

**ღაღამის მაცხოვრის ეკლესიის თავდაპირველი მხატვრობა:
ბოლოდროინდელი აღმოჩენები**

ღაღამის მაცხოვრის ეკლესიის თავდაპირველ მხატვრობაზე, რომელიც ამ ორსართულიანი ტაძრის ქვედა სამლოცველოს მოხატვის უადრეს საფეხურს გეითვალსაჩინოებს, უკვე საქმარისად ბუერი დაწერილა¹ და მაინც, ბოლო დროს ამ მოხატულობის მანამდე უცნობი ფრაგმენტების გამოშუქურება² ის რამდენიმე საგულისხმო მონაცემი გამოაქვინა, რომელიც საგანგებო ნაღრმავებას მოითხოვს. წინამდებარე ნარკვევის მიზანიც სწორედ ესაა – წარმოგიდგინოს ჩემი დასუსტებული მოსასრებანი და სავარაუდო პასუხები ახლადაღმოცენებულ კითხვებზე.

ცნობილია, რომ ღაღამის ქვედა ეკლესია ძალზე მცირე ზომის კაპელაა, რომელიც, ჩემის აზრით, XI საუკუნის დასაწყისში მოხატა³, ხოლო მეორედ XII საუკუნის მიწურულს შეიმკო. თავდაპირველი მხატვრობის ნაწილები, რომელიც ზედა ფენის მოხატულობის დაზიანების შედეგად ჩანდა, ეჭვს არ სტოვებდა, რომ ეს, სეანეთის ადრეულ მოხატულობებს შორის, სრული დეკორის ერთ-ერთი

¹ N. Thierry, Notes d'un voyage archeologique en Haute Svanetie, Bedi Kartlisa, revue de kartvelologie, 37, Par., 1979, გვ. 176-177; Г. Чейшвили, М. Бучукури, Некоторые особенности памятников средневековой росписи в Верхней Сванетии: I. Росписи интерьера, ქართული ხელოვნებისადმი მიძღვნილი IV საერთაშორისო სიმპოზიუმი, თბ., 1983, გვ. 8-13; გ. ჭეიშვილი, ღაღამის მაცხოვრის ეკლესიის ფრესკების კონსერვაცია, ქართული სახეობი და დეკორატიულ-გამოყენებითი ხელოვნება, თბილისის სამხატვრო აკადემიის სამეცნიერო შრომების კრებული, თბ., 1986, გვ. 54-65; ი. ყენია, ღაღამის მაცხოვრის ეკლესიის უძველესი მხატვრობა, მაცნე, ისტორიის... სერია, 1986, № 1, გვ. 146-166; ლ. ევსეევა, სოფელ ღაღამის (ზემო სეანეთი) ქვედა ეკლესიის მოხატულობის საკითხისათვის, ქართული ხელოვნებისადმი მიძღვნილი VI საერთაშორისო სიმპოზიუმი, თბ., 1989, მოხსენებათა თეზისები, გვ. 159-161; L. Evseeva, Les peintures du rez-de-chaussee de l'église de Lagami (Haute Svanetie), Byzantion, t. LXVI, 1996, გვ. 81-100; ი. ყენია, ანსამბლის გადაწყვეტის ზოგი თავისებურება სეანეთის ადრეულ მოხატულობებში, ლიტერატურა და ხელოვნება, 1997, № 1-2, გვ. 142-169; ი. ყენია, ღაღამის ქვედა ეკლესიის მოხატულობანი, ავტორუფერატი ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატის სამეცნიერო ხარისხის მოხაზულობად (ხელნაწერის უფლებით), თბ., 1997; ი. ყენია, ნ. აღადაშვილი, ზემო სეანეთი (ზედა საუკუნეების ხელოვნება), გ.სამკელაევი, საქართველოს მეგზური II, თბ., 2000, გვ. 75-77.

² სამუშაოები ჩატარდა 2000 წელს, მხატვარ-რესტავრატორ მ. ბუნეკურის ხელმძღვანელობით.

³ სამეცნიერო ლიტერატურაში რამდენიმე განსხვავებული მოსასრებაა გამოთქმული ამ მოხატულობის დათარიღების თაობაზე: ნ. ტიერი მას X ს-ის მიწურულს ან XI ს-ის დამდეგის ხანით ათარიღებდა (იხ. დასახ. ნაშრ., გვ. 177); გ. ჭეიშვილი და ი. ბუნეკური მას X ს-ში შესრულებულად თვლიდნენ (იხ. Г. Чейшвили, М. Бучукури, Некоторые особенности... გვ. 10 და გ. ჭეიშვილი, ღაღამის... ფრესკების კონსერვაცია... გვ. 54); ლ. ევსეევა ჯერ მიიხსენებდა, რომ იგი IX-X სს-ს განეკუთვნება (იხ. სოფელ ღაღამის... მოხატულობის საკითხისათვის... გვ. 160), ხოლო მოგვიანებით, X ს-ის I მეოთხედის ხანით გადაათარიღა (იხ. Les peintures du rez-de-chaussee... გვ. 92); ჩემს პირველ პუბლიკაციაში მე ვივარაუდე ამ მოხატულობის შესრულება X-XI სს-თა მიჯნაზე (იხ. ღაღამის... უძველესი მხატვრობა... გვ. 164), ხოლო შემდეგ, სადისერტაციო ნაშრომზე მუშაობისას, ეს თარიღი XI ს-ის დასაწყისის ხანით დაეაზუსტე (იხ. დეტალური არგუმენტაციისთვის ღაღამის ქვედა ეკლესიის მოხატულობანი, დისერტაცია, გვ. 13-86; აგრეთვე, ავტორუფერატი, გვ. 5-15); ნ. აღადაშვილის დათარიღებით, მხატვრობა X-XI სს. მიჯნას მიეკუთვნება (იხ. გ.სამკელაევი, გვ. 75).

საინტერესო ნიმუშია, ხოლო შემორჩენილი ფრაგმენტები მის იკონოგრაფიულ თუ სტილურ თავისებებებზე მსჯელობისა და ვარაუდების გამოსათქმელად საკმარის მასალის იძლევა. ეს ფრაგმენტები საკურთხეველსა და სამხრეთ და დასავლეთ კედლებზე იყო შემორჩენილი, სადაც გაირჩეოდა:

- ღმრთისმშობლის მაფორიუმის ჩაწილი კონქში;
- წმ. მეომართა რიგი სამხრეთ კედელზე (სურ. 5, 8);
- წმ. დედათა ფიგურები დასავლეთ კედლის ქვედა რეგისტრში (სურ. 1);
- მოგვიერებულნი ტერფის გამოსახულება და ღმრთისმშობლის მაფორიუმის აღმნიშვნელი 'სოლი დასავლეთ კედლის ზედა რეგისტრში;
- რეგისტრების გამყოფი ორნამენტული ზოლები - ჭადრაკისებრი საკურთხეველში და კიბისებრი ღარბა'სში;
- მსხვილსახა ორნამენტი საკურთხეველის სარკმლის წირთხელში;

ამ ფრაგმენტების ინტერპრეტაცია და, შესაბამისად, მხატვრობის საერთო იკონოგრაფიული პროგრამის რეკონსტრუქცია მკვლევართა აზრთა სხვადასხვაობას იწვევდა, თუმცა არსებობდა ერთი გარემოება, რომელიც ვარაუდების გამოთქმის საჭიროებას სმოხდა და ობიექტურ მოცემულობას წარმოადგენდა, სახელდობრ, წმინდანთა სახელების აღმნიშვნელი განმარტებითი წარწერები. მათი მეშვეობით ცნობილი ხდებოდა, რომ წმ. მეომართა სამფიგურიან რიგში ერთი - წმ. გიორგია, ხოლო მის გვერდით - წმ. არტემი¹ (როგორც ჩანს, ასომთავრულის ეერწაკითხვის გამო იყო, რომ ლ. ევსეევამ იგი წმ. თეოდორედ "მონათლა"), დასავლეთ კედელზე კი, წმ. ბარბარე და წმ. ეკატერინე² არიან გამოსახული (აღბათ, კელაე წარწერის ეერწაკითხვამ შეიყვანა შეცდომაში ლ. ევსეევა, რომელმაც წმინდანის გვირგვინი ეკლესიის ორქანობა სახურავად მიიჩნია და აქედან აღადგინა არარსებული ქტიტორის გამოსახულება ეკლესიის მოღველით ხელში, რომელიც, მისი აზრით, ღაღამის ეკლესიას განასახიერებდა³).

ერთსელოეანი იყო ქართველ მკვლევართა აზრი წმ. მეომართა რიგში პირველი ფიგურის წმ. თეოდორესთან გაიგივების თაობაზე⁴ (ლ. ევსეევა ამ შემთხვევაშიც

¹ წმინდანის სახელის აღმნიშვნელი, ორ სტრიქონად განაწილებული წარწერა - არტემი - ამჟამად ისეა გაფურცლებული, რომ ძლივსა იკითხება.

² ლ. ევსეევა, დასახ. ნაშრ., გვ. 159; L. Evseeva, დასახ. ნაშრ., გვ. 83. ამასთან, ეს ფიგურა ავტორს სამხრეთ კედლის ჩაყვად, სრული კედელზე გამოსახული მგონია, აქ კი - არა თუ რაიმე ფიგურის ნაშთი, ბათქანის კვადრატ კი აღარ შერჩა და გამოშვლებული კედლის წილობა ჩანს.

³ წმ. ეკატერინეს ფიგურიდან დარჩენილი ოქო მხოლოდ მადალი გვირგვინი, სახის აღმნიშვნელი მოსამსაღებელი ნახატი და დაქარაგმებული განმარტებითი წარწერის ფრაგმენტი - ეკატერინე). ეს ნაშთი ახლა უკვე გაქრობის პირასაა

⁴ L. Evseeva, დასახ. ნაშრ., გვ. 83-84

⁵ Г. Чешвилин, М. Бучукурн, დასახ. ნაშრ., გვ. 8; გ. ჭეიშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 55. ორივე ნაშრომში ავტორების მოსაზრება არგუმენტაციის გარეშეა მოწოდებული; ნუმი არგუმენტაცია ეფუძნება წმ. მეომრის იდენტიფიკაციას მის იკონოგრაფიაზე დაკრძნობით. ამის შესახებულობა მე მომეცა 1950-იან წწ.-ში გ. ნუბინაშვილის სახ. ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტის წამყვანი მეცნიერ-თანამშრომლის, გ. მასხარაშვილის მიერ გადაღებული ძველი ფოტოს წყალობით (სურ. 8). ეს ფოტო ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორმა, ა. ეოდსკასამ გადმომცა, რისთვისაც მას, კიდევ ერთხელ, დიდ მადლობას მოვახსენებ. სამწუხაროდ, ფოტოს ნეგატივიც და ანაბეჭდიც 1992 წ.-ს დაიღუპა, ინსტიტუტის დაწვისას. ეს ფოტო გადაღებული იყო სემო სუანთში რ. შმერლინგის ხელმძღვანელობით მოწოდებული ექსპედიციის დროს, როდესაც მოხდა ღაღამის უძველესი მოხატულობის, არსებითად, ხელახალი აღმოჩენა, ნატარდა მისი ფოტოფიქსაცია და გამოითქვა მოსაზრება ამ მხატვრობის ადრეული თარიღის შესახებ. ამ ცნობების მოწოდებისთვის, კიდევ ერთხელ, დიდ მადლობას მოვახსენებ ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორს, ნ. აღადაშვილს

გამოირჩეოდა, რადგან აქ იგი წმ. არტემის გამოსახულებას ხედავდა⁹). ასევე ეჭვს არ იწვევდა მათში დასაყდრეთ კედლის 'ხედა რეგისტრში ხარების¹⁰, ხოლო საკურთხეველის კონქში ეედრების განთავსება (ერთია მხოლოდ, რომ გ. ჭეიშვილი და მ. ბუნუკური არ აზუსტებდნენ ეედრების იკონოგრაფიულ რედაქციას, ხოლო მე. არის სიდიდისა და მხატვრის მონუმენტური მიღვანა-მიდრეკილებების გათვალისწინებით, თავიდან შეგონა, რომ აქ სამი ნახევარფიგურისგან შედგენილი კომპოზიცია იქნებოდა გამოსახული¹¹).

თუმცა, მოსახრებათა თანხვედრა ამით ამოწურებოდა და მხატვრობის საერთო იკონოგრაფიული პროგრამის რეკონსტრუქციის მკვლელობისას, ერთმანეთისგან საკმაოდ განსხვავებული თვალსაზრისები იყო წამოყენებული: ასე, გ. ჭეიშვილი თვლიდა, რომ სამხრეთ კედელზე წმ. მეომართა რიგში ნართული იქნებოდა "აღბათ, დემეტრეც, რომლის სახე ნამოშლილია"¹². მე მიმანხდა, და ახლაც ეყიქრობ, რომ რადგან სამხრეთ კედელზე გამოსახულია წმ. მეომართა არა ის სამეული, რომელსაც, სვეულებრივ, ანიჭებენ ხოლმე უპირატესობას სენათში - წმ. გიორგი, წმ. თეოდორე, წმ. დემეტრე - საფიქრებელია წმ. მეომრების რიგის გაგრძელება სრული კედლის ქვედა რეგისტრშიც, სადაც შეიძლება ვივარაუდოთ წმ. დემეტრეს და რომელიმე ორი სხვა წმ. მეომრის გამოსახვა¹³; გ. ჭეიშვილისა და მ. ბუნუკურის აზრით, კამარაზე შობისა (სამხრეთი ფერდი) და ჯვარცმის (სრულიყოფი ფერდი) სცენები იყო წარმოდგენილი¹⁴; შესაბამისად, ეკლესიის მეორედ მოხატვისას, თავდაპირველი პროგრამა უცვლელად გაიმეორეს, თღონდ სადღესასწაულო ციკლის სცენები გადაადგილეს (ხარება - კამარის სამხრეთ ფერდზე გამოსახეს, ხოლო შობა - დასაყდრეთ კედელზე)¹⁵. მე ეს ნაკლებ მოხალღნეულად მჩვენებოდა (სწორედ კამარის სამხრეთ ფერდსა და დასაყდრეთ კედელზე XII ს-ში სცენების განაწილების შეცვლის გამო) და შეგონა, რომ კამარაზე შობა (სამხრეთი ფერდი) და ნათლისღება

⁹ L. Evseeva, დასახ. ნაშრ., 83, ხოლო VI სიმპოზიუმზე წაკითხულ მოხსენებაში, უბრალოდ „უცნობ წმინდანს“ ახსენებდა (იხ. დასახ. ნაშრ., გვ. 159).

¹⁰ Г. Чейшвили, М. Бучукури, დასახ. ნაშრ., გვ. 8; გ. ჭეიშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 55. ორივე ნაშრომში ავტორების მოსახრება არგუმენტაციის გარეშეა მოწოდებული; სწესი არგუმენტაცია უმჯობესობდა ამ ადგილას ორნამენტულ სილსე გადმოსული მონრდილი ტერფის გამოსახულების ინტერპრეტაციას, სახელდობრ: „ღიაგონაღურად მიმართული, იგი უკანწადგმული ფეხის ნაწილი უნდა იყოს და ამასთან წინგადაღმული ფეხის არსებობასაც გულისხმობს. თუკი გაეთვალისწინებთ სასურათო არეს, რომლის შესაყსებად კომპოზიციის მარჯვენა ნაწილში მეორე ფიგურა აუცილებელია, ბუნებრივია ვიყიქროთ, რომ ამგვარი მოძრაობით მხოლოდ მახარებელი გაბრიულ მთავარანგელოზი შეიძლება იყოს გამოსახული, რაც ამ ადგილას ხარების სცენის არსებობას ადასტურებს“. იხ. მ. ყენია, დაღამის... უძველესი მხატვრობა... გვ. 150. ახალმა აღმოჩენებმა დაღამისი სავსებით დაადასტურა ამ ვარაუდის სისწორე.

¹¹ Г. Чейшвили, М. Бучукури, დასახ. ნაშრ., გვ. 8; გ. ჭეიშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 54; მ. ყენია, დაღამის... უძველესი მხატვრობა... გვ. 149, მისივე ავტორეფერატი, გვ. 6.

¹² გ. ჭეიშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 55. ნიშანდობლივია, რომ IV სიმპოზიუმზე წარმოდგენილ მოხსენებაში გ. ჭეიშვილი და მ. ბუნუკური უბრალოდ აღნიშნავენ, რომ წმ. დემეტრეს გამოსახულება შემორჩენილი არ არის, იხ. დასახ. ნაშრ., გვ. 8.

¹³ მ. ყენია, დაღამის... უძველესი მხატვრობა... გვ. 158.

¹⁴ Г. Чейшвили, М. Бучукури, დასახ. ნაშრ., გვ. 8; გ. ჭეიშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 55. ორივე ნაშრომში ავტორების მოსახრება არგუმენტაციის გარეშეა მოწოდებული.

¹⁵ უცნაურია, რომ IV სიმპოზიუმზე წარმოდგენილ მოხსენებაში გ. ჭეიშვილი და მ. ბუნუკური, სავსებით სამართლიანად, მეორე ფენის მხატვრობას XII ს-ით ათარიღებდნენ, თავის მოგვიანო პუბლიკაციაში გ. ჭეიშვილმა, რატომღაც, შეცვალა ეს თარიღი და მხატვრობის ეს ფენა XIV ს-ში შესრულებულად მიიჩნია, რამე საგანგებო არგუმენტაციის მოხმობის გარეშე, შეად. Г. Чейшвили, М. Бучукури, დასახ. ნაშრ., გვ. 10; გ. ჭეიშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 56.

(ნრდილოეთი ფერდი) იქნებოდა გამოსახული¹⁶; ლ. ექსეკუა ჯერ აცხადებდა, რომ "მოწამეთა, და მათთან ერთად წმინდა მეომრების, გამოსახვა მცირე აზიის და სამხრეთ იტალიის ქვაბულ ტაძრებში IX ს-დან იწყება. მსგავსი კომპოზიციები სახასიათო ხდება ამავე პერიოდში აგებული კრიპტებისა და საძვალე კაპელების მოხატულობებისათვის, რომლის მსგავსი იკონოგრაფია საქართველოსთვის უცხოა" (საქმე ისაა, რომ იმ დროს ავტორს ლაღამის ქვედა ეკლესია კრიპტა ეგონა)¹⁷; მოგვიანო თაყის წერილში კი, სადაც მან ლაღამის ქვედა ეკლესია სამარხ ეპიტერად გამოაცხადა, მოხატულობის პროგრამა შემდეგნაირად აქვს აღდგენილი: "ხელა რეგისტრი სიუჟეტურ სცენებს შეიცავდა და ქვედა, ფეხზე მდგომ წმინდანთა გამოსახულებებს, ხოლო დასავლეთ კედელზე, შესასვლელის გვერდით, გამოსახული იყო ქტიტორი ეკლესიის მოდელით ხელში"¹⁸.

ლაღამის მაცხოვრის ქვედა ეკლესიაში თავდაპირველი მხატვრობის ახალი ნაწილების გახსნამ საბოლოოდ გამოააშკარავეა მოხატულობის საერთო იკონოგრაფიული პროგრამის შემადგენლობაზე აქამდე გამოთქმული ვარაუდების უსუსტობა და კიდევ ერთხელ დაადასტურა, თუ რაოდენ სიფრთხილეს მოითხოვს ფრაგმენტირებული ანსამბლების პროგრამის რეკონსტრუირება, რადგან სინამდვილე შეიძლება ბევრად დაშორებული აღმოჩნდეს იმ წარმოსახვითი სქემისგან, რომელიც სკენ ასეთი დოკუმენტი და დამაჯერებელი არგუმენტებითა თუ ანალოგიებით შემტკიცებული გვეჩვენებოდა. ეს მით უფრო სეანეთის ადრეულ მოხატულობებზე ითქმის, რომელთა მიმართ მხოლოდ ანალოგიებზე დამყარებული მოსასრულებით აკელირება, როგორც ახლა დაერწმუნდი, უბრალოდ არ შეიძლება. იმდენად თაყისებური და "ინდივიდუალურია", ყოველ კონკრეტულ შემთხვევაში, მხატვართა არსეკანი უმთავრესი "სათქმელის" "საკუთარი სიტყვებით" უკეთ გამოსათქმელად.

ახალი ფრაგმენტები მთელს ინტერიერში იქნა გამოვლენილი:

1. საკურთხეველში (ნახ. 1, სურ. 2-3), კონქის კომპოზიციის ქვედა, ნრდილო ნაწილში, სარკმლის მარცხნივ, თეთრ ფონზე ნახს მოსრდილი ფეხსადგამი და მაცხოვრის წითელ ხამლმოსილი ტერფი, ხოლო ცოტა შემოთ, წითელი "მართკუთხედი" და წითელ კონტურმოვლებული მტრედისფერი "სამკუთხედი" - როგორც ნახს, აღსავლურებული მაცხოვრის მუხლთან სამოსის მიმანიშნებელი.

ფეხსადგამი მარტივი გეომეტრიული ფორმისაა - ერთიანად მომარგალიტებული სქელი შავი კონტურით მოსაზღვრული, წაგრძელებული მართკუთხედი; მისი ძირითადად არე მოწითალო-ვარდისფერია, ქვედა ნაწილში. ერთიანად მომარგალიტებული სქელი შავი კონტურით საგანგებოდ გამოყოფილი, საკმაოდ ფართო ევითული არშიაა, მოსრდილ რომბებად დაყოფილი ასევე ერთიანად მომარგალიტებული, დიაგონალურად დახრილი, სქელი შავი ხაზებით; რომბებად დაყოფილი ასეთივე ევითული არშია ფეხსადგამის ცენტრალურ არეს გარდთგარდმოც კვეთს. ფეხსადგამის მარცხენა ხელა ნაწილში, გაიჩნევა ასეთივე ერთიანად მომარგალიტებული შავი

¹⁶ ამ ვარაუდის სასარგებლოდ, ნემის ფიქრით, მეტყველებდა თურარის თაროვსელის ეკლესიის მოხატულობის (1096 წ.) ანალოგია და, საერთოდ, ის დიდი სიახლოვე, რომელსაც ეს ორი ანსამბლი, პროგრამის აგების მხრივ, ამკლავებდა (ერთი და იგივე კომპოზიციის კონქში, დასავლეთ კედლის ზეხტად იღენტური გადაწვევა). მ. ენია, ლაღამის... უსველესი მხატვრობა... გვ. 152-153.

¹⁷ ლ. ექსეკუა, დასახ. ნაშრ., გვ. 159.

¹⁸ L. Evseeva, დასახ. ნაშრ., გვ. 84. ამის შემდგომ, საკმაოდ მრავალრიცხოვანი და არავრთვე-როვანი ბიზანტიური თუ ქართველი მასალის შედარების საფუძველზე, ავტორი მიდის იმ დასკვნამდე, რომ „ლაღამის ქვედა ეკლესიის პირველი ფენის მხატვრობა არაადვილობრივი მოვლენაა, რომელიც თაყისი იკონოგრაფიითა და სტილით X ს-ის I მუთახედის ბიზანტიურ მხატვრობას მიეკუთვნება“. იქვე, გვ. 92

კონტურით მოვლელბულ-გამოყოფილი მოზრდილი ყვითელი მართკუთხა მონაკვეთი - შესაძლოა, იგი მაცხოვრის საყდრის ფეხის აღმნიშვნელი იყოს.

მაცხოვრის ტერფი საკმაოდ დიდი ზომისაა, ოდნავი მომტრელისფრო ველფერის მქონე თეთრით ერთიანად დაფერილი და ბაცი მოჟანგისფრო-უნაბისფერი კონტურით შემოვლელბული, შუაში მოსქო წითელი ხაზი ხამლის 'სონარს აღნიშნავს.

2. კამარის სამხრეთ ფერდსე (ნახ. 2, სურ. 6), კონქის მომიჯნავედ, თუთარ ფონსე იკითხება კონქისკენ 3/4-ში შებრუნებული ღორღინიანი მთავარანგელოზის სახე და ფიგურის მარჯვენა ნაწილი მკერდამდე. მის გვერდით, ოდნავ ქვემოთ, როგორც ნანს, ფრონტალური ფიგურაა გამოსახული, რომლის ვინაობას გვამცნობს მისი შარაევანდის ორსავე მხარეს განაწილებული, მოზრდილი შავი ასოებით შესრულებული (თუმც კი საგრძნობლად გაფერმკრთალებული) ასომთავრული წარწერა წ(მიდა)ჲ ქა(ე)ლჲ.

მთავარანგელოზს მომარგალიტებული ყვითელი მანიაკით მორთული მუქი რუხი კაბა მოსაეს, ცალი ფრთა მშვიდად ეშვება 'ხურგს უკან'; მუქი რუხია მისი დიდი შარაევანდიც. მთავარანგელოზს თაეი მარცხნიე აქეს გადახრილი, არც ისე დაბალი შუბლის გარშემო ტალღისებრ დაწყობილი მისი მოწითალო-ტერაკოტისფერი თმის²⁰ დახვეული, ყურს უკან მოქცეული, კულული მხრამდეა ნამოფენილი. ყურის გაყოლებასე, შარაევანდსე, წითლით მონიშნული (ამჟამად სიმკეესრე-დაკარგული), გრძელი დაკლაქნილი თორაკი ნანს.

მთავარანგელოზს ოდნავ დაგრძელებული, კვერცხისებრი მოყვანილობის, პირსაესე სახე აქეს, მსხვილი ნაკეთებით - დიდი, ფართოდ გახელილი, მუქი, მეტყველი თვალები, მათ ქვეშ თითქოს ირიბად ნაწოლილი მრდილებით²¹, სქელი, მორკალული ყაეისფერი წარბები, მოზრდილი, მომხხო (მაგრამ არა გრძელი) ცხვირი, სქელი, ლამაზად დაწყობილი, "დაბერილი" ტუნები. ყერიმალეებთან მოზრდილ მრგვალ ღაქებად, ახლა უკეე გაფერმკრთალებული, წითელი ყირმიზია მონიშნული. სახის საერთო ოვადს, ცხვირს, წარბებს, თვალებს - ბაცი ყაეისყერი კონტური შემოუყეება. მთავარანგელოზის ფრთას შავი გარე კონტური შემოწერს; ფრთის მომრგვალეების მიყოლებით, ფართო წითელი ზოლია, მის ქვემოთ, ასეთივე ფართო თეთრი ზოლი, ხოლო მთელი დანარჩენი არე, ე.ი. ფრთის ძირითადი ნაწილი, ერთიანად ვარდისფრადაა შევსებული. თეთრ ზოლსე ფრთის ღერები სქელი შავი ხაზებითაა აღნიშნული, ეარდისფერსე კი - სინგურით.

მთავარანგელოზს ერთგვარი სვედიანი იერი გადაკრავს. შესაძლოა, ამგვარ შთაბეჭდილებას განაპირობებდეს მისი პოზა - დახრილი თაეი, თითქოს ირიბად მიმართული მზერა, თვალების გადმოცემის თაეისებურება: თვალის კაკალი, შავი გუგით ცენტრში, სედა ქუთუთოსაა მიბჯენილი და კიდეებისკენ "ნაწეული"; სედა და ქეედა ქუთოთოებს შორის, ისეე, როგორც თვალის კიდეებში, თეთრი სკლერის მოზრდილი ნაწილი რნება; ყოეელიეე ამის გამო, მზერა ერთსა და იმაეე დროს, თითქოს, განყენებულიცაა და კონკრეტულიც, თითქოს, ნეენი რეალობის შემყურეც და რაღაც მიღმურს, სხეა რეალობას შემწვდარიც. ეს სახე, ისეე, როგორც წმ. მეომართა თე წმ. ბარბარეს სახე, კიდეე ერთი დასტურია სწორედ განწყობილებისეული ნუჟანსების გადმოცემისადმი საგანგებო გულისყურისა, რომელიც გამოარნეეს ღაღამში მომუშაეე ოსტატს და განსახლერავს მის მიერ შექმნილ ხატებათა განსაკუთარებულ განსულიერებულობასა თე ძლიერ ემოციურ ზემოქმედებას, ეს სახეები რომ ტოეებს მნახველსე.

¹⁹ შესაძლოა, მეორე ფრთა სემოთ ყოფილიყო აწეული, რასაც მაფიქრებინებს შარაევანდთან, თითქოს ფრთის ბოლოების მიმანიშნებული, წითელი დიაგონალურად დახრილი ხაზები.

²⁰ თმა ოდნავ უფრო მუქი ტონალობისაა, ეიდრე წმ. არტემისა.

²¹ შეად. წმ. ბარბარეს სახე, იქეე, დასაეღუთ კულულსე.

წმ. პაულეს სახე და, საზოგადოდ, მოცილი მისი ფიგურა, ამჟამად, ზედა ფენის ხარების სცენის დმრთისმშობლის გამოსახულებითაა დაფარული და მისი სახელის აღმნიშვნელი წარწერის გარდა, დღესდღეობით, მხოლოდ მისი დიდი, შავ კონტურმოვლებული, ევითაული შარაჟანდი²² იკითხება.

3. კამარის ჩრდილოეთ ფერდზე (ნახ. 3) თავდაპირველი მხატვრობის უფრო მცირე ფრაგმენტებია გამოვლენილი, რადგან ამ ადგილას ზედა ფენის, საკმაოდ მრავალფიგურიათი, ჯვარცმის სცენაა განთავსებული. გახსნილი ფრაგმენტებიდან იკითხება კონქის მომიჯნავედ, მთავარანგელოზის თეადები, პირდაპირ მაყურებლისკენ მიმართული მსურით და წმ. პეტრეს სახის ნაწილი – ჭადარა თმა-წვერი, ცხვირი, შავ კონტურმოვლებული ევითაული შარაჟანდი. წმ. პეტრეს ფიგურის დაახლოებით შუაწელზე, ნახს მოწითალო ტერაკოტის ფერი სამოსის პატარა ნაგლეჯი განიერი თეთრი 'სოლებით'.

4. დასაუღესო კედლის (ნახ. 4, სურ. 4) ზედა თაღოვანი არის ცენტრში, უკიდურეს ზედა ნაწილში, გაიხსნა ხარების სცენის რამდენიმე სტრიქონიანი, განმარტებითი ასომთავრული წარწერის ფრაგმენტები:

აქა გ(ა)ბრ(ი)ე(ლ) ა(ხარა)

წარწერა მსხვილი შავი (ამჟამად გაფერქრთალებული) ასოებითაა შესრულებული. პირველი ორი სტრიქონი შედარებით უკეთ იკითხება, მესამე სტრიქონი დაზიანებულია, ხოლო მეოთხე სტრიქონის მხოლოდ ზედა ნაწილია გახსნილი, რადგან ამ ადგილას ზედა ფენის შობის სცენის დმრთისმშობლის ფიგურაა.

5. საკუროთხეულის კედელზე, ჩრდილო მონაკვეთში (ნახ. 1, სურ. 2), გამოჩნდა კონქის კომპოზიციის ქვემოდან მომსახურავე, შავ-თეთრი დიდი "კუბებისგან" შედგენილი, ჭადრაკისებრი ორნამენტის ძალზე ფართო სოლი. რეგისტრების გამოყოფი ამ სოლის მცირე ფრაგმენტი, აქამდე, მხოლოდ კედლის სამხრეთ მონაკვეთზე იყო სახილველი.

6. საკუროთხეულის ხარკმლის ჩრდილო წირთხლის მსხვილსახა ორნამენტი (ნახ. 1, სურ. 7) უფრო მეტად განთავისუფლდა მისი გადამფარავე ზედა ფენის ბათქაშისგან და გამოჩნდა, რომ ეს არის ქნარისებრი ორნამენტი, რომელსაც დახვეული ელორტები ქმნის.

ორნამენტი თეთრ ფონზე, შავი საკმაოდ მოქნილი, არც ისე სქელი ხაზითაა დატანილი. როგორც ნახს, ასეთივე ორნამენტი ხარკმლის სამხრეთ წირთხლსაც ამკობდა, თღონდ, თუ ჩრდილოეთით, შუაში, მოძოწისფროდ დაფერილი ელემენტი, სამხრეთით, თგოვე ელემენტი – წითელი ელფილა.

ამ ახლად გამოვლენილ ფრაგმენტებზე დაყრდნობით, სრული დარწმუნებით შეიძლება ითქვას, რომ მხატვრობის ხაერითო იკონოგრაფიული პროგრამა ლაღამში უკიდურესი ლაკონიზმით ხასიათდება და, არსებითად, ორი კომპოზიციისა და ცალკეულ წმინდანთა გამოსახულებებით იქმნება, სახელდობრ: კონქსა და კამარას ერთიანად ექდრების შედარებით გაერცობილი რედაქცია იკაუებს (აღსაყდრებული

²² როგორც წმ. მთავარანგელოზის, ისე წმ. პაულეს შარაჟანდები თღნავე განსხეულება ღარბაშის ქვედა რეგისტრში წარმოვლენილ წმ. მკომართა და წმ. დედათა შარაჟანდებისგან, სახელდობრ: ამ უკანასკნელთა შარაჟანდებს ერთნაირი სამსაგი კონტური აქვს – განიერი შავი, შარაჟანდის შიღა პირის უშუალოდ შემომსახურავე, შემდეგ უფრო ფართო, თეთრი სოლი (ხელუხლებლად დატოვებული ფონი) და სულ კიდურა, შავი კონტურის ხსქიხავე, წითელი სოლი; წმ. მთავარანგელოზისა და წმ. პაულეს შარაჟანდებს კი მხოლოდ ერთი, შავი კონტური შემოწერს.

²³ სამოსის ტონაღობა საკმაოდ ახლოს დგას წმ. ბარბარეს მოსასხამის ფერთან და, როგორც ნახს, დამუშავებაც ისეთივე იყო, როგორც ამ უკანასკნელზე.

მაცხოვრისა და წინაშემდგომთა ფიგურები კონქში, ხოლო მთავარანგელოზთა და თაე მოციქულთა გამოხატულებანი კამარის ფერდებზე²⁴; მის საპირისპიროდ, დასაყდლო ეკლესიის სვედა თაფლუანი არეზე - ხარებაა; ეკლესიის ქვედა ნაწილი კი წმ. მყომართა და წმ. დედათა ხატებებს ეძღობა.

აქედან გამომდინარე, მხატვრობის საერთო თეოლოგიური იდეა ეკლესია-ხარების ურთიერთმიმართებიდან იკვეთება²⁵. ე.ი. სოფად თეოფანიური იდეის საერთო კონტექსტში, საუფლო დღესასწაულთა ციკლიდან მხოლოდ ხარების სცენის შერწყმითა და მისი არა მარტო ადგილმდებარეობის მხრივ, არამედ წარწერითაც საგანგებოდ გამოყოფითაც²⁶, განსაკუთრებული მახვილი განკაცებაზე დაისმის. შესაბამისად, ეკლესიის მიუღეს სვედა სონაში ურთიერთ მჭიდროდ გადახასკეული ორი უმთავრესი იდეა ისახება - თეოფანია და განკაცება. წმ. მოწამე დედათა თუ მყომართა გამოხატვით, მხატვრობის საერთო იდეაში დამატებითი აქცენტები - მსხვერპლის თემა შემოდის, როგორც კაცთათვის ენებულ განკაცებულ უფლის მაცხოვრებელ მსხვერპლსა და სულის ხსნისთვის დათხვეულ სისხლზე მიმანიშნებელი. აქედან გამომდინარე, სვედა სონაში განთავსებული კომპოზიციებით უმკაფიოესი, შესაშურად მარტივი ფორმითა და, ამასთანავე, გასაოცრად ტყეადად თვალსაჩინოდება მაცხოვრის სრული და შეურყენელი დმრთეება და კაცება, ანუ, მისი განუყოფელი ორბუნებოვნება. არსებითად, ამ ორ ხატებაში მხატვარი ახერხებს საესებით გასაგები და მინიმალური ხერხების მოხმობით ნაატიოს მართლმადიდებლობის ქვაკუთხედი, მთელი დიოფისიტური დოქტრინა და ამ მართლაც რომ ერთი ციდა ინტერიერში "დაუტყენელი დაიციოს".

თაეისი საერთო იდეური გადაწყვეტის თაეისებურებით, დადამის თაედაპირველი მხატვრობა, ერთი მხრივ ასრულებს სეანეთის ფერწერული სკოლის განვითარების ადრეულ ეტაპზე დაწყებულ ძიებებს მოხატულობის საერთო ანსამბლის იერარქიულად საბოლოო დახვეწა-გამართვის მიმართულებით²⁷. ხოლო მეორე მხრივ, ორგანულად

²⁴ აღსანიშნავია, რომ სეანეთის ადრეულ მოხატულობებში ეკლესიის რამდენიმე ეკონოგრაფიული რედაქცია გვხვდება: იუხის ჯგრაგის ეკლესიაში, აღსაყრდებელი მაცხოვარი საკერო-სეკლესიის სარკმლის შემოთაა გამოხატული, წინაშემდგომთა ფიგურები სარკმლის ორსაე მსარეს, კომპოზიციის ქვედა ნაწილშია ნამოტანილი, ხოლო მთავარანგელოზთა ფიგურები კონქის კიდებში, მაცხოვარსა და წინაშემდგომთა შორის თაესდება; პაღის ჯგრაგის ეკლესიაში (სოფლის გარეთ) მიუღეს კონქს სრული ტახით გამოხატული სამი მღვმარე ფიგურა იკაეებს; ებიანის დამართის ეკლესიაში აღსაყრდებელი მაცხოვრისა და წინაშემდგომთა ფიგურების გარდა, კონქშივე ოთხხატედისა (და აღბათ, მრავალფეროვლის) გამოსახულებაც იყო წარმოდგენილი, ხოლო დორონიან მთავარანგელოზთა ფიგურები და მოციქულები (6-6 თითო მხარეს) კამარის I რეგისტში იყო განაწილებული; ასევე კამარაზე იყო გამოტანილი დორონიან მთავარანგელოზთა ფიგურები ფხოტრურის თარინგსელის ეკლესიაში, ხოლო სეივის ჯგრაგის ეკლესიაში კონქში სამი ნახევარფიგურისგან შედგენილი კომპოზიცია იყო გამოსახული, მთავარანგელოზთა ფიგურები, როგორც ნანს, კამარაზე თაესდებოდა, ხოლო მოციქულთა "ხატები" - აყხიდის ეკლესიაზე იყო ნამოტანილი. შესაბამისად, დადამში, კამარაზე თაევე სქემას ეხედავთ, რაც ებიანში, ოღონდ, ბუნებრივია, საგრძნობლად შეკეცილი სახით.

²⁵ ადრეც, მხატვრობის პროგრამის სხვაგვარი რეკონსტრუირებისას, მოხატულობის საერთო თეოლოგიური იდეა, სოფადად, იგივე გამოდიოდა, ოღონდ ოღნაე განსხეეეებელი აქცენტეაციით; შეად. მ. ეენია, ანსამბლის გადაწყვეტის სოგი თაეისებურება... გვ. 163-166.

²⁶ წარწერა ხომ საკმაოდ ურეულია, თხრობითი ხასიათისა, თანაც საკმაოდ მსხვილი, ადვილად აღსაქმელი ასოებითა შედგენილი და კომპოზიციის ცენტრში, უკიდურეს სვედა ნაწილში განთავსებული, ანუ შეიძლება ითქვას, რომ როგორც მისი შესრულება, ისე მისთვის ადგილის შერწყვა საგანგებოდაა მოფიქრებულ-გაანსრებელი მნიშვნელოვანი იდეური მახვილის მაქსიმალური სიეხადით გამოსაკეუთად.

²⁷ დეტალურად ამის შესახებ, მ. ეენია, ანსამბლის გადაწყვეტის სოგი თაეისებურება... გვ. 166-168, ოღონდ გასათვალისწინებელია მოხატულობის საერთო პროგრამის დასუსტებული ინტერპრეტაცია.

ეწერება ადრეული შუა საუკუნეების ქართულ მოხატულობათა საერთო იდეური გადაწყვეტის იმ ტენდენციაში, რომელიც მათი ანალიზისას იკეთება და საგანგებო ნაკვირვებისა თუ გაასრების მოთხოვნილებას ბადებს.

ცნობილია, რომ ადრეული ხანის (VIII-XI ს. დასაწყისი) საკმაო რაოდენობით შემორჩენილ ანსამბლებში, რომელიც, უმნიშვნელო გამოჩაქვით, მკვირვრიცხოვან სცენათა ერთობლიობით იქმნება, ხდება წმინდა ხატებათა მიზანმიმართული შერწყვა-გამთლიანება უმთავრესი თეოლოგიური იდეის წარმოსახენად. მოხატულობათა პროგრამებზე დაკვირვება ცხადყოფს, რომ ორიოდ შემთხვევის გამოკლებით, ეს არის სოფადი თეოფანიური იდეა, რომელიც ამოიკითხება როგორც სრული, ისე არასრული დეკორის ნიმუშებში, სხვადასხვა იკონოგრაფიულ ვერსიებზე დაფუძნებულ პროგრამებში, რომელთა მრავალფეროვნება მართლაც უსასღერო შემოქმედებითა თავისუფლების უტყუარი დასტურია. ამასთან, ამ საზიარო იდეის უარგლებში, ხაესებით მკაფიოდ ამოიციობა საგანგებო იდეური მახეილები, რომელიც შექმნის დროით, მხატვრული მიდრეკილება-თავისებურებებითა თუ ღირსებებით ურთიერთისგან საკმაოდ მსხვაობარ ამ ანსამბლებში, თითქმის უცვლელად, ერთი და იმავე უმთავრესი აზრის - ღვთის სიტყვის ხორციელქმნის, უფლის განკაცების, მის მიერ სრულად კაცებრივი ბუნების მიღების - აქცენტირებას ემსახურება.

ამ ღებულების საილასტრაციოდ მეტად საინტერესო მასალას იძლევა ისეთი ანსამბლები, როგორცაა: თელოვანის ჯვარპატიოსნის ეკლესიის მოხატულობის I ფენა (VIII ს.), თეთრი უდაბნოს მოხატულობა (არა უგეიანეს VIII ს.-ა), ნეზგუნის მაცხოვრის ეკლესიის მოხატულობის I ფენა (X ს.), საბურეების სამონასტრო კომპლექსის № 5 ეკლესიის სამხრეთით მდებარე სამლოცველოს (IX ს.), № 6 ეკლესიის (IX ს.) და № 7 ეკლესიის (X ს.) მოხატულობები, № 8 ეკლესიის სამხრეთით გამოკვეთილი მცირე სამლოცველოს ფერწერული დეკორი (X ს.), აცის თარიზგუნის ეკლესიის მხატვრობა (X ს.), კობიახის ღამარიას ეკლესიის მხატვრობის I ფენა (X ს.), იყის ჯგრაგის ეკლესიის მოხატულობა (X ს.)²¹.

მხატვრობის საერთო პროგრამის ინტერპრეტაციაში გარკვეული კორექტივების შეტანასთან ერთად, დადამის თავდაპირველი მხატვრობის ახალი ფრაგმენტების გახსნამ დამატებითი არგუმენტები შემატა ამ მოხატულობის თავისებურებათა შესახებ ადრე გამოთქმულ ნემს მოსასრებებს და, შეიძლება ითქვას, კიდევ უფრო გაამყარა ისინი. უპირველეს ყოვლისა ეს მხატვრობის საერთო კომპოზიციური აგების პრინციპსა და დადამელი ოსტატის წერის მანერას ეხება²².

როგორც ხეშთააც აღვნიშნე, დადამის ქვედა ეკლესიის ზედმიწევნით მარტივად გადაწყვეტილი ინტერიერი მოკლებულია რაიმეგვარ არქიტექტურულ დანაწევრებას. აქედან გამომდინარე, ეკლესიის სრულად მოხატვისას აქ მომუშავე ოსტატი, შეიძლება ითქვას, თავისუფალი იყო ფერწერული დეკორის განაწილებაზე მოქმედი რაიმე გარემო, ობიექტურად არსებული ფაქტორებისგან და, ამდენად, მხატვრობის საერთო კომპოზიციის გადაწყვეტა მხოლოდ მისი მხატვრული აზროვნების ნაყოფად წარმოგვიდგება.

²¹ საგანგებო წერილი ამ მოხატულობათა საერთო იდეური გადაწყვეტის ანალიზით მსადაა დასაბუქდად.

²² სამწუხაროდ, ჯერ კიდევ 1994 წ.-ს დასაბუქდად გადაცემული ნაშრომი დადამის თავდაპირველი მხატვრობისა და ხეანუთის ადრეულ მოხატულობათა საერთო კომპოზიციური გადაწყვეტის თავისებურებების შესახებ ჯერაც გამოუქვეყნებელია. თუმცა, ამ ხარკვევის მოცულობა არ იძლევა იმის საშუალებას, რომ იგი წინამდებარე წერილს შეურწყას და ამიტომ მასაც, გარკვეული დამატებებით, ცალკე პუბლიკაციის სახით შევთავაზებთ მკითხველს. იგივე ეხება სტატიასაც დადამელი ოსტატის წერის მანერის შესახებ.

მოხატულობის საერთო კომპოზიციური წყობა განსაზღვრავს ანსამბლის აგების მკაფიოებას, სიმშვიდესა და მონუმენტურობას. მხატვარი მინიმალურად ანაწევრებს მოსახატ სელაპირს – მოხატულობის იკონოგრაფიული პროგრამის შემადგენელი გამოსახულებანი ორ რეგისტრადაა განაწილებული: რეგისტრებს შორის პორისონტალური სღვარია მონიშნული ორნამენტული სოლის მეშვეობით: კამარის ცენტრში გამაქალი ორნამენტული სოლითვე ხდება მის ორ ფერდსუ განთავსებულ გამოსახულებათა ერთმანეთისგან გამოყოფა. ამდენად, ორნამენტული სოლების მეშვეობით მკაფიოდაა მონიშნული მხატვრობის, ასე ვთქვათ, ძირითადი კარკასი, ინტერიერის არქიტექტურულად განსხვავებული ნაწილები – კონქი, კამარის ფერდები, კედლები. მნიშვნელოვანია, ისიც, რომ ყოველ ცალკეულ შემთხვევაში, ორნამენტული სოლები ერთმანეთისგან განსხვავებული სიგანისაა და განსხვავებული მოტივის შემცველიც; ნიშანდობლივია აგრეთვე დარბაზში რეგისტრის ერთიანი პორისონტალის სუსტად დაცვა³⁰ და კონქის კომპოზიციის განსაკუთრებული გამოყოფა-აქცენტირება, მხატვრობის საერთო ანსამბლში მისი მნიშვნელოვანების ხაზგასახმელად³¹. შესაბამისად, ორნამენტული სოლები ძლიერ მათრგანიშებულ როლს თამაშობს მხატვრობის საერთო სისტემის აგებაში და ამ წმინდა ფორმისძიერი ხერხითაც, თითქოს, განმტკიცებულია მხატვრობის ანსამბლის შემადგენელ, ეთარქიულად განსხვავებული მნიშვნელოვანების ნაწილთა განცალკევება-გამყოფა და მხატვრობის მთელი სედა, “სეციერი” სონის მკაფიო გამოჯენა ქვედა, “მიწიერი” სონისგან.

მოსახატი არის დანაწილებაში მხატვარი ინტერიერის, ასე ვთქვათ, ბუნებრივი არქიტექტონიკიდან ამოდის, მისდევს მას და უთანადებს როგორც მოხატულობის რეგისტრების რაოდენობას, ისე გამოსახატი სცენების რიცხესაც. თითოეულ კომპოზიციას საკმაოდ მოხრდილი მონაკვეთი ეამობა – კონქი, კამარის მთელი ფერდი და კედლის მკირე ნაწილი, დასავლეთი კედლის მთელი სედა ნაწილი, გრძივი კედლების ქვედა ნაწილი. მოსახატი სელაპირის ამგვარი დანაწევრება, შესაძლოა, თვით ეკლესიის მკირე სომითაც ყოფილიყო ნაკარნახევი, მაგრამ ამ შემთხვევაში, აღბათ, უფრო მნიშვნელოვანი იქნებოდა თვით მხატვრის მიდგომა, დროისთვის დამახასიათებელი მონუმენტურ-ტექტონიკური სტილის მოთხოვნებზე დაფუძნებული.

მთელი ანსამბლი, არსებითად, მშვიდი რიტმის შემქმნელი მკაფიო ეერტიკალების მონაცვლეობით იქმნება, ხოლო ერთმანეთის მოპირდაპირე ხიერციითი მონაკვეთების გადაწყვეტა სიმეტრიულობითა და, საერთო კომპოზიციური აგების თვალსაზრისით, ერთგვარი ურთიერთშესაბამისობით ხასიათდება. ეს განსაკუთრებით კამარასა და გრძივ კედლებზე ითქმის, სადაც I და II რეგისტრებში, ფაქტიურად, ერთი და იგივე კომპოზიციებია განაწილებული, ფიგურების ოდნაე შეცვლილი რაოდენობით (ორ-ორი ეერტიკალი კამარის ფერდებზე და სამ-სამი – კედლებზე³²): მხატვრობის მკაფიო

³⁰ ამის იქმის საშუალებას გვაძლევს ის, რომ სამხრეთისა და დასავლეთ კედლებზე კარგად შემონახული კიბისებრი ორნამენტის სოლი ერთსა და იმავე დონეზე გადის და შეიძლება ეთვარაუდოთ, რომ იგი უწყვეტ სოლად შემოუვლიდა სამივე კედელს.

³¹ კონქის კომპოზიციის ქვედა სღვარი არ ემთხვევა დარბაზში რეგისტრის ერთიან დონეს და იგი ერთგვარად ამოვარდნილია დარბაზის მოხატულობის პირველი რეგისტრის ერთიანი გამლაგანუენიდან; ამასთანავე, მისი მოსახიღერა დარბაზისგან განსხვავებული მოტივის შემცველი (კადრაკისებრი) და სომითაც საგრაძობლად გაზრდილი (საკურთხეველში ორნამენტული სოლი ერთი ორად, თუ მეტად არა, უფრო ფართოა, ვიდრე დარბაზში) ორნამენტული სოლით კონქის კომპოზიციის გამოყოფის საგანგებოდ მოხმობილ საშუალებად წარმოგვიდგება.

³² როგორც ნანს, სარკმული, რომელიც ამჟამად სამხრეთ კედელშია მოწყობილი და, ნაწილობრივ, კამარის ფერდის ქვედა ნაწილშიც აღწევს, შესაბამისად, სანახევროდ კვეთს კამარაზე გამოსახული მთაგარანგელოსის ფიგურას, თავდაპირველი არ უნდა იყოს და, აღბათ, XII ს.-ში ეკლესიის მეორედ მოხატვისას იქნა გაჭრილი.

რიტმული ორგანიზება ცალკეული კედლის გადაწყვეტაშიც იწინს თავს, რასაც დასაველეთი კედლის საერთო კომპოზიციური წყობა (როგორც იგი წარმოედგენია) მიანიშნებს - მთელი ეს კედელი ხომ, არსებითად, ღიობების (ზემოთ - სარკმელი, ქვემოთ - კარი) ორსავე მხარეს სიმეტრიულად განთავსებულ ფიგურათა მკაფიო ვერტიკალების გადათამაშებით იგება¹¹; ანუ აქაც განმსაზღვრელი იგივე მშვიდი, ურთიერთშეთანადებული რიტმია. აქვე აღბათ, ისიც შეიძლება დაგვემატებინა, რომ ამგვარი გადაწყვეტით დასაველეთი კედელი კარგად უნდა მისადაგებოდა საკურთხეველის საერთო კომპოზიციურ აგებას, რომელშიც უმთავრესი დიდი ზომის ფიგურების იგივე მკაფიო რიტმული ორგანიზება იქნებოდა (ნიშანდობლივია, ამასთან დაკავშირებით, საკურთხეველისა და დასაველეთ კედლის პირდაპირი იდეური ურთიერთმიმართების მკაფიო ხაზგასმაც). ამდენად, თითქოს გადაჭარბებული არ უნდა იყოს იმის თქმაც, რომ ანსამბლის საერთო კომპოზიციურ აგებაში, ფორმალურადაც, ერთგვარად განმტკიცებულია ანსამბლის შემადგენელ ცალკეულ ნაწილთა ის ურთიერთმიმართებები, რომელიც ნათლადაა გამოკვეთილი მის საერთო იდეურ გადაწყვეტაში.

მხატვრობის კომპოზიციურ გადაწყვეტაში გამოვლენილი, საერთო მონუმენტურობას კარგად მორგებული, იგივე მშვიდი რიტმი ნანს ანსამბლის საერთო კომპოზიციაში ცალკეული ფერადოვანი აქცენტების განაწილებაშიც. იგულისხმება თეთრ ფონზე ბაცი და მუქი ტონების მონაცვლელობით აგებული რიტმი, რომელიც ფიგურათა სამოსისა და შარავანდების ფერადოვან გადაწყვეტაში შეინიშნება¹². ის გარკვეულ ელერადობას ანიჭებს მთელს მხატვრობას, ერთგვარად აცოცხლებს მის საერთო თავშეკაფებულ კოლორიტს, გარკვეულწილად, თითქოს, მონოტონურობას არიდებს მას, რომლის წინაშეც შეიძლება აღმოჩენილიყო მხატვარი, მით უმეტეს, თუკი გავითვალისწინებთ, რომ იგი ფერების მიჩინაღური რაოდენობით შემოისაზღვრა - წითელი ოქრა, ყვითელი ოქრა, ნახშირი, კირის თეთრა და სინგური (ყირმიზი)¹³.

მთელი მხატვრობის ამ საერთო სიმშვიდეს, თავისი მკაფიო სიმეტრიულობითა და მონუმენტურობით, თუ საერთო კომპოზიციურსა და ფერადოვან გადაწყვეტაში გამოვლენილი მშვიდი რიტმით, კარგად ესადაგება თვით ფიგურათა ხასიათი - ერთი შეხედვით გარეგნული სიმშვიდე და სტატიკურობა, რომელიც შეხამებულია მათ შინაგან დამაბულობასა და ექსპრესიას. ეს, უპირველეს ყოვლისა, მიღწეულია სახეზე სუალების, როგორც სულიერი მხარის ძირითადი გამომხატველის, აქცენტირებითა და მათი განსაკუთრებული მეტყველებით. ამას ემატება ყოველ ცალკეულ შემთხვევაში ფიგურათა განწყობილების მხრივაც ერთგვარად განსხვავებული დახასიათება.

¹¹ ამჟამად, როგორც უკვე აღვნიშნე, აქ პირველი რეგისტრის სცენიდან, წარწერის გარდა, შემორჩენილია მხოლოდ გაბრიელ მახარებელი მთავარანგელოზის უკანაფეხი ფეხი. ნიშანდობლივია, რომ იგი მეორე რეგისტრში გამოსახული წმ. ბარბარეს თავს ზემოთაა წარმოდგენილი. ხარების სცენის მეორე პერსონაჟი - დმითისმშობელი მარიამ - მეორე რეგისტრში განთავსებული წმ. კატერინეს ფიგურის ზემოთ იქნებოდა გამოსახული (არადა, თვით სცენის იკონოგრაფიაც და იმ არის თავისებურება, რომელსედაც იგია განაწილებული, თითქოს გამორიცხავს სხვა შესაძლებლობას).

¹² კამარაზე, მთავარანგელოზის შარავანდი მუქი რუხია, სამოსიც რუხი ყვითელი მანიაკით, წმ. პაულეს შარავანდი ყვითელია, ოდნავ ტერაკოტისფერი ელფერით, წმ. პეტრეს სამოსი ტერაკოტისფერია აგურისფერი ელფერით, ხოლო შარავანდი ყვითელი; კედლებზე, წმ. თეოდორეს შარავანდი ბაცი ვანგისფერი ოქრისაა, აბჯარი მოყვითალო ოქრისა, ხოლო მოსასხამი მუქი რუხი, თითქმის შავი; წმ. არტემის შარავანდი მუქი რუხია, აბჯარიც მუქი, თითქმის შავი, ხოლო მოსასხამი ვანგისფერი ოქრისა, ოდნავ მოწითალო ელფერით; წმ. გიორგის შარავანდი კვლავ ოქრისაა, აბჯარი ასევე ოქრისა, ხოლო მოსასხამი მუქი რუხი, თითქმის შავი; წმ. ბარბარეს შარავანდი კი მუქი რუხია, ხოლო სამოსი მოწითალო ვარდისფერი.

¹³ მხატვრის მიერ ნახმარი პიგმენტების შესახებ, Г. Чейшвили, М. Бучуყри, დასახ. ნაშრ. გვ. 9-10.

ამრიგად, შემორჩენილი ფრაგმენტებით შეიძლება ითქვას, რომ ღაღამის უძველესი მხატვრობის საერთო სისტემის აგება ემყარება უპირველეს ყოვლისა მოსახატი ინტერიერის არქიტექტურასთან მის მისადაგებას, ერთმანეთის მოპირდაპირე მხარეთა ურთიერთშესაბამისობას როგორც საერთო კომპოზიციური, ისე რიტმული ორგანიზების თვალსაზრისით. ხოლო ერთი კედლის ფარგლებში რეგისტრების გამთლიანება ცალკეული ეპარტიკალური ღერძების გამოკვეთით ხდება.

ის ზოგადი პრინციპები, რომელიც ამოიკითხება ღაღამის თავდაპირველი მხატვრობის შემორჩენილ ნაშთებში, ერთი მხრივ, წარმოაჩენს იმ კანონზომიერებებს რომელიც დამახასიათებელია ანსამბლის საერთო სისტემის გადაწყვეტილებათვის სენეთის ადრეულ მოხატულობებში, ხოლო, მეორე მხრივ, სისტემის ოდნავ უფრო მაღალი ორგანიზებით, მისი შედარებით მეტად განვითარებული თუ გამართული ხასიათით, ლოგიკურად ასრულებს იმ მიზანმიმართულ ძიებებს მხატვრობის საერთო ანსამბლის საბოლოო ნამოქნა-ნამონაკეთის მიმართულებით, რაც სენური ფერწერული სკოლის განვითარების ამ საწყის ეტაპზე შეინიშნება და განსაზღვრავს აქ მიმდინარე შემოქმედებითი პროცესების ერთგვარ გამორჩეულობასა თუ თავისთავადობას ამავე ეპოქის, საქართველოს სხვა სამხატვრო ცენტრებთან შედარებით.

Resume

Marine Kenia

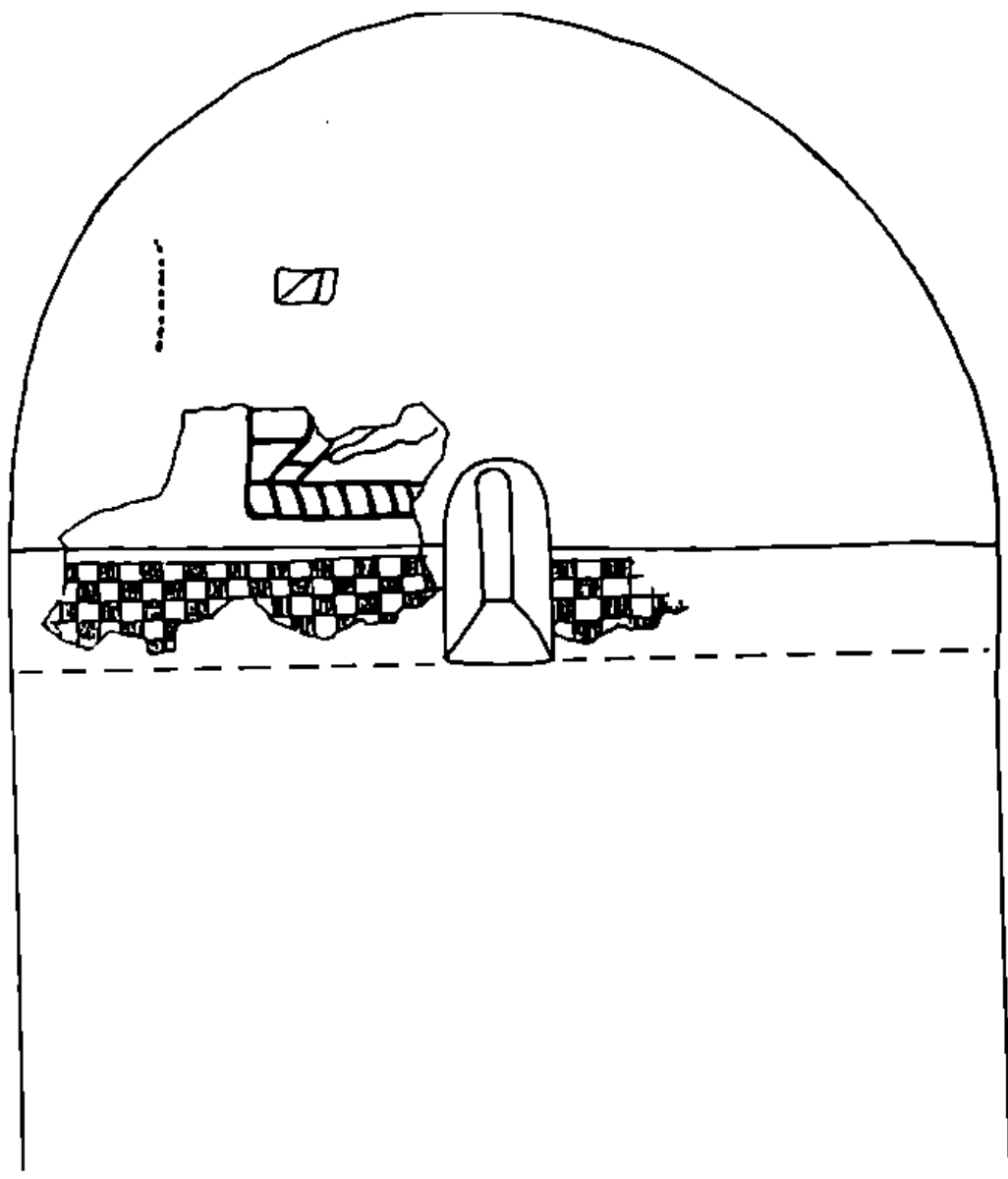
Initial Mural Decoration of the Lagami Church – New Findings

Early 11th c., initial mural decoration of the Lagami church, located in the ground floor chapel of this two-storeyed church, has long been discussed in the scholarly literature; however, opinions of the scholars differed considerably, concerning the reconstruction of the general iconographic programme of this fragmented decoration, as well as identification of its chronology, stylistic peculiarities and even provenance of the painter.

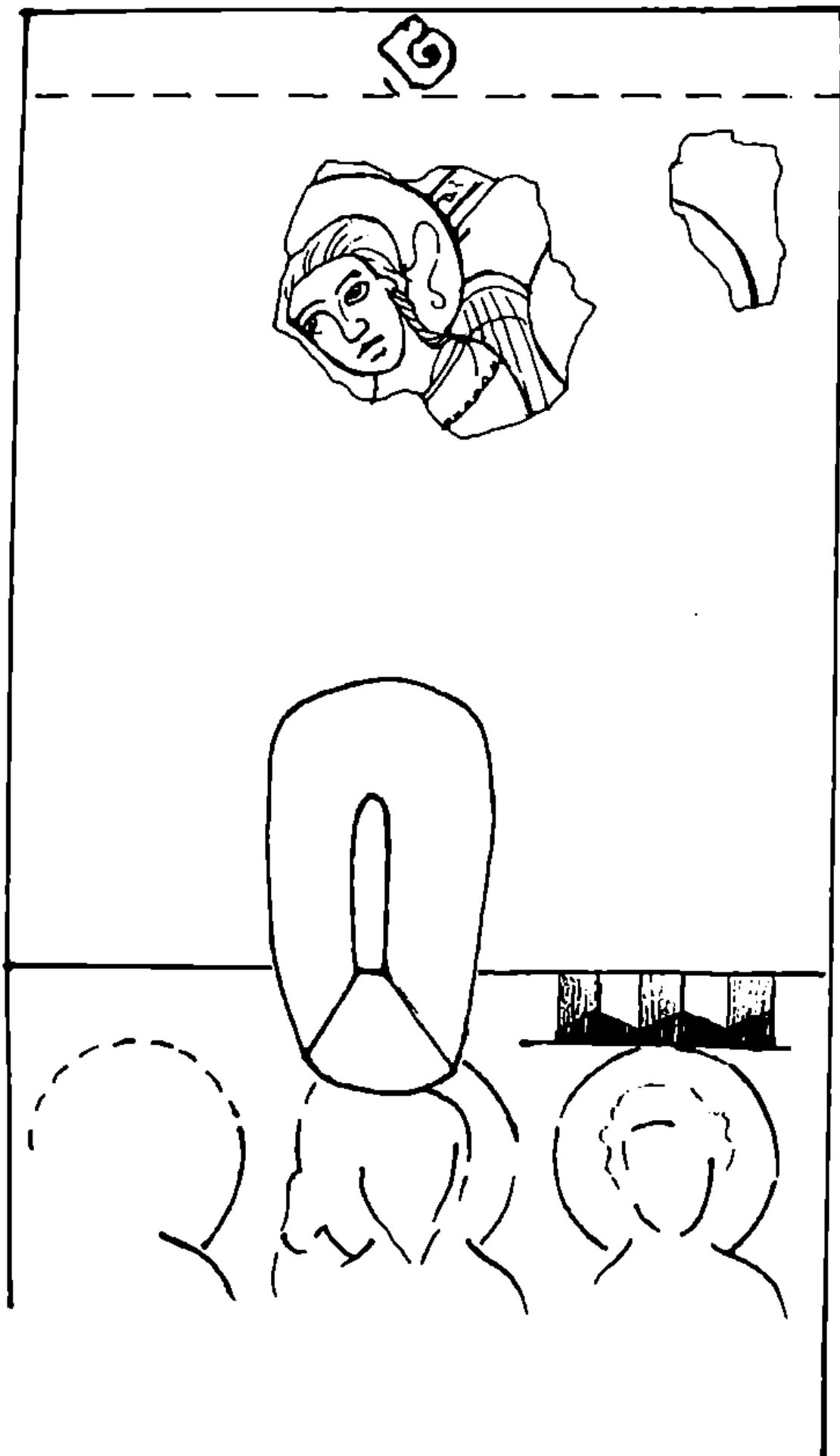
In 2000, restoration works were undertaken in the church, during which new fragments were revealed, confirming inaccuracy of various reconstructions of the iconographic programme of the murals put forward in the past. Based on the newly revealed fragments it is evident that the general iconographic programme contained enlarged version of Deesis (Enthroned Saviour flanked by the Virgin and St. John the Baptist in the conch; St Archangels and St. Peter and St. Paul on the vault), Annunciation (upper register of the west wall) and individual images of Martyred Saints – St. Theodore, St. Artemius, St. George (south wall), St. Barbara and St. Catherine (west wall).

Within the general Thoephanic context, special emphasis is laid on the Incarnation, thus, accentuating inseparable unity of the Two Natures in the Saviour, i.e. the fundamental doctrine of the Orthodox Christianity. Due to its general concept, Lagami murals provide one more evidence of the stressed fidelity towards true Diophysitism, which is also discernible in other, 8th-early 11th cc. Georgian mural ensembles (Telovani, Tetri Udabno, Nezguni, several churches and chapels of the Sabreebi monastic complex, Atsi, Ipkh, Zhibiani).

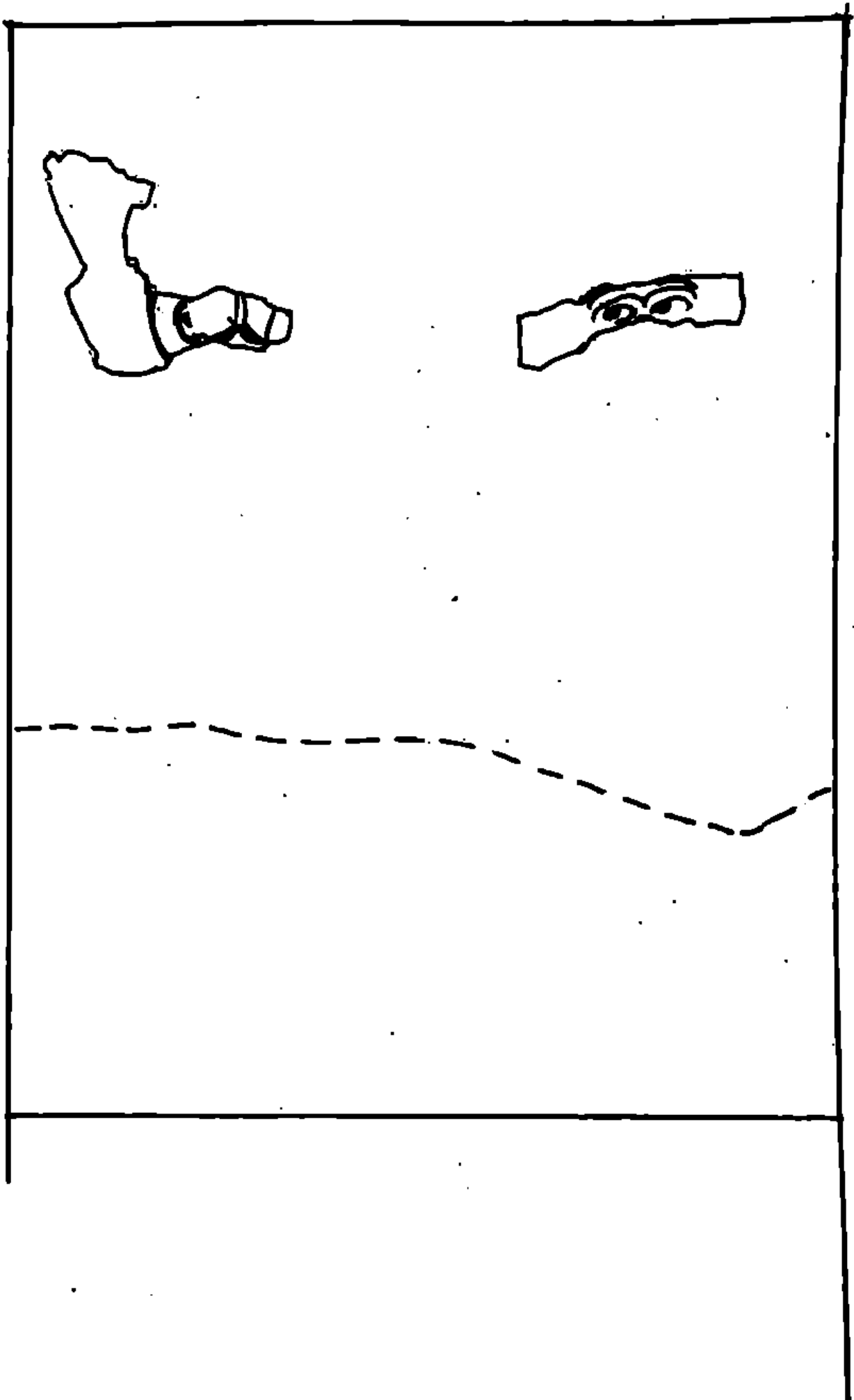
At the same time, newly revealed fragments had provided additional proof of the author's statements, concerning the general compositional arrangement of the ensemble and its stylistic peculiarities.



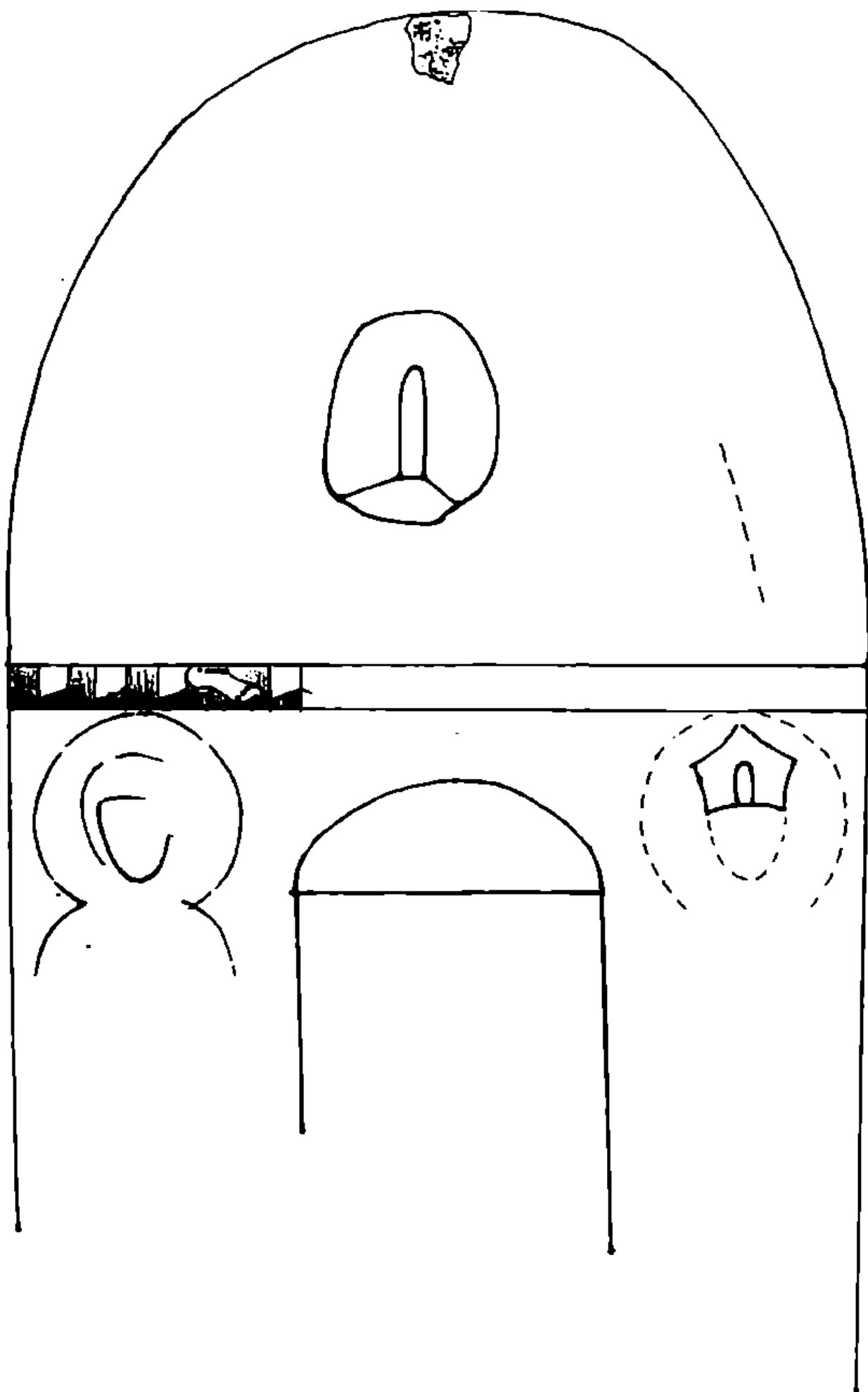
ნახ. 1. ლაღამი. ქვედა ეკლესია. საკურთხეელისა და პირველი ფენის
ორნამენტის სკემები



ნახ. 2. ლაღამი. ქედა ეკლესია. სამხრეთი კედელი. სქემა

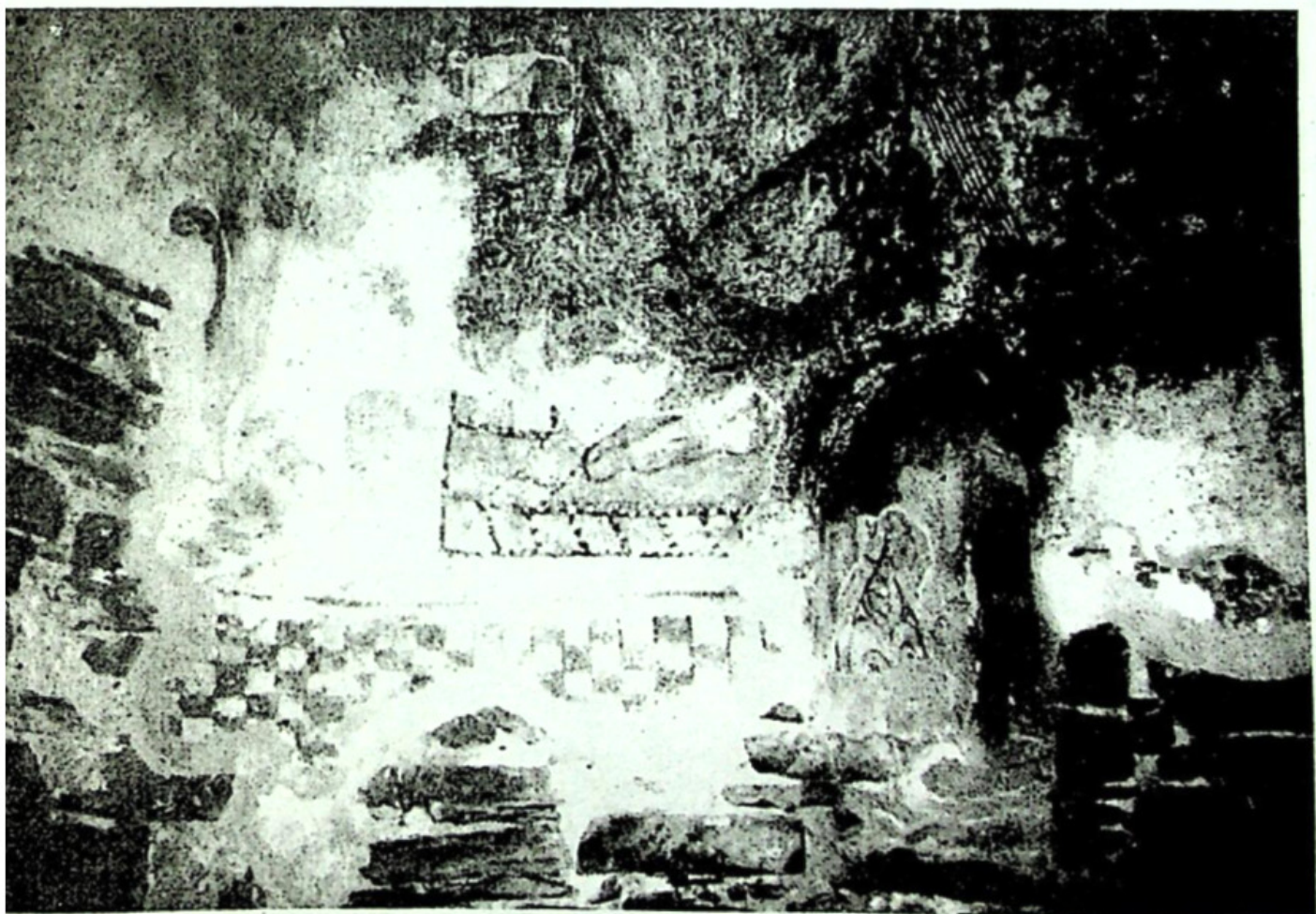


ნახ. 3. რუკაში. ქვედა კუთხესია ჩრდილოეთი კუთხელი. სქემა

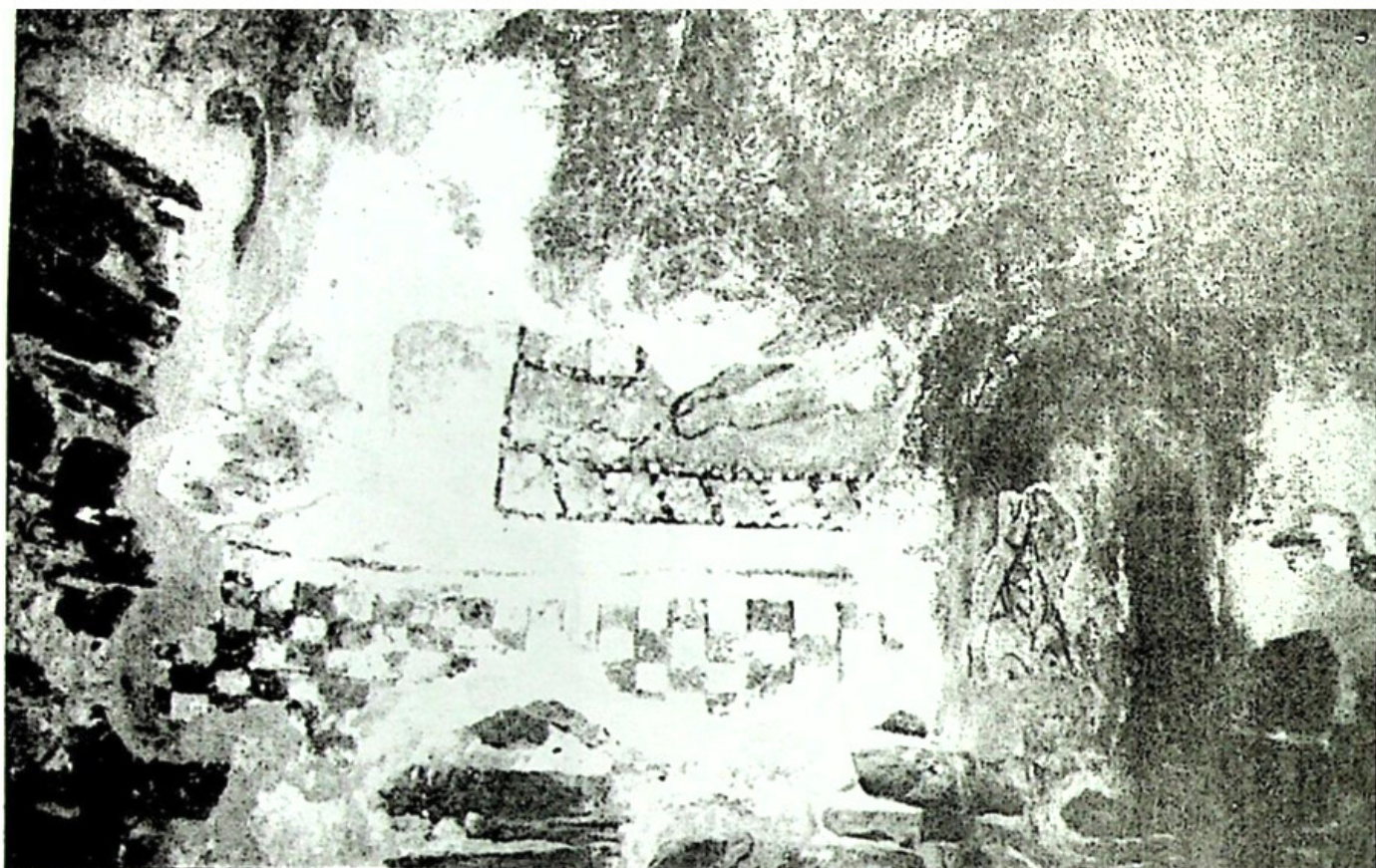


ნახ. 4. ღაღამი. ქვედა ეკლესია. დასაფლავი კედელი. სქემა

სურ. 1. ლაღამი. ქვედა ეკლესია.
წმ. ბარბარე



სურ. 2. ლაღამი. ქვედა ეკლესია. საკურთხეველი



სურ. 3. ლაღამი. ქვედა ეკლესია. საკურთხეველი



სურ. 4. ლაღამი. ქვედა ეკლესია. დასავლეთი კედელი



სურ. 5. ლადამი. ქვედა ეკლესია. მეომრები



სურ. 6. ლადამი. ქვედა ეკლესია. კამარის სამხრეთი ფერდი



სურ. 7. ლაღამი. ქვედა ეკლესია. ორნამენტი



სურ. 8. ლაღამი. ქვედა ეკლესია. წმ. თევდორეს გამოსახულება დაზიანებამდე და დაზიანების შემდეგ