

ქართული ზერწერული ხატების ისტორიიდან

ზაიანე ალიბაგაშვილი

შუა საუკუნეების ქართული ხელოვნება უშუალოდაა დაკავშირებული ქრისტიანულ რელიგიასთან. საქართველოში მის გავრცელებასა და დამკვიდრებაში განსაკუთრებული როლი გააჩნდა ხატებს, რომლის მრავალი კედური და ფერწერული ნიმუში შემოგვრჩა. ხატის ამგვარი მნიშვნელობა განისაზღვრება არა მარტო მისი პორტატული ხასიათით, არამედ იმითაც (და ეს მთავარია), რომ მისი საშუალებით მლოცველს თვალწინ თვით წმინდანის გამოსახულება წარმოესახება.

საქართველო ადრე (IV საუკუნეში) ეზიარა ქრისტიანულ რელიგიას და სხვა ქრისტიანულ ქვეყნებთან ერთად მან მნიშვნელოვანი წვლილი შეიტანა ხელოვნების ყველა დარგის, მათ შორის ფერწერული ხატების განვითარებაში. როგორც ყველა სხვა დარგის ძეგლების, ასევე ფერწერული ხატების მნიშვნელობა არა მარტო მათი საკულტო დანიშნულებით, არამედ მხატვრული ღირებულებებითაც განისაზღვრება: ისინი წარმოადგენენ ჩვენი წარსული კულტურის, ქართველი ხალხის მხატვრული შემოქმედების მაღალი დონის მაჩვენებელ მდიდარ მასალას.

საქართველოში შემორჩენილი ფერწერული ხატების მრავალი ნიმუში დაცულია საქართველოს ხელოვნების მუზეუმში (თბილისში). მაგრამ ნამდვილ საგანძურს ამ მხრივ წარმოადგენს ზემო სვანეთი: აქ, გარდა მესტიის ისტორიულ-ეთნოგრაფიულ მუზეუმისა, ფერწერული ხატები დღესაც დიდი რაოდენობით ინახება სოფლის ეკლესიებში — ადგილობრივი მოსახლეობა, რომელიც ამ ხატებში თავის წმინდათაწმინდას და მფარველს ხედავს. ძნელად ეგუება მათ მუზეუმში გადატანას.

საქართველოში შემორჩენილი ფერწერული ხატები განსხვავებული მხატვრული ნიშნებით გამოირჩევა, რაც მათ საქართვე-

ლოს სხვადასხვა კუთხის მხატვრულ სკოლებთან აკავშირებს. ცნობილია, რომ ხატებს, თავისი პორტატული ხასიათის გამო, თავისუფლად შეეძლოთ „ემოგზაურათ“. რაც შეეხება ზემო სვანეთს, სხვადასხვა წარმოშობის ფერწერული ხატების (ისევე, როგორც ხელოვნების სხვა სახის ძეგლების) ასეთი რაოდენობით აქ თავმოყრა საქართველოს ამ კუთხის განცალკევებული, მყუდრო მდებარეობითაც აიხსნება: სვანეთსაიშემოდო ადგილს წარმოადგენდა განსაკუთრებით სათაყვანო და ძვირფასი ძეგლების დაცვისათვის.

ხატწერის მცირერიცხოვანი ნიმუშები, რომლებიც ფოტო-რეპროდუქციების სახითაა წარმოდგენილი წინამდებარე წერილში, ცხადია, სრულად ვერ ასახავენ ამ დარგის განვითარების სურათს, მაგრამ მათი მიხედვითაც კი ჩანს, რომ ჩვენს ქვეყანაში, საუკუნეების მანძილზე იქმნებოდა ძეგლები, რომლებიც სხვადასხვა მხატვრულ სკოლასთანაა დაკავშირებული და, ამასთანავე, ქართული ხატწერისათვის დამახასიათებელ საერთო ნიშნებს ამჟღავნებენ.

საქართველოში ადრეული ხანის (VI-VIII საუკუნეების) ფერწერული ხატები, ისევე როგორც კედური ძეგლები, არ შემოგვრჩა. მაგრამ IX-X საუკუნეების ძეგლების მხატვრული დონე მოწმობს, რომ მათ შექმნას წინ უსწრებდა ხატწერის განვითარების გარკვეული პერიოდი.

ამგვარად, დღეისათვის საქართველოში შემორჩენილი ხატწერის უადრესი მაგალითები იმ დროს მიეკუთვნება, როდესაც ხატის აღქმა მისი უშუალო „სარგებლობის“ თვალსაზრისით შეიცვალა ხატის მნიშვნელობის უფრო რთული და ღრმა გაგებით, როგორც მლოცველსა და ღვთაებას შორის უმაღლესი, სულიერი კავშირის დამყარების საშუალებისა

ქართული ხატწერის ყველაზე ადრეულ

ძეგლად მიჩნეულია წილკნის ხატი. რომელიც წარმოადგენს ოდიგიტრიის ტიპის ღვთისმშობლის გამოსახულებას ყრმითურთ (ოდიგიტრიის ტიპის კომპოზიცია მკაცრო ხასიათით გამოირჩევა. მისთვის დამახასიათებელია ღვთისმშობლის ფრონტალური პოზა და ყრმა ქრისტესაყენ მითითების ექსტით გაწვდილი ხელი). დედა-შვილი ორივე მხრიდან ფლანკირებულია მთავარანგელოზთა. — გაბრიელისა და მიქაელის ფეხზე მდგომი ფიგურებით.

ამგვარად, ამ შემთხვევაში, ოდიგიტრიის ტიპის კომპოზიცია ღვთისმშობლის დიდების თემით გამდიდრებული წარმოგვიდგება. ქართულ ხელოვნებაში ასეთი კომპოზიციის არაერთი ნიმუში მოიპოვება.

მეცნიერები (ნ. კონდაკოვი, გ. ჩუბინა-შვილი, ლ. ხუსკივაძე) წილკნის ხატზე გამოსახულ წმინდანთა სახეების, ხელის მტეხებისა და ფეხის ტერფების შესრულების დროს IX-X საუკუნეებით განსაზღვრავენ (შ ამირანაშვილი—არა უგვიანეს X-ს.—XI საუკუნის დასაწყისით) ამ ნაწილის საღებავის ანალიზით თითქოს დადასტურდა მასში ცვილის არსებობა, რის საფუძველზეც მკვლევართა მიერ ეს ხატი ენკაუსტიკური ხატწერის ნიმუშად იყო აღიარებული (ამ დროის ფერწერული ხატებისათვის იშვიათი მოვლენა). რაც შეეხება ზემოთ მოხსენებულ თარიღს, მართლაც, ხატის ამ ნაწილების შესრულების მანერა სიახლოვეს ამ ელავნებს 864 წლით დათარიღებული ქართული ძეგლის — არმაზის კანკლის მოხატულობასთან (მსგავსია ლოყაზე დადებული ყირმიზის ლაქის მკაფიო, გეომეტრიული ფორმა, ნახატის მკვეთრი, გრაფიკული ხასიათი); განსხვავება მხოლოდ იმაშია, რომ კანკლის მოხატულობა წილკნის ხატთან შედარებით გამოირჩევა უფრო უშუალო, რიმიტიული წერის მანერით. არ შეიძლება არ აღინიშნოს, რომ არსებობს მოსაზრება ხატის ამ ნაწილის მოგვიანო ხანაში განახლების შესახებ. ალბათ ძველი ნიმუშის მიხედვით; ეს მოსაზრება მოითხოვს ხატის შემდგომ, გაღრმავებულ შესწავლას, ქიმიური და სპეციალური ფოტოგრაფირების საშუალებით ანალიზის ჩატარებით, მით უფრო, რომ ხატის ისეთი დეტალი, როგორც ქრისტეს მარცხენა ფეხის ტერფის მაყურებლისაყენ მკვეთრი შებრუნებაა, გვხვდება XI და შემდგომი საუკუნეების ძეგლებში.



XIII ს. შილკნის ხატი (მხარე სვანეთი). ოდიგიტრიის ტიპის ღვთისმშობლის გამოსახულება.

ში. უფრო ადრეული ხანის ძეგლებში კი პარალელს ვერ პოულობს.

რაც შეეხება ტემპერით შესრულებულ წმინდანთა ტანისამოსს. აქ, ექვს გარეშეა. XIII საუკუნისათვის დამახასიათებელი სტილისტური ნიშნები ელინდება (ნახატის მეტად დაკლავნილი, ხაზობრივ-დეკორატიული ხასიათი).

ი. გილგენდორფის მიერ ჩატარებულმა რენტგენულმა ანალიზმა ცხადჰყო, რომ XIII ს. ფენის ქვეშ სხვა, უფრო ადრეული ფერწერის კვალი არ არსებობს. დასაშვებია, რომ ადრე, ხატის ეს მოუხატავად დატოვებული ნაწილები კედურით იყო დაფარული. აღსანიშნავია, რომ კედურობისა და ფერწერის ერთი და იმავე ძეგლში გამოყენების ხერხი ადრეული ხანიდან იყო ცნობილი, როგორც ბიზანტიურ. ასევე ქართულ ხელოვნებაში.

IX-X საუკუნის ხატწერის სხვა ნიმუშს ვაგვაჩნია. ეს არის მესტიის მუზეუმში დაცული—ღვთისმშობელი ყრმითურთ და წმ. ბარბალეს ხატი. წილკნის ხატისაგან იგი განსხვავდება შედარებით გამარტივებული წერის მანერით. რომელშიაც უფრო „გაშიშვლებულად“ ისახება გრაფიკულად მკაფიო ნახატის მნიშვნელობა წმინდანთა ფიგურა-



ლეთისმშობლის ხატის სკანები

ბის პროპორციები (სხეულთან შედარებით საგრძნობლად გადიდებული თავები, მოკლე ხელები, გადიდებული მტევნებით) ბევრად დაშორებულია კლასიკური, მაღალი პროფესიული დონის ნიმუშებისაგან. ამასთანავე, ეს ხატი გვხიბლავს ე.წ. „ხალხური“ ხელოვნებისათვის დამახასიათებელი უშუალო გამოსახველობით

ორივე ხატი, მიუხედავად მათი შესრულების განსხვავებული დონისა, ამ ხანის ქართული ფერწერის დამახასიათებელ სტილისტურ ნიშნებს ავლენს: ორივეში საბოლოოდ განდევნილია ელინისტური მხატვრული ტრადიციების ანარქული და ჩამოყალიბებული სახით ვლინდება ხაზობრივი, სიბრტყობრივი სტილის ნიშნები, რომელნიც ქართული ხელოვნების აღმოსავლურ ფესვებს ამჟღავნებენ განსხვავება მათ შორის მხოლოდ იმაშია, რომ პროვინციული ხასიათის ნაწარმოებში ჭერ კიდევ შემორჩენილია წინა ეპოქის ქართული ძეგლებისათვის დამახასიათებელი ექსპრესიულობა (გადიდებულ თავი და ხელის მტევნები გახვიადებული ზომით აქცენტირებული თვალები).

შემდგომი ხანის, XI-XIII საუკუნეებში ფერწერული ხატები ფართოდაა წარმოდგენილი ზემო სვანეთში დაცულ ძეგლებს შორის.

XI-XIII საუკუნეები ქართული ეკლესიისა და ხელოვნების აყვავების ხანაა ფერწერის დარგში ამ დროს შეიქმნა მონუმენტური მხატვრობის ისეთი ბრწყინვალე ძეგლები, როგორცაა სვანეთის ეკლესიების იფრარის, ლაგურკას და ნიკაფარის მხატვრობანი. შესრულებული მეფის მხატვრის თვედორეს მიერ (XI ს. დასასრულ და XII ს. პირველი მესამედი) ვარძიის (XII ს. დასასრული) ბეთანიის, ყინცივის, ბერთების ტაძრების მხატვრობანი (XIII ს. დასაწყისი).

ამ პერიოდის ხატწერის სანიმუშო მაგალითებია, უნიკალური, პორტატული, მოზაიკური ხატი წმინდა გიორგის გამოსახულებით (XI ს.), აგრეთვე ფერწერული ხატები: მთავარანგელოზი გაბრიელი (XI ს. დასასრულ, XII ს. დასაწყისი), ორმოცი მოწამე (XII ს. დასაწყისი), ჭვარცხა (XII ს.) და ქრისტე (XI-XIII სს.). ყველა ეს ძეგლი მაღალი პროფესიული დონის ნიმუშია და თავისი წარმოშობით უდაოდ დედაქალაქის რომელიმე სახელოსნოსთანაა დაკავშირებული. ამ მაგალითებით არ ამოიწურება სვანეთში დაცული ღირსშესანიშნავი ძეგლების რაოდენობა, მათი რიცხვი ბევრად მეტია, რაც მოწმობს, რომ საქართველოში ფერწერის ამ დარგშიც ბრწყინვალე განვითარება ჰქონდა. ამას ადასტურებს ზემო სვანეთში დაცული ადგილობრივი წარმოშობის ხატებიც, რომელთა შორის არა ერთი ნიმუში, პროვინციული წერის მანერის ნიშნებთან ერთად, უდაოდ დიდი ნიჭით დაწილდოვებული ოსტატის ხელს ამჟღავნებს (XI საუკუნის ლეთისმშობლის ხატი ლაგურკიდან, XIII საუკუნის მთავარანგელოზის ხატი იფრარიდან).

ამ წერილთან დართული ხატების მკირე-რიცხოვანი ფოტო-რეპროდუქციებიც კი იძლევა საშუალებას წარმოვიდგინოთ, თუ რაოდენ მრავალფეროვანი და, ამავე დროს, უდაოდ ქართული მხატვრული ტრადიციების მატარებელი ფერწერული ხატები იქმნებოდა საქართველოში, საუკუნეების მანძილზე

ზემოთ მოხსენიებული მოზაიკური ხატი წმინდა გიორგის გამოსახულებით, იმ ძეგლ-

თა რიცხვს მიეკუთვნება. რომელნიც დიდებულთა საკუთრებას წარმოადგენდნენ და პირადი სამლოცველოების შესამკობად იყენებდნენ (ასეთი ხატები მსოფლიოში მკირე რაოდენობითაა ცნობილი) მათ პროგრამაში შედიოდა წმ. მეომრების, მათ შორის წმ. გიორგის გამოსახულება ამ ხატების წარმოშობას უმთავრესად კონსტანტინეპოლის სახელოსნოებს უკავშირებენ. ზემო სვანეთში ნაპოვნი მოზაიკური ხატის მნიშვნელობა მარტო იმით არ ამოიწურება, რომ მან შეავსო მსოფლიოში მკირე რაოდენობით ცნობილი ამდაგვარი ხატების რიცხვი; მთავარია ის, რომ ამ ხატის სტილისტური ნიშნები მას XI საუკუნის ადგილობრივ მხატვრულ ტრადიციებთან აახლოებს.

წმინდანის ფიგურის სილუეტის საერთო ხასიათი, მისი ნახატი განსაკუთრებულ სიახლოვეს ამელავენებს ზემო სვანეთში მრავლად შემონახულ, XI საუკუნის წმ. გიორგის ქედურ ხატებთან. ჩვენ არ გაგვაჩნია მყარი საფუძველი იმისათვის, რომ კატეგორიულად ვაღიაროთ ხატის ქართული წარმოშობა. მაგრამ მისი ხაზობრივი სტილი და ის ფაქტი, რომ საქართველოში ჭერ კიდევ ქრისტიანობამდე უკვე არსებობდა მოზაიკური კომპოზიციები (იატაკის მოზაიკა ძალისაში, III ს.) და შემდეგ, V-VI სს. უფრო გვიანაც — VII და XII სს. მაღალი მხატვრული დონის მოზაიკები (ბიჭვინთის ტაძრის იატაკის მოზაიკა, V-VI სს.; VII საუკუნის წრომის და XII საუკუნის გელათის ტაძრების საკურთხეველის აბსიდის მოზაიკები), არ გამორიცხავს ამ ხატის ქართულ წარმოშობას, მით უფრო რომ იგი არ გამოირჩევა კონსტანტინეპოლის სკოლის ნაწარმოებთა რაფინირებული ხასიათით.

ხატი შესრულებულია ერთმანეთთან მკიდროდ მორგებულად. მეტად წერილი ფერადი მინერალების (ლილათქვა, წითელი და მწვანე იასპი), სხვადასხვა ფერის მარმარილოს და სმალტის კენჭებით; მდიდრულ შთაბეჭდილებას განსაზღვრავს ოქროსფერი ფონი.

XI-XII საუკუნეებიდან საქართველოში შემორჩენილი ფერწერული ხატების საუკეთესო ნიმუშები მოწმობენ ქართული ოსტატების მიერ ბიზანტიის დედაქალაქის სკოლის ფერწერის რთული, მრავალფენიანი წერის მანერის ბრწყინვალე ათვისებას

ამის შესანიშნავ ილუსტრაციას წარმოადგენენ ხატი ლაგურკიდან ჭერიდან გარდამო



XII ს. წმ. გიორგის ხატი სვანეთში

ხსნისა და ქრისტეს დატვირების. ორ იარუსად განლაგებულ სცენებით. იმავე ეკლესიაში დაცული მთავარანგელოზ გაბრიელის ხატი, ქვარცმის და ორმოცი მოწამის ხატები (მესტიის მუზეუმი). ოდიგიტრიას ტიპის ღვთისმშობელი უშგულიდან და სხვ.

ლაგურკის ხატი ჭერიდან გარდამოხსნის და დატვირების კომპოზიციებით. თავისი რთული წერის მანერით. გარკვეულ დამოკიდებულებას ამელავენებს ბიზანტიური ფერწერის „ცხოველხატულ“ ტრადიციებთან. აღსანიშნავია, რომ ქრისტეს არდაგის ოღმნიშვნელო მწვანე საღებავის მონასმების ქვეშ გამოსკვივის მისი სხეულის მოყავისფრო-ოქროსფერი ტონი. თავისი სტილისტური ნიშნებით ხატი სიახლოვეს ამელავენებს ქართული ხელნაწერის — ზაქარია ვალაშკერტელის სვინაქსარის მინიატურებთან. რომელთა უმეტესობა ბერძენი ოსტატების მიერ იყო შესრულებული. მაგრამ ისეთი ნიშნების გვერდით. რომელნიც დამახასიათებელია ბიზანტიური ორიენტაციის ძეგლებისათვის. ლაგურკის ხატში შეიმჩნევა აგრეთვე ქართული ფერწერისათვის დამახასიათებელი ნიშნებიც. როგორცაა მაგალითად: უკეთ ნახატი მკვირად გამოვლენილი მნი-

შენელობა და სახეების განსაკუთრებული ემოციური გამოხატულება. ლეთისშობლის სახის სვედიანი გამომეტყველება მოგვაგონებს წმ. იელიტას ემოციურ სახეს იმავე ეკლესიის მოხატულობიდან, რომელიც მეფის მხატვრის-თევდორეს მიერაა შესრულებული.

ხატი შესრულებულია ხის ფუძეზე გადაკიმულ ტილოზე. ქართული ხატების უმეტესობა უშუალოდ ხეზე, გრუნტის თხელ ფენაზეა დაწერილი. მაგრამ მაღალი მხატვრული დონის ხატებს შორის გვხვდება ტილოზე შესრულებული არა ერთი ნიმუშიც (მთავარანგელოზ მიქაელის ხატი ლაგურჯიდან, XI ს.-XIII ს. დასაწყისი; ლეთისშობელი ოდიგიტრიას ხატი უშგულიდან, XI ს., ორმოცი მოწამის ხატი მესტიის მუზეუმიდან, XII ს.).

ყველა ჩამოთვლილი ხატი თავისი დახვეწილი წერის მანერით, მაღალი დონის ოსტატობით ბიზანტიური ხატწერის საუკეთესო ნიმუშებს შეიძლება გაუტოლდეს. ამისთანავე მათ გააჩნიათ ისეთი სტილისტური ნიშნები, რომელნიც ქართული შუასაუკუნეების ფერწერის თვითმყოფადობას განსაზღვრავენ.

მთავარანგელოზ მიქაელის ფიგურის პროპორციების კლასიკური ხასიათი, სახის სწორი ნაკეთები, მშვიდი პოზა, ტანსაცმლის ვერტიკალურად ჩამოშვებული ნაკეცების სწორი ხაზები დამახასიათებელია XI-XII

სს-ბის პირველი ნახევრის ქართული ფერწერის მონუმენტური სტილისათვის. შესწავლების მანერაში იგრძნობა რთული, მრავალფენიანი ტექნიკის ოსტატური ფლობა მაგრამ გალიადფერება და ჩრდილები შესრულებულია იმდენად ფაქიზად, რომ არ ასუსტებენ ქართული ხელოვნებისათვის დამახასიათებელ მეტყველი ხაზობრიობის შთაბეჭდილებას. აღსანიშნავია, აგრეთვე, ხატის გარეგნულად თავშეკეცებული, მაგრამ ღრმად ემოციური ხასიათი, ლირიულობა, რასაც განსაზღვრავს არა მარტო დიდი ნუშისებრი თვალების მეტყველი მზერა, არამედ თავის მსუბუქი დაბრა, აგრეთვე — შარავანდის და ფრთების დენადი ნახატის ქარმონიული შესატყვისობა.

ხატი თავისი სტილისტური ნიშნებით უახლოვდება XI-XII საუკუნის პირველი ნახევრის ქართული ფერწერის იმ ძეგლებს, რომელთა წარმოშობა დაკავშირებულია საქართველოს ცენტრალურ რაიონებთან (ატენის ტაძრის მოხატულობა — XI ს. 60 წ. წ.; გელათის მთავარი ტაძრის ნართექსის მოხატულობა — XII ს. 40 წ. წ.; ხატის მინიატურები — ხელნაწ. A-734, XII ს. პირველი ნახევარი).

მთავარანგელოზ მიქაელის ხატში ყურადღებას იპყრობს ისეთი დეტალი, როგორცაა ფიგურის პროპორციებთან შედარებით ოდნავ გადიდებული მარჯვენა ხელის მტევანი. ასეთი ხერხით მითითების ეესტი ერთ-

უბლის. არქიტექტონიკა XIV ს.





ჯვარცმის ხატი, სვანეთი XII ს.

ხასიათისა (ტანთან შედარებით ძლიერ გადიდებული თავი, ასევე ზომით აქცენტირებული თვალები) იგი ღრმა გამომსახველობით ხასიათდება. პირველ რიგში აღსანიშნავია მარიამის სახის ემოციური გამოხეტყველება, მისი თვალების ღრმა, სევდიან აღსავსე მზერა. განსაკუთრებული გამომსახველობით გამოირჩევა, თუმცა არა ზუსტი, მაგრამ წმინდა, გაბედული ხელით შესრულებული ნახატი. ამ ძეგლის მნიშვნელობა მართო მისი მხატვრული ღირებულებითარ განისაზღვრება: საბერებში (დავით-გარეჯა) ერთ-ერთ მოხატულობაში შემორჩენილ მსგავს კომპოზიციასთან ერთად (X ს.) იგი მოწმობს, რომ საქართველოში ღვთისმშობლის ეს იკონოგრაფიული ტიპი უკვე X-XI საუკუნეებში იყო ცნობილი. ისევე, როგორც იმავე დროის კაპადოკიის ანალოგიური გამოსახულებები, იგი მიეკუთვნება ამდაგვარი შინაარსის ადრეული ხანის ცნობილ ნიმუშთა რიცხვს. რაც განსაზღვრავს მის მნიშვნელობას არა მართო ქართული, არამედ მთელი აღმოსავლურ-ქრისტიანული ხელოვნების შესწავლისათვის.

ემოციურობის თვალსაზრისით აღსანიშნავია მესტიის მუზეუმში დაცული მცირე

ზომის, ჯვარცმის ხატი ეს უკვე მაღალი პროფესიული დონის ნიმუშია ასომთავრული წარწერის შემორჩენილი ასოებში სტილისტურ ნიშნებთან ერთად. ადასტურებენ ამ ხატის ქართულ წარმოშობას.

კომპოზიციის მკაცრი ტექტონიკურობა, ფიგურათა ლაგონური სილუეტები, თავშეკავებული ენსტები ამ ხატს XI საუკუნის ქართული ფერწერის მხატვრულ ნიშნებთან აკავშირებს. მაგრამ ფიგურათა აზიდული პროპორციები, კალოგრაფიულად წმინდა, დენადი ნახატი უკვე XII საუკუნის ნიშნებს ამეღავნებს. ამ ხატში, რომელიც უდაოდ მაღალი პროფესიული განსწავლულობის ოსტატის ხელს მიეკუთვნება განსაკუთრებულ ყურადღებას იპყრობს წმინდანთა სახეზე განცდის გამოსახვა მარიამის სახეზე მწუხარების გადმოცემა მკვეთრად შეტეხილი წარბების და ქვემოთ დაშვებულ ტუჩების კუთხეების მეშვეობით მოგვაგონებს წმ. ივლიტას გამოსახულებას ლაგურას მოხატულობაში მართალია, ამ მოხატულობის შემსრულებელი მეფის მხატვარი თევდორე წარმოშობით უდაოდ სვანი იყო (ამას მოწმობს მისი ნამუშევრების გარკვეული სიახლოვე სვანეთის სკოლის მხატვრულ ტრადიციებთან). მაგრამ მისი შეპოქმედება ამეღავნებს დედაქალაქის რომელიმე სახელოსნოში პროფესიული განსწავლულობის მაღალ დონეს.

საქართველოს ცენტრალური რაიონის ერთ-ერთ სახელოსნოში უნდა ყოფილიყო შექმნილი „ორმოცი მოწამის“ ხატიც. (XII ს. პირველი ნახევარი; მესტიის მუზეუმში) ბრწყინვალე ოსტატობის ეს ნიმუში ემოციური გამომსახველობისა და ფორმათა პლასტიკური დამუშავების (რამდენადაც ეს შესაძლებელი იყო შუასაუკუნეების, ქრისტიანული რელიგიით შეზღუდულ ხელოვნებაში) სინთეზის მაგალითს წარმოადგენს.

როგორც სხვა, დედაქალაქის სკოლასთან დაკავშირებული ზოგი ნიმუში, ეს ხატიც შესრულებულია ხის დაფაზე გადაკიმულ ტილოზე. იგი დაწერილია საღებავების მკეროვი, მაგრამ მეტად თხელი ფენით, ასევე თხელი ფენის გრუნტზე.

სწორკუთხედში ჩაწერილი კომპოზიცია კლასიკურ ფორმად იქცა ამდაგვარი შინაარსის სცენისათვის. ქართულ ხელოვნებაში მან ფართო გავრცელება მოკვდა სხვადასხვა დროის მონუმენტურსა და მინიატურ-

რულ ფერწერაში. მაგრამ სვანეთში დაცული ხატი ამ შინაარსის სხვა ბიზანტიური და ქართული ძეგლებისაგან. განსხვავდება კომპოზიციის უფრო შეკვეცილი ვარიანტით (გამორიცხულია ეპიზოდი მოლალიტისა, რომელმაც ვერ გაუძლო ქრისტიანული რელიგიისათვის წამების გაყინულ წყალში და თავი იბანოს შეაფარა). ამ მხრივ პარალელად შეგვიძლია დავისახელოთ მხოლოდ ხატი ოხრიდიდან (XI საუკუნე).

სვანეთში დაცული ხატის მეტყველი ნახატი. მოწამეთა სახეების კეთილშობილს ტიპი XI-XII საუკუნეების ქართული ფერწერის საუკეთესო. ძალად პროფესიულ დონის ძეგლთათვის დამახასიათებელ ნიშნებს ავლენს. ეს ხატი ისეთ, მხატვრულად მნიშვნელოვან ძეგლებთან მწკრივში დგება, როგორცაა იტენის ტაძრის (XI ს.) და XII ს. პირველი ნახევრის გელათის მთავარი ტაძრის ნართექსის მოხატულობანი „ორმოცი მოწამის“ ხატის ფიგურებს ჟერ კიდევ შენარჩუნებული აქვთ XI საუკუნის ძეგლებისათვის დამახასიათებელი „წინაობა“: ამივე დროის მხატვრულ ტრადიციებს უკავშირდება. აგრეთვე, სახის დამუშავება ძუნწ აქცენტებად გამოყენებული თეთრას შტრიხებით. მაგრამ ამ ძეგლში ფიგურათა კონტურული ნახატი მთლიანობაში ავლენს იმ ხაზობრივ-დეკორაციულ ტენდენციას, რომელიც ისახება XII საუკუნის პირველ ნახევარში და უფრო განვითარებული სახით ვლინდება XII-XIII საუკუნეების მიჯნაზე, განსაკუთრებით—XIII საუკუნის დასაწყისში.

ამ ტენდენციის განვითარება შეიმჩნევა არა მარტო ძალად პროფესიული დონის ნაწარმოებებში. არამედ პროვინციული წარმოშობის ხატებაშიაც. ამ მხრივ მეტყველ მაგალითს წარმოადგენს წმ იონას ხატი (XIII საუკუნის დასაწყისი, მესტიის მუზეუმი)

ეს ხატი იმითაცაა აღსანიშნავი, რომ აქ შეიმჩნევა ქედური ხელოვნების გავლენა. რომელმაც ფართო განვითარება პოვა სვანეთში. წმინდანის ტანსაცმლის აღმნიშვნელი ფართო ხოლები ასოციაციას იწვევს რელიეფით დამუშავებულ ზედაპირთან. მაგრამ ეს ხოლები, თავისი მკვეთრი საზღვრებით და ერთმანეთის რიტმული გადაკვეთით დეკორაციულ ეფექტს აღწევს ქედურ ნიმუშის გავლენა ამ შემთხვევაში უკვე



XIV-XV - წმ. გიორგის ხატი სვანეთში

განვითარებული დეკორაციული სტილის შესაბამისად გადამუშავებული სახით წარმოგიდგება. ამ მხრივ აღსანიშნავია აგრეთვე წმინდანის თმის დამუშავება წმინდა ტალღოვანი, პარალელური ხაზებით.

წმ. იონას ხატის განსაკუთრებული ექსპრესიულობა განისაზღვრება ამ ჭგუფის ნაწარმოებებისათვის დამახასიათებელი. შინაარსობრივად მნიშვნელოვანი დეტალების აქცენტირებით. მათი გაზვიადებული გადიდებით (თავი, თვალები, ხელის მტევნები). პროპორციების ამდაგვარი დარღვევა მოგვთავაზებს ქართული ხელოვნების „წინაპლასტიკური“ ხანის ძეგლებს; ასეთი „მარქაზებული“ ნიშნები, როგორც განხილული ნიმუშებიდანაც ჩანს, საუკუნეების მანძილზე ამოტივტივდებიან პროვინციული წარმოშობის ან, განსაკუთრებით, ე. წ. „ხალხურ“ ძეგლებში. (ზემოთ ჩამოთვლილ ხატებს შეიძლება დაემატოს XIII საუკუნის მთავარახგელოზის ხატი იფრარიდან). მინიჭურულ ფერწერაში — ხელნაწერები A-469, XIII ს., 11-1225, XIV ს.). აღსანიშნავია, რომ ფიგურათა პროპორციულობის შთაბეჭდილება არ ირღვევა, როცა ამ ხერხს მიმართავენ თვით პროფესიული განსწავ-



შთავაზებულობა ხატი XV ს. ექმ
სვანეთის ფხოტაგრა

ლულობის ოსტატებიც (მაგალითად შეიძლება მოვიყვინოთ მთავარანგელოზ გაბრიელის ფიგურა ხარებიდან ისეთი „კლასიკური“ ბასილიის ძეგლში. როგორცაა ატენის მხატვრობა). ამგვარი ხერხის გამოყენება სხვადასხვა დროის და განსხვავებული პროფესიული დონის ძეგლებში დაკავშირებული უნდა იყოს ქართული ხელოვნებისათვის დამახასიათებელ შინაარსის ემოციურად გახსნის ტენდენციასთან.

წმ. იონას ხატს თავისი უფრო დახვეწილი წერის მანერით უპირისპირდება დაახლოებით იმავე დროის მაცხოვრის ხატი (მესტიის მუზეუმი). მიუხედავად კლასიკური პროპორციებისა. აქაც შეიმჩნევა სხეულის ნაწილთა ერთგვარად ნებისმიერი შეფარდება. ქრისტეს გამოსახულებაში, რომელიც მაყურებელს ხიბლავს კეთილშობილი სახის ნაკვთებით, ღია ლურჯის, მეწამულისა და ოქროსფერი ოქრის შეხამებაზე აგებული დახვეწილი კოლორით. შეიმჩნევა ისეთი დეტალი, როგორცაა თელების კრილის განსხვავებული ზომა. მთლიანობაში ეს ოდნავ შესამჩნევი სხვაობა არ

არღვევს ზუსტი ნახატის შთაბეჭდილებას და, ამასთან ერთად, მზერას თავისებურ გომოსახველობას ანიჭებს.

შინაარსის ემოციურ გადმოცემასთან დაკავშირებით აღსანიშნავია, რომ პროვინციული წარმოშობის ძეგლებში ვხვდებით რეალური ყოფიდან გადმოღებულ ეესტებს. ასე, მაგალითად, მაცხვარიშის ჭვარცმის დიდ ხატზე თავისი უშუალოდით ყურადღებას იპყრობს მოხუცი კაცის ფიგურა, რომელსაც განცდის ნიშნათ ხელი წვერში ჩაუვლია, ან ერთ-ერთი წმინდა დედათაგანი, გამოსახული ნიკაბთან მიტანილი, მოფორიუმით დაფარული ხელებით.

სვანეთში დაცულ ადგილობრივი წარმოშობის ფერწერულ ხატებს შორის ნაიკებულად გვხვდება მაღალი მხატვრული დონის ძეგლები. შეიმჩნევა, აგრეთვე, გრაფიკული ტენდენციების გაძლიერება. წმ. გიორგის ხატი (მესტიის მუზეუმი) შეიძლება განვიხილოთ, როგორც XIII საუკუნის ბოლოდან საქართველოში შემოსული, პელეოლოგოსთა სტილის ცხოველხატული წერის მანერის გრაფიკულ „ენაზე“ გადაყვანის მაგალითი.

პალეოლოგოსთა სტილის ნიშნები ქართულ ხელოვნებაში უფრო სრულყოფილად აისახა მაღალი პროფესიული დონის ძეგლებში. ხატწერაში ამის ბრწყინვალე მაგალითს წარმოადგენს უბისის ორი ტრიპტიქონი (საქ. სახ. ხელოვნების მუზეუმი).

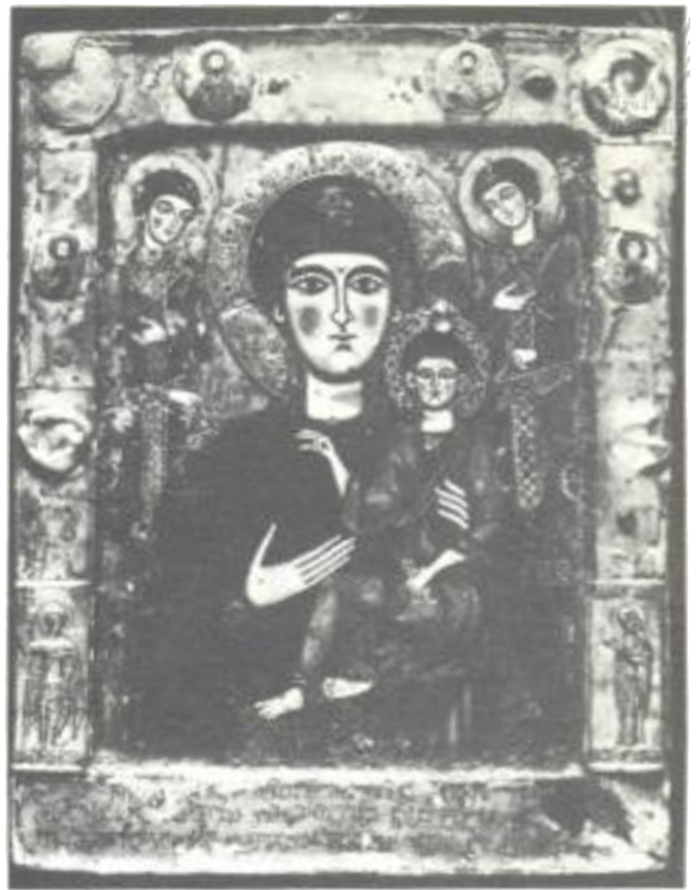
ერთ-ერთ მათგანზე მთავარ კომპოზიციას წარმოადგენს „მარიამის მიძინება“, რომელიც მოთავსებულია კარედის ცენტრში, სანაწილეს თავზე. ეს სცენა, ისევე, როგორც „მარიამის შობა“ და „მისი ტაძრად მიყვანება“. განსაკუთრებით მნიშვნელოვან ლიტურგიკულ დღესასწაულთა რიგს მიეკუთვნება.

უბისის კარედის მიძინების კომპოზიციის ში ჩამოყალიბებული ტრადიციის მიხედვით, გამოსახულია ქრისტე, მარიამის „სულით“ ხელში და თვით მარიამის გარშემო თავმოყრილი მოციქულების, წმინდა მამათა და ანგელოზთა ფიგურები, არ არის გამოსახული მხოლოდ იქონიას ეპიზოდი, მტირალი დედები და პალეოლოგოსთა სტილისათვის დამახასიათებელი, განვითარებული, სიურკეში გაშლილი არქიტექტურა (ფიგურები განლაგებულია მოქროსფრო ოქრის ფონზე).

კარედზე წარმოდგენილ კომპოზიციაში თვალს ხვდება მოციქულთა რიცხვის შემკრება — აქ გამოსახულია მხოლოდ ცხრა მოციქული. (აპოკრიფში მოხსენიებულია, რომ თორმეტივე მოციქული სასწაულებრივად ანგელოზთა მიერ იყო აქ თავმოყრილი და, ჩვეულებრივად, ამ კომპოზიციაში მოციქულებს მთელი შემადგენლობით გამოსახვენ). ტექსტში, რომელიც დიონისე არეოპაგელს მიეკუთვნება მოხსენიებულია ამ ეპიზოდის ოთხი მონაწილე წმ მამა-იაკობი, ძმა უფლისა, ტიმოთე — ეფესოს ეპისკოპოსი, იეროთეოსი და თვით დიონისე არეოპაგელი — ათენის ეპისკოპოსი ოთხივე წმ. მამას იშვიათად გამოსახვენ (უმთავრესად არა უადრეს XVI საუკუნისა). უფრო გავრცელებული იყო ამ კომპოზიციაში წმ. მამათა ორი ან სამი ფიგურის გამოსახვა. ქრისტეს მანდორლას გარშემო გამოსახულ ანგელოზთა რიცხვიც მერყეობს. მათი რიცხვის გაზრდის ტენდენცია უფრო XIV საუკუნიდან შეიძინევა. უბისის კარედზე კი გამოსახულია მხოლოდ ორი ანგელოზი

ამრიგად, უბისის ტრიპტიქონის „მარია-მის მიძინების“ კომპოზიცია წარმოდგენს მის საკმაოდ ლაქონურ ვერსიას. არა მარტო იმიტომ, რომ იგი არ შეიცავს იაკონიას ეპიზოდს და არც განვითარებულ არქიტექტურას. არამედ ამ სცენაში დამსწრეთა ფიგურების რაოდენობის შემცირების გამოც. მაგრამ მიძინების ქვემოთ გამოსახულ წმ დედათა ფიგურები და კარედის გვერდით ფრთებზე წარმოდგენილი მთავარანგელოზები — გაბრიელი და მიქაელი, მოციქულები — პეტრე და პავლე, მახარებლები მათე და იოანე, წმ მამები — ნიკოლოზი და იოანე ოქროპირი თითქოს ავსებენ მიძინების მონაწილე პირთა რიცხვს ამასთანავე, ამ წმინდანების ცალკე გამოყოფას და ამით მათი მნიშვნელობის აქცენტირებას გააჩნია ორმა თეოლოგიური საფუძველი.

მთავარანგელოზთა ფიგურები ციური მხედრობის უმაღლესი წოდების წარმომადგენელი არიან და უკავშირდებიან მიძინების სცენაში წარმოდგენილ ანგელოზებს. რომელნიც იმავე ციურ მხედრობას მიეკუთვნებიან გარდა ამისა, მიქაელ მთავარანგელოზი უშუალო მიმართებაშია მიძინების კომპოზიციასთან: იგი გამოეცხადა მარიამს სამი დღით ადრე და აუწყა მას გარდაცვა-



წმინდის ღვთისმშობლის ღრ

ლება. იგივე მთავარანგელოზი მიქაელი მოქმედებს მიძინების კომპოზიციაში ზოგ შემთხვევაში გამოსახულ იაკონიას ხელის მოკვეთის ეპიზოდში (იხილეთ იაკონიას მოქაელმა ხელი მოკვეთა იმის გამო, რომ მან ღვთისმშობლის სარეცელის ხელით შეხებულა) რაც შეეხება გაბრიელ მთავარანგელოზს. იგი დაკავშირებულია ღვთისმშობელთან. ვითარცა უმანკო ჩასახვის მახარებელი.

მოციქულები პეტრე და პავლე პოპულარი არიან მოციქულთა მიწიერი ეკლესიის წარმომადგენელთა და მის დასფუძნებელთა შორის. თვით ღვთისმშობელი კი მიწიერი ეკლესიის განსახიერებაა. ამგვარად, მათ დაპირისპირებასაც გარკვეული თეოლოგიური მნიშვნელობა აქვს (სწორედ ამ საფუძველზე ჩამოყალიბდა კომპოზიცია რომელშიაც მარიამი მოციქულთა პეტრესა და პავლეს მიერაა ფლანკირებული ეს კომპოზიცია ქართულ ხელოვნებაშიცაა ცნობილი).

მათესა და იოანეს გამოყოფა ნაკარანხვერუნდა ყოფილიყო იმით, რომ პოპულარი მათ შორის ავტორია სახაოების გავრცობილი ტექსტისა. რომელშიაც მოთითებულია მათ



ნოტიცი მოწამის ხატი
XII ს პირველი ნახევარი
საქონის ბეჭედი

ჩიამის ცხოვრების ამბები ქრისტეს შობამდე (მათე. 1.18-29), მეორე კი — ქრისტეს უსაყვარლესი მოწაფე, რომელიც ქვარცმულმა მაცხოვარმა აღიარა. როგორც მარკაძის „ძე“ (შვილობილი; იოანე, 19,26 — 27). აღსანიშნავია, რომ არსებობს არა ერთი ხატი ღვთისმშობლისა და მის გვერდით — იოანე ღვთისმეტყველის გამოსახულებით.

ჩაყ შეეხება წმ. ნიკოლოზისა და წმ. იოანეს ოქროპირის მარკაძის მიძინების სენასთან მიმართებით წარმოდგენას. შესაძლოა ეს დამკვეთის სურვილით იყო განპირობებული. მაგრამ ამას უნდა დაემატოს ისიც, რომ იოანე ოქროპირი იყო ფუძემდებელი ლიტურგიისა. თანაც მის ქადაგებაში მარკაძის ტაძრად მიყვანებაა მოხსენიებული: წმ. ნიკოლოზი კი თავისი ფუნქციით, როგორც მწყალობელი და მფარველი, უკავშირდება ღვთისმშობელს, რომელსაც მთელი

კაცობრიობის მფარველის როლი ატარია. აღსანიშნავია, რომ ერთ-ერთ ბერძნულ ანონიმურ ტექსტში, რომელშიც აღინიშნება წმ. ნიკოლოზის განსაკუთრებული თაყვანისცემა, ეს წმინდანი მოხსენიებულია, ამ თავისი ფუნქციის საფუძველზე, როგორც პირველი ღვთისმშობელის შემდეგ.

ტრიპტიქონის ცენტრალურ ნაწილზე გამოსახული წმ. დედანი (წმ. ბარბარა, წმ. ეკატერინა, წმ. თეკლა და წმ. მარინა) მოწამეთა რიცხვს მიეკუთვნებიან. რომელთა ელტი განსაკუთრებით აღმოსავლეთში იყო გავრცელებული აღსანიშნავია, რომ მათ შორის წმ. ეკატერინა და წმ. ბარბარა სულთმობრძეთა მფარველად ითვლებიან.

გამოსახულებათა დაპირისპირება, მათი თეოლოგიური გააზრების საფუძველზე. პალეოლოგოსთა ხელოვნებაში განსაკუთრებით რთულდება და ყოველთვის ადვი-

ლად ვერ გაიშფრება. ამ მხრივ, უბისის ეს ხატი წარმოადგენს პალეოლოგოსთა ხელოვნების მხატვრული ტრადიციების საქართველოში დამკვიდრების ერთ-ერთ სანიშნო მაგალითს.

როგორც უკვე იყო აღნიშნული, ამ ტრიპტიქონზე ფიგურები გამოსახულია ხეიტრალურ ფონზე. პალეოლოგოსთა სტილის ნიშნები აქ უფრო თვით ამბის ემოციურ გადმოცემაში, უფრო მეტად კი — წერის მანერაში გამოვლინდა. განცდების ემოციური გადმოცემის მხრივ აღსანიშნავია მოციქულთა პოზები დახრილი თავებით, აწეული მხრებით, მათი ვესტები (პეტრეს მიერ მოსასხამით დაფარული ხელის სახესთან მიტანა, ერთ-ერთი მოციქულის ხელის ვესტი, რომლითაც იგი ნიკაჰს ეხება) და სახეების გამომეტყველება. მაგრამ თუ გავითვალისწინებთ, რომ ქართული ხელოვნებისათვის საუკუნეების მანძილზე დამახასიათებელია სიუჟეტებისა და სახეების ემოციური ხასიათით წარმოდგენა, მისი დონის იმ ცვალებადობით, რომელიც შეესაბამება სტილის ევოლუციას, მაშინ იმის თქმა შეიძლება, რომ ჩვენს ქვეყანაში გარედან შემოსულმა პალეოლოგოსთა სტილმა ამ მხრივ მეტად ხელსაყრელი ნიადაგი ჰპოვა. არაერთგზის „გამონათების“ საშუალებით, „ამობურცული“ ფორმის გამოყოფა XI-Vსაუკუნის პალეოლოგოსთა სტილისათვის დამახასიათებელი წერის „ცხოველხატული“ მანერის ბრწყინვალე ათვისებაზე მიუთითებს.

ასეთივე „ცხოველხატული“ წერის მანერით და მსგავსი ფერადოვანი გადაწყვეტით ხასიათდება უბისის მეორე ტრიპტიქონი. რომელიც უფრო რთულ პროგრამას მოიცავს: კარედის ცენტრალურ ნაწილში აქ გამოხატულია „იესეს ხე“. წინასწარმეტყველნი — იესე, იეზუთელი და დანიელი, ოგრეთვე ბიბლიური სიუჟეტები — „მოსე ამტკრავს სჯულის ფიცრებს“ (დამატება 32, 24-28), „მოსე მაყვლოვანი ბუჩქის წინ“ (გამოსვლათი 3,3-5), იაკობი ებრძვის ანგელოზს (დამატება 32,24-28), იაკობის კობე (დამატება 28, 12-15). გვერდით ფრთებზე კი მოთავსებულია ლეთისმშობლის ცხოვრების ციკლის სცენები (მარცხენა ფრთაზე: „ძღვენის უარყოფა“, „იაკობისა და ანას დაბრუნება“, გაერთიანებული „იაკობისა და ანას ხარებასთან“; „მარიამის დაბადე-



ბაქოლის ხატი. კახა

ბა“, „ანას აღერსი“ და მღვდელმთავრის მიერ მარიამის კურთხევა“ მარჯვენა ფრთაზე: „ტაძრად მიყვანება“, „ზაქარიას ლოცვა“ და „მარიამს ანდობენ იოსებს;“ „წყლით მხილება;“ იოსების ყვედრება“ და „მარიამისა და ელისაბედის შეხვედრა“).

ბიბლიური და ახალი აღთქმის პერსონაჟთა და სიუჟეტების სიმბოლური დაპირისპირება ადრექრისტიანულ იკონოგრაფიაშიც იყო ცნობილი, მაგრამ იგი განსაკუთრებით ფართო გავრცელებას და გართულებულ ფორმას პალეოლოგოსთა ხელოვნებაში იძენს.

კარედზე გამოსახულ, მოსესა და იაკობთან დაკავშირებული სცენების თეოლოგიური გააზრება, ღმერთის სასწაულებრივი გამოცხადების საფუძველზე, უმანკო ჩასახვასთან კავშირში იკითხება და სწორედ ამ ასპექტში მოხსენებულია ლეთისმშობლის დაუქდომელის ტექსტში მაყვლოვანი ბუჩქი და იაკობის კობე; ლეთისმშობლის სიმბოლოებია იმავე დაუქდომელის ტექსტში მოხსენიებული კლდე, ბქე, კოდობანი და ღრუბელი, რომელიც ხელთ უპყრია წინასწარმეტყველებს — დანიელს, იეზუთელს, დავითსა და იესეს.



მკობრის ხატი. სენეთი XII-XIII.

„იესეს ხის“ კომპოზიცია ორი წყაროს — იესეს წინასწარმეტყველებისა და მათეს საბარების საფუძველზე ჩამოყალიბდა. იგი მარიაშის დაეითის გვირიდან წარმოშობის მტკიცების სურვილს პასუხობდა. და თუმცა მათესა და ლუკას საბარებაში დაეითისაგან მხოლოდ იოსების შთამომავლობაზეა ლაპარაკი (მათე — 1,16-17. ლუკა — 1,27), უბისის ხატზე, „იესეს ხის“ გამოსახულებაში პირდაპირ დაეითის შტოზე, სოლომონის შემდეგ, გამოსახულია მარიაში და მის შემდეგ კი — ქრისტე.

ღვთისმშობლის ცხოვრების ეპიზოდების კომპოზიციები თავისი იკონოგრაფიული ნიშნებით უკავშირდებიან როგორც აღმოსავლეთ ქრისტიანულ, ასევე ბიზანტიური ხელოვნების ნიმუშებში ჩამოყალიბებულ ტრადიციებს. ამასთან ერთად, შეიმჩნევა კომპოზიციების შედარებით ლაიკონური რედაქციების შერჩევის ტენდენცია.

ამ ციკლის სცენების იკონოგრაფიამ განაპირობა არქიტექტურული და პეიზაჟური ფონის გამოსახვა, რის გამოც აქ უფრო სრულყოფილად გამოვლინდა სტილისათვის დამახასიათებელი, სივრცის პრობლე-

მით დაინტერესება. ამ მხრივ უჩაღდღებ აპყრობს სიღრმეში ნახევარწრიულად გოლუნული კედელი, წინ წამოწეული, ყდღობს შვერილების მოცულობები, დიაგონალური მიმართულებით გაშლილი მთის ბაქნები. თუმცა შეიმჩნევა, რომ წმინდა პალეოლოგოსთა სტილის ნაწარმოებებთან შედარებით, აქ გამოსახული არქიტექტურისა და პეიზაჟის ელემენტები უფრო ლაიკონური ხასიათით გამოირჩევა. როგორც აღვნიშნეთ, წერის მანერით ეს ტრიპტიქონი გაჩვენულ სიახლოვეს ამეღვენებს პირველ კარედთან, მაგრამ აქ ერთგვარი განსხვავებაც შეიმჩნევა. „ცხოველხატული“ ტენდენციები აქ აშკარად გაძლიერდა, ამასთან ფორმათა დამუშავება და თვით ნახატი შედარებით უფრო დაწვრილმანებული გახდა. „სინათლისა“ და „ჩრდილების“ ლაქებმა უფრო გეომეტრიული ფორმა შეიძინეს, მაგრამ სტილის ევოლუციის ეს ნიშნები არც ისე მნიშვნელოვანია, რომ ამ ორი ძეგლის სიახლოვის შთაბეჭდილება შეასუსტოს — ორივე ძეგლი უდაოდ ერთ სახელოსნოს მიეკუთვნება. აღნიშნული განსხვავება არა იმდენად დროით უნდა აიხსნას, რამდენადაც იმით, რომ ეს ორი ოსტატი, აღბათ, სხვადასხვა თაობის წარმომადგენელია და მათგან უფროსი უფრო კონსერვატულია. მეორე კი ახალგაზრდა, უფრო აქტიურად დაინტერესებული თავისი დროის პრობლე-მით.

თბილისის ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმში დაცულია „ვედრების“ გავრცობილი რედაქციის კომპოზიცია, შეიდი ხატის შემადგენლობით (ქრისტე, მარიაში, იოანე ნათლისმცემელი, მიქაელ და გაბრიელ მთავარანგელოზები, მოციქულები — პეტრე და პავლე). ამ ხატის წერის მანერა განხილული ორი ტრიპტიქონის ფერწერასთან სიახლოვეს ამეღვენებს, რაც კიდევ ერთხელ ამტკიცებს უბისასთან დაკავშირებულ სახელოსნოს არსებობის ფაქტს. შედარებით ტრიპტიქონებთან ფიგურების აქ უფრო დიდი ზომით წარმოდგენა განაპირობა ამ ხატების უფრო მონუმენტური ხასიათი და ამის შესაბამისად, უფრო განზოგადებული წერის მანერა.

პალეოლოგოსთა სტილის საქართველოში დამკვიდრების კიდევ ერთ სანიშნეში მაგალითს წარმოადგენს ფხოტურში (ზემო სვანეთი) დაცული სამი ხატი, ქრისტეს, პაე-

ღესა და მთავარანგელოზის გამოსახულებით შესრულების მანერის იდენტურობა მიუთითებს იმაზე, რომ სამივე ხატი ერთი ოსტატის მიერაა შესრულებული ეს ხატებიც. ალბათ, „ვედრების“ გავრცობილი რედაქციის ხაწილს წარმოადგენს წმინდანთა სახელები სამივე ხატზე აღნიშნულია ბერძნულად, მაგრამ მთელ რიგ შემთხვევებში სხვადასხვა ხანის აშქარად ადგილობრივ ხატებზე გამოვარებულია ბერძნული ორიგინალების წარწერები.

ფხოტრიერის ხატებს. ისევე როგორც ტრიპტიქონებს, გარდა თავისი მხატვრული ლირიკულებისა, ისტორიული მნიშვნელობაც აქვთ — ისინი მოწმობენ საქართველოში პალეოლოგოსთა სტილის ბრწყინვალე თვისებას; მაგრამ უნდა აღინიშნოს, რომ ამას თან მოჰყვება ფერწერის ეროვნული თვითყოფადობის ერთგვარი შესუსტება.

მომდევნო ხანის -- XVI-XVII საუკუნეების, ზემო სვანეთში შემორჩენილი ხატები მეტად რთულ სურათს იძლევა. უმეტეს შემთხვევაში ეს ხელოსნური ნიმუშებია. ზოგი მათგანის შესრულების დონე იმდენად დაბალია, რომ შეუძლებელია დროის ნიშნების განსაზღვრა.

საქართველოს სხვა რაიონებთან დაკავშირებული ამ დროის ხატები ზოგჯერ მაღალი ოსტატობით გამოირჩევა და ე.წ. პოსტიზანტიური სტილის დამახასიათებელ ნიშნებს აკლენს (მაკხოვრის ხატი კახეთიდან).

უნდა აღინიშნოს, რომ გვიანი შუა საუკუნეების ქართული ხატები, ისევე როგორც მათი თანადროული რელიგიური შინაარსის ედლის მხატვრობა და მინიატურა, მიუხედავად თავისი რეტროსპექტიული ხასიათისა, ირანული კულტურის ინტენსიური შემოჭრის ხანაში, ეროვნული თვითყოფადობის დამკვიდრების ასპექტით, განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს.

ამრიგად, ქართული ხატიწერაშიც, ისევე როგორც მონუმენტურ და მინიატურულ ფერწერაში შექმნილი იყო მეტად მნიშვნელოვანი ძეგლები და აქ თანმიმდევრულად თრეკლა ქართული შუა საუკუნეების ფერწერის განვითარების ყველა ეტაპის მხატვრული თვისებებზე.

