩითული, ღია წითელი ფერის მაფორიუმი.

საუფლო ციკლს ჩვენს მოხატულობაში „ღმრთისმშობლის მიძინება” გაასრულებს. სცენას თან ახლავს აპოკრიფული ტექსტის, თუმც ადრეულ

ძეგლებზეც დამოწმებული[26], მაგრამ მოგვიანებით უკვე ფართოდ გავრცელებული[27] სიუჟეტი - ხმალამართული მთავარანგელოზი და იოფანე მოკვეთილი ხელებით.

კომპოზიციური ქარგა აქაც ისეთივეა, როგორიც სხვა სცენებში ვნახეთ: ცენტრალური ვერტიკალის გამახვილება (სურათის შუანა მონაკვეთზე წარმოდგენილი, სცენის ყველა სხვა პერსონაჟზე ამაღლებული, ნათების სამკუთხა ზოლით გარემოცული მაცხოვარი, რომელსაც ჩვილის სახით გამოხატული ღმრთისმშობლის სული უჭირავს), ორსავე ფრთაზე მოცემულ ფიგურათა მიზანდასახული განლაგება (ეკლესიის მამათა სამ-სამი ფიგურა როგორც ერთ, ისე მეორე მხარეს). ამ ფიგურების გაწვდილი ხელის ჟესტით, თავების მობრუნებითა და მზერით ცენტრისკენ მიმართული მოძრაობის ნელი რიტმი წარმოიშვება, რასაც ორი-სამი, ცივი და თბილი ფერის მარტივი მონაცვლეობაც ეპასუხება.

უკიდურესი სიბრტყოვანება, სივრცის სრულიად პირობითი აღქმა და აგება აქ გაცილებით თვალნათლივია. ამის მიზეზი ისაა, რომ თითქოსდა საგანგებოდ დაგრძელებული პროპორციებით გამოსახულ ეკლესიის მამათა სიბრტყოვან ვერტიკალებს, ჰორიზონტალურ სიბრტყედ ედება ღმრთისმშობლის მიძინებული ფიგურა. ღმრთისმშობლის ფიგურა ფრონტალურად ჩანს. მისი გამოსახულება ძალიან უახლოვდება სოფლის სასაფლაოთა ქვების რელიეფებს. ამგვარი რამ ოსტატის მხოლოდ გაუწაფაობის, დაუხელოვნების შედეგი კი არ არის, არამედ მისი ხედვის, მისი მხატვრული სწრაფვის მიმანიშნებელიც. ამ პატარა დარბაზის მომხატველი შემოქმედების ამ ეტაპზე მისივე ხედვის შესატყვისად ისწრაფვის მისსავე საშემსრულებლო ოსტატობას როგორღაც მოარგოს, როგორღაც შეუთანხმოს კედლის მხატვრობის იმჟამად ოფიციალურად მიღებული ნიმუშები. სანიმუშო მასალას, იქნებ, ამიტომაც აუბრალოებს იგი ისე, რომ არ ცდილობს თუნდაც მიახლოებით, პირობითად მაინც, თუნდაც ზერელედ დაარღვიოს მისთვის ორგანულად მიღებული სიბრტყე.

ამ შესამჩნევად ღარიბი სახვითი საშუალებებით შესრულებულ სცენაშიც დამახასიათებლად ჩნდება მეტად გულუბრყვილოდ დანახული ის რამდენიმე კონკრეტულ - სახასიათო დეტალი, რითაც როგორღაც ცოცხლდება მხატვრულად არც თუ გამართული სურათის კომპოზიციური სქემა. სიცოცხლის რაღაც ელემენტი, მართალია, ეკლესიის მამის წინა ორი ფიგურის თავების მოძრაობითაც წარმოიქმნება, მაგრამ უფრო შესამჩნევად სცენის იმ პერსონაჟებთან, რომლებიც კომპოზიციის ცენტრალურ ვერტიკალს მოიცავენ: მაცხოვარს გაწვდილ ხელებში ისე უჭირავს ჩვილის სახით გამოხატული ღმრთისმშობლის სული, რომ თითქოს ეს-ეს არის მიელოს იგი. ამ შთა-

---

[26] მაგ., მიძინების ფირფიტა ბეგის კოლექციიდან – XII-XIII საუკუნეების მიჯნა. M. Lazovic, Nouvelles contributions á la recherches sur les emaux georgiens, IV Международный Симпозиум по грузинскому искусству, 1983.

[27] მაგ., მღვიმევის ეკლესიის სამხრეთი ნავის მოხატულობა -XVI საუკუნის მეორე ნახევარი, „ყანჩაეთის ჟამნგულანი" - 1674 წლისა, „ანჩისხატის ჟამნგულანი" 1681 წლისა, „მცხეთის ოთხთავი" XVII საუკუნის ბოლო მეოთხედი, ანჩის კარედი ხატის გარემოჭედილობა - 1688 წლისა. ამ თემის შესახებ ვრცლად იხ. G. Millet, Monuments de l'Athos, 1927, გვ. 88 - 102, ტაბ. 197.

ბეჭდილებას აძლიერებს ისიც, რომ მხრებში ოდნავ მოხრილი, სამმეოთხედში დგას და მზერით და სხეულის „მოძრაობით" სახეებში მჭიდროდ „შეგრაგნილი" ფიგურისკენ არის მიმართული. იგივე, ჩვეული პირობითობით აპოკრიფული ტექსტის სიუჟეტის ამსახველ სცენაშიც იკითხება. ხმალამართული მთავარანგელოზის წამიერ მოქმედებას ფიგურის სამმეოთხედიანი პოზიცია თუ გარდიგარდმო გაბჯენილი ფეხების დამახასიათებელი დგომა კი არ გადმოსცემს მხოლოდ, არამედ მისი სილუეტის თითქოსდა კლაკნილი, მოუხეშავი, თუმც შედარებით მაინც ცოცხლად შემოწერილი კონტურიც. ხელებმოკვეთილ იოფანესთან სხვა სურათია: ის ფრონტალურად დგას და წარბშეკრული, გაყინული მზერით ჩვენსკენ, მჭვრეტელისკენ მომართული, ადგილზევეა გახევებული. ამ სიბრტყოვან სქემაში მოქცეულ ფიგურათა ასე პირობითად მოწოდებული ურთიერთობის ფარგლებშიც ჩნდება სიცოცხლის რაღაც მომენტი, რასაც აქა-იქ სქემატურად მონიშნული მოძრაობის, მათი განსხვავებული მოქმედების ჩვენებაც წარმოქმნის.

ჩვენი ეკლესიის მომხატველმა „ღმრთისმშობლის მიძინების" ეპიზოდით ტრადიციისამებრ გაასრულა „ათორმეტ დღესასწაულთა" საუფლო ციკლი. იკონოგრაფიული პროგრამა, ძირითადად, აქაც ისევეა შედგენილი, როგორც ამ ყაიდის ძეგლთა უმრავლესობაში: საკურთხევლის მოხატულობაში განსაკუთრებით გამახვილებული მსხვერპლის თემა კედელ - კამარის საუფლო ციკლში მაცხოვრის საბოლოო დიდების ხატებაში გადადის. ჩნდება თავისებურებაც: სცენების ამავე ყაიდის სხვა ძეგლთაგან განსხვავებული დაჯგუფება, ამა თუ იმ სცენაში იდეური მახვილების გადანაცვლება („სულიწმინდის მოფენა"), შინაარსისეული თხრობის განვრცობა („მირქმა"), ისიც, რომ წარმოდგენილია ჩვენი მხატვრობისთვის უჩვეულო სიუჟეტური კომპოზიცია თავად „აღდგომის" ილუსტრაცია, რამაც შედარებით გამოკვეთილად წარმოაჩინა მოხატულობის იკონოგრაფიული პროგრამით ნაკარნახევი ძირითადი თეოლოგიური იდეა.

მოხატულობის იკონოგრაფიული პროგრამის შემდგენელისგან განსხვავებით, რომელიც განსწავლულია რელიგიურ საკითხებში, მისი შემსრულებელი შედარებით დაუხელოვნებელ ოსტატად გამოიყურება. მის ნახელავში ჩანს სიცოცხლის ელემენტი, გულუბრყვილო უშუალობით მოტანილი ემოციურობაც, მაგრამ ვერ ვხვდავთ იმ მხატვრულ მთლიანობას, იმ ფორმას მხატვრულად ჩამოქნილს, რომელიც საუფლო ციკლში გამჟღავნებული აზრის შესატყვისი იქნებოდა.

დღესასწაულთა სცენების განხილვამ გვიჩვენა, ჩვენს ოსტატს სანიმუშო მასალის - როგორც იკონოგრაფიულად, ისე მხატვრულად - თუ რაოდენ განსხვავებული სქემები აქვს გამოყენებული. გვიჩვენა ამ სანიმუშო მასალის არა მხოლოდ მეტად გაუბრალოებული სახით წარმოდგენით, არამედ მისივე მხატვრული ხედვის შესატყვისად, მათი ერთიანი ელფერით დატვირთვის თავისებურად გამოვლენილი სწრაფვაც. გვიჩვენა, თუ რაოდენ მარტივია ყოველი სცენის კომპოზიციური აგებულება (სრული სიბრტყოვანება, ცენტრის ფორმალური გამოყოფა, ფრთების მეტ-ნაკლები წონასწორობა, ფიგურებისა და საგნების განლაგების უბრალო რიტმი), რაოდენ მარტივია მათი ნახატი (მკვეთრი და შესამჩნევად ჩამოუქნელი გრაფიკული კონტურით მონიშნული სილუეტი, შიდა ნახატის ძუნწად გამოყენებული ხაზები, ფერწერულობის თუნდაც უმწეო იმიტაციის სრული უარყოფა).

კიდევ ის, თუ რაოდენ უშუალო, ძალდაუტანებელია თხრობა (იდეურად თვით ყველაზე მნიშვნელოვან სცენებში განვითარებული სიუჟეტის სრული უბრალოებით წარმოდგენა). ეს იმას ნიშნავს, გიორგი ჯოხტობერიძე საუფლო სცენების გადმოცემისას, შემოქმედების ამ პირველ ეტაპზე, არსებითად გვიანპალეოლოგოსური ნიშნების მოხმობის მიუხედავად, უფრო მეტად მაინც საკუთარ ხედვას რომ არის მინდობილი. ამასთან, მაინც ისე, რომ ნაკლებად, მხოლოდ ზოგადად თუ ცდილობს, იქნებ სულაც გაუწაფაობის, საშემსრულებლო ოსტატობის ნაკლოვანების გამო, ნიმუშებთან მიახლოებას. ამის მიუხედავად, ის თავისებური მხატვრული ეფექტი, რომელიც ამ რიგის ძეგლებისთვის არის ზოგადად დამახასიათებელი აქ მაინც არ არის დაკნინებული. ჩვენი ოსტატის მიერ შესრულებული პირველი ძეგლი, მართალია, მხატვრულად ნაკლებმთლიანია, სახვითად არც თუ გამართული, დეკორატიულადაც ნაკლებად მეტყველი, მაგრამ ყველგან (ქტიტორთა პორტრეტში, ჩვეულებისამებრ, უფრო შესამჩნევად) სიცოცხლის იმ შეულამაზებული მუხტით არის გაჯერებული, რაც მეტ-ნაკლებად დამახასიათებლია ამ ყაიდის ყველა სხვა ძეგლისთვის.

წითელხევის დარბაზის მოხატულობა რომ იმ მხატვრულ მიმდინარეობაში მოქცეული, სადაც თავს იყრიან XVI საუკუნის პირველი ნახევრის ერთი გარკვეული ჯგუფის ძეგლები, ეს ეჭვს არ უნდა იწვევდეს. აქაც ზემოთ განხილული მასალიდან ცნობილი მხატვრული ხედვაა. აქაც საქტიტორო პორტრეტისადმი განსაკუთრებული დამოკიდებულება (მათი სიმრავლე, მათი გაზრდილი ზომები, სახვითად მათი საგანგებო გამორჩეულობა); აქაც პროფესიული დაუხელოვნება, მხატვრული ხერხების დაუხვეწაობა, მიამიტი უშუალობა; აქაც სხვადასხვაგვარი ნიმუშებიდან მოსესხებული მთელი მასალის სწორედ რომ ამ გაუწაფავი, ხალხის წრიდან გამოსული ოსტატის თავისებური მიდგომით გაუბრალოება და, ამდენად, ასე თუ ისე, გარდაქმნა, ზოგან სახეცვლაც. ეს, მხოლოდ აქა - იქ გამომკრთალი სახეცვლილება, ერთი შეხედვით, ოდნავ შესამჩნევია თითქოს, მაგრამ მაინც იმ ოდენობით თავჩენილი, რომ განვითარების შემდეგი სურათი მიგვანიშნოს. ამ სურათის გასააზრებლად უფრო საგულისხმო ჩანს ის მასალა, რომელსაც ამავე ოსტატის მიერ შესრულებული ორი სხვა ძეგლი - გელათის წმინდა ელიასა და ილემის წმინდა გიორგის ეკლესიების მოხატულობა წარმოგვიდგენს.

გელათის წმინდა ელია

გელათის წმინდა ელიას ეკლესია დარბაზული სივრცეა, ჩრდილოეთის ფართო დამატებითი სადგომითა და კარიბჭით დასავლეთის მხრიდან[1]. დარბაზის შიდა სივრცე საკმაოდ ვრცელია. სივრცის შეგრძნებას აძლიერებს ისიც, რომ ჯერ ერთი - დარბაზსა და დამატებით სადგომს შორის მოქცეულ გამყოფ კედელზე მეტად ფართო გასასვლელი თაღია გაჭრილი, საიდანაც თავისუფლად მოიხილება გვერდითი ნავის სივრცის დიდი ნაწილიც და მეორე - დარბაზის კედლები დანაწევრებული არ არის: აქ არც საბჯენი თაღია და არც პილასტრები.

ეკლესიაში მხოლოდ დარბაზის კედლებია მოხატული (ეს თავიდანვე ასე უნდა ყოფილიყო - დამატებით სადგომში მხატვრობის კვალი არ ჩანს). მოხატულობა გიორგი ჯოხტობერიძის ნახელავია, რაც, დასავლეთი კედლის შუანა მონაკვეთზე, სიტყვიერად არის დადასტურებული სამსტრიქონიანი ასომთავრული წარწერით: „ამისა მხ/ა/ტვ/ა/რსა გიორგ/ი/ს ჯოხტ/ო/ბერიძ/ე/ს შეუ/ნ/დოს ღმ/ე/რ/თ/მა/ნ, ამ/ი/ნ"[2].

ოსტატის თავისებური დამოკიდებულება მოხატულობის პირველი მოხილვითაც აშკარაა: გიორგი ჯოხტობერიძე მის მიერ ადრევე შესრულებულ წითელხევის მხატვრობას კი არ იმეორებს, არამედ შედარებით სხვაგვარი სივრცული მონაცემების შესატყვისად იაზრებს რამდენადმე სხვაგვარ იკონოგრაფიულ პროგრამას. საუფლო სცენები შეზღუდული რაოდენობისაა - წარმოდგენილია მხოლოდ ექვსი სცენა (და არა თორმეტი, როგორც წინა ძეგლში. იმის მიუხედავად, რომ მოსახატი სივრცე აქ უფრო ვრცელია, შედარებით მეტად გაშლილი), წმინდა მოწამეთა გამოსახულებანი და ქტიტორთა რიგი. სცენებს შორის არც ორნამენტული ზოლია ჩართული და არც ცალკეული გამოსახულებანი. ამიტომაც ნაკლებ დანაწევრებულია მთლიანი მოხატულობა: აქ მხოლოდ ფართოდ გაშლილი სცენები და ნეიტრალურ ფონზე წარმოდგენილ წმინდანთა მასშტაბური ფიგურები ბატონობენ. გამოსახულებათა მნიშვნელოვნება, წითელხევის მხატვრობასთან შედარებით, ახლა უფრო თვალსაჩინოა. მეტიც შეიძლება ითქვას, შთაბეჭდილება ისეთია, თითქოს სცენების მასშტაბურობა, მასში მონაწილე პერსონაჟთა თუ ცალკეულ გამოსახულებათა საგანგებოდ გაზრდილი ზომები ჩვენი ოსტატისთვის მონუმენტურ ფორმასთან მიახლოვებას ნიშნავს. თავისებურებაა ისიც, რომ, ისევ და ისევ წითელხევის მხატვრობისგან განსხვავებით, მოხატულობის საერთო კომპოზიციურ პრინციპს საკურთხევლის მოხატულობა განსაზღვრავს, მისით არის ნაკარნახევი.

კედელ-კამარათა ხუთივე სიუჟეტური სცენა ისეთივე ზომისაა, როგორც საკონქო კომპოზიცია. მეორე რეგისტრად - საკურთხევლის მეორე რეგისტრის გასწვრივ, სადაც მოციქულთა წელზევითი ფიგურებია გამოსახული (თუ მოხატულობის ძირითადი თეოლოგიური იდეის წარმოსაჩენად ჩართულ, „ჯვარცმის" ერთადერთ კომპოზიციას არ ჩავთვლით), ამავე ზომის რეგის-

---

[1] Р. Меписашвили, Архитектурный ансамбль Гелати, Тб., 1966, გვ. 162. И. Элизбарашвили, К вопросу об эволюции двухнефных церквей Грузии, IV международный симпозиум по грузинскому искусству, 1983.

[2] წარწერა გამოქვეყნებულია: Р. Меписашвили, დასახ. ნაშრომი, გვ. 162.

ტრში ჩაწერილ მოწამეთა ასევე წელზევით გამოსახულ ფიგურებს ვხედავთ. დასასრულ, ბოლო დამამთავრებელი რეგისტრი მოხატულობისა, რომელიც - აქაც საკურთხევლის მოხატულობის მსგავსად, სადაც წმინდა მამებისა და დიაკვანთა მთელი ტანით გადმოცემული ფიგურებია ჩვენს საჭვრეტად წარმოდგენილი - ქტიტორთა ნატურალური ზომით გამოსახულ ფიგურებს მოიცავს.

დეკორის საერთო სქემა მარტივია, ნათელია თავისი აგებულებით; თხრობა — მოკლედ და მკაფიოდ გამოთქმული; მოსახატი სივრცე მეტ-ნაკლები სიზუსტით გათვალისწინებული. სცენების განლაგება მწყობრია, რეგისტრებიც ყოველ კედელზე შედარებით თანაბრად განაწილებული. ოსტატი, ახლა უკვე, შეუცდომლად იყენებს ერთი რომელიმე სცენისთვის გამოყოფილ არეს და მხოლოდ აქ, მხოლოდ ამ კონკრეტულ სიბრტყეზე ათავსებს ამ კონკრეტული სცენის პერსონაჟებსა და საგნებს (წითელხევში ხომ სხვა სურათი იყო: სამაგალითოდ „შობის” კომპოზიციის გახსენებაც კმარა, სადაც იოსების ფიგურა პილასტრის შვერილზე იყო გადატანილი). ყურადღებას იქცევს ისიც, რომ სცენები არა მარტო დიდი ზომისაა, მასშტაბურად წარმოდგენილი, არამედ კედლის სიბრტყეზეც ხალვათად განლაგებული - წითელხევთან შედარებით აქ გაცილებით მეტი თავისუფალი სიბრტყეებია და გასაგებია ყოველი სცენა შედარებით ნათლად, შედარებით მკაფიოდ რომ მოიხილება.

გიორგი ჯოხტობერიძის მიერ შესრულებულ ამ მეორე მხატვრობაში სხვაგვარი მიდგომა იმითაც ჩანს, რომ სცენები ახლა უფრო წარდგენითი ხასიათისაა, უფრო სურათოვანია თითქოს. სხვაობა მოხატულობის ზერელე მოხილვითაც აშკარაა, თუმცა ეს ნაკლებად თუ ნიშნავს განსხვავებულ საშემსრულებლო მანერას, მით უფრო, განსხვავებულ მხატვრულ ხედვას.

ნახატი აქაც სიბრტყოვანია, შესამჩნევად მოუხეშავი; ხაზი დაუხვეწავია, სინატიფეს მოკლებული - თუმც ცოცხალია, თავისებურად პლასტიკურიც. ჭარბად თეთრანარევ ფერადოვნებასაც კი, სისადავის გარკვეული ელფერი დაჰკრავს. მოხატულობაში ერთი მხრივ, მართალია, იგრძნობა ქართული მონუმენტური მხატვრობის შორეული ტრადიციის გამოძახილი, მაგრამ აქვე პალეოლოგოსთა ხელოვნებისთვის დამახასიათებელი ცალკეული მოტივი თუ ცალკეული მხატვრული ხერხიც დამახასიათებლად იჩენს თავს. ცხადია, ეს მხატვრობაც გვიანა შუა საუკუნეების იმ ნაკლებად გაწაფული, მხატვრული სკოლის ჩვევებს ნაკლებად ნაზიარევი ხელოვანის შესრულებულია, რომელიც ხალხური ოსტატისთვის დამახასიათებელი უშუალო ხედვით, თავისებურად წარმოგვიდგენს გაუბრალოებული, გამარტივებული სახით გამოყენებულ ჩვენსავე ტრადიციულ სქემებს.

მოხატულობამ ისტორიულ პირთა გამოსახულებანი, მართალია, წარწერებით შემოგვინახა, მაგრამ ეს წარწერები მათი ვინაობის დადგენაში ვერ დაგვეხმარებიან. ეს ასეა, რადგან ქტიტორთა აქ წარმოდგენილ პორტრეტთაგან მხოლოდ ერთგან, მხოლოდ ოჯახის თავკაცთან იკითხება სრული წარწერა - „ივანე დიდებული” (ყველა დანარჩენთან მხოლოდ სახელია დამოწმებული). სიტყვა „დიდებული”, ალბათ, გვარ-სახელი არ არის. გვიანფეოდალურ ხანაში ცნება დიდებული იმ სოციალური დატვირთვით აღარ იხსენიება, რომელიც მას ადრე (XI-XIII საუკუნეებში) ჰქონდა. ამდენად, სავარაუდოა, რომ „დიდებულს” აქ პიროვნების მახასიათებლის ფუნქცია გააჩნდეს - ის მხოლოდ ეპითეტი უნდა იყოს. ეპითეტი, მართალია,

გვარის ფუნქციასაც ასრულებს (ამა თუ იმ პირის სიცოცხლეში ის საკმარისი ნიშანია მის გამოსარჩევად), მაგრამ გვიანი დროის ოფიციალური რიგის საბუთებში ამ ეპითეტით პირის მოხსენიება მიღებული არ არის. ამიტომაც, ალბათ, ამ პერიოდის საბუთებში, სასიხლო სიგელებსა თუ ხელნაწერთა მინაწერებში არ გვხვდება დიდებულის ეპითეტით მოხსენიებული იმჟამინდელი გავლენიანი გვარის რომელიმე წარმომადგენელი.

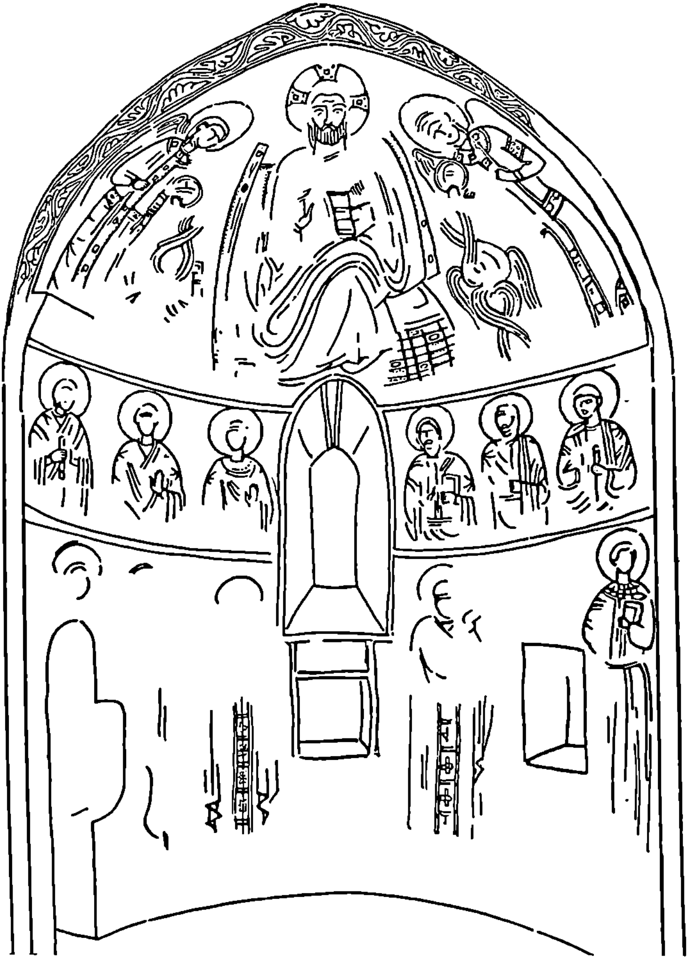
ჩვენს კედლის მოხატულობაში ისედაც გამორჩეულ ქტიტორთა პორტრეტს მოგვიანო ძეგლები, რომ კიდევ უფრო გამორჩეულად წარმოგვიდგენენ, ეს ცნობილია. ეს ასეა გელათის წმინდა ელიას ეკლესიაშიც, ოღონდ, ამ მხატვრული ეფექტის მისაღწევად აქ უფრო სხვაგვარი, შედარებით ერთნიშნა ხერხია გამოყენებული. ზემოთ ხომ ითქვა, ქტიტორთა რიგი (რადგან ჩრდილოეთით ფართო გასასვლელი თაღია გაჭრილი) სამხრეთისა და დასავლეთის კედლებს რომ მოიცავს. ეს კედლები კი (განსაკუთრებით მათი ქვედა მონაკვეთები) ისე ნაკლულია განათების მხრივ, ზოგან სანახევროდ ჩაბნელებული, რომ თავიდანვე, პირველი მოხილვით შეუძლებელია აქ გაშლილ გამოსახულებათა გამორჩევა. ამიტომაც, სწორედ რომ მათი გამორჩევის მიზნით, ასე უკიდურესად გაზრდილია ქტიტორთა ზომები, შესამჩნევად დამძიმებულიც კი. იატაკის დონეზე დასული ეს მესამე რეგისტრი მოხატულობისა იმდენად ფართოა, იმდენად მასშტაბური, რომ ზომით კედელ - კამარათა რეგისტრებს უტოლდება. ამით ზედა რეგისტრებთან შედარებით, კიდევ უფრო გამოიკვეთა მათი მნიშვნელოვნება. თავიდანვე ეს იმას ნიშნავს, წითელხევის მხატვრობასთან შედარებით, ახლა უფრო ზუსტად რომ ამოქმედდა ჩვენი ოსტატის კომპოზიციური ალღო.

სამხრეთით საკურთხევლისკენ ვედრებად მიმართული სამი ქტიტორია. ფიგურებს შორის საკმაოდ ფართო - ფართო ინტერვალებია. ინტერვალი, კედლის შუაში გაჭრილი სარკმლის გამო, განსაკუთრებით წინა ორსა და მათ მომდევნო ფიგურას შორის არის გაზრდილი. პირველი ქტიტორი, რომელიც საკურთხევლის გვერდით, კედლის აღმოსავლეთ მონაკვეთზეა გამოსახული, ხანში შესული წვეროსანი მამაკაცია („ივანე დიდებულსა შე/უ/ნდ/ო/ს ღმერთმ/ა/ნ, ამინ"). მის გვერდით შუა ხნის ქალი დგას („მეუღლე გულდამ"), შემდეგ კი ახალგაზრდა მამაკაცი („ძე მათი მერაბა"). დიდებულთა ამავე გვარის მომდევნო წევრი („ძე მათი ზვიადი") უკვე დასავლეთი კედლის ქვედა მონაკვეთზე, შესასვლელის მარცხნივ ჩნდება. რომელიღაც ქტიტორი კარის მარჯვენივაც ყოფილა გამოსახული, მაგრამ ამჟამად კონტურული მონახაზის მცირეოდენი ფრაგმენტი გაირჩევა მხოლოდ. როგორც ვხედავთ, აქაც ყველა ხსენებულ ძეგლთათვის დამახასიათებლად იკითხება ქტიტორთა გაბმული რიგი, რომელიც „დიდებულთა" ერთი ოჯახის თავკაცსა და მის სახლეულს წარმოგვიდგენს. ოღონდ ესაა - აქ მხოლოდ ერთი ოჯახია გამოსახული, რაც თავისებურად შეიძლება ჩაითვალოს. მოხატულობის დამკვეთს, ივანე დიდებულს, როგორც ჩანს, მოზიარე არ ჰყავს - ის ერთადერთია, ვისი ნებითაც ჩვენი ისტორიის ამ ძნელ პერიოდში, მოხატულობით იმკობა გელათის წმინდა ელიას ეკლესია (ამ ყაიდის ყველა სხვა ძეგლში - ჭალაშიც, ვანშიც, ბუგეულშიც, წითელხევშიც და სხვაგვანაც - მთავარ ქტიტორთან და მის სახლეულთან ერთად აუცილებლად ჩნდებიან სათავადოს სხვა, ზოგჯერ ნაკლებგავლენიანი წევრები).

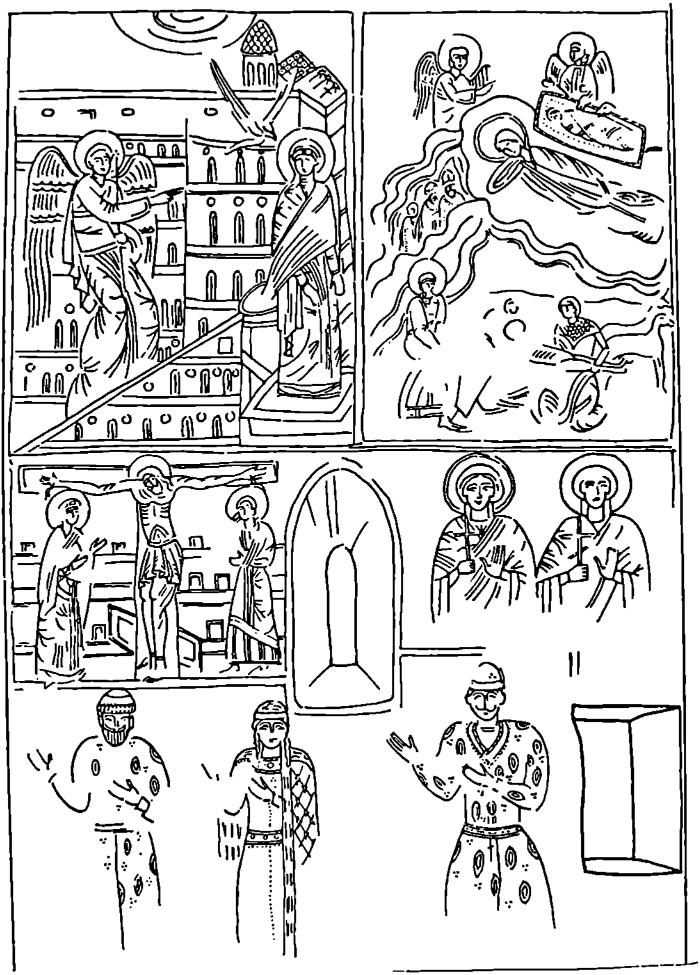
ეს ფრონტალურად მდგომი, მჭვრეტელისკენ მომზირალი ფიგურები ზუსტად ისე წარმოგვიდგებიან, როგორც ჭალელი ან წითელხეველი ქტიტორები: მსგავსია მათი გარეგნული დახასიათება, მათი სახის ტიპი (ოღონდ აქ სახის ოვალი უფრო მრგვალია, ვიდრე დაგრძელებული, თვალებიც მეტად დაელმებულია და ცხვირიც ოდნავ უფრო გაბუშტულია თითქოს), მსგავსია ისეთი დეტალები, როგორიცაა თმის ვარცხნილობა და ამ მხატვრული მიმდინარეობის ყველა სხვა ძეგლში თითქმის ერთგვაროვნად დაყენებული ულვაშები. სრულიად მსგავსი ყაიდისაა სამოსი, სამოსის დეკორატიული სახე, ფერადოვნებაც კი; მსგავსია სახეების წერის მანერა - ისეთივე გაუბრალოებული, როგორც ზემოხსენებულ ძეგლთა მოხატულობაში შეგვხვდა. ერთია მხოლოდ - წითელხევის ამავე ოსტატის მიერ შესრულებულ მხატვრობაში გამოყვანილ ქტიტორთა სიბრტყოვან გამოსახულებებთან შედარებით აქ გარკვეული ცდაა რაღაც მოცულობითი ილუზიის შექმნისა. ამ შთაბეჭდილებას წარმოქმნის ის, რომ აქ შედარებით თითქოსდა უფრო მრავალფეროვანია წერის ტექნიკა, ერთმანეთს თითქოსდა მეტად დაშორებულია პირველადი და საბოლოო ნახატი.

ეს ასე ხდება. სახის ოვალი ერთიანად არის დაფერილი ყავისფერნარევი ვარდისფერით. სარჩულის ამ ძირითად ტონზე მოწითალო - ვარდისფერის ერთიანი, უწყვეტი ხაზით მოინიშნება სახის ნაწილები - თვალის ჭრილი, წარბები, ცხვირი, ბაგეები და მხოლოდ შემდეგ, მუქი მოწითალო - ყავისფერი კონტურით გამოიყოფა სახის ნაწილების ძირითადი მონახაზი. თუ პირვანდელ ნახატში წარბები ერთი მთლიანი ხაზით იყო აღნიშნული, ახლა გამოყოფილია ერთმანეთისგან. ცხვირიც თუ თავდაპირველად ერთიანი მკრთალი კონტურით იყო ზოგადად მონიშნული, ახლა, საბოლოო ნახატზე, მხოლოდ სწორი ხაზი და ნესტოების კუთხოვანი მონახაზი იკითხება მკაფიოდ. დუბლირების წმინდა და მკრთალი ხაზები სულ ბოლოს უნდა იყოს სიბრტყეზე დატანილი: შუბლზე ერთი ან ორი კლაკნილი ხაზი, წარბს ქვემოთ თხელი ხაზის ერთიანი მონახაზი, ცხვირზე და ნიკაპთან შეწყვილებული, ხოლო ქუთუთოებზე მოკლე - მოკლედ და დამრეცად დატანილი რამდენიმე ხაზი. ჩნდება მოცულობითი ფორმის მისანიშნებლად გამიზნული გამონათების მკრთალი ლაქებიც. აქაც თუმც გაუბრალოებული სახით, მაგრამ მაინც ისე, როგორც ადრეულ შუა საუკუნეებში ჯერ ზოგადია მონიშნული და მხოლოდ შემდეგ ხდება მთავარის, კონკრეტულის გამოყოფა. ეს მთავარი, ეს რაღაც დამახასიათებლად კონკრეტული აქაც მარტივად არის მოტანილი, მაგრამ არც ისე უკიდურესად, როგორც წითელხეველ ქტიტორებთან ვნახეთ. აშკარაა, რომ გელათელ ქტიტორთა გამოსახვისას ოსტატს შედარებით მეტი სახეით - გამომხატველი ხერხები აქვს გამოყენებული, ვიდრე მისივე შემოქმედების ადრეულ პერიოდში.

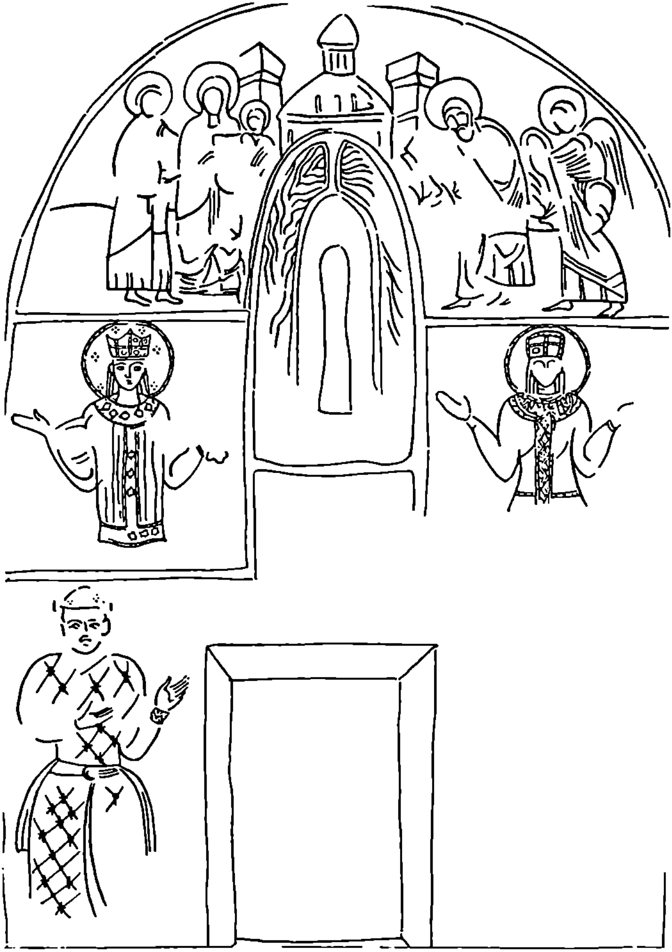
გელათის წმინდა ელიას ეკლესიის ქტიტორები ძირითადად თუმც ისეთივენი არიან, როგორც XVI საუკუნის განხილულ ძეგლებში გამოყვანილი ესა თუ ის ისტორიული პირი - ჭალელი და ვანელი აბაშიძეები, წითელხევში გამოსახული თურმანიძეები, მაგრამ ეს მათ სრულ გარეგნულ მსგავსებას არ ნიშნავს. აქ არა მარტო ზოგადად დამახასიათებელი ტიპია წარმოდგენილი, არამედ თავისუფლად ხელს მინდობილი ნახატით მინიშნებული განწყობისეული რაღაც თავისებურებაც. სხვაობა აქ გამოსახულ ქტიტორთა შორის მინიმალურია, მხოლოდ ოდნავ შესამჩნევი, არც თუ მკვეთრად



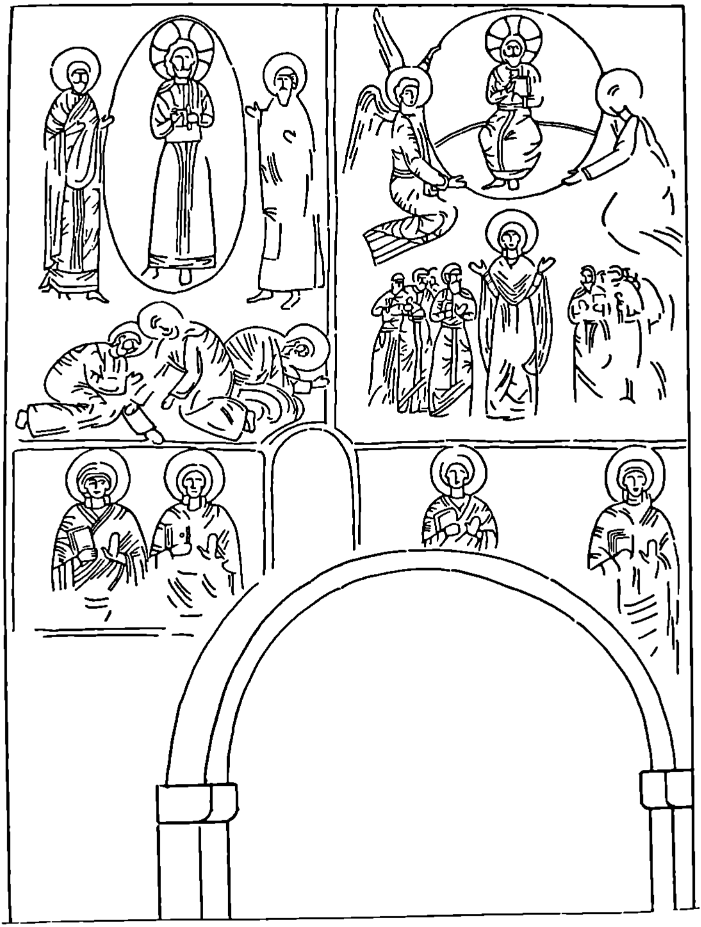
გელათი. წმ.ელია. საკურთხეველი



გელათი. წმ.ელია. სამხრეთი კედელი



გელათი. წმ.ელია. დასავლეთი კედელი



გელათი. წმ.ელია. ჩრდილოეთი კედელი

წარმოჩენილი. წვერ - ულვაში იოანე დიდებულთან, წითელხევის ეკლესიის „მამგებელ" თურმანიძისგან განსხვავებით, ერთიან, მუქი ტონით დაფერილ მასად კი არ გადმოიცემა, არამედ დანაწევრებულია - ფორმის მიმართულების პარალელურად მუქი კონტურით „დაშტრიხული". ფართოდ დაშვებული წვერი და ლოყების მთელ სიგრძეზე აზიდული ულვაშები ამ დიდებულისა, შედარებით მსუბუქია და, ამდენად, უკვე სხვა ხასიათის მატარებელიც. ამიტომ, წარბის მოქნეული ხაზებიც არ არის ისე ზეაზიდული, ფართოდ გახელილ თვალებს შესამჩნევად დაშორებული და კიდევ ის, რომ წარბის რკალისებრი მონახაზი ერთგან, მხოლოდ მარჯვენა მხარეს უერთდება ცხვირის აღმნიშვნელ კონტურს, მეორე მხარეს კი ოდნავ არის ცხვირის მხარეს დაგრძელებული. ეს ასე იმიტომაც ხდება, ცხვირის ფორმა ერთი კონტურით რომ არის მონიშნული და არა ორით. ოდნავ შეცვლილია თვალის მონახაზიც: თვალის ზედა მონახაზს, ახლა უკვე მცირე ინტერვალით დაუყვება ფუნჯის მოკლე მოქნევით დატანილი მკრთალი და მსუბუქი ხაზი, რაც თითქოსდა ამძიმებს ქტიტორის გამოხედვას. ეს და ამ სახის ოდნავ შესამჩნევი ცვლილებები გელათელ დიდებულთა ოჯახის ყველა წევრთან ერთგვაროვნად არ გვხვდება. დაკვირვებისას არსებითად მაინც ხაზის მეტ-ნაკლები სიძლიერით მიღწეული, ისეთი ნიუანსებიც წარმოჩინდება, რითაც ჩვენი ოსტატი ამ თითქოსდა ერთგვაროვნების ფარგლებშიც აღწევს ერთმანეთის გვერდიგვერდ წარმოდგენილი ორი სხვადასხვა სახისთვის დამახასიათებელ თავისებურებათა ჩვენებას. ისიც შეიძლება ითქვას, რომ გელათელ ქტიტორებთან სახეები უფრო განწყობითია, თითქოსდა უფრო ზუსტად გადმოსცემენ კონკრეტულ სახასიათო თვისებებს, ვიდრე წითელხევის მხატვრობაში გამოყვანილი თურმანიძეები, სადაც ამ მხრივ მეტი ერთფეროვნებაა. ეს კი შემოქმედების ამ ეტაპზე, ჩვენი ოსტატის საშემსრულებლო ტექნიკის უკეთ ფლობასაც უნდა ნიშნავდეს და დაკვირვების მეტ უნარსაც.

დაახლოებით იგივეს გვიმჟღავნებს მოხატულობის იდეური ნაწილიც, ოღონდ ცხადია, იმ ტრადიციული თავისებურებით, რომელიც, მეტ-ნაკლები სხვაობით, საერთოდ დამახასიათებელია შუა საუკუნეთა კედლის მონუმენტური მხატვრობისთვის (ქტიტორთა რიგში, საუფლო სცენებთან შედარებით, მონუმენტურობის ეფექტი უფრო ძლიერია: ნეიტრალურ ფონზე მკაფიოდ წარმოდგენილი ფიგურები უფრო მთლიანია და საერთოდ, როგორც ამ შემთხვევაში ხდება ხოლმე, უფრო უშუალო და თავისთავადია ამ გამოსახულებათა მიმართ ოსტატის დამოკიდებულება).

ზემოთ ითქვა, რომ მხატვრობა საკურთხევლის კომპოზიციის გარდა საუფლო ციკლის ექვს სცენას და წმინდა მოწამეთა გამოსახულებებს წარმოგვიდგენს. ამ სცენათაგან ხუთი (ორ-ორი კამარაზე - „ხარება" და „შობა", „ფერისცვალება" და „ამაღლება", ერთიც - „მირქმა" დასავლეთი კედლის ლუნეტში, როგორც ამავე ოსტატის მიერ მოხატულ წითელხევის ეკლესიაში), განთავსებულია ზემო რეგისტრზე. ქვედა, მეორე რეგისტრზე კი, გარკვეული რიტმული მონაცვლეობით იკითხება ერთადერთი კომპოზიცია („ჯვარცმა") და წმინდა მოწამეების დაწყვილებულ ფიგურათა გაბმული რიგი. ჩვენი მხატვრობის იკონოგრაფიული პროგრამა კამარისეული სცენებითაც გამოიკვეთება: სცენები (იმის მიუხედავად, რომ გამოტოვებულია ერთ-ერთი გამოცხადება - „ნათლისღება") არა მარტო თანმიმდევრობით არიან იმგვარად წარმოდგენილნი, რომ შეიქმნას ქრისტეს ცხოვრების

დასრულებული ციკლი - „ხარებით" დაწყებული და „ამაღლებით" დამთავრებული, არამედ იმგვარადაც შერჩეული, რომ ხუთივე სცენაში ერთიანი იდეა - უფლის მოვლინება იყოს გაცხადებული. რაც შეეხება სამხრეთი კედლის ქვემო, შუანა რეგისტრზე გამოსახულ ჯვარცმის ერთადერთ სცენას, მას თითქოსდა თავისთავადი მნიშვნელობა აქვს, რადგან კომპოზიციურად მეორე რეგისტრის მხატვრობაშია ჩართული. ეს ერთი შეხედვით მხოლოდ, რადგან დაკვირვებისას ჩანს, რომ აზრობრივად ეს სცენაც და ამ სცენით ახსნილი მოწამეობის არსი ანუ მთელი მეორე რეგისტრის მხატვრობა სრულად შეესატყვისება აქ წარმოჩენილ ძირითად თეოლოგიურ იდეას.

ჩვენს შუასაუკუნოვან ხელოვნებაში, მართალია, ჩვეულებრივია როგორც წმინდა მოწამეთა გამოსახვა (თუნდაც უბისას ეკლესიის მოხატულობაში, სადაც დაწყვილებულად ჩნდებიან თეკლას, ეკატერინეს, მარინას, ირინას, ბარბარეს წელზევითი ფიგურები), ისე „ჯვარცმის" სცენასთან მათი დაკავშირება (თუნდაც საფარის სამრეკლოს საძვალეს მოხატულობაში, სადაც ორი მოწამე - ეკატერინე და მარინა „ჯვარცმის" სცენის ქვემოთ, დასავლეთი კედლის მეორე რეგისტრზე არიან გამოსახული), მაგრამ მაინც ძალზე იშვიათია მოხატულობა, სადაც ისინი, ამგვარი იკონოგრაფიული რედაქციით, „ჯვარცმის" გვერდით იყვნენ ფართო ჰორიზონტალურ რეგისტრად, ასე თანმიმდევრულად, ასე მასშტაბურად წარმოდგენილნი (გამონაკლისი ერთია მხოლოდ - ქულაშის ჯვარცმის ეკლესიის ასევე მოგვიანო დროის მოხატულობა, სადაც თითქმის ამგვარივე სცენაა გამოყენებული). „ჯვარცმის" გასწვრივ მოწამეთა გამოსახვა ბუნებრივია, რადგან მოწამეობის არსი ქრისტეს ვნებათა ბაძვაში, ქრისტეს ვნებათა დამოწმებაში მდგომარეობს: მარტვილნი საკუთარი ტანჯვით ემოწმებიან მაცხოვრის ვნებებს, ადასტურებენ ღვთაებრივთან ერთად მის ადამიანურ ბუნებას და აგრეთვე იმას, რომ ადამიანის მისია წარმავალ ღირებულებათა მიღმა სულიერი ღირებულებისკენ სწრაფვა და საკუთარ „მეში" მთვლემარე ღვთაებრივი არსის გაღვიძებაა[3]. ამდენად, მეორე რეგისტრის მოხატულობაში უმთავრესი ხდება არა „ჯვარცმის" სცენისა და ცალკეულ წმინდანთა წარმოდგენა, არამედ ამ გამოსახულებათა ვრცელი რიგით წარმოქმნილი ის ზოგადი აზრი მოწამეობისა, რომლის მეოხებითაც მოწამეობრივი აღსასრული ჯვარცმის იდეით არის აღბეჭდილი.

ჩვენმა ოსტატმა გარკვეული იდეური მახვილების დასმით (კედელ-კამარებზე - სცენების თავისებური შერჩევით წარმოჩენილი იდეა უფლის მოვლინებისა და მსხვერპლის, საკურთხეველში კი - ქრისტეს დიდების დამაგვირგვინებელი კომპოზიცია), ზუსტად და თანმიმდევრულად გაიაზრა მოხატულობის ის ვრცელი მონაკვეთი, რომელიც საუფლო ციკლისთვის

---

[3] „და იხილეთ, ვითარ ჰგვანან მარტვილნი უფალსა ჩუენსა: ესწორებიან მკლველნი იგი მოწამეთანი ჯუარის-მცემელთა მათ ქრისტჱსთა, უფალი ჩუენი დიდი კრინებად წინაშე მსაჯულთასა განიკითხვოდა, და მოწამენი ნეტარნი ვითარცა შეცოდებულნი წინაშე ბჭეთა განიკითხვოდეს; და ჯუარის-მცემელნი იგი დიდებითა და პატივითა შეკრებულ იყვნეს ქალაქსა შინა მათსა, რაჟამს უფალი ჩუენი გინებული დგა შორის მათსა; და მკლველნი იგი მოწამეთანი დიდებასა და პატივსა შინა იყვნეს, რაჟამს სანატრელნი იგი ვნებულ არიედ ბრძანებითა მათითა". და იქვე: „მოწამენი ნეტარნი აღმაღლებით აღმაღლდეს". იოვანე ოქროპირი, მოწამეთათვის (პირველი): სინური მრავალთავი 864 წლისა, გვ. 256.

იყო გამიზნული. თვით ცალკეულ კომპოზიციათა აგების თუ მათი მხატვრული გადაწყვეტის მხრივ ის შეიძლება ითქვას, რომ წითელხევთან შედარებით აქ გაცილებით მეტი გაწაფულობა ჩანს. ჩანს ოსტატის მიზანდასახული სწრაფვაც, რათა მის ხელთ არსებული სახეით - გამომხატველი ხერხები, არა მარტო თავისივე ხედვის შესატყვისად, არამედ, რაღაც ოდენობით, ოფიციალური რიგის იმჟამინდელი ნიმუშებისთვის დამახასიათებელი ოსტატობითაც წარმართოს.

საკურთხეველი დარბაზის კედლებს ვიწრო სატრიუმფო თაღით გამოეყოფა. თაღის მოხატულობას შეადგენს პალმეტების თემისგან შედგენილი ორნამენტული წნული, რომელიც ძველიდან მოდის და რომელიც ფართოდ გამოიყენება პალეოლოგოსურ ნიმუშებს ნაზიარევ ჩვენს კედლის მხატვრობაში (გვიანა საუკუნეებშიც კი - თუნდაც გელათის ღმრთისმშობელისა და წმინდა გიორგის ეკლესიების მოხატულობაში). სატრიუმფო თაღის ეს ორნამენტული წნული, რომელიც კონქის ზემოთ უკვე ფართო ზოლად იკითხება, გარკვეულ მიჯნად ჩანს საკურთხევლის მხატვრობასა და დარბაზის კედლებზე გაშლილ მოხატულობათა შორის. თავიდანვე, ეკლესიაში შესვლისთანავე სწორედ ეს მოწითალო ოქრით დაფერილი ორნამენტის შედარებით რეგულარულად განვითარებული ზოლი იკითხება გამორჩეულად, რაც იმთავითვე ამახვილებს საკურთხევლისკენ, მოხატულობის ამ იდეური ღერძისკენ მჭვრეტელის ყურადღებას. ეს მით უფრო თვალსაჩინოა, რომ ჩვენი ოსტატი სხვაგან, მოხატულობის სხვა მონაკვეთზე არსად არ იყენებს რაიმე ორნამენტულ ნახატსაც კი.

საკონქო კომპოზიცია შუასაუკუნოვან ქართულ მონუმენტურ მხატვრობაში ფართოდ გავრცელებულ თემას - „ქრისტეს დიდებას" წარმოგვიდგენს. ერთია მხოლოდ, ეს თემა ამავე ყაიდის ყველა ზემოხსენებულ მოხატულობათა ანალოგიურ ვერსიად - „ვედრებად" კი არ არის გამოსახული, არამედ ისე, როგორც ადრეული პერიოდის ჩვენსავე კედლის მხატვრობაშია დამკვიდრებული: ქრისტე მთავარანგელოზთა შორის, სადაც ქერობინთა და სერობინთა ჩართვით წინასწარმეტყველთა თეოფანიურ ხილვასთან დაკავშირებული მოტივია შეტანილი[4].

ქრისტეს დიდების თემა თუმც ადრეულ ძეგლთა საკურთხევლის მოხატულობაშია ასახული, მაგრამ იგივე გვიანაც შეიძლება აქა იქ შემოგვხვდეს (ვარძიის ანანაურის ეკლესიის XV საუკუნის მეორე ნახევრის მოხატულობაში, სადაც ეს თემა, ტრადიციისამებრ, კონქში კი არ არის გამოსახული, არამედ ჩრდილოეთის ნიშში, მღვიმევის „დედა ღვთისასა" და მაცხვარიშის მთავარანგელოზთა ეკლესიების XVI საუკუნის საკურთხევლის კონქის მოხატულობაში). ასე რომ, თემის არჩევანით ჩვენი ოსტატი ორიგინალური არ არის - თუმცა ის კი უნდა ითქვას, ეს თემა მის მხატვრობაში მოგვიანო დროის ნიშნით რომ არის აღბეჭდილი და, ამდენად, თითქოსდა ოდნავ სახეცვლილია: ეს არა მარტო მაცხოვრის მკერდთან მიტანილი (და არა განზე გაწვდილი, ზეაღმართული) მაკურთხეველი მარჯვენით ჩანს, არამედ ნაკლებად მონუმენტურ ფიგურათა დაგრძელებული პროპორციებით.

თითქმის ტრადიციულია სქემის კომპოზიციური გადაწყვეტა - სცენაში

---

[4] 4. იხ. შენ. 26 ჭალის მოხატულობის ნარკვევში.

მონაწილე პერსონაჟთა ფიგურების მიმართება კონქის ზედაპირზე. ქრისტეს მასშტაბური, გაზრდილი ზომებით სხვათაგან ხაზგასმულად გამორჩეული, მკაცრად ფრონტალური ფიგურით გამახვილებული ცენტრი მაღალი საუფლო ტახტითა და იმ ფართო ინტერვალითაც არის გამოყოფილი, რომელიც მის ორსავე მხარეს ჩნდება. კიდევ იმით, რომ კომპოზიციის მარჯვენა და მარცხენა ფრთაზე გამოსახული ფიგურები სხვადასხვა ზომისაა და ახლა უკვე, არა მარტო შედარებით მცირე ინტერვალით არიან გვერდიგვერდ განლაგებული, არამედ რიტმული მონაცვლეობითაც: ჯერ ტანდაბალი ფიგურები ჩნდებიან - „მრავალთუალნი ქერუბინნი და ექუს - ექუსფრთენი სერაბინნი", შემდეგ კი, კონქის კუთხეებში ფრონტალურ ვერტიკალებად აღმართული, მხოლოდ ფერადოვნებით ერთმანეთისგან განსხვავებული, ლორონიანი მთავარანგელოზები. ეს ფიგურებიც მომცრო ზომისანი არიან, - როგორც ჩვეულებრივ ხდება ხოლმე, მთლიანად კი არ მოიცავენ კონქის კუთხეებს, არამედ მხოლოდ სანახევროდ: მათი მასშტაბი, მაცხოვრის ფიგურასთან შედარებით, შესამჩნევად შემცირებულია, რაც კიდევ ერთხელ ამახვილებს სხვებისაგან ყოველმხრივ გამორჩეულ ცენტრალურ ფიგურას.

თავისებურებას არც შესრულების მანერა გვიმჟღავნებს. ერთი შეხედვითაც ჩანს ის უკიდურესი უბრალოება, რომელიც XVI საუკუნის ამ ყაიდის ძეგლებში შემოგვხვდა. აქაც ჭარბად თეთრანარევი ორფერი ფონი (და არა სამფერად დაფერილი, გვიანპალეოლოგოსური ნიმუშების მსგავსად). აქაც სინატიფეს მოკლებული შესამჩნევად მოუხეშავი კონტური და თითქმის კონტურის სისქისვე შიდა ნახატის ხაზები, რომლებიც ფორმას კი არ მიყვებიან, ფორმას კი არ გამოავლენენ, არამედ თავისუფლად არიან ლოკალურ ლაქაზე გაბნეული. აქაც ქტიტორთა შედარებით კონკრეტული სახეებისაგან განსხვავებული ზოგადი ტიპი. ქტიტორთაგან განსხვავებულია ისიც, რომ საუფლო სცენებში გამოყვანილ პერსონაჟებს მრგვალი სახეები აქვთ, თავებიც შედარებით პატარა - აქაც დაახლოებით ის პროპორციული შეფარდებაა, როგორსაც პალეოლოგოსურ ნიმუშებში ვხვდებით. ამ ფიგურებში, როგორც ჩვეულებრივ ხდება ხოლმე, სახეების წერის მანერაც ქტიტორთაგან განსხვავებულია - დაახლოებით ისეთი, როგორიც ამ ყაიდის ყველა სხვა ძეგლში. მოყავისფრო კონტურით ერთიანად შემოწერილი სახის ოვალი, რომელსაც შიდა მხრიდან მჭიდროდ დაუყვება მოწითალო აგურისფერის შედარებით დაწმენდილი მონახაზი. ამავე ფერის, ოღონდ ოდნავ მუქი ტონის ხაზებით შესრულებული სახის ნაწილები და ის, თავისუფალი მონასმით მონიშნული, სამკუთხა თუ მომრგვალებული ლაქები, რომლებიც თვალის უპეებთან და ლოყაზე ჩნდება. აქაც დუბლირების ის ღია ვარდისფერი ხაზები, რომლებიც მკრთალად დაიტანება შუბლზე, წარბებთან, ნიკაპთან. შესრულების წესი, მართალია, მარტივია, გაუბრალოებული, მაგრამ ერთნიშნა როდია ოსტატი ახლა თითქოსდა უფრო ცდილობს მოცულობითი ფორმის რაღაცაგვარად მონიშნებას, ვიდრე წითელხევის დარბაზის მოხატვისას. ეს შედარებით უკეთ ხელის მტევნის ხატვისას ჩანს. აშკარაა, რომ ოსტატი, ახლა უკვე, მეტ ყურადღებას აქცევს სანიმუშო გვიანპალეოლოგოსურ მასალას, სადაც მსუბუქი ფერადოვანი გადასვლები გარკვეული ოდენობით უახლოვდება მოცულობით ფორმას. ფერადოვან სიმდიდრეს, რაიმე ფერადოვან გადას-

ელებს ჩვენთან, ცხადია, ვერ ვნახავთ, მაგრამ ის ხომ აშკარაა - ორად - ორი ფერის, ნათელისა და მუქის გაღიავება - ჩაჩრდილვა სიბრტყობრიობის დაძლევის სურვილს რომ გამოხატავს. საკონქო კომპოზიციის ყველა პერსონაჟთა ხელის მტევნებზე მაცხოვართანაც, მთავარანგელოზთანაც, ფერი თუ კიდეებში მუქია, შუანა ნაწილში მუქიდან ნათელზე გადასვლით ან ჩავარდნილია ან ამოწეული. ამ მხრივ ჩვენი ძეგლის მოხატულობა ჭალასთან მეტ სიახლოვეს ამჟღავნებს, ვიდრე წითელხევთან. ერთი რამ ცხადია - საკონქო კომპოზიციის შესრულებისას გიორგი ჯოხტობერიძეს მეტად აქვს შესწავლილი, ზოგან მეტ-ნაკლებად დაძლეულიც იმ დროის ოფიციალური რიგის ძეგლებში დამკვიდრებული სანიმუშო მასალა. განსწავლულობა ნიმუშებისადმი მეტ გულისყურს, ტექნიკურ შესაძლებლობათა მეტად დახვეწას გულისხმობს მხოლოდ და არა განსწავლის შედეგად შემოქმედებითი ინდივიდუალობის ნიმუშისადმი დაქვემდებარებას.

საკურთხევლის მოხატულობის მომდევნო რეგისტრებიც ტრადიციული სქემის ფარგლებშია მოქცეული: საკონქო კომპოზიციის ქვემოთ, ვიწრო ჰორიზონტალურ არეზე მოციქულებია გამოსახული, მათ მომდევნოდ - ამ მთლიანი კომპოზიციის „დამჭერ" მესამე რეგისტრზე, წმინდა მამები[5]. აფსიდის დეკორის იერარქიული სისტემა რომ განვითარებული შუა საუკუნეების ქართული მონუმენტური მხატვრობის ძეგლთა ანალოგიურია, ეს აშკარაა. ეს ასეა ჩვენი წრის ძეგლებშიც, ოღონდ, მათგან განსხვავებით, აქ ერთი თავისებურებაა. წელზევით, მასშტაბურად გამოსახული ექვსი მოციქული - სამ-სამი სარკმლის მარჯვნივ და მარცხნივ - პალეოლოგოსთა ხელოვნების გავლენით შესრულებულ ქართულ ტაძართა კედლის მხატვრობის მსგავსად, ერთმანეთში გადამდინარი წნულით შემკულ მედალიონებში კი არ არიან მკაცრად ჩაკეტილი (როგორც, მაგ., განსახილველი ჯგუფის ზოგიერთ ძეგლში - ჭალასა თუ ბუგეულში), არამედ, როგორც ტრადიციულ ქართულ მონუმენტურ მხატვრობაში, სრულიად თავისუფლად ფართოდ გაშლილი, ფონის ფერადოვნებისგან მკაფიოდ გამოყოფილი, უშუალოდ აღსაქმელი. ადრეული სქემა აქ თითქმის უცვლელად მეორდება (ეს ასეა ლაგურკის 1112 წლის, ფავნისის - XII საუკუნის 80-იანი წლების, შიომღვიმის - XII საუკუნისა და სოფელ ხეს „წმინდა ბარბალეს" - XIII საუკუნის მოხატულობაში).

მოციქულთა ფიგურები რომ მასშტაბურია, ეს ზემოთაც ითქვა, ისინი თითქმის მთლიანად მოიცავენ მათთვის გამოყოფილ სასურათე არეს: ყველა მათგანი სახის ფართო ოვალით, ფართო მკერდით და ფართო შარავანდით წარმოგვიდგება. წარწერები მხოლოდ ორგან იკითხება: „წმ/ იდა/ მათე" (წვეროსანი მოხუცი), „წმ/იდა/ იოვ/ა/ნე" (პირტიტველი ახალგაზრდა). წიგნებით სწორედ ეს ორია გამოსახული, ხოლო დანარჩენ ოთხს ხელთ გრაგნილები უჭირავს. ოსტატის სახვითი საშუალებები

---

[5] არსებობს მცირეოდენი გამონაკლისიც (აცსა და იფხში –X-XI საუკუნეები, ვალდაშსა და წვირმის წმინდა გიორგის ეკლესიაში – XII საუკუნე), როცა ეკლესიის მომხატველნი არ იცავენ აფსიდის დეკორის ამ საერთოდ დამახასიათებელ იერარქიულ სისტემას. დაწვრ. იხ. Н.Аладашвили, Г. Алибегашвили, А. Вольская, Живописная школа Сванети, გვ. 20, 24-26, 103, 135.

შესამჩნევად ძუნწია: ერთიანი, უწყვეტი კონტურით შემოწერილ სილუეტს მხოლოდ აქა-იქ დაუყვება ტანსაცმლის ნაოჭთა აღმნიშვნელი, შიდა ნახატის ორი-სამი ხაზი. ამ ფართო სიბრტყეების დაუნაწევრებლობა კიდევ უფრო მეტად გამოავლენს ისედაც მსხვილი ხელით წარმოდგენილ ფიგურათა მასშტაბურობას. პროპორციულად ისინი არცთუ რიგიანად არიან გამართული, მაგრამ ერთიან, გაბმულ მწკრივად წარმოდგენილნი, მაინც შთამბეჭდავად მოქმედებენ (გავიხსენოთ სვანეთის დარბაზულ ეკლესიათა მოკრძალებულ სივრცეში გაშლილი მხატვრობა: მოციქულთა რიგი, რომელსაც საკურთხეველი წარმოგვიდგენს და შეუძლებელია არ გაჩნდეს ჩვენი ძეგლის მოხატულობის ამ მონაკვეთთან მათი სიახლოვის, მათი შორეული გამოძახილის შთაბეჭდილება).

რაც შეეხება წმინდა მამების რიგის მომცველ ბოლო, დამამთავრებელ რეგისტრს, აქ ასეთი სურათია: მოხატულობის ეს მონაკვეთი დღეისათვის ისე დაზიანებულია, რომ მხოლოდ ოთხი ფიგურის კონტურული მონახაზი და, აქა-იქ მათივე ფრაგმენტები თუ გაირჩევა. გამოსახულებათა ფრაგმენტულობის მიუხედავად ჩანს, რომ გვერდით ორი დიაკვანია (ასომთავრული წარწერა მხოლოდ მარჯვნივ მდგომთან იკითხება: „ფკ/ლ/პე" - იერუსალემის თემის შვიდთაგან ერთ - ერთი დიაკვანი, რომელიც ბიზანტიურმა ეკლესიამ მოციქულად შერაცხა)[6], შუანა ორი კი ეკლესიის მამა (წარწერის აღდგენა ერთგან ხერხდება მხოლოდ: „ბასილი" - დიდი). საგულისხმო აქ ორი რამეა: ერთი ის, რომ ნეიტრალურ ფონზე ფართო - ფართო ინტერვალებით დაყენებული ფიგურები ხაზგასმულად წარმოჩინდებიან, რაც ნებაუნებურად ძველ ნიმუშებს შეგვახსენებს და მეორე: ეს ფიგურები ფრონტალურად დგანან - ისინიც კი, რომლებიც ეკლესიის მამებს გამოსახავენ. გვიანი დროის მხატვრობისთვის დამახასიათებელი სქემა, რაც ამ ფიგურების დაყენების სამმეოთხედიან პოზიციას გულისხმობს, როგორც ვხედავთ, დარღვეულია, მაგრამ არც თუ შემთხვევით. აქ აშკარად ჩნდება ხალხურ ნიმუშებზე დახელოვნებული ოსტატის მხატვრული ხედვა - ფიგურების დაყენების ფრონტალური პოზიცია, მისთვის უფრო გასაგებია, უფრო ბუნებრივიც და შესრულების მხრივაც უფრო მოხერხებული. ეს ასეა მოხატულობის სხვა, დანარჩენ მონაკვეთებზეც.

საკურთხევლის მოხატულობაში ასახული თემა ქრისტეს დიდებისა, დარბაზის კამარებსა და კედლებზე თანმიმდევრულად გაშლილ, ერთიანი იდეით შეკრულ სცენებში ვითარდება.

„ხარება" პირველი სცენაა საუფლო ციკლისა (ნაცრისფერნარევი თეთრათი მკაფიოდ გამოყვანილი ასომთავრული წარწერით: „ხ/ა/რ/ე/ბ/ა"). თავიდანვე ჩანს მისი იკონოგრაფია გვიანი დროის ნიშნით რომ არის აღბეჭდილი. ეს ღმრთისმშობლის ფეხზემდგომი, დაგრძელებული პროპორციებით გამორჩეული ფიგურითაც აშკარავდება და მისი, პალეოლოგოსთა ხელოვნებისთვის სანიმუშო, მრგვალად მოხაზული დაბალი ტახტითაც, ფონისეული სიბრტყის ძლიერი დანაწევრებითაც, „ველუმის" მოტივითაც, ცის გახსნილი სეგმენტით თუ ღმრთისმშობლისკენ მიმართული სულიწმინდის აღმნიშვნელი სხივებითა და ფრთაგაშლილი მტრედით.

სცენის ორივე პერსონაჟი - მთავარანგელოზიც და ღმრთისმშობელიც

---

[6] „საქმენი მოციქულთანი", 5-6, 6; 21-8.

„მსხვილი ხედით" მოჩანს, ორივე კადრთან მიახლოვებულია ისე, რომ ადვილად, ძალდაუტანებლად იკითხება ამ დაბალი დარბაზის კამარიდან მომზირალ ფიგურათა სახეები. მთავარანგელოზის სახის დაგრძელებული ოვალი ნიკაპის ფართო მონახაზით კიდევ უფრო მეტად არის დაგრძელებული, დაბალი კისერიც მძიმედ აქვს დამჯდარი, სახის ნაკვთები უხეშად მოხაზულია და უბრალო სახეც მთავარანგელოზისა მხოლოდ ფართოდ გახელილი მეტყველი თვალებით ხდება მიმზიდველი. ღმრთისმშობლის გარეგნობა სხვაგვარია - თუმცა უბრალოა იგიც, მაგრამ გაცილებით დახვეწილი: სახის ნაკვთები თხელია, მზერა მოკრძალებული, მშვიდია, თითქოს წამიერად გარინდული.

„ხარების" ხსენებული სცენა რომ გვიანპალეოლოგოსური მხატვრობის ნიმუშების გავლენის შედეგია, ეს ცხადია - ოღონდ ოდნავ გარდაქმნილია თითქოს. სანიმუშო მასალა კი, ჩვენს ოსტატს თვალწინ ჰქონდა: აქვე წმინდა ელიას დარბაზის გვერდითვე დგას როგორც მთავარი ტაძარი გელათისა, ისე წმინდა გიორგის გუმბათიანი ეკლესია, რომლებიც „პოსტპალეოლოგოსური“, იმჟამად ოფიციალურად მიღებული სტილის, გაწაფული ოსტატობით შესრულებული მხატვრობითაა შემკული.

გელათის წმინდა გიორგის ეკლესიის XVI საუკუნის მხატვრობაში ასახული „ხარება" - მისი იკონოგრაფია თუ საერთო იკონოგრაფიული გადაწყვეტა, თითქმის სრულად მეორდება ჩვენს მოხატულობაში. მაგრამ მეორდება მხოლოდ ზოგადი სახით: შესრულების ოსტატობის სხვადასხვაგვარ დონეზე რომ არაფერი ვთქვათ, ჩვენთან ბევრი რამ ისეთია, რაც ზოგან მექანიკურად არის გადმოტანილი, ზოგან კი - სხვაგვარადაც დანახული.

ოსტატის განსხვავებული ხედვა, ყველაზე მეტად, ფიგურების გაზრდილ ზომებში ჩანს - მჭვრეტელთან ახლოს, მსხვილი ხედით მათს წარმოდგენაში. სცენაში მოქმედ პერსონაჟებზე ყურადღების გამახვილება არც თუ უმნიშვნელო ფაქტია ამ გვიანა საუკუნეებში. ეს ის ხედვაა, რომლითაც ჩვენი ტრადიციული მხატვრობაა გამორჩეული. რაც შეეხება სურათის ფონს, აქ გელათის დარბაზის მომხატველი სხვაგვარ გზას ირჩევს: ცდილობს იმ განვითარებული ხუროთმოძღვრული ფონის გამოსახვას, რომელიც პალეოლოგოსურმა მხატვრობამ დაამკვიდრა, მაგრამ ამის ოსტატობა მას აშკარად არ ყოფნის. ხუროთმოძღვრული ფონი გელათის წმინდა გიორგის ეკლესიაშიც პირობითია, მაგრამ ეს ხომ შუა საუკუნეების მხატვრული შემოქმედებისთვის დამახასიათებელი პირობითობაა და არა ისეთი, როგორიც ჩვენს ძეგლებში ჩანს. ერთგან (წმინდა გიორგის ეკლესიის „ხარების" სცენაში) - განსწავლული ოსტატის ხელით სწორად გამოყვანილი, სიღრმის ილუზორული ხედის ჩვენებით წარმოდგენილი მასშტაბური ტაძრის მსგავსი ნაგებობა, მეორეგან - მოუხეშავი ხაზებით დანაწევრებული სიბრტყე, სადაც ხუროთმოძღვრული კულისებით ჭარბად გადატვირთული ფონი მხოლოდ სქემატურად თუა აღნიშნული. „ხარების" ჩვენი ოსტატისეული კომპოზიცია მშვიდად არ მოიხილება: ფორმა ნაკლებად მთლიანია, ნაკლებად ნათელი, შესამჩნევად კუთხოვანია და ტეხილი. ფიგურათა სილუეტებიც, პალეოლოგოსთა მხატვრობისთვის დამახასიათებლად, თუმცა დანაწევრებულია, მათი სამოსის კალთებიც - ზიგზაგისებრი რიტმით ჭარბად დანაოჭებული, მაგრამ შესრულების ხასიათია სხვაგვარი - ნიმუშ-

იან შედარებით განსხვავებული. გელათის წმინდა გიორგის ეკლესიის მომხატველის ნახატი სწორია, ხაზი თითქმის განატიფებული, გაწაფულ ხელს მკაცრად დამორჩილებული; ჩვენთან კი - შესამჩნევად სქელია, თითქოსდა განგებ გამკვეთრებული, ჩამოუქნელია, მოუხეშავიც, ადგილებში უსწორმასწოროც, ოღონდ შეუზღუდავია, ოსტატის ხელს თავისუფლად მინდობილი. აქედან ორი სხვადასხვა მხატვრული შთაბეჭდილება: ერთგან, თუმც სწორი და ჩამოქნილი ფორმა, მაგრამ სიმშრალე და ერთფეროვნება, მეორეგან - მოუხეშავი ფორმა, მაგრამ მეტი სიცხოველე, მეტი თავისუფლებაც. ერთი რამ ცხადია: ჩვენს ძეგლში ასახული „ხარების" სცენის საფუძვლად აღებული პალეოლოგოსური სქემა, მართალია, გარდაქმნილი არ არის, მაგრამ ხალხურ ნიმუშებზე დახელოვნებული ოსტატის შეულამაზებელი პირდაპირობით გამორჩეულ მხატვრულ ხედვას მაინც იმდენად არის დამორჩილებული, რომ შესამჩნევად დაშორებულია სანიმუშო მასალას.

იგივე მხატვრული შთაბეჭდილება, იქნებ უფრო დამახასიათებლადაც, ჩვენი ძეგლის სხვა საუფლო სცენებშიც აშკარავდება.

„უფლის შობას", რომელიც „ხარების" მომდევნოა, კამარის სამხრეთ - დასავლეთ მონაკვეთზე ვხედავთ (სცენის თანმხლები, მუქი ნაცრისფერით შესრულებული ასომთავრული წარწერა - „შობა", აქაც სურათის ცენტრშია ფართოდ გაშლილი). მისი მსგავსება წითელხევის ამავე თემის ამსახველ სცენასთან აშკარაა - თუმცა იგი გარკვეულად სახეცვლილია მაინც. თავიდანვე ყურადღებას იქცევს ის, რომ იოსების ფიგურა, რომელიც წითელხევის დარბაზის მოხატულობაში პილასტრზე იყო გადატანილი, ახლა თვით „შობის" სცენისთვის გამოყოფილ სასურათე არეზეა გამოსახული - ამიტომაც შედარებით შეკრული და დასრულებულია კომპოზიციის ეს მარცხენა ფრთა, განსაკუთრებით მისი ქვედა მონაკვეთი. ყურადღებას იქცევს ფიგურების გაზრდილი მასშტაბიც. ეს, ერთი მხრივ, შესაძლოა, სცენის სიდიდით არის გამოწვეული, მაგრამ მთავარი მაინც ისაა, რომ ახლა არა მარტო მოკრძალებულად იხატება მღვიმის გარშემო გაშლილი მთები, არამედ უკვე ფართოდ წარმოჩინდება თავისუფალი, ნეიტრალური სიბრტყეები, რომელთა ფონზეც სულ უფრო მკაფიოდ ჩნდებიან სცენაში მონაწილე პერსონაჟები. მასშტაბური თანაფარდობა ამ პერსონაჟებს შორის ახლა მეტად არის დაცული, ვიდრე ამავე ოსტატის მიერ მოხატულ ადრინდელ ძეგლზე (ღმრთისმშობლის ფიგურა ზომით, მართალია, გამორჩეულია, მაგრამ არც ისე, რომ სხვათაგან საგრძნობლად განსხვავდებოდეს. სცენაში თითქმის თანაბარი ზომისაა კომპოზიციის ზემო კუთხეებში მდგომი თითო ანგელოზი, მოგვთა ფიგურები და ჩვილის განბანვის ეპიზოდის დამსწრე ორი ქალი). მოხატულობაში, შეიძლება ითქვას, უკვე საკმაო დამაჯერებლობით წარმოგვიდგება კომპოზიციის ერთ-ერთი ძირითადი ფუნქცია - სურათის დაყოფა პირველ და მეორე რიგის აქცენტებად და ფონად: თუ ღმრთისმშობლის მნიშვნელოვნებით გამორჩეული ფიგურა დიაგონალურად არის გადმოცემული, სხვა, დანარჩენი ფიგურები წრიულად ლაგდებიან მის გარშემო. ეს სიბრტყითი კომპოზიცია, ძირითადად, აგებულია ხაზების თავისებური რიტმით. სასურათე არე, მართალია, ნაკლებად არის გადატვირთული იმ პატარ-პატარა კუთხოვანი ხაზებით, რომლებიც ბორცვებს აღნიშნავენ, მაგრამ თავისებურად

განვითარებული ხაზოვანი რიტმი მაინც დამახასიათებლად წარმოიქმნება. სიბრტყეზე ცხოვლად დატანილი, ტალღისებრ განვითარებული კლაკნილი ხაზები, რომელთაც ზოგან თეთრას ვიწრო ზოლებიც დაუყვება, კომპოზიციის ცენტრისკენ, მღვიმესა და მასში გაწოლილი ღმრთისმშობლისკენ მიემართება ქვემო, გვერდითი კუთხეებიდან. მიემართება თავისუფლად, ხაზის შეგრძნების ბუნებრივი ნიჭით დაჯილდოებული ოსტატის მიერ მთავარის, არსებითის გამოსაყოფად. ამ თავისებურ, პლასტიკურ ხაზთა მდინარება იმდენად ძალდაუტანებელია, რომ კომპოზიცია, თუ შეიძლება ითქვას, თავისუფლად სუნთქავს და მთელი სცენაც მჭვრეტელს ბუნებრივად წარმოუდგება.

თუ „ხარებისა" და „შობის" ამსახველი სცენები იკონოგრაფიულად არ შეიცავენ ისეთს, რაც საგანგებოდ შეიძლებოდა გამოგვეყო, „მირქმა", რომელიც მათი მომდევნოა, ამ მხრივ უჩვეულოდ წარმოგვიდგება. უჩვეულობა თავიდანვე ჩნდება სცენის ამხსნელი წარწერა - სახელდებით. კომპოზიციის ერთადერთი, ფართო ასომთავრული წარწერით აქ „მირქმა" კი არ იკითხება ტრადიციისამებრ, არამედ „მიგებება" - სახარებისეული სიტყვა[7], რომელიც კედლის მხატვრობის ჩვენთვის ცნობილ არცერთ ძეგლზე არ არის დადასტურებული. ხსენებულ სცენაში დაცულ აზრს მიგებებაც ხომ გამოხატავს - აქ მაინც განსაკუთრებით, რადგან „მირქმის" საზრისისეული მახვილი ღვთისმოვლენაზე, ძე ღმრთისას თაყვანისცემა - შეგებებაზეა გადატანილი და არა მსხვერპლზე (ჩვილი ჯერ კიდევ ღმრთისმშობელს უჭირავს და არა სვიმეონს). ამ სიტყვის მოშველიებით ჩვენს ოსტატს ამ მოვლენის საზეიმო, ზეაწეული განწყობილება რომ შემოაქვს სურათში, ეს ცხადია. ეს ხომ უშუალოდ ეპასუხება „მირქმის" საპირისპიროდ გამოსახული სცენის საკურთხევლის დამაგვირგვინებელ, „ქრისტეს დიდების" კომპოზიციას.

უჩვეულოა ისიც, ტრადიციულ პერსონაჟებთან ერთად, სვიმეონის გვერდით გამოსახულ ანგელოზს რომ ვხედავთ. ანგელოზის ფიგურა წითელხევის, ამავე თემის მომცველ კომპოზიციაშიც შემოგვხვდა, ოღონდ ახლა ის უკვე ანა წინასწარმეტყველის სანაცვლოდ შემოდის სცენაში, და, რაც მთავარია, უბრალოდ კი არ ესწრება სცენას, არამედ უშუალოდ მოქმედებს, უშუალოდ ეგებება ძე - ღმერთს: ჩვილისკენ მიმართულია და, როგორც მოხუც სვიმეონს, მასაც თეთრი ტილო აქვს ხელებზე გადაფარებული (საგულისხმოა ისიც, რომ ამ ანგელოზის სხეულის მოძრაობა, დაშვებული ფრთები, გამომეტყველებაც კი ისეთივეა, როგორსაც ნათლისღების კომპოზიციაში ვხედებით ხოლმე ჩვეულებისამებრ). ოსტატი, მისივე მხატვრული ხედვის შესატყვისად, ამ სცენის იკონოგრაფიასაც (როგორც მთლიან მოხატულობას თუ ცალკეულ სცენათა კომპოზიციურ სქემებს) წითელხევის მის მიერ ადრევე შესრულებულ მხატვრობასთან შედარებით, მარტივად და თავისუფლად იაზრებს. მირქმას ხომ, არსებითად, სვიმეონი განასახიერებს და ანა წინასწარმეტყველიც მხოლოდ დამატებითი პერსონაჟია ამ თემისა (იშვიათად, მაგრამ ხომ გვხვდება „მირქმის" ისეთი

---

[7] „მოიღეს რტოები დანაკისკუდთაგან და განვიდეს მიგებებად მისა, ღაღადებდეს და იტყოდეს. ოსანა! კურთხეულ არს მომავალი სახელითა უფლისაჲთა, მეუფე ისრაჱლისა!" იოანე 12,13.

სცენები, სადაც არ ჩანს ანას ფიგურა). ამიტომაც, თუ ეს ის ანგელოზია, რომლისგანაც განსხეულებული ძის სახელდება ხდება, მაშინ გასაგებია მისი საგანგებო მნიშვნელობა და, ამდენად, ანა წინასწარმეტყველის სანაცვლოდ მისი გამოსახვა (ეს არც თუ იშვიათი შემთხვევაა ჩვენს სახვით ხელოვნებაში: „თანღილ - თარინგზელის” XIII საუკუნის მხატვრობაში ისეთი მაგალითიც დასტურდება, როცა ადგილობრივი, პროვინციული განსწავლის ოსტატის მიერ „მირქმის” სცენაში ანას სანაცვლოდ, სვანეთისთვის განსაკუთრებულად მნიშვნელოვანი წმინდანი, იელიტაა წარმოდგენილი).

გიორგი ჯოხტობერიძე გელათის წმინდა ელიას ეკლესიაში თავის ძალებში დაჯერებულ ოსტატად ჩანს ეს ამ კომპოზიციის მთლიანი მოხილვისას კი არ მჟღავნდება მხოლოდ, არამედ მის ცალკეულ ნაწილებშიც. „მირქმის” ხსენებული სცენა, მისი კომპოზიციური ქარგა ბუნებრივად ესადაგება ფართო სარკმლით თანაბრად დაყოფილ დასავლეთის კედელს. ჩვენი მოხატულობის, წინა სცენებშიც შენიშნული, თავისებურება აქაც აშკარაა: ჯერ ერთი - სცენას მთლიანად ეთმობა დასავლეთი კედლის ფართო ლუნეტი (ის ხომ ჭალასა და ბუგეულშიც დასავლეთით იყო გაშლილი, ოღონდ მხოლოდ სანახევროდ მოიცავდა კედლის არეს) და მეორე - ამ ფართო სასურათე სიბრტყეზე გამოსახული ყოველი ფიგურა გაზრდილი ზომისაა, შესამჩნევად მასშტაბური.

სურათის ფონი აქაც ისეთივეა, როგორიც ამ ყაიდის მხატვრულ ნიმუშებში შემოგვხვდა: კომპოზიციის ცენტრში, ფართო სარკმლის თავზე, კიბორიუმი კი არ ჩანს, ოფიციალური რიგის ყველა გვიანი ძეგლისთვის დამახასიათებლად, არამედ გუმბათიანი ტაძარი ორსავე მხარეს აღმართული თითო კოშკით. ამ ადგილზე მასშტაბური ტაძრის გამოსახვა საგულისხმო კომპოზიციური ხერხია: ამით არა მარტო აქ ასახული თემის იდეური ცენტრია გამახვილებული, არამედ მხატვრულად გაერთიანებულია სარკმლის ღიობით თითქოსდა ერთმანეთისგან გაყოფილი კომპოზიციის ორი ფრთაც. ტაძრის ორსავე მხარეს აღმართული თითო კოშკი, როგორც მოსალოდნელი იყო, ერთიან პირობით სიბრტყედ როდი გადმოიცემა, არამედ კუთხით არის ნაჩვენები ისე, რომ ქონგურების აღმნიშვნელი დამრეცი სიბრტყეები სიღრმის ილუზიას წარმოქმნიდეს. ამას, ოსტატის აზრით, ხელს ისიც უნდა უწყობდეს, რომ კოშკების შიდა, ვითომდა სიღრმეში მოქცეული გვერდები დაფერილია შედარებით მუქი ტონით. ასე რომ, პალეოლოგოსთა ხელოვნებაში სიღრმის მოსანიშნად გამოყენებული ხერხი, ჩვენს მხატვრობაშიც პოულობს გამოძახილს. რაც შეეხება კომპოზიციის მარჯვენა და მარცხენა ფრთას, აქ ამ სცენისთვის დამახასიათებელი თანაფარდობაა - ფრთების თითქმის სრული წონასწორობა, რის გამოც, იქნებ, სიმშრალისა და ერთფეროვნების შთაბეჭდილება უნდა წარმოქმნილიყო, მაგრამ ეს ასე არ არის, რადგან ამ მკაცრად შეკრულ კომპოზიციაში ფიგურების განლაგებაა სხვადასხვაგვარი. მარცხენა ფრთის პერსონაჟები არც თუ მკაცრ სამმეოთხედში არიან გამოსახული ისე, რომ მიახლოვებული არიან ფრონტალურ პოზიციას, რეგისტრის ხაზი მაღლაა აწეული და ფიგურებიც შედარებით მჭიდრო ინტერვალით დგანან ერთმანეთის გვერდიგვერდ. მარჯვენა ფრთაზე სხვა სურათია: უკვე ფართო ინტერვალით

ერთმანეთს დაშორებული სვიმეონი და ანგელოზი სრულ სამკუთხედში დგანან და გაცილებით ქვემოთ არიან გამოსახული, ვიდრე მათ წინ წარმოდგენილი ფიგურები. ეს შეგნებული ხერხი უნდა იყოს და არა რეგისტრის ხაზთა სხვადასხვა დონეზე განლაგების, მათი აღრევის შედეგი: ამით ქვემოდან ზემოთ მიმართული, წელში ოდნავ მოხრილი, მოკრძალებული ფიგურებიდან თითქმის ფრონტალურ ვერტიკალებად აღმართულ ფიგურებისკენ განვითარებული რიტმია წარმოჩენილი, რითაც არა მარტო აშკარა სიცხოველე ჩნდება მთლიან კომპოზიციაში, არამედ ღმრთისმშობლისა და იესუსადმი თაყვანისცემაა ხაზგასმულად გამოხატული.

მოხატულობის ამ კამარისეულ რეგისტრს „ფერისცვალებისა" და „ამაღლების" - უფლის ამ ორი გამოცხადების ამსახველი სცენა გაასრულებს. ისინი აქაც ჩრდილოეთის კედელზე, აქაც ისე გვერდიგვერდ არიან გამოსახული, როგორც ამ წრის თითქმის ყველა სხვა ძეგლის მოხატულობაში (ჭალაში, წითელხევში, ბუგეულსა თუ კალაურში). ორივე სცენა თანმხლები ასომთავრული წარწერებით კარგად შემორჩა მოხატულობას („ფერისცვ/ა/ლ/ე/ბა", „ამ/ა/ღლ/ე/ბა/"). ორივე ფართოდ არის გაშლილი, ამ მომცრო ზომის კამარასა და კედელზე თავისებურებით გამორჩეული - კომპოზიციური სქემის მკაფიოებით, სხვათაგან შედარებით განსხვავებული, შედარებით მონოქრომული ფერადოვნებითა თუ პერსონაჟთა გაზრდილი მასშტაბით. საგულისხმოა ისიც, „ფერისცვალების" სცენაში ფონი რომ სრულიად ნეიტრალურია - მთების აღმნიშვნელ სიბრტყეთა თვით კონტურული მინიშნების გარეშე უწყვეტლივ წარმოდგენილი.

ორივე ეს თემა, ძირითადად ასახულია ჩვეულებრივი, ტრადიციული იკონოგრაფიით - ერთია მხოლოდ: მოსე, რატომღაც, თავისივე წიგნის, სჯულის კანონის გარეშეა გამოსახული. ორივეგან მკაფიოდ ჩნდება სიმეტრიული სქემა, ოღონდ თუ ერთგან („ფერისცვალების" სცენაში) კომპოზიციის უმეტესი ნაწილი ზედა, ზეციურ ზოლზე მოქმედ პერსონაჟებს - ნათების ოვალური ზოლით გარშემორტყმულ ქრისტესა და მისკენ ლოცვად მიმართულ თითო წინასწარმეტყველს უჭირავს, მეორეგან („ამაღლების" სცენაში) პირიქით უმეტესი ნაწილი კომპოზიციისა უკვე იმ ქვედა, მიწიერ ხედზეა გაშლილი, სადაც მავედრებელ, ხელგანპყრობით გამოსახულ ტანმაღალ ღმრთისმშობელს მსუბუქი ინტერვალით ეკვრიან უშარავანდო მოციქულთა შედარებით მომცრო ზომის ფიგურები. ღმრთისმშობლის ფიგურა ფართო ასომთავრული წარწერითაც არის გამორჩეული („დედა ღმ/რ/თ/ისა/") და იმ, სხვათაგან განსხვავებული, ჩალისფერი ოქროს სიჭარბითაც, რომლითაც მისი სამოსია დაფერილი.

დაკვირვებისას ჩანს, რომ ამ გვერდიგვერდ გაშლილი სცენების ცალკეული ფიგურები და ფიგურათა ჯგუფები, თუ მათ დიაგონალურად მივაყოლებთ თვალს, ისე არიან ერთმანეთის მიმართ განლაგებული, რომ ერთმანეთის მოხაზულობა გაიმეორონ. ქრისტეს ტანმაღალ ფიგურას „ფერისცვალების" სცენიდან „ამაღლების" სცენის ღმრთისმშობლის თითქმის ისეთივე ზომის, ისეთივე ტანმაღალი ფიგურა ეპასუხება, ხოლო მაცხოვრის მარჯვენივ და მარცხნივ მდგომ ელიასა და მოსეს გამორჩეულად მასშტაბურ ფიგურებს ღმრთისმშობლის ასევე ორსავე მხარეს მდგომ ტანმორჩილ, თანაც მჭიდროდ გამოსახულ მოციქულთა ჯგუფები. იგივე სხვა ფი-

გურებზეც ითქმის - „ფერისცვალების" სცენის დამსწრე მოციქულებზე, რომლებიც ისეთი მოძრაობით არიან მიწაზე დავარდნილი, რომ თავისი მოხაზულობით გარკვეულად ემსგავსებიან გვერდითი სცენის ზედა მონაკვეთის იმ სამფიგურიან ჯგუფს, სადაც ამაღლებული მაცხოვარი და თითქოსდა მოციქულთა ჯგუფიდან ამოზრდილი ორი მასშტაბური ანგელოზია გამოსახული. ეს შემთხვევითი არ უნდა იყოს: ჩვენმა ოსტატმა ამ მარტივი ხერხით არა მარტო გააერთიანა, გაამთლიანა ერთმანეთის გვერდიგვერდ გამოსახული, თითქმის ერთგვაროვნად აგებული კომპოზიციები, არამედ მათში გარკვეული რიტმის შეტანით შეძლო კიდეც მოსალოდნელი ერთფეროვნების დაძლევა.

შესრულების მანერის, ნახატის საერთო ხასიათის მხრივ აქაც ის სურათია, როგორიც ყველა ზემოხსენებულ სცენებში ვნახეთ. ფორმის მომნიშვნელი ძირითადი კონტურიც და შიდა ნახატის ხაზებიც ერთიანად მკვეთრად გრაფიკულია, ერთნაირად სქელია, სინატიფეს მოკლებული - უფრო მოუხეშავია, ვიდრე ჭალაში და გაცილებით გამკვეთრებული ვიდრე წითელხევში. ნახატი ყველგან სიბრტყობრივ - დეკორატიულია, მაგრამ ხაზით მონიშნული ფორმა, მისი სიმრგვალე ადგილებში მაინც ნაგრძნობია: ჯერ ერთი, სამოსის სხივისებრ მიმართული ნაოჭები თავისუფლად გაბნეული კი არ არის, არამედ გარკვეულად შეესაბამება სხეულის ფორმათა საზღვრების ტექტონიკურ აქცენტებს. ამასთან, სხეულის ზოგიერთ ნაწილთან (მუხლებთან, მხრებსა თუ მკლავის მოხრის ადგილებში) ხან თეთრას ვიწრო ლაქები ჩნდება და ხან იმ ყაიდის თეთრასვე მონასმისმიერი ხაზები, რომელშიც თითქოსდა შერწყმულია ლაქისა და ხაზის თვისებები. სრული სიბრტყობრიობის ფარგლებში სწორედ ეს გვაძლევს ფორმის შეგრძნების ილუზიას - მხოლოდ ადგილებში, რაღა თქმა უნდა, რადგან საბოლოოდ ვითომდა „ფერწერული მოდელირების" მიუხედავად, შიდა ნახატის ხაზები იმდენად მკვეთრია, იმდენად წინწამოწეული, რომ სწორედ ისინი აღიქმებიან უპირატესად. ეკლესიის მომხატველი თავისივე ხელის შესატყვის წერის მანერასთან ერთად, ქრონოლოგიურად მასთან ახლოს მდგომ გვიანპალეოლოგოსური მხატვრობის იმ ნიმუშებსაც უნდა მიმართავდეს, სადაც ფერთა თანდათანი დადებით არის მიღწეული გამოსახულებათა ზედაპირის მეტ-ნაკლებად პირობითი დამუშავება.

„ჯვარცმის" სცენას, რომლითაც მეორე რეგისტრის მოხატულობა იწყება, აზრობრივად ის ფუნქცია ეკისრება, რომ მოწამეთა გამოსახულებები (მოწამეობის იდეა) საუფლო ციკლის სცენებს (მაცხოვრის ღვთაებრივი და კაცებრივი ბუნების ამსახველ ეპიზოდებს) დაუკავშიროს. რაც შეეხება თვით სცენას, ის შუასაუკუნოვან მხატვრობაში ფართოდ გავრცელებულ მოკლე იკონოგრაფიულ რედაქციას გვთავაზობს. სურათში გამორჩეულად იკითხება კომპოზიციის მთელს სიგრძეზე გაჭიმული სხეულითა და ფართოდ გაშლილი ხელებით ჯვარს მიმსჭვალულის ფიგურა: იესუს უღონოდ ჩამოვარდნილი თავი, მწუხარედ შეკრული წარბები თუ უსიცოცხლოდ დახუჭული თვალები. ჯვარცმული თითქოს თავს ადგას, თითქოს მკლავებქვეშ იქცევს ორ მგლოვიარე ფიგურას: სამ მეოთხედში მდგომს, მისკენ ვედრებად მიმართულ ღმრთისმშობელს და იოანეს, რომლის სახე თუ ლოყასთან მიტანილი ხელის ჟესტი, ამ ყაიდის ძეგლებისთვის დამახასი-

ათქმელი უშუალობით, მწუხარებას გადმოსცემს. სცენის ორივე პერსონაჟი თუმც თანაბარი ინტერვალით დგას ცენტრიდან, მაგრამ მათი ფიგურები როდია თანაბარი ზომისა: ღმრთისმშობლის ფიგურა იმდენად მაღალია, რომ მისი შარავანდი შესამჩნევად გადაკვეთს ჯვრის მკლავს. მარტივი ხერხით არა მარტო ხაზგასმულად წარმოჩინდება ამ ფიგურის მნიშვნელოვნება, არამედ, კომპოზიციის საერთო ფრონტალობასთან ერთად, ოსტატურად ჩნდება მარცხნიდან მარჯვნივ სურათის ჩვეული წაკითხვა და, რაც მთავარია, ერთგვარად ცოცხლდება კიდეც ასე უბრალოდ და, ერთი შეხედვით, თითქოსდა მონოტონურად აგებული სცენის საერთო კომპოზიციური სქემა.

„ჯვარცმის" გელათისეული სცენა, ალბათ, უფრო მეტყველი იქნებოდა, რომ თვით ნახატის ხასიათიც ესიტყვებოდეს კომპოზიციური აგების საერთო წესს. ჩვენს მხატვარს, როგორც მოსალოდნელი იყო, ქინელება შიშველი სხეულის გამოსახვა, მაგრამ მთავარი ხელშემშლელი ფაქტორი ეს როდია – მონუმენტურობის ეფექტი, ძირითადად, მაინც ფორმის უხერხული დაქუცმაცებით არის შეზღუდული. იესოს შიშველ სხეულზე დატანილი შიდა ნახატის ხაზები (ერთგან კი, ქსოვილის საფარზე, თეთრას ბრტყელი ლაქები) ოსტატის აზრით მოცულობას უნდა გადმოსცემდეს, მაგრამ ეს უსწორმასწოროდ გაფანტული ხაზები იმდენად სქემატურია, რომ ადრეულ საუკუნეებში გამოყენებული წესის მარტივ, პრიმიტიულ იმიტაციას მოგვაგონებს მხოლოდ - საბოლოოდ კი, როგორც ითქვა, უხერხულად აქუცმაცებს ფორმას (იგივე ფონად გამოყენებულ ნაგებობაზეც ითქმის, რომელიც ზოგან დამრეცად არის სიღრმეში შეჭრილი და კიდეებში ორი ფერის, ნათელისა და მუქის ფართო „ლაქობრივი" ხაზითაა მოცულობის მონიშვნის მიზნით დუბლირებული, ერთმანეთში სქემატურად არეული). ეს ისე არ უნდა გავიგოთ, თითქოს „ჯვარცმის" კომპოზიცია სხვათაგან განსხვავებით იყოს შესრულებული. აქაც შესრულების იგივე წესია, იგივე ხედვაა ოსტატისა, რომელიც ზემოხსენებულ სცენებში შემოგვეხვდა. მაგრამ ბევრი რამ აქ უფრო თვალსაჩინოა თუნდაც იმიტომ, რომ ჯერ ერთი - სცენაში ჩნდება შიშველი ფიგურა და მეორე სხვებთან შედარებით ეს სცენა შესამჩნევად მცირე ზომისაა, მის გასწვრივ კი წარმოდგენილია მოწამეთა მასშტაბური ფიგურები, რომელთა ფონზეც ამ რეგისტრის ამ ერთადერთ სიუჟეტურ კომპოზიციაში მეტად აშკარავდება როგორც შიდა ნახატის ხაზთა სიჭარბე, ისე ფორმის დანაწევრების ტენდენციაც.

რაც შეეხება მოხატულობის ამ შუანა რეგისტრის მომდევნო მონაკვეთებს, ისინი, როგორც ითქვა, მთლიანად მოიცავენ მოწამეთა წელზევით ფიგურებს. სამხრეთის კედელზე, სარკმლის მარჯვნივ, გვერდიგვერდ მდგომ ორ წმინდანს ვხედავთ: თეკლას („წმ/იდა/ თეკლა") და გაიანეს („წმ/იდა/ გაიანე"). დასავლეთით ბარბალესა („წმ/იდა/ ბარბალე") და ეკატერინეს („წმ/იდა/ ეკატერინე"), რომლებიც წინა წყვილისაგან განსხვავებით ერთად კი არ დგანან, არამედ მათ შუა მოქცეული სარკმლით არიან გამიჯნული. ჩრდილოეთის კედელზე წმინდა მოწამეთა ორ-ორი ფიგურა ჩნდება: სარკმლის მარცხნივ ნინო („წმ/იდა/ ნინო") და სისო („წმ/იდა/ სისო"), მარჯვნივ მარინა („წმ/იდა/ მარინა") და ირინა („წმ/იდა/ ირინა"). აქ ყველა, ერთის

გარდა, ცნობილი წმინდანია[8]. ეს ერთი კი, წმინდა სიხოა[9], რომელიც ჩვენთვის ხელმისაწვდომ არც ერთ ლიტერატურულ წყაროში არ იხსენიება. არადა, ეს წმინდანი მხოლოდ ამ ეკლესიის მხატვრობაში კი არა, ამავე დროის სხვა რამდენიმე ძეგლშიც არის ასახული: ბუგეულში (ისევ და ისევ წმინდა ნინოსთან დაწყვილებული), ტაბაკინსა და კალაურში. ამ, იქნებ, ადგილობრივი წმინდანის სახელით ცნობილ მოწამეს, როგორც ჩანს, კარგად იცნობდა ჩვენი ეკლესია, მაგრამ დღეისათვის ვერაფერს ვიტყვით, თუ ვინ უნდა ყოფილიყო იგი.

მოწამეთა ფიგურები ყველგან მკაფიოდ იკითხებიან. ამგვარ წაკითხვას ხელს უწყობს არა მარტო მათი სილუეტის მკაფიოება ან გამოსახულებათა მასშტაბურობა, არა მარტო სრულიად ნეიტრალური, საუფლო სცენების ორფერი ფონისაგან განსხვავებული, ერთადერთი ღია მონაცრისფროთი დაფერილი ფონები, არამედ ისიც, რომ ფიგურები თავისუფლად არიან განლაგებული - რაიმე, თვით მსუბუქი მომაჩარჩოებელი ზოლის გარეშე წარმოდგენილი. ეს საგულისხმოა, რადგან ჩვენს გვიანა მხატვრობაში (გარდა ფარახეთის დარბაზის XVI საუკუნის დამლევის მოხატულობისა) ვერ ვნახავთ ასე თავისუფლად განლაგებულ, ამასთან თვით სრულიად უბრალო, თუნდაც ხაზოვანი ჩარჩოს გარეშე გამოსახულ მოწამეთა თუ წმინდანთა მნიშვნელოვნებით გამორჩეულ ცალკეულ ფიგურებს. ამგვარი რამ, როცა გამოსახულება ხატისებრ აღიქმება, მხოლოდ ადრეული პერიოდის ძეგლებშია დამოწმებული (ბიზანტიაშიც - მაგ., დაფნიში და ჩვენშიც მაგ., შიომღვიმესა და ხეს „წმინდა ბარბალეს" ეკლესიაში). ადრეული ტრადიციის გამოძახილის შედეგია მოციქულთა ის გამოსახულებანიც, რომლებიც ნახევარფიგურებად, მოჩარჩოების გარეშე წარმოგვიდგებიან (როგორც, მაგ., გელათის ტაძრის დავით ნარინის ეგვტერის საკურთხევლის XIII საუკუნის ბოლო მეოთხედის მოხატულობაში). მოგვიანებით, XIV საუკუნიდან მოყოლებული[10], როცა უკვე ფართოდ, უკვე ერთიან რეგისტრადაც გადმოიცემიან მოწამეთა წელზევითი ფიგურები[11],

---

[8] „ირინას და მარინას, ბარბარას და ეკატერინას, თეკლას... სანატრელთა მათ თანა დედათა მენელსაცხებელთა და ღმრთის მხილველთა ერთობით შევასხმიდეთ. სძალსა ქრისტეს ნინოს ქართლისა ქადაგსა...შევამკობდეთ გაიანეს..." მიქელ მოდრეკილი, ჰიმნები, II, გვ. 233. წმინდა ნინო X საუკუნის სხვა საგალობლებშიც მოწამეთა გვერდითაა მოხსენიებული: „სძალსა ქრისტესსა ნინოს ქართლის ქადაგსა, ვარსკვლავსა მნათობსა სალმრთოთა მით ნათლითა, კვრთა სიბრძნით გაოცებულსა, მოვედით და შევამკობდეთ გაიანეს..."

[9] ამ მოწამე ქალის შარავანდთან გარკვევით იკითხება სახელის აღმნიშვნელი წარწერა: „წმ. სიხო". წარწერას, მართალია, დაუყვება ქარაგმის ნიშანი, მაგრამ იგი სიტყვის დაქარაგმებას არ უნდა გულისხმობდეს, რადგან სხვა სახელებსაც (ნინოს, ბარბალეს, ეკატერინეს) იმის მიუხედავად, რომ სრულად არიან დაწერილი, თავზე მაინც უზის ქარაგმის ნიშანი.

[10] A. Grabar, L'Iconoclasme byzantin, Paris., 1957, გვ. 100-101.

[11] ჩვენს მონუმენტურ მხატვრობაში ისეთი მაგალითებიც დასტურდება, მაგ., აქში, როცა კამარის მომდევნო რეგისტრზე გაშლილ ყოველ სცენას – „ხარებას", „მირქმას", „ჯვარცმას", „ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნას", ზემო მარჯვენა და მარცხენა კუთხეში, თან ახლავს მედალიონებში ჩასმულ მოწამეთა წელზევითი გამოსახულებანი: წმინდა კვირიკე და ივლიტა, ეკატერინე, ბარბალე...

აუცილებელი ხდება ამ სახის გამოსახულებათა არა მარტო მსუბუქად მოჩარჩოება, არამედ ფართოდ ორნამენტირებულ მედალიონებად წარმოდგენაც (ეს ასეა ჩვენი წრის ყველა სხვა ძეგლში - ჭალასა და ბუგეულში, წითელხევშიც).

ყველა მოწამის ფიგურა ერთი ზომისაა, ყველა შარავანდმოსილია, ყველა ფრონტალურად დგას და მზერაც ჩვენსკენ, მჭვრეტელისკენ აქვთ მომართული. აქ თვით სახის ტიპიც ერთნაირია და განსხვავებას, რამდენიმეგან, მხოლოდ მათივე დამახასიათებელი რაიმე ნიშანი გვაძლევს: თეკლას და გაიანეს ამ ორ ქალწულ მოწამეს ერთ ხელში ჯვარი უჭირავთ, ხოლო მეორე - ლოცვად მკერდთან აქვთ მიტანილი. ეკატერინეს და, რატომღაც, ბარბალესაც სამეფო გვირგვინები ადგათ და ხელგაშლილნი ვედრებად წარმოგვიდგებიან. მომდევნო ორ წყვილს ჩვენი მხატვარი უკვე ერთგვაროვნად გამოსახავს: ორივეს დახურული სახარებებითა და მლოცველის ჟესტით.

წმინდა მოწამეთა სამოსი თითქმის ერთნაირია. ერთნაირია ფერადოვნებაც, ოღონდ ერთმანეთის მომდევნოდ განლაგებულ წმინდანებში, როგორც ამავე ყაიდის ყველა სხვა ძეგლში, დამახასიათებლად ჩნდება თბილი და ცივი ფერის მარტივი მონაცვლეობა: ჯერ ლურჯი მოსასხამი და აგურისფერი გულისპირი, შემდეგ პირიქით აგურისფერი მოსასხამი და ლურჯი გულისპირი და ა.შ. მოწამეთა სამოსის ამ ერთფეროვნებაში მცირეოდენი ცვლილება მკრთალი მოყვითალო ოქრით დაფერილ წიგნებს შეაქვთ მხოლოდ. ასე რომ, ამ მეორე რეგისტრის მოხატულობა ფერადოვნების მხრივაც ისეთსავე უბრალო გადაწყვეტას გვთავაზობს, როგორსაც კამარისეული სცენები. უბრალოება - მკვეთრი, გრაფიკული კონტურითა და დაუნაწევრებელი ფერადოვანი ლაქით ფიგურის სილუეტის გამოყოფა, გარკვეულ მხატვრულ ხერხად მოქმედებს. სწორედ ამ უბრალოებით მიიღწევა ამ შედარებით ვიწრო შუანა რეგისტრზე გამოსახულ, თითქოსდა ცალკეულ ვერტიკალებად აღმართულ ფიგურათა ხაზგასმული აქცენტირება, გარკვეული მნიშვნელოვნებით მათი წარმოჩენა, მოხატულობის მთლიან ანსამბლში მათი ორგანული (და არა დამოუკიდებელი) აღქმა. აქ, როგორც ჩანს, დაფენილია ჩვენი მონუმენტური მხატვრობის ადრეულ ძეგლთა მხატრული მიღწევების სუსტი შრეები, მოჩანს მიდრეკილება მათი მიბაძვისა, თუმცა შესრულების არც თუ გამორჩეული ოსტატობით და შესამჩნევი გულუბრყვილობით.

ჩვენმა ოსტატმა გარკვეული იდეური მახვილების დასმით, ზუსტად და თანმიმდევრულად გაიაზრა მოხატულობის ის ვრცელი მონაკვეთი, რომელიც რელიგიური თემატიკისთვის იყო გამიზნული. რაც შეეხება ცალკეულ სცენათა კომპოზიციურ აგებას, მათ მხატვრულ გადაწყვეტას - აქ თუმცა ბევრი რამ არის მხატვრული თვალსაზრისით გაუმართავი, მაგრამ ისიც აშკარაა, რომ მისი შემსრულებელი ახლა უფრო დაოსტატებულია, ვიდრე წითელხევის დარბაზის მოხატვისას. ყველა ზემოგანხილული სცენა, იმის მიუხედავად თუ რა განწყობილების შინაარს გადმოსცემს იგი, აგებულია გარკვეულად მონუმენტური ხედვით. ეს იმით მჟღავნდება, რომ კამარებისა და კედლების სასურათე სიბრტყეზე ნათლად იკითხება საუფლო სცენათა მომცველი დიდი ზომის, უბრალოდ მოჩარჩოებული არეები, სადაც

წარმოჩენილია მთავარი აზრობრივ - კომპოზიციური მახვილები. ამასთან, სცენების უმრავლესობა აგებულია სიმეტრიულად, რაც მათ მნიშვნელოვნებას მატებს. კომპოზიციის ცენტრირებას, მათ შეკვრას ხაზს უსვამს პერსონაჟთა დაყენება, მათი ხელების მეტყველი, გამიზნული მიმართულება. გასათვალისწინებელია ისიც, რომ ყოველი ცალკეული კომპოზიცია, ადრეული სქემისთვის დამახასიათებლად, შედარებით მაინც ნათლად არის აგებული. ფონი, ორად - ორი სცენის გამოკლებით, ან ნეიტრალურია, ან უფრო იშვიათად, არც თუ ძლიერად არის განვითარებული. ესეც, ბუნებრივია, ხელს უწყობს ფიგურებისკენ მჭვრეტელის ყურადღების მიმართვას. გასათვალისწინებელია ამ ფიგურების დიდი ზომებიც და ისიც, რომ ისინი ყველგან მკაფიოდ არიან განლაგებული. ამგვარივე მიდგომა ჩნდება ნახატშიც, რომელიც (მხოლოდ მეტ - ნაკლებად) ზოგად ფორმებში მოხაზავს სხეულისა თუ სახის ნაწილებს. ამ შედარებით მკაცრი მხატვრული მეტყველებით აგებულ კომპოზიციებში (რაც, ნებაუნებურად, ადრეული პერიოდების ჩვენს მხატვრულ შემოქმედებას გვაგონებს) ისეთი ნიშნებიც წარმოჩინდება, რომლებიც გარკვეულად ეწინააღმდეგებიან ოსტატის მონუმენტურ ხედვას. ასეთი კი ბევრი რამ არის, თუნდაც უსწორ - მასწოროდ და დუნედ გავლებული ზოლები, რომლითაც რეგისტრებია მონიშნული ან თითქოსდა მოდელირებისთვის გამიზნული, სქემატურად დატანილი შტრიხები, რომლებიც არც მოცულობის ილუზიას წარმოქმნიან და არც დეკორატიულად არიან განსაკუთრებით მეტყველი. იგივე შიდა ნახატის ხაზებზეც ითქმის: ისინი, ჯერ ერთი, იმდენად მკვეთრად, შერბილების გარეშე არიან სიბრტყეზე დატანილი, რომ ფაქტიურად კვეთენ ფორმას და მეორე - ზოგან ისე ქაოტურად არიან განლაგებული, რომ იქნებ ხელს არ უშლიან, მაგრამ ანელებენ მთავარი აქცენტების წარმოჩენას. ამასთან, შიდა ნახატის ხაზები იმდენად მარტივ ნახატს წარმოქმნიან, რომ ერთიან დეკორატიულ რიტმად ვერ კრავენ რომელიმე გამოსახულებას. მონუმენტური ხედვის თანდაყოლილი უნარი ჩვენი ოსტატისა ნაკლებად თუ ეთვისება მის საშემსრულებლო დონეს. როგორც ჩანს, საჭირო იყო სისადავითა და ლაკონიზმით მოტანილი მთლიანობის ის მეტი გრძნობა, რითაც ამგვარი მარტივი სახეით-გამომხატველი ხერხებით შესრულებული ნაწარმოები მეტად „იჟღერებდა", მეტ ზემოქმედებას მოახდენდა მნახველზე. მსჯელობის ამ მხრივ წარმართვა დღეისათვის, როცა ჩვენგან დროით დაშორებულ მხატვრულ მოვლენას ვაფასებთ, იქნებ გამართლებული ჩანს, მაგრამ იმ ხანად, შესამჩნევად გაუბრალოებულ, სახოვნად გაღარიბებულ მხატვრულ სისტემაში, გაძნელებული იყო მთლიანობის ამგვარი გრძნობის შენარჩუნება. ამის მიუხედავად, გელათის წმინდა ელიას ეკლესიაში აშკარად შესამჩნევია მომხატველი ოსტატის ამ მხრივ მიმართული სწრაფვა. აქ ჩვენ მის მიერ ადრევე მოხატულ ძეგლთან შედარებით უფრო მაღალ საშემსრულებლო დონეს როდი ვგულისხმობთ, არამედ უფრო არსებით მხარეს - სახეით-გამომხატველი ხერხები ოსტატს, აქ თითქოსდა მეტად, თავისივე ხედვის შესატყვისად აქვს მიმართული. ეს კი, თითქოსდა იძლეოდა იმის რწმენის უფლებას, რომ ამგვარი სწრაფვა გიორგი ჯოხტობერიძის შემოქმედების შემდგომ ეტაპზე უფრო დაწმენდილი სახით ყოფილიყო გამოვლენილი.

ილემი

ილემის ეკლესიის მოხატულობა, პირველი მოხილვისთანავე საშემსრულებლო ოსტატობის შედარებით მაღალი დონით გამოირჩევა. მეტიც, ამ მხრივ ეს მხატვრობა, განსახილველი ჯგუფის ძეგლთა შორის, ყველაზე მეტად მოგვაგონებს იმჟამინდელ პროფესიულ, პალეოლოგოსური რიგის მხატვრობას. ეს მით უფრო საგულისხმოა, რომ დეკორის საერთო სისტემის გააზრებისას ამ შემთხვევაში უფრო ძნელად დასაძლევი ამოცანა იყო გადასაწყვეტი, ვიდრე წინა ორ ძეგლში: ილემის ეკლესია, წითელხევისა და გელათის დარბაზთაგან განსხვავებული, შედარებით რთული სივრცული მონაცემების მქონე ბაზილიკური ტიპის ნაგებობაა.

სოფელ ილემის[1] წმინდა გიორგის ეკლესია XV საუკუნის ბოლოსა და XVI საუკუნის დასაწყისის დროისა უნდა იყოს[2]. ესაა მცირე ზომის სამნავიანი ბაზილიკა აფსიდიანი საკურთხევლითა და სწორკუთხა პასტოფორიუმებით. თუ შუა ნავი საგრძნობლად მაღალი და ფართოა, გვერდითი ნავები პირიქით - იმდენად მომცროა, რომ ფაქტიურად ვიწრო გასასვლელებს წარმოადგენენ. ძეგლის დასავლეთის კედელი ამჟამად მორღვეულია. ეს მას შემდეგ მოხდა, როცა XIX საუკუნისთვის ბაზილიკას დასავლეთი მხრიდან მიაშენეს დიდი დარბაზული ეკლესია და ამ ორი, ძველი და ახალი ნაგებობის გაერთიანების მიზნით მთლიანად მოშალეს ბაზილიკის დასავლეთის კედელი[3]. ასე რომ, დღეისათვის არა მარტო მთლიანად არის დაღუპული დასავლეთი კედლის მოხატულობა, არამედ დროთა განმავლობაში ძლიერად დაზიანებულა სამხრეთისა და ჩრდილოეთის კედელთა, კამარებისა და რამდენიმე სვეტის მოხატულობაც.

მოხატულობამ ორად - ორი წარწერა შემოგვეინახა - მხატვრისა და ქტიტორის. პირველი შუა ნავის ჩრდილოეთი პილასტრის სვეტისთავზეა თეთრი საღებავით შესრულებული: „ამის მხატვ/არსა/ გიორგი ჯოხტობერიძეს შეუნდოს ღმერთმან, ამინ"; მეორე კი, წითელი საღებავით შედარებით გაუმართავად გამოყვანილი, სამხრეთი ბოძის კაპიტელზე ჩნდება აღმოსავლეთის მხრიდან: „გიორგასა ჭაკვითაძესა შეუნდოს ღმერთმა, მეუღლესა მისსა თამარს შეუნდოს ღმერთმა, ამინ". წარწერები საგულისხმო ცნობებს გვაწვდის: ჯერ ერთი ის, რომ მათი პალეოგრაფია XVI საუკუნისთვის დამახასიათებელია - ჭალისა და ვანის მოხატულობაში დადასტურებულ წარწერათა მსგავსი (დონი აქაც ისეთივე დოქისებურია, განიც ისეთივე გრძელკუდიანი, თითქოს კიბის საფეხურისებრ ჩამოშვებული, ჭანიც უკუღმაა დაწერილი და აქაც ერთად, ერთმანეთის პარალელურად გვხვდება ორი სხვადასხვა ფორმა - „ღმერთმა" და „ღმერთმან")[4]. და მეორე - მხატვრის ვინაობის დამადასტურებელი წარწერა, მიუხედავად იმისა, რომ მოხატუ-

---

[1] სოფელი ილემი ზესტაფონის რაიონშია, მდინარე ილმულას ხეობის ორსავე კალთაზე გაშენებული.

[2] ვ. ბერიძე, XVI–XVIII საუკუნეების ქართული საეკლესიო ხუროთმოძღვრება, გვ. 166–169.

[3] იქვე, გვ. 166.

[4] იქვე, გვ. 168.

ლობა სრულიად აშკარად რამდენიმე ოსტატის ნახელავად ჩანს, იმას გვეუბნება, მხატვართა რომელიღაც საძმოს ან იქნებ არტელის ხელმძღვანელი და, ამდენად, მოხატულობის საერთო სტილის განმსაზღვრელი და ტონის მიმცემი აქაც რომ წითელხევისა და გელათის წმინდა ელიას ეკლესიებიდან ჩვენთვის ცნობილი გიორგი ჯოხტობერიძეა. რაც შეეხება საქტიტორო წარწერას - ამით ის ჩანს, რომ ბაზილიკის შემკობაში, როგორც განსახილველი წრის ძეგლთა უმრავლესობაში, მონაწილეობა მიუღიათ შედარებით დაბალი სოციალური ფენის წარმომადგენლებს[5].

ქტიტორი არა ერთი და ორი ჰყოლია ჩვენს ძეგლს. შედარებით სრულად, მართალია, მამაკაცის სამი ფიგურა გაირჩევა, მაგრამ მათი რიცხვი გაცილებით მეტი უნდა ყოფილიყო. ეს იმ კონტურული მონახაზებითა და სახისა თუ სამოსის იმ გამოხუნებული ფრაგმენტებით ჩანს, რომლებიც სვეტისთავებს შემორჩა (ზოგან გვერდითი ნავების კედლებსაც). ასე რომ, აქაც ქტიტორთა ის სიმრავლეა, რომელიც ამავე რიგის სხვა ნიმუშებშიც შემოგვხვდა.

შედარებით დაკვირვებული, შედარებით გამოცდილი ოსტატი თავიდანვე მოსახატი სივრცის გააზრებით ჩანს. ყურადღებას იქცევს ის, რომ ამ შემთხვევაში გელათის წმინდა ელიას ეკლესიის მსგავსად, ნაგებობის მხოლოდ ერთი ნაწილი კი არ არის მოხატული, არამედ მთლიანი სივრცე ბაზილიკის სამივე ნავი. ყურადღებას იქცევს ისიც, საკურთხევლის შესამჩნევად მომცრო კონქის შესაბამისად რომ არ მცირდება პერსონაჟთა ზომები: მაცხოვრის ფიგურა ტრადიციისამებრ, მასშტაბურად გამოისახება, მისი ამალის წევრები კი - მის ორსავ მხარეს მდგომი თითო მთავარანგელოზი კონქის მიმდებარე არეზე - კამარებზეა წარმოდგენილი. მოხატულობისთვის ასევე ოსტატურად არის გათვალისწინებული ბოძების თავისებური ფორმა (რაიმე პროფილირების გარეშე მოტანილი მარტივი სწორკუთხედები, სადაც ქტიტორთა, მესვეტეთა და მეუდაბნოეთა ფიგურების თავისუფალი ვერტიკალებია აღმართული). გათვალისწინებულია გვერდითი ნავების სივიწროვეც: სიუჟეტური კომპოზიციების სანაცვლოდ (თუნდაც ისე, როგორც ტაბაკინის მოხატულობაშია დადასტურებული) აქ ფართო - ფართო ინტერვალებით ერთმანეთისგან დაშორებულ წმინდანთა ცალკეულ გამოსახულებებსა და ქტიტორებს ვხედავთ. თუმცა ერთგან - სამხრეთი ნავის სამხრეთისავე კედლის შუანა არეზე წმ. ევსტათის ნადირობის ამსახველი სცენა ჩნდება, მაგრამ ეს ის ადგილია, რომელიც კარგად იკითხება ცენტრალური ნავის ყველა წერტილიდან. მთლიანი მოხატულობის ორგანულ ნაწილად გვერდით ნავებში გასასვლელ თაღთა მორკალურ სიბრტყეებზე განლაგებული გამოსახულებებიც აღიქმებიან. ჩრდილოეთის ნავში მოხატულობის ოდნავ შესამჩნევი კვალი გაირჩევა მხოლოდ, სამხრეთით კი ცენტრალური და სამხრეთი ნავის გამყოფი თაღის შიდა პირზე, რომელიც სამხრეთი ნავის კამარის შიდა პირზე გადადის, ნათლისმცემლისა და მის ორსავ მხარეს მდგომ ელისაბედისა და ზაქარიას ფიგურებია გამოსახული. სიმეტრიულად, ზუსტი წონასწორობით განლაგებული სამივე ფიგურა

---

5. იგივე ამავე დროისა და ამავე ყაიდის ორ სხვა ძეგლში – ფარახეთსა და თუზშიც დასტურდება. მეტიც შეიძლება ითქვას: თუზის დარბაზული ეკლესია გლეხთა თემის დაკვეთით უნდა იყოს მოხატული.

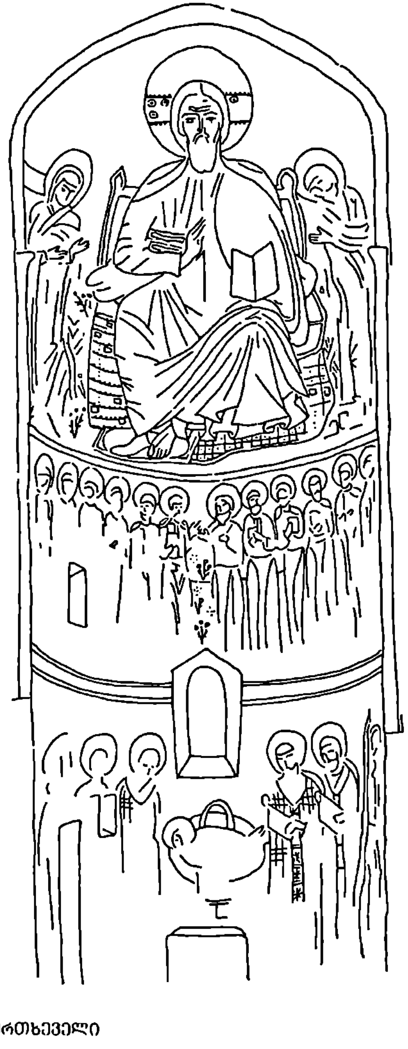
ისეა წარმოდგენილი, რომ დამოუკიდებლად, ცალკე კი არ აღიქმებიან, არამედ ორი ნავის მოხატულობის შემაერთებელ რგოლად. მჭვრეტელი სწორედ ამ გამოსახულებათა მეშვეობით გადაინაცვლებს სამხრეთის ნავში, სადაც წმინდა ევსტათის ნადირობის ხსენებული სცენა და მის ორსავე მხარეს ორ - ორი ცალკე მდგომი ფიგურა ჩნდება, რომლებიც ამ მეტად ვიწრო გვერდითი ნავების აღმოსავლეთისა და ჩრდილოეთის კედლებზეა განლაგებული.

ასე რომ, აქ თუმცა არ ჩანს მხატვრული დეკორის ორიგინალურად გადაწყვეტის რაიმე ხერხი, მაგრამ მოსახატი სივრცე (ნაწილიც და მთელიც) ყველგან ოსტატურად არის გააზრებული.

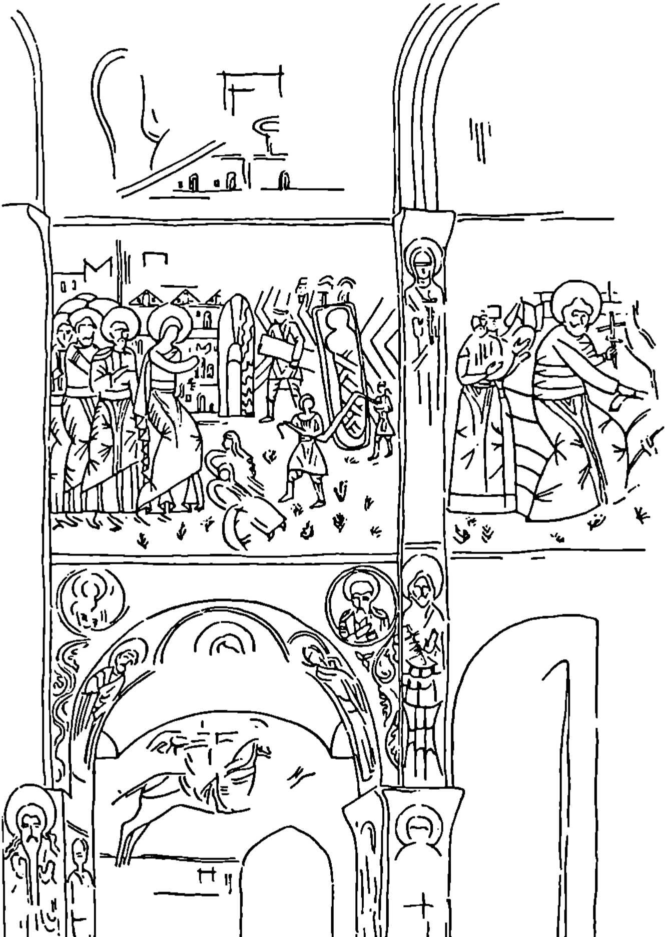
მოხატულობის ფრაგმენტულობის, მისი დიდი ნაწილის დაღუპვის გამო, შესაძლოა, ზუსტად და თანმიმდევრულად ვერ გავიაზროთ მთლიანი დეკორი, მაგრამ ისიც, რაც შემოგვრჩა, საკმარისია აქ დატეული იკონოგრაფიული იდეის წარმოსაჩენად.

მოხატულობა ყველაზე უკეთ საკურთხეველს შემორჩა. კონქში ტრადიციული თემა - „ვედრებაა" გაშლილი, მის ქვემოთ თორმეტი წმინდანის მწკრივი - მოციქულებია, ხოლო მესამე რეგისტრად მსხვერპლის თაყვანისცემაა გადმოცემული. რაც შეეხება კედლებსა და კამარებზე შემორჩენილ სცენებს, ისინი ასე წარმოგვიდგებიან: ცენტრალური ნავის დასაწყის რეგისტრზე, კამარის სამხრეთ - აღმოსავლეთ მონაკვეთზე „ხარების" სცენის ფრაგმენტები გაირჩევა. შუანა რეგისტრზე „ლაზარეს აღდგინება" და მის გვერდით, კედლის სამხრეთ-დასავლეთ მონაკვეთზე, სანახევროდ შემორჩენილი „ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნა". მოხატულობის ბოლო, დამამთავრებელ რეგისტრზე, თაღის კუთხეებში, რადგან აქ სამხრეთის ნავში გასასვლელი თაღია გაჭრილი, მედალიონებში ჩაწერილ მახარებელთა - მათესა და მარკოზის წელზევით გამოსახულებებს ვხედავთ. კედლის გამყოფ პილასტრზე ჯერ მოწამე ქალის - ბარბალეს მთლიანი ფიგურაა გამოსახული, შემდეგ მესვეტისა (აქ წარწერა არ ჩანს). სულ ქვემოთ კი, ბურჯის მოხატულობაზე, ახალგაზრდა ქტიტორი. მოხატულობის ფრაგმენტები, მხოლოდ ერთგან, სამხრეთ-აღმოსავლეთ ბურჯსაც შემორჩა: წარწერით - ის ონოფრე მეუდაბნოეა („წმ. ონოფრე").

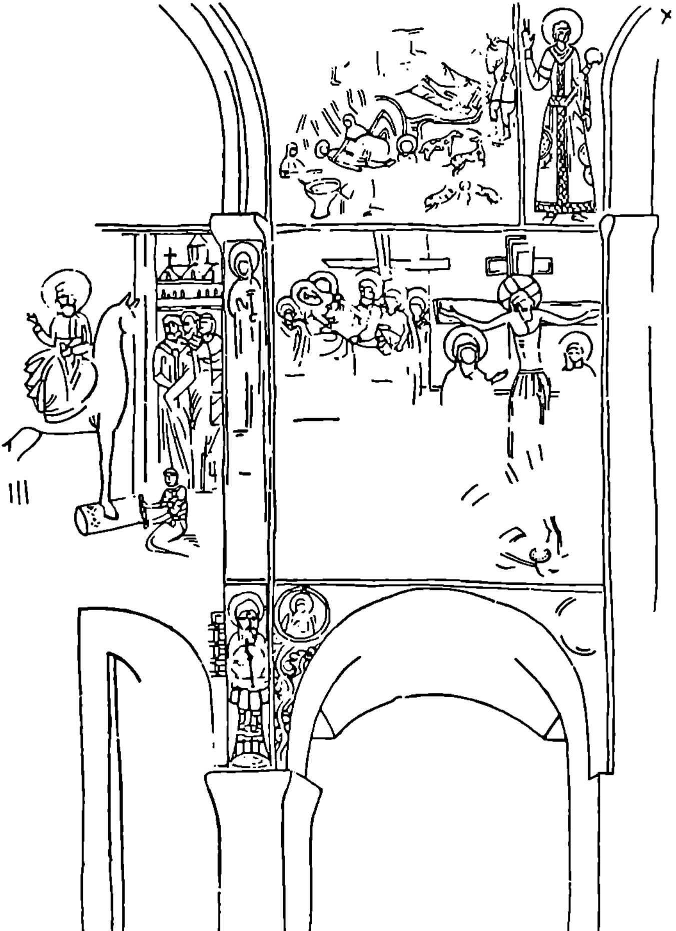
ჩრდილოეთის კედელმა საუფლო ციკლის ოთხი სცენა შემოგვინახა: ჯერ ჩრდილო-აღმოსავლეთით, „შობის" კომპოზიცია ჩნდება, შემდეგ მოხატულობის მეორე რეგისტრად, ერთად, განუყოფლად წარმოდგენილი „ჯვარცმა" და „გარდამოხსნა" და მის გვერდით, ჩრდილო-დასავლეთით გამოსახული „იერუსალემად შესვლა". აქაც სამხრეთი კედლის მეორე რეგისტრის მოხატულობის მსგავსად, სადაც აღდგომის წინასწარუწყებისა და აღდგომის საზრისის მომცველი სცენებია თანმიმდევრულად წარმოდგენილი, გარკვევით იკითხება საღვთო წერილის შესაბამისი ამბის ის თავ-ბოლო - ვნების დასაწყისი და დამამთავრებელი - ეპიზოდები, სადაც ერთი იდეაა გაცხადებული. მესამე რეგისტრის მოხატულობა თაღის კუთხეებში მოქცეულ მახარებელთა - ლუკას და იოანეს წელზევით ფიგურებს გადმოსცემს. პილასტრზე იგივე სცენა მეორდება, რომელიც სამხრეთით ვნახეთ: ზემოთ მოწამე ქალი - ეკატერინეა გამოსახული, ქვემოთ მესვეტე (წარწერა არც აქ იკითხება). მხატვრობის კვალი თუმცა ბურჯებზეც გაირჩევა, მაგრამ ისე მკრთალად, რომ შეუძლებელია მათი წაკითხვა.



ილემი. საკურთხეველი



ილემი. სამხრეთი კედელი



ილემი. ჩრდილოეთი კედელი

ამ ფრაგმენტულად შემორჩენილ მოხატულობაზე გარკვევით შეინიშნება, რომ გამოყენებულია მოგვიანო დროის ჩვენი ძეგლებისთვის დამახასიათებელი იკონოგრაფიული სქემა (მოხატულობით თითქმის თანაბრად დაფარულ კამარებსა და კედლებზე საუფლო ციკლის სცენებია მოცემული, ქვემოთ კი, ბურჯების ყოველ სიბრტყეზე, ცალკეული ფიგურები). შეინიშნება ისიც, რომ მსხვერპლის თემა, რომელიც საკურთხეველში - ეკლესიის ამ იდეური ღერძის მოხატულობაშია წარმოდგენილი, დარბაზის კედლებზეც ყოფილა განვითარებული („შობა" და „ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნა", „იერუსალიმად შესვლა" და უინტერვალოდ გაშლილი „ჯვარცმა" და „გარდამოხსნა"). დაკვირვებისას ისიც ჩანს, რომ ეს სცენები მსგავსი იდეის გამოხატვით, ისევე არიან განლაგებული, როგორც ამ ყაიდის ძეგლებზე ვნახეთ - ვერტიკალურად, ზემოთ და ქვემოთ. „ხარება" და „ლაზარეს აღდგინება" - წინასწარუწყების თემის მომცველი ეს ორი სცენა, ჭალის მოხატულობის მსგავსად, აქაც სამხრეთის კედელზე, აქაც ერთმანეთის ზემოთ და ქვემოთ არის გამოსახული, ხოლო „შობა" და მის ქვემოთ გაშლილი „ჯვარცმა" და „გარდამოხსნა", აქაც ისე წარმოგვიდგება, როგორც ქორეთის მოხატულობაში (იმ უმნიშვნელო სხვაობით, რომ ქორეთში „ჯვარცმის" სანაცვლოდ წმინდა გიორგის ბორბლით წამებაა ასახული). როგორც ჩანს, ილემის ბაზილიკის მოხატულობის პროგრამა არა მარტო ამ ყაიდის ძეგლების მსგავსად იყო განვითარებული, არამედ იდეურადაც ესიტყვებოდა მათ.

რაც შეეხება ცალკეულ სცენებს - მათ კომპოზიციურ გადაწყვეტას, ფერადოვნებასა თუ ჩახატს, შეიძლება ითქვას, რომ მხატვრულად ისინი, შესაძლებელია, უფრო დასრულებულად არა, მაგრამ საშემსრულებლო ოსტატობის მხრივ შედარებით უკეთ გამოიყურებიან, ვიდრე ზემოგანხილულ წინა ორ ძეგლში.

„ვედრების" საკონქო კომპოზიცია ისეა გაშლილი, როგორც ამას სვანეთის ეკლესიებში ვხვდებით ხოლმე ჩვეულებისამებრ (ფხოტრერის მოხატულობის X საუკუნისეულ ფენაზე, ჟიბიანის X საუკუნის ბოლო მეოთხედისა თუ იფრარისა (1194 წ.) და წვირმის XII საუკუნის პირველი მეოთხედის მოხატულობაში[6]. ჩვენი წრის ძეგლებიდან ამგვარი სქემა მხოლოდ ერთგან, და ისიც საქართველოს მთიან მხარეში რაჭაში, სოფელ ფარახეთის დარბაზულ ეკლესიაში დასტურდება). კონქში, როგორც ითქვა, მხოლოდ მაცხოვრის ფიგურა და მისკენ ვედრებად მიმართული ღმრთისმშობელი და ნათლისმცემელია გამოსახული; თითო მთავარანგელოზი კი, კონქის მიმდებარე ნაწილში, დარბაზის კამარებზეა გადატანილი. სვანეთის საკონქო კომპოზიციათაგან განსხვავებული აქ ისაა, რომ მთავარანგელოზები, შუაბიზანტიური პერიოდის მხატვრობისთვის დამახასიათებლად, ფრონტა-

---

[6] Н. Аладашвили, Г. Алибегашвили, А. Вольская, Живописная школа Сванети, გვ. 16–18, 34–36. ეს სცენა, მართალია, ზემო კრიხის XI საუკუნის მეორე მეოთხედის მხატვრობაშიც ასევეა განლაგებული, მაგრამ ტრადიციულად, მოგვიანო პერიოდშიც კი, სვანეთის დარბაზულ ეკლესიათა მხატვრობაშია დამკვიდრებული. ზემო კრიხის მხატვრობის შესახებ – Т. Вирсаладзе, Фресковая роспись в церкви Архангелов села Земо-Крихи, გვ. 120–121, 127–131.

ლურად კი არ დგანან, არამედ ისე, როგორც გვიანა ძეგლებში საკურთხევლისკენ არიან სამეოთხედში მიბრუნებული[7]. ამასთან, ეს ფიგურები არა მარტო ამგვარი პოზიციით, არამედ ფონის ფერადოვნებითა და რეგისტრთა აღმნიშვნელი ხაზებითაც გამოყოფიან მათ გვერდით, კამარებზე გამოსახულ საუფლო სცენებს, რითაც უკვე გარკვეულად უკავშირდებიან „ვედრების" საკონქო კომპოზიციას. თავდაპირველ ნიმუშად აქ, მართალია, აღრეული სცენაა გამოყენებული, მაგრამ ისიც ხომ შესამჩნევია, თუ როგორ ცდილობს ჩვენი ოსტატი ამ სცენის დროის შესაფერისად გააზრებას, ამ კომპოზიციური სქემის ორი საწყისის შერწყმა-შერიგებას.

„ვედრების" კომპოზიცია - ეს იდეური და მხატვრული ცენტრი მოხატულობისა. სხვა სცენათაგან ზომებითაც გამოირჩევა და ფერადოვნებითაც. კონქის უმეტესი ნაწილი მაკურთხეველი მარჯვენითა და გაშლილი სახარებით წარმოდგენილი მაცხოვრის მასშტაბურ ფიგურას უჭირავს. იგი მხოლოდ კონქის მოხატულობაში კი არა, საკურთხეველშიც ბატონობს. მუქ მოცისფრო ფონზე უცაბედად გამოიყოფა მაცხოვრის სამოსის აგურისფერისა და თეთრანარევი მომწვანო ფერის ფართო ლაქები, მოწითალოდ დაფერილი მისი ჯვრული შარავანდი, მოთვალულ - მომარგალიტებული მონაცრისფრო ტახტი, ტახტის ორსავ მხარეს გამოშვერილი ბალიშის აგურისფერი ბოლოები. ფერთა იგივე მონაცვლეობა, მართალია, ღმრთისმშობელისა და ნათლისმცემლის სამოსზეც ჩნდება, მაგრამ ფერი, ახლა უკვე ჭარბად თეთრანარევია, შესამჩნევად ბაცია, ნაკლებად მჟღერი. გასათვალისწინებელია ისიც, მათი შარავანდები რომ მოყვითალო ოქრასფერია. რაც შეეხება ქერობინისა და სერობინის ფრონტალურ გამოსახულებებს, ისინი მხოლოდ ერთი ჩამუქებული ფერით, ყავისფერნარევი ოქრით არიან მსუბუქად დაფერილი ფონის ფერადოვნებას მკვეთრად გამოყოფილი. ფერადოვნების მხრივ აქ დაახლოებით ისეთივე სურათია, როგორც ჭალის მოხატულობაში ვნახეთ.

ძირითადი ფორმის მომნიშვნელი კონტური და შიდა ნახატის ხაზები აქაც, ამ ყაიდის ყველა სხვა ძეგლის მსგავსად, შესამჩნევად სქელია, სიბრტყეზე მკვეთრად დატანილი და მაინც, შეიძლება ითქვას, ნახატს, ამ შემთხვევაში, ჩვენი ოსტატი მის მიერვე შესრულებულ წინა ორ ძეგლთან შედარებით უკეთ ფლობს. წერის სიბრტყობრივ-გრაფიკული მანერა თუმცა ყველგან ინარჩუნებს უპირატეს მნიშვნელობას, მაგრამ ამის მიუხედავად, სხეულის ზოგიერთ ნაწილს (მუხლებთან, მხრებსა და მკლავის მოხრის ადგილებში) ხან თეთრას ვიწრო ლაქები დაუყვება და ხან თეთრასვე მონასმისმიერი ხაზები, რომელშიც თითქოსდა შერწყმულია ლაქისა და ხაზის თვისებები. სრული სიბრტყოვანების ფარგლებში სწორედ ეს გვაძლევს ფორმის შეგრძნების ილუზიას მხოლოდ ადგილებში, რადა თქმა უნდა, რადგან საბოლოოდ ამ ვითომდა „ფერწერული მოდელირების" მიუხედავად, შიდა ნახატის ხაზები აქაც იმდენად მკვეთრია, იმდენად წინწამოწეული, რომ სწორედ ისინი აღიქმებიან უპირატესად. ეკლესიის მომხატველი თავისივე ხელის შესატყვის წერის მანერასთან ერთად, ქრონოლოგიურად მასთან ახლოს მდგომ გვიანპალეოლოგოსური მხატვრობის იმ ნიმუშებსაც მიმართავს, სადაც, როგორც ცნობილია, ფერთა

---

[7] Е. Привалова, Роспись Тимотесубани, გვ. 175.

თანდათანი დადებით არის მიღწეული სხეულის ზედაპირის მეტ-ნაკლებად პირობითი დამუშავება (დაახლოებით ისე, როგორც გელათის წმინდა გიორგისა თუ გელათისავე მთავარი ტაძრის მოხატულობაში). ფორმის „დამუშავების" მსგავსი წესი, ჩვენს ოსტატს, გელათის წმინდა ელიას ეკლესიის მხატვრობაშიც ჰქონდა გამოყენებული, მაგრამ გაცილებით მარტივად, არც თუ ამგვარი გამომსახველობით.

თუ პერსონაჟთა ფიგურებზე ფორმის ამოყვანის მიზნით გამოყენებულმა ხერხმა გვიანპალეოლოგოსური ხელოვნების ქართულ ნიადაგზე წარმოქმნილი ნიმუშები მოგვაგონა, ამა თუ იმ საგნის გადმოცემისას ჩვენივე მხატვრობის ადრეულ ძეგლთა გამოძახილი შეიგრძნობა უფრო მეტად. მაცხოვრის საუფლო საყდარი თითქოსდა სიღრმისეული ხედის მისანიშნად, ოვალურად მოხაზული და დაბალი კი არ არის, როგორც ეს ოფიციალური რიგის მოგვიანო მხატვრობაში გვხვდება ხოლმე ჩვეულებისამებრ, არამედ ისევე მასშტაბურად ჩანს, როგორც კლასიკური პერიოდის ძეგლებში: მნიშვნელოვნად მაღალია, სასურათე სიბრტყეზე ფართოდ გაშლილი და ძვირფასი ქვებით მდიდრულად მორთული. მისი ზურგიც რომბისებრი ფორმის გირჩებით დაბოლოებული. სხვა საქმეა, რომ ახლა, ერთიან სიბრტყეზე წარმოდგენილი საუფლო ტახტი დიაგონალურად ერთმანეთში გადასული უხეში ნახატითა თუ ოთხკუთხა ან წრისებრი ორნამენტითაა ზომაზე მეტად შევსებული. გვიანი დროის სიბრტყობრივ-დეკორატიული სტილის შესატყვისად თანაბრად და ჭარბად მოჩითული.

ქართული მონუმენტური მხატვრობის ადრეულ ნიმუშთა გამოძახილი საკურთხევლის ქვემო რეგისტრთა კომპოზიციებშიც შეინიშნება. ჩვენი ოსტატი არც აქ იმეორებს მის მიერვე შესრულებულ წინა ორ ძეგლში გამოყენებულ სქემებს. ეს ისეა, რადგან „ვედრების" ქვემოთ, ამ დროის საქართველოს ცენტრალური რაიონების ოფიციალური რიგის ძეგლებისთვის ნაკლებ დამახასიათებელი კომპოზიცია - წმინდანთა რიგია გამოსახული[10]. ამ თემის რამდენიმე იკონოგრაფიული ვარიანტიდან ჩვენი ოსტატი ყველაზე მარტივსა და ყველაზე გავრცელებულ სქემას ირჩევს: ცენტრის მარჯვნივ და მარცხნივ თანაბრად განლაგებული ექვს - ექვსი ფიგურა კომპოზიციის ორ ფრთას წარმოქმნის. კავშირი ფრთებს შორის იმ ორი მოციქულის ერთმანეთისკენ გაწვდილი ხელის ჟესტით არის ფორმალურად აღნიშნული, რომლებიც საკურთხეველში გაჭრილი სარკმლის ზემოთ ხვდებიან ერთმანეთს. ეს მარტივი ფორმალური ხერხი რომ არა, ორივე ჯგუფის ფიგურები დამოუკიდებლადაც შეიძლებოდა წაგვეკითხა.

ყველა წმინდანს ერთნაირი ყაიდის სამოსი მოსავს (ერთმანეთის მონაცვლეობით - ხან მონაცრისფრო ცისფერით, ხანაც ღია მოყვითალო ოქროს-

---

[10] ეს თემა სამეცნიერო ლიტერატურაში გავრცელებული მოსაზრებით, მხოლოდ XIV საუკუნემდეა დამკვიდრებული. მოგვიანებით, კონქის ქვემოთ მხოლოდ „მოციქულთა ზიარება" გამოისახება. ამ მხრივ გამონაკლისია სვანეთის ეკლესიების მოხატულობა, სადაც არა მარტო განვითარებულ შუა საუკუნეებში (XI–XII საუკუნეები), არამედ მოგვიანებითაც მხოლოდ მოციქულთა რიგია გამოსახული: Т. Вирсаладзе. Фресковая роспись в церкви Архангелов села Земо-крихи, გვ. 227.

ამ თემის იკონოგრაფიის შესახებ დაწვრ. იხ. Е. Привалова. Роспись Тимотесубани, გვ. 42–43.

ფერით დაფერილი გრძელი მოსასხამები, სადაც დამახასიათებლად ჩნდება განხილულ წინა ორ ძეგლშიც გამოყენებული, ოღონდ შესამჩნევად შერბილებული, შედარებით ძუნწადაც ნახმარი სხივისებრი ნაოჭები). ყველა შარავანდმოსილია. ყველას (ერთის გარდა)[11] ერთ ხელში მკერდზე მიდებული დახურული სახარება უჭირავს, ხოლო მეორე მასზე უდევს. ყველა ფრონტალურად დგას, სახით კი სამმეოთხედშია არაერთგვაროვნად ოდნავ შემობრუნებული. ყველას ასომთავრული წარწერა დაუყვება შარავანდთან: „წმ/იდა/ პავლე", „წმ/იდა/ მათე", „წმ/იდა/ კაპიტონ" (ხერსონელი, მოწამე ეპისკოპოსი), „წმ/იდა/ სფირიდონ" (თრიმითონის ეპისკოპოსი კვიპროსზე), „წმ/იდა/ ეგნატი" (ღმერთშემოსილი, ანტიოქელი ეპისკოპოსი), „წმ/იდა/ თომა" - ცენტრის მარჯვნივ; მარცხნივ კი - „წმ/იდა/ პეტრე", „წმ/იდა/ ანდრია", „წმ/იდა/ ბართლომე", „წმ/იდა/ მარკოზი", „წმ/იდა/ იოვანე", „წმ/იდა/ ფილიპე". აქ, როგორც ვხედავთ, დარღვეულია იერარქია და მოციქულთა გვერდით, რაიმე იკონოგრაფიული სხვაობის გარეშე, რამდენიმე მოწამე ეპისკოპოსიც ჩნდება.

ამ ფრიზისებრ გაშლილ კომპოზიციაში ჩვენი ოსტატი შუასაუკუნოვანი მხატვრობისთვის ჩვეულ, სიმეტრიულ სქემას მიმართავს ამ სახის კომპოზიცია უფრო რეპრეზენტატიული ხასიათისაა და მეტად გამოავლენს აქ გამოსახულ პერსონაჟთა მნიშვნელოვნებას. ეს, სხვა მხრივაც არის ხაზგასმული: მასშტაბურობით, ფართო შარავანდებით, მეტყველი მზერით. ფიგურები თავისუფლად „მოძრაობენ", ისე, რომ აცილებულია ამგვარი სქემისთვის მოსალოდნელი სიმშრალე და ერთფეროვნება და ისინიც, ხან სხვადასხვა ინტერვალით არიან ერთმანეთს დაშორებული, ხან მოხრილი ხელის მკლავებით ეკვრიან ერთმანეთს. სცენას განსაკუთრებით აცხოველებს ორფერ ფონზე გაშლილი, სამოთხის სიმბოლოდ მიჩნეული პატარ-პატარა ბუჩქები და ყვავილოვანი მცენარეები. ეს ფანტელების მსგავსი, წმინდანთა შორის გაბნეული ყვავილები ფუნჯისმიერი მონასმით ისე თავისუფლად და ცხოვლად არიან შესრულებული, როგორც ხალხური ნაწარმის გამოყენებით საგნებზე ვხედებით ხოლმე ჩვეულებისამებრ. აქაც, ჭალისა და ქორეთის საკურთხევლის მოხატულობის მსგავსად, სადაც იგივე მოტივია გამოყენებული, ადგილობრივი ოსტატის თავისებურ ხედვას სიცხოველის ნიშნები შეაქვს წმინდანთა რიგის მომცველ ამ მკაცრად აგებულ კომპოზიციურ სქემაში.

ნახატი და ფერადოვნება, მცირეოდენ სხვაობას თუ არ ჩავთვლით, ისეთივეა, როგორიც „ვედრების" სცენაში ვნახეთ. ორივეგან, სიბრტყოვანი ნახატის მიუხედავად, ნაგრძნობია ხაზით მონიშნული ფორმა, ხოლო სამოსის სხივისებრ მიმართული ნაოჭები თავისუფლად გაბნეული კი არ არის, არამედ შეესაბამება სხეულის ფორმათა საზღვრების ტექტონიკურ აქცენტებს (მუხლებთან, მხრების მოხრის ადგილებში). მომრგვალებული ფორმის რაღაც ილუზია ამითაც წარმოიქმნება, რასაც ის ორმაგი ხაზებიც აძლიერებს დამატებით, რომლებიც ოსტატს მოხრილი ხელის მაჯასთან,

---

[11] ეს პეტრეა, რომელსაც მარცხენა ხელში სახარება კი არა, უცნაურად დახვეული გრაგნილი უჭირავს დაქარაგმებული ასომთავრული წარწერით: „მე ვარ" (ალბათ სახარებისეული ფორმულის დასაწყისი სტრიქონი: „მე ვარ ნათელი სოფლისაჲ"...).

სამოსის სახელოს დაბოლოებასთან აქვს დატანილი წინა და უკანა ხედის მოსანიშნად. ყველა ეს ხერხი, მართალია, მარტივად არის გამოყენებული, მაგრამ მთავარი აქ მაინც პალეოლოგოსთა ხელოვნების დაკვირვებული აღქმაა, რაც ჩვენი ოსტატის ნახელავს გარკვეული თავისებურებით იმ დროის ოფიციალური რიგის ნიმუშებს უახლოვებს. რაც შეეხება თავისებურებას, მას ისევ და ისევ ხაზის ხასიათი წარმოქმნის: ხაზი გვიანპალეოლოგოსთა ნიმუშების შესატყვისი კი არ არის, უკიდურესად განატიფებული, მშრალი და ნაკლებად მეტყველი არამედ ისევ თუმც დაუხვეწავია, მაგრამ ყველგან თავისუფლად ხელს მინდობილია, სიბრტყეზე ცხოვლად დატანილი - ახლა უკვე, განსხვავებული სიძლიერისაა, შესამჩნევად დენადია, ოდნავ შერბილებული. ეს ყველაზე უკეთ სახის ნაკვთების ხატვისას ჩანს. სახეები, ძირითადად, მართალია, ისევეა შესრულებული, როგორც გელათის წმინდა ელიას ეკლესიის საუფლო სცენათა პერსონაჟებთან (სარჩულის ერთიანი მოვარდისფრო ტონი, ღია მომწვანო ჩრდილები თვალის უპეებთან, ძლიერი კონტურით მონიშნული რკალისებრი წარბები, თვალის წაგრძელებული ჭრილი, სადაც ზედა გარშემომწერი ხაზი, საგრძნობლად ჭარბობს ქვედა მონახაზს), მაგრამ მთავარი უფრო სხვა მხრივ არის გამოვლენილი. აქ ხაზი უკვე იმდენად მეტყველია, რომ არ საჭიროებს დამატებით დატვირთვას. თუ ამ ყაიდის ყველა ზემოხსენებულ ძეგლში ცხვირი ორი ხაზით, ნათელი და მუქი ფერის თხელი მონახაზით იყო აღნიშნული, ახლა ერთადერთი ხაზით ისეა შემოწერილი, რომ თითქმის რეალურად გადმოსცემს ფორმას. ასევე ოსტატურად, ძლიერი და მკვეთრი მონასმით მოინიშნება რკალისებრ ფართოდ გაშლილი სქელი წარბები, თვალის ჭრილი, თმებიდან ამოზრდილი ყურის მონახაზი, სადაც პატარა კლაკნილი ხაზია ცხოვლად ჩაკრული (მხოლოდ ზომიერად და არა ისე ხაზგასმულად, ისე უტრირებულად, როგორც წინა ორ ძეგლში), თმა-წვერიც საკმაოდ მოქნილი მონახაზითა და შიდა ნახატის მოკლე - მოკლედ დატანილი სქელი და ცოცხალი ხაზებით ისე არის შესრულებული, რომ თმის მასის, ფართოდ დაყრილი თმების სიმრგვალეც შეიგრძნობა. იგივე მიდგომა მაშინაც ჩანს, როცა ოსტატი ხელის მტევნებს ხატავს: გარშემომწერი კონტური აქ საკმაოდ მოქნილია, შიდა ნახატი კი, ხელის მოხრის ადგილებში და ხელის გულებზე, მსუბუქად არის შესრულებული ღია ფერის, შეიძლება ითქვას, „მოძრავი" ხაზებით.

ამ წმინდანთა სახეები, ერთი შეხედვით, თითქოსდა ერთგვაროვანია (ყველა შუახნის მამაკაცია, ყველა ხშირი თმა - წვერით წარმოდგენილი)[12]. და მაინც, მცირეოდენი ნიუანსის შეცვლით (ხან თმებისა და წვერ ულვაშის განსხვავებული მიმართულებით დატანილი ხაზებით, ხანაც თავის სხვადასხვაგვარი დახრით, ხან კი თვალების ოდნავი შემობრუნებით) გამოაშკარავებულია მათი გამომეტყველების სხვადასხვაგვარობა. მეტიც შეიძლება ითქვას, ყოველ კონკრეტულ შემთხვევაში თვით ხაზის მოძრაობაც იმდენად ცოცხალია, რომ ჩნდება ჩვენი თვალისთვის მხოლოდ ოდნავ

---

[12] იკონოგრაფიულად ამიტომაც ძნელდება წმინდანთა გარჩევა: პავლე მოციქული გამოსახულია ხშირი თმა-წვერით მაშინ, როცა ის მელოტი უნდა იყოს. ფილიპეც რატომღაც წვეროსანია, ხოლო ანდრია მოციქული, რომელიც გაბურძგნული თმით და თეთრი წვერით უნდა იყოს გამოსახული, შუახნის მამაკაცად გამოიყურება.

მოსახელთებელი, სახასიათო ნიშნები. საბოლოო შედეგი საკმაოდ მეტყველია: საკურთხევლის შუანა რეგისტრზე, მის ორფერად დაფერილ ფონზე, სადაც ფანტელების მსგავსი ყვავილები და მსუბუქი ხაზებით აღნიშნული პატარ-პატარა ბალახებია აქა-იქ გაბნეული, წმინდანთა უშუალოდ დანახული ფიგურებია წარმოდგენილი, რომელთა გამომეტყველებაშიც ერთიან, გამაერთიანებელ განწყობასთან ერთად, რაღაც განმასხვავებელი თავისებურებაც არის მონიშნული. საჭიროა თვალის თუნდაც ერთი გადავლებით შევადაროთ ეს საკურთხევლისეული კომპოზიცია ამავე მხატვრის მიერ შესრულებულ წინა ორი ძეგლის მხატვრობის ამავე მონაკვეთებს, რომ აშკარად გამოჩნდეს, თუ რაოდენ ამაღლდა, დაიხვეწა კიდეც გიორგი ჯოხტობერიძის საშემსრულებლო ოსტატობის დონე (კომპოზიციის, ფიგურათა პროპორციებისა თუ საერთოდ, ნახატის მხრივ). საკურთხევლის მოხატულობის ბოლო, დამამთავრებელ რეგისტრზე, ზემო ორისაგან განსხვავებით, არც ორფერად დაფერილი ფონი ჩნდება და არც აქა - იქ თავისუფლად გაბნეული ყვავილები და პატარ-პატარა ბურჩქებად შეკრული ბალახები. ეს რეგისტრი სხვებზე მაღალია, აქ წარმოდგენილი ფიგურები კი, სხვებთან შედარებით, გაზრდილი ზომებით გამორჩეული. მისი ამგვარი გადაწყვეტა იმით არის ნაკარნახები, რომ ის საყრდენია, დამჭერი რეგისტრია საკურთხევლის მთლიანი მოხატულობისა და გასაგებია როგორც ფონის ფერადოვანი სიმკაცრე, ისე ფიგურათა მასშტაბურობაც. სიუჟეტურად იგი ჩვენს გვიანა მოხატულობებში ფართოდ გავრცელებულ თემას „მსხვერპლის თაყვანისცემას" გადმოსცემს: კომპოზიციის მარჯვენა და მარცხენა ფრთიდან მსუბუქი მოძრაობით მიმართულ ეკლესიის მამებს, რომლებიც თაყვანს სცემენ მაღალ ბარძიმში მწოლიარე ჩვილ იესუს. გამოსახულებას თანსდევს ცნობილი ტექსტი პროსკომიდიის რიტუალიდან: „დაიკლის და შეიწ/ირეი/ს ტარიგი, ძე მა/მი/სა ამხმელი ყო/ვ/ლისა სოფლისა". აქაც, ამ შემთხვევაშიც მსხვერპლის თაყვანისცემის თემა ისევეა განვითარებული, თითქმის ისევე წარმოდგენილი, როგორც ჭალისა და ბუგეულის მხატვრობაში. ერთია მხოლოდ, ეკლესიის მამები (რადგან საკურთხევლის ცალ მხარეს გვერდით ნავში გასასვლელი თაღია გაჭრილი), ახლა უკვე, არათანაბრად არიან განლაგებული. მარცხნივ, გაშლილი გრაგნილებით ცენტრისკენ თაყვანისცემად მიმართული ოთხი ფიგურაა ამიტომაც გამოსახული: („წმ/იდა/ გერმანე", „წმ/იდა/ მაქსიმე", „წმ/იდა/ ნიკოლოზ", „წმ/იდა/ ოქროპირი"), მეორე მხარეს კი, მხოლოდ ორი („წმ/იდა/ ბასილი", „წმ/იდა/ გრიგოლი"). ყველა წმინდანი ერთნაირად წარმოგვიდგება და განსხვავებულიც მათი სამოსია მხოლოდ (სხვაობას წარმოგვიდგენს არა მარტო ფერადოვნება - თბილი და ცივი ტონის სხვადასხვაგვარი რიტმული მონაცვლეობა, არამედ ისიც, რომ თუ ჯვრულომოფორიანი მოსასხამი ყველა მათგანთან ჩანს, ჭადრაკული ფელონებით მხოლოდ რამდენიმე მღვდელმთავრის სამოსია შემკული). აქ არა მარტო სახის ტიპი, სახის ნაწილების ნახატიც ისეთივეა, როგორც ზემო რეგისტრის წმინდანებთან ვნახეთ. ოღონდ, ამ შედარებით ფართო და უხეში ნაკვთებით წარმოდგენილ ეკლესიის მამებს ოდნავ უფრო მკაცრი სახეები აქვთ. გამომეტყველების სხვაობაც აქედან მოდის.

საკურთხევლის სამივე რეგისტრი, ალბათ, იმ ოსტატის ნახელავია, რომლის ვინაობაც წარწერითაა თვალსაჩინო ადგილზე დადასტურებული.

ამის თქმის უფლებას მხოლოდ ის როდი გვაძლევს, მხატვრობის საგანგებო მნიშვნელობის მონაკვეთებს, ჩვეულებისამებრ, მთავარი ოსტატი რომ ასრულებს, არამედ მათი შედარებითი სრულყოფილებაც საშემსრულებლო ოსტატობისა თუ მხატვრული სისავსის მხრივ; ის ნიუანსისმიერი - წინა ორი ძეგლიდან ჩვენთვის ცნობილი ოსტატის, გიორგი ჯოხტობერიძის შემოქმედებისთვის დამახასიათებელი - დეტალებიც, რომლებიც, ნაკლებად თუ ჩნდება საუფლო სცენების მომცველ კედელ-კამარათა მოხატულობაში.

კამარის სამხრეთის ფერდზე, ტრადიციისამებრ, „ხარება" იკითხება (სცენა ისეა დაზიანებული, რომ არ იძლევა აღწერის საშუალებას). მის ქვემოთ, კამარასა და გვერდით ნავში გასასვლელ თაღს შორის მოქცეულ კედლის ფართო არეზე, თითქმის სრულად, თითქმის პირვანდელი სახით შემორჩენილ „ლაზარეს აღდგინებას" ვხედავთ. სცენის მოხილვისას თვალს ხვდება თხრობითი დეტალების სიჭარბე; ამის მიმანიშნებელია პერსონაჟთა სიმრავლეც და გადატვირთული ფონიც. აქ არა მარტო ქართული კედლის მხატვრობაში XII საუკუნიდან დამკვიდრებული, ბეთანია - ქალაქის აღმნიშვნელი ნაგებობა ჩნდება, არამედ ელეონის მთის მოტივიც და პატარა-პატარა ღეროებად შეკრული ის მოწითალო ყვავილოვანი ბუჩქებიც, რომლებიც საკურთხევლის მოხატულობაში შემოგვხვდა. ხსენებულ სცენაში ამ მოტივის წარმოჩენა ბუნებრივია მისი სიმბოლური მნიშვნელობა ზუსტად ესადაგება აღდგომის წინასწარუწყების თემას. ამავე მოტივს თავისებური მხატვრული დატვირთვაც აქვს. ეს მომცრო ზომის ფერადოვან ღეროებად გაშლილი ყვავილოვანი ბუჩქები მომხატველ-ოსტატის შინაგანი ნებით, სრულიად თავისუფლად - ზოგან გვერდიგვერდ, ზოგან ერთმანეთისაგან შორი-შორს არიან სურათის მოყვითალო ოქრისფერ ფონზე გაბნეული. სცენის შორიდან მოხილვისას ისინი პატარ-პატარა რიტმულ მახვილებადაც აღიქმებიან, რასაც სიცოცხლე შეაქვს სურათში.

საუფლო ციკლის მრავალფიგურიან სცენებში გამოსახულებათა სიჭარბე, ძირითადად, პალეოლოგოსთა ხელოვნებამ რომ შემოიტანა, ეს ცნობილია. ამ მხრივ არც „ლაზარეს აღდგინების" ჩვენი სცენაა გამონაკლისი - სანიმუშო აქაც სწორედ ამ სახის იკონოგრაფიული სქემებია, ოღონდ, ამ ყაიდის ყველა სხვა ძეგლის მსგავსად, ახლა უკვე შესამჩნევად გაუბრალოებული, შედარებით თავისებური სახით არის ყოველივე გადმოცემული.

ილემისეული სცენა, ტრადიციისამებრ, ისეა წარმოდგენილი, რომ წარმოიქმნას ერთმანეთთან მიმართულებით დაკავშირებული ორი კომპოზიციური დომინანტი: მარცხნივ ქრისტე მოციქულთა ჯგუფით, მარჯვნივ სარკოფაგში „შეგრაგნილი" ლაზარე და ის რამდენიმე, იკონოგრაფიულად აუცილებელი პერსონაჟი, რომლებიც აღდგინების სცენას ესწრება. კომპოზიციის შუანა, ცენტრალურ ნაწილში მჭვრეტელთათვის თავიდანვე მკვეთრად აღსაქმელი, მნიშვნელოვანი აქცენტი ჩნდება: ზემოთ - სურათში ოსტატურად ჩართული სარკმელი, ქვემოთ - სარკმლის გაგრძელებაზე, ლაზარეს დების მუხლმოყრილი ფიგურები, რომლებიც, ერთი მხრივ, თითქოს მიჯნავენ, მაგრამ ამასთან, აერთიანებენ კიდეც კომპოზიციის ამ ორ ნაწილს. რაც შეეხება მარჯვენა და მარცხენა ჯგუფში მოქმედ პერსონაჟთა სხვადასხვაგვარ მასშტაბს, ეს, მართალია, მათი განსხვავებული მნიშვნელობის საჩვენებლად გამოყენებული ხერხია, მაგრამ ისიც ხომ ჩანს, აზრობრივი მახვილების ამგვარმა დიფერენცირებამ რაოდენ „დააკოჭლა" ძირითადად მაინც ოსტა-

ტურად აგებული კომპოზიცია.

ამ სცენას ჩვენი ოსტატი უფრო მოგვითხრობს, ვიდრე წარმოგვიდგენს. სურათში ყურადღებას იქცევს თითქმის ყოველი ფიგურისთვის მოძებნილი რაღაც დამახასიათებელი მოძრაობა, რაც გარკვეულ განწყობილებას წარმოქმნის. მუხლებში ოდნავ მოხრილი ქრისტეს ფიგურა აწევდილი ხელის ჟესტით თუ მხრებზე მოგდებული მოსასხამის დატეხილი კალთებით, ძლიერად მიმართულ მოძრაობას გადმოსცემს. სწორედ ამ ხასიათის მოძრაობით გამოეყოფა იგი მოციქულთა ჯგუფს, რაც თითქოსდა უმნიშვნელო დეტალებითაც არის აღნიშნული: თუ მოციქულთა კაბის კალთები ერთ ხაზზეა განლაგებული, ქრისტესი მოძრაობის მიმართულებით ზიგზაგისებრ არის დანაოჭებული. ასევე შესამჩნევად არის გამოხატული ლაზარეს დების მოძრაობაც - მაცხოვრის მოძრაობის მიმართულების საწინააღმდეგოდ აფრიალებული მათი კაბების ფართო კალთებით გამახვილებული. ამ სცენისთვის საერთოდ დამახასიათებელი თხრობითი დეტალები აქ თითქოსდა მეტად არის სახასიათო მოძრაობით გამოვლენილი (დამახასიათებელია ამ მხრივ ის ფიგურები, რომლებიც ბორცვის მიღმა დგანან და თვალს ადევნებენ აღდგინების სცენას ან თუნდაც სარკოფაგთან მდგომი სამი ბიჭი, რომელთაგან ორი ტოლაღს ხსნის შეგრაგნილ ლაზარეს, ერთს კი, ოსტატურად გამოსახულს, სარკოფაგის ხუფი უჭირავს).

ეს სცენა საკურთხევლის მოხატულობასთან შედარებით აშკარად უფრო სიბრტყითია, მასში მონაწილე პერსონაჟები, საგნები, ფონად გაშლილი ნაგებობა თუ მთები თითქოს ფენებად ედება ერთმანეთს. გამოსახულებათა გარშემომწერი კონტური თითქოსდა აქაც მინიმალურად არის დიფერენცირებული და მხოლოდ გარკვეულ ტექტონიკურ ადგილებში აქცენტირებული, მაგრამ ისეთივე რბილი და პლასტიკური როდია, როგორც მთავარ ოსტატთან ვნახეთ. თვალს ისიც ხვდება, ხაზოვანი მოდელირება, მოკლე შტრიხებითა თუ სხივისებრ გაშლილი ნაოჭებით გამოვლენილი, ახლა უკვე, ნაკლები სიზუსტით და უფრო სქემატურადაც რომ მიჰყვება ფორმას. ფორმა შედარებით მშრალია, ხოლო მისი წარმომქმნელი ხაზის მდინარება, საკურთხევლის სამივე რეგისტრის მოხატულობასთან შედარებით, შესამჩნევად ნაკლებ მოქნილიც. არსებითად ერთი სიძლიერით დატანილი ხაზი მთების მონახაზზე შედარებით სქელია თითქოს, უფრო მოძრავიც, მაგრამ ნახატის საერთო სურათს ეს ვერ ცვლის: საბოლოოდ მთებიც პირობითად, რაიმე რეალური ფორმის, რეალური მასშტაბის მინიშნების გარეშეა გადმოცემული.

კომპოზიცია თუმც შესამჩნევად გადატვირთულია (ფონის გამოსახულებებითაც და პერსონაჟთა სიმრავლითაც), მაგრამ თუ „შენობებისა“ და „გორაკების“ სიჭარბე თავიდანვე ხვდება თვალს, სცენაში მონაწილე პერსონაჟებზე იგივეს ვერ ვიტყვით. ეს იმიტომ, რომ კომპოზიციაში მომხატველი-ოსტატი მარტივ, მაგრამ გარკვეულ წესრიგს ქმნის: გამოსახულებანი მეტ-ნაკლებად ისე არიან განლაგებული, რომ თავისუფლად იკითხებიან ფონზე და თვალიც წყნარად კითხულობს ყოველივეს. მათ შორის თითქმის ყველგან ჩნდება რაღაც ინტერვალი, რაღაც პაუზა - გამოსახულებანი არც იკარგებიან ფონზე და არც თრგუნავენ მას. ფიგურათა შედარებით სწორი, „პლასტიკური“ მოძრაობა, მათი, თუ შეიძლება ითქვას, გეომეტრიულად მშვიდი ფორმები მკაფიო მახვილებს წარმოქმნიან, რაც ხელს უწყობს მათს აზრობრივ გამოყოფას ისე, რომ გულუბრყვილო

თხრობასთან ერთად სურათში ჩნდება მნიშვნელოვნების შეგრძნებაც.

ეს სცენა, ამავე ყაიდის ძეგლებში ასახულ ამავე თემის მომცველ კომპოზიციებთან შედარებით, ალბათ, ყველაზე მეტად გვაგონებს პალეოლოგოსურ ნიმუშებს. თუმცა, ამ უდაო სიახლოვის მიუხედავად, ოსტატის თავისებური მხატვრული ხედვიდან მომდინარე ის ნიშნებიც წარმოჩინდებიან სრულიად აშკარად, რომლებიც შედარებით სხვაგვარი ელფერით ტვირთავენ სცენას (საერთო სქემის გაუბრალოება იქნება ეს, კომპოზიციის მკაცრი სიბრტყოვანება თუ ფონზე ხალხური შემოქმედების ნიმუშების მსგავსად, სრულიად თავისუფლად, ნებისმიერად მიმობნეული პატარ-პატარა მცენარეები). ეს იქნებ იმას ნიშნავს, რომ პალეოლოგოსური ნიმუშები ჩვენს ოსტატზე უფრო ზოგადი სახით - საერთო სქემით, საერთო კომპოზიციური აგებულებით მოქმედებენ, ვიდრე უშუალო მხატვრული განწყობილებით. დაახლოებით იგივე ამავე ეკლესიის მოხატულობის საკურთხევლისეულ კომპოზიციაშიც ისევე იკითხება, ოღონდ სხვაგვარი თანაფარდობით - თუ „ლაზარეს აღდგინების” სცენაში ნიმუშისეული ეძალება ოსტატისეულს, საკურთხეველში პირიქით, ალბათ, მომხატველის ბუნებრივი ნიჭის წყალობით, ოსტატისეული მეტია, ვიდრე ის, რაც ნიმუშიდან არის აღებული.

ამას ჩვენი მხატვრობის ამ ორი სხვადასხვა მონაკვეთის (საკურთხევლისა და ხსენებული კამარისეული სცენის) ახლა უკვე კონკრეტული შედარება დაგვიდასტურებს. ფიგურათა პროპორციები, მართალია, ორივეგან დაგრძელებულია, მაგრამ საკურთხეველში უფრო ზომიერია, ბუნებრივს მეტად მიახლოვებული. შედარებით უფრო ზომიერია თავისა და სხეულის შეფარდებაც (რამდენიმეგან თითქმის ისე, როგორც ჩვენი ხელოვნების ადრეული დროის ნიმუშებში). საკურთხევლის მომხატველს ზომიერების გრძნობა არც მაშინ ღალატობს, როცა ფრონტალურად გაშლილ ფიგურებს მარტივი რიტმული მონაცვლეობით წარმოგვიდგენს. და მაინც, სხვაობა ყველაზე მეტად ნახატის ხასიათში ჩანს. გრაფიკული მეტყველება თუმცა ორივეგან ძირითადია, მაგრამ თუ ერთგან (საკურთხევლის მოხატულობაში) ხაზი არსებითად რბილი და მოქნილია - ფორმის გამოვლენის მიზნით უმნიშვნელოდ ცვალებადი, მეორეგან შედარებით მკვეთრია, ხისტი და კუთხოვანი, ადგილებში უსწორმასწოროც, სხვადასხვა ფორმის გარშემოწერისას კონტრასტულად არათანაბარი, არათანაბრად სქელი და სქემატური. საგულისხმოდ ჩნდება თმისა და წვერ-ულვაშის გადმოცემის არაერთგვაროვანი წესი. ერთგან (საკურთხეველში) ტალღისებრ განვითარებული გარშემომწერი კონტურით მონიშნული ფორმა, რომლის შიდა ნახატიც მოკლე-მოკლედ დატანილი სქელი და საკმაოდ პლასტიკური ხაზებით ისე არის შესრულებული, რომ თმის რეალურს მიახლოებული მასის, ფართოდ დაყრილი თმების სიმრგვალეც შეიგრძნობა. მეორეგან ეს წესი სრულიად მარტივ სქემაზე დაიყვანება ისე, რომ საბოლოოდ ერთიანი კონტურით პირობითად მონიშნული, ერთიანად დაფერილი სიბრტყე იკითხება მხოლოდ. ხსენებული კამარისეული სცენა (ისევე, როგორც მომდევნო სცენები საუფლო ციკლისა) მთავარი მხატვრის, გიორგი ჯოხტობერიძის ნახელავი რომ არ არის, ეს უდაოა. უდაოა თუნდაც იმიტომ, რომ საუფლო სცენებში, სადაც ძირითადად დაცულია ჩვენი ეკლესიის დეკორის სისტემის ერთიანი მხატვრული განწყობილება, არ ჩანს თავისუფლად ხელს მინდობილი ნახატით მიღებული ის სიცოცხლე.

რომლითაც საკურთხეველისეული კომპოზიციები იყო გამორჩეული.

„ლაზარეს აღდგინების" კომპოზიციური სქემა მის მომდევნო - „ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნის" ამსახველ სცენაშიც ყოფილა გამოყენებული. ეს ამ სანახევროდ შემორჩენილი სცენის ფრაგმენტებით ჩანს: ფიგურების (იმ რამდენიმე პერსონაჟის მაგალითზე, რომლებიც სურათის მხოლოდ მარცხენა მონაკვეთს შემორჩა) თითქმის ისეთივე დაჯგუფება, მათი განლაგების თითქმის იგივე რიტმი, მთავარი ფიგურის ისეთივე სამოსი, სასწაულებრივი სცენის შესატყვისი ისეთივე მოძრაობა, ისეთივე იკონოგრაფიული ტიპი, როგორც წინა სცენაში შემოგვხედა. აქაც, სრულიად გამიზნულად, რადგან ეს სცენაც აღდგომის ხატების მომცველია, ორი-სამი ხაზით მონიშნული, აქა-იქ თავისუფლად გაბნეული ბალახები და თოვლის ფანტელების მსგავსად, თეთრად დაწინწკლული ყვავილებით მოჩითული ფონი. ეს ყვავილებიც, პატარ-პატარა ბუჩქებად შეკრული ბალახიც უკიდურესი სიბრტყოვანებისა და დეკორატიულობის, არც თუ ზუსტი ნახატის სიხისტისა და სიმკვეთრის მიუხედავად, მაინც იმდენად ცოცხალია, რომ აშკარად მოგვაგონებს მინდვრის პეიზაჟის მხატვრულ მოტივს. ხალხურ ნიმუშებზე დახელოვნებული ოსტატის მხატვრულ ხედვას აქაც თავისებური განწყობილება შეაქვს ამ დროისათვის დაკანონებულ, თითქმის შტამპად ქცეულ სცენაში.

საუფლო ციკლის მომდევნო სცენებიც, რომლებიც ბაზილიკის ჩრდილოეთი კედლის მოხატულობამ შემოგვინახა ფრაგმენტულია, ასევე სანახევროდ შემორჩენილი. „შობის" კომპოზიციიდან ცოტა რამ თუ იკითხება, მაგრამ ის მაინც შეიძლება ითქვას, რომ სცენა საკმაოდ ცოცხლად ყოფილა შესრულებული. ჟანრულობის ის აუცილებელი ელემენტი, რომელიც ამ სცენას ახლავს ხოლმე ჩვეულებისამებრ, აქ თითქოსდა ხაზგასმულად არის წარმოჩენილი, ცხოვრებისეულად დანახული, უბრალოდ, გულუბრყვილო უშუალობით მოთხრობილი (ჩვილის მოზრდილი ფიგურით დამძიმებული განმბანველი ქალის მოძრაობა იქნება ეს, თითქოსდა წამიერად გარინდებული იოსების მზერა, მწყემსის ფიგურის თავისუფალი დგომა, წინ გადმოწეული მხრები, ხელის ექსპრესიული ჟესტი, რომელიც ისე ცოცხლად გადმოსცემს თაყვანისცემას, თითქოს უშუალო დაკვირვების შედეგად იყოს შესრულებული). სცენაში საგულისხმო იკონოგრაფიული დეტალია: იოსები კომპოზიციის მარცხნივ, ჩარჩოს კიდესთან კი არ ზის ჩვეული პოზით, არამედ თითქმის ცენტრშია ფრონტალურად გამოსახული, პირობითად მონიშნული მთების ნახატშია ჩართული, მხოლოდ წელზევით ჩანს და ჩვენსკენ, მჭვრეტელისკენ არის გამიზნულად მომართული. აქ, როგორც ეხედავთ, სცენის ამ პერსონაჟის, ჩვენი კედლის მხატვრობისთვის უჩვეულო, ის იკონოგრაფიაა, რომელიც მხოლოდ იშვიათად თუ გვხვდება ბიზანტიური წრის XIV საუკუნის მომდევნო პერიოდის ძეგლებზე[13].

---

[13] G. Millet, Recherches... გვ. 61, 62.

ზუსტად ცენტრში არა, მაგრამ ოდნავ მარჯვნივ გადაწეულ იოსების წელზევით გამოსახულ ფიგურას, რომელიც ასევე მთების აღმნიშვნელ ნახატშია ჩართული, ათონზე შესრულებულ რამდენიმე მინიატურაზეც ვხვდებით: ქუთლუმუსის ეკლესიისა და ესპიგმენეს მონასტრის მენოლოგიათა დასურათებაში. S.M. Pelekanidis, P.S.Christou, Ch Fsioumis, S.N. Kadis, The Treasures of Mount Athos, Illuminated Manuscripts, 1975, II, ტაბ. '315, 354.

სრულად, მართალია, არც „იერუსალემად შესელის" ამსახველი სცენა შემორჩა მოხატულობას, მაგრამ მაინც აშკარად ჩანს, აქ რომ ის იკონოგრაფიული ვერსიაა გამოყენებული, რომელიც, გარკვეული თავისებურებით, ჭალის მოხატულობაშიც ვნახეთ. სასურათე სიბრტყის უმეტესი ნაწილი აქაც სახედარზე ამხედრებულ იესუს დიდი ზომის ფიგურას ჰქონია დათმობილი. იესუ ფრონტალურად გამოისახება, შეიძლება ითქვას, წარდგინებით - გრაგნილითა და მაკურთხეველი მარჯვენით ჩვენსკენ, მჭვრეტელისკენ მომართული. სცენის მთავარი პერსონაჟის სრული ფრონტალობა, მხილველთადმი მისი გამორჩეულად წარდგინება, როგორც ცნობილია, აღმოსავლური ტრადიციიდან მომდინარეობს[14] და ქართული მონუმენტური მხატვრობის ადრეულ ძეგლებშია დამოწმებული (მაგ., ხახულის ტაძრის მოხატულობაში, სადაც კომპოზიცია თუმც სხვაგვარადაა გააზრებული, მაგრამ თვით იესუს ფიგურაა ჩვენის ანალოგიურად გამოსახული[15]). ჩვენს შემთხვევაში ეს მომენტი უფრო გაძლიერებულია ფიგურის სიბრტყოვანების გამო (იმითაც, რომ სახედარს, მოგვიანო ძეგლებისთვის დამახასიათებლად, თავი ზემოთ აქვს აწეული). ჩანს ისიც, რომ კომპოზიცია ამ მრავალფიგურიანი სცენისა მჭიდროდ ყოფილა შეკრული (სახედარზე ამხედრებული მაცხოვარი, მის წინ ჩამუხლული, ოსტატის მახვილი თვალით დანახული პატარა ბიჭი, ფონად გამოსახული გუმბათიანი ნაგებობა და იერუსალემის მცხოვრებთა სამ-სამი ფიგურა თითქმის უინტერვალოდ ეკვრის ერთმანეთს). ამ სამი ფიგურის არა მარტო შესამჩნევად დაგრძელებული პროპორციები - მათი განლაგების, მათი დაჯგუფების ხერხიც ისეთივეა, როგორიც პალეოლოგოსთა ხელოვნების ძეგლებში გვხვდება (თუ წინ მდგომი სამმეოთხედშია მოცემული, მომდევნო ორი პროფილში ჩანს). პალეოლოგოსური მხატვრობის ამავე თემის მომცველ სცენებში გამოყვანილ პერსონაჟთა მსგავსია მათი სამოსიც (ფართო საყელოიან გრძელ კაბებს სახელოებიც იმდენად გრძელი აქვს, რომ მთლიანად ფარავენ ხელის მტევნებს - მაგ., გავიხსენოთ უბისის მოხატულობა). ერთია მხოლოდ - სამოსის დეკორატიული სახე სხვაგვარი: ხალხური ქსოვილის მსგავსად, მრავალი ხაზითა და წერტილით დაწინწკლული, პატარ-პატარა ყვავილისებრი ორნამენტით ჭარბად მოჩითული.

მსგავსი მხატვრული პრინციპი „ჯვარცმისა" და „გარდამოხსნის" ამსახველ მომდევნო სცენებშიც ჩნდება. ორივე ერთიან ჩარჩოშია მოქცეული და ვიწრო და შეწყვილებული ხაზებით კი არ გამოეყოფა ერთმანეთს, არამედ მხოლოდ ფერადოვნებით (ეს არც თუ უჩვეულოა ამ ყაიდის ძეგლებისთვის: უფლის გამოცხადების ორი სცენა - „ფერისცვალება" და „ამაღლება" ასევე ერთად, გაუმიჯნავად არის ასახული ბუგეულისა და ქორეთის მოხატულობაში). „ჯვარცმის" კომპოზიციის ფონი ღია, კაშკაშა მოყვითალოა, „გარდამოხსნისა" თეთრანარევი მოლურჯო ფერისა. ამიტომაცაა, რომ ამ ერთიან სიბრტყეზე გაშლილ და ერთიან ჩარჩოში მოქცეულ ამ ორ სცენათაგან, პირველ რიგში „ჯვარცმას" აღვიქვამთ გამორჩეულად.

„ჯვარცმის" სცენა არსებითად ისეა გადმოცემული, როგორც ზემოგანხილულ ორ სხვა ძეგლში წითელხევსა და გელათის წმინდა ელიას

---

[14] ამგვარი რამ იშვიათად ბიზანტიურ მხატვრობაშიც გვხვდება.

[15] Е. Такаишвили, Археологическая экспедиция 1917-го года в южные провинции Грузии, Тб., 1952, ტაბ. XII.

ეკლესიაში. ოღონდ ესაა, აქ საშემსრულებლო ოსტატობის შედარებით მაღალი დონეა - ისეთი როგორიც ილემის საკურთხევლის მოხატულობაში ვნახეთ. ეს თუ ასეა, მაშინ „ვნების" ამსახველ ამ სცენას („გარდამოხსნასაც") გიორგი ჯოხტობერიძე უნდა ხატავდეს.

ოსტატის მხატვრული ენა, თუ ზოგადად ვიმსჯელებთ, სამივეგან ლაკონიურია. კომპოზიციები, უმნიშვნელო გადახვევების მიუხედავად, სამივეგან აგებულია სიმეტრიულად, მარტივია, ტექტონიკური. სამივეგან მსგავსია სცენაში მონაწილე სამივე პერსონაჟის ფიგურათა პოზები. მსგავსია სახის ტიპიც, ოღონდ, პალეოლოგოსთა ნიმუშებისთვის დამახასიათებლად, ახლა უფრო შემცირებულია პერსონაჟთა თავების ზომა. აშკარა მსგავსებასთან ერთად, ამ სამ სხვადასხვა ძეგლში ლოკალური თავისებურებანიც შეინიშნება. თუ წითელხევში „ჯვარცმის" სცენის შედარებით ვიწრო მონაკვეთზე ხაზგასმულად აზიდული პროპორციებით გამოსახული ფიგურები ვერ წარმოქმნიან კომპოზიციურ თანაფარდობას, გელათის წმინდა ელიას ეკლესიაში სხვა სურათია: კომპოზიცია აქ უფრო გაშლილია, ფიგურასა და ფონს შორის უფრო ჰარმონიული ინტერვალებია და ფიგურის პროპორციებიც სასურათე სიბრტყეს შედარებით სწორად არის მორგებული - ილემის ბაზილიკის მოხატულობაში ეს სცენა გაცილებით კომპაქტურია და წინა ორ ძეგლთან შედარებით, შეიძლება ითქვას, ოსტატურად შეკრული. ქრისტეს ფიგურაც თუ ისევ წინა ორ ძეგლს შევადარებთ, უფრო მეტყველია, პროპორციულად უფრო გამართული.

შესრულების ოსტატობის დონის თანდათანი მატება, ხაზის ტექნიკური ფლობის მეტი უნარი, ფორმის გულმოდგინედ გამოწერის მეტი ინტერესი და ამ პროცესის თანამდევად წარმოქმნილი რიგი ნიშნები ნახატზეც ჩანს. წითელხევის ნახატი, მართალია, გაუმართავია, მაგრამ, ამასთან, სამოსის დანაოჭებაც და სხეულის პირობითად და ძუნწად მონიშნული მოდელირებაც შედარებით ნაკლებ დაქუცმაცებულია. გელათის წმინდა ელიას ეკლესიაში უფრო გაწაფული ხელი ჩანს: ძირითადი გარშემომწერი კონტური, რომელიც ახლა შესამჩნევად სქელია, შედარებით მთლიანიცაა, მეტად დასრულებულია, აშკარად მკვეთრია და უფრო მკაცრად, უფრო სტატიკურად წარმოგვიდგენს ფორმას. ილემის მოხატულობაში უფრო მეტად დაიხვეწა ხაზი, უფრო მოქნილიცაა და უფრო პლასტიკურიც - ოღონდ შიდა ნახატის არც თუ ერთგვაროვანი, ჭარბი ხაზები, ახლა უკვე შესამჩნევად აქუცმაცებენ ფორმას, მისი დანაწევრების პალეოლოგოსთა ხელოვნებისთვის დამახასიათებელი წესი აქ თითქოსდა უფრო აშკარად არის გამოყენებული. ერთი მხრივ, შესრულების მეტი ოსტატობა, მეტი გაწაფულობა - ამასთან, მეტი და მეტი დამორჩილება იმ დროის ოფიციალური რიგის პროფესიულ მხატვრობას.

ზემოთ ითქვა, ჩვენი ძეგლის მხატვრობა მახარებელთა, წმინდანთა, წმინდა მოწამე დედათა და მესვეტეთა ფიგურებსაც რომ წარმოგვიდგენს. ითქვა ისიც, თუ რაგვარად ესიტყვებიან ისინი როგორც მოხატულობის ძირითად იკონოგრაფიულ იდეას, ისე ცალკე მდგომ ფიგურათა განლაგების ტრადიციულ სქემას.

მახარებელთა ფიგურებს გვერდით ნავებში გასასვლელი თაღის ოთხსავე კუთხეში ვხედავთ - მოტივი, რომელიც ფართოდ არის გავრცელებული როგორც გუმბათიანი ტაძრების მოხატულობაში (გუმბათქვეშა აფრებზე),

ისე ბაზილიკურ ნაგებობებში. წელზევით გამოსახული ოთხივე ფიგურა, რომელთაც, ტრადიციისამებრ, მარჯვენა ხელი მკერდთან მიტანილ სახარებაზე უდევთ, გვიანა დროისთვის დამახასიათებლად, ჩასმულია შეწყვილებული კონტურით შემოწერილ მომცრო ზომის მრგვალ მედალიონებში[16]. მათ ქვემოთ მცენარეული მოტივისგან შედგენილი ისეთივე ორნამენტი ჩნდება, როგორიც ამავე ყაიდის ორ სხვა ძეგლზე - ჭალასა და ბუგეულში. ამ ოთხი ფიგურიდან, ამჟამად, დაუზიანებლად მხოლოდ ერთია შემორჩენილი: თეთრი თმა-წვერით წარმოდგენილი წმინდა მათე. მასაც ისეთივე ფორმისა და ფერის სამოსი მოსავს, როგორც საკურთხეველში გამოსახულ მოციქულებს. საკურთხევლისეულ მოციქულთა მსგავსადვეა შესრულებული მისი სახის ნაწილებიც. აშკარაა, რომ მახარებლის ეს გამოსახულება ჩვენი ეკლესიის მთავარი მხატვრის, გიორგი ჯოხტაბერიძის ნახელავია. ეს კიდევ უფრო აშკარად გამოჩნდება, თუ მახარებლის ხსენებულ ფიგურას პილასტრის შვერილსა და ბურჯებზე გამოსახულ ცალკეულ წმინდანებს შევადარებთ (მესვეტეს, რომლის თანმხლები წარწერაც არ შემოგვრჩა, ორ წმინდა დედას - ბარბალესა და ეკატერინეს, ფრაგმენტულობის გამო ამჟამად ძნელად გასარჩევ ონოფრე მეუდაბნოეს[17]). ყველა წმინდანი ტრადიციულად შემუშავებული მათივე დამახასიათებელი ნიშნით არის წარმოდგენილი (თუ მეუდაბნოეს ორივე ხელი ასკეტისთვის დამახასიათებლად ნებით მკერდთან აქვს მიტანილი, მესვეტესა და მოწამეთ ცალ ხელში ჯვარი უჭირავთ. მეუდაბნოე, ისევე როგორც ორივე მოწამე, სრულიად ნეიტრალურ, თეთრანარევ მონაცრისფრო ფონზე გამოისახებიან მაშინ, როცა მესვეტეს ნახევარფიგურა მოლურჯოდ დაფერილი სვეტიდან არის ამოზრდილი). აქაც, წმინდანთა ამ ფრონტალურად მდგომ ფიგურებზე დაკვირვებისას ჩანს, თუ რაოდენ წამყვანი მნიშვნელობისაა გვიანპალეოლოგოსური მხატვრობის ამა თუ იმ ნიმუშით ნაკარნახები ესა თუ ის სქემა, ოღონდ ნახატი, ჩვენი ეკლესიის მთავარი მხატვრის ნახელავთან შედარებით, უფრო გაუწაფავი და სქემატურია, თითქოსდა ნაკლები გულისყურით შესრულებული (მაგ., თმა-წვერი, როგორც საკურთხევლის წმინდა მამებთან ან მახარებლებთან მოკლე-მოკლედ დატანილი მეტყველი ნახატით კი არ არის გამოყვანილი, არამედ ერთიანი ფერადოვანი ლაქით არის დაუდევრად მონიშნული. უგულისყურობა შესამჩნევად გაუმართავ ნახატზეც ჩანს და სხვა). მხატვრული მანერის მხრივ აქაც იგივე სურათია, როგორიც საუფლო სცენებში ვნახეთ რამდენიმეგან, თუმცა ამ გამოსახულებებში თითქოს უფრო თვალსაჩინოდ გამოიყოფა მათი შესრულების, მათი აგება

---

[16] ამგვარად წარმოდგენილი მახარებლები უფრო მეტად დამახასიათებელია ჩვენი კედლის მხატვრობისთვის (გვხვდება კაპადოკიურ ძეგლებშიც), მაშინ როცა ბიზანტიური მხატვრობა მახარებლებს ტახტზე მსხდომთ, წერისას წარმოგვიდგენს – Е.Привалова, Роспись Тимотесубани, გვ. 51, 57.

[17] აქაც, როგორც ჩანს, ამ ასკეტისთვის დამახასიათებელი, საუკუნეების მანძილზე უცვლელად გამეორებული იკონოგრაფიული ტიპი ყოფილა გავრცელებული (სახეს ხშირი თმა–წვერი უფარავს, თმები იმდენად გრძელია, რომ მიწამდე სცემს, შიშველია და სარცხვინელი კაქტუსისებრი მცენარის ყვავილით აქვს დაფარული). ეს ასეა ქართული კედლის მხატვრობის ბევრ გვიანა ძეგლებზეც: გელათის წმინდა გიორგის ეკლესიაში, კორცხელში, ხობის მოხატულობის გვიანა ფენაზე, ჩვენი წრის ძეგლებიდან კი – კალაურის მოხატულობაში.

- მოდელირების ორი ასპექტი. ერთი მხრივ - ყოველი მათგანის პირობითი პროპორციები, ფორმათა განზოგადებული მონახაზით საკმაოდ დამაჯერებლად არის აგებული. ფიგურის მონახაზი თავისთავად თუმცა პირობითია და არც თუ მდიდარია თავისივე რიტმული დენადობით თუ პლასტიკური ნიუანსებით, მაგრამ ამ მხრივ მაინც მთლიანია თითქოს; მეორე მხრივ - შიდა მამოდელირებელი ხაზები, რომლებიც გაუბრალოებული სახით, საკმაოდ სქემატურადაც იმეორებენ პალეოლოგოსური მხატვრობის ამავე ფუნქციის მატარებელ ნახატს, ოსტატის მიერ მოხაზული დიდი ფორმის საპირისპიროდ, შესამჩნევად ანაწევრებენ ფორმას, მოქმედებენ მის მხატვრულ მთლიანობაზე - საბოლოოდ კი, ხელს უშლიან მის მონუმენტურ აღქმას.

შთაბეჭდილება მთავარი ოსტატის გამოჩენისთანავე იცვლება. ეს შუა და სამხრეთ ნავებს შორის მოქცეულ თაღის მოხატულობაზე ითქმის. აქ წარმოდგენილ ფრონტალურ ფიგურებში, ძირითადად მათ პროპორციებში, თუმცა შეიგრძნობა პალეოლოგოსური ხელოვნების გავლენა, მაგრამ შემდეგ, ნახატზე დაკვირვებისას ოსტატის შედარებით განსხვავებული სწრაფვაც ჩანს. მეტიც, შეიძლება ითქვას - გიორგი ჯოხტობერიძე მოხატულობის ამ მონაკვეთზე კომპოზიციის დახელოვნებული ოსტატია: აქ არა მარტო მეტი მხატვრული წესრიგია, არამედ მეტი ზომიერებაც. თაღის დამრეცი სიბრტყე, რომლის ცენტრში, ამჟამად ფრაგმენტულად შემორჩენილი, დიდი ზომის მედალიონი ყოფილა გამოსახული ნათლისმცემლის წელზევითი ფიგურით, ჰარმონიულად არის გაწონასწორებული მის მარჯვნივ და მარცხნივ თანაბრად განლაგებული ორი მასშტაბური ფიგურით: ერთი ზაქარიას გამოსახავს, მეორე ელისაბედს. ორივე საკმაოდ სწორად არის აგებული და, რაც მთავარია, დაჯერებული ოსტატის ხელით შემოწერილი ფორმა შედარებით ზომიერად არის დანაწევრებული: ფორმისა და ხაზის პლასტიკური შეგრძნება, მართალია, ზოგან მაინც ღალატობს ოსტატს, მაგრამ ახლა გაცილებით უკეთ არის აღნიშნული ტექტონიკური აქცენტები და პლასტიკური მონახაზიც უკეთ ნაგრძნობი. ამიტომ, ამ კონკრეტულ შემთხვევაში თითქოსდა გამართლებული ჩანს უბრალო მონუმენტურობაზე სიტყვის ჩამოგდება. იგივე შეიძლება ითქვას „ევსტათის ნადირობის" ამსახველ, იმ ერთადერთ სიუჟეტურ კომპოზიციაზე, რომელიც სამხრეთისავე კედელს შემორჩა. კომპოზიცია იმდენად დაზიანებულია, რომ არ იძლევა იკონოგრაფიული ვარიანტის გარჩევის საშუალებას, მაგრამ შემორჩენილი ფრაგმენტებით ჩანს (რახტომად გრძლივ გადაჭიმული ცხენის მჭიდროდ გადგმული ფეხები იქნება ეს, მუცლის რკალისებრ შემოწერილი ხაზი თუ მხედრის დაჭიმული მკლავების კონტურული მონახაზი) ის წამიერი მოქმედება, რომელიც ამ სცენისთვისაა დამახასიათებელი. ჩანს ისიც, რომ მომხატველი-ოსტატი, იმ დროის ოფიციალური რიგის ძეგლებთან სიახლოვის მიუხედავად, მაინც მეტად თავისუფალია, ერთიან სქემასაც შედარებით ნაკლებდამორჩილებული. აქ ის მაგალითია, როცა ოსტატს სანიმუშო მასალა თავისივე ხედვის შესატყვისად აქვს მიმართული.

ოსტატისეული ხედვა - თუმცა სრულიად უბრალო სახეით-გამომხატველი ხერხით [illegible] წარმოჩენილი, ჯერაც ნაკლებად დახვეწილი ფორმით, მაგრამ სიცოცხლის [illegible] ნიშნით აღბეჭდილი - ყველაზე მეტად ისტორიულ პირთა პორტრეტ[illegible]ებით შეიგრძნობა. თავიდან ის უნდა ითქვას,

რომ ილემის ბაზილიკის მოხატულობაში ქტიტორები არ არიან ისე გამორჩეული (არც მასშტაბურად, არც რამდენიმე ფიგურის დაჯგუფებით), როგორც ამ ყაიდის ყველა სხვა ძეგლში. ისინი იმავე ზომით არიან გამოსახული, როგორც სხვა წმინდანები - ცენტრალურ ნავში მხოლოდ სვეტისთავებზე, ხოლო ჩრდილოეთის ვიწრო და დაბალ ნავში აღსაქმელად მეტად მოუხერხებელ, აღმოსავლეთისა და ჩრდილოეთის კედლებზე. ეს, ალბათ, ბაზილიკური სივრცის თავისებურებით უნდა აიხსნას - ცენტრალური ნავის გრძივ კედლებზე ხომ ფართო თაღოვანი გასასვლელებია. თუმცა ისიც შეიძლებოდა, ქტიტორთა ზომებით გამორჩეული ჯგუფური პორტრეტი დასავლეთის იმ კედელზე ყოფილიყო გამოსახული, რომელმაც ჩვენამდე ვერ მოაღწია (ამის მაგალითი ამავე ყაიდისა და ამავე დროის ძეგლში - ქორეთის მოხატულობაში გვაქვს).

ამ რამდენიმე ქტიტორთაგან შედარებით უკეთ შემორჩენილი ის ერთია, რომელსაც სამხრეთი ნავის აღმოსავლეთი კედლის ვიწრო მონაკვეთზე ვხედავთ. სწორედ მასთან იკითხება საგულისხმო იკონოგრაფიული დეტალი - დიდი ზომის ჯვარი, რომელიც ამ ფრონტალურად მდგომ შუახნის მამაკაცს უჭირავს ორივე ხელში. აქ, როგორც ჩანს, საწინამძღვრო ჯვრით წარმოდგენილი განსაკუთრებული პირი - ჯვარისმტვირთველია გამოსახული[18]. ამ მამაკაცის სახის ტიპი, გამომეტყველება, სახის ნაწილების ნახატი ზუსტ ანალოგიას პოულობს ჭალელ ქტიტორებთან. მეტიც შეიძლება ითქვას, მისი ჩაცმულობა, ქუდიც კი ისეთივეა, როგორც ჭალის მოხატულობის ერთ-ერთ მთავარ ქტიტორთან - ლომინ აბაშიძესთან ვნახეთ. თუმცა მის ფიგურაზე დაკვირვებისას სხვაგვარი ოსტატობა, უფრო დაჯერებული ხელი ჩანს. ეს ფიგურა, ჭალელ ქტიტორებთან შედარებით, თითქოს უფრო მეტყველია, მთავარიც მეტად არის გამოყოფილი (სახე, თვალები, ხელის მტევნები), სილუეტიც უფრო გამომხატველია და მთლიანი ფიგურაც ნაკლებდეტალიზებულია, ნაკლებად დაქუცმაცებული, მხატვრულადაც უფრო მთლიანია თითქოს.

სხვა ქტიტორებთან ასე სწორი ნახატი შესაძლოა ნაკლებად ჩანდეს, მაგრამ აშკარად გამოვლენილ თავისუფლებას, რაიმე ნიმუშით შეუზღუდავობას, რაც რაღაც დამახასიათებელ, რაღაც კონკრეტულ-სახასიათოს წარმოქმნის, მაინც გარკვეულად ვგრძნობთ. ერთგან მოგრძო სახეს ვხედავთ სევდანარევი გამომეტყველებით - აქვე თითქოსდა უმნიშვნელო დეტალი: გვერდზე მოქცეული ქუდი, რომელიც გარკვეულ ხასიათს გვიმჟღავნებს, მეორეგან - შედარებით მძიმე ნიკაპი და თვალების მრგვალი მონახაზი, რაც უფრო ცივ, უფრო მკაცრ გამომეტყველებს მიუთითებს, მესამეგან - ფართოდ გახელილი თვალების გაოცებული მზერა. ამ ფრაგმენტულად შემორჩენილ ქტიტორთა „პორტრეტზე" დაკვირვება იმას გვეუბნება, რომ პრინციპულად აქ თუმცა ისეთივე მხატვრული ტენდენციაა გამჟღავნებული, როგორიც ამავე ოსტატის მიერ მოხატულ წინა ორ ძეგლში, მაგრამ აქვე დამახასიათებლად მოძებნილი ის თავისებურებებიც შესამჩნევია, რომელნიც არც თურმანიძეებთან იყო შენიშნული და არც ივანე დიდებულის სახლეულის რომელიმე წევრთან.

---

[18] საწინამძღვრო ჯვრისა და ჯვარისმტვირთველის შესახებ იხ. თ. საყვარელიძე, XII საუკუნის ქართული ჭედური ხელოვნების ისტორიიდან, თბ., 1980, გვ. 3-6.

ილემის ბაზილიკის მოხატულობის მაგალითზე შეიძლება ითქვას, რომ გიორგი ჯოხტობერიძე (ისევე როგორც მისი დამხმარე, მის ხელქვეით მომუშავე ოსტატები) მისეული მხატვრული ხედვით, ფორმის მისეული გრძნობით გამორჩეული მხატვარია. ეს ორიგინალობას მაინც არ ნიშნავს. გიორგი ჯოხტობერიძე ისევე დავალებულია იმ დროის ოფიციალური რიგის თუ ხალხის წრიდან მომდინარე ნიმუშებს, როგორც ამავე ყაიდის ყველა სხვა ძეგლის მომხატველი-ოსტატი. ერთი მხრივ, სახეზეა სტილიზება პალეოლოგოსთა მხატვრული ხერხებისა (ფიგურათა შედარებით თხელი და მოგრძო პროპორციები, მათი პატარა თავები, პირობით-დეკორატიული ხერხების თავისებური გამოყენება, მკვეთრად გრაფიკული ტეხილი ხაზი, ფერთა თანდათანი დადებით ზედაპირის მეტ-ნაკლებად პირობითი დამუშავება), ამასთან, აშკარად შეიგრძნობა კლასიკური პერიოდის მონუმენტური მხატვრობის შორეული გამოძახილიც (ეს არა მარტო ჩვენივე ძველი სქემების გახსენებით ჩანს, არამედ იმ უბრალო მონუმენტურობითაც, რასაც მკაფიო კომპოზიციური აქცენტები წარმოქმნიან). ისიც ხომ საგულისხმოა, აქ ისეთი რამეც რომ ჩნდება რაც ხალხურ ხელოვნებასთან პოულობს მსგავსებას (მხოლოდ ქტიტორთა ფიგურებზე კი არა, საუფლო სცენებშიც: ხალხური ქსოვილისებრ მოჩითული ფონი, ზოგიერთ პერსონაჟთა სამოსი, მკვეთრად გამოხატული მძიმე ხაზის ერთგვაროვანი ბუნება, მისი ერთგვაროვანი ხასიათი - მაშინ, როცა ფორმას შემოწერს და მაშინაც, როცა შიდა ნახატს გადმოსცემს). ყველა ეს ხერხი თუ მოტივი შემოთავაზებულია გაუბრალოებული - გამარტივებული სახით, მაგრამ არც ისე უკიდურესად, როგორც წითელხევში და არც ისე, შედარებით ზომიერად, როგორც გელათის წმინდა ელიას ეკლესიის მოხატულობაში. უბრალოებას ახლა უკვე შესამჩნევად თანსდევს ოსტატობის გარკვეული დონე, აქა-იქ შედარებით გამართული ნახატი. ილემის ბაზილიკის მოხატულობა ამ ყაიდის ძეგლთა შორის ყველაზე მეტად, ალბათ, ამიტომაც უახლოვდება ოფიციალური რიგის პროფესიულ მხატვრობას. ჩვენი ეკლესიის მომხატველის საშემსრულებლო ოსტატობა არა მარტო ფიგურების აგებისა და სახის ნაწილების გამოყვანისას იკითხება, არამედ თვით ცალკეულ დეტალთა პლასტიკურ მონახაზშიც (სახის ოვალის გარშემომწერი კონტური იქნება ეს, თუ სახის ნაწილების წერილი ფუნჯით გამოყვანილი მონასმი, ზოგან - აკეცილი სამოსის მონახაზი, განსაკუთრებით კი, ხელის უტრირებული მტევნის საერთო ნახატი).

ფერადოვნებაც აქ თითქოსდა უკეთ არის ნაგრძნობი, ვიდრე წინა ორ ძეგლში. პალიტრის პრინციპი თუმცა ისეთივეა, როგორც წითელხევისა და გელათის წმინდა ელიას ეკლესიასთა მოხატულობაში ვნახეთ, მაგრამ ფერადოვანი დიაპაზონია შედარებით ფართო, ოდნავ მაინც უფრო მდიდარი. განსაკუთრებით შესამჩნევია ოქრას სიჭარბე: სხვადასხვა სიძლიერისა და ელფერის ყავისფერი, ყვითელი და ჩალისფერი, მუქი აგურისფერი, გამომწვარი წითელი ოქრა, ზოგან მოვარდისფროც. არსებითად სწორედ ამ ფერთა ლაქების მოძრაობაზეა აგებული ილემის მხატვრობის მთელი ფერადოვნება (მიუხედავად იმისა, რომ აქა-იქ, შედარებით თავშეკავებულად, ცივი ფერებიც ჩნდება: ნაცრისფერი, თეთრანარევი მწვანე). საგულისხმოა ისიც, რომ ოქრა არა მარტო დიდი ზომის ფართო სიბრტყეებზე, არამედ

დეტალებზეც ჭარბად იხმარება (სახის ნაწილებზე: თვალებზე, წვერ-ულვაშზე. ხშირად სახის ოვალის გარშემომწერი კონტურიც ყვითელნარევი ბაცი აგურისფერია. ამავე ფერისაა ის პატარ-პატარა ყვავილებიც, რომლებიც ამა თუ იმ სცენის ფონზეა აქა-იქ გაბნეული). ყველა ეს ფერი უფრო მსუბუქად, უფრო სუფთად არის დატანილი, ვიდრე ამავე ოსტატის მიერ მოხატულ წინა ორ ძეგლში. ფერთა სისუფთავე უფრო აშკარავებს ტონალურ სხვაობას, უკეთ წარმოგვიჩენს მოხატულობის თბილი და ცივი ფერების მონაცვლეობით აგებულ, ერთიან ფერადოვნებას. და რადგან მაინც სიჭარბეა თბილი ფერებისა, რადგან წამყვანი მაინც მოყვითალო და მოწითალო ფერის ფართო სიბრტყეებია - შეუძლებელია არ წარმოიქმნას ის ხალისიანი განწყობილება, რაც თავიდანვე მოხატულობის ზერელე მოხილვითაც მოქმედებს მნახველზე (ჩვენი ძეგლი სწორედ ფერადოვნებით წარმოქმნილი ხალისიანი განწყობილებით მოგვაგონებს ბუგეულის მოხატულობას).

გიორგი ჯოხტობერიძის მოხატულ სამ ძეგლს შორის ილემის ბაზილიკა ყველაზე გვიანი რომ უნდა იყოს, ეს მისი შესრულების ოსტატობით ჩანს. ჩანს ისიც, რომ შემოქმედების ამ ბოლო ეტაპზე ოსტატი შედარებით მეტად ითვალისწინებს მხატვრობის პალეოლოგოსურ ნიმუშებს. ეს გასაგებია: პალეოლოგოსური სტილი ოფიციალურად ბატონობს იმ დროის მხატვრულ შემოქმედებაში - ამ ოფიციალური რიგის ძეგლებს კი პირველხარისხოვანი ოსტატები ასრულებენ. ასე რომ, ხალხის წრიდან გამოსულ, არაპროფესიონალ შემოქმედს საშემსრულებლო დონის ამაღლება, ტექნიკურ საშუალებათა დახვეწა მხოლოდ ამ გზით შეეძლო. ეს იმას არ ნიშნავს, პალეოლოგოსური მხატვრული სტილი ჩვენი ოსტატის ამ ბოლო ძეგლში ერთადერთი და ძირითადი იყოს. ილემის ბაზილიკის მოხატულობაში ბევრი რამ ისეთიც ხომ წარმოჩინდა, რაც ამავე დარგის ჩვენივე ადრეულ შემოქმედებასთან პოულობს სიახლოვეს და ისეთიც, რაც მხოლოდ ოსტატის თავისებურებით შეიძლება აიხსნას. თავისებურებას, სხვა რომ არა იყოს რა, თუნდაც ის მიუთითებს, გიორგი ჯოხტობერიძე არსად, მის მიერ შესრულებულ არცერთ ძეგლში რომ არ იმეორებს დეკორის ერთიან სისტემას - ყველგან სხვადასხვაგვარ ნიმუშს მიმართავს და, მეტ-ნაკლებად, ცდილობს ყველა მათგანის არც თუ მსგავსი სქემით გადაწყვეტას. არსებითად, ალბათ, ამით უნდა აიხსნას ის შესამჩნევი სხვაობა, რომელიც ამ სხვადასხვა ძეგლში წითელხევში, გელათის წმინდა ელიასა და ილემის ბაზილიკის მოხატულობაში შემოგვხვდა. ეს, შეიძლება ითქვას, ამ სამი ძეგლის შემსრულებლის შემოქმედებით სწრაფვას უფრო მიუთითებს, ვიდრე არაპროფესიონალი ოსტატის არამყარ მხატვრულ პრინციპს. ერთისა და იმავე ოსტატის მიერ ერთი მიზნით შესრულებულ ნაწარმოებთა შორის არსებული სხვაობა საგულისხმო ფაქტია: ეს იმჟამინდელი საქართველოს მრავალფეროვანი მხატვრული ცხოვრების კიდევ ერთი დადასტურებაა.

დასასრულ, ისიც ხომ უნდა ითქვას, აქ განხილული სამი ძეგლის მაგალითზე, თუ რაგვარად წარიმართა, რაგვარად განვითარდა ამ მოხატულობათა შემსრულებელი-ოსტატის გიორგი ჯოხტობერიძის მხატვრული შემოქმედება.

აშკარაა, რომ პირველი ძეგლის - წითელხევის დარბაზული ეკლესიის

მოხატულობა, სადაც ამ ყაიდის მხატვრული მიმდინარეობის მახასიათებლები შედარებით სრულადაა წარმოჩენილი (სიმარტივე და უბრალოება, უკიდურესად გამოვლენილი სიბრტყოვანება, ფორმის დაუნაწევრებლობა, ხაზოვანი რიტმის განმსაზღვრელი მნიშვნელობა, დამახასიათებელი ტიპაჟი, სადაც გარკვეულად იკვეთება ადგილობრივი ეთნიკური ტიპი), მომდევნო ძეგლში - გელათის წმინდა ელიას ეკლესიის მხატვრობაში იცვლება იმ მხრივ, რომ იძენს ზოგიერთ ისეთ ნიშანს (სახვითი და დეკორატიული დეტალებით გამდიდრებისკენ სწრაფვა, ხაზის გამკვეთრება, ფორმის გამოწერისადმი ინტერესი), რომელიც ბოლო, მესამე ძეგლში - ილემის ბაზილიკის მოხატულობაში თავმოყრილი, უკვე გამოკვეთილი სახით და, რაც მთავარია, საშემსრულებლო ოსტატობის შედარებით მაღალ დონეზე ქმნის პირველი ეტაპის მხატვრული შემოქმედებისგან განსხვავებულ შთაბეჭდილებას. ასე რომ, ჩვენი მხატვრის შემოქმედებითი სწრაფვა, ძირითადად, ოსტატობის სრულყოფისკენ, საშემსრულებლო ტექნიკის გაწაფულობისკენ მისწრაფებად შეიძლება დახასიათდეს. ხალხურობას ნაზიარებ ამ მხატვრული მიმდინარეობის ღირსება კი, არანაირად არ არის დამოკიდებული საშემსრულებლო ოსტატობის სიმაღლეზე ისევე, როგორც ფორმის დახვეწა არ არის მხატვრული მოვლენის ბუნების განმსაზღვრელი. ამიტომაც ჩვენი მხატვრობის პირველი ნიმუში - უფრო გაუწაფავი ხელით შესრულებული, დეტალთაგან მეტად დაცლილი, უფრო უშუალო, მეტად ზოგადი - უფრო დამახასიათებლად წარმოგვიდგენს ქართული ფერწერის განვითარების ამ ეტაპს, ვიდრე საბოლოო შედეგი - საშემსრულებლო ოსტატობის მხრივ უფრო დახვეწილი, გამოსახვის საშუალებების მხრივ უფრო მდიდარი, სახეთა გამნიშვნელოვანების მეტად მოწადინე, მაგრამ, იქნებ, სწორედ ამიტომ იმავე დროის, ოღონდ ოფიციალური რიგის იმ მხატვრულ ნაკადს მიმსგავსებული, რომელშიც ძველი განსწავლულობის, ახლა უკვე სქემადქცეული გამოძახილი აღარ კმარა სახეთა გასაცოცხლებლად. ოსტატობის ამ სახით, ამ გვარად დახვეწის მისწრაფება, როგორც ჩანს, ეწინააღმდეგება იმ უშუალო, ხალასი, თუ გნებავთ მიამიტი განცდის შთაბეჭდილებას, რომელიც ხალხურ ნიმუშებს ნაზიარებ მხატვრულ ნაკადში გამოსახულების საკრალურობის უდიდეს წილს იტვირთავდა.

ეს იმას არ ნიშნავს, თითქოს გიორგი ჯოხტობერიძის შემოქმედების დამამთავრებელი ეტაპი სრულად იყოს მოკლებული განსახილველი მხატვრული მოვლენისთვის დამახასიათებელ რიგ ნიშან-თვისებას. ესეც, ეს ბოლო მხატვრობაც ჩვენი ოსტატისა ამავე ყაიდის ძეგლთა რიგშია მოქცეული, არსებითად ისეთივე ელფერითაა დატვირთული და სხვაობაც, რომელიც ზემოთ ვახსენეთ, შედარებითია მხოლოდ.

ქორეთი

საჩხერის რაიონის ხუროთმოძღვრულ ძეგლთაგან ერთი უადრესია სოფელ ქორეთის წმინდა გიორგის ეკლესია[1]. ეს დარბაზული ნაგებობა, რომელსაც სამხრეთით და დასავლეთით მთელს სიგრძეზე გარშემოსავლელი დაუყვება, X საუკუნის მიწურულისთვის აუგიათ[2], ხოლო შემდგომში რამდენჯერმე განუახლებიათ. ერთ-ერთი, როგორც ჩანს, საფუძვლიანი განახლებისას, XIV საუკუნის მეორე ნახევარში[3], მისი კედლებიც მოუხატავთ (ამ მხატვრობის კვალი ამჟამად მხოლოდ ერთგან, სამხრეთ-აღმოსავლეთი კამარის ბათქაშაყრილ ზედაპირზე გაირჩევა). მოგვიანებით, XVI საუკუნისთვის ეკლესიის შიდა კედლები კვლავ შეულესავთ და, უკვე საბოლოოდ, იმ მხატვრობით შეუმკიათ, რომელიც დღევანდლამდეა პირვანდელი სახით შემორჩენილი.

ეკლესიის საკურთხევლის აღნაგობა ჩვენი ხუროთმოძღვრებისთვის რამდენადმე უჩვეულოა, რაც გავლენას ახდენს მოხატულობის ამ ნაწილის კომპოზიციურ გადაწყვეტაზე. აღმოსავლეთი კედლის ქვედა ნაწილი ამ დარბაზისა ბრტყელია, ე.ი საკურთხეველი გეგმაში სწორკუთხაა. სხვა, უფრო ადრეულ ბრტყელსაკურთხევლიან ეკლესიებში ასეთ შემთხვევაში კონქზე გადასვლა ტრომპებით ხდება[4]. ამავე ხერხს ქორეთის მაშენებელიც მიმართავს, ოღონდ იმ სახის ძეგლებისგან განსხვავებით, სადაც კონქი უშუალოდ ტრომპებს ეყრდნობა აქ ტრომპები შესამჩნევად დაბლაა დაწეული (გასათვალისწინებელიც ეს იყო მომხატველი ოსტატის მიერ). სწორედ მათი მეშვეობით ხდება ქვედა სწორკუთხა ნაწილის გადასვლა აფსიდალურ ფორმაზე, რომელიც ზემოთ კონქით არის დამთავრებული.

დარბაზი საკურთხეველს გამოეყოფა სწორკუთხა პილასტრებზე დაყრდნობილი სატრიუმფო თაღით. ინტერიერის სივრცეს ორ ნაწილად ყოფს ორსაფეხურიანი პილასტრები და მათზე დაყრდნობილი საბჯენი თაღი. პილასტრების უკანა საფეხურზე კი კედლის თაღებია გადაყვანილი. აღმოსავლეთის, სამხრეთისა და დასავლეთის კედლებში გაჭრილი ფართო სარკმლებით უხვად ნათდება დარბაზის სივრცე, სადაც ჩვენი ქვეყნის სულიერი ცხოვრების ისტორიისთვის საგულისხმო მხატვრობაა შემორჩენილი.

მხატვრობა მთლიანად ფარავს ინტერიერის კედლებს: ყველგან ან ამ ფართოდ გაშლილი სივრცის შესატყვისი მასშტაბური სცენებია წარმოდგ-

---

[1] საჩხერის სამხრეთით გაშლილი სოფელი ქორეთი სარაიონო ცენტრს 8–10 კილომეტრით არის დაშორებული. წმინდა გიორგის ეკლესია სოფლის განაპირას, შემაღლებულ ადგილზე დგას.

[2] ხუროთმოძღვრების თარიღის შესახებ იხ., გ. გაფრინდაშვილი, „1000 წლის სამშენებლო წარწერა ქორეთის ეკლესიაზე": „ძეგლის მეგობარი", 21, თბ., 1970, გვ. 54.

[3] ე. სილოგავა, ქართული სამართლის ძეგლები დასავლეთ საქართველოს ლაპიდარულ წარწერებში: მაცნე, 1972, 4, გვ. 162, 163.

[4] Н. Чубинашвили, Зедазени, Кликис Джвари, Гвиара: ქართული ხელოვნება, 7a, 1971, გვ. 27–67.

ენილი, ან ცალკეულ წმინდანთა მკაფიოდ ფრონტალური და ჩვენსკენ, მჭვრეტელისკენ მომზირალი ფიგურები, ან კედლის სიბრტყე გაუწაფავი ხელით შესრულებული მარტივი ორნამენტით არის მორთული.

დარბაზის კამარა და კედლების ზედა რეგისტრები სახარებისეული სცენებისთვის არის განკუთვნილი. მხატვრობის დანარჩენი არე, მისი ქვედა მონაკვეთები ცალკეულ წმინდანებსა და წმინდა მხედრებს, წმინდა გიორგის წამების სცენას და დღეისათვის შემორჩენილ ერთადერთ ქტიტორს ეთმობა.

სცენები კამარასა და კედლებზე სხვადასხვაგვარად არის განაწილებული. სამხრეთით და ჩრდილოეთით მოხატულობა ოთხ რეგისტრს ითვლის, დასავლეთით კი - მხოლოდ სამს. ამასთან, თუ სამხრეთისა და დასავლეთ მხარეს საუფლო ციკლის ორ-ორი სცენაა გაშლილი, ჩრდილოეთით ექვსი სცენაა სამ ფართო რეგისტრად წარმოდგენილი. ეს თავიდანვე მიგვანიშნებს ეპოქისეულ მხატვრულ ტენდენციას: დეკორის ტრადიციული სქემა, თუ შეიძლება ითქვას, „დაძრულია" და გვიანა შუა საუკუნეებისთვის დამახასიათებლად, შედარებით თავისუფლად გააზრებული. ეს თავისუფლება სტიქიური არაა - დეკორის სისტემა მთლიანობაში მაინც მწყობრია, მოწესრიგებული.

მოხატულობით თითქმის მთლიანად შევსებული დარბაზი პირველი მოხილვით, მართალია, გადატვირთული გვეჩვენება, მაგრამ შემდეგ, დაკვირვებისას ვგრძნობთ, რომ კედლები შედარებით ზომიერად არის დაყოფილი ცალკეული კადრებით, რაც გარკვეულად ანელებს სიმძიმისა და სიჭარბის შთაბეჭდილებას. ამგვარი განწყობილების წარმოქმნას ცალკეული ხუროთმოძღვრული ფორმების (სატრიუმფო თაღის, პილასტრების, კაპიტელებისა თუ საბჯენი და კედლის თაღების) გამოყოფაც უწყობს ხელს. კიდევ ის, რომ კონქის მრავალმხრივ გამორჩეული მხატვრობა ერთ ძირითად დომინანტს წარმოქმნის მთლიან მოხატულობაში, ხოლო გარშემო გაშლილი სცენები, არსებითად, მაინც თანმიმდევრულად მიყვება ერთმანეთს და ცალკეული გადახვევებიც (რეგისტრები ზოგან ერთმანეთს არ ემთხვევა, პილასტრებზე გამოსახული ფიგურები სცენებისაგან განსხვავებულ დონეზეა წარმოდგენილი და სხვა), ამ მხრივ მაინც და მაინც თვალს არ ხვდება. დასასრულ, ზომიერად დიდი კადრები საშუალებას გვაძლევენ მაინც მწყობრად, მეტ-ნაკლებად ჰარმონიულად აღვიქვათ როგორც მთლიანი დეკორი, ისე მისი ცალკეული ნაწილი, ე.ი. არსებითად მაინც ნათლად წარმოვიდგინოთ მთელის ტექტონიკა.

ზოგადი ნიშნებით ქორეთის მოხატულობა ძლიერად ემსგავსება ამ ყაიდის ყველა სხვა ძეგლს. თუმცა ამ მხატვრობისთვის დამახასიათებელი თავისებურებაც აშკარაა მისი მხატვრული იერი არც თუ ჩვეულია, შედარებით განსხვავებული.

ჩვენი ეკლესიის მომხატველ-ოსტატზე, შესაძლოა ზემოქმედებას ახდენდეს ამ ვრცელი დარბაზის ხუროთმოძღვრული მონაცემები ეს ხომ გვიანი დროის დარბაზთაგან განსხვავებული, შედარებით სხვაგვარი მხატვრული დონისა და შედარებით სხვაგვარი სივრცული მონაცემების მქონე განვითარებული შუა საუკუნეების ტექტონიკური ხუროთმოძღვრებაა. იქნებ ამიტომაც, სცენები შედარებით თავისუფლად, შედარებით ხალვათად არის განაწილებული, შედარებით მკაფიოა დეკორის მთლიანი კომპოზიციური

სქემა და ინტერიერის ხუროთმოძღვრული მონაცემებიც აქ თითქოს მეტად არის გათვალისწინებული, ვიდრე ამავე მხატვრული მიმდინარეობის სხვა რომელიმე ძეგლში. თავისებურებას ჩვენი ოსტატის მხატვრული მანერაც წარმოქმნის. ქორეთის ეკლესიის მომხატველი თვით ამავე მხატვრული ბუნების (მაგალითად, ჭალის ან ილემის) ძეგლებთან შედარებით კიდევ უფრო დაშორებულია მხატვრული სკოლის ჩვევებს. მოხატულობაში უკვე სრულად ბატონობს სიბრტყოვანება. ხაზი უკვე აშკარად წამყვანი მნიშვნელობისაა, პირველადი, თავისთავადი ბუნებით წარმოჩენილი - თითქოსდა უფრო უხეშიცაა, შესამჩნევად დაუხვეწავი. კომპოზიციები უფრო მარტივი აგებულებისაა - ყველგან თითქმის ერთგვაროვანი. ფერადოვნებაც, ერთი შეხედვით, ამ წრის ძეგლების მსგავსია, ოღონდ შეხამების მხრივ უფრო უბრალოა თითქოს, ნაკლებკონტრასტულიც. ოქრისა და თეთრანარევი ლურჯის სიჭარბე თავიდანვე ხვდება თვალს. ჩნდება მოწითალო-წაბლისფერი, ნაცრისფერი, მომწვანო ტონის ლაქებიც - მხოლოდ აქა-იქ, ძალზე იშვიათად, ე.ი. იგივე პრინციპია, იგივე მიდგომა, ოღონდ თვით ესა თუ ის ფერია სხვადასხვაგვარად გამოყენებული - ლამისაა მონოქრომულად.

ქორეთის მოხატულობა რომ XVI საუკუნის ჩვენი კედლის მხატვრობის არაოფიციალური ნაკადის ძეგლთა რიგშია მოქცეული, ეს თავიდანვე აშკარად ჩანს. ჩანს ეს მისი პირველი მოხილვითაც კი - განსაკუთრებით იმ ერთადერთ ქტიტორზე დაკვირვებით, რომელიც სანახევროდ შემორჩა მოხატულობას.

ისტორიულ პირთა რიგს, როგორც ჩანს, მთლიანად ეთმობოდა დასავლეთი კედლის ქვედა რეგისტრი. ამჟამად სწორედ ეს მონაკვეთია ყველაზე მეტად დაზიანებული, ბათქაშაყრილი, თითქმის მთლიანად ჩამონგრეული. სწორედ აქ, დასავლეთი კედლის ჩრდილო მხარეს - კედლის უკიდურეს მარჯვენა კუთხეში ჩნდება ახალგაზრდა მამაკაცის მასშტაბური ფიგურა სახელმდები ასომთავრული წარწერით: „წერეთელი გოდ/ე/რძი". ეს ფიგურა, როგორც ჩანს, ახლა უკვე მთლიანად დაღუპულ ქტიტორთა გაბმული რიგის ბოლოს უნდა ყოფილიყო გამოსახული. ამას ფრონტალურ პოზიციაში დაყენებული ფიგურის მავედრებელი ხელებისა და დახრილი ფეხების მარცხნივ (ე.ი. საკურთხევლისკენ) მიმართული მოძრაობა მიუთითებს. ეს ხომ ჭალის, ბუგეულისა და ლეხთაგის მოხატულობიდან ცნობილი პირობითი მოძრაობაა, რომელიც, ალბათ, ამავე კედლის მარცხენა კუთხეში დაიწყო და დღეისათვის შემორჩენილი ქტიტორის ამ ბოლო ფიგურასთან გასრულდა (მის მომდევნოდ, ჩრდილო - დასავლეთ კედელზე უკვე სიუჟეტური კომპოზიციებია გაშლილი). ჩვენი ქტიტორის ამ ადგილზე გამოსახვა იმის მიმანიშნებელია, რომ იგი სათავადოს ნაკლებგავლენიანი წევრია. იქნებ ესეც იყოს ერთ-ერთი მიზეზი მისი მოუხსენებლობისა მოგვიანო დროის ისტორიულ დოკუმენტებში.

წერეთელთა გვარისა და წერეთელთა სათავადოს შესახებ რამდენიმე ცნობილი ფაქტია ჩვენთვის საგულისხმო. ამ გვარის წარმომადგენლები XV საუკუნის 30-იანი წლებიდან ჩნდებიან ისტორიის სარბიელზე. მათი სამფლობელო ცალკე სათავადოდ, წყაროების მიხედვით, მხოლოდ XVI საუკუნის მეორე ნახევრისთვის ყალიბდება. განსაკუთრებით აქტიურად მოქმედებენ XVI საუკუნის მიწურულისთვის - აბაშიძეებთან და ჩხეიძეებთან ერთად სვიმონ ქართლის მეფეს ემხრობიან იმერეთში ლაშქრობის დროს.

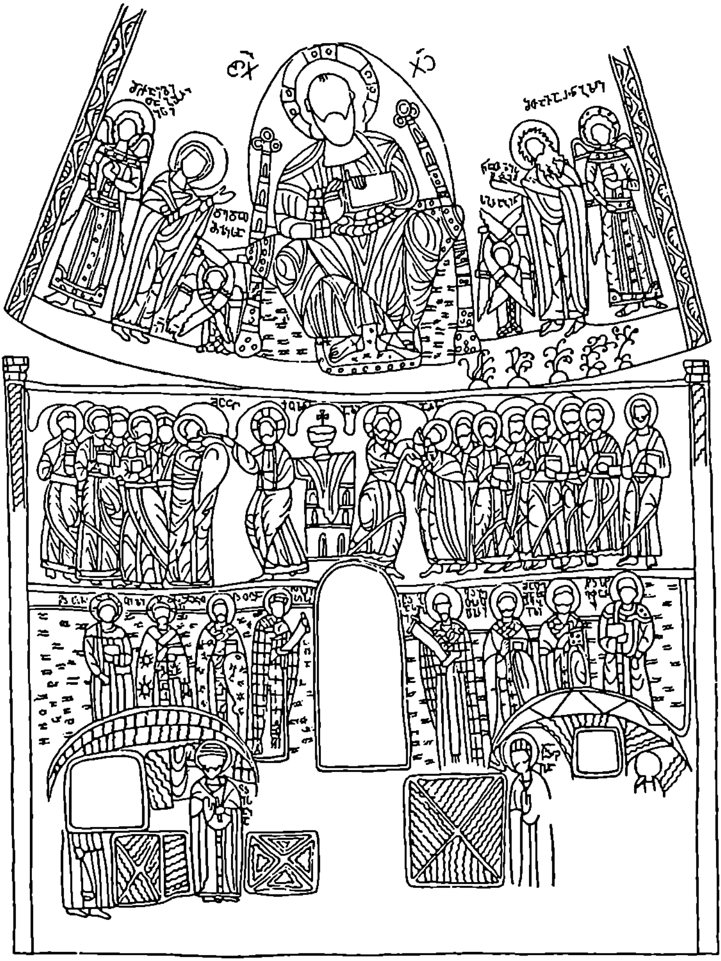
აქედან მოყოლებული წერეთელთა საგვარეულოს როლი იმერეთის სამეფოს პოლიტიკურ ცხოვრებაში სულ უფრო და უფრო იზრდება[5].

ჩვენი ქტიტორი, მართალია, არ ჩანს იმჟამინდელ წერილობით ძეგლებში, მაგრამ, თუ აქ მოტანილ ისტორიულ ცნობებს გავითვალისწინებით, უფრო სავარაუდოა, რომ იგი XVI საუკუნის მეორე ნახევარზე ადრე (წერეთელთა სათავადოს ჩამოყალიბებამდე) ვერ იქნებოდა ქორეთის მოხატულობაში გამოსახული. სავარაუდოდ მოხატულობის შესრულების ზედა ზღვარიც შეიძლება მოინიშნოს - XVI საუკუნის მიწურული, საუკუნის ბოლო ათიანი წლები. ამ ვარაუდის უფლებას მოხატულობაში ქტიტორთა განაწილების თავისებურება გვაძლევს. ქორეთის მხატვრობაში ისტორიულ პირთა რიგი, ამ ყაიდის ძეგლებთან შედარებით, საკმაოდ მოკრძალებულად გამოიყურება. ქტიტორთათვის გამოყოფილი მონაკვეთის დაზიანების მიუხედავად, ჩანს, თუ რა მცირე ადგილი იყო მათთვის გამოყოფილი - მათ არა თუ სამივე კედლის ქვედა რეგისტრი (როგორც ეს ამ ყაიდის ყველა სხვა ძეგლზეა უკლებლივ დადასტურებული), არამედ ჩრდილოეთის კედელიც არ ეთმობათ ტრადიციისამებრ. ეს იქნებ იმას ნიშნავს, რომ ქორეთის მოხატულობაში აღიბეჭდა ის ისტორიული მომენტი, როცა წერეთელთა სახლი ჯერ კიდევ არაა იმდენად აღზევებული, ეკლესიაში სათავისოდ მოხატულობის უფრო ვრცელი მონაკვეთი მოიტოვოს. ასეთი მდგომარეობა კი წერეთელთა ფეოდალური გვარის ისტორიაში სწორედ XVI საუკუნის მეორე ნახევარს ემთხვევა.

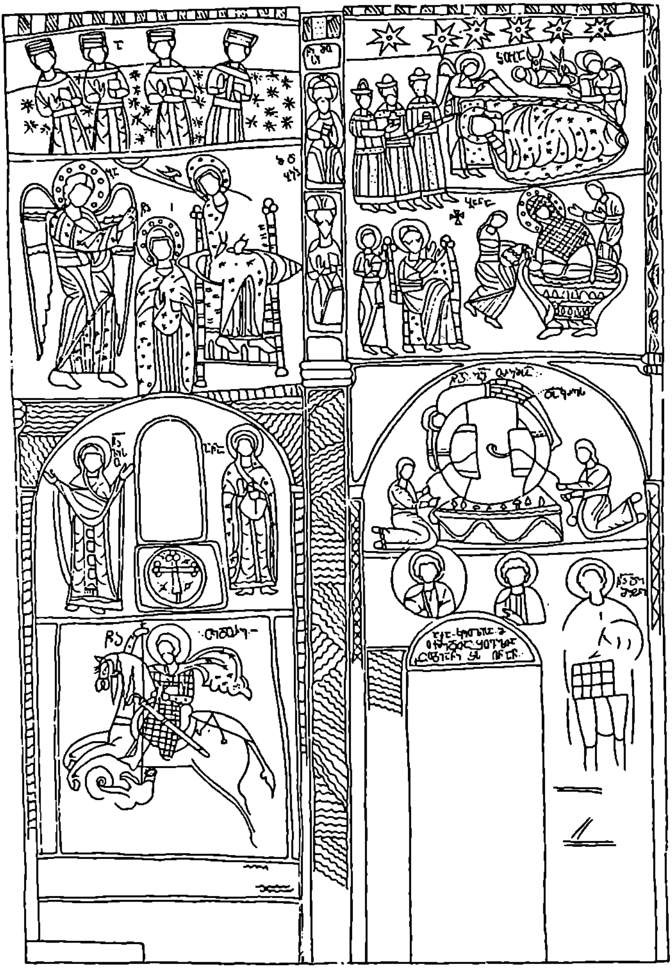
გოდერძი წერეთელი ახალგაზრდა მამაკაცია. დამახასიათებლად იკითხება მისი სახის სავსე, ოდნავ დაგრძელებული ოვალი ტუჩიდან დიდი მანძილით დაშორებული მძიმე ნიკაპით (სახით ჭალის მთავარ ქტიტორთა მსგავსი ტიპი). თვალების ფართო ჭრილი (სადაც ზომიერად მორკალული ხაზი შესამჩნევად ჭარბობს ქვემოდან ამოყვანილ მონახაზს), იმჟამინდელი მოდის მიხედვით აგრეხილი ულვაშები, შეწყვილებული ხაზითა და მომრგვალებული დაბოლოებით აღნიშნული სწორი ცხვირი, ლოყაზე დატანილი მსუბუქი კარნაცია. აქაც, ამ ქტიტორის სახის ნახატში თავისებურად მეორდება ის კონკრეტული ხერხები, რომლებიც ამ ყაიდის სხვა ძეგლებშიც დამახასიათებლად ჩანს. მეტიც, ფიგურის ნახატი, მისი პოზა (სადაც თვალს ხვდება ძალოვანების საჩვენებლად გამიზნული ექსპრესიული ხერხი განზრახ დავიწროებული წელი და ფართოდ გაშლილი უტრირებული მხრები), საერთო გამომეტყველება, სამოსიც კი ისეთივეა როგორიც XVI საუკუნის სხვა ძეგლებში - ჭალაში, ვანსა და წითელხევში. ერთია მხოლოდ - სახის ნახატი, ჩვენს შემთხვევაში თითქოსდა უფრო სქემატურია, მონაცრისფროდ დაფერილი. სამოსიც შედარებით მეტად ორნამენტირებული - მსხვილი და მოუხეშავი ხაზებით გამოყვანილი წერტილებითა და უწესრიგოდ წაგრძელებული ოვალებით ჭარბად შევსებული, ფონიც ტალღისებრ შეწყვილებული ხაზებით გადატვირთული. სრულიად უბრალოდ, სრულიად გულუბრყვილოდ გამოვლენილი დეკორატიულობა აქ უფრო ჩანს, ვიდრე ზემოხსენებული ეკლესიების ისტორიულ პირთა პორტრეტზე იყო შენიშნული. თავიდანვე ისტორიული ცნობით შემაგრებული, ეს მხატვრული ფაქტორიც - უბრალო, ჩამოუქნელი დეკო-

---

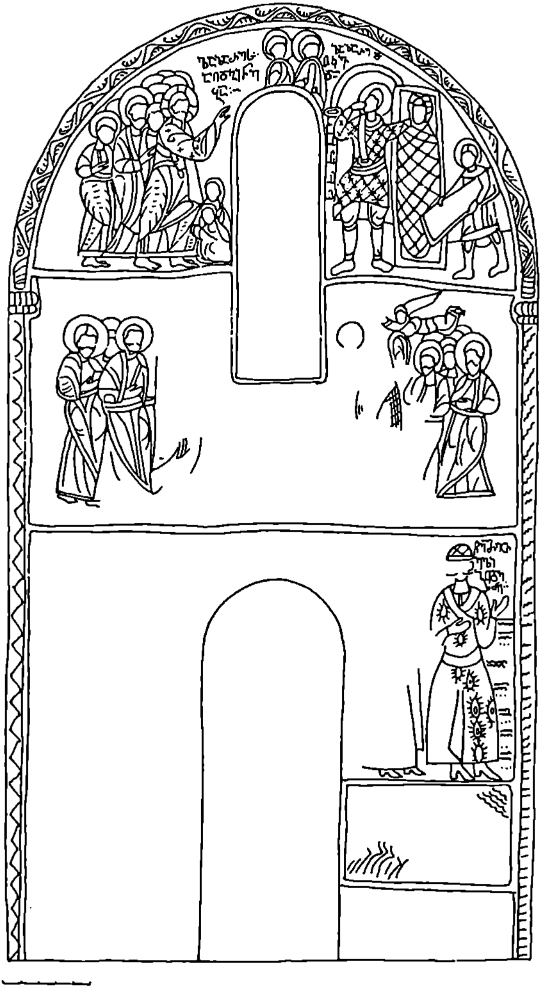
[5] დაწვრ. იხ. ო. სოსელია, ნარკვევები ფეოდალური ხანის დასავლეთ საქართველოს სოციალურ–პოლიტიკური ისტორიიდან (სათავადოები), II, თბ., 1981, გვ. 81, 82.



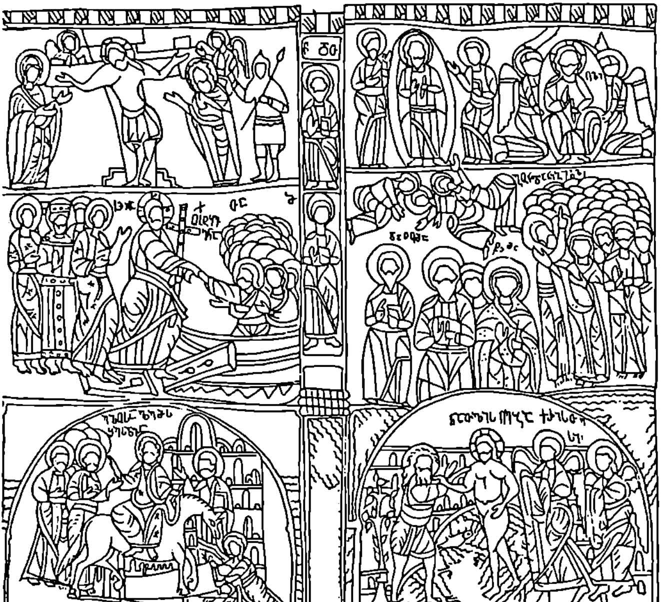
ქორეთი. საკურთხეველი



ქორეთი. სამხრეთი კედელი



ქორეთი. დასავლეთი კედელი



ქორეთი. ჩრდილოეთი კედელი

რატიულობისკენ მეტი გადახრა - გვაძლევს იმის ვარაუდის უფლებას, რომ ჩვენი ძეგლი (ამ ერთადერთი ქტიტორის მაგალითზე) ჭალის მოხატულობის მომდევნო პერიოდს მივაკუთვნოთ (XVI საუკუნეს - ოღონდ მის მეორე ნახევარს).

ქორეთის ეკლესიის მოხატულობის განხილვა თავისთავად, ისტორიული წყაროების მოხმობის გარეშე, ვერ მოგვცემდა, ვერ დაგვიდგენდა ამ ფერწერის რამდენადმე მაინც ზუსტ ქრონოლოგიურ ჩარჩოებს. სტილისტურ ანალიზს აქ მხოლოდ ის შეუძლია, რომ მოვლენის არსი მიგვითითოს და გაგვიცნობიეროს ქრისტიანულ ტაძართა მოხატულობისადმი ის ახლებური დამოკიდებულება, რომელიც ახალიც არ არის, არამედ ადრე არსებულის გაუბრალოება-გამარტივების, ამდენად, მისგან დაშორებისა და, რაც მთავარია, ხალხურ ხელოვნებასთან შეზიარების შედეგია. ხალხური ნაკადის სახელით ცნობილ მხატვრულ მოვლენას ქართულ ქრისტიანულ ფერწერაში თავისი ისტორიულად ცნობილი საზღვრები აქვს და ამ ფარგლებში განვითარება სულაც არ მიმდინარეობდა ერთი გამოკვეთილი მიმართულებით. ასე რომ არ ყოფილიყო, ძეგლის დასათარიღებლად მხატვრული სტილის ანალიზი იქნებოდა ჩვენთვის ამოსავალი.

ზემოთ ითქვა, რომ ჩვენი ეკლესიის კედლები ამ ყაიდის ყველა სხვა ძეგლის მსგავსად, თანაბრად არის მოხატული, გამოსახულებებით თანაბრად ჭარბად შევსებული. ითქვა ისიც, მოხატულობით ამ თანაბრად დატვირთულ ანსამბლში მჭვრეტელს საშუალება რომ ეძლევა მთავარი გამოყოს, მთავარზე ყურადღება გაამახვილოს. მთავართაგან უმთავრესი, ყოველმხრივ გამორჩეული - საკურთხევლის მოხატულობაა: სწორედ საკურთხევლის მხატვრული ორგანიზმი წარმოქმნის მნიშვნელოვნების იმ განსაკუთრებულ შეგრძნებას, რომელიც შედარებით ნაკლებად თუ ჩნდება მოხატულობის სხვა, დანარჩენ მონაკვეთებზე.

საკურთხეველი დაყოფილია სამ რეგისტრად: კონქში „ვედრების" ტრადიციული თემაა გაშლილი, მომდევნოდ - „მოციქულთა ზიარება", შემდეგ კი - წმინდა მამების გაბმული რიგი. ბუნებრივია, რომ აქ ასახული სამივე სიუჟეტი შინაარსობრივად უკავშირდება ერთმანეთს. ამასთან, მათ შორის, დამოუკიდებლობის მიუხედავად, კომპოზიციური და ფორმისმიერი შინაგანი ურთიერთკავშირიც ჩნდება. სამივე კომპოზიცია აგებულია ერთი პრინციპით: სამივე თანაბრად გაწონასწორებულია, სამივეგან ფიგურათა რიტმული განლაგება კომპოზიციის მარჯვენა და მარცხენა ფრთიდან იწყება და ცენტრისკენ მიემართება. მოძრაობას ფრონტალური გამოსახულებები იწყებენ, შემდეგ ცენტრისკენ მიმართული ფიგურები ჩნდება. დასასრულ, საგანგებოდ გამახვილებული ცენტრი გამოიკვეთება, რომელიც სამივეგან უძრავია, მყარია. მოხატულობის ქვედა რეგისტრზე ამგვარი ცენტრი სარკმელია, რომლის მარჯვნივ და მარცხნივ სიმეტრიულად განლაგებულ წმინდა მამების ოთხ-ოთხ ფიგურას ვხედავთ. ფრიზისებრ გაშლილ შუანა რეგისტრზე უძრავ ცენტრს ის ქსოვილგადაფარებული საყდარი წარმოგვიდგენს, რომლისკენაც მოციქულები მიემართებიან. „ვედრების" საკონქო კომპოზიციაში ეს პრინციპი უფრო გამოკვეთილად ჩანს: მკაცრად ფრონტალური მთავარანგელოზები, ცენტრისკენ ვედრებად მიმართული ღმრთისმშობელი და ნათლისმცემელი და მნიშვნელოვნებით გამორჩეული მაცხოვრის სტატიკური ფიგურა.

ეკლესიის მთლიან მოხატულობაში საკურთხეველი ბატონობს, საკურთხეველში კი - საკონქო კომპოზიცია, ამდენად „ვედრების" თემა გვირგვინია მთლიანი მოხატულობისა.

მოხატულობის ამ მონაკვეთის მოხილვისთანავე აშკარაა, რომ აქ „ვედრების" თემის ის რთული რედაქციაა გამოყენებული, რომელიც ფართოდ გავრცელებულია ქართულ მონუმენტურ მხატვრობაში. ცხადია ისიც, რომ ოსტატისთვის სამაგალითოა ამ იკონოგრაფიული სქემის შედარებით მოგვიანო, XIII საუკუნის მომდევნო პერიოდის ნიმუშები. თავიდანვე ეს იმით ჩანს, არქიტექტურით მონიშნული საზღვრები ამ სასურათე სიბრტყისა მაქსიმალურად რომ არის შევსებული. შემდეგ კი დაკვირვებისას ეს შთაბეჭდილება მეტად გამოიკვეთება, თუნდაც იმით, რომ მაცხოვარს მაკურთხეველი მარჯვენა, ყველა გვიანი ძეგლისთვის დამახასიათებლად, მკერდთან აქვს მიტანილი. მთავარანგელოზთა ფიგურები, ახლა უკვე პალეოლოგოსთა ნიმუშების გავლენით, თხელია და მყიფე, აზიდული პროპორციებით გამორჩეული; და საერთოდ, ყველა ფიგურა ერთმანეთის გვერდით განლაგებულია მჭიდროდ, თითქმის უინტერვალოდ. მაცხოვრის ფიგურა, მართალია, მასშტაბურია, განსაკუთრებული ზომით სხვათაგან გამორჩეული, მაგრამ ამავე სცენის სხვა დანარჩენი ფიგურების კონქის ზედაპირთან მიმართება, ხაზითა და ფერით სიბრტყის თანაბარი დატვირთვა, ანელებს ადრეული საუკუნეების მოხატულობასთან შედარებით, ცენტრალური გამოსახულების მნიშვნელოვნებას. აშკარად ჩანს, რომ აქაც ის სქემაა გამოყენებული, რომელიც ჭალასა და წითელხევში შემოგვხვდა (ჩვენი ძველი სქემების გახსენება, ერთი მხრივ, ამასთან პალეოლოგოსთა მოხატულობათა კომპოზიციური სქემების ზემოქმედება მათთვის დამახასიათებელი კომპაქტური დაჯგუფებით). აქვე ისევ და ისევ ჭალისა და წითელხევის მოხატულობიდან ჩვენთვის ცნობილი, სამოთხის სიმბოლოდ მიჩნეული მოტივიც იკითხება: თითქოსდა ორნამენტულ ზოლად წარმოდგენილი, ლამაზად მოქნეულ ღეროებად გამოსახული ის პატარ-პატარა ყვავილოვანი მცენარეები, რომლებიც დაუდევრად არიან კომპოზიციის ქვედა მონაკვეთზე მიმობნეული. ასე რომ, აქაც გარკვევით ჩანს სამოთხის სიმბოლოს მოთავსებით მომხატველ-ოსტატს ხსნის იდეა საგანგებო ყურადღების საგნად რომ გაუხდია. საგულისხმოა ისიც, რომ „ვედრების" მაცხოვრის გადაშლილ წიგნზე, რომელიც ნიშანია „ყოვლისმპყრობელობისა" თვალნათლივ იკითხება „ქრისტე მაცხოვარი" (და არა ტრადიციისამებრ „მე ვარ ნათელი...") ანუ მხსნელი. ეს ნიუანსიც ხომ იმას მიგვანიშნებს, რომ „ვედრების" ქორეთისეულ კომპოზიციაში ძირითადი მახვილი გადატანილია არა მსაჯულზე, არამედ მხსნელზე. ასე რომ ძველი, ტრადიციული ხელოვნებიდან ახალი ნიუანსით წარმოჩენილ მცენარეულ მოტივს, მის სიმბოლოს ქორეთის საკონქო კომპოზიციაში, დეკორატიული ფუნქციის გარდა, გარკვეული აზრობრივი დატვირთვა აქვს და, ისევ და ისევ ჩვეული გაგებით, ხსნას, სამოთხეს უკავშირდება.

კედლის სიბრტყეზე ასე უბრალოდ, ასე მოუწესრიგებლად გაბნეული, ზოგან უხეშად და შედარებით მკვეთრად, ზოგან კი - რბილად მოქნეულ ღეროებად მონიშნული მცენარეები სწრაფად და დაუდევრად, თავისუფლად ხელის მინდობილი ნახატით არიან შესრულებული ისე, რომ მიახლოვებული არიან ბუნების რეალურ ფორმებს. ეს კი თვალნათლივ აცოცხლებს საკონქო

კომპოზიციას - მოხატულობის სწორედ იმ მონაკვეთს, სადაც ოსტატი, ისედაც მკაცრად დაკანონებული და ახლა, ამ გვიანა პერიოდისთვის უკვე საგრძნობლად გამომშრალი კომპოზიციური სქემის ზეგავლენით, ყველაზე მეტად არის შებოჭილი.

ჩვენი ოსტატი ამ დაკანონებული სქემის ფარგლებში იკონოგრაფიული მახვილების გადანაცვლებით, ამა თუ იმ მოტივის ცხოვლად წარმოჩენით როდი კმაყოფილდება მხოლოდ, არამედ „ვედრების“ სცენის საერთო სახის თავისებური მოაზრებითაც, რათა საკონქო კომპოზიცია გამორჩეულად, მნიშვნელოვნად აღიქმებოდეს.

ამგვარი შთაბეჭდილება მიღწეულია მარტივი ხერხით: ჯერ ერთი საკონქო კომპოზიცია ყველაზე დიდი ზომისაა, თითქმის სანახევროდ მოიცავს საკურთხეველს; მეორე - საკურთხევლის მოხატულობის ქვედა რეგისტრები, რომლებიც საყრდენს უქმნიან საკონქო კომპოზიციას, გაშლილია ფრიზისებრ ისე, რომ აქ წარმოდგენილ სცენებში ერთი ფიგურაც კი არ არის მასშტაბურად და მხატვრულად გამორჩეული. გასათვალისწინებელია ისიც, რომ „ვედრების“ მაცხოვრის ფიგურის მნიშვნელოვნების წარმოსაჩენად საკონქო კომპოზიციაში გამოყენებულია იმგვარი მხატვრული საშუალებები, რომლებიც ან სრულიად არ იპოვება, ან მხოლოდ თავშეკავებულად თუ შეინიშნება მის ქვემოთ გაშლილ სცენებში გამოყვანილ პერსონაჟებზე.

მაცხოვრის ფიგურა თავიდანვე კომპოზიციურად ხდება გამახვილებული - ჯერ ფონის ფერადოვნებასთან მიმართებით (მთავარანგელოზები მონაცრისფრო-ცისფერ ფონზე არიან გამოსახული, ღმრთისმშობელი ან ნათლისმცემელი - ნიადაგის მოყავისფრო-ვარდისფერ ფონზე; სერაფიმები კი - ამ ორი ფერადოვანი ზოლის, იერარქიის ამ ორი სხვადასხვა საფეხურის ზღვარზე. რაც შეეხება მაცხოვარს, ის უკვე მთლიანად მოიცავს როგორც ზედა, ფართო ზეციურ არეს, ისე ქვედა მიწიერ ზოლს). შემდეგ კი სცენაში მონაწილე პერსონაჟთა განლაგების თავისებურებითაც (მთავარანგელოზები ხომ ფრონტალურად ჩანან, ღმრთისმშობელი და ნათლისმცემელი კი სამმეოთხედში, სწორედ ეს ორი მავედრებელი ფიგურა აღნიშნავს მოძრაობის მომენტს, რათა მჭვრეტელმა კომპოზიციის ცენტრისკენ გადაინაცვლოს, სადაც მჭიდროდ დაჯგუფებულ სხვა დანარჩენ პერსონაჟთაგან უკვე ზომით, მასშტაბით გამორჩეული ქრისტეს ფიგურაა მოცემული). მაცხოვარი, რომლის თითქოსდა განგებ, ფართოდ გახელილ და დაელმებულ თვალებშიც (ისე როგორც სვანეთის ძეგლთა პროვინციულ მხატვრობაში) სულიერ ენერგიას ვგრძნობთ, მზერით სადღაც ზემოთ, ჩვენს მიღმაა მიმართული, თითქოს გარინდული. აგურისფერის მარტივად დატანილ მოუხეშავ ხაზებს მკვეთრად გამოჰყავს მისი სახის ცალკეული ნაკვთები: თვალების მოგრძო ჭრილი და წარბის ხაზიდან ჩამოსული უსწოროდ მონიშნული ცხვირი, შუბლის ფართო ნაოჭები, მონაცრისფროსა და აგურისფერის შეწყვეტილებული ხაზებით აღნიშნული წვერ-ულვაში, თვალის უპეებთან სამკუთხა, ხოლო ლოყებთან მომრგვალებული ფორმის მსუბუქად დატანილი აგურისფერი ლაქები.

საკონქო კომპოზიციაში გამოყვანილი ყველა ფიგურა, მიუხედავად გაუმართავი ფორმისა, გარკვეულად მეტყველია, გარკვეულად შთამბეჭდავი: ფიგურათა მკვეთრად გაზრდილი მასშტაბი, მათი ფართოდ გახელილი

მეტყველი თვალები, ხელის ექსპრესიული ჟესტი, ტეხილი მოძრაობა არა მარტო ხასიათის სიმძაფრეს გადმოსცემს, არამედ სიცოცხლის განცდის მომენტიც შემოაქვს სურათში. საკმარისია თუნდაც ზერელედ შევავლოთ თვალი ამ გამოკვეთილ ფიგურებს, მათ მზერას, მკაცრად შემართულ მათ ხელებს, სქელი და კუთხოვანი, თითქოსდა ხაზგასმულად ექსპრესიული ხაზებით დასერილ მათ მძიმე სამოსს, რომ თვალწინ წარმოგვიდგეს სრულიად უბრალო, თითქოსდა ნაცნობი სახეები.

ფართო სიბრტყეთა მომცველი ფორმა ყველგან შედარებით განზოგადებული, მარტივია, სრულიად უბრალო - პლასტიკური ფორმის წარმოქმნის არავითარი პრეტენზია (თუნდაც იმგვარი, რომელიც ჭალელ ოსტატთან ჩანს). ამიტომ თითქოსდა უფრო მთლიანიცაა იგი, შედარებით მეტად მონუმენტური. ამასთან ეს ფიგურები (განსაკუთრებით მაინც მაცხოვრის ფიგურა), მათი შარავანდი, საუფლო ტახტი მაცხოვრისა და მისი საგებელი არა მარტო ყველაზე მდიდარია დეკორატიულად, საგულდაგულოდ გამორჩეულიც. გამორჩეულია ამ მხრივ მათი სამოსიც, რომლის სრულიად უბრალო დეკორატიული სახე პატარ-პატარა ზომისა და ერთმანეთისგან განსხვავებული ფორმის თეთრი ლაქებითაა წარმოქმნილი: ეს ლაქები ზოგან მრგვალია, ზოგან სამკუთხა, ზოგი ვარსკვლავს ჩამოგავს, ზოგიც გვირილას. ეს ყოველივე, ალბათ, თვალ-მარგალიტს გადმოსცემს, მაგრამ შორიდან მჭვრეტელი მათ მაინც ერთიან სიბრტყეზე მიმობნეულ პატარ-პატარა ფიფქისებრ ყვავილებად აღიქვამს. აქ ყველგან უტყუარად, მომხატველი-ოსტატის გუმანით არის ნაგრძნობი მათი შეფარდება მოხატულობის იმ მონაკვეთთან, სადაც ისინი დაიტანებიან, მათი ზომიერი, თითქოსდა უწყვეტი რიტმი და, რაც მთავარია, ის, რომ ყოველი ფორმა ნაკლებად ემსგავსებოდეს კონკრეტულს, უკიდურესად იყოს განზოგადებული. საგულისხმოა ისიც, რომ ყველა ეს ელემენტი შესრულებულია ისე თავისუფლად, ზოგან ისე დაუდევრადაც კი, რომ მოკლებულია განატიფებულ დახვეწილობას. ალბათ ამიტომაცაა, რომ ეს სრულიად უბრალო დეკორატიული ელემენტი კომპოზიციის ამა თუ იმ მონაკვეთზე რაღაცას აუცილებლად აცხოველებს, რაღაცას აუცილებლად ამახვილებს. აქაც, ამ კონკრეტულ შემთხვევაშიც დამახასიათებლად ჩნდება „უბრალო მონუმენტურობასთან" შერწყმული ის გულუბრყვილო დეკორატიულობა, რამაც მოგვიანო დროის ერთი გარკვეული ჯგუფის ძეგლებში ჰპოვა თავისებური ასახვა[6].

ამგვარი მხატვრული ტენდენცია საკურთხევლის მომდევნო რეგისტრებზე შედარებით სხვაგვარი სახითაა შემოთავაზებული.

„მოციქულთა ზიარების" მომცველ ფრიზისებრ გაშლილ კომპოზიციას, მის ზედა არეს, ფართო ზოლად გასდევს მხედრულნარევი ასომთავრული წარწერა, რომელიც, როგორც ჩვეულებრივ ხდება ხოლმე, ამა თუ იმ მახარებლის მუხლს კი არ იმოწმებს, არამედ უბრალოდ, მოკლედ ასახელებს სცენის შინარსს: „მოციქულნი აზიარა". ალბათ ბუნებრივია, რომ გამოსახულების თანმხლები ასეთი ტექსტი უნდა შევაფასოთ როგორც სცენის მარტივი, მაგრამ, ამავე დროს, ყველაზე ზოგადი დახასიათება. ამ

---

[6] „უბრალო მონუმენტურობა" ნაშრომის დასკვნით ნაწილში იქნება დაწვრილებით განხილული.

სცენაში შედარებით უჩვეულოა ისიც, რომ ორი ტრაპეზის სანაცვლოდ მხოლოდ ერთი დგას, რომელზედაც, წესისამებრ, ევქარისტიული ჭურჭელი - ჯვრით დაგვირგვინებული ბარძიმია გამოსახული (ესეც იმის მაგალითია, თუ ჩვენს ოსტატთან როგორ გამარტივდა ტრადიციული სქემა). ქორეთელი ოსტატი სცენაში მონაწილე პერსონაჟებსაც ამავე ყაიდის ძეგლებისგან განსხვავებით წარმოგვიდგენს. თუ წითელხევის, ვანისა და კალაურის ამავე თემის მომცველ კომპოზიციათა ყველა მოციქული, გვიანი პერიოდის მხატვრობისთვის დამახასიათებლად, თავდახრილია, ყველა სამმეოთხედში დგას, ყველა ვედრებად ხელგაწვდილია, ხოლო მათი მჭიდროდ შეკრული გაბმული რიგი რიტმული მოძრაობით, ერთიან უწყვეტ ნაკადად მიემართება მაცხოვრისკენ, ჩვენთან პირიქით - მხოლოდ წინმდგომი, მხოლოდ ზიარების მიმღები ორი ფიგურაა კომპოზიციის მარჯვენა და მარცხენა ფრთაზე დამახასიათებელი მოძრაობით მაცხოვრისკენ სამმეოთხედში მიბრუნებული, ყველა დანარჩენი კი ფრონტალურად დგას (და რაც დამახასიათებელია ხალხური ნაკადის ნიმუშებზე დახელოვნებული ოსტატისთვის - ეს ფიგურები ფრონტალურად აღიქმებიან მაშინაც კი, როცა ჩვენსკენ, მჭვრეტელისკენ არ არიან მომზირალნი).

ფონის ფერადოვნება მოხატულობის ამ მონაკვეთზე ისეთივე მონაცრისფრო-ცისფერია, როგორიც ზემო რეგისტრზე გაშლილ საკონქო კომპოზიციაში ვნახეთ, ოღონდ მისი დამუშავებაა სხვაგვარი. ჯერ ერთი ფონს მთელს სიგრძეზე დაუყვება მკვეთრი კონტურით მონიშნული გაბმული თაღები და მეორე მთელი მისი ზედაპირია ტალღისებრ მონიშნული შეწყვეილებული ხაზებითა და მცირე ზომის წერტილებით მჭიდროდ შევსებული. ესეც, გამოსახულებათა შესამჩნევ დეტალიზაციასთან ერთად, გარკვეულად ანელებს ამ სცენის მონუმენტურობას. თუ ზემოხსენებულ ვედრების კომპოზიციაში ფონსა და გამოსახულებებს შორის მკაფიო დამოკიდებულება ჩნდება, ახლა ეს დამოკიდებულება თითქმის წაშლილია. საკურთხევლის ამ ორი სხვადასხვა რეგისტრის მოხატულობაში, მხატვრული ხედვის ერთგვაროვნების მიუხედავად, სხვაგვარი მიდგომა, სხვაგვარი გადაწყვეტა ჩანს (თავიდანვე ესეც გვაძლევს იმის ვარაუდის უფლებას, რომ მოხატულობა სხვადასხვა ოსტატის ნახელავად წარმოვიდგინოთ). საკონქო კომპოზიციაში, როგორც ითქვა, ოსტატი უარს ამბობს მოდელირების ყოველგვარ წესზე - იქ ყველგან მხოლოდ თავისთავადი ბუნებით მოტანილი გრაფიკული ნახატი მოქმედებს. აქ კი, მოხატულობის ამ მეორე რეგისტრზე, სიმკვეთრის თანდათანი შემცირების, ერთმანეთის გვერდით დატანილი უსწორმასწორო ხაზებით ჩნდება ფორმის მოდელირების ცდა. ამ ბოლომდე გაუაზრებელი, გაუთავისებელი წესით, ბუნებრივია, მოდელირება ვერ მიიღწევა და ფორმაც თითქოსდა ჩვენს თვალწინ იშლება ცალკეულ ნაწილებად. გასათვალისწინებელია ისიც, რომ ტრადიციული ნახატი აქ შესამჩნევად ჩამოუქნელია, სქემატური, შედარებით პირობითი. ის მდიდარი ხაზოვანი რიტმი, რომელიც ამ ცნობილ კომპოზიციაში ჩნდება ხოლმე ჩვეულებისამებრ, ახლა უკიდურესად გაუბრალოებულია, გაუმართავი, უწესრიგოდ დაქუცმაცებული. მთელი სცენა ამიტომაცაა ნაკლებად ლამაზი - როგორც სახეითად, ისე დეკორატიულად.

სიჭრელისა და გულუბრყვილო დეკორატიულობის ეს დამახასიათებელი სურათი, ეკლესიის მამების რიგის მომცველ მესამე რეგისტრზეც ჩნდება,

სადაც, სარკმლის ორსავ მხარეს, თანაბრად განლაგებული, ერთმანეთისაგან მცირეოდენი ინტერვალებით დაშორებული ოთხ - ოთხი ფიგურა დგას. სამეოთხედში გამოსახულია მხოლოდ წინ მდგომი თითო ფიგურა („წმიდაჲ გრიგოლ" - ღვთისმეტყველი და „წმიდაჲ ბასილი" - დიდი), რომელთაც, სხვათაგან განსხვავებით ხელთ გაშლილი გრაგნილები უჭირავთ, ხოლო სამოსი ჯვრული ომოფორებითა და ჭადრაკული ფელონებით აქვთ გაწყობილი. სხვა დანარჩენი ფიგურები - დახურული წიგნებითა და მაკურთხეველი მარჯვენით წარმოდგენილი წმინდანები (გრიგოლ ღვთისმეტყველის მომდევნოდ: „წმიდაჲ თომა", „წმიდაჲ მარკოზ", „წმიდაჲ პანტოელი" /პონტოელი/; ბასილი დიდის მომდევნოდ - „წმიდაჲ ი/ოან/ე/ ოქროპირი", „მათე მახარებელი" „წმიდაჲ სტეფანე") ფრონტალურად დგანან და მზერით, ქტიტორთა მსგავსად, ჩვენსკენ, მჭვრეტელისკენ არიან მომართული[7]. ე.ი. გამოდის, რომ ფიგურები მოხატულობის ამ მონაკვეთზე გამოსახული არიან როგორც ადრეული საუკუნეების, ისე მოგვიანო დროის სქემების მიხედვით როგორც ფრონტალურად, ისე სამეოთხედში, უმეტესად კი მაინც ფრონტალურად. წმინდა მამები ასე ორგვარად არც ერთ ძეგლზე არ არიან წარმოდგენილი და ჩვენი ოსტატიც ნიმუშებით ვერ ისარგებლებდა. ამის მიუხედავად, გასაგებია დაკანონებული სქემის ასე მოურიდებელი დარღვევა: იმ ოსტატისთვის, რომელიც მოკლებულია მხატვრული სკოლის ჩვევებს და რომელიც ხალხური „ნაკადის" ნიმუშებზეა დახელოვნებული, ფიგურის დაყენების ფრონტალური პოზიცია უფრო გასაგებია, უფრო ბუნებრივიც და შესრულების მხრივაც უფრო მოხერხებული (იგივე ხომ „ზიარების" სცენაშიც ვნახეთ).

საკურთხეელის მოხატულობა რომ შუასაუკუნოვან ქრისტიანულ ხელოვნებაში ფართოდ გავრცელებულ იკონოგრაფიულ სქემას გვთავაზობს, ეს ამ ზოგადი აღწერიდანაც ჩანს. ის მცირეოდენი გადახრები კი, რომლებიც გზადაგზა შემოგვხვდა ზოგან, მართალია, მოხატული სიბრტყის უჩვეულო გადაწყვეტით არის გამოწვეული, მაგრამ ძირითადად მაინც ჩვენი ოსტატის თავისებური მხატვრული ხედვის შედეგია. ამას უფრო დამაჯერებლად საუფლო ციკლის სცენების განხილვა დაგვარწმუნებს.

საუფლო ციკლი ათ სცენას მოიცავს („ხარება", „შობა", „ნათლისღება", „ლაზარეს აღდგინება", „იერუსალემად შესვლა", „ფერისცვალება", ჯვარცმა", „ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნა", „ამაღლება", „ღმრთისმშობლის მიძი-

---

[7] აქ როგორც ვხედავთ, ერთის გარდა, ყველა ცნობილი წმინდანია. ეს ერთი კი, ევაგრე პონტოელია – სირიელი ბერი (VI ს.), ასკეტურ თხზულებათა ავტორი, ბასილი დიდისა და გრიგოლ ნაზიანზელის მიერ დიაკვნად ხელდასხმული. მას ზოგჯერ აღმსარებლადაც იხსენიებენ და ამდენად, წარმოსადგენია წმინდა მამების რიგში მისი მოხსენიება (Lexikon der christlichen Ikonographie, VI, München, 1974, გვ. 206). ჩვენს მოხატულობაში ისიც, როგორც პირველმოწამე მთავარდიაკვანი სტეფანე, დიაკვნად არის გამოსახული – წმინდანთა გაბმული რიგის ბოლოში დგას და, სხვათაგან განსხვავებით, სრულიად სადა, უბრალო სამოსი მოსავს.

რაც შეეხება წმინდა მამების რიგში მახარებელთა (მათესა და მარკოზის) და მოციქულის (თომას) გამოსახვას, ეს ჩვენი კედლის მხატვრობის სხვადასხვა დროის ნიმუშებისთვის არც თუ უჩვეულოა (მაგ., ნაკიფარის წმინდა გიორგისა და წვირმის მაცხოვრის ეკლესიათა მოხატულობა XII საუკუნისა, ილემისა და ბუგეულის ეკლესიათა მოხატულობა – XVI საუკუნისა).

ნება'). სცენების განაწილების ისტორიული თანმიმდევრობა ან ლიტურგიკული წესი არც აქ არის დაცული - აქაც, ამ ყაიდის სხვა, უმრავლეს ძეგლთა მსგავსად, სცენები ერთმანეთთან კავშირში მხოლოდ მაშინ აღიქმება, თუ მათ ჰორიზონტალურ რეგისტრებად, მიყოლებით კი არ წავიკითხავთ, არამედ ვერტიკალურ მონაკვეთებად, ერთმანეთთან აზრისმიერ აუცილებელ კავშირში, რითაც ნათლად გამოიკვეთება მოხატულობის ერთიანი თეოლოგიური იდეა. იკონოგრაფიული სქემის ამგვარი წაკითხვით სცენები ასეთი თანმიმდევრობით წარმოგვიდგება: კამარის სამხრეთ-აღმოსავლეთ მონაკვეთზე „ხარება" ჩნდება, სამხრეთ-დასავლეთით „შობა". დასავლეთის კედელი ერთმანეთის ზემოთ და ქვემოთ გაშლილ ორ სცენას გადმოსცემს - „ლაზარეს აღდგინებას" და „ღმრთისმშობლის მიძინებას". ჩრდილო-დასავლეთ მონაკვეთზე ჯერ „ჯვარცმაა" გამოსახული, შემდეგ - „ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნა", მესამე რეგისტრად კი - „იერუსალემად შესვლა". ამავე კედლის აღმოსავლეთ მონაკვეთზეც სამ სცენას ვხედავთ: ერთად, გვერდიგვერდ წარმოდგენილ „ფერისცვალება"-„ამაღლებას" და მათ ქვემოთ, უკვე ცალკე რეგისტრად გამოსახულ „ნათლისღებას". აქვე, ამ სიუჟეტურ კომპოზიციებთან იდეურად დაკავშირებულ წმინდანთა ცალკეული ფიგურებიც ჩნდებიან, რომელთაც სცენების განხილვისას მოვიხსენიებთ.

საუფლო ციკლის პირველი სცენა - „ხარება" გაშლილია უჩვეულოდ: ამ პირველივე კომპოზიციის ზემოთ, მართალია, მისგან შეწყვეტილებული ხაზით გამიჯნული, მაგრამ, როგორც ჩანს, მასთან იდეურად დაკავშირებული ოთხი ცალკე მდგომი ფიგურაა გამოსახული. ფონი აქ ორფერია: ზემოთ თეთრანარევი ცისფერი, ქვემოთ, სადაც მონაცრისფრო ვარსკვლავებიცაა გაბნეული, - ღია მოყვითალო-ოქრისფერი. დახურული წიგნებით წარმოდგენილი ოთხივე ფიგურა ფრონტალურად დგას, ყველა კურთხევად ხელაპყრობილია, ყველა უშარავანდოა და ყველას ერთ ფერად, ღია აგურისფრად დაფერილი უჩვეულო ფორმის ოთხკუთხა ქუდები ხურავთ. მცირეოდენ სხვაობას მხოლოდ მათი სამოსის ფერადოვნება გვაძლევს: თუ პირველი ფიგურის სამოსი ღია აგურისფერია, მეორის - მონაცრისფრო-ცისფერი; მესამე ფიგურის სამოსი პირველისას იმეორებს, ხოლო მეოთხისა მესამე ფიგურის სამოსის ფერადოვნებას. აქაც ორად-ორი ფერის - თბილისა და ცივის - ის მეტად მარტივი რიტმული მონაცვლეობა ჩნდება, რომელიც საკონქო კომპოზიციაში შემოგვხვდა ამ ყაიდის ყველა სხვა ძეგლის მსგავსად.

პირველი შთაბეჭდილებით ეს ოთხი ფიგურა ოთხი მახარებლის გამოსახულებად შეიძლება მივიჩნიოთ, მაგრამ ეს ასე არ არის. ისინი ხომ უშარავანდონი არიან, იკონოგრაფიულადაც ერთგვაროვანი და მათაც ისეთივე მძიმე, აღმოსავლური ყაიდის ქუდები ხურავთ, როგორიც მოხატულობაში გამოყვანილ წინასწარმეტყველებს - მოსეს და ელიას, დავითსა და სოლომონს. ამას ისიც ემატება, აქვე გაშლილი, ძლიერად დაზიანებული წარწერიდან დღეისათვის ერთადერთი სიტყვა „ათორმეტი" რომ იკითხება. ეს სიტყვა უკვე უტყუარად გვკარნახობს თუ ვის უნდა გამოსახავდნენ ეს უშარავანდო ფიგურები.

საეკლესიო ტრადიციით ხომ მხოლოდ ოთხი - იმ თექვსმეტ წინასწარმეტყველთაგან, რომელთაც წმინდა წიგნები დაგვიტოვეს - იწოდება დიდ

წინასწარმეტყველად. აქაც სწორედ ეს ტრადიციაა გათვალისწინებული და ქორეთის დარბაზის მომხატველიც თხრობის დასაწყისშივე წარმოგვიდგენს ამ დიდ ოთხეულს - ესაიას, იერემიას, ეზეკიელსა და დანიელს - მომდევნოთ კი, თექვსმეტთაგან მცირეთ, სიტყვა „ათორმეტით” მოიხსენიებს[9]. ამდენად, მოხატულობის ეს, ერთი შეხედვით, უჩვეულო დასაწყისი სავსებით ბუნებრივად იხსნება: ჩვენი ოსტატი ოთხი დიდი წინასწარმეტყველის გამოსახვით, მათ მომდევნოთა სიტყვიერი მინიშნებით თავიდანვე გვახსენებს ყველა იმ წინასწარმეტყველს, რომელთა წიგნებშიც, შინაარსის მრავალფეროვნების მიუხედავად, უმთავრესია აღთქმული მესიის წინასწარუწყება[10]. ისიც საგულისხმოა, რომ ფრონტალურად მდგომ ამ ოთხი ფიგურიდან ჩვენი მზერა ნებაუნებურად გადადის მათთან უშუალოდ მომიჯნავე პილასტრის მოხატულობაზე, სადაც ასევე ფრონტალურად მდგომი, ასევე წიგნებითა და მაკურთხეველი მარჯვენით გამოსახული ორი, ასევე უშარავანდო, წინასწარმეტყველია ჩვენს საჭვრეტად წარმოდგენილი. მათგან პირველი, რომელიც ზემოთაა გამოსახული და რომელიც ვერტიკალურ ზოლად აგრძელებს ამ რეგისტრში დაწყებულ წინასწარმეტყველთა გაბმულ რიგს, მოსეა[11] - ძველი აღთქმის ის პირველი წინასწარმეტყველი, რომლის ხუთწიგნეულიც ქრისტიანობამ კანონად აღიარა[12]. მის ქვემოთ მდგომ ზუსტად ასევე გამოსახულ ფიგურას წარწერა არ ახლავს, მაგრამ იგულისხმება, რომ ის ელია წინასწარმეტყველია. ამგვარი ვარაუდის უფლებას ქრისტიანული ტრადიცია გვაძლევს, რომლის მიხედვითაც ელია მოსესთან ერთად წინასწარმეტყველთაგან უპირველესია: თუ მოსე კანონმდებელია რჯულისა, ელია მესიის წინასწარმეტყველად გვევლინება, და, რაც ჩვენთვის ამ შემთხვევაში საგულისხმოა, აერთიანებს ძველი აღთქმის წინასწარმეტყველურ რიგს[13]. ამიტომაცაა იგი ჩვენი მოხატულობის წინასწარმეტყველთა რიგში ყველაზე ბოლოს გამოსახული. ამასთან, სწორედ „ხარების” გვერდით: ყველა ეს წინასწარმეტყველი სწორედ ელიათი უკავშირდება მესიის შობის წინასწარუწყებას - ხარება კი წინასწარუწყებაა

---

[9] „დიდი” და „მცირე” მხოლოდ პირობითად იხმარება წინასწარმეტყველთა მიმართ. ასე იწოდებიან ისინი არა მათი გამორჩეული წინასწარმეტყველური ნიჭის წყალობით, არამედ მათ მიერვე ნაანდერძევ წიგნთა მოცულობის მიხედვით. ამის გამოა, რომ ბიბლიაში წინასწარმეტყველთა წიგნები განლაგებულია არა ქრონოლოგიურად (რაც სხვებზე უწინ ისრაიტელთა მეფის იერობოამ მეორის დროს მოღვაწე იონას წიგნის მოთავსებას გამოიწვევდა), არამედ წინასწარუწყებათა მოცულობითი სიდიდის თანამიმდევრობით (ესაია, იერემია... და ა.შ.).

[10] „...მოვედით ყოველნი ერთობით: მორწმუნენი და სიხარულით ვადიდებდეთ შჯულისა პირველისა მამათა სახსენებელსა... და დანიელს: ეზეკიელს და ერემიას: და ესაიას: რომელმან ხმა – ყო ძლიერად: აჰა ქალწული მიუდგეს: და შვეს ძე ემმანუელ: აწ იხარებენ რამეთუ აღესრულა ქადაგებული: მათი რაჟამს იშვა მხსნელი და მისცა სოფელსა დღეს დიდი წყალობა”. მიქელ მოდრეკილი, ჰიმნები, II, თბ., 1977, გვ. 49.

[11] დაქარაგმებული წარწერით: „წმინდა წინასწარმეტყველი მოსე”.

[12] იოანე, I, 17.

[13] გავიხსენოთ ფერისცვალების გამოცხადება – მოციქულთა მიერ მაცხოვრის ხილვა ელიასა და მოსეს თანხლებით. ამასთან, მალაქია, 4, 5 – 6 და სხვა, სადაც საუბარია განკითხვის დღეს ელიასა და მოსეს გამოცხადებაზე.

შობისა. ჩვენმა ოსტატმა თეოლოგიური სიზუსტით გაიაზრა მოხატულობის პირველივე სცენის იკონოგრაფია: აზრობრივი თანამიმდევრობით განლაგებულ წინასწარმეტყველთა რიგი არა მხოლოდ იდეურ, არამედ კომპოზიციურ ჩარჩოსაც უქმნის მაცხოვრის მიწიერი ცხოვრების საწყის ეპიზოდს.

რაც შეეხება „ხარების" სცენას, ის ყოვლად უჩვეულო იკონოგრაფიას გვთავაზობს. უჩვეულო ისაა, რომ ტრადიციულ პერსონაჟებთან - წინ გაწვდილი ხელის ჟესტით წარმოდგენილ მთავარანგელოზსა და მისკენ მკვეთრი მოძრაობით შემობრუნებულ, მაღალ ტახტზე მჯდომ ღმრთისმშობელს[14] შორის ჩვენსკენ მაკურთხეველი მარჯვენით მომართული წმინდა დედის შარავანდმოსილი ფიგურაც ჩნდება. მსხვილი ხედით უშუალოდ ჩარჩოს კიდესთან მიტანილი და მნიშვნელოვნებითაც გამორჩეული, ეს ფიგურა სცენის ორ მთავარ პერსონაჟს შორის ისეა ჩართული, რომ არ მონაწილეობს მათ ურთიერთობაში და ფრონტალურად მდგომი, მხოლოდ მნახველთა საჭვრეტად არის გამიზნული.

„ხარების" საკრალურ სცენაში ამ სახის მესამე, შარავანდმოსილი ფიგურის არსებობა უმაგალითო შემთხვევაა[15] და ჩვენც, ერთი მხრივ, მისი სახელმდები წარწერის ფრაგმენტების აღდგენით („...მ/ა/რ/ი/ა/მ"), მეორე მხრივ კი ჩვენი ოსტატის თავისებურების გათვალისწინებით გვეძლევა იმის უფლება, რომ ეს მესამე ფიგურა ღმრთისმშობლის კიდევ ერთ ხატად მივიჩნიოთ.

„ხარება", როგორც ითქვა, არა მარტო პირველი სცენაა საუფლო ციკლისა, არამედ ყველა დანარჩენ სცენათა შორის განსაკუთრებულად მნიშვნელოვანიც (ხარებით იწყება ღვთაებასთან თანაცხოვრებად მიბრუნება, რომელსაც კაცობრიობა მოაკლდა. ამიტომაც ხარება ერთიანად იტევს ადამიანთა ხსნის ყოველგვარ წინასწარუწყებას). ეს ასეა ჩვენს ოსტატთანაც, ოღონდ მისეული სცენა კანონიკურ სქემებზე ნაკლებდამოკიდებული ოსტატისთვის დამახასიათებლად, კიდევ უფრო ვრცლად, დაწვრილებით არის მოთხრობილი. ქორეთის ოსტატისთვის საგულისხმოა არა მხოლოდ ლუკა მახარებელთან კონკრეტულად მონიშნული აზრი ხარებისა[16], რასაც იგი იკონოგრაფიულად და კომპოზიციურად ჩვეულებრივი, დაკანონებული სახით გამოსახავს, არამედ ისევ და ისევ მხოლოდ იმავე მახარებელთან დამოწმებული, ღმერთის წარმოგზავნილისადმი მარიამის თანხმობის ჩვენებაც[17]. სახარების ტექსტში, მართალია, პირდაპირ არაა ნათქვამი, მაგრამ იგულისხმება, რომ მარიამის თანხმობისთანავე მყისვე ხდება უბიწოდ შთასახვა. მარიამის თანხმობას, სულიწმინდის

---

[14] ღმრთისმშობლის ფიგურა ისე ფრაგმენტულად შემორჩა მოხატულობას, რომ არ ჩანს თუ რა იკონოგრაფიულ ტიპს უნდა გადმოსცემდეს იგი.

[15] „ხარების" სცენაში იშვიათად თუ გვხვდება მესამე ფიგურა, რომელიც ჩვეულებისამებრ ღმრთისმშობლის მოახლეს წარმოგვიდგენს. მაგრამ იგი მთავარანგელოზისკენ არის ხოლმე მიმართული და, ამდენად, ამ კონკრეტული სცენის უშუალო მონაწილეა, აუცილებლად უშარავანდოა და არა მარტო შემცირებული ზომით, არამედ, აუცილებლად უფრო უმნიშვნელოდ არის გამოსახული, ვიდრე ამ სცენის ორი მთავარი პერსონაჟი.

[16] ლუკა, I, 28.

[17] ლუკა, I, 38.

მეშვეობით, ღმერთის ამ ქვეყნად გარდამოსვლა თანხვდება[18].

საეკლესიო ტრადიციის მიხედვით ღმერთის წარმოგზავნილისადმი ღმრთისმშობლის მორჩილება დაპირისპირებულია ევას ურჩობას[19]. ქალწული მარიამი, „ევაის ცოდვის დამხსნელია"[20]; ის, ვითარცა „ახალი ევა", „პირველი ევას" ცოდვების გამომსყიდველად გვევლინება[21]. „ხარების" ქორეთისეულ სცენაში სწორედ თანხმობის მომენტში გამოსახული მარიამი უნდა იყოს ის მესამე ფიგურა, რომელიც მახარებელ მთავარანგელოზსა და ტახტზე მჯდომ ღმრთისმშობელს შორის არის ჩართული. ეს თუ ასეა, მაშინ გასაგებია, რატომ არის იგი თითქოსდა დამოუკიდებლად გამოსახული და კურთხევად ხელაპყრობილი უკვე ჩვენსკენ, მჭვრეტელისკენ მომზირალი.

ჩვენი ოსტატის მხატვრული ხედვის თავისებურება მოხატულობის ამ პირველსავე კადრებშიც აშკარავდება: არსებითი იდეა ამ საუფლო ისტორიის ეპიზოდისა არა მარტო უშუალოდ არის აღქმული, არამედ ზედმიწევენითი თხრობით, ერცელ ისტორიულ დროშია დანახული. ამიტომაცაა, რომ წინასწარუწყების იდეა ღმრთისმშობლის ხარების ამ ერთ, თუნდაც ესოდენ ზედმიწევენით მოთხრობილ სცენაში კი არ გადმოიცემა მხოლოდ, არამედ მის ზემო და ქვემო რეგისტრებზე გაშლილ სცენებშიც. „ხარების" ზემოთ გაშლილი სცენა, როგორც ითქვა, წინასწარმეტყველთა რიგს მოიცავდა, რითაც მხოლოდ აღთქმული მესიის მოვლენის წინასწარუწყება როდი იყო მინიშნებული. არამედ წინასწარუწყების აუცილებელი ასრულებაც[22]. რაც შეეხება „ხარების" ქვემოთ გაშლილ მოხატულობის მესამე რეგისტრს, ის მნიშვნელოვნებით გამორჩეულ ორ კეთილმსახურ დედას ანას („წ/მიდა ანა") და ელისაბედს („წ/მიდა ელ/ისა/ბ/ედი/") წარმოგვიდგენს, რომლებიც, როგორც ცნობილია, უკვე უშუალოდ უკავშირდებიან ღმრთისმშობელს: სხვა რომ არაფერი ვთქვათ, ეს სამი დედა - ანა, ელისაბედი, მარიამი - სწორედ რომ ერთი იდეით გაერთიანებული წინასწარუწყებით არიან ერთმანეთთან დაკავშირებული, მეტიც - მარიამის ხარება ხომ

---

[18] „დღეს ქალწულმან სიხარულით შეიწყნარა გაბრიელისაგან ანგელოზისა და მუცლად – იღო საშოსა პირველ საუკუნეთა თანაარსი მამისა და სამარადისოჲსა სულისა". თუესა მარტსა კე ხარება, დასადებელნი: უძველესი იადგარი, გვ. 7.

[19] „ხარების" სცენაში სამოთხიდან ადამისა და ევას განდევნის ეპიზოდის ჩართვა სწორედ ამ ტრადიციის იკონოგრაფიული ასახვაა (მაგ., „ხარების" თემის მომცველი, XV საუკუნის სიენელი ოსტატის ჯოვანი დი პაოლოს ფერწერული კომპოზიცია – ხელოვნების ნაციონალური გალერეა, ვაშინგტონი).

[20] იოანე შავთელი, გალობანი ვარძიისა ღმრთისმშობლისანი: ძველი ქართული ლიტერატურის ძეგლები, თბ., 1976, გვ. 542.

[21] „ევა ოდესმე ურჩებითა წყევაჲ სოფლად შემოიღო, ხოლო, შენ, ღირსო, წმიდაო ქალწულო ღმრთისმშობელო, მორჩისა მუცლად – ღებითა უხრწნელად აღმოუყუავილე სოფელსა კურთხევა, ამისთვისცა ყოველნი გადიდებთ". ძლისპირნი და ღმრთისმშობლისანი, გვ. 129. იგივე აზრია გატარებული იოვანე მინჩხის ერთ-ერთ საგალობელსა (ძველი ქართული ლიტერატურის ძეგლები, გვ. 544) და იმ ცნობილ ლექსში, რომელიც ბაგრატ IV – ის მეუღლეს ბორენა დედოფალს მიეწერება (ძველი ქართული ლიტერატურის ქრესტომათია, შედგენილი სოლ. ყუბანეიშვილის მიერ, თბ., I, 1946, გვ. 351).

[22] „დღეს იშვების სიმართლჱ წინასწარმეტყველთა, „რამეთუ ხედვენ წინასწარმეტყველებულსა აღსრულებულსა – მუცლადღებულსა ქალწულსა...": თთუესა მარტსა კე ხარება, უძველესი იადგარი, გვ. 10.

უკვე ახალსავე აღთქმაშია ანასა და ელისაბედის ხარებით შემზადებული[23].

ანასა და ელისაბედის მკაცრად ფრონტალური, ჩვენსკენ ლოცვად მიმართული ფიგურები სამხრეთი კედლის სარკმლის მარცხნივ და მარჯვნივ არიან განლაგებული[24]. ეს სარკმელი და მისგან შემოსული შუქი ერთმანეთისგან თითქოსდა მიჯნავს ამ ორ ფიგურას, მაგრამ სარკმლის ქვემოთ წრეში მოქცეული დიდი ზომის ტოლმკლავა ჯვარია გამოსახული, რითაც ამ კეთილმსახურ დედათა იდეური კავშირი კი არ არის მხოლოდ და მხოლოდ წარმოჩენილი, არამედ მიღწეულია, შეიძლება ითქვას ოსტატურადაც, მათი ფიგურების კომპოზიციური ერთიანობაც.

მოხატულობის ამ ერთიანი იდეით გამთლიანებულ მონაკვეთზე, როგორც ვხედავთ, ჩვენი ოსტატი მეტად მარტივ, ნათლად აგებულ კომპოზიციურ სქემებს გვთავაზობს. ასევე მარტივია, სრულიად უბრალო მათი მხატვრული გადაწყვეტაც. ქორეთელი ოსტატი, ძირითადშივე ემიჯნება პალეოლოგოსური მხატვრობის ნიმუშებს. ეს ყველაზე უკეთ სურათის ფონისადმი დამოკიდებულებით ჩანს. „ხარების" სცენაში არ გვხვდება მხატვრობის პალეოლოგოსურ ნიმუშებში თითქოსდა საგანგებოდ გართულებული ხუროთმოძღვრული ფონი. ის აქ ნეიტრალურია, მუქი მოყვითალო ოქრით ერთიანად დაფერილი. ამგვარ ფონზე, ბუნებრივია, უკეთ გამოიყოფიან მუქი მოყავისფროს ძლიერი კონტურით მკვეთრად შემოწერილი დიდი ზომის ფიგურები. ეს ფიგურები საკონქო კომპოზიციის პერსონაჟებთან შედარებით, მართალია, უფრო თხელი და უფრო აზიდული პროპორციებით წარმოგვიდგებიან (მხოლოდ დროისმიერი, მხოლოდ იმჟამინდელი ოფიციალური რიგის ძეგლებში დაკანონებულ სქემათა შორეული გამოძახილი), მაგრამ ისინი მაინც მასშტაბურად ჩანან. ამგვარ შთაბეჭდილებას მათი გაზრდილი ზომები როდი წარმოქმნის მხოლოდ, არამედ სხვა, მეტად მარტივად გამოყენებული რამდენიმე დეტალიც: ღმრთისმშობელთან -

---

23. თქმული ღმრთისმშობელისა შობისათჳს, IV-I, იაკობის პირველსახარების ხანმეტი ნაწყვეტები, აკ. შანიძის რედაქციით: ძველი ქართული ენის კათედრის შრომები, 20, თბ., 1977. ლუკა, I, 35, 41-45.

იგივე ქართულ ჰიმნოგრაფიაშიც ჩნდება: „დაუკვირდა საიდუმლოჲ. ქმნეს დედათა სიმხნით მრავალი ძლიერებაჲ: სარა რებეკაჲს თანა და ანა ელისაბეთის თანა, ხოლო შენგან მარიამ ქალწულო მიიღეთ ნათელი უკვდავებისა": მიქელ მოდრეკილი, ჰიმნები, II, გვ. 51. როგორც ვხედავთ, ღმრთისმშობლისადმი მიმართვისას ჰიმნის ავტორი ჯერ ძველაღთქმისეულ პირველ დედებს სარას და რებეკას მოიხსენიებს, შემდეგ კი ღმრთისმშობლისა და იოანე ნათლისმცემლის დედებს ანასა და ელისაბედს, რომელთაც „გზა შეუმზადეს" „მარიამ ქალწულს", რათა მიეღო მისგან ნათელი უკვდავებისა. ამ კონტექსტში ისიც იგულისხმება, რომ ღმერთის წარმოგზავნილისადმი მარიამის თანხმობა, რომელიც განსაკუთრებულად არის აქცენტირებული „ხარების" ქორეთისეულ სცენაში, მხოლოდ მას შემდეგ მოიხსენიება ლუკა მახარებელთან, როცა მთავარანგელოზი მარიამს აუწყებს, რომ ელისაბედიც, მისი ნათესავი „მიდგომილ არს ძესა სიბერესა თჳსსა", რადგან „არარა შეუძლებელ არს წინაშე ღმრთისა სიტყუაჲ" (ლუკა, I, 36, 37) და შემდეგ: ელისაბედი და მისი ჯერ კიდევ დედის მუცელში მყოფი ძე, პირველები არიან, რომლებიც გრძნობენ თუ ვინ იტვირთა მარიამ ქალწულმა (ლუკა, I, 41 – 49).

24. საგულისხმოა, რომ ჯერით მხოლოდ ნათლისმცემლის დედა ელისაბედია გამოსახული.

ჯდომის თავისებური მანერა, რაც ფართო სიბრტყეებს წარმოქმნის, მისი მაღალი ტახტი და ბალიშის თითქოსდა განგებ დაგრძელებული ბოლოები; მთავარანგელოზთან კი - შესამჩნევად დიდი ზომის ფრთები, ხაზგასმულად ფართო შარავანდი, უჩვეულოდ ფართოდ მოხაზული მკლავი და გაწვდილი, გაზრდილი ხელის ჟესტი. სცენის ყოველი პერსონაჟის სამოსი და შარავანდი, ღმრთისმშობლის ტახტი თუ მთავარანგელოზის ფრთები ჭარბად დატვირთულია სხვადასხვა სახის, სიბრტყეზე უხეშად დატანილი ჩამოუქნელი ორნამენტით. სამოსი ფიფქისებრ არის მოჩითული (ეს ორნამენტული სახე ყველგან ნაცრისფერია და მხოლოდ იქ გამოიყენება, სადაც სამოსი ჩამქრალი აგურისფერია: მთავარანგელოზის კაბაზე, ღმრთისმშობლის მოსასხამსა თუ თავსაბურავზე), ხოლო ტახტზე მოკლე-მოკლედ შეწყვეტილი ისეთივე ტალღისებრი ხაზები ჩნდება, როგორც საკურთხეველში ვნახეთ (ეს ხაზები ახლა მოწითალოა და იქ გამოიყენება, სადაც ფონი ნაცრისფერია: ტახტის ზურგზე, საგებელსა და ბალიშზე). ფართო მონაცრისფრო ლაქები შარავანდსაც დაუყვება შიდა მხრიდან. ყველგან ჭარბად არის მიმობნეული შიდა ნახატის ორფერი ხაზები, რომლებიც ისევ და ისევ ორნამენტულ სახედ აღიქმებიან.

აქაც, მოხატულობის ამ ერთიანი იდეით გამთლიანებულ მონაკვეთზეც, კომპოზიციური სქემის ის სიმარტივე, მისი უკიდურესი უბრალოება, ოსტატის თავისებური ხედვით დანახული ის „უბრალო მონუმენტურობა" და ის ჩამოუქნელი, გულუბრყვილო დეკორატიულობა ჩნდება, როგორიც საკურთხევლის მოხატულობაში ვნახეთ. იგივე მომდევნო სცენებშიც აშკარავდება.

კამარის სამხრეთი ფერდის მარჯვენა ფრთა „იესუ ნაზარეველის შობას", „მოგვთა თაყვანისცემას" და „წყლის განბანვას" ეთმობა. ჟანრული ამოცანებიდან მომდინარე იმ კონკრეტული ყოფითი მომენტების ასახვა, რაც ამ სცენისთვისაა დამახასიათებელი (მწოლიარე ფიგურის გადმოცემა იქნება ეს, თუ განბანვასთან დაკავშირებული მოქმედების ჩვენება), როგორც ჩანს, ძნელად დასაძლევია ჩვენი ოსტატისთვის. სურათში, ალბათ, ამიტომაც ბევრი რამ ერთმანეთს ვერ შეუთავსდა. შედარებით გაზრდილია დეფორმაციის ხარისხი, პროპორციები კი, ამ ერთმანეთისგან განსხვავებული ზომებით გამოსახულ ფიგურებთან, შესამჩნევად დარღვეულია, კომპოზიციაც შედარებით ნაკლებ მოწესრიგებულია, შედარებით ქაოტური, ნაკლებად მარტივიც. ამის მიუხედავად აშკარაა, რომ ამ კონკრეტულ შემთხვევაშიც, არსებითად ამავე ყაიდის სხვა ძეგლთა მსგავსი სქემაა შემოთავაზებული (ისეთი, როგორიც ჭალაში, წითელხევში, ბუგეულსა და გელათის წმინდა ელიას ეკლესიის მოხატულობაში). აქ, როგორც ჩანს, ერთი საერთო პროტოტიპია. ამას, ქორეთისეულ სცენასთან ერთი რომელიმე მათგანის - მაგალითად, გელათის წმინდა ელიას ეკლესიის მოხატულობის ამავე სიუჟეტის მომცველი კომპოზიციის შედარება დაგვარწმუნებს. კომპოზიცია ორივეგან ვიწრო ზოლით ერთმანეთისაგან გამიჯნულ, ორ ზონად გამოისახება (ზემოთ „შობა" და „მოგვთა თაყვანისცემა", ქვემოთ - „წყლის განბანვა"), ორივეგან ჩაკეტილია, თავის საზღვრებშივე დასრულებული (მარცხენა ფრთაზე - მზერით თუმც ჩვენსკენ, მაგრამ პირობითი მოძრაობით უკვე ღმრთისმშობლისკენ მიმართულ მოგვთა ფიგურების მარტივი რიტმული მახვილებია. ღმრთისმშობლისკენვეა მიმართული - მზერითაც, სხეულის მოძრაობითაც - მის თავთან მდგომი ანგელოზი. საპირისპირო

მხრიდან მათ, მართალია, ერთადერთი ანგელოზი ეპასუხება, მაგრამ იგი არა მარტო მეტად მასშტაბურია, არამედ უფრო თავდახრილიცაა, მთლიანად შემობრუნებული ღმრთისმშობლის მხარეს. ჩვილის ფიგურაც, კომპოზიციის ამ მონაკვეთის „დასამძიმებლად", ცენტრში კი არა, ოდნავ მარჯვნივაა გადაწეული და მის ბაგასთან მდგომი ხარიც ასევე მარჯვნიდან მარცხნივაა მიმართული. იგივე ქვედა მონაკვეთზეც მეორდება: სხვადასხვაგვარი მოძრაობით მარცხნიდან მარჯვნივ, ჩვილის ემბაზისკენ მიმართულ ფიგურებს საპირისპირო მხრიდან უკვე მარჯვნიდან მარცხნივ განვითარებული მოძრაობა უპირისპირდება). ერთი რომელიღაც ნიმუშიდან აღებული ჩანს ისეთი კონკრეტული ნიშანი, როგორიცაა მწოლიარე ღმრთისმშობლის თავთან მდგომი, ორივეგან ერთგვაროვნად წარმოდგენილი ორი ანგელოზი. ან ისეთი დამახასიათებელი დეტალი, როგორიცაა განმბანველი ქალის სამოსის დიაგონალურად ერთმანეთში მჭიდროდ გადასული ხაზებით დამუშავება, ემბაზის ფორმა და სხვა.

მსგავსებასთან ერთად, სხვაობაც შეინიშნება. ეს, პირველ რიგში, ოსტატობის დონეს ეხება. გელათის დარბაზის მომხატველის ნახელავში უკეთესი ოსტატი ჩანს, როგორც სახეითი, ისე დეკორატიული ამოცანის გადაწყვეტის მხრივ. მისეულ სცენაში, კომპოზიციის ერთ-ერთი ძირითადი ფუნქცია - სურათის დიფერენცირება პირველი და მეორე რიგის აქცენტებად და ფონად, შედარებით ლოგიკურად გამოიყურება. აქ ღმრთისმშობელია კომპოზიციის ცენტრი - სურათშიც სწორედ ეს არის მთავარი და სხვა ყველა დანარჩენი მის გარშემოა განლაგებული (ღმრთისმშობლის ფიგურა დიაგონალზეა დაწვენილი, ყველა დანარჩენი კი წრეზე ლაგდება). ქორეთში საპირისპირო სურათია: ორი-სამი ფიგურისგან შემდგარი ყოველი ჯგუფი თუ ცალკე მდგომი ფიგურა (ღმრთისმშობელი, მოგვები, განბანვის სცენაში მონაწილე პერსონაჟები, იოსები და მის უკან მდგომი ახალგაზრდა მამაკაცი) მთავარის, ძირითადის უფლებით წარმოგვიდგება (ღმრთისმშობლის ფიგურა აქ უკვე ჰორიზონტალზეა განლაგებული, მოგვები - ვერტიკალზე და ა.შ.) - კომპოზიციაში ამიტომაც იქმნება ოთხი ძლიერი აქცენტი. განსხვავებას ნახატზე დაკვირვებაც გვაძლევს. ქორეთელი ოსტატის ნახატი შესამჩნევად მარტივია, შესამჩნევად ჩამოუქნელი, გელათელისა კი - უფრო გაწაფული ხელით შესრულებული. იგივე ღმრთისმშობლის ფიგურის პროპორციებზეც შეიძლება ითქვას, რომელიც გელათის ოსტატთან შედარებით სწორად არის აგებული. დაკვირვებისას ისიც ჩანს, ზოგად პალეოლოგოსური სქემების სიმკაცრე გელათის „შობის" სცენაში რომ მეტად საგრძნობია, ვიდრე ქორეთის მოხატულობის ამავე სიუჟეტის ამსახველ კომპოზიციაში, სადაც ყოველივე, არსებითად, მაინც გულუბრყვილო უშუალობითაა დანახული. ჩანს ისიც, აქ რომ უფრო მოუხეშავად ვლინდება ის მძაფრი ექსპრესიული გამომხატველობა, რაც, ჩვეულებრივ, მხატვრული სკოლის ჩვევებს მოკლებულ ოსტატთა შემოქმედებისთვისაა დამახასიათებელი (ამა თუ იმ პერსონაჟის ძლიერად გაწვდილი ხელის გაზვიადებულად გაფართოებული მტევანი იქნება ეს, ცაზე მრავლად მიმობნეული დიდ-დიდი ვარსკვლავები თუ მოგვთა ფიგურების მარტივი რიტმი).

ჩვენს სცენაში სიბრტყობრიობაც მეტად აშკარავდება და ჩამოუქნელი სახით მოტანილი ჭარბი დეკორატიულობაც. ღმრთისმშობლის საფარი

„ხარების" სცენიდან ჩვენთვის უკვე ცნობილი ორნამენტით, მონაცრისფრო ცისფერი ვარსკვლავებითა და მოკლე-მოკლე ფიფქისებრი ხაზებით არის მრავლად და, როგორც ჩანს, მხატვრის შინაგანი ნებით თავისუფლად მოჩითული. ღმრთისმშობელი აქ ისე წევს, რომ მისი სხეულიც და სახეც სრულ „ანფასშია" გამოსახული და ფიგურაც თუნდაც ამიტომაა ასე სიბრტყითი, სასურათე სიბრტყეზე სრულად განრთხმული. აქვე, მართალია, ოვალურად შემოწერილ ნაოჭთა აღმნიშვნელი მორკალული ხაზებიც ჩნდება, რაც ნებაუნებურად მოცულობითი ფორმის მოსანიშნად გამიზნულ მარტივ ხერხს მოგვაგონებს, მაგრამ დაკვირვებისას ჩანს, რომ ეს მსუყე და ძალდაუტანელი ხაზები უფრო საერთო ნახატის გასაცოცხლებლად არის გამოყენებული, ვიდრე სიბრტყობრიობის დასაძლევად. ღმრთისმშობლის ფიგურას უშუალოდ დანახული რამდენიმე დეტალიც აცოცხლებს - თავქვეშ ამოდებული ხელი, რაც მწოლიარე ფიგურის ბუნებრივ მდგომარეობას გადმოსცემს; ისიც, რომ ღმრთისმშობლის თვალის გუგა თვალის ჭრილის ცენტრში კი არ არის მოქცეული, რაც მის მზერას მჭვრეტელს ჩამოაშორებდა, განყენებულს გახდიდა, არამედ ოდნავ ქვემოთაა დაწეული და, ამდენად, მისი მზერაც აშკარად ჩვენსკენ მომართულია, აშკარად უფრო კონკრეტული. სიბრტყობრიობისა და პირობითობის მიუხედავად ასევე ცოცხლად, ცხოვრებისეულად არის დანახული ის ორი ანგელოზი, რომელთაც სიხარულის ნიშნად ხელი აქვთ აწვდილი, ღია ნაცრისფერ სახვევებში შეკრული ჩვილი, რომელსაც გრძელი ენით ხარი ლოკავს, ჩვილის განბანვის სცენაში მონაწილე ფიგურების სხვადასხვა ჟესტიკულაციით გადმოცემული ემოცია. ქორეთელ ოსტატთან, მართალია, არ ჩანს ნახატის შედარებითი სინატიფე, მაგრამ სცენაში გამოყვანილი პერსონაჟები ისე უშუალოდ გამოიყურებიან, რომ მჭვრეტელი ადვილად ივიწყებს შემსრულებელი ოსტატის გაუწაფაობას, ფიგურათა მასშტაბურ შეუთანხმებლობას, მათ პირობით მოძრაობას, თეთრანარევ ფერთა მარტივ, კონტრასტულ მონაცვლეობას. არსებითად, სწორედ ეს აშკარად გამოხატული უშუალო ხედვა განასხვავებს ქორეთელ ოსტატს გელათის წმინდა ელიას ეკლესიას მომხატველისგან, მით უფრო - ჭალელი ოსტატისგან, რომელიც მეტად არის მინდობილი ოფიციალური რიგის იმჟამინდელ ნიმუშებს.

ჩვენს სცენაში ამ კონკრეტული დროისთვის დამახასიათებელ იკონოგრაფიულ ნიშნებთან ერთად (მაგ., XIV საუკუნიდან გავრცელებული მოტივი, როცა ჩვილი იესუ განბანველი ქალის მუხლებზეა გაწოლილი), რამდენიმე განსხვავებული დეტალიც ჩნდება: ჯერ ერთი, ჩვილს მარცხენა ხელში დახვეული გრაგნილი უჭირავს[25], და მეორე - განბანვის სცენაში ორის სანაცვლოდ, სამი ქალი მონაწილეობს[26]. ამ სახის იკონოგრაფიული

---

[25] შობის სცენაში დახვეული გრაგნილით ან სფეროთი ჩვილის გამოსახვა ადრექრისტიანულ ხელოვნებაშია ძირითადად დამოწმებული. მკვლევართა აზრით, ეს საიმპერატორო ძალაუფლების ნიშნებს გადმოსცემს (Günter Ristow, Geburt Christi: Reallexikon zuz byzantinischen Kunst, II, 1971, გვ. 644). აქ შეიძლება ისიც ვივარაუდოთ, რომ მხატვარმა შობის კომპოზიციაში, სწორედ რომ ახალი მესიის გამოჩენისას, მისვე წინასწარმეტყველის მსგავსად, იესუ ნაზარეველი გამოსახა გრაგნილით, რომელშიც ბიბლიური ცნებებია ჩამოყალიბებული.

დეტალები მხოლოდ ჩვენი წრის მხატვრობისთვისაა უცხო, ისე კი, თუმც იშვიათად, მაგრამ გვხვდება ამა თუ იმ პერიოდის სხვადასხვა ძეგლზე. საგულისხმო აქ უფრო სხვა რამეა. კომპოზიციის ამ ქვედა მონაკვეთის მარცხენა ფრთა მთლიანად ეთმობა საუფლო ტახტზე ვედრებად გამოსახულ იოსებს და მის უკან მდგომ, ასევე ვედრებად ხელგაწვდილი ყმაწვილის შარავანდმოსილ ფიგურას. ამ ორ ფიგურასა და განბანვის სცენას შორის მონაცრისფრო - ცისფრად დაფერილი მომცრო ზომის ჯვარია გამოსახული. ეს მეტად უჩვეულო იკონოგრაფიული დეტალია, - თუმცა ჩვეულებისამებრ არც იოსებია გადმოცემული. იოსები ამ სცენისთვის დამახასიათებლად, მცირედ ამაღლებულ ბორცვზე ან პატარა სკამზე კი არ ზის ჩაფიქრებული, არამედ ვედრებად ხელგაწვდილია იესუ ნაზარეველისკენ და ისე, როგორც მაცხოვარი „ვედრებისა" და „ამაღლების" სცენაში, საუფლო ტახტზეა წარმოდგენილი. იმ კითხვის პასუხს, თუ რატომ არის „შობის" სცენაში იოსებ მართალი ასე საგანგებოდ გამოყოფილი, ისევ - მახარებელთაგან ზედმიწევნითი თხრობით გამორჩეული და, ამდენად, ჩვენი ოსტატის მხატვრული ხედვისთვის მეტად მისაღები - ლუკა მახარებელი გვაძლევს.

ლუკა მახარებელი ერთადერთია, ვინც იესუს გეარშთამომავლობის ვრცელ რიგს იოსებით იწყებს და ადამით ამთავრებს[27]. იესუს უშუალო წინაპრების ჩამოთვლით, ამ წინაპართა დასაბამის ხსენებით, აქ ის არის საგანგებოდ მინიშნებული, რომ ნაზარეველში გაერთიანებულია ორი აღთქმა - აქ ხომ საჩინოდ ხდება ებრაელთათვის ძველთაგანვე გაცხადებული ღმერთი. საგულისხმოა ისიც, რომ იესუს გენეალოგიას (ადამიდან იოსებამდე) მახარებელი მას შემდეგ მოიხსენიებს, როცა ნათლისღებისას, „მეოცდაათესა წელსა" ნაზარეველში სულიწმინდა გარდამოხდება. ეს, ალბათ, იმიტომ, რომ იესუს მესიად გაცხადებასთან ერთად ხაზი გაესვას მის კავშირს დავით წინასწარმეტყველთან, ადამთან, ღმერთთან. ეს ერთიანობა კი, ლუკა მახარებლის მიხედვით, მხოლოდ იოსების გზით („სახლისაგან და ტომისა დავითისა") არის შესაძლებელი[28] - ძველი აღთქმის წინასწარმეტყველნი მესიის მოსვლას ხომ დავითის „ძირიდან" ელოდებიან. იოსების შემაერთებელ რგოლად დასახვა ჩვენს ოსტატს იმის უფლებას აძლევდა, რომ იგი საუფლო ტახტზე გამოესახა; ამასთან, სწორედ „შობის" სცენაში, სადაც იოსები უკვე განსხეულებული ღვთაებისკენ არის მიმართული. აქ ცხადლივ ჩნდება პავლე მოციქულიდან მომდინარე[29], ადამის

---

[26] ჩვილის განბანვის სცენაში, ტრადიციისამებრ, მართალია, ორი ქალი მონაწილეობს (მეა და სალომეა), მაგრამ მათ გარდა, მეტად იშვიათად, მესამე პერსონაჟიც შემოდის: იოსების მიერ მოგერილი ბებია ქალი – აღმქმელი, სახელად ზელამი, რომელსაც ფსევდო-მათეს სახარების მეცამეტე თავი მოიხსენიებს.

[27] ლუკა, 3, 23 – 38.

[28] მათე მახარებელთან იესუ ნაზარეველის წარმომავლობაში აბრაამი მოიხსენიება მამამთავრად: მათე, I, 1. იოსები კი მხოლოდ ძეა იაკობისა და ქმარი მარიამის: მათე, I, 16. მახარებელი მარკოზი საერთოდ არ ეხება ამ თემას. ხოლო იოანე მახარებლისთვის ნაზარეველის გვარშთამომავლობა კი არ არის მნიშვნელოვანი, არამედ განსხეულებული სიტყვა – მარადიული, მუდამ არსებული: იოანე, I, 1 – 4. ამის მიუხედავად იესუს, ერთგან, იოანეც იოსების ძედ მოიხსენიებს: იოანე, I, 45.

ანტიტიპის „ახალი"[30], „მეორე ადამის" თემა, რაც პირველშობილი ცოდვისგან კაცთა მოდგმის ხსნას გულისხმობს[31]. ჩვენი ოსტატი - ეს კი მისი მხატვრული ხედვის თვისებაა ზედმიწევნითი თხრობით კიდევ უფრო აზუსტებს იოსების ვედრების თემას: ყურადღებას ამახვილებს კომპოზიციის შუაში გამოსახულ ჯვარზე, სადაც ჯვარი - ჯვარცმის სიმბოლო, ქრისტიანული მისიის აღსრულებას მიგვანიშნებს[32]. აქედან გამომდინარე, სავარაუდოა, რომ იოსების უკან მდგომი, ასევე ჯვრისკენ მიმართული და ასევე შარავანდმოსილი მავედრებელი ფიგურა ადამს გამოსახავდეს ცოდვით დაცემამდე - ადამს, რომელიც უშუალო წინაპარია ნაზარეველისა და რომლის ჯვრისადმი ვედრებაც, უკვე კონკრეტულად, მისი მოდგმის ხსნას გულისხმობს[33]. ამდენად, საუფლო ტახტზე მჯდომი, ადამთან ერთად წარმოდგენილი იოსები გარკვეული აზრის გამომხატველად გვევლინება: „შობის" კომპოზიციაში სწორედ მისი მეშვეობით ხდება შესაძლებელი ხსნის („ხარების" ზემოხსენებულ სცენაში განსაკუთრებით გამახვილებული) იდეის თავისებური მინიშნება.

მსხვერპლის გაღებით მიღებული ხსნის ქრისტიანული იდეა „შობის" ქვემოთვე გაშლილ, „წმინდა გიორგის ბორბლით წამების" ამსახველ სცენაშიც ჩნდება: მოწამის სისხლი იგივე ემბაზია ნათლისღებისა, და, ამდენად, აქაც ახალი ადამი იბადება[34].

---

29. „ვითარცა – იგი ადამის გამო ყოველნი მოწყდებიან, ეგრეცა ქრისტეს მიერ ყოველნი ცხოველ იქმნებიან". კორინთელთა მიმართ (პირველი), 15, 21-22. პავლეს ეპისტოლეთა ქართული ვერსიები, გამოსაცემად მოამზადეს ქეთევან ძოწენიძემ და კორნელი დანელიამ, აკაკი შანიძის რედაქციით, თბ., 1974, გვ. 155.

30. „ურჩებისათვის ადამისისა მოჰკვედ მეორე ადამ, ქრისტე ღმრთისა სიტყვაო". მიქელ მოდრეკილი, ჰიმნები, II, გვ. 58. ან ღმრთისმშობლისადმი მიმართვა: „შენ, რომელი დედა იქმენ ახლისა ადამისა".– ძლისპირნი და ღმრთისმშობლისანი..., გვ. 59.

31. „ბეთლემო, იხარებდ, რამეთუ ხე იგი
ცხორებისა შენ შორის აღმოსცენდა დღეს
და განმიღებს ურჩებით დახშულსა პირველ
სამოთხესა და კვალად მაგებს ჩვენ მუნვე,
რომელიცა ჩჩვილ იქმნა მოწყალებითა". იოვანე მტბევარი. ძველი ქართული ლიტერატურის ძეგლები, თბ., 1976, გვ. 471.

32. საგულისხმოა, რომ აქ გამოსახული ჯვარი, იმ ჯვრისგან განსხვავებით, რომელიც ანასა და ელისაბედის ფიგურებს შორის იყო ჩართული, ხისგან გამოთლილს მიაგავს. ჩვენი ოსტატის სწრაფვა გასაგებია: „ჯვარი ხისა ხომ იმიტომ არის, რომ იგი ნაირსახეა ცნობადის ხისა, რომლის ნაყოფმაც პირველი ადამიანი აცდუნა. ჯვარცმით ცოდვა იმ ხეს უბრუნდება, საიდანაც იგი გამოვიდა" - „კაცება, პირველ ხისაგან დაცემული, აწ აღდგა ძელისა მის აღმართებითა, რომელსა ზედა ივნო მხსნელმან ხორცითა" – იოვანე მინჩხი, ძველი ქართული ლიტერატურის ძეგლები, გვ. 338. ამასთან იხილე ათანასი ალექსანდრიელის „შობისათვის" და იოანე ოქროპირის „ჯუართა აპყრობისა": სინური მრავალთავი 864 წლისა, გვ. 28, 236.

33. ადამის შარავანდი ამ კონტექსტში ეჭვს არ უნდა იწვევდეს, რადგან აქ, როგორც ითქვა, ადამი „პირველი სახით", ცოდვით დაცემამდეა გამოსახული.

ამ სცენის რამდენიმე იკონოგრაფიული რედაქციიდან ჩვენი ოსტატი, როგორც მოსალოდნელი იყო, ყველაზე მარტივს ირჩევს. წამების სცენას არავინ ესწრება. სურათის ცენტრში აღმართულ ბორბალს, რომელზედაც წმინდანია მიმსჭვალული, მარცხნივ და მარჯვნივ ჩამუხლული - გამორჩეულად უსახური, თეთრანარევი მორუხო სამოსით წარმოდგენილი - თითო ჯალათი ატრიალებს. კომპოზიციური სქემა აქ ისეა აგებული, რომ ბუნებრივად მოერგოს შესასვლელის ზემოთ მოქცეულ თაღს. როგორც ბორბლისა და მასზე გაკრული წმინდანის სხეულის მორკალული ფორმა, ისე ორივე ჯალათის მოხრილი მოძრაობა ზუსტად ესიტყვება თაღის მონახაზს. აღსანიშნავი აქ ისაა, რომ ჩვენი ოსტატი საქართველოს მთიან რაიონებში გავრცელებული ურმის ხის უბრალო ბორბალს გვიხატავს, რომელსაც მხოლოდ შუაში აქვს ფიცარი მიკრული. საგულისხმო ისიცაა სცენის სახელმდები ასომთავრული წარწერაც სწორედ ამგვარი ფორმის ბორბლის შესატყვისი რომ არის: „წა გი ორემს დაკრეს" (წმინდა გიორგი ურემს გააკრეს).

ასე გასრულდა სამხრეთი კედლის მოხატულობა, რომლის იკონოგრაფიაც, ხსნის საზრისის მინიშნებით, გარკვეული თავისებურებით გვაწვდის წინასწარუწყებისა და მსხვერპლის იდეას.

დასავლეთი კედლის მოხატულობა საუფლო ციკლის მხოლოდ ორ სცენას მოიცავს: ზემოთ „ლაზარეს აღდგინებას", ქვემოთ „ღმრთისმშობლის მიძინებას". ეს ორი სცენა, მართალია, ისტორიული თანმიმდევრობით არ აგრძელებს სამხრეთით დაწყებულ თხრობას, მაგრამ ერთად გამოსახული (ისე როგორც სამხრეთი კედლის მოხატულობაზე ვნახეთ) გამოკვეთილად წარმოგვიდგენს ქრისტიანობის ერთ - ერთ თეოლოგიურ იდეას.

ცნობილია, რომ ლაზარეს აღდგინება წინასწარუწყებაა აღდგომისა - იგი მოასწავებდა ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნასაც და მეორედ მოსვლასაც[35]. სწორედ ამ მხრივ უკავშირდება იგი ღმრთისმშობლის მიძინების ამ, ერთი შეხედვით, თითქოსდა სრულიად საწინააღმდეგო განწყობილების მომცველ ეპიზოდს. იოანე ოქროპირის ორ გადმოქართულებულ საკითხავში -

---

[34] „...გრიგოლ ღმრთის მეტყუელმან აღრიცხა ყოველი ნათლის-ღებაჲ, და რამეთუ მოსე ნათელ-სცა, არამედ წყლითა, და ამისა პირველად ღრუბლითა და ზღვითა, და ნათელ-სცა იოვანე პურიასტანს წყლითა სინანულად; და ნათელ-სცა იესუ სულითა, რომელ არს სისრულეჲ; და კუალად ნათლისღებაჲ მეოთხჱ, რომელ არს სისხლითა წამებისაჲთა. და კუალად უწყი ნათლის-ღებაჲ მეხუთე ცრემლითა". იოანე მოსხი, ლიმონარი, ტექსტი გამოკვლევით და ლექსიკონით გამოსცა ილია აბულაძემ, თბ., 1960, გვ. 70. ამასთან იხ. სტეფანე სანანოჲსძე ჭყონდიდელი, გალობანი ნათელთანი: პაელე ინგოროყვა, თხზულებათა კრებული, III, თბ., გვ. 111, 112.

[35] „ხოლო ლაზარეს სასწაული აღდგომისაჲ უპყრიეს, ვითარცა გესმა სახარებისაჲ"... იოანე ოქროპირი, მარიამისთეის და მართაჲსთეის და ელიაჲსთეის: სინური მრავალთავი 864 წლისა, გვ.125.

„წინა – აუწყებდა უფალი აღდგომასა თჳსსა. დღესა ბეთანიად მოვიდა მაცხოვარი, რაითა აღადგინოს ლაზარე, მეგობარი თჳსი"; „წინა აუწყე, ქველისმოქმედ, შენი აღდგომაჲ საფლავით აღდგინებითა ლაზარეჲსათა"; „შეძრნეს საფუძველნი ქუესკნელთანი, ოდეს უწოდე ლაზარეს, ოთხისა დღისა მკუდარსა, ქრისტე". უძველესი იადგარი, გვ. 162, 164.

„გარდაცვალებისათვის ღმრთისმშობელისა" ყურადღებას იქცევს არა მარტო მთელი ტექსტის საზეიმო - სადღესასწაულო კილო[36], არამედ საკუთრივ ტექსტში მოცემული დებულებები, რომელთა თანახმადაც ღმრთისმშობლის მიძინება უკავშირდება მკვდრეთით აღდგომის იდეას. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ღმრთისმშობლის მიძინება კიდევ ერთი ხატებაა აღდგომისა[37]. თუ ეს დაკვირვება სწორია, მაშინ უნდა ვიფიქროთ, რომ მლოცველისთვის მოულოდნელი არ იქნებოდა საკურთხევლის საპირისპირო კედელზე ფართოდ გაშლილი ამ ორი სცენის გვერდიგვერდ ხილვა[38]. ახლა ისიც გასაგები უნდა იყოს, თუ რატომ არის ქტიტორთა რიგი მოხატულობის სწორედ ამ მონაკვეთზე, „ღმრთისმშობლის მიძინების" ქვემოთ გამოსახული. მოხატულობის ამავე მონაკვეთის ზემო რეგისტრებზე ხომ თანმიმდევრულად ჩნდება აღდგომის, ხსნის ხატება, სადაც ღმრთისმშობლის, როგორც მეოხის თემაც არის შემოტანილი. ქტიტორი ტრადიციულ კონტექსტში, ცოდვათა საბოლოო მიტევებას თხოულობს მეორედ მოსვლის დროს. განკითხვისას კი სწორედ ღმრთისმშობელია ქრისტიანთა მეოხი (მით უფრო ჩვენთვის, ქართულ ეკლესიათა მრევლისთვის). და თუ აქვე იმასაც გავიხსენებთ, ღმრთისმშობლის მიძინება რომ მეოხებისა და ხსნის იდეის მიმანიშნებელიცაა (მაცხოვარს სწორედ მიძინებისას თხოვს წმინდა მარიამი ქრისტიანთა შენდობას), მაშინ, უკვე საბოლოოდ, გასაგები გახდება მოხატულობის ამ მონაკვეთის ამგვარი იკონოგრაფიული გადაწყვეტა[39].

რაც შეეხება ამ ორი სიუჟეტური კომპოზიციის განსაკუთრებულ მნიშვნელობას, ამას საკურთხევლის საპირისპირო კედელზე მათი განთავსება როდი მიანიშნებს მხოლოდ, არამედ ფონის ფერადოვნებაც. ფონი, საუფლო ციკლის კამარის სცენათაგან განსხვავებით, მოცისფროა, თანაც ნათელია, ნაკლებად თეთრანარევი, დაახლოებით ისეთი, როგორიც საკონქო კომპოზი-

---

[36] სინური მრავალთავი 864 წლისა, გვ. 199 – 205.

[37] „დღეს (საუბარია ღმრთისმშობლის მიძინების დღეზე) პირველი იგი მამაჲ ჩუენი სიკუდილისაგან განთავისუფლდების..., დღეს ჭუვილი იგი გლოვა და მწუხარებაჲ ევაჲსი სიხარულად გარდაიქცევის..."; „შობილი იგი შენი დაემსჭუალა – უფალი ჩუენი იესუ ქრისტეჲ, და შენ მიერვე სიკუდილი დაითრგუნა, ჯოჯოხეთი წარმოიტყუენა, და შენ მიერ კერპნი დაეცნეს სოფელსა შინა, და ჭეშმარიტებაჲ იგიცა ქუეყანით აღმოსცენდა სიმართლჱ ზეცით გამოჩნდა". სინური მრავალთავი 864 წლისა, გვ. 201 – 204.

იგივე აზრი მიძინების ტროპარშიც ჩანს: „შობასა ქალწულება დაიმარხე და მიცვალებასა სოფელი არა დაუტევე. ღმრთისმშობელო, მოხვედ ცხოვრებად დედა ეგე ცხოვრებისა და აწ მეოხებით შენით იხსნი სიკუდილისგან სულთა ჩუენთა".

[38] „ლაზარეს აღდგინებისა" და „ღმრთისმშობლის მიძინების" სცენების დაწყვილების მაგალითს აჭის მოხატულობაც გვაძლევს. აქ ეს სცენები ისევე, როგორც ერთიანი იდეის მომცველი „ჯვარცმა" და „ჯოჯოხეთის წარმოტყვევენა", ერთსა და იმავე რეგისტრზე, ოღონდ ერთმანეთის საპირისპიროდ, ჩრდილოეთისა და სამხრეთის კედლებზე არის წარმოდგენილი. Д. Иосебидзе, Роспись Ачи, გვ. 56, 58.

[39] „ეტყოდა უფალი უბიწოსა დედასა მარიამს: „ბუნებისაებრ თანამდებისა მოკუდელი სოფელსა შინა, აწ გადიდო შენ ჩემ თანა მარადის" მიუგო მარიამ უბიწომან ცათა მეუფესა: „გევედრები შენ, კაცთმოყუარეო, ეითარ იგი მე მადიდე – დაიცვენ ყოველნი შენნი მოსავნი!" იოანე მინჩხის პოეზია, ტექსტი გამოსაცემად მოამზადა და გამოკვლევა დაურთო ლელა ხაჩიძემ, თბ., 1967, გვ. 330-31.

ციაში ვნახეთ. ორივე სცენა დიდი ზომისაა, სხვათაგან განსხვავებით კედლის მთელს არეზე გაშლილი და ამ მხრივაც გამორჩეული. კომპოზიცია ორივეგან მარტივია, ადვილად აღსაქმელი, ერთმანეთის მსგავსად აგებული: ფიგურები ცენტრში გაჭრილი სარკმლის ორსავე მხარეს არის თანაბრად განლაგებული და მოძრაობით, მზერითა თუ გაწვდილი ხელის ჟესტით ერთმანეთისკენ მიმართული. ორივე სცენა დაზიანებულია - განსაკუთრებით „ღმრთისმშობლის მიძინების" ამსახველი, „ლაზარეს აღდგინებისა" კი, შედარებით მაინც ისეა შემორჩენილი, რომ იძლევა აღწერის საშუალებას.

ეს მრავალფიგურიანი სცენა ისეა აგებული, რომ კომპოზიციის შუანა ნაწილში მოქცეულმა სარკმელმა მაორგანიზებელი ფუნქცია შეასრულოს. სარკმლის ერთ მხარეს, კომპოზიციის მარცხენა ფრთაზე, მაცხოვარი და მოციქულთა ჯგუფია გამოსახული - მაცხოვრის ფეხებთან მარიამისა და მართას ჩამუხლული ფიგურები გაირჩევა. სარკმლის თავზე სცენის ის ორი პერსონაჟი ჩნდება (ამ თითქოსდა ორ ნაწილად გაყოფილი კომპოზიციის დამაკავშირებელი ფიგურები), რომელთაც, ტრადიციისამებრ, სახელოები აქვთ ცხვირს აფარებული. კომპოზიციის მარჯვენა ფრთა სამად-სამ ფიგურას წარმოგვიდგენს. მის ცენტრალურ არეზე გამორჩეულად იკითხება თეთრ სახვევებში მჭიდროდ შეგრაგნილი ლაზარეს მასშტაბური ფიგურა. აქვე, სარკოფაგსა და სარკმელს შორის, ვიწრო და შედარებით გაუმართავი თაღის სახით ჩვენი ოსტატი აკლდამის შესასვლელსაც წარმოგვიდგენს, სადაც ახალგაზრდა მამაკაცია გამოსახული. შთაბეჭდილება ისეთია, თითქოს ამ ახალგაზრდას ლაზარეს სარკოფაგზე ჰქონდეს ხელი მოხვეული. დასასრულ, მოხატულობის ამ მონაკვეთის მარჯვენა კუთხეში, მხრებში უდნავ მოხრილი, სარკოფაგის სახურავის მტვირთველი ბიჭია გადმოცემული. ყურადღებას იქცევს სცენის ამხსნელი უჩვეულო წარწერა: მარცხნივ მაცხოვრის თავთან - „ლაზარეს აღდგინება"; მარჯვნივ აკლდამის შესასელელთან - „ლაზარე მოკვდა". აქაც („ხარების" სცენის მსგავსად) ის შემთხვევაა, როცა ჩვენი ოსტატი ტრადიციულად უკვე ცნობილ ფაქტს დამატებით, თხრობისმიერი დეტალით კიდევ უფრო თვალსაჩინოს ხდის. როგორც ჩანს, მომხატველ-ოსტატს აინტერესებს არა მარტო აღდგინების ტრადიციული სცენის წარმოსახვა, არამედ ამ სცენაში ლაზარეს ფიზიკური სიკვდილის ჩვენებაც (ლაზარე მკვდარი, თვალდახუჭულია გამოსახული) და ამ ფაქტის სიტყვიერი ხაზგასმაც[40].

საგულისხმო ამ სცენაში სხვაც არის: ის, რომ კომპოზიცია არ არის გადატვირთული - ნათლად მოწესრიგებულია, შეიძლება ითქვას, სრულიად მარტივად აღსაქმელი. ისიც, რომ ფონი მოცისფრო-ნაცრისფერია, მთების

---

[40] ქართული ჰაგიოგრაფიული მწერლობიდან ჩანს, რომ სიკვდილი, გვიანა შუა საუკუნეებამდე, ჩვენი ერის ცნობიერებაში „გარდაცვალებას", სიცოცხლის სახეცვლილებას ნიშნავდა – გადასვლას „სოფლიდან" „ზესთა-სოფელში". XVI საუკუნისთვის ეს სიტყვა სრული მოსპობის, არყოფნის მნიშვნელობას იძენს და „გარდაცვალებაც" „კვდომით" შეიცვლება. დაწვრ. იხ. ლ. რუხაძე „სიკვდილ-სიცოცხლის კამათის" თემა და აღორძინების პერიოდის ქართული პოეზია (XVI-XVIII სს.). Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата философких наук. 1987, დამატ. იხ. ნ. ბარდაველიძე, სადიპლომო ნაშრომი.

აღმნიშვნელი ნახატის გარეშე გამოსახული, და კიდევ ის, რომ სცენის ყველა პერსონაჟი მასშტაბურია, მონუმენტური იქნებ არა, მაგრამ მონუმენტურობის წარმოქმნის გარკვეული სწრაფვით აღბეჭდილი. ეს, ბუნებრივია, იმას მიგვანიშნებს, რომ ჩვენი ოსტატი თავიდანვე თითქოსდა ცდილობს რაღაც ოდენობით უარი თქვას იმ პალეოლოგოსური ნიმუშების ზეგავლენაზე, ურომლისოდაც შეუძლებელი იქნებოდა ამ კომპოზიციური სქემის ამგვარად წარმოსახვა. იგივე ხომ იკონოგრაფიითაც ჩანს: განვითარებული შუა საუკუნეების მომდევნო პერიოდებში ჩვენ ვერ ვიხსენებთ ისეთ ძეგლს, სადაც ერთად იყოს გამოსახული აკლდამა (ჩვენს შემთხვევაში აკლდამის თაღოვანი შესასვლელი) და სარკოფაგი ლაზარეს ცხედრით. ესეც, ეს იკონოგრაფიული დეტალიც ადრეული წარმომავლობისაა. ადრეაღმოსავლურ, კერძოდ, კაპადოკიურ ნიმუშებთან კავშირს გვიმჟღავნებს ლაზარეს მეგობრის გამოყვანა, რომელიც ხელით ეხება ლაზარეს სარკოფაგს[41]. ყველა ეს იკონოგრაფიული დეტალი ერთგან თუმც შედარებით სახეცვლილია, მეორეგან არცთუ ზუსტად მოტანილი[42], მაგრამ, ამის მიუხედავად, აქ მაინც გარკვეულად წარმოქმნილია ჩვენი მხატვრობის ადრეული ნიმუშებისთვის დამახასიათებელი ზოგადი შთაბეჭდილება.

ქორეთელმა ოსტატმა აქაც თავისებურად გაასრულა საკურთხევლის საპირისპირო კედლის მოხატულობა და მომდევნო, ჩრდილოეთის გრძივი კედლებიც სახარებისეული თხრობის ორ უძირითადეს თემას დაუთმო: ჯერ ხსნას, შემდეგ კი - გამოცხადებას.

ჩრდილოეთი კედლის მოხატულობა ოთხ რეგისტრს ითვლის: კედლის გამყოფი პილასტრის მარჯვნივ და მარცხნივ ოთხ-ოთხი სცენა თავსდება, რომელთაგან ექვსი საუფლო ციკლს ეთმობა და ორიც, რომლებიც სულ ბოლოს, ქვემოთაა გაშლილი, წმინდა მხედრებს - ევსტათის და გიორგის. აქ, როგორც სამხრეთით, პილასტრიც მოხატულია: ჯერ ორი წინასწარმეტყველია ზემოთ და ქვემოთ გამოსახული, შემდეგ კი - იატაკის დონემდე დასული მარტივი ორნამენტული დეკორი.

ერთიან იდეურ კავშირებს ეს სცენები აქაც იმ შემთხვევაში წარმოგვიდგენენ, თუ მათ არატრადიციულად, წინათქმაშივე შემოთავაზებული წესით წავიკითხავთ - ვერტიკალურად, ერთმანეთის ზემოთ და ქვემოთ.

ჩრდილო - დასავლეთ მონაკვეთზე ჯერ „ჯვარცმაა" გამოსახული, მის ქვემოთ „ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნა", ხოლო შემდეგ „იერუსალემად შესვლა". ჩანს, რომ აქ ხსნის სამი ეტაპია გადმოცემული (მოვიდა ტარიგი, აღესრულა, იხსნა); ჩანს ისიც, რომ დარღვეულია მოვლენათა განვითარების დროისმიერი თანმიმდევრობა (ეს რომ არ ყოფილიყო, მაშინ „იერუსალემად შესვლა" მესამე სცენად კი არა, პირველ სცენად იქნებოდა „ჯვარცმის" წინ გამოსახული). სცენების ამგვარ განლაგებას გამართლება აქვს, რადგან იგი, როგორც დავინახავთ, შეგნებული ხერხია გარკვეული მიზნის მისაღწევად.

იესუს იერუსალემად შესვლა ძველი იერუსალემის დამხობას და ახლის

---

[41] G. Millet, Recherches ... გვ. 235.

[42] მაგ., ლაზარეს მეგობარი კაპადოკიური ნიმუშების მიხედვით, გარკვეული სიმბოლური აზრის გამოსახატავად თვით ლაზარეს ეხება მხარზე და არა მის სარკოფაგს: M. Restle, Die byzantinische Wandmalerei in Kleinasien, I, 1967, ტაბ. 14.

შენებას მოასწავებდა[43]. იგი მიანიშნებდა იმ მისიის შედგომას, რაც კაცთა მოდგმას იმავე კვირის ბოლოს ჯვარცმითა და აღდგომით ემცნო. გოლგოთა და მისი შედეგი, როგორც განსაკუთრებულად მნიშვნელოვანი სცენები საუფლო ციკლისა, კამარაზე, ოქროსფერი ოქრით დაფერილ ირეალურ ფონზეა გამოსახული. ვნების დასაწყისი ეპიზოდი კი, „იერუსალემად შესვლისა", მართალია, ამ სცენათა განუყოფელი ნაწილია, მაგრამ ის ხომ იესუს მიწიერ ცხოვრებაში განვლილი ეპიზოდია და, ამდენად, ჩვენი ოსტატი მას მათ ქვემოთ, კედლის სიბრტყეზე, მიწიერ პლანთან ახლოს და, რაც საგულისხმოა, ზედა სცენების მსგავსად ირეალურ ოქროსფერ ფონზე კი არა, არამედ უკვე რეალურ მოცისფრო ფონზე გამოსახავს. ხსნის სამი ეტაპის მომცველ სცენათა ამგვარი განლაგებით, მართალია, დაირღვა საუფლო სცენების ისტორიული თანმიმდევრობა, მაგრამ, მეორე მხრივ, ეს ერთადერთი ხერხი იძლეოდა იმის საშუალებას, რომ ვნების დასაწყისსა („იერუსალემად შესვლა") და დამამთავრებელ („ჯვარცმა") ეპიზოდებს კომპოზიციური ჩარჩო შეექმნათ მათ შორის მოქცეული, ზომებითაც გამორჩეული სცენისთვის, სადაც ქრისტიანობის საბოლოო მისიის აღსრულება, „ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნითაა" გამოსახული[44]. ჩვენი ოსტატი, როგორც ჩანს, სწორედ ამ უბრალო ხერხით ისწრაფვის სამთაგან იდეურად უძირითადესზე, შუაში მოქცეულ სცენაზე ყურადღების გამახვილებას.

შედარებითი თავისებურება თვით ამ სცენების იკონოგრაფიულ და კომპოზიციურ გადაწყვეტაშიც შეინიშნება.

„ჯვარცმის" სცენაში გამორჩეულად ბატონობს იესუს მასშტაბური, ჯვარს მიმსჭვალული ფიგურა. სცენაში ჩვენი წრის ძეგლთაგან განსხვავებული ის არის, რომ ჯვარცმულისადმი ვედრებად მიმართულ ღმრთისმშობელსა და იოანე მახარებელთან ერთად, კომპოზიციის მარჯვენა კუთხეში ასისთავ ლონგინოზის შუბოსანი ფიგურაც ჩნდება[45]. თავისებურებას წარმოქმნის ისიც, რომ სცენაში გამოყენებულია სხვადასხვა დროის სხვადასხვაგვარი იკონოგრაფიული ნიმუშები (თუ ქრისტეს შესამჩნევად დეფორმირებული ფიგურა ხაზგასმულად მასშტაბურია, შედარებით დამჯდარი პროპორციებით გამოსახული - სხვებთან პროპორციები აზიდულია, თხელია და მყიფე; თუ ღმრთისმშობლისა და იოანეს მშვიდი პოზები ადრეული საუკუნეების კედლის მონუმენტურ მხატვრობაში დამოწმებულ განწყობი-

---

[43] „ზეცათა შინა საყდართა, კიცესა ქუეყანასა ზედა მჯდომარემან, ქრისტე ღმერთო ჩუენო, ანგელოსთა დღეს და ყრმათა გალობა ზოგად შეიწირე, რომელნი გალობდეს: კურთხეულ ხარ, რომელი მოხვედ ცხოვრებად და განახლებად, მხსნელო ადამისა, ვითარცა კაცთმოყვარე ხარ". უძველესი იადგარი, გვ. 211.

[44] ჯვარცმა ადამის ცოდვის დამსხნელი მსხვერპლია და თავისი ბუნებით ჯოჯოხეთის დავსებას ნიშნავს: „რაჟამს ხორცითა აღჰმაღლდი ჯუარსა ზედა, დაეც სიმაღლე მტერისა მაცდურისაჲ და აღადგინე ბუნება კაცებრივი". მიქელ მოდრეკილი, ჰიმნები. II, გვ. 388.

[45] ამ ფიგურის შარავანდი იმას მიუთითებს, რომ აქ მეომარი ლონგინოზი კი არ არის გამოსახული, არამედ ასისთავი ლონგინოზი – ის კაპადოკიელი მოწამე, რომელმაც ჯვარცმის შემდეგ ქრისტეს საფლავს უყარაულა, აღდგომის შემდეგ ქრისტე იწამა, სამსახური მიატოვა და მოწამებრივი სიკვდილით აღესრულა კაპადოკიაში.

ლებას გადმოსცემენ, მაცხოვართან პირიქით ხდება - მისი სახე ტანჯვასა და მწუხარებას გამოხატავს, ხოლო ფიგურა ისეა შეზნექილი, როგორც XIII საუკუნის მომდევნო პერიოდის ძეგლებშია შენიშნული).

ქრისტეს მასშტაბური ფიგურა „ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნის" სცენაშიც ხაზგასმულად წარმოქმნის კომპოზიციურ მახვილს. მუქი ფერის მოყვითალო ოქრით დაფერილ ფონზე გამოკვეთილად იკითხება მისი მოწითალო ფერის ქიტონი და მოცისფროდ დაფერილი ჰიმატიონი. სხეულის ძლიერი მოძრაობითა და მკვეთრად გადადგმული ნაბიჯით მიმართულ ქრისტეს, მარცხენა ხელში ჯვარი უპყრია, ხოლო მეორე ადამისთვის ჩაუვლია. ადამის წელზევით ამომართული ფიგურის უკან თანდათან მრავლდება მკვდრეთით აღმდგართა თავების აღმნიშვნელი კონტურები. კომპოზიციის ამ მარჯვენა ფრთაზე სამად-სამი ფერია გამოყენებული: უნაბისფერი, თეთრანარევი ცისფერი და მოყვითალო ოქრისფერი. ფერთა იგივე მონაცვლეობა საპირისპირო ფრთაზე წარმოდგენილ, ქრისტეს უკან მდგომ ფიგურათა ჯგუფშიც შეინიშნება. ეს ჯგუფი განლაგებულია ორ ხედად: წინ, მოძრაობითა და მზერით მარჯვნივ მიმართული, მასშტაბურად გამოსახული სამი შარავანდმოსილი ფიგურა დგას, ხოლო „სიღრმეში" მკრთალად გაირჩევა მომცრო ზომის ორი ფრონტალური ფიგურა[46].

კომპოზიცია ამ სცენისა მარტივია, სხვა სცენების მსგავსად გადაწყვეტილი: ყოველმხრივ გამახვილებულია იდეური ცენტრი, ხოლო მის ორსავე მხარეს განლაგებული მრავალფიგურიანი ჯგუფები წონასწორობაშია მოყვანილი.

რაც შეეხება იკონოგრაფიას, ის, პერსონაჟთა სიმრავლის გამო, მართალია, უფრო პალეოლოგოსთა დროის შემოქმედებას გვახსენებს, ვიდრე ადრეულ ძეგლებს, მაგრამ მთავარი პერსონაჟის მასშტაბური ფიგურა, დიდი ზომის ჯვარი, წინ ძლიერად გადადგმული ნაბიჯი ხაზგასმულად წარმოგვიჩენს იმ იკონოგრაფიულ სახეს, რომელიც დამახასიათებელია განვითარებული შუა საუკუნეების ხელოვნებისთვის. ესეც, როგორც წინა შემთხვევებში, ქორეთელი ოსტატის მიერ სხვადასხვა დროისა და სხვადასხვაგვარი მხატვრული მიმართულების ნიმუშების გამოყენებას უნდა მიუთითებდეს.

ანალოგიურ სქემას ამ რიგის მესამე, „იერუსალემად შესვლის" ამსახველი სცენის კომპოზიციაც გვთავაზობს. ცენტრში მკაფიოდ იკითხება ქრისტეს მასშტაბური ფიგურა და მჭვრეტელის მთელი ყურადღებაც მისკენაა მიმართული. სცენის ამ მთავარი პერსონაჟის მარჯვნივ ორი

---

[46] ქრისტეს მხლებელთაგან მხოლოდ ერთის ვინაობის დადგენა შეიძლება იკონოგრაფიულად. ეს ამ სცენის აუცილებელი პერსონაჟი, ფსალმუნთმგალობელი დავით მეფეა, რომელიც, ჩვეულებისამებრ, სამეფო გვირგვინითა და დახურული წიგნით არის გამოსახული. ამავე ჯგუფში, ტრადიციისამებრ, სოლომონიც უნდა იდგეს, მაგრამ აქ წარმოდგენილ დანარჩენ ფიგურათაგან ყველა უგვირგვინოა. ამ ხუთი ფიგურისგან შემდგარ ჯგუფში სავარაუდო პერსონაჟი შეიძლება იყოს იოვანე ნათლისმცემელიც, სამუელ წინასწარმეტყველიც, იქნებ, აბელიც. ამ ვარაუდის უფლებას მოცემული სცენის ტრადიციული იკონოგრაფიული ვარიანტები გვაძლევენ მხოლოდ და არა ამ ფიგურებზე კონკრეტულად მინიშნებული, სხვებისგან განსხვავებული რაიმე დამახასიათებელი ნიშანი.

„ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნის" სცენაში მონაწილე პერსონაჟთა შესახებ იხ. R. Lange, Die Auferstehung... გვ. 27-29.

მოციქულის ფიგურა და შარავანდთა, მოციქულთა ჯგუფის აღმნიშვნელი, გაბმული მწკრივია; მარცხნივ - ისევ ორი ფიგურა და არა მარტო სიუჟეტისთვის, არამედ კომპოზიციური წონასწორობისთვისაც აუცილებელი ნაგებობა. ეს ის შემთხვევაა (იგივე „ნათლისღების" კომპოზიციაშიც გამოჩნდება), როცა ფონი ნეიტრალური კი არა, არქიტექტურული კულისებით არის შევსებული, თითქოსდა ოდნავ გადატვირთულიც კი. კომპოზიციური მთლიანობა ამით არ ირღვევა; აქ არც რთული რიტმული გაერთიანება გვაქვს და არც წონასწორობის რთული ფორმები. და, რაც მთავარია, საერთო სიბრტყობრივ-დეკორატიულ გადაწყვეტას სრულად შეესატყვისება სრულიად ბრტყელი არქიტექტურა თუ ბუნების ფორმები (ესეც ხომ იმის მაგალითია, ჩვენი წრის ძეგლებში ეროვნული მხატვრული ტრადიციები რომ უფრო ძლიერად არის თავჩენილი, ვიდრე „პოსტბიზანტიური" ხელოვნების ნიმუშებს მინდობილ ნაწარმოებებში). დეტალები, მართალია, ანაწევრებენ ფორმას, მაგრამ ფორმა მაინც რაღაც ჩარჩოშია მოქცეული. აქვე სცენის ამხსნელი, ფართო ასომთავრული წარწერაც ჩნდება, რაც უკვე მთლიანობაში შეკრავს ამ სრულიად მარტივად აგებულ, ტექტონიკურ კომპოზიციას.

სცენათა ამ ჯგუფს გარკვეულად ეპასუხება კედლის შუანა მონაკვეთზე დაშვებული პილასტრის მოხატულობა. აქ, ერთმანეთის ზემოთ და ქვემოთ წარმოდგენილი ისევე გამოსახული ორი წინასწარმეტყველი ჩნდება, როგორიც სამხრეთით ენახეთ. ზემოთ მდგომი, დაქარაგმებული წარწერით, დავით წინასწარმეტყველია („წ/მიდა წ/ინასწარმეტყველი/ დ/ავი/თ"), რომლის გამოსახვაც სავსებით ბუნებრივია ხსნის თემის მომცველი ზემო ორი სცენის გვერდით: მკვდრეთით აღდგომის ძველაღთქმისეული წინასწარუწყებას[47] ხომ დავითის შთამომავლობაში განკაცებული მესია აღასრულებს[48].

დავითის ქვემოთ მდგომ ფიგურასთან, მართალია, წარწერა არ ჩანს, მაგრამ საფიქრებელია, რომ, ტრადიციისამებრ, აქ ასევე მეფე - წინასწარმეტყველი სოლომონი იყოს წარმოდგენილი (მათ საპირისპიროდ სამხრეთი კედლის პილასტრაზე გამოსახულ ორ წინასწარმეტყველთაგანაც მხოლოდ მოსესთან, ე.ი. იქაც ზემოთ მდგომთან შემოგვხვდა განმარტებითი წარწერა-სახელდება, ელიასთან კი - არა).

თხრობა მოხატულობის ჩრდილო - აღმოსავლეთ მონაკვეთზე გადაინაც-

---

[47] „უფალო, აღმოიყვანე ჯოჯოხეთით სული ჩემი და მიხსენ მე მათგან, რომელნი შთავლენან მღვიმესა"... „რამეთუ შემუსრნა ბჭენი რვალისანი და მოქლონნი რკინისანი შეფქნა". ფსალმუნი, 29, 4; 106, 16. შეად.: „ამათ იტყვის უფალი: აჰა, მე აღვახუნე სამარენი თქუენნი, ერო ჩემო, და აღმოგიყვანნე თქუენ საფლავეთაგან თქუენთა და შეგიყვანენ თქუენ ქუეყანად ისრაილისა"; „და სცნათ, რამეთუ მე ვარ უფალი განღებასა შინა ჩემგან საფლავეთა თქუენთასა, აღმოყვანებად თქუენდა საფლავეთაგან თქუენთა, ერო ჩემო, და მივსცე სული ჩემი თქუენ ზედა და განსცოცხლდეთ და დაგხსნე თქუენ ქუეყანასა ზედა თქუენსა და სცნათ, ვითარმედ მე, უფალი, ვიტყოდე და ვყო"... ეზეკიელი, 37, 12, 13.

[48] გავიხსენოთ იაკობის კურთხევა: „იუდა, შენ გაქებდედ ძმანი შენნი. – არა მოაკლდეს მთავარი იუდასგან (დავით წინასწარმეტყველი ხომ მისი ტომისაა) და წინამძღუარი წყვილთაგან მისთა, ვიდრემდე მოვიდეს, რომლისა-იგი განმზადებულ არს და იგი არს მოლოდება წარმართთა... და გამოაბას ვენაჴსა კიცჳ მისი და რქასა ვენაჴისსა კიცჳ ვირისა მისისა"... დაბადება, 49, 8, 10, 11.

ელებს, სადაც, ისე როგორც ხსნის თემის მომცველ სამ სხვადასხვა სცენაში, უფლის გამოცხადების თემის სამი სხვადასხვა ეტაპია ასახული: „ნათლისღება", „ფერისცვალება", „ამაღლება". ისტორიული თანამიმდევრობით არც ეს სცენებია განაწილებული: კამარაზე „ფერისცვალება" „ამაღლება" ჩნდება, შემდეგ კი, კედლის სიბრტყეზე - „ნათლისღება". ამგვარ დარღვევას გამართლება აქვს: ნათლისღებისას, მართალია, პირველად ხდება ერთარსება - სამების გაცხადება[49]. მაგრამ ესეც ხომ იესოს მიწიერი ცხოვრების პერიოდში მომხდარი ეპიზოდია და ჩვენი ოსტატიც მას ამიტომაც გვიხატავს მლოცველთან დაახლოებულ რეგისტრზე (ამავე კედლის მარცხენა მონაკვეთის ანალოგიურად, სადაც ხსნის თემის მომცველი პირველი ეპიზოდი „იერუსალემად შესვლა", ამავე მიზეზით, ასევე მესამე სცენად იყო წარმოდგენილი). ამიტომაც, თუ „ფერისცვალებისა" და „ამაღლების" კომპოზიციათა ფონი ირეალური ოქროსფერია, „ნათლისღებისა" რეალურს მიახლოებული - ისეთივე თეთრანარევი ცისფერია, როგორიც მის გვერდითვე გაშლილ „იერუსალემად შესვლის" სცენაში ვნახეთ.

პირველი ორი სცენა მოხატულობის ამ მონაკვეთზე უწყვეტლივ არის გაშლილი. პირველსავე რეგისტრზე ნათების ფართო ზოლით გარშემორტყმულ გვერდიგვერდ ორგზის წარმოდგენილ მაცხოვარს ვხედავთ, როგორც „ფერისცვალების" (მარცხნივ), ისე „ამაღლების" სცენიდან. აქვე არიან მოსე და ელია და ის ორი ანგელოზი, რომლებიც მაცხოვარს აამაღლებენ. ქვემოთ კი, უნაბისფერის ვიწრო ზოლით პირველისგან გამოყოფილ მეორე რეგისტრზე, გამოცხადების ამ ორი კომპოზიციის სხვა, დანარჩენი პერსონაჟები ჩნდებიან: ჯერ „პირსა ზედა მათსა" დავარდნილი სამი მოციქული „ფერისცვალების" სცენიდან, ხოლო შემდეგ, კომპოზიციის მარჯვენა ფრთაზე - ერთიან მჭიდრო ჯგუფად შეკრული მოციქულები, სადაც გამორჩეულად იკითხებიან მზერით და გაწვდილი ხელის ჟესტით ზემოთკენ მიმართული პეტრე და ფრონტალურად მდგომი მავედრებელი ღმრთისმშობელი „ამაღლების" სცენიდან. უფლის ეს ორი გამოცხადება ისეა ერთმანეთთან დაკავშირებული, რომ ნება-უნებურად ერთ სცენად იკითხება[50].

სხვადასხვა ისტორიულ დროში მოვლენილი ამ ორი გამოცხადების ერთ სცენად შეკერა, თუ მათს ერთიან თეოლოგიურ იდეას გავითვალისწინებთ, გამართლებული ჩანს. ცნობილია, რომ ფერისცვალების დროს ქრისტე თავისსავე მოწაფეებს თავისივე ღვთაებრივი სახით ეჩვენება[51]. იგივეა ამაღლების დროს: ახლა უკვე ფიზიკურ სამყაროს გაშორებული, ზეციერ საუფლოს უბრუნდება და მისი მოწაფეებიც კვლავ ღვთაებრივი

---

[49] მათე, 3, 17; მარკოზ, 10, 11; ლუკა, 3, 22.

[50] სხვათა შორის უნდა ითქვას ისიც, რომ აქ კიდევ ერთხელ გამოჩნდა სცენების ვერტიკალურ (და არა ჰორიზონტალურ) რიგებად, მათი ერთმანეთის ზემოთ და ქვემოთ (და არა გვერდიგვერდ) წაკითხვის სისწორე. ერთიან თეოლოგიურ იდეას, როგორც ვხედავთ, საუფლო სცენების მხოლოდ ამგვარი განხილვა გამოავლენს.

[51] მათე, 17, 1, 3; მარკოზ, 9, 2 – 4; ლუკა, 9, 28 – 30.

სახით იხილავენ მას[52]. ამრიგად, ორივე სცენაში ჩნდება ქრისტეს არა კაცებრივი, არამედ ღვთაებრივი ბუნება და ჩვენს ოსტატსაც სწორედ ეს აძლევდა იმის უფლებას, რომ ერთიან კომპოზიციად წარმოედგინა გამოცხადების, ერთი და იმავე იდეის მომცველი, ეს ორი სხვადასხვა სცენა. მათ გამთლიანებას ფორმალური მხარეც, თეით კომპოზიციური სქემის თავისებურებაც უწყობდა ხელს - ორივე ხომ ორნაწილიანია, ზემო და ქვემო ზონის მომცველი.

გამოცხადების ამ ორი სცენისადმი ქორეთელი ოსტატის ამგვარი დამოკიდებულება ორიგინალური სულაც არ არის. ამავე XVI საუკუნის, მსგავსი ბუნების სხვა ძეგლებშიც იგივეს ვხედავთ - ისინი ასევე ერთად წარმოგვიდგებიან კალაურსა და ბუგეულში, ერთმანეთის გვერდიგვერდ კი ჭალაში, წითელხევსა და გელათის წმინდა ელიას ეკლესიის მოხატულობაში. თუმცა ისიც არის, რომ ქორეთელ ოსტატთან ის აშკარად გამოხატული ნიუანსიც შესამჩნევია როგორც ფორმალური, ისე აზრობრივი, რამაც საბოლოოდ უკვე თავისებურად წარმოგვიდგინა თითქოსდა ერთ კომპოზიციად გამთლიანებული ეს ორი სცენა.

ორივეგან, მართალია, მრავალფიგურიანი ჯგუფები მოქმედებენ, მაგრამ ისინი მსუბუქი ინტერვალებით გამოეყოფიან ერთმანეთს, რაც მჭვრეტელს მათ ცალ - ცალკე აღქმას უადვილებს. ამ ჯგუფებს ფერადოვნებაც გამოყოფს: „ფერისცვალებაში" ცივი ფერების (თეთრანარევი ლურჯისა და ნაცრისფერის) სიჭარბეა, „ამაღლებაში" კი თბილი ფერებისა (ღია მოწითალო ტონების და მოყვითალო ოქრისფერის). ამ ორი სხვადასხვა სცენის ერთმანეთისგან გამოყოფასთან ერთად, ჩვენი ოსტატი სრულიად მარტივი ხერხით იმასაც აღწევს, რომ კომპოზიციურად ახლა უკვე თავთავიანთ სცენას დაუკავშიროს ზემო და ქვემო პირობით რეგისტრზე გამოსახული პერსონაჟები. ეს „ფერისცვალების" სცენაში სამი მოციქულის სხვადასხვაგვარად განვითარებული მოძრაობით მიიღწევა: თუ იოანე და იაკობი მზერით და ხელების მოძრაობით ქვემოთ არიან მიმართული, პეტრე პირიქით - არა მარტო მზერას ზემოთ, ქრისტესკენ აპყრობს, არამედ გაწვდილი ხელითაც შეჭრილია მოხატულობის ზემო არეში. მის გვერდითვე გაშლილ სცენაში იგივე ფუნქციას ასრულებს პეტრე მოციქულის ამაღლებული მაცხოვრისკენ აპყრობილი ხელის ექსპრესიული ჟესტი და ის ასომთავრული წარწერა („გუნდნი ანგელ/ო/ზ/ნ/ი/"), რომელიც მოციქულთა მჭიდროდ შეკრულ ჯგუფსა და მაცხოვრის ფიგურას შორის არის ფართოდ გაშლილი (ამ წარწერას სხვაგვარი კომპოზიციური დატვირთვაც აქვს: ის თითქოსდა აფართოებს, თავისებურად თითქოსდა ზრდის ამ მკაცრ ვერტიკალებად განლაგებულ ფიგურათა არც თუ მცირერიცხოვან ჯგუფს).

ერთიან კომპოზიციად შეკრული ეს ორი სცენა, როგორც ჩანს, ისეა წარმოდგენილი, რომ შესაძლებელი ხდება მათი მთლიანობაში მოხილვაც და ერთმანეთისგან დამოუკიდებლად, ცალ - ცალკე წაკითხვაც.

ორივე სცენის კომპოზიცია მათში მოქმედი პერსონაჟებით, მართალია, სრულად გადმოგვცემს როგორც „ფერისცვალების", ისე „ამაღლების" სიუჟეტს, მაგრამ ჩვენი ოსტატი ამით როდი კმაყოფილდება - ჩვეული იკონოგრაფიული მოტივის ჩართვით ცდილობს უფლის გამოცხადების

---

[52] მარკოზ, 17, 19; ლუკა, 24, 50 – 51 საქმენი მოციქულთანი, 1, 3, 9, 11, 12.

იდეის გაღრმავებას. ამ ფართოდ გაშლილი კომპოზიციის ქვედა, მარცხენა ფრთაზე დამატებით წარმოგვიდგენს მოწამე ქალისა და სამი შარავანდმოსილი მამაკაცის მასშტაბურ ფიგურებს, რომლებიც ისე დამოუკიდებლად არიან გამოსახული, რომ თითქოს არ მონაწილეობენ მოცემულ სცენაში. პირველ ორს ასომთავრული წარწერა ერთად მოიხსენიებს: „ფილიპე და თომა", მესამესთან წარწერა არ ჩანს. პირველი ორი ფრონტალურად დგას, ორივე წვეროსანია და ორივეს ნებით წინ გაწვდილი აქვს მარცხენა ხელი. მარჯვენაში ერთს დახურული წიგნი უჭირავს, მეორეს დახურული გრაგნილი. მათ უკან შარავანდმოსილი ფიგურის თავი მოჩანს მხოლოდ, გვერდით კი მასთან მჭიდროდ მდგომი მოწამის წელზევითი ფიგურა (ასომთავრული წარწერით „წ/მიდა/ მარი/ნა").

უფლის გამოცხადების ამ ორ სცენაში ჩართულ მამაკაცთა ეს სამი ფიგურა სამ მოციქულს - თომას, ფილიპესა და იუდა იაკობისას გამოსახავს. თორმეტთაგან სწორედ იმ სამს, რომელთაც იოანეს სახარების მეთოთხმეტე თავის მიხედვით, სადაც მოწაფეებთან იესუს გამოთხოვების ეპიზოდია მოთხრობილი, ვერ ირწმუნეს მაცხოვრის აღდგომა და ეჭვის კითხვებით მიმართეს მას[53]. ერთმანეთის გვერდიგვერდ წარმოდგენილ ამ ორ სცენაში ესოდენ გამორჩეულად, თითქოსდა დამოუკიდებლადაც, დაეჭვებულ მოციქულთა ჩართვა ჩვენს ოსტატს იმიტომ ხომ არ დასჭირდა, რომ ეკლესიის მრევლს, მათ ფონზე, უფრო მძაფრად, უყოყმანოდ ეგრძნო უფლის გამოცხადების ჭეშმარიტება. არა მხოლოდ მიწიერ პლანში განვითარებული სცენის - „ფერისცვალების" ჭვრეტისას, არამედ, უკვე საბოლოოდ, მაშინ, როცა ჯვარცმულის „ამაღლების" - ქრისტეს დიდების ამ ზოგადი იდეის მომცველ სცენას მოიხილავდა. მაგრამ რა კავშირშია ამაღლების სცენასთან წმინდა მარინა? ამ კითხვის პასუხი მოწამის ცხოვრების ამბავში იძებნება: წმინდა მარინა ის მოწამეა, რომელსაც უფალი დიდებით მოევლინა და რომელმაც თავისკვეთის წინ იხილა უფლის გარდამოსვლა და კვლავ ამაღლება[54]. ასე რომ, ამ შემთხვევაში სავსებით გამართლებული ჩანს

---

[53] იოანე, 14, 1-31. იოანეს სახარების სწორედ ამ მონათხრობით ვიგებთ უწარწეროდ გამოსახული მესამე ფიგურის ვინაობას. ამ ეპიზოდში იუდა იაკობისად (კათოლიკე ეპისტოლეს ავტორს მოციქულ იუდას ასე უწოდებს ლუკა მახარებელი: 6, 14) ლებეოსად (მათე 10, 3) ან თადეოსად (მარკოზ 3, 16) კი არ მოიხსენიება, არამედ იუდა არაისკარიოტელად. ჩვენი ოსტატი, რომელიც იოანეს ტექსტს უნდა მიჰყვეს, როგორც ჩანს, ერიდება ამ სახელის ხსენებას, რადგან ეკლესიის მრევლს სახელი იუდა, არა ისკარიოტელის განმარტებითი წარწერითაც კი, მაინც იმ სხვა მოციქულს შეახსენებდა, „რომელმანცა განსცა იგი".

ამ სამ მოციქულთაგან ამიტომაცაა ორი წარწერით, ხოლო ერთი უწარწეროდ გამოსახული.

საგულისხმოა ისიც, რომ ამა თუ იმ სცენაში მოქმედ პერსონაჟთა ვინაობის ამხსნელი წარწერები მხოლოდ ორგან არის გამოყენებული. პირველად წარწერა – სახელდება (ამჟამად თითქმის მთლიანად დაზიანებული) თანხმობის ნიშნად ფრონტალურად გამოსახულ ღმრთისმშობელთან შემოგვხვდა „ხარების" სცენაში, მეორეგან კი აქ – დაეჭვებულ მოციქულებთან და მათ გვერდით მდგომ მოწამესთან. ეს გასაგებია: მომხატველი - ოსტატი მხოლოდ იმ პერსონაჟთა ვინაობას განმარტავს, რომლებიც არატრადიციულად, ასე უჩვეულოდ არიან ჩართული „ხარებისა" და „ამაღლების" სცენებში.

[54] „და ვითარ ილოცვიდა ამას, იქმნა ძრვა დიდ, ვიდრემდის დაცა – ეცა ერთ პირსა ზედა თჳსსა, რამეთუ ვერ უძლეს დგომად და მის თანა მჴედარნიცა

ხსენებულ სცენათა შორის ამ მოწამის ფიგურის ჩართვა. თანაც სწორედ რომ დაეჭვებულ მოციქულთა შორის, რომელთაც, როგორც ითქვა, ვერ ირწმუნეს მაცხოვრის ღვთაებრივი ბუნება და, ამდენად, ვერც წარმოიდგინეს მისი მომავალი ამაღლება. ქორეთის დარბაზის მოხატულობაში, ეს უკვე მერამდენედ, ჩნდება ოსტატის სწრაფვა, რომ სცენაში დამატებითი პერსონაჟების შემოყვანით თუ თხრობისმიერი დეტალების გამძაფრებით უბრალო მრევლისთვის უფრო დამაჯერებელი გახადოს ამა თუ იმ იდეის მომცველი თემის შინაარსი.

რაც შეეხება მოხატულობის ამავე მონაკვეთის მესამე, „ნათლისღების" ამსახველ სცენას, ის ძირითადად პალეოლოგოსური მხატვრული ტრადიციისამებრ არის შემოთავაზებული, ოღონდ სახეითად შედარებით გამარტივებულია, გარკვეულად თავისებურიც. ეს არცთუ ოსტატურად გამართული კომპოზიცია კედლის თაღშია „ჩამჯდარი", თაღის ფორმას ოსტატურად მორგებული. თვით თაღი და მის ორსავ მხარეს ორნამენტით მთლიანად შევსებული კედლის სიბრტყეები გარკვეულად იჭერს ზემო რეგისტრებზე გამოსახულ, არც თუ მცირერიცხოვანი ფიგურებით საკმაოდ დამძიმებულ, გამოცხადების ორ სხვა სცენას. აქაც, სცენების განაწილების ის პრინციპია გამოყენებული, რომელიც ამავე ჩრდილოეთი კედლის დასავლეთ მონაკვეთზე ვნახეთ.

გამოცხადების ეს სამივე სცენა ძირითადად შესრულებულია სხვათა ანალოგიურად, ოღონდ ორგან - „ფერისცვალება"-„ამაღლების" სცენათა მომცველ კომპოზიციებში - თითქოსდა უფრო გამოკვეთილად ჩნდება რაღაც არსებითი, ჩვენი ოსტატის მხატვრული ხედვისთვის მეტად დამახასიათებელი. ორივეგან მკვეთრად იკითხებიან დაუნაწევრებელი კონტურით ძლიერად შემოწერილი და მხოლოდ შემდეგ, უკვე მუქ უნაბისფრად ან მუქ მონაცრისფრო-ცისფრად დაფერილი მასშტაბური ფიგურები. აქ თითქმის არ შეინიშნება ის სხვაობა, რომელიც ჩვეულებრივ არსებობს ხოლმე შიდა ნახატის ხაზებსა და ძირითად, გარშემომწერ კონტურს შორის: ხაზი ყველგან ერთი სისქისა და ერთი სიძლიერისაა, ყველგან თანაბრად დატანილი, ყველგან შესამჩნევად სქელი და მოუხეშავია, თუმცა თავისუფლად ხელს მინდობილია, თითქოსდა თავისთავად გაცხოვლებული. ამგვარი ნახატით შესრულებული ეს შესამჩნევად დიდი ზომის, დამჯდარი პროპორციების მქონე ფიგურები, იშვიათი გამონაკლისის გარდა, ფრონტალურად დგანან, თითქოსდა ბლოკისებრ არიან შეკრულნი და ჩვენს წინაშე მოუხეშავ ვერტიკალებად აღმართულნი. ყველა სიბრტყოვანია, ყველა უმოძრაო, წამიერად გარინდებული კი არა - თითქოსდა სამუდამოდ შეჩერებული. ალბათ, ამიტომაც მოგვაგონებენ ისინი, პირველი შეხედვისთანავე, საფლავის ქვის რელიეფებს. ამ შეჩერებულ ფიგურებში ძლიერი შინაგანი ძალა, ძლიერი შინაგანი მუხტია. ეს ასეა, რადგან ძალის ექ-

---

დაეცნეს და იქმნეს, ვითარცა მკუდარნი... და მოვიდა უფალი ხილვითა მტრედისათა ურიცხუთა თანა ანგელოზთა და ღრუბელი ნათლისა აგრილობდა ჩეტარსა მას... ხოლო მან იხილა რაჲ უფალი დიდებითა მოსრული, შეძრწუნდა და ძრწოდა. ხოლო უფალმან ჰრქუა მას: მშვიდობაჲ შენ თანა, მარინა, პირველთა მჴედართა ჩემთა თავო"... „წამებაჲ წმიდისა მარინაჲსა": პარხლის მრავალთავი, X საუკუნე. გვ. 625 V, საქართველოს მეცნიერებთა აკადემიის კ.კეკელიძის სახელობის ხელნაწერთა ინსტიტუტი (A-30).

სპრესიის მომენტიც გამძაფრებულად წარმოჩინდება გაზვიადებულად, სწორხაზოვნად, მოუხეშავად, რაც საბოლოოდ შთამბეჭდავად მოქმედებს.

ამ ფიგურების სახეები, თვით ამ ყაიდის ძეგლებთან შედარებითაც კი, კიდევ უფრო მარტივად არის შესრულებული (მკვეთრი გრაფიკული ხაზით მონიშნული სახის ნაწილები, სადაც გამორჩეულად იკითხება ფართოდ გახელილი ოდნავ თითქოსდა დაელმებული მეტყველი თვალები, მოწითალო ფერის მკრთალი ტონით დაფერილი ბრტყელი „ჩრდილები" ლოყაზე, თვალის უპეებთან და ნიკაპზე, თითო - ოროლა ზიგზაგისებრი ხაზით აღნიშნული ნაოჭები - შუბლზე და ყელზე, იშვიათად - ტუჩს ქვემოთ). ამგვარ უბრალოებასა და სიმარტივეს თან სდევს გარკვეული გამომსახველობაც. ყოველ პერსონაჟთან, ძირითადად, თუმცა ერთგვაროვანია სახეების წერის მანერა, სახის ტიპიც, მაგრამ ჩვენი ოსტატი ამ ერთგვაროვნების ფარგლებშიც ახერხებს განასხვაოს მათი გამომეტყველება - მხოლოდ გამომეტყველება კი არა, არამედ დამახასიათებელი ექსპრესიული ჟესტითაც რაღაც ინდივიდუალობა მიანიჭოს მათ. ყოველი სახე ამითაც ხდება გამომსახველი. შედარებით განზოგადებულია თვით ფორმაც, რომელსაც მაქსიმალურად სადა, მინიმალურად დანაწევრებული მკვეთრი კონტური შემოწერს. ფერადოვანი ლაქა, რომელიც ამგვარ კონტურშია მოქცეული, მკაფიოდ არის გამოყოფილი და ზუსტად შეესაბამება გარკვეულ აზრობრივ აქცენტებს (სამოსი იქნება ეს, წიგნი თუ შარავანდი). აქვე ფიგურების ფრონტალობა, მათი სრული სტატიკურობაც უნდა გავითვალისწინოთ, რაც საბოლოოდ იქნებ გვაძლევს კიდეც უბრალოდ წარმოჩენილ მონუმენტურ ფორმაზე სიტყვის ჩამოგდების უფლებას. მონუმენტური ფორმის წარმომქმნელ ელემენტებთან ერთად, აქ ასევე ჩნდებიან სიმკაცრის დამარღვეველი ნიშნებიც. ეს, პირველ რიგში, ფიგურის დარღვეულ პროპორციებს ეხება, შემდეგ კი - მონუმენტური სახის წარმოსაქმნელად აუცილებელ მთლიანობის გრძნობას, რაც აშკარად ღალატობს ჩვენს ოსტატს. მთლიანობა არც დეკორატიულ სახეზე ჩანს. შიდა ნახატის ის ტლანქად და სრულიად ერთგვაროვნად დატანილი კუთხოვანი ხაზები თუ სამწერტილოვანი ორნამენტი, რომლითაც შარავანდი ან სამოსია დაწინწკლული, ხალხური წარმოების უბრალო ქსოვილისებრ მოჩითული, თანაბრად განაწილებული როდია: ზოგან შედარებით მწყობრად არის განთავსებული, ზოგან უწესრიგოდ მიმობნეული, ზოგან კი საერთოდ არ ჩანს. დეკორატიულობა აქ ისევე გულუბრყვილოდ არის წარმოჩენილი, როგორც მონუმენტურობა. ჩვენი ოსტატის მხატვრული ხედვის თვისება, ამ მხრივ, სწორედ ხსენებულ გულუბრყვილობაშია გამოვლენილი.

ჩვენმა ოსტატმა ისე უშუალოდ, უბრალო მრევლისთვის, თუ შეიძლება ითქვას, ისე შინაურულად, ისეთი ინტიმური ხასიათით გადმოსცა ამ სცენებში გაშლილი, თითქოსდა ბავშვური მზერით დანახული თხრობა, რომ შუასაუკუნოვანი ხელოვნების პირობითობის ფარგლებში და, რაც მთავარია, ამ უკიდურესად გაუბრალოებული, მეტად მწირი სახვითი საშუალებითაც შეძლო წარმოექმნა თავისივე ხედვის შესატყვისი განწყობილება.

უფლის გამოცხადების ამ სამი სცენით, ქორეთელმა ოსტატმა მთლიანად გაასრულა მაცხოვრის ცხოვრების ციკლი და მოხატულობის დანარჩენი ნაწილი, სამივე კედლის ქვედა რეგისტრი მთლიანად დაუთმო წმინდა მხედრებსა და ქტიტორთა რიგს. ეს რეგისტრი არა მარტო ყველაზე მაღალია, არამედ წმინდანთა აქ გამოსახული ცალკეული ფიგურებიც

გამორჩეულად დიდი ზომისაა, შედარებით მასშტაბური. ეს გასაგებია: მოხატულობის ქვედა, შესამჩნევად ფართოდ გაშლილი არე კომპოზიციურ საყრდენს უქმნის ზომით თანდათან შემცირებულ ზემო რეგისტრებს.

ორ წმინდა მხედართან - გიორგისა და თევდორესთან ერთად, ჩვენი მოხატულობის ეს მონაკვეთი „წმინდა ევსტათის ნადირობის", „წმინდა ევსტათის ხილვის" სცენასაც წარმოგვიდგენს. თუ წმინდა გიორგი და წმინდა თევდორე - ეს ორი მძლეველი წმინდა მხედარი, ტრადიციისამებრ, საკურთხევლის გვერდითვე, მის მომიჯნავე კედლებზე და მის მიმართ ურთიერთსიმეტრიულად გამოისახებიან, „წმინდა ევსტათის ნადირობის" სცენის ამსახველი სიუჟეტური კომპოზიცია ჩრდილოეთი კედლის მოხატულობის დასავლეთ მონაკვეთზეა გაშლილი.

ორივე მხედარი წმინდა გიორგიც და წმინდა თევდორეც, ერთი შეხედვით, თუმცა ერთგვაროვნად არიან გამოსახული (მოძრაობით საკურთხევლისკენ, სახით კი - ჩვენსკენ, მჭვრეტელისკენ მომზირალი), მაგრამ დაკვირვებისას აშკარა სხვაობა შეიგრძნობა. აქ ჩვენ ფერადოვან სხვაობას როდი ვგულისხმობთ (წმინდა გიორგის ცხენი თეთრია, წმინდა თევდორესი კი მონაცრისფრო-ცისფერი. თუ ერთგან მოსასხამი მუქი აგურისფერია, მეორეგან - თეთრანარევი (ცისფერი და სხვა), არამედ ამ მხედართა სხვადასხვაგვარი განწყობილების მიმანიშნებელ ნიუანსებსაც. თუ დაცემულ დიოკლეტიანეზე შუბით აღმართული, ცხენიდან ოდნავ წამომდგარი და წელშიც საგულდაგულოდ გამართული წმინდა გიორგი გამარჯვებული მეომრის სახეს წარმოგვიდგენს, წმინდა თევდორესთან უფრო ის მომენტია გადმოცემული, როცა მხედარი ერთ ადგილზე შეჩერდა თითქოს. ამას არა მარტო წინ თავისუფლად დაშვებული შუბი მიანიშნებს, არამედ ისიც, რომ წმინდა თევდორე მხრებში ოდნავ მოხრილია, უფრო მოშვებული თითქოს, უფრო დაფიქრებული.

წმინდა მხედართა წარმოდგენით ჩვენმა ოსტატმა კიდევ უფრო წინ წამოსწია ხსნის, გადარჩენის იდეა, რაც, შემდეგ, აქვე გამოსახულ „წმინდა ევსტათის ნადირობის" სცენითაც არის ხაზგასმული (შემთხვევითი არ არის, რომ ეს სცენაც მოხატულობის იმ მონაკვეთზეა გაშლილი, სადაც ოსტატი ხსნის საზრისის მომცველ სამ სიუჟეტს წარმოგვიდგენს. ამ კონტექსტში კი, ბუნებრივია, სწორედ ამ იკონოგრაფიული ვერსიის არჩევა - ირმის რქებს შორის მაცხოვრის გამოსახულება კი არა, თეთრად აკიაფებული ჯვარი რომ არის წარმოდგენილი. ამით ხომ კიდევ უფრო დაკონკრეტებულია მსხვერპლის იდეა და ქრისტიანთათვის მისი უშუალო, აუცილებელი შედეგი - ხსნა). ეს სცენა მომხატველი-ოსტატის მიერ, ალბათ, ყველაზე ცოცხლადაა დანახული - განსაკუთრებით მისი მარჯვენა ფრთა, სადაც მდევრისგან წინ გაჭრილი, თავაღერებული ირმებია გამოსახული. კომპოზიცია მთლიანია, მყარად შეკრული - ფიგურები ერთმანეთის საპირისპირო მოძრაობით (ირმებს თავები აქეთ წმინდა ევსტათისკენ მიბრუნებული) ოსტატურად ნაწილდება სასურათე სიბრტყეზე. საგულისხმოა, რომ აქ, ამ გავრცელებული სცენის იკონოგრაფიის მსგავსად, ერთი ან ორი ირემი კი არ არის დახატული (როგორც, მაგალითად, ნუზალში, ლაშთხვერში, ლაღამსა და ზენობაში, ან ჩვენი ძეგლის მსგავს - ილემის მოხატულობაში), არამედ, დაწვრილმანებული თხრობით გატაცებული ოსტატისთვის დამახასიათებლად - სამი ირემი. სამივე მუქი მოწითალო ფერისაა და მხოლოდ მათი რქებია მწვანით დაფერილი. ყურადღებას

იქცევს ამ ირმების ერთიანი კონტურით შეკრული, ექსპრესიული ნახატი - სრული სიბრტყოვანების მიუხედავად, მათი სხვადასხვა მხრივ რიტმულად მიმართული ცოცხალი მოძრაობა. მოხატულობის ეს მონაკვეთი, ალბათ, ყველაზე შთამბეჭდავია, ყველაზე შეულამაზებელი - უშუალოდ დანახული, მომხატველი ოსტატის უშუალო განცდის შედეგად წარმოქმნილი.

გამომსახველია წმინდა ევსტათის ფიგურაც - მის თითქოსდა გაყინულ პოზაში თავჩენილი ოდნავ დაქანებული მხრების მოძრაობა, დაჭიმული მკლავი, რომელშიც მშვილდი უჭირავს. მოძრაობის ხასიათით ის რაღაცით აშკარად გვაგონებს ქტიტორთა პორტრეტს - იქნებ იმით, რომ ოსტატს აქაც განყენებული კი არა, რაღაც უფრო რეალური, კონკრეტული სახასიათო ნიშნები აქვს „დაჭერილი". ამავე პერიოდის, ამავე ყაიდის ძეგლებში გამოყვანილ ქტიტორთა მსგავსია მისი სამოსიც - ვარსკვლავისებრი თეთრი ყვავილებითა და უნაბისფერი რომბების ორნამენტით ჭარბად მოჩითული. სხვადასხვა სახის ორნამენტი ასევე ჭარბად ჩნდება მის კაპარჭზე, ცხენის უნაგირსა და მოსართავზე. მეტიც, ცხენის ფაფარიც ისე სქემატურად არის მონიშნული დაკლაკნილი ხაზებით, რომ საბოლოოდ მივიღეთ წერის ის შედარებით გაუბრალოებული მანერა და ის ჩამოუქნელი, შესამჩნევად ჭარბი დეკორატიულობა, რომელიც საკურთხევლის მოხატულობის ქვემო რეგისტრზე ვნახეთ.

ასე გაასრულა ქორეთელმა ოსტატმა ამ ფართოდ გაშლილი დარბაზის კედელთა მოხატულობა. ტრადიციული სახით აქ მხოლოდ ერთი - საკურთხევლის კედელი წარმოგვიდგება („ვედრების" თემა, „მოციქულთა ზიარება", წმინდა მამების რიგი). ყველა დანარჩენი კი, მეტ-ნაკლები სხვაობით, თავისებურ გადაწყვეტას გვთავაზობს. იკონოგრაფიული პროგრამა ისეა შედგენილი, რომ ტაძრის გრძივ კედლებზე ზედმიწევნით წარმოჩინდეს ოთხი ძირითადი თეოლოგიური იდეა: წინასწარუწყებისა (თექვსმეტთაგან იმ ოთხი დიდი წინასწარმეტყველის გამოსახვით, რომელთა წიგნებშიც უმთავრესია აღთქმული მესიის წინასწარუწყება; „ხარების" სცენითა და ხარების წინასწარუწყებით ერთმანეთთან დაკავშირებული ორი კეთილმსახური დედის - ანასა და ელისაბედის ფიგურებით), მსხვერპლისა („უფლის შობისა" და „წმინდა გიორგის ბორბლით წამების" სცენით), ხსნის („იერუსალემად შესვლის", „ჯვარცმისა" და „ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნის" სცენებით) და გამოცხადებისა („ნათლისღებისა" და „ფერისცვალება"-„ამაღლების" ერთად შეკრული კომპოზიციებით). საკურთხევლის საპირისპირო, დასავლეთის კედელი კი, უმთავრესი საკურთხევლის შემდეგ, მთლიანად ეთმობა აღდგომის ხატებას („ლაზარეს აღდგინებასა" და „ღმრთისმშობლის მიძინების" სცენას). რაც შეეხება მოხატულობის ქვედა რეგისტრს, აქ უჩვეულო არაფერია: ის, როგორც მოსალოდნელი იყო, წმინდა მხედრებსა და „წმინდა ევსტათის ნადირობის" სცენას ეთმობა, რითაც კიდევ უფრო წამოწეულია ზემო რეგისტრებზეც განსაკუთრებით გამახვილებული ხსნის, გადარჩენის იდეა.

ამგვარი იკონოგრაფიული პროგრამა იმ განსწავლულ პირს შეეძლო შეედგინა, რომელიც ღრმად ერკვეოდა რელიგიურ საკითხებში[55]. სახარებისეული თხრობიდან მან თავისებურად, არცთუ ჩვეულებისამებრ წარმოგ-

---

[55] 55. კვლავ გავიხსენოთ, რომ ამ დროს არა მარტო იცნობდნენ საღვთისმეტყველო მწერლობას, არამედ ახლად ინუსხებოდა რთული თეოლოგიური კავშირების წარმომჩენი თხზულებებიც (დაწყ.ა. იხ. ძველი მეტაფრასული კრებულები).

ვიდგინა არსებითი თეოლოგიური იდეა ქრისტიანობისა. უნდა ითქვას ისიც, რომ ჩვენი ისტორიის გარკვეული პერიოდისთვის წინასწარუწყების, მსხვერპლის, ხსნის, გამოცხადების, დასასრულ, - აღდგომის ხატება მხოლოდ „განკერძოებულ"-რელიგიური მნიშვნელობისა როდი იყო. იკონოგრაფიული პროგრამის შემდგენელმა იცის, რომ თეოლოგიური იდეით გაერთიანებულ, ამ არცთუ ტრადიციისამებრ გაშლილ სცენებში გაცხადებული აზრი ქვეყნის ძნელბედობის ჟამს განსაკუთრებული რწმენით დატვირთავდა ეკლესიის მრევლს.

რაც შეეხება მოხატულობის შემსრულებელს, ის თუმც მოკლებულია პროფესიულ გაწაფულობას, მხატვრული სკოლის ჩვევებს, მაგრამ ეს არ ნიშნავს, თითქოს მისი ნახელავი გამომსახველობას იყოს მოკლებული. ამგვარი გამომსახველობა თავისებურია - როგორც განვითარებული შუა საუკუნეების, ისე მისი მომდევნო პერიოდის ქართული მონუმენტური მხატვრობისთვის შედარებით უჩვეულო. მთავარი მახვილი, არსებითად, ბუნებრიობასა და უბრალოებაზეა გადატანილი. არავითარი შელამაზება - აქ არ იპოვება გარეგნული ეფექტურობის ნასახიც კი. არ ჩანს პლასტიკური ფორმის გამოყვანის ან დახვეწილი დეკორატიულობის წარმოქმნის რაიმე პრეტენზია - თუნდაც ისეთი, როგორიც ამ ყაიდის სხვა ძეგლებში შეიძლება შემოგვხვდეს. აქ ხომ ხაზიც ისეთივე დაუხვეწავია, ოდნავ თითქოსდა მოუხეშავიც, როგორც ფერი, ან ისეთივე, როგორც ფორმა - თუმც სრულიად მარტივი, შეიძლება ითქვას, ერთნიშნაც კი, მაგრამ, ყველგან, ერთმანეთთან თანხმობაში მყოფი. ამიტომაც შედარებით უფრო მთლიანია იგი, უფრო დამაჯერებელი და, რაც მთავარია, ამ გაუბრალოებული, ამ ჩამოუქნელი ფორმით მიღწეულ გამომსახველობას თავისი მომხიბვლელობა აქვს - ეს ერთი მხრივ. უნდა ითქვას ისიც, რომ მოჭარბებული თხრობა, თხრობისმიერი შინაარსის გაღრმავებული ჩვენება ახლა, ამ კონკრეტულ შემთხვევაში თითქოსდა უფრო აშკარაა, ვიდრე ამავე ყაიდის სხვა ძეგლების განხილვისას იყო შენიშნული, მაგრამ ჩვენი მოხატულობა ამა თუ იმ სიუჟეტის მომცველი სცენის საგანგებოდ გაღრმავებული შინაარსის ჩვენების მაგალითი როდია მხოლოდ. აქ ის მხატვრული მუხტიც წარმოჩინდება, რომლითაც შესაძლებელი ხდება მოხატულობის არცთუ იოლი იკონოგრაფიული პროგრამის დაძლევა, მისი მხატვრული შესაბამისობის შექმნა.

ჩვენი ძეგლი თვით ამ ყაიდის მოხატულობათა ვრცელ რიგშიც რომ გამორჩეულია, ეს ზემოთაც ითქვა - არა იმდენად შესრულების განსხვავებული მანერითა და ოსტატობის შედარებით მაღალი დონით, როგორც საერთო მხატვრული შთაბეჭდილებით. ამ შთაბეჭდილებას, ჩვენი ოსტატის თავისებურ ხედვაზე რომ არაფერი ვთქვათ, ისიც წარმოქმნის, რომ თითქოსდა მეტად, შედარებით დამახასიათებლად გამოიკვეთება ამ ერთი გარკვეული ჯგუფის ძეგლთა მხატვრული მისწრაფება. ოსტატის მზერა, უფრო მეტად, თითქოსდა წარსულისკენ არის მიმართული და მხოლოდ იშვიათად თუ მიმართავს მისსავე თანადროულ, ოფიციალური რიგის ძეგლთა იმ სანიმუშო მასალას, სადაც პალეოლოგოსთა ხელოვნების სქემებია დამკვიდრებული. მონუმენტური მხატვრობის ჩვენივე ადრეული ნიმუშებიდან აღებულ და, ახლა უკვე, უკიდურესად გაუბრალოებული, გამარტივებული სახით შემოთავაზებულ, ამ ყაიდის ყველა სხვა ძეგლთან

შედარებით, უფრო ჭარბად, თვალნათლივ ჩნდება არა მარტო ხალხური ხელოვნების ლექსიკონიდან მოსესხებული მოტივები (ბუნების ფორმების მსგავსი ორნამენტით ფონის თავისებური მოჩითვა ან თუნდაც სამოსის უბრალო ქსოვილის ის ორნამენტული სახე, რომელიც ამ ხელოვნების ნიმუშებს მოგვაგონებს), არამედ თავს იჩენს ზოგადად ხალხურისთვის დამახასიათებელი საერთო მხატვრული განწყობილებაც. ეს განწყობილება კი იმდენად თავისებურია, რომ შთამბეჭდავად მოქმედებს ძეგლისა და მისი მჭვრეტელის ურთიერთობაზე, საბოლოო მხატვრულ შედეგზე.

ქორეთის მოხატულობა არ წარმოადგენს იმ ყაიდის ძეგლს, იმ სახის მხატვრულ ნაწარმოებს, რომელსაც უნდა მიბაძო. სამაგიეროდ, შენიანია და ახლობელი, უბრალოა თავისი ადამიანური არსებით, თავისი ჩამოუქნელობით და წვრილმანი მხატვრული სისუსტეებით.

დასასრულ, იქნებ ისიც ითქვას, ქორეთის დარბაზის მოხატულობის სხვადასხვა მონაკვეთები არცთუ ერთგვაროვნად, არცთუ ერთნაირი ძალით რომ მოქმედებენ. აქ გასათვალისწინებელია ორი რამ: ერთი ის, რომ ქორეთელი ოსტატის ნახელავი რაც უფრო მეტად არის კანონს დაშორებული და რაც უფრო მეტად მიახლოებულია კონკრეტულ - ცხოვრებისეულს, იმდენად უფრო დამაჯერებელია მხატვრულად, უფრო ცოცხალია, თვალისთვის უფრო სასიამოვნო (სამაგალითოდ „შობის", „ფერისცვალება"- „ამაღლების" ან „წმინდა ევსტათის ნადირობის" ამსახველი სცენებიც კმარა). მეორე - მოხატულობის მთლიან ციკლს იქნებ სხვადასხვა ოსტატებიც ქმნიან და თუ ეს ასეა, მაშინ: მონუმენტურობის უბრალო ხედვით, კომპოზიციურ სქემათა შედარებითი სიმარტივით, სისადავითა და გულუბრყვილო უშუალობით მეტად გამორჩეული ოსტატის ნახელავი უნდა იყოს კონქის მოხატულობა; შემდეგ კი - კამარის სამხრეთითა და ჩრდილოეთით განლაგებული ყველა ის სცენა, სადაც ფონად მოყვითალო ოქროსფერია გამოყენებული („ხარება", „შობა", „ჯვარცმა", „ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნა", „ფერისცვალება" - „ამაღლების" ერთიანი კომპოზიცია). მომდევნო სცენებს, მათთან ერთად კი, საკურთხეველში ფართოდ გაშლილ „მოციქულთა ზიარებას", ეკლესიის მამათა გამოსახულებებს, მოხატულობის ქვედა რეგისტრზე წარმოდგენილ წმინდა მხედრებსა და ქტიტორთა რიგს ის სხვა ოსტატი უნდა ასრულებდეს, რომლის მონაცრისფრო - ცისფერ ფონზე გაშლილი კომპოზიციებიც ნაკლებ ლაკონიურია, ფიგურებით და საგნებით შედარებით გადატვირთული. წერის მანერა აქ თითქოსდა უფრო ჩამოუქნელია, შესამჩნევად ჭარბი დეკორატიულობაც უფრო დამახასიათებლად გამოყენებული. მხატვრული ხედვა ამ თითქოსდა სხვადასხვა ოსტატს, შესრულების მეტ-ნაკლებად განსხვავებული მხატვრული მიდგომის მიუხედავად, გარკვეულად ერთი აქვთ. ამიტომაც წარმოიქმნება ამ ვრცელი დარბაზის მოხატულობაში ერთიანი მხატვრული განწყობილება. აქ, როგორც ითქვა, ერთმანეთს მომხიბვლელად ეთვისება თხრობის სიმკაცრე და შეულამაზებელი პირდაპირობა, უბრალოება და გულუბრყვილო უშუალობა, რაც, საბოლოოდ, წარმოქმნის კიდეც მოგვიანო დროის ერთი გარკვეული ჯგუფის ძეგლთათვის დამახასიათებელ, თავისებურ მხატვრულ სურათს.

მღვიმევი

მღვიმევის ღმრთისმშობლის მონასტრის ორნავიანი ეკლესია ჩვენს ხუროთმოძღვრებაში საუკუნეების მანძილზე ცნობილ, ოღონდ შედარებით იშვიათ ნაგებობათა რიგს განეკუთვნება. ეკლესია XIII საუკუნის 80-იან წლებში აუგიათ, იმავე დროს მისი კედლებიც მოუხატავთ, ხოლო მოგვიანებით არა მარტო განუახლებიათ საიმდროოდ არსებითად მაინც ჩრდილოეთის ნავში შემორჩენილი პირვანდელი ფენა მოხატულობისა, არამედ ხელმეორედ მოუხატავთ მთავარი ნავის საკურთხეველი, სამხრეთისა და ჩრდილოეთის კედლები და კამარები.

ასეთია მხოლოდ ორი სიტყვით ამ ძეგლის ისტორია. თუ ძეგლის ხუროთმოძღვრება და ხუროთმოძღვრების თანადროული, შემდგომში გადაწერილი პირვანდელი ფენა მოხატულობისა (არსებითად მაინც, ქტიტორთა რიგის მომცველი ქვედა რეგისტრი) მეცნიერულად არის შესწავლილი[1], მთავარ, სამხრეთის ნავში დაცულ მოგვიანო მხატვრობაზე იგივეს ვერ ვიტყვით. დღეისათვის მხოლოდ მისი სავარაუდო თარიღია ცნობილი. დიმიტრი გორდეევის მოსაზრებით იგი XVI საუკუნის დასაწყისზე გვიანი არ უნდა იყოს[2]. დაახლოებით იგივე ქრონოლოგიურ ჩარჩოებს გვთავაზობს ინა გომელაურიც, ოღონდ ზოგადი მოსაზრებით კი არა, არამედ კედლის მხატვრობის წარწერათა პალეოგრაფიის დაწვრილებითი ანალიზით (წარწერები კი ძველიდან შემორჩენილი მხატვრობის განახლებისა და ახლის შესრულების დროისაა). ამ საკითხის გარკვევისას მკვლევარი იმ დასკვნამდე მიდის, რომ „მღვიმევის წარწერების ასოთა უმრავლესობა თავისი ხასიათით ძირითადად, XV-XVI საუკუნეების ნიმუშებთან იჩენს ნათესაობას და ადრეულ ხანაში სრულიად უცნობია"[3]. რაც შეეხება თავად მოხატულობას, მის იკონოგრაფიას, მის მხატვრულ გადწყვეტას, მის ადგილს ჩვენს ეროვნულ შემოქმედებაში, ის ჯერაც არ გამხდარა საგანგებო კვლევის საგანი - არადა, ეს თავისებურებით გამორჩეული მხატვრობა ერთი სანიმუშო რგოლია გვიანი შუა საუკუნეების ჩვენი ხელოვნების ისტორიისა.

მხატვრობის ამ ერთი და იმავე ეკლესიის ორი სხვადასხვა მონაკვეთის შედარებისას აშკარაა ჩრდილოეთი ნავის XIII საუკუნისეული ფენა

---

[1] მღვიმევის ხუროთმოძღვრება მონოგრაფიულად არის შესწავლილი ინა გომელაურის საყურადღებო ნაშრომში: მღვიმევი, XIII საუკუნის ხუროთმოძღვრული ძეგლი, თბ., 1982. აქვე ვრცლად არის განხილული ქტიტორთა თანმხლები მინაწერები, რის საფუძველზეც დადასტურებულია ადრეული, ხუროთმოძღვრების თანადრული მხატვრობის შესრულების თარიღი. მღვიმევის ქტიტორებს ცალკე თავი ეთმობა საგანგებოდ ისტორიული პორტრეტისადმი მიძღვნილ გაიანე ალიბეგაშვილის გამოკვლევაში: Светский портрет в грузинской средневековой монументальной живописи, Тб. 1979. ღმრთისმშობლის ცხოვრების ამსახველ სცენებს ვრცლად მიმოიხილავს ნინო ჩიხლაძე: მღვიმევის ღმრთისმშობლის ეკლესიის მცირე ნავის მხატვრობა, სადიპლომო ნაშრომი, 1983 (ხელნაწერი).

[2] Д. Гордеев, Мгвимевская резная дверь: საქართველოს მუზეუმის მოამბე, III, 1926, გვ. 195 – 203.

[3] ი. გომელაური, მღვიმევი, XII საუკუნის ხუროთმოძღვრული ძეგლი, გვ. 68.

მოგვიანებით, დიდი ნავის ხელახალი მოხატვისას რომ უნდა იყოს გადაწერილი. ეს ამ მოხატულობის ზერელე მოხილვითაც ჩანს - განსაკუთრებით მაშინ, როცა საღებავის ზედა ფენის ჩამოცვენილ ადგილებში აქაიქ თავს იჩენს ადრეული, გამორჩეული ოსტატობით შესრულებული მხატვრობის მკრთალად მონიშნული კონტურული მონახაზი. მისი სხვაობა (ხაზის სინატიფის, სირბილისა თუ მოქნილობის, პლასტიკის მხრივ) გვიანა ნახატთან შედარებით იმდენად აშკარაა, რომ დაკვირვებას არც კი საჭიროებს. ამის მიუხედავად, მხატვრობის ჩრდილოეთი მონაკვეთის ზოგადი სახე მაინც იმდენად შენარჩუნებულია, რომ XIII საუკუნისეულად უფრო აღიქმება, ვიდრე მოგვიანოდ განახლებულად.

ძველი მხატვრობა დაახლოებით ასე წარმოგვიდგება.

ტაძრის ჩრდილოეთი ნავის კამარის საბჯენი თაღის ორ თანაბარ ნაწილად დაყოფილ არეზე თანაზომიერად ჩნდება მთლიანობითა და დასრულებულობით გამორჩეული რამდენიმე სიუჟეტური კომპოზიცია. კამარის ორსავე ფრთაზე ოთხ სცენას ვხედავთ, სადაც ამ ეკლესიის მფარველის, ღმრთისმშობლის ცხოვრების დასაწყისი პერიოდის ძირითადი ეპიზოდებია ასახული. საილუსტრაციო თხრობა ისეა გაშლილი, რომ კომპოზიციათა უმრავლესობაში ორი სიუჟეტური მომენტი გაერთიანდეს. სამხრეთ-აღმოსავლეთით გამოსახულია „იოაკიმესა და ანას ვედრება" და „ანგელოზის მიერ ანას ხარება", სამხრეთ-დასავლეთით - „მღვდელმთავრისაგან ძღვენის უარყოფა" და „იოაკიმეს ხარება"; ჩრდილო-დასავლეთით - „მარიამის შობა" და „ჩვილის განბანვა", ჩრდილო-აღმოსავლეთით - „მარიამის ტაძრად მიყვანება". დასავლეთის კედელი მოხატულობის ზემო რეგისტრზე „იოაკიმესა და ანას იერუსალემის ოქროს კარიბჭესთან შეხვედრის" ეპიზოდს უნდა ასახავდეს - მხოლოდ სავარაუდოდ, რადგან მოხატულობის ამ მონაკვეთზე დღეისათვის არაფერი გაირჩევა და ამ სცენის არსებობას ერთიანობაში გამოსახულ სცენათა მწყობრი, თხრობისმიერი თანამიმდევრობა მიგვანიშნებს. „იოაკიმეს ხარებასა" და „მარიამის შობას" შორის სხვა რამ, ალბათ, არც არის სავარაუდებელი, რადგან „იერუსალემის ოქროს კარიბჭესთან შეხვედრა" შემაერთებელი რგოლია წინასწარუწყებასა და ახდენილ წინასწარმეტყველებას შორის. რაც შეეხება აღმოსავლეთის კედელს აქ, როგორც მოსალოდნელი იყო, გამოსახულია სატრიუმფო სცენა - „ქრისტე დიდებითა".

აქვე, ამავე ნავის მხატვრობის ქვედა, იატაკის დონემდე დასულ რეგისტრზე, დასავლეთისა და აღმოსავლეთი კედლის მთელს არეზე ქტიტორთა რიგიც ჩნდება, მაგრამ მოხატულობის ეს მონაკვეთი მხოლოდ მოგვიანო გადაწერის გამო კი არა, ადგილ-ადგილ აღდგენის, ზოგან დამატების შედეგად, მხოლოდ ნაკლებად თუ ინარჩუნებს თავდაპირველ სახეს (ღმრთისმშობლის ციკლის ამსახველ კამარისეულ რეგისტრთაგან განსხვავებით, სადაც, გაცხოველების მიუხედავად, გარკვეულად დაცულია ადრეული მხატვრობის თავისებურება).

ამ მხატვრობის ხაზგასმულად ცენტრირებული, ორსავე ფრთიდან მკაცრად ჩაკეტილი კომპოზიციები ლაკონიურია, დეტალიზაციის, დაწვრილმანებული თხრობის გარეშე წარმოდგენილი. ყველა სცენა ერთიანად მკაცრია, შესამჩნევად ამაღლებულიც, ძირითადად წარდგენითი ხასიათის. სცენაში ასახული ყოველი ფიგურა ფორმის მთლიანობით და შინაგანი

სტატიკურობით გამორჩეული. აქ მონუმენტურობის იმგვარი შთაბეჭდილებაა წარმოქმნილი, რომელიც ჩვენი ქვეყნის ამავე რეგიონის XIII საუკუნის კედლის მხატვრობის ნიმუშებშია დამოწმებული (ზენობანსა და კისორეთში, გელათის წმინდა გიორგის ეკლესიის სამხრეთ-დასავლეთ მინაშენში).

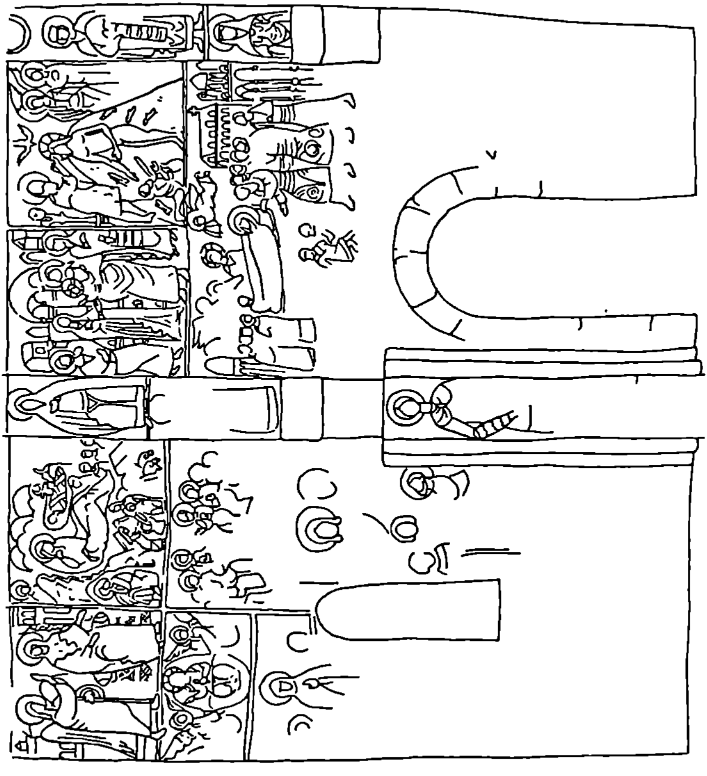
სწორედ ამ ყაიდის მხატვრობა ერგო მემკვიდრეობად ჩვენი ეკლესიის მთავარი ნავის მომხატველ-ოსტატს, რომელიც, შეძლებისდაგვარად, სანიმუშო ხდება მის შემოქმედებაში.

მთავარი ნავის შიდა სივრცე ამ ტიპის ნაგებობისთვის დამახასიათებელია - არსებითად, დარბაზული (მხოლოდ ერთი, ჩრდილოეთის კედელია თაღედით გახსნილი). საკურთხეველი დარბაზს მცირე ზომის ბემით გამოეყოფა. მზიდი პილასტრი, რომელიც კედლის შუანა ნაწილშია მოქცეული, იატაკის დონემდე ჩამოდის, მეორე კი, სამხრეთ და ჩრდილო-დასავლეთისა, მოკლეა - დასავლეთიდან შემოსასვლელი კარის დონეზე შეწყვეტილი. ორ ჰორიზონტალურ რეგისტრად გაშლილი სცენები საუფლო ციკლისა, სწორედ ამ პილასტრებს შორის არის მოქცეული - ყოველ რეგისტრზე ორ-ორი როგორც ერთ, ისე მეორე მხარეს (გამონაკლისია მხოლოდ სამხრეთ-დასავლეთი კედლის მეორე რეგისტრი, სადაც ერთადერთ სცენას ვხედავთ).

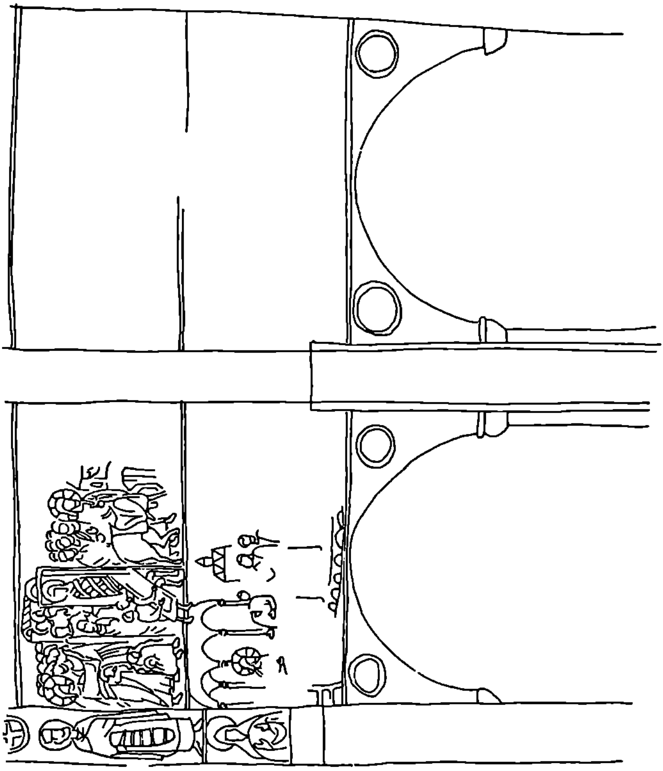
სცენების სიმრავლე, მათი განაწილების ატექტონიკური ხასიათი თავიდანვე გვიმჟღავნებს ამ ნავის მოხატულობის გვიანდელ თარიღს: თუ ჩრდილოეთის ნავში, მოსახატი სიბრტყის ყოველ მონაკვეთზე თანაბრად გაშლილი ექვსი სცენა იყო წარმოდგენილი (ორ-ორი კამარის ორსავე ფერდზე, თითო კი როგორც აღმოსავლეთის, ისე დასავლეთის კედელთა ზემო რეგისტრებზე), ახლა ამ არცთუ თანაბარი ზომისა და არცთუ მწყობრად განლაგებული სცენების რაოდენობა თექვსმეტს აღწევს. სამხრეთით მოქცეული მთავარი ნავი ჩრდილოეთის ნავთან შედარებით, მართალია, უფრო მოზრდილია, მეტად გაშლილიც, მაგრამ არც ისე, რომ მხატვრული ხარისხის დაქვეითების გარეშე დაიტიოს მრავალფიგურიანი სცენებისა თუ ცალკეულ ფიგურათა ასეთი ჭარბი რაოდენობა.

გვიანი თარიღი იმითაც ჩანს, სცენები მჭიდროდ დატანილი, დაუდევრად შეწყვეტილებული ხაზით რომ ემიჯნებიან ერთმანეთს. ასეთივე ხაზებითაა აღნიშნული რეგისტრებიც. ამიტომაც შთაბეჭდილება ისეთია, თითქოს სცენები მიჯრით იყოს ერთმანეთს მიწყობილი – სასურველი პაუზის გარეშე ერთმანეთის გვერდიგვერდ განლაგებული (ჩრდილოეთი ნავის თავდაპირველი მხატვრობისგან განსხვავებით, სადაც სცენები მწყობრი ინტერვალით, არა მარტო ფართო ფერადოვანი ზოლით, არამედ მის ორსავე მხარეს მოქცეული თავისუფალი არეებითაც გამოეყოფა ერთმანეთს).

ყოველი სცენა ამ ნავის მოხატულობისა თანადროული არ არის. აქ, არსებითად, მართალია, გვიანი დროის მხატვრობაა გაშლილი, მაგრამ მასთან ერთად (დასავლეთი კედლის ფართო არეზე) ძველი მოხატულობის ორი სცენა და ცალკეულ წმინდანთა რამდენიმე ფიგურაც არის შემორჩენილი, ოღონდ სხვაობა მათ შორის, როგორც მოსალოდნელია ხოლმე ასეთ შემთხვევებში, უცაბედად და მკვეთრად როდი აშკარავდება. ამის მიზეზი, პირველ რიგში, ისაა, რომ ფერი ეკლესიის ჩამორეცხილ კედლებზე საგრძნობლად გამოხუნებულია, რასაც გარკვეულად შეურბილებია პირვანდელი და მოგვიანო მოხატულობათა შორის არსებული ფერადოვანი



მღვიმევი. სამხრეთი კედელი



მღვიმევი. ჩრდილოეთი კედელი

კონტრასტი. მაგრამ მხოლოდ ტონალური სხვაობის შემცირება სხვადასხვა დროის ამ ორ, ერთმანეთისგან განსხვავებულ მხატვრობაში, რაღა თქმა უნდა, მთლიან სხვაობას ნაკლებად თუ შეამცირებდა, რომ აქვე თვით მომხატველი ოსტატის მიერ საგანგებოდ გათვალისწინებული ფაქტორიც არ იჩენდეს თავს. მოგვიანო ციკლი ეკლესიის ამ მთავარ ნავში შეძლებისდაგვარად დამორჩილებულია, თავისებურად შერწყმულია თავდაპირველ მხატვრობას. იქმნება შთაბეჭდილება, რომ გვიანი დროის ოსტატი ეკლესიის ამ ერთი ნაწილის კედელთა მოხატვისას, შეგნებულად ისწრაფვის როგორღაც განაახლოს, თითქოსდა აღადგინოს, ცხადია, მისეული ოსტატობით, ის, რაც დაზიანდა ან დაიღუპა სამხრეთი მთავარი ნავის თავდაპირველი მხატვრობიდან. ამ შთაბეჭდილებას ისიც აძლიერებს, რომ აქ, როგორც ითქვა, ხელუხლებლად არის დატოვებული ადრეული მხატვრობიდან შემორჩენილი, დასავლეთის კედელზე ასევე ორ რეგისტრად გაშლილი ორი სცენა, რომელიც იკონოგრაფიულად და კომპოზიციურადაც ორგანულად არის ჩართული ამ მოგვიანებით შესრულებულ საუფლო ციკლში.

მოხატულობის იკონოგრაფიული პროგრამა თავიდანვე ადვილად და მკაფიოდ აღსაქმელია. სცენები ისტორიული თანმიმდევრობით წარმოგვიდგენენ მაცხოვრის ცხოვრების ძირითად ეპიზოდებს – არსებითად მაინც „ათორმეტ საუფლო დღესასწაულთა" ციკლს. სამხრეთ-აღმოსავლეთი კამარის ზემო რეგისტრით დაწყებული თხრობა საუფლო ციკლისა თანმიმდევრულად გადაინაცვლებს დასავლეთისა და ჩრდილოეთის კედელზე, შემდეგ ისევ სამხრეთის კედელს დაუბრუნდება და მის მეორე რეგისტრზე გასრულდება. ასე რომ, საუფლო დღესასწაულთა თორმეტივე სცენა მთლიანად მოიცავს სამივე კედლის ზემო რეგისტრს და ერთადერთ, სამხრეთი კედლის მეორე რეგისტრს. რაც შეეხება მოხატულობის დანარჩენ ნაწილს (დასავლეთით და ჩრდილოეთით გაშლილ მეორე რეგისტრსა და პილასტრებს), აქ თუმც იგივე აზრის, ოღონდ უკვე სხვა თვალსაზრისის მომცველ სცენებსა და წმინდანთა ცალკეულ ფიგურებს ვხედავთ.

მოხატულობის თემატური ქარგა ასეთია: საკურთხევლის მეტწილად ჩამოქაშაყრილ, ძლიერად შეჭვარტლულ საკონქო მონაკვეთზე დღეისათვის მხოლოდ ის შეიძლება ითქვას, რომ აქ განხილული წრის ძეგლთათვის დამახასიათებელი კომპოზიცია, „ვედრება" ყოფილა გამოსახული, მეორე რეგისტრად კი – „მოციქულთა ზიარება". რაც შეეხება ბოლო, დამამთავრებელ რეგისტრს, ის მთლიანად დაღუპულია – მხატვრობის კვალი კი არა, აქ ბათქაშიც არ არის შემორჩენილი. კედელ-კამარებზე ასეთი თანამიმდევრობაა: სამხრეთ-აღმოსავლეთით კამარაზე „ხარება" და „შობა" ჩნდება, შემდეგ კი, თაღის მარჯვენივ მოქცეულ მონაკვეთზე, „მირქმა" და „ნათლისღება"; დასავლეთი კედლის ზემო რეგისტრზე ძველი მხატვრობის სცენა „ფერისცვალება" გაირჩევა. კამარის ჩრდილოეთის ფერდზე, მარცხნივ - „ლაზარეს აღდგინება" და „იერუსალემად შესვლა"; მარჯვენივ - იქვე ორი სცენა ძლიერად დაზიანებული: „ჯვარცმა" და „ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნა". მომდევნო სცენებს მეორე რეგისტრზე ვხედავთ: სამხრეთით, „ხარების" ქვემოთ, „ამაღლებაა" გამოსახული, მის გვერდით „სულიწმინდის მოფენა", შემდეგ კი – პილასტრის მარჯვენივ გაშლილ მონაკვეთზე, ის ერთადერთი სცენა, რომელიც „ღმრთისმშობლის მიძინებას" ასახავს. ასე თანმიმდევრულად, ზუსტი ისტორიული თანმიმდევრობით გასრულდება „ათორმეტ

დღესასწაულთა” საუფლო ციკლი და მომდევნო თხრობაც უკვე დასავლეთის კედელზე გადაინაცვლებს, სადაც ისევ ძველი მხატვრობიდან შემორჩენილი სცენაა: „ყორნისაგან ელია წინასწარმეტყველის დაპურება” ან როგორც მას ჩვეულებრივ უწოდებენ ხოლმე - „ელია ნაღვარევსა მას ქორათისასა”. რაც შეეხება ჩრდილოეთი კედლის ქვემო რეგისტრს, მოხატულობის კვალი, მართალია, აქაც გაირჩევა, მაგრამ ისე არა, რომ მოხერხდეს მისი აღდგენა. საფიქრებელია, რომ აქ მაცხოვრის სასწაულების რამდენიმე ეპიზოდი იყო ასახული. სხვა რამ თითქოსდა გამორიცხულია: თორმეტივე სცენა საუფლო ციკლისა ხომ სრულად იყო ჩვენს მოხატულობაში წარმოდგენილი. ამას ისიც უნდა დაეუმატოთ, რომ მხატვრობის ამ თითქმის გამქრალ მონაკვეთზე ორგან ფრაგმენტულად იკითხება ქრისტეს ჯვრული შარავანდი და კიდევ ის, რომ ძველაღთქმისეული სასწაულის სცენას, რომელიც დასავლეთი კედლის მეორე რეგისტრზე იყო გამოსახული მომდევნოდ, ალბათ, ისევ ამავე განწყობილების მომცველი, ოღონდ ახლა უკვე სახარებისეული თხრობიდან აღებული ეპიზოდები გააგრძელებდა.

მხატვრობა პილასტრებსა და საბჯენ თაღებსაც მოიცავს. აქ, ჩვეულებისამებრ, ცალკე მდგომი ფიგურები ჩნდებიან, რომელთაგან ერთი გამოირჩევა განსაკუთრებული მნიშვნელოვნებით: ეს წმინდა გიორგია – სამხრეთი კედლის შუანა პილასტრის ქვედა მონაკვეთზე მეომრის დამახასიათებელი სამოსით მასშტაბურად გამოსახული. დანარჩენ წმინდანთა ფიგურები თანაბარი ზომისაა, თითქმის ერთგვაროვნად გადმოცემული. სამხრეთით, შუანა საბჯენ თაღზე ჯერ დაეით წინასწარმეტყველია გაშლილი გრაგნილით წარმოდგენილი, ხოლო მის ქვემოთ მესვეტეს წელზევითი ფიგურა. იგივე საწინააღმდეგო მხარეს, ჩრდილო-დასავლეთით მოქცეულ საბჯენ თაღზეც მეორდება. აქაც ჯერ მეფე-წინასაწარმეტყველს – სოლომონს ვხედავთ, მის ქვემოთ კი – მესვეტეს ფრონტალურად გამოსახულ ფიგურას.

მღვიმევის ეკლესია, როგორც ვხედავთ, ერთადერთია განსახილველი ჯგუფის ძეგლთა შორის, სადაც მოხატულობის სრულიად ჩვეულებრივი იკონოგრაფული სქემაა გამოყენებული – თანმიმდევრული სიუჟეტური თხრობა „ათორმეტი საუფლო დღესასწაულის” ციკლისა „ხარებით” დაწყებული და „ღმრთისმშობლის მიძინების” ამსახველი სცენით გასრულებული. აქ სცენების განლაგების ის თანმიმდევრობაა არჩეული, რომელიც ჩვენი მხატვრობის იმ დროის ოფიციალური რიგის ძეგლებშია დამკვიდრებული. ამ ძეგლებში კი ისეთივე თეოლოგიური იდეა, საუფლო ციკლის სცენათა ისეთივე თანმიმდევრობაა, როგორსაც გვიანპალეოლოგოსური თუ ათონური სკოლის კედლის მხატვრობის ნიმუშები გვაწვდიან.

ამ მხატვრული შემოქმედების გავლენით ჩვენი კედლის მხატვრობის ოფიციალური რიგის გვიანა ძეგლებში, მართალია, შესამჩნევად გართულებულია საუფლო ციკლის მომცველ სცენათა იკონოგრაფია, კომპოზიციური სტრუქტურა, მათში მოქმედ პერსონაჟთა ურთიერთდამოკიდებულება, შედარებით გამძაფრებულია ამ სცენებში დატეული საერთო ემოციური მუხტიც, მაგრამ თვით სცენები აუცილებლად უფლის ცხოვრების ზუსტი ისტორიული თანმიმდევრობით არიან განლაგებული. ამ მხრივ სანიმუშოა XVI საუკუნის კედლის მხატვრობის როგორც დასავლური, ისე აღმოსავლურ-ქართული ნიმუშები. ასე რომ, მღვიმევის ეკლესიის ძირითადი ნავის

მოხატულობა სცენების განლაგების წესით უკვე თავიდანვე ემიჯნება ჩვენს მიერ განსახილველი მხატვრული ნაკადის ძეგლებს. ეს ასეა, რადგან იკონოგრაფიული პროგრამის დადგენა აქ არც სცენების ვერტიკალურ მონაკვეთებად წაკითხვას მოითხოვს და არც მათ დასაკავშირებლად აუცილებელ, საგანგებოდ მოხმობილ რაიმე თეოლოგიურ ძიებას.

განსახილველი მხატვრული ნაკადის ძეგლებთან მსგავსება აქ სხვა მხრივაც ნაკლებ თვალსაჩინოა. ამის მიზეზი შესრულების სხვათაგან ოდნავ თითქოსდა განსხვავებული წესი კი არ არის მხოლოდ, არამედ სანიმუშო მასალისადმი მეტი მინდობაც, მისი, შეიძლება ითქვას, შედარებით მეტი ზემოქმედებაც. ეს გასაგებია: სანიმუშო მასალა ხომ აქვე, ამავე ეკლესიის კედლებზევე ჰქონდა მის მეორედ მომხატველ-ოსტატს კონკრეტულად წარმოდგენილი. სწორედ მისი გავლენით უახლოვდება იგი ჩვენი ხელოვნების ერთი საუკეთესო პერიოდის, XIII საუკუნის ბოლო მეოთხედის მხატვრულ შემოქმედებას. ამ შემოქმედების გამოძახილი, ოღონდ არა ისე შორეული, როგორც განსახილველი წრის ყველა სხვა ძეგლში, არამედ უკვე ხელშესახებად გამოხატული, ალბათ, ამიტომაც ასე საგრძნობია მღვიმევის ეკლესიის ამ გვიანი დროის მოხატულობის ზოგიერთ სიუჟეტურ კომპოზიციაში. ოღონდ აქვე ისიც უნდა ითქვას, ეს მხატვრობაც თავისი შინაგანი სტრუქტურით საერთო იერითაც გარკვეულად რომ ინარჩუნებს იმ თავისებურებას, იმ დამახასიათებელ ნიშან-თვისებებს, რომლებიც XVI საუკუნის ამავე წრის, ამავე მხატვრული ნაკადის ყველა სხვა ძეგლში შემოგვხვდა.

ამ ტრადიციულად გაშლილი ციკლის შემსრულებელი აშკარად მხატვრული ნიჭით დაჯილდოებული ოსტატია. ნიმუშების გავლენა თუმცა თავიდანვე ჭარბად ცხადდება, მაგრამ ჩვენი ოსტატი გრძნობს მათს სილამაზეს: თავისებურად იაზრებს ამა თუ იმ სცენის კომპოზიციურ სქემას, დამაჯერებლად ამთლიანებს მრავალფიგურიან ჯგუფებს, არც თუ ერთგვაროვნად წარმოგვიდგენს მათში გამოყვანილ პერსონაჟთა სახეებს. ფორმა, მართალია, გაუმართავია, მაგრამ პლასტიკურად მაინც დამაჯერებელია, მაინც ისე გადმოცემული, რომ გარკვეულად ჩნდება მოძრაობის სილამაზე, მოქნილობა, მასშტაბურობა. ხაზიც არაა სქელი, ისეთი ხისტი, გრაფიკულად ისეთი მკვეთრი, როგორიც ამ ყაიდის სხვა ძეგლში, შეიძლება ითქვას, დეკორატიულად შედარებით დახვეწილიცაა, გამომსახველიც, შესამჩნევად მეტყველიც კი. ამგვარი ხაზების რიტმი ამა თუ იმ ფიგურის ენერგიული, ხშირად საკმაოდ რთული კონტრაპოსტული მოძრაობის შესატყვისია. საბოლოოდ სწორედ ხაზოვანი რიტმი აცოცხლებს ნახატს, ახშობს მოსალოდნელ სიმშრალესა და მონოტონურობას. მღვიმევის ეკლესიის სამხრეთი ნავის მხატვრობის ზერელე მოხილვითაც აშკარაა, რომ ის არა მარტო თავისებურებით გამორჩეულია, არამედ საუკეთესოცაა (ყოველ შემთხვევაში, ზოგიერთი სცენა მაინც) გვიანა პერიოდის ამ ერთი გარკვეული ჯგუფის ძეგლთა შორის. ამას მოხატულობის დეტალური განხილვა დაგვიდასტურებს.

„ხარების" ამსახველი პირველივე სცენა საუფლო ციკლისა ტრადიციისამებრაა გაშლილი. ერთია მხოლოდ - მაღალ ტახტზე მჯდომი, სხეულისა და სახის უცაბედი მოძრაობით მარცხნივ მობრუნებულ ღმრთისმშობელსა და მისკენ მიმართულ მთავარანგელოზს შორის უჩვეულოდ მცირე ინტერ-

ვალია. შთაბეჭდილება ისეთია, თითქოს მთავარანგელოზი გაწვდილი ხელით ეს-ეს არის შეეხება ღმრთისმშობელს. ორივე ფიგურა მასშტაბურია, ორივე სხეულის მძიმე ფორმებით გამოსახული. ფიგურები თითქმის მთლიანად ავსებენ ვერტიკალურად გაშლილ სასურათე არეს და ჩვენთან, მჭვრეტელთან მოახლოვებულნი უშუალოდ ებჯინებიან ჩარჩოს კიდეს.

კომპოზიციაში ფიგურების გამორჩევას მათი მასშტაბურობა, მსხვილი ხედით მათი წარმოდგენა როდი განაპირობებს მხოლოდ, არამედ ისიც, რომ ხუროთმოძღვრული კულისები, ჭარბად კი არა, როგორც მოსალოდნელი იყო ამ გვიანი პერიოდისთვის, ზომიერად ტვირთავენ ფონს. სურათის ზედა, ფართო ცენტრალური არე ნეიტრალურია და მხოლოდ მარჯვენა და მარცხენა კუთხეებში ჩნდება შედარებით მოკრძალებულად მონიშნული ჩამკეტი კომპოზიციური მახვილები: ერთგან - არც თუ სწორად, გაუწაფავად მოხაზული გუმბათოვანი ეკლესია მცირე ზომისა, მეორეგან - უგუმბათო ნაგებობის ერთ-ერთი ფასადი, რომელსაც ცალ მხარეს მსუბუქი თაღედი დაუყვება მთელს სიგრძეზე. აქვე ფარდის, ალბათ, ე.წ. „ველუმის" რიტმულად დანაოჭებული კალთის მონახაზიც ჩანს. ორნამენტული დეკორის სიჭარბე, დეკორით სასურათე სიბრტყის გადატვირთვა ყველაზე მეტად სურათის ქვედა კუთხეში შეინიშნება: ღმრთისმშობლის ტახტზე, ტახტის გადასაფარებელზე, ფეხთბალიშზე. ეს სრულიად უბრალო, შესამჩნევად ირეგულარული ორნამენტული სახე, რომელსაც ჯვარედინი ხაზები წარმოქმნის, კვადრატულ სიბრტყეებად არის ჩადგმული კომპოზიციის ამ მონაკვეთზე და, რაც საგულისხმოა, უფრო უხეშად არის შესრულებული, ვიდრე ფიგურათა სამოსის შედარებით რბილად განვითარებული ხაზებით წარმოქმნილი, პირობითად აღნიშნული ნაოჭები.

წინასწარუწყების ამსახველი სცენის სიუჟეტური ქარგა, ბუნებრივია, ჩვეული პირობითობით, აქ მოქმედ პერსონაჟთა ურთიერთობით, მათი რიტმული მოძრაობით თითქოს შიგნიდანვე არის გახსნილი. ანგელოზის გამიზნულ, ენერგიულ მოძრაობას მისივე სამოსის მორკალული და დიდ ტალღებად დატანილი ხაზების რიტმი შეესატყვისება (განსაკუთრებით კაბის აკეცილ კალთაზე, სადაც თავს იყრიან ერთმანეთის მონაცვლეობით თითქოს წრიულად დატრიალებული, გვერდიგვერდ მიჯრით დატანილი მუქი და მონაცრისფრო ხაზები), ხოლო ღმრთისმშობლის შედარებით მსუბუქ, უცაბედ შემობრუნებას, რომელიც ფიგურის საკმაოდ რთული კონტრაპოსტული მოძრაობითაა გამოხატული (თავის გადახრა სხეულის საპირისპიროდ და მკლავებისა და სხეულის მოძრაობა ფეხების საწინააღმდეგო მიმართულებით) მოქნილი და შედარებით მკაფიოდ გამოყვანილი ხაზებისგან წარმოქმნილი რიტმი.

ამ ფიგურების ჭვრეტისას შესაძლოა მოგვინდეს პროპორციები უკეთ რომ იყოს აგებული, ფორმაც მეტად გამართული, მაგრამ, ამის მიუხედავად, პლასტიკურად ისინი მაინც დამაჯერებელი არიან, მათი მოძრაობაც ცოცხალია და მეტყველი, გარკვეული განწყობილების მომცველი.

მოხატულობის ამ გამოხუნებულ, შესამჩნევად ფერგადასულ, ადგილ-ადგილ ჩამორეცხილ არეზე თავდაპირველად კონტურული ნახატი იკითხება მკაფიოდ და მხოლოდ შემდეგ, დაკვირვებისას ჩნდება თანდათან დაფერილი სიბრტყეები. მკრთალად, არც თუ პირვანდელი სიცხოველით, მაგრამ შედარებით მკაფიოდ ორად-ორი ფერი გაირჩევა: ღია აგურისფერი

ღმრთისმშობლის მოსასხამზე და მუქი, თითქმის ფირუზისფერს მიახლოებული ცისფერი - მთავარანგელოზის ფრთებსა და მოსასხამზე. თავს იჩენს მოწითალო ტონის მონასმიც - ფონად გამოსახულ ნაგებობათა სახურავზე. დასასრულ, მხოლოდ აქა-იქ, მკრთალი ვარდისფერისა და ასევე მკრთალი, ღია ჩალისფერი ოქრას თეთრანარევი ლაქებიც ჩნდებიან - ღმრთისმშობლის თავსაბურავსა და მის ფეხთბალიშზე. ამჟამინდელი შთაბეჭდილება ისეთია, თითქოს წამყვანი თბილი ფერი იყოს, მაგრამ თავიდან სხვა სურათი უნდა ყოფილიყო. ეს იქიდან ჩანს, რომ თეთრანარევი მოლურჯო ფერით, რომელიც დღეისათვის ფრაგმენტულად თუა შემორჩენილი, დაფარილი ყოფილა ფიგურებისა და საგნებისგან თავისუფალი არე ანუ ფონის უმეტესი ნაწილი. ამდენად გასაგებია, თუ რისთვის დაჭირდა ჩვენს ოსტატს კომპოზიციის მთელ არეზე სხვადასხვა სიძლიერის ოქრის თბილი ლაქების „გაბნევა". ამ თბილი ლაქებით, რაღაც დონეზე მაინც, არა მარტო ფერადოვანი მთლიანობა მიიღწევა, არა მარტო ცოცხლდება მოხატულობის შედარებით მოკრძალებული ფერადოვნება, არამედ კომპოზიციაში, უკვე კონკრეტულად, გამახვილებულიცაა მთავარი, არსებითი.

ფერი კამარის ამ მონაკვეთზე დრო-ჟამისაგან იმდენად გაფერმკრთალებულია, შეიძლება ითქვას, იმდენად გამჭვირვალეც კი, მოკლებული გვიანა მხატვრობისთვის დამახასიათებელ ფერადოვან „სიყრუეს", რომ, როცა მას შედარებით დენადი, ასე თუ ისე მაინც ელასტიური ხაზით წარმოქმნილი ნახატიც ემატება, შეიძლება ადრეული პერიოდის მოხატულობად მოგვეჩვენოს. ამ შთაბეჭდილებას აძლიერებს ისიც, რომ კომპოზიციაში ჩნდება ისეთი ნიშნები, რომლებიც ჩვენი ძველი მხატვრობის ნიმუშებშია დამოწმებული. და კიდევ ის, ნახატის ხასიათიც რომ არ არის ისეთი, როგორსაც განსახილველი ყაიდის ძეგლებში ვნახულობთ.

ნახატის ხასიათის სხვაობა „ხარების" სცენის ორი სხვადასხვა მონაკვეთის შედარებისთანავე იხსნება. ერთგან (კომპოზიციის ქვედა კუთხეში გაშლილ ორნამენტზე) ეკლესიის მომხატველი თითქოს ნაკლებად გრძნობს ხაზის გამომსახველობას, მეორეგან (მთავარანგელოზის გაწვდილ ხელზე, ფიგურების მხრების მონახაზსა თუ მათივე სამოსის შიდა ნახატზე) შედარებით სხვა სურათია – და ხაზიც, ახლა უკვე, საკმაოდ დენადია, დეკორატიულად მეტად დახვეწილი, ნახატიც საკმაოდ გამომსახველი. ეს სხვაობა შემთხვევითი არ არის. მღვიმევის მთავარი ნავის მომხატველს, აქვე, ამავე კედელზევე სანიმუშოდ ხვდება ადრეული ფენა მოხატულობისა, რომლის შემორჩენილ ფრაგმენტებსაც თავისივე შემოქმედების დედნად გამოიყენებს (შუა საუკუნეების მხატვარი თავისი მრწამსით ხომ ანონიმია და, ამდენად, ნაკლებად თუ ცდილობს პიროვნულის გამჟღავნებას. თუნდაც ამიტომ არ ეუხერხულება მას არც პირვანდელი ფენიდან შემორჩენილი მხატვრობის შენარჩუნება და არც ამ მხატვრობით ხელმძღვანელობა). ამის გამოა, რომ იქ, სადაც იგი ადრეულ, XIII საუკუნისეულ ნახატს მიყვება, ხაზი შედარებით სწორია, გაცილებით ელასტიურიც, ვიდრე კომპოზიციის იმ მცირე მონაკვეთზე, სადაც პირვანდელი ბათქაშის მთლიანად დაზიანების გამო, კონკრეტულად კი არა, მხოლოდ ზოგადი შთაბეჭდილებით უხდება ადრეული ნიმუშიდან მოსესხებული ორნამენტული მოტივის აღდგენა. ეს ასეა, რადგან თუ დავუკვირდებით „ხარების" მღვიმევისეულ კომპოზიციაში არა მარტო ორნამენტის სიბრტყეზე განლაგების, მისი გამოყენების წესი,

არამედ მოტივიც ისეთივეა, როგორსაც ჩვენი ეკლესიის თავდაპირველი მოხატულობის დროის ძეგლში – ზენობანში ვხედავთ (აქაც „ხარების" კომპოზიციაში, აქაც ღმრთისმშობლის ტახტზე). ერთია მხოლოდ, თუ ზენობანში – შემოქმედებით მუხტს მოკლებულ, პროვინციული მხატვრობის ნიმუშად მიჩნეულ ამ ძეგლშიც კი, ორნამენტული წნული მხატვრულად დასრულებული ორგანიზმია და ყოველ მონაკვეთზე სწორად, რეგულარულად განვითარებული, ჩვენთან უკვე აშკარად აღბეჭდილია მოგვიანო დროის ნიშნით და, ბუნებრივია, არა მარტო შესამჩნევად გაუბრალოებულია, არამედ მთლიანობასაც მოკლებულია, ირეგულარული.

„ხარების" კომპოზიცია, შეიძლება ითქვას, იმის მაგალითია, თუ როგორ ერწყმის, როგორ ურიგდება ძველიდან აღებული სანიმუშო მასალა გვიანა ოსტატის თავისებურ ხედვას. ამის მაჩვენებელი კი, კომპოზიციის არა ერთი მახასიათებელია.

სცენის პერსონაჟთა მასშტაბურობა, სასურათე სიბრტყეზე მათი შედარებით კომპაქტური განლაგება სავსებით შესაძლებელია, რომ ადრეულ ნიმუშთა გამოძახილად მივიჩნიოთ. მაგრამ, ჯერ ერთი შესამჩნევად დარღვეულია ამ ფიგურების პროპორციები (სწორედ რომ გვიანა საუკუნეების მხატვრობისთვის დამახასიათებლად: სხეულის ზედა ნაწილი საგრძნობლად სჭარბობს ქვედას) და მეორე – სასურათე სიბრტყე, როგორც ადრეულ ნიმუშებში გვხვდება ხოლმე, ზომიერად კი არ არის დატვირთული, არამედ გადატვირთულია (აქ ჭარბ დეკორატიულობას კი არ ვგულისხმობთ მხოლოდ, არამედ ამ ორი ფიგურის მოულოდნელ სიახლოვესაც - ერთმანეთის გვერდით უფრო მცირე ინტერვალით მათ განლაგებას, ვიდრე XIII საუკუნის რომელიმე ძეგლში შეიძლებოდა ყოფილიყო).

მთავარანგელოზის ხარებად გაწვდილი ხელი პლასტიკურად ისეთივე მეტყველია, როგორიც ამავე ეკლესიის ჩრდილოეთი ნავის ადრეული მხატვრობიდან შემორჩენილ ფრაგმენტებზეც ჩანს, მაგრამ ხალხურ ნიმუშებზე დახელოვნებული ოსტატის მხატვრული ხედვით ოდნავ მაინც სახეცვლილია, რადგან ექსპრესიული მუხტის გასაძლიერებლად უკვე ხელოვნურად, ზედმეტად გაზრდილია პროპორციულად და, გასაგებია, ხელის მტევანი რატომ არის ასე შესამჩნევად „ამოვარდნილი" საერთო ნახატიდან. აქვე, მთავარანგელოზისკენ შემობრუნებულ ღმრთისმშობელთან ისიც ხომ ჩანს, რომ სადაც ოსტატს აღარ ჭირდება მოქმედების ხაზგასმული ჩვენება, ხელის მტევნები, ახლა უკვე გვიანპალეოლოგოსთა მხატვრობისთვის დამახასიათებლად პატარაა, შესამჩნევად მცირე ზომისა.

ღმრთისმშობელისა და მთავარანგელოზის სახეები, მათი გამომეტყველებაც კი, ერთი შეხედვით, თითქოს გვაგონებს ადრეულ ნიმუშებში გამოყვანილ პერსონაჟებს, მაგრამ დაკვირვება ძირეულ სხვაობასაც გვიჩვენებს, თუნდაც იმ მხრივ, რომ აქ თითქმის არ ჩანს ძველი ნიმუშების ლოგიკურობა. მთავარანგელოზთან, პროპორციულად მის პატარა თავზე რომ არაფერი ეთქვათ, ჩვენი წრის ძეგლებისთვის დამახასიათებლად ჩნდება შედარებით მძიმე, ცალ მხარეს გამობერილი ნიკაპი, რის გამოც სახის საერთო წყობა აცდენილია ნიკაპის მონახაზს. ერთიანი ფორმა განსხვავებულად იკითხება სცენის მეორე პერსონაჟთანაც: უმარჯვო ნახატის გამო ერთმანეთს შეუთანხმებელია ღმრთისმშობლის მარცხნივ მობრუნებული სახე და მისივე თავსაბურავი. გვიანა შუა საუკუნეებში მომუშავე

ოსტატი მაშინაც დამახასიათებლად ჩანს, როცა სახის ნაწილებს ხატავს: ახლო-ახლო „დამჯდარ" თვალებს, თხელი ტალღისებრი ხაზით მონიშნულ მოკლე-მოკლე ბაგეებს, მთავარანგელოზის თავს ასე ხელოვნურად მორგებულ თმის ერთიან მასას.

დასასრულ, კიდევ ერთი საგულისხმო დეტალი. მთავარანგელოზის აფრიალებულმა მოსასხამმა შეუძლებელია არ გაგვახსენოს კედლის მხატვრობის ის ადრეული ნიმუშები (განსაკუთრებით სვანეთის ძეგლები), სადაც მიჯრით დატანილი, წრიულად დატრიალებული ხაზებით წარმოქმნილი ნახატი, იქნებ მხოლოდ პირობითად, მაგრამ მაინც ფორმის მოსანიშნად იყო გამიზნული (მუცლის არეზე, მუხლსა და მკლავის მომრგვალებულ ადგილებზე). მსგავსება ეჭვს არ იწვევს, მაგრამ თუ დავუკვირდებით, იმასაც შევამჩნევთ, ჩვენთან თუ რაოდენ სახეცვლილია ნახატის საერთო ხასიათი. აქ ფორმის თუნდაც პირობითი მონიშნება კი არა, უკიდურესი სიბრტყოვანება ბატონობს და ეს სახვითი ხერხიც, რომელიც ძველი ნიმუშებიდან უნდა იყოს მოსესხებული, ახლა მხოლოდ ორნამენტის მსგავს სახედ თუ იკითხება.

ზემოთ თითქოს გამოიკვეთა XIII საუკუნის ნიმუშთან „ხარების" მღვიმევისეული კომპოზიციის მხატვრული სახის დამოკიდებულება, თითქოს გამოცალკევდა ორი ქრონოლოგიური ეტაპის მახასიათებელნი და აღინიშნა მათი, თუ შეიძლება ითქვას, ასე თუ ისე, მაინც ძალდაუტანებელი ურთიერთშეღწევა. „ხარების" კომპოზიცია ამ მხრივ ერთადერთი არ არის, მაგრამ მაინც გამორჩეულია, მაინც განცალკევებულად მდგომი ძველისა და ახლის შედარებით ორგანული შერწყმა-შერიგებით.

საუფლო ციკლის მომდევნო სცენებში XIII საუკუნისეული მხატვრული ეტაპის მახასიათებელნი შედარებით ნაკლებად ჩანს და კომპოზიციათა უმრავლესობაც უფრო იოლად, თავდაპირველი მოხილვითაც გვიმჟღავნებს XVI საუკუნის ერთი გარკვეული ჯგუფის ძეგლთა მხატვრულ მისწრაფებას. ეს სასურათე სიბრტყის მცირე მონაკვეთებზე გაშლილ სცენებში მონაწილე პერსონაჟთა სიმრავლით, კომპოზიციათა დეტალიზაციითა თუ იმ შესამჩნევად ჭარბი, მეტისმეტად უბრალო და ჩამოუქნელი დეკორატიულობითაც მჟღავნდება, რომლითაც ჩვენი მხატვრობის მოგვიანო დროის ძეგლებია გამორჩეული.

„უფლის შობა", რომელიც „ხარების" მომდევნოა, ჩვენი კედლის მხატვრობისთვის დამახასიათებელ სიუჟეტურ ქარგას გვთავაზობს: თავად „შობას", „მოგვთა თაყვანისცემასა" და „ჩვილის განბანვას". კომპოზიციაში გამორჩეულად იკითხება ღმრთისმშობლის ფიგურა — ყველასაგან განსხვავებული დიდი ზომითაც და ფერადოვნებითაც (აგურისფერი მოსასხამი და ფართო შარავანდის მოყვითალო ლაქა მკვეთრად იკითხება გამოქვაბულის უსახურ იისფერ ფონზე). რთული, თითქოსდა „კონტრაპოსტული" მოძრაობის წარმოქმნის სურვილი აქაც დამახასიათებლად ჩანს: ღმრთისმშობელი გამოქვაბულის ფონზე სანახევროდ ისეა მიწოლილი, რომ თავი მარცხნივ აქვს ოდნავ მიტრიალებული, ხელები და სხეულის ზედა ნაწილი მარჯვნივ, ხოლო ფეხები ისევ მარცხნივ, დიაგონალურად გაშლილი. სრული სიბრტყოვანების მიუხედავად, რაც, ბუნებრივია, ხელს უშლის ფორმის სამ განზომილებაში გაშლას, ოსტატი მაინც ახერხებს ამ პლასტიკური მოტივის სილამაზის გამოვლენას. შთამბეჭდავია ღმრთისმშობლის ბუნებრივად,

თითქოსდა ცხოვრებისეულად დანახული გარინდებული ფიგურა, ხელების მოძრაობა, მუხლებთან დამახასიათებლად მოხრილი ფეხები, ოდნავ აწეული მუხლისთავი.

კომპოზიციის სხვა, დანარჩენი პერსონაჟები - ნაცრისფერ სახვევებში გახვეული ჩვილის ბაგაზე გაწოლილი ფიგურა, კადრის მარჯვენა მხრიდან შემოსულ მოგვთა მცირე ზომის ფიგურები, ზემო, მარცხენა კუთხესთან მდგომი ანგელოზი, რომელიც გზის მაჩვენებელი ვარსკვლავისკენაა ვედრებად ხელგაწვდილი, ამ სცენისთვის დამახასიათებლად სახით მღვიმისკენ შებრუნებული მართალი იოსები და განბანვის ეპიზოდის ტრადიციული პერსონაჟები ნაკლებად თუ არიან მხატვრულად გამორჩეული. აქ აღარ ჩანს ის გულმოდგინება, ის განსაკუთრებული დამოკიდებულება, რომელიც სცენის მთავარ პერსონაჟთან ვნახეთ.

ამ ტრადიციისამებრ გაშლილ სცენაში იკონოგრაფიაც ტრადიციულია, ოღონდ, ჩვენი წრის ყველა სხვა ძეგლისგან ორი რამ არის განსხვავებული: ერთი ის, რომ მოგვები მარჯვენა კუთხიდან შემოდიან სურათში და მეორე – კომპოზიციის ცენტრალურ, მის უმეტეს არეზე გამოსახული ღმრთისმშობელი მწოლიარე კი არ არის, არამედ წამოწოლილია, თითქოს სანახევროდ წამომჯდარი. ორივეგან ჩვენი ოსტატი იმ შედარებით იშვიათ იკონოგრაფიულ გადაწყვეტას გვთავაზობს, რომელიც ქართული კედლის მხატვრობის უფრო ადრეული პერიოდის, ჩვენივე ეკლესიის პირვანდელი ფენის მოხატულობასთან ქრონოლოგიურად ახლოს მდგომ ძეგლებშია დამოწმებული: ვარძიაში (XII საუკუნის ბოლო მეოთხედი), ზენობანსა (XIII საუკუნის პირველი მეოთხედი) და კისორეთში (XIII საუკუნის შუა წლები). ღმრთისმშობლის ფიგურა პარალელურ მასალად მოტანილ ყველა ხსენებულ ძეგლში თუმც შესამჩნევად დაზიანებულია, ფრაგმენტულად შემორჩენილი, მაგრამ ისე არა, რომ შეუძლებელი იყოს იმის გარკვევა, თუ რაგვარ პოზიციაშია სცენის ეს მთავარი პერსონაჟი გამოსახული: მღვიმის მორკალულ კედელს ის ყველგან, მეტ-ნაკლებად, ასე სანახევროდ მიწოლილია, ყველგან თითქოს ფეხი-ფეხზე აქვს წამოწეული, ხოლო ერთგან (ზენობანში) მარჯვენა ხელი, ჩვენის მსგავსად, სწორედ ამგვარად ლოყასთან მიტანილი. ეს სრულ ანალოგიას არ ნიშნავს: ჩვენს ძეგლში სანიმუშო მასალისადმი ოსტატის თავისებური დამოკიდებულებაც აშკარად ჩანს. თავისებურება, შედარებით გაუბრალოებულ, შედარებით ჩამოუქნელ, ნაკლებად დახვეწილ ნახატზე რომ არაფერი ვთქვათ, უფრო ისაა, რომ სცენის მთავარი პერსონაჟი ახლა უკვე სხვაგვარი, ხალხურ ნიმუშებზე დახელოვნებული ოსტატისთვის უფრო მისაღები, უფრო ჟანრული, მეტად ემოციური, უფრო ლირიკული განწყობილებითაა დატვირთული.

სცენის სხვა, დანარჩენ პერსონაჟებზე იგივე ნაკლებად შეინიშნება. თუ მავედრებელ ანგელოზთან (სადაც ისევ და ისევ საგრძნობია ვარძიის ღმრთისმშობლის მიძინების ტაძრის მოხატულობის შორეული გამოძახილი), მოგვებთან, იოსების განმარტოებულ ფიგურასთან, ასე თუ ისე, შესაძლებელია გამოსახულებათა მხატვრულ თავისებურებაზე სიტყვის ჩამოგდება, განბანვის ეპიზოდის ფიგურებზე იგივეს ვერ ვიტყვით. შთაბეჭდილება ისეთია, თითქოს ეს ფიგურები ოსტატის მიერ კი არა, შეგირდის ხელით იყოს შესრულებული. აქ არ ჩანს ის პლასტიკური ნახატი, რომლითაც ამავე სცენის მთავარი პერსონაჟი იყო გამორჩეული. მეტიც – მოძრაობა

შებოჭილია, ფორმა სრულიად ბრტყელი და გაუმართავი, ჭარბად დეტალიზებული. გაუგებარია, თუ როგორ ხდება, რომ ერთ-ერთ განბანეელ ქალთან ხელები ხაზგასმულად გრძელია, თითქოს საგანგებოდ დაგრძელებული, მეორესთან პირიქით - შესამჩნევად მოკლეა, სხეულს უმარჯვოდ მორგებული. მათი სამოსის საერთო სახეც, შესრულების ხასიათზე რომ არაფერი ვთქვათ, ამავე სცენის მთავარი პერსონაჟის ჩაცმულობისგან განსხვავებულ იერს ატარებს. ღმრთისმშობლის კაბაც და მოსასხამიც სადაა, ერთიანი ფერადოვანი ლაქით მსუბუქად დაფერილი, აქ კი – ზოგან ხალხური ქსოვილისებრ არის პატარ-პატარა ჯვარედინი ხაზებითა და წერტილებით უსწორმასწოროდ მოჩითული, ზოგან კი მკვეთრი გრაფიკული ხაზებით სქემატურად დანაწევრებული.

ამ შემთხვევაში უცნაურად შეიძლება მოგვეჩვენოს მხოლოდ ის, სცენის მთავარ პერსონაჟთან შედარებით, „განბანეის" სცენაში მონაწილე ფიგურები განსხვავებულად, ოსტატობის დაბალ საშემსრულებლო დონეზე რომ არიან წარმოდგენილნი, თორემ ისე, თუ ამ სამი ფიგურისგან შემდგარ ჯგუფს დამოუკიდებლად განვიხილავთ, მაშინ მისი ანალოგიები არც თუ ძნელი დასაძებნი იქნება ჩვენივე წრის, XVI საუკუნის ძეგლებში. ჩვილის განბანვის ეპიზოდი თითქმის ასევეა ასახული წითელხევის მხატვრობაში, განბანველ ქალს ჭალაშიც ასევე შუაში, კალთებს შორის ყავს ჩვილი მოქცეული, ხოლო ქორეთის მოხატულობის „განბანეის" სცენაში მონაწილე ერთ-ერთი პერსონაჟი (შებოჭილი მოძრაობა იქნება ეს, დგომის თავისებური მანერა თუ წინ გაწვდილი ხელის დამახასიათებელი ჟესტი) ისეთივეა, როგორსაც ჩვენს მოხატულობაში ვხედავთ. რაც შეეხება ჯვარედინხაზებიან სახის სამოსს, რომელიც ხალხურ ქსოვილს მოგვაგონებს, ეს ხომ ფართოდ არის გავრცელებული განსახილველი ყაიდის თითქმის ყველა ძეგლის მოხატულობაში. „შობის" კომპოზიციაში ჩართული განბანვის მომცრო სცენა ჩვენივე ეკლესიის ამ ნავის მომხატველის ნახელავი რომ არ არის, ეს გარკვევით ჩანს. ჩანს ისიც, რომ ეს სცენაც ამავე XVI საუკუნისაა, ეკლესიის ხელმეორედ მოხატვის დროისა (იქნებ, როგორც ზემოთ ითქვა, მომხატველის შეგირდის შესრულებულიც).

ამგვარი რამ - ერთ კომპოზიციაში, უფრო სწორად კი, ერთ ხატში ორი ერთმანეთისაგან საკმაოდ მკვეთრად განსხვავებული მხატვრული ღირსების გამოსახულებათა თანაარსებობა, შეუძლებელი იქნებოდა ქართული კედლის მხატვრობის უკეთეს პერიოდში. როგორც ჩანს, აქაც იკვეთება გვიანი ხანის ამ ყაიდის ფერწერულ ძეგლთა კიდევ ერთი დამახასიათებელი თავისებურება – გამოსახულების ხელოსნური მხარე, გაწაფული ოსტატობა არ მიიჩნევა იმ ღირსებად, რომელიც ხატის ფასეულობას რამდენადმე მაინც განაპირობებს (აქ ხომ განმსაზღვრელია ხატის შინაარსისმიერი, აზრობრივი მხარე და არა წმინდა ფორმისეულ-ესთეტიკური). ალბათ, ამის გამო გახდა დასაშვები ერთ სცენაში ასე მკვეთრად განსხვავებული საშემსრულებლო დონის ოსტატების ნახელავთა თანაარსებობა.

იგივე ჩვენი მოხატულობის საუფლო ციკლის სხვა სცენებშიც აშკარავდება, ოღონდ ახლა უფრო დამახასიათებლად წარმოჩინდება ეკლესიის ხელმეორედ მომხატველის მხატვრული ბუნება, ხედვის თავისებურება, ხატვის მისეული მანერა.

საუფლო ციკლის მომდევნო სცენები - ჯერ „მირქმა", შემდეგ „ნათლისღება" - გვიანა დროის მხატვრობაში თუმც ფართოდ გავრცელებულ, მაგრამ განსახილველი წრის ძეგლთაგან განსხვავებულ იკონოგრაფიულ სქემას გვთავაზობენ. „მირქმის" კომპოზიციაში განსხვავებული ისაა, რომ მის ფონად სალხინობელია გამოყენებული (და არა ტაძარი). და, რაც მთავარია, ჩვილი სვიმეონს უჭირავს და არა ღმრთისმშობელს სვიმეონისთვის გადასაცემად (ე.ი. ღმრთისმოვლენისა და მსხვერპლის თანმყოფ იდეათაგან, რომელიც „მირქმის" სცენაშია გაცხადებული, მახვილი გადატანილია მაცხოვრის როგორც ძე ღვთისას მოვლინებაზე). რაც შეეხება „ნათლისღების" კომპოზიციას, ის მდინარე იორდანეს განსახიერებასაც მოიცავს[4], რომელიც ასევე არ დასტურდება არც ერთ ჩვენს ძეგლზე. ორივე სცენის ამ სახის იკონოგრაფია ჩვენი წრის ძეგლებისთვის თუმცა არ არის დამახასიათებელი, მაგრამ საკმაოდ ფართოდ გავრცელებულია ქართული კედლის მხატვრობის სხვადასხვა რიგის ნიმუშებში (ზენობანში, კისორეთში, აჭში). ჩვენი წრის ძეგლებისთვის არადამახასიათებელია ისიც, რომ ანა წინასწარმეტყველის გრაგნილზე მოცემულია ორენოვანი წარწერა: როგორც ქართული ისე ბერძნული (სხვა საქმეა, რომ ბერძნულ წარწერაზე იმდენი შეცდომაა რომ ის ჩვენს ოსტატს დაწერილი კი არა, გაუცნობიერებლად უნდა ჰქონდეს მექანიკურად გადმოხატული)[5].

ჩვენსავე ნიდაგზე დამკვიდრებულ პალეოლოგოსურ ნიმუშთა გავლენა, იქნებ, ამ ორი სცენის საერთო მხატვრული სახითაც ჩნდებოდეს, მაგრამ ეს გავლენა, თუ დავუკვირდებით, მაინც უფრო ზოგადი ხასიათისაა, ვიდრე არსებითად, ძირეულად გამოვლენილი. ამის დამადასტურებელია ხსენებულ კომპოზიციათა სრული სიმარტივე, მათი სრული სიბრტყოვანება, წერის ხაზოვანი მანერა, მჭვრეტელთან ახლოს მდგომ ფიგურათა ხაზგასმულად დიდი ზომები, ტიპაჟიც კი.

ეს, უფრო კონკრეტულად, ასე წარმოგვიდგება.

---

[4] ზღვის გამოსახულება სიმბოლურად მიანიშნებს ებრაელთა მიერ წითელ ზღვაზე სასწაულებრივ გადასვლას, რომელიც, თავის მხრივ, ქრისტიანული ტრადიციით, ნათლისღების წინასწარუწყებად არის მიჩნეული (ძველი აღთქმის ზღვა ახალი აღთქმის იორდანესთან არის დაკავშირებული). „ზღუამან იხილა და ივლტოდა, და იორდანე უკუნიქცა მართლუკუნ": ფსალმუნი დავითისი, 113, 3.

[5] გრაგნილის შვიდსტრიქონიანი წარწერის ზედა სამი სტრიქონი ასომთავრულია, სადაც მკაფიოდ, უშეცდომოდ იკითხება: „მეუ//ფეო; უ//ფალო". ბერძნული წარწერა მეოთხე სტრიქონიდან იწყება, რომლის პირველი სიტყვაც მონოგრამის სახით გადმოიცემა: „მერ" ანუ „მეტერ" – დედა. შემდეგი სიტყვის დასაწყისი ორი ასო ბერძნულად სწერია – „თე", მომდევნო ორი კი უცნაური მოხაზულობის ასოებით, რომელთაგან ერთ – ერთში ასომთავრულის ე მერვე შეიძლება ამოვიცნოთ. ბერძნულის არცოდნა იმითაც ჩანს, რომ ოსტატი ყურადღებას არ აქცევს ბერძნული ანბანის მოკლე და გრძელ ე-ს შორის არსებულ განსხვავებას; არც ის იცის, თუ როგორ იკითხება ბერძნული უ. შემდეგი სიტყვაც მონოგრამის სახით გადმოიცემა: „ხრისტოს". ბოლო ორი სტრიქონის ასოთა ამოკითხვა არ ხერხდება არც ქართულად და არც ბერძნულად. ირკვევა, რომ ჩვენი ოსტატი სწორად წერს იმ ორ მონოგრამას („მეტერ", „ხრისტოს"), რომელიც ვიზუალურად არის მის ხსოვნას შემორჩენილი. ბერძნული ტექსტის ყველა დანარჩენ ასო-ნიშანს კი, როგორც ჩანს, მხოლოდ იხატავს რომელიღაც სანიმუშო მასალიდან.

ორივე სცენა გაშლილია ფრონტალურად, რაც სრულად შეესატყვისება ამ კომპოზიციათა სრულ სიბრტყოვანებას; ორივეგან მეტ-ნაკლებად გამახვილებულია ცენტრი და ფრთებიც წონასწორობაშია მოქცეული. ძირითადი კომპოზიციური მახვილები ორივე სცენისა ასევე მარტივად, თუმცა მკაფიო ტექტონიკით არის მოცემული. ეს კი, ამ შედარებით დაგრძელებული პროპორციების მქონე ფიგურებს გარკვეულ თვისებებს ანიჭებს: სიმყარესა და მნიშვნელოვნებას, თავისებურ კეთილშობილებას - ჩვენ კი, მჭვრეტელთ, იმის საშუალებას გვაძლევს, რომ ნათლად აღვიქვათ ყოველი მათგანი, სცენაში მონაწილე ყოველი პერსონაჟი.

წონასწორობის მომენტის შეტანით კომპოზიციაში შექმნილია მშვიდი, უდრტვინველი განწყობილება, თუმცა მონოტონურობის გარეშე. „მირქმის" ორ ფრთად გაყოფილ კომპოზიციაში ფიგურების რაოდენობა, მართალია, არათანაბარია, მაგრამ ამით წონასწორობა როდი ირღვევა: თუ მარცხნივ მოცემული ორფიგურიანი ჯგუფი (სვიმეონისკენ ხელგაწვდილი ღმრთისმშობელი და მტრედის ორი ხუნდით გამოსახული იოსები) შესამჩნევი ინტერვალით არის წარმოდგენილი, მარჯვენა, სადაც სამი ფიგურაა მოცემული (სვიმეონი მკერდთან მირქმული იესუთი და ანა წინასწრმეტყველი) უკვე მჭიდროდ, თითქმის უინტერვალოდ. ამიტომაც თანაბრად და, რაც მთავარია, არაერთფეროვნად იკითხება კომპოზიციის ორივე ფრთა. რაც შეეხება კომპოზიციის ცენტრალურ ვერტიკალს, ის არა მარტო ამ ორ ჯგუფად გაყოფილ ფიგურათა შორის მოქცეული ინტერვალით არის გამახვილებული, არამედ თაღოვანი სალხინებელითა და ზუსტად შუაში დაშვებული „ველუმის" მოტივით - იმითაც, ფიგურები მზერით, ხელებისა თუ სხეულის „მოძრაობით" ერთმანეთისკენ, ე.ი. ცენტრისკენ რომ მიემართებიან.

„ნათლისღებაში" კომპოზიციის ცენტრალური ღერძი, ჩვეულებისამებრ, უფრო მკვეთრად გამოიყოფა: კონუსისებრ შეკრული მდინარის ფართო ზოლით, მაცხოვრის ტანმაღალი ფიგურითა და მის თავს ზემოთ გარდამოსული მტრედის გამოსახულებით. კომპოზიციის მარჯვენა ფრთაზე მზერით ცენტრისკენ მიმართულ, ერთმანეთთან მჭიდროდ მდგომ ორ ანგელოზს მარცხენა ფრთაზეც სცენის ორი პერსონაჟი უპირისპირდება, მაგრამ ესენი როდი არიან ასე ერთფეროვნად, ასეთი მარტივი რიტმული მონაცვლეობით გამოსახული. ანგელოზთა საპირისპიროდ მდგომი ნათლისმცემელი იმდენად მასშტაბურია, რომ ზომით თითქმის ორივეს უტოლდება. აქვე, კომპოზიციის მარცხენა ფრთის გასაძლიერებლად, ამ სცენის თითქმის აუცილებელი იკონოგრაფიული დეტალი, ნაჯახჩარჭობილი ხის სილუეტიც ჩნდება ოდნავი ინტერვალით, რომელიც ერთიან ბუჩქისებრ გუნდად შეკრული ფოთლებითაა დამძიმებული. ნათლისმცემელი ქრისტესკენ ისეა გადაზნექილი, რომ ხელებით ეხება მის ჯვრულ შარავანდს. ჩნდება ზემოდან ქვემოთ მიმართული მოძრაობა, რომელიც ქრისტეს გაწვდილი ხელებით მარცხენა კუთხისკენ, მდინარე იორდანეს განსახიერებაზე გადაინაცვლებს, რათა შემდეგ სცენის ამ პერსონაჟის მკვეთრი მოძრაობით და ზემოთ მიმართული მზერით უკანვე დაბრუნდეს. ასე რომ, კომპოზიციის ზემო მხრიდან განვითარებული მოძრაობა ახლა უკვე ქვემოდან ზემოთაა მიმართული. ერთფეროვნება, რომელიც ამგვარად აგებული კომპოზიციისთვის იყო მოსალოდნელი, აქაც მარტივი ხერხით არის დაძლეული და მრავალფიგურიანი კომპოზიციაც ბუნებრივად შეკრული.

ნახატი და ფერადოვნება ამ ორივე სცენისა ისეთივე მარტივია, როგორც კომპოზიციის საერთო წყობა. მსუბუქ ფერად დაფერილ სიბრტყეზე თავიდანვე გამორჩეულად იკითხება თავდაპირველი ნახატის კონტურული მონახაზი. კონტური ყველგან მუქი აგურისფერია, ყველგან მკვეთრად, ამ ყაიდის ძეგლთათვის ნაკლებდამახასიათებლად, შედარებით ოსტატურად შემოწერს ფორმას. იგივე შიდა ნახატზეც ჩანს. სიმკვეთრეს არც ეს ხაზებია მოკლებული, მაგრამ ეს მოკლე-მოკლე, ახლა უკვე ბაცი აგურისფერი ხაზები ნაკლებად ხისტი და მეტად მოქნილია. ამგვარ ხაზთა წყება ყველაზე უკეთ ზოგიერთი პერსონაჟის თმა-წვერის ხატვისას ჩანს. მოხუცებთან - იოსებთან და სვიმეონთან — თმა-წვერი მხოლოდ ერთიანი მოწითალო ოქრით როდია დაფერილი, როგორც სცენის ახალგაზრდა პერსონაჟებთან - ქრისტესთან, ნათლისმცემელთან, ანგელოზებთან, არამედ ლალი მონასმით შესრულებული მოკლე-მოკლე ტალღისებრი ხაზებით. ჩვენი ოსტატი აქ იმ მარტივ, ოღონდ იმ სავსებით ერთიანი ხასიათის ხაზოვან რიტმს მიმართავს, რომლითაც ეს სცენებია თავისებურად გამთლიანებული.

ფორმა ყველგან უკიდურესად ბრტყელია. სვიმეონი ერთადერთი პერსონაჟია ამ ორივე სცენისა, რომლის სამოსზეც ნაოჭთა აღმნიშვნელი, საკმაოდ მოქნილი ხაზებიც ჩნდება შესამჩნევი სიჭარბით და სხვადასხვა ზომისა და ფორმის თეთრას მსუბუქი ლაქებიც, მაგრამ ეს ისე სქემატურად არის შესრულებული, რომ შეუძლებელი ხდება სიბრტყის დაძლევა. სხვა შემთხვევებში, რატომღაც, არც ეს ხერხია გამოყენებული და სცენაშიც ამა თუ იმ პერსონაჟთა სამოსის შიდა ნახატით თითქმის დაუმუშავებელი ფერადოვანი სიბრტყეები იკითხება მხოლოდ.

ეს ასეა ქრისტეს შიშველ ფიგურაზეც, სადაც, აქა-იქ, თუმცა ჩნდება შიდა ნახატის რამდენიმე ხაზი, მაგრამ ეს ხაზები არა მარტო მკრთალია, არა მარტო შორი-შორ დატანილი, არამედ ფორმასაც ისე პირობითად მიყოლებული, რომ საბოლოოდ მაინც ერთიანად იძალებს მკვეთრად შემოწერილ აგურისფერ კონტურში მოქცეული, მოვარდისფრო-აგურისფერის გაღიავებული ლაქით ერთიანად დაფერილი სხეულის სიბრტყითი ფორმა.

კამარის სამხრეთი ქანობის ამ ორ დამამთავრებელ სცენაში არც სახეებია დამუშავებული. ანა წინასწარმეტყველი ერთადერთი პერსონაჟია ამ მრავალფიგურიანი სცენებისა, რომლის სახეზეც კარნაციის მკრთალი მოწითალო ლაქა იკითხება. ყველა სხვასთან მხოლოდ სახის ნაწილებია აგურისფერის შესამჩნევად მკვეთრი ხაზებით აღნიშნული: ოდნავ დაგრძელებული ოვალი, ოდნავ გადიდებული თვალების ნუშისებრი ჭრილი, მოკლედ მორკალული წარბები, პატარა ცხვირი და მოკლე-მოკლე ბაგეები. ჩვენი წრის ყველა სხვა ძეგლისგან განსხვავებით, აქ არც ნაოჭთა აღმნიშვნელი ორი-სამი ტალღისებრი ხაზი ჩნდება შუბლსა და ყელზე, არც სამკუთხა ჩრდილები თვალის უპეებთან და არც ცხვირის დაბოლოებაზე დაკრული მოთეთრო ლაქა (აქ არაფერს ვამბობთ ამავე ეკლესიის პირველადი ფენის მოხატულობაზე, რომელიც, როგორც ითქვა, სანიმუშოა ჩვენი ოსტატისთვის. შემორჩენილ სცენებში გამოყვანილ პერსონაჟთა სახეები ყველგან, მოგვიანო გადაწერის გამო, მართალია, უხეშად, მაგრამ მაინც მრავალშრიანი წერის ტექნიკითაა შესრულებული).

ასე უბრალოდ, სახეითად სრულიად მარტივად შესრულებული სახეები, არსებითად, მართალია, ერთ ტიპად შეიძლება გაერთიანდნენ, მაგრამ ამ ერთი ტიპის ფარგლებშიც უმცირესი ნიუანსის შეცვლით ნაპოვნია სცენის ამა თუ იმ პერსონაჟისთვის დამახასიათებელი რაღაც თავისებურება. ეს ყველაზე მეტად მზერაზე ითქმის, რომელშიც კონკრეტული მომენტის სიცოცხლეა თავმოყრილი. ღმრთისმშობლისა და ანა წინასწარმეტყველის ერთი შეხედვით თითქოსდა ერთგვაროვანი სახეები, დაკვირვებისას ერთგვაროვანი სულაც არ არის. ღმრთისმშობლის მომცრო ზომის სახის ოვალი და ლაკონიურად მონიშნული სახის ნაწილები სიმშვიდესა და მორჩილებას გამოხატავს. ანა წინასწარმეტყველთან უფრო მკვეთრი ინდივიდუალური ხასიათია გამჟღავნებული (სახე ოდნავ ასიმეტრიულია, კარნაციის აღმნიშვნელი მოწითალო ლაქა თითქოს განგებ ქვემოთაა დაწეული, რის გამოც დაძრულია სახის ნაკვთები, ცხვირი შესამჩნევად დაგრძელებულია და მისი დაბოლოებაც სახასიათოდ მოკაუჭებული). ბუნებრივია, რომ მომხატველი-ოსტატის განსაკუთრებული დამოკიდებულება ყველაზე მეტად „მირქმის" სცენის მთავარ პერსონაჟთან — სვიმეონთან ჩანდეს. შედარებით მოძრავია მზადყოფნის გამომხატველი მისი ფიგურა: მჭვრეტელთან ახლოს მდგომს, ნაბიჯი აქვს წინ გადადგმული. სახის ნაწილები გამოყვანილია სქელი, გაცილებით მკვეთრი ხაზებით. მოხუცის თვალის ჭრილი ფართოა, თვალები ოდნავ ზეაწეული და მზერაც შედარებით განყენებული. თუ „მირქმის" სცენის პერსონაჟებთან, შესამჩნევი გადახრის მიუხედავად, მაინც ვცნობთ ტრადიციულ იკონოგრაფიულ ტიპს, „ნათლისღების" ორ ანგელოზთან ეს სრულიადაც არ არის ასე. აქ, შეიძლება ითქვას, თითქმის მთლიანად დაშლილია ყოველგვარი იკონოგრაფიული ტიპი და ანგელოზებიც ისეთი გამომეტყველებით ესწრებიან სცენას, როგორც სოფლის უბრალო ლამაზმანები. იგივე შეიძლება ითქვას იორდანეს განსახიერებაზეც — განსახილველი ყაიდის ძეგლებში გამოყვანილ ქტიტორთა მსგავსად, აპრეხილი ულვაშებითა და მეტყველი მზერით გამოსახულ შუახნის მამაკაცზე. ამ ფიგურაზე დაკვირვებისთანავე ვხედებით, თუ რა ძირეულად განუდგა ჩვენი ოსტატი ამავე დროის ოფიციალური რიგის (როგორც აღმოსავლეთ, ისე დასავლეთ-ქართულ) ძეგლთა სანიმუშო სქემებს. ყველა ამ ძეგლზე მდინარე იორდანეს ხომ ერთი ან ორი ფიგურა განასახიერებს და ყველგან — სახის ტიპითაც, ფიგურის მოძრაობითაც, სხეულის დამუშავებითაც — ადვილად შევიგრძნობთ ელინისტური ტრადიციების შორეულ გამოძახილს.

ხალხურ ნიმუშებზე დახელოვნებული ოსტატის მხატვრული ხედვა, ამავე მოხატულობის პირველადი, XIII საუკუნის დროინდელი ფენისადმი მორჩილების მიუხედავად, მრავლად აშკარად საგრძნობია. მეტიც, საბოლოო მხატვრული სახე სწორედ ამგვარი ხედვითაა განსაზღვრული. ეს ასეა თუნდაც იმიტომ, რომ ჩვენი მოხატულობის ამ ორ საუფლო სცენაში ადვილად ვცნობთ იმ დამახასიათებელ მხატვრულ სურათს, რომელიც XVI საუკუნის ერთი გარკვეული ჯგუფის ძეგლთათვის არის დამახასიათებელი. ეს სრულიად სიბრტყითად მოწოდებული, გაუბრალოებული ნახატით როდი ჩანს მხოლოდ, არამედ საუფლო სცენებში გამოყვანილ პერსონაჟთა დახასიათებითაც, იმ, ერთი შეხედვით, თითქოსდა უმნიშვნელო დეტალითაც, როგორიცაა ჩვილი იესუს სამოსის ორნამენტული სახე: აქ

ჩვენი ოსტატი ქრისტეს მარადიულობის აღსანიშნავად სიმბოლურ ჯვრებს კი არ გამოსახავს, არამედ მუდმივი ბრუნვის აღმნიშვნელ მზის ნიშნებს, რომლებიც ხშირია ხალხურ ორნამენტზე – რელიეფებსა თუ ხეზე კვეთილობაზე, მრავალ გამოყენებით საგანზე.

„ნათლისღება" რომ კამარის სამხრეთი ფერდის მოხატულობის ბოლო სცენაა, ეს ზემოთაც ითქვა. ითქვა ისიც, რომ საუფლო ციკლი ისტორიული თანმიმდევრობით დასავლეთით გადაინაცვლებს, სადაც პირველადი მხატვრობის ფრაგმენტული კომპოზიცია – „ფერისცვალებაა" შემორჩენილი. ეს სცენა, შედარებით სხვაგვარი სტილური ნიშნების გამო, შედარებით სხვაგვარ მსჯელობას მოითხოვს და მისი განხილვა ჩვენი თხრობის დასასრულს ამიტომაცაა გამართლებული.

რაც შეეხება გვიანა მხატვრობიდან შემორჩენილ მომდევნო სცენას, „ლაზარეს აღდგინების" მომცველ მრავალფიგურიან კომპოზიციას, ის, ტრადიციისამებრ, კამარის ჩრდილოეთი ქანობის პირველსავე რეგისტრზე, „ფერისცვალებისა" და „იერუსალემად შესვლის" სცენებს შორის არის მოქცეული. ეს შედარებით მძაფრად, მეტყველად მოთხრობილი სცენა, შეიძლება ითქვას, ერთი საუკეთესოა მღვიმევის დარბაზის ამ გვიანა დროის მოხატულობაში.

სცენის იკონოგრაფია, მიუხედავად იმისა, რომ არ შეიცავს რაიმე განსაკუთრებულს, მაინც უჩვეულოდ გამოიყურება. კედლის მხატვრობის მრავალგვარ ნიმუშებში მართლაც იშვიათია ამ სიუჟეტის ამსახველი ისეთი სცენა, რომელიც ასე შეკრული სახით იყოს წარმოდგენილი (უფრო ხშირად ხომ ფრონტალურად გაშლილი რაიმე ვარიაციული სახეცვლილება გვხვდება აღდგინების სცენისა). ოსტატი სრულად გადმოსცემს ამ ეპიზოდის ყველა პერსონაჟს – არა მხოლოდ მოციქულებით გარშემორტყმულ მაცხოვარსა და ლაზარეს, მართას და მარიამს, „ჰურიანთა" ჯგუფს, სახელოაფარებულ ყმაწვილს თუ ლოდის მტვირთველს, არამედ ჰურიანთა ჯგუფში გამორჩეულ ქლამინდიან მოხუცს[6], ლაზარესკენ ხელგაწვდილ შუახნის მამაკაცს და იმ ახალგაზრდას, რომელიც ლოდის მტვირთველს ეხმარება[7]. ჩვენს კედლის მხატვრობაში, ჭედურსა თუ ფერწერულ ხატებზე იშვიათია ამ სცენის ამსახველი კომპოზიცია, სადაც პერსონაჟთა ასეთი სიმრავლეა: ბიზანტიური წრის ძეგლთაგან ეს ასეა მისტრის პანტანასისა და პერიბლეპტოსის ეკლესიათა მხატვრობაში[8], ჩვენთან კი მესტიის XIII საუკუნის ფერწერულ ხატზე[9]. დამახასიათებელია, რომ ჩვენი სცენა, თუნდაც ასე შორეულად, ქართული მხატვრობის ისევ იმ ნიმუშს რომ უახლოვდება, რომელიც XIII საუკუნით თარიღდება – სწორედ იმ პერიოდის შემოქმედებას, როცა მღვიმევის ეკლესია თავდაპირველად მოიხატა. ხსენებულ ხატთან

---

6. ნინო ბარდაველიძის მოსაზრებით, „აღდგინების" სცენის ეს პერსონაჟი (რომელიც უბისის მოხატულობაშიც ჩანს) იესუ ქრისტესა და ლაზარეს მეგობარი სიმონ კეთროვანი უნდა იყოს. იხ. მისი სადიპლომო ნაშრომი.

7. სარკოფაგის ხუფის ორი მტვირთველი ტიმოთესუბნის მოხატულობაშიც ჩანს.

8. G. Millet, Recherches ... ტაბ. 228.

9. ამ ხატის ფერადი ფოტორეპროდუქცია იხ. ევგ. დერლემენკოსა და ედ. ბიბილაშვილის ფოტოალბომში: სვანეთის ცის ქვეშ, 1983.

ჩვენი სცენა ანალოგიას იმითაც ამჟღავნებს, რომ ორივეგან მხოლოდ ქრისტე და ლაზარეა შარავანდმოსილი. სხვა მხრივ აქ სრული სხვაობაა. ეს გასაგებია: მღვიმევისეული სცენა მხოლოდ გვიანი დროით კი არა, არამედ ხალხურ ნიმუშებზე დახელოვნებული ოსტატის მხატვრული ხედვითაც არის აღბეჭდილი.

ვერტიკალურ მონაკვეთზე გაშლილი სცენა „ლაზარეს აღდგინებისა" მაყურებელთან ახლო ხედით მოტანილი, მჭიდროდ შეკრული, კომპაქტურად აგებული კომპოზიციაა. ისიც შეიძლება ითქვას, ეს მრავალფიგურიანი კომპოზიცია სხვადასხვაგვარი გამოსახულებებით – ფიგურებითა თუ ფართო ასომთავრული წარწერით („ლაზარ/ეს/ /აღ/დგინება") ახლა უკვე უკიდურესად რომ არის დატვირთული. მთავარი პერსონაჟი, კომპოზიციის მარცხენა კუთხეში მდგომი მაცხოვარი, მრავალი ფორმალური ხერხით (მისი წინმდგომი ფიგურის შედარებით მეტად გაზრდილი ზომები იქნება ეს, გაწვდილი ხელის ჟესტი თუ მოზრდილი შარავანდის მოყვითალო ლაქა), მართალია, მეტ – ნაკლებად გამოყოფილია მისკენ მიმართულ მოციქულთა მჭიდროდ შეკრული ჯგუფიდან, მაგრამ ისე არა, რომ მთლიანად იპყრობდეს ჩვენს ყურადღებას. თითქოსდა გამოყოფილია ლაზარეც (ფიგურის ხაზგასმული ვერტიკალით, მონაცრისფრო ფერადოვნებითა და სარკოფაგის ფრონტონისებრი დაბოლოებით), მაგრამ არც თუ მკაფიოდ, რადგან, ჯერ ერთი, სარკოფაგია ისე მონიშნული, რომ გვერდით გამოსახულ ნაგებობას შეერწყას და მეორე, მის ფიგურასთან ისე მჭიდროდ დგას „ჰურიანთა" ჯგუფი, რომ საბოლოოდ, სცენის ეს მთავარი პერსონაჟიც მათთან ერთად აღიქმება. აქ თითქმის ისე, როგორც უბისას მოხატულობის ამავე სიუჟეტის მომცველ სცენაში, უგულებელყოფილია ამ კომპოზიციის მთავარი მახასიათებელი – ინტერვალი შუანა ნაწილში: მაცხოვრის ფეხებთან დავარდნილი დების ფიგურებს თითქოს ამიტომაც აქვთ დაკარგული კომპოზიციური ფუნქცია. მღვიმევის „ლაზარეს აღდგინების" სცენაში უფრო მეტად მასში მონაწილე პერსონაჟთა ერთიანი მასა მოქმედებს, სადაც იდეურად მთავარი, არსებითი მხოლოდ ნაკლებად, ზომების უმნიშვნელო შეცვლით თუ არის გამახვილებული.

ხსენებული სცენა რიგი იკონოგრაფიული ნიშნით (ლაზარეს მეგობრის გამოსახულება იქნება ეს, სარკოფაგის ხუფის ორი მზიდველი, ბეთანია ქალაქის აღმნიშვნელი ნაგებობის მონიშვნა, ისე, რომ ეს ნაგებობა სარკოფაგთან იყოს შერწყმული, ინტერვალის უარყოფა კომპოზიციის შუანა ნაწილში და სხვა), მართალია, გვახსენებს ჩვენი ხელოვნების XIII-XIV საუკუნეთა ძეგლებს (ტიმოთესუბანს, მესტიის ფერწერულ ხატს, უბისას), მაგრამ ისე არა, რომ რომელიმე მათგანი ზუსტ პარალელად გამოდგეს. ამ სცენის ზუსტი პარალელის დაძებნა იმიტომაცაა გაძნელებული, რომ ჩვენს ოსტატს მისივე კომპოზიცია სხვადასხვა რედაქციათა თავისუფალ შერჩევა-შეჯერება-გადამუშავების გზით უნდა ჰქონდეს გააზრებული. ამის მიზეზი, იქნებ, ისაა, რომ ოსტატი, ახლა უკვე, კი არ განაახლებს ძველიდან შემორჩენილ სცენას (როგორც, მაგ., „ხარებას"), არამედ კონკრეტული სანიმუშო მასალის გარეშე, მხოლოდ ზოგადად ცდილობს ძველის აღდგენას ისე, რომ შეინარჩუნოს ეკლესიის თანადროული მხატვრობისთვის დამახასიათებელი შემოქმედებითი სწრაფვა. ამიტომაცაა ეს სცენა ასე თავისებური მოგვიანო დროის მოხატულობათა შორის.

ჩვენი ოსტატის თავისებურება უფრო მეტად გამოსახულებათა შესრულებისას ჩანს. ფიგურების პროპორციები გაუმართავია: ყველა ტანდაბალია და თავებიც ყველას შესამჩნევად დიდი აქვს (ამ მხრივაც ძირეულად განსხვავდებიან ისინი ამავე დროის ჩვენივე ოფიციალური რიგის ძეგლებში გამოყვანილ პერსონაჟთაგან). ამ არცთუ სწორად აგებულ ფიგურებს ჩვენი ოსტატი ყველგან მეტყველად, პლასტიკურად დამაჯერებლად გადმოსცემს (ამ კონტექსტში სამაგალითოა ქრისტეს ფიგურა – განსაკუთრებით მისი ხელის მეტყველი ჟესტი). ყოველი ფიგურა მასშტაბურია, ყველა მსხვილი ხედით გამოსახული (ეს ხომ ამ ყაიდის ყველა სხვა ძეგლშიც ასე იყო). მონუმენტურობაზე სიტყვის ჩამოგდება, მართალია, გაუმართლებელია (სხვა რომ არა იყოს რა, აქ ხომ თავად ფორმაა დანაწევრებული), მაგრამ აღდგომის წინასწარუწყების მნიშვნელოვნება ამ მჭიდროდ შეკრული კომპოზიციის კომპაქტურობით, მასშტაბური ფიგურების მწყობრი ვერტიკალებით, თუმც განსხვავებულ მოძრაობაში გამოსახულ, მაგრამ ყველგან ერთიანი (ოღონდ დიფერენცირებული) განწყობილების მქონე მათი სახეებით თითქოს საგანგებოდ არის წარმოჩენილი.

პირველივე შთაბეჭდილებით ცხადია, გამოსახვის ხერხების სიმარტივე სახეთა ემოციურ გამომსახველობას რომაა შერწყმული. საკვირველია სახეთა წერის ერთიანი (ყოველი სახისთვის ზოგადი) მანერა, თანაც ასეთი უბრალო, გულუბრყვილო, პირობითიც კი, ყოველი პერსონაჟის თავისებურად დახასიათების საშუალებას რომ იძლევა.

სახეს არც თუ დენადი, ზოგან აშკარად მოუხეშავი, მაგრამ ყველგან გარკვეულად მეტყველი ხაზი შემოსაზღვრავს. ასეთი კონტურით გამოყვანილი სახე სილამაზის რომელიმე „იდეალის" მიხედვით როდია აღბეჭდილი, ხელოვნურად გაკეთილშობილებული, დახვეწილი. ერთადერთი აუცილებლობა, თუ შეიძლება ითქვას, გამოსახულ პერსონაჟთა „განამდვილებაა". ეს სინამდვილე კი თავისებურია, ნაკლებად ტრადიციული. ამ ყაიდის ძეგლთათვის საერთოდ დამახასიათებელი, ხალხურ ნიმუშებზე დახელოვნებულ ოსტატთა სახვითი ხერხების ერთობლიობა, რომელიც გულუბრყვილო უბრალოებად ან, იქნებ, მეტად თავისებურად გამოვლენილ სიწრფელედ შეიძლება დახასიათდეს, თავისი ძირითადი ნიშნით – გამოსახვის საშუალებათა სიძუნწით ისეთ სინამდვილეს გვთავაზობს, რომელშიც გამოსახულება ცოცხალია, მაგრამ არა ხელშესახები; პიროვნული, მაგრამ არა ზედმიწევნით დახასიათებული. ყოველი პერსონაჟის სახეზე მთავარი, არსებითი, განწყობილებისმიერი თუმც მეტად უბრალოდ არის აღბეჭდილი, სახვითად მარტივად დახასიათებული, მაგრამ ყველგან ისე, რომ ჩვენ, მჭვრეტელთ, აღარ გვებადება დამატებითი კითხვა.

სახის წერის მანერის უფრო კონკრეტული აღწერით, იქნებ, ნათელი გახდეს სახვითი საშუალებების ასე ძუნწად გამოყენებით თუ როგორ მიიღწევა ასეთი გამომსახველობა. თავიდან ის უნდა ითქვას, რაც ბუნებრივად იგულისხმება: სახვით საშუალებათა სიმწირე ზრდის ყოველი საშუალების მნიშვნელობას, განმსაზღვრელად აქცევს ყოველი მათგანის ფუნქციას. ხასიათის განსაზღვრაში განსაკუთრებული როლი ყველგან სახის სილუეტის შემომსაზღვრელ ხაზს ენიჭება. აქ სავსებით მასზეა დამოკიდებული სცენაში მონაწილე პერსონაჟს ოდნავ დაგრძელებული, დახვეწილი სახე აქვს თუ ოთხკუთხად მოყვანილი, შედარებით ტლანქი

ყმაწვილური სავსე ოვალი ან, იქნებ, ხორციანი სახე, ჩამობერილი ლოყებით დამძიმებული.

კონტური ძირითად სახეით-განმსაზღვრელ საშუალებად გამოდის მაშინაც კი, როცა ოსტატი თმის მასას ხატავს. თმა გადმოცემულია როგორც კონტურით შემოფარგლული, დაუნაწევრებელი შეფერილი არე და, ამდენად, შუბლისა და თმის გამყოფი ხაზის მოყვანილობა პერსონაჟის ინდივიდუალური მახასიათებლის როლს იძენს. განსაკუთრებით საგულისხმო მაინც ჭაღარა თმა-წვერის გადმოცემის ხერხია (მუქი წვერი ისევე, როგორც მუქი თმა დაუნაწევრებელ ლაქადაა მოცემული). საფუძვლად აქ თეთრი ფერია აღებული, ზედ კი – მუქი კლაკნილი ხაზებია დატანილი თმის ზრდისა თუ ტალღოვანების მიმართულების შესაბამისად. უფრო გულდაგულ ამ ხერხით წვერია გამოწერილი – თმა უფრო ზერელედ, მაგრამ ყველგან ისე, რომ ასაკოვნების აღმნიშვნელი თეთრი თმა-წვერის სრული შთაბეჭდილება შეიქმნას.

თვალ-წარბი გამოცალკევებულად უნდა დახასიათდეს. მხოლოდ იმიტომ კი არა, რომ ერთი ხაზით გადმოცემული ცხვირი ყველგან ერთ-ერთი წარბის ხაზსაა გადაბმული, არამედ იმიტომაც, რომ წარბების ხაზთა დინებას თვალთა ხაზოვანი მოყვანილობა განაპირობებს და განსაზღვრავს. ზოგჯერ ეს ხაზები პარალელურიც კია. მათ ერთობლიობაზეა დამოკიდებული პერსონაჟების გამომეტყველება, ხასიათი და განწყობილება, რაც კომპოზიციაში მაქსიმალურად საგანგებოდ დიფერენცირებულია. ამ მხრივ ერთადერთი, რაც სცენაში გამოყვანილ ყველა პირს აერთიანებს, არის მომხდარი ამბის – ადამიანის სასწაულებრივი გაცოცხლების – მნიშვნელოვნება („და ეწამებოდა მას ერი იგი, რომელი იყო მის თანა, რაჟამს ლაზარეს უწოდა საფლავით და აღადგინა იგი მკუდრეთით" – იოანე 12, 17). ხალხმრავალ ჯგუფში ამ მეტად მარტივი სახვითი ხერხით პერსონაჟთა სრულიად გარკვეული განწყობილებით დატვირთვა, რაც თავად სცენის სიუჟეტური ქარგით იყო ნაკარნახევი, რაღა თქმა უნდა, მხოლოდ მხატვრული ნიჭით დაჯილდოებულ ოსტატს შეეძლო.

მოციქულთა სხვადასხვაგვარი განწყობილება „იერუსალემად შესვლის" სანახევროდ დაზიანებულ სცენაშიც წარმოჩინდება (მოციქულთა გარდა, აქ მხოლოდ მაცხოვრის ფიგურის ფრაგმენტები და სახედრის კონტურული მონახაზი გაირჩევა). ნახატი აშკარად ორგვარია: ერთი ის (მოციქულთა ფიგურებზე), რომელიც ჩვენი ოსტატის მიერ შესრულებულ საუფლო ციკლის სცენებში ვნახეთ და მეორე – ზუსტად ისეთი (მაცხოვრის ფეხის მონახაზსა და სახედარზე), როგორისაც ძველი მხატვრობიდან შემორჩენილი სცენები გვაძლევენ – ხისტი და გრაფიკულად მკვეთრი კი არა, არამედ რბილი და დენადი ხაზით წარმოქმნილი, ფორმაც ოსტატურად მონიშნული. ჩვენი ეკლესიის მომხატველი ერთგან, როგორც ჩანს, ხელუხლებლად ტოვებს ძველი ფენიდან შემორჩენილ ფიგურას, მეორეგან აღადგენს ან, იქნებ, ხელმეორედ ხატავს კომპოზიციის იმჟამად უკვე დაზიანებულ ნაწილებს. აქედან ერთისა და იმავე კომპოზიციის ორგვარი ნახატი, რაც ისევ და ისევ მღვიმევის ეკლესიის თანადროული მხატვრობისადმი ჩვენი ოსტატის განსაკუთრებულ დამოკიდებულებას მიუთითებს. სხვა მხრივ კომპოზიციაში ისეთი არაფერია, რომ საგანგებოდ იყოს გამოსარჩევი: სხეების ანალოგიური, ერთიან სიბრტყეზე ფრონტალურად გაშლილი,

მკიდროდ შეკრული, კომპაქტური კომპოზიცია, სადაც ყურადღებას იქცევს მასშტაბურ ფიგურათა განწყობილებისმიერი სახეები, მათი ფართოდ გახელილი, მეტყველი თვალები.

მომდევნო ეპიზოდებიდან დღეისათვის მხოლოდ მცირეოდენი ფრაგმენტები გაირჩევა: ერთგან, საბჯენი თაღის მარჯვენივ გაშლილ მონაკვეთზე, ჯვრის მკლავის მონახაზი შემორჩა მხოლოდ (აქ „ჯვარცმა" ყოფილა გამოსახული), მეორეგან – ქრისტეს ჯვრული შარავანდი და მისივე გაწვდილი ხელი, რომლითაც ის ქვემოთ გამოსახული ფიგურისკენ არის მიმართული (აქ ძნელი არ უნდა იყოს „ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნის" ამოკითხვა).

ფრაგმენტულად შემორჩა საუფლო ციკლის დამამთავრებელი ეპიზოდებიც, სამხრეთი კედლის მეორე რეგისტრად გაშლილი სამი სცენა: „ამაღლება", „სულთმოფენა" და „ღმრთისმშობლის მიძინება". პირველი ორიდან ცოტა რამ თუ იკითხება: მაცხოვარს ორი ანგელოზი აამაღლებს, „სულიწმინდის მოფენის" მოციქულები კი მასშტაბურად ყოფილან გამოსახული. რაც შეეხება „მიძინების" სცენას აქ ორგან არც თუ დამახასიათებლად ჩნდება ასომთავრული წარწერები („მიცვალება" მაცხოვრის თავთან და „მოციქულნი" ღმრთისმშობელსა და მოციქულთა შორის); სცენაში, გვიანი მხატვრობისთვის დამახასიათებლად, ანგელოზის მიერ იოფანესათვის ხელების მოკვეთის ეპიზოდიც ყოფილა ჩართული. ფრაგმენტულობის მიუხედავად გაირჩევა ისიც, კედლის ფართო ჰორიზონტალურ სიბრტყეზე ფრიზისებრ გაშლილი ეს მრავალფიგურიანი კომპოზიცია ახლა უკვე შესამჩნევად რომ არის გადატვირთული: არა მხოლოდ მასში მოქმედი პერსონაჟებით (ორსავე ფრთიდან ცენტრისკენ მიმართულ მოციქულთა ჯგუფები იქნება ეს, მოტირალი ანგელოზები, თუ აპოკრიფული ეპიზოდის ფიგურები), არამედ სხვადასხვა ფორმის ნაგებობებით, მათი გახსნილი თაღედით, მრავალ სარკმელთა დანაწევრებული ნახატით. ამ სახის კომპოზიციები მხოლოდ განსახილველი წრის ძეგლთათვის თუ არის უჩვეულო (თუნდაც იმით, რომ არცერთ მათგანზე არ ჩანს ხუროთმოძღვრული კულისები), ისე კი ბიზანტიურ სახვით ხელოვნებაში XIII საუკუნიდანვე დამკვიდრებული და ფართოდ გავრცელებული ჩვენი კედლის მხატვრობის მოგვიანო დროის ოფიციალური რიგის ძეგლებში. ეს ნიშნავს, რომ ხსენებული სცენა სხვებთან შედარებით მეტად არის პალეოლოგოსურ ნიმუშებს დავალებული. იგივე, ფიგურათა ხაზგასმულად დაგრძელებული პროპორციებითაც ჩანს, ოღონდ ესაა – მათი სახეები პალეოლოგოსურ ნიმუშთა პერსონაჟებს კი არა, სრულიად გარკვეულად, ადგილობრივ ეთნიკურ ტიპს შეგვახსენებენ. ეს კი, შესამჩნევად მოქმედებს საბოლოო მხატვრულ შედეგზე და სცენაც, უჩვეულობის მიუხედავად, მაინც ორგანულად იკითხება მოხატულობის მთლიან ციკლში.

დასასრულ, ჩვენი მხატვრობის იმ თავდაპირველი, XIII საუკუნისეული ფენის შესახებ, რომელიც მთავარი ნავის დასავლეთის კედელმა შემოგვინახა. აქ ორი სცენაა: ერთი საუფლო ციკლისა – „ფერისცვალება", მეორე კი ძველაღთქმისეული – „ყორნისაგან ელია წინასწარმეტყველის დაპურება". ორივე (განსაკუთრებით ის, რომელიც წინასწარმეტყველის ცხოვრების ეპიზოდს ასახავს), მართალია, მკრთალად შემორჩა კედელს, მაგრამ დაკვირვებისას ჩანს, ეკლესიის თანადროულ მხატვრობასთან შედარებით თუ რაგვარი ცვლილება განიცადა აქვე, მის გვერდითვე წარმოდგენილმა

გვიანი დროის ჩვენივე მხატვრულმა შემოქმედებამ.

ძველი და ახალი აღთქმის სიუჟეტები მოხატულობის ერთსადაიმავე მონაკვეთზე, ერთმანეთის ზემოთ და ქვემოთ რომ არიან წარმოდგენილი, უჩვეულოდ არ უნდა მოგვეჩვენოს – ეს ხომ მრავალ ჩვენს ძეგლზეც ასეა დადასტურებული („უდაბნოსა" და ბერთუბანში, ბეთანიასა და თევდორეწმინდაში, ზარზმაში). გასაგებია ისიც, ეკლესიის მეორედ მომხატველმა ხელუხლებლად რომ დატოვა ძველაღთქმისეული სცენა. ადრეული პერიოდისთვის ელიას სასწაულის ეს კონკრეტული სცენა იშვიათად ჩანს[10]. იმ გვიანი დროისათვის კი, როცა ეკლესიის სამხრეთი ნავის ხელმეორედ მოხატვა განიზრახეს, ძველი მხატვრობიდან შემორჩენილი ეს სცენა უკვე იმდენად არის ჩვენში გავრცელებული (ტაბაკინის მხატვრობაში, ნესგუნის ჭედურ ხატზე), რომ შეიძლებოდა ბუნებრივად ჩაწერილიყო თვით „ათორმეტი საუფლო დღესასწაულის" ციკლშიც კი – მითუმეტეს „ფერისცვალების" მომიჯნავე სცენად, სადაც უფლის გამოცხადების სასწაული მოსესთან ერთად ელია წინასწარმეტყველის თანდასწრებით ხდება.

წინასწარმეტყველის ცხოვრების ამსახველი ეპიზოდიდან დღეისათვის ცოტა რამ თუ გაირჩევა. მეორე კი, „ფერისცვალების" მრავალფიგურიანი სცენა, უფრო სრულყოფილად ჩანს, და, გასაგებია, გვიანა მხატვრობასთან შედარების უკეთეს პირობასაც რომ ქმნის.

„ფერისცვალების" სცენა, როცა ის დასავლეთის კედელზეა გაშლილი, ძირითადად სვანეთის ძეგლებზეა დადასტურებული. ამ მომცრო დარბაზთაგან ზოგიერთს (ჩვაბიანის XII საუკუნის „თარინგზელსა" და ფარის სვიფის XIV საუკუნის „ჯგრააგს") დასავლეთის კედელზე სარკმელი არ აქვს და, ამდენად, ამ კედლის ლუნეტისთვის სცენის კომპოზიციური სქემის მორგება სიძნელეს არ წარმოადგენს. იქ კი, სადაც სარკმელია (ჭოხულდის XIII საუკუნის „მაცხვარისა" და კაიშის XIV საუკუნის „თარინგზელში", ლაღამის XIV საუკუნის „მაცხვარისა" და ლაშთხვერის XIV საუკუნისვე „თარინგზელში") „ფერისცვალების" სცენა ისეა გაშლილი, რომ ორგანულად მოერგოს ღიობს: ძირითადი პერსონაჟები – მაცხოვარი, მოსე და ელია – სარკმლის თავზე არიან ტრადიციისამებრ გამოსახული (ცენტრალური ღერძის ხაზგასმითა და ფრთების წონასწორობის დაცვით), დანარჩენი ფიგურები კი სარკმლის გარშემო (აქაც გარკვეული წონასწორობით – ერთი სარკმლის ქვემოთ, ორი კი მის მარჯვნივ და მარცხნივ). ასე რომ, სარკმლის ღიობს, ხსენებულ ძეგლთა მოხატულობაში, მაორგა-

---

[10] მდინარე იორდანეს მოპირდაპირე მხარეს მდინარე ქორათის, დამშრალ ხევს შეფარებული ელია წინასწარმეტყველის ყორნისაგან დაპურება, რაც იაჰვეს ნებით ხდება, ტიპოლოგიურად პურთა გამრავლებას უდრის („და იყო სიტყუაჲ უფლისა ელიასსა და ჰრქუა: წარვედ ამიერ მზისა აღმოსავალად კერძო და დაიმალე ნაღვარევსა მას ქორათისასა, რომელ არს პირისპირ იორდანესა, და იყოს შენდა სუმა წყლისა ნაღვარევისა მისგან და ყორანთა ვებრძანო და გზრდიდნენ შენ მუნ" – III მეფეთა, 17, 2-4).

ეს სიუჟეტი, შედარებით ფართოდ, რუსულ შუასაუკუნოვან ხატებშია გავრცელებული. მაგ., ელია წინასწარმეტყველის ცხოვრების ამსახველი ხატი ტრეტიაკოვის გალერეიდან – ფსკოვის სკოლა, XIII საუკუნე. კედლის მონუმენტური მხატვრობიდან კი, ჩვენთვის ის ერთადერთი შემთხვევაა ცნობილი, რომელიც ათონის ლავრის სატრაპეზოს შემორჩა – 1502 წელი.

ნიშნელი როლი ეკისრება კომპოზიციური სქემის გადაწყვეტისას.

ჩვენს ძეგლზე სხვა სურათია – იქნებ იმიტომ, რომ ლუნეტის არე საკმაოდ ვიწროა და საკმაოდ ფართო სარკმელიც კედლის შუაში კი არა, ოდნავ მარცხნივაა გაჭრილი. ქრისტეს ფიგურა სასურათე სიბრტყის ზუსტად შუანა ნაწილშია გამოსახული და სარკმელიც, ახლა უკვე, მასსა და ელია წინასწარმეტყველს შორის არის მოქცეული. ეს კი უჩვეულო პაუზას ქმნის ამ ტრადიციული იკონოგრაფიული სქემის მომცველ კომპოზიციაში. კომპოზიციის საპირისპირო ფრთების თანაფარდობის მოსალოდნელი დარღვევა შენივრებულია იმით, რომ მოსე წინასწარმეტყველის ფიგურა ელიასთან შედარებით ოდნავ ქვემოთაა დაწეული და უფრო მასშტაბურად გამოსახული – ფერადოვნებითაც სხვათაგან გამოყოფილი: მოხატულობის ამ მონაკვეთის ჩამორეცხილ ზედაპირზეც ჩანს, რაოდენ მჟღერი უნდა ყოფილიყო მისი მოსასხამის მოწითალო ლაქა. ასე რომ, კომპოზიცია აქაც თითქოსდა შეკრულია, თითქოს წონასწორობაში მოქცეული, მყარია, მნიშვნელოვნებითაც გამორჩეული, მაგრამ მაინც ისე გაშლილი, რომ ჩნდება მოუსვენარი მოძრაობის რაღაც ისეთი ნიუანსი, რაც დამახასიათებელი შეიქნა XIII საუკუნისა და მისი მომდევნო პერიოდების ჩვენი მხატვრული შემოქმედებისთვის.

მოცისფრო ფონზე იმთავითვე მკვეთრად იკითხებიან განზოგადებული ფორმისა და მწყობრი პროპორციების მქონე მონუმენტური ფიგურები. მონუმენტურობა აქ კლასიკური გაგებით კი არა, მხოლოდ ამავე სცენის გარშემო განლაგებულ, მოგვიანო მხატვრობის პერსონაჟებთან შედარებით ითქმის. ეს ასეა, რადგან XIII საუკუნის გასულს მომუშავე შემოქმედი შინაგანი ძვრების, გარდატეხის წინაშე მდგომი ოსტატია: ის, ერთი მხრივ, გარკვეულად ისწრაფვის შეინარჩუნოს ჩვენი კედლის მხატვრობის უკეთესი პერიოდიდან მომდინარე ტრადიცია – მონუმენტურობა, მეტყველი ლაკონიურობა, მეორე მხრივ კი, მასზე მოქმედებს ბიზანტიის იმჟამინდელ ოფიციალურ ხელოვნებაში უკვე გაბატონებული პალეოლოგოსთა მხატვრობის რაფინირებული სტილის გავლენა, რამაც შესამჩნევად დაარღვია ფერადოვანი სიბრტყის ერთიანობა, მისი მთლიანობა. ეს კი, ფიგურების მასშტაბურობის მიუხედავად, ბუნებრივია, მონუმენტურობის დაქვეითებას იწვევდა. მხოლოდ შედარებით, რაღა თქმა უნდა, რადგან ამავე ეკლესიის ხელმეორედ მომხატველის ფონზე ის მაინც მონუმენტურობის გრძნობით გამორჩეული ოსტატია.

ძირითადი გარშემომწერი კონტური, თუ ზემოხსენებულ სცენათა შესრულების მანერას შევადარებთ, დენადია, რბილად გადაედინება სამოსის დასამუშავებლად გამოყენებულ შიდა ნახატის ხაზებს – მკაფიოა, ოსტატურად მოქნეული, მომნიშვნელია, მხოლოდ ადგილ-ადგილ, მოცულობითი ფორმისა. შიდა ნახატის, დღეისათვის ფრაგმენტულად შემორჩენილი ხაზები კი, რომლებიც შესამჩნევი გაწაფულობით დაიტანებიან სიბრტყეზე, მონასმისმიერი უფროა, ვიდრე გრაფიკულად მკვეთრი. ამასთან, ერთნაირი სიძლიერის ან ერთი სისქის როდია ეკლესიის ხელმეორედ მომხატველის ნახატის მსგავსად, არამედ სახეცვლილია, ზოგან სამოსის ნაკეცების თვით უმცირესი ნიუანსის აღმნიშვნელიც კი (ეს განსაკუთრებით კარგად ჩანს მოციქულის მიწაზე დამხობილ ფიგურაზე). გასათვალისწინებელია ისიც, ერთი ფერადოვანი ფენიდან მეორეზე გადას-

ვლა შედარებით რბილი, თანდათანი გადიავებითა და ჩამუქებით რომ არის მიღწეული. ეს უფრო თვალსაჩინო გახდება თუ გავითვალისწინებთ ამავე ეკლესიის მოგვიანო დროის მოხატულობას, სადაც კონტურით შემოწერილი ფერადოვანი ლაქა სუფთა სახით ედებოდა ნახატს, ხოლო ზედაპირის დამუშავება მკვეთრი ხაზობრიობით იყო გამორჩეული. საბოლოოდ ხომ სწორედ ეს ქმნიდა სრულიად პირობით, სიბრტყობრივ-დეკორატიულ გადაწყვეტას. იგივე სახეების დამუშავებაშიც ჩანს. სახის მუქ ოქრაზე ლოყის სიწითლე ოდნავი შევარდისფერებით არის მიღწეული, მაშინ როცა ძირითადი მოცულობები ამოყვანილია თეთრანარევი ნაცრისფერით. ფორმათა ამოწერისას აქაც აშკარად გაირჩევა ფერთა თანდათანი, არამკვეთრი გადასვლები, რაც ამავე ეკლესიის მეორედ მომხატველის მიერ გამოსახულ არც ერთ პერსონაჟთან არ იყო შენიშნული.

XIII საუკუნის 80-იანი წლების მხატვრობიდან შემორჩენილი „ფერისცვალების" სცენის ამ ზოგადი მიმოხილვითაც ჩანს, მოგვიანებით თუ როგორ შეიცვალა ე.წ. „ცხოველხატული" წერის მანერა გრაფიკული გამომსახველობითი ხერხებით – წინა საუკუნეთათვის დამახასიათებელ პლასტიკურობასა და ოსტატურ გაწაფულობას მოკლებული ხაზი თუ როგორ გახდა უფრო ზედაპირული, რამდენადმე განყენებული, შედარებით ერთგვაროვანი.

მღვიმევის XVI საუკუნის მოხატულობის განხილვით, ალბათ, ყველაზე დამახასიათებლად გამჟღავნდა ამ ყაიდის ძეგლთა მხატვრული ტენდენცია: ჩვენი ხელოვნების ამ დარგის ადრეულ ნიმუშებთან მათი აუცილებელი კავშირ-ურთიერთობა, ძველისა და ახლის თავისებური შერწყმა-შერიგება ისე, რომ ნაკლებად, მხოლოდ უმნიშვნელოდ თუ გამოიყენება ქართულისთვის არაორგანული, იმ დროის ოფიციალური ნაკადის მხატვრობის მასაზრდოებელი, პალეოლოგოსური ხელოვნების მხატვრული სქემები. დამახასიათებელია ისიც, ჩვენი ძეგლი ადრეულთაგან ყველაზე მეტად ზენობანისა და კისორეთის მხატვრობას რომ უახლოვდება – ორივე ხომ ნაკლებად „ელიტარულია", ორივე – პროვინციული მხატვრობის ნიმუშად მიჩნეული. ამგვარი სანიმუშო მასალა, ბუნებრივია, ადვილად შეითვისებდა ჩვენი ოსტატის მხატვრული ხედვისთვის ორგანულ, მისთვის მეტად მისაღებ ნიშან-თვისებებს. ამ კონტექსტში განსაკუთრებით საგულისხმოა ჩვენს ძეგლში XIII და XVI საუკუნეთა მხატვრული მეტყველების, ამ სხვადასხვა ქრონოლოგიურ ფენათა კუთვნილი ნიშნების შერწყმა-შერიგება, გასხვისებას, ამა თუ იმ ხატის მხატვრული სახის მოსალოდნელ გაორებას რომ არ იწვევს, პირიქით, ასე თუ ისე, მაინც საკმაოდ ორგანულად, ერთ მთლიან მხატვრულ სახედ ერთიანდება. ამის უმთავრეს საფუძველს გვიანა შუა საუკუნეებში მომუშავე ოსტატის ტრადიციისადმი მხოლოდ გულისხმიერი დამოკიდებულება ვერ წარმოქმნიდა. აქ უფრო მუდმივმოქმედი საწყისი უნდა აშკარავდებოდეს – ქართული მონუმენტური ფერწერის, როგორც მხატვრული მოვლენის არსებითი ერთიანობა.

ბუგეული

მხატვრობა, რომელიც ბუგეულის მთავარანგელოზთა ეკლესიამ შემოგვინახა[1], ჩვენი ხელოვნების ამ დარგის საუკეთესო ნიმუშთაგანია - მხატვრული თავისებურებით გამორჩეული არა მხოლოდ მოგვიანო დროის ამ ერთი, გარკვეული წრის ძეგლთა შორის, არამედ ჩვენს ეროვნულ შემოქმედებაშიც საერთოდ.

პირველი ცნობები ამ ძეგლის შესახებ ექვთ. თაყაიშვილმა გამოაქვეყნა[2]. მოხატულობის თარიღის დადგენის ცდები (XVI-XVII საუკუნეები) ქტიტორთა თანმხლები წარწერებითურთ, სარგ. კაკაბაძისა[3] და გ. ბოჭორიძის[4] წერილებშია მოცემული. შედარებით ვრცლად ეს ძეგლი ირ. მამაიაშვილმა დაახასიათა და მისი შექმნის დროც XVI საუკუნით განსაზღვრა[5]. მხატვრობა, მკვლევართა დაინტერესების მიუხედავად[6], სრულად მაინც არ არის შესწავლილი და არც მისი შესრულების წლებია მკაცრ ქრონოლოგიურ ჩარჩოებში მოქცეული. თვით ეკლესიის აშენების თარიღიც ფართო ისტორიულ დროშია სავარაუდებელი: ვახტ. ბერიძე, გვიანა შუა საუკუნეების ქართული საეკლესიო ხუროთმოძღვრების კვლევისას, შესაძლებლად მიიჩნევს ეკლესიის XVI საუკუნეში აგებას, თუმცა არც XIV-XV საუკუნეებს გამორიცხავს[7].

ასე რომ, ძეგლის ზუსტი თარიღი, როგორც ჩანს, ისევ მოხატულობის სტილისტურმა ანალიზმა უნდა დაგვიდგინოს. ოღონდ მანამდე ის რამდენიმე საგულისხმო დეტალია აღსანიშნავი, რაც თავიდანვე, თვით ნაგებობისა და მისი მხატვრობის პირველი მოხილვითაც ჩანს.

მოხატულობაში გამოყვანილ მთავარ ქტიტორს, ეკლესიით წარმოდგენილ ლაშხა ლაშხისშვილს (ლაშხის: შვილი: ლაშხა:.) საკურთხევლის გვერდითვე, ჩრდილოეთის კედელზე ვხედავთ. მისი ფიგურა გამორჩეულია ქტიტორთა რიგში: თვალსაჩინო ადგილზე გამოსახული, შედარებით დიდი ზომისაცაა, მდიდრული სამოსი მოსავს და მის ორფერ ფონს, სხვათაგან განსხვავებით, ისეთივე მცენარეული ორნამენტი დაუყვება, როგორიც ჭალის ეკლესიის მაშენებელ აბაშ აბაშიძესთან ვნახეთ (იგივე ხომ ერელაანთ საყდრის ქტიტორებთანაც ჩანს).

ამ ქტიტორზე დაკვირვებისას ორი რამ იქცევს ყურადღებას: ერთი ის, რომ ეკლესიითაა გამოსახული, რაც მას, ალბათ, მხოლოდ მოხატულობის

---

1. ბუგეული სოფელია რაჭაში. სარაიონო ცენტრს – ამბროლაურს – 10–12 კმ-ით დაშორებული. ეკლესია სოფლის შუაგულში, შემაღლებულ ადგილზე დგას.

2. ექვთ. თაყაიშვილი, არქეოლოგიური მოგზაურობა რაჭაში 1919–1920 წლებში, თბ., 1963, გვ. 64–67.

3. სარგ. კაკაბაძე, საისტორიო კრებული IV, თბ., 1929, გვ. 108–109.

4. გ. ბოჭორიძე, რაჭის ისტორიული ძეგლები: საქართველოს მუზეუმის მოამბე, V, 1928, გვ. 169–173.

5. И. Мамаишвили, Роспись церкви в селе Бугеули. ხელნაწერი.

6. ბუგეულის ეკლესიის მოხატულობას ორი სადიპლომო ნაშრომი მიეძღვნა: მ. ჭელიძის „ბუგეულის მოხატულობა“ (1972) და თ. გაგოშიძის „ბუგეულის კედლის მხატვრობა“ (1975).

7. ვახტ. ბერიძე, XVI–XVIII სს. ქართული საეკლესიო ხუროთმოძღვრება, გვ. 206–207.

დამკვეთად კი არა - მაშენებლადაც სახავს[8] და მეორე - მოხსენიებულია სახელით (ლაშხა) და ამ სახელიდან ნაწარმოები გვარით (ლაშხისშვილი).

ცნობილია, რომ საკუთარი სახელის გადაქცევა გვარის ფუძედ, რაც ჩვეულებრივია ამა თუ იმ ფეოდალურ საგვარეულოში, მხოლოდ გვარის წარმოშობის ადრეულ ეტაპზეა შენიშნული, მომდევნო პერიოდებში კი, როცა ფეოდალური გვარი დადგენილია და განმტკიცებული, სახელისა და ამ სახელიდან ნაწარმოები გვარის თანხვედრა იშვიათი გამონაკლისია.

ისტორიული წყაროებით რაჭველ ლაშხისშვილთა საგვარეულო პირველად 1490-1503 წლებში შედგენილ სასისხლო წიგნში ჩნდება[9]. შემდეგ კი 1510-1548 წლებისა და 1545 წლის გარიგების ორ საბუთში და XVI საუკუნის მეორე ნახევრის რამდენიმე ჭედურ ძეგლზე[10]. XV-XVI საუკუნეების მიჯნისა და XVI საუკუნის პირველი ნახევრის წერილობით დოკუმენტებში ლაშხისშვილების გვარი მოხსენიებულია სახელის გარეშე, ჭედურობაზე კი სახელთან ერთად. ამ გვარის წარმომადგენელთა უკვე ერთად, - სახელითა და გვარით მოხსენიება ჩვეულებრივია XVII საუკუნისთვის[11], ოღონდ არსად, არცერთგან არ ჩანს სახელი ლაშხა.

ლაშხისშვილთა გვარის ორი წარმომადგენელი - ბაბლაკ და გიორგი - ნახსენებია XIV საუკუნისა და XIV-XV საუკუნეების მიჯნის წარწერებშიც. ოღონდ ისტორიული საქართველოს სხვა მხარეში, სახელდობრ, იმერეთში[12]. ამდენად, ხომ არ შეიძლება ვიფიქროთ, რომ ლაშხას სახელად ამოტივტივება ლაშხისშვილთა რაჭაში დამკვიდრებამ გამოიწვია და მის, ასე ვთქვათ, „მეორედ დაბადებას“ დაუკავშირდა. ბუგეულში ისინი ყველა ამ მონაცემებით XV საუკუნის მეორე ნახევარში უნდა ამოსულიყვნენ, ხოლო გვარის აღზევების ხანა XV-XVI საუკუნეთა გასაყარს აქეთაა სავარაუდებელი.

ალბათ, იმავე პერიოდში - XV საუკუნის მეორე ნახევარში, XV საუკუნის გასულს, ან, იქნებ XVI საუკუნის პირველსავე წლებში, ერთსადაიმავე დროს, უნდა აეშენებინათ და მოეხატათ კიდეც ბუგეულის ეკლესია. აქაც

---

[8] Т. Вирсаладзе, Фресковая роспись в церкви архангелов села Земо-Крихи, გვ. 115, 117.

[9] პ. ინგოროყვა, სვანეთის საისტორიო ძეგლები, II, ტექსტები, თბ., 1941, გვ. 27.

[10] ხი. Ad-11201,Sd-2896.

[11] გ. ბოჭორიძე, რაჭის ისტორიული ძეგლები, გვ. 170, 171. ექვთ. თაყაიშვილი, არქეოლოგიური მოგზაურობა რაჭაში 1919–1920 წლებში, გვ. 68–70.

ლევან ლაშხისშვილი – 1642 წელი (ხი, Qd 6740); მარკოზ ლაშხისშვილი – 1691 წელი (ხი, Md 7883); ოთია, ხახუტა, იასა და სხვ. ლაშხისშვილები – XVII საუკუნე (ხი, Qd 9085).

[12] ერთი – ბაბლაკ ლაშხისშვილი, XIV საუკუნეში ფერწერული ხატებით ამკობს უბისის მონასტერს, ხოლო მეორე – გიორგი ლაშხისშვილი, მღვიმევის ეკლესიის ხის მოჩუქურთმებული კარის „შემბმელთა“ XIV–XV საუკუნეებით დათარიღებულ წარწერებშია მოხსენიებული. იხ. Е.Такаишвили, Археологические экскурсии, разыскания и заметки, I, Тиф., 1905, გვ. 7,8,17, 18. Дм. Гордеев, Мгвимевская резная дверь, გვ. 211. Н. Чубинашвили, Грузинская средневековая резьба по дереву, Тб., 1958, გვ. 67-68. ნ. ბურჭულაძე, ქართული ხატწერის საგანძურიდან, საბჭოთა ხელოვნება, 9, 1989, გვ. 45, 52.

თითქოსდა ჩნდება გვიანა შუა საუკუნეების ჩვენი ქვეყნის ისტორიის ის დამახასიათებელი სურათი, რომელიც ჭალელ აბაშიძეთა ეკლესიის განხილვისას ვნახეთ (აქაც, ფუძესახელად ჯერ კიდევ ჩანს გვარის მაწარმოებელი „აბაშ“). ლაშხა ლაშხისშვილი საიმდროოდ, როგორც ჩანს, იმდენად აღზევებულია, რომ თავს უფლებას აძლევს ახალ სამკვიდროში ააშენოს კარის ეკლესია, რომლის კედელთა მოხატულობაშიც მისივე სახლეულის სხვა, მრავალი წევრის გამოსახულებაც იქნებოდა წარმოდგენილი.

ბუგეულის მოხატულობის, რაჭველ ლაშხისშვილთა საგვარეულოს ისტორიის ამ ზოგადი სურათით მოძიებულ თარიღს თითქოს ეთანხმება ის საერთო შთაბეჭდილებაც, რასაც ძეგლის ხუროთმოძღვრებაზე დაკვირვება გვაძლევს.

ეს არცთუ მოკრძალებული ზომის დარბაზული ნაგებობა ნაშენებია საშუალო ზომის, არათანაბრად განლაგებული კვადრებით. რელიეფური ორნამენტი, ტრადიციისამებრ, თავმოყრილია შესასვლელებისა და სარკმელთა გარშემო. ერთგან, ჩრდილოეთი კედლის სარკმელთან, 1838 წლის მხედრული წარწერა იკითხება, ეკლესიის განახლების მაუწყებელი. სამხრეთის ფასადზე ფრაგმენტულად გაირჩევა მხატვრობის კვალი კიდევ ერთი მაგალითი იმისა, როგორც სვანეთსა და ლეჩხუმში, ეკლესიები გარედანაც რომ იხატებოდა. შესასვლელი, ამ რიგის ძეგლთა ანალოგიურად, ორია: დასავლეთი და სამხრეთი მხრიდან. მომცრო ზომის თითო სარკმელი ყოველ კედელშია გაჭრილი (ოღონდ ის, რომელიც ჩრდილოეთითაა, თანადროული არ არის, გვიანია, ალბათ, ეკლესიის განახლების დროისა). ინტერიერი გადაწყვეტილია მარტივად: აფსიდი სწორკუთხედშია მოქცეული; საბჯენი თაღი ორად ყოფს დარბაზის ნავს.

თავიდანვე ჩანს, ამ დარბაზული ეკლესიის გარეგნული იერი რომ ჩვეულებრივია, ოღონდ გვიანი დროით აღბეჭდილი. მისი ხუროთმოძღვრება აშკარად ვრცელი ისტორიული დროით არის დაცილებული ქართული შუასაუკუნოვანი არქიტექტურის დიდ ეპოქებს: ამას მოწმობს ჩუქურთმის დუნე, დაუდევარი ნახატი, ფასადთა კომპოზიციები უცნაურად ჩადგმული ორნამენტული ფრაგმენტებით, ლილვები გრეხილების მაგიერ ჩანაჭდევებით დასერილი. მაგრამ ისიც არის, რომ თავად მამკობი ელემენტები - საპირეთა კომბინაციები, მათი კედლის სიბრტყეში ჩაძირვა, ჩუქურთმის სახეები - უფრო მეტად XIII-XIV საუკუნეთა ნორმებს მისდევს, უფრო ზუსტად, მისგან მომდინარეობს - რადგან დროით დაშორება, დონის დაქვეითება სავსებით აშკარაა. ამავე დროს, დიდია განსხვავება გვიანა შუა საუკუნეებისგანაც. სამაგალითოდ გავიხსენოთ თუნდაც XVI-XVIII საუკუნეების ეკლესიები, თვით იმ შემთხვევაშიც კი, როცა ცდილობენ ძველის მიბაძვა-გამეორებას (ანანური, ბარაკონი), ხუროთმოძღვრულ სამკაულებს სულ სხვა სახე აქვს: შეცვლილია შეფარდებები საპირეთა ჩუქურთმიან ხვეულებსა და შემომფარგვლელ ხვეულ ლილვებს შორის (უკანასკნელთა სასარგებლოდ), სულ გახისტებულ-გაუსახურებულია ორნამენტები, კიდევ მეტად არის გაზრდილი კედლის სადა სიბრტყეები და ა. შ. აქედან გამომდინარე, ბუგეულის ტაძარი გვიანა პერიოდის საწყის ხანას უნდა მიეკუთვნებოდეს - სულ გვიან XVI საუკუნის დამდეგს, უფრო XV საუკუნეს აშკარა ტენდენციით ადრინდელი ხუროთმოძღვრული ტრადიციისკენ.

მას შემდეგ, რაც თავიდანვე, ასე თუ ისე შემოიფარგლა ბუგეულის ეკლესიისა და მისი მოხატულობის თარიღი, უფრო მეტად მაინც, ზედა

ქრონოლოგიური ზღვარი (დაახლოებით XV-XVI საუკუნეების მიჯნა), შედარებით მყარ საფუძველს უნდა მივმართოთ - მხატვრობის სტილისტურ ანალიზს, რამაც, ალბათ, მეტად უნდა გაგვიმტკიცოს ძეგლის ეს წინასწარული დათარიღება.

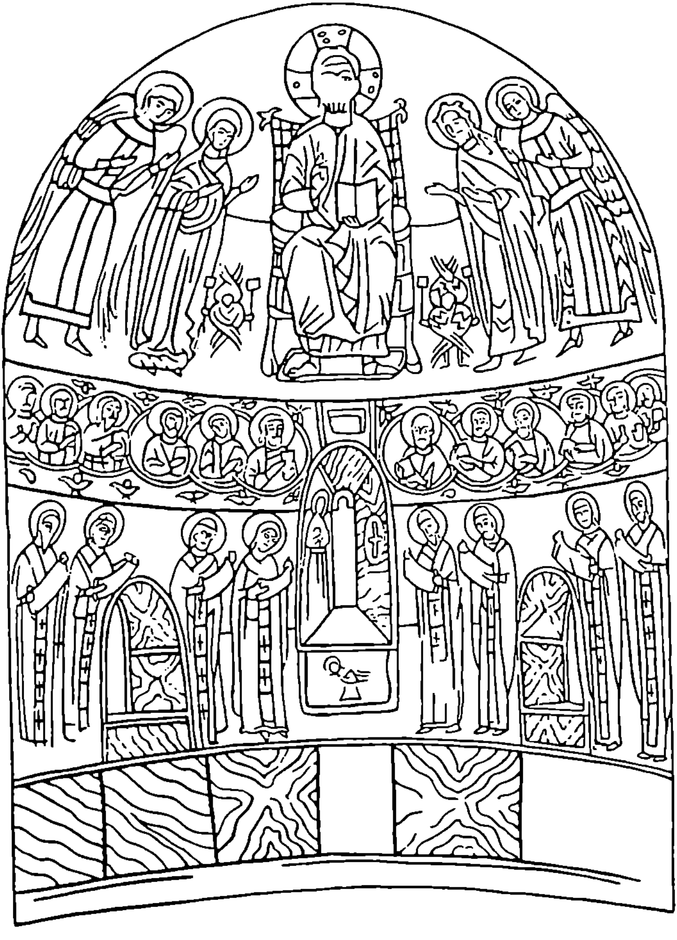
მხატვრობა, ამ ყაიდის ძეგლთა ანალოგიურად, აქაც ერთიანად, თითქმის თანაბრად ავსებს დარბაზის კედლებს. სცენები აქაც სხვადასხვა ზომისაა, სხვადასხვა კედელზე სხვადასხვაგვარად განლაგებული. რეგისტრთა გამყოფი ვიწრო ზოლები ამ შემთხვევაშიც გაუმართავია, უსწორმასწორო. ზოგან სცენები არც არის მოჩარჩოებული და გამმიჯნავი ხაზების როლს ასეთ შემთხვევაში მარჯვედ ასრულებს არქიტექტურული ფორმები: პილასტრები და კედელთა კუთხეები, შესასვლელებისა და სარკმელთა შეერილები. ეპოქისეული მხატვრული ტენდენცია (რაც, არსებითად, ნახატით კედლის სიბრტყის თანაბარ დატვირთვაშია გამოვლენილი) ჩვენს ძეგლშიც დამახასიათებლად ჩანს, ოღონდ გარკვეული თავისებურებით. თუ ბუგეულის მხატვრობას, თვალის ერთი გადავლებით, ამავე პერიოდის, ამგვარივე ყაიდის ჩვენსავე ძეგლებს შევადარებთ, დავინახავთ, რომ აქ გაშლილი სცენები დაჯგუფებულია უფრო კომპაქტურად, კედლის სიბრტყეც მხატვრობით მეტად მოწესრიგებული ჩანს, საუფლო სცენებში მეტად იგრძნობა მშვიდი და ძალდაუტანებელი თხრობა, მათში დატეული აზრის აღწერითი ხასიათი.

თავიდანვე ისიც უნდა ითქვას, ბუგეულის მხატვრობა თავისებურ ფერადოვნებასაც რომ გვთავაზობს - თუმც ისიც ამ ყაიდის ძეგლთათვის დამახასიათებლად, ჭარბად თეთრანარევია, მაგრამ თავისებურებით აშკარად გამორჩეული. მოწითალო-ღვინისფერი, მხოლოდ ოდნავ, მხოლოდ მკრთალად ვარდისფერნარევი ფერადოვნება - მისი ზეიმური, ზეაწეული ტონალობა თითქოსდა ბუგეულის დარბაზისთვისაა საგანგებოდ შერჩეული. აქ ფერი, ყველგან, მხატვრის თვალითაა დანახული - ამიტომაც მთლიანია იგი, თავისებური სილამაზით გამორჩეული.

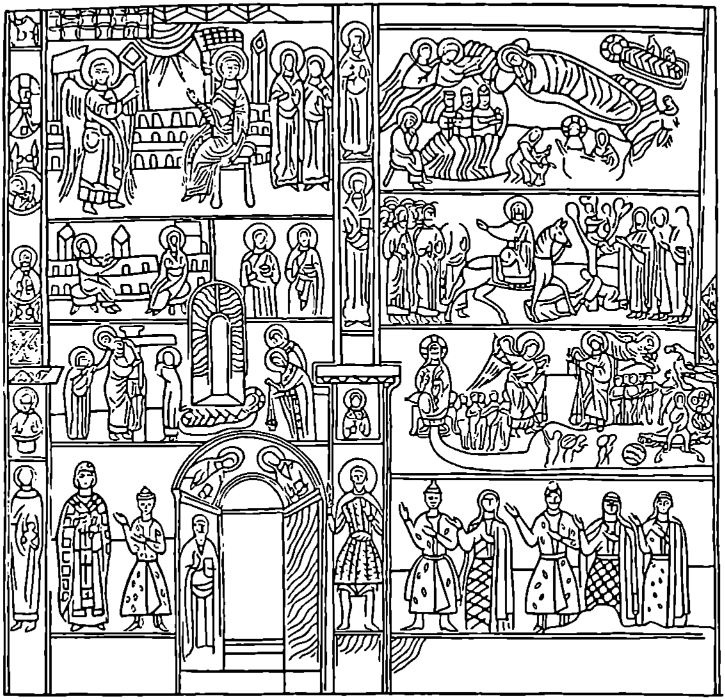
განსახილველ მოხატულობაშიც ამ პერიოდისა და ამგვარი მხატვრული ბუნების სხვა ძეგლთა ანალოგიურად, მთავარი მახვილი ქტიტორთა რიგის მომცველ ქვედა რეგისტრზე მოდის. ეს რეგისტრი სხვებზე მაღალია და აქ წარმოდგენილი, გარინდებული მზერით ჩვენსკენ მომართული ქტიტორებიც უფრო მნიშვნელოვნად გამოიყურებიან, ვიდრე წმინდანთა, მესვეტეთა თუ წინასწარმეტყველთა ფიგურები. აქ ასახულ ისტორიულ პირთა მნიშვნელოვნება მხატვრულად მართლაც განსაკუთრებულია და ჩვენც, როგორც ზემოთ ითქვა, თავიდანვე მათი მეშვეობით შევეცდებით ოსტატის მხატვრული ხედვის თავისებურების ახსნას.

ისტორიულ პირთა რიგი, მოხატულობის ქვედა რეგისტრზე, ასე წარმოგვიდგება: მოთავე ქტიტორის, ლაშხა ლაშხისშვილის გვერდით, ამჟამად ფრაგმენტულად შემორჩენილი (როგორც ჩანს, სარკმლის გადიდების დროს დაზიანებული), მისივე მეუღლის მარეხის ფიგურა დგას - „/მეუღ/ლე/მისი/ /მ/არეხ“, მცირეოდენი ინტერვალით კი ახალგაზრდა ქალი „ომანის ასულ/ი/ ლანდუზ“. ამ კედლის გამყოფი პილასტრის მარცხენა მხარეს, ჩრდილო-დასავლეთით, ისევ სამი ფიგურაა: ჯერ ახალგაზრდა მამაკაცი „ლაშხის შვილი ომან“, შემდეგ „მეუღლე /მ/ა/თი ზოდიო“, დასასრულ - „ძე მ/ა/თი დედის დედაი“.

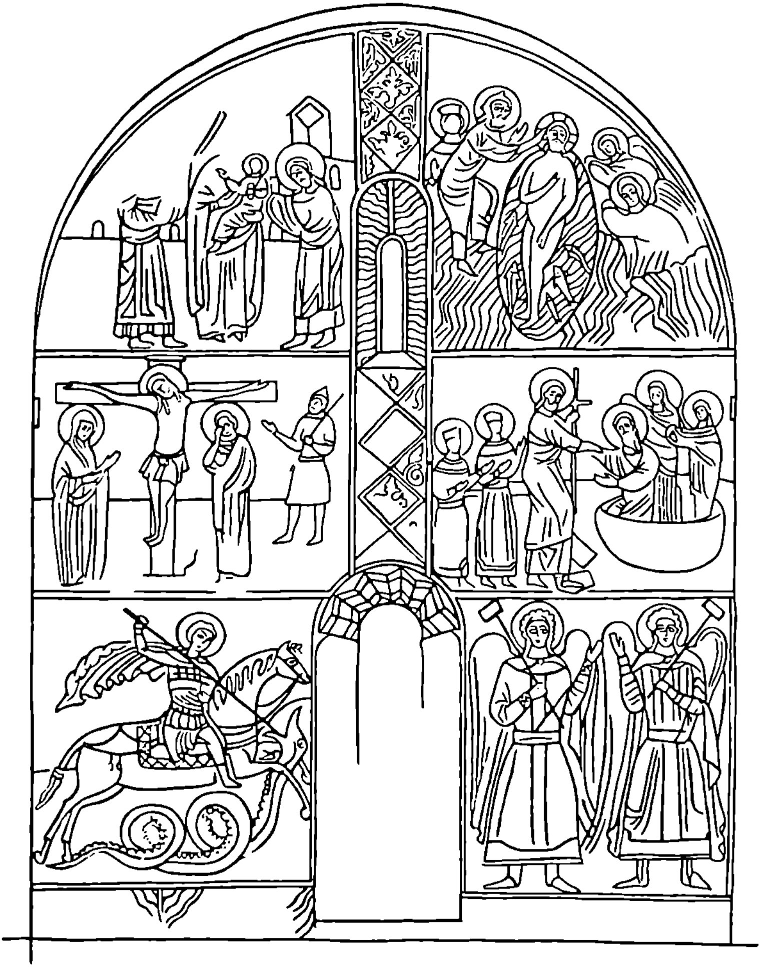
ქტიტორთა რიგი სამხრეთით გადაინაცვლებს, რადგან დასავლეთი



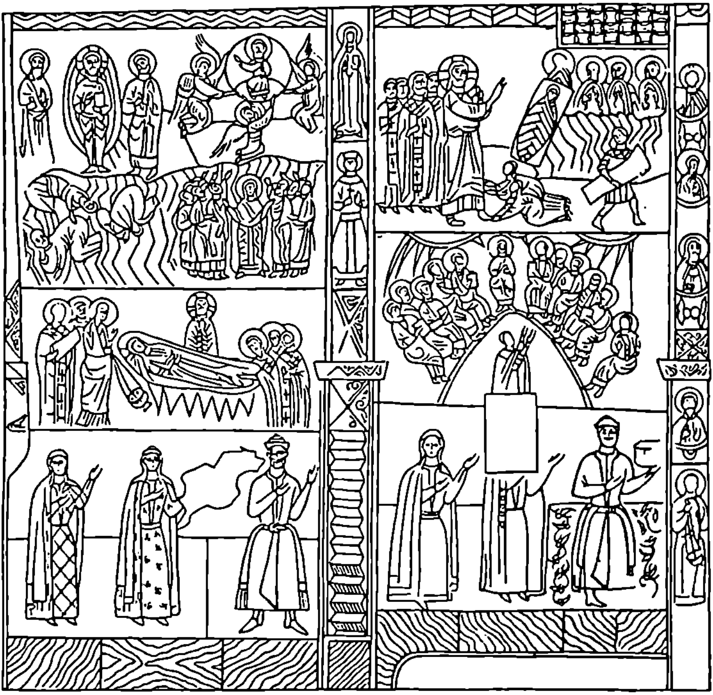
ბუგეული. საკურთხეველი



ბუგეული. სამხრეთი კედელი



ბუბეული. დასავლეთი კედელი



ბუბეული. ჩრდილოეთი კედელი

კედლის ქვედა რეგისტრი წმინდა მხედარსა და ორ მთავარანგელოზს აქვთ დათმობილი. აქ, ალბათ, როგორც ამ გვიანი დროის ძეგლებში ხდება ხოლმე ჩვეულებისამებრ, გამოსახული არიან სათავადოს ნაკლებგავლენიანი წევრები. ამას ნაკლებ თვალსაჩინო ადგილზე მათი განლაგება კი არ მიუთითებს მხოლოდ, არამედ ისიც, რომ კარის ღიობით დანაწევრებული კედლის ამ მცირე მონაკვეთზე უფრო მეტი ფიგურაა დახატული, ვიდრე ჩრდილოეთის კედელზე. ეს ქტიტორები ამიტომაც დგანან ერთმანეთის გვერდით ასე მჭიდროდ, თითქმის უინტერვალოდ. ქტიტორთა ამ მჭიდროდ შეკრულ ხუთფიგურიან ჯგუფში ყველაზე მაღალია ცენტრალური ფიგურა - ლაშხა, რომელიც ტანსაცმლის ფერადოვნებით და ქუდის ფორმითაც განსხვავდება სხვათაგან. მის მარჯვნივ ორი ფიგურა დგას: ჯერ „მისი მეუღლე იალიმაზარ“, შემდეგ ახალგაზრდა ქალი - „ლაჟუარდაი“, მარცხნივ კი თანამეცხედრეთა წყვილი - „სანა“ და „მისი მეუღლე კაკლუცაი“. მომდევნო ისტორიულ პირს - მიქელ კობერიძეს კარის წირთხლის აღმოსავლეთ მონაკვეთზე ვხედავთ. იგი, წარწერის მიხედვით („კობერიძეს მიქელს შე/უნდვე/ს ღ/მერმა/ნ“), გარდაცვლილია და, სხვებისაგან განსხვავებით, ზეაპყრობილი მარჯვენით და წიგნით არის გამოსახული.

კარსა და საკურთხეველს შორის მდებარე კედლის მცირე მონაკვეთზე კიდევ ორი ქტიტორის ფიგურა გაირჩევა: მარჯვნივ - ქტიტორთაგან ყველაზე ახალგაზრდა და ყველაზე ტანმორჩილი „გულაბად“, მარცხნივ - სამღვდელო სამოსით გამოსახული, გამორჩეულად ტანმაღალი მამაკაცი „გიორგი“.

ეს ისტორიული პირი, სხვების მსგავსად, საკურთხევლისკენ ვედრებად ხელგაწვდილი კი არ არის, არამედ მკერდთან მიტანილი მაკურთხეველი მარჯვენით ჩვენსკენ, მჭვრეტელისკენ არის მომართული. ამ ქტიტორის გაჭიმული პროპორციები და მკაცრი ფრონტალობა შემთხვევითი არ არის: მისი ფიგურის ხაზგასმული ვერტიკალი როგორც კომპოზიციურად, ისე აზრობრივადაც ამთავრებს საკურთხევლისკენ ვედრებად მიმართულ ისტორიულ პირთა „მსვლელობას“.

მოხატულობაში, როგორც ვხედავთ, ლაშხასა და ომან ლაშხისშვილების ოჯახი და მათივე სახლეულის სხვა წევრები არიან გამოსახული. ეს იმას მოწმობს, ბუგეულის დარბაზული ტიპის ეს ფართო ნაგებობა ლაშხისშვილთა საგვარეულო სახლის, მათი კარის ეკლესია რომ უნდა იყოს. ქტიტორები აქაც ისევე წარმოგვიდგებიან, როგორც ამ ყაიდის ყველა სხვა ძეგლში გამოყვანილი ისტორიული პირნი. დამახასიათებლად აქაც ჩანს: ფრონტალურად გამოსახულ ფიგურათა სტატიკური პოზები, მჭვრეტელისკენ მიმართული გარინდებული მზერა - სულიერება და წარმოსადეგობა, ერთმხრივ, საკურთხევლისკენ მიმართული ხელების მავედრებელი ჟესტი, ხელის დაგრძელებული მტევნების ცოცხალი, გამაერთიანებელი რიტმი, მათს მზერაში გამოვლენილი თავისებური მოხდენილობა, ლაკონიურად მოცემული დიდი სახეები - სერიოზული, თუმც, ოდნავ თითქოსდა მიამიტი გამოხედვით, ზოგადად გადმოცემული ქართული ტიპი: თვალების ოვალისებრი ჭრილი, მორკალული წარბები, თხელი ცხვირი, მოკლემოკლე ბაგეები; მამაკაცებთან - იმდროინდელი მოდის მიხედვით აგრეხილი ულვაშები, ქალებთან - წინ გადმოგდებული ორი ნაწნავი.

ეს ქტიტორებიც, ერთი შეხედვით, ისეთივენი არიან, როგორიც ჭალული აბაშიძეები. თუმცა დაკვირვებისას თავისებურებაც აშკარად ჩანს. მთავარი, თავიდანვე აშკარად შესამჩნევი სხვაობა ის არის, რომ ლაშხისშვილთა

სახლეულის წევრთა ფიგურების ზომები ისე მკვეთრად არ იცვლება, როგორც ეს ჭალაში იყო შენიშნული. მეტიც, მოთავე ქტიტორს თუ არ ჩავთვლით, აქ თითქმის თანაბარი ზომისაა ამ რიგის ყველა დანარჩენი ფიგურა. ალბათ ამიტომაცაა, რომ ბუგეულის ეკლესიაში გამოყვანილ ისტორიულ პირთა პორტრეტი უკეთ არის მთლიან მოხატულობას მასშტაბურად მორგებული, ვიდრე ჭალის მომცრო დარბაზში სრულად გაბატონებული, აბაშ აბაშიძისა და ამავე გვარის სხვა, რამდენიმე წევრის თითქოსდა განგებ არაერთგვაროვნად გადიდებული გამოსახულებები. ეს იმას არ ნიშნავს, საერო პორტრეტი ბუგეულის მოხატულობაში, ჭალასთან შედარებით ნაკლებმნიშვნელოვნად იყოს წარმოდგენილი. იქნებ პირიქით, და საგულისხმოც ის არის, ლაშხიშვილთა საქტიტორო პორტრეტი, ახლა უკვე, უფრო სახვითად რომ გამოიყოფა ინტერიერის მთლიან ანსამბლში, ვიდრე ზომებით. ეს კი, რაღა თქმა უნდა, იმის უფლებას გვაძლევს, რათა ბუგეულის ეკლესიის მომხატველი ზომიერების მეტი გრძნობით გამორჩეულ და, საერთოდ, მეტი მხატვრული ნიჭით დაჯილდოებულ ოსტატად დავსახოთ.

იგივე სხვა მხრივაც ჩანს. ლაშხიშვილებს, აბაშიძეებთან შედარებით, უფრო ცოცხალი სახეები აქვთ და მათს გამოხედვაში მეტი სულიერება და სათნოება შეიგრძნობა. თუ ჭალელ ქტიტორთა ფიგურების გარშემოწერი ხაზი შესამჩნევად მკვეთრია და შედარებით ხისტი - აქ იგი უფრო რბილია, უფრო ცხოვლად სიბრტყეზე დატანილი. რბილი და მეტყველია ის მოკლე ხაზებიც, რომლებიც სახის ნაწილებს აღნიშნავენ: თვალის ჭრილს, წარბებს, ვიწრო ნესტოებს... რბილია მოწითალო ოქრის ის მკრთალად მონიშნული ნაოჭებიც, რომლებიც სხვადასხვაგვარი სიძლიერით ჩნდება შუბლზე, კისერზე, თვალის უპეებთან. დასასრულ, ისიც უნდა ითქვას, რომ ხაზი არა მარტო ცოცხალია, არამედ რაღაც სახასიათო ელემენტის მატარებელიცაა. ამ თითქოსდა ერთგვაროვან სახეებში ჩნდება ხასიათის სიზუსტის ნიშნები: ზოგან მეტი სიმკაცრე და მედიდურება, ზოგან - სათნოება და სინაზე. ხასიათის სიზუსტის ნიშნები - არა მხოლოდ ასაკისმიერი სხვაობით მიღწეული (შუბლის დამატებითი ნაოჭები იქნება ეს, თუ წვერ-ულვაშის განსხვავებული ფორმა) - იმითაც ჩნდება, ქტიტორთა სახეები, ერთიანი ზოგადი სქემის ფარგლებში, ერთმანეთისგან მაინც შესამჩნევი სხვაობით რომ არიან დაწერილი. წარბის მონახაზი ხან გაშლილია, ხან კი ოდნავ მორკალული; თვალის ქუთუთოზე დატანილი, სახის სარჩულის ფერისაგან განსხვავებული ტონის ხაზი ხან მკვეთრია, თავ-ბოლოში სხვადასხვა სისქისა, ზოგან წაგრძელებულიც, ხან ერთი და იმავე ზომისაა და შესამჩნევად მსუბუქი. ცხვირი ყველგან თითქმის ერთი სქემით, ერთგვაროვანი წესით არის შესრულებული, მაგრამ მისი დაბოლოება ზოგან სქელი და ოდნავ დაგრძელებული ხაზით მოინიშნება, ზოგან პირიქით - თხელი და მომრგვალებული ხაზით. შუბლზე, თვალებსა და წარბთა შორის, თვალის უპეებთან, ბაგეებს ქვემოთ ოდნავ შესამჩნევად იკითხება მოწითალო-ვარდისფერის მსუბუქი ჩრდილები. ეს ჩრდილები ერთგვაროვან სქემას როდი მიჰყვებიან, ყველგან ერთსა და იმავე ადგილზე როდი ჩნდებიან, არამედ, მხატვრის ნებას დაყოლილი, სხვადასხვა სახეზე სხვადასხვაგვარად, თავისუფლად არის განაწილებული. არსებითი სხვაობა მაინც თვალების ხატვისას ჩანს: ოდნავ შესამჩნევად იცვლება თვალის ჭრილის ფორმა, ჭრილის ზემო და ქვემო ხაზის შეერთების მანძილი,

თვალის კაკლის განლაგების ადგილი, რაც გამოხედვის თავისებურ ნიუანსს წარმოქმნის. ალბათ ამიტომაცაა, ქტიტორთა მზერაში, მათს დაელმებულ გამოხედვაში ხასიათის შესამჩნევი სხვაობა რომ ჩანს, რაც შუასაუკუნოვანი ხელოვნების პირობითობის ფარგლებში, ბუნებრივია, გარკვეული გზაა კონკრეტულთან მიახლოებისა.

ეს თითქოსდა ჭალაშიც ასე იყო, გელათის წმინდა ელიას ეკლესიაშიც, ოღონდ ესაა - აქ მაინც სხვაგვარი თავისებურებაა: ნიუანსისმიერი მეტი კონკრეტულობა, ამ კონკრეტულობაში გამოვლენილი მეტი სიმძაფრე მხატვრული სახის დახასიათებისა, მეტი შემოქმედებითი უშუალობაც.

რაც შეეხება ლაშხისშეილთა სამოსს, ის ზუსტად ისეთივეა, როგორიც XVI საუკუნის დამდეგის ორ ძეგლზე ჭალისა და ვანის ეკლესიათა ქტიტორებთან ვნახეთ: კისერთან სწორკუთხად ამოღებული კაბები ყველგან გრძელია, წელთან შესამჩნევად დავიწროებული - ვიწრო მუქი ნაცრისფერი გულისპირითა და ლურჯი ან მოყვითალო ფერის გრძელი საკინძით. ყველგან დამახასიათებლად ჩნდება წელზე მჭიდროდ შემოჭერილი, მარყუჟად განასკვული ქამრები, რომლებიც გვერდებზე თავისუფლად გაშლილი ფოჩებიანი ბოლოებით კაბის მთელს სიგრძეზეა დაშვებული. ჩნდება ამ ყაიდის ყველა სხვა ძეგლის ქტიტორ ქალთათვის დამახასიათებელი ყარყუმის მოსასხამები, ჭარბად დეკორირებული სამოსის ის ცნობილი სახე, რომელიც სწორედ რომ XVI საუკუნისთვისაა დამახასიათებელი: ხან ოვალური ფორმის, იმჟამად ფართოდ გავრცელებული ყვავილისებრი ორნამენტით, რომლის გარშემოც სხივებად იშლება მოკლე-მოკლე ხაზები, ხან კი - რომბისებრი ნახატის წარმომქმნელი, ირიბად გადაჯვარედინებული მკვეთრი ხაზებით, რომელთა შორის სამად შეკრული თეთრი წერტილებია გაბნეული.

თავსაბურავის ფორმაც თითქოს ჭალელ ქტიტორთაგან არის გადმოღებული. ერთის გარდა ყველას ის, ჩვენთვის ცნობილი, სამკუთხა ქუდები ხურავთ, რომელთაც თავსა და ბოლოში მდიდრულად ორნამენტირებული არშია დაუყვება. ის ერთი კი - სამხრეთის კედელზე გამოსახული ლაშხა, მართალია, ასეთივე სამკუთხა, აზიდული ქუდით წარმოგვიდგება, მაგრამ ქუდი, როგორც ლომინ აბაშიძესთან (ჭალა) და მოლარეთუხუცეს ვარდან აბაშიძესთან (ვანი), ნახევარმთვარის მსგავსად მორკალული ზოლით არის შუაში გაყოფილი.

ბუგეულის ეკლესიაში გამოყვანილ პირთა მსგავსება ჭალელ და ვანელ ქტიტორებთან იმდენად აშკარაა, რომ მათი შესრულების თანადროულობა ეჭვს არ უნდა იწვევდეს (XV-XVI საუკუნეების მიჯნა, XVI საუკუნის დამდეგი).

იგივეს მოხატულობის ძირითადი ნაწილის - საუფლო სცენების, წინასწარმეტყველთა, წმინდანთა თუ მესვეტეთა ცალკეული ფიგურების განხილვაც დაგვიდასტურებს. მათ განხილვას კი მოხატულობის ძირითადი იდეის დადგენა, მოხატულობის იკონოგრაფიული პროგრამის გააზრება გაგვიადვილებს.

დარბაზის სივრციდან სატრიუმფო თაღით გამოყოფილ საკურთხეველში მოხატულობის სამი რეგისტრია. კონქში „ვედრებას“ ვხედავთ. შემდეგ სარკმლის მარჯვნივ და მარცხნივ ორ თანაბარ ფრთად გაშლილ, წმინდანთა წელზევითი ფიგურების მომცველ მედალიონთა მწკრივს. სარკმლის თავზე ესქატოლოგიური თემის ამსახველი კომპოზიციაა „საყდარი განმზადებული“, სარკმლის წირთხლებზე კი ერთ მხარეს რაფაელ

მთავარანგელოზია სფეროთი, საპირისპიროდ მედალიონში ჩასმული ძლევის ჯვარი. დასასრულ, ბოლო დამამთავრებელ რეგისტრად, - წმინდა მსხვერპლისკენ მიმართული ეკლესიის მამები.

საკურთხევლის მოხატულობა თანმიმდევრულად წარმოგვიდგენს ქრისტიანობის ძირითად თეოლოგიურ არსებას. მსხვერპლს (ხსნის იდეას), როგორც მაცხოვრის ამქვეყნიური ცხოვრების მისიას, მსხვერპლის შედეგად განხორციელებელ აღთქმას (საყდარს განმზადებულს), ხოლო დამაგვირგვინებელ საკონქო კომპოზიციად - მაცხოვრის მარადიულ სახეს, მის დიდებას. ბუნებრივია, რომ აქვე, ამავე ციკლში შემოდის ის თემაც, რომელსაც საკურთხევლის სარკმლის წირთხლზე გამოსახული „ძლევის ჯვარი" გადმოსცემს. რაც შეეხება რაფაელ მთავარანგელოზს (რომლის ფიგურაც ჯვრის საპირისპიროდ არის მოცემული), ამით ოსტატმა, როგორც ჩანს, არა მარტო ხაზგასმულად წამოსწია ამ ეკლესიის მფარველთა - მთავარანგელოზთა თემა, არამედ რაფაელის სფეროზე გამოსახული გოლგოთის ჯვრით გარკვეულად გააღრმავა კიდეც საკურთხევლის მოხატულობაში საგანგებოდ განვითარებული მსხვერპლის თეოლოგიური იდეა. გასაგებია ამ მთავარანგელოზის საკურთხეველში, უფრო ზუსტად - იერარქიულად საკურთხევლის შედარებით მოკრძალებულ ადგილზე წარმოდგენაც. თუ ჩვენს მხატვრობაში მუდამ გამორჩეულად გამოსახულ[13] იმ სამ მთავარანგელოზთაგან, რომელთაც ორთოდოქსული ტრადიცია სახელით მოიხსენიებს[14], ორი - მიქაელი („ზეციური ბანაკის" ანგელოზთა მხედართმთავარი) და გაბრიელი (წინასწარუწყების სცენის მონაწილე მთავარანგელოზი), ტრადიციისამებრ, დაწყვილებულად ჩნდებიან დასავლეთი კედლის ქვედა მონაკვეთზე, რაფაელი (მომლოცველთა და მეგზურთა მფარველი, რომელსაც ზოგჯერ მკურნალ მთავარანგელოზადაც იხსენიებენ), ახლა უკვე, გარკვეული იდეური ფუნქციის გამო, მათ საპირისპიროდ - საკურთხევლის სარკმლის წირთხლზე ჩანს.

სატრიუმფო თაღის მოხატულობა ფაქტიურად საკურთხევლის მხატვრობას აგრძელებს, მისი ორგანული ნაწილია. ამდენად, ჩვენს ოსტატს აქაც ისეთი რამ უნდა გამოესახა, რაც მაცხოვრის მესიანურ ბუნებას განადიდებდა. თაღის ცენტრში წარმოდგენილი ემანუილი, როგორც მარადიული ლოგოსი, განკაცება - მეორედ მოსვლას განასახიერებს. თვით თაღზე კი, ცენტრის მარჯვნივ და მარცხნივ, სწორედ ის წინასწარმეტყველები ჩნდებიან, რომლებიც ან უშუალოდ ემანუილზე მიუთითებენ, ან მესიის მოსვლას - უფლის განკაცებასა და უფლის ამაღლებას წინასწარმეტყველებენ, მის ეკლესიას განადიდებენ: ჯერ ერთმანეთის საპირისპირო ფრთაზე დავითი და სოლომონი არიან გამოსახული[15], მათ მომდევნოდ - ესაია და ეზეკიელი[16], დასასრულ, მოხატულობის ამ ვიწრო

---

[13] ტიმოთესუბნის გუმბათის ყელში ვედრების პერსონაჟებთან ერთად რვა სახელდებული მთავარანგელოზიც ჩანს, რომელთაგან, ბუნებრივია, მიქაელს თუ არ ჩავთვლით, მხოლოდ ორი – გაბრიელი და რაფაელია გამორჩეული: ორივე, ყველასაგან განსხვავებით, საიმპერატორო სამოსით, სფეროთი და კვერთხით გამოსახება. Е. Привалова, Роспись Тимотесубани, გვ. 26, 27.

[14] სხვა სახელები მხოლოდ ქრისტიანულ აპოკრიფებში გვხვდება: ურიელ, სალათიილ, იეგუდიილ, ვარახიილ, იერემიილ.

[15] იხ. ჭალის მოხატულობა, სქოლიო 41.

[16] იქვე

მონაკვეთის მესამე რეგისტრზე, - ელია და ენოქი[17], აქვე, ახლა უკვე თაღის სამხრეთისა და ჩრდილოეთის პილასტრზე, ერთმანეთის საპირისპიროდ განლაგებულ ორ-ორ ფიგურას ვხედავთ: ზემო რიგში მესვეტეებს, ქვემოთ კი დიაკვნებს.

დარბაზის კამარა კედლის ზედა მონაკვეთიანად აქაც, ჩვეულებისამებრ, საუფლო დღესასწაულთა სცენებს ეთმობა. ციკლი იწყება კამარის სამხრეთ-აღმოსავლეთით „ხარების“ სცენით და მთავრდება ჩრდილო-აღმოსავლეთით - „სულიწმინდის მოფენით“. სცენების რაოდენობა თექვსმეტს აღწევს, რაც ცხადია, იმას ნიშნავს, რომ „თორმეტი დღესასწაულის“ ტრადიციულ ციკლს აქ სხვა რამდენიმე სცენაც ერთვის დამატებით. თუ სცენებს, ამ ყაიდის სხვა, უმრავლეს ძეგლთათვის დამახასიათებლად, ვერტიკალურ მონაკვეთებად წავიკითხავთ, მაშინ ისინი ასე წარმოგვიდგებიან: სამხრეთ-აღმოსავლეთით „ხარება“ ჩნდება, მის ქვემოთ - „იოსებისგან ყვედრება“, მესამე რეგისტრად კი - „გარდამოხსნა“ და „წმინდა მსხვერპლის თაყვანისცემა“; სამხრეთ-დასავლეთით „შობა“, მის ქვემოთ გაშლილ მეორე რეგისტრზე - „იერუსალემად შესვლა“, შემდეგ კი - „განკითხვის დღე“; დასავლეთით, სადაც საუფლო ციკლის მხოლოდ ორი რეგისტრია, მარცხენა ფრთაზე „მირქმა“ და „ჯვარცმა“ გამოისახება, ხოლო მარჯვნივ - „ნათლისღება“ და „ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნა“. ჩრდილოეთი კედლის მოხატულობაც ორ რეგისტრად არის გაშლილი. ამ კედლის დასავლეთით „ფერისცვალება-ამაღლება“ და „ღმრთისმშობლის მიძინებაა“, აღმოსავლეთით - „ლაზარეს აღდგინება“ და „სულიწმინდის მოფენა“.

ერთიანი თეოლოგიური იდეის წარმოჩენისას ყურადღება უნდა მიექცეს საუფლო სცენების თავისებურ განლაგებას, მათს არცთუ ჩვეულებისამებრ დაჯგუფებას. აქაც (ისე, როგორც ჭალაში ვნახეთ) გრძივ კედლებზე გაშლილ სცენებს ისინიც ემატებიან, რომლებიც მათ მიმდებარე, დასავლეთი კედლის მარჯვენა და მარცხენა ფრთაზე არიან წარმოდგენილი. ასე რომ, დასავლეთის კედელი (კარის ფართო ღიობით, მის გასწვრივ, ოდნავ ზემოთ გაჭრილი ფართო სარკმლითა და მათ შუა, ცენტრალურ არეზე დატანებული ორნამენტული ზოლით) იმ თავისებური წყალგამყოფის როლსაც ასრულებს მთლიან მოხატულობაში, საიდანაც თანაბრად მოიხილება ქრისტეს ცხოვრების თუმც ერთიანი იდეის მომცველი, მაგრამ შინაარსობრივად მაინც განსხვავებული მუხტის მქონე ორი სხვადასხვა ციკლი - მიწიერი და ზეციური, „სოფლისეული და „ზესთასოფლისეული“[18], (ეს თუნდაც იქიდან ჩანს, რომ დასავლეთი კედლის ბოლო, დამამთავრებელი რეგისტრის მარცხენა მონაკვეთზე დაცემულ გველეშაპზე გამარჯვებული წმინდა გიორგია წარმოდგენილი, მარჯვნივ კი ხელაპყრობილი მთავარანგელოზები - მაცხოვრის ზეციური ამალის წევრები.). ასეთი რიგით დაჯგუ-

---

17. ელიასა და ენოქის დაწყვილება ბუნებრივია – ისინი ერთად გამოისახებიან, რადგან გამოცხადებას ადასტურებენ. იმ ორი წინასწარმეტყველის აღსასრული, რომელიც იოანეს გამოცხადებაშია დამოწმებული, სწორედ ელიასა და ენოქს გულისხმობს (გამოცხადება იოანესი 11, 3–43). ენოქიცა და ელიაც ცოცხლად ამაღლდნენ ზეცად (წიგნი დაბადებისა 5, 24; ნეშტთა II, 2,2), იხილეს მესიის მოსვლა – მიცვალებულთა აღდგომა, ცოდვილთა დასჯა ჯოჯოხეთში და მართალთა სუფევა სამოთხეში. მათი ამაღლება ქრისტეს ამაღლებას მოასწავებდა. ქრისტეს ამაღლება კი – მეორედ მოსვლას.

18. რ. თვარაძე, თხუთმეტსაუკუნოვანი მთლიანობა, თბ., 1985, გვ. 51–58.

ფებული სცენები ამგვარ იდეურ კავშირებს წარმოქმნიან.: სამხრეთისა და მის მიმდებარე, დასავლეთი კედლის მარცხენა მონაკვეთზე - ღვთაების განკაცების წინასწარუწყება, მისი განკაცება, მისი ამქვეყნიური მეუფება გადმოიცემა („ხარება“, „იოსებისაგან ყვედრება“, „შობა“, „მირქმა“; „იერუსალემად შესვლა“ „ჯვარცმა“, „გარდამოხსნა“, „განკითხვის დღე“), შემდეგ კი - ჩრდილოეთისა და მის მიმდებარე, დასავლეთი კედლის ახლა უკვე მარჯვენა ფრთაზე - მაცხოვრის ღვთაებრივი ბუნებით გამოცხადება., მისი როგორც ითქმის „ზეცით გამოჩინებაჲ“ („ნათლისღება“, „ფერისცვალება“, „ლაზარეს აღდგინება“, „ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნა“, „ამაღლება“, „სულიწმინდის მოფენა“, „ღმრთისმშობლის მიძინება“). ორ თანაბარ ფრთად პირობითად დაყოფილი დასავლეთის კედელი, მართალია, მიჯნად ჩნდება მთლიან მოხატულობაში, მაგრამ თუ აქ გამოსახულ სცენებს სხვებისაგან დამოუკიდებლად მთლიანობაში წავიკითხავთ (ეს კედელი ხომ საკურთხევლის საპირისპიროა და, ამდენად, გამორჩეული), მაშინ ისიც გამოჩნდება, მათში მსხვერპლისა და ხსნის ქრისტიანული იდეა რომ არის განვითარებული: ჯერ მხოლოდ მინიშნება მსხვერპლისა („მირქმა“, „ნათლისღება“,)[19], შემდეგ რეალური მსხვერპლი („ჯვარცმა“), შემდეგ კი - ხსნა, როგორც მსხვერპლის შედეგი („ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნა“). ჩვენს ეკლესიაში, როგორც ვხედავთ, მხოლოდ გრძივი კედლებისა კი არა, საკურთხევლისა და მისი მოპირდაპირე დასავლეთი კედლის მოხატულობაც ეპასუხება ერთმანეთს.

მორწმუნეთა ხსნა ცოდვათა მიტევების, განქარვების გზით და ვედრება სულთა გადარჩენისთვის მოხატულობის წამყვანი იდეაა[20].

ამ აზრის განვითარებისთვის თვალის მიდევნება იოლია, თუ დარბაზის კედლებზე გაშლილ სცენებს („ხარებიდან“ „სულთმოფენამდე“) თანმიმდევრობით წავიკითხავთ: ოღონდ, როგორც ითქვა, ტრადიციისამებრ, ისტორიული თანამიმდევრობით კი არა, არამედ ამგვარივე ბუნების ძეგლთა მოხატულობისთვის თავიდანვე დაშვებული პირობის გათვალისწინებით - ერთიან ვერტიკალურ მონაკვეთებზე წარმოდგენილ, ხშირად ერთმანეთისგან განსხვავებულ ისტორიულ დროში განვითარებულ სცენათა დაჯგუფებით.

„ხარების“ სცენაში მთავარანგელოზისადმი მარიამის თანხმობა, „დაუტევებელის მუცლად ღება“ ევას ცოდვის გამოხსნაა, განქარვება ევას ყვედრებისა[21].

---

[19] 19. მსხვერპლის თემა ორივე სცენაში აშკარად ჩანს: ნათლისღებაში, ძველი ადამის სიკვდილთან ერთად, უკვე სულიერად იბადება ახალი ადამი, მირქმისას კი სვიმეონი პირდაპირ აუწყებს ღმრთისმშობელს ძის ჯვარცმას (ლუკა, 2, 34–35). „ვითარცა – იგი პირველადვე უღაღადა ღმრთისმშობელსა მართალმან სჳმეონ: „შენგან შობილი ესე სიტყუა გამოჩნდეს მრავალთა დაცემად და აღდგინებად და თჳთ სულსაცა შენსა განვლოს მახჳლმან მწუხარებისამან.“ ოდეს-იგი ჰურიათა ჯუარს-აცუეს, აცხოვნნა მარჯუენით აღმსარებელნი და დასცნა მარცხენით უვარისმყოფელნი“ .

„რაჲთა ცთომისა ყუედრება'ში განუქარვნდეს ადამს“. იოანე მინჩხის პოეზია, გვ. 169, 171.

[20] 20. „დაუვიწყებლად ვიჴსენებდეთ სიკუდილსა ჩუენსა, ვიგონებდეთ შესაძრწუნებელთა მათ სატანჯველთა საუკუნეთა და ვითხოვდეთ სახიერისაგან სულთა ჩუენთა გამოჴსნასა, ძმანო“. იოანე მინჩხის პოეზია, გვ. 224.

[21] 21. „შენ, რომელმან მოსპე ყუედრებაჲ დედისაი მის ევაჲსი, ქალწულო, და აჴოცე ხელით-წერილი იგი ცოდვისაი მუცლად-ღებითა კრავისა მის ღმრთისაჲთა, რომელი დაიკლა ჩუენთვის ჯუარსა ზედა“. ძლისპირნი, გვ. 47.

იგივე თემა „ხარების" ქვემოთ წარმოდგენილ სცენაშიც აისახება: ღმრთისმშობელი იოსების ყვედრებას ძის მსხვერპლშეწირვით განაქარვებს. ახდება ესაიას წინასწარმეტყველება და გაცხადდება ძე ღვთისას - მესიის მოვლინება (იოსების ყვედრებას მის ქვემოთ გაშლილ მესამე რეგისტრზე ხომ „გარდამოხსნა" და „მსხვერპლის თაყვანისცემის" ამსახველი სცენა მოსდევს)[22].

ამავე კედლის მარჯვენა მონაკვეთი, სამხრეთ-დასავლეთი ფრთა მოხატულობისა სამ სცენას გადმოსცემს: „შობას", „იერუსალემად შესვლას" და „განკითხვის დღეს" ანუ თანმიმდევრულად წარმოგვიდგენს ქრისტეს ამქვეყნად მოვლინების სამ ხატს. ეს ნიშნავს, რომ აქაც, მოხატულობის ამ მონაკვეთზეც ღმრთისმშობელი და მაცხოვარი განიდიდებიან, როგორც ადამიანთა მოდგმის თავდაპირველი ცოდვის დამხსნელნი.

დასავლეთის კედელი მასზე გაშლილი ოთხივე სცენით, მთლიანად ეძღვნება მსხვერპლისა და ხსნის თემას ეს თემა კი უკვე ცხადლივ წარმოგვიჩენს თავდაპირველი ცოდვის გამოხსნის იმ არსებით იდეას, რომელიც საუფლო ციკლის პირველივე სცენით - „ხარებით" დაიწყო.

რაც შეეხება ჩრდილოეთი კედლის მოხატულობას (სადაც „ნათლისღებაც" შემოდის, რომელიც, როგორც ითქვა, დასავლეთის კედელზეა გამოსახული, მაგრამ შინაარსობრივად და კომპოზიციურადაც ჩრდილოეთი კედლის ორ სცენას „ფერისცვალება-ამაღლებას" უკავშირდება), ის, შეიძლება ითქვას, შედარებით ახალ, სულიერი თვალისთვის ამაღლებულ თემას იწყებს. ეს არის ხატება სამების ერთი პირისა, რომლის ხილვაც მისაწვდომია მხოლოდ მათთვის, ვინც სულისაგან წმინდისა მეორედ არის შობილი[23]. სწორედ ამ აზრის ილუსტრაციას გვთავაზობს მომხატველი-ოსტატი „ლაზარეს აღდგინებისა" და „მიძინების" სცენების აქვე წარმოდგენით (გავიხსენოთ ქორეთის მოხატულობა). ორივეგან ხომ ის გზაა ნაჩვენები, რომელიც მორწმუნემ უნდა გაიაროს: ძველი, ცოდვილი ადამიანი მოკვდება და სულიწმინდის მადლით აღვსებით იშვება ახალ ადამიანად. ამ კონტექსტში საგულისხმოა, რომ ლაზარეს („ლაზარეს აღდგინების" სცენაში) ჩვილის სახე აქვს[24] ისევე, როგორც მაცხოვრის ხელებზე დასვენებულ ღმრთისმშობლის სულს („მიძინების" სცენაში). უკანასკნელი სცენა, ჩვენს მოხატულობაში დატეული იდეის შესატყვისად, „სულთმოფენას" გადმოსცემს (და არა, ტრადიციისამებრ, „ღმრთისმშობლის მიძინებას"). ეს გასაგებია - ციკლის პირველ, „ხარების" მომცველ სცენაში ხომ უკვე თავისთავად ისახება ის გზა, რომელიც ამ ბოლო ეპიზოდში სულიწმინდის გარდამოსვლის საბოლოო მისიით უნდა აღსრულდეს. ამიტომაც ჩნდება ეს სცენა ამ გაბმული შინაარსობრივი ქარგის დამაგვირგვინებელ ეპიზოდად. სწორედ აქ, საუფლო ციკლის ამ ბოლო სცენაში ვხედავთ სიგმაში გამოსახულ, ზეაპყრობილი მავედრებელი მარჯვენითა

---

[22] „ღელუასა შინაგან მქონებელი გულის-სიტყუათა იჭუნეულთასა, მართალი იოსებ შეშფოთნა, რამეთუ უქორწინებელსა გხედვიდა შენ, დაფარულსა ქორწილსა აზმნობდა შენთვის, უბიწოო. ხოლო ისწავა რა მიდგომაჲ შენი სულისა მიერ წმიდისა, ხმა-ჰყო, ალლილუია". ღვთისმშობლის დაუჯდომელი: საქართველოს ეკლესიის კალენდარი, 1988, გვ. 222.

[23] იოვანე 3, 4–6.

[24] ლაზარეს აღდგინების სცენის ამ დეტალზე ყურადღება გამახვილებული აქვს ნინო ბარდაველიძეს. იხ. მისი სადიპლომო ნაშრომი.

და მზერით მოციქულთა ჯგუფისკენ მიმართულ ყრმას, რომელსაც საერო სამოსი მოსავს. ეს ხომ ის კრებითი სახეა მრევლისა, რომელიც წითელხევის მოხატულობაში შემოგვხვდა და რომლის არსებითი იდეაც იქვე იყო ახსნილი. სულთა გადარჩენისთვის მრევლის ვედრების ამგვარი სახით გადმოცემას მხოლოდ ამ გვიანა საუკუნეების მოხატულობაში თუ შევხვდებით, ისევე როგორც ქვეყნიერების დასასრულისა და საუკუნო სასჯელის მოლოდინის ასეთ მძაფრ განცდას.

ბუგეულის ეკლესიის მოხატულობა, როგორც ვნახეთ, ღრმა თეოლოგიურ ნააზრევს ეყრდნობა. მისი დამკვეთი, იქნებ, გიორგის სახელით მოხსენიებული ის ჯვრულომოფორიანი სამოსით მოსილი სასულიერო პირია, რომლის გამორჩეულად ტანმაღალი ფიგურაც სამხრეთის კედელზე იწყებს ქტიტორთა გაბმულ რიგს.

ახლა ისიც ვნახოთ, მოხატულობის ეს ერთიანი თეოლოგიური იდეა თუ როგორ, რაგვარი მხატვრული წყობით არის ასახული საუფლო ციკლის ცალკეულ სცენებში. დარბაზისაგან სატრიუმფო თაღით გამოყოფილი საკურთხეველი, მისი მოხატულობა რომ, ტრადიციისამებრ, საგანგებო მნიშვნელობით წარმოგვიდგება, ეს თავიდანვე აშკარად ჩანს. აშკარად ჩანს ისიც, კომპოზიციური წესრიგით (აქვე, ცხადია, ფერის კომპოზიციაც იგულისხმება) ყველაზე მეტად მოხატულობის სწორედ ეს მონაკვეთი რომ არის გამორჩეული: სიმეტრიული მახვილი შესამჩნევად გამოყოფილია, ფრთებიც წონასწორობაშია მოქცეული, რიტმიც თუმც მარტივად, მაგრამ თანაბრად და მშვიდად განვითარებული. საკურთხეველში განსაკუთრებით ჟღერს ბუგეულის დარბაზის, შეიძლება ითქვას, სრულიად თავისებური სილამაზით აღბეჭდილი, მთლიანობითა და ფერის შეგრძნების დახვეწილი გემოვნებით გამორჩეული, ვარდისფერნარევი მოწითალო ფერადოვნება - მისი ზეიმური, ოდნავ ზეაწეული ტონალობა. აქვე თვალს ხვდება ლურჯით დაფერილი მომცრო სიბრტყეები, თბილი ოქრა და სითეთრით გამორჩეული ფერადოვანი მახვილები. ყველა ეს ფერი, ყველა განსახილველ ძეგლთან შედარებით, ჩამქრალი და დუნე როდია - აქტიურია, გამომსახველი.

საკურთხევლის მოხატულობის მთავარი მახვილი „ვედრების“ საკონქო კომპოზიციაზე მოდის. მაცხოვრის ფრონტალური ფიგურა, ამ სცენისთვის დამახასიათებლად, მართალია, დიდი ზომისაა, მაგრამ მასშტაბური თანაფარდობა ამ მთავარ ფიგურასა და მის გვერდით გამოსახულ სხვა, დანარჩენ პერსონაჟებს შორის აქ უფრო დაცულია, ვიდრე ამავე ყაიდის სხვა ძეგლთა მოხატულობაში: ჭალაში, ილემში, ქორეთსა თუ გელათის წმინდა ელიას ეკლესიებში. გარკვეული თანაფარდობა არა მარტო ამ სცენის პერსონაჟთა ზომებში იგრძნობა, არამედ კონქის სიბრტყეზე შედარებით თავისუფალ, შედარებით ფართო ინტერვალით მათს განაწილებაშიც. ყველაზე ფართო ინტერვალი ცენტრალურ ფიგურასა და მის მარჯვნივ და მარცხნივ თანაბრად განლაგებულ ჯგუფებს შორისაა. ამ შთაბეჭდილების წარმოქმნას ხელს ისიც უწყობს, რომ მაცხოვრის ტახტის ორსავე მხარეს მდგომი, ლაბარუმებით წარმოდგენილი ფიგურები ქერობინისა და სერობინისა შესამჩნევად ტანდაბალია, თითქოს საგანგებოდ შემცირებული. ამ თავისებურად წარმოდგენილ კომპოზიციაში განსახილველი ჯგუფის ძეგლებისთვის ნაკლებდამახასიათებელი იკონოგრაფიული დეტალია: მაცხოვრის ცენტრალური ფიგურისკენ ხელების დამახასიათებელი ჟესტით მიმართულია არა მარტო ღმრთისმშობელისა და ნათლის-

მცემლის ფიგურები, არამედ მათ უკან მდგომი მაცხოვრის ზეციური ამალის წევრები - მიქაელ და გაბრიელ მთავარანგელოზები. მთავარანგელოზთა ლოცვად თუ თაყვანისცემად ქრისტესკენ მიმართვა, მართალია, ჩვენივე ხელოვნების ადრეულ ძეგლებზეა დამოწმებული (იფხის X-XI საუკუნეების მიჯნისა და ბოჭორმის XII საუკუნის დამდეგის მოხატულობაში), მაგრამ ასე ხაზგასმულად უფრო მეტად მაინც პალეოლოგოსთა ხელოვნების ძლიერი გავლენით აღბეჭდილ ნიმუშებზე გვხვდება (მთავარანგელოზები აქ ხომ სამმეოთხედში დგანან, ამასთან წელშიც არიან თაყვანისცემად მოხრილი, როგორც, მაგალითად, მარტვილში, ლიხნეში, ზარზმაში - XIV საუკუნე, ნაბახტევში - XV საუკუნის 30-იანი წლები). ამ ხელოვნების ზემოქმედება კი იმდენად ძლიერი იყო, რომ მისთვის დამახასიათებელი იკონოგრაფიული მოტივები მოგვიანო დროის იმ ძეგლებშიც დამკვიდრდა, რომლებიც შედარებით ნაკლებად თუ ემორჩილებიან პალეოლოგოსთა შემოქმედებითს ტრადიციებს. ამდენად, ჩვენს საკონქო კომპოზიციაში ამ მოტივს, შესაძლოა, პალეოლოგოსთა ხელოვნების გავლენით შემოეღწია, თუმცა აქ თაყვანისცემის ისეთი თავდაჭერილი, გარეგნულად ნაკლებგამოვლენილი მოკრძალებაა გამჟღავნებული, რომ უფრო საფიქრებელია, ამგვარი რამ ჩვენივე ადრეული ნიმუშებით იყოს ნაკარნახევი.

მაღალ საუფლო ტახტზე მჯდომარე მაცხოვარს მაკურთხეველი მარჯვენა მკერდთან აქვს, ხოლო გადაშლილი სახარება მუხლზე უდევს. სახარების წარწერიდან დღესდღეობით ერთადერთი სიტყვა „მოვედით" იკითხება: „მოვედით /კურთხეულნო მამისა ჩვენისანო, და დაიმკვიდრეთ განმზადებული თქუენთჳს სასუფეველი დასაბამითგან სოფლისაჲთა"/. ტექსტის აღდგენის უფლებას გვაძლევს ის, რომ სახარების იგივე მუხლი (მათე 25, 34) XVI-XVII საუკუნეების მღვიმევის ფერწერულ ხატზეც არის დამოწმებული (წარწერა აქაც, ოღონდ სრულად გადმოცემული, მაცხოვრის გადაშლილ სახარებაზე იკითხება)[25].

მაცხოვრის სახე თავისებურია - ამავე ყაიდის ძეგლთაგან განსხვავებული: სახის მრგვალი ოვალი, ხშირი, პატარ-პატარა ხაზებით ტალღისებრ მონიშნული თმა, რომელიც შეუმჩნევლად ერთვის მოკლე წვერს, თვალების ფართო, დაგრძელებული ჭრილი, ჩვენსკენ, მჭვრეტელისკენ გულუბრყვილოდ მიმართული გარინდებული მზერა, აქვე გამოსახულ ქტიტორთათვის დამახასიათებელი, სევდანარევი გამომეტყველება. მაცხოვრის სახის ჭვრეტისას ისე ძლიერად ვგრძნობთ ადგილობრივ ეთნიკურ ტიპთან სიახლოვეს, რომ გვიძნელდება ჩვენთვის ცნობილ რომელიმე იკონოგრაფიულ ნიმუშთან მსგავსების რაიმე კვალი მოვიძიოთ.

ბუგეულის ოსტატთან დაკავშირებით საკონქო კომპოზიციის მაგალითითაც შეიძლება ნახატის თავისებურ ხასიათზე სიტყვის ჩამოგდება. თავიდან ის უნდა ითქვას, ამოსავალი პრინციპი აქაც რომ იგივეა, როგორც ჭალაში, ქორეთსა და წითელხევში: ძირითადი, გარშემომწერი კონტურის მკვეთრი მდინარება, შიდა ნახატის გრაფიკული ჩონჩხი და ფორმის აღმნიშვნელი მთლიანი სიბრტყე, რომელიც გამოთეთრების ვერტიკალურად მიმართული

---

[25] ხატის ჭედური მოჩარჩოება რუსუდანის მეფობის დროინდელია: Г. Чубинашвили, Грузинское чеканное искусство, Тб. 1959, გვ. 71.

ბლოკისებრი ზოლებით არის შევსებული. ამ ყაიდის ძეგლებისთვის მსგავსი ზოგი პრინციპი ჩვენს ოსტატთან გარკვეული თავისებურებით მჟღავნდება. თავისებურია ის, რომ, ჯერ ერთი - შიდა ნახატის ხაზები ხსენებულ ძეგლთაგან განსხვავებით, გაცილებით სქელია და მკვეთრი, ძირითად სიბრტყეზე აშკარად გაბატონებული და მეორე - თითქოსდა გაკრული ფუნჯით არის სიბრტყეზე თავისუფლად დატანილი (გავიხსენოთ, რომ ქორეთში იგივე პრინციპი უფრო სქემატურადაა გამოყენებული; წითელხევში მონაცრისფრო ზოლები არც თუ მკვეთრად და ისიც, აქა-იქ თუ ჩნდება მხოლოდ; ჭალაში კი - თუმც გაცილებით მშრალად, უფრო მარტივად და უფრო სქემატურადაც, მაგრამ დაახლოებით მაინც ისე, როგორც პალეოლოგოსთა მხატვრულ სქემებს მინდობილ ჩვენს გვიანა ძეგლებზე, მონაცისფრო ზოლები არც თანაბარი ზომისაა და არც შიდა ნახატის მუქ ხაზებს დაუყვება მხოლოდ ერთი მიმართულებით). აშკარაა, რომ ბუგეულის ოსტატის ნახატი ამავე მხატვრულ ნაკადში მოქცეულ ძეგლებთან შედარებით, უფრო მკვეთრია, მაგრამ ხისტი როდია ან ოდნავ მაინც სქემატური

ყველგან ძარღვიანია, ნაჯერი, ენერგიული დაჯერებულ ხელს თავისუფლად მინდობილი. საბოლოოდ, სწორედ ამგვარი ბუნების - ზუსტად გამოწერილი კი არა, არამედ გაკრული ფუნჯით ძალდაუტანებლად სიბრტყეზე ცხოვლად დატანილი, ბუნებრივი ნიჭით დაჯილდოებული ოსტატის ხელიდან გამოსული უსწორ-მასწორო ხაზი, თვით სრული სიბრტყოვანების ფარგლებშიც წარმოქმნის ცოცხალ ფორმას, თავისებურ ცხოველხატულობასაც კი.

რაც შეეხება სცენაში მონაწილე პერსონაჟთა სამოსის, შესამჩნევად მკვეთრ. ზოგან კუთხოვანი ნახატით აღნიშნულ ნაოჭებს, ისინი მეტნაკლებად მიჰყვებიან ფორმას. მათი რიტმი, ჭალის საკონქო კომპოზიციის ფიგურების სამოსის დამუშავებასთან შედარებით, მართალია, ნაკლებ დახვეწილია, ნაკლებ პლასტიკურიც, მაგრამ მთავარი უფრო ისაა, რომ სამოსის პირობითად აღმნიშვნელი შიდა ნახატის ხაზები დამოუკიდებლად, მისი შევსების მიზნით კი არა, არამედ შედარებით მაინც ორგანულად ჩნდება სიბრტყეზე.

კომპოზიციაში მარტივ რიტმს ორად-ორი ფერის ფართო ლაქების თავისებური განაწილებაც წარმოქმნის: მაცხოვრის ქიტონი ღია მოწითალოა, ჰიმატიონი კი მონაცრისფრო-ლურჯი ფერისა, ოდნავ შესამჩნევად თეთრანარევია და ამიტომაც ფონის ცისფერ ფერადოვნებასთან შედარებით მეტად მსუბუქია თითქოს. ღმრთისმშობელთან და ნათლისმცემელთან უფრო მეტად თბილი ფერის - ჩალისფერი ოქრისა და ჩამქრალი ნარინჯისფერის სიჭარბეა, რაც შემდეგ მთავარანგელოზთა ძვირფასი ქვებით გაწყობილ სამეფო სამოსზეც მეორდება უმნიშვნელო სახეცვლილებით.

მარტივი ხაზოვანი და ფერადოვანი რიტმი საკურთხევლის მეორე რეგისტრზეც ჩნდება. მოხატულობის ამ შედარებით ვიწრო რეგისტრს ერთიან ზოლად გასდევს მედალიონებში ჩასმულ წმინდანთა წელზევითი გამოსახულებანი. ექვს-ექვსი მედალიონი თანაბრად იშლება ცენტრში გაჭრილი სარკმლის ორსავე მხარეს. თვით სარკმლის თავზე კი, რომელიც საკურთხევლის კომპოზიციურ ცენტრად იკითხება, წარმოდგენილია სხვათაგან ინტენსიური მოწითალო ფერით გამორჩეული, ქსოვილგადაფარებულ საყდარზე მოოჭვილი სახარებითა და ტოლმკლავა ჯვარით

გამოსახული კომპოზიცია - „საყდარი განმზადებული" (ჰეტიმასია)[26]. ეს თემა შუა საუკუნეთა ხელოვნების თითქმის ყველა დროის ძეგლზეა ამა თუ იმ სახით გადმოცემული და გამონაკლისი ამ მხრივ არც ჩვენი დარბაზის მოხატულობაა. ერთია მხოლოდ - აქ იგი, ადრეულ საუკუნეთა საკურთხევლის მოხატულობათა მსგავსად, ფართო შინაარსის მომცველ, შედარებით დასრულებულ სახედ, ხატად კი არ ჩნდება[27], არამედ მხოლოდ ესქატოლოგიურ აქცენტად.

ჰეტიმასიის მარჯვნივ და მარცხნივ გაშლილ მედალიონთა მწკრივის მოხილვისას ჩანს, რომ ჩვენს გვიანა ძეგლებში პალეოლოგოსთა ხელოვნების გავლენით დამკვიდრებული ეს ცნობილი მოტივი შესრულებული უნდა იყოს მოსამზადებელი ნახატის გარეშე. მხოლოდ ოსტატის გაუწაფაობით ვერ აიხსნება ის, რომ წმინდანთა წელზევითი ფიგურების მომცველი, ოვალურ ფორმას მიახლოებული, ოდნავ თითქოსდა დაგრძელებული მედალიონები, ერთმანეთის გვერდით განლაგებულია ერთიმეორისგან სრულიად განსხვავებული ზომითა და პროპორციული შეფარდებით: პირველი ფიგურა, ასე თუ ისე, სწორად არის მედალიონს მორგებული, მომდევნო წინა მედალიონის უკან იკარგება, მისი მოპირდაპირე მხარე კი უკვე მესამე მედალიონთან არის გაერთიანებული. სხვა, დანარჩენ წმინდანთათვის განკუთვნილი მედალიონები, უკვე ადგილის სიმცირის გამო, თანდათან პატარავდებიან ისე, რომ ბოლოს გამოსახულ მედალიონში მოქცეული ფიგურა პირველთან შედარებით ორჯერ ნაკლები ზომისაა. ამ ერთმანეთში გადამდინარ მედალიონთა გადაკვეთის ადგილებში, ზემოთ და ქვემოთ, სადაც სამკუთხა არეები წარმოიქმნება, ფართო სამყურა ფოთლებია ჩართული - ზუსტად ისე, იმგვარივე სიმბოლური აზრით, იმგვარივე ფორმითაც, როგორც ჭალის მოხატულობაში ვნახეთ.

რაც შეეხება მედალიონებში ჩასმულ წმინდანებს, ისინი ისე მჭიდროდ არიან გვერდიგვერდ გამოსახული, რომ რამდენიმეგან თორმეტივე ფიგურა, რომელთაგან ზოგს ღვინისფერი, ზოგს კი - მოყვითალო და ნაცრისფერი ან წაბლისფერნარევი ოქრით დაფერილი ჰიმატიონი მოსავს, სამმეოთხედშია გადმოცემული. ფიგურებს დაქარაგმებელი ასომთავრული წარწერები ახლავს და მარცხნიდან მარჯვნივ ასე იკითხება: „წჲ ფილიპე", „წჲ ათანასე", „წჲ აბიბო", "წჲ მათე მახარებელი", „წჲ პეტრე", „წჲ პავლე", „წჲ მარკოზ", „წჲ ი/ოან/ე/", „წჲ თადეოზ", „წჲ იაკობ", „წჲ ამბაკ/უმ" (ბოლო ფიგურასთან წარწერა არ გაირჩევა). მოციქულთა რიგი, როგორც ვხედავთ, სრული არ არის: რამდენიმეგან მოციქულთა (თომას, სვიმეონისა

---

[26] „რამეთუ ჰყავ სამართალი ჩემი და მსჯავრი ჩემი: დაჰჯედ საყდართა ზედა, მსაჯულო სიმართლისაო". — და უფალი ჰგიეს უკუნისამდე. განჰმზადა სამართალსა ზედა საყდარი თჳსი" (ფსალმუნი 9, 5,7). „რაჟამს მოვიდეს ძჱ კაცისაჲ დიდებითა თჳსითა, და ყოველნი ანგელოზნი მისნი მის თანა, მაშინ დაჯდეს საყდართა ზედა დიდებისა თჳსისათა" (მათე, 25, 31).

„მეყსეულად ვიქმენ სულითა, და აჰა დგას საყდარი ცათა შინა და საყდარსა ზედა მჯდომარე" (გამოცხადება იოანესი, V 2–11).

[27] ჰეტიმასია ატენის სიონის მოხატულობაში დასავლეთი აფსიდის კონქის „ვედრების" კომპოზიციის ქვემოთ არის გადმოცემული. წარმოდგენილია იგი მთავარანგელოზებისა და ადამისა და ევას ფიგურებს შორის. ჰეტიმასიისკენ. წინასწარმეტყველთა და წმინდანთა გარდა, მოციქულებიც არიან მიმართული.

და ანდრიას) სანაცვლოდ, ჩვენი ოსტატი წინასწარმეტყველს (ამბაკუმს), წმინდა მამას (ათანასე დიდს, ალექსანდრიელს) და მოწამე აღმსარებელს (აბიბო ქდესელს, დიდმოწამეს) წარმოგვიდგენს.

მოციქულთა რიგში წმინდა მამების ჩართვა ანდა, პირიქით, ეკლესიის მამებთან ერთად მოციქულთა გამოსახვა თითქოსდა ჩვეულებრივია კედლის მხატვრობის სხვადასხვა დროის ძეგლებისთვის (XII საუკუნის ნაკიფარის წმინდა გიორგისა და წვირმის მაცხოვრის, XIV საუკუნის სვიფის წმინდა გიორგისა და ლაღამის მთავარანგელოზთა ეკლესიათა მოხატულობაში, XVI საუკუნის ილემსა და ქორეთში), მაგრამ ვერ ვიხსენებთ ჩვენი მხატვრული შემოქმედების ისეთ ნიმუშს, სადაც ამგვარ იერარქიაში დიდი მოწამეც რომ იყოს გამოყვანილი. ეს უფრო გვიანის ნიშანი უნდა იყოს: საეჭვოა, რომ ამ სახის იერარქიული გადახრა თუნდაც გამონაკლისი სახით დაეშვა განვითარებული შუა საუკუნეების მხატვრულ შემოქმედებას.

წმინდა მამების რიგში, რომელიც მოხატულობის მესამე რეგისტრს მოიცავს, იერარქია უკვე ზუსტად არის დაცული. აქ ცენტრის ორსავე მხარეს თანაბრად განლაგებული ოთხ-ოთხი ფიგურაა: მარჯვნივ - „წჲ აბაკუმ (აბაკუმ, დიდი მოწამე III საუკუნისა), „წჲ გრიგოლ დეელოღონი" (გრიგოლ დიდი, რომის პაპი VII საუკუნისა), „წჲ გრიგოლ ღმთისმეტყუელი", „წჲ იოანე ოქროპირი;" მარცხნივ - „წჲ ბასილი" (დიდი), „წჲ ნიკოლოზ" (საკვირველმოქმედი), „წჲ კჳრილე" (კირილე ალექსანდრიელი), „წჲ სილიბისტრე" (სილიბისტრო, კონსტანტინე დიდის დროინდელი პაპი რომისა). ყველა მათგანი, გვიანა ძეგლებისთვის დამახასიათებლად, სამმეოთხედში დგას, ყველა ოდნავ თავდახრილად, მხრებშიც ოდნავ მოხრილია მოძრაობის მიმართულებით და ხელთ ყველას გაშლილი გრაგნილი უჭირავს. მათი სამოსის ფერთა მარტივი მონაცვლეობა აქაც დამახასიათებლად არის გამოყენებული: თუ ერთგან ფელონის ნახატს წითლად და თეთრად დაფერილ ოთხკუთხედთა ჭადრაკული მონაცვლეობა განსაზღვრავს, მეორეგან - ლურჯი და თეთრი ოთხკუთხედებისა. ასევე, თუ ერთგან ღია ნაცრისფერ ომოფორებს წითელი ჯვრები დაუყვება, მეორეგან ლურჯით დაფერილი და ა. შ.

წმინდა მსხვერპლის გამოსახულება ამ კომპოზიციის ცენტრალურ მონაკვეთზე, სარკმლის ქვემოთ ჩანს: ჩვილი იესუ ღია ოქროსფერით დაფერილ, მომცრო ზომის ბარძიმში წევს (და არა ფეშხუმზე, მაგრამ ამას ხომ არსებითი მნიშვნელობა არ აქვს - ორივე, ფეხშუმიც და ბარძიმიც ევქარისტიული ჭურჭელია). გამოსახულებას, შარავანდის ზემოთ, წვრილად გამოყვანილი ასომთავრული წარწერა დაუყვება: „წჲ არს", რაც მაცხოვრის სადიდებელ სიტყვებს გადმოსცემს იოანეს გამოცხადებიდან (IV, 8). ეს თემა, XIV საუკუნიდან ფართოდ გავრცელებული ჩვენს კედლის მხატვრობაში, ჭალის დარბაზშიც თითქმის ასეთივე სახით შემოგვხვდა და იქვე იყო მასზე საუბარი.

იკონოგრაფიული და კომპოზიციური სქემა მოხატულობის ამ უმნიშვნელოვანეს მონაკვეთზე, ამავე ჯგუფის ძეგლთაგან ყველაზე მეტად ილემისა და წითელხევის ეკლესიათა საკურთხევლის მოხატულობას ემსგავსება. თუმცა განსხვავებაც აშკარაა - აქ ეს სქემა უფრო განვრცობილია: ზემოხსენებულ ძეგლთა მოხატულობაში არ ჩანს „საყდარი განმზადებული" და იქვე, მის ქვემოთვე მოცემული ძლევის ჯვარი; არ ჩანს სატრიუმფო თაღის მოხატულობაც - ემანუილითა და მის ორსავე მხარეს თანმიმდევრუ-

ლად გამოსახულ წინასწარმეტყველთა გაბმული რიგით. ეს კი იმის თქმის უფლებას გვაძლევს, რომ ბუგეულის ეკლესიის საკურთხევლის მოხატულობა ქრისტიანობის ძირითად თეოლოგიურ არსებას უფრო ფართოდ, უფრო გამოკვეთილი სახითაც წარმოგვიდგენს, ვიდრე ჩვენი წრის სხვა რომელიმე ძეგლი.

სატრიუმფო თაღის მოხატულობის კომპოზიციური სქემისა და იკონოგრაფიის შესახებ დამატებით ის უნდა ითქვას, რომ თაღის ამ მონაკვეთზე წინასწარმეტყველთა გამოსახვა არცთუ იშვიათად არის დამოწმებული - თუნდაც ჩვენს ძეგლთან ქრონოლოგიურად ახლოს მდგომ ნაბახტევის ეკლესიის მხატვრობაში (XV საუკ. 30-იანი წლები). განსხვავების მიუხედავად (არა მხოლოდ შინაარსობრივი - ნაბახტევში ექვსის სანაცვლოდ ოთხი წინასწარმეტყველია მოცემული, არამედ უფრო არსებითიც ფორმისმიერი: ნაბახტევის მხატრობა ხომ მთლიანად გვიანპალეოლოგოსურ სქემებსაა მინდობილი), მათ შორის მსგავსებაც შესამჩნევია. ფიგურები ორივეგან წელზევით არიან გამოსახული, ორივეგან მედალიონებში ჩასმული. მედალიონთა შორის კი, ორივეგან, მცენარეული მოტივისგან შედგენილი ორნამენტული წნულია მოქცეული. მათი შედარებისას ისიც აშკარად ჩანს, თუ რაოდენ გაუბრალოვდა ჩვენი ოსტატის ხელში სანიმუშო მასალა: მხოლოდ ფიგურული გამოსახულებები კი არა - ორნამენტული წნულიც. თუმცა გაუბრალოება იქნებ ზუსტად არც გამოხატავს სათქმელს. აქ ხომ იმ სახის გაუბრალოებაა, რომელიც შედარებით ახლებურ მხატვრულ სახეს წარმოქმნის და, ამდენად, უფრო მეტად, გაუბრალოების გზით სანიმუშო მასალის უკვე თავისებურ წარმოდგენასთან გვაქვს საქმე.

ჩვენი ოსტატის შედარებით მარტივი, უბრალო ხედვა თავიდანვე იმითაც აშკარავდება, რომ, ჯერ ერთი, ასაკისმიერ მცირეოდენ სხვაობას თუ არ ჩავთვლით, ყველა ერთგვაროვნად გამოისახება და მეორე ყველა წინასწარმეტყველი ფრონტალურად ჩანს, ყველა ჩვენსკენ, მჭვრეტელისკენ მომზირალია (უფრო ადრეულ, პალეოლოგოსურ მხატვრულ სქემებს მინდობილ ძეგლთაგან განსხვავებით, სადაც სამმეოთხედიან პოზიციას ვხედავთ). ყოვლად უბრალო, ყოვლად მარტივია მათი შესრულების წესი: სრული სიბრტყოვანება, მოკლე-მოკლედ, სხარტად და ცხოვლად დატანილი ხაზის სრული ბატონობა (ეს, ყოველ შემთხვევაში, ასეა ქვემოდან მჭვრეტელთათვის). სისადავით აღბეჭდილია ფერადოვნებაც: გვერდიგვერდ მოცემულ სიბრტყეთა ღია მოწითალო და ჭარბად თეთრანარევი ლურჯით ლოკალურად დაფერვის ერთგვაროვანი წესი. ამ ორად-ორი ფერის, თბილისა და ცივის ამგვარივე მარტივი რიტმული მონაცვლეობა ასევე ჩნდება მოხატულობის ამ მონაკვეთის სხვა, დანარჩენ ფიგურებზეც.

მომდევნო ფიგურებს სატრიუმფო თაღის დამჭერ პილასტრზე ვხედავთ: ჯერ წელზევით გამოსახულ თითო მესვეტეს, შემდეგ კი, პილასტრის ქვედა, ბოლო მონაკვეთზე დიაკვნების მთლიან ფიგურებს.

მესვეტეთაგან ერთი სვიმეონია („წჲ სვიმეონ“) - ის ცნობილი წმინდანი, რომლის გამოსახულებაც მრავალ ჩვენს ძეგლზე შეიძლება შემოგვხვდეს[28], მეორე - ანტონი („წჲ ანტონი“). მართლმადიდებელი ეკლესია ანტონის სახელით ერთადერთ მესვეტეს იცნობს - მარტომყოფელს, ცამეტ სირიელ

---

28. А. Вольская, Росписи средневековых трапезных Грузии, Тб. 1974, გვ., 25.

მამათაგან ერთ-ერთს, რომელიც VI საუკუნეში ჩამოდის საქართველოში და თანამოღვაწეებთან ერთად საფუძველს უყრის ქართულ მონაზვნობას. თავისი ცხოვრების ბოლო თხუთმეტი წელი ანტონი სვეტზე იღვწოდა, რის გამოც მას იბერიის მესვეტედ იხსენიებენ. ანტონის, როგორც ადგილობრივი წმინდანის, გამოსახვა საგულისხმო ფაქტია. აქ კიდევ ერთი ის შემთხვევაა, როცა საქრისტიანოს ცნობილ წმინდანთა გვერდით ადგილობრივი წმინდანი გამოისახებოდა: მაგ., გაიხსენოთ უდაბნოს სატრაპეზოს მოხატულობა, სადაც წმინდა ექვთიმეს პირისპირ დავით გარეჯელია წარმოდგენილი (ამ გვიანა პერიოდის ძეგლთაგან, ჩვენში განსაკუთრებით პოპულარულ წმინდანს - ნინოს თუ არ ჩავთვლით, ადგილობრივი წმინდანის გამოსახვის ერთადერთი შემთხვევაა ცნობილი: კალაურის მოხატულობაში, სადაც დავით გარეჯელის თითქოსდა საგანგებოდ გამოყოფილი, მასშტაბური ფიგურა იკითხება).

ორივე მესვეტე სრულიად ჩვეულებრივი, დაკანონებული იკონოგრაფიით გადმოიცემა. კედლის მხატვრობის დაზიანების მიუხედავად, ჩანს სვეტი მარმარილოს იმიტაციით, სვეტის თავზე კი, ოვალური ბალუსტრადის შიგნით - მესვეტეს წელზევითი ფიგურა ბერის სამოსით, რომელსაც ორივე ხელი ხელისგულებით მკერდთან აქვს მიტანილი.

რაც შეეხება დიაკვნებს, ისინი უკვე მთლიანად არიან გამოსახული და საკურთხევლისკენ ოდნავ შებრუნებულნი როგორც კომპოზიციურად, ისე აზრობრივადაც გაასრულებენ ეკლესიის ინტერიერის ამ მონაკვეთის მხატვრობას.

პილასტრის მარჯვნივ და მარცხნივ გამოსახულ ორ დიაკვანთაგან ამჟამად მხოლოდ ერთის - რომანოზის დაქარაგმებული წარწერა იკითხება („წჲ რ/ო/მ/ ანო/ზ“ - დიაკვანი მეექვსე საუკუნისა, ტკბილად - მხმობელი). რომანოზს, იმ მეორისგან განსხვავებით, რომელიც საცეცხლურით წარმოგვიდგება, ხელებზე თეთრი ქსოვილი აქვს გადაფარებული, რომლითაც სანაწილე უჭირავს. მათი შესრულებისას არ ჩანს რაიმე საგულისხმო თავისებურება: ორივე შუახნის მამაკაცია, ორივეს ჩვენი გვიანა ძეგლების საკურთხევლის მოხატულობიდან ცნობილი, ერთიანი ლოკალური ფერით მოყვითალო ოქრით დაფერილი სადიაკვნე სამოსი მოსავს. დამახასიათებელია მათი გამოსახვის ადგილიც: საკურთხევლის მომიჯნავე მოსახატ სიბრტყეებზე ან თვით აფსიდის კედლებზე - ისე, როგორც საფარაში, უბისასა თუ ალავერდში.

მესვეტეებისა და დიაკვნების გამოსახულებანი რომ მრავლად დასტურდება ჩვენი ეკლესიების საკურთხევლის მოხატულობაში, ეს ცნობილია (ერთად, განუყრელად გვხვდებიან ისინი ატენში, ზემო კრიხში, მანგლისში, სვანეთის ეკლესიებში, ალავერდსა და წალენჯიხაში). საგულისხმო უფრო ისაა, რომ ბუგეულის მხატვრობა განსახილველი ყაიდის ძეგლთაგან ერთადერთია, სადაც ამ სახის იკონოგრაფიული სქემის გამოძახილია შემორჩენილი.

მხატვრული ხედვის თავისებურება ჩვენი ოსტატისა საუფლო ციკლის სცენებში უკეთ აშკარავდება, ვიდრე საკურთხევლის მოხატულობაში. ეს გასაგებია - სიუჟეტურ კომპოზიციებში თხრობა მეტია და ჩვენი ოსტატიც თავისებურად, მარტივად და ლაკონიურად, მეტყველად მოგვითხრობს ამა თუ იმ სიუჟეტით ნაკარნახევ ამბავს.

სცენებისა და ცალკეულ გამოსახულებათა განლაგების წესი აქაც თითქმის ისეთივეა, როგორიც ამ ყაიდის ყველა სხვა ძეგლში. ჩვეულ სქემას ჩვენი ოსტატი მხოლოდ ორგან არღვევს - ორივეგან სამხრეთის

კედელზე, სადაც „ხარება“ და „იოსებისაგან მარიამის ყვედრების“ სცენებია ასახული. ერთგან, „ხარების“ გვერდით, წმინდა დედების - ნინოსა და სისოს ფიგურები ჩნდებიან, მეორეგან - წმინდა კოზმანისა და დამიანეს წელზევითი გამოსახულებანი. თუ კოზმანისა და დამიანეს ფიგურები სცენას ძირითადი ფონის ფერადოვნებითა და ორი შეწყვილებული ხაზით გამოეყოფა, მეორეგან არც ფონის ფერადოვნებაა შეცვლილი და არც ის ვიწრო ზოლი ჩნდება, რომლითაც სცენებია ერთმანეთისგან გამიჯნული. ამიტომაცაა, რომ პირველივე შთაბეჭდილებით წმინდა დედები „ხარების“ სცენის თანამონაწილედ შეიძლება მივიჩნიოთ. დაკვირვებისას, მართალია, ისინი თითქოს გამოყოფილიც არიან (კომპოზიციის მარჯვენა ფრთაზე ჩამკეტ ვერტიკალად აღმართული მაღალი კოშკითაც და მათი - ამ ორი წმინდა დედის თითქოსდა სცენის სიღრმეში წარმოდგენითაც), მაგრამ ეს ნაკლებად თუ ცვლის პირველ შთაბეჭდილებას: ორივე წმინდანი - ნინოც და სისოც სწორედ იმ სცენასთან ერთად მოიხილება, სადაც ღმრთისმშობელთან დაკავშირებული წინასწარუწყების სცენაა გაშლილი. ეს შემთხვევითი არ არის: ამით ოსტატი გარკვეულად აჩენს ღმრთისმშობლის წილხვედრი საქართველოს განმანათლებლის როლს. ამგვარი გააზრება დამკვიდრებულია ძველ საქართველოში: გავიხსენოთ თუნდაც ნიკოლოზ გულაბერისძის ცნობილი საკითხავი, სადაც შექებული არიან წმინდა ნინო და ღმრთისმშობელი, როგორც ქართველთა მფარველი. ისიც ხომ ცნობილია, რომ წმინდა ნინო დავით გარეჯის ბერთუბნის მონასტრის მოხატულობაში ისეა დასავლეთის ტიმპანზე წარმოდგენილი, რომ აზრობრივად გარკვეულად უკავშირდება მის ზემოთ გამოსახულ „ღმრთისმშობლის შობის“ ამსახველ სცენას. რაც შეეხება წმინდა სისოს, მის შესახებ, როგორც ეს ზემოთ, გელათის წმინდა ელიას ეკლესიის მხატვრობის განხილვისას ვნახეთ, შეუძლებელია რაიმეს თქმა - ის ჩვენთვის ხელმისაწვდომ არც ერთ ლიტერატურულ წყაროში არ იხსენიება. ის არც უცხოენოვან დასურათებულ ხელნაწერებშია ასახული და არც ბიზანტიური წრის კედლის მხატვრობის სხვადასხვაგვარ ნიმუშებში. თუ ის ადგილობრივი წმინდანია, რასაც გვიანი დროის ბევრ ჩვენს ძეგლზე მისი გამოსახვა გვაფიქრებინებს, მაშინ ისიც ხომ შეიძლება ითქვას, ბუგეულის ეკლესიის მხატვრობაში მხოლოდ იკონოგრაფიული პროგრამის თავისებურება კი არ მიიქცევს ყურადღებას, არამედ ადგილობრივ წმინდანთა მიმართ სრულიად განსაკუთრებული დამოკიდებულებაც (სატრიუმფო თაღზეც ხომ ანტონი იყო გამოსახული).

„ხარება“ ის ერთადერთი სცენაა საუფლო ციკლისა, სადაც ამ მოგვიანო დროის თვით ყველაზე გაუწაფავი ოსტატებიც კი ცდილობენ მიჰყვნენ პალეოლოგოსთა მიერ დამკვიდრებულ სქემებს. გამონაკლისია ამ მხრივ მხოლოდ ჩვენი დარბაზის მოხატულობა. ხარების სიუჟეტი აქ ისეა ასახული, რომ არც კომპოზიციური წყობით, არც შესრულების მანერით, არც საერთო განწყობილებით არ ჰგავს ამავე ყაიდის სხვა ძეგლებში წარმოდგენილ, ამავე სიუჟეტის მომცველ სცენას. ჯერ ერთი, ის სხვების მსგავსად ვერტიკალურად კი არ არის აგებული, არამედ ჰორიზონტალურად, თითქმის ფრიზისებრ გაშლილი. ამასთან, უარყოფილია ამ სცენისთვის დამახასიათებელი ის მრავალი ეფექტური დეტალი, რომელიც პალეოლოგოსთა ხელოვნებიდან იქნა გადმოტანილი: აქ არც მდიდრული სამოსი ჩნდება ღმრთისმშობლისა, არც საფეხურებით ამაღლებული მისი ტახტი და არც ორ კოშკს

შორის გადაფენილი „ველუმი“. არც ფიგურათა პროპორციებია ხაზგასმულად დაგრძელებული, პირიქით - ოდნავ დამჯდარია თითქოს. მათი სახეებიც უბრალოა, სინატიფეს მოკლებული, იქნებ მოუხეშავიც, მაგრამ მეტყველია, გარკვეული განწყობილების მომცველი. ჩვენი ოსტატი, შეიძლება ითქვას, მოკრძალებულად გვთავაზობს „ხარების“ სრულიად მარტივად გადაწყვეტილ სცენას, სადაც ორი ფიგურის ურთიერთობა ერთდროულად მოთხრობილიცაა და წარმოდგენილიც. ეს ორი, თუ შეიძლება ითქვას, მხატვრული ხასიათი აქ ძალდაუტანებლად, ბუნებრივი უშუალობით ერწყმის ერთმანეთს.

სურათის მუქ მონაცრისფრო-ლურჯ ფონზე, მკვეთრად იკითხება კომპოზიციის მთელს სიგრძეზე გაშლილი, მოწაბლისფრო ოქრას მსხვილი ხაზით მონიშნული და მუქი მონაცრისფრო ლაქებით დაფერილი დაბალი ნაგებობა, რომელიც რამდენიმე კოშკითა და უსწორმასწორო ღიობებით არის დანაწევრებული. კოშკები, მოცულობითი ფორმის ჩვენების მიზნით დამრეცი კონტურით არის რომბისებრ მონიშნული, ცალ მხარეს ჩაჩრდილულიც, მაგრამ ისე გასიბრტყოვნებულია, სიბრტყეში დანახული, რომ ვერ წარმოქმნის სიღრმის რაიმე ილუზიას. კომპოზიციის მარჯვნივ - დაბალ, უბრალო სკამზე ჩამომჯდარი ღმრთისმშობელია გამოსახული, მარცხნივ ხელის დამახასიათებელი ჟესტით მისკენ მიმართული, ფრთებდაშვებული მთავარანგელოზი. მათ ტანმორჩილ ფიგურებს არცთუ პროპორციულად ეხამება შედარებით დიდი თავები და შესამჩნევად ფართოდ გაშლილი შარავანდები. მთავარანგელოზის გაწვდილი ხელის დიდი მტევანი და ფართოდ მორკალული მძიმე ფრთები. სცენის ორივე, მსხვილი ხედით გადმოცემული პერსონაჟი კადრთან მოახლოებულია. მთავარანგელოზიც და ღმრთისმშობელიც სხეულის მოძრაობით, სახითა და მზერით ჩვენსკენ, მჭვრეტელისკენ არიან მიმართულნი, მათი ურთიერთკავშირი კი აღნიშნულია ერთმანეთისკენ გაწვდილი ხელის ჟესტით. შთაბეჭდილება ისეთია, თითქოს ეს ორი ფიგურა, ერთდროულად, ჩვენს საჭვრეტადაც იყოს გარინდებული და ერთმანეთისკენაც მიმართული. კომპოზიციაში ამიტომაც წარმოიქმნება როგორც საერთო თხრობითობის, ისე ამ ორი ფიგურის ურთიერთობის ჩვენების, ამ ურთიერთობის დემონსტრირების შთაბეჭდილება.

აქ, მართალია, რამდენიმე კომპოზიციური მახვილია, მაგრამ ეს ხელს როდი უშლის მთავარის, ძირითადის გამოყოფას. სცენის ორივე პერსონაჟი, მიუხედავად იმისა, რომ ნაგებობით დანაწევრებულ ფონზეა გამოსახული, მაინც გამორჩეულად იკითხება. ეს მათი ზომებით, კადრში მარტივი, მაგრამ მოხერხებული განლაგებით როდი მიიღწევა მხოლოდ, არამედ სცენის საერთო კომპოზიციური აგებულებითაც. ფართოდ გაშლილ ნაგებობათა ორსავ ფრთაზე გამოსახული კოშკები, ღმრთისმშობლისა და მთავარანგელოზის ზურგს უკან ისეა აღმართული, რომ თითქოსდა გამიზნულად აგრძელებს ამ ფიგურათა ვერტიკალებს. ნაგებობის ჩაწეულ, კოშკებს შორის მოქცეულ არეს თანაბრად ავსებს უსწორმასწორო ასომთავრულით მონიშნული, სცენის აღმნიშვნელი წარწერა („ხარება“) და ზეცის გახსნილი სეგმენტიდან ჩამოსული სულიწმინდის აღმნიშვნელი სხივები, რომლებიც თანაბრად მიეფინება სცენის ორივე პერსონაჟს. ამ უბრალო ხერხით არა მარტო ერთმანეთს დაუკავშირდა ჩვენს საჭვრეტად ფრონტალურად წარმოდგენილი და, ამდენად, თითქოსდა ერთმანეთისგან დამოუკიდებლად გამოსახული ფიგურები, არამედ გარკვეულად მოხერხდა კიდეც საერთო კომპოზიციური სქემის ერთიან ორგანიზმად შეკვრა.

ხაზს საუფლო ციკლის ამ პირველსავე სცენაში თითქოსდა ისეთივე სახვით-დეკორატიული ფუნქცია აკისრია, როგორიც მონუმენტური მხატვრობის კლასიკური პერიოდის ძეგლებში იყო შენიშნული: ფორმას ხაზი მონიშნავს; ფორმის მოდელირებაც ხაზით მიიღწევა; ხაზი, მართალია, პირობითად, მაგრამ მაინც ფორმას მიჰყვება - აღნიშნავს სხეულის ამა თუ იმ ამოწეულ ნაწილს; პირობით-სიბრტყითი ფორმები შესაბამისობაში მოჰყავს ხაზების სიბრტყით-დეკორატიულ განლაგებას. ერთია მხოლოდ - ხაზი ახლა უკვე თითქმის უკიდურესობამდეა გამარტივებული, იმდენად, რომ არ იგრძნობა კლასიკური პერიოდის ძეგლებისთვის დამახასიათებელი, რიტმულ-დეკორატიული ჟღერადობა ხაზისა. შიდა ნახატის სიმრავლე თავიდანვე ხვდება თვალს. ეს ხაზები შესამჩნევად აქუცმაცებენ ფორმას. ფორმა სიბრტყითია, რადგან ფორმის მოდელირების გაღიავება-ჩაჩრდილვის პრინციპზე აგებული წესი ამ ჭარბად დატანილმა ხაზებმა და შტრიხებმა შეცვალეს მხოლოდ. ეს ხაზები, მართალია, რაღაც ფუნქციას კი ასრულებენ, მაგრამ, ამასთან, მათი სიმრავლე არა მარტო ანაწევრებს, არამედ თვალნათლიობას უკარგავს ფორმას. ამდენად, საერთო ნახატის, თვით ხაზის მოხაზულობის გამარტივების შესაბამისად არ ხდება ფორმისა და მისი მოდელირების გამარტივება.

თავიდანვე, ამ პირველივე სცენის განხილვისთანავე აშკარაა, რომ სახვითი ამოცანების გადაწყვეტის მხრივ ბუგეულის დარბაზის მოხატულობა ამავე ყაიდის სხვა ძეგლთა ანალოგიურ სურათს იძლევა. ამის მიუხედავად, აქ ჩნდება ისეთი რამ, რაც მას სხვებისაგან გამოარჩევს.

ფორმას ჩვენი ეკლესიების ამ ერთი ჯგუფის მოხატულობაში, როგორც ითქვა, ხაზის სიმრავლე და სიხისტე აქუცმაცებს. ბუგეულის მხატვრობაში ხაზის სიმრავლე აშკარად ჩანს, მაშინ როცა ეს ჭარბი ხაზები, თვით მოკლე-მოკლე შტრიხებიც კი მოკლებულია გრაფიკულ სიხისტეს. მეტიც, მონასმი ისე ცხოველად არის სიბრტყეზე დატანილი, რომ ნახატში თავისებურ ფერწერულ-ცხოველხატულ ეფექტსაც ქმნის (ამ შთაბეჭდილების წარმოქმნას ხელს ისიც უწყობს, რომ აქა-იქ, სადაც შიდა ნახატის ხაზებს თეთრას ვიწრო ზოლები დაუყვება, ტონალური გრადაციის ელემენტებიც შეინიშნება). ბუგეულის ოსტატის მხატვრული ხედვა აშკარად უფრო ცოცხალია, უფრო თვითმყოფადი, უშუალო. მან თავისთავადი, ბუნებრივი ნიჭის წყალობით შეძლო სიმშრალისაგან, განყენებულობისაგან თავის დაღწევა. მონასმი აქ არა მარტო ცოცხალია, არამედ რაღაც სახასიათო ელემენტის მატარებელიცაა. სწორედ ამიტომაა, რომ საუფლო ციკლის ამ პირველივე სცენის პერსონაჟთა სახეებში (დაახლოებით ისე, როგორც ქტიტორთა პორტრეტში ვნახეთ) გარკვეულად წარმოჩინდა ხასიათის სიზუსტის ნიშნები: მთავარანგელოზის დაჯერებული გამოხედვა იქნება ეს, თუ ღმრთისმშობლის სათნო და დაფიქრებული სახის სევდანარევი გამომეტყველება; ანდა ღმრთისმშობლის შარავანდს ხარების მაუწყებლად მიხატული მტრედის გაშლილი ნისკარტისა თუ ზეაწეული ფრთების ცოცხალი მონახაზი.

იგივე მხატვრული განწყობილება „ხარების“ მომდევნო, „იოსებისაგან მარიამის ყვედრების“ ამსახველ სცენაშიც წარმოჩინდება (ასომთავრული წარწერით: „ყვედრება იოსებისაგან მარიამისი“). ღმრთისმშობლის ცხოვრების ეს ეპიზოდი იშვიათად არის ილუსტრირებული და ისიც ჩვენი მხატვრობის მხოლოდ გვიანა ძეგლებზე (მაგალითად, ხობის მოხატუ-

ღობაში, ცენტრალური ნავის სამხრეთ კამარაზე, სადაც ხარების რამდენიმე ეპიზოდად დანაწევრებული სცენებია გაშლილი)[29]. ბუგეულისეული სცენა წარმოდგენილია მოხატულობის იმ ვიწრო არეზე, რომელიც სატრიუმფო თაღსა და სამხრეთის სარკმელს შორის არის მოქცეული. კომპოზიცია გაშლილია „ხარების“ სცენის ანალოგიურად: ზუსტად მეორდება ხუროთმოძღვრული ფონი - მისი ფორმა და ფერადოვნება, ფიგურების განლაგება, მათი მოძრაობაც კი. სახითა და ორივე ხელის მავედრებელი ჟესტით ჩვენსკენ მომართული ღმრთისმშობელი ისევ მარჯვნივ, ისევ უბრალო და დაბალ სკამზე ზის. ასეთსავე სკამზეა ჩამომჯდარი მზერითა და ფართოდ გაწვდილი ხელებით მისკენ მიმართული იოსებიც.

კომპოზიცია აქაც მარტივია. სურათის მთელს სიგრძეზე გაშლილი ნაგებობა, არცთუ შემთხვევით, იმ ქვედა, ნეიტრალურ ზოლს გამოყოფს, რომელზეც ფიგურებია განლაგებული. რამდენიმე კომპოზიციური მახვილი ნაგებობის რამდენიმე კოშკი (როგორც „ხარების“ სცენაში: თითოთითო მარიამისა და იოსების უკან, ერთიც მათ შუაში) არა მარტო ამ ფიგურების აქცენტირებას უწყობს ხელს, არამედ მთლიანობაში მათს აღქმასაც. სურათში განსაკუთრებით დასამახსოვრებელია ფიგურათა პოზები: იოსებისკენ თითქოსდა უცაბედად, სანახევროდ შეტრიალებული მარიამი, მისი მეტყველად აპყრობილი ხელები, ზეაწეული წარბებითა და ფართოდ გახელილი, მეტყველი თვალებით გამოხატული შემკრთალი მზერა. მოკრძალებისგან ოდნავ უკან გადახრილი იოსების დამახასიათებელი მოძრაობა, მისი პატარა სხეულისთვის შეუფერებელი, მარიამისკენ მიმართული ხელების ორი დიდრონი მტევანი. მოგვიანო დროის ჩვენს კედლის მხატვრობაში, ალბათ, იშვიათია სცენა, რომლის შინაარსიც ასე უბრალოდ და ლაკონიურად იყოს მოთხრობილი.

მოხატულობის ამავე, სამხრეთ-აღმოსავლეთი მონაკვეთის მომდევნო კომპოზიცია წინა ორისგან განსხვავებულ გადაწყვეტას გვთავაზობს. აქ ერთ კომპოზიციად, და საკმაოდ ოსტატურადაც, გაერთიანებულია ორი სცენა: „გარდამოხსნა“ და ის სცენა, რომელიც „წმინდა არმენაკს შეგრაგნილ“ იესუს ცხედარსა და მისკენ თავდახრილ, საცეცხლურით გამოსახულ ორ წმინდა მამას გადმოსცემს. „გარდამოხსნასთან“ ერთად წარმოდგენილი სცენა იმდენად უჩვეულოა, რომ ზუსტად ვერ ვიტყვით, თუ რა შინაარსს იტევს იგი - წმინდა მსხვერპლის თაყვანისცემას კი მოგვაგონებს, სადაც ეკლესიის მამების გამოსახვით რაღაც ლიტურგიკული კონოტაცია არის შემოტანილი. ერთი რამ ცხადია: ერთიან კომპოზიციად აქ ორი ისეთი სცენაა გაერთიანებული, რომლებიც სიუჟეტურად ერთმანეთთან დაკავშირებულ, ერთსა და იმავე დროში განვითარებულ ამბავს გადმოსცემს. ეს კი, ერთსა და იმავე დროს, შესაძლოა იყოს გარდამოხსნის შემდეგ მაცხოვრის ცხედრის „შეგრაგნაც“ და მისი თაყვანისცემაც[30]. კომპოზიცია ხომ ისეა აგებული, რომ ეს ორი სხვადასხვაგვარი სიუჟეტი დამოუკიდებლად

---

[29] ამასთან იხ. სოფელ ლავროვის (დასავლეთი უკრაინა) წმინდა ონოფრეს მონასტრის კარიბჭის მოხატულობა (XV-XVI სს.). „ვედრების“ სცენა აქ ღმრთისმშობლის აკათისტოშია ჩართული. А. И. Рогов, Фрески Лаврова: Византия. Южние славяне и Древняя Русь. Западная Европа, М., 1973, გვ. 341.

[30] „იესუს შეგრაგნის“ ამსახველი სცენა ჩვენთვის მხოლოდ უბისის მოხატულობიდანაა ცნობილი: შ. ამირანაშვილი, უბისა, თბ. 1938, ტაბ. XIV, 2.

კი არა, არამედ ერთად, მთლიანობაში იქნას განხილული. აქ წარწერაც ერთია - მთავარი, ძირითადი სცენის აღმნიშვნელი („გარდამოხსნა“).

მოხატულობის ეს მონაკვეთი, სარკმლის ფართო ღიობით დაყოფილია ორ არათანაბარ ფრთად. მარჯვენა არე მოხატულობისა, სადაც „გარდამოხსნაა“ გაშლილი, გაცილებით ჭარბობს მარცხენას. ამის მიუხედავად, ეს ერთიანი კომპოზიცია, როგორც ითქმის ხოლმე, კოჭლი როდია - მთლიანია, გაწონასწორებული.

„გარდამოხსნის“ ტრადიციისამებრ აგებული სცენა მარტივი ფორმებით გადმოცემულ ნათელ სურათს წარმოქმნის. აქაც მონუმენტურ ფორმებს მიახლოებული სიმეტრიული კომპოზიციაა, აქაც პერსონაჟთა დახასიათების სისუსტე (რაც ისევ და ისევ ხაზის, ნახატის დახვეწილობით კი არ არის მიღწეული, არამედ სრულიად მარტივი, უბრალო ხერხით): თავჩამოგდებული იესო, მისი უსიცოცხლო სხეულის სიმძიმე, ამ სიმძიმისგან მხრებში მოხრილი არამათიელი, მისი ძლიერად შეკუმშული ხელის მტევანი, შვილის ულონოდ მოწყვეტილ ხელთან თავდახრილი, სასოწარკვეთილი მარიამი, შორისგან თითქოს უცაბედად შემობრუნებული იოანე. ოსტატის გაუწაფაობას აქაც თითქმის სრულად ჩქმალავს თხრობის მომხიბვლელი გულწრფელობა.

იოანეს ფიგურა, რომელიც კომპოზიციის თითქმის ცენტრშია წარმოდგენილი, ამ ორი სცენის შემაერთებელი რგოლია. ის ისე უცნაურად დგას, რომ მზერით მთლიანად „გარდამოხსნის“ სცენისკენ არის მიმართული, სხეულითა და უკან გაწვდილი ხელებით კი გარდამოხსნილის ცხედარს უთითებს. მისი ფიგურის სწორედ ამ თავისებური მოძრაობით ხდება შესაძლებელი იმ მსუბუქი რიტმის გამთლიანება, რომელიც კომპოზიციის ორივე მხრიდან - მარჯვნივ გამოსახული ღმრთისმშობლისა და მარცხნივ მდგომ ეკლესიის მამათა თავდახრილი ფიგურებიდან ცენტრისკენ ვითარდება. სასურათე სიბრტყეზე ფიგურებისა და საგნების მარტივი, ამასთან, ოსტატური განლაგებით მიღწეულია ისეთი, შეიძლება ითქვას, ბუნებრივი მთლიანობა, რომ, მომხატველი-ოსტატისთვის არცთუ სასურველ ადგილზე გაჭრილი სარკმლის გამო, კომპოზიციის ორ არათანაბარ მონაკვეთად იძულებითი დაყოფა დამაჯერებლად არის გამართლებული.

საუფლო ციკლის თითქმის ასეთივე რიგით გაშლილი სამი სცენა მოხატულობის მომდევნო, სამხრეთ-დასავლეთ მონაკვეთზეც ჩნდება. ამ სამ სცენაშიც დამახასიათებლად აშკარავდება კომპოზიციათა აგების ხსენებული წესი: ცენტრის გამახვილება, ფრთების წონასწორობა, ჩვენი ეკლესიის მომხატველის ნახელავისთვის ჩვეული ის მსუბუქი რიტმი, რაც ფიგურებისა და საგნების მარტივი განლაგებითა და ორი-სამი ფერის ოსტატური მონაცვლეობით არის წარმოქმნილი.

პირველი ამ სცენებს შორის „შობის“ კომპოზიციაა. მისი იკონოგრაფია, კომპოზიციური სქემაც ამ ყაიდის ძეგლებისთვის დამახასიათებელია (ისეთი, როგორიც ჭალაში, ტაბაკინსა და კალაურში გვაქვს). გამოსახულია იგი ჩვეულებისამებრ - მთის პეიზაჟის ფონზე. უმეტესი ნაწილი კომპოზიციისა, სცენის სხვა პერსონაჟთაგან ზომებით გამორჩეულ, მწოლიარე ღმრთისმშობლის ფიგურას მოიცავს. ღმრთისმშობელს მარჯვენა ხელი თავქვეშ აქვს ამოდებული (უშუალოდ დანახული დეტალი, რაც მწოლიარე ფიგურის ბუნებრივ მდგომარეობას გადმოსცემს) და მზერით ქვემოთ, ჩვილის განბანვის სცენისკენ არის მიმართული. სურათის ზემო, დღეისათვის საკმაოდ დაზიანებულ, მარჯვენა ფრთაზე თეთრ სახვევებში შეკრული

ჩვილია გამოსახული, საპირისპიროდ კი - ღმრთისმშობლისკენ მოძრაობითა და ხელების დამახასიათებელი ჟესტით მიმართული, ერთმანეთთან გვერდიგვერდ მდგარი ორი მახარებელი ანგელოზი. ფართო ასომთავრული წარწერა („შობა") სწორედ რომ კომპოზიციის ცენტრალურ ვერტიკალზე, ჩვილ იესუსა და ანგელოზთა შორის მოქცეულ არეზეა მკაფიოდ გაშლილი. სცენის ყველა სხვა პერსონაჟი სურათის ქვედა არეზე ჩანს. ყველა შედარებით მცირე ზომისაა. ეს, განსაკუთრებით, სურათის მარცხენა ფრთაზე, ანგელოზთა ქვემოთ გამოსახულ მოგვებზე ითქმის - ტეხილი ხაზებით მონიშნული მთების რიტმში ჩართულ მათს წელზევით ფიგურებზე, იოსების ფიგურაზეც, რომელსაც ამ მთების გვერდით, სცენის მარჯვენა კუთხეში ვხედავთ. მისი ოდნავ თავდახრილი, მხრებში მოხრილი ფიგურა - ლოყასთან მიტანილი ხელის ჟესტი, გაკვირვებისგან ზეაწეული წარბები თუ ფართოდ გახელილი თვალები გარკვეულად მოიცავს ამ სცენის შესატყვის სახასიათო ელემენტს. ჩვილის განბანვის სცენაშიც იგივე შეინიშნება. დაზიანების მიუხედავად, ჩანს, რომ „ბანა" როგორადაც მას ასომთავრული წარწერა მოიხსენიებს, წარმოდგენილია ნეიტრალურ ფონზე და კიდევ ის, რომ ფრონტალურად გამოსახული ჩვილი აქაც ისევე სანახევროდ ზის ემბაზში, როგორც პალეოლოგამდელი პერიოდის უმრავლეს ძეგლებშია შენიშნული (მაგალითად, ატენში და, საერთოდ, ბიზანტიური წრის XI-XII საუკუნეთა მხატვრობის სხვა მრავალ ნიმუშზე).

კომპოზიციაში განსაკუთრებით საგულისხმოა მთების ფორმა, მთების თავისებური ნახატი. დაკვირვებისთანავე ჩანს, რომ ეს ის, პალეოლოგოსთა ხელოვნებიდან შემოტანილი, თითქოსდა ფიქალებად დაწყობილი, საფეხურისებრ განლაგებული მთების მარტივი და, ამდენად, უკვე სახეცვლილი მონახაზია, რომელიც ამგვარივე ბუნების სხვა ძეგლებშიც შემოგვხვდა. ჩვენს შემთხვევაში მთების მხოლოდ სახეცვლილი, მისი ძლიერ დეკორატიული, ტალღოვანი და დინამიკური ნახატი როდი გვაძლევს ორიგინალთან სხვაობას: პალეოლოგოსთა ხელოვნებაში მთების ტეხილი, მოუსვენარი რიტმი, მართალია, წარმოქმნის აქტიურ კომპოზიციურ მახვილებს, მაგრამ ისინი ისე ორგანულად არიან ჩართული კომპოზიციის საერთო მონახაზში, რომ კი არ აფერმკრთალებენ, არამედ ხელს უწყობენ მთავარი მახვილის წარმოჩენას. ჩვენთან კი, სადაც კომპოზიციის უბრალო, მარტივი გადაწყვეტაა, ზედმეტად დაქუცმაცებულ ელემენტად გვევლინებიან. ძირითადად ამის გამოა, რომ „შობის" მრავალფიგურიანი კომპოზიცია, მისი აზრობრივი ცენტრის მასშტაბური გამოყოფის მიუხედავად, მაინც ნაკლებად შეკრულია, ნაკლებგამთლიანებული.

ამა თუ იმ სცენაში ასახული ამბის დემონსტრირება, მისი წარდგენითობა, მართალია, ყველგან შეინიშნება, მაგრამ განსაკუთრებით ეს მაინც „იერუსალემად შესვლის" მრავალფიგურიან კომპოზიციაში ჩანს.

განსახილველი ჯგუფის ძეგლთაგან აქ ბევრი რამ არის განსხვავებული. არსად, არც ჭალაში, არც ტაბაკინში, კალაურში, ილემსა თუ ქორეთში არ გვხვდება ამ სცენის ამსახველი ისეთი კომპოზიცია, რომელიც, აღმოსავლეთიდან მომდინარე ტრადიციით, ასე ერცლად, ასე ფართოდ იყოს ჰორიზონტალურ ზოლად ფრიზისებრ გაშლილი. სხვათაგან განსხვავებით, აქ ფონიც თითქმის მთლიანად ნეიტრალურია (თუ იმ ერთადერთ, მომცრო ზომის ნაგებობას არ ჩავთვლით სცენის მარჯვენა კუთხეში, რომლისგანაც დღეს მხოლოდ მცირეოდენი ფრაგმენტებია შემორჩენილი).

მეტიც - მხოლოდ ნეიტრალური კი არა, არამედ ერთადერთი ფერით, თეთრანარევი ლურჯით მკრთალად დაფერილი (გავიხსენოთ XIII საუკუნის, მაგალითად, აჭის მოხატულობა, და მომდევნო პერიოდების ჩვენივე კედლის მხატვრობის სხვადასხვა ნიმუში თუნდაც, ტაბაკინის მოხატულობა, სადაც ფონი, პალეოლოგოსთა ხელოვნების გავლენით, სამფერია). თავისებურია ისიც, მაცხოვრის თეთრადმოსილი, აღმოსავლურ-ქრისტიანული ტრადიციისამებრ, ფრონტალურად გამოსახული ფიგურა არა მხოლოდ ზომებით, არამედ შესამჩნევი ინტერვალითაც რომ გამოეყოფა მის ორსავ მხარეს წარმოდგენილ მრავალფიგურიან ჯგუფებს. კიდევ ის, რომ სცენაში მონაწილე თითქმის ყველა პერსონაჟი მასშტაბურია, თითქმის ყველა მსხვილი ხელით გამოსახული: ერთიან ჯგუფად შეკრული, დახვეწილი გრაგნილებით წარმოდგენილი მოციქულებიც და მათ საპირისპიროდ მდგომი, გაწვდილი ხელებითა და მზერით ქრისტესკენ მიმართული იერუსალემის მცხოვრებნიც. თუ ამას მეტად მარტივი ხერხით ასახულ პერსონაჟთა დახასიათების ჩვენი ოსტატისთვის ჩვეულ სიზუსტესაც დავუმატებთ (ჭაღარაწვეროსანი მოციქულის - პეტრეს მკაცრი გამოხედვა იქნება ეს, თუ ახალგაზრდა იოანეს დაფიქრებული მზერა, ხეზე გასული ბიჭის სახასიათო მოძრაობა, თუ მისივე ხელის მისალმებად აღმართული ცოცხალი ჟესტი), მაშინ იმ თავისებურებით გამორჩეულ სურათს მივიღებთ, რომელიც ბუგეულის ეკლესიის მომხატველის შემოქმედებისთვის არის საერთოდ დამახასიათებელი. დამახასიათებელია ამ სცენის ფერადოვნებაც - ფერის კომპოზიციური ჟღერადობა, კომპოზიციის ცენტრალურ მონაკვეთზე მისი საგანგებო აქცენტირება (ღია წაბლისფერნარევი მოწითალო პერანგი, რითაც კიდევ უფრო, ახლა უკვე განსაკუთრებით, გამახვილებულია კომპოზიციის სხვა მხრივაც გამორჩეული, მოლურჯოდ დაფერილი შუანა მონაკვეთი).

კომპოზიციათა ამ რიგს მოხატულობის ამ მონაკვეთზე, მესამე რეგისტრის სცენა - „განკითხვის დღე“ გაასრულებს.

ეს ერთი იმ ფართოდ გავრცელებულ თემათაგანია, რომელიც ნაირგვარად არის ასახული ჩვენს შუასაუკუნოვან მხატვრულ შემოქმედებაში - როგორც ოფიციალური რიგის, ისე განსახილველი ჯგუფის მცირე ზომის დარბაზულ ეკლესიათა მოხატულობაში[31]. უნდა ითქვას ისიც, რომ ჩვენი მხატვრობის ამ თემის ამსახველი კომპოზიციები, ბიზანტიურ ნიმუშებთან შედარებით, მართალია, გაცილებით მწირია, გაცილებით ადვილად მოსახილველი, მაგრამ არც ისე შეკვეცილია და არც ისე უბრალოდ გადაწყვეტილი, როგორც ბუგეულისეული სცენა.

„განკითხვის დღე“ თითქმის ყველგან დასავლეთით გამოისახება, ოღონდ ზოგან, მრავალეპიზოდიანობის გამო, ვერ თავსდება ერთ კედელზე და მოსაზღვრე კედლებზეც გადადის (სამხრეთით ან ჩრდილოეთით)[32]. ჩვენს შემთხვევაში ეს სცენა სამხრეთის კედელზეა დამოუკიდებლად წარმოდგენილი, რაც შემთხვევითი არ არის: ჯერ ერთი - მეორედ მოსვლის თემა

---

[31] „განკითხვის დღე“ ტიმოთესუბნისეული სცენის, ალბათ, ყველაზე სრულისა და დამუშავებული კომპოზიციის მაგალითზე, განხილულია ე. პრივალოვას ნაშრომში. აქვე პარალელური მასალაც ფართოდ არის მოხმობილი: Роспись Тимотесубани, გვ. 91–97. ერთ შემთხვევაში – დმანისში, „განკითხვის დღე“ ჩრდილოეთის კედელზეა გამოსახული.

[32] Е. Привалова – Роспись Тимотесубани, სქოლიო 56–57.

ხომ უკვე საკურთხეველშია მინიშნებული („ვედრება" და იქვე, მის ქვემოთ გამოსახული „საყდარი განმზადებული"). ამასთან, განკითხვის დღის, ერთი შეხედვით, თითქოსდა დამოუკიდებლად ასახული სცენა, აზრობრივად ხომ იმ კონტექსტშია მოქცეული, სადაც ერთად, უკვე გამთლიანებული სახით აშკარავდება ძე ღმრთისას სამი ხატება: ძე კაცი („შობა"), ძე მეუფე („იერუსალიმად შესვლა"), ძე მსაჯული („განკითხვის დღე").

ბუგეულისეული სცენის თავისებურებას ადგილის შერჩევა როდი გვიაშკარავებს მხოლოდ, არამედ შინაარსობრივი ქარგაც, იკონოგრაფიაც, საერთო მხატვრული გადაწყვეტაც.

წარმოდგენილი მასალა შესამჩნევად შეკვეცილია. სცენაში, როგორც ჩვეულებრივ ხდება ხოლმე (არა მხოლოდ ოფიციალური რიგის ძეგლთა გაბმულ რიგში, X საუკუნის დამლევიდან მოყოლებული, ვიდრე XV საუკუნემდე, არამედ თვით ამავე დროისა და ამავე ყაიდის ძეგლში ტაბაკინის მოხატულობის ამავე თემის ამსახველ კომპოზიციაში), არც რომელიმე წინასწარმეტყველი ჩნდება, არც რომელიმე მოციქული, არც ადამისა და ევას ფიგურები, არც ღმრთისმშობელი და ნათლისმცემელი. სცენაში ასევე არ ჩანს სამოთხის გამოსახულება. ჩვენს კომპოზიციაში ძირითადი სიუჟეტური მახვილი მთავარანგელოზთა მიერ კეთილ და ბოროტ საქმეთა გარჩევის კონკრეტულ მომენტზეა გადატანილი.

ჰორიზონტალურად გაშლილ ამ მრავალფიგურიან კომპოზიციაში გამორჩეულად დომინირებს ქრისტესა და სამი ანგელოზის ფიგურა. ჩარჩოს მარცხენა კიდესთან „საყდარსა მჯდომი" მაცხოვარი ისეა მსხვილი ხედით გადმოცემული, რომ თითქოს არც მონაწილეობს სცენაში: მისი ფიგურის ფრონტალურად წარმოდგენა, მზერა და მაკურთხეველი მარჯვენა, ძირითადად, ჩვენზე, მჭვრეტელზეა გამიზნული. ცენტრში ორი ანგელოზი დგას: ერთი, რომელიც მარცხნივაა, სასწორით წარმოგვიდგება (ადამიანის კეთილ და ბოროტ საქმეებს წონის), მეორე შუბით (ჯოჯოხეთში მიერეკება ცოდვილთ), მესამე, წელზევით გამოსახული მესაყვირე ანგელოზი, ფრთაგაშლილია და ზემოდან შემოდის სურათში (მისი საყვირის ხმაზე საფლავებიდან დგებიან მიცვალებულნი). აქვეა მართალთა (შერაცხილთა) და ცოდვილთა (შეურაცხავთა) ერთიან ჯგუფად შეკრული მცირე ზომის შიშველი ფიგურები, რომლებიც, ჩვეულებისამებრ, კომპოზიციის მარჯვნივ და მარცხნივ დგანან. სურათის ქვედა, ვიწრო ზოლად გაშლილი არე ჯოჯოხეთს ასახავს: ცეცხლის მდინარეში ცოდვილნი იტანჯებიან, სატანა ორთავიან ურჩხულზე ზის, ცხოველები და ფრინველები თავიანთი წიაღიდან გადმოანთხევენ ადამიანთა ნაწილებს. აქვეა ჯოჯოხეთის სიმბოლო დაგრეხილი გველეშაპი და სხვა.

კომპოზიციური სქემა ამ სცენისა არ არის ისე ნათლად ორგანიზებული, როგორც სხვა შემთხვევაში იყო შენიშნული. ეს კი იმდენად სასურათე სიბრტყის შედარებით მცირე მონაკვეთზე სხვადასხვა მასშტაბის ფიგურათა სიმრავლით როდია გამოწვეული, რამდენადაც იმ ჭარბი კომპოზიციური მახვილებით, რომლებიც თითქოსდა ერთმანეთისაგან დამოუკიდებლად და არცთუ მწყობრად არიან სურათში წარმოჩენილი. ერთმანეთისაგან გამოყოფილი ორი კომპოზიცია აქ თითქოსდა დამოუკიდებლად ვითარდება: მაცხოვრის სხვათაგან საკმაო ინტერვალით გამიჯნული, ფრონტალური ფიგურა აშკარად წარდგენითი ხასიათისაა (ისეთივე, როგორიც „ვედრების" საკონქო კომპოზიციაში ვნახეთ), ანგელოზები კი, საპირისპირო ფრთაზე სამმეოთხედში გამოისახებიან და, ამდენად,

მოქმედებაშიც უფრო უშუალოდ არიან ჩართული. ამიტომაცაა, რომ შედარებით მშვიდსა და ტექტონიკურ მარცხენა ფრთას, რომელიც ქრისტე - მსაჯულს წარმოგვიდგენს, მარჯვენა ფრთაზე შესამჩნევად მოუსვენარი, რამდენადმე დახვავებული ფიგურებისაგან შემდგარი ჯგუფი უპირისპირდება. ამ მრავალფიგურიან კომპოზიციაში ამიტომაც ძნელდება აზრობრივი ცენტრის გამოყოფა: მთავარი პერსონაჟი აქ თითქოს მაცხოვარია, მაგრამ სცენაში მთავარანგელოზებიც ხომ მთავარ როლს თამაშობენ. ყოველი მათგანი თავისებური კომპოზიციური მახვილია, რაც გაურკვევლობას იწვევს. ჩვენი ოსტატი, როგორც ჩანს, მასშტაბურობის შთაბეჭდილების წარმოქმნას ცდილობს ისე, რომ ვერ თმობს მარტივი ჩვენებით წარმოქმნილი თხრობის მისეულ პრინციპს. მან ნაკლებად თუ შეძლო ეს ორი, ერთმანეთისგან განსხვავებული ხერხის შერწყმა-შერიგება და „განკითხვის დღის" ამსახველი სცენის კომპოზიციური სქემაც ამიტომაც არ არის ისე ნათლად ორგანიზებული, როგორც საუფლო ციკლის სხვა, დანარჩენი სცენები.

ამ სცენის მოხილვამ, მოტივთა შერჩევა-განლაგების მხრივ, შეუძლებელია არ შეგვახსენოს ჯოისუბნის ამავე თემის ამსახველი რელიეფები[33]. აქაც თითქოსდა კადრებად დაყოფილი, ერთმანეთზე „დალაგებული" ცალკეული ნაწილებია მთლიანი სცენისა (სარკმლის თავზე თითქოსდა დამოუკიდებლად გამოსახული, საუფლო ტახტზე დაბრძანებული მაცხოვარი იქნება ეს, თუ მის ქვემოთ, ახლა უკვე სარკმლის ქვედა მარჯვენა ფრთაზე სასწორით წარმოდგენილი მერალარე ანგელოზი, ან ცოდვილთა და მართალთა ფიგურები). შთაბეჭდილება ისეთია, თითქოს ბუგეულის ოსტატს ჩვენი ქვეყნის ამავე კუთხეში შექმნილ X საუკუნის რელიეფიდან პირდაპირ თუ არა, მახსოვრობით მაინც უნდა ჰქონდეს ბევრი რამ მიღებული თავისივე მხატვრული ხედვით უკვე თავისებურად გადმოცემული.

მომდევნო სცენები საუფლო ციკლისა „განკითხვის დღის" კომპოზიციასთან შედარებით უფრო მკაფიოდ არის ორგანიზებული - მარტივი, მაგრამ ნათელი ლოგიკა ჩანს როგორც საერთო, ზოგადი სქემების წარმოდგენისას, ისე ცალკეული კომპოზიციისა თუ ცალკეული ფიგურის აგებისას.

დასავლეთი კედლის ზემოდან მორკალული სიბრტყე აქ გაშლილ სცენათა თავისებურ კომპოზიციურ გადაწყვეტას მოითხოვდა. ეს ამოცანაც, შეიძლება ითქვას, იოლად დაძლია ჩვენმა ოსტატმა.

ზემო რეგისტრის მოხატულობა ამ კედლის ვიწრო სარკმლითა და სარკმლის გაყოლებაზე ფართოდ დატანილი ორნამენტული ზოლით გამიჯნულ ორ სცენას წარმოგვიდგენს: „მირქმას" და „ნათლისღებას". პირველი სცენა დაზიანებულია, თუმცა არც ისე, რომ კომპოზიციური სქემისთვის თვალის მიდევნება ვერ მოხერხდეს.

სურათის ცენტრში ძირითად კომპოზიციურ მახვილს - ჩვილით გამოსახულ ღმრთისმშობელს ვხედავთ. ღმრთისმშობელი არა მარტო საკმაო ინტერვალით გამოეყოფა სცენის ორ სხვა პერსონაჟს, არამედ გამორჩეული მასშტაბითა და ფართოდ გაშლილი მოწითალო მოსასხამის სხვათაგან განსხვავებული ფერადოვნებითაც. მის უკან იოსების ფიგურა გაირჩევა, საპირისპირო ფრთაზე კი გაწვდილი ხელებით, რომელზედაც წითელი პალიუმი აქვს გადაფარებული ღმრთისმშობლისკენ მიმართული სვიმეონია

---

[33] ნ. ალადაშვილი. ჯოისუბნის რელიეფები. „საბჭოთა ხელოვნება", 1978. 7. გვ. 68–76.

წარმოდგენილი. აქაც, ყველა ამ რიგის ძეგლთა (ჭალის, წითელხევისა თუ გელათის წმინდა ელიას ეკლესიის მოხატულობათა) ანალოგიურად, ის მომენტია ასახული, როცა ჩვილი სვიმეონს კი არ უჭირავს დედისათვის გადასაცემად[34], არამედ ჯერ კიდევ დედასთანაა და ფართოდ ხელგაშლილი, აღმოსავლეთიდან მომდინარე ტრადიციისამებრ, ფრონტალურად არის გამოსახული[35]. აქაც, ამ ყაიდის ძეგლების მსგავსად, აზრობრივი აქცენტი ევქარისტიული მსხვერპლის იდეაზეა გადატანილი და არა ქრისტეს ღვთაებრივი ბუნების გაცხადებაზე. ეს, იქნებ, იმითაც ჩანდეს დამატებით, რომ ჩვენი ოსტატი მიმართავს მირქმის იმ იკონოგრაფიულ ვერსიას, სადაც გამოყვანილი არ არის ანა წინასწარმეტყველი - სცენის ის პერსონაჟი, რომელიც მაცხოვრის ღვთაებრიობას დაადასტურებდა.

სცენაში არ შეიმჩნევა პალეოლოგოსთა ხელოვნების ამა თუ იმ ნიმუშის მოსესხების რაიმე კვალი - ეს ფიგურათა პროპორციებით, ძალზე მარტივად, სრულიად უბრალოდ გადაწყვეტილი კომპოზიციური სქემით, ფონის ნაკლები გადატვირთვით კი არ ჩანს მხოლოდ, არამედ რიგი იკონოგრაფიული დეტალებითაც. ჩვილი რომ ჯერ კიდევ დედასთანაა, ამას ადრეული დროის ნიშნად მიიჩნევენ (XII საუკუნის მიწურულისა და შემდგომი დროის ყველა იმ ჩვენს ძეგლში, რომლებიც პალეოლოგოსურ ნიმუშებს არის მინდობილი, ჩვილი აუცილებლად სვიმეონს უჭირავს, თვით გვიანა საუკუნეებშიც კი მაგალითად, გელათის წმინდა გიორგის ეკლესიის მოხატულობაში). ადრეული დროის ნიშნად ჩანს ისიც, სურათის ფონად სალხინებელი კი არა, ისეთივე კოშკისებრი ნაგებობა რომ არის გადმოცემული, როგორიც ამავე მოხატულობის სხვა დანარჩენ სცენებშიც შემოგვხვდა (ხარება", „ყვედრება იოსებისაგან მარიამისა"). ჩვენთან ასევე არ ჩანს პალეოლოგოსთა ხელოვნებისთვის დამახასიათებელი ორნამენტული სამოსი ჩვილისა (ისეთი, როგორიც აჭის, უბისას, წალენჯიხისა და ამ ყაიდის სხვა ძეგლთა მოხატულობაში ჩნდება).

ასე რომ, აქაც, ამ კონკრეტულ სცენაშიც ადრეული საუკუნეების ჩვენივე ხელოვნების შორეულ გამოძახილს უფრო შევიცნობთ, ვიდრე თანადროულ, ოფიციალური რიგის მაღალი საშემსრულებლო ოსტატობით გამორჩეულ ძეგლთა გავლენებს.

მოხატულობის ამავე მონაკვეთის მეორე, „ნათლისღების" ამსახველი სცენა იშვიათ იკონოგრაფიულ ვარიანტს გვთავაზობს: იესუ ნაზარეველის, ნათლისმცემელისა და ანგელოზთა ფიგურებთან ერთად, თითქოსდა ძირითადი მოქმედების მიღმა მდგომი, ფრონტალურად გამოსახული და ჩვენსკენ, მჭვრეტელისკენ მომზირალი გვირგვინოსანი ფიგურაც ჩანს. მას წარწერა არ ახლავს, მაგრამ სამეფო გვირგვინი და მდიდრული სამოსი ხომ იმის მიმანიშნებელია, აქ რომ წინასწარმეტყველ მეფეთაგან ერთ-ერთი - დავითი ან სოლომონია გამოსახული. „ნათლისღების" ყველა ჩვენთვის ცნობილი კომპოზიცია, მართალია, მხოლოდ ძირითად პერსონაჟებს - ანგელოზებთან ერთად გამოსახულ ნაზარეველსა და ნათლისმცემელს გადმოსცემს, მაგრამ გამოცხადების ამ სცენას სავსებით შესაძლებელია, რომ დავით წინასწარმეტყველიც ესწრებოდეს. ესაია წინასწარმეტყველის სიტყვებით - „და გამოვიდეს კუერთხი ძირისაგან იესესა და

---

34. Dorothy S. Shorr, The Iconographic ... გვ. 17-32.

35. M. Restle, Die byzantinische .... I-II, გვ. 27-28, ტაბ. 419.

ყვავილი ძირისაგან აღმოჴდეს. და განისვენოს მის ზედა სულმან ღმრთისამან“[36] - ცხადი ხდება, ჯერ ერთი - მაცხოვრის ესეიან და ე. ი. დავითიანობა და მეორეც, მისი უშუალო კავშირი ნათლისღებასთან[37] (დავითის სახის ახალგაზრდულმა იერმა ჩვენს სცენაში არ უნდა გაგვაკვირვოს: სოლომონის გარეშე, ცალკე წარმოდგენილი მეფსალმუნე მეფე წინასწარმეტყველი, ხშირ შემთხვევაში, პირტიტველ გვირგვინოსნად გამოისახება).

ჩვენი ოსტატისთვის ამ სცენის გააზრებისას, როგორც ჩანს, ის არის მნიშვნელოვანი, რომ ძირის-ძირამდე ჩაუღრმავდეს ნათლისღებაში ასახულ ამბავს, რათა განვრცობილი თხრობით უფლის გამოცხადება მეტად გახდეს დამაჯერებელი (ამ ყაიდის ძეგლებისთვის ეს არცთუ უჩვეულოა: ჭალისეულ „ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნას“ ხომ იაკობის ზმანების ამსახველი ეპიზოდი ახლავს, ქორეთში კი „ამაღლებასთან“ ერთად უფლის ღვთაებრივ სიტყვებში დაეჭვებული მოციქულებიც არიან გადმოცემული და სხვა).

ამ სცენის კომპოზიციაც სხვების ანალოგიურია - სიმეტრიული. ცენტრში სამმეოთხედში შემობრუნებული მაცხოვარი დგას, ოღონდ სახით, გარინდებული მზერით ჩვენსკენ არის მომართული. მისი შიშველი ფიგურა თავით-ფეხამდე, შარავანდამდეც კი ისეა მდინარის აღმნიშვნელი ოვალური ზოლით შემოსაზღვრული, თითქოს ნათებაში იყოს მოქცეული. მდინარე იორდანე აქ მართლაც ისეა შეკრული, და, ამდენად, მომხატველი-ოსტატის მიერ ისე განმარტებული, რომ ნებაუნებურად გვაფიქრებინებს თითქოს იგი მთელ სტიქიას, მთელ სკნელს, წყლის მთლიან სიმბოლოს განასახიერებდეს. ფიგურა გადმოცემულია ზოგადი ფორმებით, შუასაუკუნოვანი ხელოვნებისთვის ჩვეული პირობითობით. ჩვენს შემთხვევაში პირობითობის მომენტი რომ განსაკუთრებით ჩანს, ეს ბუნებრივია - ხომ ცნობილია, რომ სამოსის ქვეშ მოქცეული სხეული სიბრტყოვანი გამოსახვისას ისე აღიქმება, როგორც დემატერიალიზებული. შიშველ სხეულზე, მით უმეტეს, როცა ის წყალში დგას, ეს შეუძლებელი ხდება და ამიტომაც ოდნავ დისონანსად ჟღერს ამ სურათის ჩამოყალიბებულ სტილში (ცხადია, იმ შემთხვევაში, თუ სტილის ქვეშ ვიგულისხმებთ მხატვრული წყობის შესაბამისობას სათქმელთან). შიშველ სხეულზე წყობა თითქმის არ ჩანს,

---

[36] წინასწარმეტყველება ესაიასი 11. 1. 2. მათე მახარებლის მიხედვით (3. 16): „და ნათელ-იღო იესუ და რაჟამს აღმოვიდოდა წყლისა მისგან, და აჰა განეხუნეს მას ცანი, და იხილა სული ღმრთისაჲ. გარდამომავალი. ვითარცა ტრედი, მოვიდა და დაადგრა მას ზედა“.

„იესეს ძირი ნამდვილვე აღყუავილნა, დავითის ფიცმან მიიღო აღსასრული, აღთქმუაჲ მამათაჲ ძედ მისდა იცნეს ყოველთა „ოსანა ძესა დავითისსა“ მხმობელთა, ღამე მსთუად განმანათლებელ ექმენინ ბნელს“: იოანე შავთელი, გალობანი, V, 3. ეს გააზრება ფსალმუნიდან მომდინარეობს: „ეფუცა უფალი დავითს ჭეშმარიტებითა: ნაყოფისაგან მუცლისა შენისა დავსუა იგი საყდართა შენდა“, ფსალმუნი 131, 11. „უკუნისამდე განვჰმზადო ნათესავი შენი და აღვაშენო თესლითა თესლამდე საყდარი შენი“ – ფსალმუნნი 88, 5.

[37] „წინასწარვე მოგუასწავა დავით წინასწარმეტყუელმან მოსლვა მხსნელისაჲ იორდანისა წყალთა, იტყოდა რაჲ განცხადებულად საღმრთოთა მით სიბრძნითა, მთანი იხარებდით წინაშე პირსა უფლისასა, რამეთუ მოვალს დღეს ნათლის ღებად სიმდაბლით იორდანეს, რომლისაგან შიშით ძრწიან უსხეულონი ზეცისანი“, მიქელ მოდრეკილი, დღესასწაულება ნათლისღებისათვის უფლისა ჩუენისა იესუ ქრისტჱსა და ხსენება ღვაწლით შემოსილისა უძლეველისა მოწამისა პაბო ისმაიტელ ყოფილისა ქართველისა: ჩვენი საუნჯე, I, თბ, 1960, გვ. 477.

განსაკუთრებით იმ ოსტატთან, რომელიც ნაკლებგაწაფულია, ნაკლებდახელოვნებული კლასიკური პერიოდის იმ ნიმუშებზე, სადაც ერთიანი სისტემა მოქმედებს. თუმცა გაუბრალოების მომენტს მაინც თავისი გააქვს და, ასე თუ ისე, ერთ მოდულზე, ერთიან ხასიათზე დაყავს როგორც შიშველი, ისე შემოსილი ფიგურები.

სურათის კომპოზიციური და იდეური ცენტრის მარჯვნივ და მარცხნივ ისეთივე კონტურული მონახაზით შემოწერილი, თეთრას ტეხილი ლაქებით ისევე დანაწევრებული მომცრო ბორცვების ნახატი ჩანს, როგორიც „შობის" სცენაში ვნახეთ. მარცხნივ ბორცვების თავზე მდგომი, მეტად უხერხულად მოხრილი, შეუსაბამო პროპორციებით გამოსახული იოანე ნათლისმცემელია, მის უკან მეფსალმუნე მეფის ფიგურა, მარჯვნივ კი წელში ოდნავ მოხრილი, მაცხოვრისკენ მსუბუქი მოძრაობით მიმართული ორი ანგელოზი. ეკლესიის მომხატველი ოსტატურად იყენებს ჩარჩოს არატიპიურ ფორმას: თაყვანისცემად მოხრილ ანგელოზთა ფიგურების მოძრაობა კომპოზიციის მარჯვენა კუთხეში ზუსტად შეესატყვისება კამარის მორკალულ მონახაზს. ფიგურებისა და საგნების მკაფიო განლაგება ამ სცენაშიც დამახასიათებლად ჩანს: აქაც ნათლად იკითხება გაწონასწორებული, წარდგენითი ხასიათის სცენა, სადაც ერთმანეთს ეხამება გულუბრყვილო თხრობა და „უბრალო მონუმენტურობა".

მეორე რეგისტრის მომდევნო ორი სცენაც („ჯვარცმა", „ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნა"), მათ ზემოთ გაშლილ კომპოზიციათა მსგავსად, მხოლოდ სასურათე კადრით, ჩარჩოს ნახატითა და შუაში ფართოდ დატანილი ორნამენტული ზოლით როდი ემიჯნება ერთმანეთს, არამედ სურათის შიდა წყობითაც: თუ „ჯვარცმის" მარცხნივ გამოსახულ სცენაში რიტმული ძვრები მარჯვნიდან მარცხნივ ვითარდება, მარჯვენა სცენაში პირიქით - მარცხნიდან მარჯვნივ.

„ჯვარცმის" კომპოზიცია ისევე მარტივად, ნათლად და მკაფიოდ არის აგებული, როგორც ზემოხსენებულ სცენათა უმრავლესობა. ძირითადი კომპოზიციური მახვილი, ამ სცენისთვის დამახასიათებლად, ჯვარს მიმსჭვალული მაცხოვრის ფიგურაზე მოდის. მარცხნივ მავედრებელი ღმრთისმშობელი დგას, მარჯვნივ იოანე მახარებელი, მის გვერდით, უკვე შესამჩნევი ინტერვალით, მაცხოვრისკენ ხელგაწვდილი, აბჯარმოსილი და, ჩვეულებისამებრ, გრძელ შუბს დაყრდნობილი ლონგინოზი. მათი შეჭმუხნული წარბები, ბაგეების დაწეული კუთხეები, იოანესთან კი ლოყასთან მიტანილი ხელის ჟესტი, მწუხარე განცდის იმ ელემენტს წარმოგვიჩენს, რომელიც XIII საუკუნიდან მოყოლებული, პალეოლოგოსთა ხელოვნებას შემოაქვს ჩვენს მონუმენტურ მხატვრობაში[38]. აქ ეს ელემენტები შესამჩნევად შერბილებულია და სცენაში ასახული ამბავიც, ჩვენი ოსტატის ხედვისთვის დამახასიათებლად, მძაფრად დრამატიზებული როდია, არამედ სევდანარევია უფრო, გულუბრყვილო უშუალობით მოთხრობილი. საგულისხმოა, რომ მაცხოვრის შიშველი ფიგურა თუმცა ისევეა გადმოცემული, როგორც „ნათლისღების" სცენაში, მაგრამ აქ უკვე ნაკლებად გვიჩნდება უკმარისობის შეგრძნება. ალბათ იმიტომ, რომ სცენის ყველა პერსონაჟი ერთიანად სტილიზებულია, ერთიან რიტმშია მოქცეული, ერთნაირად გადმოსცემს ტკივილს, სევდიან განწყობილებას. აქვე, იქნებ, ისიც ითქვას,

---

[38] В. Лазарев, История византииской живописи, გვ. 161.

რომ ამ კონკრეტულ შემთხვევაში უკეთ ჩანს, რომ რამდენადაც ზოგადი და რამდენადაც პირობითია მოხატულობის მთლიანი სისტემა, ისეთივეა ჯვარცმულის შიშველი ფიგურაც.

კომპოზიციური სქემის სიმარტივე და უკიდურესი უბრალოება „ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნის" ამსახველ სცენაში, ალბათ, ყველაზე დამახასიათებლად ჩანს.

ქრისტეს ჯვრისმპყრობელი ფიგურის, კომპოზიციის ამ ცენტრალური, ამ მასშტაბური ვერტიკალის ორსავ მხარეს გამოსახულ პერსონაჟებს (მარცხენა ფრთაზე - მავედრებელ დავითსა და სოლომონს, მარჯვნივ - ნავისებრ მორკალული საფლავიდან თითქოსდა ამოზრდილ ადამის წელზევით ფიგურასა და მაცხოვრისკენ ვედრებად ხელგაწვდილ ორ შარავანდმოსილ ქალს) ჩვენი ოსტატი, ჰარმონიის თანდაყოლილი ნიჭით, ისე ძალდაუტანებლად, ისე უბრალოდ განალაგებს, რომ მჭვრეტელს სჯერა, თითქოს სხვაგვარად შეუძლებელი იყოს კედლის სიბრტყეზე მათი წარმოდგენა. აქ ყველა და ყველაფერი თავის ადგილზეა: სცენაში მონაწილე პერსონაჟებიც, საგნებიც, მათ შორის მოქცეული ინტერვალებიც, ფიგურების თავის დახრა, წინგაწვდილი ხელების მწყობრი რიტმი, თვით კომპოზიციის შინაგანი ტექტონიკაც: ჯერ მარცხნიდან მარჯვნივ ზეაღმავალი რიტმი, შემდეგ ცენტრალური მახვილი და მის მომდევნოდ სამი ფიგურის ოსტატურად შეკრული ჯგუფი. სცენაში თავისებურად, ერთიანი რიტმის შესატყვისად ჯდება უსწორმასწოროდ გაშლილი ასომთავრული წარწერაც კი. თხრობის უშუალობა აქაც დამახასიათებლად ჩანს: აქ არც პალეოლოგოსთა ხელოვნების მიერ დამკვიდრებული ხალხმრავლობაა, არც სცენაში მონაწილე პერსონაჟთა ხაზგასმულად რთული მოძრაობა, არც ჯოჯოხეთის დამტვრეულ ფიქალებად გამოსახული, რთულად მოხაზული კარიბჭე. ამ სრულიად სადა, ნეიტრალურ ფონზე გაშლილ კომპოზიციაში, შუაბიზანტიურ პერიოდში დამკვიდრებული სქემის მიხედვით[39], თვით მოქმედება, ე. ი. ხსნის მომენტი კი არა არის იმდენად გამახვილებული, რამდენადაც საერთო თაყვანისცემა ჯოჯოხეთზე გამარჯვებული მაცხოვრისა. სცენის ამგვარი განწყობილება თითქმის ჩვეულებრივია ჩვენი წრის ძეგლებისთვის (იგივე ხომ ჭალის მოხატულობაშიც შემოგვხვდა).

საუფლო ციკლის სცენები ჩრდილოეთის კედელზე ვრცელდება, რომლის დასავლეთი მონაკვეთის ზემო რეგისტრიც უფლის გამოცხადების ორ თემას - „ფერისცვალებასა" და „ამაღლებას" წარმოგვიდგენს. ეს ორი სცენა ერთმანეთის გვერდიგვერდ წარმოდგენილია სრულიად უინტერვალოდ, ისე, რომ ნებაუნებურად ერთ კომპოზიციად იკითხება (მათ შორის არც რეგისტრთა გამყოფი ზოლის მსგავსი შეწყვილებული ხაზი ჩნდება, არც ნახატისგან თავისუფალი არე, არც ფონის განსხვავებული ფერადოვნება). გამოცხადების ამ ორი სცენის მიმართ ამგვარი დამოკიდებულება ახალი არ არის. იგივე განსახილველი ყაიდის სხვა ძეგლებშიც ვნახეთ - მაგალითად, ქორეთის მოხატულობაში, სადაც დაწვრილებით იყო მასზე საუბარი.

ამ ერთ კომპოზიციად გამთლიანებულ ორსავე სცენაში, სხვათაგან განსხვავებით, თავიდანვე, თითქოს ხაზგასმულად ჩნდება მთავარის, არსებითის გამოყოფის ის სრულიად ჩვეულებრივი, შეგნებული ხერხი, რომელიც ხალხური ხედვისთვისაა დამახასიათებელი: ზედა, ღვთაებრივ ზონაში

---

[39] R. Lange, Die Auferstehung, გვ. 17.

გამოსახული ფიგურები (მაცხოვრისა, წინასწარმეტყველთა და ანგელოზთა) გაცილებით მასშტაბურად, შესამჩნევად გაზრდილი ზომებით წარმოგვიდგებიან, ვიდრე ისინი, რომლებიც კომპოზიციის ქვედა არეზე მოქმედებენ.

ფონის თითქმის მთელს არეზე გაშლილი, სქელი და მოუხეშავი ხაზებით მონიშნული და თეთრას ვიწრო ლაქებით მსუბუქად დაფერილი მთების უსწორმასწოროდ დაკუთხული კლდოვანი ბორცვები, ორსავე სცენაში მონაწილე პერსონაჟთა სიმრავლე, მართალია, შესამჩნევად ანაწევრებს კომპოზიციას, მაგრამ, ამის მიუხედავად, სურათში მაინც დამახასიათებლად ჩნდება გამოცხადების შესატყვისი, უბრალოდ და მოკრძალებულად შემოთავაზებული დიდებულება. ეს სხვა სცენების მსგავსად, ამ შემთხვევაშიც კომპოზიციური მახვილების ოსტატური განლაგებით, მოძრაობის მარტივი რიტმითა და რამდენიმე სახასიათო დეტალით არის მიღწეული.

„ფერისცვალების“ სცენაში პალეოლოგოსურ სქემათა შესაცნობი გამოძახილის მიუხედავად (მაცხოვრის ნათების სამფერი ზოლი იქნება ეს[40], სამ მოციქულზე დაშვებული სამი სხივი, მოციქულთა რთული მოძრაობა თუ ფიგურების გაჭიმული პროპორციები), გარკვევით ჩანს ოსტატის სწრაფვა, რათა თავის ხედვას დაუმორჩილოს, სახოვნად გარდაქმნას და, საბოლოოდ, თავისებურ ხატად წარმოგვიდგინოს გამოცხადების ეს საკრალური სიუჟეტი. თხრობა მოკლეა, მარტივი, მეტად უბრალოდ წარმოდგენილი. თავიდანვე, მართალია, თვალს ხვდება მაცხოვრისა და წინასწარმეტყველთა აზიდული პროპორციებით გამოხატულ ფიგურათა სტატიკურობა, რითაც მათი წამიერი ღვთაებრივი გამოცხადებაა აღნიშნული, მაგრამ მხოლოდ ამით როდი განისაზღვრება ამ სცენის საერთო განწყობილება. აქვე, ქვედა მიწიერ ზოლზე კუთხოვანი ხაზების რიტმში ჩართული, სხვადასხვაგვარი მოძრაობით გამოსახული მოციქულებიც ხომ წარმოგვიდგებიან, რომლებიც არა მარტო საყრდენს უქმნიან ამ თითქოსდა გაჭიმულ სცენას, არამედ ქვემოდან ზემოთ მიმართულ მოძრაობასაც აშკარავებენ. იგივე მარჯვნივ მოცემულ სცენაშიც ჩანს. კომპოზიციის ქვედა არე აქ უფრო მყარია, ფართოდ გაშლილი, უფრო მრავალფიგურიანი. ცენტრი ორანტად გამოსახულ ღმრთისმშობელს უჭირავს. მისი ფიგურა, რომელიც დიდი ზომის შარავანდითა და ფართოდ გაშლილი ხელების ექსპრესიული ჟესტით წარმოგვიდგება, შესამჩნევად ბატონობს სურათის ქვედა არეზე და ოსტატურად აერთიანებს მის ორსავე მხარეს სიმეტრიულად განლაგებულ მოციქულთა მჭიდროდ შეკრულ ჯგუფს. ქვემოდან ზემოთ მიმართული მოძრაობა აქაც ისევეა ნაჩვენები, როგორც მოხატულობის ამავე მონაკვეთის მარცხენა ფრთაზე გაშლილ „ფერისცვალების“ სცენაში: მოძრაობის რიტმი ჯერ მოციქულთა თავებისა და მათივე ხელების დაგრძელებული მტევნების მიმართულებაში ჩნდება, შემდეგ მთების დატეხილ კალთებში, სადაც თითქოსდა გამეორებულია მოციქულთა ხელების მოძრაობის მსგავსი ნახატი, დასასრულ, იმ სამი ანგელოზის ფრთების თავისებურ მონახაზში, რომლებიც ნათების ზოლით შემოსაზღვრულ, მაკურთხეველი მარჯვენითა და სახარებით გამოსახულ მაცხოვარს

---

[40] მაცხოვრის მანდორლის სამფერი ნათება – სიმბოლო სამების განდიდებისა XIII საუკუნიდან დასტურდება (Н. Покровский, Евангелие в памятниках иконографии... გვ. 201).

აამაღლებენ[41]. სრულიად მარტივად წარმოქმნილი რიტმის ასე ბუნებრივი, ასე თანდათანი განვითარება გარკვეულად გადმოსცემს მაცხოვრის ზეაღსვლას, მისი ამაღლების შთაბეჭდილებას.

მოხატულობის ამ გამორჩეულად ფართო არეზე წარმოდგენილ, ვერტიკალურად აღსაქმელ „ფერისცვალება-ამაღლების" მრავალფიგურიან კომპოზიციას ქვედა, მეორე რეგისტრზე უკვე ვიწრო ჰორიზონტალურ ზოლად გაშლილი სცენა - „ღმრთისმშობლის მიძინება" ენაცვლება.

სცენაში არც ხალხმრავლობა ჩანს, არც მწუხარების გადმოცემის რაიმე ცდა და არც გვიანა დროისათვის უკვე ფართოდ გავრცელებული, ანგელოზის მიერ იოფანესათვის ხელების მოკვეთის აპოკრიფული დეტალი. შთაბეჭდილება ისეთია, თითქოს აქ, ზოგადი სახით, ის იკონოგრაფიული სქემა იყოს გამოყენებული რომელიც XI-XII საუკუნეების კედლის მონუმენტურ მხატვრობაში იქნა დამკვიდრებული.

მიძინებული ღმრთისმშობელი კომპოზიციის მთავარი მახვილია. თვალს ხვდება სასურათე სიბრტყის პარალელურად გაშლილი საწოლი, მასზე გადაფარებული უნაბისფერი ქსოვილის ინტენსიური ლაქა და ქვემოთ ხაზგასმულად ჩამოშვებული ქსოვილის ის სამკუთხა ფოჩები, პალეოლოგოსთა ხელოვნების გავლენით რომ იქნა ჩვენში გავრცელებული.

ქრისტეს სტატიკური, შედარებით მომცრო ფიგურა, რომელსაც ღმრთისმშობლის სული უჭირავს, ცენტრში ბატონობს. მის მარჯვენივ და მარცხნივ ამ ცენტრული კომპოზიციის მეტი სიმახვილისთვის აუცილებელი, თანაბრად გაშლილი ფართო ასომთავრული წარწერაც ჩნდება „მიცვალება". კომპოზიციის ორსავე ფრთაზე სამ-სამი ფიგურისგან შემდგარი ჯგუფია: ღმრთისმშობლის თავთან მნიშვნელოვნებით გამორჩეული, სადა სამოსით მოსილი პეტრე მოციქული დგას, რომელსაც ხელთ ხაზგასმულად გრძელი საცეცხლური უჭირავს; მის უკან ჯვრულომოფორიუმებიანი ორი მღვდელმთავარია, რომელთაც საპირისპირო მხარეს ისევ მღვდელმთავართა ჯგუფი ეპასუხება. წმინდა მამების შემოყვანამ, ამ შემთხვევაში, „მიძინების" სცენა, ცხადია, ლიტურგიას დაუკავშირა. სრულიად მარტივი, ლაკონიური გადაწყვეტით მიღებული „უბრალო მონუმენტურობა" და შინაარსისეული განწყობილების მომცველი დეტალები (პეტრე მოციქულის დიდებულება იქნება ეს, მღვდელმთავართა მწუხარების ნიშნად შეჭმუხნილი წარბები, თავდახრისა თუ ხელგაწვდის ნიშნად აღბეჭდილი მოძრაობა და საერთოდ - განწყობილების შესატყვისად დასმული მარტივი რიტმული მახვილები) აქაც დამახასიათებლად, ჩვენი ოსტატის გულუბრყვილო, უშუალო ხედვის შესატყვისად არის გამოვლენილი.

რამდენიმე სიუჟეტური კომპოზიცია, საუფლო ციკლის სცენათა არცთუ ჩვეულებისამებრ განლაგების მიუხედავად, ტრადიციულად მაინც მათთვის განკუთვნილ ადგილზეა მოქცეული. ერთი ასეთია „ლაზარეს აღდგინების" ჩრდილოეთი კედლის ზემო რეგისტრზე გამოსახული კომპოზიცია.

---

[41] მაცხოვარს ამაღლების სცენიდან ორის ან ოთხის სანაცვლოდ სამი ანგელოზი აამაღლებს, რაც იშვიათი შემთხვევაა. იგივე ჩვენი კედლის მხატვრობის ძეგლთაგან დამოწმებულია მხოლოდ ერთგან – ბერთუბნის XIII საუკუნის დამდეგის ჯვრის ამაღლების კომპოზიციიდან. იხ. Г. Чубинашвили, Пещерные монастыри Давид-Гареджи, тб. 1948, გვ. 61, А. Вольская, Гареджийская живописная школа: Средневековое искусство, Русь-Грузия, 1978, გვ. 102.

ეს სცენა. ერთი შეხედვით. მოუწესრიგებელ, ქაოტურ შთაბეჭდილებას ტოვებს (მხოლოდ იმიტომ კი არა, რომ ამ შედარებით მომცრო ზომის სასურათე არეზე საგრძნობლად ბევრი ფიგურაა თავმოყრილი, არამედ იმიტომაც. რომ ფიგურების უმრავლესობა და საგნებიც აქტიური კომპოზიციური მახვილებია). მაგრამ, თუ დავუკვირდებით, გამოჩნდება, რომ ამ საკმაოდ პირობითად გადმოცემულ სცენაში მომხატველმა ოსტატმა რამდენიმე მარტივი ხერხით გარკვეულად შეძლო ყურადღების ერთმხრივ წარმართვა.

პირველ რიგში, თვალს ხვდება სურათის ცენტრში გამოსახული, თეთრი ფერით მკაფიოდ გამოყოფილი ლაზარეს შეკრაგნილი ფიგურა. ეს შედარებით მომცრო ზომის ფიგურა მკვეთრად უპირისპირდება მისკენ მიმართულ, მასშტაბურად გამორჩეულ მაცხოვარს (მასშტაბურია არა მარტო თავად ფიგურა მაცხოვრისა, არამედ მისი ჯვრული შარავანდი, მეტყველად წინ გაწვდილი ხელის დიდი და ფართო მტევანი). მაცხოვარი სათავეში უდგას ჯვრულომოფორებიანი სამოსით წარმოდგენილ, სასწაულის მოლოდინში თითქოსდა გარინდებულ ფიგურათა ჯგუფს. თუ კომპოზიციის ამ მარჯვენა ფრთაზე ფონი ნეიტრალურია, საპირისპირო მხარეს მთების დამახასიათებლად დატეხილი კლდოვანი ბორცვების ჰორიზონტალური ზოლი ჩნდება, რომლის უკანაც ოთხი შარავანდმოსილი ფიგურა დგას. ეს ფიგურები მხოლოდ წელზემოთ ჩანან. ამის მიუხედავად, ისინი მაინც გამორჩეულად იკითხებიან, არა მარტო გაზრდილი ზომების გამო, არამედ თავისებური წარმოდგენითაც: ფართოდ გაშლილი მოსასხამი ყველა მათგანს მეტყველად ცხვირს აქვს აფარებული და, მზერით სცენის მარცხენა კუთხისკენ მიმართულნი, ისევე არიან გარინდებულნი, როგორც ქრისტეს ამალის წევრები - სამღვდელმთავარო სამოსით გამოსახული ფიგურები.

სცენის სხვა, დანარჩენი პერსონაჟები - ქრისტეს ფერხთით ჩამუხლული ლაზარეს დები თუ სარკოფაგის ხუფით წარმოდგენილი ბიჭი, შესამჩნევად პატარა ზომისა არიან და თითქოს განცალკევებულად იკითხებიან, მაგრამ მათაც თავიანთი ფუნქცია აქვთ - მხოლოდ კომპოზიციური კი არა (ორი დის ფიგურა ხომ სურათის მარჯვენა და მარცხენა ნაწილის დამაკავშირებელი რგოლია, პატარა ბიჭი კი ოსტატურად ავსებს მთებს ქვემოთ გაშლილ ცარიელ არეს), არამედ განწყობილებისმიერიც (მათს გამომეტყველებას, მათს დამახასიათებელ მოძრაობას ის თხრობითი მომენტი შემოაქვს სურათში, რომელიც აუცილებელია ამგვარი იკონოგრაფიული რედაქციისთვის).

სურათში უჩვეულოა ის, რომ ქრისტეს ამალის წევრებს, რომლებიც ტრადიციისამებრ, მოციქულებს უნდა წარმოგვიდგენდნენ, ჯვრულომოფორებიანი სამღვდელმთავრო სამოსი მოსავთ და შარავანდი არ ადგათ, მაშინ, როცა მთებს უკან მდგომი ოთხივე ფიგურა შარავანდმოსილია. დამატებით ისიც უნდა ითქვას, რომ ქრისტეს თანმხლებთან ფრაგმენტულად შემორჩენილი წარწერაც იკითხება: „მღ/ვ/დელ/ მთავ/არნი/“. ე. ი. გამოდის, რომ ამ რამდენიმე ფიგურის მღვდელმთავრობას მხოლოდ სამოსი კი არა, არამედ წარწერაც ადასტურებს. აქ, იქნებ, ისეთივე შემთხვევაა, როგორიც ამავე თემის მომცველ რუბლიოვის ხატზეა დადასტურებული[42]. ამ ხატის შარავანდმოსილი ფიგურები მოციქულებს გამოსახავენ, ხოლო უშარავანდო-

---

[42] В. Плугин, Андрей Рублев, - "Воскрешение Лазаря": Византия. Южные славяне и Древняя Русь: Западная Европа, М., 1973, გვ. 300-309.

ნი, ჯვრულომოფორიანი სამოსით წარმოდგენილნი - იუდეველებს. მაგრამ მღვდელთმთავრობა (რაც ჩვენს მოხატულობაში წარწერითა და სამოსით არის აღნიშნული) უფრო მოციქულებზე ითქმის, ვიდრე იუდეველებზე. ამიტომაც დამაჯერებელი თითქოს ის უფროა, რომ ქრისტეს უკან მდგომი ჯგუფი მოციქულებს წარმოგვიდგენდეს: ჯერ ერთი, მოციქულები ომოფორიუმებით ჩანან ჩვენი მოხატულობის „მიძინების" სცენაშიც და, მეორე, ისინი ასევე უშარავანდოთ არიან გამოყვანილი „იერუსალემად შესვლის" სცენაშიც. ამასთან, მათი სახის იკონოგრაფია აქაც, ამ კონკრეტულ შემთხვევაშიც ისეთივეა, როგორიც „იერუსალემად შესვლის" სცენაში ვნახეთ: თეთრი თმა-წვერით გამოსახული, ენერგიული გამოხედვით გამორჩეული პეტრე იქნება ეს, თუ მაღალი შუბლითა და შედარებით მეტად დაფიქრებული მზერით მაცხოვრისკენ მიმართული ერთ-ერთი მოციქული. რაც შეეხება მთების უკან მდგომ ოთხ შარავანდმოსილ მამაკაცს, ისინი იმ ოთხ წინასწარმეტყველს უნდა წარმოგვიდგენდნენ, რომლებმაც მკვდრეთით აღდგომის სასწაული იწინასწარმეტყველეს. ეს თუ ასეა, მაშინ მათი შარავანდებით გამოსახვა გამართლებულია.

„აღდგინების" ამბავი, ჩვენი ოსტატისთვის დამახასიათებლად, აქაც უბრალოდ არის მოთხრობილი: სცენის თითოეული პერსონაჟი თავისას გვეუბნება, ყველა ერთად კი, მართალია, პირობითად, მაგრამ ცოცხლად წარმოგვიდგენს ერთიან სიუჟეტურ აზრს. ამდენად, შეიძლება ითქვას, რომ სურათის მხატვრულ მომხიბვლელობას, ერთი მხრივ, სადად და მკაფიოდ გადმოცემული დიდი ფორმებიდან, „უბრალო მონუმენტურობიდან" მიღებული მნიშვნელოვნების შეგრძნება წარმოქმნის, რომელსაც, მეორე მხრივ, ჰარმონიულად უპირისპირდება ცოცხალი და დამახასიათებელი თხრობა, მხატვრული დახასიათების თავისებური სიზუსტე.

სცენის როგორც საერთო კომპოზიციურ აგებულებაში, ისე ცალკეულ გამოსახულებებში ოსტატისთვის აუცილებელია გვიჩვენოს მთავარი, ძირითადი და მხოლოდ ამ მთავარითა და ძირითადით დაგვიხასიათოს მხატვრული სახე. ამიტომაც, ამა თუ იმ პერსონაჟთან წინ წამოწეულია მისთვის დამახასიათებელი ესა თუ ის თვისება: მაცხოვართან - დიდი ზომის სათნო თვალები, ფართოდ მოხაზული შავი თმა და რბილი წვერულვაში, რკალისებრ მოხრილი წარბები, ხელის მეტყველი ჟესტი; ლაზარესთან - გაკვირვებით მომზირალი, თოჯინასავით შეხვეული, გაშეშებული ფიგურა; ლაზარეს დებთან - სხვადასხვაგვარად წინ გადახრილი სხეულის დამახასიათებელი მოძრაობა; ქრისტეს უკან მდგომ ფიგურასთან - გარინდებული მზერა; ტანმორჩილ, მოძრაობაში გამოსახულ ბიჭთან - ცნობისმოყვარე, უცაბედი გამოხედვა. ამგვარ დახასიათებას თითოეულ პერსონაჟთან ის ნაკლებდახვეწილი და მარტივი ხაზი გვაძლევს, რომელიც ცოცხალია თავისი ირეგულარობით. ამდენად, ხაზის პირობითობისა და სიმარტივის მიუხედავად - ეს უცნაურადაც შეიძლება მოგვეჩვენოს - მისი დეკორატიული დახვეწილობა ან დაუხვეწაობა კი არ არის მთავარი, არამედ მისი თავისებური ინფორმაციული სიზუსტე.

სურათის ფერადოვნება სისადავით ისევეა აღბეჭდილი, როგორც თხრობა. რამდენიმე აქრომატულ, მოთეთრო ლაქასთან ერთად ჩნდება ორი ძირითადი ფერი: თბილი მოყვითალო და მოწითალო ოქრა და ცივი მონაცრისფრო ლურჯი და ცისფერი. ეს მარტივი ფერადოვანი წყობა, როგორც ყოველგვარ ნამდვილ მხატვრობაში, სრულად აკმაყოფი-

ლების ოსტატის ყველა ძირითად მოთხოვნას. ესა თუ ის ფერი ერთმანეთის გვერდით ისეა დატანილი, რომ ხელი შეუწყოს ერთმანეთით მათს გამორჩევას: მუქ მონაცრისფრო ლურჯ ფონზე, რომელიც ზეცის ასოციაციას იწვევს, მკაფიოდ იკითხება ამავე ფერის თბილი ტონის კონტრასტული აქცენტები; ქრისტეს თბილი ფერის სამოსს შესამჩნევად გამოყოფს მის გვერდითვე მდგომი ფიგურის ცისფერი სამოსის ცივი ლაქა; ლაზარეს დების ასევე კონტრასტულად გამოარჩევს ცივი და თბილი ტონის სამოსი; სარკოფაგის ხუფით გამოსახული ბიჭის მუქი ცისფერი სამოსი კი ასევე შესამჩნევად გამოეყოფა მიწისა და კლდეების თბილი ტონით დაფერილ მთებს.

არც თუ მდიდრული პალიტრის მიუხედავად, სურათში გარკვეულად ჩნდება იმ სახის ფერადოვანი რიტმი, რომელიც არც სიჭრელის შთაბეჭდილებას ტოვებს და არც მონოტონურობისას; ფერადოვანი რიტმი მთლიანია, ერთიანი განწყობილების მომცველი - სავსეა, დაუნაწილებადი.

დაკვირვებისას, ამ ყაიდის მხატვრობისთვის ნაკლებდამახასიათებლად, საკმაოდ სუფთა ტონის თბილი (მუქი და ღია წაბლისფერი, მკრთალი მოლეინისფრო, სხვადასხვა სიძლიერის მოყვითალო ოქრა) და მის საპირისპიროდ დატანილი ცივი ფერებიც (მუქი ლურჯი, ღია და მუქი ცისფერი, მკრთალი, თეთრანარევი მწვანე) წარმოჩინდება. სხვადასხვა ტონალობის ეს ცივი და თბილი ფერები კომპოზიციის მთელს არეზე გაჯერებულია თითქმის თანაბრად გაბნეული თეთრი ლაქებით. ამდენად, ფერადოვნების მხრივ, აქ თითქოსდა ერთფეროვნებაც ჩნდება და, ამასთან, შეიძლება ითქვას, მრავალფეროვნებაც.

სცენის შინაარსის ამხსნელ წარწერათა როლი რომ განსაკუთრებულია ჩვენს მოხატულობაში, ეს ზემოთაც ითქვა: სასურათე სიბრტყის ამა თუ იმ მონაკვეთზე ხატოვნად გამოყვანილ ამ არასახვით დეტალს მხოლოდ შინაარსობრივი დატვირთვა კი არ აქვს (შინაარსის ამხსნელი როდია მხოლოდ), არამედ კომპოზიციურიც. ეს ასეა აქაც, ამ კონკრეტულ შემთხვევაშიც.

წარწერები სურათის სამ ადგილზე ჩნდება: ჯერ, ცენტრალურ მონაკვეთზე, ასომთავრულით გამოყვანილი სამსტრიქონიანი წარწერაა - „ლაზარეს აღდგ/ი/-ნება“, შემდეგ, ამ მთავარი წარწერის ქვემოთ, სადაც ლაზარეს დების მუხლმოყრილი ფიგურებია - „მალთა“, „მარიამ“, შემდეგ კი, სურათის ზემო, მარცხენა კუთხეში - „მლ/ე/დელმთავარ/ნი/“. პირველი, რომელიც სცენის ამხსნელია და მეორე, მის ქვემოთ ვიწრო ვერტიკალურ ზოლად გაშლილი წარწერა სურათის იმ ცენტრალურ წყალგამყოფად, კომპოზიციურ ღერძად გვევლინება, რომლის ორსავე მხარეს თანაბრად იშლება ამ ერთი და იმავე სცენის ორი სხვადასხვა განწყობილების მომცველი მოქმედება. რაც შეეხება მესამე, უკვე ჰორიზონტალურ ზოლად გაშლილ წარწერას, ის მხოლოდ ამ ერთ მხარეს იმიტომაცაა მოცემული, რათა სიმძიმე შემატოს კომპოზიციის მარცხენა, შედარებით დაბალ ფრთას.

ეს წარწერები თავისებურ ხატოვან რიტმსაც წარმოქმნიან, რაც დამატებით, კიდევ უფრო აცხოველებს ამ მრავალფიგურიან, შედარებით რთული კომპოზიციური სქემის მომცველ სცენას.

იგივე, საუფლო ციკლის იმ ბოლო, დამამთავრებელ სცენაშიც ჩანს, რომელიც „სულთმოფენას“ გადმოსცემს. საკმაოდ მწყობრი, თითქოსდა საგანგებო გულისყურით შესრულებული სამსტრიქონიანი ასომთავრული წარწერა („სული

წ/მ/იდის მოფენა") სცენის პირველი მოხილვისთანავე ხვდება თვალს. წარწერა იმგვარად არის სურათის ზემო მარჯვენა კუთხეს მორგებული, რომ გარკვეული კომპოზიციური ფუნქცია შეასრულოს. კომპოზიცია თავიდანვე ისეა მოფიქრებული, რომ მოციქულთა თორმეტი ფიგურისგან შედგენილი ჯგუფი (ექვს-ექვსი როგორც ერთ, ისე მეორე ფრთაზე), ოდნავ მარცხნივ არის დაძრული და არა ჩვეულებისამებრ - სასურათე არეზე თანაბრად გაშლილი. ეს მაშინ, როცა მრევლის სიმბოლური სახე, რომელსაც საკურთხევლისკენ მიმართული, „სიგმაში“ მოქცეული ახალგაზრდა ვაჟი ანსახიერებს, ცენტრალურ ვერტიკალზე კი არ არის წარმოდგენილი, არამედ თანაფარდობის აღსადგენად ოდნავ მარჯვენივაა გადაწეული.

სიმშრალე და ერთფეროვნება ამ მარტივ კომპოზიციურ სქემაში იმითაც არის დაძლეული, რომ თაღის ორსავე მხარეს ჩამომსხდარი მოციქულები ხან მჭიდროდ, ხანაც მცირეოდენი ინტერვალით არიან გვერდიგვერდ განლაგებული. ზოგი გამოყოფილია და ყოველ მათგანს ზეციდან თითქოსდა ცეცხლის ენებად, არა ერთგვაროვნად გარდამოსული სულიწმინდის აღმნიშვნელი სხივი ეცემა. ამ სხივებსაც, აზრობრივის გარდა, კომპოზიციური დატვირთვაც აქვთ: ისინი ისე არიან კიდეებში დაგრძელებული, რომ გვერდით ფრთებზე ჩამკეტ ვერტიკალებად მოგვევლინონ. ასე ერთიანად იკვრება და მთლიანდება ესოდენ უბრალოდ მოტანილი კომპოზიცია. ეს უბრალოებაც, ბუნებრივია, გარკვეული ოსტატობის შედეგია. გარკვეული ოსტატობის შედეგია ისიც, ამ დამამთავრებელ სიუჟეტურ სცენაში ზეციდან გარდამოსული სხივების ასე თავისებურად მოტანილი მოტივი, საუფლო ციკლის მთლიანი კომპოზიციური ქარგისთვისაც რომ წარმოქმნის დამამთავრებელ მახვილს. სულიწმინდის აღმნიშვნელი სხივები ხომ ერთნაირად, ერთგვაროვანი ფორმით და თითქოსდა ერთმანეთის საპასუხოდ გამოიყენება სახარებისეული თხრობის თავ-ბოლო ეპიზოდებში - როგორც „ხარების“, ისე „სულთმოფენის“ ამსახველ სცენებში. ეს კი იმას უნდა ნიშნავდეს, ჩვენი ოსტატი ამ მეტად მარტივი ხერხით ახლა უკვე კომპოზიციურად რომ შეეცადა „ათორმეტ დღესასწაულთა“ ერთიანი ციკლის თითქოსდა ცალკეულ სურათებად წარმოდგენილ სცენათა მთლიანობაში შეკვრას, მის გამთლიანებას.

ასე გასრულდა საუფლო ციკლი ბუგეულის მოხატულობაში, მაგრამ ამით როდი ამოიწურება მოხატულობის დეკორის ხატოვანი სისტემა. ამ სცენებთან ერთად - აქვე, მათ გვერდით - მთავარანგელოზთა და მოწამეთა ცალკეული ფიგურებიც არის გამოსახული. ეს მოულოდნელი არ უნდა იყოს - ამას ეკლესიის მფარველთა განსაკუთრებული პატივი და მთლიან მოხატულობაში დატეული თეოლოგიური იდეა განაპირობებს.

ზემოთ ითქვა, დასავლეთის კედელი იმ თავისებური წყალგამყოფის როლს რომ ასრულებს მთლიან მოხატულობაში, საიდანაც თანაბრად მოიხილება ქრისტეს ცხოვრების თუმც ერთიანი იდეის მომცველი, მაგრამ შინაარსობრივად მაინც განსხვავებული მუხტის მქონე ორი სხვადასხვა ციკლი „სოფლისეული“ და „ზესთასოფლისეული“. ითქვა ისიც, რომ, საუფლო სცენების ამგვარი რიგით დაჯგუფების შესატყვისად, თუ დასავლეთით გაჭრილი კარის ღიობის მარცხნივ დიდ მოწამეს - მძლეველ წმინდა გიორგის ვხედავთ[43], მარჯვნივ - ერთმანეთის გვერდით ფრონტა-

---

[43] 43. ცხენოსანი წმინდანის ამ ტიპს საგანგებოდ გამოჰყოფს გიორგი ჩუბინაშვილი: Грузинское чеканное искусство, გვ. 324–326.

ლურად მდგომ, ლაბარუმით წარმოდგენილ ლორონიან მთავარანგელოზებს. კიდევ ის, ხსენებული ფიგურები - როგორც მთავარანგელოზთა, ისე დიდი მოწამისა - ქტიტორთა მსგავსად მკაცრ და სტატიკურ ვერტიკალებად, მასშტაბურად რომ გამოიყოფიან მთლიან მოხატულობაში (ისინი ხომ მთლიანად მოიცავენ დასავლეთი კედლის ზომებით სხვათაგან გამორჩეულ იმ ქვედა რეგისტრს, რომლის ორსავე მხარეს, გრძივ კედელთა იმავ დონეზე ისტორიულ პირთა რიგია გაშლილი).

წმინდა გიორგის გამოსახულებაზე აშკარად შეინიშნება ეპოქისეული მხატვრული ცვლილებები: ამ სრულიად სტატიკური ფიგურის პროპორციები დარღვეულია (მონაცრისფრო თეთრ ცხენზე ამხედრებულ წმინდანს შესამჩნევად პატარა თავი აქვს. კისერთან შედარებით პატარა და ვიწრო თავი აქვს მის ცხენსაც, რომელსაც ოსტატი მოკლე ტანითა და მოკლე ნახტომით გამოსახავს), სახეითად გაუმართავია, ბრტყელია, სქემატურიც კი, და, რაც მთავარია, შტამპადქცეულია თითქოს. წმინდა მხედრის ასეთივე გამოსახულება ჩვეულებრივია ამ ყაიდის ძეგლებისთვის - ქორეთის, წითელხევისა თუ ყარახეთის დარბაზთა მხატვრობისთვის. იდეითაც და ზოგადი იკონოგრაფიული სქემითაც იგი ასევე უკავშირდება სადგერის XVI საუკუნის პირველი მესამედის საკურთხეველისწინა ჯვრის ცნობილ კომპოზიციას (განსხვავებას მხოლოდ ატრიბუტი გვაძლევს: მამნე ოქრომჭედლის ხატზე წმინდა გიორგი ხმლით არის გამოსახული).

იგივე მთავარანგელოზთა დაწყვილებულ ფიგურებზეც შეინიშნება, სადაც ასევე დამახასიათებლად ჩანს ეპოქისეული მხატვრული ტენდენცია, მათი დგომა, გაწვდილი ხელის ჟესტი, დაშვებული ფრთების ერთიანად მორკალული მონახაზი, მდიდრული სამოსი თუ მკლავზე გადაკეცილი ლორონი, ერთი შეხედვით, თითქოს მოგვაგონებენ ადრეულ ძეგლებში (მაგალითად, იფრარის 1096 წლისა და ხეს XIII საუკუნის მხატვრობაში) გამოყვანილ მთავარანგელოზთა იკონოგრაფიას, მაგრამ ეს საერთო შთაბეჭდილებაა მხოლოდ. დაკვირვებისას ჩანს, რომ სანიმუშო მასალა დაძლეული არ არის - აქაც დიდმოწამის ფიგურაზე შენიშნული ნახატის სიხისტე და სქემატიზმი უფრო შეიგრძნობა, ვიდრე დახვეწილი ხაზის ის სიცხოველე, რომლითაც ადრეული პერიოდის ჩვენივე კედლის მხატვრობაა გამორჩეული.

რაც შეეხება მოწამეთა ცალკეულ გამოსახულებებს, მათზე თავიდანვე უნდა ითქვას, ეს თემა (როგორც ამ ყაიდის ყველა ძეგლში - განსაკუთრებით კი, გელათის წმინდა ელიას ეკლესიის მხატვრობაში) აქაც საგანგებოდ რომ არის გამახვილებული: მოწამე-აღმსარებელი მოციქულებთან ერთად საკურთხეველშიც გამოჩნდა (აბიბო ედესელი), მოწამენი ჩნდებიან საუფლო სცენებთან (კოზმანი და დამიანე), საბჯენი თაღის ორსავე მხარეს (ეკატერინე და ირინა, აქვე მოწამის ის ორი ფიგურა, რომელთა სახელები არ გაირჩევა), სამხრეთი შესასვლელის გარდამავალ თაღზე (თეკლა და ანა), ერთგან - პილასტრის შვერილზეც (კვირიკე), დასასრულ, დასავლეთი კედლის ქვედა რეგისტრის ფართო არეზე (დიდმოწამე წმინდა გიორგი).

ამ ფრონტალურად მდგომ, ტრადიციული იკონოგრაფიით წარმოდგენილ ფიგურებში, ისეთივე სურათია წერის მანერისა, როგორიც საუფლო ციკლის სცენებში გამოყვანილ პერსონაჟებთან ვნახეთ: აქაც ფიგურების სრული სიბრტყოვანება, რომელიც ხშირად სისადავით აღბეჭდილ ცოცხალ ფორმას წარმოქმნის. ამ ცალკეულ წმინდანთა სამოსის მკვეთრი, ზოგან კუთხოვანი გრაფიკული ნახატით მონიშნული ნაოჭები მეტ-ნაკლებად მიჰყვება ფორმას.

მათი რიტმი არც ისეთი დახვეწილია და არც ისეთი პლასტიკური, როგორიც ჭალის მოხატულობის ამა თუ იმ პერსონაჟთან ვნახეთ, მაგრამ მთავარი ეს როდია. სამოსის შიდა ნახატის პირობითად აღნიშნული ხაზები ფორმისგან დამოუკიდებლად, მისი შევსების მიზნით კი არა, არამედ შედარებით ორგანულად ჩნდება სიბრტყეზე. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ ჩვენი ოსტატი ითვალისწინებს ფიგურის შესრულების შუასაუკუნოვან ტრადიციულ ცოდნას.

იგივე, ოღონდ უფრო გაუბრალოებული სახით მოტანილი, სახეების წერის საერთო წესით, მათი შესრულების საერთო მანერითაც ჩანს.

სახის ოვალს ყველგან წაბლისფერი კონტური შემოწერს. კონტური თავისთავად თუმც მკვეთრია, ოდნავ მოუხეშავიც კი, მაგრამ როცა მას მთლიანობაში, სახის ოვალთან ერთად თვალს მივადევნებთ, შედარებით შერბილებულად ჟღერს. ამის მიზეზი ისაა, რომ კონტურს შიდა მხრიდან ვარდისფერი ტონის ის ფუნჯისმიერი მონასმი დაუყვება, რომელშიც წითელი, სარჩულის ფერთან შედარებით, მეტად არის გაზავებული. სწორედ ეს მსუბუქად დატანილი, თითქმის ლაქისმიერი მონასმი არბილებს სახის გარშემომწერი კონტურის სიმკვეთრეს და, რაც მთავარია, თანდათან ამზადებს კიდეც კონტურიდან სიბრტყოვან ფორმაზე გადასვლას. ეს საგულისხმო მომენტია თუნდაც იმიტომ, რომ გარკვეულად აქაც შეიგრძნობა ჩვენივე კედლის მხატვრობის კლასიკური პერიოდის ძეგლთა შორეული, მხოლოდ სუსტად შემორჩენილი გამოძახილი.

სახეების წერის ხსენებული წესი ყველგან ერთგვაროვნად ჩანს. ფიგურებს კისერთან სიგანეზე უწყვეტად დაუყვება ერთმანეთთან შესამჩნევი ინტერვალით დატანილი სამი ხაზი. მათი ფუნქცია თუმც გასაგებია, მაგრამ შედეგი მიზანს ვერ გამოხატავს - ეს სქემატური ხაზები მხოლოდ პირობითად თუ მონიშნავენ ფორმის სიმრგვალეს. მეტიც შეიძლება ითქვას, შთაბეჭდილება ისეთია, თითქოს ოსტატი მხოლოდ ზერელედ, მხოლოდ მექანიკურად იყენებდეს მათ. ქტიტორებთან, თუ გავიხსენებთ, ეს სხვაგვარად ხდება: ჯერ ერთი, კისრის ერთ, მარჯვენა მხარეს ან ფორმის გარშემომწერი კონტურია სქელი ან კონტურს დამატებით დაუყვება ფუნჯისმიერი, ძალზე ვიწროდ მონიშნული ვარდისფერი მონასმი, და მეორე - კისრის მხოლოდ ეს ერთი მხარე, მისი სიმრგვალის საჩვენებლად, ირიბად დატანილი ხაზებით არის აღნიშნული. ეს ხაზები წვრილია, თითქმის შტრიხისმიერი და, რაც მთავარია, შესამჩნევად თავისუფალია. შორიდან მჭვრეტელთათვის ის თითქოსდა ერთიან, მსუბუქ ჩრდილადაც აღიქმება. ფორმის ამ სახით, ცალი მხრიდან „ჩაჩრდილვა“ თუმცა ისევ პირობითად, მაგრამ მაინც მეტად გამოავლენს მის სიმრგვალეს. ასახვის საგნისადმი ოსტატის ამგვარი დამოკიდებულება სქემიდან განთავისუფლებას ნიშნავს - სრულად მაინც არა, რადგან სქემა, როგორც ითქვა, ძირითადი პრინციპის სახით მაინც არსებობს.

სქემისადმი მეტ მორჩილებას, ოსტატის საკუთარ შესაძლებლობათა თითქოსდა განგებ შეზღუდვას ვხედავთ წმინდანთა სახის შესრულებისას. აქ ჩვენი ოსტატი ყველგან სახის ამა თუ იმ ნაწილის გადმოცემისას ერთადერთი მონასმით, ერთი უწყვეტი კონტურით კმაყოფილდება მხოლოდ, მაშინ, როცა ქტიტორებთან რამდენჯერმე უბრუნდება თავდაპირველ ნახატს და თითქმის იმავე ტონის ფუნჯისმიერი მონასმით აცხოველებს ცხვირის, თვალის ჭრილისა და ბაგეების მონახაზს. განმეორებით დატანილი მონასმი მსუბუქია. იმდენად გამჭვირვალე, რომ დაშრევებისას ქვედა, თავდაპირველი

ტონი მაინც გამოსჭვივის, რაც სიღრმეს აძლევს ფერს.

სქემისეული დამორჩილება იმითაც ჩანს, რომ წმინდანთა სახეებზე არსად არ იცვლება თვალის ჭრილის ფორმა, ჭრილის ზემო და ქვემო ხაზის შეერთების მანძილი, თვალის კაკლის განლაგების ადგილი. არც იმ მოწითალო-ვარდისფერი მსუბუქი „ჩრდილების“ ზომები იცვლება, რომლებიც ოდნავ შესამჩნევად იკითხებიან შუბლზე, თვალებსა და წარბთა შორის, თვალის უპეებთან. ქტიტორებთან ამ მხრივაც სხვა სურათია და ხსენებული „ჩრდილებიც“ ერთგვაროვან სქემას როდი მიჰყვებიან, ყველგან ერთსა და იმავე ადგილზე როდი ჩნდებიან, არამედ მხატვრის ნებას დაყოლილი, სხვადასხვა სახეზე სხვადასხვაგვარად არის განაწილებული. სხვადასხვაგვარია თვალის ჭრილის ჩახატიც, რაც ქტიტორთა ერთი შეხედვით თითქოსდა ერთგვაროვან სახეებზე გამოხედვის თავისებურ ნიუანსს წარმოქმნის. ალბათ ამიტომაცაა, ქტიტორთა მზერაში მათს დაელმებულ გამოხედვაში ხასიათის შესამჩნევი სხვაობა რომ შეიგრძნობა - ეს კი, ბუნებრივია, გარკვეული გზაა კონკრეტულთან მიახლოებისა. სწორედ ეს კონკრეტული არ ჩანს მოწამეთა ცალკეულ გამოსახულებებში. ამიტომაც, თვით ასე ცოცხლად მოტანილი ფორმითაც კი, ქტიტორებთან შედარებით, ერთგვაროვანი არიან ისინი - არსებითად მაინც ერთგვაროვანი სქემით შექმნილნი.

დასასრულ, ჩვენი მხატვრობის კიდევ ერთი საგულისხმო ელემენტის - მცენარეული თუ გეომეტრიული ორნამენტის შესახებ.

მოხატულობის ერთიანი დეკორის საერთო სისტემის შექმნისას ორნამენტს რომ განსაკუთრებული როლი ეკისრება, ეს ცნობილია. ცნობილია ისიც, თუ რა განსხვავებაა ადრეულსა და მოგვიანო ძეგლებში გამოსახულ ორნამენტს შორის. ეს განსხვავება ჩვენი წრის ძეგლებში უფრო არსებითია: ორნამენტი თითქმის კარგავს მხატვრობის მაორგანიზებელი ელემენტის როლს და, სიუჟეტური კომპოზიციებისა თუ ცალკეულ გამოსახულებათა შორის მოქცეული, მხოლოდ ერთგვარ დეკორატიულ პაუზად თუ აღიქმება. არ ჩანს რაიმე ახალი მოტივი - ყველა მხოლოდ ძველიდან, დეკორის ტრადიციული სისტემიდან არის მოსესხებული და ისიც შესამჩნევად გაუბრალოებულია, აშკარად ირეგულარული ხასიათისა.

იგივე ბუგეულის მოხატულობაშიც დამახასიათებლად ჩანს, ოღონდ თითქოსდა მეტად შესამჩნევია ორნამენტული დეკორის მიმართ ოსტატის ნებისმიერი, ხშირად სრულიად თავისუფალი დამოკიდებულება. სხვადასხვა კედელზე ერთგვაროვანი ორნამენტი ზოგან ერთმანეთის მოპასუხედ კი არა, სხვადასხვაგვარად არის განვითარებული, ზოგან „შეჭრილია“ კომპოზიციის მოულოდნელ ადგილებში, ზოგან კი დასაწყისში, ტრადიციული ნიმუშების გავლენით, თუმცა სწორად მიუყვება კამარის შუანა არეს, მაგრამ შემდეგ, უცაბედად შეწყვეტილი, სხვა სიბრტყეზეა უმარჯვოდ გადატანილი. საგულისხმოა ისიც, განხილული მხატვრობა, ამავე ყაიდის სხვა ძეგლებთან შედარებით, ორნამენტულ მოტივთა მეტ მრავალფეროვნებასაც რომ გვთავაზობს და ერთი რომელიმე მოტივის მეტ ვარიაციულ სახესხვაობასაც.

ერთი ამგვართაგანია ჩვენი მხატვრობის სხვადასხვა დროის ნიმუშებისთვის ჩვეულებრივი კიბისებრი ორნამენტი (მოტივი, რომელიც ატენის, ყაენისის, ტიმოთესუბნის, ბოჭორმის, ვარძიის, წალენჯიხის, ნიკორწმინდის მოხატულობიდან არის ცნობილი). წარმოდგენილია იგი ორი ვარიანტით:

ერთი უფრო მარტივია და შავ ფონზე თეთრი და წითელი საღებავით არის შესრულებული; მეორე არა მარტო რთულია პირველთან შედარებით, არამედ პოლიქრომიულიცაა: ერთმანეთის მონაცვლეობით ჩნდება ყვითელი, ნაცრისფერი და წითელი ზოლები. ამასთან, გვერდიგვერდ დატანილი თბილი და ცივი ფერით გამახვილებულია წახნაგების სხვადასხვა მხარე, რითაც სიღრმის ილუზია წარმოიქმნება. ვარიაციულ სახეცვლილებას გვაძლევს შავი და წითელი სამკუთხედების ფონზე გაშლილი, თეთრ სამყურათაგან შედგენილი წნულოვანი ორნამენტი (რუისის წმ. დემეტრეს, წალენჯიხისა თუ მარტვილის მოხატულობათა ანალოგიური მოტივი), ან რომბებსა და სამკუთხედებში ჩახატული სტილიზებული მცენარეული ორნამენტი (ისეთი, როგორიც „უდაბნოს", ახტალისა და მარტვილის მოხატულობაში გვხვდება) და სხვა.

ორნამენტულ მოტივთა მრავალფეროვანი სურათის წარმოქმნას ხელს უწყობს მათი შესრულების თავისებურებაც. თვით ერთი და იგივე მოტივიც კი მზა ნიმუშს როდი მიჰყვება, მექანიკურად როდი იმეორებს წინამავალ მუხლს, არამედ - რაღაც განსხვავებული ნიუანსით. ორნამენტის მცენარეული მოტივი კედლის ერთ მონაკვეთზე ფოთლის ერთი წამონაზარდით ჩანს, მის გაგრძელებაზე ორით, მესამეზე კი საერთოდ ქრება. ეს თანამიმდევრობა მომდევნო მუხლზე შესაძლოა უკვე განსხვავებულად, სხვაგვარი თანამიმდევრობით გაგრძელდეს. განსხვავებულია მათი შეფერილობაც: ეროგან მეტად თეთრანარევია, მეორეგან - ნაკლებად. თვით ღეროც ამ სტილიზებული მცენარისა ძალდაუტანებლად, სრულიად თავისუფლად გადამდინარეა ერთი მონაკვეთიდან მეორეზე. ერთი და იგივე ორნამენტულ მოტივთა ამგვარ სახეცვლას საერთო ნახატის, თვით ხაზის ცოცხლად წარმოდგენის ბუგეულელი ოსტატისთვის დამახასიათებელი თვისებაც უნდა დაემატოს, რაც, საბოლოოდ, ბუნებრივია, მეტ მრავალფეროვნებას სძენს ორნამენტის მხატვრულ სახეს.

ნიმუშებისადმი ჩვენი ოსტატის თავისუფალი მიდგომა, მისი შეუბოჭაობა, შეიძლება ითქვას, შემოქმედებითი მიდგომაც ტაძრის ინტერიერის შესამკობ ორნამენტულ დეკორშიც დამახასიათებლად ჩანს.

ბუგეულის დარბაზის მოხატულობა რომ იმ საერთო მხატვრულ მიმდინარეობაშია მოქცეული, სადაც თავს იყრიან XVI საუკუნის ერთი გარკვეული ჯგუფის ძეგლები, ეს ეჭვს არ უნდა იწვევდეს. თავისებურების მიუხედავად, ჩანს, რომ აქაც ის მხატვრული ტენდენციაა გამჟღავნებული, რომელიც ჭალისა თუ ქორეთის ეკლესიათა მოხატულობაში ვნახეთ. იმ დროის ოფიციალური რიგის, პალეოლოგოსურ ნიმუშებს სრულად მინდობილ ძეგლთა მეტ-ნაკლები გავლენა, რაც სავსებით ბუნებრივია, აქაც სახეზეა, მაგრამ უფრო არსებითი ისაა, რომ სანიმუშო მასალა ახლა უკვე თითქმის სრულად არის მორგებული შემსრულებელი-ოსტატის ბუნებრივსა და უშუალო ხედვას. ეს კი, განსახილველი ყაიდის ძეგლებისთვის თითქმის აუცილებელ, უმთავრეს პირობად ჩნდება ადგილობრივ ნიადაგთან მათი კავშირის წარმოსაჩენად. ეს კავშირი ამ შესამჩნევად გაუბრალოებულ, საშემსრულებლო ოსტატობის დონითაც ნაკლებად გამორჩეულ დეკორში არცთუ ერთნიშნად არის გამოვლენილი.

მოხატულობის მთლიანი სქემა ჩვენს ძეგლში იმდენად ნათელია, სისადავით ალბეჭდილი, რომ, ნებაუნებურად, ჩვენივე კლასიკური ხანის

მხატვრული შემოქმედების შორეულ გამოძახილად აღიქმება. მოხატულობა, მართალია, მთლიანად, თითქმის თანაბრად ფარავს კედლის სიბრტყეს, მაგრამ, ამის მიუხედავად, მაინც შესამჩნევია, მხოლოდ თავისებურად, რაღა თქმა უნდა, მონუმენტური მხატვრობისთვის აუცილებელი და განვითარების კლასიკური პერიოდის მხატვრობისთვის ჩვეული წესრიგი. ჩვენი ოსტატი ამა თუ იმ სურათის გადმოსაცემად დიდ ფორმატებს მიმართავს და კომპოზიციებს საკმაოდ სადა და ტექტონიკურ სქემებში ათავსებს - მარტივი, მაგრამ ნათელი ლოგიკა ჩანს როგორც საერთო, ზოგად სქემებში, ისე ცალკეული კომპოზიციისა თუ ცალკეული ფიგურის აგებაში.

წინარე საუკუნეების ჩვენს მხატვრულ ტრადიციასთან კავშირის შედეგია ისიც, რომ სიუჟეტური სცენებისა თუ ცალკეულ გამოსახულებათა საგრძნობი სიჭარბის, ამ გამოსახულებათა შესამჩნევი დეტალიზაციის მიუხედავად, აქ მაინც მოქმედებს უბრალო მონუმენტურობის მხატვრული ეფექტი.

ბუგეულის ეკლესიის მომხატველთან ასევე შეინიშნება ქართული კედლის მხატვრობის თვით ამა თუ იმ კონკრეტულ სახვითს ტრადიციასთან კავშირი: ხაზის უპირატესი მნიშვნელობა იქნება ეს, კომპოზიციაში მთავარის, არსებითის მკაფიოდ გამახვილება, თუ ფერთა შეზღუდული რაოდენობით ფერადოვანი ეფექტის მიღწევის გამჟღავნებული სწრაფვა. შეინიშნება ეკლესიის მომხატველის, როგორც ოსტატის დამოუკიდებელი შემოქმედებითი სწრაფვის უნარიც: ამა თუ იმ საუფლო სცენების მომცველ კომპოზიციებში ხომ აშკარად გამოჩნდა სხვადასხვა რედაქციების შერჩევა-შეჯერების, იქნებ - თავისებურად გადამუშავების მოკრძალებული ცდა. ეს კი, განსაკუთრებით ამ გვიანი შუა საუკუნეებისთვის, არცთუ უმნიშვნელო ფაქტორია.

ყველა ზემოხსენებული თავისებურება მეტ-ნაკლებად, მართალია, ჩნდება განსახილველი ჯგუფის თითქმის ყველა ძეგლში, მაგრამ ისე აშკარად, ისეთი გამოკვეთილი სახით მაინც არა, როგორც ბუგეულის მოხატულობაში.

ბუგეულის ეკლესიის მოხატულობის უმთავრესი ღირსება მაინც ისაა, რომ ის ყველგან - მთლიანობაშიც და ცალკეულ დეტალშიც - ბუნებრივი ნიჭით დაჯილდოებული ოსტატის თვალითაა დანახული და აღქმული - მხატვრულად განხორციელებული. ეს ძეგლი იმის აშკარა დადასტურებაა, თუ შესამჩნევად გაუბრალოებული დეკორით, საკმაოდ მწირი, თითქმის მინიმალური სახვითი საშუალებითაც რომ შეიძლება მხატვრული ეფექტის მიღწევა - თანაც ისე, რომ არც მისი არსებითი თავისებურება დაიკარგოს - მისი საგანგებო მნიშვნელოვნება, მისი მონუმენტურობა. ეს ძეგლი იმასაც გვაუწყებს, თითქოს გვიმტკიცებს კიდეც, თუ რაოდენ მომხიბვლელი შეიძლება იყოს, კლასიკური დროის ჩვენივე ნიმუშებთან შედარებით ნაკლებად მწყობრი, ნაკლებად დახვეწილი, არცთუ მაღალი საშემსრულებლო დონის მხატვრობა - ერთი პირობით მხოლოდ: თუ დაცულია ზომიერება (რაც, უკვე თავისთავად, შემოქმედ ოსტატს საშუალო დონის შემსრულებლისგან გამოარჩევს) და თუ ბუნებრივად, მომხატველი - ოსტატის უშუალო ხედვით არის შემოთავაზებული.

ფარახეთი

ფარახეთის, რაჭის ამ პატარა მთიანი სოფლის მთავარანგელოზთა ეკლესია სამეცნიერო ლიტერატურაში ნაკლებად ცნობილი ძეგლია[1]. ესაა უხეშად გათლილი ქვით ნაგები, მცირე ზომის დარბაზული შენობა დასავლეთისა და სამხრეთის შესასვლელებით (ეს უკანასკნელი მოგვიანებით უნდა იყოს გაჭრილი). ინტერიერი გადაწყვეტილია მარტივად: დარბაზს ორ თანაბარ ნაწილად ყოფს საბჯენი თაღი, რომელიც პილასტრებს ეყრდნობა. გრძივ კედლებზე გადაყვანილი ორ-ორი თაღი კედლის ბრტყელ უბეებს ქმნის; საკურთხეველში უძრავი ტრაპეზია აღმართული; სარკმელი ორია: ერთი, შედარებით მოზრდილი, საკურთხეველშია გაჭრილი, მომცრო კი კარს ზემოთ, სამხრეთის კედელში; სამხრეთი კარის წირთხლში ჩატანებულია ძველი ჩუქურთმიანი ფრაგმენტი.

დარბაზის მოხილვისას ორი რამ ჩნდება შედარებით უჩვეულოდ: ერთი ის, რომ მოხატულობა, საუფლო ციკლის სცენათაგან ერთადერთის „ღმრთისმშობლის მიძინებას" თუ არ ჩავთვლით, მთლიანად ეთმობა ცალკეულ გამოსახულებებს - მთავარანგელოზთა, წინასწარმეტყველთა, მოწამეთა და ქტიტორთა ფიგურებს. და მეორე - გამოსახულებათა უმრავლესობა ეკლესიის სიმცირის, მისი მოკრძალებული შიდა სივრცის მიუხედავად, შესამჩნევად დიდი ზომისაა, თითქოს საგანგებოდ მასშტაბურად გამოყოფილი. თავიდანვე ისიც ჩანს, ამ პატარა ეკლესიის მეტად გულუბრყვილო, მიამიტი გამომსახველობით გამორჩეულ მხატვრობაში მონუმენტური სტილისთვის დამახასიათებელ თავისებურებათა შენარჩუნების რაღაც სწრაფვა რომ არის გამჟღავნებული. ეს მით უფრო საგულისხმოა, თუ ამ ერთი ჯგუფის მოხატულობათა (რომელშიც განსახილველი ძეგლია მოქცეული) შესრულების დროს და მათში შენიშნულ მხატვრულ ტენდენციას გავითვალისწინებთ. დინამიკურ-დეკორატიული სტილის პრინციპები ამ მოგვიანო დროისთვის არა მარტო დიდი ხნის ჩამოყალიბებულია, არამედ განვითარების შინაგან იმპულსს თითქმის მთლიანად მოკლებული, სქემადქცეულიცაა უკვე, უკიდურესად გაუბრალოებული. და მაინც, ამის მიუხედავად, ამ მცირე ზომის ეკლესიის მხატვრობაში გამოყვანილი, ფრონტალურად მდგომი დიდი ზომის მასშტაბური ფიგურები მჭვრეტელზე მომართული მზერით ნებაუნებურად გვაგონებენ წმინდანთა იმ ცალკეულ გამოსახულებებს, რომელთაც სვანეთის დარბაზთა კედლის მხატვრობის ადრეული დროის ნიმუშები წარმოგვიდგენენ.

მოხატულობას აშკარად ეტყობა არც თუ დიდად გაწაფული ოსტატის ხელი. ეტყობა ისიც, ეკლესიის მომხატველი მონუმენტური მხატვრობის ჩვენსავე ტრადიციულ იკონოგრაფიულ სქემებს უშუალოდ კი არა, მხოლოდ მახსოვრობით რომ არის მინდობილი. ეს იმით ჩანს, რომ ჯერ ერთი - საერთო კომპოზიციური სქემა მკაცრი ტრადიციული წესით კი არ არის

---

[1] ეკლესიის შენების თარიღად ორი განსხვავებული მოსაზრება არსებობს. რენე შმერლინგი ფარახეთის ეკლესიას X–XI საუკუნეებით ათარიღებს (ფარახეთი, ხელნაწერი), გიორგი ბოჭორიძე კი – XVII საუკუნის მეორე ნახევრით (რაჭის ისტორიული ძეგლები, გვ. 310–313).

აგებული, არამედ ნებისმიერად, შედარებით თავისუფლად გადაწყვეტილი (თუ კამარაზე სამხრეთ-აღმოსავლეთით ერთადერთი მთავარანგელოზია გამოსახული, საპირისპიროდ ორ მთავარანგელოზს ვხედავთ; ქვედა რეგისტრზეც - თუ ერთ მხარეს მხედარი წმინდა გიორგისა და ქტიტორთა მასშტაბური ფიგურებია გადმოცემული, მოპირდაპირე კედელზე მხატვრობა უკვე ორ რეგისტრად არის დაყოფილი, სადაც მოწამეთა წელზევითი გამოსახულებანი და „ღმრთისმშობლის მიძინების“ მცირე ზომის სცენაა წარმოდგენილი. იგივე დასავლეთის კედელზეც მეორდება: ცალკეულ წმინდანთა ფიგურები აქაც მასშტაბური თანაფარდობის გარეშე მოიცავენ სასურათე არეს), და, მეორე, ნახატი რომ არაერთგვაროვანია, შესამჩნევად ჩამოუქნელი, ფერადოვნებაც დაუწმენდავია, ადგილ-ადგილ ჭარბად თეთრანარევი, რაც იმას მეტყველებს, რომ აქაც იმგვარ მხატვრულ თვისებებთან უნდა გვქონდეს საქმე, რომელნიც განსახილველი ჯგუფის ყველა სხვა ძეგლში იყო მეტ-ნაკლებად დამოწმებული.

თავიდანვე ისიც უნდა ითქვას, კომპოზიციური სქემის შედარებითი თავისუფლება ჩვენს მოხატულობაში, მის გაუმართაობას ნაკლებად რომ ნიშნავს. ამ მასშტაბურად შეუთანხმებელ, არათანაბარი ინტერვალებით გვერდიგვერდ მდგომ ფიგურათა განლაგება შინაგანი ქარგით მაინც ერთიან წესს ემორჩილება - ეს კი, საბოლოოდ, თუმც თავისებურ, მაგრამ მეტ-ნაკლებად მაინც მყარ კომპოზიციურ სტრუქტურას ქმნის.

კამარის სამხრეთი ქანობის აღმოსავლეთ მონაკვეთზე გამოსახული მთავარანგელოზის მასშტაბურ ფიგურას ჯერ, მოხატულობის მეორე რეგისტრზე, ფართოდ ორნამენტირებული სარკმელი და სარკმლის ორსავე მხარეს მოცემული თითო წელზევითი ფიგურა უქმნის კომპოზიციურ საყრდენს, შემდეგ კი - ქვედა, დამამთავრებელ რეგისტრზე, მრავალფიგურიანი სცენა „ღმრთისმშობლის მიძინებისა“. იგივე სამხრეთისავე კედლის დასავლეთ მონაკვეთზეც მეორდება. აქ, მართალია, ფიგურათა სხვაგვარი განლაგებაა, მაგრამ კომპოზიციური წესრიგის წარმომქმნელი რაღაც წინასწარ გააზრებული სქემა მაინც ჩანს - კამარებზე გვერდიგვერდ მჭიდროდ მდგომ წინასწარმეტყველთა ორი მძიმე ფიგურა იკითხება, მათ ქვემოთ კი, მოხატულობის ერთადერთ რეგისტრზე, ორი მოწამე. ოსტატი ითვალისწინებს ზემო და ქვემო რეგისტრებს შორის არსებულ მასშტაბურ შეუთანხმებლობას და მოწამეთა ფიგურებს არა მარტო ერთმანეთისაგან დაშორებით წარმოგვიდგენს, არამედ, ახლა უკვე მდგომარედ და, რაც მთავარია, სხვათაგან განსხვავებული, შედარებით დაგრძელებული პროპორციებით. დასავლეთის კედელზე, მოხატულობის ფრაგმენტულობის მიუხედავად, ჩანს, რომ ქვედა რეგისტრზე გამოსახულ, ერთმანეთისგან შორი-შორ მდგომ მოწამეთა ფიგურების მკვეთრი ვერტიკალები არა მარტო აწესრიგებენ ამ კედლის მოხატულობას, არამედ თავისებურად პასუხობენ კიდეც საპირისპირო მხარეს წარმოდგენილ, საკურთხეველში გაშლილი თემის კომპოზიციურ სქემას. რაც შეეხება ჩრდილოეთი კედლის მოხატულობას, ის, შეიძლება ითქვას, ყველზე უკეთ არის ორგანიზებული. კამარაზე, ჩრდილო-აღმოსავლეთით და ჩრდილო-დასავლეთით, ფრონტალურად მდგომ ორ-ორ მასშტაბურ ფიგურას ვხედავთ, მათ ქვემოთ - ჯერ ორ ქტიტორს, რომლებიც ორნამენტით დაფარული თაღის ბრტყელ უბეზე არიან გამოსახული, შემდეგ კი მხედარს - წმინდა გიორგის. ამ წმინდანის თავთან ქტიტორთაგან განსხვავებით, მართალია, ორნამენტი არ ჩანს, მაგრამ,

მის სანაცვლოდ, თაღის მარჯვენა და მარცხენა კუთხეებს მარჯვედ არის მორგებული ორი მოწამის მომცრო ფიგურა.

ეს მარტივად განაწილებული ფიგურები გარკვეული თანამიმდევრობით იკითხებიან: კამარებზე მთავარანგელოზები და წინასწარმეტყველები, სამივე კედლის შუანა ნაწილზე მოწამენი, ჩრდილოეთის კედელზე ორი საერო პირი და „ძლევით შემოსილი“ დიდი მოწამე. საბოლოოდ, საკურთხევლის კომპოზიციასთან ერთად, სწორედ ეს გამოსახულებები განსაზღვრავენ მოხატულობის ერთიან იკონოგრაფიულ იდეას.

მოხატულობაში არ ჩანს დამათარიღებელი წარწერა (მის შესახებ არც რომელიმე წერილობით ძეგლშია მოხსენიებული). მოხატულობას, მართალია, შემორჩა ქტიტორის გამოსახულება მისივე ვინაობის აღმნიშვნელი წარწერით („სუმბატ არიშიძე“), მაგრამ ამ ისტორიული პირის შესახებ წყაროებში არავითარი ცნობა არ ჩანს. ასე რომ, თარიღი სტილისტურმა ანალიზმა უნდა გაარკვიოს. თარიღის დადგენას კი, განსაკუთრებით ამ მოგვიანო დროისათვის, ქტიტორთა ფიგურებზე დაკვირვება გაგვიადვილებს.

ქტიტორთა პორტრეტი, როგორც ითქვა, გამოსახულია ჩრდილოეთი კედლის ქვემო რეგისტრზე - იმ თაღის ბრტყელ უბეზე, რომელიც კედლის დასავლეთ მონაკვეთზეა გადაყვანილი. აქ, ერთმანეთთან მჭიდროდ, უინტერვალოდ მდგომ ქტიტორთა ორი ფიგურაა. მათ გვერდით, ამავე კედლის აღმოსავლეთ მონაკვეთზე გადაყვანილი თაღის უბეზე, როგორც ითქვა, წმინდა გიორგია წარმოდგენილი. მახვილები გადანაცვლებულია: ქტიტორთა პორტრეტი, ამ ყაიდის ყველა ძეგლისთვის დამახასიათებლად, საკურთხევლის მიმდებარე არეზე კი არ არის გადმოცემული, არამედ მისგან დაშორებით - ჩრდილო-დასავლეთ მონაკვეთზე. ეს, ალბათ, არა მარტო დიდი მოწამის, ჩვენი მთიანეთისთვის ამ უაღრესად პოპულარული წმინდანის განსაკუთრებული პატივისცემით უნდა აიხსნას, არამედ იმითაც, რომ ეს ორი ისტორიული პირი ეკლესიის მოხატულობაში უფრო წარმომავლობითი რანგით უნდა იყოს გამოსახული, ვიდრე სხვა რაიმე საქტიტორო უფლების უპირატესობით (თუნდაც ნივთიერი შენაწირის). ამას ისიც გვაფიქრებინებს, ჩვენი ქტიტორი ეკლესიის გარეშე რომ არის წარმოდგენილი და ისიც, საკურთხევლისა და კედლის წარწერებში გლეხთა თემის, გლეხთა საგვარეულოს წარმომადგენლებიც რომ არიან მრავლად მოხსენიებულნი[2], რომელთაც ეს უფლება ეკლესიის შენებასა და მოხატვაში გარკვეული წვლილის შეტანით უნდა მოეპოვებინათ (ამგვარი რამ გვიანი დროის ქართული მხატვრობისთვის იშვიათი არ არის: მაგ., თუზის დარბაზული ეკლესია მთლიანად გლეხთა თემის დაკვეთით მოუხატავთ).

---

2. წარწერები გიორგი ბოჭორიძემ გამოაქვეყნა: რაჭის ისტორიული ძეგლები. გვ. 311. დღეს ეს წარწერები ასე იკითხება: საკურთხეველში – „ტოგ/ო/ნ/ი/ძეთ/ა/ დიდ/თ/ა შეუ/ნ/დოს ღმერთმ/ა/ნ, ამინ“; „ჩილ/უ/ნაძეს მომ/ა/ე/ა/ლთა მათ ყოვე/ლთა შეუ/ნ/დოს ღმერთმ/ა/ნ, ამინ“; „თულულ/ა/რიძესა შეუ/ნ/დოს ღმერთმ/ა/ნ, ამინ“; „ცინ/ა/რიძესა შეუნდოს ღმერთმ/ა/ნ, ამინ“; „გელბა/ხ/იანს შეუ/ნ/დოს ღმერთმ/ა/ნ, ამინ“. წარწერები, აქა–იქ, სხვა კედლებზეც არის გაბნეული: ჩრდილოეთის კედელზე, სადაც წმინდა მხედარია გამოსახული – „ცერგ/ე/ლა/ძ/ეს შეუნდოს ღმერთმან, ამინ“; სამხრეთის კედელზე, ღმრთისმშობლის მიძინების ამსახველი სცენის ცენტრალურ არეზე: „ერ/ა/ძეს შეუ/ნ/დოს ღმე/რ/თმ/ა/ნ, ამინ“; სამხრეთი კედლის იმ მონაკვეთზე, სადაც მოწამეა გამოსახული: „ეა/შა/ბ/ე/რიძეს შეუ/ნ/დოს ღმე/რ/თ/მან/, ამინ“. აქვეა მოხსენიებული შოთაძე, ტაბუცაძე და სხვ.

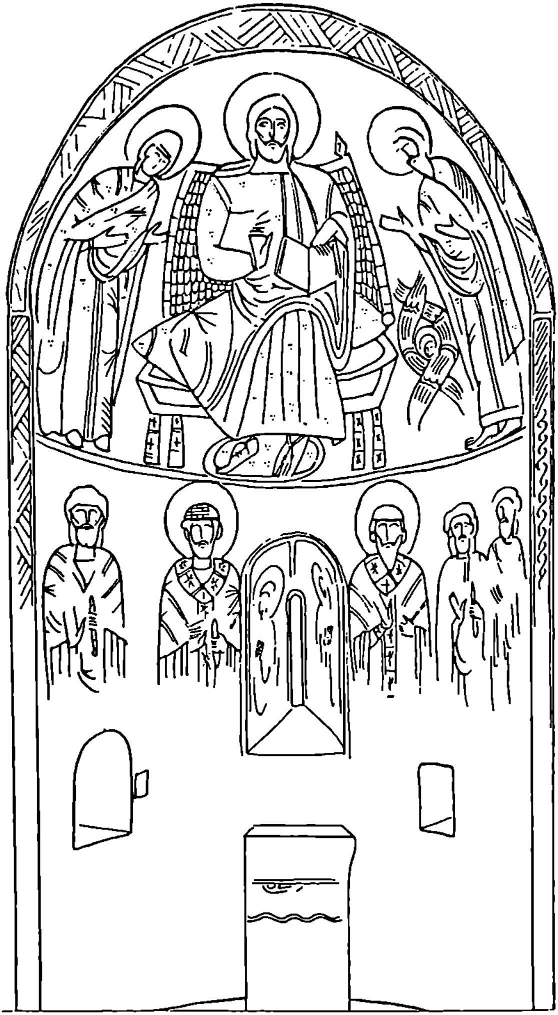
დიდმოწამისა და საერო პირთა გამოსახულებათა შორის მახვილების ამგვარი გადანაცვლება მხოლოდ ნაკლებად, შედარებით უმნიშვნელოდ თუ ცვლის გვიანა მხატვრობაში დადგენილ წესს. ქტიტორები აქაც, სხვათაგან გამორჩეულად, იმ ჭარბად ორნამენტირებულ თაღში არიან მოქცეულნი, რომელსაც მათი ფიგურებისთვის ჩარჩოს ფუნქცია აკისრება - აქაც ჩრდილოეთის კედელზე, აქაც შესასვლელის პირისპირ დგანან და გამორჩეული ზომებით ისევე მნიშვნელოვნად წარმოგვიდგებიან, როგორც ამავე ყაიდის სხვა, დანარჩენ ძეგლთა მოხატულობაში. ამავე ყაიდის ძეგლთა მსგავსია მათი ფრონტალური პოზიცია, მათი გადიდებული თვალების მჭვრეტელისკენ მიმართული მეტყველი მზერა.

მოხატულობაში გამოყვანილ ორ ქტიტორთაგან ერთს - მარჯვნივ მდგომს, უშარავანდოდ გამოსახულ შუახნის მამაკაცს ხელები საკურთხევლისკენ აქვს ვედრებად მიმართული. ასომთავრული წარწერა მხოლოდ მის ფიგურას ახლავს: „სუ/მ/ბატ არიშ/ი/ძეს შეუ/ნ/დოს ღმ/ე/რ//თმა/ნ/, ამინ". აქვე წარმოდგენილი ახალგაზრდა ვაჟი გარდაცვლილი უნდა იყოს, რადგან, პირველისგან განსხვავებით, შარავანდმოსილია და ხელებიც, ჩვენს მოხატულობაში გამოყვანილ მოწამეთა მსგავსად, ნებით მკერდთან აქვს მიტანილი. ორივე ქტიტორი თანაბარი სიმაღლისაა, ოღონდ სუმბატ არიშიძე შედარებით გამორჩეულია მასშტაბურად. თვალს ხვდება მისი ფართოდ გაშლილი, ძლიერად უტრირებული მხრები, ფართოდ მოხაზული მკლავები, საგანგებოდ დაგრძელებული ხელის მტევნები. ძალის ექსპრესიის საჩვენებლად გამიზნული, განხილულ ძეგლთა მხატვრობაში გამოყენებული ხერხი აქ თითქოს ზომაზე მეტად, თითქოსდა ხაზგასმულადაა გამჟღავნებული. ეს კი ხალხურ ნიმუშებზე დახელოვნებული ოსტატის ბუნებას გვიჩვენებს, მისი მხატვრული ხელის თავისებურებას - იმასაც, ჩვენი ეკლესიის მომხატველი ტრადიციულ სქემებს რომ კიდევ უფრო შესამჩნევად არის დაშორებული. ეს სულაც არ ნიშნავს ქტიტორთა გადმოცემის იმ წესისაგან განსხვავებას, რომელიც ყველა სხვა ძეგლში შემოგვხვდა. ფიგურის მკვეთრი და მოუხეშავი კონტურით მკაცრად მონიშნული სილუეტი, მისი ოდნავ ზეაზიდული პროპორციული თანაფარდობა, სადაც მთელი ყურადღება ფართოდ მოხაზული მკლავებისა და ხელის მტევნების გაზრდილ მასშტაბზეა გამახვილებული, აქაც ისეთივეა, როგორც XVI საუკუნის ამავე ნაკადის მხატვრობაში იყო მეტ-ნაკლებად შენიშნული.

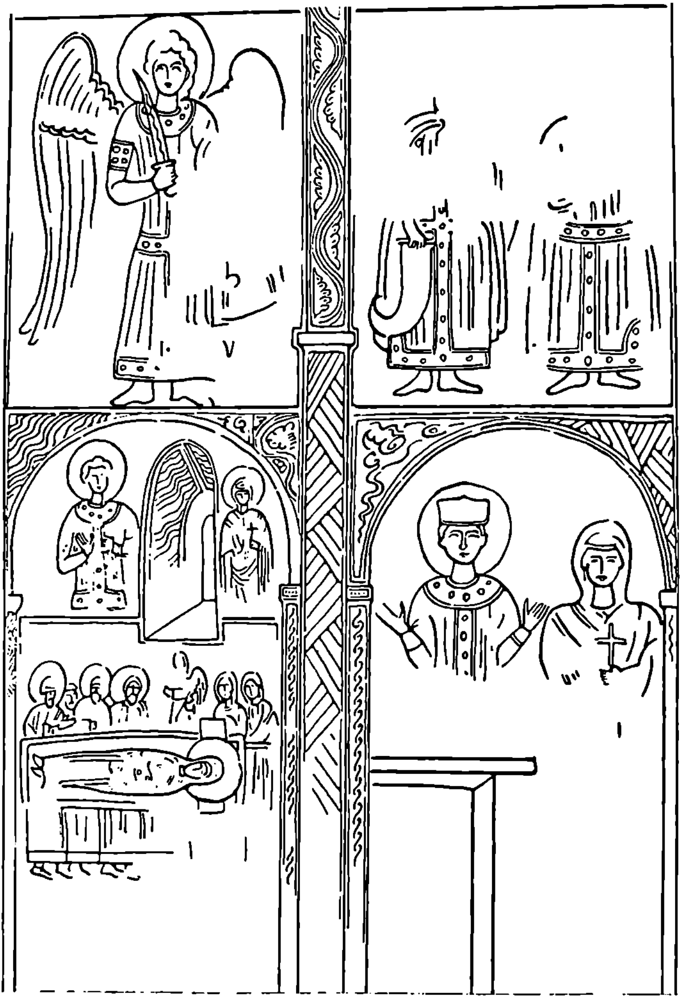
XVII საუკუნისთვის, მარტვილსა და ნიკორწმინდაში შედარებით სხვაგვარია როგორც ფიგურის სილუეტი, ისე მისი პროპორციული თანაფარდობა: ოდნავ დამჯდარია თითქოს, მეტად მომრგვალებული, სხეულის ფორმებიც თითქოსდა მეტად გამობერილი, მხრებიც არ არის წელთან შედარებით ასე ფართოდ მოხაზული, შესამჩნევად შენელებულია ზოგადად ექსპრესიული ელემენტი (თუნდაც იმით, რომ ხელები ქვემოთაა დახრილი, ხელის მტევნები კი შესამჩნევად მომცრო ზომისაა) და იმჟამინდელი ისტორიული პირიც კედლის სიბრტყეზე ისე მკვეთრად როდი აღიქმება, როგორც ჩვენს მოხატულობაში გამოყვანილი მომგებელნი.

XVI საუკუნეს ყარახეთის ქტიტორთა მხატვრულ სახეზე დაკვირვებაც მიგვანიშნებს.

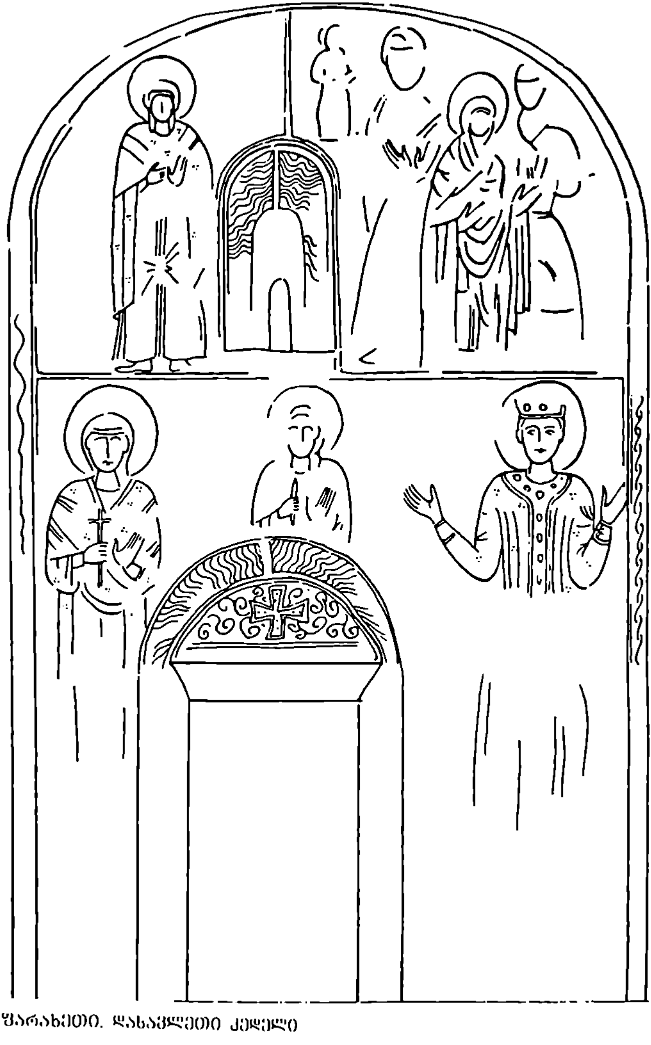
ორივე ისტორიულ პირს წელში შესამჩნევად გამოყვანილი და მკერდთან სამკუთხად ამოჭრილი კაბები მოსავს. სამოსის ქსოვილის სახე კი,



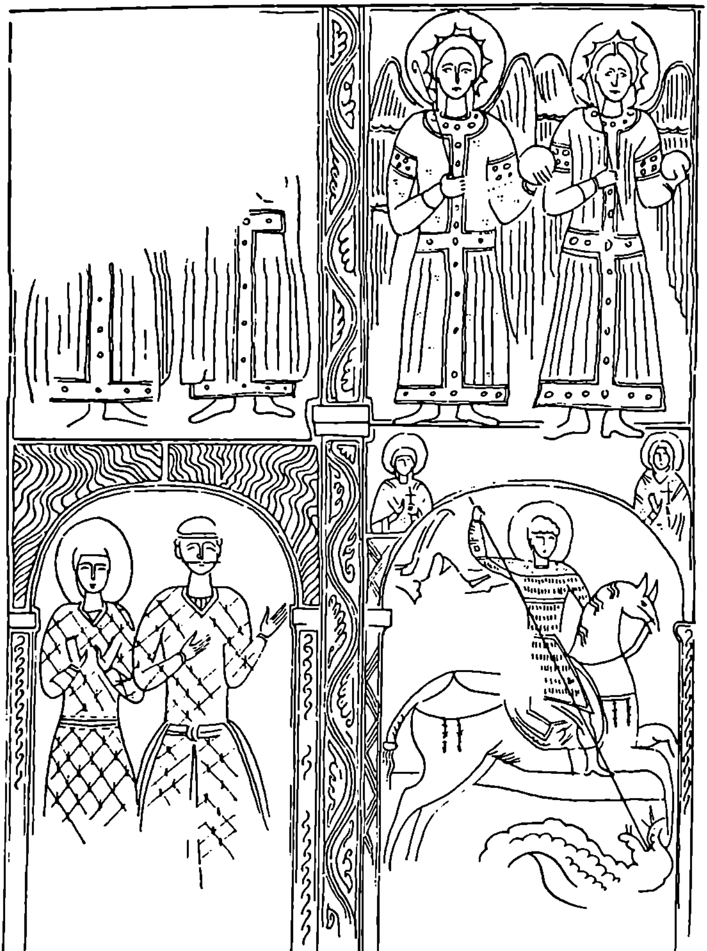
შარახეთი. საკურთხეველი



ყარახეთი. სამხრეთი კედელი



ზარახეთი. დასავლეთი კედელი



ყარახეთი. ჩრდილოეთი კედელი

ერთმანეთით დამრეცად გადაკვეთილი ხაზებით წარმოქმნილი რომბისებრუჯრედიანი ნახატით არის შევსებული და შემკული. სამად შეკრული თეთრი წერტილებით მარტივად მოხატული. ამ სრულიად ერთფეროვანი ველისა და ერთი და იმავე ფერის სამოსით მოსილ ქტიტორებთან მხოლოდ ქამრებია განსხვავებული: ჭარმაგ მამაკაცთან ფართო ქამარი წინ სქელ მარყუჟადაა განასკვული და გვერდებზე თავისუფალი ბოლოებით ქვევით დაშვებული. ახალგაზრდა ვაჟთან კი შეწყვილებული ხაზით უბრალოდ მონიშნული. ჩვენი ქტიტორების ამგვარ თარგზე გაწყობილი სამოსი. ქამრების ფორმა თუ ქსოვილის დეკორატიული სახე განსახილველი ჯგუფის არა ერთსა და ორ ძეგლში შემოგვხვდა - ვანის, ბუგეულისა თუ გელათის წმინდა ელიას ეკლესიათა მოხატულობაში გამოყვანილ ზოგიერთ ქტიტორთან: ვარდან არაშიძესთან, ზეიად დადებულთან, იმან და ლანდეზ დაშმისშვილებთან. იმ განსხვავებით მხოლოდ, რომ ფარასეთის მოხატულობის ქტიტორთა სამოსის სახე როგორც ფორმის, ისე ნახატის მხრივ უფრო გამარტივებულია, შესამჩნევად გაუბრალოებული.

საგულისხმოა ისიც, რომ რომბისებრი ნახატით მოხატული ქსოვილის სახე, რომელიც ასე დამახასიათებელია XVI საუკუნისთვის, XVII საუკუნეში აღარ ჩანს. XVII საუკუნისთვის, ამა თუ იმ მოხატულობაში გამოყვანილი ისტორიული პირი ან ძველ ქართველ მეფეთათვის დამახასიათებელი, ახლა უკვე სტილიზებული სახით შემოთავაზებული მდიდრული სამოსით არის გამოსახული (ლევან დადიანი სახლეულთან ერთად - წალენჯიხის XVII საუკუნის მხატვრობაში) ან კი უბრალო, წრისებრი ორნამენტით გაწყობილი სადა სამოსით. ოღონდ ისიც არის, რომ ამ სადა სამოსს, მის ქვედა კალთასა და სამაჯურებს აუცილებლად დაუყვება მცენარეული ორნამენტის სახის ფართო ზოლი, რომელიც, ახლა უკვე, შედარებით ინტენსიური ფერით არის დაფერილი (წულუკიძეთა საგვარეულოს წარმომადგენლები ნიკორწმინდის XVII საუკუნის მოხატულობაში). ფარასეთის ქტიტორთა სამოსის ქსოვილის მსგავსი სახე XVII საუკუნის ჩვენთვის ცნობილ არც სხვა რომელიმე ძეგლშია დადასტურებული (შემოქმედში, ცაიშსა თუ მარტვილში). მოხატულობის თარიღის დასადგენად, ჩვეულებრივ, ამგვარ დეტალებსაც ექცევა ყურადღება - განსაკუთრებით მაშინ, როცა ესოდენ გამარტივებულ, უკიდურესად გაუბრალოებულ მხატვრობასთან გვაქვს საქმე.

სახის წერის მანერა ამ ორ საერო პირთან, არსებითად, ისეთივე, როგორიც ზემოგანხილულ ძეგლთა უმრავლესობაში იყო შენიშნული. ოღონდ აქ კიდევ უფრო ჩამოქნილია, მეტად სქემატური, შესამჩნევად მარტივი ნახატი. სახის ოვალს, რომელიც მუქი მოყვითალო ოქრითაა მკრთალად დაფერილი, ვიწრო მოვარდისფრო ზოლი დაუყვება. ფუნჯისმიერი, სქელი მონახაზი ფართოდ გაშლილ წარბებს მონიშნავს; წარბებიდან უსწორმასწოროდ დაშვებული, ქვემოთ სოლისებრ შეკრული ორი თხელი ხაზი კი ცხვირს. ნესტოებთან, აქეთ-იქით, ისეთივე ნახევარწრიული მოყვანილობის ხაზებია უხეშად დატანილი, როგორიც წითელხევის ქტიტორებთან შემოგვხვდა. ამ ეკლესიის ქტიტორებთან სხვაც ბევრია საერთო: თვალის გუგის ზემო მხრიდან შემოწერილი ხაზი აქაც შესამჩნევად გრძელია, ბოლოში დამახასიათებლად აწეული, ყურთასაც დაკლაკნილი ხაზია ცოცხლად ნაკრული და ბაგეებსაც, [illegible] ძეგლების მსგავსად, შესამჩნევი ინტერვალით ერთმანეთის ზემოთ და ქვემოთ დატანილი

ორი ტალღისებრი ხაზი მონიშნავს ისე, რომ ზედა სიგრძით გაცვლებით ქარბიბის ქვედას. ბაგეების გადმოცემის. ჩვენი წრის ძეგლთა უმრავლესობაში დადასტურებული. ამგვარი წესი ყველაზე დამახასიათებლად ბუნებრივად ქტიტორებთან ჩანს. რაც შეეხება სახეზე გაბნეულ ჩრდილებს, მას ჩვენი ოსტატი რამდენიმეგან მიმართავს - თვალის უპეებთან ოდნავ შესამჩნევად, კიდევ უფრო ძლიერად ცხვირის დაბოლოებასა და ნესტოებთან. ლოყაზე კი, სადაც ჩრდილები ფართო სამკუთხა ფორმისაა, შედარებით მკვეთრად. აქაც, თუმც ნაკლებდამახასიათებლად, მაგრამ გათვალისწინებულია კონკრეტული სახასიათო მომენტი: ყმაწვილის გამოხედვა სევდანარევია (რაც მხოლოდ გულუბრყვილოდ თუ არის გადმოცემული დაშვებული წარბებითა და ოდნავ გახსნილი ბაგეებით); სუმბატ არიშიხთან კი მედიდურობა ჩანს. ის არა მარტო მასშტაბურია, პირიქითაც წინ წამოწეულიცაა (მისი მკლავის შემომსაზღვრული კონტური ყმაწვილის მკლავზეა ზემოდან დატანილი). მკვეთრი ნახაზით თამამად არის მოხაზული და სახის ნაწილებიც შედარებით მეტად, თითქოსდა უფრო გულმოდგინედ დაწერილი: ფართო შუბლი და განიერი ყვრიმალები, ვიწრო, თითქოსდა ასიმეტრიული ნიკაპი, თვალების მოგრძო ჭრილი, შესამჩნევად გრძელი და სწორი ულვაშები თავისებურ იერს ანიჭებს ამ ფართო და მეტყველი თვალებით ჩვენსკენ მომზირალ ქტიტორის სახეს. ისე რომ, ფარახეთულ ქტიტორთა მთლიანი სახე, სახის ცალკეული ნაწილები, მრავალშრიანი წერის ტექნიკის თუნდაც უმწეო იმიტაციის გარეშე, არა მარტო ისეთივე მარტივი გრაფიკული წესით არის შესრულებული, არამედ ისეთივე მხატვრული ხედვითაც დანახული, როგორც XVI საუკუნის დარბაზულ ეკლესიათა უმრავლესობაში გამოყვანილი, იმჟამინდელი ისტორიული პირი.

ჩვენი ოსტატის მხატვრული მანერა ოდნავ თითქოსდა იცვლება იქ, სადაც მოხატულობის სხვა, დანარჩენ გამოსახულებებს გადმოსცემს: წინასწარმეტყველებს, მთავარანგელოზებს, მოწამეებს. რაღაც კონკრეტულ-სახასიათო მომენტის შემოტანის ცდა ამ შემთხვევაშიც ჩანს. ოღონდ, ალბათ ნიმუშების გავლენით, თავად შესრულების ტექნიკაა შედარებით გართულებული. მათი მოხილვისას უმთავრესი მაინც ისაა, ამ თითქოსდა ერთმანეთისგან დამოუკიდებლად გადმოცემულ ფიგურათა განზოგადებული ფორმებით მთლიან მოხატულობაში მხატვრულად საგულისხმო მახვილები რომ წარმოიქმნება.

საკურთხეველში მოხატულობის მხოლოდ ორი რეგისტრია. კონქში „ვედრების" თემაა გაშლილი ისე, როგორც ჩვენი მთიანეთის - სვანეთისა და რაჭის ზოგიერთ ძეგლში: ფხოტრერში (მოხატულობის პირველი ფენა), იფრარისა და წვირმის „თარინგზელ-ნიშანში", ზემო კრიხში, ხეს „ბარბალის" ეკლესიის მხატვრობაში[3]. ჩვენს მოხატულობაშიც „ვედრების" სცენის თანამონაწილე მთავარანგელოზები „ვედრებისავე" კომპოზიციის მომცველ საკურთხევლის კონქში კი არ არიან წარმოდგენილნი, არამედ კამარაზე.

---

3. Т. Вирсаладзе, фресковая роспись в церкви архангелов Земо-Крихи, გვ. 61,65.

Н.Аладашвили, Г. Алибегашвили, А. Вольская, Росписи художника Тевдоре... გვ. 19. 26, 28.

Н. Кипшидзе, Некоторые особенности образа архангелов в средневековой живописи Сванетии, VI международный симпозиум по грузинскому искусству, Тб., 1977

ცნობილია, რომ ამით ტრადიცია არ ირღვევა: მაცხოვრის ზეციური ამაღლების წვერები კამარაზე, ანუ ისევ და ისევ "ზეციურ ზონაში", არიან განთავსებულნი. ერთია მხოლოდ - ამ თავისებური მხატვრული ხერხით მთლიან მოხატულობაში საგანგებოდ გამახვილებულია მთავარანგელოზთა განსაკუთრებული მნიშვნელობა. კომპოზიცია ასიმეტრიულია: მაცხოვრის მასშტაბური ფიგურა ცენტრიდან მარცხნივ ისე შესამჩნევად არის გადაწეული, რომ თუ მავედრებელი ღმრთისმშობელი მჭიდროდ, თითქმის უინტერვალოდ ებჯინება საუფლო ტახტს, ნათლისმცემელი პირიქით ისე მოშორებით დგას, რომ მის ფიგურასა და ტახტს შორის თავისუფლად ეტევა არც თუ მცირე ზომის ექვსფრთედი. ჩვენი ოსტატის გაუწაფაობა აქ აშკარად ჩანს. საკურთხევლის კონქის მცირე ზომებს მომხატველმა ოსტატმა ვერ მოარგო „ვედრების“ კომპოზიცია. გამოსახულებათა ასე არათანაბარმა განაწილებამ კი, ცხადია, ამ სიმეტრიული სქემის მკვეთრი ასიმეტრიულობა გამოიწვია (ჩვენი ძეგლი ამ მხრივ გამონაკლისი არ არის. იგივე ადრეულ საუკუნეებში ქურაშის წმინდა გიორგის ეკლესიის ნიმუშებზე ნაკლებდახელოვნებული ოსტატის მიერ შესრულებულ მოხატულობაშიც ჩნდება, მოგვიანებით კი ქორეთსა და კალაშში). სხვა მხრივ აქ ჩვეულებრივი სურათია ისეთი, როგორიც განსახილველი ჯგუფის ზოგიერთ ძეგლში ვნახეთ - წითელხევში, კალაურსა თუ გელათის წმინდა ელიას ეკლესიათა საკონქო კომპოზიციებში: მაცხოვრის შედარებით თხელი პროპორციებით გამოსახული ფიგურა, სადაც თითქოსდა საგანგებოდ დავიწროებულ წელთან შედარებით, ხაზგასმულად გამოიყოფა ძალისმიერად გაშლილი მხრები. მისი მოგრძო სახე, მჭვრეტელისკენ მომზირალი მეტყველი თვალები, ორად გაყოფილი წვერი, შეკრული წარბები, შუბლზე მკვეთრად მონიშნული, ერთადერთი კუთხოვანი ხაზი. მაღალ ფეხებზე მდგარი ფართო საუფლო ტახტი, რომლის ზურგიც, რკალისებრ თანდათან იხრება ქვემოდან ზემოთ. სცენაში გამოყვანილ პერსონაჟთა სამოსის შესამჩნევი უბრალოება, სადაც ორად-ორი ფერით დაფერილი სამოსის ქსოვილი სამად შეკრული წერტილებით არის მარტივად მონიშნული - ხალხური მოტივი, რომელიც მრავლად შემოგვხვდა XVI საუკუნის ამ ყაიდის თითქმის ყველა ძეგლის მოხატულობაში.

„ვედრების“ ქვემოთ, მართალია, კიდევ ერთი რეგისტრია გაშლილი, მაგრამ მოხატულობა საკურთხევლის სარკმლის წირთხლებზეც ჩნდება. აქ ჩვენი ოსტატი კოზმანისა და დამიანეს წელზევით ფიგურებს გადმოსცემს. ეს თუნდაც იმითაა საგულისხმო, რომ მოწამეთა თემა, რომელიც შემდგომ დარბაზის მოხატულობაში იქნება ფართოდ გაშლილი, საკურთხეველში თავიდანვე ხდება გამახვილებული. აღმოსავლეთ საქრისტიანოს იკონოგრაფიის ამ ორ პოპულარულ წმინდანს სხვადასხვა დროის ქართული ძეგლის მხატვრობაც მრავლად წარმოგვიდგენს: დმანისის ეკლესიის XII-XIII საუკუნეების მოხატულობა საკურთხევლის სარკმლის წირთხლებზე, XVI საუკუნის მაცხვარიშის „თარინგზელი“ კი დარბაზის პილასტრებზე.

ჩვენს მოხატულობაში ეს ორივე მოწამე გამოსახულია ტრადიციისამებრ - მუქი მოწითალო წვერითა და დოლბანდისებრი თავსაბურავით, ოღონდ ზეთის ჭურჭლის, ბარძიმის ან რაიმე კოლოფის ნაცვლად, ორივეს მარჯვენა ხელში ყანწი უჭირავს. ეს გასაგებია - ამ ორი უვერცხლო მკურნალის გამოსარჩევი ნიშანი ადგილობრივი ოსტატის თვალით ასეა

დანისული[4].

რაც შეეხება საქართველოს მოხატულობის ქვედა, ფრთალური რეგისტრს - ის, როგორც ითქვა, მთლიანად მოიცავს წმინდა მამების არათანაბარ რიგს. ეს ნიშნავს, რომ მოხატულობის ამ არეზე გამოტოვებულია „მოციქულთა ზიარების" (ან „მოციქულთა რიგის") მომცველი შუანა რეგისტრი, რაც, ალბათ, ამ დარბაზული სივრცის მცირე ზომებით უნდა აიხსნას (ეს ასეა საქართველოს მთიანეთის იმ მომცრო ეკლესიებში, სადაც ასევე არ ჩანს ჩვენი კედლის მხატვრობისთვის ჩვეულებრივი „მოციქულთა ზიარების" ან „მოციქულთა რიგის" მომცველი კომპოზიცია: მაგალითად, ადიშის „წმინდა გიორგისა" და ხეს „ბარბალის" ეკლესიათა მოხატულობა (იგივეა ბერთუბანშიც).

საქართველოს ეს რეგისტრიც ასიმეტრიულია, როგორც კალაურსა და ქორეთში. შედარებით ნებისმიერად, თავისუფლად აგებული: თუ სარკმლის მარცხნივ წმინდა მამის ორი ფრონტალური ფიგურაა გამოსახული, მარჯვნივ - ერთმანეთთან მჭიდროდ მდგომ სამ ფიგურას ვხედავთ. წარწერები ყველა მათგანს ახლავს. წარწერების ორთოგრაფია რამდენადმე უჩვეულოა: ყურადღებას იქცევს არა მარტო ამ ასოების არათანაბარი ზომები, მათი მონახაზის შესამჩნევი გაუმართაობა, არამედ ისიც, ერთსადაიმავე სიტყვაში ასომთავრულიც და მხედრულიც ერთად რომ არის გამოყენებული. წარწერები მარჯვენა რიგის ფიგურებთან ასე იკითხება: „წ/მიდ/ა ბასილი" (დიდი), „წ/მიდ/ა ნი/კ/ო/ლ/ო/ზი" (საკვირველმოქმედი), „წ/მიდ/ა სტეფ/ა/ნ/ე" (პირველმოწამე). მარცხნივ კი - „წ/მიდ/ა რომანოზ" (მელოდოსი), „წ/მიდ/ა იოანე ოქროპირი". ყველა ფიგურა ფრონტალურად დგას, ყველა მაყურებელს უმზერს და მარჯვენა ხელში ყველას დაკეცილი გრაგნილი უჭირავს. განსხვავება ერთშია მხოლოდ: სარკმლის მარჯვნივ და მარცხნივ მდგომი ის ორი შარავანდმოსილი წმინდანია (იოანე და ბასილი), რომელთაც ამავე რიგის სადა მოსასხამებით გამოსახულ სხვა ფიგურებისგან განსხვავებით, ჯვრული ომოფორებითა და ქადრაკული ფელონებით შემკული სამღვდელმთავრო სამოსი მოსავთ (ეს უჩვეულო არ არის - იგივეა წითელხევსა და ქორეთში).

საქართველოს მოხატულობის მოხილვისას მხოლოდ მისი კომპოზიციური გაუმართაობა როდი იქცევს ყურადღებას, არამედ შესრულების მანერის შესამჩნევი დაუდევრობაც. ფერი (და მოწითალო ოქრას მეტნაკლებად თეთრანარევი ტონები და მონაცრისფრო ლურჯი) გაუმჭვირვალეა, სქელ ფენად სიბრტყეზე დატანილი. ფიგურის მონახაზში ძირითადი კონტური კი მძიმე, უსწორ-მასწორო, უგულისყუროდ შემოწერილი. ამიტომაც, ფერადოვანი ლაქა, ხშირად შესამჩნევად შორდება გარშემომწერი კონტურის საზღვრებს. სამოსის დანაოჭების აღმნიშვნელი, შიდა ნახატის ხაზთა სქემატურობა, მათი პირობითობა აქ თითქმის მეტად საგრძნობია, ვიდრე ქალაში, ბუგეულსა თუ იელში. ეს მათგან განსხვავებას არ ნიშნავს, რადგან ის სქემისებრ გავლილი მოკლე-მოკლე ხაზები, რომლებიც სხეულის მოხრის ადგილებში დაუყვება სამოსის დანაოჭებას, აქაც ისეთივე წესით, ერთგვარივე მიდგომით არის მოცემული, როგორც ხსენებულ ძეგლებში. უბრალოდ,

---

[4] ყანწი – ხარის ან კამეჩის რქა ჩვენს სოფლებში მხოლოდ ღვინისთვის როდი იხმარებოდა, არამედ ზოგიერთი შინაურული სითხის შესანახად, მეურნეობის სახმარადაც კი.

ჩვენს შემთხვევაში სანიმუშო მასალას მეტად დაშორებული ოსტატის მეტი დაუდევრობაა და სხვა არაფერი. შედეგიც სახეზეა და გამოსახულებათა სიბრტყოვანება ამიტომაც აქ უფრო საგრძნობია, უფრო თავისთავადი - უფრო ერთნიშნად, უფრო აშკარა სახით წარმოდგენილი.

ოსტატის გაუწაფავობა, ხაზის სიზუსტისა და სისწორის ნაკლებობა მოხატულობაში გამოყვანილ ფიგურათა სახეებზეც ჩანს. ეს თითქმის ერთგვაროვანი, ოდნავ დაგრძელებული თვალებით მომზირალი უმეხი და ასიმეტრიული სახეები, რომელთა გამომეტყველებაც ისეთივეა, როგორიც წითელხევის მოხატულობის ეკლესიის ძმებთან ვნახეთ, დაფერილია ერთიანი მოვარდისფრო ტონით (თეთრისა და წითელი ფერის შეზავებით მიღებული მოვარდისფრო ტონი, რომელსაც ზოგან სიწითლე დაჰკრავს). სახის ნაწილები კი აღნიშნულია მუქი მოწითალო-ყავისფერი ხაზებით. ეს ხაზები (ზოგან ფართო და მომრგვალებული სახის ოვალისა და წარბებზე, ზოგან კი თხელი და კუთხოვანი, ყულფისებრ მონიშნული ფართო ნესტოებისა და მოკლე ბაგეებზე) ყველგან ხისტია მოუხეშავი ფუნჯის დაუდევარი მონასმით შემოწერილი. დამატებითი ხაზები თუმცა იშვიათად, მაგრამ შედარებით მაინც მეტად ჩნდება, ვიდრე ქტიტორთა პორტრეტზე: შუბლზე მოწითალო ფერის ორი ფართო მონასმია ძლიერად დატანილი, ყელზე კი ერთადერთი, რომელსაც, აქეთ-იქით, ამავე ფერის ორი წვრილი ხაზიც დაუყვება. თვალის მონახაზისა და წარბს შორის შესამჩნევად იკითხება მკვეთრად გავლებული თხელი ხაზი, ფართოდ მოხაზულ ყურში, ამავე კილოს ძეგლებიდან ჩვენთვის ცნობილი, კლაკნილი ხაზია დამახასიათებლად ნაწერილი და სხვა. აქვე ოდნავ ნამუქებული მოვარდისფრო ლაქებიც გამოიყენება (თვალის უბეებთან და ცხვირის წვერზე, ცხვირისა და ბაგეებს შორის, ლოყაზე), მაგრამ ეს ლაქები იმდენად სქემატურია, იმდენად უსწორმასწოროდ მიმოფანტული, რომ ჩრდილებად ვერ იკითხებიან: აქ მხოლოდ მარტივად აღქმული, მხოლოდ გაუცნობიერებელი იმიტაციაა იმ ცნობილი ხერხისა, რომელიც განვითარებული შუა საუკუნეების კედლის მხატვრობაში ფორმის მოსანიშნად იყო გამიზნული.

ფარახეთის ამ მომცრო დარბაზის კამარებისა და კედელთა მოხატულობა უნებლიედ რომ გამოიყურება, ეს ზემოთაც ითქვა. ითქვა ისიც, რომ ეს ცალკეული ფიგურები მასშტაბურად ნაკლებად ეთანხმებიან ერთმანეთს და კედლის სიბრტყეზეც არცთუ თანაბრად არიან განლაგებული.

ამ ფიგურათაგან თუმცა არც ერთი არ არის მნიშვნელოვნებას მოკლებული, მაგრამ ოსტატის ყურადღება მაინც კამარის მთავარანგელოზებზეა გამახვილებული. ეს მხოლოდ იმით როდი მიიღწევა, მთავარანგელოზები ეკლესიის საკონქო კომპოზიციიდან კამარაზე რომ არიან გადატანილი, არამედ სხვა მრავალი ფორმალური ხერხითაც - თუნდაც ამ განსაკუთრებული მასშტაბის ფიგურათა სრული ფრონტალობით, რაც მათ გამოყოფს, მათ გამოცალკევებს, საბოლოოდ კი მთავარანგელოზთა თემის საგანგებო აქცენტირების დასტურით პირობას ქმნის. საგულისხმო ამ მოგვიანო დროის მხატვრობაში ადრეული ნიმუშებისთვის ჩვეული ხერხის გამოყენება კი არ არის მხოლოდ, არამედ ისიც, ორი ტრადიციული მთავარანგელოზის სანაცვლოდ, სამი რომ არის უნებლიედ გამოსახული. ამ მხრივ ფარახეთის მოხატულობა გამონაკლისია განსახილველი ჯგუფის ძეგლთა შორის (ჩვენს ჯგუფის ძეგლებში „ვედრების“ კომპოზიციის მთავარანგელოზთა კამარაზე გადატანის ერთადერთი შემთხვევა ცნობილი ოლეთის მოხატულობიდან, სადაც მაცხოვრის საყდრის აბსიდის

ორი წვერი ახლავს და ორივე მკაცრად ფრონტალურად კი არა, საკურთხევლისკენ ოდნავ შებრუნებული, არც თუ მკვეთრად გამოსახულ სამმეოთხედში დგას).

მთავარანგელოზთაგან უმთავრესს მიქაელის ერთადერთ ფიგურას („მიქ/აე/ლ /მ/თ/ა/ვ/ა/რ /ანგელო/ზ/ი") მთლიანად ეთმობა კამარის სამხრეთ-აღმოსავლეთი მონაკვეთი - სატრიუმფო თაღსა და ცენტრალურ საბჯენ თაღს შორის მოქცეული არე. ეს ფიგურა, რომელიც შუაბიზანტიური პერიოდის მხატვრობისთვის დამახასიათებლად, ფრონტალურად დგას, ზომებით გაცილებით ჭარბობს ყველა დანარჩენს და, ამდენად, გამორჩეულად ბატონობს დარბაზის მთლიან მოხატულობაში. მისი გამორჩეულობა სხვა მხრივაც არის ნაგულისხმევი: მიქაელი სხვათაგან განსხვავებით ხმალამოწვდილია, ამასთან მხოლოდ მის ოქროსფერლოროსიან სამოსს დაუყვება ძვირფასი ქსოვილის სამკლაურები და მხოლოდ მისი ფრთებია ზეაწეული, თითქოსდა ოდნავ გაშლილიც. ჩანს, ამ მთავარანგელოზს ეკლესიის მომხატველისთვის განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს. მნიშვნელოვნების ჩვენება კი, შუასაუკუნეთა მხატვრობაში გავრცელებული მარტივი ხერხით - ფიგურის ზომების გაზრდით და რამდენიმე დეტალის შეცვლით არის მიღწეული.

მიქაელ მთავარანგელოზის გვერდით, საბჯენი თაღის მარტივი ორნამენტული ზოლით გამოყოფილ კამარის სამხრეთ-დასავლეთ მონაკვეთზე უკვე ორ ფიგურას ვხედავთ. ორივე დაზიანებულია, ორივე წელქვემოთ შემორჩენილი. ჩანს, რომ ორივე ფრონტალურად ყოფილა გამოსახული, ისეთივე სამოსით, როგორიც მთავარანგელოზთან ვნახეთ, ორივე დიდი ზომისაა - ისე მასშტაბური, რომ სრულად მოიცავენ კამარის ამ ფართო არეს. ისინი წინასწარმეტყველებს - დავითს და, ალბათ, სოლომონს წარმოგვიდგენენ (ერთ-ერთის თავთან, რომელიც მარჯვნივაა, სახელი „წ/ მიდ/ა /წინასწარმეტ/ყ/ვე/ლი დავ/ით" იკითხება, ხოლო მის გაშლილ გრაგნილზე ფსალმუნის სიტყვები: „სიტ/ყვა/ნი /უ/ფლისანი").

კამარის ჩრდილოეთ ფერდზეც იგივე სურათია: მთავარანგელოზთა და წინასწარმეტყველთა გამოსახულებანი აქაც მჭიდროდ ავსებენ საბჯენი თაღის ორნამენტული ზოლით გაყოფილი კამარის ორსავე ფრთას. ოღონდ ჩრდილო-აღმოსავლეთით, როგორც ითქვა, ერთი კი არა, უკვე ორი ფიგურაა გამოსახული - ერთმანეთის გვერდიგვერდ მდგომი გაბრიელ და სირიელ[5] მთავარანგელოზები („გაბრ/იელ/ /მთავარ/ა/ნ/გ/ე/ლ/ო/ზი", „სირ/ი/ელ /მთავარ /ა/ნ/გ/ე/ლო/ზ/ი"). ეს ფიგურები, მართალია, ოდნავ შესამჩნევად, მაგრამ მაინც სხვადასხვა მასშტაბისაა; ამასთან, თუ ერთი რეგისტრის გამყოფ ხაზზე დგას, მეორე დაბლაა დაწეული და ქვემო რეგისტრის სცენაშია უხეშად შეჭრილი. მარავანდმოსილი, სფეროთი და სამთავარანგელოზო კვერთხით ხელმოცემულ ფიგურებს, ტრადიციისამებრ, ძვირფასი ქვებით შემკული ოქროსფერლოროსიანი სამეფო სამოსი მოსავთ.

---

[5] სირიელ მთავარანგელოზის გამოსახულებას ქართულ ძეგლებში იშვიათად ვხვდებით. საბერეების სამონასტრო კომპლექსის ერთ-ერთი სამლოცველოს საკურთხევლის კონქის გარდა (IX-X სს.), ეს მთავარანგელოზი მხოლოდ ტიმოთესუბნის მოხატულობაში ჩნდება (XIII საუკუნის დამდეგი). დაწვრ. იხ. Е. Привалова, Роспись Тимотесубани, გვ. 27, სქოლიო 32. მკვლევარის ზეაღმართულ მარჯვენაში მას მახვილი უპყრია, ხოლო დაშვებულ მარცხენა ხელში - „ცეცხლი მოტყინარე".
სირიელ მთავარანგელოზის იკონოგრაფია ჩვენს მოხატულობაში დაცული არ არის.

სახით ორივე თითქმის ერთგვაროვანია. ორივე თითქოსდა საგანგებოდ სტატიკური, მჭვრეტელზე მიმართული მზერით თითქოსდა სამუდამოდ შეჩერებული. განსხვავება მათი სამოსის ფერადოვნებაშია მხოლოდ: თუ გაბრიელ მთავარანგელოზის სამოსი მონაცრისფრო-ლურჯია, ხოლო ფრთები და სფერო ნამქრალი წითელი, სიორიელისა პირიქით - სამოსი მოწითალო ფერითაა დაფერილი, ფრთები და სფერო კი მონაცრისფრო-ლურჯით; შარავანდიც თუ პირველ მთავარანგელოზთან ნამქრალი ოქრისფერია, მეორესთან ღია ცისფერი. თბილი და ცივი ფერის ლაქათა ამგვარი მონაცვლეობა, მართალია, მარტივი, მაგრამ ერთმანეთთან ამ მჭიდროდ მდგომ ფიგურებს შორის მხატვრულად აუცილებელ კონტრასტს ქმნის.

მთავარანგელოზთა გვერდით, საბჯენი თაღით გამოყოფილ ჩრდილო-დასავლეთ არეზე ისევ წელქვემოთ შემორჩენილი და ისეთივე სამოსით გამოსახული ორი ფიგურა გაირჩევა, როგორიც სამხრეთ-დასავლეთით ვნახეთ. მათი ანალოგიით შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ აქაც წინასწარმეტყველები ყოფილან წარმოდგენილნი, ოღონდ ვერ ვიტყვით, სახელდობრ რომელი (წინასწარმეტყველები ხომ არასოდეს არიან ერთი და იმავე წესით განლაგებული. ისინი ხან დიდი და მცირე წინასწარმეტყველთა რიგით არიან წარმოდგენილნი, ხან მოხატულობის ამა თუ იმ იკონოგრაფიული პროგრამის შესაბამისად)[6].

წინასწარმეტყველთა ფიგურებით კამარის შემკობა, როცა მათ, თუნდაც საკონქო კომპოზიციიდან გამოტანილი, მთავარანგელოზებიც ემატებიან, უჩვეულოა ყველა დროის დარბაზულ ეკლესიათა მოხატულობისთვის. აქ ჩვენი ოსტატი იქნებ იმ გუმბათოვანი ტაძრებისთვის დამახასიათებელ იკონოგრაფიულ სქემას იყენებს, სადაც მთავარანგელოზები და წინასწარმეტყველები გუმბათის ყელის მოხატულობაში ერთად არიან გამოსახული (ერთმანეთის გვერდით ან ერთმანეთის ზემოთ და ქვემოთ)[7] ეს თუნდაც იმითაა სავარაუდო, რომ მოგვიანო დროისთვის თუმც იშვიათად, მაგრამ გვხვდება გუმბათოვან ტაძართა მოხატულობისთვის დამახასიათებელ სქემათა დარბაზულ ეკლესიებში გამოყენების მაგალითები[8].

ჩვენი დარბაზის კამარაზე განლაგებულ ფიგურათა პირველი მოხილვისთანავე ჩანს ხალხური ხელოვნების სხვადასხვაგვარ ნიმუშებზე, განსაკუთრებით კი - ქვის რელიეფებზე გამოსახულ პერსონაჟებთან სიახლოვე: მათი შესამჩნევად დამჯდარი პროპორციები, სხეულის მკვეთრად გამოკვეთილი ერთიანი ფორმა; მრგვალი, შესამჩნევად დიდი თავი და მოკლე კისერი, ფართოდ გახელილი თვალები, ფრთების თითქოსდა სხეულის ნაკვეთი რკალისებრი მონახაზი, გრძელი კაბის სწორი კალთებიდან ვერტიკალურ მახვილებად გამოყოფილი, გარდიგარდმო გაბჯენილი ფეხები,

---

[6] Е. Привалова, Роспись Тимотесубани. გვ. 28. სქოლიო 38.

[7] გუმბათის ყელის მოხატულობაში მთავარანგელოზთა და წინასწარმეტყველთა გამოსახვა არა მარტო განვითარებული შუა საუკუნეების ძეგლებშია გავრცელებული (მაგ., ყინცვისისა და ტიმოთესუბნის XIII საუკუნის ტაძრების მოხატულობებში), არამედ მოგვიანო პერიოდებშიც (მაგ., გელათის წმინდა გიორგის ეკლესიის XVI საუკუნის მოხატულობაში).

[8] მაგ., ჭალის ეკლესიის XV-XVI საუკუნეთა მიჯნაზე შესრულებული მხატვრობა, სადაც კამარებზე გაშლილ „ამაღლების" კომპოზიციაში თავისებურად არის შერწყმული ამ სცენის ორი სხვადასხვაგვარი იკონოგრაფიული რედაქცია (გუმბათისეული ან ბემისეული და კედლისეული).

რაც სიმყარეს უნარჩუნებს ამ საკმაოდ მძიმე ფიგურებს. ეს ფიგურები, შედარებით ცოცხალ ნახატს ან ფორმის შედარებით სხვაგვარ, პროფესიული მხატვრობის ჩვეულ ნიმუშებთან მეტად მიახლოებულ დამუშავებას თუ არ ჩავთვლით, იმ მთავარანგელოზებს მოგვაგონებენ, რომლებიც ჩვენი ქვეყნის ამავე რეგიონის ერთ-ერთ გვიანა ძეგლში ბუგაულის მოხატულობაშია გამოყვანილი (აქ არა მარტო დასავლეთი კედლის მთავარანგელოზთა დაწყვილებულ ფიგურებს ვგულისხმობთ, არამედ „ხარების" სცენის მთავარანგელოზსაც).

ჩვენი ეკლესიის კამარის მოხატულობიდან მომხიბლავი ყოველი ფიგურა საგანგებოდ ჩვენზე, მჭრეტელზეა მიმართული, ყოველი მათგანი წარდგენითია, რეპრეზენტატული ხასიათისაა. ამგვარი მხატვრული ეფექტი კი არა მარტო ფიგურათა მკაცრად ფრონტალური პოზიციით მიიღწევა, არამედ მათი ბლოკისებრი ფორმის თითქოსდა გეომეტრიული განზოგადებით, თვით მონახაზითაც კი. გარშემომწერი კონტური ყველგან მკვეთრია, სიბრტყეზე ძლიერად დატანილი, ჩაკეტილია. მთლიანი ფორმის ფარგლებში გარკვეულად დასრულებული. შიდა ნახატი, რაც მხოლოდ რამდენიმე სწორი ხაზითაა აღნიშნული, შედარებით ნაკლებად, თითქოს შეუმჩნევლად ანაწევრებს ზედაპირს - ეს კი, ბუნებრივია, ხელს უწყობს ერთიანი სიბრტყითი ფორმის გამოვლენას, მის განზოგადებას. ყველა ფიგურა ამიტომაც უკიდურესად სიბრტყითია, გამარტივებულ-განზოგადებული. ხალხურ ოსტატთან, არსებითად, სწორედ ეს ახლოვებს ჩვენი ეკლესიის მომხატველს (აქვე არც ის უნდა დაგვავიწყდეს. ამ ფიგურების სამოსი, ამ კიდის ძეგლთა უმრავლესობის მსგავსად, უბრალო ქსოვილისებრ, აშკარად სახვითი ფოლკლორიდან აღებული ნახატით - სამად შეკრული წერტილებით რომ არის მარტივად მოჩითული). დასასრულ, ისიც უნდა ითქვას, რომ აქაც, ამ შემთხვევაშიც შესამჩნევია ყოველი ფრონტალური გამოსახულებისთვის დამახასიათებელი ის „უბრალო მონუმენტურობა", რაც ჩვენი წრის ძეგლებში გამოყვანილ ქტიტორთა პორტრეტზე იყო შენიშნული: ამიტომაც მნიშვნელოვანნი არიან ისინი, თითქოსდა ზედროულნიც.

მოხატულობაში გამოყვანილი ყველა სხვა ცალკე მდგომი ფიგურაც ასევე წარდგენითი ხასიათისაა - ეს ერთნაირად ეხება როგორც მასშტაბურად, ისე შედარებით მცირე ზომით გამოსახულ ფიგურებს.

ზემოთ ითქვა, რომ მოწამეთა თემა ძირითადთაგანია ფარახეთის მოხატულობაში - მათი ფიგურები ჩართულია არა მარტო სამივე კედლის მოხატულობაში, არამედ საკურთხეველშიც. ამ სხვადასხვაგვარი მასშტაბით გამოსახულ მოწამეებს თავიდანვე, სამხრეთი კედლის აღმოსავლეთ მონაკვეთზე ვხედავთ - სარკმლის მარჯვენივ და მარცხნივ, სადაც ჩვენი მთიანეთის ეკლესიათა მოხატულობებში განსაკუთრებით პოპულარული ორი მოწამე კვირიკე და ივლიტა წელზევით წარმოდგენილი („წ/მიდ/ა კ/ირი/კე", „წ/მიდ/ა ი/ვ/ლიტე"). ფრონტალურად მდგომი, გულხელდაკრეფილი ფიგურები, მხოლოდ ზომით განსხვავდებიან ერთმანეთისგან (კვირიკე ივლიტასთან შედარებით გაცილებით დიდი ზომისაა), რაც მოხატულობის ამ მცირე მონაკვეთზე მასშტაბური თანაფარდობის, თავიდანვე მკვეთრად შესამჩნევ აღრევას იწვევს.

სამხრეთისავე კედლის დასავლეთი მონაკვეთი უკვე მთლიანად ეთმობა ორი მოწამე ქალის წელზევით გამოსახულებას. ერთი, რომელიც მარცხნივაა, შარავანდმოსილია, ლოცვად ხელაპყრობილია და მთავარანგელოზთა მსგავსი სამეფო სამოსითა და გვირგვინით არის წარმოდგენილი. მეორე, უბრალო თავსაბურავითა და უბრალო ქსოვილის მოსასხამით

გამოსახული მოწამე, პირველთან შედარებით უფრო პატარა ზომისაა. მარცხენა ხელში მას, მართალია, მოწამის ჯვარი უჭირავს, მაგრამ რატომღაც უშარავანდოა. ორივე ფიგურის თანმხლები წარწერა იმდენად უმეცრულად არის დაქარაგმებული, იქნებ შეცდომით დაწერილი, რომ გაუგებარია თუ ვის უნდა გამოსახავდნენ ისინი (წარწერები ასე იკითხება: „წა ანსდსტა“ იქნებ, III-IV საუკუნეების პირველმოწამე ანასტასია, „წა მრმ ღლი“ იქნებ, მ/ა/რ/ია/მ დ/ედოფა/ლი, მაგრამ მოწამეს ამ სახელით ქრისტიანული ეკლესია არ იცნობს).

მოწამე ქალთა რიგი დასავლეთის კედელზეც, მის ორსავე რეგისტრზეც გრძელდება. ზემოთ, სარკმლის მარცხნივ, წმინდა მარინას („წ/მიდ/ა მარინ/ა/“) ფრონტალურად გამოსახული მდგომარე ფიგურა ჩნდება (სახე და სხეული სრულ ანფასში, ფეხები - გარდიგარდმო გაბჯენილი). ამ მოწამესაც ხელები ნებით აქვს მკერდთან მიტანილი. შარავანდმოსილია და მოლურჯო ნაცრისფერით ერთიანად დაფერილი მისი სამოსიც სამად შეკრული თეთრი წერტილებით არის ჭარბად მოხატული, მხოლოდ ამ მხრივ გაცხოველებული. თუ ამ მოწამისთვის გამოყოფილი არე მოხატულობისა ვიწროა (ეს გამოწვეულია იმით, რომ სარკმელი ცენტრში კი არ არის გაჭრილი, არამედ მარცხნივაა გადაწეული) საპირისპირო ფრთა პირიქით, შესამჩნევად ფართოა. მოხატულობის ამ მონაკვეთზე დღეისათვის უწესრიგოდ მიმოფანტული კონტურული მონახაზები გაირჩევა მხოლოდ.

რაც შეეხება ქვედა რეგისტრს, აქ ეკლესიის მომხატველი მოზრდილი ინტერვალით გვერდიგვერდ მდგომ სამ მოწამეს წარმოგვიდგენს. მოხატულობის ქვედა მონაკვეთის დაზიანების მიუხედავად, ჩანს, რომ განაპირა ორი მდგომარედ უნდა ყოფილიყო გადმოცემული, შუანა კი - წელზემოთ. სამთაგან მხოლოდ ერთს, მოწამის ჯვრით გამოსახულს, არ ახლავს სახელის აღმნიშვნელი წარწერა. მომდევნოთაგან კი, ერთი, რომელსაც მარჯვენა ხელში დახვეული გრაგნილი უჭირავს, წმინდა ირინეა („წ/მიდ/ა ირინ/ე“), ხოლო მეორე, სამეფო გვირგვინით წარმოდგენილი და ლოცვად ხელაპყრობილი წმინდა ბარბალე („წ/მიდ/ა ბარბ/ალე“). ეს მოწამენი თითქოსდა თანაბარი ინტერვალით წარმოგვიდგებიან, მაგრამ წმინდა ბარბალეს ფიგურა, რომელიც შეიძლებოდა სრულიად თავისუფლად გაშლილიყო მოხატულობის ფართო არეზე, ისეა კედლის კიდეს მიბჯენილი, რომ მარცხენა ხელი არაბუნებრივად, უხერხულად აქვს მკლავში მოხრილი.

კედლის ამ სიბრტყეზე კარის ტიმპანიც მოხატულია - ირეგულარულად გაშლილი მცენარეული ორნამენტით, სადაც ყვითელი სადებავით უსწორმასწოროდ შეფერილი ტოლმკლავა ჯვარია ნახატული. ჯვრის თემა, რომელიც მრავლად გვხვდება ტიმპანის მოხატულობაში, ამ შემთხვევაში გარკვეული აზრის მომცველია: ჯვარი, ჯვარცმის სიმბოლო, მოწამეთა ფიგურებშია ჩაწერილი.

მოწამეთა რიგი ჩრდილოეთის კედელზე გადაინაცვლებს, სადაც მკაცრად ფრონტალურად, ჯვრითა და უბრალო სამოსით გამოსახულ მოწამეთა, წმინდა ეკატერინესა და წმინდა თეკლას („წ/მიდ/ა ე/კ/ა/ტ/ე/რინ/ე“, „წ/მიდ/ა თეკლა“) წელზევითი ფიგურებია წარმოდგენილი. ორივე მოწამე შედარებით მცირე ზომისაა და, წმინდა გიორგის მასშტაბური ფიგურის ზემოთ, თაღის მარჯვნივ და მარცხნივ მოქცეულნი, დამოუკიდებლად კი არ აღიქმებიან, არამედ ისე, თითქოს დამხმარე ფუნქციას ასრულებენ, თითქოს შარავანდად ადგანან გამარჯვებულ დიდ მოწამეს - წმინდა გიორგის (ჩვენს მონუმენტურ მხატვრობაში მრავლად დამოწმებული ხერხი, როცა

მედალიონებში ჩასმულ მოწამეთა წელზევითი ფიგურები ზემო მხრიდან საზღვრავენ ამა თუ იმ სცენას. დამახასიათებლად ჩნდება აჭის მოხატულობაში: „ხარებაში" ზემოთ აქ კვირიკე და ივლიტაა გამოსახული, „ჯვარცმასთან" წმინდა ეკატერინე, ხოლო „ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნასთან" წმინდა ბარბარე).

მოწამეების თემა, ასე ფართოდ გავრცელებული შუასაუკუნეთა ხელოვნებაში, მოგვიანო დროის განსახილველი ჯგუფის ძეგლებშიც ჰპოვებს ასახვას. ამ მხრივ საყურადღებოა გელათის წმინდა ელიას ეკლესიის მოხატულობა, სადაც „ჯვარცმის" გასწვრივ დაწყვილებულ მოწამეთა ფიგურები ყველა კედელზეა თანმიმდევრობით წარმოდგენილი. ყარახეთის მოხატულობის მოწამენი სწორედ მათთან ამჟღავნებენ მსგავსებას - ოღონდ ჩვენს შემთხვევაში, როგორც მოსალოდნელი იყო, კიდევ უფრო გამარტივებულია ნახატი: არც შარავანდთა შეწყვილებული ხაზებით მონიშვნის წესი გვხვდება, არც შიდა ნახატის სხივისებრ დატანილი მოკლე-მოკლე ხაზები, არც ფერის გაღიავებისა და ჩაჩრდილების თუნდაც მარტივად გამოყენების წესი. ფორმის ის სრული სიბრტყოვანება, რომელიც ზემოთ იყო შენიშნული, აქაც, მოწამეთა ამ სხვადასხვა მასშტაბის ფიგურებშიც დამახასიათებლად არის გამჟღავნებული. დამახასიათებელია ისიც, რომ თუ გელათის წმინდა ელიას მოხატულობაში გამოყენებული, თანაბარი ზომისა და თანაბარი ინტერვალებით ერთმანეთის დაშორებული მოწამენი გარკვეული თანმიმდევრობით წარმოქმნიან მოხატულობის ერთ სარტყელს, ერთიან შუახა რეგისტრს, აქ პირიქით - მოწამენი არც თანაბარი ზომის არიან, არც თანაბარი ინტერვალით ერთმანეთის დაშორებული და არც თანაბრად განლაგებული ერთ რომელიმე რეგისტრზე. ჩვენი ოსტატის ამგვარი თავისუფლება შეუძლებელია, რომ გელათის წმინდა ელიას ეკლესიის მოხატულობისგან განსხვავებულ თარიღს მიუთითებდეს. აქ მხოლოდ ყარახეთის დარბაზის მომხატველის თავისებურებაა გასათვალისწინებელი: ის, გიორგი ჯოხტიბერიძის მსგავსად, ჩვენი კედლის მხატვრობის ოფიციალურ მიმდინარეობას კი არ არის მიმართული, არამედ ხალხური ნაკადის ნიმუშებზეა დახელოვნებული. აქედან ყარახეთის დარბაზის გარეგნულ დახვეწილობასა და გაწაფულობას მოკლებული ოსტატის მეტი შინაგანი თავისუფლება, რამაც, რაღაც ოდენობით, საერთო კომპოზიციური სქემის ჩვეული წესრიგის დაშლა გამოიწვია და, საბოლოოდ, წარმოქმნა კიდევ ამ სახის ნიმუშთაგან შედარებით განსხვავებული სურათი.

ჩვენს მოხატულობაში მოწამეების თემის განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ისიც ააშკარავებს, სამხრეთის კედლიდან არათანაბარი ინტერვალებით დაწყებულ მოწამეთა გაბმულ რიგს, ჩრდილოეთის კედელზე ამჯერად უკვე მძლევარი დიდი მოწამე რომ გაასრულებს. წმინდა გიორგის ფიგურა გამორჩეულად ბატონობს ამ კედლის მოხატულობაში: უშუალოდ საკურთხევლის გვერდით, მკვრეტელთათვის ბუნებრივად აღსაქმელ, უკვე განათებულ ადგილზეა მასშტაბურად გამოსახული და განსაკუთრებით გამოყოფილია როგორც იდეურად, ისე კომპოზიციურადაც (მის ცენტრალურ ფიგურას ზემო მხრიდან მოწამეთა მცირე ზომის ფიგურები შემოსაზღვრავენ, ქვემოდან კი, კადრის მთელს სიგრძეზე განრთხმული გველეშაპი - მთელი ამ ჯგუფის კომპოზიციური საყრდენი. ჩვენი წრის ძეგლთაგან ეს ასეა კალაურის XVI საუკუნის მოხატულობაშიც).

ნახატი და ფერი, არსებითად, თუმცა აქაც სხვათა მსგავსია, მაგრამ დაკვირვებისას მცირედი სხვაობაც შეინიშნება: ჯერ ერთი, წმინდა გიორგისა და ცხენის ფიგურები განცალკევებულად კი არ არიან შემო-

წერილი, არამედ ერთიანად, ერთი უწყვეტი კონტურით. ამიტომაც, ჩვენს სკულპტურად თითქოსდა წამოჭრად შესრულებულ წმინდა მხედართან მეტი მონათესაობა ჩანს. და მეორე - შთაბეჭდილება ისეთია, თითქოს ოსტატი ითვალისწინებს გამოსახულების მჭვრეტელთან სიახლოვეს და ამიტომაც უფრო გულმოდგინედ ხატავს მხედრის ფიგურას. ეს, პირველ რიგში, ფერადოვნებას ეხება - ძირითადად თბილ ფერებს, რომლებიც ამ შემთხვევაში შედარებით ფართოდაა გამოყენებული (წმინდანის სამოსი პერანგი მუქი მოყვითალო ფერისაა, გაშლილი მოსასხამი კი მოწითალო ფერისა. იგივე ფერისაა შარვალიც. მოწითალო ფერი უნაგირზეც, ლაგამსა და მოსართავებზეც ჩნდება, რაც აჭრელებს ცხენის მონაცრისფრო ტონის (ცივ და უსახურ ლაქას). შედარებით განსხვავებულია გარშემომწერი კონტურიც, რომელიც ნაკლებად მკვეთრია. უფრო მსუბუქია თითქოს. ოდნავ თითქოსდა სხვაგვარია შიდა ნახატის ხაზებიც. ეს მოკლე-მოკლე, უსწორ-მასწორად დატანილი შტრიხები მხოლოდ აქა-იქ ჩნდება - წმინდანის მუხლზე, ცხენის მკერდსა და გავაზე. ამ შტრიხებზე თვალის მიდევნებისას, ნებაუნებურად, მართალია, ის ცნობილი ხერხი გვაგონდება, რომელსაც შუასაუკუნეთა მხატვრობაში მოცულობითი ფორმის მოსანიშნად იყენებდნენ ხოლმე. მაგრამ ჩვენს შემთხვევაში სხვა სურათია: ასე შორი-შორ, ასე ძუნწად, ასე არამწყობრად მიმართული შტრიხები ჩაყარდნილ ან ამოწეულ ადგილებს ვერ მონიშნავს. ამიტომაცაა, რომ თითქოსდა მეტად სიბრტყითია, მეტად თავისთავადი ამ ერთიანი კონტურით შემოწერილი ფორმა.

ჩვენი ოსტატი ამ შემთხვევაშიც თავისივე ხედვის ერთგულია. მან თითქოსდა გაიმეორა მოგვიანო დროის მხატვრობაში (წითელხევში, ბუგაულისა თუ ამ ეპოქის სხვა ძეგლებში) გავრცელებული წმინდა მხედრის იკონოგრაფიული სახე, მაგრამ ისე განსხვავებულია ნახატისადმი მისი მიდგომა, რომ, საბოლოოდ, საგრძნობლად დაშორდა ყველა მათგანს. აქ ჩვენ ნახატის გაუბრალოებულ ხასიათს როდი ვგულისხმობთ მხოლოდ, არამედ იმ თავისებურ სიბრტყოვანებას, როცა ფორმა სრულიად მარტივად არის განზოგადებული, როცა იგი ისე მოქმედებს, როგორც მკვეთრად გამოკვეთილი სილუეტი. ჩვენი ოსტატის მხატვრულ ხედვას, როგორც ჩანს, სწორედ ამ სახის სიბრტყითი ფორმა შეესატყვისება - მისთვის ეს ერთადერთი საშუალებაა მხატვრული ეფექტის მისაღწევად.

დასასრულ, იმ სიუჟეტური კომპოზიციის შესახებ, რომელიც სამხრეთ-დასავლეთით დატანილი ნიშის ქვემოთაა გაშლილი. საუფლო ციკლის ვრცელი რიგიდან ამ ერთადერთის, „ღმრთისმშობლის მიძინების" ამსახველი სცენის გამორჩევა თავიდანვე შეიძლება უცნაურად მოგვეჩვენოს. მაგრამ თუ გავითვალისწინებთ, რომ ღმრთისმშობლის მიძინება ისევე განიხილება, როგორც ერთ-ერთი ხატება აღდგომისა (გავიხსენოთ ქობაირის მოხატულობა), მაშინ გასაგები გახდება ოსტატის არჩევანი. ხსენებულ სცენას ორმაგი დატვირთვა უნდა ჰქონდეს: ის არა მარტო განდიდებაა ღმრთისმშობლისა, არამედ აღდგომის წინასწარმეტყველებაცაა - ჩვენი მოხატულობის თემატიკა კი, როგორც დავინახეთ, ქრისტეს ღვთაების გამომხატველია.

სცენის იკონოგრაფია შედარებით უჩვეულოდ გამოიყურება. ჯერ ერთი, უჩვეულოა ის, რომ ღმრთისმშობელი თავით, როგორც ჩვეულებრივ ხდება ხოლმე, კომპოზიციის მარცხნივ კი არ წევს, არამედ მარჯვნივ. ეს, როგორც ჩანს, მიძინების სცენის სამხრეთის კედელზე გადატანამ გამოიწვია. საუფლო დღესასწაულის ციკლის ეს ერთ-ერთი დამამთავრებელი სცენა, ჩვეულებრი-

სამებრ, ჩრდილოეთის კედელზე ან, უფრო იშვიათად, დასავლეთის კედელზეა გამოსახული. ამიტომაც, ქრისტიანთა წესისამებრ ღმრთისმშობელი თავით მუდამ დასავლეთისკენ, კომპოზიციის მარცხენა ფრთაზე წევს. ამ წესს ნეფი ისტატიც ითვალისწინებს და სამხრეთი კედლის საკურთხევლისკენ მიმართების მიხედვით ათავსებს ღმრთისმშობლის მიძინებულ ფიგურას თავით დასავლეთისკენ, ისე, რომ სახე საკურთხევლისკენ ჰქონდეს მიმართული, საიდანაც ყოველ დილით მზე ჩნდება და საიდანაც მეორედ მოსვლის ჟამს ჭეშმარიტი მზე - მაცხოვარი უნდა მოვიდეს.

უჩვეულოა ისიც, რომ ღმრთისმშობლის სულით გამოსახული მაცხოვარი ისე წარმოდგენილი, როგორც ანგელოზი „დიდისა ზრახვისა“ - დაცულია მხოლოდ მაცხოვრის სახის იკონოგრაფია (ჯვრული შარავანდი, მეტყველი მზერა, წვერულვაში), სამოსელი და ფრთები კი მთავარანგელოზისაა[9].

მხოლოდ მოგვიანო საუკუნეებისთვის დამახასიათებელ და, ამდენად, ნაკლებტრადიციულ გამოსახულებად მიჩნეული „დიდისა ზრახვისა ანგელოზი“ წინასახეა მაცხოვრისა იგივე ლოგოსი განკაცებამდე, სამებაში უფლის განზრახვის განმცხადებელი. ანგელოზის ამგვარი გამოსახულება კედლის მხატვრობის პოსტბიზანტიური პერიოდის არა ერთ ძეგლზეა დამოწმებული - ათონსა და ბალკანეთზე[10], ჩვენში - გრემში, ნეკრესსა და ახალ შუამთაში, ხობის ღმრთისმშობლის ტაძრის XVII საუკუნის მოხატულობაში.

მთავარანგელოზთა თემა ასე ფართოდ გაშლილი მთავარანგელოზთა სახელობის ფარახეთის ამ მცირე დარბაზის მოხატულობაში, ბუნებრივია, რომ აქ კიდევ ერთხელ იყოს წინ წამოწეული, საგანგებოდ გამახვილებული.

უჩვეულობა ჩანს სცენის დამსწრე პერსონაჟთა შერჩევის მხრივაც: ერთ კუთხეში ჯვრებით შემკული ომოფორით წარმოდგენილი ოთხი მღვდელმთავარი დგას, მეორეში კი ორი მოტირალი ქალი - ღმრთისმშობლის ახლო მეგობართაგან გამორჩეული ის ორი ქვრივი ქალი, რომელთაც, ლეგენდის თანახმად, მარიამმა თავისი ორი კაბა უსახსოვრა[11]. ჩვენ ვერ ვიხსენებთ ქართული კედლის მხატვრობის სხვა რომელიმე ნიმუშს, სადაც ეს სცენა ამგვარი იკონოგრაფიით იყოს წარმოდგენილი. ანალოგია მხოლოდ XVI საუკუნის ჭედურ ძეგლთან - მამნეს მიერ მოჭედილ საღგურის ჯვართან ჩანს - ოღონდ ესაა, საღგურის ჯვარზე „მიძინების“ სცენას მხოლოდ ეს პერსონაჟები კი არ ესწრებიან, არამედ, ჩვეულებისამებრ, მოციქულებიც[12].

---

[9] „რამეთუ ყრმა იშვა ჩუენდა ძე და მოგუეცა ჩუენ, რომლისა მთავრობაჲ იქმნა მჴარსა ზედა მისსა და ჰრქჳან სახელი მისი - დიდისა განზრახვისა ანგელოზი, საკჳრველი თანაგანმზრახი, ღმერთი ძლიერი, ჴელმწიფე, მთავარი მშჳდობისა, მამა მერმისა საუკუნოისა“. ესაია, 9, 6; იგივე მალაქია 3,1.

[10] Кондаков Н.П. Иконография Господа Бога и Спаса нашего Иисуса Христа. Лицевой иконописный подлинник. 1, СПБ, 1905, გვ. 56, 57, ტაბ. 33, 95. Малицкий Н.К. К истории композиции ветхозаветной "Тройцы" Seminarium Kondakovianum, II, Prague, 1928. Успенский Л Н., Богословие иконы Православной церкви, Издательство Западно-Европейского Экзарха Московской Патриархии, 1983. გვ. 196.

[11] L. Reau, Iconographie de l'art chretien, II, გვ. 608.

[12] საღგურის ჯვრის იკონოგრაფიას ვრცლად განიხილავს თ. საყვარელიძე (XIV-XIX საუკუნეების ქართული ოქრომჭედლობა, თბ., 1987, გვ. 46-51). ზემოთ მოტანილი იკონოგრაფიული დეტალებიც მის მიერ არის აღნიშნული (გვ. 47). აღნიშნულია, თუ ვის წარმოგვიდგენენ მღვდელმთავრები. აღნიშნულია ისიც, მაინც ოქრომჭედელი, [illegible], შეცდომით, სამი მღვდელმთავრის ნაცვლად, [illegible] [illegible] ოთხ ფიგურას რომ წარმოგვიდგენს.

ეს საგულისხმოა: მამნესთან ტრადიციულ პერსონაჟებს სხვებიც ემატებიან, რაც შედარებით განსხვავებულ იკონოგრაფიულ ვერსიას წარმოქმნის მხოლოდ, ჩვენთან კი მთლიანად უარყოფილია ამ სცენის აუცილებლად დამსწრე, ტრადიციული პერსონაჟები ეს კი უკვე აშკარა, ძირეული სხვაობაა. ჩვენი ოსტატის გარკვეული მიდრეკილება რომ გამარტივება-გაუბრალოებაა ჩვეული სქემებისა, ეს არაერთხელ ითქვა, მაგრამ ასე უკიდურესი სახით გამოვლენილი ეს ტენდენცია, არსად, არცერთ სხვა ძეგლზე არ იყო შენიშნული. არც ერთი ეს იკონოგრაფიული მოტივი არც მოტირალი მანდილოსნები და არც მღვდელმთავართა ჯგუფი. მართალია, დროით არ არის განსაზღვრული (ორივე ხომ ადრეულ ბიზანტიურ ძეგლებზეა დამოწმებული)[13], მაგრამ ფარახვეთის მხატვრობის თარიღის განსაზღვრისას მას მაინც გარკვეული მნიშვნელობა აქვს - იმ მხრივ, რომ ჩვენს სახვით ხელოვნებაში ეს მოტივი სხვა რომელიმე პერიოდში კი არა, რატომღაც სწორედ XVI საუკუნეშია თავჩენილი.

„მიძინების" სცენა ჩვენს მოხატულობაში ისეა აგებული, ისე სიბრტყითია კომპოზიციისა თუ ნახატის მხრივ, რომ თვით ზომებით გამოყოფილი მთავარი ფიგურაც ვერ წარმოქმნის სახვით აქცენტს. შუასაუკუნეოვან მხატვრობაში, განსახილველი ეპოქის ძეგლებშიც კი, ალბათ, იშვიათია სცენა, სადაც სიბრტყეზე სიბრტყე ისე იყოს დატანილი, რომ არ იგრძნობოდეს რაიმე პირობითი ხერხით მათი გამოყოფის ცდა. აქ სწორედ ეს იშვიათი შემთხვევაა და ამ ერთადერთი ხედის მომცველ სიბრტყით კომპოზიციაშიც ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, თითქოს ღვთისმშობლის ჰორიზონტალურად განრთხმული ფიგურა ამავე სცენის სხვა, დანარჩენ ფიგურათა ფრონტალურად გაშლილ ვერტიკალურ გამოსახულებებზე იყოს მიკრული, უინტერვალოდ მიბჯენილი. ამგვარ შთაბეჭდილებას წარმოქმნის ისიც, რომ სცენის დამსწრე პერსონაჟები ღვთისმშობლის წინ, მის გარშემო კი არ დგანან ჩვეულებისამებრ, არამედ უკან, ფონის სიბრტყეზე არიან გადატანილი. ისე რომ, სურათის წინა ხედი მთლიანად უფარავს ღვთისმშობლის ფრონტალურ ფიგურას, რომელიც ისე წარმოგვიდგება, როგორც საფლავის ქვის რელიეფური გამოსახულება. ნახატის ფლობის ოსტატობის ნაკლებობა - ერთ-ერთი მთავარი მახასიათებელი XVI საუკუნის ჩვენი კედლის მხატვრობის განსახილველად მოტანილი ნაკადისა - აქაც დამახასიათებლად არის გამჟღავნებული, ოღონდ ხაზი აქ თითქოსდა მეტად არათანაბარია, განსხვავებული სიღრმითა და ძალით სიბრტყეზე დატანილი. ნახატზე დაკვირვებისას ჩანს, რომ როცა ოსტატს ხაზის გავლებისას ფუნჯზე საღებავი შემოაკლდება, ხელმეორედ მიბრუნებისას უკვე აღარ ცდილობს იგივე ხაზი ისევე გააგრძელოს როგორც დაიწყო: ერთსა და იმავე ფიგურაზე ამიტომაცაა იგი ხან სქელი, შესამჩნევად ძარღვიანი, ხანაც თხელი, შედარებით მყიფე. აქედან ამ სრულიად ბრტყელი ფორმის უსწორმასწორობა, მისი გაუმართაობა.

ღვთისმშობლის ფიგურის იკონოგრაფიამ, გამოსახვის თავისებურებამ კედელზე მეტად, ალბათ, წითელხევის დარბაზის მოხატულობა უნდა გაგვახსენოს, ერთი პირობით მხოლოდ - თუ წითელხევში კომპოზიციაც და ნახატიც, თავისებურების მიუხედავად, მაინც ტრადიციის ფარგლებშია მოქცეული, ჩვენთან - უკვე ისე გამარტივებულია ყოველივე, რომ სცენის მხოლოდ ზოგადი სახე თუა მონიშნული. ამ უკიდურეს სიმარტივესთან ერთად, ჩვენი ოსტატი გარკვეულ თავისუფლებასაც იჩენს ისე, რომ

---

13. თ. საყვარელიძე. XIV-XIX საუკუნეების ქართული ოქრომჭედლობა. გვ. 47.

სრულიად თავისებურად ამუშავებს ცნობილ იკონოგრაფიულ მასალას.

ფარახეთის დარბაზის, ნიმუშებზე ამ ნაკლებად გაწაფული ოსტატის თავისებური ხელით დახატული მოხატულობა რომ საგულისხმო მხატვრულ მოვლენას წარმოადგენს, ეს ძეგლის ამგვარი მოხილვითაც ჩანს. აქ, მართალია, შედარებით გაუმართავია დეკორის საერთო სისტემა. მაგრამ, ამის მიუხედავად, ერთიანი იკონოგრაფიული იდეა, გარკვეული თავისებურებით წარმოდგენილი, მკაფიოდ არის გამოვლენილი: ქრისტეს დიდების თემას, რომელიც საკურთხევლისა და კამარის მოხატულობაშია განვითარებული, ზუსტად ეხმიანება კედლებზე გამოსახულ მოწამეთა გაბმული რიგით (ისევე, როგორც „ღმრთისმშობლის მიძინების" ერთადერთი სცენით) წარმოჩენილი იდეა ქრისტეს განდიდებისა და თაყვანისცემისა.

ამ მცირე დარბაზის მოხატულობას თითქოს აკლია მხატვრული მთლიანობა, ის სიცოცხლეც (განსაკუთრებით ფერადოვნების მხრივ), რაც ამავე ყაიდის ძეგლთა უმრავლესობაში იყო შენიშნული. ამის მიუხედავად, ოსტატის სწრაფვა მისი ნახელავის ერთ მხატვრულ ორგანიზმად წარმოდგენისა გარკვევით ჩანს. ეს ერთიანობა კი, სიუჟეტური კომპოზიციების სანაცვლოდ წარმოდგენილ ცალკეულ ან დაწყვილებულ ფიგურათა თითქმის სრულიად ერთგვაროვანი - ერთნაირად ფრონტალური, ერთნაირად სიბრტყოვანი, ერთნაირად სტატიკური ვერტიკალებით როდი მიიღწევა მხოლოდ, არამედ დეტალების მსგავსი დამუშავებითაც. ეს ნიშნავს, რომ ფარახეთის დარბაზის კედლის მხატვრობა ერთი ოსტატის ნახელავია. რაც შეეხება სხვაობას, ეს არა მარტო კედლის სხვადასხვა სიშორის მონაკვეთებზე გამოსახულებათა განაწილებით არის გამოწვეული, არამედ სხვადასხვაგვარი ნიმუშისადმი ოსტატის თავისუფალი დამოკიდებულებით; რაღაც დონეზე რომელიღაც კონკრეტული ნიმუშის გადმოღებით კი არა, არამედ უფრო ზოგადად - მახსოვრობით აღბეჭდილ ნიმუშთა მიმსგავსებით. თუ აქვე ჩვენი ოსტატის მარტივ, ლიტონ ხელწერასაც გავითვალისწინებთ, მაშინ გასაგები უნდა იყოს მისი ნახელავის სხვათაგან, ამავე წრის სხვა ძეგლთაგან განსხვავებული მხატვრული შთაბეჭდილება.

ჩვენს მოხატულობაში, შესრულების შესამჩნევად გაუწაფავი მანერის მიღმა აშკარად შეიგრძნობა ოსტატის ზოგჯერ გულუბრყვილობამდე მისული უშუალობა, რაც, საბოლოოდ, გარკვეულ მხატვრულ შთაბეჭდილებას წარმოქმნის. მართალია, ამგვარი რამ განსახილველი ჯგუფის სხვა ძეგლებშიც იყო მეტ-ნაკლებად შენიშნული, მაგრამ არც თუ ისე ნებისმიერი, უკიდურესად გაუბრალოებული სახით, იქნებ, არც თუ ისე დამახასიათებლად. ალბათ, ამიტომაცაა ჩვენს ძეგლში კიდევ უფრო მეტად რომ აშკარავდება ხალხურ ნიმუშებზე დახელოვნებული ოსტატის თავისებური ხედვა - სიმკაცრე და „უბრალო მონუმენტურობა", დაუფარავი „ნაივურობა", ზოგჯერ გულუბრყვილო უმეცრებიც, რამაც შეუძლებელია ამ ყაიდის სხვა ძეგლთაგან თუნდაც მცირეოდენი ნიუანსით განსხვავებული რაღაც თავისებურება არ წარმოქმნას. ეს თავისებურება კი, კიდევ ერთხელ, იმის მიმანიშნებელია თუ რაგვარად, რაგვარი დამატებითი კუთხით შეიძლება განვითარდეს გაუბრალოების გზას შემდგარი, ხალხურ ნიმუშებს მინდობილი კედლის მონუმენტური მხატვრობის გვიანი ნიმუშები.

ლეხთაგი

განსახილველი წრის ძეგლთა მხატვრული ტენდენცია სვანეთსაც სწვდება - ჩვენი ქვეყნის ამ შედარებით შორეულ, შედარებით ლოკალურ მხარეს.

ლეხთაგი ერთ-ერთი განაპირა უბანია მესტიისა. ლეხთაგის ღმრთისმშობლის ეკლესია ახლა უკვე მჭიდროდ დასახლებულ ადგილზე, საცხოვრებელი სახლების შუაგულში დგას. ეკლესია ორსართულიანია: ქვედა სართულში ორი სხვადასხვა დროის საძვალეა, მათგან მთავარზე, რომელიც ადრეული უნდა იყოს, დარბაზული ტიპის მომცრო ნაგებობა აღუმართავთ, მოგვიანოზე კი დასავლეთის მინაშენი. დარბაზის კედლებს მოხატულობის კვალიც შემორჩა: ცალკეულ კომპოზიციათა ფრაგმენტები და ქტიტორთა არც თუ სრული სახით მოღწეული გამოსახულებანი.

ეს ეკლესია და მისი მოხატულობა, მოხატულობის წარწერები, ისტორიული ცნობებიც არაერთხელ მოიხსენიება სამეცნიერო ლიტერატურაში. მთელ ამ ლიტერატურას კრიტიკულად მიმოიხილავს ელენე კაველელაშვილი ამ ძეგლისადმი მიძღვნილ საყურადღებო ნაშრომში[1] და გასაგებია, რომ ჩვენ მათ არ შევეხებით. ვიტყვით მხოლოდ, რომ ლეხთაგის ეკლესიის მოხატვის თარიღს სხვადასხვაგვარად განსაზღვრავენ: მამისა ბერძნიშვილი XV საუკუნით (ქტიტორთა ვინაობის დადგენით, ისტორიულ საბუთებთან მათი შეჯერებით)[2], ნინო ჩოფიკაშვილი XVI საუკუნით (ქტიტორ ქალთა სამკაულებით)[3], ვალერი სილოგავა თავდაპირველად XVII საუკუნით[4], შემდეგ კი, მოგვიანებით გამოცემული ნაშრომით, XIV საუკუნის პირველი ნახევრით (ფრესკულ წარწერათა პალეოგრაფიული ნიშნების მიხედვით)[5], ელენე კაველელაშვილი XIII-XIV საუკუნეების მიჯნით არა უგვიანეს XIV საუკუნის პირველი ნახევრისა (ამა თუ იმ სცენის ადგილის შერჩევით, ქტიტორთა იდენტიფიკაციით, ქტიტორთა სამოსისა და თავსაბურავების გავრცელების ქრონოლოგიური საზღვრების დადგენით)[6].

ჩვენს სახვით ხელოვნებაში იშვიათია ძეგლი, რომლის თარიღიც მკვლევართა მიერ ასეთი ვრცელი ისტორიული დროით იყოს განსაზღვრული. ამის მიზეზი, ალბათ, ის უნდა იყოს, რომ ესა თუ ის ავტორი მთლიანი სახით კი არა, მხოლოდ მისთვის საგულისხმო კუთხით და, ამდენად, მხოლოდ ერთი თვალსაზრისით იკვლევდა ამ მომცრო დარბაზის მოხატულობას.

ლეხთაგის მხატვრობის განხილვისას თავიდანვე ის უნდა ითქვას, აქ

---

[1] ელ. კაველელაშვილი, ლეხთაგის მოხატულობის ქტიტორთა პორტრეტები: მაცნე (ისტორიის, არქეოლოგიის, ეთნოგრაფიისა და ხელოვნების ისტორიის სერია), I, 1980, გვ. 175–191

[2] მ. ბერძნიშვილი, სვანური დოკუმენტები, როგორც წყარო XIV–XV საუკუნეების სვანეთის სოციალური ისტორიისათვის: ქართული წყაროთმცოდნეობა, II, 1968, გვ. 109.

[3] ნ. ჩოფიკაშვილი, ქართული კოსტიუმი, თბ. 1964, გვ. 157.

[4] ვ. სილოგავა, ქტიტორთა ფრესკული წარწერები ზემო სვანეთში: სვანეთი, I, მასალები მატერიალური და სულიერი კულტურისათვის, თბ., 1977, გვ. 74.

[5] სვანეთის წერილობითი ძეგლები, II, ეპიგრაფიკული ძეგლები, ტექსტები გამოსაცემად მოამზადა, გამოკვლევები და სამეცნიერო-საცნობარო აპარატი დაურთო ვალერი სილოგავამ, თბ., 1988, გვ. 81–89.

[6] ელ. კაველელაშვილი, ლეხთაგის მოხატულობის... გვ. 191

რომ მისი შესრულების ორი სხვადასხვა ეტაპია ასახული. ეს ამჟამად საკურთხევლის მოხატულობით ჩანს. მოხატულობის ამ მონაკვეთის მეორე რეგისტრად (საკონქო კომპოზიცია, როგორც ჩანს, შენობის გადაკეთებამ შეიწირა), დღეისათვის, მართალია, „ელეუსად" სახელდებულ ღმრთისმშობლის ვხედავთ. მაგრამ აქვე, კომპოზიციის ქვედა, მარცხენა კუთხეში მოხატულობის სხვა ფენიდან შემორჩენილი ხელგაშლილი ფიგურის ფრაგმენტიც იკითხება; ამავე ფენის ფრაგმენტი უნდა იყოს ხელის მტევანი და საცეცხლურის მსგავსი ის საეკლესიო საგანი, რომელიც სარკმლის მარჯვნივ იკითხება; იქნებ სარკმლის წირთხლზე გაშლილი ორნამენტის კონტურული მონახაზიცა და შიშველ კედლებზე შედარებით ინტენსიური წითლით დაფერილი ბათქაშის აქა-იქ გაბნეული პატარ-პატარა ზოლებიც.

ჩვენი ეკლესიის მოხატულობა, თუ ამ განსხვავებული ფენის ფრაგმენტებს არ ჩავთვლით, დღეისათვის ასე წარმოგვიდგება. საკურთხეველში სამი რეგისტრია. ზემო რეგისტრზე, როგორც ითქვა, წარმოდგენილია „ღმრთისმშობელი ელეუსა", რომლის ორსავე მხარეს მთავარანგელოზთა თითო წელზევითი ფიგურა ყოფილა გამოსახული (ამჟამად მხოლოდ ერთი, მარჯვნივ მდგომი იკითხება სანახევროდ). მომდევნო რეგისტრი მოხატულობისა, ცენტრისკენ სამმეოთხედში მიმართული ეკლესიის მამების სამ-სამ ფიგურას ჰქონია დათმობილი (ფიგურები, რომელთაგან სრულად მხოლოდ ერთის - წმიდა ბასილის გამოსახულება იკითხება, სარკმლის მარჯვენა არეს შემორჩნენ მხოლოდ). მეტად ფრაგმენტულად, მხოლოდ ოდნავ შესამჩნევი კონტურული მონახაზით ჩანს ტრაპეზთან ფეშხუმზე მწოლიარე ყრმა მაცხოვრის გამოსახულება, თვით ტრაპეზზე კი - ძლევის ჯვრის იკონოგრაფიული სქემის სახით გადმოცემული „ჯვარი ქრისტესი"[7]. კედელ-კამარებზე გაშლილი საუფლო ციკლიდან („შობის" სცენის მცირეოდენ ფრაგმენტს თუ არ ჩავთვლით) დღეისათვის არაფერი შემოგვრჩა. და ერთადერთი, მოხატულობით შედარებით უკეთ დაცული მონაკვეთი ეკლესიისა ისაა, რომლის სამხრეთის, დასავლეთისა და ჩრდილოეთის კედლებზეც ქტიტორთა რიგია გაშლილი. მხატვრობის შესრულების თარიღი, როგორც დავინახავთ, სწორედ ამ ისტორიულ პირთა პორტრეტებზე დაკვირვებით ჩნდება და არა იმ სიუჟეტური კომპოზიციებით, რომლებიც რელიგიურ შინაარს გადმოსცემენ. ეს ასეა, რადგან საკურთხეველში შემორჩენილი ზოგიერთი ფრაგმენტით თუმცა ხერხდება მოხატულობის ამა თუ იმ მონაკვეთის პირვანდელი სახით წარმოდგენა (ცალკეული თემა იქნება ეს, მოტივი თუ ფიგურა), მაგრამ ჯერ ერთი - მათი იკონოგრაფიის გავრცელების საზღვრებია იმდენად ფართო, რომ თარიღს ნაკლებად თუ დაგვიზუსტებენ და მეორე - აქ, როგორც ითქვა, უტყუარად ჩნდება მოხატულობის ორი ფენა, რომელიც მხოლოდ მოგვიანო გადაწერის გამო კი არა, დრო-ჟამისაგან ერთმანეთს ისე შერევია, რომ ძნელდება მათი გამოცალკევება, მათი სტილისტური გამიჯვნა[8].

---

7. ელ. კავლელაშვილი, ლეხთაგის მოხატულობის... გვ. 185, 186.

8. საკურთხეველში წარმოდგენილი ღმრთისმშობელი ელეუსა იმდენად გავრცელებულია ყველა დროის ჩვენს სახვით ხელოვნებაში, რომ მასზე სიტყვას აღარ გავაგრძელებთ. მაგრამ ინტერიერის ამ მონაკვეთმა სხვა ფენის მხატვრობის ნაწილებიც ხომ შემოგვინახა. ერთი ასეთია ხსენებულ კომპოზიციაშივე წარმოჩენილი ფრაგმენტი - გაწვდილი ხელის მავედრებელი ჟესტით. ამგვარად გამოსახული ფიგურა იქნებ ღმრთისმშობელს წარმოგვიდგენს „ვედრების" კომპოზიციიდან ან, იქნებ, ღმრთისმშობლის იმ ტიპს, რომელიც „პლატიტერად" მოიხსენიება. ეს უკანასკნელი ნაკლებ სავარაუდო

ისტორიულ პირთა რიგი მოხატულობის თითქმის იატაკის დონემდე დასულ, ქვედა რეგისტრს მოიცავს. ქტიტორთა ამ გაბმულ რიგში, ერთის გარდა, ყველა მჯაყარაისძეთა გვარის წარმომადგენელია. ყველა გამოსახულია მთელი ტანით;

ჩანს, რადგან გამოსახულების ფრაგმენტი ისეა შემორჩენილი, რომ შეუძლებელია მოხატულობის ამ მონაკვეთის ცენტრალურ არეს თანხვდებოდეს. და მაინც, აქ რომ ღმრთისმშობელი „პლატიტერა“ ყოფილიყო გამოსახული თარიღის დადგენაში ნაკლებად თუ დაგვეხმარებოდა. ეს კომპოზიცია – „ორანტად“ მოცემული ღმრთისმშობლის წელზევითი ფიგურა, რომლის მკერდთან ყრმა იესუა წარმოდგენილი – პალეოლოგოსური პერიოდის ბიზანტიურსა და რუსულ სახვით ხელოვნებაშია საკონქო კომპოზიციად დამკვიდრებული. ჩვენში ეს თემა, მართალია, ადრეც გვხვდება – ქოროღოს ფრონტონის რელიეფზე, ოთხთა ეკლესიაში, ხახულსა და ოშკში, მაგრამ განსაკუთრებით XIV–XVII საუკუნეებშია გავრცელებული. ერთია მხოლოდ, ბალკანეთისა და რუსეთისგან განსხვავებით, ის ტაძრის ერთ გარკვეულ ადგილზე არ არის დამკვიდრებული: მხოლოდ საკურთხეველში კი არა – კაცხში, ალავერდში, ანანურსა და წალენჯიხის ეკვდერებში, – შეიძლება შევხვდეს პასტოფორიუმშიც, როგორც, მაგალითად, ხობში, დასავლეთი მკლავის თაღშიც – ცაიშის მოხატულობის მსგავსად, ფასადებზეც – ისე, როგორც გელათის მთავარი ტაძრის მხატვრობაშია დადასტურებული.

ზუსტ თარიღს ვერც ეკლესიის მამების იკონოგრაფია მოგვცემს, რადგან წმინდა მსხვერპლისკენ მიმართულ ეკლესიის მამების სამმეოთხედიანი პოზიცია XIII საუკუნის მეორე ნახევრიდან არის ცნობილი და უცვლელად ასახული მომდევნო პერიოდის მხატვრობაში.

საკურთხეველშივე იკითხება ძლევის ჯვრის იკონოგრაფიული სქემის სახით გადმოცემული „ჯვარი ქრისტესი“. ეს იკონოგრაფიული მოტივი მოგვიანებით, მართალია, განედლებული ჯვრით შეიცვალა, მაგრამ ამგვარი რამ ძირითადად საქართველოს ბარის მხატვრული ცხოვრებისთვის არის დამახასიათებელი, სვანეთისთვის კი, სადაც ძლიერია ძველი ტრადიციებისადმი ერთგულება – ეს ასე არ არის (მაგ. ლაღამის მაცხოვრის ზედა ეკლესიის ტრაპეზის XIV საუკუნის მხატვრობაში განედლებული ჯვარია გამოსახული, ლაშთხვერის თარინგზელის XIV–XV საუკუნეების მიჯნაზე შესრულებულ კანკელზე კი, ისევ და ისევ, ძველიდან აღებული „ჯვარი ქრისტესი“).

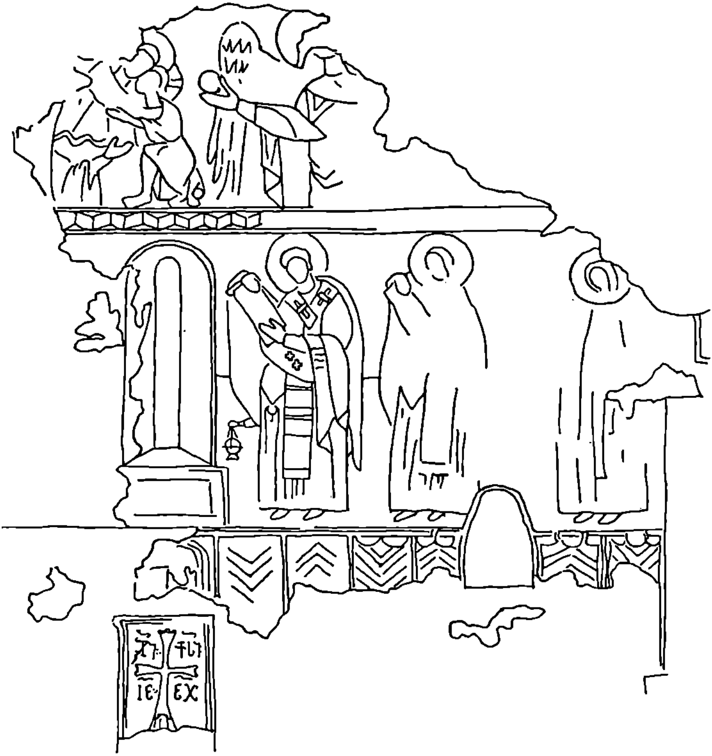
თარიღის დადგენაში ვერც „მანდილიონის“ ტოპოგრაფია დაგვეხმარება (ბუნებრივია, იმ შემთხვევაში მხოლოდ, თუ ამ გამოსახულებას მართლაც ჰქონდა დათმობილი ის ადგილი, რომელსაც ელ. კავლელაშვილი მიუთითებს).

„მანდილიონის“ ტრაპეზს ზემოთ გამოსახვა ძველ ედესურ ტრადიციას უკავშირდება, რომლის თანახმადაც დიდმარხვის პირველ კვირას – მანდილიონის თაყვანისცემის დღეს – გამოჰქონდათ იგი და ტრაპეზზე ასვენებდნენ.

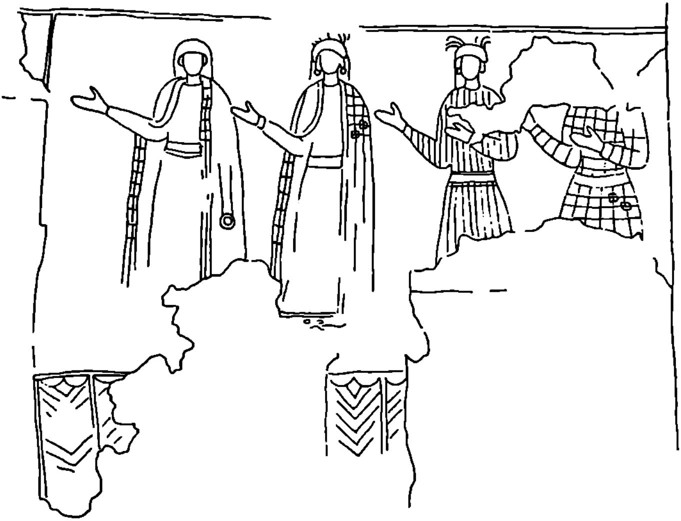
სარკმლის (საკურთხევლის სატრიუმფო თაღის, კარის) ზემოთ გამოსახვას ტრადიციულად უკავშირებენ ედესის კარიბჭის თავზე მანდილიონის დასვენების ფაქტს.

თუ ზემოთქმულს გავითვალისწინებთ, მაშინ გასაგებია, რომ „მანდილიონის“ თემა მოხატულობის პროგრამის გათვალისწინებით გამოისახება მხოლოდ და, ამდენად, ეკლესიის ინტერიერის სხვადასხვა ადგილზე შეიძლება იყოს წარმოდგენილი (ტიმოთესუბანში – „განკითხვის დღის“ ამსახველ სცენაშია ჩართული; ვარძიაში – სამხრეთი კარის ტიმპანზე ჩანს, ხოლო XI საუკუნის კაპადოკიურ მხატვრობაში, ორგან, მოხატულობის ზედა რეგისტრებზეა წარმოდგენილი).

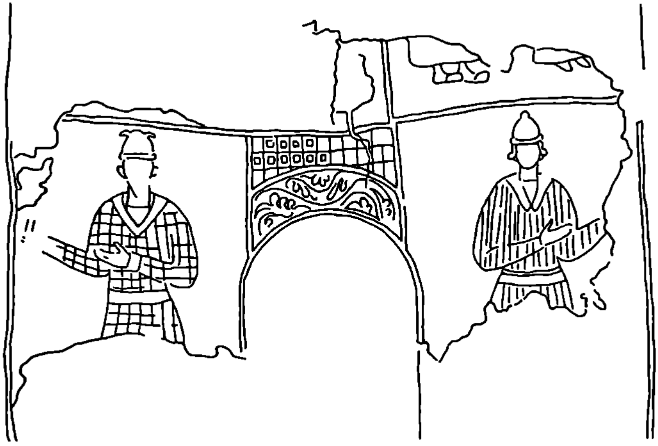
რაც შეეხება გვიანა ხანაში „მანდილიონის“ გამოსახულების გადანაცვლებას საკურთხევლის ზედა მონაკვეთზე – ეს ვარაუდი რამდენადმე დასაზუსტებელი ჩანს, რადგან თელოვანის ეკლესიის IX საუკუნის მხატვრობაში „პირი-ღმრთისა“ სწორედ ზემოთ, სარკმლის თავზეა გამოსახული.



ლეღთაგი. საკურთხეველი



ლელთაგი. სამხრეთი კედელი



ლელთაგი. დასავლეთი კედელი

ყველა ფრონტალურად დგას; ყველა მავედრებელია და ყველას თან ახლავს ვინაობის აღმნიშვნელი ასომთავრული წარწერა. სრულ ცნობებს ამ წარწერების შესახებ, ვალერი სილოგავას ბოლოდროინდელ გამოკვლევას თუ არ ჩავთვლით[9], ელენე კავლელაშვილი გვაძლევს[10]. მისივე წაკითხვა, თითო-ოროლას გამოკლებით, ჩვენთვისაც მისაღებია და ძეგლის კვლევისას ყველგან მათ მოვიხსენიებთ.

თეთრანარევი მოწითალო ოქრით შესრულებული წარწერები სამხრეთის კედელზე, სადაც ოთხი ასულის ფიგურაა გამოსახული, თანმიმდევრობით ასე იკითხება: ჯერ „მჯაყარ/ა/სძისა ას/ უ/ ლსა ჯიმალშის, შ/ეუნდოს ღ/მერთმა/ნ“; მომდევნოსთან - „ქურქუის ას/უ/ლსა პ/ ი/ რნათ/ ელი/ სა, შ/ეუნდო/ ს ღ/ მერთმა/ნ“; შემდეგ კი - „პირნა/თ/ე/ ლი/ ს/ ა ასულსა მ/ა/რ/ია/მს, შ/ეუნდო/ს ღ/მერთმა/ნ“. ბოლო ფიგურასთან, რომელიც მხოლოდ სანახევროდ შემორჩა მოხატულობას, წარწერა ორიოდე ასოს გარდა მთლიანად დაღუპულია.

დასავლეთის კედელი, სამხრეთისგან განსხვავებით, სადაც ერთმანეთისგან საკმაო ინტერვალით, შედარებით შორი-შორ მდგომ ქალთა ფიგურებია გამოსახული, მხოლოდ ორ მამაკაცს წარმოგვიდგენს: ჯერ (სამხრეთ მონაკვეთზე), წვეროსანს, გაშლილ მარჯვენა ხელში დახვეული გრაგნილითა და თავის გარშემო შედარებით ვრცელი ასომთავრული წარწერით: ლსა დ/ემეტრ/ე ჩართველ/ან/ს, შ/ეუნდო/ს ღ/მერთმა/ნ“[11], შემდეგ კი (ჩრდილო მონაკვეთზე), ახალგაზრდას, პირტიტველ ჭაბუკს: „მჯაყარასძესა ასლანს, შ/ეუნდო/ს ღ/მერთმა/ნ“.

ჩრდილოეთი კედლის მოხატულობა ამჟამად ისე დაზიანებულია, ისე ფრაგმენტულად შემორჩენილი, რომ პირველი მოხილვით ძნელდება თავდაპირველი სურათის აღდგენა. აშკარაა მხოლოდ ის, რომ ქტიტორთა რიგი, სამხრეთი კედლის მსგავსად, აქაც ფრიზისებრ ყოფილა გაშლილი, აქაც რამდენიმე ფიგურით წარმოდგენილი. ამ კედლის დასავლეთ მონაკვეთზე, სადაც მოწითალო ოქრით დაფერილი ქუდის მონახაზი და სამოსის მცირე ფრაგმენტებია შემორჩენილი, წარწერა ასე იკითხება: „მჯაყა/რასძესა/ ი/ვა/ნეს შ/ეუნდო/ს ღ/მერთმა/ნ“. მომდევნო, რეგისტრის შუანა ნაწილში მდგომი ახალგაზრდა მამაკაცის ფიგურიდან დღეისათვის სახის ქვედა ნაწილი, შავი წვერ-ულვაში, ვედრების ნიშნად გაწვდილი ხელის მონახაზი და სამოსის სახის გეომეტრიული ორნამენტის ფრაგმენტები გაირჩევა მხოლოდ. ფრაგმენტულია წარწერაც: „... დარა სძ...ლას შ/ეუნდო/ს ღ/მერთმა/ნ“ (რომელსაც ელ. კავლელაშვილი და ვალ. სილოგავა ასე კითხულობს: „/მჯა/ყარასძ/ ესა/ /დოდი/ლას შ/ეუნდო/ს ღ/მერთმა/ნ“[12]).

დასასრული, იმ ორნამენტულ მოტივთა შესახებ, რომლებიც საკურთხევლის ზემო რეგისტრსა და დასავლეთი შესასვლელის ტიმპანს შემორჩნენ. ორივე, მხოლოდ ადრეულ პერიოდებში კი არა, როგორც ელ. კავლელაშვილი აღნიშნავს, არამედ გვიანაც გვხვდება (მაგალითად, კიბურა – XVI საუკუნის ბუგეულში, ერთმანეთში გადამდინარი წნულოვანი ორნამენტი კი ამავე პერიოდის ტაბაკინში).

[9] სვანეთის წერილობითი ძეგლები. II. გვ. 81–84.

[10] ელ. კავლელაშვილი. ლეხთაგის მოხატულობის... გვ. 177–185.

[11] წარწერის პირველ ორ სიტყვას ვალ. სილოგავა ასე აღადგენს: „/ამისა მაშენებე/ლსა...“. სვანეთის წერილობითი ძეგლები. II. გვ. 83.

[12] ელ. კავლელაშვილი. ლეხთაგის მოხატულობის... გვ. 184. სვანეთის წერილობითი ძეგლები. II. გვ. 84.

დასასრულ, ის ქტიტორია, რომელიც ყველაზე საპატიო ადგილზე - საკურთხევლის მიმდებარე, კედლის აღმოსავლეთ არეზე ყოფილა გამოსახული. მოხატულობის ამ მონაკვეთის ძლიერი დაზიანების მიუხედავად, საგულისხმოდ ჩნდება არა მარტო ქუდის ფორმა და ჭადარაშერეული თმა-წვერი ამ ქტიტორისა, არამედ აღრეულ სიძველეზე აღმართული ამ დარბაზული ნაგებობის მაშენებლის დამადასტურებელი ნიშანი - ეკლესია, რომლისგანაც დღეს ამ მკვეთრი კონტურით შემოწერილი ნაგებობის მხოლოდ სახურავი და კედლის მცირე ნაწილი იკითხება ძნელად გასარჩევად. საგულისხმოდ ჩნდება ისიც, ქტიტორის თანმხლები, ამჟამად მხოლოდ ორი-სამი ასოთი შემორჩენილი წარწერა რეგისტრის თითქმის მთელს სიგრძეზე რომ ყოფილა განაწილებული. საერთო შთაბეჭდილებას ეს ფრაგმენტებიც ქმნის. უდაოა, რომ ეკლესიითა და ვრცელი წარწერის თანხლებით გამოსახული ქტიტორი ლეხთაგის დარბაზული ეკლესიის მაშენებელია (ან მეორედ მაშენებელი), უმთავრესი საერო პირთა გაბმულ რიგში. სამხრეთის ქტიტორ ქალთა წარწერების გათვალისწინებით, სადაც ისინი პირნათელ მჯაფარასძის ასულებად იწოდებიან, ელ. კავლელაშვილი მართებულად დაასკვნის, რომ მამაკაცთა რიგში გამოსახული პირველი ქტიტორი პირნათელია. მანვე აღადგინა ამ ქტიტორის თანმხლები წარწერაც: „/მჯაფარასძესა/ /პირნათ/ელს, /შეუნდო/ს/ ღ/მერთმა/ნ"[13].

ფრაგმენტულობის მიუხედავად, მაინც გარკვეულად იკვეთება ლეხთაგის ეკლესიის ჩრდილოეთის კედელზე გამოსახულ ქტიტორთა რიგი, მათი ასაკობრივი თანამიმდევრობა[14]. პირნათელ მჯაფარასძე ამჟამად უკვე ხანში შესული, ჭადარაშერეული მოთავე ქტიტორია. მომდევნო, შემორჩენილი შავი თმა-წვერით თუ ვიმსჯელებთ, შუახნის მამაკაცი, ხოლო მესამე, ჩრდილოეთი კედლის ქტიტორთა რიგის ბოლოს წარმოდგენილი, წინა ორთან შედარებით, ალბათ, ნაკლებასაკოვანი უნდა ყოფილიყო. ამის თქმის უფლებას გვაძლევს ის, რომ ამავე გვარის მომდევნო, დასავლეთის კედელზე გამოსახული ქტიტორი - ასლან მჯაფარასძე უწვერულ ჭაბუკად ჩანს. ამავე დასავლეთის კედელზე, კარის მარჯვნივ, კედლის სამხრეთ მონაკვეთზე ნართველანია გვარის წარმომადგენლის გამოსახულებაც იკითხება - მას, როგორც ჩანს, გარკვეული უფლებები უნდა ჰქონოდა იმჟამინდელი თემის ცხოვრებაში. რაც შეეხება სამხრეთის კედელს, აქ ისევ აღდგება ისტორიულ პირთა გამოსახულებების საპირისპირო კედელზე შენიშნული ლოგიკური თანამიმდევრობა და მოთავე ქტიტორის ოჯახის წევრები - პირნათელ მჯაფარასძის ოთხი ასულის ფრონტალური ფიგურებიც, ალბათ, ასეთივე ასაკობრივი თანამიმდევრობით გაასრულებდა ჩრდილოეთის კედლიდან დაწყებულ ქტიტორთა რიგს.

აქაც, მთიანი სვანეთის ამ დარბაზულ ეკლესიაშიც, ის სურათია, რომელიც განსახილველი წრის არაერთ ძეგლზე შემოგვხვდა - ყველაზე დამახასიათებლად ჭალასა და ბუგეულში. აქაც ეკლესიის მშენებლობის (ან მისი ხელახლა აღდგენის, მისი საფუძვლიანი გადაკეთების) და მოხატვის საქმის წამომწყები ოჯახის უფროსია. პირნათელ მჯაფარასძის თაოსნობით წამოწყებულ საქმიანობაში მისი სახლეულის რამდენიმე წევრს და მასთან დაახლოებულ, იმ დროის ძლიერი გვარის ერთ-ერთ წარმომადგენელსაც

---

[13] ელ. კავლელაშვილი, ლეხთაგის მოხატულობის, გვ. 183.

[14] ეს თავიდანვე შენიშნა ელ. კავლელაშვილმა, ლეხთაგის მოხატულობის, გვ. 183.

მოუღია მონაწილეობა. ესენი მათივე დაკვეთით შესრულებულ მოხატულობაში აღზევებული გვარის რიგით არიან წარმოდგენილნი და ამაში გარკვეულად ჩანს ამ სახლის იმდროინდელი ორგანიზაცია, უფროს-უმცროსობაზე დამყარებული მისი ძირითადი საფუძვლები.

ეს, გვიანა შუა საუკუნეებისთვის, ყველგან ასეა, ჩვენი ქვეყნის ყოველ კუთხეში. ოღონდ აქვე ისიც უნდა ითქვას, მთიან სვანეთში თემზე აღზევებული ცალკეული საგვარეულო, სოციალური განვითარების გამო, საბოლოოდ რომ არ გამოეყოფა თემს და ცალკე სოციალურ ფენადაც არ ჩამოყალიბებულა[15]. თუმცა აღზევება, რა სახისაც უნდა იყოს იგი, ბუნებრივია, უპირატესობას გულისხმობს არა მხოლოდ მთლიან თემზე, არამედ წინათ, შესაძლოა, ძლიერებით გამორჩეულ, იმჟამად კი შედარებით დასუსტებულ გვარზეც. მჭაფარასძეთა (ჭაფარაძეთა) გვარის აღზევების ხელსაყრელ ხანად მამისა ბერძნიშვილი XIV-XV საუკუნეებს ვარაუდობს[16] XV საუკუნის შემდგომ პერიოდში მათი სიძლიერის ხელშემწყობი პირობები ქრება. ეს, თუ ამავე ავტორს დავემოწმებით, იმითაა შეპირობებული, რომ „XV საუკუნიდან, როცა საქართველოს მთლიანობა შეირყა და ჩრდილოკავკასიელი მთიელების საქართველოში შემოსაჭრელად უფრო ხელსაყრელი დრო დადგა, სვანეთის თემზე გაბატონების მოსურნე საგვარეულოთა გაძლიერებაც შეფერხდა. აქ ისევ თემის ძლიერება აღსდგა"[17]

მამისა ბერძნიშვილი პირველია, ვინც სვანურ დოკუმენტებში მოხსენიებული პირნათელ მჭაფარასძე და მისი სახლეულის წევრები - დადიან, ივანე, ასლან და ლეხთაგის მხატვრობაში ასახული ქტიტორები გააიგივა და იქვე, ახლა უკვე ხელოვნების ისტორიკოსთა ზოგად, წინასწარულ მოსაზრებაზე დაყრდნობით, ამ ისტორიულ პირთა ცხოვრების წლები და, ამდენად, მოხატულობის თარიღიც XV საუკუნის შუა წლებით განსაზღვრა[18]. ეს თარიღი, სხვა ავტორთა მიერ შემოთავაზებულთაგან განსხვავებით, ყველაზე მეტად საგულისხმოა ჩვენთვის. დასანანია მხოლოდ ის, რომ მამისა ბერძნიშვილის მსჯელობით საკმარისად არ ჩანს, თუ რატომ სწორედ XV საუკუნის შუანა წლებით არის თარიღი განსაზღვრული და არა ამავე საუკუნის დასაწყისით ან მისი ბოლო, დასასრული მონაკვეთით არა და ამას, XV საუკუნის ამ კონკრეტულ მონაკვეთებსაც, ლეხთაგის მოხატულობის კვლევისას, როგორც დავინახავთ, მნიშვნელობა აქვს.

საკმარისად არც ელენე კავლელაშვილის ნაშრომი გვარწმუნებს. ეს ავტორი, მართალია, ერთადერთია ვინც ძეგლი საგანგებოდ შეისწავლა და მოხატულობაში ასახული ერთ-ერთი თემის ტოპოგრაფიის გარკვევით, ორნამენტულ მოტივთა ანალოგიების დაძებნით, განსაკუთრებით კი ქტიტორთა სამოსის და თავსაბურავების გავრცელების ქრონოლოგიური საზღვრების დადგენით შეეცადა ჩვენი მხატვრობის ისტორიაში ძეგლის ადგილის განსაზღვრას (XIII-XIV საუკუნეების მიჯნა, არაუგვიანეს XIV საუკუნის პირველი ნახევრისა)[19]. გარკვეულ შედეგს ამ მხრივ მიმართული კვლევაც იძლევა, ოღონდ, ბუნებრივია, მხოლოდ მას შემდეგ, როცა უმთავრესი ძეგლის მხატვრულ-სტილისტური

---

[15] მ. ბერძნიშვილი, სვანური დოკუმენტები... გვ. 108.

[16] იქვე. გვ. 126–127.

[17] იქვე. გვ. 127.

[18] იქვე. გვ. 127

[19] ელ. კავლელაშვილი, ლეხთაგის მოხატულობის... გვ. 194.

ანალოგიით იქნება წარმოდგენილი.

თავიდანვე, ლეხთაგის ეკლესიის ქტიტორთა რიგის ზერელე მოხილვითაც, აშკარავდება ის ნაცნობი სურათი, რომელიც ყველა ზემოგანხილულ - XV-XVI საუკუნეთა მიჯნისა და მთელი XVI საუკუნის ძეგლთა ჯგუფისას იყო შენიშნული: ქალასა და ბუგეულში, წითელსკვისა თუ ილემში. ეკლესიის სამივე კედლის მოხატულობის თითქმის იატაკის დონემდე დასული რეგისტრი აქაც მთლიანად მოიცავს ქტიტორთა რიგს. დასავლეთი კედლის კარი, ცენტრალური შემოსასვლელი ეკლესიისა, აქაც თავისებური წყალგამყოფია, აქაც დამახასიათებლად განსაზღვრავს ქტიტორთა მავედრებელი ფიგურების საკურთხევლისაკენ მიმართვას (თუ კარის მარჯვნივ მდგომ ქტიტორებს - დასავლეთი კედლის ჩრდილო მონაკვეთისა და ჩრდილოეთის კედელზე ვედრებად გაწვდილი ხელები მარჯვნივ აქვთ მიმართული, მარცხნივ მდგომთ დასავლეთი კედლის სამხრეთ მონაკვეთისა და სამხრეთის კედელზე - მარცხნივ). ქტიტორთა სტატიკურ ფიგურებს სწორედ ამ ერთიან რიტმში მოქცეული, ვედრების ნიშნად ერთმხრივ მიმართული ხელის ექსპრესიული მტევნები აცოცხლებს ყველაზე მეტად. ქტიტორები აქაც ფრონტალურად ჩანან და მზერით ჩვენზე, მაყურებელზე არიან მიმართული. აქაც, ამ მცირე დარბაზის მოხატულობაში ასახული ქტიტორები გვიანპალეოლოგოსთა ნიმუშების მსგავსად არაპროპორციულად როდი გამოიყურებიან - შესამჩნევად თხელი, დაგრძელებული სხეულითა და პატარა თავით გამოსახული. არამედ შედარებით სწორად აგებულნი, ნატურას შედარებით მეტად მიახლოებულნი უფრო მასშტაბურად არიან წარმოდგენილნი. აქაც, ამ ფართოდ გახსნილი, მეტყველი თვალებით მომზირალ ქტიტორებში გარკვეული უშუალობა, მაყურებელთან დაახლოების გარკვეული „სურვილი" მეტია, ვიდრე ამაღლებულის ის განსაკუთრებული განცდა, ფორმისა თუ ნახატის სისადავით წარმოქმნილი ის მნიშვნელოვნება, რაც ადრეული დროის ისტორიულ პირთა გამოსახულებებში იყო შენიშნული. დამახასიათებლად აქაც ჩანს ის საგულისხმო პროცესი, რომელიც ინერციით მიმდინარე ტრადიციულ სისტემასთან ხალხური ხელის შერწყმა-შეთავსებითაა თავისებურად გამოვლენილი.

ლეხთაგის მოხატულობაში გამოყვანილ ქტიტორთა ფიგურების ეს ფორმალური ნიშან-თვისებებიც საკმარისია, რომ ისინი განსახილველი ჯგუფის ძეგლებში ასახულ ისტორიულ პირთა რიგში მოვიხსენიოთ და მათი შესრულების დროც XV საუკუნის გასული წლებით ან XVI საუკუნის შედარებით ფართო მონაკვეთით განვსაზღვროთ.

სვანეთის შუა საუკუნეთა (XII საუკუნიდან ვიდრე XV საუკუნის შუახანებამდე) კედლის მხატვრობაში გამოყვანილ ქტიტორთა ფიგურებზე დაკვირვებით ჩანს, რომ ისინი არსად, ჩვენთვის ცნობილ არცერთ ძეგლზე არ არიან ლეხთაგის ისტორიულ პირთა მსგავსად, მრავალრიცხოვნად წარმოდგენილნი, არსად მოიცავენ ეკლესიის სამივე კედლის მოხატულობას და არსად არიან ფრონტალურად გამოსახული. თითქმის ყველგან ქტიტორთა შეზღუდული რაოდენობაა (უფრო მეტად ერთი ან ორი ფიგურაა მხოლოდ). უმეტესად გამოსახული არიან ჩრდილოეთის ან სამხრეთის კედელზე (იშვიათად დასავლეთით) და, როგორც წესი, სამმეოთხედში ჩანან, საკურთხევლისაკენ ვედრებად მიმართულნი. ეს ასეა ადიშის XII-XIII საუკუნეების მიჯნაზე მოხატულ მაცხოვრის ეკლესიაში (მიქაელ ნჟვიანის სამხრეთის კედელზე გამოსახული მთლიანი ფიგურა). ქოხულდის

XIII საუკუნის მაცხოვრის ეკლესიაში (მამაკაცის უწარწერო ფიგურა დასავლეთის კედელზე), იენაშის XIV საუკუნის იონა წინასწარმეტყველის ეკლესიის მოხატულობაში (სამხრეთისა და ჩრდილოეთის კედლებზე წარმოდგენილ მამაკაცთა თითო უწარწერო ფიგურა), ლაილაშის XIV საუკუნის მაცხოვრის ეკლესიაში (ჩრდილოეთის კედელზე ჯვარით ასომთავრული წარწერით ახსნილი შალვა ქირქიშლიანი), ხეიფის XIV საუკუნის წმინდა გიორგის ეკლესიის მოხატულობაში (ჩრდილოეთის კედელზე მხოლოდ სანახევროდ შემორჩენილი მამაკაცის ფიგურა), ლაშთხევრის (მხერის, მუხერის) XIV საუკუნის მთავარანგელოზთა ეკლესიაში (ჩრდილოეთისა და სამხრეთის კედლებზე ოქელდიანთა გვარის ქტიტორ თანამეცხედრეთა ორ-ორი ფიგურა), უღვალის XV საუკუნის პირველი ნახევრის წმინდა გიორგის ეკლესიაში (ჩრდილოეთის კედელზე მთელი ტანით გამოსახული ქტიტორები - ანტონ და მიქაელ უჯრიანები).

ქტიტორთა ფიგურების მომძლავრება (როცა მხოლოდ მოთავე ქტიტორები კი არა, მათი სახლეულის წევრებიც არიან მრავლად გამოსახული), ქვეყნის გარკვეული პოლიტიკური და სოციალური მდგომარეობის შედეგად, XV საუკუნის ბოლო პერიოდიდან შეინიშნება ჩვენს კედლის მხატვრობაში. გამონაკლისი ამ მხრივ არც სვანეთია. ლენტეხის რაიონის ხოფველ საყდრის XV-XVI საუკუნეების წმინდა გიორგის ეკლესიის მხატვრობაში არა მარტო შედარებით მეტი ქტიტორია ასახული (ჩრდილოეთის კედელზე ორი, დასავლეთით კი ექვსი), არამედ დამახასიათებლად ჩნდება მათი წარმოდგენის სხვადასხვაგვარი წესიც: თუ ერთ (ჩრდილოეთის) კედელზე საკურთხევლისკენ ვედრებად მიმართული მოთავე ქტიტორები სამ მეოთხედში დგანან ტრადიციისამებრ, მეორეზე (დასავლეთით) უკვე ფრონტალურად და მზერაც ჩვენზე, მჭვრეტელზე აქვთ მიპყრობილი. ეს მხატვრობა პირველია, სადაც საერო პირთა მრავალრიცხოვნებასთან ერთად, მათი გამოსახვის ორმაგი წესიც (როგორც ტრადიციული, რაც ფიგურის სამმეოთხედში დაყენებას გულისხმობს, ისე ახლებური, როცა ფიგურა ფრონტალურად დგას) დამახასიათებლად არის გამოყენებული. მომხატველი-ოსტატი, როგორც ჩანს, მთლიანად ჯერ კიდევ ვერ ძლევს ქტიტორთა დაყენების ტრადიციულ წესს და ახლისა და ძველის შერწყმა-შერიგებით კმაყოფილდება. ლეხთაგის ქტიტორებთან კი ორმაგი წესი მთლიანად დაძლეულია და ფიგურებიც (რომლებიც ერთი ან ორი კედლიდან კი არა, უკვე სამივე კედლიდან ეკერიან მჭვრეტელს) მხოლოდ და მხოლოდ ფრონტალურად ჩანან. აქედან იქნებ იმ დასკვნის გამოტანაც შეიძლება, რომ ლეხთაგის მოხატულობის შესრულების თარიღი XV საუკუნის შუანა წლების შემდგომ ხანებში ვივარაუდოთ. ეს ხომ ის პერიოდია, რომლის შემდგომაც ქტიტორები აუცილებლად ფრონტალურად გამოისახებიან და კედლის მხატვრობის სხვადასხვაგვარ ნიმუშებშიც შეუზღუდველი რაოდენობით, მხოლოდ თითო-ოროლად კი არა, უკვე მრავლად არიან წარმოდგენილნი. XV საუკუნის ბოლო მეოთხედისა და XVI საუკუნის კედლის მხატვრობის სვანურ ძეგლებში ქტიტორთა პორტრეტი არ ჩანს. XVII საუკუნისთვის კი, მისი შუანა წლებისთვის, ქტიტორთა პორტრეტს ერთადერთი ძეგლი გადმოსცემს. ესაა ქვემო სვანეთის ხოფველ დაბიშის „თქონ-დაბიშის" ეკლესია, სადაც ეოფიანთა („წარწერებში ისინი ლიბიანებად" იწოდებიან)[20]

---

[20] სვანეთის წერილობითი ძეგლები. II. გვ. 59–60, 101–104.

საგვარეულოს მრავალი წევრია გამოსახული. ყველა ქტიტორი აქ ფრონტალურად ჩანს და მათი გაბმული რიგიც უკვე მთლიანად მოიცავს მოხატულობის სამივე კედელს (ჩრდილოეთით ოთხს - თანამეცხედრეთა ფიგურებს და მათ ორ ვაჟს, დასავლეთით ორს - მთავარ ქტიტორს, ტაბულა ყოფიანის სახლეულის წევრებს, ხოლო სამხრეთით სამ ფიგურას - ცოლქმარს და მათ ერთადერთ ასულს). „ოქონ-დაბიშის“ ეკლესიის მოხატულობა ქრონოლოგიურად, მართალია, დაშორებულია ზემოხსენებულ ძეგლებს, მაგრამ მასზე დაკვირვებით აშკარად ჩანს ქტიტორთა გამოსახვის ის შედარებით ახლებური წესი, რომელიც სვანეთის ეკლესიათა მოხატულობიდან ლეხთაგშია პირველად შენიშნული.

ლეხთაგის ქტიტორთა ფიგურებზე დაკვირვებისას ყურადღებას იქცევს არა მარტო მათი ფრონტალური პოზიცია, არამედ ამგვარი პოზიციისადმი ოსტატის თავისებური მიდგომაც. ამ თავისებურებას კი, მოგვიანო საუკუნეებისთვის უკვე შესამჩნევად გაუბრალოებულ ტრადიციულ მხატვრულ სისტემაში ბუნებრივად შეჭრილი, ის ახლებური დამოკიდებულება გამოავლენს, რომელიც უფრო მეტად ხალხური ხელოვნებისთვისაა დამახასიათებელი. ოღონდ სანამ სიტყვას ამ თავისებურებაზე ჩამოვაგდებდეთ, ის უნდა ითქვას, ლეხთაგის მხატვრობის ქტიტორთა ჯგუფი თუ რა დამოკიდებულებაშია მასთან ქრონოლოგიურად ახლოს მდგომ საქტიტორო პორტრეტთან. ამ მხრივ სამაგალითო, ნაბახტევის XV საუკუნის პირველი მესამედის მხატვრობაში გამოყვანილი ქტიტორი - ქეცნა ამირეჯიბი უნდა იყოს. და მართლაც, ორივეგან მკაცრად ფრონტალური ფიგურის თითქმის ერთგვაროვანი მონახაზი, რაც მთავარია, ფიგურის ნაწილების შეკავშირების ერთგვაროვანი წესი (თუ როგორ ერთგვაროვნად არის თავის ოდნავ დაგრძელებული, ოვალისებრი მონახაზი კისერს მორგებული და კისრიდან დაქანებული მხრების მონახაზით როგორ ერთგვაროვნად შემოიწერება სხეულის სილუეტი). პრინციპი, ამოსავალი დამოკიდებულება ასახვის საგნისადმი თუმც ორივეგან ერთია, მაგრამ ეს ხომ მაინც ზოგადი, თუ შეიძლება ითქვას, სქემისმიერი მსგავსებაა, რაც თავიდანვე, შეიძლება ითქვას, უტყუარად, მხოლოდ დროით სიახლოვეს მიგვანიშნებს. ამ ფიგურების გულდასმით შედარებისას სხვაობაც ხომ გამოჩნდება და ეს, იქნებ, იმის შედეგია ამ ორ სხვადასხვა ძეგლში, ოსტატობის სხვადასხვაგვარ დონეზე, ორი სხვადასხვა მხატვრული ნაკადის თავისებურება რომაა გამჟღავნებული. თუ ნაბახტევის ქტიტორთან ფიგურის გარშემომწერი კონტური, შესამჩნევი სისქის, შედარებითი დაუხვეწაობის მიუხედავად, მოქნილია, გაწაფული ოსტატის ხელს მეტ-ნაკლებად მაინც თავისუფლად მინდობილი, თუ ფორმა, შუასაუკუნოვანი ხელოვნების პირობითობის ფარგლებში, იქნებ სწორედ რომ ამგვარი ხასიათის ხაზით, მოწესრიგებულია, ერთიანია და მთლიანი - ლეხთაგელ ქტიტორებთან, პირიქით, შედარებით სხვა სურათია. ხაზი, ახლა უკვე, ხისტი და გრაფიკულია და ფორმაც ნაკლებად მთლიანია, არ არის ისე მოწესრიგებული, როგორც ნაბახტევის ქტიტორთან. ფიგურის სხეულის ნაწილები, ბრტყელი ფორმის ეს ბრტყელი ელემენტები აქ თითქოს ერთმანეთის გვერდიგვერდ არის დადებული, თითქოს ერთმანეთს მიდგმული (ეს კარგად ჩანს სხეულიდან უზომოდ გამოწეულ ხელზე, მაჯებზეც, ხელის მტევნებზეც). აქ, თუმც მეტად შორეულად, შეუძლებელია არ გაჩნდეს ჩვენივე ხელოვნების

გარდამავალი ხანის (კუმურდოსა თუ გაბლდესის) რელიეფებთან ნებაუნებური ასოციაცია, სადაც ფიგურები ასევე ფრონტალურად არიან ასახული და ბრტყელი ფორმებიც ასეთივე ურთიერთდამოკიდებულებით წარმოქმნიან სხეულის ნაწილებს. ეს თუ ასეა, მაშინ გასაგებია ლეხთაგის ქტიტორთა ფიგურებთან მაარქაიზებელი ნიშნების წარმოშობა — ეს ხომ ფიგურის აგების, ფიგურის ნაწილების დაკავშირების ის ცნობილი ხერხია, რომელიც ხალხური ხელოვნების მრავალ სახეობის საგანზეც გამოიყენება.

თვით წერის მანერაც, სიბრტყის დაფერვის თავისებურებაც ხომ იმის მიმანიშნებელია, ლეხთაგელი ოსტატი ნაბახტევის საქტიტორო პორტრეტის შემსრულებლისგან განსხვავებულ, შედარებით მოგვიანო დროის, შედარებით სხვაგვარ მხატვრულ ნაკადს რომ მიჰყვება. ქეცნა ამირეჯიბის სახე (ისევე, როგორც ნაბახტევის ყველა ქტიტორისა) ახლა დაზიანებულია. შემორჩენილია მხოლოდ მისი ძის, რამინის სახის ქვედა ნაწილი, რომლითაც, ალბათ, შეიძლება სახეების შესრულების მანერაზე რაიმეს თქმა. წერის მანერა, მხატვრობის წინარე საუკუნეების ნიმუშებთან შედარებით, მართალია, გამარტივებულია, მაგრამ წერის მრავალშრიანი ტექნიკა, მოდელირების, ქტიტორთა სახეებზე თავისებურად გამოყენებული ტრადიციული წესი აქ მაინც აშკარად ჩანს. ჩანს სინგურნარევი ოქრით დამუშავებული კისერი, ზომიერად დატანილი ჩრდილები, თეთრანარევი ოქრას ოდნავშესამჩნევი მონასმები[21] ლეხთაგის ეკლესიის ქტიტორებთან ამგვარი რამ შეუძლებელყოფილა. აქ სხვა მიდგომა, სხვაგვარი მხატვრული გადაწყვეტაა

არსებითად, უკვე სრულიად გაუბრალოებული, ყოვლად მარტივი, შეიძლება ითქვას, უპრეტენზიო: სახის ოვალის გარშემომწერი, ერთადერთი ძლიერი კონტური, ის მკვეთრი ხაზები, რომლებიც სახის ნაწილებს მონიშნავენ, სახის ერთადერთი, მკრთალი მოვარდისფრო ტონი და კარნაციის აღმნიშვნელი, მომცრო ზომის მკრთალი მოწითალო ლაქები. ეს არის და ეს. აქ არც სამკუთხა ჩრდილები ჩნდება თვალის უბეებთან და არც ფერის მსუბუქი გადიავება კისრის გაყოლებაზე.

დასასრულ, კიდევ ერთი, იქნებ ყველაზე საგულისხმო სხვაობა, რომელიც ამ ორი ძეგლის საქტიტორო პორტრეტის შედარებით ჩანს. ქეცნა ამირეჯიბთან რაღაც კონკრეტულის, რაღაც დამახასიათებელის ნიშნები გარკვეულად შეინიშნება, ოღონდ ძირითადი აქ მაინც ჩვენი ხელოვნების ტრადიციული საქტიტორო პორტრეტისთვის ნიშანდობლივი, ის ზოგადი, მეტწილად მაინც ის კრებითი წარმოჩინდება, რომელიც, თუ შეიძლება ითქვას, ზედროულობის ნიშნითაა აღბეჭდილი. ლეხთაგის ქტიტორებთან კი თავს იჩენს გამომეტყველების რაღაც მყისიერობა (მომენტურობა, წამიერობა), რის გამოც უკვე აშკარად შესამჩნევია გვიანა პერიოდისთვის, XV-XVI საუკუნეების მიჯნისა და მთელი XVI საუკუნის მხატვრობის საერო პირთათვის დამახასიათებელი დროითი კონკრეტულობის განცდა. მეტიც, შეიძლება ითქვას, აქ ეს კონკრეტულობა გაცილებით მეტია, ვიდრე ქალისა და გელათის წმინდა ელიას ეკლესიის მოხატულობაში.

ეს საგულისხმო სხვაობა, თუ ამ ყაიდის ყველა ზემოხსენებულ ძეგლთა საქტიტორო პორტრეტზე დაკვირვებას გავითვალისწინებთ, იმის მიმანიშნებელია, ლეხთაგის ეკლესიის მოხატულობა ნაბახტევის მხატვრობასთან

---

21. ი. ლორთქიფანიძე, ნაბახტევის მხატვრობა, გვ. 27, 28.

შედარებით ოდნავი მოგვიანებით რომ უნდა იყოს შესრულებული - იმ პერიოდისთვის, როცა კედლის მოხატულობათა ერთი გარკვეული ჯგუფის ძეგლთა უკვე შესამჩნევად გაუბრალოებულ მხატვრულ სისტემაში ბუნებრივად იჭრება ის ახლებური დამოკიდებულება, რომელიც უფრო მეტად ხალხური ხედვისთვისაა დამახასიათებელი. ეს დამოკიდებულება კი, ჩვენი ხელოვნების ამ დარგის ნიმუშებში, XV საუკუნის ბოლო მეოთხედიდან არის შენიშნული და XVI საუკუნისთვის უკვე სრულად გამოვლენილი. ეს თუ ასეა, მაშინ ლეხთაგის ქტიტორთა პორტრეტები დაახლოებით მაშინ უნდა იყოს შესრულებული, როცა ჭალის, ეჩისა და ბუგეულის ეკლესიები მოიხატა.

ხსენებულ ძეგლთა მოხატულობაში გამოყვანილ ყველა ქტიტორთან ლეხთაგელ მჯაყარასძეთა მსგავსება მართლაც აშკარაა, ოღონდ მსგავსება თავიდანვე თითქოს არ არის იმდენად ზუსტი, რომ უყოყმანოდ შეიძლებოდეს მათ სრულ ანალოგიაზე სიტყვის ჩამოგდება. თუ სამაგალითოდ ჭალის ეკლესიის მოხატულობის (XV-XVI საუკუნეების მიჯნა) დიდებულთა პორტრეტებს ავიღებთ, აშკარად გამოჩნდება, რომ აქ ხაზი უფრო დიფერენცირებულია, უფრო სტილიზებულიც ვიდრე ლეხთაგელ ქტიტორთა ფიგურებთან. გამოჩნდება ისიც, ლეხთაგელ ოსტატთან სხეულისა და ხელების ნახატი რომ უფრო მეტად განზოგადებულია, შედარებით სქემატიზებულიც, - ისიც, ფერადოვნება რომ უფრო მსუბუქია, შედარებით გამჭვირვალე, რითაც ის გაცილებით მეტ სიახლოვეს ამჟღავნებს ჩვენივე კედლის მხატვრობის ტრადიციულ ნიმუშებთან, ვიდრე ჭალის სამაგალითოდ მოხმობილი მოხატულობა. იგივე სწრაფვა, მართალია, ჭალელ ოსტატთანაც ჩანს, მაგრამ, ამასთან, მაინც საგრძნობია სტილიზაციის მხრივ მეტი გადახრაც და რამდენადმე ყრუ, ხალიჩისებრი ფერადოვნებაც.

ეს, ძირითადად მაინც, ნიუანსისმიერი სხვაობანი ჩვენსა და ჭალელ ქტიტორთა შორის მათ შემსრულებელთა სხვადასხვაგვარ მხატვრულ ხედვას მიუთითებს მხოლოდ და არა რაიმე დროისმიერ სხვაობას. ეს ერთი დროა, ერთი მხატვრული მიმართულება. ოღონდ, ბუნებრივია, რომ სვანეთში, ჩვენი ქვეყნის გარეშე გავლენებისგან შედარებით მეტად დაცულ, ამ ლოკალურ მხარეში ტრადიციული მხატვრული ნაკადის რაღაც ნიშნები უფრო სუფთა სახით იყოს შემორჩენილი.

იგივე ამ მოხატულობაში გამოყვანილ ისტორიულ პირთა ჩაცმულობასაც ეხება. ხომ ცნობილია, რომ ქვეყნის ცენტრალურ რაიონებში მეტად არიან იმჟამინდელ მოდას მინდობილი (ცხოვრების საერთო წესით, ყოფის რაიმე წვრილმანით), ვიდრე განაპირა კუთხეებში, სადაც ძნელად ეთმობათ ჩვეული, ტრადიციულად დაკანონებული. არსებითად ამის მიზეზით უნდა იყოს განსხვავებული ლეხთაგელ და ჭალელ ქტიტორთა სამოსი. ლეხთაგელ მჯაყარასძეებს ქართველ დიდებულთა ის ცნობილი სამოსი მოსავთ, რომელიც დროის შედარებით ერცელ მონაკვეთზეა გავრცელებული. ჩნდება იგი ჩვენს ძეგლთან ქრონოლოგიურად ახლოს მდგომ, ნაბახტევის ერთ-ერთ ქტიტორთანაც - ქუცნა ამირეჯიბის შვილთან, რამინთან. კაბა ორივეგან მხრებთან ძლიერად დაქანებულია, კისერთან სამკუთხად ამოჭრილი, საიდანაც მოჩითული პერანგი მოჩანს. ეს ნიშნავს, რომ სამოსი ორივეგან ერთი და იმავე ყაიდისაა, ერთნაირ თარგზე გაწყობილი, ოღონდ ესაა - რამინთან სამოსის სახე შედარებით სხვაგვარია, ზოგად - აღმოსავლური

ელფერით აღბეჭდილი. მისი კაბა ჯვრისებრი ფორმის შორი-შორ დატანილი ნახატითაა დაფარული, ხოლო გულისპირი, რომელიც ატლასის მსგავს მდიდრულ ქსოვილად აღიქმება, განსხვავებული ნახატით, - ახლა უკვე ფრთოსანთა სტილიზებული ფიგურებით გაცხოველებული. ჭარბ დეკორატიულობას, შესაძლოა, არც ლეხთაგის ეკლესიის ქტიტორთა სამოსი იყოს მოკლებული. მაგრამ, ამის მიუხედავად, მათი სამოსის სახედ გამოყენებული მოტივი ნაკლებ სტილიზებულია, იქნებ, უფრო მოკრძალებულიც: კაბაც და გულისპირიც შედარებით უბრალო, სადა ქსოვილად აღიქმება; ქსოვილის სახედ გამოყენებულია გეომეტრიული სახის, მეტ-ნაკლებად, მარტივი ხაზოვანი ორნამენტი; კაბისა და გულისპირის ქსოვილის სახე განსხვავებული კი არ არის, ნაბახტევის ქტიტორის სამოსის მსგავსად, არამედ ერთია, ერთი ძირითადი ორნამენტული პრინციპით წარმოქმნილი.

რაც შეეხება ლეხთაგელ მჯაფარასძეთა სამოსის ორნამენტულ სახეს, თავიდანვე უნდა ითქვას, რომ არც ის წარმოქმნის ისეთს რაიმე მოტივს, რომელიც არ დასტურდებოდეს გვიანა დროის ჩვენს მხატვრულ შემოქმედებაში.

ამ ეკლესიის მოთავე ქტიტორის სამოსზე დღეისათვის შეუძლებელია რაიმეს თქმა - აქ ორნამენტული სახე კი არა, გარკვეულად ფერიც არ იკითხება. ასე რომ, ქტიტორ მამაკაცთაგან, სამაგალითოდ მხოლოდ იმ ორს შეიძლება მივმართოთ, რომლებიც დასავლეთი კედლის მოხატულობას შემორჩა. ამ ორს კი, ასლან მჯაფარასძესა და დემეტრე ჩართველანს, როგორც გავლენიანი გვარის ან სახლის რიგით წევრებს, არა მარტო მოკრძალებული ადგილი უჭირავთ მოხატულობაში, არამედ, მოთავე ქტიტორთან შედარებით, სამოსიც განსხვავებული უნდა ჰქონდეთ - ნაკლებად მდიდრული, სამოსის ქსოვილის ნახატით ნაკლებგამორჩეული. ეს ასეა ამავე ყაიდის ყველა იმ ძეგლში, სადაც მოთავე ქტიტორი და მისი სახლეულის წევრებია გამოსახული (ჭალასა და ბუგეულში, ვანში, წითელხევსა თუ გელათის წმინდა ელიას ეკლესიის მოხატულობაში).

ასლან მჯაფარასძის სამოსისა და გულისპირის ქსოვილის ნახატი, როგორც ითქვა, ერთი ყაიდისაა, სრულიად ერთგვაროვანი - ვერტიკალურ ხაზთა - ყავისფერისა და მოწითალო-აგურისფერის მარტივ რიტმულ მონაცვლეობაზე აგებული. დემეტრე ჩართველანთან სურათი იცვლება. თავდაპირველად აქ ის თანაბარუჯრედიანი ორნამენტული სახე იკითხება შედარებით მკვეთრად, რომელსაც ფიგურის გარშემომწერი კონტურის სისქისა და იმავე მოყავისფრო ტონის ჰორიზონტალურ და ვერტიკალურ ხაზთა კვეთა წარმოქმნის. ამ უჯრედების გადაკვეთის ადგილებზე სხივისებრ გაშლილ, მონასმისმიერ მონაცრისფრო ხაზებს ვხედავთ, რომლებიც თავდაპირველ სწორკუთხა უჯრედებზე თითქოსდა ზემოდან დატანილ, უფრო მსუბუქსა და უფრო დეკორატიულს, ამასთან ახლა უკვე რომბისებრ უჯრედოვან ბადეს ქმნიან. სამოსის დეკორატიული სახე ამით როდი ამოიწურება: აქ ის საშუალედო აგურისფერის წერტილებიც ჩნდება, რომლითაც სხვადასხვა ფერისა და ფორმის, თუ შეიძლება ითქვას, ზედა და ქვედა უჯრედები უკავშირდება ერთმანეთს. ჩვენი ქტიტორის სამოსის დეკორატიული სახე სწორედ ამ სახის, ამ ორი უჯრედოვანი ბადის ერთობლიობით არის შედგენილი. იგივე პრინციპით, ძირითადად იგივე სქემით არის შედგენილი გელათის წმინდა ელიას XVI საუკუნის პირველი

მეოთხედის მხატვრობაში გამოყვანილი ქტიტორის ზეიადის სამოსის დეკორატიული სახე. ერთია მხოლოდ, ახლა შედარებით გამარტივებულია ნახატი. ზეიადის შედარებით სხვაგვარ თარგზე გაწყობილ სამოსსა და გულისპირზე, მართალია, არ ჩანს მოყავისფრო ტონით მონიშნული ის თავდაპირველი სწორკუთხა უჯრედები, რომლებიც ლეხთაგის ხსენებულ ისტორიულ პირთან შემოგვხედა, მაგრამ შემდეგ სრულიად მსგავსი სურათია: ორნამენტი აქაც გეომეტრიული სახისაა, აქაც ფართო რომბოსებრი უჯრედებით შედგენილი და მათი გადაკვეთის ადგილებში აქაც ჩანს სხივისებრ გაშლილი, მონაცრისფროს მონასმისმიერი ხაზები. მეტიც, რომბების გადაკვეთის ადგილებში ის მომსხო აგურისფერი წერტილებიც ჩნდება, რომლებიც, როგორც დემეტრე ჩართველანის სამოსზე, აცოცხლებენ ამ ერთიანი ბადის მარტივსა და გარკვეულად მონოტონურ ნახატს.

სამოსის სახედ გამოყენებულ ამგვარსავე ორნამენტულ მოტივს (მხოლოდ უმნიშვნელო, მხოლოდ მცირეოდენი სხვაობით) XV-XVI საუკუნეების მიჯნისა და XVI საუკუნის დასაწყისი წლების საქტიტორო პორტრეტზე ვხვდებით აქაც მოთავე ქტიტორთან კი არა, არამედ სათავადოს იმ ნაკლებგავლენიან წევრებთან, რომლებიც, ლეხთაგის მოხატულობის მსგავსად, დასავლეთის კედელზე არიან გამოსახული (იანქო და შერმაზან აბაშიძეებთან ჭალაში, ვარდან აბაშიძესთან ვანში). განსაკუთრებით საგულისხმო ხსენებულ ქტიტორთა - როგორც ლეხთაგელ, ისე გელათელ, ჭალელ და ვანელთა სამოსის ნახატის მსგავსება კი არ არის მხოლოდ, არამედ ისიც, თუ როგორ ერთგვაროვნად დაიტანება ეს ორნამენტული მოტივი მათი სამოსის ქსოვილად აღქმულ სიბრტყეზე. ამ ქსოვილის სახედ გამოყენებული რომბისებრი უჯრედებით შეკრული ბადე, რომელიც მთლიანად მოიცავს სამოსის ზედაპირს პარალელური ხაზებით ისე ერთიანად, ისე უწყვეტლივ გადადის სახელოდან კაბის შუანა ტანზე თითქოს ერთი სიბრტყე იყოს. საბოლოოდ, სამოსის ქსოვილის ამგვარად მოტანილი ნახატიც გამოავლენს ფიგურის საერთო სიბრტყოვანებას.

იგივე სურათი ხსენებულ ეკლესიათა მოხატულობაში გამოყვანილ ქტიტორ ქალთა სამოსის შედარებითაც ჩანს. პირნათელ მჯაყარასძის ასულების სამოსზე, აბაშ აბაშიძისა თუ ივანე დიდებულის თანამეცხედრეთაგან განსხვავებით, თუმც შედარებით სხვაგვარი ორნამენტული სახე იკითხება, მაგრამ სრულიად ერთგვაროვანია საერთო იერით, ქსოვილის სახის ნახატისადმი დამოკიდებულებით, ტარების წესით. აქ ყველგან, კაბაც და მოსასხამიც ერთი ყაიდისაა, ერთი მოდის მიხედვით ერთ თარგზე გაწყობილი.

ლეხთაგის ეკლესიის ისტორიულ პირთა შესრულების თარიღი, ზემოხსენებული მსჯელობით, XV საუკუნის პირველი მესამედისა (ჩაბახტევის ქტიტორის მაგალითზე) და XVI საუკუნის დასაწყისი წლების (როცა ჭალის, ვანისა თუ გელათის წმინდა ელიას ეკლესიები მოიხატა) შუალედურ პერიოდშია საძიებელი. და თუ ამ პორტრეტისადმი მომხატველი-ოსტატის დამოკიდებულებასაც გავითვალისწინებთ (ფერწერული დამუშავების სრული უგულებელყოფა - ხაზისა და ნახატისადმი სრული მინდობა, სრული სიბრტყოვანება, ნახატის დანაწევრება, ხაზის სიხისტე, წერის გაუბრალოებული მანერა), მაშინ ჩვენი ძეგლი უფრო XV-XVI საუკუნეების გარდამავალი პერიოდისკენ იქნება მიმართული, ვიდრე შედარებით ადრეული,

XV საუკუნის დამდეგი, დასაწყისი წლებისკენ.

თარიღის დასაზუსტებლად საგულისხმოდ ჩნდება მამისა ბერძნიშვილის მტკიცებაც. მან, როგორც ითქვა, საგანგებოდ შეისწავლა მესტიის ოთხთავის მინაწერთა ერთი წყება, სადაც ლეხთაგის მხატვრობაში ასახული ქტიტორები - პირნათელ მჯაფარასძე და მისი ძენი იხსენიებიან. ეს მინაწერები პალეოგრაფიული ნიშნებით, მართალია, საკმაოდ დიდი პერიოდის შუალედით - XIV-XV საუკუნეებით თარიღდება, მაგრამ მათში დაცულია ერთგვარი მინიშნება იმისა, რომ დოკუმენტთა ერთი ნაწილი სწორედ XV საუკუნისა უნდა იყოს[22]. ლეხთაგის ეკლესიის მოხატულობა მამისა ბერძნიშვილმა, არსებითად, სწორედ ამ ნიშნით დაათარიღა XV საუკუნის შუახანა წლებით[23]. XVI საუკუნისთვის ლეხთაგის ეკლესია ვერ მოიხატებოდა, რადგან, თუ ისევ მამისა ბერძნიშვილს დავემოწმებით, აქ გამოსახულ ისტორიულ პირთა - მჯაფარასძეთა აღზევების ხანა მხოლოდ XVI საუკუნემდეა სავარაუდებელი: შემდგომ მათი სიძლიერის ხელშემწყობი პირობები ქრება[24]. მჯაფარასძეთა პორტრეტების შესრულების დრო, თუ ამ ფრაგმენტული მხატვრობის სტილისტურ ნიშნებს გავითვალისწინებთ, ვერც ჩვენთვის გადმოიხრება XV საუკუნის ბოლო, დასასრული წლების მომდევნო პერიოდისკენ. ამის თქმის უფლებას გვაძლევს ის, რომ ყველა ზემოთ ნახსენები სტილისტური ნიშანი არ არის მკვეთრად გამოვლენილი, როგორც XV-XVI საუკუნეების მიჯნისა და XVI საუკუნის პირველი ათეული წლებით დათარიღებულ, ერთი გარკვეული წრის, ერთი გარკვეული მხატვრული მიმართულების ძეგლებში - ჭალაში იქნება ეს, ეანში თუ გელათის წმინდა ელიას ეკლესიაში. ამ კონტექსტში, ბუნებრივია, თავისთავად იგულისხმება არქაული (თუნდაც იკონოგრაფიული) სქემების, არქაული მხატვრული ფორმებისადმი სვანეთის ძეგლების განსაკუთრებული ერთგულება. მაგრამ ეს საერთო ტენდენცია გვიანა შუა საუკუნეებისთვის ისე ძლიერიც არაა, შედარებით მოგვიანო ხანის დროისმიერი სტილისტური ნიშნები რომ ნაკლებად იყოს აღბეჭდილი, ნაკლებად გამოვლენილი. აქ ჩვენ ახლებური სტილური ნიშნების ნაკლებ სიმკვეთრეს ვგულისხმობთ მხოლოდ - როცა ტრადიცია თუმც ინერციით მომდინარეა, მაგრამ ჯერ კიდევ აშკარად მოქმედია, ახლებური კი შედარებით ნაკლები სიმკვეთრით, ჯერაც გაუბედავად, არც თუ დასრულებული სახით წარმოჩენილი. ეს ნიშნავს, რომ ლეხთაგის ეკლესიის მოხატულობა XV საუკუნის გასულს, ამ საუკუნის ბოლო წლებში ან XV-XVI საუკუნეების მიჯნაზე უნდა იყოს შესრულებული - დაახლოებით მაშინ, როცა საქართველოს ცენტრალურ რაიონებში ამავე ყაიდის, ამავე მხატვრული მიმართულების რამდენიმე ეკლესიის მოხატვა განიზრახეს (მაგალითად, ჩვენი ნაშრომის დასაწყისშივე განხილული, სოფელ ჭალის აბაშიძეთა კარის ეკლესია).

---

[22] მ. ბერძნიშვილი, სვანური დოკუმენტები... გვ. 108.
[23] იქვე
[24] იქვე

კალაური

აქამდე განხილული ყველა ძეგლი, ე.ი. ამ ყაიდის ძეგლთა უმრავლესობა, დასავლეთ საქართველოში დგას. სწორედ ამიტომ დასავლეთ საქართველოს მიაკუთვნებენ ჩვენს მეცნიერებაში ქართული მონუმენტური ფერწერის ხალხურ ნაკადად სახელდებულ ამ მხატვრულ მოვლენას. კალაური აღმოსავლეთ საქართველოშია, კახეთში[1]. თავისი მხატვრული არსით, ისტორიული თარიღითა და იკონოგრაფიული განსაკუთრებულობით იგი ზემოგანხილულ ძეგლთა ჯგუფს სრულებით თავისუფლად ერთვის და აშკარაა, რომ ეს თავისებური მხატვრული მოვლენა ლოკალური კი არ არის, არამედ ერთიანია, ზოგადქართული. წინასწარ ისიც უნდა ითქვას, რომ კალაური ამავე დროის ამგვარივე მხატვრული ბუნების ნიმუშთაგან საქართველოს ამავე რეგიონში ერთადერთი როდია - აქვეა ზეგანის წმინდა მარინა, ვაჩნაძიანის სამება, მაღრაანი და ჩვენი მხატვრობის აქა-იქ მხოლოდ ფრაგმენტულად შემორჩენილი სხვა ძეგლები.

კალაურის ეკლესიის მოხატულობას, ზემოგანხილულ ძეგლებთან შედარებით, დეკორის სისტემის ნაკლები სიმწყობრე ახასიათებს. ამის მიზეზი, რაღა თქმა უნდა, გაუწაფაობაა ოსტატისა, რომელსაც მაინცდამაინც არც ინტერიერის სივრცობრივი მონაცემები უწყობდა ხელს.

კალაურის წმინდა გიორგი სამეკლესიიანი ბაზილიკაა[2]. აშენებული უნდა იყოს იგი VIII-IX საუკუნეებში. მოხატულობის მომცველი შუანა ეკლესია ზომით საგრძნობლად ჭარბობს გვერდითა ორს. სიმაღლე ამ შუანა ეკლესიისა სიგრძის ტოლია და ორჯერ აღემატება სიგანეს (თუ სიმაღლე და სიგრძე ექვსნახევარი მეტრია, სიგანე სამიოდე მეტრს აღწევს მხოლოდ). ასე მოუხერხებლად შეზღუდული სივრცის აღქმა ამიტომაცაა გაძნელებული, რაც არც თუ იოლად დასაძლევ ამოცანას უქმნიდა მომხატველ ოსტატს.

ეკლესიის შიდა კედლები გლუვია - არ არის დანაწევრებული თაღნარით ან პილასტრით. აფსიდი საერთო სივრცეს მცირე ზომის ქუსლით გამოეყოფა. საკურთხეველში პატარ-პატარა ნიშებია ორგან დატანილი; აქვე ქვის უძრავი ტრაპეზი დგას. მოგვიანებით, ეკლესიის მოხატვის შემდეგ, დაბალი კანკელიც აღემართათ. ამ შუანა ეკლესიის კედლებში, მართალია, სამი სარკმელია გაჭრილი (ერთი საკურთხეველში და ორიც სამხრეთით), მაგრამ ეს სარკმლები იმდენად ვიწროა, რომ დღის შუქი ნაკლებად აღწევს მის შიდა სივრცეს და ეკლესიაშიც თითქმის ყოველ დროს საგრძნობლად ბნელა.

აქაც, ამ ეკლესიაშიც აშკარად ჩანს ამ ყაიდის ყველა სხვა ძეგლის მოხატულობისთვის დამახასიათებელი იკონოგრაფიული თუ ფორმალური თავისებურებანი, ოღონდ, როგორც ითქვა, ახლა უკვე ზედმეტად ირეგულარულია დეკორის საერთო სისტემა და მხატვრული ფორმაც შედარებით მეტად ჩამოუქნელი.

მოხატულობა პირველი მოხილვით არც თუ ნათელ მხატვრულ

---

[1] კალაური გურჯაანის აღმოსავლეთით მდებარე სოფელია – სარაიონო ცენტრს 15 კმ–ით დაშორებული; ეკლესია სოფლის განაპირას დგას.

[2] Г. Чубинашвили, Архитектура Кахетии, 1959, გვ. 155, 157, 160, 161.

ორგანიზმად წარმოგვიდგება. ამგვარ შთაბეჭდილებას, ძირითადად, მრავალფიგურიანი სცენებისა თუ ცალკეულ ფიგურათა არაორგანიზებული განლაგება ქმნის, რაც, თავიდანვე, მომხატველ-ოსტატის ნაკლებ პროფესიულ მხატვრულ დონეს მიგვანიშნებს. ამასვე მიუთითებს ცალკე ამოკითხულ რომელსამე სცენაში განვითარებული ამბის გულუბრყვილო თხრობა, მისი უბრალო გადაწყვეტა, ექსპრესიულად გამძაფრებული გამომსახველობა, დაუხვეწავი, სრულიად მოუხეშავი ხაზით წარმოქმნილი ნახატის სრული გრაფიკულობა, გამოსახულებათა სიბრტყოვანება, მარტივი დეკორატიულობის უპირატესი მნიშვნელობა, ღარიბი, ჭარბად თეთრანარევი ფერადოვნება.

ფონი, უმნიშვნელო გამონაკლისების გარდა, თეთრანარევი მოლურჯო ფერისაა. ამ ერთფეროვან ფონზე ფართო ლოკალურ ლაქებად ჩნდება ორი-სამი ტონის მოყვითალო და მოწითალო ოქრა, რაც, ადგილებში, მხოლოდ აქა-იქ თუ აცხოველებს ფონის შედარებით უსახურ ფერადოვნებას. წერის მანერა ჩვენი ოსტატისა უკიდურესად მარტივია: აქ არც ამ ყაიდის ზოგიერთი ძეგლისთვის ჩვეული ფერის გაღიავებისა და ჩაჩრდილვის მარტივად გამოყენებული წესი ჩნდება, არც ერთი ფერიდან მეორეზე თანდათანი გადასვლის რაიმე, თუნდაც უმნიშვნელო, ცდა. ფორმა მხოლოდ გრაფიკულად, ხშირ შემთხვევებში უგულისყუროდ, შეიძლება ითქვას, უდიერად თუა მონიშნული. სამოსის ნაკეცების არსებობას გვერდიგვერდ დატანილი, ორი-სამი ხაზით გადმოცემული „ჩაჩრდილვა“ მიგვანიშნებს. მოხატულობაში ამიტომაც ბატონობს სრული სიბრტყოვანება. წამყვანი, ძირითადი ყველგან გაუწაფავი ოსტატის ხელით მონიშნული, მსხვილი და ჩამოუქნელი კონტურული ნახატია მხოლოდ. სასურათე სიბრტყეზე სწორედ ეს ძლიერად დატანილი კონტურული ნახატი შემოწერს ფიგურებსა და საგნებს, უსწორმასწოროდ გამოყოფს ფერთა ლაქებს. იგივე ითქმის შესამჩნევად მოუხეშავი და კუთხოვანი ხაზებით შესრულებულ, სქემატურად აღნიშნულ შიდა ნახატზეც. ოსტატის გაუწაფაობა აშკარად შეიგრძნობა სცენების განაწილებაში, ფიგურის აგებასა თუ საერთო ნახატში, ცალკეულ დეტალშიც კი.

სასურათე სიბრტყეზე გამოსახულებათა განლაგება უკვე იმდენად მოუწესრიგებელია, რომ შეუძლებელია რეგისტრებისა და სცენების მკაფიო, თანაბარზომიერ განაწილებაზე სიტყვის ჩამოგდება. რეგისტრთა გამყოფი ვიწრო ფერადოვანი ზოლები მხოლოდ ჰორიზონტალურად, კედლის მთელს სიგანეზე არიან გაშლილი. ასე რომ, სცენები თუ ცალკეული ფიგურები ყოველი მხრიდან კი არ არიან მოჩარჩოებული, არამედ მხოლოდ ორი მხრიდან - ზემოდან და ქვემოდან. ამიტომაც იქმნება შთაბეჭდილება, თითქოს ერთი სცენა მეორეს ებმოდეს, თითქოს ერთი სცენა მეორესთან გრძელდებოდეს. სცენები, რომლებიც სხვადასხვა ზომისაა, ცალკეული ფიგურები, რომლებიც ერთმანეთისაგან განსხვავებული მასშტაბისაა, მჭიდროდ ეკვრიან ერთმანეთს, აქა-იქ ერთმანეთშიც იჭრებიან, კვეთენ ერთმანეთს. მოხატულობა ამიტომაც ტოვებს რამდენადმე არაორგანიზებულ შთაბეჭდილებას.

კალაურის მოხატულობაში, ამ ყაიდის ძეგლთაგან განსხვავებით, ქტიტორთა სიმრავლე კი არა, ერთი ქტიტორიც არ ჩანს. მოხატულობის ის მონაკვეთები კი, რომლებიც გვიანი დროისთვის ისტორიულ პირთა რიგს ეთმობა ხოლმე ჩვეულებისამებრ, აქ ცალკეულ წმინდანთა მასშტაბური ფიგურებისთვის არის განკუთვნილი. ჩვენი მხატვრობა, ეკლესიის ზომების სიმცირის მიუხედავად, სწორედ ამ ცალკეულ წმინდანთა ფიგურებისა და

სიუჟეტური სცენების სიმრავლით გამოირჩევა. ამ განსხვავებული მასშტაბის სცენებისა და გამოსახულებათა სიმრავლე, სასურათე სიბრტყეზე მათი შედარებით თავისუფალი განლაგება დეკორის სისტემის იმ ცვლილებებს მიგვანიშნებს, რომლებიც თვალსაჩინოდ აშკარავდება მოგვიანო საუკუნეებში და რა გასაკვირია, რომ სწორედ ამ ეკლესიის მოხატულობაში, სწორედ რომ ნიმუშებზე ამ ნაკლებ დახელოვნებული ოსტატის შემოქმედებაში გამოვლენილიყო განსაკუთრებით.

მოხატულობის იკონოგრაფიული პროგრამის დასადგენად, ამ შემთხვევაში გასათვალისწინებელია არა მხოლოდ ის, თუ რა არის გამოსახული, არამედ (და, ალბათ, უფრო მეტად) ისიც, თუ როგორ არიან ეს გამოსახულებანი კედლის სიბრტყეზე წარმოდგენილნი. ეს ასეა, რადგან ჩვენი მოხატულობის სიუჟეტური სცენები თუ ცალკეული გამოსახულებანი სხვადასხვა კედელზე სხვადასხვაგვარად, ერთმანეთისგან ძირეულად განსხვავებული პრინციპით არიან განლაგებული. საკურთხევლის მოხატულობის შემდეგ (სადაც „ვედრების“ საკონქო კომპოზიცია, „მოციქულთა ზიარება“ და წმინდა მამების რიგია გაშლილი), ყველაზე მწყობრად, ყველაზე მოწესრიგებულად დასავლეთის კედელი წარმოგვიდგება. აქ სამ სცენას ვხედავთ: ლუნეტში - „ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნის“ მასშტაბურად გადმოცემულ კომპოზიციას, რომელიც კედლის უმეტეს მონაკვეთს მოიცავს. მის ქვემოთ, მეორე რეგისტრის თანაბრად გაყოფილ არეზე, ჯერ ზომებითა და მნიშვნელოვნებით გამორჩეული მხედარი - წმინდა თევდორე ჩნდება, შემდეგ კი - მრავალფიგურიანი სცენა „იერუსალემად შესვლისა“. ამავე კედლის მოხატულობის ბოლო რეგისტრს ეკლესიაში შემოსასვლელი კარის ორსავე მხარეს მდგომი, ფრონტალურად გამოსახული თითო მასშტაბური ფიგურა გაასრულებს[3]. მოხატულობის ამ მონაკვეთზე, როგორც მოსალოდნელი იყო, მთავარია სწორედ ის მნიშვნელოვნებით გამორჩეული სცენა, სადაც ნაჩვენებია ქრისტიანობის საბოლოო მისიის აღსრულება. თავიდანვე სწორედ ის იკითხება უპირატესად და ყველა დანარჩენიც, მის ქვემოთ მოცემული სატრიუმფო სცენებიც, ამ ძირითადი იდეის გასამახვილებლად არის გამოსახული. აქ ამ სცენების განლაგების თავისებურებაც გასათვალისწინებელია და მათი მასშტაბური თანაფარდობაც: თუ ლუნეტის ფართოდ გაშლილი არე ერთადერთ სცენას ეთმობა, მოხატულობის მომდევნო მონაკვეთი უკვე ორი სცენით არის წარმოდგენილი. ლუნეტის მხატვრობისთვის ჯერ ეს ორი სცენა წარმოქმნის კომპოზიციურ საყრდენს, შემდეგ კი კარის ფართო ღიობი და მის ორსავე მხარეს მდგომი ორი ცალკეული ფიგურის მკაცრი და მასშტაბური ვერტიკალები.

ეკლესიის მთლიან მოხატულობაში განსაკუთრებით ჭარბად სამხრეთისა და ჩრდილოეთის გრძივი კედლებია დატვირთული. ოღონდ ისე, რომ თუ სამხრეთის კედელი თითქმის თანაბრად არის შევსებული, ჩრდილოეთით მკაფიოდ გამოიყოფა აზრობრივი მახვილები, რასაც გარკვეული წესრიგი შეაქვს ამ კედლის გამოსახულებებით ასევე მჭიდროდ დატვირთულ მოხატულობაში.

---

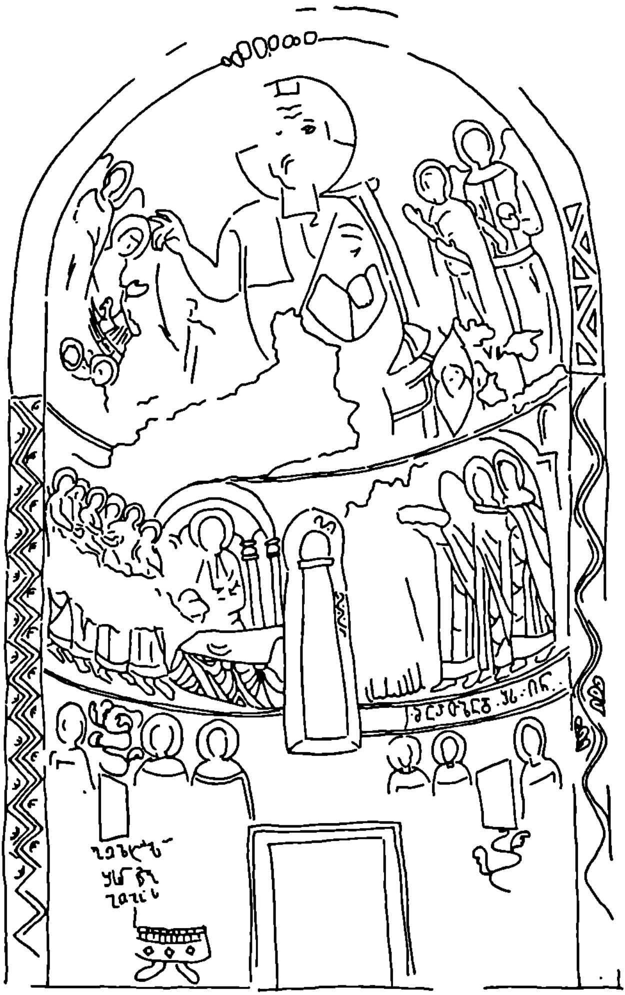
3. ამ წმინდანთა ფიგურები მათივე სახელმდები წარწერებით ამჟამად ისე ფრაგმენტულად. ისე ადგილ-ადგილ შემორჩა მოხატულობაც, რომ შეუძლებელია მათი ვინაობის დადგენა.

სამხრეთი კედლის მოხატულობის ნაკლები სიმწყობრე, ალბათ, იმითაც არის გამოწვეული, რომ აქ თვით კედელია სარკმლის ორი ღიობით არათანაბრად დანაწევრებული. ამგვარი სიბრტყისთვის სიუჟეტური კომპოზიციების მორგება, როგორც ჩანს, არც თუ ადვილად დასაძლევი ამოცანა იყო ჩვენი ეკლესიის ნაკლებგაწაფული ოსტატისთვის. თუმცა მთავარი, ამ იკონოგრაფიული სქემისთვის შედარებით მნიშვნელოვანი, ერთგან აქაც გამოყოფილია, გარკვეულად გამახვილებული. კამარის არეზე საუფლო სცენები ასე წარმოგვიდგება: ჯერ „ხარებას“ ვხედავთ, მის გვერდით - გაზრდილი ზომებით საგანგებოდ გამოყოფილ, უსწორმასწოროდ შესრულებულ სამსტრიქონიან ასომთავრულ წარწერას, მომდევნოდ კი - „შობის“ კომპოზიციას. მეორე რეგისტრის უმეტესი ნაწილი სარკმლის ორსავე მხარეს არათანაბრად გაშლილ სცენას - „ნათლისღებას“ ეთმობა, რომლის გაგრძელებაზეც ფრაგმენტულად ჩნდება მოწამეთა წელზევითი გამოსახულებებით შევსებული სამი მედალიონი. მოწამეთა ამგვარივე გამოსახულებანი „ნათლისღების“ ქვემოთაც იკითხება (ოღონდ აქ ორი მედალიონია), ხოლო სულ ქვემოთ, მეორე რეგისტრის ამავე ვერტიკალურ ღერძზე, „წმინდა გიორგის ბორბლით წამების“ სცენაა ასახული. მოხატულობის მომდევნო, შუანა არეზე მკვეთრ ვერტიკალურ მახვილად იკითხება მეომარსამოსიანი მთავარანგელოზის სხვებისაგან მასშტაბურად გამორჩეული ფიგურა. მის გვერდით კი, სამხრეთ-დასავლეთით, მრავალფიგურიანი სცენაა „ლაზარეს აღდგინებისა“.

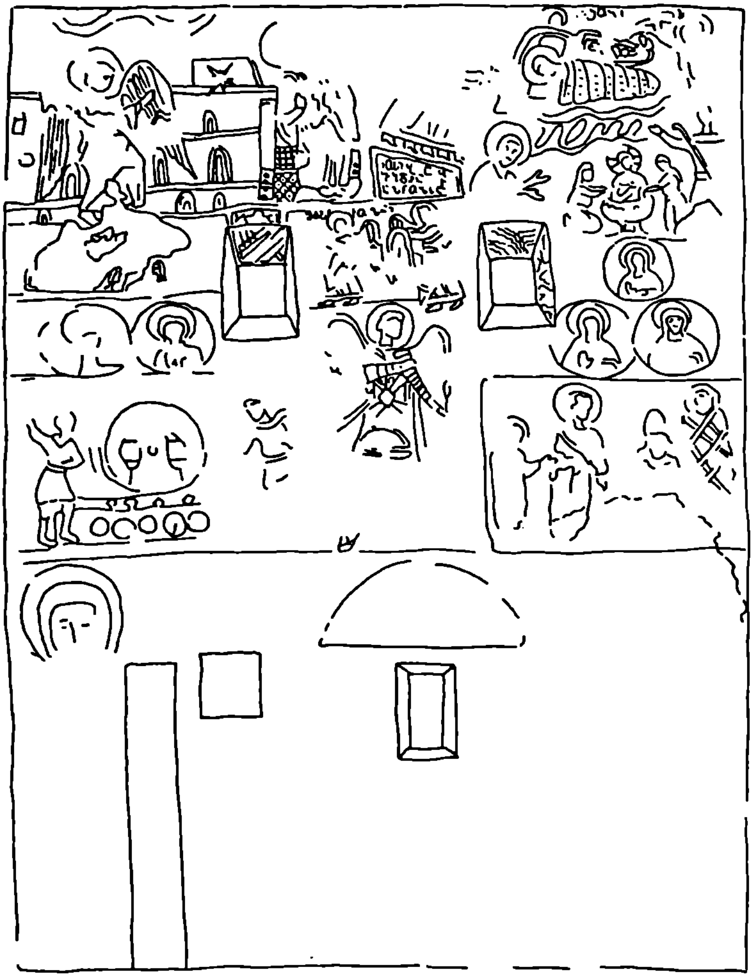
საუფლო ციკლის სცენები ყველაზე ფრაგმენტულად ჩრდილოეთის კედელს შემორჩა. მოხატულობის ზემო, კამარისეული რეგისტრი ჯერ „ჯვარცმას“ წარმოგვიდგენს, შემდეგ კი „ამაღლების“ კომპოზიციას. ამავე ზომის ორ სცენას მეორე რეგისტრიც გადმოსცემს: კედლის ჩრდილო-დასავლეთი მონაკვეთი „გარდამოხსნას“ ეთმობა, ჩრდილო-აღმოსავლეთი კი - „ფერისცვალებას“. მათ ქვემოთ გაშლილი არე მოხატულობისა მასშტაბურად წარმოგვიდგენს ცალკეულ წმინდანებს: „გარდამოხსნის“ ქვემოთ, მნიშვნელოვნებით გამორჩეულ, მაღალი ჯვრის მარჯვნივ და მარცხნივ მდგომ ელენესა და კონსტანტინეს, მათ გვერდით უფროს მეუდაბნოეს მაკარი „მეგვიპტელს“, დასასრულ - მოხატულობის ფართო არეზე გამოსახულ მხედარ წმინდა გიორგის, რომელიც ძირითად იდეურ ღერძად იკითხება ამ კედლის მოხატულობაში. აქვე, სულ ქვედა, მეოთხე რეგისტრზე, ფრაგმენტულობის მიუხედავად, მასშტაბურად ჩნდებიან წმინდა დემეტრე, წმინდა დავითი და მოწამე ქალი სისო.

სცენების გარჩევისას ერთი რამ აშკარად შეინიშნება: საუფლო ციკლის ის სცენები, რომლებიც კამარებზეა გაშლილი თანაბარი ზომისაა და თანაბრად ავსებენ სასურათე არეს, ხოლო ლუნეტში გაშლილი სცენა („ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნის“ ამსახველი) და ცალკეულ წმინდანთა რამდენიმე ფიგურა (ორივე წმინდა მხედრის, ელენესა და კონსტანტინეს, მეომარსამოსიანი მთავარანგელოზის, წმინდა მეომართა) უკვე მნიშვნელოვნებით - როგორც საგანგებოდ შერჩეული ადგილით, ისე გაზრდილი მასშტაბით გამოეყოფიან ყველა დანარჩენს. ეს, თუ ამ ყაიდის მოხატულობათა შემსრულებელთა მხატვრული ხედვის თავისებურებას გავითვალისწინებთ, ცხადია, იმას ნიშნავს, რომ ამ მცირე ზომის ეკლესიის მოხატულობაში რაღაც უფრო მეტად წინ წამოწეულია და, ამდენად, უკვე აზრობრივადაც გამახვილებული.

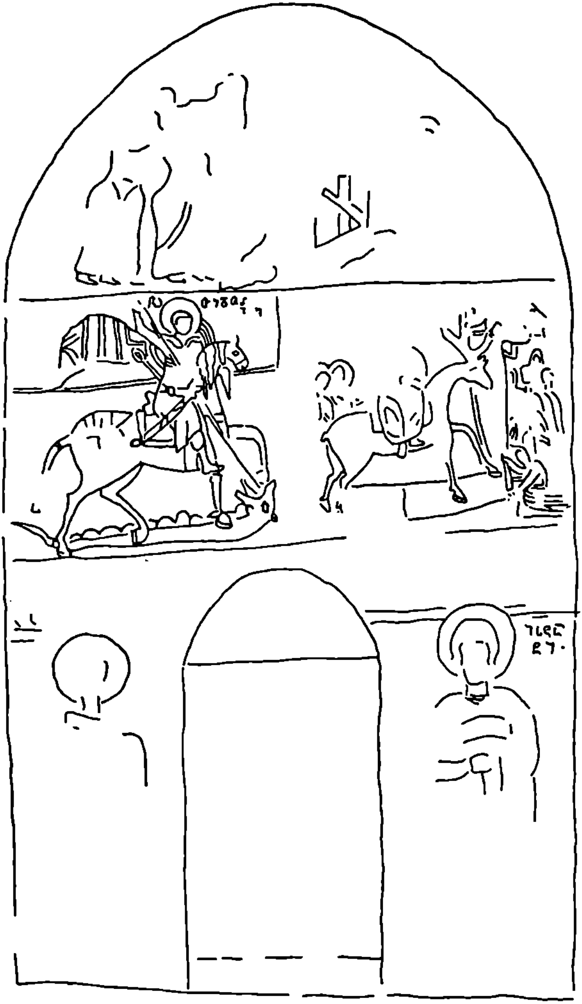
„ათორმეტ საუფლო დღესასწაულთა“ სცენებიდან, მართალია, მხოლოდ



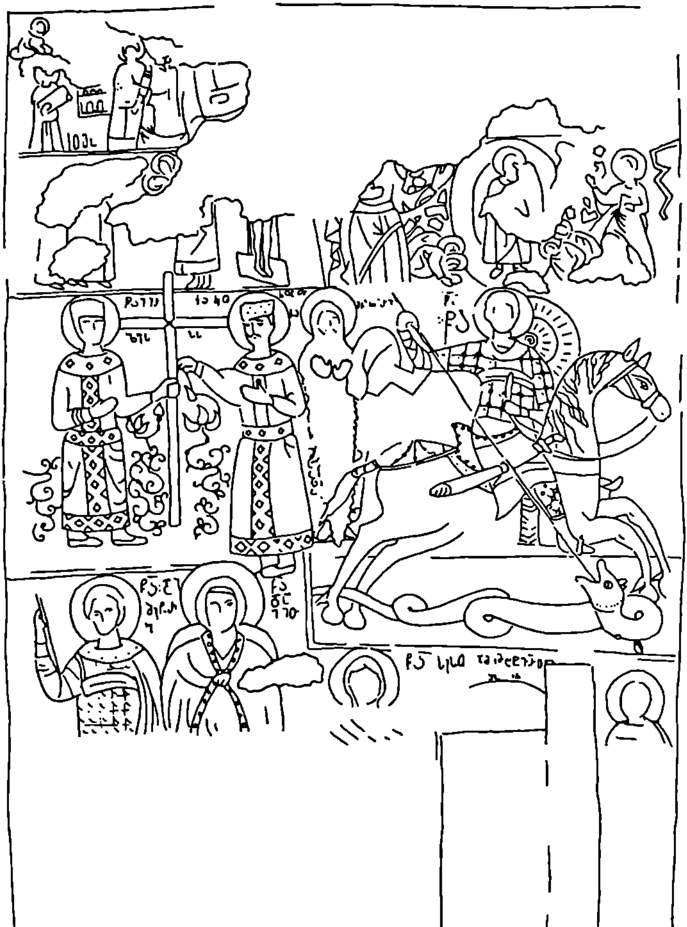
კალაური. საკურთხეველი



კალაური. სამხრეთი კედელი



კალაური. დასავლეთი კედელი



კალაური. ჩრდილოეთი კედელი

ათია მოცემული და ისიც არც თუ ზუსტი „ისტორიული" თანამიმდევრობით წარმოდგენილი. მაგრამ ჩვენი ოსტატისთვის ამ სიზუსტეს მნიშვნელობა არ აქვს: ჯერ ერთი, ეს ათი სცენა („ხარება", „შობა", „ნათლისღება", „ფერისცვალება", „ლაზარეს აღდგინება", „იერუსალიმად შესვლა", „ჯვარცმა", „ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნა", „გარდამოხსნა", „ამაღლება") ისეა შერჩეული, რომ სრულად აისახოს მაცხოვრის მიწიერი ცხოვრების მთლიანი ციკლი - ხარებით დაწყებული და ამაღლებით, ქრისტეს ამქვეყნიური დიდებით დასრულებული. და მეორე: სცენები ისეა განლაგებული, რომ მოხატულობის მთლიანობაში მოხილვისას ნათლად გამოიკვეთოს ერთი განსაკუთრებული იდეა. ამ იდეის გასამახვილებლად დასჭირდა ჩვენს ოსტატს „ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნის" ფართოდ გაშლილი სცენის სწორედ რომ დასავლეთით - საკურთხევლის საპირისპიროდ გამოსახვა. შემდეგ კი - გამარჯვებულ წმინდა მხედართა და წმინდანთა ცალკეული ფიგურების, განსაკუთრებით კი, ეკლესიის პატრონის - ძლევის წმინდა გიორგის ყოველმხრივი გამორჩევა. ეს ერთადერთი ხერხი იძლეოდა იმ საგანგებო იდეის წარმოჩენის საშუალებას, რომლითაც ქრისტიანობის საბოლოო მისიის აღსრულება - ქრისტიანობის ტრიუმფია გადმოცემული. მოხატულობის იკონოგრაფიულ პროგრამას, რაც მხოლოდ თემატურად კი არა, სახვითადაც არის გამოკვეთილი, სწორედ ეს იდეა უნდა განსაზღვრავდეს.

რაც შეეხება ცალკეულ სცენათა იკონოგრაფიულ და მხატვრულ გადაწყვეტას, არსებითად, აქ თითქოსდა არაფერია ისეთი, რაც ჩვენს მოხატულობას ამ ყაიდის სხვა, დანარჩენ ძეგლთაგან განასხვავებდა. აქაც, ოსტატის ახლა უკვე შედარებით დაბალ საშემსრულებლო დონეზე წარმოდგენილი, ის გამარტივებული, ის გაუბრალოებული სქემები მოქმედებენ, რომლებიც მრავლად წარმოჩინდა ამ ერთი გარკვეული ჯგუფის მოხატულობაში (ოღონდ მაინც ისე, რომ აქა-იქ საგრძნობია ოსტატისმიერი ფორმალური თავისებურებანი).

საკურთხევლის მოხატულობაში, ტრადიციისამებრ, „ვედრების" საკონქო კომპოზიცია ბატონობს. ზომებით ის გაცილებით ჭარბობს ყველა დანარჩენს. გადმოცემულია იგი რთული რედაქციით, განსახილველ ძეგლთა - ჭალისა და ვანის, ქორეთისა თუ წითელხევის მოხატულობათა ანალოგიურად. თუმცა სხვაობაც შესამჩნევია. ერთი ის, რომ „ვედრების" სცენის პერსონაჟთა მასშტაბური თანაფარდობა ასე არსად არის დარღვეული: მაცხოვრის ფიგურა სხვებთან შედარებით, იმდენად დიდია, რომ თითქმის მთლიანად მოიცავს კონქის არეს. და მეორე - კალაურის „ვედრების" კომპოზიცია, ამ ყაიდის მოხატულობათა შორის ერთადერთია, სადაც ჩვენი ხელოვნების ადრეულ და გვიანი პერიოდისთვის დამახასიათებლად (კომპოზიციის მარცხენა ფრთაზე - ღმრთისმშობლის გვერდით), ტეტრამორფია გამოყვანილი. ძირითადად ეს, ცხადია, არაფერს ცვლის და ჩვენი საკონქო კომპოზიციის ერთი განმასხვავებელ ნიშანთაგანია მხოლოდ.

ამ ფართოდ გაშლილი კომპოზიციიდან დღეისათვის ცოტა რამ თუ გაირჩევა. ჩანს, რომ მაცხოვარს ცისფერი ქიტონი და მოყვითალო ჰიმატიონი მოსავს. მაკურთხეველი მარჯვენა შორს აქვს გაწვდილი, მუხლზე გადაშლილი სახარება უდევს და ფართოდ გახელილი თვალებით ჩვენსკენ, მჭვრეტელისკენ არის მომზირალი. მეტად მკრთალად მისი სახის მოგრძო ოვალიც იკითხება, თხელი ცხვირი, შუაში გაყოფილი მოკლე წვერი,

სქელი წარბები, ფართო შუბლზე ძლიერი მოწითალო მონასმით დატანილი ორი ტეხილი ნაოჭი თითქმის ისეთივე გამომეტყველება მაცხოვრისა, რომელიც ამგვარივე ბუნების სხვა ძეგლებშიც შემოგვხვდა (შედარებით დამახასიათებლად მაინც გელათის წმინდა ელიას ეკლესიის მოხატულობაში). ქვედა ნაწილი მოხატულობის ამ მონაკვეთზე თითქმის მთლიანად ჩამორეცხილია, ადგილ-ადგილ ბათქაშაყრილიც და მხოლოდ ერთგან, მხოლოდ ფრაგმენტულად თუ გაირჩევა ორი შეწყვეტილებული ხაზით მონიშნული ტახტის მაღალი ზურგის სქემატური მონახაზი.

საკონქო კომპოზიციაში გამოყვანილ ფიგურათა სამოსის ფერადოვნება, XVI საუკუნის ამ ყაიდის მოხატულობათა მსგავსად, აგებულია თბილი და ცივი ფერის რიტმულ მონაცვლეობაზე: ღმრთისმშობელთან ცივი, მოლურჯო ფერის სიჭარბეა, ნათლისმცემელთან მოწითალო ოქროსა, ხოლო მთავარანგელოზებთან, რომელთაც ხელთ ხელმწიფეთა ნიშანი - წითლად დაფერილი სფერო უპყრავთ, ღია, ჭარბად თეთრანარევი ცისფერი და მოყვითალო ოქრა ენაცვლება ერთმანეთს.

„ვედრების" ხსენებული კომპოზიცია რომ ადრეული ნიმუშების გამოძახილია, ეს ეჭვს არ უნდა იწვევდეს. ამას მოუთითებს: ამ სცენის შესამჩნევად მცირე ზომის პერსონაჟთა ფონზე წარმოდგენილი მაცხოვრის მასშტაბური ფიგურა, მისი გამორჩეულობა, მაცხოვრის გვერდზე გაწვდილი მაკურთხეველი ხელის ჟესტი თუ გადაშლილი სახარება, საუფლო ტახტის მაღალი ზურგი. ადრეული პერიოდის (XI-XIII საუკუნეების) ქართული მონუმენტური მხატვრობისთვის დამახასიათებელი ეს ცნობილი იკონოგრაფიული დეტალები თითქმის ჩვეულებრივია განსახილველი ჯგუფის ძეგლებში: ტაბაკინში, ბუგეულში, ქორეთში, წითელხევსა და ილემში სწორედ იმ არაოფიციალური მხატვრობის ნიმუშებში, სადაც შედარებით მყარია ჩვენი ძველი ტრადიციები. ადრეული საუკუნეებიდან აღებული სქემა ნაკლებად განსწავლულ ჩვენს ოსტატთან შეუძლებელია ორგანულად ყოფილიყო შეთვისებული. ეს, განსაკუთრებით, ისევ და ისევ ადრეული ნიმუშებიდან აღებულ[4], მაცხოვრის გაწვდილ მარჯვენაზე ითქმის, რომელიც გვიანი დროის მხატვრობის ამ ვრცელ რიგში მხოლოდ აქ არის დამოწმებული. კალაურის მომხატველი, ბუნებრივია, ვერ ახერხებს ამ ადრეული სქემის მთავარი თავისებურების წარმოჩენას, მისი მონუმენტური ბუნების გახსნას, და მხოლოდ გარეგნული, მხოლოდ მშრალი კომპოზიციური ხერხების გამეორებით კმაყოფილდება. მაცხოვრის გაწვდილი ხელის ჟესტის მნიშვნელოვნება კალაურის საკონქო კომპოზიციაში იმიტომაც არ შეიგრძნობა, რომ სქემატურად მოხაზული მისი მაკურთხეველი მარჯვენა ფიგურის ორგანული ნაწილი კი არ არის, არამედ სხეულს შეუთავსებელია, მოწყვეტილია ფიგურას. მაცხოვრის პროპორციულად გაუმართავი ფიგურა სრულიად ბრტყელია, ხაზითა და ფერით თანაბრად, შეიძლება ითქვას, სქემატურად დატვირთული, რაც, ბუნებრივია, კიდევ უფრო ანელებს

---

[4] ამგვარი რამ მხოლოდ XI-XII საუკუნეების ძეგლებში ჩნდება: ჩვაბიანში, ტბეთსა და ზემო კრიხში, ნაკიფარში, მაცხვარიშსა და წვირმში. Т. Вирсаладзе, Фресковая роспись художника Микаела Маглакели в Мацхвариши, გვ. 201-203. მისივე. Фресковая роспись в церкви Архангелов села Земо-крихи. გვ. 210-211. Н. Аладашвили, Г. Алибегашвили, А. Вольская, Живописная школа Сванети, გვ. 88, 109-110.

საკონქო კომპოზიციის ამ ცენტრალური გამოსახულების მნიშვნელოვნებას. იგივე აქვე წარმოდგენილ, ამჟამად მეტად ფრაგმენტულად შემორჩენილ სხვა, დანარჩენ პერსონაჟებზეც ითქმის. ერთიანი მონუმენტური კომპოზიციური სქემის სანაცვლოდ, რაც ადრეულ საუკუნეებში ამ თემის მომცველი სცენისთვის იყო დამახასიათებელი, ახლა შესამჩნევად დანაწევრებული და ერთმანეთთან ხელოვნურად დაკავშირებული გარეგნული სქემა ჩნდება მხოლოდ.

საკურთხევლის მოხატულობის მეორე რეგისტრი რომ სარკმლის ორსავე მხარეს თანაბრად გაშლილ სცენას - „მოციქულთა ზიარებას“ გადმოსცემს, ეს ზემოთაც ითქვა. აქაც, დაზიანების მიუხედავად, ჩანს ჩვენი ოსტატი XII-XIII საუკუნეების მიჯნაზე (მაგ., ყინცვისისა და ლორის ახტალის მოხატულობაში) დამკვიდრებული თემის მოგვიანო, XIV საუკუნისა და მისი მომდევნო დროისათვის ჩვეულ კომპოზიციურ გადაწყვეტას რომ გვთავაზობს (როგორც XIV საუკუნის უბისაში, წალენჯიხასა და ლიხნეში, XVI საუკუნის ტაბაკინსა და ქორეთში, XVII საუკუნის ბოხნევის მოხატულობაში). ოღონდ, ცხადია, იმ თავისებურებით, რაც საერთოდ დამახასიათებელია ამ წრის ყველა სხვა ძეგლისთვის.

მაცხოვრის ახლო ხედით მოტანილი მასშტაბური ფიგურა სალხინობელში ფრონტალურად დგას. ფართო კიბორიუმი ისეა გაშლილი, თითქოს სიღრმეს გადმოსცემს. მაცხოვრის წინ ქსოვილგადაფარებული ტრაპეზია ესეც გვერდითი დამრეცი ხაზით მხოლოდ პირობითად, თითქოსდა სიღრმისკენ მიმართული. ერთმანეთის გვერდით მჭიდროდ, უინტერვალოდ წარმოდგენილ მოციქულთა ზეაზიდული პროპორციების მქონე მყიფე ფიგურები ერთიანი რიტმული მოძრაობით, ერთიან უწყვეტ ნაკადად მიემართებიან მაცხოვრისკენ (ამგვარ აღქმას ხელს უწყობს ისიც, რომ როგორც მოციქულთა ფიგურების ფეხების ფართო მონახაზი, ისე მათი შარავანდები მიჯრით ერთმანეთზეა მიწყობილი, ერთმანეთზე გადაბმული). ყველა მოციქული თავდახრილია, ყველა ერთნაირად სამმეოთხედში დგას, ყველა ვედრებად ხელგაწვდილია. და, რაც მთავარია, გაწვდილი ხელების მტევნები ამ დროის ოფიციალური რიგის ძეგლთაგან განსხვავებით პატარ-პატარა, მყიფე და სუსტი როდია, არამედ შესამჩნევად მოზრდილი და ძლიერია, ფართოდ მოხაზული. მათ ფიგურებზე გაწვდილი ხელების სწორედ ამ დიდრონი მტევნების მარტივი, ერთფეროვანი ჟესტიკულაცია გამოიყოფა განსაკუთრებით. მარტივ რიტმულ მონაცვლეობაზეა აგებული მათი სამოსის ფერადოვნებაც: ერთგან აგურისფერის სიჭარბეა, მის გვერდით მდგომთან ფირუზისფერნარევი ლურჯისა, მომდევნოსთან ისევ აგურისფერისა და ა.შ. ფერი ჩამქრალია, ჭარბად თეთრანარევი. ყველა ეს ფერი უკიდურესად ხისტი და გრაფიკული ხაზებით დანაწევრებულ ლოკალურ ლაქებად გამოიყოფა. ლოკალურ ლაქაზე, როგორც ვანისა და ქორეთის მოხატულობაში ვნახეთ, სამოსის დანაოჭების აღმნიშვნელი, გარშემომწერი კონტურის სისქის მკვეთრი ხაზებია შვეულად დაშვებული, სხივისებრ გაშლილი.

გამოსახულებათა შესრულების იგივე წესი, იგივე მხატვრული მიდგომა მოხატულობის მესამე რეგისტრზეც დამახასიათებლად ჩანს. ერთია მხოლოდ - თვით ფიგურები ახლა უკვე წინარე საუკუნეებში შემუშავებული სქემით არიან წარმოდგენილნი. ეს რეგისტრი, რომლის ცენტრშიც საკმაოდ მაღალი, კედელთან მიბჯენილი ქვის უძრავი ტრაპეზი დგას, ეკლესიის

მამებს ეთმობა - ტრაპეზის მარჯვნივ და მარცხნივ არცთუ თანაბრად განლაგებულ მათ სამ-სამ ფიგურას. მოხატულობის ეს მონაკვეთი დაზიანებულია, ადგილ-ადგილ ჩამორეცხილი - წმინდანთა თანმხლებ, მათივე ვინაობის დამადასტურებელ წარწერებთან კი, თითქოსდა განგებ, ბათქაშაყრილი. გარკვევით აქ მხოლოდ ის წარმოჩინდება, ყველას ტრადიციული სამღვდელმთავრო სამოსი რომ მოსავს, ყველა შარავანდმოსილია და, რაც მთავარია, ყველა ფრონტალურად დგას. მათი ფრონტალური პოზიცია, ცხადია, იმას მიგვანიშნებს, რომ აქ ადრეულ, X-XI საუკუნეების რომელიღაც ნიმუშია თავისებურად გამოყენებული. თავისებურად, რადგან ადრეული ტრადიციიდან აღებულია ფიგურების დგომის მხოლოდ ფრონტალური პოზიცია, მაშინ, როცა არ ჩანს ამგვარი სქემისთვის დამახასიათებელი სიმეტრიულობა და ფრთების წონასწორობა. შთაბეჭდილება ისეთია, თითქოს ოსტატი შეგნებულად არღვევს წონასწორობის მომენტს. სხვაგვარად როგორ აიხსნას კომპოზიციის მხოლოდ ერთ მხარეს, მხოლოდ მარჯვენა ფრთაზე გაშლილი ფართო ასომთავრული წარწერა („...მართლად შ/ეუნდო/ს ღ/მერთმა/-ნ"), რამაც გარკვეულად შეზღუდა სასურათე სიბრტყის ვერტიკალური მონაკვეთი - საბოლოოდ კი უკვე ნებაუნებურად შეამცირა ამ ფრთაზე გამოსახული სამივე ფიგურის ზომები - ეს ერთი მხრივ. აღსანიშნავია ისიც, რომ ამავე რეგისტრის მოხატულობის მარცხენა ფრთაზე, არათანაბრად განლაგებულ ორ წმინდანს შორის წარმოქმნილი ინტერვალი ასევე არათანაბრად არის შევსებული სტილიზებული სახის ფართო ფოთლიანი ორნამენტით (ეს ის ორნამენტული სახეა, რომელიც მრავლად არის გამოყენებული ერელაანთ საყდრის XVI საუკუნის მოხატულობაში, შედარებით მოკრძალებულად კი ჭალასა და ბუგეულში). ამითაც უკვე შესამჩნევად დაირღვა წონასწორობის ის აუცილებელი მომენტი, რომელიც ამ სახის კომპოზიციებისთვის არის ხოლმე, ჩვეულებისამებრ, დამახასიათებელი. სიმეტრიისა და წონასწორობის ნიშნით განვითარებული რეგულარული სქემის ნაცვლად დროით ნაკარნახევი ირეგულარული სქემა ჩნდება, რასაც დაუხელოვნებელი ოსტატის ხელით შესრულებულ მოხატულობაში შეუძლებელია არ გამოეწვია მყარი კომპოზიციური სტრუქტურის რღვევა.

ცალკეული ფიგურებისა და მთლიანი სცენების ნებისმიერი, სრულიად თავისუფალი განლაგება, სტილიზებული ორნამენტული დეკორის სიჭარბე განსაკუთრებით კედელ-კამარებზე იკითხება გამორჩეულად.

მოხატულობის ამ მონაკვეთის პირველი მოხილვითაც ჩანს, რომ კამარისეულ სცენებში გამოყვანილი პერსონაჟები, ქვედა რეგისტრის ცალკე მდგომ ფიგურებთან შედარებით, თითქოს განსხვავებულად არიან შესრულებული. ზემოთ, მჭერეტელისგან შორ მანძილზე გაშლილ რეგისტრებზე სქელი გრაფიკული ხაზებით მკვეთრად გამოკვეთილი, შედარებით სტატიკური და, შეიძლება ითქვას, უფრო „სკულპტურული" ფიგურები მოქმედებენ. ქვემოთ გამოსახულ და, ამდენად, ჩვენთან უფრო ახლო ხედით მოტანილ ფიგურებზე ეს მკვეთრი გრაფიკულობა თითქოს საგანგებოდ არის შერბილებული - ხაზი უფრო თხელია, ფიგურებიც ნაკლებსტატიკური. ამგვარ ნახატს, საბოლოოდ, თვალიც შედარებით მშვიდად აღიქვამს. ეს უფრო აშკარად სცენების ცალკე მოხილვისას შეიგრძნობა.

კამარის არეზე, სამხრეთით, საუფლო ციკლის ორი სცენა „ხარება" და „შობა" ჩნდება. სცენებს შორის, როგორც ითქვა, არ ჩანს რაიმე

გამოჯენილი ზოლი და, ამიტომაც, ერთი შეხედვით, ისინი თითქოს ფრიზისებრ გაშლილ ერთიან კომპოზიციად იკითხებიან. მათ დამოუკიდებლობას მხოლოდ დაკვირვებისას ვხვდებით - ორივე სცენა თავის თავში დასრულებული ორგანიზმია, რადგან ისინი ერთმანეთისგან სრულიად განსხვავებული კომპოზიციური მიდგომით არიან აგებული. „ხარება“ ფრონტალურ კომპოზიციად წარმოგვიდგება, „შობა“ კი ისეა გამოსახული, თითქოს ზედხედიდან იყოს დანახული. „ხარების“ კომპოზიციურმა აგებულებამ უკვე თავისთავად განაპირობა ვერტიკალური მახვილების სიმრავლე: ღმრთისმშობლისა და მთავარანგელოზის ფიგურები, ტახტის მაღალი ზურგი თუ მთავარანგელოზის დაშვებული ფრთების მონახაზი ვერტიკალურად განვითარებულ ერთიან რიტმულ მახვილებს ქმნიან. მისგან განსხვავებით, „შობის“ კომპოზიციაში ჰორიზონტალური აქცენტები ჭარბობენ და გასაგებია, ეს სცენა მოხატულობის შედარებით მეტ არეს რომ მოიცავს.

„ხარების“ სცენისთვის გამოყოფილ კედლის ვიწრო მონაკვეთზე ჩვენი ოსტატი შედარებით დიდი ზომის ფიგურებს გამოსახავს. ასე მასშტაბურად ამიტომაც იკითხება ამ სცენის ორივე პერსონაჟი. ფონი ჰორიზონტალურად დაყოფილ, ორსართულიან შენობას წარმოგვიდგენს. ეს სრულიად სიბრტყითი, დეკორატიული სახის ნაგებობა, პალეოლოგოსთა ხელოვნებისთვის დამახასიათებლად, მთლიანად ავსებს, შეიძლება ითქვას, ანაწევრებს, აქუცმაცებს ფონად გამოყოფილ სასურათე არეს. აქვე, მოგვიანო დროის იკონოგრაფიული დეტალი - „ველუმის“ მოტივიც ჩნდება, რომელიც, ჩვეულებისამებრ, შენობას კი არ ერთვის, მის ორ ნაწილს კი არ აკავშირებს, არამედ შენობისგან დამოუკიდებლად, სრულიად თავისუფლად, პირობითად არის ზემოთ გაშლილი (გავრცელებული იკონოგრაფიული დეტალისადმი გაუცნობიერებელი დამოკიდებულების დამახასიათებელი მაგალითი).

ღმრთისმშობლისკენ მიმართული მთავარანგელოზი სამმეოთხედში დგას. მისი ფიგურის დაზიანებულ ნახატზეც მკვეთრად იკითხება, ქორეთისა და ბუგეულის მოხატულობათა ანალოგიურად გადმოცემული, წინგაწვდილი ხელის მძიმე მტევანი, სანახევროდ დაშვებული ფრთების ფართო მონახაზი (გულუბრყვილო ხერხი, რომელსაც ოსტატი ძლიერი მოძრაობის საჩვენებლად იყენებს). ღმრთისმშობლის კიდევ უფრო მეტად დაზიანებულ ფიგურაზე მისი ორივე ხელის კონტურული მონახაზი გაირჩევა მხოლოდ: მარჯვენა თანხმობის ნიშნად ნებით მკერდთან აქვს მიტანილი, მარცხენაში კი კვირისთავი უჭირავს („ხელსაქმით ხარების“, ჩვენი ყაიდის ძეგლებში ფართოდ გავრცელებული მოკლე იკონოგრაფიული რედაქცია). შემორჩენილი ფრაგმენტებით ისიც ჩანს, რომ ღმრთისმშობლის მაღალი ტახტი და „ფეხთსაგებელი“ უსწორმასწოროდ და დამრეცად დატანილი ხაზებითა და ფიფქისებრი ყვავილებით ყოფილა ჭარბად მოხატული (დაახლოებით ისე, როგორც ქორეთისა და მღვიმევში).

ფერადოვნება ამ სცენისა ღარიბია: თეთრანარევი ლურჯისა და ჭარბად თეთრანარევი მოყვითალო ოქრას უსახური მონაცვლეობა და მხოლოდ ერთგან, კომპოზიციის შუაში აზიდულ შენობასთან, ფართოდ მოკაშკაშე ვარსკვლავის მოწითალო ლაქა, რასაც სიცხოველე შეაქვს სცენის ამ საკმაოდ მონოტონურ ფერადოვნებაში. წერის მანერაც მარტივია - უკიდურესად გაუბრალოებული. მთავარანგელოზის ფრთებიც და ღმრთისმშობლის კაბის კალთებიც (ის, რაც უკეთ შემორჩა მოხატულობის ამ მონაკვეთს)

შემოწერილია დაუდევრად დატანილი, მკაფიო და ძლიერი კონტურით, ხოლო შემდეგ გარშემომწერი კონტურის სისქისა და სიძლიერის ხაზებით თითქმის თანაბრად დანაწევრებული. შიდა ნახატის ხაზებს შორის მუქი ნაცრისფერი ზოლები გაირჩევა, რაც მარტივ დეკორატიულ რიტმს წარმოქმნის. წერის ეს გამარტივებული, ხაზგასმულად გრაფიკული მანერა ყველაზე დამახასიათებლად ქორეთის მოხატულობაში იყო შენიშნული. მსგავსება სხვა მხრივაც აშკარაა: მთავარანგელოზის ისეთივე დამჯდარი პროპორციები, ისეთივე იკონოგრაფიული ტიპი - დიდი თავი და გაწვდილი ხელის ენერგიული ჟესტი, ხელის მძიმე მტევანი; თხელი ცხვირი, მოკლე-მოკლე ბაგეები, შთამბეჭდავად გადიდებული თვალები და მაღლა აზიდული წარბები, ფართოდ მორკალული ფრთების კუთხოვანი ნახატი, სადაც სხვადასხვა სისქის მუქი ნაცრისფერი ზოლებია დატანილი.

ამ ორ, ერთნაირი თემის მომცველ სცენათა შორის შენიშნული მსგავსება სრულიადაც არ ნიშნავს ერთიან მხატვრულ ნაკადში მოქცეული ორი სხვადასხვა ძეგლის მხატვრული ღირსების ერთგვაროვნებას. ქორეთელი ოსტატის მხატვრული ენა გაცილებით შთამბეჭდავია - მის ძირითად თავისებურებას ხომ ემოციათა უშუალობა, ბუნებრიობა და გადმოცემის ზომიერად გაწონასწორებული ფორმა წარმოადგენს, რაც ნაკლებად, მხოლოდ აქა-იქ, ძალზე ზოგადი სახით თუ შეიგრძნობა კალაურის მოხატულობაში.

საუფლო ციკლის მომდევნო სცენა, მართალია, „უფლის შობას“ გამოსახავს, მაგრამ ამ ერთმანეთის მომიჯნავე ორ სცენას - „შობასა“ და „ხარებას“ შორის უხეშად ჩართული ფართო ასომთავრული წარწერაა: „იოსებ აყვედრა ქალწულს“. იოსებისაგან მარიამის ყვედრების სცენის სანაცვლოდ აქ, მართალია, მხოლოდ წარწერა ჩნდება, მაგრამ ესეც, ამ სიუჟეტის ასე საგანგებო მოხსენიებაც, ჩვენი მხატვრობის შესრულების არა მარტო მოგვიანო დროის მიუთითებს[5], არამედ უკვე თავისთავად, მოხატულობაში განვრცობილი თხრობის გამახვილებას, დეკორის სისტემისადმი ოსტატის ნებისმიერ, სრულიად თავისუფალ დამოკიდებულებასაც. აქვე ისიც უნდა ითქვას, რომ ეს მეტად მოძრავი, უსწორმასწორო ასომთავრულით შესრულებული წარწერა ისეთივე უბრალოა, თავისი საერთო დეკორატიული სახით ისეთივე დაუხვეწავი, როგორც გამოსახულებანი. ამ მხრივ ისინი - ორ მომიჯნავე სიუჟეტურ კომპოზიციას შორის უხეშად ჩართული სამსტრიქონიანი წარწერაც და გამოსახულებებიც სრულად შეესატყვისებიან ერთმანეთს.

„შობის“ კომპოზიცია შედარებით უკეთ შემორჩა მოხატულობას - ყოველ შემთხვევაში ისე, რომ იძლევა ვრცელი აღწერის საშუალებას. მოქმედების ადგილი აღნიშნულია სრულიად პირობითად: მოწითალო ოქრით დაფერილი, ზიგზაგისებრ მოხაზული სიბრტყე მღვიმეს გადმოსცემს, მოლურჯო ფერის დეკორატიული ლაქა კი ბოსელს. გარემოს მიმანიშნებელ ამ ორსავე ლაქას ტალღისებრ დატეხილი მოყვითალო ზოლი დაუყვება, რომელიც დაუდევრად არის მოჩითული სამად შეკრული თეთრი წერტილებით (ჩვენი წრის ყველა ძეგლისთვის დამახასიათებელი მოტივი - გულუბრყვილო დეკორატიულობის სრულიად უბრალო, მარტივი გამოხატულება). მღვიმის შედარებით მუქერი ფერით დაფერილი უსწორმასწორო სიბრტყე და მისი ტალღისებრ განვითარებული კონტურით შემოწერილი დეკორატიული მოჩარ-

---

[5] ხსენებული სცენა მხოლოდ მოგვიანო დროიდან დასტურდება ჩვენს კედლის მხატვრობაში. მაგალითად, ბუგეულსა და ხობის ეკლესიის შუანა ნავის კამარის მოხატულობაში.

ჩოება კომპოზიციურად გამოყოფს სურათის იდეურ ცენტრს და გარკვეულ მხატვრულ ეფექტსაც წარმოქმნის. ამგვარ ფონზე, ამ ყაიდის მხატვრობისთვის დამახასიათებლად, მწოლიარე ღმრთისმშობელს ვხედავთ. აქვეა ნაცრისფერ არტახებში მჭიდროდ შეკრული ჩვილიც და ბოსლის ბინადარნიც, ის ორი ანგელოზიც, რომლებიც ზემოდან, მღვიმის მარჯვენა და მარცხენა კუთხიდან შემოდიან სცენაში. აქ ყველაფერი უკიდურესად სიბრტყოვანია. ყველა ფიგურა სასურათე სიბრტყეზე სრულად განრთხმული. სიბრტყოვანია ღმრთისმშობლის ფიგურაც, ოღონდ სხვებთან შედარებით მაინც განსხვავებულად დახატული. ღმრთისმშობელს მოლურჯო ფერის ქსოვილი ფარავს. ქსოვილი ჭარბად დეკორატიულია — ფართო მოწითალო ზოლები დაუყვება სიგანეზე, რომელზედაც დიდ-დიდი ვარსკვლავებია გაბნეული. ფიგურის სიმრგვალის მიმართულებით დატანილ ორ ფართო ზოლს მხოლოდ დეკორატიული დატვირთვა როდი აქვს: კამარის ჩაზნექილ, მრუდე ზედაპირზე, სადაც სცენაა გამოსახული, სწორედ ეს მომრგვალებული ზოლები და ასეთივე ყაიდის კონტურული ნახატი (მარიამის სახის ოვალისა თუ ხელის მოყვანილობა, მისივე საფარველის დამყოლ ხაზთა მდინარება) გარკვეული პირობითობის ფარგლებშიც მიანიშნებს უხეშად მონიშნულ რელიეფურ ფორმას. ამასთან, მომრგვალებული, მონასმისმიერი ხაზით ხომ უფრო მეტად ხდება შესაძლებელი არა მარტო პლასტიკური საწყისის წინ წამოწევა, არამედ ბუნებრიობის შთაბეჭდილების წარმოქმნაც. ეს, მართალია, მარტივად, მეტად უბრალოდ არის გამჟღავნებული, მაგრამ ამ მხრივ მიმართული რაღაც სწრაფვა ჩვენი ოსტატისა აშკარად საგრძნობია.

ფონიც და ფიგურაც ამ სცენაში თუმც ჭარბად დეკორატიულია, მაგრამ მჭვრეტელის ყურადღება მაინც გამოარჩევს ღმრთისმშობლის სახესა და ლოყაზე მიდებულ ხელს. აქ, ღმრთისმშობლის ყველა სხვა ფერთაგან ინტენსიობით გამორჩეული, ღია ყვითელი ფერის ფართო შარავანდი და ხელის მძიმე მტევანი კი არ მოქმედებს მხოლოდ, არამედ ნუშისებრი ჭრილიდან მომზირალი, ფართოდ გახელილი მეტყველი თვალების სევდანარევი გამომეტყველებაც და ნიკაპზე ჩამოდებული ხელის დამახასიათებელი მოძრაობაც. აქვე არც თუ უმნიშვნელო დეტალიც ჩნდება: ღმრთისმშობლის თვალის გუგა თვალის ჭრილის ცენტრში კი არ არის მოქცეული, რაც მის მზერას მჭვრეტელს ჩამოაშორებდა, განყენებულს გახდიდა, არამედ ოდნავ ქვემოთაა დაწეული და, ამდენად, მისი მზერაც აშკარად ჩვენსკენ მომართულია, აშკარად უფრო კონკრეტული.

კომპოზიციის ქვედა, ჩვილის განბანვის მომცველ არესაც ტალღისებრი ზოლი შემოწერს, ოღონდ ახლა ფერია განსხვავებული - ჩამქრალი ჩალისფერით ერთიანად დაფერილი. ჩვილი იესუ (თუმცა მის მასშტაბურ ფიგურაზე ჩვილი ნაკლებად ითქმის) ჩვენი კედლის მხატვრობის ადრეული, პალეოლოგოსებამდელი პერიოდის ძეგლებისთვის დამახასიათებლად, ფართო ემბაზში სანახევროდ ზის - ჩვენსკენ მომზირალია, ფრონტალურად გამოსახული[6]. მის ორსავე მხარეს

---

[6] იესუს ფიგურის ამგვარი პოზიცია, ძირითადად, ბიზანტიური წრის XI–XIII საუკუნეების ძეგლებში დასტურდება. ჩვენში იგი XIII საუკუნემდე გვხვდება (ოფხში – X–XI საუკუნეების მიჯნა, ატენში – XI საუკუნის მეორე ნახევარი, ყინცვისში XII–XIII საუკუნეების მიჯნა). განსახილველი წრის ძეგლებში გავრცელებულია ამ იკონოგრაფიის როგორც ერთი (მოგვიანებით, XIV საუკუნიდან გავრცელებული, როცა იესუ განმბანველი ქალის მუხლებზეა გაწოლილი: უბისა – XIV საუკუნე, გელათის წმინდა გიორგის ეკლესია – XVI საუკუნე), ისე მეორე, ამჟამად დამოწმებული რედაქცია (სეფიეთი – XVII საუკუნე).

შედარებით მომცრო ზომის განბანველი ქალები დგანან; შემდეგ კი, კომპოზიციის მარჯვენა და მარცხენა ფრთაზე, ერთგან - მცირედ შემაღლებულ ადგილზე ჩამომჯდარი იოსების, ხოლო მეორეგან - იესუსკენ ხელგაწვდილი მწყემსის დიდი ზომის ფიგურები (ზუსტად ისე, როგორც ჭალის მოხატულობაში იყო შენიშნული). აქაც, ამ ფიგურებზეც მრავლად ჩნდება მცირე ზომის ფიფქისებრ გაშლილი მონაცრისფრო ლაქები, შეწყვილებული თეთრი წერტილები, ერთმანეთში მჭიდროდ გადაჯვარედინებული, უსწორმასწოროდ, უდიერად დატანილი მოწითალო ხაზები.

ჭარბი დეკორატიულობა ამ წრის თითქმის ყველა ძეგლზეა დამოწმებული, მაგრამ ორნამენტული დეკორის ასე თავისუფლად, ასე დამახასიათებლად გამოყენების მაგალითს ქორეთის მოხატულობა გვაძლევს. ორივეგან კალაურსა და ქორეთში თვით მოტივიც ამ სხვადასხვა დეკორისა ერთნაირია - საერთოა იკონოგრაფიული და კომპოზიციური გადაწყვეტაც, გრაფიკული ხაზის მნიშვნელოვნება, ფერადოვნებაც კი.

ის, რაც „უფლის შობის", მხატვრულად ამ უკეთ ასახულ კომპოზიციაში წარმოჩინდა, საუფლო ციკლის სხვა სცენებში შედარებით ნაკლებად ჩანს. გულუბრყვილო უშუალობით შემოთავაზებულ მხატვრულ ფორმას, მართალია, სხვა სცენებშიც ვხედავთ, მაგრამ ახლა უკვე იმდენად გახევებულს, ხისტი ნახატით იმდენად დანაწევრებულს, ხშირად უკიდურესად დაქუცმაცებულსაც კი, რომ იკარგება ის უბრალოება, ის თავისებური ხიბლი, რომლითაც აღბეჭდილია „შობის" კომპოზიცია. ესოდენი სხვაობა მხოლოდ განსხვავებულ ნიმუშთა გამოყენებით ვერ აიხსნება და ჩვენც ისღა დაგვრჩენია, რომ საუფლო სცენათა მომდევნო რიგი სხვა ოსტატის ნახელავად დავსახოთ.

მომდევნო ქვედა რეგისტრის პირველივე კომპოზიცია თითქმის მთლიანად დაღუპულია და „ნათლისღების" ამსახველი სცენაც, რომელიც მოხატულობის ამ მონაკვეთს მოიცავდა, წარწერის მხოლოდ მცირე ფრაგმენტით („ნა/თლი/სღება"), თევზისა და ორი ანგელოზის გამოსახულებით გამოიცნობა. თავისებურება ამ ტრადიციული კომპოზიციური სქემისა არც აქ არის გათვალისწინებული სცენა სრულიად თავისუფლად, შეიძლება ითქვას, დაუდევრად არის განლაგებული ფართო სარკმლით გამოყოფილ არეზე, რომლის ერთ მხარეს იორდანეში მდგომი მაცხოვარი და ნათლისმცემელი უნდა ყოფილიყო გამოსახული, ხოლო მეორე მხარეს სურათის აზრობრივი ცენტრისკენ მიმართული ორი ანგელოზი. კომპოზიციის ასე თავისებური გადაწყვეტა შემსრულებელი-ოსტატის მხოლოდ დაუხელოვნების შედეგი კი არ არის, არამედ მისივე გულუბრყვილო ხედვისაც. ამგვარივე ხედვის შედეგია ისიც, რომ მიმდევრობით გამოსახულ ანგელოზთა ფიგურებს შორის მოქცეულია ჯერ წინ მდგომი ანგელოზის დაშვებული ფრთების ფართო მონახაზი, შემდეგ კი, თითქმის ფრთების მსგავსადვე მონიშნული, ახლა უკვე უკან მდგომი ანგელოზის ხელებზე გადაფარებული თეთრი ქსოვილი. ეს ფიგურათა გამყოფი თუ მაკავშირებელ, საკმაოდ უცნაურ სახვით-დეკორატიულ მახვილსაც წარმოქმნის.

აღსანიშნავია სხვა რიგის თავისებურებაც. ანგელოზთა შედარებით უკეთ შემონახული ფიგურები თავიანთი მხატვრული არსით შესამჩნევად განსხვავდებიან „შობის" ზემოგანხილულ კომპოზიციაში გამოყვანილ პერსონაჟთაგან. სხვაობა ძირითადად ისაა, რომ აქ ოსტატს თავისი გაუბრალოებული სახვითი საშუალებებით, ალბათ, რომელიმე წინანდელ ნი-

მუშებისამებრ ფიგურის ნაკვეთებად დანაწევრება განუზრახავს და მოცულობათა მინიშნებაც უცდია. ჩამუქებული თეთრას თანხლებით უფრო გამკვეთრებული კონტურები ტეხავს და ამძიმებს ნახატს. მოცულობის გამოსავლენად დატანილი ხაზები კი ფუძე ფორმის შთაბეჭდილებას ტოვებს. ის გულუბრყვილო უშუალობა, რომელიც შობის კომპოზიციას გამოარჩევდა, ახლა ამ ყაიდის ძეგლთა მხატვრული ტენდენციის შეუსაბამო ამოცანის დაძლევის წადილითაა გაქარწყლებული.

დეკორის ტრადიციული სისტემის მიმართ ოსტატის სრულიად თავისუფალი, ნებისმიერი დამოკიდებულება კიდევ უფრო აშკარაა მოხატულობის ქვედა არეზე: სცენები და გამოსახულებანი სხვადასხვა ზომისაა, ერთმანეთში შეჭრილი, ერთმანეთით გადაკვეთილი, რიტმული ძერებიც არც თუ ერთმხრივ მიმართული. ეს კედელი ეკლესიის მთლიან მოხატულობაში ყველაზე მეტად დეკორატიულია, ჭარბად გადატვირთულიც კი, ყველაზე ნაკლებ ორგანიზებული. ხანგრძლივი დაკვირვებით, მართალია, ყველა გამოსახულება გაირჩევა (მცირე ზომის მედალიონებში ჩასმული მოწამეები, „წმინდა გიორგის ბორბლით წამებისა" და „ლაზარეს აღდგინების" სცენები), მაგრამ ისე მკრთალად და ისიც ისე ფრაგმენტულად, რომ მათ შესახებ ბევრს ვერაფერს ვიტყვით. ერთი მათგანის „დიდმოწამის წამების" ამსახველი სცენის შესახებ აშკარაა მხოლოდ ის, რომ იგი გამოსახულია გვიანი მხატვრობისთვის ჩვეული, გამარტივებული რედაქციით. კიდევ ის, რომ „წამების" სცენაში, ჩვენი ოსტატის მხატვრული ხედვის შესატყვისად, ზომების გაზრდით გამახვილებულია არა მოწამის ფიგურა, არამედ ის, ვინც აწამებს და ის, რითაც აწამებენ. ჩვენი წრის ძეგლებში - ტაბაკინშიც და ქორეთშიც - ეს სცენა თითქმის ასევე გადაწყვეტილი.

სამხრეთი კედლის ფრაგმენტულად შემორჩენილ მოხატულობაში, ყველაზე უკეთ, ის მეომარსამოსიანი, სხვათაგან ზომებით გამორჩეული მთავარანგელოზი იკითხება, რომელიც ძლიერ ვერტიკალურ მახვილად ჩნდება კედლის შუანა მონაკვეთზე. სახის ტიპით (ფართოდ მოხაზული მძიმე ნიკაპი, ცხვირის წაგრძელებული დაბოლოება, შესამჩნევად ზეაზიდული წარბები, ძალზე მოკლედ, ტალღისებრ მოხაზული ბაგეები, მაღალი კისერი), სამოსით, სამოსის დამუშავებით (სხვადასხვა სისქის ხაზებითა და ჯვარედინად გადასული სარტყელებით დანაწევრებული მოსასხამი), ფართოდ დაშვებული ფრთების მორკალული მონახაზითაც კი, იგი ანალოგიას პოულობს ჯუმათის მთავარანგელოზის XVI საუკუნის მეორე ნახევრის კარედი-ხატის მთავარანგელოზთან (მის შორეულ ანალოგიას ლაშთხვერის XV საუკუნის მოხატულობაშიც ვხედებით).

ჩვენი ეკლესიის მოხატულობისთვის საერთოდ დამახასიათებელი მეტად უბრალო, მეტად ჩამოუქნელი ჭარბი დეკორატიულობა დასავლეთის კედელზეც აშკარად ჩანს, ოღონდ ის სამხრეთისგან განსხვავებით, გაცილებით უკეთ ორგანიზებულია, თითქმის თანაბარი ზომის სამი რეგისტრით მკაფიოდ დანაწევრებული. ზედა და ქვედა რეგისტრები დაზიანებულია - განსაკუთრებით ზემოთ გაშლილი სცენა „ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნისა", სადაც მაცხოვრისა და ადამის ხელგაწვდილი ფიგურებისა და ჯვრის აქა-იქ შემორჩენილი კონტურული ნახატი გაირჩევა მხოლოდ (გაირჩევა წარწერის ფრაგმენტიც: „ა/და/მ"). ქვემო რეგისტრს ეკლესიაში შემოსასვლელი კარის ორსავე მხარეს გამოსახული, ფრონტალურად მდგომი ორი მასშტაბური ფიგურის თავების მონახაზი შემორჩა (წარწერა მხოლოდ

მარჯვნივ მდგომთან იკითხება: „წ/მიდ/ა ესტატე“).

ყველაზე უკეთ გადარჩენილი შუანა რეგისტრი ორ სცენას გადმოსცემს: „იერუსალემად შესვლას“ და მხედარ წმინდა თევდორეს. თანაბარი ზომის ეს ორი სცენა რეგისტრთა გამყოფი შეწყვილებული ხაზებით კი არ არის გამიჯნული, არამედ მხოლოდ ფონის ფერადოვნებით გამოეყოფა ერთმანეთს. ფონი ორფერია წმინდა თევდორესთან ღია მოწითალო ოქრისფერია, მეორეგან ლურჯად დაფერილი. ორივე სცენა ამ ყაიდის სხვა ძეგლთა მსგავს იკონოგრაფიულ სქემას გადმოსცემს. „იერუსალემად შესვლის“ სცენაში სახედარზე ამხედრებული, მასშტაბურად გამორჩეული მაცხოვარი ფრონტალურად წარმოგვიდგება. კომპოზიციის მარჯვენა კუთხეში ტაძრის კონტურული მონახაზი და მის წინ მდგომი ორად-ორი ფიგურა ჩანს - ჩანს ის ნამუხლული ბიჭიც, რომელიც პერანგს უფენს მაცხოვრის სახედარს. რაც შეეხება მოციქულთა ფიგურებს, აქ დღეისათვის მხოლოდ მათი დახეული გრაგნილები გაირჩევა ფრაგმენტულად.

წმინდა მხედარიც ისეთივე იკონოგრაფიული სახის მომცველია, როგორიც მრავლად გვხვდება ჩვენი ხელოვნების გვიანა დროის სხვადასხვა დარგის ნიმუშებზე. განსახილველი წრის ძეგლებიდან მასთან ყველაზე ახლოს დგას ქორეთის მოხატულობაში გამოყვანილი წმინდა გიორგი. მჭვრეტელისკენ მობრუნებული წმინდანი ფრონტალურად ჩანს, ცხენი კი, რომელსაც ტანთან შედარებით არაპროპორციულად პატარა თავი აქვს, პროფილში. ზეაწეული მარჯვენა ხელით იგი შუბს ეყრდნობა, ხოლო ფარი ზურგს უკან აქვს მოგდებული - იკონოგრაფიული დეტალი, რომელიც პალეოლოგოსთა ხელოვნების გავლენით დამკვიდრდა XIII-XIV საუკუნეებისა და მომდევნო პერიოდის ჩვენს კედლის მხატვრობაში. ცხენის ფეხებქვეშ განრთხმულ გველეშაპს ოსტატი ფართოდ გაღებული პირით და მთელს ტანს უხეშად დატანილი, დაკუთხული ფარფლებით ხატავს. გველეშაპის თავი, გვიანი პერიოდის მხატვრობისთვის დამახასიათებლად, ცხენის წინა ფეხებს შორის არის მოქცეული (ეს ასეა ბუგეულის მოხატულობაშიც). ოსტატის გულუბრყვილო ხედვის შედეგია ის, რომ ნახატში განსაკუთრებულად დიდი ზომისაა შუბი და გველეშაპი. წერის მანერა აქაც უკიდურესად მარტივია: სრულიად ბრტყელია, უსწორმასწორო კონტურითა და შიდა ნახატის რამდენიმე ხაზით სქემატურად მონიშნული მისი მოსასხამი, ხოლო ლურჯად დაფერილი სამოსი მოწითალო ფერის გადამკვეთი ხაზებითა და სამად შეკრული თეთრი წერტილებით ჭარბად მოჩითული. ასეთივე ფერის ხაზები ჩნდება ფარსა და ცხენის მოსართავზე. აქვე, ამ მეტად მარტივი, გულუბრყვილო დეკორატიულობის კიდევ ერთი მაგალითი: წმინდანის თავს ზემოთ, მის ორსავ მხარეს უსწორმასწორო სტრიქონად გაშლილი, სხვადასხვა ზომის ასოებით გამოყვანილი ასომთავრული წარწერაა („წ/მიდ/ა თე/ვ/დორე“).

ჩრდილოეთი კედლის კამარისეულ რეგისტრთა ოთხი სცენიდან (ერთმანეთის ზემოთ და ქვემოთ - ჯერ, „ჯვარცმა“ და „გარდამოხსნა“, შემდეგ - „ფერისცვალება“ და „ამაღლება“), შედარებით სრულად მხოლოდ „ფერისცვალება“ იკითხება.

„ფერისცვალების“ სცენა უჩვეულოდ გამოიყურება: ჯერ ერთი, სამი მოციქულის ნაცვლად აქ მოციქულთა ოთხი ფიგურაა გამოსახული და მეორეც, - მოციქულები, ჩვეულებისამებრ, ქვემოთ, მიწიერ ზოლზე კი არ ჩანან, არამედ აქვე, მაცხოვრის ცენტრალურ ფიგურასა და ორ წო-

ნასწარმეტყველს შორის არიან მუხლმოყრილნი (ორ-ორი როგორც ერთ, ისე მეორე მხარეს). სცენის ამგვარი კომპოზიციური აგებულება რომ რაიმე იკონოგრაფიული თავისებურებით არ არის განსაზღვრული, ეს ცხადია. ცხადია ისიც, რომ ოსტატმა მოხატულობის ამ მეორე რეგისტრის ვიწრო ზოლად გაშლილ არეს ვერ „მოარგო“ ფერისცვალების ორნაწილიანი სცენა და მოციქულთა ფიგურებიც ამიტომაც ასე უადგილოდ, ასე სქემატურად ჩართო საერთო კომპოზიციაში. ჩვენი ოსტატის დაუხელოვნება იმითაც ჩანს, რომ ელია წინასწარმეტყველი, რომელიც, ტრადიციისამებრ, მარცხნივაა წარმოდგენილი, მაცხოვრისა და მოსეს ფიგურებთან შედარებით გაცილებით დიდი ზომისაა და ჩარჩოს კიდესთან მდგომი, სხვათაგან განსხვავებით, მთელი ტანით კი არა, მხოლოდ მუხლს ზემოთაა გამოსახული.

სცენაში გამოყვანილი პერსონაჟები - ნათების ორფერ ზოლში მოქცეული მაცხოვრის ფრონტალური გამოსახულება, ასევე ფრონტალურად მდგომი ოღონდ ვედრებად მაცხოვრისკენ მიმართული მოსე და ელია, წელში ძლიერად მოხრილი, თითქმის მიწაზე განრთხმული მოციქულები, ქორეთის მოხატულობის მსგავსად, თითქოსდა ერთიან ბლოკად არიან გამოკვეთილნი, სრულიად სტატიკურ, გაყინულ ფიგურებად წარმოდგენილნი. მსგავსება ქორეთის მოხატულობასთან აშკარაა, ოღონდ ფორმა ახლა უფრო დაქუცმაცებულია მცირე ზომის ორნამენტისებრი ხვეულებით თუ შიდა ნახატის მკაფიო ხაზებით შედარებით ჭარბად მოჩითული. ამის მიუხედავად, ფორმა მაინც რაღაც ჩარჩოშია მოქცეული - უხეშად, თუმცა მკაფიოდ გამოკვეთილი.

ის სხვაობა, რომელიც ჩვეულებრივ არსებობს ხოლმე შიდა ნახატის ხაზებსა და ძირითად, გარშემომწერ კონტურს შორის, აქ თითქმის არ შეინიშნება: ხაზი არსებითად ერთი სისქისა და ერთი სიძლიერისაა, ყველგან უსწორმასწოროა, მოუხეშავიც, ოღონდ გაუწაფავ ხელს თავისუფლად მინდობილია, რაც თავისებურ მხატვრულ ეფექტს წარმოქმნის.

სცენაში დამახასიათებლად ჩანს ხალხური ხელოვნებისთვის ჩვეული ექსპრესია. მჭვრეტელზე შთამბეჭდავად მოქმედებს მოციქულთა ძირს განრთხმული ფიგურების მოუხეშავი მოძრაობა, მათი მარტივი, ერთფეროვანი ჟესტების ხაზგასმული სიმძაფრე, ამა თუ იმ ფიგურის ცალკეული ნაწილების ეფექტურად გაზრდილი ზომები (ფართოდ გახელილი თვალები და ზეაზიდული წარბები იქნება ეს, თუ უხეშად გამოკვეთილი მოხრილი მკლავები ან ძლიერად წინ გაწვდილი ხელის ფართო მტევნები).

მთლიან მოხატულობაში ფორმალურად წინ წამოწეულ, საგანგებოდ გამოკვეთილ აზრობრივ მახვილებს, რომლებიც ამ ერთიანი იკონოგრაფიული პროგრამის ძირითად იდეას განსაზღვრავენ, განსაკუთრებული სიმკვეთრით ჩრდილოეთი კედლის მესამე რეგისტრი წარმოგვიდგენს. მოხატულობის ამ შედარებით უკეთ განათებულ, მჭვრეტელთათვის ბუნებრივად აღსაქმელ მონაკვეთზე ყველა დანარჩენთაგან მასშტაბურადაც გამორჩეულ წმინდანთა ცალკეული ფიგურებია გამოსახული: ეკლესიის პატრონი - გამარჯვებული წმინდა გიორგი, უფროსი მეუდაბნოე - მაკარი „მეგვიპტელი“ და ელენე და კონსტანტინე. ჩვენ ვერ ვიხსენებთ მოხატულობას, სადაც ეს წმინდანები ერთ რომელიმე რეგისტრზე ასე ერთად, ამგვარი თანამიმდევრობით იყვნენ წარმოდგენილნი - ცალ-ცალკე კი, კედლის სხვადასხვა მონაკვეთზე ისინი ხშირად ჩნდებიან ამა თუ იმ

დროის კედლის მხატვრობაში.

კონსტანტინესა და ელენეს გამოსახულებას აღმოსავლეთ საქრისტიანოს ხელოვნებაში, მართალია, IX საუკუნიდან ვხვდებით, მაგრამ მათი თანმხლები „ძლევითშემოსილი ჯვარი", ხაზგასმულად დიდი ზომით გადმოცემულია მხოლოდ XIV საუკუნიდან. ეს ასეა ჩვენს ძეგლებშიც: თუ ადრეულ საუკუნეებში (მაგ., ბოჭორმის მოხატულობა XII საუკუნისა) ეს ორი წმინდანი გამოსახულია პატარა ჯვრით, მოგვიანებით ჯვარი უკვე დიდი ზომისაა, ზოგჯერ ფიგურებზე მაღალიც კი (გრემისა და ალვანის მოხატულობა - XVI საუკუნისა, კაცხის ტრიპტიქონი - XVI საუკუნისა, გელათის მთავარი ტაძრის მოხატულობის მოგვიანო ფენა - XVII საუკუნისა).

ამ ორ წმინდანს ჩვენს მოხატულობაში კედლის ჩრდილო-დასავლეთი მონაკვეთი უჭირავს. თუ ფონი მოხატულობის სხვა მონაკვეთებზე ნეიტრალური იყო, აქ არა მხოლოდ ჯვრის გარშემო, არამედ მოხატულობის ფართო არეზე შევსებულია სტილიზებული მცენარეული ორნამენტით, რაც, აზრობრივად, ცხადია, ჯვრის ცხოველმყოფელობას მიუთითებს (ეს ზუსტად ის, ერელაანთ საყდრის მოხატულობიდან ცნობილი, ფართოფოთლოვანი ორნამენტია, რომელიც საკურთხევლის ბოლო რეგისტრზე წმინდა მამების რიგშიც იყო ჩართული). ამგვარ ფონზე ხაზგასმულად, შეიძლება ითქვას, ფიგურებზე მეტად გამოიყოფა სცენის მთავარი კომპოზიციური მახვილი - ღია, მოყვითალო ოქრით დაფერილი, ცენტრირებული მაღალი ჯვარი. ჯვრის ორსავ მხარეს მდგომი ფიგურები არათანაბარი ზომისაა: კონსტანტინეს ფიგურის პროპორციები დაგრძელებულია ისე, რომ კადრშიც ვერ ეტევა და ფეხებით კვეთს მოხატულობის ქვედა რეგისტრს. ორივე წმინდანი შარავანდმოსილია, ორივეს ერთნაირი - ღია ლურჯი ფერის სამეფო სამოსი მოსავს და ორივე, თუ ერთი ხელით ჯვარს ეხება, მეორეთი ჯვრისკენ ვედრებად არის მიმართული. თვალს ხვდება მათი სამოსის მორთულობის სიჭარბე: ერთმანეთით გადაკვეთილი მკრთალი მოწითალო ხაზებით მოჩითული გრძელი კაბები, ძვირფასი ქვებით შემკული ლორონი, ღია მოყვითალო ოქრით დაფერილი გვირგვინის გარშემო არც თუ ზუსტი რიტმული მონაცვლეობით ჩამწკრივებული, თეთრი ლაქებით გამოყოფილი მარგალიტები, ფერად-ფერადი ძვირფასი ქვები.

რაც შეეხება მეუდაბნოეს ფიგურას, მის იკონოგრაფიას - ის, ტრადიციისამებრ, ჩვენი კედლის მხატვრობის ამა თუ იმ ძეგლის (მაგ., ბერთუბნის XIII საუკუნის, უბისას XIV საუკუნისა და ალვანის XVI საუკუნის მოხატულობათა) ანალოგიურად გამოისახება: ლოცვად ხელაპყრობილია და წელს ქვემოთ დაშვებული გრძელი წვერი თითქმის მთლიანად უფარავს შიშველ სხეულს (ეს სწორედ ის იკონოგრაფიული სახეა, რომელიც XIII საუკუნიდან დამკვიდრდა აღმოსავლეთ საქრისტიანოს ხელოვნებაში)[7]. წმინდა მაკარის ფიგურა, ამ რეგისტრის მოხატულობაში, ერთი შეხედვით, მოკრძალებულად გამოიყურება - მხოლოდ ზომების შედარებითი სიმცირის გამო კი არა, არამედ უხერხულადაც არის ჩაჭედილი სხვა ფიგურებს შორის. ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, თითქოს მეუდაბნოე უკანა ხედზე, სიღრმეში იყოს მოქცეული (მარჯვენა მხრიდან მას კონსტანტინეს ხელის და კაბის კალთის მონახაზი გადაკვეთს, მარცხენიდან კი, უფრო უხეშად, წმინდა

---

[7] მაკარი დიდს ასევე წარმოგვიდგენს კაპადოკიური მხატვრობის მრავალი ძეგლი: გერემე, კაპელა 28; გულუ დერე, კაპელა 3; კარბაშ კილისე და სხვა. M. Restle, Die byzantinische..., II, ტაბ. 248, 249, 330, 335 და სხვა.

გიორგის აფრიალებული მოსასხამი და მისივე (ცხენის გაშლილი კუდი). ამის მიუხედავად, წმინდანთა შორის ასე მჭიდროდ, თითქმის ჰორიზონტალურად მოქცეული მეუდაბნოე მაინც ნათლად იკითხება, რაც, მოხატულობის ამ მონაკვეთზე, ინტენსიური მოწითალო ფერის შედარებით ფართოდ გამოყენებით არის მიღწეული. მოწითალო ფერისაა არა მარტო სხეულის მთელს სიგრძეზე დაშვებული წვერი, არამედ ის რიტმულად განვითარებული მცენარეული ორნამენტიც, რომელიც მის ორსავე მხარეს გაშლილ მონაცრისფრო ფონზე სქელი და მოუხეშავი ხაზებითაა მკაფიოდ გამოყვანილი (სტილიზებული მცენარეული ორნამენტი აქაც იგივე სახისაა, როგორიც ორგან ვნახეთ - ეკლესიის მამების რიგში და ელენესა და კონსტანტინეს ფიგურებთან).

ფართო ყვავილებით შემკული წნულოვანი ორნამენტი მოხატულობის მომდევნო არეზე აღარ ჩანს. ეს გასაგებია: ეკლესიის პატრონი - წმინდა გიორგი, რომელიც გამორჩეულად ბატონობს მთლიან მოხატულობაში, უკვე სხვაგვარი, ჩვენი ოსტატის მხატვრული ხედვისთვის ყველაზე უფრო მნიშვნელოვანი ფორმალური ხერხით - ხაზგასმულად დიდი ზომებით, უკვე მასშტაბურად უნდა გამოყოფოდა ყველა დანარჩენს. ეს ასეა, რადგან საუფლო სცენებით, მოწამეთა თუ ცალკეულ წმინდანთა გამოსახულებებით მინიშნებულ ქრისტიანობის ტრიუმფის იდეას, ჩვენი ოსტატისთვის ახლა უკვე სრულად ამ ეკლესიის პატრონი - წმინდა მხედარი გამოაჩენს. მეტიც შეიძლება ითქვას - ეს გამოსახულება სხვათაგან არა მარტო გამოყოფილია, არამედ იმდენად გამორჩეულიც, რომ ხატის ფუნქციასა და ღირსებას იძენს (აქ თითქოსდა უტყუარად ჩნდება ბოჭორმის მხატვრობის ამავე თემის შორეული გამოძახილი).

წმინდა გიორგის ფიგურის მნიშვნელოვნება, გაზრდილ ზომებთან ერთად, სხვა მხრივაც არის გამახვილებული. ამ თითქმის სანახევროდ ჩაბნელებულ ეკლესიაში ის ხომ სამხრეთის ორი სარკმლიდან შემოსული შუქით ყველაზე უკეთ განათებულ, ყველაზე უკეთ აღსაქმელ ჩრდილოეთის კედელზეა გამოსახული სწორედ იმ კედლის საპირისპიროდ, სადაც წინასწარმეტყველებისა და მსხვერპლის იდეის მომცველ ორ-ორ საუფლო სცენასთან ერთად („ხარება“ და „ლაზარეს აღდგინება“, „შობა“ და „ნათლისღება“), მოწამეთა ფიგურები და მისივე წამების ამსახველი სცენაა გაშლილი. ამასთან, აქვე, რიგი ფორმალური ნიშნებიც მოქმედებს. ამ მხედრის ცხენს ჩვენი ოსტატი, წმინდა თევდორეს ცხენის სტატიკური, ერთ ადგილზე თითქოსდა წამიერად გარინდებული ფიგურისგან განსხვავებით გრძელ, გაშლილ ნახტომში ხატავს, რაც გამოსახულების სრული სიბრტყოვანების მიუხედავად, მართალია, ჩვეული პირობითობით, მაგრამ მაინც წარმოქმნის მოძრაობის მომენტის რაღაც ილუზიას. განსხვავება წმინდანთა სახეებშიც შეინიშნება: თუ თევდორეს სახე სამმეოთხედშია მობრუნებული და მზერაც უფრო განყენებულია, ვიდრე რეალურად განსაზღვრული, გიორგისთან პირიქით - მხოლოდ ფრონტალურად გამოსახული სახე კი არ არის მჭვრეტელზე გამიზნული, არამედ მზერაც უფრო კონკრეტულია, თითქოს მეტად დამაჯერებელი. წმინდა გიორგი ფართოდ შარავანდმოსილია, მისი ხმალიც შედარებით დიდი ზომისაა, უფრო მასიურია, უფრო გრძელიც ვიდრე წმინდა თევდორესი და ინტენსიური წითლით დაფერილი, მთლიან ნახატშიც ამ მხრივაც უფრო გამორჩეული. წმინდა თევდორეს სამკუთხად საკინძემოჭრილი კაბა

ჩვეულებრივია, შეიძლება ითქვას, საერო ხასიათისა - ერთმანეთში ირიბად გადასული სქემატური ხაზებითა და სამად შეკრული წერტილებით ისევე მოჩითული, როგორიც ამ გვიანა დროის ქტიტორთა სამოსი. წმინდა გიორგის კი, კაბის ზემოდან მკერდთან შეწყვილებული წითელი ზოლით გაცხოველებული საომარი აბჯარი მოსავს ის ამ მხრივაც მეომარია, გამარჯვებული წმინდა მხედარი.

ამ წმინდანის იკონოგრაფია მოგვიანო დროის მხატვრობისთვის დამახასიათებელია: ის დიოკლეტიანეს კი არა, გველეშაპს გმირავს და მისი ცხენიც სამმეოთხედში კი არა - პროფილშია გამოსახული, ისე, როგორც XIV საუკუნისა და მისი მომდევნო დროის ძეგლებშია დამოწმებული. ამ მხრივაც, როგორც ფერადოვნებისა და ნახატის მხრივ, კალაურის წმინდა გიორგი სრულ ანალოგიას პოულობს ქორეთის მოხატულობაში გამოყვანილ წმინდა მხედართან: ორივე ერთი და იმავე ეპოქისა და თითქმის ერთგვაროვანი მხატვრული განწყობილებით მომუშავე ოსტატის ნახელავია - ერთი და იმავე მხატვრული ხედვის შედეგი (ეს, ვიმეორებთ, ერთგვაროვან საშემსრულებლო ოსტატობას და ნიჭიერებას არ გულისხმობს - კალაურის ეკლესიის მომხატველი ამ მხრივ საგრძნობლად ჩამოუვარდება ქორეთელ ოსტატს).

მოხატულობის ბოლო, დამამთავრებელ რეგისტრს, როგორც ითქვა, ცალკე გამოსახულ წმინდანთა რიგი გაასრულებს. ეს რეგისტრი, როგორც სამხრეთისა და დასავლეთის კედლებზე, სხვებზე მაღალია, ესეც ძნელად გასარჩევად შემორჩა მოხატულობას, თუმცა კი მაინც ისე, რომ დავრწმუნდეთ, თუ რა მასშტაბურია აქ მოცემული ყველა ფიგურა. ეს გასაგებია: მოხატულობით სრულიად ნებისმიერად, სხვადასხვა ზომის გამოსახულებებით თითქმის თანაბრად შევსებული კედლის ზემო რეგისტრები, დაუხელოვნებელი ოსტატისთვისაც კი, უთუოდ საჭიროებდა დიდი ზომის დამჭერ ქვედა რეგისტრს, სადაც მასშტაბური ფიგურების მძლავრი ვერტიკალები იქნებოდა აღმართული. ამ რეგისტრის ყველა ფიგურა შარავანდმოსილია და მჭვრეტელისკენ მომზირალი, ყველა ფრონტალურად დგას. ჯერ ჩრდილო-დასავლეთით მეომარსამოსიანი, შუბოსანი დემეტრე ჩნდება („წ/მიდ/ა დემეტრე“), შემდეგ სხვათაგან ზომებით გამორჩეული წმინდა დავითი („წ/მიდ/ა დავით“). წმინდა დემეტრეს ამ სახის გამოსახულება ჩვეულებრივია ჩვენს კედლის მხატვრობაში. ჩვეულებრივია იგი ჩვენი ყაიდის ძეგლებშიც (სამაგალითოდ ქორეთის მოხატულობაც კმარა). რაც შეეხება მის გვერდით მდგომს, მასზე ის უნდა ითქვას, რომ დავითის სახელით ცნობილ წმინდანთაგან ქართულ ეკლესიათა მოხატულობაში, ჩვეულებისამებრ, წმინდა მეფესა და წინასწარმეტყველს გამოსახავენ, იშვიათად წმინდა მამას დავით გარეჯელს. აქ, როგორც ჩანს, ამ იშვიათ შემთხვევასთან უნდა გვქონდეს საქმე. ეს იმით ჩანს, რომ ამ თეთრწვეროსან შუახნის მამაკაცს არც სამეფო სამოსი მოსავს და არც ის სამეფო გვირგვინი ადგას, რომლითაც ჩვეულებრივ დავით წინასწარმეტყველს წარმოგვიდგენენ ხოლმე. კიდევ იმით, რომ მას მკერდთან ფიბულით შეკრული, ფართოდ დაშვებული ბერის მოსასხამი მოსავს და მკლავებიც მის ქვეშ აქვს მოქცეული. კარგად გაირჩევა ხელების დიდრონი მტევნები ერთში დახურული წიგნია, მეორე კი - ჩვენსკენ ლოცვად მომართული. აქ რომ დავით გარეჯელია გამოყვანილი, ჩვენი მხატვრობის სხვადასხვა ძეგლებში

ასახულ იმ ცალკეულ ფიგურებზე დაკვირვებითაც; ჩანს, რომლებიც ამ წმინდა მამის გამოსახულებას გადმოსცემენ.

დავით გარეჯელის კედელზე აღრეული გამოსახულება „უდაბნოს" მონასტრის სატრაპეზოს თავდაპირველმა, XI საუკუნის პირველი ნახევრის მოხატულობამ შემოგვინახა. ფიგურა აქაც ფრონტალურად ჩანს. ჩანს წმინდანის ფართო შარავანდი, გრძელი, სოლისებრ დაშვებული წვერი, ხშირი თმის ერთიანი მასა. ჩანს მისი თეთრი კაბაც, ფართო მოსასხამიც, რომელიც ერთიანად უფარავს სხეულს და საიდანაც ხელის მტევნები მოუჩანს მხოლოდ - ორივე მკერდთან აქვს მიტანილი, კურთხევის ნიშნად ჩვენსკენ მოპყრობილი. საგულისხმოა წმინდანის თანმხლები ასომთავრული წარწერაც: „წ/მიდა/ დავით" და არა, როგორც, მაგალითად, ყინცვისის მხატვრობაშია დადასტურებული, „წმიდა დავით გარეჯელი" (ე.ი. ჩვენის მსგავსად - სადაურობის გარეშე, მხოლოდ სახელია აღნიშნული). ბუნებრივია, რომ არაფერს ვამბობთ ამ წმინდანის სახის იკონოგრაფიაზე, შესრულების მანერაზე, ნახატსა თუ ფერადოვნებაზე. უდაბნოს მონასტრის მხატვრობიდან (მეთერთმეტე საუკუნიდან) კალაურის ეკლესიის მოხატულობამდე (მეთექვსმეტე საუკუნემდე) ბევრი რამ შეიცვალა, თანაც ნიმუშებზე ისეთ დაუხელოვნებელ, გაუწაფავ ოსტატთან, როგორიც ჩვენი ეკლესიის მომხატველია. ზოგადი მსგავსება კი, იქნებ, მსგავსების შორეული გამოძახილი, დროის ამ დიდი მონაკვეთით ერთმანეთს დაშორებულ მხატვრობაში გამოყვანილ ერთსა და იმავე წმინდანს შორის თითქოს სახეზეა[8]. სხვა რომ არა იყოს რა, დავით გარეჯელის სამონასტრო კომპლექსთან ასე ახლოს აშენებულ კალაურის ეკლესიაში ამ წმინდა მამის გამოსახვა, ალბათ, არც არის გასაკვირი. ასე რომ, აქაც, კალაურის ეკლესიის ამ გვიანა დროის მხატვრობაშიც ადგილობრივი წმინდანის გამოსახვის ის საგულისხმო შემთხვევაა, რომელიც ამ ყაიდის სხვა ძეგლებშიც იყო დადასტურებული (მაგ., წმინდა მესვეტეს - ანტონ მარტომყოფელის გამოსახულება ბუგეულის ეკლესიაში).

მოხატულობის ამავე მონაკვეთს - ისევ და ისევ ფრაგმენტულად, ისევ ძნელად გასარჩევად - კიდევ ორი შარავანდმოსილი წმინდანის ფიგურა შემორჩა. ორივე შედარებით პატარა ზომისაა, რადგან ზემო რეგისტრზე მასშტაბურად გადმოცემული წმინდა მხედარი მოხატულობის სწორედ ამ მონაკვეთზეა ღრმად შეჭრილი. ამ ფიგურათაგან, დღეისათვის, თავების კონტურული მონახაზი და ერთ-ერთის თანმხლები ასომთავრული წარწერა გაირჩევა: „წ/მინდ/ა სისო" - ჩვენთვის უცნობი ის მოწამე ქალი, რომელიც ბუგეულისა და გელათის წმინდა ელიას ეკლესიათა მოხატულობაშიც იყო გამოსახული. აქვე, ამ ფიგურების შორის მოკლე ასომთავრული წარწერის ფრაგმენტებიც ჩნდება: „აშ/ო/სა შ/ხ/ატვ/ა/რთა... შეუნდოს / ღმერთმა/ნ". მომხატველთა გვარები, მართალია, არ იკითხება (წარწერის შუანა მონაკვეთი, როგორც ჩანს, გვიან აღმართულმა კანკელმა შეიწირა), მაგრამ ცხადია, რომ აქ ორი ან რამდენიმე (მომხატველნი და არა მომ-

---

[8] ეს, იქნებ, კიდევ უფრო ზოგადად, დავით გარეჯელის იმ გამოსახულებაზეც ითქმის, რომელიც ყინცვისის მხატვრობამ შემოგვინახა. ამ წმინდა მამის ცალკეულ გამოსახულებათა შესახებ დაწვრ. იხ. გ. აბრამიშვილი, დავით გარეჯელის ციკლი ქართული კედლის მხატვრობაში, თბ., 1972.

ხატეული) ოსტატი მუშაობდა. ეს ზემოთაც იქნა მინიშნებული, როცა კამარისეულ სცენებს ქვედა რეგისტრებზე გამოსახულ ცალკეულ ფიგურებს ვადარებდით. საუფლო სცენებისგან განსხვავებით, სადაც სრულიად გაურანდავი, თუ შეიძლება ითქვას, ხაოიანი კონტურით მკვეთრად გამოკვეთილი ფიგურები მოქმედებენ. ქვედა რეგისტრებზე (ეს საკურთხევლისაც ეხება) მკვეთრი გრაფიკულობა თითქოსდა მეტად არის შერბილებული: ხაზი უფრო თხელია, ნაკლებად მკვეთრი, იქნებ, ოდნავ უფრო მეტად ნამოქნილიც. შიდა ნახატის ამგვარივე ხაზები არც თუ ისე შესამჩნევად, არც თუ ისე უხეშად და, ამდენად, იქნებ უფრო ზომიერადაც ანაწევრებენ ფორმას. ნახატიც მეტად გამართულია თითქოს - მხოლოდ შედარებით, რაღა თქმა უნდა, რადგან ჩვენს მოხატულობაში არ ჩანს ისეთი გამოსახულება, სადაც შესაძლებელი იქნებოდა გამართულ ნახატზე სიტყვის წამოგდება. თუმცა ამ ერთიანი მოხატულობის სხვადასხვა რეგისტრის გამოსახულებათა შედარება იმასაც გვეუბნება, სადღაც მეტად სწორი რომ არის ნახატი, სადღაც კი ნაკლებად. ეს ფიგურის აგებასაც ეხება, მათ „მოძრაობასაც", მათი სამოსის დამუშავებასაც, განსაკუთრებით კი სახეებს. თუ ქვედა რეგისტრის წმინდანთა (მაგ., დემეტრესა და დავითის) სახეები, ძირითადად, ტრადიციული სქემის ფარგლებშია მოქცეული, შედარებით გამართულია პროპორციულადაც და ნახატის მხრივაც, ზემო რეგისტრის პერსონაჟებზე იგივეს ვერ ვიტყვით (მთავარანგელოზის ცალკე მდგომი ფიგურა სამხრეთის კედელზე, „ნათლისღების" ანგელოზები, ჩვილისა და განბანველთა ფიგურები „შობის" კომპოზიციიდან).

სხვადასხვა ხელი სახეების წერის მანერითაც ჩანს. მოყვითალო ოქრით მსუბუქად დაფერილ სახის მოგრძო ოვალს ყველგან მუქი ფერის მოყავისფრო კონტური შემოწერს. იგივე ფერის მხოლოდ შიშველი, შედარებით სქელი გრაფიკული ხაზები ცალკეულ ნაწილებსაც მონიშნავს, ისე, რომ შესამჩნევად გამოიკვეთის ადგილობრივ მკვიდრთათვის დამახასიათებელი სახეები: თვალის ფართო ჭრილს, აზიდულ წარბებს, შესამჩნევად თხელსა და დაგრძელებულ ცხვირს, მოკლე-მოკლე ბაგეებს. ნაოჭებიც ყველგან ერთნაირად, შუბლზეც და ყელზეც სამ-სამი ტალღისებრი ხაზითაა აღნიშნული. ე.ი. აქაც სახეების წერის ის მარტივი, სქემატური წესია გამოყენებული, რომელიც ამ ყაიდის ძეგლთაგან ყველაზე დამახასიათებლად ქორეთის მოხატულობაში იყო შენიშნული. ერთია მხოლოდ ჩვენი მოხატულობის კამარისეულ სცენებში ქვედა რეგისტრების გამოსახულებათაგან განსხვავებით, არც ნიკაპს დაყოლებული მსუბუქი ჩარდილვა გაირჩევა, არც ღია მოწითალო ფერის კარნაცია, არც თვალის უპეებთან საკმაოდ უხეშად ჩაკრული, ღია მომწვანო ფერის სამკუთხა ჩრდილები და არც ამოთეთრების ოდნავ შესამჩნევად დატანილი ის პატარ-პატარა ლაქები, რომლებიც თვალის ჭრილის დაბოლოებასა და ნესტოებთან ჩნდება. ეს უმნიშვნელო სხვაობა არ არის: თუ იმ ოსტატთან, რომელიც საკურთხეველთან ერთად მოხატულობის ქვედა რეგისტრებს ასრულებს, რაღაც მხატვრულ დონეზე მაინც გათვალისწინებულია ტრადიციული ფაქტორი, მეორესთან მისი კვალიც არ შეინიშნება და სახეების წერის სრულიად უბრალო, უკიდურესად გამარტივებული სქემა ჩნდება მხოლოდ.

მხატვრული ხედვა ამ ორ ოსტატს, შედარებით განსხვავებული საშემსრულებლო მანერისა თუ ოსტატობის განსხვავებული დონის მიუხედავად,

აშკარად ერთი აქვთ, რაც, საბოლოოდ, მართალია, არც თუ ეფექტურ, მაგრამ გარკვეულად ერთიან მხატვრულ განწყობილებას წარმოქმნის.

ერთიანი მხატვრული განწყობილება მოხატულობის ფერადოვანი მთლიანობითაც მიიღწევა. ფერი ყველგან - საკურთხეველშიც, კედელ-კამარებზეც - ერთნაირია, როგორც პალიტრის, ისე ტონალობის მხრივ. ძირითადად თუმცა სამად სამი ფერია გამოყენებული, მაგრამ ფერადოვნება საბოლოოდ ნაკლებად თუ ტოვებს მოკრძალებულ შთაბეჭდილებას. ფონები უფრო მეტად ლურჯი ფერისაა, იშვიათად ორფერიც - ახლა უკვე ლურჯით და მოყვითალო ოქრით დაფერილი, სადაც სხვადასხვა ზომის ლოკალურ ლაქებად ჩნდება მოწითალო და მოყვითალო ოქრა. ყველა ეს ფერი ერთი და იმავე სიძლიერით კი არ არის სიბრტყეზე დატანილი, არამედ ტონალურად სახეცვლილია: ლურჯი ხან ჩამუქებულია, ხან თეთრანარევი მონაცრისფრო ფერისაა; წითელი ზოგან აგურისფერია, ზოგან ნარინჯისფერს მიახლოებული, ყვითელიც ხან ჩამქრალია, ხანაც ღია ჩალისფერი.

ფერადოვნება, ერთი შეხედვით, ცივია მოკლებულია იმ საზეიმო განწყობილებას, რომელიც ბუგეულის ეკლესიის მოხატულობაში ვნახეთ. ამ შთაბეჭდილებას თეთრანარევი ლურჯი ფონები ქმნიან (კონქსა და შედარებით უკეთ განათებულ ჩრდილოეთის კედელზე ხომ მთლიანად ამგვარი ფონებია). ფერადოვან სიცივეს, მართალია, არცთუ მწყობრად, არცთუ თანაბრად, მაგრამ მაინც შესამჩნევად აცხოველებს ოქრას აქა-იქ გაბნეული ლაქები („ვედრების" კომპოზიციის მაცხოვრის გამორჩეულად ფართოდ მონიშნული მოწითალო შარავანდი იქნება ეს, თუ კაშკაშა წითელი ფერის დიდი ვარსკვლავი „ხარების" სცენაში, მოყვითალო და მოწითალო გადაჯვარედინებული ხაზებით დაშტრიხული ღმრთისმშობლის საგებელი „შობის" სცენაში თუ წითელი ოქრით დაფერილი ფართო ყვავილოვანი ორნამენტი ელენესა და კონსტანტინეს ფიგურებთან, წმინდა მაკარის წითელი წვერი, წმინდა გიორგის მოწითალო აბჯარი და ცხენის მოსართავები, ღია, ჩალისფერი უნაგირი და სხვა). თავდაპირველი სიმკაცრე თანდათან ნელდება და ფერადოვნებაც, რომელიც მოხატულობის ყოველ მონაკვეთზე მღვრიეა, დაუწმინდავი - მთლიანობაში უკვე ზომიერად ჟღერს.

კალაურის ეკლესიის მოხატულობა, ამ გვიანი დროის შედარებით ნაკლებოსტატურად შესრულებული ძეგლების ფონზეც კი, დეკორის საერთო სისტემის ზედმეტი ირეგულარობითა და მხატვრული ფორმის მეტი ჩამოუქნელობით რომ გამოირჩევა, ეს სრულიად აშკარაა. მომხატველთა გაუწაფავობა აშკარად შეიგრძნობა სცენების განაწილებაში, ფიგურის აგებასა თუ საერთო ნახატში, ცალკეულ დეტალშიც კი. ეკლესიის პირველი მოხილვით ისეთი შთაბეჭდილებაც იქმნებოდა, მისი მოხატულობა ამ ყაიდის ძეგლთაგან თითქოს ყველაზე მეტად იყოს ხალიჩისებრ გაშლილი. მაგრამ დაკვირვებისას გამოჩნდა, რომ ეს შთაბეჭდილება შედეგია საერთო ამოცანისადმი ოსტატთა უშუალო დამოკიდებულებისა. ამგვარმა დამოკიდებულებამ განაპირობა გამოსახულებათა თავისუფალი, ზოგჯერ სრულიად ნებისმიერი, თუ შეიძლება ითქვას, უცაბედი განლაგება. გამოჩნდა ისიც, რომ ოსტატთათვის სრულიად უცხოა კომპოზიციის ხალიჩისებრ აგების პრინციპი, რადგან მათ ნახელავში არ ჩანს ის უმთავრესი, რაც აუცილებელია ამგვარი შთაბეჭდილების წარმოსაქმნელად - აქ არც განმეორებადობა ჩანს, არც მკაცრი სიმეტრია, არც ზედაპირის თანაბარი და-

ტვირთეა და არც აუცილებლად თანაბრად გამოყენებულ ფერთა დეკორატიული რიტმი. თავისი არსით (იკონოგრაფია იქნება ეს, თუ საერთო მხატვრული გადაწყვეტა, მისი როგორც წმინდა გამოსახულების, როგორც ხატის მნიშვნელოვნება) კალაურის ეკლესიის ეს ნაკლებად გამორჩეული მხატვრობა თითქმის იგივეა, როგორიც დასავლეთ საქართველოს ამავე დროისა და ამავე ყაიდის ძეგლები. ის მეორეხარისხოვანი, ძირითადად მაინც ვარიაციული თავისებურებანი, რომლებიც აქა-იქ შემოგვხვდა, იმდენად უმნიშვნელოა, რომ არსებითად ვერ ცვლიან ამ ერთი გარკვეული ჯგუფის ძეგლთათვის ნიშანდობლივ საერთო მხატვრულ სტრუქტურას. არსობრივად აქაც და დასავლეთ საქართველოს ყველა განხილულ ძეგლშიც საქმე გვაქვს ერთიანი წარმომავლობის ერთიან მხატვრულ სტრუქტურასთან, ერთიან მხატვრულ მოვლენასთან.

დამატება

ზემომოტანილი ძეგლების გარდა „ხალხური ნაკადის“ მხატვრობა რიგ სხვა ეკლესიებშიც დასტურდება როგორც დასავლეთ, ისე აღმოსავლეთ საქართველოში. ზოგი მათგანი ძლიერ ფრაგმენტულია, ზოგიც უფრო გულდასმით შესწავლას საჭიროებს. დამატებით აქ ორი ეკლესიის მოხატულობას განვიხილავთ, რომელიც ძირითად ტექსტში აღწერილთა და დახასიათებულთ თუმც მხატვრული ღირსებით ჩამოუვარდება, და განსაკუთრებულსაც ბევრს არაფერს გვაძლევს, მაგრამ გვითვალსაჩინოებს იმ მდგრად, გამეორებად ნიშნებს, ამ ყაიდის ყველა სხვა მხატვრულ ნაწარმოებთათვის რომ არის საზიარო ამასთან, სრულიად გარკვეულად. ისტორიულისა თუ აზრისმიერი კუთხითაცაა საგულისხმო.

ვანი

ჭალელ აბაშიძეთა ეკლესიასთან ერთად საქართველოს ამავე კუთხეში, თითქმის ამავე დროს, ამავე ყაიდის სხვა რამდენიმე ეკლესიაც მოუხატავთ. ვანის წმინდა გიორგი სწორედ ერთი მათგანია[1].

ამ ძეგლს არც თუ დიდი ხნის წინ, გასული საუკუნის სამოციან წლებში მიაკვლიეს[2]. ესაა უხეშად გათლილი ქვით ამოყვანილი დარბაზული ნაგებობა ჩრდილოეთის მინაშენით (ის დანგრეული მინაშენი, რომელიც დასავლეთითაა – გვიანაა მიდგმული). კომპოზიციით იგი ორნავიან ეკლესიას ჩამოგავს, მაგრამ ჩრდილოეთის ნავი ისე პატარაა, იმდენად ვიწრო, რომ სინამდვილეში ვერ ასრულებს თავის ფუნქციურ დანიშნულებას. ძეგლი მოგვიანებით, როდესაც შიდა კედლების მოხატვა განუზრახავთ, საფუძვლიანად განუახლებიათ (რესტავრაციის კვალი აშკარად ჩანს სამხრეთის, დასავლეთისა და აღმოსავლეთის ფასადთა ზედა მონაკვეთებზე). ძეგლის ხუროთმოძღვრებას IX-X საუკუნეებით ათარიღებენ, ინტერიერის კედლებზე შემორჩენილ მხატვრობას კი, საქტიტორო წარწერით, XVI საუკუნის ათიანი წლებით[3].

მხატვრობის ფრაგმენტები აღმოსავლეთისა და დასავლეთის კედლებს შემორჩა მხოლოდ: საკურთხევლის კომპოზიციის გარდა, ამჟამად, საუფლო ციკლის ორად-ორი სცენა და რამდენიმე ქტიტორის ფიგურა თუ გაირჩევა. არადა, მოხატულობის მოზრდილი ფრაგმენტი ქტიტორთა გამოსახულებით ამ ათიოდე წლის წინ, სამხრეთის პილასტრსა და ჩრდილოეთის კედელზეც ყოფილა შემორჩენილი[4].

---

1. სოფელი ვანი ხარაგაულის რაიონშია. წმინდა გიორგის ეკლესია სოფლის შუაგულში, შემაღლებულ ადგილზე დგას.

2. ამ ძეგლს 1962 წელს მიაკვლია საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის ივანე ჯავახიშვილის სახელობის ისტორიის, არქეოლოგიისა და ეთნოგრაფიის ინსტიტუტის ექსპედიციამ (ხელმძღვანელი გიორგი ცქიტიშვილი).

3. ძეგლის ხუროთმოძღვრებისა და კედლის მხატვრობის შესახებ იხ. თ. საყვარელიძე, ვანის წმინდა გიორგის ეკლესია: ძეგლის მეგობარი, 29, 1972, გვ. 25-30.

4. მადლობით უნდა მოვიხსენიო თემურ საყვარელიძე, რომელმაც ამ გამოსახულებათა ფოტოსურათები გადმომცა სათანადო განმარტებით.

ფერი გამოხუნებულია, ადგილებში ჩამორეცხილი. სხვაგან არც ნახატი გვაძლევს თვალის მიდევნების საშუალებას და მაინც, ამის მიუხედავად, ჩანს ის მხატვრული სურათი, რომელიც ჭალის ეკლესიის მოხატულობაში ვნახეთ.

საუფლო სცენების განლაგებისა თუ მოხატულობის ერთიანი თეოლოგიური პროგრამის შესახებ დღეისათვის შეუძლებელია რაიმეს თქმა. ცხადია მხოლოდ ის, რომ მხატვრობა, თვალისათვის სრულიად აშკარად, ირეგულარული ხასიათისაა: ერთიანი ხუროთმოძღვრული სივრცის, შესასვლელებისა თუ სარკმელთა მონაცემების თუნდაც ოდნავი გათვალისწინების გარეშე, თითქმის ნებისმიერად განლაგებული. კიდევ ის, რომ მოხატულობაში ახლა უკვე მეტისმეტად, ძირითადი, არსებითია ქტიტორთა პორტრეტი. სწორედ აქ, სწორედ ამ რამდენიმე ისტორიული პირის გამოსახულებებში შეინიშნება ცოცხალი ელემენტი, რადგან ამ შემთხვევაში ეკლესიის მომხატველი უფრო თავისუფალია, უშუალო დაკვირვებას მინდობილი. უნდა ითქვას ისიც, რომ სწორედ ეს პორტრეტები გვაძლევენ მოხატულობის ზუსტი თარიღის დადგენის საშუალებას.

ქტიტორთა რამდენიმე გამოსახულებიდან ერთი წმინდა მამების რიგში, საკურთხევლის მოხატულობაშია ჩართული; მეორე, ყველასაგან გამორჩეულად, დასავლეთი კედლის მეორე რეგისტრზე, საუფლო სცენებს შორისაა მოქცეული. სხვა ქტიტორები კი, წესისამებრ, ამავე დასავლეთი კედლის ქვედა რეგისტრზეა განლაგებული. ის, რომელიც საკურთხეველშია წარმოდგენილი, წარწერის მიხედვით გელათის მონასტრის წინამძღვარი მელქისედეგ აბაშიძეა („მელქიზ/ე/დე/გ აბაში/ძე"). მისი ფიგურა მარჯვნიდან ბოლოა. ის ისევე ჩნდება, როგორც მის გვერდით გამოსახული წმინდა მამები: ისიც ფრონტალურად დგას, ისიც შარავანდმოსილია, მასაც სამღვდელმთავრო ჭადრაკული ქუდი ხურავს და მასაც, თუ ერთ ხელში დახვეული გრაგნილი უჭირავს, მეორე ნებით აქვს წინ გაწვდილი. განსხვავებული მისი სამოსია მხოლოდ - წელში ოდნავ დავიწროებული და ქვემოთ ფართოდ გაშლილი კაბა ამ ქტიტორისა, სამღვდელმთავრო სამოსის მსგავსად, ჯვრული ომოფორებითა და ჭადრაკული ფელონებით კი არ არის შემკული, არამედ საერო ყაიდისაა – წითელგულისპირიანია, მოცისფროდ დაფერილი. კაბას, ქსოვილის სახის საჩვენებლად, ჭარბად დაუყვება ნაცრისფერის ოვალისებრი ნახატი. ქსოვილის ნახატი მოკლე – მოკლედ მონიშნული და სხივისებრ გაშლილი მოწითალო ხაზებითაც არის დამატებით გაცხოველებული. სამაჯურები და სამკაულები გამოყვანილია ოქროსფერი ხაზებით. ეს სწორედ ის სამთავრო სამოსია, რომელიც ჭალის ეკლესიის მთავარ ქტიტორთან – აბაშ აბაშიძესთან ვნახეთ. ერთია მხოლოდ, სამოსის ქსოვილის ნახატი ვერაა ისე გამართული – გაცილებით მოუხეშავია, უსწორმასწორო. ნახატი იქ უფრო გამართულია, სადაც ოსტატი სახის ნაკვთებს გადმოგვცემს. ამ მკაცრი იერის მქონე მოგრძო სახეზე მკაფიოდ იკითხება თვალების დავიწროებული ჭრილი და ორსავ მხარეს გადარკალული წარბები, სამკუთხა ჩრდილები თვალის უპეებთან, მოკლედ შეკრეჭილი წვერ-ულვაში და თხელი, ოდნავ დაგრძელებული ცხვირი დაბერილი ნესტოებით. წვერის მონახაზი ყურის გასწვრივ დავიწროებულია, ლოყებთან კი ისე უცაბედად გაფართოებული, რომ დამახასიათებლად ჩნდება შესამჩნევად ფართო, ზედაპირიდან თითქოსდა ოდნავ ამოწეული

ყრიმალები. უდაოა, ოსტატი აქ გარკვეულად ცდილობს ქტიტორის სახის ინდივიდუალური ნიშნების გადმოცემას.

მელქისედეკ აბაშიძეს, გელათის 1505 - 1519 წლებით დათარიღებული სიგელი გელათის მონასტრის წინამძღვრად მოიხსენიებს[5]. ის ერთი მთავარ ქტიტორთაგანია ყანის წმინდა გიორგის ეკლესიის მოხატულობისა და, როგორც სასულიერო პირი, თავს ნებას აძლევს წმინდა მამების გვერდით საკურთხეველში იყოს გამოსახული, ამგვარი რამ გვიანი შუა საუკუნეებისთვის არც თუ უჩვეულოა: იგივე ხომ წითელხევის წმინდა გიორგის ეკლესიის ამავე პერიოდის მოხატულობაშიც ვნახეთ.

ქტიტორის გამოსახულება, ახლა უკვე სრულიად უჩვეულოდ, ტრადიციისამებრ მხოლოდ საუფლო სცენებისთვის განკუთვნილ, დასავლეთის ზემო რეგისტრზეც ჩნდება. ეს მეფის, სხვათაგან გამორჩევით წარმოდგენილი, მასშტაბური ფიგურაა ვრცელი ასომთავრული წარწერით: „ღმერთო/ / გაომრჯ.ვე// მეფეფსა// ალს// დრეს// ჩვენ// ა// მისე// დგოლ// ყვავ// თო/ / ეს ჩვენ// ყლბ// იყო". გაუმართავად დაქარაგმებული წარწერა, ალბათ, ასე უნდა წავიკითხოთ: „ღმერთო გაუმარჯვე მეფეთა მეფეს ალექსანდრეს. ჩვენ მისი ერთგული (ქდგოლ, ერთგოლ) ვიყავით. ეს ჩვენი წყალობა იყო". წარწერა ერთ რამეს უდაოდ მიგვანიშნებს: აქ მოხსენიებულია მეფეთა მეფე ალექსანდრე[6], რომელსაც ყანელი ქტიტორები ერთგულებას ეფიცებიან. სწორედ ამ ქტიტორისა და საკურთხეველში, წმინდა მამების გვერდით წარმოდგენილ მელქისედეკ აბაშიძის გამოსახულებათა დადგენით შეძლო თემურ საყვარელიძემ ყანის წმინდა გიორგის ეკლესიის მოხატულობის ზუსტი თარიღის განსაზღვრა: „მელქისედეკ აბაშიძესთან ერთად გამოსახული ალექსანდრე მეფეთა - მეფე არის იმერეთის მეფე ალექსანდრე II (1484 - 1510 წწ.). რაკი ალექსანდრე II 1510 წელს გარდაიცვალა, ხოლო 1505 წლამდე გელათის მონასტრის წინამძღვრად მანასე ყოფილა, მაშასადამე, ყანის ეკლესიის მხატვრობა შესრულებულია 1505 - 1510 წლებში"[7].

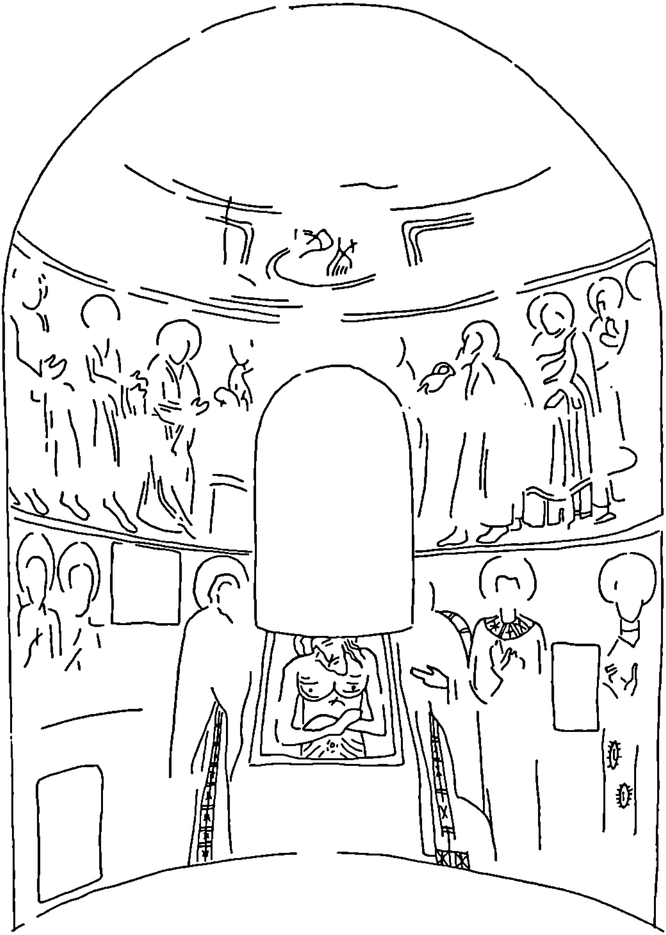
ორი საუფლო სცენის - „ჯვარცმისა" და „გარდამოხსნის" შუაში მოქცეული ალექსანდრე მეფე, როგორც ითქვა, მოხატულობის მეორე

---

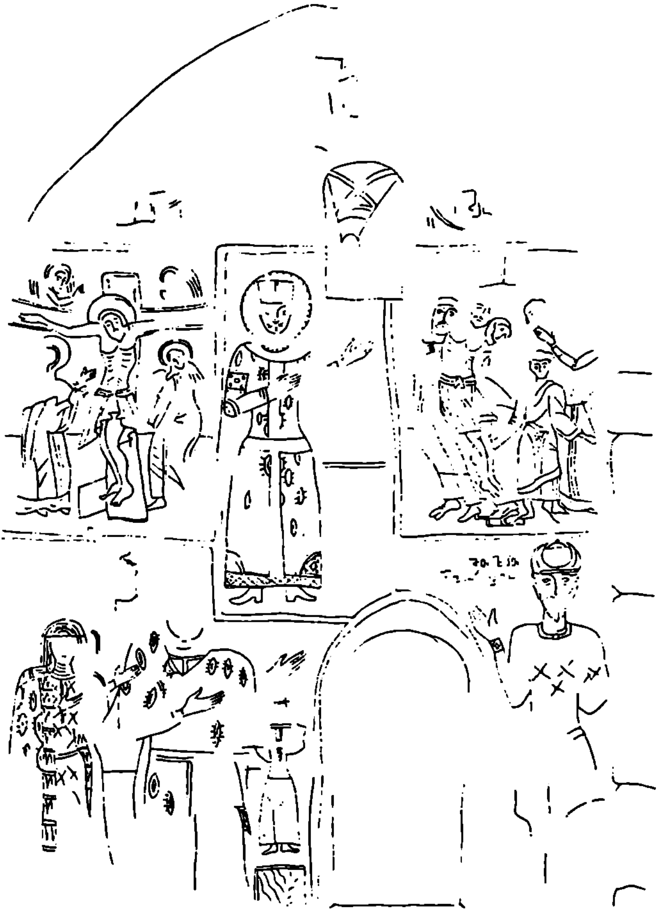
5. თ. ჟორდანია, ქრონიკები... II, 1897, გვ. 343; სარგ. კაკაბაძე, დასავლეთ საქართველოს საეკლესიო საბუთები, I, 1921, გვ. 5-6.

6. ჩვენი ქვეყანა XVI საუკუნისთვის, მართალია, უკვე კარგა ხნის დანაწილებულია ცალკეულ სამეფო-სამთავროებად, მაგრამ ყოველი ცალკეული კუთხის მეფე-მთავარი ვერ ურიგდება ქვეყნის დანაწილებას, ყოველი მათგანი ერთმანეთისაგან დამოუკიდებლად იბრძვის გაერთიანებისათვის და ერთიანი საქართველოს აღდგენაზე ოცნებობს. „ამით აიხსნება ის უცნაური გარემოება, რომ საქართველოში ერთსა და იმავე დროს სამი „მეფეთა-მეფე" ბრძანდებოდა, რომელთაგან თითოეული ცალცალკე სრულიად საქართველოს ხელმწიფის მეფურ წოდებულობას ხმარობდა" (ივ.ჯავახიშვილი, ქართველი ერის ისტორია, IV, თბ., 1967, გვ. 207). ერთი ასეთი მეფეთა-მეფეა ალექსანდრე II, რომელიც 1484-1510 წლებში განაგებდა იმერეთის სამეფოს (1502 წლის გელათის სიგელის მიხედვით: „ჩვენ ორისავე ტახტისა ლიხთიმერისა და ლიხთამერისა მპყრობელმან მეფეთა მეფემან ალექსანდრემან..."). იმჟამინდელი სიგელ-გუჯრები ასევე მეფეთა-მეფედ მოიხსენიებენ დავით ქართლის მეფეს და მის შვილს ლუარსაბს, ალექსანდრე და ლევან კახთა მეფეებს, ალექსანდრე II-ის შვილს ბაგრატს (ივ.ჯავახიშვილი, თხზულებანი... VIII, გვ. 207-208).

7. თ. საყვარელიძე, ყანის წმინდა გიორგის ეკლესია, გვ. 29.



ყანი. საკურთხეველი



ვანი. დასავლეთი კედელი

რეგისტრზე, დასავლეთი კედლის ცენტრალურ არეზეა გამოსახული. დამახასიათებლად აქაც ჩანს მომხატველი ოსტატის სრული დაუდევრობა: მეფის ფიგურას, მართალია, თავისივე ჩარჩო შემოსაზღვრავს, მაგრამ, ჯერ ერთი, მხოლოდ ჩარჩოს ფორმა კი არ არის გაუმართავი თავბოლოში სხვადასხვა ზომისა, არამედ მისი ნახატიც უსწორმასწოროდ შეწყვეტილებული ხაზებით უნიათოდ შემოწერილი; და მეორე, ამავე კადრში უხეშად არის შეჭრილი გარდამოხსნილი მაცხოვრის ჯვრის მკლავი.

ქტიტორის მასშტაბური, შესამჩნევად დაგრძელებული ფიგურა ზომით გაცილებით ჭარბობს საუფლო სცენებში გამოყვანილ პერსონაჟებს. სამეფო გვირგვინითა და სხვებისაგან განსხვავებული ცისფერი შარავანდით წარმოდგენილი „მეფეთა-მეფე" ფრონტალურად დგას - ისე, რომ ხელები მარჯვნივ, „გარდამოხსნის" სცენისკენ აქვს ვედრებად მიმართული, ფეხები კი გარდიგარდმო გაბჯენილი. მისი მკაცრად ფრონტალური პოზა, ერთი მხრივ, მართალია, მნახველთა სამზერლად არის გამიზნული, მაგრამ ამასთან, ისიც ხომ აშკარაა, რომ ვედრებად გაწვდილი მისი ხელები აქვე გაშლილ საუფლო სცენებში გამოყვანილ პერსონაჟებთან კავშირს რომ მიუთითებს. ეს კავშირი, ცხადია, იმას ნიშნავს, რომ იმერთა მეფე ხსნას ითხოვს ჯვარცმული მაცხოვრისგან. უცნაური სურათია: ასე გამორჩეულად გამოსახული, კედლის სიბრტყეზე თითქმის სრულად გაბატონებული მეფე უფრო მცირე სასურათე კადრში დატეულ, გაცილებით უმნიშვნელოდ წარმოდგენილი ჯვარცმულის მავედრებელია.

ამ ქტიტორის ფიგურას მხოლოდ გაზრდილი მასშტაბი და თვალსაჩინო ადგილზე გამოსახვა კი არ გამოარჩევს სხვათაგან, არამედ შესრულების თავისებურებაც. მისი სამოსის ორნამენტული სახე მელქისედეკ აბაშიძისას ჩამოგავს. ოღონდ ახლა სამოსია უფრო მდიდრული, სადღესასწაულო - შინდისფერი კაბის ფართო გულისპირი ოქროსფერის შედარებით ინტენსიური ფერითაა დაფერილი. ოქროსფერი ორნამენტირებულ სამკლაურს, ლოროსსა და მანიაკს, კაბის ერთ-ერთ, ქვედა კალთასაც დაუყვება. ოქროსფერის ფართო ლაქები აქა-იქ ქამარზეც ჩნდება. თვალმარგალიტით გაწყობილია მისი სამეფო გვირგვინი, შარავანდიც კი. ალექსანდრე მეფის სამოსი (შედარებით ჭარბსა და შედარებით უბრალო დეკორატიულობას, შესრულების გაუხეშებულ მანერას თუ არ ჩავთვლით) ისეთივეა, როგორც გელათის ღმრთისმშობლისა და წმინდა გიორგის ეკლესიათა მხატვრობაში გამოყვანილი ქტიტორებისა, სადაც ამავე XVI საუკუნის იმერეთის მეფეები არიან სახლეულთან ერთად წარმოდგენილნი.

მსგავსება ამ ქტიტორებთან სამეფო სამოსის ერთგვაროვნებაშია მხოლოდ. სხვა მხრივ კი მათ შორის საერთო თითქმის არაფერია. ეს გასაგებია - გელათის ტაძართა საქტიტორო პორტრეტი მთლიანად გვიანპალეოლოგოსური ხელოვნების ტრანსფორმირებული ნიმუშების გავლენის შედეგია მაშინ, როცა ჩვენთან ადგილობრივ ნიადაგს მინდობილი ოსტატის თავისუფალ დამოკიდებულებას ვხედავთ. იმჟამინდელი ოფიციალური ნაკადის მხატვრობაში გამოყვანილ ქტიტორთაგან განსხვავებით (ეს, ხსენებულ ძეგლებთან ერთად, ლევან კახთა მეფის დაკვეთით შესრულებულ იმ რამდენიმე ეკლესიის მოხატულობასაც ეხება, სადაც ათონური სკოლის გავლენებია წამყვანი მნიშვნელობით დამკვიდრებული), ჩვენთან, შედარებით მეტად დაცულია ფიგურის პროპორციები (არც ისე გაჭიმულია და არც

ისე „შემსუბუქებული", როგორც ხსენებულ ძეგლებში), თავიც ნორმალური ზომისაა (და არა შესამჩნევად დაპატარავებული), ფიგურის გარშემომწერი კონტური თუ შიდა ნახატის ძუნწი ხაზებიც როდია ისეთი განატიფებული, როგორსაც ამავე პერიოდის ოფიციალური ნაკადის მხატვრობაში ვხედავთ. შიდა ნახატის ხაზები აქ, ხშირად, მეტისმეტად მოძრავიცაა, რის გამოც დარღვეულია ფორმის მთლიანობა. ჩვენთან, ხსენებულ ძეგლთაგან განსხვავებით, „ფერწერული" კი არა, მრავალშრიანი წერის ტექნიკაც არ ჩანს - ყოველივე გამარტივებულია, უბრალოებით აღბეჭდილი.

ოვალისებრ მონიშნული სახე ჩვენი ქტიტორისა თუმც დაზიანებულია, სანახევროდ ჩამორეცხილი, მაგრამ დაკვირვებისას ჩანს, რომ იგი მოყვითალო ოკრას თხელი ფენითაა დაფარული და მხოლოდ ერთგან, მხოლოდ ნიკაპს ქვევით გაირჩევა ვარდისფერის სწორკუთხა ჩრდილი. სახის ნაწილები, მართალია, სქელი და მოუხეშავი ხაზებითაა აღნიშნული, მაგრამ, ამასთან, ხაზი ყველგან თავისუფალია, სიცოცხლის გარკვეული ელემენტის მატარებელი. სწორედ ამგვარი ხაზებითაა მონიშნული ქტიტორის ზეაწეული წარბები და ფართოდ გახელილი, მეტყველი თვალები, თხელი ცხვირი და იმჟამინდელი მოდის მიხედვით აგრეხილი ულვაშები. ვარდისფერის ამგვარივე სამი ჩამოუქნელი ხაზი, თავისებური რიტმული მონაცვლეობით ქტიტორის ყელსაც დაუყვება, რაც შესამჩნევად აცხოველებს ამ მკაცრ სიბრტყოვან ფორმას. დაკვირვებისას ჩანს, იმერეთის მეფის სახის მოყვანილობა ამავე ეკლესიის სხვა ქტიტორთაგან რომ განსხვავებულია: უფრო მომცრო ზომისაა, ოვალურ ფორმას მეტად მიახლოვებული; წარბებიც მეტად ზეაზიდულია, თითქოს განზრახ გამახვილებულია თვალის ფართო გუგები და მზერაც, ახლა უკვე გამოკვეთილად, ერთ წერტილს არის მიბჯენილი. გარეგნული დახასიათება ამ ქტიტორისა ხალხური ხელოვნების ნაწარმოებთათვის დამახასიათებლად, ძალისა და მნიშვნელოვნების წარმოსაჩენად გამოსახული მარტივი ექსპრესიით მიიღწევა. ამ მასშტაბურად გამოყოფილ ფიგურაზე თავიდანვე აშკარავდება შედარებით ფართოდ გაშლილი მხრები და შესამჩნევად დავიწროვებული წელი, ხაზგასმულად წინ გაწეული, განზრახ დაგრძელებული ორივე ხელის მავედრებელი ჟესტი და ხელის დიდრონი მტევნები. ალექსანდრე მეფის ფიგურა (მის გაზრდილ ზომებზე რომ არაფერი ვთქვათ) ამ მხრივაც გამოიყოფა ეკლესიის მთლიან მოხატულობაში.

ყველა დანარჩენი ქტიტორი, როგორც ითქვა, დასავლეთი კედლის ქვედა რეგისტრს შემორჩა მხოლოდ. მათი გამოსახულებანი, რადგან დასავლეთის კედელში გაჭრილი კარები მარჯვნივაა შესამჩნევად გადაწეული, განაწილებული არიან მოხატულობის ორ არათანაბარ არეზე: მარცხნივ სამი ფიგურაა, მარჯვნივ - მხოლოდ ერთი. ეს ქტიტორებიც მასშტაბურია - ზომებით გაცილებით ჭარბობენ საუფლო სცენებში გამოყვანილ პერსონაჟებს.

ქტიტორთა სამფიგურიან ჯგუფში შუაში ტანმაღალი მამაკაცია. მისი სახე ისეა დაზიანებული, რომ შეუძლებელია მასზე რაიმეს თქმა. ისიც ფრონტალურად დგას, ისიც ვედრებად ხელგაწვდილია. მისი სამოსი იმავე ყაიდისაა, ისეთივე თარგზე გაწყობილი, როგორიც მელქისედეკ აბაშიძისთან ვნახეთ, ოღონდ ფერია შეცვლილი: კაბა მოწითალო აგურისფერია, გულისპირი კი თეთრანარევი ლურჯით დაფარული. სამოსის მარტივი და

შედარებით დუნე ნახატით ჩანს, რომ ეს გამოსახულებაც იმ ოსტატის ნახელავი უნდა იყოს, რომელმაც ალექსანდრე მეფის ფიგურა შეასრულა. ფიგურათა ამ ჯგუფის ნაკლული ასომთავრული წარწერით ("როსტევან აბაშიძე მეუღლე/ყ/მათი...") აქ იმერეთის სამეფოს ერთ - ერთი ფეოდალი - როსტევან აბაშიძეა სახლეულთან ერთად გამოსახული. მის მარცხნივ მავედრებელი ქალის ფიგურის კონტურული მონახაზი და სამოსის ფრაგმენტები იკითხება მხოლოდ, მარჯვნივ კი პატარა ბიჭისა. ჩანს, რომ როსტევან აბაშიძის მეუღლეც გადაჯვარედინებული ხაზებითა და სამად შეკრული თეთრი წერტილებით შემკული ისეთივე კაბითა და ყარყუმის ისეთივე მოსასხამით ყოფილა წარმოდგენილი, როგორიც ჭალის მთავარი ქტიტორის თანამეცხედრესთან ენახეთ.

იგივე იმ ერთადერთ ქტიტორთანაც შეინიშნება, რომელიც ამავე კედელზე კარის მარჯვნივაა გამოსახული. ესეც შუახნის მამაკაცია - მის მოგრძო სახეზე მკაფიოდ იკითხება თვალების დავიწროვებული ჭრილი და წვერის სამკუთხა მონახაზი (წვერის ამგვარი ფორმა, სქელი და პარალელური ხაზებით ფართოდ დაშტრიხული ჭალელ ქტიტორებთანაც შემოგვხვდა. იგივე წითელხევისა და ბუგეულის ქტიტორებთანაც ენახეთ). ვედრებად ხელგაწვდილი, ესეც ფრონტალურად დგას და მზერით ჩვენსკენ, მჭვრეტელისკენ არის მომართული. სახის ტიპი მხოლოდ ზოგადად, ერთი შეხედვით მხოლოდ, აქაც ისეთივეა, როგორც ჭალელ აბაშიძეთა „პორტრეტში", მაგრამ შემდეგ, დაკვირვებისას ისიც ჩანს, თუ ერთი ორი დამახასიათებელი დეტალის შეტანით (დაჯერებული მზერა იქნება ეს, ამ მხატვრობის ყველა სხვა ქტიტორთაგან განსხვავებული თხელი ცხვირი, ოდნავ ზეაწეული წარბი თუ, იქნებ ასაკის საჩვენებლად გამოზნული, ფართო ჩრდილები თვალის უპეებთან) როგორ ისწრაფვის ჩვენი ოსტატი, რათა როგორღაც მოიხელთოს ამ ქტიტორის კონკრეტული სახასიათო ნიშნები. ფიგურის თანმხლები ასომთავრული წარწერით („მოლ/ა/რ/ე/თ/უ/ხ/უ/ცესი აბაშიძე ვარდან") აქ მაღალი თანამდებობის პირი სახელმწიფო მოხელე მოლარეთუხუცესია გამოსახული. ეს ფაქტი მით უფრო მნიშვნელოვანია, რომ „XVI საუკუნის მოლარეთუხუცესის შესახებ აბაშიძეთა საგვარეულოდან დღემდე სხვა არავითარი ცნობა არ გაგვაჩნია"[8].

ქტიტორთა ზემოხსენებული რიგის გარდა, ჩვენი ეკლესიის მოხატულობა გამოსახულების გარეშე წარმოდგენილ ერთ ისეთ წარწერასაც გვაწვდის, სადაც იმჟამინდელი საერო პირია მოხსენიებული[9] ეს ექვსსტრიქონიანი წარწერა გაშლილია საკურთხევლის მოხატულობის ქვედა, მარცხენა მონაკვეთზე. შესრულებულია იგი თეთრ ფონზე და წითელი ოქრას ვიწრო ხაზოვანი ჩარჩოთია შემოსაზღვრული. წარწერა უჩვეულოდ არის დაქარაგმებული და ასე იკითხება: „ლომინმ:. დაგმწ//მ:. ჩემათცოქმთ:. განკოხეთ:. თორ//ღმთმგიშლს:. ესე ეკლსა:. არ შამკო:". თეიმურაზ ბარნაველი ამ

---

[8] თ. საყვარელიძე, ვანის წმინდა გიორგის ეკლესია, გვ. 29.

[9] ესეც ჩვეულებრივი მოვლენაა გვიანი შუა საუკუნეების საქართველოს მხატვრულ ცხოვრებაში. ფარახეთის დარბაზული ეკლესიის საკურთხევლის მოხატულობის წარწერებშიც მრავლად მოიხსენიება ის საერო პირნი, რომელთაც, როგორც ჩანს, მხოლოდ მცირეოდენი დახმარება გასწიეს ეკლესიის შენებისა თუ მოხატვის დროს.

ტექსტის ასეთ წაკითხვას გვთავაზობს: „ლომინამ/ან/ დაგვიმოწმა, ჩემისა თავისამცა მუქაფად (მუქაბად ე.ი. საპასუხოდ, რაც უნდა ნიშნავდეს, რომ ჩემს მაგიერ შეენდოს ცოდვანი) განიკითხვის, თუ არა - ღმერთიმც გვიშველის - ესე ეკლესია არ შეიმკო/ბოდა/". საქტიტორო წარწერაში მოხსენიებული ლომინი, იქნებ, ლომინ აბაშიძეა, ჭალისა და ღების ეკლესიის მაშენებლის, აბაშ აბაშიძის ძმა (ლომინი აბაშთან ერთად ხომ ჭალის მოხატულობაშია გამოსახული). ამ ვარაუდს მხარს ის უმაგრებს, რომ ორივე ეკლესია - ვანის წმინდა გიორგიც და ჭალაც ერთსადაიმავე დროს, XVI საუკუნის დამდეგსაა მოხატული.

იმ ქტიტორთაგან, რომელთა გამოსახულებანიც ჩვენი ეკლესიის მოხატულობამ შემოგვინახა, ალექსანდრე მეფის გარდა, ყველა აბაშიძეთა გვარის წარმომადგენელია. ესენი, როგორც ჩანს, აბაშიძეთა იმ შტოს განეკუთვნებიან, რომელთაც უბისას ჰქონდათ ადგილ-სამყოფელი[10]. საგულისხმოა, რომ ამ გვარის წარმომადგენლები ჭალის ეკლესიის ზუსტად ამავე დროის მოხატულობაშიც არიან გამოსახული, მაგრამ იქ არ ჩანს იმერეთის მეფე. ეს, ალბათ, იმით აიხსნება, რომ ჭალა მეფის მიერ კი არ არის ნაწყალობევი, არამედ საგვარეულო სამფლობელოა და, ამდენად, მეფის გამოსახვა ამ დროისათვის აღზევებული სახლის მეთაურის - აბაშ აბაშიძის ნება-სურვილზეა დამოკიდებული. უბისელ აბაშიძეებს სხვა მდგომარეობა უნდა ჰქონდეთ. სავარაუდოა, რომ სოფელი ვანი სამეფო სახლის საკუთრებაა - სამეფო დომენია. ამასთან, ეს სოფელი უშუალოდ ესაზღვრება ჯერ კიდევ მეფის ვასალებად მყოფ, უბისელ აბაშიძეთა ადგილსამყოფელს[11]. აბაშიძეების XVI საუკუნის პირველსავე წლებში უკვე დაწინაურებული ამ ერთ-ერთი შტოს წარმომადგენლებს (ამათგან ერთი, როგორც ვნახეთ, გელათის წინამძღვრია, მეორე მოლარეთუხუცესი) მეფე ნებას აძლევს განაახლონ და მოხატონ სამეფო დომენში შემავალი წმინდა გიორგის ეკლესია. ორივე მხარეს - მეფესაც და აბაშიძეებსაც გარკვეული ანგარიში ამოძრავებთ: მეფე, რომელსაც ქართლის შემომტკიცება აქვს განზრახული[12], კეთილმოსურნე ფეოდალთა სახით მოკავშირეს იძენს ლიხისკენ მიმავალ გზაზე; უბისელ აბაშიძეებს კი, მთის სოფლის - ვანის მოხერხებული განლაგება ხელსაყრელ პირობებს უქმნის მთავრული განკერძოებულობისათვის. ეს სამომავლო გეგმები იყო. ახლა კი - მეფესთან ვასალურ დამოკიდებულებაში მყოფ აბაშიძეებს მათივე დაკვეთით მოხატულ ეკლესიაში საგანგებო წარწერით უნდა წარმოედგინათ იმერეთის მეფის გამოსახულება. ამასთან, მოხატულობის განსაკუთრებულად გამორჩეულ ადგილზე: არა ქტიტორთა რიგის მომცველ მესამე რეგისტრზე, არამედ

---

[10] ცნობილია, რომ აბაშიძეებს, XVI საუკუნის დამდეგიდან მოყოლებული სამგან ჰქონდათ სამკვიდრო: ერთი – ჭალას, სადაც აბაშმა გააწყო კარის ეკლესია; მეორე – კაცხს, სადაც თავისა და აბაშის ერთ-ერთი შტოს წარმომადგენელი, სახლის მეთაური ვახუშტი ყოფილა დამკვიდრებული; მესამე – უბისას. დაწვრ. იხ. ო. სოსელია, ნარკვევები ფეოდალური ხანის დასავლეთ საქართველოს სოციალურ-პოლიტიკური ისტორიიდან, გვ. 153-162.

[11] უბისა და ვანი ათიოდე კილომეტრით არიან ერთმანეთს დაშორებული.

[12] 1509 წელს ალექსანდრე II-მ გორის ციხე აიღო, რითაც „იმერეთის მეფის ხელში ქართლის მთელი ჩრდილო-დასავლეთის ნაწილი ლიახვის ხეობამდე მაინც უნდა გადასულიყო". ივ. ჯავახიშვილი, თხზულებანი... III, გვ 210.

მათ ზემოთ - დასავლეთი კედლის ცენტრალურ არეზე.

ვანის წმინდა გიორგის ეკლესიის მოხატულობაში შემორჩენილ საერო პირთა პორტრეტები ეპოქისეულ მხატვრულ ტენდენციას კი არ ააშკარავებენ მხოლოდ, არამედ, როგორც ჭალაში ვნახეთ, დამახასიათებლად წარმოგვიჩენენ ჩვენი ქვეყნის იმჟამინდელ პოლიტიკურსა თუ სოციალურ მდგომარეობას.

ეპოქისეული მხატვრული ტენდენცია საუფლო ციკლის მხოლოდ ფრაგმენტულად, მხოლოდ ორი-სამი სიუჟეტური კომპოზიციით შემორჩენილ სცენებშიც დამახასიათებლად აშკარავდება. ოღონდ ესაა, საქტიტორო პორტრეტებთან შედარებით, საუფლო სცენებში, როგორც ჩვეულებრივ ხდება ხოლმე, განსხვავებულად ვლინდება სანიმუშო მასალისადმი ჩვენი ოსტატის მხატვრული დამოკიდებულება.

საკონქო კომპოზიცია ამ ყაიდის ყველა სხვა ძეგლის მოხატულობაში დამკვიდრებულ თემას - „ვედრებას" გადმოსცემს. მხოლოდ აქა-იქ შემორჩენილი მცირეოდენი ფრაგმენტებით ჩანს (ძირითადად მაინც ლაბარუმიანი სერობინით), რომ აქაც ვედრების ის იკონოგრაფიული და კომპოზიციური სქემაა გამოყენებული, რომელიც ჭალის მოხატულობაში შემოგვხვდა.

მოხატულობის მეორე, „მოციქულთა ზიარების" მომცველი რეგისტრი საკონქო კომპოზიციასთან შედარებით თუმც უკეთ, მაგრამ მაინც ნაწილობრივ იკითხება (სრულად არც ერთ ფრთაზე არ ჩანს სალხინობელი, არ ჩანს მაცხოვრის ფიგურა, ზოგან არც მოციქულები გაირჩევა). ამის მიუხედავად აქაც დამახასიათებლად წარმოჩნდება გამოსახულებათა უკიდურესი სიბრტყოვანება და წერის უკიდურესად გრაფიკული მანერა. ჩნდება ის საერთო სურათიც, რომელიც პალეოლოგოსთა ხელოვნების გავლენით დამკვიდრდა ჩვენს კედლის მხატვრობაში. ერთია მხოლოდ - გავლენა სცენის კომპოზიციურ წყობასა და მოციქულთა ფიგურების გადმოცემისას შეინიშნება მხოლოდ მაშინ, როცა აქ არც პალეოლოგოსური ნიმუშებისთვის აუცილებელი რთული ხუროთმოძღვრული ფონი ჩნდება და არც სალხინობელის სამგანზომილებიანობის ნიშნების რაიმე ცდა. სალხინობელის უბრალო ფორმა, მართალია, გვაგონებს განვითარებული შუა საუკუნეების ჩვენს სახეით ნიმუშებს (ყინცვისს, კისორეთს), მაგრამ მაინც ძნელი სათქმელია თუ ეს რისი შედეგი შეიძლება იყოს: ჩვენი ძველი ნიმუშების გახსენებისა თუ მომხატველი ოსტატის მიერ რიგი კომპოზიციური დეტალების ზოგან უარყოფის, ზოგან კი გაუბრალოებული და გამარტივებული სახით წარმოდგენისა.

პალეოლოგოსური ხელოვნების გავლენის შედეგია ის, რომ ჯერ ერთი: სცენა, საკონქო კომპოზიციასა და ქვედა რეგისტრის მოხატულობასთან შედარებით, ვიწრო ზოლადაა გაშლილი და, ამდენად, გვერდიგვერდ მდგომი ფიგურები, შესაბამისად უფრო პატარა ზომისაა. მეორე: ზომების სიმცირის მიუხედავად, აშკარად ჩნდება ფიგურათა გაჭიმული, დაგრძელებული პროპორციები (ვიწრო მხრები, შესამჩნევად მოკლე წელი, გრძელი ფეხები და ხელის ულონო, სუსტი მტევნები). მესამე: ფიგურების ერთმანეთთან მჭიდროდ, თითქმის უინტერვალოდ გამოსახვა, ცენტრის მიმართულებით მათი ტალღისებრი მოძრაობა, გარკვეული პირობითობის ფარგლებში თავისებურად გამოვლენილი ექსპრესია, მოციქულთა ფიგურების დიფერენცირება.

ეს, უფრო კონკრეტულად, ასე წარმოგვიდგება. იმ თორმეტ მოციქულთაგან, რომლებიც ცენტრის მარჯვნივ და მარცხნივ არიან თანაბრად განლაგებული, შედარებით სრულად თუმც რამდენიმე გაირჩევა, მაგრამ მოძრაობის ეფექტური, ზოგან დრამატიზებული მომენტი მაინც აშკარად ჩანს. დამახასიათებელია ამ მხრივ მხრებში ძლიერად მოხრილი ჭაღარა მოციქულის პეტრეს ფიგურა, რომელიც მაცხოვრისგან გამოწეული დოქისკენ არის ხელაპყრობით გადახრილი, შესამჩნევად დაძაბული. აქ ორი რამ იქცევს ყურადღებას: ერთი ის, რომ სარიტუალო ბარძიმის სანაცვლოდ ჩვენი ოსტატი უბრალო დოქს ხატავს, რაც იმ დროისთვის ჩვეული, ყოფითი ჭურჭელია და, ამდენად, ადგილობრივი ოსტატი არ ერიდება მის გამოსახვას (იგივე წითელხევშიც ხომ ასევე იყო წარმოდგენილი). მეორე მოციქულის სახეზე გარკვეულად ჩნდება კონკრეტული სახასიათო ნიშნები: გრძელი, ულაზათო ცხვირი, შესამჩნევად ფართოდ მოხაზული ბაგეები და, ქტიტორთა ფიგურების მსგავსად, ფართოდ გახელილი მეტყველი თვალები. ყურადღებას იქცევს გაწვდილი ხელების ფართო მტევნებიც, მათი მკვეთრი ჟესტიკულაცია და სხვა. ეს ნიშნავს, რომ სანიმუშო მასალაში მომხატველ ოსტატს თავისი ხედვის შესატყვისი ნიშნებიც შეაქვს, რითაც სიცოცხლის რაღაც ელემენტი ჩნდება ამ უკვე მკაცრად დაკანონებულსა და უკვე შესამჩნევად გაუხეშებულ სქემაში.

„ზიარების" სცენაში მონაწილე ფიგურების სახეთა წერის მანერა უკიდურესად გამარტივებულია. სახეები მრავალშრიანი დამუშავების გარეშე, ვარდისფერის ძირითადი ტონითაა დაწერილი. სახის ოვალის გასწვრივ, ჩრდილების ნაცვლად, ჩვენი ოსტატი უფრო მუქი ტონის ვარდისფერს მიმართავს. შუბლზეც ორად-ორი მონასმაა გამოყენებული. წარბებქვეშ, თვალის უპეებთან, ცხვირის აღმნიშვნელი კონტურის გაყოლებაზე სამკუთხა ჩრდილების ნაცვლად, ვარდისფერივე ოდნავ ჩამუქებული შეწყვილებული ხაზია დატანილი. ზოგადი სურათი არსებითად ასეთია, თუმცა დაკვირვებისას ამ ერთიანი კომპოზიციის მარჯვენა და მარცხენა ფრთაზე წერის ერთმანეთისაგან შედარებით განსხვავებული მანერაც ჩნდება.

აშკარაა: აქ ორი მხატვარი მუშაობს, რომლებიც მოხატულობის ერთსა და იმავე მონაკვეთზე, ერთსა და იმავე სქემის ფარგლებში განსხვავებულად ავლენენ თავიანთ ოსტატობას. ეს განსხვავება საკურთხევლის მოხატულობის მესამე, იმ დამამთავრებელ რეგისტრზეც ჩანს, სადაც წმინდა მსხვერპლის თაყვანისცემაა გამოსახული.

გამოსახულებანი აქაც, იატაკის დონემდე დასულ ამ მესამე რეგისტრზე ფრაგმენტულად შემორჩა მოხატულობას. კომპოზიციის ცენტრში, სარკმლის ქვემოთ, გარდამოხსნილი მაცხოვრის წელზევითი ფიგურა ჩნდება - „ხატი მიძინებისა": თავჩაქინდრული იესოს მოწყვეტილი სხეული, მუცელთან გადაჯვარედინებული, დაშვებული მკლავებით.

ეს თემა (როგორც წითელხევსა და ილემში, ტაბაკინსა თუ სავანის „გიორგისეულში") აქაც ტრადიციულ ადგილზე (რადგან იგი, არსებითად, მოიცავს ვნებას და მის გამეორებას ევქარისტიის დროს), აქაც მოკლე რედაქციით წარმოგვიდგება, ოღონდ, ამ ყაიდის ძეგლებისთვის დამახასიათებლად, გაუწაფავად არის შესრულებული, შესამჩნევად გაუმართავია, შეიძლება ითქვას, სქემატურობის დონემდე დაყვანილი. ვარდისფერის

უსახური ტონით დაფერილ შიშველ სხეულს, ამავე ფერის ოდნავ თითქოსდა უფრო მკრთალი ტონის ტალღისებრ დატანილი ხაზები დაუყვება. სხეულსა და მკლავებს შავი კონტური შემოწერს. შავი ფერისაა ის წვრილი კონტურული ნახატიც, რომელიც მკერდის ბრტყელ ფორმას მონიშნავს. სახის ნაწილებიც (ცხვირის, ჩამოშლილი თმების, ბაგეებისა თუ თვალის მონახაზი) ამავე სიძლიერის შავი ხაზითაა აღნიშნული. გამოსახულება ბრტყელია - კედლის სიბრტყეზე თითქმის სრულად განრთხმული.

რაც შეეხება მოხატულობის ამავე მონაკვეთის სხვა, დანარჩენ გამოსახულებებს - კომპოზიციის ორსავე ფრთაზე თანაბრად განლაგებულ წმინდა მამების სამ-სამ ფიგურას, ისინი ასე წარმოგვიდგებიან: ორნი, რომლებიც სარკმლის მარჯვნივ და მარცხნივ დგანან, მსხვერპლის თაყვანისცემად, სამმეოთხედში არიან თავდახრილნი, ყველა დანარჩენი კი - ფრონტალურად გამოისახება და მზერით ჩვენსკენ, მჭვრეტელისკენ არის მომართული. აქ, როგორც ვხედავთ, დარღვეულია ამ კომპოზიციის გვიანა შუა საუკუნეებისთვის დამახასიათებელი, ჩვეული სქემა: ყველა მღვდელმთავარი, გარდა იმ ორისა, რომლებიც კუთხეებში დგანან როგორც ერთ, ისე მეორე ფრთაზე, სამ მეოთხედში უნდა იყვნენ გამოსახული (როგორც მაგ., ჭალის მოხატულობაში). ჩვენი ოსტატისთვის ეს, იქნებ, შეგნებული ხერხია: კომპოზიციიის მარჯვენა ფრთაზე მელქისედეკ აბაშიძეა ბოლო, ფრონტალურ ფიგურად წარმოდგენილი და თუ მის წინ მდგომი, ჩვეულებისამებრ, სამმეოთხედში იქნებოდა გამოსახული, მაშინ ეს, ბუნებრივია, მეტად შეუწყობდა ხელს ყველა დანარჩენთაგან მის გამოყოფას. სწორედ ამას უნდა ითვალისწინებდეს ჩვენი ოსტატი, და, ალბათ, მხოლოდ წინ მდგომთ, მაცხოვრისკენ თაყვანისცემად დახრილ წმინდა მამებს წარმოგვიდგენს სამმეოთხედში, ყველა დანარჩენს კი - ფრონტალურად, რათა მელქისედეკ აბაშიძე მის გვერდით ასეთსავე პოზიციაში მდგომ მღვდელმთავარს გაუთანაბროს. ჩვენი ოსტატი ბოლომდე იცავს არჩეულ წესს: ამ ექვს ფიგურათაგან მხოლოდ ორს, მსხვერპლისკენ თავდახრილთ მოსავთ ჯვრული ომოფორებითა და ჭადრაკული ფელონებით შემკული სამოსი - მარჯვნივ მდგომ ბასილი დიდსა („წ/მიდა ბასილი") და მის საპირისპიროდ გამოსახულ იოანე ოქროპირს („წ/მიდა იო/ანე/ ოქროპირი"). ყველა დანარჩენი (გრიგოლ ნოსელიც კი) ერთფერად (მოწითალო ან მოყვითალო ოქრით) დაფერილი მოსასხამებით წარმოგვიდგება. მათი თანმხლები ასომთავრული წარწერები, მარცხნიდან მარჯვნივ ასე იკითხება: „წ/მიდა სტეფ/ა/ნ/ე/" (პირველმოწამე და მთავარდიაკვანი დახურული წიგნით გამოსახული უწვერული ახალგაზრდა), „წ/მიდა გ/რ/იგოლ" (ნოსელი - გრაგნილით წარმოდგენილი წვეროსანი მოხუცი); შემდეგ კი, მარჯვენა ფრთაზე „წ/მიდა ნიკოლ/ოზი" (საკვირველმოქმედი, წმინდა მღვდელმთავარი - თეთრი თმა-წვერით გამოსახული მოხუცი), მომდევნოსთან კი „მელქის/ე/დ/ე/კ /აბაში/ძე" (ჩვენთვის უკვე ცნობილი ისტორიულ პირი - გელათის მონასტრის წინამძღვარი).

ფერადოვნება აქაც საკურთხევლის ამ ფრიზისებრ გაშლილ კომპოზიციაშიც ისეთივე, როგორიც მის ზემოთ გაშლილ რეგისტრზე ვნახეთ: ჭარბად თეთრანარევია და ცივი და თბილი ფერის სულ ორი-სამი მკვეთრად ლოკალური უსახური ლაქაც ისეთი მონაცვლეობით წარმოგვიდგება, რომ მარტივი ფერადოვანი რიტმი წარმოიქმნას. ისეთივე ნახატიც: შესამჩნევად

გაუმართავი, საკმაოდ მოუხეშავი, უსწორმასწოროც. თვით ხაზი ხისტია და უდიერი, ხაზგასმულად გრაფიკული. ხაზგასმული გრაფიკულობა გარკვეული ოდენობით გვიანპალეოლოგოსურ ნიმუშებსაც ახასიათებს, მაგრამ ჩვენს შემთხვევაში მას უფრო სხვაგვარი ხასიათი აქვს: მოკლებულია პლასტიკურ საწყისს და სრულიად ბრტყელი ფორმის მომნიშვნელია მხოლოდ. მეტიც შეიძლება ითქვას - ხაზი იმდენად მკვეთრია, რომ არსებითად მაინც გამოცალკევებულად, თავისთავადი მნიშვნელობით იკითხება. აქ მომხატველი ოსტატის გაუწაფაობა როდი უნდა მოქმედებდეს მხოლოდ, არამედ მისი ხედვაც, გრაფიკული საწყისისადმი მისი განსაკუთრებული დამოკიდებულებაც.

მოხატულობის საუფლო ციკლის სცენათა მომცველი ფრაგმენტები მხოლოდ დასავლეთის კედელმა, რომ შემოგვინახა, ეს ზემოთაც ითქვა. ითქვა ისიც, თუ რა უმნიშვნელოდ გამოიყურებიან ისინი ამ კედლის მთლიან მოხატულობაში.

დასავლეთი კედლის მოხილვისას შთაბეჭდილება ისეთია, თითქოს ეს სიბრტყითად გაშლილი სცენები თუ ცალკეულ ქტიტორთა სტატიკური ვერტიკალები ერთმანეთისაგან დამოუკიდებლად იყოს შესრულებული და მხოლოდ შემდეგ, ერთმანეთში უწესრიგოდ ჩართული. ის ხალისისებრი სიჭრელე, რაც გვიანა შუა საუკუნეების ქართული კედლის მხატვრობისთვის გახდა ნიშანდობლივი, აქ დამახასიათებლად არის თავჩენილი.

დასავლეთი კედლის ლუნეტის მოხატულობიდან დღეისათვის ცოტა რამ თუ გაირჩევა: ერთგან, სარკმლის ზემოთ, თითქმის ცენტრალურ არეზე მხოლოდ მკრთალად იკითხება სალხინობელის მონახაზი. მეორეგან, კომპოზიციის მარცხენა ფრთაზე, ტანმორჩილი ქალის ფიგურისა და მისივე გრაგნილის ფრაგმენტები. ეს ნიშნავს, რომ აქ, მოხატულობის ამ მონაკვეთისთვის თითქმის ტრადიციული, „მირქმის" სცენა ყოფილა გამოსახული. ამ სცენაში კი, როგორც ცნობილია, ღვთის მოვლენისა და მსხვერპლის იდეაა ხორცშესხმული და, ამდენად, აქ უკვე ნაგულისხმევია ის ორი დიდი თემა, რომლის ილუსტრაცია ჩვენს მოხატულობაში მირქმის ქვემოთაა მეორე რეგისტრად გაშლილი - „ჯვარცმა" და „გარდამოხსნა" („მირქმის" ქვემოთ „ჯვარცმის" გამოსახვა, უფრო იშვიათად „გარდამოხსნისა" - ამავე ყაიდის სხვა ძეგლთა უმრავლესობაშიც დასტურდება: ტაბაკინში, წითელხევსა თუ ბუგეულში). ასე რომ, ეანის მოხატულობამ შედარებით სრულად საუფლო ციკლის თუმც ორად-ორი სცენა შემოგვინახა, მაგრამ იმათაც, რაც შემოგვრჩა, შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ სცენები იმ თავისებური წესით უნდა ყოფილიყვნენ განლაგებული, როგორიც ამ ყაიდის სხვა ძეგლთა მოხატულობაში ვნახეთ.

ორივე სცენა, „ჯვარცმაც" და „გარდამოხსნაც", მოკრძალებული ზომისაა. ისინი არც თუ თანაბრად მოიცავენ კედლის მარჯვენა და მარცხენა მონაკვეთს - „ჯვარცმა", რომელიც მარჯვნივაა გამოსახული, ოდნავ მცირე ზომისაა „გარდამოხსნასთან" შედარებით. მათ შორის ის საკმაოდ ფართო და, საუფლო სცენებისთვის გამოყოფილ კადრთან შედარებით, დაგრძელებული არე ჩნდება მოხატულობისა, სადაც ოსტატი ალექსანდრე მეფის მასშტაბურ ფიგურას და მისსავე თანმხლებ რვასტრიქონიან წარწერას გადმოსცემს: საუფლო სცენებში ასე უჩვეულოდ, ასე უხეშად ჩართული ფიგურა ალექსანდრე მეფისა, როგორც ითქვა, მხოლოდ ზომებით კი არა,

სხვა მრავალი ფორმალური ნიშნითაც გამორჩეულია. შეიძლება ითქვას, გაბატონებულიც მოხატულობის ამ მონაკვეთზე, რაც გარკვეულად ამცირებს მის ორსავ მხარეს გამოსახულ სცენათა მნიშვნელოვნებას.

ორივე სცენის იკონოგრაფია, ისევე როგორც კომპოზიციური გადაწყვეტა ჩვეულებრივია - ფართოდ გავრცელებული გვიანი პერიოდის ჩვენს კედლის მხატვრობაში. „ჯვარცმის" სიმეტრიული, კომპაქტური კომპოზიცია თავიდანვე გვიაშკარავებს გვიანი პერიოდის ნიშნებს: ფიგურები ერთმანეთთან მჭიდრო ინტერვალებით გამოისახებიან, ჯვრის გაშლილი მკლავები შესამჩნევად დაგრძელებულია; დაგრძელებულია ჯვარს მიმსჭვალული მაცხოვრის ხელებიც, რომელიც ზემოდან ისე კეტავს კომპოზიციას, რომ მის ქვეშ მოექცეს სცენის მონაწილე ორივე პერსონაჟი. იოანეს შეჭმუხნული წარბები და ლოყასთან მიტანილი ხელის ჟესტი მწუხარებას გადმოსცემს, ჩნდება ის ორი დამწუხრებული ფრთადაშვებული ანგელოზიც, რომელთა წელზევითი ფიგურები ჯვრის ორსავ მკლავზეა გამოსახული[13]. დასასრულ, სცენის ყოველი პერსონაჟის ფიგურათა (განსაკუთრებით იოანე მახარებლის) ხაზგასმულად დაგრძელებული პროპორციები, რაც პალეოლოგოსთა ხელოვნების გავლენებმა მოიტანეს ჩვენს კედლის მხატვრობაში[14].

ვანის „ჯვარცმა" რომ გვიანპალეოლოგოსური ხელოვნების რომელიღაც ნიმუშის გავლენის შედეგია, ეს ეჭვს არ იწვევს. ოღონდ ესაა, მაცხოვრის ჯვარსმიმსჭვალული ფიგურა არ არის ხაზგასმულად გაზნექილი, ამის შედეგი კი ისაა, რომ აქ ნაკლებად თუ წარმოიქმნება ფიგურის მოძრაობის ის დამახასიათებელი ექსპრესია, რომელიც აშკარად არის გამჟღავნებული გვიანი დროის (როგორც ოფიციალური რიგის, ისე ჩვენი წრის) ძეგლებში.

ვანის „ჯვარცმა" განხილული წრის ძეგლებიდან ყველაზე მეტად წითელხევის ამავე თემის მომცველ სცენებთან პოულობს ანალოგიას ნახატითა და ფერადოვნებით, განწყობილებით, საერთო იერით. საერთოა, ერთი შეხედვით, თუმც უმნიშვნელო, მაგრამ ისეთი საგულისხმო დეტალიც კი, როგორიცაა ღმრთისმშობლის მოწითალო მაფორიუმზე თავისუფლად გაბნეული სამად შეკრული თეთრი წერტილები. ეს ხომ ამ წრის ძეგლებში ფართოდ გავრცელებული, სამოსის ქსოვილის ის დამახასიათებელი სახეა, რომელიც ქტიტორთა ფიგურებზეც შემოგვხვდა.

„გარდამოხსნის" სცენა, „ჯვარცმის" სიმეტრიულ, შეკრულ კომპოზიციასთან შედარებით, უკვე რიტმულ ძვრებზეა აგებული. ჯერ ჩვენსკენ, მჭვრეტელისკენ მომზირალი არიმათიელის მარჯვნივ გადახრილი ტანმაღალი ფიგურა ჩნდება, რომელსაც იესოს უსიცოცხლო სხეული უჭირავს. არიმათიელის გვერდით თავდახრილი ნიკოდიმოსია, რომელიც მეორე მხრიდან შედგომია გარდამოხსნილს. სულ ქვემოთ იოანე მახარებლის ფრონტალურად მდგომი, ტანმორჩილი ფიგურაც გაირჩევა. სცენის მარჯვენა კუთხე თუმც დაზიანებულია (აქ, ამჟამად, ქალის სამოსის ფრაგმენტები

---

[13] ჯვრის ორსავ მკლავს ზემოთ მოქცეული ორი ანგელოზი ადრევე ჩნდება ჩვენი კედლის მხატვრობის ძეგლებში (ვარძიისა თუ XIII საუკუნის დამდეგის „თანღილ თარინგზელში"), მაგრამ მოგვიანებით არა მარტო მათი ზომებია შემცირებული, არამედ გამომეტყველებაც შეცვლილი აქვთ - ორივე ანგელოზი მეტად მწუხარეა, ზოგჯერ მოტირალიც კი.

[14] ყველა ამ ნიშან-თვისებათა შესახებ გვიანი დროის ამ თემის მომცველ კომპოზიციებში იხილე: В. И. Лазарев, История византийской живописи, გვ. 161.

და ხელის მტევნის მონახაზია მხოლოდ), მაგრამ მაინც აშკარად ჩანს თუ კომპოზიციის ზემო, მარჯვენა კუთხეში დაწყებული მოძრაობა როგორ თანდათან ეშვება, რათა ქვემოთ, მარჯვნივ მდგომ ფიგურასთან დასრულდეს. ჩვენი ოსტატის გაუწაფაობა აშკარად ჩანს: აქ არა მარტო კომპოზიციური სქემაა „დანგრეული", არამედ სცენაში მონაწილე პერსონაჟთა მოძრაობაც ვერაა გამართული - კუთხოვანია და უსწორმასწორო, სრულიად პირობითი, მხოლოდ ამ თავისებური რიტმით ერთმანეთთან დაკავშირებული. ამ სცენის თითქმის ზუსტ ანალოგიას ტაბაკინის მოხატულობაში ვპოულობთ. მსგავსება იმდენად აშკარაა, რომ ამ ორ თანადროულ ძეგლში ერთი და იგივე ნიმუში უნდა მოქმედებდეს.

ფერადოვნება „ჯვარცმისა" და „გარდამოხსნის" სცენებში ისეთივეა, როგორიც საკურთხევლის მოხატულობაში ვნახეთ. სხვაობა, მართალია, უმნიშვნელოა და საშემსრულებლო ოსტატობის დონეს ეხება მხოლოდ. მაგრამ ეს ხომ იმას გვიაშკარავებს აქ რომ სხვადასხვა ოსტატის ნახელავთან გვაქვს საქმე - მხოლოდ ორი ოსტატისა კი არა, არამედ მეტისაც. სხვადასხვა ხელი საკურთხეველშიც გამოჩნდა, ქტიტორთა ფიგურებშიც. ამ არცთუ დიდი ზომის ეკლესიაში რამდენიმე ოსტატის ერთობლივი მუშაობა, იქნებ, იმჟამინდელი საქართველოს ამ ერთ კუთხეში, ეკლესიის მომხატველ ოსტატთა რაღაც გაერთიანებას - სახელოსნოსა თუ საძმოს არსებობას მიუთითებს.

ვანის ეკლესიის ამ არასრულად შემორჩენილი მხატვრობის განხილვითაც ბევრი რამ საყურადღება გამოჩნდა. განსაკუთრებით საგულისხმოა ძეგლის ზუსტი თარიღი - 1505-1510 წლები. ამ დროისათვის ასე ზუსტად მხოლოდ ჭალისა და ტაბაკინის წმინდა გიორგის ეკლესიათა მოხატულობა თარიღდება (XV-XVI საუკუნეების მიჯნა, XVI საუკუნის 30-იანი წლები). ჩვენი ძეგლის თარიღი იმასაც გვეუბნება, ის ჭალის მომდევნოდ, ტაბაკინის ეკლესიის მოხატვამდე რომ მოუხატავთ. ამდენად, ვანის ეკლესიის მოხატულობა ხსენებულ ძეგლთა შორის შუალედურ რგოლად ჩანს, მაგრამ თვით მხატვრობით - საუფლო სცენებისა თუ ქტიტორთა ცალკეული ფიგურების კედლის სიბრტყეზე განლაგებით, ასახვის საგნისადმი შემსრულებელ - ოსტატთა დამოკიდებულებით იგივეს ვერ ვიტყვით. ჩვენი ძეგლიც, თუ საშემსრულებლო ოსტატობის დონის მეტ - ნაკლებ სხვაობას არ ჩავთვლით, ძირითადად ხსენებულ ეკლესიათა მხატვრობის მსგავს სურათს გვთავაზობს.

დეკორის ტრადიციული სისტემის გაუბრალოება-გამარტივების პროცესი აქაც სახეზეა. დამახასიათებლად აქაც ჩანს მოხატულობის ირეგულარული ხასიათი, ინტერიერის ხუროთმოძღვრულ ფორმათა გაუთვალისწინებლობა, მოხატულობით კედლის სიბრტყის თითქმის თანაბარი დატვირთვა. ჩნდება გაუბრალოებული სახით შემოთავაზებული ის სანიმუშო მასალა, რომელიც პალეოლოგოსური სქემების გავლენით დამკვიდრდა ამ დარგის ჩვენს მხატვრულ შემოქმედებაში. გაუწაფავი ნახატი, თეთრანარევი, მეტად ღარიბი ფერადოვნება, ორი-სამი ფერის რიტმული მონაცვლეობა, მართალია, აქაც ამ ჯგუფის ძეგლთათვის დამახასიათებლად ჩანს, მაგრამ კიდევ უფრო ნაკლები ოსტატობით ვიდრე ჭალასა თუ ტაბაკინში, ბუგეულსა თუ ილემში: ხაზი მეტად ჩამოუქნელია, ნახატი მეტად უხეშია და მეტად სიბრტყოვანი, ფერიც შესამჩნევად უსახურია,

ჭარბად თეთრანარევი. ქტიტორები და საუფლო სცენებში გამოყვანილი პერსონაჟები აქაც, ერთგვაროვანი მხატვრული მიდგომით როდი გადმოიცემა, არამედ შესამჩნევი სხვაობით, ისე როგორც ამავე წრის, ამავე ჯგუფის ძეგლთა მოხატულობაშია შენიშნული. ისტორიულ „პორტრეტში", საუფლოსაგან განსხვავებით, პალეოლოგოსური ნიმუშების გავლენა ოდნავადაც არ შეინიშნება. ამიტომაც სხვაგვარია ფიგურის პროპორცია, სხვაგვარია ხაზის ხასიათი, რომელიც არა მარტო მეტად ცოცხალია, არამედ რაღაც სახასიათო ელემენტის მატარებელიცაა. აქაც დამახასიათებლად ჩნდება ქტიტორთა ფიგურის სილუეტი - გარეგნულ ნიშანთა ხაზგასმული წარმოჩენით ძალისა და მნიშვნელოვნების ჩვენება. ჩნდება დიდი, ლაკონიურად შესრულებული სახეები, სადაც, ალბათ, რეალურის მიახლოვებული, კონკრეტულ სახასიათო დეტალებია მინიშნებული. ეს ჩვენს ძეგლში, თუმცა ნაკლებად, გაცილებით სუსტად წარმოჩინდება, ვიდრე ჭალასა და ბუგეულში გამოყვანილ ქტიტორებთან. მაგრამ მომხატველ ოსტატთა ამ მხრივ მიმართული სწრაფვა მაინც საგრძნობია. ასე რომ, ამ კონკრეტულ შემთხვევაშიც იგივე მიდგომა, თითქმის იგივე მხატვრული მოდელი ჩანს, როგორც საერთოდ დამახასიათებელია განსახილველი ჯგუფის ყველა სხვა ძეგლისთვის. ამ ერთიანი მხატვრული მოვლენის თითქმის ერთგვაროვან ფონზე აშკარად იკითხება ვანის ეკლესიის მომხატველთა ხელი: სხვათაგან ოსტატობით გამორჩეული კი არა, არამედ უბრალოდ - ერთიანი საძმოს ოსტატთა ხელი, რომელთაც სხვებისაგან განსხვავებული, რაღაც თავისი, საკუთარი აქვთ. მათი ნახელავი მხოლოდ ერთ თავისებურებას ატარებს. ეს ეკლესიის მოხატულობაში ქტიტორთა სრულ ბატონობას ეხება. ქტიტორთა პორტრეტი ამგვარ ძეგლებშიც (ჭალაშიც, ბუგეულშიც, წითელხევსა თუ გელათის წმინდა ელიას ეკლესიაში, ტაბაკინშიც). როგორც სიმრავლით, ისე მნიშვნელოვნებითაც გამორჩეულია, მაგრამ ასე მოურიდებლად მაინც არა. ეს ისეა, რადგან ქტიტორთა პორტრეტები ახლა უკვე იერარქიულად მათთვის დაუშვებელ, წმინდა ადგილებსაც მოიცავენ - საკურთხევლსაც, დასავლეთი კედლის მეორე რეგისტრსაც. ამგვარი რამ ახალი არ არის და, ამდენად, მკრეხელობად არ იქნებოდა მიჩნეული (სამაგალითოდ ადრექრისტიანული მოზაიკების გახსენებაც კმარა. იმ მასალისაც, რომელსაც ჩვენი ხელოვნების ძეგლები გვაძლევენ: კუმურდოსა და დოლისყანის ტაძართა ცოკოლ ზონაში წარმოდგენილ ქტიტორთა რელიეფური გამოსახულებანი). საგულისხმო აქ სხვა რამეა: ჩვენი ქტიტორები ეკლესიის მთლიან მოხატულობაში, მართალია, ერთი მხრივ, სრული ბატონობის პრეტენზიას აცხადებენ, მაგრამ ისიც ხომ ჩანს, მხატვრული სახის თვალსაზრისით თუ როგორ დაქვეითდნენ, სიმრავლის მიუხედავად, თუ როგორ დაცოტავდნენ ისინი. კლასიკური ხანის მოხატულობათა საქტიტორო გამოსახულებების მნიშვნელოვნებისა, რომელიც ჩვენს ქტიტორებზე ქვეცნობიერად თუ მოქმედებს, აქ როგორც ვხედავთ, ცოტა რამ თუ არის შემორჩენილი და იქნებ ეკლესიაში მათი საარსებო სივრცის ზრდა ამითაც იყოს გამოწვეული. მნიშვნელოვანი ფაქტორია ეს ხომ ჩვენს მხატვრულ შემოქმედებაში ჩვენი ქვეყნის იმჟამინდელი ვითარების შესაბამის საგულისხმო ცვალებადობას ასახავს.

ზეგანის წმინდა მარინა

კახეთის იმ მცირერიცხოვან ძეგლთა შორის, რომელთა კედლებმაც ხალხურ ხელოვნებას ნაზიარევი მოხატულობა შემოგვინახა, განსახილველად კიდევ ერთი – ზეგანის წმინდა მარინას ეკლესია შევარჩიეთ. დღეისათვის მხოლოდ ფრაგმენტულად შემორჩენილი მოხატულობა ამ ეკლესიისა თავისთავად უკიდურესი მიამიტობით თუმც თავისებურად მომხიბვლელია, მაგრამ არც შესრულების ოსტატობით გამოირჩევა, არც ოდნავ მაინც დახვეწილი ნახატითა და არც ფერადოვანი მთლიანობით. ამ ძეგლის მნიშვნელობა უფრო ისტორიული ხასიათისაა. ჯერ ერთი – ამ სრულიად მარტივად მოწოდებულ მხატვრობაში ის ნიუანსისმიერი იკონოგრაფიული თავისებურება ჩნდება, რაც უფრო ფართოდ, უფრო მრავალმხრივ წარმოგვიჩენს ჩვენი ქვეყნის იმჟამინდელ კულტურულ მისწრაფებას. და მეორე – უკიდურესი უბრალოებით, ხალხური ხელოვნების ნიშნების თავისუფალი გამოყენებით, ამასთან მხოლოდ ინერციის სახით. მხოლოდ შორეულ იმპულსად მოქმედი ტრადიციული მხატვრული სისტემის უუნარო გადაწყვეტით ისე შესამჩნევად არის დაშორებული თვით ამგვარივე ბუნების ძეგლებში დამკვიდრებულ სქემებს, რომ ამ პატარა ეკლესიის მოხატულობა განხილული მხატვრული ნაკადის დასასრულ ეტაპადაც შეიძლება დავსახოთ.

წმინდა მარინას ეკლესია ჭერემისწყალის ხეობაში, ზეგანის ყველაწმინდის მონასტრის მახლობლად დგას. გეგმაში ჯვრისებრი ფორმის ეს მცირე ზომის ნაგებობა, რომელსაც დაბალი გუმბათი აგვირგვინებს, ქრისტიანობის უადრეს ხანას, მეხუთე საუკუნეს განეკუთვნება[1].

მოხატულობა, ყველა გვიანი დროის ძეგლებისთვის დამახასიათებლად, მთლიანად მოიცავს ეკლესიის კედლებს, გუმბათის და მის დაბალ ყელს, ტრომპებს, შესასვლელისა და სარკმელთა წირთხლებსაც კი. სცენები თუ წმინდანთა ცალკეული ფიგურები არსად არ არის თანაბარი ზომის, არსად არ არის ერთმანეთისგან მკაცრად გამიჯნული. რეგისტრთა გამყოფი, უსწორმასწოროდ დატანილი ვიწრო ფერადოვანი ზოლები, როგორც კალაურის მოხატულობაში, მხოლოდ ჰორიზონტალურად დაუყვებიან გამოსახულებებს, ვერტიკალურად კი არა. ერთი შეხედვით, ამიტომაც ასე ერთიანად, ასე თანაბრად აღიქმება ამ პატარა ეკლესიის მოხატულობა. თუმცა დაკვირვებისას სცენებიც გაირჩევა და ცალკეული გამოსახულებებიც. მათთვის თვალის მიდევნებისას ისიც ჩანს, მთლიანი მოხატულობა, სხვადასხვა მასშტაბის გამოსახულებებით კედელთა სიბრტყის თანაბარი დატვირთვის მიუხედავად, ამ თავისებური მომხატველი ოსტატისთვის არც თუ ხელსაყრელი სივრცის შესაბამისად რომ არის წარმოდგენილი.

ეკლესიაში შემსვლელი პირველად საკურთხევლის აფსიდზე ამახვილებს ყურადღებას, მის მომდევნოთ, ჯვრის მკლავთა კამარებზე და მხოლოდ შემდეგ ხდება შესაძლებელი ეკლესიის სუსტად განათებულ კედლებზე

---

[1] Г. Чубинашвили, Архитектура Кахетии, გვ. 161-264.

მოხატულობის დანარჩენი მონაკვეთების თანდათანი მოხილვა.

საკურთხევლის კონქი მთლიანად მოიცავს „ვედრების" თემას (შემორჩენილია მაცხოვრის ტახტის ფრაგმენტები, ნათლისმცემლისა და ტეტრამორფის დაზიანებული ფიგურები). კომპოზიცია აგებულია ტრადიციისამებრ, ოღონდ სცენის მონაწილე მთავარანგელოზები, სივრცის სიმცირის გამო, ბემის კედლებზე არიან გადატანილი. ისინი ისეთსავე პოზიციაში დგანან, როგორც ილემის მოხატულობის ასევე ბემის კედლებზე გადატანილი მთავარანგელოზები – სახე და ოდნავ ქვემოთ დახრილი ფეხები სამმეოთხედში, სხეული კი ფრონტალურად.

ქვედა რეგისტრი მოხატულობის ამ მონაკვეთზე არც თუ ჩვეულებრივია: აქ სრულიად სხვადასხვა ზომისა და აზრობრივად სრულიად სხვადასხვაგვარი დატვირთვის მქონე ფიგურებია გამოსახული. სარკმლის ქვემოთ, ხაზგასმულ ცენტრალურ ვერტიკალზე, განსახილველი ყაიდის ძეგლებში მრავლად დამოწმებული კომპოზიცია – „ხატი მიძინებისა" – ჩნდება. მის ორსავე მხარეს ჩვენი ოსტატი თითო მასშტაბურ ფიგურას წარმოგვიდგენს: მარცხნივ გვიანპალეოლოგოსთა ძეგლებისთვის დამახასიათებლად, ფართოდ გაშლილი გრაგნილით გამოსახულ ერთადერთ ეკლესიის მამას (ქუდის ნახატით ის კირილე ალექსანდრიელი უნდა იყოს), საპირისპირო მარჯვენა მხარეს კი – მოწამე ქალის მდგომარე ფიგურას. ასომთავრული წარწერა მხოლოდ ამ ფიგურასთან იკითხება: „წ/მინდა/ /მ/არ/ი/ნ/ა/". საკურთხევლის მოხატულობაში მოწამის ჩართვა და ისიც ასე გამორჩეულად, ჩვენს ძეგლებში, მართალია, არ არის დადასტურებული (მოწამენი ქართულ ტაძართა მოხატულობათა ამ მონაკვეთებში მხოლოდ საკურთხევლის სარკმლის წირთხლებზე თუ გამოისახებიან), მაგრამ ეკლესია ხომ ამ მოწამის სახელზეა აგებული და, ამდენად, ეს უჩვეულობაც ამ შემთხვევაში გამართლებული ჩანს.

უჩვეულო უფრო ისაა, ჩვენი ოსტატი წმინდა მამის ერთადერთ ფიგურას რომ გამოსახავს. აქ, იქნებ, გასათვალისწინებელია მოხატულობის ამ მონაკვეთის კომპოზიციური გადაწყვეტა: ესოდენ მცირე ზომის საკურთხეველში რაკი აუცილებელი გახდა მოწამის გამოსახვა, დარჩენილი ადგილი აღარ იძლეოდა ტრადიციულად დადგენილ ეკლესიის მამათა რამდენიმე ფიგურის წარმოდგენის საშუალებას და ოსტატიც ერთადერთი ფიგურის შერჩევით კმაყოფილდება. ეს თითქოს დამაჯერებელია, მაგრამ იმის დადგენა, თუ რატომ არის გამოსახული სწორედ კირილე ალექსანდრიელი და არა სხვა რომელიმე ეკლესიის მამა, ჩვენ ვერ შევძელით[2].

ბემის სამხრეთისა და ჩრდილოეთის კედელთა ქვედა მონაკვეთები დიაკონთა თითო ფიგურას მოიცავს. ორივე ხაზგასმულად დაგრძელებული პროპორციებით ჩანს. ორივეს ღია, თეთრანარევი ლურჯით დაფერილი

---

[2] საკურთხეველში გამორჩეულად გამოსახული ამ ორი ფიგურის, წმინდა მარინას და კირილე ალექსანდრიელის ხსენების დღე ერთმანეთს არ ემთხვევა. ამ წმინდა მამის გამოსახულება, იქნებ, პასუხია მართლმადიდებლებსა და ნესტორიანთა შორის ურთიერთობის გამწვავებისა – ის ხომ ნესტორიანთა ყველაზე დიდი მოწინააღმდეგეა, ავტორი ნესტორიანთა წინააღმდეგ მიმართულ ეპისტოლეებისა, - მაგრამ ჩვენი ქვეყნის ისტორიის გვიანი პერიოდში ამგვარი რამ დადასტურებული არ არის.

სამოსი მოსავს, ორივე ფრონტალურად დგას, ისე, რომ ფეხები, ბემის მთავარანგელოზთაგან განსხვავებით, გარდიგარდმო აქვთ გაბჯენილი. ეს გასაგებია – ამგვარი რამ ჩვეულებრივია განსახილველი ყაიდის ძეგლებისთვის: მთავარანგელოზები და დიაკვნები თუმც ერთსადაიმავე სიბრტყეზე, ერთმანეთის ზემოთ და ქვემოთ დგანან, მაგრამ ერთნი (მთავარანგელოზები, რომლებიც „ვედრების" კომპოზიციის პერსონაჟები არიან) ერთმხრივ დახრილი ფეხებით პირობითად მოძრაობენ საკურთხევლისკენ, მეორენი კი – სრული ფრონტალობით სრულ დამოუკიდებლობას ინარჩუნებენ.

საკურთხეველში ქვის ის უძრავი ტრაპეზიც მოხატულია, რომელიც ეკლესიის თანადროული, ქრისტიანობის უადრესი დროისა უნდა იყოს. ამ საშუალო ზომის ტრაპეზის მოხატულობა მსხვერპლის თემასთან დაკავშირებულ კიდევ ერთ კომპოზიციას გვთავაზობს: დაგრძელებული ფორმის ბარძიმში გარდაცვლილი იესოს თავია გამოსახული. ეს, განსახილველი ყაიდის ძეგლებში ფართოდ გავრცელებული კომპოზიცია (მაგალითად, ილემსა და ბუგეულში), როგორც ცნობილია, ორივე სახის ზიარების მომცველ ევქარისტიის ხატს გადმოსცემს.

დროისმიერი იკონოგრაფიული ტენდენცია გუმბათის მოხატულობაშიც ჩანს. ეკლესიის ინტერიერის ამ მონაკვეთის დღეისათვის თუმც ცოტა რამ შემორჩა, მაგრამ ფიგურის მონახაზითა და ჯვრული შარავანდის ფრაგმენტებით ჩანს, რომ აქ მაცხოვრის მასშტაბური ფიგურა წელზევით ყოფილა გამოსახული – „ქრისტე ყოვლისმპყრობელი". ეს ის ცნობილი ბიზანტიური სქემაა, რომელიც ჯერ კიდევ შუაბიზანტიურ პერიოდში ჩამოყალიბდა და რომელიც ჩვენში მხოლოდ მოგვიანებით, მხოლოდ XIV საუკუნიდან იქნა დამკვიდრებული (ეს ასეა წალენჯიხაში, უბისაში, სადაც გუმბათოვანი სქემაა გამოყენებული, უფრო გვიან კი – სვეტიცხოველში). ასე რომ, უჩვეულო აქ თითქოსდა არაფერია, თუ არა ერთი მომენტი: თუ მკაცრად ვიმსჯელებთ, ჩვენს ოსტატს, მას შემდეგ, რაც მან საკურთხეველში „ვედრების" თემა შემოგვთავაზა, ეს არ უნდა დაეშვა – „უფალი ვედრებითა" და „უფალი ყოვლისმპყრობელი" არსებითად ხომ ერთი და იმავე თემის გამეორებაა და გუმბათშიც, ტრადიციისამებრ, მხოლოდ მაშინ შეიძლებოდა „ყოვლისმპყრობელის" გამოსახვა, თუ საკურთხეველში ღმრთისმშობლის თემა იქნებოდა გაშლილი (ისე, როგორც ეს მოგვიანო დროის მრავალ ჩვენს ძეგლზეა დამოწმებული – გელათის წმინდა გიორგისა თუ ლევან კახთა მეფის დაკვეთით შესრულებულ გუმბათიან ეკლესიათა მოხატულობაში). ეკლესიის მომხატველი, ერთი მხრივ, როგორც ჩანს, ვერ თმობს „ვედრების" ჩვენთვის ტრადიციულ თემას (ის ხომ ამ ყაიდის ყველა სხვა ძეგლშიც მყარადაა დამკვიდრებული. ამასთან, მოხატულობის იკონოგრაფიული პროგრამის მიხედვით მსხვერპლის თემას საკურთხეველში უფრო მეტად ხომ სწორედ „ვედრება" შეესატყვისება), მეორე მხრივ – რადგან ეკლესია გუმბათიანია (ერთადერთი ამ ყაიდის ძეგლებს შორის) იმ თემას მიმართავს, რომელიც დროითაა ნაკარნახევი. ჩვენი ოსტატის სწრაფვა ამ მხრივ თითქოსდა გასაგებია, ოღონდ გაუმართლებელია საერთო იკონოგრაფიის თვალსაზრისით.

ჯვრის მკლავეთა კამარებზე გაშლილ საუფლო ციკლის სცენათაგან პირველია „შობა უფლისა". ეს სცენა სრულად მოიცავს სამხრეთი მკლავის

კამარის ორსავე მხარეს, ისე, რომ თუ კამარის აღმოსავლეთ მონაკვეთზე „შობა" და „ჩვილის განბანვა" უნდა განთავსდეს, დასავლეთით, თითქოსდა დამოუკიდებლად, ფრონტალურად მდგომ მოგვთა შედარებით დიდი ზომის ფიგურები. ეს სამი თანმიმდევრული ეპიზოდის მომცველი ქრისტოლოგიური სიუჟეტი წარმოდგენილია თავისებური იკონოგრაფიული სქემით: ჯერ ერთი, ჩვილი იესო მარიამის უკან, ბაგის პირას კი არ არის გამოსახული ჩვეულებისამებრ, არამედ უფრო მნიშვნელოვნად — მწოლიარე ღმრთისმშობლის თავთან; და მეორე, მოგვები მოწყვეტილი არიან ძირითად სცენას. ის, რომ ჩვენმა ოსტატმა მხოლოდ კამარის სიმცირის გამო დაანაწევრა ეს ერთიანი სცენა, სავარაუდოდ არ გამოდგება, რადგან იგი, ძალზე ხშირად, თვით ერთსადაიმავე სცენაში მონაწილე და ერთნაირი მნიშვნელობის მქონე ფიგურებსაც კი, ერთმანეთისაგან სრულიად განსხვავებული მასშტაბით გამოსახავს (სამაგალითოდ განბანვის სცენაც კმარა). ამდენად, ჩვენი ოსტატი უხერხულად არც აქ ჩათვლიდა „შობის" ძირითადი სცენის გვერდით მოგვთა პატარა ფიგურები გამოესახა. ეკლესიის მომხატველი სხვაგვარად მოიქცა და მოგვთა ფიგურებიც ისე წარმოგვიდგინა, რომ არა მხოლოდ ფორმალურად (ისინი ხომ კამარის საპირისპირო ქანობს მოიცავენ), არამედ აზრობრივადაც გამოაცალკევა ძირითად სცენას: მათი მასშტაბური, ფრონტალურად მდგომი ფიგურები ჩვილის თაყვანისცემას კი არ გამოხატავენ, არამედ თითქოსდა საგანგებოდ ჩვენთვის, მჭვრეტელთა სამზერლად არიან გამიზნულნი — ადრექრისტიანული იკონოგრაფიული სქემის იმ ერთ-ერთი ჩვეული ვარიანტისგან განსხვავებით, სადაც „შობის" სცენისგან პირობითად გამიჯნული მოგვები თუმცა ცალკე გამოისახებიან, მაგრამ, ამის მიუხედავად, ისინი მაინც თაყვანისცემას გამოხატავენ[3]. ჩვენი ოსტატი უფრო სხვაგვარ გადაწყვეტას უნდა გვთავაზობდეს: აქ, როგორც ჩანს, ის შემთხვევაა, როცა გამორჩეულად გამახვილებულია მოგვთა მესიანური წინასწარუწყება შობისა — მით უფრო, რომ მოხატულობაში არ ჩანს ქრისტოლოგიური ციკლის აუცილებელი, ღვთის განკაცების წინასწარუწყების მომცველი სცენა — „ხარება".

მომდევნო სცენა, თუ ისტორიულ თანმიმდევრობას მივყვებით, სამხრეთის გვერდითვე მდებარე დასავლეთის კამარაზე კი არ არის გამოსახული, როგორც მოსალოდნელი იყო, არამედ მოპირდაპირე მხარეს — ჩრდილოეთის კამარაზე. სცენების განაწილებისას ეს მინიატურული ინტერიერი ოსტატის მიერ ისევე უნდა აღიქმებოდეს, როგორც ორი დარბაზული სივრცე: ჯერ, შესასვლელის გამო, სამხრეთისა და ჩრდილოეთის გრძივი მკლავის კედელთა სიბრტყეები აღიქმებოდა ერთმანეთის მონაცვლეობით, თანმიმდევრულად, შემდეგ კი — მათ შუა მოქცეული, დასავლეთი მკლავის კედელთა სიბრტყეები. „შობის" მომდევნო სცენების ჩრდილოეთი მკლავის კამარაზე გამოსახვა ამიტომაც არის გამართლებული. ამ მკლავის დასავლეთით „ნათლისღება" ჩნდება, აღმოსავლეთით კი — „ფერისცვალება" (ჩვენი წრის ძეგლებისთვის თითქმის აუცილებელი, გამოცხადების ამ ორი სცენის ერთმანეთის გვერდიგვერდ გამოსახვის კიდევ ერთი მაგალითი).

---

[3] ასეთი რამ, როგორც ცნობილია, მცირე აზიის არქაიზებულ ძეგლებშია დამოწმებული: თოკალე კილისესა და ტრაპეზუნდის წმინდა საბას მონასტრის აღმოსავლეთ კაპელაში, ძიერენლე საკლი კილისეშიც. დაწვრ. ის., M. Restle, Die byzantinische... ტაბ. 76, 114, 535.

„ნათლისღების" სცენიდან ამჟამად ცოტა რამ თუ იკითხება: ნათლისმცემლის ფიგურა საერთოდ არ გაირჩევა, იესოს ფიგურა კი მხოლოდ ფრაგმენტულად შემორჩა მოხატულობას. ფრაგმენტულად ჩანს ხელებზე თეთრ-ქსოვილგადაფარებული ორი ანგელოზიც.

„ფერისცვალების" სცენა არ არის გამორჩეული რაიმე იკონოგრაფიული თავისებურებით. კომპოზიცია აქ თითქმის ისევეა გაშლილი, როგორც კალაურის მოხატულობაში (როცა მოციქულები ძირითად მოქმედებაში ყოველგვარი ინტერვალის გარეშე არიან ჩართული). კომპოზიციის ცენტრში ფრონტალურად მდგომი მანდორლიანი მაცხოვრის თანმხლებ წინასწარმეტყველთაგან, დღეისათვის, მხოლოდ ერთი – მოსე წინასწარმეტყველი შემორჩა მოხატულობას.

საუფლო ციკლის მომდევნო სცენებს ჩვენი ოსტატი დასავლეთი მკლავის კამარაზე წარმოგვიდგენს: მარჯვნივ „ჯვარცმას", მარცხნივ – „ამაღლებას". ორივე სცენა ფრაგმენტულია, ორივე ნახევრად შემორჩენილი. „ჯვარცმის" კომპოზიციაში იკონოგრაფიულად საგულისხმო ორი დეტალია: ერთი ის, რომ კომპოზიციის ზედა კუთხეებში – მარჯვნივ და მარცხნივ, მზისა და მთვარის გამოსახულებანი ჩნდებიან და მეორე – ჯვარზე მიმსჭვალულ მაცხოვრის ფეხებთან, როგორც ჩვეულებრივ გვხვდება ხოლმე, ადამის თავია გამოსახული, ოღონდ თავი, უკვე უჩვეულოდ, თვალღიაა. ჩვენს სახვით ხელოვნებაში გავრცელებული ამ ორი მნათობის გამოსახულება იმას უნდა მიუთითებდეს, რომ აქ „ჯვარცმის" კონკრეტული მომენტი კი არ არის ნაჩვენები, არამედ ყოვლისმომცველი დრო, კოსმიური ჟამია ნაგულისხმევი. ამგვარ დროში ადამის ცოცხლად გამოსახვა კი ჩვენს ოსტატს იმისთვის დასჭირდა, რათა სცენის მომხილველს „ჯვარცმასთან" ერთად „ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნაც" წარმოედგინა (ჯვარცმა ხომ ადამის ცოდვის დამხსნელი მსხვერპლია და თავის ბუნებით ჯოჯოხეთის დაქსებას ნიშნავს). მით უფრო, რომ „ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნა" მოხატულობაში არ არის ასახული (იქნებ იმიტომ, რომ ეკლესიის მცირე ზომები არ იძლეოდა მთლიანი საუფლო ციკლის გაშლის საშუალებას და ოსტატიც, მოხატულობის იკონოგრაფიული პროგრამის შესაბამისად, იმ სცენებს ირჩევს, სადაც გამორჩეულად მსხვერპლის თემაა გამახვილებული).

„ამაღლების" ორნაწილიან კომპოზიციაზეც, დღეისათვის, ცოტა რამის თქმა თუ შეიძლება. ზედა ზოლში, სადაც მაცხოვარს ორი ანგელოზი აამაღლებს, მანდორლის კონტურები, ანგელოზთა ხელის მტევნები და მათივე მოსასხამთა კალთები გაირჩევა, ქვემოთ კი მოციქულთა წელზევით გამოსახულ ფიგურათა ფრაგმენტები.

ეკლესიის ამ ჯვრისებრ გაშლილ მკლავთა კამარებზე გამოსახული ხუთი სცენით ჩვენმა ოსტატმა გაასრულა საუფლო ციკლი და მოხატულობის დანარჩენი მონაკვეთებიც ცალკეულ ფიგურებს დაუთმო.

კამარებს შორის მოქცეულ კედელთაგან, ზემო რეგისტრებზე, მოხატულობა მხოლოდ დასავლეთის კედელს შემორჩა (სამხრეთით კარია გაჭრილი, ჩრდილოეთის კედელი კი, როგორც ითქვა, ამჟამად შიშველია, ბათქაშშემოცლილი). აქ მხოლოდ სარკმლის ორსავე მხარეს გამოსახული, მუხლზემოთ წარმოდგენილი თითო უწარწერო ფიგურა გაირჩევა. მარჯვნივ მდგომი, შარავანდმოსილი მოწამე ქალია – ჩვენსკენ ჯვრითა და ქედრებად

მომართული; ხოლო მეორე ყრმა – ისიც შარავანდმოსილია, ისიც მავედრებელი, ოღონდ ჯვრით კი არა, სახარებით წარმოდგენილი. მათი იკონოგრაფია, ცხადია, იმას მიგვანიშნებს, რომ აქ ჩვენი რელიგიური „პანთეონის" ცნობილი მოწამენი – კვირიკე და ივლიტაა გამოსახული.

ქვედა რეგისტრებზე ასეთი სურათია: შესასვლელის კედლებზე, მარჯვნივ და მარცხნივ, ამ მოგვიანო დროის ძეგლებისთვის დამახასიათებლად – ისე, როგორც ბუგეულის მოხატულობაში ვნახეთ, ეკლესიის მფარველ მთავარანგელოზთა დიდი ზომის თითო ფიგურა დგას (მათგან ერთი, რომელიც შემორჩენილია, ხმალამოწვდილი მიქაელია), საპირისპირო მხარეს კი, ჩრდილოეთი მკლავის დასავლეთის კედელზე, ვედრებად მუხლმოყრილი, მჭვრეტელისკენ მომზირალი ქტიტორია გამოსახული.

ჩვენი ეკლესიის ამ ქვედა მონაკვეთების მოხატულობაში განსაკუთრებულად გამორჩეული ერთადერთი ფიგურაა: დასავლეთი კედლის ფართო არეზე წარმოდგენილი ძლევის წმინდა გიორგი. დაზიანების მიუხედავად ჩანს, რომ ამ ფიგურის გამორჩეულობა არა მარტო მასშტაბით, საერთო ზომების გაზრდით არის გამახვილებული, არამედ უტრირებული მარჯვენა ხელით და შუბით – ფერადოვნებითაც (სხვათაგან განსხვავებით, აქ ფონი მოწითალო ოქროსფერია, რომელზედაც მკაფიოდ გამოიყოფა მეომრის ლურჯი მოსასხამი და ცხენის თეთრი ფერის ფართო ლოკალური ლაქა). დანარჩენ წმინდანთა ვინაობის დადგენა ძნელდება – ყველა უწარწეროა, ყველა ძლიერად დაზიანებული. ამ წმინდანთაგან, მდგომარედ გამოსახული ორი ფიგურა დასავლეთის კედელზე, „ჯვარცმის" ქვემოთ არის შემორჩენილი, ორ-ორი კი, წელზემოთ მოცემული, ჩრდილოეთის მკლავში – აღმოსავლეთისა და დასავლეთის კედელთა მცირე ზომის შუანა რეგისტრზე. აქვე, ამავე ჩრდილოეთი მკლავის აღმოსავლეთ მონაკვეთზე, ჩვენი ოსტატი ორმოცი მოწამის ამსახველ სცენას წარმოგვიდგენს. დაზიანების მიუხედავად ჩანს, რომ ეს სცენა საკმაოდ ფართოდ, იატაკის დონემდე ყოფილა გაშლილი. ზეგანის წმინდა მარინას ეკლესიის მოხატულობა სწორედ ამ ფართოდ გაშლილი სცენით არის გასრულებული.

სცენებისა და ცალკეულ გამოსახულებათა განხილვამ გვიჩვენა, რომ ჩვენი ოსტატი (ერთადერთს – საკურთხევლისა და გუმბათის თანაარს თემას თუ არ ჩავთვლით) სრული სიზუსტით იცავს მათი განლაგების დადგენილ წესს – მაშინაც კი, როცა სცენები ისტორიული თანამიმდევრობით კი არა, არამედ უკვე სიმბოლურად უკავშირდებიან ერთმანეთს. ამ მხრივ საგულისხმოა მოხატულობის იკონოგრაფიული პროგრამის შესატყვისად გააზრებული ორი სცენის – „ნათლისღებისა" და „ორმოცი მოწამის" ერთმანეთის პირისპირ გამოსახვა.

ცნობილია, რომ მაცხოვრის მსხვერპლის იდეა, რომელიც ნათლისღებაში ჩნდება, იესო ნაზარეველის სიკვდილსა და აღდგომას განასახიერებს (წყალში ჩასვლისას კვდება „ძველი ადამი", ცოდვილი ადამიანი და აღდგება ახალი, განწმენდილი, მარადიული ცხოვრების მოწილადე). ნათლისღება სწორედ მსხვერპლის იდეით ერთიანდება მოწამეთა ღვაწლთან, რადგან მოწამეთა სისხლი ქრისტიანთათვის ისევე გაიაზრება როგორც ემბაზი ე. ი. მსხვერპლი (ამ მხრივ დამახასიათებელ მაგალითად წარმოგვიდგება ქორეთის მოხატულობა). ეს მით უფრო ითქმის სებასტიის ორმოცი მოწამის მსხვერპლზე, რომელიც უკვე თავისთავად არის ნათლისღების ანალოგი-

ური[4]. ამდენად, გასაგებია ამ ორი სცენის – „ნათლისღებისა" და „ორმოცი მოწამის" მხატვრობის ძეგლებში ერთმანეთის პირისპირ გამოსახვა: ეს ასეა ოჰრიდის წმინდა სოფიის XI საუკუნის კედლის მხატვრობაში[5], კიევის წმინდა სოფიის – XI-XII საუკუნეების მოზაიკისა[6] და სოპოჩანის XIII საუკუნის მოხატულობაში[7]. ხსენებული კომპოზიცია ჩვენს სახვით ხელოვნებაშიც ადრიდანვე, XII საუკუნის დამდეგიდანვე გვხვდება – კედლის მხატვრობის ნიმუშებზეც, მინიატურასა თუ ხატწერის ძეგლებზეც. XVI საუკუნის კედლის მხატვრობაში ეს სცენა მხოლოდ ორგან არის ასახული, ორივეგან ამავე ყაიდის ძეგლზე – ტაბაკინსა და ჭალის ეკლესიის კანკელზე, ორივეგან, როგორც ჩვენთან, მოკლე რედაქციით, ორივეგან ფრიზისებრ გაშლილი და, რაც საგულისხმოა, ტაბაკინის მხატვრობაშიც სცენა, ჩვენის მსგავსად, ჩრდილოეთის კედელზეა გამოსახული.

„ნათლისღებისა" და „ორმოცი მოწამის" ამსახველი სცენები ზეგანის წმინდა მარინას ეკლესიის მოხატულობაშიც ერთმანეთის მოპასუხე კედლებზე გამოისახება (ორივე ჩრდილოეთის მკლავში, დასავლეთისა და აღმოსავლეთის კედლებზე), ოღონდ არც თუ ტრადიციისამებრ, ისე, რომ ეს ორი სცენა ზუსტად ერთმანეთის პირისპირ მოექცეს (თუ „ნათლისღება" კამარის იმპოსტზე იწყება და სწვდება მის წვერს, „ორმოცი მოწამე" ქვემოთ – მოხატულობის ქვედა რეგისტრზეა წარმოდგენილი). ეს უმნიშვნელო გადახვევა წმინდა მარინას ეკლესიის მაგალითზე გამართლებული ჩანს: გასათვალისწინებელია არა მხოლოდ მცირე ზომები ამ ნაგებობისა, არამედ

---

[4] „ორმოცი მოწამის სიკვდილის გარემოებანი: გაყინული ტბის წყალი, მოწამეთა სიშიშვლე, ნათება და ზეცით გარდამოსული გვირგვინი, დასასრულ – ორმოცი რიცხვის სიმბოლიკა იმისათვის გამოიყენება, რათა ამ მოწამეთა ვნება აიხსნას, როგორც ნათლისღება წყლით და ცეცხლით. მეტიც, ამ თეთრად მოსილ, გვირგვინდებულ უდანაშაულოთა, საბოლოოდ კი – მოწამეთ შერაცხილთა გუნდი ქრისტეს სულიერ სასძლოსთან არის შედარებული". A. Gabrilovic, The Forty in Art: The Byzantine Saint, ed. by Hackel, 1981, p. 190-194. ორმოცის სიმბოლიკას ნათლად განმარტავს წმინდა ბასილი კესარია – კაბადოკიელი: „ორმეოცნი შემოვედით ასპარეზსა ამას და ორმეოცნიცამცა გჳრგჳნოსან ვიქმნებით! უფალო, ნუმცა დაეკლდებით რიცხუსა ამას ნუცა ერთი. რამეთუ რიცხჳ ესე პატიოსან არს, რომელსა შენ პატივ – ეც წმიდათა მათ შენთა მარხვათა ორმეოც დღე. რომლითა სჯულის დებაჲ სოფლად შემოჳდა მოსჱს მიერ: ორმეოც დღე მარხვითა ელია გამოიძია ღმერთი და ღირს მას ხილვასა შეემთხჳნეს იგინი" ორმეოცთა მოწამეთათვის, გვ. 120.

[5] ამ ეკლესიის მოხატულობაში ეს ორი სცენა ერთსადაიმავე შუა რეგისტრზე ერთმანეთის მოპასუხე სამხრეთისა და ჩრდილოეთის კედლებზეა წარმოდგენილი. G. Babic, Les chapelles annexes des églises byzantines, Paris, 1961, გვ. 117-121.

[6] ამ შემთხვევაში ორმოცი მოწამე ტაძრის სანათლავშია გამოსახული, რაც, უკვე თავისთავად, მიუთითებს ნათლისღებასთან ამ სცენის აუცილებელ კავშირს. Н.А. Окунев, Крещальня Софийского собора в Киеве: Записки отделения русской и славянской археологии Императорского Русского Археологического общества, СПБ., 1915, გვ. 113-137, სურ 33, ტაბ. XXI, XXII.

Г.Н. Логвин, София Киевская, М., 1971, გვ. 44-45.

[7] სოპოჩანის მოხატულობაში ორივე სცენა ტრანსეპტშია გამოსახული. „ნათლისღება" სამხრეთი მკლავის კამარის ორსავე მხარეს მოიცავს, ხოლო „ორმოცი მოწამე" ზუსტად მის საპირისპირო მხარეს – ჩრდილოეთი მკლავის კამარის ასევე ორსავე მხარეს. V. Djuric, Sopocani, Beograd, 1963, გვ. 128 – 129.

მთავარისგან მეორეხარისხოვან სცენათა გამოყოფის აუცილებელი პირობა (მხატვრობის ხედა, ყველაზე თვალსაჩინო ადგილებში ხომ საუფლო ციკლია გამოსახული) და სცენების განაწილების ისტორიული თანმიმდევრობა („ნათლისღება" – „ფერისცვალება"). ყველა ამ პირობას სრულად იცავს ჩვენი ოსტატი და, რაც მთავარია, ისე, რომ მორწმუნეთათვის აღსაქმელი სივრცის ამ მონაკვეთზეც არ დაიჩრდილოს მოხატულობის სიმბოლური მნიშვნელობა – შეძლებისდაგვარად ნათლად წარმოჩინდეს ქრისტიანთათვის გათანაბრებული ნათლისღებისა და ორმოცი მოწამის მსხვერპლის იდეა.

სცენების განხილვამ მოხატულობის სიუჟეტური ქარგა ასე წარმოგვიდგინა: საკურთხეველში ტრადიციული „ვედრება", ორივე სახის ზიარების მომცველი – ევქარისტიის ხატი და „ხატი მიძინებისა" ჩნდება (აქვე ის მოწამეც წარმოგვიდგება გამორჩეულად, რომლის სახელზეც ეკლესიაა აშენებული), კამარებსა და კედლებზე – ძლევით შემოსილი წმინდა მხედრისა და მოწამეთა ფიგურებთან ერთად გამოსახული რამდენიმე საუფლო სცენა – „შობა", სადაც აზრობრივი დატვირთვა, პარალელურად, მოგვთა ფიგურებზეა გადატანილი, ორი გამოცხადება – „ნათლისღება" და „ფერისცვალება", სხვათაგან კომპოზიციურად გამოყოფილია „ჯვარცმა" და უფლის დიდების მომცველი სცენა – „ამაღლება". ამდენად, ნათელი ხდება მოხატულობის იკონოგრაფიული პროგრამა: საკურთხეველში ასე ხაზგასმულად გამახვილებულ მსხვერპლის თემას, კამარებისა და კედელთა მოხატულობაში ხუთი საუფლო სცენა, გამარჯვებული დიდი მოწამისა და იმ მოწამეთა ფიგურები ესიტყვებიან, რომლებიც შეგნებული მსხვერპლის იდეას და ამ იდეით მიღწეულ ქრისტიანობის ტრიუმფს განასახიერებენ. აქაც, ამ შემთხვევაშიც, თუმცა გატარებულია ის თეოლოგიური იდეა, რომელიც მოგვიანო დროის ამ ერთი გარკვეული ჯგუფის ძეგლებშიც მრავლად იყო დამოწმებული (ილემისა და გელათის წმინდა ელიას ეკლესიის, კალაურისა თუ ფარახეთის მოხატულობაში), მაგრამ ისიც ხომ არის – მსხვერპლის თემა ახლა უკვე სხვაგვარი კუთხით, სხვაგვარი მხატვრული მახვილით რომ არის წარმოჩენილი.

მოხატულობის ასე მწყობრად გააზრებული იკონოგრაფიული პროგრამა სრულიად არ შეესატყვისება პროფესიულ დახელოვნებას მოკლებული ოსტატის დაბალ მხატვრულ დონეს, მის უკიდურესად გაუბრალოებულ მხატვრულ მანერას. იგივე, მართალია, ამავე ყაიდის სხვა, რამდენიმე ძეგლისთვისაც იყო მეტ-ნაკლებად დამახასიათებელი, მაგრამ სხვაობა როდი იყო ასე კონტრასტული, ასე შეუთავსებელი.

გამოსახულებათა სიბრტყოვანება, რომელიც ამ ყაიდის ძეგლებისთვის იყო დამახასიათებელი, აქ, შეიძლება ითქვას, უკიდურესად ვლინდება. უკიდურესად ვლინდება გრაფიკული ნახატის სიმკვეთრე, ნახატის ჩამოუქნელობა, სიბრტყეზე სქელ, ხაოიან ფენად დატანილი ფერის უსახურობა. უკიდურესად ვლინდება შესრულების სიმარტივე და უბრალოება, საშემსრულებლო ოსტატობის დაბალი დონე, ნაკლები ნიჭიერება. და აქვე – როგორც ამ ერთი ჯგუფის, ამ ერთი მხატვრული მიმართულების ძეგლებში გამოყვანილ პერსონაჟებთან ჩნდება ხოლმე – სიცოცხლის შესამჩნევი ელემენტით აღბეჭდილი გამომსახველი სახეები, ის გულუბრყვილო უშუალობა, რასაც თავისებური მომხიბვლელობა შეაქვს სურათში.

საუფლო სცენათა ამსახველი კომპოზიციები ისე ერთგვაროვანია, რომ არ ღირს მათი ცალკე განხილვა. ოსტატის მხატვრული მანერა ერთი რომელიმე სცენის ზოგადი მიმოხილვითაც ჩანს.

„შობის" სცენა, ალბათ, იმის უკეთესი მაგალითია, ჩვენს ოსტატთან თუ რა უკიდურესად გაუბრალოვდა ამავე თემის მომცველი, ამ ჯგუფის ძეგლებიდან ცნობილი იკონოგრაფიული სქემა. კომპოზიციური ქარგა, ახლა უკვე, ზედმიწევნით მარტივია. სრულიად სიბრტყოვანი, სრულიად ნეიტრალური ფონი – გარემოზე არავითარი მინიშნება: არ ჩანს, თუნდაც სრულიად უბრალოდ მოტანილი, მხოლოდ სქემატურად მონიშნული მთების აღმნიშვნელი ნახატიც კი. ამგვარ ფონზე ჩვენი ოსტატი მონოტონურად განალაგებს შესამჩნევად მკვეთრი და მოუხეშავი ხაზით შემოწერილ სიბრტყოვან ფიგურებს, ისე, რომ მთავარი, არსებითი მხოლოდ გაზრდილი ზომით იყოს გამორჩეული.

ფერადოვნება განსაკუთრებულად ღარიბია ჩვენს მოხატულობაში. ძირითადად ორად-ორი ფერი იკითხება: მოყვითალო ოქრა (ხან ოდნავ ღია ჩალისფერი, ხანაც ოდნავ ჩამუქებული – აგურისფერს მიახლოვებული) და ცისფერი (მონაცრისფრო ან ისეთი, რომელსაც სილურჯე დაჰკრავს). ფერი ჭარბად მღვრიეა – სიბრტყეზე სქელ, ხაოიან ფენად დატანილი. შეფარდება ამ ორ-სამ ცივსა და თბილ ფერს შორის მარტივია: სადაც ფონი მონაცრისფრო-ცისფერია უფრო მეტად მოყვითალო ოქრას სიჭარბეა და პირიქით – ცისფერი იქ უფრო ჭარბობს, სადაც ფონი მოყვითალოა. ეს ორი ფერი თითქმის თანაბრად ენაცვლება ერთმანეთს. ფერების განხილვა, ფერების ცალ-ცალკე აღწერა მხოლოდ საგანგებო დაკვირვების შემდეგ ხდება შესაძლებელი. ეს ასეა, რადგან მხატვრობის მოხილვისას მის ფერადოვნებას ნაკლებად ვგრძნობთ; აქ მთავარი და უპირატესი მკვეთრი გრაფიკული ნახატია მხოლოდ – სქელი და მოუხეშავი ხაზი. ზოგან თითქოსდა მონასმისმიერი, ლაქისებრიც კი.

ხაზი – ფორმის გარშემომწერი იქნება ის თუ შიდა ნახატისა – დაახლოებით ისე, როგორც ქორეთის მოხატულობაში იყო შენიშნული, მხოლოდ შესამჩნევად სქელი კი არ არის, არამედ აშკარად უსწორმასწოროცაა, არც თუ ერთგვაროვანი – ერთსა და იმავე ფიგურაზეც განსხვავებული სისქისა, ოღონდ ქორეთთან შედარებით, ნაკლებგამომსახველია. უწვრთნელი ხელით სიბრტყეზე დატანილი. აქ კიდევ უფრო მეტად, უფრო დამახასიათებლად ჩნდება ხაზის ფლობის ნაკლებობა, ვიდრე ეს ამ ჯგუფის ძეგლებში იყო შენიშნული.

განსაკუთრებულ უმწეობას ჩვენი ოსტატი შიშველი ფიგურების ხატვისას იჩენს, არადა მოხატულობაში („ნათლისღების" კომპოზიციაზე რომ არაფერი ვთქვათ) იკონოგრაფიული პროგრამით ნაკარნახევი ორმოცი მოწამეა ასახული. ამ ფრიზისებრ გაშლილ, შეიძლება ითქვას, პრიმიტიული ხასიათის სიბრტყით კომპოზიციაში თითქმის არაფერი არის სწორად აგებული – არც კიდურებისა და სხეულის პროპორციული შეფარდებაა თუნდაც მიახლოებით დაცული და არც სხეულისა და თავის შეფარდება: მკვეთრი კონტურით სრულიად ზერელედ მონიშნული, შიდა ნახატის მკვეთრი ხაზებითვე უხეშად დანაწევრებული, უსწორმასწოროდ აგებული სიბრტყითი ფიგურები, რომელთა სახეზეც ფართოდ მოხაზული თვალები იკითხება გამორჩეულად, სხეულზე კი ხაზგასმულად დაგრძელებული ხელის მტევ-

ნები.

სხვა ფიგურების მოხილვისას ეს შთაბეჭდილება ნაწილობრივ ქრება, თუმცა საუფლო სცენათა პერსონაჟებიც როდი არიან შესრულების ოსტატობით გამორჩეული. ეს სრულიად მარტივად აგებული ფიგურები ყველგან აშკარად გაუმართავია, ყველგან ტანდაბალი და ჯმუხია, ძირითადად თითქოსდა ერთიან ვერტიკალურ სიბრტყეებად გამოსახული. ფიგურისა თუ საგნის გარშემოწერი კონტური მხოლოდ ზოგან, მხოლოდ ადგილებში და ისიც უმნიშვნელოდ თუ განსხვავდება შიდა ნახატის ხაზებისგან: ერთიც და მეორეც თითქმის ერთნაირი სისქისაა, ოღონდ შიდა ხაზები უფრო ჩამოუქნელია, უფრო უდიერად დატანილი. შიდა ნახატის ეს ხაზები ყველგან ვერტიკალურ ზოლებად დაუყვებიან სამოსს ისე, რომ არსად მონიშნავენ ფორმას. ამგვარ ხაზებს შორის ის სხვაობაა, რომ ზოგან მოკლე-მოკლე ინტერვალითაა სიბრტყეზე დატანილი (მაცხოვართან „ფერისცვალების" სცენაში), ზოგან კი შედარებით ფართო ინტერვალით („შობის" სცენის მოგვთა ფიგურებზე). იგივე, ამავე დროისა და ამავე მხატვრული მიმართულების ძეგლთაგან, ყველაზე დამახასიათებლად ქორეთის მოხატულობაშიც იყო შენიშნული (იქაც მაცხოვართან „ფერისცვალების" სცენაში და მოგვებთან „შობის" სცენაში), ოღონდ არა ასე მარტივად, ასე გაუბრალოებული სახით წარმოდგენილი (გვერდიგვერდ ვერტიკალურად დატანილ კონტურულ ნახატს იქ ხომ მონასმისმიერი მსუბუქი ზოლიც დაუყვებოდა, რაც ოდნავ მაინც აქარწყლებდა უკიდურეს სიბრტყოვანებას).

ყველაზე მეტად, ალბათ, აქ მოქმედ პერსონაჟთა სახეებზე იკითხება ის თავისებური სილამაზე, რომელიც ამ ყაიდის ძეგლებისთვის არის ხოლმე ჩვეულებისამებრ დამახასიათებელი. ეს სრულიად მარტივად დახატული, შესამჩნევად უხეში სახეები თავისებურად მეტყველია, შეიძლება ითქვას შთამბეჭდავიც. ისინი, ძირითადად, თუმცა ერთგვაროვანი სქემით არიან შესრულებული, მაგრამ აქა-იქ მაინც შეინიშნება სახის მონახაზისა თუ შიდა ნახატის ხაზთა მცირეოდენი ცვლილება, რაც, საბოლოოდ, გამომეტყველებასაც ცვლის. სახის ოვალს ყველგან ოქროსფერის სქელი ხაზი მონიშნავს, ისე, რომ ოვალი სწორი კი არ არის – ოდნავ დაგრძელებულია, ნიკაპთან თითქოსდა ოდნავ დაკუთხული (ამგვარი რამ არცერთ სხვა ძეგლზე არ იყო შენიშნული). სახე დაფერილია მოვარდისფრო ტონით (ეს ასეა ამ ყაიდის ყველა სხვა ძეგლზეც). სახის ნაწილებიც ოქროსფერითაა აღნიშნული, ოღონდ ლოყაზე დატანილი მრგვალი ყორმიზია ღია წითელი ფერის. მსუბუქად მორკალული ჩრდილი მხოლოდ ნიკაპთან ჩანს, თვალის უპეებთან კი არა. მუქი ან შედარებით ღია ფერით ერთიანად დაფერილ თმის მასას, ჩვეულებისამებრ, სწორი კონტური როდი შემოწერს, არამედ – ამ ყაიდის ძეგლთაგან მხოლოდ აქ, მხოლოდ ზეგანის წმინდა მარინას ეკლესიის მომხატველთან დადასტურებული – ტალღისებრ განვითარებული თხელი ხაზი (ეს დამახასიათებლად „ნათლისღების" ანგელოზებთან ჩანს, მოსე წინასწარმეტყველთანაც „ფერისცვალების" სცენაში).

ჩვენი ეკლესიის მომხატველის ოსტატობა, მისი ხელოვნება, გამორჩეულად მხოლოდ ერთგან, მხოლოდ ქტიტორის ხატვისას ჩანს. ტრადიცია .რც აქ არის დარღვეული და რომელიღაც იმჟამინდელი ისტორიული პირი შედარებით ცოცხლად, კონკრეტულის დანახვის სურვილით არის გამოსახული.

წმინდა მარინას ეკლესიის მოხატულობის ერთი თავისებურება ისიც არის, რომ არა მარტო საუფლო სცენები, არამედ თვით ეს ერთადერთი ქტიტორიც უწარწეროა, ვინაობის თუნდაც ქარაგმული მინიშნების გარეშე წარმოდგენილი. ეს დასანანია, რადგან კახეთის ეკლესიათა ამ მოგვიანო დროის მხატვრობაში, ძირითადად, მეფე და მისი სახლეულია გამოყვანილი (ალავერდი, გრემი, ალვანი, ნეკრესი, ახალი შუამთა). მაშინ როცა სხვა დიდგვაროვანნი, დასავლეთ საქართველოს ძეგლებისგან განსხვავებით, იშვიათად თუ ჩნდებიან[8]. ასე რომ, კახეთის გვიანა ძეგლებში ქტიტორთა არც თუ მცირე რაოდენობის მიუხედავად, დასავლეთ საქართველოსგან განსხვავებით თითქმის არ ხერხდება იმის დადგენა, სამეფო სახლის გარდა, თუ ვინ, რაგვარი სოციალური ფენის წარმომადგენელი მონაწილეობდა იმჟამინდელ ეკლესია – მონასტერთა მშენებლობასა თუ კედლის მხატვრობით მათს შემკობაში.

ჩვენს მოხატულობაში გამოყვანილ ქტიტორს ჩრდილოეთი მკლავის დასავლეთი კედლის ქვედა რეგისტრზე ვხედავთ – ვედრებად მუხლმოყრილს, სხეულისა და ხელების მოძრაობით საკურთხევლისკენ მიმართულს, სახე ფრონტალურად მოუჩანს და ჩვენსკენ, მაყურებლისკენ არის მომზირალი.

ქტიტორის ვედრებად მუხლმოყრილი გამოსახულება ადრევე გვხვდება ჩვენი ხელოვნების ძეგლებზე. მცხეთის ჯვრის საფასადო რელიეფებზე რომ არაფერი ვთქვათ, საერო პირი წარმოდგენილია ოშკის ტაძრის სამხრეთი გალერეის რვაწახნაგა სვეტზე (X საუკუნე)[9]. ჭედურობის XI საუკუნის რამდენიმე ნიმუშზე (წმინდა კვირიკეს ხატი იქნება ეს კალადან[10], ჩაჟაშის მაცხოვრის ხატი[11] თუ წმინდა იონას ხატი ფხოტრერიდან), მოქვის 1300 წლის სახარების ერთ – ერთ მინიატურაზე. გვხვდებიან ისინი მოგვიანებითაც – უფრო მეტი რაოდენობით, ვიდრე ადრეულ საუკუნეებში: სორის XIV საუკუნის მხატვრობაში[12], მიქაელ მთავარანგელოზის XV-XVI საუკუნეების ხატზე ჟიბიანიდან[13], ჭედურობის XVI საუკუნის მრავალ ნიმუშზე[14], ლევან დადიანის საოქრომჭედლო სახელოსნოდან გამოსულ

---

[8] კახეთის ეკლესიათა ამ გვიანა დროის მოხატულობაში ასე იშვიათად რომ ჩანს ამა თუ იმ ფეოდალური გვარის საქტიტორო პორტრეტი, იქნებ არც ისეთი გასაკვირი. ხომ ცნობილია: კახეთის სამეფოში, საქართველოს სხვა ნაწილებისგან განსხვავებით, სადაც XV და შემდეგ საუკუნეებში შეუფერხებლად განვითარდა სათავადოთა სისტემა, XV-XVI საუკუნეებში სათავადოები არ აღმოცენებულა. მეფის ხელისუფლება აქ შედარებით ძლიერი იყო. დაწვრ. იხ. ნ. ასათიანი, საადგილმამულო ურთიერთობისა და სათავადოების არსებობის საკითხისათვის XVI-XVIII სს. კახეთის სამეფოში: თსუ შრომები, 1989, ტ. 77.

[9] Georgia, Materiali sulla Georgia occidentale, 1988, ტაბ. 22.

[10] Г Чубинашвили, Грузинское чеканное искусство, ტაბ. 211. მისივე. Изображение св. Квирике в грузинской чеканке, ლიტერატურული ძიებანი, II, 1944, გვ. 97 – 126.

[11] რ. ქენია, ე. სილოგავა, უშგული, თბ., 1986, ტაბ. I.

[12] ი. ჭიჭინაძე, სორის მოხატულობა, თბ., 1985, ტაბ. 65, 67.

[13] Г. Чубинашвили, Грузинское чеканное искусство, ტაბ. 531.

[14] იქვე, გვ. 630, 632, ტაბ. 537. ი. სანებლიძე, ისტორიულ პირთა გამოსახულებანი XV – XVII სს. ქართულ ოქრომჭედლობაში: საზოგ. მეცნ. განყ. მოამბე, 3, 1962, გვ. 252 261, ტაბ. 12, 13. თ. საყვარელიძე, XIV-XIX საუკუნეების ქართული ოქრომჭედლობა, თბ., 1987, გვ. 36, 38 – 41, ტაბ. 45 – 47, 52, 61.

XVII საუკუნის ხატებსა[15] თუ კედლის მხატვრობასა და სამინიატურო ხელოვნების იმ ორ ძეგლზე, რომლებიც შოთა რუსთაველის ცნობილ გამოსახულებებს წარმოგვიდგენენ[16].

აქ გამოსახულ ყველა ქტიტორს საერთო ის აქვთ, რომ ყველა ვედრებად მუხლმოყრილია. სხვა მხრივ, თუ მათ დეტალურად გავაანალიზებთ, ისინი საგრძნობლად განსხვავდებიან ერთმანეთისგან. ადრეულ საუკუნეებში ამგვარად წარმოდგენილ ქტიტორთა ცალკეული გამოსახულებებია მხოლოდ. მოგვიანებით შესამჩნევად იზრდება მათი რიცხვი (არსებითად ჭედურ ხატებზე, სადაც ორი ან მეტი ქტიტორია წარმოდგენილი), არც თუ ყველგან, მათი ზომებიც იზრდება და, რაც მთავარია, გარეგნულად ყველა ეს ისტორიული პირი აღმოსავლური გავლენით არის აღბეჭდილი[17]. იმავ დროს, ფორმისმიერი რიგი თავისებურებაც შეინიშნება, რაც არსებითად, მხატვრული სტილის ცვალებადობით არის ახსნილი და სხვა.

ჩვენი ქტიტორი – ის, რომელიც ზეგანის წმინდა მარინას ეკლესიის მოხატულობამ შემოგვინახა, მხოლოდ საერთო გადაწყვეტით თუ ემსგავსება ზემოთ მოხმობილ ჩვენს გვიანა ძეგლებზე მუხლმოყრით წარმოდგენილ ისტორიულ პირთა პორტრეტებს. თუ სამაგალითოდ ხელოვნების განსახილველი დარგის ერთ-ერთი ნიმუშიდან, სორის ეკლესიის მოხატულობიდან ძველი ჭარელიძის ცნობილ გამოსახულებას ავიღებთ, უფრო მეტად მაინც სხვაობას დავინახავთ ჩვენს ქტიტორთან შედარებისას, ვიდრე მსგავსებას.

სხვაობა თავიდანვე იმით მჟღავნდება, რომ სორის მავედრებელი ქტიტორი არა მარტო სხეულით, სახითაც სამმეოთხედში ჩანს და აშკარად წინაა გადახრილი, რაც მოძრაობის მომენტს ასახავს, მთლიანად საკურთხევლისკენ არის მიმართული. ჩვენი ქტიტორის ფიგურა სტატიკურია – მერე რა, რომ, მუხლმოყრის გამო, სხეულით არასრულ სამმეოთხედშია დაყენებული – გაწვდილი ხელების მიმართულების მიხედვით კი არ არის წინ გადახრილი, არამედ ვერტიკალურად აღმართულია, რაც მთავარია, სახით, ახლა უკვე, სრულ „ანფასში" გამოსახული და მზერითაც ჩვენსკენ, თითქოსდა ჩვენს საჭვრეტად მომართული, ერთ ადგილზეა შეჩერებული. დროის ნიშანი ამითაც ჩანს: ერთგან - ქტიტორის ტრადიციული მიმართება, ოღონდ XIII-XIV საუკუნეთა ძეგლებისთვის დამახასიათებლად, მისი მთლიანი ფიგურის მოქმედება, ვედრების სრული გამოხატულება; მეორეგან - შედარებით მოგვიანო დროიდან დადგენილი წესი ქტიტორთა გამოსახვისა, რაც ჩვეულებრივი შეიქნა XV-XVI საუკუნეების მიჯნისა და მომდევნო პერიოდების კედლის მონუმენტური მხატვრობისთვის: მავედრებელი ქტიტორის მხოლოდ პირობითად, მხოლოდ ხელების მოძრაობით საკურთხევ-

---

[15] ლ. ხუსკივაძე, ლევან დადიანის საოქრომჭედლო სახელოსნო, თბ., 1974, გვ. 66 – 73.

[16] Т. Вирсаладзе, Роспись иерусалимского храма Крестного монастыря и портрет Шота Руставели, გვ. 78.

[17] ამგვარად წარმოდგენილი ფიგურები განსაკუთრებით მრავლად ჩნდება XVI საუკუნის თავრიზულ სამინიატურო მხატვრობაში: J. Stchoukine, Les peintures des manuscrits Safavis de 1502à 1587, Paris, 1959, ტაბ. XXI, XXVIII და სხვა. აგრეთვე, А.Керимов, Султан Мухамед и его школа, Баку, 1970, ფოტორეპროდუქციები, რომლებიც 74-ე, 81-ე, 83-ე, 84-ე გვერდებზეა მოცემული. ი. ხუსკივაძე, ქართული საერო მინიატურა, გვ. 28-34.

ლისკენ მიმართება, სახე კი ფრონტალურად გამოსახული; შეიძლება ითქვას, მხოლოდ მინიშნება ვედრებისა.

განსხვავება ამ ორ საქტიტორო პორტრეტს შორის სრულიად აშკარაა და ამ განსხვავებით დროის ნიშანიც აშკარად ჩანს. დროის ნიშანია ისიც, ჩვენი ქტიტორი პირველი შეხედვითაც რომ გვაგონებს XVI საუკუნის ირანულ მინიატურებში ასახულ სცენათა პერსონაჟებს – ჩაცმულობით კი არა, როგორც გვიანა დროის ზემოხსენებულ ჭედურ ძეგლებზე, არამედ ფიგურის ფეხმორთხმით დაყენების წესით. ეს წესი ორივეგან, არსებითად, ერთნაირია, ოღონდ – ხედვის კუთხეა სხვადასხვაგვარი. ჩვენი ქტიტორი ისეა წარმოდგენილი, იმგვარად შემოწერილი თითქოს სიბრტყიდან ამოხტომას ცდილობდეს. მოცულობითი ის, შესაძლოა, არ არის, მაგრამ გარკვევით ამობურცულია მხრებისა და ფეხის მოხრის ადგილებში. ეს კი ირანულ მინიატურათა სიბრტყეზე სრულად განრთხმულ, თითქოსდა აპლიკაციის წესით შექმნილ ფიგურებთან შედარებით განსხვავებულ ხასიათს წარმოქმნის: ჩვენთან მეტი ბუნებრიობაა, მაშინ, როცა ირანულ მინიატურათა სიმარტივეს, უბრალოებას მოკლებულ ფიგურებზე მანერულობა ჭარბობს. ქტიტორის ფიგურის პოზის ბუნებრიობას გარე კონტურის მდინარებაც განსაზღვრავს. იგი, ირანელ ოსტატთა ნახელავისებრ, გაწაფული ხელის ერთი მოსმით, უკიდურესად ჩამოქნილი, ნატიფი და გულმოდგინე კონტურით კი არ არის უწყვეტლივ შემოწერილი, არამედ სიბრტყეზე უდიერად დატანილი, ზოგან უსწორმასწოროდ მონიშნული ხაზით. ეს შესამჩნევად სქელი და მოუხეშავი ხაზი თუმც დაუხვეწავია, მაგრამ საკმაოდ მოქნილიც ხომ არის, ნებისმიერი, ოსტატურ, თუ შეიძლება ითქვას, „შეზღუდულობას" სრულად მოკლებული. იქნებ ამიტომაც, თავისებურად მეტყველია ფიგურა, სტატიკურობის მიუხედავად საკმაოდ ექსპრესიულიც (ოდნავ მარჯვნივ გადახრილი თავი, ოდნავ მაღალი კისერი და მხარის ძლიერი მონახაზი, ფართო ქამრით დავიწროებული წელი, გაწვდილი ხელების ფართო მონახაზი).

სახე ჩვენი ქტიტორისა, როგორც ითქვა, სრულ „ანფასშია" გადმოცემული (ამითაც განსხვავდება იგი არა მარტო ყველა დროის ირანულ მინიატურაში ასახულ პერსონაჟთაგან, არამედ იმ მუხლმოყრით ნაჩვენებ ქტიტორთაგანაც, რომელთაც გვიანი დროის ჩვენივე ხელოვნების სხვადასხვა დარგის ნიმუშები წარმოგვიდგენენ). ეს კი, კონკრეტულ – სახასიათო დეტალთა უკეთ წარმოჩენის საშუალებას იძლეოდა. ქტიტორის სახის გამომსახველობა მიღწეულია სულ ერთი-ორი მონასმისმიერი ხაზით (ესეც ხომ ის არსებითია, რაც XVI საუკუნის, ადრეულ საუკუნეებზე რომ არაფერი ვთქვათ, ოფიციალური რიგის ძეგლებში გამოყვანილ საერო პირთა გამოსახულებებს განასხვავებს ამავე დროის ხალხურ ხელოვნებას ნაზიარებ ძეგლთა ქტიტორთაგან). თხელი ცხვირის მომნიშვნელი ორი ხაზი რკალისებრ აზიდული წარბების მონახაზს უერთდება. დიდრონი თვალები, რაც თავიდანვე გვიაშკარავებს ადგილობრივ ეთნიკურ ტიპს, ნუშისებრი ფორმისაა, ფართოდ გახელილი; ბაგეებს უჩვეულოდ მონიშნავს ნახევარ რკალად მოხაზული სქელი კონტური; და აქვე ძლიერ სახასიათო დეტალი – სახის მონახაზიდან შორს გასული, თხელი, გაწკეპილი ულვაშები. სახის, ჩვენი ქტიტორისთვის დამახასიათებელი გამომეტყველება, ძირითადად, თუმცა თავის ოდნავ დახრითა და მარჯვნივ და მარცხნივ

არაერთგვაროვნად აზიდული წარბების ნახატით წარმოიქმნება, მაგრამ აქვე ისეთი სახასიათო დეტალებიც ჩნდებიან, რომლებიც კიდევ უფრო აშკარავებენ კონკრეტულ პიროვნებას. კონკრეტულს, მართალია, ზოგადი გაცილებით ჭარბობს, მაგრამ ასე მარტივად, ასეთი გაუბრალოებული სახეთი ხერხებით ასახული და თანაც ასე მეტყველად დანახული კონკრეტულად დამახასიათებელიც ხომ ბევრის მთქმელია ასეთი გაუწაფავი, საშემსრულებლო ოსტატობის დონეს ასე მოკლებული მხატვრისათვის. აქაც ის ზოგად-კონკრეტულია მეტად თავისებურად. უკვე უკიდურესად გაუბრალოებული სახით წარმოჩენილი, რომელიც დამახასიათებელი შეიქნა ამ ყაიდის ყველა ზემოხსენებულ ძეგლთა ქტიტორთათვის.

დროის ნიშანი ჩვენი კედლის მხატვრობის ისტორიული პირის ჩაცმულობითაც ჩანს. ეს ის მჭიდროდ მორგებული, მკერდთან ოთხკუთხად ამოღებული და ხალხური ქსოვილისებრ, ხსოვისებრ გაშლილი ორნამენტით მოჩითული კაბაა, რომელიც ფართოდ გავრცელებულია ჭალეულ, წითელხეველ თუ ილემელ ქტიტორებთან. ვიწროფარფლებიანი ქუდიც ხომ ისეთივე კონუსისებრი ფორმისაა, ისევე ორფერი, როგორიც ახლახან ნახსენებ ძეგლებში შემოგვხვდა – აბაშ და თაყა აბაშიძეებთან, ომან ლაშხიშვილთან. ყველა მათგანთან ჩვენი ქტიტორის მსგავსება ეჭვს არ უნდა იწვევდეს – ისიც XVI საუკუნის ისტორიული პირი უნდა იყოს, ისიც სხვების მსგავსად ჩვენსკენ მომართული დამახასიათებელი მზერით, თითქოსდა ჩვენს საჭვრეტად წარმოდგენილი. ოღონდ ესაა, ახლა უკვე უკიდურესად მარტივი და უბრალოა ამ ყაიდის ძეგლებში ისედაც შესამჩნევად გაუბრალოებული სახეთი საშუალებები. მეტიც, უბრალოებასთან ერთად აქ შედარებით მეტი უწვრთნელობაა, ზოგან აშკარა დაუდევრობაც კი. თუმცა, თავისებურად წარმოჩენილი გულუბრყვილო უშუალობა ყველგან სახეზეა.

ზეგანის წმინდა მარინას ეკლესიის მოხატულობის თუნდაც ამ ზოგადი სახით შესწავლის შემდეგ, ალბათ, უფრო აშკარად გამოჩნდა ამ ერთი გარკვეული ჯგუფის ძეგლთა შორის მისი განხილვის აუცილებლობა. აქ მოხატულობის თავისებური კუთხით გააზრებულ იკონოგრაფიულ პროგრამას ან შესრულების თავისებურ მანერას კი არ ვგულისხმობ მხოლოდ, არამედ, და უფრო მეტად, XVI საუკუნის ამ ყაიდის ძეგლებში წარმოჩენილი მხატვრული მოვლენის ერთ განსაკუთრებულ ნიშან-თვისებასაც: ზეგანის წმინდა მარინას ეკლესიის მოხატულობა იმის ყველაზე დამახასიათებელი ნიმუშია, თუ რაგვარი სახე შეიძლება მიიღოს მხატვრობამ, რომელსაც არც შუასაუკუნოვანი ტრადიცია აქვს საფუძვლად – აღარ არის მისით შემაგრებული - და არც შემოქმედებითი იმპულსით არის გაცხოველებული.

დასკვნა

ყველა განხილული ძეგლი, შესრულების ოსტატობის არათანაბარი დონის მიუხედავად, სრულად წარმოგვიჩენს მსგავსი შემოქმედებითი მისწრაფებით გაერთიანებულ, ამ ერთიანი მხატვრული ნაკადისთვის დამახასიათებელ თავისებურებებს. გვიანი პერიოდის ჩვენი კედლის მხატვრობის განვითარების საერთო სურათი, ცვლილებები ადრეულ ნიმუშებთან შედარებით გამოვლენილი, ყოველ მათგანში დამახასიათებლად ჩანს: მხატვრული სტილის მომდევნო ეტაპით განსაზღვრული, მოხატულობის დეკორის არცთუ ტრადიციისამებრ მოაზრებული სისტემა იქნება ეს, რელიგიური აზროვნების ცვალებადობით აღბეჭდილი იკონოგრაფია, თუ მრავალი სახეითი თავისებურება, რომელთაგან უმთავრესს ხალხურ ხელოვნებასთან მიმართება განაპირობებს[1].

ხალხური ხედვის შეჭრის, ხალხურთან დაახლოების პროცესი, მართალია, ადრეული პერიოდის, თვით განვითარებული შუა საუკუნეების კედლის მხატვრობის ნიმუშებშიც შეინიშნებოდა, მაგრამ მხოლოდ აქაიქ, მხოლოდ ნაკლებ განსწავლულ რომელიმე ოსტატთან იყო თავჩენილი (მაგალითად, როგორიც არმაზის კანკელისა - IX საუკუნე და ხეს წმინდა ბარბალეს - XIII საუკუნე, ეკლესიის მოხატულობაა). ახლა კი, ხალხური შემოქმედებისკენ მიქცევა (იქნებ, „გახალხურების" საზოგადო პროცესი) იმდენად მნიშვნელოვანია, რომ შესამჩნევად განსაზღვრავს მოგვიანო დროის ამ ერთი ქრონოლოგიური მონაკვეთის მთლიან მხატვრულ მიმდინარეობას.

ამ მხატვრული ნაკადის სრულიად აშკარა მიმართება ხალხურ ხელოვნებასთან თავიდანვე რომ გამოიკვეთება, ეს მრავალჯერ იქნა აღნიშნული მსგავსი ბუნებით გაერთიანებულ ძეგლთა განხილვისას. და, მართლაც, ყოველი ამ ძეგლის ზერელე მოხილვითაც ჩანს, ხელოვნების ადრეულ ნიმუშთა ჩვეულ სქემებთან შედარებით ის რომ უკიდურესად უბრალოა, ბუნებრივად უშუალო, ზოგან - აშკარად გულუბრყვილო დეკორატიული თუ ექსპრესიული გამომსახველობის მხრივ. ეს ხომ ის მხატვრობაა, სადაც ყოველმხრივ გამარტივებულია ტრადიციული გამომსახველობითი ხერხები და სადაც ასახვის საგანი ხშირად პირდაპირ და შეულამაზებლად არის გადმოცემული[2]. აქვე, ამ მხატვრობის საუფლო სცენებშიც კი, მეტ-ნაკლები სიჭარბით ასახული ის მხატვრული მოტივებიც ხომ უნდა ვახსენოთ, რომლებიც, ჩვეულებრივ, ყოველდღიურ ყოფაში გვხვდება და სხვა. სწორედ ამდენად, მათი განხილვისას შეუძლებელია არ გაჩნდეს აზრი ამ ნაკადში

---

[1] მოგვიანო დროის ქართული მონუმენტური მხატვრობის ერთი, გარკვეული ჯგუფის ძეგლთა ხალხურთან მიმართება არაერთგზის არის სამეცნიერო ლიტერატურაში აღნიშნული: Т. Вирсаладзе, Монументальная живопись Грузии: История искусств народов СССР, III, М., 1977, გვ. 278. Н. Мамаиашвили, Народная струя в грузинской монументальной живописи, II Международный симпозиум по грузинскому искусству, 1977. Г. Алибегашвили, Светский портрет... გვ. 115.

[2] ჩვენს კონტექსტში სიტყვა მარტივს უარყოფითი ელფერი რომ დაჰკრავს – ის უფრო „სადას", გასაგებს მიგვანიშნებს.

რაღაც ისეთი ხედვისა, რაღაც იმნაირი დამოკიდებულების შექმნისა, რამაც ხალხური ხელოვნება უნდა შეგვახსენოს. ეს აშკარაა, რადგან ყველა ზემოხსენებული ნიშანი, მართალია ძალზე ზოგადად, მხოლოდ გარეგნული დახასიათებით, მაგრამ მაინც მეტყველებს ამ ყაიდის ხელოვნების თავისებურებას.

განსახილველად შემოთავაზებული მხატვრული ნაკადის მიმართება ხალხურ ხელოვნებასთან არ არის ერთნიშნა. ამ გზის დასახვა, ამიტომაც, თავიდანვე მოითხოვს ხალხური ხელოვნების, ამ თავისებური ბუნების მქონე შემოქმედების რაობის გარკვევას, მისი სტრუქტურის არსებითი ნიშნების დახასიათებას. სხვაგვარად, ალბათ, შეუძლებელიცაა იმის დადგენა, ჩვენი კვლევის მხატვრობის განხილულ ძეგლებში წარმოდგენილი ხელოვნების არსება თუ რამდენად შეესატყვისება ხალხურობის რაობას, რაც საბოლოოდ იმასაც გვიჩვენებს, თუ რამდენად არსებითია ამ ნაკადის განსხვავება წინა პერიოდების მხატვრული სისტემისგან. ან იქნებ ასეც ითქვას - წარმოადგენს თუ არა ამ გვიანა საუკუნეებში შექმნილ მხატვრულ ნიმუშთა ერთი გარკვეული ჯგუფი არსებითად განსხვავებულ მოვლენას.

ხალხურ ხელოვნებაზე მსჯელობისას, პირველ რიგში, ის უნდა გავითვალისწინოთ, რომ მას არ აქვს „სტილური" ხელოვნების განვითარების კანონზომიერებანი და რომ ის პასიურია ოფიციალური ხელოვნების სტილის მიმართ[3]. ხალხური ხელოვნების ტრადიციის წარმოქმნის გრადაციები და დრო განსხვავებულია შესაძლოა ხანგრძლივად ერთმანეთის დაშორებულ სხვადასხვა ეპოქებსაც ეკუთვნოდეს. ეს ხელოვნება არ ქმნის ახალს, არამედ, დროდადრო ცალკეულ მხატვართა ინდივიდუალური შემოქმედების ხარჯზე გამდიდრებული, ტრადიციულს ამკვიდრებს და არსებითად მისით საზრდოობს. ტრადიციის უწყვეტობა ძირითადი პირობაა ხალხური ხელოვნების საარსებოდ. ამიტომაც ამ გარემოში მცხოვრები ოსტატი, რომელსაც, ჩვეულებრივ, მემკვიდრეობით აქვს მიღებული ეს ხელობა, საკუთარ შინაგან ხატსაც მიდევნებული, საგანგებო მოაზრების გარეშე იყენებს ტრადიციულ სახვით მოტივებსა და საშუალებებს. ეს არ არის პიროვნული ხელოვნება და ავტორის ინდივიდუალობაც უფრო მეტად სხვადასხვა დეტალთა

---

[3] სიტყვა „სტილურში" ჩვეულებრივ გულისხმობენ ხელოვნების განვითარებას მკაფიო ფორმისეული ნიშნების მქონე ეტაპების არსებობას, მისი აშკარა მონაცვლეობით.

ხალხურ ხელოვნებაზე ევროპელ მეცნიერთა მიერ გამოთქმული მოსაზრებები, კვლევის საერთო შედეგები ფართოდ არის განხილული რენატე იტცელსბერგერის წიგნში: მაღალი ხელოვნება და ხალხური ხელოვნება (Renate Itzchsberger, Volkskunst und Hochkunst, Munchen, 1983). ჩვენი მსჯელობის ამოსავალი, ძირითადად, ამ წიგნში მოხსენიებულ მეცნიერთა მოსაზრებებია, თუმცა ზოგან სხვათა გამოკვლევებსაც ვითვალისწინებთ (მაგალითად, Фольклор, Поэтическая система, М., 1977; В. Е. Гусев, Эстетика фольклора, М., 1967, В.Я.Пропп, Фольклор и деиствительность, М., 1976, Н. А. Андреев, Фольклор и его история, М., 1979. Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени. Сборник статъй, М., 1983).

ქართულ მეცნიერთა ნაშრომებიდან ამ მხრივ, ჩვენთვის განსაკუთრებით საგულისხმოა: В. Бардавелидзе, Древнейшие религиозные верования и обрядовое графическое искусство грузинских племен, Тб.,1957 გრ. ქიქნაძე – ქართული სატირისა და იუმორის განვითარების ისტორიისათვის, თბ., 1972. გურ. ბარნოვი, წერილები, თბ., 1989წ. დიმ. თუმანიშვილი, „ხალხური ნაკადის" გამო შუა საუკუნეების ქართულ საეკლესიო ხუროთმოძღვრებაში, ხელოვნება, 1984. მ. თაბუკაშვილი, ზოგი რამ სიძველეებიდან სიახლოვისთვის: სპექტრი, 1. 1989.

ვარიაციულ სახეცვლილებებში თუ გამოიხატება.

ხალხური ხელოვნების აქ აღნიშნული თავისებურება თავიდანვე, განმარტების გარეშეც გამორიცხავს კედლის მონუმენტური მხატვრობის ფოლკლორულობის შესაძლებლობას. რაც შეეხება სახვით ხერხებს, აქ შედარებით იოლია სხვაობის მიკვლევა, ოღონდ ყველა ამ ხერხის შეცნობისას ის უნდა გავითვალისწინოთ, თუ როგორ, რაგვარად არის ეს ხერხები ამ სხვადასხვაგვარად წარმოქმნილ ხელოვნებაში, განსხვავებული ამოცანების შესაბამისად გამოყენებული[4].

ხალხური ხელოვნების მრავალ მახასიათებელს შორის უპირველესი, ალბათ, მისი ნიშნობრიობა (სახვითობის საწინააღმდეგოდ) და, აქედან გამომდინარე, მისი ბუნებრივი უბრალოებაა. შემდეგ კი, მრავალი კონკრეტული ნიშან-თვისება, რომელთაგან უმთავრესია: ფორმათა ზოგადობა, მისი ნიშნადი მახასიათებლების გამოკვეთა, მათი გამეორება (მეტყველი ჟესტების შეგნებული ხაზგასმა იქნება ეს, თუ მოტივთა მრავალგზისი გამეორება და სტილიზაცია). დეკორატიულობაც ერთი უმთავრესი ნიშანთაგანია ხალხური ხელოვნებისა (ოღონდ ესაა, დეკორატიულობა აქ სხვა აზრით იხმარება, ვიდრე კედლის მონუმენტური მხატვრობის მიმართ, სადაც ის მთელის ხაზოვან და ფერადოვან ჰარმონირებას გულისხმობს). ამდენად, ბუნებრივია, რომ მასში სძლევს ორნამენტულობა. ადამიანთა, ცხოველთა და მცენარეთა კონკრეტული გამოსახულებებიც კი დეკორატიული სტილიზაციის პრინციპს ემორჩილება (ინარჩუნებს რეალური გამოსახულების მხოლოდ უზოგადეს და უმთავრეს დამახასიათებელ ნიშნებს). ხალხურ ხელოვნებას ასევე ახასიათებს: სრული სიბრტყეობა, სიბრტყის თანაბარი შევსება, ფორმის ელემენტთა წესრიგი (ღერძის გამოყოფა, სიმეტრია, გაორმაგება, მარტივად რიტმული მწკრივები, კონცენტრული განლაგება (ცენტრის გარშემო), ნათელი, ნახატისებრ მტკიცე ხაზთა დინება, გაუზავებელი ინტენსიური ფერადოვნება. და კიდევ ერთი - მონუმენტური ფორმა შესაძლოა შემოგვხვდეს ხალხურ სახვით შემოქმედებაშიც, მაგრამ ხალხური ხელოვნება არასოდეს არის მონუმენტური იმ გაგებით, როგორადაც ეს მაღალ ხელოვნებაშია დამოწმებული.

დასასრულ, უნდა ითქვას ისიც, რომ, ჯერ ერთი - ცალკე აღებული ყველა ეს ნიშანი შეიძლება შემოგვხვდეს სხვადასხვა რიგის ინდივიდუალურ შემოქმედებაშიც, მაგრამ მათი ერთობლიობა შეიძლება მივიჩნიოთ ხალხური შემოქმედების თვისებად. და მეორე - ხალხური შემოქმედების ყველა ეს გარეგნული მახასიათებელი, თავისთავად, მხატვრულად კი არ არის მნიშვნელოვანი, არამედ საშუალებაა მხოლოდ ტრადიციული ყოფისგან

---

[4] ამგვარი ამოცანის დასახვას თავისებური სიძნელე ახლავს. ცნობილია, რომ ხალხურ ნაწარმოებში აღბეჭდილი ესა თუ ის მხატვრული სახე მრავალ ვარიანტად, ხშირად საკმაო სახეცვლით არის გავრცელებული. ამ ვარიანტთაგან ზოგიერთში ცალკეული მხატვრული დეტალი მეტად სრულყოფილია, ზოგიერთშიც ნაკლებად და, რაც მთავარია, ყველგან ისე, რომ ძნელდება იმ პირველადი ფორმის დადგენა, რომელსაც პირობითად ძირითადს უწოდებენ. ეს ძირითადი, როგორც ჩანს, ამ სხვადასხვა ვარიანტების შეჯერებით, მათი ერთმანეთით შევსებით და სწორედ ამ მხრივ, თუ ეს შესაძლებელია, მათი სრულქმნით უნდა დადგინდეს. ეს ასეა, რადგან ნაკლებად ჩამოქნილი ფორმით მოწოდებული რაიმე დეტალი შესაძლოა უფრო მნიშვნელოვანი იყოს ძირითადის დასადგენად, ვიდრე ის, სადაც გაწაფული ოსტატის ხელი ჩანს. დაწვ. იხ. გურ. ბარნოვი, დასახ. ნაშრომი.

გამოუცალკევებელი კიდევ ერთი რამ ნივთის შესაქმნელად. ამიტომაც უბრალოა მათი სამეტყველო ენა და ამიტომაც ამ სამეტყველო ენით შექმნილ ნაწარმოებში რთულ მხატვრულ ფორმებში გათვითცნობიერებული ოსტატის სიწრფელე კი არ ჩანს, არამედ გულუბრყვილო უშუალობა, ხშირად მიამიტობაც კი.

ხალხური შემოქმედების ამ ნიშან-თვისებათა შორის უმეტესი მართლაც გვაგონებს ჩვენი ეკლესიების მომხატველ-ოსტატთა იმ სამეტყველო ენას - იმ სახვითი ხერხებსა თუ საშუალებებს, რომლებიც მათ განხილული ყაიდის ძეგლებში აქვთ გამოყენებული. მხოლოდ გვაგონებს, რადგან ყველა ეს ხერხი, ეს სამეტყველო ენა სრულიად სხვაგვარი, ხალხურისთვის უცხო ამოცანის გადასაწყვეტად არის გამოხნული და გასაგებია, უკვე სხვაგვარი დატვირთვის მქონე, საბოლოოდ იძლეოდეს კიდეც განსხვავებულ მხატვრულ ეფექტს.

ხალხური ხელოვნების უმთავრესი თავისებურება ხომ, არსებითად მაინც, დასახული ამოცანის სრულიად უბრალო სახვითი საშუალებებით უბრალოდ გადაწყვეტაა (მისი სიცოცხლის იმ ეტაპზე, რომლის დასასრულსაც ჩვენ შევესწარით და ხალხურად სახელვდეთ). ეკლესიის ინტერიერის მოხატვა კი, როგორც ცნობილია, შუასაუკუნოვან ხელოვნებაში შემუშავებული საკმაოდ რთული სისტემის მომარჯვებას როდი გულისხმობს მხოლოდ, არამედ ამ სისტემის შესატყვისი ტრადიციული ხერხების გათვალისწინებასაც. ეს ხომ იმ სირთულის მთლიანობაა, რომელიც შეუძლებელია მხოლოდ ხალხური აზროვნებით იყოს ნასაზრდოები.

გვიანი პერიოდის ამ ერთი გარკვეული ჯგუფის ძეგლთა მომხატველი ოსტატები ნაკლებად არიან განსწავლულნი ამა თუ იმ მხატვრული სკოლის პრინციპებსა და ამოცანებში. მიუხედავად ამისა, მათი შემოქმედება ტრადიციული სქემის გაუბრალოებით და გამარტივებით ამ სისტემის ფარგლებში რჩება. მართალია, ამგვარ ოსტატს ხალხურ შემოქმედთან აახლოებს ხედვის ერთგვარი გულუბრყვილობა და სისადავე, მაგრამ განსხვავებაც აშკარაა. პირველთან უკვე არსებულის გადამუშავებასთან გვაქვს საქმე. უამისობა არც ეგებოდა, რადგან როგორც უნდა მოშლილიყო ტრადიციები, უკვე ჩამოყალიბებული, დამკვიდრებული ფორმები მაინც მოახდენდა ზემოქმედებას (მარტო სახარების შინაარსში კი არ იყო შეუძლებელი არსებითი ცვლილების მოხდენა, არამედ მხატვრულ მეტყველებაშიც). ჭეშმარიტად ხალხური შემოქმედება კი, როგორც ცნობილია, ხალხის ცხოვრების წესს, მის ყოფას უკავშირდება უშუალოდ და ერთგული რჩება საკუთარი ტრადიციული ნაკადისა, იმის მიუხედავად, რომ თანდათან მივიწყებულია ამ ტრადიციის დასაბამი. ამდენად, ხალხური შემოქმედება ვეღარ აცნობიერებს იმ საგანგებო დანიშნულებას, რომელიც მისი საწყისებისთვის უმთავრესი იყო. სწორედ ამის გამოა, ქრისტიანული შინაარსის გადმოცემა, როგორც განსაკუთრებული საზეიმო მნიშვნელობის ამოცანა, მისთვის შემოქმედების ახალ, ძალზე მაღალ პირობად რომ რჩება. აქვე ისიც ხომ უნდა გავიხსენოთ, ხალხურ სახვითს ხელოვნებას თავისივე გამომხატველობითი ხერხებით ასახული სამყარო რომ აქვს, პროპორციათა აგებისა თუ მოდელირების მის მიერვე შემუშავებული წესი და ის გამოყენებითი საგანი, რომელზეც ამგვარად წარმოქმნილი ხელოვნება დაიტანება: რაიმე ქსოვილი იქნება ეს, თუ კერამიკული ჭურჭელი, ხეზე კვეთილობა თუ საფლავის ქვა. ხალხური ხელოვნება, მართალია, ქმნის

მონუმენტურ ფორმებს, მაგრამ მხოლოდ გამოყენებითი ხელოვნების სხვადასხვა დარგში. კედლის მხატვრობა, ე. ი. სპეციფიკურად მონუმენტური ხელოვნება, მისთვის ისევე უცხოა, როგორც დაზგურობა, სადაც რთული სიუჟეტური კომპოზიციები უნდა გაიშალოს...

ასე რომ, განხილული ჯგუფის ჩვენი კედლის მხატვრობის გვიანა ნიმუშებზე მსჯელობისას უფრო მეტად პროფესიული მხატვრობის ერთგვარ „გახალხურებაზე“ შეიძლება სიტყვის ჩამოგდება და არა დამოუკიდებელი გზით წარმართულ მონუმენტურ ხალხურ ხელოვნებაზე. ხალხური ხედვის, ხალხური დამოკიდებულების შემოჭრას პროფესიულ მხატვრობაში თან სდევს თვით მხატვრული ხედვიდან მომდინარე ფორმათა სიმარტივე, გარკვეული სისადავე, ჰარმონიულ საწყისთა უბრალოება: არ ჩანს სივრცისა და კედლის მახვილგონიერი გამოყენება, რთული კომპოზიციური სტრუქტურა, მოდელირების რთული ხერხები; შესრულების მანერაში, ნახატსა თუ ფერადოვნებაში არ შეინიშნება შუასაუკუნოვანი პროფესიული მხატვრობისთვის დამახასიათებელი დახვეწილობა და სხვა. მაგრამ პროფესიული ხელოვნების ამ დროისათვის არც თუ შემოქმედებითად მომარჯვებული ხერხების თუმცა სრული უკუგდებით არა, მაგრამ მონუმენტური მხატვრობის ტრადიციულ სქემებში ხალხური ხედვისა თუ სახვითი მეტყველების მოშველიებით, მათში გარკვეული კორექტივის შეტანით ქართულ ეკლესიათა გვიანა დროის მომხატველნი ისევ ისწრაფვიან მხატვრული მთლიანობისკენ, ისევ უახლოვდებიან, ასე თუ ისე მხოლოდ, შედარებით დაბალ მხატვრულ დონეზე, ჩვენთვის ორგანულ მხატვრულ სისტემას.

მოგვიანო დროის განხილული წრის ძეგლთა შემსრულებელ ოსტატებს, როგორც ჩანს, ერთმანეთისაგან გარკვეულად განსხვავებული, თუმცა რაღაცით თანმხვედრი ხედვისა თუ სისტემების ნაერთი ეძლევათ სამემკვიდრეოდ[5]. ერთი მათგანი ახლახან ვახსენეთ: ხალხური შემოქმედების ის მუდმივად ხან ფარულად, ხანაც აშკარად მოქმედი მემკვიდრეობა, რომელიც ორგანული ჩანს ჩვენი ოსტატებისთვის. აქვე უფრო არსებითი, კედლის მონუმენტური მხატვრობის უკვე უშუალოდ მოქმედი მემკვიდრეობაც არსებობს: პალეოლოგოსთა ჩვენს ნიადაგზე გადმოტანილი მხატვრული შემოქმედება და დეკორის ჩვენივე ტრადიციული სისტემა. ეს სამივე მხატვრული სისტემა, თუმცა მთელი თავთავიანთი სისავსით არა, მაგრამ მაინც არსებობდა და ახლა უკვე, როგორც ითქვა, ეკლესიის მომხატველთა

---

[5] რაიმე სტილი, როგორც ცნობილია, სახვითი ხერხებისა და მხატვრული ხედვის ერთიანობას გულისხმობს. ეს ნიშნავს, რომ ოსტატი მხატვრულ-ისტორიული ეპოქების შესაბამისად, თუ შეიძლება ითქვას, ყოველგვარ სიტუაციაში (სტილის ჩამოყალიბების პერიოდი იქნება ეს, თუ რღვევის, აღმავლობისა თუ დაცემის, სახვითად მეტად თუ ნაკლებად განვითარებული და სხვა) მემკვიდრეობით იღებს მოცემულობას, კულტურულ ტრადიციას და შემდეგ უკვე თვით ამ შემოქმედის ინდივიდუალობაზეა დამოკიდებული, თუ როგორ გამოიყენებს იგი ამ მოცემულობას (ეკლექტურად თუ ორგანულად, სახეს მოკლებულად თუ ორიგინალურად და ა. შ.). გვიანა შუა საუკუნეებში, რაოდენ დაკნინებულიც უნდა ყოფილიყო ჩვენი კულტურა, კერძოდ, ჩვენი სახვითი ხელოვნება, აუცილებლად არსებობდა რაიმე მოცემულობა – ძველი სისტემის რღვევის პროცესიც ხომ მოცემულობაა, ისიც, ამ სისტემის რღვევის პროცესში რაღაც არსებითი რომ მივიწყებულია და არც შემოქმედებითი მუხტი და არც სათანადო ცოდნა რომ არ არსებობს ახლის მისაკვლევად.

ინდივიდუალობაზე, მათს მხატვრულ ხედვაზე იყო დამოკიდებული, თუ რა, რაგვარად და რამდენად იქნებოდა ამ მემკვიდრეობიდან შეთვისებული.

ამ არცთუ ერთნიშნა მემკვიდრეობაზე საუბრისას მათ შემთვისებელთა მსოფლგანცდაც გასათვალისწინებელია, რადგან ეს ის არსებითია, უკვე დამახასიათებლად რომ განსაზღვრავს საბოლოო მხატვრულ შედეგს.

გვიანა შუა საუკუნეებისთვის, როგორც ჩანს, თვით რწმენის შიგნით ხდება თვალთახედვის კუთხის ერთგვარი შენაცვლება: რწმენა ახლა უფრო სუბიექტურია, უფრო სოფლისეული, საამსოფლო. ამგვარი რწმენის შინაარსი კი ველარ ემთხვევა გამოსახვის ტრადიციულ ფორმას (სარწმუნოებრივი განცდის შეცვლა ხომ ფორმის განახლებას მოითხოვს). ასახვის შუასაუკუნოვან მხატვრულ სისტემაში წარმოქმნილი ტრადიციული ფორმა შესამჩნევად ბოჭავს გვიანი დროის იმ მცირე დარბაზულ ეკლესიათა მომხატველებს, რომელთაც დახელოვნებაც აკლიათ და რომლებიც არცთუ ტრადიციული გაგებით აღიქვამენ რელიგიურ შინაარსს. ამ გვიანა საუკუნეებში, როგორც ჩანს, ორმხრივი კრიზისია - მხატვრული დონის დაქვეითებას, გარკვეული თვალსაზრისით, ქრისტიანული რწმენის შესაბამისი წვდომის კრიზისიც ემატება.

ამდენად, გასაგებია: იმჟამინდელი ოსტატი უფრო თავისუფლად გრძნობს თავს ქვეყნიური, საამსოფლო საგნების სამყაროში და, შესაბამისად, ქვედა რეგისტრის გამოსახულებანი (პირველ ყოვლისა – ქტიტორები) უფრო „გულმოდგინედ", უფრო ცოცხლად არიან მხატვრულად დახასიათებული[6]. იერარქიის მაღალი სფერო, რომლის საგანგებო მნიშვნელოვნება ოსტატისთვის, მართალია, სრულიად უდაო, მაგრამ თითქოსდა მისგან განსხვისებულია და მხატვრის ხელი, საშემსრულებლო ოსტატობის, გაწაფულობის მხრივაც ნაკლებად დაჯერებული, აქ მეტად ფრთხილობს, რათა ზედმეტად არ შეიჭრას წმინდა გამოსახულებათა სიდიადეში. გარკვევით ჩანს ჩვენი ეკლესიების მომხატველ-ოსტატებს საუფლო სცენათა საკრალური შინაარსი არცთუ ტრადიციისამებრ რომ აქვთ განცდილი და მხატვრული ფორმაც ამის შესაბამისად ველარ ეფარდება ქართული ფერწერის ოდინდელ გამომსახველობას (დაკარგულია ტრანსცენდენტურისა და მისტიურის განცდა და ფორმისმიერი მონუმენტურობა). აქედან გასაგებია ისიც, რომ ამ არა მარტო დაუხელოვნებელ, არამედ რწმენის მიმართაც უკვე განსხვავებული დამოკიდებულების მქონე ოსტატთ, საუფლო სცენების გადმოცემისას აღარ ძალუძთ იმ ძირითადის მიკვლევა, რომლის გამოყოფაც გაუბრალოების შედეგად ისეთსავე მხატვრულ ზემოქმედებას მოახდენდა, როგორსაც ინტუიტური შერჩევა-განზოგადება.

ტრადიციული შუასაუკუნოვანი მხატვრული სისტემის დაშლის პროცესი თითქოს სახეზეა. მაგრამ ისიც ხომ არის, ამ პროცესში, ამავე სისტემის ფარგლებში, გვიანა მხატვრობის ერთი ნაკადი რომ გარკვეულად ისწრაფვის ტრადიციული მხატვრული ფორმის, რაღაც ოდენობით და უკვე თავისებურად, დამახასიათებელი იერის შენარჩუნებას. ეს მხატვრობა, პალეოლოგოსური სქემების ზეგავლენის მიუხედავად, ძირითადად ადგილობრივი ტრადიციით საზრდოობს. შემოქმედების ამგვარ პროცესში მას ხალხური

---

[6] სხვაობა ამსოფლიურსა და მიღმურს შორის, ცხადია, თვით წინარე, X–XIII საუკუნეებში მოღვაწე ოსტატებისთვისაც არსებობდა, მაგრამ დაცილება მათ შორის გაცილებით ნაკლებად განიცდებოდა.

ნაკადიც შეელის, რომელიც, უკვე თავისთავად, ასე თუ ისე, ინახავს ტრადიციულს.

ამ საგულისხმო, როგორც ითქვა, ამ არცთუ ცალსახა შემოქმედებითი პროცესის ანარეკლია ყველა ის განხილული ძეგლი, სადაც, ხსენებული გავლენების მიუხედავად, უმეტესად მაინც ახლებური ხედვის შესატყვის გადაწყვეტას ვხედავთ. სიტყვა ახლებური, შესაძლოა, აქ ზუსტად არც იყოს ნახმარი, რადგან ეს ხედვა უფრო მეტად მაინც ადრინდელი მიდგომის, ადრინდელი ნორმებისკენაა მიმართული, ოღონდ, ამის მიუხედავად, აღბეჭდილია გარკვეული თავისებურებით. ეს, უპირველესად, იკონოგრაფიით ჩანს, შემდეგ კი - შესრულების მანერით (ნახატისა და ფერის თავისებურებით), ამა თუ იმ ტრადიციული მოტივის სახეცვლილი გამოყენებით.

როგორც განსახილველად წარმოდგენილ, ისე ამ ყაიდის ყველა სხვა ძეგლში იკონოგრაფიული პროგრამა ისეა შედგენილი, რომ მისი მომცველი ესა თუ ის თემა მხოლოდ თეოლოგიურ იდეას კი არა, არამედ მის მხატვრულ მისწრაფებასაც მიგვანიშნებს.

ერთი ასეთია „ვედრების“ საკონქო კომპოზიცია. ეს თემა, რომელიც XI საუკუნიდან მოყოლებული თითქმის აუცილებელია ჩვენი ეკლესიების (განსაკუთრებით დარბაზულ ეკლესიათა) მხატვრობისათვის, მოგვიანო დროისათვის მხოლოდ განხილული ჯგუფის, სწორედ რომ ამ მხატვრული მიმდინარეობის ძეგლებზეა დამოწმებული (ეს მაშინ, როცა ამავე დროისა და ხელოვნების ამავე დარგის ოფიციალურ მხატვრულ შემოქმედებაში, სადაც პალეოლოგოსური სქემებია სრულად გაბატონებული, თითქმის უგამონაკლისოდ, სხვაგვარი არჩევანია „ვედრების“ სანაცვლოდ აქ ღმრთისმშობლის თემაა შემოთავაზებული). ეს ნიშნავს, რომ ყველა ჩვენი ძეგლი, პალეოლოგოსური ხელოვნების სახეითი ფორმების მეტ-ნაკლები გავლენის მიუხედავად, თავიდანვე ორიენტირებულია საქართველოსთვის უფრო ორგანულ, ტრადიციულად უფრო ჩვეულ მხატვრულ შემოქმედებას.

ჩვენი ადრეული სქემების გახსენების მაგალითია განხილულ რამდენიმე ძეგლზე საკონქო კომპოზიციად წარმოდგენილი „ქრისტე დიდებითა“ და ისიც, საკურთხევლის მეორე, „ჩართულ“ რეგისტრად, როგორც კედლის მხატვრობის XII და XIII საუკუნეების მთელ რიგ ნიმუშებზე, მოციქულთა ნახევარფიგურები რომ გამოისახებიან (ეს ორივე ის თემაა, რომელიც ასევე არ იცის ამავე დარგისა და დროის ჩვენივე სამეფისკარო მხატვრულმა შემოქმედებამ).

იგივეს ისიც ნიშნავს, განხილულ ძეგლთა უმრავლესობაში (ისევ და ისევ ოფიციალური რიგის ძეგლთაგან განსხვავებით), საქრისტიანოს ცნობილ წმინდანთა გვერდიგვერდ ადგილობრივი წმინდანებიც რომ არიან წარმოდგენილნი (წმინდა ნინო და სისო, დავით გარეჯელი და იბერიის მესვეტედ მოხსენიებული ანტონ მარტყოფელი). ამასთან, ამ ეკლესიათა მომხატველი ოსტატები ჩვენი „პანთეონის“ ყველა წმინდანის მიმართ სრულიად განსაკუთრებულ დამოკიდებულებასაც იჩენენ: ისინი სატრიუმფო თაღზეც გამოისახებიან, ხოლო ერთგან - საუფლო ციკლის სცენაშიც არიან ჩართული.

ამავე კონტექსტში ის წარწერებიც ჩნდება საგულისხმოდ, რომლებიც საუფლო სცენებსა და წმინდანთა ცალკეულ გამოსახულებებს ახლავს ხოლმე ჩვეულებისამებრ. თუ მოგვიანო დროის ოფიციალური რიგის ძეგ-

ლები ძირითადად ბერძნულ ან ბერძნულსა და ქართულ წარწერებს იყენებს (ერთადერთის - ალყანის ბასილიკის მოხატულობის გარდა, სადაც წარწერები ბერძნულთან შერეული როდია, არამედ ქართულია) - ჩვენთან წარწერები მხოლოდ ქართულია, ასომთავრული (იშვიათად მხედრულთან შერეული). მეტიც, „ვედრების“ საკონქო კომპოზიციის ყოველმხრივ გამორჩეულ ქრისტეს ფიგურასთან საუკუნეების მანძილზე თითქმისდა დაკანონებული ბერძნული მონოგრამის სანაცვლოდ რამდენიმეგან ფართო ასომთავრული წარწერა ჩნდება - „ქრისტე მაცხოვარი“. ესეც ხომ ადგილობრივის, ჩვენივე ტრადიციული მსოფლგანცდის ამსახველი ერთი ნიშანთაგანია (მაცხოვარი მხსნელს ნიშნავს, რაც საბოლოოდ იმას მიგვანიშნებს, რომ „ვედრების“ ჩვენეულ კომპოზიციაში ძირითადი მახვილი მსაჯულზე კი არა, მხსნელზე არის გადატანილი). სრულიად უჩვეული მაგალითები იძებნება საუფლო სცენათა წარწერებშიც: ერთგან, მირქმის ამსახველ კომპოზიციაში, ტრადიციული წარწერა-სახელდება „მირქმა“ კი არ იკითხება, არამედ სახარებისეული სიტყვა „მიგებება“. ამით მომხატველმა-ოსტატმა სიტყვიერადაც საგრძნობლად წარმოგვიდგინა სცენაში ასახული მოვლენა და ეკლესიის მრევლის ყურადღება მთლიანად ღვთისმოვლენაზე, ძე-ღმრთისას თაყვანისცემა-შეგებებაზე გაამახვილა.

ზემოთქმულს ისიც უნდა დაემატოს, რომ განხილულ მოხატულობათა იკონოგრაფიული პროგრამა თუმც თავისებურად, მაგრამ ყველგან, უიშვიათესი გამონაკლისის გარდა, მხოლოდ „ათორმეტ დღესასწაულთა“ ციკლით არის შედგენილი. ოფიციალური რიგის ჩვენივე გვიანა ძეგლებისგან განსხვავებით, აქ არც ბიბლიური პირველსახეებია ასახული[7], არც დამოუკიდებელ სცენებად გამოტანილი ქრისტეს ცხოვრების ქვეციკლები (ბავშვობის, ვნებისა თუ აღდგომის ცალკეული ეპიზოდები)[8] და არც, ახლა უკვე პალეოლოგოსთა ხელოვნების გავლენით დამკვიდრებული, თვით ლიტურგიის გართულების შედეგადაც წარმოშობილი ახლებური თეოლოგიური თემები[9].

ყველაზე მთავარი და არსებითი - გვიანა დროის ოფიციალური რიგისა და განხილული ყაიდის ძეგლთა მოხატულობაში იკონოგრაფიულ სქემათა სხვაობის აღმნიშვნელი მაინც ისაა, რომ საუფლო სცენები სრულიად

---

[7] იშვიათი გამონაკლისი ტაბაკინის ეკლესიის მოხატულობაა, სადაც „აბრაამის მსხვერპლშეწირვის“ ამსახველი სცენაც ჩნდება (ისე, როგორც XVII საუკუნის ჩვენს რამდენიმე ძეგლში: შემოქმედის, სვეტიცხოვლისა და მალაღაანის ეკლესიის კანკელის მოხატულობაში), „წმინდა ელიას ყორანთაგან დაპურებაც“ (როგორც ვანისხევის თეოდორეწმინდას ეკლესიის XII-XIII საუკუნეებისა და მღვიმევის XIII საუკუნის 80-იანი წლების მოხატულობაში) და ახლა უკვე ახლებური დატვირთვით მოტანილი ძველთაძველი კომპოზიცია - „დანიელი ლომთა ხაროში“ (როგორც წალენჯიხისა და ზარზმის XIV საუკუნის მხატვრობაში).

[8] გამონაკლისი ამ მხრივაც ისევ და ისევ ტაბაკინის მხატვრობაა მხოლოდ, სადაც „ათორმეტი დღესასწაულის“ ეპიზოდებისაგან შედგენილ ძირითად ციკლთან ერთად, ქვეციკლის რამდენიმე სცენაც არის ასახული: „ქორწილი გალილეას კანაში“, „ბრმათა განკურნება“, „იუდას ამბორი“, „წმინდა დედები მაცხოვრის საფლავთან“.

[9] თუნდაც ისეთი, როგორიცაა „სამი ყრმა ცეცხლის სახმილში“ (წალენჯიხა, ზარზმა - XIV საუკუნე, გელათის წმინდა გიორგის ეკლესია - XVI საუკუნე), „ღვთაებრივი ლიტურგია“ - „დიდი გამოსვლა“ (ახალი შუამთა, გრემი, ნეკრესი - XVI საუკუნე), „ქრისტე საფლავსა შინა“ (ხობის ეკლესიის ვამეყ დადიანის საძვალე - XIV საუკუნე, წალენჯიხა - XIV საუკუნე, გელათის მთავარი ტაძარი - XVI საუკუნე).

სხვადასხვაგვარი მიდგომით, შეიძლება ითქვას, სხვადასხვაგვარი პრინციპითაა კედლის სიბრტყეზე განაწილებული.

განხილულ მხატვრულ ნაკადში მოქცეულ ძეგლთა იკონოგრაფიული პროგრამა, ბუნებრივია, ყველგან ისეა შედგენილი, რომ ხსნის ქრისტიანული იდეა, მისი ძირითადი არსი წარმოგვიდგინოს, მაგრამ საგულისხმო უფრო ისაა, ამ იდეის გამოსაკვეთად ახლა უკვე შედარებით თავისებური, არცთუ ტრადიციული გზა რომ არის არჩეული.

ამ ძეგლთა მოხილვისას ჩანს, რომ აქ კედლის მხატვრობის არც მყარი ტექტონიკური სტრუქტურაა დაცული და არც „ათორმეტ" დღესასწაულთა მომცველი სცენების განაწილების ზუსტი ისტორიული თანამიმდევრობა, არც ამ სცენების განლაგების ლიტურგიკული წესი. ტექტონიკურობის სანაცვლოდ მომხატველი ოსტატები არათანაბარი ზომის სცენების რიტმულ მონაცვლეობას გვთავაზობენ, ხოლო მაცხოვრის ცხოვრების ციკლის ისტორიული თანამიმდევრობის საპასუხოდ - ერთად, მოხატულობის ერთ განსაზღვრულ მონაკვეთზე წარმოგვიდგენენ თეოლოგიური იდეით გაერთიანებულ სცენებს. ეს ასე ხდება: სცენები ერთმანეთთან კავშირში მხოლოდ მაშინ აღიქმება, თუ მათ ჰორიზონტალურ რეგისტრებად, მიყოლებით კი არ წავიკითხავთ ჩვეულებისამებრ, არამედ ვერტიკალურ მონაკვეთებად, ერთმანეთთან აზრისმიერ აუცილებელ კავშირში, რითაც, საბოლოოდ, არა მარტო ვრცლად, არამედ უფრო მკვეთრადაც წარმოჩინდება შინაარსობრივად განსხვავებულ სცენებში დატეული ერთიანი თეოლოგიური იდეა (წინასწარუწყებისა თუ გამოცხადების, მსხვერპლისა თუ ხსნის)[10].

საუფლო სცენების წარმოდგენის ამგვარი წესი თავისებურია, ძირითადად მაინც, XVI საუკუნის ამ ერთი მხატვრული მიმდინარეობის ძეგლთათვის დამახასიათებელი (ამ ძეგლთა მომცველი მოხატულობა კი, როგორც ითქვა, უპირატესად მცირე ზომის დარბაზულ ეკლესიებშია გაშლილი. იშვიათ გამონაკლის შემთხვევაშიც, როცა ეკლესიები ბაზილიკურია ან გუმბათიანი, გეგმაში ჯვრისებრი ფორმისა, მოხატულობა ისევ და ისევ დარბაზული სივრცის შესატყვისად არის მოაზრებული).

საუფლო სცენები, რომლებიც ადრეული თუ მოგვიანო დროის უმრავლეს დარბაზულ ეკლესიათა მოხატულობაში შემოგვრჩენია, უმნიშვნელო გადახრებს თუ არ ჩავთვლით, ისტორიული თანამიმდევრობით არიან განლაგებული[11].

---

[10] ეს აშკარად გამოჩნდა ზემოთმოტანილ ძეგლთა იკონოგრაფიული პროგრამის განხილვისას. აქ მხოლოდ რამდენიმეს გავიხსენებთ მაგალითად. ჭალის მოხატულობის პირველი და მეორე რეგისტრის ერთიდაიმავე ვერტიკალური მონაკვეთის ორი სცენა – „ხარება" და „ლაზარეს აღდგინება" თუმცა სხვადასხვა ისტორიულ დროში გაშლილი ამბავია საუფლო ციკლისა, მაგრამ ორივე ხომ წინასწარუწყების თემის მომცველია და გასაგებია ამ ერთიანი თეოლოგიური იდეის მეტად გამოკვეთის მიზნით მათი დაწყვილება. ან გამოცხადების საზრისის მქონე ისეთი სცენების დაჯგუფების მაგალითი, როგორიც „ფერისცვალება" „ამაღლებაა", რომელსაც ზოგჯერ „ნათლისღებაც" ემატება (ბუგეულის მოხატულობა). ანდა „იერუსალიმად შესვლის", „ჯვარცმისა" და „ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნის" სცენების ერთმანეთის ზემოთ და ქვემოთ გაშლა, რათა მეტად წარმოჩინდეს, უფრო მძაფრად გაცხადდეს ხსნის საზრისი (ქორეთის მოხატულობა).

[11] სამაგალითოდ ძირითადი ძეგლების გახსენებაც კმარა: გიორგი კალაუბნელის XII საუკუნის შუანა წლების მოხატულობა, XII საუკუნის ლაღამის „მაცხოვარი", ჭვაბიანის „თარინგზელი" XII საუკუნისა, ზიომლევშის „ამაღლების" ეკლესიის XIII საუკუნის მოხატულობა, XIII საუკუნის ჭოხულდის „მაცხოვარი", XIII საუკუნის

არსებობს გამონაკლისიც, სადაც თუმცა ზუსტად სცენის მსგავსი არა, მაგრამ მასთან მიახლოებული პრინციპია სცენების განაწილებისა. ერთგან (მაცხვარიშის მხატვრობა 1140 წლისა) ის პრინციპია მოხმობილი, როცა ერთსადაიმავე კედელზე სცენების განლაგება ისტორიული თანამიმდევრობით კი არ ხდება, არამედ ერთმანეთის გვერდიგვერდ წარმოდგენილი, სხვადასხვა ისტორიულ დროში განვითარებული ამბები ერთიანი თეოლოგიური იდეის გამომხატველად გვევლინება[12] (თითქმის იგივე XIII საუკუნის „თანღილ-თარინგზელის" კამარის მოხატულობაშიც ჩანს)[13]. მეორეგან კი (იმ დარბაზულ ეკლესიებში, რომლებიც მეფის მხატვარ თევდორეს ხელით მოიხატა) - გრძივ კედლებზე გაშლილი, სხვადასხვა დროში განვითარებული მოვლენები ქრისტეს ცხოვრებისა ოსტატმა თითქოს ვიზუალურად დააწყვილა, როგორც ერთი თეოლოგიური იდეის ორი სხვადასხვაგვარი გამოხატულება და, ამდენად, კიდევ უფრო გააღრმავა და გააფართოვა ამ სცენათა იდეური შინაარსი (დაახლოებით იგივე პრინციპი შეინიშნება იფრარში[14], ლაგურკასა და ნაკიფარში[15]. ასევე ამავე მხატვრის წრეში მოქცეულ ორ ძეგლშიც - წვირმის „მაცხვარიშსა" და „ცობან-თარინგზელში"[16]).

წვირმის „თარინგზელ-ზაგარი", უბისა XIV საუკუნისა, ამავე XIV საუკუნის ლაღამის „მაცხოვარი" და იენაშის „ჯანი", ჩაჟაშის „მაცხოვარი" XV საუკუნისა. ამასთან, XVI საუკუნის ყველა ის დარბაზული ეკლესია, რომელთა მოხატულობაც მთლიანად გვიანპალეოლოგოსური ან ათონური სკოლის მხატვრული ნიმუშებით არის შთაგონებული.

[12] საუფლო სცენები აქ ასე წარმოგვიდგება: ჩრდილოეთით „ხარება", ორი რეგისტრის მომცველი „ფერისცვალება" და „ლაზარეს აღდგინებაა" გამოსახული; სამხრეთით „შობა", „ნათლისღება", „მირქმა" და „ჯვარცმა", დასავლეთით „ამაღლება" და „იერუსალემად შესვლა". გამოდის, რომ ყოველ ცალკეულ კედელზე ქრისტიანობის ძირითად იდეათა მომცველი სცენები ისეა წარმოდგენილი, როგორც მრწამსშია გაცხადებული. ჩრდილოეთით გამოცხადება („ხარების" საკრალური სცენის გამოცხადებად წაკითხვის უფლებას ამ კონკრეტულ შემთხვევაში თავად კონტექსტი იძლევა. „ხარების" ერთ-ერთ საგალობელში ნათქვამია: „უგალობდით გალობითა ახლითა მაცხოვარს და ღმერთსა, რომელმან მონებისაგან მტერისა განმათავისუფლა ჩუენ თჳსისა ღმრთეებისა გამოცხადებითა და მიჴსნნა ჩუენ, რამეთუ დიდებით დიდებულ არს". უძველესი იადგარი, გვ. 8), სამხრეთით – განკაცება, მსხვერპლი, ხსნა; დასავლეთით – უფლის დიდება. ყველა ეს თემა-იდეა მასშტაბურად არის დაგვირგვინებული „ვედრების" საკონქო კომპოზიციით, რომელიც თეოფანიური ხილვის მინიშნებით თავის თავშივე აერთიანებს უფლის განდიდებისა და მეოხების იდეას.

ეს საკითხი საგულისხმოდ არის განხილული: Н. Аладашвили, Г. Алибегашвили, А. Вольская, Живописная школа Сванети; ამასთან იხ. მ. ყენია: XII საუკუნის სვანეთის მოხატულობათა პროგრამები, ლიტერატურა და ხელოვნება, 1991, 2 გვ. 203-221

[13] ნ. ალადაშვილი, თანღილ-თარინგზელის მხატვრობა, ხელნაწერი.

[14] „ვედრება" – „ხარება" ანუ ხსნა და მეოხება („გიხაროდენ, ყოვლად წმიდაო, უბიწოო ღმრთისმშობელო ქალწულო, რომელმან პირველ საუკუნეთა სიტყუა ღმრთისა მუცლად-იღე უთესლოდ ხმითა ანგელოზისაჲთა. მეოხ იყავ ცხორებად ჩუენდა." უძველესი იადგარი, გვ. 8); „შობა" – „ნათლისღება" ანუ ხორციელი და სულიერი შობა მაცხოვრისა.

[15] ორივეგან: „შობა" – „ნათლისღება", „ჯვარცმა" – „ჯოჯოხეთის წარმოტყუევნა" ანუ მსხვერპლი და ხსნა.

[16] ერთგან: „ვედრება" – „ხარება", „შობა" – „ნათლისღება", „ჯვარცმა" – „ჯოჯოხეთის წარმოტყუევნა"; მეორეგან „ვედრება" – „ხარება", „შობა" – „ფერისცვალება".

ხსენებული ნიმუშები ამ მხრივ გამონაკლისი არ არის. ქრისტოლოგიური ციკლის არცთუ ტრადიციისამებრ გაშლის, არცთუ ისტორიული თანამიმდევრობით წარმოდგენის წესი ასევე ჩნდება ჩვენს მიერ განხილულ ძეგლებთან არა მარტო ქრონოლოგიურად უშუალოდ მომიჯნავე, არამედ საერთო ელფერითაც თითქოსდა მსგავს, - ანანაურის დარბაზული ეკლესიის XV საუკუნის მეორე ნახევრის მხატვრობაშიც[17]. საუფლო სცენები აქ ისეა დაჯგუფებული, რომ ერთმანეთის საპირისპიროდ ნათლად გამოიკვეთოს ორი თეოლოგიური იდეა: ღვთაების განკაცება და უფლის დიდება[18].

მოხმობილი მასალა იმას გვარწმუნებს, სხვადასხვა დროის დარბაზულ ეკლესიათა პალეოლოგოსებამდელ მოხატულობაში, მართალია, არც თუ ფართოდ განვრცობილად, მაგრამ მაინც გამოკვეთილად რომ ჩნდება სცენების ის ნაკლებტრადიციული განაწილება, რომელიც მოგვიანებით „ხალხურად" სახელდებულ ძეგლებში თითქმის უგამონაკლისო წესად იქცა. საგულისხმოა, რომ დეკორის სისტემის ამგვარი წარმოდგენით მოხატულობის ეს ნაკადი უკვე სრულად გაემიჯნა ჩვენსავე ნიადაგზე წარმოქმნილ პოსტბიზანტიური მხატვრული სტილის ძეგლებს, სადაც საუფლო სცენები, როგორც ითქვა, მხოლოდ ისტორიული თანმიმდევრობით არიან გაშლილი. რაც შეეხება თავისებურებას, ეს, ბუნებრივია, სხვადასხვა ხასიათის სხვაობას გულისხმობს. ჯერ ერთი - თუ კლასიკური პერიოდისა და მისი მომდევნო დროის მხატვრობაში სცენების განაწილების ამგვარი წესის ერთეული შემთხვევებია მხოლოდ, ჩვენს ძეგლებში ის უკვე არა მარტო ერთადერთი დადგენილი წესის უფლებით სარგებლობს, არამედ განსაკუთრებული მნიშვნელობაც აქვს მინიჭებული. ამასთან, ხსენებულ ძეგლებში არ ჩანს არც ჩვენის მსგავსი რთული თეოლოგიური კავშირები და არც ერთი თეოლოგიური იდეის აუცილებლად ორი ან მეტი სცენის

---

[17] ანანაურის მოხატულობა თუმცა მთლიანად პალეოლოგოსური მხატვრული სტილის წიაღიდან ამოზრდილია, მაგრამ აქვე სულ მცირედ ის თვისობრიობაც შეიმჩნევა, რაც სულ რაღაც ორი-სამი ათეული წლის შემდეგ ამ ნაკადში იმძლავრებს მთელი სისრულით, რომელიც ხალხურთან ნაზიარებ მხატვრობად სახელდება. აქ ჩვენ პალეოლოგოსურ მხატვრულ ნიმუშთაგან შესამჩნევად განსხვავებულ შედარებით გამარტივებულ კომპოზიციურ სქემებსაც ვგულისხმობთ და იმასაც, ფერადოვანი შეხამების ამ დახვეწილი გამოყენების მქონე ოსტატის ნახელავში ფერადოვანი სიბრტყეები, მრავალშრიანი წერის ტექნიკის გამოყენების მიუხედავად, მაინც რომ ლოკალურ ლაქებად აღიქმება; ხოლო მათი განლაგება გარკვეულ რიტმულ მახვილებსაც წარმოქმნის ჩვენს მიერ განხილული ძეგლისა ანალოგიურად. აქედან ანანაურის მოხატულობის ის შედარებით თავისებური ელფერი, რომლითაც იგი შესამჩნევად განსხვავდება XV საუკუნის ჩვენსავე ნიადაგზე წარმოქმნილი პოსტბიზანტიური მხატვრული შემოქმედებისგან: ნაბახტევის მოხატულობა იქნება ეს თუ ალავერდის ტაძრის მოგვიანო მხატვრობის შემორჩენილი ფრაგმენტები.

[18] მოხატულობის იკონოგრაფიული პროგრამა, სცენათა სიმბოლური მნიშვნელობიდან გამომდინარე, აქ ასე წარმოგვიდგება: კონქში გადმოცემულია განკაცების ამსახველი, მოხატულობის იდეური დომინანტი – „ღმრთისმშობელი პლატიტერა"; ეკლესიის მეორე, ზომით მნიშვნელოვან ნაწილში კი, ჩრდილოეთის ნიშში, მთავარი თემის საპირისპიროდ, მარადისობისა და მეუფების იდეა („ქრისტე დიდებითა"). ასე რომ, ანანაურის ეკლესიის მოხატულობის ორი ძირითადი გამოსახულება თავისი მნიშვნელობით ერთმანეთს ავსებს და ქრისტიანული ეკლესიის ძირითად დოგმას, ქრისტეს ორბუნებოვნებას განასახიერებს. იხ. ა. კლდიაშვილი, ანანაურის ეკლესიის მოხატულობანი, ხელნაწერი.

თავისებური დაჯგუფებით გამეორება, არა ასე ნაწილ-ნაწილ მოწოდება. ყველგან როგორც სამაგალითოდ მოხმობილ, ისე სხვა, დანარჩენ ძეგლებ'შიც (როგორიცაა, მაგალითად, ფავნისის არცთუ ისტორიული თანამიმდევრობით განლაგებულ სცენათა მომცველი მხატვრობა) გაცილებით მეტი მთლიანობაა და გაცილებით მკაფიოდ მოწოდებული არსებითი იდეაც თავიდანვე ძალდაუტანებლად აღსაქმელი.

თუ კლასიკური პერიოდის ძეგლებში ნაწილი აუცილებლად გულისხმობს მთელს, აუცილებლად მთელის შემადგენელია, ამ გვიანა პერიოდის ერთი გარკვეული ჯგუფის ძეგლთა მოხატულობაში, როგორც ჩანს, მთელი შედგება ნაწილებისგან, რომელთაც შეფარდებითი დამოუკიდებლობა აქვთ მოპოვებული.

მხოლოდ შეფარდებითი, ასე თუ ისე მაინც ნაწილობრივი დამოუკიდებლობა, არა მარტო ერთიანი იდეის მომცველ ცალკეულ სცენებს აქვთ ჩვენს მოხატულობა'ში დამკვიდრებული. ის, ზოგიერთგან მხოლოდ, უკვე თვით ცალკეულ კედელთა მთლიანად მომცველ და ამდენად, უკვე რამდენიმე სცენისაგან შედგენილ, შინაარსობრივად განსხვავებული მეხტის მქონე სხვადასხვა ციკლსაც აქვს მოპოვებული. ასე რომ, გრძივ კედელთაგან ერთ'ზე (რომელიც სამხრეთითაა) ქრისტეს მიწიერი ცხოვრების სცენებია გაშლილი, მეორეზე კი - საზეო[19]. საამისოდ ერთ-ერთ ძეგლ'ში (ბუგეულის მხატვრობა'ში) გრძივ კედლებ'ზე გაშლილ სცენებს, მხოლოდ აზრობრივად, ისინიც ემატებიან, რომლებიც მათ მიმდებარე დასავლეთი კედლის მარჯვენა და მარცხენა ფრთაზე არიან შესაბამისად წარმოდგენილი. ხოლო მეორეგან (ქალის მხატვრობა'ში) ამ სხვადასხვა მხარეს მიმართულ კედლებზე გაშლილ სცენათა შორის მხოლოდ აზრობრივი კი არა, ფორმალური კავშირიც ჩნდება და გრძივ კედელთა მეორე რეგისტრის ის სცენები, რომლებიც დასავლეთისას ემიჯნება, ახლა უკვე, სანახევროდ გადადის ერთი კედლიდან მეორე'ზე (სამხრეთ-დასავლეთიდან დასავლეთის კედელ'ზე არიან „გადაცდენილი", ხოლო დასავლეთიდან - ჩრდილო - დასავლეთ'ზე)[20]. როგორც ჩანს, ეს ორი, სხვადასხვა მხარეს მიმართული კედელი მომხატველი ოსტატისთვის ერთ სიბრტყედ გაშლილი სასურათე არეა, სადაც თავისუფლად შეიძლება ერთი და იგივე სცენის წარმოდგენა. რაც შეეხება ამ გრძივ კედელთა ჩამკეტ დასავლეთის კედელს მის შუანა მონაკვეთ'ზე დატანებულ ვერტიკალურ მასივებს (ერთ

---

19. ქალის ეკლესიის მოხატულობა'ში სამხრეთისა და მის მიმდებარე დასავლეთი კედლის მარცხენა მონაკვეთ'ზე მაცხოვრის ქვეყნად მოვლინების და, ამდენად, [illegible] გაცხადების ციკლია გამოსახული („ხარება", „შობა", „მირქმა", „ლაზარეს აღდგინება", „იერუსალემად შესვლა"), ჩრდილოეთისა და მიმდებარე დასავლეთი კედლის ახლა უკვე მარჯვენა ფრთაზე კი – ხსნის თემის წარმოჩენა („ჯვარცმა", „ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნა" და მთელ კედელ'ზე გაშლილი გამოცხადება: „ნათლისღება", „ფერისცვალება", „ამაღლება"). გასაგებია ისტორიული თანამიმდევრობა ერთგან რომ დაცულია, მეორეგან კი არა: დროითი თანამიმდევრობა ხომ მიწიერი პლანისთვისაა დამახასიათებელი, მაშინ როცა ღვთაებრივ პლანში მოვლენათა 'სულიერი განფენილობაა.

ბუგეულის მხატვრობა'შიც იგივე მეორდება მცირეოდენი თავისებურებით.

20. „იერუსალემად შესვლა" სამხრეთიდან დასავლეთის კედელ'ზე გადადის და მის შუანა ნაწილ'ში, სადაც სარკმელია გაჭრილი, იქ არის დამთავრებული. ხოლო ამავე სარკმლის მეორე მხარეს მოქცეული სცენა „ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნისა", პირიქით, – დასავლეთის კედელ'ზე იწყება და ჩრდილო კედელ'ზე გასრულდება.

ღერძზე განლაგებულ კარისა და სარკმლის და მათ გაყოლებაზე გაშლილ ორნამენტულ ზოლის), ის იმ თავისებური წყალგამყოფის როლს ასრულებს მთლიან მოხატულობაში, საიდანაც თანაბრად მოიხილება ქრისტეს ცხოვრების, თუმც ერთიანი იდეის მომცველი, მაგრამ, როგორც ითქვა, შინაარსობრივად განსხვავებული მუხტის მქონე ორი სხვადასხვა ციკლი - მიწიერი და ზეციური, „სოფლისეული“ და „ზესთასოფლისეული“.

მიწიერ და ღვთაებრივ მოვლენათა ამსახველი სცენების ასე თავისებური გამიჯვნა პრინციპული ხერხია მხატვრისა და, ალბათ, იქნებ ყველაზე დამახასიათებლადაც სწორედ ამ მხრივ გამოჩნდა ტრადიციულისაგან ასე თუ ისე განსხვავებული ის ახლებური მიდგომა, რომელიც თვით ქრისტიანული რწმენის შიგნით მომხდარ თვალთახედვის კუთხის ერთგვარი შენაცვლებით უნდა აიხსნას.

საუფლო ციკლის სწორედ რომ ამ სახით წარმოდგენამ თვით ცალკეული სცენის მიმართაც შეცვალა მომხატველი-ოსტატის დამოკიდებულება. განხილული წრის ძეგლებზე დაკვირვებამ გვიჩვენა, თუ რა განუზომლად გაიზარდა შინაარსის წილი გამომსახველობაში. თავისთავად სახოვნად უკვე შესამჩნევად გაუბრალოებული მხატვრობა ვეღარ მოიცავს იმ აზრს, რასაც უნდა იტევდეს, და მთავარი მახვილიც ახლა უკვე ამა თუ იმ საუფლო სცენის შინაარსის განვრცობილ თხრობაზე გადაინაცვლებს, ისე, რომ სრულიად თავისებურ იკონოგრაფიულ ვარიანტებსაც წარმოქმნის[21]. ეს საგულისხმო პროცესია: თუ წინათ, კლასიკური პერიოდის ძეგლთა მოხატულობაში ამ მხრივ მხოლოდ მინიშნება იყო საკმარისი, ახლა საჭიროა განმარტება, დაბეჯითებით მტკიცება, ახსნა, ოღონდ არა მხატვრული ფორმის დახვეწით, არამედ შინაარსობრივი კავშირების გართულებით. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ფორმის გამარტივება - გაუბრალოების თანმდევად განივრცობა და მძაფრდება მასში დატეული თეოლოგიური აზრი[22]. საუფლო სცენებსა და ცალკეულ გამოსახულებებს შორის ჩნდება ისეთი აზრობრივი კავშირები, რომლებიც მოვლენათა არსებას მოუთითებენ.

---

[21] მაგალითად, ჭალის მოხატულობის „ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნის“ სცენაში იაკობის მიერ ხილული კიბეც გამოსახება, რომლის თავზე დგას ღმრთისმშობელი, შუამდგომელი და დამაკავშირებელი ღმრთისა და კაცთა მოდგმისა. ქორეთის დარბაზის მოხატველი, ხარების წინასწარუწყებისა და ღმრთის წარმოგზავნილისადმი ქალწული მარიამის თანხმობის ჩვენების მიზნით, „ხარების“ მისეულ სცენაში ღმრთისმშობლის ორ ფიგურას გვიხატავს ამასთან, არა მარტო ერთად, უინტერვალოდ წარმოგვიდგენს უფლის გამოცხადების ორ სცენას – „ფერისცვალებასა“ და „ამაღლებას“, არამედ აქვე იმ სამ მოციქულსაც გამოსახავს, რომელთაც ეჭვის კითხვებით მიმართეს მაცხოვარს. ბუგეულის მხატვრობის „ნათლისღების“ სცენაში იესუს უშუალო წინაპარი – დავით წინასწარმეტყველიც არის გამოყვანილი. მეტიც, ამავე ეკლესიის მხატვრობაში ადგილობრივი წმინდანები ისე შემოდიან „ხარების“ ამსახველ სცენაში, როგორც დამსწრე პერსონაჟები. წითელხევის მხატვრობაში აღდგომის ხატების მომცველ სცენათა – „ლაზარეს აღდგინებისა“ და „ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნის“ სანაცვლოდ თავად „აღდგომა“, საფლავზე აღმდგარი მაცხოვარია წარმოდგენილი. გელათის წმინდა ელიას მხატვრობის „მირქმის“ კომპოზიციაში უფლის ის სახელმდები მთავარანგელოზი ჩნდება, რომელიც სიზმრად ეჩვენება იოსებ მართალს და სხვა.

[22] აღმოსავლეთქრისტიანულ ხელოვნებაში თეოლოგიური პროგრამებისა და გამოსახულებათა შინაარსობრივი კავშირების გართულება, გვიანი შუა საუკუნეებისათვის განსაკუთრებით საგრძნობი, ტენდენცია ადრევე, XIII საუკუნიდანვეა შენიშნული. ოღონდ ესაა: განხილული ჯგუფის ძეგლებში სრულიად უბრალო, სადა და მარტივ

აქედან - სცენების განაწილების ის არატრადიციული სისტემა, რომელიც, ერთი შეხედვით, უცნაურადაც შეიძლება მოგვეჩვენოს. ამ „უცნაურობათა" ერთობლიობა გვიჩვენებს გამოსახულებათა შინა - არსის გართულებას და წარმოაჩენს საღმრთო წრილის, ყოველგვარი სადვთისმეტყველო აზროვნების ერთიანი ნიადაგის გამძაფრებულ მნიშვნელობას. სწორედ ეს შეფარული, მხოლოდ მზადმყოფი აღმქმელისაგან ამოსაკითხი ქვეტექსტი ანიჭებს საგანგებო ღირსებას ამ გაუბრალოებულ, ზოგან გაუხეშებულ გამოსახულებებს იმ თვისებას, რომელსაც მონუმენტურის სახელით მოვიხსენიებთ და რომელიც ამ ყაიდის მხატვრობით შემკულ ეკლესიას აქცევს საგანგებო სივრცედ.

აქვე ისიც აღსანიშნავია, კედლის ამგვარი მხატვრობა კლასიკური პერიოდის ძეგლებთან შედარებით ოდნავ განსხვავებულ აღქმასაც რომ გულისხმობს. ამ მხატვრული სისტემის განმსაზღვრელი იდეა, ტრადიციისამებრ, თუმცა ისევ ერთიანია, მაგრამ ამ ერთიანობაში, როგორც ითქვა, გაჩნდა თეოლოგიური აზრის რთული ხვეულები, საუფლო ციკლის სცენათა შინაარსის განსაზღვრება - დადასტურებანი, საღვთო წრილის ეპიზოდთა ახლებური კავშირები. შინაარსისეული მხარის გამძაფრებამ ცალკეულ ხატსა და სისტემის ერთიან იდეას შორის წარმოქმნა საშუალედო რგოლი. ციკლი, რომელიც განვრცობილ თხრობად წარმოდგენილ, რამდენიმე ხატისგან შემდგარ ჯგუფს უკავშირებს მთავარს, იდეას. კედლის მხატვრობის ამგვარად გააზრებამ თითქოსდა შედარებით მეტად შეარყია მისი მოხილვის პრინციპი. ეს ასეა, რადგან იმ სამყაროს მოხილვაში, რომელსაც ამგვარი მხატვრობით შემკული ეკლესია იტევს, გაჩნდა რამდენიმე კომპოზიციისგან შედგენილი შინაარსის გამაერთიანებელი, შედარებით მნიშვნელოვანი, დიდი „საფეხურები". მათმა წარმოქმნამ კი რამდენადმე დაარღვია ის წინანდელი, თუ შეიძლება ითქვას, წინასწარგანზრახული „თავისუფალი" სვლა, მხატვრული ერთიანობის საწინდარი რომ იყო. ამიტომ, ყოველი კომპოზიცია და მათი ციკლური ერთიანობა, წინანდელთან შედარებით, ახლა უფრო მეტად დამოუკიდებელია. ეს, ერთი შეხედვით, შეიძლებოდა სურათოვნების შემოჭრის ზოგადევროპული ცნობილი ტენდენციის ნაგვიანევ პროვინციულ გამოძახილად მიგვეჩნია. მაგრამ დაკვირვებისას ცნაურდება ამ მოვლენის შინაგანი „ქართული" მიზეზიც და ისიც, შინაარსის გაღრმავებით გამოწვეული ეს მცირე ცვლილება, ისევ ნამდვილი ერთიანობის დასაცავად რომ იყო მიმართული.

სახვითი ამოცანების გადაწყვეტის მხრივ, მხოლოდ ზოგადად თუ ვიმს-

---

ფორმათა გამო, ხსენებული ტენდენცია უფრო აშკარად გამოიკვეთება, უფრო მკვეთრად ხედება თვალს.

იგივე ქართული ჭედურობის მაგალითზე, ადრევე აქვს შენიშნული გიორგი ჩუბინაშვილს: „საუკუნის ნახევრისავე მეორე დიდი ძეგლი (საუბარია XVI საუკუნის დამდეგის საღვერის ჯვარზე) ასახავს საუკუნის განსაკუთრებულ მიმართულებას - საგანგებო რელიგიურობას: მას მთლიანად ფარავს მხოლოდ სიუჟეტური სცენები, ათორმეტნი დღესასწაულნი, წმინდა გიორგის ცხოვრების სცენები და ა. შ." და შემდეგ - ახლა უკვე XVII საუკუნის ძეგლების მიმოხილვისას: „საერთო დონის დაქვეითების მიუხედავად,- შეიძლება თვალი მივადევნოთ ზოგიერთი ხერხის კვლავ გამოყენებას,- ამას გარდა, შესამჩნევია მრავალნაწილედი ხატების საღმრთისმეტყველო პროგრამის გაღრმავებით დამუშავება და ახალი თემატური ამოცანების დასახვა". Г. Чубинашвили, Грузинское чеканное искусство, გვ. 627, 637.

ჯელებით, ყველა აქ განხილულ ძეგლში თითქმის ერთგვაროვანი სურათია (საბოლოო მხატვრული შედეგის მიუხედავად, რასაც, ბუნებრივია, ოსტატისმიერი ხედვის თავისებურება განაპირობებს).

დინამიურ - დეკორატიული სტილი რომელიც ჩვენს გვიანა ძეგლებში მოქმედებს, ამ პერიოდის მონაპოვარი რომ არ არის, ეს ცნობილია - ის ხომ XII-XIII საუკუნეებშივე კედლის მონუმენტური მხატვრობის განვითარების შედეგად მიღებული. ასე რომ, განხილულ ძეგლებში ამ მხრივ არაფერია ახალი (აქაც, ყველგან - კომპოზიციათა მარტივ სიბრტყოვან - ხაზოვან რიტმზე დაფუძნებული, სხვადასხვა ძეგლში სხვადასხვაგვარი წარმატებით გამოვლენილი ერთიანი მხატვრული ხასიათის წარმოქმნის სწრაფვა). სხვა საქმეა, რომ ეს თავისებური მხატვრული სტილი ახლა უკვე შესამჩნევად გაუბრალოებულია, რამდენიმეგან გაუხეშებულიც და, რაც მთავარია, მასში ხალხური ხედვისთვის დამახასიათებელი რიგი ნიშნებია შერიგებული, ზოგან მხატვრულად შერწყმულიც. განსაკუთრებით საგულისხმოა კიდევ ის, რომ აქ ყველგან ბევრი რამ ისეთი წარმოჩნდება, რაც იმჟამად მოქმედ გვიანპალეოლოგოსურ მხატვრულ მემკვიდრეობას კი არ შეგვახსენებს მხოლოდ, არამედ ისე აღიქმება, როგორც ჩვენივე კლასიკური მემკვიდრეობის შორეული გამოძახილი.

ყველა კომპოზიციას განხილული ჯგუფის ყველა ძეგლში, საფუძვლად უდევს მარტივი სიმეტრიული სქემა. მარტივია სიმშრალისა და მონოტონურობის დაძლევის ხერხიც, რაც, ძირითადად, ამა თუ იმ სცენის დამსწრე პერსონაჟთა ფიგურების არცთუ მოძრავი ვერტიკალების მონაცვლეობითა და სრულიად მარტივი ფერადოვანი რიტმით მიიღწევა.

სიუჟეტურ კომპოზიციათა შეფარდებითი ლაკონიურობაც, მით, თუ შეიძლება ითქვას, შედარებითი სიტყვაძუნწობაც ერთი უმთავრესი თვისებათაგანია განხილული ყაიდის მხატვრობისა. ეს მით უფრო საგულისხმოა, თუ ამავე პერიოდის ოფიციალურ მხატვრულ წრეებში გაბატონებულ იმ ზოგად პოსტბიზანტიურ მხატვრულ ტენდენციას გავითვალისწინებთ, რომლის ნიმუშებიც მრავალფიგურიანობითა და თხრობითი დეტალების სიმრავლით არის გამორჩეული. ჩვენთან, როგორც ითქვა, სხვაგვარი მიდგომაა და შედარებით იშვიათად თუ ჩნდება სხვათა დეტალებით გადატვირთული სცენები. შესაბამისად, თითქმის განგებ შემცირებულია მოქმედ პირთა რიცხვი, გამოტოვებულია ამ ეპიზოდისთვის დამახასიათებელი ზოგი იკონოგრაფიული დეტალი - განსაკუთრებით ის, რომელსაც პარადულობა და ქვეყნიერი სიმდიდრის წარმოქმნის პრეტენზია შემოაქვს სურათში[23]. თავისუფლად შეიძლება ითქვას, რომ ჩვენთან არსებითად მაინც ისაა შესამჩნევი, მიკრძალებით წარმოდგენილი, რაც აუცილებ-

---

[23] სამაგალითოდ მრავალი სცენის მოტანა შეიძლება - თუნდაც „შობის" კომპოზიცია, სადაც პალეოლოგოსური ნიმუშებისაგან განსხვავებით არ ჩანან ცხენზე ამხედრებული მოგვები, ანგელოზთა გუნდი ორად-ორი ანგელოზითაა წარმოდგენილი, მხოლოდ რამდენიმეგან გვხვდება მწყემსთა თაყვანისცემა, ასევე იშვიათად და ისიც მხოლოდ პირობით ფერადოვან ლაქად თუ გამოისახება მღვიმე ან თუნდაც „ღმრთისმშობლის მიძინების" ამსახველი სცენა, სადაც, გვიანი ნიმუშებისაგან განსხვავებით, არ გამოისახებიან მოტირალი დედები, ზოგან ეკლესიის მამებიც იშვიათია, მოგვიანებით დიდად გავრცელებული, იეფონიას ხელების კვეთაც. ასევე შეიძლება ითქვას „ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნის" სცენაზეც, რომლის კომპოზიციაც ადამისა და ევას გამოსახულებათა გარდა მხოლოდ ერთგან, ერთადერთი ეკლესიის მოხატულობაში გვთავაზობს რამდენიმე დამატებით ფიგურას და სხვა.

ბულია ამა თუ იმ სცენის ამოსაცნობად. ამ მხრივაც ყველა ჩვენი ძეგლი ჩვენსავე ძველ ნიმუშებს უფრო შეგვახსენებს, ვიდრე ამავე მოგვიანო დროის იმ სამეფისკარო მხატვრულ შემოქმედებას, სადაც პალეოლოგოსთა სტილის სრული, ზოგან კი, იქნებ, ბრმა მინდობაა აშკარად საგრძნობი.

თუ პალეოლოგოსურ მხატვრულ სტილს მინდობილ ძეგლებში აშკარაა ნარატიულობა, იმგვარ დეტალთა შემოტანა, რომელნიც არ არიან ახალი აზრის მომტანნი და, ამდენად, ასე ვთქვათ, მხატვრული ფორმით განვრცობილი თხრობისკენ მისწრაფებაა გარკვევით საგრძნობი, ჩვენთან, ძირითადად მაინც, ყოველ ახალ ელემენტს ახალი აზრი მოსდევს, რაც თვით შინაარსული წიაღის განვრცობის საწინდარია. სწორედ ამიტომ, მხოლოდ ზოგადი, მხოლოდ შეფარდებითი ლაკონიზმის პირობებში, განხილულ მოხატულობათა სიუჟეტურ კომპოზიციებში ჩნდებიან ისეთი პერსონაჟები და ისეთი სახვითი დეტალები, რომლებიც საღვთო წერილის წიაღში რთული შინაარსული კავშირებით აზროვნებაზე მიუთითებენ.

ამ ორ მხატვრულ მიმდინარეობას შორის წარმოქმნილი ამგვარი სახის სხვაობა თუმცა არსებითია, მაგრამ ეს ხელს როდი უშლის ჩვენი ეკლესიების მომხატველ ოსტატებს მათ მიერ შექმნილ ნიმუშებში პალეოლოგოსთა სახვით მოტივთა თავისებურ გადმოტანას. ეს მოტივები კი ისეთი სახისაა, იმგვარი ხასიათის მატარებელი, რომ ხშირად შესამჩნევად აფერმკრთალებენ ამ, თავიდანვე ნათლად აგებულ კომპოზიციათა მკაფიოებას. ამიტომაც, არც თუ იშვიათად,. ჩნდება დეტალთა შედარებითი დანაწევრება ძირითადად იქ, სადაც ნაგებობათა მწკრივი ან მთის პეიზაჟური ფონია გაშლილი; იქაც, სადაც სამოსი ფიფქისებრი ორნამენტით არის ჭარბად მოჩითული და სხვა. ამის მიუხედავად, საერთო შთაბეჭდილება ჩვენს ძეგლებში შედარებით მაინც განსხვავებულია.

ფიგურათა პოზები, იშვიათი გამონაკლისის გარდა, დაუძაბავია. ძალზე იშვიათია ფიგურათა მყიფე და აზიდული პროპორციებიც - ის პროპორციული სისტემა ფიგურათა გამოსახვისა, რომელიც პალეოლოგოსთა მხატვრულმა შემოქმედებამ დაამკვიდრა კედლის მხატვრობის ჩვენს ნიმუშებში. მხოლოდ იშვიათად, ასევე ჩანს ფიგურის ოდნავ თითქოსდა გართულებული მოძრაობა. მათი მოხაზულობა მარტივია. ყველგან - ზოგადად აღებული ფორმა, ბრტყლად დატანილი ნაოჭები, ტონალური გრადაციის ან მოცულობითი ფორმის მოდელირების თითქმის სრული უარყოფა. შთაბეჭდილება ისეთია, თითქოს ჩვენი ეკლესიების მომხატველი - ოსტატები განზრახ მიისწრაფოდნენ, რათა წარმოსადგენი ხატი იყოს მარტივი, უბრალო, იქნებ, სისადავით - ხელოვნების ქართული ნიმუშის ამ თითქოსდა თანდაყოლილი თვისებით - გამორჩეული[24].

ხაზი ყველგან ერთგვაროვანია, ძირითადად, ერთი სიძლიერის, ერთნაირად გამკვეთრებული, როცა ფორმას შემოწერს და მაშინაც, როცა შიდა ნახატად გამოიყენება (ესეც, ალბათ, ერთი ნიშანთაგანი უნდა იყოს ხალხურ ნიმუშებზე დახელოვნებული ოსტატის ამოსაცნობად).

ხაზის გამომსახველობითი მნიშვნელოვნება განსაკუთრებით სახეების შესრულებისას ჩანს. წმინდანებისა და ქტიტორთა სახეების შესრულების

---

[24] სიტყვა „თანდაყოლილი" აქ მხოლოდ პირობითად არის ნახმარი, როგორც რაღაც ხანგრძლივის, საუკუნიდან საუკუნეში გარდამავალი თვისების სინონიმი.

მანერა, მართალია, სხვადასხვაგვარია, მაგრამ „ხაზობრივისადმი" საერთო ტენდენცია ორივეგან მაინც აშკარად საგრძნობია. წმინდანთა სახეებზე, თუმცა ჩნდება პალეოლოგოსთა ხელოვნების ტრადიციების შორეული გამოძახილი (სახის მოვარდისფრო-ოქრას ტონი - ამჟამად უკვე ჭარბად თეთრანარევი, წითურები ლოყებზე, იშვიათად - მოწითალო, უფრო ხშირად კი - მომწვანო ჩრდილები თვალის უპეებთან), მაგრამ ეს ისე გაუცნობიერებლად, ზოგან ისე მკრთალად, ამასთან, ისე უმნიშვნელოდ არის გამოყენებული, რომ ვერ ჩრდილავს მკვეთრ ხაზობრიობას, ვერ დევნის გამომსახველობითობის მნიშვნელობას. ამიტომაცაა, საუფლო სცენებში წარმოდგენილ პერსონაჟთა მოხილვისას მათი სახეების მხოლოდ ხაზით გამოყვანილი ნაწილები რომ იკითხება გამორჩეულად. ეს ხაზები, მაშინაც კი, როცა მოქნილია, ფუნჯისმიერი მონასმით სიბრტყეზე დატანილი, მაინც მკვეთრია, ხშირად მოუხეშავიც, მაგრამ მნიშვნელოვანია ყველა შემთხვევაში. ჩანს, რომ სწორედ ეს, სწორედ ამგვარი ბუნების ხაზია შემსრულებელი-ოსტატის ძირითადი სახვითი საშუალება.

იგივე მთლიან ფიგურაზე დაკვირვებითაც ჩანს, ოღონდ აქ, სილუეტის შემოწერისას, ხაზი, ახლა უკვე ძირითადი, გარშემომწერი კონტური, ოდნავ თითქოსდა მეტი სიმკვეთრისაა, სასურათე სიბრტყეზე თითქოსდა მეტად მკაფიოდ „გამოყოფილი" იქნებ, საბოლოოდ ამითაც არის მიღწეული მოხატულობათა განხილულ ჯგუფში წარმოდგენილ ფიგურათა თავისებური მნიშვნელოვნება.

ამგვარი ბუნების ხაზით მკაფიოდ შემოსაზღვრული და მკვეთრად გამოყოფილი ფერადოვანი ლაქები, ასე თუ ისე, ზუსტად შეესატყვისება გარკვეულ აზრობრივ მახვილებს. ფერადოვნება სულ ორი-სამი ფერის - თბილისა და ცივის მარტივ მონაცვლეობაზეა აგებული. მოხატულობის ძირითად ფერთაგან წამყვანი აუცილებლად ცივი ფერია, რომელიც ჩარჩოს უქმნის თბილ ფერს. მათი ტონალური სახეცვლილება აქა-იქ ფერადოვანი ვარიაციის შთაბეჭდილებას წარმოქმნის. ესა თუ ის ფერი ერთმანეთის გვერდით ისეა დატანილი, რომ ხელი შეუწყოს ერთმანეთით მათ გამორჩევას. ყველა ეს ფერი „კრუა", გაუმჭვირვალე, სასურათე სიბრტყეზე სქელ, ხაოიან ფენად დატანილი და აუცილებლად მონაცრისფროს ნარევი. სწორედ ეს მონაცრისფროს მინარევი, უკვე თავისთავად, აწყნარებს და კრავს მთლიან მოხატულობას. მეტად მოკრძალებული პალიტრის მიუხედავად, სურათში გარკვეულად ჩნდება იმ სახის ფერადოვანი რიტმი, რომელიც არც სიჭრელის შთაბეჭდილებას წარმოქმნის და არც მონოტონურობისას: ფერადოვანი რიტმი მთლიანია, ერთიანი განწყობილების მომცველი განხილულ ძეგლთა უმრავლესში მაინც სავსეა, დაუნაწილებადი, განუყოფელი. ისიც შეიძლება ითქვას, ხალხურს მინდობილი ძეგლები, ამავე დროის პროფესიულ მხატვრობასთან შედარებით, უფრო მეტად ფერადი რომ არის. და რაც მთავარია, ფერადოვანი შეხამება მხატვრის თვალით რომ არის დანახული. ეს კი აუცილებელ პირობად ჩნდება მკაფიო კოლორისტული სტრუქტურის წარმოსაქმნელად.

ნიმუშებზე დამოკიდებულება, რაც ასე ხშირია განხილული ეპოქის ძეგლებში, მათს სრულ მინდობას არ ნიშნავს. ძალზე იშვიათად, მხოლოდ აქა-იქ თუ გვხვდება სანიმუშო მასალის პირდაპირი გადმოღების, მისი გამეორების პრეტენზია (პლასტიკური დეკორის წარმოქმნისა თუ ფერწერული მოდელირების იმიტაციის ცდა). აქ, როგორც ითქვა, გაცილებით

უბრალოა ყოველივე: ხაზიც, ფერიც, ფორმაც და, რაც მთავარია, ყველა ეს ელემენტი, კომპოზიციის ეს ყოველი შემადგენელი ნაწილი მსგავსი ბუნებისაა - თუმცა მარტივია, ერთნიშნა, მაგრამ განხილულ ძეგლთაგან უმრავლესში ერთმანეთს შეთანხმებული. ამ ეკლესიის მომხატველთ მხოლოდ იშვიათად თუ სურთ წარმოქმნან იმგვარი შთაბეჭდილება, რაც მათს საშემსრულებლო დონეს აღემატება. მათი ძალა, არსებითად, მათსავე შეულამაზებელ ხედვაშია. მეტიც შეიძლება ითქვას, ჩვენი ეკლესიების მომხატველმა-ოსტატებმა, შესაძლოა მთლიანად არა, მაგრამ უმრავლეს შემთხვევაში მაინც, ისე უშუალოდ, უბრალო მრევლისთვის, თუ შეიძლება ითქვას, ისე „შინაურულად" გადმოსცეს საუფლო სცენებში გაშლილი, თითქოსდა ბავშვური მზერით დანახული თხრობა, რომ შუასაუკუნოვანი ხელოვნების პირობითობის ფარგლებში ამ უკიდურესად გაუბრალოებული, მეტად მწირი სახვითი საშუალებებით შეძლეს წარმოექმნათ თავისივე ხედვის შესატყვისი განწყობილება. ამდენად, ამ ეკლესიების მომხატველთა დაუხელოვნებლობა, შესრულების ტექნიკის სიმარტივე, მათ მიერ შემოთავაზებული ფორმის ჩამოუქნელობა თითქოს ნაკლი კი არ არის მხატვრობისა, არამედ თავისებური მომხიბვლელობისა და განუმეორებლობის საწინდარია. განხილული ჯგუფის ძეგლების უმრავლესობა ამ მხრივაც (და არა მხოლოდ ხალხური ხელოვნებიდან მოსესხებული მოტივების გამოყენებით) უახლოვდება ხალხურ ოსტატთა ნახელავს.

დასასრულ, ესოდენ მარტივი სახვითი საშუალებებით მიღებული ერთი მნიშვნელოვანი შთაბეჭდილება. სასურათე სიბრტყის მოხილვისას თვალს ხვდება მახვილების მკაფიო განლაგება, რაც მონუმენტურობის მხატვრულ ეფექტს მოგვაგონებს. ამგვარივე შთაბეჭდილების წარმოქმნისთვის შეგვამზადებს ისიც, რომ, ჯერ ერთი, ძირითადი სახვითი ფორმები არა მარტო დიდი ზომისაა, არამედ, შეიძლება ითქვას, „წყნარია", „დინჯი"; მართალია, დანაწევრებულია, მაგრამ თვით ფორმაა იმდენად მარტივი, რომ მისი დანაწევრება, ამ გვიანი ეპოქისთვის არცთუ დამახასიათებლად, ნაკლებად დაქუცმაცებული ჩანს. და მეორე - შესამჩნევად მთლიანია თვით ფორმის მონახაზიც, რაც თავისებურ მხატვრულ ეფექტს ქმნის. ის, მართალია, მოუხეშავია, დაუხვეწავიც, არცთუ გაწაფული ხელით სიბრტყეზე დატანილი, მაგრამ გარკვეული მნიშვნელოვნებითაა უმრავლეს შემთხვევაში წარმოჩენილი.

თვით მთლიანი სქემაც მოხატულობისა იმდენად ნათელია, სისადავით აღბეჭდილი, რომ ნებაუნებურად შეგვახსენებს ჩვენივე კლასიკური ხანის მხატვრულ შემოქმედებას. მოხატულობა, მართალია, მთლიანად, თითქმის თანაბრად ფარავს კედლის სიბრტყეს, მაგრამ, ამის მიუხედავად, მაინც შესამჩნევია, მხოლოდ თავისებურად, რაღა თქმა უნდა, მონუმენტური მხატვრობისთვის აუცილებელი წესრიგი. განხილული ყაიდის ძეგლთა მომხატველი-ოსტატები ამა თუ იმ სურათის გადმოსაცემად დიდ ფორმატებს მიმართავენ და კომპოზიციებს საკმაოდ სადა სქემებში ათავსებენ - მარტივი, მაგრამ ნათელი ლოგიკა ჩანს როგორც საერთო სქემებში, ისე ცალკეული კომპოზიციისა თუ ცალკეული ფიგურის აგებაში.

სახოვნად ამგვარი ნიმუშები, მხოლოდ ზოგადი შთაბეჭდილებით, ყოველ შემთხვევაში ერთი შეხედვით მაინც, თითქოსდა უახლოვდებიან კლასიკური პერიოდის მხატვრულ შემოქმედებას: სიბრტყე, რომელიც პალეოლოგოსთა ხელოვნებაში იკარგება, ორივეგან მეტად არის გამოვლენილი, ხაზის თავისთავადობაც ორივეგან აშკარად ჩანს და, რაც მთავარია, ორივეგან შესამჩნევია

მონუმენტურობის თავისებური გრძნობიდან მომდინარე საერთო სიმშვიდე. ერთი მხრივ, შთაბეჭდილება ისეთია, თითქოს ამ გვიანი დროის მხატვრობამ უკუაგდო მისი უშუალო წინამორბედისათვის, პალეოლოგოსთა ხელოვნებისთვის დამახასიათებელი ცხოველხატულობა და კვლავ დაუბრუნდა კლასიკურ სისადავეს. მეორე მხრივ, ამ ძეგლებში ისეთი რამ წარმოჩინდება, რაც პალეოლოგოსთა მხატვრულ შემოქმედებას შეგვახსენებს. ეს კომპოზიციური მახვილების სიმრავლეზე, მისი ცალკეული ნაწილების, მეტწილად მაინც, დანაწევრებულად წარმოსახვაზე ითქმის, რაც აშკარად აქვეითებს მონუმენტურ სიმკაცრეს. ამგვარ დეტალთა შედარებითი სიჭარბე თხრობითობის ელემენტსაც აძლიერებს, ოღონდ მათი გადმოცემის ხერხია იმდენად მარტივი, რომ ისინი ცხოველხატულ ეფექტს კი არ წარმოქმნიან, პალეოლოგოსთა ხელოვნების ამავე დარგის ნიმუშთა მსგავსად, არამედ ხალხური ნაწარმოებისათვის დამახასიათებელ თხრობითობას მოგვაგონებენ. სწორედ აქ ჩნდება ამ გვიანა დროის ძეგლებისთვის დამახასიათებელი ის აშკარა წინააღმდეგობა, რაც შეუძლებელია არსებულიყო კლასიკურსა და პალეოლოგოსთა ხელოვნებაში. შუასაუკუნოვანი კლასიკური მხატვრობა, მონუმენტური ფორმების შესაბამისად, უარს ამბობს თხრობით დეტალებზე (კომპოზიცია უკიდურესად ლაკონიურია, ხოლო ფორმა, დამუშავების მიუხედავად, უკიდურესად მთლიანი). პალეოლოგოსთა ხელოვნება, მართალია, ისწრაფვის დეტალთა სიუხვისკენ, მაგრამ დაკვირვებისას ჩანს, რომ აქ არაფერია მხატვრულად ზედმეტი - დეტალთა სიმრავლე სრულად შეესატყვისება მის ცხოველხატულ სტილს. პალეოლოგოსთა შემოქმედება, შუასაუკუნოვან კლასიკურ ხელოვნებასთან შედარებით, მართალია, ნაკლებმონუმენტურიცაა და ნაკლებად მკაცრიც, მაგრამ, კლასიკური ხელოვნების მსგავსად, ისიც აუცილებლად მთლიანია მხატვრული თვალსაზრისით. სწორედ ამგვარ მთლიანობას არის მოკლებული განხილულ უმრავლეს ძეგლთა მოხატულობა - მოკლებულია თუნდაც იმიტომ, რომ დეტალთა დამახასიათებელი სიუხვე აშკარად ეწინააღმდეგება სახვით-გამომხატველი ხერხების სიმარტივეს. ამიტომაც ნაკლებად თუ ჩანს მხატვრული სახის ის მკაფიოება, რომელიც ამ უკიდურესი სიბრტყოვანებისა და ხაზოვანების, ფორმის სიმარტივისა და მოდელირების სიმარტივის შესატყვისი იქნებოდა. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, საერთო კომპოზიციური სქემის მარტივი აგებულება, კომპოზიციური მახვილების მარტივი განლაგება, პლასტიკური ფორმის მარტივი მოხაზულობა ვერ ეგუება ფორმათა დანაწევრებას. ეს იმას ნიშნავს, რომ განხილული რიგის მოგვიანო დროის მხატვრული შემოქმედება სტილისტურად ახალი მოვლენა კი არ არის, არამედ, არსებითად, შუასაუკუნოვანი პროფესიული მხატვრობის დაკნინების შედეგია. აქ, მართალია, შეინიშნება სიახლის ელემენტები (რაც შემდგომ განვითარებას გულისხმობს), მაგრამ ჯერაც არ ჩანს ძველი სისტემის დაძლევის, ძველი სისტემიდან განთავისუფლების შესაძლებლობა. აქვე, ხალხური ხელოვნების ზოგი თავისებურება, მისი ზოგიერთი მოტივიც წარმოჩინდება, მაგრამ არ ჩანს ხალხური ხედვისთვის დამახასიათებელი ორგანული სისადავე და ამ სისადავით აღბეჭდილი ორგანული მთლიანობა - ის ტრადიცია, რომელიც, თუნდაც შორეულად, მიგვანიშნებდა ხალხური ხელოვნებიდან წარმომავლობას.

შუასაუკუნოვანი პროფესიული მხატვრობის დაკნინებისა და, იქნებ, რღვევის პროცესში, ბუნებრივია, ძნელდება ამ მოგვიანო დროის ძეგლთა

უმრავლესობაში მხატვრულ მთლიანობაზე სიტყვის ჩამოგდება[25]. და, მართლაც, კედლის მხატვრობის განხილული ნიმუშები ისევე არიან მოკლებული მხატვრული მთლიანობის უმაღლეს ხარისხს, მაღალმხატვრულობას, როგორც ამავე დროის ოფიციალური რიგის სხვა, დანარჩენი ძეგლები. თუ სამაგალითოდ გელათის ღმრთისმშობლისა და წმინდა გიორგის ეკლესიათა ან ლევან კახთა მეფის დაკვეთით შესრულებულ XVI საუკუნის მოხატულობებს ავიღებთ, დავინახავთ, რომ მხატვრული სტილის მთლიანობის ნიშნები თუმცა მრავალ კომპონენტშია გამჟღავნებული (პლასტიკური ფორმის ერთიანი ხასიათი, მოდელირებისადმი ერთიანი მიდგომა, ერთიანი გადაწყვეტა, ერთი ტიპის სტილიზებული ფორმა, სახვითი და მასალისეული წყობის ერთი ხაზი, ე. ი. თუ რამდენად სიბრტყითია და სიღრმისეული, რამდენად პროპორციულია და უტრირებული), რაც მხატვრული ხედვის ერთიანობას მეტყველებს, მაგრამ საბოლოოდ მაინც ნაკლებად ვგრძნობთ მხატვრულ მთლიანობას. ეს ასეა, რადგან ყველგან, მოხატულობის ყოველ მონაკვეთზე შეიგრძნობა მხატვრული გამომსახველობის სიმშრალე, თუმცა ზუსტი და ნატიფი, მაგრამ უსიცოცხლო ხაზი, სწორი რიტმული მონაცვლეობით მოტანილი, მაგრამ ერთნაირად უსახური ფერადოვანი სიბრტყეები.

კედლის მხატვრობის განხილულ ნიმუშებში, სამაგალითოდ მოტანილ ძეგლთა ფონზე, ფორმა აშკარად უფრო მარტივია, უფრო სიბრტყითია, თითქმის მოცულობით-სივრცობრივი მოდელირების გარეშე წარმოდგენილი. შესაბამისად, არ ჩანს სიბრტყე-სივრცის, დინამიკა-სტატიკის ჰარმონიული კონტრასტი, რაც, ბუნებრივია, ამარტივებს სურათის საერთო წყობას. მაგრამ ამ ნიმუშთაგან უმრავლესში შეინიშნება ამ სიმარტივის საპირისპირო ისეთი ნიშნებიც სახის დახასიათებისა (გარეგნობის, ასაკის, განწყობილების კონკრეტული მინიშნებები), რაც გარკვეულად წარმოშობს თავისებურ ჰარმონიას, დაპირისპირების მომენტს. სწორედ ეს ქმნის უშუალობის მარტივად და მეტყველად მოტანილ განცდას; რაც, საერთო მთლიანობის ნაკლოვანების მიუხედავად, მხატვრულად უფრო მნიშვნელოვანია, ვიდრე ზუსტად გათვლილი ის პლასტიკური ფორმა, რომლითაც სამეფოსკარო მხატვრობის საშემსრულებლო ტექნიკით თითქმის სრულყოფილი ნიმუშებია გამორჩეული.

მოგვიანო დროის ამ მცირე ზომის ეკლესიების მომხატველად ხალხის წიაღიდან გამოსული ოსტატი უნდა წარმოვიდგინოთ - ოსტატი, რომელსაც აკლია პროფესიული გაწაფულობა, მხატვრული ხერხების დახვეწილობა და სინატიფე. ძველი, შუასაუკუნოვანი მხატვრული სისტემა სწორედ ამგვარი ხელოვანის მიდგომით, მისი თავისებური ხედვით არის გაუბრალოებული და, ამდენად, გარდაქმნილი, გარკვეულად სახეცვლილიც. ეს სახეცვლილება იმ რიგის, იმ ბუნებისა არ არის, რომ ახალი მხატვრული სისტემა მოგვცეს, რადგან ნიმუშებზე ამ ნაკლებდახელოვნებული ოსტატის მიდგომაში არ ჩანს ასახვის საგნის ის ახლებური მხატვრული განცდა, რომელიც საშუალებას მისცემდა ამ უბრალო ხერხებით გამოეყო და თვალსაჩინოდ წარმოედგინა ასახვის საგნის დამახასიათებელი, ახალ

---

[25] „მთლიანობას“ ამ შემთხვევაში მხატვრული ღირსების მნიშვნელობა აქვს და არა ეპოქისეული სტილის ეკლექტურობისა თუ ერთიანობის.

მხატვრულ ხარისხად განცდილი მისი არსებითი ნიშნები. ეს ასეა, მაგრამ ისიც ხომ არის, ამის ელემენტები ყველგან რომ მაინც აშკარად ჩანს, განსაკუთრებით - საგანგებო მნიშვნელობით წარმოდგენილ ქტიტორთა პორტრეტში, სადაც არა მარტო მეტი კონკრეტულობაა ნიუანსისმიერი თავისებურებებით წარმოჩენილი, არამედ ამ კონკრეტულობაში გამოვლენილი მეტი სწრაფვაც მხატვრული სახის დახასიათებისა, მეტი შემოქმედებითი უშუალობაც. ისიც შეიძლება ითქვას, საერო პირთა პორტრეტის შესრულებისას განხილული წრის ამა თუ იმ ეკლესიის მომხატველი ყველგან რომ მხატვარია და არა უბრალოდ შემსრულებელი.

შუა საუკუნეების ხელოვნებაში, სადაც სქემამიერი შინაარსის შესაბამისად სახვითი პირობითობის პრინციპი ბატონობს, გამოსახვის საშუალებები გარკვეულად განსაზღვრულია და, ხშირად, დაკანონებულიც. ამ პირობით-განყენებულ შუასაუკუნოვან ხელოვნებაში თავისებურად ჩნდება ისტორიულ პირთა პორტრეტი, რომელსაც, როგორც სახვით თემას, ზოგადსა და დაკანონებულში შემოაქვს ინდივიდუალური, პიროვნული, მეტიც, ხშირად აქ ისეც ხდება, რომ მის გამო რაღაც გარკვეული თვალსაზრისით იცვლება კიდეც ტრადიციად ქცეული სტრუქტურა. მოგვიანო დროისათვის ამგვარი ტენდენცია უპირატესად ხალხურ ხელოვნებასთან წილნაყარ ძეგლთა მოხატულობაში აშკარავდება, როცა ქტიტორთა ესოდენი სიმრავლეა და როდესაც უფრო უშუალო და თავისთავადია ამ გამოსახულებათა მიმართ ოსტატის დამოკიდებულება. ეს თავისუფლება, ოსტატის ეს შეუზღუდავობა, მართალია, სხვადასხვა მხრივ ვითარდება, მაგრამ მთავარი მაინც ისაა, რომ არსებითად მისი მეშვეობით ხდება ეროვნული შემოქმედებისთვის დამახასიათებელ თავისებურებათა წარმოჩენა.

დასკვნით ნაწილში ამიტომაც საგანგებოდ გამოვყოფთ ქტიტორთა პორტრეტს[26]. ოღონდ ვიდრე ამ პორტრეტზე სიტყვას გავაგრძელებდეთ, ვიდრე დავაჯამებდეთ ყველა იმ მხატვრულ ნიშან-თვისებას, რომლებიც განხილულ ძეგლთა ქტიტორებში შემოგვხვდა, ერთ საკითხს გამოვყოფთ განსაკუთრებით. ეს მუსლიმურ აღმოსავლურ ხელოვნებასთან მიმართების საკითხია.

ცნობილია, რომ გვიანა შუა საუკუნეების ქართული მხატვრული შემოქმედება აღმოსავლური, კერძოდ, ისლამური ხელოვნების გავლენას განიცდის. გავლენები კონკრეტულად ჩნდება მინიატურაშიც (არსებითად საერო მინიატურაში, სადაც თვით სტრუქტურაა შეთვისებული), ჭედურსა თუ ხუროთმოძღვრულ ძეგლებშიც (მხოლოდ ცალკეული მოტივების სახით). გამონაკლისია ამ მხრივ კედლის მონუმენტური მხატვრობა, რომელიც შინაგანად უარყოფს ამ რიგის ყოველგვარ გავლენას. ეს გასაგებია

---

[26] ქტიტორთა პორტრეტის გამოყოფა წმინდანთა ცალკეული ფიგურებისგან ან რელიგიურ თემათა ამსახველ სცენათაგან მათ გამიჯვნას სულაც არ ნიშნავს. აქ სასულიერო თემატიკის საეროსაგან მხოლოდ პირობით გამოყოფაზეა საუბარი (ქტიტორთა პორტრეტში შემსრულებელი–ოსტატის მეტი თავისუფლების, მხატვრული ფანტაზიის მეტი აქტიურობის გამო, რაც, მხოლოდ ნაკლებად თუ გულისხმობს მრავალგზის დაკანონებულ სქემათა განმეორებას).

კედლის მონუმენტური მხატვრობა თავისი ბუნებით ანტიისლამურია[27]. რაც შეეხება მხატვრული ხერხების ზოგად მსგავსებას, აქ შეიძლება შემდეგი ითქვას:

ჩვეულებრივ, როცა გავლენებზეა საუბარი, ხელოვნების ისტორიკოსები ძირითადად კედლის მონუმენტური მხატვრობის ადგილობრივი ტრადიციით ნასაზრდოებ იმ გვიანა ძეგლებს მოიხსენიებენ სამაგალითოდ, სადაც ხალხური ხელოვნების ზოგი ნიშან-თვისებაა ორგანულად შეთვისებული[28].

პირველ რიგში, აღინიშნება ხოლმე ჩვენი ეკლესიების ამ ყაიდის მოხატულობათა უკიდურესი სიბრტყოვანება. ეს მართლაც ასეა, მაგრამ სიბრტყოვანება იმდენად ფართო მნიშვნელობის მომცველი ნიშანია და იმდენად ფართოდ არის გავრცელებული სახვით ხელოვნებაში, მით უმეტეს შუასაუკუნოვან ხელოვნებაში, რომ შეუძლებელია ამ ზოგადი ნიშნით რაიმე გავლენებზე (მათ შორის აღმოსავლურზეც) სიტყვის ჩამოგდება. უკიდურესი სიბრტყოვანება არც ქართული მხატვრობისთვის არის უცხო (გავიხსენოთ ხელოვნების ამ დარგის VIII, IX, ნაწილობრივ X საუკუნის ნიმუშები). ეს თვისება, მართალია, მოგვიანო დროისთვის გამოვლინდა განსაკუთრებით, მაგრამ ეს ხომ გაუბრალოება-გახალხურების ბუნებრივად

---

[27] ირანულ სახვით ხელოვნებაში, მართალია, ჩნდება კედლის მხატვრობის ორიოდ ნიმუში (ალი-ყაფუსა და ჩეჰელ-სოთუნში), მაგრამ მათ გვიანა, XVII საუკუნის წარმომავლობაზე რომ არაფერი ვთქვათ, ორივეგან სრულიად გაუთვალისწინებელია კედლის მონუმენტური მხატვრობის თავისებურება და ისინიც ისე წარმოგვიდგებიან, როგორც გადიდებული ზომის მინიატურები. დაწვრ. იხ. ი. ხუსკივაძე, ირანული სამინიატურო შემოქმედების ერთი საკითხი; მაცნე, 3, 1973, გვ. 95–108. მისივე, ქართული საერო მინიატურა, გვ. 106–115.

[28] „ – ისტორიულმა პირობებმა, რომლებმაც საქართველო ამ პერიოდში (იგულისხმება XVI–XVII საუკუნეები) მჭიდროდ დაუკავშირა აღმოსავლეთს, თავისი კვალი დაამჩნია ხელოვნებას და, კერძოდ, მის საერო ნაკადს – არა მხოლოდ საერო მინიატურას, არამედ მონუმენტური მხატვრობის პორტრეტულ გამოსახულებებს.

დაჰკარგა რა ადრინდელი მონუმენტურობა, მნიშვნელოვნება, გვიანა საუკუნეების ქართული საერო პორტრეტი წარმოადგენს პოსტბიზანტიური სტილის მხატვრული ტენდენციებისა და ისლამურ-აღმოსავლური (კერძოდ, ირანული) ხელოვნების გავლენათა საოცარ აღრევას. ეს უკანასკნელი გამოვლინდა არა მხოლოდ აღმოსავლური ყაიდის ტანსაცმელში, არამედ მთელ რიგ სხვა მომენტებში: სრული სიბრტყობრიობისკენ სწრაფვაში, რაც ხაზგასმულია ფრონტალური ფიგურებისა და პროფილით წარმოდგენილი განზე გაშლილი ფეხის ტერფების კონტრასტული დაპირისპირებით; ამას ემატება ხალიჩისებრი დეკორატიულობის ტენდენცია, რაც გამოიხატა კედლის სიბრტყისა და მასზე წარმოდგენილი ფიგურების თანაფარდობაში და ბოლოს, დამახასიათებელი ორნამენტული მოტივების სიმრავლეში – გვიანა შუა საუკუნეებში ადგილობრივი ტრადიციების, გარედან შემოჭრილი ირანული ხელოვნებისა და პალეოლოგოსთა სტილის გახანგრძლივებული გავლენების რთულ სინთეზში გამოიკვეთა XVI–XVII საუკუნეების მონუმენტური ფერწერის რეტროსპექტული ხასიათი. რაც შეეხება პორტრეტულ გამოსახულებებს, ადრინდელი ხაზობრივი გამომსახველობა, ირანული ხელოვნების გავლენით ტრანსფორმირებული, ახლა აქ წარმოგვიდგება უფრორე როგორც „გამარტივებული გრაფიკული მეტყველება“ (განსაკუთრებით ე. წ. ხალხური მხატვრობის ჯგუფში). „ხაზობრივი“ ტრადიცია აქ უკვე აღარაა დაკავშირებული პრობლემათა მოწინავე ხასიათის გადაწყვეტასთან და მას აღარ შესწევს ძალა მძლავრი შემოქმედებითი „აღმოჩენებისათვის“. Г. Алибегашвили, Светский портрет... გვ. 72-73, 114-115.

მიმდინარე ტენდენციის შედეგია მხოლოდ და არა რაიმე გავლენისა[29].

აღმოსავლური გავლენის ნიშნად არც მოგვიანო დროის ქართული მონუმენტური მხატვრობის ატექტონიკური ხასიათი გამოდგება. ეს ასეა, რადგან დეკორის სისტემის მკაცრი ტექტონიკურობის რღვევა შინაგანი განვითარების შედეგად XII საუკუნიდანვე ჩვენს სახვით ხელოვნებაში შენიშნული.

ჩვენს გვიანა მხატვრობაში, მართალია, უკვე აშკარად ჩნდება სასურათე სიბრტყის ერთიანი, თანაბარი დატვირთვა, მაგრამ ეს როდი წარმოქმნის ისლამური ხელოვნებისთვის დამახასიათებელ, ხალიჩისებურობის სურათს. ამ ყაიდის მხატვრობა, თუმც მარტივად, მაგრამ მაინც მკვეთრად წარმოგვიჩენს მხატვრულ მახვილებს (აქ ჩვენ კედლის სიბრტყესთან გამოსახულებათა შეფარდებას ვგულისხმობთ, ძირითადად - გაზრდილი მასშტაბით წარმოდგენილ ქტიტორთა გამოსახულებებს, რომლებიც გამორჩეულად ბატონობენ გვიანა დროის ამ მომცრო დარბაზულ ეკლესიებში). მხატვრული მახვილები, როგორც ცნობილია, მონუმენტური აღქმის აუცილებელ პირობას წარმოქმნის. ეს კი უკვე თავისთავად ეწინააღმდეგება სასურათე სიბრტყის ხალიჩისებრ დატვირთვის პრინციპს. სასურათე სიბრტყის თანაბარი დატვირთვა, მართალია, ხალიჩის სტრუქტურისთვისაც აუცილებელი მოთხოვნაა, მაგრამ იგი (ეს სტრუქტურა) მუდამ მკაცრ დეკორატიულ ლოგიკას ემყარება. სიმეტრია, რიტმი თუ მეტრი აქ მუდამ მკაცრად არის დაცული. ხაზი, ფერადოვანი ლაქა, სიბრტყეზე დატანილი რაიმე ნიშანი (სახვითი თუ არასახვითი) თავისი დეკორატიული ბუნებით მუდამ დახვეწილია, ნატიფია, ჟღერადი. ამ მხრივ (იგულისხმება ხაზისა თუ ფერის, შუა საუკუნეთა ისლამური ხელოვნებისთვის დამახასიათებელი იმგვარი სინატიფე, როცა გამოსახულება უდახვეწილეს დეკორად წარმოგვიდგება) კლასიკური პერიოდის ჩვენი ტაძრების კედლის მოხატულობა შესაძლოა უფრო ახლოს იდგეს აღმოსავლურ აღქმასთან, ვიდრე ამავე რიგის მოგვიანო დროის ჩვენივე მხატვრობა. ბიზანტიური (ფართო გაგებით) ხელოვნების საფუძველს ხომ თანაბარი მნიშვნელობით წარმოგვიდგენს როგორც სახვით - „რეალისტური" ელინიზმი, ისე ექსპრესიულ-„დეკორატიული" აღმოსავლეთი[30]. ჩვენს გვიანა მხატვრობაში კი ეს ორივე (როგორც სახვითი, ისე დეკორატიული) საწყისია

---

[29] სიბრტყოვანება აქ ამ ცნების სრული მნიშვნელობით იხმარება. სიბრტყოვანება შეიძლება გამოვლინდეს სრულიად სხვადასხვაგვარი ხარისხით, რაც საბოლოოდ ერთმანეთისგან განსხვავებულ მხატვრულ ეფექტს წარმოქმნის. ხელოვნების ამ დარგის, სხვადასხვა ქვეყნისა და დროის სიბრტყოვან ხელოვნებაში, მეტ-ნაკლებად, მაგრამ აუცილებლად ჩანს სიბრტყის გაგების თავისებური ტენდენცია. ეს ნიშნავს, რომ სიბრტყე გამოყენებულია როგორც დეკორატიული გამოხატვის ერთ-ერთი ხერხი. ჩვენთან სწორედ ეს ტენდენციაა უგულებელყოფილი და, ამდენად, აქ არც ძველეგვიპტური ლამაზად დამუშავებული ქვის ზედაპირი ჩანს, არც ბიზანტიური დეკორატიული კედელი და არც ირანული ხალიჩა.

ქართული მხატვრობაში სივრცის აღქმის თავისებურებას საგულისხმო წერილი უძღვნა მარიამ დიდებულიძემ: სივრცითი აგების თავისებურება შუა საუკუნეების ქართულ მხატვრობაში, ხელნაწერი კრებული ვახტანგ ბერიძის 75 წლის თავზე. გვ. 12–20.

[30] დეკორატიულობაში, როგორც ცნობილია, მხატვრული ფორმის ისეთი სახე იგულისხმება, როცა იგი წარმოდგენილია სახვითობის რეალისტური ეფექტის გარეშე, როცა იგი დახვეწილია, მთლიანია და ჰარმონიული, როცა ხაზი და ფერი არ წარმოქმნის ფორმას, ფაქტურას, საგანს, არამედ თავისთავად განყენებულად წარმოგვიდგენს მხატვრულ მთლიანობას.

უკიდურესად შესუსტებული.

აქვე ისიც ხომ უნდა ითქვას, ირანულ მინიატურაში, სადაც ფერის დეკორატიული პრინციპია გამოყენებული, ფერი თვით დეკორატიულ სტრუქტურაში რომ არის ჩართული. ფერადოვანი ლაქა აგებულია ფერთა კონტრასტებზე. ფერის დეკორატიული რიტმი კი გამოყენებულია აუცილებლად თანაბრად, აუცილებლად ერთი სიძლიერით (ეს იმას არ ნიშნავს, თითქოს ისლამურმა ხელოვნებამ ტონალური ერთიანობა არ იცოდეს - აქ მის მეტ „მოზაიკურობას" ვგულისხმობთ არსებითად). ამ აუცილებლობას თითქმის მთლიანად მოკლებულია გვიანა შუა საუკუნეების ერთი გარკვეული მხატვრული მიმართულების ჩვენი კედლის მხატვრობა. ფერის ლოკალურობა, ფერადოვანი კონტრასტი ჩვენთანაც ჩანს, მაგრამ თუ, ერთი მხრივ, ფერი ნაკლებ სუფთაა, მეორე მხრივ - გაცილებით მეტია ტონალური ერთგვაროვნების შეგრძნება და, რაც მთავარია, ტონალური ერთგვაროვნება არსებითად მიღწეულია იმ რამდენიმე (ხშირად ორი-სამი) ფერით, რომლებიც თანაბრად კი არა, არამედ სხვადასხვა ძალით არის კედლის სიბრტყეზე დატანილი.

ირანულ მინიატურაში დეკორატიული დახვეწილობის შედეგად (როცა ძირითადი, გარშემომწერი კონტური თუ შიდა ნახატის ხაზი ორნამენტს ემსგავსება), ხაზის გრაფიკული ბუნება გაცილებით მეტად შეიგრძნობა. ხაზი უფრო სუფთაა (კალმით არის შესრულებული და თუნდაც ამიტომ - უფრო გულმოდგინედ გამოყვანილი), უფრო უძრავია, უფრო მკაფიოდ შემოსაზღვრავს, უფრო მკაფიოდ კეტავს ლაქას[31].

ჩვენს გვიანა მხატვრობაში, თვით მკაფიო ხაზოვანების შემთხვევებშიც კი, ხაზის სისქე და შედარებითი დაუხვეწაობა, მისი „ფერწერულ-ლაქოვანი" ბუნება უფრო შეიგრძნობა, ვიდრე მკვეთრი გრაფიკულობა. ხაზის შემომსაზღვრელი, გამომყოფი ფუნქცია ნაკლებად აღიქმება, რადგან გაცილებით ნაკლებ გულმოდგინედ არის გამოყვანილი. აქ ოსტატის დაუხვეწაობა ან ფუნჯის ტექნიკა როდი მოქმედებს მხოლოდ, არამედ კედლის მხატვრობის თავისებურებაც: დიდი სივრცის მოხატვა თავისი ბუნებით ვერ ეგუება ფორმის გულმოდგინედ გამოწერას - დეტალით, თუ შეიძლება ითქვას, იმ დამახასიათებელ ტკბობას, რაც აღმოსავლური ხელოვნების ამა თუ იმ დარგის ნიმუშებს ახასიათებს (მინიატურა იქნება ეს, ხალიჩა თუ არქიტექტურული ორნამენტი).

აღმოსავლურ გავლენებზე საუბრისას, როგორც ჩანს, უფრო გარეგნული სახის ანალოგიებზე შეიძლება სიტყვის ჩამოგდება და ისიც ერთი პირობით. ქტიტორთა სტილიზებული ორნამენტით მოჩითული სამოსი, ქუდისა თუ ქამრის ფორმა, მათი ტარების წესი, ზოგან თუმც ახლო აღმოსავლეთის ქვეყნების ყოფიდან არის აღებული, მაგრამ ეს ხომ იმჟამინდელი ისტორიული ვითარებით მოტანილი იძულებითი მოდაა მხოლოდ და გასაგებია ამა თუ იმ (ხშირად სახეცვლილი) სახით კედლის მხატვრობაში გამოყვანილ ისტორიულ პირთა ჩაცმულობაშიც ეჩინა თავი.

გვიანა პერიოდის ქართულ ეკლესიათა კედლის მოხატულობა, სადაც განხილული მხატვრული ტენდენციაა გამჟღავნებული, საგულისხმოა თუნდაც იმით, რომ არასოდეს ღალატობს თავის შინაგან ბუნებას და მხოლოდ

---

31. Г. Алибегашвили, Художественний принцип иллюстрирования грузинской рукописной книги XI-нач. XIII вв., Тб., 1973, გვ. 107–113.

თავისივე ხედვის გამოვლენას ცდილობს - იმის მიუხედავად, რომ გაუბრალოებულია, ხშირად გაუხეშებულიც, რითაც იგი კიდევ უფრო უპირისპირდება ისლამურ-აღმოსავლურ ხელოვნებას, ვიდრე დახვეწილი დეკორატიულობით გამორჩეული კლასიკური პერიოდის ჩვენივე კედლის მხატვრობა. ამიტომაცაა, რომ მოგვიანო დროის ქტიტორთა პორტრეტის განხილვისას, ჩვენი კედლის მხატვრობის ტრადიციულად ჩამოყალიბებულ მთლიან სისტემაში შინაგანი განვითარების კვალად მიღებულ თავისებურებათა გამოვლენაა უფრო არსებითი, ვიდრე გარეშე გავლენების, როგორც ჩანს, შედარებით უმნიშვნელო ზემოქმედების შედეგები.

ქტიტორულ პორტრეტებს სხვადასხვა საუკუნეები, მართალია, სხვადასხვაგვარად წარმოგვიდგენენ, მაგრამ ეს ცვლილებები, ქართულ სახელოვნებათმცოდნეო მეცნიერებაში გავრცელებული აზრის თანახმად, ცალკეულ ნიუანსებს ეხება მხოლოდ, ძირითადი კი - როგორღაც უცვლელი რჩება: მათ მუდამ ქვედა რეგისტრზე და მუდამ კარგად განათებულ ადგილზე გამოსახავენ, ამასთან - გამორჩეული ზომით. გამოირჩევიან ისინი წერის მანერითაც: უფრო ხაზოვანნი და უფრო სიბრტყოვანნიც არიან რელიგიურ სცენებში გამოყვანილ პერსონაჟებთან შედარებით. ამ სხვაობის მიუხედავად, ისტორიულ პირთა პორტრეტები, კომპოზიციურადაც და სტილისტურადაც, ჰარმონიულად ერწყმიან ეკლესიის მთლიან მოხატულობას და საუფლო სცენებთან ერთად ქმნიან დეკორის ერთიან სისტემას[32]. ეს, არსებითად, თითქოსდა ასეა, მაგრამ ჩვენი წრის ძეგლებში წარმოდგენილ ქტიტორებში გარკვეულად ჩნდება ადრეულთაგან მკვეთრად განსხვავებულიც - რაღაც ისეთი, რაც ნიუანსისმიერი კი არ არის მხოლოდ, არამედ ძირეულიც.

ეს, პირველ რიგში, ალბათ, ქტიტორთა გამოსახულებების რიცხვობრივ ზრდას, მათს სიმრავლეს ეხება ყველაზე მეტად. და მართლაც - განსახილველი ყაიდის მოხატულობით შემკულ, ამ მცირე ზომის ეკლესიებში შემსვლელის თვალი ქტიტორთა სიმრავლეს გამოარჩევს უპირატესად. ისინი, ადრეულ საუკუნეთა მხატვრობისთვის დამახასიათებლად, ეკლესიის მხოლოდ ერთ, ჩრდილოეთის კედელს კი არ მოიცავენ ტრადიციისამებრ, არამედ სამივე კედელს - უფრო იშვიათად ორს (ჭალასა და ბუგეულში, ვანსა და წითელხევში, ილემსა და ლეხთაგში, გელათის წმინდა ელიას ეკლესიაში). მეტიც შეიძლება ითქვას: ზოგან ისინი საკურთხევლის მხატვრობაშიც, წმინდა მამების გვერდით არიან გამოსახულნი (ვანსა და წითელხევში), ზოგან კი - ისევ და ისევ საკურთხეველში, ოღონდ გამოსახულების გარეშე, სადაც მხოლოდ წარწერით დადასტურებული ისტორიულ პირთა მრავალი გვარის წარმომადგენელია მოხსენიებული (თუზსა და ფარახეთში - რაც ამ კონტექსტში, ცხადია, იგივეს ნიშნავს).

ყველა ეს ქტიტორი (მეფე მხოლოდ ერთგან - ვანის მოხატულობაში: ფეოდალური სახლის მოთავე სახლეულთან, ზოგან აზნაურებთან ერთად - სხვა დანარჩენ შემთხვევებში), მათივე დაკვეთით შესრულებულ, ყველა ხსენებულ ეკლესიათა მოხატულობაში წარმოდგენილია ერთგვაროვნად - სათავადოს სახლის რიგით, და ამაში გარკვეულად ჩანს გაერთიანებული სათავადოს იმდროინდელი ორგანიზაცია, უფროს-უმცროსობაზე დამყარებული მისი ძირითადი საფუძვლები (ეკლესიის კედლებზე საქტიტორო

---

[32] Г. Алибегашвили, Светский портрет... გვ. 115.

პორტრეტის გამოსახვა ხომ იმ „ქვეყნის" მფლობელის იურიდიული საბუთიანობის შექმნას ისახავდა მიზნად, რომელსაც ესა თუ ის ფეოდალი ფლობდა. იმასაც, მთელ მის სახლეულს მასზე სამემკვიდრეო პრეტენზია რომ გააჩნდა). ქტიტორთა იერარქია მუდამ ჩრდილოეთის კედლიდან იწყება. დასავლეთით გადაინაცვლებს და სამხრეთის კედელზე გასრულდება. მთავარ ქტიტორში გამჟღავნებული გამორჩეულობა ზოგან (მაგალითად, ჭალასა და წითელხევში), თუმცა ნელდება მის მომდევნო, სათავადოს კარზე. როგორც ჩანს, ნაკლები უფლებების მქონე პირთა გამოსახულებებში (თანდათან მცირდება მათი ზომები, ხოლო ნახატი ამ გაბმული რიგის დამამთავრებელი ქტიტორებისა შესრულებულია შედარებით ნაკლები გულისყურით), მაგრამ მათი განლაგების პრინციპი ყველგან ერთნაირია: ისინი ახლა უკვე იატაკის დონეზე დგანან, მასშტაბით ჭარბობენ საუფლო სცენებში გამოყვანილ პერსონაჟებს, მთლიანად ავსებენ კედელთა ქვედა არეს (ზოგან შესასვლელთა წირთხლებსაც კი), ყოველი მხრიდან ნებაუნებურად გარს ერტყმიან ეკლესიაში შემსვლელთ, რაც, რაღა თქმა უნდა, აძლიერებს ქტიტორებთან მათს სიახლოვეს.

სიახლოვის ეფექტი, თუ შეიძლება ასე ითქვას, მართლაც სახეზეა, ოღონდ ისიც ხომ არის ქტიტორთა გამოსახულებებთან მჭვრეტელის დაახლოებას ვერც ამ გამოსახულებათა სიმრავლე, ვერც მათი განლაგება ვერ განსაზღვრავდა მხოლოდ, რომ არა ადრეული პერიოდის ძეგლთაგან განსხვავებული, კიდევ ერთი განსაკუთრებული სიახლე.

ეს სიახლე, ტრადიციული მხატვრული შემოქმედებისგან განსხვავებულის ერთი მთავარი ნიშანთაგანი, ისიცაა, რომ ადრეულ ქტიტორთა დაყენების სამმეოთხედიან პოზიციას, საკურთხევლისკენ მათს „მოძრაობას" ახლა სრული ფრონტალობა ცვლის[33]. ის, რომ ფიგურის ფრონტალობა პალეოლოგოსთა შემოქმედებიდან გადმოვიდა, სულაც არ არის ამ შემთხვევაში მთავარი. აქ საგულისხმოა ის, თუ რა ბუნებრივად მიესადაგა ფიგურის დაყენების ეს პოზიცია გვიანი დროის ჩვენი სახვითი ხელოვნების გაუბრალოება-გამარტივების საერთო ტენდენციას. მიესადაგა იგი ხალხურ ხედვასაც, რადგან ხალხური სახვითი ხელოვნება აუცილებლად მჭვრეტელზე გამიზნულ, სწორედ რომ ფიგურის დაყენების ამგვარ პოზიციას ირჩევს[34]. თავისთავად ფრონტალობა სამმეოთხედიან პოზიციასთან შედარებით, საზოგადოდ, თუმცა უფრო განყენებულ მხატვრულ სახეს წარმოქმნის, მაგრამ ამ ერთი ჯგუფის ძეგლთა მოხატულობაში მას სხვა დატვირთვა აქვს. გაუბრალოება-გამარტივების საერთო ტენდენციის შედეგად ფიგურა უკვე ნაკლებად სახვითია და მეტად პირობითი. ფრონტალობაც უკვე სივრცობრიობის, მოძრაობის დაკარგვად აღიქმება, მაგრამ ისიც ხომ

---

[33] Г Алибегашвили, Светский портрет… გვ. 115.

[34] სამაგალითოდ სოფლის სასაფლაოთა საფლავის ქვის რელიეფებიც კმარა.

ხალხური სიტყვიერებაც ხომ აუცილებლად გულისხმობს მთქმელისა და მსმენელის შორის მკვეთრად გამოხატულ უბრალოებასა და უშუალობით წარმართულ ურთიერთობას. მეტიც, ფოლკლორისტიკაში შენიშნულია, რომ ზღაპარსა და საგმირო ეპოსში მთქმელი და მსმენელი ამბის თანამონაწილეა. ხალხურ მთქმელს საერთოდ მკითხველი კი არა, არამედ კონკრეტულად იქ მყოფი მსმენელი ჰყავს მხედველობაში. ეს საუბარი არ საჭიროებს მსმენელის წინასწარ მომზადებას, თუნდაც იმიტომ, რომ თხრობა მუდამ ძალდაუტანებელია, უშუალოა, უაღრესად სადა. არ ჩანს სიტყვიერი სამკაული, ფრაზა სიტყვაძუნწია, მოკლეა, ლაკონიური. დაწვრ. იხ. გურ. ბარნოვი, წერილები.

არის, გაუბრალოების შედეგად ცოცხალი ხასიათი მომენტიც რომ ძლიერდება. უშუალო კონტაქტის შეგრძნებას ესეც ხომ აძლიერებს და, ალბათ, ამიტომაცაა, რომ გაუბრალოებული მხატვრული სისტემის კონტექსტში ფრონტალურად წარმოდგენილი ფიგურები მათ მჭვრეტელთან დაახლოების „სურვილს" უფრო მეტად ამჟღავნებენ, ვიდრე XI-XIII საუკუნეების ქტიტორთა იერატული ფიგურები.

ადრეულ ქტიტორთა გამოსახულებებში დიდი, განზოგადებული სიბრტყეები გარშემოწერილია კონტურით, რომელიც თავისთავადი ბუნებისაა და დასრულებული. ხაზოვანი რიტმით ზედმიწევნითაა გამოყვანილი ნახატის ყოველი მონაკვეთი (სახის მონახაზი, პლასტიკის ელემენტები, ტანსაცმლის რაიმე დეტალიც კი); ასევე დახვეწილია ფერი. ეს ზედმიწევნითობა, ზოგადად შუასაუკუნოვან პირობითობასთან ერთად, საბოლოოდ ამქვეყნიურობისაგან განყენებულს, უფრო დიდებულს ხდის სახეს, წარმოსახავს ხატს. ვერც სახეთა ფორმის ამგვარი სიმდიდრით, ვერც ამგვარი დეკორატიული დახვეწილობით ვერ გვაოცებს მოგვიანო დროის განხილული ჯგუფის ძეგლთა საქტიტორო გამოსახულებანი: თანდათან ქრება ფორმის რაფინირება და სიბრტყის გამომხატველობა, ხაზის სინატიფე და დეკორატიული ჟღერადობა, მონახაზის დასრულებულობის შეგრძნება. მთლიანობის ელემენტი იშვიათად შეინიშნება: დეკორატიული თუ ფერწერული ნიუანსი უფრო მოწყვეტილია მთელს, ვიდრე განუყოფელი ნაწილია მხატვრული მთლიანობისა. გარკვეულად შერბილებულია მონუმენტური სიმკაცრე, ხოლო დეკორატიული სახე შესამჩნევად დაუხვეწავია. გვიანი დროის საქტიტორო გამოსახულებებში ამიტომაც შენელდა კლასიკური პერიოდის ქტიტორთათვის დამახასიათებელი განყენებულობა, თუ გნებავთ შეუვალობა, რამაც იმ დროისათვის უკვე ფრონტალურად მდგომი გამოსახულება უფრო მეტად დაუახლოვა მჭვრეტელს.

ცვლილებები მართლაც მნიშვნელოვანია, მაგრამ, ამის მიუხედავად, ფორმა მაინც მონუმენტური რჩება. ამ მხრივ ყოველი დროის საერო პირთა გამოსახულებანი, შეიძლება ითქვას, უფრო ემსგავსებიან, ვიდრე განსხვავდებიან ერთმანეთისგან (ისინი მონუმენტურნი არიან და, ამდენად, მნიშვნელოვანნი). მაგრამ მოგვიანო დროის ქტიტორთა გამოსახულებანი მნიშვნელოვნებასთან ერთად ახლებურ თვისებას უბრალოებასაც შეითვისებენ. ეს ქტიტორები თავისსავე ეპოქაში ხომ ისევე იყვნენ წარმოდგენილნი, როგორც საგანგებო მნიშვნელობის გამოსახულებანი - ამიტომაც თავიდანვე იყო უზრუნველყოფილი ამ გამოსახულებათა ფორმის მონუმენტურობა. მაგრამ ჩვენთვის, ობიექტურად, ქართული ქრისტიანული ხელოვნების განვითარების საერთო გზის მოხილვისას, როცა კლასიკური პერიოდის ძეგლებს გვიანი დროის მხატვრულ შემოქმედებას ვადარებთ, როცა მათ ვუპირისპირებთ, ჩვენი ქტიტორების უბრალოება უკვე აშკარად ჩანს. ან იქნებ ასეც ითქვას: კლასიკური პერიოდის ძეგლებიდან ჩვენთვის ნაცნობ მონუმენტურ ფორმას, ახლა უკვე ამ გვიანი პერიოდის ქტიტორთა პორტრეტის შემსრულებელთა სხვა ხედვა, სხვა დამოკიდებულება აუბრალოებს. ამდენად, როგორც ადრეული, ისე მოგვიანო დროის კედლის მხატვრობაში გამოსახული ისტორიული პირნი შეუმცდარად ასახავენ (თუმც ზოგადად, რა თქმა უნდა) თავიანთ ეპოქას.

ზეამაღლებულობისა და საგანგებოდ მნიშვნელოვანის კატეგორიათა უფრო უბრალო და ჩვეულებრივი განსაზღვრებებით შეცვლის პროცესი საერთოდ

დამახასიათებელია მოგვიანო დროის ქართული მხატვრული აზროვნებისთვის.

ცნობილია, რომ X-XII საუკუნეებში უკიდურესად ვლინდება ქართველ მეფეთა ღვთაების მიახლოების, მათი ღვთისსწორობის იდეა[35]. ეს არა მარტო ოფიციალურ წერილობით წყაროებში[36], არამედ იმ დროის მხატვრულ ლიტერატურასა და პოეზიაშიც ნათლადაა ასახული[37]. ისიც ცნობილია, რომ მოგვიანო საუკუნეებში გადაწერილი იგივე წერილობითი ძეგლები უკვე სხვაგვარად, სახეცვლილად წარმოგვიდგენენ თავის დროზე ესოდენ გაბატონებულ ამ იდეის არსებას და მეფეც უკვე სავსებით ნეიტრალური, ჩვეულებრივი ადამიანური განსაზღვრებითაა მოხსენიებული[38].

ეს მოვლენა ასე განიმარტება: ფეოდალური საქართველოს ძლიერების ეპოქაში ღვთისსწორობა მეფისა მიჩნეულია მონარქიული სახელმწიფოს იდეოლოგიის ძირითად ნიშნად და მისი აშკარა აღიარებაც იმხანად ამიტომაცაა გამართლებული. მოგვიანებით, ერთიანი საქართველოს ცალკეულ სამეფო-სამთავროებად დაშლის პერიოდში, სამეფო ძალაუფლება უკვე იმდენად დაკნინებულია, რომ შეუძლებელი ხდება მეფის ღმერთთან შედარება და ადრეულ საუკუნეებში აშკარად გაბატონებული აზრი მკრეხელობად არის მიჩნეული[39]. სხვადასხვა ხასიათის თხზულებათა შემდეგდროინდელი გადამწერისთვის, უკვე დაშლილი და დაქუცმაცებული საქართველოს პირმშოსათვის, ღმერთი დარჩა მაღლა, ზღვარს ზემოთ, მეფემ, მეფობის იდეამ კი განუზომლად დაბლა დაიწია. აქედან - მეფის ღმერთთან შედარების შეუსაბამობა[40].

ეს ასეა, ოღონდ განხილულ ძეგლებთან მიმართებით ეს საერთო მოვლენა კონკრეტულ ახსნასაც ხომ მოითხოვს, რამაც, იქნებ, უფრო თვალსაჩინოდ წარმოგვიდგინოს ჩვენს ქტიტორებში შენიშნული, ადრეული პერიოდისგან განსხვავებული თავისებურებანი.

ქტიტორთა გამოსახულებების მათ მომხილველთან, მათ მჭვრეტელთან დაახლოება გამორჩეულის გაუბრალოების, გაჩვეულებრივების პროცესის კიდევ ერთი გამოვლენაა. ეს ნიშნავს, რომ შუასაუკუნოვან აზროვნებაში თვალთახედვის კუთხის მონაცვლეობა (რაც უპირატესად, „უჟამო ჟამიდან“ უკვე კონკრეტული და, მეტ-ნაკლებად მაინც, ხელშესახები, მსწრაფლწარმავალი დროის განცდით გამოვლინდა) მხოლოდ საერო სცენების წარმოდგენისას კი არა, არამედ საერო ციკლშიც, შეიძლება ითქვას, უკვე

---

[35] ეს აზრი უფრო ადრეც (IX საუკუნეში) ყოფილა გავრცელებული არა მარტო ჩვენში, არამედ საქართველოს ფარგლებს გარეთაც. იხ. მ. ლორთქიფანიძე, რუსთაველის ეპოქა, თბ. 1966, გვ. 69.

[36] ქრონიკები და სხვა მასალა საქართველოს ისტორიისა და მწერლობისა. შეკრებილი, ქრონოლოგიურად დაწყობილი და ახსნილი თ. ჟორდანიას მიერ, II, 1897, გვ. 69.

[37] გიორგი მერჩულე, ცხოვრება გრიგოლ ხანძთელისა, თბ., 1949, გვ. 40. ქართლის ცხოვრება, II, ტექსტი დადგენილი ყველა ძირითადი ხელნაწერის მიხედვით ს. ყაუხჩიშვილის მიერ, თბ., 1959, გვ. 25, 56. ვეფხისტყაოსანი, თბ., 1966, 387–ე, 738, 856–ე, 1666–ე სტროფები. Г. Алибегашвили, Светский портрет... გვ. 181.

[38] ამ აზრის დასადასტურებლად მრავალი მაგალითია კომენტარიულად მოყვანილი მარიამ კარბელაშვილის საყურადღებო გამოკვლევაში: ვეფხისტყაოსნის ხელნაწერთა ისტორიული კლასიფიკაციისათვის, თბ. 1977, გვ. 98–106.

[39] ქართლის ცხოვრება, II, გვ. 635, 636, 638.

[40] მ. კარბელაშვილი, ვეფხისტყაოსნის ხელნაწერთა ისტორიული კლასიფიკაციისათვის, გვ. 101.

არსებითად, უკვე აშკარადაა ასახული. ქტიტორები ამიტომაც არიან, ახლა უკვე, ამსოფლიურისკენ, მიწიერისკენ, ჩვეულებრივისა და ყოველდღიურისკენ მოქცეულნი. ეს თუ ასეა, მაშინ ისიც უნდა ითქვას, ამ მხატვრული ნაკადის ძეგლთა მრავალრიცხოვან ქტიტორებში არა მხოლოდ კონკრეტულად, ამა თუ იმ ფეოდალური სახლის მეთაურისა და მისი სახლეულის თითქოსდა ხაზგასმული უფლება რომ არის გამჟღავნებული, არამედ, უფრო ფართოდ, უფრო ზოგადად, აქ ასახულ ისტორიულ პირთა წარმავალობის შიშიც. აქ, შეიძლება ითქვას, ამქვეყნიური ცხოვრების კონკრეტული დროის შეგრძნება უფროა, ვიდრე მარადიული დროისა (უფრო მეტად ის, რომ არის, და არა ის, რომ იყო, არის და იქნება). ეს კი, ბუნებრივია, უსაშველობის განცდას ბადებს, რაც შუასაუკუნოვანი ხელოვნების პირობითობის ფარგლებში, თვით ჩვენი დაუხელოვნებელი ოსტატების შედარებით მწირი სახვითი საშუალებითაც კი, მრავალი ფორმალური ხერხით არის გამჟღავნებული. და მართლაც, ერთი შეხედვით, უცნაურია, მოულოდნელიც, ის, რომ განხილულ ეკლესიათა ამ მცირე სივრცულ გარემოში გაშლილი მხატვრობა ისეა წარმოდგენილი, თითქოსდა უპირატესად ქტიტორთათვის იყოს განკუთვნილი (მათი მომცველი ქვედა რეგისტრი ხშირად მთლიანი მხატვრობის ნახევარზე მეტსაც ხომ მოიცავს). და აქვე, ეს მასშტაბური, მოხატულობაში ყოველმხრივ (თვით ძალოვანების ექსპრესიითაც კი) გამორჩეულ ქტიტორთა, ყოველ შემთხვევაში გარეგნულად მაინც, თავმომწონედ მდგომი ფიგურები, ხედვის დაბალ წერტილზე, თითქმის იატაკის დონემდე დასულნი და ფართოდ გახელილი მეტყველი თვალებით ჩვენსკენ მომზირალნი, არა მარტო ჩვენსკენვე არიან თითქოსდა ევედრებად მომართულნი, არამედ, მხოლოდ პირობითად, რაღა თქმა უნდა, მოხატულობაში მასშტაბურადაც და მნიშვნელოვნებითაც ნაკლებად გამორჩეულ იმ საუფლო სცენებისკენაც, რომლებიც ხსნის იდეას გადმოსცემენ. ამის მაგალითი მრავალ ჩვენს ძეგლზეა დადასტურებული[41].

მოგვიანო დროის მხატვრულ აზროვნებაში მომხდარმა, ამა თუ იმ მიზეზით წარმოქმნილმა ცვლილებებმა, ბუნებრივია, თვით ჩვენს მონუმენტურ მხატვრობაშიც ჰპოვა თავისებური ასახვა, ამ ახლებური შინაარსის შესატყვისი ხედვა, მისი შესატყვისი დამოკიდებულება.

ცნობილია, რომ კლასიკურ შუასაუკუნოვან მხატვრობას (XI-XIII საუკუნეები) საფუძვლად უდევს მკაფიო მხატვრული ამოცანა-იდეა: განსაკუთრებული მნიშვნელობის მხატვრული სახის შექმნა. ამ მხატვრული სახის განსაკუთრებული სულიერებისა თუ მისი განსაკუთრებული მნიშვნელო-

---

[41] ეანის ეკლესიის მოხატულობაში დასავლეთი კედლის ფართო სიბრტყეზე თითქმის სრულად გაბატონებული იმერთა მეფე უფრო მცირე სასურათე კადრში დატეული, გაცილებით უმნიშვნელოდ წარმოდგენილი ჯვარცმულის მავედრებელია. ჭალის მხატვრობაში აღდგომის მეტად მცირე ზომით გამოსახული მახარებელი ანგელოზი დასავლეთი კედლის შუანა ღერძზე ისეა გამოსახული, რომ ქტიტორთა მასშტაბური ფიგურისკენ იყოს მიმართული. ქორეთში ისტორიულ პირთა გაშლილი რიგის ზემო მონაკვეთზე აღდგომის ხატებასთან ერთად ღვთისმშობლის თემაც შემოდის. რადგან განკითხვისას სწორედ ღვთისმშობელია ქრისტიანთა მეოხი. რამდენიმეგან – ჭალის, ბუგეულის, წითელხევის, ილემისა თუ ერელაანთ საყდრის მოხატულობაში გამოყვანილ ქტიტორებთან – როგორც „ვედრებისა“ და „ამაღლების“ ამსახველ კომპოზიციაში – ის თავისებური მცენარეული მოტივიც ჩნდება, რომელსაც სამოთხის სიმბოლურ მინიშნებად მიიჩნევენ და სხვა.

ნების წარმოსახვა მიღწეულია ძირითადი, არსებითი სახვითი ნიშნების - სივრცის, დროის, კონკრეტულობის მაქსიმალური განზოგადებით, სახვითი ხერხებისა თუ საშუალებების (სწორედ რომ საშუალებების და არა ხარისხის) მაქსიმალური დახვეწით, ფორმის ნიშან-თვისებათა მიზანდასახული გამკვეთრებით (მისი ნიშნადი მახასიათებლების ხაზგასმა-გამოკვეთით) და სპეციფიკური იდეალიზაციით ისე, რომ მხატვრული სახის ყველა სახვითი, პირობით-დეკორატიული მხარე მიმართული იქნას ზედროულობის, განსაკუთრებული სულიერების გამოსახატად.

გვიანა შუა საუკუნეებმა სწორედ განსაკუთრებულის მოხილვასა და წარმოსახვაში, მის ინტერპრეტაციაში შეიტანა თავისებური კორექტივი. ამ პერიოდის მოხატულობათა დამკვეთის, შემსრულებლისა და მჭვრეტელის ზოგად-მსოფლმხედველობითი თუ ესთეტიკური მოთხოვნა, მართალია, ისევ ამაღლებულისა და განსაკუთრებულ სულიერებაზეა გამიზნული, მაგრამ, ამასთან, აქვე, ამ დროის მხატვრულ სახეში ასევეა წარმოჩენილი ჩვეულებრივი და უბრალო. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, და ეს დასაშვებია, თუ მხატვარი იმას აკეთებს, რასაც ხედავს ან როგორც ხედავს, მაშინ მისი ხედვა გვიანა საუკუნეებში აშკარად უფრო ლიტონია, გაუბრალოებული. კლასიკური შუა საუკუნეებისთვის დამახასიათებელი განსაკუთრებული რაფინირება მისთვის მიუღწეველიცაა და, როგორც ჩანს, არც აქვს ამის მოთხოვნა. არსებითად, სწორედ ეს ფაქტორი უნდა იწვევდეს მთლიანი მხატვრული სისტემის გამარტივება-გაუბრალოებას. თუმცა აქვე ისიც გასარკვევია, თუ როდის არის ეს გაუბრალოება სისტემური ხასიათის და როდის - ამ ძველი სისტემის დაშლის, მისი, უხეშად რომ ვთქვათ, გადაგვარების შედეგად მიღებული.

მოდელისადმი ეს ახლებური, კლასიკური შუასაუკუნოვანი მხატვრობისგან განსხვავებული მიდგომა თუმცა ადრევეა (XIV საუკუნის ბოლო მეოთხედიდან) მინიშნებული, მაგრამ სრულიად თვალსაჩინოდ გამოვლენილია მხოლოდ მოგვიანებით, სწორედ განსახილველ პერიოდში (XV საუკუნის უკანასკნელი წლებიდან მოყოლებული), როცა ჩვენი მონუმენტური მხატვრობის უმთავრეს მიმართულებაში ორგანულად იქნა შეთვისებული ხალხური ხელოვნებისთვის დამახასიათებელი თავისებურებანი. როგორც ჩანს, ეპოქისეული მხატვრული ტენდენცია არსებითად გამოვლენილია იმ დროისათვის უკვე ინერციით მიმდინარე ტრადიციულ ჩარჩოში ხალხური ხედვისთვის სახასიათო ნიშანთა შეღწევით. ეს ტენდენცია, როგორც ითქვა, თავდაპირველად ქალისა და ლეხთაგის ეკლესიათა მოხატულობაში ჩნდება და სრულად მჟღავნდება XVI საუკუნის ვრცელი პერიოდის ჩვენი მონუმენტური მხატვრობის ამ ერთი ჯგუფის ძეგლებში.

ქრონოლოგიურად ამ ერთმანეთისგან დაშორებულ ძეგლთა მოხატულობაში გამოყვანილი ყველა ქტიტორი ერთისა და იმავე მხატვრული მოდელის შედეგია. მსგავსება მათ შორის, ზოგჯერ მაინც, იმდენად დიდია, რომ აქ არა მხოლოდ გამოსახვის ხერხები, ჩაცმულობა და ზოგადი ტიპიც ერთია თითქოს (ცვლილება იქ შეინიშნება თვალნათლივ, სადაც გაუბრალოების შედეგად მიღებული ექსპრესიულობის ელემენტი კიდევ უფრო მეტადაა უტრირებული. კიდევ იქ, სადაც ჩნდება სოციალური ნიშნის ტიპიზაცია, სოციალური დამახასიათებლობა - სადაც აშკარად მატულობს ცოცხალი, კონკრეტული სახასიათო მომენტი). ამიტომაც ერთ რომელიმე მხატვრულ ნიმუშზე გამოთქმული ზოგადი მოსაზრება, თუმცა მეტ-ნაკლებად, მაგრამ

საბოლოოდ მაინც თანაბრად ვრცელდება ამავე მიმდინარეობის სხვა, ნებისმიერ ნიმუშზე. ასეთ შემთხვევაში, ალბათ, ბუნებრივია, რომ სამაგალითო, ახლა უკვე კონკრეტულ ძეგლად ამ მხატვრული ნაკადის ყველაზე დამახასიათებელი, ყველაზე სრულყოფილი, ამასთან შედარებით უკეთ შემორჩენილი ერთი ან ორი ნიმუში დავსახოთ. ასეთი კი ჭალისა და ბუგეულის მოხატულობაა, სადაც დეკორის საიმდროოდ მოქმედ სისტემაში ხალხური შემოქმედებისთვის ნიშანდობლივი, თავისებური იმპულსის მქონე მხატვრული ხერხების შეთვისების პროცესი სხვებთან შედარებით უფრო ნათლად, უფრო ორგანულად, უფრო მეტად გამორჩეული დამახასიათებლობით არის ასახული[42].

ჭალისა და ბუგეულის ისტორიულ პირთა გამოსახულებებს წინარე ხანის ძეგლთაგან ქრონოლოგიურად ყველაზე უფრო უახლოვდებიან ნაბახტევის მოხატულობაში გამოყვანილი ქტიტორები (XV საუკუნის პირველი მესამედი)[43]. მათი სიახლოვე ერთი შეხედვითაც აშკარაა: ყველგან გამოსახულებათა ტრადიციული გადაწყვეტა და იქვე სრულიად ახლებური მიდგომა. ტრადიციული მოხატულობის მთლიან დეკორში ისტორიულ პირთა იდეური და ფორმალური გამორჩევაა (განსაკუთრებით კარგად ეს მაშინ ჩანს, როცა ჩვენს მასალას ბიზანტიური და დასავლეთ ქართველი ხელოვნების ანალოგიურ ნიმუშებს შევუდარებთ)[44]. ახლებური კი, ის, რაც XIV საუკუნის ბოლო წლებისთვის ჩნდება და რაც ყველაზე მეტად ხვდება თვალს, ამ ქტიტორთა ფრონტალური პოზიციაა. შემდეგ კი - ზედაპირის მეტად დანაწევრება, თეთრანარევი ბაცი ფერადოვნება, აღმოსავლური რიგის ახლებური სამოსი და მისთანანი. ამგვარი, უფრო მეტად მაინც გარეგნული ხასიათის, მსგავსების მიუხედავად, საუკუნის ნახევარი თუ დროის იქნებ ცოტა მეტი მონაკვეთი ამ ძეგლებს რომ ერთმანეთის აშორებს, როგორც ჩანს, საკმაო აღმოჩნდა მხატვრული სტილის ცვალებადობის თვალსაზრისით. ჭალასა და ბუგეულში ახლებური გაცილებით ჭარბობს ტრადიციულს და ის, რაც ნაბახტევის ქტიტორებში მინიშნებულია მხოლოდ, ჭალელ აბაშიძეთა თუ ბუგეულელ ლაშხიშვილთა პორტრეტებში უკვე აშკარად ჩანს.

ამ, ქრონოლოგიურად ერთმანეთის მომდევნო ძეგლთა მთავარი

---

[42] ამ ორი ძეგლის სამაგალითოდ დასახვა, როგორც ეს მათი განხილვისას გამოჩნდა, მხატვრული შემოქმედების მხრივ, სულაც არ ნიშნავს მათ იგივეობას. მეტიც, როგორც ერთი, ისე მეორე ჭარბად მოიცავს თავისებურს, ერთმანეთისგან განსხვავებულსაც კი (ერთგან, ამ ყაიდის ძეგლთაგან უადრესში, სადაც ჭალელ აბაშიძეთა, ხალხური ხედვით შედარებით ნაკლებ გაცხოველებული საქტიტორო გამოსახულებებია წარმოდგენილი, ამ მხატვრული მოვლენის თანდათანი განვითარების პროცესია ასახული, მეორეგან კი, ბუგეულის მხატვრობაში გამოყვანილ, გაცილებით ცოცხალ და მხატვრულადაც გაცილებით სრულქმნილ ლაშხიშვილთა პორტრეტებში, ამ არც თუ ერთნიშნა პროცესის უკვე საბოლოო მხატვრული შედეგია წარმოჩენილი). ამის მიუხედავად, ორივეგან ერთგვაროვანი მხატვრული მიდგომით, ერთი და იმავე მხატვრული პრინციპით წარმოქმნილ, მსგავსი მხატვრული ბუნების პორტრეტებს ვხედავთ.

[43] ი. ლორთქიფანიძე, ნაბახტევის მხატვრობა.

[44] დაწვრ. იხ. Г. Алибегашвили, Светский портрет... გვ. 72.

[45] ნაბახტევის მოხატულობამ, მართალია, ალექსანდრე მეფის გამოსახულებაც შემოგვინახა, მაგრამ სანიმუშოდ მაინც ქუცნა ამირეჯიბი ავირჩიეთ, რადგან ისიც აბაშ აბაშიძისა და ლაშხა ლაშხიშვილივით არა მარტო ფეოდალია, არამედ ეკლესიის მაშენებელი და მოხატულობის დამკვეთი. ამასთან, სხვა, დანარჩენ ისტორიულ პირთაგან სწორედ მისი გამოსახულებაა უკეთ შემონახული.

ქტიტორები - ქუცნა ამირეჯიბი[45] და აბაშ აბაშიძე და ლაშხა ლაშხიშვილი - რა თქმა უნდა, პირობითად გამოისახებიან, მაგრამ პირველი უფრო გამართულია როგორც სახეობად, ისე დეკორატიულადაც. ამის „მიზეზი" არსებითად ნახატშია საძიებელი. ქუცნა ამირეჯიბთან ნახატი შედარებით სწორია, პროპორციებიც მეტად დაცული; მხრებიც, რომლის ერთი, მარცხენა ნაწილიც თითქოს რაკურსშია გაშლილი, ნახატისა და პლასტიკის მხრივ სწორადაა გამოსახული. ამდენად, შეიძლება ითქვას, რომ ფიგურა, მართალია, მხოლოდ შედარებით, მაგრამ მაინც მიახლოებულია „ნატურას". თვით სხვადასხვა სიძლიერის ხაზიც (გარშემომწერი თუ შიდა ნახატისა), რომელიც წინა საუკუნეების მხატვრობის ნიმუშებთან შედარებით ხისტია და ნაკლებმოქნილი, გამომშრალიც, მაინც ინარჩუნებს ერთგვარ სინატიფესა და დახვეწილობას.

ხაზის თუნდაც ამგვარ შედარებით დახვეწილობას მოკლებულია ჭალეულ და ბუგეულელ ქტიტორთა ნახატი. აქ შესამჩნევად შეცვლილია თვით ფორმის გარშემომწერი თუ ნახატზე დატანილი ხაზის დეკორატიული ბუნება, მისი საერთო ხასიათი: ყველგან მკვეთრია, შესამჩნევად დაუხვეწავია, რაფინირებას მოკლებული, ამიტომაც იკლო მისმა თავისთავადმა დეკორატიულმა დასრულებულობამ, აქედან კი - მთლიანად მხატვრობის დეკორატიულმა სინატიფემ. ეს ცვლილება დეტალთა (ქუცნას, აბაშისა და ლაშხას ერთნაირად შეკრეჭილი წვერისა და აგრეხილი ულვაშების, მათი ორნამენტული სამოსისა და სხვა, ამ თითქოსდა წვრილმანი დეტალების) შედარებისას ჩანს აშკარად. ერთი შეხედვით თითქოსდა მართლაც რომ ერთგვაროვანი, პირობითად დატანილი ხაზები ერთგან (აბაშთან და ლაშხასთან) მსხვილია და მოუხეშავი, მეორეგან - უფრო დახვეწილი, რაც საბოლოოდ წარმოქმნის კიდეც ერთიმეორისაგან განსხვავებულ ნახატს. ამ განსხვავებას ასე იოლად შესამჩნევი ოსტატობის განსხვავებული დონე კი არ განაპირობებს მხოლოდ, არამედ სხვაგვარი მხატვრული ხედვა, სხვაგვარი მხატვრული დამოკიდებულება. სურათი უფრო ნათელი იქნება, თუ სამაგალითოდ მოტანილ ძეგლთა ამ ორი ქტიტორის სახეს ნაბახტევზე ადრეულ ნიმუშს, მაგალითად, ხობის XIV საუკუნის ბოლო მეოთხედის მოხატულობაში წარმოდგენილ ვამეყ დადიანის გამოსახულებას შევუდარებთ (ეს შედარება იმითაცაა გამართლებული, რომ ჩვენს მონუმენტურ კედლის მხატვრობაში, პირველად სწორედ ამ ძეგლში ჩნდება ქტიტორთა ფრონტალური პოზიცია).

ეს გამოსახულებანი (ახლა უკვე, ხობის ხსენებულ ქტიტორთან ერთად) როგორც მხატვრული ხედვის, ისე საერთო გადაწყვეტის მხრივ თუმცა აშკარად განსხვავდებიან ერთმანეთისგან, მაგრამ მათი სახის შესრულების წესში ჩნდება მსგავსი სქემა, ყველგან - რკალისებრ ფართოდ აზიდული წარბები; მოკლე-მოკლე ბაგეები; ცხვირის დაგრძელებული მონახაზი ვიწრო ნესტოებითა და მომრგვალებული, ოდნავ ქვემოთ დაშვებული ბოლოებით; თვალის ჭრილის სრული ანალოგია, სადაც დამახასიათებლად ჩნდება აშკარად ზემოთ აწეული თვალის კაკალი. ამგვარი მსგავსება, ვფიქრობთ, შეუძლებელია შემთხვევითი იყოს. ცხადია - ჭალეულ და ბუგეულ ოსტატს რომელიღაც ნიმუში გაუთვალისწინებია, ე. ი. ოდესღაც არსებული გამოუყენებია. ხსენებულ ძეგლებში სწორედ ეს ოდესღაც არსებული, შუასაუკუნოვან პროფესიულ მხატვრობაში დამკვიდრებული სქემაა გადამუშავებული, რაც მიღწეულია უკვე სხვაგვარი, ხალხური ხედვისთვის დამახასიათებელი დამოკიდებულებით. აქედან - თვით ამ მხატვრული ხედვიდან მომდინარე

ფორმათა სიმარტივე, გარკვეული სისადავე. ამიტომაც წარმოიქმნება ამ ქრონოლოგიურად დაშორებულ ძეგლებში, სქემათა მსგავსების მიუხედავად, ერთმანეთისგან არსებითად განსხვავებული მხატვრული შთაბეჭდილება: თუ ერთგან მხატვრული სახე დახვეწილია, მეორეგან ნამოუქნელი, გაცილებით უბრალო და მარტივია, იქნებ მოუხეშავიც. თუ ხიბის ქტიტორთან ნატიფი ნახატი და რბილი და ფაქიზი მოდელირების წესია გამოყენებული (ეს წესი კი ტონალური გრადაციითა თუ სხვადასხვა ძალითა და მიმართულებით დადებული თეთრას მეშვეობით მიიღწევა), ჭალეულ და ბუგეულელ ქტიტორებთან, პირიქით, - უბრალო გადაწყვეტაა: ქტიტორის სახე სრულიად ბრტყელია და ფორმაც ყოველგვარი მოდელირების გარეშე მხოლოდ ხაზით მოინიშნება (ის მცირე ზომის, მსუბუქი მოწითალო ლაქები, რომლებიც ლოყებთან და თვალის უპეებთან გაირჩევა, ცხადია, მოცულობის გამოსავლენად არ იყო გამიზნული - ეს ხომ განხილული ყველა ძეგლის მაგალითზე გამოჩნდა). უდავოა, რომ აქ წერის გამარტივებული ხერხია, თითქმის უკიდურესობამდე გაუბრალოებული სახით გამოყენებული, რომელიც XV საუკუნის ზემოხსენებულ (ამჟამად შემორჩენილ ორადორ) საქტიტორო პორტრეტში იყო შენიშნული. არსებითია, რომ სახვითი ხერხების გადამუშავება ყველა ჩვენს მხატვრობაში ერთი გარკვეული მიმართულებით მიემართება, რასაც არა შემთხვევითი ცოდნა-არცოდნის, არამედ სისტემურობის ხასიათი აქვს. ჩვენი მხატვრული ნაკადის განხილვისას არსებითიც სწორედ ესაა - ჩვენივე ტრადიციული მხატვრული შემოქმედების გაუბრალოების, ხალხური ხედვით მისი გაცხოველების თანდათანი პროცესი და არა მისთვის სრულიად უცხო, აღმოსავლური ყაიდის სახვითი საშუალებები.

ეს ახლებური, ამ მოგვიანო დროის ერთი გარკვეული ჯგუფის ძეგლებში გამჟღავნებული მხატვრული ხედვა ნატურასაც სხვაგვარად წარმოგვიდგენს. ჭალისა და ბუგეულის ეკლესიების მაშენებელთა ფიგურებში უფრო აშკარად გამოიყოფა უზომოდ გაშლილი, უტრირებული მხრები და განზრახ დავიწროებული წელი (წელის სივიწროვეს დამატებით აშკარავებს თითქოსდა წელიდანვე ამოზრდილი სამოსის ფართოდ გაშლილი კალთები და ქამრის ორსავე მხარეს დაშვებული ბოლოები). რამდენიმეგან, განსაკუთრებით მაინც ჭალეულ ქტიტორთან, ფიგურაც ნაბახტევთან შედარებით, უფრო ადრეულ ძეგლებზე რომ არაფერი ვთქვათ, ისეა კადრში ჩაჭედილი, რომ მისი შემომსაზღვრელი, საიმდროოდ უკვე შესამჩნევად გაუმართავი თაღოვანი მოჩარჩოება თითქოსდა განგებ იკვეთება ქტიტორის ხელით და ქუდით (როგორც ჩვენი ხელოვნების სხვადასხვა დარგის XVI საუკუნისა და მისი შემდგომი პერიოდის ძეგლებშია შენიშნული). ფორმათა ასეთი გაწყობა აშკარად ქმნის ძალისა და მნიშვნელოვნების შთაბეჭდილებას, ზრდის საერთო ექსპრესიულობას და, მართლაც, თუ დავუკვირდებით, აბაშ აბაშიძესთან სიძლიერე გაცილებით მეტია, ვიდრე ჭუცნა ამირეჯიბთან. ეს სიძლიერე გარეგნულად ვლინდება ისე, როგორც ეს ხალხური ხელოვნების ნიმუშებისთვის არის საერთოდ დამახასიათებელი. ხალხურ შემოქმედებაში იმდენად სულიერი მდგომარეობის, სულიერი მოძრაობის დახასიათებისკენ სწრაფვა კი არ შეინიშნება, რამდენადაც ობიექტთა გარეგნული მხარეა წინ წამოწეული. ამასთან, გარეგნული თვისებების დასახასიათებლად აქ, ამ ხელოვნებაში, აუცილებლად გამოიყენება გადაჭარბება-გაზვიადების ხერხი, რომელიც მარტივად და უშუალოდ, დაუფარავად არის წარმოდგენილი.

ნიშანდობლივია, რომ ამგვარი რამ სრულიადაც არ ჩანს ამავე XVI საუკუნის იმ ძეგლებში, რომლებიც მარტოოდენ ტრადიციულ სქემებს არიან მინდობილი.

XVI საუკუნის ოფიციალური რიგის მხატვრობამ ქტიტორთა რამდენიმე ჯგუფური პორტრეტი შემოგვინახა: აღმოსავლეთ საქართველოში ამ მხრივ სამაგალითოა ლევან კახთა მეფის დაკვეთით მოხატული ეკლესიები (ალვანი, ნეკრესი, გრემი)[46], დასავლეთ საქართველოში კი - გელათის ის ორი ტაძარი (ღმრთისმშობლისა და წმინდა გიორგის სახელობისა), რომელთა აღდგენისა და ხელმეორედ მოხატვის თაოსნობა ევდემონ კათალიკოსის (ჩხეტიძის) სახელთან არის დაკავშირებული[47].

დღეისათვის გარკვეულია, რომ ყველა ამ ეკლესიის მოხატულობაში ქართული ტრადიციული მონუმენტური ფერწერის თავისებურებანი კი არ არის წამყვანი მნიშვნელობისა, არამედ ერთგან (კახეთის ძეგლებში)[48] - უშუალოდ ათონური სკოლისა, ხოლო მეორეგან (გელათის ორსავე ტაძარში) - უფრო ზოგადად, პალეოლოგოსური ნიმუშები. ჩვენსა და ამ ძეგლებში გამოყვანილ ქტიტორთა სრული სხვაობის ძირითადი მიზეზიც ესაა.

ყველა ეს ქტიტორი, ტრადიციისამებრ, მართალია, ქვედა რეგისტრშია გამოსახული, მაგრამ მოხატულობის ეს ქვედა, დამასრულებელი რეგისტრი, ჩვენის მსგავსად, იატაკის დონემდე კი არ ჩამოდის, არამედ მჭვრეტელის თვალის ზემო წერტილზეა შეჩერებული. ამას მნიშვნელობა აქვს, რადგან ამ შემთხვევაში განყენებულობის შეგრძნება მეტია, ვიდრე მჭვრეტელთან სიახლოვისა. ამგვარ შთაბეჭდილებას უფრო აშკარად, უფრო თვალნათლივ წარმოქმნის ქტიტორთა ფიგურების შესრულების მანერა. სამაგალითოდ მოხმობილ ძეგლთა მოხატულობა ზოგადად რომ ვიმსჯელოთ, არა მარტო ნახატის, ფერადოვნების მხრივაც შესრულებულია, საკმაოდ მკაცრი, ხატწერული მანერით (ეს განსაკუთრებით ლევან კახთა მეფის დაკვეთით შესრულებულ მხატვრობაზე ითქმის). ამ ჯგუფის ძეგლებზე ისიც უნდა ითქვას, რომ რამდენიმეგან ისტორიული პორტრეტი სამმეოთხედშია გამოსახული და, ამდენად, ბუნებრივია, საკურთხევლისკენაა პირობითად მიმართული. მათი სამოსიც არ არის ჩვენი ჯგუფის ძეგლებში გამოყვანილ ქტიტორთა ჩაცმულობის მსგავსად, იმდროინდელი ქართული ყოფისთვის დამახასიათებელი, ისეთი, რომელიც აღმოსავლური იერითაა დატვირთული

---

[46] М. Вачнадзе, Некоторые особенности и хронологическая последовательность группы кахетинских росписей XVI века: II Международный симпозиум по грузинскому искусству, 1977.

[47] გელათი, წინასიტყვაობის ავტორები რუსუდან მეფისაშვილი და თინათინ ვირსალაძე. თბ., 1982, გვ. 14, 15.

ნ. ჩიხლაძე. მხატვრულ-სტილისტური ტენდენციები გვიანფეოდალური პერიოდის კედლის მხატვრობაში (გელათის წმინდა გიორგის ეკლესიის XVI საუკუნის მოხატულობის მაგალითზე). ხელნაწერი.

[48] კახეთის ხსენებული სამი ძეგლიდან მხოლოდ ერთი – ალვანის ბაზილიკა უნდა იყოს ქართველი ოსტატის მიერ მოხატული. ეს ოსტატი, მართალია, ათონური სკოლის ნიმუშებზეა დახელოვნებული, მაგრამ მისთვის, რაღა თქმა უნდა, ასევე ცნობილია ქართული მონუმენტური მხატვრობის ნიმუშებიც. დანარჩენი ორი (ნეკრესი და გრემი) ბერძენ ოსტატთა ნახელავად ჩანს. იხ. მ. ვაჩნაძე, Некоторые особенности... გვ.12.13. მისივე, Кахетинская школа живописи ХУ1 века и ее связь с Афонской живописью, IV Международный симпозиум по грузинскому искусству, 1983.

- უმთავრესად ბიზანტიურია, ჭარბად მდიდრული, ხაზგასმულად სადღესასწაულო. აქვე ისიც არის, რომ ქტიტორთა მომცველი თაღედი (ალვანის ბაზილიკის მოხატულობაში) შეისრულია და არა ჩვენი ხელოვნებისთვის ტრადიციული ფორმის - ნალისებრი მოყვანილობისა (როგორც განხილულ ყველა ჩვენს ძეგლში, როგორც ნაბახტევისა და ყინცვისის გვიანა პერიოდის მხატვრობაში). კიდევ ის, რომ კახეთის არც ერთი ძეგლის საქტიტორო პორტრეტში არ ჩანს ის მხატვრული სახე, რომელშიც სისადავისა და უბრალოებასთან ერთად უშუალოდ განცდილი ძალის გარეგნული მხარე იყოს ცხოვლად წარმოჩენილი. ესეც, რაღა თქმა უნდა, ძირეულად ცვლის კედელზე გამოსახული ამა თუ იმ ისტორიული პირის მიმართ ჩვენს დამოკიდებულებას.

რაც შეეხება გელათის მთავარი ტაძრის მომხატველს, რომელიც ყველა ქტიტორს, ჩვენის მსგავსად, ფრონტალურად წარმოგვიდგენს, ის თუმცა გაწაფული ოსტატია, მაგრამ მის ნახელავსაც შესამჩნევად თან სდევს კანონიკური ხელოვნების საიმდროოდ მოჭარბებული სიმშრალე და სქემატურობა. ტრადიციულად ცნობილი იკონოგრაფიული ტიპი ამიტომაც არის ნაკლებმეტყველი, ხოლო რიტმი ამ ჯგუფურ პორტრეტში დარღვეულია, უსიცოცხლო.

ამის მიზეზი, პირველ რიგში, ისაა, რომ პალეოლოგოსთა ხელოვნების მიერ დამკვიდრებული პროპორციული სისტემა (დაგრძელებული სხეული და შედარებით პატარა თავი) ვერ ეთვისება ვერც ფრონტალობას, ვერც გაუბრალოების იმ საერთო ტენდენციას, რომელიც იმ დროისათვის გამოაშკარავდა ასე თვალსაჩინოდ. ცოცხალი რიტმის წარმოჩენას ხელს ისიც უშლის, რომ ქტიტორთა სამოსის ნაირფერი სამკაული, გულდასმით გამოხატული დიდსახა ორნამენტი, თითქოსდა დამოუკიდებლადაა შესრულებული და შემდეგ ისეა დატანილი სიბრტყეზე, რომ ორგანულად ვერ ერწყმის გამოსახულებას. გულდასმით გამოწერილი, განატიფებული ხაზიც შესამჩნევად მშრალია, შეიძლება ითქვას, სქემატურიც, რაც, საბოლოოდ, ვერ წარმოქმნის ცოცხალ ნახატს და ქტიტორებიც, ჩვენის მსგავსად, უშუალოდ კი არ მოლიანდებიან, არამედ, რიტმული მონაცვლეობის მიუხედავად, მაინც ერთმანეთთან დაუკავშირებელ ფიგურათა გაშეშებულ ვერტიკალებად იკითხებიან. აქ მართლაც ვერ წარმოიქმნება მხატვრულად საინტერესო სახე იმ მიზეზით, რომ გელათელ ოსტატთან, მისივე თანადროული მხატვრობის ზოგიერთი ნიშნის არსებობის მიუხედავად (მოდელის მკაცრი ფრონტალობა, მხატვრული ფორმის გამარტივება, გარკვეული მიამიტობაც კი), არსებითად ის - გვიანპალეოლოგოსთა სქემებში დამკვიდრებული, შემოქმედებითად გარდამქმნელ მუხტს შედარებით მოკლებული, შედარებით გაუხეშებული - მხატვრული სისტემა მოქმედებს, რომელსაც, ტაძრის მომხატველი ბრმად არის მინდობილი. როგორც ჩანს, ძველისა და ახლის გამაერთიანებელი სასიცოცხლო იმპულსი ქართულ მონუმენტურ მხატვრობაში საიმდროოდ მხოლოდ ხალხურ ხედვას შეეძლო შემოეტანა. და, მართლაც, ამგვარი ტენდენციის მატარებლად ჩვენი გვიანა მხატვრობის ის ნაკადი აღმოჩნდა მხოლოდ, სადაც ხალხური შემოქმედების ზეგავლენაა გამჟღავნებული.

ძველი, შუასაუკუნოვანი ტრადიციიდან მომდინარე ნიშნები ჭალელ თუ ბუგეულელ ოსტატთანაც (ისევე, როგორც ლეხთაგის, ვანისა თუ, საერთოდ, ამ ყაიდის ყველა სხვა ძეგლის მოხატულობათა შემსრულებლებთან) შეინიშნება, მაგრამ მათ, სწორედ რომ ხალხური ხედვის შედეგად,

სხვაგვარი დატვირთვა აქვთ: გაუწაფავად და მარტივად შესრულებული რაიმე დეტალიც კი მეტყველია, სულ ორი-სამი ჩამოუქნელი ხაზით გაცოცხლებული (ოდნავ შეხსნილი საკინძის ან ლეჩაქიდან ჩამოშლილი თმის ნახატი); პროპორციები და ფორმა მოუხეშავია, მაგრამ ექსპრესიული და სწორედ ამ მხრივ გაცოცხლებული; მათი შემომწერი კონტურიც არაა დახვეწილი, მაგრამ თავისუფლად ხელს მინდობილია და გამომხატველი. ქსოვილის სახედ წარმოდგენილი ორნამენტი, ნაკლებად განვითარებულია და არაზუსტი, ერთობ გამარტივებული, მაგრამ ცოცხალი რიტმით გაცხოველებულია ყველგან. აქ დაახლოებით ის შემთხვევაა, როცა შინაგანი მოუწესრიგებლობა ზოგჯერ უცნაურ სიცოცხლისუნარიანობად განიცდება.

ოსტატის ბუნება ყველაზე უკეთ მაინც ქტიტორთა სახისა და ხელის მტევნების ხატვისას იჩენს თავს - ეს არის მისთვის მთავარი, არსებითი და თავიდანვე სწორედ ეს იკითხება გამორჩეულად. ერთიან რიტმში მოქცეული, ვედრების ნიშნად ერთმხრივ მიმართული ხელის ექსპრესიული მტევნები ყველაზე მეტად აცოცხლებს ნახატს, ხოლო ფართოდ გახელილი მეტყველი თვალები ბავშვურ გულუბრყვილობასა და უშუალო ჭვრეტის სურვილს გამოხატავს. აქ კიდევ ერთხელ თავს იჩენს ხალხურისთვის დამახასიათებელი თვისება - უშუალოდ გამოვლენილი გულუბრყვილო ფორმის მომხიბვლელობა (განსაკუთრებით მიმზიდველია ეს რიტმი ბუგეულის ეკლესიის ქტიტორთა ვრცელ რიგში).

როგორც ჩანს, ამ მოგვიანო დროის ერთი გარკვეული ჯგუფის ძეგლთა ქტიტორებში მრავალი ისეთი რამ არის გამჟღავნებული, რაც სრულიად არ შეინიშნება ამავე დროის არსებითად ტრადიციულ სქემებს მინდობილ ნიმუშებში. რაღაც გარკვეულად შეიცვალა - არცთუ სტიქიურად, რადგან სულ მალე სწორედ ეს სიახლე იქცა უმთავრეს ტენდენციად. და, მართლაც, პირველად და ასე აშკარად სწორედ რომ ჭალისა და ამავე ყაიდის სხვა რამდენიმე, თუნდაც ლეხთაგის მოხატულობაში გამოვლენილი, ტრადიციულისაგან განსხვავებული მხატვრული მიდგომა მომდევნო დროის ძეგლებში ორგანულად მკვიდრდება უკვე. საამისოდ მთელი XVI საუკუნისა და XVI-XVII საუკუნეების მიჯნის ისტორიულ პირთა გამოსახულებებისთვის თვალის ერთი გადავლებაც კმარა.

ყველა ამ ქტიტორის გამოსახულებაში - მეფის, ფეოდალისა თუ მათი სახლის წევრთა კონკრეტულ სახეებში არ ჩანს ის ზედმიწევნითობა, ამაღლებულის ის განსაკუთრებული განცდა, რაც XI-XIII საუკუნეების ისტორიულ პირთა პორტრეტში იყო თავჩენილი. შუასაუკუნოვანი ხელოვნების ტრადიციულ კონტექსტში, არც ის, თუნდაც სქემის დონეზე გამოვლენილი, მიდგომა ჩანს, რომელიც თვით ამავე ნაკადის ძეგლებში გამოყვანილ წმინდანთა გადმოცემისას შეიგრძნობა.

ცალკეულ წმინდანთა სახეები, ყველა ჩვენს მიერ განხილულ ძეგლში, კლასიკური პერიოდისა თუ მისი მომდევნო დროის მხატვრობასთან შედარებით, თუმც სრულიად მარტივად, ყოვლად გაუბრალოებული წესითაა წარმოდგენილი, მაგრამ მაინც ნიმუშებს მიჰყვება, მაინც მათით საზრდოობს. ეს განსაკუთრებით ნათლად თმების ტალღისებრ დამუშავებაში მჟღავნდება, წარბებისა და თვალის მონახაზში ჩანს, რომ პლასტიკურმა ფორმამ ცოტაც და შესაძლოა ორნამენტული სახე მიიღოს (ამ მხრივ ყველა ჩვენი ძეგლი სანიმუშოა განსაკუთრებით ჭალის, ლეხთაგისა და ილემის საკურთხევლის მოხატულობაში გამოყვანილი ეკლესიის მამების გამოსახუ-

ლებანი). ქტიტორთა პორტრეტთან შედარებით აქ თითქოსდა მექანიკურად, ერთგვაროვნად მეორდება ულვაშისა თუ თვალ-წარბის შესრულების ხასიათი. მეტიც, შეიძლება ითქვას, აქ სხვაგვარი, უკვე გარკვევით დეკორატიული სახის მატარებელი რიტმი მოქმედებს დახვეწილობის პრეტენზიის მქონე და, ამდენად, გაცილებით რთული. ამგვარად შესრულებულ სახეებში დაკარგულია კონკრეტულ-სახასიათო ნიშნები, არ ჩანს ინდივიდუალურობის ის ელფერი, რაც ქტიტორთა პორტრეტში იყო შენიშნული.

ახალი მხატვრული მთლიანობის ელემენტები, ახალი მხატვრული მსოფლმხედველობის შესაბამისად, მხოლოდ იქ ჩნდება, სადაც კონკრეტულ-სახასიათო თუ სოციალურ-ტიპობრივი ნიშნებია წარმოჩენილი. ეს ის მთლიანობაა, რომელიც, კლასიკური შუა საუკუნეების მხატვრული სახისაგან განსხვავებით, ახალ ჰარმონიულ დაპირისპირებაზეა აგებული (როცა განზოგადებულ სახესა თუ ფორმებში მოცემული ეს, თუნდაც მცირედ გამჟღავნებული ნიშნები, მხატვრულად უკვე შესამჩნევი სიმძაფრით ჟღერს). ასეთად ჩვენს ძეგლებში, ძირითადად მაინც, ქტიტორთა პორტრეტი წარმოგვიდგება. სწორედ ქტიტორთა პორტრეტის ზოგადად მოტანილი ფორმით, მცირეოდენი ნიუანსის შეცვლით მიღწეულია განსხვავებული ტიპის შედარებით ზუსტი, შედარებით მეტყველი დახასიათება. ჩვენს ქტიტორებს ერთგვაროვანი წესით შესრულებული, ერთი შეხედვით, თითქოსდა ერთნაირი სახეები აქვთ, მაგრამ განსხვავება მაინც აშკარაა და, თუ დავუკვირდებით, სხვაობა სამოსის ცვალებადობით კი არ მიიღწევა მხოლოდ, არამედ, და უფრო მეტად, კონკრეტული სახასიათო ნიშნების თითქოსდა უმნიშვნელო სახეცვლილებით (მამაკაცთან რამდენადმე მძიმე სახის თვალი, ქალთან გაცილებით რბილი. მამაკაცის გამოხედვა შედარებით მკაცრია, ქალისა მოკრძალებული. მოთავე ქტიტორთან ფეოდალის დიდებულება და სიამაყე მეტია, ვიდრე მისი სახლეულის რომელიმე მამაკაც წევრთან). მომეტებული პირობითობის მიუხედავად, ნათლად საგრძნობია ცოცხალი, რეალური ადამიანის მეტი განცდა, მეტი უშუალობა. ხაზგასმულია გამოსახულებათა სოციალური სხვაობა (როგორც სახის ტიპით, გამომეტყველებით, სახის ნაკვთებით, სადაც სახასიათო ელემენტებია გამოვლენილი, ისე ძალის ექსპრესიის წარმოჩენით). ამ სახის თავისებურებებს მოგვიანო დროის ქართულ მონუმენტურ მხატვრობაში, როგორც ითქვა, ხალხური ხედვა გამოავლენს. სწორედ მოგვიანო დროისათვის, ტრადიციული სისტემის სიმწირის, მისი გამარტივების შედეგად მონუმენტურ მხატვრობაში გზა ეხსნება იმ მრავალ თავისებურებას, რომლებიც ხალხური შემოქმედებისთვის იყო დამახასიათებელი. ამ მხატვრულ-ისტორიულმა მოვლენამ კი, სასიცოცხლო მუხტი შესძინა იმჟამინდელ ქართულ ქრისტიანულ მხატვრობას.

მომხდარი ცვლილებები ცალკეულ გამოსახულებებსა თუ კომპოზიციებს კი არ შეეხო მხოლოდ, არამედ მოხატულობის მთლიან სისტემასაც: დეკორის განაწილებაში ახლა უკვე თვალნათლივ, სრულიად აშკარად იგრძნობა სიმკაცრისა და ჩვეული სიმწყობრის მოშლა, და ამ მხრივაც გვიანი დროის მოხატულობაში აშკარა დაქვეითება შეიმჩნევა. ამ თვალსაზრისით მისი მომეტებული სიბრტყოვანება, დეკორატიული სიმარტივე თუ სტატიკურობა ნაკლებ მეტყველია. ეს ასეა, რადგან ნაკლებად არის გამოყენებული მათი გამომსახველობითი თუ ჰარმონიული დაპირისპირების მრავალმხრივი

და მდიდარი საშუალებანი. სამაგიეროდ, და იქნებ ამ დანაკარგთა საყასურადაც, გვიანი დროის მხოლოდ ამ ერთი ჯგუფის, ხალხურობას ნაზიარებ ძეგლებში ჩნდება ის თავისებურება, რითაც, გარკვეული თვალსაზრისით, „მოიგო" კიდეც ჩვენმა მონუმენტურმა მხატვრობამ: ძველი სისტემის დაშლისა და შესრულების ინტუიტურობის შედეგად მხატვრულ სახეში, განსაკუთრებულობის წარმოჩენასთან ერთად, ჩნდება ჩვეულებრივის ის აშკარა მინიშნებაც, რაც სრულიად უცხო, მიუღებელი იქნებოდა კლასიკური შუა საუკუნეების შემოქმედებისთვის. კონკრეტულად ეს შესრულების, თუ შეიძლება ითქვას, ჩამოუქნელობით კი არ გამოიხატა მხოლოდ, არამედ თითქოსდა თავისდაუნებურად მიღწეული ჩვეულებრიობით, ადამიანურობით, თვით ხაზის, ფერადოვანი შეხამებისა თუ უშუალოდ მოცემული ორნამენტული დეკორის უბრალოებაზე რომ აღარაფერი ვთქვათ. ბუნებრივია, რომ ამ ახლებური ხედვის გამოვლენა უფრო მეტად და უფრო თავისუფლადაც საერო პირთა გამოსახულებებში იყოს შესაძლებელი და იქნებ ესეც, ეს თავისებური ხედვის შედეგიც აპირობებდეს გვიანა შუა საუკუნეების ქტიტორთა გამოსახულებების ესოდენ სიჭარბეს.

ამ მხატვრულ მოვლენას, რომელიც განხილული ძეგლების საერო პორტრეტში იქნა წარმოჩენილი, მხოლოდ პირობითად, „უბრალო მონუმენტურობას" ვუწოდებთ. აქ, მართალია, ერთადაა ნახსენები ორი ერთმანეთის გამომრიცხავი ცნება (მონუმენტური უკვე თავისთავად გულისხმობს საგანგებოდ მნიშვნელოვანს), მაგრამ იგი ჩვენს შემთხვევაში, ვფიქრობთ, შედარებით უკეთ გამოხატავს ამ არცთუ ჩვეულებრივი მოვლენის არსებას. გვიანი დროის ქტიტორთა განხილულ პორტრეტში ხომ ერთად, განუყოფლად ჩნდება როგორც შუასაუკუნოვანი (სპირიტუალური) მონუმენტურობის შენარჩუნების მეტად თავისებურად გამოვლენილი მცდელობა, ისე მისდა საწინააღმდეგო მოვლენათა წარმოქმნის გარკვეული ტენდენცია: სწორედ ამდენად, მხატვრული სახე აქ მნიშვნელოვანიც არის და უბრალოც.

ეს თუ ასეა, მაშინ გასაგები უნდა იყოს დასკვნითი ნაწილის დასაწყისშივე აღძრული საკითხი ხალხური ხელოვნების რაობის და სრულიად გარკვეულ პერიოდში პროფესიულ მხატვრობაზე მისი ზეგავლენისა. ჩვენი მასალის ანალიზმა თითქოს დაგვანახა ძველი სისტემის მოშლის თანდათანი პროცესიც და, ამავე სისტემის ფარგლებშივე, ინტუიციურ, თუ შეიძლება ითქვას, თვითგანსწავლის ნიადაგზე ახლებური ფორმის დამკვიდრებისკენ თავისებური სწრაფვაც - ე. წ. „უბრალო მონუმენტურობის" წარმოჩენა. ამ სახის მონუმენტურობა არსებითად ხალხური ხელოვნებისაა დამახასიათებელი. გავიხსენოთ, რომ ხალხური ხელოვნების ნიშანდობლივი ეპიკურობა, მისი სპეციფიკური ხატოვანი აზროვნება და შესაბამისი სახვითი ხერხები სწორედ იმ ხატს წარმოქმნის, სადაც შეთავსებულია აუცილებლად ზოგადი ხედვიდან მიღებული მნიშვნელოვნება და აუცილებლად მარტივი კავშირებიდან მიღებული მხატვრული სახის უბრალოება (ამას დაგვიდასტურებს ზეპირსიტყვიერებისა თუ ხალხურ ნიადაგზე წარმოქმნილი გამოყენებითი ხელოვნების ამა თუ იმ ნიმუშის გახსენებაც კი). ჩვენს კონკრეტულ შემთხვევაში სწორედ ეს გვაძლევდა უფლებას, რომ გვიანი დროის გარკვეული ჯგუფის მოხატულობაში ხალხურთან ზიარების ფაქტი აღგვენიშნა.

დასასრულ, ისიც უნდა ითქვას, რომ ჩვენი მხატვრობის ამ ერთი

ჯავუყის ძეგლთა ქტიტორებში გამჟღავნებულ სიცხოვლეს. შედარებით მეტ თავისუფლებასა და უშუალობას, უფრო ადამიანური განსაზღვრებებით ამ ქტიტორთა დატვირთვას, ჩვენსავე ნიადაგზე შემუშავებულ, ჩვენივე ეროვნული მხატვრული შემოქმედებისთვის დამახასიათებელ იმ თავისებურებებს, მათი შესრულების მანერით რომ იყო გამოვლენილი, შეუძლებელია არ დაეძლია კანონიკური ხელოვნების საიმდროოდ მოჭარბებული სიმშრალე და სქემატურობა. ამასთან, ხსენებული პროცესის თანდათანი გაძლიერება საბოლოოდ ტრადიციული შუასაუკუნოვანი მხატვრული სტილისგან გამიჯვნასაც მოასწავებდა. იმ ხანად კი, იმ კონკრეტული დროისათვის, სიახლეთა მიუხედავად, ჩვენი მხატვრობის განხილული ნიმუშები მაინც რჩება წინანდელი ფორმის იმ ქრისტიანულ ხელოვნებად, რომელთან ურთიერთობაც გულისხმობს მასთან ზიარებას, როგორც საგანგებო მნიშვნელობის ხატთან. ამ მხრივ, გვიანა პერიოდის ქართულ ეკლესიათა განხილული ჯავუყის მოხატულობანი აშკარად გამოირჩევა ყველა სხვა ე. წ. პოსტბიზანტიური მონუმენტური მხატვრობისგან. გამოირჩევა იგი თვით წმინდა მხატვრული ზემოქმედების თვალსაზრისითაც (ამავე დროის ოფიციალური რიგის ძეგლთა დახვეწილი საშემსრულებლო ოსტატობით გადმოცემულ ისტორიულ პირთა გამოსახულებებთან შედარებით, რომლებიც უფრო „მშრალია", სიცხოვლით ნაკლებ აღბეჭდილი). ეს, შეიძლება ითქვას, დროის გამძლე ხელოვნებაა, რადგან აქ, ამ თუმც „გაურანდავ", მაგრამ სასიცოცხლო ენერგიით შედარებით მეტად დამუხტულ პორტრეტულ გამოსახულებებში ის აუხსნელი მადლი გამოსჭვივის შემოქმედისა, რომლითაც ჩვეულებრივი ოსტატობა ხელოვნებად იქცევა ხოლმე.

ქტიტორთა პორტრეტის გამორჩეულობა, მისი განსაკუთრებული მნიშვნელოვნება თვალნათლივ გვიჩვენებს განხილულ ძეგლთა მოხატულობაში საერო საწყისის უპირატესობას. ამგვარი ტენდენცია, მართალია, ახლებური არ არის[49], მაგრამ ასე აშკარად, ასეთი სიჭარბით, რელიგიურ სცენებთან ასეთი მკვეთრი წინააღმდეგობით როდი იყო ჩვენი მონუმენტური მხატვრობის ადრეულ ძეგლებში გამჟღავნებული. ამის ახსნა, ალბათ, იმჟამინდელი ქართული კულტურის ზოგად მიმართულებაში უნდა ვეძიოთ. ხომ ცნობილია, რომ „სოფლიური", საერო საწყისი რაც უფრო და უფრო თვალსაჩინო ადგილს იკავებს, სულ უფრო აშკარა ხდება მისი ხვედრითი წილი ქართველთა სულიერ ცხოვრებაში. სათავე ამ პროცესისა, როგორც ითქვა, გაცილებით ადრეულ ხანაშია საძიებელი, ოღონდ იმხანად, საერო პოეზია იქნება თუ ტაძართა მხატვრობაში ქტიტორთა გამოსახულებანი, მიუხედავად თემატიკისა თუ სიუჟეტური სქემებისა, არსობრივად მაინც განუყოფელია ერთიანი ქრისტიანული მსოფლხატისგან. გვიანა შუა საუკუნეების ქართველთა აზროვნებაც და შემოქმედებაც, რასაკვირველია, ქრისტიანულია, მაგრამ საერო ელემენტი აქ თანდათან თავისთავადობას ჩემულობს და სულ უფრო აქტიურიც ხდება უკვე არა მხოლოდ მწერლობაში, არამედ მხატვრობაშიც, ხუროთმოძღვრებაშიც. ჩვენს

---

[49] Г. Алибегашвили, Четыре портрета царицы Тамари, Тб., 1957, მისივე, Художественные тенденции грузинской средневековой живописи (К вопросу о светском портете в грузинской монументальной живописи): Acts du XIV^{e} Congres international des etudes byzantines, Bucarest, 1971, მისივე, Светский портрет..., Э. Привалова, Павниси.

მწერლობაში შუასაუკუნოვანი კულტურის უკანასკნელ საფეხურზე იმასაც კი ვამჩნევთ, საგალობლებად ნაფიქრებული ლექსები საერო პოეზიისთვის ნიშანდობლივი საზომებით რომ გამოითქმება (დავით გურამიშვილი). აქედან ერთი ნაბიჯიღაა XIX საუკუნის რელიგიურ, მაგრამ არა საეკლესიო ლირიკამდე. შემთხვევითი, ალბათ, არც ისაა, უკვე XVIII საუკუნის დასაწყისი ხანისთვის ისეთი საქტიტორო გამოსახულებანი რომ გვხვდებიან, რომელთაც თითქმის აღარაფერი განასხვავებს ნამდვილი „პორტრეტებისგან“ (ელენე და გიორგი გურიელი შემოქმედის ეკვტერის მხატვრობიდან). ჩვენს ქტიტორებსა და ამავე რიგის ხელოვნებას შორის ჯერ კიდევ დიდი გზასავალია, მაგრამ ამის აშკარა მონიშნება, ამ ტენდენციის თანდათანი გაძლიერების კვალი მათშიც შესამჩნევად არის დაჩნეული. ჩვენი მონუმენტური მხატვრობის განხილული ნაკადის ერთსა და იმავე ძეგლში რელიგიურ და საერო საწყისს შორის არსებული სხვაობა მკაფიო თავისებურებებით, მართლაც რომ დროისმიერად არის ასახული - ამ სხვაობის მიუხედავად, ისტორიულ პირთა პორტრეტები, კომპოზიციურადაც და სტილისტურადაც, იქნებ სულ მთლად ჰარმონიულად არა, მაგრამ ჯერ კიდევ ორგანულად ერწყმიან ეკლესიის მოხატულობას და საუფლო სცენებთან ერთად ქმნიან დეკორის მთლიან სახეს.

ქართული მონუმენტური მხატვრობის ისტორიის ამ ბოლო ეტაპზე განხილულ ძეგლთა რიგი განვითარების ცალკე ნაკადად შეიძლება დავსახოთ. კლასიკურისა და ჩვენსავე ნიადაგზე დამკვიდრებული პალეოლოგოსური შემოქმედებისგან განსხვავებით აქ, მართალია, არ ჩანს ერთიანი მხატვრული სისტემა (ის მხატვრული მთლიანობა, რომელიც აუცილებლად გულისხმობს მხატვრული სისტემის არსებობას), მაგრამ მას აქვს სრულიად გარკვეული მხატვრული ხერხები, გადაწყვეტითა თუ მიდგომით გამოხატული თავისი საკუთარი მხატვრული სახე. ეს კი არცთუ მცირე იყო ამ გვიანა შუა საუკუნეებისთვის, როცა სახვითი ხელოვნების აღმავლობისთვის თითქმის არ არსებობდა ხელშემწყობი რაიმე ფაქტორი. ჩვენი სულიერი კულტურის ესოდენ კრიზისულ პერიოდში რაღაც მშველელად ჩნდება ეს უკვე აშკარად მომძლავრებული მხატვრული შემოქმედება, რომელშიც მოქცეულია იმჟამინდელი ქართული მონუმენტური მხატვრობის არც თუ მცირე ნაწილი. ეს, არსებითად მაინც, XVI საუკუნის მთელ სიგრძეზე გავრცელებული ნაკადი, სწორედ რომ ერთგვარი სიცოცხლისა და უშუალობის მოჭარბების ხარჯზე, გარკვეული ესთეტიკური ღირებულების მატარებელია. აქ მხოლოდ ეროვნული სახე კი არა, მეტ-ნაკლებად, შემოქმედებითი სწრაფვაც არის გამჟღავნებული, და, ამდენად, სწორედ ეს ნაკადი ხდება ქართული ფერწერის, როგორც საგანგებოდ მნიშვნელოვანი საეკლესიო ხელოვნების სიცოცხლის გახანგრძლივების საშუალება. აქედან - ამ მოგვიანებით წარმოქმნილი მხატვრობის ისტორიული ღირებულება, მისი ისტორიული მნიშვნელობა.

დასასრულ, ამ ერთი შეხედვით მარტივი, თვალსაჩინოდ უბრალო მხატვრული მოვლენის კულტურულ-ისტორიული ღირებულების გასაცნობიერებლად შესაბამისობათა კიდევ ერთი რგოლია გასათვალისწინებელი, რათა უკეთ გამოაშკარავდეს ჩვენი მხატვრობის მთავარი მახასიათებლის

ფორმისმიერი მხატვრული დაუხვეწაობა-სიტლანქის მიუხედავად მონუმენტურობის შენარჩუნების - მიზეზი.

თვისება მონუმენტურობისა. თუკი ამ ცნებას მხატვრული ფორმის ნიშნად კი არ მივიჩნევთ, არამედ აღქმის მოვლენად, საგანგებო, საზეო კავშირის შეგრძნებად, ქრისტიანული კულტურის უმთავრესი მიზანია. მისი გადარჩენა სულიერი ცხოვრების ქრისტიანული წესის გადარჩენას ნიშნავს.

ალბათ უდავოა, რომ საყოველთაო სულიერი კრიზისის ეპოქებში (როგორადაც განხილული ხელოვნების დრო წარმოგვიდგება) გაცხადებული და მისაწვდომი ცოდნა, ხალხისაგან თავმინებებული, ჩვეულებრივზე უფრო მეტად და მძაფრად, გამორჩეული სულიერი სიმაღლის მქონე ადამიანთა უპირატეს ღირსებად იქცევა, მათში ჰპოვებს საყრდენსა და თავშესაფარს. ხალხს რჩება რწმენა ანუ ნდობა ღმრთისა, ცოდნისაგან თუმც თითქმის დაცლილი, გაღარიბებული. მაგრამ მაინც უმნიშვნელოვანესი ნაშთი, საწინდარი ხელახალი აღზევებისა.

განხილული წრის ძეგლთა შესწავლამ გვიჩვენა, რომ მათი მხატვრული სახე სრულად შეესატყვისება იმჟამინდელი მრევლის სულიერ მდგომარეობას - გაღარიბებულს ცოდნა-სიღრმისგან, მაგრამ მომნდობს, გულუბრყვილოდ უშუალოს, წრფელს; ხოლო ის გართულებული შინაარსეული წიაღი, რომელიც ამ მოხატულობათა იკონოგრაფიული პროგრამების საფუძვლად ამოიკითხება - შეესაბამება გამორჩეულ პიროვნებაში თავშეყარებულ ძველ, ტრადიციულ ცოდნას, რაც ქრისტიანული აზროვნების სიცოცხლეს ადასტურებს. მხატვარი, შუამავალი მცოდნისგანაა დარიგებული და მისი გაუწაფავი ხელით გამოყვანილი ხატის სიწმინდე მიემართება ეკლესიისადმი მინდობილ მის უბრალო მრევლს. მთავარი ისაა, რომ დროისმიერ თავისებურებად მოაზრებული მიმართება „სოფლისა" და „ზესთასოფლის" შორის, მართალია, შესამჩნევად შესუსტებულია და არცთუ პირვანდელი ცოდნით არის გაგებული, მაგრამ უწყვეტლივაა შენარჩუნებული და განხილული ჯგუფის კედლის მონუმენტური მხატვრობაც მაინც აშკარად შეიცავს ამ კავშირის გაცხოველების შესაძლებლობას იგი ჯერაც ზიარების საშუალებაა.

Юза Хускивадзе

«НАРОДНОЕ ТЕЧЕНИЕ» В ПОЗДНЕСРЕДНЕВЕКОВЫХ РОСПИСЯХ ГРУЗИНСКИХ ХРАМОВ

Резюме

Памятники грузинской монументальной живописи позднего периода, именуемые нами "народными", ставят множество вопросов, несвойственных для более раннего периода. Для выявления особенностей было необходимо монографически исследовать каждый отдельный памятник этой группы.

Позднее средневековье Грузии - время исторических невзгод. В конце XV века историческая судьба Грузии резко изменилась. "За героической борьбой с монголами, неоднократными разрушительными нашествиями Тамерлана на христианскую Грузию последовало падение Константинополя как столицы христианского государства. Вместе с тем происходит полная перестройка экономических, политических и культурных отношений между Передней Азией и Европой. Грузия теперь оказывается оторванной от Европы, изолированной..." (Г.Н.Чубинашвили).

Чрезвычайно осложнилась и политическая обстановка внутри страны. Некогда единая Грузия распалась на отдельные царства, зависимые и независимые княжества. В это тяжелое время общественная мысль Грузии сумела выжить, более того - она целиком сосредоточилась на непрерывной самоотверженной борьбе за сохранение национальной самобытности.

Оторванная от христианского мира, утратившая перспективы развития страна могла рассчитывать лишь на собственный, в значительной мере оскудневший творческий потенциал. Притупилось характерное для предыдущих столетий прогрессивное миро-ощущение, особое чувство возвышенного, почти исчезли идеи, глубина и незаурядность которых в мышлении, литературе и различных областях искусства предопределяли дальнейшее развитие. Все было сметено ходом базжалостной истории.

И в этих условиях, когда уже в Грузии в конце XIII века был прерван естественный путь развития, в отдельные периоды можно было наблюдать всплески духовной активности (это XIV в. и первая половина XV в., начало и конец XVIв., весь XVIII в.). Однако, в эти непродолжительные периоды внутренний процесс развития грузинской культуры был столь неравномерен, а часто и негармоничен, что не мог одинаково отразиться в литературе, архитектуре, изобразительном искусстве.

Литература, хотя и с некоторым запозданием, но сумела в своеобразной форме возродить традиции X-XIII веков, что впоследствии стало основой для новых достижений. В значительно меньшей степени можно говорить о "возрождении" в изобразительном искусстве (частично и в архитектуре), так как в этом случае к внешнему, общему для всех историческому фактору добавился и внутренний -

кризис системы искусства в целом.

Различаются несколько этапов развития средневековой грузинской фресковой живописи. Уже с самого ее возникновения в IX-X веках (независимо от эстетической ценности) совершенно очевидна ее системность, как культурно-исторического явления, так как вырабатываются определенные художественные приемы, необходимые для выражения глубокого христианского содержания. Это в равной степени относится и к осмыслению общей теологической программы, и к решению изобразительно-живописных задач.

Довольно длительный процесс формирования завершился, как известно, созданием в XI веке классического образца - росписи Атенского Сиони 1068 года. Начиная с этого времени, изменения в грузинской монументальной живописи не затрагивают общих принципов, возникшей благодаря определенному мировоззрению художественной системы (т.е тематически - формального целого), а касаются лишь изобразительных задач и приемов. Сама же система в широком смысле остается неизменной до самого последнего периода своего существования. Это означает, что росписи грузинских храмов до конца сохраняют сугубо христианскую значимость, то есть соответствуют тому сакральному содержанию, задача выражения которого обусловила само ее существование.

Что касается художественного решения, то тут имелись свои сложности. До конца XIII века грузинские живописцы, усваивая достижения предыдущего периода, полностью сохраняли и собственное национальное лицо, и высокий профессионализм. На исходе же этого столетия в Грузию проникает известный под названием "палеологовского" художественный стиль и связанные с ним художественные приемы. Это свидетельствует о том, что в то время, когда в силу исторических обстоятельств в стране сложилось тяжелое положение, искусство не оказывало особого противодействия влияниям извне, что не могло не вызвать некоторого нивелирования самобытных черт.

Если до этой поры живопись Грузии выделялась ярко выраженными национальными чертами и сравнивать ее с другими школами восточно-христианского мира можно было лишь по самым общим эпохальным признакам, то теперь, как уже отмечалось выше, в Грузию проникает сложившийся в Византии стиль со всеми своими методами. Более того, в некоторых случаях грузинские церкви расписываются специально приглашенными византийскими мастерами. Так, к примеру, в последней четверти XIV века Киром Мануилом Евгеником выполнена роспись церкви в Цаленджиха.

Своеобразие грузинской живописи, конечно, не исчезло, но оно уже не столь явно и лишь у очень немногих мастеров можно заметить подлинно своеобразную переработку художественных приемов палеологовского искусства.

В скором времени, начиная с последней четверти XV века, в памятниках грузинской монументальной живописи уже вполне очевиден спад преобразующей творческой энергии. Впрочем, следует отметить, что в этом отношении Грузия отнюдь не исключение - это явление наблюдается почти во всех странах православного мира. Великое средневековое искусство восточно-христианского мира повсеместно теряло живость, становилось набором шаблонов и ремесленных приемов. К этому времени уже заметно снизилась творческая активность, в свое время породившая совершенные формы выражения христианского содержания (будь то роспись Атенского Сиони 1068 г., живопись 1184-1185 гг. в Вардзия или росписи рубежа XII-XIIIвв в Бетания, в Тимотесубани и Кинцвиси). Теперь же, в более позднее время, художественная форма становится результатом повторения заученных приемов и, естественно, больше не может соответствовать своему высокому назначению.

Потребность же выражения живого христианского содержания обуславливала необходимость дальнейшего продолжения творческих поисков. Не стало крупных художественных центров, в которые могли бы обучаться художники, расписывавшие грузинские церкви последних столетий средневековья. А если они и имелись, то были духовно опустошены и почти полностью лишены творческого начала. В этих обстоятельствах мастера-живописцы располагали лишь общими изобразительными принципами, которые издавна диктовались христианской верой и которые, в силу этого, были близки и последующим поколениям творцов.

Именно в это безвременье в стране появляется художник нововогo типа существование которого предопределила общая потребность в сакральном искусстве; он будто бы из рядового прихожанина превратился в творца и внес свой, пусть скромный, но столь необходимый вклад - предотвращение разрыва в истории развития грузинского христианского искусства. Таким образом, к концу XV века параллельно с не очень уже жизнеспособным традиционным направлением появилось течение, которому было суждено внести определенный творческий импульс в произведения грузинской монументальной живописи позднего Средневековья.

Существование двух выделенных нами направлений, художественных тенденций монументальной живописи совершенно очевидно начиная с последней четверти XV века. Одна группа росписей этого периода связана с царским двором и поэтому носит официальный характер. И по осмыслению темы, и по иконографии, и по композиции она полностью следует либо позднепалеологовским, либо афонским художественным традициям. Вторая группа, в которой вырисовываются некоторые черты народного искусства, в принципе основывается на местных традициях. Именно эта художественная тенденция выявляется в направлении, условно называемом нами вторым, которое является общегрузинским явлением. Она одновременно распространена и в Восточной и в Западной Грузии, что само по себе свидетельствует о духовном единстве политически раздробленной страны (Чала, Ваии, церковь св. Ильи близ Гелатского монастыря, Илеми, Корети, Мгвиме - Имерети; Бугеули и Парахети - Рача; Лехтаги - Сванети; Калаури, церковь св. Марины у Зеганского монастыря - Кахети; Цхелкари - Абхазия; Сенэти -Самегрело; Тиуси и Вахтана - Картли и др.).

Живопись такого рода время от времени появлялась и в более ранние периоды, но теперь она предстает единым течением, хронологически ограниченным последней четвертью XV в. и началом XVII в. В отличие от памятников официального характера эти росписи, даже когда ими украшались здания более раннего периода, в основном, встречаем в небольших однонефных церквах. Исключений совсем немного: базилика небольших размеров Илеми, крестовидная церковь св. Марины в Зегани, однако, их росписи осмысляются как в однонефных строениях.

Заказчиками росписей, а иногда и украшенных ими церквей, являлись местные феодалы, изредка - сельская община. Следует отметить, что непритязательное, как бы житейское - маленькое и интимное пространство этих однонефных построек более всего соответствует сущности данного направления в росписях того времени. Живопись, выполненная местными мастерами, конечно, была доступнее для заказчиков, но очевидно и то, что именно такое, родственное народному, искусство было приемлемо для большей части общества; к тому же оно было и национально - ведь народность сама по себе подразумевает активность национального элемента.

Примечательно, что эта художественная тенденция не затронула росписей, предназначенных для царских дворов Имерети и Кахети. Здесь по-прежнему, по инерции господствует традиционное направление. Росписи выполнены квалифицированными мастерами, обученными на разнообразных образцах, восходящих к не столь уж далекому прошлому. Но к тому времени сами эти образцы уже настолько опустошены и так часто "перепевались", что не могли способствовать дальнейшему совершенствованию. Несмотря на это, неудивительно, что при царском дворе, как это обычно и бывает, нравилась именно такая, уже принятая и, что самое главное, мастерски выполненная живопись. Существовавшая же параллельно этому официальному, содержащему самые разные стилистические признаки художественному течению живопись, приобщенная к народной, не только преломляла традиционную систему декора через призму значительно более упрощенного видения, но и подавала его с мастерством, далеко отошедшим от привычных норм. Именно в силу этого она в то время не могла приобрести официального характера.

И все же, как уже отмечалось, для позднего Средневековья это - широко распространенный вид художественного творчества, вмещающий не только большую, но и с определенной точки зрения наиболее значительную часть грузинской живописи того времени. Как верно и образно пишет о росписи в Корети Рэне Шмерлинг: "Выполненная на невыравненной, волнистой поверхности штукатурки она принадлежит к числу произведений местных, провинциальных мастеров, искусство которых, не поднявшееся до уровня профессионального мастерства, обладает, однако, рядом тех ценных качеств, которые заставляют порою не только любоваться ими, но и предпочитать их живописи мастеров - профессионалов. Подкупающая наивность, выразительность, являющаяся результатом собственных исканий, а поэтому каждый раз обладающая необычайной свежестью и индивидуальностью, образность повествования, излагаемого согласно собственному пониманию сюжета, приятный несмотря на скупость палитры колорит компенсируют недостаток школы, грубость рисунка, диспропорциональность изображений".

Это течение, хронологически охватывающее почти двести лет, имеет как бы и большую эстетическую ценность в силу некоторой живости и ярко выраженной непосредственности - ведь здесь налицо не только национальный характер, но и творческие устремления, и поэтому именно это течение становится средством продления существования чрезвычайно важной для грузинского искусства церковной живописи. И в этом заключается его историческая значимость.

Это само по себе далеко не простое художественное явление содержит такие сложности, распознание которых в известной степени позволяет понять насущные потребности эпохи. Среди них основная - определенное расхождение между заложенным в росписях, подразумеваемым содержанием и единством формальных признаков. Лишь специальные исследования позволяют выявить насколько обострился и углубился интерес к содержанию в произведениях живописи такого рода, содержание, отражающее знание образованных людей того времени, сознание которых было хранилищем христианской мудрости.

Изобразительный же язык этой живописи прост - сам по себе он не выражает глубины, не раскрывает сокровенные тайны, и лишь непосредственностью и откровенностью он родственен сокрытой в глубине христианской сущности. Именно эти признаки формы - простота и наивность, своеобразное простодушие, так свойственные народному искусству, позволяют нам называть это весьма своеобразное явление "народным".

Формальные признаки народного искусства (знаковость, обобщенность форм, подчеркнутость значимых признаков, их акцентированность, своеобразная, следующая орнаментально-декоративному принципу стилизация, совершенная плоскостность и др.) можно найти и в искусстве иного рода, но в данном случае существенно другое - народное творчество не знает монументальности в понимании высокого искусства и в основном связано с изготовлением традиционных бытовых предметов.

Большая часть признаков народного творчества характерна и для языка мастеров, расписывавших ранее упомянутые нами церкви, но все эти приемы использованы для разрешения совершенно не свойственных народному искусству задач, и ясно, что при иной смысловой нагрузке они дают иной художественный эффект. Правда, в нашем случае живописца сближает с народным мастером некоторая наивность и простота, но очевидна и разница.

Живописец перерабатывает уже имеющийся в наличии изобразительный "материал". Иначе и быть не могло, так как при всем оскудении традиций уже сложившиеся и укоренившиеся формы не могли не оказывать воздействия. Истинно же народное творчество непосредственно связано с образом жизни народа, с его бытом, оно верно собственным традициям, хотя истоки этих традиций постепенно предаются забвению. Таким образом, народное творчество уже не осознает того особого назначения, которое имело изначально. Именно поэтому воспроизведение христианского содержания, как особая, имеющая возвышенное назначение задача, остается для него чем-то новым, труднодосягаемым. Стенная роспись - это специфически монументальное искусство - ему также чуждо, как и станковость.

Исходя из этого, рассуждая об интересующем нас течении и его памятниках, правильнее говорить о некотором проникновении элементов, привнесенных из народного искусства, в профессиональную живопись, а не о развивающемся своим путем монументальном народном искусстве. Выполнявшие такие памятники мастера, как видно, унаследовали сумму хоть и четко различающихся, но в чем-то совпадающих восприятий. Одно из них - это постоянно то явно, то скрыто проявляющееся наследие народного искусства, видимо, для них совершенно органичное. Следует учитывать и более существенное - применение действовавших в то время образцов перенесенного на грузинскую почву палеологовского искусства и богатого собственного опыта традиционной системы живописного декора.

В позднее Средневековье, как видно, в религии сместился угол зрения, вера стала более субъективной, она больше обращена к мирской жизни. Содержание же такой веры уже не совпадало с традиционной формой изображения. Исходя из этого, понятно, почему мастер того времени, близкий к народному творчеству, чувствует себя более свободно в мирской среде, и в результате изображения нижнего регистра (по традиции отводимого портретам ктиторов) художественно охарактеризованы и тщательнее, и живее. Особая значимость высших ступеней иерархии, правда, оставалась для художников совершенно несомненной, но она переживается не столь непосредственно, и рука художника, не столь уж уверенного в своем исполнительском мастерстве, более скована, она как бы опасается излишнего вторжения в возвышенный мир священных изображений. Очевидно, что расписывавшие наши церкви мастера в этот период не очень - то традиционно воспринимали сакральное содержание сцен Святого писания, а соответственно и художественная форма уже не могла обладать выразительностью грузинской живописи прежних времен (утеряны ощущение трансцендентности и мистичности, а также монументальности формы).

Иконографическая программа во всех случаях содержит 12 праздников Христа, но при этом всегда несколько своеобразна. В росписях не соблюдаются ни тектоническая структура стенной росписи, ни четкая историческая последовательность при распределении сцен, ни их литургический ряд. Взаимосвязь отдельных христологических изображений выявляется только при чтении не, как положено, последовательно, следуя горизонталям регистров, а по вертикальным отрезкам, в обязательной связи между собой, что не только подробнее, но и с большей наглядностью раскрывает единство теологического смысла различных сюжетов (Предзнаменования либо Богоявления, Жертвы либо Спасения). Правда, в допалеологовских росписях зальных церквей в разное время изредка можно было встретить этот нетрадиционный принцип распределения сцен, который позднее своеобразно воплотился в памятниках, именуемых народными.

Это обстоятельство также указывает на то, что народные мастера были ориентированы не на те памятники, в которых господствует палеологовский художественный стиль, а на классическую грузинскую живопись (хронологически это, как известно, XI в. - первая половина XIII в.). Но тут же следует оговорить, что в следующих этому принципу ранних росписях зальных церквей не найти ни подобных сложных теологических взаимосвязей, которые имеются в рассматриваемых памятниках, ни акцентированного выражения одной теологической идеи не менее чем двумя (а в отдельных случаях и более) сценами и их своеобразной группировкой, ни выражении этих идей по отдельности. Если в памятниках классического периода часть обязательно подразумевает целое и, безусловно, является его составляющей, то здесь целое составлено из частей, обретших относительную самостоятельность.

Рассматривая изучаемые нами памятники, убеждаешься, насколько возросла роль содержания в выразительности изображения. Изобразительно явно упрощенная живопись уже не в состоянии вместить тот смысл, который в нее должен был быть вложен, и акцент теперь перенесен на пространный пересказ содержания того или иного сакрального изображения, что и приводит к возникновению своеобразных иконографических редакций. Это весьма любопытный процесс: если ранее в памятниках классического периода достаточно было лишь намека, то теперь необходимо разъяснять, настойчиво убеждать, комментировать, причем не путем совершенствования художественной формы, а посредством усложнения смысловых связей.

Не столь уж редки примеры совершенно оригинальных иконографических версий. В Корети в сцене "Благовещения" между архангелом и Богоматерью мы видим нимбированную благославляющую фигуру св. Жены, изображенную лицом к зрителю. Ее следует считать повторным изображением Богоматери, олицетворяющим добровольное подчинение воле Божьего посланника. В композиции "Вознесение" этого же храма слева помещены св. мученица Марина и на первый взгляд самостоятельная группа из трех крупных нимбированных мужских фигур. Это три апостола - Фома, Филипп и Иуда Иаковлев, именно те трое, которые усомнились и в сомнении вопрошали Спасителя. Изображение усомнившихся апостолов понадобилось мастеру, очевидно, для того, чтобы по контрасту с ними прихожане острее, с большей убежденностью ощутили истинность Воплощения Спасителя. Св. Марина же является той святой, которая перед усечением главы узрела Сошествие и Вознесение Христа.

Упомянем еще необычную иконографию сцены "Сошествие во Ад" в росписи небольшой церкви села Чала. Справа мы видим восходящую по ступенькам Богоматерь, а ниже - изображение обращающегося к ней с молением Иакова. Очевидно, что здесь представлен один из прообразов Богоматери (сюжет "Лествица Иакова"). Мастер из Чала, таким образом, привносит еще один образ Спасения - изведение Адама из Ада сошедшим в него Христом было бы невозможно, если бы не непорочное Зачатие и Воплощение Христа, осуществленные благодаря Богоматери.

Следует отметить и сцену "Благовещения" в церкви села Бугеули, в которой изображены Просветительница Грузии св. Нино и св. Жена Сисо. Таким образом, живописец подчеркивает заслугу святой, распространившей христианство в Грузии, считавшейся уделом Божьей Матери. Редким иконографическим изводом дана здесь же и сцена "Крещения", в которой видим св. пророка Давида. Такие примеры не единичны.

Если говорить в общем о решении изобразительных задач, то во всех рассмотренных выше росписях мы видим примерно одну и ту же картину. В основе всех композиций лежит простая симметричная схема. Несложен и прием преодоления сухости и монотонности, что, в основном, достигнуто чередованием не очень - то динамичных вертикалей и очень простым цветовым ритмом.

Одной из главных характеристик родственных народному искусству росписей представляется и относительная лаконичность сюжетных композиций - они, так сказать, немногословны. За редким исключением позы фигур лишены напряженности, абрис их прост. Повсюду - в общих чертах намеченная форма, плоско нанесенные складки одеяний, почти полное отсутствие тональных градаций или объемного моделирования формы. Линия повсюду однородна, в основном, одной силы, одинаково четкая и тогда, когда очерчивается форма, и тогда, когда выводится внутренний рисунок. Выразительная функция линии особенно выступает при изображении лиц. Четко ограниченные и разделенные довольно грубоватой линией цветовые пятна с той или иной степенью точности соответствуют определенным содержательным акцентам. Что касается цветовой гаммы, ее столь же легко воспринять, как и рисунок - она содержит всего два-три цвета, простое чередование теплых и холодных тонов.

Вместе с рядом достоинств, родственная народному искусству живопись особенно выделяется портретами ктиторов. В искусстве средних веков, в котором господствует вневременное духовное содержание и соответствующий ему принцип условности, изобразительные средства в определенной мере установлены, а порой даже узаконены. На общем фоне условно отвлеченного средневекового искусства своеобразно выглядят портреты исторических лиц, в качестве изобразительной темы привносящих в универсальное и узаконенное момент индивидуального и личностного. Более того, нередко из-за этого в определенном смысле даже изменяется ставшая традиционной изобразительная структура.

При рассмотрении портретов ктиторов в близких к народному творчеству росписях особое внимание следует уделить их отношению к искусству исламского Востока. Это естественно, так как позднесредневековое искусство Грузии, как известно, испытывало влияние восточного, в частности, мусульманского искусства. Монументальная настенная роспись по своей природе внутренне отвергает мусульманское воздействие, однако, в некоторых посвященных грузинскому искусству исследованиях эти взращенные на местных традициях памятники нередко представлены как результат восточного влияния.

Прежде всего, когда речь заходит об этих влияниях, отмечают чрезвычайную плоскостность росписей. Она бесспорна, но плоскостность ведь настолько общий признак, столь широко распространенный в изобразительном искусстве в целом, а особенно в средневековом, что на его основании не представляется возможным судить о каком-либо влиянии, в том числе и восточном. Совершенная плоскостность собственно свойственна и грузинской живописи. Вспомним, хотя бы образцы грузинского искусства VIII-IX, а отчасти X веков. Правда, это свойство более четко проявляется в поздний период, но это уже результат естественно развивающейся тенденции сближения с народным творчеством, а вовсе не результат влияния извне.

Признаком восточного влияния нельзя считать и атектонический характер грузинской монументальной живописи более позднего времени. Постепенное разложение строго тектонической системы декора в результате внутреннего развития наблюдается в грузинском изобразительном искусстве начиная с XII века. В грузинской живописи позднего времени действительно налицо равномерное заполнение всей плоскости изображениями, но это вовсе не создает характерной для исламского искусства ковровости. В рассматриваемых нами произведениях, хотя и с помощью простых средств, но вполне наглядно выступают художественные акценты. Выделение же художественных акцентов, как известно, есть одно из условий монументального восприятия. Это с самого же начала исключает принцип сплошного заполнения плоскости.

Заполненность плоскости изображения, хотя и является необходимым требованием ковровой структуры, но вместе с тем структура эта должна быть подчинена строгой декоративной логике. Симметрия, ритм и метр должны быть строжайшим образом соблюдены, линия, цветовое пятно, какой-либо нанесенный на плоскость знак (изобразительный либо неизобразительный) по своей декоративной природе всегда утончен, рафинирован, звучен. В иранской миниатюре, где цвет подчинен декоративному принципу, сам цвет включен в декоративную структуру. Пятна располагаются по принципу цветового контраста, декоративный цветовой ритм обязательно равномерен, цвета обязательно одной интенсивности. Конечно, никто не отрицает тонального единства в исламском искусстве; в основном имеется в виду его большая мозаичность.

В рассмотренных нами примерах грузинского позднесредневекового искусства трудно найти безусловное соблюдение подобных принципов. И здесь имеется локальность цвета и цветовые контрасты. Но, с одной стороны, цвет менее чист, с другой - больше ощущается тональная однородность. Самое же главное в том, что тональное единство достигается применением немногих (чаще двух-трех) цветов, нанесенных на плоскость стены не с одной, а с различной силой.

В иранской миниатюре графическая природа линии, благодаря ее изысканности, выражена значительно сильнее, и основные контурные линии и внутренний рисунок уподобляются орнаменту. Исполненная пером и уже в силу этого более тщательно выведенная линия чище, она малоподвижна, четче ограничивает, яснее замыкает пятно.

В грузинской позднесредневековой живописи, даже в случае четкой линейности -больше чем графичность воспринимаются толщина и относительное несовершенство линии, если выразиться точнее, ее живописность, ее родство пятну. Меньше воспринимается очерчивающая, ограничивающая функция линии - она ведь выведена значительно менее тщательно. Дело отнюдь не только в технике исполнения или в несовершенстве мастерства художника, но и в особенности стенной живописи - расписывание больших поверхностей по своей природе не допускает тщательного выписывания формы, так сказать, любования деталью, столь свойственного произведениям различных видов восточного искусства, будь то миниатюра, ковроткачество или архитектурный орнамент.

В связи с восточным влиянием скорее можно говорить об аналогиях внешнего порядка, и то при одном условии. Расшитые стилизованным орнаментом одежды ктиторов, форма шапок или поясов, способ их ношения в некоторых случаях и в самом деле позаимствованы из быта стран Ближнего Востока, но это ведь обусловленная историческими обстоятельствами, навязанная мода, в том или ином (порой видоизменном) виде проявляющаяся в одеждах настенных изображений ктиторов, только и всего.

Позднесредневековые стенные росписи грузинских церквей, в которых проявились все рассмотренные нами тенденции, интересны уже тем, что их создатели не изменяют своей внутренней природе и стремятся выразить только собственное видение, несмотря на некоторую упрощенность, а порою грубоватость форм.

В разные века ктиторы в портретах представлялись по-разному. Ктиторы в памятниках рассматриваемой нами группы явно отличаются от выполненных ранее, и эта разница не только в нюансах, она более существенна. Прежде всего, это увеличение числа изображений ктиторов, их множество. Изображения ктиторов даются в определенном порядке по старшинству внутри соответствующего княжества. Иерархия ктиторов всегда начинается с северной стены, продолжается на западной и завершается на южной. Во всех случаях одинаков и принцип их размещения. Теперь они стоят на уровне пола, по масштабу превосходят персонажи сакральных сцен, заполняют всю нижнюю часть стен, подчас занимая более половины всей площади росписи.

Одно из основных отличий состоит и в том, что если ктиторы в более ранних росписях изображались в трехчетвертной позиции, в движении к алтарю, то теперь они даны совершенно фронтально. И то, что фронтальная позиция восходит к искусству палеологовского толка, совсем не главное. Тут важно другое - такая постановка фигуры совершенно естественно сочетается с тенденцией изобразительного искусства к упрощению. Согласуется она и с народным видением, так как народное искусство всегда предпочитает именно такую, обращенную к зрителю позицию. В принципе фронтальность по сравнению с трехчетвертной позицией создает более отвлеченный художественный образ. Вследствие тенденции к упрощению фигура менее выразительна, более условна, фронтальность же воспринимается как утеря пространственного момента, движения. Но вместе с тем упрощение приводит к усилению живого характерного момента, что способствует ощущению непосредственного контакта и, вероятно, поэтому в контексте с упрощенной художественной системой представленные фронтально фигуры как бы больше стремятся к сближению со зрителем, чем иератичные фигуры ктиторов XI-XIII веков.

В ранних изображениях ктиторов большие обобщенные плоскости обведены контуром, линейный ритм четко выводит любую деталь. Эта выверенность, вместе с общесредневековой условностью в конечном счете, делает образ более величественным, более отвлеченным от всего земного. Росписи памятников рассматриваемой группы не в состоянии удивить ни таким богатством формы, ни подобной декоративной изысканностью. Монументальная строгость в определенной мере смягчена, декоративность же явно не совершенна. Именно поэтому изображение ктиторов более позднего периода менее отвлеченны, по сравнению с изображениями классического периода; они, если угодно, менее неприступны. Изменения действительно значительны, хотя, несмотря на это, форма продолжает оставаться в той или иной мере монументальной. Но наряду с этим изображения ктиторов позднего Средневековья обрели и новое качество - простоту.

Процесс замены категорий возвышенного, особо значимого более простыми и обычными определениями вообще характерен для грузинского художественного мышления позднего Средневековья, и этот общий процесс, естественно, в своеобразном виде, отражается в рассматриваемых светских портретах. Сближение изображений ктиторов с рассматривающим их зрителем есть лишь одно из проявлений упрощения значимого, его низведения до обычного. Многочисленные изображения ктиторов в рассматриваемых памятниках выражают не только конкретно утверждение прав главы какого-либо феодального дома и его сородичей, но и более широко, более обобщенно - овладевший изображенными в церквах историческими лицами страх перед преходящестью сущего. Можно сказать, что здесь конкретное, земное время ощущается больше, нежели вечность.

Происшедшие изменения коснулись не только отдельных изображений или композиций, но и системы росписи в целом: в распределении декора уже наглядно, совершенно явно ощутимо исчезновение прежней строгости и стройности, так что и в этом отношении мы видим несомненный упадок. С этой точки зрения менее выразительными становятся усилившаяся плоскостность, сочетающаяся с непритязательностью декоративность или статичность. Дело в том, что лишь в незначительной степени используются богатые возможности изобразительных и гармоничных противопоставлений. Зато, возможно, как бы в возмещение этих потерь, родственные народному искусству позднесредневековые росписи приобретают то своеобразие, благодаря которому грузинская монументальная живопись все же осталась "в выигрыше". Вследствие разложения старой системы и интуитивности исполнения в художественном образе, наряду с показом значимого, появляются намеки на повседневность, что совершенно чуждо и неприемлемо для художественного творчества классического Средневековья.

Художественный феномен, выявленный в светских портретах, совершенно условно можно назвать "безыскусной монументальностью". Правда, здесь сочетаются два взаимоисключающих понятия – ведь монументальность подразумевает особую значимость. Но в нашем случае именно так можно вернее определить сущность этого довольно необычного явления. Ведь в рассмотренных нами портретах ктиторов позднего периода одновременно неразрывно проявляются как довольно своеобразно выявляемое стремление сохранить средневековую (спиритуальную) монументальность, так и противоположная ему определенная тенденция изображения земных явлений. Именно в силу этого художественный образ значителен, но в тоже время, опрощен.

Проведенное нами исследование позволило выявить, с одной стороны, постепенный процесс разрушения прежней системы, а с другой - интуитивное, возникшее как бы на почве самосовершенствования, самообучения стремление создать в пределах все той же системы форму нового типа. По сути монументальность такого рода характерна именно для народного видения. Эпичность, специфическое художественное мышление и соответствующие ему изобразительные приемы как раз и создают такой образ, в котором совмещаются достигаемая на основе обобщенного видения значимость и простота художественного образа, которую обеспечивают связи простых элементов.

Проявляющаяся в изображениях ктиторов рассмотренной группы памятников живость, относительная свобода и непосредственность, наполнение их более земными, человеческими признаками, национальная самобытность, выявляемая в манере исполнения, не могли не преодолеть столь усилившихся к тому времени сухости и схематизма. Вместе с тем в исторической перспективе постепенное усиление данного процесса знаменовало отход от традиционного средневекового художественного стиля. Но в то время, именно в тот конкретный период, несмотря на все новшества, произведения рассмотренной нами грузинской живописи все же остаются произведениями христианского искусства прежнего типа, искусства, общение с которым предполагает приобщение к нему, как к образу особой значимости.

И в заключение: чтобы лучше понять причину возникновения главной характерной черты нашей живописи, этого на первый взгляд простого, элементарного художественного явления в аспекте его культурно-исторической ценности, следует учитывать еще одно звено в цепи соответствий - сохранение некоторой монументальности при отсутствии изысканности художественной формы. Как показало исследование памятников этой группы, их художественный образ полностью выражает духовное состояние прихожан; у них нет достаточных знаний, снизилась глубина восприятия, но они доверчивы, наивно - непосредственны, искренни. Прочитываемое в иконографической программе этих росписей осложненное содержание отражает давние традиционные знания избранных, что свидетельствует о жизненности христианского мышления. Художник как бы выступает посредником - получая дошедшие до него знания, он неумелой рукой создает образы, святостью своей близкие доверчивым простым прихожанам. Самое же главное в том, что в то время своеобразное понимание соотношения между земным и высшим мирами, правда не столь устойчивое, как раньше и понимаемое не на прежнем уровне, все же сохранено, и монументальная живопись рассматриваемой группы памятников явно содержит возможности придания этой взаимосвязи новой жизненной силы.

На Западе хорошо знают византийское искусство, постепенно знакомятся и с творчеством народов так называемого "византийского круга", в том числе грузин. Однако, особенный интерес европейцев вызывают художественные памятники, созданные до падения Константинополя. Совсем недавно в поле их зрения попало поствизантийское искусство (в основном, в Греции и на Балканах), но даже специалисты почти незнакомы с грузинским искусством этой эпохи, и тем более с "народными" памятниками. К тому же, большая часть их пока еще должным образом не выявлена и, тем более, не изучена.

На первый взгляд, возможно, непонятно, чем могут быть интересны росписи, создатели которых не могли или были не в состоянии отойти от норм средневекового искусства, в то время, когда в Европе уже творили мастера Ренессанса, Барокко, Классицизма.

Однако, при ближайшем ознакомлении оказывается, что в числе этих памятников одни являются хранителями исконных традиций, другие выделяются тонкостью теологической мысли, а часть их свидетельствует о тех же мировоззренческих сдвигах, которые имели место в культуре Запада, хотя здесь все это проявилось в менее радикальной форме.

В целом искусство это отражает отличный от западного жизненный и исторический опыт, который, возможно, будет интересен и в наше время. При этом, безусловно, примечательно, что в выполненной по разным социальным заказам так называемой народной живописи XV-XVII веков мы часто встречаем те признаки, которые обычно свойственны "примитиву"- искренность, строгость рассказа и неприукрашенная прямота, непритязательность и простодушная непосредственность, качества, столь привлекательные для многих современных художников и ценителей искусства.

Рассмотренные нами памятники вновь и вновь убеждают нас в том, как непроста и ценна искренность творца, и помогают лучше понять многие художественные явления современности. Этим позднесредневековые грузинские росписи данной группы явно отличаются от всей так называемой поствизантийской живописи.

Iuza Chuskivadse

„VOLKSTÜMLICHE RICHTUNG“ IN DER SPÄTMITTELALTERLICHEN WANDMALEREIEN DER GEORGISCHEN KIRCHENBAUTEN

Zusammen fassung

Zum Verständnis der sogenannten „volkstümlichen Richtung“ in der spätmittelalterlichen georgischen Wandmalerei ist es erforderlich, vielfältige Aspekte zu berücksichtigen, die den vorhergehenden Perioden fremd waren. Die Ausführungen dieses Artikels basieren auf der systematischen Erforschung einzelner Kunstwerke der angegebenen Epoche, der Herausarbeitung gemeinsamer Züge und der Beurteilung der Stellung der einzelnen Kunstwerke in ihrem historischen Kontext.

"Die Geschichte Georgiens nahm im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts eine einschneidende Wendung: auf die aufopferungsvollen Kämpfe gegen die Mongolen von der Mitte des 13. Jahrhunderts an, auf die zahlreichen zerstörerischen Einfälle Timur Lenks in das christliche Georgien am Ende des 14. Jahrhunderts folgte 1453 der Fall Konstantinopels, des Zentrums eines christlichen Großreichs. Das brachte eine tiefgreifende Änderung der ökonomischen, politischen und kulturellen Beziehungen zwischen Vorderasien und Europa mit sich. Georgien fand sich jetzt von Europa abgetrennt, es war isoliert." (G. Tschubinaschwili) Gleichzeitig wurde seine innere politische Lage bedeutend schwieriger: Erst teilte sich „ganz Georgien“ in mehrere „Georgien“, danach hörten diese auf „Georgien“ zu sein, sie wurden zu eigenen Königreichen, zu einzelnen Fürstentümern.

Zwar blieb in dieser schweren Zeit das bewußte Georgien, sein gesamtgesellschaftliches Denken weiterhin lebendig, aber es war gezwungen, sich ganz auf den ununterbrochenen Kampf um die nationale Eigenständigkeit einzustellen.

Aber auch unter diesen Bedingungen, die Georgien vom Weg einer natürlichen logischen Entwicklung abbrachten, sind in einzelnen Perioden Aufschwünge zu beobachten: jeweils in der ersten Hälfte des 14. und 15., zu Beginn und Ende des 16. und im ganzen 18. Jahrhundert. Allerdings ist der innere Entwicklungsprozeß der georgischen Kultur in diesen kurzen Zeiten geistiger Aktivität sehr ungleichmäßig, oft auch unharmonisch. Die Literatur vermochte, wenn auch mit einigen Stockungen, die Tradition des X-XIII. Jh. in eigenständiger Form wieder zu beleben, und schuf damit sogar die Voraussetzung zum Erreichen neuer Höhen in späterer Zeit. Von der bildenden Kunst (und mit Einschränkung auch von der Architektur) kann man das nicht sagen: Hier trat zu den äußeren und allgemeinen historischen Faktoren noch ein innerer: eine allgemeine Krise des Systems der Wandmalerei.

Man unterscheidet in der Entwicklung der mittelalterlichen georgischen Wandmalerei verschiedene Etappen. Von den ersten Anfängen im 9./10. Jahrhundert an ist (ungeachtet aller ästhetischen Bewertung) als Kulturhistorisches Phänomen ein systematischer Charakter zu beobachten: Für die Herausbildung eines allgemeinen Systems des Wandschmucks, auch hinsichtlich der Lösung einzelner bildnerisch-malerischer Aufgabestellungen wurden die für die Verkörperung des christlichen Inhalts in all seiner Tiefe unerläßlichen künstlerischen Verfahren ausgearbeitet. Dieser ziemlich lange Entwicklungsprozeß fand im „klassischen" Stil des 11. Jahrhunderts seine Vollendung, namentlich in den Wandmalereien der Sioni - Kathedrale in At'eni aus dem Jahre 1068. Auch danach sind Veränderungen zu beobachten, aber sie betreffen nicht mehr die aus einer bereits geklärten Weltanschauung hervorgegangenen und zu einem künstlerischen System ausgebildeten allgemeinen Prinzipien, sondern nur noch einzelne künstlerische Aufgaben und Gestaltungsweisen: Das System selbst bleibt in allgemeinen Zügen bis zur letzten Periode seiner Existenz unverändert, es ist Tradition geworden: mit anderen Worten: Die Wandmalereien in den georgischen Kirchen bewahrten bis zum Ende ihre christliche Bedeutung, jenen sakralen Gehalt, dessen Wiedergabe Voraussetzung ihrer Existenz war.

Anders verhält es sich mit der künstlerischen Realisierung der bildnerischen Aufgaben. Bis zum Ende des 13. Jahrhunderts vermochten die georgischen Maler, wenn sie sich die Errungenschaften der vorangegangenen Periode aneigneten, in jeder Hinsicht ein hohes professionelles Niveau zu bewahren. Am Ende dieses Jahrhunderts drangen der als „paläologisch" bekannte Stil und die mit ihm verbundene künstlerische Tradition in Georgien ein. Unter den erschwerten historischen Umständen vermochte die georgische Kunst Einflüssen von Außen deutlichen Widerstand entgegenzusetzen, was unweigerlich zu einer gewissen Nivellierung der eigenständigen Züge führen mußte. Hatte sich die georgische Malerei bis dahin deutlich durch nationale Züge von anderen ostchristlichen Schulen unterschieden, mit ihnen nur die allgemeinen Kennzeichen der Epochen geteilt, so wurde jetzt ein in Byzanz bereits vollständig ausgebildeter Stil mit allen seinen Methoden eingeführt. Mehr noch : In einigen Fällen wurden georgische Kirchen von eigens dafür geladenen byzantinischen Meistern ausgemalt (z.B. die Wandmalereien in Tsalendzicha, ausgeführt im letzten Viertel des 14. Jahrhunderts von Kir Manuil Evgenikos). Die Eigenart georgischer Malerei verschwand zwar nicht ganz, trat aber bei weitem nicht mehr so deutlich hervor, und nur bei einer sehr geringen Zahl von Malern ist eine wirklich eigenständige Verarbeitung der künstlerischen Technik der paläologischen Kunst zu erkennen.

Vom letzten Viertel des 15. Jahrhunderts an wird die Schwächung der schöpferisch verwandelnden Energie in der georgischen Wandmalerei unverkennbar. Georgien bildet damit übrigens keine Ausnahme: Analoges lässt sich in fast allen orthodoxen Ländern beobachten. Überall verlor die grosse mittelalterliche Kunst der ostkirchlichen Welt an Lebendigkeit, sie wurde zu einer Ansammlung von Schablonen und äusserlicher Routine. Verloren war das schöpherische Streben, das in At'enis Sioni (1068), in Wardsia (1184-1186), in Betania, in Qintsvissi und Timotesubani (Anfang 13 Jahrhundert) christliche Inhalte in vollendeter Form zum Ausdruck gebracht hatte. Diese Form war jetzt nur noch Ergebnis einer Wiederholung angelernter Kunstgriffe und entsprach ihrer hohen Bestimmung nicht mehr. Das Bedürfnis, den nach wie vor lebendigen christlichen Inhalt zum Ausdruck zu bringen, machte es jedoch unumgänglich, die schöpferischen

Anstrengungen fortzusetzen. Es gab kaum mehr Kunstzentren, in denen die Künstler, die die georgischen Kirchen der letzten Jahrhunderte der feudalen Epoche auszumalen hatten, hätten zu Meistern werden können. Und was noch bestand, verdiente die Bezeichnung Schule kaum mehr: Da sie den schöpferischen Boden verlassen hatten, gab es kaum mehr ein echtes Suchen. Die Maler verfügten unter diesen Umständen lediglich über die allgemeinsten bildnerischen Prinzipien, die, vom christlichen Glauben vorgeschrieben, auch den neuen Künstlergenerationen vertraut waren.

In dieser schweren Zeit tauchte ein Künstler neuen Typs auf, als hätte ein gewöhnlicher Kirchgänger im Bewußtsein des allgemeinen Bedarfs an sakraler Kunst sich in einen Schöpfer verwandelt, um seinen, zwar bescheidenen, aber notwendigen Beitrag zu leisten und einen endgültigen Bruch in der Geschichte der christlichen Kunst Georgiens zu verhüten: Parallel zur am Ende des 15. Jahrhunderts bereits kaum mehr lebensfähigen traditionellen Richtung entstand eine neue Strömung, die ihren eigenen schöpferischen Impuls in die georgische Wandmalerei des späten Mittelalters einbringen sollte.

Die gleichzeitige Existenz zweier Tendenzen ist unverkennbar vom letzten Viertel des 15. Jahrhunderts an zu beobachten. Die eine Gruppe der Wandmalereien dieser Zeit ist verbunden mit dem königlichen Hof. Sie trägt offiziellen Character: in der Auffassung des Themas, in Ikongraphie, Komposition und etc.folgt sie ganz spätpaläologisheen, bzw. Traditionen des Athos. Die andere Gruppe in der Züge von Volkskunst auszumachen sind, beruht grundsätzlich auf einheimischen Überlieferungen. Als gesamt georgische Erscheinung – sie taucht in Ost- und Westgeorgien gleichzeitig auf - zeugt sie zudem von der geistigen Einheit der politisch zersplitteten Landes In Westen gehoren ihr u.a. die Wandmalerein folgender Kirchen an: C´ala, Vani, St. Elia in Gelati, Ilemi, Koreti, Mghvimevi (in Imereti); Bugeuli und Paracheti (Rac´a); Lechtagi (Svaneti); Zchelk´ari (Abchasien); Sepieti (Samegrelo); im Osten: K´alauri und sie Kirche der hl. Marine in Zegani (K´acheti); T´nusi und Vacht´ana (Kartli).

Vereinzelt entstanden Malereien dieser Art auch in früherer Zeit. Vom letzten Viertel des 15. bis in die ersten Anfänge des 17. Jahrhunderts aber bildeten sie eine einheitliche Strömung. Im Unterschied zu den Denkmälern der „offiziellen" Richtung finden wir sie, auch wenn sie ein bedeutend älteres Gebäude schmücken, meist in kleinen einschiffigen Kirchen. (Zu den seltenen Ausnahmen zählen Ilemi, eine kleine Basilika und die kreuzförmige Kirche der Hl. Marine bei Zegani; doch wird das Ensemble der Wandmalereien auch dort wie für eine einschiffige Kirche aufgefaßt.) Auftraggeber, manchmal gleichzeitig Bauherren der Kirchen, waren lokale Feudalherren, selten sogar eine Dorfgemeinschaft. Der anspruchslose, gewissermaßen wohnliche, kleine und intime Raum dieser einschiffigen Bauten muß der Natur dieser Richtung am besten entsprochen haben. Eine von lokalen Meistern ausgeführte Malerei dürfte auch am ehesten im Bereich der Mittel der Auftraggeber gelegen haben. Offensichtlich ist schließlich, daß gerade eine der Volkskunst verwandte Malerei einem großen Teil der Gesellschaft willkommen war, schließt doch Volkskunst von sich aus eine Aktivität des nationalen Elements ein. Bezeichnenderweise kommt diese Tendenz in den für die Höfe der Könige von Imereti und Kacheti ausgeführten Wandmalereien nicht vor. Hier existiert – allein dank der Macht der Gewohnheit – die traditionelle Tendenz weiter, durchweg von qualifizierten Meistern ausgeführt, aber die verschiedenen, im Falle der paläologischen gar nicht so weit zurückliegenden Vorbilder waren bereits so oft wiederholt worden, daß sie zu schöpferischen Entdeckungen keine Möglichkeit mehr boten. Daß gerade am Hof eine bereits anerkannte und vor allem mit meisterlichen Können ausgeführte Kunst Anklang fand, braucht nicht zu verwundern. Traditionalität und Niveau waren dort vorrangig. Die parallel zu dieser ofiziellen Malerei bestehende, der Volkskunst verwandte Strömung dagegen brach nicht nur das tradizionelle System der Wandmalerei am Prisma einer bedeutend vereinfachten Sicht, sie stellte es auch mit dem gewohnten Normen stark abweichenden Mitteln dar, so konnte sie keinen offiziellen Charakter erlangen.

Und dennoch gehort ihr nicht nur der grosste, sondern in gewissem Sinne auch der beste Teil der damaligen georgischen Malerei an. Hinsichtlich der Wandmalereien von Koreti hat Renée Schmerling es bereits vor langer Zeit formuliert: „Auf einen ungleichmäßigen, gewellten Verputz aufgetragen, gehören sie zum Kreis der Werke lokaler, provinzieller Meister, deren Kunst sich nicht zum Niveau hoher professioneller Meisterschaft erhebt. Sie verfügen jedoch über eine Reihe wertvoller Eigenschaften, welche sie uns nicht nur mit Vergnügen betrachten, sondern sie der Malerei professioneller Meister vorziehen lassen. Ihre bestehende Naivität, ihre Ausdruckskraft, als Ergebnis eigener schöpferischer Suche immer wieder von ungewöhnlicher Frische und Individualität, ihre die Szenen gemäß eigenem Verständnis darstellende Bildhaftigkeit der Erzählung, ihre ungeachtet der eingeschränkten Palette angenehme Farbgebung- all das kompensiert den Mangel an Ausbildung, die Grobheit der Zeichnung und die Disproportionalität der Gestalten.“

Kraft ihrer deutlich hervortretenden Unmittelbarkeit dürfte diese fast zwei Jahrhunderte dauernde Strömung also auch den größeren ästhetischen Wert haben. Außer nationalen Zügen weist sie auch schöpferische Bestrebungen auf, womit sie der georgischen Malerei, einer besondere Bedeutung tragenden kirchlichen Kunst, die Weiterexistenz ermöglichte. Darin liegt ihr historischer Wert und ihre geschichtliche Bedeutung.

Das in sich selbst vielfältig künstlerische Phänomen berührt einige Fragen, die auf lebenswichtige Anforderungen der Epoche hindeuten. Das wichtigste dieser Probleme besteht in der durchgehenden Kluft zwischen dem in diese Malerei eingebrachten Inhalt und den zu seiner Darstellung zur Verfügung stehenden formalen Mittel. Nur eine spezielle Untersuchung vermöchte aufzuzeigen, wie der in diesen geschärfte und vertiefte Interesse für Inhalt des Dargestellten sich zeigt und christliche Wissen der Gebildeten von damals wiederspiegelt . Die Bildsprache dieser Malerei dagegen ist einfach: Von sich aus spricht sie nicht von dieser Tiefe, sie ist keine Offenbarung von Geheimnissen. Höchstens durch ihre Unmittelbarkeit und Offenherzigkeit läßt sie den in ihr verborgenen christlichen Gehalt ahnen. Einfachheit und Naivität, eine eigentümliche Offenherzlichkeit, sind formale Kennzeichen der Volkskunst. Sie berechtigen uns diese äußerst eigenartige Erscheinung als volkstümlich zu bezeichnen.

Zeichenhaftigkeit, Verallgemeinerung der Form, das Hervorheben und Akzentuieren bedeutsamer Merkmale, eine ornamental-dekorativen Prinzipien folgende Stilisierung, durchgehende Flächenhaftigkeit etc. kann man jedoch auch in anderen Zweigen der Kunst finden. In unserem Fall ist etwas ganz anderes wesentlich: Volkskunst kennt keine Monumentalität im Sinne der „hohen" Kunst, ist sie doch immer mit der Bearbeitung traditioneller Gebrauchsgegenstände verbunden.

Die meisten dieser Merkmale der Volkskunst sind auch für die Sprache der Meister charakteristisch, die die genannten Kirchen ausmalten. Hier aber werden sie zur Lösung einer Aufgabe herangezogen, die der Volkskunst eigentlich völlig fremd ist, wegen dieser andersartigen Inanspruchnahme rufen sie auch eine andere künstlerische Wirkung hervor. Naivität und Einfachheit rücken den Maler dieser Wandmalereien in die Nähe eines Meisters der Volkskunst. Es besteht aber ein nicht zu übersehender Unterschied: Der Kirchenmaler überarbeitete bereits Vorhandenes, die einmal herauskristallisierten Formen mußten aller Deformation der Tradition zum Trotz unvermeidlich ihren Einfluß ausüben. Eigentliche Volkskunst dagegen ist unmittelbar mit der Lebensweise des Volkes, mit seinem Alltagsleben verbunden; sie bleibt seinen Traditionen treu, auch dann noch, wenn deren Wurzeln bereits in Vergessenheit geraten sind, weshalb sie sich auch der besonderen Zweckbestimmung nicht bewußt ist, die einst für ihre Entstehung verantwortlich war. Die Gestaltung christlicher Inhalte, diese Aufgabe von besonders erhabener Bedeutung, bildete etwas Neues, das die Möglichkeiten der Volkskunst übersteigt. Wandmalerei, eine spezifish grossformatige monumentale Kunst, ist ihr ebenso fremd wie etwa die Staffelei.

Vor diesem Hintergrund erscheint es angebrauchter, von einer „Folklorisierung" der professionellen Malerei zu sprechen statt von der Entwicklung einer monumentalen Volkskunst. Die Meister, die sie ausführen, übernahmen eine Summe zwar nicht völlig gleichartiger, aber doch mehr oder weiniger übereinstimmender Sichtweisen und Systeme. Neben der ständig, bald offen, bald versteckt in Erscheinung tretenden Übernahme von Elementen der Volkskunst, offensichtlich vollkommen organisch erfolgt, sind die noch wichtigeren bereits vorhandenen Vorbilder in Betracht zu ziehen, die die auf georgischen Boden übertragene paläologische Kunst ebenso aufnahmen wie die reiche Erfahrung des eigenen traditionellen Systems der Wandmalerei.

In den letzten Jahrhunderten des Mittelalters scheint sich der Blickwinkel des Glaubens selbst etwas verschoben zu haben: Er wurde subjektiver, verweltlichter, weltbezogener. Der Inhalt dieses Glaubens deckte sich nicht mehr mit der überlieferten Form. Darum fühlte sich der von der Volkskunst geprägte Meister in der diesseitigen Sphäre freier, und die Bilder des unteren, traditionell den Stifterdarstellungen vorbehaltenen Registers sind eifriger und lebendiger ausgeführt. Die besondere Bedeutung der oberen Stufen der Hierarchie standen für diese Künstler zwar außer jeden Zweifels, sie waren aber gewissermaßen von ihm getrennt, ihre Hand erweist sich hier weniger sicher, als scheue sie sich, in die Erhabenheit heiliger Darstellungen einzudringen. Es zeigt sich deutlich, daß diese Maler den sakralen Gehalt der Heiligen Schrift nicht mehr traditionell erlebten, und die künstlerische Form dem Ausdruck der georgischen Malerei früherer Zeiten nicht mehr entspricht: Das Empfinden für Transzendenz, Mystik und Monumentalität der Form sind verloren.

Das ikonographische Programm enthält durchweg die zwölf Herren-Feste, allerdings auf eigene Art: Weder die tektonische Struktur noch die historische Abfolge der Szenen oder ihr liturgischer Ort im Kirchenjahr werden beachtet. Ein Zusammenhang zwischen den einzelnen christologischen Darstellungen eröffnet sich erst, wenn man sie nicht wie üblich horizontal dem Register folgend, sondern gemäß ihrer vertikalen Anordnung liest. So sind sie dem Sinne nach eindeutig untereinander verbunden. Die Einheit des theologischen Gehalts der einzelnen Szenen (Voraussage bzw. Theophanie, Opfer bzw. Erlösung) kommt damit nicht nur umfassender, sondern auch deutlicher zum Vorschein. Solche wenig traditionellen Szenenanordnungen sind vereinzelt bereits in einigen vorpaläologischen Saalkirchen anzutreffen, in den der Volkskunst nahestehenden Wandmalereien nehmen sie erneut Gestalt an, ein Umstand, der ein Mal mehr zeigt, daß diese Meister sich nicht an den Denkmälern orientieren, in denen der paläologische Stil vorherrscht, sondern an der „klassischen" georgischen Malerei des 11. bis zur ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts. In den frühen diesem Prinzip folgenden Wandmalereien sind allerdings weder derart komplizierte theologische Zusammenhänge zu finden, noch wird eine theologische Idee durch die besondere Anordnung zweier oder mehrerer Szenen anstelle einer einzigen herausgearbeitet. In der Wandmalerei der „klassischen" Periode begriff der Teil immer das Ganze mit ein, er bildete unbedingt einen Bestandteil von ihm; jetzt besteht das Ganze aus Teilen, die bereits eine gewisse Selbständigkeit gewonnen haben.

Die Betrachtung dieser Wandmalereien führt deutlich vor Augen, wie sehr das Gewicht des Inhalts in den Darstellungen zugenommen hat. Da die bildnerisch stark vereinfachte Malerei bei weitem nicht imstande ist, den Gehalt zu vermitteln, den sie enthalten sollte, wird der Akzent auf eine ausgedehnte Erzählung des Inhalts der betreffenden sakralen Darstellung verschoben, was manchmal zur Entstehung ganz eigenartiger ikonographischer Fassungen führt. Es handelt sich um einen äußerst merkwürdigen Prozeß: Genügte in den Denkmälern der „klassischen" Zeit ein Hinweis, so wird es jetzt unerläßlich zu erklären, nachhaltig zu überzeugen, zu kommentieren – und das nicht durch eine Vervielfachung der inhaltlichen Zusammenhänge.

Beispiele einmaliger ikonographischer Versionen sind so nicht selten. In der Szene der Verkündigung in Koreti richtet zwischen dem Erzengel und der Gottesmutter eine mit einem Heiligenschein versehene, segnende heilige Frau den Blick auf den Betrachter. Diese dritte Gestalt muß eine zweite Darstellung der Gottesmutter sein, die deren Zustimmung gegenüber dem göttlichen Abgesandten darstellt. In die Darstellung von Christi Himmelfahrt in derselben Kirche sind links die heilige Märtyrerin Marina und eine auf den ersten Blick unabhängige Gruppe dreier Männer in voller Größe mit Heiligenschein eingefügt. Es sind Apostel: Thomas, Philippus und Juda, der Sohn Jakobs, jene drei, die nicht zu glauben vermochten und ihre Zweifel als Frage an den Erlöser zum Ausdruck brachten. Offensichtlich fügte der Meister sie in die Darstellung ein, um die Kirchgänger die Wahrheit der Auferstehung stärker, mit größerer Überzeugungskraft erfahren zu lassen. Marina ist eine Heilige, die vor ihrer Enthauptung Herabkunft und Himmelfahrt des Herrn sah.

Eine ungewöhnliche Ikonographie zeigt die Szene der Höllenfahrt Christi in der kleinen Saalkirche von C'ala (Imereti). Hier sehen wir rechts die Gottesmutter Stufen hinuntersteigen und unter ihr Jakob betend sich ihr zuwendend. Damit wird offensichtlich auf eine seit alters anerkannte Präfiguration der Muttergottes hingewiesen, auf die Jakobsleiter. Der Meister von C'ala führt also noch ein Bild der Erlösung an: Wäre doch die Befreiung Adams aus der Hölle durch den zu ihm heruntergestiegenen Christus nicht möglich gewesen ohne die unbefleckte Empfängnis und Fleischwerdung des Herrn dank der Gottesmutter.

In die Darstellung der Verkündigung in Bugeuli (Rac'a) sind die heilige Nino, die Erleuchterin Georgiens und die Heilige Siso einbezogen. Der Maler weist damit auf die besondere Rolle der Hl. Nino hin, die das Christentum in Georgien, dem der Muttergottes zugefallenen Teil der Welt, auf deren Geheiß verbreitete. Eine seltene ikonographische Version zeigt die Szene der Taufe Christi in derselben Kirche, in die der Prophet David eingefügt ist, dessen Geschlecht Jesus entstammt.

Die Lösung bildnerischer Aufgaben erfolgt in allen Wandmalereien auf mehr oder weniger einheitliche Art: Den Kompositionen liegt ein einfaches symmetrisches Schema zugrunde. Einfach sind auch die zur Vermeidung von Trockenheit und Monotonie eingesetzten Mittel: die Reihung von mäßig dynamischen Vertikalen und ein äußerst einfacher Farbrhythmus. Ein grundlegendes Merkmal ist die Lakonik der Kompositionen: Sie sind sozusagen wortkarg. Die Posen der Gestalten verraten mit wenigen Ausnahmen keine Anspannung; ihr Umriß ist einfach. Überall finden wir in großen Zügen entworfene Formen, flach eingetragene Faltenwürfe; Abstufungen der Farbtöne oder eine räumliche Modellierung der Form fehlen völlig. Die Linien sind überall gleichartig, von einheitlicher Stärke und Präzision, ob sie nun die Form umreißen oder eine Binnenzeichnung wiedergeben.

Besonders deutlich zeigt sich die expressive Funktion der Linie in der Darstellung von Gesichtern. Die von wenig feinen, manchmal ziemlich groben Linien begrenzten und unterteilten Farbflächen entsprechen ziemlich genau bestimmten inhaltlichen Akzenten. Die Farbpalette ist so wenig differenziert wie die Zeichnung: Sie enthält insgesamt zwei, drei Farben und eine einfache Abfolge warmer und kalter Töne.

Von besonderer Qualität sind in dieser der Volkskunst nahestehenden Wandmalerei die Stifterportraits. In der mittelalterlichen Kunst herrscht ein zeitloser geistiger Inhalt vor, und ihm entsprechend begrenzt, ja kanonisiert eine prinzipielle Konvention die künstlerischen Ausdrucksmittel. Gegenüber den eigentlich religiösen, „abstrahierten" Darstellungen wirken Portraits historischer Persönlichkeiten eigenartig: Sie bringen als Bildthema ein individuelles, persönliches Moment ins Universale und Kanonische ein; nicht selten verändert sich in einem gewissen Sinne sogar die Tradition gewordene Bildstruktur.

Bei den späten Stifterdarstellungen verdient das Verhältnis zur Kunst des islamischen Ostens besondere Aufmerksamkeit, stand doch die georgische Kunst des Spätmittelalters ganz allgemein unter östlichem, islamischem Einfluß. Obwohl großformatige Wandmalerei aufgrund ihrer dem Islam entgegengesetzten Natur innerlich jeder derartigen Einwirkung widerstrebt, werden die in der lokalen Tradition wurzelnden Denkmäler in den Untersuchungen über die georgische Kunst oft als Frucht östlicher Sichtweisen dargestellt.

Dabei wird vor allem auf ihre außergewöhnliche Flächenhaftigkeit hingewiesen. Sie ist nicht zu bestreiten, aber ein äußerst allgemeines Merkmal, derart weitverbreitet in der darstellenden Kunst überhaupt und insbesondere in der mittelalterlichen, daß allein aufgrund von ihr unmöglich von irgendwelchen Einflüssen gesprochen werden kann. Für durchgehende Flächenhaftigkeit gibt es in der georgischen Malerei auch Beispiele aus dem 8., 9. und teilweise 10. Jahrhundert. Wenn sie sich in der Spätzeit mit besonderer Deutlichkeit zeigt, so als Ergebnis der sich natürlich entwickelnden Folklorisierung und nicht eines Einflusses von Außen. Zudem ist eine allmähliche Auflösung des streng tektonischen Systems der georgischen Wandmalerei bereits vom Anfang des 13. Jahrhundert an zu beobachten: Sie folgt also einer inneren Gesetzmäßigkeit der Entwicklung.

Das in der Spätzeit tatsächlich auffällige gleichmäßige Ausfüllen der ganzen Fläche mit Darstellungen läßt aber nie den für die islamische Kunst kennzeichnenden Teppich-Charakter entstehen. Mit einfachen Mitteln, aber doch deutlich werden künstlerische Akzente gesetzt, bekanntlich eine unerläßliche Voraussetzung monumentaler Kunstauffassung, die ein Auffüllen der Fläche nach dem Prinzip des Teppichs von vornherein verbietet. Die Flächen füllende Struktur des Teppichs unterliegt einer streng dekorativen Logik: Symmetrie, Rhythmus und Metrum müssen genau eingehalten werden; Linie, Farbfläche, das in die Fläche eingetragenes Zeichen, gegenständlich oder ungegenständlich, sind ihrer dekorativen Natur gemäß stets verfeinert, raffiniert, klangvoll. In der iranischen Miniatur wird auch die Farbe dem dekorativen Prinzip untergeordnet, sie ist in die dekorative Struktur einbezogen. Die Farbflächen werden nach dem Prinzip des Kontrasts verteilt, der dekorative Rhythmus der Farben hat unbedingt gleichmäßig zu sein, die Farben von einheitlicher Intensität (womit die tonale Einheit in der islamischen Kunst nicht verneint werden soll; wir haben hier ihren ausgeprägten „Mosaikcharakter“ im Auge). In den spätmittelalterlichen georgischen Wandmalerein ist ein striktes Befolgen solcher Prinzipien kaum je zu finden. Auch hier gibt es eine Lokalität der Farbe weniger rein, andererseits ist die tonale Gleichförmigkeit stärker zu spüren; vor allem aber wird die tonale Einheit durch die Anwendung von wenigen (meist zwei oder drei) Farben erzielt, die auf die Wandfläche statt mit einer mit unterschiedlichen Stärken aufgetragen werden.

In der iranischen Miniatur kommt dank ihrer Eleganz die graphische Natur der Linie bedeutend stärker zur Geltung: Sowohl die großen Konturen wie die Binnenzeichnung nähern sich dem Ornament. Die mit der Feder ausgeführte, allein deshalb schon sorgfältiger gezogene Linie ist reiner, weniger bewegt; sie begrenzt und umschließt die Farbfläche deutlicher. In der georgischen Malerei des Spätmittelalters dagegen ist selbst im Falle ausgesprochener Linearität mehr als der graphische Charakter die Breite der Linien und ein relativer Mangel an Raffinement wahrzunehmen, d.h. ihre Verwandtschaft mit der Fläche. Ihre umreißende, begrenzende Funktion tritt weniger hervor, sie ist auch bedeutend weniger sorgfältig ausgeführt. Das ist nicht allein der Verwendung des

Pinsels statt der Feder oder geringerem Können zuzuschreiben, sondern den Eigenschaften der Wandmalerei überhaupt: Das Bemalen großer Oberflächen läßt seiner Natur nach jene sorgfältige Zeichnung der Form und Detailverliebtheit nicht zu, die den verschiedenen Zweigen der östlichen Kunst, der Miniatur, dem Teppich oder dem architektonischen Ornament so eigentümlich ist.

Statt von östlichem Einfluß wäre also eher von äußeren Analogien zu sprechen, allerdings auch dies nur bedingt. Die mit stilisierten Ornamenten besetzten Kleider der Stifter, die mit stilisierten Ornamenten besetzten Kleider der Stifter, die Form ihrer Hüte oder Gürtel, ihre Art sie zu tragen, sind tatsächlich dem orientalischen Leben entnommen, doch handelt es sich dabei um eine durch die historischen Umstände bedingte, aufgezwungene Mode, die (manchmal leicht verändert) in der Kleidung der Stifter erscheint.

Die spätmittelalterlichen georgischen Wandmalereien mit Einschlag der Volkskunst sind gerade dadurch interessant, daß sie sich von ihrer inneren Natur niemals lossagen und, wenn auch vereinfacht, gelegentlich vergröbert, ausschließlich die eigene Sicht zu realisieren bestrebt sind.

Stifter wurden im Verlauf der Jahrhunderte verschieden dargestellt. In den Denkmälern der untersuchten Gruppe treten Merkmale auf, die sie von früheren Beispielen deutlich unterscheiden, nicht nur in Nuancen, sondern grundlegend: Die Zahl der dargestellten Personen nimmt zu. Sie werden stets dem Alter nach innerhalb der Fürstenfamilie angeordnet. Ihre Hierarchie beginnt auf der Nordwand, setzt sich auf der Westwand fort und endet auf der Südwand. Sie stehen auf der Höhe des Fußbodens, übertreffen an Größe die Darstellungen der sakralen Szenen zu ihren Häuptern und füllen den unteren Teil der Wände vollständig aus. Gelegentlich nehmen sie mehr als die Hälfte des zur Verfügung stehenden Platzes ein. Statt in einer Dreiviertelwendung zum Altar hin, wie im traditionellen künstlerischen Schaffen, werden sie voll frontal gezeigt. Die Frontaldarstellung geht auf die paläologische Kunst zurück, doch ist hier etwas Anderes wichtig: Eine solche Positionierung der Gestalt fügt sich natürlich in die Tendenz zur Vereinfachung ein, sie stimmt mit der Sichtweise der Volkskunst überein, die eine dem Betrachter zugewandte Stellung stets bevorzugt. Die Frontalansicht erlaubt im Vergleich zur Dreiviertelwendung eine abstraktere künstlerische Darstellung, in den Wandmalereien unserer Gruppe aber erhält sie noch eine weitere Bedeutung. Ist die Gestalt infolge der Tendenz zur Vereinfachung weniger anschaulich, konventioneller, wirkt die frontale Position als Verlust des räumlichen Moments, der Bewegung, so führt die Vereinfachung gleichzeitig auch zu einer Verstärkung der lebendigen Charakteristik. Sie läßt eine Empfindung unmittelbaren Kontaktes aufkommen. Die Figuren scheinen stärker eine Annäherung an den Betrachter anzustreben als die hieratischen Stifter des 11. bis 13. Jahrhunderts. Dort werden große, verallgemeinerte Flächen von einer Kontur eingefaßt; der Rhythmus der Linie führt genau jedes Detail vor Augen. Diese Genaugkeit macht das Bild letzten Endes erhabener, allem Irdischen enthobener. Die Denkmäler der untersuchten Gruppe vermögen weder mit einem solchen Reichtum der Formen, noch mit einem vergleichbaren dekorativen Raffinement zu erstaunen. Die monumentale Strenge ist aufgeweicht, die dekorative Seite deutlich weniger verfeinert. Darum erscheinen die späten Stifterdarstellungen weniger abstrakt, weniger unzugänglich als jene der klassischen Zeit. Die Veränderungen sind in der Tat bedeutend, obwohl die Form bis zu einem gewissen Grad monumental bleibt. Die Stifterdarstellungen des Spätmittelalters erlangten eine neue Qualität: die Einfachheit.

Der allmähliche Ersatz der Kategorie des Erhabenen, besonders Bedeutsamen durch einfachere, gewöhnlichere Determinierungen ist überhaupt kennzeichnend für das künstlerische Denken Georgiens in den letzten Jahrhunderten des Mittelalters. Dieser Prozeß findet auch in den weltlichen Portraits seinen Ausdruck. Die Annäherung des Stifters an den Betrachter ist nur eine unter den Erscheinungen der Vereinfachung des Bedeutsamen, seiner Herabführung zum Gewöhnlichen. Die Darstellung der zahlreichen Stifter bekräftigt auch konkret die Rechte des Oberhaupts eines bestimmten Adelshauses und seiner Angehörigen; darüber hinaus bringt sie auf universaler Ebene die Angst der dargestellten historischen Personen vor der Vergänglichkeit alles Seienden zum Ausdruck: Die konkrete, irdische Zeit, so könnte man sagen, ist hier stärker zu spüren als die Ewigkeit.

Die Veränderungen betrafen nicht nur einzelne Darstellungen oder Kompositionen, sondern das ganze System der Wandmalerei: In der Anordnung der Wandmalerei ist das Schwinden der früheren Strenge und Harmonie offensichtlich, wir haben es in dieser Hinsicht mit einem unbestreitbaren Verfall zu tun. Die zunehmende Flächenhaftigkeit, die dekorative Anspruchslosigkeit oder das Statische erweisen sich als weniger aussagekräftig, die reichen Mittel des Ausdrucks, harmonischer Gegenüberstellungen etc. werden nur in geringem Masse genutzt. Dafür erlangen die der Volkskunst nahestehenden Wandmalereien, vielleicht gerade als Ersatz für diese Verluste, eine Eigenart, dank der die großformatige georgische Malerei dennoch „auf der Gewinnerseite" verblieb: Infolge der Auflösung des alten Systems und der intuitiven Ausführung erscheinen im Kunstwerk gleichzeitig mit dem Aufzeigen des Besonderen auch Anspielungen auf das Gewöhnliche, was dem künstlerischen Schaffen des klassischen Mittelalters fremd und völlig unannehmbar gewesen wäre.

Man könnte das künstlerische Phänomen, das sich in diesen Stifterbildern zeigt, als „einfache Monumentalität" bezeichnen. Damit werden zwei einander ausschließende Begriffe verbunden, beinhaltet Monumentalität doch auch besondere Bedeutsamkeit, doch läßt sich gerade so das Wesen dieser ungewöhnlichen Erscheinung besser erfassen: Sie zeigen gleichzeitig und untrennbar ein (übrigens durchaus originell zum Ausdruck kommendes) Bemühen, die mittelalterliche spirituelle Monumentalität zu wahren, und die Tendenz entgegengesetzte Eigenschaften aufzunehmen: Gerade darin sind sie sowohl bedeutsam wie einfach.

So allgemein unsere Untersuchung des vorliegenden Materials war, sie dürfte sowohl den Prozeß des allmählichen Zerfalls des früheren Systems gezeigt haben, wie auch das intuitive, gewissermaßen auf autodidaktischem Boden entstandene Bestreben, im Rahmen desselben Systems eine Form neuen Typs zu schaffen. Eine derartige Monumentalität passt zur Sichtweise der Volkskunst. Das sie kennzeichnende Epische, ihr künstlerisches Denken und die ihr entsprechende Technik schaffen Bilder, in denen die aus der verallgemeinemden Sichtweise hervorgehende Bedeutsamkeit und die einfachen Beziehungen entnommene künstlerische Anspruchslosigkeit in Einklang gelangen.

Die Lebendigkeit, relative Freiheit und Unmittelbarkeit, die sich in den Stifterdarstellungen zeigt, ihre Fülle diesseitig-menschlicher Merkmale und die in der Manier der Ausführung zum Vorschein kommende nationale Eigenart, vermochten die Trockenheit und den Schematismus zu überwinden, die sich damals zunehmend verstärkten. In historischer Perspektive beinhaltet die Verstärkung dieses Prozesses gleichzeitig ein Abgehen vom traditionellen mittelalterlichen Stil. Damals allerdings, zur Zeit ihrer Entstehung, blieben diese Werke ungeachtet aller Neuerungen eine christliche Kunst des früheren Typs, eine Kunst, mit der umzugehen Teilnahme an ihr, als einem Bild von besonderer Bedeutung, voraussetzt. Darin unterscheiden sich die spätmittelalterlichen georgischen Wandmalereien dieser Gruppe deutlich von aller anderen sogenannten postbyzantinischen Malerei.

Zum Schluß ist noch ein weiteres Glied in der Reihe der Entsprechungen zu betrachten, die diese auf den ersten Blick elementare künstlerische Erscheinung in ihrem kulturhistorischen Wert besser und die Ursache zum Entstehen ihres wichtigsten Charakterzuges, der Wahrung der Monumentalität bei gleichzeitiger formaler künstlerischer Vergröberung, umfassender zu verstehen erlauben. Die Untersuchung hat gezeigt, daß ihre künstlerische Erscheinungsform den geistigen Zustand der damaligen Kirchgänger umfassend zum Ausdruck bringt: An Kenntnissen und Tiefe verarmt waren sie dennoch voller Vertrauen, naiv und unmittelbar ehrlich. Der aus dem ikonographischen Programm ablesbare Gehalt entspricht dem alten traditionellen Wissen und weist auf die Ungebrochenheit christlichen Denkens hin. Der Künstler tritt als Vermittler auf; er erhält Anleitung von Leuten, die über dieses Wissen verfügen. Mit ungeschickter Hand schafft er Bilder, die in ihrer Heiligkeit den einfachen, vertrauensvollen Kirchgängern nahe stehen. Hauptsache ist, daß das eigentümliche Verständnis dieser Beziehung zwischen der irdischen und der höheren Welt erhalten blieb, auch wenn es bei weitem nicht mehr so stabil war wie einst und nicht mehr mit der früheren Fülle von Kenntnissen verstanden wurde. So enthielt diese Wandmalerei die Möglichkeit, dieser Wechselbeziehung neue Lebendigkeit zu verleihen.

Die westliche Welt kennt die byzantinische Kunst. Allmählich macht sie sich auch mit dem Schaffen der zum sogenannten byzantinischen Umkreis gehörenden Völker bekannt, darunter mit dem der Georgier. Besonderes Interesse fanden bisher Kunstdenkmäler, die vor dem Fall von Byzanz entstanden. Erst vor kurzem geriet die sogenannte „postbyzantinische Kunst" (u.a. Griechenlands und des Balkans) ins Blickfeld. Die georgische Kunst dieser Epoche aber ist selbst Spezialisten fast völlig unbekannt, vor allem die der Volkskunst nahestehenden Wandmalereien, von denen ein großer Teil noch nicht gründlich dokumentiert, geschweige denn erforscht ist.

Es mag auf den ersten Blick kaum ersichtlich sein, wodurch Wandmalereien zu interessieren vermögen, die sich von den Normen der mittelalterlichen Kunst offensichtlich nicht befreien konnten, während gleichzeitig in Europa die Meisterwerke der Renaissance, des Barock und des Klassizismus entstanden. Eine nähere Betrachtung zeigt aber, daß einige unter ihnen Träger einer uralten Tradition sind, andere sich durch Feinheiten theologischen Denkens auszeichnen, und von denselben weltanschaulichen Wandlungen zeugen, die auch in der Kultur des Westens stattfanden, auch wenn diese hier weniger radikale Formen annahmen.

In dieser Kunst hat sich eine von der westlichen verschiedene Erfahrung von Leben und Geschichte niedergeschlagen. Sie könnte auch heute von Interesse sein. Oft sind in ihr Merkmale zu erkennen, die gewöhnlich als Eigenschaften der „naiven" Malerei gelten. Es dürfte kein Zufall sein, daß gerade Georgien in Niko Piromanashvili einen der bedeutendsten naiven Maler des 20. Jahrhunderts hervorgebracht hat. Einfachheit und Ehrlichkeit, Strenge der Erzählung und ungeschminkte Direktheit, anspruchslose und offenherzige Unmittelbarkeit gelten heute als wertvolle Eigenschaften. Die bescheidenen Denkmäler rufen uns einmal mehr in Erinnerung, eine wie wenig einfache Sache die Aufrichtigkeit des Künstlers ist. So könnten sie uns sogar dabei helfen, uns in einigen künstlerischen Erscheinungen der Gegenwart besser zurechtzufinden.

ტაბულები

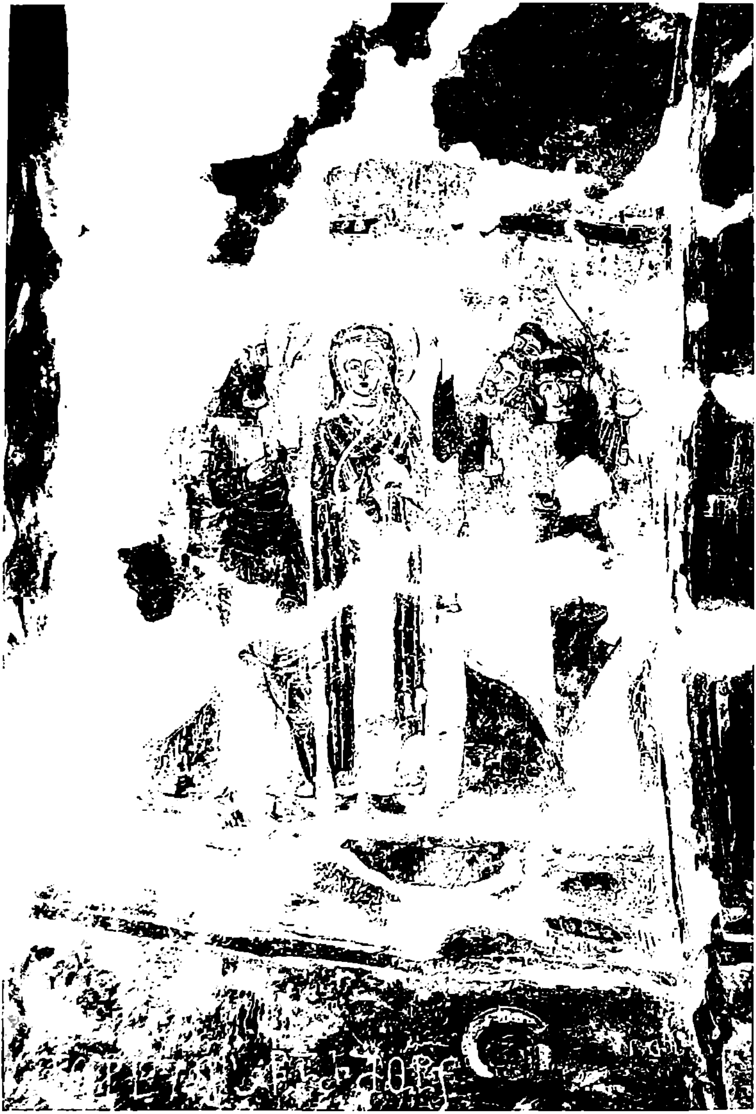
TAFELN

ТАБЛИЦЫ

ნოსატულობის სამხრეთ-დასავლეთი მონაკვეთი

2 ქალა ჩრდილოეთი კედლის მოხატულობა

4 ქალა ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნა (ფრაგმენტი)



[illegible]

ქტიტორები

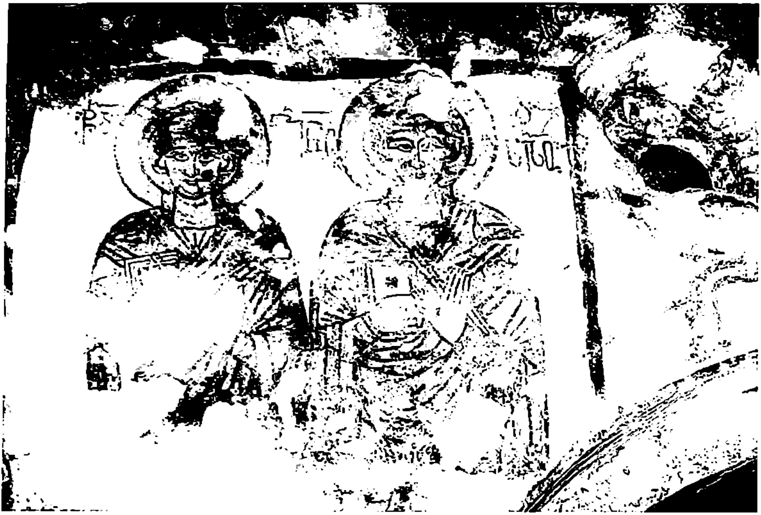
[illegible]

ეკლესიის მამები

9. ნითელხევი. წმინდა დედა

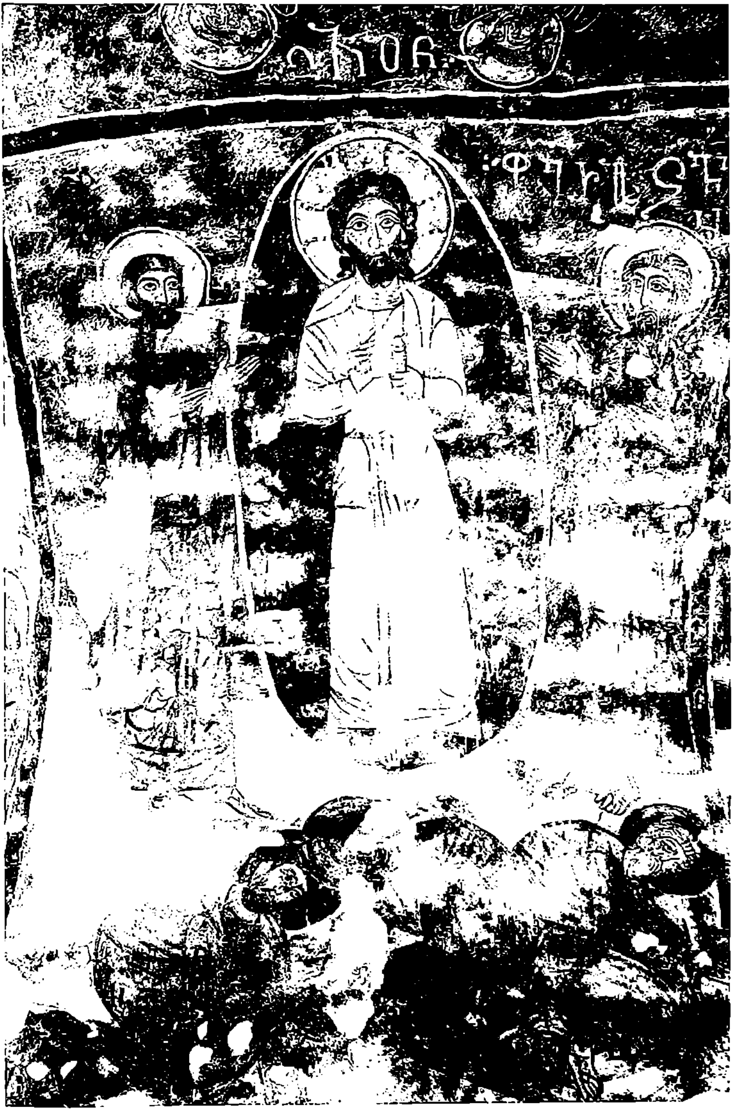
10. ნითელხევი. წმინდა მონამე

12 ნითელხევი ალდგომა



13 გელათი წმინდა ელია მოწამენი

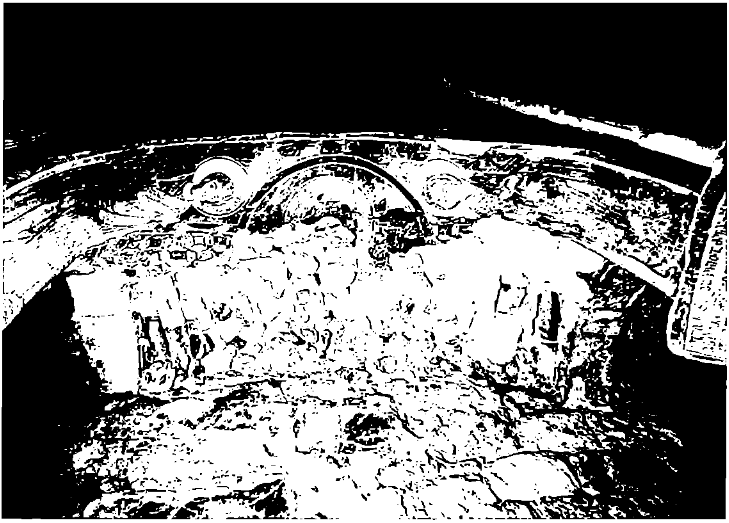
14. გელათი. წმინდა ელია ქტიტორები



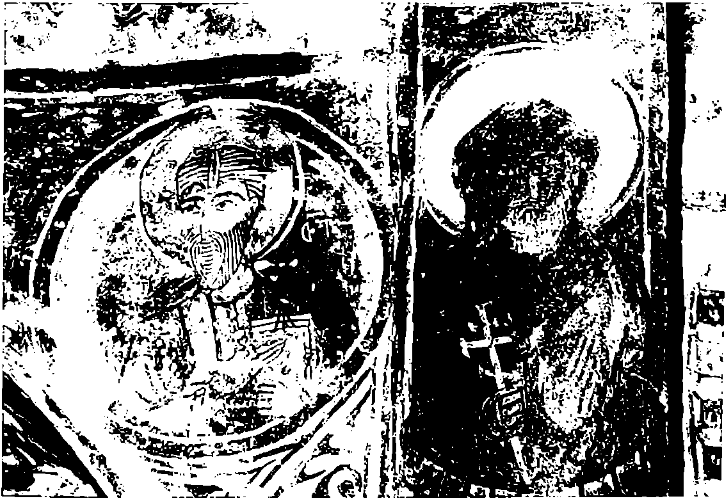
15 გელათი. წმინდა ელია. ფერისცვალება

ვედრება

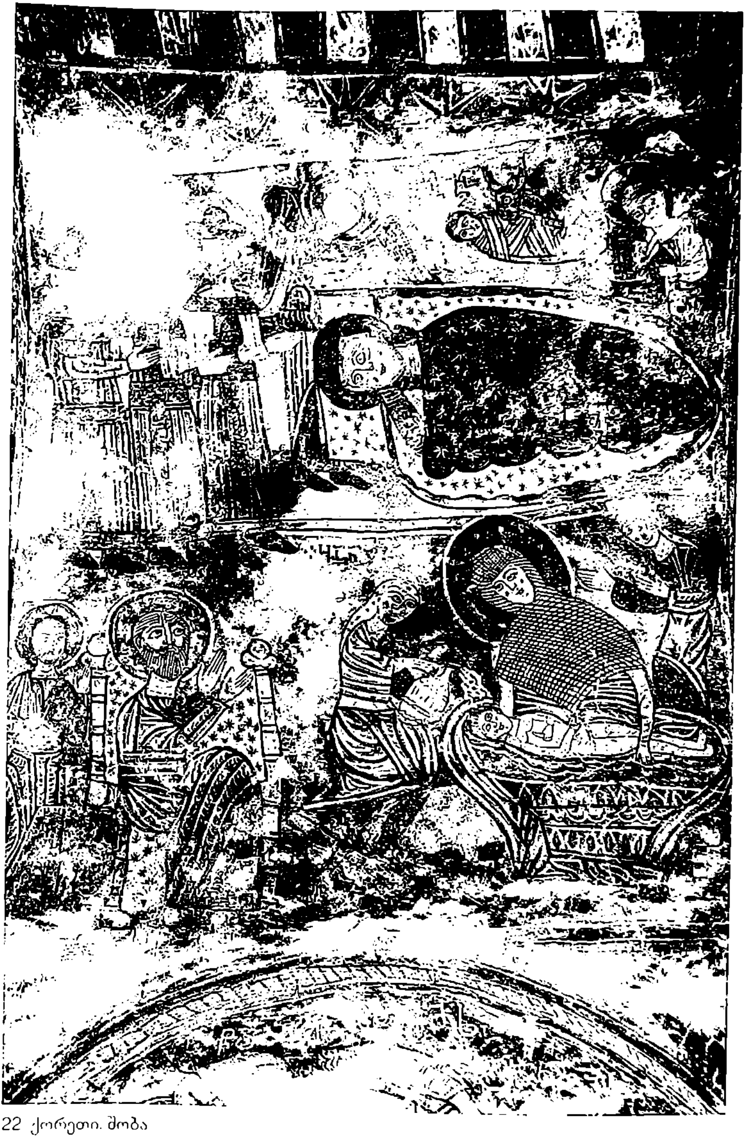
17 ადიში. მოციქულთა რიგი



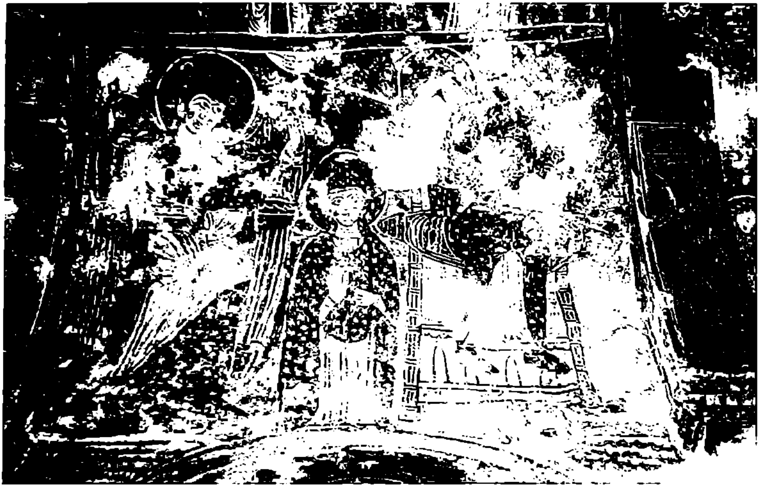
18 თაღის მოხატულობა



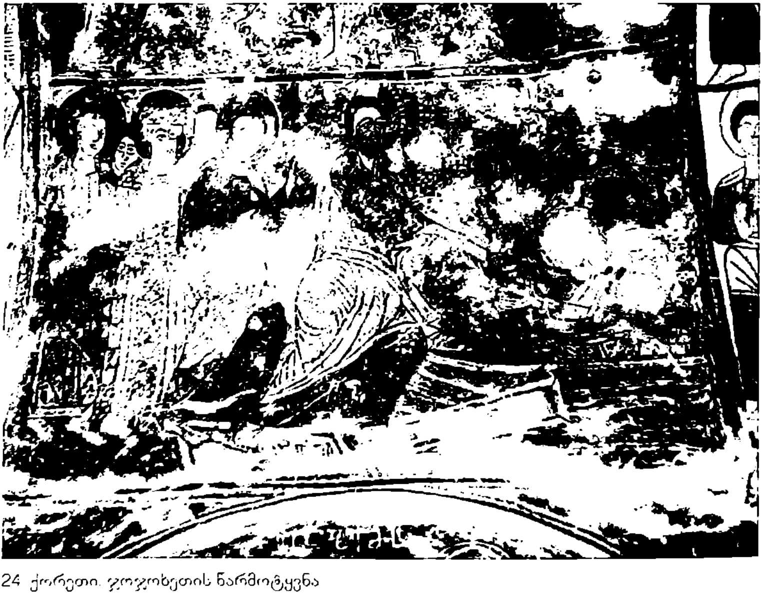
19 ილემი. მოხატულობის ჩრდილო-დასავლეთი მონაკვეთი



22 ქორეთი. შობა



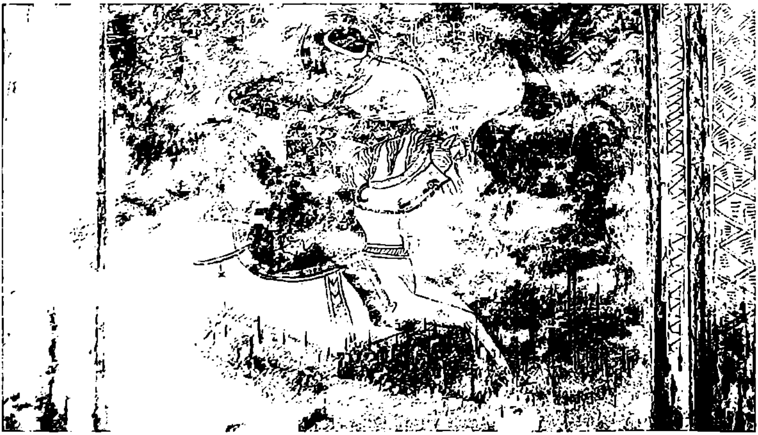
23 ქორეთი. ხარება

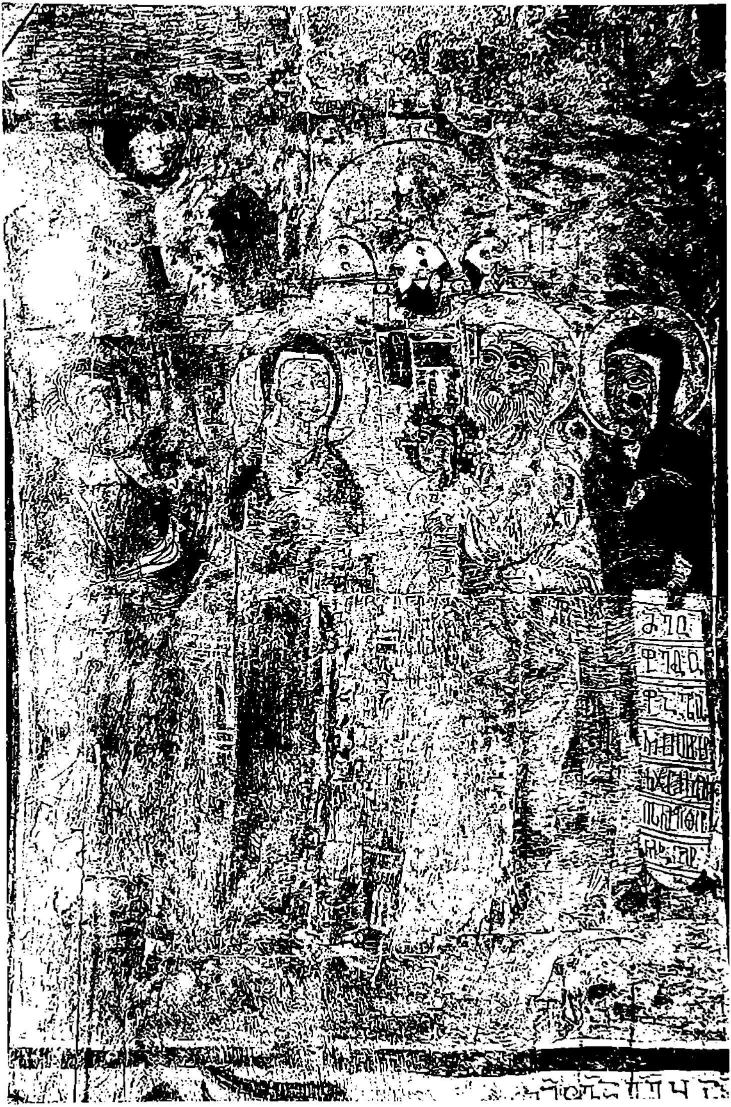


24 ქორეთი. ჯოჯოხეთის წარმოტყვნა

ქორეთი ლაზარეს აღდგინება

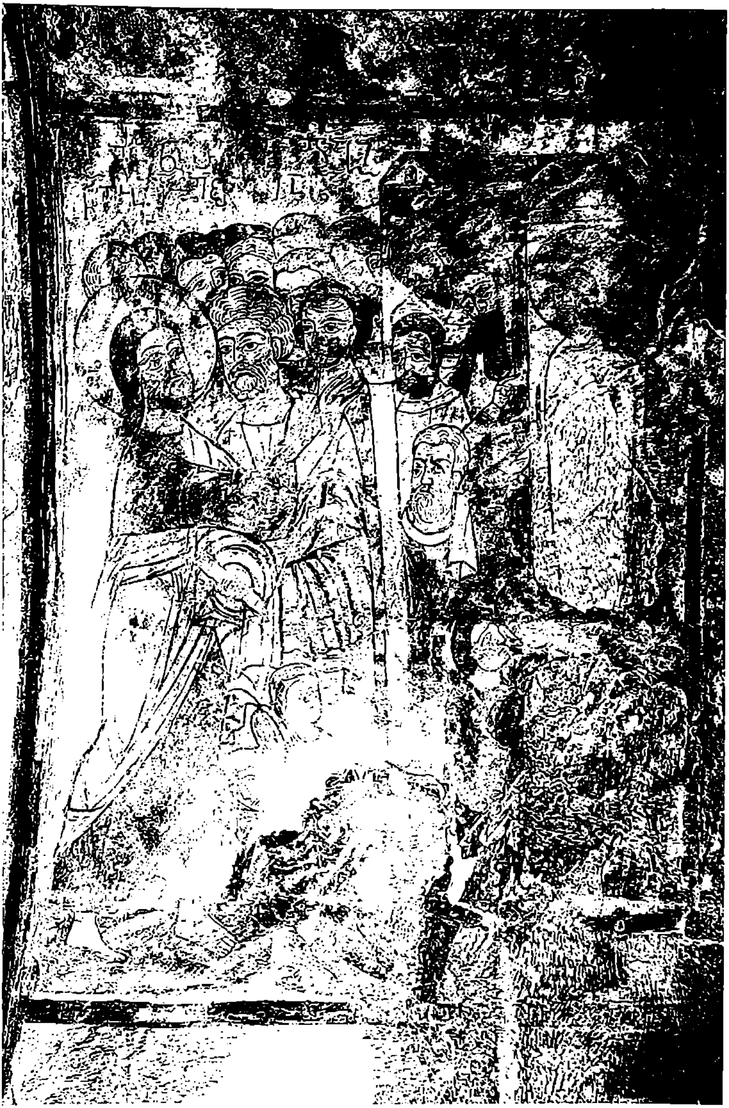
26. ქორეთი. წმინდა დედები



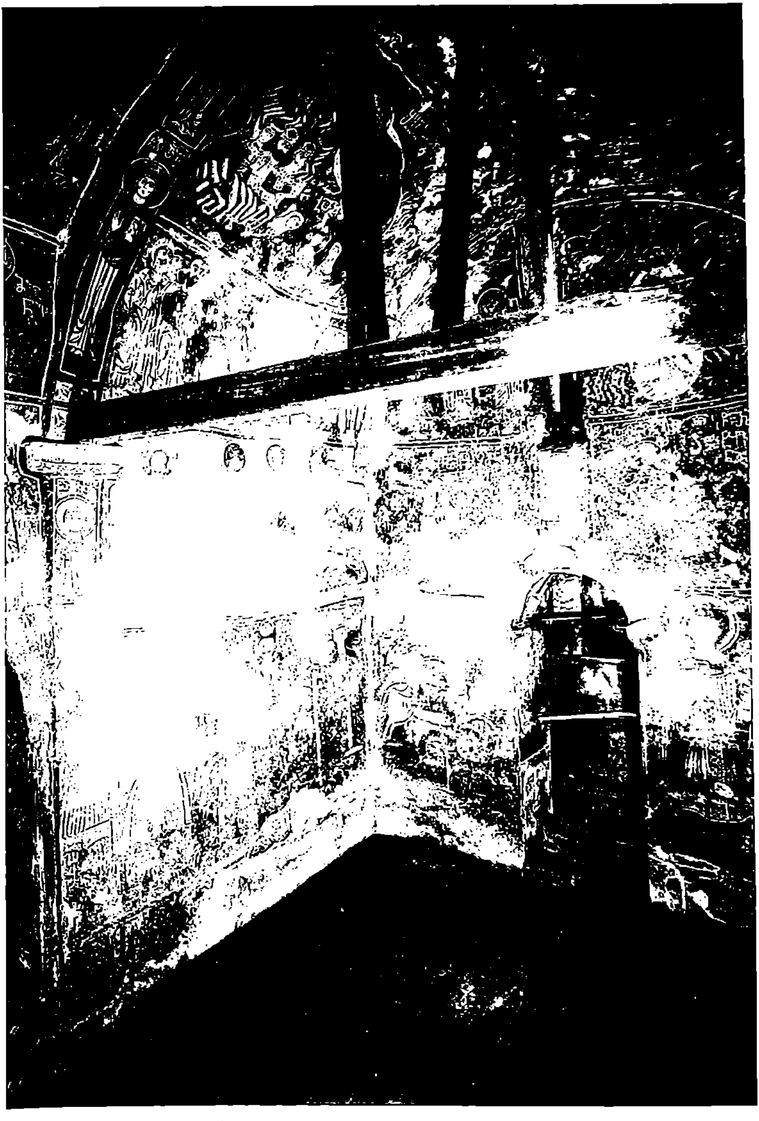


29 მღვიმევი. მირქმა

Լ.1256

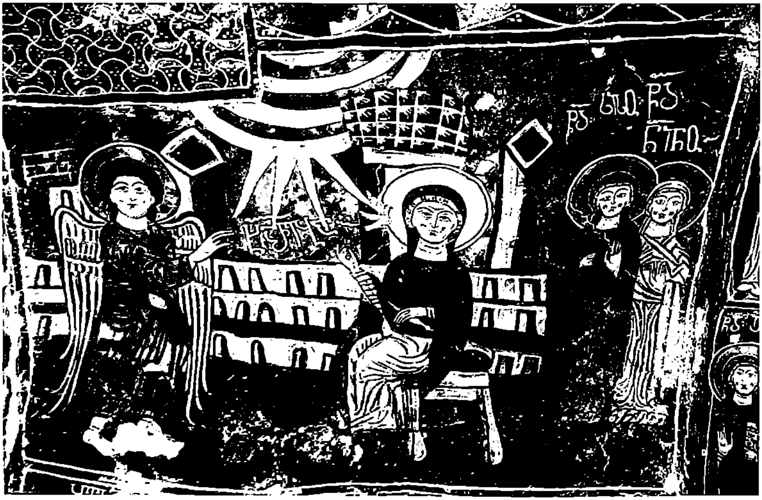


31 მღვიმევი. ლაზარეს აღდგინება

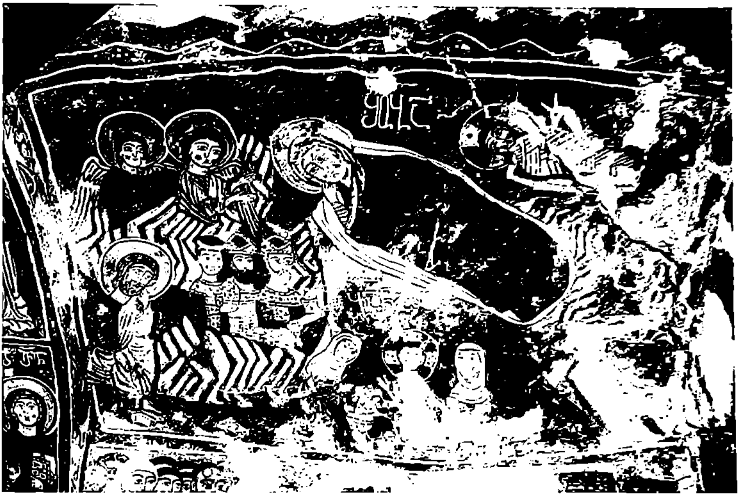


33 ბუგეული. მოხატულობის სამხრეთ-დასავლეთი მონაკვეთი

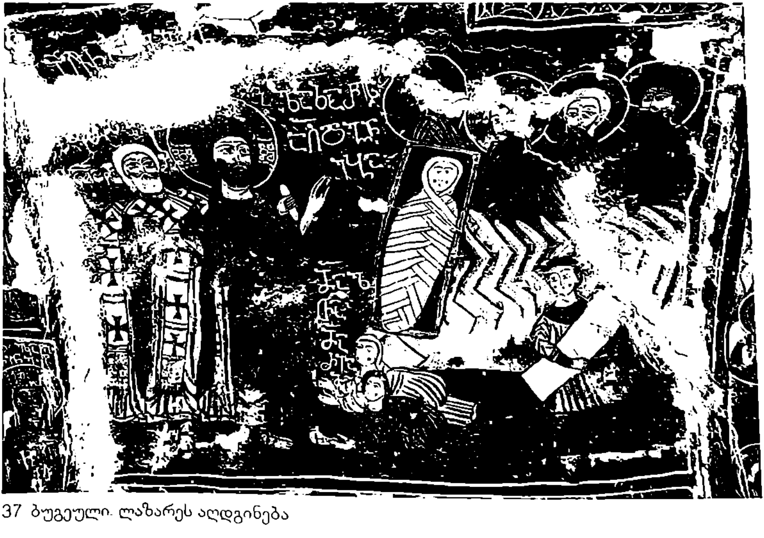
ბუგეული კამარი მოხატულობა



35. ბუგეული ხარება

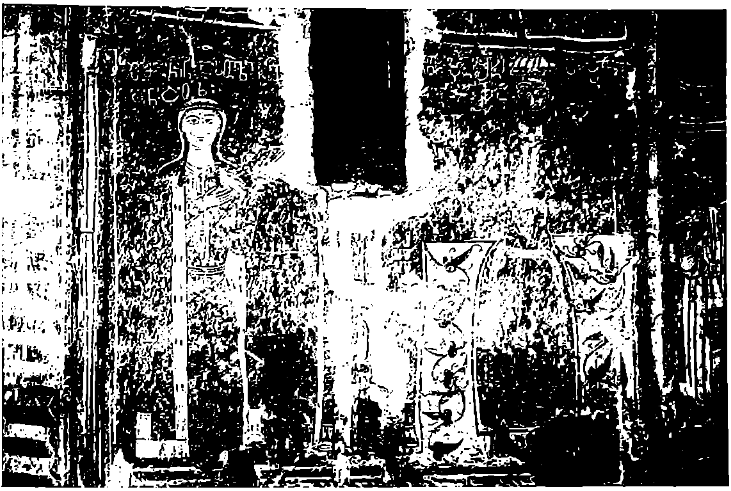


36 ბუგეული. შობა

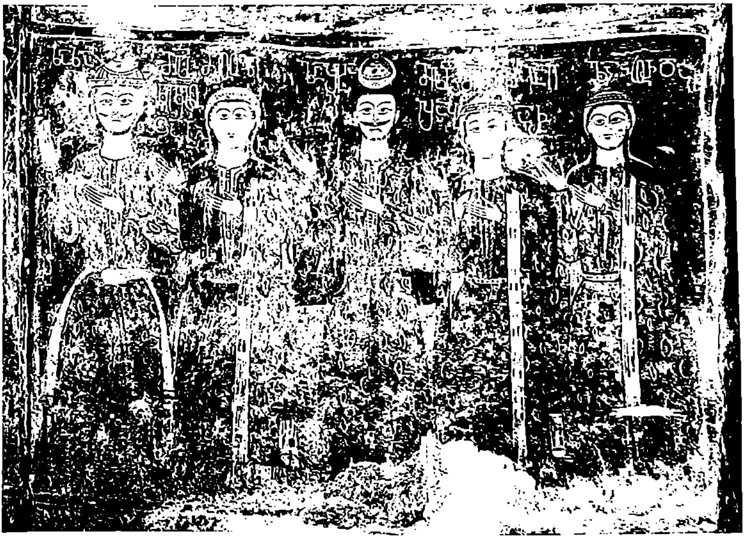


37 ბუგეული. ლაზარეს აღდგინება

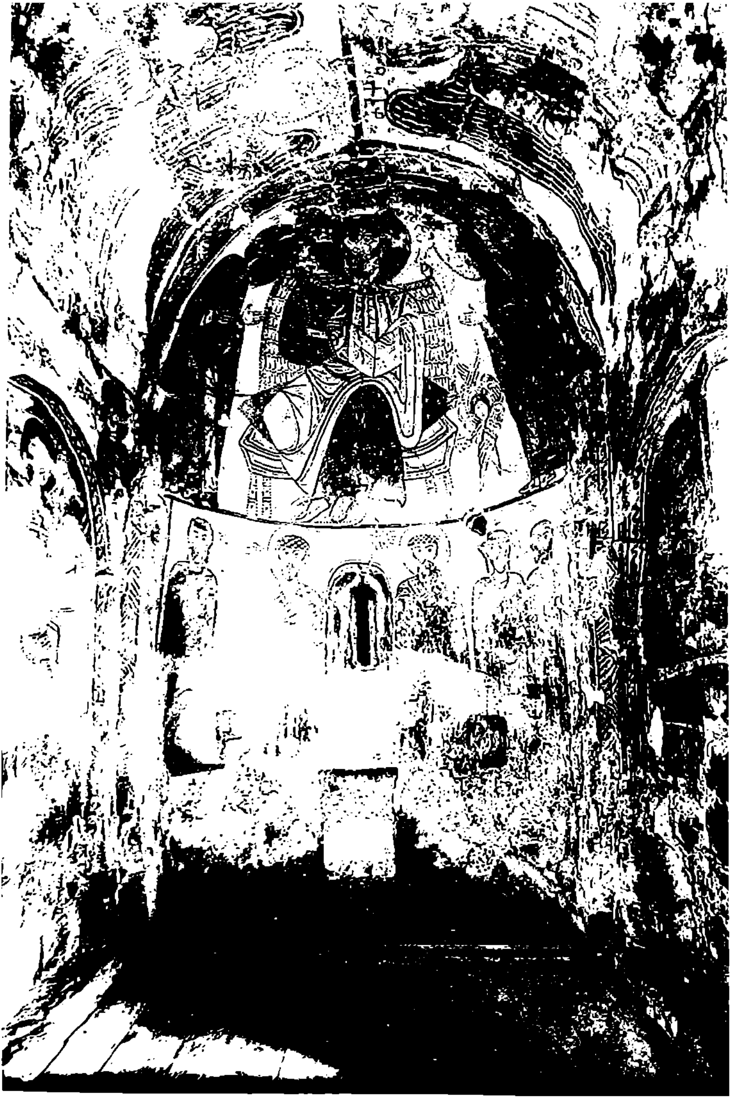
39 [illegible] [illegible] ეკლესიის მოხატულობა



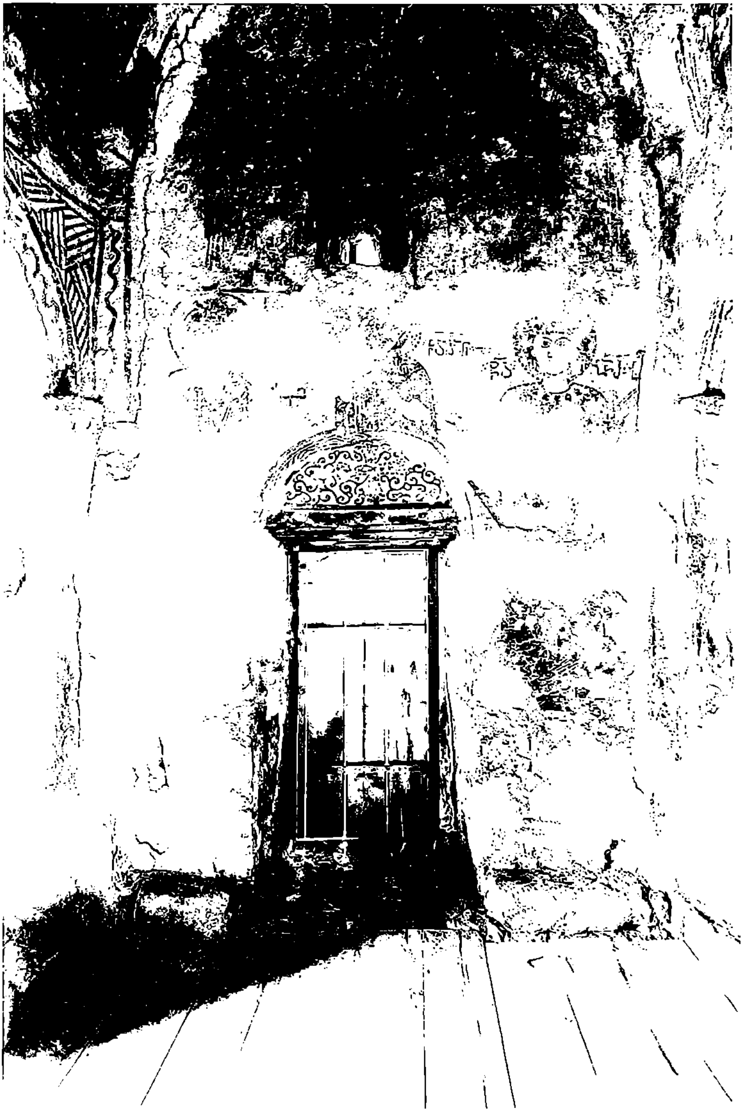
ბუგეული ქტიტორები



41 ბუგეული. ქტიტორები

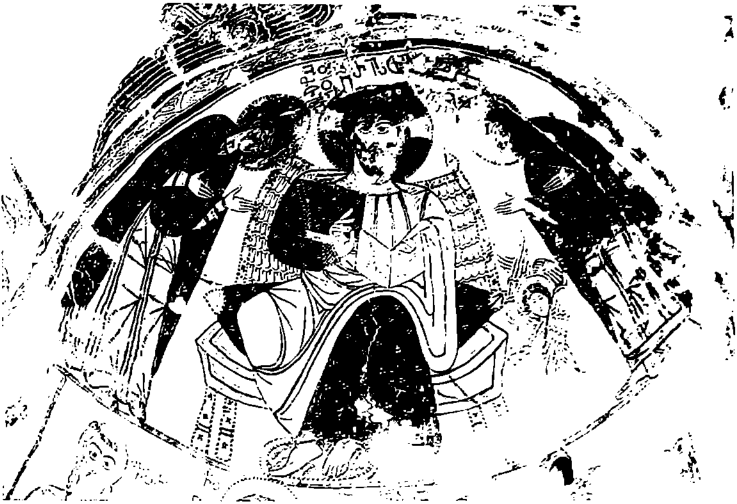


საკურთხეველი

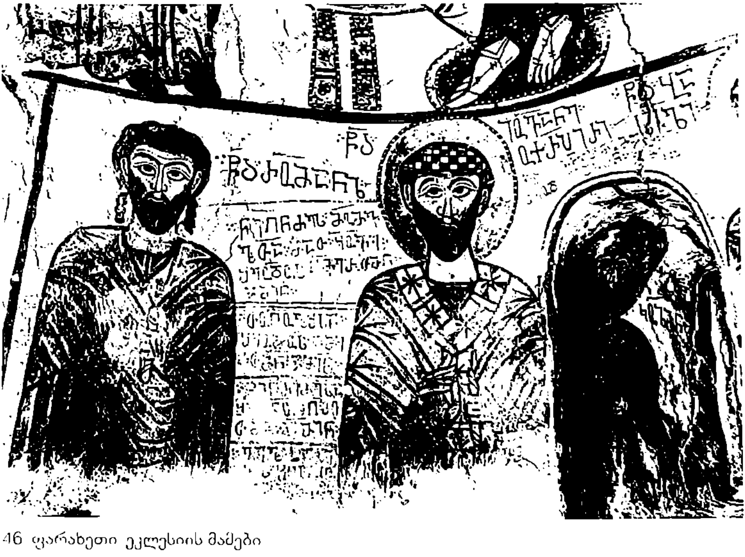


43. ფარახეთი. დასავლეთი კედლის მოხატულობა

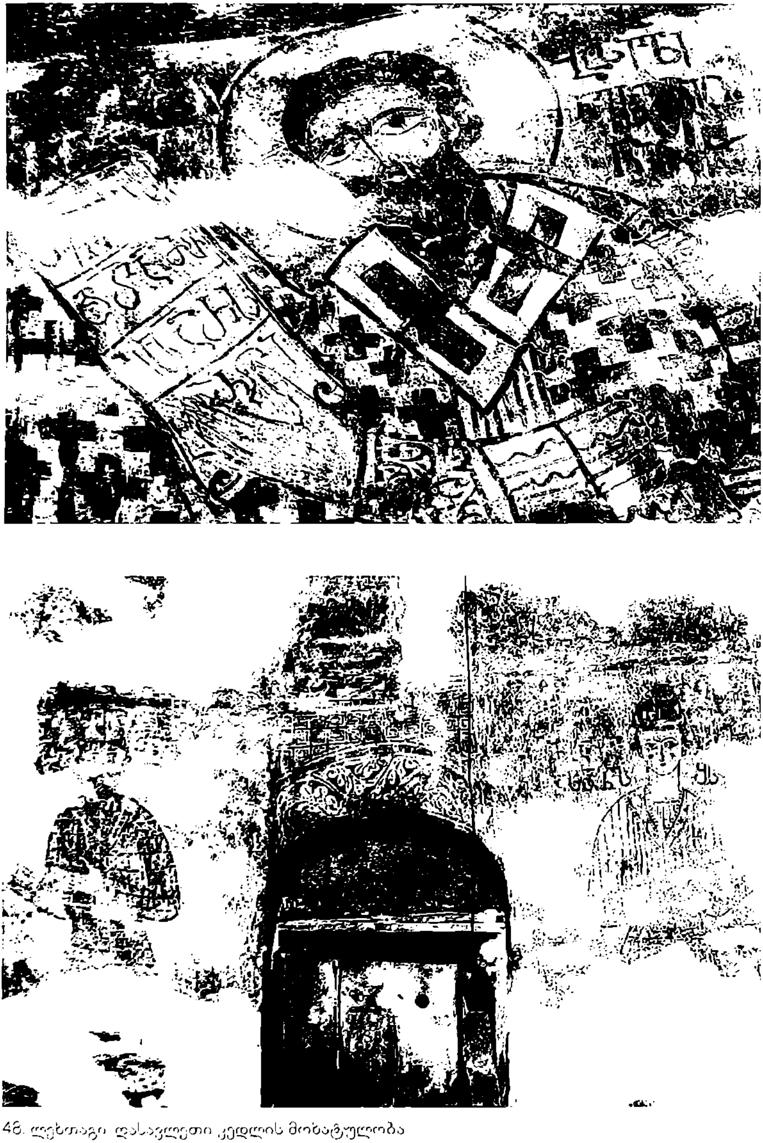
გიორგი



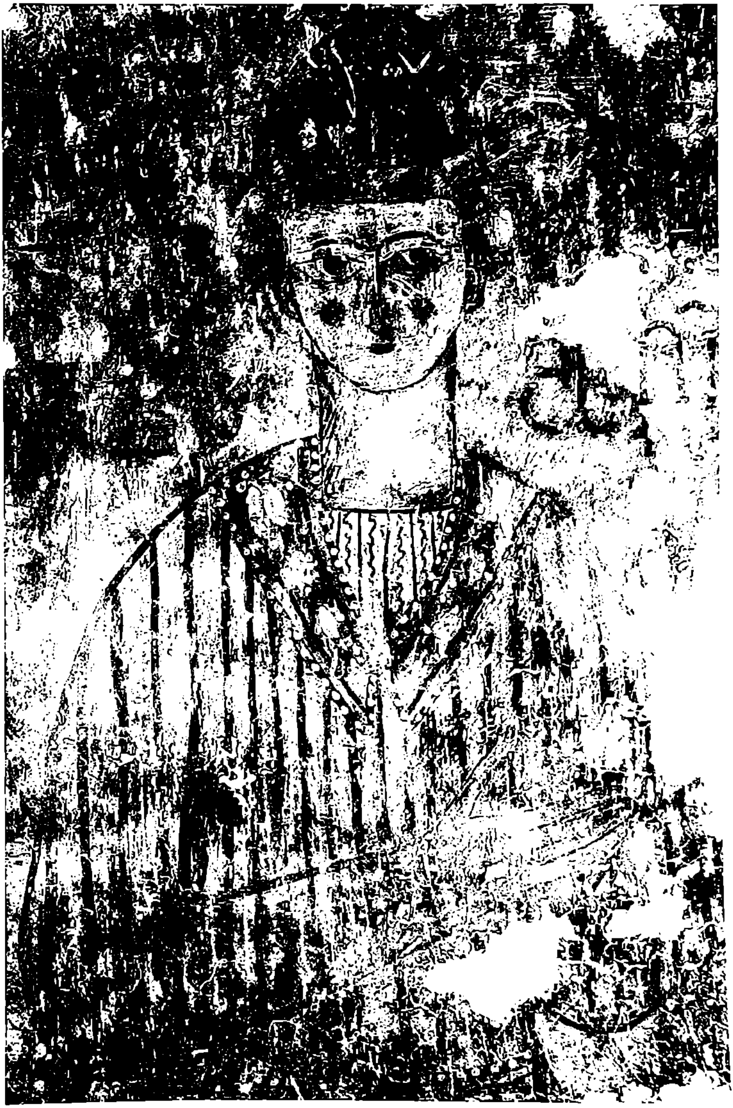
ბა



46 ყარახეთი ეკლესიის მამები



48. ლეხთაგი დასავლეთი კედლის მოხატულობა



49. ლეხთაგი. ქტიტორი

სარჩევი

წინათქმა .5
შესავალი .7

მოხატულობანი

ჭალა .17

გიორგი ჯოხტობერიძის მოხატული ეკლესიები

ნითელხევი, გელათის წმინდა ელია, ილემი .75
ნითელხევი .77
გელათის წმინდა ელია 111
ილემი .135
ქორეთი . .159
მლვიმევი .199
ბუგეული .225
ფარახეთი .271
ლეხთაგი .293
კალაური .309

დამატება

ვანი . .335
ზეგანის წმინდა მარინა . .351
დასკვნა .365
Резюме . .406
Zusammen fassung .418

წიგნი აიწყო, დაკაბადონდა და დაიბეჭდა
პოლიგრაფიულ-საგამომცემლო ცენტრში **„საარი"**