

ქართული საბუნების ასალბასნილი ქებლი

გაიანე ალიბეგაშვილი

ორმოცი წამებული.
დეტალი.



სტილისტური თავისებურებებით საქართველოს სხვადასხვა რაიონის ფერწერულ სკოლებს მიეკუთვნება. ადგილობრივი, სვანური წარმოშობის ხატების გვერდით ვხედავთ მაღალ პროფესიულ დონეზე შესრულებულ დედაქალაქის ხელოვნების ნიმუშებს. მათ რიცხვს უნდა მიეკუთვნოს „ორმოცი წამებულის“ ხატი, რომელ-

ამოკითხებოდა მხოლოდ ფიგურების სილუეტები, ფერების ზოგიერთი ლაქა და კონტურული ნახატის ნაწილები. 1979 წელს ხატი გაწმინდეს რესტავრატორებმა გ. ჭეიშვილმა და მ. ბუჩუკურმა ა. ოფჩინიკოვის ხელმძღვანელობით და მხოლოდ ამის შემდეგ გახდა შესაძლებელი ხატწე-

რის ამ ბრწყინვალე ნიმუშის ღირსეული შეფასება.

ხატი ტილოს საფუძველზეა შესრულებული. მსგავსი ნიმუშები შედარებით იშვიათია ქართულ მხატვრობაში (უმეტეს შემთხვევაში, ფერწერა პირდაპირ დაფაზე სრულდება). როგორც დედაქალაქის, ისე პროვინციული წარმოშობის ქართულ ძეგლებს შორის ტილოს საფუძველზე შესრულებულია მთავარანგელოზის მიქეილის ხატი ლაგურკიდან (XI ს. ბოლო — XII დასაწყისი), წმ. გიორგის და თევდორეს ხატი ნაკიფარიდან (XII ს.).

„ორმოცი წამებულის“ ხატზე საღებავის ძალიან თხელ ფენასა და ასევე ძალიან თხელი გრუნტის ქვეშ გამოსკვივის ტილოს ფაქტურა. წერის მსგავსი მანერა, უამრავი მაგალითის საფუძველზე, შეიძლება მიჩნეულ იქნას ქართული ხატწერის თავისებურებად.

„ორმოცი წამებულის“ ხატი არ არის დიდი ზომის (68,5X53 სმ); ტილოთი დაფარული ცენტრალური არე მოქცეულია სადა ჩარჩოში (დაახლოებით 6 სმ), რომელზეც საღებავის არავითარი კვალი არ ჩანს, ტილო კი მხოლოდ ჩარჩოს კიდეზე გადადის, რაც გვაფიქრებინებს, რომ, შესაძლოა, ჩარჩო ქედური ფირფიტებით იყო დაფარული (როგორც, მაგალითად, ზემო სვანეთში დაცულ „ჯვარცმის“ ან „წმ. ნიკოლოზის“ ხატებზე).

ხატზე გამოსახული სცენა შეიძლება მივაკუთვნოთ ამ თემის კომპოზიციას იმ კატეგორიას. რომელიც, როგორც აღნიშნავს ო. დემური, წარმოადგენს წამებულთა პორტრეტებს და, ამავე დროს, სტატიური, წმინდა პორტრეტული კომპოზიციებისგან გამოირჩევა მოქმედების ასახვით, ხოლო თხრობითი ხასიათის ციკ-

ლებისგან კი — საკვანძო ეპიზოდის ერთი გამოსახულებით ამ მოქმედების შეზღუდვით. ეს არის ტიპური „იკონური“ კომპოზიცია, როდესაც წამების სცენა ვერტიკალურ მართკუთხედშია ჩაწერილი. კომპოზიციის ამგვარი თავმოყრილი, შეკრული ხასიათი შინაარსის ძირითად არსზე ამახვილებს ყურადღებას და სიუჟეტური კომპოზიციის ფარგლებში გამოსახულების მნიშვნელობის ხაზგასმის საშუალებას იძლევა.

კომპოზიციის ამგვარი წყობის თავისებურება კიდევ უფრო გამოიკვეთება ანალოგიური შინაარსის იმ კომპოზიციებთან შედარებისას, რომლებიც განივრად არის გაშლილი და ამის გამო ნაკლებ შეკრული და განზოგადებულია, როგორც მაგალითად, მინიატურა მოსკოვში დაცულ მენოლოგიუმიდან (გრ 183 — XI ს.) ქართულ ხელოვნებაში — XVI საუკუნის ტაბაკინის ფერწერა და ანალოგიური, განივად გაშლილი კომპოზიცია XVI საუკუნის ქულეს კანკელის მოხატულობისა: კანკელის მოწამეთა შიშველი ნახევარფიგურების გამოსახულება ასოციაციას იწვევს მათ წმინდა პორტრეტულ გამოსახულებებთან.

სცენის მსგავსი შინაარსისთვის იითქმის კლასიკურ ფორმულად ქცეული მართკუთხა ფორმატის „იკონური“ კომპოზიცია ფართოდ გავრცელდა და, როგორც ცნობილია, შეაღწია აგრეთვე მონუმენტურ და მინიატურულ მხატვრობაშიც. სწორედ ამგვარი კომპოზიციური სტრუქტურით არის წარმოდგენილი ქართულ მხატვრობაში მოწამეთა მარტილობის უმეტესი ნიმუშები. (XII ს. ბოლო მეოთხედის მხატვრობა ვარძიის ტაძრის ეკვდერში; XIII ს-ის დასაწყისის მხატვრობა ნათლისმცემელში, დავიდ-გარეჯი; XIV ს. მხატვრობა

წალენჯიხაში; ორი ხელნაწერის— XVII ს. ყანჩაეთის და XVIII ს. შუახანის შემოქმედის გულანთა მინიატურებში). მაგრამ ყველა ზემოთ ჩამოთვლილი მაგალითი, ზემო სვანეთის ხატისგან განსხვავებით, გვთავაზობს ბიზანტიურ ხელოვნებაში ფართოდ გავრცელებულ იმ ვერსიას, რომელიც სახეზეა რწმენის უარმყოფელის ეპიზოდთან დაკავშირებული ელემენტები. (ბერძნულ ხელოვნებაში მაგავს ვერსიას სხვადასხვა დროის ხატებში ვხვდებით. — X ს. სპილოს ძვლის ხატები ბერლინსა და ლენინგრადში; XIV ს. მოზაიკურ ხატში დუმბარტონ ოქსის კოლექციიდან. XVII ს. ხატში ათენიდან). სვანეთის ხატში არ არის გამოსახული არც აბანო, სადაც იმალება განდგომილი, არც მცველები.

სვანეთის ხატის ყველაზე ახლო პარალელს (არა მხოლოდ კომპოზიციის მხრივ, არამედ საერთო მხატვრული კონცეპციითაც) წარმოადგენს XI ს. ფერწერული ხატი ოპრიდიდან. ორივე შემთხვევაში მოწამეთა რიგები განლაგებულია სიბრტყის გასწვრივ, ერთი მეორის ზემოთ, რის შედეგადაც ყოველი რიგი საკმაოდ კარგად იკითხება. ეს ხაზს უსვამს კომპოზიციის ფრონტალურ ასპექტს. მითუმეტეს, რომ ორივეგან თავშეკავებული ქრისტეები და მოძრაობები (განსაკუთრებით სვანეთის ხატში) სიღრმეში შეზღუდულ სივრცეში იშლება. ეს მოქმეტი არ ასუსტებს გამომსახველობას და პოზების დამაჯერებლობისა და თავისუფლების შთაბეჭდილებას, მაგრამ რიგების განლაგების პრინციპთან ერთად კომპოზიციას ანიჭებს ერთგვარ რეპრეზენტაციულობას, წარმოდგენით ხასიათს. ამგვარ კომპოზიციებში ქრისტეს ფიგურის და სიმეტრიულად განლაგებული გვირგვინების არსებობა აძლიერებს



ორმოცი წამებული. საერთო ხედი.

რებს აღნიშნული რეპრეზენტაციულობის შთაბეჭდილებას.

X ს. სპილოს ძვლის ხატის კომპოზიციაში ფიგურათა რიგები აგრეთვე ერთიმეორის ზემოთ არის განლაგებული. მაგრამ აქ სხვადასხვა მხარეს გამართული ექსპრესიული მოძრაობები ქმნის „თხრობის“ გარკვეულ ელფერს. მართალია, „თხრობა“ ძალზე დრამატულია, მაგრამ ამის შედეგად, როგორც ყოველგვარი თხრობითობის დროს, ფიგურათა საზეიმო წარდგომის შთაბეჭდილება სუსტდება.

XIV ს. მოზაიკურ ხატში (დუმბარტონ ოქსი). ისევე როგორც პალეოლოგიური ხელოვნების სხვა მსგავს ნაწარმოებებში (დუჩანის და წალენჯიხის მხატვრობათა კომპოზიციები, XIV ს.). რეპრეზენტაციულობის შთაბეჭდი-



ოპოტი წამებელი. დატალი.

ლების შესუსტება ხდება რიგების უფრო მჭიდრო განლაგებითა და ფიგურათა „ცხოველხატული“ შემჭიდროების გამო. ფიგურების ურთიერთგადაკვეთა, რითაც განპირობებულია „უკანა“ რიგებში მხოლოდ თავების გამოსახვა. არ არღვევს სიბრტყეს, რომელიც ტრადიციულად ფრონტალური კომპოზიციის მარგანიზებელია. მაგრამ ამგვარ გადაკვეთაში გამოვლინდა დროისთვის დამახასიათებელი ინტერესი სივრცითი ამოცანებისადმი. იაკევე, როგორც პოზებში და სახეთა გამომეტყველებაში გამოვლინდა ფსიქოლოგიური „თხრობის“ ტენდენცია.

X ს. სპილოს ძვლის ნიმუშები მოწმობენ, რომ 40 წამებულს მარტვილობის „იკონური“ კომპოზიცია, რომელსაც ძირითადად იმეორებენ ხატები ოპრიდიდან და სვანეთიდან — ფერწერული

ხატების ამ სახის გამოსახულების ორი ყველაზე ადრეული ნიმუში — უნდა ჩამოყალიბებულიყო ბერძნული ხელოვნების დედაქალაქურ წრეში X ს-ში, და, შესაძლოა, უფრო ადრეც კი. მაგრამ X ს. ძეგლებისგან განსხვავებული, კომპოზიციური სტრუქტურის საერთო გააზრება ნათლად მიუთითებს ორივე ფერწერული ხატის კავშირს ბერძნული ხელოვნების დედაქალაქური სკოლის ტენდენციებთან XI-XII ს-თა პერიოდში, როდესაც დოგმატური საწყისების გაძლიერებას და ამით გამოწვეულ რეპრეზენტაციულობის ზრდას უნდა განედევნა მაკედონური რენესანსის დრამატული თხრობითობა.

ოპრიდის ხატის მსგავსად, სახეთა კეთილშობილური თავშეკავებულობა, ფიგურათა კლასიკური პროპორციები სვანეთის ხატს



ლაზარეს აღდგინება.
დეტალი.

ბერძნული ხატოვნების საუკეთესო ნიმუშთა რიგს მიაკუთვნებენ. მაგრამ ბერძნული პროტოტიპის მიღმა სვანეთის ხატში ჩანს სხვა ნიშნებიც, რომლებიც განასხვავებენ მას ოპრიდის ხატისაგან და რომელშიც თავს იჩენს ქართული ხელოვნების სახასიათო ნიშნები.

ორი ხატის გულმოდგინედ შედარებისას იგრძნობა, რამდენად უფრო „მოუსვენარია“ სიბრტყეზე ფიგურათა განლაგება ოპრიდის ხატში, სვანეთის ხატის ფიგურათა უფრო რიტმულ განლაგებასთან შედარებით. სიბრტყისადმი მეტი დაქვემდებარება, განპირობებული ქართული ხელოვნების მხატვრული ტრადიციების აღმოსავლური საფუძველით, არ ბოჭავს ფიგურათა მოძრაობას, ხაზს უსვამს კომპოზიციის ტექტონიკურ ხასიათს, აძლიერებს ხაზობრივ-დეკორატიულობის შთაბეჭდილებას, რომელიც კონტურული ნახატის ხაზგასმულ მნიშვნელობაში ვლინდება.

წვრილი და, ამავე დროს, ძარღვიანი კონტური, გატარებული ხაზის მეტი ან ნაკლები დაძაბვით, ქმნის ხატის ზედაპირის ხაზოვანი სახეებით დაფარვის შთაბეჭდილებას.

ამავე დროს, ხატი გვანცვიფრებს ამ ხაზობრივი დეკორატიულობის და ამავე კონტურულ ხაზის პლასტიკური გამომსახველობის გასაოცარი სინთეზით. მკვეთრი, ენერგიული კონტური ეცილება ფორმის პლასტიკური გამოსახვის ფუნქციას, ძუნწად, მაგრამ ნათლად, განსაზღვრული სქემის მიხედვით დადებული შუქის და რბილი ჩრდილების ლაქებს.

პლასტიკური და ხაზობრივ-დეკორატიული ეფექტების ამგვარი სინთეზი შეიძლება აიხსნას ქართული ხელოვნების მხატვრული ტენდენციების თავისებურებით. ხაზობრივი დეკორატიულობა იმ

დროს განვითარებული ტენდენციაა, რომელმაც განსაზღვრა ჯერ წმინდა დეკორატიული, რეალური ფორმისგან გამიჯნული ნახატის ექსპრესიული ხასიათი (886 წლის „ფერიცვალების“ ქედური ხატი, 826 წ. ქვის რელიეფი აშოტ-კურაპალატისა). ხოლო შემდგომ ნახატი დაუქვემდებარა მოცულობითი ფორმების პლასტიკას, ავითარებდა რა, იმავე დროს, ახალ დეკორატიულ პრინციპებს (XI ს. დასაწყისის ქედურობის და ქვის რელიეფის ძეგლები). ნახატის ფუნქციის ამგვარი შეცვლისას, ქართულ ხელოვნებაში სკულპტურული ძიებების ამსახველი პლასტიკური გამომსახველობა ჩანს „ორმოცი წამებულის“ კომპოზიციებში. აგების სიბრტყობრიობასთან შეხამებული, უფრო „ცოცხალია“, ვიდრე X ს. ბიზანტიურ პლასტიკაში სპილოს ძვლის მოცულობითი ფორმები, რომლებშიც ნიმუშთა მიბაძვა შეიგრძნობა. ცნობილია, რომ ქართული პლასტიკა არ მოუახლოვდა მრგვალი ქანდაკების პრობლემას და პლასტიკური ამოცანები ჩვენში რელიეფის ფარგლებში წყდებოდა, ფერწერაშიც, რომელიც თავისი ბუნებით გაცილებით უფრო პირობითია, პლასტიკური ძიებანი, უპირატესად, რელიეფის ილუზიის შექმნაში აისახა. სვანეთის ხატი, ამ თვალსაზრისით. მაქსიმალურად გამომსახველ ნიმუშს წარმოადგენს და მას შუალედი ადგილი უჭირავს ატენის მხატვრობასა (XI ს. ბოლო) და ასტრონომიული ტრაქტატის (1180 წ. - 65) მინიატურების სტილისტურ თავისებურებებს შორის. ინარჩუნებს რა ატენის მოხატულობის ფორმათა „წონადობას“ და ნახატის ენერგიულ მოქნილობას. სვანეთის ხატი, ამავე დროს, გამოხატავს ერთგვარ „წინათგრძნობას“ იმ ახალი მიდგომისა, რომელიც განვითარებას იწყებს ქართულ

ორმოცი წამებულის.
დეტალი.





ლაზარეს აღდგინება. დეტალი

ხელოვნებაში XII საუკუნის ბოლოს, როცა პლასტიკური და დეკორაციული გამომსახველობა თანაბარი ძალით შეერწყმება ერთმანეთს დენადი ნახატის დინამიკაში; ამგვარი მიდგომა თავის მაქსიმალურ გამომსახველობას მიაღწევს ზემოთ ნახსენები ასტრონომიული ტრაქტატის მინიატურათა წმინდა გრაფიკულ გამოსახულებებში.

„ორმოცი წამებულის“ ხატის მხატვრული თავისებურებების ეს მხარე კიდევ უფრო ნათლად გამოიკვეთება, თუ შევადარებთ მას მეორე, იმავე რესტავრატორების მიერ გაწმენდილ და ზემო სვანეთშივე დაცულ „ლაზარეს აღდგინების“ ხატს.

„ორმოცი წამებულის“ ხატ-

თან გარკვეული სტილისტური მსგავსება აქი ზანსაკუთრებით ვლინდება სახეთა ტიპში, დიდ. ნუშისებრ თვალებში, წარბების წვრილი, მაგრამ არასტილიზებული ნახატი. ოღონდ, თითქოსდა მსგავსი სისტემით დადებული, მკაფიო თეთრი მონასმები სახეებზე აქ არც ისე ლაკონიურია და უფრო მკვეთრად გამოიყოფა ნათელ ოქროს ფონზე, ვიდრე „ორმოცი წამებულის“ ხატში და ავლენს მოგვიანო ხანის დეკორაციულ ტენდენციებს.

ამ ხატში სხვაგვარი ტენდენციები გამოვლინდა, რაც გამოიხატა არა მხოლოდ მკვეთრად წერის რთული ტექნიკის ვირტუოზულობაში, არამედ გარკვეული „პოლიქრომიულობისკენ“ სწრაფვაში. რბილ ოქროსფერ კოლორიტს აქ უპირისპირდება ინტენსიური ცისფერის, სინგურის, ნათელი ოქროს ფერადოვანი აქცენტები, რომლებიც ფერწერულად „დანაწევრებულია“ მკვეთრი გალიავენის და ჩრდილების სისტემით. გამოთეთრებებში შეინიშნება გადასვლა თეთრას უფრო ინტენსიურიდან უფრო გამკვირვალე ტონისკენ. წერის ამგვარ მანერასთან შედარებისას „ორმოცი წამებულის“ ხატში სამოსის ნაოქების, სახეებისგან განსხვავებული, უფრო „ფერწერული“ დამუშავება გამარტივებულად და გრაფიკულად გამოიყურება.

ერთი და იმავე ტონის ელფერთა გრადაცია, როგორც, მაგალითად, საჯოფაგის სახურავზე ვარდისფერიდან თეთრზე გადასვლა, მოწმობს „ლაზარეს აღდგინების“ ხატის მხატვრული საფუძველის კავშირს ისეთ დედანთან, რომელშიც ჯერ კიდევ ცოცხალია ქრისტიანული ხელოვნების მიერ გადამუშავებული ანტიკური რემინისცენციები.

„ორმოცი წამებულის“ ხატში შეიძლება, აგრეთვე, შევნიშნოთ ანტიკური „ილუზიონიზმის“ ერთ-



ორმოცი წამებულის დეტალი.

გვარი გამოძახილი. წყლის აღმნიშვნელი ხაზები შესრულებულია თხელი, გამჭვირვალე მწვანე საღებავით და დუბლირებულია თეთრი ხაზით. ტალღებით მოძრაობის ილუზია იქმნება ამ. არათანაბრად გამოკვეთილი და ალაგ-ალაგ გამწყდარი ხაზების მსუბუქი გაზნეკვით. მაგრამ წყალი, რომელიც ფარავს ფიგურებს, არ ასუსტებს არც ფერის ინტენსივობას, არც მოყავისფრო შავი (ყავისფერი პირველადი ნახატის გამო) კონტურის სიმკვეთრეს, და არც მოწამეთა სხეულის ოქროსფერ ტონს ცვლის. ნეა მონის მოზაიკების „ნათლისღების“ კომპოზიციის ანალოგიურ გამოსახულებასთან შედარებისას (სადაც ქრისტეს სხეული ტალღების ქვეშ კარგავს ფერის ინტენსივობას და ნაკლებ მკვეთრად იკითხება). ანტიკური რემინისცენციების აღქმა ქართველი ოსტატის მიერ კიდევ უფრო პირობითად წარმოგვიდგება. და თუ „ლაზარეს აღდგინების“ თავისებურება განისაზღვრება მეტი კავშირით „ფერწერულ ტრადიციებთან“. „ორმოცი წამებულის“ ხატში, ბიზანტიურ ოსტატთა წერის ხერხებს შეთვისებასთან ერთად, უფრო იგრძნობა კავშირი ქართული ფერწერის ადგილობრივ ტრადიციებთან. შესაძლოა, ამიტომ „ლაზარეს აღდგინების“ ხატში უფრო იგრძნობა ტექნიკური დახვეწილობა. რომელიც განსაზღვრავს ერთგვარი სიმშრალის შთაბეჭდილებას, ვიდრე „ორმოცი წამებულის“ ხატის ემოციების უშუალობა, განპირობებული წერის უფრო ლაკონიური მანერით.

„ორმოცი წამებულის“ ხატში შეიძლება შევნიშნოთ სახარების სხვადასხვა სცენის იკონოგრაფიული სქემების გამოყენება. უკვე ტრადიციული ამ კომპოზიციებისათვის (განკითხვის დღე, ამღლება, საიდუმლო სერობა, ჯვრიდან გარდამოსხნა, დატირება). ამ

თვალსაზრისით ხატი არ არის ორიგინალური. ასე, მაგალითად, თითქმის ყველა ანალოგიურ ბერძნულ და ქართულ კომპოზიციებში შეიძლება შევხვდეთ გვერდით მდგომ მოწამეზე მიყრდნობილ წაქცეულ ფიგურას, ან გადახვეულ ფიგურებს. პირველ დამხობილი ფიგურა მკლავებში ჩარგული თავით შეიძლება განვიხილოთ როგორც მონათესავე (გრ 183) მინიატურის I რიგის მარჯვენა ნაწილში გამოსახული ფიგურისა. ფსკერზე მჯდომი ფიგურის მოტივის ვარიანტი გამოყენებულია XVI ს. ათენის ხატში. ქვედა მარცხენა კუთხეში გამოსახული ფიგურის ეესტი, შესაძლოა, შთაგონებული იყო იმავე ორიგინალით. რომელიც ემსგავსება ვადოიჩის მოხატულობაში (XI ს.) გამოსახულ ფიგურას პირთან მიტანილი თითებით. მაგრამ სვანეთის ხატში გამოყენებულ არცერთ მოტივს არ გააჩნია ზუსტი ანალოგიები სხვა გამოსახულებებში. მოტივების ერთობლიობით ხატი უდავოდ ორიგინალურია. განსაკუთრებით მრავალრიცხოვანია წამების მოტივების გამოსახულებები კომპოზიციის პირველ პლანზე. სადაც განცდის სტადიები მარცხნიდან მარჯვნივ დაღმავალ ხაზზე ვითარდება: მარცხენა კუთხეში გამოსახულია ფიგურა, რომელიც ჩაჩოქილია. მეორე უკვე ღონემიხდილია და ზის ხელზე დაყრდნობილი. მესამე დამხობილია, ხელებში ჩარგული თავით და, ბოლოს, — მეოთხე, უკვე უსულო, განრთხმულია ფსკერზე. XVI ს. გვიანდელ ხატშიც კი (ათენი), სადაც რამდენიმე დაცემული ფიგურაა გამოსახული, არ არის მოტივთა ამგვარი ნაირგვარობა, განსაკუთრებით საყურადღებოა ფიგურა, რომელსაც თავი ხელებში ჩარგული აქვს. მსგავსი გამოსახულება გვხვდება ქართულ მონუმენტურ ფერწერაში — ვარძიანში, განკითხვის დღის კომპოზი-

ლაზარეს აღდგინება. დეტალი.



ციაში (XII ს. ბოლო მეოთხედ-
დი).

ემოციათა თავშეკავებულობის
მიუხედავად, სვანეთის ხატი
გვთავაზობს მოძრაობების, პო-
ზების, ეესტების მრავალრიცხო-
ვან ვარიაციებს. რომლებიც მე-
ტყველად გამოხატავენ წამების
სტადიებს. ნაირგვარი მოტივების
ასეთმა უხვმა გამოყენებამ განა-
პირობა ხუთი რიგის არსებობა
(ნაცვლად ჩვეულებრივ სამი ან
ოთხისა). ოსტატი არაერთხელ
იმეორებს და გაბედულად რთავს
პირველი რიგის ფიგურებს სხვა
რიგებში. ასე. ორჯერ მეორეში
და ერთხელ მეოთხე რიგებში გა-
მოსახულია ჯგუფი ნახევრად წა-
ქცეული ფიგურით. გადახვეულ
ფიგურათა ჯგუფები გამოსახუ-
ლია ოთხჯერ: ორჯერ — პირველ
რიგში და ოთხჯერ მესამე და
მეოთხე რიგებში.

ერთი და იმავე მოტივების მრავალ-
გზის გამეორება სხვადასხვა
რიგებში გამორიცხავს მონოტო-
ნურობის საშინაობას და, ამავე
დროს, არ არღვევს კომპოზიციის
ნათელ ტექტონიკურ ხასიათს.

ერთი და იმავე მოტივების ამგ-
ვარი გამეორებისას კიდევ უფ-
რო მეკეთრად ვლინდება მათი
ვარიანების ავტორისეული უნა-
რი. ოსტატი მუდამ პოულობს მათში
ფსიქოლოგიური მდგომარე-
ობის ნიუანსებს.

აქ შეიძლება შევნიშნოთ მრის-
ხანებაც (ახალგაზრდა წამებულის
სახე მკაცრი მზერით), მორჩილე-
ბაც, რომლის მიღმა იგრძნობა
სტოიციზმი (გადახვეული წყვილე-
ბი) და მხცოვანთა მოთმინება.
მაგრამ ყველა ეს მდგომარეობა
გაერთიანებულია ემოციების გა-
მოსახვის იმ თავშეკავებულობით.
რომელიც განსაზღვრავს აქ გა-
კეფებული სტოიკური განწყობის
შთაბეჭდილებას. ფიგურათა „კე-
დელივით“ აღმართული რიგები,
რომლებიც ფონს უქმნიან წინა
პლანის ჯგუფებს, ემოციათა გა-

მოსახვის აღნიშნულ თავშეკავე-
ბულობასთან ერთად. თითქოს
შთანთქავენ ამ მეტად ექსპრესი-
ულ პოზებს, არ აძლევენ თხრო-
ბას დეტალბად გადაქცევის შე-
საძლებლობას.

გარეგნული თავშეკავებულო-
ბის და შინაგანი ემოციების ამგ-
ვარი შეთავსება იმ დროის დამა-
ხასიათებელი ნიშანია. VIII-IX
სს დეკორაციულ-ხაზობრივი სტი-
ლის დრამატული ექსპრესიულო-
ბის და XI ს. დასასრულის ძეგ-
ლების ენერგიული ემოციურობის
ნაცვლად, გრძნობათა უფრო რბი-
ლი გამოსახვის ტენდენცია გაჩნ-
და. რამაც კულმინაციას XIII ს.
დასაწყისის ძეგლში — ყინცივის
მხატვრობაში მიაღწია. ამის მეტ-
ყველ მაგალითს წარმოადგენს ან-
გელოზის გამოსახულება ქრისტეს
აღდგომის კომპოზიციაში. „ორ-
მოცი წამებულის“ ხატზე წარმოდ-
გენილი სახეების მკაცრი, კლასი-
კური სილამაზე, სახის ცალკეული
ნაკვთი ამჟღავნებს ატენის მხატვ-
რობის სახეებთან მსგავსებას. მე-
ორე მხრივ, სახეების ერთგვარ
იდეალიზაციაში გელათის მთავარი
ტაძრის ნართექსის მოხატულობას-
თან სიახლოვე იგრძნობა.

ყოველივე ზემოთ თქმულიდან
შეიძლება დავასკვნათ, რომ „ორ-
მოცი წამებულის“ ხატი ამ თემაზე
შესრულებული ფერწერული ხა-
ტების ერთ-ერთი იშვიათი, ადრეუ-
ლი ნიმუშია. — თავისი მხატვ-
რული თვისებებებით ასახავს
XII ს. შუა ხანის ქართული ფერ-
წერის ძირითად ტენდენციებს და
წარმოადგენს თვითმყოფად, ერო-
ვნული ხასიათის ნათელ ნიმუშს.



ორმოცი წამებულის
დახატი.