

K 23441  
4



საქართველოს  
საქართველოს

გონი  
რევი  
სი



1979

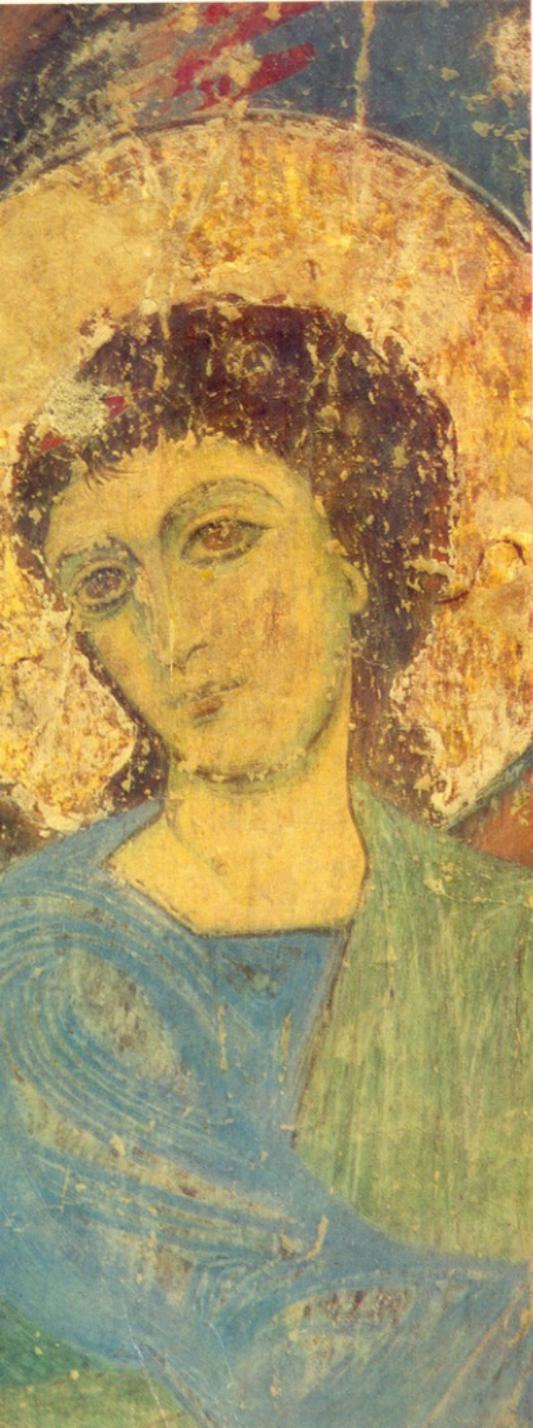


საქართველოს  
საქართველოს

ქართული ხელოვნების ძეგლები ● ПАМЯТНИКИ ГРУЗИН-  
СКОГО ИСКУССТВА ● MONUMENTS OF GEORGIAN ART

რედაქტორი ოთარ ეგაძე ● მხატვარი დავით გაბაშვილი ● Editor OTAR EGADZE  
„ხელოვნება“, თბილისი ● „ХЕЛОВНЕБА“, ТБИЛИСИ ● „KHELOVNEBA“, TBILISI

სკეპ-2000  
შემოწმებულია



ქართული  
ნაციონალური  
ბიბლიოთეკა

MS  
თურ  
3

ივანე ჯავახიშვილი





როსპისი  
კრალისვილი

კინცივისი

საქართველოს ტერიტორიაზე დაცული მატერიალური და მხატვრული კულტურის ძეგლთა ისტორია თითქმის შეიღიათას წელს ითვლის.

კულტურის ესოდენ ხანგრძლივი განვითარების მანძილზე XI—XIII საუკუნეები განსაკუთრებით მნიშვნელოვან მონაკეთს წარმოადგენს. ფეოდალური ეპოქის ჩვენამდე შორეულ ხუთათასწამდე ძველს შორის კი, ყინწისის მოხატულობა მრავალმხრივად საყურადღებოა. ქმნილებაა, რომელშიაც მკაფიოდ გამოიხატა შესაბამისობა რეალური სქოლასტიციზმსა და შემანისტური იდეალების დაპირისპირება, რენესანსული ტენდენციებთან და ადამიანური სილამაზისადმი სწრაფვით.

ყინწისის მოხატულობის ამ კუთხით გააზრება თვით ძველის თავისებურებითაა გამოწვეული იგი ერთგვარად განსხვავდება ქრისტიანული აღმოსავლეთის, კერძოდ, ბიზანტიის ხელოვნების უფალზე მრინავე ეტაპების — მაკედონურისა (X—XI სსს.) და თვით პალეოლოგიური ხანის (XIV ს.) ძეგლებისგანაც კი, რომლებშიც სქოლასტიციზმი თავის მკაცრ ჩარჩოებს ურყევად ინარჩუნებდა. XII—XIII საუკუნეებში, როცა ბიზანტიამ მისტიკითა და დოგმატიკით პროვანსული აზრის ყოველგვარი გამოხატულება ჩამოშლილი იყო, ამავე პერიოდის ქართულ კედლის მხატვრობაში ისეთმა სწრაფვამ იჩინა თავი, რომელმაც სრულფასობითა და აქტუალბა იტალიურ რენესანსში მოიპოვა. XII—XIII საუკუნეთა მიწის ქართული კედლის მხატვრობისა და, კერძოდ, ყინწისის ეს ტენდენციები სრულიად გუგუზარი იქნებოდა, თუ მას ხელოვნების კლასიკურ ნიმუშებთან მართოდ გარეგანი მსგავსება-განსხვავებით განვიხილავდით და უშეშარტ საფუძველს თვით ქართულ საზოგადოებრივ ცხოვრებასა და კულტურის თავისებურებებში არ მოეძებნინდით.

საქართველოში, დასავლეთ ევროპაზე რამდენიმე საუკუნით ადრე, ჯერ კიდევ XI—XII საუკუნეებში, სათანადო სოციალურ-კულტურული ვითარების შედეგად, ჩაისახა დემოკრატიული ტენდენციების „ქალაქი რესპუბლიკები“ (I. 145—150), რომლებიც სათანადო პირობებს ქმნიდნენ საერო, შემანისტური იდეალების ფორმირებისათვის. მნიშვნელოვანი იყო ისიც, რომ X—XII საუკუნეებში საქართველოს გავრთიანებისათვის შებრძოლი ცენტრალური ხელისუფლებისა და დემოკრატიული ფენების საერთო ინტერესები მკვეთრად დაპირისპირდნენ აღზევებულ ფეოდალთა გამოიშველ ტენდენციებს. ამ დაპირისპირებამ წოდებრივ უპირატესობათა ვადღაფება და პიროვნული ღირსების აღიარება გამოიწვია, რამც, თავისთავად, მხატვრულ ღირებულებათა საზომებზეც იქონია გარკვეული ზემოქმედება და თვით საეკლესიო ხელოვნების დოგმატიზმში შემანისტური სწყისები გაააქტიურა.

თქმა არ უნდა, ქართული საერო თუ სასულიერო კულტურის ძეგლები — სასახლები, ტაძრები, მხატვრობის ნიმუშები მონღოლთა, სარსთა, თურქთა დამანგრეველ შემოსევებს მძლიანად რომ გადარჩნოდნენ, მაშინ ჩვენს ეროვნულ ხელოვნებაში პროგრესული ძვრების ასახვაზე ბევრად უფრო ნათელი წარმოდგენა გვექნებოდა.

მონღოლთა ურდობის დამანგრეველმა შემოსევებმა ქართული შემანისტიზმის ლეგიონების გზები განვითარების იმ ეტაპზე გადაჭრა, როდესაც ქართული შემანისტური აზროვნების სრულყოფილი არსებობდა უნდა დაწვეულიყო შესაბამისობა რეალურ სეზუდულობა, რათა მსოფლიო ხელოვნების გარდაქმნაში საქართველოსაც თავისი მისია ბოლომდე შეესრულებინა.



ქართული  
სამართლებრივი  
ცენტრი

რასაკვირველია, ყინულის მოხატულობის მთელ კარკასში მისტიციზმი და დოგმატიზმი ქემანისტური კონცეფციით მთლიანად არ შეცვლილა, მაგრამ, თანადროული ტრადიციული ნორმების ფონზე, აღმომადური თავისუფლებისადმი სწრაფვის ოდნავი გამოვლინებაჲ ხელოვნებათმცოდნეობისათვის განსაკუთრებული ინტერესისა და შესწავლის საგანს უნდა წარმოადგენდეს.

საშუაზაროდ, ქრისტიანული შეასაუცენებობრივი ხელოვნება, საერთოდ, კერძოდ კი, ქართული ხელოვნება, დოგმატიზმისადმი ქემანისტური ოპოზიციის თვალსაზრისით, ჯეროვნად არ არის შესწავლილი. ამ კვლევისას მთავარი ის კი არ უნდა იყოს, თუ ტრადიციული სქემებისა და მხატვრული აზროვნებისაგან რას ინარჩუნებს ყინულის მოხატულობა, არამედ ის, თუ რა სიხალით გამოირჩევა ტრადიციისაგან. ასეთი მიდგომა მას განსაკუთრებულ აღვილს მიანიჭებდა ეროვნული და საკაცობრიო პროგრესული იდეალების განვითარებაში. ეს ნაშრომი ყინულის მოხატულობის სწორედ ასეთი მეთოდოლოგიური გამოკვლევის მოკრძალებულ ცდას წარმოადგენს და ძირითადად ყურადღებას იმაზე ამახვილებს, რაც პროგრესული იდეოლოგიის ეროვნულ ძიებებში ყველაზე არსებითი და მნიშვნელოვანია.

აღმოსავლეთ საქართველოში (ქარელის რაიონი) ყინულის „დიდშენიერად ნაშენი“ ეკლესია, მოსახლეობიდან მოშორებით, „მაღალ ადგილასა ზედა“, ტყით დაფარულ ტაფობზე მდებარეობს.

სოფელ ყინულის გავლებით თუ არა, თვალთვალ არ გვეკლდება მთის კალთებში ჩამდარი ეკლესიის გუმბათი, რომელიც, მკაფიო ფორმითა და ქართული აგურის მოვარდისფრო ტონით, მწვანე მიდამოსთან მოხდენილად შერწყმული. ეს არის შუა საუკუნეების ქართული ხელოვნებისათვის დამახასიათებელი ჭვარ-გუმბათოვანი აღნაგობის წმ ნიკოლოზის ეკლესია, რომელსაც გიორგი მესამის, თამარის, გიორგი-ლავას „ჯგუფური“ პორტრეტი და სახელგანთქმული „ყინულის ანგელოზის“ ხატება ამშვენებს.

ამავე სამონასტრო ტერიტორიაზე, ყინულის ხევის ნაპირას ლეთისმშობლის ერთნაივანი ბაზილიკის საკურთხეველი შემორჩენილი. ეს მცირე ეკლესია, ჩანს, ყინულის ადიდების მსხვერპლი გამხდარა. საკურთხევის მხატვრობა, სტილის ნიშნების მიხედვით, ნიკოლოზის ეკლესიის კათოლიკონის მოხატულობას ენათესავება. ამიტომ იგი თამარის ეპოქაზე გვიანდელი არ უნდა იყოს. თვით ნაგებობა კი თამარის ეპოქას წინ უნდა უსწრებდეს, რადგან, სეპეგოა, ლეთისმშობლის სახელზე ესოდენ მცირე ეკლესია ნიკოლოზის დიადი ტაძრის შემდეგ აეგოთ. გაერთიანებული და ძლიერი საქართველოს პირობებში კი ეს მცირე ნაგებობა აღარ შეესაბამებოდა აღზვევულ ფეოდალთა გაზრდილ მოთხოვნილებებს, რის გამოც მის სიახლოვეს ნიკოლოზის „დიდშენიერი“ ეკლესიაც აღშენებიათ (ილუსტრ. 74, 46).

ნიკოლოზის ეკლესიის მასშტაბურობით მოხიბლული მკვლევარი, ჩანს, სათანადო ყურადღებას ვერ უთმობდნენ ლეთისმშობლის ეკლესიის ნაშთს, თუმცა მას მეტად მნიშვნელოვანი მხატვრობა აქვს შემონახული. სხვაგვარად როგორ უნდა აიხსნას სპეციალურ ლიტერატურაში მისი მხოლოდ გაცივით, ან სრული მოუხსენებლობა. ჩვენი აზრით, ქართული მხატვრული აზროვნების ისტორიაში ლეთისმშობლის ეკლესიის მხატვრობას საპატიო ადგილი უნდა მიენიჭოს.

ვახუშტი ბატონიშვილი ამ ეკლესიას „აღწერაში“ საერთოდ არ იხსენიებს (2. 344, 662). იგი მკვლევარს სხვა ძეგლებს შორის შეიძლება ადვილად გამოჩენილი.

ნიკოლოზის ტაძრის ნარტექსში დაცულია ბევრად გვიანი მხატვრობაც, ქტიტორის წარწერაში პორტრეტით „ზაზა ფანასკერტელი“. ამ სახელით ისტორიულად ცნობილია ორი პიროვნება: XV საუკუნის სახელოვანი ეპიმი და მეცნიერი, ავტორი სამკურნალო წიგნისა, მეორე კი XVII საუკუნის შუახანებში მოღვაწე ვახტანგ მეხეთის სარდალ-სახელთუხუცესი, რომელმაც თავი ისახლა სამხედრო ნიჭითა და მეცენატობით (ილუსტრ. 68, 69).

მხატვრობის ამ ნაწილში არაერთი სახე აშკარად სცილდება ტრადიციულ საეკლესიო შაბლონს, ზოგჯერ კი ოსტატი თანადროულ კონკრეტულ პირობ-



1 დასავლეთ ვერძის ქვეყნებში გამეფებული არაღმერთი ჩვენი აზრით ღმერთად იქნა აღიარებული. აღმოსავლეთი ქართველი ფეოდალები ერთმანეთს ეკლესიადნენ ქრისტიანობის სტატიის მოწვევაში. ისიც საგულისხმოა, რომ იტალიელ მხატვარ მიკელანჯელოს საქართველოში ასევე მუშაობდა. მისი მუშაობის შედეგად ქართველი ახალგაზრდები მხატვრულ განათლების საფუძვლებს იძენდნენ. ეს საფუძვლები კასტელის თითონ ჩანახატებითა და ტერაქტა ერთობაშიაშიაშია. მათგანვე გამოსახულია ნიკორე ქართველი მხატვარი ქალის კოფლა მიქელანჯელოს მხატვრული მხარის, ეს ფაქტი ერთხელ კიდევ აღასტურებს, რომ ჩვენში ზეოს ფერწერას XVII საუკუნის დასაწყისში უკვე უარსებობა (4. 108, ნახ. 113).

ნებებს გაშარებულადაც წარმოვიდგენს. გვიანფეოდალურ კუნთბორიე დოგმატიკური იდეალიზაციისა და ხატის მალღი კელტორის თანდათან მიიწყებულაში შემოჭრილმა ცოცხალი სინამდვილის უშუალო და გულამაზებულ ასახვის ტენდენციამ ხელი შეუწყო „ახალბერი გეოლოზის“ ფრესკოში შუქრას (3. 55, 86), და პირიქით, დაზგურ ხელოვნებაში ფრესკული სიბრტყითობის დამკვიდრებასაც. XVII—XVIII საუკუნეების ქართული ხელოვნების ამ თავისებურებამ XX საუკუნეშიც კი იჩინა თავი, კერძოდ, ფირისმანის განსაკვირებელ დაზგურ ნახატებში (5.81—83).

ყინწვისის ნიკოლოზისა და ლეთისმშობლის ეკლესიათა მოხატულობანი ქართული ეკლდის მხატვრობის ტრადიციული სქემითაა შესრულებული. ნიკოლოზის ეკლესიის გუმბათისა და ჭრული მკლავების კამარებზე, მედლიონში თითო დეკორატიული ჭვარია გამოხატული. გუმბათის ყელის მთელი ზედა რიგი „ვედრების“ ფართო რედაქციას უჭირავს, სადაც ქრისტეს, მარიამისა და იოანეს გარდა, ცალ-ცალკე მდგომი ცხრა ფიგურისაგან შედგენილი ე. წ. „ანგელოზთა დასია“ გამოხატული. „ვედრების“ ქვემოთ კი, თორმეტი სარკმლის მულებში, ფეხზე მდგომ წინაწარმეტყველთა და წმინდანთა თითო ფიგურა ორ რიგადაა განლაგებული. ფიგურები ტრადიციულ პოზაშია გამოსახული. პანდანტივებში, ჩვეულებისამებრ, თითო მახარებლის ბიუსტია მედლიონში, რომელც ორ-ორ ანგელოზს უჭირავს. საკურთხეველის კონქში ლეთისმშობელია წარმოდგენილი, ყრმითა და ანგელოზებით. მის ქვეშ „ზიარების“ ე. წ. ისტორიული რედაქციაა წარმოსახული. საკურთხეველის სარკმელთა ეკლდებზე დიაკვნებია გამოსახებული, ხოლო მათ შორის მოქვეყლ ანეებზე კი მღვდელთმთავრები, რომლებიც ე. წ. ჰადრაციული წესით არიან განლაგებულნი.

აფსიდებსა და ბემებში ქრისტეს ცხოვრების ამსახველი ციკლის ძირითადი თემების გარდა, რომლებიც, ჩვეულებისამებრ, „სულიწმიდის მოფენით“ მთავრდება, ლეთისმშობლის ცხოვრების ამსახველი კომპოზიციებია ჩართული: „ლეთისმშობლის შობა“, „ტაძრად მიყვანება“, „მიძინება“.

დასავლეთის მკლავის კამარებსა და ეკლდებზე მოხატულობის მხოლოდ მცირე ნაწილია შემორჩენილი. აქ აკადემიკოს შ. ამირანაშვილი გამოარჩევდა წმ. ნიკოლოზისა და წმ. გიორგის ცხოვრების ამსახველი კომპოზიციების ფრაგმენტებს (6. 286). მაგრამ დაზიანების გამო მათი გარჩევა კიდევ უფრო გაძნელებულია. მოხატულობის სულ ქვედა რიგში განსაკუთრებულ ინტერესს იწვევს წმ. მხედრების გამოსახულებანი. ამავე რიგში ქართველი წმინდანებიდან ასახლნი ყოფილან: წმ. ნინო, დავით გარეჯელი, იოანე ზედაზნელი და სხვ. (6. 286).

სამწუხაროდ, წყლის ეროვნისაგან მეტისმეტად ჩამორეცხილია ქტიტორ ანტონ გნოლისთავისძის გამოსახულება. იგი წმ. ნიკოლოზისადმი ვედრების მდგომარეობაში ყოფილა დახატული, ხელში ეკლესიის მოდელით (7. 413; 6. 286—287). ამჟამად მათ ადგილზე თითქმის არაფრის გარჩევა აღარ ხერხდება. ცნობილია, რომ ანტონ გნოლისთავისძე თამარ მეფის კარზე მწიგნობართუტეულის იყო, მაგრამ, როგორც ვიორგი მესამის მიერ აღზნდლს და დაწინაურებულს, თამარის ღრის დიდგვაროვანმა აზნაურებმა ჰყონდიდელ-მწიგნობართუტეუსობა „მისტიკის“ (8. 196).

საღმრთო-ისტორიულ ამბავთა ციკლის თვალსაჩინო ნაწილი ძლიერაა დაზიანებული, ზოგიერთი კომპოზიციია მთლიანად დაღუპულია, ზოგი კი ისეთ მდგომარეობაშია, რომ მათი რედაქციული თვალსაზრისით გათვალისწინება

თითქმის შეუძლებელია. თხრობა სამხრეთი მკლავის სამხრეთი კედლის ტიპაზიდან იწყება.

ნიკოლოზის ეკლესიის გუმბათი და აფსიდა მხატვრებს მოულოდნელო სირთულის წინაშე არ აყენებდნენ, რამდენადაც აქ ყველაფერი მტკიცე ტრადიციის ექვემდებარებოდა. სამხრეთის, ჩრდილოეთისა და დასავლეთის მკლავებში კი, სიღვეტების შერჩევის კვალად, არქიტექტურისადმი კომპოზიციებისა და, საერთოდ, დეკორის ორგანული შეხამების ერთგვარი ამოცანა იყო გადასაწყვეტი.

ტიმანის ცენტრი სამხრეთი მკლავის სამხრეთი კედლის დიდ სარკმელს უჭირავს. მხატვარმა ეს ორად გაყოფილი არე „ხარების“ კომპოზიციის ელემენტური ფიგურების გასანაწილებლად გამოიყენა, ჩრდილოეთის მკლავის ისეთივე ტიპანი კი „ლაზარეს აღდგინების“ ბუნებრივად გაყოფილი ორი ჭვავით შეავსო. შედარებით უკეთაა შემონახული სარკმელის მხარე, სადაც ფიგურები არაჩვეულებრივი თავისუფალი მონახაზითაა შესრულებული (ილუსტრ. 19 — 21).

შედარებით უფრო რთულ ამოცანას წარმოადგენდა სამხრეთისა და ჩრდილოეთის კედლების მოხატვა: საჭირო იყო ტიპანთა ქვეშ ორ-ორი დიდი სარკმლით სამ-სამ ნაწილად გაყოფილ არეებზე კომპოზიციის არა მარტო შინაარსობრივად, არამედ დეკორატიული ლოგიკითაც განაწილება. საქმე ისაა, რომ ტიპანის ქვეშ დარჩენილ არეზე სარკმელები კომპოზიციამი ექცეოდნენ და სარკმელთა ხისტი გეომეტრიული ფორმა და სიღრმეებით გამოწვეული კონტრასტული შეჭ-ჩრდილები ყოველგვარ ნახატობას დასჯაზნდნენ. საჭირო იყო ნახატის ისე შეხამება, რომ სარკმელები კომპოზიციის შემადგენელ ნაწილებად აღქმულყო. „შობის“ კომპოზიციამი ქვემოდან შეჭრილ სარკმელთა ხისტი თალებს მხატვარმა ლთისმშობლის ფიგურა შეუფარდა. მისი ფეხებისა და თავის მოძრაობა პლასტიკურად ავირგვიენებს სარკმელთა გეომეტრიულ ჰრილებს (ილუსტრ. 22).

„შობის“ პირდაპირ, ჩრდილოეთის კედლის ზუსტად ისეთივე არეც მოხერხებულადაა გამოყენებული „იერუსალიმში შესვლის“ კომპოზიციით. მისი ერთ-ერთი ყველაზე დიდი და მკაფიო კომპონენტი — ქრისტეს სახედარი ისეა გამოხატული, რომ სარკმელების მკვეთრი პლასტიკური ფორმების გაგრძელებად აღიქმება.

ამ წესით მხატვარმა, როგორც „შობის“, ისე „იერუსალიმში შესვლის“ კომპოზიციებით სარკმელთა ხისტი ვერტიკალური და მკაცრად გეომეტრიული სივლეტეები მთელი დეკორის ორგანულ ნაწილებად აქცია.

იგივე სარკმელებით სამ-სამ ნაწილად დაყოფილი სამხრეთი და ჩრდილოეთი კედლების ქვედა არეებზე მხატვარს ისეთი კომპოზიციებისათვის გამოუყენებია, რომლებიც ასევე სამ-სამ ბუნებრივ ნაწილებად გაყოფოდნენ. ასეთია სამხრეთისაზე — „გუერდისა განხილვა ქრისტესი თომასაკან“, ჩრდილოეთის კედელზე კი „მენელსაცხებულ დედანი მაცხოვრის საფლავთან“ (ილუსტრ. 18, 27).

ამ კომპოზიციის ცენტრში მოქცეული ფიგურა — ანგელოზი, ქალებს ქრისტეს საფლავისკენ რომ მიუთითებს, დეკორატიული აზროვნების იმიპათობას წარმოადგენს. მხატვარს იგი ორ სარკმელს შორის ისე წარმოუსახავს, რომ, მისი „ჩვეარდინი მოძრაობის“ შემწეობით, მყურებლის ყურადღებზე ვერძლით არებისაკენ სრულიად ბუნებრივად განაწილებულიყო. ნახატი საკაც-



მელთა სიგლვეეებს რომ არ დაეჩრდილა, ანგლოზის ფრთებზე დაეფრინა მარჯვენა სარკმლის თაღოვანი კონსტრუქციისთვის შეუხამებია. მისი ხელისა და პირისაბის დიაგნოზალური ლერძი“ კი მარცხენა სარკმლის თაღისკენ მიუ-  
მართავს. ამიტომაც, აქ სარკმელები დეკორის აღქმასი ხელის შემშლელ ელემენტს კი არ წარმოადგენენ, მის ორგანულ ნაწილად ქცეულან (ილუსტრ. 27).

უნივერსიტეტის ნიკოლოზის ტაძრის აფსიდისა და კათოლიკონის მონახტულობა მხატვართა დიდი საამქროს მიერ უნდა იყოს შესრულებული. მისი ხელმძღვანელის დახვეწილი დეკორატიული უნარი, სხვათა შორის, კარგად ჩანს მხატვრობის ქვედა, ანუ საწყისი დონის განსაზღვრასა და, განსაკუთრებით კი, კედლის სიმალის შესაბამისად, ფიგურათა პროპორციების შერჩევასშიც. ქვედა თავისუფალი არე მოხდენილ ბაზას წარმოადგენს არა მარტო იატაკიდან პირველი რიგის მონახტულობისათვის, არამედ დეკორის მთელი ზედა არეებისათვისაც.

სამხრეთი კედლიდან, „ხარებისა“ და „შობის“ შემდეგ, თბრობა ჩრდილოეთ მკლავში გრძელდება. თაღოვან ნაწილში, აღმოსავლეთ ფერდზე „ნათლის-  
ლების“ ფრაგმენტია შემორჩენილი, მის მოპირდაპირე ფერდზე კი „მირქმის“ ფრაგმენტია. თბრობის თანამიმდევრობა, რატომღაც, დარღვეულია სამხრეთის მკლავის დასავლეთ კედელზე „საიდუმლო სერობის“ მოთავსებით. მასზე ყინწვისის ძეგლისათვის დამახასიათებელი ფერადოვანი გამა სხვა კომპოზიციებზე უკეთ აღბეჭდილა.

ჩრდილოეთის მკლავის აღმოსავლეთი ფერდის შუა ზონაში „ჯვარტმის“ კომპოზიციას, რომელშიც შედარებით კარგადაა შემორჩენილი იოანეს ჯგუფი, აისთავ ელნეგინოზის მეტად საინტერესო, უქსპატიული ფიგურით. აქ ქრისტეს სამოსს გადაცილილი აქვს სეკოს ტექნიკით შესრულებული ზედა ფერადოვანი ფენა, რამაც მკვლევარს შეიძლება აფიქრებინოს, თითქმის მხატვარს, ქრისტეს შიშველი სხეულის გამოჩენის „მიზნით“, მისი ტანი გამკვირვალე ქსოვილით შეემოსოს (6. 286)

ფრაგმენტს, კომპოზიციიდან „გლოვა ქრისტეს საფლავთან“ ვხვდებით ჩრდილოეთი მკლავის დასავლეთი კედლის ზემოდან მესამე რიგში. აღმოსავლეთის ფერდის იმავე რიგში კი „ჯოჯოხეთის წარტყვევანა“ აქ განსაკუთრებულ ინტერესს იწვევს იშვიათი განზოგადებით წარმოსახული გამომის სახე, რომელიც, სამწუხაროდ, ეონვისაგან ძლიერაა ჩამორეცხილი. კიდევ უფრო საყურადღებოა „მართალთა“ ჯგუფის ერთ-ერთი ფიგურის სახე, რომელიც მკაფიო ფორმისა და ფართო ყვირმალის ძეგლებით, შემოფთებით გამომხატვრული თვალ-წარბითა და ასიმეტრიული ქვედა ყბით, რეალურის განზოგადების იშვიათი ნიმუშია. ესოდენ შთამბეჭდავი სახის წარმოქმნა საკრო ხელოვნებაში დიდად ჩახვეულ მხატვარს თუ შეეძლო მხოლოდ (ილუსტრ. 13).

„ქრისტეს შობის“ გვერდით, აღმოსავლეთის ფერდზე, ამაღლებების კომპოზიციის ფრაგმენტად შემორჩენილი ტიპაჟის მიხედვით, აგრეთვე, საერო მიმართულების ოსტატი შეინიშნება. იმავე სამხრეთი მკლავის დასავლეთ ფერდზე დ გორდევეი „სულიწმიდის მოფენას“ გამოარჩევდა (7. 413). ლეთისმშობლის ცხოვრების ამსახველი კომპოზიციები სამხრეთ მკლავშია განაწილებული.

ნიკოლოზის ტაძრის მონახტულობაში ფრიად მნიშვნელოვანია გიორგი მესამის, მისი ასულის თამარ მეფისა და თამარის ძის გიორგი-ლავას „ჯგუფური“ პორტრეტი. თითოეული მათგანი ოდნავაა შებრუნებული საკუთრივებისკენ და ქრისტეს მონახტულების მიმართ ვედრების მდგომარეობაშია. აქ ყველა-

ზე მეტად გიორგი-ლავას გამოსახულებამ დაზიანებული. თამარის გამოსახულებაც, არსებითად, კონტურის მიხედვით იკვთება. შედარებით უკეთაა შემონახული გიორგი მესამის სახე, რომლის კონფიგურაცია და გამოქვეყნება აშკარად კონკრეტულია. იგი ისევე, როგორც ვარძიასა და ბეთანიისში, „მრისხანე და ძლიერი ნებისყოფის პიროვნებაა“ წარმოსახული (6. 287).

თამარ მეფისა და გიორგი-ლავას სახეთა გარშემო შემორჩენილი მონახულები კონტურის შემოვლების მეტად მაღალ კულტურაზე მეტყველებენ.

ყინწისის ეს „ჩვეუფური“ პორტრეტი ვარძიის, ბეთანიისა და ბერთუნის გამოსახულებათაგან, სხვა ნიშნების გარდა, დეკორატიული თანხარითაც განსხვავდება. ამით ყინწისის მომხატველმა ეს პირები მთლიანი დეკორის სხვა კომპონენტებისაგან გამოარჩია (ილუსტრ. 39, 45).

გიორგი მესამე, შვილთან და შვილიშვილთან ერთად, მხოლოდ ბერთუნანში აღარაა გამოსახული. დანარჩენებში იგი თამარის წინ დგას, თუმცა ხსენებული ძეგლები გიორგის სიკვდილიდან (1184) ოც წელზე მეტი ხნის შემდეგაა შექმნილი. ვარძიის მხატვრობა 1204—1205 წლებშია შესრულებული, ბეთანიისა და ყინწისი კი გიორგი-ლავას თანამოსაყდრედ კურთხევისა (1207) და თამარის სიკვდილის (1213) პერიოდში.

გარდაცვლილი გიორგი მესამის ცოცხლებთან ერთად გამოხატვა სამეცნიერო ლიტერატურაში იმითაა ახსნილი, რომ 1178—1184 წლებში გიორგი მესამე და თამარი ერთობლივ მეფობდნენ. ჩვენს აზრით, დახატვამდე ოც წლით ადრე გარდაცვლილი გიორგი მესამის მთავარ ფიგურად ასახვა ვარძიასა, ბეთანიასა და ყინწისში იმის მიმნიშნებელია, რომ თამარის მეფობა აგრძელებდა გიორგი მესამის სახელმწიფო პოლიტიკას.

აღსანიშნავია, რომ წმ. ნიკოლოზის გუმბათის მოხატულობა მკვეთრად გამოირჩევა საკურთხევლისა და კათოლიკონის მოხატულობისაგან. მასში ვერ ნახავთ ფიგურათა მოძრაობის შედარებით სილაღესა და იმ კოლორიტულ ძიებებს, რაც ასე ახასიათებს საკურთხევლისა და, განსაკუთრებით კი, კათოლიკონის კომპოზიციებს. აქ ყინწისისეული ცისფერის ნიშანწყალიც არ შეიმჩნევა. ამასთანავე გუმბათის მოხატულობა სპეციფიკური ციმციმისა და ძლიერ-შესამჩნევი, მაგრამ მეტად ეფექტური ხაოიანობის შთამბეჭდაობასა და ბზინვას მოკლებულია (ილუსტრ. 61 — 67).

ხომ არ არის გუმბათის მოხატულობა საკურთხევლისა და კათოლიკონისაზე უფრო ადრეული (XII საუკ. დასაწყისი) ნაწარმოები? ყოველ შემთხვევაში, ამ საკითხის საბოლოოდ გარკვევამდე, კათოლიკონის მოხატულობის მიხედვით, წმ. ნიკოლოზის ეკლესიის, როგორც ხუროთმოძღვრული ძეგლის, დათარიღება საწინდო არ უნდა იყოს.

ლეთისმშობლის ეკლესიის გადარჩენილი აფსიდის მოხატულობა თუ იმავე საამქროს წყერის მიერ არ არის შესრულებული, რომელმაც ნიკოლოზის ეკლესიის კათოლიკონი მოხატა, იმავე მხატვრული მიმართულების ხელოვანს კი უნდაოდ ეკუთვნის. სამინიატურო ხელოვნებასთან სიახლოვის მიუხედავად, იგი ხატვის კულტურით, კონცეფციური და საშემსრულებლო ჩვევებით ახლოს დგას იმ ლიდენტატთან, რომელსაც ნიკოლოზის ეკლესიაში მოხატული აქვს ანგელოზის ფიგურა კომპოზიციაში — „მენელსაცხებლუ დედანი მაცხოვრის საფლავთან“ (ილუსტრ. 75—83).

ასეა თუ ისე, ლეთისმშობლის ეკლესიის მომხატველის სახით საქმე



გვაქვს მეტად მაღალი ღირსების შემოქმედთან. მისი პალიტრა საკუთრივ ბუნ-  
თივია, როგორც ნიკოლოზის საკურთხევლისა და კათოლიკონის მხატვრობისა.  
აქაც ბუნებრივი ცა და მის მიმართ პარმონიული მოოქროსფერო და მო-  
წითალო ტონები კიაფობენ. საკურთხევლის ცენტრალურ ნაწილში, ღვთის-  
მშობლის გამოსახულებას ქვეშ, „ზიარების“ ე. წ. ისტორიული რედაქციას,  
ხოლო იმავე რეგისტრის ჩრდილოეთ და სამხრეთ ნაწილებში ქრისტეს სასწა-  
ულმოქმედების თითო კომპოზიციაა გამოსახული. ჩრდილოეთისაში — „ზღვის  
ღვთის დაყუდება ქრისტეს მიერ“, სამხრეთისაში კი — „ქანანელი ასულის  
განკურნება“. ამათგან პირველი დიდად დაზიანებულია, მეორეზე კი დიდოსტა-  
ტის ხელოვნება საკმარისი სისრულითაა შემორჩენილი.

სულ ქვედა რეგისტრში მღვდელმთავრები და დიაკვნები არიან გამოსახუ-  
ლი ტრადიციულ პოზაში. ღვთისმშობლის ეკლესიის საკურთხევლის მოხატუ-  
ლობა, უდაოდ, განსაკუთრებული ნიჟისა და მხატვრული ელტურის მქონე  
ოსტატის ქმნილებად უნდა მივიჩნიოთ.





ყინწევის მომხატველეს „ჰანტოკატორის“ გამოსახულებისათვის არც საკუთხევის კონქში დაუთმიათ ადგილი. აქ ლეთისმშობლის გამოსახულებაა ყრმითა და მთავარანგელოზებით. მართალია, ეს თემა ქრისტიანული აღმოსავლეთის არც ერთი ქვეყნისათვის არ იყო უცხო. ყველგან დიდი პოპულარობით სარგებლობდა, მაგრამ ქართულ კედლის მხატვრობაში მისადმი ყურადღებას ჩვენში მარიამის კულტის არსებობა აძლიერებდა, რამდენადაც ქართველ ხალხს თავისი სამშობლო ლეთისმშობლის წილხვედომილ ქვეყნად მიიჩნდა (12. 70). ეს რწმენა X საუკუნის ქართულ წყაროებშია დამკვიდრებული, უმთავრესად კი დავით აღმაშენებლის უახლოესი საეკლესიო მოღვაწის არსებობის თხზულებაში „ცხოვრება ნინოსი“ (15. 299). ამიტომ ჩვენ არ ვგვონია, უცილობლად ვასაზიარებელი იყოს შეხედულება, თითქმის საკუთხევის კონქში ლეთისმშობლის ყრმითურთ გამოხატვა უემპველად ბიზანტიური ტრადიციის გამოვლინება ყოფილიყო.

მაგრამ ქრისტიანული რელიგიისადმი ეროვნული დამოკიდებულების თვალსაზრისით, განსაკუთრებულ ინტერესს „ვედრების“ თემა იმსახურებს. ამ თემაზე წარმოდგენილ კომპოზიციას, ისევე, როგორც ტიპოტეს უბნის ეკლესიაშიც, ყინწევის ნიკოლოზის ეკლესიის გუმბათის ყელის მთელი ზედა რეგისტრი უჭირავს. აქაც „ვედრების“ გავრცობილი რედაქციის მიხედვით, ცენტრში ტახტზე მჯდომი ქრისტეა, რომლისადმი ვედრების პოზაში, ერთის მხრივ, ღმთისმშობელია გამოსახული, მეორე მხრივ, იოანე ნათლისმცემელი; მიეღვ და ნარჩენ არეუე კი ცალ-ცალკე მდგომ „ანგელოზთა დასია“ განაწილებული.

ზემოთ უკვე აღინიშნა, რომ ქართული კედლის მხატვრობა არ იზიარებდა ქრისტესადმი შიშისა და ადამიანის არაობად მიჩნევის ბიზანტიურ თვალსაზრისს, სამკვიდრად, ძალზე თვალსაჩინო ადგილს უთმობდა კაცთმისარჩლეობის კეთილშობილურ იდეას, რაც „ვედრების“ თემისადმი განსაკუთრებულ ყურადღებაში გამოიხატებოდა.

ამასთან დაკავშირებით საგულისხმოა, რომ ჩვენი საუკუნის დასაწყისში დიდმა უკრაინელმა მეცნიერმა თ. შმიტმა, იმ მწიბრის მასალების მიხედვითაც კი, რაც მაშინდელ პირობებში სხვა ქვეყნის მეცნიერს შეიძლებოდა ჰქონოდა, ყურადღება მიაქცია, რომ „ვედრების“ თემას ქართულ ხელოვნებაში განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს. შმიტმა „ვედრებისადმი“ ასეთ უჩვეულო დამოკიდებულებაში დაინახა ის ნიშანი, რითაც ქრისტიანულ სამყაროში შემავალ სხვა ხალხთა ხელოვნებათაგან ქართული ხელოვნების გამორჩევა შეიძლებოდა. კერძოდ, შმიტმა გაკვირება გამოხატა იმის გამო, რომ ქართულ კედლის მხატვრობაში „ვედრებას“ საკუთხევის კონქი, ანუ ეკლესიის ერთი ყველაზე საპატიო ადგილი უჭირავს (16. 51—52).

ქრისტიანულ სამყაროში „ვედრების“ გავრცელებაზე სპეციალური ლიტერატურა საკმაოდ მდიდარ მასალას იძლევა. გარკვეულია, რომ მას მნიშვნელოვანი ადგილი სჭირია კახაბერიის გამოქვაბულთა ფრესკებსა და, რამდენადმე, სამხრეთ იტალიის ძეგლებშიც. სხვა ქრისტიანულ ქვეყნებში იგი მხოლოდ გამოჩასლისის სახით გვხვდება, თვით კონსტანტინეპოლში კი მან სრულებით ვერ მოიპოვა აღიარება (17. 59—64). ფოკიდის წმ. ლუკას ეკლესიის გუმბათში „ვედრება“ გვხვდება, როგორც ბერძნული ხელოვნებისათვის გამოჩასლისის შემთხვევა.

ამ მასალის გათვალისწინების შემდგეაც ისევე ძალაში რჩება შმიტისეული დებულება, საქართველოში „ვედრების“ განსაკუთრებული ყურადღების თაო-



ბაზე. აღსანიშნავია ის ფაქტიც, რომ ბულგარეთში, სადაც <sup>ქრისტიანული</sup> გავრცელებული არ იყო, ბაჩკოვოს მონასტრის ყველაზე საპატრიარქოსო საკურთხეველის კონქში, იგი სწორედ იმ სამლოცველოშია მოთავსებული, რომელშიც ქართული მხატვრობაა დაცული (17. 60).

ქართული ხელოვნების შემდგომმა კვლევა-ძიებამ შმიტის დებულების შემარჩობა დაადასტურა, მისი ქართული ჰუმანისტური თვალსაზრისის გამოვლინებად გააზრება კი ამჟამად იწყება (18.146—148).

ქრისტიანული დოქტრინისადმი ბიზანტიურ და ქართულ დამოკიდებულებებს შორის განსხვავების ნათელსაყოფად, მეტად საყურადღებოა სწორედ ის ფაქტი, რომ ქრისტეს მეორედ მოსვლის რწმენასთან დაკავშირებული ორი თემიდან („პანტოკრატორის“ გამოსახვით — ღმერთის ყოვლისშემძლეობა, ხოლო „ვედრებით“ — ადამიანური ცოდვების შეწყენარებლობა) ქართულმა ხელოვნებამ მეორე თემს არა მარტო უპირატესობა მიანიჭა, არამედ იგი საეკლესიო მხატვრობის ყველაზე საპატიო კომპოზიციად აქცია. ამით ქართული ეკლესია ბიზანტიურ თვალსაზრისის დემონსტრაციულად დაუპირისპირდა.

ქართულ ხელოვნებაში „ვედრებისადმი“ განსაკუთრებული პატივისცემა, ჩვენი აზრით, ქრისტიანული რელიგიისადმი ეროვნული კრიტიკულ-ჰუმანისტური დამოკიდებულების გამოხატულებაა, რომელსაც საერთოდ XI—XIII საუკუნეების ქართული კულტურის თავისებურ აღორძინებაში განსაკუთრებული მნიშვნელობა უნდა მიენიჭოს.

ყინწვისის წმ. ნიკოლოზის ტაძრის საკურთხეველის, კათოლიკონისა და ლეთისმშობლის ეკლესიის აფსიდის მომხატველები ამქვეყნიურ მშვენიერებისადმი ლტოლვით, „წარმავალი“ სილამაზის ასახვის ხერხთა მიხედვით გამოჩნდნენ.

საყურადღებოა, რომ ამ პროგრესულ მხატვართა ნამუშევრებში კედლის მხატვრობისათვის დამახასიათებელი „ყრუ“ ლერჯი ან მოცისფრო ნაცრისფერი ფონების ნაცვლად, ბუნებრივი ცისფერი ფონებია გაბატონებული. ცის წარმოსახვაში დასავლეთის რენესანსული ემპირიზმი იმიტოა წავიდა წინ, რომ ცაზე ღრუბლებსაც ხატავდა. ყინწვისისეული ფონი კი, ტონალობის მხრივ, ჰუმარიტად სამხრეთელი, კერძოდ, საქართველოს ცის განსახიერებას წარმოადგენს (ილუსტრ. 2, 27, 43, 44, 47 და სხვ.).

ყინწვისის მოხატულობაში ცისფერის ბატონობას ყოველი მკვლევარი აღნიშნავდა, ჰუმანისტურ კონცეფციასთან მისი დაკავშირება კი არ უცდიათ.

მეორე თავისებურება, რაც ამავე თვალსაზრისით უაღრესად ნიშნდობლივია „ყინწვისის ჭვუფის“ ძეგლებისათვის (ამ ჭვუფში დავით გარეჯის ნათლისმცემლის მთავარი ეკლესიის მოხატულობაც უნდა ვიგულისხმობთ), ესაა ფერთა ოდნავ ხაოიანი ზედაპირის თავისებური ბზინვა. იგი საყურადღებოა არა მარტო ტრადიციული მიმჭრალი ტონალობისაგან აშკარა განსხვავებულობით, არამედ იმიტაც, რომ იწვევს იმპრესიონისტული მხატვრობისათვის დამახასიათებელი იმპრესიონისა და „სუფთა ფერის“ ასოციაციებს.

ფიქრობთ, რომ ლეთებრივი სამყაროს წარმოსახვაში ეს სიახლე ამქვეყნიური სილამაზის ფარული იდეალებითაა ნაკარნახევი.

ყინწვისში, როგორც ქართული კედლის მხატვრობის მრავალ სხვა ძეგლშიც, სეკოს ტექნიკაა გამოყენებული, რომელიც, როგორც აღმოსავლეთში. ისე დასავლეთში თამარის ეპოქამდეც იყო ცნობილი (19. 303, 304, 310, 321-322). აქ ყურადღებას ის გარემოებაც იქცევს, რომ კონტურები და ქვედა ფერადოვანი ფენა ოდნავ დასველებულ ბათქაშზე უნდა იყოს შესრულებული, ზედა ფენა კი, რომელსაც მხატვრული ზემოქმედების უმთავრესი ფუნქცია ეკისრებოდა, მონახატის სრული გამბობის შემდეგაა დამუშავებული. თვით ამ ფენის ილუზორი ხაოიანობა და პიგმენტების განსაკუთრებული ბზინვაც სეკოს თავისებურ სახეობას უნდა წარმოადგენდეს, რომლითაც „ყინწვისის ჭვუფის“ ოსტატები მკვეთრად დასცილებიან ქრისტიანულ ტრადიციულ სიმჭრქალეს და უპირატესობა ცოცხალი სინამდვილის ასოციაციითა გამომწვევი ფერმეტყველებისათვის მიუნიჭებიათ (ილუსტრ. 40).

„ყინწვისის ჭვუფის“ ძეგლთა დეკორში რეალურ ცის ფერს წამყვანი მნიშვნელობა ენიჭება, რამდენადაც მასთან შეთანხმებითაა შერჩეული ყველა დანარჩენი ტონი. მხატვრები ცის ფერს დიდი ხალისითა და ჰუმარიტით ტაქტიურ უპირისპირებენ სამოსთა მორთულობისა და შარავანდდის ოქროს ფერს. ნიკოლოზის ეკლესიის კათოლიკონის მომხატველები ცისფერსა და თეთრთან



ისეთი მკაფიო წითელის დაპირისპირებასაც კი არ ერიდებოდა, როგორც ხორციელი სილაშაის ასოციაციათა გამოშვებისა, სქოლასტიზმისათვის მიუღებელი იყო.

სავსებით ცხადაა, რომ შესრულების ესოდენ თავისებური სახეობა ყინვისის მხატვრობაში იყო არა შემთხვევით მიგნებული, არამედ მოთვარებული და მრავალგზის ნაცადი ხერხი. აქ მხატვრობის პირველი ფერადოვანი ფენის ყუველი ტონი იმის გათვალისწინებითაა შერჩეული, რომ შემდგომ ფენასთან მისი პარმონიული შეხამებისათვის მიეღწიათ. ამ მხრივ ყურადღებას იმსახურებს ისეთი დეტალიც კი, როგორცაა კომპოზიციათა ვიწრო მოჩარჩოების ტონის შერჩევა. მხატვარს ფაქიზი ალლოთი წინასწარ გაუთვალისწინებია ამ დეტალის ზშირი განმეორების დეკორატიული მნიშვნელობა და იგი „ყრუ“ მიხაიისფერით კი არ შეუსრულებია, როგორცაა კედლის მხატვრობის ძეგლებში ჩვეულებრივ ხვდებით, არამედ მისთვის საგანგებოდ შეურჩევია ღია ფერის მოწითალო ტონი. ეს ტონი ცისფერი ფონის ფართო ლაქებთან და აქა-იქ შარავანდელს ოქროფენილთან ერთად, მხატვრობას არაჩვეულებრივ სიმშუპუქეს და ჟღერადობას ანიჭებს. ამდენად აქ მოხატულობის კომპოზიციათა მოჩარჩოება, პრაქტიკულთან ერთად, ესთეტიკურ ფუნქციასაც ასრულებს.

ტრადიციული მჭრჭალი და „ყრუ“ ტონალობის ნაცვლად ზნინობარე ტონების შერჩევა, განსაკუთრებით, სექტრის ძირითად ფერებში შემოჩნევა. ამის ნათესაყოფად საგმარისია დავაკვირდეთ ანგელოზის გამოსახულებას კომპოზიციამი — „მენელასცებლე დედანი მაცხოვრის საფლავთან“, რომელიც მთელ მოხატულობაში ცისფერი, ყვითელი და მოწითალო ტონების პარმონიული შერწყმის ერთ-ერთი ბრწყინვალე მაგალითია. სახის, ხელის მტევენებისა და ფეხის ტერფების ყვითელი ტონი, შარავანდელის ოქროსფერთან ერთად, ინტენსიურად ჟღერს. აქ ხავერდოვანი მოყავისფრო წითელი ტონისაა არა მარტო ის საგანი, რომელზედაც ანგელოზი ზის, არამედ მისი ფრთებიც. ანგელოზის ზევითკენ მოქნევით შემართული ფრთების ბუმბულთა ექსპრესიული მჭრჭივი, თანდათან გამუქებული ლეროებით, გარშემო ცისფერს და ოქროსფერს ეფექტურად ეხმანება (ილუსტრ. 34).

სეკოს ყინვისისეული ტექნიკის ჯეროვანი გაგებისათვის, უთუოდ, მისი ფერადოვანი ფენის საგანგებო ჭიმიურ-ტექნოლოგიური შესწავლაა აუცილებელი, რასაც დადებითი მნიშვნელობა ექნებოდა სხვა ქართულ ძეგლთა გამოკვლევის თეასაზრისითაც.

„ყინვისის ჯგუფის“ ძეგლთა ესოდენ თავისებური ტექნიკით შესრულების მხატვრული ეფექტი, ჩვენი აზრით, ქართული კედლის მხატვრობის ჰუმანისტურ ძიებებს უკავშირდება და მისი „წმინდა დეკორატიულობად“, ანუ მორთულობითის თვითკმარაბად მიჩნევა სრულიად უმართებულო ექნებოდა.

ყოველივე ამის გარდა, ყინვისის მაგალითს შეუძლია სახვითი ხელოვნების თეორიაში ინტერესი აღძრას სხვადასხვა დროის კედლის მხატვრობის ტექნიკ-ტექნოლოგიის მსოფლმხედველობრივ ასპექტებისადმიც.

სეკოს ყინვისისეულ სახეობას ძირები, შესაძლებელია, ანტიკურ ხელოვნებაშიც ჰქონდეს და იგი რადიკალურად ახალი არ იყოს, მაგრამ ეს ოღნავადაც არ ამკირებს ყინვისში მის მნიშვნელობას. პირიქით, ერთხელ კიდევ ცხადაყუფის მხატვართა გრუდიციასა და უნარს, ტრადიციული ტექნიკის საშუალებათა შორის გამონახოს ჰუმანისტური ამოცანების შესაბამისი სახეობა და მას თანამედროვეობისათვის აქტუალური, ეპოქალური შინაისი მიანიჭოს.

ყინწვის კელის მხატვრობის ერთ-ერთი ფრიად საყურადღებო ნიშანი წმინდანთა გამოსახულებებში ადამიანური, მიწიერი სილამაზისადმი უჩვეულო ყურადღებაა. ამ მოვლენის მართებული გაგებისათვის, თითქოს, საჭირო იქნებოდა იმის გახსენება, რომ საქართველო ააბერძნეთსა და რომთან ოდითგანვე იყო დაკავშირებული და ამ ქვეყნების ადრინდელ მიღწევებს უთუოდ არ ივიწყებდა. მაგრამ, ამჟამად, როდესაც აღვნიშნავთ ადამიანური სილამაზისადმი ყინწვის მხატვრების მიდრეკილებას, მხედველობაში გვაქვს სულ სხვა მოვლენა და არა ანტიკურ ნიმუშთა გახსენება — გაყინულ სქემებზე მათი გადაქცევა, რაც შუა საუკუნეების აღმოსავლეთ საქრისტიანოს ხელოვნებისათვის იყო დამახასიათებელი. კერძოდ, ეგულისხმობთ ადამიანისადმი ახლებურ ესთეტიკურ დამოკიდებულებას — მისი სილამაზის მიწიერი, რენესანსული თვალსაზრისით წარმოჩენას. უფრო მეტიც, ყინწვის მხატვრებში შესაუკუნეობრივი დოგმატიკისათვის ესოდენ უცხო ძიებებში შემოქმედებითი და მეთოდური სი-ახლებიე შეინიშნება. ეს ჩანს ნატურის უშუალოდ შესწავლაში, რაც რენესანსული ემპირიზმის ჩასახვას მოასწავებდა.

ყინწვისადგულ ქართულ მხატვრობაში, ხოლო ბიზანტიამი ე. წ. „პალეოლოგიურ რენესანსამდე“ (XIV ს.), თუ ადამიანის სხეულის მოცულობითი ასახვა და, საერთოდ, მიწიერი მშვენიერების ცნება განდევნილი იყო, ყინწვის მოხატულობაში გამოვლინდა, როგორც რუსთაველის ეპოქაში შესაძლებლად ქვეული, ქართული მრავალსაუკუნოვანი საერო იდეალების ბუნებრივი გამოძახილი.

წმ. ნიკოლოზის ტაძარში, გუმბათისა და ნარტექსის გარდა, სხვა ყოველი ნაწილი თამარის ეპოქის მოწინავე მიმართულების მხატვართა ნაშეუქვარს წარმოადგენს, რომელშიც სხვადასხვა დონის, ხასიათისა და მეტ-ნაკლები ოსტატობის რამდენიმე ხელწერაა შესამჩნევი. მათგან ზოგიერთი, ადამიანის ფიგურათა ხატვაში განსაკუთრებულ დაოსტატებასთან ერთად, აქტიურ შემოქმედლებით უნარს ავლენს — ნახატისათვის დამახასიათებელია „ამა ქვეყნის სიბრძნით“ მიღწეული ხატვის ისეთი კულტურა, რომელიც „ზეშთასიბრძნის“ დოგმატიკურ მარწუხებში ვერ გამოიმუშავდებოდა. ქვემოთ, სხვა „ოსტატებისა“ და „შეგირდებისაგან“ გამორჩევისათვის, მათ ყველგან დიდოსტატებად ვიხსენიებთ.

როგორც ცნობილია, საეკლესიო ხელოვნებაში მოღვაწე ოსტატები ცოცხალი ნატურიდან პრინციპულად იმ წესით არ ხატავდნენ, როგორც ეს საერო ხელოვნებაშია მიღებული. მიუხედავად ამისა, საეკლესიო ხელოვნება ადამიანის პროპორციებს მიახლოებით მაინც იცავდა, რადგან ემყარებოდა არა მართო ანტიკურ ტრადიციებს, არამედ ცოცხალი სინამდვილის უშუალო შთაბეჭდილებებსაც. ყინწვის შემთხვევაში კი ნატურის საგანგებო შესწავლაც კი იგრძნობა. ეს ისე არ უნდა გავიგოთ, თითქოს ყინწვის რომელიმე მომხატველს კომპოზიციითა შედგენაში ცოცხალი ნატურით ესარგებლოს. ცოცხალი



ნატურის გამოყენება შესაძლებელი იყო არა შესრულების პრეტენზიის ქონების მხატვრის ოსტატად ჩამოყალიბებაში დაგროვილი ცოდნის მესხიერებით. ამასთან დაკავშირებით, გამოირჩეული არ არის ლიტერატურული წყაროს აღმოჩენა, რითაც დადასტურდებოდა თამარის ეპოქის საქართველოში ისეთი კატეგორიის ხელოვანთა არსებობა, რომელნიც ხატვის საიდუმლოებებს ბუნებასა და ადამიანზე უშუალო დაკვირვებით ეუფლებოდნენ. ყინვისის დიდოსტატები, არა მარტო დაუფლებიან ცოცხალი ნატურის ხატვას, არამედ მისი რეალობისა, „ხარების“ ელემენტური ანგელოზისა და, განსაკუთრებით, ანგელოზისა კომპოზიციაში — „მენელსა ცხებულ დედანი მაცხოვრის საფლავთან“ (ილუსტრ. 51, 20, 32, 36).

ხატვის ამგვარივე ელტურა შესამჩნევია ღვთისმშობლის ეკლესიის აფსიდშიც, კერძოდ, „ზიარებასა“ და „ქანანელი ასულის განკურნებაში“ (ილუსტრ. 81-83).

საგულისხმოა ისიც, რომ მცირე ზომის სამონასტრო ტერიტორიის კიდვზე მდგომი ღვთისმშობლის სახელობის ბაზილიკის აფსიდის მოხატულობაც, აგრეთვე, დიდოსტატთა ნაწარმოებია. დიდი ეკლესიის ესოდენ საპატიო ნაწილი კი, როგორცაა აფსიდის მთელი კონქსქვედა მიდამო, ოსტატებსა და შეგირდებს მოუხატავთ.

ნიკოლოზის ტაძრის სამხრეთ, ჩრდილოეთ და დასავლეთ მკლავებში, მოხატულობის ძლიერი დაზიანების გამო, დიდოსტატთა ყველა ნახატის განსაზღვრა დამატებით დაკვირვებას მოითხოვს.

ყინვისში მოღვაწე ოსტატებსა და დიდოსტატებს შორის განსხვავების გასათვალისწინებლად, საყმარისია ორივე ტაძრას „ზიარების“ კომპოზიციათა შედარება. ამას აადვილებს ისიც, რომ ორივე ერთი და იმავე, ე.წ. „ისტორიული რედაქციითა“ შესრულებული. თუ ნიკოლოზის ტაძრის „ზიარებაში“ მოციქულთა ჭკუფები მხატვარს, „ღედნის“ მექანიკური გადიდებით, დეკორატიულ მთლიანობაში ვერ გაუზარებია, ღვთისმშობლის ეკლესიის „ზიარება“, როგორც ანატომიური, ისე მხატვრული გაერთიანების თვალსაზრისით, ვირტუოზულადაა გადაწყვეტილი. დიდოსტატები როგორც ერთ, ისე მეორე ეკლესიაში, ადამიანის ანატომიის არა მარტო ცოდნას, არამედ სხეულისადმი ისეთ ესთეტიკურ დამოკიდებულებას იჩენენ, რაც შესაბამისად იდეოლოგიისათვის უცხო იყო. დიდოსტატთა და ოსტატთა შორის ამ განსხვავებას ფიგურათა ხელის მტევნებისა და ტერფების შედარებაც ნათელიყოფს (ილუსტრ. 16, შეად. ილუსტრ. 79.).

ადამიანის ანატომიის მხატვრული წარმოსახვის თვალსაზრისით, დიდ ინტერესს იმსახურებს აგრეთვე ქალის ფიგურა კომპოზიციაში — „ქანანელი ასულის განკურნება“. იგი საყურადღებოა, როგორც ადამიანის შიშველი სხეულის უნაკლო ცოდნის, ისე მხატვრული წარმოსახვის დონითაც. მხატვარს მარჯვედ უსარგებლია იმ შემთხვევით, რომ არა წინდანის, არამედ ჩვეულებრივი მოკვდავი ქალიშვილის ასახვა მოეთხოვებოდა და იგი მთელი თავისი ადამიანური მოზღნელობით დაუხატავს. ქალიშვილი არაჩვეულებრივად მიწიერი და ნატურული კონფიგურაციისაა. ნახატს საღებავების ზედა ფენა თითქმის მთლიანად გადაეკლია აქვს და ამიტომ კონტურები სრულად მოჩანს (ილუსტრ. 81).

ცნობილია, რომ კონტურის საშუალებით სხეულის ფორმათა პლასტიკური ლოკივით გამოხატვა ბიზანტიისა თუ ბართლმადიდებლური აღმოსავლეთის

ხელოვნებისათვის შუა საუკუნეების მანძილზე არ იყო დამახასიათებელი. აქ კი სხეულის კონფიგურაცია მეტყველი კონტურითაა შესრულებული. ხატვის ასე დაუფლებსათვის დასავლეთ ევროპაში ბევრად გვიან იღვწოდნენ. ქალშვილის თავისა და კისრის მხრებთან მოხდენილი დაკავშირება, მკერდის აკადემიურად მართებული და ამასთანავე ზორციელი ინტერპრეტაცია, რაფინირებულად შესრულებული მკლავების მკერდთან პლასტიკური გაერთიანება, კორპუსის ვლევანტური შერწყმულობა მენჯსა და ფეხებთან — აველფერი ეს აშკარად მეტყველებს იმაზე, რომ ხელოვანს სრულიად არ ესაკვირებდა ტრადიციულად მართებული და მამოლონების გამოყენება. იგი ფიგურას ხატავდა წარმოსახვით, ცოცხალ ნატურაზე დაკვირვების საფუძველზე, რაც შუა საუკუნეთა საეკლესიო ხელოვნებისათვის საერთოდ, და კერძოდ, ბიზანტიურისათვის მის პროგრესულ ეტაპზეც კი, პრინციპულად მიუღებელი იყო.

ნიკოლოზის ეკლესიის მოხატულობაში ამაღლებული ხატვის ასეთსავე კულმინაციას ვხვდებით არაერთხელ ნახსენები ანგელოზის ფიგურაში, რომელიც ეკუთვნის კომპოზიციას — „მენელსაცხებზე დედანი მაცხოვრის საღვთთან“. ამის ნათესაყოფად საკმარისია დავაკვირდეთ ანგელოზის ფიგურის მთელ კონსტრუქციას, მისი სხეულის ნაწილითა — თავის, კისრის, მხრების, კიდურების ორგანულ ურთიერთკავშირს, რაც არა მარტო უხადო ანატომიურ ლოგიკას, არამედ ზეაწეულ მხატვრულ ერთიანობასაც ქმნის.

აქ ყურადღებას იპყრობს ხაზის დიდოსტატური უწყვეტობაც, რაც შესანიშნავად მოჩანს არა მარტო ფიგურის ირგვლივ შემოვლებულ კონტურში, არამედ ტანისამოსის მრავალნაოჭიან კონსტრუქციაში, სადაც არც ერთი ისეთი უმცირესი მონახაზიც კი არ შეინიშნება, რომ მისი დეკორატიულობა ანატომიური ლოგიკიდან არ მომდინარეობდეს.

დიდოსტატებისაგან განსხვავებით, ყინწისის ის ოსტატები, რომელნიც ნიკოლოზის ტაძრის „ზიარების“ დონეზე ხატავდნენ, მართალია, შედარებით მოკლებულნი არიან ხატვის რენესანსულ ხასიათსა და ვირტუოზულობას, სამაგიეროდ, ტიპაჟის გაზრებაში არაჩვეულებრივად საინტერესოდ გამოიყურებიან. ამ მხრივ საკმარისია დავაკვირდეთ „ჯვარცმის“ კომპოზიციაში ლონგინოსის ექსტრემიულ გამოსახულებას, რომელიც რეალური პიროვნებით შთაგონებულ სახეთ აღიქმება და ამით დიდ შთაბეჭდილებას ტოვებს. იგივე ითქმის „ამაღლების“ მოციქულთა და „იერუსალიმში შესვლის“ კომპოზიციაში იერუსალიმის მკვიდრთა შესახებაც (ილუსტრ. 8).

ეს ოსტატები საერო ინტერესებს ამკლავებენ, ხალხურ ხელოვნებასთანაც ყოფილან დაკავშირებულნი. მაგრამ აკადემიური შეზღუდულობით ხასიათდებიან. ისინი კომპოზიციების აგებისას დოგმატიკურ „დენდებსაც“ დიდოსტატებზე უფრო თანმიმდევრულად მისდევენ.

ნიკოლოზის ტაძრის ზოგიერთი კომპოზიციის დეტალსა თუ ცალკეულ ჯგუფში, ხალხური ხელოვნების ძირებიდან მომდინარე, უფრო ნაკლებად აკადემიური ნაკადიც შეინიშნება, რომელიც, სამაგიეროდ, ტიპაჟის გამოკვეთითა და ფსიქოლოგიური დახასიათებით იქცევის ყურადღებას. ერთ-ერთ ასეთ მხატვარს შეურთულებია, მაგალითად, მცველთა ჯგუფი კომპოზიციაში „მენელსაცხებზე“ დედანი მაცხოვრის საფლავთან“ (ილუსტრ. 37, 38).

ყინწისის დიდოსტატთა უმნიშვნელოვანესი თავისებურება თავისუფლების ჰუმანიტარული იდეის გამოხატვისადმი ინტელექტური ლტოლვაა, რასაც ისინი უჩვეულო მხატვრული ამოცანების წინაშე დაუყენებია.



ცხადია, შესაუქუნობრივი იდეოლოგიისადმი ასევე დაპირისპირებული XI—XIII საუკუნეების საქართველოში სოციალურ-კულტურული გადაქმნებისათვის მიმდინარე მწვავე ბრძოლაზე მეტყველებს. აილით თუნდაც 1103 წლის რუს-ურბნისის საეკლესიო კრება და მისი შედეგები, როდესაც წოდებრივი პრინციპით „უღირსად გამოჩინებულობას“ მკაცრად დაუპირისპირდა „ქუშმარიტ მწყემსთა“ პირადი ღირსებანი (8. 156—158).

ადამიანის პიროვნულ ღირსებათა აღიარებისათვის ბრძოლამ, რაც თავმარის ღრის სოციალურ წინააღმდეგობებში უფრო მკაფიოდ ჩანს, გააძაფრა თავისუფლების იდეალისადმი ბუნებრივი სწრაფვა. იგი მთელი თავისი ცხოველმყოფელობით ადამიანური სიღამაზის, ბუნებრივი ცისა და მისი შესატყვისი ცხოვრებისეული ფერების შეხამების ტენდენციამ გამოძველანდა.

ყოველივე ეს, როგორც ჰუმანისტური ტენდენციის აშკარა გამოვლენება, განსაკუთრებით საგელისხმოა ასკეტური დოქტრინისადმი დაპირისპირებაში. ასკეტური თვალსაზრისი მიწიერი სინამდვილის, ადამიანის სხეულის სიძულვილის კონცეფციიდან მომდინარეობდა და სიცოცხლის აზუს ამქვეყნიური ცდუნებისაგან თავის დახსნაში ხელდაედა.

ყინვისის დიდოსტატთა პოზიცია ასეთი თვალსაზრისის პრინციპული უარყოფაა. თუ შესაუქუნობრივი იდეოლოგიის მიხედვით, ყოველივე ღმერთიდან იწყება და ქვეყნის გამოვლით, ისევე ღმერთს უბრუნდება (ღმერთი—ქვეყანა—ღმერთი), ყინვისის დიდოსტატები მხოლოდ ორსაფეხურიან მსვლელობას (ქვეყანა—ღმერთი) აღიარებდნენ, ანუ ღმერთის საწყის თვითონ მიწიერ სამყაროში გულისხმობდნენ.

ადამიანის ხორციელი „ბორკილებისაგან“ განთავისუფლების ასკეტური თეზა ადამიანის იმპალსური ბუნების უარყოფით, წმინდანთა მოძრაობის შეზღუვით სახიერდებოდა. ამიტომაც შესაუქუნობრივი ხელოვნების ტენდენციას გამუშებულ ფიგურათა სწორხაზოვანი (არაადამიანური) კონტურები და ბრტყეული ფორმები პასუხობდნენ.

ეს კონცეფცია მხატვრულ ლოგიკას მოკლებული არ იყო — სწორხაზოვნობას, ისევე როგორც სიბრტყეობას, ვარიანტები არ გააჩნია. მთლიან კარიკული ცვალილება მხოლოდ გადიდებასა თუ შემცირებაშია წარმოსადგენი. მრუდხაზოვნობასა თუ „მრუდფორმიანობაში“ უსასრულოდ მრავალი ვარიანტია მოსალოდნელი. ამათგან პირველი (სწორხაზოვნობა), ლეათებრივი მარადიულობისა და განუსაზღვრელობის, ხოლო მეორე კი (მრუდხაზოვნობა), ამქვეყნიურის ცვალებადობისა და წარმავლობის იდეას ასახიერებდა.

ყინვისში, ვარძიასა და ბეთანიის ფრესკებთან შედარებით, ხაზების განსაკუთრებული სინარჩაზე და დინამიკობაა, რაც სპეციალურ ლიტერატურაში მართებულადაა შენიშნული (9.86), მაგრამ ისეა გაგებულნი, თითქოს ეს „წმინდა დეკორატიულობის“ განეთარებით ახსნებოდეს (9.97). ჩვენი აზრით კი, ეს მოვლენა ქართული ჰუმანიზმის შედარებით უფრო მაღალი გამოვლინებაა.

ეფიკრობთ, სწორხაზოვნობა, სიბრტყეობა, ეთოვნანობა და სისხიტე, საერთოდ, უკავშირდებოდა ასკეტურს. განწირულობასა და სიკვდილის წარმოდგენასაც კი. რბილი, ნარნარი ხაზები და ფორმები კი სამყაროს მოძრაობისა და სიცოცხლის სიღამაზის ასოციაციებს იწვევდნენ. ამდენად, ვარძიასა და ბეთანიასთან შედარებით, ყინვისში თემების უფრო ნარნარ და დინამიკურ ხაზებში გამოვლენება სისხლსავსე ცხოვრების ძალოვან ესთეტიკურ წედომად უნდა გვესმოდეს.

„ყინწეისის ანგელოზის“ ავტორის ასოციაციები ზორციელი სამყაროს სი-  
 ლამაზითაა შთაფრთხილებული, რითაც ამაყად უპირისპირდება სქოლასტიკურ  
 კონცეფციას ღვთაებათა ხისტად, სიბრტყე ვანსახიერებაში. მისი ესთეტიკურ-  
 რი საგანი დროში ცვალებადი ზორციელი სილამაზის მალალოეტიური წვდომაა,  
 რასაც იგი ღვთისმშობლის ეკლესიის საკურთხეველის მომხატველზე მეტი სი-  
 თამამით ახორციელებს. მაგრამ, როგორც ვართი, ისე მეორე მხატვარი, განყე-  
 ნებული სილამაზისადმი ადამიანურის დაპირისპირებით, ტრადიციულ სწორ-  
 ხაზოვნობას, სიბრტყეობას და საიდუმლოებრივი ინერტულობის მისტიკას  
 ისეთ „უსწორმასწორო“ ფორმის სილამაზეს უპირისპირებენ, რომელიც ვლე-  
 განტური და გრაციოზული სიცოცხლის წარმოდგენებს ემყარება.

დავაკვირდეთ „ყინწეისის ანგელოზის“ კიდურების კონფიგურაციას. იგი  
 სრულიად დაუფარავად მიგვანიშნებს ხორცსავსეობის სილამაზეზე. მაგრამ აქ  
 არ არის უფორმო მასის იდეალი. მხატვარს კარგად ესმის თუ როდის იქნეს  
 მასა ესთეტიკურ ღირებულებას. იგი შესანიშნავად გრძნობს, რომ სხეულის  
 სილამაზე მხოლოდ მის სისავსისა და უსასვეობის დაპირისპირებაში, კონტრას-  
 ტების პარმონიაში, ცვალებადი ფორმის პლასტიკურ მოძრაობაში მგლავდება.  
 (ილუსტრ. 32).

ფილოსოფიურ ლიტერატურაში სხეულის გრაციოზული მოძრაობის ასახვა  
 თავისუფლების სიმბოლიკადაა გააზრებული (20.64). ვეჭვობთ, თამარის ეპო-  
 ქის ქართულ მხატვრობაში სხეულის გრაციოზული ასახვა, ნარნარ და დი-  
 ნამიკურ ხაზოვნობისავე სწრაფვა თავისუფლების ჰუმანიტურ იდეათა ევო-  
 ლუციად უნდა გვესმოდეს. ამ თელსაზრისით, მეტად საყურადღებოა არა მარ-  
 ტო ყინწეისის დიოსკურტა შემოქმედება, არამედ ბეთანის გუმბათის ყელში  
 წარმოდგენილი ზოგიერთი წინასწარმეტყველის ფიგურა და, განსაკუთრებით  
 კი, ნათლისმცემლის ეკლესიის „ამაღლების“ კომპოზიცია დავით-გარეჯის უღამ-  
 ნოში (6. ტაბ. 85). მათ მომხატველს მოციქულთა აღდგენის მოტივი მარ-  
 ქვედ გამოუყენებია ადამიანის მდიდარი პლასტიკის განსხეულებისათვის. სამ-  
 წუხაროა, რომ მისი მხოლოდ კონტურები შემორჩენილა, ისიც ნაწილობრივ,  
 მაგრამ რაც არის, ისიც ბრწყინვალედ მეტყველებს ადამიანის სხეულის გრ-  
 აციოზულობის ისეთ წარმოსახვაზე, რომლითაც ჩანს, თუ XII—XIII საუკუნეთა  
 მიწნის ქართულ მხატვრობას მისტიკური სიხისტისაგან განთავისუფლე-  
 ბის რა მალალი დონისათვის მიუღწევია<sup>1</sup>.

ყინწეისის მოხატულობის ყველაზე მნიშვნელოვან ნიშანს, არა ადამიანუ-  
 რი გარეგნობისადმი „მიბაძვა“, არამედ ადამიანისათვის არსობრივის, თვით-  
 ქმედი ბუნების გამოსახვა და ინერტული ძალებისადმი თითქოსდა განზრახ დაპი-  
 რისპირების ტენდენცია წარმოადგენს.

საგულისხმოა, რომ იტალიური რენესანსი განვითარების მალალ ფაზაზე  
 (XVI ს.) კონტრასტის ხერხის მრავალმხრივ გამოყენებაში, ადამიანის სწო-  
 რედ თვითმოქმედი ბუნების ღირსებათა ასახვას ცდილობდა.

მართალია, აღმოსავლეთის შუასაუკუნეობრივ ქრისტიანულ ხელოვნებაში  
 ფიგურის როლუ მოძრაობას (ყრძოლ, ანგელოზი კომპოზიციაში „მუნელსაცხებ-  
 ლე დედანი მაცხოვრის საფლავთან“) ის ესთეტიკური მნიშვნელობა ლე-  
 გალურად არ მინიჭებია, რაც ბევრად გვიან, იტალიურ რენესანსში მოიპოვა,  
 მაგრამ ასეთი მისწრაფება ადრეც რომ ყოფილა, ეს ჩანს ათონის ივერთ მო-

<sup>1</sup> საგულისხმოა,  
 რომ სკოს ტექნი-  
 კით მიღწეული ფე-  
 რების ბზინვაობა  
 ისე, როგორც ყინ-  
 წეისში, უღამნოს ნა-  
 თლისმცემელშიც იწ-  
 ვებს იმპერსონალიტე-  
 ლად გაგებულ მშვე-  
 ნიერების ასოციაცი-  
 კბს.



ნასტრის, პარმის პალატინის ბიბლიოთეკის სახარებებსა დეკლარაციებში  
ნის მინიატურებშიც (21.567—569).

ხელოვნებათმცოდნეობის ლიტერატურაში ზოგჯერ ისეთი ველურბუკვილი თვალსაზრისიც კი იჩენს თავს, თითქოს „ადამიანის სხეულის სიმეტრიულ ან დაპირისპირებულ ნაწილთა კონტრასტული განლაგების“ ხერხი (კონტრასტი) საყურადღასა დასავლური აღორბინების გამოგონება ყოფილიყოს, რომ წინა ეპოქებში ამ ხერხს თუნდაც ინტუიტიური წინამორბედები არ უძღვოდნენ თვით დღემდე. დღევანდელი კონტრასტის (შესაძლოა ქვეშეცნეულადაც) იყენებდნენ დიდი ძველი ეგვიპტელები. მართალია, ბარელიეფსა და ფერწერაში ისინი ფიგურებს სიმბრტყობრივ, პირობით-სუბსტანციურად იაზრებდნენ (პეგელი), მაგრამ ასეთი ინტერბრეტაცია ვერ გამოიციხავს თვით შორეული წარსულის ხელოვნებაში ამ ხერხის ესთეტიკურ მნიშვნელობას. საყურადღებოა, რომ კონტრასტის პელოზონისა და ქართულ მონეტებზეც („კოლხეთი“) გვხვდებით და იგი სავაოდ აღიარებული ჩანს ქართულ ხელოვნებაში (22. 56—59).

ზემოხსენებულ ბიზანტიურ მინიატურებში (რომელთაგან ერთ-ერთი ქართულ-ბერძნულ გარემოცვაში, ათონის ივერთ მონასტერშია შექმნილი) ანგელოზის ფიგურის მოძრაობა კონტრასტულად აღიქმება არა მხოლოდ იმის გამო, რომ მას სახე და მარჯვენა ხელი გადაჯვარედინებულად აქვს წარმოსახული (რასაც თვით სიუჟეტი კანახობდა და საუკუნეთა მანძილზე შაბლონად ქცეულიყო), აქ მთავარი იყო ანგელოზის ამ ტრადიციული პოზის ახლებურად, არაშუასაყურებრივად გააზრება. მხატვრებს ეს დადგენილი პოზა საბაბად გამოუყენებიათ პლასტიკურად საინტერესო, ადამიანური მოძრაობის ასაშვრელებლად. „ყინწისის ანგელოზის“ მაგალითი ბევრად მეტი ყურადღების ღირსია, როგორც შემოქმედებითი აღმაზრუნის, აგრეთვე თვით კონტრასტის პრობლემის მრავალწახანაგოვანად გააზრების მზრიავე, რამაც განსაკუთრებული ესთეტიკური ღირებულება მიანიჭა მთლიანად კომპოზიციას. მხატვარმა სხეულის სხვა ნაწილებთან კონტრასტული დაპირისპირებისათვის ფრთებიც ისე ვირტუოზულად გამოიყენა და პირისახის საპირისპირო მხარეზე ისეთი კატეგორიულობით ასტყორცნა, რომ კომპოზიციის ჩარჩოს გარღვევასაც არ მოერიდა. ეს უკუშარბრტყლად „ბაროკალური სითამამე“ კიდევ უფრო ზრდის მკვლევარის წარმოდგენაში მხატვარს, რომელსაც შუასაუკუნეებისათვის უცხო, არტიტული „თავშეუთავებლობა“ გამოუჩენია.

კონტრასტის აგების ესოდენი სითამამე და მაღალი კულტურა, აშკარად მეტყველებს ქართულ ხელოვნებაში კაცობრიობის უძველესი მხატვრული ტრადიციების ცხოველყოფილობაზე. ამასთანავე, აღსანიშნავია, რომ „ყინწისის ანგელოზი“ კონტრასტის პრობლემის, როგორც დაყენების, ისე გადაწყვეტის პირობითულ ცდას კი არ წარმოადგენს, არამედ იმ უმაღლეს ფაზას, რომელსაც ხელოვნება, არსებითად, არც მომდევნო ეტაპზე გასცდენია.

კონტრასტი, როგორც ადამიანის თვითმოქმედი ბუნების ესთეტიკური გამოვლინების ხერხი, „ყინწისის ანგელოზის“ ფიგურაში მიწიერი სილამაზის ისეთი ზეაწეული გრაციითაა განხორციელებული, რომლის მსგავს ესთეტიკურ (და არა ვიწრო სტილისტურ) დონესაც იტალიური რენესანსის მხოლოდ კორფეგების — ლეონარდო და ვინჩის, რაფაელისა და, განსაკუთრებით, მიქელანჯელოს შემკვიდრებობაში ვხედავთ, რაც საფუძველს ვეძიებდნენ აღნიშნვით, რომ კონტრასტის რენესანსულ შესაძლებლობათა ესთეტიკური მაქსიმუმის სტატუსი დასავლეთის ხელოვნებამ ყინწისზე შეუდარებლად გვიან მოიპოვა. ეს

მით უფრო ხაზგასასმელია, რომ ყინწვისის მხატვარს ამის განხორციელება-  
იტალიელებით სავესებით ლეგალიზებულ რენესანსსა ან დაზგურ ხელოვნე-  
ბაში კი არ მოუწია, არამედ შუასაუკუნეობრივ კვდლის მხატვრობაში, რომე-  
ლიც მოწოდებითა და სპეციფიკით ყოველგვარ პროგრესულ სწრაფვას წინ  
ვღობებოდა.

ამრიგად, მკაცრად კონსერვატიულ და უაღრესად პროგრესულ ამოცანათა-  
გადაჭევლობა რუსთაველის ეპოქის ქართული მხატვრობის ისეთი საოცარი  
თავისებურებაა, რაც სხვა ეპოქისა და ქვეყნების კულტურათა ნორმებით ვერ  
ახსენება. მისი სათავე საერო და სასულიერო იდეალების ურთიერთისაღმი და-  
პირისპირებულ ესთეტიკურ აზროვნებაშია სამიხებელი.

ისტორიულმა მწვლბედობამ ქართული მხატვრული კულტურის განვითა-  
რება ქრისტიანული ხელოვნების მომდევნო ეტაპზე მთლიანად ვერ შეაჩერა.  
იგი ბიზანტიის, ბალკანეთის ქვეყნებისა და რუსეთის ხელოვნებასთან ერთად,  
ეროვნულ კულტურის პოზიციიდან, მაინც დიდი წარმატებით წყვეტდა იმ  
ამოცანება, რომელთაც ქრისტიანული აღმოსავლეთის წინაშე ე. წ. „პალეო-  
ლოგიური ეპოქა“ აყენებდა (უბისი, სორი, ნაბახტევი, წალენჯიხა, ზარზმა, სა-  
ფარა, ჭულე და სხვა). მაგრამ იმის გამო, რომ თვითონ „პალეოლოგიური სტი-  
ლი“, არსებითად, შინაგანი სოციალური აუცილებლობის ენერგიული კარნა-  
ხით კი არ იყო წარმოშობილი, არამედ დასავლეთში ახლად აღმოცენებული  
ბურჟუაზიული იდეოლოგიის „აღმოსავლურ ექოს“ წარმოადგენდა, მას-  
სქოლასტიკური სიმაღლეებიდან ადამიანური მშენიერებისათვის თვალი ისე  
არ გაუსწორებია, როგორც ეს საქართველოში რუსთაველის ეპოქის იდეათა  
ჭიღილში აირეკლა.

„ყინწვისის ჭგუფის“ მოხატულობანი თანადროულ საქართველოში მიმდი-  
ნარე პოლიტიკური, საზოგადოებრივი და ეროვნულ-კულტურული აღმავლო-  
ბის მკაფიო გამომახილია.

სინამდვილის ესოდენ მაღალპოეტური განცდა და ზორცმესხმა უემმარი-  
ტად დიდი გამარჯვება იყო ისეთ კონსერვატიულ სხეულში, როგორსაც საეკლე-  
სიო ხელოვნება წარმოადგენდა. შუასაუკუნეობრივ იდეოლოგიურ ბრძოლებში  
ყინწვისის დიდოსტატთა ჰუმანისტური მისწრაფებანი განხორციელდა, როგორც  
ქართველი ხალხის საერო იდეალების მაღალმხატვრული უკუვენა.

Сохранившиеся на территории Грузии памятники материальной и художественной культуры имеют почти семьтысячелетнюю историю. На столь длительном пути развития культуры наиболее значительным этапом являются XI—XIII века и, э. Среди дошедших до нас памятников феодальной Грузии (около пяти тысяч) особенно примечательным явлением следует признать росписи Кинцвиси. Именно в ней нашло свое отражение столь характерное для той эпохи столкновение передовых идей со средневековой костностью, выраженное в данном случае в противопоставлении церковной схоластики и догматизму гуманистических идей с их пристальным интересом к человеку.

Целью предлагаемого читателю исследования является освещение росписи Кинцвиси именно под таким углом зрения.

Необходимость такого подхода подсказывается особенностями этого памятника, несколько отличающими его от общих норм искусства христианского Востока и, в частности, византийского, даже в самые прогрессивные эпохи развития последнего — Македонскую (X—XI вв.) и Палеологовскую (XIV в.), не говоря уже о синхронном искусстве Византии (XII—XIII вв.), когда любое проявление прогрессивной мысли подавлялось мистикой и догматизмом. Именно тогда в грузинской стеной живописи намечаются такие тенденции, которые обретают затем полноправие и особую актуальность в искусстве итальянского Возрождения. Эти тенденции наиболее прогрессивной струи грузинской стеной живописи и, в частности, росписи Кинцвиси были бы необъяснимы, ограничься мы лишь выявлением чисто внешних сходств и различий последних с памятниками искусства других стран. Истинные корни этих явлений следует искать в глубине общественной и культурной жизни самой Грузии.

В отличие от Византии, в Грузии (XI—XII вв.) в результате возникновения благоприятных социально-культурных условий, на несколько веков раньше, чем в Западной Европе, начали зарождаться «города-республики» с демократическими тенденциями (I. 145—150), что, в свою очередь, послужило благодатной почвой для формирования гуманистических идеалов. Не менее примечательно, что в X—XII веках общие интересы централизованной власти и демократических слоев населения четко противопоставлялись разобщающим тенденциям крупных феодалов. Это привело к некоторой переоценке сословного приоритета, способствовало признанию личностных достоинств человека и его стремлению освободиться от морально-этических и эстетических пут средневековья. Все это, безусловно, не могло пройти бесследно, не вызвав даже в пределах церковного догматизма активизацию гуманистических начал искусства и не оказать определенного влияния на критерии оценки художественных ценностей.

В результате разорительных нашествий монголов, персов, турок с лица земли стерлось множество памятников грузинской светской и церковной культуры — дворцы, храмы, художественные произведения. Не будь этого бедствия, мы сегодня имели бы более полное представление о том, как в искусстве грузинского народа отразились прогрессивные историко-социальные брожения.

Нашествия монголов положили конец процессу легализации прогрессивных идей в Грузии именно в период, когда гуманизм достигал той ступени развития, после которой можно было ожидать победы этих идей над средневековой костностью. Это дало бы Грузии возможность ранее других стран осуществить свою миссию в гуманистическом преобразовании культуры.

Правда, гуманистические концепции не одержали полной победы над мистикой и догматизмом даже в росписи Кинцвиси, тем не менее, малейшее проявление творческой свободы на фоне традиционных норм средневекового искусства должно представлять для искусствоведа особый интерес и стать предметом изучения.

К сожалению, средневековое христианское искусство в целом и грузинское, в частности, по сей день должным образом не освещаются с точки зрения гуманистической оппозиции догматизму. При изучении росписи Кинцвиси следует прежде всего выявить не то, что сохранила традиция, но то новое, которое может определить особое место памятника в развитии национальных и общечеловеческих прогрессивных идеалов. Данная работа является попыткой изучения стеной росписи Кинцвиси именно с этих методологических позиций и имеет целью заострить внимание на том, что наиболее существенно и важно в прогрессивных устремлениях грузинского народа в эпоху ее создания.

В Восточной Грузии, на территории Карельского района, за живописно раскинувшимся селом Кицвиси в лесистой гуще горных склонов взору откроется древняя церковь. Четкие формы купола, розовый тон грузинской кирпичной кладки красиво вписываются в окружающее зеленое марево листвы. Это и есть крестово-купольная церковь св. Николая, интерьер которой украшен исключительной по своим достоинствам стеной росписью, изображающей царя Георгия III, царицу Тамар и ее сына Георгия-Лаша, а также всемирно прославленного «Кицвисского ангела».

Здесь же, на территории монастыря, на берегу речушки Кицвиуры, находится сохранившаяся до наших дней алтарная часть однонефной небольшой церкви Богоматери, пострадавшей, по-видимому, от разливов Кицвиуры. Ее роспись по художественной культуре и даже по стилю близка росписи кафоликона церкви св. Николая. Это дает основание предположить, что церковь Богоматери в эпоху царствования Тамар еще не была разрушена. Кроме самой росписи, нас в этом убеждает и то обстоятельство, что небольшая церковь Богоматери вряд ли могла быть построена после воздвижения монументального здания церкви св. Николая. Вероятнее всего, церковь Богоматери существовала еще до XII века, но по мере подъема государственной мощи Грузии она перестала удовлетворять возросшие потребности общественности, и рядом в скором времени возникло масштабное сооружение — церковь св. Николая. К сожалению, специалисты почему-то не уделили должного внимания развалинам церкви Богоматери, несмотря на высокохудожественные достоинства уцелевшей в ней росписи (илл. 74, 46).

Вахушти Батонишвили в своих «Описаниях» не упоминает об этой церкви (2. 344, 662), поэтому есть основание предполагать, что к его времени (XVIII в.) церковь давным-давно была превращена в руины, иряду с более уцелевшими и величественными памятниками страны она могла остаться незамеченной.

В нартексе церкви св. Николая имеются росписи, выполненные в более позднее время. Среди них привлекает внимание портретное изображение Зазы Панаскертели с ктиторской надписью. Под именем Зазы известны два исторических лица: врач и ученый, автор лечебной книги, живший в XV веке, и прославленный талантливый полководец и меценат, сахлгудеси<sup>1</sup> при дворе Вахтанга V (XVII в.) (см. илл. 68, 69).

Идейно-художественная интерпретация изображения некоторых святых этой росписи явно не соответствует традиционному церковному шаблону, а прототипами некоторых из них, видимо, послужили конкретные личности, отобразенные даже в несколько шаржированном виде.



Постепенно утверждающаяся в искусстве позднего средневековья некоторая тенденция подражания реальной действительности в искусстве постепенного отхода от свойственной средневековой догматической идеализации и от ее высокой исполнительской культуры способствовала, с одной стороны, вторжению в стенную живопись влияний «народного реализма» и элементов станковой живописи (3. 55—86), а с другой — внедрению в станковое искусство фресковой плоскостности<sup>1</sup>.

Эта своеобразная черта грузинского изобразительного искусства, проявившаяся еще в XVII—XVIII вв., даже в нашем столетии дала о себе знать в необычных по своей выразительности станковых картинах Пироманашвили (5. 81—83).

Росписи церквей св. Николая и Богоматери выполнены по схеме, довольно типичной для грузинской стеной живописи. В своде купола и на склонах крестовых рукавов изображено по одному декоративному кресту в медальоне. Весь верхний регистр барабана купола занимает обширная редакция «Денисуса» (Христос, Мария, Иоанн Предтеча и девять чиннов ангельских). Ниже, в проемах двенадцатиоконой барабана, в двух регистрах в традиционных позах в рост размещены фигуры пророков и святых. В парусах, как обычно, — по одному евангелисту в медальоне, поддерживаемом двумя ангелами. В конхе алтарной апсиды — изображение богородицы с младенцем и ангелами. Под ним — так называемая историческая редакция «Причащение апостолов». В простенках окон алтарной апсиды — диакония, остальная же плоскость этой части апсиды в шахматном порядке заполнена двумя святыми. В боковые апсиды и вимы, наряду с композициями из жития Христа, по обыкновению оканчивающихся «Сошествием святого духа», включены и три композиции из жития богородицы («Рождество богородицы», «Введение во храм» и «Успение»).

На сводах и стенах западного рукава сохранились лишь фрагменты росписи, среди которых академик Ш. Амираманшвили в свое время различил фрагменты из жития св. Николая и св. Георгия (6. 286). Настоящие росписи сильно повреждены и различить эти изображения весьма затруднительно.

В самом нижнем ряду росписи особо примечательны: изображения святых воинов, св. Нины, Давида Гареджели, Иоанна Зедазнели и др.

К сожалению, из-за протекающей кровли сильно пострадало изображение ктитора Антония Гиолтавистдзе, представленного стоящим в молитвенной позе перед св. Николаем с моделью храма в руках (7. 413; 6. 286—287). В настоящее время на этом месте трудно что-нибудь различить. Как известно, Антоний Гиолтавистдзе исполнял при дворе Тамар обязанности мцигмобартухдеси<sup>2</sup>. Однако скоро его как ставленника и воспитанника Георгия III влиятельные азнауры лишили этого положения. (8. 196).

Сильно пострадала значительная часть евангельских сцен. Ряд композиций целиком уничтожен временем, а некоторые сохранились настолько плохо, что невозможно установить, к какой иконографической редакции они относятся.

<sup>1</sup> В Грузии уже в те времена интересовались реалистической копией Западу. Известно, что грузинская знать оспаривала друг у друга право пригласить в свои замки Христофора Кастелли. Выясняется другой не менее интересный факт: у итальянских художников-миссионеров обучалась грузинская молодежь. Об этом свидетельствует выполненный самим Кастелли портрет талантливой Родни Микадзе с палитрой в руках — бывшей ученицы итальянских художников-миссионеров (4. 108, p. 113).

<sup>2</sup> Вицекандлер.

Повествование начинается с тимпана южной стены южного рукава. Купол и апсида церкви св. Николая не ставили перед художниками особо неожиданных и трудно разрешимых задач: распределение компонентов так или иначе надо было произвести в соответствии с установленной традицией. Что же касается южного, северного и западного рукавов, то здесь перед художниками возникали конкретные задачи компонования типовых композиций с конкретными архитектурными условиями расписываемой площади.

Центр тимпана южной стены южного рукава занимает большое окно. Тимпан, разделенный таким образом на две части, художник заполнил элегантными фигурами композиции «Благовещение». На тимпане же северного рукава он поместил две группы персонажей композиции «Воскрешение Лазаря». Сравнительно хорошо сохранилась роспись на стороне саркофага, фигуры которой выполнены необычайно легкими очертаниями (илл. 19—21).

Труднее было расписать площади, разделенные двумя большими окнами на три части двух одинаковых пространств под тимпанами южной и северной стен таким образом, чтобы не нарушить при этом ни последовательности развития сюжета, ни логики его декоративного построения. Дело в том, что строго геометрическая форма окон, а также резкий контраст освещенных и затемненных их частей могли заглушить любую, даже самую яркую цветовую гамму. Необходимо было расположить элементы росписи так, чтобы окна воспринимались зрителем как составные части композиции. «Вторгнутую» в нижнюю часть «Рождества Христова» геометрическую углубленность свода окна художник органично сочетал с фигурой богоматери. Линии ее ног и головы воспринимаются как пластическое завершение геометрических линий окна. Столь же остроумно использован и другой такой же участок, расположенный на северной стене, напротив композиции «Рождество Христово». Художник изобразил на нем «Вход в Иерусалим», причем самое крупное и светлое пятно этой композиции — мул — воспринимается как своеобразное продолжение четких пластических линий окна (илл. 22).

Таким образом, пластически удачным расположением «Рождества Христова» и «Входа в Иерусалим» художник сумел добиться превращения вертикальных, строго геометрических линий окон северных и южных рукавов в органические и необходимые частицы росписи.

Нижний регистр как южной, так и северной стены делится теми же окнами на три части. Проемы художник использовал не менее умело, чем в верхнем регистре, для таких композиций, которые можно было бы безболезненно разделить на три составные элемента, не нарушая единства каждой из них. На южной стене — «Неверие Фомы», на северной — «Жены-мироносицы у гроба господня». Центральная фигура последней композиции — ангел, указывающий перстом женам-мироносицам на могилу Христа, — представляет собой исключительную художественную ценность вообще, а в данном случае демонстрирует незаурядные способности автора в декоративном осмыслении конкретной архитектурной площади: ху-



художник расположил эту фигуру между двумя окнами так, что ее естественное движение совершенно естественно отвлекает внимание зрителя от прямолинейных и жестких очертаний окон и переносит на боковые части той же композиции. Притом, движение крыльев ангела направлено в унисон сводчатому контуру правого окна, а воображаемая диагональная ось, образующаяся направлением лица и правой руки ангела, декоративно перекликается со сводчатым контуром левого окна (илл. 18, 27).

В результате столь искусного построения фигуры ангела, в восприятии росписи зрителю отнюдь не мешают окна, поскольку проемы окон превращены в органическую часть декоративной канвы самой росписи. Нет сомнения, что роспись апсиды и кафоликона церкви св. Николая выполнена не одним лицом, а цеховым объединением художников, причем возглавлявший их мастер отлично владел тонкостями декоративного построения стеной живописи. Помимо всего сказанного, это подтверждается и искусным определением нижнего начального уровня росписи, а также исключительно тонким подбором пропорций фигур нижнего регистра по отношению ко всей высоте стены. Свободная нижняя полоса стены представляет собой отличную базу не только для росписи первого от пола регистра, но и для всего декора в целом.

После «Благовещения» и «Рождества Христова» повествование продолжается в росписи северного рукава. Здесь на восточном склоне рукава сохранился фрагмент «Крещения». На противоположном ему склоне — фрагмент «Сретения». И тут последовательность развития повествования почему-то нарушается помещенной на западной стене южного рукава композицией «Тайная вечеря», нежно-голубоватая цветовая гамма которой является наиболее типичной для росписи в Киндвисси.

На восточной стене северного рукава изображено «Распятие», среди компонентов которого сравнительно неплохо сохранилась группа Иоанна с впечатляющей фигурой Лонгина. С одеяния Христа со временем сошел выполненный техникой секко верхний красочный слой. Это может навести исследователя на мысль, что художник с целью показать обнаженным тело Христа якобы намеренно облачил его в прозрачную ткань (6. 286). На самом деле это всего лишь характерная деталь, способная помочь исследователю в постижении тайн технического выполнения киндвисских росписей.

В третьем сверху регистре западной стены северного рукава мы видим фрагменты композиции «Оплакивание Христа». В том же ряду восточного склона — «Сошествие Христа во ад». В этой композиции особое внимание привлекает поврежденное водой лицо Адама, в изображении которого художник достиг высокого уровня художественного обобщения.

Не менее примечательно лицо одного из праведников. Резко очерченные широкие скулы, тревожное выражение глаз, асимметричная нижняя челюсть — все эти индивидуальные черты заставляют видеть в этом изображении один из значительнейших примеров обобщения реального прототипа, которое под силу лишь художнику, не чуждому интересам светского искусства (илл. 13).

Это предположение подтверждается также некоторыми деталями из композиции «Вознесение».

На западном склоне того же южного рукава Д. Гордеев различал фрагменты из композиции «Сожествие святого духа» (7.413). В том же рукаве распределены композиции из жизни Богоматери.

В росписи церкви св. Николая особого внимания заслуживает групповой портрет Георгия III, его дочери царицы Тамар и ее сына Георгия-Лаша. Фигуры их слегка повернуты в сторону алтаря — они в молитвенной позе обращены к Христу. Портрет Георгия-Лаша пострадал больше других. Лицо Тамар проступает лишь благодаря сохранившемуся контуру. Несколько лучше сохранилось лицо Георгия III, конфигурация и выражение которого просматриваются в достаточной мере отчетливо. Здесь также, как и на портретах Вардана и Бетания, он представлен «грозной и волевой личностью» (6. 287).

Сохранившаяся прорись лиц Тамар и Георгия-Лаша говорит о высокой культуре автора росписи как рисовальщика.

Кинцвисский «групповой» портрет наряду с другими признаками отличается от портретов Вардана, Бетания и Бертубани декоративным арочным обрамлением, отделяющим фигуры от остальных компонентов декора.

Как известно, изображение Георгия III в росписи Бертубани отсутствует. А на росписях других монастырей он изображен стоящим перед Тамар. Все эти росписи выполнены спустя 20 лет после смерти Георгия III (1184): живопись Вардана относится к 1204—1205 годам, Бетания и Кинцвиси — к периоду между коронаванием Георгия-Лаша (1207) и смертью Тамар (1213) (илл. 39, 45).

Тот факт, что покойный Георгий III изображен рядом со адревствующими Тамар и Георгием-Лаша, литература объясняет главным образом тем, что в 1178—1184 годах Тамар была соправительницей Георгия. По нашему мнению, присутствие Георгия III на «групповых» портретах Вардана, Бетания и Кинцвиси вызвано желанием подчеркнуть, что царствование Тамар было продолжением политики Георгия III.

Необходимо отметить, что роспись купола церкви св. Николая резко отличается от росписи алтаря и кафоликона. В ней нет той свободы движения фигур и тех колористических исканий, которые отличают роспись кафоликона и алтаря, не говоря уже о том, что в ее цветовой гамме нет и следа обычной «кинцвисской голубизны», сверкания и едва заметной, но тем не менее эффектной «вористости» красочного слоя. Все это, без сомнения, не может не убеждать в том, что роспись купола церкви св. Николая выполнена на другой стадии развития грузинской живописи художниками, принадлежащими к иному направлению (илл. 61—67).

Не является ли роспись купола более ранним произведением (напр. начала XII в.), чем роспись кафоликона и алтаря церкви св. Николая? До выяснения этого вопроса вряд ли дата росписи кафоликона может послужить исходным пунктом при датировке этого памятника как архитектурного произведения.

Что же касается росписи апсиды церкви Богоматери, она выполнена



если не членом цеха художников, которыми расписан кафоликоне церкви св. Николая, то во всяком случае живописцем, несомненно принадлежащим к тому же художественному направлению. Несмотря на то, что в его произведении чувствуется рука миниатюриста, он по своим эстетическим интересам, высокой культуре и даже по стилю исполнения все же ближе всего стоит к живописцу, выполнившему фигуру ангела в композиции «Жены-мироносицы у гроба господня» (илл. 75—83).

Так или иначе, но высокие художественные достоинства росписи церкви Богоматери свидетельствуют о незаурядных творческих достоинствах ее создателя. Его палитра чрезвычайно близка к палитре росписи алтаря и кафоликона церкви св. Николая. Здесь та же естественная голубизна неба и гармонирующие с нею звонкие золотистые и красноватые тона.

В центральной части алтаря церкви Богоматери, под изображением богородицы, находится так называемая историческая редакция «Причащения» и в том же регистре северной и южной частей — по одной композиции из цикла «Чудес Христовых», на северной — «Укрощение бури Спасителем», на южной — «Исцеление дочери ханаянки». Роспись северной части сильно повреждена. На южной же — высокое мастерство художника сохранилось почти полностью. В нижнем регистре представлены диаконы и святители в традиционных позах.

Роспись алтаря церкви Богоматери убеждает нас в редком даровании и высокой художественной культуре ее автора.

«ИКОНОННЫЕ ТЕМЫ» С НАЦИОНАЛЬНЫМ И ГУМАНИСТИЧЕСКИМ  
ИДЕАЛОМ

Одной из наиболее важных задач при изучении кинцвисской росписи нам представляется осмысление зависимости последней от развития грузинской прогрессивной общественной и художественной мысли той эпохи и определение признаков ее национального своеобразия.

Совершенно прав был академик Н. Кондаков, писавший еще до революции, что «историческая наука обходит пока молчанием многовековое, но разрозненное и невидное переживание древнего искусства, и в эпоху Возрождения и после нее еще совершавшееся в Восточной Европе, и предпочитает подводить искусства Грузии и Армении, Греции и Балканского полуострова и даже русскую иконопись под рубрику ветвей византийского искусства, хотя бы эти отделы имели свою особую историческую жизнь, сами влияли на образование и ход искусства эпохи Возрождения, и в свою очередь получали от него новые живые образы». (10. 8).

Значительный вклад в восполнение этого пробела внесли работы академиков Г. Чубинашвили, Ш. Амирашвили и их учеников. Однако до сих пор в литературе о грузинском искусстве временами все же проскальзывает в корне неверная точка зрения, согласно которой достижения грузинского гения с легкостью приписываются византийской культуре<sup>1</sup>.

В трудах академиков Г. Чубинашвили (12. 57, 64, 70—71) и Ш. Амирашвили (13. 192; 6. 287) проводится мысль о необходимости позитивного осмысления грузинской стеной живописи XII—XIII веков с точки зрения ее вклада в общечеловеческое ренессансное движение. В этом, очевидно, следует видеть признание самостоятельного значения грузинского гуманизма и отнюдь не подгонку грузинского материала к меркам западноевропейского искусства. Что же касается осуществления этой задачи, то она, конечно, выходит за пределы исследования одного, пусть даже столь значительного памятника, каким является роспись церквей в Кинцвиси. Но даже независимо от количества исследуемых памятников, полноценному решению данной проблемы все же не может не препятствовать давно установившаяся традиция тесно связывать понятие гуманизма именно с культурой Италии эпохи Возрождения, забывая о самобытности и независимости культурных ценностей других народов.

Ведь само собой разумеется, многие существенные черты западноевропейского Ренессанса, «воспитанного» на традициях античного искусства, не могут полностью совпасть с чертами культуры, имевшей своей основой «азиатскую классику». Поэтому подход к их оценке требует определенных, отличных друг от друга художественных критериев. Тем более, что социальная история в каждой стране развивалась не одинаково, и социальные силы, поддерживающие гуманистические устремления эпохи, могли быть,

<sup>1</sup> Вполне справедливо возмущение Г. Албегашвили тем, что В. П. Лазарев характеризует византийское искусство данного периода как лишенное живых мыслей и эмоций, тем не менее включает в сферу его влияния и грузинское искусство руставелинской эпохи (9. 95; 11. 104, 183—184, 249).



но могли и не быть столь внутренне активными, чтобы способствовать коренному сущностному перевороту в культуре.

И, наконец, вряд ли следует оставить без внимания то обстоятельство, что каждый передовой народ мог трактовать понятие человеческой свободы, т. е. основы гуманизма различно, в соответствии с теми представлениями и ассоциациями, которые должны были быть накоплены у каждого из них в течение всего их интеллектуального существования и которыми они могли отличаться от итальянцев.

Один из древнейших народов мира — грузинский народ, национальный характер которого определился в многовековых бурных исторических перипетиях, находясь на перекрестке Европы и Азии, своеобразно осмысливая достижения западной и восточной культур, создал собственное самобытное искусство.

Благодаря географическому расположению Грузии, ее народу представлялась полная возможность соприкасаться с различными религиозными системами как Запада, так и Востока. В силу этих объективных обстоятельств, христианству в Грузии не суждено было перерасти в религиозный фанатизм, тем более, что у свободлюбивых обитателей этой страны живо сохранялись языческие представления и интересы.

Поэтому, несмотря на то, что христианство в Грузии было признано очень рано, а в качестве государственной религии оно было принято в 30-х годах IV века, т. е. почти одновременно с Римом, и в средние века провозглашалось знаменем борьбы за национальные интересы страны, отношение к своей религии у грузин никогда не выходило за рамки здравого смысла.

Именно этим же следует объяснить то, что в период усиления в грузинском общественном и художественном мышлении светских начал (XII—XIII в.) творческий гений грузинского народа выдвинул на первый план человеческий аспект отношения к христианству, для той эпохи довольно смело противопоставив себя официальному курсу догматизма и фанатизма всемогущей византийской церкви.

Иконографические своеобразия, постоянно отмечаемые учеными в грузинском церковном искусстве, следует понимать именно как результат исторически сложившегося самобытного отношения грузинского народа к христианской религии.

Примером, подтверждающим это положение, может служить привычная национальная интерпретация так называемых «иконных композиций», предназначенных для свода купола и алтарной апсиды, нашедшая свое естественное отражение и в Кинцвиси.

Как известно, Византией столь почетная часть интерьера церкви, как купол, отдавалась в основном под композицию «Вознесение Христа» или под изображение пантократора (вседержителя). Грузинская же церковь выдвинула на этот счет собственную точку зрения, предпочитая узаконенной тематике изображение креста.

В церкви св. Николая в Кинцвиси символично-декоративное изображение креста, как было отмечено, встречается не только в своде купола, но и на склонах южного, северного и западного рукавов.

Если учесть, что, помещая изображение пантократора на самом почетном месте — в центре купола, — христианская церковь преследовала цель не только внушить человеку чувства собственного ничтожества, но и вселить в него безотчетный страх перед всемогуществом бога, то немудрено восхищаться тем тонким дипломатическим тактом, с каким удавалось грузинским прогрессивным церковным кругам отвергать византийскую установку, противопоставляя ее примоднейшей и жестокой пропаганде уточненную символику в форме безобидного декоративного креста.

Академик Н. Кондаков в своем исследовании мог выразить лишь удивление этой оригинальной чертой грузинской иконографии (14. 35). В ту пору учеными не могли быть ясно познаваемы конкретные историко-социальные корни грузинского религиозного антифанатизма (илл. 54).

Для пантократора в церкви св. Николая не нашлось места и в конхе алтарной апсиды. Ее заняло изображение богородицы с младенцем и архангелами. Правда, тема эта была широко популярна почти во всех странах христианского Востока, однако интерес к ней со стороны грузинских церковных живописцев объясняется прежде всего повсеместно распространенным в Грузии культом Марии, возникшим на основе предания, по которому именно на нее пал жребий покровительствовать их стране (12. 70). Об этом свидетельствуют грузинские литературные источники X века и, прежде всего, агнографическое произведение одного из приближенных лиц Давида-Строителя, церковного деятеля Арсена Бери «Житие св. Нины» (15. 299). Поэтому вряд ли заслуживает богоговорочного признания высказанное в искусствоведческой литературе мнение о том, что изображение в конхе алтаря богородицы с младенцем — следствие верности византийским традициям.

Но о национально своеобразном отношении Грузии к христианской религии больше может сказать интерпретация ими темы «Денесуса». В церкви св. Николая, как и в церкви Тимотесубани, развернутая редакция «Денесуса» занимает весь верхний регистр барабана купола. В центре — Христос на троне с богородицей и Иоанном Предтечей по сторонам. На остальных участках этого же регистра расположены девять ангельских чиннов.

Как уже отмечалось выше, в грузинской степной живописи проявлялась тенденция не разделять византийскую установку признания человеческого ничтожества и необходимости держать верующих в постоянном страхе перед гневом божьим. В противоположность этому, в ней большое место уделялось благородной идее защиты человека, чем и можно объяснить повышенный интерес к теме «Денесуса». В связи с этим нельзя не отметить того факта, что еще в начале нашего столетия выдающийся украинский ученый Ф. Шмит на основе имеющихся у него довольно скудных материалов сумел обратить внимание на особую «склонность» грузинских церковных живописцев к теме «Денесуса». В этом он увидел признаки, отличающие грузинское искусство от искусства других народов христианского мира. В частности, Шмита удивило то, что в грузинской церкви для «Денесуса» отводится самое почетное место — конха алтаря (16. 51—52).



საქართველოს  
ქრისტიანული  
წიგნობა

Специальная литература дает нам довольно полное представление о степени распространенности темы «Деисуса» в христианском мире. Известно, что она занимает значительное место среди Канадокийских пещер и в некоторых церквях Южной Италии. В других странах христианского мира эта тема встречается лишь как исключение, а в самом Константинополе вообще не находит признания (17. 59—64). В куполе церкви св. Луки в Фокиде «Деисус» воспринимается как исключение для греческого искусства. Итак, учитывая весь этот материал, нельзя еще раз не отметить необычайно верного наблюдения Ф. Шмита об особом внимании и почете, которые оказывали теме «Деисуса» в Грузии. Примечательно и тот факт, что в Болгарии, где эта тема вообще не распространена, мы тем не менее встречаем «Деисуса» на самом почетном месте Бачковского монастыря — в конхе алтаря, как раз в той молебне, роспись которой признана произведением грузинского искусства. (17.60).

Последующие исследования в области грузинского искусства целиком подтверждают правомочность шмитовского положения по поводу особого признания темы «Деисуса» в Грузии, однако ее осмысление с точки зрения грузинского гуманизма только начинается (18.146—148).

Для вящего уяснения разницы между грузинской и византийской позициями в их отношении к христианским доктринам нельзя обойти вниманием столь знаменательное обстоятельство, что из двух тем, связанных с верой во второе пришествие Христа, — с одной стороны темы пантократора с ее утверждением идеи божественного произвола, а с другой — темы «Деисуса», олицетворяющей божественное милосердие и всепрощение, — грузинское искусство не только предпочло вторую, но и в противовес византийской точке зрения предоставило ей наиболее почетное место в общем декоре церковной стенописи.

Характерное для грузинского искусства преклонение перед «Деисусом» представляет собой одно из ярких проявлений национальной черты — критически-гуманистического отношения к христианской религии и заслуживает признания особой значимости при осмыслении качественно своеобразных черт расцвета грузинской культуры XI—XIII веков в целом.

## ГУМАНИСТИЧЕСКИЕ УСТРЕМЛЕНИЯ В ЦВЕТОВОМ РЕШЕНИИ КИЦВИСИ

Художники, расписавшие апсиду и кафоликон церкви св. Николая и церкви Богоматери в Кичвиси, стремясь хоть в скрытой форме выразить человеческую страсти и при этом относиться несколько пренебрежительно к христианской идее вечности, сосредоточили свое внимание на поисках наиболее выразительных средств для цветового воплощения идеи преходящей красоты мира.

Примечательно, что вместо обычного для колорита стеной росписи «глухого» синего или голубовато-серого фонов, в их произведениях преобладает небесно-голубой цвет. Подобное подражание живой природе означало скрытую оппозицию схоластике. Эмпиризм европейского Ренессанса, в сущности, достиг большей правдивости в приемах изображения неба лишь тем, что не игнорировал и облака. С точки зрения же общей тональности, фон в росписях Кичвиси представляет собой подлинное воспроизведение характерной расцветки южного неба, неба Грузии (илл. 2, 27, 43, 44, 47 и др.).

Доминирование в колорите росписи Кичвиси мягкого голубого цвета неоднократно отмечалось исследователями, однако не было попыток объяснить это явление, в частности, как одно из проявлений гуманистической концепции в искусстве грузинского народа.

Другая не менее важная особенность росписей «Кичвисской группы», в которой нами подразумевается и роспись главной церкви Натлис-Мцемели в Давид-Гареджа, заключается в необычной для традиционной стеной живописи «живости», напоминающей по ассоциации мерцание и чистоту тонов импрессионистского искусства.

Мы полагаем, что подобное отклонение от общепринятых норм церковной живописи продиктовано скрытым стремлением художников к воплощению идеалов земной, «преходящей» красоты.

В Кичвиси, как и во многих грузинских памятниках, применена техника secco, которая в искусстве была известна задолго до эпохи царицы Тамар (19, 303, 304, 310, 321—322). В отличие от фресковой техники она, как известно, выполнялась по твердой, уже высохшей штукатурке и поэтому не отличалась прочностью и долговечностью, столь характерными для фресковой живописи.

Наше внимание больше всего привлекает то обстоятельство, что, в отличие от других грузинских памятников, в стеной живописи Кичвиси и Натлис-Мцемели Гареджа мы имеем дело со своеобразным родом этой техники. В частности, его отличает некоторая «ворсистость» и особое свертывание пигментов.

Художники «Кичвисской группы», желая, по-видимому, представить



в композициях не фон, а голубой цвет неба, передать одежду и украшения в жизненном блеске, напоминающем красоту реальной действительности при солнечном освещении, как бы категорически отмежевываются от схоластически отвлеченного приглушенного «цветочерчия» и этим самым отдают предпочтение опять-таки искусству, способному вызвать ассоциации красоты реальной действительности (илл. 40).

По общему подбору тонов можно заключить, что доминирующий в декоре памятников «Киевской группы» голубой цвет служит своеобразным цветовым камертоном. Именно ему охотнее всего и с большим тактом противопоставляют золото нимбов и блеск украшений. Художников, расписавших кафоликон церкви св. Николая, не страшит даже противопоставление голубому и белому тонам ярко-красного тона, столь малоприемлемого с точки зрения схоластических установок той эпохи, отвергающих все, что могло вызвать прямые ассоциации с плотскими ощущениями.

В этом отношении особо примечателен портрет Георгия III. Декоративные квадратички его лорона необычайно созвучны общему голубому тону фона. В некоторых местах прекрасно сохранилось свержение красочного слоя, по которому можно полностью судить о былом великолепии и пышности всего интерьера.

Не вызывает сомнения тот факт, что примененная в росписи Киевщины своеобразная техника не была случайной и единичной попыткой ее исполнителей, а представляет собой проверенный в искусстве метод на основе многократного опыта. Иначе и быть не может, ибо каждый на первый взгляд незначительный тон нижнего слоя подобран так, чтобы в дальнейшем мог гармонично вписаться в цветовую гамму верхнего слоя. В этом отношении заслуживает внимания даже такая деталь, как выбор нужного тона для обрамляющей композицию узкой полосы. Художник заранее оценил особое декоративное значение этой часто повторяемой детали и подобрал для нее не обычный в таких случаях «глуховатый» коричневый тон, а специально найденный красноватый, удачно гармонирующий своей тональной легкостью и звучностью с широкими голубыми пятнами фона и золотом многочисленных нимбов. Таким образом, обыкновенная прямая полоса, обрамляющая композицию, наряду со своим чисто практическим назначением, выполняет и роль необходимого эстетического элемента всего цветового ансамбля росписи.

Стремление киевских живописцев к использованию вместо традиционной тусклой и «глухой» тональности сверкающих тонов острее всего ощущается в основных цветах спектра. Для этого достаточно взглянуть в детали, расположенные вокруг ангела в композиции «Жены-мироносицы у гроба господня», представляющей наглядный пример характерного для всей росписи в целом эффектного и естественного сочетания голубых, желтых и красных тонов. Интенсивности желтого тона во многом способствует его сочетание с цветом лица, обнаженных ступней и кистей рук, а также с золотом нимба. Характерно, что коричневато-красным тоном покрыто не только место, на котором восседает ангел, но и его мягкие закинутые вверх крылья. Коричневато-красный экспрессивный ряд перьев на крыльях с по-

степенно темнеющими концами удачно гармонирует с расположенными вокруг него голубыми и золотыми тонами (илл. 34).

Для полного уяснения основных особенностей и художественной эффективности кинцвисского варианта применения техники сечко требуется подробный химико-технологический анализ всего цветового слоя, что, безусловно, сыграет свою положительную роль и при исследовании более широкого круга памятников.

Углубленное изучение своеобразной техники исполнения росписей «Кинцвисской группы» необходимо еще и потому, что она представляет собой один из заслуживающих внимания факторов в гуманистических поисках грузинской живописи, по которому все эти изображения выходят далеко за рамки «чистого декоративизма» и украшательства.

Кроме этого, пример кинцвисских росписей, помимо общеработываемых теоретических проблем в сфере художественного творчества, может направить внимание теории изобразительного искусства к проблемам изучения мировоззренческих аспектов в рассмотрении техники и технологии исполнения росписей на разных ступенях развития художественного мышления.

Возможно, что кинцвисский вариант сечко не отличается радикальной новизной и уходит своими корнями в античность. В сущности, это предположение ничего не меняет в оценке прогрессивного значения техники сечко для Кинцвиси. Оно подтвердило бы эрудированность художников этого памятника и способность их выбирать из разных технических возможностей ту, которая наиболее соответствовала гуманистическим идеалам эпохи, и тем самым придать новый смысл давно существующей технике-технологии стеной живописи.

Примечательной особенностью стенной росписи в Кинцвиси является необычное для средневековья внимание ее творцов к человеческой, земной красоте в изображении святых. Чтобы дать этому факту правильную оценку, необходимо вспомнить, что Грузия, издавна связанная с народами Греции и Рима, хранила свои симпатии к непревзойденным высотам их художественной культуры.

Однако в данном случае, когда речь идет о тяготении кинцвисских художников к воплощению человеческой красоты, имеется в виду не подражание античным образцам и претворение их в застывшие схоластические схемы, как это было в определенные периоды развития византийского искусства, а качественно иное — в частности, эпохально-новое эстетическое отношение к человеку, земная ренессансная интерпретация его красоты. Более того, поиски этих непривычных для средневекового догматизма творческих путей привели к тому, что в кинцвисской росписи прослеживаются также и методологические новшества в творческой практике ее авторов — признаки непосредственного изучения природы, т. е. зачатки ренессансного эмпиризма, еще совершенно чуждые догматическому искусству средневековья.

Если в грузинской живописи до рубежа XII—XIII веков, а в Византии до так называемого «палеологовского Возрождения» (XIV в.) объемное изображение человеческого тела и вообще понятие земной красоты так или иначе нагонялись, то в росписи Кинцвиси они дают о себе знать как естественный отзвук многовекового национального идеала.

За исключением росписей купола и нартекса, стенная роспись церкви св. Николая, а также роспись алтаря церкви Богородицы в Кинцвиси, несомненно, представляют собой работу художников передового направления эпохи царицы Тамар, хотя и не равнозначных по уровню и характеру своего мастерства. Некоторые из них наряду с виртуозностью изображения фигур демонстрируют и дар высокого активного творчества. У них мы обнаруживаем тот уровень культуры рисунка, который достигим лишь на пути постижения «земной мудрости», но никак не в рамках догматического искусства, черпавшего вдохновение в «мудрости небесной». Их-то мы и будем именовать в дальнейшем «великими» — в отличие от остальных — «просто» мастеров и подмастерьев, принимавших участие в создании росписи в Кинцвиси.

Как известно, художники, подвизавшиеся в церковной живописи, принципиально не обучались рисунку с натуры, как это было принято в светском искусстве. Но соблюдение ими в известной мере пропорций человеческого тела говорит за то, что в своем творчестве они опирались не

только на античные традиции, как это принято считать в искусствоведении, но руководствовались также непосредственными жизненными впечатлениями. В Кипцвиси же следует предположить подлинную школу изучения натуры. Сказанное отнюдь не означает, что, создавая ту или иную композицию, ее автор пользовался живой моделью (в церковном мастерстве это было исключено), имеется в виду, что художник мог обращаться к знаниям, накопленным за время обучения. В связи с этим надо полагать, что со временем будет обнаружен и литературный источник, который подтвердит существование в Грузии эпохи царицы Тамар метода и мастерских именно этой категории, постигавших тайны рисунка путем непосредственного изучения природы и человека. Великие мастера Кипцвиси не только в совершенстве владели умением изображать живую натуру, но и поднялись до ренессансного ее понимания. Таковы создатели святых воинов, на редкость изящного ангела в «Благовещении» и особенно ангела в композиции «Жены-мироносицы у гроба господня» в церкви св. Николая. Ту же культуру рисунка обнаруживает роспись алтаря церкви Богородицы, в частности, «Причащение» и «Исцеление дочери ханаянпки», и это дает повод предпологать, что великие мастера расписывали обе церкви одновременно. Но как ни странно, столь почетное место, как алтарь большой церкви (ниже конхи), расписан просто мастерами и подмастерьями (илл. 54, 20, 32, 36).

В южном, северном и западном рукавах церкви св. Николая роспись сильно пострадала, и определение того, какая ее часть выполнена великими, требует дальнейшего исследования.

Чтобы лучше представить себе разницу между работой великих и просто мастеров, расписавших Кипцвиси, достаточно сравнить композиции «Причащение апостолов» церкви св. Николая с композицией церкви Богородицы. Это нетрудно сделать, так как обе композиции исполнены в одной «исторической редакции». Однако, если в «Причащении апостолов» в церкви св. Николая художник, механически увеличив композицию по подлиннику, не сумел представить группы апостолов как единое декоративное целое, то в церкви Богородицы та же редакция «Причащения апостолов» выполнена с подлинным талантом, как в безупречном изображении отдельных фигур, так и в компоновке их в единое декоративное целое. В росписях обоих памятников передовые художники проявили не только великолепное знание анатомии человеческого тела, но и высокоэстетическое отношение к нему, что не было характерно для средневековой идеологии. Чтобы убедиться в этом, достаточно сравнить кисти рук и ступни ног фигур, выполненных мастерами этих двух категорий.

Большой интерес с точки зрения художественного отображения человеческого тела представляет женская фигура в композиции «Исцеление дочери ханаянпки». Она привлекает к себе внимание как безупречным телосложением, так и незаурядной способностью творческого воображения ее автора. Художник не преминул воспользоваться необходимостью изобразить обыкновенную смертную девушку и нарисовал ее во всей земной красоте, изящной и грациозной. Верхний слой краски отсутствует, обна-



жая первоначальные контуры, которые свидетельствуют о том, что художник безукоризненно владеет пластической логикой. Факт этот довольно примечателен, так как искусство Византии и всего средневекового православного Востока не заостряло внимания на пластической логике рисунка. Примечательно, что контуры фигуры девушки в кинцвисском памятнике весьма выразительны. Как известно, в западно-европейском искусстве такая задача возникла значительно позднее (илл. 84—83).

В отличие от великих мастеров, творчество иных, стоящих примерно на уровне исполнителя «Причащения апостолов», не отмечено гуманистической свободой» исполнения, однако оно необычайно интересно с точки зрения отображения типажа. Достаточно вспомнить лицо Лонгина, полное живой экспрессии, в композиции «Распятие». Оно воспринимается зрителем как образ, созданный вдохновением, исходящим от природы, и в силу этого лицо Лонгина производит неизгладимое впечатление. То же самое можно сказать и о группе апостолов в «Вознесении» и о жителях Иерусалима в композиции «Вход в Иерусалим» (илл. 10, 6, 24, 29).

Светские интересы просто мастеров свидетельствуют об их несомненной близости к народному искусству, однако их творчество не свободно от академической ограниченности и характеризуется большей верностью догматическому «оригиналу», нежели творчество великих мастеров. Но и среди просто мастеров можно выделить таких, которые еще ближе к народному искусству, т. е. художников, изображавших детали и компоненты с меньшей академичностью и уделявших больше внимания психологической трактовке образов. В качестве примера можно привести группу стражников в композиции «Жены-мироносицы у гроба господня» (илл. 37, 38).

Что же касается сущности творчества кинцвисских мастеров, именуемых великими, то оно расценивается нами не иначе, как их своеобразное проявление чисто интуитивного стремления к выражению гуманистической идеи свободы, ставящего этих художников перед необходимостью решения сложных, несоизмеримых со временем творческих задач.

Не подлежит сомнению, что столь явное противостояние средневековой идеологии следует расценивать как отзвук процессов острой борьбы за социально-культурное преобразование Грузии в XI—XIII вв. Одним из проявлений этой борьбы был Русе-Урбинский церковный собор (1103 г.), выступивший против «возвышения недостойных» по сословному признаку и решительно противопоставивший ему принцип поддержки того или иного церковного служителя в соответствии с «личными достоинствами истинного пастыря» (8. 156—158).

Борьба за признание личных достоинств человека, прослеживавшаяся в социальных противоречиях эпохи царицы Тамар, стимулировала в передовых художниках стремление к идеалу свободы, что нашло свое воплощение в их творчестве, в их преклонении перед человеческой красотой, перед естественным, «живым» небом и, наконец, перед жизнерадостной естественной цветовой гаммой. Перечисленное особенно примечательно как яркое проявление в искусстве гуманистической концепции противопо-

ставляемой аскетизму, основанному на ненависти ко всему земному, в частности, к человеческому телу, концепции, согласно которой цель существования человека, по сути дела, заключается в постоянной заботе о спасении себя от земных соблазнов.

Великие мастера Кинцвиси стоят на довольно смелой противоположной позиции с аскетизмом. Если, согласно принципам средневековой церковной идеологии, все и вся начинается от бога и к нему же возвращается (бог — земля — бог), то великие мастера явно признавали лишь две последние ступени этой триады (земля — бог), т. е. видели начало божественного на самой земле.

Аскетическая идея освобождения человека от земных оков в средневековом искусстве проявилась в отрицании импульсивной природы человека, что в изобразительном искусстве нашло свое выражение в скованности движений святых, в тяготении к прямолинейным, жестким, «неземным» очертаниям их фигур, к плоским формам.

Эта художественная концепция вовсе не лишена логики. Прямолинейность, как и плоскость, не поддается качественному варьированию. В данном случае все возможности, в основном, ограничиваются механическим увеличением или уменьшением предмета, в то время как не геометризированные, свободные линии и формы могут варьироваться до бесконечности. Если в первом случае преследуется задача олицетворения идеала вечности и беспредельности божественного начала, то во втором случае торжествует идея изменчивости, «преходящности» всего земного.

Особо отличающую динамичность и плавность линий росписи в Кинцвиси от росписей Вардзиа и Бетаниа специальная литература не обошла своим вниманием (9. 86), однако, к сожалению, это эволюционное видоизменение толкуется как явление декоративного характера, без учета послужившего ему основой грузинского гуманизма, развивающегося в ту пору (19. 97).

По мнению же автора этих строк, прямолинейность, плоскость, угловатость и жесткость по своей природе близки к понятию аскетизма — представлениям об обреченности и смерти, в то время как плавные линии и формы связаны с движением и красотой живой, полнокровной действительности.

В силу сказанного, ту разницу, которая отличает роспись в Кинцвиси от синхронных росписей, заключающуюся в сильном тяготении ее художника к изображению линий, полных экспрессии, легкости и плавности, следует воспринимать как более гуманистическое постижение преходящей жизненной красоты.

Круг ассоциаций создателя «Кинцвисского ангела», несомненно, навеян красотой окружающей живой действительности, постоянно меняющейся и мерцающей. Он как бы противопоставляет свое творчество схоластической концепции плоскостного, сухо-застывшего изображения бога и святых. Главный предмет его эстетического миропонимания — высоко поэтическое постижение изменяющейся во времени земной красоты, и нельзя не признать, что в этом он проявил больше решительности и сме-



лости, чем художник, расписавший алтарь церкви Богоматери. Однако в творчестве как одного, так и другого прослеживается общее стремление — смелее, нежели их современники (Бетанна, Бергубани, Вардана), противопоставить схоластической отвлеченной красоте идею гармонического совершенства земного человека. Именно этим и вызвано их явное тяготение к более извилистым линиям и формам, в противовес все еще прямолинейным и плоским изображениям традиционной живописи, исполненной мистики и таинства божественной ипостаси.

Всмотрим внимательнее в конфигурацию рук и ног «Кинцивского ангела». Бросается в глаза ничем не завуалированная, открытая эстетизация плотской красоты, причем речь идет не об идеале бесформенной массы. Художник превосходно чувствует рубеж, за которым даже массивность обретает эстетическую ценность, понимая, что воспроизведение красоты тела зависит от гармонии контрастирующих между собой массивных и тонких форм и от их пластического чередования (илл. 32).

В философской литературе изображение грациозного движения человеческого тела осмысливается как символ свободы (20, 64). Думается, что во все более и более нараставшем стремлении грузинской живописи к динамической, плавной линии в сочетании с изяществом изображения тела, следует усматривать эстетическое отражение процесса развития гуманистической идеи о свободе человека.

С точки зрения иносказательного воплощения идеи человеческой свободы интересно решены и некоторые фигуры пророков в барабанах купола Бетанна, особенно фигуры апостолов в главной церкви Иоанна Крестителя в пустыне Давида-Гареджи, где мотив их волнения использован художником для воспроизведения богатой пластики человеческого тела (6, илл. 85).

От фигур в Натлис-Мцемели, к сожалению, сохранились одни лишь контуры, да и те частично, тем не менее дошедшего до нас достаточно, чтобы убедиться, каких высот достигла грузинская живопись на рубеже XII—XIII веков на пути освобождения от таинств мистической оцепенелости фигур<sup>1</sup>.

Одной из наиболее значительных тенденций кинцивской росписи является не просто копирование внешнего облика человека, а выражение самой сути его — способности человека к самодвижению, чем он и отличается от инертных сил природы.

Очевидно, эту цель преследовало итальянское искусство XVI в., когда плодотворно и широко варьировало приемы контраста.

Правда, в искусстве христианского Востока и Византии сложному движению фигуры вообще и ангела из композиции «Жены-мироносицы у гроба господня», в частности, не придавалось то эстетическое значение, которое оно сумело приобрести много позже, при в корне иных историко-идеологических условиях, у корифеев высокого Ренессанса. Конечно, бывали и «счастливые исключения». Такому истолкованию поддаются, например, миниатюры псалтыря Мелизена, евангелия Афонского Иверского монастыря и Пармской Палатинской библиотеки (21, 567, 568, 569).

В искусствоведческой литературе порой наивно придерживаются по-

<sup>1</sup> Невольно заставляет задуматься тот факт, что именно в церкви Иоанна Крестителя в Гареджи кинцивским же вариантом техники исполнения красочного слоя художник смог вызвать иллюзии сверкания тонов, ассоциирующихся с прелестью земной действительности.

столата, якобы контрапост является созданием итальянского Возрождения и до этой эпохи искусство не пользовалось им даже интуитивно. На самом же деле еще задолго до западного Ренессанса контрапост, (возможно, подсознательно), использовали древние египтяне. Правда, в живописи и барельефе они строили фигуры плоскостью, в условно субстанциальном осмыслении, но такая интерпретация не дает основания игнорировать вложенного в нее искусством древнего Египта эстетического смысла этого приема.

Примечательно, что контрапост применялся не только на пелопоннесских, но и на грузинских монетах («кохлидки») и что он вообще не был чужд грузинскому искусству (22. 56—59).

В вышеупомянутых византийских миниатюрах фигура ангела принимается контрапостно не только потому, что лицо и десница ангела направлены в разные стороны (что было просто продиктовано сюжетом и повторялось на протяжении веков), а больше всего потому, что эта традиционная поза ангела у конкретных художников нашла эстетический смысл. Эта поза использована упомянутыми миниатюристами для создания пластически привлекательного зрелища на тему сложного и интересного человеческого движения. Кинцвисский же художник в этом отношении заслуживает несравненно большего внимания не только в смысле богатого пластического решения фигуры, но и по многогранности решения контрапоста как способа достижения особого эстетического феномена. В отличие от давно установившейся схемы, кинцвисский художник виртуозно использовал крылья этого ангела для контрастного противопоставления их другим частям тела и с такой категоричностью заметнул их в сторону, противоположную линии наклона лица, что даже не побоялся нарушить обрамление композиции.

Эта поистине «барочная смелость» художника, сумевшего проявить чуждую средневековому искусству артистическую дерзновенность, вызывает восторженность зрителей.

Подобная творческая смелость и высокая культура построения контрапоста свидетельствует о животворности в грузинском искусстве древнейших традиций. Вместе с тем, следует отметить, что в «Кинцвисском ангеле» отнюдь не робкая попытка постановки и решения проблемы контрапоста и не начальная ее стадия, а высокая фаза, дальше которой, пожалуй, не пошло искусство последующих эпох.

В фигуре «Кинцвисского ангела» контрапост как художественный способ пластическими средствами выявления самого сущностного в человеке — его самодвижущей природы, не нуждающейся в «божественном толчке», осуществлен с такой земной и в то же время возвышенной грациозностью, подобную которой можно найти только в более земных и поэтому в более тяжеловесных фигурах корифеев итальянского Возрождения — Леонардо да Винчи, Рафаэля и особенно Микеланджело.

Легкость «Кинцвисского ангела» отнюдь не затмевает его ренессансного характера, поскольку его «воздушная» красота воплощена с необычным богатством именно земной пластической линии, т. е. такими средствами, которые не соответствовали схоластическим установкам средневековой



стенной живописи вообще. Тем не менее, создатель этого творения достиг максимума эстетического статуса в осмыслении достоинств и недостатков как гуманистического художественного способа значительно раньше, чем на Западе. Тем знаменательнее, что в отличие от итальянцев киндвисскому художнику пришлось осуществить столь прогрессивную задачу не в исторических условиях легализованного Ренессанса или в отрасли станкового искусства, а в средневековой стенной церковной живописи, которая в силу своих идеологических и специфических условий не шла навстречу гуманистическим идеям в искусстве. Таким образом, причудливое перенесение прогрессивных тенденций с суровым консерватизмом средневековья являет собой удивительное своеобразие грузинского передового церковного искусства эпохи Руставели. Объяснить столь странное и неожиданное сочетание в одном и том же искусстве противоположных друг другу тенденций, применив эстетические нормы, выработанные в других исторических и этнических условиях, нам представляется совершенно невозможным. Истоки, а также параметры этого явления прежде всего следует искать в национальном своеобразии народа, в недрах которого оно зародилось, и в тех конкретных идеологических противоречиях, которые происходили между главенствующими духовными и светскими эстетическими позициями в пределах самой Грузии.

Сложные исторические перипетии и невзгоды, выпавшие на долю Грузии в последующие периоды, не смогли приостановить развития ее художественной культуры. И на дальнейшем своем этапе она вместе с византийским искусством, с искусством балканских стран и России продолжала успешно решать те задачи, которые ставила эпоха «палеологов» перед восточно-христианским миром (Убиси, Сорц, Набахтеви, Цалецджиха, Зарам, Сафара, Чуле и др. памятники).

Но ввиду того, что сам, так называемый, палеологовский стиль был в сущности своего рода «восточным отголоском» только что зародившейся в Европе буржуазной идеологии, гуманистические стремления для него не были имманентными и жизненно фундаментальными тенденциями. Наоборот, внешне ренессансные намеки никак не могли скрыть присутствующего ему внутреннего холода схоластики. Для искусства этой последующей эпохи не была характерна та внутренняя мощь тенденции гуманизма, которая так пленяет зрителя при знакомстве с искусством Грузии, зародившимся в условиях идейных противоречий эпохи Шота Руставели.

Росписи «Киндвисской группы» — отзвук того политического, общественного и культурного подъема, имевшего место в Грузии того времени. Столь поэтическое отображение духовного подъема грузинского передового общества было воистину великой победой в рамках консервативного церковного искусства. В условиях засилья средневековой схоластики гуманистические стремления киндвисских живописцев представляют собой наглядное проявление лучших идейно-эстетических идеалов самого грузинского народа.

The monuments of material and artistic culture that have survived in Georgia have a history of seven thousand years. The 11th to 13th centuries A.D. was the most significant period in this long course of development. Of the some 5,000 monuments of feudal Georgia that have come down to us, the Qintsvisi murals should be regarded as particularly noteworthy. It is in these murals that the clash of advanced ideas with mediaeval dogmatism — a clash so characteristic of the Middle Ages — finds full reflection in the opposition of ecclesiastical scholasticism to humanistic trends with their close attention to man. The aim of the present research is to show up the Qintsvisi murals from this angle. This approach is also necessitated by certain peculiar features of the monument, singling it out from the general norm of East Christian art, of Byzantine art in particular, even in the most progressive periods of the latter, i. e. the Macedonian period (10th-11th centuries) and that of the Palaeologi (14th c.); to say nothing of the contemporaneous art of Byzantium (12th-13th centuries) when any manifestation of progressive thought was at once suppressed by mysticism and dogmatism. In those days Georgian mural painting expressed new trends that later became predominant in the art of the Italian Renaissance. The originality of the most progressive tendencies in Georgian mural painting — and of the Qintsvisi murals in particular, — would be hard to explain if we confined ourselves exclusively to determining the outward similarity and the distinctive features of the latter, comparing them with monuments of art in other countries. The roots of these phenomena are to be sought in the social and cultural life of Georgia herself.

In contradistinction to Byzantium and owing to favourable social and cultural conditions, "city-states" with their democratic ideas emerged in Georgia several centuries earlier (11th-13th centuries) than in Western Europe (1. 145-150); this fact, in its turn, favoured the emergence of humanistic ideals. It is also noteworthy that in the 10th-12th centuries the centralized state power and the democratic strata of the population had common interests that were in direct opposition to the disruptive tendencies in the ideology of the great feudal lords. All this led to a certain new evaluation to the hierarchy of the estates and was instrumental in bringing to the fore the value of the personality, and man's liberation from the moral, ethical and aesthetical fetters of the Middle Ages. There is no doubt that these circumstances could not but have left a trace, they could not but activate the humanistic foundations of art within ecclesiastical dogmatism itself, they could not but influence the criteria of evaluation of works of art.

A great many monuments of Georgian culture, both ecclesiastical and secular, vanished from the face of the earth as a result of devastating invasions of the country by the Mongols, Persians and Turks; palaces, churches, works of art were completely destroyed. If it were not for this unfortunate fact, we would today have a clearer idea of the reflection of progressive historical and social trends in Georgian art.

The devastation wrought by the Mongol hordes nipped in the bud the process of legalization of all the progressive ideas in Georgia just at the moment when Georgian humanism was about to triumph over mediaeval conservatism. The Mongol invasions put an end to the legalization of progressive ideas in Georgia at the moment when Georgian humanism had reached a peak, after which the victory of the humanistic ideology over mediaeval stagnation was to be expected. This victory would have enabled Georgia, to a greater degree and much earlier than in other advanced countries, to fulfill her mission in the humanistic transformation of culture.



True, humanistic concepts failed to achieve a complete victory over dogmatism in the Qintsvisi murals; nevertheless, the slightest manifestation of creative freedom against a background of the traditional norms of mediaeval art should be of great interest to the student of art history and deserves his attention.

Unfortunately, mediaeval Christian art as a whole, especially that of Georgia, has not as yet been deeply studied from the angle of the humanistic opposition to dogmatism which must undoubtedly have existed in it. In studying the Qintsvisi murals from this standpoint, attention should be devoted not only and not so much to determining what traditional schemes and traditional artistic thinking have been preserved in them, but also all the new features of deviation from tradition which would reveal the place these murals occupy in the development of the national and human progressive ideals generally speaking. The present paper is an attempt to study the Qintsvisi murals from the above methodological standpoint, with the aim of stressing that which was essential and important in the progressive thinking of the Georgian people at the time when these murals were created.

## A SHORT DESCRIPTION OF THE QINTSVISI MURALS

Qintsvisi, a picturesque village, is located on the territory of the Kareli District in Eastern Georgia. Having passed it, you catch sight of the well-proportioned dome of an ancient church, half-concealed by the wooded mountain slope. The clear-cut outline of the dome, the roseate tint of Georgian brickwork blend harmoniously with the hazy verdure surrounding it. This is the domed cross-planned church of St. Nicholas whose interior is adorned with remarkable mural paintings portraying King Giorgi III, Queen Tamar and her son Giorgi-Lasha, as well as the renowned fresco representing "The Angel of Qintsvisi".

Nearby, within the precincts of the monastery, on the bank of the Qintsvura, a small brook, stands the only surviving part of the single-naved church dedicated to the Virgin,—its main apse. It was a small church, and it has suffered greatly from the frequent floods of the Qintsvura. As regards artistic technique and style, the murals in the remaining part of this church are close to those in the central part under the dome of the church of St. Nicholas, which permits us to conjecture that the church of the Virgin was still intact in the reign of Queen Tamar. Besides the murals, another consideration leads us to this supposition: such a small church would scarcely have been erected later than the monumental edifice of St. Nicholas'. It is most probable that the church of the Virgin was built before the 12th century; as the Georgian statehood grew in might, a small church could no longer satisfy the new requirements, and subsequently the much bigger church of St. Nicholas was built.

Unfortunately, specialists have not devoted sufficient attention to the ruins of the church of the Virgin, despite the high artistic merits of its surviving murals (ills. 74, 46). Strange as it may seem, Vakhushti Batonishvili (a well-known Georgian geographer and historian, a son of King Bagrat VI) does not mention this church in his "Descriptions" (2. 344, 662); consequently, we have grounds to suppose that by his time (18th century) the church must have already been reduced to ruins and Prince Vakhushti did not think it worth mentioning alongside more renowned monuments of the country that were in a better state of preservation.

In the narthex of the church of St. Nicholas there are frescoes of a later date. A noteworthy painting is the portrait of Zaza Panaskerteli with a dedicatory inscription. Two historically known personages bore the name of Zaza: one was a physician and scholar who lived in the 15th century, the author of a book on medical treatment; the other was a renowned general and patron of arts, Chamberlain at the court of King Vakhtang V (17th century) (ills. 68, 69).

The ideological and artistic representations of some saints in the murals



საქართველოს  
რეპუბლიკის  
ეროვნული  
ბიბლიოთეკა

of St. Nicholas' church do not follow the ecclesiastical tradition, some real persons, portrayed in a somewhat grotesque style, must have served the painter as prototypes.

A certain tendency to represent realia of the time, as well as a gradual deviation from mediaeval dogmatic idealization and its high artistic skills, furthered, on the one hand, the growing penetration of "folk realism" and elements of easel painting into mural painting (3. 55-86); on the other hand, the flat manner of execution in painting influenced easel painting<sup>1</sup>.

The original feature of Georgian representational art, manifesting itself again in the 17th century and in the 18th century, reappeared in our age in Pirosmashvili's remarkably expressive easel paintings. (5. 81-83).

The frescoes in the churches of St. Nicholas and of the Virgin follow the pattern typical of Georgian mural painting. In the crown of the dome, as well as on the intrados of the semivaults of the transepts there is a decorative cross enclosed within a medallion. All the upper register of the drum of the dome is devoted to a broad redaction of the Deesis (Christ, the Virgin, St. John the Baptist and nine ranks of angels). Lower down, in the embrasures of the twelve-windowed drum, are full-length figures of prophets and saints in traditional postures, in two registers. In the pendentives, as is usual, are the evangelists, within medallions, each supported by two angels. In the concha of the main apse is the figure of the Virgin and Child attended by angels. Below is the so-called "historical" redaction of "The Last Supper". The pictures in the embrasures of the main apse represent deacons, while the rest of the flat space in this part of the apse is filled in with figures of the godly.

The lateral apses and the bemaes contain three compositions devoted to the life of the Virgin ("The Nativity of the Holy Virgin", "The Presentation in the Temple" and "The Assumption", besides compositions representing themes from the life of Christ, ending, as is usual, with "The Descent of the Holy Ghost on the Apostles").

The vaults and the walls of the west transept have preserved some fragments of frescoes; among these, Academician Sh. Amiranashvili discerned fragments of the Lives of Sts. Nicholas and George (6. 286). These murals are badly effaced and it is very difficult to make out anything more clearly.

The most noteworthy representations in the lower register of these murals are the figures of warrior saints. Here also are the figures of St. Nino, St. David of Gareji, Ioanné of Zedazeni and others (6. 268).

Unfortunately, a leak in the roof has badly damaged the portrait of the founder, Antony Gnolistavidze, represented standing before St. Nicholas in an attitude of supplication and holding the model of the church (7. 413; 6. 286-287). It is almost impossible to discern anything in this fresco now. Antony Gnolistavidze is known to have filled the post of Vice-Chancellor at the court of Queen Tamar. However, influential noblemen soon deprived him of this post as the ward and protégé of King Giorgi III (8. 196).

A considerable number of Gospel scenes are badly damaged. Some com-

<sup>1</sup> In those days, the Georgian nobility had evidently found interest in the realistic concepts of the West. It is a fact that the great lords vied with one another for the right to invite Christopher Castelli to their castles. Another interesting fact is that young Georgians studied under Italian artists, Catholic missionaries. This is testified to by Castelli's "Portrait of the talented Rodia Mikeladze", holding a palette,— "a former student of Italian artist-missionaries" (4. 108, p. 113).

positions are entirely effaced by the effects of time; others are in such a bad state of preservation that their iconographic redaction cannot be determined.

The narration begins at the tympanum of the south wall in the south transept. The artists who did the frescoes in the dome and apse of St. Nicholas' church did not have any unusual or difficult tasks to solve: the distribution of the components was to follow the established tradition. As for the paintings in the south, north and west parts of the transepts, the artists had to face the more concrete problem of adapting traditional compositions to the architectonics of the surfaces to be adorned.

There is a large window in the central part of the tympanum of the south wall in the south transept. The tympanum, thus divided into two parts, is filled in with graceful figures of "The Annunciation". In the tympanum of the north transept the artist painted two groups of personages in a composition depicting "The Raising of Lazarus". The fresco on the side of the sarcophagus with figures depicted in light outlines is in comparatively good condition (ills. 19, 21).

The equal spaces between the tympana of the south and north walls are subdivided into three parts by two large windows; it was consequently a hard task to do the murals in these spaces without violating either the successiveness in the development of the subject, or the logic of its decorative scheme. The thing is that the strictly geometrical shape of the windows, as well as the sharp contrast between their well-lighted and shaded parts could suppress the effect of even a very bright palette. It was imperative to distribute the elements of the paintings in such a way that the viewer should perceive the windows as integral parts of the entire composition. The geometrical recess of the window arch "encroaching" on the lower part of the nativity scene is well combined with the figure of the Virgin. The lines of her legs and head are perceived as the plastic termination of the geometrical lines of the window. Another space of the same kind in the north wall, opposite "The Nativity", is utilized just as skilfully. The artist represented there "The Entry into Jerusalem"; the largest and brightest spot in this composition,— the ass,— is perceived as a kind of continuation of the window's plastic lines (ill. 22).

Thus, by the skilful arrangement of "The Nativity" and "The Entry into Jerusalem" the author continued to transform the vertical, strictly geometric outlines of the windows in the north and south transepts into integral and indispensable parts of the murals.

The same windows also divide the lower register of the south and north walls into three sections. The artist used the embrasures just as skilfully as he did in the upper register, selecting scenes which could easily be divided into three component parts without violating the unity of either. The south wall bears "The Incredulity of Thomas", while on the north wall we see "The Women at the Sepulchre". The central figure of the latter composition, the angel pointing to the sepulchre, has exceptional artistic merits and reveals the artist's indubitable competence in utilizing a complete architectural plane for his paintings: he placed the figure of the angel between two



windows in such a way that the intersecting dynamic lines of movement quite naturally distract the viewer's attention from the straight and harsh outlines of the windows, drawing it to the sides of the composition. At the same time, the movement of the wings is in unison with the arched contour of the window on the right, while the imaginary diagonal axis formed by the turn of the face and the motion of the right hand is in harmony with the arched contour of the window on the left. As a result of such a skilfully contrived structure of the figure, the windows do not hamper the viewer's perception of the fresco, inasmuch as the outlines of the windows make part of the decorative scheme of the fresco itself (ills. 18, 27).

The murals in the apse and in the central part of the church of St. Nicholas must have been executed by a group of artists headed by a master highly proficient in the technique of composition in mural painting. The master's skill is also attested by the way he determined the lower edge of the murals, as well as by the clever selection of the proportions of the figures in the lower register in relation to the height of the wall. The lower, undecorated part of the wall is an excellent basis not only for the paintings in the lowest register, but also for the entire décor.

Following "The Annunciation" and "The Nativity", the narrative is continued in the murals in the north transept, where a fragment of "The Baptism" composition still survives on the east slope. On the opposite slope is a fragment of "The Presentation in the Temple". For some reason the order of the narration is broken by "The Last Supper" theme depicted on the west wall of the south transept; the delicate bluish colour scale of this composition is most typical of the Qintsvisi murals.

The east wall of the north transept bears "The Crucifixion" scene, among whose components the group of St. John with the impressive figure of Longinus is comparatively well preserved. Time has effaced from the attire of Christ the coat of paint overlaid in the secco technique. This might suggest to the researcher that the artist, meaning to show the figure of Christ nude, intentionally clothed it in a diaphanous fabric (6. 286). In reality, this is merely a characteristic detail which might help the researcher to discover the technical secrets in the execution of the Qintsvisi murals.

In the third register from the top, on the west wall of the north transept, we can still discern fragments of "The Lamentation". On the east slope, in the same register, is "The Harrowing of Hell". In this composition, the face of Adam, damaged by water seeping through, attracts especial attention: in this face the artist has achieved a high degree of generalization.

The face of one of the righteous is no less impressive. The prominent, wide cheekbones, the troubled expression in the eyes, the asymmetrical lower jaw,—all these individual features allow us to see in this portrayal an outstanding example of the generalized representation of an actual prototype, the achievement of a master to whom secular art is not unfamiliar. This surmise is also supported by certain details in "The Ascension" (ill. 13).

On the west slope in the same south transept D. Gordeyev discerns fragments of "The Descent of the Holy Ghost on the Apostles" (7. 413). In

the same transept are compositions depicting scenes from "The Life of the Virgin".

The most noteworthy fresco in the church of St. Nicholas is the portrait showing Giorgi III, his daughter Queen Tamar and her son Giorgi Lasha. The figures are slightly turned towards the sanctuary, addressed in an attitude of prayer to Christ. The portrait of Giorgi Lasha is more damaged than the others. The face of Queen Tamar is discernible only owing to the undamaged outlines. The face of Giorgi III, whose outline and facial expression are visible with sufficient clarity, is in a somewhat better state of preservation. This portrait of him, as well as those at Vardzia and Betania, shows him as an "awe-inspiring and strong personality" (6. 287).

The surviving contours of the face of Tamar and Giorgi Lasha attest that the author of this mural was skilled in drawing.

Another feature distinguishing the Qintsvisi group portrait from those at Vardzia, Betania and Bertubani is its decorative arch-shaped frame separating the figures from the other components of the décor.

As is known, there is no portrait of Giorgi III in the Bertubani murals. In the frescoes in the other two monasteries, he is depicted standing before Queen Tamar. All these paintings were executed twenty years after the death of Giorgi III (1184); the Vardzia paintings were done between 1204 and 1205; those at Betania and Qintsvisi — in the period between the coronation of Giorgi Lasha (1207) and the demise of Tamar (1213) (ills. 39—45).

Representations of the late Giorgi III together with Tamar and Giorgi Lasha who were then living is explained in special literature mainly by the fact that between 1178 and 1184 Tamar was Giorgi's co-ruler. In our opinion, the presence of Giorgi III in the group portraits at Vardzia, Betania and Qintsvisi was promoted by a desire to stress that the reign of Tamar was a continuation of the policy of Giorgi III.

It should be stressed that the painting in the dome of the church of St. Nicholas is very different from those in the main apse and in the central part under the dome. The paintings in the dome lack the freedom of movement and the coloristic quests that characterize the frescoes in the central part and the main apse, to say nothing of the fact that the colour scheme shows no trace of the usual "Qintsvisi blue", of the brilliance and scarcely noticeable, but nevertheless effective roughness of the coat of paint. All this cannot but convince us that the frescoes in the dome of St. Nicholas were executed during another stage in the development of Georgian painting, by artists representing a different trend (ills. 61—67).

Do the frescoes in the dome antedate those in the central part and the main apse of St. Nicholas (e. g. those of the early 12th century)? Until this problem is solved, the dating of the frescoes in the central part can scarcely serve as a basis for dating the entire building.

As for the frescoes in the apse of the church of the Virgin, they were done, if not by one of the group of artists who painted the central part of St. Nicholas', but at least by a follower of the same artistic trend. Despite the fact that his works show the touch of a miniaturist, he is closest of all to the



author of the angel in the composition "The Women at the Holy Sepulchre", as regards his aesthetic interests, his cultivation and even his style of execution.

However it may be, the high artistic merits of the murals in the church of the Virgin testify to the talent of the author. His palette is close to the colour scheme in the paintings in the apse and in the central part of St. Nicholas: the same natural blue of the sky and the bright gold and reddish tints that are in such harmony with blue.

In the central part of the apse in the church of the Virgin, under the representation of the Virgin, is the so-called historical redaction of "The Last Supper"; in the same register in the north — "Christ Stilling the Tempest", and in the south part — "The Healing of the Daughter of the Woman of Canaan". The paintings in the north part are badly damaged, while in the south part most of the frescoes survive, preserving the masterly works of the artist. In the lower register are deacons and bishops in traditional attitudes (ills. 75—83).

The frescoes in the apse of the church of the Virgin are convincing proof of the rare talent and artistic culture of the author.

## ICON THEMES REFLECTING NATIONAL AND HUMANISTIC IDEALS

We consider that one of the most important tasks in studying the Qintsvi murals is to achieve an understanding of the dependence of the latter upon the development of progressive social and artistic thought in Georgia in those days, and to determine the features attesting its national character.

Academician N. Kondakov was quite right when he wrote before the October Revolution: "Historical science is so far silent concerning the aged, but scattered and non-spectacular perception of ancient art, both during the Renaissance and later, in Eastern Europe; it (historical science) prefers to regard the arts in Georgia and Armenia, in Greece and in the Balkan peninsula, even Russian icon painting, as branches of Byzantine art, even though the arts of these regions had their own historical life and exercised an influence on the formation and progress of Renaissance art, at the same time adopting from the latter some new, living images". (10. 8).

The works of Academician G. Chubinashvili and his pupils, among whom the first man to be mentioned is Academician Sh. Amiranashvili, greatly contributed to filling in this gap<sup>1</sup>.

In their works, Academicians G. Chubinashvili (12. 57, 64, 70-71) and Sh. Amiranashvili (13. 192; 6. 287) adhere to the idea that an unbiased understanding of the 12th- and 13th-century Georgian murals is necessary, from the standpoint of their contribution to the general Renaissance movement. This, evidently, means a recognition of the individual significance of Georgian humanism, not an adaptation of Georgian material to the standards of West-European art. As regards the solution of this problem, it is certainly beyond the scope of an investigation of a single monument, be it ever so significant as the mural paintings in the churches at Qintsvi. Still, however large the number of investigated monuments may be, an adequate solution of the problem is hard to find owing to the long-established traditions of connecting the notion of humanism with the Renaissance culture of Italy, wholly forgetting about the originality and independence of the cultural values of other countries.

It certainly goes without saying that many essential features of West-European Renaissance, "nurtured" as it was by the traditions of the art of classic antiquity, cannot fully coincide with the features of cultures based upon "Asiatic" classicism. Therefore the approach to an evaluation of these cultures should be based upon different artistic criteria; all the more that the social history of each country developed in its own way, and the social forces supporting the humanistic aspirations of the epoch may or may not have been sufficiently active to further a basic, essential revolution in culture.

Finally, one should not disregard the fact that every advanced nation

<sup>1</sup> G. Alibegashvili expresses his just indignation at the fact that V. N. Lazarev, characterizing Byzantine art of the period in question as being devoted to living thought and emotions, nevertheless includes Georgian art of the Rustavelian epoch into the Byzantine sphere of influence (9, 95, 11; 104, 183-184, 249).



საქართველოს  
ეროვნული ბიბლიოთეკა

could have had its own understanding of human freedom, of the basis of humanism, in accordance with the concepts and associations that it had accumulated during its intellectual existence, in which it could differ from the Italians.

The national character of the Georgians, one of the oldest nations in the world, was formed during centuries of strife; dwelling on the crossroads of Europe and Asia, evolving their own understanding of the cultural developments of East and West, the Georgians created their own original art.

The geographical position of the country afforded the population the chance of contacts with various religious systems of both West and East. Owing to these objective circumstances, Christianity in Georgia was not fated to develop into religious fanaticism, all the more that the freedom-loving people of the country still preserved some elements of pagan concepts and interests.

Therefore, despite the fact that Georgians adopted Christianity very early, and it was recognized as the state religion in the thirties of the fourth century, i. e. at almost the same time as in Rome, while in the Middle Ages the Christian faith was proclaimed the banner of the struggle for the country's national interests, the attitude of the Georgians to their religion always remained within the bounds of common sense.

This is what explains the fact that when secular interests prevailed in social and aesthetic thought (11th to 13th centuries), the creative genius of the Georgian people brought to the fore the human aspect in their attitude to Christianity, boldly, for the epoch in question, showing opposition to the official dogmatism and fanaticism of the almighty church of Byzantium.

The originality of iconographic features in Georgian ecclesiastical art constantly stressed by researchers, should be understood as the result of the historically evolved, specific attitude of the Georgians to the Christian religion.

This is corroborated by the habitual national interpretation of the so-called "iconic compositions" in the domes and the main apses, which found a natural reflection at Qintsvisi.

As is known, such an honoured part of church interiors was mostly devoted in Byzantium to "The Ascension" or to a representation of Christ Pantocrator. The Georgian church, putting forward its own viewpoint, preferred the representation of the Cross to the canonical themes.

In the church of St. Nicholas at Qintsvisi, symbolic-decorative representations of the Cross are seen not only in the vault of the dome, but also on the slopes of the south, north and west transepts.

Taking into account the fact that in placing the Pantocrator in the most honoured place, in the centre of the dome, the Christian church pursued the aim of not only instilling in men a sense of their own insignificance, but also an unconscious fear of god, one cannot but admire the subtle diplomatic tact with which progressive Georgian ecclesiastical circles continued to reject Byzantine regulations, opposing their direct and dogmatic propaganda by a refined symbolism in the form of a harmless decorative cross.

In his research, Academician N. Kondakov merely voiced his surprise at the above original feature of Georgian iconography (14. 35). In those days scholars were unable to clearly see the historical and social origins of the Georgians' negative attitude to religious fanaticism (ill. 54).

In the church of St. Nicholas no place was found for the Pantocrator in the concha of the altar apse, which was devoted to a portrayal of the Virgin and Child attended by archangels. True, this theme was very popular in almost all the countries of the Christian East; however, the interest Georgian ecclesiastical painters took in it may be explained, in the first place, by the widespread cult of Mary in Georgia which originated from the legend that the lot fell to her to be protectress of Georgia (12. 70). We find a testimony of this in Georgian writings of the 10th century, first and foremost in "The Life of St. Nino" (15. 299), a hagiographical work by Arsen Beri, a cleric at the court of King David the Builder. Therefore it is questionable that the representation of the Virgin and Child in the concha of the main apse springs exclusively from faithfulness to Byzantine tradition, as has been maintained in special literature.

It is the interpretation of the "Deesis" theme that reveals the peculiar national attitude of the Georgians to the Christian religion. In the church of St. Nicholas, as well as in that at Timotesubani, a broad national redaction of the "Deesis" occupies the entire upper register in the drum of the dome. In the centre is Christ enthroned, flanked by the Virgin and St. John the Baptist. The remaining space in the same register is filled with nine ranks of angels.

As already mentioned, Georgian mural painting exhibited a tendency to reject the Byzantine recognition of man's insignificance and the necessity to keep the believers in constant fear of god's wrath. In contradistinction, Georgian mural painting comes out in defence of man, which serves to explain the heightened interest in the "Deesis" theme. In this connection we should like to stress the fact that as early as at the beginning of the current century Th. Schmidt, an eminent Ukrainian scholar, succeeded in noticing in the rather scanty material at his disposal, a peculiar "predilection" of Georgian painters for the "Deesis" theme. In this he saw features differentiating Georgian art from the art of other Christian nations. A fact that appeared particularly surprising to Schmidt was that in Georgian churches the "Deesis" was assigned the place of honour,— the concha of the main apse (16. 51—52).

From special literature we gain a sufficiently complete idea of the spread of the "Deesis" theme in the Christian world. It is known to occupy a significant place in the Cappadocian rock-cut monasteries and in some churches in the south of Italy. As for other Christian countries, this theme occurs rarely, as an exception, while in Constantinople it was not recognized at all (17. 59-64). The abridged redaction of the "Deesis" in the church of St. Luke at Phocis is quite an exceptional case in Greek art. Thus, taking all the above into consideration, we should like to lay particular stress on the correctness of Th. Schmidt's observation concerning the particular popularity and honour that the "Deesis" theme enjoyed in Georgia. Another noteworthy fact is that



in Bulgaria, where this theme does not occur at all, we see it in the place of honour, — the concha on the main apse — in a chapter in the monastery whose murals are recognized as the work of Georgian artists (17. 60).

Further investigations in the sphere of Georgian art have wholly corroborated Schmidt's opinion concerning the special recognition the "Deesis" theme found in Georgia; however, its understanding from the viewpoint of Georgian humanism is only just beginning (18. 146-148).

For a clearer understanding of the difference between the Georgian and the Byzantine standpoints in their attitude to the Christian doctrines, the following significant circumstance cannot be dismissed: Georgian art made a choice between two themes connected with belief in the Second Advent of Christ: on the one hand, the Pantocrator theme confirming the idea of the divine will, on the other, — the "Deesis" theme symbolizing divine mercy and all-forgiveness; giving preference to the latter, Georgian art assigned to it the place of honour in the mural décor of churches.

Admiration of "The Deesis", a typical feature of Georgian ecclesiastical art, is a vivid manifestation of the nation's mental outlook — a critically-humanistic attitude to the Christian religion; a consideration of these facts is essential to an understanding of the original features characteristic of the florescence of Georgian culture in the 11th and 13th centuries as a whole.

## HUMANISTIC ASPIRATIONS REFLECTED IN THE COLOUR SCHEME OF THE QINTSVISI MURALS



Striving to express human passions, be it in a veiled form, and being somewhat remiss in their attitude to the Christian concept of Eternity, the artists who did the murals in the apse and the central space in the churches of St. Nicholas and of the Virgin at Qintsvisi gave all their attention to a quest for the most powerful means of rendering the transient beauty of the world through colour.

A noteworthy fact is that sky-blue prevailed in the works of these artists, instead of a "subdued" blue or bluish-grey ground usually seen in mural paintings. Such an imitation of nature signified a veiled opposition to scholasticism. Actually, the empiricism of the European Renaissance achieved greater truthfulness in methods of representing the sky, merely by not disregarding the clouds. As for the employment of tints, the background in the Qintsvisi murals is a true-to-life representation of the colouring of a southern sky, the sky of Georgia (ills. 2, 27, 43, 44, 47, etc.).

The soft blue tints dominant in the Qintsvisi murals have often been mentioned by researchers. However, there have been no attempts to connect this fact with the humanistic concepts of progressive Georgian painting.

Another no less significant peculiarity of the mural paintings of the Qintsvisi group, in which we include the fescoes in the main church of Natlis-Mtsemeli (St. John the Baptist) at David-Gareji monastery, is their colourfulness, not at all typical of traditional murals, so reminiscent of the shimmer and purity of tints in impressionistic paintings.

Such a deviation from the established norms in ecclesiastical painting must have been prompted by the artists' secret aspiration to reveal the ideal of earthly, "transient" beauty. At Qintsvisi the secco technique is made use of, a technique known in art long before the reign of Queen Tamar and applied in many Georgian monuments (19, 303, 304, 310, 321-322). However, paintings done in secco were never so lasting as those executed *al fresco*. In the murals at Qintsvisi and Natlis-Mtsemeli, Gareji, we observe somewhat peculiar techniques, in particular, an illusion of "roughness" of the surface and an unusual brilliance of pigments.

The artists of the "Qintsvisi group" evidently wished to create not merely a background for their compositions, but to reproduce the blue of the sky, to depict clothing and adornments with life-like brilliance reminiscent of the beauty of reality flooded with sunlight; they renounced the traditional, scholastically abstract, subdued "colour-speech" giving preference to an art that might awaken associations with the beauty of reality (ill. 40).

The selection of tints suggests that sky-blue, prevalent in the décor of the monuments of the "Qintsvisi group", serves as a kind of colour-tuner.



The gold of the nimbi and the brilliance of ornaments are most effectively and tactfully contrasted to sky-blue. The artists who did the paintings in the central space of the church of St. Nicholas did not even hesitate to contrapose a bright red tone to blue and white, which was scarcely acceptable from the standpoint of the scholastic regulations of the time, the time that rejected anything that might suggest associations with carnal sensations.

Most noteworthy in this respect is the comparatively well preserved portrait of King Giorgi III. The ornamental squares of the omophorium framing the figure of the king are in consummate harmony with the blue-tinted ground. Some fragments still show the brilliance of the paint from which one can judge of the original splendour and magnificence of the whole interior.

It is beyond doubt that the peculiar technique of execution applied in the Qintsvisi murals was not an incidental and single attempt made by the artists, but was a method well tested in art through years of experience. It could not have been otherwise, for each seemingly insignificant tint in the lower coat was selected to harmoniously blend with the colour scheme of the upper coat, the one which was the most important for the general effect. Even such a detail as the selection of the appropriate tint for the narrow strip framing the composition deserves consideration. Correctly evaluating the particular decorative significance of this frequently occurring detail, the artist rejected the commonly used "subdued" brown tint and found a reddish tint, light and sonorous, felicitously harmonizing with the broad sky-blue patches of the ground and with the gold of the numerous nimbi. Thus, the ordinary straight strip serving to frame the composition carries not only a purely practical function, but also plays the part of an aesthetic element indispensable to the colour scheme of the fresco.

The tendency of the Qintsvisi artists to use brilliant tints instead of the traditional "subdued" ones is keenly felt in the basic spectrum colours. The details around the figure of the angel in the composition representing "The Women at the Holy Sepulchre" are an example of the effective and natural combination of blue, yellow and red tints characteristic of the entire fresco. The intensity of the yellow tint is enhanced by its combination with the tints of the face, bare feet and hands, as well as with the gold of the nimbus.

A characteristic feature is that the brownish-red tint is used not only for the angel's seat, but also for his gracefully flung-up wings. The expressive brownish-red row of plumes, growing darker towards the tips, is in harmony with the blue and gold tints around (ill. 34).

A detailed chemical and technological analysis of the colour layer is indispensable for a full understanding of the basic peculiarities and artistic effectiveness of the Qintsvisi variant of the secco technique; such an analysis would undoubtedly prove useful to an investigation of a large number of monuments.

A deep study of the original techniques of execution of the "Qintsvisi group" murals is also imperative because it is one of the noteworthy factors

in the humanistic quests of Georgian painting, owing to which all these murals go beyond "pure decorativeness" and the desire to merely adorn.

Besides, such a study of the Qintsvisi murals may orient the theory of representational art towards probing into Weltanschauung aspects involved in the techniques and technology of executing murals at various stages in the development of artistic thought.

Possibly, the Qintsvisi variant of the secco technique was not a great novelty and its origins may be sought in antiquity. However, this supposition does not alter anything in an estimation of the progressive significance of the secco techniques at Qintsvisi. Such a supposition would bring out the artists' erudition and their ability to select, from a number of technical skills, the one which would be the best instrument to elucidate the humanistic ideas of the time; such a selection infused old techniques of mural painting with a new meaning.

A noteworthy feature of the Qintsvisi murals is the artists' care to render human, earthly beauty in their representation of saints; this tendency was something out of the common in the Middle Ages. In order to correctly evaluate this fact, it should be borne in mind that Georgia, having been long in contact with the Greeks and Romans, treasured memories of their past achievements.

We do not mean to say that Georgian artists, while admiring antique examples, transformed them into frozen scholastic schemes, as it happened at various periods of Byzantine art; their works expressed something quite different — a new aesthetic attitude to man, an earthly interpretation of the beauty of man, typical of the Renaissance. We might add that this quest for a new creative path,—something apart from mediaeval dogmatism,—brought about certain methodological novelties in the work of Georgian artists, namely, signs of a close study of nature, i. e. the beginning of an empiric approach absolutely alien to the dogmatic art of the Middle Ages.

Until the juncture of the 12th and 13th centuries the three-dimensional representation of the human figure was not admissible in Georgian art, neither was the concept of earthly beauty; in Byzantium this attitude prevailed up to the so-called "Palaeologue Renaissance" (14th century); in the Qintsvisi murals the new tendencies are felt as a natural echo of an age-old national ideal.

Except for the paintings in the dome and narthex, the murals in the church of St. Nicholas at Qintsvisi, as well as those in the main apse in the church of the Virgin, are undoubtedly the work of artists representing the advanced trends of Queen Tamar's time, although they differ in quality and skills. Some of these artists possessed a powerful technique in the execution of figures, as well as a talent for active creativeness. Their mastery in drawing is such as may be achieved only after gaining a comprehension of "earthly wisdom", but not within the bounds of dogmatic art inspired by "celestial wisdom". We shall call these "great masters", in contradistinction to all the others, masters and apprentices who took part in creating the Qintsvisi murals.

As is known, painters who worked for the church were never taught to draw from nature, as was customary with secular art: this was a matter of principle. However, the fact that they observed the proportions of the human body more or less closely suggests that, besides following antique traditions, as is the viewpoint accepted in art history, they were also guided by direct impressions gained from life. As far as Qintsvisi is concerned, it might be suggested that the artists had actually studied drawing from nature. We do not mean to say that, when creating a composition, the author had a living

model (a thing inconceivable in ecclesiastical art); we mean that the artist made use of the knowledge he had accumulated while pursuing his studies. In this connection it is very likely that in time a written source will be discovered that will attest the existence in Georgia of artists of this stamp who mastered the secrets of drawing through direct observation of nature and man. The great masters of Qintsvisi were not only proficient in life-like representation of nature, but they had achieved an understanding of it worthy of the Renaissance. Such were the authors of the Warrior Saints, of the remarkably refined angel in "The Annunciation" and especially of the angel in "The Women at the Holy Sepulchre" in the church of St. Nicholas. The same exquisite drawing is also seen in the murals in the main apse of the church of the Virgin, in particular, in "The Communion" and in "The Healing of the Daughter of the Woman of Canaan" which suggests that the great masters of Qintsvisi must have worked at the murals in both churches simultaneously. However, strange as it may seem, the murals in such a place of honour as the main apse in the major church (below the concha) were done by rank-and-file painters and by apprentices (ills. 51, 20, 32, 36).

The paintings in the south, north and west arms of the church of St. Nicholas are badly damaged, and further investigation is necessary to determine which parts of the murals there were done by the great masters.

In order to fully grasp the difference between the works of the great masters and other artists, the viewer has only to compare the "Communion of the Apostles" in St. Nicholas' church and the same composition in the church of the Virgin, both of them exemplifying the same "historical redaction". The artist who did the painting in the church of St. Nicholas merely enlarged the original composition, failing to depict the groups of apostles as a single decorative whole; while in the church of the Virgin the same version of the "Communion of the Apostles" is executed with genuine talent, both as regards the irreproachable treatment of the individual figures and the unity of the decorative impression they make. In both churches progressive painters manifested not only a perfect knowledge of human anatomy, but also a highly aesthetic attitude to the human body,—something absolutely alien to mediaeval ideology. A comparison of the hands and feet of the figures done by masters of the above two categories is sufficient proof of this (ills. 16, 19).

One of the female figures in "The Healing of the Daughter of the Woman of Canaan" is exceedingly interesting as an artistic representation of the human body. It holds the viewer's attention by the irreproachable proportions, and the rare creative imaginativeness of the author. The artist took the chance to represent not a saint, but an ordinary mortal girl and drew her in all her refined and graceful earthly beauty. The upper coat of paint is effaced, revealing the original outlines, which attest the fact that the artist possessed a consummate mastery of plastic logic. This is a noteworthy phenomenon, for the art of Byzantium, or, for that matter, of all mediaeval Christian East, never set itself the task of achieving plastic logicity through



the outlines. It is especially noteworthy that the outlines of the figures in the Qintsvi composition are uncommonly expressive. In West-European art, this aim emerged at a much later date (ills. 81—83).

In contradistinction to the works of great masters, those of artists about equal in skill to the author of "The Communion of the Apostles" do not show any "humanistic freedom"; they are, however, uncommonly interesting for their rendering of human individuality. Suffice it to mention the life-like expressiveness of the face of Longinus in "The Crucifixion". The viewer perceives this face as an image inspired by a living personality; this leaves an indelible impression. The same applies to the group of apostles in "The Ascension", and to the group of inhabitants of Jerusalem in "The Entry into Jerusalem" (ill. 10, 6, 24, 29).

The secular interests of these artists, "rank-and-file painters", prove their undoubted closeness to folk art; however, their work reveals certain academic limitations and a greater faithfulness to dogmatic "originals" than the work of the "great masters". Still, among them there are artists who are closer to folk art, whose representation of details and components is not so stiff and who devoted more attention to a psychological treatment of images. As an example, we might mention the group of sentries in "The Women at the Holy Sepulchre" (ills. 37, 38).

As to the essence of the work of those Qintsvi artists whom we call "great masters", we understand it as a manifestation of their purely intuitive aspiration to express the humanistic idea of freedom, owing to which they were to solve complex creative tasks, incompatible with the time.

It is beyond any doubt that such an unconcealed opposition of their ideology to that of the Middle Ages should be regarded as an echo of the strife for social and cultural advancement of Georgia in the 11th to 13th centuries. We might mention, as a manifestation of this process, the ecclesiastical council at Ruisi-Urbnisi (1103), which protested against the "elevation of unworthy men" merely on account of their social rank, opposing to this the principle of supporting a member of the clergy in accordance with "the personal worth of a true shepherd of his flock" (8. 156-158).

The demand of recognition of an individual's personal worth observable in the contradictions characterizing Queen Tamar's reign awakened in the progressive artists of the time an aspiration for the ideal of freedom, which they embodied in their works, in their admiration of the beauty of man, of a natural, living sky, in their tendency to create a joyous, natural palette. All this deserves attention as a vivid manifestation of the humanistic outlook in art contrasted to asceticism born of hatred of everything earthly, especially of the human body; according to such concepts, the aim of human existence was, essentially, constant avoidance of all earthly temptation.

The great masters of Qintsvi took an entirely different stand. According to the principles of mediaeval ecclesiastical ideology, everything came from God and returned to Him (God — the earth — God); as for the great masters, they quite obviously accepted only the two last steps of this triad (the earth — God), i. e., they saw the origin of the divine on the earth itself.

The ascetic idea demanding that man should be liberated from terrestrial fetters was manifested in mediaeval art in negation of man's impulsive nature; this found expression in the constrained movements of saints, in a tendency to rectilinear, rigid, "celestial" outlines of figures and flatness of forms.

It would be incorrect to maintain that such an artistic conception is quite illogical. Rectilinear and two-dimensional representation is not subject to qualitative variation. All the possibilities are basically limited to a mechanical enlargement or diminution of objects, while non-geometrical, free lines and forms allow of infinite variations. In the first case, the aim is to embody the idea of the eternity and boundlessness of the divine principle; in the second,— it is the idea of mutability, of the transient nature of everything under the sun. Special literature (9. 86) has taken note of the dynamic and plastic lines in the Qintsvisi murals, making them so different from those at Vardzia and Betania; however, this difference, the result of evolution, is interpreted as a purely decorative phenomenon, while Georgian humanism that was emerging at the time is not taken into account as the source of this development in art (9. 97).

In our opinion, rectilinear, two-dimensional, angular, hard outlines in art are naturally close to the concepts of asceticism, to the concepts of doom and death; while plastic lines and forms render movement and the beauty of living, full-blooded reality.

Proceeding from the above, the difference between the Qintsvisi murals and those done elsewhere at the same time consists in that the Qintsvisi master achieved exceptional expressiveness, lightness and fluidity of line, which should be interpreted as a more humanistic understanding of the transient beauty of life.

The associations in the mind of the creator of the "Qintsvisi Angel" were doubtlessly inspired by the beauty of the living reality, ever-changing and shimmering, that surrounded him. He seems to counterpose his work to the scholastic conceptions of two-dimensional, stiff and immobile representations of the deity and of saints. The principal point of his aesthetic understanding of the world is a highly poetic conception of eternally changing terrestrial beauty, and one cannot but admit that he proved more resolute and bold than the artist who decorated the main apse in the church of the Virgin. However, in the work of both one may notice the same aspiration: — to contrast the idea of the harmonious perfection of man to scholastic, abstract beauty more forcefully than their contemporaries did at Betania, Bertubani and Vardzia. This is what explains their manifest predilection for curved lines and forms as opposed to the rectilinear, flat images in traditional paintings performed with mysticism and occult divine inertness.

Let us consider attentively the configurations of the hands and feet of the "Qintsvisi Angel". What strikes the eye at once is the frank aesthetization of bodily beauty as we know it. The artist has a fine sense of the borderline beyond which even massive form acquires an aesthetic significance; he fully



understands that reproduction of bodily beauty depends upon the harmony of contrasting massive and fine forms, upon their plastic alternation (ib. 52).

In philosophical literature, the representation of graceful movements of the human body is understood to symbolize freedom (20. 64). In our opinion, the growing predilection in Georgian painting of Queen Tamar's time for dynamic, plastic lines, together with refinement in representing human form, should be perceived as an aesthetic reflection of the progress of the humanistic ideal of human freedom.

Some of the figures of prophets in the drum of the dome at Betania are an interesting solution, in the sense of an allegorical embodiment of the idea of human freedom; so are the figures of the apostles in the main church of St. John the Baptist in the hermitage at David-Gareji, where the painter has rendered their agitation through the plastics of the human body (6. ill. 85).

Unfortunately, the only thing that survives of the figures in the church of St. John the Baptist is the outlines; in fact, only parts of them; nevertheless, that which has come down to us is sufficient proof of the heights Georgian painting had attained at the juncture of the 12th and 13th centuries in attempts to throw off the fetters of the mystic rigidity of figures<sup>1</sup>.

One of the remarkable tendencies noticeable in the Qintsvisi murals is not mere copying man's appearance, but an expression of his very essence, i. e. his natural need for movement, thus opposing himself to the inertia of the reality around him.

This was exactly the aim pursued by art at the height of the Italian Renaissance (16th century) through a broad and fruitful application of *contraposto*.

True, in the art of the Christian East and of Byzantium, no aesthetic importance was attached to the movement of figures generally speaking, nor to the angel in the composition "The Women at the Holy Sepulchre"; the aesthetic importance of movement was recognized only much later, and by the Great Masters of High Renaissance working under absolutely different historical and ideological conditions; however, there have been "happy exceptions", as is seen in the miniatures of the Melisene psalter, in the Gospels preserved in the Iberian monastery on Mt. Athos and in the Palatine library in Parma (21. 567, 568, 569).

In special literature the postulate is often naively accepted that beauty achieved by means of "the device of contrastive disposition of symmetrical or opposite parts of the human body" (*contraposto*) originated during the Italian Renaissance; as for artists of pre-Renaissance epochs, they did not use the device even intuitively. In reality, *contraposto* was used by ancient Egyptian painters (maybe subconsciously) long before Western Renaissance. It must be admitted that in painting and in reliefs the treatment of figures was flat, done with conventional substantiality; however, such an interpretation does not give grounds to disregard the aesthetic meaning of this device infused into it by ancient Egyptian art. No wonder that *contraposto*, an artistic device favoured since ancient times, occurs even on coins of Peloponnesian and Georgian provenance (Colchi) and was not alien to Georgian art

<sup>1</sup> The paintings in the church of St. John the Baptist at Gareji give food for thought: the Qintsvisi technique of laying on the paint resorted to by the artist helped him to achieve the illusion of scintillating tints, arousing associations with the loveliness of earthly reality.

generally speaking (22. 56—59).

Mediaeval art which was expected to oppose any emphasizing of the human principle was not always able to strictly adhere to it, to resist the temptation that pictorial beauty always presented.

In the Byzantine miniatures mentioned above the figure of the angel is perceived through *contraposto* not only and not so much because the face and the right hand are turned in opposite directions (which, being accounted for by the subject, was repeated in the course of centuries), but rather owing to the fact that in the work of some artists this traditional posture was treated in a somewhat different way, not typical of the Middle Ages. The posture was utilized by them as a pretext for creating an attractive picture of a complex and interesting motion of the human body.

In this respect the artist who painted the Qintsvisi angel deserves much greater attention, not only as regards the powerful plastic solution of his task as a whole, but principally for the versatility with which he applied *contraposto* as a means of achieving a peculiar aesthetic effect. In contrast to the long established model of constructing the figure of the angel in this composition, the Qintsvisi artist found a brilliant treatment of the wings, *contraposing* them to the other parts of the figure and giving them a bold upward sweep in a direction opposite to that of the face, boldly breaking in upon the framing of the composition.

This genuine "barocco boldness" gives us grounds to admire the master who revealed an artistic impetuosity quite alien to mediaeval art.

Such boldness and consummate skill in constructing *contraposto* attest that ancient traditions were still alive in Georgian art. On the other hand, in the "Angel of Qintsvisi" we can see not a timid attempt to solve the problem of *contraposto*, and not its initial stage, but such a high phase that was not surpassed in art in later periods and epochs.

In the figure of the "Qintsvisi Angel" *contraposto*, a painterly device of revealing, by plastic means, the most essential in man,—his dynamic nature which does not require any "divine impetus",—*contraposto* is achieved with such earthly, but elevated gracefulness, the like of which can only be found in the more earthly and therefore heavier figures in the paintings of the Great Masters of the Italian Renaissance,—Leonardo da Vinci, Raphael and especially Michaelangelo.

The lightness of the "Qintsvisi Angel" does not in any way overshadow its Renaissance nature, inasmuch as his "ethereal" beauty is rendered in uncommonly rich, earthly, plastic lines, i. e. such a device which was incompatible with the scholastic rules of mediaeval mural painting generally speaking. Nevertheless, the creator of this masterpiece achieved a maximum aesthetic value in his understanding of the advantages of *contraposto* as a humanistic device much earlier than it happened in the West. This is all the more significant owing to the fact that he had to solve such a progressive task not under the historical conditions of legalized Renaissance, nor in easel painting, but in mediaeval ecclesiastical mural painting which, being limited by specific ideological conditions, did not support humanistic ideas in art.



Thus, the fanciful blend of progressive tendencies with conservatism of the Middle Ages reveals the remarkable originality of advanced Georgian ecclesiastical art in Rustaveli's time. It is scarcely possible to find an explanation for such a strange and unexpected combination of two diametrically opposed tendencies welded together in Georgian art if we approach the problem by applying to this phenomenon the aesthetic norms elaborated under different historical and ethnical conditions; the sources, as well as the parameters of this phenomenon, should be sought, first and foremost, in the national character of the Georgians and in the concrete ideological controversies between the predominant ecclesiastical and secular aesthetic standpoints in the country itself.

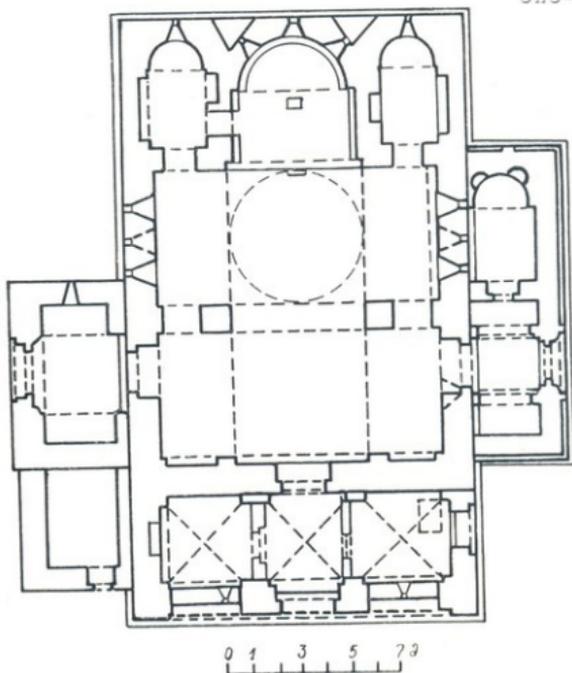
All the hardships that fell to the lot of Georgia in the following centuries failed to arrest the progress of her artistic culture. Later on Georgian art continued developing alongside Byzantine art, that of the Balcan countries and Russia, successfully solving the problems that emerged during the epoch of the Palaeologi throughout the East Christian world (Ubisi, Sori, Nabakhtevi, Tsalenjikha, Zazma, Safara Chulé and other monuments).

However, the so-called Palaeologue style being essentially a kind of Eastern echo of the bourgeois ideology that had just budded in Europe, humanistic aspirations were not immanent to it, nor were they fundamentally vital tendencies. On the contrary, signs of the Renaissance that did appear on the surface failed to veil the natural intrinsic chill of scholasticism. The art of the succeeding epoch was not characterized by that inner force of humanistic tendencies which is such a captivating feature of the art of Georgia, tendencies that emerged in Georgia under conditions of the ideological contradictions of Rustaveli's time.

The mural paintings of the "Qintsvisi group" are an echo of the political, social and cultural upsurge taking place in Georgia at the time. Such a poetic reflection of the spiritual enthusiasm of advanced Georgian society was indeed a great victory within the framework of conservative ecclesiastical art. At a time when mediaeval scholasticism was predominant, the humanistic aspirations of the Qintsvisi painter were a manifestation of the loftiest aesthetic ideals of the Georgian people.

ИСПОЛЬЗОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. **Ш. Месхиа.** Городская коммуна в средневековом Тбилиси. Тбилиси, 1962 (на грузинском языке)
2. **Вахუშტი Бატумიშვილი.** Описание царства Грузинского. Тбилиси, 1973 (на грузинском языке)
3. **О. Пиралишвили.** Бобневская роспись. Тбилиси, 1952 (на грузинском языке)
4. **Дон Кристофоро де Кастигели.** Альбом зарисовок и реляции о Грузии. Тбилиси, 1977 (на грузинском языке)
5. **О. Пиралишвили.** Величие простого и Наросмани. Журн. «Сабчота хеловიება», 1977, № 2 (на грузинском языке)
6. **Ш. Амირанишвили.** История грузинского искусства. Тбилиси, 1964 (на грузинском языке)
7. **Д. Гордеев.** Предварительное сообщение о Кицвицской росписи. (Наукові Записки Наукової Дослідної Катедри Історії Української Культури, Харків, 1930)
8. **Н. Бердзенишвили, В. Дондуа, М. Думбадзе, Г. Меликишвили, Ш. Месхиа, П. Ратиани.** История Грузии. 1. Тбилиси, 1958 (на грузинском языке)
9. **Г. Алибегашвили.** Четыре портрета царицы Тамары. Тбилиси, 1957
10. **Н. Кондаков.** Иконография богородицы. Т. 1, СПб, 1914
11. **В. Лазарев.** История византийской живописи. Москва, 1947
12. **Г. Чубинанишвили.** Пещерные монастыри Давид — Гареджа. Тбилиси, 1948
13. **Ш. Амირанишвили.** История грузинского искусства. Тбилиси, 1950
14. **Н. Кондаков.** Древняя архитектура Грузии. Москва, 1876
15. **К. Кекеладзе.** История грузинской литературы. Т. 1, Тбилиси, 1956 (на грузинском языке)
16. **Ф. Шмит.** Искусство древней Руси — Украины. Харьков, 1919
17. **Ш. Амირанишвили.** История грузинской монументальной живописи. Т. 1, Тбилиси, 1957
18. **О. Пиралишвили.** Отражение гуманистических идей в фресках. Журн. «Мნათობი», 1974, № 4 (на грузинском языке)
19. **А. Виннер.** Материалы и техника монументально-декоративной живописи. Москва, 1953
20. **В. Какабадзе.** Человек как философская проблема. Тбилиси, 1970
21. **G. Millet.** Recherches sur Géographie de l'Evangile aux XIV-e, XV-e, XVI-e siècles, Paris, 1916.
22. **О. Пиралишвили.** Теоретические проблемы изобразительного искусства. Критерии завершенности в искусстве и теория «Non-finito». Тбилиси, 1973



საქართველოს მეცნიერებათა აკადემია ● РЕПРОДУКЦИИ ●

REPRODUCTIONS









ՀԱՅԿԵՂԵՍ  
ՆՈՒՅՆՈՒԹՅՈՒՆ















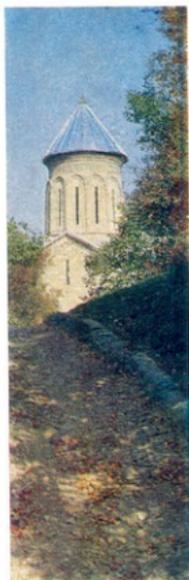






11







ՅԱՌՅԵՐԿՈՒ  
ՆՈՅՆՈՒԹՅՈՒՆ







ქართული  
ლიბრეოთეკა







ပြည်ထောင်စု  
အစိုးရအဖွဲ့



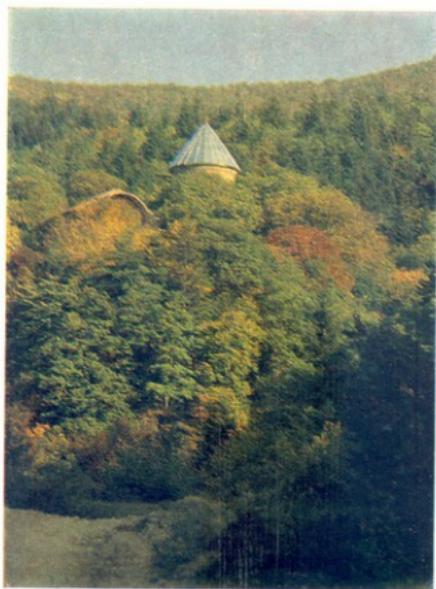


ეროვნული  
ცენტრი









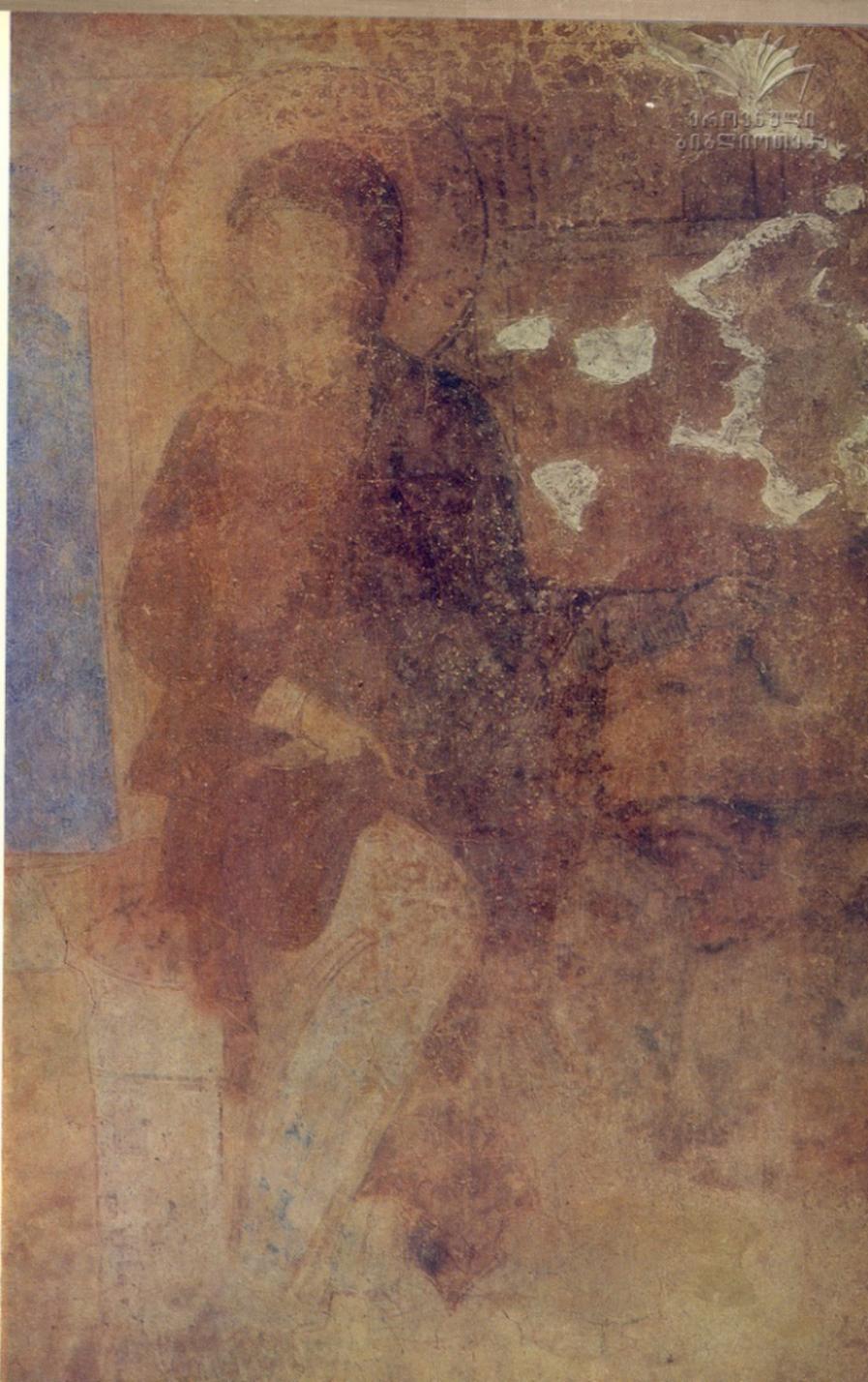






საქართველოს  
ხელნაწილების





საქართველოს  
სამხრეთ-აღმოსავლეთი



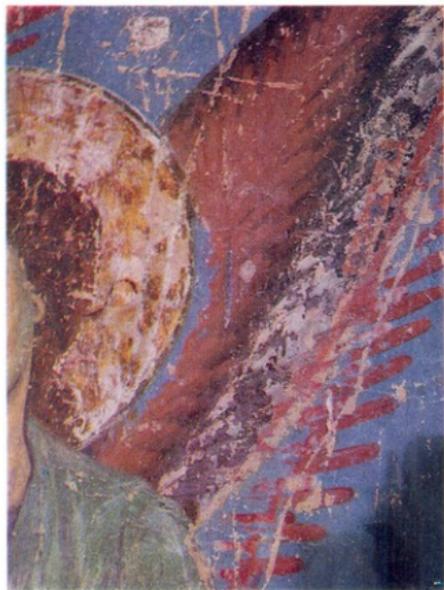






ქართული  
ბიბლიოთეკა







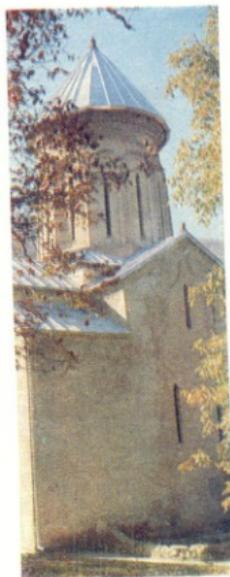
ქართული  
ლიბრეოთეკა



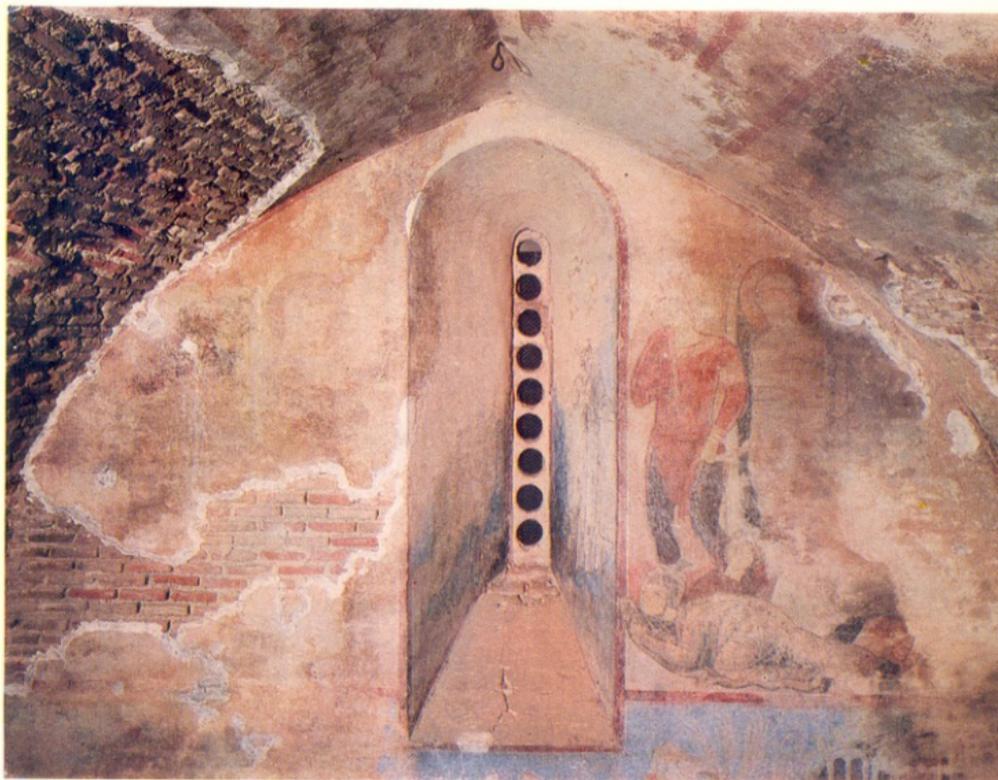




საქართველოს  
 ეროვნული ბიბლიოთეკა









საქართველოს  
წიგლმცოდნეობის  
ინსტიტუტი



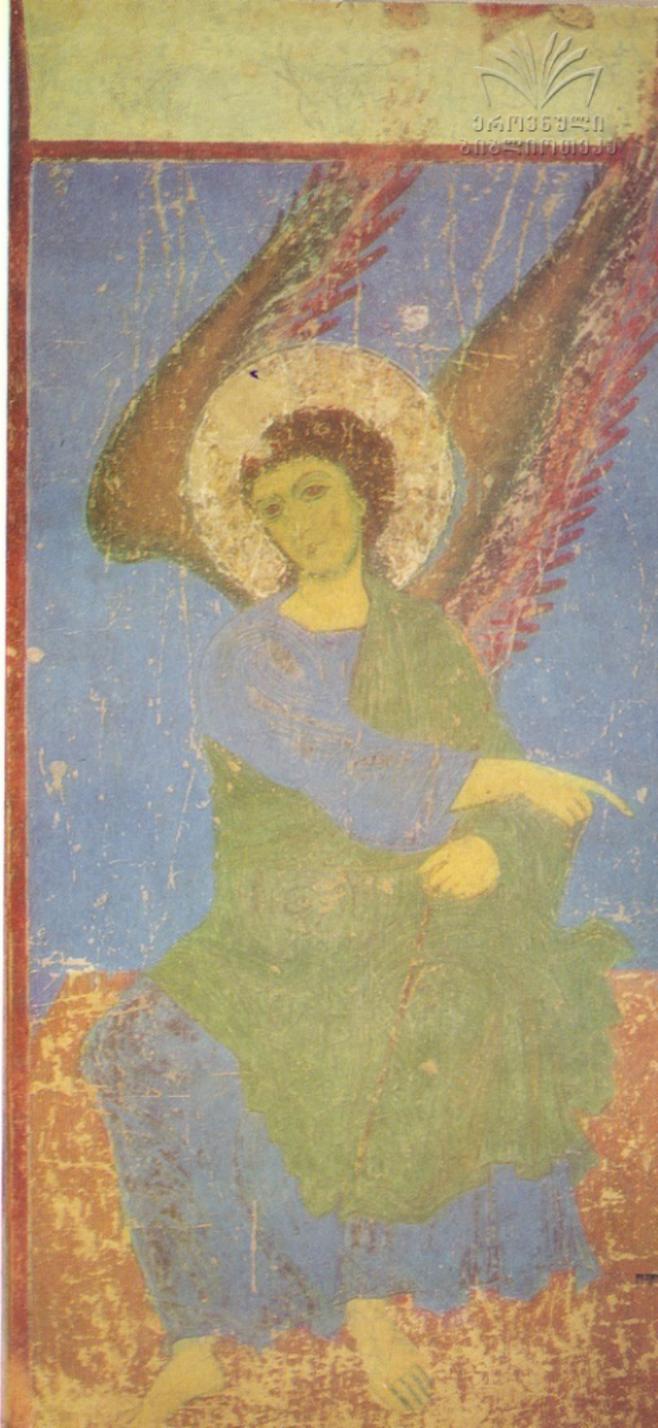


საქართველოს  
ხელოვნება





سازمان اسناد و کتابخانه ملی  
جمهوری اسلامی ایران







36985341  
212400033









ՀԱՅԿԵՐԱՅԻ  
ՆՈՑԿՈՂՈՒԹՅՈՒՆ





საქართველოს  
წიგნობრივი მემკვიდრეობის  
სახელმწიფო ბიბლიოთეკა







ՀԱՅԿԱՍՏԱՆԻ  
ՊԱՏՄԱՆՈՒԹՅԱՆ  
ՊՐԵՍԻԱ





347333  
20200033











ՅԻՒՅԵՐԸ

ՆԻՅՈՒՄՆԵՐ





96436940  
2084000333



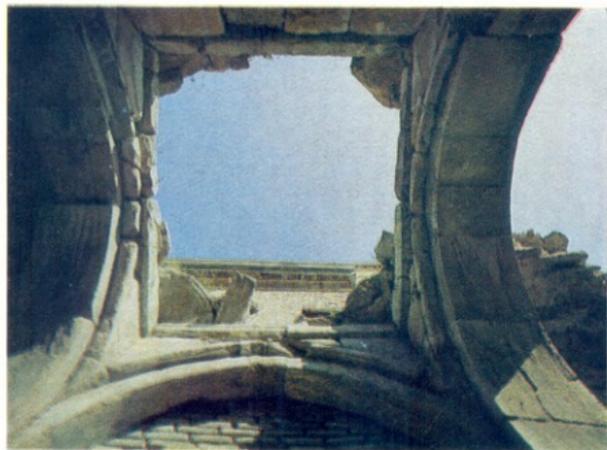




ՀԱՅԿԱՍՏԱՆԻ  
ՄԱՅՐԱՆԱԿԱՆ  
ՄԱՍԻՆԻՍՏՐԱՏՈՐԱՏ

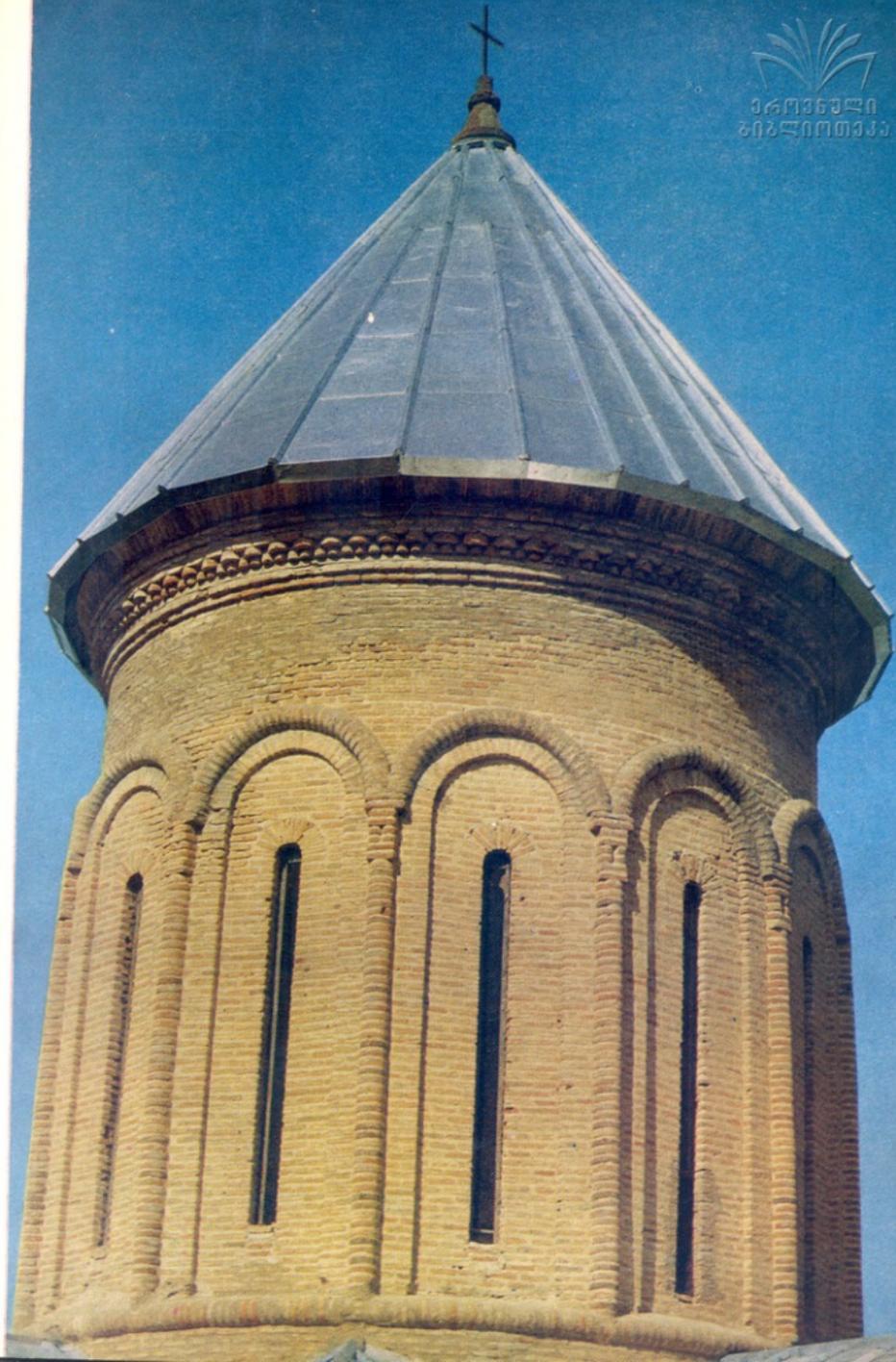


საქართველოს  
ანტიკვნიტობის





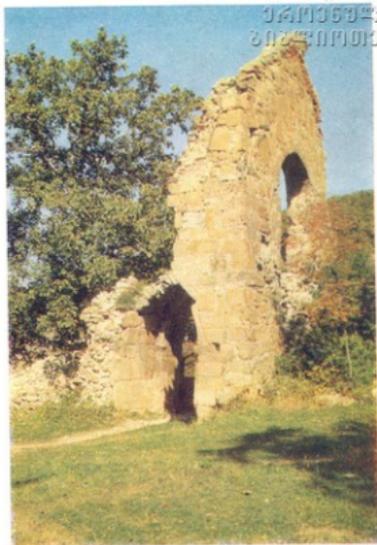
ქართული  
ლიბრეოთეკა







ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ  
ՆԱԽԱՐԱՐՈՒՄԸ







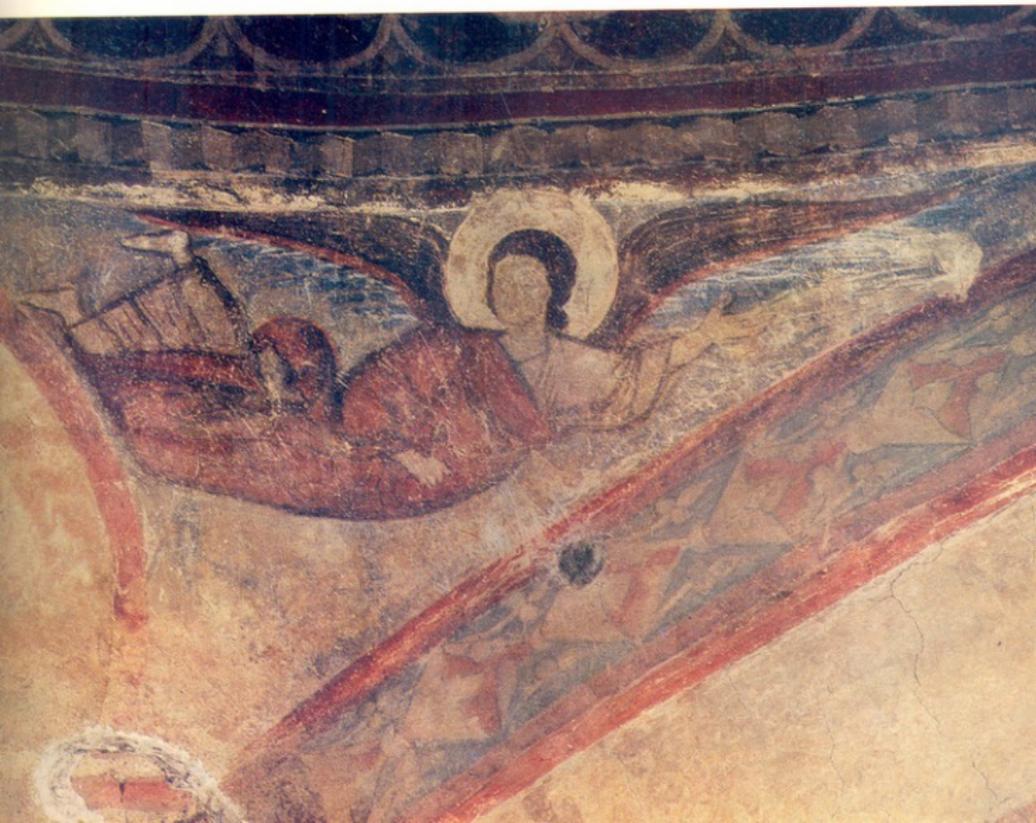






92.0363.020  
206.400.0330













საქართველოს  
წიგლმცოდნეობის  
ინსტიტუტი





საქართველოს  
 ეროვნული  
 ბიბლიოთეკა











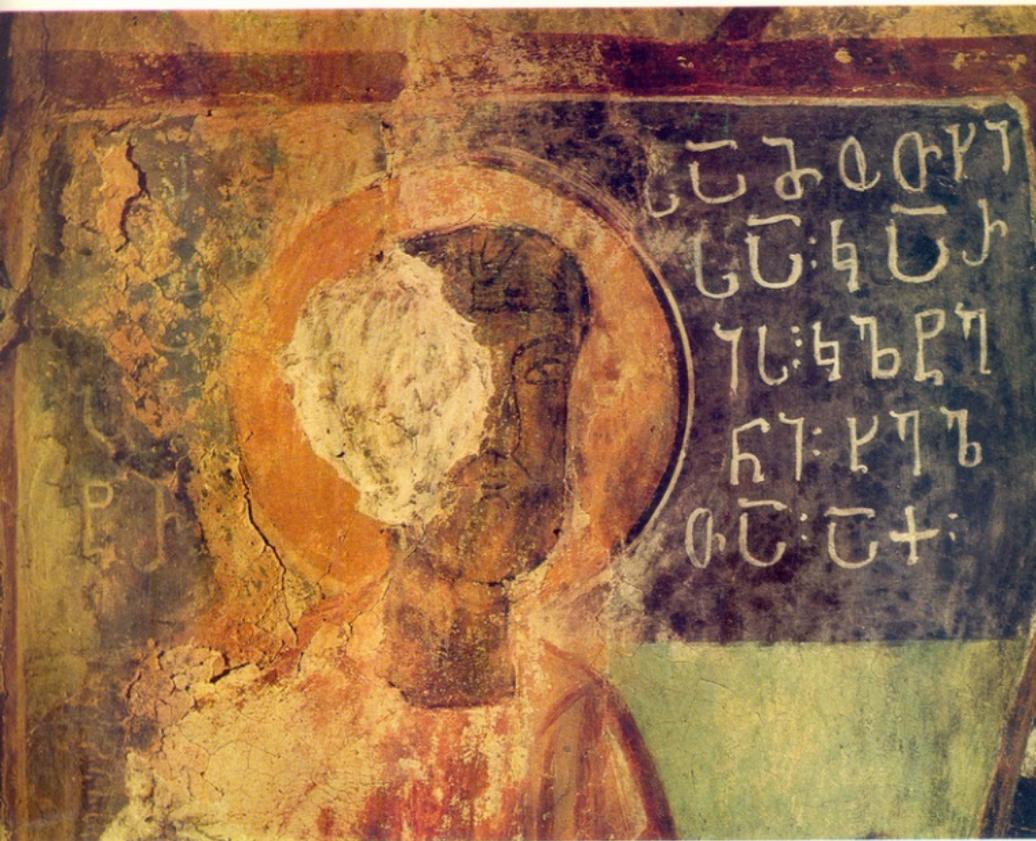




ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ՀԱՆՐԱՊԵՏՈՒԹՅԱՆ  
ՆԱԽԱՐԱՐՈՒԹՅԱՆ ԳՐԱԴԱՐԱՆ

ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ՀԱՆՐԱՊԵՏՈՒԹՅԱՆ  
ՆԱԽԱՐԱՐՈՒԹՅԱՆ ԳՐԱԴԱՐԱՆ











ქართული  
ენობრივი









საქართველოს  
 ეროვნული ბიბლიოთეკა

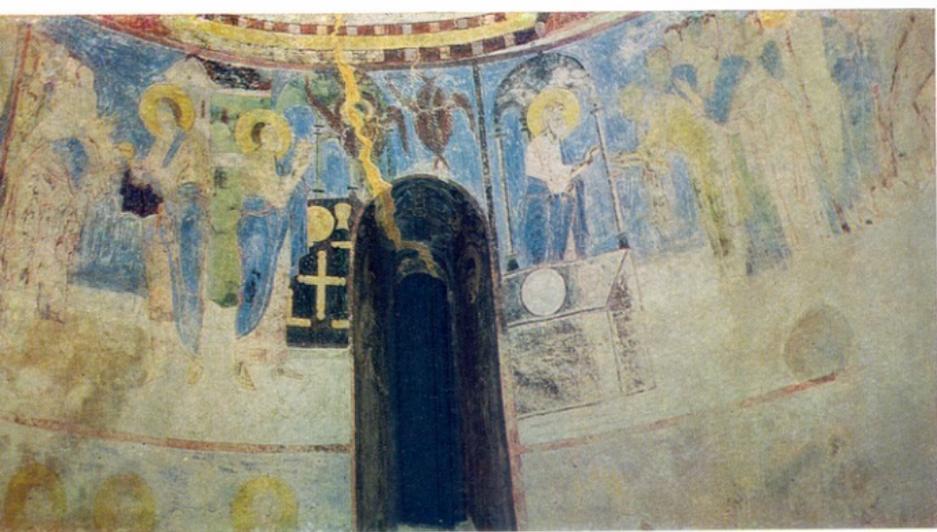






041135921  
016201101933

















საქართველოს  
 ეროვნული  
 ბიბლიოთეკა









რეკრულაციების სია

უნივერსიტეტის წინააღმდეგობის  
 ეკლესიის მონაწილეობა

1. საერთოხელის მონაწილეობის საერთო ხელი
2. საერთოხელის მონაწილეობა. დეტალი
3. საერთოხელის მონაწილეობა. დეტალი
4. საერთოხელის მონაწილეობა. დეტალი
5. ხელი საერთოხელისგან ჩრდილო დასავლეთის მხრიდან
6. ქვარცმა
7. ქვარცმა. დეტალი
8. ქვარცმა. დეტალი
9. ქვარცმა. დეტალი
10. ზიარება
11. ქოჩოხეთის წარტყვევება. დეტალი
12. ქოჩოხეთის წარტყვევება. დეტალი
13. ქოჩოხეთის წარტყვევება. დეტალი
14. ქოჩოხეთის წარტყვევება. დეტალი
15. ქოჩოხეთის წარტყვევება. დეტალი
16. ზიარება
17. ლეთისმშობელი ურმით. დეტალი საერთოხელის კომპოზიციიდან.
18. სამხრეთი აფსიდის საერთო ხელი
19. ხარება
20. ანგელოზი ხარებიდან
21. ლეთისმშობელი ხარებიდან
22. შობა
23. შობა. დეტალი
24. აშალღება. ფრაგმენტი
25. წმინდა გიორგი
26. წმინდა გიორგი. დეტალი
27. ჩრდილოეთი აფსიდის საერთო ხელი
28. ლაზარეს აღდგინება
29. იერუსალიმში შესვლა
30. ლაზარეს აღდგინება. დეტალი
31. იერუსალიმში შესვლა. დეტალი
32. ანგელოზი კომპოზიციიდან შენეღსაცხებზე დედანი  
შაყხოვრის საფლავთან.
33. ანგელოზი კომპოზიციიდან შენეღსაცხებზე დედანი  
შაყხოვრის საფლავთან. დეტალი
34. ანგელოზი კომპოზიციიდან შენეღსაცხებზე დედანი  
შაყხოვრის საფლავთან. დეტალი
35. ანგელოზი კომპოზიციიდან შენეღსაცხებზე დედანი  
შაყხოვრის საფლავთან. დეტალი
36. ანგელოზი კომპოზიციიდან შენეღსაცხებზე დედანი  
შაყხოვრის საფლავთან. დეტალი

СПИСОК РЕПРОДУКЦИИ

ЦЕРКОВЬ СВ. НИКОЛАЯ

1. Общий вид росписи алтаря
2. Роспись алтаря. Деталь
3. Роспись алтаря. Деталь
4. Роспись алтаря. Деталь
5. Вид на алтарь с северо-западной стороны
6. *Распяtie*
7. *Распяtie*. Деталь
8. *Распяtie*. Деталь
9. *Распяtie*. Деталь
10. *Причащение апостолов*
11. *Сшествие во ад*. Деталь
12. *Сшествие во ад*. Деталь
13. *Сшествие во ад*. Деталь
14. *Сшествие во ад*. Деталь
15. *Сшествие во ад*. Деталь
16. *Причащение апостолов*
17. *Богоматерь с младенцем*. Деталь из алтарной композиции
18. Общий вид росписи южной апсиды
19. *Благовещение*
20. Ангел из *Благовещения*
21. Богоматерь из *Благовещения*
22. *Рождество*
23. *Рождество*. Деталь
24. *Вознесение*. Фрагмент
25. Св. Георгий
26. Св. Георгий. Деталь
27. Общий вид росписи северной апсиды
28. *Воскрешение Лазаря*
29. *Вход в Иерусалим*
30. *Воскрешение Лазаря*. Деталь
31. *Вход в Иерусалим*. Деталь
32. Ангел из композиции *Жены-мироносицы у гроба господня*
33. Ангел из композиции *Жены-мироносицы у гроба господня*. Деталь
34. Ангел из композиции *Жены-мироносицы у гроба господня*. Деталь
35. Ангел из композиции *Жены-мироносицы у гроба господня*. Деталь
36. Ангел из композиции *Жены-мироносицы у гроба господня*. Деталь
37. Воины из композиции *Жены-мироносицы у гроба господня*. Деталь
38. Воины из композиции *Жены-мироносицы у гроба господня*. Деталь
39. Георгий III, царица Тамар, Георгий-Лаша
40. Георгий III
41. Георгий-Лаша
42. Георгий III. Деталь
43. Христос. Деталь
44. Царица Тамар. Деталь
45. Царица Тамар. Деталь
46. Внешний вид церкви св. Николая
47. Общий вид росписи западной стены

48. Роспись западной стены. Деталь
49. *Тайная вечеря*
50. *Тайная вечеря*. Деталь
51. Св. Артемий
52. Св. Артемий. Деталь
53. Купол церкви св. Николая. Внешний вид
54. Роспись купола церкви св. Николая. Внутренний вид
55. *Евангелист*
56. Деталь из композиции *Евангелист*
57. *Евангелист*
58. Деталь из композиции *Евангелист*
59. *Евангелист*
60. Деталь росписи купола
- 61—67. Купол. Пророки и святые

#### РОСПИСЬ НАРТЕКСА ЦЕРКВИ СВ. НИКОЛАЯ

68. Заза Папаскертели
69. Заза Папаскертели. Деталь
70. Изображение растения. Деталь
71. Композиция
72. *Мученики*
73. Композиция

181

#### РОСПИСЬ ЦЕРКВИ БОГОМАТЕРИ

74. Внешний вид церкви Богоматери
75. Роспись апсиды
76. Богоматерь с младенцем
77. *Причащение апостолов*
78. *Причащение апостолов*. Деталь
79. *Причащение апостолов*
80. *Причащение апостолов*. Деталь
81. *Исцеление дочери ханаянки*
82. *Укрощение бури Спасителем*
83. *Укрощение бури Спасителем*. Деталь

LIST OF REPRODUCTIONS

THE MURALS OF THE QINTSVISI CHURCH OF ST. NICHOLAS

1. Murals in the apse. General view
2. Murals in the apse. Detail
3. Murals in the apse. Detail
4. Murals in the apse. Detail
5. The apse viewed from the North West
6. *The Crucifixion*
7. *The Crucifixion*. Detail
8. *The Crucifixion*. Detail
9. *The Crucifixion*. Detail
10. *The Communion of the Apostles*
11. *The Harrowing of Hell*. Detail
12. *The Harrowing of Hell*. Detail
13. *The Harrowing of Hell*. Detail
14. *The Harrowing of Hell*. Detail
15. *The Harrowing of Hell*. Detail
16. *The Communion of the Apostles*
17. Altar. The Virgin and Child. Detail
18. Murals in the south apse. General view
19. *The Annunciation*
20. An angel from the composition *The Annunciation*
21. The Virgin from the composition *The Annunciation*
22. *The Nativity*
23. *The Nativity*. Detail
24. *The Ascension*. Fragment
25. St. George
26. St. George. Detail
27. Mural paintings in the north apse. General view
28. *The Raising of Lazarus*
29. *The Entry into Jerusalem*
30. *The Raising of Lazarus*. Detail
31. *The Entry into Jerusalem*. Detail
32. An angel from the composition *The Women at the Holy Sepulchre*
33. An angel from the composition *The Women at the Holy Sepulchre*. Detail
34. An angel from the composition *The Women at the Holy Sepulchre*. Detail
35. An angel from the composition *The Women at the Holy Sepulchre*. Detail
36. An angel from the composition *The Women at the Holy Sepulchre*. Detail
37. Sentries from the composition *The Women at the Holy Sepulchre*. Detail
38. Sentries from the composition *The Women at the Holy Sepulchre*. Detail
39. Giorgi III, Queen Tamar, Giorgi Lasha
40. Giorgi III.
41. Giorgi Lasha
42. Giorgi III. Detail
43. The Saviour. Detail
44. Queen Tamar. Detail
45. Queen Tamar. Detail
46. Church of St. Nicholas. Exterior view

- 47. Murals on the west wa'l. General view
- 48. Murals on the west wall. Detail
- 49. *The Last Supper*
- 50. *The Last Supper*. Detail
- 51. St. Artemus
- 52. St. Artemus. Detail
- 53. Dome of St. Nicholas' Church. Exterior
- 54. Dome of St. Nicholas' Church. Interior
- 55. *An Evangelist*
- 56. Detail from the composition. *An Evangelist*
- 57. *An Evangelist*
- 58. Detail from the composition. *An Evangelist*
- 59. *An Evangelist*
- 60. Dome. Detail from the composition *An Evangelist*
- 61—67. Dome. Prophets and Saints

#### MURALS IN THE NARTHEX OF ST. NICHOLAS' CHURCH

- 68. Zaza Panaskerteli
- 69. Zaza Panaskerteli. Detail
- 70. A floral design. Detail
- 71. A composition
- 72. Martyrs
- 73. A composition

183

#### MURALS IN THE CHURCH OF THE VIRGIN

- 74. Ruins of the Church of the Virgin. Exterior
- 75. Paintings in the apse of the Church of the Virgin
- 76. The Virgin and Child
- 77. *The Communion of the Apostles*
- 78. *The Communion of the Apostles*. Detail
- 79. *The Communion of the Apostles*. Detail
- 80. *The Communion of the Apostles*. Detail
- 81. *The Healing of the Daughter of the Woman of Canaan*
- 82. *Christ Stilling the Tempest*
- 83. *Christ Stilling the Tempest*. Detail



7p.90к.



ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ  
ՆԱԽԱՐԱՐԱԾԱՆԿԱԿԱՆ  
ԳՐԱԴԱՐԱՆ

106

63/874