

მარინე ყენია

გ. ჩუბინაშვილის სახ. ქართული ხელოვნების ისტორიისა
და ძეგლთა დაცვის კვლევის ეროვნული ცენტრი

მხატვრობის საერთო სისტემის გადაწყვეტის თავისებურებანი ადრეული ხანის სვანეთის მოხატულობებში

სვანური ფერწერული სკოლის თვითმყოფადობასა და თავისებურებებზე იმდენი დაწერილა, რომ უკვე კარგა ხანია, ეს ლამისაა აქსიომატურ ჭეშმარიტებადაა აღიარებული. და მაინც, ყოველი ახალი მიბრუნება ამ საკმაოდ საფუძვლიანად შესწავლილი საკითხისკენ, ახალ-ახალ ასპექტებსა თუ ნიუანსებს აჩენს, რომელიც ყოველ ჯერზე არ შეიძლება არ განცვიფრებდეს იმის გაცნობიერებით, თუ რამდენია ჯერაც საკეთებელი და რაოდენ ამოუწურავია შუა საუკუნეების ქართული ხელოვნების კვლევა. ამ მხრივ, მეტად საყურადღებოა დაკვირვება მხატვრობის საერთო ანსამბლის აგების თავისებურებებსა და იმ მხატვრულ ამოცანებზე, რომელთაც სვანი ოსტატები სწყვეტენ ფერწერული სკოლის განვითარების საწყის ეტაპზე. აქვე უნდა ითქვას, რომ საქმე ეხება აქტიურ შემოქმედებით ძიებებს მხატვრობის სრული დეკორის სისტემის წიაღში, რაც კიდევ უფრო საკვირველია, თუკი გავიხსენებთ, რომ ამ დროს, საქართველოს სხვა რეგიონებში, მხატვრული შემოქმედება, ძირითადად, არასრული დეკორის სისტემის ფარგლებში რჩებოდა. ცხადია, ეს ბევრად უფრო ფართო საკითხია, რომელიც გამოწველილია ანალიზსა და მსჯელობას მოითხოვს, რაც, ბუნებრივია, საგანგებო კვლევის საგანი თუ შეიძლება იყოს. ამდენად, ჩემი უშუალო მიზნებიდან გამომდინარე, ამ პრობლემას აქ აღარ ჩავუდრმავდები. მხოლოდ უზოგადესი სურათის ძალზე სქემატურად შესახსენებლად დავსძენ, რომ საქართველოს ბარის ადრეული ხანის მოხატულობებში, ძირითადად, არასრული დეკორის რამდენიმე ნაირსახეობა დასტურდება: 1. ე.წ. საწყისი ტიპი, როდესაც მხატვრობით მხოლოდ საკურთხეველის კონქი ან მთელი საკურთხეველი იმკობა; 2. ე.წ. გარდამავალი ტიპი, როდესაც საკურთხეველის მოხატულობას დარბაზის რომელიმე მონაკვეთის მოხატვაც ემატება. ამათ გარდა, განცალკევებულ მაგალითებად ჩანს სრული დეკორის ნიმუშებიც.

ამ ფონზე, სვანეთში შემორჩენილი საკმაოდ მრავალრიცხოვანი ადრეული მოხატულობანი ცოტა განსხვავებულ თანაფარდობას გვიჩვენებს: აქ გვაქვს მხოლოდ ორი ნიმუში (ნეზგუნის მაცხოვრისა [IX-X სს.] და ჩვაბიანის მაცხოვრის [X ს.] ეკლესიათა თავდაპირველი მოხატულობანი) არასრული დეკორის ე.წ. საწყისი ტიპისა, ხოლო სხვა დანარჩენი მოხატულობანი (ერცელი ჯგუფი X საუკუნის ანსამბლებისა [აცის თარინგზელის, იფხის ჯგრაგის, ჰადიშის ჯგრაგის [სოფლის გარეთ], უიბიანის ლამარიას [თავდაპირველი მოხატულობა], სვიფის ჯგრაგის [თავდაპირველი მოხატულობა] ეკლესიათა შემამკობე-

ლი] და XI საუკუნის დასაწყისის, ფერწერული სკოლის ამ ადრეული ეტაპის დამასრულებელი [ლადამის მაცხოვრის ქვედა ეკლესიის] მოხატულობა) უკვე ეკლესიათა მთელს ინტერიერში განეფინება.

ამჯერად მე არ შევწერდები იმაზე, თუ როგორ ხდება მოხატულობის საერთო კომპოზიციის აგება არასრულ მოხატულობებში. აღვნიშნავ მხოლოდ, რომ ნესგუნშიც და ნვაბიანშიც უფლის თეოფანიური დიდება მთელს საკურთხეველში ნაწილდება, ანუ, კონქსაც და აფსიდის კედლის რეგისტრსაც მოიცავს² და ამავე თემის ამსახველ, არა მარტო ქართულ მოხატულობათა ფართო წრეში ექცევა. განხილვის უმთავრესი საგანი სრულ მოხატულობებში მხატვრობის საერთო სისტემის აგების თავისებურებათა წარმოჩენა იქნება და ამიტომ. მსჯელობის გასამარტივებლად, უპრიანი მგონია, მოხატულობათა ქრონოლოგიურ რიგს მივყვე.

აცის ეკლესია საკმაოდ მცირე ზომისაა, მისი ინტერიერი სრულიად სადაა, არქიტექტურული ელემენტებით დაუნაწევრებელი, ხოლო მისი მოხატულობის პროგრამას მცირერიცხოვანი ხატებანი ქმნის – მაცხოვარი დიდებითა (საკურთხეველი), ამადლება (კამარის ჩრდილოეთი ფერდი და კედელი), საფლავად დადება (სამხრეთი კედელი), წმ. ეკლესიის მამანი (დასავლეთი კედელი), წმ. მხედარნი (კამარის სამხრეთი ფერდი). ეკლესიის სრულად მოხატვისას აქ მომუშავე ოსტატი ინტერიერის, ასე ვთქვათ, ბუნებრივი არქიტექტონიკიდან ამოდის, ანუ დამატებით ნაწილდება არ აქუცმაცებს მოსახატ არეს და თითოეულ კომპოზიციას მოზრდილ მონაკვეთებს უთმობს – ერთი კომპოზიცია მთელს საკურთხეველში (სურ. 1 ა), ერთი სცენა კამარის ჩრდილოეთ ფერდსა და კედელზე (სურ. 2), თითო კომპოზიცია დასავლეთ კედელსა (სურ. 1 ბ) და კამარის სამხრეთ ფერდზე. ამდენად, შეიძლება მეთქვა, რომ მოსახატი ზედაპირი აქ მინიმალურადაა დანაწევრებული, თუმცა უფრო მართებული, ალბათ, იმის აღიარება იქნებოდა, რომ იგი ფაქტიურად დაუნაწევრებელია – რეგისტრების გამმიჯნავე ქორისონტალი ხომ არსადაა აღნიშნული. მართალია, აღმოსავლეთით, დასავლეთითა და ჩრდილოეთით ამის საჭიროებაც არ ჰქონია ოსტატს, რადგან აქ თითო კომპოზიციაა განთავსებული, ხოლო სამხრეთით, სადაც კამარაზე ერთი კომპოზიციაა გამოსახული, ხოლო კედელზე კი სულ სხვა სცენა, ანუ მხატვრობის ორ-რეგისტრიანობა, თითქოს, აშკარად სახეზეა, რეგისტრების დამაცალკეებელი ზოლი არ არის გაელებული. ამაში შეიძლება დაგვეჩინა ანსამბლის საერთო აგების მკაფიოებისა და სიმწიფობის ერთგვარი ჩამოუყალიბებლობა და აქ ისიც გაგვეჩინებინა, თუ როგორ არ იცავს აცის ოსტატი მხატვრობის ნაწილთა ზუსტ იერარქიულ ურთიერთმიმართებებსაც (უპირველეს ყოვლისა,

¹ დასახელებულთა გარდა, ამავე ჯგუფში ერთიანდება ძლიერ ფრაგმენტირებული თავდაპირველი მოხატულობანი ფხოტურის თარინგხელისა და ქურაშის ჯგრაგის ეკლესიებში, რომელთა შემორჩენილი ფრაგმენტები მხოლოდღა იმის დადასტურების საშუალებას იძლევა, რომ აქაც თავიდანვე მხატვრობა ეკლესიათა მთელს ინტერიერს ფარავდა. ბუნებრივია, ნუში ამოცანიდან გამომდინარე, ამ ანსამბლებს მე საგანგებოდ ვერ შევყვები.

² ნვაბიანში აფსიდის კედლის რეგისტრის გამოსახულებანი ძალზე გვიანი გადაწერის კვალს ამჟღავნებს.

ვეულისხმობ წმ. მხედართა კამარა'ზე გამოსახვას)³. აქვე, ალბათ, იმის თქმაც შეიძლება, რომ ანსამბლის საერთო გადაწყვეტას აქ ერთგვარი ასიმეტრიულობაც ახასიათებს – ჩრდილოეთით, მართალია ორ-სარუსად გაშლილი, მაგრამ მაინც ერთი სცენაა წარმოდგენილი. მაშინ როცა, მოპირდაპირე მხარეს, სამხრეთით, ორი სხვადასხვა კომპოზიცია იკავებს. ცხადია, ყოველივე ეს, გარკვეულწილად, ართულებს ანსამბლის საერთო აგების მკაცრ არქიტექტონიკურობაზე მსჯელობას, თუმცა, ამის მიუხედავად, მაინც შესაძლებელია საუბარი იმაზე, რომ ანსამბლის ერთგვარი ორგანიზება, როგორც ამოცანა, აშკარად დგას ოსტატის წინაშე.

ამის სასარგებლოდ, უპირველეს ყოვლისა, მეტყველებს მხატვრობის საერთო ანსამბლში გამოკვეთილად დეკორატიული ეფექტის შემქმნელ ფერადოვან ლაქათა განაწილება და ის მათ ორგანიზებელი ფუნქცია, რომელსაც იგი ტვირთულობს; ივეულისხმება კომპოზიციებში სხვადასხვა ფერის – წითელი და ფირუზისფერი – ფონების გამოყენება, რომელთა მონაცვლეობაში გარკვეული რიტმული შეთანადებულობა შეინიშნება. ამასთანავე, და ეს განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია, ფერის მეშვეობით ხდება მხატვრობის ძირითად ნაწილთა ხაზგასმა და ერთმანეთის მოპირდაპირე კედლების გარკვეულად ურთიერთშესაბამისი გადაწყვეტა – ასე, წითელი ფონებია საკურთხეველსა და დასავლეთ კედელზე, ხოლო ფირუზისფერი – კამარის ჩრდილოეთ ფერდსა და კედელზე და კამარის სამხრეთ ფერდზე. ამ შემთხვევაშიც, აცში მომუშავე ოსტატი ერთგვარ არათანმიმდევრულობას იჩენს და სამხრეთ კედელზე განთავსებულ სცენას წითელ ფონზე გამოსახავს, ე.ი. სამხრეთით იგი არა ერთი, არამედ ორი განსხვავებული ფერის ფონს იყენებს. შესაძლოა, ეს იმითაც ყოფილიყო განპირობებული, რომ რეგისტრების გამმიჯნავი ხაზის უქონლობის პირობებში, სამხრეთით კამარასა და კედელზე წარმოდგენილი ორი სხვადასხვა კომპოზიცია შერწყმულად არ აღქმულიყო⁴ ამ ვითარებაში, სამხრეთით რეგისტრის ხაზის არარსებობაში შეიძლება ერთმანეთის მოპირდაპირე კედლების საერთო გადაწყვეტის თავისებური ურთიერთშეთანადების სურვილი ამოვიკითხოთ – ჩრდილოეთით, ორ-სარუსიან, ერთმანეთისგან საგანგებო ჰორიზონტალით გაუმიჯნავ, კომპოზიციას ესადაგება სამხრეთით, ასევე საგანგებოდ, ჰორიზონტალით, გაუმიჯნავი (თუმც კი ფონის ფერადონებით ერთმანეთისგან მკაფიოდ გამოყოფილი) ორი სცენა. ასე რომ, გრძივ კედლებზე მხატვრობის ორ-სარუსად განაწილება, შეიძლება ითქვას, შენარჩუნებულია. ნიშანდობლივია, რომ სვანური ფერ-

³ უფრო დაწვრილებით აცის მოხატულობისა და სვანეთის სხვა ადრეულ მოხატულობათა საერთო იდეური გადაწყვეტის თავისებურებანი განხილული მაქვს ნაშრომებში: ანსამბლის საერთო გადაწყვეტის სოფი თავისებურება სვანეთის ადრეულ მოხატულობებში. ლიტერატურა და ხელოვნება, 1997, 1-2, გვ. 142-169; ადრეულ ქართულ მოხატულობათა პროგრამების თავისებურების გამო. საქართველოს სიძველენი, 2007, 11, გვ. 45-58.

⁴ გასათვალისწინებელია, ალბათ, ისიც, რომ საფლავად დადების წითელ ფონზე გამოსახვა მხატვრობის საერთო ანსამბლში ამ სცენის საგანგებო გამოყოფის მნიშვნელოვან ხერხად იქცევა, რომელიც განაპირობებს საკურთხეველთან მისი მიმართების ხაზგასმას და მოხატულობის პროგრამის ძირითად იდეურ მახვილთა მკაფიო წარმოსენას. დაწვრილებით ამის შესახებ, იხ. მ. ყენია, დასახელებული ნაშრომები.

წერული სკოლის მკვლევარი, აცის მხატვრობის თავისებურებების განხილვისას, ასევე ამახვილებენ ყურადღებას ამ მომენტებზე⁵.

აცის მხატვრობის საერთო კომპოზიციურ გადაწყვეტაში ფერადოვან ლაქათა განაწილების მნიშვნელობაზე მსჯელობისას, ალბათ, არ შეიძლება არ გაეხსენო ფერადოვან ლაქათა როლი ცალკეული სცენის რიტმულ ორგანიზებაში, რაც მშვენივრად ჩანს, მაგალითად, ამადლების სცენის გადაწყვეტაში. ღმრთისმშობლისა და მოციქულთა სამოსისა თუ შარავანდების ფერადოვნება წითელი, ფირუზისფერი, მონაცრისფრო, თეთრი ტონების ურთიერთმონაცვლეობით აგებული, ფერადოვან ლაქათა განაწილების მშვიდ, ურთიერთშეთანადებულ რიტმს ექვემდებარება, რომელიც განამტკიცებს კომპოზიციის საერთო აგების მკაფიოებას (ამაზე ყურადღებას ამახვილებს ტ. შევიაკოვაც აცის მხატვრობის განხილვისას⁶). იგივე მშვიდი, თანაბარზომიერი რიტმი შეინიშნება ცალკეული ფერადოვანი აქცენტების განაწილებაშიც ფონზე. აცში ხომ ფირუზისფერი და წითელი ფონები ერთიანადაა შეესებული დეკორატიული „როზეტებით“, რომელნიც ოდნავ სხვაობს ერთმანეთისგან შესრულებითაც და ფერადოვნებით. აღსანიშნავია, რომ მწკრივებად განლაგებული, მიჯრით მიწყობილი როზეტები საკმაოდ რეგულარულ რიგებს ქმნის, რომელნიც ნათლად იკითხება როგორც ძორისონტალური, ისე ვერტიკალური მიმართულებით (სურ. 3). შესაძლოა, როზეტებით შექმნილი რიგების წრფივობა მკაცრად დაცული არ იყოს, მაგრამ საერთო შთაბეჭდილება ნა-მწკრივებულობისა, მკაფიო მოწესრიგებული რეგულარობისა აშკარად განმსაზღვრელია⁷. ამდენად, ფონების ამგვარი „დახითვა“ ცალკეული ფერადოვანი აქცენტების განაწილების რიტმის გაძლიერების გარდა, მხატვრობის საერთო ანსამბლში გარკვეული დამატებითი დეკორატიული ეფექტის შემქმნელიცაა. რაც, თავის მხრივ, განაპირობებს აცის მხატვრობის თავისთავადობასა და განუმეორებლობას.

მთელი რიგი ნიშნებით, აცის მხატვრობასთან პრინციპულ სიახლოვეს იფხის ჯგერაგის მოხატულობის საერთო კომპოზიციური წყობა ამჟღავნებს. მხატვრობის პროგრამას აქაც მცირერიცხოვანი ხატებანი ქმნის – ეედრება (საკურთხეველი), შობა (კამარის ჩრდილოეთი ფერდი), მიძინება (ჩრდილოეთი კედელი), ამადლება (დასავლეთი კედელი), წმ. ეკლესიის მამანი (სამხრეთი კედელი), წმ. მხედარნი (კამარის სამხრეთი ფერდი). უპირველესად აღსანიშნავია, რომ, აცის მსგავსად, იფხის ეკლესიის ინტერიერიც სადა და მარტივია და მხატვრის განკარგულებაში ერთიანი, დაუნაწევრებელი ზედაპირებია, რომლებშიც აქაც მხოლოდ კარსარკმლები თუ იჭრება (ერთი სარკმელი – საკურთხეველში, სარკმელი და კარი – სამხრეთ კედელში). ამ შემთხვევაშიც ოსტატი ინტერიერის სრულად მოხატვისას მისდევს მის, ასე ვთქვათ, ბუნებრივ არქიტექტონიკას და თითოეულ სცენას მოსრდილ, დაუნაწევრებელ მონაკვეთებს უთმობს. ასე, საკურთხეველს ერთი კომპოზიცია იკავებს (სურ. 4), ისევე როგორც ერთი სცენა თავსდება მთელს დასავლეთ კედელზე (სურ. 5). რაც შეეხება გრძივ კედლებს, აქ წარმო-

⁵ Н. Алалашвили, Г. Алибегашвили, А. Вольская. Живописная школа Сванети, Тб., 1983, გვ. 22.

⁶ Т. Шепякова. Монументальная живопись раннего средневековья Грузии, Тб., 1983, გვ. 18-20.

⁷ N.Thierry, Notes d'un second voyage en Haute Svanétie (Géorgie), *Bedi Kartlisa*, 1980, 38, ტაბ. 5, სადაც მშვენივრად ჩანს ფონის გადაწყვეტის საერთო ხასიათი.

დგენილი გამოსახულებანი ორ რეგისტრადაა განაწილებული, რომელნიც მკაფიოდაა გამოიჯნული ერთმანეთისგან საგანგებო პორისონტალური 'სოლით'. ამდენად, აქაც მოსახატი არის დანაწევრება მინიმალურად ხდება და თითოეულ კომპოზიციას კვლავ საკმაოდ მოზრდილი, დაუნაწევრებელი მონაკვეთი ეთმობა – კამარის თითო ფერდ'სე თითო სცენა, კედლებ'ზეც თითო კომპოზიცია (სურ. 6-7); ე.ი. შეიძლება ითქვას, რომ სამხრეთითა და ჩრდილოეთით რეგისტრების გამყოფი ხა'სი თითქოს კიდევ ერთხელ განამტკიცებს განსხვავებული არქიტექტურული ელემენტების – კამარისა და კედლების – თავისთავადი მნიშვნელოვანების ხელშეუხებლობას და, ამასთანავე, ინტერიერის იერარქიულად განსხვავებულ ნაწილთა ურთიერთდაცალკეების მკაფიოებას. „მიწიერ“ და „ზეციურ“ ზონათა ასეთი ნათელი გამოყოფის პირობებში, წმ. მხედართა განთავსება მათთვის არც მთლად შესაფერის აღვილას, კამარა'ზე, თითქოს კიდევ უფრო თვალშისაცემია, ვიდრე აც'ში. სადაც კამარისა და კედლის კომპოზიციათა ერთმანეთისგან გამოიჯნა მხოლოდ მათი ფონების განსხვავებული ფერადონებით მიიღწევა და, შესაბამისად, იფხში წმ. მხედართა ჩვეული იერარქიული რიგის დარღვევა, თითქოს, უფრო მეტადაა ფიქსირებული, უფრო გამოკვეთილი და, ამიტომ, ოდნავ უფრო გაძლიერებულ ელერადობას იძენს.

გარდა ამისა, ინტერიერში ფერწერული დეკორის ამგვარი განაწილებით ოსტატი აღწევს ანსამბლის საერთო კომპოზიციური სტრუქტურის გარკვეულ მკაფიოებასა და ადვილად აღქმადობას: ამასთანავე, ხდება ერთმანეთის მოპირდაპირე კედლების ურთიერთშეთანადებული, ერთმანეთთან შეხამებული გადაწყვეტა – ერთიანი სიბრტყე აღმოსავლეთითა და დასავლეთით და მინიმალურად დანაწევრებული მონაკვეთები სამხრეთითა და ჩრდილოეთით. დანაწევრებულ და დაუნაწევრებელ არეთა ამგვარი მონაცვლეობა ინტერიერში ერთგვარად აწონასწორებს ანსამბლის სხვადასხვა ნაწილს, თითქოს აერთიანებს მათ თანაბარზომიერი, მშვიდი რიტმით, რაც, თავის მხრივ, ხელს უწყობს ანსამბლის ერთიანი ორგანიზმის გამთლიანებასა და მისი სტრუქტურის მკაფიო რიტმულ ორგანიზებას.

ამასვე ემსახურება მხატვრობის საერთო კომპოზიციაში ფერადოვან ლაქათა განაწილებაც. აცის მსგავსად, იფხ'შიც ოსტატი მიმართავს სხვადასხვა ფერის „დაჩითულ“ ფონებს, თუმცა მათი ფერადონება ოდნავ შეცვლილია აცთან შედარებით. იფხში გვაქვს წითელი და მოზურმუხტისფრო ფონები; ოდნავ სხვაგვარია მათი ინტერიერში განაწილებაც – ზურმუხტისფერი ფონად ედება საკურთხეველის კომპოზიციას, ხოლო დარბაზში ფონები წითელია. გარდა ამისა, გრძივ კედლებზე ქვედა რეგისტრის ქვეშ, აცის მსგავსად, მხატვრობის დამასრულებელი სადა ნაცრისფერი პანელია. ამდენად, თამამად შეიძლება ითქვას, რომ ფერის მეშვეობით განმტკიცებულ-გაძლიერებულია მხატვრობის საერთო კომპოზიციის შემადგენელ ძირითად ნაწილთა დიფერენციაცია, ანუ სხვა, სიტყვებით რომ ვთქვათ, ნათლად ემიჯნება ერთმანეთს საკურთხეველი და დარბაზი, თვით დარბაზ'ში კი, ფერწერული დეკორისთვის განკუთვნილი და შეუმკობლად დატოვებული მონაკვეთები. ამასთანავე, ზურმუხტისფერი ფონის მხოლოდ საკურთხეველში გამოყენება კიდევ უფრო გამოკვეთილად გამოჰყოფს მას მხატვრობის საერთო ანსამბლში და მისი მნიშვნელოვანების ხაზგასმის კიდევ ერთ, დამატებით საშუალებად აღიქმება.

აცის მსგავსად, იფხშიც, მხატვრობის დეკორატიულობის დიდწილად განმსაზღვრელი, ფერადოვანი აქცენტების მონაცვლეობა უკვე ცალკეული კომპოზიციის ფარგლებში აგრეთვე გარკვეულ შეთანადებულ რიტმს ქმნის, რაც, თავის მხრივ, ხელს უწყობს კომპოზიციის საერთო მკაფიო რიტმულ ორგანიზებას. მაგალითად, მიძინების სცენაში მოციქულთა ჯგუფების ნაირფერადი შარავანდებისა (თეთრი, წითელი, ნაცრისფერი) და სამოსის ტონები ჭადრაკისებურად ენაცვლება ერთიერთს: წმ. მხედართა პერალდიკურ კომპოზიციაში აგურისფერ ფონზე მძლავრ აქცენტებად აღიქმება წმ. გიორგისა და წმ. თევდორეს ცხენების თეთრი და ყავისფერი ტონები, თუ წმ. გიორგის ცხენის ფეხებქვეშ განრთხმული დიოკლეტიანეს როსეტებით ერთიანად მოფენილი სურმუხტისფერი სამოსის მოზრდილი ლაქა*. აქვე არ უნდა დაგვავიწყდეს ისიც, რომ იფხშიც ფონები „დაჩითულია“ – „როსეტების“ გამოსახვის პრინციპი იგივეა, რაც აცში. ამ შემთხვევაშიც ფონის ამგვარი გადაწყვეტის წყალობით ანსამბლის საერთო კომპოზიციაში ფერადოვან აქცენტთა განაწილებაში დამატებითი დეკორატიული ეფექტი ნნდება.

როგორც სემოთაც ვახსენე, იფხში აშკარად ჩანს ერთმანეთის მოპირდაპირე, მოსახატად გამოისხეული, სივრცითი მონაკვეთების დანაწევრების ხასიათის ურთიერთშეთანადების სურვილი და დაუნაწევრებელ და მინიმალურად დანაწევრებულ არეთა რიტმული ურთიერთმონაცვლეობა, რაც, თავის მხრივ, განაპირობებს ანსამბლის საერთო კომპოზიციის გარკვეულ რიტმულ ორგანიზებას. მაგრამ, გარდა ამისა, აქვე შეინიშნება ერთმანეთის მოპირდაპირე კედლების საერთო კომპოზიციური აგების ურთიერთთან მისადაგების მცდელობაც. ვეზლისხმობ საკურთხეველისა და დასაველეთი კედლის გადაწყვეტას (სურ. 4-5).

ორივეგან მოსახატი არე მთლიანად ერთ სცენას ეთმობა და ორივეგან საკმაოდ გამოკვეთილია კედლის საერთო კომპოზიციის ცენტრული ხასიათი – მის ზედა ნაწილში განთავსებული მაცხოვრის, თითქმის იდენტურ პოზაში გამოსახული, ფიგურები² კომპოზიციის არა მარტო იდეურ, არამედ ფორმალურ ცენტრსაც წარმოადგენს, რომელიც, საგანგებოდ გამოყოფილ-აქცენტირებული, ავირგვინებს მთელს კომპოზიციას, თითქოს თავს უყრის მას და, გარკვეულწილად, განსაზღვრავს კომპოზიციის შემადგენელ სხვა ელემენტთა განთავსება-განაწილებას სიბრტყეზე. ამ შემთხვევაშიც, ალბათ, სავსებით შეიძლება საუბარი იმაზე, რომ წმინდა ფორმისმიერი ხერხებით კიდევ ერთხელ არის განმტკიცებული ის უშუალო იდეური ურთიერთკავშირები, რაც საკურთხეველისა და დასაველეთი კედლის გადაწყვეტაში იჩენს თავს და ამ უკანასკნელს საკურთხეველის pendant გააზრებულად აღგვაქმევენებს (გაეიხსენოთ იგივე მომენტი აცის მოხატულობაშიც).

რაც შეეხება გრძივ კედლებს, აქ მათი საერთო კომპოზიციის ურთიერთშეთანადებაზე საუბარი ცოტა რთულია (სურ. 6-7), რადგან თუ ჩრდილოეთ

* შეად. Н. Алашвили, Г. Алибегашвили, А. Вольская, Живописная школа . . . გვ. 22 და 21.

² კედლებშიც და ამადლებშიც მაცხოვარი საკდარზეა დაბრძანებული და საკურთხეველი მარჯვენა განსე აქვს გაწვეული; სხვაობა იმაში მდგომარეობს, რომ საკონქო კომპოზიციისგან განსხვავებით, დასაველეთ კედელზე მაცხოვარი მრგვალ დიდებაშია მოქცეული, რომელიც ანგულოებს უპირაით.

მხარეს ორივე რეგისტრში ვრცელ, მრავალფიგურიან სცენებს ათავსებს მხატვარი, ე.ი. მოსახატი არე საკმაოდ ინტენსიურად დატვირთული გამოდის, მოპირდაპირე მხარეს, სამხრეთით, მოსახატი არე საკმაოდ ხალვათადაა შევსებული და სცენების ნაცვლად აქ. ფაქტიურად, ერთმანეთისგან მოზრდილი ცეზურებით დაშორებული ცალკეული ფიგურებია განაწილებული (თუმცა, ისიც ვასათვალისწინებელია, რომ ჩრდილოეთი კედელი სრულიად გლუვია, დაუნაწევრებელი, ხოლო სამხრეთ კედელში კარი და სარკმელია გაჭრილი).

თავი რომ მოუყაროთ ყოველივე 'ხემოთქმულს, ალბათ, გადაჭარბებული არ იქნება იმის თქმა, რომ, აცთან შედარებით, იფხში მხატვრობის ანსამბლის ზოგადი „მოგვარებულობა-მოწესრიგებულობა“, თითქოს, ოდნავ „წინწასულია“; თუმცა, აცშიც და იფხშიც, მხატვრობის საერთო კომპოზიციურ აგებაში თვალს ხედება რიგი ნიშნებისა, რაც, სხვაობების მიუხედავად, ორივე ამ მოხატულობისთვის საზიარო ჩანს და, ამდენად, სვანური ფერწერული სკოლის განვითარების ამ ადრეული ეტაპისთვის დამახასიათებელ ზოგად კანონზომიერებად შეიძლება ჩაითვალოს.

ამ დებულების კიდევ ერთ ილიუსტრაციად **ჰადიშის** ჯგრაგის (სოფლის გარეთ) ეკლესიის მხატვრობაც გამოდგება. 'ხემოხსენებულ მოხატულობათა მსგავსად, იგიც მცირე ზომის ეკლესიის დაუნაწევრებელ ინტერიერს ამკობს და მის პროგრამასაც მცირერიცხოვანი ხატებანი შეადგენს – ვედრება (საკურთხეველი), ცოდვილთა წამება ჯოჯოხეთში (დასავლეთი კედელი)¹⁰, წმ. მხედარნი (კამარა და გრძივი კედლები). ამ შემთხვევაშიც, ალბათ, ბუნებრივი ჩანს მოხატულობის იმგვარი განფენა ინტერიერში, როგორსაც იქ მომუშავე ოსტატი გეთავაზობს. შესაძლოა, ეს სწორედ ის შემთხვევა იყოს, როდესაც დროისთვის ნიშანდობლივი ზოგადი მხატვრული მიდგომისა და თვით მოსახატი ეკლესიის, ასე ვთქვათ, ობიექტური არქიტექტურული მონაცემების თანხვედრა უკვე თავისთავად განაპირობებდეს იმ მხატვრული ორგანიზმის შექმნას, რომელსაც ესწრაფვის ოსტატი; ასე რომ აქ, ალბათ, თითქმის შეუძლებელიც კია (თუ საერთოდ საჭიროა ამგვარი რამ) იმის გარკვევა, თუ რომელი ფაქტორი თამაშობდა უფრო მნიშვნელოვან როლს მხატვრობის საერთო ანსამბლის ამგვარ გადაწყვეტაში – არქიტექტურის ობიექტური მონაცემები, თუ დროისთვის ნიშნეული ზოგადი მხატვრული მიდგომა. თუმცა, ალბათ, იმის აღიარება კი აუცილებელია, რომ თუ არა ამგვარი მიდგომა, ანსამბლის საერთო გადაწყვეტას შესაძლოა, ცოტა სხვა ხასიათი ქქონოდა, როგორც მაგალითად, უფრო მოგვიანო ეპოქებში, როდესაც მოსახატი არის მაქსიმალური დანაწევრება-დაქუცმაცება მხატვრობის საერთო ანსამბლის აგების განმსაზღვრელი, ლამისაა ზოგადი ნორმის სახეს იღებს. გავიხსენოთ თუნდაც, გვიანი შუა საუკუნეების ე.წ ხალხური ნაკადის მოხატულობანი, რომელნიც აგრეთვე საკმაოდ მცირე ზო-

¹⁰ ამ სრულიად უჩვეულო კომპოზიციას, რომელიც განკითხვის დღის მეტად თავისებურ რედაქციად უნდა ჩაითვალოს (შეად., Т. Шевякова, Раннее средневековье Грузии . გვ. 25), დასავლეთი კედლის მთელი ზედა თალოვანი არის შემავსებელი სამი ჯგუფი ქმნის – მარცხნივ, „მრუში დედაკაცია“, რომლის კისერს გველია შემოხვეული, ხოლო ეშმაკს გველის თავი დედაკაცის სახესთან აქვს მიტანილი; მარჯვნივ, ეშმაკი მიათრევს წვეროსან მამაკაცს, რომელსაც ზურგზე ცოდვების ტომარა აქვს აკიდებული; ქვედა ნაწილში კი, ეშმაკი მუცელში გმირავს ძირს განროხმულ მსუქან ცოდვილს.

მის, ასევე უმეტესწილად დარბაზულ სამლოცველოებს ამკობს. თავისი ზომით ისინი შესაძლოა არც აღემატებოდეს სვანეთის მცირე ეკლესიებს, ხოლო სცენათა რაოდენობითა თუ რეგისტრების რიცხვით, რომელშიც ისინია განთავსებული, საკმაოდ ჭარბობს მათ; და, რაც მთავარია, თვით ფერწერული დეკორის ინტერიერში განაწილების პრინციპი, ანუ მხატვრობის საერთო სისტემის ხასიათი, სრულიად განსხვავებულია".

კვლავ ჩვენი მსჯელობის უშუალო საგანს რომ დაეუბრუნდე, ჰადიშში მხატვრობის საერთო იკონოგრაფიული პროგრამის შემადგენელი ოთხი კომპოზიცია ეკლესიის ინტერიერის თითო მხარეს იკავებს და, ამდენად, თითოეულ მათგანს მოზრდილი, დაუნაწევრებელი არეები ეთმობა – მთელი საკურთხეველი, კამარის ფერდი და კედლის უმეტესი ნაწილი, დასავლეთი კედლის ზედა თაღოვანი არე (სურ. 8-9), ე.ი. აქაც უპირატესობა ინტერიერის ბუნებრივი არქიტექტონიკის ხელუხლებლად შენარჩუნებას ენიჭება. გარდა ამისა, იფხისგან განსხვავებით, ჰადიშში უგულვებლყოფილია ინტერიერის იერარქიულად არათანაბარი მნიშვნელოვანების ნაწილთა ურთიერთგამიჯვნა – სამხრეთითა და ჩრდილოეთით განთავსებული კომპოზიციები ერთიანად იკავებს კამარის ფერდებსა და კედლის ძირითად, მოზრდილ მონაკვეთებს. ყოველივე ზემოთქმულიდან გამომდინარე შეიძლება გეფიქრა, რომ ჰადიშში მხატვრობის ანსამბლის შემადგენელ ნაწილთა კომპონირების წესი შედარებით გამარტივებულია და, შესაბამისად, ანსამბლის, ასე ვთქვათ, ორგანიზებულობის ხარისხიც არც ისე მაღალია, როგორც თუნდაც იფხში. ამ მოხატულობათა შედარება, ცხადია, სავსებით იძლევა ამგვარი დასკვნის გამოტანის შესაძლებლობას. თუმცა, საკმარისია ერთმანეთს შევადაროთ ჰადიშისა და აცის მოხატულობათა საერთო სისტემა, რომელიც ასევე არ გამოირჩევა მაინცდამაინც დიდი სირთულითა და განვითარებულობით, რომ მაშინათვე ცხადი გახდება ერთი, თითქოსდა, პარადოქსული რამ. როგორც აცში, ასევე ჰადიშში, მიუხედავად მხატვრობის საერთო კომპოზიციის გარეგნული სიმარტივისა, მისი გარკვეულწილად ორგანიზება მაინც დგას, როგორც ცნობიერი ამოცანა, მისი შემქმნელი ოსტატების წინაშე; სხვა საქმეა, რომ ორივე შემთხვევაში ამ ამოცანის გადაწყვეტა სხვადასხვა ხერხით მიიღწევა.

თუ აცში, მხატვრობის, ასე ვთქვათ, ფიქსირებული არტიკულაციის უგულვებლყოფის პირობებში, ანსამბლის კომპოზიციის მაორგანიზებლის ფუნქციას ფერი ტვირთულობს, ჰადიშში ამგვარი დატვირთვა ორნამენტულ ზოლებს ენიჭება. ტ. შევეაკოვას დაკვირვებით, „მათი განლაგება უაღრესად მიზანშეწონილად და სავსებით სიმეტრიულად ანაწევრებს კედლების ზედაპირს. ორნამენტის ერთი ზოლი მისდევს კონქის კიდეს, მეორე კი, მისი პერპენდიკულარული, გავლებულია კამარის საჭექსე. პორიზონტალური ფრიზი გამოჰყოფს მოხატულობას მაღალი გლუვი პანელისგან ერთსა და იმავე დონეზე ჩრდილოეთის, სამხრეთისა და დასავლეთის კედლებზე და დასავლეთის კედლის კუთხეებში უერთდება ამავე სივანის ვერტიკალურ ორნამენტს, რომელიც უელის მთელ

" ი. ხუცკვიამე, ქართულ ეკლესიათა გვიანი შუა საუკუნეების „ხალხური“ მოხატულობანი, თბ., 2003.

დასაუღეთის კედელს ლუხეციის ჩათვლით”¹². ამდენად, შეიძლება ითქვას, რომ ორნამენტული ზოლები მკაფიოდ მოხაზდურავს მოხატულობის საერთო კომპოზიციის შემადგენელ ნაწილებს, თითქოს კიდევ უფრო განამტკიცებს მათ „ჩაკეტვას“ გარკვეულ, ნათლად მოფარგლულ ჩარჩოებში და, ამასთანავე, რეგისტრის გამოყოფივი პორტიონტაღის ერთიანი დონის შენარჩუნებით, კრავს და ამთლიანებს ანსამბლის მთელს ორგანიზმს და მისი სტრუქტურის გარკვეულ დიფერენცირებულობასაც უწყობს ხელს. ამასვე აძლიერებს მხატვრობის დამასრულებელი ნაცრისფერი პანელის არსებობაც.

აქვე უნდა აღინიშნოს, ალბათ, ისიც, რომ ზემოთგანხილულ მოხატულობათა მსგავსად, ჰადიშშიც ერთგვარად ჩანს ერთმანეთის მოპირდაპირე კედლების საერთო გადაწყვეტის ერთმანეთთან გარკვეულწილად შეთანადება-შეხამების სურვილი, რაც ვლინდება გრძივ კედლებზე არსებითად იგივეობრივი, ურთიერთსიმეტრიული კომპოზიციების განთავსებაში, ხოლო აღმოსაველეთითა და დასაუღეთით ფერწერულ გამოსახულებათა მხოლოდ კედელთა ზედა არეებზე განაწილებაში. შესაძლოა, რაღაც შორეული, იქნებ არც მთლად შემთხვევითი, შესაბამისობის გამოძახილი იმაშიც იყოს, რომ კონქის სამ-ელემენტოვან (ვედრების სცენის სამი ძირითადი პერსონაჟის მომცველ) კომპოზიციას დასაუღეთით ეპასუხება სარკმლის გარშემო სამ ჯგუფად განაწილებულ წყვილთაგან (ეშმაკი და სხვადასხვა ცოდვილი) შემდგარი სამ-კომპონენტიანი კომპოზიცია; თუმცა, ყოველგვარი შესაბამისობა ამით ამოიწურება, რადგან არც ამ სცენათა საერთო კომპოზიციური წყობა, არც მათი რიტმული ორგანიზაცია ეპასუხება ერთმანეთს.

და კიდევ ერთი რამ. ზემოთგანხილულ მოხატულობათა ანალიზისას ვახსენე ცალკეულ ფერადოვან აქცენტთა როლი მხატვრობის საერთო ანსამბლის რიტმულ ორგანიზებაში. ჰადიშშიც, შეიძლება ლაპარაკი მსგავსი მოვლენის არსებობაზე, რომელიც აქ ცოტა სხვაგვარადაა გამოვლენილი, ვიდრე სვანეთის სხვა ადრეულ მოხატულობებში. უპირველეს ყოვლისა, ვგულისხმობ ორნამენტული ზოლების მომხარჩოებელი კიდების გადაწყვეტას. როგორც აღნიშნავს ტ. შვეიაკოვა, „ყველა ეს ფართო ორნამენტული ზოლები შემოფარგლულია არა მიხაკისფერი მოჩარჩოებით, როგორც ჩვეულებრივად, არამედ ვიწრო შავი ზოლებით, კამარაში კი მიხაკისფერი ზოლებით, რომლებიც მთლიანადაა დაფარული მონაცვლეობით განლაგებული თეთრი ფერის რგვალი ფოლაქებითა და დაწყვილებული გარდიგარდმო ხაზებით; კონქში ეს ფოლაქები და ხაზები ყვითელი ფერისაა”¹³. ორნამენტული ზოლების კიდებში ჩამწკრივებული ეს „რგვალი ფოლაქები“, რომელთა მონაცვლეობა მშვიდად შეთანადებულ თანაბარზომიერ რიტმს ქმნის, თავისებურ იერს ანიჭებს ამ ორნამენტულ ზოლებს და, თითქოს, მარგალიტებით ერთიანად მოოჭვილი არშიის შთაბეჭდილებას ტოვებს. ეს კი, თავის მხრივ, ცალკეულ ფერადოვან აქცენტთა რიტმული განაწილების

¹² ტ. შვეიაკოვა, სოფ. ადიშის (ზემო სვანეთი) გარეთ მდებარე ეკლესიის „ჯგრაგ“ მოხატულობის თარიღის საკითხისათვის. საქ. მეცნიერებათა აკადემიის მოამბე, 1961, ტ. XXVII, №3, გვ. 383.
¹³ იქვე, გვ. 383-384, სადაც ავტორს გამოთქმული აქვს გარკვეული მისასრებანი ამ მოტივის წარმოშობის შესახებ, შესაბამისი პარალელური მასალის მოხმობით.

გარდა, განაპირობებს მხატვრობის საერთო ანსამბლში აშკარა დეკორატიული ეფექტის განენას ("შეად. ფონების „დაჩითვა“ აცსა და იფხში) და მთელი მოხატულობის თითქოს საგანგებოდ მოკაზმულად აღქმას.

ამრიგად, გარკვეული სხვაობების მიუხედავად, პადიშშიც, ალბათ, სავსებით ნათლად იკვეთება იგივე სოგადი მიდგომა, რაც ამ ადრეული ხანის სხვა სვანურ მოხატულობებში. თუმცა, კიდევ ერთხელ გავიმეორებ, რომ ამ საზიარო, სოგადი მიდგომის არსებობა სულაც არ ნიშნავს განხილულ ანსამბლთა ერთსახივნებას საერთო გადაწყვეტის თვალსაზრისით.

სრული ხაზით შემორჩენილ სვანეთის ადრეულ მოხატულობათა განხილვის შემდეგ, შევეცდები, შეძლებისდაგვარად, გაეანალიზო ფრაგმენტირებული მოხატულობანიც, რამდენადაც ამის შესაძლებლობას თვით მათი მონაცემები იძლევა. მართალია, ამ მხრივ საკმაოდ შეზღუდული ვარ, რადგან ბევრი რამ გაურკვეველი რჩება მხატვრობის დასიანებისა თუ სედა, მოგვიანო ფერადოვანი შრით გადაფარვისა გამო. მაგრამ გარკვეული ვარაუდების გამოთქმა მაინც შესაძლებელი ნახს.

ამ მხრივ საყურადღებო მასალას უბიანის ლამარიას თავდაპირველი მოხატულობა იძლევა. სადღეისოდ არსებული მონაცემების მიხედვით, მოხატულობის პროგრამა შემდეგნაირად იკითხება – ვედრების ვრცელი „მრავალხატედი“ (საკურთხეველი და კამარის სედა ნაწილი)¹¹, ჯვარცმა და ფერისცვალება (კამარის ჩრდილოეთი ფერდის ქვედა ნაწილი), წმ. მხედარნი (კამარის სამხრეთი ფერდის ქვედა ნაწილი), ცალკეული წმინდანები (დასავლეთი კედელი). თავიდანვე გასათვალისწინებელია ის გარემოება, რომ აქამდე განხილულ ეკლესიათაგან განსხვავებით, უბიანის ეკლესია შედარებით მოზრდილი ზომისაა და მისი ინტერიერიც შედარებით მეტადაა დანაწევრებული არქიტექტურული ელემენტებით – კამარა ორ ნაწილად იყოფა საბჯენი თალით, რომელიც შეკიდულ კონსოლს ეყრდნობა, ე.ი. გრძივ კედლებზე კვლავ ერთიანი, გლუვი სედაპირებია, ხოლო კამარაზე ერთმანეთისგან თალით გამიჯნული ორი მონაკვეთი იქმნება. ამას ემატება ისიც, რომ გრძივ კედლებში არც კარია გაჭრილი და არც სარკმლები, ისინი საკურთხეველსა და დასავლეთ კედელშია მოწყობილი (ერთი სარკმელი აფსიდის კედელში; ერთი სარკმელი და ერთი კარი დასავლეთ კედელში).

მხატვრობის საერთო ანსამბლის გადაწყვეტა, გარკვეულწილად, ინტერიერის არქიტექტურული დანაწევრების თავისებურებასაა მისადაგებული. ზედარეგისტრი კამარის ფერდებს მოიცავს, ოღონდ არა მთლიანად, როგორც აქამდე განხილულ მოხატულობებში, არამედ ნაწილობრივ და თანაბარზომიერი რიტმის შემქმნელი ცალკეული ვერტიკალების მონაცვლეობით იგება; შუა რეგისტრი კამარის ნაწილსა და კედლის მოზრდილ მონაკვეთს იკავებს, ოღონდ ზედარეგისტრის გადაწყვეტისგან განსხვავებით, სადაც სამხრეთითა და ჩრდილოეთით გამოსახულებათა განაწილებაში სრული იგივეობა და სრული ურთ-

¹¹ შემორჩენილი ფრაგმენტების მიხედვით, კონქში გამოსახული იყო აღსაყდრებული მაცხოვარი, მრავალფრთედნი და წინაშემდგომნი, ხოლო კამარის ფერდებზე თითო ლორწონიანი მთავარანგელოზი და ექვს-ექვსი წმ. მოციქული.

იერთსიმეტრიულობა შეინიშნება. აქ ოსტატი ერთმანეთის მოპირდაპირე მხარეთა არაერთგვაროვან გადაწყვეტას გვთავაზობს – თუკი ჩრდილოეთით იგი ორ სხვადასხვა სცენას ათავსებს. სამხრეთით რეგისტრის მთელი სივანე ცხენოსან წმ. მომართა ერთ პერალდიკურ კომპოზიციას აქვს დათმობილი, ე.ი. იფხის მსგავსად, აქაც სამხრეთითა და ჩრდილოეთით მოსახატი ზედაპირის შეესების ინტენსივობა სხვადასხვაგვარია. კედლების დანარჩენ ნაწილში ამჟამად მხოლოდ მხატვრობის მეორე ფენა ხვდება თვალს, ამიტომ ძნელი სათქმელია, თავდაპირველად როგორი იქნებოდა მისი დანაწევრება, თუმცა, ძალზე ფრთხილი ვარაუდის სახით, შეიძლება გვეფიქრა აქ ქვედა რეგისტრის არსებობა. რაც შეეხება დასავლეთ კედელს. აქ თავდაპირველი მოხატულობიდან მხოლოდ პირველი რეგისტრის გამოსახულებანია შემორჩენილი (სარკმლის ორსავე მხარეს ორ-ორი წმინდანის ფიგურა, რომელთაგან მეტ-ნაკლებად სრული სახით მოაღწია ორანტის ხატებამ. ხოლო დანარჩენებისგან მხოლოდ შარავანდების კვალია გაირჩევა). რომელთა განაწილება აგრეთვე თანაბარ მშვიდ რიტმს ქმნის.

შესაბამისად, შეიძლება ითქვას, რომ მხატვრობის მთელს ზედა რეგისტრს (სატრიუმფო თაღის შიდა პირისა და დასავლეთი სარკმლის წირთხლების ჩათვლით, სადაც ცალკეულ წმინდანთა ფიგურების კვალი იკითხება) ერთიანად გამსჭვალავს მშვიდი ვერტიკალების მონაცვლეობის თანაბარი, მწყობრი, ურთიერთშეთანადებული რიტმი, რომელიც, ალბათ, გარკვეულ გამოძახილს საკონქო კომპოზიციაში იპოვიდა, რომლის საერთო გადაწყვეტაც, ასევე ცალკეულ ვერტიკალთა გარკვეულ რიტმულ ორგანიზებას იქნებოდა დაქვემდებარებული.

უიბიანის თავდაპირველ მხატვრობასთან შედარებით, სვიფის ჯგრაგის უძველესი მხატვრობა თითქოს მეტ მასალას იძლევა მსჯელობისთვის. მოხატულობის პროგრამის აღდგენა აქაც მეტ-ნაკლები მიახლოებით თუა შესაძლებელი – ედრება (კონქი), წმ. მოციქულთა „ხატები“ (აფსიდის კედელი)¹⁵, ლაზარეს აღდგინება (სამხრეთი კედელი)¹⁶, წმ. მხედარნი (ჩრდილოეთი კედელი)¹⁷, ცალკეული წმინდანები (სამხრეთ კედელი). უპირველეს ყოვლისა, საგანგებოდ უნდა აღინიშნოს ის გარემოება, რომ სვიფის ეკლესიის ინტერიერი, თავისი არქიტექტურული გადაწყვეტით, ბევრად უფრო განვითარებულ ხასიათს ატარებს,

¹⁵ ოთხი ნახევარფიგურისგან შედგენილი რიგიდან სრულად ჩანს წმ. პეტრეს გამოსახულება და, მასზე დაყრდნობით, ნათელია, რომ წმ. მოციქულნი მსხვილი „თელებით მოოჭვილ“ ცალკე მონარჩოებებშია ჩასმული და ისეთი მთაბეჭდილება იქმნება, თითქოს კედელზე ჩამოკიდებულ ხატებს ხედავდეს ადამიანი.

¹⁶ ზედა ფენის ლაზარეს აღდგინების სცენის ქვეშ ქვედა ფენის იმავე სცენის არსებობა 1978-79 წწ.-ში, სვიფის მოხატულობათა გაწმენდა-გაძაგრების დროს გამოვლინდა (სამუშაოებს აწარმოებდა მხატვარ-რესტავრატორთა ჯგუფი გ. ტეიშვილის ხელმძღვანელობით); სამწუხაროდ, მაშინ ქვედა ფენის გამოსახულების ფოტო-ფიქსაცია ვერ მოხერხდა. ამჟამად ეს სცენა კვლავ II ფენის მხატვრობის ქვეშაა მოქცეული.

¹⁷ ჩრდილოეთი კედლის აღმოსავლეთ თაღში მხედარი წმ. გიორგის დასავლეთისკენ პირმიქცევით (ე.ი. საკურთხეველისკენ ზურგშექცევით) წარმოდგენის გამო, სამართლიანად ივარაუდება მის წყვილად, კედლის დასავლეთ თაღში, წმ. გიორგისკენ მიმართული მხედარი წმ. თეოდორეს გამოსახვა. Н. Аладашвили, Г. Алибегашвили, А. Вольская, Живописная школа... გვ. 18.

ვიდრე სემოხსენებულ ეკლესიათა უმრავლესობის სრულიად სადა, რაიმე საგანგებო არქიტექტურულ გაფორმებას მოკლებული ინტერიერები. ცხადია, გამონაკლისს ებიანის ეკლესია წარმოადგენს, რომლის ინტერიერი, თავისი გადაწყვეტით, უფრო რთულია აცის, იფხის, ქადიშისა თუ ლალამის ეკლესიებთან შედარებით, თუმცა ნაკლებად დანაწევრებულია სეიფთან შედარებით. სეიფში ხომ კამარა და კედლები აღარ წარმოადგენს ერთიან, დაუნაწევრებელ სიბრტყეს; კამარა ორ თანაბარ ნაწილად იყოფა საბჯენი თაღით, რომელიც, თავის მხრივ, გრძივი კედლების შუაზე დამანაწევრებელ პილასტრებს ეყრდნობა. პილასტრების გარდა, გრძივ კედლებს დამატებით ნაწილებად ეოფს კედლის თაღები, ორ-ორი თითო კედელზე, რომელთა სიმაღლე კამარის ქუსლის დონეს არ აღწევს, ე.ი. წმინდა არქიტექტურული ხერხებით მიღწეულია ინტერიერის ცალკეულ ნაწილთა გარკვეული დიფერენცირება; უფრო მეტიც, ალბათ ისიც შეიძლება ითქვას, რომ ინტერიერის ამგვარი გადაწყვეტა, ერთგვარი თავდაპირველი მოცემულობის სახით, გარკვეულწილად განსაზღვრავს ფერწერული დეკორის საერთო გადაწყვეტის ხასიათსაც.

როგორც შემორჩენილი ფრაგმენტების მიხედვით შეიძლება წარმოვიდგინოთ, მხატვრობის საერთო ანსამბლის აგება სეიფში მკაფიოებითა და სიმწყობრით ხასიათდება. საკურთხეველში მხატვრობა ორ რეგისტრად იყო განაწილებული (სურ. 10). დარბაზში რეგისტრების საერთო რაოდენობის განსაზღვრა, დღესდღეობით, ცოტა რთულია, რადგან გრძივ კედლებზე მხოლოდ მეორე რეგისტრის გამოსახულებანი ჩანს (სურ. 11-12); ამიტომ ძნელი სათქმელია, იყო თუ არა მესამე რეგისტრი კედლის ქვედა ნაწილში. 2001 წელს თავდაპირველი მხატვრობის ახალი მონაკვეთების „გახსნამ“¹⁸ აჩვენა, რომ დასავლეთ კედელზე მხატვრობა ორ რეგისტრად იქნებოდა განაწილებული და პილასტრებიც თავიდანვე მოხატული იყო¹⁹. ძველ და ახალ მონაცემებზე დაყრდნობით, სავსებით შეიძლება ითქვას, რომ თითოეული კომპოზიცია არქიტექტურული ელემენტებით მკაფიოდ მოსაზღვრულ მონაკვეთებზე იყო განთავსებული. მეორე რეგისტრი მთლიანად ჩაწერილია კედლის თაღებით მოფარგლულ არეში. მეტნაკლები უთუბით შეიძლება ისიც ვივარაუდოთ, რომ მხატვრობის პირველი რეგისტრი მთლიანად კამარის საზღვრებში იქნებოდა მოქცეული. სავსებით მისაღები ჩანს ტ. შვეიაკოვას მოსაზრება იმის თაობაზე, რომ კამარის აღმოსავლეთ მონაკვეთში, როგორც სამხრეთით, ისე ჩრდილოეთით, წმ. მთავარანგელოზთა სრული ტანით წარმოდგენილი თითო ფიგურა იქნებოდა გამოსახული²⁰; შესაბამისად, დასავლეთ მონაკვეთში, კამარის სამხრეთსა და ჩრდილოეთ კალთას, ალბათ, უფრო თითო სცენა დაიკავებდა.

ამდენად, შეიძლება ითქვას, რომ ამ შემთხვევაშიც, ეკლესიის სრულად მოხატვისას, მხატვრისთვის ამოსავალ წერტილს ინტერიერის არქიტექტურულ

¹⁸ სეიფის მოხატულობათა რესტავრაციაზე მუშაობდა მხატვარ-რესტავრატორთა ჯგუფი მ. ბუნუკურის ხელმძღვანელობით.

¹⁹ დასავლეთ კედელზე, კარის მარჯვნივ გაირჩევა ფიგურათა ქვედა ნაწილი, ხოლო სამხრეთ პილასტრზე – ფერის კვალი. ეს ნაწილები, ცხადია, გამოსახულებათა იდენტიფიკაციის საშუალებას არ იძლევა.

²⁰ Т. Шевякова, Раннее средневековье Грузии . . . გვ. 23.

ლი დანაწევრება წარმოადგენს, რომელსაც იგი უთანადებს და უქვემდებარებს ფერწერული დეკორის განაწილებას. უფრო მეტიც, ზემოთ განხილულ უმრავლეს მოხატულობებთან შედარებით, აქ, თითქოს ჩანს ანსამბლის საერთო კომპოზიციის ცოტა სხვაგვარი ორგანიზებულიობა, თითქოს მეტად შეიძლება საუბარი სავსებით ნამოყალიბებულ, გამართულ არქიტექტონიკულ სისტემაზე. ამას მაფიქრებინებს არქიტექტურულად საკმაოდ დანაწევრებულ ინტერიერში გამოსახულებათა განაწილების ხასიათი; ცალკეულ ხატებათათვის სუსტად შესაფერისი, იერარქიული თვალსაზრისით სწორად მოძებნილი ადგილის მიხედა; ანსამბლის ცალკეულ შემადგენელ ნაწილთა არქიტექტურასთან მისადაგებით მათი მკაფიო დეფერენცირებულობის მიღწევა. გარდა ამისა, მხატვრობის შემორჩენილ ნაწილებზე დაკვირვება, თითქოს, გვიჩვენებს მოხატულობის საერთო კომპოზიციის ერთგვარ ნათელ რიტმულ აკეზასაც; და მოსახატი სიბრტყის გარკვეულად თანაბარ დატვირთულობას. იტალიისხმება დიდი ზომის, მონუმენტური ფიგურებით გამოსახულებათათვის დათმობილი არის ერთიანი შეესება, იქნებ ოდნავი „გაჭედვაც კი კადრში“ (საკურთხეველი, მეორე რეგისტრის გამოსახულებანი). მართალია, ჩრდილოეთ კედელზე თითო კედლის თაღში თითო წმ. მხედარი იყო წარმოდგენილი, ხოლო მოპირდაპირე მხარეს, ორი წმინდანი (დასავლეთი მონაკვეთი) და სარკმლის ორსავე მხარეს განაწილებული ერთი სცენა (აღმოსავლეთ მონაკვეთი), მაგრამ უფრო არსებითი ამ შემთხვევაში, ალბათ, ისაა, რომ ამ გამოსახულებათა განაწილებით შექმნილ რიტმს გარკვეულად უნდა შეხამებოდა კონქსა და აფსიდის კედელზე წარმოდგენილი მძლავრი ნახევარფიგურების მწყობრი რიტმი, რომელიც, თავის მხრივ, ალბათ, ერთგვარ გამოძახილს იპოვიდა კამარის აღმოსავლეთ მონაკვეთში განთავსებულ წმ. მთავარანგელოზთა ფიგურებში და უკვე ოდნავ მიყრუებულ ექოდ გაუღერდებოდა ჩრდილოეთი კედლის მეორე რეგისტრის ხატებებში. ცხადია, სვიფში გრძივი კედლების გადაწყვეტაში ძნელია დაინახო მათი საერთო კომპოზიციის სრული სიმეტრიულობა, თუმცა, უფრო არსებითი, ალბათ ისაა, რომ, როგორც ჩრდილოეთი კედლის თითო ფიგურა, ისე სამხრეთი კედლის ორ-ორი გამოსახულება ერთიანად ავსებს სიბრტყეს და ამიტომ არ ტოვებს რაიმეგვარი შეუსაბამობის, ან მოსახატი არის განსხვავებულად დატვირთულის შთაბეჭდილებას (განსხვავებით, მაგ., იფხისა თუ უიბიანის მოხატულობათაგან). ეს კი, გარკვეულწილად, განსაზღვრავს მათი მხატვრულად გამთლიანებულობისა და გაწონასწორებულობის შეგრძნებას.

სვანეთის ადრეულ მოხატულობათა შორის ყველაზე გვიანი, ლაღამის მაცხოვრის ეკლესიის თავდაპირველი მხატვრობა, ამ ორსართულიანი ნაგებობის ქვედა ეკლესიას ამკობს და აქაც მოხატულობის პროგრამას მცირერიცხოვანი ხატებანი ქმნის – ვედრების „მრავალხატედი“ (საკურთხეველი და კამარა)²¹, ხარება (დასავლეთი კედლის ლიუნეტი), წმ. მეომარნი (სამხრეთი და ჩრდილოეთი კედლები)²², წმ. დედანი (დასავლეთი კედელი). ამ მცირე ზომის სამ-

²¹ შემორჩენილი ფრაგმენტები ცხადყოფს, რომ კონქში აღსაყდრებული მაცხოვარი და წინაშემდგომი იყვნენ გამოსახულნი, ხოლო კამარის ფერდებზე – წმ. მთავარანგელოზნი და წმ. თავნი მოციქულნი.

²² რადგან სამხრეთ კედელზე ყველზე მდგომ წმ. მეომართა რიგში წარმოდგენილნი არიან წმ. თეოდორე, წმ. არტემი და წმ. გიორგი, ანუ აქ არ გვაქვს სვანეთისთვის ტრადიციული „სამეული“ (წმ. გიორგი, წმ. თეოდორე, წმ. დემეტრე), ვერაუდობ წმ. მეომართა რიგის გაგრძელებას ჩრდილოეთ კედელზე.

ლოცველოს ზედმიწევნით მარტივად გადაწყვეტილი ინტერიერი მოკლებულია რაიმენაირ არქიტექტურულ დანაწევრებას. აქედან გამომდინარე, ეკლესიის სრულად მოხატვისას აქ მომუშავე ოსტატი, ისევე როგორც აცის, იფხისა თუ ჰადიშის ეკლესიათა მომხატველნი, შეიძლება ითქვას, თავისუფალი იყო ფერწერული დეკორის განაწილებაზე მოქმედი რაიმე გარეშე, ობიექტურად არსებული ფაქტორისგან და, ამდენად, მხატვრობის საერთო კომპოზიციის გადაწყვეტა მხოლოდ მისი მხატვრული აზროვნების ნაყოფად წარმოგვიდგება (სურ. 13-16).

მოხატულობის საერთო კომპოზიციური წყობა განსაზღვრავს ანსამბლის აგების მკაფიოებას, სიმშვიდესა და მონუმენტურობას. მხატვარი აქაც მინიმალურად ანაწევრებს მოსახატ ზედაპირს – მოხატულობის იკონოგრაფიული პროგრამის შემადგენელი გამოსახულებანი ორ რეგისტრად და განაწილებული; რეგისტრებს შორის პორიზონტალური ზღვარია მონიშნული ორნამენტული ზოლის მეშვეობით; კამარის ცენტრში გამავალი ორნამენტული ზოლითვე ხდება მის ორ ფერდზე განთავსებულ გამოსახულებათა ერთმანეთისგან გამოყოფა. ამდენად, ორნამენტული ზოლების მეშვეობით მკაფიოდაა მონიშნული მხატვრობის, ასე ვთქვათ, ძირითადი კარკასი, ინტერიერის არქიტექტურულად განსხვავებული ნაწილები – კონქი, კამარის ფერდები, კედლები. ნიშანდობლივია აგრეთვე დარბაზში რეგისტრის ერთიანი პორიზონტალის ზუსტად დაცვა – სამხრეთსა და დასავლეთ კედლებზე კარგად შემონახული კიბისებრი ორნამენტის ზოლი ერთსა და იმავე დონეზე გადის და შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ იგი უწყვეტ ზოლად შემოუვლიდა სამივე კედელს; გარდა ამისა, აღსანიშნავია კონქის კომპოზიციის განსაკუთრებული გამოყოფა-აქცენტირება, მხატვრობის საერთო ანსამბლში მისი მნიშვნელოვანების ხაზგასასმელად – კონქის კომპოზიციის ქვედა ზღვარი არ ემთხვევა დარბაზში რეგისტრის ერთიან დონეს და იგი ერთგვარად „ამოვარდნილია“ დარბაზის მოხატულობის პირველი რეგისტრის ერთიანი გაშლა-განფენიდან; ამასთანავე, მისი მოსაზღვრა დარბაზისგან განსხვავებული მოტივის შემცველი (ჰადრაკისებრი) და ზომითაც საგრძნობლად გაზრდილი (საკურთხეველში ორნამენტული ზოლი ერთი ორად, თუ მეტად არა, უფრო ფართოა, ვიდრე დარბაზში) ორნამენტული ზოლით კონქის კომპოზიციის გამოყოფის საგანგებოდ მოხმობილ საშუალებად წარმოგვიდგება.

შესაბამისად, ორნამენტული ზოლები ძლიერ მაორგანიზებელ როლს თამაშობს მხატვრობის საერთო სისტემის აგებაში და ამ წმინდა ფორმისმიერი ხერხითაც, თითქოს, განმტკიცებულია მხატვრობის ანსამბლის შემადგენელ, ეირარქიულად განსხვავებული მნიშვნელოვანების ნაწილთა განცალკევება-გამოყოფა და მხატვრობის მთელი ზედა, „ზეციური“ ზონის მკაფიო გამიჯვნა ქვედა, „მიწიერი“ ზონისგან.

მოსახატი არის დანაწილებაში მხატვარი ინტერიერის, ასე ვთქვათ, ბუნებრივი არქიტექტონიკიდან ამოდის, მისდევს მას და უთანადებს როგორც მოხატულობის რეგისტრების რაოდენობას, ისე გამოსახატი სცენების რიცხვსაც. თითოეულ კომპოზიციას საკმაოდ მოზრდილი მონაკვეთი ეთმობა – კონქი, კამარის მთელი ფერდი და კედლის მცირე ნაწილი, დასავლეთ კედლის მთელი ზედა ნაწილი, გრძივი კედლების ქვედა ნაწილი. მოსახატი ზედაპირის ამგვარი დანაწევრება, შესაძლოა, თვით ეკლესიის მცირე ზომითაც ყოფილიყო ნაკარნახევი, მაგრამ ამ შემთხვევაში, ალბათ, უფრო მნიშვნელოვანი იქნებოდა თვით

მხატვრის მიდგომა, დროისთვის დამახასიათებელი მონუმენტურ-ტიქტონიკური სტილის მოთხოვნებზე დაფუძნებული.

მთელი ანსამბლი, არსებითად, მშვიდი რიტმის შემქმნელი მკაფიო ვერტიკალების მონაცვლეობით იგება, ხოლო ერთმანეთის მოპირდაპირე სივრცითი მონაკვეთების გადაწყვეტა სიმეტრიულობითა და, საერთო კომპოზიციური წყობის თვალსაზრისით, ერთგვარი ურთიერთშესაბამისობით ხასიათდება. ეს განსაკუთრებით კამარასა და გრძივ კედლებზე ითქმის, სადაც პირველ და მეორე რეგისტრებში, ფაქტიურად, აგების მხრივ იგივეობრივი კომპოზიციებია განაწილებული, ფიგურების ოდნავ შეცვლილი რაოდენობით (ორ-ორი ვერტიკალი კამარის ფერდებზე და სამ-სამი – კედლებზე²⁾: მხატვრობის მკაფიო რიტმული ორგანიზება ცალკეული კედლის გადაწყვეტაშიც იჩენს თავს, რასაც დასავლეთი კედლის საერთო კომპოზიციური წყობა (როგორც იგი წარმოდგენია) მიაწინებს. ამქამად, აქ პირველი რეგისტრის სცენიდან, წარწერის გარდა, შემორჩენილია მხოლოდ მახარებელი გაბრიელ მთავარანგელოზის უკანაწაღმული ფეხი. ნიშანდობლივია, რომ იგი მეორე რეგისტრში გამოსახული წმ. ბარბარეს თავს ზემოთაა წარმოდგენილი. ხარების სცენის მეორე მონაწილე – ღმრთისმშობელი მარიამ – მეორე რეგისტრში განთავსებული წმ. ეკატერინეს ფიგურის ზემოთ იქნებოდა გამოსახული (ამას დედა ღვთისას ფიგურის შემორჩენილი მცირე ნაშთიც ადასტურებს) და ლოგიკურია დაეასკენათ, რომ მთელი ეს კედელი, არსებითად, ღიობების (ზემოთ – სარკმელი, ქვემოთ – კარი) ორსავე მხარეს სიმეტრიულად განთავსებულ ფიგურათა მკაფიო ვერტიკალების გადათამაშებით იგება; ანუ აქაც განმსაზღვრელი იგივე მშვიდი, ურთიერთშეთანადებული რიტმია. აქვე, ალბათ, ისიც შეიძლება დაემატოს, რომ ამგვარი გადაწყვეტით დასავლეთი კედელი კარგად უნდა მისადაგებოდა საკურთხეველის საერთო კომპოზიციურ აგებას, რომელშიც უმთავრესი დიდი სომის ფიგურების იგივე მკაფიო რიტმული ორგანიზება იქნებოდა (ნიშანდობლივია, ამასთან დაკავშირებით, საკურთხეველისა და დასავლეთი 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 მონუმენტრობას კარგად მორგებული, იგივე მშვიდი რიტმი ჩანს ანსამბლის საერთო კომპოზიციაში ცალკეული ფერადოვანი აქცენტების განაწილებაშიც. იგულისხმება თეთრ ფონზე ბაცი და მუქი ტონების მონაცვლეობით აგებული რიტმი, რომელიც ფიგურათა სამოსისა და შარავანდების ფერადოვან გადაწყვეტაში შეინიშნება – კამარაზე, წმ. მთავარანგელოზის შარავანდი მუქი რუხია, სამოსიც რუხი, ყვითელი მანიაკით, წმ. პავლეს შარავანდი ყვითელია, ოდნავ მოტერ-

²⁾ როგორც ჩანს, სარკმელი, რომელიც ამქამად სამხრეთ კედელშია მოწყობილი და, ნაწილობრივ, კამარის ფერდის ქვედა ნაწილშიც აღწევს, შესაბამისად, სანახევროდ კვეთს კამარაზე გამოსახული წმ. მთავარანგელოზის ფიგურას, თავდაპირველი არ უნდა იყოს და, ალბათ, XII ს.-ში ეკლესიის მეორედ მოხატვისას იქნა გაჭრილი.

აკოტიფრო, წმ. პეტრეს სამოსი მოაგურისფრო ტერაკოტისფერია, ხოლო შარავანდი ყვითელი; კედლებზე, წმ. თევდორეს შარავანდი ბაცი ჟანგისფერი ოქრისაა, აბჯარი მოყვითალო ოქრისა, ხოლო მოსასხამი მუქი რუხი, თითქმის შავი; წმ. არტემის შარავანდი მუქი რუხია, აბჯარიც მუქი, თითქმის შავი, ხოლო მოსასხამი ჟანგისფერი 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. მუქი და ბაცი ფერადოვანი ღაქების ამგვარი ურთიერთმონაცვლეობა თეთრ ფონზე გარკვეულ ელერადობას ანიჭებს მთელს მხატვრობას, ერთგვარად აცოცხლებს მის საერთო თავშეკავებულ კოლორიტს, გარკვეულწილად, თითქოს, მონოტონურობას არიდებს²⁴.

ამრიგად, შემორჩენილი ფრაგმენტებით შეიძლება ითქვას, რომ ღაღამის უძველესი მხატვრობის საერთო სისტემის აგება ემყარება, უპირველეს ყოვლისა, მოსახატი ინტერიერის არქიტექტურასთან მისადაგებას, ერთმანეთის მოპირდაპირე მხარეთა ურთიერთშესაბამისობას როგორც საერთო კომპოზიციური, ისე რიტმული ორგანიზების თვალსაზრისით, ერთი კედლის ფარგლებში კი, რეგისტრების გამთლიანებას ცალკეული ვერტიკალური ღერძების გამოკვეთის გზით. როგორც ზემოთაც ვეცადე მენიშვნებინა, მხატვრობის საერთო ანსამბლის აგების ეს უმთავრესი მახასიათებლები, ამა თუ იმ სახით, ადრეული ხანის სხვა სვანურ მოხატულობებშიც დასტურდება, თუმცა, ღაღამთან მათი შედარება, თითქოს, კიდევ უფრო ნათლად წარმოაჩენს გარკვეულ სხვაობებს ამ ანსამბლებს შორის.

სამაგალითოდ, ერთმანეთის მოპირდაპირე, თუნდაც აღმოსავლეთ-დასავლეთ კედელთა საერთო გადაწყვეტის ურთიერთმიმართებაც შეიძლება გამოდგეს, რომელშიც, ერთი შეხედვით, განმსაზღვრელი ყველგან ცალკეულ ფიგურათა ვერტიკალების გადათამაშებაა. მაგრამ თუკი, მაგალითად, აცში დასავლეთ კედელზე იგი სარკმლის ორსავე მხარეს განაწილებულ, თანაბარი მნიშვნელოვანებისა და ზომის გამოსახულებათა ურთიერთმონაცვლეობას ეფუძნება, აღმოსავლეთით, ცენტრში გამოსახული, წმ. მთავარანგელოზთა და ოთხხატედთა ზემოთ წარმოდგენილი, მაცხოვრის ნახევარფიგურა აშკარად დომინირებს მთელს კომპოზიციაში, თითქოს თავს უყრის და აგვირგვინებს მას და, ამდენად, კომპოზიციის საერთო წყობაცა და საერთო რიტმული ორგანიზაციაც სრულიად სხვაგვარი გამოდის. ამის საპირისპიროდ ღაღამში, როგორც შევეცადე მენიშვნებინა, დასავლეთ კედელზე ორივე რეგისტრში, ცალკეულ ვერტიკალთა განაწილება მკაფიოდ გამოკვეთილ ღერძებად იკითხება, რომელთა მონაცვლეობა თანაბარზომიერ რიტმს ქმნის და სწორედ მთელი კედლის საერთო კომპოზიციის ამგვარი ორგანიზება ზუსტად უნდა მისადაგებოდა კონქის კომპოზიციის საერთო წყობას, რომელშიც ცალკეულ ფიგურათა იგივე მშვიდი რიტმი იქნებოდა განმსაზღვრელი.

²⁴ გასათვალისწინებელია, რომ მხატვრის განკარგულებაში მინიმალური რაოდენობის „ყურადღები“ იყო - წითელი ოქრა, ყვითელი ოქრა, ნახშირი, კირის თეთრა და სინჯური (ყირმისისთვის). მხატვრობაში გამოყენებული პიგმენტების შესახებ, იხ. Г. Чейшвили. М. Бучуკური. Некоторые особенности памятников средневековой росписи в Верхней Сванетии: I. Росписи иптерьера. ქართული ხელოვნებისადმი მიძღვნილი IV საერთაშორისო სიმპოზიუმი, თბ., 1983, გვ. 9-10

სხვაობა ჩანს იფხის შემთხვევაშიც, სადაც უკვე აშკარად იგრძნობა ამ კედელთა საერთო კომპოზიციური აგების ურთიერთთან მისადაგების სურვილი²⁵. და მაინც, თუკი საკურთხეველში წმ. მთავარანგელოზთა და წინაშემდგომთა ფიგურების სხვადასხვა დონეზე განლაგებითა და მათი თავების მოძრაობით იქმნება წარმოსახვითი რკალი, რომელიც კონქში გამოსახულ მაცხოვრის ფიგურას საკურთხეველის კედელზე წარმოდგენილ გამოსახულებათაგან გამოიჯნავს. დასავლეთ კედელზე მაცხოვრის ამადლების მომსწრეთა ფიგურები ერთ დონეზეა განაწილებული, რის გამოც მაცხოვარსა და მათ შორის წარმოსახვითი გამიჯნავეი წრფე იქმნება. ეს, ერთი შეხედვით, ნიუანსური სხვაობა დიდად ცვლის კომპოზიციითა საერთო წყობას; თუკი დასავლეთ კედელზე სცენის ზედა, ცენტრალური ჯგუფი ცაღსახად ემიჯნება ქვედა, ცალკეულ ვერტიკალთა თანაბარზომიერი მონაცვლეობით შედგენილ, თითქოს ფრიზულად გაჭიმულ ჯგუფს. საკურთხეველში კომპოზიციის ქვედა ნაწილში ფიგურათა ცალკეული ვერტიკალების სხვადასხვა დონეზე განლაგება ერთგვარ არასწორხაზოვან, აღმავალ-დაღმავალ რიტმს ქმნის და თვით ცენტრალური გამოსახულების გარშემო მათ სხვაგვარ თავმოყრას უწყობს ხელს; ანუ, სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, მიუხედავად ამ კომპოზიციითა გარკვეული ურთიერთმისადაგებულობისა, მათი საერთო წყობა და საერთო რიტმული ორგანიზება არაერთგვაროვანია. ამის საპირისპიროდ, ლაღამში, როგორც უკვე ვთქვი, სწორედ აღმოსავლეთ-დასავლეთ კედელთა გადაწყვეტაში თავისი საერთო რიტმიკითა თუ მკაფიოდ გამოკვეთილი ვერტიკალური ღერძებით, რომელიც ძალაუნებურად იფრარის მხატვრობის (1096 წ.) ასოციაციას ბადებს, თითქოს უფრო შეიძლება ლაპარაკი მხატვრობის საერთო კომპოზიციის ცოტა სხვა რიგის სიმწყობრეზე.

იგივე შეიძლება ითქვას ჩრდილოეთ-სამხრეთ მხარეთა გადაწყვეტაზეც – თუკი, მაგალითად, იფხში ისინი მაინც მოსახატი არის დანაწევრების განსხვავებული ინტენსიობით ხასიათდება, ლაღამში სწორედ კამარისა თუ კედლის რეგისტრებში, ცალკეულ ფიგურათა მშვიდი ვერტიკალების მონაცვლეობის ერთიანად განმსჭვალავი რიტმი უფრო ურთიერთშეთანადებული, თითქოს უფრო თანაბარზომიერი, მეტად უწყობს ხელს მათ განთლიანებას, თითქოს სხვაგვარ „შეკვრას“.

საკმაოდ არსებითი სხვაობა ჩანს ანსამბლის საერთო რიტმულ ორგანიზებაში ცალკეულ ვერტიკალთა მშვიდი, თანაბარზომიერი რიტმის მნიშვნელობაშიც. თუკი ლაღამში ისინი მოხატულობის ქვედა რეგისტრს იკავენს და ერთგვარად საყრდენს უქმნის ანსამბლის მთელს კომპოზიციას, უიბიანში, მაგალითად, მათ მხატვრობის უკიდურეს ზედა რეგისტრში ვხედავთ, რაც ანსამბლის საერთო კომპოზიციის მდგრადობისა და საერთო აგების ზოგადი ლოგიკიდან გამომდინარე, თითქოს ნაკლებ ბუნებრივი ჩანს. აქვე შეიძლება

²⁵ აღსანიშნავია ედრების სცენის თავისებური კომპოზიციური წყობა – კონქის ძირითად არეს აღსაყდრებული მაცხოვრის ფიგურა იკავენს, კონქის კედლებისკენ გადაწყულ, სრული ტანით წარმოდგენილ წმ. მთავარანგელოზთა ფიგურები ნაწილობრივ აფსიდის კედელზეც წამოდის, ხოლო წინაშემდგომთა მსმცრო ფიგურები უკვე აფსიდის კედელზე, სარკმლის ორსავე მხარეს ნაწილდება.

გავიხსენოთ ტ. შევიაკოვას ერთი დაკვირვება, რომ „კონქის სატექსუე მონარხოების გამმოჯნავი ზოლი, როგორც ჩანს, არ არსებობდა (როგორც იფხში). არ იყო მონარხოება კამარის გამყოფი თალის კიდებშიც და საერთოდ, არსად სცენებს შორის მონარხოება არ შეინიშნება“²⁶; ანუ, უბიანიში, მხატვრობის საერთო „კარკასიც“ არაა ისე მკაფიოდ გამოყოფილ-მონიშნული, როგორც ლაღამში და, შესაბამისად, მის ცალკეულ ნაწილთა დიფერენცირების ხარისხიც თითქოს ნაკლებია.

რაც შეეხება ანსამბლის, როგორც ცალკეულ კომპონენტთა ურთიერთშეთანადებულ-შეწონასწორებული მთელის, საერთო ორგანიზებას, ლაღამის მხატვრობა, ამ მხრივაც, ერთგვარად განსხვავდება ადრეული ხანის სხვა მოხატულობათაგან. თითქოს, სხვებთან შედარებით, მეტი შეხების წერტილები სვიფის თავდაპირველ მოხატულობასთან ჩანს. მიუხედავად იმისა, რომ, შესაძლოა, იქ არ არის ანსამბლის ზუსტად ისეთივე ერთიანობა-შეკრულობა, როგორც ლაღამის მხატვრობაში შეიძლება წარმოვიდგინოთ; მაგრამ, ჩემის ფიქრით, სვიფის მოხატულობის საერთო ორგანიზაცია, არსებრივად, მაინც, ასე ვთქვათ, უფრო მეტად წინასწარია, ვიდრე მაგალითად, აცის ან უბიანის ფრესკული ანსამბლებისა და სწორედ ეს განაპირობებს სვიფისა და ლაღამის ანსამბლთა „ერთ სიბრტყესზე“ განხილვის შესაძლებლობას. აქ, ალბათ, ისიც შეიძლება და თქმულიყო, რომ მხატვრობის საერთო იდეური გადაწყვეტის თავისებურებებიდან გამომდინარე, ეს ორი მოხატულობა აგრეთვე გარკვეულ სიახლოვეს ამჟღავნებს ერთმანეთთან. ეს გარემოება კი, თავის მხრივ, თითქოს განამტკიცებს ამ მოხატულობათათვის სრულიად გარკვეული ადგილის მიჩენას სვანური ფერწერული სკოლის განვითარების ამ ადრეული ეტაპის დამასრულებელ საფეხურზე.

ამრიგად, განხილულ მოხატულობებში წარმოჩენილი ზოგადი პრინციპები საშუალებას იძლევა, გამოიკვეთოს ის კანონზომიერებანი, რომელნიც დამახასიათებელია ანსამბლის საერთო სისტემის გადაწყვეტისთვის სვანეთში ამ ხანაში (X-XI ს.-ის დასაწ.). უპირველეს ყოვლისა, აღსანიშნავია, რომ ეკლესიის სრულად მოხატვისას ოსტატები იფარგლებიან ინტერიერის, ასე ვთქვათ, ბუნებრივი არქიტექტონიკით, მინიმალურად ანაწევრებენ მოსახატ ზედაპირს და თითოეულ გამოსახულებას მოსრდილ მონაკვეთს უთმობენ (მთელი კედელი, კამარის მთელი ფერდი, ა.შ.). ამასთანავე, ანსამბლის საერთო კომპოზიციის გადაწყვეტაში აშკარად შეინიშნება მისი გარკვეული რიტმული ორგანიზება, რაც ყოველ ცალკეულ შემთხვევაში, ოდნავ განსხვავებული ხერხებითაა მიღწეული. აგრეთვე, გამოკვეთილ ამოცანად ჩანს ერთმანეთის მოპირდაპირე კედლების საერთო კომპოზიციური გადაწყვეტის ერთმანეთთან ერთგვარი მისადაგებაც, რაც ყოველთვის ერთნაირი თანმიმდევრულობით არ არის განხორციელებული, როგორც მაგალითად, აცის, იფხისა თუ უბიანის მოხატულობებში. ამის საპირისპიროდ, სვიფისა და ლაღამის თავდაპირველი მოხატულობების გადარჩენილი ნაწილები თითქოს შესაძლებელს ხდის საუბარს საერთო სისტემის ოდნავ

²⁶ Т. Шевякова. Роспись первого слоя живописи церкви Ламариа села Жибиани сельсовета Уштул (Верхняя Сванетия). Исцн. 1964. N 2. გვ. 197.

უფრო მაღალ ორგანიზებაზე, მის შედარებით მეტად განვითარებულსა და გამართულ ხასიათზე და ამ შემოსხვევაში, კიდევ ერთხელ, ოღონდ უკვე მხატვრობის საერთო კომპოზიციურ გადაწყვეტაში, დაკადასტურო ის სხვაობა სვანური ფერწერული სკოლის განვითარების ადრეულ ეტაპზე შექმნილ მოხატულობებს შორის, რაც მათი საერთო იდეური გადაწყვეტის გაანალიზების შედეგად იკვეთება²⁷. ამგვარი, ხავეებით მოხალოდნელი და გარდუევალი თანხვედრა მხატვრობის საერთო ანსამბლის იდეური და ფორმისმიერი გადაწყვეტის თავისებურებებისა ნიშანდობლივია მით უფრო, რომ მოხატულობის საერთო ანსამბლში გამახვილებული იდეური აქცენტები მის კომპოზიციაშიც საგანგებოდაა გამოკვეთილი.

Marine Kenia

Peculiarities of the General Arrangement of the Decoration System in the Early Medieval Murals in Svaneti

Although Svanish school of painting is well studied, new topics to be discussed take shape over the time – one of them is the general arrangement of the ensemble in the 10th-early 11th cc. murals, forming a group of the full decorations, which emerge in Svaneti earlier than in the lowland regions of Georgia.

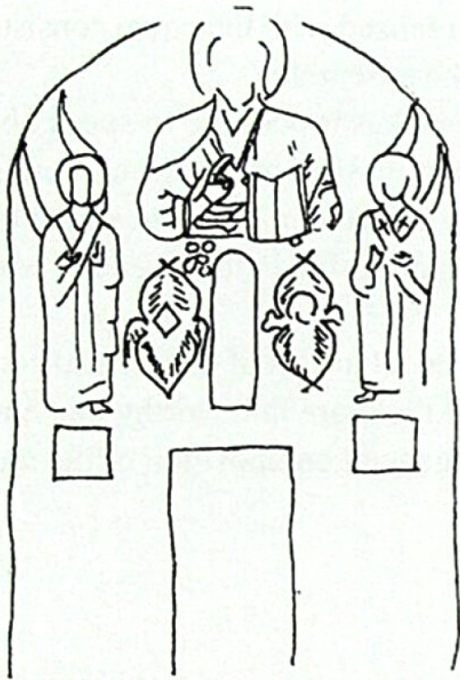
The article is focused on the analysis of the completely preserved murals in the Atsi, Ipkhi, Hadishi (outside the village) churches, as well as fragmented mural decorations in Zhibiani, Svipi and Lagami (lower church) churches (all three – first layer of painting) and identification of the general principles, which form basis for the general arrangement of the ensemble; namely, it can be stated that the painters, limited to the basic architectonics of the interior, fit the mural decoration to the architectural features of the church, portions intended for painting are minimally articulated, each composition occupies a large area (entire chancel,

²⁷ სვანეთში შემორჩენილი ადრეული ხანის სრული მოხატულობებისთვის საზიარო ზოგად კანონზომიერებად იკვეთება მხატვრობის იკონოგრაფიული პროგრამის შემადგენელ სცენათა მინიმალური რაოდენობით შემოფარგვლა და მათი შერწყვა საერთო თეოლოგიური იდეის საფუძველზე მათი გაერთიანებიდაც გამოძინარე. ამასთანავე, აკის, იფხის, კადიშისა და კიბიანის მოხატულობებში არ არის დაკეული ცალკეულ გამოსახულებათა ზუსტი იერარქიული ურთიერთდაქვემდებარება, რაც იმის მიმანიშნებელია, რომ მოხატულობის სრული დეკორის სისტემა ჯერ კიდევ სრულად საძოვადიბებული არ არის. მათგან განსხვავებით, სვიფისა და ღაღამის მოხატულობებში ცალკეული გამოსახულებების განთავსება ინტერიერში წმინდა ხატებათა, საყოველთაოდ დამკვიდრებული, მკაცრად იერარქიული რიგის ზუსტი მიდევნებით ხდება, ხოლო მხატვრობის საერთო თეოლოგიური იდეის წარმომხენ გამოსახულებებს შორის უფრო რთული ურთიერთმიმართებები ისახება, რის გამოც მთელი ანსამბლი ოდნავ სხვა რიგზე ორგანიზებულ, თითქოს მეტად ურთიერთშემსჭვალულ ერთობლიობადაა გამოვლიანებული.

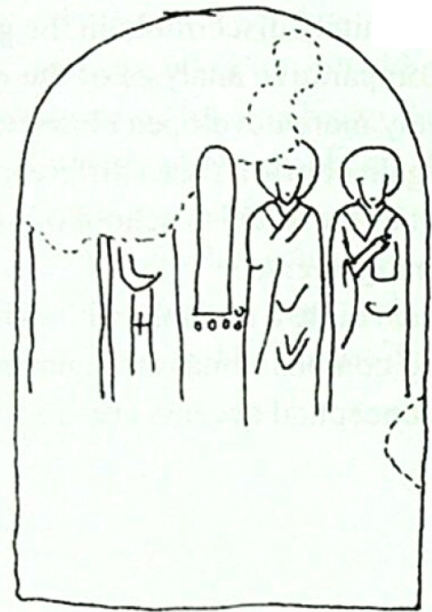
correlation of the opposite walls, which is not always realised with the equal consistency, all is definitely discernible in the general arrangement of the ensemble.

Comparative analysis of the murals under discussion makes it possible to speak about a relatively more developed character of the decoration system in Svipi and Lagami murals and once again confirm those differences between murals created on the initial stage of the development of the Svanish school of mural painting, which are noticeable in their general conceptual arrangement.

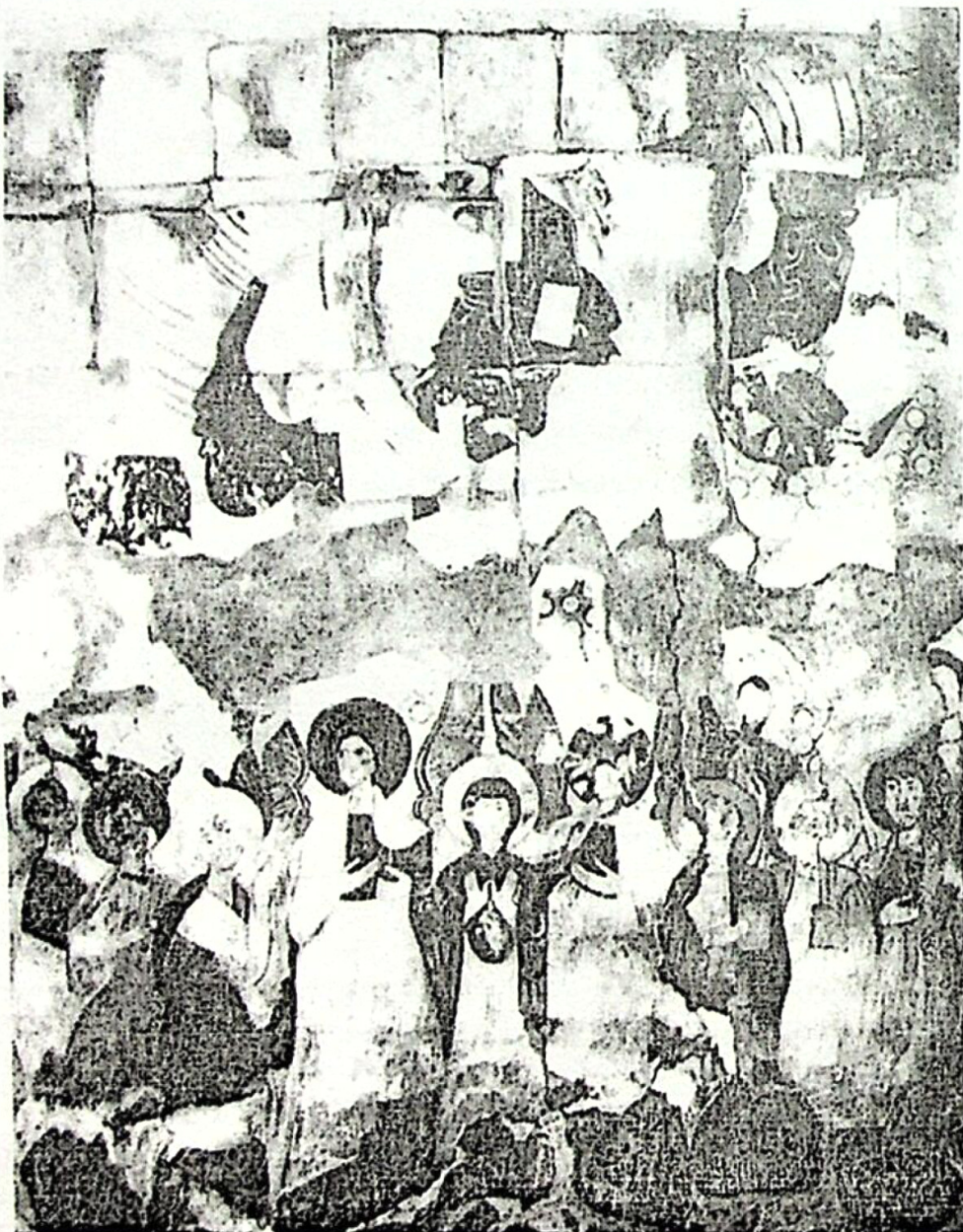
Such quite a natural and inevitable coincidence of the peculiarities of the general conceptual and compositional arrangement of the ensemble is all the more noteworthy that emphasized conceptual accents are also specially stressed in the general composition of the murals.



1. ა. აცი. თარინგზელის
ეკლესია. საკურთხეველის
მოხატულობა. სქემა



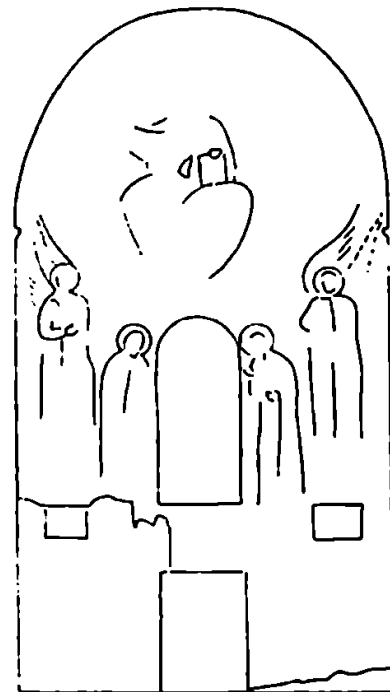
1. ბ. აცი. თარინგზელის
ეკლესია. დასავლეთი
კედლის მოხატულობა. სქემა



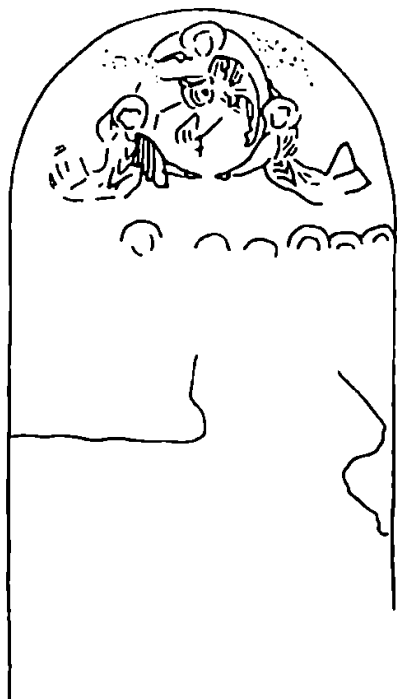
2. აცი.
თარინგზელის
ეკლესია.
ამაღლება. ასლი



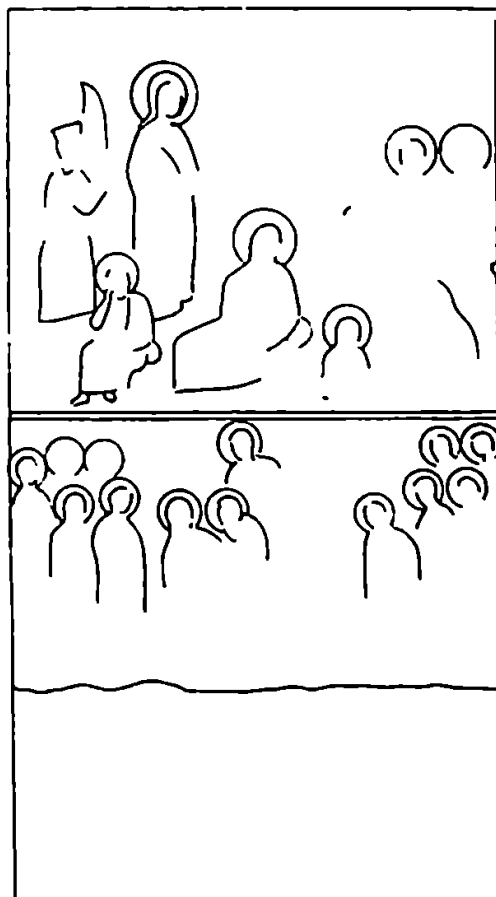
3. აცი. თარინგ'სელის ეკლესია.
მაცხოვარი დიდებითა. სქემა



4. იფხი. ჯგრაგის ეკლესია.
საკურთხეველის მოხატულობა. სქემა



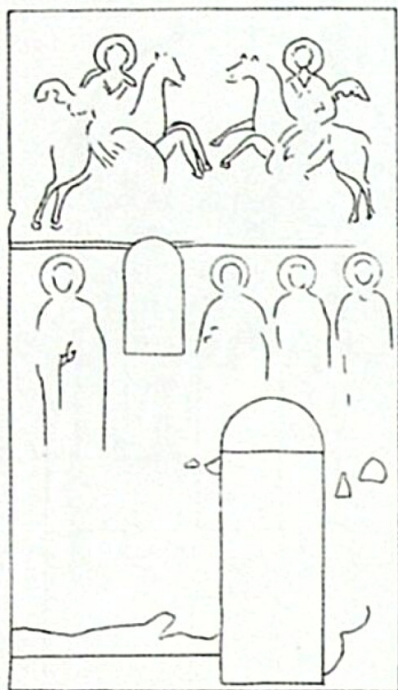
იფხი ლასაუნთი კალოი



იფხი საკურთხეველის მოხატულობა და კალოი

5. იფხი. ჯგრაგის ეკლესია.
დასაეღეთი კედლის
მოხატულობა. სქემა

6. იფხი. ჯგრაგის ეკლესია.
კამარის ჩრდილოეთი ფერდისა
და კედლის მოხატულობა. სქემა



თბილ. 123466 ს. 264. 2001 23680 მ. კ. 11000

7. იფხი. ჯგრაგის ეკლესია.
კამარის სამხრეთი ფერდისა
და კედლის მოხატულობა. სქემა



8. ა. ჰადიში. ჯგრაგის ეკლესია.
საკურთხეველის მოხატულობა. სქემა



8. ბ. ჰადიშის ჯგრაგის ეკლესია.
კამარის ჩრდილოეთი ფერდისა
და კედლის მოხატულობა.

ფანის სპიხი
მ. გორგას ეკლესია

საქართველოს რესპუბლიკის
სკეპ. 10000



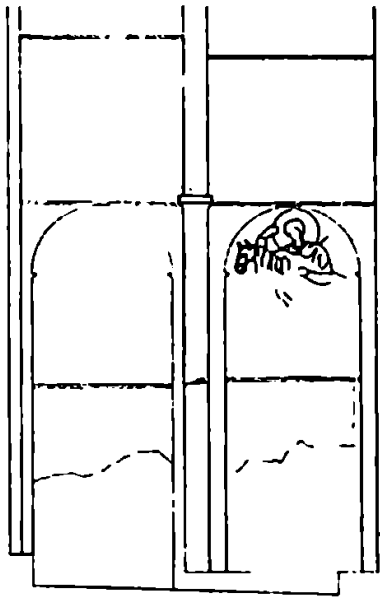
10. სვიფი. ჯგრაგის ეკლესია.
საკურთხეველის მოხატულობა. სქემა



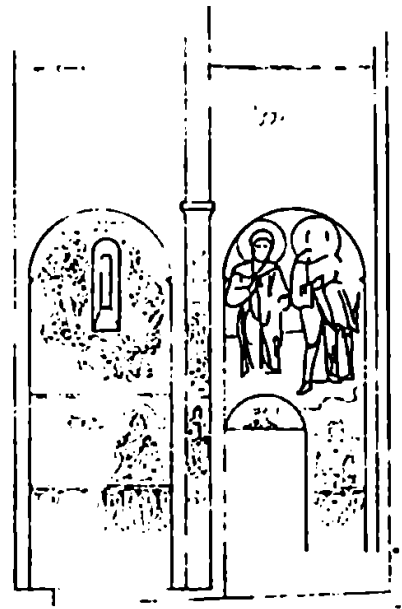
9. ა. ჰადიში. ჯგრაგის ეკლესია.
დასავლეთი კედლის
მოხატულობა. სქემა



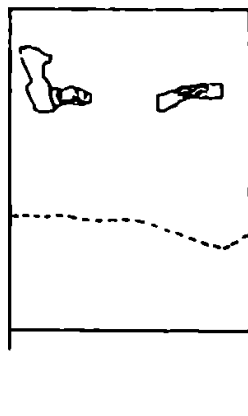
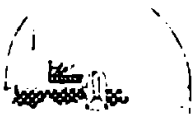
9. ბ. ჰადიშის ჯგრაგის ეკლესია.
კამარის სამხრეთი ფერდისა და
კედლის მოხატულობა. სქემა



11. სვიფი. ჯგრაგის ეკლესია.
ჩრდილოეთი კედლის
მოხატულობა. სქემა

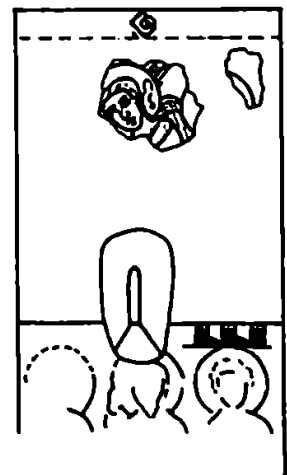


12. სვიფი. ჯგრაგის ეკლესია.
სამხრეთი კედლის
მოხატულობა. სქემა.



13. ლაღამი. მაცხოვრის
ქვედა ეკლესია.
საკურთხევლის
მოხატულობა. სქემა

14. ლაღამი.
მაცხოვრის ქვედა
ეკლესია. კამარის
ჩრდილოეთი ფერდის
მოხატულობა. სქემა



15. ლაღამი. მაცხოვრის
ქვედა ეკლესია.
კამარის სამხრეთი
ფერდისა და კედლის
მოხატულობა. სქემა

16. ლაღამი. მაცხოვრის ქვედა
ეკლესია. დასავლეთი კედლის
მოხატულობა. სქემა

