

ხოზის ტაძრის XVII საუკუნის მოხატულობა

ხოზის ტაძარი, თავისებური და მრავალმხრივ საეკლესიო ნიშნით ნეონი ხუროთმოძღვრებისა, XIII-XIV საუკუნეთა მიჯნაზე აუგიათ და იმავე დროსვე შეემკითა დახვეწილი ოსტატობით შესრულებული მხატვრობით¹.

გუგამით ტაძარი უგუშბათო ნაგებობაა. ნაგებობის კამარები შიგნით ჯვაროვან სივრცეს ქმნიან. გარედან კი მათი სახურაეებით ჯვაროვანი მოცულობაა წარმოქმნილი. დროთა განმავლობაში შესაძინევი ცელილებები განუცდია ტაძრის ხუროთმოძღვრებას. თაყდაპირეული სახით მის აღდგენას გამორჩეული მეცნიერული აღლათი შესრულებული გამოკელევა უძღენა ღუენ რნეულიშეიღმა². მკელევარის აზრით, ტაძრის ინტერიერის ზოგადი ორგანიზაცია თუმც უცელელი სახით არის წარმოდგენილი. მაგრამ თეით ხუროთმოძღვრული ფორმებია ცალკეულ დეტალებში იმდენად სახეცელი, რომ დიდად შორდება მის თაყდაპირეულ სახეს. ნეენტვის ამიტომაც არსებითია ეს ნაშრომი – სწორედ ამ ცალკეულ დეტალთა სახეცელილების თანმიმდევრული ნეენებით, არა მხოლოდ სხედასხეა ისტორიული პერიოდიდან შემორჩენილი მხატვრობის ქრონოლოგიური ფენების გამოყოფა ხდება შესაძლებელი, არამედ ისიც, ტაძრის ინტერიერის თაყდაპირეული სახის ცელილებების შესატყვისად თუ როგორ იქნა მოაზრებული მოხატულობის ეკონოგრაფიული პროგრამა.

ინტერიერის დასაყლეთ ნაწილში მთავარი სივრცისგან ღლესათვის ღიაღებით დაკავშირებული გუერდითი სათაყსები თაყდაპირეულად დამოუკიდებელ სადგომებად – საძეაღეებად ყოფილა გამიზნული. ამიტომაც გამოყოფიან ისინი ყრუ კედლით მთაყარ სივრცეს და ამიტომაც კქონდათ საკუთარი, თაეთაეიანთი შესასელელი დასაყლეთი მხრიდან. ამ ორი სადგომის საპასუხოდ, ახლა უკეე, აღმოსაყლეთით ასევე მომცრო ზომის ორი სათაყსია წარმოდგენილი, რომლებიც – როგორც ამჟამადაა – საკურთხეულს კი არ უკაეშირდებოდნენ ერთაღერთი ღიაღით, არამედ ტაძრის მთაყარ სივრცეს. ეს ორიეე სათაყსი აფსიდიანია, ორიეეგან ტრაპეზი დგას და გასაგებია, რომ ორიეე ღეთისმსახურებისთვის განკუთენილი ცალკე სამლოცველო კაელებია³. ასე რომ, ტაძრის მაშენებლისთვის თუ სამხრეთ და ჩრდილო-დასაყლეთით მოქცეული ეგეტერნი იმჟამინდელ ფეოდალთა სახლის წეერთა საძეაღედ იყო გამიზნული, სამხრეთ და ჩრდილო-აღმოსაყლეთის ორი აფსიდიანი სადგომი – ამაეე პირთა სულის მოსახსენიებელ სამლოცველო კაელებად.

ხოზის ხუროთმოძღვარი ქმნის დასაყლეთიდან გრძივ ღერძზე მიმართულ, სიმაღლით გამორჩეულ, ერთიან დარბაზულ სივრცეს, სადაც ცენტრი გამახვილებული კი არა, ოდნეადაც არ არის მინიშნებული. დასაყლეთიდან, ტაძრის ცენტრალური შესასვლელიდან, საკურთხეულისკენ მიმაეალი მლოცველი საძეაღეთა ორ ყრუ

¹ ვახტანგ ბერიძე, ხოზის ტაძრის ისტორიისათვის. საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის საზოგადოებრივ მეცნიერებათა განყოფილების ზაცნე, 1973, გვ. 72-88.

² ღუენ რნეულიშეიღი, ხოზის ტაძრის პირეღაღი სახის გარნეეა. ქართული ხელოვნების ისტორიის ნარკეეები, თბ., 1994, გვ. 253-266.

³ იქეე, გვ. 257-258.

კედელს შორის მოქცეული სიერციღან ხალეათი სიერცისკენ მიემართება. გზად სამხრეთისა და ჩრდილოეთ მკლავთა დრმა უბეები წნდებოდა. რომელთაც „სიერცის მხატვრულ სურათში არ აქვთ დათმობილი მთავარი ნაეის ტოლფასი ადგილი. ისინი ამ უკანასკნელის დანამატია მხოლოდ და შიგა ანსამბლებიც ისე აღიქმებიან როგორც მოცულობითი უბეები“⁴. დარბაზულ სიერცესთან მათი დაქვემდებარებული მდგომარეობის მიუხედავად, ტაძრის შიდა სიერცე შუაში მაინც იმდენად ფართოედება, რომ შესამჩნევად იჭრება გვერდითი მკლავების ამ მადალსა და ფართო უბეებში, რაც ნებაუნებურად იწვევს ეურადღების ხამი მიმართულებით მიმართვას (როგორც საკურთხეველისკენ. ისე სამხრეთისა და ჩრდილოეთ მკლავთა კამაროვანი უბეებისკენ). ოღონდ მაინც ნაწილობრივ და ისიც შედარებით მცირეოდენი დროით, რადგან ეურადღების ძირითადი ნაწილი ისეუ და ისეუ ცენტრალური ნაეის იმ ფართო სიერცისკენაა მიმართული, რომელიც უხვეულოდ დრმა ბემთა და აფსიდის განიერი, გამორჩეულად მაღალი ხამი ხარკმლით უხეად განათებული საკურთხეველითაა დავეირვეინებული.

ასე თავისებურად მოასრებული სიერცე ტაძრის ინტერიერისა, მომხატველი-ოსტატის მიერაც თავისებურად, ამასთან ხუროთმოძღვრულ ფორმებთან შესატყვისად არის მოფიქრებული. ნვენ აქ მხოლოდ იმ გვიანდელ, XVII საუკუნის შუა ხანებში შესრულებულ და დღეისათვის თითქმის სრულად შემორჩენილ მხატვრობას ეკუთვნის ხმობთ, რომელიც არსებითად განსაზღვრავს კიდევ ტაძრის დეკორის დღევანდელ მხატვრულ სახეს⁵.

ეს მხატვრობა, ვახტანგ ბერიძის ვარაუდით, 1640-1643 წლებს შორის შეიძლება მოექცეს - ლევან II დადიანის მთავრობის პერიოდში, როცა ხობის საეპისკოპოსო ტაძრის წინამძღოლად ნიკოლოზ (ნიკიფორე) ნილოყაშვილია⁶.

⁴ ლევან რჩეულიშვილი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 256.

⁵ ხობის ტაძარმა ხამი სხედასხვა დროის, არც იუ სრულად შემორჩენილი მხატვრობა შემოგვინახა. მოხატულობის პირველი ეტაპი, თინათის ვირსადადის გამოკვლევით, ტაძრის თანადროულია - XIII-XIV საუკუნეთა მიჯნაზე შესრულებული. ამ მხატვრობის კვალი სამხრეთ-დასავლეთშია საძველემ შემოგვინახა მხოლოდ, რომლის სამხრეთ კედელსაც შერგილ დადიანისა და მისი მეუღლის - აბგამად თბილისის ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმის ფონდებში დაცული - პორტრეტები იყო გამოსახული. დღეს კი, წმ. თანე ნათლისმცემლის ცხოვრების ამსახველი სცენებია ძალზე ფრაგმენტულად შემორჩენილი. ეს მხატვრობა პალეოლოგოსთა, იმხანად ახლად დამკვიდრებული ხელოვნების გაუღენითაა შექმნილი. ყრავგმენტულობის მიუხედავად, მანს შესრულების დახვეწილი ოსტატობა და ისიც XIV საუკუნის სახეთი ხელოვნების სტილის ნიშნები ჯერ კიდევ ნაკლებგანვითარებული სახით რომ არის წარმოდგენილი (თ. ვირსადაძე, შერგილ დადიანის მოხატულობა ხობში. საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტის პირველი სამეცნიერო სესია, თბ., 1946; მოხსენების თეისები).

ამავე პალეოლოგოსური სტილის ანარკელაა მომდევნო ეტაპზე - XIV საუკუნის გასულს შესრულებული მხატვრობაც. ეს მხატვრობა, რომელიც ვამეუ დადიანის მომცრო სიის სვეტურსაა შემორჩენილი, იკონოგრაფიულად მაცხოვრის ენებათა ციკლს გადმოსცემს. პალეოლოგოსური სტილისთვის დამახასიათებლად წნდება კომპოზიციების რამდენიმე ხელთ წარმოდგენა; სიერცის პირობითი ჩვენება თუ მოცულობითი ფორმის წარმოქმნის ცდა; სცენებში მონაწილე პერსონაჟთა ხაზგასმული ემოციურობა; მათი სახეების მომწიანო-მოწითალო ტონის ჩრდილებით დამუშავება; თეთრას მოკლე პარალელურ შტრიხებად ან მარაოსებრ დატანილი მონასმებით სახეების გაცოცხლება; ხამოსის ურომანეთზე მწიობრად განლაგებულ ნაოჭთა დამახასიათებელი ნახატი - წერის ისეთივე ხერხები, როგორც წალენჯიხის მხატვრობაშია შენიშნული (И.Г. Лордкипანიძე, Росписи придела Вмечта Дадман в Хоби. Русь-Грузия, М., 1978, გვ. 131-144. მისივე, Росписи Цаленджиха, თბ., 1985).

ხობის ტაძრის შემკობის მომდევნო ეტაპი უკვე ნვენს მიერ განსახილველ XVII საუკუნეზე მოდის, თუშცა რამდენიმეგან უფრო გვიანი მხატვრობის კვალიცაა შესამჩნევი.

⁶ ვახტანგ ბერიძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 81-82.

ხობის ტაძარს ოდიშის მთავარი განსაკუთრებული გულსიყურით ეკიდებოდა. სწორედ ამ გამორჩეული 'ხრუნის' შედეგია 'შენობის მოხატვა - ხატების შეწირვაც, სახაწილეოა განახლებაც...'⁷

ტაძარი დასაყდესო-საქართველოს კათალიკოსის ნიკოლოზ ნოლოცაშვილის რეზიდენციაა. სადაც წლების მანძილზე ამ ღირსეული საეკლესიო მოღვაწის, სწავლული თეოლოგის, გონიერი პოლიტიკოსისა და დიპლომატის თაოსნობით ფართოდ გაშლილია მრავალმხრივი საეკლესიო მოღვაწეობა⁸. მისი პორტრეტი, ეყლა დროის საქტიტორთა გამოსახულებათაგან განსხვავებით, სრულიად უწვეულოდ საკურთხეულის წინ, ბემის ჩრდილოეთ კედელზეა დახატული (ნახ. 2). მას თავს აღვას მონაცრისფრო ფონზე გრაფიკულად გამოსახული მაცხოვრის კურთხევად მიმართული წელსემო ფიგურა. დღეისათვის ძნელად გასარჩევი, თანამდევნი მხედრული წარწერა ასე იკითხება: „მე [] [ქმან] ხობელმან ნიკოლოზ დაეხატეხუ: ესე საყდარი: ნემის: სულის: საცხოვნებლად“. წარწერით ნიკოლოზ ნოლოცაშვილი მხატვრობის დამკვეთია და, ალბათ, როგორც მღვდელმთავარი, მოხატულობის საკმაოდ რაული იკონოგრაფიული პროგრამის შემდგენელიც.

ფიგურა ქტიტორისა გამორჩეულად გაზრდილი მასშტაბისაა. ის სხვათაგან განსხვავებითა და მოვეითადლო თქრას ერთფეროვან ფონზეა გამოსახული და სვენსკენ, მკერეტელზე მომართული მზერით ფრონტალურად დვას. მარჯვენა უედრებად აქვს გაწვილი, მარცხენათი სამწყსოს მართვის უფლების სიმბოლოს - ეპისკოპოსის კურთხის ეგრდნობა. მერთაღად, მაგრამ ნანს კვერთხის თავზე ორი ბეკლი და მათ სემით ჯვარი რომ არის ქრისტეს მიერ სატანის დამარცხების აღსანიშნად გამოსახული. ბერობის ნიშნად თავს ეუნკელ-ბარტყული მოსავს - შავი ფერის თავსაბურავი, რომლის ორი ფრთაც მხრებზე ეფინება. შუაში მარგალიტის ჯერით დამშეხებულ თავსაბურავს (რაც, ისევე და ისევე, მის მღვდელმთავრობას მოწმობს) მიუღს სიგრძეზე დაუყეება მონაცრისფრო ფერის ძვირფასი ქეები. კაბა ნაღხია: ხამოსის განიერი სახელოები სამღვდელმთავრო ფილონს აღნიშნავს. სამღვდელმთავროთა ისიც, მკერდზე სულოერ ფარად რომ აღინიშნება სწორკუთხა ფორმის ნაქარგობა. ქეემოთ ფართოდ დაშეებული, მთელს სიგრძეზე მარგალიტის მწკრივით მართული მუქი ნაცრისფერი მანტია მუხლებთან იკერება.

ნიკოლოზ ნოლოცაშვილი შუახნის წარმოსადევი მამაკაცია, სახის მრგვალი თეაღითა და ოღნაყ წამოწყელი ეერიმადლებით; ფართოდ გახედილი მეტყველი თეაღებით, სქელი წარბებით, მოკლე წყურითა და გრძელი უღეაშებით და, რაც განსაკუთრებით ხეღება მკერეტელის თეაღს, ღირსებით სავსე მკაცრი გამოხედვით. მნახეღელზე მომართული, თითქოსდა დაჟინებული მზერა ქტიტორისა ცხადლიე გეითაშქარაეებს აეტორს იმ სიტყეებისას, რომელიც მისიეე ნებით ამოკეეავს თერუსაღლიმის ჯერის მონასტრის მთავარი ტაძრის საკურთხეულის პირდაპირ დატანიდ ბრინჯაოს ფილაზე: „სღეკით მტკიცედ და შეერყეულად და მიმიხსენეთ მე, ცოდვილი ჯვარის მამა ნიკოფორე-ნიკოლოზ“.

⁷ განსაკუთრებით მრავლდება შეწირული ნეთები 1639-40 წწ. მახლობლად, ნესტან-დარეჯანის გარდაცვალების შემდეგ. 1640 წელს ღეეანი ნესტან-დარეჯანის სულის სათხად განახლებს ხობის ტაძრის ბირღოხან დელოფლისეულ დიდ, მრავალნაწილედ ხატს „ჯამთა ეთარებისაგან მომღიღას“. აღბათ, ამავე წლებში შუამო ღეეანმა სახაწილე, რომელშიც ხობის წმიდათა-წმიდა ღმრთისმშობლის ევართი, წინდა გორგის, წინდა მარინესა და წინდა ითანე ნათლისმკეეღის ნაწილები ინახებოდა. ვახტანგ ბერიძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 85, 86.

⁸ ნიკოლოზ ნოლოცაშვილის (ნიკოფორე ირბახი - 1585-1658) შესახებ დაწერ. იხ. კ. კაკულ-იძე, ნიკოფორე ირბახი, ღიტერატურული მეშეიდრეობა, I, თბ., 1935; გ. აკოცაშვილი, ქართული დიპლომატი ნიკოლოზ ნოლოცაშვილი - ნიკოფორე ირბახი, თბ., 1977

სახის წერის მანერა ამ ქტიტორისა XVII საუკუნის მხატვრობისთვის დამახასიათებლად, შესამჩნევად ერთფეროვანია: სახესე სარწულის ყრუდ დატანილ, ყაეისფერნარვე მორუხო ტონს ერთიანად ედება თეთრა. წამუქებულ ადგილებში (ტუნსქეჟმოთ, თეაღის უკეებთან) ისევე სარწულის ფერი გამოკრთება. სახის თეაღის გარშემო, განსაკუთრებით ნიკაას ქვემოთ, ღრმა წრდილი დაიტანება. ამ ერთფეროვანი მანერით შესრულებულ სახესე, აქა-იქ, ის კონკრეტული, სახასიათო დეტალებიც წნდება, რაც გარკვეულად აცოცხლებს ქტიტორის სახეს. თეთრას პატარა მონასმით გაცხოვლებული მეტყველი თეაღები ერთ ხა'სზე კი არ არის გაშლილი, არამედ მარჯვენა ოღნაე უფრო ფართოა, მეტად მომრგვალებულია თითქოს. ოღნაე უფრო გადიდებულია თეაღის კაკალიც და მზერაც, რომელიც ნეენსკენაა მომართული, უფრო წამიერია; წარბები შესამჩნევად შეატეორცნილია, უღეაშები სწორად გაშლილი. და კიდევ ერთი – სახის ამა თუ იმ ნაწილის მონახაზი შესამჩნევად მსხვილია და მოუხეშაეი, შეიძლება ითქვას, მკეეთრიც და, სულ ოღნაე, თითქოსდა საგანგებოდ უტრირებულიც.

ნიკოლოზ ნოლოყაშვილის პორტრეტში გამჟღავნებული სიციხოვლე რაღაც განწყობით დატეირთული შედარებითი კონკრეტულობა ნაკლებად თუ შეინიშნება იქვე, წრდილოეთ კედელზე, ახლა უკეე, ეკლესიით წარმოდგენილი ქტიტორის გამოსახულებაზე (ნახ. 7, სურ. 11). წარწერა აქაც მხედრულია: „ამა: საყდრისა: აღმაშენებელი: ერისთაეთ ერისთაეთ: და მანდატართ (sic) უხუცესი დადიანი გი[ორგი, შეუხდ[ოს] ღმ[ერ]თმ[ან]: ამინ“. წარწერით და ეკლესიითაც რომ არის წარმოდგენილი, გიორგი დადიანი აღმაშენებულია ტაძრისა. ტაძარი კი XIII-XIV საუკუნეთა მიჯნაზეა აგებული. ქტიტორის გამოსახულება ტაძრის აშენების თანადროული რომ არ არის, ეს ერთი შეხედვითაც ჩანს – მისი ფიგურა, წარწერაც XVII საუკუნის ოსტატის ნახელაეია. ეს ექეთ. თაყაიშვილისა და ეახტ. ბერიძის მიერ აღრეეე იქნა აღნიშნული და ახსნილიც⁹. მათი აზრით, გიორგი დადიანის ფიგურა უეჭველად განახლებულია, უფრო სწორად, მეორედ დახატული ძეველ, უკეე გადაცრეცილ კონტურზე სწორედ იმ დროს, როცა იქვე (სხეა, ძეველი ფიგურების ნაცულად) XVII საუკუნის მოხატულობის მთაეარ დამკეეთს, სამეგრელოს მთაეარს ლეეან II დადიანს წარმოგეივდგენდნენ სახლეულთან ერთად. ეს ასეა, ოღონდ ერთი, არც თუ უმნიშვნელო დეტალია დასახუსტებელი.

გიორგი დადიანი ტაძრის აშენების თანადროულად შესრულებულ, შერგილ დადიანისა და მისი მეუღლის ფიგურათა მსგავსად საკურთხეულისკენ სამი მეოთხედით კი არ არის ეედრებად მიმართული, არამედ უფრო მოგეიანო პერიოდის (დაახლ. XIV საუკუნის ბოლო მეოთხედიდან მოყოლებული) საქტიტორო პორტრეტისთვის დამახასიათებლად, ფრონტალურად დგას. ქტიტორის სამოსიც (კისერთან სამკუთხად ამოჭრილი, თეთრი გულისპირით გაწყობილი და წელში ოღნაე გამოყვანილი გრძელი კაბა) იმავე მოგეიანო საუკუნეებისთვის დამახასიათებელ თარგზეა აჭრილი. გვიანისთვის დამახასიათებელია სამოსის ორნამენტული სახეც (ეარსკელაეისებრ ორნამენტით მოწითული რომბები)¹⁰. იგივე ქტიტორის ფიგურის თანამდევე მხედრულ წარწერაზეც შეიძლება ითქვას. წარწერა ხომ მხედრულია და არა, ტაძრის აშენების დროისათვის დამახასიათებლად – ასომთაერული. ეს კი,

⁹ ექეთ. თაყაიშვილი, არქეოლოგიური მოგზაურობანი და შენიშვნები, II, ტყ. 1914, გვ. 24; ეახტანგ ბერიძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 74, 77, 78.

¹⁰ ამგეარი სამოსი თითქმის ნეეულებრივია როგორც სამეყისკარო რიგის ძეველებში გამოყვანილ ქტიტორებთან (მაგ. ნიკორწმინდის XVII საუკ. მხატვრობაში), ისე კედლის მხატვრობის იმ გვიანა ნიშუშებში, რომლებიც ხალხურ ხელოვნებასაა ნაზიარები (გელათის წმ. ელიასა და იღუმის ეკლესიათა მოხატულობაში, წითელხეეშიც და სხეა).

იმ ვარაუდის უყულებას გეაძლევეს, რომ წარწერა გაცხივლებული კი არ არის ამ გვიანა პერიოდში, არამედ იშვამადაა შესრულებული.

დასასრულ მთავარისა და არსებითის – ფიგურის შესრულების მანერის შესახებ. ამ მხრივ საგულისხმო სურათს გეაძლევეს ერთიდაიმავე მხატვრული ფენის ორი ქტიტურის – გიორგი დადიანისა და ნიკოლოზ ჩოლოყაშვილის პორტრეტების შედარება. ორივე ფიგურა, მართალია, მკაცრად ფრონტალურად წარმოგვიდგება, მაგრამ თუ ერთგან – გიორგი დადიანთან – ფიგურა სტატიკურია, კედლის სიბრტყეზე სრულად „აკრული“. მეორეგან – შედარებით მოძრავია, შინაგანად შესამჩნევად დამუხტული. ამგვარ სხვაობას, არსებითად, ნახატის სხედასხვაგვარი ხასიათი უნდა წარმოქმნიდეს. ერთგან – გიორგი დადიანთან – ალბათ, რომელიღაც ნიმუშს მიდევნებულ და, ამდენად, შედარებით სუსტად გამოწერილი, ოღონდ უკვე სქემადქცეული და მეტ-ნაკლებად შესლუდული ნახატი. მეორეგან ნიკოლოზ ჩოლოყაშვილთან – ის დამახასიათებელი ნახატი, რომელსაც სუსტი ნაკლებად თუ ვთქმის, თუმცა მოუხეშავე და, იმავე დროს, თავისთავადია, ძალდაუტანებელი, იქნებ თამამიც კი. აქედან ორი განსხვავებული შთაბეჭდილება: გიორგი დადიანთან სოკადობის პრინციპი მოქმედებს უფრო მეტად და გამოხედვაც ნეიტრალურია, განურჩეველი; ნიკოლოზ ჩოლოყაშვილთან შედარებით კონკრეტულია, როგორც ითქვას, გარკვეულად რაღაც განწყობილებით დატვირთული, შეიძლება ითქვას, შემართულიც კი.

ერთხადაიმავე მხატვრულ ფენაზე ასახულ ქტიტორთა ამგვარი სხვაობა იმას ხომ არ ნიშნავს, რომ ერთი – ნიკოლოზ ჩოლოყაშვილი - უშუალოდ ნატურიდან არის შესრულებული და, ამდენად, მის პორტრეტში, შუასაუკუნოვანი ხელოვნების პირობითობის ფარგლებშიც, მიღწეულია ის თავისებური სიციხივლე, რაც ნაკლებად თუ ნახს იქვე წარმოდგენულ მეორე ისტორიულ პირთან. ეს მეორე, როგორც ითქვას, XIII-XIV საუკუნეთა მიჯნაზე მოღვაწე ისტორიული პირია – ხობის ტაძრის მთავარი ქტიტორი, ბედან (ბედიან) II-ის ძე გიორგი I დადიანი (დაახლ. 1270-1323 წწ)¹¹, რომლის პორტრეტი (იქნებ სახლუკლთან ერთად) ტაძრის აშენების თანადროულად (როგორც შერგილ დადიანისა სამხრეთ-დასავლეთით) სრდილო-დასავლეთ ეგვიპტურში უნდა ეოფილიყო გამოსახული. XVII საუკუნისთვის, როცა ტაძრის ძირითადი სივრცის მოხატვა განისრახეს, გიორგი დადიანის ფიგურა, როგორც ნახს, იმდენად იყო დაზიანებული, რომ შეუძლებელი შეიქნა მისი აღდგენა. ტაძრის ეს ნაწილი რატომღაც მეტად დაშავდა, თითქმის სრულად გაცამტვერდა სამხრეთ-დასავლეთი ეგვიპტისგან განსხვავებით, სადაც არა მხოლოდ ქტიტორთა ფიგურები, არამედ ნათლისმცემლის ცხივრების ამსახველი სკენებიცაა შემორჩენილი.

ხსოვნა „ამა საყდრისა აღმაშენებლისა“ – გიორგი დადიანის შესახებ, როგორც ნახს, ისე ძლიერი იყო, რომ ტაძრის მოხატულობით შემკობის თაოსანი ნიკოლოზ ჩოლოყაშვილი ამ ისტორიული პირის პორტრეტს კელაჟ წართავს XVII საუკუნის მოხატულობაში. ცნობილია ნიკოლოზ ჩოლოყაშვილის განსაკუთრებული დამოკიდებულება მათ მიმართ, ვინც რაიმე წვლილი შეიტანა ტაძართა შენებასა თუ მათ შემკობაში. მოხატულობით მისი თაოსნობით განახლებული ჯერის მონასტერი მისივე ნებით არა მხოლოდ წარსული საუკუნეების ქართულ მეფე-მთავართა გამოსახულებებით შემკო, არამედ იმ ისტორიულ პირთა პორტრეტებითაც, რომელთაც მატერიალური დახმარება აღმოუჩინეს ქართველთა მონასტერს¹². ასეა

¹¹ ეახტანუ ბერიძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 76-78.

¹² თამაზ ბერაძე, ოდიშის საერისთავო: სამეგრელო (კოლხეთი, ოდიში), თბილისი-ზუგდიდი, 1999, გვ. 139.

¹³ Т.Б. Вирсаладзе, Роспись иерусалимского Крестного монастыря и портрет Шота Руставели, თბ., 1974, გვ. 40-43.

ახლაც.გიორგი დადიანის პორტრეტი XVII საუკუნის მხატვრის მიერ განახლებული კი არ არის, არამედ თავიდანვეა დასახიათებელი ნიმუშის მიხედვით შესრულებული - იმჟამინდელ ქტიტორთათვის დამახასიათებელი დგომით, სამოსით, წარწერით და, რაც საგულისხმოა, არა იქ, სადაც თავიდანვე შეიძლებოდა ყოფილიყო გამოსახული, თავისივე ეგეტერის, ალბათ, ჩრდილოეთ კედელზე, არამედ მთავარ ქტიტორთათვის ტრადიციისამებრ განკუთვნილ, საკურთხეველის მიმდებარე ჩრდილოეთ კედელზე. ამასთან, ახლა უკვე ტაძრის ახლებურად მამკობის, სამეგრელოს მთავრის ლევან II დადიანის გვერდით.

ლევან დადიანისა და მისი სახლუელის (მეუღლე ნესტან-დარეჯანისა და შვილის მანუსარის) პორტრეტთაგან ამჟამად დრო-უკამისაგან გაცრეცილი ფიგურების მკრთალი სილუეტები გაიჩნევა მხოლოდ. კიდევ უფრო მეტად, თანამდგომე წარწერებითურთ არის დაზიანებული წელსზემით გამოსახულ თანამეცხედრეთა ის შეწყვილებული ფიგურები, რომლებიც ტაძრის დასაყდრეთ უბესაა შემორჩენილი (ნახ. 4). ფრაგმენტულობის მიუხედავად, ნახს. რომ ყველა ეს ფიგურა XVII საუკუნის ოსტატის ნახელაჲია¹³. XVII საუკუნესვე განეკუთვნება ჩრდილო-დასაყდრეთი კედლის ბურჯის აღმოსაყდრეთ მხარეს დაცული სასულიერო პირის პორტრეტიც - ასომთავრული წარწერით: „კათალიკოს[ი] [ი]ლარიონ“. ილარიონ მღვდელმთავრის პიროვნების დადგენა, თვითურა ჯოჯუას საგულისხმო გამოკვლევით, მხოლოდ ახლახან გახდა შესაძლებელი¹⁴. მეკლესიარის ეარაუდით, ილარიონს აფხაზეთის კათალიკოსო საყდარი 1657 წელს მიუღია. ლიხთიმურეთის მწვემსმთავრად მას მხოლოდ ერთი წელი მოუწია მოღვაწეობა. ამ ხნის მანძილზე მთელი მისი საქმიანობა ხობის მონასტერთანაა დაკავშირებული - აქაა მისი საკათედრო რეზიდენცია და გასაყებია, ხობის ეკლესიის ქტიტორთა შორის, სწორედ რომ ლევან II დადიანისა და მისი სახლუელის პორტრეტულ გამოსახულებათა მახლობლად - ისიც ყოფილიყო წარმოდგენილი¹⁵.

ეს თუ ასეა, მაშინ შეუძლებელია არ განხდეს კითხვა - 1657 წელს აფხაზეთის კათალიკოსად აღსაყდრებული ილარიონის პორტრეტული გამოსახულება როგორ მოხედა ხობის ტაძრის იმ რიგის მხატვრობაში, რომელიც იმავე XVII საუკუნის, ოღონდ შედარებით ადრეულ პერიოდში, 40-იან წლებშია ნიკიფორე სოლოყაშვილის თაოსნობით შესრულებული (შუაღუდი ხომ საკმაოდ დროს - დაახლ. 15 წელს მაინც მოიცავს).

მოხატულობის ამ ადგილის ზერედე მიხილვითაც ნახს, აქ რომ ნაღესობის ორი სხვადასხვა ფენაა ერთმანეთს დატანილი. ნახს (შედარებით თეალნათლიე კათალიკოსის გამოსახულების ქვედა მარცხენა მონაკეუთზე) მოხატულობის პირველადი ფენის დაკეწილი ზედაპირი და, უკვე მომდევნოდ, მსუბუქი ნაღესობით დაფარული ის ამჟამინდელი ზედაპირი, სადაც ილარიონ კათალიკოსის ფიგურაა გამოსახული¹⁶. სურათი ნათელია: აფხაზეთის კათალიკოსად ახლად არსეული

¹³ Г.В. Алибегашвили, Светский портрет в грузинской средневековой монументальной живописи, თბ., 1979, გვ. 126.

¹⁴ თ. ჯოჯუა, XII საუკუნის გარეჯული კრებულის (Ven 4-ის) ერთი მინაწერი და აფხაზეთის უკნობი კათალიკოსი ბართლომე (დაახლ. 1488-1519 წწ). საქართველოს სიძველენი, I, 2002, გვ. 131.

¹⁵ ამის უფლება ილარიონს კათალიკოსობის გარდა, იმათაც უნდა მოეპოვებინა, რომ მისი პოლიტიკური ორიენტაცია, რომელიც ლევან დადიანის გარდაცვალების შემდგომ განუთარებულმა მოვლენებმაც გვიჩვენა, მუდამ ლევან II-ის მხარდასაჭერად იყო მიმართული. თ. ჯოჯუა, დასახ. ნაშრომი, გვ. 131, სქოლიო 89.

¹⁶ მოხატულობის პირველადი ფენის მომდევნოდ შეღესვისა და გადაწერის კვალი, აქა-იქ, სხვაგანაც ნნდება - განსაკუთრებით კი საკურთხეველში მანდილიონის გამოსახულებასა და წმინდა მამების ფიგურებთან არის თეალნათლიე შესამჩნევი.

მღვდელმთავარი თავს უფლებას აძლევს ნიკიფორე ჩოლოყაშვილის თაოსნობით მოხატულ ტაძარში უკვე არსებული გამოსახულების სანაცვლოდ, და რაც ასევე საგულისხმოა, მცირედენი დროის დახანებით, თავისი პორტრეტული გამოსახულება წარმოგვიდგინოს. ამგვარი რამ არც თუ იშვიათია ჩვენი კედლის მხატვრობის მოგვიანო დროის (XVI-XVII საუკუნეთა) სხვადასხვაგვარ ნიმუშებში - ამ მხრივ სამკვლელოდ ვითვალისწინებთ, მარტვილის, გელათის მთავარი ტაძრის დასავლეთი მკვლავისა და იერუსალიმის ჯერის მონასტრის მოხატულობანი¹¹.

ესოდენ მდიდარი ისტორიული წარსულის მქონე ტაძარმა ქტიტორთა მხოლოდ ეს რამდენიმე და ისიც, არც თუ სრულად შემორჩენილი პორტრეტი შემოგვიჩახა. ეს გამოსახულებანი აღრუელი საუკუნეების საქტიტორო პორტრეტისგან განსხვავებით, შეიძლება ითქვას, მეტად ექვემდებარება საუფლო დღესასწაულთა ამსახველ სკენებს და, ამდენად, ნაკლებად თუ გამოირჩევა მთლიან მოხატულობაში. აღბათ, ამიტომაცაა ტაძრის ინტერიერის ამჟამინდელ მხატვრულ სახეს არსებითად მოგვიანო დროის ის მოხატულობა რომ განსასწავლავს, სადაც თეოლოგიური ციკლია გაშლილი.

ხაბის ტაძრის ხუროამოდგურულ თავისებურებაზე ხეშოთაც ითქვა. ითქვა ისიც, თუ რა შესამჩნევად მაღალია ამ თავისებური ნაგებობის შუანა ნაეი. მაღალია საკურთხეველიც, ხაზგასმულად ფართო ბემით წარმოდგენილი (ნახ. 1-2, სურ. 1-2). მხატვრობა ტაძრის ამ მონაკვეთში ხუთ რეგისტრს ითულის. კონქში ღმრთისმშობელია ყრმით, ორ მთავარანგელოზს შორის დიდებით გამოსახული. ღმრთისმშობლის დიდება არა მხოლოდ სახოვნად, შეიძლება ითქვას, სრულიად უხვევლოდ, სიტყვიერადაც არის გამოთქმული - ბერძნულად შესრულებული უფლის ხათაყვანებელი სიტყვებით ხაზგასმულად დადასტურებული: „აგიოს, აგიოს, აგიოს“. ამას ისიც ემატება, საკურთხეულის მოხატულობის მეორე, შესამჩნევად ეწრო რეგისტრად ანგელოზთა თაყვანისცემა რომ წარმოგვიდგება, რომელსაც ორი სახის ზიარება მოხდევს.

მომდევნო რეგისტრად, ტრადიციისამებრ, ცენტრისკენ მიმართული წმინდა მამები გამოსახულებანი - სამ-სამი როგორც ერთ, ისე მეორე მხარეს. დასასრულ, საკურთხეულის სამი ხარკმლის ქვეშ უხვევლოდ ვიწროდ გაშლილი რეგისტრია, სადაც ორსავე მხრიდან ათით ტეტრამორფით შემოსასწავრული მანდილიონია წარმოდგენილი.

საკურთხეულის ხუთ, არათანაბარ რეგისტრად დაყოფა, მისი საკმაოდ აზიდული პროპორციების მოუხედავად, შესამჩნევად ანაწევრებს სახურათე სიბრტყეს. უოველ რეგისტრზე სხვადასხვაგვარ მოძრაობაში წარმოდგენილ ფიგურათა მრავალრიცხოვნებაა. ფორმა დანაწევრებული უფროა, ვიდრე მთლიანი. უერიც უსახურია, კარბად თეთრანარევი. ფონი საკონქო კომპოზიციისა ორფერია: ზეციური ნაწილი მღვრთე ცისფერია, მწიერი ზოლი კი, ღია აგურისფრად დაფერილი. ღმრთისმშობლის ფართო ტახტი უცნაურ რაკურსად ჩნდება კედლის სიბრტყეზე. ტახტი ძვირფასი ქვებით მორთული როდია მხოლოდ, მასზე მონაცრისფრო-ცისფრად დაფერილი და მოკლე-მოკლე სამყური ზოლით მარტულად დეკორირებული საფენიც არის გადაფარებული. ღმრთისმშობლის სამოსი ტრადიციულია, ყურადღოვნება გვიანი დროისათვის დამახასიათებელი: მაფორიუმი მუქი აგურისფერია, სტოლა კი თეთრანარევი მოღურჯო ფერისა. თეთრანარევია ყრმის სამოსიც, მოყვითალო-მონაცრისფროდ მსუბუქად დაფერილი.

სამთავარანგელოზთა კურთხითა და სყუროთი წარმოდგენილი მთავარანაგუ

¹¹ Т. В. Вирсавадзе, Роспись иерусалимского... გვ. 86; ნ. ჩიხლაძე, XVI-XVII საუკუნეების ისტორიულ პირთა გამოსახულებანი მარტვილის კედელში. შამირანაშვილის სახ. ხელოვნების სახელმწიფო მუსეუმის ხარკვები, III, გვ. 104-114; ი. ხუსკივაძე, ქართულ კედელთაათა გვიანი შუა საუკუნეების „ხალხური“ მოხატულობანი, თბ., 2003, გვ. 84.

ლოზები უნეულოდ მჭიდროდ ეკერიან ღმრთისმშობელს. მათი შარავანდები მუქი მოყვითალო ოქრისფერია. ოქრისფერია სფეროებიც, ღორღონიც ძვირფასი ქვებით მდიდრულად მოაჭვილი. რაც შეეხება სამოსს, აქ, სვეულებსამებრ, ფერთა მარტივი მონაცვლეობაა: თუ ერთგან (გაბრიელ მთავარანგელოზთან) მოსასხამი ღურჯი, ხოლო კაბა თეთრანარევი მოწითალო ფერისაა, მეორეგან, პირიქით – კაბაა ღურჯით, ხოლო მოსასხამი ბაცი მოწითალო ფერით დაფერილი.

ანგელოზთა მსახურება-თაყუანისცემის ამსახველი სცენა, რომელიც სარტყულისებრ ეკერის საკონქო კომპოზიციას, მართალია, ცალკე რეგისტრად გამოიყოფა, მაგრამ კომპოზიციურად ისეა გაშლილი, რომ საკონქო კომპოზიციასთან ერთად იქნას მოაზრებული. ყოფი ამ ეიწროდ გაშლილი სცენისა, ახლა უკვე, სამყურად არის დაფერილი: ზეციერ მოციხფრო და მიწიერ აგურისფერთა შორის მოყვითალო ოქრას უსახური ზოლია ეიწროდ მოქცეული. ამგვარ ფონზე თითის წვერებზე შემდგარი, ოდნაე ნაცუცქული, თეთრად მოსილი და სანახევროდ ყრთაგაშლილი ანგელოზები ერთმანეთის პირისპირ არიან გამოსახული – ოთხ-ოთხი, როგორც ერთ, ისე მეორე მხარეს.

საკურთხეულისკენ მიმართული მზერა ოდნაე ქვემოთ, სარკმელთა ორსაე მხარეს გაშლილი სცენისკენ გადაინაცვლებს, სადაც დღეისათვის მხოლოდ ნაწილ-ნაწილ შემორჩენილი ასომთაურული წარწერა ჩნდება: ჯერ – „...გატეხილი მოსატევებლად ცოდეთ[ა] ამინ“, შემდეგ კი – „სუთ [სეთ] ამისგან ყოველთა ესე არს სი[ს]ხ[ლ]ი მოსატევებლად ცოდეთა [ამინ]“.

ზიარების ამსახველ ამ შესამჩნევად ფართოდ გაშლილ რეგისტრს, ფონად მთელს სივრძეზე გასდევს შუაში გამორჩეულად ამაღლებული სალხინებლის აღმნიშვნელი თაღი. მაცხოვარი მღვდელმთაერის სამოსით წარმოგვიდგება. მისკენ, ამ ფროზისებრ გაშლილი კომპოზიციის ორსაე ფრთიდან მსუბუქი მოძრაობით მიემართება თეთრად მოსილი მოციქულთა ჯგუფი. ერთი შეხედვით, თითქოსდა ბუნებრივია მოციქულთა მოძრაობა, ერთიერთდამოკიდებულება, მოძრაობის მიმართულებით განვითარებული მსუბუქი რიტმი და მხოლოდ ერთგან, სადაც სარკმელთა რიგით კედლის სიბრტყეა დანაწევრებული, მომხატველმა ოსტატმა ვერ შეკლო წინა ორი ფიგურის – მაცხოვრისა და მის წინ ზიარებად მდგომი მოციქულის ერთმანეთთან დაკაეშირება, რითაც შესამჩნევად დაირღვა ამ ორნაწილიანი სცენის ერთიანი კომპოზიციური ქარგა.

ზიარების სცენის ზომისაა ის მომღვენო რეგისტრიც საკურთხეულის მოხატულობისა, სადაც, როგორც ნეულებრიე ხდება ხოლმე, წმინდა მამების სამ-სამი ფიგურაა გაშლილი გრაგნილებით წარმოდგენილი. მათგან ორი, უშუალოდ სარკმლის მარცხნიე და მარჯვნიე მდგომი, ფრონტალურად ჩანს, მომღვენონი – სამმესოთხედში. თანამღვეი წარწერები ამ ფიგურებისა ქართულია, ასომთაურული, ხოლო გრაგნილთა მინაწერები ბერძნულად შესრულებული. პირველი ორი, სამონასტრო მხატვრობის შესატყვისად, „წმინდა ანთონი“ [ანტონ დიდი, სამონასტრო ცხოვრების ერთ-ერთი დამაარსებელთაგანი] და „წმინდა საბაა“ [სამონასტრო ცხოვრების რეფორმატორი], რომელთაგან გრაგნილის წარწერა მხოლოდ ერთგან წმინდა საბასთან იკითხება: „ააგე სენაკი შენი [მონაზონო და სხეა სენაკს ნუ მიუახლოედები]“. მომღვენოთაგან წარწერა ერთადერთგან იკითხება. ეს წმ. იოანე ოქროპირია, რომლის გრაგნილსეც ფრაგმენტულად ჩნდება ბერძნული წარწერა: „განსაკუთრებით ყოელად წმინდისა უბიწოსი, კურთხეულისა“¹¹. რაც შეეხება მანდილიონს, ის, როგორც დაყინაჩაუთ,

¹¹ ხობის ტაძრის მოხატულობის ყველა ბერძნულენოვანი წარწერის თარგმანი მოტანილია თინათინ ყაუხჩიშვილის ნაშრომის მიხედვით: – „ბერძნული წარწერები საქართველოში“, 1951, გვ. 75-86.

საკურთხევლის მოხატულობის კონტექსტში მოაზრებული იკონოგრაფიული რედაქციით, თავიდანვე წარმოგვიჩენს ტაძრის მთლიანი მოხატულობის თეოლოგიურ სახრისს.

საკურთხევლის იკონოგრაფია, ერთი შეხედვით, ტრადიციული სქემის ფარგლებშია მოქცეული. ოღონდ დაკვირვებისას ისიც ნახს, გვიანი საუკუნეებისთვის არც თუ დამახასიათებელი რამდენიმე მოტივიც რომ არის ხაზგასმულად წარმოჩენილი. ერთი ასეთი არგელაშთა მსახურება-თაყუანისცემაა. ჩვენს მხატვრულ სინამდვილეში განსაკუთრებით აქვს XIV საუკუნის მოხატულობიდან ცნობილი ეს ტიპური პადეოლოგოსური მოტივი მსახურებისა, საკმაოდ გაერცვლებულია ბიზანტიური წრის ძეგლებში – სამაგალითოდ ტრაპეზუნდის აია სოფიის მოხატულობის გახსენებაც კმარა.

საგულისხმოდ ჩნდება მანდილიონის თემაც. ორსავე მხარეს თითო შარავანდ-მოსილი ტეტრამორფით წარმოდგენილი პირი ღმრთისა საკურთხეველში, ტრაპეზის თავსუა განთავსებული¹⁹. გასათვალისწინებელია ისიც – ამ შემთხვევაში პირი ღმრთისა მხოლოდ მაცხოვრის სახეს კი არ გადმოცემს, როგორც ეს ბიზანტიურ სახეით ხელოვნებაშია დიდად გაერცვლებული, არამედ უფრო ფართოდ, მის მკერდსუეითა გამოსახულებას. ამგვარად მოაზრებული ხელთუქმნელი ხატის იკონოგრაფიული რედაქცია, არსებითად, შუა საუკუნეების ქართული ხელოვნებისთვისაა ნიშანდობლივი – განსაკუთრებით გაერცვლებულია იგი ჩვენი ტაძრების XII-XIII საუკუნეების მოხატულობაში (იქვსა – XII საუკ. დასაწყისი და ფაენისში – XII საუკ. პირველი ნახევარი, ტიმოთესუბანსა – XIII საუკ. პირველი ათწლეული და ოსაანში – XIII საუკ. დასაწყისი, შიომღვიმის ჯვართამაღლების ეკლესიის მოხატულობაში – XIII საუკ. შუა წლები და სხვა)²⁰. ეს ნიშნავს, რომ ხობის მოხატულობაში წარმოდგენილი პირი ღმრთისა არა მხოლოდ ტიპოლოგიურად ამკორებს ქართულ ძეგლებს, არამედ ქართულისთვისეუ დამახასიათებელ განთავსების, ადგილის შერწყმის ტრადიციასაც (მათ ანალოგიურად ისიც ხომ საკურთხეველში, სწორედ რომ ტრაპეზის თავსუა წარმოდგენილი). ჩვეულებრივ ტრაპეზის თავსუე გამოსახული ხელთუქმნელი ხატი, უპირველეს ყოვლისა, მაცხოვრის მსხვერპლის მნიშვნელობას გულისხმობს²¹. თუმცა აქვე ისიც ხომ არის ხატი განკაცებისა ტეტრამორფებს შორის რომაა გადმოცემული²², რითაც იგი თეოფანიურ იერს იძენს და რასაც, თავის მხრივ, ხაზს უსვამს, გვიანი საუკუნეების (XIV საუკუნისა და შემდგომი პერიოდების) მანდილიონებისთვის მეტად დამახასიათებელი, მაცხოვრის

¹⁹ ხელთუქმნელი ხატის ტრაპეზის თავსუე განთავსებას საგანგებო წერილი უძღვნა ქეთევან მიქელაძემ: ხელთუქმნელი ხატის გამოსახულება XII-XIII საუკუნეების ქართულ ეკლესიის მხატვრობაში. დიტირატიურა და ხელოვნება, 3, 1991.

²⁰ ე. გელაქანიშვილი, პირი ღმრთისა ქრისტიანული აღმოსაველეთისა და დასაველეთის ხელოვნებაში (მანდილიონი და წმ. ეფრონიკას ხატი). ხელოვნებათმცოდნეობის სამეცნიერო ხარისხის მოსაპოვებლად წარდგენილი დისერტაცია, 2003, გვ. 98.

²¹ ამ სიმბოლურ კონტექსტს მანდილიონის კონსტანტინეპოლში გადასვენებისადმი მიძღვნილი ქადაგების ტექსტი განმარტავს – დიდმარხვის დროს ედესის ხატის სკოფილაკიონიდან საკურთხეველში გადატანა და ტრაპეზსუ დასვენება სიმბოლურად დიდი გამოსვლისას წმინდა ძღვენის საკურთხეველში მიბრძანებას ეკავშირდება. ხატი მაცხოვრისა პირდაპირ მსხვერპლადაც კი იწოდება.

²² ქართულ ძეგლთაგან ტეტრამორფებს შორის გამოსახული მანდილიონი გვხვდება XII საუკუნის ცალდაშისა და წვირმის მოხატულობაში; ამასთან, XIII საუკუნის ე.წ. ლობკოვის რუსულ ხელნაწერში. აქვე ე.წ. მარია ტვერელის მანდილიონიც უნდა აღინიშნოს XV საუკუნისა.

შარაენდის ჯერის ძეგლებში დატახილი, ძველი აღთქმის ტექსტის დაქარაგმებული ბერძნული წარწერა: „მე ვარ, რომელი ვარ“.

დასასრულ, თუ მთლიანობაში მოვიასრებთ საკურთხეველის მოხატულობას, მაშინ უმთავრესიც წარმოინდება - ღმრთისმშობლის დიდებასთან ერთად (რაც საკურთხეველის მოხატულობაში გამოჩნეულადაა ხაზგასმული) გამოსახული ხელთუქმნიელი ხატი განკაცებისა და მაცხოვნებელი მსხვერპლის დოგმას ნათელყოფს².

იგივე თეოლოგიური თემა ტაძრის მთლიან მოხატულობაში, შესაძლოა სიღრმისეული შრეების მეტი დატვირთვით, მაგრამ მაინც ნათლად არის გამოკვეთილი, თანმიმდევრულად განუითარებულიც.

მრავალი სიუვეტური კომპოზიციის მომცველი, შესამხნეველ დრმა ბქმა ნეენი ტაძრისა საგანგებო მნიშვნელოვნებით წარმოგვიდგენს ერთმანეთის მოპირდაპირედ ფართო რეგისტრად გაშლილ ორ კომპოზიციას: ჩრდილოეთით - „ჯოჯოხეთის წარმოტყუენას“, ხადაც, სხვათაგან განსხეეებით, ახლა უკვე, ასომთავრულით მონიშნული წარწერა „აღდგამა“ იკითხება, ხილთ სამსრეთით - „გვერდის განხილუას“ (იგივე „თომას დარწმუნება“) ანუ მოციქულთა მიმართ უკვე აღმდგარი და გამარჯვებული ღმერთის ხილუა-მოუღინებას. აღდგომის ხატება, როგორც ქრისტეს მოუღინების საბოლოო მიზნის განხორციელება, სახოენად აგვირგეინებს საკურთხეველში ღმრთისმშობლის დიდებასთან ერთად იკონოგრაფიულად გამახვილებულ, განკაცებისა და მსხვერპლის თეოლოგიურ დოგმას.

ორივე ხსენებული კომპოზიცია ფრიზისებრ არის გაშლილი; ორივე ფრანტაღურთა; ორივეგან ამკარად ნნდება კომპოზიციური ცენტრის გამახვილება და მის ორსავე მხარეს მოქცეული ფრთების წინასწორობა.

„ჯოჯოხეთის წარმოტყუენის“ სცენაში ასახული მაცხოვარი ნათების ორფერი სოლითაა მოცული, მსუბუქი მოძრაობით სამმუოთხედში შებრუნებული. ორივე ფეხით ქადესის დანგრეულ კარიბჭეს ებჯინება, მარჯვენათი ადამი ამოქეებს ქვის სწორკეთის ხარკოფაგიდან, მარცხენა ეუასთვის ნაუელთა. ორივე - ადამიც და ქეაც წელსეით ნანან. მათ გარშემო, ამ თემის მომცველ გვიანსაღლოლოგოსური ნიშნუებისთვის დამახასიათებლად, ერთმანეთის მიმართ სხეადასხეაგეარ მოძრაობაში ნნდებიან მეფე წინასწარმეტყუელი დაეთი, სოლომონი, წმინდა ითანე ნათლისმცემელი და სხვანი და სხვანი.

იგივე კომპოზიციური წეობა „გვერდის განხილვის“ სცენაშიც მოიხილება. „დახშული კარიბჭის“ წინ ხელაპერობილი ქრისტე დგას. იქვე წელში ძლიერად მოხრილი თომა მოციქულია ქრისტესკენ მიმართული, რომელიც მოხრილი თითით ეხება მის ფერდს. მათ ორსავე მხარეს მოციქულთა მოძრაეი ჯგუფია ფრიზისებრ განლაგებული - ექეს-ექესი როგორც ერთ, ისე მეორე მხარეს.

ფონი ორივე სცენისა თეთრანარევი ცისფერია. ამგეარ ფონსე რიგმული მონაცვლეობით ნნდებიან მოციქულთა სამოსის თბილი და ცივი ფერის დოკადური ლაქები: თეთრანარევი ღურჯი, სხეადასხეა სიძლიერის მოყეითალო და მოწითალო ოქრა და მხოლოდ ერთგან, მოხატულობის მხოლოდ მცირე მონაკვეთსე, უცხოდ იკითხება უკიდურესად გაღიაეებული მომწეანო ფერი.

ამ ორი, ბქმისეული საუფლო სცენის სოგადი აღწერითაც ნანს, გეიანბაღლოლოგოსთა მხატვრული შემოქმედებისთვის არცთე დამახასიათებლად, რაოდენ მარტიეია მათი კომპოზიციური ქარგა (ცენტრის გამახვილება, ფრთების შედარებითი

² ღმრთისმშობელთან ერთად წარმოდგენილი პირი ღმრთისა, ისეე და ისეე, შედარებით ადრეული დროის ძეგლებში იქებნება: XIII საუკუნის კახრეთისა და ამავე XIII საუკუნის მიწურულის კონცეისის ღმრთისმშობლის ტაძრის მოხატულობაში.

წინასწარობა). ეპოქისეული კი აქ უფრო მეტად ფიგურების მკვეთრი მოძრაობითა და ფერთა ხაზგასმულად რიტმული მონაკლებლობით არის წარმოსენილი.

ყოველი მომღეწო სცენა სეენს მოხატულობისა, თითქმის უცვლელად, ამგვარივე სქემითაა აგებული.

ბემის სელა როგორც ამ ორი სიუჟეტური კომპოზიციის მიმდებარე, ისე ცენტრალური ნაგის კამარის სამხრეთი და ჩრდილოეთი ფერდი მთლიანად ეთმობა ღმრთისმშობლის დაუჯდომელის („აკათისტოს“) ანუ „იბაკონისა“ და „იკოსნის“ მომცველ სცენებს²⁴ (ნახ. 2,4-5, სურ. 7). „აკათისტოს“ მთლიანი ციკლიდან კედლის ამ მონაკვეთზე მხოლოდ ექვსი სცენაა წარმოდგენილი. ორ თანაბარ რეგისტრად განლაგებული, თანაბარი სომის მომღეწო სცენები „ღმრთისმშობლის დაუჯდომელისა“ ცენტრალური ნაგის მოვლს სივრცულად გაგრძელება, ოღონდ ისტორიული თანამიმდევრობით, ერთმანეთის მომღეწოდ კი არა, არამედ შექიპრისპირებულნი – ერთმანეთის პირისპირ ნაწილდებიან ბემისა და კამარის ჩრდილოეთისა და სამხრეთ ფერდზე. რასაც მხატვრობის ამ მონაკვეთების აღქმის პრინციპში თავისებური დინამიკურობა შექმნის. საგულისხმოა ისიც, რომ დაუჯდომელის ჯიშის სახეობად წარმოდგენა სეენი ტაძრის მოხატულობაში ხარების სცენის, ღვთაებრივი სიტყვის განსხეულების წინასწარუწყებით კი არ იწყება (შესაბამისად პირველი და მეორე იკოსითა და მეორე კონდაკით), არამედ „აკათისტოს“ მესამე კონდაკის („ძალი მადლისა“) დასურათებით – კომპოზიციით, რომელიც უბიწოდ ნასახვის სიმბოლურ ხატებას წარმოგიდგენს. ამ თანამიმდევრობის „დარღვევით“ თავიდანვე ძირითადი მახეილი, რაც ტაძრის მთლიანი მოხატულობის არსებითი სასრისის ახსნისას კიდევ უფრო გამკლავდება, განდიდებული ღმრთისმშობლის სახეიმო წარდგინებასა გადატანისა.

1. „ძალი მადლისა“ [კონდაკი 3]. ბერძნული წარწერით: „ძალი უზენაესისა“²⁵

²⁴ ღმრთისმშობლის სასაღვობო-საგალობელის – ღმრთისმშობლის დაუჯდომელის (ბერძნ. „აკათისტოს“) შექმნის VII-VIII საუკუნეებში ვარაუდობენ. მისი ქართული თარგმანი ეკუთვნის XI საუკუნის უცნობ მთარგმნელს, რომელიც საგალობელს ბიზანტიულ მიმლოგრავს რომაზოზ მელოდოსს მიაწერს (ს. ყაუხჩიშვილი, ბერძნული ლიტურჯიკურის ისტორია, თბ., II, 1949, გვ. 429).

ნაწარმოების სიუჟეტური ქარგა შესაბამისი ნაწილით იხსნება („სეშთა მბრძოლისა ნემოსათს...“). ესაა ქალწული მარიამისადმი მიძღვნილი, შედარებით მოგვიანებით წარმოქმნილი სამაღლობელი ჯიშის, რომელიც ხაკლებად თუ უკავშირდება ნაწარმოების ძირითადი ტექსტის შინაარსს (ს. ყაუხჩიშვილი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 425). თვით ნაწარმოები თორმეტი დიდი (იკოსი) და თორმეტი მცირე (კონდაკი) სტროფისგან შედგება. ასე რომ იბაკონისა და იკოსთა საერთო რიცხვი, ბერძნული ანბანის ასოთა რაოდენობის შესატყვისად, ოცდაათია. აქედან 12 სტროფი ისტორიული თანამიმდევრობით წარმოგიდგენს ხარებიდან მიტქმალე განვითარებულ მოვლენებს, მომღეწო 12 სტროფი კი დოკმატიური ხასიათისაა, სადაც ღმრთისმშობლისა და მაცხოვრის ორმაგი ბუნების საიდუმლოს გამკლავებით, არსებითად, ხსნის ქრისტიანული ბუნებაა წარმოსენილი. უნდა ითქვას ისიც, რომ ყოველ იკოსს რეჟერენად გასდევს სადიდებელი სიტყვები: „გიხაროდენ სხალი უსკლო“, ხოლო კონდაკებს - „აღიდეკია“. იკოსთა სწორედ რომ ამ გარკვეული წესით განმეორებული სიტყვების, ამ თუ შეიძლება ითქვას, მისამღერის მემკვიდრით დაუჯდომელის მთელ ტექსტში ხატოვნად წინდება ხარების - ღვთაებრივი სიტყვის განკაცების სახარებისეული თემა. ღმრთისმშობლის სამაღლობო-საგალობელი დაუჯდომელის შაბათს იგალობება ცისკრად (დიდი მარხვის შეიდეულის შაბათს, ხარების დღესასწაულის დასაწყისში).

„აკათისტოს“ ტექსტი იხ. მაგ. „დაუჯდომელი უფროსად ქრისთეულისა დიდებულისა დუდოყლისა სეენისა ღმრთისმშობლისა და მარადის ქალწულისა მარიამისა“, დოცკიანი, ახალციხე, 1995, გვ. 123-136.

²⁵ „აკათისტოს“ სცენათა განმარტებით ბერძნულ წარწერათა ქართული თარგმანები მოტანილია თინათის ყაუხჩიშვილის დასახ. ნაშრომის მიხედვით.

წმინდა ქალწული ტახტზე სის. მის ორსავ მხარეს თითო ანგელოზი დგას, რომელთაც ღმრთისმშობლის ზურგს უკან მოქცეული, დიდი და ფართო სახეეული („ეკლესიასა შინა რისამე ოთხკუთხა გადასაფარებელი“) უკირაეთ სრულად გახსნილი სემოდან ქვემოთ.

2. „მხედველი წმინდა“ [კონდაკი 2]. ბერძნული წარწერით: „წმინდა ღმრთისმშობელი მხედველი“.

წმინდა ღმრთისმშობელი ტაძრის ფონსეა გამოხახული. ის ხელის დამახასიათებელი ვესტით სის მთაყარანგელოზის წინაშე. გაბრიელ მთაყარანგელოზი მარჯვენით აკურთხებს, მარცხენა ხელის მოძრაობა არ გაირჩევა.

3. „ანგელოზი წინამდგომი“ [იკოსი 1]. ბერძნული წარწერით: „ანგელოზი წინამდგომი“.

მოქმედება ქალაქის ფონსეა გაშლილი. წმინდა ღმრთისმშობელი ფეხზე მდგომია გამოსახული. სეციოთ გარდამოსული მთაყარანგელოზი ღმრთისმშობლის წინაშე დგას და მარჯვენით აკურთხებს. მარცხენა ხელის მოძრაობა მთაყარანგელოზისა აშკარად არ იკითხება.

4. „ცნობისა უცნაურისა“ [იკოსი 2] ბერძნული წარწერით: „უცნაურის ცნობა“ (სურ. 5)

მთაყარანგელოზი ტაძარში დგას და მარჯვენით სეცას მთანიშნებს. მარცხენაში შროშანის ტოტი უპერია. მის წინაშე წმინდა ქალწულია დახოქილი - ორივე ხელი მორხილების ნიშნად მკერდს უხვევია.

ბემაში ასახულ ამ ოთხ სცენათაგან პირველი, როგორც ითქვა, ანგელოზითა მიერ ღმრთისმშობლის, „ღვთაებისა და უტყუარებისა დამტყუარების“ განდიდებაა: ხოლო მომდევნო სამი - ხარების სცენის სიუჟეტური ვარიაციაა, სადაც განსაკუთრებით გამახვილებულია განკაცების თემა.

ბემიდან თხრობა ტაძრის კამარის სამხრეთ ფერდსე გადაინაცვლებს. პირველი მათ შორის მესამე იკოსია.

5. „მქონებელი ღვთის-შემწენარებლისა“ [იკოსი 3].

ტაძრის ფონსე ერთმანეთს ხედებიან და ერთმანეთს ესაუბრებიან წმინდა მარიამი და წმინდა ელისაბედი.

6. „ღვლვისა შინაგან მქონებელი“ [კონდაკი 4] (სურ. 6).

მოქმედება ინტერიერშია გაშლილი. წმინდა მარიამი იოსების წინაშე დგას. იოსებს მარჯვენა წმინდა მარიამისკენ აქეს გაწედილი. მხერით კი - კამარის ცენტრში „ჯერის ამაღლების“ გასწერივ გამოსახული „ცის სფეროს ამაღლების“ კომპოზიციისკენ არის მიმართული.

7. „ესმა მწვემსთა“ [იკოსი 4]. ბერძნული წარწერით: „ესმა მწვემსთა (ანგელოზთა მგალობელთა)“.

ეს იკოსი ისევე გამოხახება, როგორც მოგვთა თაყვანისცემის გარეშე წარმოდგენილი „შობა უფლისა“. მოხატულობის ამ მონაკვეთის დაწიანების მიუხედავად, ნახს მთების სილუეტები; წილი და ბაგის ბინადარნი; წმინდა ღმრთისმშობლისა და იოსების ფრაგმენტულად შემორჩენილი ფიგურები. კომპოზიციის მარცხენა ფრთასე ორი მწვემის ფიგურაც გაირჩევა.

8. „ღმრთიუმეაღლისა ვარსკელავისა“ [კონდაკი 5]. ბერძნული წარწერით: „ღმრთიუმეაღლისა ვარსკელავისა (მხედველნი მოგუნი.....)“

სეციოთ გადმოდის უფლის ვარსკელავის სხივი, მის ქვეშ მთების ფონსე ამხედრებული მოგეები ვარსკელავს მთანიშნებენ ერთმანეთს.

9. „იხილეს ერმათა ქალდეველთა“ [იკოსი 5]. ბერძნული წარწერით: „იხილეს

ყრმათა ქალღეველთასა ხელთა 'ხელა ქალწულისათა'

წმინდა ქალწული მღვიმის წინ ზის, ხელთ ჩეილი უკერია. მის უკან იოსები დგას. მოგეები ძღვენს მიაერთმევენ მოელენილ ღვთის ძეს. მოგეთა მიერ ჩეილისადმი ძღვენის მირთმევა ხაზგასმულად ჩვენზე, დემონსტრაციულად მჭერეტულზეა გამიზნული.

10. „ქადაგ ღმერთშემოსილ-ქმნილნი“ [კონდაკი 6]. ბერძნული წარწერით: „ქადაგ ღმერთშემოსილ-ქმნილნი მოგუნი“

მსხეილი ხელით მოჩანს მოგეთა მასშტაბური, ბაბილონის ბჭესთან გეურდიგეურდ ფრონტალურად მდგომი სამი ფიგურა. რომელთაც ცალი ხელი ზეაწედილი აქეთ. მათ ორსავე მხარეს შედარებით მომცრო ორ-ორი თავაწეული ფიგურა დგას, რომლებიც მზერით ზეცისკენ არიან მიმართული.

მომღვენო მე-6 იკოსისა და მე-7 კონდაკის, მე-7 იკოსისა და მე-8 კონდაკის მომცველი ილუსტრაციები ბემის სამხრეთისა და ჩრდილოეთ ფერდზე, ზემოთ უკვე ნახსენები წესით, თანმიმდევრული შეპირისპირებითაა გამოსახული.

11. „გამობრწყინდა რა ეგვიპტეს“ [იკოსი 6]. ბერძნული წარწერით: „გამობრწყინდა რაი ეგვიპტეს შინა“.

წარმოდგენილი სცენა ისევეა გამოსახული, როგორც „ეგვიპტედ ლტოლვა“. ამხედრებული წმინდა ღმრთისმშობელი ჩეილით; ლტოლვილთ მეგზურად ანგელოზი მიუძღვება; იოსები, რომელსაც პატარა ხონია მხარზე გადებულ ჯოხზე აქვს ჩამოკიდებული, ფეხდაფეხ მისდევს სახედარს.

12. „ეგულებოდა რა სვიმეონს“ [კონდაკი 7]. ბერძნული წარწერით „მირქმა“.

წარმოდგენილი სცენა იმგვარადვეა წარმოდგენილი, როგორც „მირქმა“. კომპოზიციის ცენტრში წარმოდგენილია სალხინებელი, რომლის მარჯვნივ და მარცხნივ ორ-ორი ფიგურაა: ჯერ, მარჯვნივ - სვიმეონისკენ ხელგაწედილი ღმრთისმშობელი და მის უკან მდგომი იოსები; შემდეგ კი - ჩეილითურთ წინ გადახრილი სვიმეონი და მის უკან მდგომი ანა წინასწარმეტყველი. ანას გრაგნილზე ბერძნულად იკითხება: „ამ ყრმამ დაამტკიცა ცა და ღელამიწა [ახალი აგებული გუენუნა გამოჩნდა რაი ამგებელი]“.

13. „ახალი აღგებული“ [იკოსი 7].

წარმოდგენილი სცენა იმნაირადაა გადმოცემული, როგორც მაცხოვრის ამადლება. ნათების ზოლით გაბრწყინებულ მაცხოვარს ორი ანგელოზი აამაღლებს. ამაღლებულ მაცხოვარს თვალს მიაღვენებს მოციქულთა ჯგუფი.

14. „უცხოთა შობისა“ [კონდაკი 8].

აღსაყდრებული ჩეილელი ღმრთისმშობელი ღირს მამებთან ერთად არის გამოსახული. ღირს მამათა ერთი (მარჯვენა) ჯგუფი წმინდა ღმრთისმშობლისკენ ეედრებად არის მიმართული.

მომღვენო თხრობა ბემიდან ცენტრალური ნაეის კამარის სამხრეთისა და ჩრდილოეთ ფერდზე გადაინაცვლებს და იქვე გასრულდება.

15. „ყოულად იყო ქეუქანასა ხელა“ [იკოსი 8].

სცენა ტრადიციისამებრ ორ რეგისტრად არის გაშლილი: პირველი, ზედა რეგისტრი მაცხოვრის ამადლების კომპოზიციის მომცველია; მეორე რეგისტრი კი - ანგელოზთა დასს წარმოგვიდგენს ემანუილით.

16. „ყოველი ბუნება ანგელოზთა“ [კონდაკი 9]. ბერძნული წარწერით: „ყოველი სიბრძნე“.

მოების ფონზე ფრონტალურად წარმოდგენილი ანგელოზთა დანი სურათებით.

17 „რიტორთა მრავალ-ხმათა“ [იქოსი 9]. ბერძნული წარწერით: „რიტორთა მრავალთ“.

ამ იქოსის ამსახველი სცენა დრო-ჟამისაგან ყველაზე მეტად არის დაზიანებული. აქა-იქ რამდენიმე მამაკაცის ფიგურისა და მათი ქედების კონტურული მონახასი გაირსევა მხოლოდ (თინათის ყაუხნიშვილი მათ ბერებად მიიხსენეს).

18. „ცხოვრება რა სოფლისა“ [კონდაკი 10].

ბერძნული წარწერით: „ცხოვრებაჲ რაჲ სოფლისა იხებე (შემოქმედმან)“.

ქალაქის ფონზე კუროთხევად გაშლილი ორივე ხელით გამოსახული მაცხოვარი მოციქულთა ჯგუფით.

19. „სღუდე ხარ ქალწულთა“ [იქოსი 10]. ბერძნული წარწერით: „სღუდე ხარ ქალწულთა (ღმრთისმშობელი ქალწული)“.

ჩვილელი ღმრთისმშობელი მათეოდრებელ ქალწულთა ჯგუფთან ერთად არის წარმოდგენილი. ღმრთისმშობლის მეკრდთან გამოსახული მაცხოვარი ორივე ხელით აკუროთხებს წმინდა დედათა ჯგუფს.

20. „გალობა ყოველი იძლევის“ (კონდაკი 11). ბერძნული წარწერით: „გალობაჲ ყოველი იძლევის“.

ღრუბელთა ფონზე ფართოდ გაშლილი ორივე ხელით დგას მაკუროთხეველი მაცხოვარი. წინ საწიგნე უდგას, რომელსედაც საღუთო სჯულია გადაშლილი.

ღმრთისმშობლის დაუჯდომელის 24 სტროფის ილუსტრაციიდან ჩვენი ტაძრის ცენტრალური ნაიის ბემასა და კედელ-კამარებზე, როგორც დაუინახეთ, 20-ია წარმოდგენილი. ეს იმდენად დიდო და მნიშვნელოვანი ნაწილია მთლიანი მოხატულობისა, რომ საკუროთხეველის მხატვრობასთან ერთად, არსებითად განსაზღვრავს კიდეც ტაძრის ინტერიერის იდეურსა და, მეტიც, საბოლოო მხატვრულ სახეს.

ეს ციკლი მთლიან მოხატულობაში სხვა მხრივაც გამოირჩეულია: ჯერ ერთი – მეტად თუ ნაკლებად მაინც სურათოვნების პრინციპით აგებული, მსუბუქ ხასოვან წარმოებში მოქცეული სცენები ღმრთისმშობლის დაუჯდომელისა, ერთიანი დეკორატიული „ხალისის“ მხოლოდ შემადგენელ ნაწილებად კი არა, დამოუკიდებლადაც იკითხებიან (ამიტომაცაა ამ საკმაოდ მაღალი ცენტრალური კამარის ორსვე ფერდზე გაშლილი „აკათისტოს“ საგალობელთა ილუსტრაციები ასე თავისუფლად, ძალდაუტანებლად მოსახილველი). და მეორე - მთლიან მოხატულობაში ხსენებული ციკლის ილუსტრაციებს შედარებით მეტად გამოარჩევენ სხვა საუფლო სცენებში არც თუ ასეთი ინტენსივობით გამოყენებული მუქი მოწითალო ტერაკოტას სიჭარბით წარმოქმნილი, სახეიმოდ მკლერი ფერადოვნება.

„აკათისტოს“ პიმნის ილუსტრაციები ჩვენს სახეობის ხელოვნებაში მხოლოდ მოგვიანებით, XVI საუკუნეიდან არის ცნობილი - სამინიატურო ხელოვნების ძეგლებში შედარებით ფართოდ ასახული²⁶, ტაძართა მოხატულობაში კი მხოლოდ

²⁶ ღმრთისმშობლის დაუჯდომელის ე.წ. ორბულიანისეულ ნუსხას და მის ილუსტრაციებს, სადაც არა მხოლოდ კონკრეტული, სოკადი სახის მრავალი საეურადლებო საკითხიცაა აღმჩენი, საგანგებო წერილი უძღვნა ნინო გიორგობიანი: ღმრთისმშობლის დაუჯდომელის დასურათების ისტორიისათვის გვიანი შუა საუკუნეების საქართველოში. საქართველოს სიძველენი, 4-5, 2003, გვ. 237-258.

სამგან (ახალი შუამთის, გელათის მთავარი ტაძრისა და ხობის მოხატულობაში) წარმოდგენილი¹⁷. ამ სამთავან შედარებით გამოირსეული სწორედ რომ ხობის ტაძრის მოხატულობაა. სადაც შესრულების თუმიც თავისებურ; მაგრამ სხვათაგან არც თუ დიდად განსხვავებულ მხატვრულ მანერასთან ერთად. „აკათისტოს“ სტროფების ილუსტრაციები თითქმის სრული სახითაა წარმოდგენილი. ეს შემოთაც იქვეა - საგალობელთა 24 სტროფიდან აქ ხომ 20-ია სახვითად ასახული¹⁸.

„აკათისტოს“ საგალობელთა ეს ოცი სტროფი საუფლო დღესასწაულებს არა მხოლოდ მოთხსენიებს, ასურათებს კიდევ (ხარება იქნება ეს, შობა თუ მირქმა) და გასაგებია. ნეჩი ოსტატი ამ სცენებს ტაძრის მთლიან მოხატულობაში რომ აღარ უბრუნდება. მოხატულობის დანარსენი, ინტერიერის ცენტრალური სივრცის შედარებით მომცრო მონაკვეთები - ჩრდილოეთისა და სამხრეთ მკლაეთა კედელ-კამარები, ახლა უკვე, სამართლმადიდებლთა წმინდანთა ცალკეული გამოსახულებებისა და საუფლო ციკლის მომღვეწო სცენებისთვის არის განკუთვნილი.

სამხრეთი მკლაეთა სამხრეთ კედელზე (ნახ. 6, სურ. 4) სამი რეგისტრია: ზედა, რომელიც სარკმლის ორსავე მხარესაა გაშლილი, მრავალფიგურთა კომპოზიციას გადმოსცემს. მის ქვემოთ მედალიონთა მწკრივის მომცველი რეგისტრია წმინდანთა ნახევარფიგურებით. მათგან ორი - ევსტრატე და ავქსენტი, - სარკმლის მარცხნივ სწდება; სამიც - ევგენი, მარდარი და ორესტი მათ სამირისპიროდ. ბოლო, დამასრულებელი რეგისტრი ტაძრის ამ მონაკვეთის მოხატულობისა ჯერ

¹⁷ ახალი შუამთის ჯვართქან-გუმბათიანი ეკლესიის XVI საუკუნის მეორე ნახევრის მოხატულობაში „აკათისტოს“ თემა დახვედრით მკლაეთა კედელს სამ რეგისტრზე უნდა ყოფილიყო წარმოდგენილი. ამჟამად შემორჩენილია მხოლოდ სამი სცენა: „ღმრთისმშობლის თავიანისცემა“... „უბიწოდ მოსახევა“ (უკმანკილი ანგელოზთა შორის) და „მართამისა და ულისაბუდის შეხვედრა“.

¹⁸ აქვე თქმის ორი სცენა გელათის მთავარი ტაძრის XVI საუკუნის მეორე ნახევრის მოხატულობაშიც დასაყდელი კედელზეა გაშლილი - ცენტრალური სარკმლის ქვემოთ, გვირდოვიეროდ სიმეტრიულად წარმოდგენილი: „უცხისა შორისა მხილველი უცხო ვიქმნეთ სოფლისა“ და „ზღუდე ხარ ქალწულთა, ღმრთისმშობელა“. - იხ. ირ. მამათამიელი, ღმრთისმშობლის დაუჯდომელის პიშის ილუსტრაციები გელათის მონასტრის მთავარი ტაძრის მოხატულობაში. ივ. ჯავახიშვილის სახ. თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ხელნაწების ისტორიისა და თეორიის კათედრის სამკუთხური შრომების კრებული. 3, 2002, გვ. 57-62.

¹⁹ მკვლევართა ვარაუდით, სქემები, რომლებიც საფუძვლად დაედო „აკათისტოს“ ილუსტრაციებს IV-V საუკუნეების საიმპერატორო იკონოგრაფიიდან მომდინარეობს და მხოლოდ შუა საუკუნეების ხელნაწებში, არსებითად, XIII-XIV საუკუნეებიდან მოულოდნელად ფართოდ ასახვას. ეს ის საუკუნეებია, როდესაც დიტიურგია შესამჩნევ გაეყენება ახლანდელ სამართლმადიდებლთა სახვითი ხელნაწების სხვადასხვა დარგის ნიმუშებზე. სწორედ ამ პერიოდიდან სწდება ღმრთისმშობლის დაუჯდომელის დახურათებათა პირველი ნიმუშები (პანაგია ოღამისოტისა ულასონში - XIII საუკ. ბოლო მკითხველი, წმ. ნიკოლოზ ორფანოზის ეკლესია თესალონიკეში - XIV საუკ. დამღვეტი. პანტოკრატორის ეკლესია დენანაში - XIV საუკ. 40-იანი წლები და სხვა; მისკოვის საისტორიო მუსეუმისეული დაეითის XIV საუკ. 50-იანი და 60-იანი წლების ორი ხელნაწერი და სერბული დაეითი 1370-1395 წლებისა ღმრთისმშობლის დაუჯდომელის ილუსტრაციებით).

აკათისტოს გამოსახულებათა შესახებ: Ерминия или наставление в живописном искусстве составленное иеромонахом и живописцем Дионисием Фурнографистом. 1701-1783, Труды Киевской духовной академии. 1868, 1, გვ. 559-563. ამასთან: А. Панадопуло-Касрамева, Акафист. Византийский временник. 1903, 10; მისივე, О настоящем положении вопроса об Акафисте, იქვე. 1910, 25.

T. Velmans, Une illustration inédite de l'Acathiste et l'iconographie des hymnes liturgiques à Byzance. Cahiers Archéologiques. XII, 1972.

В. Джурнич, Византиске фрејске у Бугославију, Београд, 1975.

J. Lafontaine-Dosoguc, Les cycles de la Vierge dans l'église de Decani, Enfance. Dormition et Akathiste. Decani et l'art Byzantion an Milieu du XIV siècle, Београд, 1980.

მასშტაბურად გამოსახულ, ცალკე მდგომ ფრონტალურ ფიგურას წარმოგიდგენს - იკონოგრაფიულად, ალბათ, წმ. იოანე ოქროპირს: შემდეგ კი, სარკმლის ქვემოთ, წელსუფით გამოსახულ, სამმუთხედში მობრუნებულ ღმრთისმშობელს ყრმით. ღმრთისმშობელისა და წმინდა მამის გამოსახულებათა შორის საკმაოდ უარყო არეა მოხატულობისა, სადაც აუცილებლად იყო რაღაც გამოსახული, მაგრამ დღეისათვის ეს მონაკვეთი ისეა დასიანებული, რომ შეუძლებელია მასზე რაიმეს თქმა. რაც შეეხება პირველ რეგისტრად ასახულ, სემოსხენებულ მრავალფიგურიან კომპოზიციას, ის თავიდან ერთ სცენად - „ამაღლებად“ იკითხება, მაგრამ დაკვირვებით ნახს, რომ „ამაღლება“ (ნათების სოლით გაბრწყინებული მაცხოვარი - მის ქვემოთ მისკენ მომართული თორმეტი ფიგურა, რომელთაგან მოციქული თერსიმეტია, ერთი კი - ღმრთისმშობელი) მხოლოდ სარკმლის მარცხნივაა გაშლილი. მარჯვნივ კი - ისევ მოციქულთა ჯგუფია, რომელთაც მაცხოვარი მიუძღვით. საეარაუდოდ, რადგან კომპოზიციის ეს მონაკვეთიც არაა პირვანდელი სახით შემორჩენილი - აქ, იქნებ, ამაღლებამდე ელუონის მთაზე მაცხოვრისა და მოციქულთა ღოცვა იყოს ასახული: სახარებისეული ეპიზოდი, რომელიც წინ უძღვის ამავე ელუონის მთიდან მაცხოვრის ზეცად ამაღლებას.

სახარებისეულ ეპიზოდთა თხრობა თანმიმდევრულად გრძელდება სამხრეთისავე მკლავის სხეადასხვა მონაკვეთზე - ჯერ კამარის ცენტრალურ არეზე (ნახ. 8, სურ. 9), სადაც ყოელისმპერობელის, სახარებითა და მაკურთხეველი მარჯვენით წარმოდგენილი, წელსემო ფიგურა ნიღება: შემდეგ კი - კამარის ორსავე ფერდზე: მარცხნივ „ღმრთისმშობლის მიძინება“ ანგელოზის მიერ იოფანესათვის ხელების დაჭრის ეპიზოდით, ხოლო საპირისპირო, მარჯვენა ფერდზე „ტაძრად მიყვანება“ - თხრობითობით გამორჩეული კომპოზიცია იერუსალიმელ ქაღწულთა გუნდით, ანასა და იოაკიმეს ფიგურებით, წმიდათა-წმიდაზე ანგელოზის მიერ მარიამის გამოკვებითა და სხვა ამ რიგისავე იკონოგრაფიული დეტალებით.

მოხატულობა ინტერიერის ამ მონაკვეთზე საბჯენ თაღებსაც შემორჩა: სამხრეთ-აღმოსავლეთით წმინდანების კოხმანისა და პანტელეიმონის მთლიანი ფიგურებია წარმოდგენილი, სამხრეთ-დასავლეთით კი - დამიანესა და, ალბათ, პანტელეიმონის მასწავლებლის ერმოლაოსისა. რაც შეეხება სამხრეთი მხარის კილასტრას - მოხატულობა მის აღმოსავლეთ მონაკვეთზე იკითხება მხოლოდ: იესო ქრისტე აქ ისეა გადმოცემული როგორც მღვდელმთავარი (არქიეპისკოპოსი) დიდი.

რამდენიმე სიუჟეტურ კომპოზიციას სრდილოეთი მკლავის მოხატულობაც გვთავაზობს (ნახ. 7), ოღონდ კედლის სიბრტყეზე მათი განლაგება, სამხრეთ მკლავთან შედარებით, სხვაგვარადაა მოაზრებული.

სარკმლის თავზე ძველადთქმისეული სამი ყრმა გამოისახება ანგელოზით, ბერძნული თანამდევით წარწერით - „წმ. ანანია“, „წმ. აზარია“, „წმ. მისაელ“. წელსემოთ წარმოდგენილი, სამივე ფრონტალურად ნახს, მათ მარჯვნივ და მარცხნივ, სრდილოეთი კედლის აღმოსავლეთ მონაკვეთზე „ჯვარზე მიმსჭვალვის“ შედარებით იშვიათი იკონოგრაფიული ვერსიით წარმოდგენილი კომპოზიცია იკითხება: დასავლეთით კი - „გარდამოხსნა“ - მრავალფიგურიანი სცენა, მასში მონაწილე ყველა ძირითადი პერსონაჟით (ფრაგმენტულად შემორჩენილი ბერძნული წარწერა სცენისა ასე იკითხება: „შთასულა“). მათ ქვემოთ კიდევ ერთი რეგისტრია ვიწროდ გაშლილი, სადაც წმინდა არმენაკს შეგრაგნილი მაცხოვარია გამოსახული. კარის თავზე, ლუნეტში მსხვილი ხედით ნიღება ფრთოსანი წმ. იოანე ნათლისმცემელი - გვიან შუა საუკუნეებში წარმოიხეილი სახე „წმინდა იოანე წინამორბედი ანგელოზი უდაბნოსა“. მკერეტელზე მხერით მომართულ წმინდანს ხელთ გაშლილი გრაგნილი უჭირავს ბერძნული წარწერით: „აჰა (კრავი ღმრთისად)“; იოანე, 1, 29. წმ. იოანე ნათლისმცემელი ცენტრალური ნაგის კამარაზეც არის ასახული, ოღონდ ამ შემთხვევაში ღანკანზე

დასველებული თავისივე მოჭრილი თავითაა წარმოდგენილი.

წრდილოეთი მკლავის კამარის ორსავე ფერდზე (ნახ. 8) ორი სიუჟეტური კომპოზიციაა ენების ციკლიდან; აღმოსავლეთით „ჯვარცმა“ (ბერძნული წარწერით; „იესო ნაწარვეელი მეუფე პურიათა“ და „ჯვარცმა ქრისტესი“) დასავლეთით - „საფლავად დადება“ (ბერძნული წარწერით; „საფლავთან ტირილი“). საგულისხმო აქ ისაა, რომ ნიკოდიმოსი ზურგზე მოკიდებული კიბით აქ არის გამოსახული და არა, როგორც სვეტლებრივ ხდება ხოლმე, „გარდამოხსნის“ სცენაში⁷.

ამ ორი სცენის შუაშია მოხაკეთსე ფართოდ შარავანდმოსილი ფიგურა იკითხება მაცხოვარისა - ბერძნული წარწერით: „თქვენთან (არს) დიდისა განზრახვისა ანგელოზის“ (ესაია 9,6). არშოასაყთო გაშლილი ბერძნული წარწერა კამარის ამ ცენტრალური ფიგურის ზემო რეგისტრის გამმოჯნაე სოლსაც დაუყუება. წარწერა ასე იკითხება: „ადამიანის ცხოვრების დარაჯი“.

ტაძრის ცენტრალური ნაწიის დასავლეთი კედელი მთლიანად უკლენება „განკითხვის დღის“ ამსახველ კომპოზიციას (ნახ. 3, სურ. 3). ამ მასშტაბურად გაშლილი სცენიდან ამჟამად არც თუ სრულად იკითხება კამარის ცენტრალური ნაწილი „ვის შეგრაგნის“ ეპისოდით. შედარებით უკეთ გაიჩნევა მოხატულობის ძირითადი მოხაკეთი - მოაქარანგელოზთა დასით გარშემორტყმული მაცხოვრის, ღმრთისმშობელისა და წმინდა იოანე ნათლისმცემლის მაცედრებელი ფიგურებითა და სეტიმასის მომცველი კომპოზიციით („საყდარი განმსადებელი“ ორსავე მხრიდან სამ-სამი მოაქარანგელოზითაა წარმოდგენილი, ქვედა მოხაკეთსე კი ადამისა და ექას ფართომარავანდმოსილი წელსემო ფიგურებია ასახული). სცენის დასიანების მოუხედავად ნანს, რომ აქ ორი თუ სამი სხვადასხვა დროის მხატვრობის კვალია შერჩენილი, რომელთაგან XVII საუკუნისა, ადბათ, ყველაზე მცირეა, შედარებით ძველად შესამჩნევი. თუმცა ნენიციის არსებითი ამ შესიხევეაში მინც ისაა, ტრადიციისამებრ დასავლეთ კედელზე გამოსატყული „განკითხვის დღე“, როგორც დაეინახავთ, ორგანულად რომ არის მოქცეული XVII საუკუნის მთლიან იკონოგრაფიულ ნანაფიქრში⁸.

აქვე, დასავლეთი მკლავის ორ მოპირდაპირე კედელზე სადღესასწაული ციკლის ორი სცენაა ფართოდ გაშლილი: სამხრეთით - „ყურისცვალება“, ხოლო წრდილოეთით - „სულიწმინდის მოფენა“, რითაც „სრულ იქმნა“ ხობის ტაძრის XVII

⁷ ჯვარცმელის ვერსი შესვარი ნიკოდიმოსის „გარდამოხსნის“ სცენის ამ აკვადრებული მოსაწილის განიხნა „საფლავად დადების“ სცენაში არ უნდა გაგოკორდეს ნიკოდიმოსის ზურგს მოკედლებული კიბე ხომ ისე უნდა გაევიკოთ, როგორც შესიანება მკლავთქმისეული თაკობის კიბისა. ამიტომაც მას ორივე სცენაში ერთნაირი დატვირთვა შეიძლება აქონდეს - შედარებით მეტად, იქნებ, მასც „საფლავად დადების“ სცენაში, რადგან „გარდამოხსნაში“ თავად გოლგოთის ჯვარი მოქმედებს, აქ კი კიბე, აღდგომის ხატების გასამსაყრებლად, ისე აღიქმება, როგორც ადამის მიერ დაკარგული, ზეცად აღმაკეთებული გზის გაკვადლის წინასახე.

⁸ ხობის ტაძრის XVII საუკუნის მთლიანი მოხატულობიდან დასავლეთი კედლის მრავალფიგურაიან კომპოზიციას თინათის კირსადღასის შენიშნით „ნათული მჭახე ფერები და მშრალი მკვეთრი ნახატი გამოარჩევს“ („XIII საუკუნის შურგილ დადიანის ღრთინდელი მხატვრობა ხობში“, ხელნაწერი). სხვათაგან იგი სხვა მხრითაც გამოჩნეულია - კომპოზიციური წყობით, ფიგურების პროპორციებით; ხოლო რამდენიმეგან დასუშავებითა და ტიპაჟითაც კი, თავიდაზე ნანს, ეს მხატვრობა XVII საუკუნისეული რომ არ არის - შედარებით ადრეულია, იქნებ, სულაც, ნენი მონუმენტური მხატვრობის ისტორიის უკეთესი პერიოდისა. ოდინდ ისიც ხომ არის, ყურების სიმჭახე და მკვეთრი ნახატის სიმშრალე რამდენადმე ადრეული მხატვრობის მოგვიანო პერიოდში განახლებასა და გაკეთებებაზე რომ უნდა მიუთითებდეს. იგივეს უნდა მიანიშნებდეს მღველმთავრის სამოსის ფრაგმენტული ნახატი, რომელიც კომპოზიციის მარცხენა მოხაკეთსაა შემორჩენილი; ასომთავრულის გვიანი საუკუნეებისთვის დამახასიათებელი ძალუოგრაფიით გამოსახული რამდენიმე ასო-ნიშანი; კედლის თაღს მყოლებული ორნამენტული ზოლი, რომლითაც უდიერად იკვეთება ზედა რიგის ანგელოზთა თავები და სხვა. აქ, როგორც ნანს, ბევრი ისეთი სხვაც არის გახარკვეუი, რაც მხოლოდ საგანგებო კულევის შედეგად უნდა გამოუღინდეს.

საუკუნის მოხატულობა.

კელელთა მოხატულობა თუქ კა იმ ორმა აფსიდიანმა საღვთმშავეს შემოგვინახა, რომლებიც იმეამინდელ ფეოდალთა სახლის წყურთა სულის მოსახსენიებულ სამლოცველო კაპელებად იყო გამოსხული, მაგრამ ეს მოხატულობა სერულე მოხილეთაც ჩანს, რომ გვიანია - აშკარად XVIII საუკუნისა. მისი იკონოგრაფიული პროგრამაც დამოუკიდებლად არის მოასრებელი, რითაც უკვე საბოლოოდ ემიჯნება XVII საუკუნის შემოსხენებულ მოხატულობას¹¹.

ტაძრის ძირითადი სიერცის მომცველი მოხატულობის აღწერით ჩანს, რომ შინაარსობრივად ის თუმცა საკმაოდ რთულად არის შედგენილი, მაგრამ თვით იკონოგრაფიული პროგრამა ღმრთისმშობლისადმი მიძღვნილ ტაძარში, ძირითადად, ღმრთისმშობლის არსებითაა განსაზღვრული: ყოველი სიუჟეტური კომპოზიცია ან ღმრთისმშობლის ცხოვრების რომელიმე ეპიზოდს ასახავს უშუალოდ, ან სცენის სიუჟეტური ქარგის განვითარება ხდება ღმრთისმშობლის მონაწილეობით ანდა დედა ღმრთისაა სცენის სასრისის განმსაზღვრელი.

საკურთხეულის კონქი ორ მთავარანგელოზს შორის წელიწად ღმრთისმშობელს

¹¹ საკურთხეულის მიძღვარე ამ ორი აფსიდიანი საღვთმშავეს მოხატულობა ასე წარმოგვიდგება:

სამხრეთ-აღმოსავლეთით განთავსებული კაპელის კონქისმიერი კომპოზიცია საკურთხეული ეესტით ჩვენსკენ, მკერტელისკენ მომართულ ეემანუელს წარმოგვიდგენს (მის გამწილ წიგნსე ფრაგმენტულად წარწერა გაირჩევა: „...მე...ურ...თე დი...მეწირ... აღმთგვიყვანე ქეუქით გეკერე...“). სარკმლის ორსაე მხარეს თითო მთავარანგელოზი დგას - გაბრიელი დაბარემით, მიქაელს კი - მარცხენა ხელი წელსე შემორტეძულ მახეილსე უდევს. ორიეე მთავარანგელოზს სფერო უჭირავს ეემანუელისკენ გაწვდილი ხელით.

მათ გვერდით ორი მეფე წინასწარმეტყველია გამოსახული გრძელი გრავნილებით. დაეთის გრავნილსე იკითხება: „მოდიოთ და იხილეთ საქმენი დეთისა“, სოლომონთან „სიბრძნე უეუარან უეუალს წმინდანი“ გქუელითა და... მისა...“ მოხატულია ქედა რეგისტრიც, სადაც ერთმანეთის გვერდგვერდ მცირე ინტერვალით გამოსახული ხუთი სერაბიმი იკითხება.

ბუმა „ძეული დეთათა-ს“ მრავალეფიგურიანი კომპოზიციით წარმოგვიდგება. ცენტრში წელსეშემოთ გამოსახული საკურთხეული თეთა „ძეული დეთათა“ გამოსახება ჯერული, აქროსეფერი შარავანდით, მარცხენაში კოსმოსის დეთიური სიმბოლო - ჯერით დაგვირგვინებული სფერო უჭირავს მზის, მთუარისა და ეარსკედეაეების გამოსახულებით. მოყუითალო აქრით დაეყრილი სფერო მკერდთან უნანს, რომელსედაც სელიწმინდაა მტრუდის სახით გამოსახული. ძეული დეთათათს ნათებას ოთხზის გამეორებული ტექსტი დაუეება გარშემო: „წმინდა არს...“ ცენტრის ორსაე მხარეს, კამარის მარცხენა და მარჯვენა ფრთაზე პროფილში. საშემოთხელსა და ახეასში გამოსახულ ანგელრსთა გუნდია უცნაური თავსაბურაეებით. რამდენიმე მათგანი გვირგვინოსანია.

ბემის საბჯენ თაღზე - მარცხნიე და მარჯენიე - ორი წინასწარმეტყველი - მოსე და აარონი ჩნდებიან. მოსეს სეცის გახსნილი სეგმენტიდან გამოწვდილი მარჯვენა სჯულის კანონს აწედის. გრავნილსე იკითხება: „და შეიყვარო უეუალო“.

სრდილო-აღმოსავლეთით განთავსებული კაპელის საკურთხეულის კონქში ოთხხატელი - ქრისტეა („უეუალი ძალთათ“) მახარებელითა სიმბოლოებს შორის. მაცხოვარი წელსეშემოთ გამოსახება, მარჯვენით აკურთხებს, მარცხენაში მოოკვილი სახარება უჭირავს. შარავანდის ჯერის მკლაეთა შორის მრავალი სხივია გამწილი. ქრისტეს სახის იკონოგრაფია უჩეულოა.

კონქის ქანობსე თითო წინასწარმეტყველია: ესაია და ეზეკიელი. ორიეე სამმეთიხედში დგას, ორიეეს ხელთ ძირს დაშეებული, გახსნილი გრავნილი უჭირავს. ორიეე წვეროსანია, შთამბეჭდავად წარმოდგენილი.

მეორე რეგისტრად ეკლესიის მამები ყოფილან გამოსახული. ჩანს, რომ ცენტრალური სარკმლის მარცხნიე და მარჯენიე მდგომნი ფრთხალურად უჩნდა ყოფილიყენენ წარმოდგენილნი. მათ გვერდით მდგომნი კი - სამმეთიხედში. რამდენიმე ფრაგმენტული წარწერა ასე იკითხება: „ეგნატე ღმერთშემოსილი“, „...ზარე“ „წ-ე იოანე მოწეალე...“

ამ კაპელიდან საკურთხეულში შესასელებლ ტიმანის თაესე „ღმრთისმშობელი ძედატიტერა“ გამოსახება.

წარმოგიდგენს. კონქის ქვემოთ ღმრთისმშობლისადმი ანგელოზთა მსახურება-თაყუანისცემა ასახული. საკურთხეველის ბემის უმეტესი ნაწილი და მთავარი ცენტრალური სიერცხე ინტერიერისა თითქმის მთლიანად უამობა – ღმრთისმშობლისადმი მიძღვნილ სამადლობელ-საგალობელთა ამსახველ სცენებს.

დასაუფლოთი კედელი „განკითხვის დღეს“ წარმოგიდგენს, სადაც ღმრთისმშობლის მნიშვნელოვნებით გამოჩნეული ფიგურა კომპოზიციის იმ ზედა, ცენტრალურ ნაწილში წნდება, რომელიც „ვედრებად“ არის მოაზრებული. ქვემოთ კი, ამავე კომპოზიციის ქვედა მონაკვეთზე ეურადღებას იძურობს პირველი ადამიანების დიდრონი შარაქანდებით წარმოადგენილი ფიგურებიც – ისინი, ამდენად, უკვე დახსნილი არიან. განკაცების ძალით ცხოვნიებულნი, რაც ღმრთისმშობლის, „ახალი ევას“, მეოხებით მოხდა.

დასაუფლოთი მკლავის სამსრეთ და სრდილოეთ კედელთა ქვედა რეგისტრების სცენათაგან ერთი „ფურისცელება“, მეორე – „სულიწმიდის მოყენა“. ფურისცელება ქრისტეს როგორც ღმრთიების, ისე მისი კაცების მანიფესტებულია. სულიწმიდის მოყენა - მიწიერი ეკლესიის დაფუძნებაა. ეკლესია კი, როგორც ქრისტეს სხეული გაიგებებულა ღმრთისმშობელთან (ღმრთისმშობელი სახეა ეკლესიისა).

სამსრეთი მკლავის კედელ-კამარათა სამი სიუჟეტური კომპოზიციიდან ორი უმჯავლოდ ღმრთისმშობლის ცხოვრების ციკლიდანაა აღებული, ერთიც იმ საუფლო სცენას ეთმობა, რომლის მონაწილაც ღმრთისმშობელია.

სრდილოეთი მკლავის მოხატულობა ენების ციკლს გადმოსცემს. გამოსახულია ის სიუჟეტური კომპოზიციები, რომლებიც ღმრთისმშობლის მონაწილეობით ვითარდება და სადაც ხრულად ელინდება მაცხოვრის კაცებრივი ბუნება. განკაცების გზით აღსრულებულ აღდგომას წარმოგიდგენს საკურთხეველის ბემის ორი საუფლო სცენაც. ეს ნიშნავს, რომ აქ ხაზგასმულია ღმრთისმშობლის განკაცების იდეა - განკაცებით აღსრულებული ხსნა ცოცხეთ დაცემულია. ხსნა კი შეუძლებელი იქნებოდა თუ არა ღმრთისა, რომლის მეოხებითაც ღმრთისმშობელი გარდაამოხდა ზეციდან მიწად („ხელისაგან წმიდისა და მართამისაგან ქალწულისა“).

დასახრულ, ღმრთისმშობლისაგან განუყოფელი ხსნის ქრისტიანული იდეა კიდევ ერთხელ და, ამჯერად, შეიძლება ითქვას, სრულიად ორიგინალურად არის ასახული დარბაზის კამარის კეხზე (ნახ. 2, სურ. 8). ამ ოთხი სიმბოლური გამოსახულებიდან მახსტაბით გამოჩნეული „ფურის ამადლება“ (ღმრთისმშობლის დიდებით გარდასახული კონქისი), რომელსაც თანმიმდევრულად ენაცვლება „სფეროს ამადლება“ (იგივე „ცანი“ – კახშიური ხისაგის სიმბოლო), წმინდა იოანე ნათლისმცემლის გამოსახულება დანკანსზე დასვენებული თავისივე თავით (ადამიანური მსხვერპლის დიდების სიმბოლო) და კანგისფერნარევი წითლით აფურადებული, ფართოდ შეწყვილებული ხაზით დატანილი კუთხეზე შეყენებული კეადრატი (უფლისაგან გამოხსნილი, გამოსყიდული მიწის სიმბოლური გამოსახულება). „ცანიც“ და მიწის აღმნიშვნელი კეადრატიც გახსნილია – ორივე ერთი და იგივე ორნამენტული არშიით გადაკეთ-თილი. ორნამენტული არშია, ორივეგან, ისეთი კაშკაშა ფერთაა შესრულებული, რომ, ნებაუნებურად, ზეციდან გარდამოსული სხივის ასოციაციას იწვევს. ხომ არ შეიძლება ნათების ამგვარი ხატება, ნათლისღებისას ზეცის გახსნისა და ნათლის მოყენის დაკონიურ იკონოგრაფიულ მიზნებად ეიგულისხმოდ². მით უმეტეს, რომ

² ცის გამოსახულება („ცანი“) დაკავშირებულია ღმრთის ხილვის სცენებთან. უფალი, რომელიც ცის მიღმა მხოლოდ ცის გახსნით ხდება ხილული. Lexikon der christlichen Ikonographie. B. 2. Rom, Freiburg, Basel, Wien. 1994. გვ. 695.

„ნათლითა შენითა ეიხილეთ სენ ნათლდ“. ფსალმუნი 35.2. „მოხედე განათლებად ყოველთა გამოჩინებითა შენითა“. იამბიკონი გაცხადებისანი, გვ. 642.

მათ შორის წმინდა იოანე ნათლისმცემლის გამოსახულებაა წარმოდგენილი.

ასე რომ, ღმრთისმშობლის სახელზე წარმოქმნილ მხატვრობაში ასახულია არა მხოლოდ ღმრთისმშობლის „აკათისტო“ - „იბაკონი“ და „იკონი“, არამედ შერჩეულია ის საუფლო სცენებიც, სადაც დედა ღმრთისა განდიდებულია, როგორც მხსნელი და მეოხი, - შემაურთებელი სეცასა და კაცთა მოდგმას შორის („მარიამ მხოლოდ ხიდი ღმრთისა მომართ მოსულისაა“).

მხატვრობის დეკორატიული ხასიათის მიუხედავად, მაღიან მოხატულობაში აშკარად გამოკვეთილია ძირითადი იკონოგრაფიული იდეის მომცველი შინაარსობრივი მახეილები. ტაძრის თავისებურად მოაზრებული ინტერიერის შესაბამისად, მხატვრობაც - მასში ასახულ სცენებში დატეული აზრის თანმიმდევრული განვითარებით, ძირითად თეოლოგიურ საზრისზე მრეელის ყურადღების გასამახვილებლად - ხაზგასმულად მიმართულია ჯერ გრძივი ღერძისკენ, შემდეგ კი განივად გაშლილი უბეებისკენ. კამარის მოხატულობის დასაყლეითიდან აღმოსაყლეთით მიმართული შუანა რეგისტრი (გახსნილი სეცის სეგმენტი, წმ. იოანე ნათლისმცემელი, სფეროს ამადლება ანგელოზთა მიერ, ჯერის ამადლება), თუ შეიმლება ითქვას, ხიდივით უკაეშირდება საკონქო კომპოზიციას - ღმრთისმშობლის ხატებას. ამ „ღერძულობას“, ამ აშკარად გამოკვეთილ ცენტრულობას გარკვეულ დინამიკურობას ანიჭებს გვერდითი ორიენტირები - სამხრეთისა და ჩრდილოეთი უბეების კამარის ცენტრში გამოსახული, მასშტაბურობით გამორჩეული „ხატებანი“: „კანტოკრატორი“ (სამხრეთით) და „ლიდისა ზრახვის ანგელოზი“ (ჩრდილოეთით).

ხობის ეკლესიის მოხატულობის იკონოგრაფიული პროგრამა, მართალია, მეტად თავისებურად არის მოაზრებული. მაგრამ ისე, რომ მის არცერთ მონაკვეთზე არ დაირღვეს მართლმადიდებელი ეკლესიის წიადში შემუშაებული დეკორის ერთიანი სისტემა.

სცენებზე დაკვირვებით ჩანს, რომ საუფლო ციკლის ამსახველი კომპოზიციები არსებითად ტრადიციული იკონოგრაფიული სქემითაა წარმოდგენილი. მათში დაკლდეული ის დროისმიერი ცელილებები, რომლებიც აქა-იქ შემოგვხვდა იმდენად უმნიშვნელოა, რომ ოდნავადაც ვერ ცელის მოხატულობის ძირითად შინაარსობრივ ქარგას. საგანგებოდ გამოსაყოფი მხოლოდ ის ნაკლებტრადიციული გამოსახულებებია, რომლებიც კედლის მხატვრობის მოგვიანო ნიმუშებშია შედარებით ფართოდ წარმოსჩენილი.

ერთი ასეთია წმინდა ნათლისმცემლისა და წინამორბედის იოანეს უდაბნოს ანგელოზად მოწვდილი გამოსახულება. ამ წმინდანის ნაკლებტრადიციული, მხოლოდ გვიანი საუკუნეების სახით ხელოვნებაში შენიშნული ხატება ორგან ჩნდება ჩვენს მოხატულობაში. ორივეგან იგი ფრთოსანია - ანგელოზის ფრთებით გამოსახული, ოღონდ თუ ერთგან, ცენტრალური ნაყის კამარის კეხზე, დანკანზე დასეყნებული თავისივე მოკვეთილი თავითაა წარმოდგენილი, მეორეგან, ჩრდილოეთი კედლის ნამკეტ კედელზე, ფართოდ გაშლილი გრაგნილითა და ზეადმართული მარჯვენით.

წმინდა იოანე წინამორბედის ამგვარ გამოსახულებას „საფუძელად უღვეს შეხედულება წმინდა იოანეს აღამიანთა ჩვეულებრივ არსებობას აღმატებულსა და ანგელოზებრივ ყოფას მიმსგავსებულ ცხოვრებაზე“¹¹, მეტიც - აქ სიტყვა-სიტყვით, პირდაპირი მნიშვნელობითაა გაგებული მაღაქია წინასწარმეტყველის მიერ თქმული: „აჲ, მოეყლენ ჩემს ანგელოზს და გაამსადებს გზას ჩემს წინაშე; უეცრად მოეა თავის ტაძარში უფალი, რომელსაც თქვენ ეძიებთ, და აღთქმის ანგელოზი, რომელიც

¹¹ ქართული სახელოვნებათმცოდნეო ტერმინოლოგიის მასალები, IV. ლიტერატურა და ხელოვნება, 4. 1998, გვ. 106.

ცხერთ. ასა მადის, ამბობს საბაით უყვადი“ (3.6). უყვლის ანგელოზის მოვლინების ძველადღაქმისეული წინასწარუწყება ახალ აღთქმაში მახარებელთა მათესა და მარკოზის მიერ წმ. იოანე ნათლისმცემლის სახით არის გაცხადებული: „რადგან ეს არის იგი, ეისთვისაც დაიწერა: ასა, მე ეგზაენი ნემს ანგელოზს შენს წინაშე, რომელიც განამზადებს შენს გზას შესწავ წინაშე“ (მათე 11, 10; მარკოზ 1, 2).

წმინდა იოანე ნათლისმცემელი არა მარტო განმზადებელია უყვლის გზისა, არამედ იდეალური მეუღაბნოე ასკეტიც, ამიტომაც თრგზის გამოისახება თაეიდანეე სამონახტრო კომპლექსად გამოწნიელ ხობის ტაძრის XVII საუკუნის მოხატულობაში. თუ ერთგან ნათლისმცემლის მოკეუთილი თაეით გამოისახვა ხაზგასმულად მოუთითებს მის მოწამებრიე აღსახრულს, მეორეგან - ენების ციკლისკენ მიმართული მარჯუენითა და გრაგნილით გადმოცემული - მაცრედ, ტარიგის მოვლინების მაუწყებულ ხატებად არის დაჩახული.

წმინდა იოანე ნათლისმცემლის უღაბნოს ანგელოზად წარმოდგენა თუშცა XIII საუკუნესიეეე დაძოწმებული, მაგრამ შეღარებით ფართოდ მხოლოდ პოსტბისანტოური კერიოდის ხატწერულსა თუ კედლის მხატვრობის სხეადასხვა რიგის ძეგლებშია ასახული. ამ მხრიე მრავალი მაგალითის მოტანა შეიძლება (ათენის XVII საუკუნის ცნობილი ხატი; ამბეე საუკუნის სერბული ხატი; ზომებით გამორსეული, XVII საუკუნის პარეულ ნახეეარში შესრულებული ხატი თრაკიიდან; XVIII საუკუნის ხატი თბილისის ხელთეეების მეხეუმიდან და სხეა)⁴. აქ ეყულგან დაკანონებული სახით ნნდება წმინდანის იკონოგრაფია: ასკეტური სახე, განეიილი თმა-წეერი, დაშეებული ფროები (აუციოდებლად თქრასურად დაფერილი), ბეწვიანი ტყაეის მოსასხამი, გაშლილი გრაგნილი, რომელსეეაც მისიეე სიტყეები იკითხება მათეს სახარებიდან: „მოსინაიეო, ეისთდან მოახლოედა ცათა სასეუეეეული“ (3.2). სხეაობა მხოლოდ მის ატრიბუტშია - ის ან თასია, ან კათხა, ან ჩიეარა, ანდა სამირონე შუშა.

წმინდა იოანე ნათლისმცემელი ამგეარიეე იკონოგრაფიით სეენი მხატვრობის თანადროულ, საკერალეშის მცირე დარბასული ეედესის მოხატულობაშიც ნანს. წმინდანი აქაც კამარის ცენტრალურ მონაკეუთსე და აქაც მსხვილი ხედითაა მოცემული: აქაც წელსეშით, დანკანსე დასეენებული თაეისიეე მოკეუთილი თაეით გამოისახება და, რაც მთაეარია, ეოედისმკერობელ მაცხოვართან ერთად არის წარმოდგენილი: თუ წმინდანის ფიგურას კამარის ცენტრალური მონაკეუთის მარჯუენა ფერი აქეს დათმობილი, პანტოკრატორს საპირისპირო, მარცხენა ფრთა. ეს საგულისხმია, რადგან ხობის ტაძრის ცენტრალური ნაეის კამარის ეესზე თაეისიეე მოკეუთილი თაეით უღაბნოს ანგელოზად წარმოდგენილ ნათლისმცემლის გვერდით გამოისახულია ქრისტიანობის ტრიუმფის სიმბოლო - „ჯერის ამადლება“. „ქრისტე ეოედისმკერობელი“ კი სრდილოეთი მკლავის კამარის ცენტრალურ მონაკეუთსე ნნდება, რითაც გარკეეული იდეური დატეირთეით ეპასუხება სამხრეთ მკლავსე განთაეებულ, ენების ციკლში ნაროულსა და ზუსტად ამგეარსაეე ადგილსე. ამგეარიეე მასშტაბით გადმოცემულ „დიდისა ზრახეისა ანგელოზის“ ფიგურას, ძეული და ახალი აღთქმის კაეშირი ამ შემთხეეეაში, შეიძლება ითქეას, ხატოენად არის გაცხადებული.

მხოლოდ მოგეიანო საუკუნეებისთეის დამახასიათებელი და, ამდენად, ნაკლებტრადიციულ გამოისახულებად მინსეული „დიდისა ზრახეისა ანგელოზი“ წინასახეა მაცხოურისა - იგიეე ღოგოსი განკაცებამდე, საშეებაში უყვლის განწრახეის განმცხადებელი. ესაია წინასწარმეტყეეულის თქმით: „რამეთუ ერმა იშეა ნეენდა ძე და

⁴ Lumières de l'Orient Chretien (Icônes de la Collection Abon Adal), Geneve, 1977.

ამასთან: Μάθηε ξατζηοακης, Οκρηυακε ζαγπαφοε θχοφαηε.

მორეკლამაციონი, რომლისა მოაქრობა იქნის მხარხა ზედა მისისა და ქვეის სახელი მისი - დიდისა განსრახვისა - აგელოზი, საკვირეული თახაგანმზრახი დიქროთი ძლიერი, ხელმწიფე, მოაქარი მსჯელობისა, მსამ მერმეთა საუკუნეთა (9, 6. თვეი იხ., მაღაქია 3, 1).

კაცთა მოღვის ხსნის წინასწარმავრეებულ ანგელოზს მაცხოვრის იხილადებთა და ჯერული მარაქანდით გამოსახევენ - უმთავრესად წყდ'ხელთ, ფროთგამლოდის მს ღიაქონთა თქარი საძისი მისაქს და ზოგჯერ სამთაქარანგელოზით ქვეროხითაც ჩანს.

ამ იქონიერაფიული ხახის წარმოძველობას ძველი აღოქმის „სამების“, აღმოსავლეთი საქრისტიანის სახეთ ხელთენებაში XI საუკუნისთვის უკვე ვართოდ გაერცელებულ გამოსახულებათა იმ ერთ-ერთ ეროსიტს უკავისებენ, სადაც უფადო რი ანგელოზის თახსლებით თავადაც ანგელოზად არის წარმოდგენილი, ამასთან ისე, რომ მისი ცენტრალური ფიგურა სხვათაგან მასშტაბითაც გამოსჩეკულია, ჯერული მარაქანდითაც, გრაგნილთა თუ ნებთ მრეელისეკნ მამართული კვხით, ანგელოზის ამგვარი ხახე, ელესიის მამების ნააზრევით, როგორც ვარეგხელად, ისე თავისი არსობით უკვე თავისთავად მთანიშებს მაცხოვარს¹⁰.

ანგელოზის ამგვარი გამოსახულება კედლის მხატვრობის პოსტბიხანტიური პერიოდის არა ერთ ძველ'ხეა დამოწმებული - ამონისა და ბაღკანეთ'ხე, სეფსი - გრემსა და ახალ შუამთაში - პასტოფორიუმებში; სეკრესში - ბემის თადის ცენტრალურ მონაკვეთ'ხე, წარმოდგენილია იგი სობის ღმრთოსმშობლის ტადრის ნრდილოეთი მკლავის კამარის ცენტრალურ მონაკვეთ'ხეც და, რაც მოაქარია, იქ, სადაც ფროთსან ასეკტად წარმოდგენილ წმინდა ითანე ნათლისმცემლის გამოსახულებასთან ერთად ენების ამსახველი ციკლის სამი სიუეტური კომპოზიციაც არის გადმოცემული: „ჯვარს გაკერა“ „ჯვარცმა“ და „გარდამოსხნა“. მთხატელობის ამ ერთი მოლიანისგან თითქოსდა დამოუკიდებელი მონაკვეთის ამგვარი იქონიერაფიული გააზრებით უკიდურესი სისრულითა წარმოჩინდება განკაცების, ენებისა და ხსნის წინასწარგანგებულება.

თემკა ქრისტიანობის ამ უსენაესი თემის ხატება მხოლოდ ამ ციკლის ასახეთ როდი გასრულდება, ამდე თემის თავისებურ მახუხად ჩნდება სამხრეთი მკლავის მოხატულობის, ერთი შეხედვით, თითქოსდა ასევე დამოუკიდებლად მოაზრებელი მონაკვეთის იქონიერაფია. მკლავის კამარის ცენტრალურ არესე „ქრისტე ყოელის-მპერობელი“ სუსტად ისეთივე კომპოზიციური ქარვითაა გამოსახული, როგორც „დიდისა სრახვისა ანგელოზი“. კამარის დამრეც მონაკვეთებსა და სამკერ კელეს'ხე კი, ასევე თანმიმდევრულად ჩნდება სამი სიუეტური კომპოზიცია: „ტადრად მიეწანება ღმრთოსმშობლისა“, „ღმრთოსმშობლის მიძინება“ და „ამადლება“. ეს საუკლისხმოა, რადგან სამივე სცენა ასე შეიძლება გავიაზროთ, როგორც სასუყველდითან მისეღის ხატებანი: ჯერ ტადრად მიეწანება, როგორც მიახლოება ღვთის წიადთან, შექლუბ მიძინება, რაც იგივე ამადლებაა ღმრთოსმშობლისა; დასასრულ, თავად ამადლება მაცხოვრისა ე.ი. მისი ასეღა „მარჯუენით მამისა“. ასე რომ, ერთხადათმდე ხუროთმოძღვრულ დერძ'ხე, ერთმანეთის საპირისპიროდ გაშლილ სამხრეთისა და ნრდილოეთი მკლავეთა მოხატულობა თანმიმდევრულად წარმოგვიდგენს ხსნის მიმდინარეობასა და მის განსრულებას: თუ ანგელოზი დიდი სრახვისა სამებაში

¹⁰ ერთდად ეს საკითხები განხილული აქვს ნინო ჩახდაძეს წერტილში: მაცხოვარი - „დიდისა სრახვისა ანგელოზის“ გამოსახულებები ქართულ ხელოვნებაში, ივ. ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ხელოვნების ისტორიისა და თეორიის კათედრის სამეცნიერო შრომების კრებული, 3, 2002, გვ. 118-125. ამასთან იხ., Н.П.Кондаков, Иконография Господа бога и Спаса нашего Иисуса Христа, Лицевой иконописный подлинник, 1, 1905.

Н.К. Малишова, К истории композиции встроившейся „Троицы“. Seminarium Konilakovianum, II, Praha, 1928.

უყელს განსრახვის განმცხადებელია. ძანტო, კრატორი, რომელიც უყელაზე ხატოვნად განსახიერებს ზესაა-სეკას - დაგვირგეინებაა, აღსრულებაა სამების ნებისა.

ბადრის ამ ერთმანეთის საპირისპირო სივრცითი მონაკვეთების მხატვრობაში წარმოსწავილ იკონოგრაფიულ კავშირებს არა მარტო ეძახებოდა, სრულყოფის კიდევაც მაცხოვრის კიდევ ერთი, შედარებით ნაკლებტრადიციული გამოსახელება. ეს, სამხრეთი მკლავის პილასტრაზე, ხაჰისკოპოსო საკოხითა და ჯერული ომოფორით წარმოდგენილი მაცხოვარია - „მეუფე მეფეთა“ და „მღვდელმთავარი დიდი“ (სურ.8).

მეხიის უზენაესი ხელმწიფობა და მღვდლობა ფსალმუნშიცაა გაცხადებული: „დაიფიცა უყადმა და არ მოინანიებს: შენ ხარ მღვდელი უკუნისამდე მელქისედეკის წესით, უყადი შენს მარჯვნივ...“ (109). ფსალმუნის ტექსტიდან ჩანს, რომ იერუსალიმში, მელქისედეკის ქალაქში მეფეს უნდა აქონოდა საგანგებო მღვდლობის უფლებარომელიც განახსივებდა მას აარონის შთამომავალთა უყლებსაგან. აარონს, მღვდელმთავართა შორის უპირველესს, ძველადოქმისეული გადმოცემები თუმცა სამღვდელმთავრო კანტის ფუქიმდებლად და მამამთავრად მიიხედავს, მაგრამ მას მეფობის უფლება არასოდეს ღირსებოდა. სწორედ ეს არსებითი განსხვავებაა აარონსა და მელქისედეკს შორის, რომელსაც საეკლესიო ტრადიცია მეფური და მღვდელმთავრული ღირსების ერთობლიობის იდეალურ განსახიერებად განიხილავს. მელქისედეკის აღმატებულ უფლებებზე იხილეთ მეტყველებს, რომ მან არა მარტო პერ-ლეინო შეაგება გამარჯვებულ აბრაამს, არამედ აქურთხა კიდევ ღმერთ კლითონის სახელით. მეტიც, მომღვწო კონსილდებშიც ღმერთიც აქურთხა აბრაამის გამარჯვებისთვის (შესაქმე 14, 18-20). ამიტომაცაა იგი უყელს და უყელაფერს აღმატებული მეხიის წინასახე ამღვანად, გასაგები ხდება კიდევ მოციქულის მიერ ებრაელთა მიმართ საგანგებოდ აღნიშნული: „სადაც წყნება წინამორბედა შევიდა იესუ, და წესისამებრ მელქისედეკისა, მღვდელმთავარი გახდა უკუნისამდე“ (620). „და გვიყავს მღვდელმთავარი დიდი ღმერთის სახლში“ (10, 21). იგივე შედარებით დასრულებული სახით, ციმოთესადმი მიმართვამიც ჩანს: „რომელსაც თავის დროს გამოსახეს ნეტარი და ერთადერთი მბრძანებელი, მეუფეთა მეფე და უყლებათა უყადი“ (6, 15). ასე რომ, მაცხოვრის როგორც მარადისი სეკიური მღვდლის იკონოგრაფიული ხატება ორგანო სახელდებით არის გამკლავებული: „მეუფე მეუფეთა“ და „მღვდელმთავარი დიდი“. ამგვარი ხატებით წარმოდგენილი სახითი ნიშნები გვიანბინსტიურსა და განსაკუთრებით, პოსტბინსტიური ხანის ეკლესიის მხატვრობასა და ხატწერის მრავალ ძეგლსეა დამოწმებული*.

ქრისტე როგორც მარადისი სეკიური მღვდელი შეიძლება შემოგვხედეს სიარების საქურთხეელის ხელებში (მაგ., XIII-XIV საუკუნეების ბენაკის მუხეუმის დაფარნა, სადაც ტრაპიზის უკან მდგომი, სამღვდელმთავრო სამოსით მოხილი ქრისტე ბარძიმითაა წარმოდგენილი - სიარების შემოკლებული რედაქცია, რომელიც ქერებისაა ჩართული სეისტორიულადაც გათსრება; იგივე წმინდა ნიკოლოზ ორფანოსის 1310-1320 წლების მოციქულთა სიარების ორსაჟ კომპოზიციაშიც ჩნდება და სხვა). გვხვდება იგი „ყვდრების“ ამსახველ კომპოზიციაშიც (მაგ., ტირსიუოს კეტრეპელეს XIV საუკ. ეკლესიის მხატვრობასა და XIV-XV საუკუნეების მოხარზე მქსრულებულ ხატზე სოფის ეროვნული გაღვრეიდან; XVI საუკ. გასუდს მოხატულ შემოქმედის მაცხოვრის ეკლესიის საკონქო კომპოზიციაში და სხვა)†; თუმცა უყელაზე გაერელებული ის კომპოზიციაებია, სადაც მაცხოვრის ამ სახის გამოსახულება

* ამ ნიშნითაგან უსრავლესი მახლობელია ჩინო ნილდასეს საქურთხელები ნაშრომში: მქსროვანის ეკლესიის საკონქო გამოსახულებების იკონოგრაფიისიურის“. აჟად. შ. სიორანაშვილის სახელობის საქართველოს ხელოვნების სახელმწიფო მუხეუმის ნარკვევები, V, 2001, გვ.83-92.

† შტრ., Reallexicon zur byzantinischen Kunst, I, 1966, Stuttgart, გვ. 127.

ვადკე მდგომ ყოვერადაა წარმოდგენილი. სამკეყო ტახტ'სე დაბრძანებულსა და მხერით მრეელისკენ მიმართულ მაცხოვარს ამ შემთხვევაში წმინდა მამების მსგავსი ჯერულმყოფორიანი სამოსი მოსავს, თავს მღვდელმთავრის მიტრა აღვას, სეადმართული მარჯვენით აკურთხებს, ხოლო მარცხენათი გადაშლილი წიგნი უკერია.

საგულისხმოდ წნდება წიგნის წარწერაც. სოგან მათეს სახარების ტექსტის ის ფრაგმენტია მოხმობილი, რომელიც სიარების საიღუმლოს გვიმქდაენებს: „მიიღეთ და სჭამეთ: ესე არს, ხორცი სემი... მსუთ ამისგან ყოველთა: ესე არს სისხლი სემი ახლისა აღთქმისა, მრავალთათვის დათხეული მისატყეებლად ცოდვათა“ (26, 26-28). სოგან კი - მათეს სახარების ხსენებულ ტექსტს მკირეოდენი ფრაგმენტიც ემატება ითანეს სახარებიდან: „მეუფება სემი არა ამის ხოფელისაგან არის“ (18, 36).

მაცხოვრის ეს იკონოგრაფიული სახება ათონიდან შემოდის საქართველოში და საკმაოდ სწრაფად ერცელებს სიარებისა თუ „დიდი გამოსეღის“ კომპოზიციებში: გელათის მთავარი ტაძრის მოხატულობაში („დიდი გამოსეღა“), აფლანში („სიარება“), ნეკრესსა („სიარება“ და „დიდი გამოსეღა“) და გრემში („დიდი გამოსეღა“)*. ეს თემა კონსტანტინოპოლის სეეწი ტაძრების XVII საუკუნის მოხატულობებშიც, კორცხელის სამკეეოლოს კონქში მაცხოვარი „მეუფე მეუფეთა და მღვდელმთავარი დიდი“ ანგელოზთა თანხლებით წარმოგვიდგება. ესედავთ მას გელათის მთავარი ტაძრის სეპარია ქვარიანისეული ეგეტერის საკურთხეელის კონქშიც და ნოქალაქეეის ირმოცი მოწამის ეკლესიის მოხატულობაშიც, გამოსახულია იგი ნიკორწმინდის ტაძრის საკურთხეულშიც, სადაც „დიდი გამოსეღის“ კომპოზიციამია წართული.

ხოზის XVII საუკუნის მოხატულობაში ამ სახის მაცხოვარი თრგან გამოსახება: ჯერ საკურთხეელის „სიარების“ კომპოზიციამი, სადაც მღვდელმსახერებას აღასრულებს მაცხოვარი - „მღვდელმთავარი დიდი“ - შემდეგ კი განცალკეებულად - სამხრეთი მქლავის აღმოსაეღეთ მონაეეეოსე. ტახტ'სე მქდომ გვირგეინოსან მაცხოვარს თრეე ხელი კურთხეედ აქეს განპრობილი, მსურა კი - ტაძრის ცენტრალური ნავის შიდა სიურცისკენ აქეს მიმართული, სადაც მრავალი ხეწით წარმოდგენილი, დმრთისმშობლის „აკათისტო“ - „იბაკონი“ და „იკოსნია“ ასახული.

კოსტბიზანტიური პერიოდის მხატვრულ შემოქმედებაში გაერცელებულ, არცთუ ტრადიციულ გამოსახულებათა მიმოხილვით შედარებით უკეთ გამოიეეეთა ხოზის ტაძრის მოხატულობის შინაარსობრივი ქარგა, მისი ძირითადი თეოლოგიური საზრისი. ამასთან, თითქოსდა გაირკვა კიდევც მოხატულობის რთული კონტექსტის მქონე, და ამდენად, საკმაოდ მნელად ამოსაცნობი იკონოგრაფიული პროგრამის თავისებურება, რაც გარკეეულ წარმოდგენას გეაძლეეს ამ გეიანი ეპოქის აზროენების გამოხატვის წეს'სე - იმეამად ხომ სწორედ შინაარსის დაწერილმანებული თხრობა, მისი ხასგასმული მრავალმნიშვნელოუანება იკერობს, ადრეული ხანისათვის უხეეულოდ, სეენს და, აღბათ, მომხატეეეთა გეღისეურს.

რაც შეეხება მონასტრის ინტერიერის დეკორის მხატვრულ გადაწეეეტას, აქ უხეეულო არაფერია - ხოზის XVII საუკუნის მოხატულობა თავიდანეე, თეაღის ერთი გადაეღებითაც ქართულ ნიდაგ'ხე დამკეიდრებული გეიანპალეოლოგოსური მხატვრული ტრადიციის თავისებური ანარეეღია. სოგადად თე ვიტეეით - აქ გარკეეეით წანს პალეოლოგოსური ხელოენების მხატვრული ტრადიცია, ოღონდ „შედარებით გაუხეშებულ მხატვრულ მანერასთან ერთად, ნახატი მეტი მანერულობითა და დეკორატიულობით ხასითდება“¹⁹.

¹⁹ М.Г. Вачнадзе. Казетинская школа живописи XVI века и ее связь с Афонской живописью. Международный IV симпозиум посвященный грузинскому искусству. тб., 1983.

²⁰ თინათინ ვირსალაძე, საკეირიეეს ფრესეული მხატვრობის ფრაგმენტები. საქართველოს სიქეეღენი, 2, 2002, გვ. 176.

მონასტრის მხატვრობა სრულად მოიცავს ინტერიერის კედელთა ყოველ მონაკვეთს. სოვეტური კომპოზიციები მკიდროდ აესებენ თითქმის თანაბარი 'ხომის ოთხკუთხა სეგმენტებად დაყოფილ ცენტრალურ სივრცეს. ტაძრის კამაროვანი გადახურვის ხაღტეები და საღების პროფილები კი ორნამენტით ან ერთიან რიგზე გაწყობილი წრეებით შემოსაზღვრულ წმინდანთა გამოსახულებებითაა დაფარული.

სრდილოეთისა და სამხრეთ კედლებზე განლაგებული სცენები თუმცა ურთიერისმიმეტროულია, მაგრამ არქიტექტონიკა მათი მოხილვისას, სივრცის დანაწევრებულობის, ადგილ-ადგილ დაქუცმაცებულობის გამო ნაკლებად თუ შეიგრძნობა. აქა-იქ გასრდილი მასშტაბის ფიგურებიც ნნდებიან (ქრისტე ყოელისმპყრობელი, წმ. იოანე ნათლისმცემელი, ფართომკლაუიანი ჯეარი „ჯერის ამადლების“ კომპოზიციაში), რომლითაც, მართალია, წარმოქმნილია მხატვრული მახეილები, მაგრამ ამდახატულ გეომეტრიულ ნარნოებში უსაეროდ გაჭედილ ფიგურათა საერთო სიბრტეოვანება, მათი დამუშაუების გრაფიკულობა არა მხოლოდ სამოსის, თვით ფონად გაშლილი არქიტექტურის ორნამენტული გამოხატეა შესამნეეად ანულებს მონუმენტურობას, მასინ რაცა აშკარად ძლიერდება თხრობითი ელემენტი და მოდიანი მოხატულობაც უფრო მეტად ხაღისისებურობის მხატვრული ელფერთი იტეირთება.

დეკორატიული ხასიათისაა თვით კომპოზიციური წეობა სეენი ტაძრის მხატვრობისა. ეს საკუროხეეელსაც ეხება, რომელიც, სეეულებრიე, ეეელაზე უფრო მონუმენტურია ხოლმე მოდიანი მოხატულობაში. საკონქო კომპოზიცია თუმცა დიდი 'ხომისაა და, ასე თუ ისე, საგანგებო მნიშუნელოენებით წარმოდგენილი ფიგურებითაა ასახული. მაგრამ მონუმენტურობის ეეექტი აქ მაინც ნაკლებად თუ წარმონნდება. ეს ასეა, რადგან რიგ სხეა ფაქტორებთან ერთად, საკონქო თემის პერსონაჟთა შეთაესება ქეედა, უქეე ოთხ რეგისტრად გაშლილ, არა თუ მცირე 'ხომის, მეტწილად მკიდროდ შეკრულ ჯგუეებად წარმოდგენილ ფიგურებთან (რაც ერთნაირად ეხება როგორც ცალკე მდგომ, ისე სოვეტურ კომპოზიციათა ფიგურებსაც) აქაც, ამ კონკრეტულ შემთხეეეაშიც, ანულებს მონუმენტურობას და საკუროხეეელის მოხატულობაც უფრო მეტად მაინც დეკორატიულ სახედ აღიქმება.

სეენი ტაძრის მოხატულობის დეკორატიული სახოენება სულ მოლად ტიპური როდია – ის სეუანსისმიერი თავისებურობის აშკარა სერეილით არის მომხატეეელოსტატთა მიერ დანახული. დამახასიათებელია ამ მხრიე ბემის მოხატულობა, სადაც შესამნეეად დარღეეულია ინტერიერის სხეა, დანარსენ მონაკვეთებზე განთაესებულ სცენათა განაწილების პრინციპი. ეს იმით ნანს, რომ ბემასა და კედელ-კამარებზე ასახულ სცენათა რეგისტრების დონე ერთმანეს არ ემთხეეეა – თუნდაც იმიტომ, რომ აქ განსაკუთრებით დიდი 'ხომის სცენებიც ნნდება („ჯოჯოხეთის წარმორეეეენა“ და „გეერდის განხილეა“), რომლებიც კომპოზიციურ საყრდენს უქმნიან მის სეემით გაშლილ სცენებს. ამასთან, ბემის ცენტრში წარმოდგენილია სეენი მონუმენტური მხატვრობისთვის ტრადიციული თემა – „ჯერის ამადლების“ კომპოზიცია, რითაც მომხატეეელოსტატს ამ დარბაზეულ სივრცეში შემოაქეეს გუმბათური ხერათმოდერებისთვის სეეული ცენტრიობის პრინციპი. ბემის სცენათა ამგეარი განაწილება სხეათაგან მათ გამოყოფას ემსახურება და ტაძრის გამორსეეულად დიდი 'ხომის ბემაში გაშლილი მხატვრობაც (ცხადია, მხოლოდ პირობითად), დამოუკიდებელ მნიშუნელობას იენს.

ბემაში გაშლილი მხატვრობის ამ თავისებურად გამოულენილ დამოუკიდებლობას იკონოგრეეეაც გეეაშკარაეებს – არა მხოლოდ ქეედა რეგისტრზე ურთიეროსაპირისპიროდ გაშლილი, სხეათაგან 'ხომებითაც გამორსეეულ საეეული სცენათა ასახეა, არამედ „აკათისტოს“ მიწანდასახული ილუსტრიობაც. მოხატულობის პროგ-

რამის შემდგენელის მიერ ბემისეულ სცენათა არჩევისა თუ განაწილების პრინციპი „ღმრთისმშობლის დაუჯდომელის“ გულმოდგინე კითხვის შედეგია. და მართლაც, ბემის მოხატულობაში, კამარის ორსავე ფერდზე ასახულ „აკათისტოს“ სცენათაგან დამოუკიდებლად, სრულად წარმოიხინდა განკაცების თემის დახაწვისი ეპისოდები. „აკათისტოს“ ტექსტი იმის საფუძველს იძლეოდა, რომ უფლის ანგელოზის მიერ ღმრთისმშობლის ხარება სამჯერ ყოფილიყო ასახული ბემის მხატვრობაში (იქონი I, 2, კონდაკი 2)¹⁰. წინასწარუწყების სასრისის მომცეულ ამ სამ სცენას თანმიმდევრულად ენაცვლება ჯერ „ეგვიპტედ ღტოლვა“ (დაუჯდომელის მიხედვით ეგვიპტეში უფლის მიერ ქმნილი რამდენიმე სასწაულით განკაცებული უფლის გაცხადება), შემდეგ „მირქმა“ (მაცხოვრად გაცხადება), მომდგენოდ – „ამაღლება“ (მაცხოვრის მიწიერი ისტორიის დასასრული, სრული დიდებით მისი გაცხადება). ეს ნიშნავს, რომ საერთო შთაბეჭდილებით მაინც ხალისისებრ გაშლილ ნეენს მოხატულობაში, მოსაიქის დარად და თითქოსდა დამოუკიდებლად, ცალკეული სურათოვანი კომპოზიციებიც ნიღებიან, რომელთაც მხოლოდ იკონოგრაფიული კი არა, მხატვრული კომპენტარის ფუნქციაც ენიჭებათ. სწორედ ამის შედეგი უნდა იქონიოს, რომ მთლიან მოხატულობაში მოხალოდნელი ერთფეროვნებაც იქნა დაძლეული და თავისებური მხატვრული სურათიც შენარსუნებული. კედლის სიბრტევეზე მოხატულობის ხალისისებრი განფენა, ნეენს მეგლში ამკარად გამოხატული თავისებურებით და ამდენად, შეიძლება ითქვას, გვიანპალეოლოგიური ხელოვნების მხატვრული სურათისთვის ნაკლებდამახასიათებლად არის წარმოქმნილი. თუ ტიპურ გვიანპალეოლოგიურ მხატვრობაში კომპოზიციები მაქსიმალურად დეცენტრალიზებულია, შემორულია, მოუხენარი, ნეენთან სიმეტრიულია, ასე თუ ისე თანაბარი, შედარებით მშეიდად განუითარებული. შთაბეჭდილება ისეთია, გვიანპალეოლოგიური მხატვრული შემოქმედება, ნეენს შემოხევევაში, თითქოსდა შედლებულია რაღაც სხვაგვარ საფუძველს, მეტიც – მომსაგეული ცენტრისთვის ეს უფრო დასწავლის შედეგად ათვისებელი ხელოვნებაა, ეიდრე შემოქმედებითად დაბადებული.

ბემის სიუჟეტურ კომპოზიციათა შემოადნიშნული სიმეტრიულობა კედელ-კამარათა მხატვრობაშიც დამახასიათებლად ამკარავდება. თუ ერთგან შესამნივეად გამოკეუთილია სიმეტრიის ღერძი, რომლის მიმართაც თანაბრად ნაწილდებიან გამოხახულებები, მეორეგან – კომპოზიციურ სიმეტრიას წარმოხახუთი ღერძი განსახლდერავს და აქაც გამოხახულებები ასევე თანაბარხომიერად არის მის მიმართ განლაგებული. მხოლოდ იშეიათად ფრიხისებრ გაშლილი კომპოზიციებიც გეხდება, ოღონდ ისე, რომ ფიგურები არა მხოლოდ განსხვავებულ მოძრაობაში, განსხვავებულ მანძილთაც არიან ერთმანეთის მიმართ წარმოდგენილნი, რითაც თავიდან აცილებულია მოხალოდნელი სიმშრადე და ერთფეროვნება.

მაგალითად, „შობის“ ამსახველი სცენის ცენტრალურ მონაკეუთზე ბავას მიწოდლილი ხეილი და ბოსლის ბინადარნი ნიღებიან. მათ ორსავე მხარეს ორ-ორი ფიგურაა: ჯერ ღმრთისმშობელი და მართალი ოსები, შემდეგ კი – მწვემის ორად-ორი ფიგურა. ურთიერთსიმეტრიულია არა მხოლოდ ფიგურების განლაგება, არამედ ფონად გაშლილი მიუბის, მხატვრობის პალეოლოგიური სიმეშებისთვის დამახასიათებელი, დატეხილი კონტურით აღნიშნული დამრეცი სედაპირები. უანგისფერნარევი მოწითალო ფერთ დაფერილია როგორც ერთმანეთის მიმართ სიმეტრიულად გაშლილი და მონახაზის მხრივაც ერთმანეთის ანალოგიურად

¹⁰ ხომის მონასტრის მოხატულობა ამ მხრივ თავისებურს არ არის. პეტერბურგის რუსულ მუზეუმში დაცულ XVI საუკუნის ხატს, რომელიც ღმრთისმშობლის დიდებას წარმოგვიდგენს, არსებულ დაუწყება „აკათისტოს“ ციკლის მომცეულ სცენათა ილუსტრაციები. მათგან სამში, ნეენი მხატვრობის ანალოგიურად, ხატების ეპისოდია ასახული.

მონაწილეობა მიიღო, ისე სეკენის შუახა მონაკვეთზე წარმოდგენილი ბაგა, რითაც კიდევ უფრო აშკარა ხდება კომპოზიციის სიმეტრიულობა.

კომპოზიციასა ამგვარი, სრულად მარტივი სქემა მინაარსობრივი სხეობის მოხედვად, თითქმის უცვლელად მეორდება საუფლო ციკლის ყოველ სეკენაში.

„მორქვის“ „აქვარცმის“ „მიძინების“ თუ ტახტზე დაბრძანებული ღმრთისმშობლის დიდების ამხაველ სეკენათა კომპოზიციების ხასხასმული სიმეტრიულობა განსაკუთრებით აშკარაა მათივე მინაარსობრივი ქარგა და იქონიერებული ტრადიცია იძლეოდა. მაგრამ როგორ აიხსნას კომპოზიციასა სიმეტრიულობა ისე სეკენაში, სადაც ცხვენებზე ამხედრებულ მოგვთა ცაღმსრთი მომართული მოძრაობაა წარმოდგენილი; ან „ტადრად მოყვანებისა“ თუ „კანკიასხის დღის“ მრავალფიგურულ სეკენებში, სადაც კომპოზიციური ფრაზების თანაყარლობა მარტივი ხერხით, ფიგურების მასშტაბის ცვლადობით არის მიღწეული. მომხატველ ოსტატთა ეს თავისებური „სოჯოტე“ იმას ხომ არ მიახლოებს, კალეოლოგიისური სახითი ხელოვნების (აღბათ, მათივე სამინიატურო ხელოვნების) სანამუშო მასადა თავისივე მხატვრული ხელის შესატყვისად და, ამდენად, ადგილობრივ მხატვრულ ტრადიციასთან მიახლოებით რომ აქვთ მოახრებული. ან იქნებ ასეც თითქმის – ამგვარი რამ ხევის მოხატულობაში თავისებურების წარმონებისკენ მოხანდასახული სწრაფეა უფროა, ვიდრე ოსტატთა მხატვრული ფანტაზიის სიმწირის, სიღარიბის ნაყოფი. ამის გაგებას მხატვრობის ფორმისმიერი მახასიათებლების განხილვა გაგვიადვილებს.

სეკენი სახითი ხელოვნების XVII საუკუნის ძეგლთათვის ნიშანდობლივი წერის მშრალი და ხსტი მანერა ხობის მინასტრის მოხატულობაში თუმც მტ-ნაკლები თავისებურებით, მაგრამ მათივე დამახასიათებლად არის გამოვლენილი. თავისებური ისაა, რომ ნახატი, გვიანკალეოლოგიისური ან ათონური სკოლის მხატვრული შემოქმედებისთვის დამახასიათებლად, „კადემიური“ როდია, ოდნავ თითქოსდა მეტად თავისუფალია, უკიდურეს გამოყვანილობას ასე თუ ისე მოკლებული. ფიგურისა თუ ხატის მამნიშნული ძირითადი კონტური სხეათაგან არ გამოირჩევა – ისეთივე სისქისაა, როგორც ფორმის გამოსაგლენად გამოხსნული, სამოსის ზედაპირს დატანული, სხედასხვა სიდიურის ხასხები. ფორმა ხასხუნადაც არის დამუშავებული და ჩანრდილეთა და გალიადფერებითაც. ეს ორივე ხერხი, მტ-ნაკლები სხეობით, თითქმის ყველა ფიგურაზე ერთგვაროვნად არის მოხმობილი. ამ მხრით სეკენი ძეგლი თავისი დროის ერთი დამახასიათებელი ნიშნითაგანია. საერთო პირობითობისა და სიბრტყობრიობის ფონზე შესამჩნევია დასაგლური ხელოვნების გამოძახილი – ხელის მტევენების რამდენადმე მოცულობით დამუშავებაში, სამოსის ნაკეცებზეც, სადაც ქარბად თეთრანარევი მოცისფრო ჩრდილებია აქა-იქ ჩაკრული¹¹. გალიადფერება დატანულია XVII საუკუნისთვის დამახასიათებელი ღია მონაცრისფრო ტონადობით. საკურთხეულის კონქის ღმრთისმშობლის ფიგურაზე, რომელიც თითქმის დაუსიანებლად შემორჩა მოხატულობას, მუხლის ამობურცულობა თეთრათი კი არა, სწორედ რომ მონაცრისფროს გალიადფერებით მიიღწევა, ჩრდილის ეფექტი კი ღერჯის ჩამუქებით. სხეაგან ეს წესი უფრო სქემატურად გამოიყენება, ამის მოხედვად, რომ ამობურცულობა ყველგან ერთი და იმავე სახითი ხერხით არის გამოვლენილი. სამოსის დანაოკება აღნიშნულია როგორც სამკუთხედებად მონაწილული, ისე დაწერილმანებული ორნამენტისებრი ნახატი. დროის შესატყვისად აქაც ჩნდება სახეების, პირობით ტერმინს თუ მიემართავთ, შუქჩრდილით დამუშავება, თუმცა ამასთანავე არც მათი გადმოცემის გრაფიკული ტენდენციაა უარყოფილი. სეკენს ძეგლში შედარებით შეცვლილი სახითი ჩნდება კალეოლოგიისთა ხელოვნების გავლენის შედეგად დამკვიდრებული ის მკვეთრი სამკუთხეა ჩრდილები თვალის უბე

¹¹ Т.Б.Вирсалалэ, Роспись иерусалимского... в. 72.

ებთან, რომლებიც უკვე სქემატური სახით იყო მინიშნული კედლის მხატვრობის XVI-XVII საუკუნეების სხვადასხვაგვარ ნიმუშებში (ამ მხრივ სამსაგალოთა ველაოს მთავარი ტაძრის დასავლეთი მკლავის მოხატულობა). თვალის უკეებს ახლა მოვლს სიგრძესე ეიწრო მონახმისმიერი ღაქა დაუყუება მხოლოდ, სხვა მხრივ აქ ისეთივე სურათია, როგორიც სეენი ტაძრების ამავე დროისა და რიგის მოხატულობებში (თუნდაც ნიკორწმინდისა და ნაკურაღუქმის ეკლესიათა კედლის მხატვრობაში). სახე ეყუღან მუქი საღისეური თქრათია ერთეურად დაფერილი და მხოლოდ ცალ მხარეს, ეურიდან ნიკაპამდე სნდება ხახის მოღელთრებისათვის გამოწხული, დოქასთან თანდათან გამოწაფებული ერთიანი ნამუქებული ღაქა. ამები ახალგაზრდა მამაკაცებთან მუქი მოწაფი ფერით ერთიანადაა ბრტყლად დაფერილი, მოხუცებთან კი მოკლე-მოკლე მოხრილი ხაზებით ცალდისებრ მინიშნული. ხისტი ხაზებით აქა-იქ შუბლის ნაოჭებიც არის აღნიშნული. თვალის თვალისებრ მინიშნული ფართო კრული, ფორმის ამოყვანის მიხნით, სქმით მხრიდან სისრდილოელთა, რომელსაც შუბლის მოვლს სიგრძესე რკალისებრ გაშლილი, წარბების აღწნიშნული ფართო მონახმისმიერი ხაზი გადაყლსება. სწორკუთხა მსუბუქი სრდილი, როგორიც XVI საუკუნის ხალხურად სახელდებულ ძეგლებში გამოყვანილ ფიგურებზეა შენიშნული, ნიკაპთანაც სნდება. სრდილები - ეს სქმითაც ითქვა - იღება სელის მტეენებზე, მკლავების მხრის ადგილებში, მუხლის თაყუბზე. ამ სრდილებს ღაქისებრი მონახმით შესრულებულ სქემატურ ხაზებთან ერთად, სეენი თსტატი ფორმის გამოყლენის, სიბრტეიდან მოცულობის ამოყვანის შთაბეჭდილების წარმოსაქმნელად იყენებს, იღონდ, ამახთან, გრაფიკულად მათი დამუშაების ტენდენციაც ხომ საგრძნობია. ხისტი ხაზებით ხახის ნაწილების დამუშაება, რასაც შუქდლებელთა საბოლოო შეღებზე არ ექსიქმება, XVI საუკუნის სეენს სამეფოსკარო მხატვრობაშიც შენიშნული და XVII საუკუნისთვის უფრო ფართოდ გაერთელებული მოღელთრების თაყისებურად მოაზრებული წეხი აქაც მეტ-ნაკლები სქემატურობით არის გამოყენებული, რაც აშკარად ანაწყერებს ფორმას და რის შედეგადაც მოღლიანობაა დარღვეული - სისადავეს, უბრალოებას მოკლებული, მანერულობის ელფერით არის აქა-იქ აღბეჭდილი (განსაკუთრებით ხანოქშია ამ მხრივ იმ რამდენიმე პერსონაჟის ფიგურა, რომელთაც „ჯოჯოხეთის წარმოტეეყენისა“ და „გეერლის განხილვის“ სცენათა მომცეელი კომპოზიციები წარმოეყიღენს).

დამუშაების ხსენებული ხერხების სქემატურობის მოუხედავად სიქეეტურ კომპოზიციებში მოქმედ პერსონაჟებს გაყენდათ ახალი, წინარე საუკუნეებისათვის უსვეული თეისებები - ისინი აშკარად უფრო „ხორციელნი“ არიან და თეით XVI საუკუნის მხატვრობისთვისაც არც თუ დამახახიათებული წინა და სიმკეროეე აქეთ. ეს, რასაკვირეეულია, იღუსორული ხელოენების მატერიალურობა არ არის, მაგრამ აღარც ელასიკური შუა საუკუნეების სრული განსუღიერებაა. მათმა ქმედებამ ამიტომაც შეიძინა კონკრეტულობა. შესაბამისად, ამა თუ იმ სცენის პერსონაჟები მოძრაობას კი არ მოგეანიშნებენ მხოლოდ, არამედ მოძრაობენ და სოგჯერ საქმაოდ მკეთირადაც (ანგელოზები „ჯერის ამაღლების“ კომპოზიციამში, „იოსებისაგან მარიამის ეეედრების“, „მობისა“ თუ „მოგვთა თაყეანისცემის“ სცენათა პერსონაჟები). დროითი კონკრეტულობა, რაც აშკარად შესამწხეეია სეენი ეკლესიების XVII საუკუნის მოხატულობათა დასავლეთ ქართულ ნიმუშებში, სწორედ ამ ორი სიახლის წყალობით გახდა შესაძლებელი.

ფურადლოენება სეენი ტაძრის მოხატულობისა ეეელაზე უკეთ გეიაშკარაეებს ორი სხვადასხვა თსტატის ხელს. საკურთხეელისა და ცენტრალური კაძრის ორსაე ფერდესე ფურები მეტწილად თბილია - მუქი მოწითალო ტერაკოტა; სამხრეთისა და სრდილოეთი უბეების ეედულ-კამარებზე შეღარებით (კიეი - თეორანარევი ღურჯი ფურისა, და მაინც საერთო შთაბეჭდილებას მოღლიან მოხატულობაში მუქი მოწითალო ტერაკოტა განსაზღერაეს - მხოლოდ იმის გამო კი არა, კიეი ღურჯი ფონი რატომდაც მეტად და ბეერ ადგილსეც; რომ არის დასიანებული, არამედ მოწითალო-თიხისფერის, ამ

მკვეთრად გამოხატული თბილი ყურის ფერადოვანი ინტენსიუობის, აქტიურობის გამოც (მთლიან მოხატულობაში თითქმის ასეთივე ინტენსიუობის მოწითალო-თიხისფერის განმსაზღვრელ ფერად დასახვა დამახასიათებლად ჩნდება შემოქმედის ბაზილიკის მოგვიანო დროის მხატვრობაში). ისე კი, თაყიდანეუ, ყონის ეს ფართო, თბილი და ცივი ლაქები თანაბრად უნდა ყოფილიყო კედლის სიბრტყეზე განაწილებული და მოხატულობის საერთო ფერადოვნებაც ამ ორი ფერის დაპირისპირებაზე უნდა ყოფილიყო აგებული⁴². ხობის ამ გვიანა მხატვრობაში სხვა, თუგინდ ღისონანსური ფერი არ არსებობს – ნაოკთა აღმნიშვნელი მუქი ნრდილები, შარაეანდთა ოქრა თუ სამოსთა ღეინისფერი ამ ორ ძირითად ფერს ემორჩილება. ადგილ-ადგილ ნაკრული მომცრო მონაცრისფრო ლაქები და გაღიადფერების სხვა ნათელი წერტილები, რომლებიც ამა თუ იმ კომპოზიციათა ფონად მოცემულ არქიტექტურასა და მათში მონაწილე პერსონაჟთა სამოსს დაუყუება, ქედა რეგისტრის ქტიტორებისა და მხატვრობის ზედა მონაკვეთებზე წარმოდგენილ წმინდანთა გასამთლიანებლად გამოყენებული ხერხია მხოლოდ და არა რაიმე ფერადოვანი ნაირგეარობა.

ერთი მხრივ, ტერაკოტა და ოქრა, მეორე მხრივ კი – თეთრანარევი და, ამდენად, უკვე მონაცრისფრო ცისფერი და ღურჯი. ამ თბილი და ცივი ფერების თანაარსებობა იმდენად თანაბარმნიშვნელოვანია, რომ არცერთის პირველობა არ იგრძნობა. ასე რომ, ამ შეწონილობაში ფერადოვნებას მოწითალო-მოღურჯო შეიძლება უწოდოთ (ამის დამახასიათებელი მაგალითია კამარის საღტეებზე განლაგებულ წრებში წარმოდგენილ წმინდანთა ნახეარფთგურების ფონები, რომლებიც ზუსტი თანმიმდევრობით იცვლება: წითელი, ღურჯი, ღურჯი წითელი და ა.შ.). უმთაურესი მაინც ისაა, ტამრის ინტერიერის პირველი მოხილვისთანავე ის ფერადოვანი მთლიანობა რომ შეიგრძნობა მოხატულობისა, რომელსაც, ფერთა ამგეარევე შეხამების მიუხედავად, შედარებით მოკლებულია ამავე პერიოდის ჩეენივე სხვა მხატვრული ნიმუშები – ნიკორწმინდა თუ ნაკურადეში. ეს მით უფრო საგულისხმოა, რომ ტამრის მხატვრობით შემკობაში აშკარად ჩნდება ორი სხედასხვა ოსტატის ხელი. ამ ორ ოსტატთან ესა თუ ის ფერი, მართალია, სხედასხვაგეარად მოიხმარება მოხატულობის მათ მიერ შესრულებულ მონაკვეთებზე, მაგრამ მაინც ისე, რომ შეჩარხუნებულ იქნას ტამრის დეკორის ფერადოვანი მთლიანობა.

მოხატულობის ძირითადი ნაწილი პირველი ოსტატის ნახელაეია – საკურთხეველი, შეანა ნაყის დასაეღეთი უბე, მისი ნრდილოეთი და სამხრეთი კედელი, ნრდილოეთისა და სამხრეთ მკლაეთა კამარები. რაც შეეხება ნრდილოეთისა და სამხრეთ მკლაეთა კედლების შედარებით მომცრო მონაკვეთების მხატვრობას, მას სხვა, მეორე ოსტატის ხელი ატყეია. ტამრის მომხატველთაგან ამ ორს, მხატვრული სტილის თაყისებურებათა ერთგეაროვნების მიუხედავად, არა მხოლოდ ოსტატობის დონე, ნიმუშებისადმი სხედასხვაგეარი დამოკიდებულებაც განასხეაეებს.

მოხატულობის ძირითადი ნაწილის შემსრულებელი უფრო გაწაფულ ოსტატად ჩანს და მის შემოქმედებაშიც უკეთ აირგდება ეპოქისეული მხატვრული ტენდენციები. ეველგან, რასაც მისი ხელი ატყეია, აშკარად შეინიშნება გარკეეული სწრაფეა სიღრმისეული ხელის წარმოდგენისა. სურათის წინხედზე მოცემული ფიგურები სხეულითა და სახის მოძრაობით სამმეოთხედში დგანან, სიღრმეში ამიტომაც იჭრებიან სხედასხვა დონეზე გადგმული მათი ფეხები თუ მოხრილი მუხლისთაეები, რაც უკვე თაყისთაეად, არღეევს ნეეულ სიბრტეოვანებას. ფიგურათა ამგეარ პოზიციას სრულად ესიტყეება სწორედ ამ პირველ ოსტატთან მეტი გულმოდგინებით გამოეღენილი

⁴² ის მქრქალი, პასტელური ფერადოვნება, რომელიც ქედა რეგისტრითა სიეეეტურ კომპოზიცეებს შემორნა დროის, ყურის გამოხუნების, მისი გაცრჯვის შედგეია მხოლოდ და არა ესთე ტიეური მანერა.

მოდელირების პირობითი ხერხი. მოხატულობის მეორე ასტატთან შედარებით, მეტადია გამართული ფიგურათა პროპორციები და სიუპერ კომპოზიციითა პერსონალებიც მხოლოდ ასაკით კი არა, ტიპის მხრივაც განიხილეთან ერთმანეთსგან. ამ ასტატთან ნახატის სიმკვეთრეც შერბილებულია თითქოს და ფერადოვნებაც, მაწითაღო-თბილი ფერის სიკარბის გამო, შეუდარებლად უფრო ნათელია, განსაკუთრებით კამარებზე - ღმრთისმშობლის დაუჯდომელის ციკლის ილუსტრაციებში.

მეორე ასტატის ნაკლები გაწაფულობა თავიდანვე ხელება თვალს - ისიც, ფონის ფერადოვნებად მეტწილ შექმნილებში თეთრანარევი ღურჯი რომ არის შერწყული. კომპოზიციები, ახლა უკვე ურონტაღურად, ური'სიხებრ არის სახურათე სიბრტეზე გამდიდი - მრავალფიგურიათი კი არ არის მხოლოდ, არამედ ფიგურებიითაა შესამჩნევად გადატურთული. ემოციური და ნათური სახეებით გამოჩნულ პერსონაგოთა პროპორციები ნაკლებგამართულია, მეტიც - ამ მეორე ასტატთან, XVII საუკუნის მხატვრობისთვის არც თუ დამახასიათებლად, ერთხელაიმდე სცენაში ერთმანეთისგან საგრძობლად განსხვავებული მასშტაბის ფიგურებიც მოქმედებენ. და კიდევ - იქ, სადაც მკიდროდ შეკრული ჯგუფებია გადმოცეხილი, ფიგურები ერთმანეთის შემდეგ კი არა, ერთმანეთსეა წარმოდგენილი.

ორივე ასტატთან, ამგვარი სხვაობის მოქმედავად, დამახასიათებლად გამოიკვეთება გვიანპალეოლოგოზური მხატვრული სტილის ყველა ის თავისებურად მოასრულებული ნიშან-თვისება, რის შედეგადაც, საბოლოოდ, ერთ მიღიანობაში წარმოსდგება ამ არც თუ მცირე სიძის დარბაზის დეკორის მხატვრული სისტემა.

ხობის ტაძრის XVII საუკუნის 40-იანი წლების მოხატულობა მოწვეულ ბერძენთა მიერ კი არა, როგორც ეს ერთი შეხედვით შეიძლება მოგვეჩვენოს, ავგილობრივი ასტატების ხელით უნდა იქონ შესრულებული. ეს ამ ფორმისმიერ ნიშან-თვისებათა თავისებურების ელფერით ნანს, რომელიც დაკვირვებისთანავე ამკარაელება ხევის მხატვრობის როგორც ერთ, ისე მეორე ასტატის ნახელავედ მინიველ სიუპერ კომპოზიციებში. სხვაგვარად როგორ აიხსნას - კომპოზიციურ სქემათა სრულიად ნათელი, ცენტრირებული აგებულება: ფერადოვნების ისეთი განცდა, როცა ფერთა შეხამებას, თითქოსდა კონტრასტული დაპირისპირების მოქმედავად, შედარებით ერთიანი ფერადოვანი „სიმშვიდე“ განსახდურავს; არა „აკადემიური“, არამედ ოღნაე თითქოსდა მეტად თავისუფალი ნახატი: გახსენება იმ იკონოგრაფიული რედაქციებისა, რომლებიც აღრიდანვე დამკვიდრებულთყო ხევის მხატვრულ შემოქმედებაში. ეს თუ ასეა, მაშინ ისიც ხომ შეიძლება ითქვას - ხობის ტაძრის ამ მოგვიანო დროის მხატვრობაში საეარაუდო ნიმუშების იმგვარი გარდასახვა ხდება, რომ რაც შეიძლება მეტად იქნას არიდებელი პალეოლოგოზთა მხატვრობის ქართული ხელოვნებისთვის შეუთავსებელი ნიშან-თვისებები.

ხობის ტაძრის სამი სხვადასხვა დროის მოხატულობა ხევის ქვეყანაში პალეოლოგოზად წოდებულ მხატვრულ სტილს დამორჩილებული ხელოვნების ყველა ძირითადი ეტაპის მომცველიცაა⁴. თუ შერგილ დადიანის ეგეტერის მოხატულობა (XIII-XIV საუკ. მიჯნა) ხსენებული მხატვრული სტილის გაერცელების დასაწყისს წარმოგვიდგენს, ეამვე დადიანის ეგეტერში (XIV საუკ. ბოლო მეოთხედი) თგი ხევის ნიადაგზე უკვე მომწიფებული და ფართოდ ფეხმოკიდებელი ნანს. მომდევნო ეტაპზე (XVII საუკ. 40-იანი წლები) - ნიკიფორე სოლოვაშვილის მიერ მოწვეული ასტატები მის

⁴ ვგულისხმობთ ხობის ტაძრის მოხატულობის იმ შრეებს, რომლებზედაც დღეს უკვე დაბეჯითებით შეგვიძლია მსჯელობა. უნოთაც თუნდაც „განთიხვის დღის“ კომპოზიციასთან დაკავშირებით გამოჩნდა, რომ მოხატულობის სოგიერთი მონაკვეთი შესაძლოა ძველის ისტორიის ჯერჯერობით უცნობ ფურცლებს მოიცავდეს. ეს უოველივე შემდგომ კვლევას მოითხოვს, რომლის დროს ტექნიკური მეთოდებიც უნდა იქნას გამოყენებული.

მოსტბიზანტიურ გასქემატურებულ ნაირსახეობას გეოგრაფიკულად. სამივე ისტორიულ საუკუნეებზე ხდება პალეოლოგიური მხატვრული სტილის არა მხოლოდ გადმოღება, არამედ წმენდა, თუმც სხვადასხვაგვარად, მისი ათვისების მცდელობაც. თვით XVII საუკუნეშიც, აღმოსავლეთ საქრისტიანოს საეკლესიო ხელოვნების სასოგადო კრიზისის ხანაში, ამგვარი არამექანიკური დამოკიდებულებისა და საკუთარი ხედვის გამჟღავნების წყალობით ქართველ მოსტატთა ნახელავი ინარჩუნებს სიცხოვლესა და ერთგვარ გამომსახველობას.

Resume

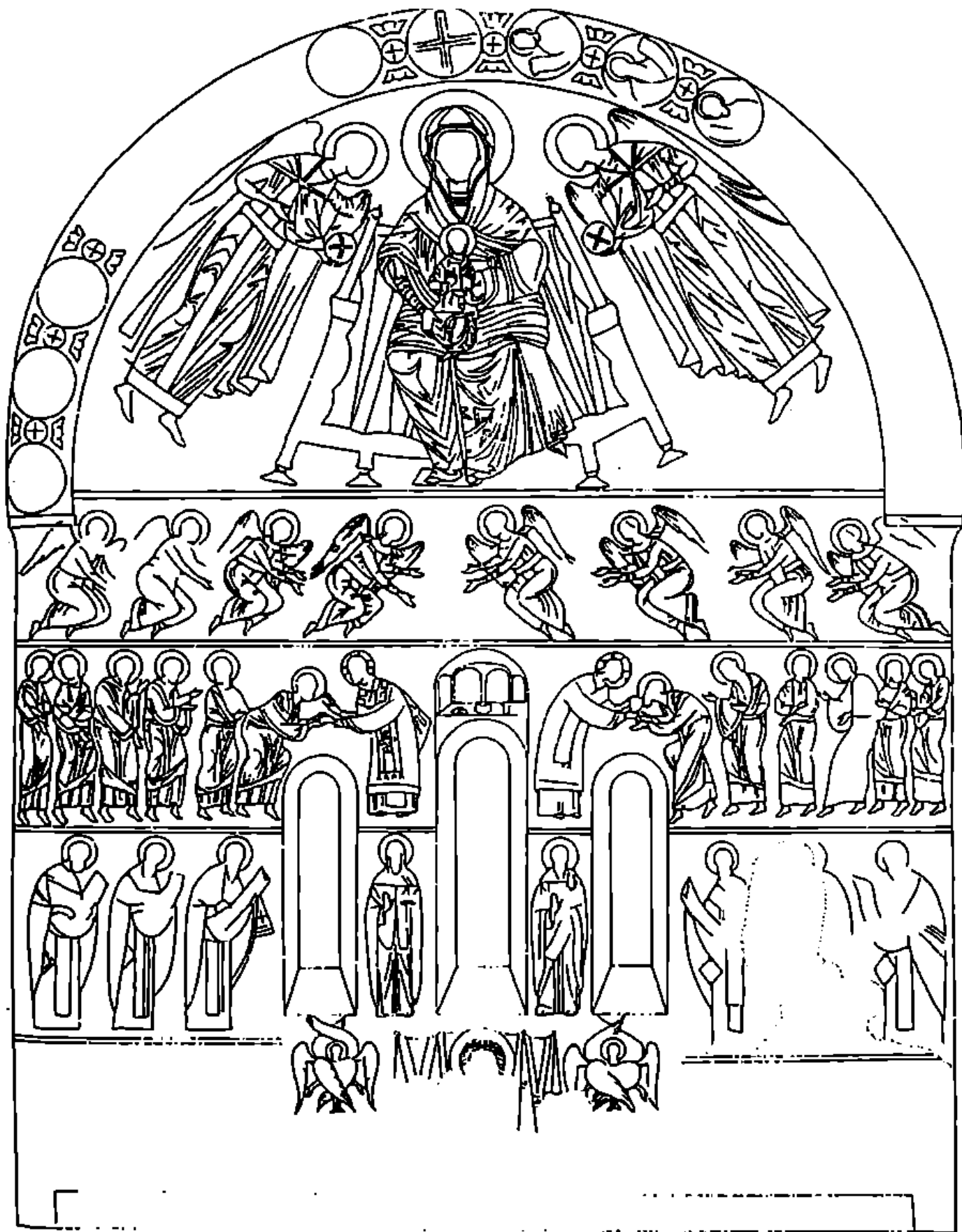
Yuza Khuskivadze

17th C. Murals of the Khobi Church

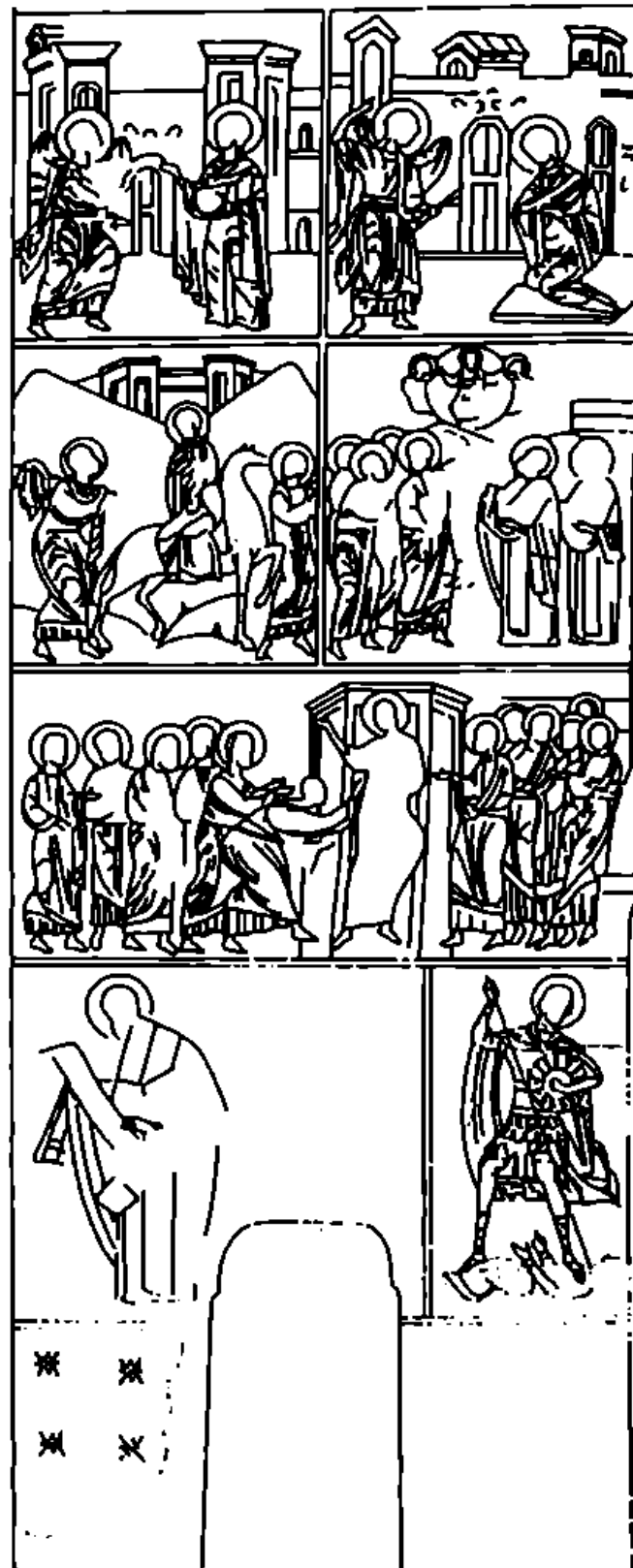
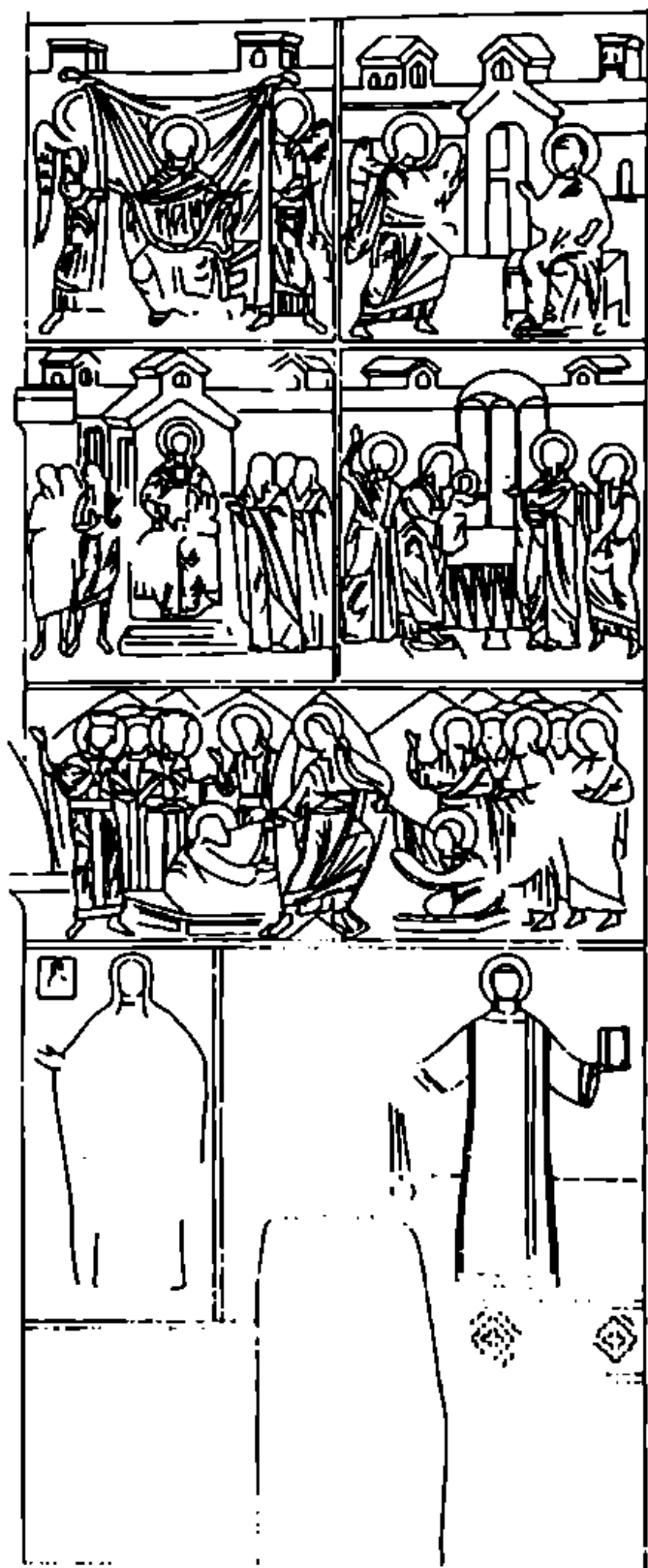
Khobi church, built on the turn of the 13th c. to the 14th c., has preserved several chronological layers of mural painting. The oldest of them, synchronous to the erection of the church, is seen in the south-west part of the peculiar, domeless cross-like space (life cycle of St. John the Baptist, portraits of Shergil Dadiani and his wife); next is the late 14th c. painting in the south-east annex, commissioned by Vamek Dadiani for his burial; murals of very late date (18th c. ?) are discernible in the diaconicon and sacristy, while the major part of the main space was painted in the 17th c. Based on the donor portraits (Nicholas Cholokashvili, Bishop of Khobi, Levan II Dadiani and his wife, Nestan-Darejan), its date is limited to 1640s. Portrait of George I Dadiani, builder of the church, was also executed at the same period. A bit later, in 1657, Ilarion, Catholicos of western Georgia, had also commissioned his own portrait. Date of execution of the Last Judgement on the west wall is not yet ascertained – several intermingled layers are definitely discernible here.

17th c. layer contains: the Virgin with the Child flanked by the flanked by the Angels (with the inscription glorifying the Lord – “Hagios, Hagios, Hagios”) in the conch, venerating Angels in the next register, lower – Communion of the Apostles, below – Holy Bishops and in the last register – Mandelion between the Tetramorphs. Walls of the chancel bay bear Harrowing of Hell (south) and Doubting Thomas (north). Chancel bay vault is occupied by the illustration of Akathystos Hymn – 20 of the 24 stanzas are visualised in individual compositions, determining general concept and artistic identity of the murals. South wall of the south cross-arm bears Ascension with the episode of Christ praying with the Apostles on the Mount Eleona (upper register), while below – individual images of the Saints and the Virgin with the Child are depicted. On the vault of the cross-arm represented are: Pantocrator (in the centre), flanked by Dormition and Presentation of the Virgin, on the vaults and pilasters – Saints and Christ the High Priest. In the north cross-arm, above the window, Three Babilonians in the Furnace are represented, flanked by the Nailing to the Cross and Deposition, below – the Saviour wrapped in the sudarion, above the door – St. John the Baptist Angel of the Desert; on the vault – the Angel of the Great Council, is in the centre, flanked by the Crucifixion and Entombment; uppermost – Ascension of the Cross, “the Heavens”, St. John the Baptist with his cut head on a dish and the “Beam” crossing a square set on an edge.

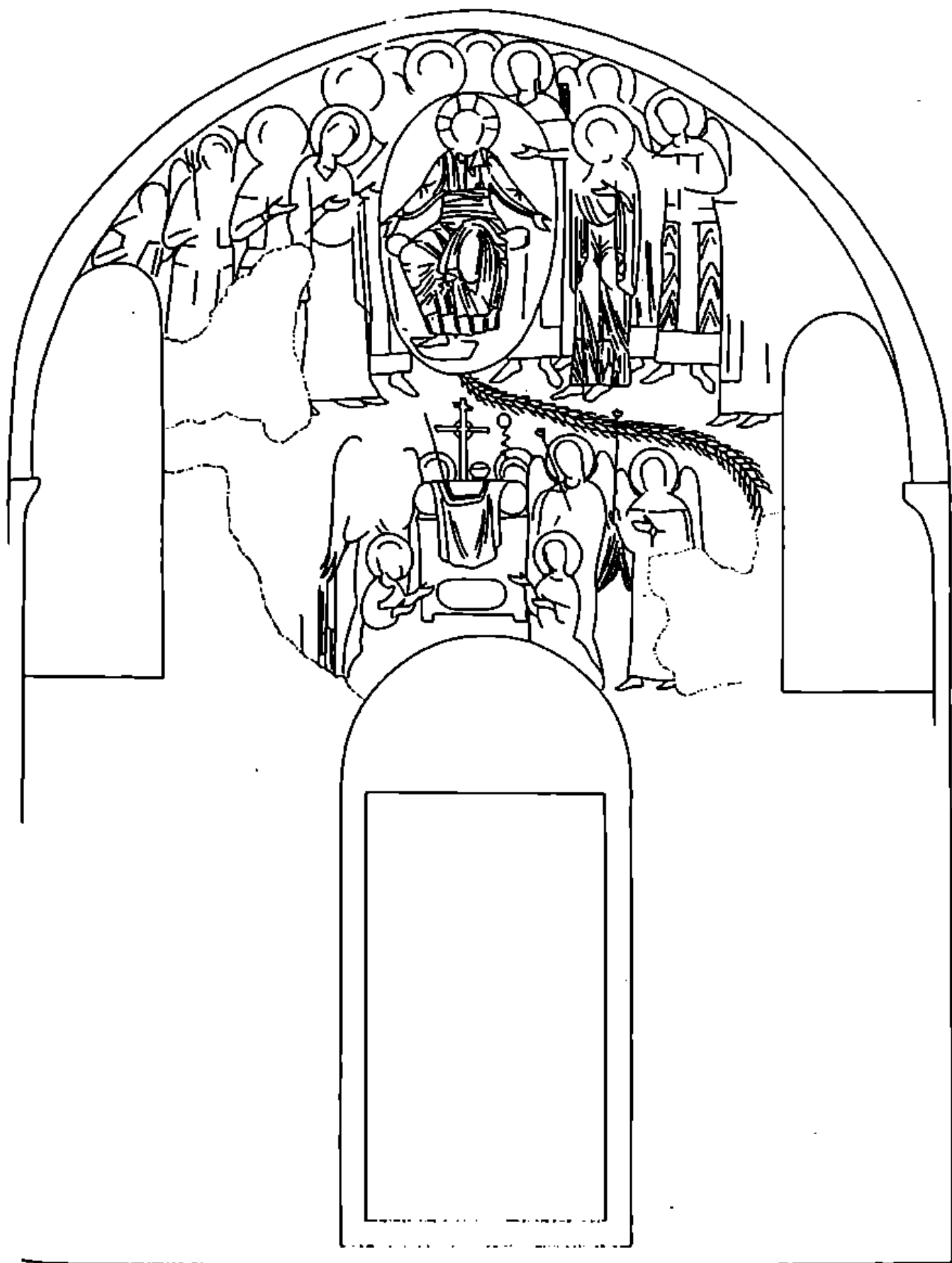
The murals, which are overwhelmed by the Glorification of the Virgin and the ideas of Incarnation and Salvation, are executed in the Late Medieval artistic “language”, formed by the transformation of the Paleologan modes. But symmetrical compositional arrangement (unusual for the epoch), colour gamut (with its predominant terracotta and blue), individual details, all reveal hand of the Georgian masters (two seem to be leading), who, similar to the previous epochs (cmf. Earlier chronological layers in Khobi), managed to transform any “imported trend”.



ნახ. I. სობი. საკურთხეველი. სქემა



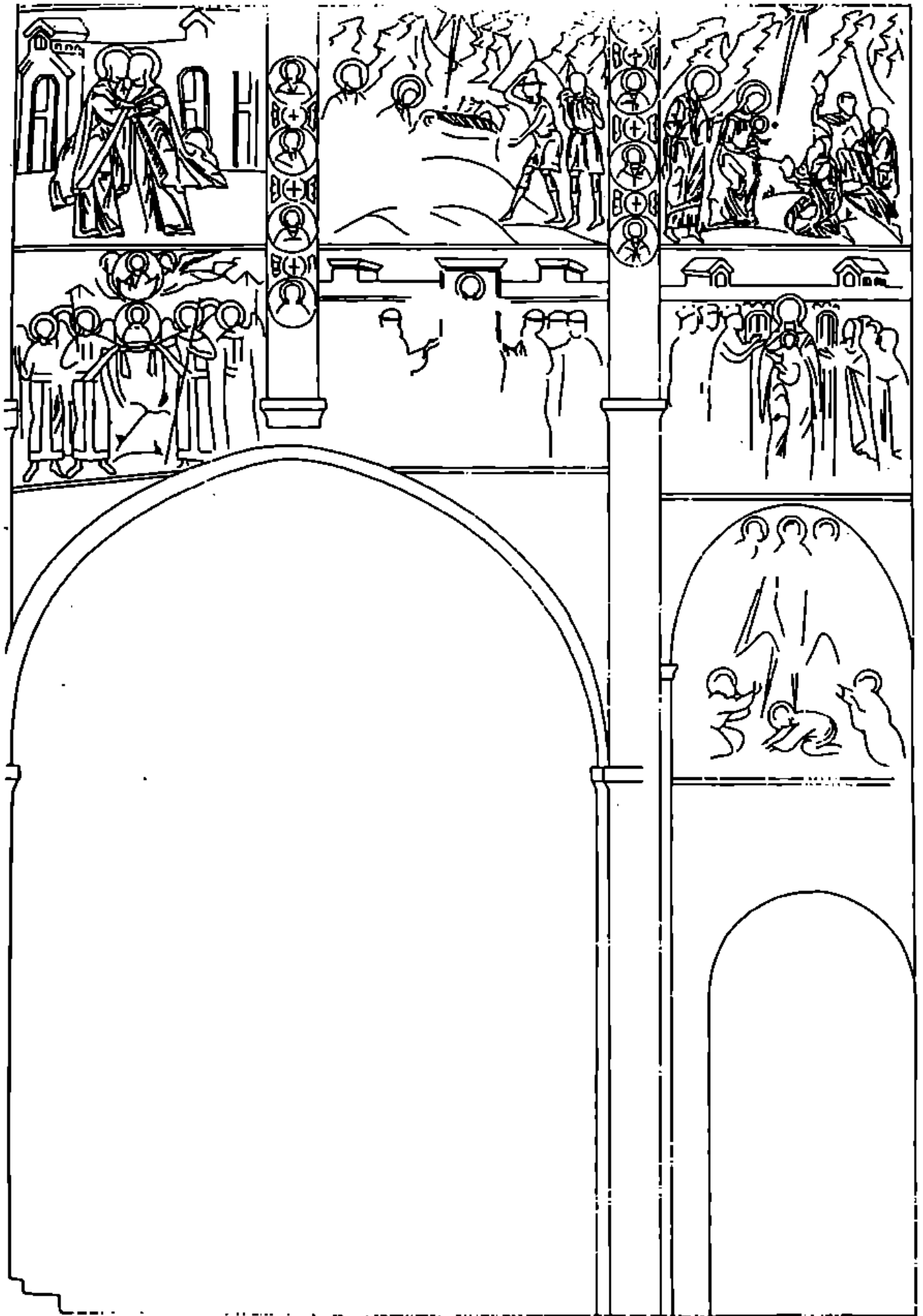
ნახ. 2. ხოლო. ბუნა. სქემა



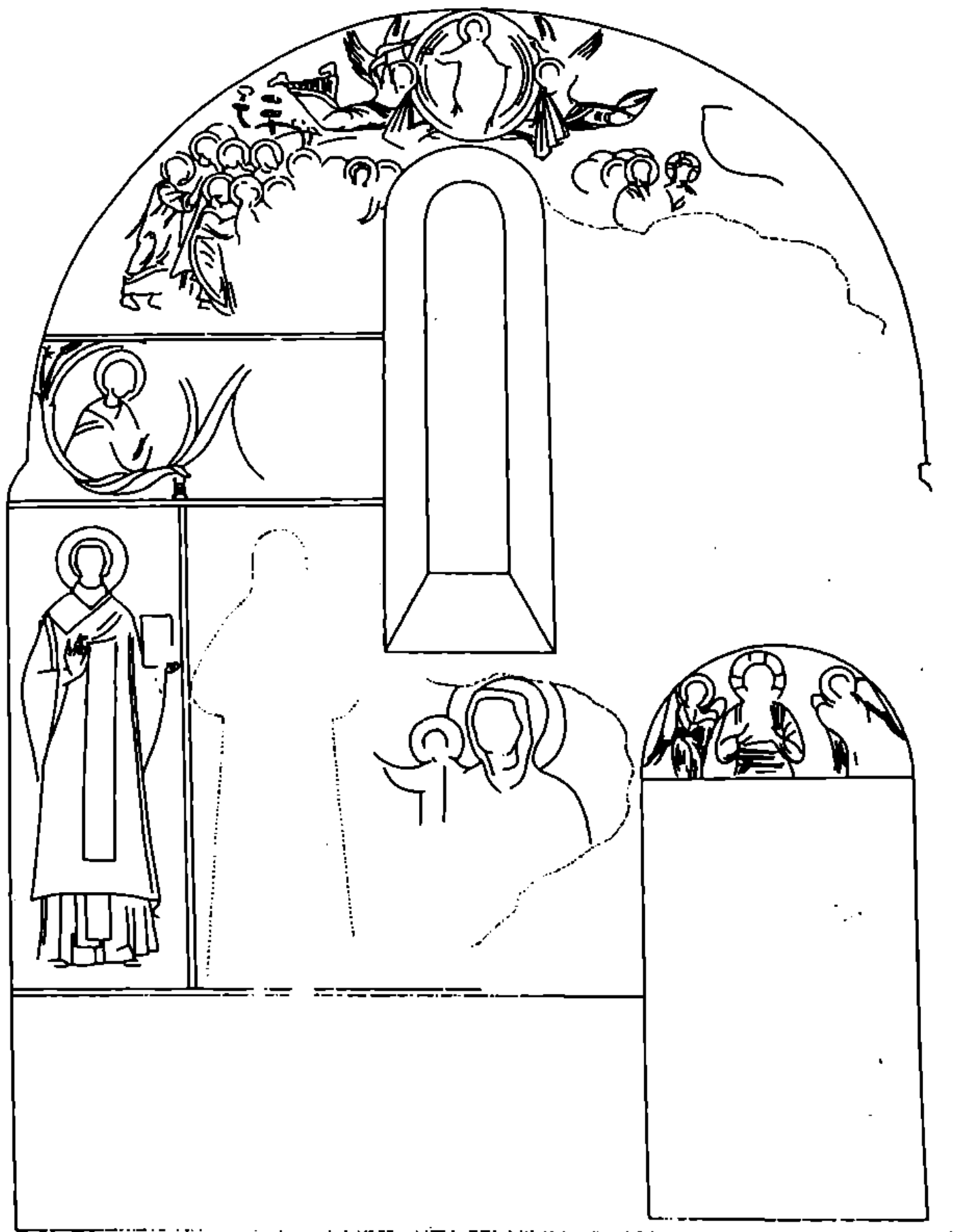
ნახ. 3. სობი. დასაუღუთი კედელი. სქემა



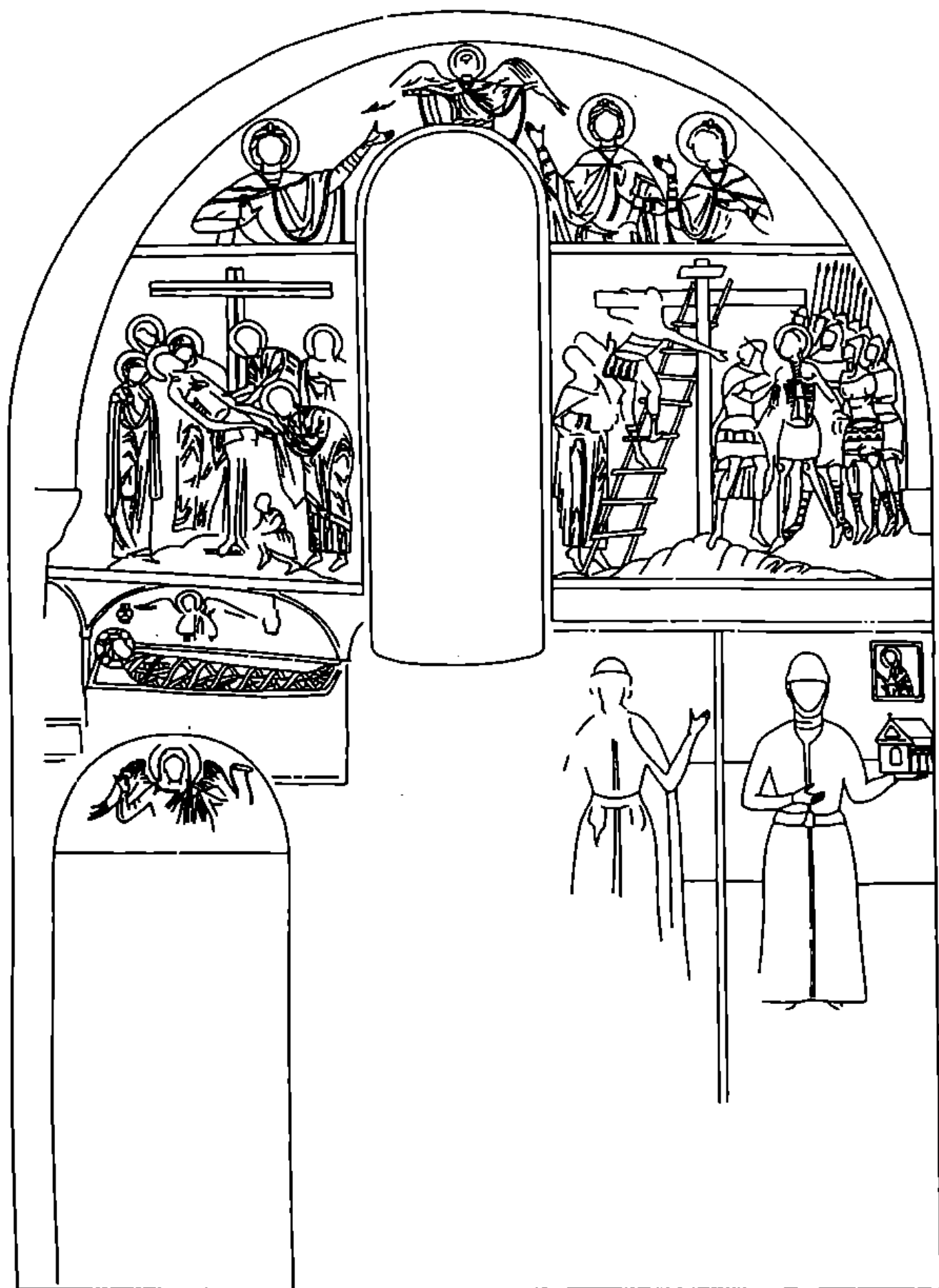
ნახ. 4. ხიზი. შუა ნაეი. დახვედეთი უბე. წრდილოეთი კედელი. სკემა



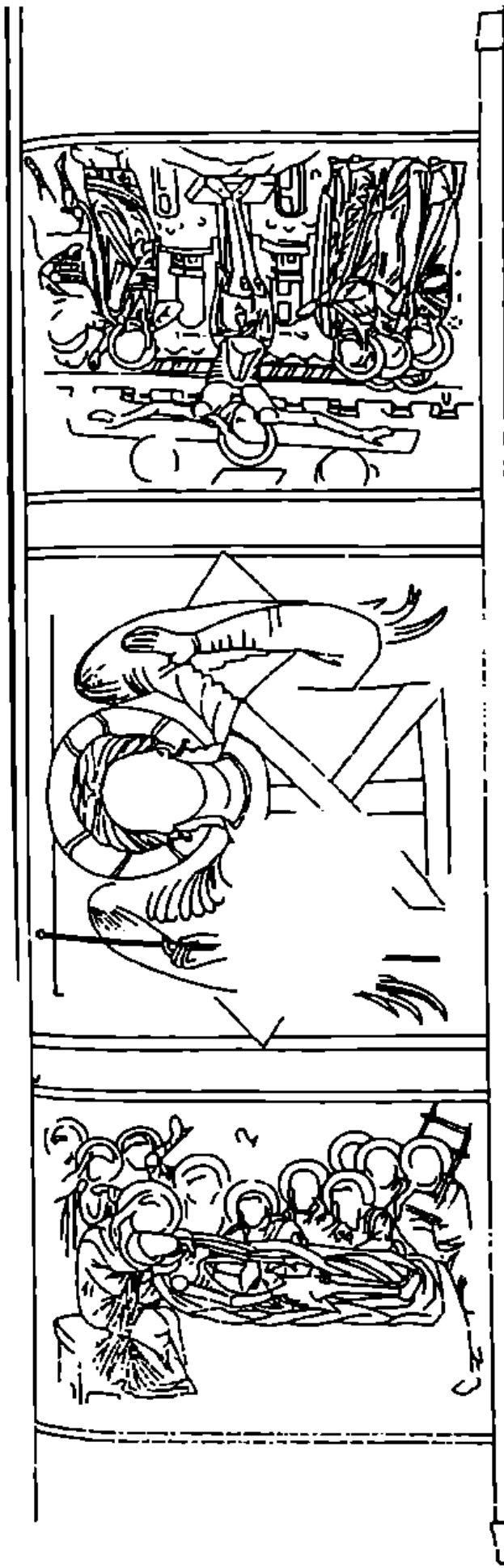
ნახ. 5. ხობი. შუა ნაეი. დასაეღუთი უბე. სამხრეთი კეღელი. სკემა



ნახ. 6. ხიში. სამხრეთი კედელი. სქემა

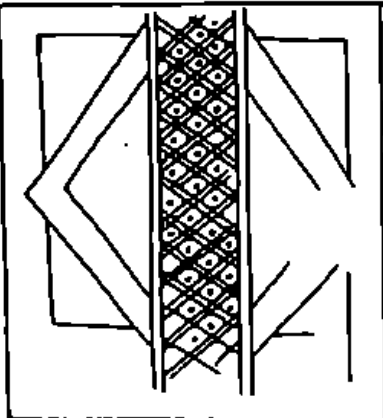
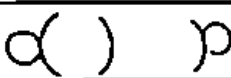
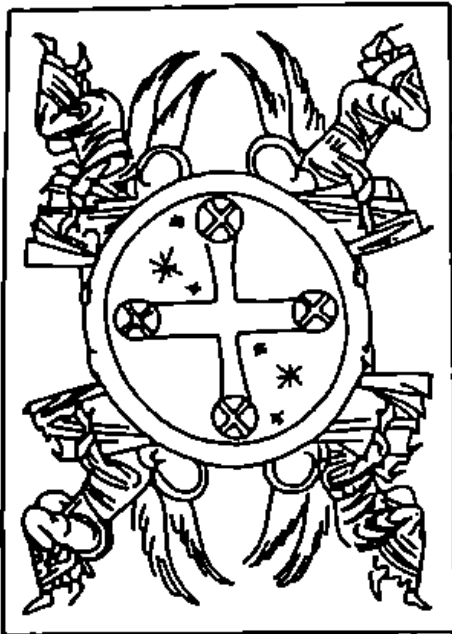


ნახ. 7. ხობი. წრდილოეთი კედელი. სკემა



ნახ. 8. ხობი. წრფივითი და ხაზრეთი მკლავების კამარები. სკემა

ნახ. 9.
 ხაზი. ცენტრალური ნაეი.
 კამარის კეხი.
 სქემა

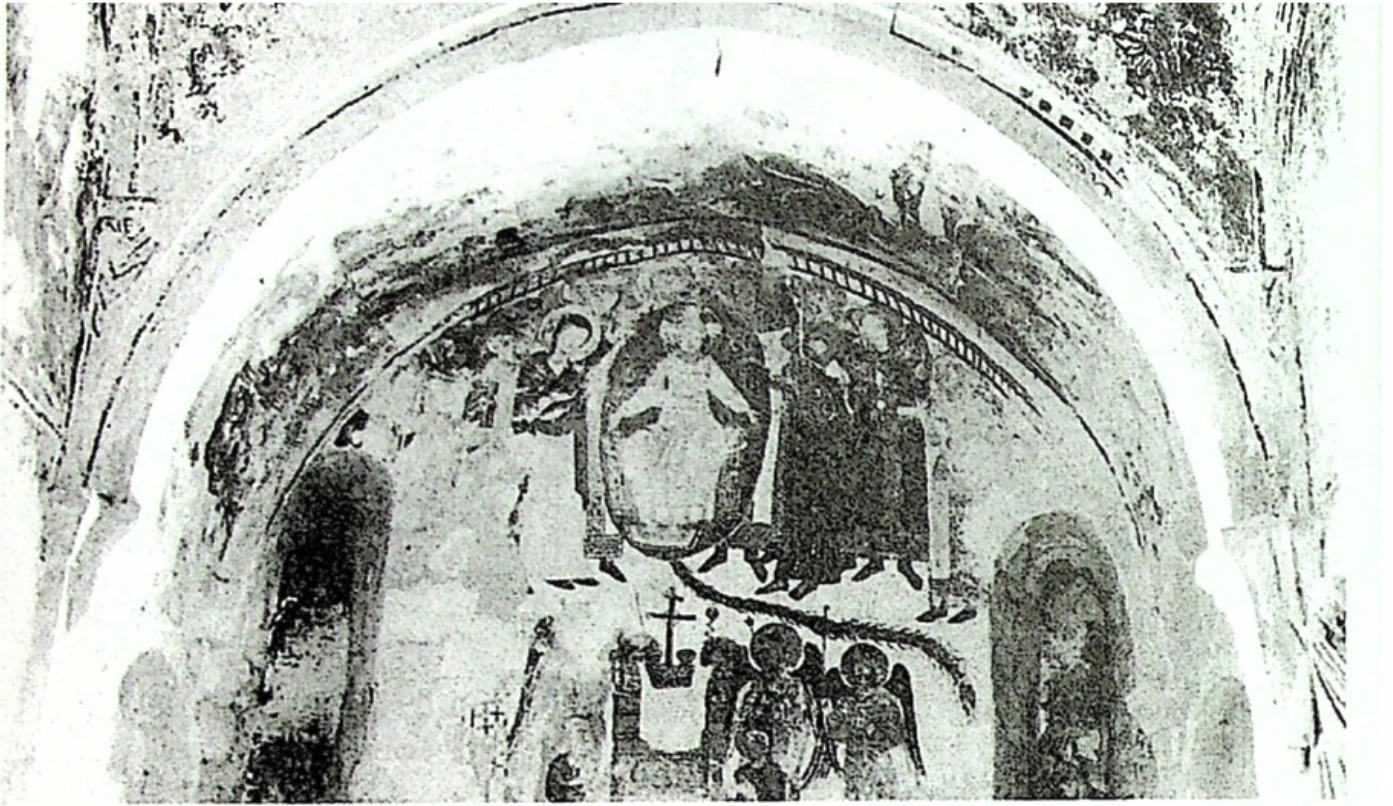




სურ. 1. ხობი. საკურთხეველის კონქი.



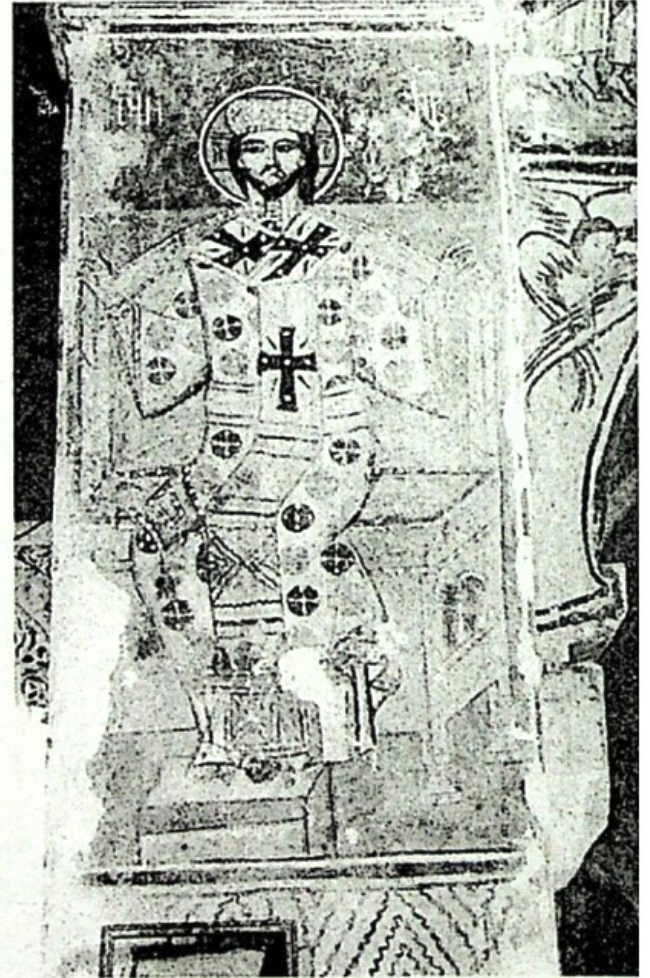
სურ. 2. ხობი. საკურთხეველი. ფრაგმენტი



სურ. 3. ხობი. განკითხვის დღე



სურ. 4. ხობი. გარდამოხსნა.
შეგრაგნა არმენაკსა წმიდასა



სურ. 5. ხობი. „ესო ქრისტე
მღვდელმთავარი დიდი“



სურ. 6. ხობი. ხარება



სურ. 7. ხობი. ყვედრება იოსებისა



სურ. 8. ხობი. ღმრთისმშობლის დაუჯდომელი. ფრაგმენტი



სურ. 9. ხობი. წმ. იოანე
ნათლისმცემელი



სურ. 10. ხობი. ღმრთისმშობლის მიძინება



სურ. 11 ხობი. ქტიტორი.
გიორგი I დადიანი