

# ვარძიის მოხატულობანი

გაიანე ალიბეგაშვილი

კლდეში გამოკვეთილი ვარძიის მონასტერი — შუა საუკუნეების საქართველოს სამშენებლო ხელოვნების შუენება — ცნობილია მაღალმხატვრული მოხატულობითაც. რომელიც ამკობს მთავარ, ღვთისმშობლის მიძინების ტაძარს.

ამჟერად ჩვენი ამოცანაა გამოვავლინოთ ამ მხატვრობის ის თავისებურებანი. რომელიც. ერთი მხრივ, მიგვანიშნებენ კავშირს წინამორბედი ხანის ძეგლებთან (XI ს-ისა და XII საუკუნის მეორე ნახევრის. — ქართული მონუმენტური ფერწერის აყვავების ეპოქის), მათ მონუმენტურ. ტექტონიკურ სტილთან, მეორე მხრივ კი გამოხატავენ იმ ახალი. დინამიკურ-დეკორატიული სტილის ტენდენციებს. რომელიც განმსაზღვრელი აღმოჩნდა XII საუკუნის მიწურულისა და XIII საუკუნის დამდეგის ფერწერისათვის. ქართული მხატვრობის აყვავების ეპოქის მეორე საფეხურზე.

ისევე. როგორც ბეთანიის. ყინციისა ბერთებნის ტაძართა ბრწყინვალე მოხატულობანი. ვარძიის მოხატულობაც ქართული კულტურისა და ხელოვნების განსაკუთრებული აღმავლობის. თამარ მეფისა და დიდარუსთაველის ხანას მიეკუთვნება. მაღალი მხატვრული ღირსებებით გამორჩეულ ამ მხატვრობას მათთან ის საერთოც აქვს. რომ აქაც ყველგან გვხვდება თამარ მეფის პორტრეტი. ამასთან. ვარძიის მოხატულობა თავისი კოლორიტით (რომელშიც კარბობს ლურჯი და ხაყრისფერი ტონები. გაცოცხლებული მწვანით. ძღერადი სინგურით. მეწამულით. ყვითელი ოქრით და თეთრი ფერის ლაქებით) განსაკუთრებით ბეთანიის მოხატულობას უახლოვდება.

ისევე როგორც ზემოთ დასახელებული ძეგლები. ვარძიის მოხატულობაც მოწმობს. რომ ახალი სტილის ჩამოყალიბებისა და განვითარების პროცესი ერთმნიშვნელოვანი სულაც არ ყოფილა.

ვარძიის მოხატულობაში ჩართული ისტორიულ პირთა პორტრეტები გვებმარება მისი თარიღის დაზუსტებაში. იქ გამოსახულია მეფე გიორგი III — ვარძიის პირველი მშენებელი. მისი სახელოვანი ასული — თამარ. თანამედროვეთაგან არა მხოლოდ „დედოფალთა დედოფლად“. არამედ „მეფეთა-მეფედაც“ წოდებული. და ქართლის ერისთავრადი სურამელი. რომელმაც (გ. გაფრინდაშვილის მიერ ამოკითხული. აწ განადგურებული წარწერის თანახმად) მეფისა და ეკლესიისადმი ერთგულებით მოაზოვა ტაძრის გამაგრებისა და მოხატვის უფლება.

წარწერა მეფეთა პორტრეტების თავზე (ამჟამად. ასევე. დაღუპული, მაგრამ თავის დროზე ც. გაბაშვილის მიერ ამოკითხული). აგრეთვე — თამარ მეფის ვარცხნილობისა და თავსაბურავის დეტალები გვაძლევენ მოხატულობის 1184-1185 წწ-ით დათარიღების საშუალებას. ვინაიდან გიორგი III-ის გამოსახულების თანმხლებ წარწერაში არ იყო სიტყვები. „რომელიც მრავალგამეულობსმცა“ (დადასტურებული თამარ მეფის პორტრეტის ზედაწერილში). ც. გაბაშვილის მართებული დასკვნით, მოხატულობა შესრულებული უნდა იყოს გიორგი III გარდაცვალების (ე. ი. 1184 წლის) შემდეგ. ხოლო რადგან თამარს არა აქვს საფეთქლებიდან დაშვებული გრძელი კავები და ნიკაპს შემოტარებული თავსაბურავი (იმგამინდელ საქართველოში გათხოვილი ქალის იუცილე-



მარიაშის ძიძიანება. ფრ. გ. 1718.

ბელი ატრიბუტები). მხატვრობა მის გათხოვებამდე, ამდენად კი — 1185 წლამდეა შესრულებული. თამარ მეფის გამოსახულება განახლებული ყოფილა: ი გილგენდორფის მიერ ჩატარებულმა საგანგებო ფოტოგადაღებამ. რენტგენის აპარატის გამოყენებით, გამოავლინა თამარის სახეზე ციკის თეთრა, რომელიც XIX საუკუნის ბოლოდან იხმარება. მაგრამ ი. გილგენდორფმა შესძლო თავდაპირველი მონახაზის წარმოჩენაც. თუმცა, რესტავრაციის შედეგად ზოგიერთი წვრილმანი დამახინჩებულია (მაგალითად, გამჭრალია ქვედა ქუთუთოს საწყისი ნახატი). მთლიანობაში სახის ნაკვთები არ შეცვლილა. ამასთან, ვერც ერთ ფოტოსურათზე, სადაც გვიანი გადასაწერის ქვეშ პირვანდელი ნახატი მოჩანს, ვერ ვნახავთ კავისა და თავსაბურავის გამოხატულების კვალს. ამგვარად, მონატულობის შესრულების ზედა ქრონოლოგიური საზღვარი (თამარის წერისწერის წელი) ამ ნიშნებით ექვს არ იწვევს.

მონატულობის ზუსტი თარიღის ცოდნა

შესაძლებლობას გვაძლევს დავუკავშიროთ მისი მხატვრული თავისებურებანი გარკვეულ დროს — XII საუკუნის ბოლო მეფობებზე.

მონატულობა, რომელიც ამ საკმარის დიდი და ვრცელი დარბაზული ეკლესიის სათავსო ეფინება, გარდა კტიტორთა პორტრეტებისა, მოიცავს გამოსახულებებს ღვთისმშობელ — ოდოგიტრიასი ორ მთავარანგელოზს შორის, ეკლესიის მამებისა და გრაგნილებით ხელში, ათორმეტი საუფლო დღესასწაულისა, და ცალკეული, მდგომარე წმინდანების, დღესასწაულთა ციკლში ჩართულია „ფერხთა ბანა“ და „უფლის სერობა“. რომლებითაც იწყება ხოლმე ვნებათა სცენები, დიდად გავრცელებული მომდევნო დროს (ვნებათა განვითარებულ ციკლს ვხედავთ უკვე XIII საუკუნის დამდეგის ბეთაიისა და ტიმოთესუბნის მონატულობებში).

კამარის კომპოზიციების საკმარის მოზრდილი კადრები, რომელნიც მთლიანად აეკებენ მის მონაკვეთებს, შექმნილს საბჭენი თაღისა და კამარის შუაში გავლებული ორნამენტის ზოლით, აგრეთვე — საკურთხეველის აფსიდის მონუმენტური კომპოზიცია, კტიტორების მოზრდილი ფიგურები გვიქმნის შთაბეჭდილებას, რომ ვარძიის მონატულობა ინარჩუნებს კავშირს წინამორბედი ხანის მონუმენტურ სტილთან; ამას ემატება ყოველი ფიგურის ნათელი აღქმადობაც. მათქერ კიდევ არ ახასიათებთ ის სიმჩატე, რაიც ანიჭებს ოდნავ მოგვიანო ყინცივისის მონატულობის გამოსახულებებს წაგრძელებული პროპორციები და რიტმულ მოძრაობათა სინარჩაყ.

ამგვარი ნიშნების არსებობისას კიდევ უფრო შეიგრძნობა ვარძიის მხატვრობაში თანადროულად თავჩენილი ტენდენცია მონატულობის ტექტონიკური სტრუქტურის დარღვევისა. ამ კუთხით პირველ რიგში ყურადღებას იქცევს განსხვავებული სტრუქტურის კომპოზიციების ერთი შეორის თავზე მოთავსებით მათი კონტრასტული დაპირისპირება, განსაკუთრებით კამარისა და დასაველეთზე უფრო მაღალი თაღით გაფორმებული კედლის აღმოსავლეთ მონაკვეთებზე კამარაში მოზრდილი, სიმაღლეში დაგრძელებული სცენებია, თავისუფლად განლაგებული ფიგურებით; უშუალოდ მათ ქვემოთ კი მონატულობის ზედა რეგისტრისა

და კედლის თაღების ვიწრო შუალედში „ჩაკედლია“ პოლიხრონტალურად გაშლილ კომპოზიციები. ფიგურებით მჭიდროდ შეესებულა („ფერხთა ბანა“, „უფლის სერობა“). კომპოზიციურ სტრუქტურათა ასეთი შეფარდება ერთგვარი დამაბულობის შეგრძნებას ბადებს. სავაგვარი ზემოქმედებაა მიღწეული, მსგავს პირობებში, უფრო ადრეული ძეგლის, 1112 წელს მეფის მხატვარ თეოდორეს მიერ შესრულებული ლიგურკას (წმ ანრიკეს) ეკლესიის მხატვრობის კომპოზიციის გადაწყვეტისას. აქაც კედელი პილასტრებით და კედლის თაღებითაა გაყოფილი. მაგრამ ან შემთხვევაში სცენების განლაგება უფრო ლოგიკურად მისდევს ხუროთმოძღვრულ დანაწევრებას. აქ არ ათის ჩართული რეგისტრირი კედლისა და კამარის კომპოზიციებს შუა მართალია. აქ გასათვალისწინებელია, რომ ეს ეკლესიის მცირე ზომითაც იყო ნაკარნახევი. მაგრამ მთავარია ის, რომ მომცრო სივრცეში მხატვარმა შესძლო მონუმენტური, თანაბარდირებული კომპოზიციების შექმნა: ამასთანავე აქ, ისევე როგორც ვარძიისაში, თაღის აქეთ-იქით მორჩენილ მონაცვეთებში უშუალოდია ჩამოწეული ზედა რეგისტრის სცენების ქვედა ნაწილები და ამგვარი გადაწყვეტა, სადაც ზედა და ქვედა რიგის არხები თითქოს ერთმანეთშია შექრილი. უფრო დინამიკური ხანს იმავე მხატვრის მიერ ბევრად ადრე, 1096 წელს შესრულებული იფრანის მონატულობასთან შედარებით, მასში, ქერ კიდევ დაფარულად იხენს თავს უკვე მომდევნო დროის დინამიკური, ატექტონიკური სტილის საწყისი. ლიგურკაში ეს ტენდენცია აშკარად არ არის გამოვლენილი: კომპოზიციების ურთიერთმიმართებას განსაზღვრავს წონასწორობის პრინციპი ოსტატმა არ დაუშვა კედლის დაქუცმაცება. რომელიც ემჩნევა კოტათი მოგვიანო, თეოდორეს მოწიფეთა ნახელავ, წვირმის (ზემო სვანეთი) მონატულობის ზოგიერთ მონაცვეთს. ყოველ შემთხვევაში, შეიძლება ითქვას, რომ XII საუკუნის პირველი ნახევრის ქართულ მხატვრობაში, მონუმენტური სტილის ფარგლებში, ისაბება ტენდენცია იმ დინამიკურ-ატექტონიკური სტილისა, რომელიც უფრო თვალნათლივადია გამოვლენილი ვარძიის ტაძრის ფერწერულ დეკორში.

მეცნიერი ტექტონიკურობის პრინციპების უზულებელყოფა აშკარად ეტყობა ვარძიის

ტაძრის საშირეთ კედლის მონატულობას: აქ, კამარის აღმოსავლეთ მონაცვეთში მრატკეული „ბაობა“ ძლიერია ქვემოხვეტი ჩამოწეული, მის ქვეშ კი, ვიწრო არხზე მოთავსებულია წელზევით გამოსახული წმინდანები; ისინი იწვევენ ასოციაციას რეგისტრებს შორის „ჩაკედლი“, წმინდანების ნახევრადფიგურებით შეესებულ მუდალიონებით შედგენილი ვიწრო ფრიზისას — ეს უკანასკნელი ხერხი გაცილებით გვიან ვრცელდება. მეტადრე საქართველოში პალეოლოგოსთა სტილის დამკვიდრების შემდეგ, თუმცა ისიც უნდა ითქვას, რომ მსხვილმასშტაბიანი სცენების შემცველ რეგისტრებს შორის ვიწრო ფრიზის ამგვარ შემოქრას ეხედვით ქერ კიდევ ვარძიის თითქმის თანადროულ (XII ს-ის 70-იანი წლები) ფაენისის მონატულობაში. ძეგლში, სადაც, ე. პრივალოვას მართებული განსაზღვრისამებრ, „განკვრეტილია თამარის ხანის, ე. ი. XII-XIII საუკუნეების ძეგლთა სტილი“. ფაენისში ვიწრო ფრიზი მოციქულთა წელსზევითი გამოსახულებებით, რომელნიც მუდალიონე-

ჩაკე სურამელი დროთისშობლის და ყარა ქოსტის წინაშე წმ. ანრიკის ქვემოთ აღდგენილი კედლები





ლაპლეს ალბინოზი (ფოტოგრაფი)

ბით კი არა, თაღებით არიან მოჩარჩოებული. საკურთხევის აფსიდის მოხატულობაში კონქის კომპოზიციას („ვედრება“) და მთელი ტანით გამოხატული წმ. მღვდელმთავრების რიგი ჰყოფს. ამავე დროს, რეგისტრატა საზღვრების მკაფიო პარიზონტალები ანელებს ატექტონიკურობის შთაბეჭდილებას. მით უფრო შესამჩნევს ვარძიის მოხატულობაში. აქ ისევე როგორც ამ მოხატულობის ზოგიერთ სხვა ნაწილში, კედლის მორჩენილი მონაკვეთები შევსებულია დატოტვილი ორნამენტით. რომლის ელემენტებზე ზომას იცვლიან მათთვის განკუთვნილი ალაგის შესაბამისად. ამას შეიძლება დავუმატოთ კედლის თაღებში მოთავსებული კომპოზიციების („ქოქოხეთს წარტყვევნა“. კრიტორთა პორტრეტები. „წვარცმა“) სტრუქტურის „ხალიჩისებურობის“ შთაბეჭდილებაც. შექმნილი სხვადასხვა ზომის ფიგურების თავისუფალი განლაგებით; განსაკუთრებით დაწვრილმანებული და დეკორაციული ჩანს მყიდე არქიტექტურის ფონზე გამოსახული „წვარცმა“. რომელიც შეხამებულია მისგან ვიწრო პარიზონტალური ზოლით გამოყოფილ

ფილ წმინდანების მთლიან და წვლსწვეთ ფიგურებთან: თანაც ცენტრალური ფიგურა (წმ მეომარი). უშუალოდ ქვარცმას მგეშ მოთავსებული. ზომით ქრისტეს გამოსახულებას ეტოლება. ატექტონიკური დასავლეთი კედლის მოხატულობაც, სადაც კომპოზიციები კადრაკულად არის განთავსებული.

ამგვარად, ვარძიის ტაძრის მოხატულობის საერთო სტრუქტურაში ცხადივ იკვეთება მკაცრად ტექტონიკური სტილის ნიშნების გამოდევნა იმ დინამიკურ-დეკორაციული ტენდენციების მიერ, რომელნიც განსაზღვრავენ XII-XIII საუკუნეთა მიჯნის ქართული მონუმენტური ფერწერის მხატვრულ მიდგომას. მაგრამ, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ეს პროცესი ქართულ მხატვრობაში თანმიმდევრული სულაც არ ყოფილა. საკმაოდ გავიხსენოთ, რომ XIII საუკუნის პირველი ათწლეულის ყინცივისის მოხატულობაში დროის ნიშნები ყველაზე თვალსაჩინოდ საკურთხევის აფსიდის მხატვრობაში გამოჩნდა. — ფიგურათა კადრაკულად განლაგებაში, წმინდანთა სრული და წელზევითი ფიგურების მონაცვლეობაში. აგრეთვე — დინამიკურ ნახატში, რომლის პლასტიკური გამომხატველობა წმინდა დეკორაციულ ეფექტში გადაიზრდება (ყველაზე მრავლისმთქმელი მაგალითია — ანგელოზი კომპოზიციიდან „მენელსაცხებლე დედანი უფლის საფლავთან“). ამასთან ერთად, სამხრეთისა და ჩრდილოეთის მკლავებში კომპოზიციების განთავსება სავსებით შეესაბამება კედლების საკმეღთა ღიობებით დანაწევრებას და მოხატულობის ეს ნაწილი იმდენად ტექტონიკურია, რომ წინამორბედი ხანის მონუმენტური სტილის ტრადიციებთან უშუალო კავშირში იხილება. ყინცივისის თანადროულ ბეთანიის მოხატულობაში კი სამხრეთი და ჩრდილოეთი მკლავების იმავე კედლებზე, ისტორიულ პირთა და წმ. მეომრების მდგომარე ფიგურების თავზე განლაგებულია ზომით ბევრად ნაკლები კომპოზიციები, რომელნიც კედელს მომცრო კადრებად ჰყოფენ.

ამგვარად, ახალი ესთეტიკით განპირობებული მოხატულობის კომპოზიციური სტრუქტურის ახლებური ჩამოყალიბების პროცესი, წინამორბედი მონუმენტური სტილის წილში ჩასახული (გავიხსენოთ ლაგურკა, ნაიფარი) არათანმიმდევრულად წარიმართებოდა.

ვარძიის მოხატულობა იმ მხრივ იშვიათურებს საგანგებო ყურადღებას, რომ თამარის ხანის ბრწყინვალე ძეგლებს შორის იგი დეკორაციული სტილის აშკარა გამოვლინების უიღრესი ნიმუშია.

ამ კუთხით განსაკუთრებით აყრობს ყურადღებას მოხატულობის დეკორაციულობა. რომელსაც სძენს მას ცა, მასზე ხშირად მიმობნეული მოზრდილი ვარსკვლავებით და თეთრი ზიზილები. რომელნიც ერთიან ხალოჩად ეფინებიან „მიწას“. მაშინაც კი, როდესაც მოქმედება ინტერიერში ხდება („ხარება“, „ფერხთა ხანა“, „უფლის სერობა“). მცენარეულ მოტივების დეკორაციულობის ასე კარბად გამოყენებით ვარძიას შეუძლია მეტოქეობა გაუწიოს თვით XIII საუკუნის მეორე ათწლეულის ბერძენის ტაძრის მოხატულობას, რომლის დეკორაციულმა ღირსებებმა გამოათქმევინეს გ. ჩუბინაშვილს ჰიპოთეზური მოსაზრება, რომ ეს მოხატულობა „საერო კულტურის შემონახვებულ მოღვაწის“ ქმნილებაა.

საყურადღებოა ვარძიის მოხატულობაში დინამიკურად გადრეეილი ხეების გამოსახვა. დამახასიათებელია, რომ ხეების ანალოგიური გამოსახულებანი მოიპოვება XII საუკუნის მიწურულის ქართული ხელნაწერის, ჭრუჭის II ოთხთაეის მინიატურებში. მხოლოდ ხეების ღერო და ვარჯი ამ შემთხვევაში უფრო ძლიერადაა გაზნეკილი და მოძრაობის გამო ზოგჯერ მოჩარჩოების გარეთაც კი გადის, რაც მათ უფრო ექსპრესიულ ხასიათს ანიჭებს.

ხეები ვარძიის მხატვრობაში სხვადასხვა ადგილას ამოიზრდება ხოლმე, გორაკებს შორის, ან ნაგებობათა სახურავებს უკან მათ ამგვარ განლაგებაში შეიძლება დავიინახოთ სივრცის შთაბეჭდილების გადმოცემისადმი ინტერესი. და ყლავ შეუძლებელია ირ გავიხსენოთ ჭრუჭის II ოთხთაეის მინიატურები, რომლებშიც სივრცის პრობლემა არქიტექტურის გამოსახვისას უფრო დამაჩერებლადაა გადაწყვეტილი — ოსტატი აქ თითქოს „გამიჩნავს“ სივრცეს, რომელშიც ფიგურები მოთავსებული.

ვარძიის მოხატულობაში შთაბეჭდავი მშინდანთა ექსპრესიული მოძრაობა (მაგალითად, მიწაზე დამხობილი მოციქული „ფერისცვალებაში“) და მითი ვასულაიერებული სახეები, განსაკუთრებით მაკბოვრისა (ხელ-



თამარ მეფისა და გიორგი III ინტერეტი, „ფერხთა ხანის კომპოზიცია“

თქმნილი ხატი, „ფერიცვალება“, „იერუსალიმად შესვლა“) და მკმუნვარე მოციქულებისა მარამის მიძინების სცენაში.

სივრცისა და სახეთა ფსიქოლოგიური გამომსახველობის პრობლემებმა, დაკავშირებულმა რეალური სინამდვილისადმი ახლებურ დამოკიდებულებასთან, ჩვენში შემდგომი განვითარება არ ჰპოვეს. ამის მიზეზი, როგორც ჭერ კიდეე გ. ჩუბინაშვილმა აღნიშნა, საქართველოს ისტორიული ბედ-ილბალიც იყო და მართლმადიდებელი ეკლესიის მიდგომა ამგვარი ამოცანებისადმი. შესაძლებელია, ამას ერთგვარად ეწინააღმდეგებოდა ქართველი ოსტატებისთვის ჩვეული, გენეტიკურად თანდაყოლილი დეკორაციულობისა და ხაზობრიობის ტენდენცია (იქნებ აქაა საძიებელი იმის მიზეზიც, რომ თანამედროვე ქანდაკებაში, განსაკუთრებით ხელოვნების ოფიციალური რეგლამენტაციის აცილების შემდეგ, წინ იგივე დეკორაციულობის და ხაზოვანების ტენდენცია წამოვიდა). ყოველ შემთხვევაში, ამ პრობლემის



ლეთიანობის მთავარი სვეტიცხე, შორისა და წმ. მამები

გადაკრა XI საუკუნისა და XIII საუკუნის პირველი მეოთხედის ქართულ ხელოვნებაში საქმარისი არ იყო საქართველოში რენესანსული კულტურის წინამძღვრების შემდგომი განვითარებისათვის. პირველ ყოვლისა, ეს ლიტერატურაში გამოვლინდა. აქვს არ შეიძლება არ დავიმოწმეთ გ. ჩუბინაშვილის სიტყვები: „...XII საუკუნისა და XIII საუკუნის პირველი ნახევრის საქართველოს კულტურას ჩვენ რუსთაველის ხანას ვუწოდებთ, ე. ი. სახელს მწერლობის, პოეზიის ენის მიხედვით ვარქმევთ... ეს კანონზომიერია. ამ უნატიფესი კულტურის ხანაში წინააღმდეგობა მოდის“. ეს იმას როდი ნიშნავს, რომ ქართული ხელოვნების სხვა დარგებში არ შექმნილა ამ თვალსაზრისით საყურადღებო ნაწარმოებები. ამის საბუთად მონუმენტური მხატვრობის იგივე ძეგლებიც გამოვადგება -- ვარძია, ბეთანია, ყინციისი, ბერთუბანი, ტიმოთესუბანი და სხვა. აქ მხედველობაში უნდა ვიქონიოთ, რომ აღნიშნული ტენდენციების მეტ-ნაკლები ძალით გამოვლენა დამოკიდებულია ხელოვნების სხვადასხვა დარგის სპეციფიკაზე.

ქართულ მხატვრობაში სივრცისა და სიხეთა ფსიქოლოგიური გამომსახველობისა და პლასტიკურობის პრობლემაში დაინახა XII საუკუნის დასასრულსა და XIII საუკუნის დამდეგს და, უნდა ითქვას, რომ მიუახლოვდა რა მათ გადაწყვეტას. ქართულმა ფერწერამ გარკვეულ ნიადაგი შეამზადა XIII საუკუნის ბოლოდან მოყოლებული საქართველოში პალეოლოგოსთა ხელოვნების დასამკვიდრებლად. თუკია უნდა აღინიშნოს, რომ ამას თან სდევდა თავისთავადობის ერთგვარი კლებაც (მაგრამ, ეს უკვე სხვა თემისთან დაკავშირებული საკითხია).

ეუბრუნდებით რა ისევ ვარძიის ტაძრის მოხატულობას. ჩვენ არ შევეუდგებით იკონოგრაფიის დაწვრილებით განხილვას. მხოლოდ გაუამბვილებთ ყურადღებას ზოგიერთ დეტალზე. ესენია, მაგალითად, „ნათლისღებაში“ იოანე ნათლისმცემლის მარჯვენა ნაპირას გამოსახვა; ნაბიჯგადადგმული ქრისტეს წარმოდგენა „გოგობეთის წარმოცუკვენაში“; „შობაში“ მოგვთა მარჯვნივ (ე. ი. პირდაპირ ქრისტესკენ მიქცევით) გამოსახვა, რაც იშვიათია ბიზანტიურ ძეგლებში. მაგრამ გვხვდება XII—XIII სს. მთელ რიგ ქართულ მოხატულობებში (ზენობანი, კისორეთი, უდაბნოს ხარების ეკლესია, უბისი): ქრისტეს წითელი მანდორლა „ფეროცვალებაში“ და „ამილღებაში“, რომელიც საქართველოში ჯერ კიდევ IX საუკუნის — დოდოს მხატვრობაში გვხვდება. ა. ოქროპირიძის დაკვირვებით, იგი მისტიკურ ცეცხლს უკავშირდება და დამახასიათებელია XI—XIII სს.-ის ქართული ხელოვნებისათვის ყველა ეს იკონოგრაფიული რედაქცია, მოხატულობის სტილის თავისებურებებთან ერთად. მოწმობს, რომ იმდროინდელ საქართველოში, დიდად დახელოვნებული ოსტატების მიერ შესრულებულ ნაწარმოებებში, რიგი ბიზანტიურ-იკონოგრაფიული სქემების დამკვიდრებასთან ერთად, გრძელდება ადგილობრივი მხატვრული ტრადიციების განვითარება და აქვს იქნეს თავს კავშირი ქართული ხელოვნებისათვის ახლობელ აღმოსავლეთქრისტიანულ მხატვრულ ტრადიციებთან.

ისტორიულ პირთა პორტრეტების აკლევას უკვე მიუძღვნა საგანგებო შრომები, სიერო პორტრეტი ვარძიის მოხატულობაში

ერთ-ერთი გამორჩეულია ქართულ რელიგიურ ფერწერაში. ამ თემისათვის ადგილი მუდამ ტაძრის ძირითად სივრცეშია.

ადგილობრივ მხატვრულ ტრადიციად ჩამოყალიბებული. ისტორიული პორტრეტის ამგვარი გადაწყვეტა ტაძრის მოხატულობაში განსაკუთრებული თვალსაჩინოებით გამოვლინდა თამარ მეფის ხანაში — ვარძიაში, ბეთანიაში. ყინცივისა და ბერთუბანში აქ ეს თემა გადმოცემულია წყვილად ან დინასტიური პორტრეტის სახით და კონქის (ვარძია) ან კონქისა და კამარის (ყინცივისი, ბეთანა, ბერთუბანი) კომპოზიციასთან ერთად მოხატულობის ძირითად აქცენტად წარმოგვიდგება; მონუმენტურობით იგი ისევე გამოირჩევა, როგორც იკონოგრაფიული პროგრამის საკვანძო სცენები საერო თემის ასეთი ხაზგასმა ამ შემთხვევაში, როგორც ჩანს. აქლავ უნდა დავუკავშიროთ ებოქის იმ ახალ მიდრეკილებებს, რომელთა შესახებ ზევით იყო საუბარი.

მომდევნო საუკუნეებში ისტორიული პორტრეტის მოხატულობაში აქლავ ტრადიციული ადგილი ეთმობა. თუმცა მერე ჭერ პალეოლოგოსთა შემდეგ კი ისლამური ხე-

ლოვნების გავლენით. საგრძნობლად ატყვევდა მისი კომპოზიციური სტრუქტურა.

ვარძიის ტაძარს სამხრეთიდან ესაზღვრება მოხატული კარიბჭე, რომლის საფასადო თაღები მოგვიანებითაა აგებული. ამ მხატვრობაში ვხედავთ „ვედრებას“ აფსიდის კონქსა და „ჯვრის ამალღების“ კამარაში. — ეს ქართული მონუმენტური მხატვრობის მყარი ტრადიციაა: „საშინელ სამსჯავროსთან“ ერთად, რომელიც ქართულ მოხატულობებში XI საუკუნიდან ჩნდება, ეს კომპოზიციები ავსებენ ტაძრის ფერწერული დეკორის პროგრამას.

ამ მოხატულობის შესრულების თარიღად თ ვირსალაძე XIII საუკუნის დამდეგს მიიჩნევს. მართლაც, ფიგურების წაგრძელებული პროპორციები, მოძრაობათა მეტი ექსპრესიულობა, ნახატის დინამიკისა და მთლიანობაში მოხატულობის ატექტონიკურობის გაძლიერება თვალნათლივ გვიჩვენებს დეკორაციული ტენდენციების შემდგომ განვითარებას. — XII—XIII საუკუნეთა მიჯნაზე სწორედ ეს ხდება განმსაზღვრელი ქართული მონუმენტური მხატვრობისათვის.