

გამოსახვის ხერხები საქართველოს ადრეულ მოხატულობებში (ლაღამის ქვედა ეკლესიის თავდაპირველი მხატვრობის მაგალითზე)

ადრეული ხანის (VIII-XI ს.-ის დასაწყისი) ქართული კედლის მხატვრობისა თუ, საზოგადოდ, გარდამავალი ხანის ქართული სახვითი ხელოვნების დახასიათებისას, ყოველთვის საგანგებოდ აღინიშნება ამ დროის მხატვრული შემოქმედების არაერთგვაროვნება და სირთულე, რასაც, დიდწილად, განაპირობებს გამოყენებულ სახვით საშუალებათა მრავალფეროვნება. ამ მხრივ, საგულისხმო მასალას მხატვართა წერის მანერაზე დაკვირვება იძლევა, რომლის განხილვასაც ლაღამის მაცხოვრის ეკლესიის უძველესი მხატვრობით დავიწყებთ (სურ.1-4).

როდესაც, ბოლოდროინდელი აღმოჩენების კვალად, ამ მოხატულობის პროგრამისა თუ სისტემის საერთო გადაწყვეტის თავისებურებების ანალიზისას ფიგურათა ხასიათზე ვმსჯელობდით, ვახსენეთ მათი გარკვეული სიცხოვლე და განსულიერებულობა¹. ფიგურათა თვალების განსაკუთრებულ აქცენტირებასა და მეტყველებასთან, თუ ყოველ ცალკეულ შემთხვევაში განწყობილების მხრივაც მათ გარკვეულად განსხვავებულ დახასიათებასთან ერთად, ამგვარი შთაბეჭდილების შექმნას ხელს უწყობს ლაღამელი ოსტატის წერის მანერა, სახეების დამუშავების ერთგვარი სირბილე.

სახეზე აღნიშნულია მხოლოდ ძირითადი ნაკეთები – თვალები, წარბები, ცხვირი, ტუჩები – რომლებიც ყავისფრითაა მონიშნული და, ისევე როგორც მოზრდილ წითელ ლაქებად დაღებული ყირმიზი, მკაფიოდ აღიქმება ერთიანად გამოთეთრებული სახის საერთო ტონზე. ასევე მკაფიოდ იკითხება მოყავისფრო ოქრით აღნიშნული ჩრდილებიც, რომლებიც იღება წარბების ქვეშ, თვალების ქვეშ, ცხვირის ორსავე მხარეს და სახის საერთო კონტურის გაყოფებით. საგანგებო აღნიშვნის ღირსია, ალბათ, ის გარემოებაც, რომ ჩრდილების დადებისას ოსტატი რაღაც სტერეოტიპულ სქემას კი არ მიმართავს, არამედ ამრავალფეროვნებს მას, ოღნაევ ცვლის ამ ჩრდილების ფორმასაც და ტონალობასაც. მაგალითად, წმ. ბარბარეს სახეზე ცხვირის ორსავე მხარეს ზოლად ჩასმული ჩრდილი უფრო განიერია, ვიდრე წმ. არტემისა და წმ. გიორგის სახეებზე; წმ. არტემისა და წმ. გიორგის თვალებქვეშ ჩრდილის ზოლი პირდაპირ მიყვება ქვედა ქუთუთოს მონახაზს, ხოლო წმ. ბარბარესა და მთავარანგელოზის სახეზე იგი რკალად “ეკიდება” თვალის კიდევებს და მათ ერთგვარად ირიბად ჩასმულის იერს აძლევს. ამასთანავე, თუკი წმ. ბარბარეს ცხვირის ორსავე მხარესა და თვალების ქვეშ ჩრდილები მუქი ყავისფერია, სახის საერთო კონტურის შემომსაზღვრელი ხაზის გაყოფებაზე ისინი უფრო ჟანგისფერ ელფერს იძენს, ისევე როგორც მთავარანგელოზის სახეზე. ასეთივე მოჟანგისფრო ჩრდილებს ვხედავთ სამივე წმინდანისა და მთავარანგელოზის სახეზე წარბების ქვეშ, ხოლო წმ. გიორგის სახეზე, ცხვირის ორსავე მხარეს. გარდა ამისა, წმ. გიორგის სახეზე ჩრდილები უფრო ბაცი მოყავისფრო ოქრითაცაა დაბლირებული, წმ. არტემის სახეზე კი გამოთეთრების ზოლებით აღნიშნულია ტუჩის კუთხეები

¹ მ. ყენია, ლაღამის მაცხოვრის ეკლესიის თავდაპირველი მხატვრობა: ბოლოდროინდელი აღმოჩენები. საქართველოს სიძველენი, 7-8, 2005, გვ. 124-142.

და ზედა ტუჩის ყულფი. რამდენადაც ფოტოს მიხედვით შეიძლება ვიმსჯელოთ, ზედა ტუჩი ასევე ყულფის სახით იყო მონიშნული გამოთეთრების ზოლით წმ. თევდორეს სახეზე, ხოლო გამოთეთრების ზოლები წარბების ზედა კონტურსა და უღვაშების კიდებებსაც მიუყვებოდა.

ამგვარი ტონალური ნაუანსირება, ერთი მხრივ, ამ თითქოს გრაფიკული ხასიათის ჩრდილებს აღქმის მკაფიოებას უნარჩუნებს, მეორე მხრივ კი, გარკვეულად სიმკვეთრეს აშორებს მათ და დიდწილად განსაზღვრავს კიდევ იმ ერთგვარი სიღბოს შეგრძნებას, რომელსაც ეს სახეები უტოვებენ მნახველს.

ასეთივე ერთგვარი სირბილე შეინიშნება სამოსის დამუშავებაშიც. აქ მას ქმნის სამოსის საერთო ტონზე თამამად დადებული, ყოველგვარ შემომსაზღვრელ კონტურს მოკლებული თეთრას განიერი ზოლების თავისუფალი განაწილება. ამ შემთხვევაშიც, ისევე როგორც სახის წერისას, ოსტატი სტერეოტიპულ სქემას კი არ მისდევს, არამედ, ერთიანი პრინციპის ფარგლებში, ერთგვარად ამრავალფეროვნებს ნაოჭების ნახატიც გადმოცემის ხერხებს. ასე, წმ. ბარბარეს მოსასხამზე მხრიდან მკერდისკენ სხვადასხვა სიგრძის, დიაგონალურად დახრილი რკალები გაირჩევა, ხოლო მკლავზე თითქმის პარალელურად მონიშნული, ოდნავ მომრუდებული ზოლები; წმ. არტემის მოსასხამის კიდეს, კისერთან, ორი რკალი შემოუყვება; წმ. გიორგის მოსასხამზე ნაოჭების ნახატი ქმნის მოკლე-მოკლე პარალელური ზოლები, რომლებიც კისრიდან მკერდზე შეუულად ეშვება, ხოლო გულისპირზე კი დიაგონალურადაა განლაგებული; წმ. თევდორეს მოსასხამის კიდები მკერდზე, მარცხნივ, ორ მართკუთხა სამკუთხედად იკვრება, რომელთაგან მარცხენა უფრო მომცროა, მარჯვენა კი მოზრდილი. ნაწილობრივ მას კისრიდან ჩამოსული ნაოჭის სწორი ზოლი კვეთს, ხოლო დარჩენილი არე შევსებულია მოკლე, სქელი ზოლებითა და მოგრძო “მძიმისებრი” კაუჭთაგან მრუდებით. ამასთანავე, თუკი წმ. გიორგის მოსასხამზე ნაოჭების ნახატი შედარებით რეგულარული ხასიათისაა, წმ. არტემისა და წმ. ბარბარეს მოსასხამზე იგი უფრო თავისუფალი განაწილებით ხასიათდება; თუმცა, სამივეგან ნაოჭების ნახატი აშკარად ფორმის გადმოცემის ლოგიკასაა დაქვემდებარებული და მას ემსახურება, რაც თითქოს ნაკლებად იგრძნობა წმ. თევდორეს მოსასხამის გადაწყვეტაში, სადაც გამოთეთრების ზოლების განაწილება ერთგვარად თვითკმარი, თავისთავადი მხატვრული ღირებულების მქონე ნახტად ამოკითხვის სურვილს ბადებს; ე.ი. აქაც, წმინდანთა სამოსის დამუშავებაში გარკვეული ნაუანსური სხვაობა შეინიშნება, რაც განაპირობებს მათ ერთგვარ დიფერენცირებულობას, რომელიც, ამასთანავე, არ ტოვებს სიჭრელისა თუ მხატვრული არაერთგვაროვნების შეგრძნებას – ყველა გამოსახულებაში უმთავრესია პრინციპულად ერთიანი მიდგომა: გამოთეთრების ზოლებს შენარჩუნებული აქვს გეომეტრიული ფორმის (რკალი, სამკუთხედი, მახვილი კუთხე, სხვადასხვა ფორმის მრუდი) მკაფიო აღქმა და ამასთანავე არ რჩება სიხისტისა თუ სიმშრალის შთაბეჭდილება.

ამას შეიძლება ხელს ისიცი უწყობდეს, რომ თეთრას ზოლის უშუალოდ მომიჯნავედ სამოსის ძირითადი ტონი სულ ოდნავ არის გაღიაფერებული, რაც მხოლოდ ძალზე ახლო მანძილიდან ეურადღებით დათვალიერებისას ჩანს – წითელი ტონი მოვარდისფრო ელფერს იძენს (მაგ., წმ. ბარბარეს სამოსი), მექი რუხი კი ოდნავ ნაცრისფერდება (მაგ., წმ. გიორგის მოსასხამი). ამგვარი ტონალური ნაუანსირება ერთგვარად რბილი გადასვლის შეგრძნებას ბადებს, მაგრამ იმის გამო, რომ ეს ოდნავი გაღიაფება მაღევე კვლავ გადადის ძირითად ტონში საერთო შთაბეჭდილებისთვის განმსაზღვრელი მაინც მკაფიო შიდა ნახატის მქონე სამოსის ერთიან ფერადოვან ლაქად აღქმა და მთელი ფიგურის საერთო სიბრტყობრივი

გადაწვევტა გამოდის.

თავისი ხასიათითა და დამუშავების მანერით ლაღამის ფიგურები იმავე მიდგომის მანვენებელია, რომელიც საერთოდ ადრეული ხანის (VIII-XI სს.-ის დას.) ქართული მხატვრობისთვისაა დამახასიათებელი. თუმცა, ლაღამის გამოსახულებების ზუსტი ანალოგიების მოძებნა მაინც საკმაოდ რთულია. ამ პერიოდის მხატვრობის ნიმუშებთან მათ აკავშირებს სახეთა ძლიერად გამოვლენილი ექსპრესია, რაც ფართოდ გახედილი თვალების განსაკუთრებული აქცენტრებითაა მიღწეული. ფართოდ გახედილი თვალების ამგვარივე ხაზგასმულ ექსპრესიას ვხედავთ ნეზგუნის მაცხოვრისა (სურ. 5) და სვიფის ჯგრაგის თავდაპირველი მხატვრობის, აცის თარინგზელისა და ნაკიფარის ჯგრაგის აღმოსავლეთი ფასადისა (სურ. 6-7) თუ იფხის ჯგრაგის მოხატულობათა ფიგურების სახეებზე². ამავე ნიშნით მათთან გარკვეულ სიახლოვეს ამჟღავნებს თელავანის ჯვარპატიოსნის თავდაპირველი მხატვრობა (სურ. 8-9), საბერეების №7 ეკლესიის, №8 ეკლესიის მინაშენისა (სურ. 11-12) თუ წირქოლის მოხატულობათა ფიგურები და სხვა³. აქვე, აღბათ, შენიშენის სახით ისიც შეიძლება დავსძინოთ, რომ ზოგად-ეპოქისეული საერთო მიდგომის გარკვეულ იგივეობასთან ერთად, ფიგურები ყოველ შემოსხენებულ მოხატულობაში, თავისი საერთო განწყობითა თუ, ასე ვთქვათ, მზერის ხასიათით მაინც განსხვავდება ერთმანეთისგან. ამაზე უფრო დაწვრილებით ჩვენ ქვემოთ შევხერდებით.

ადრეული ხანისთვის ნიშანდობლივ საერთო მიდგომაზე მეტყველებს აგრეთვე ლაღამის უძველესი მხატვრობის შემქმნელისთვის ნიშნეული დეკორატიულობის გრძნობაც, რომელმაც თავი იჩინა იმაში, თუ რა დიდ ყურადღებას უთმობს იგი ცალკეული დეტალების დეკორატიულ გადაწვევტას (მაგ., წმ. ბარბარეს თავსაბურავი და ძვირფასი ქვებით მოლჭვილი მისი დიადემა, წმ. მეომართა აბჯარი). იგივე განვითარებული დეკორატიულობის გრძნობა ჩანს იმაშიც, თუ რა უხვად იყენებს იგი “მარგალიტებით” შემკობას (მაგ., მაცხოვრის ფეხსაღვამი და საყდარი, წმ. ბარბარეს კაბის გულისპირი, წმ. არტემის სამოსის სამაჯე, მთავარანგელოზის მოგვი ხარების კომპოზიციაში). გარკვეული დეკორატიულობა საერთოდ დამახასიათებელი ჩანს ადრეულ მოხატულობათათვის სუანეთში. მის ერთ-ერთ მკაფიო გამოვლინებად შეიძლება ჩაითვალოს “მარგალიტების” უხვი ხმარების შემთხვევები, რომლებიც მრავლად დასტურდება ამ დროის ფრესკულ ანსამბლებში; სამაგალითოდ შეიძლება გავიხსენოთ თუნდაც ნეზგუნის თავდაპირველი მხატვრობა, სადაც “მარგალიტები” ამკობს მაცხოვრის ფეხსაღვამს, ორ რიგად მიუყვება ჩვილედი ღმრთისმშობლის მედალიონის ჩარჩოს, ან სვიფის ჯგრაგის თავდაპირველი მხატვრობა, სადაც “მარგალიტებით” მოლჭვილია წმ. გიორგის სარტყელი, მისი ცხენის აღკაზმულობა, წმ. პეტრეს შარავანდი, ან ებიანის ღამარიას უძველესი მოხატულობა, სადაც “მარგალიტებით” შემკულია არა მარტო შარავანდები, არამედ ჯვრის მკლავებიც ჯვარცმის სცენაში, ან პადიშის ჯგრაგის (სოფლის გარეთ) მოხატულობა, სადაც ასევე “მარგალიტებით” შემკულ შარავანდებს ვხედავთ, წმ. მეომართა ცხენების აღკაზმულობა განსაკუთრებული სიმდიდრით გამოირჩევა, ხოლო ორნამენტული ზოლების არშიებზე ჩამწკრივებული

²Т.Шевякова, Монументальная живопись раннего средневековья Грузии, тб., 1983, ტაბ. 63-66, 68, 76, 81, 84-88, 124.

³ იქვე, ტაბ. 34-36, 45, 116-117; ზ. სხირტლაძე, VIII-IX სს. ქართული მონუმენტური ფერწერის ძირითადი საკითხები. თელავანის ჯვარპატიოსანი და გარდამავალი ხანის მხატვრული ტენდენციები, ხელშეწყობამცოდნეობის დოქტორის სამეცნიერო ხარისხის მოსაპოვებლად წარდგენილი დისერტაცია, თბ., 2003, ტაბ. 13, 19, 20.

წერტილები ერთგვარად ძვირფასი თვლებით მოოჭვილის შთაბეჭდილებას ახდენს; იმავე შთაბეჭდილებას ქმნის სვიფის თავდაპირველ მხატვრობაში აფსიდის კედლის რეგისტრში წარმოდგენილ მოციქულთა “ხატების” ჩარჩოს გადაწვევაც⁴.

დეკორატიულობის იმავე გრძნობის გამოვლინებად შეიძლება ჩაითვალოს “მარგალიტების” უხვი ხმარება, მაგალითად, საბერეების №8 ეკლესიის მოხატულობაში, სადაც მომარგალიტებულია შარავანდები და მაცხოვრის საყდარი, თუ ღმრთისმშობლის მაფორიუმი⁵; ფიას ეკლესიის მოხატულობაში (X ს.), სადაც, მაგალითად, მაცხოვრის შარავანდი, მისი კვართი თუ ფეხსადგამი ასევე “მარგალიტების” რიგებითაა მოოჭვილი⁶; “მარგალიტებით” შემკული მაცხოვრის ფეხსადგამი თელოვანის თავდაპირველ მხატვრობაშიცაა დადასტურებული⁷; დოდოს რქის გუმბათური ეკლესიის საკურთხევლის მოხატულობაში, სადაც მაცხოვრის საყდარი და ფეხსადგამი უხვადაა შემკული “მარგალიტებითა” თუ ძვირფასი ქვებით; ასევე “მარგალიტებით” და ძვირფასი ქვებით მოოჭვილი კიდები მთავარანგელოზთა კვართებსაც ამკობს, ხოლო მაცხოვრის მრავალშრიანი დიდება ხაზგასმით დეკორატიულადაა გადაწვევტილი⁸.

არ შეიძლება არ გავიხსენოთ მხატვრობის საერთო ანსამბლში თავისებური დეკორატიული ეფექტის შემომტანი “ღაჩითული” ფონების გამოყენება აცისა და იფხის მოხატულობებში⁹; ანდა ფონის ერთიანი შევსება ვარსკვლავების აღმნიშვნელი, წრეებში ჩასმული მრავალფეროვანი ყვავილის მოტივით საბერეების №5 და №7 ეკლესიათა მოხატულობებში¹⁰, თუ დოდოს რქაში კვლავ ვარსკვლავიერი ცის აღსანიშნად ფონის ერთიანი მოფენა მსხვილი წერტილებით. თუმცა, როგორც ზემორე მსჯელობიდანაც ნათელი ხდება, პრინციპული მსგავსების მიუხედავად, ლაღამის მხატვრობა, ამ შემთხვევაშიც, თითქოს ცოტა უფრო თავშეკავებული ჩანს, ვიდრე ჩვენს მიერ დასახელებული ანსამბლები. ამ თვალსაზრისით, მეტად ნიშანდობლივია ლაღამის თავდაპირველი მხატვრობის საერთო ფერადოვანი გადაწვევაც. იგი საკმაოდ მცირე რაოდენობის – თეთრა, სინგური, ორნაირი ოქრა, ნახშირი – ფერთა შეხამებითაა შედგენილი და თეთრ ფონებზე უფრო ტონთა გრადაციებით გამდიდრებულ, ასე ვთქვათ, ნიუანსირებულ პალიტრას ქმნის. ის ერთგვარი თავშეკავებით გარკვეულად შორდება კიდევ სვანეთის ადრეულ მოხატულობათათვის ნიშანდობლივ მრავალფერადობას, რამდენიმე, ხშირ შემთხვევაში, კონტრასტული, მკაფური ფერების გვერდითგვერდ არსებობას. ამას თვით ფონების განსხვავებული ფერადოვნებაც შეიძლება დაემატოს – აცსა და იფხში “ღაჩითული” წითელი და ფირუხისფერი, სვიფში სანახევროდ სინგური, სანახევროდ ღრმა მწვანე, სვანეთში ლაქვარდისფერი და ა.შ. ამგვარ უშუალო სიხალისესთან შედარებით, ლაღამის მხატვრობის საერთო კოლორიტი თითქოს ერთგვარად მოზომილის შთაბეჭდილებას ტოვებს და კიდევ ერთი დასტური ჩანს იმ მრავალფეროვნებისა, რომლითაც აღბეჭდილია შუა საუკუნეების ქართული მხატვრობის საერთო სურათი ამ ეპოქაში.

⁴ Т.Шевякова, დასახ. ნაშრ., ტაბ. 63, 84, 81, 95, 92, 94.

⁵ იქვე, ტაბ. 41, 45.

⁶ იქვე, ტაბ. 111.

⁷ ზ.სხირტლაძე, დასახ. ნაშრ., ტაბ. 11.

⁸ ა.ვოდსკაია, მ.ბუხუკური, მეცნიერული ასლი-რეკონსტრუქცია და მისი როლი შუა საუკუნეების კედლის მხატვრობის შესწავლაში (დავით გარეჯის დოდოს რქის მონასტრის IX ს. მხატვრობის მაგალითზე). სპექტრი, 1990, №2, ფურადი ტაბ. გვ. 57 და 61.

⁹ Т.Шевякова, დასახ. ნაშრ., ტაბ. 69-70, 74.

¹⁰ იქვე, ტაბ. 26-27, 34, 36, 38-39.

როგორც განვითარების ადრეული ეტაპის ქართული მონუმენტური მხატვრობის ზოგადი დახასიათებისას აღნიშნავს თინათინ ვირსალაძე: “შეინიშნება ანტიკური მხატვრული მემკვიდრეობის საფუძვლიანი გადამუშავება – ივიწყებენ ტონთა გრადაციით მოცულობის ილუსტრირების მონუმენტური მოდელირების ხერხებს, ფორმა სიბრტყობრივად გაიაზრება, ნახატი, რომელსაც მთავარი როლი ენიჭება, მოქნილობას კარგავს, კუთხოვანი ხდება და ორნამენტულ-დეკორატიულ ხასიათს იძენს; ირღვევა ფიგურათა პროპორციები. აზრობრივ ექსპრესიას გადმოსცემენ მძაფრი ექსტებით, თავისა და ხელის მტევნების ზომის გადიდებით და უპირველეს ყოვლისა ხაზოვანი რიტმის დაძაბულობით”¹¹. როგორც ცნობილია, გადამუშავების ეს საერთო პროცესი სხვადასხვა ძეგლში განსხვავებულად იხენს თავს – ზოგიერთ მათგანში გარკვეულად იგრძნობა ელინისტური ტრადიციის გამოძახილი, ხოლო ნაწარმოებთა უმრავლესობაში უკვე მკაფიოდ იკვეთება სიბრტყობრივ-გრაფიკული მიდგომა¹².

ფორმის სიბრტყობრივ-გრაფიკული გადააზრება, რომელსაც თან სდევს მისი ორნამენტულ-დეკორატიული გადაწყვეტა ხაზის მნიშვნელობის განსაკუთრებული აქცენტირებით, სვანეთის ადრეულ მხატვრობათა შორის სრული სიცხადით გამოვლინდა ნეზგუნის მაცხოვრის პირველი ფენის მხატვრობაში, სადაც სვანური ფერწერული სკოლის მკვლევართა აზრით, “ფიგურათა სილუეტებს გამარტივებული, გეომეტრიული ბლოკების ხასიათი აქვს. სქემატური, სწორი ან კუთხით დატეხილი ხაზები, რომლებიც სამოსთა ნაოჭებს ქმნის და ალაგ-ალაგ განყენებული გეომეტრიული ნახტის შთაბეჭდილებას სტოვებს, განსაზღვრავს შესრულების სიბრტყობრივ-გრაფიკულ ხასიათს. ძუნწი ნახატი არ არღვევს ფერადოვანი ლაქის მთლიანობას . . . რომელიც, შექმნილია მოდელირების თითქმის სრული უარყოფისას, კიდევ უფრო მეტად უხვავს ხაზს ნახატის გრაფიკულ მკაფიობას”¹³.

ფორმის დამუშავების იგივე საერთო გრაფიკული ხასიათი ვლინდება კიბიანის ლამარიას ეკლესიის თავდაპირველ მხატვრობაშიც, სადაც ნაოჭები უმთავრესად შავი ან მწვანე სწორი ხაზებით აღინიშნება, თუმცა ფართო ნახევარწრეებად წარმოდგენილი ნაოჭებიც ხდება თვალს, მაგალითად, მაცხოვრის სამოსზე საკონქო კომპოზიციიდან, ან ღორთნიანი მთავარანგელოზის კვართზე. აღსანიშნავია ისიც, რომ ნახატი აქ “ოდნავ მოუხეშავი, თუმცა ამასთანავე – გასაოცრად თავისუფალი და

¹¹ Т. Вирсаладзе, Монументальная живопись Грузии, წიგნში Искусство народов СССР IV-XIII вв., М., 1973, т. II, გვ. 222; იგივე, Основные этапы развития грузинской средневековой монументальной живописи, II Международный симпозиум по грузинскому искусству, Тб., 1977.

¹² А. Вольская, Живописные школы средневековой Грузии. II Международный симпозиум по грузинскому искусству, Тб., 1977; მისივე, Ранние росписи Гареджи. IV Международный симпозиум по грузинскому искусству, Тб., 1983; ლ. ხუსკივაძე, წილკნის ღვთისმშობლის ხატი. საბჭოთა ხელოვნება, 1973, N II, გვ. 58-62; Г. Алибегаш-вили, Миниатюрная и станковая живопись Грузии XI - начала XIII вв. (Истоки и пути развития). II Международный симпозиум по грузинскому искусству, Тб., 1977; მისივე, Памятники средневековой станковой живописи из Верхней Сванетиию Средневековое искусство Русью Грузияю М., 1978, გვ. 158-175; მისივე, этапы развития средневековой грузинской миниатюрной живописи. IV Международный симпозиум по грузинскому искусству, Тб., 1983; თ. ხავეარელიძე, გ. აღიბე-გაშვილი, ქართული ჭეღური და ფერწერული ხატები, თბ., 1980; ზ. სხირტლაძე, დასახ. ნაშრ., შესაბამისი ბიბლიოგრაფიის მიითებით.

¹³ Н. Аладашвили, Г. Алибегашвили, А. Вольская, Живописная школа Сванети, Тб., 1983, გვ. 15.

მსუყე¹⁴ ნეზგუნის მხატვრობასთან შედარებით ნაკლებ გეომეტრიზებულია¹⁵, თუმცა, როგორც სვანური ფერწერული სკოლის მკვლევარნი თვლიან, 'ხოვ შემთხვევაში შესაძლოა ორნამენტულ ხასიათს ატარებდეს (მაცხოვრის არდაგი ჯვარცმაში)¹⁶.

საკმაოდ სქელი შავი ნახატი, მსუყე და უაღრესად ექსპრესიული, გამოსახვის მთავარ საშუალებად რჩება სვიფის ჯგრაგის ეკლესიის უძველეს მოხატულობაშიც. სახეებზე იგი ძირითად ნაკეთებს აღნიშნავს, სამოსზე კი საკმაოდ მოუსვენარი, თვით ფიგურათა სტატიური პოზების მიუხედავად, ამოძრავებელი, თითქოს რაღაც შინაგანი ძალით აფორიაქებული, ნაოჭების ნახატს. ამასთანავე, სამოსზე შავი კონტურის გაყოლებით ყავისფერი ჩრდილები იდება, ხოლო გამთეთრებები ბაცი ყვითელი ფერის ფართო 'ხოლებით აღინიშნება (მოსასხამები), ან ნარინჯისფერი თუ ბაცი 'ზურმუხტისფერი მწვანითაა დუბლირებული¹⁷. როგორც სვანური ფერწერული სკოლის მკვლევარნი აღნიშნავენ, "ფიგურათა სილუეტისა და სამოსის ნაოჭების შემომსახვერელი მოუხეშავი, მაგრამ მსუყე და გამომსახველი ნახატის დინამიკურ ხვეულებში, თითქოს სტვივის შორეული კავშირი მოცულობით ფორმათა საზღვრების ილდუზორულ გადმოცემასთან, ისევე როგორც ძირითადი, შავი საღებავით დატანილი ნახატის მადუბლირებელ ფერად ხაზებში – კავშირი ცხოველხატული რეფლექსების ასახვასთან ელინისტურ ხელოვნებაში. მაგრამ ნახატისა და ფერადი ხაზების ეს ფუნქცია განდევნა ფორმათა სიბრტყობრივ-გრაფიკულმა ინტერპრეტაციამ, რომელმაც წინა პლანზე წამოსწია ორნამენტულ-დეკორატიული გადაწყვეტის ექსპრესიული ეფექტი. ამიტომ, მიუხედავად იმისა, რომ ნეზგუნის მხატვრობაში ოდნავი მინიშნებაც კი არაა ცხოველხატული დამუშავებისა, ხოლო ნახატი აქ არ ინარჩუნებს კავშირს ნაოჭების რეალურ განლაგებასთან იმ 'ზომამდეც კი, როგორც ეს სეუფი-ფარის მოხატულობაში გვაქვს, ორივე მოხატულობა, თანაბარზომიერად, თუმც კი სხვადასხვაგვარად, ასახავს ელინისტური ტრადიციებისგან დაშორების იმ პროცესს, რომლითაც ხასიათდება ქართული სახვითი ხელოვნება VI-X ს. შუაწლებამდე მონაკვეთში"¹⁸.

იგივე შეიძლება ითქვას აცისა და იფხის მოხატულობებზეც. აცში ძირითადი შთაბეჭდილებისთვის განმსახვერელია ფიგურათა სამოსის ლოკალურ ტონზე შავი, უმთავრესად სწორი, ხაზებით აღნიშნული ნაოჭების ნახატის მკაფიოება. თავისი ხასიათით, ეს ნახატი შესაძლოა საკმაოდ თავისუფალი და ნაკლებ რეგულარულიც კი იყოს, ვიდრე იფხში, სადაც "ნახატი . . . უფრო გართულებულია და დატეხილი ხაზების გვერდით აქ ჩნდება დენადი ან სპირალურად დახვეული ხაზები"¹⁹. საინტერესოა, რომ ტ. შევდაკოვას აზრით, ვიბიანის ლამარიასა და იფხის ჯგრაგის ეკლესიათა მოხატულობანი გარკვეულ სიახლოვეს ამჟღავნებს ერთმანეთთან და სკოლის საერთო განვითარების კონტექსტში ისინი ერთ დონეზე უნდა განიხილებოდეს²⁰.

ხაზოვანი საწყისის აშკარა დომინირების მაგალითად თელოვანის

¹⁴ იქვე, გვ. 17.

¹⁵ შეად. Т.Шевякова, Роспись первого слоя живописи церкви Ламариа села Жибиани сельсовета Ушгул !Верхняя Сванетия". მაცნე, 1964, №2, გვ. 189-204; მისივე, Раннее средневековье . . . ნახ. გვ. 24.

¹⁶ Н.Аладашвили, Г.Алибегашвили, А.Вольская, Живописная школа . . . გვ. 17.

¹⁷ შეად. Т.Шевякова, Жибиани . . . გვ. 200.

¹⁸ Н.Аладашвили, Г.Алибегашвили, А.Вольская, Живописная школа . . . გვ. 18-19.

¹⁹ იქვე, გვ. 27.

²⁰ Т.Шевякова, Жибиани . . . გვ. 202.

თავდაპირველი მხატვრობის მაგალითი "შეიძლება გამოდგეს (სურ. 8-9). მისი დახასიათებისას ზ. სხირტლაძე საგანგებოდ აღნიშნავს იმ არაერთმნიშვნელოვან სურათს, რომელიც აქ იკვეთება – გარდამავლობა, ძველისა და ახლის თანაარსებობა-დაპირისპირება, სხვადასხვა მხატვრულ ხერხთა თანაარსებობა იმგვარად, რომ არ იქმნებოდეს სიჭრელისა და შეუთავსებლობის შეგრძნება²¹. უპირველეს ყოვლისა, ეს ჩანს სამოსისა და სახეების განსხვავებულ დამუშავებაში. სამოსის ნაოჭთა ნახატი "არ გამოირჩევა განსაკუთრებული სირთულითა და მოუსვენრობით, ხაზგასმული ორნამენტულობით. ამასთან ერთად, იგი არაჩვეულებრივად ჭარბია, იმდენად ინტენსიური, რომ ღვარად მომსკდარი ნაკადის მსგავსად ეფინება ფიგურის მთელს ზედაპირს და თითქმის ერთიანად ფარავს მას. . . . ოსტატი დიდად არის გატაცებული ხაზთა დინებით. . . . მათი ჭავლი სხივებად იღვრება სამოსის ფონზე – სწორედ ამ ჭავლით, ე.ი. სხვადასხვა სიმძლავრის მონასმთა კონებად დაწყობის საშუალებით იქმნება დაძაბულ ხაზთა მოძრაობის არაჩვეულებრივი ექსპრესიის განცდა"²². მნიშვნელოვანია, რომ ფიგურათა მომფარგვლავი კონტური – "უნველად მსხვილი, შავი ფერის ზოლი – ერთიან დაუნაწევრებელ ჩარჩოდ შემოსდევს მთელს გამოსახულებას. იგი ზოგან იმდენად მსხვილია, რომ ფაქტობრივად ერთიან დაუნაწევრებელ მოხარჩოებას ქმნის ფიგურის გარშემო. . . . ესაა ფაქტობრივად მთლიანი "გარსი" – იგი, ერთი მხრივ, საგრძნობლად ამთლიანებს სილუეტს, რითაც ხაზს უსვამს ფიგურათა დაუნაწევრებლობის შთაბეჭდილებას, ამასთან ერთად კი მისი წყალობით ფიგურები ღია ფერის ფონზე დადებული, სრულიად ბრტყელი გამოსახულების სახეს იძენს"²³. რაც შეეხება სახეებს, წერის შედარებით მარტივი სისტემის ფარგლებში, "იგრძნობა ფერწერული მოდელირების ხერხთა გამოყენების ცდები. . . . სახეები . . . ერთფერ (ამ შემთხვევაში ნაცრისფერ) სარჩულზე სრულდება და ძირითადი ტონი – ვარდისფერი – წითლისა და თეთრის შერევით არის მიღებული. სახის დანრდილულ და განათებულ მონაკვეთებზეც, შესაბამისად, ამ ფერთაგან ერთ-ერთი ჭარბობს. . . . სახეები თხელი ფუნჯით, ბევრად უფრო ფაქიზად არის გამოწერილი, პირობითი მოცულობა – ფერთა რბილი გადასვლებით გადმოცემული (ამ მხრივ თვალსაჩინოა სიახლოვე საბერეების №6 ეკლესიის ფრესკებთან"²⁴.

ამრიგად, შეიძლება ითქვას, რომ მიუხედავად გარკვეული სხვაობისა, რომელიც განპირობებულია ამ მოხატულობათა შემქმნელი ოსტატების განსხვავებული მხატვრული მიდრეკილებებითა და გემოვნებით, თუ თვით მოხატულობათა განსხვავებული მხატვრული ღირსებებით, ისინი მაინც ეპოქისთვის ნიშანდობლივი მხატვრული ამოცანების პრინციპული ერთიანობითაა აღბეჭდილი. ამავე ერთიანობას ამჟღავნებს ლაღამის მაცხოვრის ეკლესიის უძველესი მხატვრობაც თავისი ექსპრესიულობითა და ნახატის მკაფიოდ გამოხატული ერთგვარი გრაფიკული ხასიათით. მაგრამ ამასთანავე, იგი გარკვეული სხვაობის მანვენებელიცაა, რომელიც, ამ ზოგადი ერთიანობის მიუხედავად, რამდენადმე აშორებს ლაღამის გამოსახულებებს ყველა ზემონათვლილ ნიმუშებს. ამის საილდუსტრაციოდ ჩვენ რამდენიმე მომენტზე მოგვიხდება შეხერხება.

ერთიანი მიდგომის ფარგლებში, ცალკეულ მოხატულობებში განსხვავებული

²¹ ზ. სხირტლაძე, VIII-IX სს. ქართული მონუმენტური ფერწერის . . . ავტორეფერატი, თბ., 2003, გვ. 44-45.

²² იქვე, გვ. 40.

²³ იქვე, გვ. 41.

²⁴ იქვე, გვ. 41-42.

ხასიათისაა, განწყობილების მხრივ, ფიგურათა ფართოდ გახედილი თვალგების ექსპრესია. ნეზგუნის სახეებში, მაგალითად, მზერა თითქოს ნაკლებ კონკრეტულია, წმინდანები თითქოს მნახველს კი არ “უყურებენ”, სადაც შორეთში მიუპყრიათ თვალები და განცვიფრებულნი, განყენებულან მარადისობის პირისპირ; საბერეების №7 ეკლესიის მოხატულობის ფიგურათა (სურ. 11) ფართოდ გახედილ თვალებში თითქოს მეტი თვითნაღრმავება ამოიცნობა, გარინდება; ერთგვარი ჟამიერებას მოცილებული მჭვრეტელობა ნაკიფარის აღმოსავლეთი ფასადის მოხატულობის ფიგურებს (სურ. 6-7) იქნებ ოდნავ სევდანარევე იერსაც კი სძენს. ამგვარ სხვაობას განაპირობებს თვალების გამოსახვის სხვადასხვა წესი, მაგალითად, ნეზგუნში (სურ. 5) თვალის გუგა პირდაპირ ქვედა ქუთუთოზეა მიბჯენილი, ხოლო ნაკიფარში, პირიქით, ზედა ქუთუთოზე; საბერეებშიც თვალის გუგა ზედა ქუთუთოს ებჯინება, მაგრამ, ნაკიფართან შედარებით, აქ გუგასა და ქვედა ქუთუთოს შორის ნაკლები მანძილი რჩება, რაც ქმნის პირდაპირ მიმართული მზერის შთაბეჭდილებას, მაშინ როცა ნაკიფარში, იმის გამო, რომ გუგასა და ქუთუთოს შორის თეთრა მეტია, თითქოს ზემოთ მიმართული მზერის შთაბეჭდილება იქმნება. ერთგვარი კაეშანი, შესაძლოა, არმაზის კანკელის მოხატულობის (სურ. 10) ფიგურათა სახეებსაც დაჰკრავდეს, მაგრამ მათი ფართოდ გახედილი თვალები, თითქოს, უშუალოდ ჩვენსკენ, ეკლესიაში შემსვლელისკენაა მიმართული, ჩვენ გვიზიარებს თავის სათქმელს²⁵. ლაღამის მოხატულობის ფიგურებიც პირდაპირ ჩვენ “შემოგვცქერიან”, თუმცა არმაზის წმინდანთაგან განსხვავებით, მათ სახეებში მეტი “სიცოცხლეა”, სხვა რიგის განსულიერებულობა. შესაძლოა, მრავალ სხვადასხვა ფაქტორთან (შესრულების დრო, ოსტატობის დონე, მხატვრული მიდრეკილებები) ერთად ამ სხვაობას დიდწილად განაპირობებს აგრეთვე თვით ამ სახეების ურთიერთისგან საგრძნობლად განსხვავებული წერის მანერაც. ლაღამთან შედარებით ხომ არმაზის სახეები, ასევე ეთქვათ, ბევრად გამარტივებულია. უმთავრეს სახვით საშუალებად აქ სქელი, იქნებ ოდნავ მოუხეშავი, ხაზი გვევლინება, რომელიც მკაფიოდ შემოწერს, მოსაზღვრავს ყოველ ნაკვთს; გამოთეთრება-ჩანრდილების სისტემის ფაქტიური უგულვებელყოფისას აქ განმსაზღვრელი სწორედ ნახატის ხაზგასმული მნიშვნელოვანება ხდება. სწორედ ხაზოვანი საწყისის იგივე წინწამოწევა განასხვავებს ლაღამის სახეებისგან ნეზგუნისა თუ ნაკიფარის ფასადის მოხატულობათა ფიგურების სახეებს, სადაც სქელი, საკმაოდ მოქნილი, ზოგ შემთხვევაში თავისი მოძრაობით ერთობ გამომსახველი (ეს, ალბათ, უფრო ნაკიფარის სახეებზე ითქმის) ხაზი, ოდნავ ნერვიულიც კი თავისი ხასიათით, ქმნის ნახატის თავისებურ, ცოტათი აფორიაქებულ დინებას, რომელსაც მიყვება დამკვირვებლის თვალი და უპირველესად სწორედ მას აკვირდება; ნახატის თავისთავადი მნიშვნელოვანება აქ ფარავს ყოველივეს და განსაზღვრავს შთაბეჭდილებას, რომელსაც ეს სახეები მნახველზე ტოვებს. აქვე, ალბათ, ისიც უნდა დაემატოს, რომ ნაკიფარის სახეებზე განსაკუთრებით, ნაკეთთა გადმოცემის ხაზგასმული ხაზობრიობა, ოდნავი დეფორმირებულობა, გეომეტრიზება, მათ ერთგვარ ნიღბის იერსაც კი ანიჭებს. ამ თვალსაზრისით მეტად ნიშანდობლივია ქრისტე-ევმანუელის ხატება, რომლის ერთიანად გამოთეთრებულ სახეზე, ძირითადი ნაკვთების გარდა, ჩანრდილის ფართო ზოლებსაც მკაფიო გეომეტრიული ფორმები აქვს მიღებული (თუმცა მხედველობაში ისიცაა მისაღები, რომ ამჟამად ამ მოხატულობაში ფერები დიდწილად გადარეცხილია).

განწყობისმიერ სხვაობასთან ერთად, ლაღამის სახეებს ზემოხსენებულთაგან განასხვავებს სწორედ დამუშავების ერთგვარად მეტი “ფერწერულობა” (თუმცა,

²⁵ Т.Шевякова, Ранее средневековье . . . ტაბ. 63-66, 34, 38, 87-88, 18.

წერის მანერა არც აქ არის რთული. გაეიხსენოთ სახის წერის თავისებურება (თელთვანში), ერთგვარი სიღბო. მართალია, ლაღამის ფიგურათა სახეებში (ვალკეული ფორმის შემომსახდრელი ნახატი ინარჩუნებს თავის მნიშვნელობას, მაგრამ მაინც გადამწვევტი აქ მხოლოდ ხაზი არ არის. ამ სახეებში, მეტად ძუნწად ნახმარი გამოთეთრებებისა და ჩრდილების წყალობით, თითქოს უფრო მეტად ვიდრე ზემოხსენებულ მოხატულობებში, იგრძნობა ერთგვარი “მოცულობა”, რამდენადაც საერთოდ შეიძლება ლაპარაკი მოცულობაზე ადრეული ხანის მხატვრობაში, ოდნავ უფრო რთულია დამუშავებაც, სხვაობა შეინიშნება ვალკეული დეტალების გადმოცემაშიც კი. მაგალითად, სვანეთის უმრავლეს ადრეულ მოხატულობებში გვხვდება წარბისა და ცხვირის უწყვეტ ეულფად მოხაზვის ხერხი, რომელიც დადასტურებულია ნეზგუნის, ებიანის, სვიფის, აკისა და იფხის მოხატულობებში. მათგან განსხვავებით, ლაღამში წარბებისა და ცხვირის ხაზები არ არის უწყვეტ “ეულფად” მონიშნული და სახის ამ ორი განსხვავებული ნაკეთის დიფერენცირებული თავისთავადობის აღნიშვნას ემსახურება. გარდა ამისა, სამოსშიც შავი კონტურის არარსებობა და ძირითადი ტონის მსუბუქი ტონალური ნიუანსირება მხოლოდ გამოთეთრების ზოლების გამოყენებით ცოტა განსახვავებული მხატვრული ეფექტის შემქმნელია, რასაც ემატება ნაოჭების ნახატის უმთავრესად ფორმის გამოვლენის ლოგიკას დაქვემდებარება, ანუ ნახატის მკაფიო აღქმის პირობებში მისი გეომეტრიზებისა და ორნამენტიზების ნაკლები ხარისხი.

ეს შეიძლება პარადოქსულადაც კი მოგვეჩვენოს, მაგრამ თავისი ხასიათითა და შესრულების მანერით, ლაღამის მაცხოვრის ეკლესიის უძველესი მოხატულობის ფიგურები გარკვეულ სიახლოვეს ამუღავნებს საქართველოს სამხრეთ პროვინციის, ტაო-კლარჯეთის, XI საუკუნის დასაწყისის მოხატულობების, კერძოდ, იშხნისა და ოშკის ზოგიერთ გამოსახულებებთან – წმ. მეომრები გუმბათის ეკლში იშხნის ტაძარში (სურ. 13–15) და წმ. თეკლეს ფიგურა ოშკიდან²⁶, თუმცა, ცხადია, მხედველობაში უნდა მივიღოთ დიდი სხვაობა ამ მოხატულობათა შემქმნელი ოსტატების პროფესიულ დონეს შორის: იშხნისა და ოშკის ფრესკული ანსამბლები ხომ განსაკუთრებული ვირტუოზული არტიზტიზმით, სულ სხვა გაქანებითა და შესრულების ბრწყინვალეობით გამოირჩევა. და მაინც, მხატვრული დონის განსხვავების მიუხედავად, ლაღამის სახეები გარკვეულ ასოციაციას ბადებს ზემოხსენებულ წმინდანთა სახეებთან. უპირველეს ყოვლისა, ამას განსაზღვრავს საზოგადო განწყობის ნათესაობა, სახეების თავისებური განსულიერებულობა, რომელიც მიღწეულია გამოსახვის მსგავსი საშუალებებით, სახელდობრ, სახის ნაკეთების მკაფიო, “გრაფიკული” ნახატის შეთავსებით დამუშავების ერთგვარ სირბილესთან, რომელიც სახის წერის მანერასთან ერთად აქაც განაპირობებს გარკვეული “მოცულობითობის” შთაბეჭდილებას. მსგავსია ორივე შემთხვევაში სტატიკურ ფიგურებში ფართოდ გახედილი თვალების გამომსახველი მზერის განსაკუთრებული აქცენტირებაც. ნიშანდობლივია, რომ ეს დროისმიერი ნიშნები თავს იხენს როგორც მაღალპროფესიულ, ისე მათთან შედარებით მოკრძალებულ ნაწარმოებებშიც. რაღა თქმა უნდა,

²⁶ სამწუხაროდ, ამჟამად ოშკის ტაძრის დასავლეთი მკლავის სარკმლის წირთხლში გამოსახული წმ. თეკლეს ფიგურა ძლიერ დაზიანებულია. მისი სახე დაღუპულია, შემორჩენილია მხოლოდ ტანის ზედა ნაწილი, თუმცა არსებობს ექ. თაყაიშვილისა და შემდეგ შ. ამირანაშვილის მიერ გამოქვეყნებული ფოტო, რომელზედაც კარგად გაირჩევა წმინდანის სახე. იხ. E. Такайшвили, Археологическая экспедиция 1917 г. в южные провинции Грузии, Тб., 1952, ტაბ. 69; Ш. Амиранашвили, История грузинской монументальной живописи, ტ. I, Тб., 1957, ტაბ. 93-94; N. et M. Thierry, Peintures du X siecle en Georgie meridionale et leurs rapports avec la peinture byzantine d'Asie

თავისი დახვეწილობითა და სწორედ დამუშავების საოცარი დელიკატურობით, იშხნის ეს სახეები აშკარად სულ სხვა რიგის, ბრწყინვალე ოსტატობის ნიმუშთა რიგს განეკუთვნება. მაგრამ ჩვენთვის მნიშვნელოვანია დაავადსტუროთ სახის წერის მანერაში გამოვლენილი პრინციპულად მსგავსი მიდგომა, ყოველ ცალკეულ შემთხვევაში არა სტერეოტიპული სქემის გამოყენება, არამედ საზოგადო პრინციპის ფარგლებში მისი გარკვეული გამრავალფეროვნება. ეს გამოიხატება სახის ძირითადი ტონის მსუბუქ ნიუანსირებასა და გამოთეთრებების არა სუფთა თეთრათი, არამედ სახის ძირითადი ტონის გაღიაფერებით მიღებული ტონით დადებაში. საგულისხმოა ისიც, რომ ეს ზოგადი წესი ლაღამში სხვა კონკრეტული ხერხითაა განხორციელებული – ლაღამში სახის ძირითადი ტონია ერთიანად გამოთეთრებული. ამასთან კი, ნიშანდობლივია ხშირ შემთხვევაში, გამოთეთრებებისა და ჩრდილების დადების, მსგავსი სქემების გამოყენებაც. მაგალითად, წმ. მინას სახეზე ძირითადი ტონი მონაცრისფროა, გამოთეთრებები მომტრედისფრო ელფერისა, ხოლო ჩრდილები მოყავისფრო; წმ. დემეტრეს სახის ძირითადი ტონი ზეთისხილისფერია და შესაბამისად, მისი გაღიაფერებით მიღებული ტონი, რომლითაც გამოთეთრებებია აღნიშნული, ცოტა სხვაა, ვიდრე წმ. მინას სახეზე; წმ. ფოკას სახის ძირითადი ტონი მოზეთისხილისფრო-ნაცრისფერია, ხოლო გამოთეთრებები ქვიშისფერი; წმ. თევდორეს სახეზე ძირითადი ტონიც და ჩრდილებიც უფრო მუქია სხვა სახეებთან შედარებით და ა.შ. გამოთეთრებები იდება, ძირითადად, წარბების ზემოთ, ცხვირის გაყოლებაზე, თვალების ქვეშ, ხანდახან დიაგონალურად დახრილი ზოლების სახით ულვაშების პარალელურადაც არის დატანილი (მაგ., წმ. ფოკას სახეზე). ჩრდილები სახის ძირითადი კონტურის გაყოლებით იდება, ცხვირის ორსავე მხარეს, ხანდახან ნახევარწრეაა მონიშნული თვალების ქვეშ (მაგ., წმ. მინას სახეზე). ლაღამთან შედარებით, ეს სახეები თითქოს უფრო “მკერივია”, უფრო “ნამდვილი” (მაგ., წმ. დემეტრე), ან თითქოს პლასტიკურად ნაძერწის შთაბეჭდილებას ტოვებს (მაგ., წმ. თევდორე).

სახის წერის მანერის გარკვეული სიახლოვის გარდა, აღსანიშნავია, აღბათ, ლაღამისა და იშხნის სახეებზე ცალკეული, კონკრეტული დეტალების დამთხვევაც, მაგალითად, ყურების კაუჭისებრი ფორმა, ულვაშებიდან გამოსჩენილი, თითქოს ცხვირის ქვეშ ყულფად ჩასმული, ზედა ტუჩის ფორმა, წარბისა და ცხვირის გადაუბმელად, დიფერენცირებულად გამოსახვის ხერხი, ფიგურათა მხერის პირდაპირ მაყურებლისკენ მომართვა. ნიშანდობლივია, აგრეთვე, რომ სახის გადაწვევტის გარდა, გარკვეული სიახლოვე სამოსის დამუშავებაშიც შეინიშნება. უმთავრესი ამ შემთხვევაშიც დამუშავების ზოგადი პრინციპის არსებითი თანხვედრაა – ნაოჭების ნახატი აქაც სამოსის ძირითადი ტონის გაღიაფერებით იქმნება, ხოლო მისი შემომსახდურელი შავი ხაზები არსად ჩანს. მაგალითად, სამხრეთი მკლავის აღმოსავლეთ სარკმელში გამოსახული უცნობი წმინდანის ლავეარდისფერ კვართზე ნაოჭების ნახატი ცისფრითაა აღნიშნული, ხოლო ყავისფერ მოსასხამზე – მოქვიშისფრო ტონით. ამასთანავე, თუკი მოსასხამზე ნახატი უფრო რეგულარული ხასიათისაა, მასში ვერტიკალური ზოლები სჭარბობს, კვართზე ნაოჭების ნახატი უფრო თავისუფალია და შეუკრავი, თითქოს ერთი წერტილიდან გაშლილი, ერთმანეთს კუთხით შეხვედრილი რკალებით და მათ საპასუხოდ, მხრიდან მკერედისკენ დაშვებული, წვეტიანი, ოდნავ დახრილი, სამი ბასრი “სოლით” იქმნება. აღსანიშნავია ისიც, რომ გუმბათის ყელის წმ. მეომართა მოსასხამებზეც ნაოჭების ნახატი ასევე თავისუფალია და მხრიდან მხრამდე, გარდიგარდმოდ განლაგებული, ოდნავ დატალღული, ხშირი, წვრილი ხაზებითაა გადმოცემული. ცხადია, ლაღამთან შედარებით, იშხანში გასაოცარი სინატივის დახვეწილი ხაზი, თავისი ხასიათით,

ბევრად უფრო რაფინირებულია; ნაოჭების მოქნილი, თავისუფალი ნახატი აქაც ყველთვის ფორმის გამოვლენის ლოგიკას ექვემდებარება, თუმცა ამ ხშირი ხაზების მდინარება, თავისთავად უკვე გარკვეული მხატვრული ეფექტის შემქმნელია და ერთგვარ გამომსახველობასაც ტვირთულობს (ეს გამსაკუთრებით გუმბათის ყელის გამოსახულებებზე ითქმის, მაგ., წმ. ფოკას ან წმ. მიხას სამოსელი). უმთავრესი კი, ალბათ, ისაა, რომ აქაც სამოსის დამუშავებაში განმსაზღვრელია ნახატის მკაფიოებისა და თანვე მსუბუქი ტონალური ნდუნანსირების წყალობით მიღწეული სირბილის იგივე შთაბეჭდილება.

ლაღამის გარდა, ერთგვარი შეხების წერტილები ტაო-კლარჯეთის ფერწერასთან სვანეთის ადრეული მოხატულობებიდან, ჩვაბიანის მაცხოვრის თავდაპირველ მხატვრობაშიც შეინიშნება. ჩვენ ვგულისხმობთ სამოსის დამუშავების ოთხთა ეკლესიის მხატვრობაში (X ს.-ის ბოლო) დადასტურებული მანერის შორეულ გამოძახილს. ამ მხატვრობის ცუდი დაცულობის მიუხედავად, აშკარაა, რომ სვანეთის ადრეულ მოხატულობებს შორის იგი შესრულების ბრწყინვალეობით გამოირჩევა. თვით ოსტატის უდავო მაღალპროფესიულ განსწავლულობასთან ერთად, ამ შთაბეჭდილებას დიდწილად აძლიერებს მოხატულობაში ძვირფასი ლაქვარდის საღებავის გამოყენებაც, რომელსაც ამ დროის სვანეთის ანსამბლებში სხვაგან ვერსად ნახავთ. როგორც სვანური ფერწერული სკოლის მკვლევართ მიანჩიათ, “ჩვაბიანის მხატვრობა წარმოადგენს საინტერესო ნიმუშს, რომელშიც, ერთი მხრივ, ვლინდება მაღალი, შეიძლება ითქვას კლასიკური განსწავლის, ოსტატობის აშკარა ნიშნები, ხოლო მეორე მხრივ, შეინიშნება ის თვისებებიც, რომელიც სვანეთის ადრეულ მოხატულობათათვის დამახასიათებელ თავისებურებად ჩამოყალიბდა”²⁷.

ოთხთა ეკლესიის მოხატულობაში სამოსის დამუშავების მანერის საილდუსტრაციოდ განვიხილოთ ერთ-ერთი წინასწარმეტყველის (სამხრეთით, ცენტრიდან მესამე ფიგურა) მოსახამის დამუშავება, რომელიც სხვებზე უკეთაა შემორჩენილი²⁸. ნაოჭები შავი ხაზითაა შემოსაზღვრული, მკერდზე მათი ნახატი თავისუფლად განლაგებული, ოდნავ დატალღული ხაზებითა და მოგრძო ნახევარრკალებით იქმნება, რომელთა მდინარებას წყვეტს ხელზე გადაფარებულ ნაწილზე ნაოჭების აღმნიშვნელი, დიაგონალურად დახრილი, პარალელური, სწორი ხაზების რიგი, რომელსაც ეპასუხება ხელიდან გადმოკიდებული მოსახამის ბოლოზე ნაოჭების ვერტიკალურად დაშვებული, სწორი, პარალელური ხაზების წყება, რაც ნაოჭების ნახატს უფრო რეგულარულ ხასიათს ანიჭებს. პარალელური ხაზების იგივე მწყობრი ჯერი მარცხენა მხარზე დაფენილ ნაწილზეც შეინიშნება. გამოთეთრებები სუფთა თეთრას ხშირი, წვრილი ხაზებითაა მონიშნული, ხოლო ჩრდილები ყავისფრითაა დაღებული და ალაგ-ალაგ მოყვითალო ქვიშისფრამდენა გაღიაებული.

ჩვაბიანში ნაოჭები აგრეთვე შავი, ოღონდ მოსქო, ხაზებით აღინიშნება, ხოლო გამოთეთრებები შავის გვერდით არა სუფთა სახით, არამედ სამოსის ძირითადი ტონით ოდნავ განზავებული თეთრათია მონიშნული, მაგალითად, ერთ-ერთი მფრინვალი ანგელოზის მოღურჯო კვართზე ისინი მომტრედისფრო-ცისფრით იდება. გარდა ნაოჭების ნახატისა თუ თვით ხაზის, ოთხთა ეკლესიის მხატვრობასთან შედარებით, ბევრად ნაკლები დახვეწილობისა, განზავებული თეთრას გამოყენებაც განამტკიცებს ჩვაბიანისა და ოთხთა ეკლესიის მოხატულობებში სამოსის დამუშავების არასრულ იგივეობას, თუმც კი, როგორც ზემოთაც აღვნიშნეთ,

Mineure. Cahiers Archeologiques, 24, 1975, ტაბ. 28 a, b, c, d, e.

²⁷ Н.Аладашвили, Г.Алибегашвили, А.Вольская, Живописная школа . . . გვ. 29.

საშუალებას გვაძლევს მათ შორის მაინც რაღაც შეხების წერტილები აღმოვაჩინოთ-
ამასთანავე, შავი ხაზებით ნაოჭების აღნიშვნა განაპირობებს გარკვეულ სხვაობას
ლაღამისა და იშხნის მოხატულობებთან, რადგან სამოსის ძირითადი ტონისა და
ამ ტონით განზავებული თეთრას საზღვარზე მკვირივი შავი ფერის განენა თითქოს
ქმნის ამ სამი სხვადასხვა ფერის ერთგვარ კონტრასტულ დაპირისპირებას, რაც,
თავის მხრივ, რამდენადმე სხვა მხატვრულ ეფექტს იძლევა, ვიდრე თავისებური
რბილი ტონალური გადასვლის შთაბეჭდილების შემქმნელი ფერთა გრადაციები
ლაღამისა და იშხანში. გარდა ამისა, ისიც შეიძლება დავსძინოთ, რომ ოთხთა
ეკლესიის მხატვრობაში დადასტურებული დამუშავება, იშხანთან (იგულისხმება
გუმბათის ყელის გამოსახულებანი), და მით უფრო ლაღამთან, შედარებით უფრო
როულია, მრავალტონალური, ასე ვთქვათ, მეტად მიდრეკილი “ფერწერულობისკენ”,
თუმცა, ხაზის მნიშვნელობა აქ იქნებ ცოტა მეტიც კია, ვიდრე იშხანში. შესაბამისად,
სხვაა მხატვრული ეფექტიც – ერთი მხრივ, ტონალური სიმდიდრე და ამით
განპირობებული გარკვეული ცხოველხატულობა, ხოლო, მეორე მხრივ, ნატიფი
ნახატის მკაფიოება და თავისთავადი დეკორატიულობა. სამოსის დამუშავების ეს
თავისებურება, თითქოს, კიდევ უფრო მეტადაა გამოვლენილი მაცხოვრის სამოსის
გადაწვევაში წმ. დედებისადმი უფლის გამოცხადების სცენიდან²⁹ (სურ. 16). სრული
ტანით გამოსახული მაცხოვრის მოსასხამიცა და კვართიც ერთიანადაა დაფარული
უფაქიხესი, თხელი, დენადი, თეთრი და შავი, ვერტიკალური თუ მორკალური, ხშირ
შემთხვევაში გასაოცარი არტისტიზმით გადრეკილი, ხაზების ბადით, რომელიც
თითქოს მსუბუქი მაქმანივით ედება სამოსის ზედაპირს და განსაზღვრავს ამ
ნატიფი ნახატის განსაკუთრებულ მოქნილობასა და დახვეწილობას.

ლაღამისა და ჩვაბიანის მოხატულობათა ზემოთნახევნები გარკვეული
სიახლოვე ტაო-კლარჯეთის მხატვრობასთან, ამ უკანასკნელს სვანეთის
მოხატულობათა პირდაპირ პარალელად არამც და არამც არ წარმოგვისახავს.
იგი უბრალოდ კიდევ ერთხელ წამოჭრის საკითხს სვანური ფერწერული სკოლის
მჭიდრო ურთიერთკავშირისა საქართველოს სამხრეთ პროვინციის ხელოვნე-
ბასთან, რომელიც უკვე იყო დასმული სწორედ ადრეულ სვანურ მოხატულობათა
ტექნოლოგიის გამოკვლევასთან დაკავშირებით³⁰. აქვე, ალბათ, შეიძლება ვა-
ხსენოთ ამ სიახლოვის წარმოშენი კიდევ ერთი მომენტი, სახელდობრ, ოთხთა
ეკლესიის მხატვრობაში წინასწარმეტყველთა და ეკლესიის მამათა სამოსებში
მუქი და ბაცი ფერადოვანი ლაქების – ყავისფრისა და მწვანის – მონაცვლეობის
მშვიდი, თანაბარზომიერი რიტმი, რომელიც შიგადაშიგ, ასევე თანაბარი პაუზებით,
ღრმა ლაქვარდის აქცენტებითაა გაცხოველებული; ან ხახულის მოხატულობაში
მოციქულთა სამოსების ფერთა ასევე თანაბარზომიერი, ოღონდ ფერადოვნად უფრო
გამდიდრებული, რიტმული მონაცვლეობა, რომელსაც ქმნის მუქ ლაქვარდოვან
ფონზე ნაცრისფერი და ყავისფერი, შიგადაშიგ შეუონილი მომწვანო და მოწითალო,
ლაქების განაწილება; ან ისევ ოთხთა ეკლესიაში სახარების სცენათა საერთო
ფერადოვან კომპოზიციაში, მხატვრულად საოცრად შთამბეჭდავი, ცალკეული ფი-

²⁸ M. et. N. Thierry, დასახ. ნაშრ., ტაბ. 8.

²⁹ M. et. N. Thierry, დასახ. ნაშრ., ტაბ. 10.

³⁰ Ир.Иакобашвили, Материалы и техника исполнения ранних стенных росписей Верхней Сванетии IV Международный симпозиум по грузинскому искусству, Тб., 1983; მისივე, Материалы и техника ранних стенописей средневековой Грузии (на примерах стенописей IX- нач. XI ввю в Земо Сванети). Автореферат на соискание ученой степени кандидата исторических наук (на

რუხისფერი აქცენტების რიტმული გახაწილება (გავიხსენით ცალკეული ფერადი ელემენტები და ლაქებისა და აქცენტების მშვიდი რიტმული მონაცვლეობა ლაღამსა და ადრეული ხანის სვანეთის სხვა მოხატულობებში). თუმცა, ეს ნიშანი, ალბათ მაინც, ამ მოხატულობათა დროისმიერი ერთობის გამოხატულებაა უფრო, ვიდრე მაინცდამაინც ამ ორი ფერწერული სკოლის “ნათესაობის” მახვენებელი³¹.

გარდა ზემოხსენებული შემთხვევებისა, რომელიც მეტ-ნაკლებად თანადროულ მოხატულობებს ეხება, რომელთა შორის გარკვეული საიხლოვის დადასტურება თითქოს არც ისეთი საკვირველი ჩანს, ნიშანდობლივია დროში ერთმანეთისგან საკმაოდ დაშორებულ ფრესკულ ანსამბლებში აშკარა შეხების წერტილების, ლამისაა უშუალო ანალოგიების, აღმოჩენა. ამის ერთ-ერთ ნიმუშად ოშკის ტაძრის სამხრეთ მკლავში შემორჩენილი მხატვრობა შეიძლება გამოდგეს. ტაძრის ამ ნაწილში, შუანა რეგისტრში, აღმოსავლეთ მხარეს, გამოსახულია ჯვარცმის სცენა, რომლის ფიგურათა (ჯვარცმის დამსწრე იუდეველთა ჯგუფი) სახეებისა და სამოსის დამუშავება, თვით ამ ფიგურათა გამომსახველობა, სცენის საერთო ფერადოვნება, რომელიც რუხი, მომწვანო და მოწითალო-უნაბისფერი ტონების შეხამებით იგება, ძლიერ სიახლოვეს ამუღავნებს მეფის მხატვარ თევდორეს ნახელავთან, ხოლო იმავე რეგისტრში, ოღონდ მოპირდაპირე მხარეს, წარმოდგენილი ცნობილი კომპოზიცია ბანას გამოსახულებით, სადაც ფიგურათა სახეები სხვაგვარადაა დამუშავებული, მაცხვარიშის მხატვრობის ასოციაციას ბადებს. ამ შეგრძნებას აძლიერებს სცენის საერთო ფერადოვანი გადაწყვეტაც, რომელიც ნაცრისფერი, ყვითელი, მოწითალო და დელიკატურად ნახმარი თეთრი ფერების შეხამებას ეფუძნება³².

правах рукописи), Ер. 1989.

³¹ ამ მხრივ ნიშანდობლივია თელოვანის თავდაპირველი მხატვრობის საერთო ფერადოვნება, რომელიც ფერთა შეხლულული რაოდენობით იქმნება – “მკაფიო ალუბლისფერი წითელი, ოქროსფერი ოქრა, შავი, კირის თეთრა”, ხოლო “ცალკეული ნაწართებისა თუ ფართო ლაქების სახით, პალიტრას ქმნის პიგმენტთა შერევით მიღებული ვარდისფერი, ნაცრისფერი, მუქი ყავისფერი, აგრეთვე სუფთ სახით გამოყენებული ბალახისფერი მწვანე. დამატებითი ტონები უმეტესად სამი ძირითადი ფერის – წითლის, ყვითლისა და თეთრის ურთიერთშერევის შედეგად იქმნება. კოლორიტის ამგვარი, შედარებით თავშეკავებული გამის პირობებში, მხატვრობის ფერადოვანი ელერადობა, ისევე როგორც მისი მრავალფეროვნების შთაბეჭდილება, ტრადიციული ხერხით – ცალკეული ლაქების რიტმული მონაცვლეობის, მათი მოძრაობის საშუალებით მიიღწევა”. ზ. სხირტლაძე, ავტორეფერატი, გვ. 42.

³² ჯვარცმაში იუდეველთა სახეებზე წარბების ზემოთ, ცხვირის მიუღს სიგრძეზე, თვალების ქვეშ თეთრას ფართო ზოლებია დადებული, რაც, თვით ტიპაჟის გარკვეულ მსგავსებასთან ერთად, საოცრად მოგვაგონებს მეფის მხატვარ თევდორეს მიერ შექმნილ სახეებს, განსაკუთრებით, იფრარის კანკელის წმ. დემეტრესა და წმ. სტეფანეს (იხ. Н.Аладашвили, Г.Алибегашвили, А. Вольская, Живописная школа . . . ტაბ. 28), ან ჯაღათის ფიგურას წმ. ივლიტას თავისკვეთის სცენაში ლაგურკიდან (იხ. იქვე, ტაბ. 46), ან კვლავ ჯაღათის ფიგურას წმ. გიორგის ურმის თვალზე წამების სცენაში ნაკიფარიდან (იხ. იქვე, ტაბ. 58) და ა.შ. სამოსზე აქ ნაოჭების ნახატის აღმნიშვნელი ხაზები ხან ვერტიკალურად ეშვება, ხანაც წერილი, მოკლე ხაზების კონად იშლება; ნახატი წერილი შავი ხაზებითაც აღინიშნება; ბაცი ფერის სამოსზე ნაოჭები მწვანითაა მონიშნული, რომელიც ზოგან შავი საღებავით არის დუბლირებული (წმ. თანე დვთისმეტყველის კვართი); ხშირად ჩრდილად სამოსის ძირითადი ტონი რჩება, რომელზედაც ორი სიძლიერის გამოთეთრებებია დატანილი – ერთი, უფრო გაზავეებული მტრედისფერადღე, მეორე, ნაკლებ გაზავეებული, ძალზე ბაცი უნაბისფერი ელფერით. ნიშანდობლივია, რომ ნაოჭების განლაგების იგივე სქემა გვხვდება მეფის მხატვარ თევდორეს მოხატულობებშიც, მაგ., გაბრიელ მთავარანგელოზის სამოსზე ხარების სცენაში იფრარიდან (იხ. იქვე, ტაბ. 20), ან წმ. ანას სამოსზე იფრარშივე (იხ. იქვე, ტაბ. 26), ან წმ. ივლიტას სამოსზე წმ. კვირიკეს აღსრულების სცენაში ლაგურკიდან (იხ. იქვე, ტაბ. 43) და

სვანეთისა და ტაო-კლარჯეთის ფერწერულ სკოლებს შორის აღნიშნული-სიახლოვე, ცხადია, შემდგომ, უფრო დაწვრილებით ახსნა-განმარტებას საჭიროებს, მაგრამ დღესდღეობით იგი კვლავაც საგანგებო, საფუძვლიან კვლევას მოითხოვს.

დაბოლოს, შენიშვნის სახით შეიძლება დავსძინოთ, რომ ადრეული ხანის ქართულ კედლის მხატვრობაში მიმდინარე პროცესების არაერთმნიშვნელოვნებისა გამო სწორედ, ყოველი (კალკულური მოხატულობის სათანადოდ შეფასება უბრალოდ შეუძლებელია საერთო-ეპოქისმიერი მთელი კონტექსტის გაუთვალისწინებლად. ამგვარი, რბილად რომ ვთქვათ, არაზუსტი ინტერპრეტაციის ნათელ მაგალითს წარმოადგენს ლ. ევსეევას მოსაზრებები ლაღამის უძველესი მხატვრობის ბი-ზანტიური ხელოვნებისადმი კუთვნილების შესახებ. მის მირ დასახელებული პარალელები და ანალოგიები – ხლუდოვის დავითის (IX ს.) და ოლიმპიადორეს იობის წიგნის კომენტარების მინიატურები (905 წ.), რომის წმ. კლიმენტის ეკლესიის კრიპტის ფრესკები (IX ს.), IX-X საუკუნეების ბრემიის სან სალვატორეს,

ა.შ. აღსანიშნავია აგრეთვე, იდაყვში მოხრილ მკლავზე სამოსის ნაოჭების გადმოცემის ხერხიც თავისუფალი, არარეგულარული, მორკალული ხაზების, და არა კიდით კიდემდე, პარალელურად ნამწკრივებული რკალების, მეშვეობით (როგორც მაგალითად, მაცხვარიშისა და ნეზგუნის მოხატულობებში). მკლავზე ნაოჭების ნახატის ამგვარივე, უფრო არარეგულარული განაწილება გვხვდება, მაგ., ლაგურკაში, ევას სამოსზე ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნის სცენაში (იხ. იქვე, ტაბ. 41), ან ჯაღათის სამოსზე წმ. გიორგის ურმის თვალზე წამების სცენაში ნაკოფარიდან, სადაც მორკალულ ხაზებს სპირალურად დახვეული წრეებიც ემატება (იხ. იქვე, ტაბ. 58-59). აქვე უნდა აღინიშნოს ალბათ ისიც, რომ ოშკში ნაოჭების ნახატი, თავისი ხასიათით, ცოტა განსხვავდება თევდორეს ნახელავისგან; აქ თითქოს არ არის თევდორესეული “ნახატის ჭკეპური პლასტიკურობა”, თითქოს არ ჩანს ნახატის ბოლოქარი დინამიკაც, თუმცა, ისიც გასათვალისწინებელია, რომ ოშკის მოხატულობის ამ სცენაში არც ერთი ფიგურა, არსებითად, მოძრაობის მომენტში გამოსახული არ არის და არც ერთი ფიგურის კაბის ქობაც არ არის შემორჩენილი. მაგრამ, სახეების მსგავსება იმდენად დიდია, რომ ძალაუხერხურად, სვანეთ-ტაო-კლარჯეთის ფერწერულ სკოლათა უშუალო და მჭიდრო კავშირები, შეიძლება ითქვას, მთელი სიცხადით იწვევს წინ. ამავე კონტექსტში მეტად ნიშანდობლივია იფრარის კანკელის ფიგურათა სახეების გარკვეული მიმართების დადასტურება იშხნისა და ლაღამის თავდაპირველი მოხატულობის წმინდანთა სახეებთან - წმ. დემეტრე და წმ. სტეფანე იფრარში; წმ. მინა და წმ. ფოკა იშხანში; წმ. არტემი და წმ. გიორგი ლაღამში (იხ. იქვე, ტაბ. 28; N. et M. Thierry, დასახ. ნაშრ., ტაბ. 28; მ. ყენია, ლაღამის მაცხოვრის ეკლესიის უძველესი მხატვრობა. მაცნე, ისტორიის, არქეოლოგიის, ეთნოგრაფიისა და ხელოვნების ისტორიის სერია, 1986, N 1, ტაბ. 3. ერთი შეხედვითაც ამ გამოსახულებებს შორის გარკვეული შეხების წერტილების არსებობა თითქოს აშკარაა; მაგრამ ასევე ნათელია ერთგვარი სხვაობაც. თევდორესთან, გამოთეთრებათა ზოლები, რომელთა განლაგების სქემა – წარბების ზემოთ, ცხვირის გაყოლებაზე, დიაგონალურად ტუნების კუთხეებში, ყუღვად ცხვირის წვეშ, ზედა ტუნის აღმნიშვნელად – გარკვეულად იმეორებს იშხნისა და ლაღამის წმ. მეომართა სახეებზე გამოთეთრებების განაწილებას, ამ უკანასკნელთაგან შედარებით, თითქოს უფრო მკვეთრია, უფრო “თამამი”, ზოგან დამატებითი წვრილი ხაზებით დუბლირებული და ამდენად, თითქოს უფრო “ავტონომიური” სახის იმ ნაკეთისგან, რომელსაც უნდა მონიშნავდეს. შესაბამისად, თევდორესეული სახეები სულ სხვა გამომსახველობას იძენს, სხვაგვარ შინაგან მუხტს. მათთან შედარებით, იშხნისა და ლაღამის სახეები ბევრად უფრო რბილად მოდელირებულის შთაბეჭდილებას ტოვებს, უფრო “დამშვიდებელია”, “უდრტიხველი”. რაც შეეხება სამხრეთი მკლავის დასავლეთ კედელზე გამოსახულ კომპოზიციას, აქ მრავალრიცხოვან ფიგურათა კომპაქტურ ჯგუფში, სახეებზე არ არის გამოთეთრებათა ის ფართო ზოლები, რომელიც ჯვარცმის სცენის იუდეველთა სახეებზე შეინიშნება და იქნებ სწორედ ამის გამო, ეს ჯგუფი საოცრად კგავს მაცხვარიშის მოხატულობის იერუსალიმად შესვლის სცენის მონაწილე იერუსალიმელ მცხოვრებთა ჯგუფს, რომელიც მაცხოვრის შესაგებებლადაა გამოსული. ამ შემთხვევაში ცოტა რთულია ფიგურების საერთო ხასიათის ან დამუშავების მსგავსება-არ-მსგავსებაზე ლაპარაკი, რადგან ამ კომპოზიციიდან, ფაქტიურად, ბანას ეკლესიის გამოსახულებისა და ფიგურათა თავების

ვენოსტას სან ბენედეტო მალეს, ტორბის მონასტრის მოხატულობანი ჩრდილოეთ იტალიაში – ჩვენის ფიქრით, თავიდანვე ააშკარავენ პრინციპულ სხვაობას და ლადამის მხატვრობისგან დიამეტრულად განსხვავებულ ხასიათს. აქვე ისიც უნდა დავსძინოთ, რომ აღმოსავლური ტენდენციების გამოვლენის მიუხედავად³³, ზოგიერთი მათგანი იმდენად არის “გაზაყვებული” დასავლური სულისკვეთებით, რომ ამ მოხატულობათა “ბიზანტიურობა” საეჭვო ჩანს. ამ სხვაობათა საჩვენებლად თუნდაც რომის წმ. კლიმენტის ეკლესიის კრიპტის მოხატულობის განხილვაც კმარა. ლ. ევსეევას აზრით, “ლადამის მოხატულობა ამ უკანასკნელს უკავშირდება სამოსის ნაოჭთა ხშირი, თითქოს პულსირებული თეთრი და შავი ხაზებით წერის მანერით”³⁴. უპირველეს ყოვლისა, უნდა ითქვას, რომ შავი ხაზები ნაოჭების ნახატის აღსანიშნავად ლადამში საერთოდ არ არის გამოყენებული; მაგრამ, ამას გარდა, და ესაა ყველაზე მნიშვნელოვანი, თვით ნაოჭების ნახატის ხასიათი რომაულ მოხატულობაში არაფრით ჰგავს ლადამისას. აქ ფიგურათა სამოსებზე ან დიდი, სრულიად დაუნაწევრებელი არეებია დატოვებული, რომელთა გვერდით, უფრო ხშირად, ორ-ორი ხაზი ეშვება (მოციქულთა სამოსი ამადლების სცენაში)³⁵, ან ზედაპირი ერთიანადაა დასერილი პარალელური, წერილი შტრიხების ბადით (მაცხოვრისა და ადამის კვართები ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნის სცენაში)³⁶, ამგვარად კი, აქ ნაოჭების ნახატს აქვს იმგვარი, ოდნავ გახისტიებული, რეგულარობა, რომელიც ლადამის გამოსახულებათაგან შედარებით უფრო რეგულარულ, წმ. გიორგის მოსასხამის ნაოჭთა ნახატსაც კი არ გააჩნია, რომ არაფერი ვთქვათ წმ. ბარბარესა და წმ. არტემის სამოსის ნაოჭთა უფრო თავისუფლად განაწილებულ ნახატზე.

რაც შეეხება ბრეშის სან საღვატორეს მოხატულობას, ლადამის მხატვრობასთან შედარებით იგი ბევრად უფრო “ფერწერულის”, ცხოველხატულის შთაბეჭდილებას ტოვებს³⁷. მაგალითად, სახის მოყვითალო ძირითად ტონზე ნაკეთები სქელი, ყავისფერი, ლადამთან შედარებით თითქოს სხვაგვარად მოქნილი, ხაზითაა მონიშნული; ჩრდილები ბაცი მწვანეა და საკმაოდ ფართო ზოლებად იდება შუბლიდან ყბამდე, ნიკაპზე, შუბლზე, თვალების ქვეშ, ცხვირის კონტურის გაყოლებით; გამოთეთრებები შედარებით უფრო წერილი ხაზებით აღინიშნება წარბების ზემოთ, ქვედა ქუთუთოს ქვემოთ, ცხვირის მთელს სიგრძეზე. მოყვითალო ფონზე, ერთმანეთის გვერდიგვერდ, ამგვარი, საკმაოდ კონტრასტული ტონების შეხამება, ერთი მხრივ, მიგვანიშნებს ამ სახეთა მოდელირების ბევრად უფრო რთულ და განვითარებულ ხასიათზე, ხოლო, მეორე მხრივ, განაპირობებს მათგან სულ სხვაგვარ შთაბეჭდილებას. ლადამში, მართალია, შეიძლება ვილაპარაკოთ ფერის ნიუანსირებასა თუ გრადაციასზე, მაგრამ მაინც საკმაოდ მოკრძალებულად და ისიც მხოლოდ ძალზე ახლო მანძილიდან დათვალიერებისას; შესაბამისად, სხვაა ზოგადი შთაბეჭდილებაც. როდესაც ლადამს ვადარებთ, ასე ვთქვათ, ერთმნიშვნელოვნად “გრაფიკულად” გადაწყვეტილ მოხატულობებს, მაშინ ეს ტონალური გრადაციები ნამდვილად იძლევა საშუალებას ვილაპარაკოთ

მეტი აღარაფერია შემორჩენილი.

³³ A. Grabar, C. Nordenfalk, *Early Medieval Painting from the Fourth to the Eleventh Centuries*, Lausanne, 1957, გვ. 50-53.

³⁴ ლ. ევსეევა, სოფელ ლადამის (ზემო სვანეთი) ქვედა ეკლესიის მოხატულობის საკითხისათვის. ქართული ხელოვნებისადმი მიძღვნილი VI საერთაშორისო სიმპოზიუმი, თბ., 1989, მოხსენებათა თეზისები, გვ. 160.

³⁵ E. W. Anthony, *Romanesque Frescoes*, Princ., N.J., 1951, ტაბ. 46-47.

³⁶ იქვე, ტაბ. 51.

“გრაფიკული” საწყისის შედარებით შესუსტებაზე და “ცხოველხატული” მიდგომის ოდნავ უფრო წინწამოწევაზე, მაგრამ საკმარისია ლაღამი ბრეშიას მხატვრობას შევადაროთ, მაშინვე ნათელი ხდება, რომ ლაღამში ელფერთა შემოტანა მაინც არ იძლევა ნამდვილ “ფერწერულობას”, “ფერით ხატვას”. ბრეშიასთან შედარებით, ლაღამში ხაზის მნიშვნელობა უფრო დაწინაურებული, თუმცა კი, თავისი ხასიათით, სხვა სვანურ მოხატულობათაგან ოდნავ განსხვავებულია.

ამ ზოგადი, მიდგომისეული სხვაობის გარდა, ლაღამისა და ბრეშიას მოხატულობებში განსხვავებულია ფორმის გადმოცემის კონკრეტული ხერხებიც. მაგალითად, სახის ნაკეთთა გამოსახვის წესი, თვით სახეთა პროპორციული წყობა თუ მათი გამომეტყველება. ლაღამთან შედარებით, ბრეშიის სახეები ჩამოგრძელებულია, შუბლი უფრო მაღალია, ყვრიმალეებთან გაგანივრებული, ე.ი. სახის საერთო ოვალი არა კვერცხისებრია, როგორც ლაღამში, არამედ უფრო კვადრატულობისკენ მიდრეკილი, სახის ნაკეთებიც უფრო მსხვილია. ამასთანავე, ნიშანდობლივია სხვაობაც ამ ნაკეთთა გადმოცემაში, მაგალითად, ცხვირი მონიშნულია ერთიან უწყვეტ მრუდად და პირდაპირ წარბს ებმის; თვალი უფრო რთულად გამოისახება – ზედა ქუთუთოს ბოლოსკენ გადრეკილი რკალი აღნიშნავს, ქვედას კი, უფრო მოკლე რკალი, რომელიც ზედას არც თავშია და არც ბოლოში შეერთებული; თვალს ქვემოთ, უპიდან ქვემოთ დაშვებული თითო მოკლე რკალი ქვედა ქუთუთოს ფორმას იმეორებს, ხოლო წარბსა და თვალს შორის, ზედა ქუთუთოს ფორმის მაღლებლირებელი, კიდისკენ გაზნეჭილი რკალი ჩნდება; თვალის გუგა პირდაპირ ზედა ქუთუთოზეა მიბჯენილი, ისე, რომ ქვედა ქუთუთოს არც ეხება; ასევე უფრო რთულია ტუჩების გამოსახვის ხერხიც – ზედა ტუჩის ფორმის შემომსახვრელი კონტური დამატებით ტერაკოტისფერი ყავისფრითაა დუბლირებული, ტუჩის შუა ხაზი აღინიშნება ორი მოკლე, ყვითელი და ყავისფერი რკალით.

ბრეშიისა და ლაღამის მოხატულობათა ფიგურებს შორის თუკი საერთოდ შეიძლება რაიმე მსგავსების მოძებნა, მხოლოდამხოლოდ მოხრილი ხელის ეხსტსა და, შორეულად, მოღუნული თითების ფორმაში, თუმცა, ლაღამთან შედარებით, მოდელირება აქაც ცოტა უფრო რთულია – გამოთეთრებების ზოლები (უფრო ფართო, ვიდრე სახეზე) ფარავს თითებსა და ხელის მტევნის ზედა ნაწილს; ხელებზე, გამოთეთრებების გარდა, ბაცი მწვანე ჩრდილებიცაა დადებული. ცხადია, ამდენად დიდი სხვაობისას, მხოლოდ ხელის ეხსტის დამთხვევა არ შეიძლება ამ ორი მოხატულობის სიახლოვის მტკიცების მყარ საფუძვლად ჩაითვალოს.

საკმაოდ დაშორებულია ლაღამისგან თავისი ხასიათით ლ. ვესეევას მიერ მოყვანილი სხვა პარალელებიც – სალონიკის წმ. სოფიას მოზაიკები (IX ს.), ტოკადეს ძველი ეკლესიის მოხატულობა (X ს.) გდორემეში და კილინდარ კილისეს მხატვრობა (XI ს-ის დასაწ.). მართალია, სალონიკის წმ. სოფიას აფსიდისა და გუმბათის მოზაიკებზე მსჯელობისას ვ. ლაზარევი ხაზს უსვავს მათში აღმოსავლური გავლენების სიძლიერეს და შესრულების მანერაში მშრალი ხაზოვანების განმსახვრელ მნიშვნელობასაც აღნიშნავს³⁷. მაგრამ ლაღამის მოხატულობასთან შეპირისპირებისას ცხადი ხდება ამ მოზაიკების ბევრად მეტი “ფერწერულობა”; უფრო სწორად, თვალს ხედება ფორმის მოდელირებისას მკაფიო ნახატის გვერდით, ერთმანეთში “შეუონილი” ნაირფერადი კენჭების თითქოს “მონასმებად” “წალაგება”, რაც განაპირობებს კიდევ ლაღამის სახეებისგან სრულიად განსხვავებულ დამუშავებას. აქ სახეზე მკაფიოდ გაირჩევა შავი

³⁷ J. Hubert, J. Porcher, W. F. Volbach, Die Kunst der Karolinger von Karl der Grossen bis zum Ausgang des

კონტური, რომელიც ძირითად ნაკეთებს მონიშნავს და მასთან კონტრასტულად დაპირისპირებული, ფართო ზოლებად გაფორმებული ჩანრდილები თუ გამოთეთრებები, რის გამოც მთელი სახე, ფაქტიურად, სხვადასხვა ფერისა და სიგანის ზოლებად დანაწევრებული გამოდის, ე.ი. ფორმის მოდელირებისათვის აქ უფრო მეტი ელემენტია მოხმობილი, ვიდრე ლაღამში, ხოლო ამ ელემენტებისგან შექმნილი ფორმა – სრულიად სხვა ხასიათისაა.

არანაკლებ განსხვავებულია ლაღამისგან კაპადოკიური მოხატულობანიც³⁹. ლაღამის მხატვრობის ტოკალეს ძველი ეკლესიის მოხატულობასთან შედარებისას, ისეთი შთაბეჭდილება რჩება რომ ამ უკანასკნელში სახეები ფაქტიურად “არამოდელირებულია”, “გამოუყვანელი”; კილინდარ კილისეში კი ხაზი უფრო სქელია, თანაც ცვალებადი სიგანისა და თითქოს უფრო მეტად, ვიდრე ლაღამში, იხენს ზოლად აღქმისკენ მიდრეკილებას, სახეც, ლაღამთან შედარებით, უფრო “ფერწერულია”.

ამდენად, ხაზგასმით უნდა ითქვას, რომ არავითარ კონკრეტულ ანალოგიებსა და მსგავსებას ლ. ევსეევას მიერ მოტანილ პარალელებთან ლაღამის თავდაპირველი მხატვრობა არ ამჟღავნებს. თუკი საერთოდ შეიძლება რაიმეგვარ მსგავსებაზე ლაპარაკი, იგი მხოლოდამხოლოდ ძალზე ზოგადი, ეპოქისმიერი შეიძლება იყოს. ამგვარად მოძიებული ნიშნებით ადრეული ხანის, აღმოსავლეთ საქრისტიანოს, სტილისტურად დიდად განსხვავებული, ნებისმიერი ნიმუშებიც კი შეიძლება მივამსგავსოთ ერთმანეთს.

ამრიგად, კვლავ ჩვენს უშუალო საგანს რომ დავუბრუნდეთ, თამამად შეიძლება ითქვას, რომ განხილული ადრეული ქართული მოხატულობანი კიდევ ერთხელ ააშკარავენს ერთი შეხედვით მარტივი ხერხებით შექმნილი მხატვრული მთელი ძალზე მრავალგვარი რომ შეიძლება იყოს, ერთობლიობაში კი წარმოიშობოდეს მრავალფეროვნება, რომელიც, პრინციპულად ერთიანი მიდგომის ფარგლებში, ესოდენ დიდ შემოქმედებით თავისუფლებას აძლევდა ოსტატებს საკუთარი მიდრეკილებების გამოვლენისა თუ მხატვრული გამოსახვის ახალ საშუალებათა ძიებისთვის.

9. Jahrhunderts, München, 1979, ტაბ. 16-17.

³⁹ В.Лазарев, История византийской живописи М., 1986, т. I, გვ. 59-60.

**Modes of Expression in Early Georgian Murals
(on the Example of the Initial Mural Decoration in the Lagami Church of the Saviour)**

Despite its fragmented state and limited number of images, initial mural decoration (early 11th c.) of the Lagami church of the Saviour (Upper Svaneti, western Georgian highlands) provide sufficient material to discuss various issues of the 8th-early 11th c. Georgian mural painting, one of them being the mode of execution of the contemporary Georgian craftsmen.

Features, which Lagami murals have in common with all other Georgian ensembles of the period under discussion, are as follows: a) Stressed decorativeness (e.g. imitation of precious stones on the diadem of St. Barbara, treatment of armour of Warrior Saints, abundance of “pearls” – comp. embellishment with “pearls” in the initial mural decorations of Nezguni, Zhibiani, Hadishi [church outside the village], Pari Svipi churches, all in Upper Svaneti, all 10th c.; as well as 10th c. frescos in the church N8 in “Sabereebi” monastery, David Gareji; Pia church [10th c., Javakheti, southern Georgia], Dodos Rka monastery [9th c., David Gareji]; filling of the backgrounds with the stars [churches N5 and N7 in “Sabereebi” monastery, 9th-10th cc., Dodos Rka monastery, David Gareji] or rosettes [Atsi and Ipkhi churches, both 10th c., Upper Svaneti]); b) general graphical character of rendering faces and vestments, accentuated linearism (comp. Nezguni, Atsi, Ipkhi, Shibiani, Pari Svipi, Upper Svaneti; initial mural decoration of the Telovani church, 8th c., Kartli, eastern Georgia); c) Expression of the wide-open eyes (comp. chancel-barrier of the Armazi church in Ksani gorge, [Kartli], church N7 in “Sabereebi”, east facade of Nakipari church [10th c., Upper Svaneti]).

At the same time, within the common approach, considerable differences are also discernible, e.g., in Armazi – line forms the only artistic mode, in Nakipari – character of the dynamic, in certain cases, even restless line is different, in Telovani – as shown by Z. Skhirtladze, very thick outer contour and lavish drapery is combined with the “painterly” rendering of faces. In Lagami proper, both the line, and the rendering of faces is nuanced (hues used in shading, etc.). As a result, basically different artistic images are created with even different expression (e.g. Saints in Nezguni “do not look” at the visitors, in the church N7, in “Sabereebi”, the sight of the Saints is self-meditative, in Nakipari, it is dimmed with certain sadness, in Lagami, the Saints appeal to the spectator, etc.).

It noteworthy that, despite certain differences, Lagami, as well as Chvabiani initial decorations show close links with the murals of Tao-Klarjeti (manner of execution of faces and vestments, etc.), which, once again, puts forward the problem of relations between the schools of painting of Upper Svaneti and southern Georgia, already discussed based on the study of the painting technique (Ir. Iakobashvili) (com. also, distribution of colour accents in Otkhta Eklesia [10th c.] and Khakhuli [early 11th c.], on the one hand, and Lagami and Chvabiani, on the other; or affinities in the treatment of faces and vestments between Oshki murals and those of the Royal Painter Tevdore [11th-12th c.] and painter Mikael Maglakeli [12th c.]).

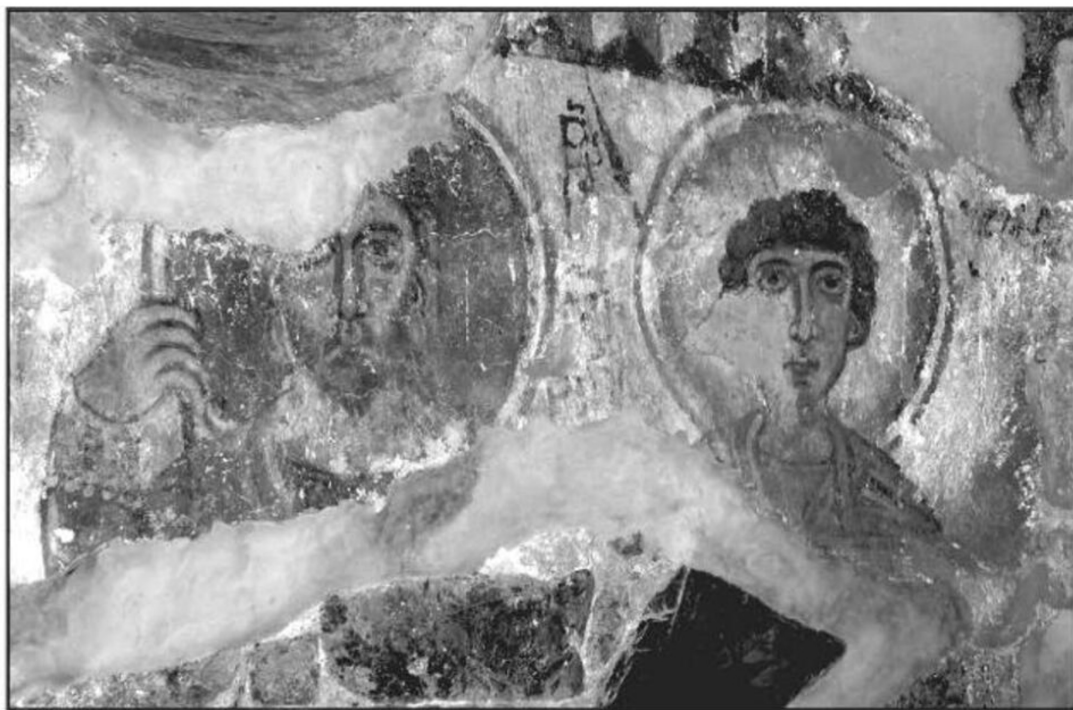
Detailed comparative analysis does clearly deny L. Evseeva’s viewpoint on the Byzantine provenance of the Lagami initial mural decoration – one can speak of only most general, common-epochal similarity, which testifies neither to the provenance, nor to the direct, immediate links.



სურ. 1. ღაღამის თავდაპირველი მხატვრობა წმ. ბარბარე



სურ. 2. ღაღამის თავდაპირველი მხატვრობა წმ. მთავარანგელოზი

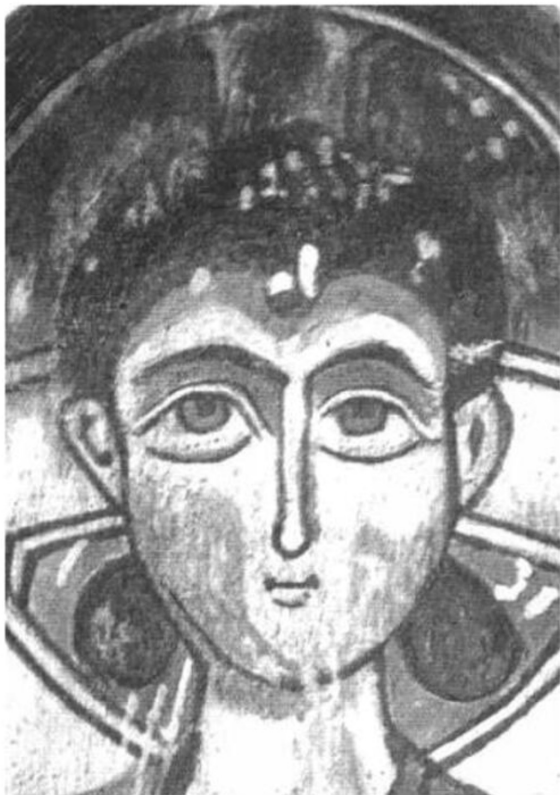


სურ. 3. ლაღამის თავდაპირველი მხატვრობა
წმ. თევდორე. 1950-იანი წწ.



სურ. 4. ლაღამის თავდაპირველი მხატვრობა
წმ. არტემი და წმ. გიორგი

სურ. 5. ნეზგუნის თავდაპირველი
მხატვრობა.
წინასწარმეტყველი



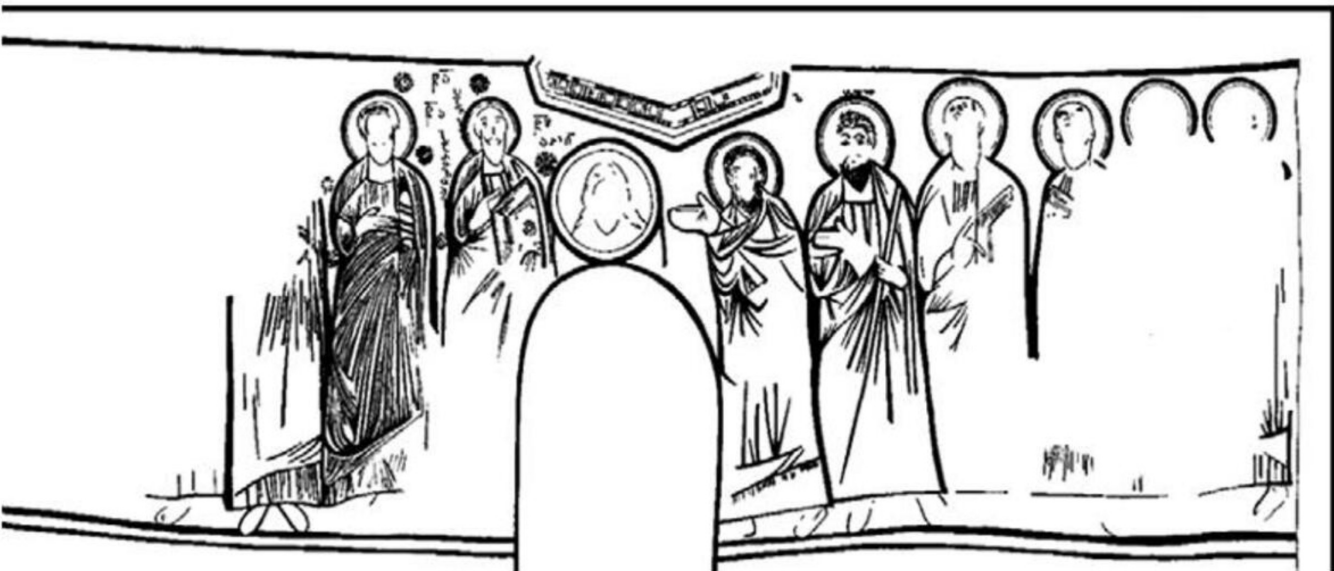
სურ. 6. ნაკიფარის საფასადო
მხატვრობა.
ქრისტე ემანუელი



სურ. 7. ნაკიფარის საფასადო
მხატვრობა.
წმ. მოციქული



სურ. 9. თელოვანის
თავდაპირველი მხატვრობა.
წმ. მოციქული. სქემა



სურ. 8. თელოვანის თავდაპირველი მხატვრობა.
საერთო სქემა



სურ. 10. არმაზის კანკელის მხატვრობა

სურ. 11. საბერეების №8
ეკლესიის სამხრეთი მინაშენის
მხატვრობა. ფრაგმენტი



სურ. 12. საბერეების №7
ეკლესიის მხატვრობა.
ფრაგმენტი





სურ. 13. იშხნის გუმბათის ყელის მოხატულობა. წმ. ფოკა



სურ. 14. იშხნის გუმბათის ყელის მოხატულობა. წმ. კონონ



სურ. 16. ოთხოთა ეკლესიის მოხატულობა. ფრაგმენტი



სურ. 15. იშხნის გუმბათის ყელის მოხატულობა. წმ. მინა და წმ. დემეტრე