

იუზა ხუსკივაძე

**ქართულ ეკლესიათა
გვიანი შუა საუკუნეების
„ხალხური“
მონათულობანი**

თბილისი
2003

Юза Хускивадзе

**"НАРОДНОЕ ТЕЧЕНИЕ" В ПОЗДНЕСРЕДНЕВЕКОВЫХ РОСПИСЯХ
ГРУЗИНСКИХ ХРАМОВ**

Iuza Chuskivadse

**„VOLKSTÜMLICHE RICHTUNG“ IN DER SPÄTMITTELALTERLICHEN
WANDMALEREIEN DER GEORGISCHEN KIRCHENBAUTEN**

ნაშრომში განხილულია გვიანი შუა საუკუნეების ქართული კედლის მხატვრობის საყურადღებო მოვლენა, ე.წ. „ხალხური ნაკადის“ მოხატულობანი. მათი იკონოგრაფიული თუ მხატვრულ-სტილისტური ანალიზის საფუძველზე გამოვლენილია ამ რიგის ფერწერის ნიშან-თვისებები, მისი მიმართება თანადროულსა და წინარე ხანის ხელოვნებასთან, ღირებულება და ისტორიული ადგილი.

წიგნი გათვალისწინებულია ხელოვნების მკვლევართათვის, სტუდენტებისთვის, კულტურითა და ისტორიით დაინტერესებული ყველა მკითხველისთვის.

რედაქტორები მარიამ დიდებულიძე
მზია ჯანჯალია

მხატვარი ვახტანგ რურუა

წიგნი გაშრიცა მიორგი ლეჟავას შიხნოჯით

წინათქმა

ეს წიგნი ორი ათეული წლის წინ დაიწერა - მაშინ, როცა განხილულ ეკლესიათა მოხატულობანი სრულად შესაძლოა არა, მაგრამ არსებითად მაინც ინარჩუნებდნენ პირვანდელ იერს. მას შემდეგ ბევრი რამ შეიცვალა... ამ მომცრო დარბაზთა მოკრძალებულ სიერცეს შეფარებული, შესრულების მხრივაც არცთუ ეფექტური მხატვრობისადმი სპეციალისტთა, იქნებ ასეც ითქვას, შეუწყინარებლობამ (ჩვენი ქვეყნის ისტორიის უკეთესი პერიოდის ძეგლებთან შედარებით) - სავალალო მდგომარეობამდე მიიყვანა დროუამისაგან ისედაც გადაცრეცილი ამ რიგის მხატვრული ნიმუშები. შემდეგ, „ხალხურად“ სახელდებული მხატვრობის წარმოდგენილ ძეგლთაგან ზოგიერთს 1991 წლის მიწისძვრამ უცვალა სახე - სრულად განადგურდა ფარახეთი; ჭალისა და ბუგეულის მხატვრობა კი მხოლოდ ნაწილობრივ შემორჩა ეკლესიის ჩამონგრეულ კედლებს. მოგვიანებით, მუშაობის პროცესში შეგროვილი და ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტში დაცული ფოტო-ფირებიც ხანძარმა შეიწირა. ამიტომაცაა ასე მწირი, სანიმუშო მასალის არცთუ სრულად და არცთუ მკაფიოდ ამსახველი, ის ილუსტრაციები, რომლებიც ტაბულების სახით ერთეულს წიგნს. ამის გამო შესასწავლი ძეგლები იმ სახით, რომელიც მათ ამ ოციოდე წლის წინ ჯერ კიდევ პქონდათ შერჩენილი, ნაშრომის ტექსტს უნდა წარმოეჩინა. სწორედ ამან განაპირობა მონოგრაფიის ამა თუ იმ მონაკვეთის გამიზნულად აღწერითი ხასიათი.

ზოგი მკითხველი იქნება დააეჭვოს ამდენი ხნის წინ შესრულებული ნაშრომის გამოქვეყნების საჭიროებამ. ასეთი ეჭვი, ალბათ, გამართლებულიცაა. მაგრამ ამ წლების მანძილზე არც თვით ავტორს და თითქმის არც სხვა რომელიმე მკვლევარს გამოუთქვამს აზრი, სხვაგვარად რომ დაგვანახებდა გვიანი ხანის ამ მხატვრული მოვლენის ბუნებასა და თვისებას. ამგვარად, იგი ჩვენი მეცნიერების არა მარტო გუშინდელ, არამედ დღევანდელ დღესაც ასახავს და მისი სრულად გამოცემა უსარგებლო არ უნდა იყოს ჩვენი ხელოვნების ისტორიის უკეთ გასარკვევად.

მრავალდღიანი სამეცნიერო მივლინებების დროს, შესასწაველ ძეგლთა ადგილზე მოხილვა, მათი ფოტოფიქსაცია, მოხატულობათა იკონოგრაფიული სქემების შესრულება, საუფლო სცენებისა თუ კტიტორთა თანამდევნი წარწერების ამოკითხვა-დაზუსტება, ალბათ, ვერც მოხერხდებოდა რომ არა ჩემთან ერთად მეოფ ჩემივე ახალგაზრდა კოლეგების გულისხმიერი დახმარება. ვერც საკვლევი მასალის არაერთი აზრისმიერი საკვანძო საკითხი შეივსებოდა და დაზუსტდებოდა ჩვენი ინსტიტუტის

თანამშრომელთა შენიშვნების გათვალისწინების გარეშე.

ნები მუცობრების წკალობაა ნაშრომის ტექსტის ტექნიკური გამართვა. იკონოგრაფიული სქემების დახვეწა და მათი სასტამბოდ გამოსაღება. მადლობით მინდა მოვიხსენიო ეველა მათგანი - ქალბატონები: ნათელა აღადაშვილი, გაიანე აღიბეგაშვილი, ანელი ვოლსკაია, მარინა და მართა თაბუკაშვილები, ჯილდა იოსებიძე, ნანა კუპრაშვილი, მარინა ყენია, ნანა ფანცუკლია, ნინო ნიხლაძე, ლეილა ხუსკივიძე. ბატონები: იგორ გილგენდორფი, ნიკოლოზ ვანიშვილი, რევაზ თყარაძე, დიმიტრი თუმანიშვილი, გიორგი იორამაშვილი, მირიან კილაძე, დავით სულაქველიძე, დავით ცხადაძე, გიორგი ხოშტარია.

დასასრულ, ამ წიგნს არასოდეს უღირსებოდა გამოშვებება თუ არა ნვენი მუცობრისა და კოლეგის - გიორგი ლეჟავას მოწადინება, რომელმაც, როგორც უამრავ სხვა შემთხვევაში, ამჯერადაც პირადულზე წინ დააყენა ის, რაც ეროვნული კულტურისათვის სასიკეთოდ მიიხნია.

შესავალი

გეიანი პერიოდის ქართული მოხატულობანი, რომელთაც „ხალხურად“ მოიხსენიებთ, წინარე საუკუნეთათვის უჩვეულო მრავალ საკითხს აღძრავს. ამ საკითხთაგან უმრავლესის ახსნა ერთ გარკვეულ საკვლევ მხატვრულ ნაკადში მოქცეული ყოველი ცალკეული ძეგლის მონოგრაფიულ შესწავლას, თითოეულის თავისებურების გამოვლენას, ერთმანეთთან მათ შეჯერებას, ქართული მონუმენტური მხატვრობის ისტორიაში ყოველი მათგანის ადგილის განსაზღვრას მოითხოვს.

გეიანი შუა საუკუნეები ჩვენს ისტორიაში ძნელბედობად იხსენიება. ძნელბედობა კი ქართულ საისტორიო მეცნიერებაში, ქვეყნისათვის მეტად რთული და თითქმის ჩიხში მოქცეული ვითარების შესაბამისად, განსაკუთრებული აზრის მატარებელია.

ქვეყნის პოლიტიკური რღვევისა და დაშლის XIII საუკუნეში ჩასახული პროცესი თითქმის მთლიანად გასრულდა XV საუკუნისთვის. „ყოველი საქართველო“ ჯერ რამდენიმე „საქართველოდ“ დაიშალა, ცალკეულ პოლიტიკურ-ადმინისტრაციულ ერთეულებად, რომელთა მმართველებს ძალზე ხშირად თავისი სამფლობელოს დამოუკიდებლობა თუ ამოძრავებდათ. ცნობიერი საქართველო, სასოგადოებრივი აზრი თუმც ცოცხალია, მაგრამ საქრისტიანოს მოწყვეტილს, თვითმოყოფადობის გადარჩენისთვის მსრუნველს მას მუდამ როდი აქვს ოდინდელი სიყვართოვე და სითამამე. „ღაჩიხული“ ქვეყნის შემოქმედებითი ენერგია წინანდელი სისაესითა და სიძლიერით ვეღარ იჩენს თავს.

ამგვარ პირობებშიც – მაშინ, როცა ჩვენი ქვეყანა (უკვე XIII საუკუნის მეორე მეოთხედიდან) აცდენილია განვითარების ბუნებრივ გზას, ჩნდება აღმავლობის ცალკეული ეტაპები (XIV საუკუნისა და XV საუკუნის მხოლოდ პირველ ნახევარში, XVI საუკუნის დამდეგსა და ამავე საუკუნის გასულს, XVII საუკუნის მეორე ნახევარსა და თითქმის მთელს XVIII საუკუნეში). ოღონდ ისიც უნდა ითქვას, ამ სულიერი გამოცოცხლების მოკლე-მოკლე პერიოდებში ქართული კულტურული ცხოვრების განვითარების შინაგანი პროცესი იმდენად არათანაბარია, ხშირად არაპარმონიული, რომ სხვადასხვაგვარად არის არეკლილი ჩვენს მწერლობაში, ჩვენს ხუროთმოძღვრებაში, ჩვენს სახეით ხელოვნებაში. მწერლობამ, მართალია, მცირეოდენი დახანებით, მაგრამ შეძლო თავისებურად აედორძინებინა ძლიერი ტრადიციული ნაკადი, რაც შემდგომში ახალ სიმაღლეთა წედომის საწინდარად იქცა კიდევ; ოღონდ იგივე შეუძლებელი შეიქნა სახეითს ხელოვნებაში (ნაწილობრივ – ხუროთმოძღვრებაშიც), რადგან გარეშე, საერთო ისტორიულ ფაქტორს აქ უკვე შინაგანი – მისი, როგორც სისტემის საზოგადო კრიზისიც დაემატა.

შუასაუკუნოვან ქართულ მონუმენტურ მხატვრობაში განვითარების რამდენიმე ეტაპი განირჩევა. ადრეულ, IX-X საუკუნეებშივე (იმისდა მიუხედავად, თუ რა ესთეტიკური ღირებულებისაა ეს მხატვრობა) სრულიად აშკარაა მისი, როგორც კულტურულ-ისტორიული მივლენის, გარკვეული სისტემურობა – მუშავდება ღრმა ქრისტიანული შინაარსის გადმოცემისთვის

საჯირო მხატვრული ხერხები (ეს თანაბრად ეხება საერთო დეკორატიული პროგრამის გააზრებასაც და სახვით-ფერწერული ამოცანების გადაწყვეტასაც). ეს პროცესი, როგორც ცნობილია, საკმაო ხანს გრძელდებოდა და XI საუკუნისთვის დაგვირგვინდა კლასიკური ნიმუშის შექმნით (ატენი). ამ დროიდან მოყოლებული ქართულ მონუმენტურ მხატვრობაში თუმცა აშკარა ცვლილებები შეიმჩნევა, მაგრამ ეს ცვლილებები სრულიად გარკვეულ მსოფლმხედველობით წარმოქმნილ, საიმდროოდ უკვე ჩამოყალიბებული სისტემის (ფორმალურ-თემატური ერთობლიობის) ზოგად პრინციპებს კი არ ეხება, არამედ მხოლოდ სახვითს ამოცანებსა და ხერხებს, — თვით სისტემა კი, ფართო გაგებით, ვიმეორებთ, მისი არსებობის ბოლო პერიოდამდე უცვლელია, ტრადიციული. ეს იმას ნიშნავს, რომ ქართულ ტაძართა კედლის მხატვრობა თავისი არსებობის დასასრულამდე ინარჩუნებს საგანგებო ქრისტიანულ მნიშვნელობას ე.ი. შეესაბამება იმ საკრალურ შინაარსს, რომლის გამოხატვის ამოცანამ გამოიწვია მისი არსებობა.

რაც შეეხება სახვითი ამოცანების მხატვრულ გადაწყვეტას, აქ სხვა სიძნელეები ჩანს. XIII საუკუნის მიწურულამდე ქართველი მხატვრები წინამორბედი ხანის მიღწევებით ისე საზრდოობდნენ, რომ ყოველმხრივ ინარჩუნებდნენ პროფესიონალიზმის მაღალ დონეს. ამავე საუკუნის გასულს საქართველოში შემოადნია პალეოლოგოსურის სახელით ცნობილმა მხატვრულმა სტილმა, მისით ნასაზრდოებმა მხატვრულმა ტრადიციამ. ეს იმის მანიშნებელია, „რომ იმ პერიოდში, როდესაც ქვეყანა ისტორიული ვითარების შედეგად აღმოჩნდება მიძიმე მდგომარეობაში, ხელოვნება ნაკლებად ეწინააღმდეგება გარეგან შემოსულ გავლენებს და ამას მოჰყვება მისი თვითმოყოფადი ნიშნების ერთგვარი შესუსტება („ამის დამადასტურებელია პალეოლოგოსთა სტილის საქართველოში შემოჭრის ამსახველი და გვიანი შუა საუკუნეების, ე.წ. პოსტიზანტიური ფერწერის ძეგლები...“)¹. თუ აქამდე საქართველოს მხატვრობა აშკარა ეროვნული ნიშნებით გამოირჩეოდა და აღმოსავლეთ საქრისტიანოს სხვა სკოლებთან მისი შედარება მხოლოდ ზოგადი ეპოქალური თვისებების მხრივ შეიძლებოდა, ახლა ჩვენში, როგორც ითქვა, შემოტანილ იქნა მთლიანად ბიზანტიაში ჩამოყალიბებული სტილი, ყველა მისი მეთოდითურთ. მეტიც, ზოგჯერ ჩვენი ეკლესიები საგანგებოდ მოწვეულ ბიზანტიელ მხატვართა მიერ იხატებოდა. ქართული ფერწერის თავისებურებანი, ცხადია, არ გამქრალა, მაგრამ შედარებით ნაკლებ თვალსაჩინოა და მხოლოდ რამდენიმე ოსტატთან თუ შეინიშნება პალეოლოგოსთა ხელოვნების მხატვრული

1. გ. ალიბეგაშვილი, შუა საუკუნეების ქართულ ხელოვნებაში ეროვნული ტრადიციის ნიშნების გამოვლენის საკითხისათვის: გ. ჩუბინაშვილის სახელობის ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტის XXIX სამეცნიერო სესია, თეზისები, გვ. 25-26. შეად. ი. ლორთქიფანიძის მოსაზრებას, რომ პალეოლოგოსთა ბიზანტიურ სტილს ჩვენს მხატვრობაში უფრო მეტი სტილური ნიშანი შემოაქვს, „ვიდრე ეს წინაურ საუკუნეებში ხდებოდა, როდესაც სქემების მრავალი იკონოგრაფიული და სტილური ნიშნის საერთოობისას ქართველი ოსტატები აშკარად გამოხატული ეროვნული ხასიათის მქონე ფერწერულ ანსამბლებს ქმნიდნენ“. Из истории росписи церкви Спаса в Цаленджиха: Мაცნე, ისტორიის, არქეოლოგიის, ეთნოგრაფიისა და ხელოვნების ისტორიის სერია, 1990, 2, გვ. 153.

ხერხების ნამდვილად თავისებური გადამუშავება.

სულ მალე (XV საუკუნის ბოლო მეოთხედისა და მოყოლებული), ჩვენი მონუმენტური მხატვრობის ძირითადი ნაკადის ძეგლებში უკვე სრულად ამკარავდება შემოქმედებითად გარდამქმნელი მუხტის შესუსტება. თუმცა ისიც უნდა ითქვას, რომ საქართველო ამ მხრივ გამოჩინების არ ყოფილა

2. პალეოლოგოსთა სტილის მხატვრობა ორგანულად რომ ვერ შეითვისა. ვერ შეისისხლორცა ქართულმა მონუმენტურმა მხატვრობამ ყოველთვის შემდეგით ცხადდება:

ა) თუკი პალეოლოგოსური სტილის ქართული ნიმუშები მაღალი მხატვრული ღირსებისაა, ისინი ან ბერძენთა ნახვლავად ჩანს ან კიდევ იმდენად „ბერძნულია“ თავისი ხელისკუთვებით, რომ ასრიც აღარ აქვს ოსტატის წარმომავლობის ძიებას (აქ მარტყოფენ XIV საუკუნის ბოლო მეოთხედის უთუოდ კონსტანტინოპოლურ წაღწევისას რიდი ვეჯლისხმობა, დაყთა ნარინის ვეჭერის XIII საუკუნის დამლევის მოხატულობასაც, XIV საუკუნის შუაანა წლებში მარტვილსაც, ამავე დროის შედარებით მკაცრი მანრიც შესრულებულ ღიხნეს მხატვრობასაც).

ბ) „ქართველობით“ შესამჩნევია ნაოსტატარი ნაწარმოებნი სიცივისა და, იქნებ, ხელოვნურობის შთაბეჭდილებას ახდენენ. ყოველ შემთხვევაში მეტწილად არაორგანულობით გარკვეულად არიან დაღდასმულინი (ასეთი, პირველ ყოვლისა, უბისა – XIV საუკუნის შუაანა წლები).

გ) საუკეთესო რაც გვაქვს, „პალეოლოგოსურ“ ხერხთა მეტწილად გარდასახვის მანიშნებელია (ეს, სამაგალითოდ, ნაბახტევის მხატვრობის ორი სხვადასხვა მონაკვეთის შედარებისას ჩანს: ერთი მხრივ – ცივი და ჭარბი თბილი ყვრების თაქმუკუთვებით დაპირისპირებით წარმოქმნილი, ყორმის წარმადგენის თვალსაზრისით კი, შედარებით ნაკლებხელოვნური, ბუნებრივს, რაღაც ოდენობით, მეტად მიახლოებული სცენა „განკოთხის დღის“ ამსახველი, და მეორე მხრივ – ბერძნული კომპოზიციები საქურთხეჯლისა, სადაც ყვრებიც სხვაა, ყორმაც, დამუშავებაც). ამის მიხედვით სხვადასხვაა:

ა) ი ს ტ ო რ ი უ ლ ი. XIII საუკუნის ჩვენებური „დინამიკური სტილი“, როგორც ჩანს, არ გულისხმობს პალეოლოგოსურისებრ გაგრძელებას და ამდენად, ის მის ნიადაგად ვერ გამოადგებოდა. დღეისათვის თუმცა შეუძლებელია იმის გაასრება, თუ რაგვარად შეიძლებოდა ადგილობრივ ტრადიციებზე ჩამოყალიბებული მხატვრული სტილის შემდგომი განვითარება, მისი შემდეგი ცვალებადობა, მაგრამ ერთი რამ ცხადია – ასე არა („თამარის ხანის“ მხატვრობა შედარებით სხვა რიგის რომაა, ვიდრე კომინოსური, ეს ამ პერიოდის ძეგლების სერეულ მოხილვითაც ჩანს).

ბ) მ ხ ა ტ ვ რ უ ლ ი. პალეოლოგოსური მხატვრობა, ყოველ შემთხვევაში ჩვენი თვალისთვის მაინც, შესამჩნევად ამაყრებს „სოცალ-ბიზანტიურ არაბონუმენტურობას, ნაკლებ ტექტონიკურობას, ყვრთა სიმრავლე-ციმცომს (ჩვენი „თაქმუკუთვლობა“ კლდორტისა, უმირატესად, ყვრთა ელვრადობით რიდი ვლინდება, არამედ მათ გამოკვეთილობაში, ურთიერთგადასხვლების გარეშე). ეს ყოველივე, ჩვენთან მოხული, გარდუქვალად ან უცხო უნდა დარჩენილიყო ან საყუქვალთანად გარდაქმნილიყო (მრავლისთქმელია, რომ ეს მეორე შესაძლებლობა მაღალ ხელოვნებაშიც ბოლომდე მაინც ვერ განხორციელდა).

გ) ი ქ ე მ ს ო ფ ლ მ ხ ე დ ე ლ ო ბ ი თ ო ა ც. პალეოლოგოსური ხელოვნება, თუნდაც მისი „სიერცე – მოცულობა“ მისტიკური ბუნებისა იყოს, მაინც გარკვეულ მიდრეკილებას იძენს კონკრეტულ სიღრმის გადმოცემისას. ამ სიღრმის სამგანსომილებიანობა კი, როგორც ჩანს, უცხო აღმოჩნდა ჩვენთვის. XII-XIII საუკუნეების მიჯნის ნაწარმოებებში, მართალია, შეინიშნება არქიტექტურული და პიუსაური ყონების „გამოცოცხლება“ (კუთხით დაყენებული შენობები, დიაგონალურად მიმართული მათი სახურავეები თუ სხვა), მაგრამ ეს ანეგლად თუ ნაითყვლება იმ სიერცითა გადწეუბების წინამორბედსად, რომელიც დამახასიათებელი გახდება პალეოლოგოსთა ხელოვნებისთვის. ეს ახვა, რადგან ყველა ეს „სიერცითი“ ნიშანი აუცილებლად იქვე, იმავე საგანზე გაბათილებული, ამკარად განქრებული

– ეს მოეყენა თითქმის საყოველთაოდ იქცა მთელი სამართლმადიდებლის ქვეყნებისათვის: აღმოსავლეთ საქრისტიანოს შუა საუკუნეთა დიდებულნი ხელოვნება ეველგან თვალნათლივ კარგადაა სახიციოცხლო ძალას, შაბლონებისა და გარეგნული წვეულების ნაკრებად იქცეოდა. საიმდროოდ უკვე კარგა ხნის მიმქრალია ის შემოქმედებითი სწრაფეა, რომელმაც თავის დროსუ ქრისტიანული შინაარსის გამოხატვის სრულყოფილი ყოვრმა შექმნა (ატენის, ხინცვისი). ეს ყოვრმა ახლა, ამ მოვლენათ დროისთვის ნვევადქცეული ხერხების გადმონერგვის ნაყოფია უფრო და ამიტომაც ვეღარ შეესატყვისება თავის მაღალ დანიშნულებას. ქრისტიანული ცოცხალი შინაარსის გამოხატვის მოთხოვნილება კი აუცილებელს ხდის შემოქმედებითი ცხოვრების შემდგომ გაგრძელებას. აღარ არსებობს სკოლა, სადაც წყნნი ეკლესიების მომდევნო დროის მომხატველნი შემოქმედებითად დაოსტატდებიან, და, თუ კი არსებობს, ძნელადღა ეთქმის სკოლა, რადგან ნიადაგგამოცლილი, იგი თითქმის მოლიანად მოკლებულია კვშმარტ ძიებებს. ამგვარ ყოფაში მომხატველ ოსტატთა შემწედ გამოსახვის ის უსოვადესი წესი რნება მხოლოდ, რაც თავუდაცვე ქრისტიანული რწმენითაა ნაკარნახევი და, ამდენად, კელაეაც ახლოებულია მომდევნო თაობის შემოქმედთათვის.

წვენში ეს ახალი შემოქმედი, ამ ძნელბედობის ხანაში, საქრალური

სიბრტყეოანი ბუნების სხვა ელემენტებით, რაც, საბოლოოდ, თვით მინიმალური სიღრმის ილუზიის წარმოქმნის შაბუკდილებასაც არ ტოვებს (მსჯელობის ამგვარ კონტექსტში ყურადღებას იქცევს ის გარემოებაც, რომ შუა საუკუნეების ხელოვნებისათვის კი არა, ახლაც, ამჟამადაც ნაკლებად თუ ეგუობთ სიბრტყის იმგვარ გარდევებს, როგორც დასავლეთშია. „რეალისმიისკენ“ სწრაფვის სურვილი თუქნა, ნენითანაც შეინიშნება, მაგრამ ამგვარი ოდენითი მარც არა. ეს, შესაძლოა, თანამედროვეობის თვით უკიდურესი „რეალისმით“ აღბუკდილ მხატვრობაშიც კი აღმონდეს).

დ) გასათვალისწინებელია, აღბათ, ფ ს ი ქ ო ლ ო გ ე ო უ რ ე ფ აქტორიც. ცნობილია, რაოდენ დიდია ისიქსტური მოძღვრების რილი პაღეოლოგოსური ბიზანტიაში. ისიც, თუ რა განსაკუთრებული ძალით ელინდება იგი რუსეთსა და ბალკანეთში (არა მხოლოდ მართლმადიდებლობის დოგმის დაცვისა და განრქოცების მხრივ, არამედ თვით სახეთი ხელოვნების ამა თუ იმ დარგის ნაწარმოებთა შექმნის თვალსაზრისითაც). საქართველ ამ მხრივ გამონაკლისია – წყნის იტალიზდულ წერილობით ძეგლებში არ ნანს ქრისტიანობის პირველსავე საუკუნეებში აღმოცენებული, ოღონდ, XIV საუკუნისთვის მსაფრად გამოკეთილი ამ მოძღვრების ახახვის რაიმე კვალი. ამ დროისთვის წვენთან, მართალია, მხატვრული და ყიდოროსოფური აზრის მომცველ თხზულებათა ხიმწირეა, მაგრამ მთავარი ეს რილია. უმთავრესი ისაა, რომ წვენში მართლმადიდებელი აღმსარებლობა შინაგანად არახოდეს ყოფილა გახილენილი და, ამდენად, შეუძლებელია კამათის საგნად გამიხდარიყო მისი ძირითადი, შინაგანი არსი.

ე) დასასრულდ, აღსანიშნავია ის მიზეზებიც, რაც დროითაა ნაკარნახევი. წვენის მთლიან კულტურაში, ქვეყნის პოლიტიკური, მატერიალური და სულევი კრისისის გამო, შემოქმედებითი აქტივობის შენელება XIII საუკუნის ბოლო მეოთხედისთვის ხდება შესაძნევი. XIV საუკუნიდან კი ეს პროცესი აუკარად საგრძობობა (შეუხი იგი ხელოვნების ისეთ წამუენად დარგსაც კი, როგორც ხუროთმოძღვრებაა). სწორედ ამ პერიოდისთვის ეალიბდება პაღეოლოგოსური მხატვრული სტილი და თითქმის იმავე დროსვე იწყება მისი შემოღწევა სახეთი ხელოვნების წვენს ძეგლებში. იმაჟამად, აღბათ, ამის გამოც განწელებოდა ამ უცხო და საქმეად რთული, წვენთვის სრულიად უწვეულო ხელოვნების ეროვნული მუხტით გარდაქმნა, მისი სრული გათავისება.

ხელოვნების საყოველთაო მოთხოვნებიდან მოვიდა, მრეკელიდან შემოქმედად გადაიქცა თითქოს და თუმც მსკრძალებული, მაგრამ აუცილებელი წვლილი შეიტანა – არ დაუშვა წყვეტილი ქართულ ქრისტიანულ ხელოვნებაში. ასე რომ, შინაგანად უკვე გამოყოფილი, XV საუკუნის ბოლო მეოთხედიანის უკვე ნაკლებ სიცოცხლისუნარიანი ტრადიციული მიმდინარეობის პარალელურად იმგვარი ნაკადიც წარმოჩინდება, რომელიც ერთგვარ შემოქმედების იმპულსს შეიტანს წყვენი მონუმენტური მხატვრობის მოგვიანო დროის ნიმუშებში.

ქედლის მონუმენტური მხატვრობის ერთმანეთის გვერდითგვერდ მიმდინარე ამ ორი ნაკადის, ამ ორი მხატვრული ტენდენციის გამოკვეთილი არსებობა XVI საუკუნისთვის ხდება აშკარად შესაცნობი. ამ პერიოდის ძეგლთა ერთი რიგი სამეფოსკარია – ამდენად, შეიძლება ითქვას, რომ ოფიციალური ხასიათისაა და, იშვიათი გამონაკლისის გარდა, თითქმის მთლიანად მიწოდებულია (როგორც თემის გააზრებას, ისე თეონოგრაფიული პროგრამისა თუ კომპოზიციის მხრივ) გვიანპალეოლოგოსური ან ათონური სკოლის მხატვრულ ტრადიციებს. მეორე კი, სადაც თავს იჩენს ხალხური ხელოვნების სოფი თავისებურება, ოფიციალური რიგის ძეგლთა მეტნაკლები გაავლენის მიუხედავად, ძირითადად ადგილობრივი ტრადიციით საზრდოობენ.

ეს მხატვრული ტენდენცია (იმ მხატვრულ ნაკადში გამჟღავნებული, რომელიც პირობითად მეორედ მოვიხსენიეთ), ერთიანი ქართული მოელქნა – ერთიანად ჩნდება, როგორც აღმოსავლეთ, ისე დასავლეთ საქართველოში: კახეთში (მადრანის, ფინისოვანის, კალაური, ზუგანის წმინდა მარინა, ვანნაძიანის „სამეხა“, სოფელ ძეველი გაეაზის მკირე დარბაზული ეკლესიის მხატვრობის ფრაგმენტები, ნაწილობრივ ერულაანთ საყდრის მოხატულობაც), ქართლში (ვახტანა, ტნუსი), იმერეთში (ჭალა, ვანი, ამაშუკეთი, ტაბაკინი, ობნა, წითელხევი, გელათის წმინდა ელია, ქორეთი, თუში, მცხეთაძევი, კულაში – მოხატულობის პირველი ყენა), გურიაში (გამარეთი, ციხისყვრდი), სამეგრელოში (ხუფიეთი, წაღუნჯიხის მარხეთ-დასავლეთი ეგვიპტის მოხატულობის XVI საუკუნისეული ყენა), აფხაზეთში (ცხელკარი), რაჭაში (ბუგეული, ფარახეთი), სეანეთში (ღუხთაგი)³.

ქედლის მონუმენტური მხატვრობის ეს თავისებურად განვითარებული მხატვრული მიმდინარეობა ლოკალური კი არა, ერთიანი ქართული მოელქნა რომ არის, საგულისხმო ფაქტორია: პოლიტიკურ მთლიანობას მოკლებული ქვეყანა, როგორც ჩანს, ამ გეიანა საუკუნეებშიც სუკლიერად ერთიანია, ერთიანი მხატვრული აზროვნებით, ერთიანი კულტურით გამთლიანებული.

ყველა ხსენებულ ძეგლში შემორჩენილი მხატვრობის ქრონოლოგიური საზღვრები XV საუკუნის ბოლო მეოთხედიდან XVI-XVII საუკუნეების მიჯნამდე მოდის. ოფიციალური რიგის ძეგლთაგან განსხვავებით, ეს მხა-

3. ხსენებულ ძეგლთაგან სოფი თითქმის მთლიანად დაღუპულია და ამჟამად მხოლოდ რამდენიმე ფერწერული პირით და ფოტომასალითაა (ცნობილი (ხეცოქთა საგვარეულო ეკლესია ობნაში, ნაკაშიძეთა – ციხისყვრდში), სოფის ფრაგმენტები, ეკლესიის დანგრევის გამო, ადგილზე კი არა, მუხუქუმისა დაცული (ცხელკარი). სოფიც თუმცა შემორჩა ეკლესიის კედლებს, მაგრამ ისე ფრაგმენტულად, რომ ძნელდება პირიანდელი სახით მათი წარმოდგენა (ამაშუკეთი, მადრანის, ფინისოვანი, ტნუსი).

ტერობა – მაშინაც კი, როცა ნაგებობა ადრეულ საუკუნეებშია აშენებული – ძირითადად, გეგმვა მცირე ზომის დარბაზულ ეკლესიებში (კამონაკლისი ორი-სამია მხოლოდ: ილემის მომცრო ზომის ბასილიკა თუ ზეგანის წმინდა მარინას გეგმაში ჯერისებრი ფორმის მინიატურული ნაგებობა, რომელთა მხატვრობაც ისევე და ისევე დარბაზული სივრცის შესატყვისად არის მოასრებული). ამ მხატვრობის დამკვეთნი (სოფჯერ ამ მხატვრობის მომცველ ეკლესიათა მაშენებლებიც) ადგილობრივი ფეოდალები არიან, იშვიათად – გლეხთა თემიც კი. აღსანიშნავია ისიც, ამ დარბაზული ტიპის ნაგებობათა უპრეტენზიო, ყოფისათვის ჩვეული, მცირე და ინტიმური სივრცე მეტად რომ შეესატყვისება იმდროინდელი ხელოვნების აღნიშნული ნაკადის ბუნებას. ადგილობრივი ოსტატების მიერ შესრულებული მხატვრობა ასეთ დამკვეთთათვის, ცხადია, უფრო ხელმისაწვდომია, მაგრამ, ამასთან, ცხადია ისიც, რომ სწორედ ამ სახის, სწორედ ხალხურთან წილნაყარი ხელოვნებაა სასოგადოების ამ ფართო ყენისთვის მისაღები, ეროვნულიც: ხალხურობა ხომ უკვე თავისთავად გულისხმობს ეროვნული ელემენტის აქტიულობას.

ნიშანდობლივია, რომ ეს მხატვრული ტენდენცია არ მანს (და თუ მანს, მხოლოდ ნაწილობრივ და ისიც ნაკლებ სააშკარაოდ) სამეფო კარისთვის განკუთვნილ იმპაზინდულ მოხატულობაში. აქ ისევე და ისევე ის ტრადიციული ნაკადი აგრძელებს არსებობას, რომელიც ამ დროისთვის მხოლოდ ინერციით მომდინარეა. აქვე ისიც უნდა ითქვას, თითო ეს (მხოლოდ პირობითად ოფიციალურად მოხსენიებული) მხატვრული შემოქმედებაც რომ არ არის ერთნიშნა, სწორხაზოვანი. ამგვარ მოხატულობათა ერთ ჯგუფში, ასე თუ ისე, თითქოსდა თავიწილია ადრინდელი ხანის ქართული მანუმენტური ფერწერის ზოგი თავისებურება (მაგალითად, მარტვილის მოხატულობის XVI საუკუნისეული ფენა), მეორეგან კი ის რამდენადმე გაუხეშებული სახის პოსტბიზანტიური მხატვრობის ნიმუშები წარმოგვიდგებიან, სადაც ნაკლებად თუ წინდება შემოქმედებითი ძიებები (გელათის წმინდა გიორგის ეკლესიისა თუ ალავერდის ტაძრის აფსიდის მოხატულობა). წევნ აქ არაფერს ვამბობთ ამავე, მოგვიანო დროის სამეფო კარის სურვილისამებრ შექმნილ მოხატულობებსზე, რომლებიც უცხოელი - ბერძენი ან მოსკოველი – ოსტატების მიერაა შესრულებული (ჩეკრესი, გრემი, სამთავრო, ალავერდის სამხრეთი მკლავის მოხატულობის ქვედა ნაწილი). ეს მხატვრული შემოქმედება იმდენად ქართული შუა საუკუნოვანი მხატვრობის ორგანული ნაწილი კი არ არის, რამდენადაც უცილობელი ფაქტია წევნი ქვეყნის ხელოვნების ისტორიისა. ყველა ეს მხატვრობა შესრულებულია იმ კვალიფიციური ოსტატების მიერ, რომლებიც არცთუ შორეული წარსულიდან აღებულ სხვადასხვაგვარ ნიმუშებსე არიან დახელოვნებული, მაგრამ საიმდროოდ თვით ეს ნიმუშებია შემოქმედებითად იმდენად დაცული, რომ მათში შეუქმლებელი ხდება შემდგომი მხატვრული აღმოსივნები. ამის მიუხედავად, გასაკვირი როდია, რომ სამეფო კარისთვის, როგორც წვეულებრივ ხდება ხოლმე, სწორედ ეს დამკვიდრებული, უკვე მიღებული და, რაც მთავარია, გაწაფული საშემსრულებლო ოსტატობით მოწოდებული მხატვრობა იყოს მოსაწონი. მათთვის ამ ყაიდის მხატვრობაში ტრადიციულობაცაა შენარჩუნებული და ოსტატობის დონეც, – მაშინ როცა, ამ ოფიციალური, ამ სხვადასხვაგვარ სტილურ თავისებურებათა მომცველი

მხატვრული ნაკადის პარალელურად მოქმედი, ხალხურობას ნაზიარებო მხატვრობა დეკორის ტრადიციულ სისტემას წარმოგვიდგენდა არა მარტო შესამჩნევად გაუბრალოებული, მარტივი ხედვით, არამედ ისეთი ხელობითაც, რომელიც ნეველ ნორმებს დიდად იყო დაშორებული. ამიტომაც ვერ მიიღებდა იგი იმხანად ოფიციალურ სახეს.

და მაინც, როგორც ითქვა, გვიანი შუა საუკუნეებისთვის ეს უკვე ფართოდ გავრცელებული მხატვრული შემოქმედებაა, რომელშიც მოქცეულია ნევენი მხატვრობის არა მხოლოდ უმეტესი, არამედ, გარკვეული თვალსაზრისით, უკეთესი ნაწილიც. რენე შმერლინგის 'ზუსტი და ხატოვანი დახასიათებით: „...ბათქაშის უსწორმასწორო, ტალღოვან ზედაპირზე შესრულებული მოხატულობა (იგულისხმება განსახილველი ყაიდის ძეგლოვან ერთ-ერთის – ქორეთის ეკლესიის მოხატულობა) ადგილობრივ, ხალხის წრიდან გამოსულ ოსტატთა მიერ შექმნილ ნიმუშთა წრეს განეკუთვნება. მათი ხელოვნება თუმც ვერ ამიღლდა მაღალ, პროფესიონალურ ოსტატობამდე, მაგრამ სწორედ მათ ნახელავს ზოგჯერ ისეთი ძვირფასი თვისებები გაანინია ხოლმე, რომ ხშირად არა თუ მოგენუსხავს და გეატკობს, არამედ უმჯობესადაც გვინანს ოსტატ-პროფესიონალთა ნამუშევრებთან შედარებით. მომხიბველად გულუბრყვილობა, გამომსახველობა, რაც მათ დამოუკიდებელ ძიებებს მოსდევს და რაც ყოველთვის ინდივიდუალურობისა და სიახლის მქონება. მხატვრის მიერ სიუჟეტის მისებრ გაგებით განიხილი მეტყველი თხრობა, სასიამოვნო კოლორიტი პალიტრის სიძუნწის მიუხედავად – გეაეწეებინებს განსწავლის ნაკლულობას, მოუხეშავ ნახატსა და გამოსახულებათა დისპროპორციას“.

ეს ნაკადი, რომელიც ერთიანად მთელ XVI საუკუნეს მოიცავს, თითქოსდა მეტ ესთეტიკურ ღირებულებასაც ატარებს – სწორედ რომ ერთგვარი სიცოცხლისა და უშუალოების მოჭარბების ხარჯზე: აქ მხოლოდ ეროვნული სახე კი არა, შემოქმედებითი სწრაფყაც არის გამელაენებული და, ამდენად, სწორედ ეს ნაკადი ხდება ქართული ფერწერის, როგორც საგანგებოდ მნიშვნელოვანი, საეკლესიო ხელოვნების სიცოცხლის გახანგრძლივების საშუალება. აქედან – ამ მოგვიანებით თავიწილი მხატვრობის ისტორიული ღირებულება, მისი ისტორიული მნიშვნელობა.

ეს თავისთავად რთული მხატვრული მოვლენა, ზოგ ისეთ სიძნელეს შეიცავს, რომლის ამოხსნა გარკვეულად ცხადქმნის ეპოქის საჭირბოროტო მოთხოვნებს. მათ შორის მთავარი, ერთგვარი განსხეეებაა ამ ყაიდის მხატვრობაში დატეულ, მასში ნაგულისხმევი შინაარსისა და ფორმალურ ნიშანთა ერთობლიობას შორის. შინაარსის, ამგვარი ყაიდის მხატვრობაში თავისებურად არეკლილი, გამაფრება-გაღრმავება მხოლოდ საგანგებო შესწავლით ხდება ცნობილი. ცნობილი იყო იგი აგრეთვე თანადროულ სწავლულთათვისაც, რომელთა ცნობიერებას თავი შეაფარა ქრისტიანულმა ცოდნამ. ამ მხატვრული მოვლენის სახეითი ენა მარტივია – იგი ამ სიღრმეთა გამო თავისთავად არ მეტყველებს, არ აცხადებს ფარულ საიდუმლოს და მხოლოდ თავისი უშუალოობითა და გულწრფელობით მიესადაგება სიღრმეებში ნაგულისხმევის ქრისტიანულ არსს. ფორმის სწორედ ეს ნიშნები – სისადავე და მიაბიტობა, თავისებური სიწრფელე –

4. რ. შმერლინგი, ყვირილის ხეობის ხუროთმოძღვრული ძეგლები, ხელნაწერი.

როგორც ხალხური ხელოვნების მახასიათებლები, ამართლებენ ამ გამორჩეული მოვლენის „ხალხურად“ სახელდებას.

ამგვარი მსჯელობისას ისიც საგულისხმოა, რომ XV საუკუნის ბოლო მეოთხედისთვის – ქართული კედლის მხატვრობის ამ ყველაზე კრიზისული პერიოდისთვის წარმონიღი და მიწილი XVI საუკუნის განმავლობაში ესოდენ მომძლავრებული, ხალხურობით აღბეჭდილი ნაკადი წყენი მხატვრული შემოქმედებისა, XVII საუკუნისთვის რომ აღარ გეხედება წინანდელი სახით. ეს გასაგებია: ხალხურმა ხელოვნებამ მხოლოდ გარკვეულ მონაკვეთში შეისლო კედლის მონუმენტური მხატვრობის იმეამინდელ ნიმუშთა შემოქმედებითად უსიცოცხლო სქემებში შეეტანა ნეულებრივის, კონკრეტულის ასე თუ ისე ცოცხალი განცდა. ეს კი შემდგომი განვითარებისთვის ხელშემწყობი ფუნქცია იყო არსებითად. მხოლოდ მშველელი და არა მონაცვლეი, რადგან მისივე განსაკუთრებული თავისებურების – სხვაზე რომ არაფერი ვთქვათ, თუნდაც მეტად მიორძალეული სახვითი საშუალებების გამო, ხალხური ნაკადი ვერ შეძლებდა გადამწყვეტი კორექტივი შეეტანა, სრულად გადაეხალისებინა კედლის მონუმენტური მხატვრობის იმეროსთვის თუმც სქემადქვეული, მაგრამ მაინც მკაცრად ჩამოყალიბებული სისტემა. ალბათ, ამიტომაცაა, XVII საუკუნისთვის ის მხოლოდ შორეულ გამოძახილად, თითქოს შენიღბული სახით რომ არის ძველს შერწყმული. XVII საუკუნის ძეგლთა იმ ჯგუფში, სადაც ქართული მონუმენტური მხატვრობის ძირითადი მიმართულება იკვეთება (სუდამიწვენით მაინც აქ გამოიყვანილ საქტიტორო პორტრეტში) შესამჩნევია პოსტიზანტიური მხატვრული სქემების გაცხივლება XVI საუკუნის ხალხურობას ნაზიარები ხელოვნების შემოქმედებითი გამოცდილების თავისებური მეხტით, რამაც ეს დამასრულელები ეტაპი წვენი მონუმენტური ფერწერისა ეროვნული ელფერიტაც დატვირთა (სამაგალითოა ამ მხრივ მარტილის მხატვრობის XVII საუკუნისეული ფენა და ამავე საუკუნის 60-იანი წლების ნიკორწმინდის მოხატულობა). ამდენად, შეიძლება ითქვას, რომ XVI საუკუნის ხალხურობას წილნაქარმა მხატვრულმა შემოქმედებამ, თავისთავად სულიერ ფასეულობასთან ერთად, რაღაც ოდენობით, სამომავლო გზის მატარებელი წანამძღვარიც შექმნა.

ახლა თითქოსდა მეტად გამოაშკარავდა წვენი ხელოვნების ისტორიის გვიანი პერიოდის მონაკვეთებიდან რატომ სწორედ XVI საუკუნის კედლის მონუმენტური მხატვრობის ეს ერთი ნაკადი შეეპარინეთ განხილვის საგნად. სოგადი სახის ამ წინასწარი მსჯელობითაც ნანს, გვიანი საუკუნეების ქართული ხელოვნების განვითარების საერთო სურათის წარმოსახენად რა განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს ამ თავისებურად მომდინარე ნაკადის შედარებით ჩამოუქნელსა და, ერთი შეხედვით, თითქოსდა ნაკლებფუნქტურ მხატვრულ შემოქმედებას. იქნებ ესეც, ამ მხატვრულ ნაკადში მოქცეულ ძეგლთა დაუხებწავლობა, საშემსრულებლო ოსტატობის შედარებით დაბალი დონე იყო იმის მიზეზი, რომ მათ სულ უკანასკნელ დრომდე ნაკლებად თუ ექცეოდა ხელოვნების ისტორიის მკვლევართა ყურადღება.

XVI საუკუნის ამ მხატვრულ მიმდინარეობის ძეგლთაგან უმრავლესი

5. მეტიც შეიძლება ითქვას – განსახილველი ძეგლები წვენი ისტორიოგრაფიის ყურადღების მიღმა დარჩენილი. მათგან მხოლოდ ერთს – ჭალის ეკლესიას გაკერით მოიხსენიებს ვახუშტი ბატონიშვილი: ქართლის ცხოვრება, IV, თბ., 1973, გვ. 760.

ცნობილია სამეცნიერო ლიტერატურაში⁶, მაგრამ საგანგებოდ მხოლოდ ერთია გამოკვლეული⁷. უკეთ არის შესწავლილი – საეკლესიო, ოღონდ, წყდარებით სოგადად – ამ ჯგუფის რამდენიმე ეკლესიის მხატვრობაში წარმოდგენილი ისტორიული პორტრეტი⁸. რაც შეეხება ამ ერთიან ნაკადში მოქცეულ ძველთა დეკორის საერთო სისტემას, იკონოგრაფიას, მხატვრულ-სტილისტურ გადაწყვეტას და მასთან დაკავშირებულ მრავალ სხვა საკითხს (დეკორის ტრადიციული სისტემის გაუბრალსება-გამარტივებისადმი თვალის მიდევნება იქნება ეს, ხალხურობას ნაწიარებ ოსტატთა ახლებური ხედვის გამოქვეყნება, მუსლიმანური აღმოსავლეთის მხატვრულ შემოქმედებასთან მიმართება თუ ამ მხატვრული ნაკადის ადგილის განსაზღვრა ე.წ. პოსტიზანტიური პერიოდის ერთეულ შემოქმედებაში), ესენი ჯერაც არ ყოფილა მთლიანობაში მოაზრებული. არადა ამის გარეშე შეუძლებელი იქნებოდა ამ გვიანი შუა საუკუნეების ქართული მონუმენტური მხატვრობის ევოლუციის პროცესის წარმოდგენა. ჩვენი მსჯელობაც ამ მხრივ იქნება მიმართული – XV-XVI საუკუნეების მიჯნისა და XVI საუკუნის კედლის მონუმენტური მხატვრობის ერთი გარკვეული მხატვრული მიმდინარეობის იმ რამდენიმე ძეგლის მაგალითზე, რომლებიც განსახილველად შევარჩიეთ. ეს ძეგლებია: ჭალა, წითელხევი, გელათის წმინდა ელია, იღეში, ქორეთი, მღვიმევი, ბუგეული, ფარახეთი, ლეხთაგი, კალაური (ნაშრომს ვაჩისა და სუგანის წმინდა მარინას ეკლესიათა მოხატულობის განხილვაც დაერთვის დამატებად).

განსახილველად შერჩეულ ძეგლთაგან თუმცა ყველა თანაბარი მნიშვნელობისა არ არის – არც მხატვრული და არც განვითარების საერთო სურათის წარმოსახენად, მაგრამ ყველა თავისებურებით აღბეჭდილია, ყველას თავისი ხახე აქვს. თავისებურების გამოვლენა, ბუნებრივია, ყოველი მათგანის დაწერილებით აღწერასა და დეტალურ ანალიზს მოითხოვს (მით უფრო, რომ ამ ძეგლთაგან არც ერთი არ არის შესწავლილი). კედლის მონუმენტური მხატვრობის წყნს მიერ შერჩეულ ყოველ ნიმუშს, ცხადია ერთმანეთთან მიმართებით, მაგრამ ამიტომაც ცალ-ცალკე, ერთიანი, დასრულებული სახითაც განვიხილავთ, რათა სრულად, საბოლოოდ უკვე მთლიანობაში წარმოვიდგინოთ გვიანი საუკუნეების წყნს ეროვნულ შემოქმედებაში გამოქვეყნებული ამ თავისებური ნაკადის მხატვრული რაობა.

ამ ძეგლთა განხილვისას ნანს მათი დეკორი ხშირ შემთხვევაში არცთუ ტრადიციულ, არცთუ ჩვეულ იკონოგრაფიულ გადაწყვეტასაც რომ გვთავაზობს. ამ თავისებურებათა ახსნა შეუძლებელი ხდება მხოლოდ სახეითი, მხოლოდ წყნს დარგის ნიმუშებიდან მოხმობილი პარალელური მასალის მოშეველებით. აქ აუცილებლად ლიტერატურულ წყაროებსაც

6. გვიანი დროის ქართული კედლის მხატვრობისადმი მოძღვნილი სამეცნიერო ლიტერატურა დაწერილებით აქვს განხილული ირინე მაბაიაშვილს: იხ., Народная струя в грузинской монументальной живописи позднего средневековья (Роспись Табакини), Тб., 1990.

7. ეს ერთი ტაბაკინის წმინდა გიორგის ეკლესიის მოხატულობაა, რომელიც მონოგრაფიულად შესწავლა ირინე მაბაიაშვილმა. იხ. დასახ. ნაშრომი.

8. Г. Алибегашвили, Светский портрет в грузинской средневековой монументальной живописи, Тб., 1979.

უნდა მიეპაროთ – არსებითად ქართულ პიმნოგრაფიულ მასალას (ძველი და ახალი აღთქმის წიგნებთან ერთად, მრავალთაგანგანგ, უძველეს ქართულ იადგარსაც⁹, მეტაფრასულ კრებულგებსაც)¹⁰. ეს განსაგებია: პიმნოგრაფები შეუდარებელი განმარტებლებიც არიან დღეისათვის წეენტის არცთუ იილად დასაძლევი კანონიკური ტექსტისა (პიმნოგრაფიული პოეზიის ამოსავალი ხომ ის წიგნებია, სადაც ქრისტიანული რელიგიის მოძღვრებაა ნამოქალიბებული; ამიტომაცაა იგი კანონიკური პოეზია).

განსახილველ ძეგლებს საქართველოს სხეადასხეა რეგიონის მიხედვით წარმოვადგენთ, ოღონდ ისე, რომ ქრისთლოგიური თანამიმდევრობა, მეტნაკლებად, იყოს დაცული. თაედაპირველად იმერეთის ძეგლებს განვიხილავთ, რადგან წეენი ქეეენის სწორედ ამ კუთხემ შემოგეინახა ამ ყაიდის ძეგლთაგან უადრესი – ჭალის წმინდა გიორგის ეკლესიის მოხატულობა (ეს ძეგლი თარიღიანია, თარიღიანი წარწერა კი ამ პერიოდისთვის სულ ორი თე სამი გეაქვს, მეტი არა, და ეს მათ შორის პირველია. ამდენად, ჭალის ეკლესია და მისი მოხატულობა ამოსავალია ამ ყაიდის ყველა მერმინდელი ძეგლის დასათარიღებლად. ამოსავალია იგი მხატვრული სტილის მხრივაც, რადგან პირველად სწორედ აქ შეინიშნება ტრადიციულის გაუბრალეობა-გამარტეობისა და შედარებით ახლებური განცდის შედეგად მიღებული მხატვრული ტენდენცია. ისიც შეიძლება ითქვას, რომ ეს ძეგლი ამ არცთუ ერთინა პროცესის ზღურბლზე დგას). კედლის მონუმენტური მხატვრობის შერწყულ ნიმუშთა მოხილევას ამიტომაც ვიწყებთ დასაეღეთ საქართველოდან, რათა შემდეგ უკეე თანამიმდევრობით წარმოვადგინოთ წეენი ქეეენის სხეადასხეა კუთხეში დაცული, განსახილველი მხატვრული ნაკადის ყველა სხეა ძეგლი.

9. მრავალთაეისა და უძველესი იადგარის, ამ IX საუკუნემდე შედგენილ ლიტერატურულ კრებულთა დამოწმება თითქოსდა გაუმართლებელი ნანს მოგეიანო დროის მოხატულობათა იკონოგრაფიული პროგრამის დასაზუსტებლად, მაგრამ „ღუთისმისახერების იერუსალემური წესის მიხედვით შედგენილ ამ კრებულში დაცული მასალის რადაც ნაწილი ხომ უტეუარად გადაეიდა და დაიღეეა მოგეიანო დროის სხეადასხეა ბერძნულ და შესაბამისად ქართულ პიმნოგრაფიულ ძეგლებში“.

10. უძველესი იადგარი, გამოსაკემად მოამზადეს, გამოკეღევა და საძიებლები დაუერთეს ელ. მეტრეველმა, ც. ჭანკიეემა და ლ. ხეესურიანმა, თბ., 1980, გე. 56.

10. მეტაფრასული კრებულების გაცნობისას ნანს, XVI საუკუნისთვის ახლად რომ ინუსხებოდა რთული თეოლოგიური კაეშირების წარმომენი თხზულებები.

მოხატულობანი

ჭალა

სოფელ ჭალაში, ხანხერის მახლობლად, იქ, სადაც მდინარე დუმალა ევირილას ერთვის, დღემდე პირვანდელი სახით დგას წმინდა გიორგის დარბაზული ეკლესია¹. ეს ძეგლი სამეცნიერო ლიტერატურაში პირველად გიორგი წერეთელმა მოიხსენია. მანვე წაიკითხა ქტიტორთა თანხლები მინაწერები, რომლის მიხედვითაც ეკლესიის აშენების დრო 1510 წლით განსაზღვრა². ამ თარიღში ვახტანგ ბერიძემ, მცირეოდენი კორექტივი შეიტანა. მისი აზრით, ჭალის ეკლესია XV-XVI საუკუნეების მიჯნაზე უნდა აეგოთ და იმ დროსვე უნდა მოეხატათ³.

ამდენად, ამ ძეგლის მოხატულობა სასურველი სისრულით, საგანგებოდ თუმცა შესწავლილი არ არის, მაგრამ დღეისათვის არა მარტო მისი მხატვრული სტილის სოფი თაყისებურება⁴, არამედ თარიღიც უსუსტადაა

1. როგორც ითქვა, 1992 წლის მიწისხერამ ძეგლი საგრძნობლად დააზიანა – თვით ეკლესია მხოლოდ ნაკლებად, მაშინ, როცა მხატვრობა შესამჩნევად ნაშრომდა საკურთხეველსა და კამარის ორსავე ყურდს. ძეგლის ხუროთმოძღვრების შესახებ იხ. ვახტ. ბერიძე, XVI-XVIII საუკუნეების ქართული საეკლესიო ხუროთმოძღვრება, თბ. 1994, გვ. 169-172.

2. Г. Церетели, Археологическая эскурсия по каврильскому ущелью: Материалы по археологии Кавказа, VII, М. 1898, გვ. 112-113. მეკლესიარს ჭალის ეკლესიის ქტიტორთა ენათობის გარკვევის შემდეგ (აბაშ აბაშიძე მეუღლით კეკელუცაით, აბაშის ძმები – ლომინი მეუღლით და იანქო და შერმაზინი) მოაქვს ამ სოფლის მახლობლად მდებარე მესხე (სოფელ დბოს) ეკლესიის დასავლეთი ტიმპანის წარწერა ქორონიკონით, სადაც ჭალის ეკლესიის მოხატულობაში გამოსახული აბაშ აბაშიძე და მისი მეუღლე კეკელუცა მოიხსენიება. წარწერა ასე იკითხება: „ქწ სახელთა ღ(მრთისაჲ)თა, მ(ე)თხებითა ე(სოულა)დ წ(მი)დ(ი)სა ღ(მრ)თ(ი)სმშ(თ)ბელ(ი)ს(აიგ)თა, მე, აბაშიძემა აბაშმა აღუაქენე საეღარი ესე ბე/თლეშისა ღ(მრ)თ(ი)სმშ(თ)ბელისა, /ს(უ)ლ(ი)ს(ა)თვის მეუღლისა ჩ(ე)ჩისა – ნიქ(ა)ეაძისა ან(უ)ლისა კეკელუცასათვის, რათა მეოხ და მყარველ ვქმენ დღესა მას დღესა განკ(თხი)სახა. აღეშენა ქორონიკონ(ი)სა რეშ“ – 1510 წელი.

3. „ტიტუსტის თანახმად (იგულისხმება სოფელ დბოს ეკლესიის დასავლეთი ტიმპანის ზემომოყვანილი წარწერა) აბაშის მეუღლე კეკელუცა ამ დროს უკვე გარდაცვლილია, რაკი ეკლესია მისი „სულისათვისა“ აშენებულია... ამის მიხედვით შეიძლება დაეასკვნათ, რომ ჭალის წმინდა გიორგის ეკლესია, რომელშიც ყრესკები, ამაზე ადრეა აშენებული (ე.ი. დბოს ეკლესიის აშენებამდე – 1510 წლამდე), რაკი აქ არაფერია არ მოწმობს, რომ ეკლესია გარდაცვლილი იყოს: იგი ცოცხალთა რიგშია გამოსახული და არაფრით არაა სხეულისაგან გამოირეული... უფლება გვაქვს ჭალის ეკლესია XV-XVI საუკუნეების მიჯნას მივაკუთვნოთ“. ვახტ. ბერიძე, XVI-XVIII სს-ის ქართული საეკლესიო ხუროთმოძღვრება, გვ.171.

4. ი. შამიაშვილი, ისტორიულ პირობა პორტრეტები ტაბაკინის ეკლესიაში: საბჭოთა ხელნაწილები, 1981, I. И. Маманашвили, Народная струя в грузинской монументальной живописи: II. Международный симпозиум по грузинскому искусству, Тб., 1977. М. Вачнадзе, Некоторые особенности и хронологическая последовательность группы кахетинских росписей XVI века: II Международный симпозиум по грузинскому искусству, 1977. Г. Алибегашвили, Светский портрет в грузинской средневековой монументальной живописи, Тб., 1979.

განსახდრეული⁵.

ჭალკულ აბაშიძეთა სამლოცველო. საკმაოდ კოხტა პროპორციების მქონე მარტივი დარბაზული ნაგებობაა. ინტერიერი პილასტრებითა და საბჯენი თაღით ორად იყოფა. სივრცის გამყოფი თაღი ორსაფეხურიანია. ყოველ კედელში, წრდილოეთის გარდა, თითო სარკმელია გაჭრილი. შესახველელი ორთა – დასავლეთისა და სამხრეთის მხრიდან. ამ პატარა ნაგებობისთვის მუორე. სამხრეთის კარს შესაძლოა არც იყო საჭირო, მაგრამ აქ, როგორც აღნიშნავენ, ტრადიციის ძაღამ იმინა თავი⁶. ერთი რამ ცხადია: კარებისა და სარკმელთა ამ ფართოდ გაჭრილი ღიობებით მთელი ღღის განმყოფობაში საკმაოდ კარგად ნათდება ეკლესიის შიდა სივრცე – განსაკუთრებით, წრდილოეთი კედლის ქვედა მონაკვეთი, სადაც მთავარი ქტიტორი – აბაშ აბაშიძე და მისი სახლეუელია გამოსახული.

სამშენებლო ოსტატობის ის ღაბაღი ღონე, რაც გვიანი შუა საუკუნეების წყენი ეკლესიებისთვისაა დამახასიათებელი, აქაც აშკარად ნანს: გარედან კედლები ერთიანად თლილი ქვისაა, მაგრამ ამ სხედასხვა ზომის ქვების მოხაზულობა საკმარისად წესიერი არაა. უფრო გაუმართაეია შიდა კედლების ნაღესობით აქა-იქ უღაზათოდ შესწორებული წყობა. უხეზად მობათქაშებული კედლები ამ ეკლესიისა იმდენად უსწორმასწოროა, ადგილებში ამობურცული ან შესამჩნეეად ნაწეული, რომ ერთ რომელიმე მონაკვეთზეც ძნელდება სახურათე სიბრტყისთვის თეაღის მიდგენება. საბოლოოდ ესეც, ეს ფაქტორიც მოქმედებს მოხატულობის მხატვრულ ხარისხზე.

მოხატულობა მოღიანად, იატაკის დონემდე ფარაეს კედლის სეღაპირს – პილასტრებსა და კედლებს, სარკმელთა და შესახველელის წირთხლებსაც კი. სცენები, თემცა არ არის ერთმანეთში შეჭრილი, მაგრამ რამდენიმეგან ერთი კედლიდან მეორეზე გადაღის. რამდენიმეგან ამ სცენებში მონაწილე პერსონაჟთა ზომებიც განსხეეებულია, ან კიდეე – თუ ერთგან, ცალკეულ სცენებში გამოეეიანილი ფიგურები თითქმის თანაბრად აესებენ ყონს, მეორეგან თეაღს ხეღება ცარიელი სიბრტყეები. ფიგურებისა თუ საგანთა კონტურელი მონახაზი მეტ-ნაკლებად მაინც მოძრაეია, ნაკეების ნახატი კი, შესამჩნეეად ორნამენტულ-დეკორატიული ხასიათისა. ამას ერთმანეთში გადასეული, უსწორმასწორო ასომთავრულით შესრულებული წარწერებიც ემატება, რაც, საბოლოოდ, წარმოქმნის კიდეე წინარე საუკუნეების შემოქმედებისგან განსხეეებულ მხატვრულ სურათს. წეენი მხატვრობის გვიანი პერიოდებისთვის სასოგადოდ დამახასიათებელი დინამიკურობა, აქ ოსტატის გაუწაფეობითაც არის განპირობებული⁷.

დეკორის საერთო სისტემა წეენს მოხატულობაში, ეღასიკური პერიოდის

5. Ю. Хускивадзе. Роспись в Чала и некоторые вопросы позднесредневековой грузинской монументальной живописи: IV Международный симпозиум по грузинскому искусству. 1983.

6. ეახტ. ბერიძე, XVI-XVIII სს-ის ქართული საეკლესიო ხუროთმოძღვრება, გე. 170.

7. მოსემენტური სტილიდან გვიანი დროის დეკორატიულ-დინამიკური სტილისკენ გადახრა აღნიშნული აქვს თინათინ ერსაღლაეს XI-XIV საუკუნეების ძეგლების საკურთხეველთა მოხატულობის მაგალითზე: Т. Вирсаладзе, Фресковая роспись художника Микаела Маглакели в Мацхвариши: ქართული ხელოენება, 4, გე. 191-193.

ქვეყნებთან შედარებით, მართალია, ნაკლებად მწკობრია, ნაკლებრეკონსტრუქციული, მაგრამ მოუწყვლველი როლია. მომხატველი-ოსტატი გარკვეულად მისდევს, სოგან ითვალისწინებს კიდევც ამ პატარა დარბაზის ინტერიერის მარტივ ხუროთმოძღვრულ მონაცემებს. საკურთხეველი, ტრანსციონსამბეტი, საკმაოდ მკაფიოდ არის დაყოფილი სამ რეკონსტრუქციულ (მნიშვნელოვნებით გამორჩეული კონქი, კონქსა და მესამე რეკონსტრუქციის შორის მოქცეული მეტალიონთა გამოყოფი სოლი და ქვედა, უკვე გაზრდილი მასშტაბით გადმოცემული დამკერი რეგისტრი). გარკვეული თანაფარდობით გრძივი კედლების მოხატულობაც ესიტყვება ერთმანეთს (საკურთხეველსა და პილასტრებს შორის მოქცეულ არესე გაშლილი სვეტები თითქმის თანაბარი სომისაა. თითქმის თანაბარი სომისაა ის სვეტებიც, რომლებიც სამხრეთისა და ჩრდილოეთის კედლებიდან გადადიან დასავლეთის კედელზე). აქვე, მართალია, მოხატულობის ისეთი მონაკვეთებიც წნდება, სადაც სვეტების მონაცველეობა არც თანაფარდობაშია მოყვანილი და არც გაწინასწორებული (სამხრეთისა და ჩრდილოეთის კედელთა პილასტრებსა და დასავლეთის კედელზე), მაგრამ, საბოლოოდ ეს ხელს როდი უშლის მის მთლიანობაში აღქმას.

მოხატულობის მთლიანობაში აღქმას ხელს უწყობს ის, რომ ამ შემთხვევაში არც თუ ბოლომდე გამართული და ნაკლებად რეკონსტრუქციულია არა მარტო დეკორის საერთო სქემა, სვეტების კომპოზიციური განლაგება, არამედ ნახატიც და, ამდენად, ნახატი და საერთო სქემა მოხატულობის ერთმანეთის შესატყვისია, ერთგვაროვანი.

მოხატულობა, მართალია, დახვეწილი საშემსრულებლო ოსტატობით, განსაკუთრებული დეკორატიულობით არ გამოირჩევა, მაგრამ აქ მაინც შესამჩნევია გარკვეული სწრაფვა დეკორატიული ეფექტის წარმოქმნისა, რომელსაც თვისი მომხიბვლევლობა აქვს. რადგან მოხატულობა კედლის სიბრტყეს მთლიანად აკსებს, რადგან იგი მთლიანად იტვირთება გამოსახულებებით ან ორნამენტით – ამიტომაც: ამა თუ იმ სვეტის არც თუ მყარი კომპოზიციური სტრუქტურა მკიდროდ არის მორგებული დეკორის საერთო სქემას და მჭერეტელის თვალში მას ისე აღიქვამს, როგორც მთლიანად მადებულ დეკორს.

მთლიანობის ეფექტის წარმოქმნას ხელს უწყობს ყურადღებაც. ეს მეტად მარტივი, ჭარბად თეთრანარევი და შედარებით მაინც „კრუ“, შედარებით „გაუმჭვირვალი“ ყურადღებება, ასე თუ ისე, მთლიანია, საკმაოდ მშვიდი. აქ არ ჩანს სუფთა სახის ცივი, ქრომატული ფერი (მწვანე ან ლურჯი) და მის ფუნქციას აქრომატული მუქი ნაცრისფერი ასრულებს (შაქში თეთრას შერევით მიღებული ფერი), რომლითაც, ძირითადად, ფონია დაფერილი – აქა-იქ, ამა თუ იმ პერსონაჟთა სამოსიც. სწორედ ეს ფერი ოსტატურად „იჭერს“ წამყვანი მნიშვნელობით წარმოდგენილ, არცთუ დიდი გრადაციით სიბრტყესე დატანილ თბილ ტონებს: ჭარბად თეთრანარევი მოწითალოს, ღია, შედარებით მკრთალ წაბლისფერსა და ამავე რიგის მოყვითალო ოქრას. ეს რამდენიმე ფერი უფრო წყნარია, ვიდრე მჭახე და მეუთრად ინტენსიური, ამიტომაც სომიერად ეხამება ერთმანეთს. რაც საბოლოოდ, მეტ-ნაკლებად, ერთიანი განწყობილებების მომცველ, ყურადღებანი მთლიანობის შთაბეჭდილებას წარმოქმნის.

დასასრულ, ძირველი შთაბეჭდილებით მიღებული ერთი მნიშვნელოვანი

თავისებურებაც. აქ ჩვენ, მართალია, კლასიკური შუა საუკუნეების დროინდელი გაგებით არა, მაგრამ, მხოლოდ თავისებური სახით, მაინც გვეძლევა მინუმენტურობაზე სიტყვის ნამოგლების უფლება.

თავიდან ეს იმით ჩანს, რომ ფონი მხატვრობის მეტ არეზე ნეიტრალურია. ეს არსებითად ქტიტორთა რიგის მომცველ, სხვათაგან გაზრდილი მასშტაბით გამოჩნეულ, ქვედა რეგისტრს ეხება (საუფლო სცენებში კი, სადაც აშკარად ჩანს პალეოლოგოსთა პროტარტიპების გავლენა, ფონი, გაუბრალოების მიუხედავად, მაინც შეიცავს სახეთს ულემენტს). ამტომ, ფიგურები ინარჩუნებენ რა მონუმენტურობას, გარკვეული დეკორატიულობითაც არიან აღბეჭდილნი. და, რაც მთავარია, საუფლო სცენების პერსონაჟებთან შედარებით, მათ სახეებს კონკრეტულობის, ცხოვრებისეულობის შესაძლოა მცირე, მაგრამ, აშკარად შესამჩნევი ელფერი დაჰქრავთ. რაც ხარისხობრივად იძლევა ახალსა და განსხვავებულ მხატვრულ დონეს.

მხატვრობის უმეტესი ნაწილი, მის იდეურ მხარესე რომ არაფერი ეთქვათ, ჩვეულებისამებრ, მართალია, საუფლო დღესასწაულთა სცენებს ეთმობა. მაგრამ თავიდანვე მაინც ქტიტორთა რიგს გამოვარჩევთ. მხოლოდ იმიტომ კი არა, ისტორიულ პირთა გამოსახულებანი სუსტად რომ განსახლებრად ძეგლის თარიღს, არამედ მხატვრული გადაწყვეტის თვალსაზრისითაც. აქ ჩვენ საერო პირთათვის საგანგებოდ გამოყოფილ, მნახველთათვის მკაფიოდ აღსაქმელ ადგილს, სრულიად განსაკუთრებულ განათებას, მათ მზრდილ სომებსა თუ მათი წარმოდგენის განსაკუთრებულ წესს ვგულისხმობთ, არსებითად – მათ მხატვრულ გამორჩეულობას, რაც შესრულების მანერით, ფერადოვნებითა თუ ნახატის ხასიათით არის გამუდვანებული. ეველა ამ მხატვრული სხვაობის ამოცნობა დეტალურ ანალიზს მოითხოვს. ოღონდ მანამდე დახადგენია ეველა გამოსახული ქტიტორის ეინაობა, ნეენივე ეკლესიის მხატვრობაში წარმინეილი მათი იერარქია.

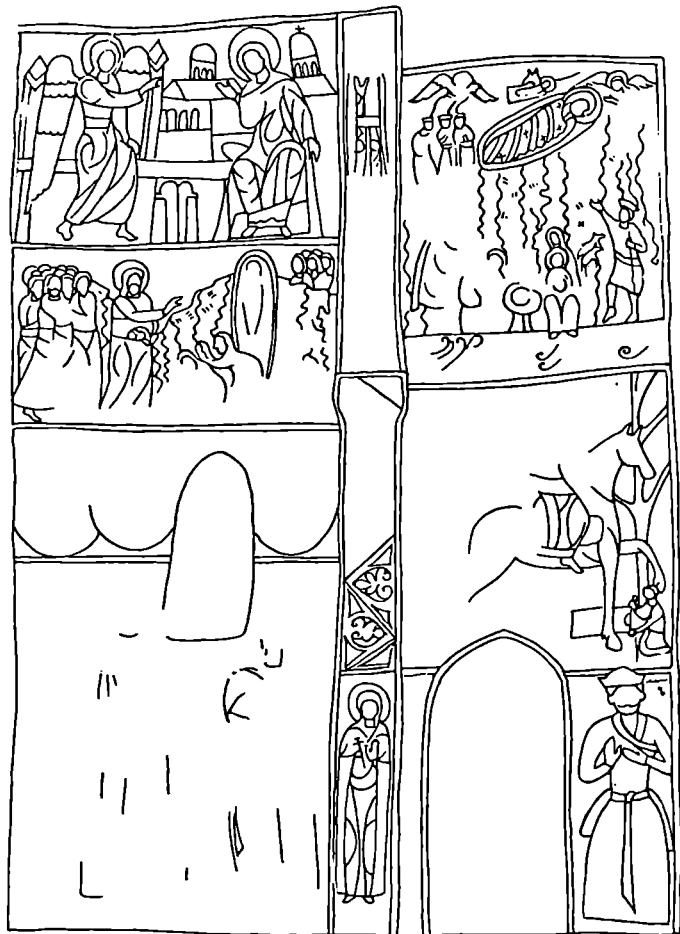
ქტიტორთა იერარქია ნრდილოეთის კედლიდან იწყება, დასაველეთით გადაინაცვლებს და სამხრეთის კედელზე გასრულდება. მითავე ქტიტორში გამუდვანებული გამორჩეულობა თუმც ნულდება მის მომდგენა, როგორც ჩანს, სათაეადოს კარზე ნაკლები უფლებების მქონე პირთა გამოსახულებებში (თანდათან მცირდება მათი სომები, ხოლო ნახატი ამ გაბმული რიგის დამამთავრებელი ქტიტორებისა შესრულებულია ნაკლები გულისეყრით), მაგრამ მათი განლაგების პრინციპი ეველგან ერთნაირია.

ქტიტორების გაბმულ რიგში პირველი, საკურთხეულის გვერდით მდგომი აბაშ აბაშიძეა (ასომთავერული წარწერით: „აბაშმა ა ბ/აშიძემ/ა/ნ ა/ღ/ე/ა/შ/ენ/ე; ეკლესია/ა/ წ/მიდაჲ...მ/ცირე ნემისა სულისა ს/ა/ო/ხ/ა/დ/ლ⁸. აბაშს,

8. ამ წარწერაში, ეს სხვაგანაც მეორდება, წერილი ასომთავერული წარწერები უსწორ-მასწორთა, უღამა'სო, ერთმანეთს მიტმასნილი. სტრიქონებიც არა თანაბარი სიმაღლის და რამდენიმე სიტყეაც შეცლომითაა დაწერილი. ერთი და იმავე შინაარსის მომცველი სიტყეებიც სხეადახევაგან სხეადახეანაირადაა დაწერილი: ერთგან „მეუდლე მათი“, მეორეგან – „მეუდლე მისი“ და სხეა. წერილმანი ორთავერული შეცლომები, ზოგან გრამატიკულად გაეშარათავე წინადადებებიც კი, დამახასიათებელია XVI-XVII საუკუნეებისათვის, იხ. Т. Вирсаладзе, Русские Иерусалимского Крестного монастыря и портрет Шота Руставели, Тб., 1974, გვ. 19-20. ვახტ. ბერიძე, XVI-XVIII სს-ის ქართული საეკლესიო ხეროთმოდერება, გვ. 171.



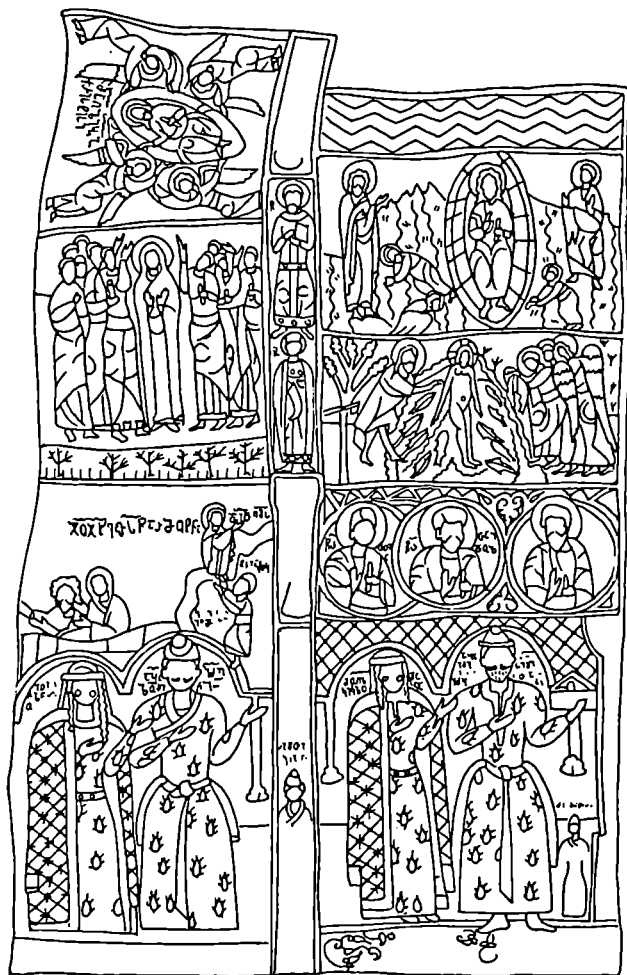
ჰაზ. საკურთხეველი



პალო. სამხრეთი კედელი



პანკა. მანკაშვილი ქვემო



პალა. ჩრდრლოეთი კედელი

მაშენებლისა და მოხატულობის დამკვეთის დასტურად, გაწვილ მარცხენა ხელში ეკლესია უჭირავს. აბაშის გვერდით, მარცხენა მხარეს, მისივე მეუღლე ეკლესცაა გამოსახული („მეუღლე მისი ეკლესცაი“), ხოლო მარჯვნივ, ამჟამად მხოლოდ მკრთალად, მხოლოდ ფრაგმენტულად შემორჩენილი, პატარა ბიჭის ფიგურა წარწერით: „ქე მათი სულხ/ან/“.

სამივე ფიგურა დახატულ თაღებქვეშაა მოქცეული. თაღელი – ადრეული საუკუნეებიდანვე ქტიტორთათვის ეს ფართოდ გაერცვლებული მოტივი⁹, კლასიკური პერიოდის ძეგლების მსგავსად კი არ არის გამართული, არამედ უსწორმასწოროა, არაპროპორციული, შესამჩევად ვიწროა და სქემატური; მისი ნაწილებიც ერთმანეთს შეუთანხმებელია და პაერში უხერხულად გამოკიდული (ბაზისით დაბოლოებული სვეტები ქვემოთ როდი ეშვება – მხოლოდ შუამდგა არასწორად მიყვანილი და უმარჯვოდ, სანახევროდ შემოსაზღვრავს ფიგურას).

ორივე მთავარი ქტიტორი ფრონტალურად დგას (მათი ძეგ, როგორც ჩანს, ასევე იყო გამოსახული) – ვედრების ნიშნად აღმართული მათი ხელები კი მიმართულია მარჯვნივ, საკურთხეველისკენ. ზემოსხენებული იერარქია, რაც მათთვის შერჩეული ადგილითაც ხაზგასმულია დამატებით, სხვა მრავალი დეტალითაც არის გამჟღავნებული: ამ ფიგურათა გადიდებული მასშტაბით (ზომით მათ ვერცერთი ვერ უტოლდება), გამორჩეული სამოსით (მაგალითისთვის ეკლესცას ყარყუმის ბეჭვით შემკული მოსახამიც კმარა), ფონის საგანგებო ფერადონებითა თუ დამუშავებით (უფრო სუფთა, უფრო ღია მონაცრისფრო ფონზე, რომელსაც მოცისფრო ელფერი დაკრავს, ნათლად იკითხება მათი სამოსის სხეთაგან განსხვავებული ტონალობის აგურისფერი, თეთრანარევი ლურჯი და ნაცრისფერი; ცალკეულ დეტალთა ჩამქრალი ოქრისფერი. ამასთან, თაღედისა და ზემო რეგისტრის ხაზს შორის დარჩენილი არე მხოლოდ აქაა ორნამენტით დაფარული). და კიდევ იმით, რომ მთელს მოხატულობაში მხოლოდ აქ, მხოლოდ ამ ფიგურებს ქვემოთ ჩნდება წრეებად დაწნული ფართო ყვავილოვანი ორნამენტი (მოტივი, რომელიც მრავლად არის გამოყენებული XVI საუკუნის სხვა ძეგლთა მოხატულობაშიც – მაგ, ერელაანთ საყდარსა და კალაურში). შთაბეჭდილება ისეთია, თითქოს ეს ერთიანად გაშლილი მხატვრობა უპირატესად მაინც ამ ორი თანამეცხედრისთვის იყოს შესრულებული, – აბაშის ხაზგასმულად ექსპრესიული, ზომითაც გამოყოფილი ფიგურა არა მარტო ქვემოთ, ქტიტორთა რიგის მომცველ რეგისტრზეა გამორჩეული, არამედ მთლიან მოხატულობაშიც. თაღდანვე ისიც უნდა ითქვას, რომ მთავარ ქტიტორთა გამორჩეულობა (გარდა ზემოსხენებული ფორმალური მხარისა) ახლა, ამ მოგვიანო დროისათვის უკვე სხვაგვარი ხასიათით, შედარებით სხვაგვარი მიხანსწრაფვითაც ელინდება: ამ ფრონტალურად მდგომ, ფართოდ გახედილი თვალებით მომსირად ყვოდლში (მის მეუღლესეც იგივე ითქმის) გარკვეული უშუალობა, მაყურებელთან დაახლოების გარკვეული „სურვილი“ მეტია, ვიდრე ამაღლებულის ის განსაკუთ-

9. ეს მოტივი ისევე ფართოდ არის დადასტურებული კედლის მონუმენტურ მხატვრობაში, როგორც ჭედურობასა და სამინიატურო მხატვრობაში. ერთი ადრეულთაგანია ამ მხრივ თამარ მეფის საქტიტორო პორტრეტი ყინცვისის მოხატულობიდან.

რეპული განცდა, ფორმისა თუ ნახატის სიმკაცრით წარმოქმნილი ის მნიშვნელოვნება, რაც აღრეულ ისტორიულ პირთა გამოსახულებებში იყო შენიშნული.

გამოსახულება მოთავე ქტიტორისა მარტივია. ეს, როგორც ქვემოთ დავისახავთ, არა მხოლოდ საერთო გადაწყვეტას ეხება, არამედ ცალკეულ კომპონენტებსაც – პროპორციასა და ფიგურის მონახასს, ფერსა და ხეჯ. შედარებით მეორეხარისხოვან დეტალს. ჰარბად ორნამენტირებული ხაზისის მოუხედავად, მთლიანობაში, აქ მინიც აშკარად ჩნდება სისხადავე და უბრალოება, თუმც ხაზგანმეულად გამოსაყრებულია სოგადად დამახასიათებელი ექსპრესიულობა – უტრირებული, ძაღისმეორად გამწილი მსრები იქნება ეს, თუ მაკურნებისკენ მომხირალი მეტყველი თეალები. თითქმის ერთიანი ტონით დაფერილ ხახეხე მკაფიოდ იკითხება ნაკეთების გაბედული სელოთ შესრულებული კონტურული ნახატი, რაც ადლიერებს გულუბრევილოდ მომხირალი ქტიტორის გამომეტყველებს თავისებურ გამომხახეულობას.

ქტიტორთა მომდეენო წყვილი – ლომის აბაშიძე („აბაშიძე ლომისი“) მეუღლით („მეუღლე მათი გულნ/არ/აშო...“) – მთლიანად მთიცავს ჩრდილო კედლის მარცხენა მონაკვეთს. ამ ორ თანამეცხედრეთა და თანამეცხედრეთა წინა წყვილს შორის მოქცეული პილასტრის ქვედა მონაკვეთი ამჟამად თუმც მისეულია, ბათქაშშიმოცლილი, მაგრამ აქ თავის დროსე ლომისის ძე ქაიხოსრო ყოფილა გამოსახული. ეს ამ ფიგურის რამდენიმე წლის წინ კედლიდან ჩამოსხნილი და დღეისათვის საქართველოს ხელოვნების მუზეუმში დაცული ფრაგმენტებით ჩანს. ჩანს, რომ ემაწვილის ფიგურა მომცრო სომისაა – სიმადლით ხანახვეროდ თუ უტოლდება გვერდით მდგომს (გამოსახულებას ახომთავრული წარწერაც ახლავს: „ძე მ/ათი ქ/აიხ/ო/სრო“). პილასტრით გაყოფილ ჩრდილოეთი კედლის მონატეულობაში, მასშტაბურად გამოსახულ თანამეცხედრეთა ორ წყვილს შორის ოსტატურად ჩართული მომცრო ფიგურა ამ ქტიტორისა, არა მარტო თავისებურ პაუსად, ერთგვარ ცეხურად აღიქმება, არამედ თავისებურ რიტმულ მახვილადაც. ამით, ამ მარტივი ხერხის გამოყენებითაც აცილებულ იქნა სიმშრალე და ერთფეროვნება – პირიქით: გააღლიერდა კედელ მონატეულობის ამ მონაკვეთის სემოქმელება.

რაც შეეხება ლომისისა და მისი თანამეცხედრის ყრონტალურად მდგომ, მასშტაბურ ფიგურებს, ისინიც, მთავარ ქტიტორთა მსგავსად, შეწვილიებული ფორმის დახატულ თაღებქვემ არიან მოქცეულნი, ოღონდ ესაა, წინასთან შედარებით, თაღედი ახლა ოღნაე უფრო დაბალია, უფრო თხელია, უფრო მყიფეა თითქოს და პროპორციულადაც ნაკლებაზიდული. აქაც ხილუეტისა თუ ნახატის მხრივ იგივე მხატვრული მიდგომაა, როგორც მთავარ ქტიტორებთან ენახეთ: ფიგურათა ხსენებული პოზა თუ ხელის ეუსტი, თითქმის იგივე გარეგნობა, სახის თითქმის იგივე იერი (ერთია მხოლოდ: ლომისი აბაშუე ახალგაზრდაა – აქ არც ფართო ჩრდილები ჩნდება თეაღის უკებთან, არც ჰარბი ნაოტები და არც მოკლედ შეკრეტილი წყერი). ტანსაცმელიც, ერთი შეხედვით, თითქმის ისეთივეა, როგორც წინა წყვილთან ენახეთ და სხეობაც, ისიც დეტალებში, მხოლოდ დაკვირვებისას თუ შეინიშნება. სედაპირი აქ უფრო დანაწვერებულია, თითქოსდა უფრო ხიბრტეობობრივია, ფერადოვნებაც შედარებით ღია და ნათელია.

ამ ქტიტორებში უფრო თვალნათლივ, თითქოსდა უფრო გულგებრეცილოდაც მუდამდებდა წინა წყეილთან შენიშნული მოხატულობის ხაერთო დეკორატიული ბუნება. ამასთან, ნაკლებსაგრანძობია ის შედარებითი გამოსრეულობა, რაც ამ ეკლესიის მასშინებელთან იყო წარმოსენილი. აქ სეენი ოსტატი არც სხვა სკვანათაგან განსხვავებული ფერის ფონს იძლევა და არც რეგისტრთა გამყოფ მუქი ფერის სქელ ხაზს (ამიტომაცაა, რომ ამ ქტიტორთა შემომსახლერელი თაღელიდან უინტერვალოდ იქება სხვა სკვანა სემო, შეანა რეგისტრისა). ამ ფიგურათა მასშტაბიც შედარებით შემცირებულია; შესაბამისად შემცირებულია მათი შემოსახლერელი თაღოანი წარსიც, რომელიც მარცხენა მხარეს, ეს ქვემოთკენაა დადაბლებული. ამგვარი, შეუნებულად გამოეყნებული ხერხით, რა თქმა უნდა, ხაზგანმულია ამ ოჯახის ადგილი აბაშიძეთა ფეოდალური სახლის წყერთა შორის – ღომინი აბაშის მომღეწოა, მასზე ახალგაზრდა და რანგით მასზე დაბალი.

თანდათან იკლებს ფიგურათა მასშტაბი, შესაბამისად – თაღელის სომაც, და უკვე სხვა, დასაყლეთის კედელზე გამოსახული იანქო აბაშიძე („აბაშიძე იანქო“). წინარე ხსენებულთაგან განსხვავებით, საგრანძობლად პატარაა და კადრშიც უხერხულად გაჭედილი. მისი ხამოსი სხეებისას იმეორებს: კაბა ისეთივეა, როგორც ღომინისა, ქედი კი ისეთი, როგორც აბაშთან ენახეთ. ეს ქტიტორიც ფრონტალურად დგას, მაკედრებული ხელის ექსტით ისიც მარცხნივ, პირობითად ძმებისკენ. ეს, საკურთხეელისკენაა მიმართული. ძმებთან შედარებით ის ახალგაზრდაა და რატომღაც უცოლოდ, მხოლოდ შეილთან ერთად გამოსახული. მამის გვერდით მდგომი ფიგურა („ძე მათი ფირ/ან“) ისე პატარაა, თანაც ისე სქემატურად შესრულებული, რომ ძნელდება დამოუკიდებლად მისი აღქმა, დანარსენი ფიგურებისგან მისი გამოყოფა.

ამ ქტიტორთა რიგით გარკვეულად მთავრდება მოხატულობის ერთი მონაკვეთი. რაც შეეხება მათს მომღეწნოთ, ამავე რეგისტრის უკვე სხვა პირთა გამოსახულებებს, ისინი მხოლოდ მცირეოდენი ცვლილებებით არიან წარმოდგენილნი, ოღონდ განსხვავებულად არა, არც ისე, თუნდაც, რომ ეს ერთიანი, გაბმული რიგი დაირღვეს. მხატვრობის ეს, თუ შეიძლება ითქვას, ორი მონაკვეთი, ერთი მხრივ, თითქოსდა გაყოფილია დასაყლეთის შესახელელითა და მის სემოთ გაჭრილი ხარკმლით (ოსტატურად გამოეყნებული (კეზურა), მაგრამ ისე კი არა, რომ ყოველი მათგანის, ყოველი ისტორიული პირის აღქმა დამოუკიდებლად შეეძლოთ, არამედ მთლიანობაში – მხოლოდ თავთაეიანთი რივისა და რანგის მიხედვით. სწორედ ამის მიმანიშნებელია მომღეწნო ფიგურის კარის წირთხელზე წარმოდგენა (ოსტატურად გამოეყნებული ხერხი), რათა მნახველმა ამავე დასაყლეთი კედლის სამხრეთის მხარეს ე.წ. (შემოსახელელის მარჯვნივ) გადაინაცვლოს, სადაც გრძელდება ისტორიულ პირთა რიგი.

წირთხელზე წარმოდგენილი მამაკაცის ფიგურა იმდენად ფრაგმენტულად შემორჩენია მოხატულობას, მისი თანმხლები წარწერა კი იმდენად დასიანებულია, რომ დღეს შეუძლებელია მის შესახებ რაიმეს თქმა. ერთია მხოლოდ: ესეც ამავე ფეოდალური სახლის წყერი უნდა იყოს, რადგან მომღეწნო ქტიტორი ისევე აბაშიძეა და, ამდენად, შეუძლებელია მათ შორის ეინმე სხვა გვარის წარმომადგენელი ყოფილიყო, თუნდაც ესოდენ უხერხულ

ადგილზე გამოსახული. აქედან მოყოლებული ჩვენი ოსტატი უკვე ჩვეულებისამებრ, ოღონდ დასავლეთი კედლის მარცხენა მონაკვეთზე, წარმოგვიდგენს მომდევნო ქტიტორს – შერმაზინ აბაშიძეს („აბაშიძე შერმაზინ“), რომელიც აღარაა დეკორატიული თაღედით შემოსაზღვრული და ზომითაც კიდევ უფრო პატარაა. აქ ფიგურა უკვე აშკარად ვერ ეტყევა მისთვის გამოყოფილი კედლის არეზე – კადრშია მჭიდროდ გაჭვდილი და სხეების ანალოგიურად ქუდით უხეშად კვეთს ზემო რეგისტრის ხაზს, მხოლოდ მისი გაწვდილი ხელებია არა მარცხნივ (როგორც წინა ფიგურებთან), არამედ მარჯვნივ მიმართული. ამით ეკლესიის მომხატველმა დასავლეთი კედლის მარცხნივ მოქცეული ისტორიული პირი საკუროთხეველს დაუახლოვა. როგორც ჩანს, დასავლეთის მთავარი შესასვლელი და მის ზემოთ გაჭრილი სარკმელი მოხატულობის ის თავისებური წყაღამყოფია, საიდანაც იწყება, შემდეგ კი მარცხნივ და მარჯვნივ ე.ი. საკუროთხეველისკენ მიინიშნება ამ ქვემო რეგისტრზე გამოსახულ ისტორიულ პირთა ვედრების მიმართულება.

დღეისათვის შემორჩენილ ორ ქტიტორს უკვე სამხრეთის კედელზე ვხვდებით. მათგან ერთი შემოსასვლელის გვერდით, კუთხეშია მოქცეული (იკითხება გვარი „აბაშიძე“), ხოლო მეორე – ამავე სამხრეთი შემოსასვლელის წირთხლზე („...ეტაძე გაბრიელი“ – გვარი, წინა ასოების დაღუპვის გამო, ნაკლებად იკითხება), აქ არა მარტო ფიგურათა მასშტაბია კიდევ უფრო შემცირებული, არამედ ისინი შესრულების მხრივაც გამარტივებულია: ნახატი სქემატურია, ხაზი სქელია და მოუქნელი, შესამჩნევად ტლანქი, სამოსიც უბრალოა – ერთფერად, მოწითალოდ დაფერილი. აქ სხვა ოსტატის ხელია: არა ისეთი, როგორიც წინ მდგომ ქტიტორებთან ენახეთ – ნაკლებგულმოდგინება, კიდევ უფრო დაუხელოვნებელი. გასაგებია, რომ ორივე ეს ქტიტორი აბაშიძეთა სამთავროს ნაკლებგავლენიანი წევრია და ისინიც, თავის მხრივ, ამთავრებენ კიდევ ამ მკაცრი იერარქიით განლაგებულ, ჩრდილო კედელზე დაწყებულ ქტიტორთა რიგს. მაგრამ ამთავრებენ მხოლოდ აზრობრივად, რადგან ფორმალურად ამ რიგს, მოხატულობის მხოლოდ ამ მონაკვეთზე, თუმცა საბოლოოდ არა, მაგრამ მაინც საზღვრავს აქვე თითქმის უინტერვალოდ მოცემული მოწამე ქალის „(წმიდა) ბარბარე“-ს მკაცრად ფრონტალური ფიგურა, რომელიც სამხრეთისაკენ შემოსასვლელის გვერდით დაშვებულ პილასტრასზეა გამოსახული (გაეიხსენოთ მისი მოპირდაპირე კედლის პილასტრის მოხატულობა, სადაც ქტიტორის ამავე ზომის ფიგურა იყო წარმოდგენილი).

ამჟამად თუმცა მთლიანად დაღუპულია მხატვრობის ის ნაწილი, რომელიც პილასტრასა და საკუროთხეველს შორის მდებარე არეზე უნდა ყოფილიყო განლაგებული, მაგრამ ერთგან, კედლის მხოლოდ მცირე მონაკვეთზე, მკრთალად მაინც გაირჩევა შარავანდის კონტურული მონახაზი, სამოსის შიდა ნახატის მიჯრით მიწყობილი რამდენიმე ხაზი და ფონად გამოყენებული მოლურჯო ფერის ფრაგმენტები. ჩანს, რომ აქ ფრონტალურად მდგომი ორი ფიგურა ყოფილა გამოსახული; ჩანს ისიც, რომ ეს ფიგურები თითქმის ისეთივე ზომის უნდა ყოფილიყვნენ, როგორც ეკლესიის მთავარი ქტიტორები – აბაშ აბაშიძე და მისი თანამეცხედრეცხადია, რომ მოხატულობის ეს საგანგებოდ შერჩეული ადგილი – საკუროთხეველის მიმდებარე არე მნიშვნელოვნებით გამოირჩეულ ორ რომელ-

ილაც წმინდანს კქონია დათმობილი (მათგან ერთ-ერთი, იქნებ, წმინდა გიორგის წარმოგვიდგენდა¹⁰ - ეკლესია ხომ მისი სახელობისაა, მეორე კი - სვენი „პანთეონის“ ასევე განსაკუთრებულად მნიშვნელოვან რომელიმე მემორიალ წმინდანს). საეპარაქლოა, რომ ეს ორი წმინდანიც, რაღაც პირობითი მიმდრობით, იქნებ ხელის გაწვდილი კუსტიო, საკუროთხევლისკენ იყო მიმართული. ამ მხრივაც ისინი, ალბათ, გარკვეულად (როგორც მხატვრულად, ისე იდეურადაც) პასუხობდნენ მიპირდაპირე მხარეს წარმოდგენილ, ასევე საკუროთხევლისკენ მიმართულ მთავარ ქტიტორს, რითაც ლიტიკურად და უკვე საბოლოოდ გასრულდებოდა მოხატულობის ეს ქვედა, თითქოსდა უწყვეტ ვერტიკალებად აღმართულ ფიგურათა გაბმული რიგი.

ჭაღის ეკლესიის მომხატველმა მართლაც რომ ოსტატურად გააიზრა ის უმთავრესი მონაკვეთი, რომელიც არსებითად გარკვეული იერარქიით წარმოდგენილ საერო პირთა გამოსახულებებს ეთმობოდა. იერარქია აქ ამ ფიგურებისთვის საგანგებოდ გამოყოფილ ადგილში, მათს მასშტაბში ან მათი განლაგების თანმიმდევრობაში კი არ გამოიხატა მხოლოდ, არამედ შესრულების ხასიათშიც (მათი პოზისა და კუსტის სრული ერთგვაროვნების მიუხედავად).

ამ ისტორიულ პირთა უმრავლესობა თუმცა აბაშიძეთა გვარის წარმომადგენელია¹¹, მაგრამ თანამეცხედრესთან და სახლიკაცებთან ერთად გამოსახული აბაშიძე იმ დროისათვის უკვე გაერთიანებული ყუოდალური სახლის მთავედ, ე.ი. „დიდებულ თავადად“ ჩანს. „დიდებულ თავადად“ უფლებები სათავადოში, მცირეოდენი გამოჩენისის გარდა, შეუსწდებელი იყო და, ამდენად, გასაგებია: ქტიტორთა ერთიან რიგში აბაშიძის საგანგებოდ გამოყოფას მაშენებლისა და მოხატულობის დამკვეთის რანგი კი არ განსაზღვრავდა მხოლოდ, არამედ მისი ძალაუფლებაც.

ცნობილია, რომ ბაღუაშითა ყოფილ სამყვლობელსზე აღმოცენებული აბაშიძეთა არც თუ მცირე ტერიტორიის მომცველი სათავადო ერთი უძლიერესი არგვეთის სათავადოა შორის¹². ისიც გარკვეულია, რომ ამ გვარის უძველესი, ისტორიულად ცნობილი წარმომადგენლები არიან თავა და აბაში (ორივე მოწმებდად იხსენიება ფალაგანდიშიელთა 1488 წლის სახის-

10. ამჟამი რამ. აღრეულ საუკუნეებში - თანდლის მთავარანგელოზთა ეკლესიის, სემო არცვეისა (იხ. ნ. აღადაშვილი, თანდელ-თარინგულ, ხელნაწერი) და ფაენისის ეკლესიათა მოხატულობაში გვხვდება (იხ. *Э. Пришвина, Павлицы, Тб., 1977, გვ. 106*), მოგვიანო საუკუნეებში კი ქორეთის მოხატულობაში.

11. გარდა იმ ერთისა, რომელიც ქტიტორთა რიგს ამთავრებს, ის, როგორც ჩანს, აბაშიძეთა აზნაურია, რომელსაც რაღაც თანხა აქვს გაღებული ეკლესიის ასაშენებლად. აზნაურთა ბრძოლა დამოუკიდებლობისათვის საქმად გაყრცელებული მოედენა ყოფილა გვიანყოფაღურ საქართველოში. ამ ბრძოლის შედეგებზე ისიც მეტყველებს, რომ სოფჯურ სათავადოს სახლის უფროსი იძულებულია დაიახლოვოს ზოგი აზნაური და გარკვეული უფლებებიც დაქმტციოს მათ. იხ. შ. ხანთაძე, სოციალური ბრძოლის ეპისოდი გვიანყოფაღურ საქართველოში: ხ. ჯანაშიას სახელობის საქართველოს მუზეუმის მთამბე, XX-B, 1959, გვ. 169.

12. ი. ხოსელია, ნარკვევები ყუოდალური ხანის დასავლეთ საქართველოს სოციალურ-პოლიტიკური ისტორიიდან, I, თბ., 1973, გვ. 153. ვახტ. ბერიძე, კაცხის ტაძარი: ქართული ხელოვნება, 3. გვ. 72.

ხლო სიგელში)¹³. როგორც ჩანს, ეს სწორედ ის აბაშ აბაშიძეა, რომლის ნუბითაც იგუბა და იხატება ჭალის წმინდა გიორგის ეკლესია, მოგვიანებით კი მისი თანამეცხვრის, ნიკაგაძის ასულის კეკლეუცას სულის „საოხად“ – სოფელ დბოს ბეილექმის ღმრთისმშობლის სახელობის ეკლესია. იმხანად დიდი სამშენებლო საქმიანობა მეფეს ან გაერთიანებული ფეოდალური სახლის მეთაურს თუ შეეძლო. აბაშიძეთა სახლის სათავედ გაერთიანება, წყაროების მიხედვით, თუმცა XVI საუკუნის შუა წლებითვისაა დამოწმებული (როცა „დიდებულ თავადად“ ვახუშტი აბაშიძე ჩანს და რომლის შემდგომაც „გუარი თავადის აბაშიძისა უმეტეს განდიდდა მეფეთგან და მამულიცა უფროსე შეიძინეს“)¹⁴, მაგრამ ეს გაერთიანება აბაშის მოღვაწეობის დროსვე უნდა მომხდარიყო¹⁵.

აბაშ აბაშიძე სოფელ დბოს მისივე თაოსნობით წამოაწყებულ ეკლესიის მშენებლობის დამთავრებამდე, ე.ი. 1510 წლის ახლო ხანს გარდაცვლილა¹⁶. წყაროებში არ ჩანს თუ, ვინაა მის შემდეგ აბაშიძეთა სახლის წინამდგომი. ვიცით მხოლოდ, რომ 1515 – 1535 წლების სააბაშიძოში ამირეჯიბის სახელს აბულახსარ აბაშიძეს უკირავს¹⁷ და არა ჭალის მოხატულობიდან ჩვენთვის ცნობილ აბაშის ძეს ან მის რომელიმე სახლიკაცთაგანს¹⁸.

13. ხარგ. კაკაბაძე, სასიხლო სიგელების შესახებ: საისტორიო მიაზბე, 11, 1924, გვ. 25.

14. თ. სოფელია, ნარკვევები ფეოდალური ხანის დასავლეთ საქართველოს სოციალურ-პოლიტიკური ისტორიიდან, გვ. 155.

15. იქნებ მეტიც შეიძლება ითქვას: მოხატულობაში არ ჩანს იმერეთის მეფე: ეს მასწინ, როცა იმ ხანად აბაშის სათავედ იმერეთის სამეფოში შედის. აბაშ, როგორც ჩანს, უკვე იმდენად არის აღსულებული, რომ ურთიერთობა მეფესა და ამ ფეოდალურ ჯვარს შორის ნიშნავს, უფრო ფორმალური ხასიათისა. და კიდევ: აბაშ, მართალია, თავისი „სულის საოხად“ აშენებს კარს ეკლესიას, მაგრამ ეს ეკლესია მისი საუფლო რელია მხოლოდ – მის სხვა „პატრონიც“ ეკის (აქ ხომ არა მარტო მთავარი ქტიტორია გამოსახული თანამეცხვრესა და მემკვიდრესთან ერთად, არამედ ფეოდალური სახლის ყველა წევრი თუ არა, მათი უმრავლესობა მიიხსივ და ერთი აზნაურიც). ესეც უფრო ფეოდალური სახლის შიგნით იმ გარკვეული ძალეების არსებობას მიუთითებს, რომელთაც, უკიდურეს შემთხვევაში, შესაძლოა სათავედაც – დამოუკიდებლობის მოსურნე ერთეულები დააქუცმაცონ. ერთიანი საქართველოს მხატვრული შემოქმედება, ბუნებრივია, არც ქტიტორთა ესოდენ სიმრავლეს დაუშვებდა და არც ამ შედარებით დაბალი სოციალური ფენის წარმომადგენელთა გამოსახვას.

16. ეს, სოფელ დბოს ეკლესიის სამხრეთის ტიმპანის წარწერით ჩანს: „ბეთლემისა ღ(მრ)ო(ი)სმშობლო, შ(ეი)წ(ა)ლ(ი) ამა ს(ა)ე(დრ)ისა// აღმ(ა)შენებლისა აბაშიძისა აბაშისა და მეუღლისა მისისა კეკლეუცასი რ(ა)მ(ელ)თა/ დიდითა მოჭირებითა ადგ(ი)შენეს//მონასტერი (ეს)ე“.

17. ხარგ. კაკაბაძე, მასალები დასავლეთ საქართველოს სოციალურ და ეკონომიურ ისტორიისათვის: საისტორიო კრებული, III, თბ., 1928, გვ. 42-48.

18. ისტორიულ საბუთებში, XVI საუკუნისათვის, მრავლად იხსენიებიან აბაშიძეები (გულაათის წინამძღვარი მელქისედეკი 1519 წელი: თ. ურდანი, ქრონიკები... II, 1897, გვ. 343. აფხაზეთის კათალიკოსი მღალაქია - 1529 წელი: თ. ურდანი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 372. ბაგრატ III - ის მდივანი - მწიგნობარი გიორგი - 1534 წელი: თ. ურდანი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 379, ერთ - ერთი აბაშიძე 1505 - 10 წლებში შესრულებულ ვანის მოხატულობაში მოღარეთუხუცესად იხსენიება: თ. ხაყარულიძე, ვანის წმინდა გიორგის ეკლესია: ძეგლის მფლობარი,

ერთი ცხადია: აბაშ აბაშიძეს, სათავადოდ გაერთიანებული სახლის მეთაურს, XVI საუკუნის დამდეგს სოფელ ჭალაში გაუწევია ადგილსამყოფელი – სასახლე და კარის ეკლესია (აქვე იყო ალბათ მისი საძეაღვეც). აბაშის თაოსნობით წამოწყებულ საქმიანობაში მისი სახელუქლის რამდენიმე წევრს და მის კართან დაახლოებულ ახნაურსაც მიუღია მონაწილეობა. ესენი მათივე დაკვეთით შესრულებულ მოხატულობაში „სათავადოს სახლის რიგით“ არიან წარმოდგენილნი და აბაში გარკვეულად ნანს სათავადოს იმდროინდელი ორგანიზაცია, უფროს-უმცროსობაზე დამყარებული მისი ძირითადი საყუქდლები.

ამგვარი ისტორიული შინაარსით დატვირთულ მოხატულობაში საგულისხმოდ ისაა, რომ აქ მკაფიოდ ჩნდება ის მრავალი თავისებურება, რაც ცალკეულ სამეფო-სამთავროებად თუ სათავადოებად დაშლილი საქართუველის მხატვრული შემოქმედებისთვის არის საერთოდ დამახასიათებელი.

ამ თავისებურებათაგან უმთავრესი, რაც ამ პატარა ეკლესიის პირველი მოხილვითაც ნანს, ქტიტორთა მრავალრიცხოვნებაა. ისინი ხომ უკვე უკლებლივ, მთლიანად მოიცავენ სამივე კედლის ქვედა, თითქმის იატაკის დონემდე დასულ რევისტრს – შეხასუელის წირთხლებსაც კი, ყოველი მხრიდან გარს ერტყმიან ეკლესიაში შემსუელდო, რაც, ბუნებრივია, აძლიერებს კედელზე გამოსახულ ქტიტორებთან ნეენს სიახლოვეს. სიახლოვის შეგრძნებას, მთლიან მოხატულობაში მათ უცაბედ გამორჩეუას ხეღს უწყობს ისიც, რომ ისინი, კლასიკური პერიოდის ნეენსავე ძეგლებში გამოიყვანიღ ქტიტორთაგან განსხეეებით, მოხატულობის შედარებით მღაღღ, მკერეტულის თეაღს დაწორებულ არეზე კი არ არიან გამოსახული, არამედ თითქმის იატაკის დონემდე არიან დასული და, ამდენად, შეიძლება ითქვას, ნეენს თეაღწინ დგანან. უნღა ითქვას ისიც, ახღა რომ ძირეულად შეცუელიღია საუფლო სცენებში მონაწილე პერსონაჟებისა და ქტიტორთა სომების ტრადიციული შეყარღება (იმ შემთხეევაში მხოლოდ, თუ ამ დარბაზული ეკლესიის მცირე, მოკრძალებულ სომებს გავთუეღისწინებთ). ქტიტორთა გაწრდილი სომებით გამოჩნეეა, მართაღღია, ადრევე აღინიშნება, მაგრამ არა ამგვარი თავისებურებით – ახღა ისინი (განსაკუთრებით წრდილოეთი კედღის მოთავე ქტიტორები) თითქმის სანახევროდ მოიცავენ ამ, როგორც ითქეა, მცირე სომის დარბაზის მოხატულობას. თუ ქტიტორთა ყრწრტალური პოშიცია წინარე ხანაშივე იყო დაღასტურებული (ხობი, ნაბახტეეი)¹⁹ – ქტიტორთა ესოდენი სიმრავლე, მოხატულობაში მათი თითქმის სრული ბატონობა მხოლოდ ახღა, ჭაღის ამ პატარა დარბაზის მხატვრობაშია პირეულად და ასე აშკარად წარმონეენიღი. თავისებურებაა

1972, გე. 29), მაგრამ მათ შორის არცერთ თანამღებობაზე არ ნანს აბაშის რამეღღიმე სახლიკაცი. განსაკუთრებული აბაში, იქნებ, არაყერიღ, რადგან, როგორც ცნობიღია, იმხანად ყვოდალური სახღისა თუ ოჯახის მეთაურს შეიძლება არაეუთარი სახეღო არ ეკროს მეფის კარზე. იხ. გუღამბურიღ, სათავადოთა საკითხისათვის: საქართუვეღს ყვოდალური ხანის ისტორიის საკითხები, თბ., I, 1970, გე 14, 18, 19.

19. ხობის ეკეტერის მოხატულობა (XIV საუკუნის ბოლო მეოთხეღი) პირეულიღ, ხაღაც ქტიტორები – ვამეე დაღიანი და მისი თანამეცხედრე – ყრწრტალურად დგანან.

ისიც, რომ ამ გამოსახულებებში ჩვენს ოსტატს რაღაც ისეთი დამახასიათებელი შეეძქეს, რამაც მათსა და მათ მკერეტულს შორის, უკვე კონკრეტულად უნდა წარმოქმნას უშუალო სიახლოვის ის უნიველსო შეგრძნება, რომლის გამჟღავნებაც შეუძლებელი იქნებოდა თვით ამავე მოგვიანო დროის (ადრეულ, XI-XIII საუკუნეებზე) რომ არაფერი ვთქვათ) ოფიციალური რიგის მხატვრობაში გამოსახულ ფორნტალურად მღვთმ და მკაცრ განწყობულობას მოკლებულ ქტიტორებშიც კი (გაიხსენით გელათის ღმრთისმშობელისა და წმინდა გიორგის ეკლესიათა ნრდილოეთი კედლის ქტიტორთა რიგი). ეს მეტად საგულისხმო, შეიძლება ითქვას, არსებითი ხასიათის თავისებურებაა, რაც პირველ რიგში, აღბათ, ოსტატის მხატვრულ ხელვაში უნდა ვეძიოთ. ეს ხელვა კი, როგორც ქვემოთ დავინახავთ, ხალხური შემოქმედების გარემოში დახელოვნებული ოსტატისთვის არსებითად დამახასიათებელი, ბუნებრივად არის შეჭრილი საიმდროოდ უკვე შესამნევეად გაუბრალოებულ ტრადიციულ მხატვრულ სისტემაში.

აბაშ აბაშიძისა და მისი თანამეცხედრის ისევე, როგორც მათ მომდევნო ქტიტორთა პირობითად გამოსახული ყიგურები, შესამნევეად გაუმართავია როგორც სახეითად, ისე დეკორატიულადაც. ადრეულ (XI-XIII საუკუნეების) ნიმუშებთან შედარებით, შეიძლება ითქვას, უკვე ძირუქულად შეცვლილია იეთი ფორმის გარემომწერი თუ გამოსახულებაზე დატანილი ხაზის დეკორატიული ბუნება, მისი ხასიათი: ის ყველგან მკვეთრია და ხისტი, ნამოუქნელი, 'სოგან მოუხეშაიცი. ამიტომაც იკლო მისმა დეკორატიულმა დასრულებულობამ, მისმა დეკორატიულმა სინატივამ. ამ სიმკვეთრესა და მოუხეშაობასთან ერთად აქ, თვით თანადროული, პროფესიული მხატვრობის ძეგლებში გამოიყვანილ ქტიტორთაგან განსხეავებით, ასევე შესამნევეია სიცოცხლის ის შეუღამაზებელი შეგრძნება, რაც წვეულია ხალხური ხედვისთვის. გაუწაფავად და მარტივად, სადად და ლაკონურად შესრულებული რაიმე დეტალიც კი მეტყველია, სულ ორი-სამი ნამოუქნელი ხაზით გაცოცხლებული (ოდნავ შეხსნილი საკინძის ან ღენაქიდან ნამოშლილი თმის ნახატი); პროპორციები და ფორმა მოუხეშავია, მაგრამ ექსპრესიული და სწორედ ამ მხრივ გაცოცხლებული, მათი შემომწერი კონტურიც არაა დახვეწილი, მაგრამ თავისუქლად ხელს მიხდობილია და გამომხატველი; ქსოვილის სახედ წარმოდგენილი ორნამენტი ნაკლებანეითარებულია და არაზუსტი, მაგრამ ყველგან ცოცხალი რიტმით გაცხოვლებული - ხალხური ქსოვილისებრ უხეშად, ადგილ-ადგილ, ჭარბად მონითული.

ეს თავისებური მხატვრული ხელვა თვით ნატურასაც სხეავგარად წარმოგვიდგენს. ჭლის ეკლესიის მამულებლის მადალი ყიგურა გვიანადადოლოგოსთა მხატვრობის იმუამინდელი ნიმუშების მსგავსად არაპროპორციულად გრძელი როლია - შესამნევეად თხელი, დაგრძელებული სხეულითა და პატარა თავით გამოსახული, არამედ, ნატურას, ბუნებრივ პროპორციას შედარებით მიახლოებულები, ამიტომაც უფრო მასშტაბური. ამგვარად აგებულ ყიგურაზე უკვე აშკარად გამოიყოფა ურომო გაშლილი, უტრირებული მხრივი და განსრახ დაიწროებული წელი (წელის ხივიწროეის დამატებით ააშკარავებს თითქოსდა წელიდანეე ამოსრდილი სამოსის ფართოდ გაშლილი კალთები და ქამრის ორსავ მხარეს დაშეებული ბოლოები). ყიგურაც ისეა კადრში ჩაჭედილი, რომ მისი შემომასხდრედი,

საიმედროდ უკვე შესაძინეად გაუმართავე თაღოვანი მომარნოება რამდენიმეგან საგანგებოდ იკეოება ქტიტორის ხელით და ქუღით (სწორედ რომ საგანგებოდ, რადგან ეს – მხატვრული ხერხია და არა დაუდევრობა მხატვრისა). ამ ორი-სამი, თავისთავად იოლი ხერხით წეწი ოსტატე დაუყვარავად წარმოაწენს ძალისა და მნიშვნელოვნების ექსპრესიას. ეს სიძლიერე გარეგნულად ვლინდება ისე, როგორც ეს ხალხური ხელოვნების ნიმუშებისთვის არის საერთოდ დამახასიათებელი (ამ მხრივ – სამაგალითოა XIX საუკუნისა და XX საუკუნის დამდეგის საყლაგის ქეების რელიეფები).

რაც შეეხება ოსტატის 'მინაგან ბუნებას – ის ყველაზე უკეთ ქტიტორთა სახისა და ხელის მტევენების ხატეისას ნანს. ერთმანეთის გვერდით მღგომ ქტიტორთა ერთიან რიგში მოქცეული, ეედრების ნიშნად ერთმხრივ მიმართული ხელის ექსპრესიულად გაზრდილი მტევენები ყველაზე მეტად აცოცხლებს ნახატს, ხოლო მათი მეტყველი თვალეები ბავშვური გულუბრყვილობისა და უშუალო ჰერეტიზის განცდას გამოხატავენ. აქ კიდევ ერთხელ იწენს თავს ხალხურისთვის დამახასიათებელი თვისება – საგანგებო მოაზრების გარეშე გამოვლენილი გულუბრყვილო ფორმის მომხიბველლობა. ამგვარი მხატვრული ფორმა, მისი სოგადი სახე ყველგან შუასაუკუნოვანი ხელოვნების შესაძლებლობის ფარგლებშია მოქცეული, ყველგან ამ ხელოვნების სახეითი საშუალებებით გამოვლენილი, მაგრამ ისიც ხომ არის, ეს სახეები შედარებით არატრადიციული ელყვებით რომ არის დატვირთული. ეს კი მეტად უბრალოდ, შეიძლება ითქვას, მარტივად მიიღწევა და თანაც ისე, რომ ამავე დროის ოფიციალური ნაკადის ძეგლებში გამოყვანილ ქტიტორთა პორტრეტებისგან განსხვავებით, მხატვრული ფორმა აქ ნაკლებმონოტონურია, ნაკლებად მშრალი. შუასაუკუნოვანი ხელოვნების იმ საკმაოდ მდიდარ სახეით საშუალებათაგან, რომელსაც პალეოლოგოსური და მისი მომდევნო დროის მხატვრული შემოქმედება იყენებს, აქ, მართალია, მხოლოდ ორი-სამი თუ არის მოსესხებული, მაგრამ მთავარი ისაა, რომ ყველა ეს ხერხი მექანიკურად კი არ არის გადმოღებული, არამედ ყველგან თავისებურად, თეით შემსრულებელი ოსტატის ხედვის შესატყვისად არის მომარჯვებული.

ხა'სის, ნახატის უპირატესი მნიშვნელობა, განსაკუთრებით ქტიტორთა სახეების გამოსახვისას აშკარავედება. ტრადიციული ფერწერული ხერხი – „გაღიაეებისა“ თუ „ნანრდიღვის“ პირობითი ტექნიკა არსად, არცერთ დეტალში არ გამოიყენება და ყოველივე მარტივ ნახატზე დაიყვანება მხოლოდ. ამ მხრივ წეწნს ძეგლში სახეების წერის ის გამარტივებული ხერხი მოქმედებს თავისებურად, რომელიც ხალხური ნაკადის ოსტატთა ნამუშევრებს ადრეც ახასიათებდა, ხოლო გვიანყყოდალურ ხანაში უკვე შრულად მკვიდრდებოდა ქართული მონუმენტური მხატვრობის ისტორიულ პირთა გამოსახულებებში (მაგ., გავიხსენოთ ნაბახტევის მხატვრობის მთავარი ქტიტორის – ქუცნა ამირჯიბის გამოსახულება)²⁰. აბაშისა და მისი თანამეცხედრის მკრთალი აგურისყვრით დაფერილი სახის მოგრძო ოვალს სუსტად შემოწერს შავი ფერის მკვეთრი კონტური. ამავე ფერისა და ამავე სიძლიერის შავი ხაზებითაა აღნიშნული სახის ნაწილები (ყართოდ გაწლილი მორკალეული წარბები იქნება ეს, თეალების ნუსისებრი

20. ი. ღლორთიფანაძე, ნაბახტევის მხატვრობა, თბ., 1973, გვ. 11, 19.

ჭრილი. სწორი ცხვირი თუ მოკლე ბაგეები). აქვე, სახის ვარდისფერ ფონზე, თითქოსდა სრდილებად გამოყენებული, ინტენსიური ფერის მოწითალო სოლებიც დაიტანება. ყველაზე ძლიერი, სხვათაგან გამორსეული ფართო მოწითალო სოლი გარშემომწერ კონტურს დაუყვება შიდა მხრიდან. იგივე ფერის ლაქები ჩნდება ლოყასე (სუსტად შემოწერილ წრებად), ტუჩს ქვემოთ (ოთხკუთხად მოხაზული), ნიკაპზე (ნახევარწრედ მონიშნული), თვალის უკებთან და წარბს ქვემოთ (ვიწრო ზოლად), შუბლზე და ყელზე (სადაც მოქნილი ხაზები ერთგან ტალღისებრ, ხოლო მეორეგან დამრეცად არის მონიშნული). ამ სხვადასხვა ზომისა და ფორმის ხაზებისა და ლაქათა აღმნიშვნელ, გაუმჭვირვალ ფენად სიბრტყეზე დატანილი ფერი, ყველგან მკვეთრად ლოკალურია, ჩაკეტილია, შეიძლება ითქვას, ყრუ, სიბრტყითაა. აქ, როგორც ხედავთ, უკიდურესად გამარტივებული, მხოლოდ სქემატური სახით შემოთავაზებული და მხოლოდ ერთადერთი ფერით აღნიშნული ის თავისებური ჩრდილებია გამოყენებული, რომელსაც კედლის მონუმენტური მხატვრობის ადრეული დროის ნიმუშები მიმართავენ²¹. ამ ე.წ. ჩრდილებმა ახლა, ამ მოგვიანო დროისთვის არსებითად დაკარგა პირუანდელი მნიშვნელობა და მათი ფუნქციაც წმინდა დეკორატიული ფუნქციის გარდა, ძირითადად, მაინც ისაა, რათა მოხატულღობაში გამოყვანილ ისტორიულ პირთა სახეებსე მჭერტელის ფეურადლება გამახვილდეს. ქტიტორთა დეკორატიულად გადაწყვეტილ ყურაზზე მათივე სახეების გამოსაყოფად სხვა რაიმე სახეით ხერხი წვენს ოსტატს იქნებ არც გაანჩია, მაგრამ საბოლოო მხატვრულ შედეგზე ყურადღების გამახვილება იმასაც გვიაშკარავენს, მისთვის ესეც, ეს საკმაოდ მწირი საშუალებებიც რომ საკმარისია.

აბაშის სახის ნაკეთები რომ განზოგადებულია, ხაზგასმულად სტილიზებული ეს ერთი შეხედვითაც აშკარად ჩანს. ამ მხრივე ის თითქმის ისევეა წარმოდგენილი, როგორც მის გვერდითვე მდგომი მისივე სახლეულის წვერები და მაინც მცირეოდენი ნიუანსის მომარჯვებით ჩვენი ოსტატი ახერხებს განსხვავების წვენებას: ასაკის გარდა (შედარებით ფართოდ მოხაზული ჩრდილები თვალის უკებთან, ნაოჭები შუბლზე, მოკლე წვერი და იმდროინდელი მოდის მიხედვით აგრეხილი უღეაშები) ეს თვით მოდელის შედარებით, ამა თუ იმ, სახასიათო ნიშნითაა გამოუღენილი (ოდნავე აწეული მარჯვენა წარბი მედიდურ იერს მატებს მას). ასე

21. წვენი მხატვრობის ქტიტორთა სახეებსე გამოყენებული “ჩრდილები” არსებითად განსხვავდებიან იმ ფერადოვან ლაქათაგან, რომლებსაც პალეოლოგოსთა მხატვრობა მიმართავენ. იმ ქართულ ძეგლებში, სადაც პალეოლოგოსთა დროის მხატვრული საშუალებები და სქემებია დამკვიდრებული (მაგ., XIV საუკუნის მოხატულღობა უბისას ეკლესიაში) ჩანს, რომ ჩრდილების აღმნიშვნელი ლაქები (ლოყასე, შუბლზე, კისერზე თუ ხელის მტევანზე) წვენი ძეგლისგან განსხვავებით, რამდენიმე ფერისგანაა შედგენილი, თხელია და გამჭვირვალე, მსუბუქი, რომლის ქვეშ ამა თუ იმ ფერის ქვედა ფენები გამოსჭვივის. ეს ის ფერწერული ლაქაა, რომელიც არა მარტო მონიშნავს მოცულობას (ცხადია, მხოლოდ პირობითად, ოღონდ კლასიკური პერიოდის ძეგლებთან შედარებით მაინც ისე, რომ როგორღაც დაუახლოვდეს მოცულობის ილუსორულ გადმოცემას), არამედ დამატებით, თბილი და ცოცხალი ფერის ფუნჯისმიერი სწრაფი მონასმით კიდევ უფრო აცოცხლებს სხეულისა თუ სახის სარწულის შედარებით სიმუქეს.

რომ აქ, ცხადია, გარკვეული პირობითობის ფარგლებში, რაღაც კონკრეტულ პორტრეტზეც შეგვიძლია სიტყვის ჩამოგდება.

სამთავრო სამოსი ამ ქტიტორისა არც თუ შესამჩნევად მდიდარია: კისერთან სწორკუთხად ამოღებულ გრძელ კაბას მუქი ნაცრისფერის ვიწრო გულისპირი და გრძელი საკინძი დაუყვება, კაბის სახელოები ფართო, მაჯებთან შევიწროებული. გულისპირის გარშემო დაყოლებული თეთრი წერტილები, ალბათ, თვალ-მარგალიტს გადმოსცემს. ქსოვილის სახის წარმოსადგენად ამ უსახურ მუქ ლურჯ კაბაზე ღია აგურისფერის ოვალური ლაქები და შეწყვილებული (ზოგან სამ-სამი) წერტილები დაიტანება. მუქი ოქრისფერი, წელზე მჭიდროდ შემოჭერილი ფართო ქამარი წინ სქელ მარყუჟადაა განასკეული და გვერდებზე თავისუფლად გაშლილი ბოლოებით დაბლა დაშვებული. ეს სწორედ ის სპარსული ყოფიდან შემოტანილი, ოღონდ თავისებურად, სახეცვლილი ფორმით შემოთავაზებული ქამარია, რომელიც დიდადაა გავრცელებული მთელს მოგვიანო დროის ჩაცმულობაში²². სპარსეთის გავლენითვე აიხსნება ბეწვის ვიწრო არშიაშემოვლებული ქუდის სამკუთხა ფორმა, სამკაულებად ლალისა და ფირუზის გამოყენება²³ და სხვა.

რაც შეეხება აბაშის კაბის ოვალისებრი ფორმის რგოლებისა და რომბისებრ დაყოფილი ხაზებისგან შედგენილ ნახატს, ის მხოლოდ მარტივად, მხოლოდ სქემატურად იმეორებს წინარე პერიოდის მხატვრობაში გამოყვანილ საერო პირთა სამოსის დეკორატიულ სახეს. XV საუკუნის ქტიტორთა (მაგ., ქუცნა ამირეჯიბისა ნაბახტევი²⁴ და ზაზა ფანასკერტელისა ყინცივისში) გამოსახულებებზე დაკვირვებისას ჩანს, თუ ჩვენი ოსტატის ხელში რარიგ გამარტივდა, რარიგ მოუხეშავე და ირეგულარული გახდა იგი როგორც ფორმის, ისე ნახატის მხრივ. სამოსის სახეს წინარე საუკუნის ქტიტორებთან ერთმანეთთან მიჯრით დატანილი, ოდნავ დაგრძელებული ოვალების წყება წარმოქმნიდა, ხოლო მომცრო ზომის რომბები უკვე თავისთავად ჩნდებოდა ამ ოვალისებრი ფორმის რგოლების გადაჯვარედინების ადგილებში. ამ შედარებით მდიდარი და მწყობრი ნახატიდან ჩვენი ოსტატი მხოლოდ ცალკეულ მოტივს იღებს დანაწევრებული სახით: ერთგან – აბაშ აბაშიძესთან – უსწორმასწოროდ შეწყვილებული ხაზითა და მასში მოქცეული ლაქათი წარმოქმნილ ოვალისებრ რგოლებს, მეორეგან – აბაშის თანამეცხედრესთან – მხოლოდ რომბისებრი ხაზებისგან შედგენილ მარტივ ნახატს. გულუბრყვილო დეკორატიულობა აქ, შეიძლება ითქვას, დაუფარავად არის წარმონიღი.

დეკორატიულობის ეს აშკარა, ადრეულ ძეგლებშივე მინიშნებული ტენდენცია აქ უფრო უბრალოდ, უფრო მარტივად, უფრო სქემატურადაა გამოვლენილი. უკეთ ჩანს ეს აბაშის თანამეცხედრის სამოსით: მონაცრისფრო ბეწვისარწულიანი და ბეწვითვე გაწყობილი მოსასხამით, ღია მოწითალო ფერის კაბით, ლალითა და ფირუზით შემკული ქამრით, თავსაბურავიდან დაშვებული და თმაში ჩაბნეული თვალ-მარგალიტით. თვით ფერადოვნებაც კი ნიჯავაძის ასულის სამოსისა უფრო ღია და უსახურია,

22. ი. ხუსკივაძე, ქართული საერო მინიატურა, თბ., 1976, გვ. 23, 41.

23. იქვე, გვ. 41, 62.

24. ი. ლორთქიფანიძე, ნაბახტევის მხატვრობა, გვ. 24, 26, 27.

ზედაპირიც – სქემატური ხაზებით ხაღისისებრ დაფარული. ისიც საგულისხმოა, რომ მის მოწითალო კაბაზე მხოლოდ მსუბუქად ჩნდება ღია ფირუზისფერის (ე.ი. ცივი ფერის) თვალეები და შეწყვეილებული წერტილები, ამასთან, ეს ორნამენტული სახე ნაკლებად ტვირთავს სასიემოდ წარმოდგენით (სხვა, დანარჩენ ფერთან შედარებით) ისედაც ეველაზე დეკორატიული ფერის სამოსს. მონაცრისფრო მოსახამზე კი პირიქით ხდება – აგურისფერის (ე.ი. თბილი ფერის) დამრეკვად დატანილი, ბაღისებრი ნახატი (ყარნის იმიტაცია) ერთმანეთის გვერდიგვერდ გაცილებით მკვეთრად და მცირე ინტერვალითაც დაიტანება. საბოლოოდ, ეს თითქოსდა უბრალო მხატვრული ხერხიც დამახასიათებლად ავლენს მოხატულობის დეკორატიულ ბუნებას.

მითავე ქტიტორთა ფიგურებზე გამელაყნებული მხატვრული ტენდენცია ხრულად მეორდება ამ პატარა ეკლესიის ყველა დანარჩენი ისტორიული პირის გამოსახულებაზე, – უმნიშვნელო სხვაობას მხოლოდ მათი სამოსი ან სოგჯერ წერის კიდევ უფრო გამარტივებული ხერხი გვაძლევს. თუ სამაგალითოდ რომელიმე მათგანის, – თუნდაც ლომინ აბაშიძისა და მისი თანამრეცხედრის სამოსს ავიღებთ, ენახათ, რომ ის უფრო ღია ფერისაა და, რაც მთავარია, უფრო ჭრულია თითქოს. ლომინის მოღურჯლო ფერის კაბას, აბაშიძისგან განსხვავებით, საყვლოსთან სამქრალი ოქრას დამრეკვად დატანილი ნაქარგობა დაუყვება. ოქრა ქამარზეც ჭარბად გამოიყენება. ქსოვილის სახის წარმოსახენად დატანებული თვალური ლაქები აქ უკვე ღია აგურისფერია და უსწორმასწოროდ მონიშნული ფირუზისფერი ხაზები დაუყვება დამატებით. ქუდის ფორმა საკმაოდ უჩვეულოა – აბაშის ქუდისგან განსხვავებული: მართალია, ესეც სამკუთხაა, ახილული, მაგრამ თითქოს შუაშია გაყოფილი ნახევარმთვარის მსგავსად მორკალული აგურისფერი სოლით. დეკორატიულობის სიჭარბე ლომინის მეუღლესთან (როგორც აბაშის მეუღლესთან ენახეთ) უფრო თვალსაჩინოა: მისი მონაცრისფრო მოსახამი ღია აგურისფერი ორნამენტითაა გადატვირთული; კაბის ქსოვილზეც ჭარბად დაიტანება სამოსისთვის ჩვეული თვალური ლაქები და შეწყვეილებული წერტილები, ღალისა და ფირუზის ქვებით აქ არა მარტო ქამარია შემკული, არამედ გულისპირიც.

ერთი რამ ცხადია, აქ ყველგან სიღამა'სისა და აუცილებლობის სხვაგვარი – წინარე საუკუნეთაგან განსხვავებული შეგრძნებაა.

ჭაღულ ქტიტორთა განხილვამ გვინიჭა, რომ ისინი თუმცა აშკარად შეგვახსენებენ XV საუკუნის 30-იანი წლებისა და შუაან პერიოდის მოხატულობებში – ნაბახტევსა და ქინცვისში (ძლიერად დაზიანებული დედნისა და ძველი ასლის მიხედვით თუ ვიმსჯელებთ) გამოყვანილ ისტორიულ პირთა გამოსახულებებს, მაგრამ ისე, რომ სხვაობაც იყოს გამელაყნებული. ამ საკითხზე ქვემოთ კვლავ გვექნება საუბარი, მაგრამ ახლავე შეიძლება ითქვას, რომ პირობითობის მომატების მიუხედავად, ჩვენს ქტიტორებში შესამჩნევად მეტია ცოცხალი, რეალური ადამიანის გარეგნულად გამოაშკარავებული განცდა (გამომეტყველებაში, სახის ნაკეთებში, სადაც სახასიათო ელემენტია გამოყოფილი) და უფრო მეტადაც წარმოინდება გამოსახულებათა სოციალური სხვაობაც (როგორც სახის ტიპით, ისე ძალის ექსპრესიის ჩვენებით). უღაოა, რომ ეს შედეგია იმ საგულისხმო პროცესისა, რომელიც ინერციით მომდინარე, უკვე გაუბრალოებულ ტრადი-

ციულ სისტემასთან ხალხური ხედვის შერწყმა-შერიგებითა თავისებურად გამოვლენილი. საუკუნის ნახევარი, რომელიც წყნს ძეგლს ხსენებულ ეკლესიათა მხატვრობას აშორებს, როგორც წინს, საკმარისი აღმონნდა, რათა ხალხურ ხედვას თავისებური კორექტივით ცოცხალი მუხტი შეეტანა ქტიტორთა პორტრეტულ გამოსახულებებში. ამის თქმის უფლებას თვით XVI საუკუნის იმ რამდენიმე ეკლესიის მხატვრობის საერო პირთა გამო-სახულებებზე დაკვირვებაც ვეძღვევს, რომლებიც წყნთან შედარებით სხვაგვარი ბუნებისაა – სამეფისკაროა, ოფიციალური რიგისა (გელათის მთავარი ტაძრისა და წმინდა გიორგის ეკლესიის მხატვრობა იქნება ეს, თუ ლევან კახთა მეფის დაკვეთით მოხატული ეკლესიები). ამ ეკლესიათა მომხატველი ოსტატები ხომ თითქმის სრულად არიან მინდობილი იმუა-მინდელ დაკანონებულ სქემებს და რა გასაკვირია, რომ აქ ყველგან აშკარად ჩნდებოდეს შესრულების, შემოქმედებითი ნაკლოვანებით გამოვლენებული სიმშრალე, თუმცა სუსტი და ნატიფი, მაგრამ მონოტონური ხაზი, სწორი რიტმული მიმაცვლეობით მოტანილი, მაგრამ ცივი და ნაკლებად მეტყველი ფერადოვანი სიბრტყეები. აქედან, აქ გამოვლენილ ქტიტორთაგან მიღებული შედარებით სხვაგვარი მთაბეჭდილობა – პალეოლოგოსთა სტილით დამკვიდრებული, ადრინდ, ახლა უკვე, შესამჩნევად სქემატიკული მხატვრული სახეები.

XV–XVI საუკუნეების ოფიციალური რიგის ძეგლთაგან შესამჩნევად განსხვავებული, ხალხური ხედვის შედეგად პირველად სწორედ რომ ჭალის ამ მცირე დარბაზულ ეკლესიაში გამოვლენებული ეს თავისებური მხატვრული ტენდენცია, მოხატულობის საუფლო ციკლშიც აშკარაა ვეძებ – ოდინდ, ბუნებრივია, საერო ნაკადისთვის ჩვეული „რეალობით“ არა და არც თუ მისეული სიმძაფრით.

სახარებისეული სცენების განაწილებისას ვერ ვგრძნობთ ერთიანი კომპოზიციური სქემის იმ სიმწყობრეს, რაც ქტიტორთა რიგისთვის იყო დამახასიათებელი. გამოსახულებები უკვე თანაბრად, შედარებით სრულად ტერიტორიულ დარბაზის ეკლესიას, ნაკლებშეთანხმებული არიან მასშტაბურად და საერთო ირეგულარული ხასიათი მოხატულობისა (ეს ორნამენტსაც ეხება) აქ თითქოსდა მეტად წინს, ვიდრე გარკვეული რიტმული მიმაცვლეობით წარმოდგენილ ქტიტორთა რიგში. თუმცა მოხატულობის ამ მონაკვეთზე გამოსახული სცენები თუ წმინდანთა ცალკეული ფიგურები, მეტ-ნაკლებად, მოკლებულნი როდი არიან მნიშვნელოვნებას.

საუფლო ციკლის განხილვისას თავიდანვე უნდა ითქვას ისიც, რომ კედლის სიბრტყეთა არც თუ თანაბარი დატვირთვა, მართალია, იწყვეს სცენების განაწილების ქაოტურობას, მაგრამ დაკვირვებისას ირკვევა, რომ ეს „ქაოტურობა“ მოწვევებითაა მხოლოდ – მის მიღმა გარკვევით იკითხება დეკორის თავისებური ერთიანი სისტემა.

თავისებურებათაგან ერთი უმთავრესი ისაა, რომ სცენები მოხატულობის შუანა არეზე ერთი კედლიდან მეორეზე გადადის: მედალიონთა საკურთხეველში გაშლილი რიგი მოციქულთა წელსეებითი ფიგურებით, სამხრეთისა და ჩრდილოეთის კედლებზე გრძელდება; სამხრეთ-დასავლეთით მოქცეული სცენა – დასავლეთი კედლის მარცხენა მონაკვეთზე გადადის, ხოლო სცენა, რომელიც დასავლეთის მარჯვენა ფრთაზეა გამოსახული – ჩრდილო-დასავლეთით გასრულდება. ასე რომ, მოხატულობის ამ კონკრე-

ტულ. შუანა მონაკვეთსე, ქტიტორთა რიგსა და საკონქო და კამარისეულ საუფლო სცენათა შორის სარტყელის მსგავსად, თითქოსდა უწყვეტლიე ნნდება ეკლესიის ოახიეე კედლის მოხატულობის გამაერთიანებელი სოლი, რაც, ერთი შეხედვით, თითქოსდა მიჯნავს, მაგრამ დაკვირვებისთარავე ამოღიანებს კიდეც სუდა და ქვედა რეგისტრებზე გაწლილ, მხატვრობის ამ ორი - საუფლო და საერთ ბუნების მქონე მრავალფიგურიან სცენებსა და ცალკეულ გამოსახულებებს. მოხატულობის ამ ერთ, გარკვეულ მონაკვეთსე სცენების ამგვარი განლაგება, მათი „გადაკეცვა“ შეგნებული ხერხია მხატვრისა, რაც, საბოლოოდ, არც თუ ერთნიშნად არის გამოყენებული.

მოხატულობით შემკული კედლები და კამარები წეწი ეკლესიისა, ხახარების სადღესასწაულო ციკლის ამ სცენას და ცალკეულ წმინდანთა ფიგურებს მოიცავს. მათ შორის გამორჩეულად საკურთხეელის აფსიდის, ძირითადად მისი კონქის მოხატულობა ბატონობს, სადაც „ეკდრების“ თემაა გაშლილი. გამორჩეულია, ახლა უკეე ფორმისა და შედარებით ჭარბი დეკორატიულობის მხრიე, მოხატულობის ამეე მონაკვეთის მეორე რეგისტრიც, სადაც სტილისებული მცენარეული და გეომეტრიული ხახის ორნამენტით ჭარბად შემკულ მედალიონებში მოციქულთა წელზეეეით ფიგურებია წასმული. წმინდა მამებისა და დიაკვნათა მასშტაბური ფიგურებით, მათი რიტმული მონაცვლეობით გამორჩეულია მესამე, წმინდა მსხვერპლის თაყვანისცემის მომცეული რეგისტრი, რომელიც ამთაყრებს საკურთხეელის მოხატულობას. დასასრულ, როგორც წეეულებრიე ხდება ხოლმე, საკურთხეელის მხატვრობა მხოლოდ ფორმალურად კი არა, იდეურადაც გამორჩეულია - აქ ხომ, მსხვერპლისა და ხსნის ის ქრისტიანული იდეაა განეითარებული, რომელიც სხეადასხეავგვარი ნიუანსით, ეკლესიის მთლიან იკონოგრაფიულ პროგრამაშიც პოულობს ასახვას. აქეე ისიც უნდა ითქვას, ხსენებულ იდეას განსახილველ ძეგლში თაეისებურებაც რომ ახლაქს, რასაც აშკარად საკურთხეელის სამიეე კომპოზიციის განხილვა დაგვიდასტურებს.

„ეკდრების“ თემა ჭალის ეკლესიის მოხატულობის მხოლოდ თეოლოგიურ იდეას კი არა, უკეე თაეიდანეე, მის მხატვრულ მისწრაფებასაც განსახლავს. ეს ასეა, რადგან ეს თემა, რომელიც აუცილებელია ადრეული პერიოდის წეწი ეკლესიების მხატვრობისათვის (განსაკუთრებით დარბაზული ეკლესიებისთვის), მოგეიანო დროისათვის არსად, ოფიციალური რიგის არცერთ იმ ძეგლზე არ გეხედება (არც XV და არც XVI საუკუნეში), რომლებიც პალეოლოგოსურ სქემებს არიან მიწობილი (ნაბახტეეის ეკლესიის მოხატულობა იქნება ეს, ალავერდისა, გელათის წმინდა გიორგისა თუ იმ ეკლესიებისა, რომლებიც ლეეან კახთა მეფის დაკვეთით მოიხატა. საკონქო კომპოზიციად აქ ეეეეგან ღმრთისმშობლის თემაა წარმოდგენილი). საგულისხმოა ისიც, რომ ამ გეიანი საუკუნეებისთვის ამ მხრიე გამონაკლისია არა მარტო ჭალის მოხატულობა, არამედ ამ ყაიდის ის ნიმუშებიც, რომლებიც წეწი განხილვის არეშია მოქცეული. ეს ნიშნავს, რომ ამ მხატვრული მიმდინარეობის ეეეეა ძეგლი, რომელთაგან ჭალა პირველია ქრონოლოგიურად, პალეოლოგოსური ხელოვნების სახეითი ფორმების გაელენის მიუხედავად, თაეიდანეე ორიენტირებულია ქართულისთვის უფრო წეეულ მხატვრულ შემოქმედებას.

„ეკდრების“ თემა ჭალის მოხატულობაში რთულ იკონოგრაფიულ კერსი-

ას გეთაყვა სობს. ცენტრში ტრადიციული სამოსით, მოწითალო კვართით და მონაცრისყრო-ცისყვერი მიმატიონით წარმოდგენილი მაცხოვარია გამო-სახეული „ცათა საყდართა, ქერობინთა სუელა მჯდომარეც“²⁵. მაკურთხეველი მარჯვენა მას მკერდთან აქვს მიტანილი²⁵, ხოლო გადაშლილი სახარება მუხლზე უდევს. მაცხოვრის სახე და ფიგურის მეტი ნაწილი ამჟამად დაზიანებულია. მიმატიონის დამუშავებისას ჩანს ფორმათა „ამოტაცების“ პალეოლოგოსური ხელოვნებისთვის დამახასიათებელი ტენდენციის ანარეკლი – წრიული ხაზებით მუხლის მონიშვნა. ეს საგულისხმოა, რადგან ამგვარი მკვდლობა განსახილველი წრის ძეგლებში (მაგ., ქორეთსა თუ ბუგუელში) ნაკლებად ან საერთოდ არ ჩანს.

მოხატულობის ამ მონაკვეთს ეველაჲსე უკეთ შემორჩა ღია მოყვითალო ოქრით დაფერილი საუყფლო საყდარი. საყდრის ყორმა და მისი მადალი სურგი თავიდანვე მიგვანიშნებს მოგვიანო ნიმუშებიდან მის წარმოშავ-ლობას. უგულისყურობა ჩვენი ოსტატისა აქ, ალბათ, ეველაჲსე დამახასია-თებლად ჩანს. თუ ერთი, მარცხენა მხარე ტახტისა შედარებით გამართუ-ლია, მაინც სწორად აგებული, მეორე შესამჩნევად დახრილია, თითქმის ოვალისებრი, უმარჯვოდ მორკალული. გაემართაჲ და უსწორმასწოროა, ირეგულარულიც ტახტის ჭარბი დეკორის ნახატიც – სხვადასხვა ზომისა და ყერის ის წრეები თუ ნახევარწრეები, რომლებიც ძვირყას ქეებს გადმოსცემენ; ის შეწყვილებული თუ ბადისებრ გადაჯვარიდინებული ხაზები, რომლითაც ტახტის საფარველი, მდიდრული ქსოვილის სახეა წარმოდგენილი. ტახტის ორსაჲ მხარეს გრძელი ფეხებითა და გრძელი, სუაზიდული გადარკალული ყროებით გამოსახულ ქერობინსა („ქერ/ო/ბინი“) და ლაბარუმიან სერობინს („სერ/ო/ბინ/ო“) ეხედაეთ. ეს სრულიად ბრტყელი, ბაჲშეური მხერით ჩვენსკენ მომართული, ფრონტალურად მდგომი ფიგურები ერთი სიმაღლისაა, ერთგვაროვნად აგებული და მხოლოდ მათი ყროების შიდა ნახატით დამუშავების წესია განსხვავებული. მათ გვერდით მაცხოვრისკენ ვედრებად მიმართული ღმრთისმშობელი („დ/ე/და ღ/ეთ/სა“) და იოანე ნათლისმცემელი („ო/იან/ე ნათლისმცემელი“), რომელთაც მჭიდროდ ეკვრიან სადღესასწაულო ღორონიან სამოსელში გამოსახულ მთავარანგელოზთა ფრონტალური ფიგურები.

ოსტატისეული ხედვა, გვიანპალეოლოგოსური ნიმუშების აშკარა ზეგავ-ლენის მიუხედავად, განსაკუთრებით მაცხოვრის ზეციური ამალის წვერებზე დაკვირვებით ჩანს. ჯერ ერთი – მთავარანგელოზები, პალეოლოგოსთა ხელოვნებისთვის დამახასიათებლად, წელში მოხრილნი კი არ არიან,

25. „ვედრების“ კომპოზიციის ქრისტეს ხელის მომართობა (კურთხევის გამომ-სახეული ეპისტოლე – განზე ყართოდ გაწვდილი თუ მკერდთან მიტანილი) დროის აღმნიშვნელ ფაქტორად არ გამოდგება. ერთიც და მეორეც გვიხედავს როგორც ადრეულ, ისე მოგვიანო ძეგლებში. მაგალითად, დოდოს (IX ს.), აცის (X ს.), იყარარის (1096 წ.), ლაგურკის (1112 წ.), ლაღამის მაცხოვრის კელესის მეორე ყენისა და კლაუზინის წმინდა გიორგის (XII ს.) მოხატულობაში ქრისტეს მა-კურთხეველი მარჯვენა მკერდთან აქვს მიტანილი, ხოლო იმავე XI-XIII საუკუნეების მანგლისის გუმბათში, ნეაბიანში, ტბეთში, ნაიყარსა და მაცხვაროშში განზე ყართოდ გაწვდილი. თუმცა აქვე ისიც უნდა ითქვას, რომ გვიანო საუკუნეების კედლის მხატვრობა მაცხოვრის ისეთ პოზიციას ირწმუნს ძირითადად, როცა მა-კურთხეველი მარჯვენა მკერდთან აქვს მიტანილი.

არამედ ყრონტალურად დგანან; და მეორე – მათი სამოსი, ტრადიციისამებრ სწორად რომ უნდა დაუყვებოდეს სხეულს, წელში ვიწროდ გამოიყვანილია ისე. როგორც ამ გვიანა დროის, ამ ერთი მხატვრული მიმართულების ძეგლებში წარმოდგენილ ქტიტორთა გამოსახულებებზეა შენიშნული.

ამჟამად, რომ ჭაღის საკონქო კომპოზიცია „ვედრების“ – იმ რთულ რედაქციას წარმოვიდგენს, რომელიც ფართოდ გავრცელებულია ქართულ მონუმენტურ მხატვრობაში²⁶. ცხადია ისიც, რომ ოსტატისთვის სამაგალითოა ამ იკონოგრაფიული სქემის შედარებით მოგვიანო, XIII საუკუნის მომდევნო პერიოდის ნიმუშები: ეს, შემოსხენებულ, რიგ თავისებურებათა მიუხედავად, არა მარტო ამ სცენაში მონაწილე პერსონაჟთა აზიდული პროპორციებით ნანს, არამედ მათი ერთმანეთის გვერდით შედარებით მჭიდრო ინტერვალით განლაგებითაც. მაცხოვრის ფიგურა აქაც, მართალია, გამორჩეულია თავისი სომით, მაგრამ ამავე სცენის სხვა, დანარჩენი

26. ჩვენში ქრისტეს დიდების თემა წარმოდგენილია აღმოსავლეთ საქრისტიანოს ხელოვნებისთვის დამახასიათებელი ორი იკონოგრაფიული რედაქციით: ერთია – „ქრისტე მთავარანგელოზთა შორის“, ხოლო მეორე – „ვედრება“. ქრისტე მთავარანგელოზთა შორის, არსებითად, ქართული მონუმენტური მხატვრობის X საუკუნისა და XI საუკუნის დამდგვის ძეგლებშია დამკვიდრებული (დავით გარეჯის სამონასტრო კომპლექსში შემავალ ეკლესიათა – დოხოლა და საბერეების – მოხატულობაში, IX-X საუკუნეები; სვანეთის ეკლესიათა – ნესგუნის, ნებაიანის, ავის – X საუკუნისა და XI საუკუნის დამდგვის მოხატულობაში; ტაო-კლარჯეთის ძეგლების – ოთხოთა ეკლესიის X საუკუნის ბოლოსა და ოშის, იშხანის, ხახულის, ტბეთის XI საუკუნის დასაწყისის მოხატულობაში). XI საუკუნის დამდგვიდან მოყოლებული საკონქო კომპოზიციად უკვე „ვედრებას“ ვხედავთ, რომლის პარალელურად ღმრთისმშობლის დიდების თემაც შემოდის (მოგვიანო დროისათვის, მართალია, ეკლავ წარმონიჩდება X-XI საუკუნეების მხატვრობისთვის დამახასიათებელი იკონოგრაფიული ვერსია ქრისტეს დიდებისა – „ქრისტე მთავარანგელოზთა შორის“, მაგრამ ეს მხოლოდ იშვიათი გამოჩაქსია: მაგ., ვარძის ანანაურის ეკლესია XV საუკუნის შუა წლებსა, სადაც ეს თემა, ტრადიციისამებრ, კონქში კი არ არის გამოსახული, არამედ წრდილოეთის ნიშში). „ვედრების“ საკონქო კომპოზიცია, სადაც ჭერობინთა და სერობინთა წართვით წინასწარმეტყველთა თეოფანიურ ხილვასთან დაკავშირებული მოტივია შეტანილი, მრავლად დასტურდება წვენი ხელოვნების XI საუკუნის მომდევნო პერიოდის ძეგლებში (სემო კიხი – XI საუკ., ბეთანია – X-XII საუკ., ნაიყარი – 1130 წ., ვეირი – XII საუკ., პირველი ნახევარი, მაცხეარიში – 1140 წ., ფანისი – XII საუკ., ბოლო მეოთხედი, შიომღვიმე – XIII საუკ., ატი – XIII საუკ., ბოლო მეოთხედი, საფარა – XIV საუკ., უბისა – XIV საუკ.). „ვედრების“ საკონქო კომპოზიციის შესახებ ჩვენს მონუმენტურ მხატვრობაში იხ. Т. Вирсаладзе, Фресковая роспись художника Мнкла Маглакелн в Мацхвариши, sv. 227-228., მისივე, Фресковая роспись в церкви архангелов села Земо-Крихи: ქართული ხელოვნება 6, გვ. 120-121, 210. Ш. Амиранашвили, История грузинской монументальной живописи, I, Тб., 1957, გვ. 59, 65, 150-151; Н. Аладашвили, Г. Алибгашвили, А. Вольская, Росписи художника Тевдоре в Верхней Сванетии, Тб., 1966, გვ. 15, 17, 61-62. Е. Привалова, Росписи Тимотеубани, Тб., 1980, გვ. 16, 18, 25-26. Н. Аладашвили, Композиции алтарной конхи в церквях Сванетии, IV международный симпозиум по грузинскому искусству, 1983. Т. Velmans, L'image de la Deïsis dans les églises de Georgie et dans celles d'autres regions byzantines: Cah. Archeol., Paris, 1980-1981, 29, გვ. 47-102.

ფიგურების კონკის ზედაპირთან მიმართება, ხაზითა და ფერით სიბრტყის თანაბარი დატვირთვა, ადრეული საუკუნეების მოხატულობასთან შედარებით ანელებს ცენტრალური გამოსახულების მნიშვნელოვნებას. ამგვარი შთაბეჭდილების წარმოქმნას კი, ძირითადად, ფიგურების აღრინდელზე უფრო მჭიდროდ განთავსება, არქიტექტურით მონიშნული სასტუდოების მაქსიმალურად შეყვება აპირობებს.

უწვეულო აქ არაფერია: საკონქო კომპოზიციათა ამგვარი სქემები, არცთუ იშვიათად, შენიშნულია წვენი კედლის მხატვრობის ამავე ეპიდის ძეგლებში (წითელხევისა და ბუგაქულში, გელათის წმინდა ელიას ეკლესიაში). საგულისხმო სხვა რამეა: საკონქო კომპოზიციის ქვედა არქუე ორნამენტულ ზოლად ან ფერადიდან არშიად კი არა, როგორც გვიანპალეოლოგოსურ მხატვრობაში გვხვდება ხოლმე (მაგ., გელათის წმინდა გიორგის ეკლესიის XVI საუკუნის მოხატულობაში), არამედ უბრალოდ, თითქოსდა შემთხვევით, შეიძლება ითქვას, უცაბედად ჩნდებიან რამდენიმე ღერად შეკრული ბალახები და პატარ-პატარა ყვავილოვანი ბუჩქები. სხვადასხვა სახის ამგვარ მცენარეულ მოტივს, როცა ის საკურთხეველშია გამოყენებული, სამთხის სიმბოლურ მინიშნებად მიიჩნევენ²⁷. ერთია მხოლოდ, ეს მოტივი ღმრთისმშობლის დიდების საკონქო კომპოზიციად გაშლილ სცენათა თანმხლებია (ეს ასეა ბიზანტიურ ძეგლებში, ჩვენშიც – მაგ., ბურთუბანსა და ვარძიაში) და არა ვედრებისა. მაშ როგორ აიხსნას მოგვიანო დროის ძეგლთა „ვედრების“ თემის მომცველ საკონქო კომპოზიციებში ამ მოტივის ფართოდ გაერცვლება (ჭალის გარდა ეს მოტივი ასევე გვხვდება კედლის მხატვრობის ამავე დროისა და ამგვარივე ბუნების სხვა ნიმუშებში: ქორეთში, იღუმისა და წითელხევიში). „ვედრების“ კომპოზიციის მთავარი საზრისი, მართალია, უფლის მსაჯულებაა, მაგრამ ის ხომ ხსნის თემსაც მოიცავს – ღმრთისმშობელისა და ნათლისმცემლის ვედრებას კაცთა მოდგმის ხსნისათვის. ვედრების ეს ორი გაგება ერთმანეთს კი არ ეწინააღმდეგება, არამედ პირიქით – გულისხმობს და ადასტურებს. ასე რომ ამ შემთხვევაში, კომპოზიციის ქვედა არქუე სამოთხის სიმბოლოს მოთავსებით, სრულად აშკარაა, რომ მომხატველ-ოსტატს ხსნის იდეა საგანგებო ყურადღების საგნად გაუხდია. ჩვენს მოხატულობაში იგივე მოტივი კიდევ ერთგან, „ამაღლების“ სცენაშიც იკითხება – კომპოზიციის იმ ქვედა, მიწიერი ზოლის აღმნიშვნელ არქუე, სადაც „ორანტად“ გამოსახული ღმრთისმშობელი და მოციქულებია წარმოდგენილი. ამაღლება იმთავითვე მიგვანიშნებს მეორედ მოსვლას²⁸ და გასაგებია – აქაც სწორედ რომ ხსნის იდეა გამახვილებული. საგულისხმოა ისიც, რომ ქორეთის ეკლესიის ამავე ეპიდისა და დაახლოებით ამავე დროის მოხატულობაში, რომლის „ვედრების“ საკონქო კომპოზიციასაც იგივე მოტივი ახლავს, ქრისტეს გადაშლილ წიგნზე, რომელიც ნიშანია „ყოყლისმპყრობელობისა“, თვალნათლივ იკითხება: „ქრისტე მაცხოვარი“ (და არა ტრადიციისამებრ: „მე ვარ ნათელი“...) ანუ მხსნელი („მომცემი

27. Suzy Dufrenne, Les programmes iconographiques des l'églises byzantines de Mistra, Paris, 1970, გვ. 54.

28. გაეისხუნოთ ნიკორწმინდის ტაძრის ცნობილი რელიეფი, სადაც ამაღლებისა და მეორედ მოსვლის ელემენტები უფლის დიდების ერთ კომპოზიციად ერთიანდება. დაწერ. იხ. ნ. ალადაშვილი, ნიკორწმინდის რელიეფები, თბ. 1957.

(ცხორებისა“). ეს ნიუანსიც იმას მიგვიანიშნებს, რომ ევდრების ქორეთისეულ კომპოზიციაში ძირითადი მახვილი გადატანილია არა მსაჯულზე, არამედ მხსნელზე²⁹. ასე რომ, ძველი, ტრადიციული ხელოვნებიდან ახალი ნიუანსით წარმოსწავლილ მცენარეულ მოტივს ჭაღის საკონქო კომპოზიციაში (ისევე, როგორც ამ ყაიდის სხვა რამდენიმე ძეგლში) დეკორატიული ფუნქციის გარდა, გარკვეული აზრობრივი დატვირთვა აქვს და, ისევე და ისევე ჩვეული გაგებით, ხსნას, სამოთხეს უკავშირდება.

კედლის სიბრტყეზე ასე უბრალოდ, ასე მოუწესრიგებულად გაბნეული, სოგან უხეშად და შედარებით მკვეთრად, სოგან კი – რბილად მოქნულ ღეროებზე მონიშნული მცენარეები სწრაფად და დაუდევრად, თავისუფლად ხელს მინდობილი ნახატით არიან შესრულებული ისე, რომ მიახლოვებული არიან ბუნების რეალურ ფორმებს. ეს კი თვალნათლივ აცოცხლებს საკონქო კომპოზიციას – მოხატულობის სწორედ იმ მონაკვეთს, სადაც ოსტატი, ისედაც მკაცრად დაკანონებული და ახლა უკვე საგონიბლად გამოშრალი კომპოზიციური სქემის ზეგავლენით, ყველაზე მეტად არის შებოჭილი.

მცენარეული მოტივი, ოღონდ ახლა ორნამენტულ სახედ და ამდენად, შედარებით სქემატურად შემოთავაზებული, საკურთხეველის მოხატულობის შუანა რეგისტრზეც იკითხება. ეს რეგისტრი, რომელიც მოციქულთა რიგს გადმოსცემს, ყველაზე ვიწროა მოხატულობის ამ მონაკვეთზე დახეივნილი გრაგნილებით და ნებით წინ გაწედილი მარჯვენა ხელით წარმოდგენილ მოციქულთა წელზევითი ფიგურები, პალეოლოგოსთა მხატვრობისთვის დამახასიათებლად, მედალიონებშია ნასმული³⁰. ეს თანაბარი სომის მედალიონები, რომელთაც შექცილებული ხასი შემოწერს, წრისებრი ფორმისა კი არა, ოღონდ დაგრძელებულია თითქოს. მათი გადაკვეთის ადგილებში, ზემოთ და ქვემოთ, სამკუთხა არეები წარმოიქმნება, სადაც ზემოხსენებული სტილიზებული მცენარეული ორნამენტებია ჩართული. მედალიონთა ამ ერთიან მწკრივს არცთუ თანაბრად, არცთუ სწორად და რეგულარულად ამ ყვაილყოფანი წნულის ერთმანეთში გადამდინარი ორნამენტი ამოლიანებს (აქაც, ამ კონკრეტულ შემთხვევაშიც, ყვაილწნულს აზრობრივი დატვირთვა აქვს – მას სამოთხის სიმბოლოდ მიიჩნევენ³¹). ეს კი, გასაგებს ხდის

29. აქ ყურადღება არ უნდა მივაქციოთ იმას, რომ ქრისტეს გამომეტყველება, ძირითადი აზრობრივი მახვილის გადანაცვლების მოუხედავად, “ევდრების” საკონქო კომპოზიციისთვის ჩვეულია: ჩვენი ოსტატები დაკანონებული სქემის ფარგლებში მოქმედებენ მხოლოდ, რაც, ბუნებრივია, გამორიცხავდა ფორმისმიერ რაიმე ცვლილებას.

30. მცენარეული ორნამენტით შემკულ მედალიონთა მოტივი, სადაც წმინდანთა წელსკვიითი ფიგურებია ჩართული, შუა საუკუნეთა კედლის მხატვრობის მრავალ ძეგლსა და მოწმობის (G. Millet, *Monuments de l'Althos*, Paris 1927, ტაბ. 42, 138, 187). შედარებით ადრე ეს მოტივი მარტივი აგებულებისა და იშვიათად გვიხვდება. მოგვიანებით კი – XIV საუკუნეში და მის მომდევნო პერიოდში – მედალიონთა დეკორატიული სახე შესაძინებლად გართულებულია და ფართოდ გამოიყენება სვენი კედლის მხატვრობის სხვადასხვა მიმდინარეობის ძეგლებზე. მაგ., ეს ასეა ბუდის XIV საუკუნისა და წალენჯიხის XIV საუკუნის ბოლო მეოთხედის მოხატულობაში; XVI საუკუნის იმ რამდენიმე ძეგლზე, რომლებიც ლევან კახთა მეფის დაკვეთით არის შესრულებული; ბუგეველის XVI საუკუნის მოხატულობაში; ხონის ბაზილიკის შუანა ნაწილს XVII საუკუნის მოხატულობაში და სხვა.

31. Suzy Dufrenne, *Les programmes iconographiques...* გვ. 54, 57.

მოციქულთა რიგში ამ მოტივის გამოყენების აუცილებლობას). მედალიონთა ეს გაბმული რიგი ჩრდილო - აღმოსავლეთის კედლიდან იწყება, სადაც სამი მოციქულის წულსუებითი ფიგურაა გამოსახული („წ/მიდ/აჲ თომა“, „წ/მიდ/აჲ თაედ/ქოს“ და ამჟამად უწარწეროდ შემორჩენილი ერთ-ერთი მოციქულის ფიგურა). მომდევნო ექვსი უკვე საკურთხეველის არეხვა გაშლილი (რომელთაგან მხოლოდ ხუთია წარწერით შემორჩენილი: - „წ/მიდ/აჲ ანდ/რია“, - „წ/მიდ/აჲ მარ/ქო/ს“, - „წ/მიდ/აჲ ს/ქ/ტრე“, - „წ/მიდ/აჲ პ/ა/ქ/ლუ“ და - „წ/მიდ/აჲ ი/პ/ქ/ი/ბ“), დანარჩენი სამი კი, სამხრეთ - აღმოსავლეთი კედლის იმ მონაკვეთზე უნდა ყოფილიყო გამოსახული, რომლისგანაც დღეს ძნელად ამოსაცნობი ყრავგმენტები თუ გაირჩევა.

თავისებური ფორმით გამორჩეულ მედალიონთა ამ გაბმულ რიგს ყვერადოენებაც გამოარჩევს. საკურთხეველის მოხატულობის ამ ეიწრო ყვერადოენ სარტკეულსუ. დამახასიათებლად ჩნდება ყვერთა რიტმული მონაცვლეობა: თუ პირველი მედალიონის ფონი მოცისფრო-ნაცრისყვერია, მეორისა მოწითალო-აგურისყვერი; მომდევნოსე ისეე პირეულის ყვერადოენება მეორდება და ა.შ. იგიეე მოციქულთა სამოსსეც ითქმის: ჯერ მედერი ყვეითელი ყვერი ხედება თეაღს (სადაც ფონი მოცისფრო-ნაცრისყვერია), შემდეგ თეთრანარევი ლურჯი (ეს ფერი მოწითალო წაბღისყვერსე დაიბანება), შემდეგ კი - შუდარეფით მქრთალი ან წითლით ჭარბად გასაეეებული ეარღისყვერი (სადაც ფონი ცივი მოცისფრო ნაცრისყვერითაა დაყვერილი). საკურთხეველის მთლიან მოხატულობას, შეიძლება ითქვას, სწორედ სარკმლის ორსაე მხარეს თანაბრად გაშლილი ამ მეორე რეგისტრის მარტივად გამოყენებული ყვერადოენება აცხოეელებს ყველაზე მეტად.

მოციქულთა რიგს, მოხატულობის ბოლო, დამამთავერებელ რეგისტრსე „მსხვერპღის თაეეანისცემა“ ენაცეელება. ეს რეგისტრი, საკურთხეველის მთლიანი მოხატულობის კომპოზიციური საყრდენი, სხეებზე დიდია - მასშტაბით გამორჩეული. მოხატულობის ამ მონაკვეთის ცენტრალურ არესე, სარკმლის ქვემოთ - სადაც ქვის უძრავი ტრაპეზი დგას, დიდი ზომის ქსოვილგადაყარებული ბარბიმი ჩნდება, სადაც, ამჟამად, გარდაცეული იესუს თაეი გაირხეეა მხოლოდ: აღმოსავლეთ საქრისტიანოსში ყართოდ გაერცეელებული თემა - ეექრისტიული მსხვერპღის ვრთ-ერთი სიმბოლო³². მსხვერპღისკენ თაეეანისცემად მიმართული, მსუბუქი ინტერეალით ერთმანეთს დაშორებული წმინდა მამები, რომელთაც კიდეებზე დიაკეანთა

32. ბარბიმიში მწოლიარე იესოს ფიგურა, როგორც ცნობილია, ეექრისტიული მსხვერპღის ვრთ-ერთი სიმბოლოა. იგი აღმოსავლეთი საქრისტიანოს ხელოენებაში ჩნდება და ეეეთის (პროსკომიდის) რიტუალს ასახავს. პირეეულად ამ სახის გამოსახელებას XIII საუკუნის პირეელ ნახეეარში ეხეეებთ (მელნიკის წმინდა ნიკოლოზის ეეღესიის მოხატულობაში, ბუღგარეთი: Lexikon der christlichen Ikonographie, I, 1968, გე. 691). XIV-XV საუკუნეებში და შემდგომშიც უკეე ტრადიციად იქცეა საკურთხეველში მსხვერპღის სიმბოლური გამოსახეა. ერთი მხრეე, წარმოდგენილია წმინდა სიმბოლოები ბარბიმი და ყვეშხუმი, მეორე მხრეე კი, - ყვეშხუმიზე გამოსახული წიფილი ან კრავი (მუგეიანო დროის ქართული ძეგლებიდან გეხეეება წალენჯიხის, მარტეიღის, სორის, საყარის, გრემის მოხატულობაში). ერთია მხოლოდ, წეეეგან განსხეეებთ, აქ ყვეღგან აუცილებლად ჩნდება ანგელოებები საწვერობღებთი; ამ თემის შესახებ დაწვერელებთ იხ. S. Dufrenoy. Les programmes iconographiques... გე. 26-27.

ფიგურები ახლავთ, განლაგებული არიან ცენტრის ორსავე მხარეს. ტრადიციული სამოსით გამოსახულ, სამშეოთხედში მდგომ ეკლესიის მამებს ხელთ გაშლილი გრაფიკები უჭირავთ³³. კომპოზიციის ნამკეტ ფრონტალურად მდგომ დიაკვნებს კი – დახურული წიგნი. აუთორათი უსწორმასწოროდ დატანილი ასომთავრული წარწერით ჩანს, რომ აქ, მარცხენა მხარეს, გრივოდ დუთისმეტყველი („წ/მიდ/ად გრივადი“) და ითანე ოქროპირი („წ/მიდ/ად იოან/ე“), ხოლო მარჯვნივ ბასილი დიდია („წ/მიდ/ად ბასილი“) გამოსახული (მეორე ფიგურის თანმხლები წარწერა არ იკითხება), მათ მარცხნივ მდგომი დიაკვანი კი (წარწერა არც მარჯვნივ მდგომ დიაკვანთან გაირჩევა) – რომანოსია („წ/მიდ/ად რომან/ოს“).

წმინდა მამებისა და დიაკვანთა ფიგურები, მართალია, გვიანა ძეგლებისთვის დამახასიათებლად წარმოგვიდგებიან, მაგრამ ისე, რომ მხოლოდ ზოგადად თუ ეგრძნობთ პალეოლოგოსურ სქემებთან მოსალოდნელ სიახლოეს. ამას მხოლოდ ის როდი გვიაშკარავენს, მოხატულობის ამ მონაკვეთის ცენტრალურ არეზე სვენი ოსტატი, იქნებ გამარტივების განსრახებით, სამწერობლებიან ანგელოზებს რომ არ გამოსახავს, არამედ რიგი სხვა ნიშნებიც. პირველ რიგში მათი ფიგურების დამჯდარი პროპორციები, შემდეგ კი, ძუნწად მონიშნული, შესამჩნევად გამარტივებული შიდა ნახატი და, რაც განსაკუთრებით საგულისხმოა, სახის ტიპი. სხვა რომ არა იყოს რა, სახის ტიპით ეს წმინდანები, მეტ-ნაკლები სხვაობით, ზოგჯერ, აქვე გამოსახულ ქტიტორებს გვაგონებენ. ამ მხრივ სამაგალითოა რომანოს დიაკვნის გარეგნობა, რომელიც სხვათაგან განსხვავებით ფრონტალურად დგას და ამდენად მეტად იძლევა მკვერტელთან ასევე ფრონტალურად მოშორებულ რომელიმე ისტორიული პირის „პორტრეტთან“ შედარების უფლებას. ორივეგან სახის საესე ოვალი ტუჩიდან დიდი მანძილით დაშორებული ნიკაბით, თვალების დაგრძელებული ჭრილი, სადაც სუდა ხაზი შესამჩნევად ჭარბობს ქვედა მონახაზს, სწორი ცხვირი ოდნავ დაბერილი ნესტოებით, მოკლე-მოკლე ბაგეები, ორი დაკლაკნილი ხაზით მონიშნული შუბლის ნაოჭები, სქემატურად დატანილი მოწითალო წრდები სახის ოვალის გარშემო, ლოყებსა და თვალის უკუებთან, ოდნავ თითქოსდა მედიდური გამოხედვა.

მსგავსების მიუხედავად, რომანოს დიაკვანი ქტიტორთაგან მხოლოდ იმიტომ განსხვავდება გარეგნობით, რომ შესამჩნევად მეტი მოყვითალო ოქრის სქელი ფერითაა მისი სახე დაფერილი და, რაც მთავარია, ქუდი კი

33. ცნობილია, რომ საკურთხეველს აფსიდის ადრეულ სქემებში ეკლესიის მამები მკაცრად ფრონტალურად დგანან (მაგ., ატენისა და ზემო კრიხის მოხატულობაში) მაშინ, როცა მოგვიანებით ისინი სამშეოთხედში არიან ცენტრისკენ შემობრუნებული და მხოლოდ დიაკვანთა ორი უკიდურესი ფიგურა ინარჩუნებს ფრონტალურ პოზიციას (ამგვარი რამ XIII საუკუნის დამდეგიდან, მაგ., ბურთუბნის მოხატულობაშია დამოწმებული). ცნობილია ისიც, რომ თუ ფრონტალურად მდგომ წმინდა მამებს ხელში დახურული წიგნები უჭირავთ, სამშეოთხედში მდგომთ წიგნები გადაშლილი აქვთ. XIII საუკუნისა და შემდგომი პერიოდის მოხატულობაში ოცნები გამოიღია გრაფიკებმა შეცვალეს დაწერ. იხ. Т. Вирсаладзе, Фресковая роспись художника Микаэла Маглакели в Мацхвариში, გვ. 97, 227.

არ ახერხავს, არამედ უქუდიოდ, ფართოდ დაყრილი ხეუბლი თმებით არის წარმოდგენილი. ჩვენს მოხატულობაში, როგორც ჩანს, არსებითად, სახის ერთი ტიპია დამკვიდრებული და განსხვავება (სოგან რაღაც სახასიათო ელემენტის ჩვენებითაც კი) მხოლოდ შემდეგ, მხოლოდ ცალკეული ნიუანსის ცვლილებით არის მიღწეული. საბოლოოდ ეს ხომ იმასაც ნიშნავს, ჩვენი ოსტიატი ნიმუშების სუბკლასის მიუხედავად, ბრმად რომ არ არის მათ მიხედობილი. იმასაც, რომ თუ ვროცნული იწმინთ აღბეჭდავს სანიმუშო მასალას.

აშკარაა, რომ ჩვენი ეკლესიის საკურთხეველის მოხატულობის იკონოგრაფია, სადაც მსხვერპლისა და ხსნის ქრისტიანული იდეაა გამკლავებული, ძირითადად მოგვიანო დროის ძეგლთა იმ კომპოზიციური სქემების ფარგლებშია მოქცეული, რომლებიც პალეოლოგოსთა ხელოვნების გაელენით დამკვიდრდა ჩვენს ეკლესიის მხატვრობაში. ოღონდ, იმეამინდელ პალეოლოგოსურ სქემათა უსიცივცხლობა და ერთფეროვნება აქ შედარებით ნაკლებად არის საგრძნობი. ამით მხოლოდ მცირედ თუ იცვლება საკურთხეველის მოხატულობის მთლიანი სურათი: მხოლოდ აქა-იქ, მხოლოდ ცალკეულ ნიუანსებში წარმოჩენილი თავისებურებანი საბოლოოდ მაინც ვერ წარმოქმნის მოგვიანო დროის ნიმუშთაგან ძირეულად განსხვავებულ მხატვრულ სახეს. ეს ასეც უნდა ყოფილიყო: საკურთხეველის, ეკლესიის ამ უმთავრესი მონაკვეთის მხატვრული დეკორის საგანგებოდ შემუშავებული სისტემა, ბუნებრივია, ნაკლებად თუ იძლეოდა რაიმე თავისებურების შესამჩნევად გამკლავების უფლებას. თითქმის ანალოგიურ სურათს გვაძლევს (უმრისხველო სხვაობას თუ არ ჩაეთვლით) ამავე დროისა და ამავე ეპიდის ეველა სხვა ძეგლთა – ბუგეულის, ვანის, წითელხევის თუ ილემის ეკლესიათა საკურთხეველის მოხატულობაც.

მხატვრობის ოფიციალური რიგის ძეგლთაგან განსხვავებულ სურათს უყრთ მეთად კამარებისა და კედელთა მოხატულობა გვიჩვენებს.

სემით ითქვას, რომ საუფლო სცენები თვით ერთსადამივე კედელსუც კი, არც თანაბარი ზომისაა და არც თანაბრად განლაგებული. პილასტრით შუაში გაყოფილ გრივ კედელთა ერთ, საკურთხეველის მიმდებარე მხარეს სამი რეგისტრია (იმ სცენებისგან შედგენილი, რომელიც საუფლო ციკლს მოიცავენ) – მეორე მხარეს ორი. დასაველეთის კედელსუც ორი რეგისტრია, მაგრამ სცენები დამოუკიდებლად მხოლოდ პირველ რეგისტრსუა გამოსახული, მეორე რეგისტრის სცენები კი მიმდებარე კედლებსუ გადადის: თუ დასაველეთი კედლის სარკმლის მარცხნივ წარმოდგენილი გამოსახულება იმ სცენას ამთავრებს, რომელიც სამხრეთი კედლის დასაველეთ ნაწილში დაიწყო, სარკმლის მარჯვნივ მოცემული გამოსახულებანი პირიქით – იმ სცენას იწყებენ, რომელიც ჩრდილო კედლის დასაველეთ ნაწილში დამთავრდება. საუფლო სცენები ეველგან ისუა განლაგებული, რომ მთლიან მოხატულობაში შეუძლებელი ხდება პორიონტალურად გამწლილი რეგისტრებისადმი უწყვეტელი თეალის მიღვენება – ეს ერთი მხრივ. ამასთან, თუ ჩვენ მაინც შევეცდებით როგორღაც მივეყვით სცენების თანმიმდევრულ განლაგებას, დაეინახეთ, რომ ისინი მხოლოდ დასაწყისში წარმოგვიდგებიან გარკვეული სიმწობრით („ხარება“, „შობა“, „მირქმა“), შემდეგ კი, მიმდევნო ეპიზოდებში, არც სახარებისუელი თხრობის ისტორიული მდინარებით ვითარდებიან და არც ლიტურგიკული წესით. დეკორის მთლიანობაში

მოხილვისას ჩანს, რომ სცენები ერთმანეთთან კავშირში მხოლოდ მაშინ აღიქმებიან, თუ მათ მოხატულობის ერთ რომელიმე, დამოუკიდებელ მონაკვეთზე ვერტიკალურად წავეითხავთ. მოხატულობის იკონოგრაფიული სქემის ამგვარი წაითხვეთ სცენები ასეთი თანმიმდევრობით წარმოგვიდგებიან: სამხრეთის კედელზე, პილასტრის მარცხნივ – ფართოდ გაშლილი „ხარება“ და მის ქვემოთ მოცემული „ლაზარეს აღდგინება“ მომცრო ზომისა; პილასტრის მარჯვნივ – წინა ორი სცენის ტოლი „შობის“ კომპოზიცია. „შობის“ ამსახველი სცენის ქვემოთ ჩვენი ოსტატი „იერუსალემად შესვლას“ გადმოსცემს, რომელიც ამ კედლიდან დასავლეთით გადაინაცვლებს და იქვე დამთავრდება. რაც შეეხება დასავლეთი კედლის პირველ რეგისტრს, აქ ჯერ „მირქმა“ გამოსახული, შემდეგ „ჯვარცმა“. „ჯვარცმის“ ქვემოთ „ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნის“ სცენაა მხოლოდ სანახევროდ წარმოდგენილი, რადგან ეს კომპოზიცია, ახლა უკვე ჩრდილოეთის კედელზე გადაინაცვლებს და იქ გასრულდება. ჩრდილოეთი კედლის მოხატულობა იმავე ზომისა და იმავე რაოდენობის სცენებს წარმოგვიდგენს, როგორსაც მისი მოპირდაპირე სამხრეთის კედელი: ჩრდილო-აღმოსავლეთით „ნათლის-ღებას“ და „ფერისცვალებას“, ჩრდილო-დასავლეთით – „ამაღლებას“. სცენების განაწილებისას ჩვენთვის, მჭვრეტელთათვის ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, თითქოს ოსტატისთვის აქ ოთხი სხვადასხვა კედელი კი არ არის, არამედ ერთი, თუ შეიძლება ითქვას, შემოკეცილი სიბრტყეა, რომლის გასამთლიანებლადაც შუანა რეგისტრი მოხატულობისა, ერთგვარ სარტყველად არის გადაქცეული. ეს ასე, ალბათ, იმიტომაცა, რომ ეტლესიის მომხატველი სიერტკეს არ განიცდის, როგორც მოცულობას – მისთვის არსებობს მხოლოდ სიბრტყე, რომელიც მას შემოეფლო. აქედან, ჩვენი ოსტატისეული სქემის თავისებურება: მოხატულობაში ის არც მყარ ტექტონიკურ სტრუქტურას მიმართავს და არც სცენათა განაწილების ზუსტ ისტორიულ თანამიმდევრობას. ეს თავისებურება, როგორც დავინახავთ, ეტლესიის მოლიანი მოხატულობისადმი არატრადიციული, შედარებით ახლებური დამოკიდებულების შედეგია და მას თავისი გამართლება აქვს: ტექტონიკურობის სანაცვლოდ ჩვენი ოსტატი სხვადასხვა ზომის სცენათა რიტმულ მონაცვლეობას გეთავაზობს, ხოლო მაცხოვრის ცხოვრების ციკლის ისტორიული თანამიმდევრობის საპასუხოდ ერთად, მოხატულობის ერთ, ვერტიკალურ მონაკვეთზე, წარმოგვიდგენს იდეურად მსგავს სცენებს. „ხარება“ და „ლაზარეს აღდგინება“ არა მარტო იდეურად ესიტყვება ერთმანეთს (თუ ერთგან წინასწარუწყებაა მაცხოვრის განკაცებისა³⁴, მეორეგან წინასწარუწყებაა ცხოვნებისა, მედრეთით აღდგომისა³⁵), არამედ თვით იკონო-

34. „...დღეს ცხოვრებისა ჩვენისა თაჲი არს, და საუკუნითგან დაჲყარულია მის საიდუმლოსა გამოცხადება, რამეთუ ძე ღმრთისა ძედ ქალწულის იწოდების...“ ნეკრისრებული აღმთქვანა“), გამოსცა, გამოკლვევა და საძიებელი დაურთო გ. კიკნაძემ, თბ., 1983, გვ. 212; იხ. აგრეთვე გვ. 473, 479 და სხვა.

35. ლაზარეს აღდგინება მოასწავებდა ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნასაც (როდესაც იესუმ „ბჭენი ჯოჯოხეთისანი შემუსრა“ და როდესაც „მეკადართა სულნი ქვესკნელთი აღმოიყვანა“) და მეორედ მოსვლასაც („მერმისხა მის საუკუნესა“). „ხოლო ლაზარეს სასწაული აღდგომისა უპყრის, ვითარცა გესმა სახარებისა: უწინარეს ექუსისა დღისა მოვიდა იესუ ბეთანიაჲ, სადა იყო ლაზარე, რომელი აღადგინა მკუდრეთით...“ იოვანე ოქროპირი, მარიამისთვის და მართასთვის: სინური მრავალთაჲი 864 წლისა, აკაკი შანიძის რედაქციით, წინასიტყვეობით და გამოსკლვევით, 1959, გვ. 125.

გრაფიული სქემის კომპოზიციური გამოხატულებითაც (ორივეგან – წინასწარუწყება მიზნებზე უფრო სცენის მთავარი პერსონაჟის წინ გაწვეილი ხელთ. ორივეგან ის მთავარი მოქმედი პირი, რომელიც განსაზღვრავს სცენის უმთავრეს იდეურ ქარგას ერთმხრივ, მარცხნიდან მარჯვნივ არის მიმართული და ორივეგან ერთნაირად ჩნდება კომპოზიციის ცალკეული ფრონტების გამოყოფის აუცილებლობა). ასე რომ, საუფლო ციკლის ამ ორი, დროის სხვადასხვა მონაკვეთში მომხდარი ამბის ერთად წარმოდგენა არცთუ იმდენად გაუმართლებელია, როგორც ეს ერთი შეხედვით შეიძლება მოგვეჩვენოს. მით უმეტეს, რომ მომდევნო სცენა – „შობა უყვლისა“ ამ, სემოხსენებული იდეის ხორცშესხმაა – იმ მსხვერპლის მოვლინება, რომელიც ამ იდეას განახორციელებს და, ამდენად, გასაგებია მისი მასშტაბური გამორჩევა (ზომით ხომ იგი წინა ორს უტოლდება).

სამივე სცენა არცთუ სრული სახით შემორჩა მოხატულობას. ამის მიუხედავად ჩანს, რომ სამივეგან ის ცნობილი იკონოგრაფიული ვერსიაა თავისებურად გამოყენებული, რომლებიც ჩვეულებისამებრ გეხედება ხოლმე პალეოლოგოსთა ხელოვნების გაეღწეით დამკვიდრებულ მოგვიანო დროის ჩვენს კედლის მხატვრობაში (ხუროთმოძღვრული „კულისებით“ „ხარების“ სცენის გადატირთვა, მწოლიარედ გამოსახული და თავით დასაველეთით მიმართული ღმრთისმშობელი „შობის“ სცენაში, ჩვენსკენ, მჭკრეტელისკენ მომხირალი ჩვილი, რომელიც კალთაში უზის განმბანველ ქალს, მოციქულთა და იუდეველთა ფიგურების კომპაქტური დაჯგუფება „ლაზარეს აღდგინების“ სცენაში. აქვე, ამავე სცენაში მართა „დაჯ ლაზარესი“ პროფილშია გამოსახული, რაც ისევე და ისევე გვიანა დროს მიუთითებს და სხვა). პალეოლოგოსთა დროიდან დამკვიდრებულ იკონოგრაფიულ სქემათა გაველენა ამ ორივე სცენაში თუმც საგრძობია, მაგრამ ეს გაველენა მაინც არ არის იმ სახის, იმ სიძლიერის, რომ ხსენებული ყაიდის რომელიდაც სანიმუშო მასალა შეგვახსენოს. ეს ასეა, რადგან ნიმუშის გადმოტანის, მისი გამეორების სანაცვლოდ აქ უყრო სხეაგვარი, უყრო მეტად მაინც ოსტატიველი თავისებურებაა გამედავენებული.

ამ მოკლე-მოკლე რედაქციულ ვარიანტებად წარმოდგენილ სცენათა თავისებურება მათი მკაფიოება, მათი სამტყველო ენის უბრალოება – ისიც, თითქმის რომ არ ჩანს ამავე დროის ოფიციალური ნაქადის მხატვრობაში დამოწმებული რთული მხატვრული ფორმა. აქ არსად, არცერთგან არ არის შენიშნული ამ დროის ძეგლებისთვის მოსალოდნელი თხრობითი დეტალები – ზოგან ისიც კი, რაც დროით არის იკონოგრაფიულად დაკანონებული („ხარების“ სცენაში არც მტრედია გამოსახული, არც სულწმინდის აღმნიშნელი სხივები, არც ეველა პალეოლოგოსური ნიმუშისთვის აუცილებელი, „ველუშად“ წოდებულ მეწამული ქსოვილი. მოგებები „შობის“ სცენიდან მხედრებად კი არა, სანახევროდ მოებით დაფარულ ნახევარფიგურებად წარმოგედგებიან, ანგელოზთა გუნდის სანაცვლოდ მომხატველი-ოსტატი ორად-ორ ანგელოზს გადმოსცემს და, რაც მთავარია, გამოსახული არ არის ამ სცენისთვის აუცილებელი ისეთი კონკრეტული ბუნების ფორმაც კი, როგორც მღვიმეა³⁶. იგივე „ლაზარეს აღდგინების“ სცენაშიც მეორდება,

36. ამ მხრივ ჭადის ეკლესიის მომხატველი ორიგინალური არ არის. ეს ასეა ჩვენს ძეგლთან მხოლოდ ქრონოლოგიურად კი არა, მხატვრულადაც ბევრი რამით ახლოს მდგომ, ანანაურის XV საუკუნის მეორე ნახევრის მხატვრობაშიც.

სადაც არც სარკოფაგთან მდგომი ტოლადის შექმხნელი ბიჭი ჩანს³⁷ და არც ის პერსონაჟები, რომელთაც სამოსის კალთები აქვთ ცხვირს აყარებული³⁸).

ხსენებულ სცენებში თავისებურია მხატვრული ხედავაც – ოფიციალური რიგის გვიანა ძეგლთაგან შესამჩნევად განსხვავებული. ეს ჯერ ფონის სიბრტყეობანებით ხდება შესამჩნევი (ისე, რომ ოდნავადაც არ შეიგრძნობა სიღრმის ილუზორული სცენების რაიმე ვადა), ხოლო შემდეგ ფონისა და ფიგურების ურთიერთდამოკიდებულებით.

სურათის ფონი თუმცა მთლიანად შეესებულება სხვადასხვა ფორმის, ადგილ-ადგილ შესამჩნევად დანაწევრებული ნაკებობით („ხარების“ სცენაში) ან მოვების აღმნიშვნელი ტეხილი კონტურული ნახატით („შობისა“ და „ლაზარეს აღდგინების“ სცენებში), მაგრამ, ამის მიუხედავად, მასზე თითქოსდა ხაზგასმულად გამოიყოფა აქ მონაწილე პერსონაჟთა ფიგურები. მხოლოდ იმიტომ კი არა, წინა ხელსე, მკერეტკლთან ახლოს რომ არიან გამოსახული, არამედ წმინდა მხატვრული თეატლსაზრისითაც: მასშტაბურადაც, შედარებით ინტენსიური ფერადოვნებითაც და საერთო ემოციური მუხტითაც.

თუ სამაგალითოდ „ხარების“ სცენაში გამოიყვანილ პერსონაჟებს მოვიშველებთ, დაეინახათ, რომ მთავარანგელოზის მოძრაობა, გადადგმული ნაბიჯის მიუხედავად, აშკარად თავშეკავებულია, თითქმის შეწყობილიც კი (სხეული და სახე, რომელიც სამიმოთხეულითაა ნაწვენები განთავსებულია ერთ ვერტიკალურ ღერძზე, ფართოდ მოხაზული ფრთები დაშვებულია და საერთო პოზა ფიგურისა შესამჩნევად მშვიდია, შინაგანად დაუძაბავი). ერთი შეხედვითაც ვგრძნობთ, ამ ფიგურის შემსრულებელი ნაკლებად რომ ითვალისწინებს ოფიციალური რიგის იმეამინდელ ძეგლებში დამკვიდრებულ ყველა იმ პალეოლოგოსურ სქემას, სადაც მთავარანგელოზის წინ სწრაფების მომენტია აუცილებლად ასახული. იგივე იმითაც ჩანს, რომ ამ მასშტაბური ფიგურის პროპორციები უყრო „დამჯდარი“, ვიდრე ახილული; იმითაც, მისი ხელის მტეფანი სუსტი და მკიფე რომ არ არის, ხოლო ხარების ნიშნად წვენივე ადრეული ნიმუშებიდან, თუნდაც ატენის მოხატულობიდან ცნობილი, ხაზგასმულად წინ გაწვდილი ხელის უესტი, „ხალხური“ ნიმუშებისთვის დამახასიათებლად, ახლა უკვე მტისმეტად რომ არის გამკეთობული, ფიგურის ერთიანი სილუეტისა და ძლიერად გამოყოფილი.

„ხარების“ სცენაში მოქმედ ფიგურათა ჭერეტისას თავისებურებას ააშკარავენ ისიც, თითქოსდა სრული ერთგვაროვნების მიუხედავად (ეს ერთნაირად ეხება მათი აგების პრინციპს, ნახატს, მოძრაობასაც კი –

37. კომპოზიციის ქვედა, მარჯვენა მონაკვეთი, სადაც ტრადიციისამებრ, ტოლადის შემხსნელ ბიჭს წარმოგვიდგენენ ხოლმე. ამჟამად, თუმცა დაზიანებულია, მაგრამ ამის მიუხედავად მაინც შეიძლება ითქვას რომ ის აქ არ უნდა ყოფილიყო გამოსახული. ეს ასეა, რადგან შედარებით დიდი სომის მართას ფიგურა ისე უშუალოდ ერწყმის სარკოფაგის ქვედა არეს, რომ მცირედი ადგილიც არ რჩება სცენის სხვა, რომელიმე პერსონაჟის გადმოსაცემად. ბიჭის ფიგურა ასევე არ ჩანს ანანაურის მოხატულობაშიც.

38. მთის უკან თუმცა წარმოგვიდგება თეატლთა ხალხმრავალი ჯგუფი, მაგრამ ისე, რომ მათგან არცერთს არ აქვს სამოსის კალთა ცხვირს აყარებული.

მიუხედავად იმისა, რომ ღმრთისმშობლის ფიგურა, მთავარანგელოზისგან განსხვავებით, მჯდომარედ არის წარმოდგენილი³⁹) ისინი მაინც განსხვავებულად რომ გამოიყურებიან. ეს თავისებურება, ძირითადად, მთავარანგელოზის დაშვებული ფრთების ხაზგასმულად დიდი სომებით, მკვეთრად მორკალული მისი მონახასითა და შესამჩნევად მკაცრი, ნაგებობათა ღიობების მსგავსად თითქოსდა განსრახ დაოთხკუთხედებული გკომპერტიული შიდა ნახატით ხდება საგარეობი, რაც ამ გველებრყეილო დეკორატიულობით მოტანილ სურათში მონაქმენტურობის ეფექტის წარმოქმნის გატკეველ სწრაფვასაც წარმოაჩენს.

თავისებურება ამა თუ იმ მოტივის გაუბრალოებულ სახესა და მათ მარტივ ნახატშიც ჩანს. „შობის“ სცენის უმეტეს არესე გაშლილი მთები შემოწერილია შაგი ფერის სქელი კონტურით. ამავე ფერისა და ამავე სისქის ზიგზაგისებრ განვითარებული ტეხილი ხაზებით აღნიშნულია მთების შეკბული კიდევები, ისე სიბრტყითად, რომ არსად, როგორც სქემით ითქვა, თვით მცირეოდენ დეტალშიც არ წარმოიქმნება მოკვლობათო ფორმის რაიმე ილუსია. ამ ტეხილ ხაზთა შორის მოქცეული მთის „ფერდობები“ გარკვეული რიტმული მონაცვლეობით არის დამუშავებული თეთრი და ყვითელი ფერის წერილი და მიკლე-მიკლე ხაზებით. აქ თითქოდა ფიქალეობით დაწყობილი, საფეხურისებრ განლაგებული მთების ის მარტივი და, ამდენად, უკვე სახეცვლილი ნახატი, რომელიც პალეოლოგოსთა ხელთნებაში სტილისებული სახით იყო გამოყენებული. იგივე ამავე კომპოზიციის ღმრთისმშობლის საფარველის ნახატსაც შეიძლება ითქვას (ღმრთისმშობლისკენ ხელგაწვდილი მწკმისის სამოსსეც). ეს უკიდურესად სიბრტყითი, უსწორმასწოროდ მოხაზული საფარველი (მეორეგან – სამოსი) ფოფქისებრი ორნამენტით არის სრულიად უბრალოდ, ხალხური ქსოვილისებრ მონითული (მოტივი, რომელიც პირველად სწორედ აქ, სწორედ ამ პატარა დარბაზის მოხატულობაში წარმოჩინდა და შემდეგ, უკვე ფართოდ გაერცვლდა ამ ყაიდის ყველა სხვა ძეგლში). ხსენებული სცენა თუნდაც ამიტომაც ნაკლებად ერთფეროვანი – უბრალოდ, მაგრამ მაინც შესამჩნევად გაცხოველებული. გაცხოველებულია იგი სცენის ქვემოთვე, ფართო ფერადოვან არშიად წარმოდგენილი იმ პატარ-პატარა მცენარეებითა თუ ყვავილოვანი ბუნქებით, რომელიც საკონქო კომპოზიციამშიც შემოგახვდა. ამ მოტივს კი, როგორც ითქვა, მხოლოდ დეკორატიული ფუნქცია კი არა, სიმბოლური დატვირთვაც აქვს. ასე რომ, მსხვერპლის თემა (შობა ხომ ახალი ადამის განენისა და, ამდენად, მსხვერპლის პირდაპირი აღმნიშვნელია) ნეკნს ოსტატს ისე აქვს წარმოდგენილი, რომ აქვე ხსნის სასრისიც იყოს მინიშნებული (სამოსზე იგივე ხსნაა კაცთა მოდგმისა). ეს თუ ასეა, მაშინ ბოლომდე გასაგები უნდა იყოს ამ სამი სცენის („ხარების“, „ღაზარეს აღდგინებისა“ და „შობის“) მოხატულობის ერთიან მონაკვეთსე, ერთმანეთის

39. ფეხსე მდგომი ან მჯდომარე ფიგურა ღმრთისმშობელსა დროის განმსაღვრელ ნიშნად რომ არ გამოდგება, ეს ცნობილია. აქ უფრო მისი მხატვრული მნიშვნელობაა საცულისხმო: გაწვდილი ხელით მთავარანგელოზისკენ მიმართულ მჯდომარე ღმრთისმშობელს უფრო თხრობითი, უფრო ინტიმური ხასიათის გამოსახულებად აღიქვამენ. ტახტიდან წამოდგარს კი სასუიშო, წარდგენით სახედ (O. Demus, Byzantine Mosaic Decoration, 1947, გვ. 265)

გვერდიგვერდ განთავსება.

მიკლემ-მიკლე იკონოგრაფიულ რედაქციებად მოწოდებული კომპოზიციები, სადაც იგივე, სხეულზელი მხატვრული ტენდენციაა გამჟღავნებული, ასევე დამახასიათებლად წნდება საყოფლო ციკლის მომდევნო სცენებშიც. თვით პილასტრის მოხატულობაშიც, რომელიც, როგორც მთლიანის განუყოფელი ნაწილი, ორგანულადაა ნართული მოხატულობის ერთიან ციკლში. მოხატულობის ეს მონაკვეთი თემცა დაზიანებულია, ფრაგმენტულად შემორჩენილი, მაგრამ არც ისე, რომ შეუქმლებელი იყოს თავდაპირველი სახით მისი აღდგენა. პილასტრის სამხრეთ კალთაზე დღეისათვის, მართალია, ერთადერთი ფიგურული კონტურული მონახაზი გაირჩევა, მაგრამ მისივე საპირისპირო მონაკვეთის ანალიზიურად, სადაც ორი წინასწარმეტყველის ესაიასა („წწ ესაია“) და სოლომონის („წწ სოლო/თმო/ნ/ა“) ფიგურებს ვხედავთ, აქაც ამგვარივე გამოსახულებანი უნდა ყოფილიყო წარმოდგენილი – ალბათ, ესეიელი და დაეთი. ესაიასა და ესეიელს, როგორც ცნობილია, ძველი აღთქმის მახარებლებსაც უწოდებენ და მათი ერთად გამოსახვა ისევე წვეულებრივია, როგორც მეფე წინასწარმეტყველთა – დაეთისა და სოლომონის⁴⁰. ოთხივე წინასწარმეტყველი მესიის მოსვლას – უფლის განკაცებასა და უფლის ამალვებას, მისი ეკლესიის განდიდებას გვაუწყებს⁴¹. ასე რომ, ბუნებრივია, მომხატველი – ოსტატი, იკონოგრაფიული

40. ოთხივე წინასწარმეტყველი დაწვეილებულად წარმოგივდება ჩვენს ძეგლთან ქრონოლოგიურად ახლოს მდგომ ნაბახტევის ეკლესიის (XV საუკ. 30-იანი წლები) სატრიუმფო თაღის მოხატულობაში. ეს ასეა ბუგაულის (XVI საუკ. დამდეგი) მოხატულობაშიც და სხვა.

41. ფსალმუნი „წმინდა წიგნი დაეთისა“, რომელიც უგალობს „აქცის ნებარის“ ე. ი. ქრისტეს შობას, აღსრულებას, აღდგომას, ამალვებასა და კეჟალად მოსვლას (Ф. Петрарка, Письмо Брату Герарду, Эстетические фрагменты, М., 1982, გვ. 106)

„და პრქუა: ესე იგი სიტყუანი არიან, რომელთა გეტყოდე თქუენ, ვიდრე – იგი ეთავადა თქუენ თანა, ვითარმედ: ჯერ არს აღსრულებად ყოველი წერილი უჯგოლისა მოსესისა და წინასწარმეტყველთასა და ფსალმუნთა ნემოჯს“; ლუკა 4, 44.

სოლომონის წიგნის „ქება ქებათას“ პარალელურად ეკლესიის მამები ფსალმუნის 44-ე თავს ასახელებენ. ხილო ფსალმუნის ეს „გალობა სიყვარულისად“ წოდებული თავი, პეულე მოციქულის მოწმობით (ებრაელთა მიმართ 1, 8) შეიცავს სწავლებას განსხეულებულ უფლის ძეზე, რომლის დედოფალი-საცოლუ – ეკლესიაა. ამდენად, იმ საქორწილო კავშირის მიღმა, რომელიც „ქება ქებათას“ წიგნშია მოთხრობილი, ნაგულისხმეუა მაცხოვრის და მისი ეკლესიის (როგორც მორწმუნეთა თავყრილობის) საიდუმლო მადლი.

ესაია წინასწარმეტყველთაგან პირველია, ვინც არა მხოლოდ ქალწულისაგან ემართილის დაბადება იწინასწარმეტყველა, არამედ იხილა კიდევ უფალი-ღმერთი ქრონინებით გარემორტყმულ „მადალ საუდარსა ზუდა მჯდომარე“. ესაიას ძველი აღთქმის მახარებელს კიდევ იმიტომ უწოდებენ, რომ მან მესიის მოსვლა, მაცხოვრის ქვეყნად მოვლენებასთან ერთად, მისი ენება, მკედრეთით აღდგომა და მისივე ეკლესიის საყოველთაო გავრცელება იწინასწარმეტყველა (ესაია 6, 1-5; 7, 14; 9, 6; 11, 1; 53, 4-7; 54, 4; 60, 1-3).

უფლის განკაცებას ესეიელის ხილეუბიც წინასწარმეტყველებს. ამ ხილეუთაგან განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია: საუდარსე მჯდომარე „ადამიანის მსგავსი ნათული“ – განსხეულებული ღმრთის ძის პირველსახე (ესეიელი 1, 4-28), დაბეჭდული კარბისა – ღმრთისმშობლის ქალწულებრთი დელობის სიმბოლო (ესეიელი 44, 1-4), ტამრის ნენება – გასაიერმობეული პირველსახე ქრისტეს ეკლესიის დადგინებისა და გამოცხადება გამხმარ ძელებზე, რომელიც საყოველთაო აღდგომასა და ჯვარცმული უფლის მიერ გამოსცილულთა მარადიულ ცხოვრებას მიანიშნებდა (ესეიელი 37, 1-14).

პროგრამის შესატყვისად, აქაც წმინდანთა სწორედ იმ ფიგურებს გამო-
სახაეს, რომელიც მაცხოვრის მესიანურ ბუნებას განაღვივებს. ჩვენს კონ-
ტექსტში ამ წინასწარმეტყველთა არც თუ ტრადიციული განლაგებაც
გასაგებია (დაწვეილებული ხომ ესაია და სოლომონი, ეხეკიელი და დავითი
და არა, ჩვეულებისამებრ, დავითი და სოლომონი, ეხეკიელი და ესაია).
ესეკიელი, ღმრთისმშობელთან დაკავშირებული ხილვით – „დაწული
ბრჭის“ შესახებ, რომელიც უბიწოების საიდუმლოებას განასახიერებს,
გამოსახულია „ხარებისა“ და „შობის“ სცენათა შუანა მონაკვეთზე. დავითი
მის ქვემოთ, სწორედ იქ, სადაც ამ მესვე წინასწარმეტყველის მოდგმაში
განკაცებული ღვთაების განბანება და მის მიერვე აღსრულებული აღდგომის
წინასწარუწყებაა ღაზარეს აღდგინებით ნაწვენები. წინასწარმეტყველთა
განლაგების რიგში, ალბთ, ამიტომაც დასჭირდა ჩვენს ოსტატს თავისებური
კორექტივის შეტანა. თუმცა ისიც ხომ არის, ეკლესიის მთლიანობაში
მოხილვისას ესაია და ეხეკიელი რომ განბჯენ თაღზე წაიკითხებიან,
ხოლო დავითი და სოლომონი პილასტრის მოხატულობაზე. ამგვარი წა-
კითხვა კი, უკვე ტრადიციისამებრ, ერთად, ერთმანეთის გვერდიგვერდ
წარმოვდივართ ესაიასა და ეხეკელს (ისე, როგორც მღვიმეის XIII
საუკუნისა და ნაბახტეის XV საუკუნის პირველ მეოთხედის მხატვრობაში
– ორივეგან განბჯენ თაღზე, ორივეგან ღმრთისმშობლის ციკლის იდეურ
გამამთლიანებლად).

რაც შეეხება საუფლო ციკლის მომდევნო სცენას – ის, როგორც
ითქვა, დასავლეთი კედლის პირველსავე რეგისტრზეა გაშლილი. ესაა
სრულიად ჩვეულებრივი იკონოგრაფიული სქემის მომცველი „მირქმის“
კომპოზიცია, რომელიც არა მარტო დროით თანამიმდევრობით აგრძელებს
თხრობას, არამედ კიდევ უფრო აღრმავებს წინარე სცენებში წარმოჩენილ
ქრისტიანობის ძირითად იდეას. მირქმის თემა რომ ღვთისმოვლინებისა
და მსხვერპლის იდეის ხორცშესხმაა, ეს ცნობილია, ოღონდ ამ შემთხვევაში
(რადგან აღმოსავლეთიდან მომდინარე ტრადიციისამებრ, ფართოდ ხელგაშ-
ლილი და ყრონტალურად გამოსახული ჩვენი ღმრთისმშობელს უჭირავს
და არა სეიმეონს) აზრობრივი მახასიული ექვარისტული მსხვერპლის იდეაზეა
გადატანილი და არა ქრისტეს ღვთაებრივი ბუნების გაცხადებაზე⁴². ამ
იდეას ისიც ამძაფრებს დამატებით, „მირქმის“ გვერდით „ჯვარცმა“ რომ
არის გამოსახული.

სცენა საღმრთოების გარეშე წარმოდგენილ, იმ ერთადერთი ნაგებობის
ფონზეა გაშლილი, რომელიც, ალბათ, იერუსალემის ტაძარს მიგვანიშნებს.
შუასაუკუნოვან ხელოვნებაში, როგორც ცნობილია, ხუროთმოძღვრული
კულისებრიც აღნიშნავს შენობის შიდა სივრცეს, მაგრამ აქ საგულისხმო
სხვა რამეა – ის, რომ ამგვარი ფონი „მირქმის“ ადრეულ საუკუნეებში
შექმნილ კომპოზიციაში უფრო მეტად გეხვედება, ვიდრე მოგვიანო დროის.
პალეოლოგოსური ხელოვნების გაყვლით ადბეჭდილ ნიმუშებში (გაეიხ-
სენოთ XII საუკუნის ის ცნობილი მინანქარი, რომელიც „მირქმას“ გადმოს-
ცემს). პალეოლოგოსთა ხელოვნების ამა თუ იმ ნიმუშის მოსესხების

42. ლუკა 2, 25 - 35. Г. Вера, Апокрифические сказания о Христе, I, Книга
Никодима, 1912, XVI. Dorothy S. Shorr, The Iconographic Development of the Presentation in
the Temple, The Art Bulletin, I, 1946, გვ. 17-32.

კვალი. ფიგურების სამოსის შიდა ნახატიც შედარებით სიჭარბეს თუ არ ნაკლებით, თითქმის არ შეინიშნება. ამას მარტყვად გადაწყვეტილი კომპოზიციური სქემა, ფიგურათა პროპორციები, ყოწის ნაკლები გადატვირთვა ან, მაგალითად, იოსებისა და ანა წინასწარმეტყველის ფიგურების სიდრემში გადატანა⁴³ კი არ გვეინიშნებს მხოლოდ, არამედ იკონოგრაფიული დეტალების მთელი რიგი. წილი რომ ჯერ კიდევ დედანთანაა, ამას აღრულებული დროის ნიშნად მიიჩნევენ (XIII საუკუნისა და შემდგომი დროის ყველა იმ წყენს ძეგლში, რომლებიც პალეოლოგოსურ ნიმუშებს არის მიწოდებული, წილი აუცილებლად სვიმეონს უჭირავს. თვით გვიანა საუკუნეებშიც კი – მაგალითად, გელათის წმინდა გიორგის ეკლესიის მოხატულობაში). წყენთან ასევე არ ჩანს პალეოლოგოსთა ხელოვნებისთვის დამახასიათებელი ორნამენტული სამოსი წილისა. ხომ ცნობილია, რომ წილის კვართი, თუ პალეოლოგამდელი პერიოდების წყენი ეკლესიების მოხატულობაში სადაა, მხოლოდ ერთ ფერად დაფერილი, მომდევნო დროისათვის პირიქით – კულნამოვარდნილი, წრისებრი ორნამენტითაა ჭარბად მოწითული (ეს ასეა აჭის, უბისას, საფარის, სორისა და ამ ყაიდის ყველა სხვა ძეგლთა მოხატულობაში)⁴⁴.

ასე რომ, ამ კონკრეტულ სცენაში ადრეული საუკუნეების წყენივე ხელოვნების შორეულ გამოძახილს უფრო შევიცნობთ, ვიდრე თანადროულ, ოფიციალური რიგის მაღალი საშემსრულებლო ოსტატობით გამორჩეულ ძეგლთა გავლენებს.

ახლა ისიც უნდა ითქვას, „მირქმის“ კომპოზიცია მთლიანობაში, სხვა სცენებთან მიმართებითაც როგორ არის გაასრულებული. მარცხენა ფრთაზე წელში ოდნავ მოხრილი და მოძრაობით მარჯვნივ, ცენტრალური ჯგუფის სკენ მიმართული იოსები დგას შესაწირი ორი გერიტით. მისი ფიგურა არა მარტო იმიტომაა წელში მოხრილი, რათა ბუნებრივად მოერგოს ლუნგტის მოყვანლობას, მის მორკალულ ფორმას, არამედ იმიტომაც, რომ კიდევ ერთხელ მიანიშნოს, გააგრძელოს კიდევ წინა სცენებში განვითარებული მოძრაობა. მკვერტელის ყურადღება ძირითადი ჯგუფის სკენ გადაინაცვლებს, სადაც ერთმანეთის პირისპირ მდგომი, მასშტაბურად გამორჩეული ორი მთავარი პერსონაჟია გამოსახული: სამეფოთხედში მდგომი სვიმეონი და ღმრთისმშობელი წილი. გაშლილი გრაგნილით (სადაც ვრცელი ასომთავრული წარწერაა: „ანა/მ/ან იხილა მ/ამი/სა ძე ეს/ე ქრ/ი/სთე“) წარმოდგენილი ანა წინასწარმეტყველი კი, რომელსაც, წყენულები-სამებრ, სცენის მარჯვენა კუთხე ეთმობა, ყრონტალურად გამოისახება, რითაც არა მარტო მკაცრად იკეტება ეს კონკრეტული კომპოზიცია, არამედ თავისებურად სრულდება კიდევ გარკვეული მიმართულებით გამოვლენილი ის მსუბუქი მოძრაობა, რომელიც ამ „ხემო რეგისტრითა პირველ ორ სცენაში („ხარებასა“ და „ღაზარეს აღდგინებაში“) იყო ერთდროულად მიწინაშეული. რაღაც დამამთავრებელი მახვილი აქ მართლაც საჭირო იყო, რადგან საილუსტრაციო თხრობის მომდევნო ეპისოდი „მირქმის“ გვერდით კი არა, არამედ მის ქვემოთ, მოხატულობის შუანა რეგისტრზეა გამოსახული.

43. Е. Привалова, Роспись церкви Георгия Калаубанского близ Мухета: ქართული ხელოვნება, 8А, გვ. 144, 145.

44. Д. Иосебидзе, Роспись Ачи, Тб., 1989, გვ. 31

ესაა „იერუსალემად შესვლის“ ფართოდ გაშლილი კომპოზიცია, რომლის ერთი ნაწილიც (მოციქულთა თანხლებით იერუსალემს მიმართული იესუ და მის სახედართან ჩამოხლული პატარა ბიჭი) სამხრეთის კედელზე, „სობის“ ქვემოთაა წარმოდგენილი, ხოლო მეორე (იერუსალემის დიდი სობის ტაძარი ფართო ასომთავრული წარწერით „საქელ/არი“) დასავლეთის კედელზეა გადატანილი და მის შუა ნაწილში, სადაც სარკმელია გაჭრილი, დამთავრებული. როგორც ჩანს ეს ორი, სხვადასხვა მხარეს მიმართული კედელი წვენი ოსტატისთვის ერთ სიბრტყედ გაშლილი სასურათე არეა, სადაც თავისუფლად შეიძლება ერთი და იმავე სცენის წარმოდგენა.

ამ სცენის შემორჩენილ ფრაგმენტებზე დაკვირვებისას ორი რამ იქცევა ყურადღებას. ერთი ის, რომ სახელდარს თავი აქვს აწეული. ეს კი იმას ნიშნავს აქ რომ ელინისტური ტრადიციიდან მომდინარე ის იკონოგრაფიული დეტალია გამოყენებული, რომელიც მოგვიანო ძეგლებშიც ფართოდ არის გავრცელებული⁴⁵. და მეორე – ქალაქი იერუსალემი გვიანა ძეგლებისთვის დამახასიათებლად, დანაწევრებული შენობებით კი არ არის წარმოდგენილი, არამედ წვენი ოსტატის მეტად უბრალო, მარტივი ხედიისთვის დამახასიათებლად – ძუნწად მოჩინებული, ევრებიტე შემქმნელი ერთადერთი ნაგებობა, რომელსაც თან ახლავს საგულისხმო ასომთავრული წარწერა – „საქელარი“.

იერუსალემად შესვლის სიუჟეტით წვენმა ოსტატმა გაასრულა მაცხოვრის განკაცების ციკლი და საპირისპირო მხარეს გაშლილი სივრცეც – ნრდილოეთი კედლის ზემო რეგისტრები და მისი მომიჯნავე დასავლეთი კედლის მარჯვენა მონაკვეთი – ხსნის თემას დაუთმო.

„ჯვარცმა“ (ზედა მარცხენა კუთხეში დატანილი ფართო ასომთავრული წარწერით: „ჯვარცმა“) ამ თემის პირველი და ძირითადი სცენაა: დასავლეთი კედლის მარჯვენა მონაკვეთზე გამოსახული კომპოზიცია, ჯვარზე მიმსჭიალული მაცხოვრისკენ მიმართული ღმრთისმშობელითა („ღ/ედ/ა / ლუთ/სა“) და იოანე მახარებლითურთ („იოანე“). სცენა, რომელიც თითქმის დაუსიანებლად შემორჩა მოხატულობას, სხვათაგან განსხვავებით, უკვე აშკარად, პირველი მოხილვისთანავე წარმოგვინებს პადეოლოგოსთა ხელოვნების ნიშნებს: ჯერ ერთი, მაცხოვრის, პროპორციების მხრივ სრულიად გაუმართავე, ფიგურა ისეა აგებული, რომ მოცულობითი ფორმის ილუზია წარმოიქმნას; და მეორე – ფონი, ადრეული პერიოდის ძეგლებისთვის დამახასიათებლად, ნეიტრალური და სადა როდია, არამედ შესამჩნევად დანაწევრებულია ფართოდ გაშლილი სიბრტყითი ნაგებობით; კიდევ ის, რომ სცენაში წარმოდგენილი ამბის დემონსტრირებას კი არა, არამედ ტანჯვის, დრამატული მომენტის გადმოცემას ვხედავთ ისე, როგორც XIII საუკუნის მომდევნო პერიოდის ძეგლებშია შენიშნული⁴⁶.

მკაცრი სიმეტრიულობა, რომელიც ამ სცენის მომცველ კომპოზიციებს ახასიათებს ხოლმე, აქ შეგნებულად იცვლება უწყვეტოდ დასმული რიტმული მახვილებით. ჯვარცმული მაცხოვრისკენ ორივე ფრთიდან მიმართული

45. G.Millet, Recherches sur l'iconographie de l'évangile, Paris, 1960, გვ. 237, ტაბ. 275. წვენი ხელოვნების ძეგლებიდან ეს იკონოგრაფიული დეტალი ისევე და ისევე ანანაურის მხატვრობაშია დამოწმებული.

46. G. Millet, Recherches sur l'iconographie de l'évangile, Paris, 1960, გვ.409, 462, 463.

ღმრთისმშობელი და მახარებელი არა მარტო განსხვავებული მანძილით არიან ცენტრს დაშორებული, არამედ განსხვავებულ მოძრაობაშიც გამოსახული, რაც მარჯვნიდან მარცხნივ, სხვადასხვაგვარი პაუსით განვითარებულ რიტმს წარმოქმნის: იოანეს ფიგურებიდან დაწყებული მოძრაობა ვრცელი ინტერვალით გადაინაცვლებს ჯვარცმულის ვერტიკალზე, რათა შემდეგ მაცხოვრის გადახრილი სხეულით, და უკვე მცირე ინტერვალთ, გადავიდეს შედარებით თავდაპირველ მოძრაობაში გამოსახული ღმრთისმშობლის მკვედრებელ ფიგურაზე და იქვე დამთავრდეს. რიტმული ძვრების ამგვარი მონაცვლეობა ჩვენს ოსტატს იმიტომაც დასჭირდა, რათა ფორმალურად გაეერთიანებინა ქრისტიანობის ძირითადი იდეის მომცველი ორი სცენა – „ჯვარცმა“ და მის ქვემოთ, უკვე შუანა რეგისტრზე გამოსახული „ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნა“. ამ უკანასკნელ სცენაში, სწორედ ამ მხრივ, საგულისხმო ისაა, რომ რიტმული ძვრები აქ უკვე სედა („ჯვარცმის“) სცენის საპირისპირო მხარესაა განვითარებული, რაც ნებაუნებურად მოითხოვს ყურადღების მარცხნიდან მარჯვნივ მიმართვას. ეს გასაგებია, რადგან „ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნა“ გაშლილია ერთმანეთის მომიჯნავე დასაყლეუთისა და ჩრდილოეთის ორ კედელზე – სწორედ ისე, როგორც ეს „იერუსალემად შესვლის“ სცენაში ენახეთ. ასე რომ ორივეგან, როგორც სამხრეთის, ისე ჩრდილოეთის კედელთა მოხატულობის დასაყლეუთით მიმართულ მეორე რეგისტრზე ჩვენი ოსტატი იმგვარად წარმოგვიდგენს მსხვერპლისა და ხსნის იდეის მომცველ, ერთმანეთის გვერდიგვერდ გამოსახულ სცენათა კომპოზიციურ სქემებს, რომ მათი ერთი კედლიდან მეორეზე გადასვლა იყოს გამართლებული.

„ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნის“ ჭაღისეული სცენის იკონოგრაფია შუაბიზანტიურ პერიოდში დამკვიდრებულ სქემას მიეკება⁴⁷. ეს კი იმას ნიშნავს, აქაც, ამ კონკრეტულ შემთხვევაშიც რომ უარყოფილია გვიანპალეოლოგოსური თუ პოსტბიზანტიური სქემები. მაცხოვრის მასშტაბური ფიგურა არც პალეოლოგოსური ნიმუშებისთვის თითქმის აუცილებელი, ნათების ფართო ზოლითაა წარმოდგენილი და არც ისე, როგორც გვიანა ძეგლებშია შენიშნული – ფრონტალურად კი არ დგას ადამისა და ევასკენ აქეთ-იქით ხელგაშლილი, არამედ მარჯვნივ მიმართულია, სადაც ცოდვით

47. R.Lange, Die Auferstehung (Iconographia Ecclessia Orientalis), Verlag Aurel Bongers, Recklinghausen, 1977. 35-ე, 43-ე, 44-ე, 47-ე, 48-ე, 51-ე გვერდებზე წარმოდგენილი ფოტორეპროდუქციები. ეს ასეა ზემო კრიხის, ყავნისის, ნაკოფარისა და წვირმის, ყინცივისის, აკის მოხატულობაში.

48. „ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნის“ (მისტრის ძეგლებშიც, კახრიე-ჯამის მხატვრობაშიც დამოწმებული) ის იკონოგრაფიული რედაქცია, როცა ხელგაშლილი მაცხოვარი მის ორსავე მხარეს მდგომ ადამისა და ევას ფიგურებისკენ არის მიმართული, უმეტესად ჩვენს გვიანა, XV საუკუნის მეორე ნახევრისა და XVI-XVII საუკუნეების ხელოვნების სხვადასხვა დარგის ნიმუშებშია ფართოდ გავრცელებული (ანანაურის, წაღნჯიხის სამხრეთ-დასავლეთი ეგვიპტის, კულაშის, წინარხის, ხობის, გულათის წმინდა გიორგის ეკლესიისა და მთავარი ტაძრის ჩრდილო-აღმოსავლეთი ეგვიპტის მოხატულობაში). ერთია მხოლოდ – ჩვენს შემთხვევაში წინასწარმეტყველები ფეხზე დგანან, რაც მეტად იშვიათად გვხვდება ამ სცენის ამსახველ კომპოზიციებში.

დაცემულთა ფიგურები ჩნდებიან ერთმანეთის მიყოლებით⁴⁸.

ეს საკმაოდ დიდი ზომის, ორი სხედასხევა კედლის ფართო სიბრტყეზე გაშლილი სცენა მრავალფიგურიანობის მიუხედავად ლაკონიურია, მკაფიოდ აგებული. კომპოზიციის მარცხნივ, სამეფო გეირგეინითა და მდიდრული სამოსით გამოსახულ დაეითსა („წწ დაქ/ოთ“) და სოლომონს („წწ სოლ/ო/მონი“) ეხედავთ. ორივე ფიგურა მასშტაბურია, ორივე ფრონტალურად დგას, ორივეს მარჯვენა ხელში დახვეული გრაგინილი უჭირავს. იქვე, მაცხოვრის ოდნავ წინ გადახრილი, ზომით და სამოსის თბილი ფერადოვნებით გამორჩეული ფიგურა ჩნდება, რომელსაც ფეხი დანგრეულ „ადესზე“ უდევს⁴⁹. მაცხოვარს თუ ერთ ხელში, ჩეენივე ადრეული ძეგლებისთვის დამახასიათებლად, თვალმარგალიტით შემკული დიდი ზომის ჯვარი უჭირავს, მეორე ადამისთვის ჩაუვლია. თვით ფიგურა ადამისა (აქვეა ევას ვედრებად ხელაპყრობილი, წელსეებითი ფიგურაც) ჩრდილო კედელზეა გადატანილი, ოდონდ სცენა ამით როდი მთავრდება: ადამისა და ევას ფიგურების გვერდით აღმავალი საფეხურები გაირწყვა, რომლის ზემოთ ღმრთისმშობელი დგას („ღედ/ა/ლ/ეთის/ა“), ქვემოთ – ღმრთისმშობლისკენ ვედრებად მიმართული იაკობი („წ/მიდ/აჯ იაკ/ობ“). კომპოზიციის ცენტრში, სასურათე სიბრტყის თითქმის მთელს სიგრძეზე გაშლილი, ფართო ასომთავრული წარწერაა: „ჯოჯ/ო/ხეთ/ი/ს წარმოც/ყვეც/ნა“.

„ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნის“ ჭალისეული სცენა, როგორც ვხედავთ, თაყისებურ იკონოგრაფიულ გადაწყვეტას გეთავაზობს – ტრადიციულ პერსონაჟებთან ერთად (მაცხოვარი, დაეითი და სოლომონი, ადამი და ევა) აქ უჩვეულოდ ჩნდებიან ღმრთისმშობელი და იაკობი. ეს უჩვეულობა, ჩეენივე ოსტატის მიერ აქვე, იაკობის ფიგურის გასწვრივ გაშლილი წარწერით არის ახსნილი: „კიბე, რომელი აღმართა იაკ/ობ“. ასე რომ, ამ ერთიანი სცენის მარჯვენა ფრთაზე გამოსახული აღმავალი საფეხურები, რომელსაც წარწერა განმარტავს⁵⁰, ცხადია, იაკობის მიერ ხილულ კიბეს მიგვანიშნებს (დაბადება 28, 11-19), რომელსაც ჩეენი ოსტატი ადამის ხსნას

49. ეს ასეა ყველა იმ ძეგლზე, რომელიც პალეოლოგოსთა დროის ნიმუშებს მიეკუთვნება – მაგ., იხ. აჭის მოხატულობა.

50. აქ ძველი აღთქმის ეპიზოდის შესტად არაა განმარტებული: იაკობმა ზმანების აღგილზე ლოდი აღმართა და არა კიბე (დაბადება 28, 11-16). ამიტომ ჩნდება კითხვა: ტექსტის არასწორი გაგების შედეგია ეს ამბავი თუ მისი თაყისებური გააზრებისა და ინტერპრეტაციისა? კიბის ჩეენება სულოერი მონაპოვარია იაკობისა და, ამდენად, წარწერაშიც მოვლენის სწორედ ეს მხარეა აქცენტირებული. მით უფრო ამ კონკრეტული სცენისთვის, რადგან ადამიანისთვის ციური (იაკობის) კიბე ღვთისკენ მიმავალი გზის სიმბოლოა. საგულისხმოა, რომ ეს სცენა ჩეენს მოხატულობაში ისეა გააზრებული, რომ იაკობმა თავად იხილოს თაყისივე ზმანების შედეგი: იაკობი, როგორც ჩეეულგბრიე ხდება ხილმე, სიზმრისეულად კი არ არის წარმოდგენილი (G. Millet, *Monuments de l' Athos*, Paris 1927, ტაბ. 196, 241). არამედ ღმრთისმშობლისკენ ხელაპყრობილი – ცხადლიე ხილუისას (ჩეენთვის ერთადერთი შემთხვევაა ცნობილი მღვთისარი იაკობის გამოსახვისა – ესაა ათონის პროტატონის 1300 წლის ახლოს შესრულებული მოხატულობა, სადაც იაკობი მისალმებად აღმართული მარჯვენით კიბესთან დგას; კიბეზე გამოსახულია ორი ზეაღმავალი ანგელოზი: *Realexikon zur byzantinischen Kunst*, III, seit. 20, 1975, გვ. 520).

უკავშირებს. იაკობის მიერ ხილული კიბე ძველთაგანვე ღმრთისმშობლის ერთ-ერთ ძველადტქმისეულ პირველსახედ იყო მიჩნეული⁵¹: ანდრია ერთ-ტელი პირდაპირ უწოდებს მარიამს კიბეს, რომლის მეოხებითაც ღმერთი გარდამოხდა ზეციდან მიწად და რომლითაც მორწმუნენი აღვლენ ზეცად (ციური კიბე იაკობისა შეიძლება გავიასწროთ, როგორც სიმბოლო ღმერთთან დაკარგული კაემირის აღდგენისა)⁵². ამდენად, გასაგებია, თუ რატომ შემოდის ღმრთისმშობელი „ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნის“ ჭალისეული სცენის იმ მონაკვეთში, სადაც იაკობის მიერ ხილული კიბეა აღმართული⁵³. ჩვენი მხატვარი აქ ხსნის კიდევ ერთ ხატს უნდა გადმოსცემდეს: ღმრთისმშობელი შუამავალია ღმერთისა და კაცთა მოდგმისა, - ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნით მიღწეული ხსნა ადამისა შეუძლებელი იქნებოდა, თუ არა, უმანკო ჩასახვა და უფლის განკაცება, რომელიც დედა ღვთისას მეოხებით მოხდა (...მარიამ ...მხოლოდ ხიდი ღმერთისაჲ კაცთა მომართ მოსულისაჲ“...).

ამ სცენის განხილვისას შეუძლებელია არ განიღეს კითხვა: გააზრებული და ბოლომდე გაცნობიერებული აქვს თუ არა ჭალულ ოსტატს ეს სიმბოლიკა? ამის სასარგებლოდ ის ფაქტი უნდა მეტყველებდეს, რომ წარმოდგენილ კომპოზიციაში მოქცეულია მაინცდამაინც იაკობის კიბე - სოფლისა და ზუსთაოსოფლის დამაკავშირებელი ძველადტქმისეული სიმბოლო და მასზე მდგომი ღმრთისმშობელი, რომლის სწორედ ამ კონკრეტულ სცენაში გამოსახვა, რამდენადაც ჩვენთვის ცნობილია, უმაგალითო შემთხ-

51. „წინასწარმეტყველნი გამოგსახვიდეს კიბედ ზეცისად აღმართებულად“; „კიბედ იაკობისად იწოდებ შენ, რომელსა გარდამოხდა დაბადებული მხსნელად ჩუენდა, ვითარცა წვიმა საწმისსა ზედა“ ... ძლისპირნი და ღმრთისმშობლისანი, ორი ძველი რედაქცია X-XI საუკუნეების ხელნაწერების მიხედვით, გამოსცა და გამოსკლვეა დაურთო ელ. მერტველია, თბ., 1971, გვ. 131, 141. ღმრთისმშობლისადმი ამგვარი მიმართვა ძველ ქართულ პოეზიასა (მაგ., იოანე მტკეპართან, „ყოვლად-წმინდისა ღუთის-მშობლისადმი“ მიძღვნილ ბერი ნიკოლოზის ერთ-ერთ საგალობელში) და შედარებით მოგვიანო დროის ჰელურ ძველთა წარწერასეც დასტურდება (მაგ., XVII საუკუნის მარტილის ხატზე, 1716 წლის ევრცხლით შეჭვილი სანაწილე ხატზე სიონის ეკლესიიდან).

52. წყაროები: ბენედიქტე დასავლეთისათვის, იოანე კლემაქსი აღმოსავლეთისათვის.

53. იაკობის ზმანების ამსახველ სცენებში (სადაც ეს სცენა „ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნასთან“ კი არ არის ჩვენი ანალოგიურად წარმოდგენილი, არამედ დამოუკიდებლად) იშვიათად, მაგრამ ჩნდება ღმრთისმშობლის სიმბოლო - მაყლის ბუნქი - მაგ., ოპრიდის წმინდა კლიმენტის ეკლესიის მოხატულობაში. იგივე კახური-ჯამის მოხატულობაშიც შეინიშნება: იაკობის ზმანების ამსახველ სცენაში კიბის ხიდისებრი ფორმა გუაგარაუდებინებს, რომ აქ შეიძლება გვქონდეს დაუჯდომელის ერთ-ერთი პიწის გამოახილი. ამ პიწის მიხედვით კიბე იაკობისა ის ხიდა, რომლითაც ხდება მიახლოება ზეცისა მიწასთან: *Reallixikon zur byzantinischen Kunst*, III, 1975. გვ. 20.

54. ჩვენს კედლის მოხატულობაში თუმცა ჩნდება იაკობის მიერ ხილული კიბე, მაგრამ ეს ეკლგან ცალკე. „ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნის“ გარეშეა წარმოდგენილი. მაგ., ზარზმის ეკლესიის ბემის თალის მოხატულობის ოთხი სცენიდან ერთი იაკობის კიბეს გამოსახავს. ეს კომპოზიცია გეხკდება იერუსალემის ჯურის მონასტრის მოხატულობაშიც, ბოლნისშიც - სამხრეთ-აღმოსავლეთი ბურჯის დასავლეთ მხარეს. იგივე თემა, იაკობის მიერ ხილული კიბე, დამოწმებულია ფერწერულ ხატებსეც - მაგ., XIV საუკუნის უბისის ტრიპტიქონზე.

ვევა ქართული (და არა მხოლოდ ქართული) საეკლესიო მხატვრობისთვის⁵⁴.

ამ კონტექსტში ჩვენთვის საგულისხმოა ორი რამ. ერთი ის, ქრისტიანული ღვთისმეტყველების ასეთი დრმა, უფრო მეტად ადრეული ეპოქისთვის (X-XII საუკუნეები) დამახასიათებელი გაგება მოგვიანო დროის ქართულ მხატვრულ აზროვნებაშიც რომ პოულობს გამოძახილს და მეორე – იკონოგრაფიულად ამ უკვე დაკანონებულ სცენაში, განვრცობილი თხრობით, თვით ვიკელი წარწერითაც კი მთავარი მახვილი მის საგანგებოდ გადრმაგებულ შინაარსზე რომ არის გადატანილი.

ამ სცენის თავისებურების ახსნა იმასაც გეუბნება, თუ რატომ არის ამ ერთდამიამე კომპოზიციის ფიგურები და საგნები არა ერთგეარონად გამოსახული. მარცხენა მონაკეთსე წარმოდგენილი პერსონაჟები (მაცხოვარი, დავითი და სოლომონი, ადამი და ევა) რამდენად მარტივად, ტრადიციულ სქემებთან შედარებით, რამდენად გაუბრალოებული წესითაც უნდა იყენენ შესრულებული, მაინც ნიმუშებს მიყვებიან (თმები ყველგან დეკორატიულად ღამაზადაა დაწყობილი, ტალღისებრი რიტმით შესრულებული, შიდა ნახატის ხაზებს მეტ-ნაკლებად მაინც ემთხვევა თეთრი ზოლები, შედარებით დახეწილია ხელის მტკუნების მონახაზი, შედარებით დახეწილია ის ხაზებიც, რომლებიც სახის ნაწილებს გადმოსცემენ) მაშინ, როცა ამავე კომპოზიციის მარჯვენა ფრთაზე გამოსახულ, იაკობისა და ღმრთისმშობლის ფიგურებსე დაკეირებისას დახეწილობას კი არა, უფრო მეტად, გაუწაფავობას, შეიძლება ითქვას, შესრულების ჩამოუქნელ მანერას ეხედავთ (ფიგურის სრულიად გაუმართავი პროპორციები, უსწორ-მასწოროდ მონიშნული გარშემომწერი კონტური, თმების ერთიანი მასა, ბლოკისებრ აღმართული ხელის სქელი და მოუხეშავი მტკეანი). მეტიც, ღმრთისმშობლისა და იაკობის ფიგურებს მხოლოდ უმინშენელო, უმცირესი ადგილი ეთმობათ კომპოზიციში – თუნდაც ამიტომ არიან ისინი ასე უხერხულად სიბრტყესე განრთხმული, ასე უხერხულად ერთმანეთს მიტმასნილი. აქ ის ფსიქოლოგიური მომენტია, რომელსაც ჩვეულებრივ ბავშვის ნახატსე ეხედვებთ ხოლმე. ჩვენმა ოსტატმა სანიმუშო მასალით იცის, რომ ჯოჯოხეთის წარმორტყვევნის სცენაში მთავარია სიკედილის დამორტყუველი მაცხოვარი, რომელსაც ადამი ამოყავს ჯოჯოხეთიდან. ამიტომაც გასაგებია, რომ ის ჯერ მთავარს ხატავს და მხოლოდ შემდეგ, ახლა უკვე სანიმუშო მასალის გარეშე (რადგან, როგორც ითქვა, ღმრთისმშობელი და იაკობი საერთოდ არ ჩანს „ჯოჯოხეთის წარმორტყვევნის“ არც ერთ სცენაში), ცდილობს მოხატულობის პროგრამის დამდგენელის ნაზრევის წარმოდგენას. მას კი, აშკარად, არ ყოფნის ამის ოსტატობა – კომპოზიციის მთლიანობაში მოაზრება ისე, რომ ზომიერად დატეირთოს ამ სცენისთვის განკუთვნილი სასურათე არე, შესრულების მხრივაც ოდნავ მაინც მიუახლოედეს იმ ხატს, რომელსაც სანიმუშო მასალად ისახავს, რომლის მიხედვითაც ქმნის. ჭალელი ოსტატი გრძნობს კომპოზიციის ამ ორ ფრთას შორის არსებულ შეუთანხმებლობას და სცენის ამხსნელ წარწერას, ამიტომაც გეაძლევს სხეებისაგან განსხვავებული, საგრძნობლად დიდი ზომით. სწორედ ამ წარწერით როგორდაც შეიქსო, როგორდაც დაიტირთა ამ ერთიანი კომპოზიციის ის მარჯვენა ფრთა, რომელიც სრულიად ნეიტრალურ ფონზეა გაშლილი და სადაც ფიგურები ასე უწვეულოდ არიან წარმოდგენილი. ასე რომ, ჭალის ეკლესიის მომხატველის საშემსრულებლო

ოსტატობა, ზოგიერთ სცენაში მაინც, დიდად ყოფილა დამოკიდებული იმ ნიმუშზე, რომელსაც იგი ითვალისწინებს.

დასაველეთი კედლის მოხატულობა, სადაც, როგორც ენახეთ, ღვთის-მოვლენისა და მსხვერპლის, ხსნის თემის თავისებურად მოაზრებული სცენებია გაშლილი, კიდევ ერთ, ამავე თემის ახლა უკვე დამაგვირგვინებელ ეპიზოდსაც წარმოგიდგენს. ეკლესიის მთავარი შესასვლელის თავზე, სადაც „იერუსალემად შესვლისა“ და „ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნის“ სცენები ემიჯნება ერთმანეთს, ანგელოზის ფიგურას ვხედავთ. გამოსახულია იგი ფრონტალურად, ზეაწეული ფრთებითა და ორსავე მხარეს ფართოდ გაშლილი ხელებით. ფიგურის თანმხლებ ასომთავრულ წარწერაზე ერთადერთი სიტყვა – აღდგომა („აღდგ/ო/მ/ა“) იკითხება. ჩანს, აქ ის ანგელოზია (მენელსაცხებლე დედების გარეშე) გამოსახული, რომელიც მაცხოვრის აღდგომას ახარებს. საგულისხმოა, რომ აღდგომის თემა, ამ სახით პირველად ჩნდება ქართულ მონუმენტურ მხატვრობაში. საგულისხმოა ისიც, რომ, ჯერ ერთი – კომპოზიცია ისეა წარმოდგენილი, რომ ზუსტად ეპასუხება საკურთხევის იმ მონაკვეთის მოხატულობას, სადაც მსხვერპლის სიმბოლო და მსხვერპლის თავყვანისცემის რიტუალია ასახული და მეორე – მჭკვეტელთან ახლოს, მოხატულობის ქვედა მონაკვეთზე გამოსახული და ჩვენსკენე მომზირალი ანგელოზი გაშლილი ხელების მოძრაობით ორსავე მხარეს ისეა მიმართული, რომ არა მარტო მის ზემოთ გამოსახულ სცენებთან მისივე უშუალო კავშირი გამონდეს, არამედ განსაკუთრებით წარმოჩინდეს დასაველეთი კედლის შუანა ღერძის მარჯვნივ და მარცხნივ, გვერდიგვერდ გაშლილი ის რამდენიმე სცენა, რომლებიც ღვთისმოვლენისა („მირქმა“, „იერუსალემად შესვლა“) და ხსნის („ჯვარცმა“, „ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნა“) თემებს განასახიერებენ. ასე რომ, ამ არც თუ დიდი ზომის ერთადერთი ანგელოზის ფიგურით წარმოდგენილი დიდი თემის მომცველი კომპოზიციის ადგილი ზუსტად არის მოაზრებული და უკვე ამ მხრივ, მოხატულობის დეკორის ერთიან სისტემაში, მნიშვნელოვნებით – როგორც იდეურად, ისე კომპოზიციურად – გამორჩეული.

საუფლო ციკლის მომდევნო სცენებს მთლიანად ეთმობა ჩრდილოეთი კედლის მოხატულობა. სცენებს შორის კავშირის წარმოჩენა არც ამ შემთხვევაშია დავიწყებული: „ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნის“ კომპოზიციაში მონაწილე ღმრთისმშობელს, რომელიც, ჩრდილოეთის კედელზეა გამოსახული, ჩვენი ოსტატი ისე წარმოგიდგენს, რომ ხელების მოძრაობით და მზერით ამავე კედლის ზემო რეგისტრებისკენ იყოს მიმართული, სწორედ იმ მხარეს, სადაც იესუს უყვლად გამოჩინების იდვის მომცველი სამი სცენაა გადმოცემული. ეს სცენებიც სამხრეთი კედლის მსგავსად არიან გაშლილი: საკურთხევის მომიჯნავე არეზე ორ რეგისტრად გამოსახული, ერთმანეთის ზემოთ და ქვემოთ მოქცეული „ნათლისღება“ და „ყურისცვალება“, ხოლო პილასტრის მარცხნივ – წინა ორი სცენის

55. „ყურისცვალებისა“ და „ამაღლების“ მომიჯნავე სცენებად წარმოსახვა (ჩვენ აქ, ცხადია, არაფერს ვამბობთ „ნათლისღებაზე“) სხვა მხრივაცაა გამართლებული: მეორე საუკუნის პირველი ნახევრის პეტრეს აპოკალიფსისში აღდგომილი მაცხოვრის სიტყვათა ერთი ნაწილი გადატანილია ყურისცვალების მასაზე და, ამდენად, ამაღლებაზე თხრობისას მასში ყურისცვალების მოტივებიც არის შემოტანილი: Reallexikon zur byzantinischen Kunst, 1971, II, გვ. 1227.

ტოლი „ამაღლების“ კომპოზიცია⁵⁵. აქაც, ამ შემთხვევაშიც, ამაღლების თემა, - ანუ ის სცენა, რომელიც დიდი ზომისაა, - დაგვირგვინებაა წინა ორისა (ნათლისღებაში ქრისტეს ღვთაებრიობაზე მინიშნებაა მხოლოდ, ფერისცვალებაში მოციქულთა მიმართ ღვთაებზეა წამიერი მოვლინება, გამოცხადების ბოლო სცენაში კი, როცა მაცხოვარი ზეცად მიმაჯალია – უკვე სრულად წარმოჩენა თავისივე ღვთაებრივი ბუნებისა). აქაც (სამხრეთი კედლის აღმოსავლეთ მონაკვეთსე გამოსახული იმ ორი სცენის მსგავსად, რომლებიც წინასწარუწიების იდეას გადმოსცემენ) ერთმანეთის შემოთ და ქვემოთ, ორ რეგისტრად გაშლილი „ნათლისღება“ და „ფერისცვალება“ არა მარტო იდეურად ესიტყვება ერთმანეთს, არამედ კომპოზიციურადაც (ამ ორი კომპოზიციის გეომეტრიული ცენტრი ზედა, „ფერისცვალების“ სცენის მაცხოვრის ფიგურა კი არ არის, არამედ ქვედა, „ნათლისღების“ სცენისა. მისი ჩამკეტი, მისი შემომოსასღერელი კომპოზიციური ვერტიკალები კი პირიქით, იქვე როდია მოცემული, არამედ ზემოთ გაშლილი სცენაში – ფერისცვალების ის ორი წინასწარმეტყველი, რომელთა ფიგურებიც კომპოზიციის ორსავე მხარეს არიან ხაზგასმულად წარმოდგენილი). გამოცხადების ეს ორი სცენა, მიუხედავად იმისა, რომ ორ სხვადასხვა რეგისტრზეა გამოსახული, ამიტომაც იკითხება ერთიანად.

ორივე სცენაში, თუ მათ დამოუკიდებლად განვიხილავთ, კომპოზიციის არა მარტო ცენტრალური ღერძია გამახვილებული, არამედ ორსავე მხარეს მოქცეული ფრთებიც წონასწორობაშია მოყვანილი ისე, რომ თავიდან არის აცილებული სიმშრალე და ერთფეროვნება („ნათლისღების“ სცენაში – კომპოზიციის მარჯვნივ მდგომი სამი ანგელოზის მკიდროდ შეკრულ ჯგუფს, მარცხნივ, მართალია, ნათლისმცემლის ერთადერთი ფიგურა უპირისპირდება, მაგრამ აქ არა მარტო იოანეს ფიგურაა შედარებით მასშტაბური, არამედ მის უკან მდგომი ხეც შესამჩნევად მაღალია, ტოტებგაშლილი და ამასთან – მაცხოვრის ფიგურაა ცენტრიდან ოდნავ გადაწეული. „ფერისცვალების“ სცენაში – კომპოზიციის მარჯვნივ და მარცხნივ თუმცა სხვადასხვა ზომის ფიგურა დგას – ელია ხომ მოსესთან შედარებით შესამჩნევად ტანმაღალია, - მაგრამ, სამაგიეროდ, სამთავან ის ერთი მოციქული, რომელიც ყველაზე მასშტაბურია, სწორედ მოსესთან, სწორედ ამ ტანმორჩილი ფიგურის ფეხებთან არის გამოსახული).

ორსავე სცენაში უჩვეულოდ წინდება სხვადასხვა ეპოქისთვის (როგორც ადრეულ, ისე მოგვიანო საუკუნეებისთვის) დამახასიათებელი იკონოგრაფიული თავისებურებანი: თუ ერთგან პალეოლოგოსური ნიმუშების გავლენას ეხედავთ (მაცხოვრის ნათების, XII საუკუნის ბოლო წლებიდან გაკრცვლებული⁵⁶ სამყერი ზოლი, რომელსაც სამების განდიდების სიმბოლოდ მიიხსენებ⁵⁷), მეორეგან პირიქით – ოსტატი ადრეულ ნიმუშებს ბაძავს („ფერისცვალების“ სცენის დამსწრე სამი მოციქული XII საუკუნის მომდევნო ძეგლებისთვის დამახასიათებლად, ძლიერი მოძრაობით კი არ არის გადმოცემული, არამედ შედარებით თავშეკავებულად. მოსე წინასწარმეტყველი ამავე სცენიდან პირტიტეულია და არა, პალეოლოგოსური ნიმუშ-

56. G. Millet, Recherches sur l'iconographie de l'évangile. გვ. 210.

57. Н. В. Покровский, Евангелие в памятниках иконографии преимущественно византийских и русских, СПб., 1892. გვ. 210.

58. Д. Иосебидзе, Роспись Ачи, гв. 39.

ების მსგავსად, გრძელი წვერით გამოსახული⁵⁸). აქვე მეტად იშვიათი, გვიანა ძეგლებზე მხოლოდ აქა-იქ დადასტურებული იკონოგრაფიული დეტალიც იქცევა ყურადღებას: მოსეს მარჯვენა ხელში გრძელი ფირფიტა უჭირავს – ფიცარი ხჯულისა („ქვის ფიქალი რომელსა ზედა დაწერილ იყო ათი მცნება“), და არა წიგნი, როგორც ეს ტრადიციისამებრ გეხვედება ხოლმე⁵⁹. სცენაში კომპოზიციური თავისებურებაც შეინიშნება: ერთი ის, რომ ცენტრალური პერსონაჟისკენ სამმოთხედაში მიმართული მოსე და ელია, ჩვეულებისამებრ, ბორცვების თავზე კი არ დგანან, არამედ მთის კალთების ფონზე (მარჯვნივ გამოსახული წინასწარმეტყველი სურათის შუაანა მონაკვეთშია ჩართული, მეორე კი – უფრო დაბლა, სადაც ნიადაგის ოდნავ შესამჩნევი ზოლია მონიშნული) და კიდევ ის, რომ მოციქულები, ახლა უკვე, ამავე ზონაში, მაცხოვრის ნათების ზოლის გასწვრივ არიან დამახასიათებელ მოძრაობაში წარმოდგენილი: შთაბეჭდილება ისეთია, თითქოს ერთი მათგანი ხელით ეხებოდეს მაცხოვრის ნათებას (ამ ყაიღის ძეგლებისთვის ეს ჩვეული წესია: იგივე ბუგეულსა და კალაურის მოხატულობაშიც ჩანს).

ორივე სცენა, ოფიციალური რიგის იმჟამინდელ ნიმუშებთან შედარებით, აშკარად გამარტივებულია, ორივეგან აშკარად შეინიშნება პალეოლოგოსური ნიმუშებიდან მოსესხებული, ოღონდ ოსტატის თავისებური ხედვით გადაამუშავებული ის ცალკეული დეტალები, რომლებიც სხვაგანაც შემოგვხვდა (ეს განსაკუთრებით ბუნების გადმოცემისას ჩანს – მთების ნახატე აქაც ისეთივეა როგორც „შობის“ ან „ლაზარეს აღდგენების“ მომცველ კომპოზიციებში ვნახეთ).

გამოცხადების ამ სცენათაგან განსაკუთრებით უჩვეულოდ, „ამაღლების“ ფართოდ გაშლილი კომპოზიცია გამოიყურება (ასომთავრული წარწერით: „ამაღლება ქრისტესი“). უჩვეულობის მიზეზი ისაა, რომ აქ მომხატველი-ოსტატი გარკვეული მიზნით შეეცადა გაეერთიანებინა ამაღლების ორი სხვადასხვაგვარი იკონოგრაფიული რედაქცია. ცნობილია, რომ ამაღლების ბემისა ან გუმბათისეული კომპოზიცია ჩვეულებრივ სამნაწილიანია: ბემის ცენტრში მანდორლიაში მოქცეული მაცხოვარია დასაეღუთისკენ მზირალი, რომელსაც ოთხი ან ორი ანგელოზი აამაღლებს. ბემის დამრეც, აბსიდის მომიჯნავე კამარაზე კი - სამხრეთით და ჩრდილოეთით - მოციქულთა ჯგუფებია წარმოდგენილი, სადაც ღმრთისმშობელიც ჩნდება. როცა ამაღლება გუმბათიდან ან ბემიდან კედელზე გადაინაცვლებს, ჩვეულებრივ ორ ზონად გამოისახება ხოლმე: ზედა ან ზეციურ ზონაზე ჩნდება მანდორლიანი მაცხოვარი, რომელსაც ორი ანგელოზი აამაღლებს; ქვედაზე კი, რომელიც მიწიერ ზონას, მიწიერ სარტყელს გამოსახავს, ღმრთისმშობელი დგას ანგელოზებით და თორმეტი მოციქულით გარშემორტყმული. ეს ასეა ყველგან, მაგრამ ჩვენთან უჩვეულოდ არის გაშლილი და არც თუ სრული სახით წარმოდგენილი. სცენაში გამოყენებულია ორი სხვადასხვა რედაქცია: ზედა ზონა ბემისეული კომპოზიციის ცენტრალურ ნაწილს

59. Н. В. Покровский, Евангелие в памятниках иконографии, гл. 201. Т. А. Изманлова, Армянская миниатюра XI в. 1969 (Диссертация на соискание ученой степени доктора истуктвоведения), ხელნაწერი.

60. ბემაში გაშლილი „ამაღლების“ კომპოზიცია აუცილებლად სამ ზონას, სამ რეგისტრს ითვალისწინებს: კამარის წვერში მოქცეულ მანდორლიან მაცხოვარს ამ შემთხვევაში ოთხი ანგელოზი აამაღლებს (სადაც იშვიათად – მაგ., აჭის მოხატულობაში – ამ ოთხ ანგელოზს ორი საყვირიანი ანგელოზიც ემატება).

იმეორებს (მაცხოვარს აქ ოთხი ანგელოზი აამაღლებს)⁶⁰, ქვედა კი კედლისას (ერთია მხოლოდ – მოციქულთა ჯგუფით გარშემორტყმული ღმრთისმშობელი „ორანტა“ აქ რატომღაც მთაფარანგელოზების გარეშეა გამოსახული)⁶¹. ამ ორი რედაქციული ევრსიის შერწყმას უჩვეულობა შესაძლოა არ გამოეწვივა, მაგრამ ნუენმა ოსტატმა ვერ შეძლო კომპოზიციურად მათი გამოთლიანება. საქმე ის არის, რომ ანგელოზებით გარშემორტყმული მაცხოვარი იმავე სცენის ქვედა ზონის ფიგურათა მიმართულებას კი არ იმეორებს, არამედ საკურთხეველისკენაა შებრუნებული და, რაღა თქმა უნდა, არ ეპასუხება ქვემოთ გამოსახულ ფიგურათა მდებარეობას. „ამაღლების“ ამ ერთიანი სცენის ეს ქვედა, როგორც ითქვა, ნუეულებისამებრ გაშლილი მონაკვეთი ამიტომაცაა თითქოსდა დამოუკიდებლად წარმოდგენილი. კომპოზიციის ამგვარი, ერთი შეხედვით, რამდენადმე გაუაზრებელი გადაწყვეტა ერთგვარ გამართლებას მაინც პოულობს: მხატვარს ამ შემთხვევაში „ამაღლების“ მისთვის ცნობილი ორი რედაქციიდან ერთ-ერთის არჩევა ნაკლებად თუ გამოადგებოდა, რადგან ეს კომპოზიცია სწორედ აქ, დიდი თემის მომცველ დანარსუნ ოთხ სცენასთან უნდა წარმოედგინა – სწორედ რომ წრდილოეთის კედელსა და ამ კედლისავე კამარის ნახევარზე. საწინააღმდეგო მხარეს, სადაც, მაცხოვრის მიწიერი ციკლია გაშლილი, ის ვერ გადაეიდოდა (წინააღმდეგ შემთხვევაში ამაღლება უკვე გუმბათისეული, ე.ი. სამნაწილიანი გამოვიდოდა, რაც დაარღვევდა მთლიანი მოხატულობის ჩვენი მხატვრის მიერვე შემუშავებულ სცენათა განაწილების როგორც იდეურ, ისე კომპოზიციურ სტრუქტურას). ამიტომაც შეეცადა მომხატველი-ოსტატი „ამაღლების“ ამ ორი რედაქციის ერთმანეთთან შერწყმას. თუმცა, საბოლოოდ, მან მაინც ვერ შეძლო ამ სცენის გამართვა, ერთიან მხატვრულ ორგანიზმად მისი შეკერა, თუნდაც თავისებური გამთლიანება.

საუფლო ციკლის ამ დამასრულებელი ეპიზოდის ამსახველი სცენის ის მონაკვეთი, სადაც მოქმედება მიწიერ სოფლსა ნახევნები, უკვე ნუეულებისამებრ არის გაშლილი. სრულ წონასწორობაში მოქცეული სცენა ხას-გასმულად წარმოგვინებს კომპოზიციის აზრობრივ ცენტრს: ღმრთისმშობლის ფიგურა, არა მარტო შესამჩნევი ინტერვალით გამოეყოფა მარჯვენა და მარცხენა ფრთაზე მჭიდროდ შეკრულ, მოუსვენარი შესტიკულაციით წარმოდგენილ მოციქულთა ჯგუფს, არამედ საერთო სიმშვიდითაც, ფართო შარავანდის, თავსაბურავისა თუ მოსახსამის სხვათაგან განსხვავებულ ინტენსიური ფერადოვნებითაც.

პალეოლოგოსური მხატვრული შემოქმედების გამოძახილი ან, იქნებ ასეც ითქვას, მხატვრობის იმდროინდელი ოფიციალური ნაკადისთვის სანიმუშო ფორმალური თავისებურებანი ყველაზე აშკარად, ალბათ, ამ სცენაში ჩანს. ეს ფიგურათა თხელი, ხასგასმულად ახიდული პროპორციებით, მათი კომპაქტური დაჯგუფებით, მოუსვენარი შესტიკულაციითა თუ მათივე სამოსის დაკეთხელი, მახვილი ბოლოებით დასრულებული დანა-

61. მთაფარანგელოზები აქ იმდრომაც ეახსენეთ, რომ ესენი რომ არა, მაშინ ჰალის „ამაღლების“ კომპოზიცია ისევე წარმოგვიდგებოდა, როგორც გელათის წმინდა გიორგის ეკლესიის (XVI საუკუნის შუა წლები) „ამაღლების“ ბემისეული კომპოზიცია.

ოპკებით როდი შეიგრძნობა მხოლოდ, არამედ შიდა ნახატის სიჭარბითაც. მთავარი, არსებითი ამ შემთხვევაშიც, რაღა თქმა უნდა, ხაზია – სიბრტყესე მკვეთრად დატანილი, გრაფიკული ხაზი. მაგრამ აქვე, სადაც რომელიღაც ნიმუშის გაგლენია, მოცულობითი ფორმის გამოვლენის ილუზიაა წარმოქმნილი. მონაცრისფრო სოლიდ დუბლირებული ის ფართო-ფართო ორმაგი ხაზებიც ჩნდება და, მრავალშრიანი წერის ტექნიკისთვის დამახასიათებლად, გამოთეთრების ის პატარ-პატარა, ოდნავ შესამჩნევი ლაქებიც, რომლებიც მხოლოდ უმწეო იმიტაციად, ძალზე შორეულად, „ფერწერული“ მეტყველებით შესრულებულ იმპაინდელ ნიმუშებს შეგვახსენებენ.

სოგადი მსგავსება ყველაზე მეტად ანანაურის ეკლესიის XV საუკუნის მეორე ნახევრის მხატვრობის ამავე თემის ამსახველ კომპოზიციასთან ჩნდება, თუმცა სხვაობაც თვალსაჩინოა⁶². სხვაობას მხოლოდ ის როდი მიგვანიშნებს, ანანაურის ეკლესიის მომხატველი ფორმის ამოკვანას რომ მაინც ყურით ცდილობს, არამედ შიდა ნახატის ხაზთა თაეისებურებაც. ანანაურში არ ჩანს ერთიანი ფორმის მომნიშვნელი ხაზი – იმ ყაიდის, იმგვარი ბუნებისა, რომელიც უწყვეტლივ შემოწერს ფორმას. ამასთან, თვით შიდა ნახატად გამოიყენებული ხაზებიც ჩვენთან შედარებით უფრო მოკლე-მოკლეა, უფრო სწრაფი, უფრო ტეხილი და, ამდენად, გასაგებია, უფრო მეტად რომ ანაწევრებს ფორმას. ამ სახის, ამგვარი ხასიათის შიდა ნახატი, შესამჩნევი სქემატურობის მიუხედავად, უფრო ახლოს დგას პალეოლოგოსური მხატვრული სტილის გვიანა ნიმუშებთან, ვიდრე ჩვენი ოსტატის ნახელავი.

ჩვენი ძეგლის ხსენებული სცენაც შესრულების საერთო მანერით თუმცა ამგვარი ნიმუშების ანარეკლია, მაგრამ თვით სანიმუშო მასალის ძირეული სტრუქტურაა აშკარად დაკარგული – შესამჩნევად გამარტივებული, შესამჩნევად პირობითი და, რაც მთავარია, უკვე განსხვავებული ხედვითაც დანახელი. ეს ხედვა მოციქულთა ჯგუფში ადგილობრივი ტიპით ცხადდება ყველაზე მეტად, შემდეგ კი შიდა ნახატის იმ მკვეთრად გრაფიკულ, თაეისუფლად ხელს მიხდობილ, გაურანდავ უწყვეტ ხაზთა ერთიანი დინებით, რომელთა ხასიათიც ნებაუნებურად შეგვახსენებს ხალხურ ოსტატთა ნახელავს.

იმავეს ერთი მეტად მნიშვნელოვანი კომპოზიციური დეტალიც შეგვახსენებს. ვგულისხმობთ იმ ფართო ორნამენტულ არშიას, რომელიც ქვემო მხრიდან დაუყვება ხსენებულ სცენას. ასე ხაზგასმულად დაგრძელებული ფიგურები, კომპოზიციურად მართლაც საჭიროებდნენ დამჭერ სოლს, მაგრამ მთავარი ეს როდია: არშიაზე ცხოვლად გაბნეული, რამდენიმე ღერად შეკრული ბალახები და ყვავილოვანი ბუჩქები, საკუროთხევლის მოხატულობის მსგავსად, ახლა უკვე სტილიზებული სახით შემოთავაზებულ იმ მცენარეულ მოტივს მოგვაგონებს, რომელსაც ჩვეულებისამებრ გამოიყენებთი ხელოვნების ხალხური ნიმუშები მიმართავენ. ეს იმას ნიშნავს, რომ აქაც, ზემოხსენებულ, სხვა დანარჩენ კამარისეულ სცენათა ანალოგიურად, გარკვევით ჩნდება ორი სხვადასხვა სახეთი სისტემის შერწყმა-შერიგების მცდელობა.

62. ანანაურის ეკლესიის მოხატულობის შესახებ დაწერ. იხ. ა. კლდიაშვილი, ვარძიის ანანაურის ეკლესიის მოხატულობა, „სადასერტაციო მაცნე“, თბ., 1994.

საუფლო დღესასწაულის (ციკლი ჰალის ეკლესიის მოხატულობაში, როგორც ენახეთ, ათ სცენას მოიცავს („ხარება“, „შობა“, „მირქმა“, „ნათლისღება“, „ფერისცვალება“, „ლაზარეს აღდგინება“, „იერუსალემად შესვლა“, „ჯვარცმა“, „ჯოჯოხეთის წარმოტყვევება“, „ამაღლება“). მათი იკონოგრაფია, იშვიათი გამონაკლისის გარდა, აღმოსავლეთ საქრისტიანოში გავრცელებული თემების მოგვიანო დროის ბიზანტიურ კერსიებს წარმოგვიდგენს. თუმცა აქვე ამ ფართოდ ცნობილი სკემებისადმი ადგილობრივი ოსტატის თავისებური მიდგომაც შეინიშნება: ეს არა მარტო ამა თუ იმ სიუჟეტის თავისებური გახსნით წარმოიწინაა, არამედ სცენების შედარებით მარტივი აგებითაც, მათში მონაწილე პერსონაჟთა განლაგებისა და არქიტექტურულ-პეისაჟური ფონის თავისებური ხასიათითაც.

ეს სცენები, მათი არც თუ ტრადიციისამებრ განლაგების მიუხედავად, თავიდანვე შეიძლება არა, მაგრამ დაკვირვებისთანავე ნათლად წარმოგვიჩვენნ მოხატულობის ერთიან თეოლოგიურ პროგრამას.

ამ მცირე დარბაზის მომხატველის უპირველესი ამოცანა ის არის, რომ წარმოაჩინოს მაცხოვრის ცხოვრების დასრულებული ციკლი: ხარებით დაწვებული და ამაღლებით – ქრისტეს დიდების ამ სოგადი იდეის გამოხატულებით – დამთავრებული. ეს ხისრულე ორი უმნიშვნელოვანესი თეოლოგიური იდეის წარმოსახვით იქმნება: თუ ერთგან, კედლის გარკვეულ მონაკვეთზე, მაცხოვრის ქვეყნად მოყვინების და, ამდენად, მსხვერპლის გაცხადების ციკლია გამოსახული („ხარება“, „შობა“, „მირქმა“, „ლაზარეს აღდგინება“, „იერუსალემად შესვლა“), მეორეგან ხსნის თემაა გაშლილი („ჯვარცმა“, „ჯოჯოხეთის წარმოტყვევება“ და მთელ კედელზე გაშლილი სამი გამოცხადება, „ნათლისღება“, „ფერისცვალება“, „ამაღლება“). სცენათა ეს თავისებური განლაგება მოხატულობის მთლიანი კომპოზიციური სტრუქტურითაც არის გამართლებული: თუ საკურთხეველის მარცხნივ (სამხრეთის კედელსა და დასავლეთის კედლის შუანა მონაკვეთამდე) ერთი გარკვეული ციკლია ხუთი სცენით წარმოდგენილი, მარჯვნივ (ნრდილოეთის კედელსა და დასავლეთის კედლის შუა მონაკვეთამდე) ასევე ხუთი სცენის მომცველი მეორე ციკლი. როგორც ჩანს, დასავლეთის მთავარი შესასვლელი და მისი სემოთ გაჭრილი სარკმელი ამ შემთხვევაშიც, თვით ქრისტილოგიური ციკლისთვისაც ასრულებს თავისებური წყაღგამყოფის როლს (გაეხისხნათ – ქტიტორთა რიგიც, გარკვეული იერარქიის წარმოსაჩენად, ამავე ღერძით იყო გამოიჯნული). ეს თუ ასეა, მაშინ ისიც გასაგებია, ამ ცენტრალური, ამ გამყოფი ღერძის დამამთავრებელ მონაკვეთზე, ეკლესიის მთავარი შესასვლელის თავზე, გაშლილი ხელებით ორსავე მხარეს (როგორც სამხრეთით, ისევე ნრდილოეთით) მიმართული იმ ერთადერთი ანგელოზის გამოსახვა, რომელიც მაცხოვრის აღდგომას ახარებს. გასათვალისწინებელია ისიც, ანგელოზთან, მის ქვედა მონაკვეთზე, დასავლეთის ფართო შესასვლელის თანის ორსავე მხარეს, ტრადიციისამებრ გამოსახული მოწამის თითო წელსუვეთი ფიგურა რომ წნდება. მოწამებრივი მსხვერპლის თემა აქ უკვე საგანგებოდ არის გამახვილებული, ოღონდ ისე, რომ საბოლოოდ ხსნის ქრისტიანული იდეით – აღდგომით დაგვირგვინდეს. ასე რომ ხსნის თემა, სწორედ რომ მისი სახრისი, როგორც ჩანს, მაინც მთავარი, მაინც არსებითი, მაინც უპირატესი მნიშვნელობისაა მოხატულობის მთლიან იკონოგრაფიულ პროგრამაში

(ვაიხინოთ საკუროთხეულის - დასავლეთი კედლის ამ საპირისპირო მხარეს მოცემული ხუროთმოძღვრული ფორმის მოხატულობა, სადაც ხსნის იდეა თავიდანვე საგანგებო მნიშვნელობით იყო წარმოდგენილი).

იმ სცენების ერთადერთი, ერთმანეთის გვერდით წარმოდგენა, რომლებიც მსგავსი იდეით, სიმბოლოებით და თეოლოგიური მნიშვნელობით თანხედებიან ერთმანეთს, უკვე თავისთავად გვიჩვენებენ მხატვრული მიდგომის თავისებურ წესს: ამ ერთიან მხატვრულ ორგანიზმში მთავარია არა იმდენად ანსამბლურობა, ტრადიციისამებრ მოხატულობის მთლიანი შეგრძნება, რამდენადაც მისი ცალკეული, აზრობრივად გამოკვეთილი ნაწილების წინ წამოწევა. მოხატულობა ამ პერიოდისთვის, როგორც ითქვა, ერთიან ფერადოვან დეკორად ვფიქრობთ კედლის ყოველ მონაკვეთს, ტვირთავს სიბრტყეს - ხშირად ისე, რომ ხელს უშლის ინტერიერის ხუროთმოძღვრულ ფორმითა აღქმას. ამ სახის მოხატულობაში აუცილებელი ხდება იმ იდეის თავისებური გამორჩევა, რომლის მომცველი სცენაც დამკვეთისა თუ მრეწლისთვის განსაკუთრებულად მნიშვნელოვანი ხატია და რომელზედაც ყურადღება უნდა გამახვილდეს. ეს კი, ერთიან თეოლოგიურ იდეათა მომცველ კომპოზიციათა (რომელთაგან, ერთმანეთის მოპასუხე კედლებზე, რამდენიმე სცენის მასშტაბია გამორჩეულად გაზრდილი) გვერდიგვერდ წარმოდგენით შეიძლებოდა მიღწეულიყო. აქედან, ის თავისებური ხერხი სცენების განაწილებისა, რომელშიც გარკვეულად აისახა ტრადიციულისგან განსხვავებული ის თავისებური მხატვრული მიდგომა, რომელიც თვით ქრისტიანული რწმენის შიგნით მომხდარ თვალთახედვის კუთხის ერთგვარი მონაცვლეობით უნდა აიხსნას.

ჭალის ეკლესიის მოხატულობის დეკორის სისტემა, როგორც ვხედავთ, მთლიანობაშიც ოსტატურად არის გააზრებული და გარკვეული იდეური შინაარსითაც დატვირთული, სხვა საქმეა თუ როგორ, რა საშემსრულებლო დონეზეა იგი წარმოდგენილი.

სცენების მოხილვისას ვნახეთ, თუ რა განუსომლად გაიზარდა შინაარსის წილი გამომსახველობაში. მოხატულობის სახეობად უკვე შესამჩნევად გაუბრალოებული დეკორი ვეღარ ატარებს იმას, რასაც უნდა იტყვევს და მთავარი მახვილიც ახლა უკვე გამოსახული სიუჟეტთა შორის რთული შინაარსობრივი კავშირების წარმოსენასე გადადის. თუ წინათ ამ მხრივ მხოლოდ მინიშნება იყო საქმარისი, ახლა საჭიროა განმარტება, დაბეჯითებით მტკიცება, ახსნა, ოდონდ არა ნამოქნილი ფორმით, არამედ შინაარსით. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ახლა ჩანს არა მადალი ოსტატობით მოწოდებული, დამახასიათებლად მხატვრულ-გამომხატველობითი ხერხები (კომპოზიციისა და ნახატის გამოსახული მონუმენტურ-დეკორატიული წყობა, მისი სისტემური და დახვეწილი ხასიათი), არამედ თხრობისმიერი შინაარსის გადრმავებული სეენება. ამ გადრმავებული შინაარსის მთელი სიროულე ეკლესიის მრეწლისთვის იქნებ არც იყოს გასაგები, მაგრამ ამის მიუხედავად გამოსახულება მისთვის მაინც საგანგებო მნიშვნელობის ხატია - სწორედ იმიტომ, რომ მხატვრული ფორმისა და შინაარსის, მართალია, ნაკლებ-პარმონიული, მაგრამ მაინც თავისებურად წარმოსენილი ერთიანობა ქართული ეკლესიის დეკორს ამ გვიანა საუკუნეებშიც უნარჩუნებს მის ძირითად ნიშანს - მონუმენტურობას.

მონუმენტურს, ამ შემთხვევაში, ბუნებრივია, არ აქვს კლასიკური შუა

საუკუნეების დროინდელი სახრისი. ეს გასაგებია – ჩვენი ეკლესიის მოხატულობის შესამჩნევად ირეგულარული ხასიათი ხომ უკვე თავისთავად უნდა გამოხატავდეს საწინააღმდეგო რიგის ნიშან-თვისებათა მქონე რაიმე ფეკტს. მაგრამ ეს სულ ასე რომ არ არის, იქიდან ჩანს, გაუბრალოებული სახით შემოთავაზებული მხატვრული ფორმა ჯერ კიდევ, ამ კონკრეტულ შემთხვევაშიც რომ სედროულობის ნიშნითაა აღტყვდილი (ქრტიორთა პორტრეტთან შედარებით, მართალია, გაცილებით ნაკლებად, რადგან, როგორც ითქვა, სახარების ციკლში, სადაც არსებითად ამ დროისთვის ინერციითლა შემოქმედი ნიმუშების გაელენაა, მხოლოდ უმნიშვნელოდ თუ შეაღწია ხალხური ხედვის შედეგად წარმომენილმა იმ ახლებურმა დამოკიდებულებამ, რომელმაც მონუმენტური ფორმა თავისებური სახით გადმოანარსუნებინა).

მოხატულობის ზოგადი აღწერისას ენახეთ, რომ ყოველი სცენა განაწილებულია მკაფიოდ გაშლილ სიბრტყეზე. ყველგან – კომპოზიციური სქემები აგებულია მარტივი სიმეტრიით. სცენაში არა მარტო ცენტრია გამახილებული, არამედ ერთმანეთის საპირისპირო ყრთებიც წონასწორობაშია მოყვანილი. წონასწორობა მონოტონური არ არის – იგი ყველგან წარმოქმნილია გარკვეული რიტმული მონაცვლეობით; იშვიათად თუ ჩანს ფიგურათა სიმრავლე. მთავარი მახვილი, მთის პეიზაჟური ფონით დატვირთულ ზოგიერთ კომპოზიციაშიც კი, ფიგურაზე მოდის – სწორედ რომ ფიგურა, ამა თუ იმ სცენის პერსონაჟთა თითქმის ყველგან გამორჩეულად წარმოდგენილი. კიდევ ის, რომ სიუჟეტურ კომპოზიციათა მომცველ სასურათე სიბრტყეზე აუცილებლად თვალს ხედება მახვილების მკაფიო სიმეტრიული განლაგება – ეს კი, უკვე თავისთავად განსაზღვრავს მონუმენტურობას.

მონუმენტურობის თავისებურ ელფერს წარმოქმნის ისიც, რომ, ჯერ ერთი – ძირითადი სახეითი ფორმები არა მარტო დიდი ზომისაა, არამედ ამ გვიანი ეპოქისთვის არც თუ დამახასიათებლად, შედარებით მაინც ნაკლებდანიწვერებულიცაა, შეიძლება ითქვას, „წინარია“, „დინჯი“ და მეორე – შესამჩნევად მთლიანია თვით ფორმის მონახასიცი. მთლიანობაში ფორმის სწორედ ამ სახის მონახასი წარმოქმნის მხატვრულ ფეკტს. ის, მართალია, მოუხეშავია, დაუხვეწავიც, არც თუ გაწაფული ხელით სიბრტყეზე დატანილი, მაგრამ მნიშვნელოვანია ყველა შემთხვევაში.

ამგვარი შთაბეჭდილების წარმოქმნას ხელს უწყობს სცენაში მონაწილე პერსონაჟთა გამოსახვის წესიც. ფიგურათა პოზები ყველგან ძალდაუტანებულია – ძალზე იშვიათად, მხოლოდ აქა-იქ თუ ჩანს ფიგურის ოდნავ თითქოსდა გართულებული მოძრაობა. ამგვარ, შედარებით რთულ პოზაში გამოსახული ფიგურებიც კი მარტივი მოხასულობისაა. ყველგან – ზოგადად აღებული ფორმა, ბრტყლად დატანილი ნაოჭები, ტონალური გარდიცის ანუ მოცულობითი ფორმის მოდელირების თითქმის სრული უარყოფა.

ამ მხრივ სხვაგვარად წარმოგვიდგება XVI საუკუნის ჩვენსავე ნიდაგზე დამკვიდრებული, ოღონდ ოფიციალური რიგის გვიანპალეოლოგოსური მხატვრობის ნიმუშები (იქნება ეს გელათის წმინდა გიორგის ეკლესიის მოხატულობა თუ ყველა ის ძეგლი, რომელიც ლევან კახთა მეფის დაკვეთით მოიხატა). ფიგურის თითქოს განგებ გართულებული მოძრაობა (ისე, რომ ფიგურები სხვადასხვაგვარად წელში მოხრილია, ხშირად თითის წვერებზე

შემდგარიც კი), ხამოსის რთული, ჰირვეული ხეყულებით დაქუცმაცებული ნაოჭები, მოცულობითი ფორმის წყენების თუ სივრცობრივი ელემენტების შემოტანის ცდა ამ მხატვრობის დამახასიათებელი თვისებაა. კონკრეტული ნიშნების წყენების მცდელობა, რომელიც ასევე დამახასიათებელია ამ მხატვრობისთვის, არა მხოლოდ შინაგანი განვითარების პროცესით, არა მხოლოდ დროითაა ნაკარნახევი, არამედ ოსტატობის დონითაც. წყენი ეკლესიის მომხატველი, როგორც ითქვას, მოკლებულია ამგვარ საშემსრულებლო ოსტატობას და, რაც მთავარია, მისი მხატვრული ხედვაა შედარებით უბრალო, მარტივიც კი. ეს ყველაზე უკეთ ფორმის მხატვრული აღქმისას შეიგრძნობა: ორივეგან – როგორც ოფიციალური რიგის მხატვრობაში, ისე წყენთან, მართალია, შესამჩნევად დანაწევრებულია ფორმა, მაგრამ წყენს შემთხვევაში, სწორედ რომ სიმარტივის გამო, ფორმის დანაწევრება, მისი დაქუცმაცება უფრო ნაკლებად ჩანს. ამგვარად აღქმული ფორმა, შეიძლება ითქვას, მხატვრული მახეილების წარმომენასაც შედარებით მეტად უწყობს ხელს. ჭაღის მხატვრობაში ყველაზე მეტად სწორედ ამ მხრივ აშკარადება ის მახასიათებელი, რომლითაც იგი შედარებით აღრეული პერიოდის, XV საუკუნის მეორე ნახევრის ანანაურის ეკლესიის კედლის მოხატულობას რომ შეგვახსენებს. პირდაპირი ანალოგია მათ შორის, შესაძლოა, არ ჩანს, მაგრამ გამომახილი სრულიად აშკარაა. ყოველ შემთხვევაში ის მაინც ცხადია, წყენს ძველში XV-XVI საუკუნეების ხელოვნების ამ დარგის ნიმუშთაგან, უფრო მეტად მაინც ანანაურის კედლის მხატვრობის საუფლო სცენათა სახეითი ფორმები რომ არის კიდევ უფრო გაუბრალოებული სახით, უკვე თავისებურად გამოიყენებული.

ორივე ძეგლი – ანანაურიც და წყენიც, თუ ზოგადად ვიმსჯელებთ, პალეოლოგოსური მხატვრობის გავლენის შედეგია. ერთია მხოლოდ ანანაურში ამ ბიზანტიური სტილისთვის საერთოდ დამახასიათებელი, ფორმათა „ფერწერული“ დამუშავების მცდელობა უფრო საგრძნობია – ხაზის წამყვანი მნიშვნელობის მიუხედავად. ჭაღის მხატვრობაში კი, ამგვარი რამ სრულიად არ ჩანს, ან მხოლოდ აქა-იქ, უმწეო იმიტაციის სახით არის გამოვლენილი. ამგვარი სხვაობა ამ ორი ძეგლის შედარებისას რომ ჩნდება, არცთუ იმდენად მნიშვნელოვანია, როგორც ეს ერთი შეხედვით შეიძლება მოგვეჩვენოს: აქ ხომ მხატვრული სტილის დაკინების შედეგს უფრო შევიგრძნობთ, ვიდრე ასახვის საგნისადმი ეკლესიის მომხატველის განსხვავებულ მიდგომას. ეს ასეა, რადგან ანანაურის მხატვრობაში უმთავრესი მაინც თვით ფორმის გაუბრალოების ის აშკარად შესამჩნევი პროცესია, რომელიც ჭაღის მოხატულობაში საშემსრულებლო ოსტატების შედარებით სხვაგვარ, უფრო დაბალ დონეზე უფრო სრული სახით არის გამოვლენილი. შთაბეჭდილება ამ მხრივ ისეთია, თითქოს ანანაურის ეკლესიაში შენიშნული მხატვრული ტენდენცია ახლა უკვე მომდევნო ეტაპისთვის დამახასიათებლად და, ამდენად, ბუნებრივია, უკვე თავისებურად, მაგრამ მაინც უშუალოდ გრძელდებოდეს წყენს ძეგლში.

ანანაურის ეკლესიის მომხატველი, გაცილებით მეტად ვიდრე ჭაღელი ოსტატი, მართალია, ცდილობს სიღრმის ილუსიის წარმოქმნას (შენობებისა თუ ბუნების ფორმების გადმოცემისას), მაგრამ, მაინც ისე, რომ არ დაირღვეს მისი კომპოზიციების საერთო სიბრტყეოვანება. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, განსოგადებულ ფართო სიბრტყეებს ის გაცილებით ორგანულად

წარმოგვიდგენს, ვიდრე რაიმე მოცულობით ფორმას, რომელიც უყრო მეტად მაინც ნიშნულების გაკლენით უნდა კონდენსირდეს შეთვისებულად. ამ მხრივაც ანანაურის მოხატულობა თითქოსდა გარდამავალი ეტაპია ჩვენი კვლევის მხატვრობის იმ, თუ შეიძლება ითქვას, თითქმის სრული სიბრტყეოვანების გზაზე, რომელიც XVI საუკუნის ერთი გარკვეული ჯგუფის ძეგლებში გამოვლინდა დამახასიათებლად.

ანანაურის მხატვრობაში ისევე, როგორც წყნთან, თუმცა აქ-იქ გვხვდება ფიგურების შედარებით მკვეთრი, აზიდული პროპორციები, მაგრამ საუფლო სკენებში, ძირითადად, მაინც დამჯდარი პროპორციების მქონე პერსონაჟები მოქმედებენ და, რაც მთავარია, სხეულისა და თავის შეფარდება აქ სულ სხვაგვარია, გაცილებით ორგანული, ვიდრე ამავე მოგვიანო დროის ოფიციალური რიგის ძეგლებში (გელათის წმინდა გიორგის, გრემისა თუ ნეკრესის ეკლესიათა მოხატულობაში).

დასასრულ, ისიც უნდა ითქვას, ამ ორი ძეგლის შედარებისას თითქმის ერთგვაროვანი მხატვრული განწყობილებაც რომ შეიგონება. ეს იმით აშკარადდება, რომ ანანაურის ეკლესიის მოხატულობაში, წყნთანაც ნაკლებად თუ შეინიშნება ტეხილ ფორმათა მონაცვლეობაზე აგებული, პალეოლოგოსთა მხატვრობისთვის ნიშანდობლივი მოუსვენარი რიტმი. არც ანანაურში, არც წყნთან, მართალია, არ მანს შუა საუკუნეთა კლასიკური პერიოდის ძეგლთა მთლიანი და ნათელი სახეითი ფორმები და, ამდენად, არც ის სულიერი მუხტი, რომელსაც მჭკრეტელი მშვიდი მხერით ესაიარებოდა. მაგრამ ქართული მხატვრული შემოქმედებისთვის საერთოდ დამახასიათებელი ზომიერება, გარკვეული თავშეკავებულობა მაინც სახესუა (უბრალოდ, სრულიად მარტივად მოტანილი ცენტრირებული კომპოზიციები, დიდი ზომის, შედარებით წყნარი ფერადოვანი სიბრტყეები, საუფლო სკენების პერსონაჟებით კომპოზიციების ნაკლები დატვირთვა, ფონთან ბუნებრივად შეფარდებული ფიგურათა ზომები, მათი ზომიერი პროპორციები და გადაუჭარბებელი, შედარებით შეწყობილი მოძრაობები, გამოსახულებათა სილუეტის ნაკლები დანაწევრება). წყნთავის განსაკუთრებით საგულისხმო და არსებითიცაა, ანანაურის ეკლესიაში, უკვე თავისებურად ის ხაზი რომ გრძელდება, რომელიც უყრო ადრე საყარის წმინდა საბას ეკლესიის მხატვრობაში იქნა გამუდამებული. პალეოლოგოსურ სტილის თითქმის სრულად მინდობილ ძეგლთაგან განსხვავებით (როგორც მაგალითად, უბისას მხატვრობა), მათთან თანადროულად ის მეორე, ძირითადად პროვინციულ სკოლებში არსებული მხატვრული ტენდენციაც ხომ მოქმედებს, სადაც იმეამად ოფიციალურად მიღებულ მხატვრულ სტილს ხალხური აზროვნებისთვის დამახასიათებელი ზოგი ნიშან-თვისებაც რომ აქვს შეთვისებული (ამის დამახასიათებელი მაგალითია სწორედ საყარის ეკლესიის მოხატულობა)⁶⁵. ამავე კონტექსტში თუ წვენი ძეგლისა და ანანაურის მოხატულობის შეხების წერტილებსაც გავიხსენებთ, მაშინ ჭაღის მოხატულობა იმ ხაზის თავისებურ გაგრძელებადაც შეიძლება

63. საყარის წმინდა საბას ეკლესიის მოხატულობაში ხალხური აზროვნების ნაკადის შესახებ საგულისხმო მოსაზრებას გუთავაზობს ნინო ბარდაველიძე: „ლაზარეს აღდგინება“ ქართულ მონუმენტურ მხატვრობაში, სადიპლომო ნაშრომი (ხელნაწერი), 1987.

მიეინინოთ, რომელიც ქართულ მონუმენტურ მხატვრობაში გაცილებით ადრე ყოფილა წარმოსენილი.

ჩვენს ძველზე დაკვირვებისას ჩანს, თუ ზოგადად რა რიგის წყაროებს ითვალისწინებს ამ პატარა ეკლესიის მომხატველი. თუ დეტალების გადმოცემისას აშკარა ხდება პალეოლოგოსური ნიმუშების ცოდნა, მთლიანობაში (ცალკეულ სცენათა კომპოზიციური აგებულება იქნება ეს, ფიგურის გადმოცემა თუ ფონის დამუშავება) ასევე საგრძნობია თავისებური გააზრება (რასაც სრულიად მოკლებულია ამავე XVI საუკუნის, ოფიციალური რიგის ის ძეგლები, რომლებიც უემოთ ვახსენეთ). ამგვარი ტენდენცია ჭალის მოხატულობისა, ქტიტორთა პორტრეტში შედარებით სრულად, მხატვრულადაც, შეიძლება ითქვას, შემოქმედებითად იყო გადაწყვეტილი. საუფლო სცენებში იგივე, საშემსრულებლო ოსტატობის გაცილებით დაბალ დონეზე, და არც თუ დამახასიათებლად შეინიშნება. ამას კიდევ ერთხელ დაგვიდასტურებს სურათის ყოველ ცალკეულ კომპონენტზე ყურადღების გამახვილება.

საუფლო სცენების მომცველ ზედა რეგისტრებზე, სწორედ რომ ნიმუშების გავლენით, ხაზისა და ნახატის სხვაგვარი, ქტიტორთაგან განსხვავებული ბუნება ჩანს. ხაზი (როგორც გარშემომწერი, ისე შიდა ნახატისა) ყველგან თანაბარი ზომისაა, ყველგან ნაკლებდაჯერებული სუსტით უმარჯვოდ მონიშნული. ამიტომაცაა, რომ ნახატი, როგორც წვეულებრივ იტყვიან ხოლმე, „დანგრეულია“. ეს განსაკუთრებით მოხატულობის იმ მონაკვეთებზე ითქმის, სადაც ოსტატი, იკონოგრაფიული სქემის თავისებურებების გამო იძულებულია მხოლოდ თავისი ცოდნით, თავისივე გამოცდილებით წარმოქმნას ნიმუშთან მიახლოებული მხატვრული სახე (ანგელოზები „ამაღლებოს“ სცენიდან, ღმრთისმშობლისა და იაკობის ფიგურები „იაკობის ზმანების“ ამსახველ სცენაში).

საშემსრულებლო ოსტატობა არც იქ ჩანს, სადაც ნიმუშების აშკარა გავლენაა. სხვადასხვაგვარი იკონოგრაფიული ელემენტები (სახის ტიპი, ფიგურათა პოზა, სილუეტის მონახაზი, ხელის მოძრაობაც კი ... ან უფრო კონკრეტულად – შუბლის, თვალის თუ ყვრიმალის ნახატი, ხეყული თმის ტალღისებრ მონიშვნა თუ კლაკილი ხაზით კისრის ნაოჭების მოხაზვა ...) თუმცა ნიმუშებიდან მომდინარეა და თითქოს მიიყვება კიდევ ტრადიციულ წესს, მაგრამ ნაკლებგაწაყული, ნაკლებდახელოვნებული ოსტატის ხელით შესრულებული და არცთუ ტრადიციული ხედვით დანახული, ისე გამარტივებულია, იმდენად არის ნიმუშს დაშორებული, რომ ვერ წარმოქმნის მხატვრულად მასთან მიახლოებულ სურათს.

სახეების წერის მანერა, ერთი შეხედვით მხოლოდ, აქაც, საუფლო სცენებში გამოყვანილ პერსონაჟებშიც, თითქოსდა ისეთივეა, როგორიც ქტიტორებზე ვნახეთ, მაგრამ თუ ერთგან (ქტიტორებთან) ოსტატის მეტ თავისუფლებას ვგრძნობთ, მეორეგან უფრო ნიმუშზე დამორჩილებას. ნიმუშების უშუალო გაკლენის შედეგია ღია მომწვანო ფერის ის სამკუთხა ჩრდილები, რომლებიც ქტიტორთაგან განსხვავებით აუცილებლად გვხვდება წმინდანთა სახეებზე – თვალის უკებთან და ცხვირის მთელ სიგრძეზე, სოგან ნიკაპთანაც. თუ ეს ჩრდილები მეტ-ნაკლები სისუსტით, მაგრამ

მანც იმ ადგილებში წნდება, სადაც წესისამებრ უნდა იყენენ განლაგებული, სხვაგან ეს სულ ასე როდია. დაკვირვებისთანავე ჩანს, რომ რომელიღაც პალეოლოგოსური ნიმუშის სეგავლენით, წმინდანთა სახის ოქალის გარშემომწერ კონტურს მოწითალო ფერის სოლი დაუყვება ჩრდილის აღსანიშნად, მაგრამ ისინი ერთმანეთს არ ემთხვევიან, რის გამოც ერთ-მანეთთან კავშირში კი არა, ცალ-ცალკე აღიქმებიან და დიდად შორდებიან წარმოსაქმნელ ევექტს. იგივე ყელზე დატანებულ ლაქებზეც ითქმის. ქტიტორთაგან განსხვავებით, სადაც ყელის სიმრგვალე ყვითელნარევი მოწითალო ფერის ორი-სამი ხაზითაა პირობითად მონიშნული, აქ ფართო ლაქისებრი სოლები წნდება, რაც ფერწერული მოდელირების, თუმიც უმწყო, იმიტაციის შთაბეჭდილებას ტოვებს. ეს სახეები თუნდაც ამიტომია შეკრული, ნაკლებად ჩაკეტილი, ნაკლებად სიბრტყითიც.

თუ დეტალების გადმოცემისას ჩვენი ოსტატი აშკარად შესწავლულია სანიმუშო მასალით, მთლიანობაში შედარებით მეტად აღწევს თავისებურ სურათის წარმოქმნას.

ჩვენს ძეგლში (თუ მოხატულობის შესრულების დროს და იმჟამად მოქმედი მხატვრული სტილის თავისებურებას გაეითვალისწინებთ) ფონი როდია ბუნების ფორმებით თუ სხვადასხვაგვარი ნაგებობებით მეტისმეტად გადატვირთული. ამასთან, ამ სახის ფორმები გვიანპალეოლოგოსურ ნიმუშთა მსგავსად რთული კი არ არის, არამედ გაუბრალოებულაია, მარტივად გამოსახული – ეს ზოგადად. მაგრამ თუ სცენაში, ამ მხრივ, ცალ-ცალკე განვიხილათ, მაშინ ისიც გამოჩნდება, რომ ფონი ზოგან მეტად არის შეესებული („შობის“ კომპოზიციაში), ზოგან შედარებით ნაკლებად („იერუსალემად შესვლის“ სცენაში), ხოლო ზოგან კიდევ უფრო სადაა, ერთიანი ლოკალური ფერით ყრუდ დაფერილი („ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნის“ ის მონაკვეთი, სადაც იაკობის მიერ ხილული კიბეა გამოსახული). ეს ნიშნავს, რომ ჩვენი ოსტატი შექმლებისდაგვარად ცდილობს ტრადიციულად მომდინარე, იმჟამად უკვე გაუხეშებული სქემების დაძლევა: ზოგან მთლიანად უარყოფს, ზოგან კი, სადაც მეტ-ნაკლებად აქვს გამოყენებული, გარკვეულად ისწრაფვის კიდევ თავისივე ხედვის შესატყვისად გარდაქმნას, უბრალოდ და მარტივად წარმოსახოს იგი. ეს უმნიშვნელო სულაც არ არის – ამითაც ჭაღელი ოსტატის ნახელავი თუმიც შორეულად, მაგრამ მანც უფრო მეტად გვაგონებს შედარებით ადრეული დროის ჩვენს ეროვნულ მხატვრულ შემოქმედებას, ვიდრე XVI საუკუნის სხვა რომელიმე, ოფიციალური რიგის ძეგლი.

უბრალოდ და შედარებით სადად მოაზრებულ ფორმას ჭაღელი ოსტატი არც იქ ღალატობს, სადაც ფორმის მხოლოდ სიბრტყობრივ – ხაზოვანი დამუშავება კი არ გვაქვს ქტიტორთა ფიგურების მსგავსად, არამედ „ფერწერული“ განზოგადება (ან, როგორც ითქვა, ამ ე.წ. ფერწერულობის უმწყო იმიტაცია). თეთრას სხვადასხვა სიძლიერის მონასმით მიღწეული გაღიაებებისა და ჩანრდილების ტრადიციული წესი აქ საერთოდ არ გამოიყენება და მხოლოდ სამოსზე, მხოლოდ სხეულის მოხრის ადგილებში წნდება ნაოჭების აღსანიშნად ვიწროდ და უსწორ-მასწოროდ დატანილი თეთრანარევი მონაცრისფრო ლაქები. თუ ამავე პერიოდის გვიანპალეოლო-

გოსურ მხატვრობაში სამოსის დანაოჭების ლაქისებრი თეთრი ხაზები ნახატისგან დამოუკიდებლად ისე მიეკება სხეულის ფორმას, რომ მოცულობის რაღაც ილუსტრაცია წარმოქმნას, ახლა სქემატურად და სრულიად სიბრტყითად მონიშნული თეთრი ფერის ეს ფართო ხაზები ფაქტურად ნახატის ხაზს შემოსასდგურავს მხოლოდ, ბოლომდე მიეკება მას. ამ ყაიდის ლაქისებრი ხაზები არათანაბრად, უკვე შესამჩნევად ანაწევრებს ფორმას. ამან კი (ისევე, როგორც ამავე XVI საუკუნის ოფიციალური რივის წევნს პოსტიზანტიურ ძეგლებში), სიმშრალისა და ერთფეროვნების შთაბეჭდილება შეიძლება წარმოქმნას, მაგრამ ეს სულ ასე როდია. ამ შედარებით დანაწევრებულ, ამ აშკარად გაუმართავი ფორმის მონახაზში აქა-იქ, ისეთი რამ წარმოინდობა, რასაც ერთგვარი სიცხოვლე შეაქვს ნახატში: იქნება ეს მზურით ზემოთ მიმართულ მოციქულთა ერთიან რიტმში მოქცეული თავების მტკეველი ნახატი „ამაღლების“ კომპოზიციიდან, „ნათლისღების“ სცენის მონაწილე ანგელოზთა ფრთების გამომხატველი ნახატი თუ მწვემის თითქოსდა ერთიანი მონასმით შესრულებული ხელის დამახასიათებელი ვესტი „შობის“ კომპოზიციიდან – ეს ერთი მხრივ. გასათვალისწინებელია ისიც, რომ დეკორატიული სახის ის რამდენიმე მოტივიც, რომელიც ადგილობრივ ხალხურ შემოქმედებას გვახსენებს. „ვედრების“ ტრადიციისამებრ გადაწვევით კომპოზიციაში მის ქვემო მონაკვეთს, უწესრიგოდ მომობრუნული პატარ-პატარა ყვავილოვანი ბუნქები ამავე სცენის ძირითად პერსონაჟთა ნახატისგან შესამჩნევად განსხვავებულ არა, მაგრამ მაინც თავისუფლად, თითქოსდა ხელს მინდობილი ნახატით არის შედარებით მეტად გაცხოვლებული. ეს ასეა „ამაღლების“ სცენის ქვედა მონაკვეთს, „შობის“ კომპოზიციაშიც, სადაც ღრთისმშობლის საყვარელი უსწორ – მასწორად მოხაზული ფიფქისებრი ორნამენტით, სრულიად უბრალოდ, ხალხური ქსოვილისებრ არის მოითული; იგივე შეიძლება ითქვას ამავე სცენაში მოქმედ პერსონაჟთა სამოსზე – სამოსის უბრალო, მაგრამ ცხოვლად დეკორირებულ სახესე.

ერთ რომელიმე კომპოზიციაში სხვადასხვაგვარი მხატვრული მოტივის, ზოგან სხვადასხვაგვარი მხატვრული სისტემის შერწყმა შეურთებლობის შთაბეჭდილებას ნაკლებად თუ წარმოქმნის. ეს ასეა, რადგან ნახატის ხასიათი, მეტ-ნაკლები სიცხოვლის მიუხედავად, მაინც ერთგვაროვანია – შესამჩნევად დაუხვეწავია, შესამჩნევად ირეგულარული და, ამდენად, ძირითადად მაინც ერთიანი განწყობილების მომცველი.

სხვადასხვაგვარობის შეგრძობას ასევე ანელებს მოხატულობის სრულიად უბრალო, შესამჩნევად თეთრანარევი, მაგრამ შეხამების მხრივ სასიამოვნო ფერადღობა.

თავიდან ის უნდა ითქვას, რომ წყნთან (ისევე, როგორც პარალელურ მასალად მოხმობილ ანაჩურის მხატვრობაში), არც სადაფისფერი ჟღერადობა ჩანს ფერისა და არც ოქრას ის ფართო სიბრტყეები, რომლითაც პალეოლოგოსურ მხატვრობას მთლიანად მიხდობილი ძეგლებია გამოირჩეული.

ფონი ყველგან მონაცრისფრო-ცისფერია – სხვაგან ეს ფერი არსად გეხვდება: არც პერსონაჟთა სამოსზე და არც სხვა რომელიმე დეტალზე.

მოხატულობაში, ფონის ფერადოვნების გარდა, თითქმის არ ჩანს ფართო ფერადოვანი სიბრტყეები – ყოველი ფერი პატარა-პატარა ლაქებად დაიტანება მხოლოდ. ესა თუ ის ფერი სხედასხვა რეგისტრზე, სოფან სხედასხვა სცენაშიც, სხედასხვაგვარად ნაწილდება: ერთგან („ჯვარცმისა“ და „ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნის“ სცენებში) ჩამუქებული ლურჯი და მუქი აგურისფერი ბატონობს, მეორეგან („ხარების“, „ამაღლებისა“ და „ფერისცვალების“ მიმოცველ სცენებში) უფრო თბილი და უფრო ნათელი ფერების სიჭარბეა. ფერების განაწილებაში მხოლოდ ერთი ფერი – მოყვითალო ოქრა ემორჩილება გარკვეულ პრინციპს: მათი მონაცვლეობა ოდნავ შესამჩნევ ფერადოვან რიტმს წარმოქმნის. მოხატულობის ძირითად ფერთაგან (მონაცრისფრო-ცისფერი და მოყვითალო ოქრა) წამყვანი აუცილებლად ცივი ფერია, რომელიც ჩარჩოს უქმნის თბილ ფერს (ეს, ძირითადად ასევეა ანანაურის კედლის მხატვრობაში: ოღონდ ესაა – ანანაურში უფრო ფართო, უფრო მდიდარი ფერადოვანი პალიტრაა). ტონალური სახეცვლილება ფერადოვანი ვარიაციის შთაბეჭდილებას გაძლევს. ყველაზე მეტად ეს სხედასხვა სიძლიერის ნაცრისფერზე ითქმის (თუ რა ოდენობითაა თეთრაში ჰვარტლი შერეული), შემდეგ კი – იმ რამდენიმე ფერზე, რომლებიც დაკვირვებისას ხედება თვალს: იქნება ეს სამოსის მოღურჯო-ფირუსისფერი თუ შედარებით ღია ცისფერს მიახლოებული; სახის მკრთალი აგურისფერი, ამა თუ იმ დეტალთა მოწითალო – წაბლისფერი თუ მუქი, თითქმის ჯანგისფერი ყვეთელი. ყველა ეს ფერი მონაცრისფრო ნარევია. მონაცრისფროს მონარევი კი, უკვე თავისთავად აწქნარებს და კრავს მთლიან მოხატულობას. დასასრულ, და ალბათ ესაა არსებითი, ფერადოვანი შეხამება ყველგან მხატვრის თვალითაა დანახული – ამიტომაცაა იგი თავისებურად ლამაზი – თუმცა ისეთივე უბრალო, როგორც ნახატი.

ჭალის დარბაზის მოხატულობა ერთიანი მხატვრული განწყობილების მიუხედავად, ორი ოსტატის ნახელადაც ჩანს. განსხეავება ამ ორ ოსტატს შორის შედარებითაა, ოდნავ შესამჩნევი – იმ ხასიათისა, რომელიც უცაბედად კი არ აშკარადდება, არამედ თანდათან, დაკვირვების შემდეგ. პირველის ნახელაგია საკონქო კომპოზიცია, კამარისეული რეგისტრები და ჩრდილოეთი კედლის მთავარ ქტიტორთა რიგი, მეორისა მოციქულთა წელსვეთითი გამოსახულებები, საკურთხეველის მესამე რეგისტრისა და მთლიანად დასავლეთი კედლის მოხატულობა. ამასთან, პილასტრებზე წარმოდგენილ წმინდანთა ფიგურები და ის ქტიტორები, რომლებიც სამხრეთის კედელსა და სამხრეთისავე კარის წირთხლებს მოიცავენ. თუ პირველ ოსტატთან ფონი შედარებით დეკორატიულია, მეორესთან სადაა, უფრო მოკრძალებულად დამუშავებული (ეს კარგად გამოჩნდება თუ „ხარებას“ და „ამაღლებას“ „იერუსალემად შესვლის“ და „ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნის“ სცენებს შევადარებთ). ფიგურების პროპორციები პირველ ოსტატთან შედარებით დაგრძელებულია, მეორესთან უფრო – დამჯდარია და თავებიც ოდნავ დიდია თითქოს (ამ მხრივ კამარაზე გაშლილი სცენის – „ამაღლების“ ქვედა მონაკვეთისა და მეორე ოსტატის ნახელაგის, „ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნისა“ და „მირქმის“ სცენების შედარება მოგვცემს საგულისხმო სურათს).

პირველ ოსტატთან ფორმა შესამჩნევად დანაწევრებულია, სამოსის ნაკეცების ნახატიც გაცილებით გართულებული, მაგრამ, ამის მიუხედავად, სამოსი სიბრტყივან ბადესავეთ კი არ ფარავს ფორმას, როგორც მეორე ოსტატთან, არამედ მეტ-ნაკლებად მაინც ფორმას მიეცება. ეს ხაზოვანი რიტმი, რომელიც ორნამენტულია თავისი ბუნებით, მეორე ოსტატის ნახელავითაა შედარებით, უფრო დახვეწილია, უფრო პლასტიკურიც (სამაგალითოა ამ მხრივ მაცხოვრის ფიგურის სამოსის დამუშავება საკონქო კომპოზიციიდან და „ჯოჯოხეთის წარმოტყუების“ სცენიდან). პირველი ოსტატის მიერ შესრულებულ სცენებში ხაზიც (ფორმის გარშემომწერი იქნება ის თუ შიდა ნახატისა) უფრო სუსტია, სიბრტყესე უფრო გაწაფული ხელით დატანილი (ეს განსაკუთრებით სახის ნაკეთებისა და ხელის მტკვნების ხატვისას ნანს).

აშკარაა, რომ პირველი ოსტატი უკეთ დახელოვნებულია. აშკარაა ისიც, რომ მისი შემოქმედება, უფრო მეტად, კედლის მხატვრობის იმ ოფიციალური რიგის ნიმუშებს არის მიმართული, სადაც პალეოლოგოსთა დროინდელი სახითი ხერხები და საშუალებებია შეთვისებული. ეს ხერხები და საშუალებები, ახლა უკვე, მართალია, გაუბრალოებულია, შესამჩნევად გამარტივებული – ამდენად, სახეცვლილიც, მაგრამ გამოძახილი ამ ნიმუშებისა მაინც საგრძობია. ეს, ბუნებრივია, ასეც უნდა ეოფილიყო, რადგან იმ ხანად (XV-XVI საუკუნეების მიჯნაზე) ჩვენი ეკლესიის ძირითადი ნაწილის მომხატველი, რომელიც შედარებით განსწავლულ ოსტატად ნანს, ამგვარ გაელენებს თავს ეერ დაადწევდა. უფრო საგულისხმო სხვა რამეა. ამ ჭაღელ ოსტატთან არა მარტო შესამჩნევად გაუბრალოვდა პალეოლოგოსური მხატვრული ფორმა, არამედ ზოგიერთი რამ თავისებურადაც იქნა დანახული. ეს კი, ოფიციალური რიგის ამ გვიანი შუა საუკუნეების ხელოვნებაში, ხალხური ხედვის, ხალხური დამოკიდებულების შეტანით იქნა დამკვიდრებული (აქ ჩვენ ქტიტორთა პორტრეტში გამოვლენებულ თავისებურებებს როდი ვგულისხმობთ მხოლოდ, არამედ ამ დარგის შუა საუკუნოვანი ხელოვნების დაკანონებულ სქემებში ხალხურისთვის დამახასიათებელ იმ მხატვრულ მოტივებსაც, რომლებიც საუფლო ციკლის სცენებში იქნა შენიშნული). ეს პროცესი ჩვენი მონუმენტური მხატვრობის ისტორიის ამ მონაკვეთზე ბუნებრივად ვითარდება. ეს ასეა, რადგან საიმდროოდ შესამჩნევად გაუბრალოებული მხატვრული ფორმა უკვე თავისთავად ქმნიდა სასურველ ნიადაგს ხალხური ხელოვნებისთვის დამახასიათებელ რიგ ნიშან-თვისებათა გამოსანუნად, მის გამოსაელენად.

რაც შეეხება მეორე ოსტატს, ის, უკვე უშუალოდ, პირველის შემოქმედებისკენ არის მიმართული და ამდენად, გასაგებია, რომ საუფლო ციკლის მის მიერ შესრულებულ სცენებში ნაკლებად იგრძობოდეს ის შემოქმედებითი ძიება, რომელიც პირველ ოსტატთან შემოგვხვდა. მეორე ოსტატის ნახელავი (პირობითობის იმ ფარგლებში, რომელიც მანვე შემოგვთავაზა) შედარებით ნაკლებდახვეწილიცაა და უფრო გაუბრალოებულიც, ოღონდ არც ისე, რომ შესამჩნევად იყოს დაშორებული პირველის შემოქმედებას. ამიტომაც, განსხვავების მიუხედავად, ჩვენი ეკლესიის ეს ორი მომხატველი გარკვეულად ავსებს, გარკვეულად თანხვდება ერთმანეთს, რაც ხელს

უწყობს ერთიანი მხატვრული განწყობილების წარმოქმნას.

ასახევის საგნისადმი შემოქმედებითი დამოკიდებულება - ის, რაც უმთავრესია ხელოვნებაში - ძირითადად ქტიტორთა გამოსახულებებში ჩანს (უფრო მეტად მაინც მთავარ ქტიტორებში). ჩვენი ეკლესიის ორივე მომხატველი ოსტატი სწორედ აქ, სწორედ ისტორიულ პორტრეტთან დამოკიდებულებაში არის მხატვარი - აქ ისინი ქმნიან მაშინ, როცა სხვა შემთხვევაში უფრო მეტად, მაინც შემსრულებლები არიან. ქტიტორთა დიდი სომის ყრონტალურ გამოსახულებებში, მათ სრულიად მარტივსა და სრულიად სადა, უკიდურესად გაუბრალოებულ მონუმენტურ ფორმებში ნაპოვნია თავისებური ხასიათი, ნაპოვნია ამ ხასიათის გამჟღავნების ის მხატვრული ენა, რაც ნაკლებად ან თითქმის არ შეინიშნება სიუჟეტურ კომპოზიციებში

აქ ხომ შესამჩნევად მოქმედებს ამ დროისთვის შედარებით უკვე ძალაგამოცლილი ის ტრადიციული სქემები, სადაც იშვიათად თუ ჩნდება შემოქმედებითი ძიებით მიგნებული მხატვრული ფორმა. მოხატულობის ეს უმთავრესი, საუფლო ციკლის მომცველი ნაწილი, იმჟამად მოქმედოფიციალური რიგის მხატვრობასთან შედარებით, გამარტივებულია, გაუბრალოებულიც, მაგრამ უბრალოებას მაინც მოკლებულია, პრეტენზიულია თითქოს, ამასთან - ნაკლებად ჩამოქნილია, ნაკლებ უშუალოც. ეს იმას არ ნიშნავს, თითქოს ჩვენი ეკლესიის მომხატველი ოსტატები მოკლებული იყვნენ ყოველგვარ შემოქმედებით ძიებებს. ისინი ცალკეული ტემების, სიუჟეტებისა თუ იკონოგრაფიული მოტივების მხრივ მისდევენ ტრადიციულ, საქართველოსთვის ჩვეულ სქემებს, მაგრამ, ამავე დროს, სოგ შემთხვევაში, შემოქმედებით აქტივობასაც იჩენენ - სრულიად ახალი შინაარსით ამდიდრებენ გვიანი დროის ჩვენს მონუმენტურ კედლის მხატვრობას.

ჭალის ამ პატარა დარბაზული ეკლესიის მოხატულობა არც თუ გამართული ფორმის, დეკორის, კლასიკური პერიოდის მხატვრობასთან შედარებით, არც თუ მწობრი სისტემის მიუხედავად, შეიძლება ითქვას, რომ მაინც ერთიანი მხატვრული განწყობილებით არის წარმოქმნილი (თუმცა, ვიმეორებთ, ის არც ნახატის გამორჩეული ოსტატობით გვიზიდავს, არც ფერის ჩვეული სისუყთავეით და არც დახევეწილი დეკორატიულობით). მთავარი მაინც ისაა, რომ მოხატულობაში გარკვეულად შეიგრძნობა ცოცხალი ელემენტი, რომელსაც ამ კონკრეტულ შემთხვევაში, ძირითადად მაინც, ჩამოუქნელი ფორმა წარმოქმნის. ასე რომ, ჩამოუქნელობა, დაუხელოვნება, გაუწავაეობა ნაკლი როდია მხოლოდ, არამედ ჩვენი ძეგლის ისეთი თვისებაც, რომელიც გარკვეულ მხატვრულ ეფექტს წარმოქმნის, თუნდაც ამიტომაც, რომ მოხატულობაში, ამავე დროის ადგილობრივ ნიდაგზევე შექმნილ გვიანპალეოლოგოსური ყადის ძეგლთაგან განსხეაეებით, მართალია სუსტად, უკვე გაყვრმკრთალებული სახით, მაგრამ მაინც შესამჩნევად წარმოჩინდება ის მსოფლგანცდა, რომელიც ჩვენს ეროვნულ შემოქმედებას ახასიათებს.

ჭალის ეკლესიის მოხატულობა, როგორც დაეინახეთ, გვიანი შუა საუკუნეების არცთუ მცირერიცხოვან ნიმუშთა შორის თავისებურობით გამორჩეულია და, ამდენად, მხატვრულად საგულისხმო. საგულისხმოა იგი სხვა

მხრივაც: თარიღიანი წარწერითაც, იმითაც - იკონოგრაფიულად არცთუ ჩვეულებისამებრ გაშლილ საუფლო სცენებთან ერთად იმ დროინდელ ისტორიულ პირთა გამოსახულებანიც რომ შემოგვინახა. მათმა განხილვამ საშუალება მოგვცა თვალი მიგვედევნებია როგორც სასულიერო, ისე საერო ნაკადის განვითარების შემდგომი სურათისთვის; მიგვეჩინა მხატვრული ხედვის ის აშკარად გამოხატული ცვლილება, რაც გვიანი დროის მონუმენტურმა მხატვრობამ განიცადა კლასიკური პერიოდის შემოქმედებასთან შედარებით. ცვლილება კი, სრულიად აშკარაა: აქ ხომ პირველად, უკვე გარკვეულად გამჟღავნდა ტრადიციულის გაუბრალოება-გამარტივებისა და შედარებით სხვაგვარი, ასე თუ ისე მაინც თავისებური ხედვისა და შესაძლებლობის შედეგად მიღებული მხატვრული მიდგომა. მეტიც შეიძლება ითქვას - ეს ძველი ამ არცთუ ერთნიშნა პროცესის ზღურბლზე დგას. ეს თუ ასეა, მაშინ გასაგებია გვიანა შუა საუკუნეების ამ საგულისხმო ნიმუშის ამავე ყაიდის ძეგლებთან შედარებით, მისი მხატვრული და სტილისტური სახის ჩვენებით შედარებით უკეთ რომ წარმოინდა პოსტბიზანტიურ პერიოდად სახელდებული ეროვნული მხატვრული შემოქმედება.

ჭაღელ აბაშიძეთა კარის ეკლესიის მოხატულობას თუმც მოკრძალებული ადგილი უჭირავს ჩვენს ეროვნულ მხატვრულ შემოქმედებაში, მაგრამ, ამის მიუხედავად, მისი შესწავლის გარეშე შეუძლებელი იქნებოდა ქართული მონუმენტური მხატვრობის ევოლუციის პროცესის წარმოდგენა.

გიორგი ჯოხტოზერიძის მოხატული პალატი

წითელხევი, გელათის წმინდა ელია, ილემი

განსახილველი ჯგუფის რამდენიმე ძეგლი - წითელხევისა და გელათის წმინდა ელიას დარბაზული ეკლესიები და ილემის ბაზილიკა - ერთი და იმავე ოსტატის - გიორგი ჯოხტოზერიძის მოხატულია. ეს იშვიათი შემთხვევაა - გვიანა შუა საუკუნეებისთვის ერთადერთიც, როცა სამ სხვადასხვა ეკლესიაში ერთი და იგივე მომხატველი - ოსტატია სიტყვიერად დადასტურებული¹. ამ ძეგლების განხილვა, ახლა უკვე არა მარტო ეპოქისეულ მხატვრულ ამოცანებს წარმოგვიყვანს შედარებით სრულად, არამედ შემსრულებელი ოსტატის შემოქმედებით გზის დასახევის საშუალებასაც მოგვცემს: აქ, მართალია, არ ჩანს ჩუენი წრის ძველთაგან თვისობრივად განსხვავებული რამე მხატვრული მოვლენა, მაგრამ ოსტატის თავისებურება ყველა მათგანშია გამოვლენილი. მეტიც, სამივე ძეგლში შემსრულებელი-ოსტატის ერთი და იგივე მხატვრული ხედვის მიუხედავად, იკონოგრაფიული პროგრამის მოაზრებისას კი არა, ცალკეული სცენის კომპოზიციური აგების მხრივაც იშვიათად თუ შეეხედებით გამეორებას. ეს სხვადასხვაგვარ ნიმუშთა გამოყენების შედეგი როდია მხოლოდ, არამედ ოსტატობის სხვადასხვაგვარ დონეზე გამოვლენილი, მომხატველი-ოსტატის სხვადასხვა

1. გიორგი ჯოხტოზერიძის მოხატულობებს, იქნებ, კიდევ ერთი ძეგლი - ოზნის წმ. გიორგის ეკლესიის მხატვრობაც შეემატოს. ამ მხრივ საგულისხმოდ ჩნდება სხენებული ეკლესიის დღეისათვის თითქმის მთლიანად დაღუპული მხატვრობის ის ასომთავრული წარწერა, რომელსაც გიორგი ბოჭორიძემ გასული საუკუნის 30-იან წლებში შიკვლია (ვ. ბოჭორიძე, იმერეთის ისტორიული ძეგლები, თბ: 1995, გვ. 61).

პალეოგრაფიულად ამკარად გვიანი დროით აღბეჭდილი, ეს თანაკლესიული წარწერა ასე იკითხება: „...ჯოხ(ტო)ზ(ერ)ს შ(ეუნ)დოს) ღმ(ერ)ს(მ)ან, ამინ“. წარწერა წითელხევის, გელათის წმინდა ელიას ეკლესიისა და ილემის ბაზილიკის მომხატველის საუდრებელი წარწერის ანალოგიით იქნებ ასე აღდგეს: „ამისა მხატვარსა გიორგისა ჯოხტოზერიძისა შეუნდოს ღმერთმან, ამინ“. ეს თუ ასეა, მაშინ ოზნის მცირე დარბაზული ეკლესიის მომხატველადაც შეიძლება გიორგი ჯოხტოზერიძე დაესახოს. ამ ვარაუდის უფლებას ოზნის მოხატულობაში გამოყვანილ ქტიტორთა ბედად შემორჩენილი რამდენიმე ფოტოსურათიც და ის მცირეოდენი ყრავმენტებიც გვაძლევს, რომლებიც, მხოლოდ აქა-იქ, დღევანდლამდე შემორჩა ეკლესიის გადაცრვცილ კედლებს. მათი უშუალო კავშირი XVI საუკუნის ხალხური ნაკადის მხატვრობასთან საგანგებო განხილვის გარეშეც აშკარაა. ეს, განსაკუთრებით, ქტიტორთა დროუამისაგან გამოხეუნებულ ფიგურებზე დაკვირვებით ჩანს: მკვეთრი გრაფიკული ნახატით მონაშენული მათი ხილუბით, მათი ყრონტალაობით, მკვეთრულზე მომართული მეტყველი მიუროთ, ამ ყილის ძეგლებისთვის დამახასიათებელი, მხოლოდ სოგადად ხაზგასმული ექსპრესიულობით; მათი დგომითა თუ ხედვით მომართობით, სამოსით, ქსოვილის ხაზით, ნახატის თვით უმნიშვნელო დეტალთაგან კი; სისადაეთა და უბრალოებით.

მხრივ მიმართული მხატვრული სწრაფვის თავისებური შედეგიც.

წითელხევის დარბაზის მოხატულობაში გიორგი ჯოხტობერიძე ნიშუშებს ნაკლებდახელოვნებულ, გამოუცდელ ოსტატად ჩანს. გელათის წმინდა ელიას ეკლესიაში მას არა მარტო შეთვისებული აქვს ნიშუშების გამოყენების ზოგადი წესი, არამედ შედარებით ოსტატურადაც წარმოგიდგენს მოხატულობის მთლიან დეკორს. იღუმის ბაზილიკის მოხატვისას ჩვენი ოსტატის საშემსრულებლო დონე უკვე იმდენად მაღალია, რომ მისი ნახელავე ამ ყაიდის ძეგლთა შორის, ალბათ, ყველასე მეტად უახლოვდება პროფესიული მხატვრობის იმჟამინდელ ნიშუშებს. ეს ნიშნავს, რომ ამ სამ ეკლესიაში მომხატველი - ოსტატის შემოქმედების სამი სხვადასხვა ეტაპია ასახული.

ამ ძეგლებს ჩვენც ამ თანამიმდევრობით განვიხილავთ.

წითელ ხევი

გიორგი ჯოხტობერიძის მოხატულ ეკლესიათა შორის წითელხევის წმინდა გიორგის ეკლესია ყველაზე მცირე „სომისაა“¹. მისი სიმცირე განსაკუთრებით მხატვრობის მოხილვისას შეიგრძნობა. დარბაზული სივრცე აქ იმდენად ვიწროა, რომ მოხატულობის აღქმა მთლიანად კი არა, ნაწილ-ნაწილადაც უძნელდება მკვრეტელს.

ეს ეკლესია დასაყვლეთიდან აღმოსავლეთისკენ ოდნავ წაგრძელებული, დარბაზული ტიპის ნაგებობაა, ნაშენები ქვა-ქვიშის ლამაზი კვადრებით. დასაყვლეთის შესასვლელთან ოთხსტრიქონიანი ნუსხური წარწერითა და რელიეფური ჯვრით შემკული ტიმპანი ჩნდება². ინტერიერი დანაწევრებულია წყვილი პილასტრით. მომცრო ბემით გამოყოფილი აფსიდი ნახევარწრიული ფორმისაა.

ეკლესიის ეს მეტად ძუნწი აღწერა, ცხადია, ვერ წარმოქმნის მის მხატვრულ სურათს. არადა მეყდრო გარემოში მოკრძალებულად მდგომი, ლამაზი კვადრების წყობითა და მშენიერი პროპორციებით გამორჩეული ეს მომცრო ზომის ნაგებობა ერთი ღირსშესანიშნავ ნიმუშთაგანია ჩვენი ხუროთმოძღვრებისა. ამდენად გასაკგებია მისი აშენების დროს ჩვენი ისტორიის საუკეთესო პერიოდს, XI საუკუნეს რომ განაკუთვნიებენ³.

მხატვრობა მხოლოდ ფრაგმენტულად შემორჩა ეკლესიის კედლებს - განსაკუთრებით მის ქვედა, კტიტორთა რიგის მომცველ რეგისტრს⁴. მოხატულობის ეს მონაკვეთი არა მარტო სამხრეთი კარის მოგვიანებით გაჭრის შედეგად დაზიანებულია, არამედ გვიანი შელესილობის წყალობითაც.

სამ რეგისტრად გაშლილი მხატვრობა თითქმის თანაბრად ტვირთავს ეკლესიის კედლებს. აქაც ისეთივე სურათია, რომელიც ამავე ყაიდის სხვა ძეგლების განხილვისას ვნახეთ. დამახასიათებლად აქაც ჩანს არქიტექტურასთან მხატვრობის ტექტონიკური კავშირის უგულვებლყოფის ის მომძლავრებული პროცესი, რომელიც გაცილებით ადრე, ჯერ კიდევ XIII საუკუნიდან შეინიშნებოდა ჩვენს მონუმენტურ მხატვრობაში. მოხატულობით თუმც თანაბრად შევსებულია ყოველი ხუროთმოძღვრული ფორმა, მაგრამ

1. წითელხევი (მე-19 საუკუნის 30-იან წლებამდე ეს სოფელ საღმებტრაოდ იწოდებოდა) ბაღდათის რაიონშია, სარაიონო ცენტრს 5 კმ-ით დაშორებული. სოფლის განაპირას, სადაც ეკლესია ღვას, დევიძეების ნამოსახლარია და, ალბათ, ამიტომ ეკლესია დევიძეების სახელითაც იხსენიება.

2. წარწერის შესახებ იხ. ვ. სილოგავა, დასაყვლეთ საქართველოს X-XVIII საუკუნეების ლაპიდარული წარწერები, როგორც საისტორიო წყარო: ხადისერთაციო ნაშრომი ისტორიის მეცნიერებათა კანდიდატის სამეცნიერო ხარისხის მოსაპოვებლად. 1972, ხელნაწერი, გვ. 201.

3. იქვე, გვ. 277.

4. ნანა ბურჭულაძემ მხატვრობას საგულისხმო წერილი უძღვნა, სადაც დამაჯერებლად არის განსაზღვრული მხატვრული სტილის „ზოგი საკითხი და მოცემულია შესრულების საგარეულო თარიღი - XI საუკუნის დამდეგი. ნ. ბურჭულაძე, დევიძეების ეკლესიის კედლის მხატვრობის შესახებ: ძეგლის მეგობარი 43-44, 1976-77, გვ. 47-57.

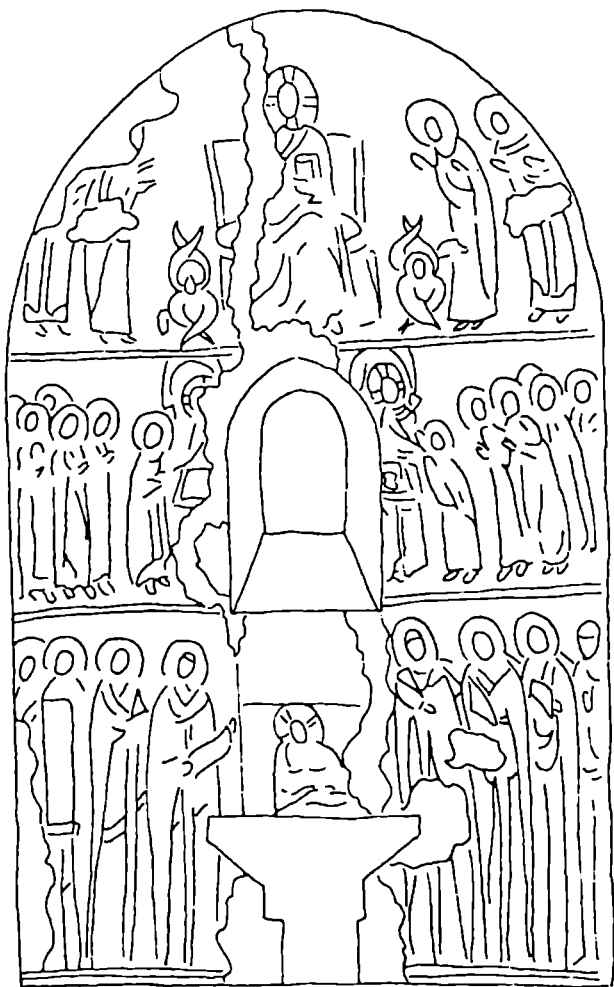
ამის მიუხედავად კედელთა სიბრტყე ქაოტურად როდია გამოსახულებებით ერთიანად დაფარული: მათ მომიხილველს ძალდაუტანებლად შეუძლია გარკვეული წესრიგისთვის თვალის მიდევნება. საკურთხეველის მოხატულობა ისეა განაწილებული, რომ შუაში გაჭრილმა ფართო სარკმელმა მაორგანიზებული ღერძის ფუნქცია შეასრულოს. დასავლეთი კედლის მხატვრობისთვის იგივე ფუნქციას ასრულებს არც თუ მაღალი შესასველები და მის ზემოთ, ღუნეტში გაჭრილი სარკმელი. ერთმანეთს გრძივი კედლებიც ესიტყვებიან: სამხრეთისა და ჩრდილოეთის კედლებზე - საუფლო ციკლის მომცველ ორ რეგისტრზე ოთხ - ოთხი სცენაა, მათ ქვემოთ კი ქტიტორთა რიგი.

მოხატულობის ზერელე მოხილვითაც ჩანს, რომ სცენები თანაბარ კადრებად არიან დანაწევრებული და კედლის სიბრტყეზე, მეტ-ნაკლებად მაინც, თანაბრად განლაგებული. ეს, რა თქმა უნდა, სრულიადაც ვერ წარმოქმნის კლასიკური პერიოდის ძეგლთა მოხატულობისთვის დამახასიათებელ პარამონიულ წესრიგს. ჩვენს ძეგლში რეგისტრთა გამოყოფი, უსწორ-მასწოროდ შეწყვილებული ხაზები ზოგან არ ემთხვევა ერთმანეთს, ზოგი სცენა არ ეტევა მისთვის გამოყოფილ სასურათე არეზე და სხვა სიბრტყეზე გადადის. ქტიტორთა რიგის ფიგურებიც რამდენიმეგან თამამად არიან შეჭრილი მათ ზემოთ გამოსახულ რეგისტრებზე. ეს და ამ სახის, ერთი შეხედვით თითქოსდა უმნიშვნელო, დარღვევები შესამჩნევად ანაწევრებენ კედლის მოხატულობის კომპოზიციურ მთლიანობას - თავიდანვე ვერ ქმნიან სისაესის წარმოსაქმნელ ნიადაგს.

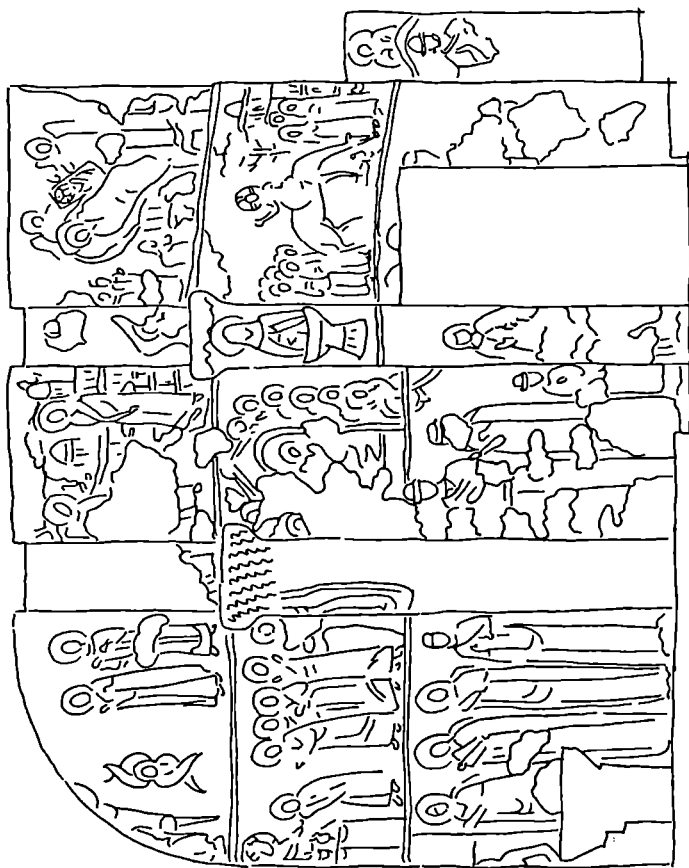
ამ მცირე დარბაზული ეკლესიის მომხატველი, ერთი მხრივ, თითქოსდა ცდილობს მწყობრი სისტემის შენარჩუნებას, მაგრამ აქვე გვიანი საუკუნეების მხატვრული ტენდენციაც აშკარად იჩენს თავს. ამ მხრივ აქაც ის ცნობილი სურათია, რომელიც ამ ყაიდის ყველა სხვა ძეგლში შემოგვიხვედება. ჩვენი წრის ძეგლების მსგავსია, მხოლოდ მეტ-ნაკლები თავისებურებით, ნახატის საერთო ხასიათიც და ფერადოვნებაც, მარტივი, მაგრამ მკვეთრი ხაზოვანი რიტმი, ექსპრესიულად უტრირებული ფორმები, აქა-იქ ფიგურათა გაჭიმული პროპორციები, ქტიტორთა თუ საუფლო სცენებში გამოყოფანილ პერსონაჟთა დიდი მეტყველი თვალები, ძლიერი, დამახასიათებელი სახეები, გულუბრყვილო დეკორატიულობა, ჭარბად თეთრანარევი ფერადოვნება, ორი-სამი ფერის, თბილისა და ცივის მონაცვლეობით წარმოქმნილი მარტივი ფერადოვანი რიტმი. ეს ძეგლი, თუ ამ პირველი მოხილვით მიღებულ ზოგად შთაბეჭდილებას გავითვალისწინებთ, ვანისა და ტაბაკინის შემსრულებელ - ოსტატთა მხატვრულ შემოქმედებასთან პოულობს უშუალო ანალოგიას.

მოხატულობის იკონოგრაფიული სქემა ტრადიციულია, იმ დროის დარბაზულ ეკლესიათათვის დამახასიათებელი. კონქში „ვედრებას“ ვხედავთ, მის ქვემოთ სარკმლის ორსავე მხარეს გაშლილ „ზიარების“ სცენას, მესამე რეგისტრად კი „მიძინების ხატის“ თემას - სამშეთხედში მდგომ, ცენტრისკენ თავდახრილ წმინდა მამებს, რომლებიც თავიანთ სცემენ წელსეკით გამოსახულ, გარდამოხსნილ მაცხოვარს - „მიძინების ხატს“, რაც მსხვერპლის თავიანთსცემად შეიძლება გავიასწოროთ.

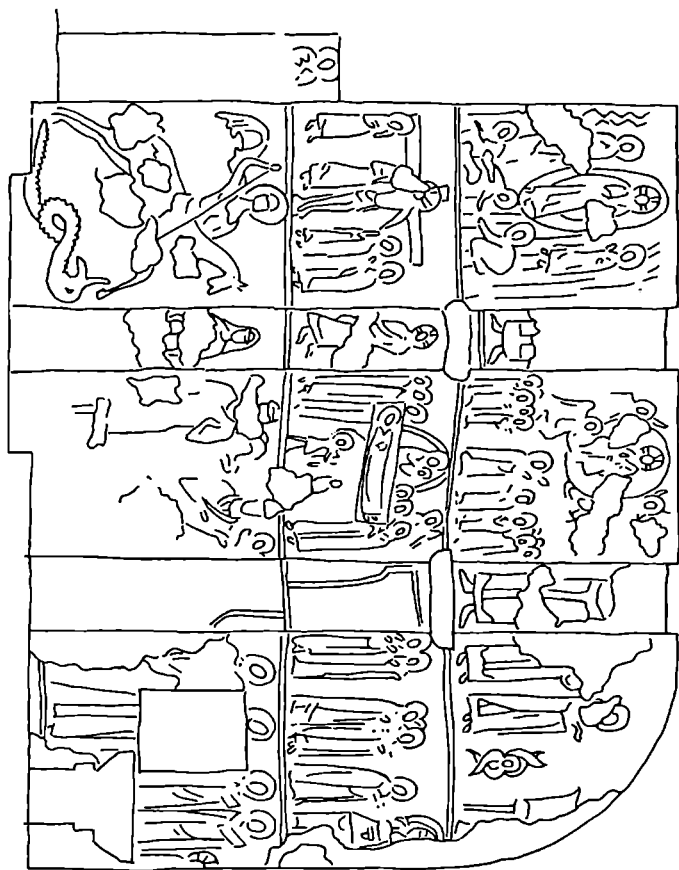
დარბაზის კამარისა და კედელთა მოხატულობა ისეა წარმოდგენილი, რომ გრძივი კედლებზე საუფლო ციკლის ოთხ - ოთხი სცენა მოთავსდეს, ხოლო დასავლეთის კედელზე სამი (ერთი ღუნეტში და ორიც მის ქვემოთ,



წითელხევი. საკურთხევლი



სამხრეთ-აღმოსავლეთი საქართველო



წათელები. წარმოშობა ქველი



წითელხევი. მასპლეთი კედელი

მეორე რეგისტრზე). თხრობა სამხრეთი კედლის ზემო რეგისტრიდან იწყება: „ხარებას“ ტრადიციისამებრ „შობა“ მოსდევს; დასაელეთით „მირქმის“ ფართოდ გაშლილი სცენაა, ჩრდილოეთით კი - „ფერისცვალება“ და „ამაღლება“. მეორე რეგისტრად, სამხრეთით, ჯერ „სულიწმინდის მოფენა“ გამოსახული, შემდეგ „იერუსალემად შესვლა“. დასაელეთით ორ სცენას ეხედაეთ: მარცხნივ „ნათლისღებას“, მარჯვნივ „ჯვარცმას“, მათ გაგრძელებაზე ჩრდილოეთით: „გარდამოხსნასა“ და „ღმრთისმშობლის მიძინებას“.

სცენების რაოდენობა თუმც თერთმეტს აღწევს („ხარება“, „შობა“, „მირქმა“, „ნათლისღება“, „ფერისცვალება“, „იერუსალემად შესვლა“, „ჯვარცმა“, „გარდამოხსნა“, „ამაღლება“, „სულიწმინდის მოფენა“, „ღმრთისმშობლის მიძინება“), მაგრამ აქვე, ჩრდილოეთი პილასტრის შუანა მონაკვეთზე, უჩვეულოდ ჩნდება „აღდგომის“ ერთფიგურიანი კომპოზიცია, რაც თავისებურად შეავსებს „ათორმეტი დღესასწაულის“ ამ ერთიან ციკლს.

რაც შეეხება მოხატულობის დანარჩენ მონაკვეთებს, ისინი მთლიანად ეთმობა წმინდანებისა და საერო პირთა ცალკეულ გამოსახულებებს. ქტიტორთა რიგში (ჩრდილო - დასაელეთით) ეკლესიის პატრონი, მხედარი წმინდა გიორგია ჩართული. პილასტრებისა და თაღების ფრაგმენტულად შემორჩენილ მოხატულობაზე ორად - ორი ფიგურა გაირჩევა და ისიც, სამხრეთის პილასტრზე: ჯერ, მეორე რეგისტრის გასწვრივ, მზერით ჩვენსკენ მიმართული მესვეტეს წელსეებით გამოსახულება („სვიმ/ე/ო/ნ/ /მე/ს/ე/ტე“), შემდეგ კი, მის ქვემოთ მავედრებელი ქალის ჯერით წარმოდგენილი ფიგურა („ნეს რ გე/ო/ფილს ნინოს შეუ/ნ/დ/ო/ს ღმერთმ/ან ამინ“)⁵. დასაელეთი კარის ტიშანში ტოლმკლავა ჯვარია ჩაწერილი („ჯე/არი ქრისოესი“). თაღში კი, ერთმანეთის საპირისპიროდ, წმინდანების - პეტრესა და პაველს - წელსეებით გამოსახულებანი („წმ პა/კ/ლე“, „წმ პეტრე“). შესასვლელებისა და სარკმელთა წირთხლები, გვიანი ძეგლებისთვის დამახასიათებლად, შეესებულება მარტივი, ხაზოვანი ორნამენტით.

მოხატულობის ზომებით გამორჩეული ქვედა რეგისტრი ქტიტორებს ეთმობა. ისინი ნატიურად ზომით არიან გამოსახული. ეს, ამ მომცრო დარბაზისთვის, ქტიტორთა ფიგურების სრულ ბატონობას ნიშნავს - მათი ფიგურები საერთო მასშტაბით არა მარტო საგრძნობლად ჭარბობენ საუფლო სცენებში გამოყვანილ პერსონაჟებს, არამედ მთლიანდ მოიცავენ კედელთა ნახევარ მონაკვეთს. მათი დგომა, გამომეტყველება, სამოსი XVI საუკუნის ამ ყაიდის ძეგლთა მოხატულობაში გამოყვანილ ქტიტორთა მსგავსია (საკურთხეველისკენ ედრებად ხელგაწვდილნი, ფართოდ გახეული თვალებით მიმართული მზერით, ფრონტალურად დგანან და ყოველ მათგანს ისეთივე სახის ქსოვილისა და ისეთივე ფორმის სამოსი მოსაეს, როგორიც ჭაღულ ქტიტორებთან ენახეთ).

5. წარწერაში შეუძლებელია პირველი ორი სიტყვის ქარაგმის გახსნა. საგულისხმოდ ჩნდება მხოლოდ მომდევნო სიტყვა - „ყოფილს“, რაც იქნებ იმას გუებნება, რომ მოხატულობაში მონაზნად აღკვეცილი იმეამინდელი ისტორიული პირია გადმოცემული. ვარაუდი, რომ აქ წმინდა ნინოა წარმოდგენილი (რადგან ჯერით გამოსახული მავედრებელი ფიგურა მოხსენიებულია სახელით „ნინო“) გაუმართლებელია: ჯერ ერთი - ფიგურა უშარაჟანდოა და მეორე - მიუღებელია წმინდა ნინოსთვის ღმრთისადმი შენდობის თხოვნა.

მოხატულობამ თურმანიძეებისა და დემეტრაძეთა გეარის წარმომადგენელთა პორტრეტები შემოგვინახა. მხატვრობის დამკვეთნი, მთავარი ქტიტორები თურმანიძეები ყოფილან, რაც ორგან დასტურდება ვრცელი ასომთავრული წარწერით. ერთი წმინდა პეტრესა და წმინდა პავლეს წელზევით გამოსახულ ფიგურებთან ჩნდება დასავლეთი კარის სამხრეთის წითელზე („წმინდა/ო/ პეტრე და პ/ავ/ლე/ შეიწყ/ალე ს/ული მამე/გებ/ლი/სა თურმ/ანი/ძ/ისა“), მეორე - წმინდა გიორგის გამოსახულებასთან ჩრდილო - დასავლეთის კედელზე („წმიდა/ო გ/ი/ო/რ/გი გაუ/მარჯ/ვე/ მამ/კობ/ს/ მას თურმ/ანიძესა“). რაც შეეხება დემეტრაძეთა გეარის წარმომადგენლებს, ისინი მოგვიანებით უნდა დაეხატათ ეკლესიის უკვე მოხატულ კედლებზე. ეს იქიდან ჩანს, რომ დემეტრაძეების რამდენიმე გამოსახულებასთან (ჩრდილოეთი კედლის აღმოსავლეთ მონაკვეთზე, ამავე კედლის პილასტრაზე, დასავლეთი კედლის ჩრდილო მონაკვეთზე) ბათქაში ჩამოკვენილია, საიდანაც გარკვევით იკითხება თავდაპირველი, თურმანიძეთა საგვარეულოს დაკვეთით შესრულებული მხატვრობის ფრაგმენტები. განსხვავება მათ შორის სრულიად აშკარაა. თავდაპირველ ფენაზე ფონი ღია მოლურჯო ფერისაა, გვიანაზე კი თეთრანარევი ნაცრისფერი. თუ თურმანიძეების გეარის წარმომადგენელთა ფიგურებს ყვეისფერი კონტური შემოწერს, დემეტრაძეებთან კონტური შავი ფერისაა. გვიანა კონტური ადრინდელთან შედარებით, უსწორმასწოროა, გაცილებით ხისტია, უღაზათო. თურმანიძეებს საუფლო სცენების მსგავსად, თეთრი ფერის ფართო ასომთავრული წარწერები დაუყვება; დემეტრაძეთა ვინაობის აღმნიშვნელი, ახლა უკვე წითელი ოქრას საღებავით შესრულებული წარწერები კი, ეიწროა და ერთმანეთზე უმარჯვოდ მიტმასნილი. გასათვალისწინებელია ისიც, რომ თურმანიძეთა გეარის წარმომადგენლები მეტ ადგილსაც იკავებენ მოხატულობაში და კედლებზეც თავისუფლად არიან განლაგებული.

მთავარ ქტიტორთათვის ტრადიციისამებრ განკუთვნილმა ჩრდილო - აღმოსავლეთის მონაკვეთმა, დღეისათვის, ცოტა რამ თუ შემოგვინახა. კონტურული მონახაზისა თუ ფერთა რამდენიმე ლაქის ფრაგმენტებით ის შეიძლება ითქვას, რომ აქ, საკურთხეველისკენ ვედრებად მიმართული ორი მამაკაცი ყოფილა გამოსახული. მარჯვნივ მდგომს, ალბათ, თურმანიძეთა სახელეულის უფროსს და მოხატულობის მთავარ დამკვეთს თავს ადგას მაკურთხეველი ანგელოზის ნახეარფიგურა (ისე, როგორც ჩვენი ხელოვნების ამ დარგის მრავალ ძეგლზე: ვარძიაში იქნება ეს, სადაც ფრთაგაშლილი ანგელოზი თავს ადგას მეფე გიორგისა და თამარს, თუ მოგვიანებით - ხობის, მარტვილის, წალენჯიხის ტაძართა ვეგეტერის მოხატულობაში, როცა ქტიტორთა თავზე მაკურთხეველი მაცხოვრის წელზევით ფიგურას გამოსახავენ). გვიანა შელესილობის კვალი, სადაც მხატვრობის ფრაგმენტებია აქა - იქ გაბნეული, ქტიტორთა რიგის სწორედ ამ ბათქაშ-ჩამოყრილ მონაკვეთს შემორჩა ყველაზე უკეთ: ერთგან ხელის მტევანი გაირჩევა, მეორეგან ცხვირისა და ბაგეების მონახაზი, ქვემოთ კი - სამად შეკრული წერტილებით მოჩითული სამოსის უსახური ლაქა (ის ცნობილი ორნამენტული სახე, რომელიც მეტ-ნაკლები სიჭარბით ჩნდება ამ წერის ძეგლებში გამოყვანილ ფიგურათა სამოსზე, შარავანდებზეც კი). მოხატულობის ამ გვიანა ფენის ქვედა არეს წითელი საღებავით უსწორმასწოროდ შესრულებული წარწერაც დაუყვება „ღ/მერთ/ო/ დ/ა/ წმინდა/ო გ/ი/ო/რ/გი/ შეი/წყ/ალე სული გ/ა/ბრი/ელ/ისა ტყ/ეშველ/ა/შე/ილი/სა დ/ა/ ვინცა შ/

ენდობა ბრძანა თქვენიც შენდობილ/ იქმენით". ეს წარწერა საქტიტორო არ უნდა იყოს, რადგან იგი მოხატულობის მეტად მოკრძალებულ, თითქმის შუქმინებულ ადგილზეა მიწვერილი. შესაძლებელია ეს წარწერა დემეტრამეხის მხატვარს მოიხსენებდეს.

კედლის გამყოფ პილასტრაზე ახალგაზრდა ქალის ფრაგმენტულად შემორჩენილი ფიგურა გაირჩევა (წარწერით: „მემცხედრე მისი მარგალიტი“). ალბათ, მოხატულობის ქვედა, პირვანდელ ფენაზე გამოსახულ ორ მთავარ ქტიტორთაგან ერთ-ერთის მეუღლე.

მომდევნო არე, ჩრდილო-დასავლეთის კედელი, როგორც ითქვა, მთლიანად ეთმობა მხედარ წმინდა გიორგის. დასავლეთის კედელზე კი, ისევ თანმიმდევრულად გრძელდება ისტორიულ პირთა რიგი. ამ კედლის ჩრდილო მონაკვეთი ერთმანეთთან მჭიდროდ მდგომ ორ ფიგურას წარმოგვიდგენს - ქალსა და მამაკაცს. მამაკაცთან ასეთი წარწერაა: „სულასა დემეტრ/ამესა შეუ/ნ/დოს ღ/მერთმან“, ქალთან: „ასმანდაოზ, მც/მ/ც/ხ/ყ/დრ/ე/ მისი, შეუ/ნ/დ/ო/ს ღ/მერთმან, ამ/ინ“. ორივე ფიგურა გარშემოწერილია სქელი, მოუხეშავი კონტურით. შიდა ნახატის ხაზები კუთხოვანია, შესამჩნევად გაუმართავი, დაუდევარიც კი. უსახური ფერი ჭარბად თუთრანარეგია, სიბრტყეზე არათანაბრად დატანილი. წარბებიც როდია თანაბრად მოხაზული. თეაღს ხედება არა მარტო გაუწაფავობა შემსრულებელი ოსტატისა, არამედ ნახატისადმი მისი უგულისყურო დამოკიდებულებაც. აქ სწორედ იმ მეორე ოსტატის ნახელათან გვაქვს საქმე, რომელიც მოხატულობის თავდაპირველი ფენის ზემოთ დატანილ შელესილობაზე ასრულებს ახლად აღსულებული გვარის წარმომადგენელთა პორტრეტებს.

მომდევნო ქტიტორს დასავლეთი კარის წითხლზე ეხედავთ. ეს შუახნის ახოვანი მამაკაცია თვალების ნუშისებრი ჭრილით და ფართოდ მოხაზული წარბებით, გრძელი წვერით და ლოყების მთელს სიგრძეზე დამახასიათებლად აპრეხილი უღვაშებით - ის ნაცნობი სახე ქტიტორისა, რომელიც მრავლად დასტურდება ამ ყაიდის სხვა მოხატულობაში (ჭალაში, ტაბაკინში, ეანსა თუ ილემში). ასომთავრული წარწერით, რომელიც ზემოთაც ვახსენეთ, ის ამ ეკლესიის ერთ - ერთი „მამგებელთაგანია“: „წმიდ/აო/ პეტრე და პ/ა/ყ/ლე/ შეიწყ/აღ/ლე/ ს/ულ/ე/ მამგ/ებ/ლ/ო/სა თურმ/ანი/ძ/ი/სა“. აქვეა ამ წარწერის ილუსტრაცია: ქტიტორს თავს დაჰყურებს კარის თალის ორსავე მხარეს გამოსახული, წმინდა პეტრესა და წმინდა პავლეს წელზევითი ფიგურები. უწყულო აქ არაფერია: ამ ორი წმინდანისადმი ქტიტორთა ეედრებას გვიანი ხანის სხვა ძეგლთა მოხატულობაც წარმოგვიდგენს (მაგ., მარტვილის ქტიტორთა რიგს, რომელიც სამხრეთი მკლავის ქვემო რევისტრზეა განლაგებული, წინ უძღვის ეკლესიით გამოსახული წმინდა პეტრესა და წმინდა პავლეს წელზევითი ფიგურები).

ქტიტორთა რიგი დასავლეთი კედლის სამხრეთ მონაკვეთზე გადაინაცვლებს, სადაც სამი ბავშვის ფრაგმენტულად შემორჩენილი ფიგურა გაირჩევა. ასომთავრული წარწერა მათ რომელიღაც ქტიტორის შეილებად მოიხსენიებს: „ქე მათი ირჯი“, „ქე მათი ლომიანი“, „ქე მათი ნოსრე“.

სამხრეთი კედლის დასავლეთ მონაკვეთს გამოსახულება არ შემორჩა. აქ მხოლოდ ზედა, გვიანა ფენის მოხატულობის წარწერა იკითხება: „ო/ყ/სო შეიწყაღე სულ/ო/ რუსასა და კრიალ/ას/ი, ქე მათი თინათ/ინ“. რაც შეეხება ამავე კედლის აღმოსავლეთ მონაკვეთს, აქ ისევ თურმანიძეთა

გეარის წარმომადგენლები ჩნდებიან: მარცხნივ, საკურთხეველთან ახლოს, შუახნის ახოვანი მამაკაცი, შემდეგ ქალი, მომდევნოდ პატარა ბიჭი („გიორგის თურმანი/ძეს, მუჟ/ლ/ლესა გულფიქ/რას/ შეუნდოს ღმ/ერ/თ/მ/ან, ამინ; ძე მათი თურმ/ანი“). ამ სამთავან, ამჟამად, მხოლოდ მამაკაცი სახე გაირჩევა სანახევროდ, მსაც სახის ისეთივე გრძელი ოვლი აქვს, ისეთივე თხელი ნაკეთობი, ფართო ნიკაიო და მოკლე უღვაშები, როგორც ამ ყაიდის ძეგლებში გამოყვანილ ზოგიერთ ქტიტორს (შერმაზინ აბაშიძეს ჭალის მოხატულობაში, როსტევეან აბაშიძეს ვანის მოხატულობაში). ჩვენი წრის ძეგლებში გამოყვანილ ქტიტორთა სახეების მსგავსება ზოგადი ხასიათისაა მხოლოდ და, ბუნებრივია, სულაც არ ნიშნავს მათ სრულ იდენტურობას. გიორგი თურმანიძის ფრაგმენტულად შემორჩენილ სახეს თუ დაეუკვრდებით, კონკრეტულ, განწყობისმიერ ნიშნებსაც დაეინახათ, რომლითაც განსხვავდება იგი ჭალელი და ვანელი ქტიტორებისგან. ცვლილება, ერთი შეხედვით, უმნიშვნელოა თითქოს: ოდნავ ზემოთ აწეული, გატეხილი წარბი, რაც მის სახეს სიამაყის ნიშნით გამოარჩევს ან სწორი და უტეხი მზურა, რაც ხასიათის სიმტკიცეზე მეტყველებს. აქაც, ამ ზოგადად მოტანილი ფორმითაც, მკირეოდენი ნიუანსის შეცვლით მიღწეულია განსხვავებული ტიპის მეტყველი დახასიათება.

ისტორიულ პირთა გამოსახულებანი საკურთხეველის მოხატულობაშიც არიან ჩართული. ეს ივანე ფაიქრიძე („ივანეს ფაიქრ/ი/ძეს შეუწ/დოს ღმერ/მ/ან“) და საბა კვირიკაძე („საბა კვირ/ი/კ/ძეს შეუწ/დ/ო/ს ღმერ/თმ/ან“), რომლებიც ერთმანეთის საპირისპირო ფრთაზე, წმინდა მამების გაბმული რიგის ბოლოს არიან ჩამკეტ ვერტიკალურად წარმოდგენილი. ერთ - ერთი, ივანე ფაიქრიძე - იმჟამად, როგორც ჩანს, გარდაცვლილი - შარავანდმოსილია, მთვრალ - უშარავანდოდ გამოსახული. ორივე საეკლესიო პირი უნდა იყოს. ჩვენი ოსტატები, ალბათ, ამის გამო აძლევენ თავს უფლებას, რათა ორივე საკურთხეველში გამოსახოს, ეკლესიის მამების რიგში ჩართოს, მათ გვერდით მოაქციოს და ისევე წარმოგვიდგინოს, როგორც კანონიკურ სცენებში მონაწილე პერსონაჟები (ანალოგია ჩნდება ვანის ეკლესიის საკურთხეველის მოხატულობასთან, სადაც, ეკლესიის მამების გაბმულ რიგში, გელათის მონასტრის წინამძღვარი მელქიზედე აბაშიძეა ბოლო, უკიდურეს ფიგურად გამოსახული). მათაც ისეთივე ჯერული ომოფორებით შემკული სამოსი მოსაეთ, როგორც წმინდა მამებს; განსხვავებულია მათი ფორნტალური დგომა, სახის ოდნავ თითქოსდა სხვაგვარი ტიპი, სახის თავისებური, შედარებით მოუხეშავი გამოჩნახელობა, სადაც პიროვნული ძალა აშკარავდება. კიდევ ის, რომ ხაზი, რომელიც გამოსახულებას წარმოქმნის, აქ თითქოსდა განზრახ უტრირებულია (ეს კარგად ჩანს უღვაშის, წარბის, ხელის მტევნის მოხაზულობაზე).

ქტიტორთა ფიგურებისადმი ოსტატის განსხვავებული მიდგომა (მაშინაც კი, როცა ისინი ჩართული არიან ეკლესიის მამების რიგში) თუმცა შესამჩნევია, მაგრამ არც თუ ისე აშკარად, როგორც ამ ყაიდის სხვა ძეგლებში იყო შენიშნული. ეს უფრო კონკრეტულად, რომელიმე ქტიტორის „პორტრეტისა“ და წმინდანის სახის შედარებისას ჩანს. სამაგალითოდ, ბუნებრივია, იმ ორ სახეს მივმართოთ, რომლებიც უკეთ შემორჩენენ მოხატულობას: ქტიტორთაგან „მამკებელ“ თურმანიძეს (დასავლეთი კარის სამხრეთ წირთხელზე გამოსახულს), ხოლო ეკლესიის მამათგან - ბასილი დიდს.

ორივეგან ერთი და იგივე ოსტატის მიერ, ერთი ხერხით შესრულებული სახეა - ყოველგვარი მოდელირების გარეშე, მკაფიოდ გრაფიკული მონასმით გადმოცემული სახის ნაწილები. ორივეგან: ერთნაირად მორკალული, შუბლის თითქმის მთელ არეზე გაშლილი წარბები, ერთნაირი ფორმის თვალის ჭრილი, სადაც ზედა ხაზი უფრო გრძელია, დაბოლოებისას ზეაწეული. ზეაწეულია თვალის კაკალიც, რომლის ქვემოთაც თვალის გუგის დაყვრილი ფართო არეა დატოვებული. ორივეგან: ყურის მოგრძო ფორმა შუაში დატანებული კლაკნილი ხაზით, სოლისებერ ჩამოშვებული წვერის თითქმის ერთნაირი ფორმა. უდაოა, რომ ორივე ერთი და იგივე სახეითი ხერხების მქონე ოსტატის ნახელავია და ოდნავი სხვაობაც ამ ერთგვაროვნების ფარგლებში, მხოლოდ დაკვირვებისას ხდება შესაძლებელი. ამ ნიუანსისმიერ სხვაობას, არსებითად ნახატის სხვადასხვაგვარი ხასიათი უნდა წარმოქმნიდეს. ერთგან (ბასილი დიდთან ისევე, როგორც საკურთხეველში გამოსახულ ყოველ წმინდა მამასთან), ალბათ, რაღაც ტრაფარეტს, რომელიღაც ნიმუშს მიყოლებული და ამდენად, შედარებით ზუსტად გამოწერილი, ოღონდ უკვე სქემადატეული და, მეტ-ნაკლებად, შეზღუდული ნახატი. მეორეგან, ქტიტორთა ყოველ (თვით საკურთხეველშიც ჩართულ) პორტრეტში გამჟღავნებული ის დამახასიათებელი ნახატი, რომელსაც ზუსტი ნაკლებად თუ ეთქმის, თუმცა, იმავე დროს, შესამჩნევად ძარღვიანია, თავისთავადია, ძალდაუტანებელი და თამაში. აქედან ორი განსხვავებული შთაბეჭდილება: თუ წმინდა მამასთან, სადაც ზოგადობის საპირთო პრინციპი მოქმედებს, გამოხედავ ნეიტრალურია, განურჩეველი, მიმტრალი, ისტორიულ პირთან შედარებით კონკრეტულია, გარკვეულად რაღაც განწყობილებით დატვირთული, შეიძლება ითქვას, შემართულიც კი. ამ ხასიათის ნახატში, თანდათან, ისეთი დეტალებიც ჩნდება, რომლითაც საბოლოოდ ხსენებული სხვაობა ხდება მოსახელთებელი. სამაგალითოდ მოტანილ ჩვენს ქტიტორთან თმის ფორმა ზუსტად კი არა, ასიმეტრიულად არის სახის ორსავე მხარეს ჩამოშვებული (იგივე დამახასიათებლად ჩანს საკურთხეველში ჩართულ ისტორიულ პირთა პორტრეტზეც). თვლები ერთ ხაზზე როდია გაშლილი, არამედ მარჯვენა ოდნავ შემოთა აწეული. თვით მონახაზიც თვალის ჭრილისა ოდნავ უფრო ფართოა, მეტად მომრგვალებული, ოდნავ უფრო გაიდებულია თვალის კაკალიც და მზერაც, რომელიც ახლა უკვე ჩვენსკენაა მომართული, უფრო წამიერია. წარბები შესამჩნევად ზეატკორცნილია, უღვაშები მკვეთრად აწკეპილია ლოყების მთელს სიგანეზე, ცხვირის ფორმაც უფრო გამოკვეთილია, მისი დაბოლოება კი უფრო დაწერილობული. ყურში ჩაკრული კლაკნილი ხაზი მოცემულია შედარებით ცოცხლად, მეტად შეიგრძნობა წვერის დაუნაწევრებელი, თმების დარად ერთიანი მუქი ლაქით აღნიშნული მასაც. ქტიტორის სახის ამა თუ იმ ნაწილის მონახაზი ოდნავ უფრო მისხვილია და, რაც მთავარია, თითქოს საგანგებოდ უტრირებული. დასასრულ, კიდევ ერთი სახასიათო დეტალი: წმინდანს ქუდი სწორად ახურავს, ქტიტორთან კი ქვემოთ არის დამრეცად ჩამოწეული. ცალ-ცალკე, ერთმანეთისგან გამოუკიდებლად აღებულნი ეს ცვლილებები, შესაძლოა, ბევრს არ ნიშნავდეს, მაგრამ მთლიანობაში შესამჩნევ სხვაობას გეაძლევენ: ერთგან (იქამინდელ ისტორიულ პირთან) - განცდილი, კონკრეტული სახე, კონკრეტული ხასიათი, რომელსაც ცოცხალი ადამიანის ელფერი დაკრავს, მეორეგან - ჩვეული ტრაფარეტის მექანიკური, ოღონდ შესამჩნევად გაუბრალოებული გად-

მოტანა.

ქტიტორთა სახის გამაცოცხლებელი ყველა ფორმალური ნიშანი დროისმიერის ასახვას წარმოადგენს - ეს წინწამოწეულ ქულზე, აზნექილ წარბებზე, აპრეხილ ულვაშებზე ითქმის, როგორც იმ დროისათვის დამამ-შევენებლად მიხნეულ დეტალებზე. ეს ითქმის მხატვრის ხელის მეტ თავი-სუფლებასზე, დაუდევრობაზეც კი, რადგან, ბუნებრივია, რომ ოსტატმა თავის თანამედროვეს, კონკრეტულ ადამიანს უფრო თავისუფლად შეებედოს. ბასილი დიდი კი, მხატვრისაგან შორეულ რეალობაში არსებული, სა-უკუნეთა სიმრავლით დაშორებული წმინდანია და დამოკიდებულებაც აქ უფრო ფრთხილია, მოწივებაც უფრო მეტი - ამდენად, წმინდანის სახე უფრო განყენებულია, მოკლებულია იმ სიცოცხლეს, რომლის წარმოქმნის შესაძლებლობაც მხატვრის ხელთაა.

სხვაობა ისტორიულ პირთა გამოსახულებებსა და კანონიკურ სქემებში გამოყვანილ პერსონაჟთა შორის ჩვენი კედლის მხატვრობის ყველა დროის ნიმუშებშია შემნნეული, მაგრამ ასე დამახასიათებლად მაინც არა. ეს გასაგებია: თუ კლასიკური პერიოდის რომელიმე ძეგლში, სხვაობის მიუხე-დავად, მაინც ერთი მთლიანი მხატვრული სურათია წარმოქმნილი, ახლა გვიანი დროის ამ ერთი მიმართულების ძეგლებში შთაბეჭდილება უკვე სხვადასხვაა, რადგან აშკარაა მხატვრული ღირსებისა და ოსტატის და-მოკიდებულების სხვაობა.

ქტიტორთა რიგის განხილვამ გვიჩვენა, რომ გიორგი ჯოხტობერიძის მხატვრობა თურმანიძეთა სახლელისა და იმ ორი სასულიერო პირის დაკვეთით ყოფილა შესრულებული, რომლებიც საკუთხეველში ჩანან. ისინი, თავისებურ გამომსახველობას თუ არ ჩავთვლით, ისევე წარმოგვიდ-გებინან (სახეების შესრულების მსგავსი მანერა და სრულიად ერთგვაროვანი სამოსი), როგორც XVI საუკუნის პირველი ნახევრის ამ ყაიდის ეკლესიათა მოხატულობაში გამოყვანილი ქტიტორები. მოგვიანებით თავდაპირველი ფენა ხელახლა შეუღესათ, სადაც დემეტრაძეების გვარის წარმომადგენ-ლები მიუხატავთ. მოხატულობის ეს თავისებური „განახლება“ არაუგვიანეს XVI საუკუნის ბოლო მეოთხედისთვის უნდა მომხდარიყო, რადგან ეს „პორტრეტები“, შესრულების შესამჩნევად ნაკლებოსტატური დონის მიუხე-დავად, ძირითადად, ისევე გამოიყურებიან მხატვრული სტილისა თუ საერთო გადაწყვეტის მხრივ, როგორც თავდაპირველ ფენაზე წარმოდგენილი ქტიტორები. ეკლესიის ქვედა რეგისტრის ამ მცირე მონაკვეთის ხელმეორედ მოხატვა, ალბათ, თურმანიძეთა მიერ სამკვიდროს მიტოვებით უნდა იყოს გამოწვეული. ეს იშვამინდელი წერილობითი ძეგლების გაცნობითაც ჩანს: XVI საუკუნის მეორე ნახევრისა და XVII საუკუნის დასავლურ ქართულ საბუთებში თურმანიძეები საერთოდ არ იხსენიებიან⁶ მაშინ, როცა მრავლად

6. თუ არ ჩავთვლით ქუთაისის მუზეუმის 647-ე ნომრით დაცულ სასისხლო საბუთს, რომლის გადამწერიც ეახტანგ თურმანიძეილია (XVI საუკუნე). თურმანიძეთა გვარის შესახებ სხვადასხვა სახის საბუთებსა და ხელნაწერთა მინაწერებში იხ. მასალები საქართველოს ეკონომიური ისტორიისათვის, II, მასალები შეარჩია და გამოსაცემად მოამზადა ნ. ბერძენიშვილმა, თბ., 1953 გვ.9. დემეტრაძეებს ორად-ორი საბუთი მოიხსენიებს: ერთი 1558 წელსაა შედგენილი, ხოლო მეორე 1671 წელს. იხ. IX-XVIII საუკუნეების ქართული ისტორიული საბუთების ანოტირებული ონომასტიკონი, I, თბ., 1988, გვ. 48, 78.

ჩანან ამავე დროსვე გადაწერილ აღმოსავლეთ საქართველოს სხვადასხვა შემადგენლობის საბუთებსა და ხელნაწერთა მინაწერებში. აქ რომ ჩვენი ქვეყნის იმუამინდელი სოციალ-პოლიტიკური ისტორიის რაღაც საგულისხმო სურათია არეკლილი ეს ცხადია. უფრო კონკრეტულად, საბუთების უქონლობის გამო, ძნელია რაიმეს თქმა.

წითლებევის მოხატულობაში გიორგი ჯოხტობერიძე, მართალია, უფრო გამოუცდელ ოსტატად ჩანს, ვიდრე მის მიერვე შესრულებულ ორ სხვა ძეგლში (ილემსა და გელათის წმინდა ელიას ეკლესიაში), მაგრამ მაინც, ამ კონკრეტულ შემთხვევაში, აქ გამოიყენილ ქტიტორთა პორტრეტში გარკვეულად შეიგრძნობა მხატვრის ის უშუალო, გულითადი დამოკიდებულება, რაც ბუნებრივია, სულ მთლად ასე არა, მაგრამ დამახასიათებლად გამოჩნდება მოხატულობის იდეური ნაწილის მომცველ ზედა რეგისტრებზეც. ეს არ ნიშნავს, თითქოს ამ შემთხვევაში, რაღაც ოდენობით მაინც, დაძლეული იყოს ნიმუშების ზეგავლენა, თუმცა მოხატულობის იდეური ნაწილისადმი ოსტატის შედარებით თავისუფალ დამოკიდებულებას კი უნდა მიუთითებდეს, იმასაც - საშემსრულებლო ოსტატობის მხრივ ჯერაც დაუხევეწავ თავისივე მხატვრულ ხედვას, შემოქმედების მომდევნო ეტაპისგან განსხვავებით, ახლა უფრო მეტად რომ არის მიხედობილი.

კამარებსა და კედლებზე გაშლილი საუფლო ციკლი რომ სწორად იწყება და სწორადვე გასრულდება, ეს თავიდანვე, მოხატულობის ზერედე მოხილვისთანავე ჩანს (პირველი სცენა სამხრეთ - აღმოსავლეთ კედლის პირველსავე რეგისტრზე გამოსახული „ხარება“, ბოლო კი - ჩრდილო - აღმოსავლეთი კედლის მეორე რეგისტრზე გაშლილი, „ღმრთისმშობლის მიძინება“). ჩანს ისიც, რომ ჩვენს კედლის მხატვრობაში, ტრადიციისამებრ, წარმოდგენილ აღდგომის ხატების მომცველ ორ სცენას - „ლახარეს აღდგინებასა“ და „ჯოჯოხეთის წარმოტყვევანს“ ამ შემთხვევაში, ჩვენში უიშვიათესა - თვით „აღდგომის“ ამსახველი ერთფიგურიანი კომპოზიცია ცვლის. რაც შეეხება სცენების განლაგების შიდა წყობას - აქ ის, ჩვენთვის უკვე ცნობილი, სურათია, რომელიც ამ ყაიდის ზემოთ განხილულ ძეგლში შემოგეხედა. ამ მცირე დარბაზის მოხატულობაშიც საუფლო სცენები დასაწყისში თუმც ისტორიული მდინარებით წარმოვიდგებინან („ხარება“, „შობა“, „მირქმა“), მაგრამ შემდეგ თანამიმდევრობა დარღვეულია და მათი მომხილველიც გრძნობს, რომ აქაც, ერთმანეთის ზემოთ და ქვემოთ ის სცენებია წარმოდგენილი, სადაც ერთი საერთო იდეით გაერთიანებული ერთგვაროვანი საზრისია დატეული.

თუ სამხრეთი კედლის მოხატულობაში ასახულ სცენათა სხვადასხვა დროში განვითარებულ ამბებს ჩაუუკვირდებით, ადვილად შევიცნობთ ღვთაების მოვლინების სხვადასხვაგვარი სახით წარმოდგენილ ერთიან თემატიკას. სამხრეთ - აღმოსავლეთით ერთმანეთის ზემოთ და ქვემოთ გამოსახული „ხარება“ და „სულთმოფენა“ ერთი იდეით შეკრულ, ერთ რგოლად იკითხება, რადგან აქ სულიწმინდის მოქმედების ორ გამოხატულებას ვხედავთ - ხარება კაცთა მოდგმის ხსნის საწყისია, სულთმოფენა კი მსოფლიო ეკლესიის დამკვიდრების, ახალი მისიის დასაწყისი (ამასთან, პირველ სცენაში ხომ უკვე თავისთავად ისახება ის გზა, რომელიც მეორე სცენაში ანუ საუფლო ციკლის ამ დამამთავრებელ ეპიზოდში სულიწმინდის

გარდამოსვლის საბოლოო მისიით უნდა აღსრულდეს)⁷.

ამ ორი სცენის გვერდით, სამხრეთ-დასავლეთ კედელზე, ასევე ერთმანეთის ზემოთ და ქვემოთ გამოსახული, „შობა“ და „იერუსალემად შესვლა“ წვენის კონტაქტში ისე იკითხება, როგორც მაცხოვრის ამ ქვეყნად მოვლინების განდიდება⁸ (თუმცა სხვა შემთხვევებში ამ სცენების მოხილვისას სხვაგვარი მნიშვნელობაც შეიძლება გამოიკეთოს). დასავლეთი კედლის სამი სცენა (ლუკეტში ფართოდ გამოიღობილი „მირქმა“ და მის ქვემოთ, სარკმლის მარჯვნივ და მარცხნივ წარმოდგენილი „ნათლისღება“ და „ჯვარცმას“) იესუ ნაზარეტელის, როგორც ძე ღვთისას გაცხადების ილუსტრაციაა⁹ (ამასთან, ამ ერთი საერთო იდეით გაერთიანებულ ამ სამ სცენაში შინაგანი კავშირიცაა: „მირქმის“ სცენაში ხორცშესხმულია ღვთისმოვლენისა და მსხვერპლის იდეა¹⁰, ამრიგად მირქმა უკვე გულისხმობს როგორც ნათლისღებას, ისე ჯვარცმას).

რაც შეეხება ჩრდილოეთის კედელზე გამოსახულ სცენების ჯგუფს, აქ შედარებით რთული სურათია, ოღონდ ერთი შეხედვით მხოლოდ. სამი საუფლო დღესასწაული - „ფერისცვალება“, „აბადლება“, „ღმრთისმშობლის მიძინება“¹¹, სცენა ენებათა ციკლიდან - „გარდაამოსხნა“¹² და ამ უკანასკნელსა და „მიძინებას“ შორის პილასტრზე გამოსახული „აღდგომა“ მთლიანობაში ისე იკითხება, როგორც მსხვერპლის იდეით გაძლიერებული, ქრისტეს ზეციური დიდების ხატი¹³. ასე რომ, ეკლესიის მთლიან

7. ლუკა 1, 34-35. საქმენი მოციქულთა 11, 1-4. სინური მრავალთაჲ 864 წლისა... გრიგოლ ნეოკესარიელი, ხარებისათვის, გვ. 4.

8. მათე 2, 1-2. ლუკა 2, 7-10 „ანგელოზი უვადობდეს, ვარსკვლავი მოასწავებდა, მწყემსი განცუბრდეს“; ფსევდომაკარის თხზულებათა ქართული ევრსია; ტექსტი გამოსაცემად მოამზადა, გამოკვლევა და ლექსიკონი დაურთო გ. ნინუაშ, თბ., 1982, გვ. 213. ამასთან იხ. სინური მრავალთაჲ 864 წლისა - გრიგოლ ნეოკესარიელი, ხარებისათვის, გვ. 7.

9. ძე ღვთისას გაცხადების შესახებ ამ სამ სცენაში იხ. მათე 3, 13-17; 37, 51-55. მარკოს 1, 9-11. ლუკა 2, 29-32; 24, 45-49; იოანე 1, 29-34.

10. „რომელმან არა ნათელ-იღოს, მას ცხორებამ მარტულთა ხოლო, რომელთა თუჩიერ წყლისა ნათლის-ღებისა დაიპყრან სასუფეველი, რამეთუ რაჲმს იხსნიდა ჯუარითა სოფელსა მაცხოვარი და გუერდსა უგმირეს, გამოხდა ხისხლი და წყალი, რადთა რომელთამე ჟამსა მშეისდობისასა სულითა წმიდითა და წყლითა ნათელ-იღონ და რომელთამე კუალად ჟამსა დეენისასა თვისითა სისხლითა ნათელ-იღოს“. იორილე იერუსალიმელი, ნათლისღებისათვის, სინური მრავალთაჲ 864 წლისა, გვ. 87.

11. ლუკა 2, 23-26. წიგნი ნიკოდიმესი, XVI.

12. ბასილი დიდი, მოთხრობა მიძინებისა ყოელად წმინდა დედოფლისა წვენისა; მ. საბინი, საქართველოს სამოთხე, ტფ., 1882, გვ. 18-27.

13. გარდამოსხნის უსველესი აღმოსავლური ტიპია ე.წ. „მეუფე დიდებისა“ (G. Millet, Recherches sur l'iconographie de l'évangile, გვ. 486-488). ამასთან იხ. 23-ე ფსალმუნი.

13. „ყოველი სული, რომელი ღირს იქმნას შემოსად უფლისა აღსრულებითა მცნებათა და, ძალითა და გულმოდგინებითა და ხატსა მას უხრწნელსა ზეცისასა შეეყოს იგი მარადის, საიღუმელთა ზეცისათა ცნობად ღირს იქმნების და აღდგომასა მას მერმესა მითვე ზეცისა დიდებისა ხატითა ხორცი სულსათანა იდულებიან და აღიბრტყებიან ცად სულსა მიერ წმიდისა, ვითარცა წერილ არს, „შემოსუველად უფლისა პაერთა შინა“ და „თანა-ხატ-ყოყად ხორცსა დიდებისა მისისათა“ ღირს იქმნებიან და ესრე ერთბაშად ხორციით და სულით უფლისა თანა სუფუქდენ. რამეთუ განათლდებიან და განბრწყინდებიან ნათელითა მით ზეცისათა.“ ფსევდომაკარის თხზულებათა ქართულ ევრსია, გვ. 387.

მოხატულობაში თანმიმდევრულად, სრულად და ზუსტად გადმოიცემა ქრისტიანული მოძღვრების არსი: სულიწმინდის მოქმედება („ხარება“, „სულთმოფენა“), იესუ ნაზარეტელის ამ ქვეყნად მოვლინება და განდიდება („შობა“, „იერუსალიმად შესვლა“), მაცხოვრის როგორც ძე ღვთისას გაცხადება („მირქმის“, „ნათლისღება“), მისი მსხვერპლი („ჯვარცმა“) და მისი ზეციური დიდების ხატი („ფერისცვალება“, „აღდგომა“ და იქვე მის გვერდით გამოსახული „გარდამოსხნა“, რომელსაც აღდგომის ხატი ძღვევის საზრისს აძლევს. შემდეგ კი „ამაღლება“ და „ღმრთისმშობლის მიძინება“).

საგულისხმოა, რომ ერთმანეთის საპირისპირო სამხრეთისა და ჩრდილოეთის კედელთა მოხატულობა, ერთი მხრივ, თითქოს უპირისპირდება ერთმანეთს, მაგრამ, ამასთან, მთლიანობაში, ერთიან იდეად აერთიანებს, სრულად წარმოგვიჩენს ქრისტიანობის საბოლოო მისიის აღსრულებას: თუ სამხრეთის კედელი, ზემოდან ქვემოთ განვითარებული მოქმედებით, ამ ქვეყნად სულიწმინდის გარდამოსვლას ანუ ღვთაებრივი ძალისხმევით გასხივოსნებულ „სოფელს“ წარმოგვიჩენს, ჩრდილოეთის კედელი, პირიქით - სულიწმინდის ძალით ზეადსვლას, ზეცად ამაღლების სურველ გვიჩვენებს. აქ, მართალია, არცთუ აშკარად გამოკვეთილი სახით, მაგრამ შეინიშნება იკონოგრაფიული პროგრამის შემდგენლის ის სწრაფვა, რომელიც ჭაღასა და ბუგეულშიც ჩნდება მკაფიოდ: ორივე ძეგლში საუფლო ციკლი ხომ ისეა მოწოდებული, რომ გრძივ კედლებზე ერთგან, სამხრეთით, „სოფლისეული“ სცენებია წარმოდგენილი, მეორეგან „ზესთასოფლისეული“. ამ ძეგლთა ანალოგიურად, ისიც შეინიშნება, რომ არა მარტო გრძივი კედლები, არამედ ერთმანეთის საპირისპირო - საკურთხეველისა და დასავლეთის კედელთა მოხატულობაც ეპასუხება ერთმანეთს: ორივეგან ის თემებია წარმოდგენილი, რომლებიც მსხვერპლის იდეას გადმოსცემენ (საკურთხეველში: „ვედრება“, „მოციქულთა ზიარება“, „ხატი მიძინებისა“ - აშკარა მინიშნება მაცხოვრებულ მსხვერპლზე. დასავლეთის კედელზე: „მირქმა“, „ნათლისღება“ - უფლის გაცხადება, რომელიც წინასწარუწყებაა მისი მომავალი მსხვერპლისა, „ჯვარცმა“ - რეალური მსხვერპლი).

ასე თანმიმდევრულად და ნათლად იკვეთება ჩვენი მოხატულობის არსებითი თეოლოგიური იდეა: საკურთხეველის მოხატულობაში („მიძინების ხატისა“ თუ „მოციქულთა ზიარებით“) განსაკუთრებით გამახვილებული მსხვერპლის თემა კედელ-კამარის ციკლში მაცხოვრის საბოლოო დიდების ხატად გადაიზრდება. წითელხევის მოხატულობის დეკორის სისტემას სწორედ ეს იდეა განსაზღვრავს.

რაც შეეხება თვით იმ სცენებს, რომლითაც ეს იდეაა გამოკვეთილი, ისინი მთლიანობაში არა, მაგრამ ცალცალკე, მოხატულობის ერთ რომელიმე მონაკვეთზე, ამ ყაიდის სხვა ძეგლებშიც ასევე დაჯგუფებული: „ხარება“ და „სულთმოფენა“ ტაბაკინის მხატვრობაშიც, ჩვენის მსგავსად, ერთმანეთის ზემოთ და ქვემოთ გამოისახება სამხრეთის კედელზე; „მირქმას“, „ნათლისღებასა“ და „ჯვარცმას“ (რომელსაც „ჯოჯოხეთის წარმოტყუენაც“ ემატება) ასევე ერთად, ასევე დასავლეთის კედელზე წარმოგვიდგენს ბუგეულის მოხატულობა: „ფერისცვალება - ამაღლება“ ამ ყაიდის ყველა სხვა ძეგლშიც ჩრდილოეთის კედელზეა გამოსახული (ჭალაში, ქორეთში, გელათის წმინდა ელიასა და სეფიეთში), რომელთაც, ზოგიერთგან, „ღმრთისმშობლის მიძინება“ ეპასუხება ქვემო, მეორე რევისტრად (როგორც, მაგალითად, ბუგეულის მოხატულობაში). ასე რომ,

წითელხევის, ერთი შეხედვით, თითქოსდა თავისებურად გადაწყვეტილ დეკორის სისტემაში ჩვენთვის სრულიად უცხო ის ერთადერთი სცენაა, რომელიც „აღდგომის“ ხატს ვადმოსცემს.

ქართული კედლის ფერწერა ამ სახის „აღდგომის“ კომპოზიციას არ იცნობს (თავისებური გამონაკლისი ხომ ამ მხრივ ისევე ამავე პერიოდისა და ამავე ყაიდის ძეგლია - ჭაღის მოხატულობა, სადაც მწეფლსაცხებლედ დედების გარეშე გამოსახული ანგელოზი მაცხოვრის აღდგომას ახარებს). აღდგომის ხატებას ჩვენი მხატვრობა უმეტესად „ლაზარეს აღდგინებითა“ და „ჯოჯოხეთის წარმოტყუევით“ წარმოგვიდგენს. უფრო იშვიათად კი, სახარების ტექსტზე დაყრდნობით, „აღდგომას“ მთავარანგელოზის მიერ ცარიელ საფლავთან წმინდა დედების ხარებით ან მარიამ მაგდალელთან და მოციქულებთან მაცხოვრის გამოცხადების სცენებით ასახავს. სამეცნიერო ლიტერატურაში გავრცელებული აზრის თანახმად, ბიზანტიური წრის ძეგლებში ეს სცენა იმიტომ ვერ აისახა, რომ მაცხოვრის აღდგომის მახარებლებსთვისაც აუწერელი, მალული და დიადი მომენტი თვით სახარებაშიც არ არის მოთხრობილი¹⁴. ქართულ ტაძართა კედელთა მხატვრობაში აღდგომის კონკრეტული სცენის არარსებობა, ალბათ, იმითაც უნდა აიხსნას, რომ აღმოსავლურ-მართლმადიდებელი მსოფლმხედველობა ყურადღებას ძირითადად ამახავილებს ამა თუ იმ სიუჟეტის მომცველი სცენის არსობრივ, სიმბოლურ-კონცეპტუალურ მხარეზე - დასავლურ-კათოლიკურისგან განსხვავებით, სადაც უფრო მეტად კონკრეტულ-თხრობითი შეხედულება ბატონობს. ამიტომაც ღვთის აღდგომის გამოსახვისას დასავლური ხელოვნება უშუალოდ ამბავს გადმოსცემს (საფლავზე შემდგარი მაცხოვარი), ხოლო აღმოსავლური უფრო მეტად ამ ამბის სიმბოლურ მნიშვნელობას წარმოგვიჩენს (აღდგომას, როგორც ჯოჯოხეთის წარმოტყუევანას, სადაც ქრისტიანობის მისიის აღსრულების ზედროული განსახიერებაა ნაჩვენები).

ერთი რამ ცხადია ჩვენს ხელოვნებაში წითელხევის დარბაზული ეკლესიის მოხატულობა პირველია¹⁵, რომელიც საფლავზე შემდგარი მაცხოვრის ფიგურას წარმოგვიდგენს მისივე განმმარტებელი წარწერა - სახელდებით: „აღ/დგ/ო/მ/ა უფლისა“. კიდევ ის, რომ უფლის აღდგომის ეს კონკრეტული სცენა „ათორმეტი დღესასწაულის“ ტრადიციულ ციკლს კი არ ავსებს, მას კი არ ემატება, არამედ აღდგომის იღვის მომცველი ორი სცენის - „ლაზარეს აღდგინებისა“ და „ჯოჯოხეთის წარმოტყუევინის“ სანაცვლოდ შემოდის კედლის მოხატულობაში. ეს ტრადიციული სისტემის ახლებური კუთხით დანახეას ნიშნავს, რაც მოხატულობის თეოლოგიური პროგრამის შემდგენელს მექანიკურად კი არა აქვს შეთვისებული, არამედ მიზანდასახულად გააზრებული. დაბეჯითებით ძნელია თქმა, თუ რა მიზეზით ჩნდება ხსენებული სცენა ამ პერიოდის ჩვენს კედლის მხატვრობაში - დასავლეთ - ევროპული ხელოვნების გავლენის შედეგია ეს, თუ ჩვენივე რწმენის შიგნით მომხდარ თვალთახედვის კუთხის ერთგვარი შენაცვლებისა - იქნებ ორივესი ერთად. ხომ ცნობილია - დასავლური ხელოვნების ელემენტები (როგორც მხატვრული სტილის, ისე თემატიკის

14. Н. В. Покровский, Евангелие в памятниках иконографии преимущественно византийских и русских, СПб., 1892, гл. 391.

15. ყოველ შემთხვევაში, ჩემთვის სხვა მაგალითი უცნობია.

მხრივ) მხოლოდ მოგვიანებით კი არა, თვით ბიზანტიურ ხელოვნებაშიც რომ პოულობს მხატვრულ ასახვას¹⁶. პოსტიბიზანტიური წრის ძეგლებში გაეღწეები უფრო აშკარა და ადვილი შესაძლებელია წითელხევის მომხატველი ოსტატი ამ გზით იღებდეს ხსენებული სცენის რომელიღაც ნიმუშს, ამასთან სწორედ მაშინ, როცა ჩვენი კედლის მხატვრობის ერთი, გარკვეული ჯგუფის ძეგლები თვით ამა თუ იმ კონკრეტული ამბის ასახვითაცაა უკვე დანიტერესებული ისე, რომ კი არ ანელებს, პირიქით - საუფლო სცენების იდეური დაჯგუფებით ამჟღავნებს კიდევ მათში დატეულ სიმბოლურ აზრს (ამ მხრივ სამაგალითოა ამ ყაიდის ყველა ძეგლი, განსაკუთრებით კი ქორეთის მოხატულობა). აქაც, ამ განსახილველ ძეგლშიც ხომ ასეა: ჩვენი ოსტატი, მართალია, აღდგომის კონკრეტულ ხატს წარმოგიდგენს, მაგრამ არა როგორც თხრობითი დეტალებით დატვირთულ სცენას, არამედ როგორც სრულიად ნეიტრალურ ფონზე წარმოდგენილ ერთადერთ ფიგურას. ამ კონტექსტში გასათვალისწინებელია ისიც, რომ მაცხოვრის ფიგურა საუფლო სცენებისთვის გამოყოფილ კედელ - კამარათა არეზე კი არ გამოისახება, არამედ პილასტრის სიბრტყეზე - ესეც ხომ მის დამოუკიდებელ ხატად აღქმას უწყობს ხელს, თუმცა თავისი იდეით ის მაინც ორგანულადაა ჩართული ჩრდილოეთი კედლის ციკლში, რათა უკვე საბოლოოდ განსაზღვროს მთლიანი მოხატულობის იკონოგრაფიული პროგრამა.

რაც შეეხება სხვა, დანარჩენ სცენებს, საკურთხეელისა და მის მიმდებარე კედელთა მოხატულობას - მათ იკონოგრაფიულ თავისებურებებს, მათ მხატვრულ გადაწყვეტას - ისინი ასე წარმოგიდგებიან.

„ვედრების“ საკონქო კომპოზიცია (განსაკუთრებით მისი მარცხენა ფრთა) იმდენად არის დაზიანებული, რომ არ იძლევა დეტალური აღწერის საშუალებას. ფრაგმენტულად გაირჩევა მაცხოვრის სახე (აქვე საგულისხმო დეტალი: მაცხოვრის მონოგრამის სანაცვლოდ ქართული ასომთავრული წარწერა იკითხება: „ი/ქ/ს/უ/ ქ/ი/ს/ი/ყ“), მისი მოხატულობიდან ჩვენთვის ცნობილი) მაღალი საუფლო ტახტი. მკრთალად, მაგრამ მაინც გაირჩევა ქერობინისა და სერობინის ფიგურები და კიდევ ის, რომ თუ ოდნავ მხრებში მოხრილი ნათლისმცემელი მაცხოვრისკენ, ჩვეულებისამებრ, სამშეოთხედშია ვედრებად მიმართული, მის გვერდით მდგომი, საიმპერატორო სამოსით მოსილი და შედარებით მკაცრად მომზირალი მთავარანგელოზი ფრონტალურად ჩანს. მთავარანგელოზის ფიგურა თითქოს „ამომხტარია“ სცენის საერთო ხასიათიდან - უფრო დახვეწილია, პროპორცი-

16. В. Л. Филатов, Иконостас новгородского Софийского собора, сб. Древнерусское искусство, М., 1968, гл. 76, В. Н. Лазарев, История византийской живописи, М., 1986, гл. 76.

ბიზანტიაში „აღდგომა“ ჯერ კიდევ შუაბიზანტიური ხანის ფსალმუნთა ოლქების მინიატურაში ჩნდება, შემდეგ თურქობის ხანაში არის ცნობილი, XVII საუკუნეში კი სასოგადოდ განდევნის „ჯოჯოხეთის წარმოტყუვენას“ (რომელსაც XVII-XVIII საუკუნეებში განასხვავებენ „აღდგომისაგან“). ამ თემისადმი მიძღვნილ სამეცნიერო ლიტერატურაში ისიც ჩანს, რომ XVI საუკუნეში საეკლესიო დავა ყოფილა „წარმოტყუების“ ბუნებასა და ნამდვილობაზე. დაწერ. იხ. Demetrios D. Triantaphyllopoulos, Die nachbyzantinische Wandmalerei auf Kepkyra und den anderen ionischen Inseln, I, München, 1985, გვ. 239.

ულად უფრო გამართული, ვიდრე „ვედრების“ სცენის სხვა პერსონაჟები. აქ სრულიად აშკარაა რომელიმე ნიშნის, რომელიმე პალეოლოგოსური კანონის მოხმობის, მისი თითქმის უცვლელი გადმოღების მაგალითი. ამ დროის ოფიციალური რიგის ძეგლებში შენიშნული მხატვრული ტენდენცია მოხატულობის ამავე მონაკვეთის მეტად ფრაგმენტულად შემორჩენილ სხვა, დანარჩენ ფიგურებზეც ჩანს, ოღონდ ახლა ეს კანონიკური სქემები, ოსტატის თავისებურ ხედვას თითქოსდა მეტად არის დამორჩილებული, მეტად შერბილებული (ეს დამჯდარი პროპორციების მქონე ფიგურებით კი არ ჩანს მხოლოდ, არამედ სახის ტიპითაც, სადაც მკვეთრად იკითხება ფართოდ გახეილი, მეტყველი თვალები).

სრულად, მართალია, არც საკურთხეველის მოხატულობის მეორე რეგისტრი შემოგერჩა, მაგრამ გარკვევით ჩანს, რომ აქ ასახული სცენა „მოციქულთა ზიარებისა“ იმ კომპოზიციურ სქემას გეთავაზობს, რომელიც პალეოლოგოსთა ხელოვნების გაელენით დამკვიდრდა XIV საუკუნისა და მისი მომდევნო პერიოდების ჩვენს მონუმენტურ მხატვრობაში¹⁷. აქვეა სცენის თანმხლები ფართო ასომთავრული წარწერაც, რომელიც გარკვევით მხოლოდ მარჯვენა ფრთაზე იკითხება: „მივ/იდეთ სის/ხ/ლი ესე წმინდა მოც/ი/ქულ/თა/“. ჩანს ამ იკონოგრაფიული სქემის ის საერთო სურათიც, რომელიც გამარტივებული სახით წარმოგვიდგება XVI საუკუნის პირველი ნახევრის ამავე ყაიდის ძეგლებში - ტაბაკინსა და ვანში. მსავლესება ტაბაკინის მოხატულობის ამავე თემის მომცველ კომპოზიციასთან, თვით ცალკეულ დეტალშიც კი, იმდენად აშკარაა, რომ აქ, ალბათ, ერთი და იგივე სახელოსნოს ნაზიარებ ოსტატთა ნახელავთან უნდა გვექონდეს საქმე. ორივეგან ერთგვაროვანია სცენაში მონაწილე პერსონაჟთა სახის ტიპი, ერთგვაროვანია ფიგურების განლაგება, მათი „მოძრაობა“, მათი წინ გაწვილი ხელის ქესტი, სალხინობელის ფორმა, დამრეც სიბრტყედ დაშვებული ტრაპეზი, ტრაპეზის ქვემოთ ჩამოშვებული ფარდის ნახატი,

17. ეს თემა, რომელიც მოციქულთა ზიარებას წარმოგვიდგენს ახალი არ არის - ადრეულ საუკუნეებშივეა დამოწმებული და თითქმის აუცილებელი სიუჟეტი ჩვენი კედლის მხატვრობისა. დროის ფართო მონაკვეთზე თითქმის უცვლელად მეორდება მისი იკონოგრაფია, კომპოზიციური სქემა კი, პირიქით - შესამჩნევ ცვლილებებს განიცდის. ჩვენი ხელოვნების თვით კლასიკური პერიოდის მომდევნო ძეგლებშიც კი (XII - XIII საუკუნეების მიჯნაზე შესრულებულ ყინცივისსა და XIII საუკუნის დამდგვის ლორის ახტალის მოხატულობაში) მაცხოვრის სალხინობელისკენ მიმართული მოციქულები ყოველი მათგანისთვის დამახასიათებელი მოძრაობით, ოდნავ შესამჩნევი ინტერვალით არიან გამოსახულნი ისე, რომ შესაძლებელია მათი ერთმანეთისაგან დამოუკიდებლად აღქმა. მოგვიანო დროის, პალეოლოგოსთა ხელოვნების გაელენით შესრულებული მხატვრობა მოციქულთა რიგს ცენტრისკენ უკვე ერთიანად მიმართულ, ტაღლისებერ განეითარებულ ერთიან ჯგუფად წარმოგვიდგენს (მოგორც მაგ., უბისაში, წალენჯიხასა თუ ლიხნეში - XIV ს.). ზიარების თემის პალეოლოგოსთა ხელოვნების მიერ დამკვიდრებული კომპოზიციური სქემები, მეტ-ნაკლები სისრულით, მხატვრობის ი.წ. პოსტიზანტიკური პერიოდის ძეგლებშიც მეორდება (მაგ., ახალ შუამთასა და გრემში - XVI საუკ., ბოზნევის XVII საუკ. მოხატულობაში). იგივე სურათია მხატვრობის იმ ნიმუშებშიც, რომლებიც ხალხურ ხელოვნებასაა წინაყარი (ტაბაკინსა და წითელხევი - XVI საუკ.), ოღონდ ესაა, ყველა ამ ძეგლში უკიდურესად გამარტივებულია ყოველივე - ყველგან უკიდურესი სიბრტყოვანება და გრაფიკული ნახატი ბატონობს.

მისი უსწორმასწორო სამკუთხედებად დანაწევრებული დანაოჭება, სარიტუალო ჭურჭლის ფორმაც კი. ერთია მხოლოდ: გიორგი ჯოხტობერიძის საშემსრულებლო ოსტატობის დონე, ტაბაკინის ეკლესიის მომხატველთან შედარებით, უფრო დაბალია, ნაკლებ დახვეწილი. მისი ხაზი, ფორმის გარშემომწერი იქნება ის, თუ შიდა ნახატიცა, ყველა მონაკვეთზე თანაბარი ზომისაა, მკვეთრად გრაფიკულია, შესამჩნევად სქელია და ხისტი. ყველგან: ფორმის აღმნიშვნელი, ჭარბად თეთრანარევი ფერით დაფერილი და „ფერწერილი“ მოდელირების თუნდაც უმწეო იმიტაციის გარეშე წარმოდგენილი ერთიანი სიბრტყე, სადაც მკვეთრად იკითხება შიდა ნახატის რამდენიმე ხაზი - ხან შესამჩნევი ინტერვალით ერთმანეთის გვერდიგვერდ დატანილი სამი პარალელური ხაზი (სამოსის დაშვებულ კალთებზე), ხან დამრეცად განეითარებული (მოხრილი ფორმის - ზურგის ან მკლავის მიყოლებით), ხან კი სხივისებრ გაშლილი (სამოსის დანაოჭების ადგილებში). შავი ფერის ეს მსხვილი და მკვეთრად გრაფიკული ხაზები ფართო რიტმული მონაცვლეობით ამუშავენ სამოსს, კიდევ ერთხელ წარმოაჩენენ ფორმის სიბრტყოვანებას. ეს ასეა ჩვენი წრის ყველა იმ ძეგლში, სადაც უკიდურესი სიბრტყოვანება ბატონობს - ბუგულშიც, ქორეთშიც. ოღონდ ესაა, თუ ამ ძეგლებში ხაზები ზედიზედ მიჯრილია - ხშირი, ჩვენთან მენახვრია, დიდი ინტერვალით ერთმანეთს დაშორიშორებული, თანაბრად კი არა, მხოლოდ აქა-იქ თუ ფარავს ზედაპირს. წითელხევის მოხატულობაში, თუნდაც ამიტომ უფრო იკვეთება ფიგურის სილუეტი და სიბრტყოვანებაც მეტად საგრძნობია.

ჩვენი სცენა რომ გვიანპალეოლოგოსური მხატვრობის რომელიღაც ნიმუშის გაელენით არის შესრულებული, ეს ცხადია (ამას მასში მონაწილე პერსონაჟთა სხეულის პროპორციული თანაფარდობა და საღხინობელისა და ტრაპეზის გადმოცემის თავისებურებაც გვიჩვენებს), მაგრამ უფრო საგულდისხმო სხვა რამეა. გრაფიკული კონსტრუქციის შემოწერილი ფიგურის სრულიად ბრტყელი, ერთიანი ლოკალური ლაქით დაფერილი სილუეტები მაინც სხვაგვარად აღიქმებიან, ვიდრე ის, ასე თუ ისე, გარდამავალი ტონებით დამუშავებული და ამდენად, სასურათე სიბრტყეზე შედარებით ნაკლებ მკვეთრად გამოყოფილი პერსონაჟები, რომლებსაც პალეოლოგოსური ნიმუშები წარმოგვიდგენენ. აქ სხვაგვარია სახის ტიპიც: არა ისეთი, როგორიც პალეოლოგოსური ხელოვნების გაელენით დამკვიდრდა ოფიციალური ნაკადის ჩვენს ძეგლებში, არამედ დადგილობრივი - შედარებით თუმც ერთფეროვანი, მაგრამ დაახლოებით მაინც ისეთი, როგორსაც ქტიტორებთან ვხედავთ. სხვაგვარია ამ პერსონაჟთა ფეხების ფორმა - მათი თითქოსდა ხაზგასმულად დიდი ზომები - შესამჩნევად ფართო ტერფითა და სქელი ქუსლით. ეს ხომ, სრულიად აშკარად, ფეხის ის ფორმა და ნახატია, რომელსაც ჩვენი ხელოვნების ადრეული, პალეოლოგოსებადგელი ნიმუშები გვაწვდიან. ასე რომ, წითელხევის „მოციქულთა ზიარების“ ამსახველი სცენა, ზოგადად მხოლოდ, მართალია, გაუბრალოებული სახით მოწოდებულ პალეოლოგოსურ ნიმუშებს ვეაგონებს, მაგრამ აქვე ისეთი ნიშნებიც ჩნდება, რაც სანიმუშო მასალისადმი ოსტატის თავისებურ დამოკიდებულებას გვიჩვენებს.

თავისებურია ისიც, რომ სცენა ასე უშუალოდ არის დანახული: ფიგურების დამახასიათებელი დგომით, ხელების თავისებური მოძრაობით, ზოგან - გამომეტყველებითაც კი ყოფითი განწყობილება ჩნდება მოცი-

ქულთა მრავალფეგურიან ჯგუფში, რაც გარკვეულად აცოცხლებს ამ ფრიზისებრ გაშლილ სიბრტყით კომპოზიციას. ჯერ, თითქოსდა განმარტობით, ამ სცენის გეიანი ნიმუშებისთვის დამახასიათებლად, სალხინობელთან თავდახრილი ჩია ტანის ერთ - ერთი მოციქული ჩნდება. შემდეგ, შესამჩნევი ინტერვალთი, სამფიგურიან ჯგუფად შეკრული ტანმალაღი მოციქულები, რომელთა თავების მოძრაობა და ერთმხრივი, თუმცა არაერთგვაროვნად გაწვდილი ხელები ცოცხლად ასახავს მაცხოვრისკენ მიმართულ სწრაფვას. მათ უკან, მათთან მჭიდროდ, თითქმის უინტერვალოდ მდგომი, ოღონდ მზერიტა და გაშლილი ხელების ქესტით უკვე ჩვენსკენ, მჭკრეტელისკენ მიმართული მოციქულია, რომლის სანახევროდ შემობრუნებული თავი და მეტყველი გამოსხედვა რაღაც წუთიერ ემოციას გადმოსცემს. ჩენი ეკლესიის მომხატველის საშემსრულებლო ოსტატობის დონე, მისი ხედვის თავისებურება აქ დამახასიათებლად ჩანს: მოციქულთა ეს ოთხივე ფიგურა (სამფიგურიანი ჯგუფიც და მათ უკან მდგომიც) წელს ქვემოთ ერთიან სიბრტყედ არიან გაერთიანებული - ყველა, ერთიანი გარშემომწერი კონტურით მკაცრად შეკრულია და, ამდენად, სრულიად სტატიკური. სიცოცხლის ელემენტი მხოლოდ ჩათი თავების, ხელებისა და ფეხების დამახასიათებელ მოძრაობაში შეიმჩნევა. სამფიგურიან ჯგუფში წინმაჟალი მთლიანად მოჩანს, მის უკან მდგომი ნაწილობრივ იფარება წინა ფიგურის სხეულით, მომდევნოსი კი, რომელიც მოციქულთა ამ ორი ფიგურის უკან არის მოქცეული, მხოლოდ თავი გაირჩევა სანახევროდ. შემდგომი, მეოთხე ფიგურა, როგორც ითქვა, უკვე ჩვენსკენ არის მომართული. ამ სრულიად სიბრტყეოანი ფიგურების თუნდაც ამგვარი განლაგება, ცხადია, ვერ წარმოქმნის სიღრმის ილუზიას, მაგრამ თავისებური განწყობილებით კი აშკარად ტეირთავს ასე მჭიდროდ შეკრულ მოციქულთა ჯგუფს. საშემსრულებლო ოსტატობის შესამჩნევად დაბალი დონე, გაუწყობა უშულო ხედვით არის დამაჯერებლად შერბილებული, მიჩქმალულიც კი, რადგან მისთვის სწორედ ეს მარტივი ხერხია შესაფერისი. სწორედ ამგვარი ხედვის შედეგია, რომ კომპოზიციაში სრულიად მარტივი, უბრალო ხერხით არის გამოყოფილი მთავარი, არსებითი: სილუეტის გამომსახველობა, ჩამუქებულ სახეთა თეთრას მკვეთრი ლაქით გამახვილებული თვალის გუგები, ხელის შედარებით გაზრდილი, მოძრავი მტკვანი ცოცხლად წარმოგვიჩენს მოციქულთა ემოციურ განწყობილებას. აქ არაფერია ზედმეტი - ისეთი, რამაც შეიძლება ყურადღება გაგვიფანტოს. იქნებ, ამიტომაც, ჯოხტობერიძისეული სცენის მოციქულები უფრო მეტყველია, ვიდრე ჭაღელი ოსტატის მიერ ტექნიკურად, შესაძლოა, უკეთ შესრულებული, ოღონდ შედარებით მეტად დეტალიზებული, სახეითად და დეკორატიულად უფრო პრეტენზიულად დამუშავებული საკურთხელის ფიგურები.

იგივეს საკურთხელისსავე მხატვრობის ბოლო, დამამთავრებელი რეგისტრიც გვიჩვენებს. ეს რეგისტრი, ჩვეულებისამებრ, გაცილებით დიდი ზომისაა წინა ორთან შედარებით. მის სიმყარეს სარკმლის ქვემოთ, ზუსტად ცენტრში მდგარი ქვის უძრავი ტრაპეზიც აძლიერებს და ის ფართო, სამსტრიქონიანი წარწერაც, რომელიც მომხატველი - ოსტატის ვინაობას გადმოგვცემს: „ამის მხ/ატეარ/ს/ გი/ორგი/ს ჯოხტობ/ერ/იძეს/ შეუ/ნ/დოს ღმერ/თმან/, ამინ“. აქვე, სარკმელსა და ტრაპეზს შორის, გულხელდაკრევილი მაცხოვრის წელზევით გამოსახულ ფიგურას ეხედავთ -

ასომთვარული წარწერით: „ხატი მიძინებისა“¹⁸. ეს ის, ბიზანტიურ ეკლესიათა სამისხვერპლოში XII საუკუნიდანვე დამოწმებული, მსხვერპლად შეწირული მაცხოვრის ზეისტორიული გამოსახულებაა, რომელიც შედარებით ფართოდ გავრცელებდა XIV საუკუნიდან¹⁹. ამავე საუკუნიდან დამკვიდრდა იგი ჩვენს სახეთ ხელოვნებაშიც: ჯერ მხოლოდ აქ-იქ (წალენჯიხასა, სადაც მკმუნწარე მაცხოვარი ღმრთისმშობლისა და იოანე მახარებლის ფიგურებს შორის არის საღიაკენეში გამოსახული და ანანაურში), შემდეგ კი თითქმის აუცილებელ კომპოზიციად - მხოლოდ კედლის მონუმენტური მხატვრობის ძეგლებში კი არა (ტაბაკინში, წითელხევსა და ილემში, ბობნევისა და საეანის „გიორგისეულში“, გელათის მთავარი ტაძრის დასაუღლეთი კარის ტიმპანში, ნიკორწმინდაში, კორცხელში - თავისებური რედაქციით)²⁰, არამედ ჭედურობაზეც (ეპისკოპოს მაქსიმე ცაიშელის დაკვეთით შესრულებულ, ჭალის ეკლესიისთვის შეწირულ ხატსა და მოქვის სამკარედსე).

ჩვენი ხელოვნების მოგვიანო დროის ნიმუშებისებრ წარმოგვიდგებიან გაშლილი გრაფიკებით ცენტრალური ფიგურისკენ, მსხვერპლისკენ თავყანისცემად მიმართული წმინდა მამებიც - სამ-სამი როგორც ერთ, ისე მეორე მხარეს: მარჯენიე „წმ/იდ/აჲ ბასილი“ (დიდი), „წმ/იდ/აჲ გრიგოლ“ (ღვთისმეტყველი) და „წმ/იდ/აჲ ონოფრე“ (დიდი); მარცხენიე - „წმ/იდ/აჲ /იოანე ოქრო/პირ/რი“, „წმ/იდ/აჲ გრიგოლ“ (ნოსელი) და ის ერთ - ერთი ჭადარაშერეული წმინდა მამა, რომლის თანმხლები წარწერაც არ იკითხება. ეკლესიის მამების ამ გაბმულ რიგში - ზუსტად ისე, როგორც დიაკნები ამ სახის ტრადიციულ კომპოზიციებში - ჩამკეტ ვერტიკალებად ჩნდება მარჯენა და მარცხენა მწკრივის ბოლოს მდგომი თითო ფრონტალური ფიგურა: იმჟამინდელი ქტიტორები ივანე ფაიქრიძე და საბა კვირიკაძე.

18. ამ კომპოზიციის განმმარტებელი წარწერა - „ხატი მიძინებისა“ დამოწმებულია ტაბაკინსა და წითელხევში. ანანაურის მხატვრობა მას სხვაგვარად მოიხსენიებს: „იესუ ქრისტე. საყლაუთან ტირილი“. მიძინების ხატის შინაარსში დატეულ აზრს მშვენიერად გადმოსცემს მიქელ მოდრეკილი; „ნუ მწუხარე ხარ, ღირსო, ენებასა ჩემსა, რამეთუ აღუდგე მკედრეთით, ეთარცა ღმერთი ვარ“. მიქელ მოდრეკილი; პიმნები, II, გვ. 217.

19. ამ თემის მომკვილ კომპოზიციათა წარმომავლობის, საკურთხეველში მისი აუცილებელი გამოსახვის თუ ხელოვნების პალეოლოგოსურ ძეგლებში ფართოდ გავრცელების შესახებ იხ. G. Millet, Recherches... გვ. 483- 488. Suzy Dufrenne, Les Programmes iconographiques... გვ. 52. Lexikon der christlichen Ikonographie, IV-ა, გვ. 88.. B. H. Лазарев, Русская средневековая живопись, М., 1979, გვ. 245-249. მისივე, Θεοφαν Γρεκ, Μ., 1961, გვ. 55, 56.

20. XIII საუკუნის ბიზანტიურ ხელოვნებაში ჩამოყალიბებული თემა მსხვერპლის თავყანისცემისა, თავიდანვე მხოლოდ მაცხოვრის ფიგურას მოიცავდა. „გარდამოხსნისა“ და „საუღაუად დადების“ სცენებიდან მოსესხებული ზოგიერთი იკონოგრაფიული დეტალი ისევე, როგორც ღმრთისმშობლისა და იოანე მახარებლის ფიგურები მხოლოდ შემდგომ, დაახლოებით XIV საუკუნიდან დაემატა ხსენებულ კომპოზიციას. სწორედ ამას გულისხმობს მიძინების ხატის ფართო რედაქცია (წალენჯიხა, კორცხელი). ჩვენთან, ამავე ყაიღის ყველა სხვა ძეგლის მსგავსად, ეს თემა მოკლე რედაქციით - მხოლოდ მაცხოვრის ფიგურითაა ასახული. დაწერ. იხ. B. H. Лазарев, Русская средневековая живопись, გვ. 245, 246.

მსხვერპლის თაყვანისცემის მომცველ კომპოზიციაში თქალს ხედება ფიგურათა დაგრძელებული პროპორციები. ფიგურების ეს მეტად თავისებური, პალეოლოგოსთა მხატვრული ნიმუშებით დამკვიდრებული პროპორციული სისტემა ჩვენი ძველში თითქოსდა განსრავ უტრირებულია. აქაც ხაზი - მკაფიო ხაზოვანი რიტმი, კონკრეტული ნახატა მთავარი, ძირითადი სახვითი საშუალება. ეს მსხვილი და შესამჩნევად მოუხეშავი კონტურული ხაზი მარტივია როგორც სახვითად, ისე დეკორატიულად - ყველგან თანაბრად, ყველგან მკაფიოდ შემოწერს ფორმას, ყველგან მკაცრად კეტავს მასში მოქცეულ ფერადოვან ლაქას. ფორმა ისევე, როგორც მოხატულობის ამავე მონაკვეთის ზემო რეგისტრებზე, ბრტყელია - მოდელირების მიმანიწნებელი რაიმე ტონალური გრადაციის გარეშე წარმოდგენილი. ამ სიბრტყით ფორმაზე ამიტომაც ასე მკაფიოდ ჩნდება ძლიერად შემოწერილ ხაზთა თანაბარი რიტმი. იგივე, შიდა ნახატის თითქმის ფორმის გარშემომწერი კონტურის სისქისა და სიძლიერის ხაზებზეც ითქმის, რომლებიც სამოსის დანაოჭების მოსანიშნად, აქაც ხან სხივისებრ, ხან ერთმანეთის პარალელურად არიან გვერდიგვერდ დატანილი ისე ძუნწად, რომ მხოლოდ ნაკლებად თუ აქუცმაცებენ ფორმას. ამ სრულიად მარტივი, სრულიად უბრალო მხატვრული ფორმის მიუხედავად, ჩვენი ოსტატი, გაწვდილი ხელის, გადადგმული ნაბიჯისა თუ მხრების ოდნავ შეცვლილი მონახაზით როგორღაც ახერხებს სცენის ამა თუ იმ პერსონაჟის რაღაც დამახასიათებელი „მოძრაობის“ პოუნას, რასაც სიცოცხლის ელემენტი შეაქვს არსებითად მაინც მონოტონურად შესრულებულ ნახატში. ფერადოვნება მოხატულობის ამ მონაკვეთზე ისეთივე მარტივია, როგორც ნახატი. ფონი ორფერია (ზედა, ვიწრო ზოლი მოყვითალო ოქრისფერია, ქვედა, შედარებით ფართოდ გაშლილი, თეთრანარევი ლურჯი), სადაც წმინდანთა შარავანდებისა და სამოსის ფერთა მონაცვლეობით მარტივი ფერადოვანი რიტმია წარმოქმნილი: თუ ერთგან, ამა თუ იმ პერსონაჟის სამოსზე, მოწითალო ოქრას სიჭარბეა, მეორეგან - მონაცრისფრო ცისფერის. შარავანდებიც, ასევე ერთმანეთის მონაცვლეობით, ხან მოყვითალოა, ხანაც მოწითალო ოქრისფერი. ფერთა ტონალური სხვაობა მკვეთრია, ფონის ფერადოვნებას კონტრასტულად გამოყოფილი ესეც, ოსტატის დაბნულ მხატვრულ დონეს როდეს გეინვენებს მხოლოდ, არამედ რეიანი პერიოდის ამ ერთი გარკვეული ჯგუფის ძველთა მხატვრულ მიმართულებას (ეს ხომ ჭალაშიც ასე იყო).

იგივე მხატვრული მიდგომა, იგივე მხატვრული გადაწყვეტა დარბაზის კედელ - კამარებზე გაშლილ სცენათა მოხილვითაც ჩანს.

კამარებზე გამოსახულ სცენათაგან „ხარება“, ტრადიციისამებრ, პირველია. მოხატულობის ეს მონაკვეთი თუმც დაზიანებულია, თითქმის სანახევროდ წამორეცხილი, მაგრამ, ამის მიუხედავად აქ რამდენიმე ისეთი დეტალი გაირჩევა, რომელიც სრულად წარმოგვიდგენს ამ სცენის კომპოზიციურსა და იკონოგრაფიულ თავისებურებას. ფონად გაშლილი ნაგებობა, რომელიც მჭიდროდ ავსებს სასურათო არეს, ვიწროდ აზიდულ მრავალსართულიან შენობად გამოისახება - ეს კი ხელს უწყობს კომპოზიციის ვერტიკალურ აღქმას. ხაზგასმულ ვერტიკალებად სცენის ის ორივე პერსონაჟიც იკითხება, რომლებიც თითქოსდა განგებ დაგრძელებული პროპორციებით, ერთმანეთთან მცირე ინტერვალით არიან გამოსახული.

ორივეს მსხვილი და მოუხეშავი კონტური შემოწურს, ორივე სიბრტყითა, სასურათე სიბრტყესე თითქოს სრულად განროხმული. მთავარანგელოზისკენ ოდნავ შემობრუნებულ, მაღალ ტახტზე მჯდომ ღმრთისმშობელს თითისტარი უჭირავს. მარიამის თავს ზემოთ ცის გახსნილი სეგმენტი, საიდნაც სხივები და მტრელი ეშვება. ამდენად, ეს ორი იკონოგრაფიული დეტალი იმის მიმანიშნებელია, რომ ჩვენი ოსტატი, მისივე ხედვის შესატყვისად, ამ ყაიდის სხვა ძეგლთა ანალოგიურად, ხარების ნაკლებ განყენებულ, უფრო ინტიმურ აღმოსავლური წარმომავლობის რედაქციას ირჩევს. რაც შეეხება შესრულების მანერას, მასზე ცოტა რამ თუ შეიძლება ითქვას სცენის ფრაგმენტულობის გამო. ერთი რამ ცხადია: ოსტატისთვის სანიმუშოა გვიანპალეოლოგოსური სქემები, რაც რთული ხუროთმოძღვრული ფონით და ფიგურათა აზიდული პროპორციებით ჩანს. კიდევ ის, რომ სანიმუშო მასალა შემოთავაზებულია შესამჩნევად გაუბრალოებული, გამარტივებული სახით. იგივე თითქოსდა ჭალის მოხატულობაშიც იყო შენიშნული, მაგრამ მაინც შესამჩნევი სხეობით. ჭალელი ოსტატი უფრო კომპაქტურად იაზრებს ამ სცენის კომპოზიციას, ფიგურათა პროპორციებიც არ არის ასე ხაზგასმული და გარძელებული და ფორმაც როდია ასე სიბრტყიანი - მოდელირების თუნდაც უმწვეო იმიტაციის გარეშე წარმოდგენილი. აღსანიშნავია ისიც, რომ ჭალის მოხატულობის საუფლო სცენებში გამოყვანილ პერსონაჟთა და ქტიტორთა ფიგურების პროპორციები (და არა ზომები, რომლებიც, გვიანი პერიოდისთვის დამახასიათებლად, განსხვავებულია, ძირითადად მაინც, ქტიტორთა ფიგურების სასარგებლოდ) უმნიშვნელო სხეობას თუ არ ჩავთვლით თითქმის თანხედება ერთმანეთს მაშინ, როცა ამ მხრივ წითელხევეში სრული კონტრასტია: ქტიტორთა თითქმის ნატურალურ ზომებს მიახლოებული პროპორციები აგებულია შედარებით ბუნებრივად, სხეულის ცალკეული ნაწილებისა და თავის შედარებით სწორი თანაფარდობით - მათ ფონზე უკვე არაბუნებრივად გამოიყოფებიან საუფლო ციკლის შესამჩნევად დაგარძელებული პროპორციების მქონე ფიგურები. ერთგან (ჭალის მოხატულობაში) ამიტომაცაა მხატვრული სისხავის მეთი შეგრძნება, მეორეგან - შედარებით ნაკლები.

სრულად არც „ხარების“ ქვემოთ გამოსახულმა სცენამ - „სულთმოფენამ“ მოაღწია ჩვენამდე. ამ სცენიდან ამჟამად შემორჩენილია კომპოზიციის მარჯვენა ფრთა, სადაც ექვსი მოციქულისა და კოსმიურ ღიობში გამოსახული ახალგაზრდა მამაკაცის ფიგურის კონტურული მონახაზი გაირჩევა მხოლოდ. ფრაგმენტულობის მიუხედავად ჩანს, რომ სცენა დანაწევრებულია - თვითეული ფიგურა უფრო დამოუკიდებლად აღიქმება, ვიდრე ერთი საერთო რიტმით გაერთიანებულ ერთიან ჯგუფად. ეს ასეა, არადაც ფიგურათა შორის ფართო ინტერვალია და რაც მთავარია, მათი საკმაოდ პირობითად მონიშნული მოძაობაა შესამჩნევად დიფერენცირებული. ფიგურათა პროპორციები აქაც, ამ კონკრეტულ შემთხვევაშიც არა მარტო დაგარძელებულია, არამედ შესამჩნევად თხელია, მყიფე. მოციქულები სანახევროდ არიან წამომდგარი და თითქოს წამიერად გარინდებული. საგულისხმოა ისიც, რომ ყველა მათგანი ფრონტალურად ჩანს და ამ ყაიდის ძეგლებში გამოყვანილ ქტიტორთა მსგავსად, მათაც ფართოდ თვალგახელილებს მზერა ჩვენსკენ, მჭკრეტელისკენ აქვთ მომართული.

მათგან განსხვავებით, სიგმაში დანოქილი შაბაკაცი ოდნავ თავაწეულია და მსერით და გაწვილილი ხელების უესტით მარცხნივ, საკურთხეველისკენ არის ევდრებად მიმართული. აქ, როგორც ვხედავთ, თავისებური იკონოგრაფიული გადაწყვეტაა - ფრონტალურად მდგომ მეფეს ბიზანტიური ტრადიციისამებრ ან რამდენიმე ფიგურისგან შემდგარ ჯგუფს ჩვენს შემთხვევაში, მუხლმოყრთი მდგომი, საერო სამოსით მოსილი ახალგაზრდა ვაჟის ერთადერთი მავედრებელი ფიგურა ენაცვლება²¹. ამგვარი რამ, რამდენადაც ჩვენთვის ცნობილია (თუ ერთადერთს - ამავე პერიოდისა და ამავე მხატვრული მიმართულების ძეგლს - ბუგეულის მოხატულობას არ ჩაეთვლით), უმაგალითო შემთხვევაა ქართული კედლის მხატვრობის ისტორიაში. იკონოგრაფიულად აქ, ალბათ, „ერნის“ შემოკლებული ვარიანტია წარმოდგენილი - კრებითი სახე მრევლისა, რომელიც მოციქულთა ჯგუფს შესთხოვს თავიანთი სწავლებით მოფინონ სულიწმინდის მადლი, რათა მათებრ გახდეს ღირსი ღვთაებრივი ნათლის ხილეისა²².

დარბაზის გრძივ კედლებს, როგორც ითქვა, წყვილი პილასტრი ანაწევრებს, ოლინდ ისე არათანაბრად, რომ კედლის დასაველეთი მონაკვეთი შესამჩნევად ჭარბობს აღმოსავლეთით მოქცეულ არეს. საუფლო ციკლის ორი მომდევნო სცენა - „შობა“ და „იერუსალიმად შესვლა“ ამიტომაცაა წინა ორთან შედარებით უფრო ფართოდ გაშლილი.

„შობის“ სცენა ვრცელი იკონოგრაფიული რედაქციის მომცველია (ასომთავრული წარწერით: „შობა“). გამოყენებულია ის კომპოზიციური სქემა, რომელიც ფართოდ გაერცვლებულია ამ უაიდის ძეგლებში - გელათის წმინდა ელიას ეკლესიაში, ქორეთში, კალაურში. ჩამუქებული მღვიმის ფონზე ზომებითა და წითელი ოქრას ინტენსიობით გამორჩეული ღმრთისმშობლის მწოდლიარე ფიგურა ჩნდება. კომპოზიციის ზედა კუთხეებში თითო ფრთადაშეებული ანგელოზია. მარჯვნივ - ერთმანეთთან მჭიდროდ მდგომ მოგეთა სტატიკური ფიგურები გაირჩევა, მარცხნივ კი - ფრაგმენტულად, მხოლოდ კონტურული მონახაზით შემორჩენილი მწყემსი. კომპოზიციის ქვედა ცენტრალურ არეს მთლიანად მოიცავს დიდი ზომის ემბაზი, დანოქილი ქალი და, ყველა გვიანა ძეგლისთვის დამახასიათებლად, მის მუხლებზე გაწოლილი წვილი²³, განბანეელის მასშტაბური ფიგურა, რომლის

21. ამ სცენის მომცველ რამდენიმე ძეგლის მოხატულობაში მავედრებელი ღმრთისმშობელიც ჩნდება (ლ. რუსი მოწმობით, ღმრთისმშობელი იმათთვის ევდრება, ეისსუდაც სულიწმინდა უნდა გარდამოვიდეს: (Iconographie de l'art chrétien, par Louis Reau, II, 1957, გვ. 596). ერთგან კი - ნენობანის ეკლესიის მოხატულობაში სიგმაში ორი ფიგურაა გამოსახული.

22. „სავედრებელი ჩუენი ესე არს, წმინდანო მოციქულნო, რათა ღირს ვიქმნეთ სასუფეველისა დიდებასა, სულით და ხორციით, ცხოვნებულნი თქუენტანა ვადიდებდეთ სახიერებასა ღუთისასა დაუსრულებლად“. პარაკლისი სავედრებელი წმიდათა მოციქულთა საქართუელის ეკლესიის კალენდარი, 1988, გვ. 469.

23. „სული სახიერი გიძლიად თქუენ ქუეყანასა წყუყუსა, მას ევედრენით, რათა აცხოვნეს სული ჩუენ გლახათანი“. იქვე, გვ. 464.

23. პალეოლოგისებამდელი პერიოდის (როგორც ატენში, ისე ბიზანტიური წრის) ძეგლებში ჩუელი მუდამ ემბაზში ზის. XIII საუკუნეში სურათი იცვლება და ჩეილი ხან ისევ ემბაზში ზის (ტიმოთეუსბანი), ხან კი ღუდის მუხლებზეა გაწოლილი (ყინციისი). მომდევნო საუკუნეებში „შობის“ სცენის ამ ეპისოდის ერთადერთი იკონოგრაფიული ვერსიაა დაკანონებული - ჩეილი ღუდის მუხლებზეა გაწოლილი. ეს ასეა უბისას XIV საუკუნის მოხატულობაშიც, გელათის წმინდა გიორგის ეკლესიის XVI საუკუნის მხატვრობაშიც და სხვაგანაც.

სამოსიცი ისე, როგორც ქორეთსა და კალაურში, ჯგერედინად გადაკეცილი ხაზებით ბადისებურ არის დაწერიხული. განსახილველი წრის ძეგლებთან აშკარა მსგავსების მიუხედავად, აქ არც თუ უმნიშვნელო სხვაობაც ჩნდება: იოსების დიდი ზომის ფიგურა ახლა უკვე სხვა სიბრტყეზე, პილასტრის შვირილზეა გადატანილი, რითაც შესამჩნევად დაირღვა სცენის კომპოზიციური მთლიანობა - საბოლოოდ კი, მოხატულობის ამ საკმაოდ ვრცელი მონაკვეთის ტექტონიკა. რომელიმე ფიგურის მოსახლერე სიბრტყეზე გადატანის მაგალითები, თუმცა ადრევე ჩნდება ჩვენს კედლის მხატვრობაში (მაგ., იხ. ბოჭორმის ეკლესიის მოხატულობა), მაგრამ აქ უფრო ის შემთხვევა უნდა იყოს, როცა აშკარად ჩნდება მომხატველი ოსტატის გაუწაფობა: ამ შემთხვევაში ჩვენი ოსტატი, გვიანი ძეგლებისთვის დამახასიათებლად, სასურათე სიბრტყის სრულად შეესების პრინციპით კი არ ხელმძღვანელობს, არამედ ვერ საზღვრავს, ზუსტად ვერ იაზრებს მრავალფიგურიანი სცენის კომპოზიციას. იგივე, „შობის“ ქვემოთვე წარმოდგენილ, „იერუსალემად შესვლის“ სცენაშიც მეორდება, იერუსალემის ტაძრის მიმანისწებელი მრავალსართულიანი ნაგებობა ამ სცენისთვის გამოყოფილ არეზე კი არ მთავრდება, არამედ დასაველეთის კედელზე გადადის, სადაც უკვე სხვა სცენა „ნათლისდება“ გამოსახული. ამა თუ იმ კომპოზიციის რომელიმე მონაკვეთის ერთი კედლიდან მეორეზე გადატანის მაგალითი ჭალის მოხატულობაშიც შემოგვხვდა, ოღონდ იმ განსხვავებით, რომ იქ ისინი სხვა სცენაში კი არ არის შეჭრილი, არამედ ერთიანად მოიცავს როგორც ერთი, ისე მეორე კედლის ფართო არეს. ჭალელი ოსტატისთვის ეს, როგორც ვნახეთ, გარკვეული მხატვრული ხერხია, რომელიც დაუხელოვნებული ოსტატის მიერ შესრულებულ ჩვენს ძეგლში მხატვრულად მოუაზრებლად და, ამდენად, მხოლოდ მექანიკურად არის გამოყენებული.

„იერუსალემად შესვლის“ სცენა შედარებით უკეთ შემორჩა მოხატულობას (ასომთავრული წარწერით „იერუსალემ/მ/ს შესვლა“). ფონი აქაც ორფერია: ზემოთ თეთრანარევი ღურჯი, ქვემოთ მოყვითალო ოქრისფერი. კომპოზიციის ორივე ფრთა აქაც მკვეთრად გამოიყოფა: მარცხნივ მოციქულთა მჭიდროდ შეკრული ჯგუფი იკითხება, მარჯვნივ ხუროთმოძღვრული კულისები და იერუსალემის მცხოვრებთა რამდენიმე ფიგურა. ყველა ისინი მზერით ჩვენსკენ არიან მომართული და არა მარტო სახის ტიპით და გამომეტყველებით, ჩაცმულობითაც ისეთივენი არიან, როგორც ტაბაკინისა და ქორეთის ამავე სცენის პერსონაჟები. სურათის ცენტრალურ არეზე გამოსახული, მაღალ სახედარზე აბხედრებული მაცხოვარი ფრონტალურად წარმოგვიდგება, რაც იმას ნიშნავს, რომ ჩვენი ოსტატი აქაც იმ, აღმოსავლური ტრადიციიდან მომდინარე, იკონოგრაფიულ რედაქციას ირჩევს, რომელიც დადასტურებულია ამ ყაიდის ყველა სხვა ძეგლში. პალეოლოგოსური მხატვრობის გამოძახილი ფიგურათა შესამჩნევად თხელ და თითქოსდა გაწელილ პროპორციებში თუ შეიმჩნევა (ეს განსაკუთრებით სახედრის ფიგურაზე ითქმის). სხვა მხრივ აქ სრული უბრალოებაა: კომპოზიცია ზედმიწევნით მარტივია, არ ჩანს ფიგურებისა და საგნების სიმრავლე. კიდევ ის, რომ მაცხოვარი სცენაში მარჯვნიდან მარცხნივ კი არ შემოდის, როგორც პალეოლოგოსთა ხელოვნების სქემებს მინდობილ ჩვენს ძეგლებში (მაგალითად, უბისასა თუ გელათის წმინდა გიორგის

ეკლესიის მოხატულობაში), არამედ ადრეული პერიოდის ჩვენივე ეკლესიის მხატვრობის ანალოგიურად - მარცხნიდან მარჯვნივ. მოხატულობათა იქნებამდე მოქმედი ოფიციალური რიგის ნიმუშები რომ ჩვენს ოსტატსე გარკვეულ ზემოქმედებას ახდენს ეს გასაგებია, მაგრამ უფრო საგულისხმო იქნებ ამგვარი ნიმუშების მიმართ მისი რეაქციაა, იქნებ მხოლოდ გუმანით, მხოლოდ აქა-იქ, მათი თურდაც ნაწილობრივი უარყოფა, მათი გაუბრალოება-გამორტივება და ამ მხრივ, მხოლოდ ამ გზით თავისივე თავისებური მხატვრული ხედვის გამჟღავნება.

დასაყვლეთი ეკლესიის მოხატულობა, მისი ზემო რეგისტრი - სარკმლით გამოყოფილი ლუნეტის ფართოდ გაშლილი არე მთლიანად მოიცავს „მირქმის“ ამსახველ სცენას (ის ხომ განსახილველი ჯგუფის ყველა სხვა ძეგლშიც ამ ადგილზეა გამოსახული, ოღონდ ლუნეტს მხოლოდ ერთგან მოიცავს მთლიანად - ამავე ოსტატის მიერ შესრულებულ გელათის წმინდა ელიას ეკლესიაში). სცენა უჩვეულო იკონოგრაფიულ რედაქციას გვთავაზობს. წიელი აქაც, წიელი წრის ძეგლების მსგავსად, ღმრთისმშობელს უჭირავს, აქაც წიელის სვიმეონისთვის გადაცემის რიტუალია ასახული, ოღონდ სცენაში სვიმეონთან და ანასთან ერთად უჩვეულოდ ჩნდება ფრთადაშეებული ანგელოზი, რომელიც უბრალოდ კი არ ესწრება სცენას, არამედ უშუალოდ მოქმედებს როგორც მიმრქმელი ანგელოზი (მაკურთხეველი მარჯვნივ იესუსკენ მიმართულს გაწევილ მარცხენა ხელზე თეთრი ტილო აქვს გადაფარებული). „მირქმის“ ჩვეთვის ცნობილ, ტრადიციულ კომპოზიციებში ანგელოზი არ გეხედება და, ამდენად, მხოლოდ სავარაუდოდ შეიძლება ითქვას, რომ აქ ის ანგელოზი უნდა იყოს გამოყვანილი, რომელიც მათე მახარებლის მიხედვით სიწმირად ქვეყნა დაეჭვებულ იოსებს და აცნობა: მარიაში შობს ძეს და დაარქმევ სახელად იესუს, ვინაიდან იგი იხსნის თავის ხალხს ცოდვებისგან²⁴. ქვეყნად მოვლენილი უფლის სახელდება ხომ იმ ანგელოზის მეოხებით ხდება, რომელიც, ახლა უკვე, ლუკა მახარებლის მონათხრობით, მირქმის გადმოცემისას ასევე საგანგებოდ არის მოხსენიებული²⁵, და რა გასაკვირია, მოხატულობის დამკვეთს თუ მის შემსრულებელს ხსენებული სცენის მოაზრებისას ეს პერსონაჟიც გახსენებოდა. ეს შემთხვევითი არ უნდა იყოს, რადგან იგივეს ჩვენი ოსტატი მის მიერვე მოხატულ გელათის წმინდა ელიას ეკლესიაშიც იმეორებს, სადაც ანგელოზი, ახლა უკვე ანა წინასწარმეტყველის სანაცვლოდ ჩნდება ხსენებულ სცენაში. კომპოზიციაში სახელმძღვანელო ანგელოზის შემოყვანამ გარკვეულად გააძლიერა შინაარსისეული თხრობა, რამაც უფრო ფართო ისტორიული დროით გვიჩვენა ღმრთის მოვლენის სცენაში

24. მათე I, 20, 21.

25. ლუკა 2, 21; „და ვითარცა აღესრულნეს დღეი იგი რეანი წინადაცუეთისა მისისანი, და უწოდეს სახელი მისი იესუ, რომელ-იგი ეწოდა ანგელოზისა მისგან, ვიდრე ყოფადრე მისა მუცელსა დედისა თჯისისა“. (იგივე, მათე I, 21; აგრეთვე: დაბადება 17, 12; ლევიტელთა 12, 3). რიცხვი რეა ეკლესიის მამების (განსაკუთრებით გრიგოლ ნოსელის) განმარტებით მომავალ მერვე საუკუნეს უჩვენებდა. რიცხვი შვიდი წმინდა წერილში აღნიშნავს სისრულეს. იმისათვის, რათა გამოეხატათ ამქვეყნიური ცხოვრების ხანგრძლივობა, წმინდნ მამები ხმარობენ გამოთქმას: „შვიდი საუკუნე“ ანუ „დღე“, ხოლო „მერვე საუკუნე“ აღნიშნავდა მომავალ ცხოვრებას.

გადმოცემული ამბავი. ამ ყაიდის ძეგლებისთვის საერთოდ დამახასიათებელი ეს მხატვრული ტენდენცია, როგორც ჩანს, ჩვენი ოსტატისთვისაც საესეებით ორგანიზებული უნდა ყოფილიყო.

რაც შეეხება ამ სცენის კომპოზიციურ გადაწყვეტას, აქ უნეულო თითქოსდა არაფერია. ლუნეტში გამოსახული სცენა ზომით ყველაზე დიდი და კედელში გაჭრილი სარკმლით ორად არის თანაბრად გაყოფილი. მარცხენა ფრთა წვილით გამოსახულ ღმრთისმშობელს და მისგან საკმაო ინტერვალით დაშორებულ იოსებს უჭირავს, მარჯვენა კი სვიმეონს, მასთან მჭიდროდ მდგომ ანგელოზს და ანა წინასწარმეტყველს. კომპოზიციური ფრთების თანაფარდობის დასაცავად ჩვენი ოსტატი მარტივ ხერხს მიმართავს: მჭიდროდ შეკრულ სამფიგურიან ჯგუფს (სვიმეონს, ანგელოზსა და ანა წინასწარმეტყველს) მოპირდაპირე მარცხენა მხარეს, მართალია, ისევ სამი ფიგურა უპირისპირდება, მაგრამ წვილი ხომ ღმრთისმშობელს უჭირავს და კომპოზიციის ამ ფრთაზე სამი კი არა, ორი ვერტიკალური მახვილი წარმოიქმნება მხოლოდ. ღმრთისმშობელსა და იოსებს შორის ამიტომაც ჩართავს ჩვენი ოსტატი ფართო ინტერვალს, რათა საბოლოოდ, სრულად აღდგეს ამ სხვადასხვაგვარად შესრულებული საპირისპირო ფრთების კომპოზიციური თანაფარდობა.

სურათში უშუალოდ აღქმული, რამდენიმე ცხოვრებისეული დეტალია: ტაძრისთვის შესაწირველი მტრედის ორი ხუნდი იოსებს, ჩვეულებისამებრ, ხელში კი არ უჭირავს, არამედ ისე, როგორც სოფლის ბავშვებს - უბეში უზის. იგივე, სცენის რამდენიმე პერსონაჟის სამოსსაც შეიძლება ითქვას: ტრადიციული სამოსი მხოლოდ მარიაშს და სვიმეონს მოსავს, ყველა დანარჩენს კი - სამად შეკრული წერტილებით მოჩითული, უბრალო ქსოვილის პერანგები და სადა მოსასხამები. ხალხის წრიდან გამოსული, ხალხურ ნიმუშებზე დახელოვნებული ოსტატის თავისებური ხედვა ამ თითქოსდა უმნიშვნელო დეტალებშიც არის გამჟღავნებული.

ამავე დასავლეთი კედლის მეორე რეგისტრის ორ თანაბარ არეზე, ახლა უკვე ვიწროდ გაშლილი მომდევნო ორი სცენაა: - „ნათლისღება“ და „ჯვარცმა“. ორივე სრულად შემორჩა მოხატულობას (სრულად შემორჩა მათი თანმხლები ასომთავრული წარწერებიც: „ნათლისღება“, „ჯვ/ე/არცმა“).

„ნათლისღების“ ამ სიბრტყით კომპოზიციაში გამახვილებულია არა ის მთავარი და არსებითი, რაც მნახველს სცენაში გადმოცემული აზრის გახსნაში დაეხმარება (იესუს ცენტრალურ ღერძზე გამოსახული ფიგურა ან, თუნდაც, მის მარჯვნივ და მარცხნივ წარმოდგენილი ტრადიციული პერსონაჟები), არამედ შედარებით უმნიშვნელო, მეორეხარისხოვანი დეტალები: მღინარის აღმნიშვნელი, მანდორლის მსგავსი მონაცრისფერო ლაქა და ის ხაზგასმულად დიდი ზომის, მკვეთრი კონტურით შემოწერილი თევზები, რომლებიც მაცხოვრის ფეხებთან დაცურავენ. პროპორციის გრძობა აშკარად ღალატობს ოსტატს: თევზები იმდენად დიდი ზომის არიან, რომ მაცხოვრის სხეულის ნაწილებსაც კი ჭარბობენ და სურათის ქვემოთ, მჭერეტელთან ახლოს გამოსახულნი მთლიანად იკურობენ ჩვენს ყურადღებას - მთავარის ფუნქცია აქ მეორეხარისხოვანს, არც თუ მნიშვნელოვანს აქვს დაკისრებული. მხატვრული სკოლის ჩვეულებში ნაკლებად გარკვეული ოსტატი, რომელიც ხალხურ ნიმუშებზეა დახელოვნებული, ზოგადი სქემის ფარგლებში მოაზრებული სცენის კომპოზიციაში ასახვის

მთავარი საგნის კონკრეტულ - სახასიათო ნიშნებს კი არ წარმოგვიჩენს, არამედ გულუბრყვილო, უშუალო ხედვით ამახვილებს იმას, რაც ორგანული და ახლობელია მისთვის.

სხვა მხრივ აქ ისეთივე სურათია, როგორც საუფლო ციკლის წინა სცენებში ვნახეთ: მარტივი სიმეტრიული კომპოზიცია, პერსონაჟთა საგანგებოდ დაგარქმელებული პროპორციები (ძირითადად, ქვედა კიდურების ზომების გაზრდის ხარჯზე), დაუხევეწავი კონტურის, საკმაოდ მსხვილი და მოუხეშავი ხაზის სრული ბატონობა, სრულიად სიბრტყითი ფორმა, ფიგურების სრული სტატიკურობა, ერთმანეთს მიტმანნილი ყეხებისა თუ ხელების პირობითად ნაჩვენები „მოძრაობის“ მიუხედავად, სრულიად მარტივად წარმოჩენილი ექსპრესია (ცენტრალური ფიგურისკენ გაწედილი ხელის ფართო მტევანი, ანგელოზის ფრთების მკვეთრი მონახაზი). ჭარბად თეთრანარევი ფერადოვნება, ფერთა მეტად მარტივი რიტმული მონაცვლეობა, რაც, არსებითად, შარავანდთა ფერადოვნებით ჩანს, აქაც სრულიად ემორჩილება მომხატველის დაბალ საშემსრულებლო დონეს. აქვე, არც თუ უმნიშვნელო დეტალი: სურათის მარცხენა კიდეში ვიწრო ზოლად ჩნდება შენობის აღმნიშვნელი კონტურული ნახატი, რომელიც გვერდითი სცენიდან გადმოიღის „ნათლისღების“ გამოყოფილ არეზე - კიდევ ერთი მაგალითი იმისა, მოსამზადებელი ნახატის გარეშე მოქმედი, გაუწავავი ოსტატი თუ რა თავისუფლად ეპყრობა ამა თუ იმ სცენისთვის გამოყოფილ სასურათე არეს.

რაც შეეხება „ნათლისღების“ გვერდით გამოისახულ „ჯვარცმის“ სცენას, შეიძლება ითქვას, რომ აქ თითქმის მეორდება ის იკონოგრაფიული და კომპოზიციური სქემა, რომელიც ამავე ოსტატის მიერ მოხატულ გელათის წმინდა ელისას ეკლესიაშია წარმოდგენილი (ნაწილობრივ ილემშიც).

„ჯვარცმის“ კომპოზიცია, როგორც მეტწილად შემთხვევაში, აგებულია სიმეტრიულად - მარტივია, ტექტონიკური. სცენაში განსაკუთრებით გამახვილებულია კომპოზიციის ცენტრალური ვერტიკალი: ფართოდ აზიდული, წითელი ოქრას ინტენსიობით გამორჩეული ჯვარი და ჯვარს მიმსჭვალული მაცხოვრის ფიგურა. მაცხოვრის შიშველი ფიგურის პროპორციები აქაც, როგორც „ნათლისღების“ სცენაში, ხაზგასმულად დაგარქმელებულია, ოღონდ, სხვა რომელიღაც ნიმუშის გაელენით, თხელი და მყიფე როდია, არამედ მასშტაბურია - სქელი და მოუხეშავი ქვედა კიდურებითა და ყეხის ფართო ტერფებით. შესამჩნევად დაგარქმელებულია თითქოსდა ფრთებისებრ გაშლილი ხელებიც, რომლითაც კომპოზიციის ზედა მხარეა ჩაკეტილი. ჯვრის ორსავე მხარეს თითო საკმაოდ მონუმენტური ფიგურა დგას. ღმრთისმშობელი, რომელიც ჩვეულებისამებრ მარცხნივაა გამოსახული, იოანესთან შედარებით ოდნავ დიდი ზომისაა და მისი შარავანდით ამიტომაც იკვეთება ჯვრის მკლავი. სცენა გაშლილია შედარებით ვიწრო მონაკვეთზე, ფიგურებს შორისაც შედარებით ვიწრო ინტერვალებია, შესამჩნევად გაუმართავე პროპორციები ფიგურებისა ხაზგასმულად აზიდულია - ეს ყოველივე კი, საბოლოოდ, ხელს უშლის კომპოზიციური თანაფარდობის წარმოქმნას.

სცენაში მონაწილე სამივე პერსონაჟზე, გვიანა ძეგლებისთვის დამახასიათებლად, მეტ - ნაკლები სიცხადით აღიბეჭდება მწუხარების მომენტი: ეს იოანეს გამოისახველ ჟესტზე ან მხრებში ოდნავ მოხრილ ღმრთის-

მშობელზე როდი ითქმის მხოლოდ, არამედ ქრისტეს ოდნავ შემობრუნებულ ფიგურაზე, მის მარცხნივ გადახრილ, მხრებში ჩარგულ თავზე, გაშლილი ხელების დაგრძელებული მტევნებიდან მომდინარე, ხაზგასმულად მონიშნულ სისხლზე. სამივე ფიგურის თითქმის ერთგვაროვანი სახეები შესრულებულია თითქმის ერთნაირად (სახის უფრო მრგვალი, ვიდრე დაგრძელებული ოვალი; თვალების წაგრძელებული ჭრილი და სამკუთხა ჩრდილბით თვალის უკეობთან; ცხვირის ორმაგი ხაზი, სადაც ერთი, რომელიც დამატებითაა დატანილი, უფრო მუქია მეორესთან შედარებით; ტალღისებრი ხაზით აღნიშნული მოკლე ბაგეები). ოსტატი, ამ სტერეოტიპის ფარგლებში, ერთი მხრივ, მართალია, წარმოგვიდგენს მისოეის დამახასიათებელ სოგად ტიპს, სადაც სულიერება, და გარკვეული მნიშვნელოვნებაა გამჟღავნებული; ამასთან, თითქმის უმნიშვნელო სახეცვლილებით, ერთგვარი გადახრით ძირითად ტიპთან შედარებით, როგორცაც ისწრაფვის სცენის ამა თუ იმ პერსონაჟის სახის თავისებური გამომსახველობით წარმოდგენას.

ნახატი მკაფიოა, მკვეთრად გრაფიკული, ამასთან - შესამჩნევად გაუმართავე. ხაზი, როგორც ფორმის გარშემოწერი, ისე შიდა ნახატისა, ხისტი, ადგილებში მოუხეშავი. სამოსის დანაოჭებაც და სხეულის, პირობითად და ძუნწად მონიშნული მოდელირებაც შედარებით ლოკალურია, ნაკლებდაქუცმაცებული. ის სხივისებრ (იშვიათად პარალელურადაც) დატანილი ხაზები კი, რომლებიც შიდა ნახატის მოსაზრებასთან არიან გამოყენებული, იმდენად სქემატურია, რომ არც სახვითად და არც დეკორატიულად არ გვაძლევენ მხატვრული ფორმის შეგრძნების საშუალებას.

ზემოთ ითქვა, რომ ერთიან იდეურ კავშირებს წყენს მოხატულობაში, ის სცენები წარმოგვიდგენენ, რომლებიც ერთმანეთის ზემოთ და ქვემოთ არიან გამოსახულნი. ითქვა ისიც, ამ ძირითად წესთან ერთად, მხოლოდ იშვიათ შემთხვევებში, სხვაგვარი იკონოგრაფიული კანონზომიერებაც რომ მოქმედებს. ვგულისხმობთ „ფერისცვალებისა“ და „ამაღლების“ - უფლის ამ ორი გამოცხადების ამსახველ სცენათა გვერდიგვერდ გამოსახვას, რაც ჩვეულებრივია ამ ყაიდის ძეგლებისთვის: ეს ასეა ჭალაში, ქორეთში, ბუგეულსა და ტაბაკინში. ეს ასეა წყენს ძეგლშიც - წითელხევის ამ მომცრო დარბაზის მოხატულობაშიც, სადაც ისინი, ეს ორი სიუჟეტური კომპოზიცია ჩრდილოეთი კედლის კამარისებულ რეგისტრზეა გაშლილი (მათ ქვემოთ, მოხატულობის მეორე რეგისტრზე, როგორც ითქვა. ჯერ „გარდამოხსნა“ წარმოდგენილი, შემდეგ კი - „ღმრთისმშობლის მიიხება“).

„ფერისცვალების“ ტრადიციისამებრ ასახულ სცენაში ისე გამარტივებულია ყოველივე, რომ თაბორის მთის აღმნიშვნელი მონახაზიც არ ჩანს და ძირს განრთხმული მოციქულებიც უშუალოდ, თითქმის უინტერვალოდ ეკერიან კომპოზიციის ზედა ზოლზე წარმოდგენილ ფიგურებს. მაცხოვრის ფრონტალური ფიგურა სხვათაგან გამორჩეულია - როგორც მასშტაბურად, ისე ფერადონებით (ფერი აქ უფრო სუფთაა - ნაკლებად თეთრანარევი, მეტად ინტენსიური). მის ორსავე მხარეს წარმოდგენილი ორივე წინასწარმეტყველი, როგორც ჩვეულებრივ ხდება ხოლმე, სამემოთხედში დგას და მსერიტ მისკენ არის მიმართული. სცენის ამ სამივე პერსონაჟის ხაზგასმულად დიდი ზომის დაეღმებული თვალები ზემოთ აწეული გუგებით, გარკვეულ ემოციურ ზეგავლენას ახდენს მნახველზე (ეს ხომ ის გამოხედვაა, რომელიც მხოლოდ ხალხურ ხელოვნებას ნაშიარებ ოსტატთა ნახელაქშია

გამქლანებული). ემოციურობის შთაბეჭდილება ნახატის მოძრაობითაც არის მიღწეული. ნახატი თითქოს მიყვება ფორმის პირობით სიმრგვალებს, მის პირობით მოცულობას, მაგრამ ნახატის მოცულობისადმი დამორჩილების შთაბეჭდილება მხოლოდ გარეგნულია - მას არ გააჩნია პლასტიკურობის გამომსახველი ძალა. ნახატი აქაც უკიდურესად გამარტებულია, აქაც მთელი უპირატესობა მიკეთრად გამოვლენილ გრაფიკულ საწყისს ენიჭება. ამ ყაიდის ძველებისთვის საერთოდ დამახასიათებელ ხაზობრიობის ტენდენციას ამ შემთხვევაში ოსტატის გრაფიკული ხერხებისადმი მიდრეკილებაც ემატება. ასე რომ, ჩვენს ოსტატს მხატვრულ შემოქმედების ძირითად საშუალებად, ისევე და ისევე, მიკეთრი და შესამჩნევად მოუხეშავი კონტურით უსწორ - მასწორად შემოწერილი სიბრტყითი ფორმა რჩება მხოლოდ.

იგივე „გარდამოხსნის“ სცენაშიც ჩნდება (ასომთავრული წარწერით: „გარდამოხსნა“). ეს სცენა ვრცელ იკონოგრაფიულ რედაქციას გეთავაზობს: ღმრთისმშობელთან და იოანე მახარებელთან ერთად აქ იოსებ არიმათიელი და მარიამ მაგდალელიც არიან გამოსახულნი (არიმათიელი მხრებით შედგომია ქრისტეს უსიცოცხლო სხეულს, მაგდალელი კი მჭიდროდ ეკერის ღმრთისმშობლის ფიგურას). კომპოზიციაში მხოლოდ ფართომქლავებიანი ჯვარი და მასზე მიმსჭვალული, დაგრძელებული პროპორციებით წარმოდგენილი მაცხოვარი იკითხება გამორჩეულად. ყველა დანარჩენი, ცენტრის მარჯვნივ და მარცხნივ მდგომი ორ - ორი ფიგურა, შედარებით მცირე ზომისაა და უფრო სქემატურად შესრულებული. ფერთა რიტმული მონაცვლეობა აქაც დამახასიათებლად იჩენს თავს: თუ კომპოზიციის მარცხენა ფრთაზე გამოსახული ღმრთისმშობლის შარავანდი მოყვითალო ოქრითაა დაფერილი, ხოლო სამოსი თეთრანარევი აგურისფერით, მისგან მცირე ინტერვალით მდგომ არიმათიელთან, პირიქით, სამოსი მოყვითალო ფერისაა, ხოლო შარავანდი აგურისფერით დაფერილი. ფერების განაწილების ეს მარტივი ხერხი კომპოზიციის მარჯვენა ფრთაზე მეორდება ისე, რომ შენარჩუნებულ იქნას ფერადოვან ლაქათა მონაცვლეობის ერთიანი რიტმი.

თბილისა და ციეი ფერის, ამ განსხვავებული ბუნების მქონე ფერთა მარტივი რიტმული მონაცვლეობა მხოლოდ ერთგან, ერთადერთ სცენაშია ოსტატის მიერ უარყოფილი. ეს „ადგომის“ ერთფიგურიანი კომპოზიციაა, რომელიც ჩრდილოეთი კედლის შუანა პილასტრზე, „გარდამოხსნის“ გვერდითაა გამოსახული და, ამდენად, უშუალოდ აგრძელებს საუფლო ციკლის თხრობას. საფლავზე აღმდგარი მაცხოვარი მკერდთან მიტანილი, იოცვად მოპყრობილი მარჯვენითა და გრავნილით ჩანს. წარმოდგენილია იგი მოყვითალო ოქრით ერთიანად დაფერილ ფონზე, სადაც მკაფიოდ გამოიყოფა მისივე სამოსის მოწითალო ლაქა და ორფერად - ჩამქრალი, ჩამუქებული წითლითა და თეთრანარევი ლურჯით დაფერილი ჯერული შარავანდი. სხეულით სამემოთხედში მდგომი მაცხოვარი სახით ჩვენსკენ, მკერეტელისკენ არის მობრუნებული და მხრებშიც ისეა ოდნავ მოხრილი, თითქოს მოძრაობის მომენტს გადმოსცემდეს. ეს იმიტაც არის ხაზგასმული, ფიგურის საკმაო ინტერვალით გადგმული ფეხები ერთ მხრივ, თავისა და სხეულის საწინააღმდეგოდ, რომ არის მიმართული. ოსტატობის თუნდაც ასე დაბალ დონეზე ნაჩვენები მოძრაობა საგულისხმოა თუნდაც იმიტომ, რომ ეს თითქოსდა მეტად უწყობს ხელს პლასტიკური საწყისის გამოვლენას.

შესრულების წესი, მართალია, აქაც სხეების ანალოგიურია, მაგრამ გარშემომწერი კონტური და შიდა ნახატი ხაზი, რომელიც თანაბარი სიდიდისაა, უფრო გამართულია თითქოს, იქნებ, ნაკლებ მოუხეშაეიც. სხეებთან შედარებით თითქოსდა უფრო მწყობრია მაცხოვრის თანხლები ფართო ორსტრიქონიანი წარწერაც. „ა/ლ/დგ/ო/მა უფლისა“.

ოსტატის ეს გულმოდგინება სახარებისეული ციკლის ბოლო სცენებში ნაკლებად ჩანს - „ამაღლებაშიც“, „ღმრთისმშობლის მიძინების“ ამსახველ კომპოზიციაშიც. მრავალაფიგურიან სცენათა მთლიანობაში მოაზრებას, როგორც ჩანს, ნაკლებად თუ ახერხებს ჩვენი ეკლესიის მომხატველი. ამასთან, ისიც ჩანს, რომ აქ არც შიდა ნახატის ხაზებია თანაბარი ზომის და ფერადოვანი ლაქებიც თითქმის ყველგან უხეშად გადაკეთოს კონტურით შემოსახლდერულ, მათთვის განკუთვნილ არეს.

„ამაღლების“ სცენის ზედა, ზეციური ზოლის მომცველი არე, სადაც მაცხოვარს (ჭალის მოხატულობის მსგავსად) ოთხი ანგელოზი აამაღლებს, ფართოდ გაერცელებულ იკონოგრაფიულ სქემას გეთავაზობს, მაშინ როცა ქვედა, მიწიერ ზოლზე გაშლილი, შედარებით თავისებურად არის დანახული. აქ ის იშვიათი რედაქციაა გამოყენებული, როცა ამაღლებულ მაცხოვარს მხოლოდ ღმრთისმშობელი მიადევნებს თვალს, ოდნავ თავდახრილი მოციქულები კი ღმრთისმშობლისკენ არიან ეედრებად მიმართული. ამგვარი რამ, რამდენადაც ჩვენთვის ცნობილია, ქართული კედლის მხატვრობის ძეგლებში არ გეხედება. არ გეხედება არც განსახილველ ჯგუფში. ყველგან: ჭალაშიც, ბუგეულსა თუ ქორეთში სცენის ეს მონაკვეთი წარმოდგენილია ფართოდ გაერცელებული იკონოგრაფიული სქემით - „მავედრებელი“, „ხელგანაპყრობილი“ ღმრთისმშობელი ჩვენსკენ, მჭკრეტელისკენ არის მობრუნებული, ხოლო მოციქულები ან ფრონტალურად დგანან ან კი, ზეაღმართული ხელებითა და თავების დამახასიათებელი მობრუნებით, თვალს მიადევნებენ ამაღლებულ მაცხოვარს. სცენის ქვედა ზოლზე გაშლილი მოქმედების აზრობრივი დატეირთვა გასაგებია: აქ ამაღლებულ მაცხოვართან ერთად, მიწიერი ეკლესიის სიმბოლოც, ღმრთისმშობელიც განსაკუთრებული მნიშვნელობით წარმოგვიდგება - სწორედ რომ „ამაღლების“ სცენაში, სადაც განკაცებული მაცხოვრის ზეცად მიბრუნებაა ნაჩვენები. ღმრთისმშობელი ხომ ის „კიბეა ზეცისად აღმართებული“, რომლის მეოხებითაც ღმერთი გარდამოხდა ზეციდან მიწად და რომლითაც მორწმუნენი „აღვლენ ზეცად“ (გაეხსენოთ „ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნის“ სცენა ჭალის მოხატულობიდან, სადაც იაკობის მიერ ხილული კიბე და ზეცისკენ მიმართული, მავედრებელი ღმრთისმშობელია გამოსახული).

ღმრთისმშობლის იკონოგრაფიული გამორჩეულობა გააზრებული უნდა ჰქონდეს ჩვენს ოსტატს. ეს რიგი, თუმც მწირი და უბრალო ფორმისმიერი ნიშნებით ჩანს. მისი ფიგურა მკაცრად ცენტრირებულია, მასშტაბურია, ფერადოვნებითაც თავისებური: მოყვითალო ოქრით მერთალად დაფერილ მიწის აღმნიშვნელ ზოლზე თითქოსდა უცაბედად ჩნდება სხვათაგან ინტენსიური ფერადოვნებით გამორჩეული მისი სამოსი - სამად შეკრული მონაცრისფრო წერტილებით მოჩითული, ღია წითელი ფერის მაჟორიუმი.

საუფლო ციკლს ჩვენს მოხატულობაში „ღმრთისმშობლის მიძინება“ გაასრულებს. სცენას თან ახლავს აპოკრიფული ტექსტის, თუმც ადრეულ

ქეგლებზეც დამოწმებული²⁶, მაგრამ მოგვიანებით უკვე ფართოდ გავრცელებული²⁷ სიუჟეტი - ხმალამართული მოაეარანგელოსი და იოჟანე მოკეეთილი ხელებით.

კომპოზიციური ქარგა აქაც ისეთივეა, როგორც სხვა სცენებში ვნახეთ: ცენტრალური ვერტიკალის გამახვილება (სურათის შუანა მონაკეთზე წარმოდგენილი, სცენის ყველა სხვა პერსონაჟზე ამალღებული, ნათების სამკუთხა ზოლით გარემოცული მაცხოვარი, რომელსაც წვილის სახით გამოხატული ღმრთისმშობლის სული უჭირავს), ორსავე ფრთაზე მოცემულ ფიგურათა მიზანდასახული განლაგება (ეკლესიის მამათა სამ-სამი ფიგურა როგორც ერთ, ისე მეორე მხარეს). ამ ფიგურების გაწედილი ხელის ვესტით, თავების მობრუნებითა და მხერით ცენტრისკენ მიმართული მოძრაობის ნელი რიტმი წარმოიშვება, რასაც ორი-სამი, ცივი და თბილი ფერის მარტივი მონაცვლეობაც ეპასუხება.

უკიდურესი სიბრტყეოვანება, სიერცის სრულიად პირობითი აღქმა და აგება აქ გაცილებით თვალნათლივია. ამის მიზეზი ისაა, რომ თითქოსდა საგანგებოდ დაგრძელებული პროპორციებით გამოსახულ ეკლესიის მამათა სიბრტყეოვან ვერტიკალებს, პორიონტალურ სიბრტყედ ედება ღმრთისმშობლის მიძინებული ფიგურა. ღმრთისმშობლის ფიგურა ფრონტალურად ჩანს. მისი გამოსახულება ძალიან უახლოვდება სოფლის სასაფლაოთა ქვების რელიეფებს. ამგვარი რამ ოსტატის მხოლოდ გაუწაფაობის, დაუხელოვნების შედეგი კი არ არის, არამედ მისი ხედვის, მისი მხატვრული სწრაფვის მიმანიშნებელიც. ამ პატარა დარბაზის მომხატველი შემოქმედების ამ ეტაპზე მისივე ხედვის შესატყვისად ისწრაფვის მისსავე საშემსრულებლო ოსტატობას როგორღაც მოარგოს, როგორღაც შეუთანხმოს კედლის მხატვრობის იმჟამად ოფიციალურად მიღებული ნიმუშები. სანიმუშო მასალას, იქნებ, ამიტომაც აუბრალოებს იგი ისე, რომ არ ცდილობს თუნდაც მიახლოებით, პირობითად მაინც, თუნდაც ზერეულად დაარღვიოს მისთვის ორგანულად მიღებული სიბრტყე.

ამ შესამჩნევად ღარიბი სახვითი საშუალებებით შესრულებულ სცენაშიც დამახასიათებლად ჩნდება მეტად გულუბრყვილოდ დანახული ის რამდენიმე კონკრეტულ - სახასიათო დეტალი, რითაც როგორღაც ცოცხლდება მხატვრულად არც თუ გამართული სურათის კომპოზიციური სქემა. სიცოცხლის რაღაც ელემენტი, მართალია, ეკლესიის მამის წინა ორი ფიგურის თავების მოძრაობითაც წარმოიქმნება, მაგრამ უფრო შესამჩნევად სცენის იმ პერსონაჟებთან, რომლებიც კომპოზიციის ცენტრალურ ვერტიკალს მოიცავენ: მაცხოვარს გაწედილ ხელებში ისე უჭირავს წვილის სახით გამოხატული ღმრთისმშობლის სული, რომ თითქოს ეს-ეს არის მიეღოს იგი. ამ შთა-

26. მაგ., მიძინების ფირფიტა ბეგის კოლექციიდან - XII-XIII საუკუნეების მოჭნა. M. Lazovic, Nouvelles contributions á la recherches sur les emaux georgiens, IV Международный Симпозиум по грузинскому искусству, 1983.

27. მაგ., მღვიმევის ეკლესიის სამხრეთი ნაეის მოხატულობა -XVI საუკუნის მეორე ნახევარი, „ანანაეთის ჟამნგულანი“ - 1674 წლისა, „ანისისხატის ჟამნგულანი“ 1681 წლისა, „მცხეთის ოთხოთაე“ XVII საუკუნის ბოლო მეოთხედი, ანისის კარელი ხატის გარემოჭედილობა - 1688 წლისა. ამ თემის შესახებ ვრცლად იხ. G. Millet, Monuments de l'Atchos, 1927, გვ. 88 - 102, ტაბ. 197.

ბეჭდილებას აძლიერებს ისიც, რომ მხრებში ოდნავ მოხრილი, სამმეოთხედში დგას და მხერით და სხეულის „მოძრაობით“ სახეეებში მჭიდროდ „შეგრავნილი“ ფიგურისკენ არის მიმართული. იგივე, ჩვეული პირობითობით აპოკრიფული ტექსტის სიუჟეტის ამსახველ სცენაშიც იკითხება. ხმაღამართული მთავარანგელოზის წამიერ მოქმედებას ფიგურის სამმეოთხედიანი პოლიცია თუ გარდიაგარდმო გაბჯენილი ყეხების დამახასიათებელი დგომა კი არ გადმოსცემს მხოლოდ, არამედ მისი სილუეტის თითქოსდა კლაკინილი, მოუხეშავი, თუმცა შედარებით მაინც ცოცხლად შემოწერილი კონტურიც. ხელებმოკეტილ იოფანესთან სხვა სურათია: ის ფორტალურად დგას და წარბეკრული, გაყინული მხერით წვენსკენ, მკერეტელისკენ მომართული, ადგილზევე გახევებული. ამ სიბრტყივან სქემაში მოქცეულ ფიგურათა ასე პირობითად მოწოდებული ურთერთობის ფარგლებშიც წნდება სიცოცხლის რაღაც მომენტი, რასაც აქაიქ სქემატურად მონიშნული მოძრაობის, მათი განსხვავებული მოქმედების წვენებაც წარმოქმნის.

ჩვენი ეკლესიის მომხატველმა „ღმრთისმშობლის მიძინების“ ეპიზოდით ტრადიციისამებრ გაასრულა „ათორმეტ დღესასწაულთა“ საუფლო ციკლი. იკონოგრაფიული პროგრამა, ძირითადად, აქაც ისევეა შედგენილი, როგორც ამ ყაიდის ძეგლთა უმრავლესობაში: საკუროთხევლის მოხატულობაში განსაკუთრებით გამახვილებული მსხვერპლის თემა კედელ - კამარის საუფლო ციკლში მაცხოვრის საბოლოო დიდების ხატებაში გადადის. წნდება თავისებურებაც: სცენების ამავე ყაიდის სხვა ძეგლთაგან განსხვავებული დაჯგუფება, ამა თუ იმ სცენაში იდეური მახვილების გადანაცვლება („სულიწმინდის მოფენა“), შინაარსისეული თხრობის განვრცობა („მირქმა“), ისიც, რომ წარმოდგენილია ჩვენი მხატვრობისთვის უჩვეულო სიუჟეტური კომპოზიცია თავად „ადღომის“ ილუსტრაცია, რამაც შედარებით გამოკეტილად წარმოაჩინა მოხატულობის იკონოგრაფიული პროგრამით ნაკარნახევი ძირითადი თეოლოგიური იდეა.

მოხატულობის იკონოგრაფიული პროგრამის შემდგენელისგან განსხვავებით, რომელიც განსწავლულია რელიგიურ საკითხებში, მისი შემსრულებელი შედარებით დაუხელოვნებელ ოსტატად გამოიყურება. მის ნახელაეში ჩანს სიცოცხლის ელემენტი, გულუბრყვილო უშუალობით მოტანილი ემოციურობაც, მაგრამ ვერ ვხედავთ იმ მხატვრულ მოლიანობას, იმ ფორმას მხატვრულად ჩამოქნილს, რომელიც საუფლო ციკლში გამუდავებული აზრის შესატყვისი იქნებოდა.

დღესასწაულთა სცენების განხილვამ გვიჩვენა, ჩვენს ოსტატს სანიშნოში მასალის - როგორც იკონოგრაფიულად, ისე მხატვრულად - თუ რაოდენ განსხვავებული სქემები აქვს გამოყენებული. გვიჩვენა ამ სანიშნოში მასალის არა მხოლოდ მეტად გაუბრალოებული სახით წარმოდგენით, არამედ მისივე მხატვრული ხედვის შესატყვისად, მათი ერთიანი ელფერით დატვირთვის თავისებურად გამოვლენილი სწრაფეაც. გვიჩვენა, თუ რაოდენ მარტივია ყოველი სცენის კომპოზიციური აგებულება (სრული სიბრტყივანება, ცენტრის ფორმალური გამოყოფა, ფრთების მეტ-ნაკლები წონასწორობა, ფიგურებისა და საგნების განლაგების უბრალო რიტმი), რაოდენ მარტივია მათი ნახატი (მკვეთრი და შესამჩნევად ჩამოუქნელი გრაფიკული კონტურით მონიშნული სილუეტი, შიდა ნახატის ძუნწად გამოყენებული ხაზები, ფერწერულობის თუნდაც უმწეო იმიტაციის სრული უარყოფა).

კიდევ ის, თუ რაოდენ უშუალო, ძალდაუტანებელია თხრობა (იდეურად თვით ყველაზე მნიშვნელოვან სცენებში განვითარებული სიუჟეტის სრული უბრალოებით წარმოდგენა). ეს იმას ნიშნავს, გიორგი ჯოხტობერიძე საუფლო სცენების გადმოცემისას, შემოქმედების ამ პირველ ეტაპზე, არსებითად გვიანპალეოლოგოსური ნიშნების მოხმობის მიუხედავად, უფრო მეტად მაინც საკუთარ ხედვას რომ არის მიხდობილი. ამასთან, მაინც ისე, რომ ნაკლებად, მხოლოდ ზოგადად თუ ცდილობს, იქნებ სულაც გაუწაფაობის, საშემსრულებლო ოსტატობის ნაკლოვანების გამო, ნიმუშებთან მიახლოებას. ამის მიუხედავად, ის თავისებური მხატვრული ეფექტი, რომელიც ამ რიგის ძეგლებისთვის არის ზოგადად დამახასიათებელი აქ მაინც არ არის დაკნინებული. ჩვენი ოსტატის მიერ შესრულებული პირველი ძეგლი, მართალია, მხატვრულად ნაკლებმთლიანია, სახვითად არც თუ გამართული, დეკორატიულადაც ნაკლებად მეტყველი, მაგრამ ყველგან (ქტიტორთა პორტრეტში, ჩვეულებისამებრ, უფრო შესამჩნევად) სიცოცხლის იმ შეულამაზებული მუხტით არის გაჯერებული, რაც მეტ-ნაკლებად დამახასიათებელია ამ ყაიდის ყველა სხვა ძეგლისთვის.

წითელხევის დარბაზის მოხატულობა რომ იმ მხატვრულ მიმდინარეობაშია მოქცეული, სადაც თავს იყრიან XVI საუკუნის პირველი ნახევრის ერთი გარკვეული ჯგუფის ძეგლები, ეს ეჭვს არ უნდა იწვევდეს. აქაც ზემოთ განხილული მასალიდან ცნობილი მხატვრული ხედვაა. აქაც საქტიტორო პორტრეტისადმი განსაკუთრებული დამოკიდებულება (მათი სიმრავლე, მათი გაზრდილი ზომები, სახვითად მათი საგანგებო გამორჩეულობა); აქაც პროფესიული დაუხელოვნება, მხატვრული ხერხების დაუხევეწაობა, მიაშიტი უშუალობა; აქაც სხვადასხვაგვარი ნიმუშებიდან მოსესხებული მთელი მასალის სწორედ რომ ამ გაუწაფავი, ხალხის წრიდან გამოსული ოსტატის თავისებური მიდგომით გაუბრალოება და, ამდენად, ასე თუ ისე, გარდაქმნა, ზოგან სახეცვლაც. ეს, მხოლოდ აქა - იქ გამომკრთალი სახეცვლილება, ერთი შეხედვით, ოდნავ შესამჩნევია თითქოს, მაგრამ მაინც იმ ოდენობით თავჩენილი, რომ განვითარების შემდეგი სურათი მიგვანიშნოს. ამ სურათის გასააზრებლად უფრო საჯულისხმო ჩანს ის მასალა, რომელსაც ამავე ოსტატის მიერ შესრულებული ორი სხვა ძეგლი - გელათის წმინდა ელიასა და ილემის წმინდა გიორგის ეკლესიების მოხატულობა წარმოგვიდგენს.

გელათის წმინდა ელია

გელათის წმინდა ელიას ეკლესია დარბაზული სივრცვა, ჩრდილოეთის ფართო დამატებითი სადგომითა და კარიბჭით დასაველეთის მხრიდან¹. დარბაზის შიდა სივრცე საკმაოდ ვრცელია. სივრცის შეგრძნებას აძლიერებს ისიც, რომ ჯერ ერთი - დარბაზსა და დამატებით სადგომს შორის მოქცეულ გამყოფ კედელზე მეტად ფართო გასასვლელი თაღია გაჭრილი, საიდანაც თავისუფლად მოიხილება გვერდითი ნაგის სივრცის დიდი ნაწილიც და მეორე - დარბაზის კედლები დანაწევრებული არ არის: აქ არც საბჯენი თაღია და არც პილასტრები.

ეკლესიაში მხოლოდ დარბაზის კედლებია მოხატული (ეს თავიდანვე ასე უნდა ყოფილიყო - დამატებით სადგომში მხატვრობის ევალნი არ ნანს). მოხატულობა გიორგი ჯოხტობერიძის ნახელავია, რაც, დასაველეთი კედლის შუანა მონაკვეთზე, სიტყვიერად არის დადასტურებული სამსტრიქონიანი ასომთავრული წარწერით: „ამისა მხ/ტყ/არსა გიორგ/ის ჯოხტ/ობერიძ/ეს შეუ/ნ/დოს ღმერ/თ/მ/ან, ამ/ინ“².

ოსტატის თავისებური დამოკიდებულება მოხატულობის პირველი მოხილეთაც აშკარაა: გიორგი ჯოხტობერიძე მის მიერ ადრევე შესრულებულ წითელხევის მხატვრობას კი არ იმეორებს, არამედ შედარებით სხვაგვარი სივრცული მონაცემების შესატყვისად იაზრებს რამდენადმე სხვაგვარ იკონოგრაფიულ პროგრამას. საუფლო სცენები შესწდული რაოდენობისაა - წარმოდგენილია მხოლოდ ექვსი სცენა (და არა თორმეტი, როგორც წინა ძეგლში. იმის მიუხედავად, რომ მოსახატი სივრცე აქ უფრო ვრცელია, შედარებით მეტად გაშლილი), წმინდა მოწამეთა გამოსახულებანი და ქტიტორთა რიგი. სცენებს შორის არც ორნამენტული ზოლია ჩართული და არც ცალკეული გამოსახულებანი. ამიტომაც ნაკლებ დანაწევრებულია მთლიანი მოხატულობა: აქ მხოლოდ ფართოდ გაშლილი სცენები და ნეიტრალურ ფონზე წარმოდგენილ წმინდანთა მასშტაბური ფიგურები ბატონობენ. გამოსახულებათა მნიშვნელოვნება, წითელხევის მხატვრობასთან შედარებით, ახლა უფრო თვალსაჩინოა. მეტიც შეიძლება ითქვას, შთაბეჭდილება ისეთია, თითქოს სცენების მასშტაბურობა, მასში მონაწილე პერსონაჟთა თუ ცალკეულ გამოსახულებათა საგანგებოდ გაზრდილი ზომები ჩვენი ოსტატისთვის მონუმენტურ ფორმასთან მიახლოებებს ნიშნავს. თავისებურებაა ისიც, რომ, ისევე და ისევე წითელხევის მხატვრობისგან განსხვავებით, მოხატულობის საერთო კომპოზიციურ პრინციპს საკუთხეულის მოხატულობა განსაზღვრავს, მისით არის ნაკარნახევი.

კედელ-კამარათა ხუთივე სიუჟეტური სცენა ისეთივე ზომისაა, როგორც საკონქო კომპოზიცია. მეორე რეგისტრად - საკუთხეულის მეორე რეგისტრის გასწვრივ, სადაც მოციქულთა წელსეყითი ფიგურებია გამოსახული (თუ მოხატულობის ძირითადი თეოლოგიური იდეის წარმოსაჩენად ჩართულ, „ჯვარცმის“ ერთადერთ კომპოზიციას არ ჩაუთვლით), ამავე ზომის რეგის-

1. P. Меписашвили, Архитектурный ансамбль Гелатии, Тб., 1966, გვ. 162. И. Элизбараშвили, К вопросу об эволюции двухнефных церквей Грузии, IV международный симпозиум по грузинскому искусству, 1983.

2. წარწერა გამოქვეყნებულია: P. Меписашвили, დასახ. ნაშრომი, გვ. 162.

ტრში ჩაწერილ მოწამეთა ასევე წელსეებით გამოსახულ ფიგურებს ეხედავთ. დასასრულ, ბოლო დამამთავრებელი რეგისტრი მოხატულობისა, რომელიც - აქაც საკურთხეველის მოხატულობის მსგავსად, სადაც წმინდა მამებისა და დიაკვნების მთელი ტანით გადმოცემული ფიგურებია ჩვენს საჭკურეტად წარმოდგენილი - ქტიტორთა ნატურალური სომით გამოსახულ ფიგურებს მოიცავს.

დეკორის საერთო სქემა მარტივია, ნათელია თავისი აგებულებით; თხრობა - მოკლედ და მკაფიოდ გამოთქმული; მოსახატი სივრცე მეტ-ნაკლები სიზუსტით გათვალისწინებული. სცენების განლაგება მწყობრია, რეგისტრებიც ყოველ კედელზე შედარებით თანაბრად განაწილებული. ოსტატი, ახლა უკვე, შეუცდომლად იყენებს ერთი რომელიმე სცენისთვის გამოყოფილ არეს და მხოლოდ აქ, მხოლოდ ამ კონკრეტულ სიბრტყესე ათავსებს ამ კონკრეტული სცენის პერსონაჟებსა და საგნებს (წითელხევი ხომ სხვა სურათი იყო: სამაგალითოდ „შობის“ კომპოზიციის გახსენებაც მძარა, სადაც იოსების ფიგურა პილასტრის შვერილზე იყო გადატანილი). ყურადღებას იქცევს ისიც, რომ სცენები არა მარტო დიდი ზომისაა, მასშტაბურად წარმოდგენილი, არამედ კედლის სიბრტყესეც ხალვათად განლაგებული - წითელხევთან შედარებით აქ გაცილებით მეტი თავისუფალი სიბრტყეებია და გასაგებია ყოველი სცენა შედარებით ნათლად, შედარებით მკაფიოდ რომ მოიხილება.

გიორგი ჯოხტობერიძის მიერ შესრულებულ ამ მეორე მხატვრობაში სხვაგვარი მიდგომა იმითაც ჩანს, რომ სცენები ახლა უფრო წარდგენითი ხასიათისაა, უფრო სურათოვანია თითქოს. სხვაობა მოხატულობის ზერელე მოხსენიებაც აშკარაა, თუმცა ეს ნაკლებად თუ ნიშნავს განსხვავებულ საშემსრულებლო მანერას, მით უფრო, განსხვავებულ მხატვრულ ხედვას.

ნახატი აქაც სიბრტყოვანია, შესამჩნევად მოუხეშავი; ხაზი დაუხევეწავია, სინატიფეს მოკლებული - თუმც ცოცხალია, თავისებურად პლასტიკურიც. ჭარბად თეთრანარე ფერადონებასაც კი, სისადავის გარკვეული ელფერი დაქრავს. მოხატულობაში ერთი მხრივ, მართალია, იგრძნობა ქართული მონუმენტური მხატვრობის შორეული ტრადიციის გამოძახილი, მაგრამ აქვე პალეოლოგოსთა ხელოვნებისთვის დამახასიათებელი ცალკეული მოტივი თუ ცალკეული მხატვრული ხერხიც დამახასიათებლად იწენს თავს. ცხადია, ეს მხატვრობაც გვიანა შუა საუკუნეების იმ ნაკლებად გაწაფული, მხატვრული სკოლის ჩეკებს ნაკლებად ნაზიარევი ხელოვანის შესრულებულია, რომელიც ხალხური ოსტატისთვის დამახასიათებელი უშუალო ხედვით, თავისებურად წარმოგვიდგენს გაუბრალოებული, გამარტივებული სახით გამოყენებულ ჩვენსავე ტრადიციულ სქემებს.

მოხატულობამ ისტორიულ პირთა გამოსახულებანი, მართალია, წარწერებით შემოგვინახა, მაგრამ ეს წარწერები მათი ვინაობის დადგენაში ვერ დაგვეხმარებია. ეს ასეა, რადგან ქტიტორთა აქ წარმოდგენილ პორტრეტთაგან მხოლოდ ერთგან, მხოლოდ ოჯახის თავეაცთან იკითხება სრული წარწერა - „ივანე დიდებული“ (ყველა დანარჩენთან მხოლოდ სახელია დამოწმებული). სიტყვა „დიდებული“, ალბათ, გვირ-სახელი არ არის. გვიანყოფილად ხანაში ცნება დიდებული იმ სოციალური დატვირთვით აღარ იხსენიება, რომელიც მას ადრე (XI-XIII საუკუნეებში) ჰქონდა. ამდენად, სავარაუდოა, რომ „დიდებულს“ აქ პიროვნების მახასიათებლის ფუნქცია გააჩნდეს - ის მხოლოდ ეპითეტი უნდა იყოს. ეპითეტი, მართალია,

გვარის ფუნქციასაც ასრულებს (ამა თუ იმ პირის სიცოცხლეში ის საკმარისი ნიშანია მის გამოსარჩევად), მაგრამ გეიანი დროის ოფიციალური ამიტომაც, ალბათ, ამ პერიოდის საბუთებში, სასიხლო სიგელებსა თუ ხელნაწერთა მინაწერებში არ გეხედავს დიდებულის ეპითეტით მოხსენიებული იმეამინდელი გაელენიანი გვარის რომელიმე წარმომადგენელი.

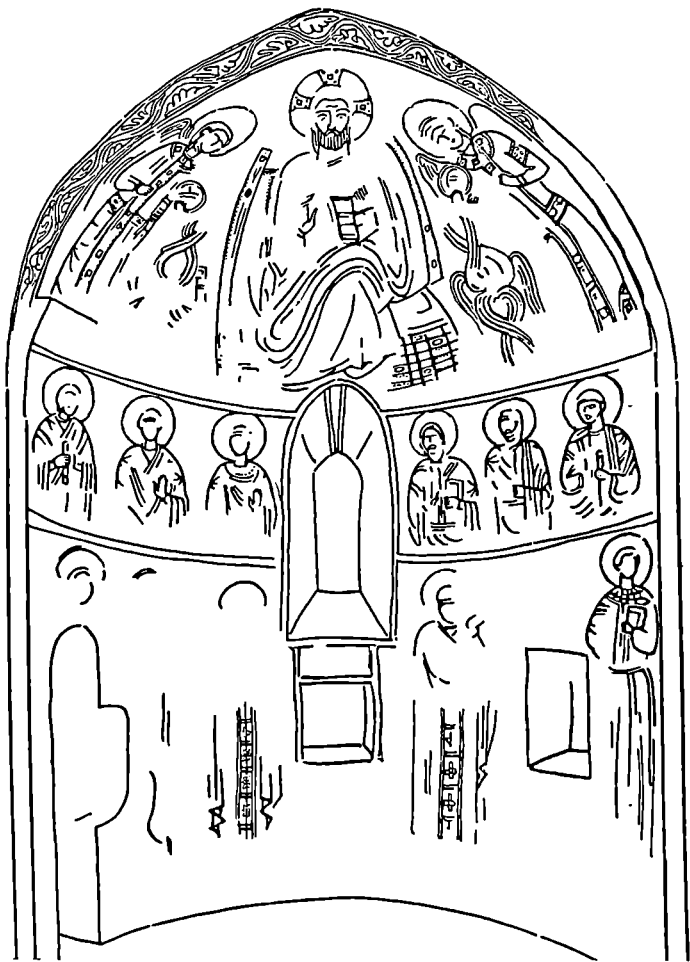
ჩვენს კედლის მოხატულობაში ისედაც გამორჩეულ ქტიტორთა პორტრეტს მოგვიანო ძეგლები, რომ კიდევ უფრო გამორჩეულად წარმოგვიდგენენ, ეს ცნობილია. ეს ასეა გელათის წმინდა ელიას ეკლესიაშიც, ოღონდ, ამ მხატვრული ეუკუპტის მისაღწევად აქ უფრო სხვაგვარი, შედარებით ერთნიშნა ხერხია გამოყენებული. შემოთ ხომ ითქვა, ქტიტორთა რიგ (რადგან ჩრდილოეთით ფართო გასასვლელი თალია გაჭრილი) სამხრეთისა და დასავლეთის კედლებს რომ მოიცავს. ეს კედლები კი (განსაკუთრებით მათი ქვედა მონაკვეთები) ისე ნაკლულთა განათების მხრივ, ზოგან სანახევროდ ჩაბნელებული, რომ თავიდანვე, პირველი მოხილვით შეუძლებელია აქ გაშლილ გამოსახულებათა გამორჩევა. ამიტომაც, სწორედ რომ მათი გამორჩევის მიზნით, ასე უკიდურესად გაზრდილია ქტიტორთა ზომები, შესამჩნევად დამიძებულიც კი. იატაკის დონეზე დასული ეს მესამე რეგისტრი მოხატულობისა იმდენად ფართოა, იმდენად მასშტაბური, რომ ზომით კედელ - კამარათა რეგისტრებს უტოლდება. ამით სედა რეგისტრებთან შედარებით, კიდევ უფრო გამოიკვეთა მათი მნიშვნელოვნება. თავიდანვე ეს იმას ნიშნავს, წითელხუეის მხატვრობასთან შედარებით, ახლა უფრო სუსტად რომ ამოქმედდა ჩვენი ოსტატის კომპოზიციური ადლო.

სამხრეთით საკურთხეველისკენ ვედრებად მიმართული სამი ქტიტორია. ფიგურებს შორის საკმაოდ ფართო - ფართო ინტერვალებია. ინტერვალი, კედლის შუაში გაჭრილი სარკმლის გამო, განსაკუთრებით წინა ორსა და მათ მომდევნო ფიგურას შორის არის გაზრდილი. პირველი ქტიტორი, რომელიც საკურთხეველის გვერდით, კედლის აღმოსავლეთ მონაკვეთზეა გამოსახული, ხანში შესული წვერსანი მამაკაცია („ივანე დიდებულსა მსუყინდა/ის ღმერთმან, ამინ“). მის გვერდით შუა ხნის ქალი დგას („მეუღლე გუღლამ“), შემდეგ კი ახალგაზრდა მამაკაცი („იქ მათი მერაბა“). დიდებულთა ამივე გვარის მომდევნო წვერი („იქ მათი სუიადი“) უკვე დასავლეთი კედლის ქვედა მონაკვეთზე, შესასვლელის მარცხნივ ჩნდება. რომელიც ქტიტორი კარის მარჯვნივაც ყოფილა გამოსახული, მაგრამ ამჟამად კონტურული მონახაზის მცირეოდენი ფრაგმენტი გაირჩევა მხოლოდ. როგორც ეხედავთ, აქაც ყველა ხსენებულ ძეგლთათვის დამახასიათებლად იკითხება ქტიტორთა გამბეული რიგი, რომელიც „დიდებულთა“ ერთი ოჯახის თავიკაცსა და მის სახლეულს წარმოგვიდგენს. ოღონდ ესაა - აქ მხოლოდ ერთი ოჯახისა გამოსახული, რაც თავისებურად შეიძლება ჩაითვალოს. მოხატულობის დამკვეთს, ივანე დიდებულს, როგორც ჩანს, მოზიარე არ ჰყავს - ის ერთადერთია, ვისი ნებითაც წვენი ისტორიის ამ ძნელ პერიოდში, მოხატულობით იმკობა გელათის წმინდა ელიას ეკლესია (ამ ყაიდის ყველა სხვა ძეგლში - ჭალაშიც, ვანშიც, ბუგეულშიც, წითელხეუშიც და სხვაგვანაც - მთავარ ქტიტორთან და მის სახლეულთან ერთად აუცილებლად ჩნდებიან სათავედოს სხვა, ზოგჯერ ნაკლებგაელენიანი წვერები).

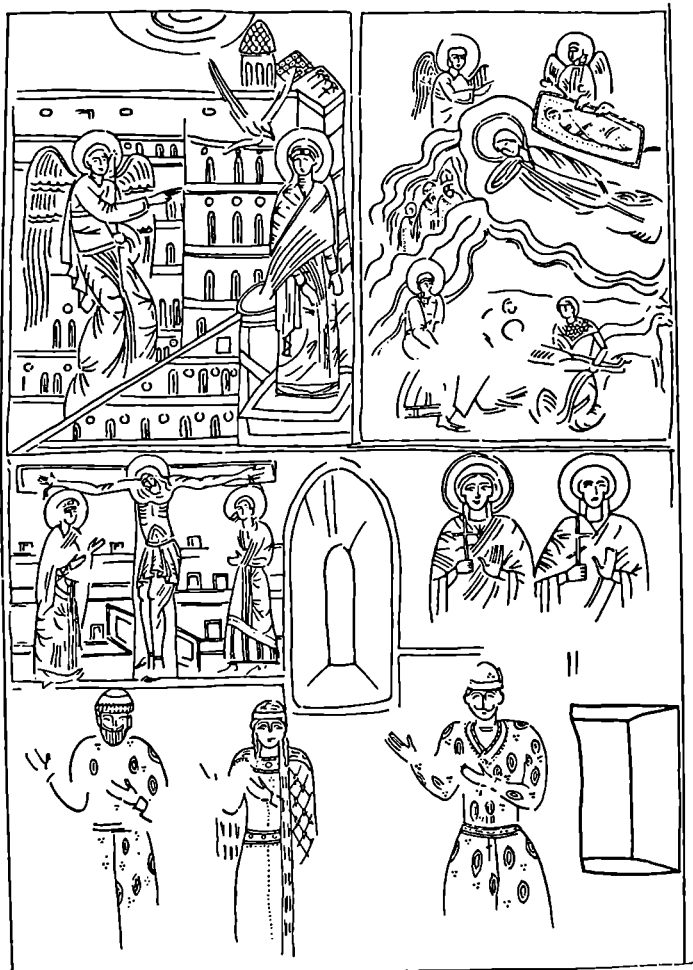
ეს ფრონტალურად მდგომი, მკერეტელისკენ მომზირალი ფიგურები ზუსტად ისე წარმოგვიდგებიან, როგორც ჭალული ან წითელხეველი ქტიტორები: მსგავსია მათი გარეგნული დახასიათება, მათი სახის ტიპი (ოღონდ აქ სახის ოვალი უფრო მრგვალია, ვიდრე დაგრძელებული, თვალებიც მეტად დაეღმებულია და ცხვირიც ოდნავ უფრო გაბუმებულია თითქოს), მსგავსია ისეთი დეტალები, როგორიცაა თმის ვარცხნილობა და ამ მხატვრული მიმდინარეობის ყველა სხვა ძეგლში თითქმის ერთგვაროვნად დაეკნებული უღვაშები. სრულიად მსგავსი ყაიდისაა სამოსი, სამოსის დეკორატიული სახე, ყურადღოვნებაც კი; მსგავსია სახეების წერის მანერა - ისეთივე გაუბრალოებული, როგორც შემოსხენებულ ძეგლთა მოხატულობაში შეგვხვდა. ერთია მხოლოდ - წითელხევის ამავე ოსტატის მიერ შესრულებულ მხატვრობაში გამოყვანილ ქტიტორთა სიბრტყივან გამოსახულებებთან შედარებით აქ გარკვეული ცდაა რაღაც მოცულობითი ილუზიის შექმნისა. ამ შთაბეჭდილებას წარმოქმნის ის, რომ აქ შედარებით თითქოსდა უფრო მრავალფეროვანია წერის ტექნიკა, ერთმანეთს თითქოსდა მეტად დაშორებულია პირველადი და საბოლოო ნახატი.

ეს ასე ხდება. სახის ოვალი ერთიანად არის დაფერილი ყაეისფერნარევი ვარდისფერით. სარწულის ამ ძირითად ტონზე მოწითალო - ვარდისფერის ერთიანი, უწყვეტი ხაზით მონიშნება სახის ნაწილები - თვალის ჭრილი, წარბები, ცხვირი, ბაგეები და მხოლოდ შემდეგ, მუქი მოწითალო - ყაეისფერი კონტურით გამოიყოფა სახის ნაწილების ძირითადი მონახაზი. თუ პირვანდელ ნახატში წარბები ერთი მოლიანი ხაზით იყო აღნიშნული, ახლა გამოყოფილია ერთმანეთისგან. ცხვირიც თუ თავდაპირველად ერთიანი მკრთალი კონტურით იყო სოგადად მონიშნული, ახლა, საბოლოო ნახატზე, მხოლოდ სწორი ხაზი და ნესტოების კუთხოვანი მონახაზი იკოთხება მკაფიოდ. დუბლირების წმინდა და მკრთალი ხაზები სულ ბოლოს უნდა იყოს სიბრტყეზე დატანილი: შუბლზე ერთი ან ორი კლაკნილი ხაზი, წარბს ქვემოთ თხელი ხაზის ერთიანი მონახაზი, ცხვირზე და ნიკაპთან შეწყვილებული, ხოლო ქეთუთოებზე მოკლე - მოკლედ და დამრეცად დატანილი რამდენიმე ხაზი. ჩნდება მოცულობითი ფორმის მისანიშნებლად გამიზნული გამოჩანათების მკრთალი დაქებიც. აქაც თუმცა გაუბრალოებული სახით, მაგრამ მაინც ისე, როგორც ადრეულ შუა საუკუნეებში ჯერ ზოგადია მონიშნული და მხოლოდ შემდეგ ხდება მთავარის, კონკრეტულის გამოყოფა. ეს მთავარი, ეს რაღაც დამახასიათებლად კონკრეტული აქაც მარტო უნდა არის მოტანილი, მაგრამ არც ისე უკიდურესად, როგორც წითელხეველ ქტიტორებთან ენახეთ. აშკარაა, რომ გელათელ ქტიტორთა გამოსახვისას ოსტატს შედარებით მეტი სახეით - გამომხატველი ხერხები აქვს გამოყენებული, ვიდრე მისივე შემოქმედების ადრეულ პერიოდში.

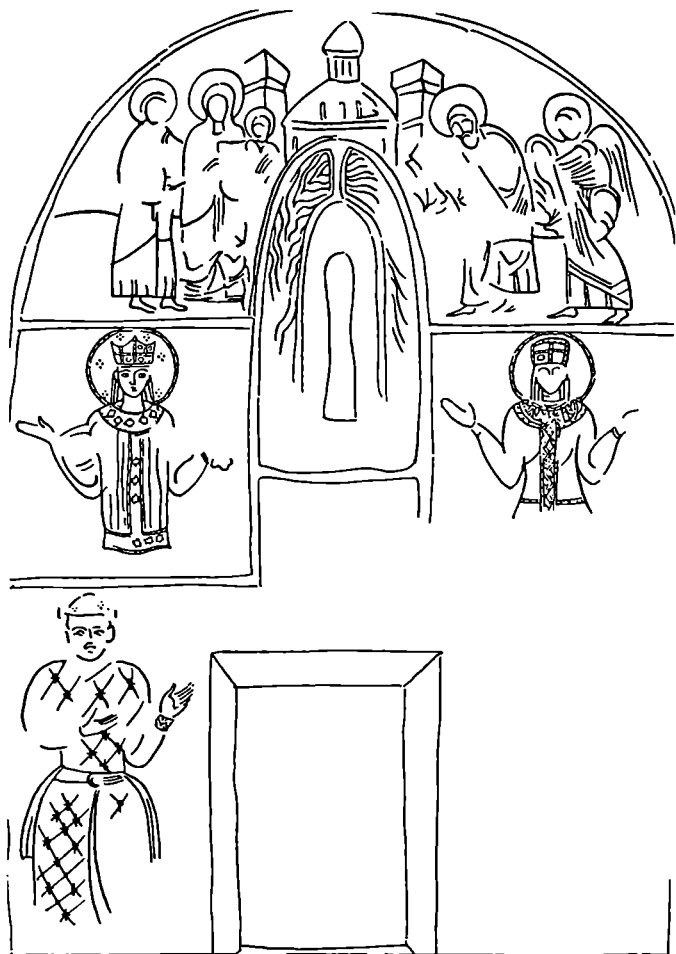
გელათის წმინდა ელიას ეკლესიის ქტიტორები ძირითადად თუმცა ისეთივენი არიან, როგორც XVI საუკუნის განხილულ ძეგლებში გამოყვანილი ესა თუ ის ისტორიული პირი - ჭალელი და ვანელი აბაშიძეები, წითელხევეში გამოსახული თურმანიძეები, მაგრამ ეს მათ სრულ გარეგნულ მსგავსებას არ ნიშნავს. აქ არა მარტო ზოგადად დამახასიათებელი ტიპია წარმოდგენილი, არამედ თავისუფლად ხელს მინდობილი ნახატით მინიშნებული განწყობისეული რაღაც თავისებურებაც. სხვაობა აქ გამოსახულ ქტიტორთა შორის მინიმალურია, მხოლოდ ოდნავ შესამჩნევი, არც თუ მკვეთრად



გელათი. წმინდა სპირიტუალი



გელათი. XVIII ს. საგვარდნო კედელი



ბელატი. წმ. ელია. დასავლეთი კედელი



გელათი. წმინდა ნიკიტის კეძელი

წარმონიშნული. წვერ - უღვაში ივანე დიდებულთან, წითელხევის ეკლესიის „მამკებელ“ თურმანიძისგან განსხვავებით, ერთიან, მუქი ტონით დაფეროვდა მასად კი არ გადმოიცემა, არამედ დანაწევრებულია - ფორმის მიმართულებით პარალელურად მუქი კონტურით „დაშტრიხული“. ფართოდ დაშვებული წვერი და ლოყების მთელ სიგრძეზე აზიდული უღვაშები ამ დიდებულისა, შედარებით მსუბუქია და, ამდენად, უკვე სხვა ხასიათის მატარებელიც. ამიტომ, წარბის მოქნეული ხაზებიც არ არის ისე ზეპირად დაფერილი, ფართოდ გახელილ თვალებს შესამჩნევად დასორებული და კიდევ ის, რომ წარბის რკალისებრი მონახაზი ერთგან, მხოლოდ მარჯვენა მხარეს უერთდება ცხვირის აღმნიშვნელ კონტურს, მეორე მხარეს კი ოდნავ არის ცხვირის მხარეს დაგრძელებული. ეს ასე იმიტომაც ხდება, ცხვირის ფორმა ერთი კონტურით რომ არის მონიშნული და არა ორით. ოდნავ შეცვლილია თვალის მონახაზიც: თვალის ზედა მონახაზს, ახლა უკვე მცირე ინტერვალით დაუყვება ყუნჯის მოკლე მოქნეული დატანილი მკრთალი და მსუბუქი ხაზი, რაც თითქოსდა ამიძვებს ქტიტორის გამოხედვას. ეს და ამ სახის ოდნავ შესამჩნევი ცვლილებები გელათელ დიდებულთა ოჯახის ყველა წვერთან ერთგვაროვნად არ გვხვდება. დაკვირვებისას არსებითად მინც ხაზის მეტ-ნაკლები სიძლიერით მიღწეული, ისეთი ნიჟანსებიც წარმონიშნდება, რითაც წვერი ოსტატი ამ თითქოსდა ერთგვაროვნების ფარგლებშიც აღწევს ერთმანეთის გვერდიგვერდ წარმოდგენილი ორი სხვადასხვა სახისთვის დამახასიათებელ თავისებურებათა წყენებას. ისიც შეიძლება ითქვას, რომ გელათელ ქტიტორებთან სახეები უფრო განწყობითია, თითქოსდა უფრო სუსტად გადმოსცემენ კონკრეტულ სახასიათო თვისებებს, ვიდრე წითელხევის მხატვრობაში გამოყვანილი თურმანიძეები, სადაც ამ მხრივ მეტი ერთფეროვნებაა. ეს კი შემოქმედების ამ ეტაპზე, წვერი ოსტატის საშემსრულებლო ტექნიკის უკეთ ფლობასაც უნდა ნიშნავდეს და დაკვირვების მეტ უნარსაც.

დაახლოებით იგივეს გვიძვლავნებს მოხატულობის იდეური ნაწილიც, ოდნავ ცხადია, იმ ტრადიციული თავისებურებით, რომელიც, მეტ-ნაკლები სხვაობით, საერთოდ დამახასიათებელია შუა საუკუნეთა ედლის მონუმენტური მხატვრობისთვის (ქტიტორთა რიგში, საუფლო სიტყვებით შედარებით, მონუმენტურობის ფუნქტი უფრო ძლიერია: ნეიტრალურ ფონზე მკაფიოდ წარმოდგენილი ფიგურები უფრო მთლიანია და საერთოდ, როგორც ამ შემთხვევაში ხდება ხოლმე, უფრო უშუალო და თავისთავადია ამ გამოსახულებათა მიმართ ოსტატის დამოკიდებულება).

სემით ითქვა, რომ მხატვრობა საკურთხეველის კომპოზიციის გარდა საუფლო ციკლის ექვს სცენას და წმინდა მოწამეთა გამოსახულებებს წარმოგვიდგენს. ამ სცენათაგან ხუთი (ორ-ორი კამარაზე - „ხარება“ და „შობა“, „ყურისცვალება“ და „ამაღლება“, ერთიც - „მირქმა“ დასაყლეთი ედლის ლუნეტში, როგორც ამავე ოსტატის მიერ მოხატულ წითელხევის ეკლესიაში), განთავსებულია ზემო რეგისტრზე. ქვედა, მეორე რეგისტრზე კი, გარკვეული რიტმული მონაცვლეობით იკითხება ერთადერთი კომპოზიცია („ჯვარცმა“) და წმინდა მოწამეების დაწვეილებულ ფიგურათა გაბმული რიგი. წვერი მხატვრობის იკონოგრაფიული პროგრამა კამარისეული სცენებითაც გამოიკვეთება: სცენები (იმის მიუხედავად, რომ გამოტოვებულია ერთ-ერთი გამოცხადება - „ნათლისდება“) არა მარტო თანმიმდევრობით არიან იმგვარად წარმოდგენილნი, რომ შეიქმნას ქრისტეს ცხოვრების

დასრულებული ციკლი - „ხარებით“ დაწვებული და „ამაღლებით“ დამთავრებული. არამედ იმგვარადაც შეერწყული, რომ ხუთივე სცენაში ერთიანი იდეა - უყულის მოვლინება იყო გაცხადებული. რაც შეეხება სამხრეთ კედლის ქვემო, შუანა რეგისტრზე გამოსახულ ჯვარცმის ერთადერთ სცენას, მას თითქოსდა თავისთავად მნიშვნელობა აქვს, რადგან კომპოზიციურად მეორე რეგისტრის მხატვრობაშია ჩართული. ეს ერთი შეხედვით მხოლოდ, რადგან დაკვირვებისას ნახს, რომ ახრობრივად ეს სცენაც და ამ სცენით ახსნილი მოწამეობის არსი ანუ მთელი მეორე რეგისტრის მხატვრობა სრულად შეესატყვისება აქ წარმოსანილ ძირითად თეოლოგიურ იდეას.

წყენს შუასაუკუნოვან ხელოვნებაში, მართალია, წვეულებრივია როგორც წმინდა მოწამეთა გამოსახვა (თუნდაც უბისას ეკლესიის მოხატულობაში, სადაც დაწვეილებულად ნნდებიან თეკლას, ეკატერინეს, მარინას, ირინას, ბარბარეს წელსეებითი ფიგურები), ისე „ჯვარცმის“ სცენასთან მათი დაკავშირება (თუნდაც საფარის სამრეკლოს სამეაღეს მოხატულობაში, სადაც ირი მოწამე - ეკატერინე და მარინა „ჯვარცმის“ სცენის ქვემოთ, დასაყდელი კედლის მეორე რეგისტრზე არიან გამოსახული), მაგრამ მაინც ძალზე იშვიათია მოხატულობა, სადაც ისინი, ამგვარი იკონოგრაფიული რედაქციით, „ჯვარცმის“ გვერდით იყენენ უარყო პორისონტალურ რეგისტრად, ასე თანმიმდევრულად, ასე მასშტაბურად წარმოდგენილი (გამონაკლისი ერთია მხოლოდ - კულაშის ჯვარცმის ეკლესიის ასევე მოგვიანო დროის მოხატულობა, სადაც თითქმის ამგვარივე სცენაა გამოყენებული). „ჯვარცმის“ გასწვრივ მოწამეთა გამოსახვა ბუნებრივია, რადგან მოწამეობის არსი ქრისტეს ენებათა ბაიქაში, ქრისტეს ენებათა დამოწმებაში მდგომარეობს: მარტვილინი საკუთარი ტანჯვით ემოწმებიან მაცხოვრის ენებებს, აღასტურებენ ღვთაებრივთან ერთად მის აღამიანურ ბუნებას და აგრეთვე იმას, რომ აღამიანის მისია წარმატებულად ღირებულებათა მიღმა სულიერი ღირებულებებისკენ სწრაფვა და საკუთარ „მეში“ მოვლემარე ღვთაებრივი არსის გაღვივება³. ამდენად, მეორე რეგისტრის მოხატულობაში უმთავრესი ხდება არა „ჯვარცმის“ სცენისა და ცალკეულ წმინდანთა წარმოდგენა, არამედ ამ გამოსახულებათა ერცველი რიგით წარმოქმნილი ის ზოგადი ახრი მოწამეობისა, რომლის მეოხებითაც მოწამეობრივი აღსასრული ჯვარცმის იდეით არის აღბეჭდილი.

წყენმა ოსტატმა გარკვეული იდეური მახვილების დასმით (კედელ-კამარებზე - სცენების თავისებური შერწყევით წარმოსანილი იდეა უყულის მოვლინებისა და მსხვერპლის, საკურთხეველში კი - ქრისტეს დიდების დამიავირგვირებული კომპოზიცია), ზუსტად და თანმიმდევრულად გაიანრა მოხატულობის ის ერცველი მონაკვეთი, რომელიც საუყვლო ციკლისთვის

3. „და იხილეთ, ვითარ ჰკანან მარტვილინი უყავლსა წყენსა: ესწორებიან მკელელნი იგი მოწამეთანი ჯვარის-მცემელთა მათ ქრისტესთა, უყალი წყენი დლი ქინებად წინაშე მსაჯულთასა განიკითხილდა, და მოწამენი ნეტარნი ვითარცა შეცოდებულნი წინაშე ბჭეთა განიკითხილდეს; და ჯვარის-მცემელნი იგი დიდებითა და პატივითა შეკრებულ იყენეს ქალაქსა შინა მათსა, რაჟამს უყალი წყენი განებულსი დგა შორის მათსა; და მკელელნი იგი მოწამეთანი დიდებასა და პატივსა შინა იყენეს, რაჟამს სანატრელნი იგი ენებულ არიედ ბრძანებითა მათითა“. და იქვე: „მოწამენი ნეტარნი აღმადლებით აღმადლდეს“. იოვანე ოქროპირი, მოწამეთათვის (პირველი): ხინური მრავალთავი 864 წლისა, გვ. 256.

იყო გამიზნული. თვით ცალკეულ კომპოსიციითა აგების თუ მათი მხატვრული გადაწყვეტის მხრივ ის შეიძლება ითქვას, რომ წითელხეუთან შედარებით აქ გაცილებით მეტი გაწაფულობა ჩანს. ჩანს ოსტატის მიზანდასახული სწრაფუც, რათა მის ხელთ არსებული სახეით - გამოიხატეული ხერხები, არა მარტო თავისივე ხედვის შესატყვისად, არამედ, რაღაც სედნობით, ოფიციალური რიგის იმპაინდელი ნიმუშებისთვის დამახასიათებელი ასტატობითაც წარმართოს.

საკურთხეველი დარბაზის კედლებს ვიწრო სატრიუმფო თაღით გამოეყოფა. თაღის მოხატულობას შეადგენს პალმეტების თემისგან შედგენილი ორნამენტული წნული, რომელიც ძველიდან მოდის და რომელიც ფართოდ გამოიყენება პალეოლოგიურ ნიმუშებს ნაზიარეუ ჩვენს კედლის მხატვრობაში (გვიანა საუკუნებშიც კი - თუნდაც გელათის ღმრთისმშობელისა და წმინდა გიორგის ეკლესიების მოხატულობაში). სატრიუმფო თაღის ეს ორნამენტული წნული, რომელიც კონქის ხემოთ უკვე ფართო ზოლად იკითხება, გარკვეულ მიჯნად ჩანს საკურთხეველის მხატვრობასა და დარბაზის კედლებზე გაშლილ მოხატულობათა შორის. თავიდანვე, ეკლესიაში შესვლისთანავე სწორედ ეს მოწითალო ოქრით დაფერილი ორნამენტის შედარებით რეგულარულად განეითარებული ზოლი იკითხება გამორჩეულად, რაც იმათათვის ამახვილებს საკურთხეველისკენ, მოხატულობის ამ იდეური ღერძისკენ მჭკრეტელის ყურადღებას. ეს მით უფრო თვალსაჩინოა, რომ ჩვენი ოსტატი სხვაგან, მოხატულობის სხვა მონაკვეთზე არსად არ იყენებს რაიმე ორნამენტულ ნახატსაც კი.

საკონქო კომპოზიცია შუასაუკუნოვან ქართულ მონუმენტურ მხატვრობაში ფართოდ გავრცელებულ თემას - „ქრისტეს დიდებას“ წარმოგიდგენს. ერთია მხოლოდ, ეს თემა ამავე ეპიდის ყველა ზემოხსენებულ მოხატულობათა ანალოგიურ ვერსიად - „ეედრებად“ კი არ არის გამოსახული, არამედ ისე, როგორც ადრეული პერიოდის ჩვენსავე კედლის მხატვრობაშია დამკვიდრებული: ქრისტე მთავარანგელოზთა შორის, სადაც ქერობინთა და სერობინთა ჩართვით წინასწარმეტყველთა თეოფანიურ ხილვასთან დაკავშირებული მოტივია შეტანილი⁴.

ქრისტეს დიდების თემა თუმც ადრეულ ძეგლთა საკურთხეველის მოხატულობაშია ასახული, მაგრამ იგივე გვიანაც შეიძლება აქა იქ შემოგვხვდეს (ვარძიის ანანაურის ეკლესიის XV საუკუნის მეორე ნახევრის მოხატულობაში, სადაც ეს თემა, ტრადიციისამებრ, კონქში კი არ არის გამოსახული, არამედ ჩრდილოეთის ნიშში, მღვიმევის „დედა ღვთისასა“ და მაცხვარიშის მთავარანგელოზთა ეკლესიების XVI საუკუნის საკურთხეველის კონქის მოხატულობაში). ასე რომ, თემის არჩევანით ჩვენი ოსტატი ორიგინალური არ არის - თუმცა ის კი უნდა ითქვას, ეს თემა მის მხატვრობაში მოგვიანო დროის ნიშნით რომ არის აღბეჭდილი და, ამდენთან, თითქოსდა ოდნავ სახეცვლილია: ეს არა მარტო მაცხოვრის მკვერდთან მიტანილი (და არა განსეუ გაწვდილი, ზეალმართული) მაკურთხეველი მარჯვენით ჩანს, არამედ ნაკლებად მონუმენტურ ფიგურათა დაგროვებული პროპორციებით.

თითქმის ტრადიციულია სქემის კომპოზიციური გადაწყვეტა - სცენაში

4. იხ. შენ. 26 ჭალის მოხატულობის ნარკვევი.

მონაწილე პერსონაჟთა ფიგურების მიმართება კონქის სედაპირსუ. ქრისტეს მასშტაბური, გაზრდილი ზომებით სხვათაგან ხაზგასმულად გამორჩეული, მკაცრად ფონტალური ფიგურით გამახვილებული ცენტრი მაღალი საუფლო ტახტითა და იმ ფართო ინტერვალითაც არის გამოყოფილი, რომელიც მის ორსავე მხარეს წნდება. კიდევ იმით, რომ კომპოზიციის მარჯვენა და მარცხენა ფრთასზე გამოსახული ფიგურები სხვადასხვა ზომისაა და ახლა უკვე, არა მარტო შედარებით მცირე ინტერვალით არიან გვერდგვერდ განლაგებული, არამედ რიტმული მონაცვლეობითაც: ჯერ ტანდაბალი ფიგურები წნდებიან - „მრავალთუალნი ქერებიანი და ექუს - ექუსფრთენი სერაბინნი“, შემდეგ კი, კონქის კუთხეებში ფონტალურ ვერტიკალებად აღმართული, მხოლოდ ფერადოვნებით ერთმანეთისგან განსხვავებული, ლორწინიანი მთავარანგელოსები. ეს ფიგურებიც მომცრო ზომისანი არიან, - როგორც ჩვეულებრივ ხდება ხოლმე, მთლიანად კი არ მოიცავენ კონქის კუთხეებს, არამედ მხოლოდ სანახევროდ: მათი მასშტაბი, მაცხოვრის ფიგურასთან შედარებით, შესამჩნევად შემცირებულია, რაც კიდევ ერთხელ ამახვილებს სხეებისაგან ყოველმხრივ გამორჩეულ ცენტრალურ ფიგურას.

თავისებურებას არც შესრულების მანერა გვიმუდგენებს. ერთი შეხედვითაც ჩანს ის უკიდურესი უბრალოება, რომელიც XVI საუკუნის ამ ყაიდის ძეგლებში შემოგვიხვდა. აქაც ჭარბად თეთრანარევი ორფერი ფონი (და არა სამფერად დაფერილი, გვიანპალეოლოგოსური ნიმუშების მსგავსად). აქაც სინატიფეს მოკლებული შესამჩნევად მოუხეშავი კონტური და თითქმის კონტურის სისქისევე შიდა ნახატი ხაზები, რომლებიც ფორმას კი არ მიეყვებიან, ფორმას კი არ გამოაყვანენ, არამედ თავისუფლად არიან ლოკალურ ლაქაზე გაბნეული. აქაც ქტიტორთა შედარებით კონკრეტული სახეებისაგან განსხვავებული სოგადი ტიპი. ქტიტორთაგან განსხვავებულია ისიც, რომ საუფლო სცენებში გამოყვანილ პერსონაჟებს მრგვალი სახეები აქვთ, თავებიც შედარებით პატარა - აქაც დაახლოებით ის პროპორციული შეფარდებაა, როგორსაც პალეოლოგოსურ ნიმუშებში ვხვდებით. ამ ფიგურებში, როგორც ჩვეულებრივ ხდება ხოლმე, სახეების წერის მანერაც ქტიტორთაგან განსხვავებულია - დაახლოებით ისეთი, როგორც ამ ყაიდის ყველა სხვა ძეგლში. მოყავისფრო კონტურით ერთიანად შემოწერილი სახის ოვალი, რომელსაც შიდა მხრიდან მჭიდროდ დაუყვება მოწითალო აგურისფერის შედარებით დაწმენდილი მონახაზი. ამავე ფერის, ოღონდ ოდნავ მუქი ტონის ხაზებით შესრულებული სახის ნაწილები და ის, თავისუფალი მონახმით მონიშნული, სამკუთხა თუ მომრგვალებული ლაქები, რომლებიც თვალის უკებთან და ლოკაზე წნდება. აქაც დუბლირების ის ღია ვარდისფერი ხაზები, რომლებიც მკრთალად დაიტანება შუბლზე, წარბებთან, ნიკაპთან. შესრულების წესი, მართალია, მარტივია, გაუბრალოებელი, მაგრამ ერთნიშნა როდია ოსტატი ახლა თითქოსდა უფრო ცდილობს მოცულობითი ფორმის რაღაცაგაგრად მინიშნებას, ვიდრე წითელხევის დარბაზის მოხატვისას. ეს შედარებით უკეთ ხელის მტევის ხატვისას ჩანს. აშკარაა, რომ ოსტატი, ახლა უკვე მერ ყურადღებას აქცევს სანიმუშო გვიანპალეოლოგოსურ მასალას, სადაც მსუბუქი ფერადოვანი გადასვლები გარკვეული ოდენობით უახლოვდება მოცულობით ფორმას. ფერადოვან სიმდიდრეს, რაიმე ფერადოვან გადას-

ელეებს წყნებთან, ცხადია, ეერ ენახეთ, მაგრამ ის ხომ აშკარაა - ორად - ორი ყერის, ნათელისა და მუქის გაღივება - ნანრდილეა სიბრტყობრიობის დაძლევის სურვილს რომ გამოსხატავს. საკონქო კომპოზიციის ყველა პერსონაჟთა ხელის მტკუნებსე მაცხოვართანაც, მთავარანგელოსთანაც, ყერი თუ კიდებში მუქია, შუანა ნაწილში მუქიდან ნათელსე გადასვლით ან ნაჯარდნილია ან ამოწული. ამ მხრივ წყენი ძეგლის მოხატულობა ჰალასთან მეტ სიახლოვეს ამუღანებს, ვიდრე წითელხევეთან. ერთი რამ ცხადია - საკონქო კომპოზიციის შესრულებისას გიორგი ჯოხტობერიძეს მეტად აქვს შესწავლილი, სოგან მეტ-ნაკლებად დაძლეულიც იმ დროის ოყიციალური რიგის ძეგლებში დამკვიდრებული სანიმუშო მასალა. განსწავლულობა ნიმუშებისადმი მეტ გულისყურს, ტექნიკურ შესაძლებლობათა მეტად დახვეწას გულისხმობს მხოლოდ და არა განსწავლის შედეგად შემოქმედებითი ინდივიდუალობის ნიმუშისადმი დაქვემდებარებას.

საკურთხეელის მოხატულობის მომდევნო რეგისტრებიც ტრადიციული სქემის ფარგლებშია მოქცეული: საკონქო კომპოზიციის ქვემოთ, ვიწრო პორთონი კალდურ არესე მოციქულებია გამოსახული, მათ მომდევნოდ - ამ მთლიანი კომპოზიციის „დამკერ“ მესამე რეგისტრსე, წმინდა მამებო⁵. აყილის დეკორის იერარქიული სისტემა რომ განვითარებული შუა საუკუნეების ქართული მონუმენტური მხატვრობის ძეგლთა ანალოგიურია, ეს აშკარაა. ეს ასეა წყენი წრის ძეგლებშიც, ოღონდ, მათგან განსხვავებით, აქ ერთი თავისებურებაა. წელსყეით, მასშტაბურად გამოსახული ექვისი მოციქული - სამ-სამი სარკმლის მარჯვნივ და მარცხნივ - პალეოლოგოსთა ხელოვნების გაელენით შესრულებულ ქართულ ტაძართა კედლის მხატვრობის მსგავსად, ერთმანეთში გადამდინარი წრულით შემკულ მედალიონებში კი არ არიან მკაცრად ნაკეტილი (როგორც, მაგ., განსახილველი ჯგუფის ზოგიერთ ძეგლში - ჰალასა თუ ბუგეულში), არამედ, როგორც ტრადიციულ ქართულ მონუმენტურ მხატვრობაში, სრულიად თავისუფლად ფართოდ გაშლილი, ფონის ყერადოვნებისგან მკაფიოდ გამოყოფილი, უშუალოდ აღსაქმელი. ადრეული სქემა აქ თითქმის უცვლელად მეორდება (ეს ასეა ლაგურკის 1112 წლის, ყაენისის - XII საუკუნის 80-იანი წლების, შიომღვიმის - XII საუკუნისა და სოფელ ხეს „წმინდა ბარბაქეს“ - XIII საუკუნის მოხატულობაში).

მოციქულთა ფიგურები რომ მასშტაბურია, ეს უემოთაც ითქვა, ისინი თითქმის მთლიანად მოიცავენ მათთვის გამოყოფილ სასურათე არეს: ყველა მათგანი სახის ფართო ოვალით, ფართო მკერდით და ფართო შარაჟანდით წარმოგვიდგება. წარწერები მხოლოდ ორგან იკითხება: „წ/იღა/ მათე“ (წყეროსანი მოხუცი), „წმ/იღა/ იოჟ/ანე“ (პირტიტველი ახალგაზრდა). წიგნებით სწორედ ეს ორია გამოსახული, ხოლო დანარსენ ოთხს ხელთ გრაგნილები უჭირავს. ოსტატის სახებითი საშუალებები

5. არსებობს მცირეოდენი გამოჩალისიცი (აცხა და იყხში -X-XI საუკუნეები, ცალდაშია და წყორმის წმინდა გიორგის ეკლესიაში - XII საუკუნე), როცა ეკლესიის მომხატველნი არ იცავენ აყხიდის დეკორის ამ საერთოდ დამახასიათებელ იერარქიულ სისტემას. დწერ. იხ. Н.Аладашвили, Г.Алибегашвили, А. Вольская, Живописная школа Сванети, გვ. 20, 24-26, 103, 135.

შესამჩნევად ძუნწია: ერთიანი, უწყვეტი კონტურით შემოწერილ სილუეტს მხოლოდ აქა-იქ დაუქვება ტანსაცმლის ნაოჭთა აღმნიშვნელი, შიდა ნახატიც ორი-სამი ხაზი. ამ ფართო სიბრტყეების დაუნაწვევებლობა კიდევ უფრო მეტად გამოავლენის ისედაც მსხვილი ხეითი წარმოდგენილ ფიგურათა მასშტაბურობას. პროპორციულად ისინი არცაუ რიგიანად არიან გამართული, მაგრამ ერთიან, გაბმულ მწკრივად წარმოდგენილნი, მაინც შთამბეჭდავად მოქმედებენ (გაეხსენით სივანეთის დარბაზულ ეკლესიათა მოკრძალებულ სივრცეში გაშლილი მხატვრობა: მოციქულთა რიგი, რომელსაც საკურთხეველი წარმოგვიდგენს და შეუძლებელია არ განჩინდეს ჩვენი ძეგლის მოხატულობის ამ მონაკვეთთან მათი სიახლოვის, მათი შორეული გამოძახილის შთაბეჭდილება).

რაც შეეხება წმინდა მიმების რიგის მომცველ ბოლო, დამამთავრებელ რეგისტრს, აქ ასეთი სურათია: მოხატულობის ეს მონაკვეთი დღეისათვის ისე დასიანებულია, რომ მხოლოდ ოთხი ფიგურის კონტურული მონახაზი და, აქა-იქ მათივე ფრაგმენტები თუ გაირჩევა. გამოსახულებათა ფრაგმენტულობის მიუხედავად ჩანს, რომ გვერდით ორი დიაკონია (ასომთავერული წარწერა მხოლოდ მარჯვნივ მდგომთან იკითხება: „ფი/ლ/მ/ე“ - იერუსალემის თემის შეიდთაგან ერთ - ერთი დიაკონი, რომელიც ბიზანტიურმა ეკლესიამ მოციქულად შერაცხა)⁶, შუანა ორი კი ეკლესიის მამა (წარწერის აღდგენა ერთგან ხერხდება მხოლოდ: „ბასილი“ - დიდი). საგულისხმო აქ ორი რამეა: ერთი ის, რომ ნეიტრალურ ფონზე ფართო - ფართო ინტერვალებით დაყენებული ფიგურები ხასგასმულად წარმოინდებებიან, რაც ნებაუნებურად ძველ ნიმუშებს შეგვახსენებს და მეორე: ეს ფიგურები ყოველგვარად დგანან - ისინიც კი, რომლებიც ეკლესიის მამებს გამოსახავენ. გვიანი დროის მხატვრობისთვის დამახასიათებელი სქემა, რაც ამ ფიგურების დაყენების სამშელობიან პოზიციას გულისხმობს, როგორც ვხედავთ, დარღვეულია, მაგრამ არც თუ შემთხვევით. აქ აშკარად ჩნდება ხალხურ ნიმუშებზე დახელოვნებული ოსტატის მხატვრული ხედავა - ფიგურების დაყენების ყოველგვარი პოზიცია, მისთვის უფრო გასაგებია, უფრო ბუნებრივიც და შესრულების მხრივაც უფრო მოხერხებული. ეს ასეა მოხატულობის სხვა, დანარჩენ მონაკვეთებზეც.

საკურთხეველის მოხატულობაში ასახული თემა ქრისტეს დიდებისა, დარბაზის კამარებსა და კედლებზე თანმიმდევრულად გაშლილ, ერთიანი იდეით შეკრულ სცენებში ვითარდება.

„ხარება“ პირველი სცენაა საუფლო ციკლისა (ნაცრისფერნარევი თეთრათი მკაფიოდ გამოიყვანილი ასომთავერული წარწერით: „ხ/ა/რ/ე/ბ/ა“). თავიდანვე ჩანს მისი იკონოგრაფია გვიანი დროის ნიშნით რომ არის აღბეჭდილი. ეს ღმრთისმშობლის ყუჩსემდგომი, დაგრძელებული პროპორციებით გამოჩენილი ფიგურითაც აშკარაა და მისი, პალეოლოგოსთა ხელოვნებისთვის სანიშნო, მრგვალად მოხაზული დაბალი ტახტიც, ფანისეული სიბრტყის ძლიერი დანაწვევებითაც, „ველემის“ მოტივითაც, ცის გახსნილი სტრუქტურით თუ ღმრთისმშობლისკენ მიმართული სულისწინდის აღმნიშვნელი სხივებითა და ფრთავაშლილი მტრედით.

სკენის ორივე პერსონაჟი - მთავარანგელოსიც და ღმრთისმშობელიც

6. „საქმნი მოციქულთანი“, 5-6, 6; 21-8.

„მსხვილი ხედი“ მოჩანს, ორივე კადრთან მიახლოვებულია ისე, რომ ადვილად, ძალდაუტანებლად იკითხება ამ დაბალი დარბაზის კამარიდან მომხიარულ ფიგურათა სახეები. მთავარანგელოზის სახის დაგრძელებული ოქალი ნიკაპის ფართო მონახასით კიდევ უფრო მეტად არის დაგრძელებული, დაბალი კისერიც მიიმედ აქვს დამჯდარი, სახის ნაკეთები უხეშად მოხაზულია და უბრალო სახეც მთავარანგელოზისა მხოლოდ ფართოდ გახედილი მეტყველი თვალებით ხდება მიმოსიდეელი. ღმრთისმშობლის გარეგნობა სხვაგვარია - თუმცა უბრალოა იგივე, მაგრამ გაცილებით დახვეწილი: სახის ნაკეთები თხელია, მხერა მოკრძალებული, მშვიდია, თითქოს წამიერად გარინდელი.

„ხარების“ ხსენებული სცენა რომ გვიანპალეოლოგოსური მხატვრობის ნიმუშების გავლენის შედეგია, ეს ცხადია - ოღონდ ოდნავ გარდაქმნილია თითქოს. სანიმუშო მასალა კი, ჩვენს ოსტატს თვალწინ აქონდა: აქვე წმინდა ელიას დარბაზის გვერდითვე დგას როგორც მთავარი ტაძარი გელათისა, ისე წმინდა გიორგის გუმბათიანი ეკლესია, რომლებიც „ოსტალოლოგოსური“, იმეამად ოფიციალურად მიღებული სტილის, გაწაფული ოსტატობით შესრულებული მხატვრობითაა შემკული.

გელათის წმინდა გიორგის ეკლესიის XVI საუკუნის მხატვრობაში ასახული „ხარება“ - მისი იკონოგრაფია თუ საერთო იკონოგრაფიული გადაწყვეტა, თითქმის სრულად მეორდება ჩვენს მოხატულობაში. მაგრამ მეორდება მხოლოდ სოგადი სახით: შესრულების ოსტატობის სხვადასხვაგვარ დონეზე რომ არაფერი ეთქვათ, ჩვენთან ბუერი რამ ისეთია, რაც სოგან მექანიკურად არის გადმოტანილი, სოგან კი - სხვაგვარადაც დანახული.

ოსტატის განსხვავებული ხედავ, ყველაზე მეტად, ფიგურების გაზრდილ სომებში ჩანს - მჭვრეტელთან ახლოს, მსხვილი ხედი მათს წარმოდგენაში. სცენაში მოქმედ პერსონაჟებზე ყურადღების გამახვილება არც თუ უმნიშვნელო ფაქტია ამ გვიანა საუკუნეებში. ეს ის ხედავა, რომლითაც ჩუენი ტრადიციული მხატვრობაა გამორჩეული. რაც შეეხება სურათის ფონს, აქ გელათის დარბაზის მომხატველი სხვაგვარ გზას ირჩევს: ცდილობს იმ განვითარებული ხუროთმოძღვრული ფონის გამოსახვას, რომელიც პალეოლოგოსურმა მხატვრობამ დაამკვიდრა, მაგრამ ამის ოსტატობა მას აშკარად არ ყოფნის. ხუროთმოძღვრული ფონი გელათის წმინდა გიორგის ეკლესიაშიც პირობითია, მაგრამ ეს ხომ შუა საუკუნეების მხატვრული შემოქმედებისთვის დამახასიათებელი პირობითობაა და არა ისეთი, როგორც ჩვენს ძეგლებში ჩანს. ერთგან (წმინდა გიორგის ეკლესიის „ხარების“ სცენაში) - განსწავლული ოსტატის ხელით სწორად გამოყვანილი, სიღრმის ილუსორული ხედის წვენებით წარმოდგენილი მასშტაბური ტაძრის მსგავსი ნაგებობა, მეორეგან - მოუხეშავი ხაზებით დანაწევრებული სიბრტყე, სადაც ხუროთმოძღვრული კულისებით ჭარბად გადატვირთული ფონი მხოლოდ სქემატურად თუა აღნიშნული. „ხარების“ ჩუენი ოსტატი-სეული კომპოზიცია მშვიდად არ მოიხილება: ყორმა ნაკლებად მთლიანია, ნაკლებად ნათელი, შესამჩნევად კუთხოვანია და ტეხილი. ფიგურათა სილუეტებიც, პალეოლოგოსთა მხატვრობისთვის დამახასიათებლად, თუმცა დანაწევრებულია, მათი სამოსის კალთებიც - ზიგზაგისებრი რიტმით ჭარბად დანაოჭებული, მაგრამ შესრულების ხასიათია სხვაგვარი - ნიმუშ-

თან შედარებით განსხვავებული. გელათის წმინდა გიორგის ეკლესიის მომხატველის ნახატი სწორია, ხასი თითქმის განატიყვებული, გაწაფულ ხელს მკაცრად დამორჩილებული; ჩვენთან კი - შესამჩნევად სქელია, თითქოსდა განგებ გამკვეთრებული, ჩამოუქნელია, მოუხეშავიც, ადგილებში უსწორმასწოროც, ოღონდ შეუსლდედაიც, ოსტატის ხელს თავისუფლად მიჩნობილი. აქედან ორი სხვადასხვა მხატვრული შთაბეჭდილება: ერთგან, თუმც სწორი და ჩამოქნილი ფორმა, მაგრამ სიმშრალე და ერთფეროვნება, მეორეგან - მოუხეშავი ფორმა, მაგრამ მეტი სიცხოვლე, მეტი თავისუფლებაც. ერთი რამ ცხადია: ჩვენს ძეგლში ასახული „ხარების“ სცენის საფუძვლად აღებული პალეოლოგოსური სქემა, მართალია, გარდაქმნილი არ არის, მაგრამ ხალხურ ნიმუშებზე დახელოვნებული ოსტატის შეულამაზებელი პირდაპირობით გამორჩეულ მხატვრულ ხედვას მაინც იმდენად არის დამორჩილებული, რომ შესამჩნევად დაშორებულია ხანიმუშო მასალას.

იგივე მხატვრული შთაბეჭდილება, იქნებ უფრო დამახასიათებლადაც, ჩვენი ძეგლის სხვა საუფლო სცენებშიც აშკარაა ვხვდებით.

„უფლის შობას“, რომელიც „ხარების“ მომდევნოა, კამარის სამხრეთ - დასავლეთ მონაკვეთზე ვხვდებით (სცენის თანმიხლები, მუქი ნაცრისფერით შესრულებული ასომთავრული წარწერა - „შობა“, აქაც სურათის ცენტრშია ფართოდ გაშლილი). მისი მსგავსება წითელხევის ამავე თემის ამსახველ სცენასთან აშკარაა - თუმცა იგი გარკვეულად სახეცვლილია მაინც. თავიდანვე ყურადღებას იქცევს ის, რომ იოსების ფიგურა, რომელიც წითელხევის დარბაზის მოხატულობაში პილასტრზე იყო გადატანილი, ახლა თვით „შობის“ სცენისთვის გამოყოფილ სასურათე არეზეა გამოსახული - ამიტომაც შედარებით შეკრული და დასრულებულია კომპოზიციის ეს მარცხენა ფრთა, განსაკუთრებით მისი ქვედა მონაკვეთი. ყურადღებას იქცევს ფიგურების გაზრდილი მასშტაბიც. ეს, ერთი მხრივ, შესაძლოა, სცენის სიდიდით არის გამოწვეული, მაგრამ მთავარი მაინც ისაა, რომ ახლა არა მარტო მოკრძალებულად იხატება მღვიმის გარშემო გაშლილი მთები, არამედ უკვე ფართოდ წარმოსჩნდება თავისუფალი, ნეიტრალური სიბრტყეები, რომელთა ფონზეც სულ უფრო მკაფიოდ ჩნდებიან სცენაში მონაწილე პერსონაჟები. მასშტაბური თანაფარდობა ამ პერსონაჟებს შორის ახლა მეტად არის დაცული, ვიდრე ამავე ოსტატის მიერ მოხატულ ადრინდელ ძეგლზე (ღმრთისმშობლის ფიგურა ზომით, მართალია, გამორჩეულია, მაგრამ არც ისე, რომ სხვათაგან საგრძობლად განსხვავდებოდეს. სცენაში თითქმის თანაბარი სომისაა კომპოზიციის სემო კუთხეებში მდგომი თითო ანგელოზი, მოგვთა ფიგურები და წვილის განბანვის ეპიზოდის დამსწრე ორი ქალი). მოხატულობაში, შეიძლება ითქვას, უკვე საკმაო დამაჯერებლობით წარმოგვიდგება კომპოზიციის ერთ-ერთი ძირითადი ფუნქცია - სურათის დაყოფა პირველ და მეორე რიგის აქცენტებად და ფონად: თუ ღმრთისმშობლის მნიშვნელოვნებით გამორჩეული ფიგურა დიაგონალურად არის გადმოცემული, სხვა, დანარჩენი ფიგურები წრიულად ლაგდებიან მის გარშემო. ეს სიბრტყითი კომპოზიცია, ძირითადად, ავებულია ხასების თავისებური რიტმით. სასურათე არე, მართალია, ნაკლებად არის გადატვირთული იმ პატარა-პატარა კუთხოვანი ხასებით, რომლებიც ბორცვებს აღნიშნავენ, მაგრამ თავისებურად

განვითარებული ხაზოვანი რიტმი მაინც დამახასიათებლად წარმოიქმნება. სიბრტყეზე ცხოვლად დატანილი, ტალღისებურ განვითარებული კლასიკური ხასები, რომელთაც სოგან თეთრას ვიწრო სოკლებიც დაუყვება, კომპოზიციის ცენტრისკენ, მღვიმესა და მასში გაწოლილი ღმრთისმშობლისკენ მიემართება ქვემო, გვერდითი კუთხეებიდან. მიემართება თავისუფლად, ხაზის შეგრძნების ბუნებრივი ნიჭით დაჯილდოებული ოსტატის მიერ მთავარის, არსებითის გამოსაყოფად. ამ თავისებურ, პლასტიკურ ხაზთა მდინარება იმდენად ძალდაუტანებელია, რომ კომპოზიცია, თუ შეიძლება ითქვას, თავისუფლად სურთქაეს და მთელი სცენაც მკერეტელს ბუნებრივად წარმოუდგება.

თუ „ხარებისა“ და „შობის“ ამსახველი სცენები იკონოგრაფიულად არ შეიცავენ ისეთს, რაც საგანგებოდ შეიძლებოდა გამოგვეყო, „მირქმა“, რომელიც მათი მომდევნოა, ამ მხრივ უწვეულოდ წარმოგვიდგება. უწვეულობა თავიდანვე ნნდება სცენის ამხსნელი წარწერა - სახელდებით. კომპოზიციის ერთადერთი, ფართო ასომთავრული წარწერით აქ „მირქმა“ კი არ იკითხება ტრადიციისამებრ, არამედ „მიგებება“ - სახარებისუელი სიტყვა⁷, რომელიც კედლის მხატვრობის ჩვენთვის ცნობილ არცერთ სიგელზე არ არის დადასტურებული. ხსენებულ სცენაში დაცულ აზრს მიგებებაც ხომ გამოხატავს - აქ მაინც განსაკუთრებით, რადგან „მირქმის“ საზრისისუელი მახვილი ღვთისმოვლენაზე, ძე ღმრთისას თავანისცემა - შეგებებაზეა გადატანილი და არა მსხვერპლზე (ჩეილი ჯერ კიდევ ღმრთის-მშობელს უჭირავს და არა სვიმონს). ამ სიტყვის მოშველიებით ჩვენს ოსტატს ამ მოვლენის სასეიმო, ზეაწეული განწყობილება რომ შემოაქვს სურათში, ეს ცხადია. ეს ხომ უშუალოდ ეპასუხება „მირქმის“ საპირისპიროდ გამოსახული სცენის საკურთხეელის დამაგვირგვინებელ, „ქრისტეს დიდების“ კომპოზიციას.

უწვეულოა ისიც, ტრადიციულ პერსონაჟებთან ერთად, სვიმონის გვერდით გამოსახულ ანგელოსს რომ ეხედავთ. ანგელოსის ფიგურა წითელხევის, ამავე თემის მომცველ კომპოზიციასშიც შემოგვხვდა, ოღონდ ახლა ის უკვე ანა წინასწარმეტყველის ხანაცელოდ შემოდის სცენაში, და, რაც მთავარია, უბრალოდ კი არ ესწრება სცენას, არამედ უშუალოდ მოქმედებს, უშუალოდ ეგებება ძე - ღმერთს: ჩეილისკენ მიმართულია და, როგორც მოხუც სვიმონს, მასაც თეთრი ტილო აქვს ხელეზე გადაფარებული (საგელისხმაოა ისიც, რომ ამ ანგელოსის სხეულის მოძრაობა, დაშვებული ფრთები, გამომეტყველება კი ისეთივეა, როგორც ნათლის-ღების კომპოზიციასში ვხვდებით ხოლმე ჩვეულებისამებრ). ოსტატი, მისივე მხატვრული ხედვის შესატყვისად, ამ სცენის იკონოგრაფიასაც (როგორც მთლიან მოხატულობას თუ ცალკეულ სცენათა კომპოზიციურ სქემებს) წითელხევის მის მიერ ადრევე შესრულებულ მხატვრობასთან შედარებით, მარტივად და თავისუფლად იაზრებს. მირქმას ხომ, არსებითად, სვიმონი განასახიერებს და ანა წინასწარმეტყველიც მხოლოდ დამატებითი პერსონაჟია ამ თემისა (იშვითად, მაგრამ ხომ გვხვდება „მირქმის“ ისეთი

7. „მოიდეს რტოები დანაკისკუდაგან და განვიდეს მიგებებად მისა, დაღადებდეს და იტყოდეს. ოსანა! კურთხეულ არს მომავალი სახელითა უფლისაჲთა, მეუფე ისრაჴლისაჲ!“ იოანე 12,13.

სცენები, სადაც არ ჩანს ანას ფიგურა). ამიტომაც, თუ ეს ის ანგელოზია, რომლისგანაც განსხეულებული ძის სახელდება ხდება, მაშინ გასაგებია მისი საგანგებო მნიშვნელობა და, ამდენად, ანა წინასწარმეტყველის სანაცვლოდ მისი გამოსახვა (ეს არც თუ იშვიათი შემთხვევაა ჩვენს სახეთ ხელოვნებაში: „თანდილ - თარინგუსელის“ XIII საუკუნის მხატვრობაში ისეთი მაგალითიც დასტურდება, როცა ადგილობრივი, პროვინციული განსწავლის ოსტატის მიერ „მირქმის“ სცენაში ანას სანაცვლოდ, სვანეთისთვის განსაკუთრებულად მნიშვნელოვანი წმინდანი, ივლიტაა წარმოდგენილი).

გიორგი ჯოხტობერიძე გელათის წმინდა ელიას ეკლესიაში თავის ძაღლებში დაჯერებულ ოსტატად ჩანს ეს ამ კომპოზიციის მთლიანი მოხილვისას კი არ მქდაუნდება მხოლოდ, არამედ მის ცალკეულ ნაწილებშიც. „მირქმის“ ხსენებული სცენა, მისი კომპოზიციური ქარგა ბუნებრივად ესადაგება ფართო სარკმლით თანაბრად დაყოფილ დასავლეთის კედელს. წყენი მოხატულობის, წინა სცენებშიც შენიშნული, თავისებურება აქაც აშკარაა: ჯერ ერთი - სცენას მთლიანად ეთმობა დასავლეთი კედლის ფართო ლუნეტი (ის ხომ ჭალასა და ბუგუელშიც დასავლეთით იყო გაშლილი, ოღონდ მხოლოდ სანახევროდ მოიცავდა კედლის არეს) და მეორე - ამ ფართო სასურათე სიბრტყეზე გამოსახული ყოველი ფიგურა გასრდილი ზომისაა, შესამჩნევად მასშტაბური.

სურათის ფონი აქაც ისეთივეა, როგორც ამ ყაიდის მხატვრულ ნიმუშებში შემოგვხვდა: კომპოზიციის ცენტრში, ფართო სარკმლის თავზე, კიბორჩიში კი არ ჩანს, ოფიციალური რიგის ყველა გვიანი ძეგლისთვის დამახასიათებლად, არამედ გუმბათიანი ტაძარი ორსავე მხარეს აღმართული თითო კოშკით. ამ ადგილზე მასშტაბური ტაძრის გამოსახვა საგულისხმო კომპოზიციური ხერხია: ამით არა მარტო აქ ასახული თემის იდეური ცენტრია გამახვილებული, არამედ მხატვრულად გაერთიანებულია სარკმლის ღიობით თითქოსდა ერთმანეთისგან გაყოფილი კომპოზიციის ორი ფრთაც. ტაძრის ორსავე მხარეს აღმართული თითო კოშკი, როგორც მოსალოდნელი იყო, ერთიან პირობით სიბრტყედ როდი გადმოიცემა, არამედ კუთხით არის ნაწვენები ისე, რომ ქონგურების აღმნიშვნელი დამრეცი სიბრტყეები სიღრმის ილუზიას წარმოქმნიდეს. ამას, ოსტატის აზრით, ხელს ისიც უნდა უწყობდეს, რომ კოშკების შიდა, ვითომდა სიღრმეში მოქცეული გვერდები დაფერილია შედარებით მუქი ტონით. ასე რომ, პალეოლოგოსთა ხელოვნებაში სიღრმის მოსანიშნად გამოყენებული ხერხი, ჩვენს მხატვრობაშიც პოულობა გამოიპაჩილს. რაც შეეხება კომპოზიციის მარჯვენა და მარცხენა ფრთას, აქ ამ სცენისთვის დამახასიათებელი თანაფარდობაა - ფრთების თითქმის სრული წონასწორობა, რის გამოც, იქნებ, სიმშრალისა და ერთფეროვნების შთაბეჭდილება უნდა წარმოქმნილიყო, მაგრამ ეს ასე არ არის, რადგან ამ მკაცრად შეკრულ კომპოზიციაში ფიგურების განლაგებაა სხვადასხვაგვარი. მარცხენა ფრთის პერსონაჟები არც თუ მკაცრ სამშეთხედში არიან გამოსახული ისე, რომ მიახლოვებული არიან ფორნტალურ პოზიციას, რეგისტრის ხაზი მაღლაა აწეული და ფიგურებიც შედარებით მკიდრო ინტერპალაით დგანან ერთმანეთის გვერდიგვერდ. მარჯვენა ფრთაზე სხვა სურათია: უკვე ფართო ინტერპალაით

ერთმანეთს დაშორებულნი ხეიმეონი და ანგელო'სი სრულ სამმეოთხედში დგანან და გაცილებით ქვემოთ არიან გამოსახული, ვიდრე მათ წინ წარმოდგენილი ფიგურები. ეს შეკრებილი ხერხი უნდა იყოს და არა რეგისტრის ხაზთა სხვადასხვა დონე'სუ განლაგების, მათი აღრევის შედეგი: ამით ქვემოდან ზემოთ მიმართული, წელში ოდნავ მოხრილი, მოკრძალებული ფიგურებიდან თითქმის ყრონტალურ ვერტიკალებად აღმართულ ფიგურებისკენ განვითარებული რიტმია წარმოსიწილი, რითაც არა მარტო აშკარა სიცხოვლე ჩნდება მთლიან კომპოზიციაში, არამედ ღმრთისმშობლისა და იესუსადმი თავიანთსეკმა ხაზგასმულად გამოხატული.

მოხატულობის ამ კამარისებულ რეგისტრს „ფერისცვალებისა“ და „ამაღლების“ - უფლის ამ ორი გამოცხადების ამსახველი სცენა გაასრულებს. ისინი აქაც ჩრდილოეთის კედელ'სუ, აქაც ისე გვერდიგვერდ არიან გამოსახული, როგორც ამ წრის თითქმის ეველა სხვა ძეგლის მოხატულობაში (ჭალაში, წითელხეუში, ბუგაქულსა თუ კალაურში). ორივე სცენა თანხმლები ასომთავრული წარწერებით კარგად შემორჩა მოხატულობას („ფერისცვ/აღ/ება“, „ამ/აღ/ება“). ორივე ფართოდ არის გაშლილი, ამ მომცრო ზომის კამარასა და კედელ'სუ თავისებურებით გამორჩეული - კომპოზიციური სქემის მკაფიოებით, სხვათაგან შედარებით განსხვავებული, შედარებით მონოქრომიული ფერადოვნებითა თუ პერსონაჟთა გასრდილი მასშტაბით. საგულისხმოა ისიც, „ფერისცვალების“ სცენაში ფონი რომ სრულიად ნეიტრალურია - მთების აღმნიშვნულ ხიბრტყეთა თვით კონტურული მინიშნების გარეშე უჩვეულოდ წარმოდგენილი.

ორივე ეს თემა, ძირითადად ასახულია ხეყვლებრივი, ტრადიციული იკონოგრაფიით - ერთია მხოლოდ: მოსე, რატომდაც, თავისივე წიგნის, სჯულის კანონის გარეშეა გამოსახული. ორივეგან მკაფიოდ ჩნდება სიმეტრიული სქემა, ოღონდ თუ ერთგან („ფერისცვალების“ სცენაში) კომპოზიციის უმეტესი ნაწილი ზედა, ზეციურ ზოლ'სუ მოქმედ პერსონაჟებს - ნათების ოვალური ზოლით გარშემორტყმულ ქრისტესა და მისკენ ღოცვად მიმართულ თითო წინასწარმეტყველს უჭირავს, მეორეგან („ამაღლების“ სცენაში) პირიქით უმეტესი ნაწილი კომპოზიციისა უკვე იმ ქვედა, მიწიერ ხედზეა გაშლილი, სადაც მაყდრებულ, ხელგანაკრობით გამოსახულ ტანმაღალ ღმრთისმშობელს მსუბუქი ინტერვალით ეკერიან უშარავანდო მოციქულთა შედარებით მომცრო ზომის ფიგურები. ღმრთისმშობლის ფიგურა ფართო ასომთავრული წარწერითაც არის გამორჩეული („დგდა ღმ/რ/თ/ისა“) და იმ, სხვათაგან განსხვავებული, ნაღისფერი ოქრის სიჭარბითაც, რომლითაც მისი სამოსია დაფერილი.

დაკვირვებისას ჩანს, რომ ამ გვერდიგვერდ გაშლილი სცენების ცალკეული ფიგურები და ფიგურათა ჯგუფები, თუ მათ დიაგონალურად მივაქვლავთ თვალს, ისე არიან ერთმანეთის მიმართ განლაგებული, რომ ერთმანეთის მოხაზულობა გაიმიერთონ. ქრისტეს ტანმაღალ ფიგურას „ფერისცვალების“ სცენიდან „ამაღლების“ სცენის ღმრთისმშობლის თითქმის ისეთივე ზომის, ისეთივე ტანმაღალი ფიგურა ემასუხება, ხოლო მაცხოვრის მარჯვნივ და მარცხნივ მდგომ უღიასა და მოსეს გამორჩეულად მასშტაბურ ფიგურებს ღმრთისმშობლის ასევე ორსავ მხარეს მდგომ ტანმორჩილ, თანაც მჭიდროდ გამოსახულ მოციქულთა ჯგუფები. იგივე სხვა ფი-

გურბუჯ ითქმის - „ფერისკვალების“ სცენის დამსწრე მოციქულებზე, რომლებიც ისეთი მოძრაობით არიან მიწასე დაეარდნილი, რომ თავისი მოხაზულობით გარკვეულად ემსგავსებიან გვერდითი სცენის ზედა მონაკვეთის იმ სამფიგურიან ჯგუფს, ხადაც ამოღლებული მაცხოვარი და თითქოსდა მოციქულთა ჯგუფიდან ამოსრდილი ორი მასშტაბური ანგელოზია გამოსახული. ეს შემთხვევითი არ უნდა იყოს: წევნა ოსტატმა ამ მარტივი ხერხით არა მარტო გააერთიანა, გაამთლიანა ერთმანეთის გვერდგვერდ გამოსახული, თითქმის ერთგვაროვნად აგებული კომპოზიციები, არამედ მათში გარკვეული რიტმის შეტანით შექმლო კიდევ მოსალოდნელი ერთფეროვნების დაძლევა.

შესრულების მანერის, ნახატის საერთო ხასიათის მხრივ აქაც ის სურათია, როგორც ყველა შემოსხენებულ სცენებში ვნახეთ. ფორმის მომნიშვნელი ძირითადი კონტურიც და შიდა ნახატის ხაზებიც ერთიანად მკვეთრად გრაფიკულია, ერთნაირად სქელია, სინატიფეს მოკლებული - უფრო მოუხეშავია, ვიდრე ჭალაში და გაცილებით გამკვეთრებული ვიდრე წითელხეუში. ნახატი ყველგან სიბრტყობრივ - დეკორატიულია, მაგრამ ხაზით მონიშნული ფორმა, მისი სიმრგვალე ადგილებში მინც ნაგრძნობია: ჯერ ერთი, სამოსის სხივისებრ მიმართული ნაოჭები თავისუფლად გაბნეული კი არ არის, არამედ გარკვეულად შეესაბამება სხეულის ფორმათა საზღვრების ტექტონიკურ აქცენტებს. ამასთან, სხეულის სოგიერთ ნაწილთან (მუხლებთან, მხრებსა თუ მკლავის მოხრის ადგილებში) ხან თეთრას ვიწრო ლაქები ჩნდება და ხან იმ ყაიდის თეთრასვე მონასმისმიერი ხაზები, რომელშიც თითქოსდა შერწყმულია ლაქისა და ხაზის თვისებები. სრული სიბრტყობრობის ფარგლებში სწორედ ეს გვაძლევს ფორმის შეგრძნების ილუსიას - მხოლოდ ადგილებში, რადა თქმა უნდა, რადგან საბოლოოდ ვითომდა „ფერწერილი მოდელირების“ მიუხედავად, შიდა ნახატის ხაზები იმდენად მკვეთრია, იმდენად წინწამოწეული, რომ სწორედ ისინი აღიქმებიან უპირატესად. ეკლესიის მომხატველი თავისივე ხედიის შესატყვის წერის მანერასთან ერთად, ქრონოლოგიურად მასთან ახლოს მდგომ გვიანპალეოლოგოსური მხატვრობის იმ ნიმუშებსაც უნდა მიმართაედეს, სადაც ყურთა თანდათან დადებით არის მიღწეული გამოსახულებათა ზედაპირის მეტ-ნაკლებად პირობითი დამუშავება.

„ჯვარცმის“ სცენას, რომლითაც მეორე რეგისტრის მოხატულობა იწყება, ასრობრივად ის ფუნქცია ეკისრება, რომ მოწამეთა გამოსახულებები (მოწამეთის იდეა) საუფლო ციკლის სცენებს (მაცხოვრის ღვთაებრივი და კაცებრივი ბუნების ამსახველ ეპისოდებს) დაუკავშიროს. რაც შეეხება თვით სცენას, ის შუასაუკუნოვან მხატვრობაში ფართოდ გავრცელებულ მოკლე იკონოგრაფიულ რელაქციას გვთავაზობს. სურათში გამოჩნეულად იკითხება კომპოზიციის მიუკლ სივრცესე გაჭიმული სხეულობა და ფართოდ გაშლილი ხელები ჯვარს მიმსჯვალულის ფიგურა: იესუს უღონოდ ჩამოვარდნილი თავი, მწუხარედ შეკრული წარბები თუ უსიცოცხლოდ დახუჭული თვალები. ჯვარცმული თითქოს თავს ადგას, თითქოს მკლავებქვეშ იქცეოს ორ მგლოვიარე ფიგურას: სამ მეთხედში მდგომს, მისკენ ვედრებად მიმართულ ღმრთისმშობელს და ითანეს, რომლის სახე თუ ღოყასთან მიტანილი ხელის ქუსტი, ამ ყაიდის ძეგლებისთვის დამახასი-

ათბეკელი უშუალოდ, მწუხარებას გადმოსცემს. სცენის ორივე პერსონაჟი თუქც თანაბარი ინტერვალით დგას ცენტრიდან, მაგრამ მათი ფიგურები როდია თანაბარი ზომისა: ღმრთისმშობლის ფიგურა იმდენად მაღალია, რომ მისი შარავანი შესამჩნევად გადაკვეთს ჯერის მკლავს. მარტივი ხერხით არა მარტო ხაზგასმულად წარმოსინდება ამ ფიგურის მნიშვნელოვნება, არამედ, კომპოზიციის საერთო ფორტალიშობასთან ერთად, ოსტატურად ნიჭება მარცხნიდან მარჯვნივ სურათის წვეული წაითხვა და, რაც მთავარია, ერთგვარად ცოცხლდება კიდევ ასე უბრალოდ და, ერთი შეხედვით, თითქოსდა მონოტონურად აგებული სცენის საერთო კომპოზიციური სქემა.

„ჯვარცმის“ გელათისეული სცენა, ალბათ, უფრო მეტყველი იქნებოდა, რომ თვით ნახატის ხასიათიც ესიტყვებოდას კომპოზიციური აგების საერთო წესს. ჩვენს მხატვარს, როგორც მოსალოდნელი იყო, ეძნელება შიშველი სხეულის გამოხატვა, მაგრამ მთავარი ხელშემშლელი ფაქტორი ეს როდია – მონუმენტურობის ეფექტი, ძირითადად, მაინც ფორმის უხერხული დაქუცმაცებით არის შესლულელი. იესუს შიშველ სხეულზე დატანილი შიდა ნახატის ხაზები (ერთგან კი, ქსოვილის საფარზე, თეთრას ბრტყელი ლაქები) ოსტატის ასრით მოცულობას უნდა გადმოსცემდეს, მაგრამ ეს უსწორმასწოროდ გაფანტული ხაზები იმდენად სქემატურია, რომ ადრეულ საუკუნებში გამოყენებული წესის მარტივ, პრიმიტიულ იმიტაციას მოგვაგონებს მხოლოდ - საბოლოოდ კი, როგორც ითქვა, უხერხულად აქუცმაცებს ფორმას (იგივე ფონად გამოყენებულ ნაგებობაზეც ითქმის, რომელიც სოგან დამრეკად არის სიღრმეში შეჭრილი და კიდებში ორი ფერის, ნათელისა და მუქის ფართო „ლაქობრივი“ ხასიათა მოცულობის მონიშნის მიხინთ დუბლირებული, ერთმანეთში სქემატურად არეული). ეს ისე არ უნდა გაეიგოთ, თითქოს „ჯვარცმის“ კომპოზიცია სხვათაგან განსხვავებით იყოს შესრულებული. აქაც შესრულების იგივე წესია, იგივე ხედვაა ოსტატისა, რომელიც ზემოხსენებულ სცენებში შემოგვხვდა. მაგრამ ბევრი რამ აქ უფრო თვალსაჩინოა თუნდაც იმიტომ, რომ ჯერ ერთი - სცენაში ნიჭება შიშველი ფიგურა და მეორე სხეულებთან შედარებით ეს სცენა შესამჩნევად მცირე ზომისაა, მის გასწვრივ კი წარმოდგენილია მოწამეთა მასშტაბური ფიგურები, რომელთა ფონზეც ამ რეგისტრის ამ ერთადერთ სიუჟეტურ კომპოზიციამში მეტად აშკარადება როგორც შიდა ნახატის ხასიათი სიჭარბე, ისე ფორმის დანაწევრების ტენდენციაც.

რაც შეეხება მოხატულობის ამ შუა რეგისტრის მომდევნო მონაქვეთებს, ისინი, როგორც ითქვა, მოლიანად მოიცავენ მოწამეთა წელსეით ფიგურებს. სამხრეთის კედელზე, სარკმლის მარჯვნივ, გვერდიგვერდ მდგომ ორ წმინდანს ეხედეთ: თეკლას („წმ/იდა/ თეკლა“) და გაიანეს („წმ/იდა/ გაიანე“). დასავლეთით ბარბალუსა („წმ/იდა/ ბარბალე“) და ეკატერინეს („წმ/იდა/ ეკატერინე“), რომლებიც წინა წყვილისაგან განსხვავებით ერთად კი არ დგანან, არამედ მათ შუა მოქცეული სარკმლით არიან გამიჯნული. ჩრდილოეთის კედელზე წმინდა მოწამეთა ორ-ორი ფიგურა ნიჭება: სარკმლის მარცხნივ ნინო („წმ/იდა/ ნინო“) და სისო („წმ/იდა/ სისო“), მარჯვნივ მარინა („წმ/იდა/ მარინა“) და ირინა („წმ/იდა/ ირინა“). აქ ყველა, ერთის

გარდა, ცნობილი წმინდანი⁸. ეს ერთი კი, წმინდა სისოა⁹, რომელიც ჩვენთვის ხელმისაწვდომ არც ერთ ლიტურგურულ წყაროში არ იხსენიება. არადა, ეს წმინდანი მხოლოდ ამ ეკლესიის მხატვრობაში კი არა, ამავე დროის სხვა რამდენიმე ძეგლშიც არის ასახული: ბუგაეულში (ისევ და ისევ წმინდა ნინოსთან დაწვეილებული), ტაბაკინსა და კალაურში. ამ, იქნებ, ადგილობრივი წმინდანის სახელით ცნობილ მოწამეს, როგორც ჩანს, კარგად იცნობდა ჩვენი ეკლესია, მაგრამ დღეისათვის ვერაფერს ვიტყვი, თუ ენ უნდა ყოფილიყო იგი.

მოწამეთა ფიგურები ეკვლვან მკაფიოდ იკითხებიან. ამგვარ წაკითხვას ხელს უწყობს არა მარტო მათი ხილველთა მკაფიოება ან გამოსახულებათა მასშტაბურობა, არა მარტო სრულიად ნეიტრალური, საუფლო სცენების ორფერი ფონისაგან განსხვავებული, ერთადერთი დია მონაცრისფრითი დაფერილი ფონები, არამედ ისიც, რომ ფიგურები თავისუფლად არიან განლაგებული - რაიმე, თვით მსუბუქი მომანარსოებელი სოლის გარეშე წარმოდგენილი. ეს საგულისხმოა, რადგან ჩვენს გვიანა მხატვრობაში (გარდა ფარახეთის დარბაზის XVI საუკუნის დამლევს მოხატულობისა) ეერ ენახავთ ასე თავისუფლად განლაგებულ, ამასთან თვით სრულიად უბრალო, თუნდაც ხაზოვანი ჩარჩოს გარეშე გამოსახულ მოწამეთა თუ წმინდანთა მნიშვნელოვნებით გამორჩეულ ცალკეულ ფიგურებს. ამგვარი რამ, როცა გამოსახულება ხატივებრ აღიქმება, მხოლოდ ადრეული პერიოდის ძეგლებშია დამოწმებული (ბიზანტიაშიც - მაგ., დაყენში და ჩვენშიც მაგ., შიომღვიმესა და ხეს „წმინდა ბარბალეს“ ეკლესიაში). ადრეული ტრადიციის გამოძახილის შედეგია მოციქულთა ის გამოსახულებანიც, რომლებიც ნახევარფიგურებად, მონარსოების გარეშე წარმოგვიდგებიან (როგორც, მაგ., გულათის ტაძრის დაეთი ნარინის ეპიტაფის საკურთხევლის XIII საუკუნის ბოლო მეოთხედის მოხატულობაში). მოგვიანებით, XIV საუკუნიდან მოყოლებული¹⁰, როცა უკვე ფართოდ, უკვე ერთიან რეგისტრადაც გადმოიცემიან მოწამეთა წელსვეითი ფიგურები¹¹,

8. „ირინას და მარინას, ბარბარას და ეკატერინას, თეკლას... სანატრელთა მათ თანა დედათა მენელსაცხებელთა და ღმრთის მხილველთა ერთობით შეუასხმიდეთ. სიძლესა ქრისტეს ნინოს ქართლისა ქადაგსა...შევაამობდეთ გაიანეს...“ მიქელ მადრეილი, პიმები, II, გვ. 233. წმინდა ნინო X საუკუნის სხვა საგალობლებშიც მოწამეთა გვერდითა მოხსენიებული: „სიძლესა ქრისტესსა ნინოს ქართლის ქადაგსა, ვარსკლავსა მნათობსა საღმრთოთა მით წათლთა, კურთთა სიბნელითა გაოცებულსა, მოყლით და შევაამობდეთ გაიანეს...“

9. ამ მოწამე ქალის შარაჟანდთან გარკვევით იკითხება სახელის აღმნიშვნელი წარწერა: „წმ. სისო“. წარწერას, მართალია, დაუკვება ქარაგმის ნიშანი, მაგრამ იგი სიწყის დაქარაგმებას არ უნდა გულისხმობდეს, რადგან სხვა სახელებსაც (ნინოს, ბარბალეს, ეკატერინეს) იმის მიუხედავად, რომ სრულად არიან დაწერილი, თავზე მინც უხვთ ქარაგმის ნიშანი.

10. A. Grabar, L'Iconoclasme byzantin, Paris., 1957, გვ. 100-101.

11. ჩვენს მონუმენტურ მხატვრობაში ისეთი მაგალითობიც დასტურდება, მაგ., აქში, როცა კამარის მომდევნო რეგისტრზე გაშლილ ყოველ სცენას - „ხარებას“, „მირქმას“, „ჯარგმას“, „ჯაჯახეთის წარმოცევენას“, შემო მარჯვენა და მარცხენა კუთხეში, თან ახლავს მედალიონებში ჩასმულ მოწამეთა წელსვეითი გამოსახულებანი: წმინდა კვირიკე და იელიტა, ეკატერინე, ბარბალე...“

აუცილებელი ხდება ამ სახის გამოსახულებათა არა მარტო მსუბუქად მოწარმოება, არამედ ყართოდ ორნამენტირებულ მედალიონებად წარმოდგენაც (ეს ასეა ჩვენი წრის ყველა სხვა ძეგლში - ჭალასა და ბუგეულში, წითელხევიშიც).

ყველა მოწამის ფიგურა ერთი ზომისაა, ყველა შარავანდმოსილია, ყველა ფრონტალურად დგას და მზერაც ჩვენსკენ, მჭერეტელისკენ აქვთ მომართული. აქ თვით სახის ტიპიც ერთნაირია და განსხვავებას, რამდენიმეგან, მხოლოდ მათივე დამახასიათებელი რაიმე ნიშანი გვაძლევს: თეკლას და გაიანეს ამ ორ ქალწულ მოწამეს ერთ ხელში ჯვარი უჭირავთ, ხოლო მეორე - ლოცვად მკერდთან აქვთ მიტანილი. ეკატერინეს და, რატომღაც, ბარბალესაც სამეფო გვირგვინები ადგათ და ხელგაშლილნი ვედრებად წარმოვიდგებოდნენ. მომდევნო ორ წყვილს ჩვენი მხატვარი უკვე ერთგვაროვნად გამოსახავს: ორივეს დახურული სახარებებითა და მლოცველის ჟესტით.

წმინდა მოწამეთა სამოსი თითქმის ერთნაირია. ერთნაირია ფერადოვნებაც, ოღონდ ერთმანეთის მომდევნოდ განლაგებულ წმინდანებში, როგორც ამავე ყაიდის ყველა სხვა ძეგლში, დამახასიათებლად ჩნდება თბილი და ცივი ყვარის მარტივი მონაცვლეობა: ჯერ ლურჯი მოსახამი და აგურისფერი გულისპირი, შემდეგ პირიქით აგურისფერი მოსახამი და ლურჯი გულისპირი და ა.შ. მოწამეთა სამოსის ამ ერთფეროვნებაში მცირეოდენი ცვლილება მკრთალი მოყვითალო ოქრით დაფერილ წიგებს შეაქვთ მხოლოდ. ასე რომ, ამ მეორე რეგისტრის მოხატულობა ფერადოვნების მხრივაც ისეთსავე უბრალო გადაწყვეტას გვთავაზობს, როგორსაც კამარისეული სცენები. უბრალოება - მევეთრი, გრაფიკული კონტურითა და დაუნაწევრებელი ფერადოვანი ლაქით ფიგურის სილუეტის გამოყოფა, გარკვეულ მხატვრულ ხერხად მოქმედებს. სწორედ ამ უბრალოებით მიიღწევა ამ შედარებით ყიწრო შუანა რეგისტრზე გამოსახულ, თითქოსდა ცალკეულ ვერტიკალებად აღმართულ ფიგურათა ხასკასმული აქცენტირება, გარკვეული მნიშვნელოვნებით მათი წარმოჩენა, მოხატულობის მთლიან ანსამბლში მათი ორგანული (და არა დამოუკიდებელი) აღქმა. აქ, როგორც ჩანს, დაფენილია ჩვენი მონუმენტური მხატვრობის ადრეულ ძეგლთა მხატვრული მიღწევების სუსტი შრეები, მონანს მიდრეკილება მათი მიბაძვისა, თუმცა შესრულების არც თუ გამორჩეული ოსტატობით და შესამჩნევი გულუბრყვილობით.

წენწმა ოსტატმა გარკვეული იდეური მახვილების დასმით, სუსტად და თანმიმდევრულად გაიანრა მოხატულობის ის ვრცელი მონაკვეთი, რომელიც რელიგიური თემატიკისთვის იყო გამოიწველი. რაც შეეხება ცალკეულ სცენათა კომპოზიციურ აგებას, მათს მხატვრულ გადაწყვეტას - აქ თუმცა ბევრი რამ არის მხატვრული თვალსაზრისით გაუმართავი, მაგრამ ისიც აშკარაა, რომ მისი შემსრულებელი ახლა უფრო დაოსტატებულია, ვიდრე წითელხევის დარბაზის მოხატვისას. ყველა შემოგანხილული სცენა, იმის მიუხედავად თუ რა განწყობილების შინაარსს გადმოსცემს იგი, აგებულია გარკვეულად მონუმენტური ხედვით. ეს იმით მჟღავნდება, რომ კამარებისა და კედლების სასურათე სიბრტყეზე ნათლად იკითხება საუწყლო სცენათა მომცველი დიდი ზომის, უბრალოდ მოწარმოებული არეები, სადაც

წარმოიწინებდა მთავარი აზრობრივ - კომპოზიციური მახვილები. ამასთან, სცენების უმრავლესობა აგებულია სიმეტრიულად, რაც მათ მნიშვნელოვნებას მატებს. კომპოზიციის ცენტრირებას, მათ შეეკრას ხაზს უსვამს პერსონაჟთა დაყენება, მათი ხელების მეტყველი, გამიზნული მიმართულება. გასათვალისწინებელია ისიც, რომ ყოველი ცალკეული კომპოზიცია, ადრეული სქემისთვის დამახასიათებლად, შედარებით მაინც ნათლად არის აგებული. ფონი, ორად - ორი სცენის გამოკლებით, ან ნეიტრალური, ან უფრო იშვიათად, არც თუ ძლიერად არის განვითარებული. ესეც, ბუნებრივია, ხელს უწყობს ფიგურებისკენ მჭვრეტელის ყურადღების მიმართვას. გასათვალისწინებელია ამ ფიგურების დიდი ზომებიც და ისიც, რომ ისინი ყველგან მკაფიოდ არიან განლაგებული. ამგვარივე მიდგომა ჩნდება ნახატშიც, რომელიც (ჩხოლოდ მეტ - ნაკლებად) სოგად ყორმებში მოხაზავს სხეულისა თუ სახის ნაწილებს. ამ შედარებით მკაცრი მხატვრული მეტყველებით აგებულ კომპოზიციებში (რაც, ნებაუნებურად, ადრეული პერიოდების ჩვენს მხატვრულ შემოქმედებას გვაგონებს) ისეთი ნიშნებიც წარმოჩნდება, რომლებიც გარკვეულად ეწინააღმდეგებიან ოსტატის მონუმენტურ ხედვას. ასეთი კი ბევრი რამ არის, თუნდაც უსწორ - მასწოროდ და ღუნედ გაულელებული ზოლები, რომლითაც რეგისტრებია მონიშნული ან თითქოსდა მოდელირებისთვის გამიზნული, სქემატურად დატანილი შტრიხები, რომლებიც არც მოცულობის ილუსიას წარმოქმნიან და არც დეკორატიულად არიან განსაკუთრებით მეტყველი. იგივე შიდა ნახატის ხაზებზეც ითქმის: ისინი, ჯერ ერთი, იმდენად მკვეთრად, შერბილების გარეშე არიან სიბრტყეზე დატანილი, რომ ფაქტიურად კვეთენ ყორმას და მეორე - ზოგან ისე ქაოტურად არიან განლაგებული, რომ იქნებ ხელს არ უშლიან, მაგრამ ანელებენ მთავარი აქცენტების წარმოჩენას. ამასთან, შიდა ნახატის ხაზები იმდენად მარტივ ნახატს წარმოქმნიან, რომ ერთიან დეკორატიულ რიტმად ვერ კრავენ რომელიმე გამოსახულებას. მონუმენტური ხედვის თანდაყოლილი უნარი ჩვენი ოსტატისა ნაკლებად თუ ეთვისება მის საშემსრულებლო დონეს. როგორც ჩანს, საჭირო იყო სისადავითა და ლაკონიზმით მოტანილი მთლიანობის ის მეტი გრძნობა, რითაც ამგვარი მარტივი სახეით-გამომხატველი ხერხებით შესრულებული ნაწარმოები მეტად „იუღერება“, მეტ შემოქმედებას მოახდენდა მნახველს. მსჯელობის ამ მხრივ წარმართვა დღეისათვის, როცა ჩვენგან დროით დაშორებულ მხატვრულ მოვლენას ვაფასებთ, იქნებ გამართლებული ჩანს, მაგრამ იმ ხანად, შესამჩნევად გაუბრალოებულ, სახონად გაღარიბებულ მხატვრულ სისტემაში, გაძნელებული იყო მთლიანობის ამგვარი გრძნობის შენარჩუნება. ამის მიუხედავად, გელათის წმინდა ელიას ეკლესიაში აშკარად შესამჩნევია მომხატველი ოსტატის ამ მხრივ მიმართული სწრაფვა. აქ ჩვენ მის მიერ ადრევე მოხატულ ძეგლთან შედარებით უფრო მაღალ საშემსრულებლო დონეს როდეს ვგულისხმობთ, არამედ უფრო არსებით მხარეს - სახეით-გამომხატველი ხერხები ოსტატს, აქ თითქოსდა მეტად, თავისივე ხედვის შესატყვისად აქვს მიმართული. ეს კი, თითქოსდა იძლეოდა იმის რწმენის უფლებას, რომ ამგვარი სწრაფვა გიორგი ჯოხტობერიძის შემოქმედების შემდგომ ეტაპზე უფრო დაწმენდილი სახით ყოფილიყო გამოიყენილი.

ილემი

ილემის ეკლესიის მოხატულობა, პირველი მოხილვისთანავე საშემსრულებლო ოსტატობის შედარებით მაღალი დონით გამოირჩევა. მეტიც, ამ მხრივ ეს მხატვრობა, განსახილველი ყაიდის ძეგლთა შორის, ყველაზე მეტად მოგვაგონებს იმეამინდელ პროფესიულ, კალეოლოგოსური რიგის მხატვრობას. ეს მით უფრო საკულისხმოა, რომ დეკორის საერთო სისტემის გაასრუბისას ამ შემთხვევაში უფრო ძნელად დასაძლევია ამოცანა იყო გადასაწყვეტი, ვიდრე წინა ორ ძეგლში: ილემის ეკლესია, წითელხევისა და გელათის დარბაზთაგან განსხვავებული, შედარებით რთული სიერცული მონაცემების მქონე ბაზილიკური ტიპის ნაგებობაა.

სოფელ ილემის¹ წმინდა გიორგის ეკლესია XV საუკუნის ბოლოსა და XVI საუკუნის დასაწყისის დროისა უნდა იყოს². ესაა მცირე ზომის სამნავიანი ბაზილიკა აყსიდიანი საკუროთხევლითა და სწორკუთხა პასტოფორიუმებით. თუ შუა ნაეის საგრძობლად მაღალი და ფართოა, გვერდითი ნაეები პირიქით - იმდენად მომცროა, რომ ფაქტიურად ვიწრო გასასვლელებს წარმოადგენენ. ძეგლის დასაველეთის კედელი ამჟამად მორღვეულია. ეს მას შემდეგ მოხდა, როცა XIX საუკუნისთვის ბაზილიკას დასაველეთი მხრიდან მიაშენეს დიდი დარბაზული ეკლესია და ამ ორი, ძველი და ახალი ნაგებობის გაერთიანების მიზნით მთლიანად მოშალეს ბაზილიკის დასაველეთის კედელი³. ასე რომ, დღეისათვის არა მარტო მთლიანად არის დაღუპული დასაველეთი კედლის მოხატულობა, არამედ დროთა განმავლობაში ძლიერად დაზიანებულა სამხრეთისა და ჩრდილოეთის კედელთა, კამარებისა და რამდენიმე სვეტის მოხატულობაც.

მოხატულობამ ორად - ორი წარწერა შემოგენახა - მხატვრისა და ქტიტორის. პირველი შუა ნაეის ჩრდილოეთი პილასტრის სვეტისთავე თეთრი საღებავით შესრულებული: „ამის მხატვ/არს/ გიორგი ჯოხტობერ იძქეს შეუნდოს ღმერთმან, ამინ“; მეორე კი, წითელი საღებავით შედარებით გაუმართავად გამოყვანილი, სამხრეთი ბოძის კაპიტელზე ჩნდება აღმოსაველეთის მხრიდან: „გიორგასა ჭაკეთაქესა შეუნდოს ღმერთმა, მეუღლესა მისსა თამარს შეუნდოს ღმერთმა, ამინ“. წარწერები საკულისხმო ცნობებს გვაწვდის: ჯერ ერთი ის, რომ მათი პალეოგრაფია XVI საუკუნისთვის დამახასიათებელია - ჭალისა და ვანის მოხატულობაში დადასტურებულ წარწერათა მსგავსი (დონი აქაც ისეთივე დოქისებურია, განიც ისეთივე გრძელკუდიანი, თითქოს კიბის საფეხურისებურ ჩამოშვებული, ჭანიც უკუღმა დაწერილი და აქაც ერთად, ერთმანეთის პარალელურად გეხვდება ორი სხვადასხვა ფორმა - „ღმერთმა“ და „ღმერთმან“)⁴. და მეორე - მხატვრის ვინაობის დამადასტურებელი წარწერა, მიუხედავად იმისა, რომ მოხატუ-

1. სოფელი ილემი ზესტაფონის რაიონშია, მდინარე ილმულას ხეობის ორსავე კალთაზე გაშენებული.

2. ვ. ბერიძე, XVI-XVIII საუკუნეების ქართული საეკლესიო ხუროთმოძღვრება, გვ. 166-169.

3. იქვე, გვ. 166.

4. იქვე, გვ. 168.

ლობა სრულიად აშკარად რამდენიმე ოსტატის ნახელავად ჩანს, იმას გვეუბნება, მხატვართა რომელიღაც სამოსს ან იქნებ არტელის ხელმძღვანელი და, ამდენად, მოხატულობის საერთო სტილის განმსაზღვრელი და ტონის მიმცემი აქაც რომ წითელხევისა და გელათის წმინდა ელიას ეკლესიებიდან ჩვენთვის ცნობილი გიორგი ჯოხტობერიძეა. რაც შეეხება საქტიტორო წარწერას - ამით ის ჩანს, რომ ბაზილიკის შემქმნაში, როგორც განსახილველი წრის ძეგლთა უმრავლესობაში, მონაწილეობა მიუღიათ შედარებით დაბალი სოციალური ფენის წარმომადგენლებს⁵.

ქტიტორი არა ერთი და ორი პეოლია ჩვენს ძეგლს. შედარებით სრულად, მართალია, მამაკაცის სამი ფიგურა გაირჩევა, მაგრამ მათი რიცხვი გაცილებით მეტი უნდა ყოფილიყო. ეს იმ კონტურული მონახაზებითა და სახისა თუ სამოსის იმ გამოხუნებული ფრაგმენტებით ჩანს, რომლებიც სვეტისთავეებს შემორჩა (ზოგან გვერდითი ნაევების კედლებსაც). ასე რომ, აქაც ქტიტორთა ის სიმრავლეა, რომელიც ამავე რიგის სხვა ნიმუშებშიც შემოგვხვდა.

შედარებით დაკვირვებული, შედარებით გამოცდილი ოსტატი თავიდანვე მოსახატი სიერცის გააზრებით ჩანს. ყურადღებას იქცევს ის, რომ ამ შემთხვევაში გელათის წმინდა ელიას ეკლესიის მსგავსად, ნაგებობის მხოლოდ ერთი ნაწილი კი არ არის მოხატული, არამედ მთლიანი სიერცე ბაზილიკის სამივე ნაწი. ყურადღებას იქცევს ისიც, საკურთხეველის შესამჩნევად მომცრო კონქის შესაბამისად რომ არ მცირდება პერსონაჟთა ზომები: მაცხოვრის ფიგურა ტრადიციისამებრ, მასშტაბურად გამოისახება, მისი ამაღლის წვერები კი - მის ორსავე მხარეს მდგომი თითო მთავარანგელოზი კონქის მიმდებარე არეზე - კამარებზეა წარმოდგენილი. მოხატულობისთვის ასევე ოსტატურად არის გათვალისწინებული ბოძების თავისებური ფორმა (რამივე პროფილირების გარეშე მოტანილი მარტივი სწორკუთხედები, სადაც ქტიტორთა, მესვეტეთა და მეუღაბნოეთა ფიგურების თავისუფალი ვერტიკალება აღმართული). გათვალისწინებულია გვერდითი ნაევების სიეწროვეც: სიუჟეტური კომპოზიციების სანაცვლოდ (თუნდაც ისე, როგორც ტაბაკინის მოხატულობაშია დადასტურებული) აქ ფართო - ფართო ინტერვალებით ერთმანეთისგან დაშორებულ წმინდანთა ცალკეულ გამოსახულებებსა და ქტიტორებს ვხვდებით. თუმცა ერთგან - სამხრეთი ნაეის სამხრეთისავე კედლის შუანა არეზე წმ. ეესტათის ნადირობის ამსახველი სცენა ჩნდება, მაგრამ ეს ის ადგილია, რომელიც კარგად იკითხება ცენტრალური ნაეის ყველა წერტილიდან. მთლიანი მოხატულობის ორგანულ ნაწილად გვერდით ნაევებში გასასვლელ თაღთა მორკალურ სიბრტყეებზე განლაგებული გამოსახულებებიც აღიქმებიან. ჩრდილოეთის ნაეში მოხატულობის ოდნავ შესამჩნევი კვალი გაირჩევა მხოლოდ, სამხრეთით კი ცენტრალური და სამხრეთი ნაეის გამყოფი თაღის შიდა პირზე, რომელიც სამხრეთი ნაეის კამარის შიდა პირზე გადადის, ნათლისმცემლისა და მის ორსავე მხარეს მდგომ ელისაბედისა და ზაქარიას ფიგურებია გამოსახული. სიმეტრიულად, ზუსტი წონასწორობით განლაგებული სამივე ფიგურა

5. იგივე ამავე დროისა და ამავე ყაიდის ორ სხვა ძეგლში - ფარახეთსა და თუზშიც დასტურდება. მეტიც შეიძლება ითქვას: თუზის დარბაზული ეკლესია გლახთა თემის დაკვეთით უნდა იყოს მოხატული.

ისეა წარმოდგენილი, რომ დამოუკიდებლად, ცალკე კი არ აღიქმებიან, არამედ ორი ნაეის მოხატულობის შემადგენელ რგოლად. მკერეტელი სწორედ ამ გამოსახულებათა მეშვეობით გადაინაცვლებს სამხრეთის ნაეში, სადაც წმინდა ეესტათის ნადირობის ხსენებული სცენა და მის ორსაე მხარეს ორ - ორი ცალკე მდგომი ფიგურა ჩნდება, რომლებიც ამ მეტად ენწორ გვერდითი ნაეების აღმოსაველეთისა და ჩრდილოეთის კედლებზეა განლაგებული.

ასე რომ, აქ თუმცა არ ჩანს მხატვრული დეკორის ორიგინალურად გადაწყვეტის რაიმე ხერხი, მაგრამ მოსახატი სივრცე (ნაწილიც და მთელიც) ყველგან ოსტატურად არის გააზრებული.

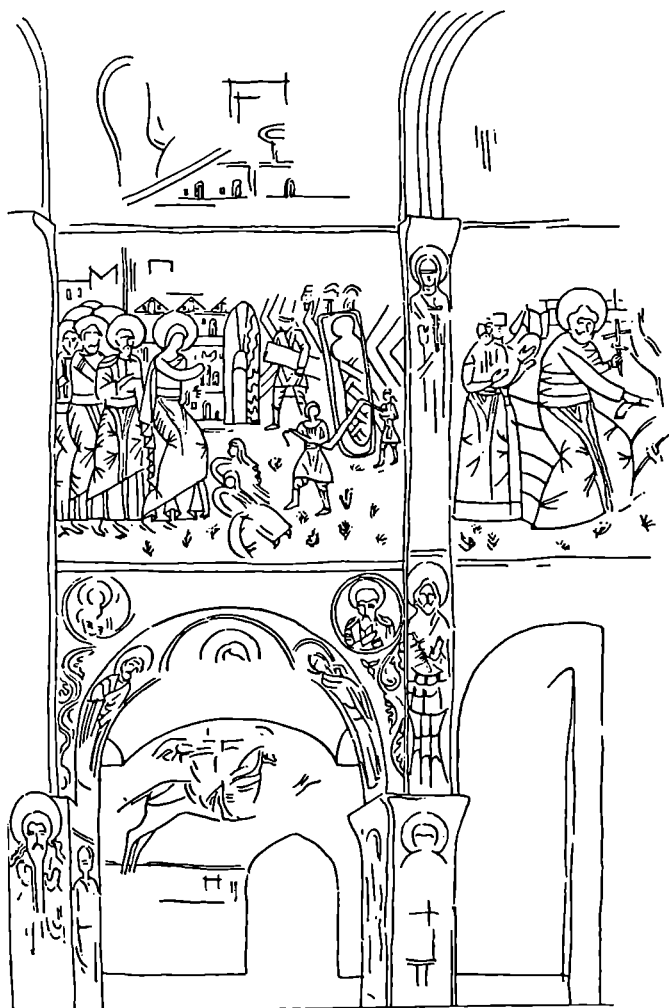
მოხატულობის ფრაგმენტულობის, მისი დიდი ნაწილის დაღუპვის გამო, შესაძლოა, ზუსტად და თანმიმდევრულად ეერ გაეიაზროთ მთლიანი დეკორი, მაგრამ ისიც, რაც შემოგერჩა, საკმარისია აქ დატეული იკონოგრაფიული იდეის წარმოსახენად.

მოხატულობა ყველაზე უკეთ საკურთხეველს შემორჩა. კონქში ტრადიციული თემა - „ვედრებაა“ გაშლილი, მის ქვემოთ თორმეტი წმინდანის მწკრივი - მოციქულებია, ხოლო მესამე რეგისტრად მსხვერპლის თაყუანისცემაა გადმოცემული. რაც შეეხება კედლებსა და კამარებზე შემორჩენილ სცენებს, ისინი ასე წარმოგვიდგებიან: ცენტრალური ნაეის დასაწყის რეგისტრზე, კამარის სამხრეთ - აღმოსაველეთ მონაკეეთზე „ხარების“ სცენის ფრაგმენტები გაირჩევა. შუაჩა რეგისტრზე „ლაზარეს აღდგინება“ და მის გვერდით, კედლის სამხრეთ-დასაველეთ მონაკეეთზე, სანახეეროდ შემორჩენილი „ჯოჯოხეთის წარმოტეეევა“. მოხატულობის ბოლო, დამამთავერებელ რეგისტრზე, თაღის კუთხეებში, რადგან აქ სამხრეთის ნაეში გასასველელი თაღია გაჭრილი, მედალიონებში ჩაწერილ მახარებელთა - მათესა და მარკოზის წელზევით გამოსახულებებს ვხედავთ. კედლის გამყოფ პილასტრზე ჯერ მოწამე ქალის - ბარბალეს მთლიანი ფიგურაა გამოსახული, შემდეგ მესვეტისა (აქ წარწერა არ ჩანს). სულ ქვემოთ კი, ბურჯის მოხატულობაზე, ახალგაზრდა ქტიტორი. მოხატულობის ფრაგმენტები, მხოლოდ ერთგან, სამხრეთ-აღმოსაველეთ ბურჯსაც შემორჩა: წარწერით - ის ონოფრე მეუდაბნოეა („წმ. ონოფრე“).

ჩრდილოეთის კედელმა საუფლო ციკლის ოთხი სცენა შემოგვინახა: ჯერ ჩრდილო-აღმოსაველეთით, „შობის“ კომპოზიცია ჩნდება, შემდეგ მოხატულობის მეორე რეგისტრად, ერთად, განუყოფლად წარმოდგენილი „ჯვარცმა“ და „გარდამოხსნა“ და მის გვერდით, ჩრდილო-დასაველეთით გამოსახული „იერუსალემად შესვლა“. აქაც სამხრეთი კედლის მეორე რეგისტრის მოხატულობის მსგაესად, სადაც აღდგომის წინასწარუწყებისა და აღდგომის სასრისის მომცველი სცენებია თანმიმდევრულად წარმოდგენილი, გარკვევით იკითხება საღეთო წერილის შესაბამის ამბის ის თაუ-ბოლო - ენების დასაწყისი და დამამთავერებელი - ეპიზოდები, სადაც ერთი იდეაა გაცხადებული. მესამე რეგისტრის მოხატულობა თაღის კუთხეებში მოქცეულ მახარებელთა - ლუკას და იოანეს წელზევით ფიგურებს გადმოსცემს. პილასტრზე იგივე სცენა მეორდება, რომელიც სამხრეთით ენახეთ: ზემოთ მოწამე ქალი - ეკატერინეა გამოსახული, ქვემოთ მესვეტე (წარწერა არც აქ იკითხება). მხატვრობის კვალი თუმცა ბურჯებზეც გაირჩევა, მაგრამ ისე მერთალად, რომ შეუძლებელია მათი წაკითხვა.



ილუმინ. საკურთხეველი



ილუზი. საფხრეთი კედელი



ილ. 80. წმინდათა კედელი

ამ ყრავმენტუალად შემოსრჩენილ მოხატულობაზე გარკვევით შეინიშნება, რომ გამოყენებულია მოგვიანო დროის ჩვენი ძეგლებისთვის დამახასიათებელი იკონოგრაფიული სქემა (მოხატულობით თითქმის თანაბრად დაფარულ კამარებსა და კედლებზე საუფულო ციკლის სცენებია მოცემული, ქვემოთ კი, ბერძნების ყოველ სიბრტყეზე, ცალკეული ფიგურები). შეინიშნება ისიც, რომ მხსვერპლის თემა, რომელიც საკერძოველში - ეკლესიის ამ იდეური დერძის მოხატულობაშია წარმოსჩენილი, დარბაზის კედლებზეც ყოფილა განვითარებული („მობა“ და „აჯოჯახეთის წარმოცქევენა“, აიურუხაღუმად „შეხვლა“ და უინტერეალად გაშლილი „ავარცქსა“ და „გარდამოსხნა“). დაკვირვებისას ისიც ჩანს, რომ ეს სცენები მსგავსი იდეის გამოხატუვითად, ისევე არიან განლაგებული, როგორც ამ ყაიდის ძეგლებზე ვნახეთ - ეერტიკალურად, „ზემოთ და ქვემოთ, „ხარება“ და „ლაზარეს აღდგინება“ - წინასწარუწყების თემის მომცველი ეს ორი სცენა, ჭაღის მოხატულობის მსგავსად, აქაც სამხრეთის კედელზე, აქაც ერთმანეთის „ზემოთ და ქვემოთ არის გამოხახული, ხოლო „მობა“ და მის ქვემოთ გაშლილი „ავარცქსა“ და „გარდამოსხნა“, აქაც ისე წარმოგვიდგება, როგორც ქორეთის მოხატულობაში (იმ უმნიშვნელო სხვაობით, რომ ქორეთში „ავარცქმის“ ხანაკვლად წმინდა გიორგის ბორბლით წამება ახახული). როგორც ჩანს, იდეების ბაზილიკის მოხატულობის პროგრამა არა მარტო ამ ყაიდის ძეგლების მსგავსად იყო განვითარებული, არამედ იდეურადაც ეხიტივებოდა მათ.

რაც შეეხება ცალკეულ სცენებს - მათ კომპოზიციურ გადაწყვეტას, ყურადღენებასა თუ ნახატს, შეიძლება ითქვას, რომ მხატვრულად ისინი, შესახდლებულია, უფრო დახრულებულად არა, მაგრამ საშემსრულებლო ოხტატობის მხრეე შედარებით უკეთ გამოიყურებიან, ყიდრე შემოგანხილულ წინა ორ ძეგლში.

„ეკლდრების“ საკონქო კომპოზიციო ისეა გაშლილი, როგორც ამას სეანეთის ეკლესიებში ვხვდებით ხოლმე ჩეულებიხამებრ (ფხოტრერის მოხატულობის X საუკუნისეულ ფენაზე, ყიბიანის X საუკუნის ბოლო მუოთხედისა თუ იფარახის (1194 წ.) და წეირმის XII საუკუნის პირეული მუოთხედის მოხატულობაში). ჩეუნი წრის ძეგლებიდან ამგეარი სქემა მხოლოდ ერთგან, და ისიც საქართველოს მთიან მხარეში რაჭაში, სოყულ ფარახეთის დარბაზულ ეკლესიაში დახტურდება). კონქში, როგორც ითქვა, მხოლოდ მაცხოვრის ფიგურა და მისკენ ვედრებად მიმართული ღმრთისმშობელი და ნათლისმცემელია გამოსახული; თითო მთავარანგელოზი კი, კონქის მიხლებარე ნაწელში, დარბაზის კამარებზეა გადატანილი. სეანეთის საკონქო კომპოზიციოთაგან განსხეეეებული აქ ისაა, რომ მთავარანგელოზები, შეაბიზანტეური პერიოდის მხატვრობისთვის დამახასიათებლად, ყრონტა-

6. Н. Аладшвили, Г. Алибегашвили, А. Вольская, Живописная школа Сванети, გვ. 16-18, 34-36. ეს სცენა, მარიალია, შემო კრიხის XI საუკუნის მორე მუოთხედის მხატვრობაშიც ასეეა განლაგებული, მაგრამ ტრადიციულად, მოგვიანო პერიოდშიც კი, სეანეთის დარბაზულ ეკლესიათა მხატვრობაშია დამკვიდრებული. „შემო კრიხის მხატვრობის შესახებ - Т. Вирсаладзе, Фресковая роспись в церкви Архангелов села Земо-Крихи, გვ. 120-121, 127-131.

ლურად კი არ დგანან, არამედ ისე, როგორც გვიანა ძეგლებში ხაკურთხეველსიკენ არიან სამშეოთხელში მიბრუნებული⁷. ამასთან, ეს ფოტურები არა მარტო ამჟღავნებენ პოზიციით, არამედ ფონის ფერადოვნებითა და რუკისტრია აღმნიშნული ხაზებითაც გამოყოფიან მათ გვერდით, კამარებზე გამოსახულ ხაუფლო სცენებს, რთაც უკვე გარკვეულად უკავშირდებიან „ვედრების“ ხაკონქო კომპოზიციას. თავდაპირველ ნიმუშად აქ მართალია, ადრეული სცენა გამოყენებული, მაგრამ ისიც ხომ შესამჩნევია, თუ როგორ ცდილობს ჩვენი ოსტატი ამ სცენის დროის შესაფერისად გააზრებას, ამ კომპოზიციური სქემის ორი საწყისის შერწყმა-შეირებებას.

„ვედრების“ კომპოზიცია - ეს იდეური და მხატვრული ცენტრი მთხატულობისა. სხვა სცენათაგან სომეხობითაც გამოირჩევა და ფერადოვნებითაც კონქის უმეტესი ნაწილი მაკურთხეველი მარჯვენითა და გაშლილი ხახარებით წარმოდგენილი მაცხოვრის მასშტაბურ ფიგურას უჭირავს. იგი მხოლოდ კონქის მთხატულობაში კი არა, საკურთხეველშიც ბატონობს. მუქ მოცისფრო ფონზე უცაბედად გამოიყოფა მაცხოვრის სამოსის აგურისფერისა და თეთრანარევი მომწვანო ფერის ფართო ლაქები, მოწითალოდ დაფერილი მისი ჯერული შარავანდი, მოთვალულ - მომარგალიტებული მინაგრისფრო ტახტი, ტახტის ორსავე მხარეს გამოშვერილი ბაღაშის აგურისფერი ბოლოები. ფერთა იგივე მონაცვლეობა, მართალია, ღმრთისმშობლისა და ნათლისმცემლის სამოსზეც ჩნდება, მაგრამ ფერი, ახლა უკვე ჭარბად თეთრანარევი, შესამჩნევად ბაცი, ნაკლებად მუდერი. გასათვალისწინებელია ისიც, მათი შარავანდები რომ მოყვითალო ოქრასფერია. რაც შეეხება ქერობინისა და სერობინის ფონტალურ გამოსახულებებს, ისინი მხოლოდ ერთი ნამუქებული ფერთა, ყავისფერნარევი ოქრით არიან მსუბუქად დაფერილი ფონის ფერადოვნებას მეკუთრად გამოყოფილი. ფერადოვნების მხრივ აქ დაახლოებით ისეთივე სურათია, როგორც ჭალის მთხატულობაში ენახეთ.

ძირითადი ფორმის მომნიშვნელი კონტური და შიდა ნახატის ხაზები აქაც, ამ ეპიდის ყველა სხვა ძეგლის მსგავსად, შესამჩნევად სქელია, სიბრტყეზე მკვეთრად დატანილი და მინც, შეიძლება ითქვას, ნახატს, ამ შემთხვევაში, ჩვენი ოსტატი მის მიერვე შესრულებულ წინა ორ ძეგლთან შედარებით უკეთ ფლობს. წერის სიბრტყობრივ-გრაფიკული მანერა თუმცა ყველაზე ინარჩუნებს უპირატეს მნიშვნელობას, მაგრამ ამის მიუხედავად, სხეულის ზოგიერთ ნაწილს (მუხლებთან, მხრებსა და მკლავის მოხრის ადგილებში) ხან თეთრას ვიწრო ლაქები დაუყვება და ხან თეთრასვე მონასმისმიერი ხაზები, რომელშიც თითქოსდა შერწყმულია ლაქისა და ხაზის თვისებები. სრული სიბრტყეობის ფარგლებში სწორედ ეს გუაძლევეს ფორმის შეგრძნების იდეუზიას მხოლოდ ადგილებში, რაღა თქმა უნდა, რადგან ხაზოლოდ ამ ვითომდა „ფერწერული მოდელირების“ მიუხედავად, შიდა ნახატის ხაზები აქაც იმდენად მეკუთრია, იმდენად წინამოწვეული, რომ სწორედ ისინი აღიქმებიან უპირატესად. ეკლესიის მომხატველი თავისივე ხედვის შესატყვის წერის მანერასთან ერთად, ქრონოლოგიურად მასთან ახლოს მდგომ გვიანპალეოლოგოსური მხატვრობის იმ ნიმუშებსაც მიმართავს, სადაც, როგორც ცნობილია, ფერთა

თანდათან დადებით არის მიღწეული სხეულის ზედაპირის მეტ-ნაკლებად პირობითი დამუშავება (დაახლოებით ისე, როგორც გელათის წმინდა გიორგისა თუ გელათისავე მთავარი ტაძრის მოხატულობაში). ყორმის „დამუშავების“ მსგავსი წესი, სენს ოსტატს, გელათის წმინდა ელისა ეკლესიის მხატვრობაშიც აქონდა გამოყენებული, მაგრამ გაცილებით მარტივად, არც თუ ამგვარი გამომსახველობით.

თუ პერსონაჟთა ფიგურებს ყორმის ამოყვანის მოხსნი გამოყენებულმა ხერხმა გეოანპალეოლოგოსური ხელოვნების ქართულ ნიადაგზე წარმოქმნილი ნიმუშები მოგვაგონა, ამა თუ იმ საგნის გადმოცემისას წყნითე მხატვრობის ადრეულ ძეგლთა გამოძახილი შეიგრძნობა უფრო მეტად. მაცხოვრის საუფლო საყდარი თითქოსდა სიღრმისეული ხედის მოხაზმნად, თვალურად მოხაზული და დაბალი კი არ არის, როგორც ეს თეოცივალური რიგის მოგვიანო მხატვრობაში გვხვდება ხოლმე წვეულებისამებრ. არამედ ისევე მასშტაბურად ჩანს, როგორც კლასიკური პერთოდის ძეგლებში: მნიშვნელოვნად მდალია, სასურათე სიბრტყეზე ყართოდ გაშლილი და ძერთყასი ქვებით მდიდრულად შორთული, მისი ზურგიც რომბისებრი ყორმის გირებით დაბელოებული. სხვა საქმეა, რომ ახლა, ერთიან სიბრტყედ წარმოდგენილი საუფლო ტახტი დიაგონალურად ერთმანეთში გადასული უხეში ნახატითა თუ ოთხკუთხა ან წრისებრი ორნამენტითაა ზომასე მეტად შევსებული. გეიანი დროის სიბრტყობრივდეკორატიული სტილის შესატყვისად თანაბრად და ჭარბად მოთიოული.

ქართული მონუმენტური მხატვრობის ადრეულ ნიმუშთა გამოძახილი ხაკურთხეველის ქვემო რევისტრთა კომპოზიციებშიც შეინიშნება. წყნი ოსტატი არც აქ იმეორებს მის მიერვე შესრულებულ წინა ორ ძეგლში გამოყენებულ სქემებს. ეს ახეა, რადგან „აქედრების“ ქვემთ, ამ დროის ხაკართველოს ცენტრალური რაიონების თეოცივალური რიგის ძეგლების-თვის ნაკლებ დამახასიათებელი კომპოზიცია - წმინდანთა რიგია გამოსახული¹⁰. ამ თემის რამდენიმე იკონოგრაფიული ვარიანტიდან წყნი ოსტატი ეველასე მარტივსა და ეველასე გაერცველებულ სქემას ირნევე: ცენტრის მარჯვნივ და მარცხნივ თანაბრად განლაგებული ექვს - ექვსი ფიგურა კომპოზიციის ორ ყრთას წარმოქმნის. ევემთი ყრთებს შორის იმ ორი მოციქულის ერთმანეთისკენ გაწვილი ხელის ევსტით არის ყორმალურად აღნიშნული, რომლებიც საკურთხეველში გაჭრილი ხარკმლის ზემთ ხელებიან ერთმანეთს. ეს მარტივი ყორმალური ხერხი რომ არა, ორივე ჯგუფის ფიგურები დამოუკიდებლადაც შეიძლებაა წაგვეკითხა.

ეველა წმინდანს ერთნაირი ეიიდის სამოსი მოსახეს (ერთმანეთის მონაცვლეობით - ხან მონაცრისყრო ცისყერთ, ხანაც დია მოეითალო ოქრის-

10. ეს თემა სამეცნიერო დოტერატურაში გაერცვლებული მოსახრებით, მხოლოდ XIV საუკუნემდე დამკედრებული. მოგვიანებით, კონსტის ქვემთ მხოლოდ „მოციქულთა სიარება“ გამოისახება. ამ მხრივ გამოიკლისთა სენესის ეკლესიების მოხატულობა, სადაც არა მარტო განეთთარებულ შუა საუკუნეებში (XI-XII საუკუნეებში), არამედ მოგვიანებითაც მხოლოდ მოციქულთა რიგთა გამოსახული: Т. Вирсаладзе. Фресковая роспись в церкви Архангелов села Земо-Крихи, გვ. 227.

ამ თემის იკონოგრაფიის შესახებ დწერ. იხ. Е. Привалова, Роспись Тимотесубани, გვ. 42-43.

ყვრით დაფუძნებული გრძელი მოსახლამები, სადაც დამახასიათებლად წნდება განხილულ წინა ორ ძეგლშიც გამოყენებული, ოღონდ შესაძინევედ შერბო-
ლებული, შედარებით ძუნწადაც ნახმარი სხივისებრი ნაოჭები). ყველა
შარაგანდმოსილია. ყველას (ერთის გარდა)¹¹ ერთ ხელში მკერდზე
მიდებული დახურული სახარება უჭირავს, ხოლო მეორე მასზე უდებს.
ყველა ფორნტალურად დგას, სახით კი სამიმულოხედშია არაერთგვაროვნად
ენაზე შემობრუნებული. ყველას ასომთავრული წარწერა დაუყვება
შარაგანდთან: „წმ/იდა/ პავლე“, „წმ/იდა/ მათე“, „წმ/იდა/ კაპიტონ“
(ხერსონელი, მოწამე ეპისკოპოსი), „წმ/იდა/ სვირიდონ“ (თრიმითონის
ეპისკოპოსი კეიპროსზე), „წმ/იდა/ ეგნატი“ (დმერთშემოსილი, ანტიოქელი
ეპისკოპოსი), „წმ/იდა/ თომა“ - ცენტრის მარჯვნივ; მარცხნივ კი - „წმ/
იდა/ პეტრე“, „წმ/იდა/ ანდრია“, „წმ/იდა/ ბართლომე“, „წმ/იდა/ მარკოსი“,
„წმ/იდა/ იოჰანე“, „წმ/იდა/ ფილიპე“. აქ, როგორც ვხედავთ, დარღვეულია
იერარქია და მოციქულთა გვერდით, რაიმე იკონოგრაფიული სხვაობის
გარეშე, რამდენიმე მოწამე ეპისკოპოსიც წნდება.

ამ ფრისიხებრ გაშლილ კომპოზიციაში ჩვენი ოსტატი შუასაუკუნოვანი
მხატვრობისთვის ნეუელ, სიმეტრიულ სქემას მიმართავს ამ სახის
კომპოზიცია უფრო რეპრეზენტატული ხასიათისა და მეტად გამოავლენს
აქ გამოსახულ პერსონაჟთა მნიშვნელოვნებას. ეს, სხვა მხრივაც არის
ხაზგასმული: მასშტაბურობით, ფართო შარაგანდებით, მეტყველი მსურით.
ფიგურები თავისუფლად „მოძრაობენ“, ისე, რომ აცილებულია ამგვარი
სქემისთვის მოსალოდნელი სიმშრალე და ერთფეროვნება და ისინიც, ხან
სხვადასხვა ინტერვალით არიან ერთმანეთს დაშორებული, ხან მოხრილი
ხელის მკლავებით ეკვრიან ერთმანეთს. სცენას განსაკუთრებით აცხოვლებს
ორფერ ფონზე გაშლილი, სამოთხის სიმბოლოდ მინიშნული პატარ-პატარა
ბუნქები და ყვევილოვანი მცენარეები. ეს ფანტელების მსგავსი, წმინდანთა
შორის გაბნეული ყვავილები ფუნჯისმიერი მონასმით ისე თავისუფლად
და ცხოვლად არიან შესრულებული, როგორც ხალხური ნაწარმის გამოყენ-
ებით საგნებზე ვხედავთ ხოლმე ნეულებისამებრ. აქაც, ჭალისა და
ქორეთის საკურთხელოს მოხატულობის მსგავსად, სადაც იგივე მოტივია
გამოყენებული, ადგილობრივი ოსტატის თავისებურ ხედვას სიცხიელის
ნიშნები შეაქვს წმინდანთა რიგის მომცველ ამ მკაცრად აგებულ კომპო-
ზიციურ სქემაში.

ნახატი და ფერადოვნება, მცირედენ სხვაობას თუ არ ნაეთვლით,
ისეთივეა, როგორც „ვედრების“ სცენაში ვნახეთ. ორივეგან, სიბრტყოვანი
ნახატის მიუხედავად, ნაგრძნობია ხაზით მონიშნული ფორმა, ხოლო
სამოსის სხივისებრ მიმართული ნაოჭები თავისუფლად გაბნეული კი არ
არის, არამედ შეესაბამება სხეულის ფორმათა საზღვრების ტექტონიკურ
აქცენტებს (მუხლებთან, მხრების მოხრის ადგილებში). მომრგვალებული
ფორმის რაღაც ილუსია ამითაც წარმოიქმნება, რასაც ის ორმაგი ხაზებიც
აძლიერებს დამატებით, რომლებიც ოსტატს მოხრილი ხელის მაჯასთან,

11. ეს პეტრეა, რომელსაც მარცხენა ხელში სახარება კი არა, უცნაურად
დახვეული გრანნილი უჭირავს დაქარაგმებული ასომთავრული წარწერით: „მე
ვარ“ (აღბათ სახარებისუელი ფორმულის დასაწყისი სტრიქონი: „მე ვარ ნათელი
სოფლისაჲ“...).

სამოსის სახელოს დაბოლოებასთან აქვს დატანილი წინა და უკანა ხედის მოსანიშნად. ყველა ეს ხერხი, მართალია, მარტივად არის გამოყენებული, მაგრამ მთავარი აქ მაინც პალეოლოგოსთა ხელოვნების დაკვირვებული აღქმაა, რაც ჩვენი ოსტატის ნახელავს გარკვეული თავისებურებით იმ დროის ოფიციალური რიგის ნიმუშებს უახლოვებს. რაც შეეხება თავისებურებას, მას ისევ და ისევ ხაზის ხასიათი წარმოქმნის: ხაზი გვიანპალეოლოგოსთა ნიმუშების შესატყვისი კი არ არის, უკიდურესად განაღმებული, მშრალი და ნაკლებად შეტყეული არამედ ისევ თუმც დაუხვეწავია, მაგრამ ყველგან თავისუფლად ხელს მინდობილია, სიბრტყეზე ცხოვლად დატანილი - ახლა უკვე, განსხვავებული სიძლიერისაა, შესამჩნევად დუნადია, ოდნავ შერბილებული. ეს ყველაზე უკეთ სახის ნაკეთების ხატვისას ჩანს. სახეები, ძირითადად, მართალია, ისევეა შესრულებული, როგორც გელათის წმინდა ელიას ეკლესიის საუფლო სცენათა პერსონაჟებთან (სარჩულის ერთიანი მოვარდისფრო ტონი, ღია მომწვანო ჩრდილები თვალის უკეებთან, ძლიერი კონტურით მონიშნული რკალისებრი წარბები, თვალის წაგრძელებული ჭრილი, სადაც ზედა გარშემომწერი ხაზი, საგრძნობლად ჭარბობს ქვედა მონახაზს), მაგრამ მთავარი უფრო სხვა მხრივ არის გამოვლენილი. აქ ხაზი უკვე იმდენად შეტყეულია, რომ არ საჭიროებს დამატებით დატვირთვას. თუ ამ ყაიდის ყველა ზემოხსენებულ ძეგლში ცხვირი ორი ხაზით, ნათელი და მუქი ფერის თხელი მონახაზით იყო აღნიშნული, ახლა ერთადერთი ხაზით ისეა შემოწერილი, რომ თითქმის რეალურად გადმოსცემს ფორმას. ასევე ოსტატურად, ძლიერი და მკვეთრი მონახაზით მოინიშნება რკალისებრ ფართოდ გაშლილი სქელი წარბები, თვალის ჭრილი, თმებიდან ამოზრდილი ყურის მონახაზი, სადაც პატარა კლაკნილი ხაზია ცხოვლად ჩაკრული (მხოლოდ ზომიერად და არა ისე ხაზგასმულად, ისე უტრირებულად, როგორც წინა ორ ძეგლში), თმაწვერიც საკმაოდ მოქნილი მონახაზითა და შიდა ნახატის მოკლე - მოკლედ დატანილი სქელი და ცოცხალი ხაზებით ისე არის შესრულებული, რომ თმის მასის, ფართოდ დაყრილი თმების სიმრგვალებაც შეიგრძნობა. იგივე მიდგომა მაშინაც ჩანს, როცა ოსტატი ხელის შეტყევა ხატავს: გარშემომწერი კონტური აქ საკმაოდ მოქნილია, შიდა ნახატი კი, ხელის მოხრის ადგილებში და ხელის გულებზე, მსუბუქად არის შესრულებული ღია ფერის, შეიძლება ითქვას, „მოძრავი“ ხაზებით.

ამ წმინდანთა სახეები, ერთი შეხედვით, თითქოსდა ერთგვაროვანია (ყველა შუახნის მამაკაცია, ყველა ხშირი თმა - წვერით წარმოდგენილი)¹². და მაინც, მცირეოდენი ნიუანსის შეცვლით (ხან თმებისა და წვერულვაშის განსხვავებული მიმართულებით დატანილი ხაზებით, ხანაც თავის სხვადასხვაგვარი დახრით, ხან კი თვალების ოდნავი შემობრუნებით) გამოაშკარავებულია მათი გამომეტყველების სხვადასხვაგვარობა. მეტიც შეიძლება ითქვას, ყოველ კონკრეტულ შემთხვევაში თეთი ხაზის მოძრაობაც იმდენად ცოცხალია, რომ ჩნდება ჩვენი თვალისთვის მხოლოდ ოდნავ

12. იკონოგრაფიულად ამიტომაც ძნელდება წმინდანთა გარჩევა: პეღე მოციქული გამოსახულია ხშირი თმა-წვერით მაშინ, როცა ის მულოტი უნდა იყოს. ფილიპეც რატომღაც წვეროსანია, ხოლო ანდრია მოციქული, რომელიც გაბურძნვული თმით და თეთრი წვერით უნდა იყოს გამოსახული, შუახნის მამაკაცად გამოიყურება.

მოსახელთებელი, სახასიათო ნიშნები. საბოლოო შედეგი საკმაოდ მეტყვე-
ლია: საკურთხეველის შუანა რეგისტრზე, მის ორფერად დაფერილ ფონზე,
სადაც ფანტელების მსგავსი ყვავილები და მსუბუქი ხაზებით აღნიშნული
პატარ-პატარა ბალახებია აქა-იქ გაბნეული, წმინდანთა უშუალოდ დანა-
ხული ფიგურებია წარმოდგენილი, რომელთა გამომეტყველებაშიც ერთიან,
გამაერთიანებელ განწყობასთან ერთად, რაღაც განმასხვავებელი თავისებუ-
რებაც არის მონიშნული. საჭიროა თვალის თუნდაც ერთი გადავლევით
შვეადართ ეს საკურთხეველისეული კომპოზიცია ამავე მხატვრის მიერ
შესრულებულ წინა ორი ძეგლის მხატვრობის ამავე მონაკვეთებს, რომ
აშკარად გამოინდეს, თუ რაოდენ ამაღლდა, დაიხვეწა კიდევ გიორგი
ჯოხტობერიძის საშემსრულებლო ოსტატობის დონე (კომპოზიციის, ფიგურ-
რათა პროპორციებისა თუ საერთოდ, ნახატის მხრივ). საკურთხეველის
მოხატულობის ბოლო, დამამთავრებელ რეგისტრზე, ზემო ორისაგან
განსხვავებით, არც ორფერად დაფერილი ფონი ჩნდება და არც აქა - იქ
თავისუფლად გაბნეული ყვავილები და პატარ-პატარა ბუჩქებად შეკრული
ბალახები. ეს რეგისტრი სხვებზე მაღალია, აქ წარმოდგენილი ფიგურები
კი, სხვებთან შედარებით, გაზრდილი ზომებით გამორჩეული. მისი ამგვარი
გადაწყვეტა იმით არის ნაკარნახები, რომ ის საყრდენია, დამჭერი რეგის-
ტრია საკურთხეველის მთლიანი მოხატულობისა და გასაგებია როგორც
ფონის ფერადოვანი სიმკაცრე, ისე ფიგურათა მასშტაბურობაც. სიუჟეტურად
იგი ჩვენს გვიანა მოხატულობებში ფართოდ გაერთიანებული თემას
„მსხვერპლის თაყვანისცემას“ გადმოსცემს: კომპოზიციის მარჯვენა და
მარცხენა ფრთიდან მსუბუქი მოძრაობით მიმართულ ეკლესიის მამებს,
რომლებიც თაყვანს სცემენ მაღალ ბარძიმში მწოლიარე წილ იესუს.
გამოსახულებას თანსდევს ცნობილი ტექსტი პროსკომიდიის რიტუალიდან:
„დაიკლის და შეიწირვის ტარიგი, ძე მამ/სა ამხმელი ყო/ვლისა სოფ-
ლისა“. აქაც, ამ შემთხვევაშიც მსხვერპლის თაყვანისცემის თემა ისევეა
განეთარებული, თითქმის ისევე წარმოდგენილი, როგორც ჭაღისა და
ბუგეულის მხატვრობაში. ერთია მხოლოდ, ეკლესიის მამები (რადგან
საკურთხეველის ცალ მხარეს გვერდით ნაწილს გასასვლელი თალია გაჭრილი),
ახლა უკვე, არათანაბრად არიან განლაგებული. მარცხნივ, გაშლილი
გრაგნილებით ცენტრისკენ თაყვანისცემად მიმართული ოთხი ფიგურაა
ამიტომაც გამოსახული: („წმ/იდა/ გერმანე“, „წმ/იდა/ მაქსიმე“, „წმ/იდა/
ნიკოლოზ“, „წმ/იდა/ ოქროპირი“), მეორე მხარეს კი, მხოლოდ ორი („წმ/
იდა/ ბასილი“, „წმ/იდა/ გრიგოლი“). ყველა წმინდანი ერთნაირად წარმო-
ვიდგება და განსხვავებულიც მათი სამოსია მხოლოდ (სხვაობას წარმო-
გვიდგენს არა მარტო ფერადოვნება - თბილი და ცივი ტონის სხვადა-
სხვაგვარი რიტმული მონაცვლეობა, არამედ ისიც, რომ თუ ჯერულომო-
ფორიანი მოსახსამი ყველა მათგანთან ჩანს, ჭადრაკული ფელონებით
მხოლოდ რამდენიმე მღვდელმთავრის სამოსია შემკული). აქ არა მარტო
სახის ტიპი, სახის ნაწილების ნახატიც ისეთივეა, როგორც ზემო რეგისტრის
წმინდანებთან ენახეთ. ოღონდ, ამ შედარებით ფართო და უხეში ნაკეთებით
წარმოდგენილ ეკლესიის მამებს ოღნავ უფრო მკაცრი სახეები აქვთ.
გამომეტყველების სხვაობაც აქედან მოდის.

საკურთხეველის სამივე რეგისტრი, ალბათ, იმ ოსტატის ნახელავია,
რომლის ვინაობაც წარწერითაა თვალსაჩინო ადგილზე დადასტურებული.

ამის თქმის უფლებას მხოლოდ ის როდი გვაძლევს, მხატვრობის საგანგებო მნიშვნელობის მონაკვეთებს, ჩვეულებისამებრ, მთავარი ოსტატი რომ ასრულებს, არამედ მათი შედარებითი სრულყოფილებაც საშემსრულებლო ოსტატობისა თუ მხატვრული სისაესის მხრივ; ის ნიუანსისმიერი - წინა ორი ძეგლიდან ჩვენთვის ცნობილი ოსტატის, გიორგი ჯოხტობერიძის შემოქმედებისთვის დამახასიათებელი - დეტალებიც, რომლებიც, ნაკლებად თუ ჩნდება საუფლო სცენების მომცველ კედელ-კამარათა მოხატულობაში.

კამარის სამხრეთის ფერდზე, ტრადიციისამებრ, „ხარება“ იკითხება (სცენა ისეა დაზიანებული, რომ არ იძლევა აღწერის საშუალებას). მის ქვემოთ, კამარასა და გვერდით ნაეში გასასვლელ თაღს შორის მოქცეულ კედლის ფართო არეზე, თითქმის სრულად, თითქმის პირვანდელი სახით შემორჩენილ „ლაზარეს აღდგინებას“ ვხედავთ. სცენის მოხილვისას თვალს ხედება თხრობითი დეტალების სიჭარბე; ამის მიმანიშნებელია პერსონაჟთა სიმრავლეც და გადატვირთული ფორმიც. აქ არა მარტო ქართული კედლის მხატვრობაში XII საუკუნიდან დამკვიდრებული, ბუთანია - ქალაქის აღმნიშვნელი ნაგებობა ჩნდება, არამედ ელვონის მთის მოტივიც და პატარა-პატარა ღერობად შეკრული ის მოწითალო ყვავილოვანი ბუჩქებიც, რომლებიც საკურთხეველის მოხატულობაში შემოგვხვდა. ხსენებულ სცენაში ამ მოტივის წარმოსენა ბუნებრივია მისი სიმბოლური მნიშვნელობა ზუსტად ესადაგება აღდგომის წინასწარუწყების თემას. ამავე მოტივს თავისებური მხატვრული დატვირთვაც აქვს. ეს მომცრო ზომის ფერადოვან ღერობად გაშლილი ყვავილოვანი ბუჩქები მოხატველ-ოსტატის შინაგანი ნებით, სრულიად თავისუფლად - ზოგან გვერდიგვერდ, ზოგან ერთმანეთისაგან შორი-შორ არიან სურათის მოყვითალო ოქრისფერ ფონზე გაბნეული. სცენის შორიდან მოხილვისას ისინი პატარა-პატარა რტიმულ მახეილებადაც აღიქმებიან, რასაც სიციცხლე შეაქვს სურათში.

საუფლო ციკლის მრავალფიგურიან სცენებში გამოსახულებათა სიჭარბე, ძირითადად, პალეოლოგოსთა ხელოვნებამ რომ შემოიტანა, ეს ცნობილია. ამ მხრივ არც „ლაზარეს აღდგინების“ ჩვენი სცენაა გამონაკლისი - სანიმუშო აქაც სწორედ ამ სახის იკონოგრაფიული სქემებია, ოღონდ, ამ ყაიდის ყველა სხვა ძეგლის მსგავსად, ახლა უკვე შესამჩნევად გაუბრალოებული, შედარებით თავისებური სახით არის ყოველივე გადმოცემული.

ილემისეული სცენა, ტრადიციისამებრ, ისეა წარმოდგენილი, რომ წარმოიქმნას ერთმანეთთან მიმართულებით დაკავშირებული ორი კომპოზიციური დომინანტი: მარცხნივ ქრისტე მოციქულთა ჯგუფით, მარჯვნივ სარკოფაგში „შეგრაგნილი“ ლაზარე და ის რამდენიმე, იკონოგრაფიულად აუცილებელი პერსონაჟი, რომლებიც აღდგინების სცენას ესწრება. კომპოზიციის შუანა, ცენტრალურ ნაწილში მჭვრეტელთათვის თავიდანვე მკვეთრად აღსაქმელი, მნიშვნელოვანი აქცენტი ჩნდება: ზემოთ - სურათში ოსტატურად ჩართული სარკმელი, ქვემოთ - სარკმლის გაგრძელებაზე, ლაზარეს დების მუხლმოყრილი ფიგურები, რომლებიც, ერთი მხრივ, თითქოს მიჯნავენ, მაგრამ ამასთან, აერთიანებენ კიდევ კომპოზიციის ამ ორ ნაწილს. რაც შეეხება მარჯვენა და მარცხენა ჯგუფში მოქმედ პერსონაჟთა სხედასახეაგვარ მასშტაბს, ეს, მართალია, მათი განსხვავებული მნიშვნელობის საჩვენებლად გამოყენებული ხერხია, მაგრამ ისიც ხომ ჩანს, აზრობრივი მახეილების ამგვარმა დიფერენცირებამ რაოდენ „დააკოჭლა“ ძირითადად მაინც ოსტა-

ტურად აგებული კომპოზიცია.

ამ სცენას ჩუენი ოსტატი უფრო მოგეითხრობს, ვიდრე წარმოგვიდგენს. სურათში ყურადღებას იქცევს თითქმის ყოველი ფიგურისთვის მოძებნილი რაღაც დამახასიათებელი მოძრაობა, რაც გარკვეულ განწყობილებას წარმოქმნის. მუხლებში ოდნავ მოხრილი ქრისტეს ფიგურა აწვდილი ხელის ვესტი თუ მხრებზე მოგდებული მოსასხამის დატეხილი კალთებით, ძლიერად მიმართულ მოძრაობას გადმოსცემს. სწორედ ამ ხასიათის მოძრაობით გამოყოფა იგი მოციქულთა ჯგუფს, რაც თითქოსდა უმნიშვნელო დეტალებითაც არის აღნიშნული: თუ მოციქულთა კაბის კალთები ერთ ხაზზეა განლაგებული, ქრისტესი მოძრაობის მიმართულებით ზიგზაგისებრ არის დანაოკებული. ასევე შესამჩნევად არის გამოხატული ლაზარეს დების მოძრაობაც - მაცხოვრის მოძრაობის მიმართულების საწინააღმდეგოდ აფრიალებული მათი კაბების ფართო კალთებით გამახვილებული. ამ სცენისთვის საერთოდ დამახასიათებელი თხრობითი დეტალები აქ თითქოსდა მეტად არის სახასიათო მოძრაობით გამოვლენილი (დამახასიათებელია ამ მხრივ ის ფიგურები, რომლებიც ბორცვის მიღმა დგანან და თვალს ადევნებენ აღდგინების სცენას ან თუნდაც სარკოფაგთან მდგომი სამი ბიჭი, რომელთაგან ორი ტოლალს ხსნის შერგავნილ ლაზარეს, ერთს კი, ოსტატურად გამოსახულს, სარკოფაგის ხუფი უჭირავს).

ეს სცენა საკუთხეელის მოხატულობასთან შედარებით აშკარად უფრო სიბრტყითია, მასში მონაწილე პერსონაჟები, საგნები, ფონად გაშლილი ნაგებობა თუ მთები თითქოს ფენებად ედება ერთმანეთს. გამოსახულებათა გარშემოწერი კონტური თითქოსდა აქაც მინიმალურად არის დიფერენცირებული და მხოლოდ გარკვეულ ტექტონიკურ ადგილებში აქცენტირებული, მაგრამ ისეთივე რბილი და პლასტიკური როდია, როგორც მთავარ ოსტატთან ვნახეთ. თვალს ისიც ხედება, ხაზოვანი მოდელირება, მოკლე შტრიხებითა თუ სხივისებრ გაშლილი ნაოკებით გამოვლენილი, ახლა უკვე, ნაკლები სიუსუსით და უფრო სქემატურადაც რომ მიყვება ფორმას. ფორმა შედარებით მშრალია, ხოლო მისი წარმოქმნილი ხაზის მდინარება, საკუთხეელის სამივე რეგისტრის მოხატულობასთან შედარებით, შესამჩნევად ნაკლებ მოქნილიც. არსებითად ერთი სიძლიერით დატანილი ხაზი მთების მონახაზზე შედარებით სქელია თითქოს, უფრო მოძრაიც, მაგრამ ნახატის საერთო სურათს ეს ვერ ცვლის: საბოლოოდ მთებიც პირობითად, რაიმე რეალური ფორმის, რეალური მასშტაბის მინიშნების გარეშეა გადმოცემული.

კომპოზიცია თუმც შესამჩნევად გადატვირთულია (ფონის გამოსახულებებითაც და პერსონაჟთა სიმრავლითაც), მაგრამ თუ „შენობებისა“ და „გორაკების“ სიჭარბე თავიდანვე ხედება თვალს, სცენაში მონაწილე პერსონაჟებზე იკვირებს ვერ ვიტყვით. ეს იმიტომ, რომ კომპოზიციაში მოხატველი-ოსტატი მარტივ, მაგრამ გარკვეულ წესრიგს ქმნის: გამოსახულებანი მეტ-ნაკლებად ისე არიან განლაგებული, რომ თავისუფლად იკითხებიან ფონზე და თვალის წყნარად კითხულობს ყოველივეს. მათ შორის თითქმის ყველგან ჩნდება რაღაც ინტერვალი, რაღაც პაუზა - გამოსახულებანი არც იკარგებიან ფონზე და არც თრგუნავენ მას. ფიგურათა შედარებით სწორი, „პლასტიკური“ მოძრაობა, მათი, თუ შეიძლება ითქვას, გუსამეტროულად მშვიდი ფორმები მკაფიო მახვილებს წარმოქმნიან, რაც ხელს უწყობს მათს აზრობრივ გამოყოფას ისე, რომ გულუბრყვილო

თხრობასთან ერთად სურათში ჩნდება მნიშვნელოვნების შეგრძობაც.

ეს სცენა, ამავე ყაიდის ძეგლებში ასახულ ამავე თემის მომცველ კომპოზიციებთან შედარებით, ალბათ, ყველაზე მეტად გვაგონებს პალეოლოგოსურ ნიმუშებს. თუმცა, ამ უდაო სიახლოვის მიუხედავად, ოსტატის თავისებური მხატვრული ხედვიდან მომდინარე ის ნიშნებიც წარმოიჩინდება სრულიად აშკარად, რომლებიც შედარებით სხვაგვარი ელფერით ტვირთავენ სცენას (საერთო სქემის გაუბრალოება იქნება ეს, კომპოზიციის მკაცრი სიბრტყოვანება თუ ფონზე ხალხური შემოქმედების ნიმუშების მსგაესად, სრულიად თავისუფლად, ნებისმიერად მიმოხეული პატარა-პატარა მცენარეები). ეს იქნებ იმას ნიშნავს, რომ პალეოლოგოსური ნიმუშები ჩვენს ოსტატზე უფრო ზოგადი სახით - საერთო სქემით, საერთო კომპოზიციური აგებულებით მოქმედებენ, ვიდრე უშუალო მხატვრული განწყობილებით. დაახლოებით იგივე ამავე ეკლესიის მოხატულობის საკურთხეველისეულ კომპოზიციაშიც ისევე იკითხება, ოღონდ სხვაგვარი თანაფარდობით - თუ „ღაზარეს ადგიანების“ სცენაში ნიმუშისეული ეძალება ოსტატისეულს, საკურთხეველში პირიქით, ალბათ, მომხატველის ბუნებრივი ნიჭის წყალობით, ოსტატისეული მეტია, ვიდრე ის, რაც ნიმუშიდან არის აღებული.

ამას ჩვენი მხატვრობის ამ ორი სხვადასხვა მონაკვეთის (საკურთხეველისა და ხსენებული კამარისეული სცენის) ახლა უკვე კონკრეტული შედარება დაგვიდასტურებს. ფიგურათა პროპორციები, მართალია, ორივეგან დაგრძელებულია, მაგრამ საკურთხეველში უფრო ზომიერია, ბუნებრივს მეტად მიახლოებულნი. შედარებით უფრო ზომიერია თავისა და სხეულის შეყარდებაც (რამდენიმეგან თითქმის ისე, როგორც ჩვენი ხელოვნების ადრეული დროის ნიმუშებში). საკურთხეველის მომხატველს ზომიერების გრძნობა არც მაშინ დალბავს, როცა ფორნტალურად გაშლილ ფიგურებს მარტივი რიტმული მონაცვლეობით წარმოგვიდგენს. და მაინც, სხვაობა ყველაზე მეტად ნახატის ხასიათში ჩანს. გრაფიკული მეტყველება თუმცა ორივეგან ძირითადად, მაგრამ თუ ერთგან (საკურთხეველის მოხატულობაში) ხასი არსებითად რბილი და მოქნილია - ფორმის გამოვლენის მიზნით უმნიშვნელოდ ცვალებადი, მეორეგან შედარებით მეკორია, ხისტი და კუთხოვანი, ადგილებში უსწორმასწოროც, სხვადასხვა ფორმის გარშემოწერისას კონტრასტულად არათანაბარი, არათანაბრად სქელი და სქემატური. საგულისხმოდ ჩნდება თმისა და წვერ-ულვაშის გადმოცემის არაერთგვაროვანი წესი. ერთგან (საკურთხეველში) ტალღისებურ განვითარებული გარშემოწერი კონტურით მონიშნული ფორმა, რომლის შიდა ნახატიც მოკლე-მოკლედ დატანილი სქელი და საკმაოდ კლასტიკური ხაზებით ისე არის შესრულებული, რომ თმის რეალურს მიახლოებული მასის, ფართოდ დაყრილი თმების სიმრგვალებაც შეიგრძნობა. მეორეგან ეს წესი სრულიად მარტივ სქემაზე დაიყვანება ისე, რომ საბოლოოდ ერთიანი კონტურით პირობითად მონიშნული, ერთიანად დაყვრილი სიბრტყე იკითხება მხოლოდ. ხსენებული კამარისეული სცენა (ისევე, როგორც მომდევნო სცენები საუფლო ციკლისა) მთავარი მხატვრის, გიორგი ჯოხტობერიძის ნახელაყი რომ არ არის, ეს უდაოა. უდაოა თუნდაც იმიტომ, რომ საუფლო სცენებში, სადაც ძირითადად დაცულია ჩვენი ეკლესიის დეკორის სისტემის ერთიანი მხატვრული განწყობილება, არ ჩანს თავისუფლად ხელს მინდობილი ნახატი მდებარეული ის სიცოცხლე.

რომლითაც საკურთხეველისეული კომპოზიციები იყო გამორჩეული.

„ლაზარეს აღდგინების“ კომპოზიციური სქემა მის მომდევნო - „ჯოჯოხეთის წარმოტყვევების“ ამსახველ სცენაშიც ყოფილა გამოყენებული. ეს ამ სანახევროდ შემორჩენილი სცენის ფრაგმენტები ჩანს: ფიგურების (იმ რამდენიმე პერსონაჟის მაგალითზე, რომლებიც სურათის მხოლოდ მარცხენა მონაკვეთს შემორჩა) თითქმის ისეთივე დაჯგუფება, მათი განლაგების თითქმის იგივე რიტმი, მთავარი ფიგურის ისეთივე სამოსი, სასწაულგებრივი სცენის შესატყვისი ისეთივე მოძრაობა, ისეთივე იკონოგრაფიული ტიპი, როგორც წინა სცენაში შემოგვხვდა. აქაც, სრულიად გამიზნულად, რადგან ეს სცენაც აღდგომის ხატების მომცველია, ორი-სამი ხაზით მონიშნული, აქა-იქ თავისუფლად გაბნეული ბალახები და თოვლის ფანტელების მსგავსად, თეთრად დაწინწკლული ყვავილებით მოჩითული ფონი. ეს ყვავილებიც, პატარ-პატარა ბუჩქებად შეკრული ბალახიც უკიდურესი სიბრტყოვანებისა და დეკორატიულობის, არც თუ ზუსტი ნახატის სიხისტისა და სიმკვეთრის მიუხედავად, მაინც იმდენად ცოცხალია, რომ აშკარად მოგვაგონებს მინდერის პეიზაჟის მხატვრულ მოტივს. ხალხურ ნიმუშებზე დახელონებული ოსტატის მხატვრულ ხედვას აქაც თავისებური განწყობილება შეაქვს ამ დროისათვის დაკანონებულ, თითქმის შტამპად ქცეულ სცენაში.

საუფლო ციკლის მომდევნო სცენებიც, რომლებიც ბაზილიკის ჩრდილოეთი კედლის მოხატულობამ შემოგვინახა ფრაგმენტულია, ასევე სანახევროდ შემორჩენილი. „შობის“ კომპოზიციიდან ცოტა რამ თუ იკითხება, მაგრამ ის მაინც შეიძლება ითქვას, რომ სცენა საკმაოდ ცოცხლად ყოფილა შესრულებული. ჟანრულობის ის აუცილებელი ელემენტი, რომელიც ამ სცენას ახლავს ხოლმე ჩვეულებისამებრ, აქ თითქოსდა ხაზგასმულად არის წარმოჩენილი, ცხოვრებისეულად დანახული, უბრალოდ, გულუბრყვილო უშუალობით მოთხრობილი (ჩეილის მოზრდილი ფიგურით დამძიმებული განმბანეული ქალის მოძრაობა იქნება ეს, თითქოსდა წამიერად გარინდებული იოსების მზერა, მწყემსის ფიგურის თავისუფალი დგომა, წინ გადმოწეული მხრები, ხელის ექსპრესიული ჟესტი, რომელიც ისე ცოცხლად გადმოსცემს თავყანისცემას, თითქოს უშუალო დაკვირვების შედეგად იყოს შესრულებული). სცენაში საგულისხმო იკონოგრაფიული დეტალია: იოსები კომპოზიციის მარცხნივ, ჩარჩოს კიდესთან კი არ ზის ჩვეული პოზით, არამედ თითქმის ცენტრშია ფრონტალურად გამოსახული, პირობითად მონიშნული მთების ნახატშია ჩართული, მხოლოდ წელზეკით ჩანს და ჩვენსკენ, მკვრეტელისკენ არის გამიზნულად მომართული. აქ, როგორც ეხედავთ, სცენის ამ პერსონაჟის, ჩვენი კედლის მხატვრობისთვის უწვეულო, ის იკონოგრაფიაა, რომელიც მხოლოდ იშვიათად თუ გვხვდება ბიზანტიური წრის XIV საუკუნის მომდევნო პერიოდის ძეგლებზე¹³.

13. G. Millet, Recherches... გვ. 61, 62.

ზუსტად ცენტრში არა, მაგრამ ოდნავ მარჯვნივ გადაწეულ იოსების წელზეკით გამოსახულ ფიგურას, რომელიც ასევე მთების აღმნიშვნელ ნახატშია ჩართული, ათონზე შესრულებულ რამდენიმე მინიატურაზეც ეხვდებით: ქუთლუმუსის ეკლესიისა და ესპიტენეს მონასტრის მწიგნობართა დასურათებაში. S.M. Pelekanidis, P.S. Christou, Ch Fsiourmis, S.N. Kadis, The Treasures of Mount Athos, Illuminated Manuscripts, 1975, II, ტაბ. 315, 354.

სრულად, მართალია, არც „იერუსალემად შესვლის“ ამსახველი სცენა შემორჩა მოხატულობას, მაგრამ მაინც აშკარად ჩანს, აქ რომ ის იკონოგრაფიული ეერსიაა გამოყენებული, რომელიც, გარკვეული თავისებურებით, ჭადის მოხატულობაშიც ენახეთ. სასურათე სიბრტყის უმეტესი ნაწილი აქაც სახედარზე ამხედრებულ იესუს დიდი ზომის ფიგურას ქჷრნია დათმობილი. იესუ ფრონტალურად გამოისახება, შეიძლება ითქვას, წარდგინებით - გრაგნილითა და მაკურთხეველი მარჯვენით ჩვენსკენ, მჭერეტელისკენ მომართული. სცენის მთავარი პერსონაჷის სრული ფრონტალობა, მხილველთაღმი მისი გამორჩეულად წარდგინება, როგორც ცნობილია, აღმოსავლური ტრადიციიდან მომდინარეობს¹⁴ და ქართული მონუმენტური მხატვრობის ადრეულ ძეგლებშია დამოწმებული (მაგ., ხახულის ტაძრის მოხატულობაში, სადაც კომპოზიცია თუმც სხვაგვარადაა გააზრებული, მაგრამ თვით იესუს ფიგურაა ჩვენის ანალოგიურად გამოსახული¹⁵). ჩვენს შემთხვევაში ეს მომენტი უფრო გაძლიერებულია ფიგურის სიბრტყოვანების გამო (იმითაც, რომ სახედარს, მოგვიანო ძეგლებისთვის დამახასიათებლად, თავი ზემოთ აქვს აწეული). ჩანს ისიც, რომ კომპოზიცია ამ მრავალფიგურიანი სცენისა მჭიდროდ ყოფილა შეკრული (სახედარზე ამხედრებული მაცხოვარი, მის წინ ჩამუხლული, ოსტატის მახელი თვალით დანახული პატარა ბიჭი, ფონად გამოსახული გუმბათიანი ნაგებობა და იერუსალემის მცხოვრებთა სამ-სამი ფიგურა თითქმის უინტერვალოდ ეკერის ერთმანეთს). ამ სამი ფიგურის არა მარტო შესამჩნევად დაგრძელებული პროპორციები - მათი დანლაგების, მათი დაჯგუფების ხერხიც ისეთივეა, როგორიც პალეოლოგოსთა ხელოვნების ძეგლებში გეხედება (თუ წინ მდგომი სამმყოფელშია მოცემული, მომდევნო ორი პროფილში ჩანს). პალეოლოგოსური მხატვრობის ამავე თემის მომცველ სცენებში გამოყვანილ პერსონაჷთა მსგავსია მათი სამოსიც (ფართო საყელიან გრძელ კაბებს სახელოებიც იმდენად გრძელი აქვს, რომ მთლიანად ფარავენ ხელის მტევენებს - მაგ., გაეისხნოთ უბისის მოხატულობა). ერთია მხოლოდ - სამოსის დეკორატიული სახეა სხვაგვარი: ხალხური ქსოვილის მსგავსად, მრავალი ხაზითა და წერტილით დაწინ-წკლული, პატარ-პატარა ყვავილისებრი ორნამენტით ჭარბად მოიითული.

მსგავსი მხატვრული პრინციპი „ჯვარცმისა“ და „გარდამოხსნის“ ამსახველ მომდევნო სცენებშიც ჩნდება. ორივე ერთიან ჩარჩოშია მოქცეული და ეიწრო და შეწყვილებული ხაზებით კი არ გამოყოფოა ერთმანეთს, არამედ მხოლოდ ფერადოვნებით (ეს არც თუ უჩვეულია ამ ყიდის ძეგლებისთვის: უფლის გამოცხადების ორი სცენა - „ყურისცვალება“ და „ამაღლება“ ასევე ერთად, გაუმიჯნავად არის ასახული ბუგეულისა და ქორეთის მოხატულობაში). „ჯვარცმის“ კომპოზიციის ფონი ღია, კაშკაშა მოყვითალოა, „გარდამოხსნისა“ თეთრანარევი მოლურჯო ფერისა. ამიტომაცაა, რომ ამ ერთიან სიბრტყეზე გაწლილ და ერთიან ჩარჩოში მოქცეულ ამ ორ სცენათაგან, პირველ რიგში „ჯვარცმას“ აღვიქვამთ გამორჩეულად.

„ჯვარცმის“ სცენა არსებითად ისეა გადმოცემული, როგორც ზემოგანხილულ ორ სხვა ძეგლში წითელხეცსა და გელათის წმინდა ელიას

14. ამგვარი რამ იშვიათად ბიზანტიურ მხატვრობაშიც გეხედება.

15. E. Такашвили, Археологическая экспедиция 1917-го года в южные провинции Грузии, Тб., 1952. ტაბ. XII.

ეკლესიაში. ოღონდ ესაა, აქ საშემსრულებლო ოსტატობის შედარებით მაღალი დონეა - ისეთი როგორც იღუმის საკურთხეელის მოხატულობაში ენახეთ. ეს თუ ასეა, მაშინ „ენების“ ამსახველ ამ სცენას („გარდამოხსნასაც“) გიორგი ჯოხტობერიძე უნდა ხატავდეს.

ოსტატის მხატვრული ენა, თუ ზოგადად ვიმსჯელებთ, სამიუკვან ლაკონიურია. კომპოზიციებით, უმნიშვნელო გადახვევების მიუხედავად, სამიუკვან აგებულია სიმეტრიულად, მარტივია, ტექტონიკური. სამიუკვან მსგავსია სცენაში მონაწილე სამივე პერსონაჟის ფიგურათა პოზები. მსგავსია სახის ტიპიც, ოღონდ, პალეოლოგოსთა ნიმუშებისთვის დამახასიათებლად, ახლა უფრო შემცირებულია პერსონაჟთა თავების ზომა. აშკარა მსგავსებასთან ერთად, ამ სამ სხვადასხვა ძეგლში ლოკალური თავისებურებანიც შეინიშნება. თუ წითელხევიში „ჯეარცმის“ სცენის შედარებით ვიწრო მონაკვეთზე ხასკასმულად ასიღული პროპორციებით გამოსახული ფიგურები ვერ წარმოქმნიან კომპოზიციურ თანაფარდობას, გელათის წმინდა ელიას ეკლესიაში სხვა სურათია: კომპოზიცია აქ უფრო გაშლილია, ფიგურასა და ფონს შორის უფრო ჰარმონიული ინტერვალებია და ფიგურის პროპორციებიც სასურათო სიბრტყეს შედარებით სწორად არის მორგებული - იღუმის ბაზილიკის მოხატულობაში ეს სცენა გაცილებით კომპაქტურია და წინა ორ ძეგლთან შედარებით, შეიძლება ითქვას, ოსტატურად შეკრული. ქრისტეს ფიგურაც თუ ისევე წინა ორ ძეგლს შეეადარებთ, უფრო მეტყველია, პროპორციულად უფრო გამართული.

შესრულების ოსტატობის დონის თანდათან მატება, ხაზის ტექნიკური ფლობის მეტი უნარი, ფორმის გულმოდგინედ გამოწერის მეტი ინტერესი და ამ პროცესის თანამდევად წარმოქმნილი რიგი ნიშნები ნახატსუც ნანს. წითელხევის ნახატი, მართალია, გაუმართაურია, მაგრამ, ამასთან, სამოსის დანაოჭებაც და სხეულის პირობითად და ძუნწად მონიშნული მოდელირებაც შედარებით ნაკლებ დაქუცმაცებულია. გელათის წმინდა ელიას ეკლესიაში უფრო გაწაფული ხელი ნანს: ძირითადი გარშემომწერი კონტური, რომელიც ახლა შესამჩნევად სქელია, შედარებით მთლიანიცაა, მეტად დასრულებულია, აშკარად მკვეთრია და უფრო მკაცრად, უფრო სტატიკურად წარმოგვიდგენს ფორმას. იღუმის მოხატულობაში უფრო მეტად დაიხვეწა ხაზი, უფრო მოქნილიცაა და უფრო პლასტიკურიც - ალღონდ შიდა ნახატის არც თუ ერთგვაროვანი, ჭარბი ხაზები, ახლა უკვე, შესამჩნევად აქუცმაცებენ ფორმას, მისი დანაწევრების პალეოლოგოსთა ხელოვნებისთვის დამახასიათებელი წესი აქ თითქოსდა უფრო აშკარად არის გამოვლენებული. ერთი მხრივ, შესრულების მეტი ოსტატობა, მეტი გაწაფულობა - ამასთან, მეტი და მეტი დამორჩილება იმ დროის ოციცი-ალური რიგის პროფესიულ მხატვრობას.

სუმთით ითქვა, ჩვენი ძეგლის მხატვრობა მახარებელთა, წმინდანთა, წმინდა მოწამე დედათა და მესვეტეთა ფიგურებსაც რომ წარმოგვიდგენს. ითქვა ისიც, თუ რაკვარად ვისიტყვებიან ისინი როგორც მოხატულობის ძირითადი იკონოგრაფიულ იდეას, ისე ცალკე მდგომ ფიგურათა განლაგების ტრადიციულ სქემას.

მახარებელთა ფიგურებს გვერდით ნაგებში გასასვლელი თაღის ოთხსაე კუთხეში ვხვდებით - მოტივი, რომელიც ყვართოდ არის გაერცვლებული როგორც გუმბათიანი ტაძრების მოხატულობაში (გუმბათქვეშა აყრებზე).

ისე ბაზილიკურ ნაგებობებში. წელსეებით გამოსახული ოთხივე ფიგურა, რომელთაც, ტრადიციისამებრ, მარჯვენა ხელი მკერდთან მიტანილ სახარებაზე უდევთ, გვიანა დროისთვის დამახასიათებლად, ჩასმულია შეწყვილებული კონტურით შემოწერილ მომცრო სომის მრგვალ მედალიონებში¹⁶. მათ ქვემოთ მცენარეული მოტივისგან შედგენილი ისეთივე ორნამენტი ჩნდება, როგორც ამავე ყაიდის ორ სხვა ძეგლზე - ჭალასა და ბუგინელში. ამ ოთხი ფიგურიდან, ამჟამად, დაუზიანებლად მხოლოდ ერთია შემორჩენილი: თეთრი თმა-წვერით წარმოდგენილი წმინდა მათე. მასაც ისეთივე ფორმისა და ფერის სამოსი მოსაეს, როგორც საკურთხეველში გამოსახულ მოციქულებს. საკურთხეველისეულ მოციქულთა მსგავსადევა შესრულებული მისი სახის ნაწილებიც. ამჟამად, რომ მახარებლის ეს გამოსახულება ჩვენი ეკლესიის მთავარი მხატვრის, გიორგი ჯოხტობერიძის ნახელავია. ეს კიდევ უფრო აშკარად გამოჩნდება, თუ მახარებლის ხსენებულ ფიგურას პილასტრის შეერილსა და ბურჯებზე გამოსახულ ცალკეულ წმინდანებს შევადარებთ (მესვეტეს, რომლის თანმხლები წარწერაც არ შემოგვრჩა, ორ წმინდა დედას - ბარბალესა და ეკატერინეს, ფრაგმენტულობის გამო ამჟამად ძნელად გასარჩევ ონოფრე მეუდაბნოეს¹⁷). ყველა წმინდანი ტრადიციულად შემუშავებული მათივე დამახასიათებელი ნიშნით არის წარმოდგენილი (თუ მეუდაბნოეს ორივე ხელი ასკეტისთვის დამახასიათებლად ნებით მკერდთან აქვს მიტანილი, მესვეტესა და მოწამეთ ცალ ხელში ჯვარი უჭირავთ. მეუდაბნოე, ისევე როგორც ორივე მოწამე, სრულიად ნეიტრალურ, თეთრანარეე მონაცრისფრო ფონზე გამოსახებიან მაშინ, როცა მესვეტეს ნახევარფიგურა მოღურჯოდ დაფყრილი სექტიდან არის ამოსრდილი). აქაც, წმინდანთა ამ ფრონტალურად მდგომ ფიგურებზე დაკვირვებისას ჩანს, თუ რაოდენ წამყვანი მნიშვნელობისაა გვიანაალყოლოსურის მხატვრობის ამა თუ იმ ნიმუშით ნაკარნახები ესა თუ ის სქემა, ოდონდ ნახატი, ჩვენი ეკლესიის მთავარი მხატვრის ნახელავისა შედარებით, უფრო გაუწავაი და სქემატურია, თითქოსდა ნაკლები გულისკურთ შესრულებული (მაგ., თმა-წვერი, როგორც საკურთხეველის წმინდა მამებთან ან მახარებლებთან მოკლე-მოკლედ დატანილი მეტყველი ნახატით კი არ არის გამოყვანილი, არამედ ერთიანი ყვერადოვანი ღაქით არის დაუდევრად მონიშნული. უკულისყურობა შესამჩნევად გაუმართავ ნახატზეც ჩანს და სხვა). მხატვრული მანერის მხრივ აქაც იგივე სურათია, როგორც საუფლო სკენებში ვნახეთ რამდენიმეგან, თუმცა ამ გამოსახულებებში თითქოს უფრო თეატლსაჩინოდ გამოიყოფა მათი შესრულების, მათი აკება

16. ამგვარად წარმოდგენილი მახარებლები უფრო მეტად დამახასიათებელია ჩვენი კედლის მხატვრობისთვის (გვხვდება კაპადოკიურ ძეგლებშიც). მაშინ როცა ბიზანტიური მხატვრობა მახარებლებს ტახტზე მსხდომთ, წერისას წარმოგვიდგენს - E. Привалова, Роспись Тимотеусьбани, გვ. 51, 57.

17. აქაც, როგორც ჩანს, ამ ასკეტისთვის დამახასიათებელი, საუკუნეების მანძილზე უცვლელად გამორებული იკონოგრაფიული ტიპი ყოფილა გაერჯვლებული (სახეს ხშირი თმა-წვერი უფარავს, თმები იძენად გრძელა, რომ მიწამდე სცემს. შიშველია და სარცხინელი კაქუსისებრი მცენარის ყვავილთ აქვს დაფარული). ეს ასეა ქართული კედლის მხატვრობის ბევრ გვიანა ძეგლებზეც: გელათის წმინდა გიორგის ეკლესიაში, კორცხელში, ხობის მოხატულობის გვიანა ფენაზე, ჩვენი წრის ძეგლებიდან კი - კალაურის მოხატულობაში.

- მოდელირების ორი ასპექტი. ერთი მხრივ - ყოველი მათგანის პირობითი პროპორციები, ფორმათა განსოგადებული მონახაზით საკმაოდ დამაჯერებლად არის აგებული. ფიგურის მონახაზი თავისთავად თუმცა პირობითია და არც თუ მდიდარია თავისივე რიტმული დენადობით თუ პლასტიკური სიუანსებით, მაგრამ ამ მხრივ მაინც მთლიანია თითქოს; მეორე მხრივ - შიდა მამოდელირებელი ხაზები, რომლებიც გაუნბრალეული სახით, საკმაოდ სქემატურადაც იმეორებენ პალეოლოგოსური მხატვრობის ამავე ფუნქციის მატარებელ ნახატს, ოსტატის მიერ მოხაზული დიდი ფორმის საპირისპიროდ, შესამჩნევად ანაწევრებენ ფორმას, მოქმედებენ მის მხატვრულ მთლიანობაზე - საბოლოოდ კი, ხელს უშლიან მის მონუმენტურ აღქმას.

შთაბეჭდილება მთავარი ოსტატის გამორჩენისთანავე იცვლება. ეს შუა და სამხრეთ ნაევებს შორის მოქცეულ თაღის მოხატულობაზე ითქმის. აქ წარმოდგენილ ფრონტალურ ფიგურებში, ძირითადად მათ პროპორციებში, თუმცა შეიგრძნობა პალეოლოგოსური ხელოვნების გავლენა, მაგრამ შემდეგ, ნახატზე დაკვირვებისას ოსტატის შედარებით განსხვავებული სწრაფვაც ჩანს. მეტიც, შეიძლება ითქვას - გიორგი ჯოხტობერიძე მოხატულობის ამ მონაკვეთზე კომპოზიციის დახელოვნებული ოსტატია: აქ არა მარტო მეტი მხატვრული წესრიგია, არამედ მეტი ზომიერებაც. თაღის დამრეცი სიბრტყე, რომლის ცენტრში, ამჟამად ფრაგმენტულად შემორჩენილი, დიდი ზომის მედალიონი ყოფილა გამოსახული ნათლის-მცემლის წელზევითი ფიგურით, პარმონიულად არის გაწონასწორებული მის მარჯვნივ და მარცხნივ თანაბრად განლაგებული ორი მასშტაბური ფიგურით: ერთი ზაქარიას გამოსახავს, მეორე ელისაბედს. ორივე საკმაოდ სწორად არის აგებული და, რაც მთავარია, დაჯერებული ოსტატის ხელით შემოწერილი ფორმა შედარებით ზომიერად არის დანაწევრებული: ფორმისა და ხაზის პლასტიკური შეგრძნება, მართალია, ზოგან მაინც დალატობს ოსტატს, მაგრამ ახლა გაცილებით უკეთ არის აღნიშნული ტექტონიკური აქცენტები და პლასტიკური მონახაზიც უკეთ ნაგრძნობი. ამიტომ, ამ კონკრეტულ შემთხვევაში თითქოსდა გამართლებული ჩანს უბრალო მონუმენტურობაზე სიტყვის ჩამოგდება. იგივე შეიძლება ითქვას „ეგვიპტის ნაღარბის“ ამსახველ, იმ ერთადერთ სიუჟეტურ კომპოზიციაზე, რომელიც სამხრეთისავე კედელს შემორჩა. კომპოზიცია იმდენად დასიანებულა, რომ არ იძლევა ეკონოგრაფიული ვარიანტის გარჩევის საშუალებას, მაგრამ შემორჩენილი ფრაგმენტებით ჩანს (ნახტომად გრძლივ გადაჭიმული ცხენის მკიდროდ გადაგმული ყეხები იქნება ეს, მუცლის რკალისებრ შემოწერილი ხაზი თუ მხედრის დაჭიმული მკლავების კონტურული მონახაზი) ის წამიერი მოქმედება, რომელიც ამ სცენისთვისაა დამახასიათებელი. ჩანს ისიც, რომ მომხატველი-ოსტატი, იმ დროის ოფიციალური რიგის ძეგლებთან სიახლოვის მიუხედავად, მაინც მეტად თავისუფალია, ერთიან სქემასაც შედარებით ნაკლებდამორჩილებული. აქ ის მაგალითია, როცა ოსტატს საინჟინო მასალა თავისივე ხედვის შესატყვისად აქვს მიმართული.

ოსტატისეული ხელება - თუმცა სრულიად უბრალო სახით-გამომხატველი სურათის განმარტებით, ჯერაც ნაკლებად დახვეწილი ფორმით, მაგრამ სიციცხლის გარანტილი სწინით აღბუჭილი - ყველაზე მეტად ისტორიულ პირთა პორტრეტზე დაკვირვებით შეიგრძნობა. თავიდან ის უნდა ითქვას,

რომ ილემის ბაზილიკის მოხატულობაში ქტიტორები არ არიან ისე გამოჩენილი (არც მასშტაბურად, არც რამდენიმე ფიგურის დაჯგუფებით), როგორც ამ ყაიდის ყველა სხვა ძეგლში. ისინი იმავე ზომით არიან გამოსახული, როგორც სხვა წმინდანები - ცენტრალურ ნაეში მხოლოდ სვეტის თავებზე, ხოლო ჩრდილოეთის ვიწრო და დაბალ ნაეში ალსაქმელად მეტად მოუხერხებელ, აღმოსავლეთისა და ჩრდილოეთის კედლებზე. ეს, ალბათ, ბაზილიკური სიმრცის თავისებურებით უნდა აიხსნას - ცენტრალური ნავის გრძივ კედლებზე ხომ ფართო თაღოვანი გასასვლელებია. თუმცა ისიც შეიძლება, ქტიტორთა ზომებით გამორჩეული ჯგუფური პორტრეტი დასავლეთის იმ კედელზე ყოფილიყო გამოსახული, რომელმაც ჩვენამდე ვერ მოაღწია (ამის მაგალითი ამავე ყაიდისა და ამავე დროის ძეგლში - ქორეთის მოხატულობაში გვაქვს).

ამ რამდენიმე ქტიტორთაგან შედარებით უკეთ შემორჩენილი ის ერთია, რომელსაც სამხრეთი ნავის აღმოსავლეთი კედლის ვიწრო მონაკვეთზე ეხედავთ. სწორედ მასთან იკითხება საგულისხმო იკონოგრაფიული დეტალი - დიდი ზომის ჯვარი, რომელიც ამ ფრონტალურად მდგომ შუახნის მამაკაცს უჭირავს ორივე ხელში. აქ, როგორც ჩანს, საწინამძღვრო ჯვრით წარმოდგენილი განსაკუთრებული პირი - ჯვარისმტვირთველია გამოსახული¹⁸. ამ მამაკაცის სახის ტიპი, გამომეტყველება, სახის ნაწილების ნახატი ზუსტ ანალოგიას პოულობს ჭაღელ ქტიტორებთან. მეტიც შეიძლება ითქვას, მისი ჩაცმულობა, ქუდიც კი ისეთივეა, როგორც ჭალის მოხატულობის ერთ-ერთ მთავარ ქტიტორთან - ლომინ აბაშიძესთან ენახეთ. თუმცა მის ფიგურაზე დაკვირვებისას სხვაგვარი ოსტატობა, უფრო დაჯერებული ხელი ჩანს. ეს ფიგურა, ჭაღელ ქტიტორებთან შედარებით, თითქოს უფრო მეტყველია, მთავარიც მეტად არის გამოყოფილი (სახე, თვალები, ხელის მტეწები), სილუეტიც უფრო გამოჩნატეულია და მთლიანი ფიგურაც ნაკლებდეტალიზებულია, ნაკლებად დაქუცმაცებული, მხატვრულადაც უფრო მთლიანი თითქოს.

სხვა ქტიტორებთან ასე სწორი ნახატი შესაძლოა ნაკლებად ჩანდეს, მაგრამ აშკარად გამოელენილ თავისუფლებას, რაიმე ნიშნით შეუსილუდავობას, რაც რაღაც დამახასიათებელ, რაღაც კონკრეტულ-სახასიათოს წარმოქმნის, მინც გარკვეულად ვგრძნობთ. ერთგან მოგრძო სახეს ეხედავთ სვედანარევი გამომეტყველებით - აქვე თითქოსდა უმნიშვნელო დეტალი: გვერდზე მოქცეული ქუდი, რომელიც გარკვეულ ხასიათს გვიმჟღავნებს, მეორეგან - შედარებით მძიმე ნიკაპი და თვალების მრგვალი მონახაზი, რაც უფრო ცივ, უფრო მკაცრ გამომეტყველებს მიუსითებს, მესამეგან - ფართოდ გახელილი თვალების გაოცებული მზერა. ამ ფრაგმენტულად შემორჩენილ ქტიტორთა „პორტრეტზე“ დაკვირვება იმას გვეუბნება, რომ პრინციპულად აქ თუმცა ისეთივე მხატვრული ტენდენციისაა გამჟღავნებული, როგორც ამავე ოსტატის მიერ მოხატულ წინა ორ ძეგლში, მაგრამ აქვე დამახასიათებლად მოქმენილი ის თავისებურებებიც შესაძენეია, რომელნიც არც თურმანიძებთან იყო შენიშნული და არც ივანე დიდებულის სახლულის რომელიმე წევრთან.

18. საწინამძღვრო ჯვრისა და ჯვარისმტვირთველის შესახებ იხ. თ. საყვარელიძე. XII საუკუნის ქართული ჭედური ხელოვნების ისტორიიდან, თბ., 1980, გვ. 3-6.

ილემის ბაზილიკის მოხატულობის მაგალითზე შეიძლება ითქვას, რომ გიორგი ჯოხტობერიძე (ისევე როგორც მისი დამხმარე, მის ხელქვეით მოძუშავე ოსტატები) მისეული მხატვრული ხედვით, ფორმის მისეული გარნობით გამოჩნეული მხატვარია. ეს ორიგინალობას მაინც არ ნიშნავს. გიორგი ჯოხტობერიძე ისევე დავალებულია იმ დროის ოფიციალური რიგის თუ ხალხის წრიდან მომდინარე ნიმუშებს, როგორც ამავე ყაიდის ყველა სხვა ძეგლის მომხატველი-ოსტატი. ერთი მხრივ, სახეუა სტილიზება პალეოლოგოსთა მხატვრული ხერხებისა (ფიგურათა შედარებით თხელი და მოკრძო პროპორციები, მათი პატარა თავები, პირობით-დეკორატიული ხერხების თავისებური გამოყენება, მკვეთრად გრაფიკული ტეხილი ხაზი, ფერთა თანდათან დიდებით შედაპირის მეტ-ნაკლებად პირობითი დამუშავება), ამასთან, აშკარად შეიგრძნობა კლასიკური პერიოდის მონუმენტური მხატვრობის შორეული გამოძახილიც (ეს არა მარტო ჩვენივე ძველი სქემების გახსენებით ჩანს, არამედ იმ უბრალო მონუმენტურობითაც, რასაც მკაფიო კომპოზიციური აქცენტები წარმოქმნიან). ისიც ხომ საგულისხმოა, აქ ისეთი რამეც რომ წნდება რაც ხალხურ ხელოვნებასთან პოულობს მსგავსებას (მხოლოდ ქტიტორთა ფიგურებზე კი არა, საუფლო სცენებშიც: ხალხური ქსოვილისებრ მონითული ფონი, ზოგიერთ პერსონაჟთა სამოსი, მკვეთრად გამოხატული მძიმე ხაზის ერთგვაროვანი ბუნება, მისი ერთგვაროვანი ხასიათი - მაშინ, როცა ფორმას შემოწერს და მაშინაც, როცა შიდა ნახატს გადმოსცემს). ყველა ეს ხერხი თუ მოტივი შემოთავაზებულია გაურბალოებულ - გამარტივებული სახით, მაგრამ არც ისე უსიფრთხილად, როგორც წითელხევეში და არც ისე, შედარებით ზომიერად, როგორც გელათის წმინდა ელიას ეკლესიის მოხატულობაში. უბრალოებას ახლა უკვე შესამჩნევად თანხდევს ოსტატობის გარკვეული დონე, აქა-იქ შედარებით გამართული ნახატი. ილემის ბაზილიკის მოხატულობა ამ ყაიდის ძეგლთა შორის ყველაზე მეტად, ალბათ, ამიტომაც უახლოვდება ოფიციალური რიგის პროფესიულ მხატვრობას. ჩვენი ეკლესიის მომხატველის საშემსრულებლო ოსტატობა არა მარტო ფიგურების აგებისა და სახის ნაწილების გამოყენებისას იკითხება, არამედ თვით ცალკეულ დეტალთა პლასტიკურ მონახაზშიც (სახის ოვალის გარშემომწერი კონტური იქნება ეს, თუ სახის ნაწილების წერილი ყუნჯით გამოყვანილი მონასმი, 'სოგან' - აკეცილი სამოსის მონახაზი, განსაკუთრებით კი, ხელის უტრირებული მტყენის საერთო ნახატი).

ფერადოვნებაც აქ თითქოსდა უკეთ არის ნაგრძნობი, ვიდრე წინა ორ ძეგლში. პალიტრის პრინციპი თუმცა ისეთივეა, როგორც წითელხევისა და გელათის წმინდა ელიას ეკლესიასთა მოხატულობაში ვნახეთ, მაგრამ ფერადოვანი დიაპაზონია შედარებით ფართო, ოდნავ მაინც უფრო მდიდარი. განსაკუთრებით შესამჩნევია ოქრას სიჭარბე: სხედასხვა სიძლიერისა და ელფერის ეავისფერი, ყვითელი და ჩალისფერი, მუქი აგურისფერი, გამომწვარი წითელი ოქრა, სოგან მოვარდისფროც. არსებითად სწორედ ამ ფერთა ლაქების მოძრაობაზეა აგებული ილემის მხატვრობის მთელი ფერადოვნება (მიუხედავად იმისა, რომ აქა-იქ, შედარებით თავშეკავებულად, ცივი ფერებიც წნდება: ნაცრისფერი, თეთრანარევი მწვანე). საგულისხმოა ისიც, რომ ოქრა არა მარტო დიდი ზომის ფართო სიბრტყეებზე, არამედ

დეტალებზეც ჭარბად იხმარება (სახის ნაწილებზე: თვალელებზე, წვერ-
ულვაშზე, ხშირად სახის ოვალის გარშემომწერი კონტურიც ყვეთელნარევი
ბაცი აგურისფერია. ამავე ფერისაა ის პატარ-პატარა ყვავილებიც,
რომლებიც ამა თუ იმ სცენის ფონზეა აქა-იქ გაბნეული). ყველა ეს ფერი
უფრო მსუბუქად, უფრო სუფთად არის დატანილი, ვიდრე ამავე ოსტატის
მიერ მოხატულ წინა ორ ძეგლში. ფერთა სისუფთავე უფრო ააშკარავებს
ტონალურ სხვაობას, უკეთ წარმოგვიჩენს მოხატულობის თბილი და ცივი
ფერების მონაცვლეობით აგებულ, ერთიან ფერადოვნებას. და რადგან
მაინც სიჭარბეა თბილი ფერებისა, რადგან წაიყვანი მაინც მოყვითალო
და მოწითალო ფერის ფართო სიბრტყეებია - შეუძლებელია არ წარმოიქმნას
ის ხალისიანი განწყობილება, რაც თავიდანვე მოხატულობის ზერელე
მოხილვითაც მოქმედებს მნახველზე (ჩვენი ძეგლი სწორედ ფერადოვნებით
წარმოქმნილი ხალისიანი განწყობილებით მოგვაგონებს ბუგეულის მოხა-
ტულობას).

გიორგი ჯოხტობერიძის მოხატულ სამ ძეგლს შორის იღვმის ბაზილიკა
ყველაზე გვიანი რომ უნდა იყოს, ეს მისი შესრულების ოსტატობით ჩანს.
ჩანს ისიც, რომ შემოქმედების ამ ბოლო ეტაპზე ოსტატი შედარებით
მეტად ითვალისწინებს მხატვრობის პალეოლოგოსურ ნიშნებს. ეს გასა-
გებია: პალეოლოგოსური სტილი ოფიციალურად ბატონობს იმ დროის
მხატვრულ შემოქმედებაში - ამ ოფიციალური რიგის ძეგლებს კი პირ-
ველხარისხოვანი ოსტატები ასრულებენ. ასე რომ, ხალხის წრიდან
გამოსულ, არაპროფესიონალ შემოქმედს საშემსრულებლო დონის ამაღლე-
ბა, ტექნიკურ საშუალებათა დახვეწა მხოლოდ ამ გზით შეეძლო. ეს იმას
არ ნიშნავს, პალეოლოგოსური მხატვრული სტილი ჩვენი ოსტატის ამ
ბოლო ძეგლში ერთადერთი და ძირითადი იყოს. იღვმის ბაზილიკის
მოხატულობაში ბევრი რამ ისეთიც ხომ წარმოიჩინდა, რაც ამავე დარგის
ჩვენივე ადრეულ შემოქმედებასთან პოულობს სიახლოვეს და ისეთიც,
რაც მხოლოდ ოსტატის თავისებურებით შეიძლება აიხსნას. თავისებურებას,
სხვა რომ ამ არ იყოს რა, თუნდაც ის მიუთითებს, გიორგი ჯოხტობერიძე
არსად, მის მიერ შესრულებულ არცერთ ძეგლში რომ არ იმეორებს
დეკორის ერთიან სისტემას - ყველგან სხვადასხვაგვარ ნიშნებს მიმართავს
და, მეტ-ნაკლებად, ცდილობს ყველა მათგანის არც თუ მსგავსი სქემით
გადაწყვეტას. არსებითად, ალბათ, ამით უნდა აიხსნას ის შესამჩნევი
სხვაობა, რომელიც ამ სხვადასხვა ძეგლში წითელხევში, გელათის
წმინდა ელიასა და იღვმის ბაზილიკის მოხატულობაში შემოგვხვდა. ეს,
შეიძლება ითქვას, ამ სამი ძეგლის შემსრულებლის შემოქმედებით სწრაფვას
უფრო მიუთითებს, ვიდრე არაპროფესიონალი ოსტატის არამყარ მხატვრულ
პრინციპს. ერთისა და იმავე ოსტატის მიერ ერთი მიზნით შესრულებულ
ნაწარმოებთა შორის არსებული სხვაობა საგულისხმო ფაქტია: ეს იმეამინ-
დელი საქართველოს მრავალფეროვანი მხატვრული ცხოვრების კიდევ
ერთი დადასტურებაა.

დასასრულ, ისიც ხომ უნდა ითქვას, აქ განხილული სამი ძეგლის
მაგალითზე, თუ რაგვარად წარიმართა, რაგვარად განვითარდა ამ მოხა-
ტულობათა შემსრულებელი-ოსტატის გიორგი ჯოხტობერიძის მხატვრული
შემოქმედება.

აშკარაა, რომ პირველი ძეგლის - წითელხევის დარბაზული ეკლესიის

მოხატულობა, სადაც ამ ყაიდის მხატვრული მიმდინარეობის მახასიათებლები შედარებით სრულადაა წარმოჩენილი (სიმარტივე და უბრალოება, უკიდურესად გამოვლენილი სიბრტყოვანება, ფორმის დაუნაწევრებლობა, ხასოვანი რიტმის განმსაზღვრელი მნიშვნელობა, დამახასიათებელი ტიპაჟი, სადაც გარკვეულად იკვეთება ადგილობრივი ეთნიკური ტიპი), მომდევნო ძეგლში - გელათის წმინდა ელიას ეკლესიის მხატვრობაში იცვლება იმ მხრივ, რომ იქნეს ზოგიერთ ისეთ ნიშანს (სახეითი და დეკორატიული დეტალებით გამდიდრებისკენ სწრაფვა, ხაზის გამკვეთრება, ფორმის გამოწერისადმი ინტერესი), რომელიც ბოლო, მესამე ძეგლში - ილემის ბაზილიკის მოხატულობაში თავმოყრილი, უკვე გამოკვეთილი სახით და, რაც მთავარია, საშემსრულებლო ოსტატობის შედარებით მაღალ დონეზე ქმნის პირველი ეტაპის მხატვრული შემოქმედებისგან განსხვავებულ შთაბეჭდილებას. ასე რომ, ჩვენი მხატვრის შემოქმედებითი სწრაფვა, ძირითადად, ოსტატობის სრულყოფისკენ, საშემსრულებლო ტექნიკის გაწაფულობისკენ მისწრაფებად შეიძლება დახასიათდეს. ხალხურობას ნაზიარებ ამ მხატვრული მიმდინარეობის ღირსება კი, არანაირად არ არის დამოკიდებული საშემსრულებლო ოსტატობის სიმაღლეზე ისევე, როგორც ფორმის დახვეწა არ არის მხატვრული მოვლენის ბუნების განმსაზღვრელი. ამიტომაც ჩვენი მხატვრობის პირველი ნიმუში - უფრო გაუწაფავი ხელით შესრულებული, დეტალთაგან მეტად დაცლილი, უფრო უშუალო, მეტად ზოგადი - უფრო დამახასიათებლად წარმოგვიდგენს ქართული ფერწერის განვითარების ამ ეტაპს, ვიდრე საბოლოო შედეგი - საშემსრულებლო ოსტატობის მხრივ უფრო დახვეწილი, გამოსახვის საშუალებების მხრივ უფრო მდიდარი, სახეთა გამნიშვნელოვანების მეტად მოწადინე, მაგრამ, იქნებ, სწორედ ამიტომ იმავე დროის, ოღონდ ოფიციალური რიგის იმ მხატვრულ ნაკადს მიმსგავსებული, რომელშიც ძველი განსწავლულობის, ახლა უკვე სქემადქვეული გამოძახილი აღარ ემარა სახეთა გასაცოცხლებლად. ოსტატობის ამ სახით, ამ გვარად დახვეწის მისწრაფება, როგორც ჩანს, ეწინააღმდეგება იმ უშუალო, ხალასი, თუ გნებავთ მიამიტი განცდის შთაბეჭდილებას, რომელიც ხალხურ ნიმუშებს ნაზიარებ მხატვრულ ნაკადში გამოსახულების საკრალურობის უდიდეს წილს იტვირთავდა.

ეს იმას არ ნიშნავს, თითქოს გიორგი ჯოხტობერიძის შემოქმედების დამამთავრებელი ეტაპი სრულად იყოს მოკლებული განსახილველი მხატვრული მოვლენისთვის დამახასიათებელ რიგ ნიშან-თვისებას. ესეც, ეს ბოლო მხატვრობაც ჩვენი ოსტატისა ამავე ყაიდის ძეგლთა რიგშია მოქცეული, არსებითად ისეთივე ელფერიითა დატვირთული და სხეობაც, რომელიც ზემოთ ვახსენეთ, შედარებითა მხოლოდ.

ქორეთი

სანხერის რაიონის ხუროთმოძღვრულ ძეგლთაგან ერთი უადრესია სოფელ ქორეთის წმინდა გიორგის ეკლესია¹. ეს დარბაზული ნაგებობა, რომელსაც სამხრეთით და დასავლეთით მოელს სიგრძეზე გარშემოსავლელი დაუყვება, X საუკუნის მიწურულისთვის აუგიათ², ხოლო შემდგომში რამდენჯერმე განუახლებიათ. ერთ-ერთი, როგორც ჩანს, საფუძვლიანი განახლებისას, XIV საუკუნის მეორე ნახევარში³, მისი კედლებიც მოუხატავეთ (ამ მხატვრობის კვალი ამჟამად მხოლოდ ერთგან, სამხრეთ-აღმოსავლეთი კამარის ბათქაშაყრილ სუდაპირზე გაირჩევა). მოგვიანებით, XVI საუკუნისთვის ეკლესიის შიდა კედლები კელაფ შეუღესათ და, უკვე საბოლოოდ, იმ მხატვრობით შეუმკიათ, რომელიც დღევანდლამდე პირვანდელი სახით შემორჩენილი.

ეკლესიის საკურთხეველის აღნაგობა ჩვენი ხუროთმოძღვრებისთვის რამდენადმე უჩვეულოა, რაც გავლენას ახდენს მოხატულობის ამ ნაწილის კომპოზიციურ გადაწყვეტაზე. აღმოსავლეთი კედლის ქვედა ნაწილი ამ დარბაზისა ბრტყელია, ე.ი საკურთხეველი გეგმაში სწორკუთხაა. სხვა, უფრო ადრეულ ბრტყელსაკურთხეველიან ეკლესიებში ასეთ შემთხვევაში კონქზე გადასვლა ტრომპებით ხდება⁴. ამავე ხერხს ქორეთის მაშენებელიც მიმართავს, ოღონდ იმ სახის ძეგლებისგან განსხვავებით, სადაც კონქი უშუალოდ ტრომპებს ეყრდნობა აქ ტრომპები შესამჩნევად დაბლაა დაწეული (გასათვალისწინებელიც ეს იყო მომხატველი ოსტატის მიერ). სწორედ მათი მეშვეობით ხდება ქვედა სწორკუთხა ნაწილის გადასვლა აფსიდალურ ფორმაზე, რომელიც ზემოთ კონქით არის დამთავრებული.

დარბაზი საკურთხეველს გამოეყოფა სწორკუთხა პილასტრებზე დაყრდნობილი სატრიუმფო თაღით. ინტერიერის სივრცეს ორ ნაწილად ყოყს ორსაფეხურიანი პილასტრები და მათზე დაყრდნობილი საბჯენი თაღი. პილასტრების უკანა საფეხურზე კი კედლის თაღებია გადაყვანილი. აღმოსავლეთის, სამხრეთისა და დასავლეთის კედლებში გაჭრილი ფართო სარკმლებით უხეად ნათდება დარბაზის სივრცე, სადაც ჩვენი ქვეყნის სულიერი ცხოვრების ისტორიისთვის საგულისხმო მხატვრობაა შემორჩენილი.

მხატვრობა მთლიანად ფარავს ინტერიერის კედლებს: ყველგან ან ამ ფართოდ გაშლილი სივრცის შესატყეისი მასშტაბური სცენებია წარმოდგ-

1. სანხერის სამხრეთით გაშლილი სოფელი ქორეთი სარაიონო ცენტრს 8-10 კილომეტრით არის დაშორებული. წმინდა გიორგის ეკლესია სოფლის განაპირაა შემადლებულ ადგილზე დგას.

2. ხუროთმოძღვრების თარიღის შესახებ იხ. გ. გაფორინდაშვილი, „1000 წლის სამშენებლო წარწერა ქორეთის ეკლესიაზე“, ძეგლის მეგობარი, 21, თბ., 1970, გვ. 54.

3. ე. სილოგავა, ქართული სამართლის ძეგლები დასავლეთ საქართველოს ლაპიდარულ წარწერებში: მაცნე, 1972, 4, გვ. 162, 163.

4. Н. Чубинашвили, Зедазени, Кликис Джвари, Гвиара: ქართული ხელოვნება, 7ა, 1971, გვ. 27-67.

ენილი, ან ცალკეულ წმინდანთა მკაფიოდ ფრონტალური და ჩვენსკენ, მკვერტელისკენ მომზირალი ფიგურები, ან კედლის სიბრტყე გაუწაფავი ხელით შესრულებული მარტივი ორნამენტით არის მორთული.

დარბაზის კამარა და კედლების ზედა რეგისტრები სახარებისეული სცენებისთვის არის განკუთვნილი. მხატვრობის დანარჩენი არე, მისი ქვედა მონაკვეთები ცალკეულ წმინდანებსა და წმინდა მხედრებს, წმინდა გიორგის წამების სცენას და დღეისათვის შემორჩენილ ერთადერთ ქტიტორს ეთმობა.

სცენები კამარასა და კედლებზე სხვადასხვაგვარად არის განაწილებული. სამხრეთით და ჩრდილოეთით მოხატულობა ოთხ რეგისტრს ითვლის, დასავლეთით კი - მხოლოდ სამს. ამასთან, თუ სამხრეთისა და დასავლეთ მხარეს საუფლო ციკლის ორ-ორი სცენაა გაშლილი, ჩრდილოეთით ექვსი სცენაა სამ ფართო რეგისტრად წარმოდგენილი. ეს თავიდანვე მიგვანიშნებს ეპოქისეულ მხატვრულ ტენდენციას: დეკორის ტრადიციული სქემა, თუ შეიძლება ითქვას, „დაძრულია“ და გვიანა შუა საუკუნეებისთვის დამახასიათებლად, შედარებით თავისუფლად გააზრებული. ეს თავისუფლება სტიქიური არაა - დეკორის სისტემა მთლიანობაში მაინც მწყობრია, მოწესრიგებული.

მოხატულობით თითქმის მთლიანად შეესებულებული დარბაზი პირველი მოხილვით, მართალია, გადატვირთული გეგმევენება, მაგრამ შემდეგ, დაკვირვებისას ვგრძნობთ, რომ კედლები შედარებით ზომიერად არის დაყოფილი ცალკეული კადრებით, რაც გარკვეულად ანელებს სიმძიმისა და სიჭარბის შთაბეჭდილებას. ამგვარი განწყობილების წარმოქმნას ცალკეული ხუროთმოძღვრული ფორმების (სატრიუმფო თაღის, პილასტრების, კაპიტელებისა თუ საბჯენი და კედლის თაღების) გამოყოფაც უწყობს ხელს. კიდევ ის, რომ კონქის მრავალმხრივ გამორჩეული მხატვრობა ერთ ძირითად დომინანტს წარმოქმნის მთლიან მოხატულობაში, ხოლო გარშემო გაშლილი სცენები, არსებითად, მაინც თანმიმდევრულად მიყვება ერთმანეთს და ცალკეული გადახვევებიც (რეგისტრები ზოგან ერთმანეთს არ ემთხვევა, პილასტრებზე გამოსახული ფიგურები სცენებისაგან განსხვავებულ დონეზეა წარმოდგენილი და სხვა), ამ მხრივ მაინც და მაინც თვალს არ ხვდება. დასასრულ, ზომიერად დიდი კადრები საშუალებას გვაძლევენ მაინც მწყობრად, მეტ-ნაკლებად პარმოხიულად აღვიქვათ როგორც მთლიანი დეკორი, ისე მისი ცალკეული ნაწილი, ე.ი. არსებითად მაინც ნაოლად წამოვიდგინოთ მთელის ტექტონიკა.

ზოგადი ნიშნებით ქორეთის მოხატულობა ძლიერად ემსგავსება ამ ყაიდის ყველა სხვა ძეგლს. თუმცა ამ მხატვრობისთვის დამახასიათებელი თავისებურებაც აშკარაა მისი მხატვრული იერი არც თუ ჩვეულია, შედარებით განსხვავებული.

ჩვენი ეკლესიის მომხატველ-ოსტატზე, შესაძლოა ზემოქმედებას ახდენდეს ამ ვრცელი დარბაზის ხუროთმოძღვრული მონაცემები ეს ხომ გვიანი დროის დარბაზთაგან განსხვავებული, შედარებით სხვაგვარი მხატვრული დონისა და შედარებით სხვაგვარი სივრცული მონაცემების მქონე განვითარებული შუა საუკუნეების ტექტონიკური ხუროთმოძღვრებაა. იქნებ ამიტომაც, სცენები შედარებით თავისუფლად, შედარებით ხალვათად არის განაწილებული, შედარებით მკაფიოა დეკორის მთლიანი კომპოზიციური

სქემა და ინტერიერის ხუროთმოძღვრული მონაცემებიც აქ თითქოს მეტად არის გათვალისწინებული, ეიდრე ამავე მხატვრული მიმდინარეობის სხვა რომელიმე ძეგლში. თავისებურებას ჩვენი ოსტატის მხატვრული მანერაც წარმოქმნის. ქორეთის ეკლესიის მომხატველი თვით ამავე მხატვრული ბუნების (მაგალითად, ჭალის ან ილემის) ძეგლებთან შედარებით კიდევ უფრო დაშორებულია მხატვრული სკოლის ჩვევებს. მოხატულობაში უკვე სრულად ბატონობს სიბრტყოვანება. ხაზი უკვე აშკარად წამყვანი მნიშვნელობისაა, პირველადი, თავისთავადი ბუნებით წარმოჩენილი - თითქოსდა უფრო უხეშიცაა, შესამჩნევად დაუხვეწავი. კომპოზიციები უფრო მარტივი აგებულებისაა - ყველგან თითქმის ერთგვაროვანი. ფერადოვნებაც, ერთი შეხედვით, ამ წრის ძეგლების მსგავსია, ოღონდ შეხამების მხრივ უფრო უბრალოა თითქოს, ნაკლებკონტრასტულიც. ოქრისა და თეთრანარევი ლურჯის სიჭარბე თავიდანვე ხედება თეაღს. ჩნდება მოწითალო-წაბლისფერი, ნაცრისფერი, მომწვანო ტონის ლაქებიც - მხოლოდ აქა-იქ, ძალზე იშვიათად, ე.ი. იგივე პინციპია, იგივე მიდგომა, ოღონდ თვით ესა თუ ის ფერია სხვადასხვაგვარად გამოყენებული - ლამისაა მონოქრომულად.

ქორეთის მოხატულობა რომ XVI საუკუნის ჩვენი კედლის მხატვრობის არაოფიციალური ნაკადის ძეგლთა რიგშია მოქცეული, ეს თავიდანვე აშკარად ჩანს. ჩანს ეს მისი პირველი მოხილვითაც კი - განსაკუთრებით იმ ერთადერთ ქტიტორზე დაკვირვებით, რომელიც სანახევროდ შემორჩა მოხატულობას.

ისტორიულ პირთა რიგს, როგორც ჩანს, მთლიანად ეთმობოდა დასაეღეთი კედლის ქვედა რეგისტრი. ამჟამად სწორედ ეს მონაკვეთია ყველაზე მეტად დაზიანებული, ბათქაშაყრილი, თითქმის მთლიანად ჩამონგრეული. სწორედ აქ, დასაეღეთი კედლის ჩრდილო მხარეს - კედლის უკიდურეს მარჯვენა კუთხეში ჩნდება ახალგაზრდა მამაკაცის მასშტაბური ფიგურა სახელმძღვანელო ასომთავრული წარწერით: „წერეთელი გოდ/ჭრძი“. ეს ფიგურა, როგორც ჩანს, ახლა უკვე მთლიანად დაღუპულ ქტიტორთა გაბმული რიგის ბოლოს უნდა ყოფილიყო გამოსახული. ამას ფორტალურ პოზიციაში დაყენებული ფიგურის მკვედრებელი ხელებისა და დახრილი ფეხების მარცხნივ (ე.ი. საკურთხეველისკენ) მიმართული მოძრაობა მიუთითებს. ეს ხომ ჭალის, ბუგეულისა და ლეხთაგის მოხატულობიდან ცნობილი პირობითი მოძრაობაა, რომელიც, ალბათ, ამავე კედლის მარცხენა კუთხეში დაიწყო და დღეისათვის შემორჩენილი ქტიტორის ამ ბოლო ფიგურასთან გასრულდა (მის მომდევნოდ, ჩრდილო - დასაეღეთ კედელზე უკვე სიუჟეტური კომპოზიციებია გაშლილი). ჩვენი ქტიტორის ამ ადგილზე გამოსახვა იმის მიმანიშნებელია, რომ იგი სათავადოს ნაკლებგაეღენიანი წვერია. იქნებ ესეც იყოს ერთ-ერთი მიზეზი მისი მოუხსენებლობისა მოგვიანო დროის ისტორიულ დოკუმენტებში.

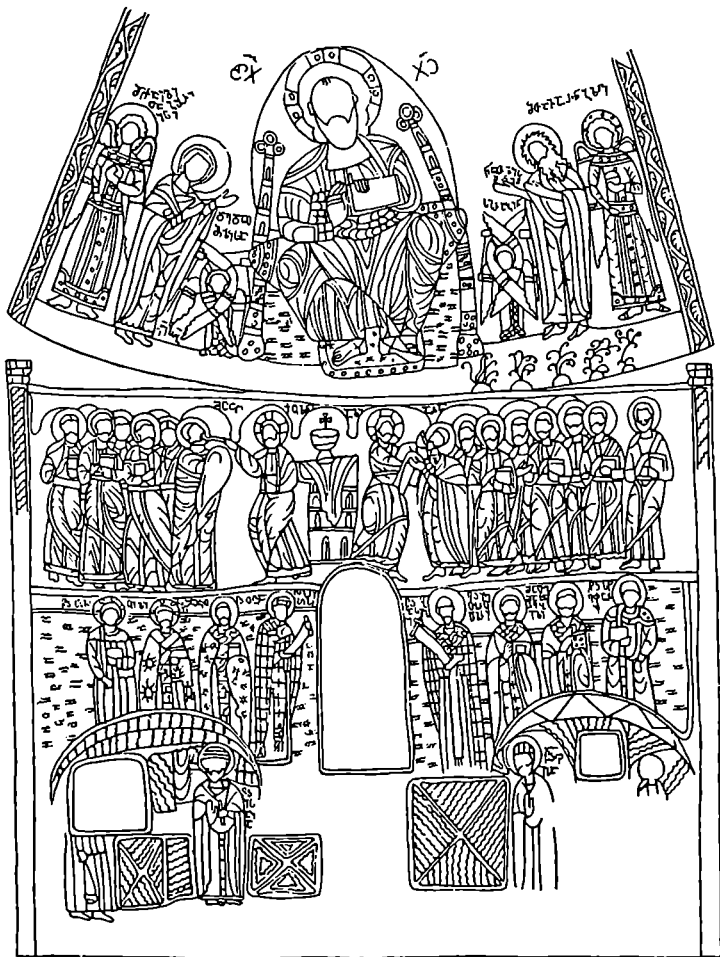
წერეთელთა გვარისა და წერეთელთა სათავადოს შესახებ რამდენიმე ცნობილი ფაქტია ჩვენთვის საგულისხმოდ. ამ გვარის წარმომადგენლები XV საუკუნის 30-იანი წლებიდან ჩნდებიან ისტორიის სარბიელზე. მათი სამფლობელო ცალკე სათავადოდ, წყაროების მიხედვით, მხოლოდ XVI საუკუნის მეორე ნახევრისთვის ყალიბდება. განსაკუთრებით აქტიურად მოქმედებენ XVI საუკუნის მიწურულისთვის - აბაშიძებთან და ჩხეიძებთან ერთად სვიმონ ქართლის მეფეს ემხრობიან იმერეთში ლაშქრობის დროს.

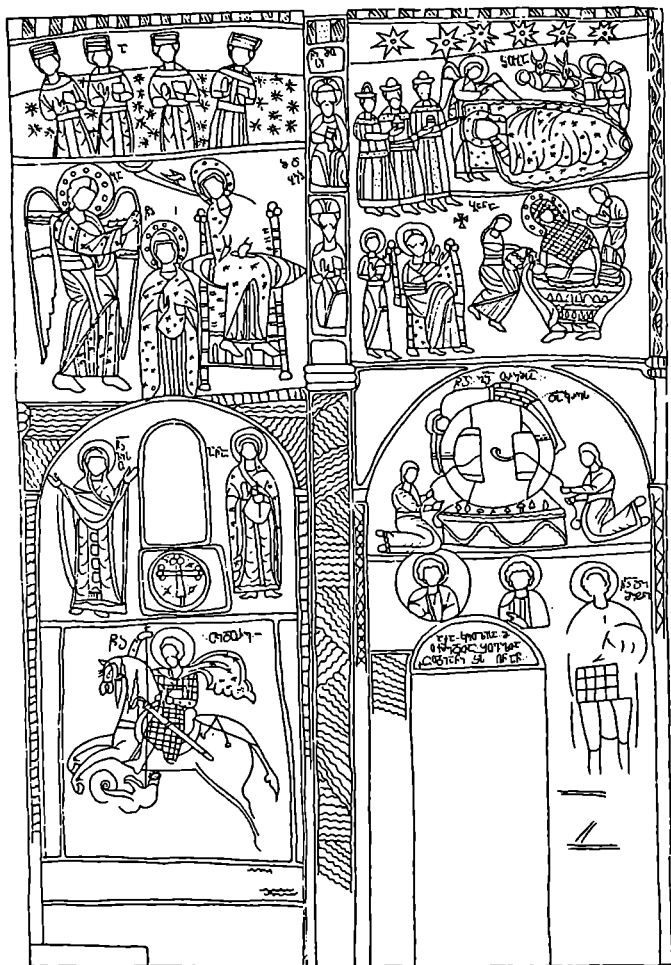
აქედან მოყოლებული წერეთელთა საგვარეულოს როლი იმერეთის სამეფოს პოლიტიკურ ცხოვრებაში სულ უფრო და უფრო იზრდება⁵.

ჩვენი ქტიტორი, მართალია, არ ჩანს იმჟამინდელ წერილობით ძეგლებში, მაგრამ, თუ აქ მოტანილი ისტორიულ ცნობებს გაეითვალისწინებთ, უფრო სავარაუდოა, რომ იგი XVI საუკუნის მეორე ნახევარზე ადრე (წერეთელთა სათავედოს წამოყალიბებამდე) ვერ იქნებოდა ქორეთის მოხატულობაში გამოსახული. სავარაუდოდ მოხატულობის შესრულების ზედა ზღვარიც შეიძლება მოინიშნოს - XVI საუკუნის მიწურული, საუკუნის ბოლო ათიანი წლები. ამ ვარაუდის უფლებას მოხატულობაში ქტიტორთა განაწილების თავისებურება გაეძლევს. ქორეთის მხატვრობაში ისტორიულ პირთა რიგი, ამ ყაიდის ძეგლებთან შედარებით, საკმაოდ მოკრძალებულად გამოიყურება. ქტიტორთათვის გამოყოფილი მონაკეთის დასიანების მიუხედავად, ჩანს, თუ რა მცირე ადგილი იყო მათთვის გამოყოფილი - მათ არა თუ საჩივრე კედლის ქვედა რეგისტრი (როგორც ეს ამ ყაიდის ყველა სხვა ძეგლზეა უკლებლივ დადასტურებული), არამედ ჩრდილოეთის კედელიც არ ეთმობათ ტრადიციისამებრ. ეს იქნებ იმას ნიშნავს, რომ ქორეთის მოხატულობაში აღიბეჭდა ის ისტორიული მომენტი, როცა წერეთელთა სახლი ჯერ კიდევ არაა იმდენად აღზევებული, ეკლესიაში სათავესოდ მოხატულობის უფრო ვრცელი მონაკეთი მოიტოვოს. ასეთი მდგომარეობა კი წერეთელთა ფეოდალური გვარის ისტორიაში სწორედ XVI საუკუნის მეორე ნახევარს ემთხვევა.

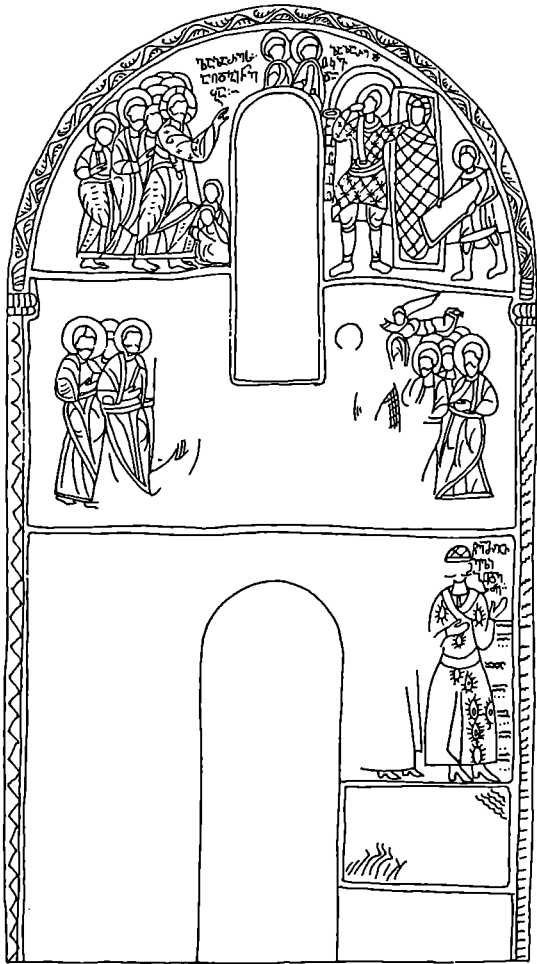
გოდერძი წერეთელი ახალგაზრდა მამაკაცია. დამახასიათებლად იკითხება მისი სახის საეხე, ოდნავ დაგრძელებული ოვალი ტუჩიდან დიდი მანძილით დაშორებული მძიმე ნიკაპით (სახით ჭალის მთავარ ქტიტორთა მხავისი ტიპი). თვალების ფართო ჭრილი (სადაც ზომიერად მორკალული ხაზი შესამჩნევად ჭარბობს ქვემოთდან ამოყვანილ მონახასს), იმჟამინდელი მოდის მიხედვით აგრეხილი უღვაშები, შეწყვილებული ხაზითა და მომრგვალებული დაბოლოებით აღნიშნული სწორი ცხვირი, ლოყასე დატანილი მსუბუქი კარნაცია. აქაც, ამ ქტიტორის სახის ნახატში თავისებურად მეორდება ის კონკრეტული ხერხები, რომლებიც ამ ყაიდის სხვა ძეგლებშიც დამახასიათებლად ჩანს. მეტიც, ფიგურის ნახატი, მისი პოზა (სადაც თვალს ხედება ძალოვანების საჩვენებლად გამიზნული ექსპრესიული ხერხი განზრახ დაეწირეებული წელი და ფართოდ გაშლილი უტრირებული მხრები), საერთო გამომეტყველება, სამოსიც კი ისეთივეა როგორც XVI საუკუნის სხვა ძეგლებში - ჭალაში, ვანსა და წითელხევში. ერთია მხოლოდ - სახის ნახატი, ჩვენს შემთხვევაში თითქოსდა უფრო სქემატურია, მონაცრისფროდ დაფერილი. სამოსიც შედარებით მეტად ორნამენტირებული - მსხვილი და მოუხეშავი ხაზებით გამოყვანილი წერტილებითა და უწესრიგოდ წაგრძელებული ოვალებით ჭარბად შეუბუღელი, ფონიც ტალღისებრ შეწყვილებული ხაზებით გადატვირთული. სრულადიდ უბრალოდ, სრულადიდ გულუბრყვილოდ გამოვლენილი დეკორატიულობა აქ უფრო ჩანს, ვიდრე შემოხსენებული ეკლესიების ისტორიულ პირთა პორტრეტზე იყო შენიშნული. თავიდანვე ისტორიული ცნობით შემაგრებული, ეს მხატვრული ფაქტორიც - უბრალო, ჩამოუქნელი დეკო-

5. დავრ. იხ. ო. სოსულია, ნარკვევები ფეოდალური ხანის დასავლეთ საქართველოს სოციალურ-პოლიტიკური ისტორიიდან (სათავედობები), II, თბ., 1981, გვ. 81, 82.

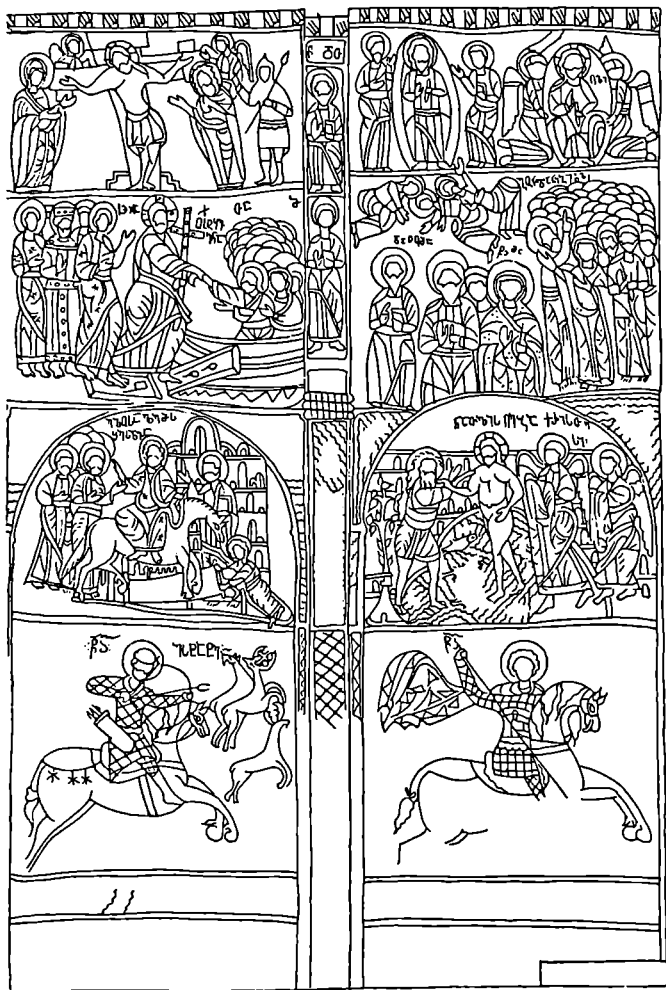




ძირეთი. საბრძანო ქველნი



ქოროთი. მასაგულეთი კეფელი



ქრისტიანული ხელოვნების კლასიკური ნიმუშები

რატიულობისკენ მეტი გადახრა - გეაქლევს იმის ვარაუდის უფლებას, რომ ჩვენი ძეგლი (ამ ერთადერთი ქტიტორის მაგალითზე) ჭალის მოხატულობის მომდევნო პერიოდს მივიაკუთვნოთ (XVI საუკუნეს - ოღონდ მის მეორე ნახევარს).

ქორეთის ეკლესიის მოხატულობის განხილვა თავისთავად, ისტორიული წყაროების მოხმობის გარეშე, ვერ მოგვცემდა, ვერ დაგვიდგენდა ამ ფერწერის რამდენადმე მაინც ზუსტ ქრონოლოგიურ ჩარჩოებს. სტილისტურ ანალიზს აქ მხოლოდ ის შეუძლია, რომ მოვლენის არსი მიგვითითოს და გაგვიცნობიეროს ქრისტიანულ ტაძართა მოხატულობისადმი ის ახლებური დამოკიდებულება, რომელიც ახალიც არ არის, არამედ ადრე არსებულის გაუბრალოება-გამარტივების, ამდენად, მისგან დაშორებისა და, რაც მთავარია, ხალხურ ხელოვნებასთან შეზიარების შედეგია. ხალხური ნაკადის სახელით ცნობილ მხატვრულ მოვლენას ქართულ ქრისტიანულ ფერწერაში თავისი ისტორიულად ცნობილი საზღვრები აქვს და ამ ფარგლებში განვითარება სულაც არ მიმდინარეობდა ერთი გამოკვეთილი მიმართულებით. ასე რომ არ ყოფილიყო, ძეგლის დასათარიღებლად მხატვრული სტილის ანალიზი იქნებოდა ჩვენთვის ამოსავალი.

ზემოთ ითქვა, რომ ჩვენი ეკლესიის კედლები ამ ყაიდის ყველა სხვა ძეგლის მსგავსად, თანაბრად არის მოხატული, გამოსახულებებით თანაბრად ჭარბად შეესებული. ითქვა ისიც, მოხატულობით ამ თანაბრად დატვირთულ ანსამბლში მჭკრეტელს საშუალება რომ ეძლევა მთავარი გამოყოფს, მთავარზე ყურადღება გაამახვილოს. მთავართაგან უმთავრესი, ყოველმხრივ გამორჩეული - საკურთხეელის მოხატულობაა: სწორედ საკურთხეელის მხატვრული ორგანიზმი წარმოქმნის მნიშვნელოვნების იმ განსაკუთრებულ შეგრძობებას, რომელიც შედარებით ნაკლებად თუ ჩნდება მოხატულობის სხვა, დანარჩენ მონაკვეთებზე.

საკურთხეელი დაყოფილია სამ რეგისტრად: კონქში „ვედრების“ ტრადიციული თემაა გაშლილი, მომდევნოდ - „მოციქულთა ზიარება“, შემდეგ კი - წმინდა მამების გაბმული რიგი. ბუნებრივია, რომ აქ ასახული სამივე სიუჟეტი შინაარსობრივად უკავშირდება ერთმანეთს. ამასთან, მათ შორის, დამოუკიდებლობის მიუხედავად, კომპოზიციური და ფორმისმიერი შინაგანი ურთიერთკავშირიც ჩნდება. სამივე კომპოზიცია აგებულია ერთი პრინციპით: სამივე თანაბრად გაწონასწორებულია, სამივეგან ფიგურათა რიტმული განლაგება კომპოზიციის მარჯვენა და მარცხენა ფრთიდან იწყება და ცენტრისკენ მიემართება. მოძრაობას ფრონტალური გამოსახულებები იწყებენ, შემდეგ ცენტრისკენ მიმართული ფიგურები ჩნდება. დასასრულ, საგანგებოდ გამახვილებული ცენტრი გამოიკვეთება, რომელიც სამივეგან უძრავია, მყარია. მოხატულობის ქვედა რეგისტრზე ამგვარი ცენტრი სარკმელია, რომლის მარჯვნივ და მარცხნივ სიმეტრიულად განლაგებულ წმინდა მამების ოთხ-ოთხ ფიგურას ვხვდებით. ფრისისებრ გაშლილ შუანა რეგისტრზე უძრავ ცენტრს ის ქსოვილგადაფარებული საყდარი წარმოგვიდგენს, რომლისკენაც მოციქულები მიემართებიან. „ვედრების“ საკონქო კომპოზიციაში ეს პრინციპი უფრო გამოკვეთილად ჩანს: მკაცრად ფრონტალური მთავარანგელოზები, ცენტრისკენ ვედრებად მიმართული ღმრთისმშობელი და ნათლისმცემელი და მნიშვნელოვნებით გამორჩეული მაცხოვრის სტატიკური ფიგურა.

ეკლესიის მთლიან მოხატულობაში საკურთხეველი ბატონობს, საკურთხეველში კი - საკონქო კომპოზიცია, ამდენად „ვედრების“ თემა გვირგვინია მთლიანი მოხატულობისა.

მოხატულობის ამ მონაკვეთის მოხილვისთანავე აშკარაა, რომ აქ „ვედრების“ თემის ის რთული რედაქციაა გამოყენებული, რომელიც ფართოდ გაერცმებულია ქართულ მონუმენტურ მხატვრობაში. ცხადია ისიც, რომ ოსტატისთვის სამაგალითოა ამ იკონოგრაფიული სქემის შედარებით მოგვიანო, XIII საუკუნის მომდევნო პერიოდის ნიმუშები. თავიდანვე ეს იმით ჩანს, არქიტექტურით მონიშნული სასღერები ამ სასურათე სიბრტყისა მაქსიმალურად რომ არის შეესებული. შემდეგ კი დაკვირვებისას ეს შთაბეჭდილება მეტად გამოიკვეთება, თუნდაც იმით, რომ მაცხოვარს მაკურთხეველი მარჯვენა, ყველა გვიანი ძეგლისთვის დამახასიათებლად, მკერდთან აქვს მიტანილი. მთავარანგელოზთა ფიგურები, ახლა უკვე პალეოლოგოსთა ნიმუშების გავლენით, თხელია და მკიფყ, აზიდული პროპორციებით გამორჩეული; და საერთოდ, ყველა ფიგურა ერთმანეთის ვიკრდით განლაგებულია მჭიდროდ, თითქმის უინტერვალოდ. მაცხოვრის ფიგურა, მართალია, მასშტაბურია, განსაკუთრებული სომით სხვათაგან გამორჩეული, მაგრამ ამავე სცენის სხვა დანარჩენი ფიგურების კონქის ზედაპირთან მიმართება, ხასითა და ფერით სიბრტყის თანაბარი დატვირთვა, ანელეს ადრეული საუკუნეების მოხატულობასთან შედარებით, ცენტრალური გამოსახულების მნიშვნელოვნებას. აშკარად ჩანს, რომ აქაც ის სქემაა გამოყენებული, რომელიც ჭალასა და წითელხევეში შემოგვხვდა (ნენი ძველი სქემების გასხენება, ერთი მხრივ, ამასთან პალეოლოგოსთა მოხატულობათა კომპოზიციური სქემების ზემოქმედება მათთვის დამახასიათებელი კომპაქტური დაჯგუფებით). აქვე ისევ და ისევ ჭალისა და წითელხევის მოხატულობიდან ნენთვის ცნობილი, სამოთხის სიმბოლოდ მინიშნული მოტივიც იკითხება: თითქოსდა ორნამენტულ ზოლად წარმოდგენილი, ღამასად მოქნულ ღერობად გამოსახული ის პატარ-პატარა ყვავილოვანი მცენარეები, რომლებიც დაუღვერად არიან კომპოზიციის ქვედა მონაკვეთზე მიმოხეული. ასე რომ, აქაც გარკვევით ჩანს სამოთხის სიმბოლოს მოთავსებით მომხატველ-ოსტატს ხსნის იდეა საგანგებო ყურადღების საგნად რომ გაუხდია. საგულისხმოა ისიც, რომ „ვედრების“ მაცხოვრის გადაშლილ წიგნზე, რომელიც ნიშანია „ყოელისმკერობლობისა“ თვალნათლივ იკითხება „ქრისტე მაცხოვარი“ (და არა ტრადიციისამებრ „მე ვარ ნათელი...“) ანუ მხსნელი. ეს ნიუანსიც ხომ იმას მიგვანიშნებს, რომ „ვედრების“ ქორეთისეულ კომპოზიციაში ძირითადი მახვილი გადატანილია არა მსაჯულზე, არამედ მხსნელზე. ასე რომ ძველი, ტრადიციული ხელოვნებიდან ახალი ნიუანსით წარმოხენილ მცენარეულ მოტივს, მის სიმბოლოს ქორეთის საკონქო კომპოზიციაში, დეკორატიული ფუნქციის გარდა, გარკვეული აზრობრივი დატვირთვა აქვს და, ისევ და ისევ ჩვეული გაგებით, ხსნას, სამოთხეს უკავშირდება.

კედლის სიბრტყეზე ასე უბრლოდ, ასე მოუწესრიგებლად გაბნეული, ზოგან უხეშად და შედარებით მკვეთრად, ზოგან კი - რბილად მოქნულ ღერობად მონიშნული მცენარეები სწრაფად და დაუღვერად, თავისუფლად ხელს მინდობილი ნახატით არიან შესრულებული ისე, რომ მიახლოებული არიან ბუნების რეალურ ფორმებს. ეს კი თვალნათლივ აცოცხლებს საკონქო

კომპოზიციას - მოხატულობის სწორედ იმ მონაკვეთს, სადაც ოსტატი, ისედაც მკაცრად დაკანონებული და ახლა, ამ გვიანა პერიოდისთვის უკვე საგრძობლად გამომწრალი კომპოზიციური სქემის ზეგავლენით, ყველაზე მეტად არის შებოჭილი.

ჩვენი ოსტატი ამ დაკანონებული სქემის ფარგლებში იკონოგრაფიული მახეილების გადანაცვლებით, ამა თუ იმ მოტივის ცხოვლად წარმონეით როდი კმაყოფილდება მხოლოდ, არამედ „ვედრების“ სცენის საერთო სახის თავისებური მოაზრებითაც, რათა საკონქო კომპოზიცია გამორჩეულად, მნიშვნელოვნად აღიქმებოდეს.

ამგვარი შთაბეჭდილება მიღწეულია მარტივი ხერხით: ჯერ ერთი საკონქო კომპოზიცია ყველაზე დიდი ზომისაა, თითქმის სანახევროდ მოიცავს საკურთხეველს; მეორე - საკურთხეველის მოხატულობის ქვედა რეგისტრები, რომლებიც საყრდენს უქმნიან საკონქო კომპოზიციას, გაშლილია ფრიისიებრ ისე, რომ აქ წარმოდგენილ სცენებში ერთი ფიგურაც კი არ არის მასშტაბურად და მხატვრულად გამორჩეული. გასათვალისწინებელია ისიც, რომ „ვედრების“ მაცხოვრის ფიგურის მნიშვნელოვნების წარმოსაჩვენად საკონქო კომპოზიციაში გამოყენებულია იმგვარი მხატვრული საშუალებები, რომლებიც ან სრულიად არ იძლევა, ან მხოლოდ თავშეკავებულად თუ შეინიშნება მის ქვემოთ გაშლილ სცენებში გამოყვანილ პერსონაჟებსე.

მაცხოვრის ფიგურა თავიდანვე კომპოზიციურად ხდება გამახვილებული - ჯერ ფონის ფერადონებასთან მიმართებით (მთავარანგელოზები მონაცროსფრო-ცისფერ ფონზე არიან გამოსახული, ღმრთისმშობელი ან ნათლისმცემელი - ნიადაგის მოყავისფრო-ვარდისფერ ფონზე; სერაფიმები კი - ამ ორი ფერადოვანი ზოლის, იერარქიის ამ ორი სხვადასხვა საყვებურის სღვარსე. რაც შეეხება მაცხოვარს, ის უკვე მთლიანად მოიცავს როგორც სუდა, ფართო ხეციურ არეს, ისე ქვედა მიწიერ სილს). შემდეგ კი სცენაში მონაწილე პერსონაჟთა განლაგების თავისებურებითაც (მთავარანგელოზები ხომ ყოვალაღურად ჩანან, ღმრთისმშობელი და ნათლისმცემელი კი სამშობლებში, სწორედ ეს ორი მვედრებელი ფიგურა აღნიშნავს მოძრაობის მომენტს, რათა მჭერტელმა კომპოზიციის ცენტრისკენ გადაინაცვლოს, სადაც მჭიდროდ დაჯგუფებულ სხვა დანარჩენ პერსონაჟთაგან უკვე ზომით, მასშტაბით გამორჩეული ქრისტეს ფიგურაა მოკვეთილი). მაცხოვარი, რომლის თითქოსდა განგებ, ფართოდ გახელილ და დაკლებულ თვალეშიც (ისე როგორც სენათის ძეგლთა პროინციულ მხატვრობაში) სუდიერ ენერგიას ვგრძნობთ, მსერით სადღაც ზემოთ, ჩვენს მიღმა მიმართული, თითქოს გარინდული. აგურისფერის მარტივად დატანილ მოუხეშავ ხაზებს მკვეთრად გამოჰყავს მისი სახის ცალკეული ნაკეთები: თვალეების მოგრძო ჭრილი და წარბის ხაზიდან ჩამოსული უსწოროდ მონიშნული ცხვირი, შუბლის ნაოჭები, მონაცრისფროსა და აგურისფერის შეწყვილებული ხაზებით აღნიშნული წვერ-ულვაში, თვალის უკებთან სამკოთხა, ხოლო ღოყებთან მომრგვალებული ფორმის მსებუქად დატანილი აგურისფერი ლაქები.

საკონქო კომპოზიციაში გამოყვანილი ყველა ფიგურა, მიუხედავად გაუმართავე ფორმისა, გარკვეულად მეტყველია, გარკვეულად შთაბეჭდავე: ფიგურათა მკვეთრად გასრდილი მასშტაბი, მათი ფართოდ გახელილი

მეტყველი თვალები, ხელის ექსპრესიული ვესტი, ტეხილი მოძრაობა არა მარტო ხასიათის სიმძაფრეს გადმოსცემს, არამედ სიცოცხლის განცდის მომენტიც შემოაქვს სურათში. საკმარისია თუნდაც ზერელედ შევავლოთ თვალი ამ გამოკეთილ ფიგურებს, მათ მზერას, მკაცრად შემართულ მათ ხელებს, სქელი და კუთხოვანი, თითქოსდა ხაზგასმულად ექსპრესიული ხაზებით დასერილ მათ მძიმე სამოსს, რომ თვალწინ წარმოგვიდგეს სრულიად უბრალო, თითქოსდა ნაცნობი სახეები.

ფართო სიბრტყეთა მომცველი ფორმა ყველგან შედარებით განზოგადებული, მარტივია, სრულიად უბრალო - პლასტიკური ფორმის წარმოქმნის არავითარი პრეტენზია (თუნდაც იმგვარი, რომელიც ჭაღელ ოსტატთან ჩანს). ამიტომ თითქოსდა უფრო მთლიანიცაა იგი, შედარებით მეტად მონუმენტური. ამასთან ეს ფიგურები (განსაკუთრებით მაინც მაცხოვრის ფიგურა), მათი შარაყანდი, საუფლო ტახტი მაცხოვრისა და მისი საგებელი არა მარტო ყველაზე მდიდარია დეკორატიულად, საგულდაგულოდ გამორჩეულიც. გამორჩეულია ამ მხრივ მათი სამოსიც, რომლის სრულიად უბრალო დეკორატიული სახე პატარ-პატარა ზომისა და ერთმანეთისგან განსხვავებული ფორმის თეთრი ლაქებითაა წარმოქმნილი: ეს ლაქები ზოგან მრგვალია, ზოგან სამკუთხა, ზოგი ვარსკვლავს ჩამოგავს, ზოგიც გვირილას. ეს ყოველივე, ალბათ, თვალ-მარგალიტს გადმოსცემს, მაგრამ შორიდან მკვრეტელი მათ მაინც ერთიან სიბრტყეზე მიმობნეულ პატარ-პატარა ფიფქისებერ ყვავილებად აღიქვამს. აქ ყველგან უტყუარად, მომხატველი-ოსტატის გუმანით არის ნაგრძნობი მათი შეფარდება მოხატულობის იმ მონაკვეთთან, სადაც ისინი დაიტანებიან, მათი ზომიერი, თითქოსდა უწყვეტი რიტმი და, რაც მთავარია, ის, რომ ყოველი ფორმა ნაკლებად ემსგავსებოდეს კონკრეტულს, უკიდურესად იყოს განზოგადებული. საგულისხმოა ისიც, რომ ყველა ეს ელემენტი შესრულებულია ისე თავისუფლად, ზოგან ისე დაუდევრადაც კი, რომ მოკლებულია განატიფებულ დახვეწილობას. ალბათ ამიტომაცაა, რომ ეს სრულიად უბრალო დეკორატიული ელემენტი კომპოზიციის ამა თუ იმ მონაკვეთზე რაღაცას აუცილებლად აცხოვლებს, რაღაცას აუცილებლად ამახვილებს. აქაც, ამ კონკრეტულ შემთხვევაშიც დამახასიათებლად ჩნდება „უბრალო მონუმენტურობასთან“ შერწყმული ის გულუბრყვილო დეკორატიულობა, რამაც მოგვიანო დროის ერთი გარკვეული ჯგუფის ძეგლებში „პოვა თავისებური ასახვა“.

ამგვარი მხატვრული ტენდენცია საკურთხეულის მომდევნო რეგისტრებზე შედარებით სხვაგვარი სახითაა შემოთავაზებული.

„მოციქულთა ზიარების“ მომცველ ფრიზისებერ გაშლილ კომპოზიციას, მის ზედა არეს, ფართო ზოლად გასდევს მხედრულნარევი ასომთავრული წარწერა, რომელიც, როგორც ჩვეულებრივ ხდება ხოლმე, ამა თუ იმ მახარებლის მუხლს კი არ იმოწმებს, არამედ უბრალოდ, მოკლედ ასახელებს სცენის შინაარსს: „მოციქულნი აზიარა“. ალბათ ბუნებრივია, რომ გამოსახულების თანხმლები ასეთი ტექსტი უნდა შეეფასასოთ როგორც სცენის მარტივი, მაგრამ, ამავე დროს, ყველაზე ზოგადი დახასიათება. ამ

6. „უბრალო მონუმენტურობა“ ნაშრომის დასკვნით ნაწილში იქნება დაწვრილებით განხილული.

სცენაში შედარებით უჩვეულოა ისიც, რომ ორი ტრაპეზის სანაცვლოდ მხოლოდ ერთი დგას, რომელზედაც, წესისამებრ, ექპარისტული ჭურჭელი - ჯვრით დაგვირგვინებული ბარძიშია გამოსახული (ესეც იმის მაგალითია, თუ ჩვენს ოსტატთან როგორ გამარტივდა ტრადიციული სქემა). ქორეთელი ოსტატი სცენაში მონაწილე პერსონაჟებსაც ამავე ყაიდის ძეგლებისგან განსხვავებით წარმოგვიდგენს. თუ წითელხევის, ვანისა და კალაურის ამავე თემის მომცველ კომპოზიციათა ყველა მოციქული, გვიანი პერიოდის მხატვრობისთვის დამახასიათებლად, თავდახრილია, ყველა სამშეოთხედში დგას, ყველა ედრებად ხელგაწედილია, ხოლო მათი მჭიდროდ შეკრული გაბმული რიგი რიტმული მოძრაობით, ერთიან უწყვეტ ნაკადად მიემართება მაცხოვრისკენ, ჩვენთან პირიქით - მხოლოდ წინმდგომი, მხოლოდ ზიარების მიმდები ორი ფიგურაა კომპოზიციის მარჯვენა და მარცხენა ფრთაზე დამახასიათებელი მოძრაობით მაცხოვრისკენ სამშეოთხედში მიბრუნებული, ყველა დანარჩენი კი ფორნტალურად დგას (და რაც დამახასიათებელია ხალხური ნაკადის ნიმუშებზე დახელოვნებული ოსტატისთვის - ეს ფიგურები ფორნტალურად აღიქმებიან მაშინაც კი, როცა ჩვენსკენ, მჭერტეულისკენ არ არიან მომხიარულნი).

ფონის ფერადოვნება მოხატულობის ამ მონაკვეთზე ისეთივე მონაცრის-ფრო-ცისფერია, როგორც ზემო რეგისტრზე გაშლილ საკონქო კომპოზიციაში ენახეთ, ოღონდ მისი დამუშავებაა სხვაგვარი. ჯერ ერთი ფონს მთელს სიგრძეზე დაუკება მკვეთრი კონტურით მონიშნული გაბმული თაღები და მეორე მთელი მისი ზედაპირია ტალღისებრ მონიშნული შეწყვილებული ხაზებითა და მცირე ზომის წერტილებით მჭიდროდ შევსებული. ესეც, გამოსახულებათა შესამჩნევ დეტალიზაციასთან ერთად, გარკვეულად ანკლებს ამ სცენის მონუმენტურობას. თუ ზემოხსენებულ ედრების კომპოზიციაში ფონსა და გამოსახულებებს შორის მკაფიო დამოკიდებულება ჩნდება, ახლა ეს დამოკიდებულება თითქმის წაშლილია. საკურთხეველის ამ ორი სხვადასხვა რეგისტრის მოხატულობაში, მხატვრული ხედვის ერთგვაროვნების მიუხედავად, სხვაგვარი მიდგომა, სხვაგვარი გადაწყვეტა ჩანს (თავიდანვე ესეც გვაილევს იმის ვარაუდის უფლებას, რომ მოხატულობა სხვადასხვა ოსტატის ნახელავად წარმოვიდგინოთ). საკონქო კომპოზიციაში, როგორც ითქვა, ოსტატი უარს ამბობს მოდელირების ყოველგვარ წესზე - იქ ყველგან მხოლოდ თავისთავადი ბუნებით მოტანილი გრაფიკული ნახატი მოქმედებს. აქ კი, მოხატულობის ამ მეორე რეგისტრზე, სიმკვეთრის თანდათან შემცირების, ერთმანეთის გვერდით დატანილი უსწორმასწორო ხაზებით ჩნდება ფორმის მოდელირების ცდა. ამ ბოლომდე გაუასრებელი, გაუსავეისებელი წესით, ბუნებრივია, მოდელირება ვერ მიიღწევა და ფორმაც თითქოსდა ჩვენს თვალწინ იშლება ცალკეულ ნაწილებად. გასათვალისწინებელია ისიც, რომ ტრადიციული ნახატი აქ შესამჩნევად ჩამოუქნელია, სქემატურია, შედარებით პირობითი. ის მდიდარი ხალხური რიტმი, რომელიც ამ ცნობილ კომპოზიციაში ჩნდება ხოლმე ჩვეულებისამებრ, ახლა უკიდურესად გაუბრალოებულია, გაუმართავი, უწყესრიგოდ დაქუცმაცებული. მთელი სცენა ამიტომაცაა ნაკლებად ლამაზი - როგორც სახეთად, ისე დეკორატიულად.

სიტრელისა და გულუბრყვილო დეკორატიულობის ეს დამახასიათებელი სურათი, ეკლესიის მამების რიგის მომცველ მესამე რეგისტრზეც ჩნდება,

სადაც, სარკმლის ორსავე მხარეს, თანაბრად განლაგებული, ერთმანეთისაგან მცირეოთხეუნი ინტერვალებით დაშორებული ოთხ - ოთხი ფიგურა დგას. სამშობლოდში გამოისახულია მხოლოდ წინ მდგომი თითო ფიგურა („წმიდა გრიგოლ“ - ღვთისმეტყველი და „წმიდა ბასილი“ - დიდი), რომელთაც, სხვათაგან განსხვავებით ხელთ გაშლილი გრაფიკები უჭირავთ, ხოლო სამოსი ჯერული ომოფორებითა და ჭადრაკული ფელონებით აქეთ გაწყობილი. სხვა დანარჩენი ფიგურები - დახურული წიგნებითა და მაკურთხეველი მარჯვენით წარმოდგენილი წმინდანები (გრიგოლ ღვთისმეტყველის მომდევნოდ: „წმიდა თომა“, „წმიდა მარკოს“, „წმიდა პანტოელი“ /პონტოელი/; ბასილი დიდის მომდევნოდ - „წმიდა იოანე/ეოქროპირი“, „მათე მახარებელი“ „წმიდა სტეფანე“) ფრონტალურად დგანან და მხერით, ქტიტორთა მსგავსად, წევნსკენ, მჭკრეტელისკენ არიან მომართული⁷. ე.ი. გამოდის, რომ ფიგურები მოხატულობის ამ მონაკვეთზე გამოისახული არიან როგორც ადრეული საუკუნეების, ისე მოგვიანო დროის სქემების მიხედვით როგორც ფრონტალურად, ისე სამშობლოდში, უმეტესად კი მინც ფრონტალურად. წმინდა მამები ასე ორგვარად არც ერთ ძეგლზე არ არიან წარმოდგენილი და ჩვენი ოსტატიც ნიმუშებით ვერ ისარგებლებდა. ამის მიუხედავად, გასაგებია დაკანონებული სქემის ასე მოყვრებული დარღვევა: იმ ოსტატისთვის, რომელიც მოკლებულია მხატვრული სკოლის წევრებს და რომელიც ხალხური „ნაკადის“ ნიმუშებსა დახელოვნებული, ფიგურის დაყენების ფრონტალური პოზიცია უფრო გასაგებია, უფრო ბუნებრივიც და შესრულების მხრივაც უფრო მოხერხებული (იგივე ხომ „ზიარების“ სცენაშიც ვნახეთ).

საკურთხეველის მოხატულობა რომ შეუასაუკუნოვან ქრისტიანულ ხელოვნებაში ფართოდ გაერცყლებულ იკონოგრაფიულ სქემას გეთავაზობს, ეს ამ ზოგადი აღწერიდანაც ჩანს. ის მცირეოდენი გადახრები კი, რომლებიც გზადაგზა შემოგვხედა ზოგან, მართალია, მოხატული სიბრტყის უწვეულო გადაწყვეტით არის გამოწვეული, მაგრამ ძირითადად მაინც წვენი ოსტატის თავისუბური მხატვრული ხედვის შედეგია. ამას უფრო დამაჯერებლად საუფლო ციკლის სცენების განხილვა დაგვარწმუნებს.

საუფლო ციკლი ამ სცენას მოიცავს („ხარება“, „შობა“, „ნათლისღება“, „ლასარეს აღდგინება“, „იერუსალემად შესვლა“, „ფერისცვალება“, „ჯვარცმა“, „ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნა“, „ამაღლება“, „ღმრთისმშობლის მიძი-

7. აქ როგორც ეხედავთ, ერთის გარდა, ყველა ცნობილი წმინდანია. ეს ერთი კი, ევანგელისტ პონტოელია - სირიელი ბერი (VI ს.), ასკეტურ თხზულებათა ავტორი, ბასილი დიდისა და გრიგოლ ნაზიანზელის მიერ დაიკენად ხელდასხმული. მას ზოგჯერ აღმსარებლადც იხსენიებენ და ამდენად, წარმოსადგენია წმინდა მამების რუგში მისი მოხსენიება (Lexikon der christlichen Ikonographie, VI, München, 1974, გვ. 206). ჩვენს მოხატულობაში ისიც, როგორც პირველმოწამე მოავარდიაკიანი სტეფანე, დიაკენად არის გამოისახული - წმინდანთა გაბმული რიგის ბოლოში დგას და, სხვათაგან განსხვავებით, სრულიად სადა, უბრალო სამოსი მოხავს.

რაც შეეხება წმინდა მამების რიგში მახარებელთა (მათესა და მარკოსის) და მოციქულის (თომას) გამოისახვას, ეს წვენი ეკლესიის მხატვრობის სხვადასხვა დროის ნიმუშებისთვის არც თუ უწვეულია (მაგ., ნაკიფარის წმინდა გიორგისა და წვირმის მაცხოვრის ეკლესიათა მოხატულობა XII საუკუნისა, ილემისა და ბუგურლის ეკლესიათა მოხატულობა - XVI საუკუნისა).

ნება“). სცენების განაწილების ისტორიული თანმიმდევრობა ან ლიტურგიკული წესი არც აქ არის დაცული - აქაც, ამ ყაიდის სხვა, უმრავლეს ძეგლთა მსგავსად, სცენები ერთმანეთთან კაეშირში მხოლოდ მაშინ აღიქმება, თუ მათ პორიზონტალურ რეგისტრებად, მიყოლებით კი არ წაეიკითხავთ, არამედ ვერტიკალურ მონაკეუთებად, ერთმანეთთან აზრისმიერ აუცილებელ კაეშირში, რითაც ნათლად გამოიკეუთება მოხატულობის ერთიანი თეოლოგიური იდეა. იკონოგრაფიული სქემის ამგვარი წაქითხვით სცენები ასეთი თანმიმდევრობით წარმოგვიდგება: კამარის სამხრეთ-აღმოსავლეთ მონაკეუთზე „ხარება“ ჩნდება, სამხრეთ-დასავლეთით „შობა“. დასავლეთის კედელი ერთმანეთის ზემოთ და ქვემოთ გაშლილ ორ სცენას გადმოსცემს - „ლაზარეს აღდგინებას“ და „ღმრთისმშობლის მიძინებას“. ჩრდილო-დასავლეთ მონაკეუთზე ჯერ „ჯეარცმაა“ გამოსახული, შემდეგ - „ჯოჯოხეთის წარმოტყუენა“, მესამე რეგისტრად კი - „იერუსალემად შესელა“. ამავე კედლის აღმოსავლეთ მონაკეუთზეც სამ სცენას ეხედავთ: ერთად, გვერდიგვერდ წარმოდგენილ „ფერისცვალება“ „ამაღლებას“ და მათ ქვემოთ, უკვე ცალკე რეგისტრად გამოსახულ „ნათლისდებას“. აქვე, ამ სიუჟეტურ კომპოზიციებთან იდეურად დაკაეშირებულ წმინდანთა ცალკეული ფიგურებიც ჩნდებიან, რომელთაც სცენების განხილვისას მოეიხსენიებთ.

საუფლო ციკლის პირველი სცენა - „ხარება“ გაშლილია უჩვეულოდ: ამ პირველივე კომპოზიციის ზემოთ, მართალია, მისგან შეწყვილებული ხაზით გამიჯნული, მაგრამ, როგორც ჩანს, მასთან იდეურად დაკაეშირებული ოთხი ცალკე მდგომი ფიგურაა გამოსახული. ფონი აქ ორფერია: ზემოთ თეთრანარევი ცისფერი, ქვემოთ, სადაც მონაცრისფრო ვარსკვლავებიცაა გაბნეული, - ღია მოყვითალო-ოქრისფერი. დახურული წიგნებით წარმოდგენილი ოთხივე ფიგურა ფორტალურად დგას, ყველა კურთხევად ხელაპყრობილია, ყველა უშარავანდოა და ყველას ერთ ფერად, ღია აგურისფრად დაფერილი უჩვეულო ფორმის ოთხკუთხა ქუდები ხურავთ. მცირეოდენ სხვაობას მხოლოდ მათი სამოსის ფერადონება გვაძლევს: თუ პირველი ფიგურის სამოსი ღია აგურისფერია, მეორის - მონაცრისფრო-ცისფერი; მესამე ფიგურის სამოსი პირველისას იმეორებს, ხოლო მეოთხისა მესამე ფიგურის სამოსის ფერადონებას. აქაც ორად-ორი ფერის - თბილისა და ცივის - ის მეტად მარტივი რიტმული მონაცვლეობა ჩნდება, რომელიც საკონქო კომპოზიციაში შემოგვხვდა ამ ყაიდის ყველა სხვა ძეგლის მსგავსად.

პირველი შთაბეჭდილებით ეს ოთხი ფიგურა ოთხი მახარებლის გამოსახულებად შეიძლება მიეინნოთ, მაგრამ ეს ასე არ არის. ისინი ხომ უშარავანდონი არიან, იკონოგრაფიულადაც ერთგვაროვანი და მათაც ისეთივე მძიმე, აღმოსავლური ყაიდის ქუდები ხურავთ, როგორც მოხატულობაში გამოყვანილ წინასწარმეტყუელებს - მოსეს და ელიას, დავითსა და სოლომონს. ამას ისიც ემატება, აქვე გაშლილი, ძლიერად დაზიანებული წარწერიდან დღეისათვის ერთადერთი სიტყვა „ათორმეტი“ რომ იკითხება. ეს სიტყვა უკვე უტყუარად გეკარნახობს თუ ვის უნდა გამოსახუდნენ ეს უშარავანდო ფიგურები.

საკლესიო ტრადიციით ხომ მხოლოდ ოთხი - იმ თექვსმეტ წინასწარმეტყუელთაგან, რომელთაც წმინდა წიგნები დაგვიტოვეს - იწოდება ღიდ

წინასწარმეტყველად. აქაც სწორედ ეს ტრადიციაა გათვალისწინებული და ქორეთის დარბაზის მომხატველიც თბრობის დასაწყისშივე წარმოგვიდგენს ამ დიდ ოთხეულს - ესაიას, იერემიას, ესეკიელსა და დანიელს - მომდევნოთ კი, თექვსმეტეზგან მცირეთ, სიტყვა „ათორმეტით“ მოიხსენიებს⁹. ამდენად, მოხატულობის ეს, ერთი შეხედვით, უჩვეულო დასაწყისი საესეებით ბუნებრივად იხსნება: ჩვენი ოსტატი ოთხი დიდი წინასწარმეტყველის გამოსახვით, მათ მიმდევნოთა სიტყვიერი მინიშნებით თავიდანვე გვახსენებს ყველა იმ წინასწარმეტყველს, რომელთა წიგნებშიც, შინაარსის მრავალფეროვნების მიუხედავად, უმთავრესია აღთქმული მესიის წინასწარუწყება¹⁰. ისიც საგულისხმოა, რომ ფრონტალურად მდგომ ამ ოთხი ფიგურებიდან ჩვენი მსურა ნებაუნებურად გადადის მათთან უშუალოდ მომიჯნავე პილასტრის მოხატულობაზე, სადაც ასევე ფრონტალურად მდგომი, ასევე წიგნებითა და მაკურთხეველი მარჯვენით გამოსახული ორი, ასევე უშარავანდო, წინასწარმეტყველია ჩვენს საჭერეტად წარმოდგენილი. მათგან პირველი, რომელიც ზემოთაა გამოსახული და რომელიც ვერტიკალურ ზოლად აგრძელებს ამ რეგისტრში დაწყებულ წინასწარმეტყველთა გაბმულ რიგს, მოსია¹¹ - ძველი აღთქმის ის პირველი წინასწარმეტყველი, რომლის ხუთწიგნეულიც ქრისტიანობამ კანონად აღიარა¹². მის ქვემოთ მდგომ ზუსტად ასევე გამოსახულ ფიგურას წარწერა არ ახლავს, მაგრამ იგულისხმება, რომ ის ელია წინასწარმეტყველია. ამგვარი ვარაუდის უფლებას ქრისტიანული ტრადიცია გვაძლევს, რომლის მიხედვითაც ელია მოსესთან ერთად წინასწარმეტყველთაგან უპირველესია: თუ მოსე კანონმდებელია რჯულისა, ელია მესიის წინასწარმეტყველად გვევლინება, და, რაც ჩვენთვის ამ შემთხვევაში საგულისხმოა, აერთიანებს ძველი აღთქმის წინასწარმეტყველურ რიგს¹³. ამიტომაცაა იგი ჩვენი მოხატულობის წინასწარმეტყველთა რიგში ყველაზე ბოლოს გამოსახული. ამასთან, სწორედ „ხარების“ გვერდით: ყველა ეს წინასწარმეტყველი სწორედ ელიათი უკავშირდება მესიის შობის წინასწარუწყებას - ხარება კი წინასწარუწყებაა

9. „დიდი“ და „მცირე“ მხოლოდ პირობითად იხმარება წინასწარმეტყველთა მიმართ. ასე იწოდებიან ისინი არა მათი გამორჩეული წინასწარმეტყველური ნიჭის წყალობით, არამედ მათ მიერვე ნაანდერძებ წიგნთა მოცულობის მიხედვით. ამის გამოა, რომ ბიბლიაში წინასწარმეტყველთა წიგნები ცალკეაგებულია არა ქრონოლოგიურად (რაც სხვებზე უწინ ისრაიტელთა მეფის იერობობამ მეორის დროს მოულოკვე იონას წიგნის შთათესებებას გამოიწვევდა), არამედ წინასწარუწყებათა მოცულობითი სიდიდის თანამიმდევრობით (ესაია, იერემია... და ა.შ.).

10. „...მოვედით ყოველნი ერთობით: მორწმუნენი და სიხარულით ვადიდებდეთ შჯულისა პირველისა მამათა სახსენებელსა... და დანიელს: ესეკიელს და ერემიას: და ესაიას: რომელმან ხმა - ყო ძლიერად: ამა ქალწული მიუდგეს: და შეეს ძე ემზანუყელ: აწ იხარებენ რაშეთუ აღესრულა ქადაგებულნი: მათი რაჯამს იშვა მხსნელი და მისცა სოფელსა დღეს დიდი წყალობა“. მიქელ მოდრეკილი, პიწნები, II, თბ., 1977, გვ. 49.

11. დაქარაგმებული წარწერით: „წმინდა წინასწარმეტყველი მოსე“.

12. იოანე, I, 17.

13. გაეიხსენოთ ფერისცვალების გამოცხადება - მოციქულთა მიერ მაცხოვრის ხილვა ელიასა და მოსეს თანხლებით. ამასთან, მალაქია, 4, 5 - 6 და სხვა, სადაც საუბარია განკითხვის დღეს ელიასა და მოსეს გამოცხადებაზე.

შობისა. ჩვენმა ოსტატმა თეოლოგიური სიზუსტით გაიაზრა მოხატულობის პირველივე სცენის იკონოგრაფია: აზრობრივი თანამიმდევრობით განლაგებულ წინასწარმეტყველთა რიგი არა მხოლოდ იდეურ, არამედ კომპოზიციურ წარჩოსაც უქმნის მაცხოვრის მიწიერი ცხოვრების საწყის ეპიზოდს.

რაც შეეხება „ხარების“ სცენას, ის ყოველად უწვეულო იკონოგრაფიას გეთავაზობს. უწვეულო ისაა, რომ ტრადიციულ პერსონაჟებთან - წინ გაწედილი ხელის შესტით წარმოდგენილ მთავარანგელოზსა და მისკენ მიკეთრი მოძრაობით შემობრუნებულ, მაღალ ტახტზე მჯდომ ღმრთისმშობელს¹⁴ შორის ჩვენსკენ მაკურთხეველი მარჯვენით მომართული წმინდა დედის შარავანდმოსილი ფიგურაც ჩნდება. მსხვილი ხელით უშუალოდ ჩარჩოს კიდესთან მოტანილი და მნიშვნელოვნებითაც გამორჩეული, ეს ფიგურა სცენის ორ მთავარ პერსონაჟს შორის ისეა ჩართული, რომ არ მონაწილეობს მათ ურთიერთობაში და ფრონტალურად მდგომი, მხოლოდ მნახველთა საჭერებდად არის გაიზნული.

„ხარების“ საკრალურ სცენაში ამ სახის მესამე, შარავანდმოსილი ფიგურის არსებობა უმაგალითო შემთხვევაა¹⁵ და ჩვენც, ერთი მხრივ, მისი სახელმძღვანელო წარწერის ფრაგმენტების აღდგენით („...მ/არ/ძ/მ“), მეორე მხრივ კი ჩვენს ოსტატის თავისებურების გათვალისწინებით გვეძლევა იმის უფლება, რომ ეს მესამე ფიგურა ღმრთისმშობლის კიდევ ერთ ხატად მივიჩნიოთ.

„ხარება“, როგორც ითქვა, არა მარტო პირველი სცენაა საუფლო ციკლისა, არამედ ეველა დანარჩენ სცენათა შორის განსაკუთრებულად მნიშვნელოვანიც (ხარებით იწყება ღვთაებასთან თანაცხოვრებად მიბრუნება, რომელსაც კაცობრიობა მოაკლდა. ამიტომაც ხარება ერთიანად იტეეს ადამიანთა ხსნის ყოველგვარ წინასწარუწყებას). ეს ასეა ჩვენს ოსტატთანაც, ოღონდ მისეული სცენა კანონიკურ სქემებზე ნაკლებდამოკიდებული ოსტატისთვის დამახასიათებლად, კიდევ უფრო ვრცლად, დაწერილობით არის მოთხრობილი. ქორეთის ოსტატისთვის საგულისხმოა არა მხოლოდ ლუკა მახარებელთან კონკრეტულად მონიშნული აზრი ხარებისა¹⁶, რასაც იგი იკონოგრაფიულად და კომპოზიციურად ჩვეულებრივი, დაკანონებული სახით გამოსახავს, არამედ ისე და ისე მხოლოდ იმავე მახარებელთან დამოწმებული, ღმერთის წარმოგზავნილისადმი მარიამის თანხმობის ჩვენება¹⁷. სახარების ტექსტში, მართალია, პირდაპირ არაა ნათქვამი, მაგრამ იგულისხმება, რომ მარიამის თანხმობისთანავე მიესვენება ხდება უბიწოდ შთასახვა. მარიამის თანხმობას, სულიწმინდის

14. ღმრთისმშობლის ფიგურა ისე ფრაგმენტულად შემორჩა მოხატულობას, რომ არ ჩანს თუ რა იკონოგრაფიულ ტიპს უნდა გადმოსცემდეს იგი.

15. „ხარების“ სცენაში იშვიათად თუ გვხვდება მესამე ფიგურა, რომელიც ჩვეულებისამებრ ღმრთისმშობლის მოახლეს წარმოგვიდგენს. მაგრამ იგი მთავარანგელოზისკენ არის ხოლმე მიმართული და, ამდენად, ამ კონკრეტული სცენის უშუალო მონაწილეა, აუცილებლად უშარავანდოა და არა მარტო შემცირებული ზომით, არამედ, აუცილებლად უფრო უმნიშვნელოდ არის გამოსახული, ვიდრე ამ სცენის ორი მთავარი პერსონაჟი.

16. ლუკა, I, 28.

17. ლუკა, I, 38.

მეშვეობით, ღმერთის ამ ქვეყნად გარდამოსვლა თანხედება¹⁸.

საეკლესიო ტრადიციის მიხედვით ღმერთის წარმოგზავნილი სადმი ღმრთისმშობლის მორჩილება დაპირისპირებულა ევას ურჩობას¹⁹. ქალწული მარიამი, „ევას ცოდვის დამხსნელი“²⁰; ის, ვითარცა „ახალი ევა“, „პირველი ევა“ ცოდვის გამომსყიდველად გვევლინება²¹. „ხარების“ ქორეთისეულ სცენაში სწორედ თანხმობის მომენტში გამოსახული მარიამი უნდა იყოს ის მესამე ფიგურა, რომელიც მახარებელ მთაეარანგელოზსა და ტახტზე მჯდომ ღმრთისმშობელს შორის არის ჩართული. ეს თუ ასეა, მაშინ გასაგებია, რატომ არის იგი თითქოსდა დამოუკიდებლად გამოსახული და კურთხევად ხელაპყრობილი უკვე ჩვენსკენ, მჭკრეტელისკენ მომზირალი.

ჩვენი ოსტატის მხატვრული ხედვის თავისებურება მოხატულობის ამ პირველსავე კადრებშიც აშკარაა: არსებითი იდეა ამ საუფლო ისტორიის ეპიზოდისა არა მარტო უშუალოდ არის აღქმული, არამედ ზედმიწევნითი თხრობით, ერცელ ისტორიულ დროშია დანახული. ამიტომაცაა, რომ წინასწარუწყების იდეა ღმრთისმშობლის ხარების ამ ერთ, თუნდაც ესოდენ ზედმიწევნით მოთხრობილ სცენაში კი არ გადმოიცემა მხოლოდ, არამედ მის ზემო და ქვემო რეგისტრებზე გაშლილ სცენებშიც. „ხარების“ ზემოთ გაშლილი სცენა, როგორც ითქვა, წინასწარმეტყველთა რიგს მოიცავდა, რითაც მხოლოდ აღთქმული მესიის მოვლენის წინასწარუწყება როდი იყო მინიშნებული. არამედ წინასწარუწყების აუცილებელი ასრულებაც²². რაც შეეხება „ხარების“ ქვემოთ გაშლილ მოხატულობის მესამე რეგისტრს, ის მნიშვნელოვნებით გამორჩეულ ორ კეთილმსახურ დედას ანას („წმიდა ანა“) და ელისაბედს („წმიდა ელისაბედი“) წარმოგვიდგენს, რომლებიც, როგორც ცნობილია, უკვე უშუალოდ უკავშირდებიან ღმრთისმშობელს: სხვა რომ არაფერი ვთქვათ, ეს სამი დედა - ანა, ელისაბედი, მარიამი - სწორედ რომ ერთი იდეით გაერთიანებული წინასწარუწყებით არიან ერთმანეთთან დაკავშირებული, მეტიც - მარიამის ხარება ხომ

18. „დღეს ქალწულმან სიხარულით შეიწყინარა გაბრიელისაგან ანგელოზისა და მუცლად - ილო საშოსა პირველ საუკუნეთა თანაარსი მამისა და სამარადისოდასა სულისა“. თუესა მარტსა კე ხარება, დასადებელნი: უქველესი იადგარი, გვ. 7.

19. „ხარების“ სცენაში სამოთხიდან ადამისა და ევას განდევნის ეპიზოდის ჩართვა სწორედ ამ ტრადიციის იკონოგრაფიული ასახვაა (მაგ., „ხარების“ თემის მომცველი, XV საუკუნის სიენელი ოსტატის ჯოვანი დი პაოლოს ფერწერული კომპოზიცია - ხელოვნების ნაციონალური გალერეა, ვაშინგტონი).

20. იოანე შავთელი, გალობანი ვარძიისა ღმრთისმშობლისანი: ძველი ქართული ლიტერატურის ძეგლები, თბ., 1976, გვ. 542.

21. „ევა ოდესმე ურებითა წყევად სოფლად შემოიღო, ხოლო, შენ, ღირსო, წმიდაო ქალწულო ღმრთისმშობელო, მორჩისა მუცლად - ღებითა უხრწნელად აღმოუყუაილე სოფელსა კურთხევა, ამისთვისცა ყოველნი გადიდებთ“. ძლისპირნი და ღმრთისმშობლისანი, გვ. 129. იგივე ასრია გატარებული იოანე მინჩხის ერთ-ერთ საგალობელსა (ძველი ქართული ლიტერატურის ძეგლები, გვ. 544) და იმ ცნობილ ლექსში, რომელიც ბაგრატ IV - ის მეუღლეს ბორენა დედოფალს მიეწერება (ძველი ქართული ლიტერატურის ქრესტომათია, შედგენილი სოლ. ყუბანეიშვილის მიერ, თბ., I, 1946, გვ. 351).

22. „დღეს იშვების სიმართლმ წინასწარმეტყველთა, „რამეთუ ხედვენ წინასწარმეტყველებულსა აღსრულებულსა - მუცლადღებულსა ქალწულსა...“: თთუესა მარტსა კე ხარება, უქველესი იადგარი, გვ. 10.

უკვე ახალსავე აღთქმაშია ანასა და ელისაბედის ხარებით შემზადებული²³.

ანასა და ელისაბედის მკაცრად ფრონტალური, ჩვენსკენ ლოცვად მიმართული ფიგურები სამხრეთი კედლის სარკმლის მარცხნივ და მარჯვნივ არიან განლაგებული²⁴. ეს სარკმელი და მისგან შემოსული შუქი ერთმანეთისგან თითქოსდა მიჯნავს ამ ორ ფიგურას, მაგრამ სარკმლის ქვემოთ წრეში მოქცეული დიდი ზომის ტომამკლავა ჯვარიც გამოსახული, რთაც ამ კეთილმსახურ დედათა იდეური კამპირი კი არ არის მხოლოდ და მხოლოდ წარმოჩენილი, არამედ მიღწეულია, შეიძლება ითქვას ოსტატურადაც, მათი ფიგურების კომპოზიციური ერთიანობაც.

მოხატულობის ამ ერთიანი იდეით გამთლიანებულ მონაკვეთზე, როგორც ვხედავთ, ჩვენი ოსტატი მეტად მარტივ, ნათლად აგებულ კომპოზიციურ სქემებს გეთავაზობს. ასევე მარტივია, სრულიად უბრალო მათი მხატვრული გადაწყვეტაც. ქორეთელი ოსტატი, ძირითადშივე ემიჯნება პალეოლოგოსური მხატვრობის ნიმუშებს. ეს ყველაზე უკეთ სურათის ფონისადმი დამოკიდებულებით ჩანს. „ხარების“ სცენაში არ გეხედება მხატვრობის პალეოლოგოსურ ნიმუშებში თითქოსდა საგანგებოდ გართულებული ხუროთმოძღვრული ფორი. ის აქ ნეიტრალურია, მუქი მოყვითალო ოქრით ერთიანად დაფერილი. ამგვარ ფონზე, ბუნებრივია, უკეთ გამოიყოფიან მუქი მოყავისფროს ძლიერი კონტურით მკვეთრად შემოწერილი დიდი ზომის ფიგურები. ეს ფიგურები საკონქო კომპოზიციის პერსონაჟებთან შედარებით, მართალია, უფრო თხელი და უფრო აზიდული პროპორციებით წარმოგვიდგებიან (მხოლოდ დროისმიერი, მხოლოდ იმჟამინდელი ოფიციალური რიგის ძეგლებში დაკანონებულ სქემათა შორეული გამოძახილი), მაგრამ ისინი მაინც მასშტაბურად ჩანან. ამგვარ შთაბეჭდილებას მათი გაზრდილი ზომები როდი წარმოქმნის მხოლოდ, არამედ სხვა, მეტად მარტივად გამოყენებული რამდენიმე დეტალიც: ღმრთისმშობელთან -

23. თქმული ღმრთისმშობელისა შობისათვის, IV-1, იაკობის პირველსახარების ხანძრუ ნაწყვეტები, აკ. შანიძის რედაქციით: ძველი ქართული ენის კათედრის შრომები, 20, თბ., 1977. ლუკა, I, 35, 41-45.

იგივე ქართულ პიწნოგრაფიაშიც ჩნდება: „დაუკვირდა საიდუმლოც. ქმნეს დედათა სიმხნით მრავალი ძლიერებაგ: სარა რებეკაჲს თანა და ანა ელისაბეთის თანა, ხოლო შენგან მარიაჲმ ქალწულო მივიდეთ ნათელი უკუდაუებისა: მიქელ მოდრეკილი, პიწნები, II, გვ. 51. როგორც ვხედავთ, ღმრთისმშობლისადმი მიმართვისას პიწნის აეტორი ჯერ ძველადოქმისულ პირველ დედებს სარას და რებეკას მოიხსენიებს, შემდეგ კი ღმრთისმშობლისა და იოანე ნათლისმცემლის დედებს ანასა და ელისაბედს, რომელთაც „გზა შეუმზადეს“ „მარიაჲ ქალწულს“, რათა მიგველო მისგან ნათელი უკუდაუებისა. ამ კონტექსტში ისიც იგულისხმება, რომ ღმრთის წარმოგზავნილისადმი მარიაჲს თანხმობა, რომელიც განსაკუთრებულად არის აქცენტირებული „ხარების“ ქორეთისეულ სცენაში, მხოლოდ მას შემდეგ მოიხსენიება ლუკა მახარებელთან, როცა მთავარანგელოზი მარიაჲს აუწყებს, რომ ელისაბედიც, მისი ნათესავი „მიდგომილ არს ძესა სიბერესა თვისსა“, რადგან „არარა შეუძლებელ არს წინაშე ღმრთისა სიტყუაჲ“ (ლუკა, I, 36, 37) და შემდეგ: ელისაბედი და მისი ჯერ კიდევ დედის მუცელში მყოფი ძე, პირველები არიან, რომლებიც გრძნობენ თუ ვინ იტიერთა მარიაჲ ქალწულმა (ლუკა, I, 41 - 49).

24. საგულისხმოა, რომ ჯერით მხოლოდ ნათლისმცემლის დედა ელისაბედა გამოსახული.

ჯღომის თავისებური მანერა, რაც ფართო სიბრტყეებს წარმოქმნის, მისი მაღალი ტახტი და ბალიშის თითქოსდა განგებ დაგრძელებული ბოლოები; მთავარანგელოზთან კი - შესამჩნევად დიდი ზომის ფრთები, ხაზგასმულად ფართო შარავანდი, უჩვეულოდ ფართოდ მოხაზული მკლავი და გაწველი, გაზრდილი ხელის ვესტი. სცენის ყოველი პერსონაჟის სამოსი და შარავანდი, ღმრთისმშობლის ტახტი თუ მთავარანგელოზის ფრთები ჭარბად დატვირთულია სხვადასხვა სახის, სიბრტყეზე უხეშად დატანილი ჩამოუქნელი ორნამენტით. სამოსი ფიფქისებრ არის მოწითული (ეს ორნამენტული სახე ეკლგან ნაცრისფერია და მხოლოდ იქ გამოიყენება, სადაც სამოსი ჩამქრალი აგურისფერია: მთავარანგელოზის კაბაზე, ღმრთისმშობლის მოსასხამსა თუ თავსაბურავსზე), ხოლო ტახტზე მოკლე-მოკლედ შეწყვილებული ისეთივე ტალღისებრი ხაზები ნნდება, როგორც საკურთხეველში ვნახეთ (ეს ხაზები ახლა მოწითალოა და იქ გამოიყენება, სადაც ფონი ნაცრისფერია: ტახტის ზურგზე, საგებელსა და ბალიშზე). ფართო მონაცრისფრო ლაქები შარავანდაც დაუყვება შიდა მხრიდან. ეკლგან ჭარბად არის მიმობნეული შიდა ნახატის ორფერო ხაზები, რომლებიც ისეუ და ისეუ ორნამენტულ სახედ აღიქმებიან.

აქაც, მოხატულობის ამ ერთიანი იდეით გამოვლიანებულ მონაკეთსეც, კომპოზიციური სქემის ის სიმარტივე, მისი უკიდურესი უბრალოება, ოსტატის თავისებური ხედვით დანახული ის „უბრალო მონუმენტურობა“ და ის ჩამოუქნელი, გულუბრყვილო დეკორატიულობა ნნდება, რომელიც საკურთხეველის მოხატულობაში ვნახეთ. იგივე მომდევნო სცენებშიც აშკარადდება.

კამარის სამხრეთი ფერდის მარჯვენა ფრთა „იესუ ნაზარეველის შობას“, „მოგვთა თავიანისცემას“ და „ნიელის განბანეას“ ეთმობა. ეთრული ამოცანებიდან მომდინარე იმ კონკრეტული ყოფითი მომენტების ასახვა, რაც ამ სცენისთვისაა დამახასიათებელი (მწოლიარე ფიგურის გადმოცემა იქნება ეს, თუ განბანეასთან დაკავშირებული მოქმედების წვენება), როგორც ნანს, ძნელად დასაძლევია წყენი ოსტატისათვის. სურათში, ალბათ, ამიტომაც ბევრი რამ ერთმანეთს ვერ შეუთავსდა. შედარებით გაზრდილია დეფორმაციის ხარისხი, პროპორციები კი, ამ ერთმანეთისგან განსხვავებული ზომებით გამოსახულ ფიგურებთან, შესამჩნევად დარღვეულია, კომპოზიციაც შედარებით ნაკლებ მოწესრიგებულია, შედარებით ქაოტური, ნაკლებად მარტივიც. ამის მიუხედავად აშკარაა, რომ ამ კონკრეტულ შემთხვევაშიც, არსებითად ამავე ეთიდის სხვა ძეგლთა მსგავსი სქემა შემთავაზებული (ისეთი, როგორც ჭალაში, წითელხევეში, ბუგეულსა და გელთის წმინდა ელიას ეკლესიის მოხატულობაში). აქ, როგორც ნანს, ერთი საერთო პროტოტიპია. ამას, ქორეთისეკლ სცენასთან ერთი რომელიმე მათგანის - მაგალითად, გელათის წმინდა ელიას ეკლესიის მოხატულობის ამავე სუექტის მომცველი კომპოზიციის შედარება დაგვარწმუნებს. კომპოზიცია ორივეგან ვიწრო სოლით ერთმანეთისგან გამიჯნულ, ორ სონად გამოისახება (სუემო „შობა“ და „მოგვთა თავიანისცემა“, ქვემოთ - „ნიელის განბანეა“), ორივეგან ჩაკეტილია, თავის სასლერებშივე დასრულებული (მარცხენა ფრთასუ - მხერით თუმც წვენსკენ, მაგრამ პირობითი მოძრაობით უკვე ღმრთისმშობლისკენ მიმართულ მოგვთა ფიგურების მარტივი რიტმული მახვილებია. ღმრთისმშობლისკენევა მიმართული - მხერითაც, სხეულის მოძრაობითაც - მის თავთან მდგომი ანგელოზი. საპირისპირო

მხრიდან მათ, მართალია, ერთადერთი ანგელოზი ეპასუხება, მაგრამ იგი არა მარტო მეტად მასშტაბურია, არამედ უფრო თავდახრილიცაა, მოლიანად შემობრუნებული ღმრთისმშობლის მხარეს. წვილის ფიგურაც, კომპოზიციის ამ მონაკვეთის „დასამიმბეჭდად“, ცენტრში კი არა, ოდნავ მარჯვნივაა გადაწეული და მის ბაგასთან მდგომი ხარიც ასევე მარჯვნიდან მარცხნივაა მიმართული. იგივე ქვედა მონაკვეთსაც მეორდება: სხვადასხვაგვარი მოძრაობით მარცხნიდან მარჯვნივ, ჩვილის ემბაზისკენ მიმართულ ფიგურებს საპირისპირო მხრიდან უკვე მარჯვნიდან მარცხნივ განვითარებული მოძრაობა უპირისპირდება). ერთი რომელიღაც ნიშნიდან აღებული ჩანს ისეთი კონკრეტული ნიშანი, როგორიცაა მწოლიარე ღმრთისმშობლის თავთან მდგომი, ორივეგან ერთგვაროვნად წარმოდგენილი ორი ანგელოზი. ან ისეთი დამახასიათებელი დეტალი, როგორიცაა განმბანეული ქალის სამოსის დიაგონალურად ერთმანეთში ჩვიდროდ გადასული ხაზებით დამუშავება, ემბაზის ფორმა და სხვა.

მსგავსებასთან ერთად, სხვაობაც შეინიშნება. ეს, პირველ რიგში, ოსტატობის დონეს ეხება. გულათის დარბაზის მომხატველის ნახელავეში უკეთესი ოსტატი ჩანს, როგორც სახეითი, ისე დეკორატიული ამოცანის გადაწყვეტის მხრივ. მისეულ სცენაში, კომპოზიციის ერთ-ერთი ძირითადი ფუნქცია - სურათის დიფერენცირება პირველი და მეორე რიგის აქცენტებად და ყოვანად, შედარებით ლოგიკურად გამოიყურება. აქ ღმრთისმშობელია კომპოზიციის ცენტრი - სურათშიც სწორედ ეს არის მთავარი და სხვა ყველა დანარჩენი მის გარშემო განლაგებული (ღმრთისმშობლის ფიგურა დიაგონალზეა დაწეული, ყველა დანარჩენი კი წრეზე ლაგდება). ქორეთში საპირისპირო სურათია: ორი-სამი ფიგურისგან შემდგარი ყოველი ჯგუფი თუ ცალკე მდგომი ფიგურა (ღმრთისმშობელი, მოგვები, განბანვის სცენაში მონაწილე პერსონაჟები, იოსები და მის უკან მდგომი ახალგაზრდა მამაკაცი) მთავარის, ძირითადის უფლებით წარმოგიდგება (ღმრთისმშობლის ფიგურა აქ უკვე პირიზონტალზეა განლაგებული, მოგვები - ვერტიკალზე და ა.შ.) - კომპოზიციაში ამიტომაც იქმნება ოთხი ძლიერი აქცენტი. განსხვავებას ნახატზე დაკვირვებაც გეპაძლევს. ქორეთელი ოსტატის ნახატი შესამჩნევად მარტივია, შესამჩნევად ჩამოუქნელი, გელათელისა კი - უფრო გაწაფული ხელით შესრულებული. იგივე ღმრთისმშობლის ფიგურის პროპორციებზეც შეიძლება ითქვას, რომელიც გელათის ოსტატთან შედარებით სწორად არის აგებული. დაკვირვებისას ისიც ჩანს, ზოგად პალეოლოგიკური სქემების სიმკაცრე გულათის „შობის“ სცენაში რომ მეტად საგრძნობია, ვიდრე ქორეთის მოხატულობის ამავე სიუჟეტის ამსახველ კომპოზიციაში, სადაც ყოველივე, არსებითად, მაინც გულუბრყვილო უშუალობითაა დანახული. ჩანს ისიც, აქ რომ უფრო მოუხეშავად ვლინდება ის მძაფრი ექსპრესიული გამომხატველობა, რაც, ჩვეულებრივ, მხატვრული სკოლის წევრებს მოკლებულ ოსტატთა შემოქმედებისთვისაა დამახასიათებელი (ამა თუ იმ პერსონაჟის ძლიერად გაწვდილი ხელის განუიადებულად გაფართოებული მტევიანი იქნება ეს, ცაზე მრავლად მიმოზნეული დიდ-დიდი ვარსკვლავები თუ მოგვთა ფიგურების მარტივი რიტმი).

ჩვენს სცენაში სიბრტყობრიობაც მეტად აშკარაა და ჩამოუქნელი სახით მოტანილი ჭარბი დეკორატიულობაც. ღმრთისმშობლის საფარი

„ხარების“ სცენიდან ჩვენთვის უკვე ცნობილი ორნამენტით, მონაცრისფრო ცისფერი ვარსკვლავებითა და მოკლე-მოკლე ფიფქისებრი ხაზებით არის მრავლად და, როგორც ჩანს, მხატვრის შინაგანი ნებით თავისუფლად მოითხოვს. ღმრთისმშობელი აქ ისე წევს, რომ მისი სხეულიც და სახეც სრულ „აანფასშია“ გამოსახული და ფიგურაც თუნდაც ამიტომაც ასე სიბრტყით, სასურათო სიბრტყეზე სრულად განრთხმული. აქვე, მართალია, ოვალურად შემოწრილი ნაოჭთა აღმნიშვნელი მორკალული ხაზებიც ჩნდება, რაც ნებაუნებურად მოკულობითი ფორმის მოსანიშნად გამიზნულ მარტივ ხერხს მოგვაგონებს, მაგრამ დაკვირვებისას ჩანს, რომ ეს მსუქე და ძალდაუტანელი ხაზები უფრო საერთო ნახატის გასაცოცხლებლად არის გამოყენებული, ვიდრე სიბრტყობრიობის დასაძლევად. ღმრთისმშობლის ფიგურას უშუალოდ დანახული რამდენიმე დეტალიც აცოცხლებს - თაქქეშ ამოდებული ხელი, რაც მწოლიარე ფიგურის ბუნებრივ მდგომარეობას გადმოსცემს; ისიც, რომ ღმრთისმშობლის თვალის გუბა თვალის ჭრილის ცენტრში კი არ არის მოქცეული, რაც მის მზერას მკერეტელს ჩამოაშორებდა, განყენებულს გახდიდა, არამედ ოდნავ ქვემოთა დაწეული და, ამდენად, მისი მზერაც აშკარად ჩვენსკენ მომართულია, აშკარად უფრო კონკრეტული. სიბრტყობრიობისა და პირობითობის მიუხედავად ასევე ცოცხლად, ცხოვრებისეულად არის დანახული ის ორი ანგულოზი, რომელთაც სიხარულის ნიშნად ხელი აქვთ აწვდილი, ღია ნაცრისფერ სახევეებში შეკრული ჩილი, რომელსაც გრძელი ვინო ხარი ღოკაეს, ჩილის განბანვის სცენაში მონაწილე ფიგურების სხვადასხვა უესტიკულაციით გადმოცემული ემოცია. ქორეთელ ოსტატთან, მართალია, არ ჩანს ნახატის შედარებითი სინატიფე, მაგრამ სცენაში გამოყენილი პერსონაჟები ისე უშუალოდ გამოიყურებიან, რომ მკერეტელი ადვილად იფიქვებს შემსრულებელი ოსტატის გაუწაფაობას, ფიგურათა მასშტაბურ შეუთანხმებლობას, მათ პირობით მოძრაობას, თეთრანარევე ფერთა მარტივ, კონტრასტულ მონაცვლეობას. არსებითად, სწორედ ეს აშკარად გამოხატული უშუალო ხედვა განასხვავებს ქორეთელ ოსტატს გელათის წმინდა ელიას ეკლესიას მომხატველისგან, მით უფრო - ჭალელი ოსტატისგან, რომელიც მეტად არის მინდობილი ოფიციალური რიგის იმჟამინდელ ნიშნებს.

ჩვენს სცენაში ამ კონკრეტული დროისთვის დამახასიათებელ იკონოგრაფიულ ნიშნებთან ერთად (მაგ., XIV საუკუნიდან გაერცვლებული მოტივი, როცა ჩილი იესუ განბანველი ქალის მუხლებზეა დაწოლილი), რამდენიმე განსხვავებული დეტალიც ჩნდება: ჯერ ერთი, ჩილი მარცხენა ხელში დახვეული გრაგნილი უჭირავს²⁵, და მეორე - განბანვის სცენაში ორის სანაცვლოდ, სამი ქალი მონაწილეობს²⁶. ამ სახის იკონოგრაფიული

25. შობის სცენაში დახვეული გრაგნილით ან სვერთოი ჩილის გამოსახვა ადრექრისტიანულ ხელოვნებაშია ძირითადად დამოწმებული. მკვლევართა ასრით, ეს საიმპერატორო ძალაუფლების ნიშნებს გადმოსცემს (Günter Ristow, Geburt Christi: Reallexikon zuz byzantinischen Kunst, II, 1971, გვ. 644). აქ შეიძლება ისიც ვთავაულოთ, რომ მხატვარმა შობის კომპოზიციაში, სწორედ რომ ახალი მესიის გამოჩენისას, მოსე წინასწარმეტყველის მსგავსად, იესუ ნაწარველი გამოსახვა გრაგნილით, რომელშიც ბიბლიური ცნებებია ჩამოყალიბებული.

დეტალები მხოლოდ ჩვენი წრის მხატვრობისთვისაა უცხო, ისე კი, თუმცა იშვიათად, მაგრამ გეხვდება ამა თუ იმ პერიოდის სხვადასხვა ძეგლებს. საგულისხმო აქ უფრო სხვა რამეა. კომპოზიციის ამ ქვედა მონაკვეთის მარცხენა ფრთა მთლიანად ეთმობა საუფლო ტახტზე ედრებად გამოსახულ იოსებს და მის უკან მდგომ, ასევე ედრებად ხელგაწედილი ყმაწვილის შარაჯანდმოსილ ფიგურას. ამ ორ ფიგურასა და განბანვის სცენას შორის მონაცრისფრო - ცისფრად დაფერილი მომცრო ზომის ჯვარია გამოსახული. ეს მეტად უჩვეულო იკონოგრაფიული დეტალია, - თუმცა ჩვეულებისამებრ არც იოსებია გადმოცემული. იოსები ამ სცენისთვის დამახასიათებლად, მცირედ ამალღებულ ბორცვზე ან პატარა სკამზე კი არ ზის ჩაფიქრებული, არამედ ედრებად ხელგაწედილია იესუ ნაზარეველისკენ და ისე, როგორც მაცხოვარი „ედრებისა“ და „ამალღების“ სცენაში, საუფლო ტახტზეა წარმოდგენილი. იმ კითხვის პასუხს, თუ რატომ არის „შობის“ სცენაში იოსებ მართალი ასე საგანგებოდ გამოყოფილი, ისევე - მახარებელთაგან ზედმიწევნით თხრობით გამორჩეული და, ამდენად, ჩვენი ოსტატის მხატვრული ხედვისთვის მეტად მისაღები - ლუკა მახარებელი გვაძლევს.

ლუკა მახარებელი ერთადერთია, ვინც იესუს გვარშთამომავლობის ვრცელ რიგს იოსებით იწყებს და ადამით გაასრულებს²⁷. იესუს უშუალო წინაპრების ჩამოთვლით, ამ წინაპართა დასაბამის ხსენებით, აქ ის არის საგანგებოდ მინიშნებული, რომ ნაზარეველში გაერთიანებულია ორი აღთქმა - აქ ხომ საინიოდ ხდება ებრაელთათვის ძველთაგანვე გაცხადებული ღმერთი. საგულისხმოა ისიც, რომ იესუს გენეალოგიას (აღამიდან იოსებამდე) მახარებელი მას შემდეგ მოიხსენიებს, როცა ნათლისღებისას, „მოცდაათესა წელსა“ ნაზარეველში სულიწმინდა გარდამოხდება. ეს, ალბათ, იმიტომ, რომ იესუს მესიად გაცხადებასთან ერთად ხაზი გაესვას მის კავშირს დაეით წინასწარმეტყველთან, ადამთან, ღმერთთან. ეს ერთიანობა კი, ლუკა მახარებლის მიხედვით, მხოლოდ იოსების გზით („სახლისაგან და ტომისა დაეითისა“) არის შესაძლებელი²⁸ - ძველი აღთქმის წინასწარმეტყველნი მესიის მოსვლას ხომ დაეითის „ძირიდან“ ელოდებიან. იოსების შემაერთებელ რგოლად დასახვა ჩვენს ოსტატს იმის უფლებას აძლევდა, რომ იგი საუფლო ტახტზე გამოესახა; ამასთან, სწორედ „შობის“ სცენაში, სადაც იოსები უკვე განსხეულებული ღეთაებისკენ არის მიმართული. აქ ცხადლივ ჩნდება პაეღე მოციქულიდან მომდინარე²⁹, ადამის

26. წვილის განბანვის სცენაში, ტრადიციისამებრ, მართალია, ორი ქალი მონაწილეობს (მეა და სალომეა), მაგრამ მათ გარდა, მეტად იშვიათად, მესამე პერსონაჟიც შემოდის: იოსების მიერ მოგერილი ბებია ქალი - აღმქმელი, სახელად ზელამი, რომელსაც ფსევდო-მათეს სახარების მეცამეტე თავი მოიხსენიებს.

27. ლუკა, 3, 23 - 38.

28. მათე მახარებელთან იესუ ნაზარეველის წარმომავლობაში აბრაამი მოიხსენიება მამამთავრად: მათე, 1, 1. იოსები კი მხოლოდ ძეა იაკობისა და ქმარი მარიამის: მათე, 1, 16. მახარებელი მარკოზი საერთოდ არ ეხება ამ თემას. ხოლო იოანე მახარებლისთვის ნაზარეველის გვარშთამომავლობა კი არ არის მნიშვნელოვანი, არამედ განსხეულებული სიტყვა - მარადიული, მუდამ არსებული: იოანე, 1, 1 - 4. ამის მიუხედავად იესუს, ერთგან, იოანეც იოსების ძედ მოიხსენიებს: იოანე, 1, 45.

ანტიტიპის „ახალი“³⁰, „მეორე ადამის“ თემა, რაც პირველშობილი ცოდვისგან კაცთა მოდგმის ხსნას გულისხმობს³¹. ჩვენი ოსტატი - ეს კი მისი მხატვრული ხედვის თვისებაა - შედმიწვევითი თხრობით კიდევ უფრო აზუსტებს იოსების ეედრების თემას: ყურადღებას ამახვილებს კომპოზიციის შუაში გამოსახულ ჯეარზე, სადაც ჯეარი - ჯეარცმის სიმბოლო, ქრისტიანული მისიის აღსრულებას მიგვანიშნებს³². აქედან გამოიძინარე, სავარაუდოა, რომ იოსების უკან მდგომი, ასევე ჯერისკენ მიმართული და ასევე შარაენადმოსილი მადედრებელი ფიგურა ადამს გამოსახავდეს ცოდვით დაცემამდე - ადამს, რომელიც უშუალო წინაპარია ნახარეველისა და რომლის ჯერისადმი ეედრებაც, უკვე კონკრეტულად, მისი მოდგმის ხსნას გულისხმობს³³. ამდენად, საუფლო ტახტზე მჯდომი, ადამთან ერთად წარმოდგენილი იოსები გარკვეული აზრის გამომხატველად გვევლინება: „შობის“ კომპოზიციაში სწორედ მისი მეშეგობით ხდება შესაძლებელი ხსნის („ხარების“ შემოხსენებულ სცენაში განსაკუთრებით გამახვილებული) იდეის თავისებური მინიშნება.

მსხვერპლის გაღებით მიღებული ხსნის ქრისტიანული იდეა „შობის“ ქემოთევე გაშლილ, „წმინდა გიორგის ბორბლით წამების“ ამსახველ სცენაშიც ნნდება: მოწამის სისხლი იგივე ემბაზია ნათლისღებისა, და, ამდენად, აქაც ახალი ადამი იბადება³⁴.

29. „ეთარცა - იგი ადამის გამო ყოველნი მოწყლებიან, ვგრეცა ქრისტეს მიერ ყოველნი ცხოველ იქმნებიან“. კორინთელთა მიმართ (პირველი), 15, 21-22. პაულეს ეპისტოლეთა ქართული ვერსიები, გამოსაცემად მოამზადეს ქეთევან ძოწენიძემ და კორნელი დანელიამ, აკაკი შანისის რედაქციით, თბ., 1974, გვ. 155.

30. „ურნებისათვის ადამისისა მოკვედ მეორე ადამ, ქრისტე ღმრთისა სიტყვაო“. მიქელ მოდრეკილი, პიმნები, II, გვ. 58. ან ღმრთისმშობლისადმი მიმართეა: „შენ, რომელი დედა იქმენ ახლისა ადამისა“... ძლისპირნი და ღმრთისმშობლისანი... გვ. 59.

31. „ბეთლემო, იხარებდ, რამეთუ ხე იგი ცხორებისა შენ შორის აღმოსცენდა დღეს და განმიღებს ურნებით დახშულსა პირველ სამოთხესა და კვალად მავებს ჩვენ მუნევე, რომელცა ჩვილ იქმნა მოწყალებითა“. იოვანე მტბევარი. ძველი ქართული ლიტერატურის ძეგლები, თბ., 1976, გვ. 471.

32. საგულისხმოა, რომ აქ გამოსახული ჯეარი, იმ ჯერისგან განსხვავებით, რომელიც ანასა და ელისაბედის ფიგურებს შორის იყო ჩართული, ხისგან გამოთლილს მიაგავს. ჩვენი ოსტატის სწრაფვა გასაგებია: „ჯეარი ხისა ხომ იმიტომ არის, რომ იგი ნაირსახეა ცნობადის ხისა, რომლის ნაყოფმაც პირველი ადამიანი აცდუნა. ჯეარცმით ცოდვა იმ ხეს უბრუნდება, საიდანაც იგი გამოვიდა“ - „...ცება, პირველ ხისაგან დაცემული, აწ აღდგა ძედისა მის აღმართებითა, რომელსა ზედა იენო მხსნელმან ხორციითა“ - იოვანე მინხი, ძველი ქართული ლიტერატურის ძეგლები, გვ. 338. ამასთან იხილეთ ათანასი ალექსანდრიელის „შობისათვის“ და იოანე ოქროპირის „ჯეართა აპყრობისა“: სინური მრავალთავი 864 წლისა, გვ. 28, 236.

33. ადამის შარაენდი ამ კონტექსტში ევებს არ უნდა იწვევდეს, რადგან აქ, როგორც ითქვა, ადამი „პირველი სახით“, ცოდვით დაცემამდე გამოსახული.

ამ სცენის რამდენიმე იკონოგრაფიული რედაქციიდან ჩვენი ოსტატი, როგორც მოსალოდნელი იყო, ყველაზე მარტივს ირჩევს. წამების სცენას არაეინ ესწრება. სურათის ცენტრში აღმართულ ბორბალს, რომელზედაც წმინდანია მიმსჭვალული, მარცხნივ და მარჯვნივ ჩამუხლული - გამორჩეულად უსახური, თეთრანარევი მორუხო სამოსით წარმოდგენილი - თითო ჯალათი ატრიალებს. კომპოზიციური სქემა აქ ისეა აგებული, რომ ბუნებრივად მორეალეს. შესასვლელის ზემოთ მოქცეულ თაღს. როგორც ბორბლისა და მასზე გაკრული წმინდანის სხეულის მორკალული ფორმა, ისე ორივე ჯალათის მოხრილი მოძრაობა ზუსტად ესიტყვება თაღის მონახასს. აღსანიშნავი აქ ისაა, რომ ჩვენი ოსტატი საქართველოს მთიან რაიონებში გაერცვლებული ურმის ხის უბრალო ბორბალს გვიხატავს, რომელსაც მხოლოდ შუაში აქვს ფიცარი მიკრული. საგულისხმო ისიცაა სცენის სახელმძღვანელო ასომთავრული წარწერაც სწორედ ამგვარი ფორმის ბორბლის შესატყვისი რომ არის: „წა გი ორემს დაკრეს“ (წმინდა გიორგი ურემს გააკრეს).

ასე გასრულდა სამხრეთი კედლის მოხატულობა, რომლის იკონოგრაფიაც, ხსნის საზრისის მინიშნებით, გარკვეული თავისებურებით გეაწვდის წინასწარუწყებისა და მსხვერპლის იდეას.

დასაფლეთი კედლის მოხატულობა საუფლო ციკლის მხოლოდ ორ სცენას მოიცავს: ზემოთ „ლაზარეს აღდგინებას“, ქვემოთ „ღმრთისმშობლის მიძინებას“. ეს ორი სცენა, მართალია, ისტორიული თანმიმდევრობით არ აგრძელებს სამხრეთით დაწყებულ თხრობას, მაგრამ ერთად გამოსახული (ისე როგორც სამხრეთი კედლის მოხატულობაზე ვნახეთ) გამოკეტილად წარმოგვიდგენს ქრისტიანობის ერთ - ერთ თეოლოგიურ იდეას.

ცნობილია, რომ ლაზარეს აღდგინება წინასწარუწყებაა აღდგომისა - იგი მოასწავებდა ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნასაც და მეორედ მოსვლასაც³⁴. სწორედ ამ მხრივ უკავშირდება იგი ღმრთისმშობლის მიძინების ამ, ერთი შეხედვით, თითქოსდა სრულიად საწინააღმდეგო განწყობილების მომცველ ეპიზოდს. იოანე ოქროპირის ორ გადმოქართულეულ საკითხავში -

34. „...გრიგოლ ღმრთის მეტყუელმან აღრიცხა ყოველი ნათლის-ღებავ, და რამეთუ მოსე ნათელ-სცა, არამედ წყლითა, და ამისა პირველად ღრუბლითა და ლავითა, და ნათელ-სცა იოვანე პურიასტანს წყლითა სინანულად; და ნათელ-სცა იესუ სულითა, რომელ არს სისრულე; და კუალად ნათლისღებაჲ მეოთხელ, რომელ არს სისხლითა წამებისაჲთა. და კუალად უწყი ნათლის-ღებაჲ მეხუთე ცრემლითა“. იოანე მოსხი, ღმრთისმშობლის, ტექსტი გამოკლევით და ლექსიკონით გამოსცა ილია აბულაძემ, თბ., 1960, გვ. 70. ამასთან იხ. სტეფანე სანანოვსძე ჰეორადიელი, გალოზანი ნათელთანი: პაელე ინგოროყვა, თხზულებათა კრებული, III, თბ., გვ. 111, 112.

35. „ხოლო ლაზარეს სასწაული აღდგომისაჲ უკერძეს, ვითარცა გესმა სახარებისაჲ... იოანე ოქროპირი, მარიამისთვის და მართავსთვის და ელიაქსთვის: სინური მრავალთაჲი 864 წლისა, გვ.125.

„წინა - აუწყებდა უფალი აღდგომისა თუისა. დღესა ბეთანიად მოვიდა მაცხოვარი, რათა აღადგინოს ლაზარე, მეგობარი თუისი“; „წინა აუწყე. ქველსიმოქმედ, შენი აღდგომაჲ საფლავით აღდგინებითა ლაზარესათა“; „შეძრნეს საფუძველნი ქუესკნელთანი, ოდეს უწოდე ლაზარეს, ოთხისა დღისა მჟედარსა, ქრისტე“. უიველესი იადგარი, გვ. 162, 164.

„გარდაცვალებისათვის ღმრთისმშობლისა“ ყურადღებას იქცევს არა მარტო მთელი ტექსტის სახეიშო - სადღესასწაულო თილო³⁶, არამედ საკუთრივ ტექსტში მოცემული დებულებები, რომელთა თანახმადაც ღმრთისმშობლის მიძინება უკავშირდება მკვდრებით აღდგომის იდეას. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ღმრთისმშობლის მიძინება კიდევ ერთი ხატებაა აღდგომისა³⁷. თუ ეს დაკვირვება სწორია, მაშინ უნდა ვიფიქროთ, რომ მლოცველისთვის მოულოდნელი არ იქნებოდა საკურთხეველის საპირისპირო კედელზე ფართოდ გაშლილი ამ ორი სცენის გვერდიგვერდ ხილება³⁸. ახლა ისიც გასაგები უნდა იყოს, თუ რატომ არის ქტიტორთა რიგი მოხატულობის სწორედ ამ მონაკვეთზე. „ღმრთისმშობლის მიძინების“ ქვემოთ გამოსახული მოხატულობის ამავე მონაკვეთის ზემო რეგისტრებზე ხომ თანმიმდევრულად ჩნდება აღდგომის, ხსნის ხატება, სადაც ღმრთისმშობლის, როგორც მეოხის თემაც არის შემოტანილი. ქტიტორი ტრადიციულ კონტექსტში, ცოდავთა საბოლოო მიტევებას თხოულობს მეორედ მოსვლის დროს. განკითხვისას კი სწორედ ღმრთისმშობელია ქრისტიანთა მეოხი (მით უფრო ჩვენთვის, ქართულ ეკლესიათა მრევლისთვის). და თუ აქვე იმასაც გავიხსენებთ, ღმრთისმშობლის მიძინება რომ მეოხებისა და ხსნის იდეის მიმანიშნებელიცაა (მაცხოვარს სწორედ მიძინებისას თხოვეს წმინდა მარიაში ქრისტიანთა შენდობას), მაშინ, უკვე საბოლოოდ, გასაგები გახდება მოხატულობის ამ მონაკვეთის ამგვარი იკონოგრაფიული გადაწყვეტა³⁹.

რაც შეეხება ამ ორი სიუჟეტური კომპოზიციის განსაკუთრებულ მნიშვნელობას, ამას საკურთხეველის საპირისპირო კედელზე მათი განთავსება როდი მიანიშნებს მხოლოდ, არამედ ფონის ფერადონებაც. ფონი, საუფლო ციკლის კამარის სცენათაგან განსხვავებით, მოცისფროა, თანაც ნათელია, ნაკლებად თეთრანარევი, დაახლოებით ისეთი, როგორიც საკონქო კომპოზი-

36. სინური მრავალთავი 864 წლისა, გვ. 199 - 205.

37. „დღეს (საუბარია ღმრთისმშობლის მიძინების დღეს) პირველი იგი მამაჲ ჩუენი სიკუდილისაგან განთაიესუფლდების...; დღეს ჳუეილი იგი გლოუა და მწუხარებაჲ ეეაჲსი სიხარულად გარდაიქცევის...“; „შობილი იგი შენი დაემსჭუალა - უფალი ჩუენი იესუ ქრისტეჲ, და შენ მიერეჲ სიკუდილი დაითრგუნა, ჯოჯოხეთი წარმოიტყუენა, და შენ მიერ კერანი დაეცნეს სოფელსა შინა, და ჳეშმარიტებაჲ იგიცა ქუეყანით აღმოსცნაღა სიმართლმ ზეცით გამოინდა“. სინური მრავალთავი 864 წლისა, გვ. 201 - 204.

იგივე აზრი მიძინების ტროპარშიც ჩანს: „შობასა ქალწულება დაიმარხე და მიცვალებასა სოფელი არა დაუტევე. ღმრთისმშობელო, მოხვედ ცხოვრებად დედა ეგე ცხოვრებისა და აწ მეოხებით შენით იხსნი სიკუდილისგან სულთა ჩუენთა“.

38. „ლაზარეს აღდგინებისა“ და „ღმრთისმშობლის მიძინების“ სცენების დაწვეილების მაგალითს აჭის მოხატულობაც გვაძლევს. აქ ეს სცენები ისევე, როგორც ერთიანი იდეის მომცველი „ჯეარცმა“ და „ჯოჯოხეთის წარმოტყუენა“, ერთსა და იმავე რეგისტრზე, ოღონდ ერთმანეთის საპირისპიროდ, ჩრდილოეთისა და სამხრეთის კედლებზე არის წარმოდგენილი. Д. Иоселидзе, Роспись Ачи, გვ. 56, 58.

39. „ექვთიდა უფალი უბიწოა დედასა მარიამს: „ბუნებისაებრ თანაჲ მდებისა მოსკელი სოფელსა შინა, აწ გადღიო შენ ჩემ თანა მარადის“ მიუგო მარიამ უბისომან ცათა მეუფესა: „გვედრები შენ, კაცთმოყუარეო, ეითარ იგი მე მადიდე - დააცქენ ყოველი შენნი მოსავანი!“ იოანე მინჩხის პოეზია, ტექსტი გამოსაცემად მოამსადა და გამოკვლევა დაურთო ლელა ხაჩიძემ, თბ., 1967, გვ. 330-31.

ციაში ენახეთ. ორივე სცენა დიდი ზომისაა, სხვათაგან განსხვავებით კედლის მთელს არეზე გაშლილი და ამ მხრივაც გამორჩეული. კომპოზიცია ორივეგან მარტივია, ადვილად აღსაქმელი, ერთმანეთის მსგავსად აგებული: ფიგურები ცენტრში გაჭრილი სარკმლის ორსავე მხარეს არის თანაბრად განლაგებული და მოძრაობით, მზეერთა თუ გაწვენილი ხელის ექსტრით ერთმანეთისკენ მიმართული. ორივე სცენა დაზიანებულია - განსაკუთრებით „ღმრთისმშობლის მიძინების“ ამსახველი, „ლაზარეს აღდგინებისა“ კი, შედარებით მაინც ისეა შემორჩენილი, რომ იძლევა აღწერის საშუალებას.

ეს მრავალფიგურიანი სცენა ისეა აგებული, რომ კომპოზიციის შუანა ნაწილში მოქცეულმა სარკმელმა მორგანიზებული ფუნქცია შეასრულოს. სარკმლის ერთ მხარეს, კომპოზიციის მარცხენა ფრთაზე, მაცხოვარი და მოციქულთა ჯგუფია გამოსახული - მაცხოვრის ფეხებთან მარიამისა და მართას ჩამოხსნული ფიგურები გაირჩევა. სარკმლის თავზე სცენის ის ორი პერსონაჟი ჩნდება (ამ თითქოსდა ორ ნაწილად გაყოფილი კომპოზიციის დამაკავშირებელი ფიგურები), რომელთაც, ტრადიციისამებრ, სახელოვან აქეთ ცხვირი აფარებული. კომპოზიციის მარჯვენა ფრთა სამხედრო-სამხარაზო წარმოგვიდგენს. მის ცენტრალურ არეზე გამორჩეულად იკითხება თეთრ სახეელებში მჭიდროდ შეგრაგნილი ლაზარეს მასშტაბური ფიგურა. აქვე, სარკოფაგსა და სარკმელს შორის, ეიწრო და შედარებით გაუმართავი თადის სახით ჩეენი ოსტატი აკლდამის შესასვლელსაც წარმოგვიდგენს, სადაც ახალგაზრდა მამაკაცია გამოსახული. შთაბეჭდილება ისეთია, თითქოს ამ ახალგაზრდას ლაზარეს სარკოფაგზე ქონდეს ხელი მოხვეული. დასასრულ, მოხატულობის ამ მონაკვეთის მარჯვენა კუთხეში, მხრებში უდნაე მოხრილი, სარკოფაგის სახურავის მტვირთველი ბიჭია გადმოცემული. ყურადღებას იქცევს სცენის ამხსნელი უჩვეულო წარწერა: მარცხნივ მაცხოვრის თავთან - „ლაზარეს აღდგინება“; მარჯვნივ აკლდამის შესასვლელთან - „ლაზარე მოკვდა“. აქაც („ხარების“ სცენის მსგავსად) ის შემთხვევაა, როცა ჩეენი ოსტატი ტრადიციულად უკვე ცნობილ ფაქტს დამატებით, თხრობისმიერი დეტალით კიდევ უფრო თვალსაჩინოს ხდის. როგორც ჩანს, მომხატველ-ოსტატს აინტერესებს არა მარტო აღდგინების ტრადიციული სცენის წარმოსახვა, არამედ ამ სცენაში ლაზარეს ფიზიკური სიკედილის ჩეენებაც (ლაზარე მკედარი, თვალდახუჭულია გამოსახული) და ამ ფაქტის სიტყვიერი ხაზგასმაც⁴⁰.

საგულისხმო ამ სცენაში სხვაც არის: ის, რომ კომპოზიცია არ არის გადატვირთული - ნათლად მოწესრიგებულია, შეიძლება ითქვას, სრულიად მარტივად აღსაქმელი. ისიც, რომ ფონი მოცისფრო-ნაცრისფერია, მთების

40. ქართული პაგიოგრაფიული მწერლობიდან ჩანს, რომ სიკედილი, გეიანა შუა საუკუნეებამდე, ჩეენი ერის ცნობიერებაში „გარდაცვალებას“, სიცოცხლის სახეცვლილებას ნიშნავდა - გადასვლას „სოფლიდან“ „ნესთა-სოფელში“. XVI საუკუნისთვის ეს სიტყვა სრული მოსაობის, არყოფნის მნიშვნელობას იძენს და „გარდაცვალებაც“ „კვდომით“ შეიცვლება. დაწერ. იხ. ლ. რუხაძე „სიკედილ-სიცოცხლის კამათის“ თემა და აღორძინების პერიოდის ქართული პოეზია (XVI-XVIII სს.). Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата философских наук. 1987, დამატ. იხ. ნ. ბარდაყვლიძე, სადიპლომო ნაშრომი.

აღმნიშვნელი ნახატის გარეშე გამოსახული, და კიდევ ის, რომ სცენის ყველა პერსონაჟი მასშტაბურია, მონუმენტური იქნებ არა, მაგრამ მონუმენტურობის წარმოქმნის გარკვეული სწრაფით ალბეჭდილი. ეს, ბუნებრივია, იმას მიგვანიშნებს, რომ ჩვენი ოსტატი თავიდანვე თითქოსდა ცდილობს რაღაც ოდენობით უარი თქვას იმ პალეოლოგისური ნიმუშების ზეგავლენაზე, ურომლისოდაც შეუძლებელი იქნებოდა ამ კომპოზიციური სქემის ამგვარად წარმოსახვა. იგივე ხომ იკონოგრაფიითაც ჩანს: განეთარებული შუა საუკუნეების მომდევნო პერიოდებში ჩვენ ვერ ვიხსენებთ ისეთ ძეგლს, სადაც ერთად იყოს გამოსახული აკლდამა (ჩვენს შემთხვევაში აკლდამის თალოვანი შესასვლელი) და სარკოფაგი ლაზარეს ცხედრით. ესეც, ეს იკონოგრაფიული დეტალიც ადრეული წარმომავლობისაა. ადრე-აღმოსავლურ, კერძოდ, კაპადოკიურ ნიმუშებთან კავშირს გვიჩვენებებს ლაზარეს მეგობრის გამოყვანა, რომელიც ხელით ეხება ლაზარეს სარკოფაგს⁴¹. ყველა ეს იკონოგრაფიული დეტალი ერთგან თუმც შედარებით სახეცვლილია, მეორეგან არცთუ ზუსტად მოტანილი⁴², მაგრამ, ამის მიუხედავად, აქ მაინც გარკვეულად წარმოქმნილია ჩვენი მხატვრობის ადრეული ნიმუშებისთვის დამახასიათებელი ზოგადი შთაბეჭდილება.

ქორეთელმა ოსტატმა აქაც თავისებურად გაასრულა საკურთხეველის საპირისპირო კედლის მოხატულობა და მომდევნო, ჩრდილოეთის გრძივი კედლებიც სახარებისეული თხრობის ორ უძირითადეს თემას დაუთმო: ჯერ ხსნას, შემდეგ კი - გამოცხადებას.

ჩრდილოეთი კედლის მოხატულობა ოთხ რეგისტრს ითვლის: კედლის გამყოფი პილასტრის მარჯვნივ და მარცხნივ ოთხ-ოთხი სცენა თავსდება, რომელთაგან ექვსი საუფლო ციკლს ეთმობა და ორიც, რომლებიც სულ ბოლოს, ქვემოთაა გაშლილი, წმინდა მხედრებს - ევსტათის და გიორგის. აქ, როგორც სამხრეთით, პილასტრიც მოხატულია: ჯერ ორი წინასწარმეტყველია ზემოთ და ქვემოთ გამოსახული, შემდეგ კი - იატაკის ღონემდე დასული მარტივი ორნამენტული დეკორი.

ერთიან იდეურ კავშირებს ეს სცენები აქაც იმ შემთხვევაში წარმოგვიდგენენ, თუ მათ არატრადიციულად, წინათქმაშივე შემოთავაზებული წესით წაერთხებთ - ვერტიკალურად, ერთმანეთის ზემოთ და ქვემოთ.

ჩრდილო - დასავლეთ მონაკვეთზე ჯერ „ჯვარცმია“ გამოსახული, მის ქვემოთ „ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნა“, ხოლო შემდეგ „იერუსალემად შესვლა“. ჩანს, რომ აქ ხსნის სამი ეტაპია გადმოცემული (მოვიდა ტარიგი, აღესრულა, იხსნა); ჩანს ისიც, რომ დარღვეულია მოვლენათა განვითარების დროისმიერი თანმიმდევრობა (ეს რომ არ ყოფილიყო, მაშინ „იერუსალემად შესვლა“ მესამე სცენად კი არა, პირველ სცენად იქნებოდა „ჯვარცმის“ წინ გამოსახული). სცენების ამგვარ განლაგებას გამართლება აქვს, რადგან იგი, როგორც დავინახეთ, შეგნებული ხერხია გარკვეული მიზნის მისაღწევად.

იესუს იერუსალემად შესვლა ძველი იერუსალემის დამხობას და ახლის

41. G. Millet, Recherches ... გვ. 235.

42. მაგ. ლაზარეს მეგობარი კაპადოკიური ნიმუშების მიხედვით, გარკვეული სიმბოლური აზრის გამოსახატავად თვით ლაზარეს ეხება მხარზე და არა მის სარკოფაგს: M. Restle, Die byzantinische Wandmalerei in Kleinasien, I, 1967, ტაბ. 14.

შენებას მოაწავეებდა⁴³. იგი მიანიშნებდა იმ მისიის შედგომას, რაც კაცთა მოღვაწის იმავე კვირის ბოლოს ჯვარცმითა და აღდგომით ემცნო. გოლგოთა და მისი შედეგი, როგორც განსაკუთრებულად მნიშვნელოვანი სცენები საუფლო ციკლისა, კამარაზე, ოქროსფერი ოქრით დაფერილ ირვალურ ფონზე დასმოსახული. ენების დასაწყისი ეპიზოდი კი, „იერუსალემად შესვლისა“, მართალია, ამ სცენათა განუყოფელი ნაწილია, მაგრამ ის ხომ იესუს მიწიერ ცხოვრებაში განვლილი ეპიზოდია და, ამდენად, ჩვენი ოსტატი მას მათ ქვემოთ, კედლის სიბრტყეზე, მიწიერ პლანთან ახლოს და, რაც საგულისხმოა, ზედა სცენების მსგავსად ირვალურ ოქროსფერ ფონზე კი არა, არამედ უკვე რვალურ მოცისფრო ფონზე გამოსახავენ. ხსნის სამი ეტაპის მომცველ სცენათა ამგვარი განლაგებით, მართალია, დაირღვა საუფლო სცენების ისტორიული თანმიმდევრობა, მაგრამ, მეორე მხრივ, ეს ერთადერთი ხერხი იძლეოდა იმის საშუალებას, რომ ენების დასაწყისსა („იერუსალემად შესვლა“) და დამამთავრებელ („ჯვარცმა“) ეპიზოდებს კომპოზიციური წარჩო შეექმნათ მათ შორის მოქცეული, ზომებითაც გამორჩეული სცენისთვის, სადაც ქრისტიანობის საბოლოო მისიის აღსრულება, „ჯოჯოხეთის წარმოტყუებითა“ გამოსახული⁴⁴. ჩვენი ოსტატი, როგორც ჩანს, სწორედ ამ უბრალო ხერხით ისწრაფვის სამთაგან იდეურად უძირითადესზე, შუაში მოქცეულ სცენაზე ყურადღების გამახვილებას.

შედარებითი თავისებურება თვით ამ სცენების იკონოგრაფიულ და კომპოზიციურ გადაწყვეტაშიც შეინიშნება.

„ჯვარცმის“ სცენაში გამორჩეულად ბატონობს იესუს მასშტაბური, ჯვარს მიმსჭვალული ფიგურა. სცენაში ჩვენი წრის ძეგლთაგან განსხვავებული ის არის, რომ ჯვარცმულისადმი ედრებად მიმართულ ღმრთისმშობელსა და იოანე მახარებელთან ერთად, კომპოზიციის მარჯვენა კუთხეში აისისთავე ლონგინოსის შუბოსანი ფიგურაც ჩნდება⁴⁵. თავისებურებას წარმოქმნის ისიც, რომ სცენაში გამოყენებულია სხვადასხვა დროის სხვადასხვაგვარი იკონოგრაფიული ნიმუშები (თუ ქრისტეს შესამჩნევად დეფორმირებული ფიგურა ხაზგასმეულად მასშტაბურია, შედარებით დამჯდარი პროპორციებით გამოსახული - სხვებთან პროპორციები აზიდულია, თხელია და მყიფე; თუ ღმრთისმშობლისა და იოანეს მშვიდი პოზები ადრეული საუკუნეების კედლის მონუმენტურ მხატვრობაში დამოწმებულ განწყობი-

43. „სცენათა შინა საყდართა, კიცხვა ქუეყანასა ზედა მჯდომარემან, ქრისტე ღმერთო ჩუენო, ანგელოსთა დღეს და ურმათა გალობა ზოგად შეიწირე, რომელნი გალობდეს; კურთხეულ ხარ, რომელი მოხვედ ცხოვრებად და განახლებად, მხნელო აღამისა, ვითარცა კაცთმოყვარე ხარ“. უძველესი იაღვარი, გვ. 211.

44. ჯვარცმა აღამის ცოდვის დასახნელი მსხვერპლია და თავისი ბუნებით ჯოჯოხეთის დაევებას ნიშნავს: „რაემს ხორცითა აღმადღდი ჯუარსა ზედა, დაეც სიმაღლე მტკრისა მაცდურისაჲ და აღადგინე ბუნება კაცებრივი“. მიქელ მოდრეკილი, ქიშნები. II, გვ. 388.

45. ამ ფიგურის შარავანდი იმას მიუთითებს, რომ აქ მეომარი ლონგინოსი კი არ არის გამოსახული, არამედ აისისთავე ლონგინოსი - ის კაპადოკიელი მოწამე, რომელმაც ჯვარცმის შემდეგ ქრისტეს საყლავეს უყარაულა, აღდგომის შემდეგ ქრისტე იწამა, სამსახური მიატოვა და მოწამებრივი სიკვდილით აღესრულა კაპადოკიაში.

ლებას გადმოსცემენ, მაცხოვართან პირიქით ხდება - მისი სახე ტანჯვასა და მწუხარებას გამოხატავს, ხოლო ფიგურა ისეა შეზნექილი, როგორც XIII საუკუნის მომადგური პერიოდის ძეგლებშია შენიშნული).

ქრისტეს მასშტაბური ფიგურა „ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნის“ სცენაშიც ხაზგასმულად წარმოქმნის კომპოზიციურ მახეილს. მუქი ფერის მოყვითალო ოქრით დაფერილ ფონზე გამოკვეთილად იკითხება მისი მოწითალო ფერის ქიტონი და მოცისფროდ დაფერილი პიმატიონი. სხეულის ძლიერი მოძრაობითა და მკვეთრად გადადგმული ნაბიჯით მიმართულ ქრისტეს, მარცხენა ხელში ჯვარი უჭერია, ხოლო მეორე ადამისთვის ჩაუვლია. ადამის წელზევით ამომართული ფიგურის უკან თანდათან მრავლდება მკედრეთით აღმდგართა თავების აღმნიშვნელი კონტურები. კომპოზიციის ამ მარჯვენა ფრთაზე სამდ-სამი ფერია გამოყენებული: უნაბისფერი, თეთრანარევი ცისფერი და მოყვითალო ოქრისფერი. ფერთა იგივე მონაცულობა საპირისპირო ფრთაზე წარმოდგენილ, ქრისტეს უკან მდგომ ფიგურათა ჯგუფშიც შეინიშნება. ეს ჯგუფი განლაგებულია ორ ხედად: წინ, მოძრაობითა და შხერთ მარჯვნივ მიმართული, მასშტაბურად გამოსახული სამი შარავანდმოსილი ფიგურა დგას, ხოლო „სიღრმეში“ მკრთალად გაირჩევა მომცრო ზომის ორი ფროტალური ფიგურა⁴⁶.

კომპოზიცია ამ სცენისა მარტივია, სხვა სცენების მსგავსად გადაწყვეტილი: ყოველმხრივ გამახვილებულია იდეური ცენტრი, ხოლო მის ორსავე მხარეს განლაგებული მრავალფიგურიანი ჯგუფები წონასწორობაში მოყვანილი.

რაც შეეხება იკონოგრაფიას, ის, პერსონაჟთა სიმრავლის გამო, მართალია, უფრო პალეოლოგოსთა დროის შემოქმედებას გვახსენებს, ვიდრე ადრეულ ძეგლებს, მაგრამ მთავარი პერსონაჟის მასშტაბური ფიგურა, დიდი ზომის ჯვარი, წინ ძლიერად გადადგმული ნაბიჯი ხაზგასმულად წარმოგვიჩენს იმ იკონოგრაფიულ სახეს, რომელიც დამახასიათებელია განვითარებული შუა საუკუნეების ხელოვნებისთვის. ესეც, როგორც წინა შემთხვევებში, ქორეთელი ოსტატის მიერ სხვადასხვა დროისა და სხვადასხვაგვარი მხატვრული მიმართულების ნიმუშების გამოყენებას უნდა მიუთითებდეს.

ანალოგიურ სქემას ამ რიგის მესამე, „იერუსალემად შესვლის“ ამსახველი სცენის კომპოზიციაც გეთავაზობს. ცენტრში მკაფიოდ იკითხება ქრისტეს მასშტაბური ფიგურა და მჭერეტელის მთელი ყურადღებაც მისკენაა მიმართული. სცენის ამ მთავარი პერსონაჟის მარჯვნივ ორი

46. ქრისტეს მხლებელთაგან მხოლოდ ერთის ვინაობის დადგენა შეიძლება იკონოგრაფიულად. ეს ამ სცენის აუცილებელი პერსონაჟი, ფსალმუნთმგალობელი დაკით მუყუა, რომელიც, ჩვეულებისამებრ, სამეფო გვირგვინითა და დახურული წიგნით არის გამოსახული. ამავე ჯგუფში, ტრადიციისამებრ, სოლომონიც უნდა იდგეს, მაგრამ აქ წარმოდგენილ დანარჩენ ფიგურათაგან ყველა უგვირგვინოა. ამ ხუთი ფიგურისგან შემდგარ ჯგუფში საეარაუდო პერსონაჟი შეიძლება იყოს იოვანე ნათლისმცემელიც, სამუელ წინასწარმეტყველიც, იქნებ, აბელიც. ამ ეარაუდის უყლებას მოცემული სცენის ტრადიციული იკონოგრაფიული ვარიანტები გეპალევენ მხოლოდ და არა ამ ფიგურებზე კონკრეტულად მინიშნებული, სხვებისგან განსხვავებული რაიმე დამახასიათებელი ნიშანი.

„ჯოჯოხეთის წამოტყვევნის“ სცენაში მონაწილე პერსონაჟთა შესახებ იხ. R. Lange, Die Auferstehung... გვ. 27-29.

მოციქულის ფიგურა და შარაგანდთა, მოციქულთა ჯგუფის აღმნიშვნელი, გაბმული მწკრივია; მარცხნივ - ისევ ორი ფიგურა და არა მარტო სიუჟეტისთვის, არამედ კომპოზიციური წონასწორობისთვისაც აუცილებელი ნაგებობა. ეს ის შემთხვევაა (იგივე „ნათლისღების“ კომპოზიციაშიც გამოჩნდება), როცა ფონი ნეიტრალური კი არა, არქიტექტურული კულისებით არის შეესებულ, თითქოსდა ოდნავ გადატვირთულიც კი. კომპოზიციური მთლიანობა ამით არ ირღვევა; აქ არც რთული რიტმული გაერთიანება გვაქვს და არც წონასწორობის რთული ფორმები. და, რაც მთავარია, საერთო სიბრტყობრივ-დეკორატიულ გადაწყვეტას სრულად შეესატყვისება სრულიად ბრტყელი არქიტექტურა თუ ბუნების ფორმები (ესეც ხომ იმის მაგალითია, ჩვენი წრის ძეგლებში ეროვნული მხატვრული ტრადიციები რომ უფრო ძლიერად არის თავიწინილი, ვიდრე „ოსტბიზანტიური“ ხელოვნების ნიმუშებს მინდობილ ნაწარმოებებში). დეტალები, მართალია, ანაწევრებენ ფორმას, მაგრამ ფორმა მაინც რაღაც ჩარჩოშია მოქცეული. აქვე სცენის ამხსნელი, ფართო ასომთავრული წარწერაც ჩნდება, რაც უკვე მთლიანობაში შეკრავს ამ სრულიად მარტივად აგებულ, ტექტონიკურ კომპოზიციას.

სცენათა ამ ჯგუფს გარკვეულად ექაისებება კედლის შუანა მონაკვეთზე დაშვებული პილასტრის მოხატულობა. აქ, ერთმანეთის ზემოთ და ქვემოთ წარმოდგენილი ისევე გამოსახული ორი წინასწარმეტყველი ჩნდება, როგორც სამხრეთით ენახეთ. ზემოთ მდგომი, დაქარაგმებული წარწერით, დაეით წინასწარმეტყველია („წმიდა წინასწარმეტყველ! დაეით“), რომლის გამოსახვაც სავსებით ბუნებრივია ხსნის თემის მომცველი ზემო ორი სცენის გვერდით: მკედრეთით აღდგომის ძველადღობისეული წინასწარუწყებას⁴⁷ ხომ დაეითის შთამომავლობაში განკაცებული მესია აღასრულებს⁴⁸.

დაეითის ქვემოთ მდგომ ფიგურასთან, მართალია, წარწერა არ ჩანს, მაგრამ საფიქრებელია, რომ, ტრადიციისამებრ, აქ ასევე მეფე - წინასწარმეტყველი სოლომონი იყოს წარმოდგენილი (მათ საპირისპიროდ სამხრეთი კედლის პილასტრაზე გამოსახულ ორ წინასწარმეტყველთაგანაც მხოლოდ მოსესთან, ე.ი. იქაც ზემოთ მდგომთან შემოგვხვდა განმარტებითი წარწერასახელდება, ელიასთან კი - არა).

თხრობა მოხატულობის ჩრდილო - აღმოსავლეთ მონაკვეთზე გადაინაც

47. „უფალი, აღმოიყვანე ჯოჯოხეთით სული ჩემი და მიხსენ მე მათგან, რომელნი შთაუღუნან მღვიმესა“... „რამეთუ შემუსრნა ბჭენი რეალისანი და მოქლონი რკინისანი შეფქენა“. ფსალმუნი, 29, 4; 106, 16. შეად.: „ამათ იტყვის უფალი: ამა, მე აღვიხუნე სამარენი თქუენნი, ერო ჩემო, და აღმოგიყვანე თქუენ საფლავეთაგან თქუენთა და შეგიყვანე თქუენ ქუეყანად ისრაილისა“; „და სცნათ, რამეთუ მე ვარ უფალი განიღებასა შინა ჩემგან საფლავთა თქუენთასა, აღმოიყვანებად თქუენდა საფლავთაგან თქუენთა, ერო ჩემო, და მივსცე სული ჩემი თქუენ ზედა და განსცოცხლდეთ და დაგხსნე თქუენ ქუეყანასა ზედა თქუენსა და სცნათ, ვითარმედ მე, უფალი, ვიტყოდე და ეყო“... ესეკიელი, 37, 12, 13.

48. გაეიხსნეთ იაკობს კურთხევა: „იუდა, შენ გაქებდედ ძმანი შენნი. - არა მოაკლდეს მთავარი იუდაისანი (დაეით წინასწარმეტყველი ხომ მისი ტომისაა) და წინამძღვარი წყვილთაგან მისთა, ეოდრემდე მოვიდეს, რომლისა-ოგი განმზადებულ არს და იგი არს მოლოდება წარმათთა... და გამოაბას ვენაჟსა კიცჳ მისი და რქასა ვენაჟისსა კიცჳ ვირისა მისისა“... დაბადება, 49, 8, 10, 11.

ვლებს, სადაც, ისე როგორც ხსნის თემის მომცველ სამ სხეადასხვა სცენაში, უფლის გამოცხადების თემის სამი სხეადასხვა ეტაპია ასახული: „ნათლისღება“, „ყურისცვალება“, „ამაღლება“. ისტორიული თანამიმდევრობით არც ეს სცენებია განაწილებული: კამარაზე „ყურისცვალება“ „ამაღლება“ წინდება, შემდეგ კი, კედლის სიბრტყეზე - „ნათლისღება“. ამგვარ დარღვევას გამართლება აქვს: ნათლისღებისას, მართალია, პირველად ხდება ერთარსება - სამების გაცხადება⁴⁹. მაგრამ ესეც ხომ ისტაუს მიწიერი ცხოვრების პერიოდში მომხდარი ეპიზოდია და წვენი ოსტატიც მას ამიტომაც გვიხატავს მლოცველთან დაახლოებულ რეგისტრზე (ამავე კედლის მარცხენა მონაკვეთის ანალოგიურად, სადაც ხსნის თემის მომცველი პირველი ეპიზოდი „იერუსალემად შესვლა“, ამავე მიზეზით, ასევე მესამე სცენად იყო წარმოდგენილი). ამიტომაც, თუ „ყურისცვალებისა“ და „ამაღლების“ კომპოზიციათა ფონი ირეალური ოქროსფერია, „ნათლისღებისა“ რეალურს მიახლოებული - ისეთივე თეთრანარეკი ცისფერია, რაგორიც მის გვერდითვე გაშლილ „იერუსალემად შესვლის“ სცენაში ენახეთ.

პირველი ორი სცენა მოხატულობის ამ მონაკვეთზე უჩვეულოდ არის გაშლილი. პირველსავე რეგისტრზე ნათების ფართო სოლით გარშემორტყმულ გვერდიგვერდ ორგზის წარმოდგენილ მაცხოვარს ეხედავთ, როგორც „ყურისცვალების“ (მარცხნივ), ისე „ამაღლების“ სცენიდან. აქვე არიან მოსე და ელია და ის ორი ანგელოზი, რომლებიც მაცხოვარს აამაღლებენ. ქვემოთ კი, უნაბისფერის ვიწრო სოლით პირველისგან გამოყოფილ მეორე რეგისტრზე, გამოცხადების ამ ორი კომპოზიციის სხვა, დანარჩენი პერსონაჟები წინდებიან: ჯერ „პირსა ზედა მათსა“ დავარდნილი სამი მოციქული „ყურისცვალების“ სცენიდან, ხოლო შემდეგ, კომპოზიციის მარჯვენა ფრთაზე - ერთიან მჭიდრო ჯგუფად შეკრული მოციქულები, სადაც გამორჩეულად იკითხებიან მსურით და გაწვდილი ხელის ჟესტით სემოთკენ მიმართული პეტრე და ფრანტალურად მდგომი მავედრებელი ღმრთის-მშობელი „ამაღლების“ სცენიდან. უფლის ეს ორი გამოცხადება ისეა ერთმანეთთან დაკავშირებული, რომ ნება-უნებურად ერთ სცენად იკითხება⁵⁰.

სხეადასხვა ისტორიულ დროში მოვლენილი ამ ორი გამოცხადების ერთ სცენად შეკერა, თუ მათს ერთიან თეოლოგიურ იდეას გაეთვალისწინებთ, გამართლებული ნანს. ცნობილია, რომ ყურისცვალების დროს ქრისტე თავისსავე მოწაყევებს თავისივე ღვთაებრივი სახით ენევენება⁵¹. იგივეა ამაღლების დროს: ახლა უკვე ფიზიკურ სამყაროს გაშორებული, სუქამიერ საუფლოს უბრუნდება და მისი მოწაყეებიც კელაე ღვთაებრივი

49. მათე. 3, 17; მარკოზ, 10, 11; ლუკა, 3, 22.

50. სხვათა შორის უნდა ითქვას ისიც, რომ აქ კიდევ ერთხელ გამოჩნდა სცენების ვერტიკალურ (და არა პორისონტალურ) რიგებად, მათი ერთმანეთის ზემოთ და ქვემოთ (და არა გვერდიგვერდ) წაკითხვის სისწორე. ერთიან თეოლოგიურ იდეას, როგორც ეხედავთ, საუფლო სცენების მხოლოდ ამგვარი განხილვა გამოავლენს.

51. მათე. 17, 1, 3; მარკოზ, 9, 2 - 4; ლუკა, 9, 28 - 30.

სახით იხილავენ მას⁵². ამრიგად, ორივე სცენაში ჩნდება ქრისტეს არა კაცებრივი, არამედ ღვთაებრივი ბუნება და ჩვენს ოსტატსაც სწორედ ეს აძლევდა იმის უფლებას, რომ ერთიან კომპოზიციად წარმოედგინა გამოცხადების, ერთი და იმავე იდეის მომკვეთი, ეს ორი სხვადასხვა სცენა. მათ გამთლიანებას ფორმალური მხარეც, თეთი კომპოზიციური სქემის თავისებურებაც უწყობდა ხელს - ორივე ხომ ორნაწილიანია, ზემო და ქვემო ზონის მომკვეთი.

გამოცხადების ამ ორი სცენისადმი ქორეთელი ოსტატის ამგვარი დამოკიდებულება ორიგინალური სულაც არ არის. ამავე XVI საუკუნის, მსგავსი ბუნების სხვა ძეგლებშიც იგივეს ეხედავთ - ისინი ასევე ერთად წარმოგვიდგებიან კალაურსა და ბუგკულში, ერთმანეთის გვერდიგვერდ კი ჭალაში, წითელხევესა და გელათის წმინდა ელბას ეკლესიის მოხატულობაში. თუმცა ისიც არის, რომ ქორეთელ ოსტატთან ის აშკარად გამოსხატული ნიუანსიც შესამჩნევია როგორც ფორმალური, ისე აზრობრივი, რამაც საბოლოოდ უკვე თავისებურად წარმოგვიდგინა თითქოსდა ერთ კომპოზიციად გამთლიანებული ეს ორი სცენა.

ორივეგან, მართალია, მრავალფეროვანი ჯგუფები მოქმედებენ, მაგრამ ისინი მსუბუქი ინტერვალებით გამოყოფიან ერთმანეთს, რაც მკვრეტელს მათ ცალ - ცალკე აღქმას უადვილებს. ამ ჯგუფებს ფერადოვნებაც გამოიყოფს: „ფერისცვალებაში“ ცივი ფერების (თეთრანარევი ლურჯისა და ნაცრისფერის) სიჭარბეა, „ამაღლებაში“ კი თბილი ფერებისა (ღია მოწითალო ტონების და მოყვითალო ოქრისფერის). ამ ორი სხვადასხვა სცენის ერთმანეთისგან გამოყოფასთან ერთად, ჩვენი ოსტატი სრულიად მარტივი ხერხით იმასაც აღწევს, რომ კომპოზიციურად ახლა უკვე თავთავიანთ სცენას დაუკავშიროს ზემო და ქვემო პირობით რეგისტრზე გამოსახული პერსონაჟები. ეს „ფერისცვალების“ სცენაში სამი მოციქულის სხვადასხვაგვარად განვითარებული მოძრაობით მიიღწევა: თუ იოანე და იაკობი მსურით და ხელების მოძრაობით ქვემოთ არიან მიმართული, პეტრე პირიქით - არა მარტო მსურას ზემოთ. ქრისტესკენ აპყრობს, არამედ გაწვიდილი ხელითაც შეჭრილია მოხატულობის ზემო არეზე. მის გვერდითვე გაშლილ სცენაში იგივე ფუნქციას ასრულებს პეტრე მოციქულის ამაღლებული მაცხოვრისკენ აპყრობილი ხელის ექსპრესიული ეესტი და ის ასიმთავრული წარწერა („გენდნი ანგელ/ო/მ/ნ/ი“), რომელიც მოციქულთა მჭიდროდ შეკრულ ჯგუფსა და მაცხოვრის ფიგურას შორის არის ფართოდ გაშლილი (ამ წარწერას სხვაგვარი კომპოზიციური დატვირთვაც აქვს: ის თითქოსდა აფართოებს, თავისებურად თითქოსდა ზრდის ამ მკაცრ ეპრტიკალებად განლაგებულ ფიგურათა არც თუ მცირერიცხოვან ჯგუფს).

ერთიან კომპოზიციად შეკრული ეს ორი სცენა, როგორც ჩანს, ისეა წარმოდგენილი, რომ შესაძლებელი ხდება მათი მთლიანობაში მოხილვაც და ერთმანეთისგან დამოუკიდებლად, ცალ - ცალკე წაკითხვაც.

ორივე სცენის კომპოზიცია მათში მოქმედი პერსონაჟებით, მართალია, სრულად გადმოგვიცემს როგორც „ფერისცვალების“, ისე „ამაღლების“ სიუჟეტს, მაგრამ ჩვენი ოსტატი ამით როდეს ეკაყოფილდება - უწყველო იკონოგრაფიული მატყეის წართვით ცდილობს უფლის გამოცხადების

52. მარკოზ, 17, 19; ლუკა, 24, 50 - 51 საქმენი მოციქულთანი, 1, 3, 9, 11, 12.

იდეის გადრეწვას. ამ ფართოდ გაშლილი კომპოზიციის ქვედა, მარცხენა ფრთაზე დამატებით წარმოგვიდგენს მოწამე ქალისა და სამი შარავანდ-ბოსილი მამაკაცის მასშტაბურ ფიგურებს, რომლებიც ისე დამოუკიდებლად არიან გამოსახული, რომ თითქოს არ მონაწილეობენ მოცემულ სცენაში. პირველ ორს ასომთავრული წარწერა ერთად მოიხსენიებს: „ფილიპე და თომა“, მესამესთან წარწერა არ ჩანს. პირველი ორი ფრონტალურად დგას, ორივე წვეროსანია და ორივეს ნებით წინ გაწვილი აქვს მარცხენა ხელი. მარჯვენაში ერთს დახურული წიგნი უჭირავს, მეორეს დახურული გრაგნილი. მათ უკან შარავანდბოსილი ფიგურის თავი მოჩანს მხოლოდ, გვერდით კი მასთან მჭიდროდ მდგომი მოწამის წელსეებით ფიგურა (ასომთავრული წარწერით „წ/მიდა/ მარ/ინა“).

უფლის გამოცხადების ამ ორ სცენაში ჩართულ მამაკაცთა ეს სამი ფიგურა სამ მოციქულს - თომას, ფილიპესა და იუდა იაკობისას გამოსახავს. თორმეტთაგან სწორედ იმ სამს, რომელთაც იოანეს სახარების მეთოთხმეტე თავის მიხედვით, სადაც მოწაფეებთან იესუს გამოთხოვების ეპიზოდია მოთხრობილი, ვერ ირწმუნეს მაცხოვრის აღდგომა და ეჭვის კითხვებით მიმართეს მას⁵³. ერთმანეთის გვერდგვერდ წარმოდგენილ ამ ორ სცენაში ესოდენ გამორჩეულად, თითქოსდა დამოუკიდებლადაც, დაეჭვებულ მოციქულთა ჩართვა ჩვენს ოსტატს იმიტომ ხომ არ დასჭირდა, რომ ეკლესიის მრევლს, მათ ფონზე, უფრო მძაფრად, უკომპანოდ ეგრძნო უფლის გამოცხადების ჭეშმარიტება. არა მხოლოდ მიწიერ პლანში განვითარებული სცენის - „ფერისცვალების“ ტერეტისას, არამედ, უკვე საბოლოოდ, მაშინ, როცა ჯვარცმულის „ამაღლების“ - ქრისტეს დიდების ამ ზოგადი იდეის მომცველ სცენას მოიხილავდა. მაგრამ რა კავშირშია ამაღლების სცენასთან წმინდა მარინა? ამ კითხვის პასუხი მოწამის ცხოვრების ამბავში იძებნება: წმინდა მარინა ის მოწამეა, რომელსაც უფალი დიდებით მოველინა და რომელმაც თავისკეთის წინ იხილა უფლის გარდამოსვლა და კელაე ამაღლება⁵⁴. ასე რომ, ამ შემთხვევაში სავსებით გამართლებული ჩანს

53. იოვანე, 14, 1-31. იოვანეს სახარების სწორედ ამ მონათხრობით ვიგებთ უწარწეროდ გამოსახული მესამე ფიგურის ვინაობას. ამ ეპიზოდში იუდა იაკობისად (კათოლიკე ეპისტოლეს ავტორს მოციქულ იუდას ასე უწოდებს ლუკა მახარებელი: 6, 14) ლებუოსად (მათე 10, 3) ან თაღეოსად (მარკო 3, 16) კი არ მოიხსენიება, არამედ იუდა არაისკარიოტელად. ჩვენი ოსტატი, რომელიც იოანეს ტექსტს უნდა მოკვებს, როგორც ჩანს, ვრიდება ამ სახელის ხსენებას, რადგან ეკლესიის მრევლს სახელი იუდა, არა ისკარიოტელის განმარტებითი წარწერითაც კი, მაინც იმ სხვა მოციქულს შეახსენებდა, „რომელმაცა განსცა იგი“.

ამ სამ მოციქულთაგან ამიტომაცაა ორი წარწერით, ხოლო ერთი უწარწეროდ გამოსახული.

საგულისხმოა ისიც, რომ ამა თუ იმ სცენაში მოქმედ პერსონაჟთა ვინაობის ამხსნელი წარწერები მხოლოდ ორგან არის გამოყენებული. პირველად წარწერა - სახელდება (ამჟამად თითქმის მოღიანად დასიანებული) თანხრობის ნიშნად ფრონტალურად გამოსახულ ღმრთისმშობელთან შემოგუხედა „ხარების“ სცენაში, მეორეგან კი აქ - დაეჭვებულ მოციქულებთან და მათ გვერდით მდგომ მოწამესთან. ეს გასაუგებია: მომხატველი - ოსტატი მხოლოდ იმ პერსონაჟთა ვინაობას განმარტავს, რომლებიც არატრადიციულად, ასე უწვეულად არიან ჩართული „ხარების“ და „ამაღლების“ სცენებში.

54. „და ვითარ ილოცვიდა ამას, იქმნა ძრვა დიდ, ვიდრემდის დაცა - ეცა ერთ პირსა ზედა თქსსა, რამეთუ ვერ უძლეს დგომად და მის თანა მკედარნიცა

ხსენებულ სცენათა შორის ამ მოწამის ფიგურის ჩართვა. თანაც სწორედ რომ დაეჭვებულ მოციქულთა შორის, რომელთაც, როგორც ითქვა, ვერ ირწმუნეს მაცხოვრის ღვთაებრივი ბუნება და, ამდენად, ვერც წარმოიდგინეს მისი მომავალი ამაღლება. ქორეთის დარბაზის მოხატულობაში, ეს უკვე მერამდენედ, ჩნდება ოსტატის სწრაფვა, რომ სცენაში დამატებითი პერსონაჟების შემოყვანით თუ თხრობისმიერი დეტალების გამსაფრებთი უზრუნველყო მრევლისთვის უფრო დამაჯერებელი გახადოს ამა თუ იმ იდეის მომცველი თემის შინაარსი.

რაც შეეხება მოხატულობის ამავე მონაკვეთის მესამე, „ნათლისღების“ ამსახველ სცენას, ის ძირითადად პალეოლოგოსური მხატვრული ტრადიციისამებრ არის შემოთავაზებული, ოღონდ სახეითად შედარებით გამარტივებულია, გარკვეულად თავისებურიც. ეს არცთუ ოსტატურად გამართული კომპოზიცია კედლის თაღშია „ჩამჯდარი“, თაღის ფორმას ოსტატურად მორგებული. თვით თაღი და მის ორსავე მხარეს ორნამენტით მთლიანად შევსებული კედლის სიბრტყეები გარკვეულად იჭერს ზემო რეგისტრებზე გამოსახულ, არც თუ მცირერიცხოვანი ფიგურებით საკმაოდ დამძიმებულ, გამოცხადების ორ სხვა სცენას. აქაც, სცენების განაწილების ის პრინციპია გამოყენებული, რომელიც ამავე ჩრდილოეთი კედლის დასავლეთ მონაკვეთზე ვნახეთ.

გამოცხადების ეს სამივე სცენა ძირითადად შესრულებულია სხვათა ანალოგიურად, ოღონდ ორგან - „ფერისცვალება“-„ამაღლების“ სცენათა მომცველ კომპოზიციებში - თითქოსდა უფრო გამოკვეთილად ჩნდება რაღაც არსებითი, ჩვენი ოსტატის მხატვრული ხედვისთვის მეტად დამახასიათებელი. ორივეგან მკვეთრად იკითხებიან დაუნაწევრებელი კონტურით ძლიერად შემოწერილი და მხოლოდ შემდეგ, უკვე მუქ უნაბისფრად ან მუქ მონაცრისფრო-ციისფრად დაფერილი მასშტაბური ფიგურები. აქ თითქმის არ შეინიშნება ის სხვაობა, რომელიც ჩვეულებრივ არსებობს ხოლმე შიდა ნახატის ხაზებსა და ძირითად, გარშემომწერ კონტურს შორის: ხაზი ყველგან ერთი სისქისა და ერთი სიძლიერისაა, ყველგან თანაბრად დატანილი, ყველგან შესამჩნევად სქელი და მოუხეშავია, თუმცა თავისუფლად ხელს მინდობილია, თითქოსდა თავისთავად გაცხოვლებული. ამგვარი ნახატით შესრულებული ეს შესამჩნევად დიდი ზომის, დამჯდარი პროპორციების მქონე ფიგურები, იშვიათი გამოჩაქისის გარდა, ფრონტალურად დგანან, თითქოსდა ბლოკისებრ არიან შეკრულნი და ჩვენს წინაშე მოუხეშავ ვერტიკალებად აღმართულნი. ყველა სიბრტყეობა, ყველა უმობრაო, წამიერად გარინდებული კი არა - თითქოსდა სამუდამოდ შენერებული. ალბათ, ამიტომაც მოგვაგონებენ ისინი, პირველი შეხედვის თანავე, საფლავის ქვის რელიეფებს. ამ შეჩერებულ ფიგურებში ძლიერი შინაგანი ძალა, ძლიერი შინაგანი მუხტია. ეს ასეა, რადგან ძალის ექ-

დაცნეს და იქმნეს, ვითარცა მკუდარნი... და მოვიდა უფალი ხილვითა მტრედისათა ურიცხუთა თანა ანგელოზთა და ღრუბელი ნათლისა აგრილობდა ნეტარსა მას... ხოლო მან იხილა რაჟ უფალი დიდებითა მოსრული, შეძრწუნდა და ძრწოდა. ხოლო უფალმან ძრქუა მას: მშვიდობაჲ შენ თანა, მარინა, პირველთა მკუდართა ჩემთა თაჳრ... „წამებაჲ წმიდისა მარინაჲსა“: პარხლის მრავალთაჳი, X საუკუნე. გვ. 625 V, საქართველოს მეცნიერებთა აკადემიის კ.აკელიძის სახელობის ხელნაწერთა ინსტიტუტი (A-30).

სპრესიის მომენტიც გამსაფრებულად წარმოინდება გასეიდებულად, სწორხაზოვნად, მოუხეშავად, რაც საბოლოოდ შთამბეჭდავად მოქმედებს.

ამ ფიგურების სახეები, თვით ამ ყაიდის ძეგლებთან შედარებითაც კი, კიდევ უფრო მარტივად არის შესრულებული (მკვეთრი გრაფიკული ხასით მონაშნული სახის ნაწილები, სადაც გამორჩეულად ერთხედა ფართოდ გახედილი ოდნავ თითქოსდა დაკლებული მეტყველი თვალები, მოწითალო ფერის მკრთალი ტონით დაფერილი ბრტყელი „წრდილები“ ლოყასზე, თვალის უპეებთან და ნიკაპსზე, თითო - ოროლა ზიგზაგისებრი ხასით აღნიშნული ნაოჭები - შუბლსზე და ყელსზე, იშვიათად - ტუნს ქვემოთ). ამგვარ უბრალოებასა და სიმარტივეს თან სდევს გარკვეული გამომსახველობაც. ყოველ პერსონაჟთან, ძირითადად, თუმცა ერთგვაროვნაია სახეების წერის მანერა, სახის ტიპიც, მაგრამ ნენი ოსტატი ამ ერთგვაროვნების ფარგლებშიც ახერხებს განასხვავოს მათი გამომეტყველება - მხოლოდ გამომეტყველება კი არა, არამედ დამახასიათებელი ექსპრესიული თვისებაც რაღაც ინდივიდუალობა მიანიჭოს მათ. ყოველი სახე ამითაც ხდება გამომსახველი. შედარებით განსოვადებულა თვით ფორმაც, რომელსაც მაქსიმალურად სადა, მინიმალურად დანაწევრებული მკვეთრი კონტური შემოწერს. ფერადოვანი ლაქა, რომელიც ამგვარ კონტურშია მოქცეული, მკაფიოდ არის გამოყოფილი და სუსტად შეესაბამება გარკვეულ ასრობრივ აქცენტებს (სამოსი იქნება ეს, წიგნი თუ შარავანდი). აქვე ფიგურების ფორმტალობა, მათი სრული სტატიკურობაც უნდა გავითვალისწინოთ, რაც საბოლოოდ იქნებ გეაძლევს კიდევ უბრალოდ წარმოინენილ მონუმენტურ ფორმასზე სიტყვის ნამოგების უფლებას. მონუმენტური ფორმის წარმომქმნელ ელემენტებთან ერთად, აქ ასევე ნჩტბიანი სიმკაცრის დამარღვეველი ნიშნებიც. ეს, პირველ რიგში, ფიგურის დადრეკულ პროპორციებს ეხება, შემდეგ კი - მონუმენტური სახის წარმოსაქმნელად აუცილებელ მთლიანობის გრძობას, რაც აშკარად ღალატობს წყენს ოსტატს. მთლიანობა არც დეკორატიულ სახეზე ჩანს. შიდა ნახატის ის ტლანქად და სრულიად ერთგვაროვნად დატანილი კუთხოვანი ხასები თუ სამწერტილოვანი ორნამენტი, რომლითაც შარავანდი ან სამოსია დაწინწკლული, ხალხური წარმოდების უბრალო ქსოვილისებრ მოითულო, თანაბრად განაწილებული როდია: სოგან შედარებით მწკობრად არის განთავსებული, სოგან უწესრიგოდ მიმობნეული, სოგან კი საერთოდ არ ჩანს. დეკორატიულობა აქ ისევე გულუბრყვილოდ არის წარმოინენილი, როგორც მანუმენტურობა. ნენი ოსტატის მხატვრული ხედვის თვისება, ამ მხრივ, სწორედ ხსენებულ გულუბრყვილობაში გამოვლენილი.

ნენმა ოსტატმა ისე უშუალოდ, უბრალო მრველისთვის, თუ შეიძლება ითქვას, ისე შინაურულად, ისეთი ინტიმური ხასიათით გადმოსცა ამ სიტყვებში გაშლილი, თითქოსდა ბავშვური მსურით დანახული თხრობა, რომ შეასაუკუროვანი ხელაუნების პირობითობის ფარგლებში და, რაც მთავარია, ამ უკიდურესად გაუბრალოებული, მეტად მწირი სახებით საშუალებითაც შეძლო წარმოქმნა თავისივე ხედვის შესატყვისი განწყობილება.

უყვლის გამოცხადების ამ სამი სცენით, ქორთელმა ოსტატმა მთლიანად გაასრულა მაცხოვრის ცხოვრების ციკლი და მოხატულობის დანარენი ნაწილი, სამივე კედლის ქვედა რეგისტრი მთლიანად დაუთმო წმინდა მხედრებსა და ქტიტორთა რიგს. ეს რეგისტრი არა მარტო ყველაზე მაღალია, არამედ წმინდანთა აქ გამოსახული ცალკეული ფიგურებიც

გამორსეულად დიდი ზომისაა, შედარებით მასშტაბური. ეს გასაკებია: მოხატულობის ქვედა, შესამჩნევად ფართოდ გაშლილი არე კომპოზიციურ საყრდენს უქმნის ზომით თანდათან შემცირებულ ზემო რეგისტრებს.

ორ წმინდა მხედართან - გიორგისა და თეოდორესთან ერთად, ჩვენი მოხატულობის ეს მონაკეუთი „წმინდა ექსტათის ნადირობის“, „წმინდა ექსტათის ხილვის“ სცენასაც წარმოგვიდგენს. თუ წმინდა გიორგი და წმინდა თეოდორე - ეს ორი მძლეველი წმინდა მხედარი, ტრადიციისამებრ, საკურთხეველის გვერდითვე, მის მომიჯნავე კედლებზე და მის მიმართ ურთიერთსიმეტრიულად გამოისახებიან, „წმინდა ექსტათის ნადირობის“ სცენის ამსახველი სიუჟეტური კომპოზიცია წრდილოეთი კედლის მოხატულობის დასაველთ მონაკვეთსა გაშლილი.

ორივე მხედარი წმინდა გიორგიც და წმინდა თეოდორეც, ერთი შეხედვით, თუმცა ერთგვაროვნად არიან გამოსახული (მოძრაობით საკურთხეველისკენ, სახით კი - ჩვენსკენ, მჭკრეტელისკენ მომზირალი), მაგრამ დაკვირვებისას აშკარა სხვაობა შეიგრძნობა. აქ ჩვენ ფერადოვან სხვაობას როდი ვგულისხმობთ (წმინდა გიორგის ცხენი თეთრია, წმინდა თეოდორესი კი მონაცრისფრო-ცისფერი. თუ ერთგან მოსასხამი მუქი ატურისფერია, მეორეგან - თეთრანარევი ცისფერი და სხვა), არამედ ამ მხედართა სხვადასხვაგვარი განწყობილების მიმანიშნებელ ნიუანსებსაც. თუ დაცემულ დოკუმენტთან შეუბით აღმართულს, ცხენიდან ოდნავ წამომდგარი და წელშიც საგულდაგულოდ გამართული წმინდა გიორგი გამარჯვებული მეომრის სახეს წარმოვიდგენს, წმინდა თეოდორესთან უფრო ის მომენტბა გადმოცემული, როცა მხედარი ერთ ადგილზე შეჩერდა თითქოს. ამას არა მარტო წინ თავისუფლად დაშვებული შუბი მიანიშნებს, არამედ ისიც, რომ წმინდა თეოდორე მხრებში ოდნავ მოხრილია, უფრო მოშვებული თითქოს, უფრო დაფიქრებული.

წმინდა მხედართა წარმოდგენით ნვენმა ოსტატმა კიდევ უფრო წინ წამოსწია ხსნის, გადარჩენის იდეა, რაც, შემდეგ, აქვე გამოსახულ „წმინდა ექსტათის ნადირობის“ სცენითაც არის ხაზგასმული (შემოხვევითი არ არის, რომ ეს სცენაც მოხატულობის იმ მონაკეუთსა გაშლილი, სადაც ოსტატი ხსნის საზრისის მომცველ სამ სიუჟეტს წარმოგვიდგენს. ამ კონტექსტში კი, ბუნებრივია, სწორედ ამ იკონოგრაფიული ეერსიის არნევა - ირმის რქებს შორის მაცხოვრის გამოსახულება კი არა, თეთრად აკი-აფებული ჯვარი რომ არის წარმოდგენილი. ამით ხომ კიდევ უფრო დაკონკრეტებულია მსხვერპლის იდეა და ქრისტიანთათვის მისი უშუალო, აუცილებელი შედეგი - ხსნა). ეს სცენა მომხატველი-ოსტატის მიერ, ალბათ, ყველაზე ცოცხლადაა დანახული - განსაკუთრებით მისი მარჯვენა ფრთა, სადაც მღვერისგან წინ გაჭრილი, თავადღერებელი ირმებია გამოსახული. კომპოზიცია მთლიანია, მყარად შეკრული - ფიგურები ერთმანეთის საპირისპირო მოძრაობით (ირმებს თავები აქვთ წმინდა ექსტათისკენ მიბრუნებული) ოსტატურად ნაწილდება სასურათე სიბრტყეზე. საგულისხმოა, რომ აქ, ამ გავრცელებული სცენის იკონოგრაფიის მსგავსად, ერთი ან ორი ირემი კი არ არის დახატული (როგორც, მაგალითად, ნუსალში, ლაშთხეერში, ლალამსა და ზენობაში, ან ჩვენი ქუეღლის მსგავს - ილეშის მოხატულობაში), არამედ, დაწერილმანებელი თხრობით გატაცებული ოსტატისთვის დამახასიათებლად - სამი ირემი. სამივე მუქი მოწითალო ფერისაა და მხოლოდ მათი რქებია მწვანით დაფერილი. ყურადღებას

იქცეეს ამ ირმების ერთიანი კონტურით შეკრული, ექსპრესიული ნახატი - სრული სიბრტყეანების მიუხედავად, მათი სხვადასხვა მხრივ რიტმულად მიმართული ცოცხალი მოძრაობა. მოხატულობის ეს მონაკვეთი, ალბათ, ყველაზე შთამბეჭდავია, ყველაზე შევლამაზებელი - უშუალოდ დანახვული, მომხატველი ოსტატის უშუალო განცდის შედეგად წარმოქმნილი.

გამომსახველია წმინდა ეესტათის ფიგურაც - მის თითქოსდა გაყინულ პოზაში თავჩენილი ოდნავ დაქანებული მხრების მოძრაობა, დაჭიმული მკლავი, რომელშიც მშვილდი უჭირავს. მოძრაობის ხასიათით ის რაღაცით აშკარად გეაგონებს ქტიტორთა პორტრეტს - იქნებ იმით, რომ ოსტატს აქაც განყენებული კი არა, რაღაც უფრო რეალური, კონკრეტული სახასიათო ნიშნები აქვს „დაჭერილი“. ამავე პერიოდის, ამავე ყადის ძეგლებში გამოყვანილი ქტიტორთა მსგავსია მისი სამოსიც - ვარსკვლავისებრი თეთრი ყვავილდებითა და უნაბისფერი რომბების ორნამენტით ჭარბად მოწონილი. სხვადასხვა სახის ორნამენტი ასევე ჭარბად ჩნდება მის კაპარტზე, ცხენის უნაგირსა და მოსართავზე. მეტიც, ცხენის ფაფარიც ისე სქემატურად არის მონიშნული დაკლაკნილი ხაზებით, რომ საბოლოოდ მივიღეთ წერის ის შედარებით გაუბრალოებული მანერა და ის ჩამოუქნელი, შესამჩნევად ჭარბი დეკორატიულობა, რომელიც საკურთხეველის მოხატულობის ქვემო რეგისტრზე ვნახეთ.

ასე გაასრულა ქორეთელმა ოსტატმა ამ ფართოდ გაშლილი დარბაზის კედელთა მოხატულობა. ტრადიციული სახით აქ მხოლოდ ერთი - საკურთხეველის კედელი წარმოგვიდგება („ვედრების“ თემა, „მოციქულთა ზიარება“, წმინდა მამების რიგი). ყველა დანარჩენი კი, მეტ-ნაკლები სხვაობით, თავისებურ გადაწყვეტას გეტავაზობს. იკონოგრაფიული პროგრამა ისეა შედგენილი, რომ ტაძრის გრძივ კედლებზე ზედმიწევნით წარმოინდეს ოთხი ძირითადი თეოლოგიური იდეა: წინასწარუწყებისა (თექვსმეტთაგან იმ ოთხი დიდი წინასწარმეტყველის გამოსახვით, რომელთა წიგნებშიც უმთავრესია აღთქმული მესიის წინასწარუწყება; „ხარების“ სცენითა და ხარების წინასწარუწყებით ერთმანეთთან დაკავშირებული ორი კეთილმსახური დედის - ანასა და ელისაბედის ფიგურებით), მსხვერპლისა („უფლის შობისა“ და „წმინდა გიორგის ბორბლით წამების“ სცენით), ხსნის („იერუსალემად შესვლის“, „ჯვარცმისა“ და „ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნის“ სცენებით) და გამოცხადებისა („ნათლისღებისა“ და „ფერისცვალება“- „ამალღების“ ერთად შეკრული კომპოზიციებით). საკურთხეველის საპირისპირო, დასავლეთის კედელი კი, უმთავრესი საკურთხეველის შემდეგ, მთლიანად ეთმობა აღდგომის ხატებას („ლაზარეს აღდგინებასა“ და „ღმრთისმშობლის მიძინების“ სცენას). რაც შეეხება მოხატულობის ქვედა რეგისტრს, აქ უჩვეულო არაფერია: ის, როგორც მოსალოდნელი იყო, წმინდა მხედრებსა და „წმინდა ეესტათის ნადირობის“ სცენას ეთმობა, რითაც კიდევ უფრო წამოწეულია ზემო რეგისტრებზეც განსაკუთრებით გამახვილებული ხსნის, გადარჩენის იდეა.

ამგვარი იკონოგრაფიული პროგრამა იმ განსწავლულ პირს შეეძლო შეედგინა, რომელიც ღრმად ერკეოდა რელიგიურ საკითხებში⁵⁵. სახარებისეული თხრობიდან მან თავისებურად, არცთუ ჩვეულებისამებრ წარმოგ-

55. კელაე გაუხსენით, რომ ამ დროს არა მარტო იცნობდნენ საღეთისმეტყველო მწერლობას, არამედ ახლად ინუსხებოდა რთული თეოლოგიური კავშირების წარმოჩენი თხზულებებიც (დაწკ.ი. იხ. ძველი მეტაფრასული კრებულები).

ვიდგინა არსებითი თეოლოგიური იდეა ქრისტიანობისა. უნდა ითქვას ისიც, რომ ჩვენი ისტორიის გარკვეული პერიოდისთვის წინასწარუწყების, მსხვერპლის, ხსნის, გამოცხადების, დასასრულ, - აღდგომის ხატება მხოლოდ „განკერძოებულ“-რელიგიური მნიშვნელობისა როდი იყო. იკონოგრაფიული პროგრამის შემდგენელმა იცის, რომ თეოლოგიური იდეით გაერთიანებულ, ამ არცთუ ტრადიციისამებრ გაშლილ სცენებში გაცხადებული აზრი ქვეყნის ძნელბედობის ჟამს განსაკუთრებული რწმენით დატვირთავდა ეკლესიის მრევლს.

რაც შეეხება მოხატულობის შემსრულებელს, ის თუმც მოკლებულია პროფესიულ გაწაფულობას, მხატვრული სკოლის ჩვევებს, მაგრამ ეს არ ნიშნავს, თითქოს მისი ნახელავი გამომსახველობას იყოს მოკლებული. ამგვარი გამომსახველობა თავისებურია - როგორც განვითარებული შუა საუკუნეების, ისე მისი მომდევნო პერიოდის ქართული მონუმენტური მხატვრობისთვის შედარებით უჩვეულო. მთავარი მახვილი, არსებითად, ბუნებრიობასა და უბრალოებაზეა გადატანილი. არავითარი შელამაზება - აქ არ აიოვება გარეგნული ეფექტურობის ნაახიცი კი. არ ჩანს კლასტიკური ფორმის გამოყენების ან დახვეწილი დეკორატიულობის წარმოქმნის რაიმე პრეტენზია - თუნდაც ისეთი, როგორც ამ ყაიდის სხვა ძეგლებში შეიძლება შემოგვხვდეს. აქ ხომ ხაზიც ისეთივე დაუხვეწავია, ოდნავ თითქოსდა მოუხეშავიც, როგორც ფერი, ან ისეთივე, როგორც ფორმა - თუმც სრულიად მარტივი, შეიძლება ითქვას, ერთნიშნაც კი, მაგრამ, ყველგან, ერთმანეთთან თანხმობაში მყოფი. ამიტომაც შედარებით უფრო მთლიანია იგი, უფრო დამაჯერებელი და, რაც მთავარია, ამ გაუბრალოებული, ამ ჩამოუქნელი ფორმით მიღწეულ გამომსახველობას თავისი მომხიბვლელობა აქვს - ეს ერთი მხრივ. უნდა ითქვას ისიც, რომ მოჭარბებული თხრობა, თხრობისმიერი შინაარსის გაღრმავებული ჩვენება ახლა, ამ კონკრეტულ შემთხვევაში თითქოსდა უფრო აშკარაა, ვიდრე ამავე ყაიდის სხვა ძეგლების განხილვისას იყო შენიშნული, მაგრამ ჩვენი მოხატულობა ამა თუ იმ სიუჟეტის მომცველი სცენის საგანგებოდ გაღრმავებული შინაარსის ჩვენების მაგალითი როდია მხოლოდ. აქ ის მხატვრული მუხბტიც წარმოინდება, რომლითაც შესაძლებელი ხდება მოხატულობის არცთუ იოლი იკონოგრაფიული პროგრამის დაძლევა, მისი მხატვრული შესაბამისობის შექმნა.

ჩვენი ძეგლი თვით ამ ყაიდის მოხატულობათა ერცველ რიგშიც რომ გამოირჩეულია, ეს ზემოთაც ითქვა - არა იმდენად შესრულების განსხვავებული მანერითა და ოსტატობის შედარებით მაღალი დონით, როგორც საერთო მხატვრული შთაბეჭდილებით. ამ შთაბეჭდილებას, ჩვენი ოსტატის თავისებურ ხედვაზე რომ არაფერი ეთქვას, ისიც წარმოქმნის, რომ თითქოსდა მეტად, შედარებით დამახასიათებლად გამოიკვეთება ამ ერთი გარკვეული ჯგუფის ძეგლთა მხატვრული მისწრაფება. ოსტატის მზერა, უფრო მეტად, თითქოსდა წარსულისკენ არის მიმართული და მხოლოდ იშვიათად თუ მიმართავს მისსავე თანადროულ, ოფიციალური რიგის ძეგლთა იმ სანიმუშო მასალას, სადაც პალეოლოგოსთა ხელოვნების სქემებია დამკვიდრებული. მონუმენტური მხატვრობის ჩვენივე ადრეული ნიმუშებიდან აღებულ და, ახლა უკვე, უკიდურესად გაუბრალოებული, გამარტივებული სახით შემოთავაზებულ, ამ ყაიდის ყველა სხვა ძეგლთან

შედარებით, უფრო ჭარბად, თეაღნათლიე ჩნდება არა მარტო ხალხური ხელოვნების ლექსიკონიდან მოსესხებული მოტივები (ბუნების ფორმების მსგავსი ორნამენტით ფონის თავისებური მოჩივება ან თუნდაც სამოსის უბრალო ქსოვილის ის ორნამენტული სახე, რომელიც ამ ხელოვნების ნიმუშებს მოგვაგონებს), არამედ თავს იჩენს ზოგადად ხალხურისთვის დამახასიათებელ საერთო მხატვრული განწყობილებაც. ეს განწყობილება კი იმდენად თავისებურია, რომ შთამბეჭდავად მოქმედებს ძეგლისა და მისი მკვრეტელის ურთიერთობაზე, საბოლოო მხატვრულ შედეგზე.

ქორეთის მოხატულობა არ წარმოადგენს იმ ყაიდის ძეგლს, იმ სახის მხატვრულ ნაწარმოებს, რომელსაც უნდა მიბაძო. სამაგიეროდ, შეინანიდა და ახლობელი, უბრალოა თავისი ადამიანიური არსებით, თავისი ჩამოუქნელობით და წერილმანი მხატვრული სისუსტეებით.

დასასრულ, იქნებ ისიც ითქვას, ქორეთის დარბაზის მოხატულობის სხვადასხვა მონაკვეთები არცთუ ერთგეარონად, არცთუ ერთნაირი ძალით რომ მოქმედებენ. აქ გასააყვალისწინებელია ორი რამ: ერთი ის, რომ ქორეთელი ოსტატის ნახელავე რაც უფრო მეტად არის კანონს დაშორებული და რაც უფრო მეტად მიახლოებულია კონკრეტულ - ცხოვრებისეულ, იმდენად უფრო დამაჯერებელია მხატვრულად, უფრო ცოცხალია, თვალისთვის უფრო სასიამოვნო (სამაგალითოდ „შობის“, „ფერისცვალება“- „ამაღლების“ ან „წმინდა ეესტათის ნადირობის“ ამსახველი სცენებიც კმარა). მეორე - მოხატულობის მოლიან ციკლს იქნებ სხვადასხვა ოსტატებიც ქმნიან და თუ ეს ასეა, მაშინ: მონუმენტურობის უბრალო ხედვით, კომპოზიციურ სქემათა შედარებითი სიმარტივით, სისადავითა და გულუბრყვილო უშუალობით მეტად გამორჩეული ოსტატის ნახელავე უნდა იყოს კონქის მოხატულობა; შემდეგ კი - კამარის სამხრეთითა და ჩრდილოეთით განლაგებული ყველა ის სცენა, სადაც ფონად მოყვითალო ოქრისფერია გამოყენებული („ხარება“, „შობა“, „ჯვარცმა“, „ჯოჯოხეთის წარმოტყვევება“, „ფერისცვალება“ - „ამაღლების“ ერთიანი კომპოზიცია). მომდევნო სცენებს, მათთან ერთად კი, საკურთხეველში ფართოდ გაშლილ „მოციქულთა ზიარებას“, ეკლესიის მამათა გამოსახულებებს, მოხატულობის ქვედა რეგისტრზე წარმოდგენილ წმინდა მხედრებსა და ქტიტორთა რიგს ის სხვა ოსტატი უნდა ასრულებდეს, რომლის მონაცრისფრო - ცისფერ ფონზე გაშლილი კომპოზიციებიც ნაკლებ ლაკონიურია, ფიგურებით და საგნებით შედარებით გადატვირთული. წერის მანერა აქ თითქოსდა უფრო ჩამოუქნელია, შესამჩნევად ჭარბი დეკორატიულობაც უფრო დამახასიათებლად გამოვლენილი. მხატვრული ხედვა ამ თითქოსდა სხვადასხვა ოსტატს, შესრულების მეტ-ნაკლებად განსხვავებული მხატვრული მიდგომის მიუხედავად, გარკვეულად ერთი აქვთ. ამიტომაც წარმოიქმნება ამ ვრცელი დარბაზის მოხატულობაში ერთიანი მხატვრული განწყობილება. აქ, როგორც ითქვა, ერთმანეთს მომხიბვლელად ეთვისება თხრობის სიმკაცრე და შეუღლამაზებელი პირდაპირობა, უბრალოება და გულუბრყვილო უშუალობა, რაც, საბოლოოდ, წარმოქმნის კიდევ მოგვიანო დროის ერთი გარკვეული ჯგუფის ძეგლთათვის დამახასიათებელ, თავისებურ მხატვრულ სურათს.

მღვიმევი

მღვიმევის ღმრთისმშობლის მონასტრის ორნაჲიანი ეკლესია ჩვენს ხუროთმოძღვრებაში საუკუნეების მანძილზე ცნობილ, ოღონდ შედარებით იშვიათ ნაგებობათა რიგს განეკუთვნება. ეკლესია XIII საუკუნის 80-იან წლებში აუგიათ, იმავე დროს მისი კედლებიც მოუხატაუთ, ხოლო მოგვიანებით არა მარტო განუახლებიათ საიშდროოდ არსებითად მაინც ჩრდილოეთის ნაეში შემორჩენილი პირვანდელი ფენა მოხატულობისა, არამედ ხელმეორედ მოუხატაუთ მთაეარი ნაეის საკურთხეველი, სამხრეთისა და ჩრდილოეთის კედლები და კამარები.

ასეთია მხოლოდ ორი სიტყვით ამ ძეგლის ისტორია. თუ ძეგლის ხუროთმოძღვრება და ხუროთმოძღვრების თანადროული, შემდგომში გადაწერილი პირვანდელი ფენა მოხატულობისა (არსებითად მაინც, ქტიტორთა რიგის მომცველი ქეედა რევისტრი) მეცნიერულად არის შესწაეილი¹, მთაეარ, სამხრეთის ნაეში დაცულ მოგვიანო მხატვრობაზე იგივეს ვერ ვიტყვით. დღეისათვის მხოლოდ მისი სავარაუდო თარიღია ცნობილი. დიმიტრი გორდეეის მოსაზრებით იგი XVI საუკუნის დასაწყისზე გეიანი არ უნდა იყოს². დაახლოებით იგივე ქრონოლოგიურ ჩარჩოებს გეთაეაზობს ინა გომელაურიც, ოღონდ ზოგადი მოსაზრებით კი არა, არამედ კედლის მხატვრობის წარწერათა პალეოგრაფიის დაწერილებითი ანალიზით (წარწერები კი ძეელიდან შემორჩენილი მხატვრობის განახლებისა და ახლის შესრულების დროისაა). ამ საკითხის გარკეევისას მეკლეეარი იმ დასკენამდე მიდის, რომ „მღვიმეის წარწერების ასოთა უმრავლესობა თაეისი ხასიათით ძირითადად, XV-XVI საუკუნეების ნიშუშებთან იჩენს ნათესაობას და ადრეულ ხანაში სრულიად უცნობია“³. რაც შეეხება თაეად მოხატულობას, მის იკონოგრაფიას, მის მხატვრულ გადაწყეებას, მის ადგილს ჩვენს ეროვნულ შემოქმედებაში, ის ჯერაც არ გამხდარა საგანგებო კელეეის საგანი - არადა, ეს თაეისებურებით გამორჩეული მხატვრობა ერთი სანიშუროგოლია გეიანი შუა საუკუნეების ჩეენი ხელოეების ისტორიისა.

მხატვრობის ამ ერთი და იმავე ეკლესიის ორი სხეადასხეა მონაეეეთის შედარებისას აშკარაა ჩრდილოეთი ნაეის XIII საუკუნისეული ფენა

1. მღვიმეის ხუროთმოძღვრება მონოგრაფიულად არის შესწაეილი ინა გომელაურის საკურადღებო ნაშრომში: მღვიმევი, XIII საუკუნის ხუროთმოძღვრული ძეგლი, თბ., 1982. აქეე ერცლად არის განხილული ქტიტორთა თანმხლები მინაწერები, რის საფუძეელზეც დადასტურებულია ადრეული, ხუროთმოძღვრების თანადრული მხატვრობის შესრულების თარიღი. მღვიმეის ქტიტორებს ცალკე თაეი ეთმობა საგანგებოდ ისტორიული პორტრეტისადმი მიძღენილ გაიანე ალიბეგაშეილის გამოკელეეაში: Светский портрет в грузинской средневековой монументальной живописи, Тб. 1979. ღმრთისმშობლის ცხოვრების ამსახეელ სცენებს ერცლად მიმოიხილაეს ნინო ჩიხლაძე: მღვიმეის ღმრთისმშობლის ეკლესიის მცირე ნაეის მხატვრობა, სადილომო ნაშრომი, 1983 (ხელნაწერი).

2. Д. Гордеев, Мгвимевская резная дверь: საქართველოს მუზეუმის მოამბე, III, 1926, გე. 195 - 203.

3. ი. გომელაური, მღვიმევი, XII საუკუნის ხუროთმოძღვრული ძეგლი, გე. 68.

მოგვიანებით, დიდი ნაგის ხელახალი მოხატვისას რომ უნდა იყოს გადაწერილი. ეს ამ მოხატულობის ზერელე მოხილვითაც ჩანს - განსაკუთრებით მაშინ, როცა საღებავის ზედა ფენის ჩამოცვენილ ადგილებში აქა-იქ თავს იჩენს ადრეული, გამორჩეული ოსტატურული შესრულებული მხატვრობის მკრთალად მონიშნული კონტურული მონახაზი. მისი სხვაობა (ხაზის სინატიფის, სირბილისა თუ მოქნილობის, პლასტიკის მხრივ) გვიანა ნახატთან შედარებით იმდენად აშკარაა, რომ დაკვირვებას არც კი საჭიროებს. ამის მიუხედავად, მხატვრობის ჩრდილოეთი მონაკვეთის ზოგადი სახე მაინც იმდენად შენარჩუნებულია, რომ XIII საუკუნისეულად უფრო აღიქმება, ვიდრე მოგვიანოდ განახლებულად.

ძველი მხატვრობა დაახლოებით ასე წარმოგვიდგება.

ტაძრის ჩრდილოეთი ნაგის კამარის საბჯენი თაღის ორ თანაბარ ნაწილად დაყოფილ არეზე თანაზომიერად ჩნდება მთლიანობითა და დასრულებულობით გამორჩეული რამდენიმე სიუჟეტური კომპოზიცია. კამარის ორსავე ფრთაზე ოთხ სცენას ვხედავთ, სადაც ამ ეკლესიის მფარველის, ღმრთისმშობლის ცხოვრების დასაწყისი პერიოდის ძირითადი ეპიზოდებია ასახული. საილუსტრაციო თხრობა ისეა გაშლილი, რომ კომპოზიციათა უმრავლესობაში ორი სიუჟეტური მომენტი გაერთიანდეს. სამხრეთ-აღმოსავლეთით გამოსახულია „იოაკიმესა და ანას ვედრება“ და „ანგელოზის მიერ ანას ხარება“, სამხრეთ-დასავლეთით - „მღვდელმთავრისაგან ძღვენის უარყოფა“ და „იოაკიმეს ხარება“, ჩრდილო-დასავლეთით - „მარიამის შობა“ და „ჩვილის განბანვა“, ჩრდილო-აღმოსავლეთით - „მარიამის ტაძრად მიყვანება“. დასავლეთის კედელი მოხატულობის ზემო რეგისტრზე „იოაკიმესა და ანას იერუსალემის ოქროს კარიბჭესთან შეხვედრის“ ეპიზოდს უნდა ასახავდეს - მხოლოდ სავარაუდოდ, რადგან მოხატულობის ამ მონაკვეთზე დღეისათვის არაფერი გაირჩევა და ამ სცენის არსებობას ერთიანობაში გამოსახულ სცენათა მწყობრი, თხრობისმიერი თანამიმდევრობა მიგვანიშნებს. „იოაკიმეს ხარებასა“ და „მარიამის შობას“ შორის სხვა რამ, ალბათ, არც არის სავარაუდებელი, რადგან „იერუსალემის ოქროს კარიბჭესთან შეხვედრა“ შემაერთებელი რგოლია წინასწარუწყებასა და ახდენილ წინასწარმეტყველებას შორის. რაც შეეხება აღმოსავლეთის კედელს აქ, როგორც მოსალოდნელი იყო, გამოსახულია სატრიუმფო სცენა - „ქრისტე დიდებითა“.

აქვე, ამავე ნაგის მხატვრობის ქვედა, იატაკის დონემდე დასულ რეგისტრზე, დასავლეთისა და აღმოსავლეთი კედლის მთელს არეზე ქტიტორთა რიგიც ჩნდება, მაგრამ მოხატულობის ეს მონაკვეთი მხოლოდ მოგვიანო გადაწერის გამო კი არა, ადგილ-ადგილ აღდგენის, ზოგან დამატების შედეგად, მხოლოდ ნაკლებად თუ ინარჩუნებს თავდაპირველ სახეს (ღმრთისმშობლის ციკლის ამსახველ კამარისეულ რეგისტრთაგან განსხვავებით, სადაც, გაცხოვლების მიუხედავად, გარკვეულად დაცულია ადრეული მხატვრობის თავისებურება).

ამ მხატვრობის ხაზგასმულად ცენტრირებული, ორსავე ფრთიდან მკაცრად ნაკეტული კომპოზიციები ლაკონიურია, დეტალიზაციის, დაწვრილმანებელი თხრობის გარეშე წარმოდგენილი. ყველა სცენა ერთიანად მკაცრია, შესამჩნევად ამაღლებულიც, ძირითადად წარდგენითი ხასიათის. სცენაში ასახული ყოველი ფიგურა ფორმის მთლიანობით და შინაგანი

სტატიკურობით გამოირჩეული. აქ მონუმენტურობის იმგვარი შთაბეჭდილება წარმოქმნილი, რომელიც ჩვენი ქვეყნის ამავე რეგიონის XIII საუკუნის კედლის მხატვრობის ნიმუშებშია დამოწმებული (ზენობანსა და კისორეთში, გელათის წმინდა გიორგის ეკლესიის სამხრეთ-დასავლეთ მინაშენში).

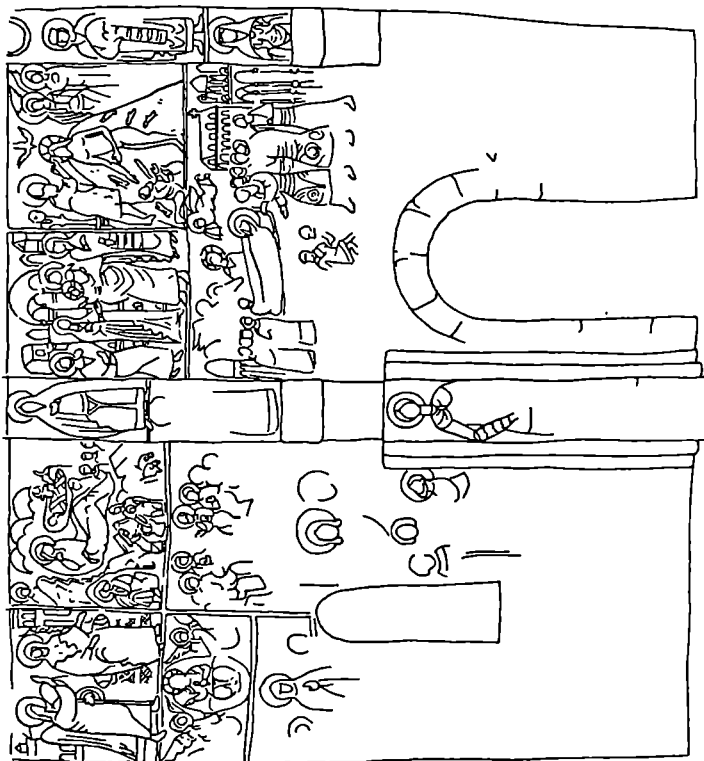
სწორედ ამ უაილის მხატვრობა ერგო მემკვიდრეობად ჩვენი ეკლესიის მთავარი ნაეის მომხატველ-ოსტატს, რომელიც, შეძლებისდაგვარად, სანიმუშო ხდება მის შემოქმედებაში.

მთავარი ნაეის შიდა სიერცე ამ ტიპის ნაგებობისთვის დამახასიათებელია - არსებითად, დარბაზული (მხოლოდ ერთი, ჩრდილოეთის კედელია თაღულით გახსნილი). საკურთხეველი დარბაზს მცირე ზომის ბემით გამოეყოფა. მზიდი პილასტრი, რომელიც კედლის შუანა ნაწილშია მოქცეული, იატაკის დონემდე წამოდის, მეორე კი, სამხრეთ და ჩრდილო-დასავლეთისა, მოკლეა - დასაქვლეთიდან შემოსასვლელი კარის დონეზე შეწყვეტილი. ორ პორიზონტალურ რეგისტრად გაშლილი სცენები საუფლო ციკლისა, სწორედ ამ პილასტრებს შორის არის მოქცეული - ყოველ რეგისტრზე ორ-ორი როგორც ერთ, ისე მეორე მხარეს (გამონაკლისია მხოლოდ სამხრეთ-დასავლეთი კედლის მეორე რეგისტრი, სადაც ერთადერთ სცენას ეხედავთ).

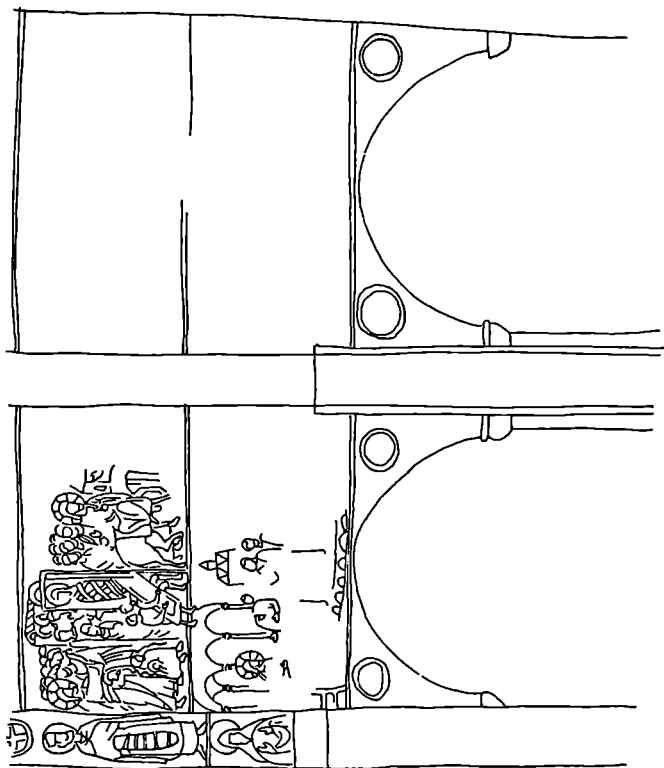
სცენების სიმრავლე, მათი განაწილების ატექტონიკური ხასიათი თავიდანვე გეიშლავნებს ამ ნაეის მოხატულობის გეიანდელ თარიღს: თუ ჩრდილოეთის ნაეში, მოსახატი სიბრტყის ყოველ მონაკვეთზე თანაბრად გაშლილი ექვსი სცენა იყო წარმოდგენილი (ორ-ორი კამარის ორსავე ყერდზე, თითო კი როგორც აღმოსავლეთის, ისე დასავლეთის კედელთა ზემო რეგისტრებზე), ახლა ამ არცთუ თანაბარი ზომისა და არცთუ მწკობრად განლაგებული სცენების რაოდენობა თექვსმეტს აღწევს. სამხრეთით მოქცეული მთავარი ნაეი ჩრდილოეთის ნაეთან შედარებით, მართალია, უფრო მოზრდილია, მეტად გაშლილიც, მაგრამ არც ისე, რომ მხატვრული ხარისხის დაქვეითების გარეშე დაიტიოს მრავალფიგურიანი სცენებისა თუ ცალკეულ ფიგურათა ასეთი ჭარბი რაოდენობა.

გეიანი თარიღი იმიტაც ჩანს, სცენები მჭიდროდ დატანილი, დაუდევრად შეწყვილებული ხაზით რომ ემიჯნებიან ერთმანეთს. ასეთივე ხაზებითაა აღნიშნული რეგისტრებიც. ამიტომაც შთაბეჭდილება ისეთია, თითქოს სცენები მიჯრით იყოს ერთმანეთს მიწყობილი - სასურველი პაუზის გარეშე ერთმანეთის გვერდიგვერდ განლაგებული (ჩრდილოეთი ნაეის თავდაპირველი მხატვრობისგან განსხვავებით, სადაც სცენები მწყობრი ინტერვალით, არა მარტო ფართო ფერადოვანი ზოლით, არამედ მის ორსავე მხარეს მოქცეული თავისუფალი არეებითაც გამოეყოფა ერთმანეთს).

ყოველი სცენა ამ ნაეის მოხატულობისა თანადროული არ არის. აქ, არსებითად, მართალია, გეიანი დროის მხატვრობაა გაშლილი, მაგრამ მასთან ერთად (დასავლეთი კედლის ფართო არეზე) ძველი მოხატულობის ორი სცენა და ცალკეულ წმინდანთა რამდენიმე ფიგურაც არის შემორჩენილი, ოღონდ სხვაობა მათ შორის, როგორც მოსალოდნელია ხოლმე ასეთ შემთხვევებში, უცაბედად და მკვეთრად როდი აშკარავდება. ამის მიზეზი, პირველ რიგში, ისაა, რომ ფერი ეკლესიის ჩამორეცხილ კედლებზე საგრძნობლად გამოხუნებულია, რასაც გარკვეულად შეუბრძილებია პირვანდელი და მოგვიანო მოხატულობათა შორის არსებული ფერადოვანი



მევიწივე. სამხრეთი კედელი



მევიწივენი. ჩრდილოეთი კედელი

კონტრასტი. მაგრამ მხოლოდ ტონალური სხვაობის შემცირება სხვადასხვა დროის ამ ორ, ერთმანეთისგან განსხვავებულ მხატვრობაში, რაღა თქმა უნდა, მთლიან სხვაობას ნაკლებად თუ შეამცირებდა, რომ აქვე თვით მომხატველი ოსტატის მიერ საგანგებოდ გათვალისწინებული ფაქტორიც არ იწინდეს თავს. მოგვიანო ციკლი ეკლესიის ამ მთავარ ნაეში შექმნილი დაგვირად დამორჩილებულია, თავისებურად შერწყმულია თავდაპირველ მხატვრობას. იქმნება შეთავსებით, რომ გვიანი დროის ოსტატი ეკლესიის ამ ერთი ნაწილის კედელთა მოხატვისას, შეგნებულად ისწრაფვის როგორც განახლოს, თითქოსდა აღადგინოს, ცხადია, მისეული ოსტატობით, ის, რაც დაზიანდა ან დაიღუპა სამხრეთი მთავარი ნაეის თავდაპირველი მხატვრობიდან. ამ შთაბეჭდილებას ისიც აძლიერებს, რომ აქ, როგორც ითქვა, ხელუხლებლად არის დატოვებული ადრეული მხატვრობიდან შემორჩენილი, დასაველეთის კედელზე ასევე ორ რეგისტრად გაშლილი ორი სცენა, რომელიც იკონოგრაფიულად და კომპოზიციურადაც ორგანულად არის ჩართული ამ მოგვიანებით შესრულებულ საუფლო ციკლში.

მოხატულობის იკონოგრაფიული პროგრამა თავიდანვე ადვილად და მკაფიოდ აღსაქმელია. სცენები ისტორიული თანმიმდევრობით წარმოგიდგენენ მაცხოვრის ცხოვრების ძირითად ეპიზოდებს – არსებითად მიანიც „ათორმეტ საუფლო დღესასწაულთა“ ციკლს. სამხრეთ-აღმოსავლეთი კამარის ზემო რეგისტრით დაწყებული თხრობა საუფლო ციკლისა თანმიმდევრულად გადაინაცვლებს დასაველეთისა და ჩრდილოეთის კედელზე, შემდეგ ისევ სამხრეთის კედელს დაუბრუნდება და მის მეორე რეგისტრზე გასრულდება. ასე რომ, საუფლო დღესასწაულთა თორმეტივე სცენა მთლიანად მოიცავს სამივე კედლის ზემო რეგისტრს და ერთადერთ, სამხრეთი კედლის მეორე რეგისტრს. რაც შეეხება მოხატულობის დანარჩენ ნაწილს (დასაველეთით და ჩრდილოეთით გაშლილ მეორე რეგისტრსა და პილასტრებს), აქ თუმიც იგივე აზრის, ოღონდ უკვე სხვა თვალსაზრისის მომცეველ სცენებსა და წმინდანთა ცალკეულ ფიგურებს ეხებათ.

მოხატულობის თემატური ქარგა ასეთია: საკურთხევის მეტწილად ბათქაშაყრილ, ძლიერად შეჭვარტლულ საკონქო მონაკვეთზე დღეისათვის მხოლოდ ის შენობა ითქვას, რომ აქ განხილული წრის ძველთათვის დამახასიათებელი კომპოზიცია, „ვედრება“ ყოფილა გამოსახული, მეორე რეგისტრად კი – „მოციქულთა ზიარება“. რაც შეეხება ბოლო, დამამთავრებელ რეგისტრს, ის მთლიანად დაღუპულია – მხატვრობის კეალი კი არა, აქ ბათქაშიც არ არის შემორჩენილი. კედელ-კამარებზე ასეთი თანამიმდევრობაა: სამხრეთ-აღმოსავლეთით კამარაზე „ხარება“ და „შობა“ ჩნდება, შემდეგ კი, თაღის მარჯვნივ მოქცეულ მონაკვეთზე, „მირქმა“ და „ნათლისღება“; დასაველეთი კედლის ზემო რეგისტრზე ძველი მხატვრობის სცენა „ფერისცვალება“ გაირჩევა. კამარის ჩრდილოეთის ფერდზე, მარცხნივ – „ლაზარეს აღდგინება“ და „იერუსალემად შესვლა“; მარჯვნივ – ისევ ორი სცენა ძლიერად დაზიანებული: „ჯვარცმა“ და „ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნა“. მომდევნო სცენებს მეორე რეგისტრზე ეხებათ: სამხრეთით, „ხარების“ ქვემოთ, „ამაღლება“ გამოსახული, მის გვერდით „სულიწმინდის მოყენა“, შემდეგ კი – პილასტრის მარჯვნივ გაშლილ მონაკვეთზე, ის ერთადერთი სცენა, რომელიც „ღმრთისმშობლის მიძინებას“ ასახავს. ასე თანმიმდევრულად, ზუსტი ისტორიული თანმიმდევრობით გასრულდება „ათორმეტ

დღესასწაულთა” საუფლო ციკლი და მომდევნო თხრობაც უკვე დასაველეთის კედელზე გადაინაცვლებს, სადაც ისევ ძველი მხატვრობიდან შემორჩენილი სცენაა: „ყორნისაგან ელია წინასწარმეტყველის დაპურება” ან როგორც მას ჩვეულებრივ უწოდებენ ხოლმე - „ელია ნაღვარევისა მას ქორათისასა”. რაც შეეხება ჩრდილოეთი კედლის ქვემო რეგისტრს, მოხატულობის კვალი, მართალია, აქაც გაირჩევა, მაგრამ ისე არა, რომ მოხერხდეს მისი აღდგენა. საფიქრებელია, რომ აქ მაცხოვრის სასწაულების რამდენიმე ეპიზოდი იყო ასახული. სხვა რამ თითქოსდა გამორიცხულია: თორმეტივე სცენა საუფლო ციკლისა ხომ სრულად იყო ჩვენს მოხატულობაში წარმოდგენილი. ამას ისიც უნდა დაემატოს, რომ მხატვრობის ამ თითქმის გამქრალ მონაკვეთზე ორგან ფრაგმენტულად იკითხება ქრისტეს ჯვრული შარავანი და კიდევ ის, რომ ძველადთქმისეული სასწაულის სცენას, რომელიც დასაველეთი კედლის მეორე რეგისტრზე იყო გამოსახული მომდევნოდ, ალბათ, ისევ ამავე განწყობილების მომცველი, ოღონდ ახლა უკვე სახარებისეული თხრობიდან აღებული ეპიზოდები გააგრძელდება.

მხატვრობა პილასტრებსა და საბჯენ თაღებსაც მოიცავს. აქ, ჩვეულებებისამებრ, ცალკე მდგომი ფიგურები ჩნდებიან, რომელთაგან ერთი გამოირჩევა განსაკუთრებული მნიშვნელოვნებით: ეს წმინდა გიორგია – სამხრეთი კედლის შუანა პილასტრის ქვედა მონაკვეთზე მეომრის დამახასიათებელი სამოსით მასშტაბურად გამოსახული. დანარჩენ წმინდანთა ფიგურები თანაბარი ზომისაა, თითქმის ერთგვაროვნად გადმოცემული. სამხრეთით, შუანა საბჯენ თაღზე ჯერ დავით წინასწარმეტყველია გაშლილი გრავნილით წარმოდგენილი, ხოლო მის ქვემოთ მესვეტეს წელზეებითი ფიგურა. იგივე საწინააღმდეგო მხარეს, ჩრდილო-დასაველეთით მოქცეულ საბჯენ თაღზეც მეორდება. აქაც ჯერ მეფე-წინასწარმეტყველს – სილომონს ვხედავთ, მის ქვემოთ კი – მესვეტეს ფრონტალურად გამოსახულ ფიგურას.

მღვიმევის ეკლესიის, როგორც ვხედავთ, ერთადერთია განსახილველი ჯგუფის ძეგლთა შორის, სადაც მოხატულობის სრულიად ჩვეულებრივი იკონოგრაფული სქემა გამოყენებული – თანმიმდევრული სიუჟეტური თხრობა „ათორმეტი საუფლო დღესასწაულის” ციკლისა „ხარებით” დაწყებული და „ღმრთისმშობლის მიძინების” ამსახველი სცენით გასრულებული. აქ სცენების განლაგების ის თანმიმდევრობაა არჩეული, რომელიც ჩვენი მხატვრობის იმ დროის ოფიციალური რიგის ძეგლებშია დამკვიდრებული. ამ ძეგლებში კი ისეთივე თეოლოგიური იდეა, საუფლო ციკლის სცენათა ისეთივე თანმიმდევრობაა, როგორსაც გვიანპალეოლოგოსური თუ ათონური სკოლის კედლის მხატვრობის ნიმუშები გვაწვდიან.

ამ მხატვრული შემოქმედების გაელენით ჩვენი კედლის მხატვრობის ოფიციალური რიგის გვიანა ძეგლებში, მართალია, შესამჩნევად გართულებულია საუფლო ციკლის მომცველ სცენათა იკონოგრაფია, კომპოზიციური სტრუქტურა, მათში მოქმედ პერსონაჟთა ურთიერთდამოკიდებულება, შედარებით გამძაფრებულია ამ სცენებში დატეული საერთო ემოციური მუხტიც, მაგრამ თვით სცენები აუცილებლად უფლის ცხოვრების ზუსტი ისტორიული თანმიმდევრობით არიან განლაგებული. ამ მხრივ სანიმუშოა XVI საუკუნის კედლის მხატვრობის როგორც დასაველური, ისე აღმოსავლურ-ქართული ნიმუშები. ასე რომ, მღვიმევის ეკლესიის ძირითადი ნაგებ

მოხატულობა სცენების განლაგების წესით უკვე თავიდანვე ემიჯნება წყნის მიერ განსახილველი მხატვრული ნაკადის ძეგლებს. ეს ასეა, რადგან იკონოგრაფიული პროგრამის დადგენა აქ არც სცენების ევრტიკალურ მონაკვეთებზედ წაკითხვას მოითხოვს და არც მათ დასაკავშირებლად აუცილებელად, საგანგებოდ მოხმობილ რაიმე თეოლოგიურ ძიებას.

განსახილველი მხატვრული ნაკადის ძეგლებთან მსგავსება აქ სხვა მხრივაც ნაკლებ თვალსაჩინოა. ამის მიზეზი შესრულების სხვათაგან ოდნავ თითქოსდა განსხვავებული წესი კი არ არის მხოლოდ, არამედ სანიმუშო მასალისადმი მეტი მინდობაც, მისი, შეიძლება ითქვას, შედარებით მეტი შემოქმედებაც. ეს გასაგებია: სანიმუშო მასალა ხომ აქვე, ამავე ეკლესიის კედლებზევე კქონდა მის მეორედ მომხატველ-ოსტატს კონკრეტულად წარმოდგენილი. სწორედ მისი გაელენით უახლოვდება იგი წვენი ხელოვნების ერთი საუკეთესო პერიოდის, XIII საუკუნის ბოლო მეოთხედის მხატვრულ შემოქმედებას. ამ შემოქმედების გამოძახილი, ოდნოდ არა ისე შორეული, როგორც განსახილველი წრის ყველა სხვა ძეგლში, არამედ უკვე ხელშესახებდად გამოხატული, ალბათ, ამიტომაც ასე საგრძნობა მღვიმურის ეკლესიის ამ გვიანი დროის მოხატულობის ზოგიერთ სიუჟეტურ კომპოზიციაში. ოდნოდ აქვე ისიც უნდა ითქვას, ეს მხატვრობაც თავისი შინაგანი სტრუქტურით საერთო იერიითაც გარკვეულად რომ ინარჩუნებს იმ თავისებურებას, იმ დამახასიათებელ ნიშან-თვისებებს, რომლებიც XVI საუკუნის ამავე წრის, ამავე მხატვრული ნაკადის ყველა სხვა ძეგლში შემოგვიხედა.

ამ ტრადიციულად გაშლილი ციკლის შემსრულებელი აშკარად მხატვრული ნიჭით დაჯილდოებული ოსტატია. ნიმუშების გაელენა თუმცა თავიდანვე ჭარბად ცხადდება, მაგრამ წვენი ოსტატი გრძნობს მათს სიღამაზეს: თავისებურად იასრებს ამა თუ იმ სცენის კომპოზიციურ სქემას, დამაჯერებლად ამთლიანებს მრავალფიგურიან ჯგუფებს, არც თუ ერთგვაროვნად წარმოგიდგენს მათში გამოყვანილ პერსონაჟთა სახეებს. ყოველა, მართლაც, გაუმართავია, მაგრამ პლასტიკურად მაინც დამაჯერებელია. მაინც ისე გადმოცემული, რომ გარკვეულად წნდება მოძრაობის სიღამაზე, მოქნილობა, მასშტაბურობა. ხასიც არაა სქელი, ისეთი ხისტი, გრაფიკულად ისეთი მკვეთრი, როგორც ამ ყაიდის სხვა ძეგლში, შეიძლება ითქვას, დეკორატიულად შედარებით დახვეწილიცაა, გამომსახველიც, შესამჩნევად მეტყველიც კი. ამგვარი ხასების რიტმი ამა თუ იმ ფიგურის ენერგიული, ხშირად საკმაოდ რთული კონტრაპოსტული მოძრაობის შესატყვისია. საბოლოოდ სწორედ ხასოვანი რიტმი აცოცხლებს ნახატს, ახშობს მოსალადნელ სიმშრალესა და მონოტონურობას. მღვიმურის ეკლესიის სამხრეთი ნაგის მხატვრობის ზერელე მოხილვითაც აშკარაა, რომ ის არა მარტო თავისებურებით გამორჩეულია, არამედ საუკეთესოცაა (ყოველ შემთხვევაში, ზოგიერთი სცენა მაინც) გვიანა პერიოდის ამ ერთი გარკვეული ჯგუფის ძეგლთა შორის. ამას მოხატულობის დეტალური განხილვა დაგვიდასტურებს.

„ხარების“ ამსახველი პირველივე სცენა საუყლო ციკლისა ტრადიციისამებრად გაშლილი. ერთია მხოლოდ - მაღალ ტახტზე მჯდომი, სხეულისა და სახის უცაბედი მოძრაობით მარცხნივ მობრუნებულ ღმრთისმშობელსა და მისკენ მიმართულ მთავარანგელოზს შორის უწყულოდ მცირე ინტერ-

ვალთ. შთაბეჭდილება ისეთია, თითქოს მთავარანგელოზი გაწვდილი ხელთ ეს-ეს არის შეეხება ღმრთისმშობელს. ორივე ფიგურა მასშტაბურია, ორივე სხეულის მძიმე ფორმებით გამოსახული. ფიგურები თითქმის მთლიანად ავსებენ ვერტიკალურად გაშლილ სასურათე არეს და ჩვენთან, მკერტელთან მოახლოვებულნი უშუალოდ ეჯიხნებიან ჩარჩოს კედელს.

კომპოზიციაში ფიგურების გამოირჩევა მათი მასშტაბურობა, მსხვილი ხელით მათი წარმოდგენა როდი განაპირობებს მხოლოდ, არამედ ისიც, რომ ხუროთმოძღვრული კულისები, ჭარბად კი არა, როგორც მოსალოდნელი იყო ამ გვიანი პერიოდისთვის, სომიერად ტვირთავენ ფონს. სურათის სუდა, ფართო ცენტრალური არე ნეიტრალურია და მხოლოდ მარჯვენა და მარცხენა კუთხეებში ნნდება შედარებით მოკრძალებულად მონიშნული ნამეკტი კომპოზიციური მახვილები: ერთგან - არც თუ სწორად, გაწაფავად მოხასუელი გუმბათოვანი კელესია მცირე სომისა, მეორეგან - უგუმბათო ნაგებობის ერთ-ერთი ფასადი, რომელსაც ცაღ მხარეს მსუბუქი თადედი დააქუქება მთელს სიგრძესე აქვე ფარდის, აღბათ, ეწ. „უელუმის“ რიტმულად დანაოჭებული კალთის მონახასიც ჩანს. ორნამენტული დეკორის სიჭარბე, დეკორით სასურათე სიბრტყის გადატვირთვა ექელაჟე მეტად სურათის ქედა კუთხეში შეინიშნება: ღმრთისმშობლის ტახტსე, ტახტის გადასაფარებელსე, ფეხთბალიშსე. ეს სრელიად უბრადო, შესამჩნევად ირეგულარული ორნამენტული სახე, რომელსაც ჯვარედინი ხასები წარმოქმნის, კვადრატულ სიბრტყეებად არის ნადგმული კომპოზიციის ამ მონაკვეთსე და, რაც საგულისხმია, უფრო უხეშად არის შესრულებული, ვიდრე ფიგურათა სამოსის შედარებით რბილად განეითარებული ხასებით წარმოქმნილი, პირობითად აღნიშნული ნაოჭები.

წინასწარუწყების ამსახველი სცენის სიუეტური ქარვა, ბუნებრივია, ნეულთ პირობითობით, აქ მოქმედ პერსონაჟთა ურთიერთობით, მათი რიტმული მოძრაობით თითქოს შიგნიდანვე არის გახსნილი. ანგელოზის გამიზნულ, ენერგიულ მოძრაობას მისივე სამოსის მორკალული და დიდ ტალღებად დატანილი ხასების რიტმი შეესატყვისება (განსაკუთრებით კაბის აკეცილ კალთასე, სადაც თავს იყრიან ერთმანეთის მონაცვლეობით თითქოს წრიულად დატრიალებული, გვერდიგვერდ მიჯრით დატანილი მუქი და მონაცრისფრო ხასები), ხოლო ღმრთისმშობლის შედარებით მსუბუქს უცაბედ შემობრუნებას, რომელიც ფიგურის საკმაოდ რთული კონტრაპოსტული მოძრაობითაა გამოხატული (თავის გადახრა სხეულის საპირისპირად და მკლავებისა და სხეულის მოძრაობა ფეხების საწინააღმდეგო მიმართულებით) მოქნილი და შედარებით მკაფიოდ გამოყვანილი ხასებისგან წარმოქმნილი რიტმი.

ამ ფიგურების ჭყერებისა შესაძლოა მოგვინდეს პროპორციები უკეთ რომ იყო აგებული, ყორმაც მეტად გამართული, მაგრამ, ამის მიუხედავად, პლასტიკურად ისინი მაინც დამაჯერებელი არიან, მათი მოძრაობაც ცოცხალია და მეტყველი, გარკვეული განწყობილების მომცველი.

მოხატულობის ამ გამოსხუნებულ, შესამჩნევად ფერგადასულ, ადგილადგილ სამორეცხიდ არესე თავდაპირველად კონტრული ნახატი იკითხება მკაფიოდ და მხოლოდ შემდეგ, დაკვირვებისას ნნდება თანდათან დაფერილი სიბრტყეები. მკრთალად, არც თუ პირუანდელი სიცხოვლით, მაგრამ შედარებით მკაფიოდ ორად-ორი ფერი გაინრევა: ღია აგურისფერი

ღმრთისმშობლის მოსასხამზე და მუქი, თითქმის ფირუზისფერს მიახლოებული ცისფერი - მთავარანგელოზის ფრთებსა და მოსასხამზე. თავს იჩენს მოწითალო ტონის მონასშიც - ფონად გამოსახულ ნაგებობათა სახურავზე. დასასრულ, მხოლოდ აქა-იქ, მკრთალი ვარდისფერისა და ასევე მკრთალი, ღია წალისფერი ოქრის თეთრანარევი ლაქებიც ჩნდებიან - ღმრთისმშობლის თავსაბურავსა და მის ფეხთბადლიშზე. ამჟამინდელი შთაბეჭდილება ისეთია, თითქოს წამყვანი თბილი ფერი იყოს, მაგრამ თავიდან სხვა სურათი უნდა ყოფილიყო. ეს იქიდან ჩანს, რომ თეთრანარევი მოლურჯო ფერით, რომელიც დღეისათვის ფრაგმენტულად თუა შემორჩენილი, დაფერილი ყოფილა ფიგურებისა და საგნებისგან თავისუფალი არე ანუ ფონის უმეტესი ნაწილი. ამდენად გასაგებია, თუ რისთვის დაჭირდა ჩვენს ოსტატს კომპოზიციის მთელ არეზე სხვადასხვა სიძლიერის ოქრის თბილი ლაქების „გაბანება“. ამ თბილი ლაქებით, რაღაც დონეზე მიანც, არა მარტო ფერადოვანი მთლიანობა მიიღწევა, არა მარტო ცოცხლდება მოხატულობის შედარებით მოკრძალებული ფერადოვნება, არამედ კომპოზიციაში, უკვე კონკრეტულად, გამახვილებულიცაა მთავარი, არსებითი.

ფერი კამარის ამ მონაკვეთზე დრო-ჟამისაგან იმდენად გაფერმკრთალებულია, შეიძლება ითქვას, იმდენად გამჭვირვალეც კი, მოკლებული გვიანა მხატვრობისთვის დამახასიათებელ ფერადოვან „სიყრუეს“, რომ, როცა მას შედარებით დენადი, ასე თუ ისე მაინც ელასტიური ხასით წარმოქმნილი ნახატიც ემატება, შეიძლება ადრეული პერიოდის მოხატულობად მოგვეჩვენოს. ამ შთაბეჭდილებას აძლიერებს ისიც, რომ კომპოზიციაში ჩნდება ისეთი ნიშნები, რომლებიც ჩვენი ძველი მხატვრობის ნიმუშებშია დამოწმებული. და კიდევ ის, ნახატის ხასიათიც რომ არ არის ისეთი, როგორსაც განსახილველი ყაიდის ძეგლებში ვნახულობთ.

ნახატის ხასიათის სხვაობა „ხარების“ სცენის ორი სხვადასხვა მონაკვეთის შედარებისთანავე იხსნება. ერთგან (კომპოზიციის ქვედა კუთხეში გაშლილ ორნამენტზე) ეკლესიის მომხატველი თითქოს ნაკლებად გრძობს ხაზის გამომსახელობას, მეორეგან (მთავარანგელოზის გაწვილ ხელზე, ფიგურების მხრების მონახაზსა თუ მათივე სამოსის შიდა ნახატზე) შედარებით სხვა სურათია - და ხაზიც, ახლა უკვე, საკმაოდ დენადია, დეკორატიულად მეტად დახვეწილი, ნახატიც საკმაოდ გამომსახველი. ეს სხვაობა შემთხვევითი არ არის. მღვიმევის მთავარი ნაეის მომხატველს, აქვე, ამავე კედელზევე სანიმუშოდ ხედება ადრეული ფენა მოხატულობისა, რომლის შემორჩენილ ფრაგმენტებსაც თავისივე შემოქმედების დედნად გამოიყენებს (შუა საუკუნეების მხატვარი თავისი მრწამსით ხომ ანონიმიცაა და, ამდენად, ნაკლებად თუ ცდილობს პიროვნულის გამჟღავნებას. თუნდაც ამიტომ არ ეუხერხულება მას არც პირვანდელი ფენიდან შემორჩენილი მხატვრობის შენარჩუნება და არც ამ მხატვრობით ხელმძღვანელობა). ამის გამოა, რომ იქ, სადაც იგი ადრეულ, XIII საუკუნისეულ ნახატს მიყვება, ხაზი შედარებით სწორია, გაცილებით ელასტიურიც, ვიდრე კომპოზიციის იმ მცირე მონაკვეთზე, სადაც პირვანდელი ბათქაშის მთლიანად დაზიანების გამო, კონკრეტულად კი არა, მხოლოდ ზოგადი შთაბეჭდილებით უხდება ადრეული ნიმუშიდან მოსესხებული ორნამენტული მოტივის აღდგენა. ეს ასეა, რადგან თუ დაუუკვირდებით „ხარების“ მღვიმევისეულ კომპოზიციაში არა მარტო ორნამენტის სიბრტყეზე განლაგების, მისი გამოყენების წესი,

არამედ მოტივიც ისეთივეა, როგორსაც ჩვენი ეკლესიის თავდაპირველი მოხატულობის დროის ძეგლში – სენობანში ვხედავთ (აქაც „ხარების“ კომპოზიციაში, აქაც ღმრთისმშობლის ტახტზე). ერთია მხოლოდ, თუ სენობანში – შემოქმედებით მუხტს მოკლებულ, პროინციული მხატვრობის ნიმუშად მინიჭებულ ამ ძეგლშიც კი, ორნამენტული წარული მხატვრულად დასრულებული ორგანიზმია და ყოველ მონაკვეთზე სწორად, რეგულარულად განითარებული, ჩვერთან უკვე აშკარად აღბეჭდილია მოგვიანო დროის ნიშნით და, ბუნებრივია, არა მარტო შესამჩნევად გაუბრალოებულია, არამედ მთლიანობასაც მოკლებულია, ირეგულარული.

„ხარების“ კომპოზიცია, შეიძლება ითქვას, იმის მაგალითია, თუ როგორ ერწყმის, როგორ ურიგდება ძველიდან აღებული სანიმუშო მასალა გვიანა ოსტატის თავისებურ ხელეას. ამის მანიერებული კი, კომპოზიციის არა ერთი მახასიათებელია.

სცენის პერსონაჟთა მასშტაბურობა, სასურათე სიბრტყეზე მათი შედარებით კომპაქტური განლაგება სავსებით შესაძლებელია, რომ ადრეულ ნიმუშთა გამომახილად მივიჩნიოთ. მაგრამ, ჯერ ერთი შესამჩნევად დარღვეულია ამ ფიგურების პროპორციები (სწორედ რომ გვიანა საუკუნეების მხატვრობისთვის დამახასიათებლად: სხეულის ზედა ნაწილი საგრძობლად სჭარბობს ქვედას) და მეორე – სასურათე სიბრტყე, როგორც ადრეულ ნიმუშებში გვხვდება ხოლმე, სომიურად კი არ არის დატვირთული, არამედ გადატვირთულია (აქ ჭარბ დეკორატიულობას კი არ ვგულისხმობთ მხოლოდ, არამედ ამ ორი ფიგურის მოულოდნელ სიახლოვესაც - ერთმანეთის გვერდით უფრო მცირე ინტერვალით მათ განლაგებას, ვიდრე XIII საუკუნის რომელიმე ძეგლში შეიძლებოდა ყოფილიყო).

მთავარანგელოზის ხარებად გაწვდილი ხელი პლასტიკურად ისეთივე მეტყველებს, როგორიც ამავე ეკლესიის წრდილოეთი ნაგის ადრეული მხატვრობიდან შემორჩენილ ფრაგმენტებზეც ჩანს, მაგრამ ხალხურ ნიმუშებზე დახელოვნებული ოსტატის მხატვრული ხედვით ოდნავ მაინც სახეცვლილია, რადგან ექსპრესიული მუხტის გასაძლიერებლად უკვე ხელოვნურად, ზედმეტად გაზრდილია პროპორციულად და, გასაგებია, ხელის მტკეპანი რატომ არის ასე შესამჩნევად „ამოვარდნილი“ საერთო ნახატიდან. აქვე, მთავარანგელოზისკენ შემობრუნებულ ღმრთისმშობელთან ისიც ხომ ჩანს, რომ სადაც ოსტატს აღარ ჰკირდება მოქმედების ხაზგასმული წყენება, ხელის მტკეპნები, ახლა უკვე გვიანპალეოლოგოსთა მხატვრობისთვის დამახასიათებლად პატარაა, შესამჩნევად მცირე სომისა.

ღმრთისმშობელისა და მთავარანგელოზის სახეები, მათი გამომეტყველებაც კი, ერთი შეხედვით, თითქოს გეაგონებს ადრეულ ნიმუშებში გამოყვანილ პერსონაჟებს, მაგრამ დაკვირვება ძირეულ სხვაობასაც გვიჩვენებს, თუნდაც იმ მხრივ, რომ აქ თითქმის არ ჩანს ძველი ნიმუშების ლოგიკურობა. მთავარანგელოზთან, პროპორციულად მის პატარა თავზე რომ არაფერი ეთქვათ, ჩვენი წრის ძეგლებისთვის დამახასიათებლად ნნდება შედარებით მძიმე, ცალ მხარეს გამობერილი ნიკაპი, რის გამოც სახის საერთო წყობა აცდენილია ნიკაპის მონახაზს. ერთიანი ფორმა განსხვავებულად იკითხება სცენის მეორე პერსონაჟთანაც: უმარჯვო ნახატის გამო ერთმანეთს შეუთანხმებელია ღმრთისმშობლის მარცხნივ მობრუნებული სახე და მისივე თავსაბურავი. გვიანა შუა საუკუნეებში მიმუშავე

ოსტატი მაშინაც დამახასიათებლად ჩანს, როცა სახის ნაწილებს ხატავს: ახლო-ახლო „დამჯდარ“ თვალებს, თხელი ტადლისებრი ხაზით მონიშნულ მოკლე-მოკლე ბაგეებს, მოთაყარანგელოზის თავს ასე ხელოენურად მორგებულ თმის ერთიან მასას.

დასასრულ, კიდევ ერთი საგულისხმო დეტალი. მოთაყარანგელოზის აფორიალებულმა მოსახსიამოლო შეუქმლებულია არ გაგვიხსენოს კედლის მხატვრობის ის ადრეული ნიმუშები (განსაკუთრებით სენათის ძეგლები), სადაც მიჯრით დატანილი, წრიულად დატრიალებული ხაზებით წარმოქმნილი ნახატი, იქნებ მხოლოდ პირობითად, მაგრამ მაინც ფორმის მოსანიშნად იყო გამოსწავლი (მუცლის არეზე, მუხლსა და მკლავის მომრგვალებულ ადგილებზე). მსგავსება ექვს არ იწვევს, მაგრამ თუ დაეუკვირდებით, იმასაც შეგამჩნევთ, ჩვენთან თუ რაოდენ სახეცვლილია ნახატის საერთო ხასიათი. აქ ფორმის თუნდაც პირობითი მინიშნება კი არა, უკიდურესი სიმბრტყეაუნება ბატონობს და ეს სახითი ხერხიც, რომელიც ძველი ნიმუშებიდან უნდა იყოს მოსესხებული, ახლა მხოლოდ ორნამენტის მსგავს სახედ თუ იკითხება.

ზემოთ თითქოს გამოიკვეთა XIII საუკუნის ნიმუშთან „ხარების“ მღვიმეისეული კომპოზიციის მხატვრული სახის დამოკიდებულება, თითქოს გამოცალკევდა ორი ქრონოლოგიური ეტაპის მახასიათებელი და აღინიშნა მათი, თუ შეიძლება ითქვას, ასე თუ ისე, მაინც ძალდაუტანებელი ურთიერთშედწევა. „ხარების“ კომპოზიცია ამ მხრივ ერთადერთი არ არის, მაგრამ მაინც გამორჩეულია, მაინც განცალკევებულად მდგომი ძველისა და ახლის შედარებით ორგანული შერწყმა-შერბეებით.

საუფლო ციკლის მომდევნო სცენებში XIII საუკუნისეული მხატვრული ეტაპის მახასიათებელი შედარებით ნაკლებად ჩანს და კომპოზიციითა უმრავლესობაც უფრო იოლად, თავდაპირველი მოხილვითაც გვიმუქვანებს XVI საუკუნის ერთი გარკვეული ჯგუფის ძეგლთა მხატვრულ მისწრაფებას. ეს სასურათო სიმბრტყის მცირე მონაკვეთებზე გაშლილ სცენებში მონაწილე პერსონაჟთა სიმრავლით, კომპოზიციითა და ეტალიზაციითა თუ იმ შესამჩნევად ჭარბი, მეტისმეტად უბრალო და ჩამოუქნელი დეკორატიულობითაც მუქვანდება, რომლითაც ჩვენი მხატვრობის მოგვიანო დროის ძეგლებიც გამორჩეული.

„უფლის შობა“, რომელიც „ხარების“ მომდევნოა, ჩვენი კედლის მხატვრობისთვის დამახასიათებელ სოუკეტურ ქარგას გვთავაზობს: თავად „შობას“, „მოგვთა თაყვანისცემას“ და „ჩვილის განბანვას“. კომპოზიციაში გამორჩეულად იკითხება ღმრთისმშობლის ფიგურა – ყველასაგან განსხვავებული დიდი სომითაც და ფერადოვნებითაც (აგურისფერი მოსახსიამო და ფართო შარავანდის მოკეითალო ღია-მკეითრად იკითხება გამოქვაბულის უსახურ ცისფერ ფონზე). როული, თითქოსდა „კონტრაპოსტული“ მომრავობის წარმოქმნის სურვილი აქაც დამახასიათებლად ჩანს: ღმრთისმშობელი გამოქვაბულის ფონზე სანახევროდ ისეა მიწოლილი, რომ თავი მარცხნივ აქვს ოდნავ მიტრიალებული, ხელები და სხეულის უნდა ნაწილი მარჯვნივ, ხოლო ფეხები ისეა მარცხნივ, დიაგონალურად გაშლილი. სრული სიმბრტყეაუნების მიუხედავად, რაც, ბუნებრივია, ხელს უშლის ფორმის სამ განსომილებაში გაშლას, ოსტატი მაინც ახერხებს ამ პლასტიკური მოტივის ხილამასის გამოყენებას. შთამბეჭდავია ღმრთისმშობლის ბუნებრივად,

თითქოსდა ცხოვრებისეულად დანახული გარინდებული ფიგურა, ხელების მოძრაობა, მიუხედავად დამახასიათებლად მოხრილი ფეხები, ოდნავ აწეული მიუხედავად.

კომპოზიციის სხვა, დანარჩენი პერსონაჟები - ნაცრისფერ სახეებში გახეული წილის ბაგასე გაწოლილი ფიგურა, კადრის მარჯვენა მხრიდან შემოსულ მოგვთა მცირე ზომის ფიგურები, ზემო, მარცხენა კუთხესთან მდგომი ანგელოზი, რომელიც გზის მანქანებელი ვარსკვლავისკენაა ედრეზად ხელგაწვდილი, ამ სცენისთვის დამახასიათებლად სახით მღვინისკენ შებრუნებული მართალი იოსები და განბანვის ეპიზოდის ტრადიციული პერსონაჟები ნაკლებად თუ არიან მხატვრულად გამორჩეული. აქ აღარ ჩანს ის გულმოდგინება, ის განსაკუთრებული დამოკიდებულება, რომელიც სცენის მთავარ პერსონაჟთან ვნახეთ.

ამ ტრადიციისამებრ გაშლილ სცენაში იკონოგრაფიაც ტრადიციულია, ოღონდ, წყნი წრის ყველა სხვა ძეგლისგან ორი რამ არის განსხვავებული: ერთი ის, რომ მოგვები მარჯვენა კუთხიდან შემოდიან სურათში და მეორე - კომპოზიციის ცენტრალურ, მის შემტეს არგუე გამოსახული ღმრთისმშობელი მწოლიარე კი არ არის, არამედ წამოწოლილია, თითქოს დანახევროდ წამომგადარი. ორივეგან წყნი ოსტატ იმ შედარებით იშვიათ იკონოგრაფიულ გადაწყვეტას გეთავაზობს, რომელიც ქართული კედლის მხატვრობის უფრო ადრეული პერიოდის, წყნეუე კელსიის პირვანდელი ყენის მოხატულობასთან ქრონოლოგიურად ახლოს მდგომ ძეგლებშია დამოწმებული: ვარძიაში (XII საუკუნის ბილო მეთხედი), სენობანსა (XIII საუკუნის პირველი მეთხედი) და კისორეთში (XIII საუკუნის შუა წლები). ღმრთისმშობლის ფიგურა პარალელურ მასალად მოტანილ ყველა ხსენებულ ძეგლში თუმცე შესამჩნევად დასიანებულია, ფრამენტულად შემორჩენილი, მაგრამ ისე არა, რომ შეუძლებელი იყოს იმის გარკვევა, თუ რაგვარ პოზიციამია სცენის ეს მთავარი პერსონაჟი გამოსახული: მღვინის მორკალულ კედელს ის ყველგან, მეტნაკლებად, ასე სანახევროდ მიწოლილია, ყველგან თითქოს ფეხი-ფეხზე აქეს წამოწეული, ხოლო ერთგან (სენობანში) მარჯვენა ხელი, წყნის მსგავსად, სწორედ ამგვარად ლოყასთან მიტანილი. ეს სრულ ანალოგიას არ ნიშნავს: წყნს ძეგლში სანიმუშო მასალისადმი ოსტატის თავისებური დამოკიდებულებაც ამკარად ჩანს. თავისებურება, შედარებით გაუბრალოებულ, შედარებით ნამოუქნელ, ნაკლებად დახეწილ ნახატზე რომ არაყერი ეთქვათ, უფრო ისაა, რომ სცენის მთავარი პერსონაჟი ახლა უკვე სხვაგვარი, ხალხურ ნიმუშებზე დახელოვნებული ოსტატისთვის უფრო მისაღები, უფრო ჟანრული, მეტად ემოციური, უფრო ღირიკული განწყობილებითაა დატვირთული.

სცენის სხვა, დანარჩენ პერსონაჟებზე იგივე ნაკლებად შეინიშნება. თუ მკვდრებელ ანგელოზთან (სადაც ისევე და ისევე საგრძობია ვარძიის ღმრთისმშობლის მიძინების ტაძრის მოხატულობის შორეული გამოძახილი), მოგვებთან, იოსების განმარტოებულ ფიგურასთან, ასე თუ ისე, შესაძლებელია გამოსახულებათა მხატვრულ თავისებურებაზე სიტყვის ჩამოგდება. განბანვის ეპიზოდის ფიგურებზე იგივეს ვერ ვიტყვით. შთაბეჭდილება ისეთია, თითქოს ეს ფიგურები ოსტატის მიერ კი არა, შეთარღის ხელით იყოს შესრულებული. აქ არ ჩანს ის პლასტიკური ნახატი, რომლითაც ამავე სცენის მთავარი პერსონაჟი იყო გამორჩეული. მეტიც - მოძრაობა

შეპოჭილია, ფორმა სრულიად ბრტყელი და გაუმართავი, ჰარბად დეტალიზებული. გაუგებარია, თუ როგორ ხდება, რომ ერთ-ერთ განბანეულ ქალთან ხელები ხასხასივლიან გრძელია, თითქოს საგანგებოდ დაგრძელებული. მეორესთან პირიქით - შესამჩნევად მოკლეა, სხეულს უმარჯვოდ მორგებული. მათი სამოსის საერთო სახეც, შესრულების ხასიათზე რომ არაფერი ვთქვათ, ამავე სცენის მთავარი პერსონაჟის ნაცმულობისგან განსხვავებულ იყოს ატარებს. ღმრთისმშობლის კაბაც და მოსასხამიც სადაა. ერთიანი ფერადოვანი ლაქით მსუბუქად დაფერილი, აქ კი - ზოგან ხალხური ქსოვილისებრ არის პატარ-პატარა ჯვარედინი ხაზებითა და წერტილებით უსწორმასწოროდ მონითული, ზოგან კი მკვეთრი გრაფიკული ხაზებით სქემატურად დანაწევრებული.

ამ შემთხვევაში უცნაურად შეიძლება მოგვეჩვენოს მხოლოდ ის, სცენის მთავარ პერსონაჟთან შედარებით, „განბანვის“ სცენაში მონაწილე ფიგურები განსხვავებულად. ოსტატობის დაბალ საშემსრულებლო დონეზე რომ არიან წარმოდგენილნი, თორემ ისე, თუ ამ სამი ფიგურისგან შემდგარ ჯგუფს დამოუკიდებლად განვიხილავთ, მაშინ მისი ანალოგიები არც თუ ძნელი დასაძებნი იქნება ჩვენივე წრის, XVI საუკუნის ძეგლებში. ჩვილის განბანვის ეპიზოდი თითქმის ასევეა ასახული წითელხევის მხატვრობაში, განბანეულ ქალს ჭალაშიც ასევე „შოაში, კალთებს შორის ყავს ჩველი მოქცეული, ხოლო ქორეთის მოხატულობის „განბანვის“ სცენაში მონაწილე ერთ-ერთი პერსონაჟი (შეპოჭილი მოძრაობა იქნება ეს, დგომის თავისებური მანერა თუ წინ გაწედილი ხელის დამახასიათებელი ვესტი) ისეთივეა, როგორსაც ჩვენს მოხატულობაში ვხედავთ. რაც შეეხება ჯვარედინხაზებიან სახის სამოსს, რომელიც ხალხურ ქსოვილს მოგვაგონებს, ეს ხომ ფართოდ არის გავრცელებული განსახილველი ყაიდის თითქმის ყველა ძეგლის მოხატულობაში. „შობის“ კომპოზიციაში ჩართული განბანვის მომცრო სცენა ჩვენივე ეკლესიის ამ ნაყის მომხატველის ნახელაეი რომ არ არის, ეს გარკვევით ჩანს. ჩანს ისიც, რომ ეს სცენაც ამავე XVI საუკუნისაა, ეკლესიის ხელმწიფრედ მოხატვის დროისა (იქნებ, როგორც ზემოთ ითქვა, მომხატველის შეგირდის შესრულებულიც).

ამგვარი რამ - ერთ კომპოზიციაში, უფრო სწორად კი, ერთ ხატში ორი ერთმანეთისაგან საკმაოდ მკვეთრად განსხვავებული მხატვრული ღირსების გამოსახულებათა თანაარსებობა, შეუძლებელი იქნებოდა ქართული ეკლესიის მხატვრობის უკეთეს პერიოდში. როგორც ჩანს, აქაც იკვეთება გვიანი ხანის ამ ყაიდის ფერწერულ ძეგლთა კიდევ ერთი დამახასიათებელი თავისებურება - გამოსახულების ხელოსნური მხარე, გაწაყული ოსტატობა არ მიიჩნევა იმ ღირსებად, რომელიც ხატის ფასეულობას რამდენადმე მიანიჭ განაპირობებს (აქ ხომ განმსახლდრეულია ხატის შინაარსისმიერი, ასრობრივი მხარე და არა წმინდა ფორმისეულ-ესთეტიკური). ალბათ, ამის გამო გახდა დასაშვები ერთ სცენაში ასე მკვეთრად განსხვავებული საშემსრულებლო დონის ოსტატების ნახელავთა თანაარსებობა.

იგივე ჩვენი მოხატულობის საუფლო ციკლის სხვა სცენებშიც აშკარად დება, ოღონდ ახლა უფრო დამახასიათებლად წარმოინდება ეკლესიის ხელმწიფრედ მომხატველის მხატვრული ბუნება, ხედვის თავისებურება, ხატვის მისეული მანერა.

საუფლო ციკლის მომდევნო სცენები - ჯერ „მირქმა“, შემდეგ „ნათლის-
ღება“ - გვიანა დროის მხატვრობაში თუმც ფართოდ გაერცელებულ,
მაგრამ განსახილველი წრის ძეგლოვან განსხვავებულ იკონოგრაფიულ
სქემას გეთაყვაზობენ. „მირქმის“ კომპოზიციაში განსხვავებული ისაა, რომ
მის ფონად საღხინობელია გამოყენებული (და არა ტაძარი). და, რაც
მთავარია, ჩველი სვიმონის უჭირავს და არა ღმრთისმშობელს სვიმე-
ონისთვის გადასაცემად (ე.ი. ღმრთისმოვლენისა და მსხვერპლის თანამყოფ
იდეათაგან, რომელიც „მირქმის“ სცენაშია გაცხადებული, მახელილი
დადატანილია მაცხოვრის როგორც ძე ღვთისას მოვლენებაზე). რაც შეეხება
„ნათლისღების“ კომპოზიციას, ის მდინარე იორდანეს განსახიერებასაც
მოიცავს⁴, რომელიც ასევე არ დასტურდება არც ერთ ჩვენს ძეგლზე.
ორივე სცენის ამ სახის იკონოგრაფია ჩვენი წრის ძეგლებისთვის თუმცა
არ არის დამახასიათებელი, მაგრამ საკმაოდ ფართოდ გაერცელებულია
ქართული კედლის მხატვრობის სხვადასხვა რიგის ნიმუშებში (ზენობანში,
კისორეთში, აჭში). ჩვენი წრის ძეგლებისთვის არადამახასიათებელია ისიც,
რომ ანა წინასწარმეტყველის გრაგნილზე მოცემულია ორენოვანი წარწერა:
როგორც ქართული ისე ბერძნული (სხვა საქმეა, რომ ბერძნულ წარწერაზე
იმდენი შეცდომაა რომ ის ჩვენს ოსტატს დაწერილი კი არა, გაუცნობი-
ერებლად უნდა აქონდეს მექანიკურად გადმოხატული⁵).

ჩვენსავე ნიდაგზე დამკვიდრებულ პალეოლოგოსურ ნიმუშთა გაელენა,
იქნებ, ამ ორი სცენის საერთო მხატვრული სახითაც ჩნდებოდეს, მაგრამ
კი გაელენა, თუ დაეუკერიდებით, მაინც უფრო ზოგადი ხასიათისაა,
ვიდრე არსებითად, ძირუღად გამოვლენილი. ამის დამადასტურებელია
სხუენებულ კომპოზიციათა სრული სიმარტივე, მათი სრული სიბრტყოვანება,
წერის ხაზოვანი მანერა, მჭკერტელთან ახლოს მდგომ ფიგურათა ხაზ-
გასმულად დიდი ზომები, ტიპაჟიც კი.

ეს, უფრო კონკრეტულად, ასე წარმოგვიდგება.

4. ზღვის გამოსახულება სიმბოლურად მიანიშნებს ებრაელთა მიერ წითელ
ზღვაზე სასწაულებრივ გადასულას, რომელიც, თავის მხრივ, ქრისტიანული
ტრადიციით, ნათლისღების წინასწარუწყებად არის მიჩნეული (ძველი აღთქმის
ზღვა ახალი აღთქმის იორდანესთან არის დაკავშირებული). „ზღუამან იხილა
და იელტოდა, და იორდანე უკუნაცა მართლუკუნ“: ფსალმუნი დაჟითისი, 113, 3.

5. გრაგნილის შეიდსტრიქონიანი წარწერის ზედა სამი სტრიქონი ასომთავ-
რულია, სადაც მკაფიოდ, უშეცდომოდ იკითხება: „მეუ/ფეო: უ/ფალო“. ბერძნული
წარწერა მეოთხე სტრიქონიდან იწყება, რომლის პირველი სიტყეაც მონოგრამის
სახით გადმოიცემა: „მერ“ ანუ „მეტერ“ - დედა. შემდეგი სიტყეის დასაწყისი ორი
ასო ბერძნულად სწერია - „თე“, მომდევნო ორი კი უცნაური მოხაზულობის
ასოებით, რომელთაგან ერთ - ერთში ასომთავრულის ე მერვე შეიძლება ამოვი-
ცნოთ. ბერძნულის არცოდნა იმითაც ჩანს, რომ ოსტატი ყურადღებას არ აქცევს
ბერძნული ანბანის მოკლე და გრძელ ე-ს შორის არსებულ განსხვავებას; არც ის
იცის, თუ როგორ იკითხება ბერძნული უ. შემდეგი სიტყეაც მონოგრამის სახით
გადმოიცემა: „ხრისტოს“. ბოლო ორი სტრიქონის ასოთა ამოკითხვა არ ხერხდება
არც ქართულად და არც ბერძნულად. ირკვევა, რომ ჩვენი ოსტატი სწორად წერს
იმ ორ მონოგრამას („მეტერ“, „ხრისტოს“), რომელიც ეიზუალურად არის მის
სსოენას შემორჩენილი. ბერძნული ტექსტის ყველა დანარჩენ ასო-ნიშანს კი,
როგორც ჩანს, მხოლოდ იხატაეს რომელიღაც სანიმუშო მასალიდან.

ორივე სცენა გაშლილია ფრონტალურად, რაც სრულად შეესატყვისება ამ კომპოზიციითა სრულ სიბრტყეოვანებას; ორივეგან მეტ-ნაკლებად გამახვილებულია ცენტრი და ფრთებიც წონასწორობაშია მოქცეული. ძირითადი კომპოზიციური მახვილები ორივე სცენისა ასევე მარტივად, თუმცა მკაფიო ტექტონიკით არის მოცემული. ეს კი, ამ შედარებით დაგარქმელებული პროპორციების მქონე ფიგურებს გარკვეულ თვისებებს ანიჭებს: სიმყარესა და მნიშვნელოვნებას, თავისებურ კეთილშობილებას - ნვენ კი, მჭკრეტელთ, იმის საშუალებას გვაძლევს, რომ ნათლად აღვიქვათ ყოველი მათგანი, სცენაში მონაწილე ყოველი პერსონაჟი.

წონასწორობის მომენტის შეტანით კომპოზიციაში შექმნილია მშვიდი, უდრტინველი განწყობილება, თუმცა მონოტონურობის გარეშე „მირკმის“ ორ ფრთად გაყოფილ კომპოზიციაში ფიგურების რაოდენობა, მართალია, არათანაბარია, მაგრამ ამით წონასწორობა როდი ირღვევა: თუ მარცხნივ მოცემული ორფიგურიანი ჯგუფი (სვიმეონისკენ ხელგაწეილი ღმრთისმშობელი და მტრედის ორი ხუნდით გამოსახული იოსები) შესამჩნევი ინტერვალით არის წარმოდგენილი, მარჯვენა, სადაც სამი ფიგურაა მოცემული (სვიმეონი მკერდთნ მირქმული იესუთი და ანა წინასწრმეტყველი) უკვე მჭიდროდ, თითქმის უინტერვალოდ. ამიტომაც თანაბრად და, რაც მთავარია, არაერთფეროვნად იკითხება კომპოზიციის ორივე ფრთა. რაც შეეხება კომპოზიციის ცენტრალურ ვერტიკალს, ის არა მარტო ამ ორ ჯგუფად გაყოფილ ფიგურათა შორის მოქცეული ინტერვალთ არის გამახვილებული, არამედ თაღოვანი საღხინებელითა და ზუსტად შუაში დაშვებული „ველუმის“ მოტივით - იმითაც, ფიგურები მზერით, ხელებისა თუ სხეულის „მოძრაობით“ ერთმანეთისკენ, ე.ი. ცენტრისკენ რომ მიემართებიან.

„ნათლისღებაში“ კომპოზიციის ცენტრალური ღერძი, ჩვეულებისამებრ, უფრო მკვეთრად გამოიყოფა: კონუსისებრ შეკრული მდინარის ფართო ზოლით, მაცხოვრის ტანშაღალი ფიგურითა და მის თავს ზემოთ გარდამოსული მტრედის გამოსახულებით. კომპოზიციის მარჯვენა ფრთაზე მზერით ცენტრისკენ მიმართულ, ერთმანეთთან მჭიდროდ მდგომ ორ ანგელოზს მარცხენა ფრთაზეც სცენის ორი პერსონაჟი უპირისპირდება, მაგრამ ესენი როდი არიან ასე ერთფეროვნად, ასეთი მარტივი რიტმული მონაცვლეობით გამოსახული. ანგელოზთა საპირისპიროდ მდგომი ნათლისმცემელი იმდენად მასშტაბურია, რომ ზომით თითქმის ორივეს უტოლდება. აქვე, კომპოზიციის მარცხენა ფრთის გასაძლიერებლად, ამ სცენის თითქმის აუცილებელი იკონოგრაფიული დეტალი, ნაჯახნარტობილი ხის სილუეტიც ჩნდება ოდნავი ინტერვალთ, რომელიც ერთიან ბუნქისებრ გუნდად შეკრული ფოთლებითაა დამძიმებული. ნათლისმცემელი ქრისტესკენ ისეა გადააწეილი, რომ ხელებით ეხება მის ჯერულ შარავანდს. ჩნდება ზემოდან ქვემოთ მიმართული მოძრაობა, რომელიც ქრისტეს გაწეილი ხელებით მარცხენა კუთხისკენ, მდინარე იორდანეს განსახიერებაზე გადაინაცვლებს, რათა შემდეგ სცენის ამ პერსონაჟის მკვეთრი მოძრაობით და ზემოთ მიმართული მზერით უკანე დაბრუნდეს. ასე რომ, კომპოზიციის ზემო მხრიდან განვითარებული მოძრაობა ახლა უკვე ქვემოდან ზემოთაა მიმართული. ერთფეროვნება, რომელიც ამგვარად აგებული კომპოზიციისთვის იყო მოსალოდნელი, აქაც მარტივი ხერხით არის დაძლეული და მრავალფიგურიანი კომპოზიციაც ბუნებრივად შეკრული.

ნახატი და ფერადოვნება ამ ორივე სცენისა ისეთივე მარტივია, როგორც კომპოზიციის საერთო წყობა. მსუბუქ ფენად დაფერილ სიბრტყეზე თავიდანვე გამოჩნულად იკითხება თავდაპირველი ნახატის კონტურული მონახაზი. კონტური ყველგან მუქი აგურისფერია, ყველგან მკვეთრად, ამ ყაიღის ძეგლთათვის ნაკლებდამახასიათებლად, შედარებით ოსტატურად შემოწერს ფორმას. იგივე შიდა ნახატსაც ჩანს. სიმკვეთრეს არც ეს ხაზებია მოკლებული, მაგრამ ეს მოკლე-მოკლე, ახლა უკვე ბაცი აგურისფერი ხაზები ნაკლებად ხისტი და მეტად მოქნილია. ამგვარ ხაზთა წყება ყველასე უკეთ ზოგიერთი პერსონაჟის თმა-წვერის ხატვისას ჩანს. მოხუცებთან - იოსებთან და სვიმეონთან - თმა-წვერი მხოლოდ ერთიანი მოწითალო ოქრით როდია დაფერილი, როგორც სცენის ახალგაზრდა პერსონაჟებთან - ქრისტესთან, ნათლისმცემელთან, ანგელოზებთან, არამედ ლალი მონასხით შესრულებული მოკლე-მოკლე ტალღისებრი ხაზებით. ჩვენი ოსტატი აქ იმ მარტივ, ოღონდ იმ საესკებით ერთიანი ხასიათის ხაზოვან რიტმს მიმართავს, რომლითაც ეს სცენებია თავისებურად გამთლიანებული.

ფორმა ყველგან უკიდურესად ბრტყელია. სვიმეონი ერთადერთი პერსონაჟია ამ ორივე სცენისა, რომლის სამოსზეც ნოქთა აღმნიშვნელი, საკმაოდ მოქნილი ხაზებიც ჩნდება შესამჩნევი სიჭარბით და სხვადასხვა ზომისა და ფორმის თეთრას მსუბუქი ლაქებიც, მაგრამ ეს ისე სქემატურად არის შესრულებული, რომ შეუძლებელი ხდება სიბრტყის დაძლევა. სხვა შემთხვევებში, რატომღაც, არც ეს ხერხია გამოყენებული და სცენაშიც ამა თუ იმ პერსონაჟთა სამოსის შიდა ნახატი თითქმის დაუმუშავებელი ფერადოვანი სიბრტყეები იკითხება მხოლოდ.

ეს ასეა ქრისტეს შიშველ ფიგურაზეც, სადაც, აქა-იქ, თუმცა ჩნდება შიდა ნახატის რამდენიმე ხაზი, მაგრამ ეს ხაზები არა მარტო მკრთალია, არა მარტო შორი-შორ დატანილი, არამედ ფორმასაც ისე პირობითად მიყოლებული, რომ საბოლოოდ მაინც ერთიანად იძალებს მკვეთრად შემოწერილ აგურისფერ კონტურში მოქცეული, მოვარდისფრო-აგურისფერის გაღიაებული ლაქით ერთიანად დაფერილი სხეულის სიბრტყით ფორმა.

კამარის სამხრეთი ქანობის ამ ორ დამამთავრებელ სცენაში არც სახეებია დამუშავებული. ანა წინასწარმეტყველი ერთადერთი პერსონაჟია ამ მრავალფიგურიანი სცენებისა, რომლის სახეზეც კარნაციის მკრთალი მოწითალო ლაქა იკითხება. ყველა სხვასთან მხოლოდ სახის ნაწილებია აგურისფერის შესამჩნევად მკვეთრი ხაზებით აღნიშნული: ოდნავ დაგრძელებული ოვალი, ოდნავ გადიდებული თვალების ნუშისებრი ჭრალი, მოკლედ მორკალული წარბები, პატარა ცხვირი და მოკლე-მოკლე ბაგები. ჩვენი წრის ყველა სხვა ძეგლისგან განსხვავებით, აქ არც ნოქთა აღმნიშვნელი ორი-სამი ტალღისებრი ხაზი ჩნდება შუბლსა და ყელზე, არც სამკუთხა ჩრდილები თვალის უპეებთან და არც ცხვირის დაბოლოებაზე დაკრული მოთეთრო ლაქა (აქ არაფერს ვამბობთ ამავე ეკლესიის პირველადი ფენის მოხატულობაზე, რომელიც, როგორც ითქვა, სანიშნოა ჩვენი ოსტატისთვის. შემორჩენილ სცენებში გამოყვანილ პერსონაჟთა სახეები ყველგან, მოგვიანო გადაწერის გამო, მკრთალია, უხეშად, მაგრამ მაინც მრავალშრიანი წერის ტექნიკითაა შესრულებული).

ასე უბრალოდ, სახეთად სრულიად მარტივად შესრულებული სახეები, არსებითად, მართალია, ერთ ტიპად შეიძლება გაერთიანდნენ, მაგრამ ამ ერთი ტიპის ფარგლებშიც უმცირესი ნიუანსის შეცვლით ნაპოვნია სცენის ამა თუ იმ პერსონაჟისთვის დამახასიათებელი რაღაც თავისებურება. ეს ყველაზე მეტად მსურაზე ითქმის, რომელშიც კონკრეტული მომენტის სიკოცხლე თავმოყრილი. ღმრთისმშობლისა და ანა წინასწარმეტყველის ერთი შეხედვით თითქოსდა ერთგვაროვანი სახეები, დაკვირვებისას ერთგვაროვანი სულაც არ არის. ღმრთისმშობლის მიმცრო ზომის სახის ოვალი და ლაკონიურად მონიშნული სახის ნაწილები სიმშვიდესა და მორჩილებას გამოხატავს. ანა წინასწარმეტყველთან უფრო მკვეთრი ინდივიდუალური ხასიათია გამჟღავნებული (სახე ოდნავ ასიმეტრიულია, კარნაციის აღმნიშვნელი მოწითალო ლაქა თითქოს განგებ ქვემოთაა დაწეული, რის გამოც დაძრულია სახის ნაკეთები, ცხვირი შესამჩნევად დაგრძელებულია და მისი დაბოლოებაც სახასიათოდ მოკაუჭებული). ბუნებრივია, რომ მოხატველი-ოსტატის განსაკუთრებული დამოკიდებულება ყველაზე მეტად „მირქმის“ სცენის მთავარ პერსონაჟთან – სეიმონთან ჩანდეს. შედარებით მოძრავია მზადყოფნის გამომხატველი მისი ფიგურა: მკვერთვლთან ახლოს მდგომია, ნაბიჯი აქვს წინ გადადგმული. სახის ნაწილები გამოყვანილია სქელი, გაცილებით მკვეთრი ხაზებით. მოხუცის თვალის ჭრილი ფართოა, თვალები ოდნავ ზეაწეული და მსურაც შედარებით განყენებული. თუ „მირქმის“ სცენის პერსონაჟებთან, შესამჩნევი გადახრის მიუხედავად, მაინც ვცნობთ ტრადიციულ იკონოგრაფიულ ტიპს, „ნათლისღების“ ორ ანგელოზთან ეს სრულიადაც არ არის ასე. აქ, შეიძლება ითქვას, თითქმის მთლიანად დაშლილია ყოველგვარი იკონოგრაფიული ტიპი და ანგელოზებიც ისეთი გამომეტყველებით ესწრებიან სცენას, როგორც სოფლის უბრალო ლამაზმანები. იგივე შეიძლება ითქვას იორდანეს განსახიერებაზეც – განსახილველი ყაიდის ძეგლებში გამოყვანილ ქტიტორთა მსგავსად, აპრეხილი უღვაშებითა და მეტყველი მსურით გამოსახულ შუახნის მამაკაცზე. ამ ფიგურაზე დაკვირვებისთანავე ვხედვებით, თუ რა ძირეულად განუღვა ჩვენი ოსტატი ამჟვე დროის ოფიციალური რიგის (როგორც აღმოსავლეთ, ისე დასავლეთ-ქართულ) ძეგლთა სანიმუშო სქემებს. ყველა ამ ძეგლზე მდინარე იორდანეს ხომ ერთი ან ორი ფიგურა განსახიერებს და ყველგან – სახის ტიპითაც, ფიგურის მოძრაობითაც, სხეულის დამუშაევითაც – ადვილად შეეიგრძნობთ ელინისტური ტრადიციების შორეულ გამოძახილს.

ხალხურ ნიმუშებზე დახელოვნებული ოსტატის მხატვრული ხედვა, ამჟვე მოხატულობის პირველადი, XIII საუკუნის დროინდელი ფენისაღმი მორჩილების მიუხედავად, მრავლად აშკარად საგრძნობია. მეტიც, საბოლოო მხატვრული სახე სწორედ ამგვარი ხედვითაა განსაზღვრული. ეს ასეა თუნდაც იმიტომ, რომ ჩვენი მოხატულობის ამ ორ საუფლო სცენაში ადვილად ვცნობთ იმ დამახასიათებელ მხატვრულ სურათს, რომელიც XVI საუკუნის ერთი გარკვეული ჯგუფის ძეგლთათვის არის დამახასიათებელი. ეს სრულიად სიბრტყითად მოწოდებული, გაუბრალოებული ნახატი რთვი ჩანს მხოლოდ, არამედ საუფლო სცენებში გამოყვანილ პერსონაჟთა დახასიათებითაც, იმ, ერთი შეხედვით, თითქოსდა უმნიშვნელო დეტალითაც, როგორიცაა ჩვეილი იესუს სამოსის ორნამენტული სახე: აქ

ჩვენი ოსტატი ქრისტეს მარადიულობის აღსანიშნავად სიმბოლურ ჯერებს კი არ გამოსახავს, არამედ მუდმივი ბრუნვის აღმნიშვნელ მზის ნიშნებს, რომლებიც ხშირია ხალხურ ორნამენტზე – რელიეფებსა თუ ხეზე კეთილობაზე, მრავალ გამოყენებით საგანზე.

„ნათლობა“ რომ კამარის სამხრეთი ფერდის მოხატულობის ბოლო სცენაა, ეს სემიოთაც ითქვა. ითქვა ისიც, რომ საუფლო ციკლი ისტორიული თანმიმდევრობით დასავლეთით გადაინაცვლებს, სადაც პირველადი მხატვრობის ფრაგმენტული კომპოზიცია – „ფერისცვალება“ შემორჩენილი. ეს სცენა, შედარებით სხვაგვარი სტილური ნიშნების გამო, შედარებით სხვაგვარ მსჯელობას მოითხოვს და მისი განხილვა ჩვენი თხრობის დასასრულს ამიტომაცაა გამართლებული.

რაც შეეხება გვიანა მხატვრობიდან შემორჩენილ მომდევნო სცენას, „ლაზარეს აღდგინების“ მომცველ მრავალფეროვანი კომპოზიციას, ის, ტრადიციისამებრ, კამარის ჩრდილოეთი ქანობის პირველსავე რეგისტრზე, „ფერისცვალებისა“ და „იერუსალემად შესვლის“ სცენებს შორის არის მოქცეული. ეს შედარებით მძაფრად, მეტყველად მოთხრობილი სცენა, შეიძლება ითქვას, ერთი საუკეთესოა მღვიმევის დარბაზის ამ გვიანა დროის მოხატულობაში.

სცენის იკონოგრაფია, მიუხედავად იმისა, რომ არ შეიცავს რაიმე განსაკუთრებულს, მაინც უჩვეულოდ გამოიყურება. კედლის მხატვრობის მრავალგვარ ნიმუშებში მართლაც იშვიათია ამ სიუჟეტის ამსახველი ისეთი სცენა, რომელიც ასე შეკრული სახით იყოს წარმოდგენილი (უფრო ხშირად ხომ ფრონტალურად გაშლილი რაიმე ვარიაციული სახეცვლილება გეხვდება აღდგინების სცენისა). ოსტატი სრულად გადმოსცემს ამ ეპიზოდის ყველა პერსონაჟს – არა მხოლოდ მოციქულებით გარშემორტყმულ მაცხოვარსა და ლაზარეს, მართას და მარიამს, „პურიანთა“ ჯგუფს, სახელთაფარებულ ყმაწვილს თუ ლოდის მტვირთველს, არამედ პურიანთა ჯგუფში გამორჩეულ ქლამინდიან მოხუცს⁶, ლაზარესკენ ხელგაწედილ შუახნის მამაკაცს და იმ ახალგაზრდას, რომელიც ლოდის მტვირთველს ეხმარება⁷. ჩვენს კედლის მხატვრობაში, ჭედურსა თუ ფერწერულ ხატებზე იშვიათია ამ სცენის ამსახველი კომპოზიცია, სადაც პერსონაჟთა ასეთი სიმრავლეა: ბიზანტიური წრის ძველთაგან ეს ასეა მისტრის პანტანასისა და პერიბლეპტოსის ეკლესიათა მხატვრობაში⁸, ჩვენთან კი მესტიის XIII საუკუნის ფერწერულ ხატზე⁹. დამახასიათებელია, რომ ჩვენი სცენა, თუნდაც ასე შორეულად, ქართული მხატვრობის ისევე იმ ნიმუშს რომ უახლოვდება, რომელიც XIII საუკუნით თარიღდება – სწორედ იმ პერიოდის შემოქმედებას, როცა მღვიმევის ეკლესია თავდაპირველად მოიხატა. ხსენებულ ხატთან

6. ნინო ბარდაველიძის მოსაზრებით, „აღდგინების“ სცენის ეს პერსონაჟი (რომელიც უბისის მოხატულობაშიც ჩანს) იესუ ქრისტესა და ლაზარეს მეგობარი სიმონ კეთროუანი უნდა იყოს. იხ. მისი სადიპლომო ნაშრომი.

7. სარკოფაგის ხუფის ორი მტვირთველი ტიპითესუბნის მოხატულობაშიც ჩანს.

8. G. Millet, Recherches ... ტაბ. 228.

9. ამ ხატის ფერადი ფოტორეპროდუქცია იხ. ევგ. დერლემენკოსა და ედ. ბიბილაშვილის ფოტოალბომში: სვანეთის ცის ქვეშ, 1983.

ჩვენი სცენა ანალოგიას იმიტაც ამჟღავნებს, რომ ორივეგან მხოლოდ ქრისტე და ლაზარეა შარავანდმოსილი. სხვა მხრივ აქ სრული სხვაობაა. ეს გასაკებია: მღვიმეისეული სცენა მხოლოდ გვიანი დროით კი არა, არამედ ხალხურ ნიმუშებზე დახელოვნებულ ოსტატის მხატვრული ხეღვითაც არის აღბეჭდილი.

ვერტიკალურ მონაკვეთზე გაშლილი სცენა „ლაზარეს აღდგინებისა“ მაყურებელთან ახლო ხედით მოტანილი, მჭიდროდ შეკრული, კომპაქტურად აგებული კომპოზიციაა. ისიც შეიძლება ითქვას, ეს მრავალფიგურიანი კომპოზიცია სხვადასხვაგვარი გამოსახულებებით – ფიგურებითა თუ ფართო ასომთავრული წარწერით („ლაზარ/ეს/ აღ/დგინება“) ახლა უკვე უკიდურესად რომ არის დატვირთული. მთავარი პერსონაჟი, კომპოზიციის მარცხენა კუთხეში მდგომი მაცხოვარი, მრავალი ფორმალური ხერხით (მისი წინმდგომი ფიგურის შედარებით მეტად გაზრდილი ზომები იქნება ეს, გაწვდილი ხელის ექსტი თუ მოზრდილი შარავანდის მოყვითალო ღაქაქ). მართალია, მეტ – ნაკლებად გამოყოფილია მისკენ მიმართულ მოციქულთა მჭიდროდ შეკრული ჯგუფიდან, მაგრამ ისე არა, რომ მთლიანად იპყრობდეს ჩვენს ყურადღებას. თითქოსდა გამოყოფილია ლაზარეც (ფიგურის ხაზგასმული ვერტიკალით, მონაცრისფრო ფერადოვნებითა და სარკოფაგის ფორნტონისებრი დაბოლოებით), მაგრამ არც თუ მკაფიოდ, რადგან, ჯერ ერთი, სარკოფაგია ისე მონიშნული, რომ გვერდით გამოსახულ ნაგებობას შეერწყას და მეორე, მის ფიგურასთან ისე მჭიდროდ დგას „იურიანთა“ ჯგუფი, რომ საბოლოოდ, სცენის ეს მთავარი პერსონაჟიც მათთან ერთად აღიქმება. აქ თითქმის ისე, როგორც უბისას მოხატულობის ამავე სიუჟეტის მომცველ სცენაში, უგულებელყოფილია ამ კომპოზიციის მთავარი მახასიათებელი – ინტერვალი შუანა ნაწილში: მაცხოვრის ფეხებთან დაეარდნილი დების ფიგურებს თითქოს ამიტომაც აქვთ დაკარგული კომპოზიციური ფუნქცია. მღვიმეის „ლაზარეს აღდგინების“ სცენაში უფრო მეტად მასში მონაწილე პერსონაჟთა ერთიანი მასა მოქმედებს, სადაც იდეურად მთავარი, არსებითი მხოლოდ ნაკლებად, ზომების უმნიშვნელო შეცვლით თუ არის გამახვილებული.

სხენებული სცენა რიგი იკონოგრაფიული ნიშნით (ლაზარეს მეგობრის გამოსახულება იქნება ეს, სარკოფაგის ხუფის ორი მზიდველი, ბეთანია ქალაქის აღმნიშვნელი ნაგებობის მონიშვნა, ისე, რომ ეს ნაგებობა სარკოფაგთან იყოს შერწყმული, ინტერვალის უარყოფა კომპოზიციის შუანა ნაწილში და სხვა), მართალია, გვახსენებს ჩვენი ხელოვნების XIII-XIV საუკუნეთა ძეგლებს (ტიმოთესუბანს, მესტიის ფერწერულ ხატს, უბისას), მაგრამ ისე არა, რომ რომელიმე მათგანი ზუსტ პარალელად გამოდგეს. ამ სცენის ზუსტი პარალელის დაძებნა იმიტომაცაა გაძნელებული, რომ ჩვენს ოსტატს მისივე კომპოზიცია სხვადასხვა რედაქციათა თავისუფალ შერევა-შეჯერება-გადაამუშავების გზით უნდა აქონდეს გააზრებული. ამის მიუხედავად, იქნებ, ისაა, რომ ოსტატი, ახლა უკვე, კი არ განაახლებს ძველიდან შემორჩენილ სცენას (როგორც, მაგ., „ხარებას“), არამედ კონკრეტული სანიმუშო მასალის გარეშე, მხოლოდ ზოგადად ცდილობს ძველის აღდგენას ისე, რომ შეინარჩუნოს ეკლესიის თანადროული მხატვრობისთვის დამახასიათებელი შემოქმედებითი სწრაფვა. ამიტომაცაა ეს სცენა ასე თავისებური მოგვიანო დროის მოხატულობათა შორის.

ჩვენი ოსტატის თავისებურება უფრო მეტად გამოსახულდებათა შესრულე ბისას ჩანს. ფიგურების პროპორციები გაუმართაოია: ყველა ტანდაბალა და თავებიც ყველას შესამჩნევად დიდი აქვს (ამ მხრეაც ძირეულად განსხვავდებიან ისინი ამავე დროის ჩვენივე ოფიციალური როგის ქეკლებში გამოყვანილ პერსონაჟთაგან). ამ არცთუ სწორად აგებულ ფიგურებს ჩვენი ოსტატი ყველგან მეტყველად, პლასტიკურად დამაჯერებლად გადმოსცემს (ამ კონტექსტში სამაგალითოა ქრისტეს ფიგურა – განსაკუთრებით მისი ხელის მეტყველი ექსტი). ყოველი ფიგურა მასშტაბურია, ყველა მსხვილი ხელით გამოსახული (ეს ხომ ამ ყაიდის ყველა სხვა ძეგლშიც ასე იყო). მონუმენტურობაზე სიტყვის ჩამოგდება, მართალია, გაუმართლებელია (სხვა რომ არა იყოს რა, აქ ხომ თავად ფორმაა დანაწევრებული). მაგრამ ადღგომის წინასწარუწყების მნიშვნელოვნება ამ მკიდროდ შეკრული კომპოზიციის კომპაქტურობით, მასშტაბური ფიგურების მწყობრი ვერტიკალებით, თუმც განსხვავებულ მოძრაობაში გამოსახულ, მაგრამ ყველგან ერთიანი (ოღონდ დიფერენცირებული) განწყობილების მქონე მათი სახეებით თითქოს საგანგებოდ არის წარმოჩენილი.

პირველივე შთაბეჭდილებით ცხადია, გამოსახვის ხერხების სიმარტივე სახეთა ემოციურ გამომსახველობას რომაა შერწყმული. საკვირველია სახეთა წერის ერთიანი (ყოველი სახისთვის ზოგადი) მანერა, თანაც ასეთი უბრალო, გულუბრყვილო, პირობითიც კი, ყოველი პერსონაჟის თავისებურად დახასიათების საშუალებას რომ იძლევა.

სახეს არც თუ დენადი, ზოგან აშკარად მოუხეშავი, მაგრამ ყველგან გარკვეულად მეტყველი ხაზი შემოსაზღვრავს. ასეთი კონტურით გამოყვანილი სახე სილამაზის რომელიმე „იდეალის“ მიხედვით როდია აღბეჭდილი, ხელოვნურად გაკეთილშობილებული, დახეწილი. ერთადერთი აუცილებლობა, თუ შეიძლება ითქვას, გამოსახულ პერსონაჟთა „განამდვილებაა“. ეს სინამდვილე კი თავისებურია, ნაკლებად ტრადიციული. ამ ყაიდის ძეგლთათვის საერთოდ დამახასიათებელი, ხალხურ ნიმუშებზე დახელოვნებულ ოსტატთა სახეითი ხერხების ერთობლიობა, რომელიც გულუბრყვილო უბრალოებად ან, იქნებ, მეტად თავისებურად გამოვლენილ სიწრფელედ შეიძლება დახასიათდეს, თავისი ძირითადი ნიშნით – გამოსახვის საშუალებათა სიძუნწით ისეთ სინამდვილეს გეთავაზობს, რომელშიც გამოსახულება ცოცხალია, მაგრამ არა ხელშესახები; პიროვნული, მაგრამ არა უდმინვენიტ დახასიათებული. ყოველი პერსონაჟის სახეზე მთავარი, არსებითი, განწყობილებისმიერი თუმც მეტად უბრალოდ არის აღბეჭდილი, სახეითად მარტივად დახასიათებული, მაგრამ ყველგან ისე, რომ ჩვენ, მკვრეტელთ, აღარ გეებადება დამატებითი კითხვა.

სახის წერის მანერის უფრო კონკრეტული აღწერით, იქნებ, ნათელი გახდეს სახეითი საშუალებების ასე ძუნწად გამოყენებით თუ როგორ მიიღწევა ასეთი გამომსახველობა. თავიდან ის უნდა ითქვას, რაც ბუნებრივად იგულისხმება: სახეით საშუალებათა სიმწირე ზრდის ყოველი საშუალების მნიშვნელობას, განმსაზღვრელად აქცევს ყოველი მათგანის ფუნქციას. ხასიათის განსაზღვრაში განსაკუთრებული როლი ყველგან სახის სილუეტის შემოსაზღვრელ ხაზს ენიჭება. აქ საეხებით მასზეა დამოკიდებული სცენაში მონაწილე პერსონაჟს ოდნავ დაგრძელებული, დახეწილი სახე აქვს თუ ოთხკუთხად მოყვანილი, შედარებით ტლანქი

უმწველიური სავსე ოვალი ან, იქნებ, ხორციანი სახე, წამობერილი ლოყებით დამომიბებული.

კონტური ძირითად სახეით-განმსაზღვრელ საშუალებად გამოდის მაშინაც კი, როცა ოსტატი თმის მასას ხატავს. თმა გადმოცემულია როგორც კონტურით შემოფარგლული, დაუნაწვერებული შეყვრილი არე და, ამდენად, შებლისა და თმის გამყოფი ხაზის მოყვანილობა პერსონაჟის ინდივიდუალური მახასიათებლის როლს იძენს. განსაკუთრებით საგულისხმო მაინც ჭაღარა თმა-წვერის გადმოცემის ხერხია (მუქი წვერი ისევე, როგორც მუქი თმა დაუნაწვერებულ ლაქადაა მოცემული). საფუძვლად აქ თეთრი ფერია აღებული, სუდ კი – მუქი კლაკინილი ხაზებია დატანილი თმის ზრდისა თუ ტალღოვანების მიმართულების შესაბამისად. უფრო გულდაგულ ამ ხერხით წვერია გამოწვერილი – თმა უფრო ზერეულედ, მაგრამ ყველგან ისე, რომ ასაკოვნების აღმნიშვნელი თეთრი თმა-წვერის სრული შთაბეჭდილება შეიქმნას.

თვალ-წარბი გამოცალკევებულად უნდა დახასიათდეს. მხოლოდ იმიტომ კი არა, რომ ერთი ხაზით გადმოცემული ცხვირი ყველგან ერთ-ერთი წარბის ხაზსაა გადაბმული, არამედ იმიტომაც, რომ წარბების ხაზთა დინებას თვალთა ხაზოვანი მოყვანილობა განაპირობებს და განსაზღვრავს. ზოგჯერ ეს ხაზები პარალელურიც კია. მათ ერთობლიობაზეა დამოკიდებული პერსონაჟების გამომეტყველება, ხასიათი და განწყობილება, რაც კომპოზიციაში მაქსიმალურად საგანგებოდ დიფერენცირებულია. ამ მხრივ ერთადერთი, რაც სცენაში გამოყვანილ ყველა პირს აერთიანებს, არის მომხდარი ამბის – ადამიანის სასწაულებრივი გაცოცხლების – მნიშვნელოვნება („და ეწამებოდა მას ვრი იგი, რომელი იყო მის თანა, რაჟამს ლაზარეს უწოდა საფლავით და აღადგინა იგი მკუდრეთით“ – იოანე 12, 17). ხალხმრავალ ჯგუფში ამ მეტად მარტივი სახეითი ხერხით პერსონაჟთა სრულიად გარკვეული განწყობილებით დატვირთვა, რაც თავად სცენის სიუჟეტური ქარტილი იყო ნაკარნახები, რაღა თქმა უნდა, მხოლოდ მხატვრული ნიჭით დაჯილდოებულ ოსტატს შეეძლო.

მოციქულთა სხვადასხვაგვარი განწყობილება „იერუსალემად შესვლის“ სანახევროდ დაზიანებულ სცენაშიც წარმოჩინდება (მოციქულთა გარდა, აქ მხოლოდ მაცხოვრის ფიგურის ფრაგმენტები და სახედრის კონტურული მონახაზი გაირჩევა). ნახატი აშკარად ორგვარია: ერთი ის (მოციქულთა ფიგურებზე), რომელიც ჩვენი ოსტატის მიერ შესრულებულ საუფლო ციკლის სცენებში ვნახეთ და მეორე – ზუსტად ისეთი (მაცხოვრის ფეხის მონახაზსა და სახედარზე), როგორსაც ძველი მხატვრობიდან შემორჩენილი სცენები გვაძლევენ – ხისტი და გრაფიკულად მკვეთრი კი არა, არამედ რბილი და დენადი ხაზით წარმოქმნილი, ფორმაც ოსტატურად მონიშნული. ჩვენი ეკლესიის მომხატველი ერთგან, როგორც ჩანს, ხელუხლებლად ტოვებს ძველი ფენიდან შემორჩენილ ფიგურას, მეორეგან აღადგენს ან, იქნებ, ხელმეორედ ხატავს კომპოზიციის იმეამად უკვე დაზიანებულ ნაწილებს. აქედან ერთისა და იმავე კომპოზიციის ორგვარი ნახატი, რაც ისევე და ისევე მღვიმევის ეკლესიის თანადროული მხატვრობისადმი ჩვენი ოსტატის განსაკუთრებულ დამოკიდებულებას მიუთითებს. სხვა მხრივ კომპოზიციაში ისეთი არაფერია, რომ საგანგებოდ იყოს გამოსარჩევი: სხეუბის ანალოგიური, ერთიან სიბრტყესე ფრონტალურად გაშლილი,

მკიდროდ შეერული, კომპაქტური კომპოზიცია, სადაც ყურადღებას იქცევს მასშტაბურ ფიგურათა განწყობილებისმიერი სახეები, მათი ფართოდ გახელილი, მეტყველი თვალები.

მომდევნო ეპისოდებიდან დღეისათვის მხოლოდ მცირეოდენი ფრაგმენტები გაირჩევა: ერთგან, საბჭუნე თადის მარჯვნივ გაშლილ მონაკვეთს, ჯერის მკლავის მონახაზი შემოგერნა მხოლოდ (აქ „ჯვარცმა“ ყოფილა გამოსახული), მეორეგან – ქრისტეს ჯერული შარავანდი და მისივე გაწედილი ხელი, რომლითაც ის ქვემოთ გამოსახული ფიგურისკენ არის მიმართული (აქ ძნელი არ უნდა იყოს „ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნის“ ამოკითხვა).

ფრაგმენტულად შემოგერნა საუფლო ციკლის დამამთავრებელი ეპისოდებიც, სამხრეთი კედლის მეორე რეგისტრად გაშლილი სამი სცენა: „ამაღლება“, „სულთმოყენა“ და „ღმრთისმშობლის მიძინება“. პირველი ორიდან ცოტა რამ თუ იკითხება: მაცხოვარს ორი ანგელოზი ამაღლებს, „სულიწმინდის მოყენის“ მოციქულები კი მასშტაბურად ყოფილა გამოსახული. რაც შეეხება „მიძინების“ სცენას აქ ორგან არც თუ დამახასიათებლად ჩნდება ასომთავრული წარწერები („მიცვალება“ მაცხოვრის თათან და „მოციქულნი“ ღმრთისმშობელსა და მოციქულთა შორის); სცენაში, გვიანი მხატვრობისთვის დამახასიათებლად, ანგელოზის მიერ იოფანესათვის ხელების მოკეეთის ეპისოდიც ყოფილა წართული. ფრაგმენტულობის მიუხედავად გაირჩევა ისიც, კედლის ფართო პორტიონტალურ სიბრტყეზე ფრინისებრ გაშლილი ეს მრავალფიგურიანი კომპოზიცია ახლა უკვე შესამჩნევად რომ არის გადატეხილული: არა მხოლოდ მასში მოქმედი პერსონაჟებით (ორსავე ფრთიდან ცენტრისკენ მიმართულ მოციქულთა ჯგუფები იქნება ეს, მოტირალი ანგელოზები, თუ აპოკრიფული ეპისოდის ფიგურები), არამედ სხვადასხვა ფორმის ნაგებობებით, მათი გახსნილი თაღებით, მრავალ სარკმელთა დანაწევრებული ნახატიო. ამ სახის კომპოზიციები მხოლოდ განსახილველი წრის ძველათვის თუ არის უჩვეულო (თუნდაც იმით, რომ არცერთ მათგანსუ არ ჩანს ხეროთომოდერული კულისები), ისე კი ბიზანტიურ სახეით ხელოვნებაში XIII საუკუნიდანვე დამკვიდრებული და ფართოდ გავრცელებული სქენი კედლის მხატვრობის მოგვიანო დროის ოფიციალური რიგის ძეგლებში. ეს ნიშნავს, რომ ხსენებული სცენა სხვებთან შედარებით მეტად არის პალეოლოგოსურ ნიმუშებს დაეალებული. იგივე, ფიგურათა ხაზგასმულად დაგრძელებული პროპორციებითაც ჩანს, ოღონდ ესაა – მათი სახეები პალეოლოგოსურ ნიმუშთა პერსონაჟებს კი არა, სრულიად გარკვეულად, ადგილობრივ ეთნიკურ ტიპს შეგვახსენებენ. ეს კი, შესამჩნევად მოქმედებს საბოლოო მხატვრულ შედეგსუ და სცენაც, უჩვეულობის მიუხედავად, მაინც ორგანულად იკითხება მხატვრობის მთლიან ციკლში.

დასასრულ, ჩვენი მხატვრობის იმ თავდაპირველი, XIII საუკუნისეული ყენის შესახებ, რომელიც მთავარი ნაგის დასავლეთის კედელმა შემოგინახა. აქ ორი სცენაა: ერთი საუფლო ციკლისა – „ფერისცვალება“, მეორე კი ძველადთქმისეული – „ყორნისაგან ელია წინასწარმეტყველის დაპურება“. ორივე (განსაკუთრებით ის, რომელიც წინასწარმეტყველის ცხოვრების ეპისოდს ასახავს), მართალია, მკრთალად შემორნა კედელს, მაგრამ დაკვირვებისას ჩანს, ეკლესიის თანადროულ მხატვრობასთან შედარებით თუ რაგვარი ცქილილება განიცადა აქვე, მის გვერდითვე წარმოდგენილმა

გვიანი დროის წყენივე მხატვრულმა შემოქმედებამ.

ძველი და ახალი აღთქმის სიუჟეტები მოხატულობის ერთსადაიმაცე მონაკვეთსუ. ერთმანეთის სემით და ქვემოთ რომ არიან წარმოდგენილი, უწყველოდ არ უნდა მოგვეჩვენოს – ეს ხომ მრავალ წყენს ძველსუც ასევეა დადასტურებული („უდაბნოსა“ და ბერთუბანში, ბუთანიასა და თელორეწმინდაში, სარხაში). გასაგებია ისიც, ეკლესიის მეორედ მომხატვულმა ხელუხლებლად რომ დატოვა ძველათქმისეული სცენა. ადრეული პერიოდისთვის ელიას სასწაულის ეს კონკრეტული სცენა იშეითად წანს¹⁰. იმ გვიანი დროისათვის კი, როცა ეკლესიის სამხრეთი ნაგის ხელმეორედ მოხატვა განიზრახეს, ძველი მხატვრობიდან შემორჩენილი ეს სცენა უკვე იმდენად არის წყენში გაერცვლებული (ტაბაკინის მხატვრობაში, ნესგუნის ჭელურ ხატსუ), რომ შეიძლებოდა ბუნებრივად ნაწერილიყო თვით „ათორმეტი საუფლო დღესასწაულის“ ციკლშიც კი – მითუმეტეს „ყერის-ცვალების“ მომზუნავე სცენად, სადაც უფლის გამოცხადების სასწაული მოსესთან ერთად ელია წინასწარმეტყველის თანდასწრებით ხდება.

წინასწარმეტყველის ცხოვრების ამსახველი ეპისოდიდან დღესათვის ცოტა რამ თუ გაირჩევა. მეორე კი, „ყერისცვალების“ მრავალყოფიერიანი სცენა, უფრო სრულყოფილად წანს, და, გასაგებია, გვიანა მხატვრობასთან შედარების უკეთეს პირობასაც რომ ქმნის.

„ყერისცვალების“ სცენა, როცა ის დასაველეთის კედელსუა გაშლილი, ძირითადად სვანეთის ძეგლებსუა დადასტურებული. ამ მომცრო დარბას-თაგან სოგიერთს (წეაბიანის XII საუკუნის „თარინგსულსა“ და ყარის სეოფის XIV საუკუნის „ჯგარაგს“) დასაველეთის კედელსუ სარკმელი არ აქვს და, ამდენად, ამ კედლის ღუნეტისთვის სცენის კომპოზიციური სქემის მორგება სიმძელეს არ წარმოადგენს. იქ კი, სადაც სარკმელია (კოხელის XIII საუკუნის „მაცხეარსა“ და კაიშეს XIV საუკუნის „თარინგსულში“, ლადამის XIV საუკუნის „მაცხეარსა“ და ლაშთხეერის XIV საუკუნისუ „თარინგსულში“) „ყერისცვალების“ სცენა ისეა გაშლილი, რომ სოგანულად მოემგოს ღიობს: ძირითადი პერსონაჟები – მაცხოვარი, მოსე და ელია – სარკმლის თავე არიან ტრადიციისამებრ გამოსახული (ცენტრალური ღერძის ხაზგასმითა და ყროების წინასწორობის დაცვით), დანარჩენი ყიგურები კი სარკმლის გარშემო (აქაც გარკვეული წინასწორობით – ერთი სარკმლის ქვემოთ, ორი კი მის მარჯუნივ და მარცხნივ). ასე რომ, სარკმლის ღიობს, ხსენებულ ძეგლთა მოხატულობაში, მათრგა-

10. მდინარე იორდანეს მპირდაპირე მხარეს მდინარე ქორათს, დამშრალ ხეის შეყარებული ელია წინასწარმეტყველის ყორნისაგან დაპურება, რაც იაკკეს წებით სდება, ტიპოლოგიურად პურთა გამრავლებას უდრის („და იყო ხიტყუაჟ უფლისა ელიასსა და პრქუა: წარვედ ამიერ მსისა აღმოსავალად კერძო და დასაძლე ნაღვარეუსა მას ქორათისასა, რომელ არს პირისპირ იორდანესა, და იქოს შენდა სუმა წელისა ნაღვარეუსა მისგან და ყორანთა ებრძანო და გსრდიდნენ შენ მუნ“ – III მეფეთა, 17, 2-4).

ეს სიუჟეტი, შედარებით ყართოდ, რუსულ შუასაუკუნეოვან ხატებშია გაერცვლებული. მაგ., ელია წინასწარმეტყველის ცხოვრების ამსახველი ხატი ტრეტაკოისის გაღვრეიდან – ყსკუის სკოლა, XIII საუკუნე. კედლის მორმენტური მხატვრობიდან კი, წყენთვის ის ერთადერთი შემოხვევა ცნობილი, რომელიც ათონის ღაერის ხატრბესოს შემორჩა – 1502 წელი.

ნიშებელი როლი ეკისრება კომპოზიციური სქემის გადაწყვეტისას.

ჩვენს ძეგლზე სხვა სურათია – იქნებ იმიტომ, რომ ლუწეგის არე საკმაოდ ვიწროა და საკმაოდ ფართო სარკმელიც კედლის შუაში კი არა, ოდნავ მარცხნივია გაჭრილი. ქრისტეს ფიგურა სასურათე სიბრტყის სუხტად შუაში ნაწილშია გამოსახული და სარკმელიც, ახლა უკვე, მასსა და ელია წინასწარმეტყველს შორის არის მოქცეული. ეს კი უწვევლო პაუსას ქმნის ამ ტრადიციული იკონოგრაფიული სქემის მომცველ კომპოზიციაში. კომპოზიციის საპირისპირო ფრთების თანაფარდობის მოხალღნელი დარღვევა შენერებულია იმით, რომ მსოფ წინასწარმეტყველის ფიგურა ელიასთან შედარებით ოდნავ ქვემოთაა დაწეული და უფრო მასშტაბურად გამოსახული – ფერადოვნებითაც სხვათაგან გამოყოფილი: მხატვრობის ამ მონაკვეთის ჩამორცხილ სუდაპირზეც ჩანს, რაოდენ მკლერი უნდა ყოფილიყო მისი მოსახამის მოწითალო ლაქა. ასე რომ, კომპოზიცია აქაც თითქოსდა შეკრულია, თითქოს წინასწორობაში მოქცეული, მყარია, მნიშვნელოვნებითაც გამორჩეული, მაგრამ მაინც ისე გამლლია, რომ ნნდება მოუსუნარი მამრობის რაღაც ისეთ ნიუანსი, რაც დამახასიათებელია შიქნა XIII საუკუნისა და მისი მომდევნო პერიოდების ჩვენი მხატვრული შემოქმედებისთვის.

მოციხფრო ფონზე იმთაუთვე მკვეთრად იკითხებიან განზოგადებული ფორმისა და მწყობრი პროპორციების მქონე მონუმენტური ფიგურები. მონუმენტურობა აქ კლასიკური გაგებით კი არა, მხოლოდ ამავე სცენის გარშემო განლაგებულ, მოგვიანო მხატვრობის პერსონაჟებთან შედარებით ითქმის. ეს ასეა, რდგან XIII საუკუნის გასულს მომუშავე შემოქმედი შინაგანი ძერების, გარდატეხის წინაშე მღგომი ოსტატია: ის, ერთი მხრივ, გარკვეულად ისწრაფვის შეინარჩუნოს ჩვენი კედლის მხატვრობის უკეთესი პერიოდიდან მომდინარე ტრადიცია – მონუმენტურობა, მეტყველი ლაკონიურობა, მეორე მხრივ კი, მასზე მოქმედებს ბისანტიის იმჟამინდელ ოფიციალურ ხელოვნებაში უკვე გაბატონებულ პალეოლოგოსთა მხატვრობის რაფინირებული სტილის გაელენა, რამაც შესამჩნევად დაარღვია ფერადოვანი სიბრტყის ერთიანობა, მისი მთლიანობა. ეს კი, ფიგურების მასშტაბურობის მიუხედავად, ბუნებრივია, მონუმენტურობის დაქვეითებას იწვევდა. მხოლოდ შედარებით, რაღა თქმა უნდა, რდგან ამავე ეკლესიის ხელმეორედ მომხატველის ფონზე ის მაინც მონუმენტურობის გრძნობით გამორჩეული ოსტატია.

ძირითადი გარშემომწერი კონტური, თუ შემოხსენებულ სცენათა შესრულების მანერას შეუვადრებთ, დენადია, რბილად გადადინება სამოსის დასამუშავებლად გამოყენებულ შიდა ნახატის ხასებს – მკაფიოა, ოსტატურად მოქნეული, მომნიშვნელია, მხოლოდ ადგილ-ადგილ, მოცულობითი ფორმისა. შიდა ნახატის, დღეისათვის ფრაგმენტულად შემორჩენილი ხასები კი, რომლებიც შესამჩნევი გარაყოლობით დაციტანებიან სიბრტყეზე, მონანსისმიერი უფროა, ვიდრე გრაფიკულად მკვეთრი. ამასთან, ერთნაირი სიძლიერის ან ერთი სისქის როდია ეკლესიის ხელმეორედ მომხატველის ნახატის მსგავსად, არამედ სახეცუკლილია, სოგან სამოსის ნაკეცების თვით უმცირესი ნიუანსის აღმნიშვნელიც კი (ეს განსაკუთრებით კარგად ჩანს მოციქულის მიწასე დამხობილ ფიგურასზე). გასათვალისწინებელია ისიც, ერთი ფერადოვანი ფენიდან მეორეზე გადას-

ვლა შედარებით რბილი, თანდათან გაღიაგებითა და ნამუქებით რომ არის მიღწეული. ეს უფრო თეატლსანირო გახდება თუ გაეითვალისწინებთ ამავე ეკლესიის მოგვიანო დროის მოხატულობას, სადაც კონტურით შემოწერილი ფერადოვანი ლაქა სუფთა სახით ედებოდა ნახატს, ხოლო ზედაპირის დამუშავება მექთრის ხაზობრიობით იყო გამორჩეული. საბოლოოდ ხომ სწორედ ეს ქმნიდა სრულიად პირობით, სიბრტყეობრივ-დეკორატიულ გადაწყვეტას. იგივე სახეების დამუშავებაშიც ნანს. სახის მუქ ოქრასე ლოყის სიწითლე ოდნავი შევარდისფერებით არის მიღწეული, მაშინ როცა ძირითადი მოცულობები ამოყვანილია თეთრანარევი ნაცრისფერით. ყორმათა ამოწერისას აქაც აშკარად გაირჩევა ფერთა თანდათან, არამეკეთრი გადასვლები, რაც ამავე ეკლესიის მეორედ მომხატველის მიერ გამოსახულ არც ერთ პერსონაჟთან არ იყო შენიშნული.

XIII საუკუნის 80-იანი წლების მხატვრობიდან შემორჩენილი „ყურის-ცვალების“ სცენის ამ ზოგადი მიმოხილვითაც ნანს, მოგვიანებით თუ როგორ შეიცვალა ე.წ. „ცხოველხატული“ წერის მანერა გრაფიკული გამომსახველობით ხერხებით – წინა საუკუნეთათვის დამახასიათებელ პლასტიკურობასა და ოსტატურ გაწაფულობას მოკლებული ხასი თუ როგორ გახდა უფრო ზედაპირული, რამდენადმე განყენებული, შედარებით ერთგუროვანი.

მღვიმეის XVI საუკუნის მოხატულობის განხილვით, ალბათ, ყველაზე დამახასიათებლად გამოვლენდა ამ ყაიდის ძეგლთა მხატვრული ტენდენცია: ჩვენი ხელოვნების ამ დარგის ადრეულ ნიმუშებთან მათი აუცილებელი კავშირითიერთობა, ძველისა და ახლის თავისებური შერწყმა-შერიგება ისე, რომ ნაკლებად, მხოლოდ უმნიშვნელოდ თუ გამოიყენება ქართულისთვის არაორგანული, იმ დროის ოფიციალური ნაკადის მხატვრობის მასაზრდოებელი, პალეოლოგოსური ხელოვნების მხატვრული სქემები. დამახასიათებელია ისიც, ჩვენი ძეგლი ადრეულთაგან ყველაზე მეტად ზენობანისა და კისორეთის მხატვრობას რომ უახლოვდება – ორივე ხომ ნაკლებად „ელიტარულია“, ორივე – პროვინციული მხატვრობის ნიმუშად მისჩნეული. ამგვარი სანიმუშო მასალა, ბუნებრივია, ადვილად შეითვისებდა ჩვენი ოსტატის მხატვრული ხედვისთვის ორგანულ, მისთვის მეტად მისაღებ ნიშან-თვისებებს. ამ კონტექსტში განსაკუთრებით საგულისხმოა ჩვენს ძეგლში XIII და XVI საუკუნეთა მხატვრული მეტყველებების, ამ სხვადასხვა ქრონოლოგიურ ფენათა კუთვნილი ნიშნების შერწყმა-შერიგება, გასხვისებას, ამა თუ იმ ხატის მხატვრული სახის მოსალოდნელ გაორებას რომ არ იწვევს, პირიქით, ასე თუ ისე, მაინც საკმაოდ ორგანულად, ერთ მთლიან მხატვრულ სახედ ერთიანდება. ამის უმთავრეს საფუძველს გვიანა შუა საუკუნეებში მომუშავე ოსტატის ტრადიციისადმი მხოლოდ გულისხმიერი დამოკიდებულება ვერ წარმოქმნიდა. აქ უფრო მეტდემომოქმედი ნაწილის უნდა აშკარავდებოდეს – ქართული მონუმენტური ფერწერის, როგორც მხატვრული მოვლენის არსებითი ერთიანობა.

ბუგეული

მხატვრობა, რომელიც ბუგეულის მთავარანგელოზთა ეკლესიაში შემოგვიჩაჩა¹, ჩვენი ხელოვნების ამ დარგის საუკეთესო ნიმუშთაგანია - მხატვრული თავისებურებით გამორჩეული არა მხოლოდ მოგვიანო დროის ამ ერთი, გარკვეული წრის ძეგლთა შორის, არამედ ჩვენს ეროვნულ შემოქმედებაშიც საერთოდ.

პირველი ცნობები ამ ძეგლის შესახებ ექვთ. თაყაიშვილმა გამოაქვეყნა². მოხატულობის თარიღის დადგენის ცდები (XVI-XVII საუკუნეები) ქტიტორთა თანმხლები წარწერებითურთ, სარგ. კაკაბაძის³ და გ. ბოჭორიძის⁴ წერილებშია მოცემული. შედარებით ერცლად ეს ძეგლი ირ. მამაიაშვილმა დაახასიათა და მისი შექმნის დროც XVI საუკუნით განსაზღვრა⁵. მხატვრობა, მკვლევართა დაინტერესების მიუხედავად⁶, სრულად მაინც არ არის შესწავლილი და არც მისი შესრულების წლებია მკაცრ ქრონოლოგიურ ჩარჩოებში მოქცეული. თვით ეკლესიის აშენების თარიღიც ფართო ისტორიულ დროშია სავარაუდებელი: ვახტ. ბერიძე, გვიანა შუა საუკუნეების ქართული საეკლესიო ხუროთმოძღვრების კვლევისას, შესაძლებლად მიიჩნევს ეკლესიის XVI საუკუნეში აგებას, თუმცა არც XIV-XV საუკუნეებს გამორიცხავს⁷.

ასე რომ, ძეგლის სუსტი თარიღი, როგორც ჩანს, ისევე მოხატულობის სტილისტურმა ანალიზმა უნდა დაგვიდგინოს. ოღონდ მანამდე ის რამდენიმე საგულისხმო დეტალია აღსანიშნავი, რაც თავიდანვე, თვით ნაგებობისა და მისი მხატვრობის პირველი მოხილვითაც ჩანს.

მოხატულობაში გამოყენილ მთავარ ქტიტორს, ეკლესიით წარმოდგენილ ლაშხა ლაშხისშვილს (ლაშხის: შვილი: ლაშხა:) საკურთხეველის გვერდითვე, ჩრდილოეთის კედელზე ვხედავთ. მისი ფიგურა გამორჩეულია ქტიტორთა რიგში: თვალსაჩინო ადგილზე გამოსახული, შედარებით დიდი ზომისა ცაა, მდიდრული სამოსი მოსავეს და მის ორფერ ფონს, სხვათაგან განსხვავებით, ისეთივე მცენარეული ორნამენტი დაუყვება, როგორიც ჭალის ეკლესიის მაშენებელ აბაჟ აბაშიძესთან ენახეთ (იგივე ხომ ერეულაანთ საყდრის ქტიტორებთანაც ჩანს).

ამ ქტიტორზე დაკვირვებისას ორი რამ იქცევეს ყურადღებას: ერთი ის, რომ ეკლესიითაა გამოსახული, რაც მას, ალბათ, მხოლოდ მოხატულობის

1. ბუგეული სოფელია რაჭაში. სარაიონო ცენტრს - ამბროლაურს - 10-12 კმ-ით დაშორებული. ეკლესია სოფლის შუაგულში, შემადლებულ ადგილზე დგას.
2. ექვთ. თაყაიშვილი, არქეოლოგიური მოგზაურობა რაჭაში 1919-1920 წლებში, თბ., 1963, გვ. 64-67.
3. სარგ. კაკაბაძე, საისტორიო კრებული IV, თბ., 1929, გვ. 108-109.
4. გ. ბოჭორიძე, რაჭის ისტორიული ძეგლები: საქართველოს მუზეუმის მოამბე, V, 1928, გვ. 169-173.
5. И. Мамаишвили, Роспись церкви в селе Бугеули. ხელნაწერი.
6. ბუგეულის ეკლესიის მოხატულობას ორი სადიპლომო ნაშრომი მიეძღვნა: 8. ჭელიძის „ბუგეულის მოხატულობა“ (1972) და თ. გაგოშიძის „ბუგეულის კედლის მხატვრობა“ (1975).
7. ვახტ. ბერიძე, XVI-XVIII სს ქართული საეკლესიო ხუროთმოძღვრება, გვ. 206-207.

დაკეუთად კი არა - მაშენებლადაც სახავს⁸ და მეორე - მოხსენიებულია სახელით (ლაშხა) და ამ სახელიდან ნაწარმოები გვართ (ლაშხისშიელი).

ცნობილია, რომ საკუთარი სახელის გადაქცევა გვარის ფუძედ, რაც ჩვეულებრივია ამა თუ იმ ფეოდალურ საგვარეულოში, მხოლოდ გვარის წარმოშობის ადრეულ ეტაპზეა შენიშნული, მომდევნო პერიოდებში კი, როცა ფეოდალური გვარი დადგენილია და განმტკიცებული, სახელისა და ამ სახელიდან ნაწარმოები გვარის თანხვედრა იშვიათი გამოჩნაკლისია.

ისტორიული წყაროებით რაჭველ ლაშხისშიელთა საგვარეულო პირველად 1490-1503 წლებში შედგენილ სასისხლო წიგნში ჩნდება⁹. შემდეგ კი 1510-1548 წლებისა და 1545 წლის გარიგების ორ საბუთში და XVI საუკუნის მეორე ნახევრის რამდენიმე ჭედურ ძეგლზე¹⁰. XV-XVI საუკუნეების მიჯნისა და XVI საუკუნის პირველი ნახევრის წერილობით დოკუმენტებში ლაშხის-შიელების გვარი მოხსენიებულია სახელის გარეშე, ჭედურობაზე კი სახელთან ერთად. ამ გვარის წარმომადგენელთა უკვე ერთად, - სახელითა და გვართ მოხსენიება ჩვეულებრივია XVII საუკუნისთვის¹¹, ოღონდ არსად, არცერთგან არ ჩანს სახელი ლაშხა.

ლაშხისშიელთა გვარის ორი წარმომადგენელი - ბაბლაკ და გიორგი - ნახსენებია XIV საუკუნისა და XIV-XV საუკუნეების მიჯნის წარწერებშიც. ოღონდ ისტორიული საქართველოს სხვა მხარეში, სახელდობრ, იმერეთში¹². ამდენად, ხომ არ შეიძლება ვიფიქროთ, რომ ლაშხას სახელად ამოტივტივება ლაშხისშიელთა რაჭაში დამკვიდრებამ გამოიწვია და მის, ასე ვთქვათ, „მეორედ დაბადებას“ დაუკაემირდა. ბუგეულში ისინი ყველა ამ მონაცემებით XV საუკუნის მეორე ნახევარში უნდა ამოსულიყვნენ, ხოლო გვარის აღზევების ხანა XV-XVI საუკუნეთა გასაყარს აქეთაა სავარაუდებელი.

აღბათ, იმავე პერიოდში - XV საუკუნის მეორე ნახევარში, XV საუკუნის გასულს, ან, იქნებ XVI საუკუნის პირველსავე წლებში, ერთსადაიმავედ დროს, უნდა აეშენებინათ და მოეხატათ კიდევც ბუგეულის ეკლესია. აქაც

8. Т. Вирсаладзе, Фресковая роспись в церкви архангелов села Земо-Крихи, გვ. 115, 117.

9. პ. ინგოროყვა, სვანეთის საისტორიო ძეგლები, II, ტექსტები, თბ., 1941, გვ. 27.

10. სი. Ad-11201.Sd-2896.

11. გ. ბოჭორიძე, რაჭის ისტორიული ძეგლები, გვ. 170, 171. ექვთ. თაყაიშვილი, არქეოლოგიური მოგზაურობა რაჭაში 1919-1920 წლებში, გვ. 68-70.

12. ლევან ლაშხისშიელი - 1642 წელი (სი, Qd 6740); მარკოზ ლაშხისშიელი - 1691 წელი (სი, Md 7883); ოთია, ხახუტა, იასა და სხვ. ლაშხისშიელები - XVII საუკუნე (სი, Qd 9085).

12. ერთი - ბაბლაკ ლაშხისშიელი, XIV საუკუნეში ფერწერული ხატებით ამკობს უბისის მონასტერს, ხოლო მეორე - გიორგი ლაშხისშიელი, მღვიმეის ეკლესიის ხის მოჩუქურთმებული კარის „შემბმელთა“ XIV-XV საუკუნეებით დაზარალებულ წარწერებშია მოხსენიებული. იხ. Е. Такашвили, Археологические экскурсии, разыскания и заметки, I, Тиф., 1905, გვ. 7, 8, 17, 18. Дм. Гордеев, Мгвимевская резная дверь, გვ. 211. Н. Чубинашвили, Грузинская средневековая резьба по дереву, Тб., 1958, გვ. 67-68. ნ. ბურჭულაძე, ქართული ხატწერის საგანძურადან, საბჭოთა ხელოვნება, 9, 1989, გვ. 45, 52.

თითქოსდა ჩნდება გეიანა შუა საუკუნეების ჩვენი ქვეყნის ისტორიის ის დამახასიათებელი სურათი, რომელიც ჭაღელ აბაშიძეთა ეკლესიის განხილვისას ენახეთ (აქაც, ფუძესახელად ჯერ კიდევ ჩანს გეარის მაწარმოებელი „აბაშა“). ლაშხა ლაშხისშვილი საიმედროოდ, როგორც ჩანს, იმდენად აღზეულებულია, რომ თავს უფლებას აძლევს ახალ სამკიდროში ააშენოს კარის ეკლესია, რომლის კედელთა მოხატულობაშიც მისივე სახლეულის სხვა, მრავალი წვერის გამოსახულებაც იქნებოდა წარმოდგენილი.

ბუგეულის მოხატულობის, რაჭველ ლაშხისშვილთა საგვარეულოს ისტორიის ამ ზოგადი სურათით მოძიებულ თარიღს თითქოს ეთანხმება ის საერთო შთაბეჭდილებაც, რასაც ძეგლის ხუროთმოძღვრებაზე დაკვირვება გვაძლევს.

ეს არცთუ მოკრძალებული ზომის დარბაზული ნაგებობა ნაშენებია საშუალო ზომის, არათანაბრად განლაგებული კვადრებით. რელიეფური ორნამენტი, ტრადიციისამებრ, თავმოყრილია შესასვლელებისა და სარკმელთა გარშემო. ერთგან, ჩრდილოეთი კედლის სარკმელთან, 1838 წლის მხედრული წარწერა იკითხება, ეკლესიის განახლების მაუწყებელი. სამხრეთის ფასადზე ფრაგმენტულად გაირჩევა მხატვრობის კვალი კიდევ ერთი მაგალითი იმისა, როგორც სვანეთსა და ლეჩხუმში, ეკლესიები გარედანაც რომ იხატებოდა. შესასვლელი, ამ რიგის ძეგლთა ანალოგიურად, ორია: დასავლეთი და სამხრეთი მხრიდან. მომცრო ზომის თითო სარკმელი ყოველ კედელშია გაჭრილი (ოღონდ ის, რომელიც ჩრდილოეთითაა, თანადროული არ არის, გეიანია, ალბათ, ეკლესიის განახლების დროისა). ინტერიერი გადაწყვეტილია მარტივად: აფსიდი სწორკუთხედშია მოქცეული; საბჯენი თაღი ორად ყოფს დარბაზის ნაეს.

თავიდანვე ჩანს, ამ დარბაზული ეკლესიის გარეგნული იერი რომ ჩვეულებრივია, ოღონდ გეიანი დროით აღბეჭდილი. მისი ხუროთმოძღვრება აშკარად ვრცელი ისტორიული დროით არის დაცვილებული ქართული შუასაუკუნოვანი არქიტექტურის დიდ ეპოქებს: ამას მოწმობს ჩუქურთმის დუნე, დაუდევარი ნახატი, ფასადთა კომპოზიციები უცნაურად ჩადგმული ორნამენტული ფრაგმენტებით, ლილევი გრეხილების მაგიერ ჩანაჭდევეებით დასერილი. მაგრამ ისიც არის, რომ თავად მაკობი ელემენტები - საპირეთა კომბინაციები, მათი კედლის სიბრტყეში ჩაძირვა, ჩუქურთმის სახეები - უფრო მეტად XIII-XIV საუკუნეთა ნორმებს მისდევს, უფრო ზუსტად, მისგან მომდინარეობს - რადგან დროით დაშორება, დონის დაქვეითება საეხებით აშკარაა. ამავე დროს, დიდია განსხვავება გეიანა შუა საუკუნეებისგანაც. სამაგალითოდ გაეხისენოთ თუნდაც XVI-XVIII საუკუნეების ეკლესიები, თვით იმ შემთხვევაშიც კი, როცა ცდილობენ ძეგლის მიბაძვა-გამოერებას (ანანური, ბარაკონი), ხუროთმოძღვრულ სამკაულებს სულ სხვა სახე აქვს: შეცვლილია შეფარდებები საპირეთა ჩუქურთმიან ხეულებსა და შემომფარგვლელ ხეულ ლილეებს შორის (უკანასკნელთა სასარგებლოდ), სულ გახისტებულ-გაუსაზურებელია ორნამენტები, კიდევ მეტად არის გაზრდილი კედლის სადა სიბრტყეები და ა. შ. აქედან გამომდინარე, ბუგეულის ტაძარი გეიანა პერიოდის საწყის ხანას უნდა მიეკუთვნებოდეს - სულ გეიან XVI საუკუნის დამდეგს, უფრო XV საუკუნეს აშკარა ტენდენციით ადრინდელი ხუროთმოძღვრული ტრადიციისკენ.

მას შემდეგ, რაც თავიდანვე, ასე თუ ისე შემოიფარგლა ბუგეულის ეკლესიისა და მისი მოხატულობის თარიღი, უფრო მეტად მაინც, ზედა

ქრიონოლოგიური ზღვარი (დაახლოებით XV-XVI საუკუნეების მიჯნა), შედარებით მყარ საფუძველს უნდა მიემართოს - მხატვრობის სტილისტურ ანალიზს, რამაც, ალბათ, მეტად უნდა გააგვიმტკიცოს ძეგლის ეს წინასწარული დათარიღება.

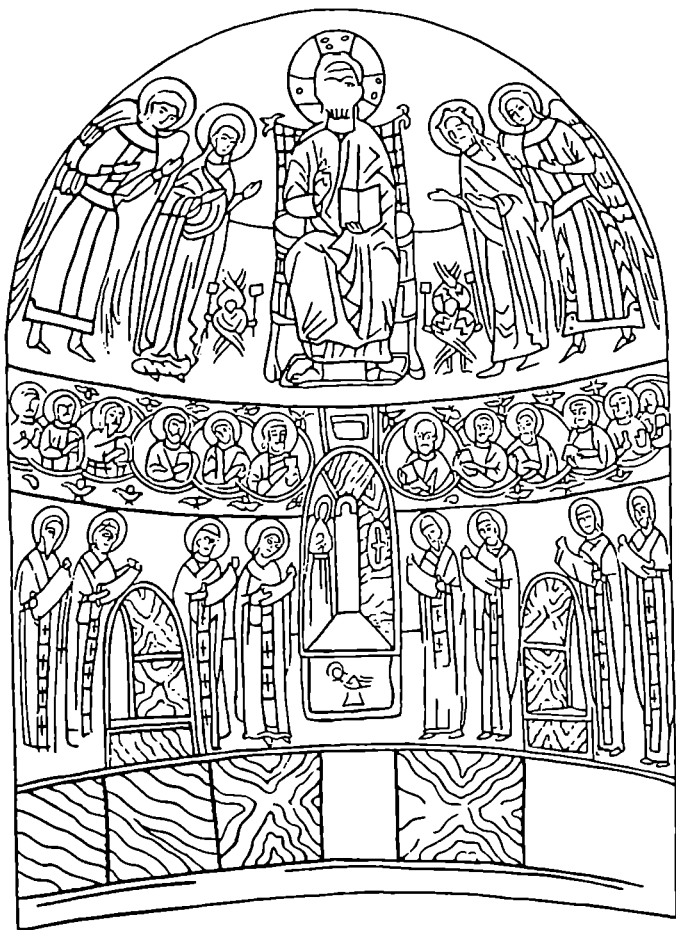
მხატვრობა, ამ ყაიდის ძეგლთა ანალოგიურად, აქაც ერთიანად, თითქმის თანაბრად აესებს დარბაზის კედლებს. სცენები აქაც სხვადასხვა ზომისაა, სხვადასხვა კედელზე სხვადასხვაგვარად განლაგებული. რეგისტრთა გამყოფი ვიწრო ზოლები ამ შემთხვევაშიც გაუმართავია, უსწორმასწორო. ზოგან სცენები არც არის მოწარმოებული და გამმიჯნავი ხაზების როლს ასეთ შემთხვევაში მარჯვედ ასრულებს არქიტექტურული ფორმები: პილასტრები და კედელთა კუთხეები, შესასვლელებისა და სარკმელთა შეერილები. ეპოქისეული მხატვრული ტენდენცია (რაც, არსებითად, ნახატით კედლის სიბრტყის თანაბარ დატვირთვაშია გამოვლენილი) ჩვენს ძეგლშიც დამახასიათებლად ჩანს, ოღონდ გარკვეული თავისებურებით. თუ ბუგეულის მხატვრობას, თვალის ერთი გადავლევით, ამავე პერიოდის, ამგვარივე ყაიდის ნეანდასავე ძეგლებს შევადარებთ, დაეინახავთ, რომ აქ გაშლილი სცენები დაჯგუფებულია უფრო კომპაქტურად, კედლის სიბრტყეც მხატვრობით მეტად მოწესრიგებული ჩანს, საუფლო სცენებში მეტად იგრძნობა მშვიდი და ძალდაუტანებელი თხრობა, მათში დატეული აზრის აღწერითი ხასიათი.

თავიდანვე ისიც უნდა ითქვას, ბუგეულის მხატვრობა თავისებურ ფერადონებასაც რომ გეთვაზოვს - თუმც ისიც ამ ყაიდის ძეგლთათვის დამახასიათებლად, ჭარბად თეთრანარევიან, მაგრამ თავისებურებით აშკარად გამოიყული. მოწითალო-ღვინისფერი, მხოლოდ ოდნავ, მხოლოდ მკრთალად ვარდისფერნარევი ფერადონება - მისი სუიმური, ზეაწეული ტონალობა თითქოსდა ბუგეულის დარბაზისთვისაა საგანგებოდ შერჩეული. აქ ფერი, ყველგან, მხატვრის თვალითაა დანახული - ამიტომაც მთლიანია იგი, თავისებური სილამაზით გამორჩეული.

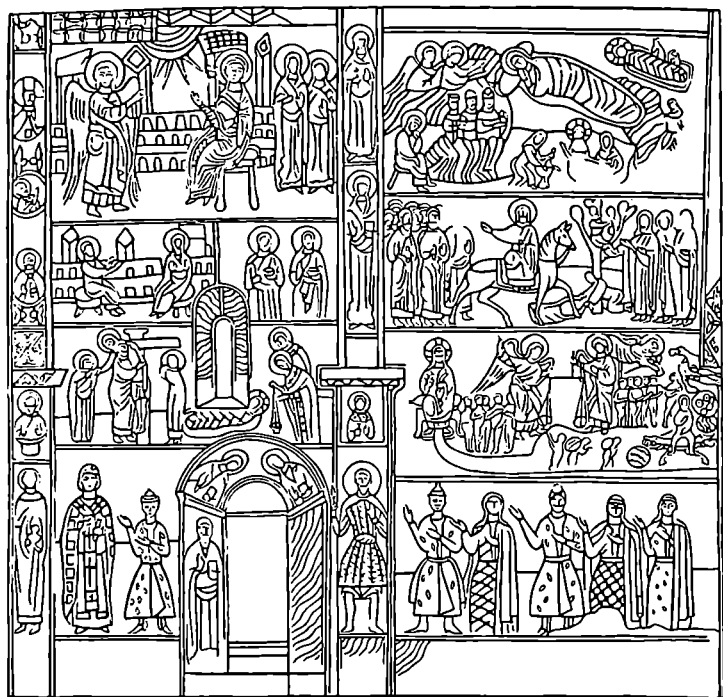
განსახილველ მოხატულობაშიც ამ პერიოდისა და ამგვარი მხატვრული ბუნების სხვა ძეგლთა ანალოგიურად, მთავარი მახვილი ქტიტორთა რიგის მომცველ ქვედა რეგისტრზე მოდის. ეს რეგისტრი სხეებზე მაღალია და აქ წარმოდგენილი, გარინდებული მზერით ჩვენსკენ მომართული ქტიტორებიც უფრო მნიშვნელოვნად გამოიყურებიან, ვიდრე წმინდანთა, მესვეტეთა თუ წინასწარმეტყველთა ფიგურები. აქ ასახულ ისტორიულ პირთა მნიშვნელოვნება მხატვრულად მართლაც განსაკუთრებულია და ჩვენც, როგორც ზემოთ ითქვა, თავიდანვე მათი მეშვეობით შევეცდებით ოსტატის მხატვრული ხედვის თავისებურების ახსნას.

ისტორიულ პირთა რიგი, მოხატულობის ქვედა რეგისტრზე, ასე წარმოგვიდგება: მთავე ქტიტორის, ლაშხა ლაშხისშვილის გვერდით, ამჟამად ფრაგმენტულად შემორჩენილი (როგორც ჩანს, სარკმლის გადაღების დროს დაზიანებული), მისივე მეუღლის მარეხის ფიგურა დგას - „მეუღლე/ლუ/მისი/ /მ/არეხ“, მცირეოდენი ინტერვალით კი ახალგაზრდა ქალი „ომანის ასულ/ო/ ლანდუს“. ამ კედლის გამყოფი პილასტრის მარცხენა მხარეს, ჩრდილო-დასავლეთით, ისევ სამი ფიგურაა: ჯერ ახალგაზრდა მამაკაცი „ლაშხის შვილი ომან“, შემდეგ „მეუღლე /მ/ათი ზოდიო“, დასასრულ - „მე მ/ათი დედის დედაი“.

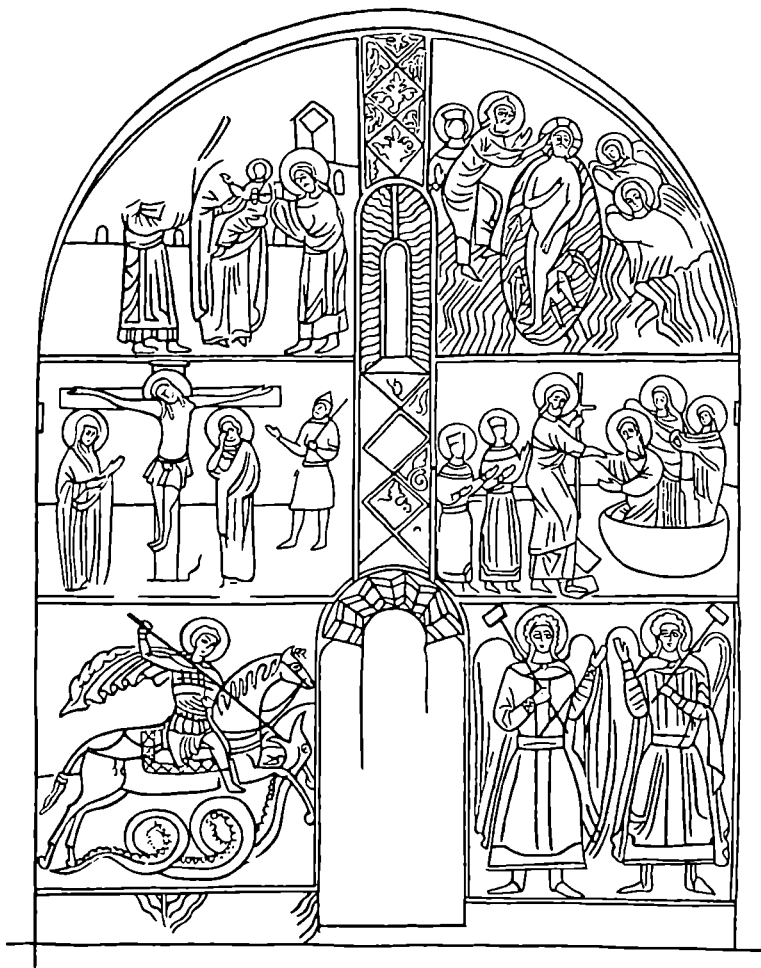
ქტიტორთა რიგი სამხრეთით გადაინაცვლებს, რადგან დასავლეთი



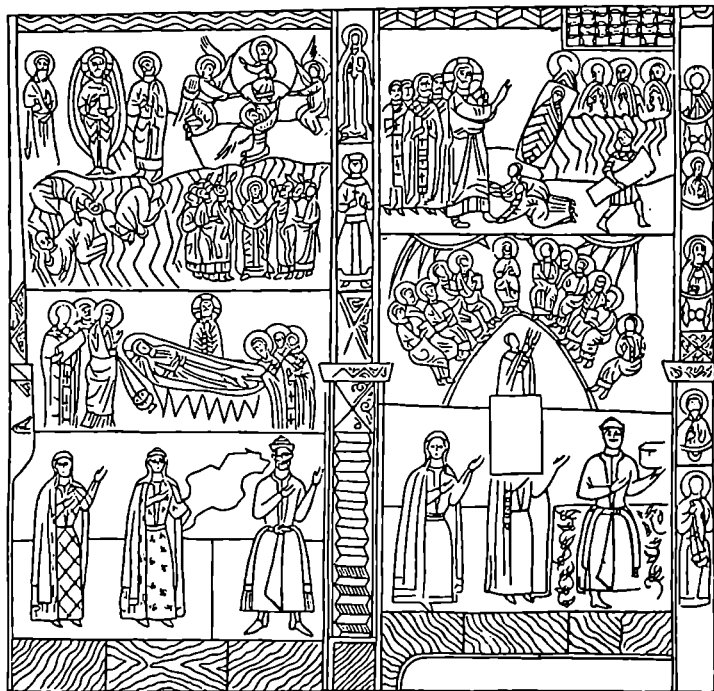
გუმბელი. საკუთხემული



გუგუნი. საგვრეთი კეღელი



ბუბუული. დასავლეთი კედელი



გუმბაქალი, ჩრდილოეთი კედელი

კედლის ქვედა რეგისტრი წმინდა მხედარსა და ორ მთავარანგელოზს აქეთ დათმობილი. აქ, ალბათ, როგორც ამ გვიანი დროის ძეგლებში ხდება ხოლმე წყეულებისამებრ, გამოსახული არიან სათავადოს ნაკლებგაუღნიანი წყურები. ამას ნაკლებ თვალსაჩინო ადგილზე მათი განლაგება კი არ მიუთითებს მხოლოდ, არამედ ისიც, რომ კარის ღიობით დანაწევრებული კედლის ამ მცირე მონაკვეთზე უფრო მეტი ფიგურაა დახატული, კიდრე ჩრდილოეთის კედელზე. ეს ქტიტორები ამიტომაც დგანან ერთმანეთის გვერდით ასე მჭიდროდ, თითქმის უინტერვალოდ. ქტიტორთა ამ მჭიდროდ შეკრულ ხუთფიგურიან ჯგუფში ყველაზე მალაღია ცენტრალური ფიგურა - ლაშხა, რომელიც ტანსაცმლის ფერადონებით და ქუდის ფორმითაც განსხვავდება სხვათაგან. მის მარჯვნივ ორი ფიგურა დგას: ჯერ „მისი მეუღლე იალიშაბარ“, შემდეგ ახალგაზრდა ქალი - „ლაქუარაი“, მარცხნივ კი თანამეცხედრეთა წყვილი - „სასა“ და „მისი მეუღლე კიკლუსიანი“. მომდევნო ისტორიულ პირს - მიქელ კობერიძეს კარის წირთხლის აღმოსავლეთ მონაკვეთზე ვხედავთ. იგი, წარწერის მიხედვით („კობერიძეს მიქელს შექუნდევ/ს ღ/მკერმან“), გარდაცვლილია და, სხვებისაგან განსხვავებით, ზეაპურობილი მარჯვენით და წიგნით არის გამოსახული.

კარსა და საკურთხეველს შორის მდებარე კედლის მცირე მონაკვეთზე კიდევ ორი ქტიტორის ფიგურა გაიჩნევა: მარჯვნივ - ქტიტორთაგან ყველაზე ახალგაზრდა და ყველაზე ტანმორჩილი „გულაბად“, მარცხნივ - სამღვდულო სამოსით გამოსახული, გამორჩეულად ტანმალაღი მამაკაცი „გიორგი“.

ეს ისტორიული პირი, სხვების მსგავსად, საკურთხევისკენ ედრებად ხელგაწედილი კი არ არის, არამედ მკერდთან მიტანილი მაკურთხეველი მარჯვენით წყეისკენ, მჭვრეტელისკენ არის მიმართული. ამ ქტიტორის გაჭიმული პრაპორტივიტი და მკაცრი ყრონტალობა შემთხვევითი არ არის: მისი ფიგურის ხაზგასმული ვერტიკალი როგორც კომპოზიციურად, ისე აზრობრივადაც ამთავრებს საკურთხევისკენ ედრებად მიმართულ ისტორიულ პირთა „მსველლობას“.

მოხატულობაში, როგორც ვხედავთ, ლაშხასა და ომან ლაშხის შეილები ოჯახი და მათივე სახლეულის სხვა წევრები არიან გამოსახული. ეს იმას მოწმობს, ბუგეულის დარბაზული ტიპის ეს ფართო ნაგებობა ლაშხის-შვილთა საგვარეულო სახლის, მათი კარის ეკლესია რომ უნდა იყოს. ქტიტორები აქაც ისევე წარმოვადგებიან, როგორც ამ ყიდის ყველა სხვა ძეგლში გამოყვანილი ისტორიული პირნი. დამახასიათებლად აქაც ნანს: ყრონტალურად გამოსახულ ფიგურათა სტატიკური პოზები, მჭვრეტელისკენ მიმართული გარინდებული მხერა - სელიერება და წარმოსადგობა, ერთმხრივ, საკურთხევისკენ მიმართული ხელების მიყვრებული ვესტი, ხელის დაგრძელებული მტყენების ცოცხალი, გამაერთიანებელი რიტმი, მათს მხერაში გამოვლენილი თავისებური მოხდენილობა, ლაკონურად მოცემული დიდი სახეები - სერიოზული, თუმც, ოდნავ თითქოსდა მიამიტი გამოხედვით, ზოგადად გადმოცემული ქართული ტიპი: თვალების ოჟაღისებრი ჭრილი, მორკადული წარბები, თხელი ცხვირი, მოკლემოკლე ბაგები; მამაკაცებთან - იმდროინდელი მოდის მიხედვით ავრეხილი უღვაშები, ქალებთან - წინ გადმოვადებული ორი ნაწნავი.

ეს ქტიტორებიც, ერთი შეხედვით, ისეთივენი არიან, როგორც ჭალეული აბაშიძეები. თუმცა დაკვირვებისას თავისებურებაც აშკარად ნანს. მთავარი, თავიდანვე აშკარად შესამჩნევი სხვაობა ის არის, რომ ლაშხის-შვილთა

სახელმწიფოს წევრთა ფიგურების ზომები ისე მკვეთრად არ იცვლება, როგორც ეს ჭალაში იყო შენიშნული. მეტიც, მოთავე ქტიტორს თუ არ ჩავთვლით, აქ თითქმის თანაბარი ზომისაა ამ რიგის ყველა დანარჩენი ფიგურა. ალბათ ამიტომაცაა, რომ ბუგეულის ეკლესიაში გამოყვანილ ისტორიულ პირთა პორტრეტი უკეთ არის მთლიან მოხატულობას მასშტაბურად მორგებული, ვიდრე ჭალის მომცრო დარბაზში სრულად გაბატონებული, აბაშ აბაშიძისა და ამავე გვარის სხვა, რამდენიმე წევრის თითქოსდა განგებ არაერთგვაროვნად გადიდებული გამოსახულებები. ეს იმას არ ნიშნავს, საერო პორტრეტი ბუგეულის მოხატულობაში, ჭალასთან შედარებით ნაკლებმნიშვნელოვნად იყოს წარმოდგენილი. იქნებ პირიქით, და საგულისხმოც ის არის, ლაშხისშიველთა საქტიტორო პორტრეტი, ახლა უკვე უფრო სახეითად რომ გამოიყოფა ინტერსერის მთლიან ანსამბლში, ვიდრე ზომებით. ეს კი, რაღა თქმა უნდა, იმის უფლებას გვაძლევს, რათა ბუგეულის ეკლესიის მომხატველი სომიერების მეტი გრძნობით გამოირჩეულ და, საერთოდ, მეტი მხატვრული ნიჭით დაჯილდოებულ ოსტატად დავსახთ.

იგივე სხვა მხრივაც ჩანს. ლაშხისშიველებს, აბაშიძეებთან შედარებით, უფრო ცოცხალი სახეები აქვთ და მათს გამოხედვაში მეტი სულიერება და სათნოება შეიგრძნობა. თუ ჭალელ ქტიტორთა ფიგურების გარშემოწერილი ხაზი შესამჩნევად მკვეთრია და შედარებით ხისტი - აქ იგი უფრო რბილია, უფრო ცხოვლად სიბრტყეზე დატანილი. რბილი და მეტყველია ის მოკლე ხაზებიც, რომლებიც სახის ნაწილებს აღნიშნავენ: თვალის ჭრილს, წარბებს, ვიწრო ნესტოებს... რბილია მოწითალო ოქრის ის მკრთალად მონიშნული ნაოჭებიც, რომლებიც სხვადასხვაგვარი სიძლიერით ჩნდება შუბლზე, კისრზე, თვალის უკუებთან. დასასრულ, ისიც უნდა ითქვას, რომ ხაზი არა მარტო ცოცხალია, არამედ რაღაც სახასიათო ელემენტის მატარებელიცაა. ამ თითქოსდა ერთგვაროვან სახეებში ჩნდება ხასიათის სისუსტის ნიშნები: ზოგან მეტი სიმკაცრე და მედიდურება, ზოგან - სათნოება და სინაზე. ხასიათის სისუსტის ნიშნები - არა მხოლოდ ახაკისმიერი სხეობით მიღწეული (შუბლის დამატებითი ნაოჭები იქნება ეს, თუ წვერ-ულვაშის განსხვავებული ფორმა) - იმითაც ჩნდება, ქტიტორთა სახეები, ერთიანი ზოგადი სქემის ფარგლებში, ერთმანეთისგან მაინც შესამჩნევი სხეობით რომ არიან დაწერილი. წარბის მონახაზი ხან გაშლილია, ხან კი ოდნავ მორკალული; თვალის ქუთუთოზე დატანილი, სახის სარჩოლის ფერისაგან განსხვავებული ტონის ხაზი ხან მკვეთრია, თანდათანოვანად სხვადასხვა სისქისა, ზოგან წაგრძელებულიც, ხან ერთი და იმავე ზომისაა და შესამჩნევად მსუბუქი. ცხვირი ყველგან თითქმის ერთი სქემით, ერთგვაროვანი წესით არის შესრულებული, მაგრამ მისი დაბოლოება ზოგან სქელი და ოდნავ დაგრძელებული ხაზით მოინიშნება, ზოგან პირიქით - თხელი და მომრგვალებული ხაზით. შუბლზე, თვალებსა და წარბთა შორის, თვალის უკუებთან, ბაგეებს ქვემოთ ოდნავ შესამჩნევად იკითხება მოწითალო-ვარდისფერის მსუბუქი ჩრდილები. ეს ჩრდილები ერთგვაროვან სქემას როდი მიუყვებიან, ყველგან ერთსა და იმავე ადგილზე როდი ჩნდებიან, არამედ, მხატვრის ნებას დაყოლილი, სხვადასხვა სახესე სხვადასხვაგვარად, თავისუფლად არის განაწილებული. არსებითი სხეობა მაინც თვალების ხატვისას ჩანს: ოდნავ შესამჩნევად იცვლება თვალის ჭრილის ფორმა, ჭრილის სემო და ქვემო ხაზის შეერთების მანძილი,

თვალის კაკლის განლაგების ადგილი, რაც გამოხედვის თავისებურ ნიუანსს წარმოქმნის. ალბათ ამიტომაცაა, ქტიტორთა მხერვაში, მათს დაელმებულ გამოხედვაში ხასიათის შესამჩნევი სხვაობა რომ ჩანს, რაც შუასაუკუნოვანი ხელნაწერების პირობითობის ფარგლებში, ბუნებრივია, გარკვეული გზაა კონკრეტულთან მიხედვით.

ეს თითქოსდა ჭალაშიც ასე იყო, გელათის წმინდა ელიას ეკლესიაშიც, ოღონდ ესაა - აქ მაინც სხვაგვარი თავისებურებაა: ნიუანსისმიერი მეტი კონკრეტულობა, ამ კონკრეტულობაში გამოვლენილი მეტი სიმპაფრე მხატვრული სახის დახასიათებისა, მეტი შემოქმედებითი უშუალობაც.

რაც შეეხება ლაშისშიელთა სამოსს, ის ზუსტად ისეთივეა, როგორც XVI საუკუნის დამდეგის ორ ძეგლზე ჭალისა და ვანის ეკლესიათა ქტიტორებთან ენახეთ: კისერთან სწორკუთხად ამოღებული კაბები ეკლგან გრძელაა, წელთან შესამჩნევად დაეწროებული - ვიწრო მუქი ნაცრისფერი გულისპირითა და ლურჯი ან მოყვითალო ფერის გრძელი საკინძით. ეკლგან დამახასიათებლად ჩნდება წელზე მჭიდროდ შემოკრიბილი, მარწყვად განასკეული ქაშრები, რომლებიც გვერდებზე თავისუფლად გაშლილი ფონებიანი ბოლოებით კაბის მთელს სიგრძესეა დაშვებული. ჩნდება ამ ყაიდის ყველა სხვა ძეგლის ქტიტორ ქალთათვის დამახასიათებელი ყარყუმის მოსახსნაშეები, ჭარბად დეკორირებული სამოსის ის ცნობილი სახე, რომელიც სწორედ რომ XVI საუკუნისთვისაა დამახასიათებელი: ხან ოვალური ფორმის, იქეამად ფართოდ გაერცყლებული ყეაილისებრი ორნამენტით, რომლის გარშემოც სხივებად იშლება მოკლე-მოკლე ხასები, ხან კი - რომბისებრი ნახატის წარმოქმნილი, ირბად გადაჯვარეუსინებული მკვეთრი ხასებით, რომელთა შორის სამად შეკრული თეთრი წერტილებია გაბნეული.

თავსაბურავის ყორმაც თითქოს ჭალელ ქტიტორთაგან არის გადმოღებული. ერთის გარდა ყველას ის, ნეუნთის ცნობილი, სამკუთხა ქედები ხურავთ, რომელთაც თავსა და ბოლოში მდიდრულად ორნამენტირებული არშია დაუქვება. ის ერთი კი - სამხრეთის კედელზე გამოსახული ლაშხა, მართალია, ასეთივე სამკუთხა, ახიღული ქედით წარმოგვიდგება, მაგრამ ქუდი, როგორც ღომინ აბაშიძესთან (ჭალა) და მოლარეთუხუცეს ვარდან აბაშიძესთან (ვანი), ნახეარმთვარის მსგავსად მორკალული ზოლით არის შუაში გაყოფილი.

ბუგეულის ეკლესიაში გამოყვანილ პირთა მსგავსება ჭალელ და ვანელ ქტიტორებთან იმდენად აშკარაა, რომ მათი შესრულების თანადროულობა ეჭვს არ უნდა იწვევდეს (XV-XVI საუკუნეების მიჯნა, XVI საუკუნის დამდეგი).

იგივეს მოხატულობის ძირითადი ნაწილის - საუფლო სცენების, წინასწარმეტყველთა, წმინდანთა თუ მესვეტთა ცალკეული ფიგურების განხილვაც დაგვიდასტურებს. მათ განხილვას კი მოხატულობის ძირითადი იდეის დადგენა, მოხატულობის იკონოგრაფიული პროგრამის გაასრება გავიადვილებს.

ღარბაზის სიერციდან სატრიუმფო თაღით გამაყოფილ საკურთხეველში მოხატულობის სამი რეგისტრია. კონქში „ვედრებას“ ეხედავთ. შემდეგ სარკმლის მარჯვნივ და მარცხნივ ორ თანაბარ ყრთად გაშლილ, წმინდანთა წელსუებით ფიგურების მომცველ მედალიონთა მწკრივს. სარკმლის თავზე ესქატოლოგიური თემის ამსახველი კომპოზიციაა „საყდარი განმსადებელი“, სარკმლის წირთხლებზე კი ერთ მხარეს რაფაელ

მთავარანგელოზთა სვერთი, საპირისპიროდ მედალიონში ჩასმული ძლევის ჯვარი. დასასრულ, ბოლო დამამთავრებელ რეგისტრად, - წმინდა მსხვერპლისკენ მიმართული ეკლესიის მამები.

საკურთხეველის მოხატულობა თანმიმდევრულად წარმოგვიდგენს ქრისტიანობის ძირითად თეოლოგიურ არსებებს. მსხვერპლს (ხსნის იდეას), როგორც მაცხოვრის ამქვეყნიური ცხოვრების მისიას, მსხვერპლის შედეგად განხორციელებულ ალექსანდრის (საყდარს განმზადებულს), ხოლო დამამთავრებელ საკონქო კომპოზიციად - მაცხოვრის მარადიულ სახეს, მის დიდებას. ბუნებრივია, რომ აქვე, ამავე ციკლში შემოდის ის თემაც, რომელსაც საკურთხეველის სარკმლის წირთხლზე გამოსახული „ძლევის ჯვარი“ გადმოსცემს. რაც შეეხება რაფაელ მთავარანგელოზს (რომლის ფიგურაც ჯერის საპირისპიროდ არის მოცემული), ამით ოსტატმა, როგორც ჩანს, არა მარტო ხაზგასმულად წამოსწია ამ ეკლესიის მფარველთა - მთავარანგელოზთა თემა, არამედ რაფაელის სვერთზე გამოსახული გოლგოთის ჯვარით გარკვეულად გააღრმავა კიდევ საკურთხეველის მოხატულობაში საკანგებოდ განვითარებული მსხვერპლის თეოლოგიური იდეა. გასაგებია ამ მთავარანგელოზის საკურთხეველში, უფრო სუსტად - იერარქიულად საკურთხეველის შედარებით მოკრძალებულ ადგილზე წარმოდგენაც. თუ წყნის მხატვრობაში მუდამ გამორჩეულად გამოსახულ¹³ იმ სამ მთავარანგელოზთაგან, რომელთაც ორთოდოქსული ტრადიცია სახელით მოიხსენიებს¹⁴, ორი - მიქაელი („სუცვიური ბანაკის“ ანგელოზთა მხედართმთავარი) და გაბრიელი (წინასწარუწყების სცენის მონაწილე მთავარანგელოზი), ტრადიციისამებრ, დაწვეილებულად ნიღებიან დასავლეთი კედლის ქვედა მონაკვეთზე, რაფაელი (მიმლოცველთა და მეტსურთა მფარველი, რომელსაც „სოფჯერ მკურნალ მთავარანგელოზადაც იხსენიებენ), ახლა უკვე, გარკვეული იდეური ფუნქციის გამო, მათ საპირისპიროდ - საკურთხეველის სარკმლის წირთხლზე ჩანს.

სატრიუმო თაღის მოხატულობა ფაქტიურად საკურთხეველის მხატვრობას აგრძელებს, მისი ორგანული ნაწილია. ამდენად, წყნის ოსტატს აქაც ისეთი რამ უნდა გამოუსახა, რაც მაცხოვრის მესიანურ ბუნებას განადიდებდა. თაღის ცენტრში წარმოდგენილი ემანუილი, როგორც მარადიული ლოგოსი, განკაცება - მეორედ მოსვლას განასახიერებს. თვით თაღზე კი, ცენტრის მარჯვნივ და მარცხნივ, სწორედ ის წინასწარმეტყველები ნიღებიან, რომლებიც ან უშუალოდ ემანუილზე მიუთითებენ, ან მესიის მოსვლას - უფლის განკაცებასა და უფლის ამაღლებას წინასწარმეტყველებენ, მის ეკლესიას განადიდებენ: ჯერ ერთმანეთის საპირისპირო ფრთაზე დაკეთი და სოლომონი არიან გამოსახულნი¹⁵, მათ მომდევნოდ - ესაია და ესეკიელი¹⁶, დასასრულ, მოხატულობის ამ ეწირო

13. ტიმოთეუსუნის გუმბათის ყელში ვედრების პერსონაჟებთან ერთად რვა სახელდებული მთავარანგელოზიც ჩანს, რომელთაგან, ბუნებრივია, მიქაელს თუ არ ჩაეთვლით, მხოლოდ ორი - გაბრიელი და რაფაელია გამორჩეული: ორივე, ყველაზე განსხვავებით, სამიპერატორო სამოსით, სფეროთი და კვერთხით გამოისახება. E. Привалова, Роспись Тимотеусыни, გვ. 26, 27.

14. სხვა სახელები მხოლოდ ქრისტიანულ აპოკრიფებში გვხვდება: ურიელ, სალაფიოლ, ივეუდიოლ, ეარახიოლ, იერემიოლ.

15. იხ. ჭაღის მოხატულობა, სქოლიო 41.

16. იქვე

მონაკვეთის მესამე რეგისტრზე, - ელია და ენოქი¹⁷, აქვე, ახლა უკვე თადის სამხრეთისა და ჩრდილოეთის პილასტრზე, ერთმანეთის საპირისპიროდ განლაგებულ ორ-ორ ფიგურას ეხედავთ: ზემო რიგში მესვეტეებს, ქვემოთ კი დიაკვნებს.

დარბაზის კამარა კედლის ზედა მონაკვეთიანად აქაც, ჩვეულებისამებრ, საუფლო დღესასწაულთა სცენებს ეთმობა. ციკლი იწყება კამარის სამხრეთ-აღმოსავლეთით „ხარების“ სცენით და მთავრდება ჩრდილო-აღმოსავლეთით - „სულიწმინდის მოყენით“. სცენების რაოდენობა თექვსმეტს აღწევს, რაც ცხადია, იმას ნიშნავს, რომ „ათორმეტი დღესასწაულის“ ტრადიციულ ციკლს აქ სხვა რამდენიმე სცენაც ერთვის დამატებით. თუ სცენებს, ამ ყაიდის სხვა, უმრავლეს ძეგლთათვის დამახასიათებლად, ვერტიკალურ მონაკვეთებად წაეიკითხავთ, მაშინ ისინი ასე წარმოვეიკითხებოდნენ: სამხრეთ-აღმოსავლეთით „ხარება“ ჩნდება, მის ქვემოთ - „იოსებისგან ყვედრება“, მესამე რეგისტრად კი - „გარდამოხსნა“ და „წმინდა მსხვერპლის თაყუანისცემა“; სამხრეთ-დასავლეთით „შობა“, მის ქვემოთ გაშლილ მეორე რეგისტრზე - „იერუსალემად შესვლა“, შემდეგ კი - „განკითხვის დღე“; დასავლეთით, სადაც საუფლო ციკლის მხოლოდ ორი რეგისტრია, მარცხენა ფრთაზე „მირქმა“ და „ჯვარცმა“ გამოისახება, ხოლო მარჯვნივ - „ნათლისღება“ და „ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნა“. ჩრდილოეთი კედლის მოხატულობაც ორ რეგისტრად არის გაშლილი. ამ კედლის დასავლეთით „ფერისცვალება-ამაღლება“ და „ღმრთისმშობლის მიძინება“, აღმოსავლეთით - „ლასარის აღდგინება“ და „სულიწმინდის მოყენა“.

ერთიანი თეოლოგიური იდეის წარმოჩენისას ყურადღება უნდა მიექცეს საუფლო სცენების თავისებურ განლაგებას, მათს არცთუ ჩვეულებისამებრ დაჯგუფებას. აქაც (ისე, როგორც ჭალაში ენახეთ) გრძივ კედლებზე გაშლილ სცენებს ისინიც ემატებიან, რომლებიც მათ მიმდებარე, დასავლეთი კედლის მარჯვენა და მარცხენა ფრთაზე არიან წარმოდგენილი. ასე რომ, დასავლეთის კედელი (კარის ფართო ღიობით, მის გასწვრივ, ოდნავ ზემოთ გაჭრილი ფართო სარკმლითა და მათ შუა, ცენტრალურ არეზე დატანებული ორნამენტული ზოლით) იმ თავისებური წყალგამყოფის როლსაც ასრულებს მთლიან მოხატულობაში, საიდანაც თანაბრად მოიხილება ქრისტეს ცხოვრების თუმც ერთიანი იდეის მომცველი, მაგრამ შინაარსობრივად მაინც განსხვავებული მუხტის მქონე ორი სხვადასხვა ციკლი - მიწიერი და ზეციური, „სოფლისეული და „ზესთანოფლისეული“¹⁸, (ეს თუნდაც იქიდან ჩანს, რომ დასავლეთი კედლის ბოლო, დამამთავრებელი რეგისტრის მარცხენა მონაკვეთზე დაცემულ გველეშაპზე გამარჯვებული წმინდა გიორგია წარმოდგენილი, მარჯვნივ კი ხელაპყრობილი მთაყარან-გელოზები - მაცხოვრის ზეციური ამაღლის წვერები). ასეთი რიგით დაჯგუ-

17. ელიასა და ენოქის დაწყობა ბუნებრივია - ისინი ერთად გამოისახებიან, რადგან გამოცხადებას ადასტურებენ. იმ ორი წინასწარმეტყველის აღსასრული, რომელიც იოანეს გამოცხადებაში დამოწმებული, სწორედ ელიასა და ენოქს გულისხმობს (გამოცხადება იოანესი II, 3-43). ენოქიცა და ელიაც ცოცხლად ამაღლდნენ ზეცად (წიგნი დაბადებისა 5, 24; ნეშტთა II, 2,2), იხილეს მესიის მოსვლა - მიცვალებულთა აღდგომა, ცოდვილთა დასჯა ჯოჯოხეთში და მართალთა სუფევა სამოთხეში. მათი ამაღლება ქრისტეს ამაღლებას მოასწავებდა. ქრისტეს ამაღლება კი - მეორედ მოსვლას.

18. რ. თვარაძე, თხუთმეტსაუკუნოვანი მთლიანობა, თბ., 1985, გვ. 51-58.

ყვებულის სცენები ამგვარ იდეურ კავშირებს წარმოქმნიან: სამხრეთისა და მის მიმდებარე, დასავლეთი კედლის მარცხენა მონაკვეთზე - ღვთაების განკაცების წინასწარუწყება, მისი განკაცება, მისი ამქვეყნიური მუყუყება გადმოიციება „ხარება“, „იოსებისაგან ყვედრება“, „შობა“, „მირქმა“; „იერუსალელმად შესვლა“ „ჯვარცმა“, „გარდამოხსნა“, „განკითხვის დღე“, შემდეგ კი - ჩრდილოეთისა და მის მიმდებარე, დასავლეთი კედლის ახლა უკვე მარჯვენა ყრთაზე - მაცხოვრის ღვთაებრივი ბუნებით გამოცხადება, მისი როგორც ითქმის „ზეციით გამოჩინება“ („ნათლისღება“, „ყვრისცვალება“, „ლაზარეს აღდგინება“, „ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნა“, „ამაღლება“, „სულიწმინდის მოყენა“, „ღმრთისმშობლის მიძინება“). ორ თანაბარ ყრთად პირობითად დაყოფილი დასავლეთის კედელი, მართალია, მიჯნად წინდება მთლიან მოხატულობაში, მაგრამ თუ აქ გამოხატულ სცენებს სხეებისაგან დამოუკიდებლად მთლიანობაში წაეიკითხავთ (ეს კედელი ხომ საკურთხევის საპირისპიროა და, ამდენად, გამოირჩეული), მაშინ ისიც გამოჩნდება, მათში მსხვერპლისა და ხსნის ქრისტიანული იდეა რომ არის განეითარებული: ჯერ მხოლოდ მიწინააღმდეგე მსხვერპლისა („მირქმა“, „ნათლისღება“),¹⁹ შემდეგ რეალური მსხვერპლი („ჯვარცმა“), შემდეგ კი - ხსნა, როგორც მსხვერპლის შედეგი („ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნა“). ჩვენს ეკლესიაში, როგორც ეხებადეთ, მხოლოდ გრძივი კედლებისა კი არა, საკურთხეველისა და მისი მოპირდაპირე დასავლეთი კედლის მოხატულობაც ეპასუხება ერთმანეთს.

მორწმუნეთა ხსნა ცოდვითა მიტევების, განქარებების გზით და ეედრება სულთა გადარჩენისთვის მოხატულობის წამყვანი იდეა²⁰.

ამ აზრის განეითარებისთვის თვალის მიდევნება იოლია, თუ დარბაზის კედლებზე გაშლილ სცენებს („ხარებიდან“ „სულთმოყენამდე“) თანმიმდევრობით წაეიკითხავთ: ოღონდ, როგორც ითქვა, ტრადიციისამებრ, ისტორიული თანამიმდევრობით კი არა, არამედ ამგვარივე ბუნების ძეგლთა მოხატულობისთვის თავიდანვე დაშეებული პირობის გათვალისწინებით - ერთიან ეერტიკალურ მონაკვეთებზე წარმოდგენილ, ხშირად ერთმანეთისგან განსხვავებულ ისტორიულ დროში განეითარებულ სცენათა დაჯგუფებით. „ხარების“ სცენაში მთავარანგელოზისადმი მარიამის თანხმობა, „დაუტყეველების მუცლად ღება“ ევას ცოდვის გამოხსნა, განქარება ევას ყვედრებისა²¹.

19. მსხვერპლის თემა ორივე სცენაში აშკარად ჩანს ნათლისღებაში. ძველი ადამის სიკვდილთან ერთად, უკვე სულიერად იხადება ახალი ადამი, მირქმისას კი სიმიონი პირდაპირ აუწყებს ღმრთისმშობელს ძის ჯვარცმას (ლუკა. 2. 34-35). „ეთარცა - იგი პირველადე უღალადა ღმრთისმშობელსა მართალმან სკუმან: „შენგან შობილი ესე სიტყუა გამოჩნდეს მრავალთა დაცემად და აღდგინებად და თუთ სულსაცა შესნა განელოს მახულმან მწუხარებისამან.“ ოდეს-იგი პურიათა ჯუარს-აცუეს, აცხოვნსა მარჯუენით აღმსარებელნი და დასცნა მარცხენით უეარისმყოფელნი“

„რადთა ცოთმისა ყუედრებაში განუქარენდეს ადამს“. იოანე მინჩისის პოეზია, გვ. 169, 171.

20. „დაუეიწყებლად ვიქსენბდეთ სიკუდილსა ჩუენსა, ვიგონებდეთ შესადრწუნებელთა მათ სატანჯველთა საუკუნეთა და ვითხოვდეთ სახიერისაგან სულთა ჩუენთა გამოქსნასა, ძმანო“. იოანე მინჩისის პოეზია, გვ. 224.

21. „შენ, რომელმან მოსაე ყუედრებად დედისაი მის ევასი, ქალწულო, და აქოცე ხელით-წერილი იგი ცოდვისაი მუცლად-ღებითა კრავისა მის ღმრთისადთა, რომელი დაიკლა ჩუენთვის ჯუარსა ზელა“. ძლისპირნი, გვ. 47.

იგივე თემა „ხარების“ ქვემოთ წარმოდგენილ სცენაშიც აისახება: ღმრთის-მშობელი იოსების ყვედრებას ძის მსხვერპლშეწირვით განაქარვებს. ახდება ესაიას წინასწარმეტყველება და გაცხადდება ძე ღვთისას - მესიის მოვლინება (იოსების ყვედრებას მის ქვემოთ გაშლილ მესამე რეგისტრზე ხომ „გარდაამოხსნა“ და „მსხვერპლის თაყვანისცემის“ ამსახველი სცენა მოსდევს)²².

ამავე კედლის მარჯვენა მონაკვეთი, სამხრეთ-დასავლეთი ფრთა მოხატულობისა სამ სცენას გადმოსცემს: „შობას“, „იერუსალემად შესვლას“ და „განკითხვის დღეს“ ანუ თანმიმდევრულად წარმოგივდგენს ქრისტეს ამქვეყნად მოვლინების სამ ხატს. ეს ნიშნავს, რომ აქაც, მოხატულობის ამ მონაკვეთზე ღმრთისმშობელი და მაცხოვარი განიდიდებიან, როგორც ადამიანთა მოვდგმის თავდაპირველი ცოდვის დამხსნელები.

დასავლეთის კედელი მასზე გაშლილი ოთხივე სცენით, მთლიანად ეძღვნება მსხვერპლისა და ხსნის თემას ეს თემა კი უკვე ცხადლივ წარმოგიჩენს თავდაპირველი ცოდვის გამოსხნის იმ არსებით იდეას, რომელიც საუფლო ციკლის პირველივე სცენით - „ხარებით“ დაიწყო.

რაც შეეხება ჩრდილოეთი კედლის მოხატულობას (სადაც „ნათლისღებაც“ შემოდის, რომელიც, როგორც ითქვა, დასავლეთის კედელზეა გამოსახული, მაგრამ შინაარსობრივად და კომპოზიციურადაც ჩრდილოეთი კედლის ორ სცენას „ფერისცვალება-ამაღლებას“ უკავშირდება), ის, შეიძლება ითქვას, შედარებით ახალ, სულიერი თვალისთვის ამაღლებულ თემას იწყებს. ეს არის ხატება სამების ერთი პირისა, რომლის ხილვაც მისაწვდომია მხოლოდ მათთვის, ვინც სულისაგან წმინდისა მეორედ არის შობილი²³. სწორედ ამ აზრის ილუსტრაციას გეთავაზობს მომხატველი-ოსტატი „ლაზარეს აღდგინებისა“ და „მიძინების“ სცენების აქვე წარმოდგენით (გაეიხსენოთ ქორეთის მოხატულობა). ორივეგან ხომ ის გზაა ნაჩვენები, რომელიც მორწმუნემ უნდა გაიაროს: ძეული, ცოდვილი ადამიანი მოკვდება და სულიწმინდის მადლით აღესებით იშვება ახალ ადამიანად. ამ კონტექსტში ჩვილის სახე აქვს²⁴ ისევე, როგორც მაცხოვრის ხელებზე დასვენებულ ღმრთისმშობლის სულს („მიძინების“ სცენაში). უკანასკნელი სცენა, ჩვენს მოხატულობაში დატეული იდეის შესატყვისად, „სულთმოფენას“ გადმოსცემს (და არა, ტრადიციისამებრ, „ღმრთისმშობლის მიძინებას“). ეს გასაგებია - ციკლის პირველ, „ხარების“ მომცველ სცენაში ხომ უკვე თავისთავად ისახება ის გზა, რომელიც ამ ბოლო ეპიზოდში სულიწმინდის გარდამოსვლის საბოლოო მისიით უნდა აღსრულდეს. ამიტომაც ჩნდება ეს სცენა ამ გაბმული შინაარსობრივი ქარგის დამაგვირგვინებელ ეპიზოდად. სწორედ აქ, საუფლო ციკლის ამ ბოლო სცენაში ეხედავთ სიგმაში გამოსახულ, ზეაყრობილი მავედრებელი მარჯვენითა

22. „ღელუხასა შინაგან მქონებელი გულის-სიტყუათა იჭუნეულთასა. მართალი იოსებ შეშფოთნა, რამეთუ უქორწინებელსა გხედვიდა შენ. დაფარულსა ქორწილსა აზმნობდა შენთვის, უბიწოო. ხოლო ისწავა რა მიდგომად შენი სულისა მიერ წმიდისა, ხმა-ჰყო, აღლიილჟია“. ღვთისმშობლის დაუჯდომელი: საქართველოს ეკლესიის კალენდარი, 1988, გვ. 222.

23. ოიანე 3, 4-6.

24. ლაზარეს აღდგინების სცენის ამ დეტალზე ყურადღება გამახვილებული აქვს ნინო ბარდაველიძეს. იხ. მისი სადიპლომო ნაშრომი.

და მზერით მოციქულთა ჯგუფისკენ მიმართულ ერმას, რომელსაც საერო სამოსი მოსაეს. ეს ხომ ის კრებითი სახეა მრევლისა, რომელიც წითელხევის მოხატულობაში შემოგებედა და რომლის არსებითი იდეაც იქვე იყო ახსნილი. სულთა გადარჩენისთვის მრევლის ევდრების ამგვარი სახით გადმოცემას მხოლოდ ამ გვიანა საუკუნეების მოხატულობაში თუ შევხვდებით, ისევე როგორც ქვეყნიერების დასასრულისა და საუკუნო სასჯელის მოლოდინის ასეთ მძაფრ განცდას.

ბუგეულის ეკლესიის მოხატულობა, როგორც ენახეთ, ღრმა თეოლოგიურ ნააზრევს ეყრდნობა. მისი დამკვეთი, იქნებ, გიორგის სახელით მოხსენიებული ის ჯვრულომოფორიანი სამოსით მოსილი სასულიერო პირია, რომლის გამოჩენულად ტანმადალი ფიგურაც სამხრეთის კედელზე იწყებს ქტიტორთა გაბმულ რიგს.

ახლა ისიც ენახოთ, მოხატულობის ეს ერთიანი თეოლოგიური იდეა თუ როგორ, რაგვარი მხატვრული წყობით არის ასახული საუფლო ციკლის ცალკეულ სცენებში. დარბაზისაგან სატრიუმფო თაღით გამოყოფილი საკურთხეველი, მისი მოხატულობა რომ, ტრადიციისამებრ, საგანგებო მნიშვნელობით წარმოგვიდგება, ეს თავიდანვე აშკარად ჩანს. აშკარად ჩანს ისიც, კომპოზიციური წესრიგით (აქვე, ცხადია, ყურის კომპოზიცია იგულისხმება) ყველაზე მეტად მოხატულობის სწორედ ეს მონაკვეთი რომ არის გამოჩენული: სიმეტრიული მახვილი შესამჩნევად გამოყოფილია, ფრთებიც წონასწორობაშია მოქცეული, რიტმიც თუმც მარტივად, მაგრამ თანაბრად და მშვიდად განვითარებული. საკურთხეველში განსაკუთრებით ელერს ბუგეულის დარბაზის, შეიძლება ითქვას, სრულიად თავისებური სილამაზით აღბეჭდილი, მთლიანობითა და ფერის შეგრძნების დახვეწილი გემოვნებით გამოჩენილი, ეარდისყურნარევი მოწითალო ფერადოვნება - მისი ზეიმური, ოდნავ უგაწეული ტონალობა. აქვე თავალ ხედება ლურჯით დაფერილი მომცრო სიბრტყეები, თბილი ოქრა და სითეთრით გამოჩენილი ყურადოვანი მახვილები. ყველა ეს ფერი, ყველა განსახილველ ძეგლთან შედარებით, ჩამქრალი და დუნე როდია - აქტიურია, გამომსახველი.

საკურთხეველის მოხატულობის მთავარი მახვილი „ევდრების“ საკონქო კომპოზიციაზე მოდის. მაცხოვრის ფრონტალური ფიგურა, ამ სცენისთვის დამახასიათებლად, მართალია, დიდი სომისაა, მაგრამ მასშტაბური თანაყარდობა ამ მთავარ ფიგურასა და მის გვერდით გამოსახულ სხვა, დანარჩენ პერსონაჟებს შორის აქ უფრო დაცულია, ვიდრე ამავე ყაიდის სხვა ძეგლთა მოხატულობაში: ჭალაში, ილემში, ქორეთსა თუ გელათის წმინდა ელიას ეკლესიებში. გარკვეული თანაყარდობა არა მარტო ამ სცენის პერსონაჟთა სომებში იგრძნობა, არამედ კონქის სიბრტყეზე შედარებით თავისუფალ, შედარებით ფართო ინტერვალით მათს განაწილებასაც. ყველაზე ფართო ინტერვალთა ცენტრალურ ფიგურასა და მის მარჯვნივ და მარცხნივ თანაბრად განლაგებულ ჯგუფებს შორისაა. ამ შთაბეჭდილების წარმოქმნას ხელს ისიც უწყობს, რომ მაცხოვრის ტახტის ორსავე მხარეს მდგომი, ლაბარუმებით წარმოდგენილი ფიგურები ქერობინისა და სერობინისა შესამჩნევად ტანდაბალია, თითქოს საგანგებოდ შემცირებული. ამ თავისებურად წარმოდგენილ კომპოზიციაში განსახილველი ჯგუფის ძეგლებისთვის ნაკლებდამახასიათებელი იკონოგრაფიული დეტალია: მაცხოვრის ცენტრალური ფიგურისკენ ხელების დამახასიათებელი ჟესტით მიმართულია არა მარტო ღმერთისმშობლისა და ნათლის-

მცემლის ყვირები, არამედ მათ უკან მდგომი მაცხოვრის სეციური ამალის წევრები - მიქაელ და გაბრიელ მთავარანგელოზები. მთავარანგელოზთა ლოცვად თუ თაყვანისცემად ქრისტესკენ მიმართვა, მართალია, სვენივე ხელოვნების ადრეულ ძეგლებზეა დამოწმებული (იყხის X-XI საუკუნეების მიჯნისა და ბოჭორმის XII საუკუნის დამღვვის მოხატულობაში), მაგრამ ასე ხასხასულად უფრო მეტად მიჩნეული პალეოლოგოსთა ხელოვნების ძლიერი გაავლენით აღბეჭდილ ნიმუშებზე გეხედება (მთავარანგელოზები აქ ხომ სამშეთხედში დგანან, ამასთან წელშიც არიან თაყვანისცემად მოხრილი, როგორც, მაგალითად, მარტიელში, ლიხნეში, სარსმაში - XIV საუკუნე, ნაბახტეში - XV საუკუნის 30-იანი წლები). ამ ხელოვნების შემოქმედება კი იმდენად ძლიერი იყო, რომ მისთვის დამახასიათებელი იკონოგრაფიული მოტივები შიგთავსად დროს იმ ძეგლებშიც დამკვიდრდა, რომლებიც შედარებით ნაკლებად თუ ემორილიკიან პალეოლოგოსთა შემოქმედებითს ტრადიციებს. ამდენად, წვენს საკონქო კომპოზიციაში ამ მოტივს, შესაძლოა, პალეოლოგოსთა ხელოვნების გაავლენით შემოედწია, თუმცა აქ თაყვანისცემის ისეთი თავდაპირველი, გარეგნულად ნაკლებგამოყვანილი მოკრძალებათა გამჟღავნებული, რომ უფრო საფიქრებელია, ამგვარი რამ წვენივე ადრეული ნიმუშებით იქოს ნაკარნახევი.

მაღალ საუყლო ტახტზე მჯდომარე მაცხოვარს მაკურთხეველი მარჯვე-ნა მკერდთან აქვს, ხოლო გადაშლილი სახარება მუხლზე უდევს. სახარების წარწერიდან დღესდღეობით ერთადერთი სიტყვა „მოვედით“ იკითხება: „მოვედით /კუროხეულნი მამისა წვენისანო, და დამკვიდრეთ განმსადუბული თქვენისუ სასუფეველი დასაბამითგან სოფლისაგთა“. ტექსტის აღდგენის უყვლებას გვაძლევს ის, რომ სახარების იგივე მუხლი (მათე 25, 34) XVI-XVII საუკუნეების მღვიმეის ყურწერულ ხატზეც არის დამოწმებული (წარწერა აქაც, ოღონდ სრულად გადმოცემული, მაცხოვრის გადაშლილ სახარებაზე იკითხება)²⁵.

მაცხოვრის სახე თავისებურია - ამივე ყაიდის ძეგლთაგან განსხვავებული: სახის მრგვალი ოვალი, ხშირი, პატარ-პატარა ხაზებით ტალღისებრ მონიშნული თმა, რომელიც შეუმჩნეველად ერთვის მოკლე წვერს, თვლების ფართო, დაგრძელებული ჭრილი, წვენსკენ, მჭვრეტელისკენ გულუბრყვილოდ მიმართული გარინდებული მხერა, აქვე გამოსახულ ქტიტორთათვის დამახასიათებელი, სვედანარვე გამომეტყველება. მაცხოვრის სახის ჭვრეტისას ისე ძლიერად ვგრძნობთ ადგილობრივ ეთნიკურ ტიპთან სიახლოვეს, რომ გვიანდლება წვენთვის ცნობილ რომელიმე იკონოგრაფიულ ნიმუშთან მსგავსების რაიმე კვალი მოვიძიოთ.

ბუგაულის ოსტატთან დაკავშირებით საკონქო კომპოზიციის მაგალითითაც შეიძლება ნახატის თავისებურ ხასიათზე სიტყვის ჩამოგდება. თავიდან ის უნდა ითქვას, ამოსავალი პრინციპი აქაც რომ იგივეა, როგორც ჭალაში, ქორეთსა და წითელხევში: ძირითადი, გარშემოწერი კონტურის მკვეთრი მდინარება, შიდა ნახატის გრაფიკული ჩონჩხი და ფორმის აღმნიშვნელი მთლიანი სიბრტე, რომელიც გამოთეთრების ვერტიკალურად მიმართული

25. ხატის ჭედური მოხარშობა რუსულანის მეუბის დროინდელია: Г. Чубинашвили, Грузинское чеканное искусство, Тб. 1959, გვ. 71.

ბლოკისებრი ზოლებით არის შექცეული. ამ ყაიდის ძეგლებისთვის მსგავსი ზოგი პრინციპი ჩვენს ოსტატთან გარკვეული თავისებურებით მქადავდება. თავისებურია ის, რომ, ჯერ ერთი - შიდა ნახატი ხაზები ხსენებულ ძეგლთან განსხვავებით. გაცილებით სქელია და მიკეთრი, ძირითად სიბრტყესე აშკარად გაბატონებული და მეორე - თითქოსდა გაკრული ფუნჯით არის სიბრტყესე თავისუფლად დატანილი (გაეიხსენეთ, რომ ქორეთში იგივე პრინციპი უფრო სქმატურადაა გამოყენებული; წითელხევში მონაცრისფრო ზოლები არც თუ მიკეთრად და ისიც, აქა-იქ თუ წნდება მხოლოდ; ჭალაში კი - თუმც გაცილებით მშრალად, უფრო მარტივად და უფრო სქმატურადაც, მაგრამ დაახლოებით მაინც ისე, როგორც პალეოლოგოსთა მხატვრულ სქემებს მიხედობილ ჩვენს გვიანა ძეგლებზე, მონაცისფრო ზოლები არც თანაბარი ზომისაა და არც შიდა ნახატის მუქ ხაზებს დაუყვება მხოლოდ ერთი მიმართულებით). აშკარაა, რომ ბუგეულის ოსტატის ნახატი ამავე მხატვრულ ნაკადში მოქცეულ ძეგლებთან შედარებით, უფრო მიკეთრია, მაგრამ ხისტი როდია ან ოდნავ მაინც სქმატური ექსკლავი ძარღვიანია, ნაჯერი, ენერგიული დაჯერებულ ხელს თავისუფლად მიხედობილი. საბოლოოდ, სწორედ ამგვარი ბუნების - ზუსტად გამოწერილი კი არა, არამედ გაკრული ფუნჯით ძალდაუტანებლად სიბრტყესე ცხოვლად დატანილი, ბუნებრივი ნიჭით დაჯილდოებული ოსტატის ხელიდან გამოსული უსწორ-მასწორო ხაზი, თვით სრული სიბრტყეაჩანების ფარგლებშიც წარმოქმნის ცოცხალ ყორმას, თავისებურ ცხოველხატულობასაც კი.

რაც შეეხება სცენაში მონაწილე პერსონაჟთა სამოსის, შესამჩნევად მიკეთრ. ზოგან კუთხოვანი ნახატი აღნიშნულ ნაოჭებს, ისინი მეტნაკლებად მსაქებთან ყორმას. მათი რიტმი, ჭალის საკურთხ კომპოზიციის ფიგურების სამოსის დამუშავებასთან შედარებით, მართალია, ნაკლებ დახვეწილია, ნაკლებ პლასტიკურიც, მაგრამ მთავარი უფრო ისაა, რომ სამოსის პირობითად აღმნიშნული შიდა ნახატის ხაზები დამოუკიდებლად, მისი შევსების მიზნით კი არა, არამედ შედარებით მაინც ორგანულად წნდება სიბრტყესე.

კომპოზიციაში მარტივ რიტმს ორად-ორი ფერის უფროს ლაქების თავისებური განაწილებაც წარმოქმნის: მაცხოვრის ქიტონი ღია მოწითალოა, პიმატიონი კი მონაცრისფრო-ლურჯი ფერისა, ოდნავ შესამჩნევად თეთრანაქევი და ამიტომაც ფონის ცისფერ ფერადოვნებასთან შედარებით მეტად მსუბუქია თითქოს. ღმრთისმშობელთან და ნათლისმცემელთან უფრო მეტად თბილი ფერის - წალისფერი ოქრისა და ნამქრალი ნარიწისფერის სიჭარბეა, რაც შემდეგ მთავარანგელოზთა ძვირფასი ქვებით გაწყობილ სამოწესეც მეორდება უმნიშვნელო სახეცვლილებით.

მარტივი ხაზოვანი და ფერადოვანი რიტმი საკურთხეულის მეორე რეგისტრზეც წნდება. მოხატულობის ამ შედარებით ვიწრო რეგისტრს ერთიან ზოლად გასდევს მედალიონებში ჩასმულ წმინდანთა წულხუეითი გამოსახულებანი. ექსკლავები მედალიონი თანაბრად იშლება ცენტრში გაკრული სარკმლის ორსავე მხარეს. თვით სარკმლის თავზე კი, რომელიც საკურთხეულის კომპოზიციურ ცენტრად იკითხება, წარმოდგენილია სხვათაგან ინტენსიური მოწითალო ფერით გამორჩეული, ქსოვილგადაფარებულ საყდარზე მოსკვილი სახარებითა და ტოლმკლავა ჯერით

გამოსახული კომპოზიცია - „საყდარი განმზადებულ“ (პეტრიმასია)²⁶. ეს თემა შუა საუკუნეთა ხელოვნების თითქმის ყველა დროის ძეგლზეა ამა თუ იმ სახით გადმოცემული და გამოჩაჩისი ამ მხრივ არც ჩვენს დარბაზის მოხატულობაა. ერთია მხოლოდ - აქ იგი, ადრეულ საუკუნეთა საკერძოხელოს მოხატულობათა მსგავსად, ფართო შინაარსის მოცეველ, შედარებით დასრულებულ სახედ, ხატად კი არ ჩნდება²⁷, არამედ მხოლოდ ესპატოლოგიურ აქცენტად.

პეტრიმასიის მარჯვნივ და მარცხნივ გაშლილ მედალიონთა მწკრივის მოხილვისას ჩანს, რომ ჩვენს გვიანა ძეგლებში პალეოლოგოსთა ხელოვნების გავლენით დამკვიდრებული ეს ცნობილი მოტივი შესრულებული უნდა იყოს მოსამზადებელი ნახატის გარეშე. მხოლოდ ოსტატის გაუნაფავობით ვერ აიხსნება ის, რომ წმინდანთა წელზეებით ფიგურების მომცეველი, ოქალურ ფორმას მიახლოებული, ოღნავ თითქოსდა დაგრძელებული მედალიონები, ერთმანეთის გვერდით განლაგებულია ერთიმეორისგან სრულიად განსხვავებული სომითა და პროპორციული შეფარდებით: პირველი ფიგურა, ასე თუ ისე, სწორად არის მედალიონის მორგებული, მომდევნო წინა მედალიონის უკან იკარგება, მისი მოპირდაპირე მხარე კი უკვე მესამე მედალიონთან არის გაერთიანებული. სხვა, დანარჩენ წმინდანთათვის განკუთვნილი მედალიონები, უკვე ადგილის სიმცირის გამო, თანდათან პატარაედებიან ისე, რომ ბოლოს გამოსახულ მედალიონში მოქცეული ფიგურა პირველთან შედარებით ორჯერ ნაკლები სომისაა. ამ ერთმანეთში გადამდინარ მედალიონთა გადაკეთვის ადგილებში, ზემოთ და ქვემოთ, სადაც სამკუთხა არეები წარმოიქმნება, ფართო სამკურა ყოთლებია ჩართული - ზუსტად ისე, იმგვარივე სიმბოლური აზრით, იმგვარივე ფორმითაც, როგორც ჰალის მოხატულობაში ვნახეთ.

რაც შეეხება მედალიონებში ჩასმულ წმინდანებს, ისინი ისე მჭიდროდ არიან გვერდითგვერდ გამოსახული, რომ რამდენიმეგან თორმეტზე ფიგურა, რომელთაგან ზოგი ღვინისფერი, ზოგი კი - მოყვითალო და ნაცრისფერი ან წაბლისფერნარევი ოქროთ დაფერილი კმატოინი მოსავს, სამეოთხედშია დაბოლოებული. ფიგურებს დაქარაგმებული ასომთავრული წარწერები ახლავს და მარცხნიდან მარჯვნივ ასე იკითხება: „წე ფილიპე“, „წე ათანასე“, „წე აბიბო“, „წე მათე მახარებელი“, „წე პეტრე“, „წე პავლე“, „წე მარკოს“, „წე იოანე/ე“, „წე თაედეოს“, „წე იაკობ“, „წე ამბაკ/ემ“ (ბოლო ფიგურასთან წარწერა არ გაირჩევა). მოციქულთა რიგი, როგორც ვხედავთ, სრული არ არის: რამდენიმეგან მოციქულთა (თომას, სვიმეონისა

26. „რამეთუ ჰყავ სამართალი ჩემი და მსჯავრი ჩემი; დააჯედ საყდართა ზედა, მსაჯულო სიმართლისათ“. — და უფალი ჰკიეს უკუნისამდე განმზანდა სამართალსა ზედა საყდარი თვისი“ (ფსალმუნნი 9, 5,7). „რაჟამს მოიღდეს ძმ კაცისად დიდებითა თვისითა, და ყოველნი ანგელოზნი მისნი მის თანა. მაშინ დაჯდეს საყდართა ზედა დიდებისა თვისისათა“ (მათე, 25, 31).

„მეცესულიად ეიქმენ სულითა, და ამა დგას საყდარი ცათა შინა და საყდარსა ზედა მჯდომარე“ (გამოცხადება იოანესი, V 2-11).

27. პეტრიმასია ატენის სიონის მოხატულობაში დასავლეთი აფსიდის კონქის „ვედრების“ კომპოზიციის ქვემოთ არის გადმოცემული. წარმოდგენილია იგი მთავარანგელოზებისა და ადამისა და ევას ფიგურებს შორის. პეტრიმასიისკენ. წინასწარმეტყველთა და წმინდანთა გარდა, მოციქულებიც არიან მიმართული.

და ანდრია) ხანაცკლოდ, წყენი ოსტატი წინასწარმეტყველს (ამბაკუმს), წმინდა მამას (ათანახე დიდს, ალექსანდრიელს) და მოწამე აღმსარებელს (აბიბო ედესელს, დიდმოწამეს) წარმოგვიდგენს.

მოციქულთა რიგში წმინდა მამების ხართუა ანდა, პირიქით, ეკლესიის მამებთან ერთად მოციქულთა გამოსახვა თითქოსდა წყეულბერიოთა კედლის მხატვრობის სხვადასხვა დროის ძეგლებისთვის (XII საუკუნის ნაკოფარის წმინდა გიორგისა და წვორმის მაცხოვრის, XIV საუკუნის სეიფის წმინდა გიორგისა და ლადამის მთავარანგელოზთა ეკლესიათა მოხატულობაში, XVI საუკუნის ილუმსა და ქორეთში), მაგრამ ვერ ვიხსენებთ წყენი მხატვრული შემოქმედების ისეთ ნიმუშს, სადაც ამგვარ იერარქიაში დიდი მოწამეც რომ იყოს გამოყვანილი. ეს უფრო გეიანის ნიშანი უნდა იყოს: საუკუთა, რომ ამ სახის იერარქიული გადახრა თუნდაც გამონაკლისი სახით დაეშუა განვითარებული შუა საუკუნეების მხატვრულ შემოქმედებას.

წმინდა მამების რიგში, რომელიც მოხატულობის მესამე რევისტრს მოიცავს, იერარქია უკვე უესტად არის დაცული. აქ ცენტრის ორსავე მხარეს თანაბრად განლაგებული ოთხ-ოთხი ფიგურაა: მარჯვნივ - „წე აბაკომ (აბაკუმ, დიდი მოწამე III საუკუნისა), „წე გრიგოლ დველოლონი“ (გრიგოლ დიდი, რომის პაპი VII საუკუნისა), „წე გრიგოლ ლეოსიმეტყველი“, „წე იოანე ოქროპორო“, მარცხნივ - „წე ბასილი“ (დიდი), „წე ნიკოლოზ“ (საქორეულმოქმედი), „წე კირილე“ (კირილე ალექსანდრიელი), „წე სილიბისტრე“ (სილიბისტრო, კონსტანტინე დიდის დროინდელი პაპი რომისა). ყველა მათგანი, გეიანა ძეგლებისთვის დამახასიათებლად, სამეოთხედში დგას, ყველა ოდნავ თავდახრილად, მხრებშიც ოდნავ მოხრილია მოძრაობის მიმართულებით და ხელთ ყველას გაწლილი გრავირული უჭირავს. მათი სამოსის ყურთა მარტივი მონაცვლეობა აქაც დამახასიათებლად არის გამოყენებული: თუ ერთგან ყველონის ნახატს წითლად და თუთრად დაყერილ ოთხკუთხედთა ჭადრაკული მონაცვლეობა განსაზღვრავს, მეორეგან - ლურჯი და თუთრი ოთხკუთხედებისა. ასევე, თუ ერთგან ღია ნაცრისყურ ომიფორებს წითელი ჯერები დაუწყება, მეორეგან ლურჯით დაყერილი და ა. შ.

წმინდა მხებრძლის გამოსახულება ამ კომპოზიციის ცენტრალურ მონაკვეთზე, სარკმლის ქვემოთ ჩანს: წეილი იესუ ღია ოქროსყვრით დაყერილ, მომცრო ზომის ბარძიში წეეს (და არა ყეშხუმზე, მაგრამ ამას ხომ არსებითი მნიშვნელობა არ აქვს - ორივე, ყეშხუმიც და ბარძიშიც ექვარისტიული ჭურჭელია). გამოსახულებას, შარავანდს ზემოთ, წვრილად გამოყვანილი ასომთავრული წარწერა დაუყვება: „წე არს“, რაც მაცხოვრის სადიდებულ სიტყვებს გადმოსცემს იოანეს გამოცხადებიდან (IV, 8). ეს თქმა, XIV საუკუნიდან ფართოდ გავრცელებული წეენს კედლის მხატვრობაში, ჭალის დარბაზშიც თითქმის ასეთივე სახით შემოგახედა და იქვე იყო მასზე საუბარი.

იკანოგრაფიული და კომპოზიციური სქემა მოხატულობის ამ უმნიშვნელოვანეს მონაკვეთზე, ამავე ყიდის ძეგლთაგან ყველაზე მეტად ილუმისა და წითელხევის ეკლესიათა საკუთხეველის მოხატულობას ემსგავსება. თუმცა განსხვავებაც ამკარაა - აქ ეს სქემა უფრო განვრცობილია: ზემოხსენებულ ძეგლთა მოხატულობაში არ ჩანს „საყდარი განმსადებული“ და იქვე, მის ქვემოთვე მოცემული ძეგვის ჯვარი; არ ჩანს სატროემფოთადის მოხატულობაც - ემანუელითა და მის ორსავე მხარეს თანმიმდევრუ-

ლად გამოსახულ წინასწარმეტყველთა გაბმული რიგით. ეს კი იმის თქმის უფლებას გვაძლევს, რომ ბუგეულის ეკლესიის საკურთხეველის მოხატულობა ქრისტიანობის ძირითად თეოლოგიურ არსებას უფრო ფართოდ, უფრო გამოკვეთილი სახითაც წარმოგვიდგენს, ვიდრე ჩვენი წრის სხვა რომელიმე ძეგლი.

სატრიუმფო თაღის მოხატულობის კომპოზიციური სქემისა და იკონოგრაფიის შესახებ დამატებით ის უნდა ითქვას, რომ თაღის ამ მონაკვეთზე წინასწარმეტყველთა გამოსახვა არცთუ იშვიათად არის დამოწმებული - თუნდაც ჩვენს ძეგლთან ქრონოლოგიურად ახლოს მდგომ ნაბახტევის ეკლესიის მხატვრობაში (XV საუკ. 30-იანი წლები). განსხვავების მოუხედავად (არა მხოლოდ შინაარსობრივი - ნაბახტევეში ექვსის სანაცვლოდ ოთხი წინასწარმეტყველია მოცემული, არამედ უფრო არსებითიც ფორმისმიერი: ნაბახტევის მხატვრობა ხომ მთლიანად გვიანპალეოლოგოსურ სქემებსაა მიხედობილი), მათ შორის მსგავსებაც შესაძინებია. ფიგურები ორივეგან წელზევით არიან გამოსახული, ორივეგან მედალიონებში ჩასმული. მედალიონთა შორის კი, ორივეგან, მცენარეული მოტივებთან შედგენილი ორნამენტული წნულია მოქცეული. მათი შედარებისას ოსიც აშკარად ჩანს, თუ რაოდენ გაუბრალოვდა ჩვენი ოსტატის ხელში სანიმუშო მასალა: მხოლოდ ფიგურული გამოსახულებები კი არა - ორნამენტული წნულიც, თუმცა გაუბრალოება იქნებ სუსტად არც გამოხატაეს სათქმელს. აქ ხომ იმ სახის გაუბრალოებაა, რომელიც შედარებით ახლებურ მხატვრულ სახეს წარმოქმნის და, ამდენად, უფრო მეტად, გაუბრალოების გზით სანიმუშო მასალის უკვე თავისებურ წარმოდგენასთან გვაქვს საქმე.

ჩვენი ოსტატის შედარებით მარტივი, უბრალო ხელება თავიდანვე იმითაც აშკარაედება, რომ, ჯერ ერთი, ასაკისმიერ მცირეოდენ სხეობას თუ არ ნავთვლით, ყველა ერთგვაროვნად გამოისახება და მეორე ყველა წინასწარმეტყველი ყრონტალურად ჩანს, ყველა ჩვენსკენ, მჭერეტელისკენ მომხირალია (უფრო ადრეულ, პალეოლოგოსურ მხატვრულ სქემებს მიხედობილ ძეგლთაგან განსხვავებით, სადაც სამშეოთხედთან პოზიციას ეხედავთ). ყოველად უბრალო, ყოველად მარტივია მათი შესრულების წესი: სრული სიბრტყოვნება, მოკლე-მოკლედ, სხარტად და ცხოველად დატანილი ხაზის სრული ბატონობა (ეს, ყოველ შემთხვევაში, ასეა ქვემოდან მჭერეტელთათვის). სისადავით აღბეჭდილია ფერადოვნებაც: გვერდიგვერდ მოცემულ სიბრტყეთა ღია მოწითალო და ჭარბად თეთრანარევი ლურჯით ლოკალურად დაფერვის ერთგვაროვანი წესი. ამ ორად-ორი ფერის, თბილისა და ცივის ამგვარივე მარტივი რიტმული მონაცვლეობა ასევე ჩნდება მოხატულობის ამ მონაკვეთის სხვა, დანარჩენ ფიგურებზეც.

მომდევნო ფიგურებს სატრიუმფო თაღის დამჭერ პილასტრზე ვხედავთ: ჯერ წელზევით გამოსახულ თითო მესვეტეს, შემდეგ კი, პილასტრის ქვედა, ბოლო მონაკვეთზე დიაკვნების მთლიან ფიგურებს.

მესვეტეთაგან ერთი სვიმეონია („წე სვიმეონ“) - ის ცნობილი წმინდანი, რომლის გამოსახულებაც მრავალ ჩვენს ძეგლზე შეიძლება შემოგვხედეს²⁸, მეორე - ანტონი („წე ანტონი“). მართლმადიდებელი ეკლესია ანტონის სახელით ერთადერთ მესვეტეს იცნობს - მარტომყოფელს, ცამეტ სირიელ

მაშათაგან ერთ-ერთს, რომელიც VI საუკუნეში ჩამოდის საქართველოში და თანამოღწეებთან ერთად საფუძველს უყრის ქართულ მონაზვნობას. თავისი ცხოვრების ბოლო თხუთმეტი წელი ანტონი სეგტზე იღვწოდა, არს გამოც მას იბერიის მესვეტედ იხსენიებენ. ანტონის, როგორც ადგილობრივი წმინდანის, გამოსახვა საგულისხმო ფაქტია. აქ კიდევ ერთი ის შემთხვევაა, როცა საქრისტიანოს ცნობილ წმინდანთა გვერდით ადგილობრივი წმინდანი გამოისახებოდა: მაგ., გაეიხსენოთ უდაბნოს სატრაპეზოს მოხატულობა, სადაც წმინდა ექვთიმეს პირისპირ დავით გარეჯელია წარმოდგენილი (ამ გვიანა პერიოდის ძეგლთაგან, ჩვენში განსაკუთრებით პოპულარულ წმინდანს - ნინოს თუ არ ჩაეთვლით, ადგილობრივი წმინდანის გამოსახვის ერთადერთი შემთხვევაა ცნობილი: კალაურის მოხატულობაში, სადაც დავით გარეჯელის თითქოსდა საგანგებოდ გამოყოფილი, მასშტაბური ფიგურა იკითხება).

ორივე მესვეტე სრულადი რეულებრივი, დაკანონებული იკონოგრაფიით გადმოიკვება. კედლის მხატვრობის დაზიანების მიუხედავად, ჩანს სეგტი მარმარილოს იმიტაციით, სეგტის თავზე კი, ოვალური ბალუსტრადის შიგნით - მესვეტეს წელსვეითი ფიგურა ბერის სამოსით, რომელსაც ორივე ხელი ხელისგულებით მკერდთან აქვს მიტანილი.

რაც შეეხება დიაკვნებს, ისინი უკვე მთლიანად არიან გამოსახული და საკურთხეელისკენ ოდნავ შებრუნებულნი როგორც კომპოზიციურად, ისე აზრობრივადც გაასრულებენ ეკლესიის ინტერიერის ამ მონაკვეთის მხატვრობას.

პილასტრის მარჯვნივ და მარცხნივ გამოსახულ ორ დიაკვანთაგან ამათგან მხოლოდ ერთის - რომანოსის დაქარაგმებული წარწერა იკითხება („წდ რ/მ/წ არ/მ“ - დიაკვანი მვექსე საუკუნისა, ტკილად - მხმობელი). რომანოსს, იმ მეორისგან განსხვავებით, რომელიც საცეცხლურით წარმოგვიდგება, ხელზე თეთრი ქსოვილი აქვს გადაყარებული, რომლითაც სანაწილე უჭირავს. მათი შესრულებისას არ ჩანს რაიმე საგულისხმო თავისებურება: ორივე შუახნის მამაკაცია, ორივეს ჩვენი გვიანა ძეგლების საკურთხეელის მოხატულობიდან ცნობილი, ერთიანი ღოკალური ყვით მთავითალო ოქრით დაფერილი საღიაკენე სამოსი მოსახსნება. დამახასიათებელია მათი გამოსახვის ადგილიც: საკურთხეელის მომიჯნავე მოსახატ სიბრტყეებზე ან თვით აფსიდის კედლებზე - ისე, როგორც საყარაში, უბისასა თუ ალავერდში.

მესვეტეებისა და დიაკვნების გამოსახულებანი რომ მრავლად დასტურდება ჩვენი ეკლესიების საკურთხეელის მოხატულობაში, ეს ცნობილია (ერთად, განუყრელად გეხედებიან ისინი ატენში, ზემო კრიხში, მანგლისში, სვანეთის ეკლესიებში, ალავერდსა და წალენჯიხაში). საგულისხმო უფრო ისაა, რომ ბუგუელის მხატვრობა განსახილველი ყაიდის ძეგლთაგან ერთადერთია, სადაც ამ სახის იკონოგრაფიული სქემის გამოძახილი შემორჩენილი.

მხატვრული ხედვის თავისებურება ჩვენი ოსტატისა საუფლო ციკლის სცენებში უკეთ ამჟღავნდება, ვიდრე საკურთხეელის მოხატულობაში. ეს განსაკუთრებული - სიუჟეტურ კომპოზიციებში თხრობა მეტია და ჩვენი ოსტატიც თავისებურად, მარტივად და ლაკონურად, მეტყველად მოგვითხრობს ამა თუ იმ სიუჟეტით ნაკარნახევ ამბავს.

სცენებისა და ცალკეულ გამოსახულებათა განლაგების წესი აქაც თითქმის ისეთივეა, როგორც ამ ყაიდის ყველა სხვა ძეგლში. ჩვეულ სქემას ჩვენი ოსტატი მხოლოდ ორგან არღვევს - ორივეგან სამხრეთის

კედელზე, სადაც „ხარება“ და „იოსებისაგან მარიამის ყვედრების“ სცენებია ასახული. ერთგან, „ხარების“ გვერდით, წმინდა დედების - ნინოსა და სისოს ფიგურები ჩნდებიან, მეორეგან - წმინდა კოსმანისა და დამიანეს წელზეებით გამოსახულებანი. თუ კოსმანისა და დამიანეს ფიგურები სცენას ძირითადი ფონის ფერადოვნებითა და ორი შეწვეილებული ხაზით გამოეყოფა, მეორეგან არც ფონის ფერადოვნებაა შეცვლილი და არც ის ვიწრო სოლი ჩნდება, რომლითაც სცენებია ერთმანეთისგან გამოიჯნული. ამიტომაცაა, რომ პირველივე შთაბეჭდილებით წმინდა დედები „ხარების“ სცენის თანამონაწილედ შეიძლება მიეჩინოთ. დაკერებისას, მართალია, ისინი თითქოს გამოყოფილიც არიან (კომპოზიციის მარჯვენა ფრთაზე სამკეტ ვერტიკალად აღმართული მაღალი კოშკითაც და მათი - ამ ორი წმინდა დედის თითქოსდა სცენის სიღრმეში წარმოდგენითაც), მაგრამ ეს ნაკლებად თუ ცვლის პირველ შთაბეჭდილებას: ორივე წმინდანი - ნინოც და სისოც სწორედ იმ სცენასთან ერთად მოიხილება, სადაც ღმრთის-მშობელთან დაკავშირებული წინასწარუწყების სცენაა გაშლილი. ეს შემთხვევითი არ არის: ამით ოსტატი გარკვეულად აჩენს ღმრთისმშობლის წილხვედრი საქართველოს განმანათლებლის როლს. ამგვარი გააზრება დამკვიდრებელია ძველ საქართველოში: გაეხსენოთ თუნდაც ნიკოლოზ გულაბერისძის ცნობილი საკითხაფი, სადაც შექმნილი არიან წმინდა ნინო და ღმრთისმშობელი, როგორც ქართველთა მფარველი. ისიც ხომ ცნობილია, რომ წმინდა ნინო დავით გარეჯის ბერთუბნის მონასტრის მოხატულობაში ისეა დასაელებით ტიპანზე წარმოდგენილი, რომ ასრობრივად გარკვეულად უკავშირდება მის ზემოთ გამოსახულ „ღმრთის-მშობლის შობის“ ამსახველ სცენას. რაც შეეხება წმინდა სისოს, მის შესახებ, როგორც ეს ზემოთ, გელათის წმინდა ელისა ეკლესიის მხატვრობის განხილვისას ვნახეთ, შეუძლებელია რაიმეს თქმა - ის ნვენთვის ხელმისაწვდომ არც ერთ ლიტერატურულ წყაროში არ იხსენიება. ის არც უცხოენოვან დასურათებულ ხელნაწერებშია ასახული და არც ბიზანტიური წრის კედლის მხატვრობის სხვადასხვაგვარ ნიმუშებში. თუ ის ადგილობრივი წმინდანია, რასაც გვიანი დროის ბევრ წყენს ძეგლზე მისი გამოსახვა გვაფიქრებინებს, მაშინ ისიც ხომ შეიძლება ითქვას, ბუგეულის ეკლესიის მხატვრობაში მხოლოდ იკონოგრაფიული პროგრამის თავისებურება კი არ მიიქცევს ყურადღებას, არამედ ადგილობრივ წმინდანთა მიმართ სრულიად განსაკუთრებული დამოკიდებულებაც (სატრიუმფო თალზეც ხომ ანტიონი იყო გამოსახული).

„ხარება“ ის ერთადერთი სცენაა საუფლო ციკლისა, სადაც ამ მოგვიანო დროის თვით ყველაზე გაუწაფავი ოსტატებიც კი ცდილობენ მიჰყენონ პალეოლოგოსთა მიერ დამკვიდრებულ სქემებს. გამონაკლისია ამ მხრივ მხოლოდ ჩვენი დარბაზის მოხატულობა. ხარების სიუჟეტი აქ ისეა ასახული, რომ არც კომპოზიციური წყობით, არც შესრულების მანერით, არც საერთო განწყობილებით არ პგავს ამავე ყაიდის სხვა ძეგლებში წარმოდგენილ, ამავე სიუჟეტის მომცველ სცენას. ჯერ ერთი, ის სხეების მსგავსად ვერტიკალურად კი არ არის აგებული, არამედ პორტიონტალურად, თითქმის ფონისებრ გაშლილი. ამასთან, უარყოფილია ამ სცენისთვის დამახასიათებელი ის მრავალი ეფექტური დეტალი, რომელიც პალეოლოგოსთა ხელოვნებიდან იქნა გადმოტანილი: აქ არც მდიდრული სამოსი ჩნდება ღმრთის-მშობლისა, არც საფეხურებით ამადლებული მისი ტახტი და არც ორ კოშკს

შორის გადაყენილი „ველუმი“. არც ფიგურათა პროპორციებია ხასგასმულად ღვარჯილებული, პირიქით - ოღონდ დამკლარია თითქოს მათი სახეებიც უბრალოა, სინატიყვის მოკლებული, იქნებ მოუხეშავიც, მაგრამ მეტყველია, გარკვეული განწყობილების მომცველი. ჩვენს ოსტატი, შეიძლება ითქვას, მოკრძალებულად კეთილგონიერია „ხარების“ სრულიად მარტივად გადაწყვეტილ სცენას, სადაც ორი ფიგურის ურთიერთობა ერთდროულად მოთხრობილიცაა და წარმოდგენილიც. ეს ორი, თუ შეიძლება ითქვას, მხატვრული ხასიათი აქ ძალდაუტანებლად, ბუნებრივი უშუალოებით ერწყმის ერთმანეთს.

სურათის მუქ მონაცრისფრო-ლურჯ ფონზე, მკვეთრად იკითხება კომპოზიციის მთელს სიგრძესე გაშლილი, მოწაბლისფრო ოქრას მსხვილი ხასით მონიშნული და მუქი მონაცრისფრო ლაქებით დაფერილი დაბალი ნაგებობა, რომელიც რამდენიმე კოშკითა და უსწორმასწორო ღიობებით არის დანაწევრებული. კოშკები, მოცულობითი ფორმის ჩვენების მიზნით დამრეცი კონტურით არის რომბისებრ მონიშნული, ცალ მიხარეს ჩანრდილულიც, მაგრამ ისე გასიბრტყოვნებულია, სიბრტყეში დანახული, რომ ვერ წარმოქმნის სიღრმის რაიმე ილუზიას. კომპოზიციის მარჯვნივ - დაბალ, უბრალო სკამზე ჩამომჯდარი ღმრთისმშობელია გამოსახული, მარცხნივ ხელის დამახასიათებელი ექსტით მისკენ მიმართული, ფრთებდაშვებული მთავარანგელოზი. მათ ტანმორილ ფიგურებს არცთუ პროპორციულად ეხამება შედარებით დიდი თავები და შესამჩნევად ფართოდ გაშლილი შარავანდები. მთავარანგელოზის გაწვდილი ხელის დიდი მტევანი და ფართოდ მორკალული მძიმე ფრთები. სცენის ორივე, მსხვილი ხედით გადმოცემული პერსონაჟი კადრთან მოახლოებულია. მთავარანგელოზიც და ღმრთისმშობელიც სხეულის მოძრაობით, სახითა და მსურით ჩვენსკენ, მჭკრეტელისკენ არიან მიმართულნი, მათი ურთიერთკავშირი კი აღნიშნულია ერთმანეთისკენ გაწვდილი ხელის ექსტით. შთაბეჭდილება ისეთია, თითქოს ეს ორი ფიგურა, ერთდროულად, ჩვენს საჭკრეტადაც იყოს გარინდებული და ერთმანეთისკენაც მიმართული. კომპოზიციაში ამიტომაც წარმოიქმნება როგორც საერთო თხრობითობის, ისე ამ ორი ფიგურის ურთიერთობის ჩვენების, ამ ურთიერთობის დემონსტრირების შთაბეჭდილება.

აქ, მართალია, რამდენიმე კომპოზიციური მახეილია, მაგრამ ეს ხელს როდი უშლის მთავარის, ძირითადის გამოყოფას. სცენის ორივე პერსონაჟი, მიუხედავად იმისა, რომ ნაგებობით დანაწევრებულ ფონზეა გამოსახული, მაინც გამორჩეულად იკითხება. ეს მათი ზომიერით, კადრში მარტივი, მაგრამ მოხერხებული განლაგებით როდი მიიღწევა მხოლოდ, არამედ სცენის საერთო კომპოზიციური აგებულებითაც. ფართოდ გაშლილ ნაგებობათა ორსავე ფრთავე გამოსახული კოშკები, ღმრთისმშობელისა და მთავარანგელოზის სურგს უკან ისეა აღმართული, რომ თითქოსდა გამიხსნულად აგრძელებს ამ ფიგურათა ვერტიკალებს. ნაგებობის ჩაწეულ, კოშკებს შორის მოქცეულ არეს თანაბრად აესებს უსწორმასწორო ასომთავრულით მონიშნული, სცენის აღმნიშვნელი წარწერა („ხარება“) და ზეცის გახსნილი სეგმენტადან ჩამოსული სულიწმინდის აღმნიშვნელი სხივები, რომლებიც თანაბრად მიეყინება სცენის ორივე პერსონაჟს. ამ უბრალო ხერხით არა მარტო ერთმანეთს დაუკავშირდა ჩვენს საჭკრეტად ფრონტალურად წარმოდგენილი და, ამდენად, თითქოსდა ერთმანეთისგან დამოუკიდებლად გამოსახული ფიგურები, არამედ გარკვეულად მოხერხდა კიდევ საერთო კომპოზიციური სქემის ერთიან ორგანიზმად შეკვრა.

ხაზს საუფლო ციკლის ამ პირველსავე სცენაში თითქოსდა ისეთივე სახვით-დეკორატიული ფუნქცია აკისრია, როგორც მონუმენტური მხატვრობის კლასიკური პერიოდის ძეგლებში იყო შენიშნული: ფორმას ხაზი მორიშნავს; ფორმის მოდელირებაც ხაზით მიიღწევა; ხაზი, მართალია, პირობითად, მაგრამ მინც ფორმას მიიყვება - აღნიშნავს სხეულის ამა თუ იმ ამოწეულ ნაწილს; პირობით-სიბრტყიით ფორმები შესაბამისობაში მოჰყავს ხაზების სიბრტყით-დეკორატიულ განლაგებას. ერთია მხოლოდ - ხაზი ახლა უკვე თითქმის უკიდურესობამდე გამარტივებული, იმდენად, რომ არ იგრძნობა კლასიკური პერიოდის ძეგლებისთვის დამახასიათებელი, რიტმიულ-დეკორატიული ქედრადობა ხაზისა. შიდა ნახატის სიმრავლე თავიდანვე ხედება თვალს. ეს ხაზები შესამჩნევად აქუცმაცებენ ფორმას. ფორმა სიბრტყითა, რადგან ფორმის მოდელირების გაღივება-ჩამრდილების პრინციპზე აგებული წესი ამ ჭარბად დატანილმა ხაზებმა და შტრიხებმა შეცვალეს მხოლოდ. ეს ხაზები, მართალია, რაღაც ფუნქციას კი ასრულებენ, მაგრამ, ამასთან, მათი სიმრავლე არა მარტო ანაწევრებს, არამედ თვალნათლიობას უქარავს ფორმას. ამდენად, საერთო ნახატის, თვით ხაზის მოხაზულობის გამარტივების შესაბამისად არ ხდება ფორმისა და მისი მოდელირების გამარტივება.

თავიდანვე, ამ პირველივე სცენის განხილვისთანავე აშკარაა, რომ სახვითი ამოცანების გადაწყვეტის მხრივ ბუგეულის დარბაზის მოხატულობა ამავე ყაიდის სხვა ძეგლთა ანალოგიურ სურათს იძლევა. ამის მიუხედავად, აქ ჩნდება ისეთი რამ, რაც მას სხვებისაგან გამოარჩევს.

ფორმას ჩვენი ეკლესიების ამ ერთი ჯგუფის მოხატულობაში, როგორც ითქვას, ხაზის სიმრავლე და სიხისტე აქუცმაცებს. ბუგეულის მხატვრობაში ხაზის სიმრავლე აშკარად ჩანს, მაშინ როცა ეს ჭარბი ხაზები, თვით მოკლე-მოკლე შტრიხებიც კი მოკლებულია გრაფიკულ სიხისტეს. მეტიც, მონასში ისე ცხოვლად არის სიბრტყეზე დატანილი, რომ ნახატში თავისებურ ფერწერულ-ცხოველხატულ ეფექტსაც ქმნის (ამ შთაბეჭდილების წარმოქმნას ხელს ისიც უწყობს, რომ აქ-იქ, სადაც შიდა ნახატის ხაზებს თეთრას ეიწრო ზოლები დაუყვება, ტონალური გრადაციის ელემენტებიც შეინიშნება). ბუგეულის ოსტატის მხატვრული ხედვა აშკარად უფრო ცოცხალია, უფრო თვითმოყვადი, უშუალო. მან თავისთავადი, ბუნებრივი ნიჭის წყალობით შეძლო სიმშრალისაგან, განყენებულობისაგან თავის დაღწევა. მონასში აქ არა მარტო ცოცხალია, არამედ რაღაც სახასიათო ელემენტის მატარებელიცაა. სწორედ ამიტომაც, რომ საუფლო ციკლის ამ პირველივე სცენის პერსონაჟთა სახეებში (დაახლოებით ისე, როგორც ქტიტორთა პორტრეტში ენახეთ) გარკვეულად წარმოიჩინდა ხასიათის სისუსტის ნიშნები: მთავარანგელოზის დაჯერებული გამოხედვა იქნება ეს, თუ ღმრთისმშობლის სათნო და დაყუქრებული სახის სუფიანარევი გამომეტყველება; ანდა ღმრთისმშობლის შარავანდს ხარების მაუწყებლად მიხატული მტრედის გაშლილი ნისკარტისა თუ ზეაწეული ფრთების ცოცხალი მონახაზი.

იგივე მხატვრული განწყობილება „ხარების“ მომდევნო, „იოსებისაგან მარიამის ყვედრების“ ამსახველ სცენაშიც წარმოიჩინება (ასომთავრული წარწერით: „ყვედრება იოსებისაგან მარიამისი“). ღმრთისმშობლის ცხოვრების ეს ეპიზოდი იშვიათად არის ილუსტრირებული და ისიც ჩვენი მხატვრობის მხოლოდ გვიანა ძეგლებზე (მაგალითად, ხობის მოხატუ-

ლობაში, ცენტრალური ნაგის სამხრეთ კამარაზე, სადაც ხარების რამდენიმე ეპიზოდად დანაწევრებული სცენებია გაშლილი²⁹. ბუგეულისეული სცენა წარმოდგენილია მოხატულობის იმ ვიწრო არეზე, რომელიც სატრიუმფო თალსა და სამხრეთის სარკმელს შორის არის მოქცეული. კომპოზიცია გაშლილია „ხარების“ სცენის ანალოგიურად: ზუსტად მეორდება ხეროთმო-ძღვრული ფონი - მისი ფორმა და ფერადოვნება, ფიგურების განლაგება, მათი მოძრაობაც კი. სახითა და ორივე ხელის მავედრებელი ჟესტით სენსიკენ მომართული ღმრთისმშობელი ისევე მარჯვნივ, ისევე უბრალო და დაბად სკამზე ზის. ასეთსავე სკამზეა ჩამომჯდარი მხეერთა და ფართოდ გაწვდილი ხელებით მისკენ მიმართული იოსებიც.

კომპოზიცია აქაც მარტივია. სურათის მიუღს სიგრძეზე გაშლილი ნაგებობა, არცთუ შემთხვევით, იმ ქვედა, ნეიტრალურ ზოლს გამოყოფს, რომელზეც ფიგურებია განლაგებული. რამდენიმე კომპოზიციური მახვილი ნაგებობის რამდენიმე კოში (როგორც „ხარების“ სცენაში: თითო-თითო მარიაშისა და იოსების უკან, ერთიც მათ შუაში) არა მარტო ამ ფიგურების აქცენტირებას უწყობს ხელს, არამედ მთლიანობაში მათს აღქმასაც. სურათში განსაკუთრებით დასამახსოვრებელია ფიგურათა პოზები: იოსებისკენ თითქოსდა უცაბედად, სანახევროდ შეტრიალებული მარიაში, მისი მეტყველად აპურობილი ხელები, ზეაწეული წარბებითა და ფართოდ გახელილი, მეტყველი თვალებით გამოხატული შემერთალი მხერა. მოკრძალებისგან ოდნავ უკან გადახრილი იოსების დამახასიათებელი მოძრაობა, მისი პატარა სხეულისთვის შეუფერებელი, მარიაშისკენ მიმართული ხელების ორი დიდრონი მტევანი. მოგვიანო დროის წენს კედლის მხატვრობაში, ალბათ, იშვიათია სცენა, რომლის შინაარსიც ასე უბრალოდ და ლაკონურად იყოს მოთხრობილი.

მოხატულობის მამვე, სამხრეთ-აღმოსავლეთი მონაკვეთის მომდევნო კომპოზიცია წინა ორისგან განსხვავებულ გადაწყვეტას გეთავაზობს. აქ ერთ კომპოზიციად, და საკმაოდ ოსტატურადაც, გაერთიანებულია ორი სცენა: „გარდამოხსნა“ და ის სცენა, რომელიც „წმინდა არმენაკს შეგრაგნილ“ იესუს ცხედარსა და მისკენ თავდახრილ, საცეცხლურით გამოსახულ ორ წმინდა მამას გადმოსცემს. „გარდამოხსნასთან“ ერთად წარმოდგენილი სცენა იმდენად უნეულოა, რომ ზუსტად ეერ ვიტყვით, თუ რა შინაარსს იტევს იგი - წმინდა მსხვერპლის თავიანისცემას კი მოგვაგონებს, სადაც ეკლესიის მამების გამოსახებით რაღაც ლიტურგიული კონოტაცია არის შემოტანილი. ერთი რამ უცხადია: ერთიან კომპოზიციად აქ ორი ისეთი სცენაა გაერთიანებული, რომლებიც სიუჟეტურად ერთმანეთთან დაკავშირებულ, ერთსა და იმავე დროში განვითარებულ ამბავს გადმოსცემს. ეს კი, ერთსა და იმავე დროს, შესაძლოა იყოს გარდამოხსნის შემდეგ მაცხოვრის ცხედრის „შეგრაგნაც“ და მისი თავიანისცემაც³⁰. კომპოზიცია ხომ ისეა აგებული, რომ ეს ორი სხვადასხვაგვარი სიუჟეტი დამოუკიდებლად

29. ამასთან იხ. სოფელ ლაეროვის (დასავლეთი უკრაინა) წმინდა ონოფრეს მონასტრის კარბოქის მოხატულობა (XV-XVI სს.). „ყუედრების“ სცენა აქ ღმრთისმშობლის აკათისტოშა ჩართული. А. И. Рогов, Фрески Лаврова: Византия. Южные славяне и Древняя Русь. Западная Европа, М., 1973, გვ. 341.

30. „იესუს შეგრაგნის“ ამსახველი სცენა ჩვენთვის მხოლოდ უბისის მოხატულობიდანაა ცნობილი: შ. ამირანაშვილი, უბისა, თბ. 1938, ტაბ. XIV, 2.

კი არა, არამედ ერთად, მთლიანობაში იქნას განხილული. აქ წარწერაც ერთია - მთავარი, ძირითადი სცენის აღმნიშვნელი („გარდამოხსნა“).

მოხატულობის ეს მონაკვეთი, სარკმლის ფართო ღიობით დაყოფილია ორ არათანაბარ ფრთად. მარჯვენა არე მოხატულობისა, სადაც „გარდამოხსნა“ გაშლილი, გაცვილებით ჭარბობს მარცხენას. ამის მიუხედავად, ეს ერთიანი კომპოზიცია, როგორც ითქმის ხოლმე, კოჭლი როდია - მთლიანია, გაწონასწორებული.

„გარდამოხსნის“ ტრადიციისამებრ აგებული სცენა მარტივი ფორმებით გადმოცემულ ნათელ სურათს წარმოქმნის. აქაც მონუმენტურ ფორმებს მიახლოებული სიმეტრიული კომპოზიციაა, აქაც პერსონაჟთა დახასიათების სასუსტე (რაც ისევ და ისევ ხაზის, ნახატის დახვეწილობით კი არ არის მიღწეული, არამედ სრულიად მარტივი, უბრალო ხერხით): თავანაყოფილი იესუ, მისი უსიცოცხლო სხეულის სიმსივე, ამ სიმომისგან მხრებში მოხრილი არამათიელი, მისი ძლიერად შეკუმშული ხელის მტკეპანი, შეილის უღონოდ მოწყვეტილ ხელთან თავდახრილი, სასწარმოო მარჯვნივ, შიშისგან თითქოს უცაბედად შემობრუნებული იოანე. ოსტატის გაუწაფაობას აქაც თითქმის სრულად ჩქალაქს თხრობის მომხიბვლელი გულწრფელობა.

იოანეს ფიგურა, რომელიც კომპოზიციის თითქმის ცენტრშია წარმოდგენილი, ამ ორი სცენის შემაერთებელი რგოლია. ის ისე უცნაურად დგას, რომ მზერით მთლიანად „გარდამოხსნის“ სცენისკენ არის მიმართული, სხეულითა და უკან გაწევილი ხელებით კი გარდამოხსნის ცხედარს უთითებს. მისი ფიგურის სწორედ ამ თავისებური მოძრაობით ხდება შესაძლებელი იმ მსუბუქი რიტმის გამთლიანება, რომელიც კომპოზიციის ორივე მხრიდან - მარჯვნივ გამოსახული ღმრთისმშობლისა და მარცხნივ მდგომარე ეკლესიის მამათა თავდახრილი ფიგურებიდან ცენტრისკენ ვითარდება. სასურათე სიბრტყეზე ფიგურებისა და საგნების მარტივი, ამასთან, ოსტატური განლაგებით მიღწეულია ისეთი, შეიძლება ითქვას, ბუნებრივი მთლიანობა, რომ, მომხატველი-ოსტატისთვის არცთუ სასურველ ადგილზე გაჭრილი სარკმლის გამო, კომპოზიციის ორ არათანაბარ მონაკვეთად იძულებითი დაყოფა დამაჯერებლად არის გამართლებული.

საუფლო ციკლის თითქმის ასეთივე რიგით გაშლილი სამი სცენა მოხატულობის მომდევნო, სამხრეთ-დასავლეთ მონაკვეთზეც ჩნდება. ამ სამ სცენაშიც დამახასიათებლად აშკარადება კომპოზიციათა აგების ხსენებული წესი: ცენტრის გამახვილება, ფრთების წონასწორობა, ჩვენი ეკლესიის მომხატველის ნახელავისთვის ჩვეული ის მსუბუქი რიტმი, რაც ფიგურებისა და საგნების მარტივი განლაგებითა და ორი-სამი ფერის ოსტატური მონაცვლეობით არის წარმოქმნილი.

პირველი ამ სცენებს შორის „შობის“ კომპოზიციაა. მისი იკონოგრაფია, კომპოზიციური სქემაც ამ ყაიდის ძეგლებისთვის დამახასიათებელია (ისეთი, როგორიც ჭალაში, ტაბაკინსა და კალაურში გვაქვს). გამოსახულია იგი ჩვეულებისამებრ - მთის პეისაჟის ფონზე. უმეტესი ნაწილი კომპოზიციისა, სცენის სხვა პერსონაჟთაგან ზომებით გამორჩეულ, მწოლიარე ღმრთისმშობლის ფიგურას მოიცავს. ღმრთისმშობელს მარჯვენა ხელი თავქვეშ აქვს ამოდებული (უშუალოდ დანახული დეტალი, რაც მწოლიარე ფიგურის ბუნებრივ მდგომარეობას გადმოსცემს) და მზერით ქვემოთ, წვილის განბანვის სცენისკენ არის მიმართული. სურათის ზემო, დღეისათვის საკმაოდ დასიანებულ, მარჯვენა ფრთაზე თეთრ სახეევებში შეკრული

ჩვილია გამოსახული, საპირისპიროდ კი - ღმრთისმშობლისკენ მოძრაობითა და ხელების დამახასიათებელი ექსტიმ მიმართული, ერთმანეთთან გვერდოვანად მდგარი ორი მახარებელი ანგელოსი. ფართო ასომთავრული წარწერა („შობა“) სწორედ რომ კომპოზიციის ცენტრალურ ვერტიკალზე, ჩვილ იესუსა და ანგელოსთა შორის მოქცეულ არსება მკაფიოდ გაშლილი. სცენის ყველა სხვა პერსონაჟი სურათის ქვედა არსებ ნაწილს ეკუთვნის. მათ შორის, განსაკუთრებით, სურათის მარცხენა ფრთაზე, ანგელოსთა ქვემოთ გამოსახულ მოგვებზე ითქმის - ტეხილი ხაზებით მონიშნული მთების რიტმში ჩართულ მათს წელსეული ფიგურებზე. იოსების ფიგურაზეც, რომელსაც ამ მთების გვერდით, სცენის მარჯვენა კუთხეში ეხვდება. მისი ოდნავ თავდახრილი, მხრებში მოხრილი ფიგურა - ლოყასთან მიტანილი ხელის ექსტი, გაკვირვებისგან შეწყვეტილი წარბები თუ ფართოდ გახედილი თვალები გარკვეულად მოიცავს ამ სცენის შესატყვის სახასიათო ელემენტს. ჩვილის განბანვის სცენაშიც იგივე შეინიშნება. დაზიანების მიუხედავად, ჩანს, რომ „ბანა“ როგორც მას ასომთავრული წარწერა მოიხსენიებს, წარმოდგენილია ნეიტრალურ ფორმად და კიდევ ის, რომ ფორმალურად გამოსახული ჩვილი აქაც ისევე სანახევროდ ზის ემბაზში, როგორც პალეოლოგამდელი პერიოდის უმრავლეს ძეგლებშია შენიშნული (მაგალითად, ატენში და, საერთოდ, ბიზანტიური წრის XI-XII საუკუნეთა მხატვრობის სხვა მრავალ ნიმუშზე).

კომპოზიციაში განსაკუთრებით საგულისხმოა მთების ფორმა, მთების თავისებური ნახატი. დაკვირვებისთანავე ჩანს, რომ ეს ის, პალეოლოგოსთა ხელოვნებიდან შემოტანილი, თითქოსდა ფიქალბად დაწყობილი, საფეხურისებრ განლაგებული მთების მარტივი და, ამდენად, უკვე სახეცვლილი მონახაზია, რომელიც ამგვარივე ბუნების სხვა ძეგლებშიც შემოგვხვდა. ჩვენს შემთხვევაში მთების მხოლოდ სახეცვლილი, მისი ძლიერ დეკორატიული, ტალღოვანი და დინამიკური ნახატი როდი გვაძლევს ორიგინალთან სხვაობას: პალეოლოგოსთა ხელოვნებაში მთების ტეხილი, მოუსვენარი რიტმი, მართალია, წარმოქმნის აქტიურ კომპოზიციურ მახვილებს, მაგრამ ისინი ისე ორგანიზულად არიან ჩართული კომპოზიციის საერთო მონახაზში, რომ კი არ აფერმკრთალებენ, არამედ ხელს უწყობენ მთავარი მახვილის წარმოქმნას. ჩვენთან კი, სადაც კომპოზიციის უბრალო, მარტივი გადაწყვეტაა, ზედმეტად დაქუცმაცებულ ელემენტად გვევლინებიან. ძირითადად ამის გამოა, რომ „შობის“ მრავალფიგურიანი კომპოზიცია, მისი აზრობრივი ცენტრის მასშტაბური გამოყოფის მიუხედავად, მინც ნაკლებად შეკრულია, ნაკლებამთლიანებული.

ამა თუ იმ სცენაში ასახული ამბის დემონსტრირება, მისი წარდგენილობა, მართალია, ყველგან შეინიშნება, მაგრამ განსაკუთრებით ეს მაინც „იერუსალემად შესვლის“ მრავალფიგურიან კომპოზიციაში ჩანს.

განსახილველი ჯგუფის ძეგლთაგან აქ ბევრი რამ არის განსხვავებული. არსად, არც ჭალაში, არც ტაბაკინში, კალაურში, იღუმსა თუ ქორეთში არ გვხვდება ამ სცენის ამსახველი ისეთი კომპოზიცია, რომელიც, აღმოსავლეთიდან მომდინარე ტრადიციით, ასე ვრცლად, ასე ფართოდ იყოს პირისპირადად სწორედ სოლად ფრისისებრ გაშლილი. სხვათაგან განსხვავებით, აქ ფონიც თითქმის მთლიანად ნეიტრალურია (თუ იმ ერთადერთ, მომცროს შორის ნაკლებობას არ ჩავთვლით სცენის მარჯვენა კუთხეში, რომლისგანაც დღეს მხოლოდ მცირეოდენი ფრაგმენტებია შემორჩენილი).

მეტიც - მხოლოდ ნეიტრალური კი არა, არამედ ერთადერთი ყვერით, თუთრანარევი ლურჯით მკრთალად დაფერილი (გაეხსენით XIII საუკუნის, მაგალითად, აჭის მოხატულობა, და მომდევნო პერიოდების ნეწივე კედლის მხატვრობის სხვადასხვა ნიმუში თუნდაც, ტაბაქინის მოხატულობა, სადაც ყონი, პალუოლოგოსთა ხელოვნების გაგეფინთ, სამყურია). თავისებურია ისიც, მაკვიროს თუთრადმოსილი, აღმოსავლურ-ქრისტიანული ტრადიციისამებრ, ყრონტალურად გამოსახული ფიგურა არა მხოლოდ სომებით, არამედ შესამწივე ინტერვალითაც რომ გამოეყოფა მის ორსავ მხარეს წარმოდგენილ მრავალფიგურიან ჯგუფებს. კიდევ ის, რომ სცენაში მონაწილე თითქმის ყველა პერსონაჟი მასშტაბურია, თითქმის ყველა მსხვილი ხედით გამოსახული: ერთიან ჯგუფად შეკრული, დახვეწილი გრაგნილებით წარმოდგენილი მოციქულებიც და მათ საპირისპიროდ მდგომი, გაწვილი ხელებითა და მწერით ქრისტესკენ მიმართული იერუსალემის მცხოვერბნიც. თუ ამას მეტად მარტივ ხერხით ასახულ პერსონაჟთა დახასიათების ნეწი ოსტატისთვის ნეწივლ სიხუსტესაც დავეუბტებთ (ჰადარაწვეროსანი მოციქულის - პეტრეს მკაცრი გამოხედვა იქნება ეს, თუ ახალგაზრდა იოანეს დაფიქრებული მწერა, ხეზე გასული ბიჭის სახასიათო მოძრაობა, თუ მისივე ხელის მისაღმებად აღმართული ცოცხალი ეესტი), მაშინ იმ თავისებურებით გამორჩეულ სურათს მივიღებთ, რომელიც ბუგეულის ეკლესიის მომხატველის შემოქმედებისთვის არის საერთოდ დამახასიათებელი. დამახასიათებელია ამ სცენის ყვერადონებაც - ყვერის კომპოზიციური უდვრადობა, კომპოზიციის ცენტრალურ მონაქვეთზე მისი საგანგებო აქცენტირება (ღია წაბლისყვერნარევი მოწითალო პერანგო, რითაც კიდევ უყრო, ახლა უკვე განსაკუთრებით, გამახვილებულია კომპოზიციის სხვა მხრეცაც გამორჩეული, მოღერჯოდ დაყვერილი შუანა მონაქვეთი).

კომპოზიციათა ამ რიგს მოხატულობის ამ მონაქვეთსე. მესამე რეგისტრის სცენა - „განკითხვის დღე“ გაასრულებს.

ეს ერთი იმ ფართოდ გაერცკლებულ თემათაგანია, რომელიც ნაირგვარად არის ასახული ნეწის შუასაუკუნოვან მხატვრულ შემოქმედებაში - როგორც ოფიციალური რიგის, ისე განსახილველი ჯგუფის მცირე სომის დარბაზულ ეკლესიათა მოხატულობაში³¹. უნდა ითქვას ისიც, რომ ნეწი მხატვრობის ამ თემის ამსახველი კომპოზიციები, ბიზანტიურ ნიმუშებთან შედარებით, მართალია, გაცილებით მწკვიბრია, გაცილებით ადვილად მისახილველი, მაგრამ არც ისე შექმნილია და არც ისე უბრალოდ გადაწვეტილი, როგორც ბუგეულისეული სცენა.

„განკითხვის დღე“ თითქმის ყველგან დასაკლეთით გამოისახება, ოღონდ სოგან, მრავალუპისოდიანობის გამო, ვერ თავსდება ერთ კედელსე და მისახლერე კედლებსეც გადადის (სამხრეთით ან ჩრდილოეთით)³². ნეწის შემთხვევაში ეს სცენა სამხრეთის კედელსეა დამოუკიდებლად წარმოდგენილი, რაც შემთხვევითი არ არის: ჯერ ერთი - მეორედ მოსელის თემა

31. „განკითხვის დღე“ ტიმოთესუნისეული სცენის, ალბათ, ყველაზე სრულია და დამუშავებული კომპოზიციის მაგალითსე. განხილულია ეკ. პრივალოვას ნაშრომში: აქვე პარალელური მასალაც ფართოდ არის მოხმობილი: Роспись Тимотеубани, გე. 91-97. ერთ შემთხვევაში - დმანისში. „განკითხვის დღე“ ჩრდილოეთის კედელსეა გამოსახული.

32. Е. Привалова - Роспись Тимотеубани, სქოლოი 56-57.

ხომ უკვე საკუროთხეველშია მიზიშნებული („ეუდრება“ და იქვე, მის ქვემოთ გამოხატული „საყდარი განმსაღებელი“). ამასთან, განკითხვის დღის, ერთი შეხედვით, თითქოსდა დამოუკიდებლად ასახული სცენა, ასრობრივად ხომ იმ კონტექსტშია მოქცეული, სადაც ერთად, უკვე გამოვლიანებული სახით აშკარაველება ძე ღმრთისას სამი ხატება: ძე კაცი („სიობა“), ძე მეუფე („იერუსალიმად შესვლა“), ძე მსაჯული („განკითხვის დღე“).

ბუნებულისეული სცენის თავისებურებას ადგილის შერჩევა როდი გვიამკარავეს მხოლოდ, არამედ შინაარსობრივი ქარგაც, იკონოგრაფიაც, საერთო მხატვრული გადაწყვეტაც.

წარმოდგენილი მასალა შესამჩნევად შეკვეცილია. სცენაში, როგორც ჩვეულებრივ ხდება ხოლმე (არა მხოლოდ ოფიციალური რიგის ძველთა გაბმულ რიგში, X საუკუნის დამლევებიდან მოყოლებული, ვიდრე XV საუკუნემდე, არამედ თვით ამავე დროისა და ამავე ყაიდის ძველში ტაბაქინის მოხატულობის ამავე თემის ამსახველ კომპოზიციაში), არც რომელიმე წინასწარმეტყველი წნდება, არც რომელიმე მოცეკველი, არც ადამისა და ევას ყიგურები, არც ღმრთისმშობელი და ნათლისმცემელი. სცენაში ასევე არ ნანს სამოთხის გამოსახულება. ჩვენს კომპოზიციაში ძირითადი სიუჟეტური მახვილი მთავარანგელოზთა მიერ კეთილ და ბოროტ საქმეთა გარსევის კონკრეტულ მომენტზეა გადატანილი.

პირისონტალურად გაშლილ ამ მრავალფიგურიან კომპოზიციაში გამორჩეულად დომინირებს ქრისტესა და სამი ანგელოზის ყიგურა. წარწოს მარცხენა კიდესთან „საყდარსა მჯდომი“ მაცხოვარი ისეა მსხვილრ ხედით გადმოცემული, რომ თითქოს არც მონაწილეობს სცენაში: მისი ყიგურის ყრონტალურად წარმოდგენა, მსურა და მაკუროთხეველი მარჯვენა, ძირითადად, ჩვენს, მკერეტელზეა გამიზნული. ცენტრში ორი ანგელოზი დგას: ერთი, რომელიც მარცხნივია, სასწორით წარმოავიდგება (აღამიანის კეთილ და ბოროტ საქმეებს წანის), მეორე შუბით (ჯოჯოხეთში მიერეკება ცოდვილთ), მესამე, წელზევით გამოსახული მესაყვირე ანგელოზი, ყროაგაშლილია და ზემოდან შემოდის სურათში (მისი საყვირის ხმაზე საყლაკიდან დგებიან მცველებელინი). აქვეა მართალთა (შერაცხილთა) და ცოდვილთა (შეურაცხაეთა) ერთიან ჯგუფად შეკრული მცირე ზომის შიშველი ყიგურები, რომლებიც, ჩვეულებისამებრ, კომპოზიციის მარჯვნივ და მარცხნივ დგანან. სურათის ქვედა, ეიწრო ზოლად გაშლილი არე ჯოჯოხეთს ასახავს: ცეცხლის მიღინარეში ცოდვილნი იტარებებიან, სატანა ორთაყიან ურსხულზე სის, ცხოველები და ფრინველები თავიანთი წილიდან გადმინარხივენ ადამიანთა ნაწილებს. აქვეა ჯოჯოხეთის სიმბოლო დაგრეხილი გველქმაში და სხვა.

კომპოზიციური სქემა ამ სცენისა არ არის ისე ნათლად ორგანიზებული, როგორც სხვა შემთხვევაში იყო შენიშნული. ეს კი იმდენად სასურათე სიბრტყის შედარებით მცირე მონაკვეთზე სხვადასხვა მასშტაბის ფიგურათა სიმრავლით რუდია გამოწვეული, რამდენადაც იმ ჭარბი კომპოზიციური მახვილებით, რომლებიც თითქოსდა ერთმანეთისაგან დამოუკიდებლად და არცთუ მწკობრად არიან სურათში წარმოიწხილი. ერთმანეთისაგან გამოყოფილი ორი კომპოზიცია აქ თითქოსდა დამოუკიდებლად ვითარდება: მაცხოვრის სხვათაგან საკმაო ინტერვალთი გამიზნული, ყრონტალური ყიგურა აშკარად წარდგენითი ხანიათისა (ისეთივე, როგორც „ეუდრების“ საკრეხო კომპოზიციაში ვნახეთ), ანგელოზები კი, საპრისპირო ყროთაზე სარმოთხელში გამოსახებიან და, აქედან,

მოქმედებაშიც უფრო უშუალოდ არიან ჩართული. ამიტომაცაა, რომ შედარებით მშვიდსა და ტექტონიკურ მარცხენა ყრთას, რომელიც ქრისტე - მსაჯულს წარმოგვიდგენს, მარჯვენა ყრთასე შესამჩნევად მოუსვენარი, რამდენადმე დახვედრებული ფიგურებისაგან შემდგარი ჯგუფი უპირისპირდება. ამ მრავალფეროვანი კომპოზიციამი ამიტომაც ინფლუენა ასრობრეთი ცენტრის გამოყოფა: მთავარი პერსონაჟი აქ თითქოს მაცხოვარია, მაგრამ სცენაში მთავარანგელოზებიც ხომ მთავარ როლს თამაშობენ. ყოველი მათგანი თავისებური კომპოზიციური მახეილია, რაც გაურკვევლობას იწვევს. სენი ოსტატი, როგორც ჩანს, მასშტაბურობის შთაბეჭდილების წარმოქმნას ცდილობს ისე, რომ ვერ თმობს მარტივი სენებით წარმოქმნილი თხრობის მისეულ პრინციპს. მან ნაკლებად თუ შეძლო ამ ორი, ერთმანეთისგან განსხვავებული ხერხის შერწყმა-შეირიგება და „განკითხვის დღის“ ამსახველი სცენის კომპოზიციური სქემაც ამიტომაც არ არის ისე ჩათლად ორგანიზებული, როგორც საუფლო ციკლის სხვა, დანარჩენი სცენები.

ამ სცენის მოხილვამ, მოტივთა შერწყევა-განლაგების მხრივ, „შეუძლებელია არ შეგვახსენოს ჯოისუბნის ამავე თემის ამსახველი რელიეფები“. აქაც თითქოსდა კადრებად დაყოფილი, ერთმანეთზე „დალაგებული“ ცალკეული ნაწილებია მოლიანი სცენისა (სარკმლის თავზე თითქოსდა დამოუკიდებლად გამოსახული, საუფლო ტახტზე დაბრძანებული მაცხოვარი იქნება ეს, თუ მის ქვემოთ, ახლა უკვე სარკმლის ქვედა მარჯვენა ყრთასე სასწორით წარმოდგენილი მენაღარე ანგულოზი. ან ცოდილთა და მართალთა ფიგურები). შთაბეჭდილება ისეთია, თითქოს ბუგულის ოსტატს სენი ქვეყნის ამავე კუთხეში შექმნილ X საუკუნის რელიეფიდან პირდაპირ თუ არა, მახსოვრობით მაინც უნდა აქონდეს ბუკრი რამ მიღებული თაქისივე მხატვრული ხედვით უკვე თავისებულად გადმოცემული.

მომდევნო სცენები საუფლო ციკლისა „განკითხვის დღის“ კომპოზიციასთან შედარებით უფრო მკაფიოდ არის ორგანიზებული - მარტივი, მაგრამ ჩათული ლოგიკა ჩანს როგორც საერთო, სოგადი სქემების წარმოდგენისას, ისე ცალკეული კომპოზიციისა თუ ცალკეული ფიგურის აგებისას.

დასაყდელი კედლის ზემოაღ მორკალული სიბრტეე აქ გაშლილ სცენათა თავისებურ კომპოზიციურ გადაწყვეტას მოითხოვდა. ეს ამოცანაც, შეიძლება ითქვას, იოლად დაძლია სენმა ოსტატმა.

ზემო რეგისტრის მოხატულობა ამ კედლის ფერს სარკმლითა და სარკმლის გაყოლებაზე ფართოდ დატანილი ორნამენტული სოლით გამოჯნულ ორ სცენას წარმოგვიდგენს: „მორქმას“ და „ნათლისდებას“. პირველი სცენა დასიანებულია, თემცა არც ისე, რომ კომპოზიციური სქემისთვის თეალის მიდევნება ვერ მოხერხდეს.

სურათის ცენტრში ძირითად კომპოზიციურ მახეილს - ჩეილით გამოსახულ ღმრთისმშობელს ეხვებათ. ღმრთისმშობელი არა მარტო საკმაო ინტერვალთა გამოეყოფა სცენის ორ სხვა პერსონაჟს, არამედ გამორწყული მასშტაბითა და ფართოდ გაშლილი მოწითალო მონასხამის სხვათაგან განსხვავებული ფერადოვნებითაც. მის უკან იოსების ფიგურა გაირწყევა, საპირისპირო ფრთასე კი გაწეილი ხელებით, რომელსედაც წითელი პალიუმი აქვს გადაყარებული ღმრთისმშობლისკენ მიმართული სვიმონია

33. ნ. ალადაშვილი. ჯოსუბნის რელიეფები: „საბჭოსა ხელოვნება“, 1978. 7. გვ. 68-76.

წარმოდგენილი. აქაც, ყველა ამ რიგის ძეგლთა (ჭაღის, წითელხევისა თუ გელათის წმინდა ელიას ეკლესიის მოხატულობათა) ანალოგიურად, ის მოძიებდა ასახული, როცა წვილი სეიმეონს კი არ უჭირავს დედისათვის გადასაცემად³⁴, არამედ ჯერ კიდევ დედასთანაა და ფართოდ ხელგაშლილი, აღმოსავლეთიდან მომდინარე ტრადიციისამებრ, ყრონტალურად არის გამოსახული³⁵. აქაც, ამ ყაიდის ძეგლების მსგავსად, ასრობრივი აქცენტები ექპარისტული მსხვერპლის იდეასა გადატანილი და არა ქრისტეს ღვთაებრივი ბუნების გაცხადებას. ე. ს. იქნებ, იმითაც ნანდეს დამატებით, რომ წყენი ოსტატი მიმართავს მირქმის იმ იკონოგრაფიულ კერსიას, სადაც გამოყვანილი არ არის ანა წინასწარმეტყველი - სცენის ის პერსონაჟი, რომელიც მაცხოვრის ღვთაებრიობას დაადანტურებდა.

სცენაში არ შეიმჩნევა პალეოლოგოსთა ხელოვნების ამა თუ იმ ნიმუშის მოსესხების რაიმე კვალი - ეს ფიგურათა პროპორციებით, ძალზე მარტივად, სრულიად უბრალოდ გადაწყვეტილი კომპოზიციური სქემით, ფონის ნაკლები გადატვირთვით კი არ ნანს მხალოდ, არამედ რიგი იკონოგრაფიული დეტალებითაც. წვილი რომ ჯერ კიდევ დედასთანაა, ამას ადრეული დროის ნიშნად მიიჩნევენ (XII საუკუნის მიწურულისა და შემდგომი დროის ყველა იმ წყენს ძეგლში, რომლებიც პალეოლოგოსურ ნიმუშებს არის მიმდობილი, წვილი აუცილებლად სეიმეონს უჭირავს, თვით გვიანა საუკუნეებშიც კი მაგალითად, გელათის წმინდა გიორგის ეკლესიის მოხატულობაში). ადრეული დროის ნიშნად ნანს ისიც, ხურათის ფონად საღხინებელი კი არა, ისეთივე კოშკისებრი ნაგებობა რომ არის გადმოცემული, როგორიც ამავე მოხატულობის სხვა დანარსენ სცენებშიც შემოგვხვდა (ხარება“, ექვედრება ოსებისაგან მარიამისა“). წყენთან ასევე არ ნანს პალეოლოგოსთა ხელოვნებისთვის დამახასიათებელი ორნამენტული სამოსი წვილისა (ისეთი, როგორიც აჭის, უბისას, წალენჯიხისა და ამ ყაიდის სხვა ძეგლთა მოხატულობაში ნნდება).

ასე რომ, აქაც, ამ კონკრეტულ სცენაშიც ადრეული საუკუნეების წყენივე ხელოვნების შორეულ გამოძახილს უყრო შევიცნობთ, ვიდრე თანადროულ, ოფიციალური რიგის მაღალი საშემსრულებლო ოსტატობით გამოჩნეულ ძეგლთა გააღენებს.

მოხატულობის ამავე მონაკვეთის მეორე, „ნათლისღების“ ამსახველი სცენა იშვიათ იკონოგრაფიულ ვარიანტს გვთავაზობს: იესუ ნასარეველის, ნათლისმცემელისა და ანკელოსთა ფიგურებთან ერთად, თითქოსდა ძირითადი მოქმედების მიღმა მდგომი, ყრონტალურად გამოსახული და წყენსკენ, მკერტეკლისკენ მომსირალი გვირგვინოსანი ფიგურაც ნანს. მას წარწერა არ ახლავს, მაგრამ სამეფო გვირგვინი და მდიდრული სამოსი ხომ იმის მიმანიშნებელია, აქ რომ წინასწარმეტყველ მეფეთაგან ერთ-ერთი - დაკითი ან სოლომონია გამოსახული. „ნათლისღების“ ყველა წყენთვის ცნობილი კომპოზიცია, მართალია, მხოლოდ ძირითად პერსონაჟებს - ანკელოსებთან ერთად გამოსახულ ნასარეველსა და ნათლისმცემელს გადმოსცემს, მაგრამ გამოცხადების ამ სცენას საესეებით შესაძლებელია, რომ დაკით წინასწარმეტყველიც ესწრებოდეს. ესაია წინასწარმეტყველის სიტყვებით - „და გამოვიდეს კვერთხი ძირისაგან იესუსსა და

34. Dorothy S. Shorr, The Iconographic ... გვ. 17-32.

35. M. Restle, Die byzantinische I-II, გვ. 27-28, ტაბ. 419.

ყველი ძირისაგან აღმოცდეს. და განისვენოს მის ზედა სულმან ღმრთი-
სამან³⁶ - ცხადი ხდება, ჯერ ერთი - მაცხოვრის ესეიან და ე. ი. დაეთიანობა
და მეორეც, მისი უშუალო კავშირი ნათლისღებასთან³⁷ (დაეთის სახის
ახალგაზრდულმა იერმა ნენის სცენაში არ უნდა გაგვაკვიროს: სოლომონ-
ნის გარეშე, ცალკე წარმოდგენილი მეფესალმუნე მეფე წინასწარმეტყველი,
ხშირ შემთხვევაში, პირტიკველ გვირგვინისნად გამოინახება).

ჩვენი ოსტატისთვის ამ სცენის გააზრებისას, როგორც ჩანს, ის არის
მნიშვნელოვანი, რომ ძირის-ძირამდე ჩაუღრმადედეს ნათლისღებაში ასახულ
ამბავს, რათა განერცობილი თხრობით უფლის გამოცხადება მეტად გახდეს
დამაჯერებელი (ამ ყაიდის ძეგლებისთვის ეს არცთუ უჩვეულოა: ჭალისეულ
„ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნას“ ხომ იაკობის ზმანების ამსახველი ეპიზოდი
ახლავს, ქორეთში კი „ამაღლებასთან“ ერთად უფლის ღვთაებრივ სიტყვებში
დაეჭვებული მოციქულებიც არიან გადმოცემული და სხვა).

ამ სცენის კომოზიციაც სხვების ანალოგიურია - სიმეტრული. ცენტრში
სამშეოთხედში შემობრუნებული მაცხოვარი დგას, ოღონდ სახით,
გარინდებული მზერით ჩვენსკენ არის მომართული. მისი შიშველი ფიგურა
თეთი-ფეხამდე, შარავანდამდეც კი ისეა მდინარის აღმნიშვნელი ოვალური
ზოლით შემოსაზღვრული, თითქოს ნათებაში იყოს მოქცეული. მდინარე
იორდანე აქ მართლაც ისეა შეკრული, და, ამდენად, მომხატველი-ოსტატის
მიერ ისე განმარტებული, რომ ნებაუნებურად გვაფიქრებინებს თითქოს
იგი მთელ სტიქიას, მთელ სკნელს, წყლის მთლიან სიმბოლოს განსახი-
ერებდეს. ფიგურა გადმოცემულია ზოგადი ყორმებით, შუასაუკუნოვანი
ხელოვნებისთვის ჩვეული პირობითობით. ჩვენს შემთხვევაში პირობითობის
მომენტი რომ განსაკუთრებით ჩანს, ეს ბუნებრივია - ხომ ცნობილია,
რომ სამოსის ქვეშ მოქცეული სხეული სიბრტყოვანი გამოსახვისას ისე
აღიქმება, როგორც დემატერიალიზებული. შიშველ სხეულზე, მით უმეტეს,
როცა ის წყალში დგას, ეს შეუძლებელი ხდება და ამიტომაც ოდნავ
დისონანსად ჟღერს ამ სურათის ჩამოყალიბებულ სტილში (ცხადია, იმ
შემთხვევაში, თუ სტილის ქვეშ ვიგულისხმებთ მხატვრული წყობის
შესაბამისობას სათქმელთან). შიშველ სხეულზე წყობა თითქმის არ ჩანს,

36. წინასწარმეტყველება ესაიასი 11. 1. 2 მათე მახარებლის მიხედვით (3. 16):
„და ნათელი-იო იესუ და რაჟამს აღმოვიდოდა წყლისა მისგან, და ამა განეხუნეს
მას ცანი, და იხილა სული ღმრთისაჲ. გარდამომავალი. ვითარცა ტრედი, მივიდა და
დაადგრა მას ზედა“.

„იესუს ძირი ნამდვილედ აღუყაიღონა. დაეთის ფიცმან მიიღო აღსასრული,
აღთქმუაჲ მამათაჲ ძედ მისდა იცნეს ყოველთა ოსანა ძესა დაეთისსა“ მხმობელთა,
დამე მსთუად განმანათლებელ ექმენინ ბნელს: ოანე შეთელი, გალობანი, V. 3. ეს
გააზრება ფსალმუნინან მომდინარეობს: -ეფუტა უფალი დაეთის ქეშმარტებითა:
ნაყოფისაგან მუცლისა შენისა დაესეუა იგი საყდართა შენდა“. ფსალმუნი 131. 11.
„უკუნისამდე განეშხადო ნათესავი შენი და აღეაშენო თესლითა თესლამდე საყდარი
შენი“ - ფსალმუნი 88. 5.

37. წინასწარმეტყველება მოგუასწავა დაეთი წინასწარმეტყველმან მოსლვა მხსნელისაჲ
იორდანისა წყალთა. იტყოდა რაჲ განცხადებულად საღმრთოთა მით სიბრძნითა,
მთანი იხარებდით წინაშე პირსა უფლისასა, რამეთუ მოვალს დღეს ნათლის ღებად
სიმდაბლით იორდანეს, რომლისაგან შიშით ძრწიან უსხეულონი ზეცოსანი“. მიქელ
მოდრეკელი, დღესასწაულება ნათლისღებისათვის უფლისა ჩუენისა იესუ ქრისტესა
და ხსენება ღვაწლით შემოსილისა უძლეველისა მოწამისა პაპო ისმაიტელ ყოფილისა
ქართველისა: ჩვენი საუნჯე, I. თბ. 1960. გვ. 477.

განსაკუთრებით იმ ოსტატთან, რომელიც ნაკლებგაწაფულია, ნაკლებდახელოვნებული კლასიკური პერიოდის იმ ნიმუშებზე, სადაც ერთიანი სისტემა მოქმედებს. თუმცა გაუბრალოების მომენტს მაინც თავისი გააქვს და, ასე თუ ისე, ერთ მიდგულზე, ერთიან ხასიათზე დაყავს როგორც შიშველი, ისე შემოსილი ფიგურები.

სურათის კომპოზიციური და იდეური ცენტრის მარჯვნივ და მარცხნივ ისეთივე კონტრულული მონახასით შემოწერილი, თეთრას ტეხილი ლაქებით ისევე დანაწევრებული მომცრო ბორცვების ნახატი ჩანს, როგორც „შობის“ სცენაში ვნახეთ. მარცხნივ ბორცვების თავზე მდგომი, მეტად უხერხულად მოხრილი, შეუსაბამო პროპორციებით გამოსახული იოანე ნათლისმცემელია, მის უკან მეფსალმუნე მეფის ფიგურა, მარჯვნივ კი წელში ოდნავ მოხრილი, მაცხოვრისკენ მსუბუქი მოძრაობით მიმართული ორი ანგელოზი. ეკლესიის მომხატველი ოსტატურად იყენებს ჩარჩოს არატიპიურ ფორმას: თავიანთსცემად მოხრილ ანგელოზთა ფიგურების მოძრაობა კომპოზიციის მარჯვენა კუთხეში ზუსტად შეესატყვისება კამარის მორკალულ მონახასს. ფიგურებისა და საგნების მკაფიო განლაგება ამ სცენაშიც დამახასიათებლად ჩანს: აქაც ნათლად იკითხება გაწონასწორებული, წარდგენითი ხასიათის სცენა, სადაც ერთმანეთს ეხამება გულუბრყვილო თხრობა და „უბრალო მონუმენტურობა“.

მეორე რეგისტრის მომდევნო ორი სცენაც („ჯვარცმა“, „ჯოჯოხეთის წარმოკვეთვა“), მათ ზემოთ გაშლილ კომპოზიციათა მსგავსად, მხოლოდ სასურათე კადრით, ჩარჩოს ნახატითა და შუაში ფართოდ დატანილი ორნამენტული ზოლით როდი ემიჯნება ერთმანეთს, არამედ სურათის შიდა წყობითაც: თუ „ჯვარცმის“ მარცხნივ გამოსახულ სცენაში რიტმული ძვრები მარჯვნიდან მარცხნივ ვითარდება, მარჯვენა სცენაში პირიქით - მარცხნიდან მარჯვნივ.

„ჯვარცმის“ კომპოზიცია ისევე მარტივად, ნათლად და მკაფიოდ არის აგებული, როგორც სემოხსენებულ სცენათა უმრავლესობა. ძირითადი კომპოზიციური მახეილი, ამ სცენისთვის დამახასიათებლად, ჯვარს მისსტკალული მაცხოვრის ფიგურაზე მოდის. მარცხნივ მაკედონელი ღმრთისმშობელი დგას, მარჯვნივ იოანე მახარებელი, მის გვერდით, უკვე შესამჩნევი ინტერვალით, მაცხოვრისკენ ხელგაწეილი, აბჯარმოსილი და, ჩვეულებისამებრ, გრძელ შუბს დაყრდნობილი ღონგინოზი. მათი მეჭმუხნული წარბები, ბაგეების დაწეული კუთხეები, იოანესთან კი ღოუასთან მიტანილი ხელის ევსტი, მწუხარე განცდის იმ ელემენტს წარმოგვიჩენს, რომელიც XIII საუკუნიდან მოყოლებული, პალეოლოგოსთა ხელოვნებას შემოაქვს წვენი მონუმენტურ მხატვრობაში³⁸. აქ ეს ელემენტები შესამჩნევად შერბილებულია და სცენაში ასახული ამბავიც, ჩვენი ოსტატის ხედვისთვის დამახასიათებლად, მისაფრად დრამატიზებული როდია, არამედ სვედანარევი უფრო, გულუბრყვილო უმუალობით მოთხრობილი. საგულისხმოა, რომ მაცხოვრის შიშველი ფიგურა თუმცა ისევეა გადმოცემული, როგორც „ნათლისღების“ სცენაში, მაგრამ აქ უკვე ნაკლებად გეინდება უკმარისობის შეგრძნება. ალბათ იმიტომ, რომ სცენის ყველა პერსონაჟი ერთიანად სტილიზებულია, ერთიან რიტმშია მოქცეული, ერთნაირად გადმოსცემს ტკივილს, სევდიან განწყობილებას. აქვე, იქნებ, ისიც ითქვას,

38. В. Лазарев, История византийской живописи, гл. 161.

რომ ამ კონკრეტულ შემთხვევაში უკეთ ჩანს, რომ რამდენადაც ზოგადი და რამდენადაც პირობითია მოხატულობის მთლიანი სისტემა, ისეთივეა ჯვარცმულის შიშველი ფიგურაც.

კომპოზიციური სქემის სიმარტივე და უკიდურესი უბრალოება „ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნის“ ამსახველ სცენაში, ალბათ, ყველაზე დამახასიათებლად ჩანს.

ქრისტეს ჯვრისმკერობელი ფიგურის, კომპოზიციის ამ ცენტრალური, ამ მასშტაბური ვერტიკალის ორსავე მხარეს გამოსახულ პერსონაჟებს (მარცხენა ფრთაზე - მამედრებელ დაეთოსა და სოლომონს, მარჯვნივ - ნაეისებრ მორკალული საფლავეიდან თითქოსდა ამოზრდილ ადამის წელზევით ფიგურასა და მაცხოვრისკენ ედრებად ხელგაწედილ ორ შარაყანდ-მოსილ ქალს) ჩვენი ოსტატი, პარმონის თანდაყოლილი ნიჭით, ისე ძალდაუტანებლად, ისე უბრალოდ განაღებებს, რომ მკერეტელს სჯერა, თითქოს სხვაგვარად შეუძლებელი იყოს კედლის სიბრტყეზე მათი წარმოდგენა. აქ ყველა და ყველაფერი თავის ადგილზეა: სცენაში მონაწილე პერსონაჟებიც, საღებუც, მათ შორის მოქცეული ინტერვალებიც, ფიგურების თავის დახრა, წინგაწედილი ხელების მწყობრი რიტმი, თვით კომპოზიციის შინაგანი ტექტონიკაც: ჯერ მარცხნიდან მარჯვნივ ზეაღმავალი რიტმი, შემდეგ ცენტრალური მახვილი და მის მომდევნოდ სამი ფიგურის ოსტატურად შეკრული ჯგუფი. სცენაში თავისებურად, ერთიანი რიტმის შესატყეისად ჯდება უსწორმასწოროდ გაშლილი ასომთავრული წარწერაც კი. თხრობის უშუალობა აქაც დამახასიათებლად ჩანს: აქ არც პალეოლოგოსთა ხელმოწერების მიერ დამკვიდრებული ხალხმრავლობაა, არც სცენაში მონაწილე პერსონაჟთა ხაზგასმულად რთული მოძრაობა, არც ჯოჯოხეთის დამტვერულ ფიქალებად გამოსახული, რთულად მოხაზული კარიბჭე. ამ სრულიად სადა, ნეიტრალურ ფონზე გაშლილ კომპოზიციაში, შუაბიზანტიურ პერიოდში დამკვიდრებული სქემის მიხედვით³⁹, თვით მოქმედება, ე. ი. ხსნის მომენტი კი არა არის იმდენად გამახვილებული, რამდენადაც საერთო თავყანისცემა ჯოჯოხეთზე გამარჯვებული მაცხოვრისა. სცენის ამგვარი განწყობილება თითქმის ჩვეულებრივია ჩვენი წრის ძეგლებისთვის (იგივე ხომ ჭალის მოხატულობაშიც შემოგვხვდა).

საუფლო ციკლის სცენები ჩრდილოეთის კუთხლეზე ვერცელდება, რომლის დასაველით მონაკვეთის ზემო რეგისტრიც უფლის გამოცხადების ორ თემას - „ფრთისცვალებასა“ და „ამაღლებას“ წარმოგვადგენს. ეს ორი სცენა ერთმანეთის გვერდიგვერდ წარმოდგენილია სრულიად უინტერვალოდ, ისე, რომ ნებაუნებურად ერთ კომპოზიციად იკითხება (მათ შორის არც რეგისტრთა გამყოფი ზოლის მსგავსი შეწყვილებული ხაზი ჩნდება, არც ნახატისგან თავისუფალი არც არც ფონის განსხვავებული ფერადონება). გამოცხადების ამ ორი სცენის მიმართ ამგვარი დამოკიდებულება ახალი არ არის. იგივე განსახილველი ყაიდის სხვა ძეგლებშიც ვნახეთ - მაგალითად, ქორეთის მოხატულოაში, სადაც დაწვრილებით იყო მასზე საუბარი.

ამ ერთ კომპოზიციად გამთლიანებულ ორსავე სცენაში, სხვათაგან განსხვავებით, თავიდანვე, თითქოს ხაზგასმულად ჩნდება მთავარის, არსებითის გამოყოფის ის სრულიად ჩვეულებრივი, შეგნებული ხერხი, რომელიც ხალხური ხედვისთვისაა დამახასიათებელი: ზედა, დეთაებრივ ზონაში

39. R. Lange, Die Auferstehung, გვ. 17.

გამოსახული ფიგურები (მაცხოვრისა, წინასწარმეტყველთა და ანგელოზთა) გაცილებით მასშტაბურად, შესამჩნევად გაზრდილი სომეხით წარმოგვიდგებიან, ვიდრე ისინი, რომლებიც კომპოზიციის ქვედა არეზე მოქმედებენ.

ფონის თითქმის მთელს არეზე გაშლილი, სქელი და მოუხეშავი ხაზებით მონაწილე მთელს არეზე გაშლილი, სქელი და მოუხეშავი ხაზებით მონაწილე უსწორმასწოროდ დაკუთხული კლდოვანი ბორცვები, ორსავე სცენაში მონაწილე პერსონაჟთა სიმრავლე, მართალია, შესამჩნევად ანაწევრებს კომპოზიციას, მაგრამ, ამის მიუხედავად, სურათში მაინც დამახასიათებლად ჩნდება გამოცხადების შესატყვისი, უბრალოდ და მოკრძალებულად შემოთავაზებული დიდებულება. ეს სხვა სცენების მსგავსად, ამ შემთხვევაშიც კომპოზიციური მახელების ოსტატური განლაგებით, მოძრაობის მარტივი რიტმითა და რამდენიმე სახასიათო დეტალით არის მიღწეული.

„ფერისცვალების“ სცენაში პალეოლოგოსურ სქემათა შესაცნობი გამოიხატის მიუხედავად (მაცხოვრის ნათების სამფერი ზოლი იქნება ეს⁴⁰, სამ მოციქულზე დაშვებული სამი სიხვი, მოციქულთა ერთი მოძრაობა თუ ფიგურების გაჭიმული პროპორციები), გარკვევით ნანს ოსტატის სწრაფა, რათა თავის ხედვას დაუმორჩილოს, სახონად გარდაქმნას და, საბოლოოდ, თავისებურ ხატად წარმოგვიდგინოს გამოცხადების ეს საკრალური სიუჟეტი. თხრობა მოკლეა, მარტივი, მეტად უბრალოდ წარმოდგენილი. თავიდანვე, მართალია, თვალს ხედება მაცხოვრისა და წინასწარმეტყველთა აზიდული პროპორციებით გამოხატულ ფიგურათა სტატიკურობა, რითაც მათი წამიერი ღვთაებრივი გამოცხადებაა აღნიშნული, მაგრამ მხოლოდ ამით როდი განისაზღვრება ამ სცენის საერთო განწყობილება. აქვე, ქვედა მიწიერ ზოლზე კუთხოვანი ხაზების რიტმში ნართული, სხვადასხვაგვარი მოძრაობით გამოიხატული მოციქულებიც ხომ წარმოგვიდგებიან, რომლებიც არა მარტო საყრდენს უქმნიან ამ თითქოსდა გაჭიმულ სცენას, არამედ ქვემოდან ზემოთ მიმართულ მოძრაობასაც ააშკარავენ. იგივე მარჯვნივ მოცემულ სცენაშიც ნანს. კომპოზიციის ქვედა არე აქ უფრო მყარია, ფართოდ გაშლილი, უფრო მრავალფიგურიანი. ცენტრი ორანტად გამოსახულ ღმრთისმშობელს უჭირავს. მისი ფიგურა, რომელიც დიდი სომის შარავანდითა და ფართოდ გაშლილი ხელების ექსპრესიული ქვეტი წარმოგვიდგება, შესამჩნევად ბატონობს სურათის ქვედა არეზე და ოსტატურად აერთიანებს მის ორსავე მხარეს სიმეტრიულად განლაგებულ მოციქულთა მკიდროდ შეკრულ ჯგუფს. ქვემოდან ზემოთ მიმართული მოძრაობა აქაც ისევეა ნაჩვენები, როგორც მოხატულობის ამავე მონაკვეთის მარცხენა ყრთაზე გაშლილი „ფერისცვალების“ სცენაში: მოძრაობის რიტმი ჯერ მოციქულთა თავებისა და მათივე ხელების დაგრძელებული მტევნების მიმართულებაში ჩნდება, შემდეგ მთების დატეხილ კალთებში, სადაც თითქოსდა გამეორებულია მოციქულთა ხელების მოძრაობის მსგავსი ნახატი, დასასრულ, იმ სამი ანგელოზის ყრთების თავისებურ მონახაზში, რომლებიც ნათების ზოლით შემოსაზღვრულ, მაკურთხეველი მარჯვნივითა და სახარებით გამოსახულ მაცხოვარს

40. მაცხოვრის მანდორლის სამფერი ნათება - სიმბოლო სამების განდიდებისა XIII საუკუნიდან დასტურდება (Н. Покровский, Евангелие в памятниках иконографии... გვ. 201).

ამაღლებენ⁴¹. სრულიად მარტივად წარმოქმნილი რიტმის ასე ბუნებრივი, ასე თანდათან განვითარება გარკვეულად გადმოსცემს მაცხოვრის ზეალსელას, მისი ამაღლების შობაბეჭდილებას.

მოხატულობის ამ გამორჩეულად ფართო არეზე წარმოდგენილ, ევრტიკალურად აღსაქმელ „ფერისცვალება-ამაღლების“ მრავალფეროვრიან კომპოზიციას ქვედა, მეორე რეგისტრზე უკვე ვიწრო პორტიონტალურ ზოლად გაშლილი სცენა - „ღმრთისმშობლის მიძინება“ ენაცვლება.

სცენაში არც ხალხმრავლობა ჩანს, არც მწუხარების გადმოცემის რაიმე ცდა და არც გეიანა დროისათვის უკვე ფართოდ გაერცვლებული, ანგელოზის მიერ იოფანესათვის ხელების მოკეთის აპოკრიფული დეტალი. შობაბეჭდილება ისეთია, თითქოს აქ, ზოგადი სახით, ის იკონოგრაფიული სქემა იყოს გამოყენებული რომელიც XI-XII საუკუნეების კედლის მონუმენტურ მხატვრობაში იქნა დამკვიდრებული.

მიძინებული ღმრთისმშობელი კომპოზიციის მთავარი მახეილია. თვალს ხედება სასურათე სიბრტყის პარალელურად გაშლილი საწოლი, მასზე გადაფარებული უნახისყერი ქსოვილის ინტენსიური ლაქა და ქვემოთ ხაზგასმულად ჩამოშვებული ქსოვილის ის სამკუთხა ფონები, პალეოლოგოსთა ხელოვნების გაელენით რომ იქნა წვენში გაერცვლებული.

ქრისტეს სტატიკური, შედარებით მომცრო ფიგურა, რომელსაც ღმრთისმშობლის სული უჭირავს, ცენტრში ბატონობს. მის მარჯვნივ და მარცხნივ ამ ცენტრული კომპოზიციის მეტი სიმახეილისთვის აუცილებელი, თანაბრად გაშლილი ფართო ასომთავრული წარწერაც ჩნდება „მიცვალება“. კომპოზიციის ორსავე ფრთაზე სამ-სამი ფიგურისგან შემდგარი ჯგუფია: ღმრთისმშობლის თავთან მნიშვნელოვნებით გამოჩნეული, სადა სამოსით მოსილი პეტრე მოციქული ღვას, რომელსაც ხელთ ხაზგასმულად გრძელი საცეცხლური უჭირავს; მის უკან ჯერულომოფორიუმებიანი ორი მღვდელმთავარია, რომელთაც საპირსპირო მხარეს ისევე მღვდელმთავართა ჯგუფი ეპასუხება. წმინდა მამების შემოყვანამ, ამ შემთხვევაში, „მიძინების“ სცენა, ცხადია, ლიტურგიას დაუკავშირა. სრულიად მარტივი, ლაკონიური გადაწყვეტით მიღებული „უბრალე მონუმენტურობა“ და შინაარსისეული განწყობილების მომცველი დეტალები (პეტრე მოციქულის დიდებულება იქნება ეს, მღვდელმთავართა მწუხარების ნიშნად შეჭმუხენილი წარბები, თავდახრისა თუ ხელგაწევის ნიშნად აღბეჭდილი მოძრაობა და საერთოდ - განწყობილების შესწავლისად დასრული მარტივი რიტმული მახეილები) აქაც დამახასიათებლად, ჩვენი ოსტატის გულუბრყვილო, უშუალო ხედვის შესატყვისად არის გამოყენებული.

რამდენიმე სიუჟეტური კომპოზიცია, საუფლო ციკლის სცენათა არც-თუ წვეულებისამებრ განლაგების მიუხედავად, ტრადიციულად მაინც მათთვის განკუთვნილ ადგილზეა მოქცეული. ერთი ასეთია „ლასარეს აღდგინების“ ჩრდილოეთი კედლის ზემო რეგისტრზე გამოსახული კომპოზიცია.

41. მაცხოვარს ამაღლების სცენიდან ორის ან ოთხის სანაცვლოდ სამი ანგელოზი ამაღლებს, რაც იშვიათი შემთხვევაა იგივე ჩვენი კედლის მხატვრობის ძველთაგან დამოწმებულია მხოლოდ ერთგან - ბერთუნის XIII საუკუნის დამადგენის ჯერის ამაღლების კომპოზიციიდან. იხ. Г. Чубинашвили, Пещерные монастыри Давид-Гареджи, тб. 1948, გვ. 61, А. Вольская, Гареджийская живописная школа: Средневековое искусство, Русь-Грузия, 1978, გვ. 102.

ეს სცენა, ერთი შეხედვით, მოუწესრიგებულ, ქაოტურ 'შთაბეჭდილებას ტოვებს (მხოლოდ იმიტომ კი არა, რომ ამ შედარებით მომცრო 'სომის სასურათო არეზე საგრძნობლად ბევრი ფიგურაა თავმოყრილი, არამედ იმიტომაც, რომ ფიგურების უმრავლესობა და ხაგნებიც აქტიური კომპოზიციური მახვილებია). მაგრამ, თუ დავეყვირდებით, გამოსნდება, რომ ამ საკმაოდ პირობითად გადმოცემულ სცენაში მომხატველმა ოსტატმა რამდენიმე მარტივი ხერხით გარკვეულად შეძლო ყურადღების ერთმხრივ წარმართვა.

პირველ რიგში, თვალს ხედება სურათის ცენტრში გამოსახული, თეთრი ფერით მკაფიოდ გამოყოფილი ღაზარეს შეგრაგნილი ფიგურა. ეს შედარებით მომცრო 'სომის ფიგურა მკვეთრად უპირისპირდება მისკენ მიმართულ, მასშტაბურად გამორსნულ მაცხოვარს (მასშტაბურია არა მარტო თავად ფიგურა მაცხოვრისა, არამედ მისი ჯვრული შარავანდი, მეტყველად წინ გაწვილი ხელის დიდი და ფართო მტკეპანი). მაცხოვარი სათავეში უდგას ჯვრულმომყოფობიანი სამოსით წარმოდგენილ, სასწაულის მოლოდინში თითქოსდა გარინდებულ ფიგურათა ჯგუფს. თუ კომპოზიციის ამ მარჯვენა ფრთაზე ყოინი ნეიტრალურია, სპირისპირო მხარეს მთების დამახასიათებლად დატეხილი კლდოვანი ბორცვების პორისონტალური სოლი წნდება, რომლის უკანაც ოთხი შარავანდოსილი ფიგურა დგას. ეს ფიგურები მხოლოდ წელზემთ ნანან. ამის მიუხედავად, ისინი მაინც გამორსნულად იკითხებიან, არა მარტო გაზრდილი 'სომების გამო, არამედ თავისებური წარმოდგენითაც: ფართოდ გაშლილი მოსასხამი ყველა მათგანს მეტყველად ცხვირს აქვს აყარებული და, მსურით სცენის მარცხენა კუთხისკენ მიმართულნი, ისევე არიან გარინდებულნი, როგორც ქრისტეს ამალის წევრები - სამღვდელმთავარო სამოსით გამოსახული ფიგურები.

სცენის სხვა, დანარჩენი პერსონაჟები - ქრისტეს ყვერხითი ჩამუხლული ღაზარეს დები თუ სარკოფაგის ხუფით წარმოდგენილი ბიტი, შესამწხვეად პატარა 'სომისა არიან და თითქოს განცალკევებულად იკითხებიან, მაგრამ მათაც თავიანთი ფუნქცია აქვთ - მხოლოდ კომპოზიციური კი არა (ორი დის ფიგურა ხომ სურათის მარჯვენა და მარცხენა ნაწილის დამაკავშირებელი რგოლია, პატარა ბიტი კი ოსტატურად აესებს მათებს ქვემოთ გაშლილ ცარიელ არეს), არამედ განწყობილებისმიერიც (მათს გამომეტყველებას, მათს დამახასიათებელ მოძრაობას ის თხრობითი მომენტები შემოაქვს სურათში, რომელიც აუცილებელია ამგვარი იკონოგრაფიული რედაქციისთვის).

სურათში უნეველოა ის, რომ ქრისტეს ამალის წევრებს, რომლებიც ტრადიციისამებრ, მოციქულებს უნდა წარმოგვიდგენდნენ, ჯვრულმომყოფობიანი სამღვდელმთავრო სამოსი მოსავეთ და შარავანდი არ ადგათ, მაშინ, როცა მათებს უკან მდგომი ოთხივე ფიგურა შარავანდომოსილია. დამატებით ისიც უნდა ითქვას, რომ ქრისტეს თანმხლებთან ყრამგმენტულად შემორჩენილი წარწერაც იკითხება: „მღ/ვ/დელ/ მთავ/არნი“⁴². ე. ი. გამოდის, რომ ამ რამდენიმე ფიგურის მღვდელმთავრობას მხოლოდ სამოსი კი არა, არამედ წარწერაც ადასტურებს. აქ, იქნებ, ისეთივე შემთხვევაა, როგორიც ამავე თემის მომცველ რუბლიოვის ხატზეა დადასტურებული⁴². ამ ხატის შარავანდომოსილი ფიგურები მოციქულებს გამოსახავენ, ხოლო უშარავანდო-

42 В. Плагин, Андрей Рублев, - "Воскрешение Лазаря": Византия. Южные славяне и Древняя Русь: Западная Европа, М., 1973, გვ. 300-309.

ნი, ჯერულომოფორიანი სამოსით წარმოდგენილი - იუდეველებს. მაგრამ მღვდელთმთავრობა (რაც ჩვენს მოხატულობაში წარწერითა და სამოსით არის აღნიშნული) უფრო მოციქულებზე ითქმის, ვიდრე იუდეველებზე. ამიტომაც დამაჯერებელი თითქოს ის უყროა, რომ ქრისტეს უკან მდგომი ჯგუფი მოციქულებს წარმოგვიდგენდეს: ჯერ ერთი, მოციქულები იმოფორიუმებით ჩანან ჩვენი მოხატულობის „მიძინების“ სცენაშიც და, მეორე, ისინი ასევე უშარაევანდოთ არიან გამოყვანილი „იერუსალემად შესვლის“ სცენაშიც. ამასთან, მათი სახის იკონოგრაფია აქაც, ამ კონკრეტულ შემთხვევაშიც ისეთივეა, როგორც „იერუსალემად შესვლის“ სცენაში ვნახეთ: თეთრი თმა-წვერით გამოსახული, ენერგიული გამოხედვით გამორჩეული პეტრე იქნება ეს, თუ მაღალი შუბლითა და შედარებით მეტად დაფიქრებული მზერით მაცხოვრისკენ მიმართული ერთ-ერთი მოციქული. რაც შეეხება მთების უკან მდგომ ოთხ შარაევანდომილ მამაკაცს, ისინი იმ ოთხ წინასწარმეტყველს უნდა წარმოგვიდგენდნენ, რომლებმაც მკვდრეთით აღდგომის სასწაული იწინასწარმეტყველეს. ეს თუ ასეა, მაშინ მათი შარაევანდებით გამოსახვა გამართლებულია.

„აღდგინების“ ამბავი, ჩვენი ოსტატისთვის დამახასიათებლად, აქაც უბრალოდ არის მოთხრობილი: სცენის თითოეული პერსონაჟი თავისას გვეუბნება, ყველა ერთად კი, მართალია, პირობითად, მაგრამ ცოცხლად წარმოგვიდგენს ერთიან სიუჟეტურ აზრს. ამდენად, შეიძლება ითქვას, რომ სურათის მხატვრულ მომხიბვლელობას, ერთი მხრივ, სადად და მკაფიოდ გადმოცემული დიდი ფორმებიდან, „უბრალო მონუმენტურობიდან“ მიღებული მნიშვნელოვნების შერბნება წარმოქმნის, რომელსაც, მეორე მხრივ, პარმონიულად უპირისპირდება ცოცხალი და დამახასიათებელი თხრობა, მხატვრული დახასიათების თავისებური სიზუსტე.

სცენის როგორც საერთო კომპოზიციურ აგებულებაში, ისე ცალკეულ გამოსახულებებში ოსტატისთვის აუცილებელია გეიჩენოს მთავარი, ძირითადი და მხოლოდ ამ მთავართა და ძირითადით დაგვიხასიათოს მხატვრული სახე. ამიტომაც, ამა თუ იმ პერსონაჟთან წინ წამოწეულია მისთვის დამახასიათებელი ესა თუ ის თვისება: მაცხოვართან - დიდი ზომის სათნო თვალები, ყვართოდ მოხაზული შავი თმა და რბილი წვერულვაში, რკალისებერ მოხრილი წარბები, ხელის მეტყველი ეხსტი; ლაზარესთან - გაკვირვებით მომზირალი, თოჯინასავით შეხვეული, გამეშვებული ფიგურა; ლაზარეს დებთან - სხვადასხვაგვარად წინ გადახრილი სხეულის დამახასიათებელი მოძრაობა; ქრისტეს უკან მდგომ ფიგურასთან - გარინდებული მზერა; ტანმორჩილ, მოძრაობაში გამოსახულ ბიჭთან - ცნობისმოყვარე, უცაბედი გამოხედვა. ამგვარ დახასიათებას თითოეულ პერსონაჟთან ის ნაკლებდახვეწილი და მარტივი ხაზი გვაძლევს, რომელიც ცოცხალია თავისი ირეგულარობით. ამდენად, ხაზის პირობითობისა და სიმარტივის მიუხედავად - ეს უცნაურადაც შეიძლება მოგვეჩვენოს - მისი დეკორატიული დახვეწილობა ან დაუხვეწაობა კი არ არის მთავარი, არამედ მისი თავისებური ინფორმაციული სიზუსტე.

სურათის ფერადოვნება სისადავით ისევეა აღბეჭდილი, როგორც თხრობა. რამდენიმე აქრომატიკულ, მოთეთრო ლაქასთან ერთად ჩნდება ორი ძირითადი ფერი: თბილი მოყვითალო და მოწითალო ოქრა და ცივი მონაცრისფრო ლურჯი და ცისფერი. ეს მარტივი ფერადოვანი წყობა, როგორც ყოველგვარ ნამდვილ მხატვრობაში, სრულად აკმაყოფი-

ლებს ოსტატის ყველა ძირითად მოთხოვნას. ესა თუ ის ფერი ერთმანეთის გვერდით ისეა დატანილი, რომ ხელი შეუწყოს ერთმანეთით მათს გამორჩევას: მუქ მონაცრისფრო ლურჯ ფონზე, რომელიც ზეცის ასოციაციას აქვეყნებს, მკაფიოდ იკითხება ამჟამად ფერის თბილი ტონის კონტრასტული აქცენტები; ქრისტეს თბილი ფერის სამოსს შესამჩნევად გამოყოფს მის გვერდობე მდგომი ფიგურის ცისფერი სამოსის ცივი ლაქა; ლაზარეს დებს ასევე კონტრასტულად გამოარჩევს ცივი და თბილი ტონის სამოსი; სარკოფაგის ხუფით გამოსახული ბიჭის მუქი ცისფერი სამოსი კი ასევე შესამჩნევად გამოყოფა მიწისა და კლდეების თბილი ტონით დაყვრილ მთებს.

არც თუ მდიდრული პალიტრის მიუხედავად, სურათში გარკვეულად ჩნდება იმ სახის ფერადოვანი რიტმი, რომელიც არც სიჭრელის შთაბეჭდილებას ტოვებს და არც მონოტონურობისას; ფერადოვანი რიტმი მთლიანია, ერთიანი განწყობილების მომცველი - საესეა, დაუნაწილებადი.

დაკვივებისას, ამ ყაიდის მხატვრობისთვის ნაკლებდამახასიათებლად, საქმად სუფთა ტონის თბილი (მუქი და ღია წაბლისფერი, მკრთალი მოღვინისფრო, სხვადასხვა სიძლიერის მოყვითალო ოქრა) და მის საპირისპიროდ დატანილი ცივი ფერებიც (მუქი ლურჯი, ღია და მუქი ცისფერი, მკრთალი, თეთრანარევი მწვანე) წარმოჩინდება. სხვადასხვა ტონალობის ეს ცივი და თბილი ფერები კომპოზიციის მთელს არეზე გაჯერებულია თითქმის თანაბრად გაბნეული თეთრი ლაქებით. ამდენად, ფერადოვნების მხრივ, აქ თითქოსდა ერთფეროვნებაც ჩნდება და, ამასთან, შეიძლება ითქვას, მრავალფეროვნებაც.

სცენის შინაარსის ამხსნელ წარწერათა როლი რომ განსაკუთრებულია ჩვენს მოხატულობაში, ეს ზემოთაც ითქვა: სასურათე სიბრტყის ამა თუ იმ მონაკვეთზე ხატოვნად გამოყენილ ამ არასახეით დეტალს მხოლოდ შინაარსობრივი დატვირთვა კი არ აქვს (შინაარსის ამხსნელი როლია მხოლოდ), არამედ კომპოზიციურიც. ეს ასეა აქაც, ამ კონკრეტულ შემთხვევაშიც.

წარწერები სურათის სამ ადგილზე ჩნდება: ჯერ, ცენტრალურ მონაკვეთზე, ასომთავრულით გამოყვანილი სამსტრიქონიანი წარწერაა - „ლაზარეს აღდგ/ი-ნება“, შემდეგ, ამ მთავარი წარწერის ქვემოთ, სადაც ლაზარეს დების მუხლმოყრილი ფიგურებია - „მალთა“, „მარიამ“, შემდეგ კი, სურათის სემი, მარცხენა კუთხეში - „მღ/ვ/დელმთავარ/ნი““. პირველი, რომელიც სცენის ამხსნელია და მეორე, მის ქვემოთ ვიწრო ვერტიკალურ ზოლად გაშლილი წარწერა სურათის იმ ცენტრალურ წყალგამყოფად, კომპოზიციურ ზერძად გვეკლინება, რომლის ორსავე მხარეს თანაბრად იშლება ამ ერთი და იმავე სცენის ორი სხვადასხვა განწყობილების მომცველი მოქმედება. რაც შეეხება მესამე, უკვე პორიზონტალურ ზოლად გაშლილ წარწერას, ის მხოლოდ ამ ერთ მხარეს იმიტომაცაა მოცემული, რათა სიმძიმე შემატოს კომპოზიციის მარცხენა, შედარებით დაბალ ფრთას.

ეს წარწერები თავისებურ ხატოვან რიტმსაც წარმოქმნიან, რაც დამატებით, კიდევ უფრო აცხოვლებს ამ მრავალფეროვრიან, შედარებით რთული კომპოზიციური სქემის მომცველ სცენას.

ორვე, საუკულო ციკლის იმ ბოლო, დამამთავრებელ სცენაშიც ჩანს, რომელიც „სულამყოფნას“ გადმოსცემს. საკმაოდ მწკობრი, თითქოსდა საგანგებო გულისყურით შესრულებული სამსტრიქონიანი ასომთავრული წარწერა („სული

წმინდის მოფენა“) სცენის პირველი მოხილვისთანავე ხედება თვალს. წარწერა იმგვარად არის სურათის ზემო მარჯვენა კუთხეს მორგებული, რომ გარკვეული კომპოზიციური ფუნქცია შეასრულოს. კომპოზიცია თავიდანვე ისეა მოფიქრებული, რომ მოციქულთა თორმეტი ფიგურისგან შედგენილი ჯგუფი (ექვსეპქსი როგორც ერთი, ისე მეორე ფრთაზე, ოდნავ მარცხნივ არის დაძრული და არა ჩვეულებისამებრ - სასურათე არეზე თანაბრად გაშლილი. ეს მაშინ, როცა მრევლის სიმბოლური სახე, რომელსაც საკურთხეელისკენ მიმართული, „სიგმაში“ მოქცეული ახალგაზრდა ვაჟი ანსახიერებს, ცენტრალურ ვერტიკალზე კი არ არის წარმოდგენილი, არამედ თანაფარდობის აღსადგენად ოდნავ მარჯვნივაა გადაწეული.

სიმორალე და ერთფეროვნება ამ მარტივ კომპოზიციურ სქემაში იმიტაც არის დაძლეული, რომ თაღის ორსავე მხარეს ჩამომხდარი მოციქულები ხან მჭიდროდ, ხანაც მცირეოდენი ინტერვალით არიან გვერდიგვერდ განლაგებული. ზოგი გამოყოფილია და ყოველ მათგანს ზეციდან თითქოსდა ცეცხლის ენებად, არა ერთგვაროვნად გარდამოსული სულიწმინდის აღმნიშვნელი სხივი ეცემა. ამ სხივებსაც, აზრობრივის გარდა, კომპოზიციური დატვირთვაც აქვთ: ისინი ისე არიან კიდევებში დაგრძელებული, რომ გვერდით ფრთებზე ჩამკეტ ვერტიკალებად მოგვევლინონ. ასე ერთიანად იკვრება და მთლიანდება ესოდენ უბრალოდ მოტანილი კომპოზიცია. ეს უბრალოებაც, ბუნებრივია, გარკვეული ოსტატობის შედეგია. გარკვეული ოსტატობის შედეგია ისიც, ამ დამამთავრებელ სიუჟეტურ სცენაში ზეციდან გარდამოსული სხივების ასე თავისებურად მოტანილი მოტივი, საუფლო ციკლის მთლიანი კომპოზიციური ქარგისთვისაც რომ წარმოქმნის დამამთავრებელ მახილს. სულიწმინდის აღმნიშვნელი სხივები ხომ ერთნაირად, ერთგვაროვანი ფორმით და თითქოსდა ერთმანეთის საპასუხოდ გამოიყენება სახარებისეული თხრობის თავბოლო ეპიზოდებში - როგორც „ხარების“, ისე „სულთმოფენის“ ამსახველ სცენებში. ეს კი იმას უნდა ნიშნავდეს, ჩვენს ოსტატს ამ მეტად მარტივი ხერხით ახლა უკვე კომპოზიციურად რომ შეეცადა „ათორმეტ დღესასწაულთა“ ერთიანი ციკლის თითქოსდა ცალკეულ სურათებად წარმოდგენილ სცენათა მთლიანობაში შეკერას, მის გამთლიანებას.

ასე გასრულდა საუფლო ციკლი ბუგეულის მოხატულობაში, მაგრამ ამით როდი ამოიწურება მოხატულობის დეკორის ხატოვანი სისტემა. ამ სცენებთან ერთად - აქვე, მათ გვერდით - მთავარანგელოზთა და მოწამეთა ცალკეული ფიგურებიც არის გამოსახული. ეს მოულოდნელი არ უნდა იყოს - ამას ეკლესიის მფარველთა განსაკუთრებული პატივი და მთლიან მოხატულობაში დატეული თეოლოგიური იდეა განაპირობებს.

ზემოთ ითქვა, დასავლეთის კედელი იმ თავისებური წყალგამყოფის როლს რომ ასრულებს მთლიან მოხატულობაში, საიდანაც თანაბრად მოიხილება ქრისტეს ცხოვრების თუმც ერთიანი იდეის მომცველი, მაგრამ შინაარსობრივად მაინც განსხვავებული მუხტის მქონე ორი სხვადასხვა ციკლი „სოფლისეული“ და „ზესთასოფლისეული“. ითქვა ისიც, რომ, საუფლო სცენების ამგვარი რიგით დაჯგუფების შესატყვისად, თუ დასავლეთით გაჭრილი კარის ღიობის მარცხნივ დიდ მოწამეს - მიღვეულ წმინდა გიორგის ვხედავთ⁴³, მარჯვნივ - ერთმანეთის გვერდით ფრონტა-

43. ცხენოსანი წმინდანის ამ ტიპს საგანგებოდ გამოჰყოფს გიორგი ჩუბინაშვილი: Грузинское чеканное искусство, გვ. 324-326.

ლურად მდგომ, ლაბარუმით წარმოდგენილ ლორონიან მთავარაზგელოზებს. კიდევ ის, ხსენებული ფიგურები - როგორც მთავარანგელოზთა, ისე დიდი მოწამისა - ქტიტორთა მსგავსად მკაცრ და სტატიკურ ვერტიკალებად. მასშტაბურად რომ გამოიყოფიან მთლიან მოხატულობაში (ისინი ხან მთლიანად მოიცავენ დასავლეთი კედლის ზომებით სხვათაგან გამორჩეულ იმ ქვედა რეგისტრს, რომლის ორსავე მხარეს, გრძივ კედელთა იმავე დონეზე ისტორიულ პირთა რიგია გაშლილი).

წმინდა გიორგის გამოსახულებაზე აშკარად შეინიშნება ეპოქისეული მხატვრული ცვლილებები: ამ სრულიად სტატიკური ფიგურის პროპორციები დარღვეულია (მონაცრისფრო თეთრ ცხენზე ამხედრებულ წმინდანს შესამჩნევად პატარა თავი აქვს. კი: ერთან შედარებით პატარა და ვიწრო თავი აქვს მის ცხენსაც, რომელსაც ოსტატი მოკლე ტანითა და მოკლე ნახტომით გამოსახავს), სახეითად გაუმართავია, ბრტყელია, სქემატურიც კი, და, რაც მთავარია, შტამპადქცეულია თითქოს. წმინდა მხედრის ასეთივე გამოსახულება ჩვეულებრივ: ამ ყაიდის ძეგლებისთვის - ქორეთის, წითელხეებისა თუ ფარაბეთის დარბაზთა მხატვრობისთვის. იდეითაც და ზოგადი იკონოგრაფიული სქემითაც იგი ასევე უკავშირდება სადგურის XVI საუკუნის პირველი მიწამედის საკურთხეველისწინა ჯგერის ცნობილ კომპოზიციას (განსხვავებას მხოლოდ ატრიბუტი გეამდევს: მამნე ოქრომჭედლის ხატზე; წმინდა გიორგი ხმლით არის გამოსახული).

იგივე მთავარანგელოზთა დაწველებულ ფიგურებზეც შეინიშნება, სადაც ასევე დამახასიათებლად ჩანს ეპოქისეული მხატვრული ტენდენცია, მათი დგომა, გავწილი ხელის ფესტი, დაშვებული ფრთების ერთიანად მორკალული მონახაზი, მდიდრული სამოსი თუ მკლავზე გადაკეცილი ლორონი, ერთი შეხედვით, თითქოს მოგვაგონებენ ადრეულ ძეგლებში (მაგალითად, იფარის 1096 წლისა და ხეს XIII საუკუნის მხატვრობაში) გამოიყვანილ მთავარანგელოზთა იკონოგრაფიას, მაგრამ ეს საერთო შთაბეჭდილება მხოლოდ დაკვირვებისას ჩანს, რომ სანიშნო მასალა დაქუეული არ არის - აქაც დიდმოწამის ფიგურაზე შენიშნული ნახატის სიხისტე და სქემატიზმი უფრო შეიგრძნობა, ვიდრე დახეიწილი ხაზის ის სიცხილე, რომლითაც ადრეული პერიოდის ჩვენზე კედლის მხატვრობა გამოჩნეული.

რაც შეეხება მოწამითა ცალკეულ გამოსახულებებს, მათზე თავიდანვე უნდა ითქვას, ეს თემა (როგორც ამ ყაიდის ყველა ძეგლში - განსაკუთრებით კი, გელათის წმინდა ელიას ეკლესიის მხატვრობაში) აქაც საგანგებოდ რომ არის გამაჩვილებული: მოწამე-აღმსარებელი მოციქულებთან ერთად საკურთხეველშიც გამოჩნდა (აბიბო ედესელი), მოწამეანი წინდებთან საუფლო სკენებთან (კოსმანი და დამიანე), საბჯინი თაღის ორსავე მხარეს (ეკატერინე და ირინა, აქვე მოწამის ის ორი ფიგურა, რომელთა სახელები არ გაიჩნეა), სამხრეთი შესასვლელის გარდამავალ თაღზე (თეკლა და ანა), ერთგან - პილასტრის შეერილზეც (კვირიკე), დასარულ, დასაგლეთი კედლის ქვედა რეგისტრის ფართო არეზე (დიდმოწამე წმინდა გიორგი).

ამ ფორმალურად მდგომ, ტრადიციული იკონოგრაფიით წარმოდგენილ ფიგურებში, ისეთივე სურათია წერის მანერისა, როგორც საუფლო ციკლის სკენებში გამოიყვანილ პერსონაჟებთან ენახეთ: აქაც ფიგურების სრული სიბრტყეობანება, რომელიც ხშირად სისადავით აღბეჭდილ ცოცხალ ფორმას წარმოქმნის. ამ ცალკეულ წმინდანთა სამოსის მკვეთრი, ზოგან კუთხოვანი გრავიკული ნახატით მონიშნული ნაოჭები მეტ-ნაკლებად მიკვება ფორმას.

მათი რიტმი არც ისეთი დახვეწილია და არც ისეთი პლასტიკური, როგორიც ჭაღლის მოხატულობის ამა თუ იმ პერსონაჟთან ენახეთ, მაგრამ მთავარი ეს როდია. სამოსის შიდა ნახატის პირობითად აღნიშნული ხაზები ფორმისგან დამოუკიდებლად, მისი შეესების მიზნით კი არა, არამედ შედარებით ორგანულად ჩნდება სიბრტყეზე. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ ჩვენი ოსტატი ითვალისწინებს ფიგურის შესრულების შუასაბუთიან ტრადიციულ ცოდნას.

ოგივე, ოდნავ უფრო გაუბრალოებული სახით მოტანილი, სახეების წერის საერთო წესით, მათი შესრულების საერთო მანერითაც ჩანს.

სახის ოვალს ყველგან წაბლისფერი კონტური შემოწერს. კონტური თავისთავად თუმც მკვეთრია, ოდნავ მოუხეშავიც კი, მაგრამ როცა მას მთლიანობაში, სახის ოვალთან ერთად თვალს მივადევნებთ, შედარებით შერბილებულად ქედვს. ამის მიზეზი ისაა, რომ კონტურს შიდა მხრიდან ვარდისფერი ტონის ის ფუნჯისმიერი მონასმი დაუყვება, რომელშიც წითელი, სარწულის ფერთან შედარებით, მეტად არის გასაყვებული. სწორედ ეს მსუბუქად დატანილი, თითქმის ლაქისმიერი მონასმი არბილებს სახის გარშემომწერი კონტურის სიმკვეთრეს და, რაც მთავარია, თანდათან ამზადებს კიდევ კონტურიდან სიბრტყეიან ფორმაზე გადასვლას. ეს საგულისხმო მომენტია თუნდაც იმიტომ, რომ გარკვეულად აქაც შეიგრძნობა ჩვენივე კედლის მხატვრობის კლასიკური პერიოდის ძეგლთა შორეული, მხოლოდ სუსტად შემორჩენილი გამოცხადება.

სახეების წერის ხსენებული წესი ყველგან ერთგვაროვნად ჩანს. ფიგურებს კისერთან სიგანეზე უწყვეტად დაუყვება ერთმანეთთან შესამჩნევი ინტერვალით დატანილი საში ხაზი. მათი ფუნქცია თუმც გასაგებია, მაგრამ შედეგი მიზანს ვერ გამოხატავს - ეს სქემატური ხაზები მხოლოდ პირობითად თუ მონიშნავენ ფორმის სიმრგვალებს. მეტიც შეიძლება ითქვას, შთაბეჭდილება ისეთია, თითქოს ოსტატი მხოლოდ ზერეულედ, მხოლოდ მექანიკურად იყენებდეს მათ. ქტიტორებთან, თუ გაეიხსენებთ, ეს სხვაგვარად ხდება: ჯერ ერთი, კისრის ერთ, მარჯვენა მხარეს ან ფორმის გარშემომწერი კონტურია სქელი ან კონტურს დამატებით დაუყვება ფუნჯისმიერი, ძალზე ვიწროდ მონიშნული ვარდისფერი მონასმი, და მეორე - კისრის მხოლოდ ეს ერთი მხარე, მისი სიმრგვალის საწვენებლად, ირიბად დატანილი ხაზებით არის აღნიშნული. ეს ხაზები წერილია, თითქმის შტრიხისმიერი და, რაც მთავარია, შესამჩნევად თავისუფალია. შორიდან მჭკრეტელთათვის ის თითქოსდა ერთიან, მსუბუქ ჩრდილდაც აღიქმება. ფორმის ამ სახით, ცალი მხრიდან „ჩანარდილება“ თუმცა ისევ პირობითად, მაგრამ მაინც მეტად გამოავლენს მის სიმრგვალებს. სახეის საგნისადმი ოსტატის ამგვარი დამოკიდებულება სქემიდან განთავისუფლებას ნიშნავს - სრულად მაინც არა, რადგან სქემა, როგორც ითქვა, ძირითადი პრინციპის სახით მაინც არსებობს.

სქემისადმი მეტ მორჩილებას, ოსტატის საკუთარ შესაძლებლობათა თითქოსდა განკავებულად ვხედავთ წმინდანთა სახის შესრულებისას. აქ ჩვენი ოსტატი ყველგან სახის ამა თუ იმ ნაწილის გადმოცემისას ერთადერთი მონასმით, ერთი უწყვეტი კონტურით კმაყოფილდება მხოლოდ, მაშინ, როცა ქტიტორებთან რამდენჯერმე უბრუნდება თავდაპირველ ნახატს და თითქმის იმავე ტონის ფუნჯისმიერი მონასმით აცხოვლებს ცხვირის, თვალის, რილისა და ბაგეების მონახასს. განმეორებით დატანილი მონასმი მსუბუქია. აღდენად გამჭვირვალე, რომ დაშრეებისას ქვედა, თავდაპირველი

ტონი მაინც გამოსჰქვივის, რაც სიღრმეს აძლევს ფერს.

სქეჩისაღმი დამორჩილება იმითაც ჩანს, რომ წმინდანთა სახეებზე არსად არ იცვლება თვალის ჭრილის ფორმა, ჭრილის სემო და ქვემო ხაზის შევროების მანძილი, თვალის კაქლის განლაგების ადგილი. არც იმ მოწითალო-ვარდისფერი მსუბუქი „ჩრდილების“ ზომები იცვლება, რომლებიც ოდნავ შესამჩნევად იკითხებიან შუბლზე, თვალებსა და წარბთა შორის, თვალის უკებთან. ქტიტორებთან ამ მხრივაც სხვა სურათია და ხსენებული „ჩრდილებიც“ ერთგვაროვან სქემას როდი მიჰყვებიან, ყველგან ერთსა და იმავე ადგილზე როდი ჩნდებიან, არამედ მხატვრის ნებას დაყოლილი, სხვადასხვა სახეზე სხვადასხვაგვარად არის განაწილებული. სხვადასხვაგვარია თვალის ჭრილის ნახატიც, რაც ქტიტორთა ერთი შეხედვით თითქოსდა ერთგვაროვან სახეებზე გამოხედვის თავისებურ ნიუანსს წარმოქმნის. ალბათ ამიტომაცაა, ქტიტორთა მსურაში მათს დაელმებულ გამოხედვაში ხასიათის შესამჩნევი სხვაობა რომ შევგრძნობა - ეს კი, ბუნებრივია, გარკვეული გზაა კონკრეტულთან მიახლოებისა. სწორედ ეს კონკრეტული არ ჩანს მოწამეთა ცალკეულ გამოსახულებებში. ამიტომაც, თვით ასე ცოცხლად მოტანილი ფორმითაც კი, ქტიტორებთან შედარებით, ერთგვაროვანი არიან ისინი - არსებითად მაინც ერთგვაროვანი სქემით შექმნილნი.

დასასრულ, ჩვენი მხატვრობის კიდევ ერთი საგულისხმო ელემენტის - მცენარეული თუ გეომეტრიული ორნამენტის შესახებ.

მოხატულობის ერთიანი დეკორის საერთო სისტემის შექმნისას ორნამენტს რომ განსაკუთრებული როლი ეკისრება, ეს ცნობილია. ცნობილია ისიც, თუ რა განსხვავებაა ადრეულსა და მოგვიანო ძეგლებში გამოსახულ ორნამენტს შორის. ეს განსხვავება ჩვენი წრის ძეგლებში უფრო არსებითია: ორნამენტს თითქმის კარგავს მხატვრობის მაორგანიზებელი ელემენტის როლს და, სიუჟეტური კომპოზიციებისა თუ ცალკეულ გამოსახულებათა შორის მოქცეული, მხოლოდ ერთგვარ დეკორატიულ პაუზად თუ აღიქმება. არ ჩანს რაიმე ახალი მოტივი - ყველა მხოლოდ ძველიდან, დეკორის ტრადიციული სისტემიდან არის მოსესხებული და ისიც შესამჩნევად გაუბრალოებულია, აშკარად ირეგულარული ხასიათისა.

იგივე ბუგეულის მოხატულობაშიც დამახასიათებლად ჩანს, ოღონდ თითქოსდა მეტად შესამჩნეველი ორნამენტული დეკორის მიმართ ოსტატის ნებისმიერი, ხშირად სრულიად თავისუფალი დამოკიდებულება. სხვადასხვა კედელზე ერთგვაროვანი ორნამენტი ზოგან ერთმანეთის მოპასუხედ კი არა, სხვადასხვაგვარად არის განეთარებული, ზოგან „შეჭრილია“ კომპოზიციის მოულოდნელ ადგილებში, ზოგან კი დასაწყისში, ტრადიციული ნიმუშების გაელენით, თუმცა სწორად მიუყვება კამარის შუაანს არეს, მაგრამ შემდეგ, უცაბედად შეწყვეტილი, სხვა სიბრტყესა უმარჯვოდ გადატანილი. საგულისხმოა ისიც, განხილული მხატვრობა, ამავე ყადის სხვა ძეგლებთან შედარებით, ორნამენტულ მოტივთა მკრ მრავალფეროვნებასაც რომ გეთავაზობს და ერთი რომელიმე მოტივის მეტ ვარიაციულ სახესხეობასაც.

ერთი ამგვართაგანია ჩვენი მხატვრობის სხვადასხვა დროის ნიმუშებისთვის ჩვეულებრივი კიბისებრი ორნამენტი (მოტივი, რომელიც ატენის, ყაენისის, ტიმოთესუბნის, ბოკორმის, ვარძიის, წალენჯიხის, ნიკორწმინდის მოხატულობიდან არის ცნობილი). წარმოდგენილია იგი ორი ვარიანტით:

ერთი უფრო მარტივია და შეეფონზე თეთრი და წითელი საღებავით არის შესრულებული; მეორე არა მარტო რთულია პირველთან შედარებით, არამედ პოლიქრომიულიცაა: ერთმანეთის მონაცვლეობით ჩნდება ყვითელი, ნაცრისფერი და წითელი ზოლები. ამასთან, გვერდივერდ დატანილი თბილი და ცივი ფერით გამახვილებულია წახნაგების სხვადასხვა მხარე, რითაც სიღრმის ილუზია წარმოიქმნება. ვარიაციულ სახეცვლილებას გააძლევს შავი და წითელი სამკუთხედების ფონზე გაშლილი, თეთრ სამყურათაგან შედგენილი წნულოვანი ორნამენტი (რუისის წმ. დემეტრეს, წალენჯიხისა თუ მარტიელის მოხატულობათა ანალოგიური მოტივი), ან რომბებსა და სამკუთხედებში ჩახატული სტილიზებული მცენარეული ორნამენტი (ისეთი, როგორიც „უდაბნოს“, ახტალისა და მარტიელის მოხატულობაში გეხედება) და სხვა.

ორნამენტულ მოტივთა მრავალფეროვანი სურათის წარმოქმნას ხელს უწყობს მათი შესრულების თავისებურებაც. თეთრ ერთი და იგივე მოტივიც კი მზა ნიმუშს როდი მიჰყვება, მექანიკურად როდი იმეორებს წინამდებულ მუხლს, არამედ - რაღაც განსხვავებული ნიუანსით. ორნამენტის მცენარეული მოტივი კედლის ერთ მონაკვეთზე ფოთლის ერთი წამონაზარდით ჩანს, მის გაგრძელებაზე ორით, მესამეზე კი საერთოდ ქრება. ეს თანამიმდევრობა მომდევნო მუხლზე შესაძლოა უკვე განსხვავებულად, სხვაგვარი თანამიმდევრობით გაგრძელდეს. განსხვავებულია მათი შეფერილობაც: ერთგან მეტად თეთრანარევია, მეორეგან - ნაკლებად. თეთრ ღეროც ამ სტილიზებული მცენარისა ძალდაუტანებლად, სრულიად თავისუფლად გადამდინარეა ერთი მონაკვეთიდან მეორეზე. ერთი და იგივე ორნამენტულ მოტივთა ამგვარ სახეცვლას საერთო ნახატის, თეთრ ხაზის ცოცხლად წარმოდგენის ბუგეულელი ოსტატისთვის დამახასიათებელი თვისებაც უნდა დაემატოს, რაც, საბოლოოდ, ბუნებრივია, მეტ მრავალფეროვნებას სძენს ორნამენტის მხატვრულ სახეს.

ნიმუშებისადმი ჩვენი ოსტატის თავისუფალი მიდგომა, მისი შეუბოჭაობა, შეიძლება ითქვას, შემოქმედებითი მიდგომაც ტაძრის ინტერიერის შესამკობ ორნამენტულ დეკორშიც დამახასიათებლად ჩანს.

ბუგეულის დარბაზის მოხატულობა რომ იმ საერთო მხატვრულ მიმდინარეობაშია მოქცეული, სადაც თავს იყრიან XVI საუკუნის ერთი გარკვეული ჯგუფის ძეგლები, ეს ეჭვს არ უნდა იწვევდეს. თავისებურების მიუხედავად, ჩანს, რომ აქაც ის მხატვრული ტენდენციია გამჟღავნებული, რომელიც ჭალისა თუ ქორეთის ეკლესიათა მოხატულობაში ვნახეთ. იმ დროის ოფიციალური რიგის, პალეოლოგოსურ ნიმუშებს სრულად მიჩნობილ ძეგლთა მეტ-ნაკლები გაელენა, რაც საყვებით ბუნებრივია, აქაც სახეზეა, მაგრამ უფრო არსებითი ისაა, რომ სანიმუშო მასალა ახლა უკვე თითქმის სრულად არის მორგებული შემსრულებელი ოსტატის ბუნებრივსა და უშუალო ხედვას. ეს კი, განსახილველი ყავდის ძეგლებისთვის თითქმის აუცილებელ, უმთავრეს პირობად ჩნდება ადგილობრივ ნიადაგთან მათი კავშირის წარმოსაჩენად. ეს კავშირი ამ შესამჩნევად გაუბრალოებულ, საშემსრულებლო ოსტატობის დონითაც ნაკლებად გამორჩეულ დეკორში არცთუ ერთნიშნად არის გამოვლენილი.

მოხატულობის მთლიანი სქემა ჩვენს ძეგლში იმდენად ნათელია, სისადავით აღბეჭდილი, რომ, ნებაუნებურად, ჩვენივე კლასიკური ხანის

მხატვრული შემოქმედების შორეულ გამოძახილად აღიქმება. მოხატულობა, მართალია, მთლიანად, თითქმის თანაბრად ფარავს კედლის სიბრტყეს, მაგრამ, ამის მიუხედავად, მაინც შესამჩნევია, მხოლოდ თავისებურად, რაღა თქმა უნდა, მონუმენტური მხატვრობისთვის აუცილებელი და განვითარების კლასიკური პერიოდის მხატვრობისთვის ჩვეული წესრიგი. სვენი ოსტატი ამა თუ იმ სურათის გადმოსაცემად დიდ ფორმატებს მიმართავს და კომპოზიციებს საკმაოდ სადა და ტექტონიკურ სქემებში ათავსებს - მარტივი, მაგრამ ნათელი ლოგიკა ჩანს როგორც საერთო, ზოგად სქემებში, ისე ცალკეული კომპოზიციისა თუ ცალკეული ფიგურის აგებაში.

წინარე საუკუნეების ჩვენს მხატვრულ ტრადიციასთან კავშირის შედეგია ისიც, რომ სიუჟეტური სცენებისა თუ ცალკეულ გამოსახულებათა საგრძნობი სიჭარბის, ამ გამოსახულებათა შესამჩნევი დეტალიზაციის მიუხედავად, აქ მაინც მოქმედებს უბრალო მონუმენტურობის მხატვრული ეფექტი.

ბუგეულის ეკლესიის მომხატველთან ასევე შეინიშნება ქართული კედლის მხატვრობის თვით ამა თუ იმ კონკრეტულ სახეობის ტრადიციასთან კავშირი: ხაზის უპირატესი მნიშვნელობა იქნება ეს, კომპოზიციაში მთავარის, არსებითის მკაფიოდ გამახვილება, თუ ფერთა შეზღუდული რაოდენობით ფერადოვანი ეფექტის მიღწევის გამჟღავნებელი სწრაფვა. შეინიშნება ეკლესიის მომხატველის, როგორც ოსტატის დამოუკიდებელი შემოქმედებითი სწრაფვის უნარიც: ამა თუ იმ საუფლო სცენების მომცველ კომპოზიციებში ხომ აშკარად გამოჩნდა სხვადასხვა რედაქციების შერჩევა-შეჯერების, იქნებ - თავისებურად გადამუშავების მოკრძალებული ცდა. ეს კი, განსაკუთრებით ამ გვიანი შუა საუკუნეებისთვის, არცთუ უმნიშვნელო ფაქტორია.

ყველა ზემოხსენებული თავისებურება მეტ-ნაკლებად, მართალია, ჩნდება განსახილველი ჯგუფის თითქმის ყველა ძეგლში, მაგრამ ისე აშკარად, ისეთი გამოკვეთილი სახით მაინც არა, როგორც ბუგეულის მოხატულობაში.

ბუგეულის ეკლესიის მოხატულობის უმთავრესი ღირსება მაინც ისაა, რომ ის ყველგან - მთლიანობაშიც და ცალკეულ დეტალშიც - ბუნებრივი ნიჭით დაჯილდოებული ოსტატის თვალთაა დანახული და აღქმული - მხატვრულად განხორციელებული. ეს ძეგლი იმის აშკარა დადასტურებაა, თუ შესამჩნევად გაუბრალოებული დეკორით, საკმაოდ მწირი, თითქმის მინიმალური სახეობით საშუალებითაც რომ შეიძლება მხატვრული ეფექტის მიღწევა - თანაც ისე, რომ არც მისი არსებითი თავისებურება დაიკაროს - მისი საგანგებო მნიშვნელოვნება, მისი მონუმენტურობა. ეს ძეგლი იმასაც გვაუწყებს, თითქოს გვიმტკიცებს კიდევ, თუ რაოდენ მომხიბვლელი შეიძლება იყოს, კლასიკური დროის ჩვენზე ნიმუშებთან შედარებით ნაკლებად მწყობრი, ნაკლებად დახვეწილი, არცთუ მაღალი საშემსრულებლო დონის მხატვრობა - ერთი პირობით მხოლოდ: თუ დაცულია ზომიერება (რაც, უკვე თავისთავად, შემოქმედ ოსტატს საშუალო დონის შემსრულებლისგან გამოარჩევს) და თუ ბუნებრივად, მომხატველი - ოსტატის უშუალო ხედვით არის შემოთავაზებული.

ფარახეთი

ფარახეთის, რაჭის ამ პატარა მთიანი სოფლის მთავარანგელოზთა ეკლესია სამეცნიერო ლიტერატურაში ნაკლებად ცნობილი ძეგლია¹. ესაა უხეშად გათლილი ქვით ნაგები, მცირე ზომის დარბაზული შენობა დასავლეთისა და სამხრეთის შესასვლელებით (ეს უკანასკნელი მოგვიანებით უნდა იყოს გაჭრილი). ინტერიერი გადაწყვეტილია მარტივად: დარბაზს ორ თანაბარ ნაწილად ყოფს საბჯენი თაღი, რომელიც პილასტრებს ეყრდნობა. გრძივ კედლებზე გადაყვანილი ორ-ორი თაღი კედლის ბრტყელ უბნებს ქმნის; საკურთხეველში უძრავი ტრაპეზია აღმართული; სარკმელი ორია: ერთი, შედარებით მოზრდილი, საკურთხეველშია გაჭრილი, მომცრო კი კარს ზემოთ, სამხრეთის კედელში; სამხრეთი კარის წირთხლში ჩატანებულია ძველი ჩუქურთმიანი ფრაგმენტი.

დარბაზის მოხილვისას ორი რამ ჩნდება შედარებით უჩვეულოდ: ერთი ის, რომ მოხატულობა, საუფლო ციკლის სცენათაგან ერთადერთს „ღმრთისმშობლის მიძინებას“ თუ არ ჩათვლით, მთლიანად ეთმობა ცალკეულ გამოსახულებებს - მთავარანგელოზთა, წინასწარმეტყველთა, მოწამეთა და ქტიტორთა ფიგურებს. და მეორე - გამოსახულებათა უმრავლესობა ეკლესიის სიმცირის, მისი მოკრძალებული შიდა სიერცის მიუხედავად, შესამჩნევად დიდი ზომისაა, თითქოს საგანგებოდ მასშტაბურად გამოყოფილი. თავიდანვე ისიც ჩანს, ამ პატარა ეკლესიის მეტად გულუბრყვილო, მიამიტი გამომსახველობით გამორჩეულ მხატვრობაში მონუმენტური სტილისთვის დამახასიათებელ თავისებურებათა შენარჩუნების რაღაც სწრაფვა რომ არის გამოვლენილი. ეს მით უფრო საგულისხმია, თუ ამ ერთი ჯგუფის მოხატულობათა (რომელშიც განსახილველი ძეგლია მოქცეული) შესრულების დროს და მათში შენიშნულ მხატვრულ ტენდენციას გავითვალისწინებთ. დინამიკურ-დეკორატიული სტილის პრინციპები ამ მოგვიანო დროისთვის არა მარტო დიდი ხნის ჩამოყალიბებულია, არამედ განვითარების შინაგან იმპულსს თითქმის მთლიანად მოკლებული, სქემატიკულიცაა უკვე. უკიდურესად გაუბრალოებული. და მიიხსნება, ამის მიუხედავად, ამ მცირე ზომის ეკლესიის მხატვრობაში გამოყვანილი, ფრონტალურად მდგომი დიდი ზომის მასშტაბური ფიგურები მჭკრეტელზე მომართული მხერით ნებაუნებურად გვაგონებენ წმინდანთა იმ ცალკეულ გამოსახულებებს, რომელთაც სენათის დარბაზთა კედლის მხატვრობის ადრეული დროის ნიმუშები წარმოგვიდგენენ.

მოხატულობას აშკარად ეტყობა არც თუ დიდად გაწაფული ოსტატის ხელი. ეტყობა ისიც, ეკლესიის მომხატველი მონუმენტური მხატვრობის ჩვენსავე ტრადიციულ იკონოგრაფიულ სქემებს უშუალოდ კი არა, მხოლოდ მახსოვრობით რომ არის მინდობილი. ეს იმით ჩანს, რომ ჯერ ერთი - საერთო კომპოზიციური სქემა მკაცრი ტრადიციული წესით კი არ არის

1. ეკლესიის შენების თარიღად ორი განსხვავებული მოსაზრება არსებობს. რენე შერონი ფარახეთის ეკლესიას X-XI საუკუნეებში თარიღებს (ფარახეთი, ხელნაწერი). გიორგი ბოჭორიძე კი - XVII საუკუნის მეორე ნახევრით (რაჭის ისტორიული ძეგლები, გვ. 310-313).

აგებულნი, არამედ ნებისმიერად, შედარებით თავისუფლად გადაწყვეტილი (თუ კამარაზე სამხრეთ-აღმოსავლეთით ერთადერთი მთავარანგელოზია გამოსახული, საპირისპიროდ ორ მთავარანგელოზს ეხედავთ; ქვედა რეგისტრზეც - თუ ერთ მხარეს მხედარი წმინდა გიორგისა და ქტიტორთა მასშტაბური ფიგურებია გადმოცემული, მოპირდაპირე კედელზე მხატვრობა უკვე ორ რეგისტრად არის დაყოფილი, სადაც მოწამეთა წელსუებით გამოსახულებანი და „ღმრთისმშობლის მიძინების“ მცირე ზომის სცენაა წარმოდგენილი. იგივე დასავლეთის კედელზეც მეორდება: ცალკეულ წმინდანთა ფიგურები აქაც მასშტაბური თანაფარდობის გარეშე მოიცავენ სასურათო არეს), და, მეორე, ნახატი რომ არაერთგვაროვანია, შესამჩნევად ჩამოუქნელი, ფერადოვნებაც დაუწმენდავია, ადგილ-ადგილ ჭარბად თეთრანარევი, რაც იმას მეტყველებს, რომ აქაც იმგვარ მხატვრულ თვისებებთან უნდა გეჭონდეს საქმე, რომელნიც განსახილველი ჯგუფის ყველა სხვა ძეგლში იყო მეტ-ნაკლებად დამოწმებული.

თავიდანვე ისიც უნდა ითქვას, კომპოზიციური სქემის შედარებითი თავისუფლება ჩვენს მოხატულობაში, მის გაუმართაობას ნაკლებად რომ ნიშნავს. ამ მასშტაბურად შეუთანხმებელ, არათანაბარი ინტერვალებით გვერდიგვერდ მდგომ ფიგურათა განლაგება შინაგანი ქარგით მაინც ერთიან წესს ემორჩილება - ეს კი, საბოლოოდ, თუმც თავისებურ, მაგრამ მეტ-ნაკლებად მაინც მყარ კომპოზიციურ სტრუქტურას ქმნის.

კამარის სამხრეთი ქანობის აღმოსავლეთ მონაკვეთზე გამოსახული მთავარანგელოზის მასშტაბურ ფიგურას ჯერ, მოხატულობის მეორე რეგისტრზე, ფართოდ ორნამენტირებული სარკმელი და სარკმლის ორსავე მხარეს მოცემული თითო წელსეებით ფიგურა უქმნის კომპოზიციურ საყრდენს, შემდეგ კი - ქვედა, დამითავრებელ რეგისტრზე, მრავალფიგურანი სცენა „ღმრთისმშობლის მიძინებისა“. იგივე სამხრეთისავე კედლის დასავლეთ მონაკვეთზეც მეორდება. აქ, მართალია, ფიგურათა სხვაგვარი განლაგებაა, მაგრამ კომპოზიციური წესრიგის წარმოქმნელი რაღაც წინასწარ გააზრებული სქემა მაინც ჩანს - კამარებზე გვერდიგვერდ მკიდროდ მდგომ წინასწარმეტყველთა ორი მიძიმე ფიგურა იკითხება, მათ ქვემოთ კი, მოხატულობის ერთადერთ რეგისტრზე, ორი მოწამე. ოსტატი ითვალისწინებს ზემო და ქვემო რეგისტრებს შორის არსებულ მასშტაბურ შეუთანხმებლობას და მოწამეთა ფიგურებს არა მარტო ერთმანეთისაგან დაშორებით წარმოგვიდგენს, არამედ, ახლა უკვე მდგომარედ და, რაც მთავარია, სხვათაგან განსხვავებული, შედარებით დაგარქმელებული პროპორციებით. დასავლეთის კედელზე, მოხატულობის ფრაგმენტულობის მიუხედავად, ჩანს, რომ ქვედა რეგისტრზე გამოსახულ, ერთმანეთისგან შორი-შორ მდგომ მოწამეთა ფიგურების შეკეთრი ვერტიკალები არა მარტო აწესრიგებენ ამ კედლის მოხატულობას, არამედ თავისებურად პასუხოვენ კიდევ საპირისპირო მხარეს წარმოდგენილ, საკურთხეველში გაშლილი თემის კომპოზიციურ სქემას. რაც შეეხება ჩრდილოეთი კედლის მოხატულობას, ის, შეიძლება ითქვას, ყველზე უკეთ არის ორგანიზებული. კამარაზე, ჩრდილო-აღმოსავლეთით და ჩრდილო-დასავლეთით, ფრონტალურად მდგომ ორ-ორ მასშტაბურ ფიგურას ეხედავთ, მათ ქვემოთ - ჯერ ორ ქტიტორს, რომლებიც ორნამენტით დაფარული თაღის ბრტყელ უბნზე არიან გამოსახული, შემდეგ კი მხედარს - წმინდა გიორგის. ამ წმინდანის თათთან ქტიტორთაგან განსხვავებით, მართალია, ორნამენტი არ ჩანს, მაგრამ,

მის სანაცვლოდ, თაღის მარჯვენა და მარცხენა კუთხეებს მარჯვედ არის მორგებული ორი მოწამის მომცრო ფიგურა.

ეს მარტივად განაწილებული ფიგურები გარკვეული თანამიმდევრობით იკითხებიან: კამარებზე მთავარანგელოზები და წინასწარმეტყველები, სამივე კედლის შუანა ნაწილზე მოწამენი, ჩრდილოეთის კედელზე ორი საერო პირი და „ძღვეთი შემოსილი“ დიდი მოწამე. საბოლოოდ, საკურთხეველის კომპოზიციასთან ერთად, სწორედ ეს გამოსახულებები განსაზღვრავენ მოხატულობის ერთიან იკონოგრაფიულ იდეას.

მოხატულობაში არ ჩანს დამათარიღებელი წარწერა (მის შესახებ არც რომელიმე წერილობით ძეგლშია მოხსენიებული). მოხატულობას, მართალია, შემორჩა ქტიტორის გამოსახულება მისივე ვინაობის აღმნიშვნელი წარწერით („სუმბატ არიშიძე“), მაგრამ ამ ისტორიული პირის შესახებ წყაროებში არავითარი ცნობა არ ჩანს. ასე რომ, თარიღი სტილისტურმა ანალიზმა უნდა გაარკვიოს. თარიღის დადგენას კი, განსაკუთრებით ამ მოგვიანო დროისათვის, ქტიტორთა ფიგურებზე დაკვირვება გაგივადვილებს.

ქტიტორთა პორტრეტი, როგორც ითქვა, გამოსახულია ჩრდილოეთი კედლის ქვემო რეგისტრზე - იმ თაღის ბრტყელ უბეზე, რომელიც კედლის დასაველეთ მონაკვეთსეა გადაყვანილი. აქ, ერთმანეთთან მჭიდროდ, უინტერეალოდ მდგომ ქტიტორთა ორი ფიგურაა. მათ გვერდით, ამივე კედლის აღმოსავლეთ მონაკვეთსე გადაყვანილი თაღის უბეზე, როგორც ითქვა, წმინდა გიორგია წარმოდგენილი. მახვილები გადანაცვლებულია: ქტიტორთა პორტრეტი, ამ ყაიდის ყველა ძეგლისთვის დამახასიათებლად, საკურთხეველის მიმდებარე არეზე კი არ არის გადმოცემული, არამედ მისგან დაშორებით - ჩრდილო-დასავლეთ მონაკვეთზე. ეს, ალბათ, არა მარტო დიდი მოწამის, ჩვენი მთიანეთისთვის ამ უაღრესად პოპულარული წმინდანის განსაკუთრებული პატივისცემით უნდა აიხსნას, არამედ იმითაც, რომ ეს ორი ისტორიული პირი ეკლესიის მოხატულობაში უფრო წარმომავლობითი რანგით უნდა იყოს გამოსახული, ვიდრე სხვა რაიმე საქტიტორო უფლების უპირატესობით (თუნდაც ნიეთიერი შენაწირის). ამას ისიც გვაფიქრებინებს, ჩვენი ქტიტორი ეკლესიის გარეშე რომ არის წარმოდგენილი და ისიც, საკურთხეველისა და კედლის წარწერებში გლეხთა თემის, გლეხთა საგვარეულოს წარმომადგენლებიც რომ არიან მრავლად მოხსენიებულნი², რომელთაც ეს უფლება ეკლესიის შენებასა და მოხატვაში გარკვეული წვლილის შეტანით უნდა მოეპოვებინათ (ამგვარი რამ გვიანო დროის ქართული მხატვრობისთვის იშვიათი არ არის: მაგ., თუზის დარბაზული ეკლესია მთლიანად გლეხთა თემის დაკვეთით მოუხატავეთ).

2. წარწერები გიორგი ბოჭორიძემ გამოაქვეყნა: რაჭის ისტორიული ძეგლები. გვ. 311. დღეს ეს წარწერები ასე იკითხება: საკურთხეველში - „ტოგ/ო/ნი/მეთ/ა/დიდ/თ/ა შუენ/დოს ღმერთმ/ან, ამინ“; „ჩილ/უ/ნაძეს მომ/ა/ე/ა/ლთა მათ ყოვე/ლთა შუენ/დოს ღმერთმ/ან, ამინ“; „თულულ/ა/რიძესა შუენ/დოს ღმერთმ/ან, ამინ“; „ცინ/ა/რიძესა შუენდოს ღმერთმ/ან, ამინ“; „გელბა/ხ/იანს შუენ/დოს ღმერთმ/ან, ამინ“; წარწერები, აქა-იქ, სხვა კედლებზეც არის გაბნეული: ჩრდილოეთის კედელზე, სადაც წმინდა მხედარია გამოსახული - „ცერგ/ე/ლ/ა/მ/ეს შუენდოს ღმერთმან, ამინ“; სამხრეთის კედელზე, ღმერთისმშობლის მიძინების ამსახველი სცენის ცენტრალურ არეზე: „ერ/ა/ძეს შუენ/დოს ღმერ/თმ/ან, ამინ“; სამხრეთი კედლის იმ მონაკვეთზე, სადაც მოწამეა გამოსახული: „ეა/შა/ბ/ე/რიძეს შუენ/დოს ღმერ/თმ/ან, ამინ“; აქვეა მოხსენიებული შოთაძე, ტაბუცაძე და სხვ.

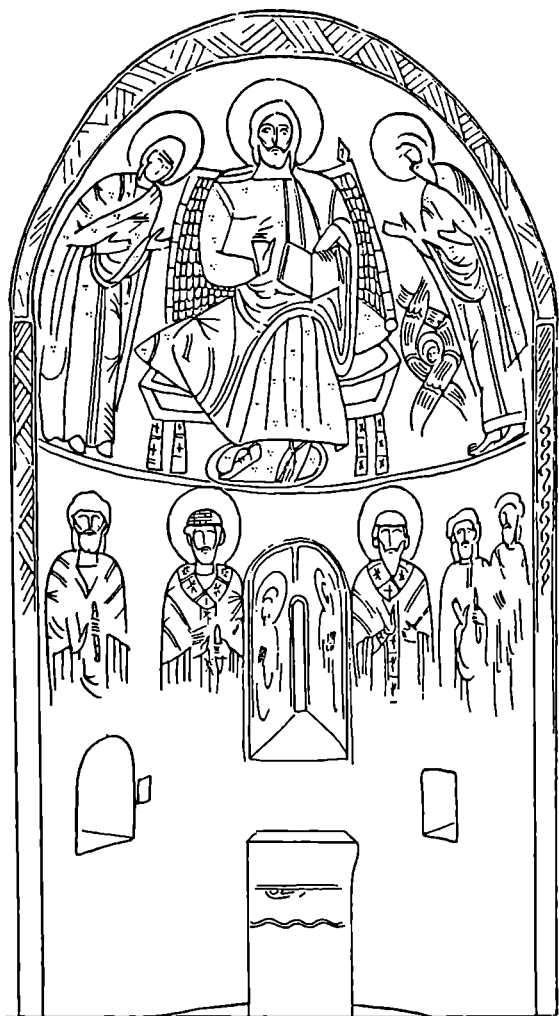
დიდმოწამისა და საერო პირთა გამოსახულებათა შორის მახეილების აბგეარი გადანაცვლება მხოლოდ ნაკლებად, შედარებით უმნიშვნელოდ თუ ცვლის გვიანა მხატვრობაში დადგენილ წესს. ქტიტორები აქაც, სხვათაგან გამოირჩევილად, იმ ჭარბად ორნამენტირებულ თაღულს არიან მოქცეულნი, რომელსაც მათი ფიგურებისთვის წარწოხს ფუნქცია ეკისრება - აქაც ჩრდილოეთის კედელზე, აქაც შესასვლელის პირისპირ დგანან და გამორჩეული ზომებით ისევე მნიშვნელოვნად წარმოგვიდგებიან, როგორც ამავე ყაიდის სხვა, დანარჩენ ქეგლთა მოხატულობაში. ამავე ყაიდის ქეგლთა მსგავსია მათი ფრონტალური პოზიცია, მათი გადიდებული თვალების მჭკვეტელისკენ მიმართული მეტყველი მზერა.

მოხატულობაში გამოყვანილ ორ ქტიტორთაგან ერთს - მარჯვნივ მდგომს, უშარავანდოდ გამოსახულ შუახნის მამაკაცს ხელები საკურთხეველისკენ აქვს ეფდრებად მიმართული. ასომთავრული წარწერა მხოლოდ მის ფიგურას ახლავს: „სუ/მ/ბატ არი/ში/ქეს ზუ/უ/ნ/დოს ღმ/ქ/რ//თმ/ნ/ნ/, ამინ“. აქვე წარმოდგენილი ახალგაზრდა ვაჟი გარდაცვლილი უნდა იყოს, რადგან, პირველისგან განსხვავებით, შარავანდომოსილია და ხელებიც, ჩვენს მოხატულობაში გამოყვანილ მოწამეთა მსგავსად, ნებით მკერდთან აქვს მიტანილი. ორივე ქტიტორი თანაბარი სიმაღლისაა, ოღონდ სუმატ არიშიძე შედარებით გამორჩეულია მასშტაბურად. თვალს ხედება მისი ფართოდ გაშლილი, ძლიერად უტრირებული მხრები, ფართოდ მოხაზული მკლავები, საგანგებოდ დაგრძელებული ხელის მტევნები. ძალის ექსპრესიის საწინებლად გამოზნული, განხილულ ქეგლთა მხატვრობაში გამოყენებული ხერხი აქ თითქოს ზომაზე მეტად, თითქოსდა ხაზგასმულადაა გამჟღავნებული. ეს კი ხალხურ ნიშნებზე დახელოვნებული ოსტატის ბუნებას გვიჩვენებს, მისი მხატვრული ხედვის თავისებურებას - იმასაც, ჩვენი ეკლესიის მომხატველი ტრადიციულ სქემებს რომ კიდევ უფრო შესამჩნევად არის დაშორებული. ეს სულაც არ ნიშნავს ქტიტორთა გადმოცემის იმ წესისაგან განსხვავებას, რომელიც ყველა სხვა ქეგლში შემოგვხვდა. ფიგურის მკვეთრი და მოუხეშავი კონტურით მკაცრად მონიშნული სილუეტი, მისი ოდნავ ზეახიდული პროპორციული თანაფარდობა, სადაც მთელი ყურადღება ფართოდ მოხაზული მკლავებისა და ხელის მტევნების გაზრდილ მასშტაბზეა გამახვილებული, აქაც ისეთივეა, როგორც XVI საუკუნის ამავე ნაკადის მხატვრობაში იყო მეტ-ნაკლებად შენიშნული.

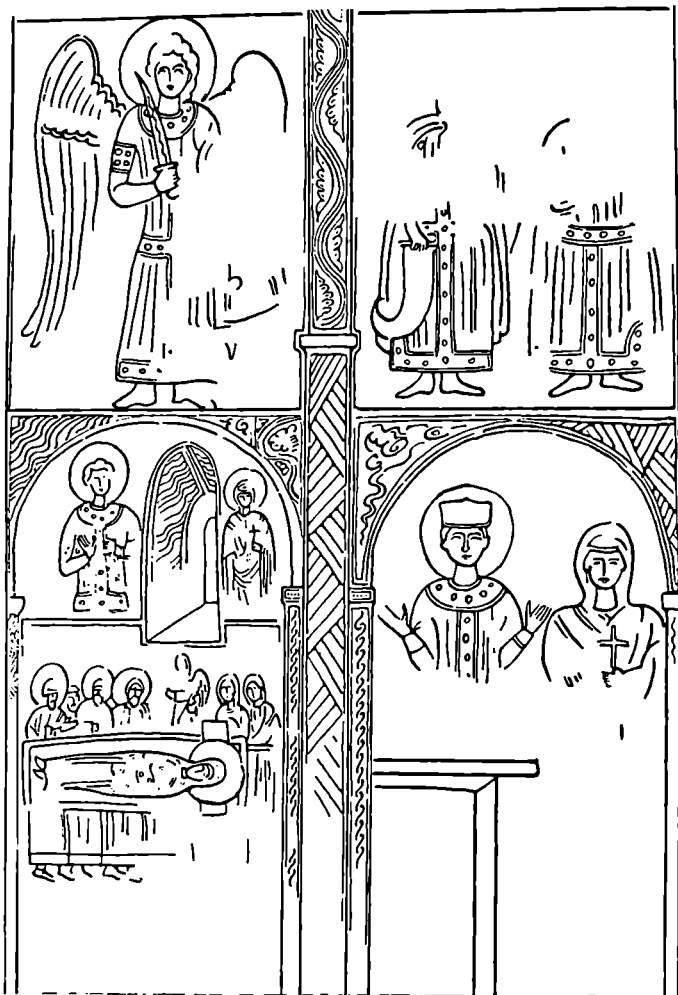
XVII საუკუნისთვის, მარტივლსა და ნიკორწმინდაში შედარებით სხვაგვარია როგორც ფიგურის სილუეტი, ისე მისი პროპორციული თანაფარდობა: ოდნავ დამჯღარია თითქოს, მეტად მომრგვალებული, სხეულის ფორმებზე თითქოსდა მეტად გამობერილი, მხრებზეც არ არის წელთან შედარებით ასე ფართოდ მოხაზული, შესამჩნევად შენელებულია ზოგადად ექსპრესიული ელემენტი (თუნდაც იმით, რომ ხელები ქვემოთაა დახრილი, ხელის მტევნები კი შესამჩნევად მომცრო ზომისაა) და იმჟამინდელი ისტორიული პირიც კედლის სიბრტყეზე ისე მკვეთრად როდი აღიქმება, როგორც ჩვენს მოხატულობაში გამოყვანილი მომგებელნი.

XVI საუკუნეს ფარახეთის ქტიტორთა მხატვრულ სახეზე დაკვირვებაც მიგვანიშნებს.

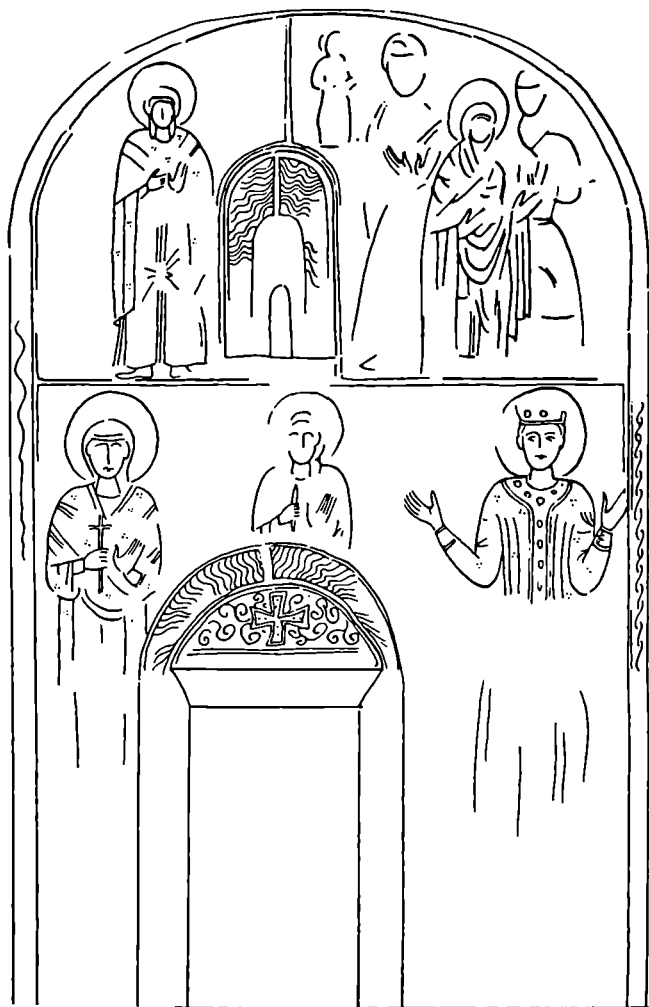
ორივე ისტორიულ პირს წელში შესამჩნევად გამოყვანილი და მკერდთან სამკუთხად ამოჭრილი კაბები მოსავეს. სამოსის ქსოვილის სახე კი,



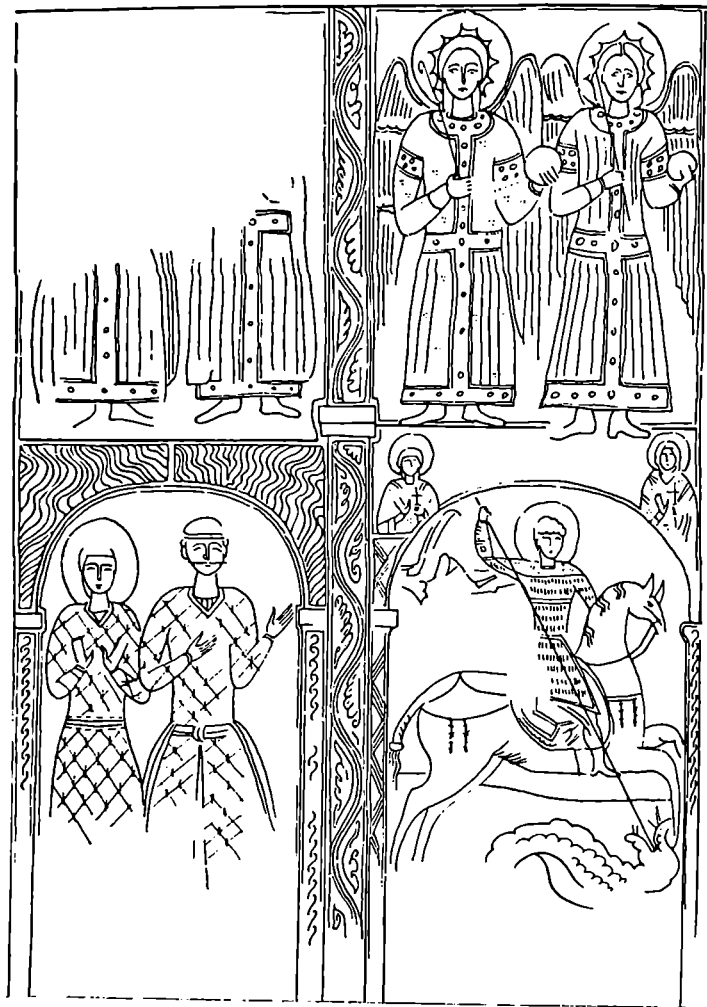
წარახეტი. სკუმტხეველი



წარსენი. სამხრეთი კიბე



შარანბითი, რანგულბითი ქველი



შანსაბთო, ნიკოლოზის კოვჩი

ერთმანეთი დამრეკად გადაკეთოლი ხაზეთი წარმოქმნილი რამდენიმე უჯრედისა და ნახატი არის შეკვებულნი და შემდეგ, ხანად შეკრული თეთრი წერტილებით მარტოვად მხოთავლი. ამ სრულად ერთგვაროვანი მხოლოდ ქამრებია განსხვავებული: ჭარბად მამაკაცთა ყართო ქამარი წინ ხელს მარტოვად განსაკვეთილი და გვერდებზე თავისუფალი ბოლოებით ქვეით დასვენებული. ახალგაზრდა ვაჟთან კი შეწვიულებული ხაზით უბრალოდ მინიმალური, სვენი ქტიტორების ამგვარ თანზე გაწვობილი ხაზით, ქამრების ყორმსა თუ ქსოვილის დეკორატიული ხაზი განსახილველი აცხადებს არა ერთხა და ორ ძეგლში შემოგვსება - ვანის, ბუგაქლისა თუ გულათის წმინდა ელისა ეკლესიასა მხატვრობაში გამოყვანილ ზოგადი ქტიტორთან: ვარდან აბაშიძეთან, ზეჟან დიდბეგთან, ომან და ლანდუქს დამასის-შვილებთან. იმ განსხვავებით მხოლოდ, რომ ყარასეთის მხატვრობის ქტიტორთა ხაზით ხაზი როგორც ყორმის, ისე ნახატის მხრე უფრო გამარტივებულია, შესამჩნევად გაუბრალოებული.

საეკლესიოშია ისიც, რომ რამდენიმე ნახატი მხოთავლი ქსოვილის ხაზი, რომელიც ახი დამახასიათებელია XVI საუკუნისთვის, XVII საუკუნეში აღარ ნახს. XVII საუკუნისთვის, ამა თუ იმ მხატვრობაში გამოყვანილი ინტორატიული პირი ან ძველ ქართულ მეფეთათვის დამახასიათებელი, ახლა უკვე სტილიზებული ხაზით შემოთავაზებული მდიდრული ხაზით არის გამოსახული (დღევან დღისათვის ხაზი უბრალოდ - წაღწევისთვის XVII საუკუნის მხატვრობაში) ან კი უბრალო, წრისებრი ორნამენტით გაწვობილი ხაზი ხაზით, ოღონდ ისიც არის, რომ ამ ხაზს ხაზის, მის ქვედა კალთასა და ხაზს უკრებს აქტიულებად დაუქვემდებარებული ორნამენტის ხაზის ყართო ზოლი, რომელიც, ახლა უკვე, შედარებით ინტენსიური ყერთ არის დაფერილი (წულუკისეთა საგვარეულის წარმომადგენლები ნიკორწმინდის XVII საუკუნის მხატვრობაში). ყარასეთის ქტიტორთა ხაზით ქსოვილის მხატვრობა ხაზი XVII საუკუნის ხელოსანის ცნობად არც სხვა რომელიმე ძეგლშია დადასტურებული (შემოქმედში, ცაიშისა თუ მარტოვლში). მხატვრობის თარიღის დასადგენად, სველებზე ამგვარ დეტალებსაც ეძიება უბრალოდ - განსაკუთრებით მანის, როცა ესოდენ გამარტივებული, უბრალოდ გაუბრალოებულ მხატვრობასთან გვაქვს საქმი.

ხაზის წერის მანერა ამ ორ საერთო პირთან, არსებითად, ისეთივეა, როგორც ზემოთხსენებულ ძეგლთა უბრალოებობაში თუ მინიმალური, ოღონდ აქ კიდევ უფრო ნამოქმედი, მეტად სქესტურიც შესამჩნევად მარტოვანი ხაზით, ხაზის თვალს, რომელიც მეტი მოყვითალო თქროთა მართლად დაფერილია, ვიწრო მიწარდისებრი ზოლი დაუქვემდებარებული, ფერხისმებრი, სქესტი მინისი ყართოდ გაწვობილ წარბებს მინიმალურ წარბებიდან უწარმასწორად დასვენებული, ქვეითი ხილისებრ შეკრული ორი თხელი ხაზი კი ცხვირს, ნესტოებთან, აქეთ-იქით, ისეთივე ნახევარწრითი მოყვანილობის ხაზებია უბრალოდ დატანილი, როგორც წითელხევის ქტიტორებთან შემოგვსება. ამ ეკლესიის ქტიტორებთან სხვა; ბუგაქის საერთოდ თვალის ქრისის ზემო მხრისა და შემოქმედის ხაზი აქც; შესამჩნევად გრძელია, ბოლოში დამახასიათებლად აწეული, ყერთისა; დაკლავილი ხაზის ცოცხლად საკრული და ბუგაქისა; ყერთი ძეგლების მხატვრობა, შესამჩნევად ინტენსივით ერთმანეთის ზემოთ და ქვეით დატანილი

ორი ცალსახეობი ხაზი მიხიშნავს ისე, რომ 'ხედა სიგრძით გაცვლებით კარბობს ქვედას. ბაგეების გადმოცემის, წყენი წრის ძველთა უძრავიულებობაში დადასტურებელი, ამგვარი წესი ყველაზე დამახასიათებლად ბუნებრივად ქრატორებთან ჩანს. რაც შეეხება სახესე გაბრეულ წრდებებს, მას წყენი ოსტატე რამდენიმეჯან მიმართავს - თეალის უძეებთან ოდნავ შესამწნევეად, კიდევ უფრო ძლიერად ცხვირის დაბოლოებასა და ხეხტებთან, ცოცხალე კი, სადაც წრდებები ფართო სამკუთხა ფორმისაა, შედარებით მკვეთრად. აქაც, თუმცე ნაკლებდამახასიათებლად, მაგრამ გათეალისწინებულთა კონკრეტული სახე-ხათი მიმწნტე: ემწველის გამოსხევა სეკანარევეთ (რაც მხოლოდ გულ-უბრეველად თუ არის გადმოცემული დასწეებელი წარბებთთა და ოდნავ გახსნილი ბაგეებთთ); სემატ არმიძიქთან კი მედისერობა ჩანს. ის არა მარტო მასსტაბურთა, პირბითად წინ წამოწეულიცაა (მიხი მელავის შესამახლეურელი კონტური ემწველის მელავსეა სეხიდან დატანული), მკვეთრი ნახალთი თამაშად არის მოხახული და ხახის ნაწილებიც შედარებით მეტად, თათქოსდა უფრო გულმოდანეუდ დაწეობთა ფართო შეტბლი და განიერი ეკრისალები, ვაწრო, თათქოსდა ახიმეტრული ნიკაბი, თეალეების მოგრობი კრდია, შესამწნევედ გრძელი და სწორი უღვაშები თათქებურ იერს ანიტებს ამ ფართო და მეტწეული თეალეებთ წეწსკენ მომწირად ქტეტორის სახეს. ასე რომ, ფარახეთელ ქტეტორთა მოდიანი სახე, ხახის ცალკეული ნაწილები, მრავალმრთანი წერის ტექნიკის თუნდაც უმწეო იმიტაციის გარეშე, არა მარტო ისეთივე მარტეი გრეფიკული წესით არის შესრულებული, არამედ ისეთივე მხატვრული ხეღეთაც დანახული, როგორც XVI საუკუნის დარბახულ კლესიათა უძრავიულებობაში გამოეყანია, იმეამნდელი ისტორიული პირი.

წყენი ოსტატის მხატვრული მანერა ოდნავ თათქოსდა იცვლებდა იქ, სადაც მოხატეულბობის სხეა, დანარწენ გამოსახელებებებს გადმოსცემს: წინასწარმეტეველებს, მოთეარანგელოსებებს, მოწამებებს, რადაც კონკრეტულ-სახასიათო მიმწნტის შემოტანის ცდა ამ შესახევაშიც ჩანს. ოდნავ, აღბათ ნიმუშების გაკლენით, თეად შესრულებების ტექნიკაა შედარებით გართელებული. მათი მოხიღეუსახს უმთავრესი მანცე ისაა, ამ თათქოსდა ერთმანეთისგან დამოუკელებლად გადმოცემულ ფიგურათა განხორგადებული ფორმებთი მოდიან მოხატეულობაში მხატვრულად საგეუსისხში მახეიღებები რომ წარმოქმნება.

საკურთხეველში მოხატეულობის მხოლოდ ორი რეგისტრთა, კონქისი „ეკდრების“ თემაა გამდილი ისე, როგორც წყენი მოდიანეთის - ხეანეთისა და რაქის სოთეირთ ძეღღში: ფხიტერწრში (მოხატეულობის პირეული ფენა), ოფრანსა და წეირმის „თარინგულ-წობანში“, სემო კრბისში, ხეს „ბარბაღლის“ ეკლესიის მხატვრობაში³. წყენის მოხატეულობაშიც „ეკდრების“ სეენის თანამონაწილე მოთეარანგელოსები „ეკდრებისავე“ კომპოსიციის მომცველ საკურთხეველის კონქში კი არ არიან წარმოღგენილნი, არამედ კამარახე.

3. Т. Вирсаладзе, фресковая роспись в церкви архангелов Земо-Крихи, გე. 61,65.

Н.Аладашвили, Г. Алибегашвили, А. Вольская, Росписи художника Тевдоре... გე. 19, 26, 28.

Н. Кипшидзе, Некоторые особенности образа архангелов в средневековой живописи Сванетии, VI международный симпозиум по грузинскому искусству, Тб., 1977

ცნობილია, რომ ამით ტრადიცია არ არღვევა: მაცხოვრის 'სუცოური ამაღლის წყურები კამარა'სუ, ანუ ისეუ და ისეუ "სუცოურ სონაში", არიან განთავსებულნი. ერთია მხოლოდ - ამ თავისებური მხატვრული ხერხით მდიდარ მონაზვნულობაში საგანგებოდ გამახვილებულია მოთავარანგულთა განსაკუთრებული მნიშვნელობა. კომპოზიცია ასიმეტრიულია: მაცხოვრის მასშტაბური ფიგურა ცენტრიდან მარცხნიუ იხე შესამჩნევად არის გადაწეული, რომ თუ მივედრებელი დროთისმომბელი მქედროდ, თითქმის უინტერვალოდ ებჯინება საუფლო ტახტს, ნათლისმცემელი პირიქით ისე მოშორებით დგას, რომ მის ფიგურასა და ტახტს შორის თავისუფლად ეტევა არც თუ მცირე სომის ექსფორუდი. სუენი ოსტატის გაუწაყობა აქ ამკარად ნანს. საკუროთხეულის კონქის მცირე სომებს მომხატველმა ოსტატმა ეურ მოარგო „ვედრების“ კომპოზიცია. გამოსახულებათა ახე არათანაბარმა განაწილებამ კი, ცხადია, ამ სიმეტრიული სუქმის მკვეთრი ასიმეტრიულობა გამოიწვია (სუენი ძეგლი ამ მხრიუ გამონაკლისი არ არის. იგივე აღრუდ საუკუნეებში ქურამის წმინდა გიორგის ეკლესიის ნიმუშებ'სუ ნაკლებდახელოვნებელი ოსტატის მიურ შესრულებულ მონაზვნულობაშიც) ნნდება, მოგვიანებით კი ქორეთსა და კელაშიში). სხეა მხრიუ აქ სუეულებრიუი სურათია ისეთი, როგორც განსახელებული ჯაჯუყის სოციურთ ძეგლში ენახეთ - წითელხეუში. კელაურსა თუ გელათის წმინდა ელის ეკლესიათა საკონქო კომპოზიციებში: მაცხოვრის შედარებით ოხელი პროპორციებით გამოსახული ფიგურა, ხელც თითქოსდა საგანგებოდ დავიწროებულ წელთან შედარებით, სახესამუელად გამოიყოფა ძელოსნიურად გაშლილი მხრები. მისი მოგონი სახე, მქურტულისიკენ მომხორალი მქეუეული თეალები, ორად გაყოფილი წვერი, მქურელი წარბები, შუბლ'სუ მკვეთრად მონაშხული, ერთადერთი კუთხოვანი ხა'სი, მდლად ყეხებ'სუ მდგარი ფართო საუფლო ტახტი, რომლის სურტიც, რკალისებურ თანდათან ოხრება ქეუმოდან სუმით. სუენაში გამოიქანის პურსონაეთა სამოსის შესამჩნევი უბრალეობა, ხელც ორად-ორი ფერიო დავყრთილი სამოსის ქსოვილი ხამად შექურელი წურტილებით არის მარტივად მოითოული - ხელხური მოტიუი, რომელიც მრალად შემოგეხელა XVI საუკუნის ამ ეთის თითქმის ყეულა ძეგლის მონაზვნულობაში.

„ვედრების“ ქეუმით, მართალია, კიდეუ ერთი რეგისტრია გამოილი, მაგრამ მონაზვნულობა საკუროთხეულის ხარკმლის წითხლებ'სუც) ნნდება. აქ სუენი ოსტატი კონმანისა და დამიანეს წელ'სუეით ფიგურებს გადმოსუქმს. ეს თუნდაც) იმითაა საგულისხმო, რომ მოწამეთა თქმა, რომელიც) შექელომ დარბა'სის მონაზვნულობაში იქნება ფართოდ გამოილი, საკუროთხეუელში თავიდანეუ ხდება გამახვილებული. აღმოსაეულო საქრისტიანის ოკონოგრაფიის ამ ორ პოპულარულ წმინდანს სხედასხეა დროის ქართული ეკლდის მხატვრობაც) მრალად წარმოგუდგენს: დმანისის ეკლესიის XII-XIII საუკუნეების მონაზვნულობა საკუროთხეულის ხარკმლის წითხლებ'სუ, XVI საუკუნის მაცხებარისის „თარინგ'ხელი“ კი დარბა'სის პელასტრებ'სუ.

სუენს მონაზვნულობაში ეს ორიუე მოწამე გამოსახელოა ტრადიციისამებრ - მუქი მოწითალი წვეროთა და დელებანდისებრი თავსაბურაეთი, ოდონდ სუთის ქურტლის, ზარბიძის ან რამეუ კოლოყის ხანაცულოდ, ორიუეს მარჯუენა ხელში ეანწი უჭირაეს. ეს გასაგებია - ამ ორი უეურცხლო მკურნალის გამოსარნევი ნიშანი ადგილობრიუი ოსტატის თეალით ახეა

დანახელდა⁴.

რაც შეეხება საკერძოებულის მოხატულობის ქვედა, ერთადერთ რუკისტრს - ის, როგორც თქვა, მილიანად მოიცავს წმინდა მამების არათანაბარ რიგს. ეს ნიშნავს, რომ მოხატულობის ამ არეულ გამოტოვებულს „მოციქულთა ზიარების“ (ან „მოციქულთა რიგის“) მომკვლელი შეუძლია რუკისტრი, რაც, აღბათ, ამ დანახული ხიერტის მკარე ზომებით უნდა ათხნას (ეს ასეა საქართველოს მთაწეთის ამ მომცრო ეკლესიებში, სადაც ასევე არ ნახს წყენი კედლის მხატვრობისთვის წყულებრივი „მოციქულთა ზიარების“ ან „მოციქულთა რიგის“ მომკვლელი კომპოზიცია; მაგალითად, აღმის „წმინდა გიორგისა“ და ხეს „პარბაღის“ ეკლესიათა მოხატულობა (თვევა ბერთუბანშიც).

საკერძოებულის ეს რუკისტრიც ასიმეტრიულია, როგორც კალაურსა და ქორეთში. შედარებით ნებისმიერად, თავისუფლად აგებული: თუ ხარკისლის მარცხნივ წმინდა მამის ორი ფონტალური ფიგურაა გამოსახული, მარჯვნივ - ერთმანეთთან მკიდრად მდგომ სამ ფიგურას ეკლავთ. წარწერები კველ მათგანს ახლავს. წარწერების ორთოგრაფია რამდენადმე უჩუქულია: ყურადღებას იქცევს არა მარტო ამ ასოების არათანაბარი ზომები, მათი მონახახის შესამნევი გაუმართაობა, არამედ ისიც, ერთხადათავე ხიერტაში ასომთავრულიც და მხედრულიც ერთად რომ არის გამოქენებული. წარწერები მარჯვენა რიგის ფიგურებთან ასე იკითხება: „წმინდა ბახილი“ (დიდი), „წმინდა ნიქოლს/ხო“ (ხაკერეკლ-მოქელი), „წმინდა ხიერტ/ან/ე“ (პირეკლმოწამე), მარცხნივ კი - „წმინდა რომასოხ“ (მელიღისი), „წმინდა თიანე თქროპირი“. კველა ფიგურა ფონტალურად დგას, კველა მკერეკლს უმხერს და მარჯვენა ხელში კველას დაკეცილი გრავილი უჭირავს. განსხვავება ერთშია მხოლოდ: ხარკისლის მარჯვნივ და მარცხნივ მდგომი ის ორი შარაეანდმოხილი წმინდაია (თიანე და ბახილი), რომელთაც ამავე რიგის სადა მოსახამებით გამოსახულ სხვა ფიგურებისგან განსხვავებით, ჯერული ომოფორებითა და ჭადრაკული ფელონებით შემკული სამდვადლმთავრო სამოსი მოსავთ (ეს უჩუქული არ არის - თვევა წითელხეხესა და ქორეთში).

საკერძოებულის მოხატულობის მხილვისას მხოლოდ მისი კომპოზიციური გაუმართაობა რომი იქცევს ყურადღებას, არამედ მხედრულების მანერის შესამნევი დაუღეერობაც. ყერი (და მოწითალო თქრას მკენაკლებად თეთრანარევი ტონები და მონაცრისფერი ლურჯი) გაუმკვირვალა, ხქელ ყენად ხიბრეკლს დატანილი, ფიგურის მოსანიშნი ძირითადი კონტური კი მისიქ, უხწორ-მასწორთ, უკვლახიყურად შემოწკერილი, ამიტომაც, ყურადოიანი დაქა, ხშირად შესამნევეად შორდება გარშემომქერი კონტურის ხასღერებს. სამოსის დანაოტების აღმნიშქელი, შიდა ნახატის ხასთა ხქმქკერობა, მათი პირთითობა აქ თითქონდა მკრად საგრანობა, უდრე ჭალაში, ბეკეულსა თუ თღუქში. ეს მათგან განსხვავებას არ ნიშნავს, რადგან ის სხივისებრ გამოსილი მოკლე-მოკლე ხასები, რომლებიც სხუელის მოხრის ადგილებში დაეკება სამოსის დანაოტებას, აქაც თვეთივე წეით, თქერეკე მდგომით არის მოკექული, როგორც სხენებულ ძეგლებში. უბრადლოდ,

4. ყანწი - ხარის ან კამეჩის რქა წეენს სოვლებში მხოლოდ ღვიწისთეს რიდი ოხმარებადა, არამედ უფელგვარი შინაურული სთისის შესანახად, მეურმისთვის სახანუდაც კი.

წყენს შემოსხვევაში ხანძრულ მახლას მეტად დაშორებული ოსტატის მეტი დაუდევრობა და სხვა არაყერი. შედეგიც ხახეჩა და გამოსახულებათა სიბრტყოვანება ამიტომაც; აქ უფრო საგონიბია, უფრო თავისთავადი - უფრო ერთნიშნად, უფრო ამკარა ხახი წარმოსცემა.

ოსტატის გაწაყვობა, ხახის ხიხუნისა და ხიხწორის ნაკლებობა მოხატულობაში გამოიყენებენ ფიგურათა ხახეჩზე; ხანს, ეს თითქმის ერთგვარიანია, თუნაც დაკლმებული თვლებით მომწირალი აქეთი და ახიმეტროული ხახეჩები, რომელთა გამომეტყველებაც; ისეთივეა, როგორც; წითელხევის მოხატულობის ეკლესიის მამებთან ენახეთ, დაყვრილია ერთიანი მოვარდისფრო ტონით (თეთრახა და წითელი თქრახ შეხაგებით მიღებული მოვარდისფრო ტონი, რომელსაც; ზოგან ხიწითლე დაქტრაცხ). ხახის ნაწილები კი აღნიშნულია მეტი მოწითალო-თავისფერი ხახებით. ეს ხახები (ზოგან ფართო და მომრგვალებული ხახის თვალსა და წარბებზე, ზოგან კი თხელი და კუთხიანი, ეულფისებრ მონიშნული ფართო ნეხტოებსა და მოკლე ბაგუებზე) ეულფის ხიხტია მოუქმდავი ყუნჯის დაუდევარი მონახმით შემოწერილი. დამატებითი ხახები თექცა იშვიათად, მაგრამ შედარებით მანაც მეტად ნნდება, ვიდრე ქტიტორთა პორტრეტზე; შებღზე მოწითალო ყურის ორი ფართო მონახსნა ძლიერად დატანული, ეულზე კი ერთადერთი, რომელსაც; აქეთ-იქით, ამავე ყურის ორი წერილი ხახიც; დაუყვება. თვალის მონახსნა და წარბს შორის შესაძინევედ იკითხება მკვეთრად გაკლებული თხელი ხახი. ფართოდ მოხახულ ყურში, ამავე ყიდის ძველებთან ნეხნების ცნობილი, კლაცილი ხახის დამახახათებლად ნაწერილი და სხვა. აქვე თინჯ ნამქებელი მოვარდისფრო დაქტაც; გამოიყენება (თვალის უქებთან და ცხვირის წვერზე, ცხვირსა და ბაგუებს შორის, დიფაზე), მაგრამ ეს დაქტები იმდენად ხემატურია, იმდენად უწარმასწოროდ მომოფანტული, რომ ნრადიებდნენ იკითხებთან; აქ მხოლოდ მარტოჯად აღქმელი, მხოლოდ გაუქ ჩობიერე ბული იმიტაციაა იმ ცნობილი ხერხისა, რომელიც; განკითარებული შეა ხაქუნებების ეკლდის მხაცერობაში ფორმის მოხანინნად იყო გამოსხეული.

ფარახეთის ამ მოძერო დარბაზის კამარებისა და ეკლდთა მოხატულობა უნეველოდ რომ გამოიყურება, ეს ზემოთაც ითქვა, ითქვა ისიც, რომ ეს ეკლდეული ფიგურები მასშტაბურად ნაკლებად უთანხმებთან ერთმანეთის და ეკლდის სიბრტყეზე; არცთუ თანაბრად არიან განლაგებული.

ამ ფიგურათაგან თექცა არც ერთი არ არის მნიშვნელოვნებას მოკლებული, მაგრამ ოსტატის ეურადლება მაინც; კამარის მოავარანგელოზებზეა გამახეილებული. ეს მხოლოდ იმით რიჯი მიიღწევა, მოავარანგელოზები ეკლდების საკონქი კომპოზიციითდან კამარაზე რომ არიან გადატანული, არამედ სხვა მრავალი ფორმალური ხერხითაც - თუნდაც ამ განსაკუთრებული მასშტაბის ფიგურათა სრული ფორმალობით, რაც; მათი გამოიყოფის, მათი გამიჯვალეების, საბოლოოდ კი მოავარანგელოზთა თქმის ხაგანგებო აქციონტების დასაცებით პირობას ქმნის. ხაგელისხში ამ მოგვანო დროის მსაჯერობაში აღრეული ნიმუშებისთვის ნეველი ხერხის გამოიყენება კი არ არის მხოლოდ, არამედ ისიც, ორი ტრადიციული მოავარანგელოზის ხაგელოდ, ხანი რომ არის უნეველოდ განიხილული. ამ მხრე ფარახეთის მოხატულობა გამოსაკლასა განახილდეული ყიდის ძველთა შორის (წყენს გვიანა ძველებში „ეკლდის“ კომპოზიციის მოავარანგელოზთა კამარაზე გადატანის ერთადერთი შემოსხვევა ცნობილი იღების მოხატულობიდან, სხვაც; მაცხიერის ხაგელო ანდლის

ორი წევირ ახლავს და ორივე მკაცრად ფრონტალურად კი არა, ხაკურთხეულისკენ ოდნავ შებრუნებული, არც თუ მკვეთრად გამოხატულ სამყოფელში დგას).

მოაგვარანგელოზთან უმოაგრესს მიქაელის ერთადერთ ფიგურას („მიქაელ /მთ/ა/ს/ა/რ /ანგელოზ/ი“) მოღიანად ეომობა კამარის სამხრეთ-აღმოსავლეთი მონაკვეთი - ხატრემყო თაღსა და ცენტრალურ საბჯენ თაღს შორის მოქცეული არც ეს ფიგურა, რომელიც შეკაბისანტორი პერიოდის მხატვრობისთვის დამახასიათებლად, ფრონტალურად დგას, ზომებით გაცილებით კარბობს ეველა დანარჩენს და, ამდენად, გამორჩეულად ბატონობს დარბაზის მდლიან მოხატულობაში. მისი გამორჩეულობა ხევა მხრევეც არის ნაკულისხმევე: მიქაელი სხვათაგან განსხვავებით ხმაღლისოწვეილია, ამასთან მხოლოდ მის ოქროსფერლორონიან სამოსს დაუკევა მქირფახი ქხოვილის სამკლავეური და მხოლოდ მისი ფრთებია ზეაწეული, მოთქოსდა ოდნავ გაშლილიც. ჩანს, ამ მოაგვარანგელოზს ეკლესიის მომხატველისთვის განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს. მნიშვნელოვნების ნეენება კი, შეახაუკუროფან მხატვრობაში გაერცელებული მარტივი ხერხით - ფიგურის ზომების გაზრდით და რამდენიმე დეტალის შეცვლით არის მიღწეული.

მიქაელ მოაგვარანგელოზის გვერდით, საბჯენი თაღის მარტივი ორნამენტული ზოლით გამოყოფილ კამარის სამხრეთ-დასავლეთ მონაკვეთზე უკვე ორ ფიგურას ეხედავთ. ორივე დაზიანებულია, ორივე წელქვეშით შემორჩენილი. ჩანს, რომ ორივე ფრონტალურად ეოფილა გამოხატული, ისეთივე სამოსით, როგორც მოაგვარანგელოზთან ენახეთ, ორივე დიდი ზომისაა - ისე მასშტაბური, რომ სრულად მოიცავს კამარის ამ ფართო არეს. ისინი წინასწარბეტეველებს - დავითს და აბაბათ, ხოლომინს წარმოეადგენენ (ერთ-ერთის თათთან, რომელიც მარჯვენიაა, ხახელი „წ/მიღ/ა /წინასწარბეტევე/ელი დაე/ით“ იკითხება, ხოლო მის გაშლილ გრავნილზე ფხალაშენის სიტყვებია: „სიტევე/ნი /ე/ყლისანი“).

კამარის ჩრდილოეთ ფერდესეც იგივე სურათია: მოაგვარანგელოზი და წინასწარბეტეველია გამოსახულებანი აქაც მკედროდ აესებენ საბჯენი თაღის ორნამენტული ზოლით გაყოფილი კამარის ორსავე ფრთას. ოდნავ ჩრდილო-აღმოსავლეთით, როგორც ითქვა, ერთი კი არა, უკვე ორი ფიგურაა გამოხატული - ერთმანეთის გვერდისგვერდ მდგომი გაბრიელ და სორიელ⁵ მოაგვარანგელოზები („გაბრიელ/ მოაგვარ/ან/ე/კელ/ოს/ი“, „სორ/იელ /მოაგვარ /ან/ე/კელ/ოს/ი“). ეს ფიგურები, მართლაც, ოდნავ შესამჩნევად, მაგრამ ჩინებ სხვადასხვა მასშტაბისაა ამასთან, თუ ერთი რეგისტრის გამოყოფა ხაზზე დგას, მეორე დაბლა დაწეული და ქვემო რეგისტრის სვენაშია უქმნად შეტრილი. მარავანდომილით, სვერითი და სამთავარანგელოზისო კვერთხით გადმოკვეთულ ფიგურებს, ტრადიციისამებრ, მქირფახი ქვეებით შემტეული ოქროსფერლორონიანი სამეფო სამოსი მოხავთ.

5. სორიელ მოაგვარანგელოზის გამოხატულებას ქართულ ძეგლებში იშვიათად ვხვდებით. საბერებების სამონასტრო კომპლექსის ერთ-ერთი სამლოცველოს საკურთხეულის კონქის გარდა (IX-X სს), ეს მოაგვარანგელოზი მხოლოდ ტაშითისუბნის მოხატულობაში სნდება (XIII საუკუნის დამკვთ). დავურ. ის. E. Привалова, Росписи Тимотесубани, გვ. 27, სქოლიო 32. მკერდიანდევ ზედიმართულ მარჯვენაში მას მახეული უქმნია, ხოლო დამტეხულ მარცხენა ხელში - „ცეცხლი მოტისანრე“ სორიელ მოაგვარანგელოზის იკონოგრაფია ნეენს მოხატულობაში დაცული არ არის.

ხაზით ორივე თითქმის ერთგვაროებანია. ორივე თითქოსდა საგანგებოდ სტატიკური, მკვერეტელზე მომართული მსერით თითქოსდა ხამულად მოქცეული. განსხვავება მათი ხაზის ფერადი ენობაშია მხოლოდ: თუ გავხილავთ მთავარანგელოზის ხაზის მონაცრისფრო-ლურჯია, ხოლო ყრთები და სყურის ჩამქრალი წითელი, სორიელისა პირიქით - ხაზის მონათლავ ყვრითა დაფყრლი, ყრთები და სყურე კი მონაცრისფრო-ლურჯით; მარაგანდიც თუ პირველ მთავარანგელოზთან ჩამქრალი ოქრისყვრია, მყორესთან და ცისყვრი. თბელი და ცივი ყვრის ლაქათა აზგარი მონაცვლეობა, მართალია, მარტვი, მაგრამ ერთმანეთთან ამ მკიდრად მდგომ ყვრებებს მორის მსატკრულად აქცილებელ კონტრასტს ქნის.

მთავარანგელოზთა გვერდით, საბჯენი თაღით გამოყოფილ წრდილო-დასავლეთ არეზე ისევე წყლქვემით შემორჩენილი და ისეთივე ხაზისით გამოსახული ორი ყვრეა გაირჩევა, რაგორც სამხრეთ-დასავლეთით ენახეთ. მათი ანალოგით შეიძლება ყვარაყვრით, რომ აქაც წინასწარმეტყველებულია ყოყილან წყრმოდგენილი, ოღონდ ვერ ვიტყვით, ხახულადობრ რაოდელი (წინასწარმეტყველები ხომ არახიდეს არიან ერთი და იმავე წყრით განლაგებული. ისინი ხან დიდი და მცირე წინასწარმეტყველთა რიგით არიან წარმოდგენილი, ხან მხატვრობის ამ თუ იმ იკონოგრაფიული პროგრამის შესაბამისად⁶.

წინასწარმეტყველთა ყვრებით კამარის შემოება, რაცა მათ, თუნდაც საკონქო კომპოზიციიდან გადმოტანილი, მთავარანგელოზებზეც ემატებიან, უწყულთა ყველა დროის დარბაზულ კელქითა მხატვრობისათვის. აქ წყენი ოსტატი იქნებ იმ გუმბათოვანი ტაძრებისთვის დამახასიათებელი იკონოგრაფიულ სქემის იყენებს, ხდაც მთავარანგელოზები და წინასწარმეტყველები გუმბათის ყველის მხატვრობაში ერთად არიან გამოსახული (ერთმანეთის გვერდით ან ერთმანეთის ზემოთ და ქვემოთ)⁷ ეს თუნდაც იმითაა საგარაუდო, რომ მოგვიანო დროისთვის თქმც იშეიათად, მაგრამ გეხელება გუმბათოვან ტაძართა მხატვრობისთვის დამახასიათებელ სქემათა დარბაზულ კელქებში გამოყენების მაგალითები⁸.

წყენი დარბაზის კამარაზე განლაგებულ ყვრათა პირველი მხილვისთანავე წინს ხალხური ხელოვნების ხვადასხვავარ ჩიმუშებზე, განსაკუთრებით კი - ქვის რელიეფებზე გამოსახულ პერსონალებთან სახლოვე; მათი შესამინქვედ დამჯადარი პროპორციები, სხეულის მქვეთრად გამოკვეთილი ერთიანი ყორმა; მრგვალი, შესამინქვედ დიდი თავი და მოკლე კისერი, ყართოდ გახედილი თეალები, ყრთების თითქოსდა სხეულის ჩამკვეტი რკალისებრი მონახაზი, გრძელი კაბის სწორი კაღთებიდან კერტიკალურ მახეილებად გამოყოფილი, გარდთგარდმო გაბჯენილი ყვრები,

6. Е. Привалова, Роспись Тимотесубани. გვ. 28, სქელი 38.

7. გუმბათის ყველის მხატვრობაში მთავარანგელოზთა და წინასწარმეტყველთა გამოსახვა არა მარტო განეთარებული შუა საუკუნეების ტეგლებზეა გავრცელებული (მაგ. ყინცივისა და ტიმოთესუნის XII საუკუნის დაქდვის მხატვრობებში), არამედ მოგვიანო პერიოდებშიც (მაგ. გელათის წინდა გართვის კელქის XV საუკუნის მხატვრობაში).

8. მაგ. ჭალის კელქის XV-XVI საუკუნთა მოწანსე შესრულებული მხატვრობა, სადაც კამარებზე გაწილი ამილოების კომპოზიციით თათისებრად არის შერწყმული ამ სკენის ორი სხედასხვავარი იკონოგრაფიული რელაქია (გუმბათისეული ან ბემისეული და კედლისეული).

რაც ხშირად უნარუნებს ამ საკმაოდ მძიმე ფიგურებს. ეს ფიგურები, შედარებით ცოცხალ ნახატს ან ყორმის შედარებით სხვაგვარ, პროფესიული მხატვრობის ნიკულ ნამუშევართან მეტად მიახლოებულ დამუშავებას თუ არ ნაკეთიათ, იმ მთავარანგელოზებს მოგვაგონებენ, რომელთაც ნეენი ქვეყნის ამავე რეკონის ერთ-ერთ გვიანა ძეგლში ბუგკულის მხატვლობაში გამოიყენილი (აქ არა მარტო დახაველით კედლის მთავარანგელოზთა დაწველებულ ფიგურებს ეკულისხმობთ, არამედ „ხარების“ სკენის მთავარანგელოზსაც).

ნეენი ეკლესიის კამარის მხატვლობიდან მომხიროლი ყოველი ფიგურა ხაგანებდო ნეენზე. მკრეველზეა მომართული, ყოველი მათგანი წარდგენით, რეპრეზენტატული ხასიათისაა. ამგვარი მხატვრული ეფექტი კი არა მარტო ფიგურათა მკაცრად ფორნტალური პოზიციით მიიღწევა, არამედ მათი ბლასკისებრი ყორმის თითქოსდა გეომეტრიული განსოგადებით, თვით მონახასიათაც კი. გარშემოწერი კონტური ეველგან მკვეთრია, სიბრტყეზე ძლიერად დატანილი, სკეპტლია, მოლიანი ყორმის ფარგლებში გარკვეულად დახრეულბული. შიდა ნახატს, რაც მხოლოდ რამდენიმე სწორი ხასიათა ავანიშნული, შედარებით ნაკლებად, თითქოს შექმნიველად ანაწევრებს სელაბორს - ეს კი, ბუნებრივია, ხელს უწყობს ერთიანი სიბრტყით ყორმის გამოვლენას, მის განსოგადებას. ეველა ფიგურა ამიტომაც უკიდურესად სიბრტყითია, გამარტეველებულ-განსოგადებული. ხალხურ ინტაქთან, არსებითად, სწორედ ეს აახლოებებს ნეენი ეკლესიის მომხატველს (აქვე არც ის უნდა დავივიწვიუს, ამ ფიგურების ხაზისი, ამ ყაიდას ძველთა უმრავლესობის მსგავსად, უბრალთ ქსოვილისებრ, ამკარად ხახვით ფილკლორიდან აღებული ნახატით - ხაზად შექრული წერტილებით რომ არის მარტეუდ მინიორული). დასახრეულ, ისიც უნდა თთქას, რომ აქაც, ამ შემთხვევისიც შესამინვეთა ყოველი ფორნტალური გამოსახულებისთვის დამახასიათებელი ის „უბრალთ მონუპენტურობა“, რაც ნეენი წრის ძეგლებში გამოიყენილ ქტორთა პორტრეტზე თუ შენიშნული: ამიტომაც მნიშვნელოვანი არიან ისინი, თითქოსდა სკდროულნიც.

მხატვლობაში გამოიყენილი ეველა სხვა ცალკე მდგომი ფიგურაც ასევე წარდგენით ხასიათისაა - ეს ერთნორად ეხება როგორც მასშტაბურად, ისე შედარებით მკორე ზომით გამოსახულ ფიგურებს.

სემით თთქეა, რომ მოწამეთა თემა ძირითადთაგანია ფარახეთის მხატვლობაში - მათი ფიგურები ხართულია არა მარტო ხაზივე კედლის მხატვლობაში, არამედ საკურთხეველშიც. ამ სხვადასხვაგვარი მასშტაბით გამოსახულ მოწამეებს თავიდანვე, ხამხრეთი კედლის ადმოსაველით მონაკვეთზე ეხვდათ - ხარტლის მარჯვენა და მარცხნივ, ხლაც ნეენი მითიანეთი ეკლესიათა მხატვლობებში განსაკუთრებით პოპულარული თრი მოწამე კირთიკე და თელიტა წელსხვეთ წარმოდგენილი („წმიდა კვირთკე“, „წმიდა თქლიტე“). ფორნტალურად მდგომი, გულხელდაკრევილი ფიგურები, მხოლოდ ზომით განსხვავებობან ერთმანეთისგან (კვირთკე თელიტასთან შედარებით გაცილებით დიდი ზომისაა), რაც მხატვლობის ამ მკორე მონაკვეთზე მასშტაბური თანაფარდობის, თავდანვე მკვეთრად შესამინვე აღრევას თქვეს.

ხამხრეთისავე კედლის დახაველით მონაკვეთი ექვე მოლიანად ეთმობა თრი მოწამე ქალის წელსხვეთ გამოსახულებას. ერთი, რომელიც მარცხნივია, მრავანდმოსილია, ლოცვად ხელდაკრეობილია და მოავარანგელოზთა მსგავსი ხამეყო ხაზისითა და გვირგვინით არის წარმოდგენილი. მკორე, უბრალთ თავსაბურავითა და უბრალთ ქსოვილის მოსახხამით

გამოსახული მოწამე, პირველთან შედარებით უფრო პატარა სომისია. მარცხენა ხელში მას, მართალია, მოწამის ჯვარი უჭირავს, მაგრამ რატიონალურ უმარაგანდობა ორივე ფიგურის თანხლები წარწერა იმდენად უჩვეულოდ არის დაქარაგმბული, იქნებ შეცდომით დაწერილი, რომ გაუგებარია თუ ვის უნდა გამოსახავდნენ ისინი (წარწერები ასე იკითხება: „წა ანსდსტა“ იქნებ, III-IV საუკუნეების პირველმოწამე ანასტასია, „წა მმ დლი“ იქნებ, მ/ს/ნ/მ/მ დ/ქლოფა/ლი, მაგრამ მოწამეს ამ სახელით ქრისტიანული ეკლესია არ იცნობს).

მოწამე ქალთა რიგი დასახელების კედელზეც, მის ორსავე რეგისტრზეც გრძელდება. ზემოთ, ხარკმლის მარცხნივ, წმინდა მარინას („წ/მიდ/ა მარინ/ა“) ფრონტალურად გამოსახული მდგომარე ფიგურა ჩნდება (სახე და სხეული სრულ ანფასში, ყეხები - გარდობარდმო გადაჯენილი). ამ მოწამესაც ხელები ნებთ აქვს მკერდთან მიტანილი. შარავანდმოსილია და მოღურჯო ნაცრისფერით ერთიანად დაფერილი მისი სამოსიც; სამად შეკრული თეთრი წურტილებით არის ჰარავად მონათული. მხოლოდ ამ მხრივ გაცხვლებულია. თუ ამ მოწამისთვის გამოყოფილი არე მოხატულობისა ვაქროა (ეს გამოაქვეყნია იმით, რომ ხარკმელი ეპიტროში კი არ არის გაჭრილი, არამედ მარცხნივაა გადაწველი) საპირისპირო ფრთა პირიქით, შესამჩნევად ფართოა. მოხატულობის ამ მონაკვეთზე დღეისათვის უწესრიგოდ მიმოფანტული კონტურული მონახაზები გაირჩევა მხოლოდ.

რაც შეეხება ქვედა რეგისტრს, აქ ეკლესიის მომხატველი მოზრდილი ინტერვალით გვერდობვერდ მდგომ სამ მოწამეს წარმოგვიდგენს. მოხატულობის ქვედა მონაკვეთის დასიანების მიუხედავად, ჩანს, რომ განაპირა ორი მდგომარედ უნდა ყოფილიყო გადმოცემული, შუაბა კი - წველსქმით. სახმაგან მხოლოდ ერთს, მოწამის ჯვრით გამოსახულს, არ ახლავს სახელის აღმნიშვნელი წარწერა. მომღვეწნობაგან კი, ერთი, რომელსაც მარჯვენა ხელში დახვეული გრაგნილი უჭირავს, წმინდა ირინეა („წ/მიდ/ა ირინ/ე“), ხოლო მეორე, სამეფო გვირგვინით წარმოდგენილი და ლოცვად ხელაპყრობილი წმინდა ბარბალე („წ/მიდ/ა ბარბ/ალე“). ეს მოწამენი თითქოსდა თანაბარი ინტერვალით წარმოგვიდგებიან, მაგრამ წმინდა ბარბალეს ფიგურა, რომელიც შეიძლება სრულიად თავისუფლად გაშლილიყო მოხატულობის ფართო არეზე, ისეა კედლის კედეს მიბჯენილი, რომ მარცხენა ხელი არაბუნებრივად, უხერხულად აქვს მკლავში მიხრილი.

კედლის ამ სიბრტყეზე კარის ტიპისაც მოხატულია - ირვეკულარულად გაშლილი მცენარეული ორნამენტით, სადაც ყოთიული საღვბაჟით უსწორ-მასწორად შეფერილი ტომკლავა ჯვარია ჩახატული. ჯვრის თემბა, რომელიც მრავლად გვხვდება ტიპისანს მოხატულობაში, ამ შემთხვევაში გარკვეული აზრის მომცველია: ჯვარი, ჯვარცმის სიმბოლო, მოწამეთა ფიგურებშია ჩაწერილი.

მოწამეთა რიგი ჩრდილოეთის კედელზე გადაინაცვლებს, სადაც მკაცრად ფრონტალურად, ჯვრითა და უბრალო საშისით გამოსახულ მოწამეთა, წმინდა ეკატერინესა და წმინდა თეკლას („წ/მიდ/ა ეკატ/ერინ/ე“, „წ/მიდ/ა თეკლა“) წველსვეითი ფიგურებია წარმოდგენილი. ორივე მოწამე შედარებით მცირე სომისია და, წმინდა გიორგის მასშტაბური ფიგურის სემოთ, თადის მარჯვნივ და მარცხნივ მოქცეულნი, დამოუკიდებლად კი არ აღიქმებიან, არამედ ისე, თითქოს დამხმარე ფუნქციას ასრულებენ, თითქოს შარავანდად ადგანან გაბარჯვებულ დიდ მოწამეს - წმინდა გიორგის (სვენს მონუმენტურ მოხატულობაში მრავლად დამოუკიდებელი ხერხი, რაცა

მეგალიორებში ჩახბულ მოწამეთა წულსევეთი ფიგურები ზემო მხრიდან ხაზღერაჟენ აბს თუ იმ სეჟნას, დამახასიათებლად ჩნდება აჭის მოხატულობაში: „ხარების“ ზემოთ აქ კეთილკე და თელიტა განისახეული, „ჯვარცმასთან“ წმინდა კატერინე ხილი „აუთოხეთის წარმოტეჟეჟნახთან“ წმინდა ბარბალეჟ).

მოწამეობის თემა, ისე ყართოდ გაერცეჟელთა შეხასჟეჟნოვან ხელო-ენებაში, მოგეიანო დროის განსახილველო ჯგუჟის მეგლეჟმიც პოჟელობის ასახეას ამ მხრეჟ საეჟელისხნოა გეჟათის წმინდა ელთას ეკლეჟის მოხატულობა, ხადაც „ჯვარცმის“ გასწრეჟ დაწეჟილებულ მოწამეთა ფიგურები ეჟელა კელჟსხე თანმიმდერობით წარმოდგენილი. ყარახეთის მოხატულობის მოწამენი სწორედ მათთან ამჟელენებენ მსგაჟსებას - თლიონდ წეჟნს შემთხეჟვაში, როგორც მისაღოდნელი თუო, კიდეჟ უჟერო გამარტეჟებულია ნახატე: არც შარაჟანდთა შუწეჟილებული ხასჟებით მინიშენის წესი გეჟედება, არც შიდა ნახატის სხიჟისებრ დატანილი მიკლეჟმიკლე ხასჟები, არც ყერის გადაიჟებისა და ნასრდილჟის თრნდაც მარტეჟად გამოჟენების წესი. ყორმის ის სრელა სიბრტეჟოჟანება, რომელიც ზემოთ თუო მენიშნული, აქაც, მოწამეთა ამ სხეჟდასხეჟ მასშტაბის ფიგურებმიც; დამახასიათებლად არის გამოჟელენებული. დამახასიათებელია ისიც, რომ თუო გეჟათის წმინდა ელთას მოხატულობაში გამოჟეჟანილი, თანაბარი, ზომისა და თანაბარი ინტერჟელებით ერთმანეჟს დამორებული მოწამენი გარკეჟული თანმიმდერობით წარმოქმნიან მოხატულობის ერთ სარტეჟელს, ერთიან შუჟანა რეჟესტრს. აქ პირიქით - მოწამენი არც თანაბარი ზომის არიან, არც თანაბარი ინტერჟელათი ერთმანეჟს დამორებული და არც თანაბრად განლაგებული ერთ რომელიმე რეჟესტრზე. წეჟნი თსტატის ამჟეარი თაჟისეჟელება შუჟედლებულია, რომ გეჟათის წმინდა ელთას ეკლეჟის მოხატულობისგან განსხეჟებულ თარიღს მრეჟითებდეს. აქ მხოლოდ ყარახეთის დარბაზის მოხატეჟეჟის თაჟისეჟებრება გასათეჟლისწინებელი: ის, გორგეი ჟოხტეჟებრისის მსგაჟსად, წეჟნი ეკლდის მხატერობის თჟეციჟალურ მიმდინარეობას კი არ არის მიმართული, არამედ ხადსეური ნაკადის ნიშეჟებზეა დახელოენებული. აქედან ყარახეთის დარბაზის გარეგნულ დახეჟწილობასა და გაწაჟეჟლობას მიკლეჟული თსტატის მეჟეი შინაგანი თაჟისეჟელება, რამაც, რდაც თენობით, საერთო კომპოზიციური სეჟმის წეჟეული წესრთეჟის დაშლა გამოიწეჟია და, საბოლოოდ, წარმოქნა კიდეჟ ამ ხახის ნიშეჟთაგან შედარებით განსხეჟეჟებული სერათი.

წეჟნს მოხატულობაში მოწამეობის თეჟმის განსაკუთრებულ მნიშენელო-ბას ისიც ააშკარაჟებს, ხამხრეჟის ეკლდოდან არათანაბარი ინტერჟელებით დაწეჟებულ მოწამეთა გაბმულ რიგს, წრდილოეთის ეკდელსეჟ ამჯერად უჟეჟ მძლეჟელი დიდი მოწამე რომ გაასრულეჟს. წმინდა გორგის ფიგურა გამორნეჟელად ბატონობს ამ ეკლდის მოხატულობაში: უშეჟალოდ საკერთ-ხეჟელის გეჟრდით, მჟერეტელთათეჟის ბენებრიჟად აღსაქმელ, უჟეჟ განა-თებულ ადგილსეჟა მასშტაბურად გამოსახეული და განსაკუთრებით გამო-ჟოჟილია რეჟარც თეჟურად, ისე კომპოზიციურადაც (მის ცენტრალურ ფიგურას ზემო მხრიდან მოწამეთა მცირე ზომის ფიგურები შემოსახღე-რაჟენ, ქეჟემოდან კი, კადრის მიჟელს სიგრძესეჟ განრთხმული გეჟელეჟმაჟი - მიჟელი ამ ჯგუჟის კომპოზიციური ხაჟრდენი. წეჟნი წრის მეგლთაგან ეს ასეჟ კალაჟურის XVI საჟეჟნის მოხატულობაშიც).

ნახატე და ყერი, არსებთად, თეჟმცა აქაც სხეჟათა მსგაჟსია, მაგრამ დაკეჟირებების მცირედი სხეჟობაც შეიინიშნება: ჟერ ერთი, წმინდა გორგისა და ცხენის ფიგურები განცადკეჟებულად კი არ არიან შემო-

წერილი, არამედ ერთიანი, ერთი უწყვეტი კონტურით. ამიტომაც, სუენს ხელკრეჭად თითქოსდა წახედავად მქერებულ წინდა მსჯელობის მუქი მილიანობა ჩანს. და მეორე - შთაბეჭდილება ისეთია, თითქოს ისტატი თუფლისწინებს განსახეულების მსჯერებელთან ხახხლოვებს და აბიჯობაც უყრო გუქმოდგინულ ხატავს მსჯერის ფიჯურას. ეს, პირველ რიგში, ფერადობების ეხება - ძირითადად თბილ ფერებს, რომლებიც ამ შემთხვევაში შედარებით ყარბოვლა გამოიქერებულა (წინდასის ხაზმარი პერანგი მუქი მოყვითალო ფერისაა, გაშლილი მისახსანი კი მოწითალო ფერისა. თუვე ფერისაა მარჯანდოც, მოწითალო ფერი უსანებზე ღაგანისა და მისართავებზეც წნდება, რაც აცხოვლების ცხენის მისაჯრისყური ტრანის ცივ და უსახურ ღაქას). შედარებით განსხვავებულა გარშემოსწერი კონტურიც; რომელაც ნაკლებად მკვეთრია, უყრო მსუბუქია თითქოს, თინაჲ თითქოსდა სხვაგვარია შიდა ნახატის ხახებიც. ეს მოკლემოკლე უსწორ-მასწორედ ღატახილი მტრისები მხოლოდ აქა-იქ წნდება - წინდასის მუხლსზე, ცხენის მუკვლისა და გავასზე ამ მტრისებზე თუფლის მღერებლისა, ნუბანებურად, მართაოლი, ის ცნობილი ხერხი გუჯონდება, რომელსაც შუახაუქუნოვიან მხატვრობაში მოქულობითი ყორმის მოსანიშნად თერებდენხ ხელმე, მაგრამ სუენს შემთხვევაში სხვა სურათია: ასე შორი-შორ, ასე ძქნწად, ასე არამწობრად მიმართული მტრისები ნაქარდნილ ან ამოწულ ადგილებს ვერ მონიშნავს. ამიტომაცაა, რომ თითქოსდა მუქად ხიბრტყითა, მუქად თავისთავადი ამ ერთიანი კონტურით შემოსწერილი ყორმა.

სუენი ისტატი ამ შემთხვევაშიც თავისივე ხედვის ერთგულია. მან თითქოსდა გაიმეორა მოგვიანო დროის მხატვრობაში (წითელხეში, ბუგა-ულსა თუ ამ ეადის სხვა ძეგლებში) გაურცულებული წინდა მსჯერის იკონოგრაფიული ხახე, მაგრამ ისე განსხვავებულია ნახატისადმი მისი მისაგონა, რომ, ხაბოლოოდ, ხაგრამიბლად დამორდა ეველა მათგანს. აქ სუენ ნახატის გაუბრადლოებულ ხახათს რივი ეველისხმობო მხოლოდ, არამედ იმ თავისებურ ხიბრტყივანებას, როცა ყორმა ხრულიად მარტოედ არის განხოგადებული, როცა იგი ისე მოქმედებს, როგორც მკვეთრად გამოკვეთილი ხილუქტი. სუენი ისტატის მხატვრულ ხელეას, როგორც ჩანს, სწორედ ამ ხახის ხიბრტყითა ყორმა შეეხატვისება - მისთვის ეს ერთადერთი ხაშუალებია მხატვრული ეექციის მისაღწევა.

დაახსრულ, იმ ხიუქქტური კომპოხიციის შეხახებ, რომელიც ხამბრეო-ღახავლეთით ღატახილი ნიშის ქექმთაა გამოილი, ხაყული ციკლის ერცელი რიგიდან ამ ერთადერთის, ღმრთისმშობლის მიძინების ამხახველი სუენის გამორსევა თავიდანვე შეიძლება უცხაურად მოგვექენხოს. მაგრამ თუ გაეთთავლისწინებო, რომ ღმრთისმშობლის მიძინება ისევე განიხილება, როგორც ერთ-ერთი ხატება ადღგომისა (გაეისხენთ ქორეთის მხატვრულობა), მაშინ გასახგები გახდება ისტატის არსეანი. ხენებულ ხცენახ ორმაგი ღატყორთვა უნდა ქქინუხე: ის არა მარტო განდადება ღმრთის-მშობლისა, არამედ ადღგომის წინახწარუქქების მიმანიშნებულაა - სუენი მხატვრულობის თექატიკა კი, როგორც ღაენახეო, ქრისტეს დიდების გამომ-ხატველია.

სუენის იკონოგრაფია შედარებით უქექულოდ გამოიქერება. აერ ერთი, უქექულია ის, რომ ღმრთისმშობელი თავთა, როგორც სუქულებრეუ ხდება ხელმე, კომპოხიციის მარცხენე კი არ წევს. არამედ მარჯენიე. ეს, როგორც ჩანს, მიძინების სუენის ხამხრეთის ეველსზე გაღატახამ გამოიწკია. ხაყული დღეხახწაელის ციკლის ეს ერთ-ერთი ღამამოქერებული სუენა, სუქულეობ-

სამებრ. წრდილოეთის კედელზე ან, უფრო იშვიათად, დასავლეთის კედელზეა განთავსებული. ამიტომაც, ქრისტიანთა წესისამებრ ღმრთისმშობელი თავით მუდამ დასავლეთისკენ, კომპოზიციის მარცხენა ფრთაზე წევს. ამ წესს წყნე ობტატიც თვალისწინებს და სამხრეთ კედლის საკურთხეველსკენ მიმართების მიხედვით ათავსებს ღმრთისმშობლის მიძინებულ ფიგურას თავით დასავლეთისკენ, ისე, რომ ხაზი საკურთხეველსკენ პქონდეს მიმართული. ხაიდანაც ყოველ დღით მზე ჩნდება და ხაიდანაც მკორედ მიხედის ეამს კემწარიტი მზე - მაცხოვარი უნდა მივიდეს.

უწყველია ისიც, რომ ღმრთისმშობლის სკლით გამოსახული მაცხოვარი ისეა წარმოდგენილი, როგორც ანგელოზი „დიდისა ზრახვისა“ - დაცულია მხოლოდ მაცხოვრის ხახის იკონოგრაფია (ჯერელი შარაენანი, მეტეველი მსურა, წვერულვანი), სამხელი და ფრთები კი მოაგარანგელოზისაა⁹.

მხოლოდ მოგვიანო საუკუნეებისთვის დამახასიათებელ და, ანდუნად, ნაკლებტრადიციულ გამოსახულებად მიხნეული „დიდისა ზრახვისა ანგელოზი“ წინასახე მაცხოვრისა იგივე დღეისი განკაცებადღე, სამებაში უყლის განზრახვის განმცხადებელი. ანგელოზის ამგვარი გამოსახულება კედლის მხატვრობის მოტბმსანტოერი პერიოდის არა ერთ ძეგლზე დამოწმებული - ათინსა და ბალკანეთზე¹⁰, წვენში - გრემში, ნეერესხა და ახალ შუქმთაში, ხობის ღმრთისმშობლის ტაძრის XVII საუკუნის მოხატულობაში.

მოაგარანგელოზთა თემა ახე ყართოდ გაშლილი მოაგარანგელოზთა ხახელობის ფარასეთის ამ მცირე დარბაზის მოხატულობაში, ბუნებრივია, რომ აქ კედელ ერთხელ იყოს წინ წამოწეული, საგანგებოდ გამახვილებული.

უწყველობა ნანს ხეკნის დამსწრე პერსონაჟთა შერწყვის მხრთაც: ერთ კუთხეში ჯერებთ შემკული თმოფორით წარმოდგენილი თახი მღვდელმთავარი დგას, მკორეში კი ორი მოტირალი ქალი - ღმრთისმშობლის ახლო მეგობართაგან გამორწეული ის ორი ქერიეი ქალი, რომელთაც, ღვეგენდის თანახმად, მარიამმა თავისი ორი კაბა უსახსოვრა¹¹. წვენ ვერ ვისხენებთ ქართული კედლის მხატვრობის ხევა რომელიმე ნიმუში, სადაც ეს ხეკნა ამგვარი იკონოგრაფიით იყოს წარმოდგენილი. ანალოგია მხოლოდ XVI საუკუნის ჯეღერ ძეგლთან - მამნეს მიერ მსეკლილ საღვერის ჯერთან ნანს - თღონდ ესაა, საღვერის ჯეღარზე „მიძინების“ ხეკნას მხოლოდ ეს პერსონაჟები კი არ ესწრებიან, არამედ, წვეკულებისამებრ, მაციკელებიც¹².

9. „რამეჟო ყრმა იშეა წეგნბა ძე და მოგუეცა წვენ, რომლისა მთავრობად იქნა მწარსა ზელა მისსა და პრქუან სახელი მისი - დიდისა განზრახვისა ანგელოზი, საკურთხეული თანგანწრახი, დიხრთი ძლიერი, გელოწიფე, მთავარი მშეფლობისა, მამს მერმეთა საუკუნოსა“. ესაია, 9, 6; იგივე მალაქია 3, 1.

10. Кондаков Н. П. Иконография Господа Бога и Спаса нашего Иисуса Христа. Лицевой иконописный подлинник. 1, СПб, 1905, გვ. 56, 57, ტაბ. 33, 95. Малицкий Н. К. К истории композиции ветхозаветной "Тройцы" Seminarium Kondakovianum, II, Prague, 1928. Успенский Л. Н., Богословие иконы Православной церкви, Издательство Западно-Европейского Экзарха Московской Патриархии, 1983, გვ. 196.

11. L. Reau, Iconographie de l'art chretien, II, გვ. 608.

12. ხადვერის ჯეღრის იკონოგრაფიის ურცლიად განხილვას თ. საყვარელიძე (XIV-XIX საუკუნეების ქართული თქრომკულობა, თბ., 1987, გვ. 46-51), სესთო მოტბნალი იკონოგრაფიული დეტალებიც მის მიერ არის აღნიშნული (გვ. 47). აღნიშნულია, თუ ვის წარმოგვიდგენდნენ მღვდელმთავრები. აღნიშნულია ისიც, მანე თქრომკულობა უთოჯი, შეკლითია, სანს მღვდელმთავრის სანაცვლილ, თმოფორთი მხოლოდ თახი ფიგურას რომ წარმოგვიდგენს.

ეს საგულისხმოა: მამნესთან ტრადიციულ პერსონაჟებს სხეუბიც ემატებიან, რაც შედარებით განსხვავებულ იკონოგრაფიულ ვერსიას წარმოქმნის მხოლოდ, წყნთან კი მოლიანად უარყოფილია ამ სცენის აქცენტებლად დამსწრე, ტრადიციული პერსონაჟები ეს კი უკვე აშკარა, ძირეული სხვაობაა. წყნის ოსტატის გარკვეული მიდრეკილება რომ გამარტოებულ-გაუბრალოებაა ჩვეული სქემებისა, ეს არაუროსხელ თაქა, მაგრამ ასე უკიდურესი ხაზით გამოვლენილი ეს ტენდენცია, არსად, არცერთ სხვა ძეგლზე არ იყო შენიშნული. არც ერთი ეს იკონოგრაფიული მოტივი არც მოტირალი მანდილოსნები და არც მღვდელმთავართა აგუფი, მართალია, დროით არ არის განსაზღვრული (თრივე ხომ ადრეულ ბიზანტიურ ძეგლებზეა დამოწმებული)¹³, მაგრამ ფარახეთის მხატვრობის თარიღის განსაზღვრისას მას მაინც გარკვეული მნიშვნელობა აქვს - იმ მხრივ, რომ წყნს ხაზით ხელთახლებაში ეს მოტივი სხვა რომელიმე პერიოდში კი არა, რატომღაც სწორედ XVI საუკუნეშია თავჩენილი.

„მიძინების“ სცენა წყნს მოხატულობაში ისეა აგებული, ისე ხიბრტყითა კომპოზიციისა თუ ნახატის მხრივ, რომ თვით სიმბოლო გამოიყოფილი მთავარი ფიგურაც ვერ წარმოქმნის სახეით აქცენტს. შუასაუკუნეოან მხატვრობაში, განსახილველი ყაფის ძეგლებშიც კი, აღბათი, იშკათათა სცენა, სადაც სიბრტყეზე სიბრტყე ისე იქონი დატანილი, რომ არ იგრძნობილეს რამე პირობითი ხერხით მათი გამოყოფის ცდა. აქ სწორედ ეს იშკათათი შემთხვევაა და ამ ერთადერთი ხელის მიმცველ სიბრტყით კომპოზიციაშიც ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, თითქოს დმრთისმშობლის პირისონრტალურად განრთხმული ფიგურა ამავე სცენის სხვა, დანარჩენ ფიგურათა ფორნტალურად გაშლილ ვერტიკალურ გამოსახულებებზე იქონი მიკრული, უინტერესოდ მიბჯენილი. ამგვარ შთაბეჭდილებას წარმოქმნის ისიც, რომ სცენის დასსწრე პერსონაჟები დმრთისმშობლის წინ, მის გარშემო კი არ დგანან წყველებისამებრ, არამედ უკან, ფონის სიბრტყეზე არიან გადატანილი. ასე რომ, ხერათის წინა ხელი მოლიანად უკვრავს დმრთისმშობლის ფორნტალურ ფიგურას, რომელიც ისე წარმოვიფიქვება, როგორც საფლავის ქვის რელიეფური გამოსახულება. ნახატის ფლობის ოსტატობის ნაკლებობა - ერთ-ერთი მთავარი მახასიათებელი XVI საუკუნის წყნის კელის მხატვრობის განსახილველად მოტანილი ნაკაფისა - აქაც დამახასიათებელია არის გამკლავებული, თღონი ხაზი აქ თითქოსდა მეტად არათანაბარია, განსხვავებული სიღრმითა და ძლიერ სიბრტყეზე დატანილი. ნახატზე დაკვირვებისას ჩანს, რომ როცა ოსტატს ხაზის გაგულების ფუნჯზე საღებავი შემთავლებდა, ხელმოთრედ მიბრუნებისას უკვე აღარ ცდილობს თვით ხაზი ისევე გააგრძელოს როგორც დაწყო ერთსა და იმავე ფიგურასზე ამტომავა იგი ხან სქელი, შესამწნევედ ძარღვიანი, ხანაც თხელი, შედარებით მსოფე-აქედან ამ სრულიად ბრტყელი ფორმის უსწორმასწორობა, მისი გაუმართაობა.

დმრთისმშობლის ფიგურის იკონოგრაფიამ, გამოსახვის თავისებურებამ ეველახე მეტად, აღბათი, წითელხეყის დარბაზის მოხატულობა უნდა გაგვახსენოს, ერთი პირობითი მხოლოდ - თუ წითელხეყში კომპოზიცია; და ნახატიც, თავისებურების მოხეხდავად, მისც ტრადიციის ფარგლებშია მოქცეული, წყნთან - უკვე ისე გამარტოებულაა ეოველივე, რომ სცენის მხოლოდ ზეგანი სახე თუა მონიშნული. ამ უკიდურესი ხიბრტყეობის ერთად, წყნის ოსტატი გარკვეულ თავისუფლებასაც იწენს ისე, რომ

13. თ. საყვარელიძე, XIV-XIX საუკუნეების ქართული თქონიშკვლიობა, გვ. 47.

სრულიად თავისებურად ამუშავებს ცნობილ იკონოგრაფიულ მასალას. ფარახეთის დარბაზის, ნიმუშებზე ამ ნაკლებად გაწაფული ოსტატის თავისებური ხელნათ დანახული მოხატულობა რომ საკულისხმო მხატვრულ მოუღიანის წარმოადგენს. ეს ძეგლის ამგვარი მოხილვითაც ჩანს. აქ მართალია, შედარებით გაუმართავია დეკორის საერთო სისტემა, მაგრამ, ამის მიუხედავად, ერთიანი იკონოგრაფიული იდეა, გარკვეული თავისებურებით წარმოდგენილი, მკაფიოდ არის გამოვლენილი: ქრისტეს დიდების თემა, რომელიც საკურთხეველისა და კამარის მოხატულობაშია განვითარებული, ზუსტად ეხმიანება კედლებზე გამოსახულ მოწამეთა გაბმული რიგით (სხვევ, როგორც „ღმრთისმშობლის მიძინების“ ერთადერთი სცენით) წარმონეხილი იდეა ქრისტეს განდიდებისა და თავქანისცემისა.

ამ მცირე დარბაზის მოხატულობას თითქოს აკლია მხატვრული მთლიანობა, ის ხიცოცხლეც (განსაკუთრებით ფერადოვნების მხრივ), რაც ამავე ყაიდის ძეგლთა უმრავლესობაში იყო შენიშნული. ამის მიუხედავად, ოსტატის სწრაფვა მისი ნახელავის ერთ მხატვრულ ორგანიზმად წარმოდგენისა გარკვევით ჩანს. ეს ერთიანობა კი, სიუჟეტური კომპოზიციების ხანაცვლოდ წარმოდგენილ ცალკეულ ან დაწვეილებულ ფიგურათა თითქმის სრულიად ერთგვაროვანი - ერთნაირად ფორნტალური, ერთნაირად სიმბრტყეოვანი, ერთნაირად სტატიკური ვერტიკალებით როდი მიიღწევა მხოლოდ, არამედ დეტალების მსგავსი დამუშავებითაც. ეს ნიშნავს, რომ ფარახეთის დარბაზის კედლის მხატვრობა ერთი ოსტატის ნახელავია. რაც შეეხება სხვაობას, ეს არა მარტო კედლის სხვადასხვა სიშორის მონაკვეთებზე გამოსახულებათა განაწილებით არის გამოწვეული, არამედ სხვადასხვაგვარი ნიმუშისადმი ოსტატის თავისუფალი დამოკიდებულებით; რაღაც დონეზე რომელიღაც კონკრეტული ნიმუშის გადმოღებით კი არა, არამედ უფრო ზოგად - მახსოვრობით აღბეჭდილ ნიმუშთა მიმზავსებდომ. თუ აქვე წყენი ოსტატის მარტივ, ლიტონ ხედასაც; გავითვალისწინებთ, მაშინ გასაკვირი უნდა იყოს მისი ნახელავის სხვათაგან, ამავე წრის სხვა ძეგლთაგან განსხვავებული მხატვრული შთაბეჭდილება.

სვენს მოხატულობაში, შესრულების შესამჩნევად გაუწაფავი მანერის მდგმა ამკარად შეიგრძობა ოსტატის ზოგჯერ გულუბრყვილობამდე მისული უმჯავლობა, რაც, საბოლოოდ, გარკვეულ მხატვრულ შთაბეჭდილებას წარმოქმნის. მართალია, ამგვარი რამ განსახილველი ჯგუფის სხვა ძეგლებშიც იყო მეტ-ნაკლებად შენიშნული, მაგრამ არც თუ ასე ნებისმიერი, უკიდურესად გაუბრალდებელი ხახით, იქნებ, არც თუ ასე დამახასიათებლად. ალბათ, ამიტომაცაა სვენს ძეგლში კიდევ უფრო მეტად რომ ამკარავდება ხალხურ ნიმუშებზე დახელოვნებული ოსტატის თავისებური ხედა - სიმკაცრე და „უბრალო მონუმენტურობა“, დაუფარავი „ნაიყურობა“, ზოგჯერ გულუბრყვილო უმეცრებიც, რამაც შეუძლებელია ამ ყაიდის სხვა ძეგლთაგან თუნდაც მცირეოდენი ნიუანსით განსხვავებული რაღაც თავისებურება არ წარმოქმნას. ეს თავისებურება კი, კიდევ ერთხელ, იმის მთავანშნებელია თუ რაგვარად, რაგვარი დამატებითი კუთხით შეიძლება განვითარდეს გაუბრალდების გზას შემდგარი, ხალხურ ნიმუშებს მინდობილი კედლის მონუმენტური მხატვრობის გვიანი ნიმუშები.

ლესთაგი

განსახილველი წრის ძეგლთა მხატვრული ტენდენცია სეანეთსაც სწვდება - ნეენი ძვეენის ამ შედარებით შორეულ, შედარებით ლოკალურ მხარეს.

ლესთაგი ერთ-ერთი განაპირა უბანია მესტიისა. ლესთაგის ღმრთისმშობლის ეკლესია ახლა უკვე მჭიდროდ დასახლებულ ადგილსე, საცხოვრებელი სახლების შეაგულში დგას. ეკლესია ორსართულიანია: ქვედა სართულში ორი სხვადასხვა დროის საძეაღეა, მათგან მთაყარსე, რომელიც ადრეული უნდა იყოს, დარბაზული ტიპის მომცრო ნაგებობა აღეპართაეთ, მოგვიანოსე კი დასაეღეთის მინაშენი. დარბაზის ეეღლებს მოხატულობის ეეაღიც შემორნა: ცაღკეულ კომპოზიციათა ფრაგმენტები და ქტიტორთა არც თუ სრული სახით მოღწეული გამოსახულებანი.

ეს ეკლესია და მისი მოხატულობა, მოხატულობის წარწერები, ისტორიული ცნობებიც არაერთხელ მოიხსენიება სამეცნიერო ლიტერატურაში. მთელ ამ ლიტერატურას კრიტიკულად მიმოიხილაგს ეღენე კეღელაშვილი ამ ძეგლისადმი მიძღვნილ საეურაღებო ნაშრომში¹ და გასაგებია, რომ ნეენ მათ არ შეეეებთ. ვიტეეით მხოლოდ, რომ ლესთაგის ეკლესიის მოხატეის თარიღს სხვადასხვაგარაღ განსახღერაეენ: მამისა ბერძნიშვილი XV საუკუნით (ქტიტორთა ეინაობის დაღგენით, ისტორიულ საბუთებთან მათი შეეეერებით)², ნინო ჩოფიკაშვილი XVI საუკუნით (ქტიტორ ქაღთა სამკაულებით)³, ეაღერი სიღოგაეა თაეღაპირეეღად XVII საუკუნით⁴, შემღეე კი, მოგვიანებით გამიცეეული ნაშრომით, XIV საუკუნის პირეელი ნახეერთ (ფრესკულ წარწერათა პაღეოგრაფიული ნიშნების მიხეღეით)⁵, ეღენე კეღელაშვილი XIII-XIV საუკუნეების მიჯნით არა ეევიანეს XIV საუკუნის პირეული ნახეერისა (ამა თუ იმ სეკნის აღგულის შემრეეით, ქტიტორთა იღენტიეეიკეეით, ქტიტორთა ხამოსისა და თაეესაბერაეეების გავრეეღების ქრნოლოგიური სახღერების დაღგენით)⁶.

ნეენს სახეით ხეღოენებაში იშეათია ძეღლი, რომლის თარიღიც გეღეეგართა მიერ ასეთი ვრცელი ისტორიული დროით იყოს განსახღერული. ამის მიშენი, აღბათ, ის უნდა იყოს, რომ ესა თუ ის აეეერი მოღლიანი სახით კი არა, მხოლოდ მისთეის საეღლისხმო ეუთხით და, ამღენაღ, მხოლოდ ერთი თეაღსახსრისით იეღეეეღა ამ მომცრო დარბაზის მოხატულობას.

ლესთაგის მხატვრობის განხიღეისას თაეეღანეე ის უნდა ითქეას, აქ

1. ეღ. კეღელაშვილი, ლესთაგის მოხატულობის ქტიტორთა პორტრეტები: მაცნე (ისტორიის, არქეოლოგის, ეთნოგრაფიისა და ხეღოენების ისტორიის სერია), I, 1980, გე: 175-191

2. მ. ბერძნიშვილი, სეანური დოკუმენტები, როგორც წყარო XIV-XV საუკუნეების სეანეთის სოციალური ისტორიისათეის: ქართული წყაროთმცოდნეობა, II, 1968, გე: 109.

3. ნ. ჩოფიკაშვილი, ქართული კოსტუმი, თბ. 1964, გე: 157.

4. ე. სიღოგაეა, ქტიტორთა ფრესკული წარწერები უემო სეანეთში: სეანეთი, I, მასაღები მატერიალური და სულიერი კულტურისათეის, თბ. 1977, გე: 74.

5. სეანეთის წერილობითი ძეღლები, II, ემეგრაფიული ძეღლები, ტექსტები გამოსაკემაღ მოამზაღა, გამეკლეეები და სამეცნიერო-საცნობარი აპარატი დაურთაი ეაღერი სიღოგაეამ, თბ., 1988, გე: 81-89.

6. ეღ. კეღელაშვილი, ლესთაგის მოხატულობის - გე: 191

რომ მისი შესრულების ორი სხვადასხვა ეტაპია ასახული. ეს ამჟამად საკუროტხეველის მოხატულობით ჩანს. მოხატულობის ამ მონაკვეთის მეორე რეგისტრად (საკონქო კომპოზიცია, როგორც ჩანს, შენობის გადაკეთებამ შეიქმნა), დღეისათვის, მარიოლანა, „ელეუსად“ სახელდებულ ღმრთისმშობლის ეხედეთ. მაგრამ აქვე, კომპოზიციის ქვედა, მარცხენა კუთხეში მოხატულობის სხვა ყენიდან შემორჩენილი ხელგაშლილი ფიგურის ფრაგმენტიც იკითხება; ამავე ყენის ფრაგმენტი უნდა იყოს ხელის მტევიანი და საცეცხლურის მსგავსი ის საკლესიო საგანი, რომელიც სარკმლის მარჯვნივ იკითხება; იქნებ სარკმლის წითხელზე გაშლილი ორნამენტის კონტურული მონახაზიცა და შიშველ კედლებზე შედარებით ინტენსიური წითლით დაფერილი ბათქაშის აქიქ გაბნეული პატარ-პატარა ზოლებიც.

ჩვენს ეკლესიის მოხატულობა, თუ ამ განსხვავებული ფენის ფრაგმენტებს არ ჩათვლით. დღეისათვის ასე წარმოგვიდგება. საკუროტხეველში სამი რეგისტრია. ზემო რეგისტრზე, როგორც ითქვა, წარმოდგენილია „ღმრთისმშობელი ელეუსა“, რომლის ორსავე მხარეს მთავარანგელოზთა თითო წელზეებით ფიგურა ყოფილა გამოსახული (ამჟამად მხოლოდ ერთი, მარჯვნივ მდგომი იკითხება სანახევრად). მომდევნო რეგისტრი მოხატულობისა, ცენტრისკენ სამყოთხელში მიმართული ეკლესიის მაშების სამ-სამ ფიგურას ქჷნია დათმობილი (ფიგურები, რომელთაგან სრულად მხოლოდ ერთის - წმინდა ბასილის გამოსახულება იკითხება, სარკმლის მარჯვენა არეს შემორჩენენ მხოლოდ). მეტად ფრაგმენტულად, მხოლოდ ოდნავ შესამჩნევი კონტურული მონახაზით ჩანს ტრაპეზთან ყვესხეშე მწალიარე ყრმა მაცხიყრის გამოსახულება, თვით ტრაპეზზე კი - ძლევის ჯერის იკონოგრაფიული სქემის სახით გადმოცემული „ჯვარი ქრისტესი“⁷. კედელ-კამარებზე გაშლილი საუფლო ციკლიდან („შობის“ სცენის მცირეოდენი ფრაგმენტს თუ არ ჩათვლით) დღეისათვის არაფერი შემოგვრჩა. და ერთადერთი, მოხატულობით შედარებით უკეთ დაცული მონაკვეთი ეკლესიისა ისაა, რომლის სამხრეთის, დასავლეთისა და ჩრდილოეთის კედლებზეც პტიოროთა რიგია გაშლილი. მხატვრობის შესრულების თარიღი, როგორც დაეინახავთ, სწორედ ამ ისტორიულ პირთა პორტრეტებზე დაკვირვებით ჩნდება და არა იმ სიუჟეტური კომპოზიციებით, რომლებიც რელიგიურ შინაარს გადმოსცემენ. ეს ასეა, რადგან საკუროტხეველში შემორჩენილი ზოგიერთი ფრაგმენტით თუმცა ხერხდება მოხატულობის ამა თუ იმ მონაკვეთის პირვანდელი სახით წარმოდგენა (ცალკეული თემა იქნება ეს, მოტივი თუ ფიგურა), მაგრამ ჯერ ერთი - მათი იკონოგრაფიის გაერტვების საზღვრებია იმდენად ფართო, რომ თარიღს ნაკლებად თუ დაგვიხეხტებენ და მეორე - აქ, როგორც ითქვა, უტყუარად ჩნდება მოხატულობის ორი ყენა, რომელიც მხოლოდ მოგვიანო გადაწერის გამო კი არა, დრო-ჟამისაგან ერთმანეთს ისე შერეულია, რომ ძნელდება მათი გამოცალკეება, მათი სტილისტური გამიჯნა⁸.

7. ელ. კაღელაშვილი, ლეხთაგის მოხატულობის... გვ. 185. 186.

8. საკუროტხეველში წარმოდგენილი ღმრთისმშობელი ელეუსა იმდენად გაერტვებულია ყველა დროის ჩვენს სახით ხელოვნებაში, რომ მასზე სიტყვას აღარ გაავრტყლებთ. მაგრამ ინტერიორის ამ მონაკვეთს სხვა ფენის მხატვრობის ნაწილებიც ხომ შეიჭრება. ერთი ასეთაა ხსენებულ კომპოზიციასივე წარმოჩენილი ფრაგმენტი - გაწყლული ხელის მავედრებელი ეესტით. ამგვარად გამოსახული ფიგურა იქნებ ღმრთისმშობლის წარმოდგენის ეედრების კომპოზიციადან ან. იქნებ, ღმრთისმშობლის იმ ტაშს. რომელიც პლატისტრად მოიხსენიება. ეს უკანასკნელი ნაკლებ სავარაუდო

ისტორიულ პირთა რიგი მოხატულობის თითქმის იატაკის დონემდე დასულ, ქვედა რეგისტრის მოცვაის. ქტიტორთა ამ გაბმულ რიგში, ერთის გარდა, ყველა მჯ. აყარასძეთა გეარის წარმომადგენელია. ყველა გამოსახულია მთელი ტანით;

ჩანს, რადგან გამოსახულების ფრაგმენტი ისეა შემორჩენილი, რომ შეუძლებელია მოხატულობის ამ მონაკვეთის ცენტრალურ არეს თანხედებოდეს და მარცხ. აქ რომ ღმრთისმშობელი „პლატიტრა“ ყოფილიყო გამოსახული თარიღის დადგენაში ნაკლებად თუ დაგვეხმარებოდა. ეს კომპოზიცია - „ორანტად“ მოცემული ღმრთისმშობლის წელსეფთა ფიგურა, რომლის მკერდთან ყრმა იესუა წარმოდგენილი - პალეოლოგოსური პერიოდის ბიზანტიურსა და რუსულ სახეობის ხელოვნებაშია საკონკო კომპოზიციად დამკვიდრებული. ჩვენში ეს თემა, მართალია, აღრეც გვიხედავს - ქოროლოს ფრონტონის რელიეფზე. ოსისთა ეკლესიაში, ხახულსა და ოშკეში, მაგრამ განსაკუთრებით XIV-XVII საუკუნეებშია გავრცელებული. ერთა მხოლოდ, ბალკანეთისა და რუსეთისგან განსხვავებით, ის ტაძრის ერთ გარკვეულ ადგილზე არ არის დამკვიდრებული. მხოლოდ საკურთხეველში კი არა - კაცხში, ალაგინში, ანანურსა და წაღწევის ეგვიპტურებში, - შეიძლება შეგვიხედავს პასტოფორუმშიც, როგორც, მაგალითად, ხობში, დასავლეთი მცლესის თაღშიც - ცარიზის მოხატულობის მსგავსად. ფასადებზეც - ისე, როგორც გელათის მთავარი ტაძრის მხატვრობაშია დადასტურებული.

ხუსტ თარიღს ევრც ეკლესიის მამების იკონოგრაფია მოგვცემს, რადგან წმინდა მსხვერპლისკენ მიმართულ ეკლესიის მამების სამშეთხედიანი პოზიცია XIII საუკუნის მეორე ნახევრიდან არის ცნობილი და უცვლელად ასახული მომდევნო პერიოდის მხატვრობაში.

საკურთხეველშივე იკითხება ძლევის ჯეირის იკონოგრაფიული სქემის სახით გადმოცემული „ჯეარა, ქრისტესი“. ეს იკონოგრაფიული მოტივი მოგვანებით, მართალია, განედლებული ჯერით შეიცვალა, მაგრამ ამგვარი რამ ძირითადად საქართველოს ბარის მხატვრული ცხოვრებისთვის არის დამახასიათებელი, სეანეთისთვის კი, სადაც ძლიერა ძველი ტრადიციებისადმი ერთგულება - ეს ასე არ არის (მაგ- ლაღამის მაცხოვრის ზედა ეკლესიის ტრაპეზის XIV საუკუნის მხატვრობაში განედლებული ჯეარა გამოსახულია ღამთხერის თარგსულის XIV-XV საუკუნეების მოჯანზე შესრულებულ კანკელზე კი, ისე და ისე, ძველიდან აღებული „ჯეარა ქრისტესი“).

თარიღის დადგენაში ევრც „მანდილონის“ ტოპოგრაფია დაგვეხმარება (ბუნებრივია, ამ შემთხვევაში მხოლოდ, თუ ამ გამოსახულებას მართლაც უკონდა დაამოზილი, ის ადგილი, რომელსაც ელ. კაელელა შეული მიუთითებს).

„მანდილონის“ ტრაპეზს ზემოთ გამოსახვა ძველ ევსურ ტრადიციას უკავშირდება, რომლის თანახმადაც დიდმარხვის პირველ კვირას - მანდილონის თაყვანისცემის დღეს - გამოაქონდათ იგი და ტრაპეზზე ასვენებდნენ.

სარკმლის (საკურთხეველის სატრიუმფო თაღის, კარის) ზემოთ გამოსახვას ტრადიციულად უკავშირებენ ევსის კარიბჭის თაყვან მანდილონის დასვენების ფაქტს.

თუ ზემოთქმულს გაეთვალისწინებთ, მაშინ გასაკებია, რომ „მანდილონის“ თემა მოხატულობის პროგრამის გათვალისწინებით გამოისახება მხოლოდ და, ამდენად, ეკლესიის ინტერიორის სხვადასხვა ადგილზე შეიძლება იყოს წარმოდგენილი (ტიმოთეს-უბანში - „განკითხვის დღის“ ამსახველ სცენაშია ჩართული; ვარძიაში - სამხრეთი კარის ტიმპანზე ჩანს, ხოლო XI საუკუნის კაადრიკორ მხატვრობაში, ორგან, მოხატულობის ზედა რეგისტრებზეა წარმოდგენილი).

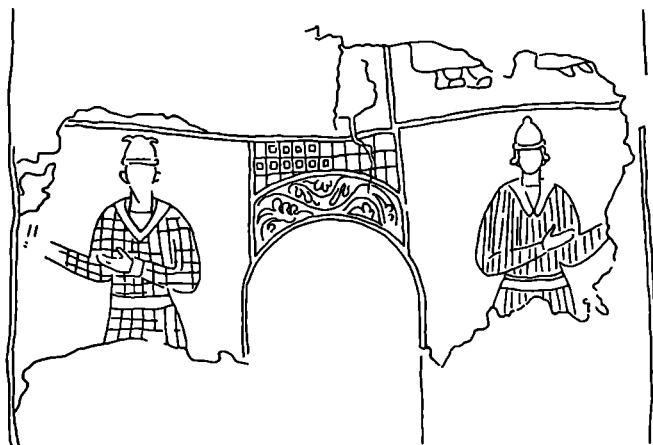
რაც შეეხება გეანა ხანაში „მანდილონის“ გამოსახულების გადანაცვლებას საკურთხეველის ზედა მონაკვეთზე - ეს ვარაუდი რამდენადმე დასაზუსტებელი ჩანს, რადგან თელოვანის ეკლესიის IX საუკუნის მხატვრობაში „პირი-ღმრთისა“ სწორედ ზემოთ, სარკმლის თაყვანა გამოსახულია.



წიგნი, სანთლები



ღმერთები. სანხრტოთი ქუჩილი



ღმერთები. დანახილითი ქუჩილი

ყველა ფორნტალურად დგას; ყველა მაკედრებელია და ყველას თან ახლავს ეინაობის აღმნიშვნელი ასომთავრული წარწერა. სრულ ცნობებს ამ წარწერების შესახებ, ვალერი სილოგაეას ბიოლოგიური და გამოკვლევას თუ არ ჩავთვლით⁹, ელენე კაველაშვილი გვაძლევს¹⁰. მისხული წაკითხვა, თითო-ორილას გამოკვლებით, წვენივისაც მისაღებია და ძეგლის კვლევისას ყველგან მათ მოვიხსენიებთ.

თუთრანარევი მოწითალო ოქრით შესრულებული წარწერები სამხრეთის კედელზე, სადაც ოთხი ასულის ფიგურაა გამოსახული, თანმიმდევრობით ასე იკითხება: ჯერ „მჯაფარ/ასძისა ას/ უ/ ლსა ჯიმაღ/შის, შ/ეუნდოს ღ/ მერთმან“; მომდევნოსთან - „ეურეუს ას/უ/ღსა მ/ ი/ რნათ/ ელი/ სა, შ/ ეუნდო/ ს ღ/ მერთმან“; შემდეგ კი - „პირნ/თ/ ელი/ მ/ ა ასულსა მ/ა/რ/ ია/შის, შ/ეუნდო/ს ღ/მერთმან“. ბილო ფიგურასთან, რომელიც მხოლოდ სანახევროდ შემორჩა მოხატულობას, წარწერა ორიოდე ასოს გარდა მთლიანად დაღუპულია.

დასავლეთის კედლის, სამხრეთისგან განსხვავებით, სადაც ერთმანეთისგან საკმაო ინტერვალით, შედარებით შორი-შორ მდგომ ქალთა ფიგურებია გამოსახული, მხოლოდ ორ მამაკაცს წარმოგვიდგენს: ჯერ (სამხრეთ მონაკვეთზე), წვერსანს, გაშლილ მარჯვენა ხელში დახვეული გრაგნილითა და თავის გარშემო შედარებით ერცული ასომთავრული წარწერით: ლსა ღ/ემეტრ/ე წართეულ/ან/ს, შ/ეუნდო/ს ღ/მერთმან“¹¹, შემდეგ კი (ჩრდილო მონაკვეთზე), ახალგაზრდას, პირტიტეულ ჭაბუკს: „მჯაფარასძესა ასლანს, შ/ეუნდო/ს ღ/მერთმან“.

ჩრდილოეთი კედლის მოხატულობა ამჟამად ისე დაზიანებულია, ისე ფრაგმენტულად შემორჩენილი, რომ პირველი მოხილვით ძნელდება თავდაპირველი სურათის აღდგენა. აშკარაა მხოლოდ ის, რომ ქტიტორთა რიგი, სამხრეთი კედლის მსგავსად, აქაც ფრისიხებერ ყოფილა გაშლილი, აქაც რამდენიმე ფიგურით წარმოდგენილი. ამ კედლის დასავლეთ მონაკვეთზე, სადაც მოწითალო ოქრით დაფერილი ქუდის მონახაზი და სამოსის მკირე ფრაგმენტებია შემორჩენილი, წარწერა ასე იკითხება: „მჯაფარ/ასძესა/ ი/ე/ან/ეს შ/ეუნდო/ს ღ/მერთმან“. მომდევნო, რეგისტრის შუანა ნაწილში მდგომი ახალგაზრდა მამაკაცის ფიგურიდან დღეისათვის სახის ქვედა ნაწილი, შავი წვერ-უღვაში, ედრების ნიშნად გაწვილი ხელის მონახაზი და სამოსის სახის გეომეტრიული ორნამენტის ფრაგმენტები გაირწყა მხოლოდ. ფრაგმენტულია წარწერაც: „... დარა სი...ლას შ/ეუნდო/ს ღ/მერთმან“ (რომელსაც ელ. კაველაშვილი და ელ. სილოგაეა ასე კითხულობენ: „მჯაფარასი/ ესა/ დიდი/ღას შ/ეუნდო/ს ღ/მერთმან“¹²).

დასასურვლად, იმ ორნამენტულ მოტივთა შესახებ, რომლებიც საკურსხეულის სემორეგისტრისა და დასავლეთი შესავლელის ტიპანს შემორჩინენ, ორივე მხოლოდ ადრეულ პერიოდებში კი არა, როგორც ელ. კაველაშვილი აღნიშნავს, არამედ გვიანაც გვხვდება (მაგალითად, კობურა - XVI საუკუნის ბუგეულში, ერთმანეთში გადამდინარა წსულოეანი ორნამენტა კი ამავე პერიოდის ტაბაკინში).

9 სენაეთის წერილობითი ძეგლები, II, გვ. 81-84.

10 ელ. კაველაშვილი, ღვხთაგის მოხატულობის... გვ. 177-185.

11 წარწერის პირველ ორ სიტყვას ელ. სილოგაეა ასე ავსდგენს: „ანისა მაშენებ/ღსა...“, სენაეთის წერილობითი ძეგლები, II, გვ. 83.

12 ელ. კაველაშვილი, ღვხთაგის მოხატულობის... გვ. 184. სენაეთის წერილობითი ძეგლები, II, გვ. 84.

დასასრულ, ის ქტიტორია, რომელიც ყველაზე საპატიო ადგილზე - საკურთხეველის მიმდებარე, კედლის აღმოსავლეთ არეზე ყოფილა გამოსახული. მოხატულობის ამ მონაკვეთის ძლიერი დაზიანების მიუხედავად, საგულისხმოდ ნნდება არა მარტო ქუდის ფორმა და ჭადარაშერეული თმა-წვერი ამ ქტიტორისა, არამედ ადრეულ საქეაღესე აღმართული ამ დარბაზული ნაგებობის მაშენებლის დამადასტურებელი ნიშანი - ეკლესია, რომლისგანაც დღეს ამ მკვეთრი კონტურით შემოწერილი ნაგებობის მხოლოდ სახურავი და კედლის მცირე ნაწილი იკითხება ძნელად გახარწევად. საგულისხმოდ ნნდება ისიც, ქტიტორის თანმხლები, ამჟამად მხოლოდ ორი-სამი ასოთი შემორჩენილი წარწერა რეგისტრის თითქმის მთელს სიგრძესე რომ ყოფილა განაწილებული. საერთო შთაბეჭდილებას ეს ყრავგბეჭებიც ქმნის. უდასა, რომ ეკლესიათა და ვრცელი წარწერის თანხლებით გამოსახული ქტიტორი ლეხთაგის დარბაზული ეკლესიის მაშენებელია (ან მკორედ მაშენებელი). უმთავრესი საერო პირთა გაბმულ რიგში. სამხრეთის ქტიტორ ქალთა წარწერების გათეალისწინებით, სადაც ისინი პირნათელ მჯაფარასძის ასულეზად იწოდებიან, ელ. კავლელაშეილი მართებულად დაასკენის, რომ მამაკაცთა რიგში გამოსახული პირეული ქტიტორი პირნათელია. მანვე აღადგინა ამ ქტიტორის თანმხლები წარწერაც: /მჯაფარასძეს/ /პირნათ/ ელს, /შეუნდოს/ დ/მერთმან¹³.

ყრავგმენტულობის მიუხედავად, მაინც გარკვეულად იკვეთება ლეხთაგის ეკლესიის ჩრდილოეთის კედელზე გამოსახულ ქტიტორთა რიგი, მათი ასაკობრივი თანამიმდევრობა¹⁴. პირნათელ მჯაფარასძე იშვამად უკვე ხანში შესული. ჭადარაშერეული მოთავე ქტიტორია. მომდევნო, შემორჩენილი შავი თმა-წვერით თუ ვიმხველებთ, შუახნის მამაკაცი, ხოლო მესამე, ჩრდილოეთი კედლის ქტიტორთა რიგის ბოლოს წარმოდგენილი, წინა ორთან შედარებით, ალბათ, ნაკლებასაკოვანი უნდა ყოფილიყო. ამის თქმის უყლებას გვაძლევს ის, რომ ამავე გვარის მიმდევნო, დასავლეთის კედელზე გამოსახული ქტიტორი - ახლან მჯაფარასძე უწვერულ ჭადუკად ნანს. ამავე დასავლეთის კედელზე, კარის მარჯვნივ, კედლის სამხრეთ მონაკვეთზე ჩართულანთა გვარის წარმომადგენლის გამოსახულებაც იკითხება - მას, როგორც ნანს, გარკვეული უყლებები უნდა მქონოდა იშვამინდელი თემის ცხოურებაში. რაც შეეხება სამხრეთის კედელს, აქ ისევ აღდგება ისტორიულ პირთა გამოსახულებების საპირისპირო კედელზე შესწინეული ლოგიკური თანამიმდევრობა და მოთავე ქტიტორის ოჯახის წევრები - პირნათელ მჯაფარასძის ოთხი ასულის ფრინტალური ფიგურებიც, ალბათ, ასეთივე ასაკობრივი თანამიმდევრობით გაასრულებდა ჩრდილოეთის კედლიდან დაწებულ ქტიტორთა რიგს.

აქაც, მთიანი სენათის ამ დარბაზულ ეკლესიაშიც, ის სურათია, რომელიც განსახილველი წრის არაერთ ძეგლზე შემოგვხვდა - ყველაზე დამახასიათებლად ჭალასა და ბუგკულში. აქაც ეკლესიის მშენებლობის (ან მისი ხელახლა აღდგენის, მისი საფუძელიანი გადაკეთების) და მოხატვის საქმის წამომწყები ოჯახის უყროსია. პირნათელ მჯაფარასძის თასნობით წამომწყებულ საქმიანობაში მისი სახლეულის რამდენიმე წვერს და მასთან დაახლოებულ, იმ დროის ძლიერი გვარის ერთ-ერთ წარმომადგენელსაც

13. ელ. კავლელაშეილი, ლეხთაგის მოხატულობის გე. 183.

14. ეს თაუიდანვე შენიშნა ელ. კავლელაშეილია, ლეხთაგის მოხატულობის გე.

მიუღია მონაწილეობა. ესენი მათივე დაკვეთით შესრულებულ მონატულთაში აღსვენებულ გეარის რიგით არიან წარმოდგენილი და ამასი გარკვეულად ნანს ამ სახლის იმდროინდელი ორგანიზაცია, უფროს-უმცროსობაზე დაძვარებულ მისი ძირითადი საფუძვლები.

ეს, გაიანა შუა საუკუნეებისთვის, ეველგან ასეა, წყენი ქვეყნის ყოველ კუთხეში. ოღონდ აქვე ისიც უნდა ითქვას, მთიან სვანეთში თემსზე აღსვენებული ცალკეული საგვარეულო, სოციალური განვითარების გამო, საბოლოოდ რომ არ გამოყოფიდა თემს და ცალკე სოციალურ ფენადაც არ წამოყალიბებულა¹⁵. თუმცა აღსვენება, რა ხახისაც უნდა იყოს იგი. ბუნებრივია, უპირატესობას გულისხმობს არა მხოლოდ მოღიან თემსზე, არამედ წინათ, შესაძლოა, ძლიერებით გამორჩეულ, იმეზად კი შედარებით დასუსტებულ გვარსზეც. მჯავარასძეთა (ჯავარაძეთა) გვარის აღსვენების ხელსაყრელ ხანად მამისა ბერძნისეილი XIV-XV საუკუნეებს ვარაუდობს¹⁶ XV საუკუნის შემდგომ პერიოდში მათი ხილდების ხელშემწყობი პირობები ქრება. ეს, თუ ამჟვე ავტორს დავემოსწებთ, იმითაა შეპირობებული, რომ „XV საუკუნეიდან, როცა საქართველოს მოღიანობა შეირყა და ჩრდილო-კავკასიელი მთიელების საქართველოში შემოსატრეულად უფრო ხელსაყრელი დრო დადგა, სვანეთის თემსზე გაბატონების მოსურნე საგვარეულოთა გაძლიერებაც შეუყრხდა. აქ ისევე თემის ძლიერება აღსდგა“¹⁷.

მამისა ბერძნისეილი პირველია, ეინც სვანურ დოკუმენტებში მოხსენიებული პირნათელ მჯავარასძე და მისი სახელეულის წვერები - დოდილ, თვანე, ახლან და ლეხთავის მხატვრობაში ასახული ქტიტორები გააიგივა და იქვე ახლა უკვე ხელსიენების ისტორიკოსთა ზოგად, წინასწარულ მოსასრებაზე დაყრდნობით, ამ ისტორიულ პირთა ცხოვრების წლები და, აღსდგა, მოხატულობის თარიღიც XV საუკუნის შუა წლებით განსასდერა¹⁸. ეს თარიღი, სხვა ავტორთა მიერ შემოთავაზებულთაგან განსხვავებით, ეველაზე მეტად საგულისხმია წყენთვის. დასანანია მხოლოდ ის, რომ მამისა ბერძნისეილის მოხელობით საქმარისად არ ნანს, თუ რატომ სწორედ XV საუკუნის შუაწა წლებით არის თარიღი განსასდერული და არა ამჟვე საუკუნის დასაწყისით ან მისი ბოლო, დასასრული მონაკვეთით არა და ამას, XV საუკუნის ამ კონკრეტულ მონაკვეთებსაც, ლეხთავის მოხატულობის კვლევისას, როგორც დაეინახათ, მნიშვნელობა აქვს.

საქმარისად არც ელენე კავლელაშვილის ნაშრომი გვარწმენებს. ეს ავტორი, მართალია, ერთადერთია ეინც ძველი საგანგებოდ შეისწავლა და მოხატულობაში ასახული ერთ-ერთი თემის ტოპოგრაფიის გარკვევით. ორნამენტულ მიტეითა ანალოგიების დაძებნით, განსაკუთრებით კი ქტიტორთა სანოსის და თაქსატურების გაკრძვლების ქრისტილოგიური სახელურების დადგენით შექვდა ნყენი მხატვრობის ისტორიაში ძველის ადგილის განსასდერას (XIII-XIV საუკუნეების მოჯნა, არაუგვიანეს XIV საუკუნის პირველი ნახევრისა)¹⁹. გარკვეულ შედეგს ამ მხრივ მიმართული კვლევა, ოღონდ, ბუნებრივია, მხოლოდ მას შემდეგ, როცა უმთავრესი ძველის მხატვრულ-სტილისტური

15. მ. ბერძნისეილი, სვანური დოკუმენტები... გვ. 108.

16. იქვე გვ. 126-127.

17. იქვე გვ. 127.

18. იქვე გვ. 127

19. ელ. კავლელაშვილი, ლეხთავის მოხატულობის... გვ. 194.

ანაღოსით იქნება წარმოსენილი.

თავიდანვე, ლეხთაგის ეკლესიის ქტიტორთა რიგის ზერეულ მოხელეთაგან, ამკარავდება ის ნაქონი სურათი, რომელიც ეკლესია ზემოგანხილულ - XV-XVI საუკუნეთა მოხანისა და მოელი XVI საუკუნის ძველთა ეკლესიას იყო შენიშნული: ქალასა და ბუკეულში, წითელსკეის თუ თელქში. ეკლესიის სამხეუ კედლის მოხატულობის თითქმის იატაკის დონემდე დახეული რეგისტრი აქაც მოლიანად მოიცავს ქტიტორთა რიგს. დახეულთა კედლის კარი, ცენტრალური შემოსასვლელი ეკლესიისა, აქაც თავისებური წყაღ-გამყოფია, აქაც დამახასიათებლად განსაზღვრავს ქტიტორთა მკედრებელი ფიგურების საკურთხეველსკენ მიმართუას (თუ კარის მარჯვნივ მდგომ ქტიტორებს - დახეულთა კედლის სრული მონაკვეთისა და სრულიყოთს კედელზე ეედრებად გაწვდილი ხელები მარჯვნივ აქვთ მიმართული, მარცხნივ მდგომთა დახეულთა კედლის სამხრეთ მონაკვეთისა და სამხრეთის კედელზე - მარცხნივ). ქტიტორთა სტატუკურ ფიგურებს სწორედ ამ ერთიან რიტმში მოქცეული, ეედრების ნაშნად ერთმხრეთ მიმართული ხელის ექსპრესიული მტკვნელები აცოცხლებს ეკლესიაზე მეტად. ქტიტორები აქაც ფორნტალურად ნანას და მშერით სეენსზე მკვერტულზე არიან მომართული. აქაც, ამ მცირე დარბაზის მოხატულობაში ახახელი ქტიტორები გვიანნადლეოლოგოსთა ნიმუშების მსჯავსად არაპროპორციულად რიდი გამოიყურებიან - შესამჩნევად თხელი, დაგრეულბული სხეულთა და პატარა თავით გამოსახული, არამედ შედარებით სწორად აგებულნი, ნატურას შედარებით მეტად მოახლოებულნი უფრო მასშტაბურად არიან წარმოდგენილნი. აქაც, ამ ფართოდ გახედილი, მიტკნელი თუალებით მომსირად ქტიტორებში გარკვეული უმუქალობა, მაყურებელთან დაახლოების გარკვეული „სურვილი“ მქონა, კედრე ამდებებულის ის განსაკუთრებულად განცდა, ფორმისა თუ ნახატის ხილკერით წარმოქმნილი ის მნიშვნელოვნება, რაც ადრეული დროის ისტორიულ პირთა გამოსახულებებში იყო შენიშნული. დამახასიათებლად აქაც ნანს ის საგულისხმო პროცესი, რომელიც ინერციით მომდინარე ტრადიციულ ხისტიკისთან ხალხური ხედაის შერწყმა-შერეობითაა თავისებურად გამოვლენილი.

ლეხთაგის მოხატულობაში გამოიყვანილ ქტიტორთა ფიგურებს ეს ფორმალური ნიშან-თვისებებიც ხაქმარისია, რომ ისინი განსახილველი ყოდაის ძეგლებში ახახელ ისტორიულ პირთა რიგში მივხსენითა და მათი შესრულების დროც XV საუკუნის გასული წლებით ან XVI საუკუნის შედარებით ფართო მონაკვეთით განვსაზღვროთ.

სუანეთის შუა საუკუნეთა (XII საუკუნისან კედრე XV საუკუნის შუაბა ხანებამდე) კედლის მოხატულობაში გამოიყვანილ ქტიტორთა ფიგურებზე დაკვირვებით ნანს, რომ ისინი არსად, სეენთის ცხობილ არცერთ ძეგლზე არ არიან ლეხთაგის ისტორიულ პირთა მსგავსად, მრავალბრტყოვნად წარმოდგენილნი, არსად მოიცავენ ეკლესიის სამხეუ კედლის მოხატულობას და არსად არიან ფორნტალურად გამოსახული. თითქმის ეკლესიან ქტიტორთა შეხლულული რაოდენობაა (უფრო მეტად ერთი ან ორი ფიგურაა მხოლოდ). უმეტესად გამოსახული არიან სრულიყოთის ან ხამსრეთის კედელზე (თმკითად დახეულთათ) და, რაგონც; წესი, ხამსრეთისკენ მიმართული ნანან, საკურთხეველსკენ ეედრებად მიმართული. ეს ახვა ადამის XII-XIII საუკუნეების მოხანის მოხატულ მაცხოვრის ეკლესიაში (მოქაელ ნეკიანის სამხრეთის კედელზე გამოსახული მოლიანი ფიგურა), კონხელის

XIII საუკუნის მაცხოვრის ეკლესიაში (მამაკაცის უწარწერო ფიგურა დასახელების კედელზე), იუნაშის XIV საუკუნის იონა წინასწარმეტყველის ეკლესიის მოხატულობაში (სამხრეთისა და ჩრდილოეთის კედლებზე წარმოდგენილ მამაკაცთა თითო უწარწერო ფიგურა), ღაღაშის XIV საუკუნის მაცხოვრის ეკლესიაში (ჩრდილოეთის კედელზე ფართო ასომთავრული წარწერით ასახული შაღვა ქირქიშლიანი), სეიფის XIV საუკუნის წმინდა გიორგის ეკლესიის მოხატულობაში (ჩრდილოეთის კედელზე მხოლოდ ხანახევროდ შემორჩენილი მამაკაცის ფიგურა), ღამთხვერის (მხერის, მუხერის) XIV საუკუნის მთავარანგელოზთა ეკლესიაში (ჩრდილოეთისა და სამხრეთის კედლებზე იველიანთა გვარის ქტიტორ თანამეცხედრეთა ორ-ორი ფიგურა), უღვლის XV საუკუნის პირველი ნახევრის წმინდა გიორგის ეკლესიაში (ჩრდილოეთის კედელზე მოკლე ტანით გამოხატული ქტიტორები - ანტონ და მიქაელ უფროანები).

ქტიტორთა ფიგურების მომძლავრება (როცა მხოლოდ მთავე ქტიტორები კი არა, მათი სახელუკლის წყურებიც არიან მრავლად გამოხატული), ქუქების გარკვეული პოლიტიკური და სოციალური მდგომარეობის შედეგად, XV საუკუნის ბოლო პერიოდიდან შეინიშნება სვენს კედლის მხატვრობაში. გამოჩნდის ამ მხრივ არც სეანეთა, ლენტეხის რაიონის სოფელ საყდრის XV-XVI საუკუნეების წმინდა გიორგის ეკლესიის მხატვრობაში არა მარტო შედარებით მეტი ქტიტორთა ასახული (ჩრდილოეთის კედელზე ორი, დასახელებით კი ექვსი), არამედ დამახასიათებლად ჩნდება მათი წარმოდგენის სხვადასხვაგვარი წესიც: თუ ერთ (ჩრდილოეთის) კედელზე ხაკურთხეულისებურ ევდრებად მიმართული მთავე ქტიტორები სამ მეთხედში დგანან ტრადიციისამებრ, მეორეზე (დასახელებით) ექვე ფრონტალურად და მხურავი სვენზე, მკურნებელზე აქვთ მოპყრობილი. ეს მხატვრობა პირველია, სადაც ხაკურთხევა მრავალრიცხოვნებასთან ერთად, მათი გამოხატვის ორმაგი წესიც (როგორც ტრადიციული, რაც ფიგურის სამყოფელში დაყენებას გულისხმობს, ისე ახლებური, როცა ფიგურა ფრონტალურად დგას) დამახასიათებლად არის გამოყენებული. მომსატყველო-ისტატი, როგორც ჩანს, მოლიახად ჯერ კიდევ ვერ ძლეუ ქტიტორთა დაყენების ტრადიციულ წესს და ახლისა და ძველის შერწყმა-შერეობით კმაყოფილდება. ღეხთაგის ქტიტორებთან კი ორმაგი წესი მოლიახად დაძლეულია და ფიგურებიც; (რომლებიც ერთი ან ორი კედლიდან კი არა, ექვე ხაზივე კედლიდან ეკვრიან მკურნებელს) მხოლოდ და მხოლოდ ფრონტალურად ჩანან. აქედან იქნებ იმ დასკვნის გამოტანაც შეიძლება, რომ ღეხთაგის მოხატულობის შესრულების თარიღი XV საუკუნის შუაანა წლების შემდგომ ხანებში ვივარაუდოთ. ეს ხომ ის პერიოდია, რომლის შემდგომაც ქტიტორები აუცილებლად ფრონტალურად გამოიხატებიან და კედლის მხატვრობის სხვადასხვაგვარ ნიმუშებშიც შესწავლული რაოდენობით, მხოლოდ თითო-ორივად კი არა, ექვე მრავლად არიან წარმოდგენილნი. XV საუკუნის ბოლო მეთხედისა და XVI საუკუნის კედლის მხატვრობის სეანურ ძეგლებში ქტიტორთა პორტრეტი არ ჩანს. XVII საუკუნისთვის კი, მისი შუაანა წლებისთვის, ქტიტორთა პორტრეტს ერთადერთი ძეგლი გადმოხეცეს. ესაა ქვემო სეანეთის სოფელ დაბიშის „ოქონ-დაბიშის“ ეკლესია, სადაც ეყოფიანთა (წარწერებში ისინი დიბიანებად²⁹ იწოდებიან)²⁹

29. სეანეთის წერილობითი ძეგლები, II. გვ. 59-60, 101-104.

საგვარეულოს მრავალი წევრია გამოსახული. ექველა ქტიტორი აქ ყრონტალურად წანს და მათი გაბძელი რიგიც უკვე მიღლიანად მთიცაჲს მოხატულდობის ხამიეჲ კედელს (წრდილოეთით ოთხს - თანამეცხედრეთა ფიგურებს და მათ ორ ვაჲს. დასაყლეთით ორს - მთათჲ ქტიტორის, ტაბულა ფიფიანის სახელეულის წვერებს, ხოლო ხამხრეთით ხამ ფიგურას - ცოლქმარს და მათ ერთადერთ ასულს). „ოქონ-დაბიშის“ ეკლესიის მოხატულობა ქრონოლოგიურად, მართალია, დაშორებულია ხემოსხენებულ ძეგლებს, მაგრამ მას'სუ დაკვირვებით აშკარად წანს ქტიტორთა გამოსახვის ის შედარებით ახლებური წესი, რომელიც სვანეთის ეკლესიათა მოხატულობიდან ღეხთაგშია პირველად შენიშნული.

ღეხთაგის ქტიტორთა ფიგურებზე დაკვირვებისას ეწრადღებას იქ ექვეს არა მარტო მათი ყრონტალური პოზიცია, არამუღ ამგვარი პოზიციისადმი ოსტატის თავისებური მიღლიანაც, ამ თავისებურებას კი, მოგვიანო საეკონეებისთვის უკვე შესამწნეველ გაუბრალთებულ ტრადიციულ მხატვრულ სისტემაში ბუნებრივად შექრდლი, ის ახლებური დამოკიდებულეა გამოაყლენს, რომელიც უყრო მეტად ხელხური ხელეისთეისაა დამახასიათებელი. ოღონდ ხანამ სიჭყქას ამ თავისებურებასუ წამოყავლებეთ. ის უნდა ოთქეას, ღეხთაგის მხატვრობის ქტიტორთა ჯგუფი თუ რა დამოკიდებულეაშია მახთან ქრონოლოგიურად ახლოს მდგომ საქტიტორთ პორტრეტთან. ამ მხრეუ ხამაგალითო, ნაბახტევის XV საეკუნის პირველი მესამედის მხატვრობაში გამოეყახილი ქტიტორი - ქეცნა ამირეუ იბი უნდა იყოს. და მართალიც, ორთეკან მკაცრად ყრონტალური ფიგურის თითქმის ერთგვაროვანი მონახახი, რაც მთაყარია, ფიგურის ნაწილების შეკაშირების ერთგვაროვანი წესი (თუ როგორ ერთგვაროვნად არის თავის ოღნაუ დაგრძელეული, ოვალისებრი მონახახი კისერს მორგებული და კისრიდან დაქანებული მხრების მონახახით როგორ ერთგვაროვნად შემოიწერება სხეულის სილუეტე). პრინციპი, ამოსავალი დამოკიდებულეა ახახვის ხაგნისადმი თემც ორთეკან ერთია, მაგრამ ეს ხომ მასიც ზოგადი, თუ შეიძლება ოთქეას, სქემისმიური მსგაჲსებაა, რაც თავიდანეუ შეიძლება ოთქეას, უტყუარად, მხოლოდ დროით ხიახლოვეს მიგვანიშნებს. ამ ფიგურების გულდასმით შედარებისას სხვაობაც ხომ გამოსწნდება და ეს, ოქნებ, იმის შედეგია ამ ორ სხვადასხვა ძეგლში, ოსტატობის სხვადასხვაგვარ დანეუსუ, ორი სხვადასხვა მხატვრული ნაქადის თავისებურება რომაა გამკლავებულე. თუ ნაბახტევის ქტიტორთან ფიგურის გარშემომწერი კონტური, შესამწნევი სისქის, შედარებითი დაეხევეწობის მიუხედავად, მოქნილია, გაწაყელი ოსტატის ხელს მეტრეკლებად მასიც თავისუფლად მინდობილი, თუ ყორმა, შესახაეკუნოვანი ხელეუნების პირობითობის ყვარგლებში, ოქნებ სწორედ რომ ამგვარი ხახათის ხაწით, მოქწნოვებულეა, ერთიანია და მიღლიანი - ღეხთაგულ ქტიტორებთან, პირიქით, შედარებით სხვა სურათია. ხაწი, ახლა უკვე, ხსტი და გრაფიკულია და ყორმაც ნაკლებად მიღლიანია, არ არის ისე მოწწნოვებული, როგორც ნაბახტევის ქტიტორთან. ფიგურის სხეულის ნაწილები, ბრტყელი ყორმის ეს ბრტყელი ელემენტები აქ თითქოს ერთმანეთის გვერდოვანად არის დადებული, თითქოს ერთმანეთს მიდგებული (ეს კარგად წანს სხეულიდან უწომოდ გამოწყდილ ხელსუ, მაგ.ებსუც, ხელის მტყუნებსუც). აქ თემც მეტად შორეულად, შეეძლებულია არ გაწნდეს სეენიეუ ხელეუნების

გარდაამავალი ხანის (კუმურდოსა თუ გუგულდუხის) რელიეფებთან ნებაუნებური ასოციაცია, ხადაც ფიგურები ასევე ფორნტალურად არიან ასახული და ბრტყელი ფორმებიც ასეთივე ურთიერთდამოკიდებულებით წარმოქმნიან სხეულის ნაწილებს. ეს თუ ასეა, მაშინ ვახაგვბია ღვხთაგის ქტიტორთა ფიგურებთან მარაქაზედელი ნიშნების წარმოსენა ეს ხომ ფიგურის აგების, ფიგურის ნაწილების დაკავშირების ის ცნობილი ხერხიცაა, რომელიც ხალხური ხელოვნების მრავალ სახეობს საგანსეც; გამოთყენება.

თუთ წერის მანერაც, სიბრტყის დაყვერვის თავისებურებაც ხომ იმის მიმანიშნებელია, ღვხთაგული სიტატი ნაბახტევის საქტიტორთა პორტრეტის შემსრულებლისგან განსხვავებულ, შედარებით მოგვიანო დროის, შედარებით სხვაგვარ მხატვრულ ნაკადს რომ მიეკება. ქუცნა ამირეჯიბის ხაზე (თხვეუ, როგორც ნაბახტევის ეველა ქტიტორისა) ახლა დაზიანებელია. შემორჩენილია მხოლოდ მისი ძის, რამისის ხახის ქვედა ნაწილი, რომლითაც, აღბათ, შეიძლება სახეების შესრულების მანერაზე რამიქს თქმა. წერის მანერა, მხატვრობის წინარე ხაუკენების ნიშნებთან შედარებით, მართალია, გამარტოებელია, მაგრამ წერის მრავალშრიანი ტექნიკა, მოღუღირების, ქტიტორთა სახეებზე თავისებურად გამოყენებული ტრადიციული წესი აქ მაინც; ამკარად ნახს. ნახს სინგურნარევი თქრით დამუშავებული კისერი, ზომიერად დატანილი წრიდლები, თუორანარევი თქრას თღნაქ-შესამსრევი მონახმები²¹ ღვხთაგის ეკლეხის ქტიტორებთან ამგვარი რამ უკულებელიყოფილია, აქ სხვა მიღვამა, სხვაგვარი მხატვრული გადაწვექრთა არსებთადა, უკვე სრულიად გაუბრადლოებული, ყოველად მარტოეი, შეიძლება თიქვას, უბრეტნხით: ხახის თეალის გარშემომწერი, ერთადერთი ძლიერი კონტური, ის მკვეთრი ხაზები, რომლებიც ხახის ნაწილებს მონიშნავენ, ხახის ერთადერთი, მკრთალი მოყარდისფრო ტონი და კარნაციის აღმნიშვნელი, მომტრო ზომის მკრთალი მოწითალო ღაქქება. ეს არის და ეს აქ არც სამკუთხა წრიდლები წნდება თეალის უკვეებთან და არც ყვერის მსებრევი გადათეება კისრის გაყოფებაზე.

დასასრულ, კიდევ ერთი, თქნებ ეველაზე საგულისხმო სხვაობა, რომელიც ამ ორი ძეგლის საქტიტორთა პორტრეტის შედარებით ნახს. ქუცნა ამირეჯიბთან რაღაც კონტრეტულის, რაღაც დამახახითაებულის ნიშნები გარკვეულად შეინიშნება, თღონღ ძირითადი აქ მაინც წვენი ხელოვნების ტრადიციული საქტიტორთა პორტრეტისთვის ნიშანდობლივი, ის ზოგადი, მეტწილად მაინც ის კრებითი წარმოსინდება, რომელიც, თუ შეიძლება თიქვას, ზედროულიობის ნიშნითაა აღბეკდილი. ღვხთაგის ქტიტორებთან კი თავს თქნის გამომეტეველების რაღაც მესიხრობა (მომეტრეხოობა, წამხერობა), რის გამოც უკვე ამკარად შესამსრევი გვიანა პერიოდისთვის, XV-XVI ხაუკენების მოყნისა და მოველი XVI ხაუკენის მხატვრობის საერო პირთათვის დამახახითაებელი დროითი კონკრეტულობის განცდა. მეტიც; შეიძლება თიქვას, აქ ეს კონკრეტულობა გაცილებით მეტია, ყიდრე ჭალახა და გულათის წმინდა ვლიას ეკლეხის მოხატულობაში.

ეს საგულისხმო სხვაობა, თუ ამ ყიდის ეველა ზემოსხენებულ ძეგლთა საქტიტორთა პორტრეტზე დაკვირვებას გაეთეალისწინებთ, იმის მიმანიშნებელია, ღვხთაგის ეკლეხის მოხატულობა ნაბახტევის მხატვრობასთან

21. ი. ღლორჯიყვანძე, ნაბახტევის მხატვრობა, გვ. 27, 28.

შედარებით ოდნავი მოგვიანებით რომ უნდა იყოს შესრულებული - იმ პერიოდისთვის, როცა ედლის მოხატულობათა ერთი გარკვეული ჯგუფის ძეგლთა უკვე შესამჩნევად გაუბრალოებულ მხატვრულ სისტემაში ბუნებრივად იჭრება ის ახლებური დამოკიდებულება, რომელიც უფრო მეტად ხალხური ხედვისთვისაა დამახასიათებელი. ეს დამოკიდებულება კი, ჩვენი ხელოვნების ამ დარგის ნიმუშებში, XV საუკუნის ბოლო მეოთხედიდან არის შენიშნული და XVI საუკუნისთვის უკვე სრულად გამოვლენილი. ეს თუ ასეა, მაშინ ლეხთაგის ქტიტორთა პორტრეტები დაახლოებით მაშინ უნდა იყოს შესრულებული, როცა ჭალის, ეანისა და ბუგეულის ეკლესიები მოიხატა.

ხსენებულ ძეგლთა მოხატულობაში გამოყვანილ ყველა ქტიტორთან ლეხთაგულ მჯაფარასძმთა მსგავსება მართლაც აშკარაა, ოღონდ მსგავსება თაყიდანეუ თითქოს არ არის იმდენად ზუსტი, რომ უყოყმანოდ შეიძლოსდეს მათ სრულ ანალოგიაზე ხიჭყეის ჩამოგდება. თუ სამაგალითოდ ჭალის ეკლესიის მოხატულობის (XV-XVI საუკუნეების მიჯნა) დიდებულთა პორტრეტებს ავიღებთ, აშკარად გამოჩნდება, რომ აქ ხაზი უფრო დიფერენცირებულია, უფრო სტილიზებულიც ვიდრე ლეხთაგულ ქტიტორთა ფიგურებთან. გამოჩნდება ისიც, ლეხთაგულ ოსტატთან სხეულისა და ხელების ნახატი რომ უფრო მეტად განზოგადებულია, შედარებით სქემატიზებულიც, - ისიც, ფერადოვნება რომ უფრო მსუბუქია, შედარებით გამჭვირვალე, რითაც ის გაცილებით მეტ სიახლოვეს ამჟღავნებს ჩვენივე ედლის მხატვრობის ტრადიციულ ნიმუშებთან, ვიდრე ჭალის სამაგალითოდ მოხმობილი მოხატულობა. იგივე სწრაფია, მართალია, ჭალელ ოსტატთანაც ჩანს, მაგრამ, ამასთან, მაინც საგრძნობია სტილიზაციის მხრივ მეტი გადახრაც და რამდენადმე ყრუ, ხალისისებრი ფერადოვნებაც.

ეს, ძირითადად მაინც, ნიუანსისმიერი სხვაობანი წვეწსა და ჭალელ ქტიტორთა შორის მათ შემსრულებელთა სხვადასხვაგვარ მხატვრულ ხედვას მიუთითებს მხოლოდ და არა რაიმე დროისმიერ სხვაობას. ეს ერთი დროა, ერთი მხატვრული მიმართულება. ოღონდ, ბუნებრივია, რომ სვანეთში, ჩვენი ქვეყნის გარეშე გაელენებისგან შედარებით მეტად დაცულ, ამ ლოკალურ მხარეში ტრადიციული მხატვრული ნაკადის რაღაც ნიშნები უფრო სუფთა სახით იყოს შემორჩენილი.

იგივე ამ მოხატულობაში გამოყვანილ ისტორიულ პირობა ჩაცმულობასაც ეხება. ხომ ცნობილია, რომ ქვეყნის ცენტრალურ რაიონებში მეტად არიან იმჟამინდელ მოდას მიხედობილი (ცხოვრების საერთო წესით, ყოფის რაიმე წერილმანით), ვიდრე განაპირა კუთხეებში, სადაც ძნელად ეთმობათ ჩვეული, ტრადიციულად დაკანონებული. არსებითად ამის მიზეზით უნდა იყოს განსხვავებული ლეხთაგულ და ჭალელ ქტიტორთა სამოსი. ლეხთაგულ მჯაფარასძმებს ქართულ დიდებულთა ის ცნობილი სამოსი მოსავთ, რომელიც დროის შედარებით ერთეულ მონაკვეთზეა გაერთელებული. ჩნდება იგი წვეწს ძეგლთან ქრონოლოგიურად ახლოს მდგომ, ნაბახტევის ერთ-ერთ ქტიტორთანაც - ქუცნა ამირეჯიბის შვილთან, რამითანა. კაბა ორივეგან მხრებთან ძლიერად დაქანებულია, კისერთან სამკუთხად ამოჭრილი, საიდანაც მთითიული პერანგი მისანს. ეს ნიშნავს, რომ სამოსი ორივეგან ერთი და იმავე ყაიდისაა, ერთნაირ თარგზე გაწყობილი, ოღონდ ესაა - რამითან სამოსის სახე შედარებით სხვაგვარია, ზოგად - აღმოსავლური

ელფერით აღბეჭდილი. მისი კაბა ჯერისებრი ფორმის შორი-შორ დატანილი ნახატიოა დაფარული, ხოლო გულისპირი, რომელიც ატლასის მსგავს მდიდრულ ქსოვილად აღიქმება, განსხვავებული ნახატით, - ახლა უკვე ფროთოსანთა სტილიზებული ფიგურებით გაცხივლებული. ჭარბ დეკორატიულობას, შესაძლოა, არც ლეხთაგის ეკლესიის ქტიტორთა სამოსი იყოს მოკლებული. მაგრამ, ამის მოუხედავად, მათი სამოსის სახედ გამოიყენებული მოტივი ნაკლებ სტილიზებულია, იქნებ, უფრო მოკრძალებულიც: კაბაც და გულისპირიც შედარებით უბრალო, სადა ქსოვილად აღიქმება; ქსოვილის სახედ გამოიყენებულია გეომეტრიული ხაზის. მეტ-ნაკლებად, მარტივი ხაზოვანი ორნამენტი: კაბისა და გულისპირის ქსოვილის სახედ განსხვავებული კი არ არის, ნაბახტევის ქტიტორის სამოსის მსგავსად, არამედ ერთია. ერთი ძირითადი ორნამენტული პრინციპით წარმოქმნილი.

რაც შეეხება ლეხთაგულ მჯაფარასძეთა სამოსის ორნამენტულ სახეს, თავიდანვე უნდა ითქვას, რომ არც ის წარმოქმნის ისეთს რაიმე მოტივს, რომელიც არ დასტურდებოდეს გვიანა დროის წყენს მხატვრულ შემოქმედებაში.

ამ ეკლესიის მოთავე ქტიტორის სამოსზე დღეისათვის შეუძლებელია რაიმეს თქმა - აქ ორნამენტული სახე კი არა, გარკვეულად ყვერც არ იკითხება. ასე რომ, ქტიტორ მამაკაცთაგან, სამაგალითოდ მხოლოდ იმ ორს შეიძლება მივმართოთ, რომლებიც დასავლეთი კედლის მოხატულობას შემორჩა. ამ ორს კი, ასლან მჯაფარასძესა და დემეტრე ჩართველანს, როგორც გაელენიანი გეარის ან სახლის რიგით წევრებს, არა მარტო მოკრძალებული ადგილი უჭირავთ მოხატულობაში, არამედ, მოთავე ქტიტორთან შედარებით, სამოსიც განსხვავებული უნდა აქონდეთ - ნაკლებად მდიდრული, სამოსის ქსოვილის ნახატით ნაკლებგამორჩეული. ეს ასეა ამავე ყაიდის ყველა იმ ძეგლში, სადაც მოთავე ქტიტორი და მისი სახლუელის წევრებია გამოსახული (ჭალასა და ბუგეულში, ვანში, წითელ-ხევისა თუ გელათის წმინდა ელიას ეკლესიის მოხატულობაში).

ასლან მჯაფარასძის სამოსისა და გულისპირის ქსოვილის ნახატი, როგორც ითქვა, ერთი ყაიდისაა, სრულიად ერთგვაროვანი - ევრტიკალურ ხაზთა - ყავისფერისა და მოწითალო-აგურისფერის მარტივ რიტმულ მონაცვლეობაზე აგებული. დემეტრე ჩართველანთან სურათი იცვლება. თავდაპირველად აქ ის თანაბარუჯრედიანი ორნამენტული სახე იკითხება შედარებით მკვეთრად, რომელსაც ფიგურის გარშემომწერი კონტურის სისქისა და იმავე მოყავისფრო ტონის პორიზონტალურ და ვერტიკალურ ხაზთა კვეთა წარმოქმნის. ამ უჯრედების გადაკვეთის ადგილებზე ხიოი-სებრ გაშლილ, მონასმისმიერ მონაცრისფრო ხაზებს ვხვდავთ, რომლებიც თავდაპირველ სწორკუთხა უჯრედებზე თითქოსდა ზემოდან დატანილ, უფრო მსუბუქსა და უფრო დეკორატიულს, ამასთან ახლა უკვე რომბისებრ უჯრედოვან ბადეს ქმნიან. სამოსის დეკორატიული სახე ამით როდი ამოიწურება: აქ ის საშუალოდ აგურისფერის წერტილებიც ჩნდება, რომლითაც სხედასხვა ფერისა და ფორმის, თუ შეიძლება ითქვას, სუდა და ქვედა უჯრედები უკავშირდება ერთმანეთს. ჩვენი ქტიტორის სამოსის დეკორატიული სახე სწორედ ამ სახის, ამ ორი უჯრედოვანი ბადის ერთობლიობით არის შედგენილი. იგივე პრინციპით, ძირითადად იგივე სქემით არის შედგენილი გელათის წმინდა ელიას XVI საუკუნის პირველი

მეოთხედის მხატვრობაში გამოყენილი ქტიტორის 'ზეიადის სამოსის დეკორატიული სახე. ერთია მხოლოდ, ახლა შედარებით გამარტივებულია ნახატი. ზეიადის შედარებით სხვაგვარ თარგზე გაწყობილ სამოსსა და გაუღისპირზე, მართალია, არ ჩანს მოყავისფრო ტონით მონაშნული ის თაყვალაპირველი სწორკუთხა უჯრედები, რომლებიც ლეხთაგის ხსენებულ ისტორიულ პირთან შემოგვხვდა, მაგრამ შემდეგ სრულიად მსგავსი სურათია: ორნამენტი აქაც გეომეტრიული სახისაა, აქაც ყვართო რომბისებრი უჯრედებით შედგენილი და მათი გადაკეთის ადგილებში აქაც ჩანს სხივისებრ გაშლილი, მონაცრისფროს მონასმისმიერი ხაზები. მეტიც, რომბების გადაკეთის ადგილებში ის მომსხო აგურისფერი წერტილებიც ჩნდება, რომლებიც, როგორც დემეტრე ჩართველანის სამოსზე, აცოცხლებენ ამ ერთიანი ბადის მარტივსა და გარკვეულად მონოტონურ ნახატს.

სამოსის სახედ გამოყენებულ ამგვარსავე ორნამენტულ მოტივს (მხოლოდ უმნიშვნელო, მხოლოდ მცირეოდენი სხვაობით) XV-XVI საუკუნეების მიჯნისა და XVI საუკუნის დასაწყისი წლების საქტიტორო პორტრეტზე ეხედებით აქაც მოთავე ქტიტორთან კი არა, არამედ სათავედოს იმ ნაკლებგაუღენიან წვერებთან, რომლებიც, ლეხთაგის მოხატულობის მსგავსად, დასაუღეთის კედელზე არიან გამოსახული (იანქო და შერმაზან აბაშიძეებთან ჭალაში, ვარდან აბაშიძესთან ეანში). განსაკუთრებით საგულისხმო ხსენებულ ქტიტორთა - როგორც ლეხთაგულ, ისე გელათულ, ჭალულ და ვანელთა სამოსის ნახატის მსგავსება კი არ არის მხოლოდ, არამედ ისიც, თუ როგორ ერთგვაროვნად დაიტანება ეს ორნამენტული მოტივი მათი სამოსის ქსოვილად აღქმულ სიბრტყეზე. ამ ქსოვილის სახედ გამოყენებულ ორნამისებრი უჯრედებით შეკრული ბაღვ, რომელიც მოღიანად მოიცავს სამოსის ზედაპირს პარალელური ხაზებით ისე ერთიანად, ისე უწყვეტლივ გადადის სახელოდან კაბის შუანა ტანზე თითქოს ერთი სიბრტყე იყოს. საბოლოოდ, სამოსის ქსოვილის ამგვარად მოტანილი ნახატიც გამოავლენს ფიგურის საერთო სიბრტყოვანებას.

იგივე სურათი ხსენებულ ეკლესიათა მოხატულობაში გამოყენილ ქტიტორ ქალთა სამოსის შედარებითაც ჩანს. პირნათელ მჯაფარასძის ასულების სამოსზე, აბაშ აბაშიძისა თუ ივანე დიდებულის თანამეცხედრეთაგან განსხვავებით, თუმც შედარებით სხვაგვარი ორნამენტული სახე იკითხება, მაგრამ სრულიად ერთგვაროვანია საერთო ივრით, ქსოვილის სახის ნახატისადმი დამოკიდებულებით, ტარების წესით. აქ ყველაგან, კაბაც და მოსახსამიც ერთი ყიდისაა, ერთი მუღის მიხედვით ერთ თარგზე გაწყობილი.

ლეხთაგის ეკლესიის ისტორიულ პირთა შესრულების თარიღი, ზემოხსენებული მსჯელობით, XV საუკუნის პირველი მესამედისა (ნაბახტევის ქტიტორის მაგალითზე) და XVI საუკუნის დასაწყისი წლების (როცა ჭალის, ვანისა თუ გელათის წმინდა ელთას ეკლესიები მოიხატა) შუალედურ პერიოდშია საძიებელი. და თუ ამ პორტრეტისადმი მომხატველი-ისტატის დამოკიდებულებასაც გაითვალისწინებთ (ყვრწერული დამუშაუების სრული უგულებელყოფა - ხაზისა და ნახატისადმი სრული მინდობა, სრული სიბრტყოვანება, ნახატის დანაწევრება, ხაზის სიხისტე, წერის გაუბრალოებელი მანერა), მაშინ ჩვენი ძეგლი უფრო XV-XVI საუკუნეების გარდა-მაკალი პერიოდისკენ იქნება მიმართული, ეიდრე შედარებით ადრეული.

XV საუკუნის დამდეგი, დასაწყისი წლებისკენ.

თარიღის დასაზუსტებლად საგულისხმოდ წნდება მამისა ბერძნიშვილის მტკიცებაც. მან, როგორც იოქვა, საგანგებოდ შეისწავლა მესტიის ოთხთავის მინაწერთა ერთი წეება, სადაც ლეხთავის მხატვრობაში ასახული ქროტორები - პორნათულ მჯაფარასუ და მისი ძენი იხსენიებიან. ეს მინაწერები პალეოგრაფიული ნიშნებით, მართალია, საკმაოდ დიდი პერიოდის შუალედით - XIV-XV საუკუნეებით თარიღდება, მაგრამ მათში დაცულია ერთგვარი მინიშნება იმისა, რომ დოკუმენტთა ერთი ნაწილი სწორედ XV საუკუნისა უნდა იყოს²². ლეხთავის ეკლესიის მოხატულობა მამისა ბერძნიშვილმა, არსებითად, სწორედ ამ ნიშნით დაათარიღა XV საუკუნის შუაწა წლებით²³. XVI საუკუნისთვის ლეხთავის ეკლესია ეერ მოხატებოდა, რადგან, თუ ისეე მამისა ბერძნიშვილს დაეკმარებოდა, აქ გამოსახულ ისტორიულ პირთა - მჯაფარასხეთა აღზევების ხანა მხოლოდ XVI საუკუნემდეა საგარაედებელი: შემდგომ მათი სიძლიერის ხელშემწყობი პირობები ქრება²⁴. მჯაფარასხეთა პორტრეტების შესრულების დრო, თუ ამ ფრაგმენტული მხატვრობის სტილისტურ ნიშნებს გათვალისწინებთ, ეერც ჩვენივის გადმოიხრება XV საუკუნის ბოლო, დასასრული წლების მომდევნო პერიოდისკენ. ამის თქმის უფლებას გეძლევის ის, რომ ყველა ზემოთ ნახსენები სტილისტური ნიშანი არ არის მკვეთრად გამოვლენილი, როგორც XV-XVI საუკუნეების მიჯნისა და XVI საუკუნის პირველი ათეული წლებით დათარიღებულ, ერთი გარკვეული წრის, ერთი გარკვეული მხატვრული მიმართულების ძეგლებში - ჭალაში იქნება ეს, ვანში თუ გელათის წმინდა ელიას ეკლესიაში. ამ კონტრასტში, ბუნებრივია, თავისთავად იგულისხმება არქაული (თუნდაც იკონოგრაფიული) სქემების, არქაული მხატვრული ფორმებისადმი სუანეთის ძეგლების განსაკუთრებული ერთგულება. მაგრამ ეს საერთო ტენდენცია გვიანა შუა საუკუნეებისთვის ისე ძლიერიც არაა, შედარებით მოგვიანო ხანის დროისძიერი სტილისტური ნიშნები რომ ნაკლებად იყოს აღბეჭდილი, ნაკლებად გამოვლენილი. აქ ჩვენ ახლებური სტილური ნიშნების ნაკლებ სიმკვეთრეს ვგულისხმობთ მხოლოდ - როცა ტრადიცია თუმც ინერციით მომდინარეა, მაგრამ ჯერ კიდევ აშკარად მოქმედია, ახლებური კი შედარებით ნაკლები სიმკვეთრით, ჯერაც გაუბედავად, არც თუ დასრულებული სახით წარმოჩენილი. ეს ნიშნავს, რომ ლეხთავის ეკლესიის მოხატულობა XV საუკუნის გასულს, ამ საუკუნის ბოლო წლებში ან XV-XVI საუკუნეების მიჯნაზე უნდა იყოს შესრულებული - დაახლოებით მაშინ, როცა საქართველოს (კენტრალურ რაიონებში ამავე ეიოდის, ამავე მხატვრული მიმართულების რამდენიმე ეკლესიის მოხატვა განიზრახეს (მაგალითად, ჩვენი ნაშრომის დასაწყისშივე განხილული, სოფელ ჭალის აბაშიძეთა კარის ეკლესია).

22. მ. ბერძნიშვილი, სუანური დოკუმენტები - გვ. 108.

23. იქვე

24. იქვე

კალაური

აქამდე განხილული ყველა ძეგლი, ე.ი. ამ ყაიდის ძეგლთა უმრავლესობა, დასაგლეთ საქართველოში დგას. სწორედ ამიტომ დასაგლეთ საქართველოს მიაკუთვნებენ ჩვენს მეცნიერებაში ქართული მონუმენტური ფერწერის ხალხურ ნაკადად სახელდებულ ამ მხატვრულ მოვლენას. კალაური აღმოსავლეთ საქართველოშია, კახეთში¹. თავისი მხატვრული არსით, ისტორიული თარიღითა და იკონოგრაფიული განსაკუთრებულობით იგი შემოგანხილულ ძეგლთა ჯგუფს სრულებით თავისუფლად ერთვის და ამკარაა, რომ ეს თავისებური მხატვრული მოვლენა ლოკალური კი არ არის, არამედ ერთიანია, "სოგადქართული. წინასწარ ისიც უნდა ითქვას, რომ კალაური ამავე დროის ამგვარივე მხატვრული ბუნების ნიმუშთაგან საქართველოს ამავე რეგიონში ერთადერთი როლია - აქვეა ზეგანის წმინდა მარინა, ვანნაძიანის სამება, მალრაანი და ჩვენი მხატვრობის აქა-იქ მხოლოდ ფრაგმენტულად შემორჩენილი სხვა ძეგლები.

კალაურის ეკლესიის მოხატულობას, "შემოგანხილულ ძეგლებთან შედარებით, დეკორის სისტემის ნაკლები სიმწკობრე ახასიათებს. ამის მიზეზი, რაღა თქმა უნდა, გაუწაფაობაა ოსტატისა, რომელსაც მაინცდამაინც არც ინტერიერის სიერცობრივი მონაცემები უწყობდა ხელს.

კალაურის წმინდა გიორგი სამეკლესიოიანი ბაზილიკა², ამეცებული უნდა იყოს იგი VIII-IX საუკუნეებში. მოხატულობის მომცველი შუანა ეკლესია "ზომით საგრძობლად ჭარბობს გვერდითა ორს. სიმაღლე ამ შუანა ეკლესიისა სიგრძის ტოლია და ორჯერ აღემატება სიგანეს (თუ სიმაღლე და სიგრძე ექვსნახევარი მეტრია, სიგანე სამიოდ მეტრს აღწევს მხოლოდ). ასე მოუხერხებლად შესდუდული სიერცის აღქმა ამიტომაცაა გაძნელებული, რაც არც თუ იოლად დასაძლევ ამოცანას უქმნიდა მომხატველ ოსტატს.

ეკლესიის შიდა კედლები გლუვია - არ არის დანაწევრებული თაღნართი ან პილასტრით. აფსიდი საერთო სიერცეს მცირე ზომის ქუსლით გამოეყოფა საკურთხეველში პატარ-პატარა ნიშებია ორგან დატანილი; აქვე ქვის უძრავი ტრაპეზი დგას. მოგვიანებით, ეკლესიის მოხატვის შემდეგ დაბალი კანკლოვ აღემაართაოთ. ამ შუანა ეკლესიის კედლებში, მართალია, სამი სარკმელია გაჭრილი (ერთი საკურთხეველში და ორიც სამხრეთით), მაგრამ ეს სარკმლები იმდენად ვიწროა, რომ დღის შუქი ნაკლებად აღწევს მის შიდა სიერცეს და ეკლესიაშიც თითქმის ყოველ დროს საგრძობლად ბნელა.

აქაც, ამ ეკლესიაშიც ამკარად ჩანს ამ ყაიდის ყველა სხვა ძეგლის მოხატულობისთვის დამახასიათებელი იკონოგრაფიული თუ ფორმალური თავისებურებანი, ოღონდ, როგორც ითქვა, ახლა უკვე "უდმეტად ორგულარულია დეკორის საერთო სისტემა და მხატვრული ფორმაც შედარებით მეტად ჩამოუქნელი.

მოხატულობა პირველი მოხილვით არც თუ ნათელ მხატვრულ

1. კალაური გურჯაანის აღმოსავლეთით მდებარე სოფელა - სარაიონო ცენტრის 15 კმ-ით დაშორებული; ეკლესია სოფლის განაპირას დგას.

2. Г. Чубинашвили, Архитектура Кахети, 1959, გვ. 155, 157, 160, 161.

ორგანიზმად წარმოგვიდგება. ამგვარ შთაბეჭდილებას, ძირითადად, მრავალფიგურიანი სცენებისა თუ ცალკეულ ფიგურათა არაორგანიზებული განლაგება ქნის, რაც, თავიდანვე, მომხატველო-ოსტატის ნაკლებ პროფესიულ მხატვრობედ დონას მიგვანიშნებს. ამასვე მიუთითებს ცალკე ამოკითხულ რომელსაღე სცენაში განვითარებული ამბის გულუბრყვილო თხრობა, მისი უბრალო გადაწყვეტა, ექსპრესიულად გამაფრებული გამომსახველობა, დაუხევეწავი, სრულად მოუხეშავი ხაზით წარმოქმნილი ნახატის სრული გრაფიკულობა, გამოსახულებათა სიბრტყოვანება, მარტივი დეკორატიულობის უბირატესი მნიშვნელობა, ღარიბი, ჭარბად თეთრანარევი ყურადღოვნება.

ყონი, უმნიშვნელო გამოხატვისების გარდა, თეთრანარევი მთელურჯო ფერისაა. ამ ერთფეროვან ყონსე ფართო ლოკალურ ლაქებად წნდება ორი-სამი ტონის მოყვითალო და მოწითალო ოქრა, რაც, ადგილებში, მხოლოდ აქ-იქ თუ აცხოვლებს ყონის შედარებით უსახურ ყურადღოვნებას. წერის მანერა ჩვენი ოსტატისა უკიდურესად მარტივია: აქ არც ამ ყიდის ზოგერთი ძველისთვის ჩვეული ფერის გაღივებისა და ჩანრდილის მარტივად გამოყენებული წესი წნდება, არც ერთი ფერიდან მეორესე თანდათან გადასვლის რაიმე, თუნდაც უმნიშვნელო, ცდა. ყორმა მხოლოდ გრაფიკულად, ხშირ შემთხვევებში უბულისყურად, შეიძლება ითქვას. უდიერად თუა მონიშნული. სამოსის ნაკევების არსებობას გვერდიგვერდ დატანილი, ორი-სამი ხაზით გადმოცემული „ჩანრდილეა“ მიგვანიშნებს. მოხატულობაში ამიტომაც ბატონობს სრული სიბრტყოვანება. წამყვანი, ძირითადი ყველგან გაუწაყავი ოსტატის ხელით მონიშნული, მსხვილი და ჩამოუქნელი კონტურული ნახატია მხოლოდ. სასურათე სიბრტყესე სწორედ ეს ძლიერად დატანილი კონტურული ნახატი შემოწერს ფიგურებსა და საგნებს, უსწორმასწოროდ გამოყოფს ყურთა ლაქებს. იგივე ითქმის შესამჩნევად მოუხეშავი და კუთხოვანი ხაზებით შესრულებულ, სქემატურად აღნიშნულ შიდა ნახატზეც. ოსტატის გაუწაყავობა ამკარად შეიგრძნობა სცენების განაწილებაში, ფიგურის აგებასა თუ საერთო ნახატში, ცალკეულ დეტალშიც კი.

სასურათე სიბრტყესე გამოსახულებათა განლაგება უკვე იმდენად მოუწასრიგებელია, რომ შეუძლებელია რეგისტრებისა და სცენების მკაყიო, თანაბარზომიერ განაწილებაზე სიტყვის ჩამოგდება. რეგისტროთა გამოყოფი ყურადღოვანი ზოლები მხოლოდ კორიზონტალურად, ყედლის მიუღს სიგანესე ერთად გაწილი. ასე რომ, სცენები თუ ცალკეული ფიგურები ყოველი მხრიდან კი არ არიან მოჩარხოებული, არამედ მხოლოდ ორი მხრიდან - სემოდან და ქვემოდან. ამიტომაც იქნება შთაბეჭდილება, თითქოს ერთი სცენა მეორესე ებრედეს, თითქოს ერთი სცენა მეორესთან გრძელდებოდეს. სცენები, რომლებიც სხვადასხვა ზომისაა, ცალკეული ფიგურები, რომლებიც ერთმანეთისაგან განსხევეებული მასშტაბისაა, მჭიდროდ ეკროან ერთმანეთს, აქ-იქ ერთმანეთშიც იჭრებიან, ეყუთენ ერთმანეთს. მოხატულობა ამიტომაც ტოვებს რამდენადმე არაორგანიზებულ შთაბეჭდილებას.

კალაურის მოხატულობაში, ამ ყიდის ძველთაგან განსხევეებით, ქტიტორთა სიმრავლე კი არა, ერთი ქტიტორიც არ წანს. მოხატულობის ის მონაკეობები კი, რომლებიც გვიანი დროისთვის ისტორიულ პორთა რიგს ეთმობა ხოლმე ჩვეულებისამებრ, აქ ცალკეულ წმინდანთა მასშტაბური ფიგურებისთვის არის განკუთვნილი. ჩვენი მხატვრობა, ეკლესიის ზომების სიმცირის მიუხედავად, სწორედ ამ ცალკეულ წმინდანთა ფიგურებისა და

სიუვეტური სცენების სიმრავლით გამოირჩევა. ამ განსხვავებული მასშტაბის სცენებისა და გამოსახულებათა სიმრავლე, სასურათე სიბრტყეზე მათი შედარებით თავისუფალი განლაგება დეკორის სისტემის იმ ცვლილებებს მიგვანიშნებს, რომელიც თვალსაჩინოდ აშკარავდება მოგვიანო საუკუნეებში და რა გასაკვირიცა, რომ სწორედ ამ ეკლესიის მოხატულობაში, სწორედ რომ ნიმუშებზე ამ ნაკლებ დახელოვნებული ოსტატის შემოქმედებაში გამოვლენილიყო განსაკუთრებით.

მოხატულობის იკონოგრაფიული პროგრამის დასადგენად, ამ შემოხვევაში გასათვალისწინებელია არა მხოლოდ ის, თუ რა არის გამოსახული, არამედ (და, ალბათ, უფრო მეტად) ისიც, თუ როგორ არიან ეს გამოსახულებანი ეკლესიის სიბრტყეზე წარმოდგენილნი. ეს ასეა, რადგან ხეიანი მოხატულობის სიუვეტური სცენები თუ ცალკეული გამოსახულებანი სხვადასხვა ეკლესიაზე სხვადასხვაგვარად, ერთმანეთისგან ძირეულად განსხვავებული პრინციპით არიან განლაგებული. საკუთხეველის მოხატულობის შემდეგ (სადაც „ვედრების“ საკონქო კომპოზიცია, „მოციქულთა ზიარება“ და წმინდა მამების რიგია გაშლილი), ყველაზე მწყობრად, ყველაზე მოწესრიგებულად დასაველეთის ეკლესია წარმოგვიდგება. აქ სამ სცენას ეხედავთ: ლუნეტში - „ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნის“ მასშტაბურად გადმოცემულ კომპოზიციას, რომელიც ეკლესიის უმეტეს მონაკვეთს მოიცავს. მის ქვემოთ, მეორე რეგისტრის თანაბრად გაყოფილ არეზე, ჯერ ზომებითა და მნიშვნელოვნებით გამორჩეული მხედარი - წმინდა თეოდორე ჩნდება, შემდეგ კი - მრავალფიგურიანი სცენა „იერუსალემად შესვლისა“. ამჟამად ეკლესიის მოხატულობის ბოლო რეგისტრს ეკლესიაში შემოსასვლელი კარის ორსავე მხარეს მდგომი, ფრონტალურად გამოსახული თითო მასშტაბური ფიგურა გაასრულებს³. მოხატულობის ამ მონაკვეთზე, როგორც მისალოდნელი იყო, მთავარია სწორედ ის მნიშვნელოვნებით გამორჩეული სცენა, სადაც ნაჩვენებია ქრისტიანობის საბოლოო მისიის აღსრულება. თავიდანვე სწორედ ის იკითხება უპირატესად და ყველა დანარჩენიც, მის ქვემოთ მოცემული სატრიუმფო სცენებიც, ამ ძირითადი იდეის გასამაჩვიებლად არის გამოსახული. აქ ამ სცენების განლაგების თავისებურებაც გასათვალისწინებელია და მათი მასშტაბური თანაფარდობაც: თუ ლუნეტის ფართოდ გაშლილი არე ერთადერთ სცენას ეთმობა, მოხატულობის მომდევნო მონაკვეთი უკვე ორი სცენით არის წარმოდგენილი. ლუნეტის მხატვრობისთვის ჯერ ეს ორი სცენა წარმოქმნის კომპოზიციურ საყრდენს. შემდეგ კი კარის ფართო ღიობი და მის ორსავე მხარეს მდგომი ორი ცალკეული ფიგურის მკაცრი და მასშტაბური ვერტიკალები.

ეკლესიის მთლიან მოხატულობაში განსაკუთრებით ჭარბად სამხრეთისა და ჩრდილოეთის გრძივი ეკლესიები დატვირთული. ოღონდ ისე, რომ თუ სამხრეთის ეკლესია თითქმის თანაბრად არის შეესებული, ჩრდილოეთით მკაფიოდ გამოიყოფა აზრობრივი მახვილები, რასაც გარკვეული წესრიგი შეუქმნის ამ ეკლესიის გამოსახულებებით ასევე მჭიდროდ დატვირთულ მოხატულობაში.

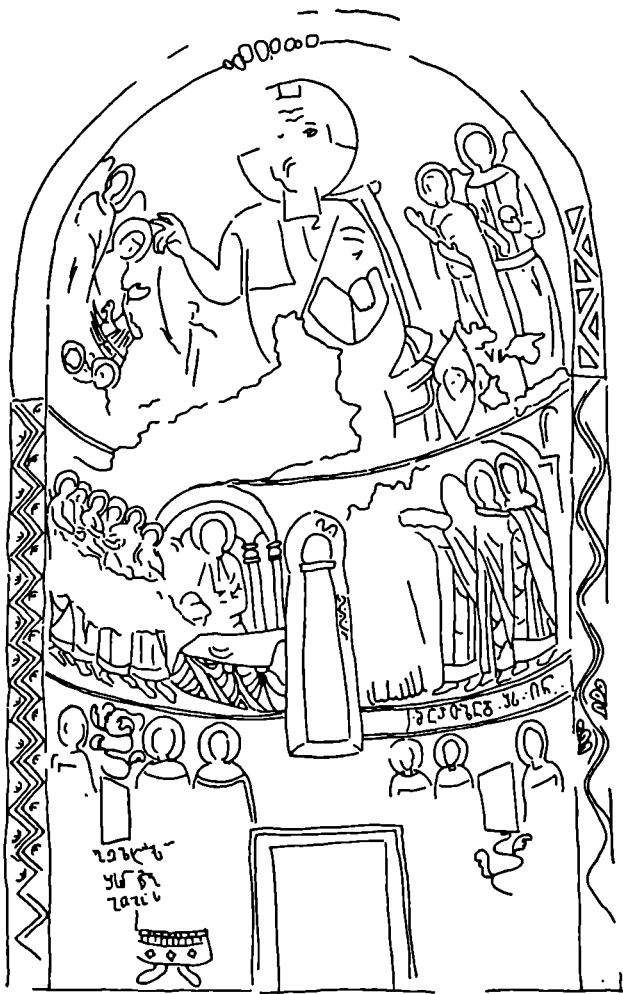
3. ამ წმინდანთა ფიგურები მათივე სახელმძღვანელო წარწერებით ამჟამად ისე ფრამენტულად, ისე ადგილ-ადგილ შემორჩა მოხატულობას, რომ შეუძლებელია მათი ენაობის დადგენა.

სამხრეთი კედლის მოხატულობის ნაკლები სიმწკობრე, ალბათ, იმითაც არის გამოწვეული, რომ აქ თეთი კედელია სარკმლის ორი კიბოთბი არა-თანაბრად დანაწევრებული. ამგვარი სიბრტყისთვის სიუქუტური კომპოზიციების მორგება, როგორც ჩანს, არც თუ ადვილად დასაძლევია ამოცანა იყო წვენი ეკლესიის ნაკლებგაწაფული ოსტატისთვის. თუმცა მთავარი, ამ იკონოგრაფიული სქემისთვის შედარებით მნიშვნელოვანი, ერთგან აქაც გამოყოფილია, გარკვეულად გამახვილებული. კამარის არეზე საუფლო სცენები ასე წარმოგვიდგება: ჯერ „ხარებას“ ეხედეთ. მის გვერდით - გაზრდილი ზომებით საგანგებოდ გამოყოფილ, უსწორმასწოროდ შესრულებულ სამსტრიქონიან ასომთავრულ წარწერას, მამდევნოთ კი - „შობის“ კომპოზიციას. მეორე რეგისტრის უმეტესი ნაწილი სარკმლის ორსავე მხარეს არათანაბრად გაშლილ სცენას - „ნათლისღებას“ ეთმობა, რომლის გაგრძელებაზეც ფრაგმენტულად ჩნდება მოწამეთა წელსებით გამოსახელებებით შეესებული სამი მედალიონი. მოწამეთა ამგვარივე გამოსახულებანი „ნათლისღების“ ქვემოთაც იკითხება (თვინდ აქ ორი მედალიონია), ხოლო სულ ქვემოთ, მეორე რეგისტრის ამავე ევრტიკალურ ღერძზე, „წმინდა გიორგის ბორბლით წამების“ სცენაა ასახული. მოხატულობის მამდევნო, შუანა არეზე მკვეთრ ევრტიკალურ მახვილად იკითხება მეომარსამოსიანი მთავარანგელოზის ხეუბისაგან მასშტაბურად გამორჩეული ფიგურა. მის გვერდით კი, სამხრეთ-დასავლეთით, მრავალფიგურიანი სცენაა „ლაზარეს აღდგინებისა“.

საუფლო ციკლის სცენები ყველაზე ფრაგმენტულად ჩრდილოეთის კედელს შემორჩა. მოხატულობის ზემო, კამარისეული რეგისტრის ჯერ „ჯვარცმას“ წარმოგვიდგენს, შემდეგ კი „ამაღლების“ კომპოზიციას. ამავე ზომის ორ სცენას მეორე რეგისტრიც გადმოსცემს: კედლის ჩრდილო-დასავლეთი მონაკვეთი „გარდამოხსნას“ ეთმობა, ჩრდილო-აღმოსავლეთი კი - „ფერისცვალებას“. მათ ქვემოთ გაშლილი არე მოხატულობისა მასშტაბურად წარმოგვიდგენს (ვალკულ წმინდანებს: „გარდამოხსნის“ ქვემოთ, მნიშვნელოვნებით გამორჩეულ, მაღალი ჯერის მარჯვნივ და მარცხნივ მდგომ ელენესა და კონსტანტინეს, მათ გვერდით უყუროს მეუღაბნოეს მაკარი „მეგვიტკლს“, დასასრულ - მოხატულობის ფართო არეზე გამოსახულ მხედარ წმინდა გიორგის, რომელიც ძირითად თვეურ ღერძად იკითხება ამ კედლის მოხატულობაში. აქვე, სულ ქვედა, მეოთხე რეგისტრზე, ფრაგმენტულობის მიუხედავად, მასშტაბურად ჩნდება წმინდა დემეტრე, წმინდა დავითი და მოწამე ქალი ხოსო.

სცენების გარჩევისას ერთი რამ აშკარად შეინიშნება: საუფლო ციკლის ის სცენები, რომლებიც კამარებზეა გაშლილი თანაბარი ზომისაა და თანაბრად აესებენ სასურათე არეს, ხოლო ლუნეტში გაშლილი სცენა („ჯოჯოხეთის წარმოტყვევების“ ამსახველი) და (ვალკულ წმინდანთა რამდენიმე ფიგურა (ორივე წმინდა მხედრის, ელენესა და კონსტანტინეს, მეომარსამოსიანი მთავარანგელოზის, წმინდა მეომართა) უკვე მნიშვნელოვნებით - როგორც საგანგებოდ შერჩეული ადგილით, ისე გაზრდილი მასშტაბით გამოყოფიან ყველა დანარჩენს. ეს, თუ ამ ყაიდის მოხატულობათა შემსრულებელთა მხატვრული ხედვის თავისებურებას გაეთვალისწინებთ, ცხადია, იმას ნიშნავს, რომ ამ მცირე ზომის ეკლესიის მოხატულობაში რაღაც უფრო მეტად წინ წამოწეულია და, ამდენად, უკვე აზრობრივდაც გამახვილებული.

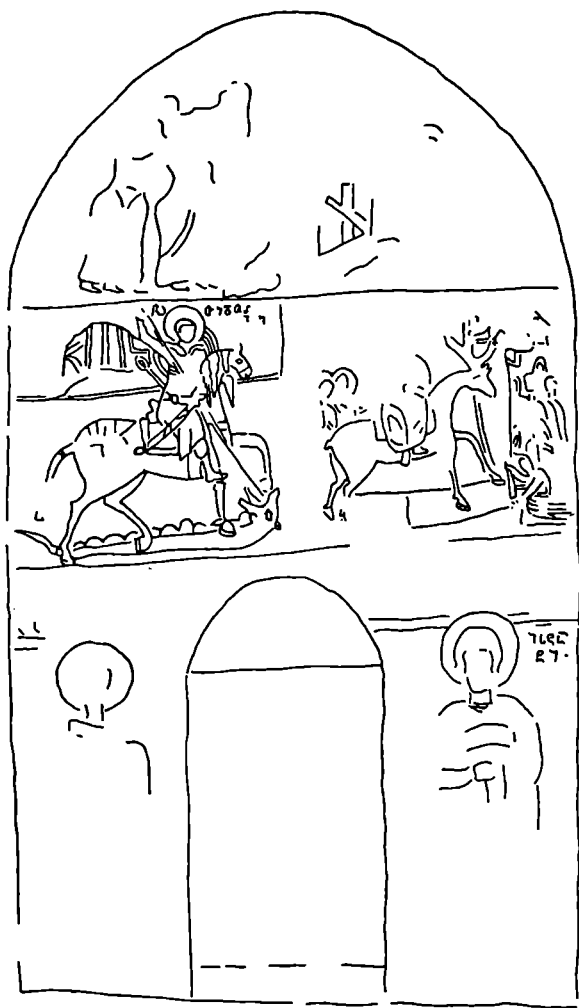
„ათორმეტ საუფლო დღესასწაულთა“ სცენებიდან, მართალია, მხოლოდ



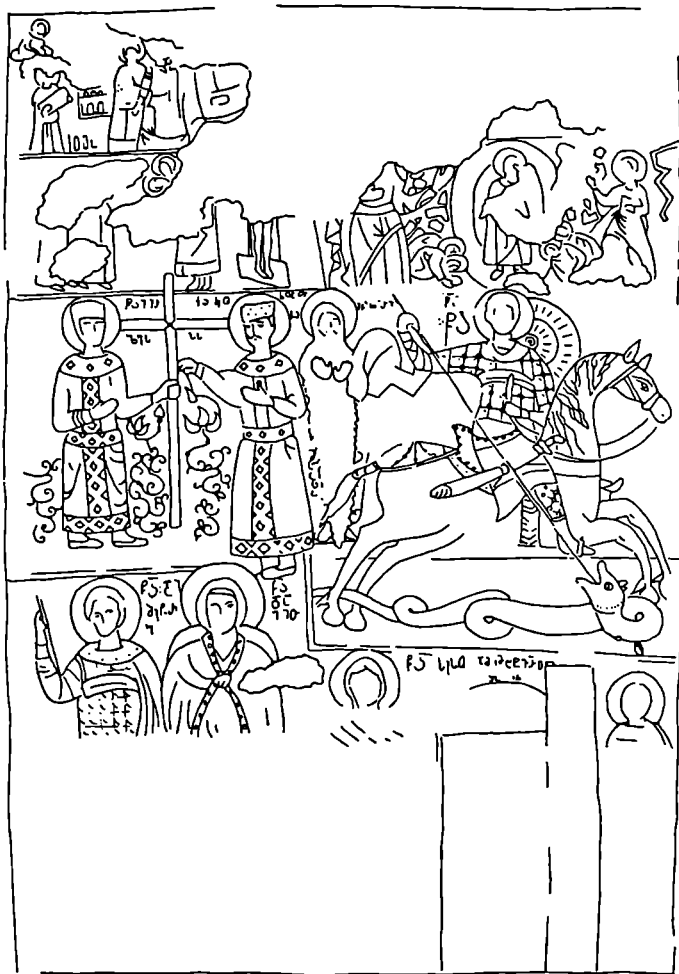
ქალაქი. სანქტუარი



კალაური. სახსრებითი კეილელი



კახული. მასპლუმი ქვიშა



კალაური, ხრდილეთი ქველი

ათია მოცემული და ისიც არც თუ სუსტი „ისტორიულ“ თანამიმდევრობით წარმოდგენილი. მაგრამ წყნი ოსტატისთვის ამ სისუსტეს მნიშვნელობა არ აქვს: ჯერ ერთი, ეს ათი სცენა („ხარება“, „შობა“, „ნათლისღება“, „ყურისცვალება“, „ლაზარეს აღდგინება“, „იერუსალემად შესვლა“, „ჯვარცმის“, „ჯოჯოხეთის წარმოტყუვნა“, „გარდამოსხნა“, „ამაღლება“) ისეა შერწყული, რომ სრულად აისახოს მაცხოვრის მიწიერი ცხოვრების მთლიანი ციკლი - ხარებით დაწყებული და ამაღლებით, ქრისტეს ამქვეყნიური დიდებით დასრულებული. და მეორე: სცენები ისეა განლაგებული, რომ მოხატულობის მთლიანობაში მოხილვისას ნათლად გამოიკვეთოს ერთი განსაკუთრებული იდეა. ამ იდეის გასამახვილებლად დასჭირდა წყნის ოსტატს „ჯოჯოხეთის წარმოტყუვნის“ ფართოდ გაშლილი სცენის სწორედ რომ დასაველეთით - საკურთხეველის საპირისპიროდ გამოსახვა. შემდეგ კი - გამარჯვებულ წმინდა მხედართა და წმინდანთა ცალკეული ფიგურების, განსაკუთრებით კი, ეკლესიის პატრონის - ძლევის წმინდა გიორგის ეპივლმხრივი გამორჩევა. ეს ერთადერთი ხერხი იძლეოდა იმ საგანგებო იდეის წარმონერის საშუალებას, რომლითაც ქრისტიანობის საბოლოო მისიის აღსრულება - ქრისტიანობის ტრუმფია გადმოცემული. მოხატულობის იკონოგრაფიულ პროგრამას, რაც მხოლოდ თემატურად კი არა, სახეუთადაც არის გამოკვეთილი, სწორედ ეს იდეა უნდა განსახდერავდეს.

რაც შეეხება ცალკეულ სცენათა იკონოგრაფიულ და მხატვრულ გადაწყვეტას, არსებითად, აქ თითქოსდა არაფერია ისეთი, რაც წყნის მოხატულობას ამ ყაიდის სხვა, დანარჩენ ძეგლთაგან განასხევეტბდა. აქაც, ოსტატობის ახლა უკვე შედარებით დაბად საშემსრულებლო დონეზე წარმოდგენილი, ის გამარტივებული, ის გაუბრალოებული სქემები მოქმედებენ, რომლებიც მრავლად წარმოჩინდა ამ ერთი გარკვეული ჯგუფის მოხატულობაში (ოდონდ მაინც ისე, რომ აქა-იქ საგრძნობია ოსტატისმიერი ფორმალური თავისებურებანი).

საკურთხეველის მოხატულობაში, ტრადიციისამებრ, „ვედრების“ საკონქო კომპოზიცია ბატონობს. ზომებით ის გაცილებით ჭარბობს ყველა დანარჩენს. გადმოცემულია იგი რთული რედაქციით, განსახილველ ძეგლთა - ჭაღისა და ვანის, ქორეთისა თუ წითელხევის მოხატულობათა ანალოგიურად. თემზა სხვაობაც შესამჩნევია ერთი ის, რომ „ვედრების“ სცენის პერსონაჟთა მასშტაბური თანაფარდობა ასე არსად არის დარღვეული: მაცხოვრის ფიგურა სხეებთან შედარებით, იმდენად დიდია, რომ თითქმის მთლიანად მოიცავს კონქის არეს. და მეორე - კალაურის „ვედრების“ კომპოზიცია, ამ ყაიდის მოხატულობათა შორის ერთადერთია, სადაც წყნის ხელოვნების ადრეულ და გვიან პერიოდისთვის დამახასიათებლად (კომპოზიციის მარცხენა ფრონტზე - ღმრთისმშობლის გვერდით), ტეტრამორფია გამოეჩინილი. ძირითადად ეს, ცხადია, არაყურს (ჯღლის და წყნის საკონქო კომპოზიციის ერთი განმასხევეტელ ნიშანთაგანია მხოლოდ.

ამ ფართოდ გაშლილი კომპოზიციიდან დღეისათვის ცოტა რამ თუ გაიჩნევა. ჩანს, რომ მაცხოვარს ცისფერი ქიტიონი და მოყვითალო მიმატიონი მოსახეს. მაკურთხეველი მარჯვენა შორს აქვს გაწვდილი, მუხლზე გადაშლილი სახარება უდევს და ფართოდ გახედილი თვალებით წყნსკენ, მჭერეტელისკენ არის მომზირალი. მეტად მკრთალად მისი სახის მოგრძო ოკალიც იკითხება, თხელი ცხვირი, შუაში გაყოფილი მოკლე წვერი,

სქელი წარბები, ფართო შუბლზე ძლიერი მოწითალო მონახიმთ დატანილი ორი ტეხილი ნაოჭი თითქმის ისეთივე გამომეტყველება მაცხოვრისა, რომელიც ამგვარივე ბუნების სხვა ძეგლებშიც შემოგვხვდა (შედარებით დამახასიათებლად მაინც გელათის წმინდა ელიას ეკლესიის მახატულობაში). ქვედა ნაწილი მახატულობის ამ მონაკვეთზე თითქმის მთლიანად ნამორეცხილია, ადგილ-ადგილ ბათქაშაყრილიც და მხოლოდ ერთგან, მხოლოდ ფრაგმენტულად თუ გაირჩევა ორი შეწყვეილებული ხაზით მონიშნული ტახტის მაღალი ზურგის სქემატური მონახაზი.

საკონქო კომპოზიციაში გამოყვანილ ფიგურათა სამოსის ფერადოვნება, XVI საუკუნის ამ ყაიდის მახატულობათა მსგავსად, აგებულია თბილი და ცივი ფერის რიტმულ მონაცვლეობაზე; ღმრთისმშობელთან ცივი, მღაღურჯო ფერის სიჭარბეა, ნათლისმცემელთან მოწითალო ოქრისა, ხელო მთავარანგელოსებთან, რომელთაც ხელთ ხელმწიფეთა ნიშანი - წითლად დაფერილი სფერო უჭირავთ, ღია, ჭარბად თეთრანარევი ცისფერი და მოყვითალო ოქრა ენაცვლება ერთმანეთს.

„უძეარების“ ხსენებული კომპოზიცია რომ ადრეული ნიმუშების გამოსახილია, ეს უკვე არ უნდა იწვევდეს. ამას მოუთითებს: ამ სკენის შესამჩნევად მკირე ზომის პერსონაჟთა ფონზე წარმოდგენილი მაცხოვრის მასშტაბური ფიგურა, მისი გამორჩეულობა, მაცხოვრის გვერდზე გაწვილი მკურთხეველი ხელის ეფსტი თუ გადაშლილი ხახარება, საუფლო ტახტის მაღალი ზურგი. ადრეული პერიოდის (XI-XIII საუკუნეების) ქართული მონუმენტური მხატვრობისთვის დამახასიათებელი ეს ცნობილი იკონოგრაფიული დეტალები თითქმის ჩვეულებრივია განსახილველი ჯგუფის ძეგლებში: ტაბაკინში, ბუგულეში, ქორეთში, წითელხევსა და ილემში სწორედ იმ არაოფიციალური მხატვრობის ნიმუშებში, სადაც შედარებით მკარა ნეონი ძველი ტრადიციები. ადრეული საუკუნეებიდან ადრეული სქემა ნაკლებად განსწავლულ წყნს ოსტატთან შეუძლებელია ორგანულად ეოფილიყო შეთვისებულნი. ეს, განსაკუთრებით, ისე და ისე ადრეული ნიმუშებიდან აღებული⁴, მაცხოვრის გაწვილ მარჯვენაზე ითქმის, რომელიც გვიანი დროის მხატვრობის ამ ვრცელ რიგში მხოლოდ აქ არის დამოწმებული. კალაურის მომხატველი, ბუნებრივია, ვერ ახერხებს ამ ადრეული სქემის მთავარი თავისებურების წარმონახას, მისი მონუმენტური ბუნების გახსნას, და მხოლოდ გარეგნული, მხოლოდ მშრალი კომპოზიციური ხერხების გამოყენებით კმაყოფილდება. მაცხოვრის გაწვილი ხელის ეფსტის მნიშვნელოვნება კალაურის საკონქო კომპოზიციაში იმტომაც არ შეიგრძნობა, რომ სქემატურად მოხაზული მისი მკურთხეველი მარჯვენა ფიგურის ორგანული ნაწილი კი არ არის, არამედ სხეულს შეუთავსებელია, მოწყვეტილია ფიგურას. მაცხოვრის პროპორციულად გაუმართავი ფიგურა სრულიად ბრტყელია, ხაზითა და ფერით თანაბრად, შეიძლება ითქვას, სქემატურად დატვირთული, რაც, ბუნებრივია, კიდევ უფრო ანელებს

4. ამგვარი რამ მხოლოდ XI-XII საუკუნეების ძეგლებში ჩნდება: ჩეპიანში, ტუესა და ზემო კოხში, ნაკუარში, მაცხვარიშსა და წვირში. Т. Вирсаладзе, Фресковая роспись художника Микаела Маглакли в Мацхвариши, გვ. 201-203. მისივე Фресковая роспись в церкви Архангелов села Земцо-крихи, გვ. 210-211. Н. Аладзавილი, Г. Алибегашвили, А. Вольская, Живописная школа Сванети, გვ. 88, 109-110.

საკონქო კომპოზიციის ამ ცენტრალური გამოსახულების მნიშვნელოვნებას. იგივე აქვე წარმოდგენილ, ამჟამად მეტად ყრავმენტულად შემორჩენილ სხვა, დანარჩენ პერსონაჟებზეც ითქმის. ერთიანი მონუმენტური კომპოზიციური სქემის სანაცვლოდ, რაც აღრუულ საუკუნეებში ამ თემის მომცველი სცენისთვის იყო დამახასიათებელი, ახლა შესაძინევედ დანაწევრებული და ერთმანეთთან ხელყოფიერად დაკავშირებული გარეგნული სქემა წნდება მხოლოდ.

საკურთხეველის მოხატულობის მეორე რეგისტრი რომ სარკმლის ორსავე მხარეს თანაბრად გაშლილ სცენას - „მოციქულთა ზიარებას“ გადმოსცემს, ეს ზემოთაც ითქვა. აქაც, დაზიანების მიუხედავად, ჩანს ნეენი ოსტატი XII-XIII საუკუნეების მიჯნაზე (მაგ., ეინცვისსა და ლორის აბტალის მოხატულობაში) დამკვიდრებული თემის მოგვიანო, XIV საუკუნისა და მისი მომდევნო დროისათვის ნეეულ კომპოზიციურ გადაწყვეტას რომ გეთავაზობს (როგორც XIV საუკუნის უბისაში, წალენჯიხისა და ლიხნეში, XVII საუკუნის ტაბაკისა და ქორეთში, XVII საუკუნის ბობნევის მოხატულობაში). ოღონდ, ცხადია, იმ თავისებურებით, რაც საერთოდ დამახასიათებელია ამ წრის ყველა სხვა ძეგლისთვის.

მაცხოვრის ახლო ხედით მოტანილი მასშტაბური ფიგურა ხალხინობულში ფორნტალურად დგას. ფართო კბორიუმი ისეა გაშლილი, თითქოს ხიდრმეს გადმოსცემს. მაცხოვრის წინ ქსოვილგადაფარებული ტრაპეზია ესეც გვერდითი დამრეცი ხაზით მხოლოდ პირობითად, თითქოსდა ხიდრმისკენ მიმართული. ერთმანეთის გვერდით მჭიდროდ, უინტერვალოდ წარმოდგენილ მოციქულთა ზეახილული პროპორციების მქონე მიყოფე ფიგურები ერთიანი რიტმული მოძრაობით, ერთიან უწყვეტ ნაკადად მიემართებიან მაცხოვრისკენ (ამგეარ აღქმას ხელს უწყობს ისიც, რომ როგორც მოციქულთა ფიგურების ყუხების ფართო მონახასი, ისე მათი შარაგანდები მიჯრით ერთმანეთსეა მიწყობილი, ერთმანეთსეა გადაბმული). ყველა მოციქული თავდახრილია, ყველა ერთნაირად სამყოთხედში დგას. ყველა ვედრებად ხელგაწედილია. და, რაც მთავარია, გაწყდილი ხელების მტეენები ამ დროის ოფიციალური რიგის ძეგლთაგან განსხვავებით პატარ-პატარა, მყიფე და სუსტი როდია, არამედ შესამინევედ მოზრდილი და ძლიერია, ფართოდ მოხაზული. მათ ფიგურებზე გაწედილი ხელების სწორედ ამ დიდრინი მტეენების მარტივი, ერთფეროვანი ენსტიკულაცია გამოიყოფა განსაკუთრებით. მარტყე მონაცველუობაზე აგებული მათი სამოსის ფერადოენებაც: ერთგან აგურისფერის სიჭარბეა, მის გვერდით მდგომთან ფირუსისფერნარევი ლურჯისა, მომდევნოსთან ისევე აგურისფერისა და ა.შ. ფერი ჩამქრალია, ჭარბად თეთრანარევი. ყველა ეს ფერი უკიდურესად ხისტი და გრაფიკული ხაზებით დანაწევრებულ ლოკალურ ლაქებად გამოიყოფა. ლოკალურ ლაქაზე, როგორც ვანისა და ქორეთის მოხატულობაში ენახეთ, სამოსის დანაოტების აღმნიშვნელი, გარშემომწერი კონტურის სისქის მკვეთრი ხაზებია შეეულად დაშეებული, სხივისებრ გაშლილი.

გამოსახულებათა შესრულების იგივე წესი, იგივე მხატვრული მიდგომა მოხატულობის მესამე რეგისტრზეც დამახასიათებლად ჩანს. ერთია მხოლოდ - თეით ფიგურები ახლა უევე წინარე საუკუნეებში შემოქმეებული სქემით არიან წარმოდგენილნი. ეს რეგისტრი, რომლის ცენტრშიც საკმაოდ მაღალი, კედელთან მიბჯენილი ქვის უძრავი ტრაპეზი დგას, ეკლესიის

მაშებს ვთმობა - ტრაქეუსის მარჯვნივ და მარცხნივ არცთუ თანაბრად განლაგებულ მათ სამ-სამ ფიგურას. მოხატულობის ეს მონაკვეთი დაზიანებულია, ადგილ-ადგილ ჩამორეცხილი - წმინდანთა თანამხლებ, მათივე ენაობის დამადასტურებელ წარწერებთან კი, თითქოსდა განგებ, ბათქაშაყრილი. გარკვევით აქ მხოლოდ ის წარმოსინდებდა, ყველას ტრაპეციული სამღვდელმთავრო სამისი რომ მოსახეს, ყველა შარავანდოსიხდა და, რაც მოთავრია, ყველა ფრონტალურად დგას. მათი ფრონტალური პოზიცია, ცხადია, იმას მიგვანიშნებს, რომ აქ ადრეულ, X-XI საუკუნეების რომელიღაც ნიმუშია თავისებურად გამოყენებული. თავისებურად, რადგან ადრეული ტრადიციიდან აღებულია ფიგურების დგომის მხოლოდ ფრონტალური პოზიცია, მაშინ, როცა არ ჩანს ამგვარი სქემისთვის დამახასიათებელი სიმეტრიულობა და ფრთების წინასწორობა. შთაბეჭდილება ისეთია, თითქოს ოსტატი შეგნებულად არღვევს წინასწორობის მიმენჭს. სხვაგვარად როგორ აიხსნას კომპოზიციის მხოლოდ ერთ მხარეს, მხოლოდ მარჯვენა ფრთაზე გაშლილი ფართო ასომთავრული წარწერა („...მართლად შეუენდოს/ს ღმერთმან-ნ“), რამაც გარკვეულად შეხლდა სასურათო სიბრტყის ევრტიკალური მონაკვეთი - საბოლოოდ კი უკვე ნებაუნებურად შეამცირა ამ ფრთაზე გამოსახული სამივე ფიგურის ზომები - ეს ერთი მხრივ. აღსანიშნავია ისიც, რომ ამავე რეგისტრის მოხატულობის მარცხენა ფრთაზე, არათანაბრად განლაგებულ ორ წმინდანს შორის წარმოქმნილი ინტერვალი ასევე არათანაბრად არის შეესებებული სტილისებული სახის ფართო ფოთლიანი ორნამენტით (ეს ის ორნამენტული სახეა, რომელიც მრავლად არის გამოყენებული ერკლაანთ საყდრის XVI საუკუნის მოხატულობაში, შედარებით მოკრძალებულად კი ჭალასა და ბუგეულში). ამითაც უკვე შესამჩნევად დაირღვა წინასწორობის ის აუცილებელი მიმენტი, რომელიც ამ სახის კომპოზიციებისთვის არის ხელმძღვანელებსიამებრ, დამახასიათებელი. სიმეტრიისა და წინასწორობის ნიშნით განვიტარებული რეგულარული სქემის სანაცვლოდ დროსი ნაკარნახევი ირგულარული სქემა ჩნდება, რასაც დაუხელოვნებული ოსტატის ხელით შესრულებულ მოხატულობაში შეუძლებელია არ გამოეწვია მყარი კომპოზიციური სტრუქტურის რღვევა.

(ვალკეული ფიგურებისა და მთლიანი სკენების ნებისმიერი, სრულიად თავისუფალი განლაგება, სტილისებული ორნამენტული დეკორის სიჭარბე განსაკუთრებით კედელ-კამარებზე იკითხება გამორჩეულად.

მოხატულობის ამ მონაკვეთის პირველი მოხილვითაც ჩანს, რომ კამარისეულ სკენებში გამოყვანილი პერსონაჟები, ქვედა რეგისტრის (ვალკე მდგომ ფიგურებთან შედარებით, თითქოს განსხვავებულად არიან შესრულებული. სუქმით, მჭვერეტელისგან შორ მანძილზე გაშლილ რეგისტრებზე სქელი გრაფიკული ხაზებით მკვეთრად გამოკვეთილი, შედარებით სტატიკური და, შეიძლება ითქვას, უფრო „სკულპტურული“ ფიგურები მოქმედებენ. ქვემოთ გამოსახულ და, ამდენად, წვეთან უფრო ახლო ხელით მოტანილ ფიგურებზე ეს მკვეთრი გრაფიკულობა თითქოს საგანგებოდ არის შერბილებული - ხასი უფრო თხელია, ფიგურებიც ნაკლებსტატიკური. ამგვარ ნახატს, საბოლოოდ, თუკლიც შედარებით მშვიდად აღიქვამს. ეს უფრო ამკარად სკენების (ვალკე მოხილვისას) შეიგრძნობა.

კამარის არქუხ, სამხრეთით, საუფლო ციკლის ორი სკენა „ხარება“ და „შობა“ ჩნდება. სკენებს შორის, როგორც ითქვა, არ ჩანს რაიმე

გამმიჯნეული 'სოლი და, ამიტომაც, ერთი შეხედვით, ისინი თითქოს ყრის'ისებრ გაშლილ ერთიან კომპოზიციად იკითხებიან. მათ დამოუკიდებლობას მხოლოდ დაკვირვებისას ვხვდებით - ორივე სცენა თავის თავში დასრულებული ორგანიზმია, რადგან ისინი ერთმანეთისგან სრულიად განსხვავებული კომპოზიციური მიდგომით არიან აგებული. „ხარება“ ყრისნაირად კომპოზიციად წარმოგვიდგება, „შობა“ კი ისეა გამოსახული, თითქოს 'ხედვებიდან იყოს დანახული. „ხარების“ კომპოზიციურმა აგებულებამ უკვე თავისთავად განაპირობა ვერტიკალური მახვილების სიმრავლე: ღმრთისმშობლისა და მთავარანგელოზის ფიგურები, ტახტის მაღალი 'სურგი თუ მთავარანგელოზის დაშეხებული ფრთების მონახაზი ვერტიკალურად განეთარებულ ერთიან რიტმულ მახვილებს ქმნიან. მისგან განსხვავებით, „შობის“ კომპოზიციის კორისონტალური აქცენტები ჰარბობენ და გასაგებია, ეს სცენა მოხატულობის 'მედარებით მეტ არეს რომ მოიცავს.

„ხარების“ სცენისთვის გამოყოფილ კედლის ვიწრო მონაკვეთზე ჩვენი ოსტატი 'მედარებით დიდი 'სომის ფიგურებს გამოსახავს. ასე მასშტაბურად ამიტომაც იკითხება ამ სცენის ორივე პერსონაჟი. ყოფი კორისონტალურად დაყოფილ, ორსართულიან 'შენობას წარმოგვიდგენს. ეს სრულიად სიმბრტყითი, დეკორატიული სახის ნაგებობა, პლულოფოსთა ხელისუფლების დამახასიათებლად, მთლიანად აესებს, 'შეიძლება ითქვას, ანაწევრებს, აქუცმაცებს ყოფილ გამოყოფილ სახურათე არეს. აქვე, მოგვიანო დროის იკონოგრაფიული დეტალი - „კელუმის“ მოტივიც ნიღება, რომელიც, ჩვეულებისამებრ, 'შენობას კი არ ურთვის, მის ორ ნაწილს კი არ აკავშირებს, არამედ 'შენობისგან დამოუკიდებლად, სრულიად თავისუფლად, პირობითად არის 'ზემოთ გამოიღვივებული (გაერცვლებული იკონოგრაფიული დეტალისადმი გაუცნობიერებელი დამოუკიდებულების დამახასიათებელი მაგალითი).

ღმრთისმშობლისკენ მიმართული მთავარანგელოზი სამშეთხედში დგას. მისი ფიგურის დაზიანებულ ნახატზეც მკვეთრად იკითხება, ქორეთისა და ბუგეულის მოხატულობათა ანალოგიურად გადმოცემული, წინგაწვდილი ხელის მძიმე მტევიანი, ხანახეურად დაშეხებული ფრთების ყართო მონახაზი (გულუბრყვილო ხერხი, რომელსაც ოსტატი ძლიერი მოძრაობის სანეწებლად იყენებს). ღმრთისმშობლის კიდევ უფრო მეტად დაზიანებულ ფიგურაზე მისი ორივე ხელის კონტურული მონახაზი გაირჩევა მხოლოდ: მარჯვენა თანხმობის ნიშნად ნებით მკერდთან აქვს მიტანილი, მარცხენაში კი კვირისთავი უჭირავს („ხელსაქმით ხარების“, ჩვენი ყაიდის ძეგლებში ყართოდ გაერცვლებული მოკლე იკონოგრაფიული რედაქცია). 'შემორჩენილი ყრავმენტებით ისიც ჩანს, რომ ღმრთისმშობლის მაღალი ტახტი და „ყეხისთავებელი“ უსწორმასწოროდ და დამრეკად დატანილი ხასუბითა და ყოფქვისებრი ყვაილებით ყოფილა ჰარბად მოწიყული (დაახლოებით ისე, როგორც ქორეთისა და მღვიმეში).

ყურადღებება ამ სცენისა ღარბობა: თეთრანარევი ლურჯისა და ჰარბად თეთრანარევი მოყვითალო ოქრას უსახური მონაკვეთითა და მხოლოდ ერთგან, კომპოზიციის 'შუაში აზიდულ 'შენობასთან, ყართოდ მოკაშკაშე ვარსკვლავის მოწითალო ლაქა, რასაც სიციხოვლ შეაქვს სცენის ამ საკმაოდ მონოტონურ ყურადღებებაში. წერის მანერაც მარტივია - უკიდურესად გაუბრალუბელი. მთავარანგელოზის ფრთებიც და ღმრთისმშობლის კაბის კალთებიც (ის, რაც უკეთ 'შემორჩა მოხატულობის ამ მონაკვეთს)

შემოწერილია დაუდევრად დატანილი, მკაფიო და ძლიერი კონტურით, ხოლო შემდეგ გარშემოწერი კონტურის სისქისა და ხიდილების ხაზებით თითქმის თანაბრად დანაწევრებული. შიდა ნახატი ხაზებს შორის მექი ნაცრისფერი სოლები გაირიყვა, რაც მარტივ დეკორატიულ რიტმს წარმოქმნის. წერის ეს გამარტივებული, ხაზგასმულია გრაფიკული მინერა ექვლაზე დამახასიათებლად ქორეთის მოხატულობაში იყო შენიშნული. მსგავსება სხვა მხრივაც აშკარაა: მთავარანგელოზის ისეთივე დამკვდარი პროპორციები, ისეთივე იკონოგრაფიული ტიპი - დიდი თავი და გაწვილი ხელის ენერგიული ჟესტი, ხელის მძიმე მტკვანი; თხელი ცხვირი, მოკლე მოკლე ბაკები, შთამბეჭდავად გადიდებული თვალები და მალლა ახილული წარბები, ფართოდ მორკალული ყრთების კუთხოვანი ნახატი, სადაც სხვადასხვა სისქის მექი ნაცრისფერი სოლებია დატანილი.

ამ ორ, ერთნაირი თემის მომცველ სცენათა შორის შენიშნული მსგავსება სრულიადაც არ ნიშნავს ერთიან მხატვრულ ნაკადში მოქცეული ორი სხვადასხვა ძეგლის მხატვრული ღირსების ერთგვაროვნებას. ქორეთელი ოსტატის მხატვრული ენა გაცილებით შთამბეჭდავია - მის ძირითად თავისებურებას ხომ ემოჯიათა უშუალოა, ბუნებრიობა და გადმოცემის სიმბრად გაწონასწორებული ფორმა წარმოადგენს, რაც ნაკლებად, მხოლოდ აქა-იქ, ძალზე სოგადი სახით თუ შეიგრნობა კალაურის მოხატულობაში.

საუკულო ციკლის მომდევნო სცენა, მართალია, „უყვლის შობას“ გამოსახავს, მაგრამ ამ ერთმანეთის მომთხავე ორ სცენას - „შობას“ და „ხარებას“ ქართის უხეშად ჩართული ფართო ასომთავრული წარწერაა: „ოისებ აყვედრა დაწვლს“. ოისებისაგან მარაზის ექვდრების სცენის სახატულოდ აქ მართალია, მხოლოდ წარწერა ჩნდება, მაგრამ ესეც, ამ სოუქტის ასე საგანგებო მოხსენიებაც, ნეენი მხატვრობის შესრულების არა მარტო მოგვიანო დროს მიუთითებს, არამედ უკვე თავისთავად, მოხატულობაში განერკობილი თხრობის გამახვილებას, დეკორის სისტემისადმი ოსტატის ნებისმიერ, სრულიად თავისუფალ დამოკიდებულებასაც. აქვე ისიც უნდა ითქვას, რომ ეს მეტად მოძრავი, უსწორმასწორო ასომთავრულით შესრულებული წარწერა ისეთივე უბრალოა, თავისი საერთო დეკორატიული სახით ისეთივე დაუხევეწავი, როგორც გამოსახულებანი. ამ მხრივ ისინი - ორ მომიჯნავე სოუეტურ კომპოზიციას შორის უხეშად ჩართული სამსტრიქონიანი წარწერაც და გამოსახულებებიც სრულიად შეესატყვისებთან ერთმანეთს.

„შობის“ კომპოზიცია უდარებით უკეთ შემორჩა მოხატულობას - ეოველ შემთხვევაში ისე, რომ იძლევა ვრცელი აღწერის საშუალებას. მოქმედების ადგილი აღნიშნულია სრულიად პირობითად: მოწითალო ოქრით დაფერილი, სოგაგისებრ მოხაზული სიბრტყე მღვიმეს გადმოხცემს, მოლურჯო ყერის დეკორატიული ღაქა კი ბოსელს. გარემოს მიმანიშნებელ ამ ორსავე ღაქას ტალღისებრ დატეხილი მოყვითალო სოლი დაუყვება, რომელიც დაუდევრად არის მისითული სამად შეკრული თეთრი წერტილებით (ნეენი წრის ექვლა ძეგლისთვის დამახასიათებელი მოტივი - გულუბრყვილო დეკორატიულობის სრულიად უბრალო, მარტივი გამოსატყვლება). მღვიმის შედარებით მედერი ყერიით დაყერილი უსწორმასწორო სიბრტყე და მისი ტალღისებრ განვითარებული კონტურით შემოწერილი დეკორატიული მინარ-

5. ხსენებული სცენა მხოლოდ მოგვიანო დროიდან დასტურდება ჩენს კედლის მხატვრობაში. მაგალითად, ბუგულსა და ხობის ექვლესის შუანა ნაგის კანარის მოხატულობაში.

ნიება კომპოზიციურად გამოყოფს სურათის იდეურ ცენტრს და გარკვეულ მხატვრულ ეფექტსაც წარმოქმნის. ამგვარ ფონზე, ამ ყაიდის მხატვრობისთვის დამახასიათებლად, მწოდარე ღმრთისმშობელს ეხედავთ. აქვეა ნაჯერსფერ არტახეში მჭიდროდ შეკრული წილიც და ბოლოს ბინადარიც. ეს ორი ანგულოზიც, რომლებიც სემილან, მღვიმის მარჯვენა და მარცხენა კუთხიდან შემოდიან სკენაში. აქ ეველაფერი უკიდურესად სიბრტყოვანია. ეველა ფიგურა სასურათო სიბრტყეზე სრულად განრთხმული. სიბრტყოვანია ღმრთისმშობლის ფიგურაც, ოღონდ სხეუბთან შედარებით მაინც განსხვავებულად დანახული. ღმრთისმშობელს მოღერჯო ფერის ქსოვილი ფარავს. ქსოვილი ჭარბად დეკორატიულია ფართო მოწითალო სოლები დაუყვება სიგანეზე, რომელსედაც დიდ-დიდი ვარსკვლავებია გაბნეული. ფიგურის სიბრტყის მიმართულებით დატანილი ორ ფართო სოლი მხოლოდ დეკორატიული დაბრუნოვა როდი აქვს. ამარის ნახეკილ, მრუდე სედაპორზე, სადაც სკენაა გამოსახული, სწორედ ეს მომრგვალებული სოლები და ასეთივე ყაიდის კონტურული ნახატი (მარიამის სახის თვალისა თუ ხელის მოყვანილობა, მისივე საფარველის დამყოლ ხაზთა მდინარება) გარკვეული პირობითობის ფარგლებშიც მიანიშნებს უხეშად მონიშნულ რელიეფურ ფორმას. ამასთან, მომრგვალებული, მონასმისმიერი ხაზით ხომ უფრო მეტად ხდება შესაძლებელი არა მარტო პლასტიკური ნაწიხის წინ წამოწევა, არამედ ბუნებობის შთაბეჭდილების წარმოქმნაც. ეს, მართალია, მარტივად, მეტად უბრალოდ არის გამოქვანებული, მაგრამ ამ მხრე მიმართული რაღაც სწრაფეა წეენი ოსტატისა აშკარად საგრძნობია.

ფონიც და ფიგურაც ამ სკენაში თუმცა ჭარბად დეკორატიულია, მაგრამ მჭკრეტელის ყურადღება მაინც გამაარსეეს ღმრთისმშობლის სახესა და ლოკაზე მიდებულ ხელს. აქ, ღმრთისმშობლის ეველა სხვა ფერთაგან ინტენსიობით გამორწეული, ღია ევითელი ფერის ფართო შარავანდი და ხელის მიძე მტეეანი კი არ მოქმედებს მხოლოდ, არამედ ნუშისებრი ჭრილიდან მოშობრალი, ფართოდ გახეული მეტეეული თვალეების სედა-ნარევი გამომეტეეელებაც და ნიკაპზე ჩამოდებულ ხელის დამახასიათებელი მოძრაობაც. აქვე არც თუ უმნიშეეელო დეტალიც ჩნდება: ღმრთისმშობლის თვალის გუგა თვალის ჭრილის ცენტრში კი არ არის მოქეეული, რაც მის მწერას მჭკრეტელს ჩამოაშორებდა, განეეებულს გახდიდა, არამედ ოღნაე ქეეეითაა დაწეული და, ამდენად, მისი მწერაც აშკარად წეენსკენ მიმართეულია, აშკარად უფრო კონკრეტული.

კომპოზიციის ქეედა, წეილის განბანეის მომეეულ არესაც ტალღისებრი სოლი შემოწერს, ოღონდ ახლა ეერა განსხეეებული - ნაქრალი ჩალისეერით ერთიანად დაეერილი. წეილი იესუ (თუმცა მის მასშტაბურ ფიგურაზე წეილი ნაკლებად ითქმის) წეენი კედლის მხატეობის ადრეული, პალეოლოგოსეებრეული პერიოდის ძეგლებისთვის დამახასიათებლად, ფართო ემბაში ხანახეეროდ ხის - წეენსკენ მოშობრალია, ფორნტალეურად გამოსახული. მის ორსაე მხარეს

6. იესუს ფიგურის ამგვარი პოზიცია, ძირითადად, ბიზანტური წრის XI-XIII საუკუნეების ძეგლებში დასტურდება. წეენში იგი XIII საუკუნემდე გეხდება (იფხუ - X-XI საუკუნეების მიჯნა, ატენში - XI საუკუნის მეორე ნახეერი. ყინცივისში XII-XIII საუკუნეების მიჯნა). განსახეეული წრის ძეგლებში გაერცელებულია ამ იკონოგრაფიის როგორც ერთი (მოგეანებთ), XIV საუკუნეიდან გაერცელებული, როცა იესუ განბანეული ქალის მუხლებზეა გაწოლილი: უბისა - XIV საუკუნე, გელათის წმინდა გიორგის ეკლესია - XVI საუკუნე). ისე მეორე, ამჟამად დამოწმებული რედაქცია (სეფიეთი - XVII საუკუნე).

შედარებით მომცრო ზომის განბანველი ქალები დგანან; შემდეგ კი, კომპოზიციის მარჯვენა და მარცხენა ფრთაზე, ერთგან - მცირედ შემბალღებულ ადგილზე ნამომღდარი იოსების, ხოლო მეორეგან - იესუსკენ ხელგაწეული მწყემსის დიდი ზომის ფიგურები (სუსტად ისე, როგორც ჭალის მოხატულობაში იყო შენიშნული). აქაც, ამ ფიგურებზე მრავლად ჩნდება მცირე ზომის ფიფქისებრ გაშლილი მონაცრისფრო ლაქები, შეწყვილებული თეთრი წერტილები, ერთმანეთში მჭიდროდ გადაჯვარედინებული, უსწორმასწოროდ. უდიერად დატანილი მოწითალო ხაზები.

ჭარბი დეკორატიულობა ამ წრის თითქმის ყველა ძეგლზეა დამოწმებული. მაგრამ ორნამენტული დეკორის ასე თავისუფლად, ასე დამახასიათებლად გამოყენების მაგალითს ქორეთის მოხატულობა გვაძლევს. ორივეგან კალაიურსა და ქორეთში თეთრ მოტივიც ამ სხვადასხვა დეკორისა ერთნაირია - საერთოა იკონოგრაფიული და კომპოზიციური გადაწყვეტაც, გრაფიკული ხაზის მნიშვნელოვნება, ფერადოვნებაც კი.

ის, რაც „უფლის შობის“, მხატვრულად ამ უკეთ ასახულ კომპოზიციაში წარმონიშნა, საუფლო ციკლის სხვა სცენებში შედარებით ნაკლებად ჩანს. გულუბრვეილო უშუალობით შემოთავაზებულ მხატვრულ ყორმას, მართალია, სხვა სცენებშიც ვხედავთ, მაგრამ ახლა უკვე იმდენად გახევებულს, ხისტი ნახატი იმდენად დანაწევრებულს, ხშირად უკიდურესად დაქუცმაცებულსაც კი, რომ იკარგება ის უბრალოება, ის თავისებური ხიბლი, რომლითაც აღბეჭდილია „შობის“ კომპოზიცია. ესოდენი სხვაობა მხოლოდ განსხვავებულ ნიმუშთა გამოყენებით ვერ აიხსნება და ჩვენც ისლად დაგვრჩენია, რომ საუფლო სცენათა მომდევნო რიგი სხვა ოსტატის ნახელადავ დაეხასოთ.

მომდევნო ქვედა რეგისტრის პირველივე კომპოზიცია თითქმის მთლიანად დაღუპულია და „ნათლისღების“ ამსახველი სცენაც, რომელიც მოხატულობის ამ მონაკვეთს მოიცავდა, წარწერის მხოლოდ მცირე ყრადგენით („ნათლი/ხდება“), თეზისა და ორი ანგელოზის გამოსახულებით გამოიცნობა. თავისებურება ამ ტრადიციული კომპოზიციური სქემისა არც აქ არის გათვალისწინებული სცენა სრულიად თავისუფლად, შეიძლება ითქვას, დაუდევრად არის განლაგებული ფართო სარკმლით გამოყოფილ არეზე, რომლის ერთ მხარეს იორდანეში მდგომი მაცხოვარი და ნათლის-ბეჭემელი უნდა ყოფილიყო გამოსახული, ხოლო მეორე მხარეს სურათის ასრობრივი ცენტრისკენ მიმართული ორი ანგელოზი. კომპოზიციის ასე თავისებური გადაწყვეტა შემსრულებელი-ოსტატის მხოლოდ დაუხელოვნების შედეგი კი არ არის, არამედ მისივე გულუბრვეილო ხედვისაც ამგვარივე ხედვის შედეგია ისიც, რომ მიმდევრობით გამოსახულ ანგელოზთა ფიგურებს შორის მოქცეულია ჯერ წინ მდგომი ანგელოზის დაშვებული ფრთების ფართო მონახაზი, შემდეგ კი, თითქმის ფრთების მსგავსადვე მონიშნული, ახლა უკვე უკან მდგომი ანგელოზის ხელებზე გადაფარებული თეთრი ქსოვილი. ეს ფიგურათა გამოყოფ თუ მაკავშირებელ, საკმაოდ უცნაურ სახეით-დეკორატიულ მახვილსაც წარმოქმნის.

აღსანიშნავია სხვა რიგის თავისებურებაც. ანგელოზთა შედარებით უკეთ შემონახული ფიგურები თავიანთი მხატვრული არსით შესამჩნევად განსხვავდებიან „შობის“ ზემოგანხილულ კომპოზიციაში გამოყენებულ პერსონაჟთაგან. სხვაობა ძირითადად ისაა, რომ აქ ოსტატს თავისი გაუბრალოებული სახეითი საშეაღებებით, ალბათ, რომელიმე წინანდელ ნი-

მუშებისამებრ ფიგურის ნაკვეთებად დანაწევრება განუზრახავს და მოცულობათა მინიშნებაც უცდია. ჩამუქებული თეთრას თანხლებით უფრო გამკვეთრებული კონტურები ტეხავს და ამომებს ნახატს. მოცულობის გამოსაყვლენად დატანილი ხაზები კი ფუჟე ფორმის შთაბეჭდილებას ტოვებს. ის გულუბრყვილოდ უშუალოა, რომელიც შობის კომპოზიციას გამთარნეულად, ახლა ამ ეადის ძეგლთა მხატვრული ტენდენციის შეუსაბამო ამოცანის დაძლევის წადილითაა გაქარწყლებული.

დეკორის ტრადიციული სისტემის მიმართ ოსტატის სრულიად თავისუფალი, ნებისმიერი დამოკიდებულება კიდევ უფრო აშკარაა მხატვრობის ქვედა არეზე: სცენები და გამოსახულებანი სხვადასხვა ზომისაა, ერთმანეთში შეჭრილი, ერთმანეთით გადაკვეთილი, რიტმული ძერებიც არც თუ ერთმხრივ მიმართული. ეს კედელი ეკლესიის მთლიან მხატვრობაში ყველაზე მეტად დეკორატიულია, ჭარბად გადატვირთულიც კი. ყველაზე ნაკლებ ორგანიზებული. ხანგრძლივი დაკვირვებით, მართალია, ყველა გამოსახულება გაირსევა (მცირე ზომის მედალიონებში ნახშილი მოწამყვები, „წმინდა გიორგის ბორბლით წამებისა“ და „ლასარეს აღდგინების“ სცენები), მაგრამ ისე მკრთალად და ისიც ისე ფრაგმენტულად, რომ მათ შესახებ ბევრს ვერაფერს ვიტყვი. ერთი მთგანის „დიდმოწამის წამების“ ამსახველი სცენის შესახებ აშკარაა მხოლოდ ის, რომ იგი გამოსახულია გვიანი მხატვრობისთვის ჩვეული, გამარტივებული რედაქციით. კიდევ ის, რომ „წამების“ სცენაში, ჩვენი ოსტატის მხატვრული ხედვის შესატყვისად, ზომების გაზრდით გამაჩვილებულია არა მოწამის ფიგურა, არამედ ის, ვინც აწამებს და ის, რითაც აწამებენ. ჩვენი წრის ძეგლებში - ტაბაკინშიც და ქორეთშიც - ეს სცენა თითქმის ასევეა გადაწყვეტილი.

სამხრეთი კედლის ფრაგმენტულად შემორჩენილ მხატვრობაში, ყველაზე უკეთ, ის მეომარსამოსიანი, სხვათაგან ზომებით გამორჩეული მთავარანგელოზი იკითხება, რომელიც ძლიერ ვერტიკალურ მახვილად ჩნდება კედლის შუანა მონაკვეთზე. სახის ტიპით (ყართოდ მოხაზული მძიმე ნიკაპი, ცხვირის წაგრძელებული დაბოლოება, შესამჩნევად ზეაზიდული წარბები, ძალზე მოკლედ, ტალღისებრ მოხაზული ბაგეები, მაღალი კისერი), სამოსით, სამოსის დამუშავებით (სხვადასხვა სისქის ხაზებითა და ჯვარდინად გადასული სარტყელებით დანაწევრებული მოსახსანი), ყართოდ დაშეკლებული ფრთების მორკალული მონახაზითაც კი, იგი ანალოგიას პოულობს ჯუმათის მთავარანგელოზის XVI საუკუნის მეორე ნახევრის კარედი-ხატის მთავარანგელოზთან (მის შორეულ ანალოგიას ღამთხეერის XV საუკუნის მხატვრობაშიც ეხედებით).

ჩვენი კედლის მხატვრობისთვის საერთოდ დამახახიათებელი მეტად უბრალო, მეტად ჩამოუქნელი ჭარბი დეკორატიულობა დასაკლუთის კედელზეც აშკარად ჩანს, ოღონდ ის სამხრეთისგან განსხვავებით, გაცილებით უკეთ ორგანიზებულია, თითქმის თანაბარი ზომის სამი რეგისტრით მკაფიოდ დანაწევრებული. სედა და ქვედა რეგისტრები დაზიანებულია - განსაკუთრებით ზემოთ გამოილი სცენა „ჯოჯოხეთის წარმოცუვენისა“, სადაც მაცხოვრისა და ადამის ხელგაწვდითი ფიგურებისა და ჯვრის აქა-იქ შემორჩენილი კონტურული ნახატი გაირსევა მხოლოდ (გაირსევა წარწერის ფრაგმენტიც: „ა/და/მ“). ქვემო რეგისტრს ეკლესიაში შემოსასყელი კარის ორსვე მხარეს გამოსახული, ფრონტალურად მდგომი ორი მასშტაბური ფიგურის თავების მონახაზი შემორჩა (წარწერა მხოლოდ

მარჯვნივ მდგომთან იკითხება: „წ/მიღ/ა ესტატე“).

ყველაზე უკეთ გასარჩევნი შუანა რეგისტრი ორ სცენას გადმოსცემს: „თერუსალემად შესვლას“ და მხედარ წმინდა თვედორეს. თანაბარი სომის ეს ორი სცენა რეგისტრთა გამყოფი შეწყვეტილებული ხაზებით კი არ არის გამოჩენული, არამედ მხოლოდ ფონის ფერადოვნებით გამოიყოფა ერთმანეთს. ფონი ორფერია წმინდა თვედორესთან ღია მოწითალო ოქრისფერია, მეორეგან ღურჯად დაფერილი. ორივე სცენა ამ ყაიდის სხვა ძეგლთა მსგავს იკონოგრაფიულ სქემას გადმოსცემს. „თერუსალემად შესვლის“ სცენაში სახედარზე ამხედრებული, მასშტაბურად გამორჩეული მაცხოვარი ფონტალურად წარმოგიდგება. კამპოზიციის მარჯვენა კუთხეში ტაძრის კონტურული მონახაზი და მის წინ მდგომი ორად-ორი ფიგურა ჩანს - ჩანს ის ნამუხლელი ბიჭიც, რომელიც პერანგს უყენს მაცხოვრის სახედარს. რაც შეეხება მოციქულთა ფიგურებს, აქ დღეისათვის მხოლოდ მათი დახეული გრაგნილები გაირჩევა ფრაგმენტულად.

წმინდა მხედარიც ისეთივე იკონოგრაფიული ხაზის მომცველია, როგორც მრავლად გვხვდება წვენი ხელოვნების გვიანა დროის სხვადასხვა დარგის ნიმუშებზე. განსახილველი წრის ძეგლებიდან მასთან ყველაზე ახლოს დგას ქორეთის მხატვრობაში გამოყვანილი წმინდა გიორგი. მკვერტელისკენ მიბრუნებული წმინდანი ფონტალურად ჩანს, ცხენი კი, რომელსაც ტანთან შედარებით არაპროპორციულად პატარა თავი აქვს, პროფილში. ზეაწეული მარჯვენა ხელით იგი შუბს ეკრდნობა, ხოლო ფარი სურგს უკან აქვს მოგადებული - იკონოგრაფიული დეტალი, რომელიც პალეოლოგოსთა ხელოვნების გაულენით დამკვიდრდა XIII-XIV საუკუნეებისა და მომდევნო პერიოდის წვენს კედლის მხატვრობაში. ცხენის ფეხებქვეშ განთხოზულ გველეშაპს ოსტატი ფართოდ გაღებული პირთა და მიუღის ტანს უხეშად დატანილი, დაკუთხული ფარფლებით ხატავს. გველეშაპის თავი, გვიანი პერიოდის მხატვრობისთვის დამახასიათებლად, ცხენის წინა ფეხებს შორის არის მოქცეული (ეს ასეა ბუგაეულის მხატვრობაშიც). ოსტატის გულუბრყვილო ხედვის შედეგია ის, რომ ნახატში განსაკუთრებულად დიდი სომისაა შუბი და გველეშაპი. წერის მანერა აქაც უკიდურესად მარტივია: სრულიად ბრტყელია, უსწორმასწორო კონტურითა და შიდა ნახატის რამდენიმე ხაზით სქემატურად მონიშნული მისი მოსახსამი, ხოლო ღურჯად დაფერილი სამოსი მოწითალო ფერის გადაშვეული ხაზებითა და სამად შეკრული თეთრი წერტილებით ჭარბად მონათული. ასეთივე ფერის ხაზები წნდება ფარსა და ცხენის მოსართავზე. აქვე, ამ მეტად მარტივ, გულუბრყვილო დეკორატიულობის კიდევ ერთი მაგალითი: წმინდანის თავს უხეშთ, მის ორსვე მხარეს უსწორმასწორო სტრიქონად გაშლილი, სხვადასხვა სომის ასუებით გამოყვანილი ასომთავრული წარწერაა („წ/მიღ/ა თვედორე“).

წრდილოეთი კედლის კამარისეულ რეგისტრთა ოთხი სცენიდან (ერთ-მანეთის უხეშთ და ქვეშთ - ჯერ, „ჯვარცმა“ და „გარდამოხსნა“, შემდეგ - „ფერისცვალება“ და „ამაღლება“), შედარებით სრულად მხოლოდ „ფერისცვალება“ იკითხება.

„ფერისცვალების“ სცენა უჩვეულოდ გამოიყურება: ჯერ ერთი, სამი მოციქულის ხანაკელოდ აქ მოციქულთა ოთხი ფიგურაა გამოსახული და მეორეც, - მოციქულები, წვეულებისამებრ, ქვეშთ, მიწიერ სოლზე კი არ სიანან, არამედ აქვე, მაცხოვრის ცენტრალურ ფიგურასა და ორ წი-

ნასწარმეტყველს შორის არიან მუხლმოყრის (ორ-ორი როგორც ერთ, ისე მეორე მხარეს). სცენის ამგვარი კომპოზიციური აგებულება რამ რაიმე იკონოგრაფიული თავისებურებით არ არის განსაზღვრული. ეს ცხადია. ცხადია ისიც, რომ ოსტატმა მოხატულობის ამ მეორე რეგისტრის ვიწრო სოფლად გაშლილ არეს ვერ „ამარგო“ ფერისცვალებების ორნაწილიანი სცენა და მოციქულთა ფიგურებიც ამიტომაც ასე უადგილოდ, ასე სქემატურად ჩართო საერთო კომპოზიციაში. სცენის ოსტატის დაუხელოვნება იმითაც ჩანს, რომ ელია წინასწარმეტყველი, რომელიც, ტრადიციისამებრ, მარცხნივაა წარმოდგენილი, მაცხოვრისა და მისეს ფიგურებთან შედარებით გაცილებით დიდი ზომისაა და ჩარჩოს კედელთან მდგომი, სხვათაგან განსხვავებით, მთელი ტანით კი არა, მხოლოდ მუხლს 'სემოთაა გამოსახული.

სცენაში გამოიყენილი პერსონაჟები - ნათების ორფერ სოფლში მოქცეული მაცხოვრის ფრონტალური გამოსახულება, ასევე ფრონტალურად მდგომი ოღონდ ვედრებად მაცხოვრისკენ მიმართული მისე და ელია, წელში ძლიერად მოხრილი, თითქმის მიწასე გაჩრთხმული მოციქულები, ქორეთის მოხატულობის მსგავსად, თითქოსდა ერთიან ბლოკად არიან გამოკეპთილი, სრულიად სტატიკურ, გაქრულ ფიგურებად წარმოდგენილი. მსგავსება ქორეთის მოხატულობასთან აშკარაა, ოღონდ ფორმა ახლა უფრო დაქუცმაცებულია მცირე ზომის ორნამენტისებრი ხეყულებით თუ შიდა ნახატის მკაფიო ხაზებით შედარებით ჭარბად მსიითელი. ამის მიუხედავად, ფორმა მაინც რაღაც ჩარჩოშია მოქცეული - უხეშად, თქმც მკაფიოდ გამოკეპთილი.

ის სხვაობა, რომელიც ხეყულებრივ არსებობს ხელმე შიდა ნახატის ხაზებსა და ძირითად, გარშემომწერ კონტურს შორის, აქ თითქმის არ შეინიშნება: ხაზი არსებითად ერთი სისქისა და ერთი ხიდიერისაა, ეველგან უსწორმასწოროა, მოუხეშავიც, ოღონდ გაუწაყავ ხელს თავისუფლად მინდობილია, რაც თავისებურ მხატვრულ ეფექტს წარმოქმნის.

სცენაში დამახასიათებლად ჩანს ხალხური ხელოვნებისთვის ხეყული ექსპრესია. მკერეტელზე შიამბეჭდავად მოქმედებს მოციქულთა ძირს გაჩრთხმული ფიგურების მოუხეშავი მოძრაობა, მათი მარტივი, ერთფეროვანი ექსტების ხაზგასმული ხიმამფრე, ამა თუ იმ ფიგურის ცალკეული ნაწილების ეფექტურად გასრული ზომები (ყართოდ გახედილი თვალები და 'ხეაზიდულად წარბები იქნება ეს, თუ უხეშად გამოკეპთილი მოხრილი მკლავეები ან ძლიერად წინ გაწვდილი ხელის ყართო მტეხები).

მთლიან მოხატულობაში ფორმალურად წინ წამოწეულ, საგანგებოდ გამოკეპთილ ახრობრივ მახვილებს, რომლებიც ამ ერთიანი იკონოგრაფიული პროგრამის ძირითად იდეას განსაზღვრავენ, განსაკუთრებული ხიმკეპთით ჩრდილოეთი კედლის მესამე რეგისტრი წარმოგვიდგენს. მოხატულობის ამ შედარებით უკეთ განააბეულ, მკერეტელთათვის ბუნებრივად აღსაქმელ მონაკეპთზე ეველა დანარჩუნთაგან მასშტაბურადაც გამორჩეულ წმინდანთა ცალკეული ფიგურებია გამოსახული: ეკლესიის პატრონი - გამარჯვებული წმინდა გიორგი, უფროსი მეუღაბნოე - მკარი „მეგვიპტელი“ და ელენე და კონსტანტინე. სცენ ვერ ვიხსენებთ მოხატულობას, სადაც ეს წმინდანები ერთ რომელიმე რეგისტრზე ასე ერთად, ამგვარი თანამიმდებრობით იყენენ წარმოდგენილი - ცალ-ცალკე კი, კედლის სხეადასხეა მონაკეპთზე ისინი ხშირად ნნდებიან ამა თუ იმ

დროის კედლის მხატვრობაში.

კონსტანტინესა და ელენეს გამოსახულებას აღმოსავლეთ საქრისტიანოს ხელოვნებაში, მართალია, IX საუკუნიდან ვხვდებით, მაგრამ მათი თანმხლები „ძლევეთ შემოსილი ჯვარი“, ხაზგასმულად დიდი ზომით გადმოცემულია მხოლოდ XIV საუკუნიდან. ეს ასეა ჩვენს ძეგლებშიც: თუ ადრეულ საუკუნეებში (მაგ., ბოჭორმის მხატვრობა XII საუკუნისა) ეს ორი წმინდანი გამოსახულია პატარა ჯვრით, მოგვიანებით ჯვარი უკვე დიდი ზომისაა, სოგჯერ ფიგურებზე მაღალიც კი (გრემისა და აღეანის მხატვრობა - XVI საუკუნისა, კაცხის ტრიპტიქონი - XVI საუკუნისა, გელათის მთავარი ტაძრის მხატვრობის მოგვიანო ყენა - XVII საუკუნისა).

ამ ორ წმინდანს ჩვენს მხატვრობაში კედლის ჩრდილო-დასავლეთი მონაკვეთი უჭირავს. თუ ყოფი მხატვრობის სხვა მონაკვეთებზე ნეიტრალური იყო, აქ არა მხოლოდ ჯვრის გარშემო, არამედ მხატვრობის ფართო არეზე შეესაბუთება სტილიზებული მცენარეული ორნამენტთა, რაც, აწრობრივად, ცხადია, ჯვრის ცხოველმყოფელობას მიუთითებს (ეს სუსტად ის, ერელაანთ საყდრის მხატვრობიდან ცნობილი, ფართოეკლესიოლური ორნამენტთა, რომელიც საკურთხეველის ბოლო რეგისტრზე წმინდა მამების რიგშიც იყო ერთგან წართული). ამგვარ ფონზე ხაზგასმულად, შეიძლება ითქვას, ფიგურებზე მეტად გამოიყოფა სცენის მთავარი კომპოზიციური მახვილი - ღია, მოყვითალო ოქრით დაფერილი, ცენტრირებული მაღალი ჯვარი. ჯვრის ორსავე მხარეს მდგომი ფიგურები არათანაბარი ზომისაა: კონსტანტინეს ფიგურის პროპორციები დაგრძელებულია ისე, რომ კადრშიც ვერ ეტევა და ყუხებით კეთოს მხატვრობის ქვედა რეგისტრს. ორივე წმინდანი შარავანდმოსილია, ორივეს ერთნაირი - ღია ლურჯი ფერის სამეფო სამოსი მოსავეს და ორივე, თუ ერთი ხელით ჯვარს უხვბა, მეორეთი ჯვრისკენ ვედრებად არის მიმართული. თვალს ხედება მათი სამოსის მორთულობის სიჭარბეც ერთმანეთით გადაკვეთილი მკრთალი მოწითალო ხაზებით მომთოული გრძელი კაბები, ძვირფასი ქვებით შემკული ღორბონი, ღია მოყვითალო ოქრით დაფერილი გვირგვინის გარშემო არც თუ სუსტი რიტმული მონაცვლეობით ჩამწკრივებული, თეთრი ლაქებით გამოიყოფილი მარგალიტები, ყურადყურადი ძვირფასი ქვები.

რაც შეეხება მეუღაბნოსე ფიგურას, მის იკონოგრაფიას - ის, ტრადიციისამებრ, ჩვენი კედლის მხატვრობის ამა თუ იმ ძეგლის (მაგ., ბერთუბნის XIII საუკუნის, უბისას XIV საუკუნისა და აღეანის XVI საუკუნის მხატვრობათა) ანალოგიურად გამოსახება: ლოკვად ხელდაკრობილია და წელს ქვემოთ დაშვებული გრძელი წვერი თითქმის მთლიანად უყარავს შიშველ სხეულს (ეს სწორედ ის იკონოგრაფიული სახეა, რომელიც XIII საუკუნიდან დამკვიდრდა აღმოსავლეთ საქრისტიანოს ხელოვნებაში)⁷. წმინდა მკარის ფიგურა, ამ რეგისტრის მხატვრობაში, ერთი შეხედვით, მოკრძალებულად გამოიყურება - მხოლოდ ზომების შედარებითი სიმცირის გამო კი არა, არამედ უხერხულადაც არის ნაჭვდილი სხვა ფიგურებს შორის. ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, თითქოს მეუღაბნოსე უკანა ხედზე, სიდრემში იყოს მოქცეული (მარჯვენა მხრიდან მას კონსტანტინეს ხელის და კაბის კალთის მონახაზი გადაკვეთს, მარჯვნიდან კი, უფრო უხეშად, წმინდა

7. მკარი დიდს ასევე წარმოგიდგენს კაპადოკიური მხატვრობის მრავალი ძეგლი: გერემე კაპელა 28; გულუ დერე კაპელა 3; კარბაშ კელსე და სხვა. M. Restle, Die byzantinische..., II, ტაბ. 248, 249, 330, 335 და სხვა.

გიორგის აყრილობული მოსახლამი და მისივე (ცხენის გაშლილი კუდი). ამის მოუხედავად, წმინდანთა შორის ასე მჭიდროდ, თითქმის ურეტრეველოდ მოქცეული მიუღაბნოე მამიკ ნათლად იკითხება, რაც, მოხატულადის ამ მონაკვეთს, ინტენსიური მოწითალო ყვერის შედარებით ფართოდ გამოყენებით არის მიღწეული. მოწითალო ყვერისა არა მარტო სხეულის მთელს სიგრძეზე დაშვებული წვერი, არამედ ის რიტმულად განითარებული მკენარეული ორნამენტიც, რომელიც მის ორსაე მხარეს გაშლილ მონაცრისყრო ყონსე სქელი და მოუხეშავი ხაზებითაა მკაფიოდ გამოყვანილი (სტილიზებული მკენარეული ორნამენტი აქაც იგივე სახისაა, როგორც ორგან ენახეთ - კლესისის მამების რიგში და ელენესა და კონსტანტინეს ფიგურებთან).

ფართო ყვავილებით შემკული წხულოვანი ორნამენტი მოხატულობის მომდევნო არსე ადარ ჩანს. ეს გასაგებია: კლესისის პატრონი - წმინდა გიორგი, რომელიც გამოირჩეულად ბატონობს მთლიან მოხატულობაში, უკვე სხვაგვარი, ჩვენი ოსტატის მხატვრული ხედვისთვის ყველაზე უფრო მნიშვნელოვანი ფორმალური ხერხით - ხაზგასმულად იდგი ზომებით, უკვე მასშტაბურად უნდა გამოყოფოდა ყველა დანარჩენს. ეს ასეა, რადგან საუფლო სცენებით, მოწამეთა თუ ცალკეულ წმინდანთა გამოსახულებებით მინიშნებულ ქრისტიანობის ტრიუმფის იდვას, ჩვენი ოსტატისთვის ახლა უკვე სრულად ამ კლესისის პატრონი - წმინდა მხედარი გამოაჩენს. მეტიც შეიძლება ითქვას - ეს გამოსახულება სხვათაგან არა მარტო გამოყოფილია, არამედ იმდენად გამოირჩეულიც, რომ ხატის ფუნქციასა და ღირსებას იძენს (აქ თითქოსდა უტყუარად ჩნდება ბოჭორმის მხატვრობის ამავე თემის შორეული გამოძახილი).

წმინდა გიორგის ფიგურის მნიშვნელოვნება, გაზრდილ ზომებთან ერთად, სხვა მხრივაც არის გამახვილებული. ამ თითქმის სანახევროდ ნაბნელებულ კლესიაში ის ხომ სამხრეთის ორი სარკმლიდან შემოსული შუქით ყველაზე უკეთ განათებულ, ყველაზე უკეთ აღსაქმელ ჩრდილოეთის კედელზეა გამოსახული სწორედ იმ კედლის საპირისპიროდ, სადაც წინასწარუწყობისა და მსხვერპლის იდვის მომცველ ორ-ორ საუფლო სცენასთან ერთად („ხარება“ და „ლაზარეს აღდგინება“, „შობა“ და „ნათლისღება“), მოწამეთა ფიგურები და მისივე წამების ამსახველი სცენაა გაშლილი. ამასთან, აქვე, რიგი ფორმალური ნიშნებით მოქმედებს. ამ მხედრის ცხენს ჩვენი ოსტატი, წმინდა თედორეს ცხენის სტატიკური, ერთ ადგილზე თითქოსდა წამიერად გარჩელებული ფიგურისგან განსხვავებით გრძელ, გაშლილ ნახტომში ხატავს, რაც გამოსახულების სრული სიბრტყეოვანების მოუხედავად, მართალია, წვეული პირობითობით, მაგრამ მაინც წარმოქმნის მოძრაობის მომენტის რაღაც ილუზიას. განსხვავება წმინდანთა სახეებშიც შეინიშნება: თუ თედორეს სახე სამშეთოხედშია მობრუნებული და მზერაც უფრო განყენებულია, ვიდრე რეალურად განსაზღვრული, გიორგისთან პირიქით - მხოლოდ ყრონტალურად გამოსახული სახე კი არ არის მჭკრეტელზე გამიზნული, არამედ მზერაც უფრო კონკრეტულია, თითქოს მეტად დამაჯერებელი. წმინდა გიორგი ფართოდ შარავანდმოსილია, მისი ხმალიც შედარებით დიდი ზომისაა, უფრო მასიური, უფრო გრძელიც ვიდრე წმინდა თედორესი და ინტენსიური წითლით დაფერილი, მთლიან ნახატშიც ამ მხრივაც უფრო გამორჩეული. წმინდა თედორეს სამკუთხად საკინძამოჭრილი კაბა

წყველებრივია, შეიძლება ითქვას, საერო ხასიათისა - ერთმანეთში ირიბად გადასული სექმატური ხაზებითა და სამად შეკრული წერტილებით ისევე მიითვლი, როგორც ამ გვიანა დროის ქტიტორთა სამოსი. წმინდა გიორგის კი, კაბის ზემოდან მკერდთან შეწყვილებული წითელი სოლით გაცხოველებული საომარი აბჯარი მოსავს ის ამ მხრივაც მეომარია, გამარჯვებული წმინდა მხედარი.

ამ წმინდანის იკონოგრაფია მოგვიანო დროის მხატვრობისთვის დამახასიათებელია: ის დიოკლეტიანეს კი არა, გველქუშას გმირავს და მისი ცხენიც სამშეთხედში კი არა - პროფილშია გამოსახული, ისე, როგორც XIV საუკუნისა და მისი მომდევნო დროის ძეგლებშია დამოწმებული. ამ მხრივაც, როგორც ყვერადოვნებისა და ნახატის მხრივ, კალაურის წმინდა გიორგი სრულ ანალოგიას პოულობს ქორეთის მოხატულობაში გამოყვანილ წმინდა მხედართან: ორივე ერთი და იმავე ეპოქისა და თითქმის ერთგვაროვანი მხატვრული განწყობილებით მომუშავე ოსტატის ნახელავია - ერთი და იმავე მხატვრული ხედივს შედეგი (ეს, ვიმეორებთ, ერთგვაროვან ნამუშევრულბლო ოსტატობას და ნიჭიერებას არ გულისხმობს - კალაურის ეკლესიის მოხატველი ამ მხრივ საგრძნობლად ჩამოუვარდება ქორეთელ ოსტატს).

მოხატულობის ბოლო, დამამთავრებელ რეგისტრს, როგორც ითქვა, ცალკე გამოსახულ წმინდანთა რიგი გაასრულებს. ეს რეგისტრი, როგორც სამხრეთისა და დასავლეთის კედლებზე, სხეებზე მაღალია, ესეც ძნელად გასარჩევად შემორჩა მოხატულობას, თუმცა კი მაინც ისე, რომ დაერწმუნდეთ, თუ რა მასშტაბურია აქ მოცემული ყველა ფიგურა. ეს გასაგებია: მოხატულობით სრულიად ნებისმიერად, სხვადასხვა ზომის გამოსახულებებით თითქმის თანაბრად შეესებულები კედლის ზემო რეგისტრები, დაუხელოვნებელი ოსტატისთვისაც კი, უთუოდ საჭიროებდა დიდი ზომის დამკერ ქვედა რეგისტრს, სადაც მასშტაბური ფიგურების მსლაერი ვერტიკალუბი იქნებოდა აღმართული. ამ რეგისტრის ყველა ფიგურა მარაგანდმოსილია და მჭკრეტელისკენ მომხიარული, ყველა ფრონტალურად დგას. ჯერ წრდილო-დასავლეთით მეომარსამოსიანი, შემოსანი დემეტრე ნნდება („წმინდა დემეტრე“), შემდეგ სხვათაგან ზომებით გამორჩეული წმინდა დავითი („წმინდა დავით“). წმინდა დემეტრეს ამ სახის გამოსახულება წველებრივია წყნის კედლის მხატვრობაში. წველებრივია იგი წყნის კაიდის ძეგლებშიც (სამაგალითოდ ქორეთის მოხატულობაც კმარა). რაც შეეხება მის გვერდით მდგომს, მასზე ის უნდა ითქვას, რომ დავითის სახელთ ცნობილ წმინდანთაგან ქართულ ეკლესიათა მოხატულობაში, წველებებისამებრ, წმინდა მეფესა და წინასწარმეტყველს გამოსახავენ, იშვიათად წმინდა მამას დავით გარეჯელს. აქ, როგორც ნანს, ამ იშვიათ შემთხვევასთან უნდა გექონდეს საქმე ეს იმით ნანს, რომ ამ თეთრწვეროსან შუახნის მამაკაცს არც სამეფო სამოსი მოსავს და არც ის სამეფო გაორგვინი ადგას, რომლითაც წველებრივ დავით წინასწარმეტყველს წარმოავადგენენ ხოლმე. კიდევ იმით, რომ მას მკერდთან ფიბულთ შეკრული, ფართოდ დაშვებული ბერის მოსახამი მოსავს და მკლავებიც მის ქვეშ აქვს მოქცეული. კარგად გათრევა ხელების დიდრონი მტკენები ერთში დახურული წიგნია, მეორე კი - წყნისკენ ლოცვად მომართული. აქ რომ დავით გარეჯელია გამოყვანილი, წყნის მხატვრობის სხვადასხვა ძეგლებში

ასახულ იმ ცალკეულ ფიგურებზე დაკვირვებითაც; ჩანს, რომლებიც ამ წმინდა მამის გამოსახულებას გადმოსცემენ.

დავით გარეჯელის ექვლაზე ადრეული გამოსახულება „უდაბნოს“ მონასტრის სატრაპეუსის თავდაპირველმა, XI საუკუნის პირველი ნახევრის მოხატულობამ შემოგვიჩინა. ფიგურა აქაც ყრონტალურად ჩანს. ჩანს წმინდანის ყვართო შარაყანი, გრძელი, ხელისებრ დაშვებული წვერი, ხშირი თმის ერთიანი მასა. ჩანს მისი თეთრი კაბაც, ყვართო მოსასხამიც, რომელიც ერთიანად უყვარავს სხეულს და საიდანაც ხელის მტკვნები მოუნანს მხოლოდ - ორივე მკერდთან აქვს მიტანილი, კურთხევის ნიშნად ჩვენსკენ მოაკრობილი. საგულისხმოა წმინდანის თანმხლები ასომთავრული წარწერაც: „წმინდა/ დავით“ და არა, როგორც, მაგალითად, ყინცივისის მხატვრობაშია დადასტურებული, „წმიდა დავით გარეჯელი“ (ე. ი. ჩეჩნის მსგავსად - სადაურობის გარეშე, მხოლოდ სახელია აღნიშნული). ბუნებრივია, რომ არაყვერს ვამბობთ ამ წმინდანის სახის იკონოგრაფიაზე. შესრულების მანერაზე, ნახატსა თუ ყვრადიუნებაზე უდაბნოს მონასტრის მხატვრობიდან (მეთერთმეტე საუკუნიდან) კალაურის ეკლესიის მოხატულობამდე (მეთექვსმეტე საუკუნემდე) ბევრი რამ შეიცვალა, თანაც ნიმუშებზე ისეთ დაუხეხლოვნებელ, გაუწაყვე ოსტატთან, როგორც ჩვენი ეკლესიის მომხატველია. ზოგადი მსგავსება კი, იქნებ, მსგავსების შორეული გამოძახილი, დროის ამ დიდი მონაკვეთით ერთმანეთს დაშორებულ მხატვრობაში გამოიყვანილ ერთსა და იმავე წმინდანს შორის თითქოს სახეზეა⁸. სხვა რომ არა იყოს რა, დავით გარეჯელის სამონასტრო კომპლექსთან ასე ახლოს აშენებულ კალაურის ეკლესიაში ამ წმინდა მამის გამოსახვა, ალბათ, არც არის გასაკვირი. ასე რომ, აქაც, კალაურის ეკლესიის ამ გვიანა დროის მხატვრობაშიც ადგილობრივი წმინდანის გამოსახვის ის საგულისხმო შემთხვევაა, რომელიც ამ ყაიდის სხვა ძეგლებშიც იყო დადასტურებული (მაგ., წმინდა მესევეტეს - ანტონ მარტომიოფელის გამოსახულება ბუგეულის ეკლესიაში).

მოხატულობის ამავე მონაკვეთს - ისევე და ისევე ყვრამგებნულად, ისევე ძნელად გასარწმუნებელ - კიდევ ორი შარაყანდმოსილი წმინდანის ფიგურა შემორჩა. ორივე შედარებით პატარა ზომისაა, რადგან ზემო რეგისტრზე მასშტაბურად გადმოცემული წმინდა მხედარი მოხატულობის სწორედ ამ მონაკვეთსა ღრმად შეჭრილი. ამ ფიგურათაგან, დღეისათვის, თავების კონტურული მონახაზი და ერთ-ერთის თანმხლები ასომთავრული წარწერა გაირჩევა: „წმინდა/ ხისო“ - ჩვენთვის უცნობი ის მოწამე ქალი, რომელიც ბუგეულისა და გელათის წმინდა ელიას ეკლესიათა მოხატულობაშიც იყო გამოსახული. აქვე, ამ ფიგურებს შორის მოკლე ასომთავრული წარწერის ყვრამგებნებაც ნნდება: „ამ/ისა მ/ხ/ატ/ყ/ართა... შეუწდას / დმერთმ/ან“ - მომხატველთა გვარები, მართალია, არ იკითხება (წარწერის შუიანა მონაკვეთი, როგორც ჩანს, გვიან აღმართულმა კანკელმა შეიწორა). მაგრამ ცხადია, რომ აქ ორი ან რამდენიმე (მომხატველნი და არა მოს-

8. ე. ს. იქნებ, კიდევ უფრო ზოგადად, დავით გარეჯელის იმ გამოსახულებაზეც ითქვას, რომელიც ყინცივისის მხატვრობამ შემოგვიჩინა. ამ წმინდა მამის ცალკეულ გამოსახულებასა შესახებ დაწერ. იხ. გ. აბრამიშვილი, დავით გარეჯელის ციკლი ქართული კედლის მხატვრობაში, თბ., 1972.

ხატველი) ოსტატი მუშაობდა. ეს ზემოთაც იქნა მინიშნებული, როცა კამარისეულ სცენებს ქვედა რეგისტრებზე გამოსახულ ცალკეულ ფიგურებს ვადარებდით. საუფლო სცენებისგან განსხვავებით, სადაც სრულიად გაუფრანკავი, თუ შეიძლება ითქვას, ხაოიანი კონტურით მკვეთრად გამოკვეთილი ფიგურები მოქმედებენ, ქვედა რეგისტრებზე (ეს საკუროთხევალსაც ეხება) მკვეთრი გრაფიკულობა თითქოსდა მეტად არის შერბილებული: ხაზი უფრო თხელია, ნაკლებად მკვეთრი, იქნებ, ოდნავ უფრო მეტად ნამოქნილიც. შიდა ნახატი ამგვარივე ხაზები არც თუ ისე შესამჩნევად, არც თუ ისე უხეშად და, ამდენად, იქნებ უფრო სომიურადაც ანაწევრებენ ფორმას. ნახატიც მეტად გამართულია თითქოს - მხოლოდ შედარებით, რაღა თქმა უნდა, რადგან ჩვენს მოხატულობაში არ ჩანს ისეთი გამოსახულება, სადაც შესაძლებელი იქნებოდა გამართულ ნახატზე სიტყვის ჩამოგდება. თუმცა ამ ერთიანი მოხატულობის სხვადასხვა რეგისტრის გამოსახულებათა შედარება იმასაც გვეუბნება, სადაც მეტად სწორი რომ არის ნახატი, სადაც კი ნაკლებად. ეს ფიგურის აგებასაც ეხება, მათ „მოძრაობასაც“, მათი სამოსის დამუშავებასაც, განსაკუთრებით კი სახეებს. თუ ქვედა რეგისტრის წმინდანთა (მაგ., დემეტრესა და დავითის) სახეები, ძირითადად, ტრადიციული სქემის ფარგლებშია მოქცეული, შედარებით გამართულია პროპორციულადაც და ნახატის მხრივაც, ზემო რეგისტრის პერსონაჟებზე იგივეს ვერ ვიტყვით (მთავარანგელოზის ცალკე მდგომი ფიგურა სამხრეთის კედელზე, „ნათლისღების“ ანგელოზები, ჩუილისა და განბანველთა ფიგურები „შობის“ კომპოზიციდან).

სხვადასხვა ხელი სახეების წერის მანერითაც ჩანს. მოყვითალო ოქრით მსუბუქად დაფერილ სახის მოგრძო ოვალს ეველებან მუქი ფერის მოყავისფრო კონტური შემოწერს. იგივე ფერის მხოლოდ შიშველი, შედარებით სქელი გრაფიკული ხაზები ცალკეულ ნაწილებსაც მონიშნავს, ისე, რომ შესამჩნევად გამოიკვეთოს ადგილობრივ მკვიდრთათვის დამახასიათებელი სახეები: თვალის ფართო ჭრილს, აზიდულ წარბებს, შესამჩნევად თხელსა და დაგრძელებულ ცხვირს, მოკლე-მოკლე ბაგაებს. ნაოჭებიც ეველებან ერთნაირად, შუბლსუც და ყელსუც სამ-სამი ტალღისებრი ხაოთაა აღნიშნული. ე.ი. აქაც სახეების წერის ის მარტივი, სქემატური წესია გამოყენებული, რომელიც ამ ეთნის ძეგლთაგან ყველაზე დამახასიათებლად ქორეთის მოხატულობაში იყო შეინიშნული. ერთია მხოლოდ ჩვენი მოხატულობის კამარისეულ სცენებში ქვედა რეგისტრების გამოსახულებათაგან განსხვავებით, არც ნიკაოს დაყოლებული მსუბუქი ჩანრდილვა გიორნევა, არც ღია მოწითალო ფერის კარნაცია, არც თვალის უქებთან საკმაოდ უხეშად ჩაკრული, ღია მომწვანო ფერის სამკუთხა ჩრდილები და არც ამოთეთრების ოდნავ შესამჩნევად დატანილი ის პატარა-პატარა ლაქები, რომლებიც თვალის ჭრილის დაბოლოებასა და ნესტოებთან ნდებდა. ეს უმნიშვნელო სხვაობა არ არის: თუ იმ ოსტატთან, რომელიც საკუროთხევალთან ერთად მოხატულობის ქვედა რეგისტრებს ასრულებს, რაღაც მხატვრულ დონეზე მაინც გათვალისწინებულია ტრადიციული ფაქტორი, მეორესთან მისი კვლიც არ შეინიშნება და სახეების წერის სრულიად უბრალო, უკიდურესად გამარტივებული სქემა ნდება მხოლოდ.

მხატვრული ხედვა ამ ორ ოსტატს, შედარებით განსხვავებული სამემსრულებლო მანერისა თუ ოსტატობის განსხვავებული დონის მიუხედავად,

აშკარად ერთი აქვთ, რაც, საბოლოოდ, მართალია, არც თუ უცვლელად, მაგრამ გარკვეულად ერთიან მხატვრულ განწყობილებას წარმოქმნის.

ერთიანი მხატვრული განწყობილება მოხატულობის ფერადოვანი მთლიანობითაც მიიღწევა. ყვერი ყველგან - საკურთხეველშიც, კედელ-კამარებსაც - ერთნაირია, როგორც პალიტრის, ისე ტონალობის მხრივ. ძირითადად თუმცა სამად სამი ფერია გამოყენებული, მაგრამ ფერადოვნება საბოლოოდ ნაკლებად თუ ტოვებს მოკრძალებულ შთაბეჭდილებას. ყოვნი უფრო მეტად ლურჯი ფერისაა, იშვიათად ორფერიც - ახლა უკვე ლურჯით და მოყვითალო ოქრით დაფერილი, სადაც სხვადასხვა ზომის ლოკალურ ლაქებად ჩნდება მოწითალო და მოყვითალო ოქრა. ყველა ეს ფერი ერთი და იმავე სიძლიერით კი არ არის სიბრტყესე დატანილი, არამედ ტონა-ლურად სახეცვლილია: ლურჯი ხან ჩამქებულია, ხან თეთრანარევი მონაცრისფრო ფერისაა; წითელი ზოგან აგურისფერია, ზოგან ნარინჯის-ფერს მიახლოებული, ყვითელიც ხან ჩამქრალია, ხანაც ღია ჩალისფერი.

ფერადოვნება, ერთი შეხედვით, ცივია მოკლებულია იმ სახეობო განწყობილებას, რომელიც ბუგულის ეკლესიის მოხატულობაში ვხვდებით. ამ შთაბეჭდილებას თეთრანარევი ლურჯი ფონები ქმნიან (კონქსა და შედარებით უკეთ განათებულ ნრდილოეთის კედელზე ხომ მთლიანად ამგვარი ფონებია). ფერადოვან სიცივეს, მართალია, არცთუ მწყობრად, არცთუ თანაბრად, მაგრამ მაინც შესამჩნევად აცხოვლებს ოქრას აქა-იქ გაბნეული ლაქები („ვედრების“ კომპოზიციის მაცხოვრის გამორჩეულად ფართოდ მონიშნული მოწითალო შარავანდი იქნება ეს, თუ კაშკაშა წითელი ფერის დიდი ვარსკვლავი „ხარების“ სცენაში, მოყვითალო და მოწითალო გადაჯვარედინებული ხაზებით დაშტრიხული ღმრთისმშობლის საგებელი „შობის“ სცენაში თუ წითელი ოქრით დაფერილი ფართო ყვავილოვანი ორნამენტი ელენესა და კონსტანტინეს ყოვერებთან, წმინდა მკაარის წითელი წვერი, წმინდა გიორგის მოწითალო აბჯარი და ცხენის მოსართავები, ღია, ჩალისფერი უნაგირი და სხვა). თავდაპირველი სიმკაცრე თანდათან ნელდება და ფერადოვნებაც, რომელიც მოხატულობის ყოველ მონაკვეთსე მღვრივა, დაუწმინდავი - მთლიანობაში უკვე სომიერად ეღერს.

კალაურის ეკლესიის მოხატულობა, ამ გვიანა დროის შედარებით ნაკლებოსტატურად შესრულებული ძეგლების ფონზეც კი, დეკორის საერთო სისტემის ზედმეტი ირუგულარობითა და მხატვრული ფორმის მეტი ჩამოუქნელობით რომ გამოირჩევა, ეს სრულიად აშკარაა. მომხატ-ველთა გაუწაფავობა აშკარად შეიგრძნობა სცენების განაწილებაში, ყო-ვერის აგებასა თუ საერთო ნახატში, ცალკეულ დეტალშიც კი. ეკლესიის პირველი მოხილვით ისეთი შთაბეჭდილებაც იქმნებოდა, მისი მოხატულობა ამ ყაიღის ძეგლთაგან თითქოს ყველაზე მეტად იყოს ხალიჩისებრ გამოხატული. მაგრამ დაკვირვებისას გამომჩნდა, რომ ეს შთაბეჭდილება შედეგად საერთო ამოცანისადმი ოსტატთა უშუალო დამოკიდებულებისა. ამგვარმა დამო-კიდებულებამ განაპირობა გამოსახულებათა თავისუფალი, ზოგჯერ სრულიად ნებისმიერი, თუ შეიძლება ითქვას, უცაბედი განლაგება. გამომჩნდა ისიც, რომ ოსტატთათვის სრულიად უცხოა კომპოზიციის ხალიჩისებრ აგების პრინციპი, რადგან მათ ნახელაჟში არ ჩანს ის უმთავრესი, რაც აუცილებელია ამგვარი შთაბეჭდილების წარმოსაქმნელად - აქ არც განმე-ორებადობა ჩანს, არც მკაცრი სიმეტრია, არც სუდაპირის თანაბარი და-

ტეირთეა და არც აუცილებლად თანაბრად გამოყენებულ ფერთა დეკორატიული რიტმი. თავისი არსით (იკონოგრაფია იქნება ეს, თუ საერთო მხატვრული გადაწყვეტა, მისი როგორც წმინდა გამოსახულების, როგორც ხატის მნიშვნელოვნება) კალაურის ეკლესიის ეს ნაკლებად გამორსეული მხატვრობა თითქმის ისეთივეა, როგორც დასაუღლო საქართველოს ამავე დროისა და ამავე ეაიდის ძეგლები. ის მესორეხარისხოვანი, ძირითადად მაინც ვარიაციული თავისებურებანი, რომლებიც აქა-იქ შემოგვხვდა, იმდენად უმნიშვნელია, რომ არსებითად ვერ ცვლიან ამ ერთი გარკვეული ჯგუფის ძეგლთათვის ნიშანდობლივ საერთო მხატვრულ სტრუქტურას. არსობრივად აქაც და დასაუღლო საქართველოს ყველა განხილულ ძეგლშიც საქმე გვაქვს ერთიანი წარმომავლობის ერთიან მხატვრულ სტრუქტურასთან, ერთიან მხატვრულ მოვლენასთან.

დამატება

ზემომოტანილი ძეგლების გარდა „ხალხური ნაკადის“ მხატვრობა როგორც ხევა ეკლესიებშიც (დახტურდება როგორც დასაყლო, ისე აღმოსავლეთ საქართველოში. სოფი მათგანი ძლიერ ფრაგმენტულია, სოფიც უფრო გულდასმით შესწავლას საჭიროებს. დამატებით აქ ორი ეკლესიის მხატვრობას განვიხილავთ, რომელიც ძირითად ტექსტში აღწერილია და დახასიათებულთ თუმც მხატვრული ღირსებით სამოუკარდება, და განსაკუთრებულსაც ბევრს არაყურს გვაძლევს, მაგრამ გეითეალსაინოებს იმ მდგრად, გამეორებად ნიშნებს, ამ ყიდის ეყულა ხევა მხატვრულ ნაწარმოებთათვის რომ არის სასიარო ამასთან, ხრულიად გარკვეულად ისტორიულსა თუ აზრისმიერი კუთხითაცაა საგულისხმო.

ვანი

ჭალელ აბაშიძეთა ეკლესიასთან ერთად საქართველოს ამავე კუთხეში, თითქმის ამავე დროს, ამავე ყიდის ხევა რამდენიმე ეკლესიაც მოუხატავთ. ვანის წმინდა გიორგი სწორედ ერთი მათგანია¹.

ამ ძეგლს არც თუ დიდი ხნის წინ, გასული საუკუნის სამოციან წლებში მიაკვლიეს². ესაა უხეშად გათლილი ქვით ამოყვანილი დარბაზული ნაგებობა ჩრდილოეთის მინაშენით (ის დანგრეული მინაშენი, რომელიც დასაყლოთთაა – გვიანაა მიდგმული). კომპოზიციით იგი ორნაგვიან ეკლესიას წამოგაგეს, მაგრამ ჩრდილოეთის ნაგი ისე პატარაა, იმდენად ვიწრო, რომ სინამდვილეში ვერ ასრულებს თავის ფუნქციურ დანიშნულებას. ძეგლი მოაგვიანებით, როდესაც შიდა კედლების მხატვრა განუწარმავთ, საყუძვლიანად განუახლებათ (რესტავრაციის კვალი აშკარად წარსამხრეთის, დასაყლოთისა და აღმოსავლეთის ფასადთა სულა მონაკვეთებზე). ძეგლის ხეროთმოდერებას IX-X საუკუნეებით ათარილებენ. ინტერიერის კედლებზე შემორჩენილ მხატვრობას კი, საქტიტროს წარწერით, XVI საუკუნის ათიანი წლებით³.

მხატვრობის ფრაგმენტები აღმოსავლეთისა და დასაყლოთის კედლებს შემორჩა მხოლოდ: საქურთხელოს კომპოზიციის გარდა, ანუამად, საყყლო კიკლის ორად-ორი სკვნა და რამდენიმე ქტიტროის ფიგურა თუ გაირჩევა. არადა, მოხატულობის მოზრდილი ფრაგმენტი ქტიტროთა გამოსახულებით ამ ათიადე წლის წინ, სამხრეთის პილასტრსა და ჩრდილოეთის კედელზეც ყოფილა შემორჩენილი⁴.

1. სოყული ვანი ხარაგაულის რაიონშია. წმინდა გიორგის ეკლესია სოყლის შუაგულში, შემადლებულ ადგილზე დგას.

2. ამ ძეგლს 1962 წელს მიაკვლია საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის ივანე ჯავახიშვილის სახელობის ისტორიის, არქეოლოგიისა და ეთნოგრაფიის ინსტიტუტის ექსპედიციამ (ხელმძღვანელი გიორგი ექოტიშვილი).

3. ძეგლის ხეროთმოდერებისა და კედლის მხატვრობის შესახებ იხ. თ. საყკერულიძე, ვანის წმინდა გიორგის ეკლესია: ძეგლის შეგობარი, 29, 1972, გვ. 25-30.

4. მადლობით უნდა მოვიხსენიოთ თემურ საყკერულიძე, რომელმაც ამ გამოსახულებათა ფოტოსურათები გადმომცა სათანადო განმარტებით.

ყური გამოხუენებულა, ადგილებში წამორეცხილი. ზოგან არც ნახატი გვაძლევს თვალის მიდევნების საშუალებას და მიინც, ამის მიუხედავად, ნანს ის მხატვრული სურათი, რომელიც ჭალის ეკლესიის მოხატულობაში ვნახეთ.

საუფლო სცენების განლაგებისა თუ მოხატულობის ერთიანი თეოლოგიური პროგრამის შესახებ დღეისათვის შეუძლებულია რაიმეს თქმა. ცხადია მხოლოდ ის, რომ მხატვრობა, თვალისათვის სრულიად აშკარად, ირეგულარული ხასიათისაა: ერთიანი ხუროთმოძღვრული სიერცის, შესასველებებისა თუ ხარკმელთა მონაცემების თუნდაც ოდნაეი გათვალისწინების გარეშე, თითქმის ნებისმიერად განლაგებული. კიდევ ის, რომ მოხატულობაში ახლა უკვე მეტისმეტად, ძირითადი, არსებითია ქტიტორთა პორტრეტი. სწორედ აქ, სწორედ ამ რამდენიმე ისტორიული პირის გამოსახულებებში შეინიშნება ცოცხალი ელემენტი, რადგან ამ შემთხვევაში ეკლესიის მომხატველი უფრო თავისუფალია, უშუალო დაკვირვებას მინდობილი. უნდა ითქვას ისიც, რომ სწორედ ეს პორტრეტები გვაძლევენ მოხატულობის ზუსტი თარიღის დადგენის საშუალებას.

ქტიტორთა რამდენიმე გამოსახულებიდან ერთი წმინდა მამების რიგში, საკუროთხევლის მოხატულობაშია წართული; მეორე, ყველასაგან გამორჩეულად, დასაფლავთი ედლის მეორე რეგისტრზე, საუფლო სცენებს შორისაა მოქცეული. სხვა ქტიტორები კი, წესისამებრ, ამავე დასაფლავთი ედლის ქვედა რეგისტრზეა განლაგებული. ის, რომელიც საკუროთხევლშია წარმოდგენილი, წარწერის მიხედვით გელათის მონასტრის წინამძღვარი მეღქმისედეგ აბაშიძეა („მეღქმის/ედეგ აბაშიძე“). მისი ფიგურა მარჯვნიდან ბოლოა. ის ისევე ჩნდება, როგორც მის გვერდით გამოსახული წმინდა მამები: ისიც ფრონტალურად დგას, ისიც შარავენდმოსილია, მასაც სამღვდელმთავრო ჭადრაკული ქუდი ხურაყს და მასაც, თუ ერთ ხელში დახვეული გრაგნილი უჭირავს, მეორე ნებით აქვს წინ გაწვდილი. განსხვავებული მისი სამოსია მხოლოდ - წელში ოდნავ დაეწროებული და ქვეშით ფართოდ გაშლილი კაბა ამ ქტიტორისა, სამღვდელმთავრო სამოსის მსგავსად, ჯერული ომფოორებითა და ჭადრაკული ფელონებით კი არ არის შემკული, არამედ საერო ყაიდისაა - წითელგულისპირიანია, მოცისფროდ დაფერილი. კაბას, ქსოვილის სახის სანუენებლად, ჭარბად დაუყვება ნაცრისფერის ოვალისებრი ნახატი. ქსოვილის ნახატი მოკლე - მოკლედ მონიშნული და სხივისებრ გაშლილი მოწითალო ხაზებითაც არის დამატებით გაცხივებული. სამაჯურები და სამკაულები გამოიყვანლია ოქროსფერი ხაზებით. ეს სწორედ ის სამთავრო სამოსია, რომელიც ჭალის ეკლესიის მთავარ ქტიტორთან - აბაშიძისთან ვნახეთ. ერთია მხოლოდ, სამოსის ქსოვილის ნახატი ვერაა ისე გამართული - გაცილებით მიუხეშავია, უსწორმასწორო. ნახატი იქ უფრო გამართულია, სადაც ოსტატი სახის ნაკეთებს გადმოგვცემს. ამ მკაცრი იერის მქონე მოგრძო სახეზე მკაფიოდ იკითხება თვალების დაეწროებული ჭრილი და ორსავე მხარეს გადარკალული წარბები, სამკუთხა წრდილები თვალის უკუებთან, მოკლედ შეკრებილი წვერ-ულვაში და თხელი, ოდნავ დაგრძელებული ცხვირი დაბერილი ნესტოებით. წვერის მონახაზი ყურის გასწვრივ დაეწროებულია, ლოყებთან კი ისე უკაბედად გაფართოებული, რომ დამახასიათებლად ჩნდება შესამჩნევად ფართო, სედაპირიდან თითქოსდა ოდნავ ამოწვეული

ქვერძიანები. უდალა, ოსტრტი აქ გარკვეულად ცდილობს ქტიტორის სახის ინდივიდუალური ნიშნების გადმოცემას.

მელქისედეგ აბაშიძეს, გელათის 1505 - 1519 წლებით დათარიღებული სიგელი გელათის მონასტრის წინამძღვრად მოიხსენიებს⁵. ის ერთი მთავარ ქტიტორთაგანია ვანის წმინდა გიორგის ეკლესიის მოხატულობის და, როგორც სასულიერო პირი, თავს ნებას აძლევს წმინდა მამების გვერდით საკურთხეველში იყოს გამოსახული, ამგვარი რამ გვიანა შუა საუკუნეებისთვის არც თუ უჩვეულოა: იგივე ხომ წითელხევის წმინდა გიორგის ეკლესიის ამავე პერიოდის მოხატულობაშიც ვხვდებით.

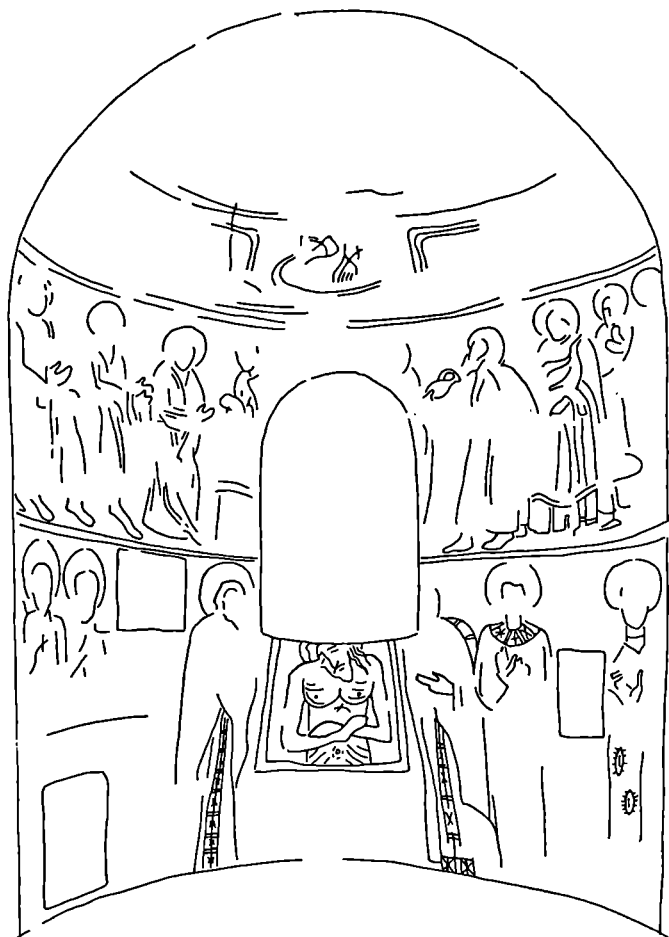
ქტიტორის გამოსახულება, ახლა უკვე სრულიად უჩვეულოდ, ტრადიციონალიზმზე მხოლოდ საუფლო სცენებისთვის განკუთვნილ, დასახელების უმეო რეგისტრზეც წნდება. ეს მეფის, სხვათაგან გამორჩეული წარმოდგენილი, მასშტაბური ყოფილია ვრცელი ასომთავრული წარწერით: „ღმერთო / გაომრჯვე / მეფეყსა / აღს / დრეს / სენს / ა / მისუ / დგოლს / ვეაქ / თი / ეს სენს / ელბ / იყო“. გაუმართავად დაქარაგმებული წარწერა, აღბათ, ასე უნდა წაეკითხათ: „ღმერთო გაუმართვე მეფეთა ალექსანდრეს. სენს მისი ერთგული (ელგოლ, ერთგოლ) ვეაქით. ეს სენს წყალობა იყო“. წარწერა ერთ რამეს უდაოდ მოგვანიშნებს: აქ მოხსენიებულია მეფეთა მეფე ალექსანდრე⁶, რომელსაც ენელი ქტიტორები ერთგულებას ვეცლებიან. სწორედ ამ ქტიტორისა და საკურთხეველში, წმინდა მამების გვერდით წარმოდგენილ მელქისედეგ აბაშიძის გამოსახულებათა დადაკნით შექმლო თემურ საკვარცხილზე ვანის წმინდა გიორგის ეკლესიის მოხატულობის სუბსტი თარიღის განსახლება: „მელქისედეგ აბაშიძესთან ერთად გამოსახული ალექსანდრე მეფეთა - მეფე არის იმერეთის მეფე ალექსანდრე II (1484 - 1510 წწ.). რაკი ალექსანდრე II 1510 წელს გარდაიცვალა, ხოლო 1505 წლამდე გელათის მონასტრის წინამძღვრად მანახე ყოფილა, მასთანადამე, ვანის ეკლესიის მოხატულობა შესრულებულია 1505 - 1510 წლებში“⁷.

ორი საუფლო სცენის - „ჯვარცმისა“ და „გარდამოსხნის“ შუაში მოქცეული ალექსანდრე მეფე, როგორც თქვა, მოხატულობის მერე

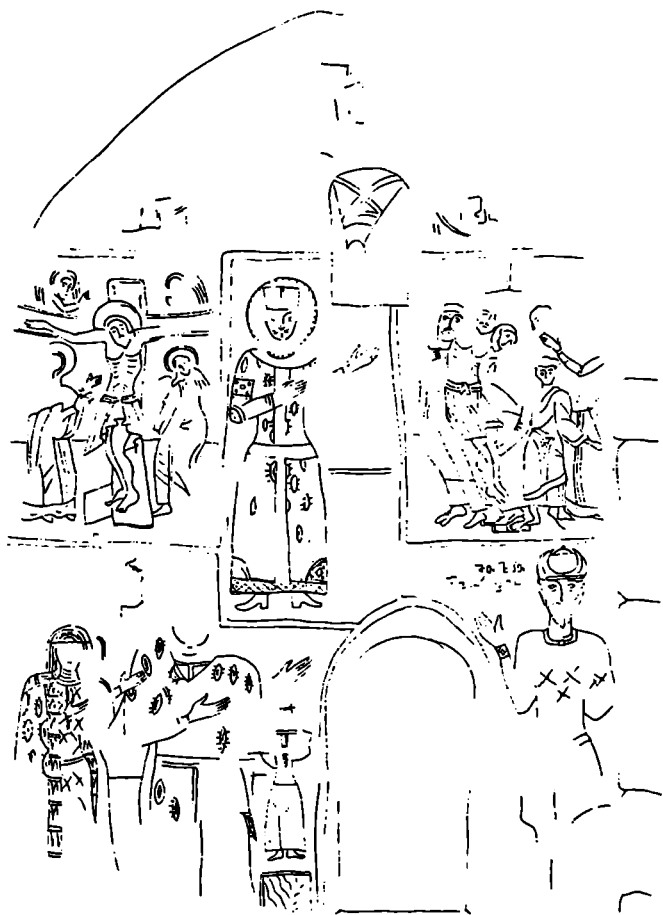
5. თ. კორძანია, ქრონიკები... II, 1897, გვ. 343; ხარბ. კაკაბაძე, დახვეწილ საქართველოს საეკლესიო საბუთები, I, 1921, გვ. 5-6.

6. სენი ქვეყანა XVI საუკუნისთვის, მართალია, უკვე კარგა ხნის დანაწილებულია (ვალკულ ხაზო-სამთავროებდ, მაგრამ ვოველი (ვალკულ კეთის მეფე-მთავარი ვერ ურთავდა ქვეყნის დანაწილებას, ვოველი მთავარი ერთმანეთისაგან დამოუკიდებლად იბრყის გაერთიანებისათვის და ერთიანი საქართველოს აღდგენასე იცნებობს. „ამით აიხსნება ის უცნაური გარემოება, რომ საქართველოში ერთსა და იმავე დროს სამი „მეფეთა-მეფე“ ბრძანდებოდა, რომელთაგან თითოეული (ვალკულ) სრულიად საქართველოს ხელშეწყობის მიზნებზე უდაბლობას ხმარობდა“ (ი.ჯავახიშვილი, ქართული ერის ისტორია, IV, თბ., 1967, გვ. 207). ერთი ასეთი მეფეთა-მეფეა ალექსანდრე II, რომელიც 1484-1510 წლებში განაგებდა იმერეთის სამეფოს (1502 წლის გელათის ხაჯლის მხედვით: „სენს ორისავე ტახტისა ღიხთიმერისა და ღიხთამერისა მქართველმან მეფეთა მეფემან ალექსანდრემან...“). იმჟამინდელი სიგელ-გუჯრები ასევე მეფეთა-მეფეს მოიხსენიებენ დავით ქართლის მეფეს და მის შვილს ლეონტს, ალექსანდრე და დევიან კახთა მეფეებს, ალექსანდრე II-ის შვილს ბაგრატს (ი.ჯავახიშვილი, თხზულებანი... VIII, გვ. 207-208).

7. თ. საკვარცხილზე, ვანის წმინდა გიორგის ეკლესია, გვ. 29.



მანო. სანკრძეხევილი



3560. ზანაპირის კოთედი

რეგისტრზე დასაყდებით კედლის ცენტრალურ არეზეა გამოსახული. დამახასიათებლად აქაც ნანს მომხატველი ოსტატის სრული დაუდევრობა: მეფის ფიგურას, მართალია, თავისივე წარსო შემოსახლედავს, მაგრამ, ჯერ ერთი, მხოლოდ წარსოს ფორმა კი არ არის გაუმართავე თავბოლოში სხვადასხვა ზომისა, არამედ მისი ნახატიც უსწორმასწოროდ შეწყვეტილი ხასხებით უნაითოდ შემოწერილი; და მეორე, ამავე კადრში უხეშად არის შეკრილი გარდამოხსნილი მაცხოვრის ჯვრის მკლავი.

ქტიტორის მასშტაბური, შესამჩნევად დაგრძელებული ფიგურა ზომით გაცილებით ჭარბობს საუფლო სცენებში გამოყვანილ პერსონაჟებს. სამეფო გვირგვინითა და სხეულისაგან განსხვავებული ცისფერი შარავანდით წარმოდგენილი „მეფეთა-მეფე“ ფორტალურად დგას - ისე, რომ ხელები მარჯვნივ, „გარდამოხსნის“ სცენისკენ აქვს ევდრებად მიმართული, ფეხები კი გარდიგარდმო გაბჯენილი. მისი მკაცრად ფორტალური პოზა, ერთი მხრივ, მართალია, მნახველთა სამხურლად არის გამოიზნული, მაგრამ ამასთან, ისიც ხომ აშკარაა, რომ ევდრებად გაწედილი მისი ხელები აქვე გაშლილ საუფლო სცენებში გამოყვანილ პერსონაჟებთან კავშირს რომ მიუთითებს. ეს კავშირი, ცხადია, იმას ნიშნავს, რომ იმერთა მეფე ხსნას ითხოვს ჯვარცმული მაცხოვრისგან. უცნაური სურათია: ასე გამორსეულად გამოსახული, კედლის სიბრტყეზე თითქმის სრულად გაბატონებული მეფე უფრო მცირე ხასურთად კადრში დატყუდ, გაცილებით უმნიშვნელოდ წარმოდგენილი ჯვარცმულის მივედრებულია.

ამ ქტიტორის ფიგურას მხოლოდ გასრდილი მასშტაბი და თვალსაჩინო ადგილზე გამოსახვა კი არ გამოარჩევს სხვათაგან, არამედ შესრულების თავისებურებაც. მისი სამოსის ორნამენტული ხაზე მელქისედეკ აბაშიძისას წამოგავს. ოღონდ ახლა სამოსია უფრო მდიდრული, სადღესასწაულო - შეინდისფერი კაბის ფართო გულისპირი ოქრისფერის შედარებით ინტენსიური ფერითაა დაფერული. ოქრისფერი ორნამენტურებულ სამკლავურს, ღორიწსა და მანიაკს, კაბის ერთ-ერთ, ქვედა კალთასაც დაეყუება. ოქრისფერის ფართო ლაქები აქა-იქ ქამარზეც წნდება. თვალმარგალიტით გაწეობილი მისი სამეფო გვირგვინი, შარავანდიც კი, ალექსანდრე მეფის სამოსი (შედარებით ჭარბსა და შედარებით უბრალო დეკორატიულობას, შესრულების გაუხეშებულ მანერას თუ არ ნათვალვით) ისეთივეა, როგორც გელათის დმრთისმშობლისა და წმინდა გიორგის ეკლესიათა მხატვრობაში გამოყვანილი ქტიტორებისა, სადაც ამავე XVI საუკუნის იმერეთის მეფეები არიან სახლეულთან ერთად წარმოდგენილი.

მსგავსება ამ ქტიტორებთან სამეფო სამოსის ერთგვაროვნებაშია მხოლოდ. სხვა მხრივ კი მათ შორის საერთო თითქმის არაფერია. ეს გასაგებია - გელათის ტაძართა საქტიტორო პორტრეტი მილიანად გვიანპალეოლოგოსური ხელოვნების ტრანსფორმირებული ნიმუშების გაელენის შედეგია მაშინ, როცა სეენთან ადგილობრივ ნიადაგს მინდობილი ოსტატის თავისუფლად დამოკიდებულებას ეხედავთ. იმკამინდელი ოფიციალური ნაკადის მხატვრობაში გამოყვანილ ქტიტორთაგან განსხვავებით (ეს, ხსნებულ ძეგლებთან ერთად, დევან კახთა მეფის დაკვეთით შესრულებულ იმ რამდენიმე ეკლესიის მოხატულობასაც ეხება, სადაც ათონური სკოლის გავლენებითა წამყვანი მნიშვნელობით დამკვიდრებული, სეენთან, შედარებით მეტად დაკულია ფიგურის პროპორციები (არც ისე გაჭიმულია და არც

ისე „შემსუბუქებელი“, როგორც ხსენებულ ძეგლებში, თავიც ჩონჩღაღური ზომისაა (და არა შესამჩნევად დაპატარავებული). ყოველის კარმომსწერი კონტური თუ შიდა ნახატი ძუნწი ხაზებით (როდია ისეთი განატყუებული, როგორსაც ამავე პერიოდის ოფიციალური ნაკადის მხატვრობაში ვხვდებით). შიდა ნახატი ხაზები აქ, ხშირად, მეტისმეტად მოძრავიცაა, რის გამოც ვიღარ ვუძღვითა ყოვლის მთლიანობა. სქენთან, ხსენებულ ძეგლთაგან განსხვავებით, „ყვერწერული“ კი არა, მრავალშრიანი წერის ტექნიკაც არ ჩანს - ყოველივე გამარტივებულია, უბრალოებით აღბეჭდილი.

თვალისებრ მონიშნული სახე სენი ქტიტორისა თუმც დასიანებულია, ხანახვერთად ნამორცეხილი, მაგრამ დაკვირვებისას ჩანს, რომ იგი მოყვითალო ოქრას თხელი ფენითაა დაფერული და მხოლოდ ერთგან, მხოლოდ ნიკას ქვევით გაიზრევა ვარდისფერის სწორკუთხა წრდილი. სახის ნაწილები, მართალია, სქელი და მოუხეშავი ხაზებითაა აღნიშნული, მაგრამ, ამასთან, ხაზი ეკვლავან თავისუფალია, ხიკოცხლის გარკვეული ელემენტის მატარებელი. სწორედ ამგვარი ხაზებითაა მონიშნული ქტიტორის ზეაწეული წარბები და ყართოდ გახედილი, მეტეკვლი თვალები, თხელი ცხვირი და იმპაინდელი მისლის მიხედვით აგრეხილი უღვაშები. ვარდისფერის ამგვარივე სამი ნამოუქნელი ხაზი, თავისებური რიტმული მონაცვლეობით ქტიტორის ეკლსაც დაუქვება, რაც შესამჩნევად აცხოვლებს ამ შაკერ სიბრტეკოვან ფორმას. დაკვირვებისას ჩანს, იმერეთის მეფის სახის მოყვანილობა ამავე ეკლსიის სხვა ქტიტორთაგან რომ განსხვავებულია: უფრო მომცრო ზომისაა, თვალურ ფორმას მეტად მიახლოებულია; წარბებიც მეტად ზეახიდულია, თითქოს განზრახ გამახილებულია თვალის ყართოდ გუგები და მსურაც, ახლა უკვე გამოკვეთილად, ერთ წერტილს არის მიბჯენილი. გარეგნული დახასიათება ამ ქტიტორისა ხალხური ხელაუნების ნაწარმოებთათვის დამახასიათებლად, ძალისა და მნიშვნელოვნების წარმოსაჩენად გამიზნული მარტივი ექსპრესიით მიიღწევა. ამ მაშტაბურად გამოყოფილ ყოვეურაზე თავიდანვე ამკარავდება შედარებით ყართოდ გამწვანებლ მხრები და შესამჩნევად დაიწროებული წელი, სახეაქმედად წინ გაწვდილი, განზრახ დაგრძელებული ორივე ხელის მკვედრებელი ექსტი და ხელის დიდრინი მტეხები. აღუქსანდრე მეფის ყოვერა (მის გაზრდილ ზომებზე რომ არაყერი ეთქვათ) ამ მხრითაც გამოყოფა ეკლსიის მილიან მოხატულობაში.

ეკელი დანარჩენი ქტიტორი, როგორც ითქვა, დასაუღეთი ეკლსის ქვედა რეგისტრს შემორჩა მხოლოდ. მათი გამოსახულებანი, რადგან დასაუღეთის ეკელში გაჭრილი კარები მარჯვნივა შესამჩნევად გადაწეული, განაწილებული არიან მოხატულობის ორ არათანაბარ არეზე: მარცხნივ სამი ყოვერაა, მარჯვნივ - მხოლოდ ერთი. ეს ქტიტორებიც მასშტაბურია - ზომებით გაცილებით ჭარბობენ საუფლო სენებში გამოყვანილ პერსონალებს.

ქტიტორთა სამყოფერიან ჯგუფში შუანა ტანმაღალი მამაკაცია. მისი სახე ისეა დასიანებული, რომ შეუძლებელია მასზე რაიმეს თქმა. ისიც ყრონტალურად დგას, ისიც ევლებად ხელგაწვდილია. მისი სამოსი იმავე ჟადისაა, ისეთივე თარგზე გაწეობილი, როგორც მელქისედეკ აბამოსისთან ენახეთ, თღონდ ყვერია შეცვლილი: კაბა მწითალო ავერისფერია, გულისხირი კი თეთრანარევი ლურჯით დაფერულია. სამოსის მარტივი და

შედარებით დუნე ნახატიო ნანს, რომ ეს გამოსახულებაც იმ ოსტატის ნახელაჲი უნდა იყოს, რომელმაც ალექსანდრე მეფის ფიგურა შეასრულა. ფიგურათა ამ ჯგუფის ნაკლები ასომთავრული წარწერით ("როსტკევან აბაშიძე მეუღლე/მათი...") აქ იმერეთის სამეფოს ერთ - ერთი ფეოდალი - როსტკევან აბაშიძის ნახელაჲი ერთად გამოსახულია. მის მარცხნივ მავედრებელი ქალის ფიგურის კონტურული მონახაზი და სამოსის ფრაგმენტები იკითხება მხოლოდ, მარჯვნივ კი პატარა ბიჭისა. ნანს, რომ როსტკევან აბაშიძის მეუღლეც გადაჯვარედინებული ხაზებითა და სამად შეკრული თეთრი წერტილებით შემკული ისეთივე კაბითა და ყარყუმის ისეთივე მოსახამით ყოფილა წარმოდგენილი, როგორც ჭალის მთაყარი ქტიტორის თანამედვედრესთან ვნახეთ.

იგივე იმ ერთადერთ ქტიტორთანაც შეინიშნება, რომელიც ამავე კედელზე კარის მარჯვნივაა გამოსახული. ესეც შუახნის მამაკაცია - მის მოგრძო სახეზე მკაფიოდ იკითხება თვალების დაეწროვებული ჭრილი და წვერის სამკუთხა მონახაზი (წვერის ამგვარი ფორმა, სქელი და პარალელური ხაზებით ფართოდ დამტრისხული ჭალელ ქტიტორებთანაც შემოგუხვდა. იგივე წითელხევისა და ბუგუელის ქტიტორებთანაც ვნახეთ). ევდრებად ხელგაწვდილი, ესეც ფრონტალურად დგას და მსუბერო წვეწკნს, მჭკრეკელის, კენ არის მომართული. სახის ტიპი მხოლოდ "სოგადად, ერთი შეხედვით მხოლოდ, აქაც ისეთივეა, როგორც ჭალელ აბაშიძეთა „პორტრეტში“, მაგრამ შემდეგ, დაკვირვებისას იხივ ნანს, თუ ერთი ორი დამახასიათებელი დეტალის შეტანით (დაჯვარებული მხერა იქნება ეს, ამ მხატვრობის ეველა სხვა ქტიტორთაგან განსხვავებული თხელი ცხვირი, ოდნავ ზეაწეული წარბი თუ, იქნებ ასაკის ხაზებებლად გამოსხული, ფართო ჩრდილები თვალის უკებებთან) როგორ ისწავის წვენი ოსტატი, რათა როგორღაც მოიხელთოს ამ ქტიტორის კონკრეტული სახასიათო ნიშნები. ფიგურის თანმხლები ასომთავრული წარწერით („მოლ/ა/რ/ყ/თ/ყ/ხ/ყ/ცვის აბაშიძე ვარდან“) აქ მაღალი თანამედვეობის პირი სახელმწიფო მოხელე მოღარეთუხუცესია გამოსახული. ეს ფაქტი მით უფრო მნიშვნელოვანია, რომ „XVI საუკუნის მოღარეთუხუცესის შესახებ აბაშიძეთა საგვარეულოდან დღემდე სხვა არაერთი ცნობა არ გაგვანია“⁸.

ქტიტორთა ზემოხსენებული რიგის გარდა, წვენი ეკლესიის მოხატულობა გამოსახულების გარეშე წარმოდგენილ ერთ ისეთ წარწერასაც გვაწვდის. სადაც იმჟამინდელი საერო პირია მოხსენიებული⁹ ეს ექსტრისტიქონიანი წარწერა გაშლილია საკურთხეველის მოხატულობის ქვედა, მარცხენა მონაკვეთზე. შესრულებულია იგი თეთრ ფონზე და წითელი ოქრას ვიწრო ხაზოვანი ჩარჩოთა შემოსახვდრული. წარწერა უნეულოდ არის დაქარავებული და ასე იკითხება: „ლომინმ: დაგმწ//მ: ნემათცაქმთ: განკთხვი: თორ//ღმთგიმლს: ესე ეკლსა: არ შამკა:“. თეიმურაზ ბარნაველი ამ

8. თ. ხაყვარელიძე, ვანის წმინდა გიორგის ეკლესია, გვ. 29.

9. ესეც სეველებრთი მოვლენაა გვიანა შუა საუკუნეების საქართველოს მხატვრულ ცხოვრებაში. ფარახეთის დარბაზული ეკლესიის საკურთხეველის მოხატულობის წარწერებშიც მრავლად მოიხსენიება ის საერო პირნი, რომელთაც, როგორც ნანს, მხოლოდ მცირედენი დახმარება გასწიეს ეკლესიის შენებისა თუ მოხატვის დროს.

ტექსტის ასეთ წაკითხვას გეთავაზობს: „ღმინიან/ან/ დაგვიმოწმა, წემისა თაჲსამც მუქაჲად (მუქაბად ე.ი. საპასუხოდ, რაც უნდა ნიშნავდეს, რომ წემს მაგიერ შეენდოს ცოდვანი) განიკითხის, თუ არა - ღმერთიმც გვიშველის - ესე ეკლესია არ შეიმკობდა“¹⁰. საქტიტორო წარწერაში მოხსენიებული ღმინი, იქნებ, ღმინი აბაშიძეა, ჭაღისა და ღბის ეკლესიის მაშენებლის, აბაშ აბაშიძის ძმა (ღმინი აბაშიძან ერთად ხომ ჭაღის მოხატულობაშია გამოსახული). ამ ვარაუდს მხარს ის უმაგრებს, რომ ორივე ეკლესია - ეანის წმინდა გიორგიც და ჭაღაც ერთსაღამივე დროს, XVI საუკუნის დამდეგსაა მოხატული.

იმ ქტიტორთაგან, რომელთა გამოსახულებანიც წყნნი ეკლესიის მოხატულობამ შემოგვინახა, ალექსანდრე მეფის გარდა, ექვლა აბაშიძეთა გვარის წარმომადგენელია. ესენი, როგორც ჩანს, აბაშიძეთა იმ შტოს განეკუთვნებიან, რომელთაც უბისას ქჷონდათ ადგილ-სამყოფელი¹⁰. საგულისხმოა, რომ ამ გვარის წარმომადგენლები ჭაღის ეკლესიის ზუსტად ამავე დროის მოხატულობაშიც არიან გამოსახული. მარამ იქ არ ჩანს იმერეთის მეფე, ეს, ალბათ, იმით აიხსნება, რომ ჭაღა მეფის მიერ კი არ არის ნაწკალობევი, არამედ საგვარეულო სამფლობელოა და, აძენად, მეფის გამოსახვა ამ დროისათვის აღზეებული სახლის მეთაურის - აბაშ აბაშიძის ნება-სურვილზეა დამოკიდებული. უბისეულ აბაშიძეებს სხვა მდგომარეობა უნდა ქჷონდეთ. საგვარეულოა, რომ სოფელი ეანი სამეფო სახლის საკუთრებაა - სამეფო დომენია. ამასთან, ეს სოფელი უშუალოდ ესახდებოდა ჯერ კიდევ მეფის ვასალებად მეოფე, უბისეულ აბაშიძეთა ადგილსამყოფელს¹¹. აბაშიძეების XVI საუკუნის პირველსავე წლებში უკვე დაწინაურებული ამ ერთ-ერთი შტოს წარმომადგენლებს (ამათგან ერთი, როგორც ვნახეთ, გელათის წინამძღვრია, მეორე მთლარეთუხუცესი) მეფე ნებას აძლევს განაახლონ და მოხატონ სამეფო დომენში შექმნილი წმინდა გიორგის ეკლესია. ორივე მხარეს - მეფესაც და აბაშიძეებსაც გარკვეული ანგარება ამოძრავებთ: მეფე, რომელსაც ქართლის შემომტკიცება აქვს განზრახული¹², კეთილმოსურნე ყოვდალოთ სახით მოკაცობრეს იძენს ღმინისკენ მიმავალ გზაზე; უბისეულ აბაშიძეებს კი, მთის სოფლის - ეანის მოხერხებული განლაგება ხელსაყრელ პირობებს უქმნის მთაერული განკერძოებულობისათვის. ეს სამომავლო გეგმები იყო. ახლა კი - მეფესთან ვასალურ დამოკიდებულებაში მეოფე აბაშიძეებს მათივე დაკეთით მოხატულ ეკლესიაში საგანგებო წარწერით უნდა წარმოედგინათ იმერეთის მეფის გამოსახულება. ამასთან, მოხატულობის განსაკუთრებულად გამოირჩეულ ადგილზე: არა ქტიტორთა რიგის მომცველ მესამე რეგისტრზე, არამედ

10. ცნობილია, რომ აბაშიძეებს, XVI საუკუნის დამდეგიდან მოყოლებული სამგან ქჷონდათ სამკეოდრო: ერთი - ჭაღას, ხაღაც აბაშს ვაჟაქო კარის ეკლესია; მეორე - კაცხს, ხაღაც თაფახა და აბაშის ერთ-ერთი შტოს წარმომადგენელი, სახლის მეთაური ვახუშტი ყოფილა დამკვიდრებული; მესამე - უბისას. დაწვრ. თხ. ო. სოსელია, ნარკვევები ყოვდალური ხანის დახველეთ საქართველოს სოციალურ-პოლიტიკური ისტორიიდან, გვ. 153-162.

11. უბისა და ეანი ათილვე კილომეტრით არიან ერთმანეთს დაშორებული.

12. 1509 წელს ალექსანდრე II-მ ვარის ციხე აიღო, რითაც კომერეთის მეფის ხელში ქართლის მთელი ჩრდილო-დასავლეთის ნაწილი ღმინის ხელამდე მისი; უნდა გადასხედოყო“. ივ. ჯავახიშვილი, თსსუელეზანი... III, გვ. 210.

მათ ზემოთ - დახაველეთი კედლის ცენტრალურ არეზე.

განის წმინდა გიორგის ეკლესიის მხატვრობაში შემორჩენილ ხაერო პირთა პორტრეტები ეპოქისეულ მხატვრულ ტენდენციას კი არ ააშკარავენ მხოლოდ, არამედ, როგორც ჭალაში ვნახეთ, დამახასიათებლად წარმოგვიჩვენენ წყენი ქვეყნის იმპაინდელ პოლიტიკურსა თუ სოციალურ მდგომარეობას.

ეპოქისეული მხატვრული ტენდენცია საუფლო ციკლის მხოლოდ ფრაგმენტულად, მხოლოდ ორი-სამი სიუჟეტური კომპოზიციით შემორჩენილ სცენებშიც დამახასიათებლად აშკარავდება. ოღონდ ესაა, საქტიტორო პორტრეტებთან შედარებით, საუფლო სცენებში, როგორც წყულებრივ ხდება ხოლმე, განსხვავებულად ვლინდება სანიმუშო მახალისადაში წყენი ოსტატის მხატვრული დამოკიდებულება.

საკონქო კომპოზიცია ამ ყაიდის ყველა სხვა ძეგლის მხატვრობაში დამკვიდრებულ თემას - „ვედრებას“ გადმოსცემს. მხოლოდ აქა-იქ შემორჩენილი მცირეოდენი ფრაგმენტებით ჩანს (ძირითადად მაინც ლაბარუმიანი სერობინით), რომ აქაც ვედრების ის იკონოგრაფიული და კომპოზიციური სქემა გამოყენებული, რომელიც ჭალის მხატვრობაში შემოგვხვდა.

მხატვრობის მეორე, „მოციქულთა სიარების“ მომცველი რეგისტრი საკონქო კომპოზიციასთან შედარებით თუმც უკეთ, მაგრამ მაინც ნაწილობრივ იკითხება (სრულად არც ერთ ფრთაზე არ ჩანს ხალხინობელი, არ ჩანს მაცხოვრის ფიგურა, სოგან არც მოციქულები გაირჩევა). ამის მიუხედავად აქაც დამახასიათებლად წარმოსწავლება გამოსახულებათა უკიდურესი სიბრტყოვანება და წერის უკიდურესად გრაფიკული მხედრა. ნნდება ის საერთო სურათიც, რომელიც პალეოლოგოსთა ხელოვნების გავლენით დამკვიდრდა წყენს კედლის მხატვრობაში. ერთია მხოლოდ - გავლენა სცენის კომპოზიციურ წყობასა და მოციქულთა ფიგურების გადმოცემისას შეინიშნება მხოლოდ მაშინ, როცა აქ არც პალეოლოგოსური ნიმუშებისთვის აუცილებელი რთული ხერხთომილდერული ფონი ნნდება და არც ხალხინობელის სამგანსომილებიანობის წყენების რაიმე ცვა. ხალხინობელის უბრალო ფორმა, მართალია, გვაგონებს განეითარებულს შუა საუკუნეების წყენს სახვით ნიმუშებს (ეინცივისს, კისორეთს), მაგრამ მაინც ძნელი სათქმელია თუ ეს რისი შედეგი შეიძლება იყოს: წყენი ძველი ნიმუშების გახსენებისა თუ მამხატველი ოსტატის მიერ რიგი კომპოზიციური დეტალების სოგან უარყოფის, სოგან კი გავბრალდებულსა და გამარტოვებულს სახით წარმოდგენისა.

პალეოლოგოსური ხელოვნების გავლენის შედეგია ის, რომ უკრ ერთი: ხცენა, საკონქო კომპოზიციასა და ქვედა რეგისტრის მხატვრობასთან შედარებით, ვიწრო სოლადაა გაშლილი და, ამდენად, გუკრდიგუკრდ მდგომი ფიგურები, შესაბამისად უფრო პატარა სომისაა. მეორე: სომების სიმცირის მიუხედავად, აშკარად ნნდება ფიგურათა გაჭიმული, დარძელებული პროპორციები (ვიწრო მხრები, შესამნნეად მოკლე წელი, გრძელი ფეხები და ხელის უღონო, სუსტი მტეკნები). მესამე: ფიგურების ერთმანეთთან მჭიდროდ, თითქმის უინტრვალოდ გამოსახვა, ცენტრის მამარულებით მათი ტალღისებრი მოძრაობა, გარკვეული პირობითობის ფარგლებში თავისებურად გამოვლენილი ექსპრესია, მოციქულთა ფიგურების დიფერენცირება.

ეს, უფრო კონკრეტულად, ასე წარმოგვიდგება. იმ თორმეტ მოციქულთაგან, რომლებიც ცენტრის მარჯვნივ და მარცხნივ არიან თანაბრად განლაგებული, შედარებით სრულად თუმცე რამდენიმე გაირჩევა, მაგრამ მოძრაობის ეფექტური, სოგან დრამატიზებული მომენტები მაინც ასკარად ჩანს. დამახასიათებელია ამ მხრივ მხრებში ძლიერად მოხრილი კალარა მოციქულის პეტრეს ფიგურა, რომელიც მაცხოვრისგან გამოწვეილი დოქისკენ არის ხელაპყრობით გადახრილი, შესამჩნევად დაძაბული. აქ არი რამ იქცევის ყურადღებას: ერთი ის, რომ სარიტუალო ბარძიმის სანაცვლოდ ჩვენი ოსტატი უბრალო დოქს ხატავს, რაც იმ დროისთვის ჩვეულები, ყოფითი ჭურჭელია და, ამდენად, ადგილობრივი ოსტატი არ ერთდება მის გამოსახვას (იგივე წითელხევიშიც ხომ ასევე იყო წარმოდგენილი). მეორე მოციქულის სახეზე გარკვეულად ჩნდება კონკრეტული სახასიათო ნიშნები: გრძელი, უღასათო ცხვირი. შესამჩნევად ფართოდ მოხასული ბაგეები და, ქტიტორთა ფიგურების მსგავსად, ფართოდ გახილული მეტყველი თვალები. ყურადღებას იქცევის გაწვდილი ხელების ფართო მტკუნებიც, მათი მკეპორი ექსტრემულია ცია და სხვა. ეს ნიშნავს, რომ სანიმუშო მასალაში მომხატველ ოსტატს თავისი ხელების შესატყვისი ნიშნებიც შეაქვს, რითაც სიცოცხლის რაღაც ელემენტი ჩნდება ამ უკვე მკაცრად დაკანონებულსა და უკვე შესამჩნევად გაუხეშებულ სქემაში.

„სიარების“ სცენაში მონაწილე ფიგურების სახეთა წერის მანერა, უკიდურესად გამარტივებულია. სახეები მრავალშრიანი დამუშავების გარეშე, ვარდისფერის ძირითადი ტონითაა დაწერილი. სახის ოვალის გასწვრივ, ჩრდილების ნაცვლად, ჩვენი ოსტატი უფრო მეტი ტონის ვარდისფერს მიმართავს. შებღსეც ორად-ორი მონასმია გამოყენებული. წარბებქვეშ, თვალის უკვებთან, ცხვირის აღმნიშვნელი კონტურის გაყოფებაზე სამკუთხა ჩრდილების ნაცვლად, ვარდისფერივე ოდნავ ნამუქებული შეწყვილებული ხაზია დატანილი. სოგადი სურათი არსებითად აისეთია, თუმცა დაკვირვებისას ამ ერთიანი კომპოზიციის მარჯვენა და მარცხენა ფრთაზე წერის ერთმანეთისაგან შედარებით განსხვავებული მანერაც ჩნდება.

ასკარაა: აქ არი მხატვარი მეშაობს, რომლებიც მოხატულობის ერთსა და იმავე მონაკვეთზე, ერთსა და იმავე სქემის ფარგლებში განსხვავებულად ავლენენ თავიანთ ოსტატობას. ეს განსხვავება საკუთხეულის მოხატულობის მესამე, იმ დამამთავრებულ რეგისტრზეც ჩანს, სადაც წმინდა მსხვერპლის თავეანისცემაა გამოხახული.

გამოსახულებანი აქაც, იატკის დონემდე დასულ ამ მესამე რეგისტრზე ფრაგმენტულად შემორჩა მოხატულობას. კომპოზიციის ცენტრში, სარკმლის ქვემოთ, გარდამოხსნილი მაცხოვრის წელსეებით ფიგურა ჩნდება - „ხატი მიძინებისა“: თავსაქინდრული იესუს მოწვეტილი სხეული, მკეყელთან გადაჯვარედინებული, დაშვებული მკლავეებით.

ეს თემა (როგორც წითელხევისა და ილემში, ტაბაკისნა თუ ხაქანის „გიორგისეულში“) აქაც ტრადიციულ აღგილზე (რადგან იგი, არსებითად, მთიცავს ენებას და მის გამფორებას ექპარისტის დროს), აქაც მოკლე რედაქციით წარმოგვიდგება, ოდნონ, ამ ყაიდის ძეგლებისთვის დამახასიათებლად, გაწაფავად არის შესრულებული, შესამჩნევად გაუმართავია, შეიძლება ითქვას, სქემატურობის დონემდე დაყვანილი. ვარდისფერის

უსახური ტონით დაფერილ შიშველ სხეულს, ამავე ფერის ოდნავ თითქოსდა უფრო მკროთალი ტონის ტალღისებრ დატანილი ხაზები დაეყვება. სხეულსა და მკლავებს შავეი კონტურის შემოწერს. შავეი ფერისაა ის წერტილი კონტურული ნახატიც, რომელიც მკერდის ბრტყელ ფორმას მინიშნავს. სახის ნაწილებიც (ცხვირის, ჩამოშლილი თმების, ბაგეების) თუ თავლის მონახაზი) ამავე სიძლიერის შავეი ხაზითაა აღნიშნული. გამოსახულება ბრტყელია - კედლის სიბრტყესე თითქმის სრულად განროხმული.

რაც შეეხება მოხატულობის ამავე მონაკვეთის სხვა, დანარჩენ გამოსახულებებს - კომპოზიციის ორსავე ფრთაზე თანაბრად განლაგებულ წმინდა მამების სამ-სამ ფიგურას, ისინი ასე წარმოგვიდგებიან: ორნი, რომლებიც სარკმლის მარჯვნივ და მარცხნივ დგანან, მსხვერპლის თაყუანისცემად, სამშეთხედში არიან თავდახრილნი, ყველა დანარჩენი კი - ფრონტალურად გამოისახება და მხერით ნეენსკენ, მკერუტელისკენ არის მომართული. აქ, როგორც ეხედავთ, დარღვეულია ამ კომპოზიციის გვიანა შუა საუკუნეებისთვის დამახასიათებელი, ნეეული სქემა: ყველა მღვდელმთავარი, გარდა იმ ორისა, რომლებიც კუთხეებში დგანან როგორც ერთ, ისე მეორე ფრთაზე, სამ მეთხედში უნდა იყვნენ გამოსახული (როგორც მაგ., ჭაღის მოხატულობაში). ნეენი ოსტატისთვის ეს, იქნებ, შეგნებული ხერხია: კომპოზიციის მარჯვენა ფრთაზე მელქისედეგ აბამიძეა ბოლო, ფრონტალურ ფიგურად წარმოდგენილი და თუ მის წინ მდგომი, ნეეულებისამებრ, სამშეთხედში იქნებოდა გამოსახული, მაშინ ეს, ბუნებრივია, მეტად შეუწობდა ხელს ყველა დანარჩენთაგან მის გამოყოფას. სწორედ ამას უნდა თვალისწინებდეს ნეენი ოსტატი, და, ალბათ, მხოლოდ წინ მდგომთ, მაცხოვრისკენ თაყუანისცემად დახრილ წმინდა მამებს წარმოგვიდგენს სამშეთხედში, ყველა დანარჩენს კი - ფრონტალურად. რათა მელქისედეგ აბამიძე მის გვერდით ასეთსავე პოზიციაში მდგომ მღვდელმთავარს გაუთანაბროს. ნეენი ოსტატი ბოლომდე იცავს არსეულ წესს: ამ ექვს ფიგურათაგან მხოლოდ ორს, მსხვერპლისკენ თავდახრილთ მონათე ჯერულთ ომლორებითა და ჭადრაკული ფელორებით შემკული სამოსი - მარჯვნივ მდგომ ბახილი დიდსა („წმიდა ბახილი“) და მის საპირისპიროდ გამოსახულ იოანე ოქროპირს („წმიდა იოანე/ ოქროპირი“). ყველა დანარჩენი (გრიგოლ ნოსელიც კი) ერთფერად (მოწითალო ან მოყვითალო ოქრით) დაფერილი მოსახამებით წარმოგვიდგება. მათი თანმხლები ასომთავრული წარწერები, მარცხნიდან მარჯვნივ ასე იკითხება: „წმიდა ხტეფ/ან/ე“ (პირველმოწამე და მთავარდიაკონი დახურული წიგნით გამოსახული უწვერული ახალგაზრდა), „წმიდა გ/რ/იგოლ“ (ნოსელი - გრაგინდით წარმოდგენილი წვეროსანი მოხუცი); შემდეგ კი, მარჯვენა ფრთაზე „წმიდა ნიკოლ/ოზი“ (საკეირველმოქმედი, წმინდა მღვდელმთავარი - თეთრი თმა-წვერით გამოსახული მოხუცი), მომდევნოთა კი „ახელქის/ე/დ/ე/კ აბამი/ძე“ (ნეენთვის უკვე ცნობილი ისტორიულ პირი - გელათის მონასტრის წინამძღვარი).

ფერადოვნება აქაც საკუთხეულის ამ ფრთისებრ გაშლილ კომპოზიცი-აშიც; ისეთივეა, როგორც მის სქემით გაშლილ რეჯისტრზე ენახეთ: ჭარბად თეთრანარეუა და ცივი და თბილი ფერის ხელ ორი-სამი მკვეთრად ღოკალური უსახური დაქაც; ისეთი მონაცულებობით წარმოგვიდგება, რომ მარჯვნივ ფერადოვანი რიტმი წარმოქმნას. ისეთივეა ნახატიც: შესამჩნევად

გაუმართავი, საკმაოდ მოუხეშავი, უსწორმასწოროც, თვით ხაზი ხისტია და უდიერი, ხაზგასმულად გრაფიკული. ხაზგასმული გრაფიკულობა გარკვეული ოდენობით გეიანპალეოლოგოსურ ნიმუშებსაც ახასიათებს. მაგრამ წყენს შემთხვევაში მას უფრო სხვაგვარი ხასიათი აქვს: მოკლევადია ძლახტიკურ საწყისს და სრულიად ბრტყელი ფორმის მომნიშვნელოა მხოლოდ. მქეტც შეიძლება ითქვას - ხაზი იმდენად მკვეთრია, რომ არსებითად მაინც გამოცვალკეებულად, თავისთავადი მნიშვნელობით იკითხება. აქ მომხატველი ოსტატის გაუწაფავობა როდი უნდა მოქმედებდეს მხოლოდ, არამედ მისი ხედვაც, გრაფიკული საწყისისადმი მისი განსაკუთრებული დამოკიდებულებაც.

მოხატულობის საუფლო ციკლის სვენათა მომცველი ყრამგმენტები მხოლოდ დასავლეთის კედელმა, რომ შემოგეინახა, ეს ზემოთაც ითქვა. ითქვა ისიც, თუ რა უმნიშვნელოდ გამოიყურებიან ისინი ამ კედლის მთლიან მოხატულობაში.

დასავლეთი კედლის მოხილვისას შთაბეჭდილება ისეთია, თითქოს ეს სიბრტყითად გაშლილი სვენები თუ ცალკეულ ქტორთა სტატიკური ვერტიკალები ერთმანეთისაგან დამოუკიდებლად იყოს შესრულებული და მხოლოდ შემდეგ, ერთმანეთში უწესრიგოდ წართული. ის ხაღისისებრი სიჭრელე, რაც გეიანა შუა საუკუნეების ქართული კედლის მხატვრობისთვის გახდა ნიშანდობლივი, აქ დამახასიათებლად არის თავსენილი.

დასავლეთი კედლის ლენეტის მოხატულობიდან დღეისათვის ცოტა რამ თუ გაირჩევა: ერთგან, სარკმლის ზემოთ, თითქმის ცენტრალურ არეზე მხოლოდ მერთაღად იკითხება საღხინობელის მონახაზი. მეორეგან, კომპოზიციის მარცხენა ფრთაზე, ტანმორჩილი ქალის ფიგურისა და მისივე გრაგნილის ყრამგმენტები. ეს ნიშნაჲს, რომ აქ, მოხატულობის ამ მონაკვეთისთვის თითქმის ტრადიციული, „მირქმის“ სვენა ყოფილა გამოსახული. ამ სვენაში კი, როგორც ცნობილია, ღვთის მოვლენისა და მხევერძლის იდეა სორცმესხმული და, ამდენად, აქ უკვე ნაგულისხმევაა ის ორი დიდი თემა, რომლის ილუსტრაცია წყენს მოხატულობაში მირქმის ქვემოთაა მეორე რეგისტრად გაშლილი - „ჯვარცმა“ და „გარდამოსხნა“ („მირქმის“ ქვემოთ „ჯვარცმის“ გამოსახვა, უფრო იშვიათად „გარდამოსხნისა“ - ამჟე ყაიდის სხვა ძეგლთა უმრავლესობაშიც დასტურდება: ტაბაკინში, წითელხეჲსა თუ ბუგუელში). ასე რომ, ეანის მოხატულობამ შედარებით სრულად საუფლო ციკლის თემც ორად-ორი სვენა შემოგეინახა, მაგრამ იმათაც, რაც შემოგეინა, შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ სვენებით იმ თავისებური წესით უნდა ყოფილიყვნენ განლაგებული, როგორიც ამ ყაიდის სხვა ძეგლთა მოხატულობაში ენახეთ.

ორივე სვენა, „ჯვარცმა“ და „გარდამოსხნაც“, მოკრძალებული ზომისაა. ისინი არც თუ თანაბრად მოიცავენ კედლის მარჯვენა და მარცხენა მონაკვეთს - „ჯვარცმა“, რომელიც მარჯენივა გამოსახული, ოდნავ მცირე ზომისაა „გარდამოსხნასთან“ შედარებით. მათ შორის ის საკმაოდ ფართო და, საუფლო სვენებისთვის გამოყოფილ კადრთან შედარებით, დაგრძელებული არე წნდება მოხატულობისა, სადაც ოსტატი ალექსანდრე მყყის მასშტაბურ ფიგურას და მისსავე თანმხლებ რეასტრუქციონიან წარწრას გადმოსცემს: საუფლო სვენებში ასე უწვეულოდ, ასე უხეშად წართული ფიგურა ალქსანდრე მყყისა, როგორც ითქვა, მხოლოდ ზომებით კი არა,

სხვა მრავალი ყოვრმადილი ნიშნითაც გამოირსეულა, შეიძლება ითქვას, გაბატონებულის მთავრელობის ამ მონაკვეთზე, რაც გარკვეულად ამცირებს მის ორსავ მხარეს გამოსახულ სცენათა მნიშვნელოვნებას.

ორივე სცენის ოქონორავია, ისევე როგორც კომპოზიციური გადაწყვეტა სეკულეებრივია - ფართოდ გაერეკლებული გვიანა პერიოდის სეკეს კედლის მხატვრობაში. „ჯვარცმის“ სიმეტრიული, კომპაქტური კომპოზიცია თავიდანვე გვიამკარავეებს გვიანა პერიოდის ნიშნებს: ფიგურები ერთმანეთთან მჭიდრო ინტერეალებით გამოსახებიან, ჯერის გაშლილი მკლავები შესამჩნევად დაგრძელებულია; დაგრძელებულია ჯვარს მიმსკვალეული მაცხოვრის ხელებიც, რომელიც შემოდან ისე კეტავს კომპოზიციას, რომ მის ქვეშ მოქცევის სცენის მონაწილე ორივე პერსონაჟი. ითანეს შეტყუხნული წარბები და ლოყასთან მიტანილი ხელის ეესტი მწუხარებას გადმოსცემს, ნნდება ის ორი დამწუხრებული ყრთადაშეებული ანგელოზიც, რომელთა წულზევითი ფიგურები ჯერის ორსავ მკლავზეა გამოსახული¹³. დასახრულ, სცენის ყოველი პერსონაჟის ფიგურათა (განსაკუთრებით ითანე მახარებლის) ხახგასმულად დაგრძელებული პროპორციები, რაც პალეოლოგოსთა ხელეონების გაელენებმა მოიტანეს სეკეს კედლის მხატვრობაში¹⁴.

ვანის „ჯვარცმა“ რომ გვიანპალეოლოგოსური ხელეონების რომელიც ნიმუშის გაელენის შედეგია, ეს ეტეს არ იქვეს. ოდნად ესაა, მაცხოვრის ჯვარხიმსკვალეული ფიგურა არ არის ხახგასმულად გასწეკილი, ამის შედეგი ეს ისაა, რომ აქ ნაკლებად თუ წარმოქმნება ფიგურის მოძრაობის ის დამახახიათეული ექსპრესია, რომელიც ამკარად არის გამელაენებული გვიანი დროის (როგორც ოფიციალური რიგის, ისე სეენი წრის) ძეგლებში.

ვანის „ჯვარცმა“ განხილული წრის ძეგლებიდან ყველაზე მეტად წითელხევის ამავე თემის მომკველ სცენებთან პოელობს ანალოგიას ნახატითა და ყვრადოენებით, განწყობილებით, ხაერთო იერთო. ხაერთოა, ერთი შეხედვით, თქც; უმნიშვნელო, მაგრამ ისეთი ხაეკულისხმო დებალიც ეს, როგორცაა დროისიმსობლის მოწითალო მყოროუმზე თავისიყვლად გაბნეული სამად შეკრული თერთი წერტილები. ეს ხომ ამ წრის ძეგლებში ფართოდ გაერეკლებული, ხამოსის ქსოვილის ის დამახახიათეული ხახეა, რომელიც ქტიტორთა ფიგურებზეც შემოგხედა.

„გარდამოხსნის“ სცენა, „ჯვარცმის“ სიმეტრიულ, შეკრულ კომპოზიციასთან შედარებით, უკვე რიტმულ ძერებზეა აგებული. ჯერ სეენსკენ, მკერეტელისკენ მომხირალი არიმათიელის მარჯვნივ გადახრილი ტანმადალი ფიგურა ნნდება, რომელსაც იესუს უსიცოცხლო სხეული უჭირავს. არიმათიელის გეკრდით თავდახრილი ნიკოდიმოხია, რომელიც მეორე მხრიდან შედგომია გარდამოხსნის. სულ ქვემოთ ითანე მახარებლის ყრანტალურად მდგომი, ტანმორხილი ფიგურაც გაირწევა. სცენის მარჯვენა კუთხე თქმც დასიანებულია (აქ, ამჟამად, ქელის ხამოსის ყრავგმენტები

13. ჯერის ორსავ მკლავს შემოთ მოქცეული ორი ანგელოზი ადრევე ნნდება სეენი კედლის მხატვრობის ძეგლებში (ვარძიხა თუ XIII საუკუნის დამღვების კანდილ თარინე, ხელმო), მაგრამ მოგვიანებით არა მარტო მათი სომებია შემკირებული, არამედ გამომკველებაც შეცვლილი აქეთ - ორივე ანგელოზი მეტად მწუხარა, სოგჯერ მოტირალიც ეს.

14. ყველა ამ ნიშანთიქებათა შესახებ გვიანა დროის ამ თემის მომკველ კომპოზიციებში იხილეთ: В. И. Лазарев, История византийской живописи, გვ. 161.

და ხელის მტკევის მონახაზია მხოლოდ), მაგრამ მაინც აშკარად ნახს თუ კომპოზიციის ზემო, მარჯვენა კუთხეში დაწვებული მოძრაობა როგორ თანდათან ეშვება, რათა ქვემოთ, მარჯვნივ მდგომ ფიგურასთან დასრულდეს. ჩვენი ოსტატის გაუწაფაობა აშკარად ნახს: აქ არა მარტო კომპოზიციური სქემა „დანგრეული“, არამედ სცენაში მონაწილე პერსონაჟთა მოძრაობაც ვერაა გამართული - კუთხოვანია და უსწორმასწორო, სრულადად პირობითი, მხოლოდ ამ თავისებური რიტმით ერთმანეთთან დაკავშირებული. ამ სცენის თითქმის ზუსტ ანალოგიას ტაბაკინის მოხატულობაში ვსოვლობთ. მსგავსება იმდენად აშკარაა, რომ ამ ორ თანადროულ ძეგლში ერთი და იგივე ნიმუში უნდა მოქმედებდეს.

ფერადოვნება „ჯვარცმისა“ და „გარდამოხხის“ სცენებში ისეთივეა, როგორიც საკურთხეულის მოხატულობაში ვნახეთ. სხვაობა, მართალია, უმნიშვნელოა და საშემსრულებლო ოსტატობის დონეს ეხება მხოლოდ, მაგრამ ეს ხომ იმას გვიაშკარავენს აქ რომ სხვადასხვა ოსტატის ნახე-ლავთან გვაქვს საქმე - მხოლოდ ორი ოსტატისა კი არა, არამედ მეტწილად სხვადასხვა ხელი საკურთხეულშიც გამოჩნდა. ქტიტორთა ფიგურებსაც - ამ არცთუ დიდი ზომის ეკლესიაში რამდენიმე ოსტატის ერთობლივი მუშაობა, იქნებ, იმჟამინდელი საქართველოს ამ ერთ კუთხეში, ეკლესიის მომხატველ ოსტატთა რაღაც გაერთიანებას - სახელოსნოსა თუ საიმოს არსებობას მიუთითებს.

ვანის ეკლესიის ამ არასრულად შემორჩენილი მხატვრობის განხილვი-თაც ბევრი რამ საკურადლება გამოჩნდა. განსაკუთრებით საგულისხმოა ძეგლის ზუსტი თარიღი - 1505-1510 წლები. ამ დროისათვის ასე ზუსტად მხოლოდ ჭალისა და ტაბაკინის წმინდა გიორგის ეკლესიათა მოხატულობა თარიღდება (XV-XVI საუკუნეების მიჯნა, XVI საუკუნის 30-იანი წლები). ჩვენი ძეგლის თარიღი იმასაც გვეუბნება ის ჭალის მომღებრად, ტაბაკინის ეკლესიის მოხატვამდე რომ მოუხატავთ. ამდენად, ვანის ეკლესიის მოხატულობა ხსენებულ ძეგლთა შორის შუალედურ რეაოდ ნახს, მაგრამ თვით მხატვრობით - საუფლო სცენებისა თუ ქტიტორთა ცალკეული ფიგურების კედლის სიბრტყეზე განლაგებით, ასახეის საგნისადმი შემსრულებელ - ოსტატთა დამოკიდებულებით იგივეს ვერ ვიტყვით. სვენი ძეგლიც, თუ საშემსრულებლო ოსტატობის დონის მეტ - ნაკლებ სხვაობას არ ნაკთვლით, ძირითადად ხსენებულ ეკლესიათა მხატვრობის მსგავს სურათს ვეთავაზობს.

დეკორის ტრადიციული სისტემის გაუბრალეობა-გამარტივების პრო-ცესი აქაც ნახეზუა. დამახასიათებლად აქაც ნახს მოხატულობის ირეკუ-ლარული ხასიათი, ინტერიერის ხუროთმოძღვრულ ფორმათა გაყოფილ-წინებლობა, მოხატულობით კედლის სიბრტყის თითქმის თანაბარ დატვირ-თვა. ჩნდება გაუბრალეობელი სახით შემოვარდნილი ის საინმუშო მასალა, რომელიც პალეოლოგოსური სქემების გავლენით დამკვიდრდა ამ დარგის წევრს მხატვრულ შემოქმედებაში. გაუწაფავე ნახატი, თეთ-რანარეკი, მეტად ღარიბი ფერადოვნება, ორი-სამი ფერის რიტმული მონაცვლეობა, მართალია, აქაც ამ ყაიდის ძეგლთათვის დამახასიათებლად ნახს, მაგრამ კიდევ უფრო ნაკლები ოსტატობით ვიდრე ჭალისა თუ ტაბაკინში, ბუგუელსა თუ იღუმში: ხაზი მეტად ჩამოუქნელია, ნახატი მეტად უხეშია და მეტად სიბრტყეოვანი, ფერიც შესამჩნევად უსახური.

გარბად თეორიანარევი. ქტიტორები და საუყვლო სცენებში 'გამოყვანილო პერსონაჟები აქაც, ერთგვაროვანი მხატვრული მიდგომით რიდი გადმო-
იცემა, არამედ შესაძინევი სხვაობით, ისე როგორც ამავე წრის, ამავე
ჯგუფის ძველთა მოხატულობაშია შენიშნული. ისტორიულ „პორტრეტში“.
საუყვლოსაგან განსხვავებით, პალეოლოგოსური ნიმუშების გაელენა
ოდნავადაც არ შეინიშნება. ამიტომაც სხვაგვარია ყოველის პროპორცია,
სხვაგვარია ხაზის ხასიათი, რომელიც არა მარტო მეტად ცოცხალია,
არამედ რაღაც სახასიათო ელემენტის მატარებელიცაა. აქაც დამახასიათებ-
ლად წნდება ქტიტორთა ყოველის ხელეუტი - გარეგნულ ნიშანთა ხაზ-
გასმეული წარმონეით ძალისა და მნიშვნელოვნების წყენება. წნდება დიდი,
ლაკონიურად შესრულებული სახეები, სადაც, აღბათ, რეალურს მოახლო-
ებულეი, კონკრეტულ სახასიათო დეტალებია მინიშნებულეი. ეს წყენს
ძველში თემცა ნაკლებად, გაცილებით ხუხტად წარმონიხდება, ეიდრე
ჭაღასა და ბუგუელში გამოყვანილ ქტიტორებთან, მაგრამ მომხატველ
ისტატთა ამ მხრივ მიმართული სწრაფეა მაინც საგრძნობია. ასე რომ, ამ
კონკრეტულ შემთხვევაშიც თვეე მიდგომა, თითქმის თვეე მხატვრული
მიდელი ნანს, როგორც საერთოდ დამახასიათებელია განსახილველი
ჯგუფის ეველა სხვა ძველისთვის. ამ ერთიანი მხატვრული მიდელის
თითქმის ერთგვაროვან ფონზე აშკარად იკითხება ეანის ეკლესიის
მომხატველთა ხელა: სხვათაგან ისტატებში გამორჩეული კი არა, არამედ
უბრალოდ - ერთიანი ხაძმის ისტატთა ხელი, რომელთაც სხვეებისაგან
განსხვავებულეი, რაღაც თავისი, საკუთარი აქეთ. მათი ნახელაეი მხოლოდ
ერთ თავისებურებას ატარებს. ეს ეკლესიის მოხატულობაში ქტიტორთა
სრულ ბატონობას ეხება. ქტიტორთა პორტრეტი ამგვარ ძველებშიც
(ჭაღაშიც, ბუგუელშიც, წითელხეუესა თუ გალათის წმინდა ელიას ეკლე-
სიაში, ტაბაკინშიც), როგორც ხიმრავლით, ისე მნიშვნელოვნებთაც
გამორჩეულია, მაგრამ ასე მოურიდებლად მაინც არა. ეს ასეა, რადგან
ქტიტორთა პორტრეტები ახლა უკვე ეფარქიულად მათთვის დაეშვებულ,
წმინდა ადგილებსაც მიიცავენ - საკურთხეულსაც, დასაეღეთი ეედლის
მეორე რეგისტრსაც. ამგვარი რამ ახალი არ არის და, ამდენად,
მკრეხელობად არ იქნებოდა მინეული (სამაგალითოდ ადრექრისტიანული
მოზაიკების გახსენებაც კმარა. იმ მასაღისაც, რომელსაც წყენი ხელოვნების
ძველები გეაძლევენ: კუმურდოსა და დოდისეანის ტაძართა ცოქრ სონაში
წარმოდგენილ ქტიტორთა რელიეფური გამოსახელებანი). საგულისხმო
აქ სხვა რამეა: წყენი ქტიტორები ეკლესიის მთლიან მოხატულობაში,
მართალია, ერთი მხრივ, სრული ბატონობის პრეტენზიას აცხადებენ,
მაგრამ ისიც ხომ ნანს, მხატვრული სახის თეაღსასრისით თუ როგორ
დაქეითდენენ, ხიმრავლის მიუხედაეად, თუ როგორ დაცოტაედნენ ისინი.
ელახიკური ხანის მოხატულობათა საქტიტორო გამოსახელებების მნიშვნე-
ლოვნებისა, რომელიც წყენს ქტიტორებზე ქვეცნობიერად თუ მოქმედებს,
აქ როგორც ვხედაეთ, ცოტა რამ თუ არის შემორჩენილი და იქნებ ეკლე-
სიაში მათი საარსებო სიერცის ზრდა ამთაც იყოს გამოწვეული. მნიშვნე-
ლოვანი ფაქტორთა ეს ხომ წყენს მხატვრულ შემოქმედებაში წყენი
ქვეყნის იმეამინდელი ეთარების შესაბამის საგულისხმო ვეაღებადობას
ახახეს.

ზეგანის წმინდა მარინა

კახეთის იმ მცირერიცხოვან ძეგლთა შორის, რომელთა კვლევებაც ხალხურ ხელოვნებას ნაზიარევი მხატვრობა შექოვეყინა. განსახილველად კიდევ ერთი - ზეგანის წმინდა მარინას ეკლესია შეეპარნით. დღეისათვის მხოლოდ ფრაგმენტულად შემორჩენილი მხატვრობა ამ ეკლესიისა თავისივე უკიდურესი მიაჩნობით თუმცა თავისებურად მიმსიდველია, მაგრამ არც შესრულების ოსტატობით. გამოირჩევა, არც ოდნავ მაინც დახვეწილი ნახატითა და არც ფერადოვანი მთლიანობით. ამ ძეგლის მნიშვნელობა უფრო ისტორიული ხასიათისაა. ჯერ ერთი - ამ სრულიად მარტივად მოწოდებულ მხატვრობაში ის ნოვანისისმური ოკონოგრაფიული თავისებურება ჩნდება, რაც უფრო ყართოდ, უფრო მრავალმხრივ წარმოგვიჩენს წყნეი ქვეყნის იმეამინდელ კულტურულ მისწრაფებას. და მეორე - უკიდურესი უბრალოებით, ხალხური ხელოვნების ნიშნების თავისუფალი გამოყენებით, ამასთან მხოლოდ ინერციის სახით, მხოლოდ შორეულ იმპულსად მიქმედი ტრადიციული მხატვრული ხისტემის უუნარო გადაწყვეტით ისე შესამჩნევად არის დაშორებული თვით ამკვარეუ ბუნების ძეგლებში დამკვიდრებულ სქემებს, რომ ამ პატარა ეკლესიის მხატვრობა განხილული მხატვრული ნაკადის დასახრულ ეტაპადაც შეიძლება დაესახოს.

წმინდა მარინას ეკლესია ჰერემისწვალის ხეობაში, ზეგანის ეკლავწმინდის მონასტრის მახლობლად დგას. გეგმაში ჯერისებრი ფორმის ეს მცირე ზომის ნაგებობა, რომელსაც დაბალი გუმბათი აკვირგვინებს, ქრისტიანობის უადრეს ხანას, მეხუთე საუკუნეს განეკუთვნება¹.

მხატვრობა, ეკვლა გვიანი დროის ძეგლებისთვის დამახასიათებლად, მთლიანად მთიცავს ეკლესიის კედლებს, გუმბათს და მის დაბად ეკვლს, ტრომპებს, შესახედელისა და ხარკმელთა წითხელებსაც კი. სცენები თუ წმინდანთა ცალკეული ფიგურები არსად არ არის თანაბარი ზომის, არსად არ არის ერთმანეთისგან მკაცრად გამოჯნული. რეგისტრთა გამყოფი, უსწორმასწოროდ დატანილი ვიწრო ფერადოვანი ზოლები, როგორც კალაურის მხატვრობაში, მხოლოდ პორისონტალურად დაეკეტიან გამოსახედელებს, ვერტიკალურად კი არა. ერთი შეხედვით, ამიტომაც ასე ერთიანად, ასე თანაბრად აღიქმება ამ პატარა ეკლესიის მხატვრობა. თუმცა დაკვირვებისას სცენებიც გაირჩევა და ცალკეული გამოსახედელებიც. მათთვის თვალის მიდეკნებისას ისიც ჩანს, მთლიანი მხატვრობა, სხეადახევა მასშტაბის გამოსახედელებით კედელთა სიბრტყის თანაბარი დატვირთვის მიუხედავად, ამ თავისებური მომხატველი ოსტატისთვის არც თუ ხელსაყრელი სიერცის შესაბამისად რომ არის წარმოდგენილი.

ეკლესიაში შემხედელი პირველად საკურთხედელის აყსილსე ამხედელებს ეურადლებს, მის მომდევენთ, ჯერის მკლავთა კამარებზე და მხოლოდ შემდეგ ხდება შესაძლებელი ეკლესიის სრულად განათებულ კედლებზე

1. Г. Чубинашвили, Архитектура Кахетии, გვ. 161-264.

მხატვრობის დანარჩენი მონაკვეთების თანდათან მხოცილა.

საკურთხეველის კონკი მილიანად მოიცავს „ეკლერების“ თემას (შემორჩენილია მაცხოვრის ტახტის ფრაგმენტები, ნათლისმკვეთლისა და ტექტრამორფის დასიანებული ფიგურები). კომპოზიცია აგებულია ტრადიციისამებრ, ოდნავ სცენის მონაწილე მთავარანგელოზები, ხიერცის ხიმცივის გამო, ბემის კედლებზე არიან გადატანილი. ისინი ისეთსავე პოზიციაში დგანან, როგორც ოლემის მხატვრობის ასევე ბემის კედლებზე გადატანილი მთავარანგელოზები - სახე და ოდნავ ქვემოთ დახრილი ყეხები სამშეთხედში, სხეული კი ფრონტალურად.

ქვედა რეგისტრი მხატვრობის ამ მონაკვეთზე არც თუ წყველებრივია: აქ სრულიად სხვადასხვა ზომისა და აზრობრივად სრულიად სხვადასხვაგვარი დატვირთვის მქონე ფიგურებია გამოსახული. სარკმლის ქვემოთ, ხაზგასმულ ცენტრალურ ვერტიკალზე, განსახილველი ეიადის ძეგლებში მრავლად დამოწმებული კომპოზიცია - „ხატი მიძინებისა“ - წნდება. მის ორსვე მხარეს წვენი ოსტატი თითო მასშტაბურ ფიგურას წარმოგიდგინს: მარცხნივ გვიანპალეოლოგოსთა ძეგლებისთვის დამახასიათებლად, ყვართოდ გაშლილი გრაფილით გამოსახულ ერთადერთ ეკლესიის მამას (ქულის ნახატით ის კირილე ალექსანდრიელი უნდა იყოს), ხაპროსიპრო მარჯვენა მხარეს კი - მოწამე ქალის მღვთმარე ფიგურას. ასომთავრული წარწერა მხოლოდ ამ ფიგურასთან იკითხება: „წ/მინდ/ მ/არ/ინ/ა“. საკურთხეველის მხატვრობაში მოწამის ხართუა და ისიც ასე გამორჩეულად, წყენს ძეგლებში. მართალია, არ არის დადასტურებული (მოწამენი ქართულ ტაძართა მხატვრობათა ამ მონაკვეთებში მხოლოდ საკურთხეველის სარკმლის წითხლებზე თუ გამოისახებიან), მაგრამ ეკლესია ხომ ამ მოწამის სახელზეა აგებული და, ამდენად, ეს უწყველობაც ამ შემთხვევაში გამართლებული ჩანს.

უწყველო უფრო ისაა, წვენი ოსტატი წმინდა მამის ერთადერთ ფიგურას რომ გამოსახავს. აქ, იქნებ, გასათვალისწინებელია მხატვრობის ამ მონაკვეთის კომპოზიციური გადაწყვეტა: ესოდენ მცირე ზომის საკურთხეველში რაკი აუცილებელი გახდა მოწამის გამოსახვა, დარჩენილი ადგილი აღარ იძლეოდა ტრადიციულად დადგენილ ეკლესიის მამათა რამდენიმე ფიგურის წარმოდგენის საშუალებას და ოსტატიც ერთადერთი ფიგურის შერწყვით კმაყოფილდება. ეს თითქოს დამაჯერებელია, მაგრამ იმის დადგენა, თუ რატომ არის გამოსახული სწორედ კირილე ალექსანდრიელი და არა სხვა რომელიმე ეკლესიის მამა, წვენ კერ შეუძელით².

ბემის ხამრეთისა და წრდილოეთის კედელთა ქვედა მონაკვეთები დიაკანათა თითო ფიგურას მოიცავს. ორივე ხაზგასმულად დაგროვებული პროპორციებით ჩანს. ორივეს ღია, თეთრანარევი ღურჯით დაყვრილი

2. საკურთხეველში გამორჩეულად გამოსახული ამ ორი ფიგურის, წმინდა მარინას და კირილე ალექსანდრიელის სხენების დღე ერთმანეთს არ ემთხვევა. ამ წმინდა მამის გამოსახულება, იქნებ, პასუხია მართლმადიდებლებსა და ნესტორიანთა შორის ურთოებობის გაშლევებისა - ის ხომ ნესტორიანთა კველახე დიდი მოწინააღმდეგეა, აუტორი ნესტორიანთა წინააღმდეგ მიმართულ ეპისტოლესი, - მაგრამ სხენი ქვეყნის ოსტრობის გვიანა პერთოდში ამგვარი რამ დადასტურებული არ არის.

სამოსი მოსაგეს, ორივე ფრონტალურად დგას, ისე, რომ ყეხები, ბემის მთავარანგელოზთაგან განსხვავებით, გარდიგარდმო აქვთ გაბჯენილი. ეს გასაგებია – ამგვარი რამ სვეულებრივია განსახილველი ყაიდის ძეგლებისთვის: მთავარანგელოზები და დიაკვნები თუმცა ერთსადაიმთავურ სიბრტყეზე, ერთმანეთის სუბოთ და ქვემოთ ღვანან, მაგრამ ერთნი (მთავარანგელოზები, რომლებიც „უკდრების“ კომპოზიციის პერსონაჟები არიან) ერთმხრივ დახრილი ყეხებით პირობითად მოძრაობენ საკურთხეულისკენ, მეორენი კი – სრული ფრონტალუბით სრულ დამოუკიდებლობას ინარჩუნებენ.

საკურთხეველში ქვის ის უძრავი ტრაპეზიც მოხატულია, რომელიც ეკლესიის თანადროული, ქრისტიანობის უადრესი დროისა უნდა იყოს. ამ საშუალო ზომის ტრაპეზის მოხატულობა მსხვერპლის თემასთან დაკავშირებულ კიდევ ერთ კომპოზიციას გეთავაზობს: დაგრძელებული ფორმის ბარძიშში გარდაცვლილი იესოს თავია გამოსახული. ეს, განსახილველი ყაიდის ძეგლებში ფართოდ გაერქვლებული კომპოზიცია (მაგალითად, ილუმინა და ბუგუელში), როგორც ცნობილია, ორივე სახის ზიარების მომკვეთელ ექვანისტიის ხატს გადმოსცემს.

დროისიძიერი იკონოგრაფიული ტენდენცია გუმბათის მოხატულობაშიც ნანს. ეკლესიის ინტერიერის ამ მონაკეთის დღეისათვის თუმცა ცოცხა რამ შემორჩა, მაგრამ ფიგურის მონახაზითა და ჯერული შარაქანდის ფრაგმენტებით ნანს, რომ აქ მაცხოვრის მასშტაბური ფიგურა წელსხევით ყოფილა გამოსახული – „ქრისტე ყოელისმკრობელი“. ეს ის ცნობილი ბიზანტიური სქემაა, რომელიც ჯერ კიდევ შუაბიზანტიურ პერიოდში ჩამოყალიბდა და რომელიც წყნში მხოლოდ მოგვიანებით, მხოლოდ XIV საუკუნიდან იქნა დამკვიდრებული (ეს ასეა წალენჯიხაში, უბისაში, სადაც გუმბათოფანი სქემაა გამოყენებული, უფრო გვიან კი – სვეტიცხოველში). ასე რომ, უნეულო აქ თითქოსდა არაფერია, თუ არა ერთი მომენტო: თუ მკაცრად ემიჯნელებთ, წყნის ოსტატს, მას შემდეგ, რაც მან საკურთხეველში „უკდრების“ თემა შემოგვთავაზა, ეს არ უნდა დაეშვა – „უფალი უკდრებითა“ და „უფალი ყოელისმკრობელი“ არსებითად ხომ ერთი და იმავე თემის გამოსახულება და გუმბათშიც, ტრადიციისამებრ, მხოლოდ მაშინ შეიძლება „ყოელისმკრობელის“ გამოსახვა, თუ საკურთხეველში ღმრთისმშობლის თემა იქნებოდა გაშლილი (ისე, როგორც ეს მოგვიანო დროის მრავალ წყნს ძეგლზეა დამოწმებული – გელათის წმინდა გიორგისა თუ ლეკან კახთა მეფის დაკვეთით შესრულებულ გუმბათთან ეკლესიათა მოხატულობაში). ეკლესიის მომხატველი, ერთი მხრივ, როგორც ნანს, ვერ თმობს „უკდრების“ წყნთეის ტრადიციულ თემას (ის ხომ ამ ყაიდის ყველა სხვა ძეგლშიც მყარადაა დამკვიდრებული. ამასთან, მოხატულობის იკონოგრაფიული პროგრამის მიხედვით მსხვერპლის თემას საკურთხეველში უფრო მეტად ხომ სწორედ „უკდრება“ შეესატყვისება), მეორე მხრივ – რადგან ეკლესია გუმბათთანაა (ერთადერთი ამ ყაიდის ძეგლებს შორის) იმ თემას მიმართავს, რომელიც დროითაა ნაკარნახევი. წყნის ოსტატის სწრაფვა ამ მხრივ თითქოსდა გასაგებია, ოღონდ გაუმართლებელია საერთო იკონოგრაფიის თვალსაზრისით.

ჯერის მკლავთა კამარებზე გაშლილ საუფლო ციკლის სცენათაგან პირველია „შობა უფლისა“. ეს სცენა სრულად მოცაეს სამხრეთი მკლავის

კამარის ორხაე მხარეს, ისე, რომ თუ კამარის აღმოსავლეთ მონაკვეთზე „შობა“ და „წვილის განბანვა“ უნდა განთავსდეს, დასავლეთით, თითქოსდა დამოუკიდებლად, ფორნტალურად მდგომი მოგვთა შედარებით დიდი „შობის ფიგურები. ეს სამი თანმიმდევრული ეპისოდის მომცველი ქრისტილოგიური სიუჟეტი წარმოდგენილია თავისებური იკონოგრაფიული სქემით: ჯერ ერთი, წვილი იხსუ მარნიამის უკან, ბავის პირას კი არ არის გამოსახული ნიუქლებსამებრ, არამედ უფრო მნიშვნელოვნად – მწვლითარე ღმრთის-მშობლის თათთან; და მეორე, მოგვები მოწყვეტილი არიან ძირითად სკენას, ის, რომ წყენმა ოსტატმა მხოლოდ კამარის სიმცირის გამო დაანაწევრა ეს ერთიანი სკენა, საერთაოდ არ გამოდგება, რადგან თგი, ძალზე ხშირად, თვით ერთსადიმივე სკენაში მონაწილე და ერთნაირი მნიშვნელობის მქონე ფიგურებსაც კი, ერთმანეთისაგან სრულიად განსხვავებული მასშტაბით გამოსახავს (სამაგალითოდ განბანვის სკენაც კმარა). ამდენად, წყენი ოსტატი უხერხულად არც აქ ნათვლიდა „შობის“ ძირითადი სკენის გვერდით მოგვთა პატარა ფიგურები გამოესახა. ეკლესიის მომხატველი სხვაგვარად მოიქცა და მოგვთა ფიგურებიც ისე წარმოგვიდგინა, რომ არა მხოლოდ ფორმალურად (ისინი ხომ კამარის საპირისპირო ქანობს მოიცავენ), არამედ ახრობრივადაც გამოაცალკევა ძირითად სკენას: მათი მასშტაბური, ფორნტალურად მდგომი ფიგურები წვილის თაყვანისცემას კი არ გამოხატავენ, არამედ თითქოსდა საგანგებოდ წყენთვის, მსკერველთა სამსხრულად არიან გამოხსენიანი – აღრექრისტიანული იკონოგრაფიული სქემის იმ ერთ-ერთი წყველი ვარიანტისგან განსხვავებით, სადაც „შობის“ სკენისგან პირობითად გამოხსენილი მოგვები თუშცა ცალკე გამოსახებიან, მაგრამ, ამის მოუხედავად, ისინი მაინც თაყვანისცემას გამოხატავენ³. წყენი ოსტატი უფრო სხვაგვარ გადაწყვეტას უნდა გვთავაზობდეს: აქ, როგორც ნანს, ის შემთხვევაა, როცა გამორჩეულად გამახვილებულია მოგვთა მუხიანური წინასწარუწყება შობისა – მით უფრო, რომ მოხატულბაში არ ნანს ქრისტილოგიური ციკლის აუცილებელი, დვთის განკაცების წინასწარუწყების მომცველი სკენა – „ხარება“.

მომდევნო სკენა, თუ ისტორიულ თანმიმდევრობას მივყებით, სამხრეთის გვერდითვე მდებარე დასავლეთის კამარაზე კი არ არის გამოსახელი, როგორც მსალოდნელი იყო, არამედ მოპირდაპირე მხარეს – წრდილოეთის კამარაზე. სკენების განაწილებისას ეს მინიატურული ინტერიერი ოსტატის მიერ ისევე უნდა აღიქმებოდეს, როგორც ორი დარბაზული სიერცე: ჯერ, შესახველების გამო, სამხრეთისა და წრდილოეთის გრიბი მკლავის კედელთა სიბრტყეები აღიქმებოდა ერთმანეთის მონაცვლეობით, თანმიმდევრულად. შემდეგ კი – მათ შუა მოქცეული, დასავლეთი მკლავის კედელთა სიბრტყეები. „შობის“ მომდევნო სკენების წრდილოეთი მკლავის კამარაზე გამოსახვა ამიტომაც არის გამართლებელი. ამ მკლავის დასავლეთით „ნათლისღება“ წნდება, აღმოსავლეთით კი – „ყერისცვალება“ (წყენი წრის ძეგლებისთვის თითქმის აუცილებელი, გამოცხადების ამ ორი სკენის ერთმანეთის გვერდისგვერდ გამოსახვის კიდევ ერთი მაგალითი).

3. ასეთი რამ, როგორც ცნობილია, მეორე ახის არქაისებულ ძეგლებშია დამოწმებული: თიქალი კედლისა და ტრაპეზუნდის წმინდა საბას მონასტრის აღმოსავლეთი კაპელაში, ბერენელი სკელი კედლისებზე; დაჯერ. ის., M. Restle, Die byzantinische... ტაბ. 76, 114, 535.

„ნათლისღების“ სცენიდან ამჟამად ცოტა რამ თუ იკითხება: ნათლის-მცემლის ფიგურა საერთოდ არ გაირჩევა, იესუს ფიგურა კი მხოლოდ ფრაგმენტულად შემორჩა მოხატულობას. ფრაგმენტულად ნაჩვენებზე თეთრ-ქისოიდეგადაფერებულნი არიან ანგელოზები.

„ფერისცვალების“ სცენა არ არის გამორჩეული რაიმე იკონოგრაფიული თავისებურებით. კომპოზიცია აქ თითქმის ისევეა გაშლილი, როგორც კალაურის მოხატულობაში (როცა მოციქულები ძირითად მოქმედებაში ყოველგვარი ინტერკალის გარეშე არიან წარბეჭდილი). კომპოზიციის ცენტრში ფორნტალურად მდგომი მანდარლიანი მაცხოვრის თანმხლები წინასწარმეტყველთაგან, დღესათვის, მხოლოდ ერთი – მოხე წინასწარმეტყველი შემორჩა მოხატულობას.

საუფლო ციკლის მომღებრი სცენებს წინა საბაზის დასაყდრით მკლავის კამარაზე წარმოგვიტანს: მარჯვნივ „ავარცხას“, მარცხნივ – „ამაღლებას“ ორივე სცენა ფრაგმენტულია, ორივე სახაზებრივად შემორჩენილი. „ავარცხის“ კომპოზიციაში იკონოგრაფიულად საგულისხმო ორი დეტალია: ერთი ის, რომ კომპოზიციის ზედა კუთხეებში – მარჯვნივ და მარცხნივ, მხისა და მთეორის გამოსახულებანი ნნდებიან და მეორე – ჯვარზე მიმსგავსებულ მაცხოვრის ფეხებთან, როგორც სვეტულბრთვ გეხედება ხოლმე, ადამის თავია გამოსახული, ოდნავ თავი, უკვე უწვევლოდ, თვალდაია. სვეტის სახეით ხელაფენებაში გავრცელებული ამ ორი მნათობის გამოსახულება იმას უნდა მიუთითებდეს, რომ აქ „ავარცხის“ კონკრეტული მომენტები კი არ არის ნაჩვენები, არამედ ყოველსმომცემელი დრო, კონსერვირებულია ნაგულისხმევი. ამგვარ დროში ადამის ცოცხლად გამოსახვა კი სვეტის ოსტატის იმისთვის დასჭირდა, რათა სვეტის მომიჯნაველს „ავარცხ-მასთან“ ერთად „ავარცხის“ წარმოცქეწილიც“ წარმოედგინა (ავარცხის ხომ ადამის ცოლდის დამხსნელი მსხვერპლია და თავის ბუნებით ჯოჯოხეთის დაესებებას ნიშნავს). მთ უფრო, რომ „ავარცხის“ წარმოცქეწილიც“ მოხატულობაში არ არის ასახული (იქნებ იმიტომ, რომ ეკლესიის მცირე სომეხი არ იძლეოდა მთლიანი საუფლო ციკლის გაშლის საშუალებას და ოსტატიც, მოხატულობის იკონოგრაფიული პროგრამის შესაბამისად, იმ სცენებს ირჩევს, სადაც გამორჩეულად მსხვერპლის თემა გამახვილებული).

„ამაღლების“ ორნაწილიან კომპოზიციაზეც, დღესათვის, ცოტა რამის თქმა თუ შეიძლება. ზედა სოლზე, სადაც მაცხოვარს ორი ანგელოზი აამაღლებს, მანდარლის კონტურები, ანგელოზთა ხელის მტეხები და მათივე მოსახსნამთა კედლები გაირჩევა, ქვემოთ კი მოციქულთა წელსებით გამოსახულ ფიგურათა ფრაგმენტები.

ეკლესიის ამ ჯერისებრ გაშლილ მკლავთა კამარებზე გამოსახული ხეით სცენით სვეტის ოსტატმა გაასრულა საუფლო ციკლი და მოხატულობის დანარჩენი მონაკვეთებიც (ვალკულ ფიგურებს დაუთმო).

კამარებს შორის მოქცეულ კედელთაგან, სემო რეგისტრებზე, მოხატულობა მხოლოდ დასაყდრით კედელს შემორჩა (სამხრეთით კარია გაჭრილი, ნრდილოეთით კედელი კი, როგორც ითქვა, ამჟამად მიშველია, ბათქაშმუ-მოცლილი). აქ მხოლოდ სარკმლის ორსვე მხარეს გამოსახული, მუხლ-ზემოთ წარმოედგინა თითო უწარწერო ფიგურა გაირჩევა. მარჯვნივ მდგომი, შარავანდომილი მოწამე ქალია – სვეტისკენ ჯვრითა და ედრებად

მომართული: ხოლო მეორე ერმა – ისიც შარაუანდმოსილია, ისიც მაკედრებული, აღონდ ჯერით კი არა, სახარებით წარმოდგენილი. მათი იკონოგრაფია, ცხადია, იმას მიგვანიშნებს, რომ აქ წყენი რელიგიური „პანთეონის“ ცნობილი მოწამენი – კეირიკე და ივლიტაა გამოსახული.

ქვედა რუგისტრებზე ასეთი სურათია: შესახველეთის კედლებზე, მარჯვნივ და მარცხნივ, ამ მოგვიანო დროის ძეგლებსთვის დამახასიათებლად – ისე, როგორც ბუგუქელის მოხატულობაში ენახეთ, კედლების მყარველ მთაეარანგულოზთა დიდი ზომის თითო ფიგურა დგას (მათგან ერთი, რომელიც შემორჩენილია, ხმაღამოწედილი მიქაელია), საპირსპირო მხარეს კი, ნრდილოეთი მკლავის დასაველეთის კედელზე, ვედრებად მუხლმოყრილი, მკერეტელისკენ მომზირალი ქტიტორია გამოსახული.

წყენი კედლების ამ ქვედა მონაკვეთების მოხატულობაში განსაკუთრებულად გამორჩეული ერთადერთი ფიგურაა: დასაველეთი კედლის ფართო არეზე წარმოდგენილი ძღვეის წმინდა გიორგი. დაზიანების მიუხედავად ჩანს, რომ ამ ფიგურის გამორჩეულობა არა მარტო მასშტაბით, საერთო სომების გაზრდით არის გამახვილებული, არამედ უტრირებული მარჯვენა ხელით და შუებით – ფერადოენებითაც (სხვათაგან განსხვავებით, აქ ფონი მოწითალო ოქრისფერია, რომელზედაც მკაფიოდ გამოიყოფა მეომრის დურჯი მოსასხამი და ცხენის თეთრი ფერის ფართო ლოკალური ლაქა). დანარჩენ წმინდანთა კინაობის დადგენა ძნელდება – ქვედა უწარწერია, ქვედა ძლიერად დაზიანებული. ამ წმინდანთაგან, მდგომარედ გამოსახული ორი ფიგურა დასაველეთის კედელზე, „ჯეარკმის“ ქვემოთ არის შემორჩენილი, ორ-ორი კი, წელსქემით მოცემული, ნრდილოეთის მკლავში – აღმოსაველეთისა და დასაველეთის კედელთა მკერე ზომის შუანა რუგისტრზე აქვე, ამავე ნრდილოეთი მკლავის აღმოსაველეთ მონაკვეთზე, წყენი ოსტატი ორმოცი მოწამის ამსახველ სკენას წარმოგვიდგენს. დაზიანების მიუხედავად ჩანს, რომ ეს სკენა საკმაოდ ფართოდ, იატაკის დონემდე ყოფილა გაშლილი. ზეგანის წმინდა მარინას კედლების მოხატულობა სწორედ ამ ფართოდ გაშლილი სკენით არის გასრულებული.

სკენებისა და ცალკეულ გამოსახულებათა განხილვამ გვინყენა, რომ წყენი ოსტატი (ერთადერთს – საკურთხეველისა და გუმბათის თანაარს თემას თუ არ ჩათვლით) სრული სიზუსტით იცავს მათი განლაგების დადგენილ წესს – მაშინაც კი, როცა სკენები ისტორიული თანამიმდევრობით კი არა, არამედ უკვე სიმბოლურად უკავშირდებიან ერთმანეთს. ამ მხრივ საგულისხმია მოხატულობის იკონოგრაფიული პროგრამის შესატყვისად გააზრებული ორი სკენის – „ნათლისღებისა“ და „ორმოცი მოწამის“ ერთმანეთის პირისპირ გამოსახვა.

ცნობილია, რომ მაცხოვრის მსხვერპლის იღვა, რომელიც ნათლისღებაში ნნდება, იესუ ნაზარეველის ხიკედელსა და აღდგომას განახახიერებს (წყალში ნახელისას კედება „ბეული ადამი“, ცოდვილი ადამიანი და აღდგება ახალი, განწმენდილი, მარადიული ცხოვრების მოწითაღედ). ნათლისღება სწორედ მსხვერპლის იღეთ ერთიანდება მოწამეთა ღვაწლთან, რადგან მოწამეთა სისხლი ქრისტეანათათვის ისევე გაიაზრება როგორც ემბაზი ე. ი. მსხვერპლი (ამ მხრივ დამახასიათებელ მაგალითად წარმოგვიდგება ქორეთის მოხატულობა). ეს მით უფრო ითქმის სებასტიის ორმოცი მოწამის მსხვერპლზე, რომელიც უკვე თავისთავად არის ნათლისღების ანალოგი-

ურს⁴. ამდენად, გასაგებია ამ ორი სცენის - „ნათლისღებისა“ და „ორმოცი მოწამის“ მხატვრობის ძეგლებში ერთმანეთის პირისპირ გამოხატვა: ეს ასეა ობიექტის წმინდა სოფის XI საუკუნის კედლის მხატვრობაში⁵, კივის წმინდა სოფის - XI-XII საუკუნეების მოჯინა⁶ და სოქინანის XIII საუკუნის მონასტრულბაში⁷. ხსენებული კომპოზიცია ნეენს ხახვით ხელფენებაშიც ადრიატიკურ, XII საუკუნის დამდეგობაზე გვევლება - კედლის მხატვრობის ნიმუშებზეც, მინიატურასა თუ ხატურის ძეგლებზეც. XVI საუკუნის კედლის მხატვრობაში ეს სცენა მხოლოდ ორგან არის ასახული, ორივეგან ამავე ყაიდის ძეგლზე - ტაბაკინსა და ჭალის ეკლესიის კანკელზე, ორივეგან, როგორც ნეენტან, მოკლე რედაქციით, ორივეგან ფრისისებრ გამწვანო და, რაც საგულისხმოა, ტაბაკინის მხატვრობაშიც სცენა, ნეენის მსგავსად, ნრდილოეთის კედელზეა გამოსახული.

„ნათლისღებისა“ და „ორმოცი მოწამის“ ამსახველი სცენები სეგანის წმინდა მარინას ეკლესიის მონასტრულბაშიც ერთმანეთის მოასახუე კედლებზე გამოისახება (ორივე ნრდილოეთის მკლავში, დასავლეთისა და აღმოსავლეთის კედლებზე). თლონდ არც თუ ტრადიციისამებრ, ისე, რომ ეს ორი სცენა სუსტად ერთმანეთის პირისპირ მოექცეს (თუ „ნათლისღება“ კამარის იმოსტზე იქება და სწვდება მის წვერს, „ორმოცი მოწამე“ ქვემოთ - მონასტრულბის ქვედა რეგისტრზეა წარმოდგენილი). ეს უმნიშვნელო გადახვევა წმინდა მარინას ეკლესიის მაგალითზე გამართლებული ნანს: გასათვალისწინებელია არა მხოლოდ მცირე სომები ამ ნაგებობისა, არამედ

4. „ორმოცი მოწამის სიკვდილის გარემოებანი: გაუხეული ცხის წყალი, მოწამეთა სიმისმული, ნათობა და სეკით გარდასმული გეორგენი, დასასრულ - ორმოცი რიცხვის სიმბოლისა იმოსათვის გამოიქნება, რათა ამ მოწამეთა ენება ასხინას, როგორც ნათლისღება წყლით და ცეცხლით. მეტოც, ამ თვარად მოხელ, გეორგენდებულ უდანაშაულოთა, ხაბილოდ კი - მოწამეთ შერაცხილთა გუნდი ქრისტეს სულიერ სასილსითან არის შედარებული“. A. Gabrilovic, *The Forty in Art: The Byzantine Saint*, ed. by Hackel, 1981, p. 190-194. ორმოცის სიმბოლიკას ნათლად განმარტავს წმინდა ბახილი კესარია - კაბადოკიელი: „ორმოციანი შემოიქნათ ასპარეხსა ამას და ორმოციანიშემოცა გვრგვინსან ეიქნებთო! უყოლო, ნემოცა დაეკვდებთო რიცხუსა ამას ნეოცა ერთო, რამეთუ რიცხუ ესე პეტროსან არს, რამელთა შენ პატოე - ეც წმინათა მათ შენთა მარხეთთა ორმოცი; დღე, რამლთა სეხულის დებეგ სოყლად შემოვდა მისში მთერ: ორმოცი დღე მარხეთთა ელითა გამოირჩია დმერთი და დღესა მას ხილესა შექმთხეჩეს იყინი“ ორმოციანი მოწამეთათვის, გვ. 120.

5. ამ ეკლესიის მხატვრობაში ეს ორი სცენა ერთსადამოებე შენა რეგისტრზე ერთმანეთის მოასახუე სამხრეთისა და ნრდილოეთის კედლებზეა წარმოდგენილი. G. Babic, *Les chapelles annexes des églises byzantines*, Paris, 1961, გვ. 117-121.

6. ამ შემთხვევაში ორმოცი მოწამე ტამრის სახაოლავშია გამოსახული, რაც, უმნიშვნელოა, მეთითებებს ნათლისღებასთან ამ სცენის აქციონებულ კავშირს. Н.А. Окунев, *Крещальня Софийского собора в Киеве: Записки отделения русской и славянской археологии Императорского Русского Археологического общества*, СПб., 1915, გვ. 113-137, სურ. 33, ტაბ. XXI, XXII.

Г.Н. Логвин, *София Киевская*, М., 1971, გვ. 44-45.

7. სოქინანის მონასტრულბაში ორივე სცენა ტრანსეპტშია გამოსახული. „ნათლისღება“ სამხრეთი მკლავის კამარის ორსვე მხარეს მოიკავს, ხოლო „ორმოცი მოწამე“ სუსტად მის საპირისპირო მხარეს - ნრდილოეთი მკლავის კამარის ასევე ორსვე მხარეს. V. Djuric, *Sopocani*, Beograd, 1963, გვ. 128 - 129.

მოაერისგან მეორეხარისხოვან სცენათა გამოყოფის აუცილებელი პირობა (მხატვრობის ზედა, ყველაზე თვალსაჩინო ადგილებში ხომ საუფლო ციკლია გამოსახული) და სცენების განაწილების ისტორიული თანმიმდევრობა („ნათლისღება“ – „ფერისცვალება“). ყველა ამ პირობას სრულად იტყავს ნეენი ოსტატი და, რაც მთავარია, ისე, რომ მოწმუნეთათვის აღსაქმელი სურცის ამ მომენტებზე არ დაიბრუნდეს მოხატულობის სიმბოლური მნიშვნელობა – შეძლებისდაგვარად ნათლად წარმოაჩინდეს ქრისტიანთათვის გათანაბრებული ნათლისღებისა და ორმოცი მოწამის მსხვერპლის იდეა.

სცენების განხილვამ მოხატულობის სიუჟეტური ქარგა ასე წარმოგვიდგინა: საკურთხეველში ტრადიციული „უედრება“, ორივე სახის ზიარების მომცველი – ექვარისტის ხატი და „ხატი მიძინებისა“ წნდება (აქვე ის მოწამეც წარმოგვიდგება გამორჩეულად, რომლის სახელზეც ეკლესიაა აშენებული), კამარებსა და კედლებზე – ძლივით შემოსილი წმინდა მხედრისა და მოწამეთა ფიგურებთან ერთად გამოსახული რამდენიმე საუფლო სცენა – „შობა“, სადაც აზრობრივი დატერთვა, პარალელურად, მოგვთა ფიგურებზეა გადატანილი, ორი გამოცხადება – „ნათლისღება“ და „ფერისცვალება“, სხვათაგან კომპოზიციურად გამოყოფილია „ჯვარცმისა“ და „უფლის დიდების მომცველი სცენა – „ამაღლება“. ამდენად, ნათელი ხდება მოხატულობის იკონოგრაფიული პროგრამა: საკურთხეველში ასე ხაზგასმულად გამაჩვილებულ მსხვერპლის თემას, კამარებისა და კედელთა მოხატულობაში ხუთი საუფლო სცენა, გამარჯვებული დიდი მოწამისა და იმ მოწამეთა ფიგურები ვსიტყვებიან, რომლებიც შეგნებული მსხვერპლის იდეას და ამ იდეით მიღწეულ ქრისტიანობის ტრიუმფს განასახიერებენ. აქაც, ამ შემთხვევაშიც, თუმცა გატარებულია ის თეოლოგიური იდეა, რომელიც მოგვიანო დროის ამ ერთი გარკვეული ჯგუფის ძეგლებშიც მრავლად იყო დამოწმებული (ილემისა და გელათის წმინდა ელიას ეკლესიის, კალაუკრისა თუ ფარახეთის მოხატულობაში), მაგრამ ისიც ხომ არის – მსხვერპლის თემა ახლა უკვე სხვაგვარი კუთხით, სხვაგვარი მხატვრული მახვილით რომ არის წარმოხენილი.

მოხატულობის ასე მწყობრად გააზრებული იკონოგრაფიული პროგრამა სრულიად არ შეესატყვისება პროფესიულ დახელოვნებას მოკლებული ოსტატის დაბალ მხატვრულ დონეს, მის უკიდურესად გაუბრალოებულ მხატვრულ მანერას. იგავე, მართალია, ამავე ყაიდის სხვა, რამდენიმე ძეგლისთვისაც იყო მეტ-ნაკლებად დამახასიათებელი, მაგრამ სხვაობა როდი იყო ასე კონტრასტული, ასე შეუთავსებელი.

გამოსახულებათა სიბრტყოვანება, რომელიც ამ ყაიდის ძეგლებისთვის იყო დამახასიათებელი, აქ, შეიძლება ითქვას, უკიდურესად ვლინდება. უკიდურესად ვლინდება გრაფიკული ნახატის სიმკვეთრე, ნახატის ნამოქმედლობა, სიბრტყესე სქელ, ხაოიან ფენად დატანილი ფერის უსახურობა. უკიდურესად ვლინდება შესრულების სიმარტივე და უბრალოება, საშემსრულებლო ოსტატობის დაბალი დონე, ნაკლები ნიჭიერება. და აქვე – როგორც ამ ერთი ჯგუფის, ამ ერთი მხატვრული მიმართულების ძეგლებში გამოიყვანილ პერსონაჟებთან წნდება ხოლმე – სიცოცხლის შესაძინევი ელემენტთა აღბეჭდილი გამომსახველი სახეები, ის გულუბრუნად უშეაღბობა, რასაც თავისებური მომხიბვლელობა შეაქვს სურათში.

საუფლო სცენათა ამსახველი კომპოზიციები ისე ერთგვაროვანია, რომ არ ღირს მათი ცალკე განხილვა. ოსტატის მხატვრული მანერა ერთი რამდენიმე სცენის ზოგადი მიმოხილვითაც ჩანს.

„შობის“ სცენა, ალბათ, იმის უკეთესი მაგალითია, ჩვენს ოსტატთან თუ რა უკიდურესად გაუბრალოვდა ამავე თემის მომცემელი, ამ ყაიდის ძეგლებიდან ცნობილი იკონოგრაფიული სქემა. კომპოზიციური ქარგა, ახლა უკვე, ზედმიწევნით მარტივია. სრულიად სიბრტყიანია, სრულიად ნეიტრალური ფონი – გარემოზე არავითარი მინიშნება: არ ჩანს, თუნდაც სრულიად უბრალოდ მოტანილი. მხოლოდ სქემატურად მონიშნული მთების აღმნიშვნელი ნახატიც კი. ამგვარ ფონზე წვენი ოსტატი მონოტონურად განაღდაკებს შესამჩნევად მკვეთრი და მოუხეშავი ხაზით შეპოქურთვულ სიბრტყიან ფიგურებს. ისე, რომ მთავარი, არსებითი მხოლოდ გაზრდილი ზომით იყოს გამოჩნეული.

ფერადღებება განსაკუთრებულად დარიბია ჩვენს მოხატულობაში. ძირითადად ორად-ორი ფერი იკითხება: მოყვითალო ოქრა (ხან ოდნავ ღია ნილოსფერი, ხანაც ოდნავ ჩამუქებული – აკურისფერს მიახლოებულს) და ცისფერი (მონაცრისფრო ან იხეთი, რომელსაც სილურჯე დაძვრავს). ფერი ჭარბად მღვრეა – სიბრტყეზე სქელ, ხაოიან ფენად დატანილი. შეფარდება ამ ორ-სამ ცივსა და თბილ ფერს შორის მარტივია: სადაც ფონი მონაცრისფრო-ციფერია უფრო მეტად მოყვითალო ოქრას სიჭარბეა და პირიქით – ცისფერი იქ უფრო ჭარბობს, სადაც ფონი მოყვითალოა. ეს ორი ფერი თითქმის თანაბრად ენაცვლება ერთმანეთს. ფერების განხილვა, ფერების ცალ-ცალკე აღწერა მხოლოდ საგანგებო დაკვირვების შემდეგ ხდება შესაძლებელი. ეს ასეა, რადგან მხატვრობის მოხილვისას მის ფერადღებებას ნაკლებად ვერანობთ: აქ მთავარი და უპირატესი მკვეთრი გრაფიკული ნახატი მხოლოდ – სქელი და მოუხეშავი ხაზი. ზოგან თითქოსდა მინასმისიური, ლაქისებრიც კი.

ხაზი – ფორმის გარშემომწერი იქნება ის თუ შიდა ნახატისა – დაახლოებით ისე, როგორც ქორეთის მოხატულობაში იყო შენიშნული. მხოლოდ შესამჩნევად სქელი კი არ არის, არამედ აშკარად უსწორმასწოროცაა. არც თუ ერთგვაროვანი – ერთსა და იმავე ფიგურასზე განსხვავებული სისქისა, ოდნავ ქორეთთან შედარებით, ნაკლებგამომსახველია. უწერტნული ხელით სიბრტყეზე დატანილი. აქ კიდევ უფრო მეტად, უფრო დამახასიათებლად ჩნდება ხაზის ფლობის ნაკლებობა, ვიდრე ეს ამ ყაიდის ძეგლებში იყო შენიშნული.

განსაკუთრებულ უმწობას ჩვენი ოსტატი შიშველი ფიგურების ხატვისას იწენს, არადა მოხატულობაში („ნათლისღების“ კომპოზიციაზე რომ არაფერი ვთქვათ) იკონოგრაფიული პროგრამით ნაკარნახევი ორმოცი მოწამეა ასახული. ამ ფრისისებრ გაზლილ, შვიძლება ითქვას, პრიმიტიული ხასიათის სიბრტყით კომპოზიციაში თითქმის არაფერი არის სწორად აგებული – არც კიდურებისა და სხეულის პროპორციული შეფარდება თუნდაც მიახლოებით დაცული და არც სხეულისა და თავის შეფარდება: მკვეთრი კონტურით სრულიად სერეულედ მონიშნული, შიდა ნახატის მკვეთრი ხაზებითვე უხეშად დანაწევრებული, უსწორმასწოროდ აგებული სიბრტყითი ფიგურები, რომელთა სახეზეც ფართოდ მოხაზული თვალები იკითხება გამორჩეულად, სხეულზე კი ხაზგასმულად დაგრძელებული ხელის მტკე-

ნები.

სხვა ფიგურების მოხილვისას ეს შთაბეჭდილება ნაწილობრივ ქრება, თუმცა ხაუფლო სცენათა პერსონაჟებიც როდი არიან შესრულების ოსტატობით გამოირჩევილი. ეს სრულიად მარტივად აგებული ფიგურები ექველგან აშკარად გაუმართავია, ექველგან ტანდაბალი და ფშუხია, ძირითადად თითქოსდა ერთიან კერტიკულურ სიბრტყეებად გამოსახული. ფიგურისა თუ საგნის გარშემომწერი კონტური მხოლოდ ზოგან, მხოლოდ ადგილებში და ისიც უმნიშვნელოდ თუ განსხვავდება შიდა ნახატის ხაზებისგან: ერთიც და მეორეც თითქმის ერთნაირი სისქისაა, ოღონდ შიდა ხაზები უფრო წამოუქცელია, უფრო უდიერად დატანილი. შიდა ნახატის ეს ხაზები ექველგან კერტიკულურ ზოლებად დაუქცებიან სამოსის ისე, რომ არსად მონიშნავენ ფორმას. ამგვარ ხაზებს შორის ის სხვაობაა, რომ ზოგან მოკლე-მოკლე ინტერვალითაა სიბრტყეზე დატანილი (მაგნიფიკანთან „ფერისცვალების“ სცენაში), ზოგან კი შედარებით ფართო ინტერვალით („შობის“ სცენის მოგვთა ფიგურებზე). იგივე, ამავე დროისა და ამავე მხატვრული მიმართულების ძეგლთაგან, ექველასე დამახასიათებლად ქორეთის მოხატულობაშიც იყო შენიშნული (იქაც მაგნიფიკანთან „ფერისცვალების“ სცენაში და მოგვებთან „შობის“ სცენაში), ოღონდ არა ასე მარტივად, ასე გაუბრალოებელი სახით წარმოდგენილი (გვერდიგვერდ კერტიკულურად დატანილ კონტურულ ნახატს იქ ხომ მონახმისმიერი მსუბუქი ზოლიც დაუქცებოდა, რაც ოდნავ მაინც აქარწვლებდა უკიდურეს სიბრტყეაგნებას).

ექველასე მეტად, ალბათ, აქ მოქმედ პერსონაჟთა სახეებზე იკითხება ის თავისებური სიღამაზე, რომელიც ამ ყაიდის ძეგლებსთვის არის ხოლმე ნეკულებებისამებრ დამახასიათებელი. ეს სრულიად მარტივად დახატული, შესამჩნევად უხეში სახეები თავისებურად მეტყვევლია, შეიძლება ითქვას შთაბეჭდავიც. ისინი, ძირითადად, თუმცა ერთგვაროვანი სქემით არიან შესრულებული, მაგრამ აქა-იქ მაინც შეინიშნება სახის მონახასისა თუ შიდა ნახატის ხაზთა მცირეოდენი ცვლილება, რაც, საბოლოოდ, გამომეტყველებასაც ცუდის, სახის თვალს ექველგან აგურისფერის სქელი ხაზი მონიშნავს, ისე, რომ თვალი სწორი კი არ არის – ოდნავ დაკრძელებულია, ნიკაბთან თითქოსდა ოდნავ დაკუთხული (ამგვარი რამ არცერთ სხვა ძეგლზე არ იყო შენიშნული). სახე დაფერისთვის მოყვარდისფერო ტონით (ეს ასეა ამ ყაიდის ყველა სხვა ძეგლზეც). სახის ნაწილებიც აგურისფერითაა აღნიშნული, ოღონდ დოვასზე დატანილი მრგვალი ყორმისია დია წითელი ფერის. მსუბუქად მორკალული წრდილი მხოლოდ ნიკაბთან წანს, თვალის უკეებთან კი არა. მუქი ან შედარებით ღია ფერით ერთიანად დაფერილ თმის მასას, ნეკულებისამებრ, სწორი კონტური როდი შექმნა. არამედ – ამ ყაიდის ძეგლთაგან მხოლოდ აქ, მხოლოდ ზეგანის წმინდა მარინას კელსიის მომხატველთან დადასტურებული – ტალღისებრ განეითარებული თხელი ხაზი (ეს დამახასიათებლად „ჩათლისდების“ ანგელოზებთან წანს, მოხე წინასწარმეტყველთანაც „ფერისცვალების“ სცენაში).

წყენი კელსიის მომხატველის ოსტატობა, მისი ხელოვნება, გამორჩეულად მხოლოდ ერთგან, მხოლოდ ქტიტორის სატყისას წანს. ტრადიცია, რაც აქ არის დარღვეული და რომელიდაც იმკამინდელი ისტორიული პირი შედარებით ცოცხლად, კონკრეტულის დანახვის სურვილით არის გამოსახული.

წმინდა მარინას ეკლესიის მოხატულობის ერთი თავისებურება ისიც არის, რომ არა მარტო საუფლო სცენები, არამედ თეთი ეს ერთადერთი ქტიტორიც ეწვარწვროდა, ვინაობის თუნდაც ქარაგმული მინიშნების გარეშე წარმოდგენილი. ეს დასაზნაობა, რადგან კახეთის ეკლესიათა ამ მოვლანო დროის მხატვრობაში, ძირითადად, მეფე და მისი სახელეული გამოეყენილი (ალაქერდი, გრემი, ალუანი, ნეკრესი, ახალი შუამთა), მაშინ როცა სხვა დიდგვაროვანი, დახვეწილ საქართველოს ძეგლებისგან განსხვავებით, იშვიათად თუ წნდებიან⁸. ასე რომ, კახეთის გვიანა ძეგლებში ქტიტორთა არც თუ მცირე რაოდენობის მოუხედავად, დასაუფლო საქართველოსგან განსხვავებით თითქმის არ ხერხდება იმის დადგენა, სამეფო სახლის გარდა, თუ ვინ, რადგარი სოციალური ფენის წარმომადგენელი მონაწილეობდა იმუამინდელ ეკლესია - მინასტერთა მშენებლობაზე თუ კედლის მხატვრობით მათს შემკობაში.

ნეკნის მოხატულობაში გამოეყენილ ქტიტორს წრდილოეთი მკლავის დახვეწილი კედლის ქვედა რეგისტრზე ეხედავო - ედრებად მეხლმოყრილს, სხეულისა და ხელების მოძრაობით საქართველოსკენ მიმართულს, სახე ფორინტალურად მოუწანს და წეწსკენ, მკვერეტელისკენ არის მომხიარალი.

ქტიტორის ედრებად მეხლმოყრილი გამოსახულება ადრევე გეხელება წეწნი ხელოვნების ძეგლებზე. მცხეთის ჯკრის საფასალო რელიეფებზე რომ არაყერი ეთქვათ, საერო პირი წარმოდგენილია იშკის ტაძრის სამხრეთი გაღურეის რეაწახნაგა სეუტზე (X საუკუნე)⁹. ჭკუეობის XI საუკუნის რამდენსამე ნიმუშზე (წმინდა კეირიკის ხატი იქნება ეს კელადან¹⁰, ნაუამის მაცხოვრის ხატი¹¹ თუ წმინდა იონას ხატი ფხოტრეიდანი), მოქეის 1300 წლის სახარების ერთ - ერთ მინიატურასზე გეხელებიან ისინი მოგეიანებთაც - უყრო მეტი რაოდენობით, ედრე ადრეულ საუკუნეებში: სორის XIV საუკუნის მხატვრობაში¹², მოქელ მთავარანგელოზის XV-XVI საუკუნეების ხატზე ვიბანიდან¹³, ჭკუეობის XVI საუკუნის მრავალ ნიმუშზე¹⁴, ღვეიან დადიანის ხოქრომკედლო სახელსინოდან გამოსეულ

8. კახეთის ეკლესიათა ამ გვიანა დროის მოხატულობაში ასე იშვიათად რომ ნანს ამა თუ იმ ფეოდალური გვარის საქტიტორო პორტრეტი, იქნებ არც იქის გასაკეირი. ხომ ცნობილია: კახეთის სამეფოში, საქართველოს სხვა ნაწილებისგან განსხვავებით, ხადაც XV და შემდეგ საუკუნეებში შეუფერხებლად განეითარდა ხათაეალოთა ხობტმა, XV-XVI საუკუნეებში ხათაეალოთი არ აღმოცენებულა. მეფის ხელისუფლება აქ შედარებით ძლიერი იყო. დაწკრ. იხ. ნ. ახათანი, საადგელმამეულო ერთიერობისა და ხათაეალოების არსებობის საქათხისათვის XVI-XVIII სს. კახეთის სამეფოში: ისეუ შრომები, 1989, ტ. 77.

9. Georgia, Materiali sulla Georgia occidentale, 1988, ტაბ. 22.

10. Г Чубинашвили, Грузинское чеканное искусство, ტაბ. 211. მისივე, Изображение св. Квирик в грузинской чеканке, ლიტერატურული ძიებანი, II, 1944, გვ. 97 - 126.

11. რ. კენია, ე. ხილოგავა, უშკული, თბ., 1986, ტაბ. I.

12. ი. კიბინაძე, სორის მოხატულობა, თბ., 1985, ტაბ. 65, 67.

13. Г. Чубинашвили, Грузинское чеканное искусство, ტაბ. 531.

14. იქვე, გვ. 630, 632. ტაბ. 537. ი. ხანებლიძე, ისტორიულ პირთა გამოსახულებანი XV - XVII სს. ქართულ ოქრომკედლობაში: ხასოგ, მეცნ. განე. მოამბე, 3, 1962, გვ. 252 - 261, ტაბ. 12, 13. თ. საყვარელიძე, XIV-XIX საუკუნეების ქართული ოქრომკედლობა, თბ., 1987, გვ. 36, 38 - 41, ტაბ. 45 - 47, 52, 61.

XVII საუკუნის ხატებსა¹⁵ თუ კედლის მხატვრობასა და სამინიატურო ხელოვნების იმ ორ ძეგლზე, რომლებიც შოთა რუსთაველის ცნობილ გამოსახულებებს წარმოადგენენ¹⁶.

აქ გამოსახულ ყველა ქტიტორთა საერთო ის აქვთ, რომ ყველა ვედრებად მუხლმოყრილია. სხვა მხრივ, თუ მათ დეტალურად გააანალიზებთ, ისინი საგრძნობლად განსხვავდებიან ერთმანეთისგან. ადრეულ საუკუნეებში ამგვარად წარმოდგენილ ქტიტორთა ცალკეული გამოსახულებებია მხოლოდ. მოგვიანებით შესამჩნევად იზრდება მათი რიცხვი (არსებითად ჰკლეურ ხატებსზე, სადაც ორი ან მეტი ქტიტორია წარმოდგენილი), არც თუ ყველგან, მათი ზომებიც იზრდება და, რაც მთავარია, გარეგნულად ყველა ეს ისტორიული პირი აღმოსავლური გაელენით არის აღბეჭდილი¹⁷. იმავე დროს, ყოველგვარი რიგი თავისებურებაც შეინიშნება, რაც არსებითად, მხატვრული სტილის ცვალებადობით არის ახსნილი და სხვა.

ჩვენი ქტიტორი - ის, რომელიც ზეგანის წმინდა მარინას ეკლესიის მოხატულობაში შემოგვიჩანს, მხოლოდ საერთო გადაწყვეტით თუ ემსგავსება ზემოთ მოხმობილ ჩვენს გვიანა ძეგლებზე მუხლმოყრით წარმოდგენილ ისტორიულ პირთა პორტრეტებს. თუ სამაგალითოდ ხელოვნების განსახილველი დარგის ერთ-ერთი ნიმუშიდან, სორის ეკლესიის მოხატულობიდან ქველი ჭარულიძის ცნობილ გამოსახულებას ავიღებთ, უფრო მეტად მაინც სხვაობას დავინახავთ ჩვენს ქტიტორთან შედარებისას, ვიდრე მსგავსებას.

სხვაობა თავიდანვე იმით მქადაგდება, რომ სორის მავედრებელი ქტიტორი არა მარტო სხეულით, სახითაც სამშეოთხედში ჩანს და ამკარად წინაა გადახრილი, რაც მოძრაობის მომენტს ასახავს, მთლიანად საკურთხეულისკენ არის მიმართული. ჩვენი ქტიტორის ფიგურა სტატიკურია - მერე რა, რომ, მუხლმოყრის გამო, სხეულით არასრულ სამშეოთხედშია დაყენებული - გაწვილი ხელების მიმართულების მიხედვით ეს არ არის წინ გადახრილი, არამედ ვერტიკალურად აღმართულია, რაც მთავარია, სახით, ახლა უკვე, სრულ „ანფასშია“ გამოსახული და მსკერითაც წვეწკნსკენ, თითქოსდა ჩვენს საჭკრეტად მომართული, ერთ ადგილზეა შეჩერებული. დროის ნიშანი ამითაც ჩანს: ერთგან - ქტიტორის ტრადიციული მიმართება, ოლონდ XIII-XIV საუკუნეთა ძეგლებისთვის დამახასიათებლად, მისი მთლიანი ფიგურის მოქმედება, ვედრების სრული გამოხატულება; მეორეგან - შედარებით მოგვიანო დროიდან დადგენილი წესი ქტიტორთა გამოსახვისა, რაც ჩვეულებრივი შეიქნა XV-XVI საუკუნეების მიჯნისა და მომდევნო პერიოდების კედლის მონუმენტური მხატვრობისთვის: მავედრებელი ქტიტორის მხოლოდ პირობითად, მხოლოდ ხელების მოძრაობით საკურთხეუ-

15. დ. ხუსკივაძე, ლევან დადიანის საოქრომკვდლო სახელოსნო, თბ., 1974, გვ. 66 - 73.

16. Т. Вирсаладзе, Роспись иерусалимского храма Крестного монастыря и портрет Шота Руставели, გვ. 78.

17. ამგვარად წარმოდგენილი ფიგურები განსაკუთრებით მრავლად ჩნდება XVI საუკუნის თავისებულ სამინიატურო მხატვრობაში: J. Stchoukine, Les peintures des manuscrits Safavids de 1502 à 1587, Paris, 1959, ტაბ. XXI, XXVIII და სხვა. აგრეთვე, А. Керимов, Султан Мухамед и его школа, Баку, 1970, ფოტორეპროდუქციები, რომლებიც 74-ე, 81-ე, 83-ე, 84-ე გვერდებზეა მოცემული. ი. ხუსკივაძე, ქართული ხაერო მინიატურა, გვ. 28-34.

ლისკენ მიმართება, სახე კი ყრონტალურად გამოსახული; შეიძლება ითქვას, მხოლოდ მინიშნება ევდრებისა.

განსხვავება ამ ორ საქტიტორო პორტრეტს შორის სრულიად აშკარაა და ამ განსხვავებები დროის ნიშანიც აშკარად ჩანს. დროის ნიშანია ისიც, ჩვენი ქტიტორი პირველი შეხედვითაც რომ გვაგონებს XVI საუკუნის ირანულ მინიატურებში ასახულ სცენათა პერსონაჟებს - ნაცემულობით კი არა, როგორც გვიანა დროის შემოხსენებულ ჰედურ ძეგლებზე, არამედ ფიგურის ფეხმორთხმით დაქენების წესით. ეს წესი ორივეგან, არსებითად, ერთნაირია, ოღონდ - ხედვის კუთხვა სხვადასხვაგვარი. ჩვენი ქტიტორი ისეა წარმოდგენილი, იმგვარად შემოწერილი თითქოს სიბრტყიდან ამოხტომას ცდილობდეს. მოცულობითი ის, შესაძლოა, არ არის, მაგრამ გარკვევით ამოზურცულია მხრებისა და ფეხის მოხრის ადგილებში. ეს კი ირანულ მინიატურათა სიბრტყეზე სრულად განრთხმულ, თითქოსდა აპლიკაციის წესით შექმნილ ფიგურებთან შედარებით განსხვავებულ ხასიათს წარმოქმნის: ჩვენთან მეტი ბუნებრიობაა, მაშინ, როცა ირანულ მინიატურათა სიბრტყივს, უბრალოებას მოკლებულ ფიგურებზე მანერულაობა ჭარბობს. ქტიტორის ფიგურის პოზის ბუნებრიობაა გარე კონტურის მდინარებაც განსაზღვრავს. იგი, ირანულ ოსტატთა ნახელაღისებრ, გაწაფული ხელის ერთი მოსმით, უკიდურესად ჩამოქნილი, ნატიფი და გულმოდგინე კონტურით კი არ არის უწყვეტლივ შემოწერილი, არამედ სიბრტყეზე უდიერად დატანილი, ზოგან უსწორმასწოროდ მონიშნული ხაზით. ეს შესამჩნევად სქელი და მოუხეშავი ხაზი თუმც დაუხევეწავია, მაგრამ საკმაოდ მოქნილიც ხომ არის, ნებისმიერი, ოსტატურ, თუ შეიძლება ითქვას, „შეზღუდულობას“ სრულად მოკლებული. იქნებ ამიტომაც, თავისებურად მეტყველია ფიგურა, სტატიკურობის მიუხედავად საკმაოდ ექსპრესიულიც (ოდნავ მარჯვნივ გადახრილი თავი, ოდნავ მაღალი კისერი და მხარის ძლიერის მონახაზი, ფართო ქამრით დავიწროებული წელი, გაწვედილი ხელების ფართო მონახაზი).

სახე ჩვენი ქტიტორისა, როგორც ითქვა, სრულ „ანფასშია“ გადმოცემული (ამითაც განსხვავდება იგი არა მარტო ყველა დროის ირანულ მინიატურაში ასახულ პერსონაჟთაგან, არამედ იმ მუხლმოყრით ნაწყენებ ქტიტორთაგანაც, რომელთაც გვიანი დროის ჩვენზე ხელაწინების სხვადასხვა დარგის ნიმუშები წარმოგვიდგენენ). ეს კი, კონკრეტულ - სახასიათო დეტალთა უკეთ წარმოსენის საშუალებას იძლეოდა. ქტიტორის სახის გამომსახველობა მიღწეულია სულ ერთი-ორი მონახსმისმიერი ხაზით (ესეც ხომ ის არსებითია, რაც XVI საუკუნის, ადრეულ საუკუნეებზე რომ არაფერი ეთქვათ, ოფიციალური რიგის ძეგლებში გამოიყენილ საერო პირთა გამოსახულებებს განასხვავებს ამავე დროის ხალხურ ხელოვნებას ნახსიარებ ძეგლთა ქტიტორთაგან). თხელი ცხვირის მომნიშვნელი ორი ხაზი რკალისებრ ახიდული წარბების მონახაზს უერთდება. დიდრონი თვალები, რაც თავიდანვე გვიაშკარავენს ადგილობრივ უანიკურ ტიპს, ნუშისებრი ყორმისაა, ფართოდ გახვლილი; ბაგეებს უწყველად მონიშნავს ნახევარ რკალად მოხაზული სქელი კონტური; და აქვე ძლიერ სახასიათო დეტალი - სახის მონახაზიდან შორს გასული, თხელი, გაწკვილი უღვაშები. სახის, ჩვენი ქტიტორისთვის დამახასიათებელი გამომეტყველება, ძირითადად, თუმცა თავის ოდნავ დახრითა და მარჯვნივ და მარცხნივ

არაერთგვაროვნად ახილული წარბეჭდის ნახატით წარმოიქმნება, მაგრამ აქვე ისეთი სახასიათო დეტალებიც წნდება, რომლებიც კიდევ უფრო ააშკარავენ კონკრეტულ პიროვნებას. კონკრეტულს, მართალია, სოგადი გაცოდებით ჭარბობს, მაგრამ ასე მარტოვად, ასეთი გაუბრალოებელი სახითი ხერხებით ახახული და თანაც ასე მეტყველად დანახული კონკრეტულად დამახასიათებელიც ხომ ბეურის მოქმელია ასეთი გაუწავავი, საშუალოდღო ოსტატობის დონეს ასე მოკლებული მხატვრისათვის. აქაც ის სოგად-კონკრეტულია მეტად თავისებურად, უკვე უკიდურესად გაუბრალოებული სახით წარმოიხილი, რომელიც დამახასიათებელი შეიქნა ამ ყაიდის ყველა შემოხსენებულ ძეგლთა ქტიტორთათვის.

დროის ნიშანი წყნეი კედლის მხატვრობის ისტორიული პირის ნაცვულობითაც წანს. ეს ის მჭიდროდ მორგებული, მკერდთან თახკეთიხად ამოღებული და ხალხური ქსოვილისებრ, ხხვისებრ გაშლილი ორნამენტით მოწითულე კაბაა, რომელიც ფართოდ გაერცვლებულია ჭადელ. წითელსკველ თუ იღემელ ქტიტორებთან. ვიწროფარფლებიანი ქედსც ხომ ისეთივე კონქისებრი ფორმისაა, ისევე ორფერი, როგორც ახლახან ნახსენებ ძეგლებში შემოგახედა - აბაშ და თაყა აბაშისებრთან, ომან ლაშხისშივითან. ყველა მათგანთან წყნეი ქტიტორის მსგავსება ეტკის არ უნდა ოქვედეს - ისიც XVI საუკუნის ისტორიული პირი უნდა იყოს, ისიც სხვეების მსგავსად წყნსკენ მომართული დამახასიათებელი მხერით, თითქოსდა წყნს საჭერებრად წარმოდგენილი. ოღონდ ესაა, ახლა უკვე უკიდურესად მარტივი და უბრალოა ამ ყაიდის ძეგლებში ისედაც შესამჩნევად გაუბრალოებული სახითი საშუალებები. მეტიც, უბრალოდბასთან ერთად აქ შედარებით მეტი უწვრონელობაა, სოგან აშკარა დაქვევრობაც კი. თემცა, თავისებურად წარმოიხილი გულებრევილო უშუალობა ყველგან სახეხეა.

სეგანის წმინდა მარინას ეკლესიის მოხატულობის თენდაც ამ სოგადი სახით შესწავლის შემდეგ, აღბათ, უფრო აშკარად გამოსწდა ამ ერთი გარკვეული ჯგუფის ძეგლთა შორის მისი განხილვის აქცილებლობა. აქ მოხატულობის თავისებური კუთხით გააზრებულ იკონოგრაფიულ პროგრამას ან შესრულების თავისებურ მანერას კი არ ვუვლისხმობ მხოლოდ, არამედ, და უფრო მეტად, XVI საუკუნის ამ ყაიდის ძეგლებში წარმოიხილი მხატვრული მოვლენის ერთ განსაკუთრებულ ნიშან-თვისებასაც: სეგანის წმინდა მარინას ეკლესიის მოხატულობა იმის ყველაზე დამახასიათებელი ნიმუშია, თუ რაგვარი სახე შეიძლება მიიღოს მხატვრობამ, რომელსაც არც შეასაუფროვანი ტრადიცია აქვს საყუძელად - აღარ არის მისით შემავრებული - და არც შემოქმედებითი იმპულსით არის გაცხოვლებული.

ყველა განხილული ძეგლი, შესრულების ოსტატობის არათანაბარი დონის მიუხედავად, სრულად წარმოგვიჩენს მხაგავის შემოქმედებითი მიწვრთვებით გაერთიანებულ, ამ ერთიანი მხატვრული ნაკადისთვის დამახასიათებელ თავისებურებებს. გვიანი პერიოდის წყნეი კედლის მხატვრობის განვითარების საერთო სურათი, ცვლილებები ადრეულ ნიმუშებთან შედარებით გამოვლენილი, ყოველ მათგანში დამახასიათებლად ჩანს: მხატვრული სტილის მომდევნო ეტაპით განსასწავლელი, მოხატულობის დეკორის არცთუ ტრადიციისამებრ მოაზრებული სისტემა იქნება ეს, რელიგიური აზროვნების ცვალებადობით აღბეჭდილი იკონოგრაფია, თუ მრავალი სახებით თავისებურება, რომელთაგან უმთავრესს ხალხურ ხელოვნებასთან მიმართება განაპირობებს¹.

ხალხური ხელოსნების შექრის, ხალხურთან დაახლოების პროცესი, მართალია, ადრეული პერიოდის, თვით განვითარებული შუა საუკუნეების კედლის მხატვრობის ნიმუშებშიც შეინიშნებოდა, მაგრამ მხოლოდ აქა-იქ, მხოლოდ ნაკლებ განსწავლულ რომელიმე ოსტატთან იყო თავსებითი (მაგალითად, როგორც არმაზის კანკელისა - IX საუკუნე და ხეს წმინდა ბარბალეს - XIII საუკუნე, ეკლესიის მოხატულობა). ახლა კი, ხალხური შემოქმედებისკენ მიქცევა (იქნებ, „გახალხურების“ სახეგადო პროცესი) იმდენად მნიშვნელოვანია, რომ შესაძრევად განსასწავლავს მოგვიანო დროის ამ ერთი ქრისტიანობის მონაკვეთის მიღიან მხატვრულ მიმდინარეობას.

ამ მხატვრული ნაკადის სრულიად აშკარა მიმართება ხალხურ ხელოვნებასთან თავიდანვე რომ გამოიკვეთება, ეს მრავალჯერ იქნა აღნიშნული მხაგავის ბუნებით გაერთიანებულ ძეგლთა განხილვისას. და, მართლაც, ყოველი ამ ძეგლის სურველ მოხილვითაც ჩანს, ხელოვნების ადრეულ ნიმუშთა წვეულ სქემებთან შედარებით ის რომ უკიდურესად უბრალოა, ბუნებრივად უშუალო, ზოგან - აშკარად გულუბრყვილო დეკორატიული თუ ექსპრესიული გამომსახველობის მხრივ. ეს ხომ ის მხატვრობაა, ხადაც ყოველმხრივ გამარტივებულია ტრადიციული გამომსახველობითი ხერხები და ხადაც ასახვის საგანი ხშირად პირდაპირ და შეუღამაზებლად არის გადმოცემული². აქვე, ამ მხატვრობის საყოფლო სცენებშიც კი, მეტ-ნაკლები სიტარბით ასახული ის მხატვრული მოთხეებიც ხომ უნდა ვახსენოთ, რომლებიც, წვეულებრივ, ყოველდღიურ ყოფაში გვხვდება და სხვა. სწორედ ამდენად, მათი განხილვისას შეუძლებელია არ განინდეს აზრი ამ ნაკადში

1. მოგვიანო დროის ქართული მონუმენტური მხატვრობის ერთი, გარკვეული ვეუვის ძეგლსა ხალხურიან მშარიება ანაერაგვის არის სამეცნიერო ლიტერატურაში აღნიშნული: Т. Вирсаладзе, Монументальная живопись Грузии: История искусств народов СССР, III, М., 1977, გვ. 278. Н. Мамаиашвили, Народная струя в грузинской монументальной живописи, II Международной симпозиум по грузинскому искусству, 1977. Г. Алибегашвили, Светский портрет... გვ. 115.

2. წენის კონტექსტში სიტუვა მარტივს უარყოფითი ელფერის როდი დაქრავს - ის უფრო „სადას“. გასაგებს მიგვანიშნებს.

რავაც ისეთი ხელეისა, რავაც იმნაირი დამოკიდებულების შექრისა, რამაც ხალხური ხელოვნება უნდა შეგვახსენოს. ეს ამკარაა, რადგან ყველა სემიოსხეობული ნიშანი, მართალია ძალზე სოფიად, მხოლოდ გარბეული დახასიათებით, მაგრამ მათაც მკვლევებს ამ ყაიფის ხელოვნების თავისებურებას.

განსახილველად შემოთავაზებული მხატვრული ნაკადის მიმართება ხალხურ ხელოვნებასთან არ არის ერთნაირი. ამ გზის დასახევა, ამიტომაც, თავიდანვე მითითებს ხალხური ხელოვნების, ამ თავისებური ბუნების მქონე შემოქმედების რაობის გარკვევას, მისი ხტრექტურის არსებითი ნიშნების დახასიათებას. სხვაგვარად, აღბათ, შეუძლებელიცაა იმის დადგენა, წვენი კედლის მხატვრობის განხილულ ძეგლებში წარმოჩენილი ხელოვნების არსება თუ რამდენად შეესატყვისება ხალხურობის რაობას, რაც საბოლოოდ იმასაც გეინევენებს, თუ რამდენად არსებითია ამ ნაკადის განსხვავება წინა პერიოდების მხატვრული სისტემისგან. ან იქნებ ასეც ითქვას - წარმოადგენს თუ არა ამ გვიანა საუკუნეებში შექმნილ მხატვრულ ნიმუშთა ერთი გარკვეული ჯგუფი არსებითად განსხვავებულ ძეგლებას.

ხალხურ ხელოვნებაზე მსჯელობისას, პირველ რიგში, ეს უნდა გავითავალისწინოთ, რომ მას არ აქვს „სტილური“ ხელოვნების განვითარების კანონზომიერებანი და რომ ის პასიურია თეოციალური ხელოვნების სტილის მიმართ. ხალხური ხელოვნების ტრადიციის წარმოქმნის გრადაციები და დრო განსხვავებულია შესაძლოა ხანგრძლივად ერთმანეთს და შორებულ სხვადასხვა ეპოქებსაც ეკუთვნოდეს. ეს ხელოვნება არ ქმნის ახალს, არამედ, დროადადრო ცალკეულ მხატვართა ინდივიდუალური შემოქმედების ხარჯზე გამდიდრებული, ტრადიციულს ამკვიდრებს და არსებითად მისთა სასრლობს. ტრადიციის უწყვეტობა ძირითადი პირობაა ხალხური ხელოვნების ხაარსებოდ. ამიტომაც ამ გარემოში მცხოვრები ინტარტი, რომელსაც, წვეულებრივ, მეცნიერობით აქვს მიღებები ეს ხელობა, საკუთარ შინაგან ხატსაც მიღებებული, საგანგებო მთაზრების გარეშე იყენებს ტრადიციულ სახეობის მოტივებსა და საშუალებებს. ეს არ არის პირიქული ხელოვნება და აქტორის ინდივიდუალობაც უფრო მეტად სხვადასხვა დეტალია

3. სიტყვა „სტილური“ წვეულებრივ გულისხმობენ ხელოვნების განვითარებას მკაფიო ფორმისული ნიშნების მქონე ეტაპების არსებობას. მათი ამკარა მონაცულობაა. ხალხურ ხელოვნებაზე ვეროველ მეცნიერთა მთერ გამოთქმული მონაზრებები, კელევის საერთო შედეგები ფართოდ არის განხილული რენატე იტცელსბერგერის წიგნში: *მაღალი ხელოვნება და ხალხური ხელოვნება* (Renate Itzschberger, Volkskunst und Hochkunst, Munchen, 1983). წვენი მსჯელობის ამოსავალი, ძირითადად, ამ წიგნში მოხსენიებულ მეცნიერთა მონაზრებება, თუმცა ზოგან სხვათა გამოკვლევებსაც უთავალისწინებთ (მაგალითად, *Фольклор, Поэтическая система*, М., 1977; В. Е. Гусев, *Эстетика фольклора*, М., 1967; В.Я.Пропп, *Фольклор и действительность*, М., 1976; Н. А. Андреев, *Фольклор и его история*, М., 1979. *Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени. Сборник статей*, М., 1983).

ქართულ მეცნიერთა ნაშრომებთან ამ იმრავ. წვენიუს განსაკუთრებით საგულისხმოა В. Бардавелидзе, *Древнейшие религиозные верования и обрядовое графическое искусство грузинских племен*, Тб., 1957 გრ. კუჩაძე - ქართული სატირისა და იუმორის განვითარების ისტორიისათვის, თბ., 1972. გურ. ბარნოცი, *წერილები*, თბ., 1989წ. დამ. თუმანიშვილი, *ხალხური ნაკადის“ გამოშუა საუკუნეების ქართულ საუკულის ხორაიმხოლოებაში*, ხელნაწერი. 1984. შ. თაბუკაშვილი, *სოფი რამ სიმელებთან სიახლოვისათვის*, სექტრი, 1. 1989.

ეარიაციულ სახეცკლელებში თუ გამოიხატება.

ხალხური ხელოვნების აქ აღნიშნული თავისებურება თავიდანვე განმარტების გარეშეც გამოირიცხავს კელის მონუმენტური მხატვრობის ყოლკლორულობის შესაძლებლობას. რაც შეეხება სახეით ხერხებს, აქ შედარებით იოლია სხვაობის მიკვლევა, თღონდ ეველა ამ ხერხის შეცნობისას ის უნდა გაეითვალისწინოთ, თუ როგორ, რაგვარად არის ეს ხერხები ამ სხვადასხვაგვარად წარმოქმნილ ხელოვნებაში. განსხვავებული ამოცანების შესაბამისად გამოყენებული⁴.

ხალხური ხელოვნების მრავალ მახასიათებელს შორის უპირველესი, აღბათ, მისი ნიშნობრიობა (სახეობის საწინააღმდეგოდ) და, აქედან გამომდინარე, მისი ბუნებრივი უბრალოებაა. შემდეგ კი, მრავალი კონკრეტული ნიშან-თვისება, რომელთაგან უმთავრესია: ფორმათა სოგალობი. მისი ნიშნავი მახასიათებლების გამოკვეთა, მათი გამკვეთრება (მეტყველი ეესტების შეგნებული ხაზგასმა იქნება ეს, თუ მოტეოთა მრავალგზისი გამეორება და სტილიზაცია). დეკორატიულობაც ერთი უმთავრესი ნიშნათაგანია ხალხური ხელოვნებისა (თღონდ ესაა, დეკორატიულობა აქ სხვა ახრით იხმარება, ვიდრე კელის მონუმენტური მხატვრობის მიმართ, სადაც ის მთელის ხაზოვან და ყვრადოვან კარმონირებას გულისხმობს). ამდენად, ბუნებრივია, რომ მასში სძლეოს ორნამენტულობა. ადამიანთა, ცხოველთა და მცენარეთა კონკრეტული გამოსახულებებიც კი დეკორატიული სტილიზაციის პრინციპს ემორნილება (ინარსუნებს რეალური გამოსახულების მხოლოდ უსოგავეს და უმთავრეს დამახასიათებელ ნიშნებს). ხალხურ ხელოვნებას ასევე ახასიათებს: სრულად ხიბრტეოთა, ხიბრტეის თანაბარი შეესება, ფორმის ელემენტთა წესრთვი (დერმის გამოყოფა, სიმეტრია, გაორმაგება, მარტივად რიტმული მწკრივები, კონცენტრული განლაგება ცენტრის გარშემო), ნათელი, ნახატისებრ მტკიცე ხაზთა დინება, გაუსხვებელი ინტენსიური ყვრადოვნება. და კიდევ ერთი - მონუმენტური ფორმა შესაძლოა შემოაგყხედეს ხალხურ სახეითს შემოქმედებაშიც, მაგრამ ხალხური ხელოვნება არასოდეს არის მონუმენტური იმ გაგებით, როგორადაც ეს მადლდ ხელოვნებაშია დამოწმებული.

დასასრულდ, უნდა ითქვას ისიც, რომ, ჯერ ერთი - ცალკე აღბუელი ეველა ეს ნიშანი შეიძლება შემოგვხედეს სხვადასხვა რივის ინდივიდუალურ შემოქმედებაშიც, მაგრამ მათი ერთობლიობა შეიძლება მიეინიოთ ხალხური შემოქმედების თვისებად. და მეორე - ხალხური შემოქმედების ეველა ეს გარეგნული მახასიათებელი, თავისთავად, მხატვრულად კი არ არის მნიშვნელოვანი, არამედ საშუალებაა მხოლოდ ტრადიციული ყოფისგან

4. ამგვარი ამოცანის დასახვას თავისებური სიძნელე ახლავს. ცნობილია, რომ ხალხურ ნაწარმოებში აღბუქთალი ესა თუ ის მხატვრული სახე მრავალ ვარიანტად, ხშირად საკმაო სახეცკლეით არის გაერცვლებული. ამ ვარიანტთაგან სოგურთაში ცალკეული მხატვრული დეტალი მეტად სრულყოფილია. სოგურთაშიც ნაკლებად და, რაც მთავარია, ეველგან ისე, რომ იწვლიდება იმ პირველადი ფორმის დადგენა. რომელსაც პირობითად ძირითადს უწოდებენ. ეს ძირითადი, როგორც ჩანს, ამ სხვადასხვა ვარიანტების შეგერებით, მათი ერთმანეთით შეესებით და სწორედ ამ მხრით, თუ ეს შესაძლებელია, მათი სრულქმნით უნდა დადგინდეს, ეს ასეა, რადგან ნაკლებად ჩამოქნილი ფორმით მოწოდებული რამე დეტალი შესაძლოა უფრო მნიშვნელოვანი იყოს ძირითადის დასადგენად, ვიდრე ის, სადაც გააფუელი ოსტატის ხელი ჩანს. დაწე. იხ. გურ. ბარნოე, დასახ. ნაშრომი.

გამოუცალკევებელი კიდევ ერთი რამ ნიუთის შესაქმნელად. ამიტომაც უბრალოა მათი სამეტყველო ენა და ამიტომაც ამ სამეტყველო ენით შექმნილი ნაწარმოებში რთულ მხატვრულ ფორმებში გათვითცნობიერებული ოსტატის სიწვეფლე კი არ ნანს, არამედ გულუბრვეილო უშუალობა. ხშირად მიაშიტობააც კი.

ხალხური შემოქმედების ამ ნიშან-თვისებათა შორის უმეტესი მართლაც გვაგონებს ჩვენი ეკლესიების მომხატველ-ოსტატთა იმ სამეტყველო ენას - იმ სახეობის ხერხებსა თუ საშუალებებს, რომლებიც მათ განხილული ყაიღის ძეგლებში აქვთ გამოყენებული. მხოლოდ გვაგონებს, რადგან ყველა ეს ხერხი, ეს სამეტყველო ენა სრულიად სხვაგვარი, ხალხურისთვის უცხო ამოცანის გადასაწვევტად არის გამოიხეული და გასაგებია. უკვე სხვაგვარი დატვირთვის მქონე, საბოლოოდ იღვრადეს კიდევ განსხვავებულ მხატვრულ ეფექტს.

ხალხური ხელოვნების უმთავრესი თავისებურება ხომ, არსებითად მაინც, დასახელი ამოცანის სრულიად უბრალო სახეობით საშუალებებით უბრალოდ გადაწყვეტაა (მისი სიცოცხლის იმ ეტაპზე, რომლის დასასრულსაც ჩვენ შევესწარით და ხალხურად სახელვდეთ). ეკლესიის ინტერიერის მოხატვა კი, როგორც ცნობილია, შეასაუკუნოვან ხელოვნებაში შემუშავებული საკმაოდ რთული სისტემის მომარჯვებას როდი გულისხმობს მხოლოდ, არამედ ამ სისტემის შესატყვისი ტრადიციული ხერხების გათვალისწინებასაც. ეს ხომ იმ სიბრთვლის მიდლიანობაა, რომელიც შეუძლებელია მხოლოდ ხალხური აზროვნებით იყოს ნახასრდოები.

გვიანი პერიოდის ამ ერთი გარკვეული ჯგუფის ძეგლთა მომხატველი ოსტატები ნაკლებად არიან განსწავლულნი ამა თუ იმ მხატვრული სკოლის პრინციპებსა და ამოცანებში. მიუხედავად ამისა, მათი შემოქმედება ტრადიციული სქემის გაუბრალოებით და გამარტივებით ამ სისტემის ფარგლებში რჩება. მართალია, ამგვარ ოსტატს ხალხურ შემოქმედთან აახლოებს ხედვის ერთგვარი გულუბრვეილობა და სისადავე. მაგრამ განსხვავებაც აშკარაა. პირველთან უკვე არსებულის გადაამუშავებასთან გაქვეს საქმე უამისობა არც ეგებოდა, რადგან როგორც უნდა მოწმილიყო ტრადიციები, უკვე ჩამოყალიბებული, დამკვიდრებული ფორმები მაინც მოახდენდა შემოქმედებას (მარტო სახარების შინაარსში კი არ იყო შეუძლებელი არსებითი ცვლილების მოხდენა, არამედ მხატვრულ მეტყველებაშიც). ჭეშმარიტად ხალხური შემოქმედება კი, როგორც ცნობილია, ხალხის ცხოვრების წესს, მის ყოფას უკავშირდება უშუალოდ და ერთგული რჩება საკუთარი ტრადიციული ნაკადისა, იმის მიუხედავად, რომ თანდათან მიეწვევებოდა ამ ტრადიციის დასაბამი. ამდენად, ხალხური შემოქმედება ვეღარ აცნობიერებს იმ საგანგებო დანიშნულებას, რომელიც მისი საწყისებისთვის უმთავრესი იყო. სწორედ ამის გამოა, ქრისტიანული შინაარსის გადმოცემა, როგორც განსაკუთრებული სახეაო მნიშვნელობის ამოცანა, მისთვის შემოქმედების ახალ, ძალზე მაღალ პირობად რომ რჩება. აქვე იხივ ხომ უნდა გაეხსენოთ, ხალხურ სახეობის ხელოვნებას თავისივე გამომხატველობით ხერხებით ასახული საიყარო რომ აქვს, პროპორციათა აკბებისა თუ მოდელირების მის მიერვე შემუშავებული წესი და ის გამოყენებითი საგანი, რომელზეც ამგვარად წარმოსქმნილი ხელოვნება დაიტანება: რაიმე ქსოვილი იქნება ეს, თუ კერამიკული ჭურჭელი, ხეზე კვეთილობა თუ საყვდავის ქვა. ხალხური ხელოვნება, მართალია, ქმნის

მონუმენტურ ფორმებს, მაგრამ მხოლოდ გამოყენებითი ხელსაწყოების სხვადასხვა დარგში. კედლის მხატვრობა, ე. ი. სპეციფიკურად მონუმენტური ხელოვნება, მისთვის ისევე უცხოა, როგორც დაზგურობა, სადაც როდესაც სიუჟეტური კომპოზიციები უნდა გაიშალოს...

ასე რომ, განხილული ჯგუფის წევნი კედლის მხატვრობის გვიანა ნიმუშებზე მსჯელობისას უფრო მეტად პროფესიული მხატვრობის ერთგვარ „გახადებურებაზე“ შეიძლება სიტყვის ჩამოგდება და არა დამოუკიდებელი გზით წარმართულ მონუმენტურ ხალხურ ხელოვნებაზე. ხალხური ხელების, ხალხური დამოკიდებულების შემოჭრას პროფესიულ მხატვრობაში თან ხდევს თვით მხატვრული ხელებიდან მომდინარე ყოველგვარი მიმართულება. გარკვეული სისხადაც, პარამონიულ საწყისთა უბრალოება: არ ჩანს სივრცისა და კედლის მახვილებგონიერ გამოყენება, რთული კომპოზიციური სტრუქტურა, მთავალიერების რთული ხერხები; შესრულების მანერაში, ნახატსა თუ ყვერადიებებაში არ შეინიშნება შუასაუკუნოვანი პროფესიული მხატვრობისთვის დამახასიათებელი დახვეწილობა და სხვა. მაგრამ პროფესიული ხელოვნების ამ დროისათვის არც თუ შემოქმედებითად მომარჯვებული ხერხების თუმცა სრული უკუგდებათ არა, მაგრამ მონუმენტური მხატვრობის ტრადიციულ სქემებში ხალხური ხელებისა თუ სახეთი მეტყველების მოწყველებით, მათში გარკვეული კორექტივის შეტანით ქართულ ეკლესიათა გვიანა დროის მომხატველნი ისევე ისწავლიან მხატვრული მთლიანობისკენ, ისევე უახლოვდებიან, ასე თუ ისე მხოლოდ, შედარებით დაბალ მხატვრულ დონეზე, ჩვენთვის ორგანულ მხატვრულ სისტემას.

მოგვიანო დროის განხილული წრის ძველთა შემსრულებელ ოსტატებს, როგორც ჩანს, ერთმანეთისაგან გარკვეულად განსხვავებული, თუმცა რაღაცით თანმხვედრი ხელებისა თუ სისტემების ნაერთი ეძლევათ სამეკლესდრეოდ⁵. ერთი მათგანი ახლახან ვახსენეთ: ხალხური შემოქმედების ის მედამივად ხან ყვარულად, ხანაც აშკარად მოქმედი მეტყველება, რომელიც ორგანული ჩანს წვენი ოსტატებისთვის. აქვე უფრო არსებითი, კედლის მონუმენტური მხატვრობის უკვე უშუალოდ მოქმედი მეტყველებაც არსებობს: პაღელოლოგოსთა ჩვენს ჩიდავზე გადმოტანილი მხატვრული შემოქმედება და დეკორის წვენივე ტრადიციული სისტემა. ეს სამივე მხატვრული სისტემა, თუმცა მთელი თავთავიანთი სისხეხით არა, მაგრამ ზაინც არსებობდა და ახლა უკვე, როგორც ითქვა, ეკლესიის მომხატველთა

5. რამე სტილი, როგორც ცნობილთა, სახეთი ხერხებისა და მხატვრული ხელების ერთობლობას გულისხმობს ეს ნაშაეს, რომ ოსტატი მხატვრული-ისტორიული ერთარების შესაბამისად, თუ შეიძლება ითქვას, ყოველგვარ სიტუაციაში (სტილის ჩამოყალიბების პერიოდი იქნება ეს, თუ რევევის, აღმაღლობისა თუ დაკვების სახეთად მეტად თუ ნაკლებად განეთარებული და სხვა) შემოქმედებითი ძალებს მოკეპილობას, კულტურულ ტრადიციას და შეიძლე უკვე თვით ამ შემოქმედების ინდივიდუალობასეა დამოკიდებული, თუ როგორ გამოყენებს იგი ამ მოკეპილობას 'კულტურულად თუ ორგანულად, სახელეს მოკლებულად თუ ორიგინალურად და ა. შ.). გვიანა შუა საუკუნეებში, რაღაც დაკანონებულიც უნდა ყოფილიყო ჩვენი კულტურა. კერძოდ, ჩვენი სახეთი ხელოვნება, აუცილებლად არსებობდა რამე მოკეპილობა - ძველი სისტემის რევევის პროცესიც ხომ მოცემულიობაა, ისიც, ამ სისტემის რევევის პროცესში რაღაც არსებობს რომ მოიწყებულთა და არც შემოქმედებითი მუხტი და არც სათანადო ცოდნა რომ არ არსებობს ახლოს ჩასაკვლეად.

ინდივიდუალობაზე, მათს მხატვრულ ხედვაზე იყო დამოკიდებული, თუ რა, რაგვარად და რამდენად იქნებოდა ამ შემკვიდრუბიდან შეთვისებული.

ამ არცთუ ერთნიშნა შემკვიდრუბობაზე საუბრისას მათ შემთვისებულთა მსოფლგანცდაც გასათვალისწინებელია, რადგან ეს ის არსებითია, უკვე დამახასიათებლად რომ განსაზღვრავს საბოლოო მხატვრულ შედეგს.

გვიანა შუა საუკუნეებისთვის, როგორც ჩანს, თვით რწმენის შიგნით ხდება თვალთახედვის კუთხის ერთგვარი შენაცვლება: რწმენა ახლა უფრო სუბიექტურია, უფრო სოფლისეული, საამსოფლო. ამგვარი რწმენის შინაარსი კი ვეღარ ემთხვევა გამოსახვის ტრადიციულ ფორმას (სარწმუნოებრივი განცდის შეცვლა ხომ ფორმის განახლებას მოითხოვს). ასახვის შუასაუკუნოვან მხატვრულ სისტემაში წარმოქმნილი ტრადიციული ფორმა შესამჩნევად ბოჭავს გვიანი დროის იმ მცირე დარბაზულ ეკლესიათა მომხატველებს, რომელთაც დახელოვნებაც აკლიათ და რომლებიც არცთუ ტრადიციული გაგებით აღიქვამენ რელიგიურ შინაარსს. ამ გვიანა საუკუნეებში, როგორც ჩანს, ორმხრივი კრიზისია - მხატვრული დონის დაქვეითებას, გარკვეული თვალსაზრისით, ქრისტიანული რწმენის შესაბამისი წედომის კრიზისიც ემატება.

ამდენად, გასაგებია: იქამინდელი ოსტატი უფრო თავისუფლად გრძნობს თავს ქვეყნიური, საამსოფლო საგნების სამყაროში და, შესაბამისად, ქვედა რეგისტრის გამოსახულბანი (პირველ ყოვლისა - ქტიტორები) უფრო „გულმოდგინედ“, უფრო ცოცხლად არიან მხატვრულად დახასიათებულნი. იერარქიის მაღალი სფერო, რომლის საგანგებო მნიშვნელოვნება ოსტატისთვის, მართალია, სრულიად უდაო, მაგრამ თითქოსდა მისგან განსხვისებულია და მხატვრის ხელი, საშემსრულებლო ოსტატობის, გაწაფულობის მხრივაც ნაკლებად დაჯერებული, აქ მეტად ყრთხილობს, რათა ზედმეტად არ შეიჭრას წმინდა გამოსახულებათა სიდიადეში. გარკვევით ჩანს ჩვენი ეკლესიების მომხატველ-ოსტატებს საუფლო სცენათა საკრალური შინაარსი არცთუ ტრადიციისამებრ რომ აქეთ განცდილი და მხატვრული ფორმაც ამის შესაბამისად ვეღარ ეყარდება ქართული ფერწერის ოდინდელ გამომსახველობას (დაკარგულია ტრანსცენდენტურისა და მისტიურის განცდა და ფორმისმიერი მონუმენტურობა). აქედან გასაგებია ისიც, რომ ამ არა მარტო დაუხელოვნებელ, არამედ რწმენის მიმართაც უკვე განსხვავებული დამოკიდებულების მქონე ოსტატო, საუფლო სცენების გადმოცემისას აღარ ძალუძთ იმ ძირითადის მიკვლევა, რომლის გამოყოფაც გაუბრალოების შედეგად ისეთსავე მხატვრულ ზემოქმედებას მოახდენდა, როგორსაც ინტუიტური შერჩევა-განზოგადებდა.

ტრადიციული შუასაუკუნოვანი მხატვრული სისტემის დაშლის პროცესი თითქოს სახეზეა. მაგრამ ისიც ხომ არის, ამ პროცესში, ამავე სისტემის ფარგლებში, გვიანა მხატვრობის ერთი ნაკადი რომ გარკვეულად ისწრაფვის ტრადიციული მხატვრული ფორმის, რაღაც ოდენობით და უკვე თავისებურად, დამახასიათებელი იერის შენარჩუნებას. ეს მხატვრობა, პალეოლოგოსური სქემების ზეგავლენის მიუხედავად, ძირითადად ადგილობრივი ტრადიციით საზრდოობს. შემოქმედების ამგვარ პროცესში მას ხალხური

6. სხვაბა ამსოფლოურსა და მდღმურს შორის. ცხადია, თვით წინარე. X-XIII საუკუნეებში მოღვაწე ოსტატებისთვისაც არსებობდა, მაგრამ დაცილება მათ შორის გაცილებით ნაკლებად განიცდებოდა.

ნაკადიც შეეღის, რომელიც, უკვე თავისთავად, ასე თუ ისე, ინახავს ტრადიციულს.

ამ საგულისხმო, როგორც ითქვა, ამ არცთუ ცალსახა შემოქმედებითი პროცესის ანარქულია ყველა ის განხილული ძეგლი, სადაც, ხსენებული გაელენების მიუხედავად, უმეტესად მაინც ახლებური ხედვის შესატყვის გადაწყვეტას ეხელდავთ. სიტყვა ახლებური, შესაძლოა, აქ ზუსტად არც იყოს ნახმარი, რადგან ეს ხელვა უფრო მეტად მაინც ადრინდელი მიდგომის, ადრინდელი ნორმებისკენაა მიმართული, ოღონდ, ამის მიუხედავად, აღბეჭდილია გარკვეული თავისებურებით. ეს, უპირველესად, იკონოგრაფიით ჩანს, შემდეგ კი - შესრულების მანერით (ნახატისა და ფერის თავისებურებით), ამა თუ იმ ტრადიციული მოტივის სახეცვლილი გამოყენებით.

როგორც განსახილველად წარმოდგენილ, ისე ამ ყაიდის ყველა სხვა ძეგლში იკონოგრაფიული პროგრამა ისეა შედგენილი, რომ მისი მომკველი ესა თუ ის თემა მხოლოდ თეოლოგიურ იდეას კი არა, არამედ მის მხატვრულ მისწრაფებასაც მიგვანიშნებს.

ერთი ასეთია „ვედრების“ საკონქო კომპოზიცია. ეს თემა, რომელიც XI საუკუნიდან მოყოლებული თითქმის აუცილებელია ჩვენი ეკლესიების (განსაკუთრებით დარბაზულ ეკლესიათა) მხატვრობისათვის, მოგვიანო დროისათვის მხოლოდ განხილული ჯგუფის, სწორედ რომ ამ მხატვრული მიმდინარეობის ძეგლებზეა დამოწმებული (ეს მაშინ, როცა ამავე დროისა და ხელოვნების ამავე დარგის ოფიციალურ მხატვრულ შემოქმედებაში, სადაც პალეოლოგოსური სქემებია სრულად გაბატონებული, თითქმის უგამონაკლისოდ, სხვაგვარი არჩევანია „ვედრების“ ხანაცვლოდ აქ დმრთისმშობლის თემაა შემოთავაზებული). ეს ნიშნავს, რომ ყველა ჩვენი ძეგლი, პალეოლოგოსური ხელოვნების სახეითი ფორმების მეტ-ნაკლები გაელენის მიუხედავად, თავიდანვე ორიენტირებულია საქართველოსთვის უფრო ორგანულ, ტრადიციულად უფრო ჩვეულ მხატვრულ შემოქმედებას.

ჩვენი ადრეული სქემების გახსენების მაგალითია განხილულ რამდენიმე ძეგლზე საკონქო კომპოზიციად წარმოდგენილი „ქრისტე დიდებითა“ და ისიც, საკურთხეველის მეორე, „ნართულ“ რეგისტრად, როგორც კედლის მხატვრობის XII და XIII საუკუნეების მთელ რიგ ნიმუშებზე, მოცოქელთა ნახევარფიგურები რომ გამოისახებიან (ეს ორივე ის თემაა, რომელიც ასევე არ იცის ამავე დარგისა და დროის ჩვენივე სამეფისკარო მხატვრულმა შემოქმედებამ).

იგივეს ისიც ნიშნავს, განხილულ ძეგლთა უმრავლესობაში (ისევე და ისევე ოფიციალური რიგის ძეგლთაგან განსხვავებით), საქრისტიანოს ცნობილ წმინდანთა გვერდიგვერდ ადგილობრივი წმინდანებიც რომ არიან წარმოდგენილნი (წმინდა ნინო და სისო, დაეით გარეჯელი და იბერიის მესვეტედ მოხსენიებული ანტონ მარტყოფელი). ამასთან, ამ ეკლესიათა მომხატველი ოსტატები ჩვენი „პანთეონის“ ყველა წმინდანის მიმართ სრულიად განსაკუთრებულ დამოკიდებულებასაც იჩენენ: ისინი სატრიუმფო თაღზეც გამოისახებიან, ხოლო ერთგან - საუფლო ციკლის სცენაშიც არიან წართული.

ამავე კონტექსტში ის წარწერებიც ჩნდება საგულისხმოდ, რომლებიც საუფლო სცენებსა და წმინდანთა ცალკეულ გამოსახულებებს ახლავს ხოლმე ჩვეულებისამებრ. თუ მოგვიანო დროის ოფიციალური რიგის ძეგ-

ლები ძირითადად ბერძნულ ან ბერძნულსა და ქართულ წარწერებს იყენებს (ერთადერთის - ალვანის ბაზილიკის მოხატულობის გარდა, სადაც წარწერები ბერძნულთან შერეული როდია, არამედ ქართულია) - წყნთან წარწერები მხოლოდ ქართულია, ასობითარული (იშვითად მხედრულთან შერეული). მეტიც, „ვედრების“ საკონქო კომპოზიციის ყოველმხრივ გამორჩეულ ქრისტეს ფიგურასთან საუკუნეების მანძილზე თითქოსდა დაკანონებული ბერძნული მონოგრამის სანაცვლოდ რამდენიმეგან ყვართო ასობითარული წარწერა ჩნდება - „ქრისტე მაცხოვარი“. ესეც ხომ ადგილობრივის, წყნთა ტრადიციული მსოფლგანცდის ამსახველი ერთი ნიმუშთაგანია (მაცხოვარი მხსნელს ნიშნავს, რაც საბოლოოდ იმას მიგვანიშნებს, რომ „ვედრების“ წყნთა კომპოზიციაში ძირითადი მახვილი მსაჯულზე კი არა, მხსნელზე არის გადატანილი). სრულიად უჩვეულო მაგალითები იძებნება საუფლო სცენათა წარწერებშიც: ერთგან, მირქმის ამსახველ კომპოზიციაში, ტრადიციული წარწერა-სახელდება „მირქმა“ კი არ იკითხება, არამედ სახარების ხელის ხიჯეა „მიგებება“. ამით მომხატველმა-ოსტატმა სიტყვიერადც სასწიომოდ წარმოგვიდგინა სცენაში ასახული მოვლენა და ეკლესიის მრევლის ყურადღება მთლიანად ღვთისმოვლენაზე, ძე-ღმრთისას თაყვანისცემის-შეგებებაზე გაამახვილა.

სემოთქმულს ისიც უნდა დავმატოს, რომ განხილულ მოხატულობაში იკონოგრაფიული პროგრამა თუც თაფისებურად, მაგრამ ყველგან, უიშეთათხი გამოხატვისის გარდა, მხოლოდ „ათორმეტ დღესასწაულთა“ ციკლით არის შედგენილი. ოფიციალური რიგის წყნთა გვიანა ძეგლებისგან განსხვავებით, აქ არც ბიბლიური პირველსახეებია ასახული⁷, არც დამოუკიდებელ სცენებად გამოტანილი ქრისტეს ცხოვრების ქვეცოკლები (ბავშვობის, ეთებისა თუ აღდგომის ცალკეული ეპიზოდები⁸ და არც ახლა უკვე პალეოლოგოსთა ხელისუფლების გავლენით დამკვიდრებულ, თეთ დიტურგის გართულების შედეგადაც წარმონიერი ახლებური თეოლოგიური თემები⁹.

ყველაზე მთავარი და არსებითი - გვიანა დროის ოფიციალური რიგისა და განხილული ქაიდის ძეგლთა მოხატულობაში იკონოგრაფიულ სქემათა სხვაობის აღმნიშვნელი მანც ისაა, რომ საუფლო სცენები სრულიად

7. იშეთათხი გამოხატვისის ტაბკინის ეკლესიის მოხატულობაა, სადაც აბრაამის მსხერაპლშეწრვის“ ამსახველი სცენაც ჩნდება (ისე, როგორც XVII საუკუნის წყნს რასდენიმე ძეგლში შემოქმედის, სეგტიცხოვლისა და მალაღანთა ეკლესიის კანკელის მოხატულობაში). „წმინდა ელთას ყორანსაგან დაპურებაც“ (როგორც ეანისხევის თვედრეწმინდის ეკლესიის XII-XIII საუკუნეებისა და მღვთიმეის XIII საუკუნის 80-იანს წლების მოხატულობაში) და ახლა უკვე ახლებური დატეოროფის მოტანლის ძველთაძველი კომპოზიცია - „ღანთელი ლომისა ხაროში“ (როგორც წალენჯიხისა და ხარსმის XIV საუკუნის მხატვრობაში).

8. გამოხატვისის ამ მხრთაც ისეე და ისეე ტაბკინის მხატვრობაა მხოლოდ. სადაც „ათორმეტ დღესასწაულთა“ ეპიზოდებისაგან შედგენილ ძირითად ციკლითან ერთად, ქვეცოკლის რამდენიმე სცენაც არის ასახული: „ქორწილი გლოვლას კანაში“, „ბრმთა განკურნება“, „თუდას ამბორო“, „წმინდა დედები მაცხოვრის საულაუთან“.

9. თუცდაც ისეთი, როგორცაა „სამი ყრმა ცეცხლის სახმელში“ (წალენჯიხა, ხარსმა - XIV საუკუნე, გელათის წმინდა გიორგის ეკლესია - XVI საუკუნე). „ღვთაბერძენი ლიტურგია“ - „ღმთი გამოსელა“ (სახალი შუამთა, გრემი, ნკრესი - XVI საუკუნე), „ქრისტე საულაესა შინა“ (ხობის ეკლესიის ვამეე დადიანის სათაღე - XIV საუკუნე, წალენჯიხა - XIV საუკუნე, გელათის მთავარი ტაძარი - XVI საუკუნე).

სხვადასხვაგვარი მიდგომით, შეიძლება ითქვას, სხვადასხვაგვარი პრინციპითაა კედლის სიბრტყეზე განაწილებული.

განხილულ მხატვრულ ნაკადში მოქცეულ ძეგლთა იკონოგრაფიული პროგრამა, ბუნებრივია, ეყვლება ისეა შედგენილი, რომ ხსნის ქრისტიანული იდეა, მისი ძირითადი არის წარმოგვიდგინოს, მაგრამ საგულისხმო უფრო ისაა, ამ იდეის გამოსაკეთად ახლა უკვე შედარებით თავისებური, არცთუ ტრადიციული გზა რომ არის არსებული.

ამ ძეგლთა მოხილვისას ჩანს, რომ აქ კედლის მხატვრობის არც მკარი ტექნიკური სტრუქტურაა დაცული და არც „ათორმეტ“ დღეხასწავლთა მომცველი სცენების განაწილების სუსტი ისტორიული თანამიმდევრობა, არც ამ სცენების განლაგების ლიტურგიკული წესი. ტექნიკური მხარის სანაცვლოდ მომხატველი ისტატები არათანაბრად სომის სცენების რიტმულ მონაცვლეობას გათვალისწინებენ, ხოლო მაცხოვრის ცხოვრების ციკლის ისტორიული თანამიმდევრობის საპასუხოდ - ერთად, მოხატულობის ერთ განსაზღვრულ მონაკვეთზე წარმოგვიდგენენ თუილოგოური იდეით გაერთიანებულ სცენებს. ეს ასე ხდება: სცენები ერთმანეთთან კავშირში მხოლოდ მაშინ აღიქმება, თუ მათ პირისპირაღებულ რეგისტრებზე, მიყოლებით კი არ წავიკითხავთ ჩვეულებისამებრ, არამედ ვურტიკალურ მონაკვეთებზე, ერთმანეთთან ახრისმიერ აუცილებულ კავშირში, რთაი, საბოლოოდ, არა მარტო ვრცლად, არამედ უფრო მკვეთრადაც წარმონიშნება შინაარსობრივად განსხვავებულ სცენებში დატეული ერთიანი თუილოგოური იდეა (წინასწარუწყობისა თუ გამოცხადების, მსხვერპლისა თუ ხსნის)¹⁰.

საუფლო სცენების წარმოგვიდგენის ამგვარი წესი თავისებურია, ძირითადად მაინც, XVI საუკუნის ამ ერთი მხატვრული მიმდინარეობის ძეგლთათვის დამახასიათებელი (ამ ძეგლთა მომცველი მოხატულობა კი, როგორც ითქვა, უპირატესად მცირე სომის დარბაზულ ეკლესიებშია გაშლილი. იშვიათ გამონაკლის შემთხვევაშიც, როცა ეკლესიები ბაზილიკურია ან გუმბათიანი, გუმბათში ჯერისებრი ფორმისა, მოხატულობა ისევე და ისევე დარბაზული ხივრცის შესატყვისად არის მოაწრებული).

საუფლო სცენები, რომლებიც აღრეული თუ მოგვიანო დროის უმრავლეს დარბაზულ ეკლესიათა მოხატულობაში შემოგვიჩანა, უმნიშვნელო გადახრებით თუ არ ჩაითვლით, ისტორიული თანამიმდევრობით არიან განლაგებულნი¹¹.

10. ეს ამკარად გამოჩნდა სემიომოტანოლ ძეგლთა იკონოგრაფიული პროგრამის განხილვისა. აქ მხოლოდ რამდენამეს გათვსინებთა მაგალითად, ჭლის მოხატულობის პირველი და მეორე რეგისტრის ურთიდამავე ვურტიკალური მონაკვეთის ორი სცენა - „ხარება“ და „ლასარეს ცდობიება“ თუშკა სხვადასხვა ისტორიულ დროში - მოქლილი აბბავთა საუფლო ციკლისა, მაგრამ ორივე ხომ წინასწარუწყობის თემის მომცველია და გასაგებია ამ ერთიანი თუილოგოური იდეის მეტად გამოკვეთის მიზნით მათი დაწყვილება. ან გამოცხადების საზრისის მქონე ისეთი სცენების დაჯგუფების მაგალითი, როგორიც „ფურისცვალება“ „ამიღლება“, რომელთაც „სოჯერ ანაილისებაც“ ემატება (ბუგეულის მოხატულობა). ანდა „თერუსაღებმად შესტელის“, „ჯეარცმისა“ და „ჯოჯოხეთის წარმოტყვევის“ სცენების ურთიანეთის სემითა და ქვეშით გაშლა, რათა მეტად წარმონიშნდეს, უფრო მსაფრად გატყადედეს ხსნის საზრისი (ქორეთის მოხატულობა).

11. სამაგალითოდ ძირითადი ძეგლების გახსენებაც კარა: გიორგი კალაბუნელის XII საუკუნის შუანა წლების მოხატულობა, XII საუკუნის ლაღამის „მაცხოვარი“, ჩუაბთის „თარანგული“ XII საუკუნისა, შომელისის ამაღლების“ ეკლესიის XIII საუკუნის მოხატულობა, XIII საუკუნის ჭოხუდის „მაცხოვარი“, XIII საუკუნის

არსებობს გამონაკლისიც, სადაც თუმცა ზუსტად სკენის მსგავსი არა, მაგრამ მასთან მიახლოებული პრინციპია სკენების განაწილებისა. ერთგან (მაცხვარიშის მხატვრობა 1140 წლისა) ის პრინციპია მოხმობილი, როცა ერთ სივრცეში კედელზე სკენების განლაგება ისტორიული თანამედვერობით კი არ ხდება, არამედ ერთმანეთის გვერდგვერდ წარმოდგენილი, სხვადასხვა ისტორიულ დროში განეთარებულნი ამბები ერთიანი თელოგიური იდეის გამომხატველად გვეკლინება¹³ (თითქმის იგივე XIII საუკუნის „თანლილ-თარინგ“უელის“ კამარის მოხატულობაშიც ჩანს)¹⁴. მეორეგან კი (იმ დარბაზულ კელესებში, რომლებიც მეფის მხატვარ თეოდორეს ხელით მოიხატა) - გრძელ კედლებზე გაწილილი, სხვადასხვა დროში განეთარებული მოვლენები ქრისტეს ცხოვრებისა ისტორია თითქოს ეიზუალურად დააწყვილია, როგორც ერთი თეოლოგიური იდეის ორი სხვადასხვაგვარი გამოხატულება და, ამდენად, კიდევ უფრო გააღრმავა და გააფართოვა ამ სკენათა იდეური შინაარსი (დაახლოებით იგივე პრინციპი შეინიშნება იფრანში¹⁴, ლაგურკასა და ნაიფარში¹⁵. ასევეა ამავე მხატვრის წრეში მოქცეულ ორ ძეგლშიც - წყნის „მაცხვარიშსა“ და „მოხან-თარინგ“ულში¹⁶).

წერის „თარინგულ-საგარო“. უბისა XIV საუკუნისა, ამავე XIV საუკუნის ლელამის „მაცხვარი“ და იენაშის „დანი“, ჩაქაშის „მაცხვარი“ XV საუკუნისა. ამასთან. XVI საუკუნის ყველა ის დარბაზული კელესია, რომელსა მოხატულობაც მხოლოდ გეოანაქლოლოგოსური ან ათონური სკოლის მხატვრული ნიმუშებითა არის შთავიზებული.

12 საუფლო სკენები აქ ასე წარმოგვიდგება: ჩრდილოეთით „ხარება“, ორი რეისტრის მომცველი „ფერისცვალება“ და „ლასარეს აღდგინება“ გამოსახული: სამხრეთით „შობა“, „ნათლისლება“, „მირქმა“ და „ჯეარცმა“, დასავლეთით „ამაღლება“ და „აქრსაღებად შესვლა“. გამოდის, რომ ყოველ ცალკეულ კედელზე ქრისტანობის ძირითად იდეათა მომცველი სკენები ისეა წარმოდგენილი, როგორც მრწამსშია გაცხადებული: ჩრდილოეთით გამოცხადება („ხარების“ საკრალური სკენის გამოცხადებდ წაკითხვის უფლებას ამ კონკრეტულ შემთხვევაში სათვალ კონტექსტი იძლევა. „ხარების“ ერთ-ერთ საგალობელში ნათქვამია: „უგალობდი გალობითა ახლითა მაცხვარს და ღმერთსა, რომელმან მონებისაგან მტერისა განმასათვისსულა მოენ თუხისა ღმრთიებისა გამოცხადებისა და მიკნნა ჩუენ, რამეთუ დიდებით დიდებულ არს“. უძველესი ადგარი, გვ. 8). სამხრეთით - განკაცება, მსხვერპლი, ხსნა: დასავლეთით - უფლის დიდება. ყველა ეს თემა-იდეა მასშტაბურად არის დაგვირგვინებული „ვედრების“ საკონქო კომპოზიციას, რომელიც თეოანონური ხელის მინიშნებითა თავის საეშივე აერთიანებს უფლის განდიდებისა და მეთობის სიყვას.

ეს საკითხები საგულსხმოდ არის განხილული: Н. Аладашвили, Г. Алибегашвили, А. Вольская, Живописная школа Сванети; ამასთან იხ. მ. ყენია: XII საუკუნის სეანეთის მოხატულობათა პროგრამები, ლიტერატურა და ხელოვნება. 1991. 2 გვ. 203-221

13. ნ. ალადაშვილი, თანლილ-თარინგ“უელის მხატვრობა, ხელნაწერი.

14. „ვედრება“ - „ხარება“ ანუ ხსნა და მეთობა („გოხაროდენ, ყოვლად წმიდაო, უბიწო ღმრთისმშობილო ქალწულო, რომელმან პირველ საუკუნეთა სიტყვა ღმრთისა მუცლად-იდე უთესლოდ ხმითა ანგელოსისადგათა, მეოხ იყავ ცხოვრებად ჩუენდა“. უძველესი ადგარი, გვ. 8); „შობა“ - „ნათლისლება“ ანუ ხორციელი და სულიერი „შობა მაცხვრისა.

15. ორივეგან: „შობა“ - „ნათლისლება“, „ჯეარცმა“ - „ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნა“ ანუ მსხვერპლი და ხსნა.

16. ერთგან: „ვედრება“ - „ხარება“, „შობა“ - „ნათლისლება“, „ჯეარცმა“ - „ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნა“; მეორეგან „ვედრება“ - „ხარება“, „შობა“ - „ფერისცვალება“.

ხსენებული ნიმუშები ამ მხრივ გამონაკლისი არ არის. ქრისტიანოლოგიური ციკლის არცთუ ტრადიციონალიზმზე გამლის, არცთუ ისტორიული თანამიმდევრობით წარმოდგენის წესი ასევე ხსენება ჩვენს მიერ განხილულ ძეგლებთან არა მარტო ქრისტიანოლოგიურად უშუალოდ მომხაზვე, არამედ საერთო ელფერითაც თითქოსდა მსგავს, - ანანაურის დარბაზული ეკლესიის XV საუკუნის მეთრე ნახევრის მხატვრობაში¹⁷. საუყლო სცენები აქ ისეა დაჯგუფებული, რომ ერთმანეთის საპირისპიროდ ნათლად გამოიკვეთოს ორი თეოლოგიური იდეა: ღვთაების განკაცება და უყლის დიდება¹⁸.

მოხმობილი მასალა იმას გეარწმუნებს, სხედასხეა დროის დარბაზულ ეკლესიათა პალეოლოგიკობამდელ მხატვრობაში, მართალია, არც თუ ყართოდ განერცობილად, მაგრამ მიინც გამოიკვეთილად რომ ხსენება სცენების ის ნაკლებტრადიციული განაწილება, რომელც მოგვიანებით „ხალხურად“ ხახელდებულ ძეგლებში თითქმის უგამონაკლისო წესად იქცა. საგულისხმოა, რომ დეკორის სისტემის ამგვარი წარმოდგენით მხატვრობის ეს ნაკლი უკვე სრულად გაემთხვა ჩვენსავე ნადავსე წარმოქმნილ პოსტივანტიურ მხატვრული სტილის ძეგლებს, სადაც საუყლო სცენები, რეკორც თიქეა, მხოლოდ ისტორიული თანამიმდევრობით არიან გაშლილი. რაც შეეხება თავისებურებას, ეს, ბუნებრივია, სხედასხეა ხასიათის სხეაობას გულისხმობს. ჟერ ერთი - თუ კლასიკური პერიოდისა და მისი მომდევნო დროის მხატვრობაში სცენების განაწილების ამგვარი წესის ერთეული შემოხვევება მხოლოდ, ჩვენს ძეგლებში ის უკვე არა მარტო ერთაღერთი დადგენილი წესის უყლებით ხარგებლობს, არამედ განსაკუთრებული მნიშვნელობაც აქვს მინიჭებული. ამასთან, ხსენებულ ძეგლებში არ ხანს არც ჩვენის მსგავსი რთული თეოლოგიური კავშირები და არც ერთი თეოლოგიური იდეის აუცილებლად ორი ან მეტი სცენის

17. ანანაურის მხატვრობა თუმცა მათთანად პალეოლოგიკური მხატვრული სტილის წაღიდან ამოწრილია, მაგრამ აქვე სულ მცირედ ის თვისობრიობაც შეიძინევა, რაც სულ რაღაც ორი-სამი ათეული წლის შემდეგ იმ ნაკადში იმპლავრებს მთელი სისრულია, რომელც ხალხურაან ნასარე მხატვრობად სახელდება აქ ჩვენ პალეოლოგიკურ მხატვრულ ნიმუშაბან შესაძინეველ განსხევებულ შედარებით გამარტაბებულ კომპოზიკურ სქემებსაც ეგულისხმობს და იმასაც. ფერადიოვანი შეხამების ამ რახეწილი გეოუნების მქონე ოსტატის ნახელაში ფერადიოვანი სობრტეები, მრავალშრანი წერის ტექნიკის გამოყენების მოხელავედ, მინც რომ ლოკალურ დაქბად აღიქმება: ხოლო მათი განლაგება გარკვეულ რიტმულ მახელებსაც წარმოქმნის ჩვენს მიერ განხილულ ძეგლთა ანალოგიურად. აქვედ ანანაურის მხატვრობის ის შედარებით საუისებური ელფერი, რომლითაც იგი შესაძინევედ განსხეაელება XV საუკუნის ჩვენსავე ნადავსე წარმოქმნილ პოსტივანტიურ მხატვრული შემოქმედებისგან: ნახატეის მხატვრობა იქება ეს თუ ალავერდის ტაძრის მოგვიანო მხატვრობის შესწინეწილი ფრავსებტი.

18. მხატვრობის იკონოგრაფიული პროგნამ, სცენათა სიმბოლოო მნიშვნელობადან გამომდინარე, აქ ასე წარმოგუდდება: კონქში გადმოცეშულია გასკაცების ამსახელი, მხატვრობის იდეური დომინანტი - „ღმრთისმწიბელი პლატატკრა“: ეკლესიის მეთრე. სომთა მნიშვნელოვან ნაწილში კი, ჩრდილოეთის ნიშნი, მთავარი თემის საპირისპირო, მარადისობისა და მეუფების იდეა („ქრისტე დიდებითა“), ასე რომ, ანანაურის ეკლესიის მხატვრობის ორი ძრთადად, გამოსახულბა სათის მნიშვნელობის ერთმანეთის აესებას და ქრისტიანული ეკლესიის ძრთიად დეობას, ქრისტეს ორბუნებოუნებას განასახიურებს ის ა კლესიის იდეა, ანანაურის ეკლესიის მხატვრობაში, ხელნაწერი.

თავისებური დაჯგუფებით გამკვეთრება, არა ასე ნაწილ-ნაწილ მოწოდება. ყველგან როგორც სამაგალითოდ მოხმობილ, ისე სხვა, დანარჩენ ძეგლებშიც (როგორცაა, მაგალითად, ყაენისის არცთუ ისტორიული თანამიმდევრობით განლაგებულ სცენათა მომცველი მხატვრობა) გაცილებით მეტი მოთლიანობა და გაცილებით მკაფიოდ მოწოდებული არსებითი იდეაც თავიდანვე ძალდაუტანებლად აღსაქმელი.

თუ კლასიკური პერიოდის ძეგლებში ნაწილი აუცილებლად გულისხმობს მთელს, აუცილებლად მთელის შემადგენელია, ამ გეიანა პერიოდის ერთი გარკვეული ჯგუფის ძეგლთა მხატვრობაში, როგორც ჩანს, მთელი შედგება ნაწილებისგან, რომელთაც შეფარდებით დამოუკიდებლობა აქვთ მოპოვებული.

მხოლოდ შეფარდებითი, ასე თუ ისე მინც ნაწილობრივი დამოუკიდებლობა, არა მარტო ერთიანი იდეის მომცველ ცალკეულ სცენებს აქვთ ნევის მხატვრობაში დამკვიდრებული. ის, სოფიერთგან მხოლოდ, უკვე თვით ცალკეულ კედელთა მთლიანად მომცველ და აძღვნილ, უკვე რამდენიმე სცენისაგან შედგენილ, შინაარსობრივად განსხვავებული მეტრის მქონე სხვადასხვა ციკლსაც აქვს მოპოვებული. ასე რომ, გრძელ კედელთაგან ერთზე (რომელიც სამხრეთითაა) ქრისტეს მიწიერი ცხოვრების სცენებია გაშლილი, მეორეზე კი - სახუ¹⁹. ხაამისოდ ერთ-ერთ ძეგლში (ბუგაეულის მხატვრობაში) გრძელ კედლებზე გაშლილ სცენებს, მხოლოდ აზრობრივად, ისინიც ემატებიან, რომლებიც მათ მიმდებარე დასაყლეუთი კედლის მარჯვენა და მარცხენა ფრთაზე არიან შესაბამისად წარმოდგენილი. ხოლო მეორეგან (ჰალის მხატვრობაში) ამ სხვადასხვა მხარეს მიმართულ კედლებზე გაშლილ სცენათა შორის მხოლოდ აზრობრივი კი არა, ფორმალური კავშირაც ნდებდა და გრძელ კედელთა მეორე რეგისტრის თვ სცენებიც, რომლებიც დასაყლეუთისხს ემაჯნება, ახლა უკვე ხანაზეგრძელ გადადის ერთი კედლიდან მეორეზე (სამხრეთ-დასაყლეუთიდან დასაყლეუთის კედელზე არიან „გადაკეცილი“, ხოლო დასაყლეუთიდან - ჩრდილო - დასაყლეუთზე)²⁰. როგორც ჩანს, ეს არა, სხვადასხვა მხარეს მიმართული კედელი მამხატველი ოსტატისთვის ერთი ხობრტყელ გაშლილი სასურათი არეა, სადაც თავისუფლად შეიძლება ერთი და ისევე სცენის წარმოდგენა, რაც შეეხება ამ გრძელ კედელთა წამკველ დასაყლეუთის კედელს მის შუანა მონაკვეთზე დატანიბულ ვერტიკალურ მასივს (ერთ

19. ჰალის კედლის მხატვრობაში სამხრეთისა და მის მიმდებარე დასაყლეუთი კედლის მარცხენა მონაკვეთზე მაცხოვრის ქვეყნად მოუღონების და, ამდენად, მსსეურალის გაცხადების ციკლა გამოსახული („ხარება“, „შობა“, „მოხელა“, „აღასარის აღდგინება“, „თერუსაღმად შესვლა“), ჩრდილოეთისა და მიმდებარე დასაყლეუთი კედლის ახლა უკვე მარჯვენა ფრთაზე კი - ხსნის თემის წარმოჩენა („ღუვარცხსა“, „აღუღოხუთის წარმოტყვენა“ და მთელს კედელზე გაშლილი გამოცხადება „ააალოსიჭა“, „თეროსკველები“, „ამადილება“). გასაგებია ისტორიული თანამიმდევრობა ერთგან რომ დაიკვლია, მეორეგან კი არა: დროითი თანამიმდევრობა ხომ მიწიერი პლანისთვისაა დასახასიათებელი, მაშინ როცა დეკორატივ პლანში მთელწაათა სუბროული გაწყინილობა ბუგაეულის მხატვრობაშიც თვითვე მქორდება მცორეოდენი თავისებურებით.

20. თერუსაღმად შესვლა“ სამხრეთიდან დასაყლეუთის კედელზე გადადის და მის შუანა ნაწილში, სადაც სარკელის გაჭრალი, იქ არის დამთავრებული, ხოლო ამასვე სარკელის მეორე მხარეს მოქცეული სცენა „აღუღოხუთის წარმოტყვენისა“, პრაქსია, - დასაყლეუთის კედელზე იწყება და ჩრდილო კედელზე გასრულდება.

ღერძსე განლაგებულ კარსა და სარკმელს და მათ გაყოფებაზე გამწილდ ორნამენტულ ზოლს), ის იმ თავისებური წყაღვაჲყოფის როლს ასრულებს მთლიან მოხატულობაში, საიდანაც თანაბრად მოიხილება ქრისტეს ცხოვრების, თუქც ერთიანი იდეის მომცველი, მაგრამ, როგორც თქვა, შინაარსობრივად განსხვავებული მიუხედავად ორი სხვადასხვა ციკლი - მიწიერი და „სეკიერი, „სოფლისეული“ და „ესთასოფლისეული“.

მიწიერ და ღვთაებრივ მიუღწეაბა ამხაველი სცენების ასე თავისებური გამოჯენა პრინციპული ხერხია მხატერისა და, ალბათ, იქნებ ეველაზე დამახასიათებლადაც სწორედ ამ მხრივ გამოსნდა ტრადიციულისაგან ასე თუ ისე განსხვავებული ის ახლებური მიდგომა, რომელიც თვით ქრისტიანული რწმენის შიგნით მომხდარ თვალთახედვის ეკოხის ერთგვარი შენაცვლებით უნდა აიხსნას.

საუფლო ციკლის სწორედ რომ ამ ხაზით წარმოდგენამ თვით ცალკეული სცენის მიმართაც შეცვალა მომხატველი-ოსტატის დამოკიდებულება. განხილული წრის ძეგლებზე დაკვირებაჲ გეძიქენა, თუ რა განუქსოვლად გაიხარდა შინაარსის წილი გამომსახველობაში. თავისთავად სახოუნად უკვე შესამჩნევად გაუბრალეული მხატერობა ევლარ მოცაქს იმ ასრს, რასაც უნდა იტყედეს, და მთავარი მახვილიც ახლა უკვე ამა თუ იმ საუფლო სცენის შინაარსის განერციობილ თხრობაზე გადაინაცვლებს, ისე, რომ სრულიად თავისებურ ეკონოგრაფიულ ვარიანტებსაც წარმოქმნის²¹. ეს საგულისხმთ პროცესია: თუ წინათ, კლასიკური პერიოდის ძეგლთა მოხატულობაში ამ მხრივ მხოლოდ მინიშნება იყო საკმარისი, ახლაც საჭიროა განმარტება, დაბეჯითებით მტკიცება, ახსნა, ახლანდ არა მხატერული ფორმის დახვეწით, არამედ შინაარსობრივი კავშირების გართულებით. სხვაგვარად რომ ეთქვათ, ფორმის გამარტივება - გაუბრალეობის თანმდევად განიერცობა და მძაფრდება მასში დატეული თეოლოგიური ასრი²². საუფლო სცენებსა და ცალკეულ გამოსახულებებს შორის ჩნდება ისეთი ასრობრივი კავშირები, რომლებიც მიუღწეაბა არსებას მიუთითებენ.

21. მაგალითად, ჭალის მოხატულობის „ეოლოგიუის წარმოტყვევინს“ სცენაში იაკობის მიერ ხილული სიბეც გამოისახება. რომლის თავზე დვას ღმრთისწმობელი, შუამდგომელი და დამაკავშირებელი ღმერთისა და კაცთა მოდგმისა. ქორთის დარბაზის მომხატველი, ხარების წინასწარუწყებისა და ღმერთის წარმოგზავნისადმი ქალწული მარიამის თანხმობის ჩვენების მიზნით, „ხარების“ მისეულ სცენაში ღმრთისწმობლის ორ ფიგურას გვიხატავს ამასანდ. არა მარტო ერთად, უნტერვილოდ წარმოგვიდგენს უფლის გამოცხადების ორ სცენას - „უფრისცეიდებას“ და „ამაღების“. არამედ აქვე იმ სამ მოციქულსაც გამოისახავს, რომელთაც ეტვის სიხებით მიმართეს მაცხოვარს. ბუგეულის მხატერობის „ნათლისების“ სცენაში იესუს უშუალო წინაპარი - დავით წინასწარმეტყველიც არის გამოყენალი. მეტოც, ამავე ეკლესიის მხატერობაში ადგილობრივი წმინდანები ისე შემოდან „ხარების“ ამსახველ სცენაში, როგორც დამსწრე პერსონაჲები. წითლებვის მხატერობაში აღდგომის ხატების მომცველ სცენასა - „ლასარეს აღდგინებისა“ და „ეოლოგიუის წარმოტყვევინს“ სანაცვლოდ თავად „აღდგომა“, საფლავზე აღმდგარი მაცხოვარია წარმოდგენალი. გელათის წმინდა ელას მხატერობის „მარქის“ კომპოზიციაში უფლის ის სახელმძღვანე მთავარანგელოზი ჩნდება, რომელიც სიხმრად ქიენება იოსებ მართალს და სხვა.

22. აღმოსავლეთ-ქრისტიანულ ხელოვნებაში თეოლოგიური პროგრამებისა და გამოსახულებათა შინაარსობრივი კავშირების გართულების გუანი შუა საუკუნეებისათვის განასაკუთრებით საგრძობით, ტენდენცია აღრევე. XIII საუკუნისადგეა შენაშეული. ოღონდ ესაა: განხილული ეგუუის ძეგლებში სრულიად უბრალე, სადა და მარტო

აქედან - ხეყნების განაწილების ის არატრადიციული ხისტემა, რომელიც ერთი შეხედვით, უცნაურადაც შეიძლება მოგვეჩვენოს. ამ „უცნაურობათა“ ერთობლიობა გვიჩვენებს გამოსახულებათა შინა - არსის გართულებას და წარმოაჩენს საღმრთო წერილის, ყოველგვარი საღვთისმეტყველო აზროვნების ერთიანი ნიადაგის გამოსაყრებულ მნიშვნელოვნებას. სწორედ ეს შეჟგარუნო, მხოლოდ მხადმოყოფი აღმქმელისაგან ამოსაკეთიბი ქვეტქმები ანიჭებს საგანგებო ღირსებას ამ გაუბრალოებულ, ზოგან გაუხეშებულ გამოსახულებებს იმ თვისებას, რომელსაც მონუმენტურის ხახელით მოვიხსენიებთ და რომელიც ამ ყაიდის მხატვრობით შემკულ ეკლესიას აქცევს საგანგებო ხიერცულ.

აქვე ისიც აღსანიშნავია, კედლის ამგვარი მხატვრობა კლასიკური პერიოდის ძეგლებთან შედარებით ოდნავ განსხვავებულ აღქმასაც რომ გულისხმობს. ამ მხატვრული ხისტემის განმსახლერელი იდეა, ტრადიციისამებრ, თუმცა ისევე ერთიანია, მაგრამ ამ ერთიანობაში, როგორც ითქვა, გაჩნდა თოვლოვანი აზრის რთული ხეყნები, საუყულო ციკლის სცენათა შინაარსის განსახლერება - დადასტურებანი, ხალგაო წერილის ეპოხიოთა ახლებური კავშირები. შინაარსისეული მხარის გამოსაყრებამ ცალკეულ ხატსა და ხისტემის ერთიან იდეას შორის წარმოქმნა საშუალელო რგოლი.

ციკლი, რომელიც განერცობილ თხრობად წარმოდგენილ, რამდენიმე ხატისგან შემდგარ ჯგუფს უკავშირებს მთავარს, იდეას. კედლის მხატვრობის ამგვარად გააზრებამ თითქოსდა შედარებით მეტად შეანელა მისი მოხილეის პრინციპი. ეს ასეა, რადგან იმ სამეაროს მოხილეაში, რომელსაც ამგვარი მხატვრობით შემკული ეკლესია იტევს, გაჩნდა რამდენიმე კომპოხიციონისგან შედგენილი შინაარსის გამაერთიანებელი, შედარებით მნიშვნელეოანი, დიდი „ხალგაურები“. მათმა წარმოქმნამ კო რამდენადმე დაარლეოის წინანდელი, თუ შეიძლება ითქვას, წინახწარგანხრახული „თაეისუყუაო“ სელა, მხატვრული ერთიანობის საწინდარი რომ იყო. ამიტომ, ყოყელი კომპოხიციო და მათი ციკლური ერთიანობა, წინანდელთან შედარებით, ახლა უყრო მეტად დამოუკიდებელია. ეს, ერთი შეხედვით, შეიძლებოდა სურათოვნების შემოპრის ზოგადეყვროპული ცნობილი ტენდენციის ნაკვიანეე პრეიინციულ გამოძახილად მიგვეჩნია. მაგრამ დაკვირეებისას ცნაურდება ამ მოყლენის შინაგანი „ქართული“ მიხეხიც და ისიც, შინაარსის გადრმაეებით გამოწყეული ეს მცირე კვლილეობა, ისევე ნამდილი ერთიანობის დასაცაეად რომ იყო მიმართული.

სახეითი ამოცანების გადაწყეების მხრიე, მხოლოდ ზოგადად თუ ეიმს-

ფორმათა გამო, ხსენებელი ტენდენცია უფრო აშკარად გამოიყეეობა უყრო მკეყარად ხელბა თელს.

თეეე ქართული ჰედლოობის მავალითხე, ადრეეე აქეს შინისწული გიორგი ნუნანაშელის: „საუკუნის სახეყრისაეე მყორე დიდი ძეგლი (საუბაროა XVI საუკუნის დანდღვის სადგროს ჯეარსუ“ ასახავს საუკუნის განსაკოთრებულ მიძართულეობას - საგანგებო რელეოორობას: მას მთლიანად ფარავს მხოლოდ საუყეტური სცენები, ათორმეტნი დღესასწაულნი, წმინდა გიორგის ცხოერების სცენები და ა. შ.“ და შექლვ - ახლა უკეე XVII საუკუნის ძეგლების მიმოხილეისას: „საერთო დონის დაქეყათების მოხილეაეად... შეიძლება თელაი მიეადენით „სოფერითი ხერხის კელავ გააყოყრბას... ამას გარდა, შესამწეევა მრეადლანწილეოთ ხატების საღმროისმეტყეელო პროგრამის გადრმაეებით დამოშაყება და ახალი თქმატური ამოცანების დასახეა“. G. Чубинашвили, Грузинское чеканное искусство, გვ. 627, 637.

ჯვლებთ, ყველა აქ განხილულ ძეგლში თითქმის ერთგვაროვანი სურათია (საბოლოო მხატვრული შედეგის მიუხედავად, რასაც, ბუნებრივია, ოსტატისმიერი ხედვის თავისებურება განაპირობებს).

დინამიურ - დეკორატიული სტილი რომელიც წყნის გვიანა ძეგლებში მოქმედებს, ამ პერიოდის მონაპოვარი რომ არ არის, ეს ცნობილია - ის ხომ XII-XIII საუკუნეებშივე კედლის მონუმენტური მხატვრობის განვითარების შედეგად მიღებული. ასე რომ, განხილულ ძეგლებში ამ მხრივ არაფერია ახალი (აქაც, ყველაზე - კომპოზიციათა მარტივ სიბრტყეოვან - ხაზოვან რიტმზე დაფუძნებული, სხვადასხვა ძეგლში სხვადასხვაგვარი წარმატებით გამოვლენილი ერთიანი მხატვრული ხასიათის წარმოქმნის სწრაფვა). სხვა საქმეა, რომ ეს თავისებური მხატვრული სტილი ახლა უკვე შესამჩნევად გაუბრალოებულია, რამდენიმემა გაუხეშებულიც და, რაც მთავარია, მათში ხალხური ხელოვნების დამახასიათებელი რიგი ნიშნებია შერთებული, 'სოგან მხატვრულად შერწყმულიც. განსაკუთრებით საგულისხმოა კიდევ ის, რომ აქ ყველაზე ბევრი რამ ისეთი წარმართობაა, რაც იმუამად მოქმედ გვიანპალეოლოგოსურ მხატვრულ მემკვიდრეობას კი არ შეგვახსენებს მხოლოდ, არამედ ისე აღიქმება, როგორც წყნისეუ კლასიკური მემკვიდრეობის შორეული გამოძახილი.

ყველა კომპოზიციის განხილული ჯგუფის ყველა ძეგლში, საყუქვლად უდევს მარტივი სიმეტრიული სქემა. მარტივია სიმშრალისა და მონოტონურობის დაძლევის ხერხიც, რაც, ძირითადად, ამა თუ იმ სცენის დამსწრე პერსონაჟთა ფიგურების არცთუ მოძრაი ურტიკალურების მონაცვლეობითა და სრულად მარტივი ფერადოვანი რიტმით მიიქცევა.

სიუჟეტურ კომპოზიციათა შეყვარდებითი დაკონსერვაცია, მათი, თუ შეიძლება ითქვას, შედარებითი სიტყვაობა; ერთი უქსოვრის თვისებათაგანია განხილული ყოველის მხატვრობისა. ეს მით უფრო საკულისხმოა, თუ ამავე პერიოდის თეატრალურ მხატვრულ წრეებში გაბატონებულ იმ 'სოგან პოსტბიზანტიურ მხატვრულ ტენდენციას გავითვალისწინებთ, რომლის ნიმუშებაც მრავალფეროვანიანობითა და თხრობითი დეტალების სიმრავლით არის გამოირჩეული. წყნთან, როგორც ითქვას, სხვაგვარი მიდგომა და შედარებით იშვიათად თუ წმდება სახეობი დეტალებით გაღატაკებული სცენები. შესაძლებელია თითქმის განაკებ შესკირებულია მოქმედ პირთა რიცხვი, განსტეულებულია ამ ექსპლანაციის დამახასიათებელი 'სოფი იკონოგრაფიული დეტალი - განსაკუთრებით ის, რომელსაც პარადელისა და ეპოცური სიმსაფრის წარმოქმნის პრეტენსია შემოაქვს სურათში²³. თავისუფლად შეიძლება ითქვას, რომ წყნთან არსებობიად მაინც ისაა შესამჩნევი, მიკროსკოპით წარმოვლენილი, რაც აუცილ-

23. სამაგალითოდ მრავალი სცენის მოტანა შეიძლება - თუნდაც 'სიბის' კომპოზიციისა, სადაც პალეოლოგოსური ნაშუქებისაგან განსხვავებით, არ ნანან ცხენსე ამხედრებული მოგუები, ანგულისათა გუნდი ორად-ორი ანგულისათა წარმოვლენით, მხოლოდ რამდენიმეგან გეხდება მწკმისათა თაყინისცქვს ასევე იშვიათად და ისიც მხოლოდ პირობით უფრადოვან დაქვდ თუ გამოსახება მავიბ; ან თუნდაც კამრისისმოძლის მოძინების' ამსახველი სცენა, სადაც, გვიან ნაშუქისაგან განსხვავებით, არ გამოისახებიან მოტიორალი დეტალები, 'სოგან ეკლესიის მანებაც, იშვიათია, მოგვიანებით დიდად გავრცელებული, თოყანეს ხელების ეკვავც; თუკვე შეიძლება ითქვას -ჯოლოხების წარმოტევენის' სცენასაც, რომლის კომპოზიციაც, ადამიანს და ეკვას გამოსახულებას გარდა, მხოლოდ ერთგან, ერთადერთი ეკლესიის 'სოხატულობაში გეყავისობს რამდენიმე დამატებით, უფერვას და სხვა.

ბელია ამა თუ იმ სცენის ამოსაცნობად. ამ მხრივაც ყველა წყენი ძეგლი წყენსავე ძეგლ ნიმუშებს უფრო შეგვახსენებს. ეიფრე ამაც მოგვიანო დროის იმ სამეფისკარო მხატვრულ შემოქმედებას, სადაც პალეოლოგოსთა სტილის სრული, 'ზოგან კი, იქნებ, ბრმა მინდობაა აშკარად საგრძნობი.

თუ პალეოლოგოსურ მხატვრულ სტილს მინდობთ ძეგლებში აშკარაა ნარატიულობა, იმგვარ დეტალთა შემოტანა, რომელიც არ არიან ახალი აზრის მომტანნი და, ამდენად, ასე ვთქვათ, მხატვრული ფორმით განერცობილი თხრობისკენ მისწრაფება გარკვევით საგრძნობი, წყენთან, ძირითადად მაინც, ყოველ ახალ ელემენტს ახალი აზრი მოსდევს, რაც თვით შინაარსული წიადის განერცობის საწინდარია. სწორედ ამიტომ, მხოლოდ ზოგადი, მხოლოდ შეფარდებითი ლაკონიზმის პირობებში, განხილულ მოხატულობათა სიუჟეტურ კომპოზიციებში ნდებთან ისეთი პერსონაჟები და ისეთი სახეითი დეტალები, რომლებიც საღეთო წერილის წიადში რთული შინაარსული კავშირებით აზროვნებაზე მიუთითებენ.

ამ ორ მხატვრულ მიმდინარეობას შორის წარმოქმნილი ამგვარი სახის სხვაობა თემცა არსებითია, მაგრამ ეს ხელს როლი უშლის წყენი ეკლესიების მომხატველ ოსტატებს მათ მიერ შექმნილ ნიმუშებში პალეოლოგოსთა სახეით მოტყუთა თავისებურ გადამოტანას. ეს მოტყუთა კი ისეთი სახისაა, იმგვარი ხასიათის მატარებელი, რომ ხშირად შესაძინევედ აყურმკრთალებენ ამ, თავიდანვე ნათლად აგებულ კომპოზიციათა მკაფიობას. ამიტომაც, არც თუ იშვიათად, ნდება დეტალთა შედარებითი დანაწევრება ძირითადად იქ, სადაც ნაგებობათა მწკრივი ან მთის პეისაჟური ფონია გაშლილი; იქაც, სადაც სამოსი ფიფქისებრი ორნამენტით არის ჭარბად მთითული და სხვა. ამის მიუხედავად, საერთო შთაბეჭდილება წყენს ძეგლებში შედარებით მაინც განსხვავებულია.

ფიგურათა პოზები, იშვიათი გამონაკლისის გარდა, დაუძაბავია. ძალზე იშვიათია ფიგურათა მკიფე და აზიდული პროპორციებიც - ის პროპორციული სიტყმა ფიგურათა გამოსახვისა, რომელიც პალეოლოგოსთა მხატვრულმა შემოქმედებამ დაამკვიდრა კედლის მხატვრობის წყენს ნიმუშებში. მხოლოდ იშვიათად, ასევე ნანს ფიგურის ოდნავ თითქოსდა გართულებული მოძრაობა. მათი მოხასუელობა მარტივია. ყველგან - ზოგადად აღებული ფორმა, ბრტყლად დატანილი ნაოჭები, ტონალური გრადაციის ან მოცულობითი ფორმის მოდელირების თითქმის სრული უარყოფა. შთაბეჭდილება ისეთია, თითქოს წყენი ეკლესიების მომხატველი - ოსტატები განსრახ მისწრაფოდნენ, რათა წარმოსადგენი ხატი იყოს მარტივი, უბრალო, იქნებ, ხისადავით - ხელოვნების ქართული ნიმუშის ამ თითქოსდა თანდაყოლილი თვისებით - გამორჩეული²⁴.

ხაზი ყველგან ერთგვაროვანია, ძირითადად, ერთი სიძლიერის, ერთნაირად გამკვეთრებული, როცა ფორმას შემოწერს და მაშინაც, როცა შიდა ნახატად გამოიყენება (ესეც, ალბათ, ერთი ნიშნითაგანი უნდა იყოს ხაღებურ ნიმუშებზე დახელოვნებული ოსტატის ამოსაცნობად).

ხაზის გამომსახველობითი მნიშვნელოვნება განსაკუთრებით სახეების შესრულებისას ნანს. წმინდანებისა და ქტიტორთა სახეების შესრულების

24. სიტყვა „სანდაყოლილი“ აქ მხოლოდ პირობითად არის ნახმარი, როგორც რაღაც ხანგრძლივის, საუკუნეიდან საუკუნეში გარდამავალი თვისების სინონიმი.

მანერა, მართალია, სხვადასხვაგვარია, მაგრამ „ხაზობრივისადმი“ საერთო ტენდენცია ორივეგან მაინც აშკარად ხაგრძნობია. წმინდანთა ხახუბზე, თუმიცა წნდება პალეოლოგოსთა ხელოვნების ტრადიციების შორეული გამოძახილი (სახის მოყვარვისფრო-ოქრას ტონი - ამჟამად უკვე ჭარბად თეთრიანარევი, წითურები ლიკებზე, იშვიათად - მოწითალო, უფრო ხშირად კი - მომწვანო წრდილები თვალის უკებთან), მაგრამ ეს ისე გაუცნობიერებლად, ზოგან ისე მკრთალად, ამასთან, ისე უმნიშვნელოდ არის გამოყენებული, რომ ვერ წრდილავს მკვეთრ ხაზობრიობას, ვერ დენის გამომსახელებობითობის მნიშვნელობას. ამტომაცაა, საუფლო სცენებში წარმოდგენილ პერსონაჟთა მოხილვისას მათი სახეების მხოლოდ ხაზით გამოყვანილი ნაწილები რომ იკითხება გამორჩეულად. ეს ხაზები, მაშინაც კი, როცა მოქნილია, ყუნჯისმიერი მონასმით სიბრტყეს დატანილი, მაინც მკვეთრია, ხშირად მოუხეშავიც, მაგრამ მნიშვნელოვანია ყველა შემთხვევაში. ჩანს, რომ სწორედ ეს, სწორედ ამგვარი ბუნების ხაზია შემსრულებელი-ოსტატის ძირითადი სახეითი ხაზუალება.

იგივე მილიან ყიგურაზე დაკვირვებითაც ჩანს, ოღონდ აქ, სილუეტის შემოწერისას, ხაზი, ახლა უკვე ძირითადი, გარშემომწერი კონტური, ოღნავე თითქოსდა მეტი სიმკვეთრისაა, სახურათუ სიბრტყეს თითქოსდა მეტად მკაფიოდ „გამოყოფილი“ იქნება, საბოლოოდ ამითაც არის მიღწეული მოხატულობათა განხილულ ჯგუფში წარმოდგენილ ყიგურათა თავისებური მნიშვნელოვნება.

ამგვარი ბუნების ხაზით მკაფიოდ შემოსახლდერული და მკვეთრად გამოყოფილი ფერადოვანი ლაქები, ასე თუ ისე, ზუსტად შეესატყვისება გარკვეულ აზრობრივ მახვილებს. ფერადოვნება სულ ორი-ხამი ყვრის - თბილისა და ციეის მარტივ მონაცვლეობაზე ატებული. მოხატულობის ძირითად ფერთაგან წამყვანი აუცილებლად ციეი ფერია, რომელიც ჩარნოს უქმნის თბილ ფერს. მათი ტონალური სახეცვლილება აქა-იქ ფერადოვანი ეარიაციის შთაბეჭდილებას წარმოქმნის. ესა თუ ის ფერი ერთმანეთის გვერდით ისეა დატანილი, რომ ხელი შეუწეოს ერთმანეთით მათ გამორჩევას. ყველა ეს ფერი „ყრუა“, გაუმკვირვალე, სასურათუ სიბრტყეს სქელ, ხაოიან ფენად დატანილი და აუცილებლად მონაცრისფროს ნარევი. სწორედ ეს მონაცრისფროს მინარევი, უკვე თავისთავად, აწინარებს და კრავს მთლიან მოხატულობას. მეტად მოკრძალებული პალიტრის მიუხედავად, სურათში გარკვეულად ჩნდება იმ სახის ფერადოვანი რიტმი, რომელიც არც სიჭრელის შთაბეჭდილებას წარმოქმნის და არც მონოტონურობისას: ფერადოვანი რიტმი მთლიანია, ერთიანი განწყობილების მომცველი განხილულ ძეგლთა უმრავლესში მაინც საკსეა, დაუნაწილებადი, განუყოფელი. ისიც შეიძლება ითქვას, ხალხურს მინდობილი ძეგლები, ამავე დროის პროფესიულ მხატვრობასთან შედარებით, უფრო მეტად ფერადი რომ არის. და რაც მთავარია, ფერადოვანი შეხამება მხატვრის თვალით რომ არის დანახული. ეს კი აუცილებულ პირობად ჩნდება მკაფიო კოლორისტული სტრუქტურის წარმოსაქმნელად.

ნიმუშებზე დამოკიდებულება, რაც ასე მშობრია განხილული ყაიის ძეგლებში, მათს სრულ მინდობას არ ნიშნავს. ძალზე იშვიათად, მხოლოდ აქა-იქ თუ გვხვდება სანიმუშო მასალის პირდაპირი გადმოღების, მისი გამეორების პრეტენზია (პლასტიკური დეკორის წარმოქმნისა თუ ფერწერული მოდელირების იმიტაციის ცდა). აქ, როგორც ითქვა, გაცილებით

უბრალოა ყოველივე: ხაზიც, ყურიც, ფორმაც და, რაც მთავარია, ყველა ეს ელემენტი, კომპოზიციის ეს ყოველი შემადგენელი ნაწილი მსგავსი ბუნებისაა - თუმცა მარტივია, ერთნიშნა, მაგრამ განხილულ ძეგლთაგან უმრავლესში ერთმანეთს შეთანხმებული. ამ ეკლესიის მომხატველთა მხოლოდ იშვიათად თუ სურთ წარმოქმნან იმგვარი შთაბეჭდილება, რაც მათს საშემსრულებლო დონეს აღემატება. მათი ძალა, არსებითად, მათსავე შეუღამაზებელ ხედვაშია. მეტიც შეიძლება ითქვას, ჩვენი ეკლესიების მომხატველმა-ოსტატებმა, შესაძლოა მთლიანად არა, მაგრამ უმრავლეს შემთხვევაში მიანიც, ისე უშუალოდ, უბრალო მრევლისთვის, თუ შეიძლება ითქვას, ისე „შინაურულად“ გადმოსცეს საუფლო სცენებში გაშლილი, თითქოსდა ბავშვური მზერით დანახული თხრობა, რომ შუასაუკუნოვანი ხელოვნების პირობითობის ფარგლებში ამ უკიდურესად გაუბრალოებული, მეტად მწირი სახეითი საშუალებებით შეძლეს წარმოექმნათ თავისივე ხედვის შესატყვისი განწყობილება. ამდენად, ამ ეკლესიების მომხატველთა დაუხელოვნებლობა, შესრულების ტექნიკის სიმარტივე, მათ მიერ შემოთავაზებული ფორმის ჩამოუქნელობა თითქოს ნაკლი კი არ არის მხატვრობისა, არამედ თავისებური მომხიბველულობისა და განუმეორებლობის საწინდარია. განხილული ჯგუფის ძეგლების უმრავლესობა ამ მხრივაც (და არა მხოლოდ ხალხური ხელოვნებიდან მოსესხებული მოტივების გამოყენებით) უახლოვდება ხალხურ ოსტატთა ნახელავს.

დასასრულ, ესოდენ მარტივი სახეითი საშუალებებით მიღებული ერთი მნიშვნელოვანი შთაბეჭდილება. სასურათე სიბრტყის მოხილვისას თვალს ხედება მახვილების მკაფიო განლაგება, რაც მონუმენტურობის მხატვრულ ეფექტს მოგვაგონებს. ამგვარივე შთაბეჭდილების წარმოქმნისთვის შეგვიამზადებს ისიც, რომ, ჯერ ერთი, ძირითადი სახეითი ფორმები არა მარტო ციდი ზომისაა, არამედ, შეიძლება ითქვას, „წყნარია“, „დინჯი“; მართალია, დანაწევრებულია, მაგრამ თვით ფორმაა იმდენად მარტივი, რომ მისი დანაწევრება, ამ გვიანა ეპოქისთვის არცთუ დამახასიათებლად, ნაკლებად დაქუცმაცებული ჩანს. და მეორე - შესამჩნევად მთლიანია თვით ფორმის მონახაზიც, რაც თავისებურ მხატვრულ ეფექტს ქმნის. ის, მართალია, მოუხეშავია, დაუხევეწავიც, არცთუ გაწაფული ხელით სიბრტყეზე დატანილი, მაგრამ გარკვეული მნიშვნელოვნებითა უმრავლეს შემთხვევაში წარმოჩენილი.

თვით მთლიანი სქემაც მოხატულობისა იმდენად ნათელია, სისადავით აღბეჭდილი, რომ ნებაუნებურად შეგვახსენებს ჩვენივე კლასიკური ხანის მხატვრულ შემოქმედებას. მოხატულობა, მართალია, მთლიანად, თითქმის თანაბრად ფარავს კედლის სიბრტყეს, მაგრამ, ამის მიუხედავად, მიანიც შესამჩნევია, მხოლოდ თავისებურად, მალა თქმა უნდა, მონუმენტური მხატვრობისთვის აუცილებელი წესრიგი. განხილული ყაიღის ძეგლთა მომხატველი-ოსტატები ამა თუ იმ სურათის გადმოსაცემად დიდ ფორმატებს მიმართავენ და კომპოზიციებს საკმაოდ სადა სქემებში ათავსებენ - მარტივი, მაგრამ ნათელი ლოგიკა ჩანს როგორც საერთო სქემებში, ისე ცალკეული კომპოზიციისა თუ ცალკეული ფიგურის აგებაში.

სახიფთა ამგვარი ნიმუშები, მხოლოდ სოგადი შთაბეჭდილებით, ყოველ შემთხვევაში ერთი შეხედვით მიანიც, თითქოსდა უახლოვდებიან კლასიკური პერიოდის მხატვრულ შემოქმედებას: სიბრტყე, რომელიც პალეოლოგოსთა ხელოვნებაში იკარგება, ორივეგან მეტად არის გამოვლენილი, ხაზის თავის-თავადობაც ორივეგან აშკარად ჩანს და, რაც მთავარია, ორივეგან შესამჩნევია

მონუმენტურობის თავისებური გრძობიდან მომდინარე საერთო სიმშვიდე ერთი მხრივ, შთაბეჭდილება ისეთია, თითქოს ამ გვიანი დროის მხატვრობამ უკუაგდო მისი უშუალო წინამორბედისათვის, პალეოლოგოსთა ხელოვნებისთვის დამახასიათებელი ცხოველხატულობა და კვლავ დაუბრუნდა კლასიკურ სისადავეს. მეორე მხრივ, ამ ძეგლებში ისეთი რამ წარმოჩინდება, რაც პალეოლოგოსთა მხატვრულ შემოქმედებას შეგვახსენებს. ეს კომპოზიციური მახვილების სიმრავლეზე, მისი ცალკეული ნაწილების, მეტწილად მაინც, დანაწევრებულად წარმოსახვაზე ითქმის, რაც აშკარად აქვეითებს მონუმენტურ სიმკაცრეს. ამგვარ დეტალთა შედარებითი სიჭარბე თხრობითობის ელემენტსაც აძლიერებს, ოღონდ მათი გადმოცემის ხერხია იმდენად მარტივი, რომ ისინი ცხოველხატულ ეფექტს კი არ წარმოქმნიან, პალეოლოგოსთა ხელოვნების ამავე დარგის ნიმუშთა მსგავსად, არამედ ხალხური ნაწარმოებისათვის დამახასიათებელ თხრობითობას მოვლავთებენ. სწორედ აქ ჩნდება ამ გვიანა დროის ძეგლებისთვის დამახასიათებელი ის აშკარა წინააღმდეგობა, რაც შეუძლებელია არსებულიყო კლასიკურსა და პალეოლოგოსთა ხელოვნებაში. შუასაუკუნოვანი კლასიკური მხატვრობა, მონუმენტური ფორმების შესაბამისად, უარს ამბობს თხრობით დეტალებზე (კომპოზიცია უკიდურესად ლაკონიურია, ხოლო ფორმა, დამუშავების მიუხედავად, უკიდურესად მთლიანია). პალეოლოგოსთა ხელოვნება, მართალია, ისწრაფვის დეტალთა სიუხვისკენ, მაგრამ დაკვირვებისას ჩანს, რომ აქ არაფერია მხატვრულად ზედმეტი - დეტალთა სიმრავლე სრულად შეესატყვისება მის ცხოველხატულ სტილს. პალეოლოგოსთა შემოქმედება, შუასაუკუნოვან კლასიკურ ხელოვნებასთან შედარებით, მართალია, ნაკლებმონუმენტურიცაა და ნაკლებად მკაცრიც, მაგრამ, კლასიკური ხელოვნების მსგავსად, ისიც აუცილებლად მთლიანია მხატვრული თვალსაზრისით. სწორედ ამგვარ მთლიანობას არის მოკლებული განხილულ უმრავლეს ძეგლთა მოხატულობა - მოკლებულია თუნდაც იმიტომ, რომ დეტალთა დამახასიათებელი სიუხვე აშკარად ეწინააღმდეგება სახეით-გამომხატველი ხერხების სიმარტივეს. ამიტომაც ნაკლებად თუ ჩანს მხატვრული სახის ის მკაფიოება, რომელიც ამ უკიდურესი სიმარტივეებისა და ხაზოვანების, ფორმის სიმარტივისა და მოდელირების სიმარტივის შესატყვისი იქნებოდა. სახეგვარად რომ ვთქვათ, საერთო კომპოზიციური სქემის მარტივი აგებულება, კომპოზიციური მახვილების მარტივი განლაგება, პლასტიკური ფორმის მარტივი მოხაზულობა ვერ ეგუება ფორმათა დანაწევრებას. ეს იმას ნიშნავს, რომ განხილული რიგის მოგვიანო დროის მხატვრული შემოქმედება სტილისტურად ახალი მოვლენა კი არ არის, არამედ, არსებითად, შუასაუკუნოვანი პროფესიული მხატვრობის დაკნინების შედეგია. აქ, მართალია, შეინიშნება სიახლის ელემენტები (რაც შემდგომ განვითარებას გულისხმობს), მაგრამ ჯერაც არ ჩანს ძველი სისტემის დაძლევის, ძველი სისტემიდან განთავისუფლების შესაძლებლობა. აქვე, ხალხური ხელოვნების ზოგი თავისებურება, მისი ზოგიერთი მოტივიც წარმოჩინდება, მაგრამ არ ჩანს ხალხური ხედვისთვის დამახასიათებელი ორგანული სისადრევე და ამ სისადრევე აღბეჭდილი ორგანული მთლიანობა - ის ტრადიცია, რომელიც, თუნდაც შორეულად, მიგვიანიშნებდა ხალხური ხელოვნებიდან წარმომავლობას.

შუასაუკუნოვანი პროფესიული მხატვრობის დაკნინებისა და, იქნებ, რღვევის პროცესში, ბუნებრივია, ძნელდება ამ მოგვიანო დროის ძეგლთა

უმრავლესობაში მხატვრულ მთლიანობაზე სიტყვის წამოგდება²⁵. და, მართლაც, კვლის მხატვრობის განხილული ნიმუშები ისევე არიან მოკლებული მხატვრული მთლიანობის უმაღლეს ხარისხს, მაღალმხატვრულობას, როგორც ამავე დროის ოფიციალური რიგის სხვა, დანარჩენი ძეგლები. თუ სამაგალითოდ გველითის ღმრთისმშობელისა და წმინდა გიორგის ეკლესიათა ან ლეკან კახთა მეფის დაკვეთით შესრულებულ XVI საუკუნის მოხატულობებს ავიღებთ, დავინახავთ, რომ მხატვრული სტილის მთლიანობის ნიშნები თუქვა მრავალ კომპონენტშია გამჟღავნებული (პლასტიკური ფორმის ერთიანი ხასიათი, მოედლირებისადმი ერთიანი მიდგომა, ერთიანი გადაწყვეტა, ერთი ტიპის სტილიზებული ფორმა, სახეითი და მასალისეული წყობის ერთი ხაზი, ე. ი. თუ რამდენად სიბრტყითა და სიღრმისეული, რამდენად პროპორციულია და უტრირებული, რაც მხატვრული ხელების ერთიანობას მეტყველებს, მაგრამ საბოლოოდ მაინც ნაკლებად ვგრძნობთ მხატვრულ მთლიანობას. ეს ასეა, რადგან ეველგან, მოხატულობის ყოველ მონაკვეთზე შეიგრძნობა მხატვრული გამომსახველობის სიმრავლე, თუქვა ზუსტი და ნატიფი, მაგრამ უხიციოცხლო ხაზი, სწორი რიტმული მონაკვეთებით მოტანილი, მაგრამ ერთნაირად უსახური ფერადლოვანი სიბრტყეები.

კვლის მხატვრობის განხილულ ნიმუშებში, სამაგალითოდ მოტანილ ძეგლთა ფონზე, ფორმა აშკარად უფრო მარტივია, უფრო სიბრტყითია, თითქმის მოცულობით-სიერცობრივი მოედლირების გარეშე წარმოდგენილი. შესაბამისად, არ ნანს სიბრტყე-სიერცის, დინამიკა-სტატიკის პარმონიული კონტრასტი, რაც, ბუნებრივია ამარტივებს სურათის ხაერთა წყობას. მაგრამ ამ ნიმუშთაგან უმრავლესში შეინიშნება ამ სიმარტივის საპირისპირო ისეთი ნიშნებიც ხაზის დახასიათებისა (გარეგნობის, ასაკის, განწყობილების კონკრეტული მინიშნებები), რაც გარკვეულად წარმოშობს თავისებურ პარმონიას, დაპირისპირების მომენტს. სწორედ ეს ქმნის უშუალოდ მარტივად და მეტყველად მოტანილ განცდას; რაც, საერთო მთლიანობის ნაკლოვანების მიუხედავად, მხატვრულად უფრო მნიშვნელოვანია, ვიდრე ზუსტად გათვლილი ის პლასტიკური ფორმა, რომლითაც სამეფოსკარო მხატვრობის საშემსრულებლო ტექნიკით თითქმის სრულყოფილი ნიმუშებია გამორჩეული.

მოგვიანო დროის ამ მცირე ზომის ეკლესიების მომხატველად ხელხის წიდიდან გამოსული ოსტატი უნდა წარმოვიდგინოთ - ოსტატი, რომელსაც აკლია პროფესიული გაწაფულობა, მხატვრული ხერხების დახვეწილობა და სინატიფე ძეგლი, შუასაუკუნოვანი მხატვრული სისტემა სწორედ ამგვარი ხელოვანის მიდგომით, მისი თავისებური ხელებით არის გააუბრალელებული და, ამდენად, გარდაქმნილი, გარკვეულად სახეცველილიც. ეს სახეცველილება იმ რიგის, იმ ბუნებისა არ არის, რომ ახალი მხატვრული სისტემა მოგვეყვს, რადგან ნიმუშებზე ამ ნაკლებდახელოვნებული ოსტატის მიდგომაში არ ნანს ახახვის საგნის ის ახლებური მხატვრული განცდა, რომელიც საშუალებას მისცემდა ამ უბრალე ხერხებით გამოვეყო და თვალსაწინოდ წარმოედგინა ახახვის საგნის დამახასიათებელი, ახალ

25. „მთლიანობას“ ამ შესახებევაში მხატვრული ღირსების მნიშვნელობა აქვს და არა ეპოქისეული სტილის ეკლექტიზობისა თუ ერთნაობის.

მხატვრულ ხარისხად განცდილი მისი არსებითი ნიშნები. ეს ასეა, მაგრამ ისიც ხომ არის, ამის ელემენტები ყველგან რომ მაინც აშკარად წარს, განსაკუთრებით - საგანგებო მნიშვნელობით წარმოდგენილ ქტიტორთა პორტრეტში, სადაც არა მარტო მეტი კონკრეტულობაა ნიუანსისმიერი თავისებურებებით წარმონეწილი, არამედ ამ კონკრეტულობაში გამოვლენილი მეტი სწრაფეაც მხატვრული სახის დახასიათებისა, მეტი შემოქმედებითი უშუალოდაც. ისიც შეიძლება ითქვას, საერო პირთა პორტრეტის შესრულებისას განხილული წრის ამა თუ იმ ეკლესიის მომხატველი ყველგან რომ მხატვარია და არა უბრალოდ შემსრულებელი.

შუა საუკუნეების ხელოვნებაში, სადაც სუენამიერი შინაარსის შესაბამისად სახებითი პირობითობის პრინციპი ბატონობს, გამოსახევის საშუალებები გარკვეულად განსაზღვრულია და, ხშირად, დაკანონებულიც. ამ პირობით-განყენებულ შეასაუკუნოვან ხელოვნებაში თავისებურად წნდება ინტორიულ პირთა პორტრეტი, რომელსაც, როგორც სახით თემას, ზოგადსა და დაკანონებულში შემოაქვს ინდივიდუალური, პიროვნული, მეტიც, ხშირად აქ ისეც ხდება, რომ მის გამო რაღაც გარკვეული თვალსაზრისით იცვლება კიდევ ტრადიციად ქცეული სტრუქტურა. მოგვიანო დროისათვის ამგვარი ტენდენცია უპირატესად ხალხურ ხელოვნებასთან წილნაყარ ძეგლთა მოხატულობაში აშკარაყდება, როცა ქტიტორთა ესოდენი სიმრავლეა და როდესაც უფრო უშუალო და თავისთავადია ამ გამოსახულებათა მიმართ ოსტატის დამოკიდებულება. ეს თავისუფლება, ოსტატის ეს შეუზღუდავობა, მართალია, ხხვადახხვა მხრივ უსთარდება, მაგრამ მთავარი მაინც ისაა, რომ არსებითად მისი მეშეყობით ხდება ეროვნული შემოქმედებისთვის დამახასიათებელ თავისებურებათა წარმოქმნა.

დასკვნით ნაწილში ამიტომაც საგანგებოდ გამოყოფთ ქტიტორთა პორტრეტს²⁶. ოდონდ ეიდრე ამ პორტრეტზე სიტყვას გაავარძელებდეთ. ეიდრე დაეაჯამებდეთ ყველა იმ მხატვრულ ნიშან-თვისებას, რომლებიც განხილულ ძეგლთა ქტიტორებში შემოგუხედა, ერთ საკითხს გამოყოფთ განსაკუთრებით. ეს მუსლიმურ აღმოსავლურ ხელოვნებასთან მიმართების საკითხია.

ცნობილია, რომ გვიანა შუა საუკუნეების ქართული მხატვრული შემოქმედება აღმოსავლური, კერძოდ, ისლამური ხელოვნების გავლენას განიცდის. გავლენები კონკრეტულად წნდება მინიატურაშიც (არსებითად საერო მინიატურაში, სადაც თვით სტრუქტურაა შეთვისებული), ჭყდურსა თუ ხურთთმოდერელ ძეგლებშიც (მხოლოდ ცალკეული მათიეების სახით). გამონაკლისია ამ მხრივ კვდლის შინუემენტური მხატვრობა, რომელიც შინაგანად უარყოფს ამ რიგის ყოველგვარ გავლენას. ეს გახაგებია

26. ქტიტორთა პორტრეტის გამოყოფა წმინდანთა ცალკეული ფიგურებისგან ან რელიგიურ სემბლას ამსახველ სცენათაგან მათ გამოვლენას სულაც არ ნიშნავს აქ სასულიერო სემბლასის საეროსაგან მხოლოდ პირობით გამოყოფასუა საუბარში (ქტიტორთა პორტრეტში შემსრულებელი-ოსტატის მეტი თავისუფლების, მხატვრული ფანტაზიის მეტი აქტიუობის გამო, რაც, მხოლოდ ნაკლებად სუ გულისხმობს მრავალგზის დაკანონებულ სქემასა განმეორებას).

კედლის მონუმენტური მხატვრობა თავისი ბუნებით ანტიისლამურია²⁷. რაც შეეხება მხატვრული ხერხების ზოგად მსგავსებას, აქ შეიძლება შემდეგი ითქვას:

ჩვეულებრივ, როცა გავლენებზეა საუბარი, ხელოვნების ისტორიკოსები ძირითადად კედლის მონუმენტური მხატვრობის ადგილობრივი ტრადიციით ნასაზრდოებ იმ გვიანა ძეგლებს მოიხსენიებენ სამაგალითოდ, სადაც ხალხური ხელოვნების ზოგი ნიშან-თვისებაა ორგანულად შეთვისებული²⁸.

პირველ რიგში, აღინიშნება ხოლმე ჩვენი ეკლესიების ამ კაიდის მოხატულობათა უკიდურესი სიბრტყოვანება. ეს მართლაც ასეა, მაგრამ სიბრტყოვანება იმდენად ფართო მნიშვნელობის მომცველი ნიშანია და იმდენად ფართოდ არის გაავრცელებული სახვით ხელოვნებაში, მით უმეტეს შუასაუკუნოვან ხელოვნებაში, რომ შეუძლებელია ამ ზოგადი ნიშნით რაიმე გაელაჩნებზე (მათ შორის აღმოსავლურზეც) სიტყვის წამოგდება. უკიდურესი სიბრტყოვანება არც ქართული მხატვრობისთვის არის უცხო (გაეიხსენოთ ხელოვნების ამ დარგის VIII, IX, ნაწილობრივ X საუკუნის ნიმუშები). ეს თვისება, მართალია, მოგვიანო დროისთვის გამოყვანილია განსაკუთრებით, მაგრამ ეს ხომ გაუბრალოება-გახალხურების ბუნებრივად

27. ირანულ სახვითს ხელოვნებაში, მართალია, ჩნდება კედლის მხატვრობის ორიოდ ნიმუში (ალი-ყაფუსა და ჩეკელ-სოთუნში), მაგრამ მათ გვიანა, XVII საუკუნის წარმომავლობაზე რომ არაფერი ვიქვით. ორივეგან სრულიად გაუსვავლისწინებელია კედლის მონუმენტური მხატვრობის თავისებურება და ისინიც ისე წარმოგედგებიან, როგორც გადიდებული ზომის მინიატურები. დაწერ. იხ. ი. ზუსკივაძე, ირანული სამინიატურო შემოქმედების ერთი საკითხი: მაცნე, 3, 1973, გვ. 95-108. მისივე კართული საერო მინიატურა, გვ. 106-115.

28. - ისტორიულმა პირობებმა, რომლებმაც საქართველო ამ პერიოდში (ოგულისხმება XVI-XVII საუკუნეები) მკიდროდ დაუკეპშირა აღმოსავლეთს, თავისი კედლი დაანია ხელოვნებას და, კერძოდ, მის საერო ნაკადს - არა მხოლოდ საერო მინიატურას, არამედ მონუმენტური მხატვრობის პორტრეტულ გამოსახულებებს.

დაკარგა რა ადრინდელი მონუმენტურობა, მნიშვნელოვნება, გვიანა საუკუნეების ქართული საერო პორტრეტი წარმოადგენს პოსტიმპანტიური სტილის მხატვრული ტენდენციების და ისლამურ-აღმოსავლური (კერძოდ, ირანული) ხელოვნების გავლენასა საოცარ აღრევას. ეს უკანასკნელი გამოვლინდა არა მხოლოდ აღმოსავლური ყაჯის ტანსაცმელში, არამედ მთელ რიგ სხვა მიმენტებში: სრული სიბრტყობრობის, ცნსწრეაში რაც ხაზგასმულია ფორმალური ფიგურებისა და პროფილის წარმოდგენილი განსე გაშლილი ფეხის ტერფების კონტრასტული დაპირისპირებით; ამას ემატება ხალისიანობა დეკორატიულობის ტენდენცია, რაც გამოხატა კედლის სამხატვრო და მასზე წარმოდგენილი ფიგურების სანაფარდობაში და ბოლოს, დამახასიათებელი ორნამენტული მოტივების სიმრავლეში. გვიანა შუა საუკუნეებში ადგილობრივი ტრადიციების, გარედან შემოუნილი ირანული ხელოვნებისა და პალეოლოგოსისა სტილის გაახანგრძლივებული გავლენების რთულ სინთეზში გამოიკეთა XVI-XVII საუკუნეების მონუმენტური ფერწერის რეტროსპექტული ხასიათი. რაც შეეხება პორტრეტულ გამოსახულებებს, ადრინდელი ხაზობრივი გამომსახველობა, ირანული ხელოვნების გავლენით ტრანსფორმირებული, ახლა აქ წარმოგვიდგება უფრო რიგორც -გამარტივებული გრაფიკული მეტყველება" (განსაკუთრებით ე. წ. ხალხური მხატვრობის ჯგუფში). "ხაზობრივი" ტრადიცია აქ უკვე აღარაა დაკეპშირებული პრობლემასა მოწინავე ხასიათის გადაწყვეტასთან და მას აღარ შეესწავს ძალია შემდეგში "შემოქმედებისა აღმონებებისათვის". Г. Алибегашвили, Светский портрет... გვ. 72-73, 114-115.

მიმდინარე ტენდენციის შედეგია მხოლოდ და არა რაიმე გაკლენისა²⁹.

აღმოსავლური გავლენის ნიშნად არც მოგვიანო დროის ქართული მონუმენტური მხატვრობის ატექტონიკური ხასიათი გამოდგება. ეს ასეა, რადგან დეკორის ხისტემის მკაცრი ტექტონიკურობის რღვევა შინაგანი განვითარების შედეგად XII საუკუნიდანვე წყნის სახით ხელსაყრელაში შეინიშნული.

წვეკის გვიანა მხატვრობაში, მართალია, უკვე აშკარად ჩნდება სასურათე სიბრტყის ერთიანი, თანაბარი დატვირთვა, მაგრამ ეს როდი წარმოქმნის ისლამური ხელოვნებისთვის დამახასიათებელ, ხალინისებურობის სურათს. ამ ეადის მხატვრობა, თუმც მარტივად, მაგრამ მიხივ მკვეთრად წარმოგვიჩენს მხატვრულ მახილეებს (აქ წვენ კედლის სიბრტყესთან გამოსახულებათა შეფარდების ეგულისხმობთ, ძირითადად - გასრდლი მასშტაბით წარმოდგენილ ქტიტორთა გამოსახულებებს, რომლებიც გამორჩეულად ბატონობენ გვიანა დროის ამ მამცრო დარბაზულ ეკლესიებში). მხატვრული მახილეობ, როგორც ცნობილია, მონუმენტური აღქმის აუცილებელ პირობას წარმოქმნის. ეს კი უკვე თავისთავად უწინააღრღვევა სასურათე სიბრტყის ხალინისებრ დატვირთვის პრინციპს. სასურათე სიბრტყის თანაბარი დატვირთვა, მართალია, ხალინის სტრუქტურისთვისაც აუცილებელი მოთხოვნაა, მაგრამ იგი (ეს სტრუქტურა) მუდამ მკაცრ დეკორატიულ ლოგიკას ემყარება. სიმეტრია, რიტმი თუ მეტრი აქ მუდამ მკაცრად არის დაცული. ხაზი, ყურადღებანი ღაქა, სიბრტყესე დატანილი რაიმე ნიშანი (სახეთით თუ არასახეთით) თავისი დეკორატიული ბუნებით მუდამ დახევეწილია, ნატყფია, ვლერადი. ამ მხრივ (ეგულისხმება ხაზისა თუ ყვრის, შუა საუკუნეთა ისლამური ხელოვნებისთვის დამახასიათებელი ირეგარი სინატიყე როცა გამოსახულება უდახევეწილეს დეკორად წარმოგვიდგება) კლასიკური პეროდიანის წვენი ტადრების კედლის მოხატულობა შესაძლია უფრო ახლოს იდგეს აღმოსავლურ აღქმასთან, ვიდრე ამავე რიგის მოგვიანო დროის წვენივე მხატვრობა. ბიზანტიური (ყართო გაგებით) ხელოვნების საყუქველს ხომ თანაბარი მნიშვნელობით წარმოგვიდგენს როგორც სახეთათ - „რეალისტური“ ელინაზმი, ისე ექსპრესიულ-დეკორატიული“ აღმოსავლეთაში³⁰. წვეკის გვიანა მხატვრობაში კი ეს ორივე (როგორც სახეთათ, ისე დეკორატიული) საწყისია

29. სიბრტყეონება აქ ამ ცნების სრული მნიშვნელობით იხმარება სიბრტყეონება შუიკლება გამოვლინება სრულად სხედასხეაგვარი ხარისხით, რაც საბოლოოდ ერთმანეთისგან განსხვავებულ მხატვრულ უწყეტს წარმოქმნის. ხელოვნების ამ დარგის, სხედასხეა ქვეყნისა და დროის სიბრტყეონ ხელოვნებაში, მეტ-ნაკლებად, მაგრამ აუცილებლად ჩანს სიბრტყის გაგების თაყისებური ტენდენცია. ეს ნიშნავს, რომ სიბრტყე გამოყენებულა როგორც დეკორატიული გამოხატვის ერთ-ერთი ხერხი. წვენთან სწორედ ეს ტენდენციაა უგულავებული და, ამდენად, აქ არც ექველევოპტური ღამასად დამუშავებული ქვის სედაპირი ჩანს, არც ბიზანტიური დეკორატიული კედლის და არც ორანული ხალინა.

ქართულ მხატვრობაში სიერცის აღქმის თაყისებურებას საგულისხმო წერიალი უძღუნა მართამ დიდებულოდემ: სიერცითი აგების თაყისებურება შუა საუკუნეების ქართულ მხატვრობაში, ხელნაწერი კრებული ვახტანგ ბერიძის 75 წლის თაყზე. გვ. 12-20.

30. დეკორატიულობაში, როგორც ცნობილია, მხატვრული ფორმის ისეთი სახე თულისხმება, როცა იგი წარმოდგენილია სახეთობის რეალისტური უწყეტის გარეშე. როცა იგი დახევეწილია, მილიანა და პარმონული, როცა ხაზი და ფერი არ წარმოქმნის ფორმას, ფაქტურას, საგანს, არამედ თაყისთავად განყენებულად წარმოგვიდგენს მხატვრულ მთლიანობას.

უკიდურესად შესუსტებულნი.

აქვე იხილეთ ხომ უნდა ითქვას, ირანულ მინიატურაში, სადაც ყვერის დეკორატიული პრინციპია გამოყენებული, ყვერი თვით დეკორატიულ სტრუქტურაში რომ არის ჩართული. ყვერადღოვანი ღაქა აგებულია ყვერთა კონტრასტებზე. ყვერის დეკორატიული რიტმი კი გამოყენებულია აუცილებლად თანაბრად, აუცილებლად ერთი სიძლიერით (ეს იმას არ ნიშნავს, თითქოს ისლამურმა ხელოვნებამ ტონალური ერთიანობა არ იცოდეს - აქ მის მეტ „მოზაიკურობას“ ვგულისხმობთ არსებითად). ამ აუცილებლობას თითქმის მთლიანად მოკლებულია გვიანა შუა საუკუნეების ერთი გარკვეული მხატვრული მიმართულების წევნი კედლის მხატვრობა. ყვერის ლოკალურობა, ყვერადღოვანი კონტრასტი წვეთიანადაც ნანს, მაგრამ თუ, ერთი მხრივ, ყვერი ნაკლებ სუფთაა, მეორე მხრივ - გაცილებით მეტია ტონალური ერთგვაროვნების შეგრძნება და, რაც მთავარია, ტონალური ერთგვაროვნება არსებითად მიღწეულია იმ რამდენიმე (ხშირად ორი-სამი) ყვერით, რომლებიც თანაბრად კი არა, არამედ სხვადასხვა ძალით არის კედლის სიბრტყეზე დატანილი.

ირანულ მინიატურაში დეკორატიული დახვეწილობის შედეგად (როცა ძირითადი, გარშემომჭერი კონტური თუ შიდა ნახატის ხაზი ორნამენტს ემსგავსება), ხაზის გრაფიკული ბუნება გაცილებით მეტად შეიგრძნობა. ხაზი უფრო სუფთაა (კალმით არის შესრულებული და თუნდაც ამიტომ - უფრო გულმოდგინედ გამოყვანილი), უფრო უძრავია, უფრო მკაფიოდ შემოსახლურავს, უფრო მკაფიოდ ეტაგვს ღაქას³¹.

წვენი გვიანა მხატვრობაში, თვით მკაფიო ხაზოვანების შემთხვევებშიც კი, ხაზის სისქე და შედარებით დაუხვეწაობა, მისი „ფერწერულ-ღაქაუვანი“ ბუნება უფრო შეიგრძნობა, ვიდრე მკვეთრი გრაფიკულობა. ხაზის შემომსახლურელი, გამომყოფი ფუნქცია ნაკლებად აღიქმება, რადგან გაცილებით ნაკლებ გულმოდგინედ არის გამოყვანილი. აქ ოსტატის დაუხვეწაობა ან ფუნჯის ტექნიკა როდი მოქმედებს მხოლოდ, არამედ კედლის მხატვრობის თავისებურებაც: დიდი სივრცის მოხატვა თავისი ბუნებით ვერ ეკუთვნა ფორმის გულმოდგინედ გამოწერას - დეტალით, თუ შეიძლება ითქვას, იმ დამახასიათებელ ტიპობას, რაც აღმოსავლური ხელოვნების ამა თუ იმ დარგის ნიმუშებს ახასიათებს (მინიატურა იქნება ეს, ხალხია თუ არქიტექტურული ორნამენტი).

აღმოსავლურ გაკეთებებზე საუბრისას, როგორც ნანს, უფრო გარეგნული ხაზის ანალოგიებზე შეიძლება სიტყვის ჩამოყვება და იხილეთ ერთი პირობით. ქრონოლოგია სტილისებური ორნამენტით მონითული სამოსი, ქუდისა თუ ქამრის ფორმა, მათი ტარების წესი, ზოგან თუმცა ახლო აღმოსავლეთის ქვეყნების ყოფიდან არის აღებული, მაგრამ ეს ხომ იმეამინდელი ისტორიული ვითარებით მოტანილი იძულებითი მოდაა მხოლოდ და გასაგებია ამა თუ იმ (ხშირად სახეკულილი) სახით კედლის მხატვრობაში გამოყვანილ ისტორიულ პირთა ნაცმულობაშიც ენიხა თავი.

გვიანა პერიოდის ქართულ ეკლესიათა კედლის მოხატულობა, სადაც განხილული მხატვრული ტენდენციაა გამჟღავნებული, საგულისხმოა თუნდაც იმით, რომ არასოდეს დაღატობს თავის შინაგან ბუნებას და მხოლოდ

31. Г. Алибегашвили, Художественный принцип иллюстрирования грузинской рукописной книги XI-нач. XIII вв., Тб., 1973, გვ. 107-113.

თავისივე ხედვის გამოვლენას (ყდილობს - იმის მიუხედავად, რომ გაუბრალოებულია, ხშირად გაუხეშებულიც, რითაც იგი კიდევ უფრო უპირისპირდება ისლამურ-აღმოსავლურ ხელოვნებას, ვიდრე დახვეწილი დეკორატიულიობით გამოირჩეული კლასიკური პერიოდის წვენივე კედლის მხატვრობა. ამიტომაცაა, რომ მოგვიანო დროის ქტიტორთა პორტრეტის განხილვისას, წვენი კედლის მხატვრობის ტრადიციულად სამოყალბებულ მოლიან სისტემაში შინაგანი განვითარების კვალად მიღებულ თავისებურებათა გამოვლენა უფრო არსებითი, ვიდრე გარეშე გავლენების, როგორც ნანს, შედარებით უმნიშვნელო ზემოქმედების შედეგებია.

ქტიტორულ პორტრეტებს სხვადასხვა საუკუნეები, მართალია, სხვადასხვაგვარად წარმოგვიდგენენ, მაგრამ ეს ცვლილებები, ქართულ სახელოვნებათმცოდნეო მეცნიერებაში გავრცელებული აზრის თანახმად, ცალკეულ ნიუანსებს ეხება მხოლოდ, ძირითადი კი - როგორღაც უცვლელი რჩება: მათ მუდამ ქვედა რეგისტრზე და მუდამ კარგად განათხვეულ ადგილზე გამოსახავენ, ამასთან - გამორჩეული სიმათ. გამომჩვენების ისინი წერის მანერითაც უფრო ხაზოვანნი და უფრო სიმბრტყოვანნიც არიან რელიგიურ სცენებში გამოყვანილ პერსონაჟებთან შედარებით. ამ სხვაობის მიუხედავად, ისტორიულ პირთა პორტრეტები, კომპოზიციურადაც და სტილისტურადაც, პარმონიულად ერწყმიან ეკლესიის მოლიან მხატვრობას და საუფლო სცენებთან ერთად ქმნიან დეკორის ერთიან სისტემას³². ეს, არსებითად, თითქოსდა ასეა, მაგრამ წვენი წრის ძეგლებში წარმოდგენილ ქტიტორებში გარკვეულად ჩნდება ადრეულთაგან მკვეთრად განსხვავებულიც - რაც ისეთი, რაც ნიუანსისმიერი კი არ არის მხოლოდ, არამედ ძირეულიც.

ეს, პირველ რიგში, ალბათ, ქტიტორთა გამოსახულებების რიცხვობრივ ზრდას, მათს სიმრავლეს ეხება ყველაზე მეტად. და მართლაც - განსახილველი ყაიდის მოხატულობით შემეულ, ამ მცირე ზომის ეკლესიებში შემსვლელის თვალს ქტიტორთა სიმრავლეს გამომჩვენებს უპირატესად. ისინი, ადრეულ საუკუნეთა მხატვრობისთვის დამახასიათებლად, ეკლესიის მხოლოდ ერთ, ნრდილოეთის კედელს კი არ მოიცავენ ტრადიციისამებრ, არამედ სამივე კედელს - უფრო იშვიათად ორს (ჭალასა და ბუკვეულს, ეანსა და წითელხევში, იღუმსა და ლეხთაღს, გელათის წმინდა ელიას ეკლესიაში). მეტიც შეიძლება ითქვას: ზოგან ისინი საკუროთხვეულის მხატვრობაშიც, წმინდა მამების გვერდით არიან გამოსახულნი (ვანსა და წითელხევში), ზოგან კი - ისევე და ისევე საკუროთხვეულში, ოღონდ გამოსახულების გარეშე, სადაც მხოლოდ წარწერით დადასტურებული ისტორიულ პირთა მრავალი გვარის წარმომადგენელია მოხსენიებული (თუხსა და ფარახეთში - რაც ამ კონტექსტში, ცხადია, იგივეს ნიშნავს).

ყველა ეს ქტიტორი (მეყვე მხოლოდ ერთგან - ვანის მოხატულობაში: ყუოდალური სახლის მოთავე სახლეულთან, ზოგან აზნაურებთან ერთად - სხვა დანარჩენ შემთხვევებში), მათივე დაკვეთით შესრულებულ, ყველა სხვენებულ ეკლესიათა მოხატულობაში წარმოდგენილია ერთგვაროვნად - სათავადოს სახლის რიგით, და ამაში გარკვეულად ნანს გაკეთიანებული სათავადოს იმდროინდელი ორგანიზაცია, უფროს-უმცროსობაზე დამყარებული მისი ძირითადი საყუქდლები (ეკლესიის კედლებზე საქტიტორო

პორტრეტის გამოსახვა ხომ იმ „ქვეყნის“ მფლობელის იურიდიული საბუთიანობის შექმნას იხახვდა მიზნად, რომელსაც ესა თუ ის ყველაღლი ფლობდა. იმასაც, მთელ მის სახლს ეუფლებს მასზე სამემკვიდრეო პრეტენზია რომ გააჩნდა. ქტიტორთა იერარქია მუდამ სრულიყოთის კედელთან იწყება. დასავლეთით გადაინაცვლებს და სამხრეთის კედელზე გასრულდება. მათავე ქტიტორში გამჟღავნებული გამორჩეულობა 'სოგან (მაგალითად, ჭალასა და წითელხევიში), თუმცა ნელდება მის მომდევნო, სათავადოს კარზე. როგორც ჩანს, ნაკლები უფლებების მქონე პირთა გამოსახულებებში (თანდათან მცირდება მათი 'სომები, ხოლო ნახატი ამ გაბმული რიგის დამამთავრებელი ქტიტორებისა შესრულებულია 'შედარებით ნაკლები გულისყურით), მაგრამ მათი განლაგების პრინციპი ყველგან ერთნაირია: ისინი ახლა უკვე იატაკის დონეზე დგანან, მასშტაბით ჭარბობენ საუფლო სკვინებში გამოყვანილ პერსონაჟებს, მოლიანად აესებენ კედელთა ქვედა არეს (სოგან შესასვლელთა წირთხლებსაც კი), ყოველი მხრიდან ნებაუნებურად გარს ერტყმიან ეკლესიაში შემსვლელთ, რაც, რაღა თქმა უნდა, აძლიერებს ქტიტორებთან მათს სიახლოვეს.

სიახლოვის ეფექტი, თუ შეიძლება ასე თაქვას, მართლაც სახეზეა, თლანდ ისიც ხომ არის ქტიტორთა გამოსახულებებთან მჭკრეტელის დაახლოებას ვერც ამ გამოსახულებათა სიმრავლე, ვერც მათი განლაგება ვერ განსაზღვრავდა მხოლოდ, რომ არა ადრეული პერიოდის ძეგლთაგან განსხვავებული, კიდევ ერთი განსაკუთრებული სიახლე.

ეს სიახლე ტრადიციული მხატვრული შემოქმედებისგან განსხვავებული ერთი მთავარი ნიშანთაგანი, ისიცაა, რომ ადრეულ ქტიტორთა დაყენების სამშეოთხედიან პოზიციას, საკუთრთხევისკენ მათს „მოსრობას“ ახლა სრულყო ყრონტალიბა ცულის³³. ის, რომ ყოგურის ყრონტალიბა პლელიოგოსთა შემოქმედებიდან გაღმოვიდა, სულაც არ არის ამ შემთხვევაში მთავარი. აქ საგულისხმოა ის, თუ რა ბუნებრივად მიესადაგა ყოგურის დაყენების ეს პოზიცია გვიანი დროის წყენი სახითი ხელაუნების გაუბრალთება-გამარტოების საერთო ტენდენციას. მიესადაგა იგი ხალხურ ხედვასაც, რადგან ხალხური სახითი ხელაუნება აუცილებლად მჭკრეტელსე გამოსწულ, სწორედ რომ ყოგურის დაყენების ამგვარ პოზიციას ირჩევს³⁴. თაუისთავად ყრონტალიბა სამშეოთხედიან პოზიციასთან 'შედარებით, სასოგადოდ, თუმცა უყრო განყენებულ მხატვრულ სახეს წარმოქმნის, მაგრამ ამ ერთი ჯგუფის ძეგლთა მოხატულობაში მას სხვა დატკროთა აქვს. გაუბრალთება-გამარტოების საერთო ტენდენციის 'შედეგად ყოგურა უკვე ნაკლებად სახითთა და მეტად პირითითი. ყრონტალიბაც უკვე სიერცობრიობის, მომარობის დაკარგვად აღიქმება, მაგრამ ისიც ხომ

33. Г Алибегашвили, Светский портрет. გვ. 115.

34. სამაგალითოდ სოფლოს სასაელოთთა საფლავის ქვის რელიეფებიც კმარა. ხალხური სიტყუიერებაც ხომ აუცილებლად გულისხმობს მოქმელსა და მსმენელს შორის მკაცრად გამოსატლთი უბრალთობა და უშუალობთა წარმართულ ურთიერთობას. მკაცრ, ყოღკლორისტიკაში 'მწინაშელთა, რომ 'სლადარსა და საგმრო ებოსში მხოქელი და მსმენელი ამბის თანამონაწილთა. ხალხურ მოქმელის საერთოდ მკითხველი კი არა, არამედ კონკრეტულად თქ მყოფი მსმენელი აქავს მხედველობაში. ეს საუბრთა არ საჭრობებს მსმენელის წინასწარ მომსადეებას, თუნდაც იმიტომ, რომ თანობობა მუდამ ძალდაუტანებელთა. უშუალოთა, უადრესად სლდა. არ ჩანს სიტყუიერი სამქაული, ყრასა სიტყუაქსწისა, მოკლთა, ლაკონორთა. დაწერ. იხ. გურ. ბარხოთი, წყრთლებთა.

არის, გაუბრალოების შედეგად ცოცხალი სახისათო მიმენტიც რომ ძლიერდება. უშუალო კონტაქტის შეგრძნებას ესეც ხომ აპირებებს და, ალბათ, ამიტომაცაა, რომ გაუბრალოებული მხატვრული სისტემის კონტაქტში ფრონტალურად წარმოდგენილი ფიგურები მათ მკვერცკულაან დაახლოების „სურვილს“ უფრო მეტად ამქვადენებენ. ვიდრე XI-XIII საუკუნეების ქტიტორთა იერატული ფიგურები.

ადრეულ ქტიტორთა გამოსახულებებში დიდი, განხორციელებული სიბრტყეები გარემოწერილია კონტურით, რომელიც თავისთავადი ბუნებისაა და დასრულებული. ხაზოვანი რიტმით სუდმიწკუნითაა გამოყვანილი ნახატის ეოველი მონაკვეთი (სახის მონახაზი, პლასტიკის ელემენტები, ტანსაცმლის რაიმე დეტალიც კი); ასევე დახვეწილია ფერი. ეს სუდმიწკუნითობა, სოგადად შუახაზუკუნოვან პირბითობასთან ერთად, საბოლოოდ ამქვეყნიურისაგან განქვენებულს, უფრო დიდებულს ხდის სახეს, წარმოსადგენს ხატს. ვერც სახეთი ფორმის ამგვარი სიმდიდროთ, ვერც ამგვარი დეკორატიული დახვეწილობით ვერ გვაოკებს მთავიანო დროის განხორციელებული ჯგუფის ძეგლთა საქტიტორო გამოსახულებანი; თანდათან ქრება ფორმის რაფინირება და სიბრტყის გამომხატველობა, ხაზის სინატყვე და დეკორატიული ელერადობა, მონახაზის დასრულებულობის შეგრძნება. მთლიანობის ელემენტი იშვითათად შეინიშნება: დეკორატიული თუ ფერწერული ნოუანსი უფრო მოწკევეტილია მოელს, ვიდრე განუყოფელი ნაწილია მხატვრული მთლიანობისა. გარეეეულად შერბილებულია მონუმენტური სიმკაცრე, ხოლო დეკორატიული სახე შესამჩნევად დაუხვეწავია. გვიანა დროის საქტიტორო გამოსახულებებში ამიტომაც შენეებულა კლასიკური პერიოდის ქტიტორთაოების დამახასიათებელი განუქვებულობა, თუ გნებავთ შეუქვალბა, რამაც იმ დროისათვის უკვე ფრონტალურად მდგომი გამოსახულება უფრო მეტად დაუახლოეა მკვერცკულს.

(ველილებები მართლაც მნიშვნელოვანია, მაგრამ, ამის მოქხედავად, ფორმა მინც მონუმენტური რჩება, ამ მხრე ეოველი დროის საერო პირთა გამოსახულებანი, შეიძლება თქვას უფრო ემყოველებან, ვიდრე განსხვავებან ერთმანეთისგან (თხინი მონუმენტური არიან და, ალენად, მნიშვნელოვანი). მაგრამ მოგვიანო დროის ქტიტორთა გამოსახულებანი მნიშვნელოვნებასთან ერთად ახლებერ თვისებას უბრალოებასაც შეთოისებენ. ეს ქტიტორები თავისთავად ეპოქაში ხომ ისევე იქნენ წარმოდგენილნი, როგორც საეროებო მნიშვნელობის გამოსახულებანი - ამიტომაც თავთოისებენ თუ უხრუნველყოფილი ამ გამოსახულებათა ფორმის მონუმენტურობა. მაგრამ წყნათვის, თბიქტურად, ქართული ქრისტიანული ხელოვნების განვითარების საერთო გზის მოხილვისას, როცა კლასიკური პერიოდის ძეგლებს გვიანა დროის მხატვრულ შემოქმედებას ეადარებთ, როცა მათ ეუპირისპირებთ, წყენი ქტიტორების უბრალოება უკვე აშკარად ნანს. ან იქნებ ასეც თქვას: კლასიკური პერიოდის ძეგლებედან წყნათვის წყველ მონუმენტურ ფორმას, ახლა უკვე ამ გვიანა პერიოდის ქტიტორთა პორტრეტის შემსრულებელთა სხეა ხელეა, სხეა დამოქდებულება აუბრალოების, ამდენად, როგორც ადრეული, ისე მოგვიანო დროის კედლის მხატვრობაში გამოსახული ისტორიული პირნი შეუძვლარად ახაქვენ (თდენ სოგადად, რა თქმა უნდა) თავთოიანთ ეპოქას.

სეამაღლებულისა და სავანგებოდ მნიშვნელოვანის კატეგორითა უფრო უბრალო და წყველებრივი განსახლებებებით შექვლის პროექსი საერთოდ

დაძახიათებელია მოგვიანო დროის ქართული მხატვრული აზროვნებისთვის. ცნობილია, რომ X-XII საუკუნეებში უკიდურესად ელჩინება ქართველ მეფეთა ღვთაებას მიახლოების, მათი ღვთისსწორების იდეა³⁵. ეს არა მარტო იმდროინდელ წერილობით წყაროებში³⁶, არამედ იმ დროის მხატვრულ ლიტერატურასა და პოეზიაშიც ნათლადაა ასახული³⁷. ისიც ცნობილია, რომ მოგვიანო საუკუნეებში გადაწერილი იგივე წერილობითი ძეგლები უკვე სხვაგვარად, სახეცვლილად წარმოგიდგენენ თავის დროზე ესოდენ გაბატონებულ ამ იდეის არსებას და მეფეც უკვე სავსებით ნეიტრალური, ჩუქლებრივი ადამიანური განსასხლევებითაა მოხსენიებული³⁸.

ეს მოვლენა ასე განიმარტება: ფეოდალური საქართველოს ძლიერების ეპოქაში ღვთისსწორობა მეფისა მიხნეულია მონარქიული სახელმწიფოს იდეოლოგიის ძირითად ნიშნად და მისი აშკარა აღიარებაც იმხანად ამიტომაცაა გამართლებული. მოგვიანებით, ერთიანი საქართველოს ცალკეულ სამეფო-სამთავროებად დაშლის პერიოდში, სამეფო ძალაუფლება უკვე იმდენად დაკნინებულია, რომ შეუძლებელი ხდება მეფის ღმერთთან შექარება და ადრეულ საუკუნეებში აშკარად გაბატონებული აზრი მკრეხელბად არის მიხნეული³⁹. სხვადასხვა ხასიათის თხზულებათა შექმედროინდელი გადაწერისთვის, უკვე დაშლილი და დაქუცმაკებული საქართველოს პირმშოსათვის, ღმერთი დარწა მადლა, ზღვარს ზემოთ, მეფემ, მეფობის იდეამ კი განუსომლად დაბლა დაიწია. აქედან - მეფის ღმერთთან შექარების შეუხაბამობა⁴⁰.

ეს ასეა, თლონდ განხილულ ძეგლებთან მიმართებით ეს საერთო მოვლენა კონკრეტულ ახსნასაც ხომ მოითხოვს, რამაც, იქნებ, უფრო თვალსაჩინოდ წარმოგიდგინოს ხვეწს ქტიტორებში შენიშნული, ადრეული პერიოდისგან განსხვავებული თავისებურებანი.

ქტიტორთა გამოსახულებების მათ მომიხილველთან, მათ მჭვრეტელთან დაახლოება გამორჩეულის გაუბრალეობის, განვეულებრივების პროცესის კიდევ ერთი გამოვლენაა. ეს ნიშნავს, რომ შუასაუკუნოვან აზროვნებაში თვალთახედვის კუთხის მონაცვლეობა (რაც უპირატესად, „უეპო შამიდან“ უკვე კონკრეტული და, მეტწილად მიიხც, ხელშეახეები, მსწრაფწარმავალი დროის განცდით გამოუდინდა) მხოლოდ საუფლო სცენების წარმოდგენისას კი არა, არამედ საერო ციკლშიც, შეიძლება ითქვას, უკვე

35. ეს აზრი უფრო ადრეც (IX საუკუნეში) ყოფილა გაერტვლებული არა მარტო ხეწმს, არამედ საქართველოს ფარგლებს გარეუაც. იხ. მ. ლორთქიფანიძე, რუსთაველის ეპოქა, თბ. 1966, გვ. 69.

36. ქრონიკები და სხვა მასალა საქართველოს ისტორიისა და მწერლობისა. შეკრებილია, ქრონოლოგიურად დაწყობილი და ახსნილი თ. ჟორდანიას მიერ, II, 1897, გვ. 69.

37. გიორგი მერჩულე ცხოვრება გრიგოლ ხანძთელისა, თბ., 1949, გვ. 40. ქართლის ცხოვრება, II, ტექსტი დადგენილი ყველა ძირითადი ხელნაწერის მიხედვით ს. ყაუხჩიშვილის მიერ, თბ., 1959, გვ. 25, 56. ვეფხისტყაოსანი, თბ., 1966, 387-ე, 738, 856-ე, 1666-ე სტოფები. Г. Агибегашвили, Светский портрет... გვ. 181.

38. ამ აზრის დასადასტურებლად მრავალი მაგალითია კომენტარით მოყვანილი მარიამ კარბელაშვილის საყურადღებო გამოკვლევაში: ვეფხისტყაოსნის ხელნაწერთა ისტორიული კლასიფიკაციისათვის, თბ. 1977, გვ. 98-106.

39. ქართლის ცხოვრება, II, გვ. 635, 636, 638.

40. მ. კარბელაშვილი, ვეფხისტყაოსნის ხელნაწერთა ისტორიული კლასიფიკაციისათვის

არსებითად, უკვე აშკარადაა ახახული. ქტიტორები ამიტომაც არიან, ახლა უკვე, ამსოფლოურისკენ, მიწიურისკენ, ნეუელბერივისა და ყოველდღიურისკენ მოქცეულნი. ეს თუ ასეა, მაშინ ისიც უნდა ითქვას, ამ მხატვრული ნაკადის ძეგლთა მრავალრიცხოვან ქტიტორებში არა მხოლოდ კონკრეტულად, არა თუ იმ ყუილადღიური სახლის მოთავისა და მისი სახლულის თითქოსდა ხაზგასმული უყვლება რომ არის გამაქვადიკებული, არამედ, უფრო ფართოდ, უფრო ზოგადად, აქ ახახულ ისტორიულ პირთა წარმაჯალობის შიშიც. აქ, შეიძლება ითქვას, ამქვეყნიური ცხოვრების კონკრეტული დროის შეგრძნება უფროა, ვიდრე მარადიული დროისა (უფრო მეტად ის, რომ არის, და არა ის, რომ იყო, არის და იქნება). ეს კი, ბუნებრივია, უსაშეულობის განცდას ბადებს, რაც შუახაუკუნოვანი ხელისულების პირობითობის ფარგლებში, თვით წეწი დაუხელოვნებული ოსტატების შედარებით მწირი სახეითი საშუალებითაც კი, მრავალი ფორმალური ხერხით არის გამაქვადიკებული. და მართლაც, ერთი შეხედვით, უცნაურია, მოულოდნელიც, ის, რომ განხილულ კელესიათა ამ მცირე სიერცულ გარემოში გამლილი მხატვრობა ისეა წარმოდგენილი, თითქოსდა უპირატესად ქტიტორთათვის იყოს განკუთვნილი (მათი მომკველი ქვედა რეგისტრი ხშირად მოლიანი მხატვრობის ნახეარზე მეტსაც ხომ მოიცავს). და აქვე, ეს მასშტაბური, მოხატულობაში ყოველმხრივ (თვით ძალეუანების ექსპრესიითაც კი) გამორჩეულ ქტიტორთა, ყოველ შემთხევაში გარეგნულად მაინც, თაქმომწონედ მდგომი ყიგურები, ხედვის დაბალ წერტილზე, თითქმის იატაკის დონემედ დასეღნი და ფართოდ გახეული მეტყველო თეალებით წეწისკენ მომწირადნი, არა მარტო წეწისკენე არიან თითქოსდა ეედრებდნენ მომართულნი, არამედ, მხოლოდ პირობითად, რაღა თქმა უნდა, მოხატულობაში მასშტაბურადაც და მნიშვნელოვნებითაც ნაკლებად გამორჩეულ იმ საუყლო სცენებისკენაც, რომლებიც ხსნის იღუას გადმოსცემენ. ამის მაგალითი მრავალ წეწის ძეგლზეა დადასტურებული⁴¹.

მოგვიანოდ დროის მხატვრულ აზროვნებაში მომხდარმა, არა თუ იმ მიხედვით წარმოქმნილმა (კელილებებმა, ბუნებრივია, თვით წეწის მონუმენტურ მხატვრობაშიც კპოვა თავისებური ასახეა, ამ ახლებური შინაარსის შესატყვისი ხედა, მისი შესატყვისი დამოკიდებულება.

(ცნობილია, რომ კლასიკურ შუახაუკუნოვან მხატვრობას (XI-XIII საუკუნეები) საფუძვლად უდევს მკაყო მხატვრული ამოცანა-იღეა: განსაკუთრებული მნიშვნელობის მხატვრული სახის შექმნა. ამ მხატვრული სახის განსაკუთრებული სულიერებისა თუ მისი განსაკუთრებული მნიშვნელოვ-

41. უანის კელესის მოხატულობაში დასავლეთი კელესის ფართო სიბრტყეზე თითქმის სრულად გაბატონებული იმერია შეუე უფრო მცირე სახურაზე კიდრში დასტეულია, გაცოლებით უმნიშვნელოდ წარმოდგენილი ღეარცემლის მეედრებულა. ჭაღის მხატვრობაში აღდგომის მეტად მცირე ზომის გაოსახული მახარებელი ანგელოზი დასავლეთი კელესის შუანა ღერძზე ისეა გამოსახული, რომ ქტიტორთა მასშტაბური ფიგურისკენ იყოს მიმართული. ქორეში ისტორიულ პირთა გაბეული რიგის სემო მონაკეუსზე აღდგომის ხატებასთან ერთად ღმრთისმშობლის თესაც შექმიდის, რადგან განკითხვისას სწორედ ღმრთისმშობელსა ქრისტანია მიეხი. რამქენამეგან - ჭაღის, ბუგეულის, წათელხევის, იღუმისა თუ ერელანის საყდრის მოხატულობაში გამოყენილ ქტიტორებთან - როგორც "ეედრებისა" და "ამაღლების" ამსახეველ კომპოსიკიაში - ის თავისებური მცენარეული მოტივიც წნდება, რომელსაც სამოსხის სიმბოლურ მინიშნებად მოიწევენ და სხვა.

ნების წარმოსახვა მიღწეულია ძირითადი, არსებითი სახეითი ნიშნების - ხიერცის, დროის, კონკრეტულობის მაქსიმალური განსოგადებით, სახეითი ხერხებისა თუ საშუალებების (სწორედ რომ საშუალებების და არა ხარისხის) მაქსიმალური დახვეწით, ყოვლის ნიშან-თვისებითა მისანდასახელი გამოკვეთრებით (მისი ნიშნადი მახასიათებლების ხაზგანმა-გამოკვეთით) და სპეციფიკური იდეალიზაციით ისე, რომ მხატვრული სახის ექველა სახეითი, პირობით-დეკორატიული მხარე მიმართული იქნას სუბროელობის, განსაკუთრებული სულიერების გამოსახატად.

გვიანა შუა საუკუნეებმა სწორედ განსაკუთრებულის მოხილვასა და წარმოსახვაში, მის ინტერპრეტაციაში შეიტანა თავისებური კორექტივი. ამ პერიოდის მოხატულობათა დამკვეთის, შექმრულებლისა და მკურეკელის სოგად-მსოფლმხედველობითი თუ ესთეტიკური მოთხოვნა, მართალია, ისევე ამაღლებულსა და განსაკუთრებულ სულიერებაზეა გამოხსენილი, მაგრამ, ამასთან, აქვე, ამ დროის მხატვრულ ხახეში ახევეა წარმოსენილი სეკულებრივი და უბრალო, სხეავარად რომ ვთქვათ, და ეს დასაშუებია, თუ მხატვარი იმას აკეთებს, რასაც ხელავს ან როგორც ხელავს, მაშინ მისი ხელვა გვიანა საუკუნეებში აშკარად უფრო ლიტონია, გაუბრალოებუ-ლი, კლასიკური შუა საუკუნეებისთვის დამახასიათებელი განსაკუთრებული რაფინირება მისთვის მიუღწეველიცაა და, როგორც ჩანს, არც აქვს ამის მოთხოვნა. არსებითად, სწორედ ეს ფაქტორი უნდა იწვევდეს მდლიანი მხატვრული ხისტემის გამარტეება-გაუბრალოებას, თუმცა აქვე ისიც გახარკვევია, თუ რადის არის ეს გაუბრალოება ხისტემური ხასიათის და რადის - ამ ძველი ხისტემის დაშლის, მისი, უხეშად რომ ვთქვათ, გადაგვა-რების შედეგად მიღებად.

მიდელსიადში ეს ახლებური, კლასიკური შუასაუკუნოვანი მხატვრობის-გან განსხვავებული მიდგომა თუმცა ადრევეა (XIV საუკუნის ბოლო მყოახელიდან) მინიშნებული, მაგრამ სრულიად თვალსაჩინოდ გამოვლენი-ლია მხოლოდ მოგვიანებით, სწორედ განსახილველ პერიოდში (XV საუკუნის უკანასკნელი წლებიდან მიყოლებული), როცა სვენი მონუმენტური მხატვრობის უმთავრეს მიმართულებაში ორგანიულად იქნა შეთვისებული ხალხური ხელოვნებისთვის დამახასიათებელი თავისებურებანი. როგორც ჩანს, ეპოქისეული მხატვრული ტენდენცია არსებითად გამოვლენილია იმ დროისათვის უკვე ინერციით მომდინარე ტრადიციულ ნაკადში ხალხური ხელვისთვის სახასიათო ნიშანთა შეღწეით. ეს ტენდენცია, როგორც ითქვა, თავდაპირველად ქალისა და ლეხთავის ეკლესიათა მოხატულობაში წნდება და სრულად მიკიდრება XVI საუკუნის ვრცელი პერიოდის სვენი მონუმენტური მხატვრობის ამ ერთი ჯგუფის ძეგლებში.

ქრონოლოგიურად ამ ერთმანეთისგან დაშორებულ ძეგლთა მოხატულო-ბაში გამოვლენილი ექველა ქტიტორი ერთისა და იმავე მხატვრული მოვლენის შედეგია. მსგავსება მათ შორის, სოგჯერ მინც, იმდენად დიდია, რომ აქ არა მხოლოდ გამოსახვის ხერხები, ნაკმიულობა და სოგადი ტიპიც ერთია თითქოს (ეველილება იქ შეინიშნება თვალსაჩინოდ, ხადაც გაუბრალოების შედეგად მიღებული ექსპრესიულობის ელემენტი კიდევ უფრო მეტადაა უტრირებული. კიდევ იქ, ხადაც წნდება სოციალური ნიშნის ტიპისაცაა, სოციალური დამახასიათებლობა - ხადაც აშკარად მატულობს ცოცხალი, კონკრეტული სახასიათო მონენტი). ამიტომაც ერთ რომელიმე მხატვრულ ნიმუშზე გამოთქმული სოგადი მოსაზრება, თუმცა მეტ-ნაკლებად, მაგრამ

საბოლოოდ მაინც თანაბრად ერეკულდება ამავე მიმდინარეობის სხვა ნებისმიერ ნიმუშზე. ასეთ შემთხვევაში, ალბათ, ბუნებრივია, რომ სამაგალითო, ახლა უკვე კონკრეტულ ძეგლად ამ მხატვრული ნაკადის ყველაზე დაბინძურებული, ყველაზე სრულყოფილი, ამასთან შედარებით უკეთ შემორჩენილი ერთი არ ორი ნიმუში დაესახეთ. ასეთი კი ჭალისა და ბუგეულის მხატვრობაა, სადაც დეკორის საიმპროვიზაციო მოქმედების ხელხური შემოქმედებისთვის ნიშანდობლივი, თავისებური იმპულსის მქონე მხატვრული ხერხების შეთვისების პროცესი ხეკვებთან შედარებით უფრო ნათლად, უფრო ორგანულად, უფრო მეტად გამორჩეული დამახასიათებლობით არის ასახული⁴².

ჭალისა და ბუგეულის ისტორიულ პირთა გამოსახულებებს წინარე ხანის ძეგლთაგან ქრონოლოგიურად ყველაზე უფრო უახლოვდებიან ნაბახტევის მხატვრობაში გამოყენილი ქტიტორები (XV საუკუნის პირველი მესამედი)⁴³. მათი სიახლოვე ერთი შეხედვითაც აშკარაა: ყველაგან გამოსახულებათა ტრადიციული გადარწმუნება და იქვე სრულიად ახლებური მიდგომა. ტრადიციული მხატვრობის მიღიან დეკორში ისტორიულ პირთა იდეური და ფორმალური გამორჩევა (განსაკუთრებით კარგად ეს მაშინ ჩანს, როცა წყნის მასალას ბიზანტიური და დასავლეთ ევროპული ხელოვნების ანალოგიურ ნიმუშებს შეუყვარებთ)⁴⁴. ახლებური კი, ის, რაც XIV საუკუნის ბოლო წლებისთვის წნდება და რაც ყველაზე მეტად ხდება თვალს, ამ ქტიტორთა ყრანტალური პოზიციაა. შემდეგ კი - ხედაობის მეტად დანაწევრება, თეთრანარევი ბაცი ყვერადოვნება, აღმოსავლური რიგის ახლებური სამისი და მისთანანი. ამაყარი, უფრო მეტად მაინც გარეგნული ხახათის, მსგავსების მოხედვად, საუკუნის ნახევარი თუ დროის იქნებ ცოტა მეტი მინაკვით ამ ძეგლს რომ ერთმანეთს აშორებს, როგორც ჩანს, საკმაო აღმონდა მხატვრული სტილის ცვალებადობის თვალსაზრისით. ჭალისა და ბუგეულში ახლებური გაცვლებით ჭარბობს ტრადიციულს და ის, რაც ნაბახტევის ქტიტორებში მიჩინებულია მხოლოდ, ჭალულ აბაშიძეთა თუ ბუგეულულ ლაშისშიედლთა პორტრეტებში უკვე აშკარად ჩანს.

ამ, ქრონოლოგიურად ერთმანეთის მისმდეწი ძეგლთა მთაყარი

42. ამ ორი ძეგლის სამაგალითოდ დასახვა, როგორც ეს მათი განხილვისას გამოწდა, მხატვრული ზემოქმედების მხრივ, სულაც არ ნიშნავს მათ თვითობას. მეტიც, როგორც ერთი, ისე მეორე ჭარბად მოიცავს თავისებურს. ერთმანეთისგან განსხვავებულსაც კი ერთგან, ამ ყაიდის ძეგლთაგან უადრესში, სადაც ჭალულ აბაშიძეთა, ხაღბური ხედვის შედარებით საკლებ გაცხოვლებული საქტიტორო გამოსახულებებია წარმოგებილი, ამ მხატვრული მივლინის თანდათან განვიარაგების პროცესია ასახული. მეორეგან კი, ბუგეულის მხატვრობაში გამოყენილი, გაცილებით ცოცხალი და მხატვრულიად გაცვლებით სრულქმნილი ლაშისშიედლთა პორტრეტებში, ამ არც თუ ერთიანად პროცესის უკვე საბოლოო მხატვრული შედეგთა წარმოქმნის). ამის მიუხედავად, ორივეგან ერთგვაროვანი მხატვრული მცდელობა, ერთი და იმავე მხატვრული პრინციპით წარმოქმნილი, მსგავსი მხატვრული ბუნების პორტრეტებს ეხედავთ.

43. ი. ლორთქიფანიძე, ნაბახტევის მხატვრობა.

44. დაწერ. იხ. Г. Алибегашвили, Светский портрет... გვ. 72.

45. ნაბახტევის მხატვრობაში, მართლაც, აღუქსანდრე მეფის გამოსახულებაც შესიგონება, მაგრამ საწინაშოდ მაინც ქუცნა ამორეუბი ავარიითა, რადგან ისიც აბაშ აბაშიძისა და ლაშისა ლაშისშიედლით არა მარტო ეფოდალთა, არამედ ეკლესიის მამუნებელი და მხატვრობის დამკვეთი ამასთან, სხვა, დანარჩენ ისტორიულ პირთაგან სწორედ მისი გამოსახულება უკეთ შემონახული.

ქტიტორები - ქუცნა ამირჯუიბი⁴⁵ და აბაშ აბაშიძე და ლაშხა ლაშხისშვილი - რა თქმა უნდა, პირობითად გამოისახებიან, მაგრამ პირველი უყვრო გამართულია როგორც სახვითად, ისე დეკორატიულადაც. ამის „მისესი“ არსებითად ნახატშია საძიებელი. ქუცნა ამირჯუიბთან ნახატი შედარებით სწორია, პროპორციებითაც მკაფად დაკვილი მხრებიც, რომლის ერთი, მარცხენა ნაწილიც თითქოს რაკურსშია გაშლილი, ნახატისა და პლასტიკის მხრივ სწორადია გამოსახული. ამდენად, შეიძლება ითქვას, რომ ყოველი, მართალია, მხოლოდ შედარებით, მაგრამ მაინც მიახლოებულია „ნატურას“. თვით სხვადასხვა სიძლიერის ხაზიც (გარშემომწერი თუ შიდა ნახატისა), რომელიც წინა საუკუნეების მხატვრობის ნიმუშებთან შედარებით ხისტია და ნაკლებმოქნილი, გამომშრალიც, მაინც ინარჩუნებს ერთგვარ სინატიფესა და დახვეწილობას.

ხაზის თუნდაც ამგვარ შედარებით დახვეწილობას მოკლებულია ჰალელ და ბუგაქელ ქტიტორთა ნახატი. აქ შესამჩნევად შეცვლილია თვით ყოვრმის გარშემომწერი თუ ნახატზე დატანილი ხაზის დეკორატიული ბუნება. მისი საერთო ხასიათი: ყველგან მკვეთრია, შესამჩნევად დაიხვეწა, რაფინირებას მოკლებული, ამიტომაც იკლო მისმა თავისთავადმა დეკორატიულმა დასრულებულობამ, აქედან კი - მთლიანად მხატვრობის დეკორატიულმა სინატიფემ. ეს ცვლილება დეტალთა (ქუცნას, აბაშისა და ლაშხას ერთნაირად შეკრებილი წვერისა და აგრეხილი უღვაშების, მათი ორნამენტული სამოსისა და სხვა, ამ თითქოსდა წერილობრივი დეტალების) შედარებისას ჩანს აშკარად. ერთი შეხედვით თითქოსდა მართლაც რომ ერთგვაროვანი, პირობითად დატანილი ხაზები ერთგან (აბაშთან და ლაშხასთან) მსხვილია და მოუხეშავი, მეორეგან - უყვრო დახვეწილი, რაც საბოლოოდ წარმოქმნის კიდევ ერთიმეორისაგან განსხვავებულ ნახატს. ამ განსხვავებას ასე იოლად შესამჩნევად ოსტატობის განსხვავებულ დონე კი არ განაპირობებს მხოლოდ, არამედ სხვაგვარი მხატვრული ხედვა, სხვაგვარი მხატვრული დამოკიდებულება. სურათი უყვრო ნათელი იქნება, თუ სამაგალითოდ მოტანილ ძეგლთა ამ ორი ქტიტორის სახეს ნაბახტვესუ ადრეულ ნიმუშს, მაგალითად, ხობის XIV საუკუნის ბოლო მეოთხედის მხატვრობაში წარმოდგენილ ვამეყ დადიანის გამოსახულებას შეუდარებთ (ეს შედარება იმიტაცაა გამართლებული, რომ სეენს მონუმენტურ კედლის მხატვრობაში, პირველად სწორედ ამ ძეგლში ნნდება ქტიტორთა ფრონტალური პოზიცია).

ეს გამოსახულებანი (ახლა უკვე, ხობის ხსენებულ ქტიტორთან ერთად) როგორც მხატვრული ხედვის, ისე საერთო გადაწყვეტის მხრივ თუმცა აშკარად განსხვავდებიან ერთმანეთისგან, მაგრამ მათი სახის შესრულების წესში ნნდება მსგავსი სქემა, ყველგან - რეალისებრ ფართოდ ახიდული წარბები; მოკლე-მოკლე ბაგები; ცხვირის დაგრძელებული მონახაზი ვიწრო ნესტოებითა და მომრგვალებული, ოდნავ ქვემოთ დაშვებული ბოლოებით; თვალის ჭრილის სრული ანალოგია, სადაც დამახასიათებლად ნნდება აშკარად ზემოთ აწეული თვალის კაკალი. ამგვარი მსგავსება, ვიმეორებთ, შეუძლებელია შემთხვევითი იყოს. ცხადია - ჰალელ და ბუგაქელ ოსტატს რომელიც ნიმუში გაუთვალისწინებია, ე. ი. ოდესაც არსებული გამოუყენებია. ხსენებულ ძეგლებში სწორედ ეს ოდესაც არსებული, შეუახიკუნოვანი პროფესიულ მხატვრობაში დამკვიდრებული სქემა გადაიშლავებული, რაც მიღწეულია უკვე სხვაგვარი, ხალხური ხეღვისთვის დამახასიათებელი დამოკიდებულებით. აქედან - თვით ამ მხატვრული ხედვიდან მომდინარე

ყორმათა სიმარტივე, გარკვეული სისადავე. ამიტომაც წარმოიქმნება ამ ქრონოლოგიურად დაშორებულ ძეგლებში, სქემათა მსგავსების მოუხედავად, ერთმანეთისგან არსებითად განსხვავებული მხატვრული შთაბეჭდილება: თუ ერთგან მხატვრული სახე დახვეწილია, მეორეგან ჩამოუქნელი, თეცილებით უბრალო და მარტივია, იქნებ მოუხედავიც. თუ ხობის ქტიტორთან ნატიფი ნახატი და რბილი და ფაქისი მოდელირების წესია გამოყენებული (ეს წესი კი ტონალური გრადაციითა თუ სხედასხვა ძალითა და მიმართულებით დადებული თეთრას მეშვეობით მიიღწევა), ჭალულ და ბუგუულელ ქტიტორებთან, პირიქით, - უბრალო გადაწვევითა: ქტიტორის სახე სრულიად ბრტყელია და ყორმაც ყოველგვარი მოდელირების გარეშე მხოლოდ ხაზით მოინიშნება (ის მცირე 'სომის, მსუბუქი მოწითალო ლაქები, რომლებიც ლოყებთან და თვალის უკებთან გაიჩევა, ცხადია, მოცულობის გამოსაყლენად არ იყო გამოიხსნული - ეს ხომ განხილული ყველა ძეგლის მაგალითზე გამოიხსნა). უდააო, რომ აქ წერის გამარტივებულ ხერხია. თითქმის უკიდურესობამდე გაუბრალოებული სახით გამოყენებული, რომელიც XV საუკუნის სემოხსენებულ (ამჟამად შემორჩენილ ორალ-ორ) საქტიტორო პორტრეტში იყო შენიშნული. არსებითაა, რომ სახეით ხერხების გადამუშავება ყველა წყენს მხატვრობაში ერთი გარკვეული მიმართულებით მიემართება, რასაც არა შემთხვევითი ცოდნა-არცოდნის, არამედ სისტემურობის ხასიათი აქვს. წყენი მხატვრული ნაკადის განხილვისას არსებითაც სწორედ ესაა - წყენივე ტრადიციული მხატვრული შემოქმედების გაუბრალოების, ხალხური ხედვით მისი გაცხოელების თანდათან პროცესი და არა მისთვის სრულიად უცხო, აღმოსავლური ყიდიის სახეითი საშუალებები.

ეს ახლებური, ამ მოგვიანო დროის ერთი გარკვეული ჯგუფის ძეგლებში გამოვლენებული მხატვრული ხედვა ნატურასაც სხვაგვარად წარმოგვიდგენს. ჭალისა და ბუგუულის ეკლესიების მაშენებელთა ფიგურებში უფრო აშკარად გამოიყოფა უსომოდ გაშლილი, უტრირებული მხრები და განსრახ დაიწროებული წელი (წელის სიწირავეს დამატებით ააშკარავენს თითქოსდა წელიდანვე ამოზრდილი სამოსის ფართოდ გაშლილი კალთები და ქმრის ორსავე მხარეს დაშვებული ბოლოები). რამდენიმეგან, განსაკუთრებით მიხვ ჭალულ ქტიტორთან, ფიგურაც ნაბახტეუთან შედარებით, უფრო ადრულ ძეგლებზე რომ არაფერი ეთქვით, ისეა კადრში ჩატვდილი, რომ მისი შემოსაზღვრული, საიმდროოდ უკვე შესამჩნევად გაუმართავი თაღიგანი მომარჩობა თითქოსდა განგებ იკვეთება ქტიტორის ხელით და ქუდიით (როგორც წყენი ხელოვნების სხედასხვა დარგის XVI საუკუნისა და მისი შემდგომი პერიოდის ძეგლებშია შენიშნული). ყორმათა ახეთი გაცობა აშკარად ქმნის ძალისა და მნიშვნელოვნების შთაბეჭდილებას, სრდის საერთო ექსპრესიულობას და, მართლაც, თუ დაუკვირდებით. აბაშ აბაშისქისთან სიძლიერე გაცოლებით, მეტია, ვიდრე ქუტნა ამორუჯობთან. ეს სიძლიერე გარეგნულად ელინდება ისე, როგორც ეს ხალხური ხელოვნების ნიმუშებისთვის არის საერთოდ დამახასიათებელი. ხალხურ შემოქმედებაში იმდენად სულოერი მდგომარეობის, სულოერი მოძრაობის დახასიათებისკენ სწრაფა კი არ შეინიშნება, რამდენადაც ობიექტთა გარეგნული მხარეა წინ წამოწეული. ამასთან, გარეგნული თვისებების დასახასიათებლად აქ ამ ხელოვნებაში, აუცილებლად გამოიყენება გადაჭარბება-გაზვიადების ხერხი, რომელიც მარტივად და უშუალოდ, დაუყარავად არის წარმოდგენილი.

ნიშანდობლივია, რომ ამგვარი რამ სრულიადაც არ ნანს ამავე XVI საუკუნის იმ ძეგლებში, რომლებიც მარტოსდენ ტრადიციულ სქემებს არიან მიწოდებული.

XVI საუკუნის ოციციანური რიგის მხატვრობამ ქტიტორთა რამდენიმე ჯგუფური პორტრეტი შემოგვინახა: აღმოსავლეთ საქართველოში ამ მხრივ სამაგალითოა ლევან კახთა მეფის დაკვეთით მოხატული ეკლესიები (აღვანი, ნეკრესი, გრემი)⁴⁶, დასავლეთ საქართველოში კი - გელათის ის ორი ტაძარი (ღმრთისმშობელისა და წმინდა გიორგის სახელობისა), რომელთა აღდგენისა და ხელმეორედ მოხატვის თაოსნობა ევდემონ კათალიკოსის (ნხეტიძის) სახელთან არის დაკავშირებული⁴⁷.

დღეისათვის გარკვეულია, რომ ყველა ამ ეკლესიის მოხატულობაში ქართული ტრადიციული მონუმენტური ფერწერის თავისებურებანი კი არ არის წამყვანი მნიშვნელობისა, არამედ ერთგან (კახეთის ძეგლებში)⁴⁸ - უშუალოდ ათონური სკოლისა, ხოლო მეორეგან (გელათის ორსავე ტაძარში) - უფრო სოგადად, გვიანპალეოლოგოსური ნიმუშები. ჩვენსა და ამ ძეგლებში გამოყვანილ ქტიტორთა სრული სხვაობის ძირითადი მიზეზიც ესაა.

ყველა ეს ქტიტორი, ტრადიციისამებრ, მართალია, ქვედა რეგისტრშია გამოსახული, მაგრამ მოხატულობის ეს ქვედა, დამასრულებელი რეგისტრი, ჩვენის მსგავსად, იატაკის დონემდე კი არ წამოდის, არამედ მჭკრეტელის თვალის ზემო წერტილზეა შენერებული. ამას მნიშვნელობა აქვს, რადგან ამ შემთხვევაში განყენებულობის შეგრძნება მეტია, ვიდრე მჭკრეტელთან სიახლოვისა. ამგვარ შთაბეჭდილებას უფრო ამკარად, უფრო თვალწარმოვლად წარმოქმნის ქტიტორთა ფიგურების შესრულების მანერა. სამაგალითოდ მიხმობილ ძეგლთა მოხატულობა "სოგადად რომ ვიმსჯელოთ, არა მარტო ნახატის, ფერადოვნების მხრივაც შესრულებულია, საკმაოდ მაკაცრი, ხატწერული მანერით (ეს განსაკუთრებით ლევან კახთა მეფის დაკვეთით შესრულებულ მხატვრობაზე ითქმის). ამ ჯგუფის ძეგლებზე ისიც უნდა ითქვას, რომ რამდენიმეგან ისტორიული პორტრეტი სამშეობხედშია გამოსახული და, ამდენად, ბუნებრივია, საკურთხეველსკენაა პირობითად მიმართული. მათი სამოსიც არ არის ჩვენი ჯგუფის ძეგლებში გამოყვანილ ქტიტორთა ნაცმულობის მსგავსად, იმდროინდელი ქართული ყოფისთვის დამახასიათებელი, ისეთი, რომელიც აღმოსავლური იერითაა დატვირთული

46. М. Вачнадзе, Некоторые особенности и хронологическая последовательность группы кахетинских росписей XVI века: II Международный симпозиум по грузинскому искусству, 1977.

47. გელათი, წინასიტყვაობის ავტორები რუსუდან მეფისაშვილი და თინათინ ვერსალაძე. თბ., 1982, გვ. 14, 15.

48. ჩახილაძე, მხატვრობა-სტილიზტური ტენდენციები გვიანეოლოგოსური პერიოდის ეკლესიის მხატვრობაში (გელათის წმინდა გიორგის ეკლესიის XVI საუკუნის მოხატულობის მაგალითზე). ხელნაწერი.

48. კახეთის ხსენებული სამი ძეგლიდან მხოლოდ ერთი - აღვანის ბაზილიკა უნდა იყოს ქართველი ოსტატის მიერ მოხატული. ეს ოსტატი, მართალია, ათონური სკოლის ნიმუშებსა დახლოვებულია, მაგრამ მისთვის, რაღა სქმა უნდა, ასევე ცნობილია ქართული მონუმენტური მხატვრობის ნიმუშებიც: დანარჩენი ორი (ნეკრესი და გრემი) ბერძენ ოსტატთა ნახელადეა ჩანს. იხ. მ. ვანსაძე, Некоторые особенности... გვ.12,13. მისვე, მისსუვა Кахетинская школа живописи XVI века и ее связь с Афонской живописью, IV Международный симпозиум по грузинскому искусству, 1983.

- უმთავრესად ბიზანტიურია, ჭარბად მდიდრული, ხაზგასმულად სადღესასწაულო. აქვე ისიც არის, რომ ქტიტორთა მომცველი თადედი (აღლუის ბასილიკის მოხატულობაში) შეისრულია და არა ჩუენი ხელოვნებისთვის ტრადიციული ფორმის - ნალისებრი მოყვანილობისა (როგორც განხილულ ყველა სვეტის ძეგლში, როგორც ნაბახტევისა და ენცევის გვიანა პერიოდის მხატვრობაში). კიდევ ის, რომ კახეთის არც ერთი ძეგლის საქტიტორო პორტრეტში არ ჩანს ის მხატვრული სახე, რომელშიც ხისადაქისა და უბრალოებასთან ერთად უშუალოდ განცდილი ძალის გარეგნული მხარე იყოს ცხველად წარმოსენილი. ესეც, რაღა თქმა უნდა, ძირეულად ცვლის კედელზე გამოსახული ამა თუ იმ ისტორიული პირის მიმართ ჩვენს დამოკიდებულებას.

რაც შეეხება გელათის მთავარი ტაძრის მომხატველს, რომელიც ყველა ქტიტორს, ჩუენის მსგავსად, ფორნტალურად წარმოუდგენს, ის თეძვა გააყულო ოსტატია, მაგრამ მის ნახელავსაც შესამჩნევად თან ხდევს კანონიკური ხელოვნების საიმედროოდ მოჭარბებული სიმშრალე და სქემატურობა. ტრადიციულად ცნობილი იკონოგრაფიული ტიპი ამიტომაც არის ნაკლებ მტკეველი, ხოლო რიტმი ამ ჯგუფურ პორტრეტში დარღვეულია, უსიციოცხლო.

ამის მიხეზი, პირველ რიგში, ისაა, რომ პაღეულოგოსთა ხელოვნების მიერ დამკვიდრებული პროპორციული სისტემა (დაგრძელებული სხეული და შედარებით პატარა თავი) ვერ ეთვისება ვერც ფონტალობას, ვერც გაუბრალოების იმ საერთო ტენდენციას, რომელიც იმ დროისათვის გამოსაშკარავდა ასე თვალსაჩინოდ. ცოცხალი რიტმის წარმოენას ხელს ისიც უშლის, რომ ქტიტორთა სამოსის ნაირფერი სამკაული, გულდასმით გამოსახული დიდსახა ორნამენტი, თითქოსდა დამოუკიდებლადაა შესრულებული და შემდეგ ისეა დატანილი სიბრტეზე, რომ ორგანულად ვერ ერწყმის გამოსახულებას. გულდასმით გამოწყრილი, განატიყვებული ხაზიც შესამჩნევად მშრალია, შეიძლება ითქვას, სქემატურიც, რაც, საბოლოოდ, ვერ წარმოქმნის ცოცხალ ნახატს და ქტიტორებიც, ჩუენის მსგავსად, უშუალოდ ეს არ მთღიანდებიან. არამედ, რიტმული მონაცვლეობის მიუხედავად, მაინც ერთმანეთთან დაეკავშირებულ ფიგურათა გაშეშებულ ვერტიკალუბად იკითხებიან. აქ მართლაც ვერ წარმოქმნება მხატვრულად საინტერესო სახე იმ მიხეზით, რომ გელათულ ოსტატთან, მისივე თანადროული მხატვრობის სოკოერთი ნიშნის არსებობის მიუხედავად (მოდულის მკაცრი ფონტალობა, მხატვრული ფორმის გამარტივება, გარკვეული მიაშიტობაც კი), არსებითად ის - გვიანპაღეულოგოსთა სქემებში დამკვიდრებული, შემოქმედებითად გარდამქმნელ მუხტს შედარებით მოკლებული, შედარებით გაუხეშებული - მხატვრული სისტემა მოქმედებს, რომელსაც, ტაძრის მომხატველი ბრმად არის მიხდობილი. როგორც ჩანს, ძეგლისა და ახლის გამაერთიანებელი ხასიციოცხლო იმკულის ქართულ მონუმენტურ მხატვრობაში საიმედროედ მხოლოდ ხალხურ ხედვას შეეძლო შემოეტანა. და, მართლაც, ამგვარი ტენდენციის მატარებლად ჩუენი გვიანა მხატვრობის ის ნაკადი აღმოინდა მხოლოდ, სადაც ხალხური შემოქმედების სუგავლენაა გამჟღავნებული.

ძველი, შუასაუკუნოვანი ტრადიციიდან მომდინარე ნიშნები ჰაღულ თუ ბუგულულ ოსტატთანაც (ისევე, როგორც ლეხთავის, ვანისა თუ, საერთოდ, ამ ყაიდის ყველა სხვა ძეგლის მოხატულობათა შემსრულებლებთან) შეინიშნება, მაგრამ მათ, სწორედ რომ ხალხური ხედვის შედგად.

სხვაგვარი დატვირთვა აქვით: გაუწაფავად და მარტივად შესრულებული რაიმე დეტალიც კი მეტყველია, სულ ორი-სამი ნამოუქნელი ხაზით გაცოცხლებული (ოდნაე შეხსნილი საკინძის ან ლენაქიდან ნამოშლილი თმის ნახატი); პროპორციები და ფორმა მოუხეშავია, მაგრამ ექსპრესიული და სწორედ ამ მხრივ გაცოცხლებული; მათი შემომწერი კონტურიც არაა დაახვეწილი, მაგრამ თავისუფლად ხელს მინდობილია და გამომხატველი. ქსოვილის სახედ წარმოდგენილი ორნამენტი, ნაკლებად განვითარებულია და არაზუსტად, ერთობ გამარტივებული, მაგრამ ცოცხალი რიტმით გაცხილებულია ყველგან. აქ დაახლოებით ის შემთხვევაა, როცა შინაგანი მოუწესრიგებლობა ზოგჯერ უცნაურ სიცოცხლისუნარიანობად განიცდება.

ისტატიის ბუნება ყველაზე უკეთ მაინც ქტიტორთა სახისა და ხელის მტვევნების ხატვისას იწინს თავს - ეს არის მისთვის მთავარი, არსებითი და თავიდანვე სწორედ ეს იკითხება გამორჩეულად. ერთიან რიტმში მოქცეული, ვედრების ნიშნად ერთმხრივ მიმართული ხელის ექსპრესიული მტვენები ყველაზე მეტად აცოცხლებს ნახატს, ხოლო ფართოდ გახვლილი მტვენები თვალები ბავშვურ გულუბრყვილობასა და უშუალო ჭკერების სურვილს გამოხატავს. აქ კიდევ ერთხელ თავს იწინს ხალხურისთვის დამახასიათებელი თვისება - უშუალოდ გამოვლენილი გულუბრყვილო ფორმის მომხიბვლელობა (განსაკუთრებით მიმწიდველია ეს რიტმი ბუგაულის ეკლესიის ქტიტორთა ვრცელ რიგში).

როგორც ნახს, ამ მოგვიანო დროის ერთი გარკვეული ჯგუფის ძეგლთა ქტიტორებში მრავალი ისეთი რამ არის გამჟღავნებული, რაც სრულიად არ შეიძინება ამავე დროის არსებითად ტრადიციულ სქემებს მინდობილ ნიმუშებში. რაღაც გარკვეულად შეიცვალა - არცთუ სტიქიურად, რადგან სულ მალე სწორედ ეს სიახლე იქცა უმოაერეს ტენდენციად. და, მართლაც, პირველად და ასე აშკარად სწორედ რომ ჭალისა და ამავე ყაიდის სხვა რამეებში, თუნდაც ღვხთავის მოხატულობაში გამოვლენილი, ტრადიციო-ული საგან განსხვავებული მხატვრული მიდგომა მომდევნო დროის ძეგ-ლებში ორგანულად მკვიდრდება უკვე. საამისოდ მთელი XVI საუკუნისა და XVI-XVII საუკუნეების მიჯნის ისტორიულ პირთა გამოსახულებებისთვის თვალის ერთი გადავლებაც კმარა.

ყველა ამ ქტიტორის გამოსახულებაში - მეფის, ყვეოდალისა თუ მათი სახლის წევრთა კონკრეტულ სახეებში არ ნახს ის ზედმიწევნითობა, ამბილებულის ის განსაკუთრებული განცდა, რაც XI-XIII საუკუნეების ისტორიულ პირთა პორტრეტში იყო თავნენილი. შუასაუკუნოვანი ხელმო-ვნების ტრადიციულ კონტექსტში, არც ის, თუნდაც სქემის დონეზე გამოვ-ენილი, მიდგომა ნახს, რომელიც თვით ამავე ნაკადის ძეგლებში გამოვ-ენილ წმინდანთა გადმოცემისას შეიგრძნობა.

კალკულ წმინდანთა სახეები, ყველა წყენს მიერ განხილულ ძეგლში. კლასიკური პერიოდისა თუ მისი მომდევნო დროის მხატვრობასთან შედარებით, თუმც სრულიად მარტივად, ყოველად გაუბრალლებული წესითაა წარმოდგენილი, მაგრამ მაინც ნიმუშებს მიუყვება, მაინც მათით საზრდოობს. ეს განსაკუთრებით ნათლად თმების ტალღისებურ დამუშავებაში მუდგენდება, წარბებისა და თვალის მონახაზში ნახს, რომ პლასტიკურმა ფორმამ (კოტაც და შესაძლოა ორნამენტული სახე მიიღოს) ამ მხრივ ყველა წყენი ძეგლად სანიმუშოა განსაკუთრებით ჭალის, ღვხთავისა და იღუმის საკუთხეველის მოხატულობაში გამოყვანილი ეკლესიის მამების გამოსახუ-

ლებანი). ქტიტორთა პორტრეტთან შედარებით აქ თითქოსდა მექანიკურად, ერთგვაროვნად მეორდება ულვაშისა თუ თვალ-წარბის შესრულების ხასიათი. მეტაც, შეიძლება ითქვას, აქ სხვაგვარი, უკვე გარკვევით დეკორატიული სახის მატარებელი რიტმი მიქმედებს დახვეწილობის პრეტენზიის მქონე და, ამდენად, გაცილებით როული, ამგვარად შესრულებულ სახეებში დაკარგულია კონკრეტულ-სახასიათო ნიშნები, არ ნანს ინდივიდუალურობის ის ელფერი, რაც ქტიტორთა პორტრეტში იყო შენიშნული.

ახალი მხატვრული მოღიანობის ელემენტები, ახალი მხატვრული მხოვლმხედველობის შესაბამისად, მხოლოდ იქ წნდება, სადაც კონკრეტულ-სახასიათო თუ სოციალურ-ტიპობრივი ნიშნებია წარმონიქილი. ეს ის მოღიანობაა, რომელიც, კლასიკური შუა საუკუნეების მხატვრული სახისაგან განსხვავებით, ახალ პარმონიულ დაპირისპირებაზე აგებული (როცა განზოგადებულ სახესა თუ ფორმებში მოცემული ეს, თუნდაც მცირედ გამჟღავნებული ნიშნები, მხატვრულად უკვე შეხამწევი სიმპაფრით ელერს). ასეთად წყენს ძეგლებში, ძირითადად მაინც, ქტიტორთა პორტრეტი წარმოგვიდგება. სწორედ ქტიტორთა პორტრეტის სოგადად მოტანილი ფორმით, მცირეოდენი ნიუანსის შეცვლით მიღწეულია განსხვავებული ტიპის შედარებით სუსტი, შედარებით მეტყველი დახასიათება. წყენს ქტიტორებს ერთგვაროვანი წესით შესრულებული, ერთი შეხედვით, თითქოსდა ერთნაირი სახეები აქვთ, მაგრამ განსხვავება მაინც ამკარაა და, თუ დაეუკუვრდებით, სხვაობა სამოსის ცვალებადობით კი არ მოიწვევა მხოლოდ, არამედ, და უფრო მეტად, კონკრეტული სახასიათო ნიშნების თითქოსდა უმნიშვნელო სახეცვლილებით (მაშაკაცთან რამდენადმე მისმა სახის თვალს, ქალთან გაცილებით რბილი. მაშაკაცის გამოხედვა შედარებით მკაცრია, ქალისა მოკრძალებული. მოთავე ქტიტორთან ფეოდალის დიდებულება და სიამავე მეტია, ვიდრე მისი სახლეულის რომელიმე მაშაკაც წვერთან). მომეტებული პირობითობის მიუხედავად, ნათლად საგრძნობია ცოცხალი, რეალური ადამიანის მეტი განცდა, მეტი უწყალობა. ხაზგასმულია გამოსახულებათა სოციალური სხვაობა (როგორც სახის ტიპით, გამომეტყველებით, სახის ნაკეთებით, სადაც სახასიათო ელემენტებია გამოვლენილი, ისე ძალის ექსპრესიის წარმონიქნათ). ამ სახის თავისებურებებს მოგვიანო დროის ქართულ მონუმენტურ მხატვრობაში, როგორც ითქვას, ხალხური ხედვა გამოავლენს. სწორედ მოგვიანო დროისათვის, ტრადიციული სიხტემის სიმწირის, მისი გამარტყების შედეგად მონუმენტურ მხატვრობაში გზა ეხსნება იმ მრავალ თავისებურებას, რომლებიც ხალხური შემოქმედებისთვის იყო დამახასიათებელი. ამ მხატვრულ-ისტორიულმა მოედენამ კი, სასოცოცხლო მეხტი შესხინა იმჟამინდელ ქართულ ქრისტიანულ მხატვრობას.

მომხდარი ცვლილებები ცალკეულ გამოსახულებებსა თუ კომპოზიციებს კი არ შეეხო მხოლოდ, არამედ მხატვრობის მილიან სიხტემსაც: დეკორის განაწილებას ახლა უკვე თვალნათლივ, სრულიად ამკარად აგრძნობა სიმკაცრისა და წყეული სიმწარების მოშლა, და ამ მხრივაც ვკვირდებით დროის მხატვრობაში ამკარა დაქვეითება შეიმწევა. ამ თვალსაზრისით მისი მომეტებული სიბრტყეოანება, დეკორატიული სიმარტყე თუ ხტატიკურობა ნაკლებ მეტყველია. ეს ასეა, რადგან ნაკლებად არის გამოყენებული მათი გამომსახველობითი თუ პარმონიული დაპირისპირების მრავალმხრივი

და მდიდარი საშუალებანი. ხამაგიეროდ, და იქნებ ამ დანაკარგთა საფასურადაც, გვიანი დროის მხოლოდ ამ ერთი ჯგუფის, ხალხურობას ნაზიარებ ძეგლებში წნდება ის თავისებურება, რითაც, გარკვეული თვალსაზრისით, „მოიღოს“ კიდევ სევნმა მონუმენტურმა მხატვრობამ: ძველი სისტემის დაშლისა და შესრულების ინტეგრირების შედეგად მხატვრულ სახეში, განსაკუთრებულობის წარმონეწათან ერთად, წნდება ნეკულებრივის ის ამქარა მინიშნებაც, რაც სრულიად უცხო, მიუღებელი იქნებოდა კლასიკური შუა საუკუნეების შემოქმედებისთვის. კონკრეტულად ეს შესრულების, თუ შეიძლება ითქვას, ნამოუქნელობით კი არ გამოიხატა მხოლოდ, არამედ თითქოსდა თავისდაუნებურად მიღწეული ნეკულებრიობით, ადამიანურობით, თვით ხაზის, ფერადოვანი შეხამებისა თუ უშუალოდ მოცემული ორნამენტული დეკორის უბრალოებაზე რომ აღარაფერი ვთქვათ. ბუნებრივია, რომ ამ ახლებური ხედვის გამოყენება უფრო მეტად და უფრო თავისუფლადაც საერო პირთა გამოსახულებებში იყოს შესაძლებელი და იქნებ ესეც, ეს თავისებური ხედვის შედეგიც აპრობებდეს გვიანა შუა საუკუნეების ქტიტორთა გამოსახულებების ესოდენ სიჭარბეს.

იმ მხატვრულ მოვლენას, რომელიც განხილული ძეგლების საერო პორტრეტში იქნა წარმონეწილი, მხოლოდ პირობითად, „უბრალო მონუმენტურობას“ ვუწოდებთ. აქ მართალია, ერთადაა ნახსენები ორი ერთმანეთის გამომრიცხავი ცნება (მონუმენტური უკვე თავისთავად გულისხმობს საგანგებოდ მნიშვნელოვანს), მაგრამ იგი წყნს შემთხვევაში, ეფიქრობთ, შედარებით უკეთ გამოხატაეს ამ არცთუ ნეკულებრივი მოვლენის არსებას. გვიანი დროის ქტიტორთა განხილულ პორტრეტში ხომ ერთად, განუყოფლად წნდება როგორც შუასაუკუნეოვანი (სპირიტუალური) მონუმენტურობის შენარჩუნების მეტად თავისებურად გამოვლილი მცდელობა, ისე მისდა საწინააღმდეგო მოვლენათა წარმოქმნის გარკვეული ტენდენცია: სწორედ ამდენად, მხატვრული სახე აქ მნიშვნელოვანიც არის და უბრალოც.

ეს თუ ასეა, მაშინ გასაგები უნდა იყოს დასკვნითი ნაწილის დასაწყისშივე აღძრული საკითხი ხალხური ხელოვნების რაობის და სრულიად გარკვეულ პერიოდში პროფესიულ მხატვრობაზე მისი ზეგავლენისა. წვენი მასალის ანალიზმა თითქოს დაგვიანახა ძველი სისტემის მოშლის თანდათან პროცესიც და, ამავე სისტემის ფარგლებშივე, ინტუიციურ, თუ შეიძლება ითქვას, თვითგანსწავლის ნიადაგზე ახლებური ფორმის დამკვიდრებისკენ თავისებური სწრაფვაც - ვ. წ. „უბრალო მონუმენტურობის“ წარმონეწა. ამ სახის მონუმენტურობა არსებითად ხალხური ხედვისთვისა დამახასიათებელი. გავისხენით, რომ ხალხური ხედვისთვის ნიშანდობლივი ეპიკურობა, მისი საეციფიკური ხატოვანი ახროვნება და შესაბამისი სახვითი ხერხები სწორედ იმ ხატს წარმოქმნის, სადაც შეთავსებულია აუცილებლად სოცალი ხედიდან მიღებული მნიშვნელოვნება და აუცილებლად მარტივი კაემირებიდან მიღებული მხატვრული სახის უბრალოება (ამას დაგვიდასტურებს სემირსიტევიერებისა თუ ხალხურ ნიადაგზე წარმოქმნილი გამოყენებითი ხელოვნების ამა თუ იმ ნიმუშის გახსენებაც კი). წვენს კონკრეტულ შემთხვევაში სწორედ ეს გვაძლევდა უფლებას, რომ გვიანი დროის გარკვეული ჯგუფის მხატვრობაში ხალხურთან ზიარების ფაქტი აღგვენიშნა.

დასასრულ, ისიც უნდა ითქვას, რომ წვენი მხატვრობის ამ ერთი

ჯგუფის ძეგლთა ქტიტორებში გამჟღავნებულ ხიჯხოველს. შედარებით მეტ თავისუფლებასა და უშუალობას, უფრო აღამიანური განსახლებებებით ამ ქტიტორთა დატვირთვას, სეენსავე ნიადაგზე შემოშენებულ, სეენივე ეროვნული მხატვრული შემოქმედებისთვის დამახასიათებელ იმ თავისებურებებს, მათი შესრულების მანერით რომ იყო გამოვლენილი, შეუძლებელია არ დაეძლია კანონიკური ხელოვნების საიმდროოდ მოჭარბებული სიმშრალე და სქემატურობა. ამასთან, ხსენებული პროცესის თანდათან გაძლიერება საბოლოოდ ტრადიციული შუახაყუქუნოვანი მხატვრული სტილისგან გამოიჯენასაც მოასწავებდა. იმ ხანად კი, იმ კონკრეტული დროისათვის, სიახლეთა მოუხედავად, სეენი მხატვრობის განხილული ნიმუშები მაინც რჩება წინანდელი ფორმის იმ ქრისტიანულ ხელოვნებად, რომელთან ურთიერთობაც გულისხმობს მასთან ზიარებას, როგორც საგანგებო მნიშვნელობის ხატთან. ამ მხრივ, გვიანა პერიოდის ქართულ ეკლესიათა განხილული ჯგუფის მოხატულობანი აშკარად გამოირჩევა ყველა სხვა ე. წ. პოსტბიზანტიური მონუმენტური მხატვრობისგან. გამოირჩევა იგი თვით წმინდა მხატვრული შემოქმედების თვალსაზრისითაც (ამავე დროის ოფიციალური რიგის ძეგლთა დახვეწილი სამშენებლო ოსტატობით გადმოცემულ ისტორიულ პირთა გამოსახულებებთან შედარებით, რომლებიც უფრო „მშრალია“, ხიჯხოველით ნაკლებ აღბეჭდილი). ეს, შეიძლება ითქვას, დროის გამძლე ხელოვნებაა, რადგან აქ, ამ თემცე „გააურანდავე“, მაგრამ სასილოცებლო ენერგიით შედარებით მეტად დამუხტულ პორტრეტულ გამოსახულებებში ის აუხსნელი მადლი გამოსტკვივის შემოქმედისა, რომლითაც ნუველტრებიც ოსტატობა ხელოვნებად იქცევა ხელმე.

ქტიტორთა პორტრეტის გამოირჩევალობა, მისი განსაკუთრებული მნიშვნელოვნება თვალნათლივ გვიჩვენებს განხილულ ძეგლთა მოხატულობაში საერო საწყისის უპირატესობას. ამგვარი ტენდენცია, მართალია, ახლებური არ არის⁴⁹, მაგრამ ასე აშკარად, ასეთი სიჭარბით, რელიგიურ სკენებთან ასეთი მეკეთრი წინააღმდეგობით რადი იყო სეენი მონუმენტური მხატვრობის ადრეულ ძეგლებში გამჟღავნებული. ამის ახსნა, ალბათ, იმუამინდელი ქართული კულტურის „სოჯად მიმართულებაში უნდა ეყდით. ხომ ცნობილია, რომ „სოფლიური“, საერო საწყისი რაც უფრო და უფრო თვალსაზრის ადგილს იკავებს, სულ უფრო აშკარა ხდება მისი ხელოვნითი წილი ქართველთა სულეერ ცხოვრებაში. სათავე ამ პროცესისა, როგორც ითქვას, კაცთლებით ადრეულ ხანაშია საძიებელი, ოდნავ იმხანად, საერო პოეზია იქნება თუ ტამართა მხატვრობაში ქტიტორთა გამოსახულებანი. მოუხედავად თემატიკისა თუ სიუჟეტური სელებისა, არსობრივად მაინც განუყოფელია ერთიანი ქრისტიანული მსოფლხატისგან. გვიანა შუა საუკუნეების ქართველთა აზროვნებაც და შემოქმედებაც, რახაკორეკელია, ქრისტიანულია, მაგრამ საერო ელემენტი აქ თანდათან თავისთავადობას ნემულობს და სულ უფრო აქტიურაც ხდება უკვე არა მხოლოდ მწერლობაში, არამედ მხატვრობაშიც, ხეროთმოდერებაშიც. სეენს

49. Г. Алибегашвили, Четыре портрета царицы Тамари, Тб., 1957, მსსუე, Художественные тенденции грузинской средневековой живописи (К вопросу о светском портрете в грузинской монументальной живописи): Acts du XIV^e Congres international des etudes byzantines, Bucarest, 1971, მსსუე, Светский портрет..., Э. Привалова, Павниси.

მწერლობაში შუახაუკუნოვანი კულტურის უკანასკნელ საფეხურზე იმხაც კი ვამჩნევთ, საგალობლებად ნაფიქრებული ლექსები საერო პოეზიისთვის ნიშანდობლივი ხასიათებით რომ გამოითქმება (დავით გურამიშვილი). აქედან ერთი ნაბიჯიღია XIX საუკუნის რელიგიურ, მაგრამ არა საეკლესიო ლირიკამდე. შემთხვევითი, ალბათ, არც ისია, უკვე XVIII საუკუნის დასაწყისი ხანისთვის ისეთი საქტიტარო გამოსახულებანი რომ გვხვდებიან, რომელთაც თითქმის აღარაფერი განასხვავებს ნამდვილი „პორტრეტებისგან“ (ელენე და გიორგი გურიელი შემოქმედის ეგვიპტის მხატვრობიდან). ნეენს ქტიტორებსა და ამავე რიგის ხელოვნებას შორის ჯერ კიდევ დიდი გზასავალია, მაგრამ ამის აშკარა მინიშნება, ამ ტენდენციის თანდათან გაძლიერების კვალი მათშიც შესამჩნევად არის დანჩეული. ნეენი მონუმენტური მხატვრობის განხილული ნაკადის ერთსა და იმავე ძეგლში რელიგიურ და საერო ხაწყისს შორის არსებული სხვაობა მკაფიო თავისებურებებით, მართლაც რომ დროისმიერად არის ასახული - ამ სხვაობის მიუხედავად, ისტორიულ პირთა პორტრეტები, კომპოზიციურადაც და სტილისტურადაც, იქნებ ხელ მთლად პარამონიერად არა, მაგრამ ჯერ კიდევ ორგანულად ერწყმიან ეკლესიის მხატვრობას და საუფვლ სცენებთან ერთად ქმნიან დეკორის მთლიან სახეს.

ქართული მონუმენტური მხატვრობის ისტორიის ამ ბოლო ეტაპზე განხილულ ძეგლთა რიგი განვითარების ცალკე ნაკადად შეიძლება დავსახოთ. კლასიკურისა და ნეენსავე ნიადაგზე დამკვიდრებული პალეოლოგოსური შემოქმედებისგან განსხვავებით აქ, მართალია, არ ნანს ერთიანი მხატვრული სისტემა (ის მხატვრული მთლიანობა, რომელიც აუცილებლად გულისხმობს მხატვრული სისტემის არსებობას). მაგრამ მას აქვს სრულიად გარკვეული მხატვრული ხერხები, გადაწყვეტითა თუ მთავომიო გამოხატულებით თავისი საკუთარი მხატვრული სახე. ეს კი არცთუ მცირე იყო ამ გვიანა შუა საუკუნეებისთვის, როცა სახვით ხელოვნების აღმავლობისთვის თითქმის არ არსებობდა ხელშემწყობი რაიმე ფაქტორი. ნეენი სულიერი კულტურის ესოდენ კრიზისულ პერიოდში რაღაც მშველელად წნდება ეს უკვე აშკარად მომძლავრებული მხატვრული შემოქმედება, რომელშიც მოქცეულია იმპაინდელი ქართული მონუმენტური მხატვრობის არც თუ მცირე ნაწილი. ეს, არსებითად მაინც, XVI საუკუნის მთელ სივრცეზე გავრცელებული ნაკადი, სწორედ რომ ერთგვარი სიცოცხლისა და უშუალობის მოჭარბების ხარჯზე, გარკვეული ესთეტიკური ღირებულების მატარებელია. აქ მთლად ეროვნული სახე კი არა, მეტ-ნაკლებად, შემოქმედებით სწრაფვაც არის გამოქვადებული, და, ამდენად, სწორედ ეს ნაკადი ხდება ქართული ფერწერის, როგორც საგანგებოდ მნიშვნელოვანი საეკლესიო ხელოვნების სიცოცხლის გახანგრძლივების საშუალება. აქედან - ამ მოგვიანებით წარმოქმნილი მხატვრობის ისტორიული ღირებულება, მისი ისტორიული მნიშვნელობა.

დასასრულ, ამ ერთი შეხედვით მარტივი, თუდასანიხოდ უბრალო მხატვრული მოვლენის კულტურულ-ისტორიული ღირებულების გასაცნობიერებლად შესაბამისობათა კიდევ ერთი რგოლია გასათვალისწინებელი, რათა უკეთ გამოაშკარავდეს ნეენი მხატვრობის მთავარი მახასიათებლის ფორმისმიერი მხატვრული დაუხეველობა-სიტლანქის მიუხედავად მონუმენტურობის შენარჩუნების - მიხეცხი.

თვისება მონუმენტურობისა, თუკი ამ ცნებას მხატვრული ფორმის ნიშნად კი არ მივიჩნევთ, არამედ აღქმის მოვლენად, საგანგებო, ხაზყოკაქმირის შეგრძნებად, ქრისტიანული კულტურის უმთავრესი მიზანია. მისი გადარწმუნება სულიერი ცხოვრების ქრისტიანული წესის გადარწმუნებას ნიშნავს.

აღბათ უდათა, რომ საყოველთაო სულიერი კრიზისის ვითარებაში (როგორც განხილული ხელოვნების დრო წარმოგვიდგება) გაცხადებული და მისაწვდომი ცოდნა, ხალხისაგან თავმისებრებული, სექულუბრისუკე უყურო მეტად და მსაყრად, გამორჩეული სულიერი სიმადლის მქონე ადამიანთა უპირატეს დირსებად იქცევა, მათში ასოუებს საყრდენსა და თავშესაფარს, ხალხს რსება რწმენა ანუ ნლობა დმროთსა, ცოდნისაგან თუმიც თითქმის დაცლილი, გადარბებული, მაგრამ მანც უმნიშვნელო-ენახესი ნაშთი, საწინდარი ხელახალი აღსკუებისა.

განხილული წრის ძეგლთა შესწავლამ გვისვენა, რომ მათი მხატვრული სახე ხრულად შეესატყვისება იმუამინდელი მრეველის სულიერ მდგომარეობას - გადარბებული ცოდნა-სიღრმისგან, მაგრამ მმნდობს, გულუბრეკოდ უმუქლოს, წრეველს; ხოლო ის გარბელებული შინაარსისეული წიადი, რომელიც ამ მხატვლობათა იკონოგრაფიული პროგრამების საფუძველად ამოკითხება - შეესატამება გამორჩეულ პირბუნებაში თავშეფარებულ ძეველ, ტრადიციულ ცოდნას, რაც ქრისტიანული აწროვნების სიკოცხლეს ადასტურებს. მხატვარი, შეამაეალი მცოდნისგანაა დარიგებული და მისი გაუწაფავი ხელით გამოუქანილი ხატის ხწმინდე შექმნება ეკლესიისადმი მინდობილ მის უბრალე მრეველს. მთავარი ისაა, რომ დროისმიერ თავისებურებად მოაწრებული მიმარბება „სოფელსა“ და „სესთასოფელს“ შორის, მართალია, შესამწევედ შესუესტებულია და არცოუკ პირუანდელი ცოდნით არის გავებული, მაგრამ უწვეუტლივია შენარწმუნებული და განხილული ჯგუფის კედლის მონუმენტური მხატვრობაც მანც აშკარად შეიცავს ამ კაქმირის გაცხოველების შესადლებლობას იგი ჯერაც სიარების საშუალებბაა.

«НАРОДНОЕ ТЕЧЕНИЕ»
В ПОЗДНЕСРЕДНЕВЕКОВЫХ
РОСПИСЯХ ГРУЗИНСКИХ ХРАМОВ

Резюме

Памятники грузинской монументальной живописи позднего периода, именуемые нами "народными", ставят множество вопросов, несвойственных для более раннего периода. Для выявления особенностей было необходимо монографически исследовать каждый отдельный памятник этой группы.

Позднее средневековье Грузии - время исторических невзгод. В конце XV века историческая судьба Грузии резко изменилась. "За героической борьбой с монголами, неоднократными разрушительными нашествиями Тамерлана на христианскую Грузию последовало падение Константинополя как столицы христианского государства. Вместе с тем происходит полная перестройка экономических, политических и культурных отношений между Передней Азией и Европой. Грузия теперь оказывается оторванной от Европы, изолированной..." (Г.Н.Чубинашвили).

Чрезвычайно осложнилась и политическая обстановка внутри страны. некогда единая Грузия распалась на отдельные царства, зависимые и независимые княжества. В это тяжелое время общественная мысль Грузии сумела выжить, более того - она целиком сосредоточилась на непрерывной самоотверженной борьбе за сохранение национальной самобытности.

Оторванная от христианского мира, утратившая перспективы развития страна могла рассчитывать лишь на собственный, в значительной мере оскудевший творческий потенциал. Притупилось характерное для предыдущих столетий прогрессивное миро-ощущение, особое чувство возвышенного, почти исчезли идеи, глубина и незаурядность которых в мышлении, литературе и различных областях искусства предопределяли дальнейшее развитие. Все было сметено ходом базжалостной истории.

И в этих условиях, когда уже в Грузии в конце XIII века был прерван естественный путь развития, в отдельные периоды можно было наблюдать всплески духовной активности (это XIV в. и первая половина XV в., начало и конец XVI в., весь XVIII в.). Однако, в эти непродолжительные периоды внутренний процесс развития грузинской культуры был столь неравномерен, а часто и негармоничен, что не мог одинаково отразиться в литературе, архитектуре, изобразительном искусстве.

Литература, хотя и с некоторым запозданием, но сумела в своеобразной форме возродить традиции X-XIII веков, что впоследствии стало основой для новых достижений. В значительно меньшей степени можно говорить о "возрождении" в изобразительном искусстве (частично и в архитектуре), так как в этом случае к внешнему, общему для всех историческому фактору добавился и внутренний -

кризис системы искусства в целом.

Различаются несколько этапов развития средневековой грузинской фресковой живописи. Уже с самого ее возникновения в IX-X веках (независимо от эстетической ценности) совершенно очевидно ее системность, как культурно-исторического явления, так как вырабатываются определенные художественные приемы, необходимые для выражения глубокого христианского содержания. Это в равной степени относится и к осмыслению общей теологической программы, и к решению изобразительно-живописных задач.

Довольно длительный процесс формирования завершился, как известно, созданием в XI веке классического образца - росписи Атеисского Сиона 1068 года. Начиная с этого времени, изменения в грузинской монументальной живописи не затрагивают общих принципов, возникшей благодаря определенному мировоззрению художественной системы (т.е. тематически - формального целого), а касаются лишь изобразительных задач и приемов. Сама же система в широком смысле остается неизменной до самого последнего периода своего существования. Это означает, что росписи грузинских храмов до конца сохраняют сугубо христианскую значимость, то есть соответствуют тому сакральному содержанию, задача выражения которого обусловила само ее существование.

Что касается художественного решения, то тут имелись свои сложности. До конца XIII века грузинские живописцы, усваивая достижения предыдущего периода, полностью сохраняли и собственное национальное лицо, и высокий профессионализм. На исходе же этого столетия в Грузию проникает известный под названием "палеологовского" художественный стиль и связанные с ним художественные приемы. Это свидетельствует о том, что в то время, когда в силу исторических обстоятельств в стране сложилось тяжелое положение, искусство не оказывало особого противодействия влияниям извне, что не могло не вызвать искоренение некоторых самобытных черт.

Если до этой поры живопись Грузии выделялась ярко выраженными национальными чертами и сравнивать ее с другими школами восточно-христианского мира можно было лишь по самым общим эпохальным признакам, то теперь, как уже отмечалось выше, в Грузию проникает сложившийся в Византии стиль со всеми своими методами. Более того, в некоторых случаях грузинские церкви расписываются специально приглашенными византийскими мастерами. Так, к примеру, в последней четверти XIV века Кирилл Мануилом Евгеником выполнена роспись церкви в Цаленджиха.

Своеобразие грузинской живописи, конечно, не исчезло, но оно уже не столь ясно и лишь у очень немногих мастеров можно заметить подлинно своеобразную переработку художественных приемов палеологовского искусства.

В скором времени, начиная с последней четверти XV века, в памятниках грузинской монументальной живописи уже вполне очевиден спад преобразующей творческой энергии. Впрочем, следует отметить, что в этом отношении Грузия отнюдь не исключение - это явление наблюдается почти во всех странах православного мира. Великое средневековое искусство восточно-христианского мира повсеместно теряет живость, становится набором шаблонов и ремесленных приемов. К этому времени уже заметно снизилась творческая активность, в свое время породившая совершенные формы выражения христианского содержания

(будь то роспись Атенского Синона 1068 г., живопись 1184-1185 гг. в Вардзия или росписи рубежа XII-XIII вв в Бетанна, в Тимотесубани и Кинцанси). Теперь же, в более позднее время, художественная форма становится результатом повторения заученных приемов и, естественно, больше не может соответствовать своему высокому назначению.

Потребность же выражения живого христианского содержания обуславливала необходимость дальнейшего продолжения творческих поисков. Не стало крупных художественных центров, в которые могли бы обучаться художники, расписывавшие грузинские церкви последних столетий средневековья. А если они и имелись, то были духовно опустошены и почти полностью лишены творческого начала. В этих обстоятельствах мастера-живописцы располагали лишь общими изобразительными принципами, которые издавна диктовались христианской верой и которые, в силу этого, были близки и последующим поколениям творцов.

Именно в это безвременье в стране появляется художник нового типа существование которого предопределила общая потребность в сакральном искусстве; он будто бы из рядового прихожанина превратился в творца и внес свой, пусть скромный, но столь необходимый вклад - предотвращение разрыва в истории развития грузинского христианского искусства. Таким образом, к концу XV века параллельно с не очень уже жизнеспособным традиционным направлением появилось течение, которому было суждено внести определенный творческий импульс в произведения грузинской монументальной живописи позднего Средневековья.

Существование двух выделенных нами направлений, художественных тенденций монументальной живописи совершенно очевидно начиная с последней четверти XV века. Одна группа росписей этого периода связана с царским двором и поэтому носит официальный характер. И по осмысленно темы, и по иконографии, и по композиции она полностью следует либо позднелеологовским, либо афонским художественным традициям. Вторая группа, в которой вырисовываются некоторые черты народного искусства, в принципе основывается на местных традициях. Именно эта художественная тенденция выявляется в направлении, условно называемом нами вторым, которое является общегрузинским явлением. Она одновременно распространена и в Восточной и в Западной Грузии, что само по себе свидетельствует о духовном единстве политически раздробленной страны (Чала, Ваи, церковь св. Ильи близ Гелатского монастыря, Илени, Корети, Мгвиме - Имерети; Бугеули и Парачети - Рача; Лехтаги - Сванети; Калаури, церковь св. Маринны у Зеганского монастыря - Кахети; Цхелкар - Абхазия; Сенлиги - Самегрело; Тнуен и Вахтаи - Картли и др.).

Живопись такого рода время от времени появлялась и в более ранние периоды, но теперь она предстает единым течением, хронологически ограниченным последней четвертью XV в. и началом XVII в. В отличие от памятников официального характера эти росписи, даже когда ими украшались здания более раннего периода, в основном, встречаем в небольших однопельных церквях. Исключений совсем немного: базилика небольших размеров Илени, крестовидная церковь св. Маринны в Зегани, однако, их росписи осмыслиются как в однопельных

строениях.

Заказчиками росписей, а иногда и украшенных ими церквей, являлись местные феодалы, изредка - сельская община. Следует отметить, что неприязнительно, как бы житейское - маленькое и интимное пространство этих однонефных построек более всего соответствует сущности данного направления в росписях того времени. Живопись, выполненная местными мастерами, конечно, была доступнее для заказчиков, но очевидно и то, что именно такое, родственное народному, искусство было приемлемо для большей части общества; к тому же оно было и национально - ведь народность сама по себе подразумевает активность национального элемента.

Примечательно, что эта художественная тенденция не затронула росписей, предназначенных для царских дворов Имерети и Кахети. Здесь по-прежнему, по инерции господствует традиционное направление. Росписи выполнены квалифицированными мастерами, обученными на разнообразных образцах, восходящих к не столь уж далекому прошлому. Но к тому времени сами эти образцы уже настолько опустошены и так часто "перспевались", что не могли способствовать дальнейшему совершенствованию. Несмотря на это, неудивительно, что при царском дворе, как это обычно и бывает, нравилась именно такая, уже принятая и, что самое главное, мастерски выполненная живопись. Существовавшая же параллельно этому официальному течению живопись, разные стилистические признаки художества традиционную систему декора, приобщенная к народной, не только преломляла традиционную систему декора через призму значительно более упрощенного видения, но и подавала его с мастерством, далеко отошедшим от привычных норм. Именно в силу этого она в то время не могла приобрести официального характера.

И все же, как уже отмечалось, для позднего Средневековья это - широко распространенный вид художественного творчества, вмещающий не только большую, но и с определенной точки зрения наиболее значительную часть грузинской живописи того времени. Как верно и образно пишет о росписи в Корети Рэне Шмерлинг: "Выполненная на невыравненной, волнистой поверхности штукатурки она принадлежит к числу произведений местных, провинциальных мастеров, искусства которых, не поднявшееся до уровня профессионального мастерства, обладает, однако, рядом тех ценных качеств, которые заставляют порою не только любоваться ими, но и предпочитать их живописи мастеров - профессионалов. Подкупающая наивность, выразительность, являющаяся результатом собственных исканий, а поэтому каждый раз обладающая необычайной свежестью и индивидуальностью, образность повествования, излагаемого согласно собственному пониманию сюжета, приятный несмотря на скупость палитры колорит компенсируют недостаток школы, грубость рисунка, диспропорциональность изображений".

Это течение, хронологически охватывающее почти двести лет, имеет как бы и большую эстетическую ценность в силу некоторой живости и ярко выраженной непосредственности - ведь здесь налицо не только национальный характер, но и творческие устремления, и поэтому именно это течение становится средством продления существования чрезвычайно важной для грузинского искусства церковной живописи. И в этом заключается его историческая значимость.

Это само по себе далеко не простое художественное явление содержит такие

сложности, распознавание которых в известной степени позволяет понять насущные потребности эпохи. Среди них основная - определенное расхождение между заложенным в росписях, подразумеваемым содержанием и единством формальных признаков. Лишь специальные исследования позволяют выявить насколько обострился и углубился интерес к содержанию в произведениях живописи такого рода, содержание, отражающее знание образованных людей того времени, сознание которых было хранилищем христианской мудрости.

Изобразительный же язык этой живописи прост - сам по себе он не выражает глубины, не раскрывает сокровенные тайны, и лишь непосредственностью и откровенностью он родственен сокрытой в глубине христианской сущности. Именно эти признаки формы - простота и наивность, своеобразное простодушие, так свойственные народному искусству, позволяют нам называть это весьма своеобразное явление "народным".

Формальные признаки народного искусства (знаковость, обобщенность форм, подчеркнутость значимых признаков, их акцентированность, своеобразная, следующая орнаментально-декоративному принципу стилизация, совершенная плоскостность и др.) можно найти и в искусстве иного рода, но в данном случае существенно другое - народное творчество не знает монументальности в понимании высокого искусства и в основном связано с изготовленным традиционных бытовых предметов.

Большая часть признаков народного творчества характерна и для языка мастеров, расписывавших ранее упомянутые нами церкви, но все эти приемы использованы для разрешения совершенно не свойственных народному искусству задач, и ясно, что при иной смысловой нагрузке они дают иной художественный эффект. Правда, в нашем случае живописца сближает с народным мастером некоторая наивность и простота, но очевидна и разница.

Живописец перерабатывает уже имеющийся в наличии изобразительный "материал". Иначе и быть не могло, так как при всем оскудении традиций уже сложившиеся и укоренившиеся формы не могли не оказывать воздействия. Истинно же народное творчество непосредственно связано с образом жизни народа, с его бытом, оно верно собственным традициям, хотя истоки этих традиций постепенно предаются забвению. Таким образом, народное творчество уже не осознает того особого назначения, которое имело изначально. Именно поэтому воспроизведение христианского содержания, как особая, имеющая возвышенное назначение задача, остается для него чем-то новым, труднодостижимым. Стенная роспись - это специфически монументальное искусство - ему также чуждо, как и станковость.

Исходя из этого, рассуждая об интересующем нас течении и его памятниках, правильнее говорить о некотором проникновении элементов, приписанных из народного искусства, в профессиональную живопись, а не о развивающемся своим путем монументальном народном искусстве. Выполнявшие такие памятники мастера, как видно, унаследовали сумму хоть и четко различающихся, но в чем-то совпадающих восприятий. Одну из них - это постоянно то явно, то скрыто проявляющееся наследие народного искусства, видимо, для них совершенно органичное. Следует учитывать и более существенное - применение действовавших в то время образцов перенесенного на грузинскую почву

палсологовского искусства и богатого собственного опыта традиционной системы живописного декора.

В позднее Средневековье, как видно, в религии сместился угол зрения, вера стала более субъективной, она больше обращена к мирской жизни. Содержание же такой веры уже не совпадало с традиционной формой изображения. Исходя из этого, понятно, почему мастер того времени, близкий к народному творчеству, чувствует себя более свободно в мирской среде, и в результате изображения нижнего регистра (по традиции отводимого портретам ктиторов) художественно охарактеризованы и тщательнее, и живее. Особая значимость высших ступеней иерархии, правда, оставалась для художников совершенно несомненной, но она переживается не столь непосредственно, и рука художника, не столь уж уверенного в своем исполнительском мастерстве, более скована, она как бы опасается излишнего вторжения в возвышенный мир священных изображений. Очевидно, что расписывавшие наши церкви мастера в этот период не очень - то традиционно воспринимали сакральное содержание сцен Святого писания, а соответственно и художественная форма уже не могла обладать выразительностью грузинской живописи прежних времен (утеряны ощущение трансцендентности и мистичности, а также монументальности формы).

Иконографическая программа во всех случаях содержит 12 праздников Христа, но при этом всегда несколько своеобразна. В росписях не соблюдаются ни тектоническая структура стенной росписи, ни четкая историческая последовательность при распределении сцен, ни их литургический ряд. Взаимосвязь отдельных христологических изображений выявляется только при чтении их, как положено, последовательно, следуя горизонталям регистров, а по вертикальным отрезкам, в обязательной связи между собой, что не только подробнее, но и с большей наглядностью раскрывает единство теологического смысла различных сюжетов (Предзнаменования либо Богоявления, Жертвы либо Спасения). Правда, в допалеологовских росписях зальных церквей в разное время изредка можно было встретить этот нетрадиционный принцип распределения сцен, который позднее своеобразно воплотился в памятниках, именуемых народными.

Это обстоятельство также указывает на то, что народные мастера были ориентированы не на те памятники, в которых господствует палеологовский художественный стиль, а на классическую грузинскую живопись (хронологически это, как известно, XI в. - первая половина XIII в.). Но тут же следует оговорить, что в следующих этому принципу ранних росписях зальных церквей не найти ни подобных сложных теологических взаимосвязей, которые имеются в рассматриваемых памятниках, ни акцентированного выражения одной теологической идеи не менее чем двумя (а в отдельных случаях и более) сценами и их своеобразной группировкой, ни выражении этих идей по отдельности. Если в памятниках классического периода часть обязательно подразумевает целое и, безусловно, является его составляющей, то здесь целое составлено из частей, обретших относительную самостоятельность.

Рассматривая изучаемые нами памятники, убеждаешься, насколько возросла роль содержания в выразительности изображения. Изобразительно явно упрощенная живопись уже не в состоянии вместить тот смысл, который в нее должен был быть вложен, и акцент теперь перенесен на пространный пересказ

содержания того или иного сакрального изображения, что и приводит к возникновению своеобразных иконографических редакций. Это весьма любопытный процесс: если ранее в памятниках классического периода достаточно было лишь намек, то теперь необходимо разъяснять, настойчиво убеждать, комментировать, причем не путем совершенствования художественной формы, а посредством усложнения смысловых связей.

Не столь уж редки примеры совершенно оригинальных иконографических версий. В Корети в сцене "Благовещения" между архангелом и Богородицею мы видим нимбированную благославляющую фигуру св. Жены, изображенную лицом к зрителю. Ее следует считать повторным изображением Богородицы, олицетворяющим добровольное подчинение воле Божьего посланника. В композиции "Вознесение" этого же храма слева помещены св. мученица Марина и на первый взгляд самостоятельная группа из трех крупных нимбированных мужских фигур. Это три апостола - Фома, Филипп и Иуда Иаковлев, именно те трое, которые усомнились и в сомнении вопрошали Спасителя. Изображение усомнившихся апостолов понадобилось мастеру, очевидно, для того, чтобы по контрасту с ними прихожане острее, с большей убежденностью ощутили истинность Воплощения Спасителя. Св. Марина же является той святой, которая перед усечением главы узрела Сошествие и Вознесение Христа.

Упомянем еще необычную иконографию сцены "Сошествие во Ад" в росписи небольшой церкви села Чала. Справа мы видим восходящую по ступенькам Богородицу, а ниже - изображение обращающегося к ней с молением Иакова. Очевидно, что здесь представлен один из прообразов Богородицы (сюжет "Лестница Иакова"). Мастер из Чала, таким образом, принасил еще один образ Спасения - изведение Адама из Ада сошедшим в него Христом было бы невозможно, если бы не непорочное Зачатие и Воплощение Христа, осуществленные благодаря Богородице.

Следует отметить и сцену "Благовещения" в церкви села Бугеули, в которой изображены Прочетительница Грузии св. Нино и св. Жена Сисо. Таким образом, живописец подчеркивает заслугу святой, распространившей христианство в Грузии, считавшейся уделом Божьей Матери. Редким иконографическим изводом дана здесь же и сцена "Крещения", в которой видим св. пророка Давида. Такие примеры не единичны.

Если говорить в общем о решении изобразительных задач, то во всех рассмотренных выше росписях мы видим примерно одну и ту же картину. В основе всех композиций лежит простая симметричная схема. Несложен и прием преодоления сухости и монотонности, что, в основном, достигнуто чередованием не очень - то динамичных вертикалей и очень простым цветовым ритмом.

Одной из главных характеристик родственного народному искусству росписей представляется и относительная лаконичность сюжетных композиций - они, так сказать, немногословны. За редким исключением позы фигур лишены напряженности, абрис их прост. Повсюду - в общих чертах намеченная форма, плоско нанесенные складки одеяний, почти полное отсутствие тональных градаций или объемного моделирования формы. Линия повсюду однородна, в основном, одной силы, одинаково четкая и тогда, когда очерчивается форма, и тогда, когда выводится внутренний рисунок. Выразительная функция линии особенно

выступают при изображении лиц. Четко ограниченные и разделенные довольно грубоватой линией цветовые пятна с той или иной степенью точности соответствуют определенным содержательным акцентам. Что касается цветовой гаммы, ее столь же легко воспринять, как и рисунок - она содержит всего два-три цвета, простое чередование теплых и холодных тонов.

Вместе с рядом достоинств, родственная народному искусству живопись особенно выделяется портретами ктиторов. В искусстве средних веков, в котором господствует вневременное духовное содержание и соответствующий ему принцип условности, изобразительные средства в определенной мере установлены, а порой даже узаконены. На общем фоне условно отвлеченного средневекового искусства своеобразно выглядят портреты исторических лиц, в качестве изобразительной темы приносящих в универсальное и узаконенное момент индивидуального и личностного. Более того, нередко из-за этого в определенном смысле даже изменяется ставшая традиционной изобразительная структура.

При рассмотрении портретов ктиторов в близких к народному творчеству росписях особое внимание следует уделить их отношению к искусству исламского Востока. Это естественно, так как позднесредневековое искусство Грузии, как известно, испытывало влияние восточного, в частности, мусульманского искусства. Монументальная настенная роспись по своей природе внутренне отвергает мусульманское воздействие, однако, в некоторых посвященных грузинскому искусству исследованиях эти возвращенные на местных традициях памятники нередко представлены как результат восточного влияния.

Прежде всего, когда речь заходит об этих влияниях, отмечают чрезвычайную плоскостность росписей. Она бесспорна, но плоскостность ведь настолько общий признак, столь широко распространенный в изобразительном искусстве в целом, а особенно в средневековом, что на его основании не представляется возможным судить о каком-либо влиянии, в том числе и восточном. Совершенная плоскостность собственно свойственна и грузинской живописи. Вспомним, хотя бы образцы грузинского искусства VIII-IX, а отчасти X веков. Правда, это свойство более четко проявляется в поздний период, но это уже результат естественно развивающейся тенденции сближения с народным творчеством, а вовсе не результат влияния извне.

Признаком восточного влияния нельзя считать и тектонический характер грузинской монументальной живописи более позднего времени. Постепенное разложение строго тектонической системы декора в результате внутреннего развития наблюдается в грузинском изобразительном искусстве начиная с XII века. В грузинской живописи позднего времени действительно налицо равномерное заполнение всей плоскости изображениями, но это вовсе не создает характерной для исламского искусства ковровости. В рассматриваемых нами произведениях, хотя и с помощью простых средств, но вполне наглядно выступают художественные акценты. Выделение же художественных акцентов, как известно, есть одно из условий монументального восприятия. Это с самого же начала исключает принцип сплошного заполнения плоскости.

Заполненность плоскости изображения, хотя и является необходимым требованием ковровой структуры, но вместе с тем структура эта должна быть подчинена строгой декоративной логике. Симметрия, ритм и метр должны быть

строжайшим образом соблюдены, линия, цветовое пятно, какой-либо нанесенный на плоскость знак (изобразительный либо неизобразительный) по своей декоративной природе всегда утончен, рафинирован, звучен. В иранской миниатюре, где цвет подчинен декоративному принципу, сам цвет включен в декоративную структуру. Пятна располагаются по принципу цветового контраста, декоративный цветовой ритм обязательно равномерен, цвета обязательно одной интенсивности. Конечно, никто не отрицает тонального единства в исламском искусстве; в основном имеется в виду его большая мозаичность.

В рассмотренных нами примерах грузинского позднесредневекового искусства трудно найти безусловное соблюдение подобных принципов. И здесь имеется локальность цвета и цветовые контрасты. Но, с одной стороны, цвет менее чист, с другой - больше ощущается тональная однородность. Самое же главное в том, что тональное единство достигается применением немногих (чаще двух-трех) цветов, нанесенных на плоскость стены не с одной, а с различной силой.

В иранской миниатюре графическая природа линии, благодаря ее изысканности, выражена значительно сильнее, и основные контурные линии и внутренний рисунок уподобляются орнаменту. Исполненная пером и уже в силу этого более тщательно выведенная линия чище, она малоподвижна, четко ограничивает, ячеее замыкает пятно.

В грузинской позднесредневековой живописи, даже в случае четкой линейности - больше чем графичность воспринимаются толщина и относительное несовершенство линии, если выразиться точнее, ее живописность, ее родство пятну. Меньше воспринимается очерчивающая, ограничивающая функция линии - она ведь выведена значительно менее тщательно. Дело отнюдь не только в технике исполнения или в несовершенстве мастерства художника, но и в особенности стеной живописи - расписывание больших поверхностей по своей природе не допускает тщательного выписывания формы, так сказать, любования деталью, столь свойственного произведениям различных видов восточного искусства, будь то миниатюра, ковроткачество или архитектурный орнамент.

В связи с восточным влиянием скорее можно говорить об аналогиях внешнего порядка, и то при одном условии. Расширенные стилизованным орнаментом одежды ктиторов, форма шапок или поясов, способ их ношения в некоторых случаях и в самом деле позаимствованы из быта стран Ближнего Востока, но это ведь обусловленная историческими обстоятельствами, навязанная мода, в том или ином (порой видоизменном) виде проявляющаяся в одеждах настенных изображений ктиторов, только и всего.

Позднесредневековые стеновые росписи грузинских церквей, в которых проявились все рассмотренные нами тенденции, интересны уже тем, что их создатели не изменяют своей внутренней природе и стремятся выразить только собственное видение, несмотря на некоторую упрощенность, а порою грубоватость форм.

В разные века ктитория в портретах представлялись по-разному. Ктитория в памятниках рассматриваемой нами группы явно отличаются от выполненных ранее, и эта разница не только в нюансах, она более существенна. Прежде всего, это увеличение числа изображений ктитория, их множество. Изображения ктитория даются в определенном порядке по старшинству внутри

соответствующего княжества. Иерархия ктиторов всегда начинается с северной стены, продолжается на западной и завершается на южной. Во всех случаях одинаков и принцип их размещения. Теперь они стоят на уровне пола, по масштабу превосходят персонажи сакральных сцен, заполняют всю нижнюю часть стен, подчас занимая более половины всей площади росписи.

Одно из основных отличий состоит в том, что если ктиторов в более ранних росписях изображали в трехчетвертной позиции, в движении к алтарю, то теперь они даны совершенно фронтально. И то, что фронтальная позиция восходит к искусству палеологовского толка, совсем не главное. Тут важно другое - такая постановка фигуры совершенно естественно сочетается с тенденцией изобразительного искусства к упрощению. Согласуется она и с народным видением, так как народное искусство всегда предпочитает именно такую, обращенную к зрителю позицию. В принципе фронтальность по сравнению с трехчетвертной позицией создает более отвлеченный художественный образ. Вследствие тенденции к упрощению фигура менее выразительна, более условна, фронтальность же воспринимается как утрата пространственного момента, движения. Но вместе с тем упрощение приводит к усилению живого характерного момента, что способствует ощущению непосредственного контакта и, вероятно, поэтому в контексте с упрощенной художественной системой представленные фронтально фигуры как бы больше стремятся к сближению со зрителем, чем иератичные фигуры ктиторов XI-XIII веков.

В ранних изображениях ктиторов большие обобщенные плоскости обведены контуром, линейный ритм четко выводит любую деталь. Эта выверенность, вместе с общесредневековой условностью в конечном счете, делает образ более величественным, более отвлеченным от всего земного. Росписи памятников рассматриваемой группы не в состоянии удивить ни таким богатством формы, ни подобной декоративной изысканностью. Монументальная строгость в определенной мере смягчена, декоративность же явно не совершенна. Именно поэтому изображения ктиторов более позднего периода менее отвлечены, по сравнению с изображениями классического периода; они, если угодно, менее неприступны. Изменения действительно значительны, хотя, несмотря на это, форма продолжает оставаться в той или иной мере монументальной. Но наряду с этим изображения ктиторов позднего Средневековья обрели и новое качество - простоту.

Процесс замены категорий возвышенного, особо значимого более простыми и обычными определениями вообще характерен для грузинского художественного мышления позднего Средневековья, и этот общий процесс, естественно, в своеобразном виде, отражается в рассматриваемых светских портретах. Сближение изображений ктиторов с рассматриваемым их зрителем есть лишь одно из проявлений упрощения значимого, его низведения до обычного. Многочисленные изображения ктиторов в рассматриваемых памятниках выражают не только конкретно утверждение прав главы какого-либо феодального дома и его сородичей, но и более широко, более обобщенно - овладевший изображенным в церквах историческими лицами страх перед переходящей сущего. Можно сказать, что здесь конкретное, земное время ощущается больше, нежели вечность.

Происшедшие изменения коснулись не только отдельных изображений или композиций, но и системы росписи в целом: в распределении декора уже наглядно, совершенно явно ощутимо исчезновение прежней строгости и стройности, так что и в этом отношении мы видим несомненный упадок. С этой точки зрения менее выразительными становятся усилившаяся плоскость, сочетающаяся с непритязательностью декоративности или статичность. Дело в том, что лишь в незначительной степени используются богатые возможности изобразительных и гармоничных противопоставлений. Зато, возможно, как бы в возмещение этих потерь, родственные народному искусству позднесредневековые росписи приобретают то своеобразие, благодаря которому грузинская монументальная живопись все же осталась "в выигрыше". Вследствие разложения старой системы и интуитивности исполнения в художественном образе, наряду с показом значимого, появляются намеки на повседневность, что совершенно чуждо и неприемлемо для художественного творчества классического Средневековья.

Художественный феномен, выявленный в светских портретах, совершенно условно можно назвать "безыскусной монументальностью". Правда, здесь сочетаются два взаимоисключающих понятия – ведь монументальность подразумевает особую значимость. Но в нашем случае именно так можно вернее определить сущность этого довольно необычного явления. Ведь в рассмотренных нами портретах ктиторов позднего периода одновременно неразрывно проявляются как довольно своеобразно выявляемое стремление сохранить средневековую (спиритуальную) монументальность, так и противоположная ему определенная тенденция изображения земных явлений. Именно в силу этого художественный образ значителен, но в тоже время, опрошен.

Проведенное нами исследование позволило выявить, с одной стороны, постепенный процесс разрушения прежней системы, а с другой - интуитивное, возникшее как бы на почве самосовершенствования, самообучения стремление создать в пределах все той же системы форму нового типа. По сути монументальность такого рода характерна именно для народного видения. Эпичность, специфическое художественное мышление и соответствующие ему изобразительные приемы как раз и создают такой образ, в котором совмещаются достигаемая на основе обобщенного видения значимость и простота художественного образа, которую обеспечивают связи простых элементов.

Проявляющаяся в изображениях ктиторов рассмотренной группы памятников живость, относительная свобода и непосредственность, наполнение их более земными, человеческими признаками, национальная самобытность, выявляемая в манере исполнения, не могли не преодолеть столь усилившихся к тому времени сухости и схематизма. Вместе с тем в исторической перспективе постепенное усиление данного процесса знаменовало отход от традиционного средневекового художественного стиля. Но в то время, именно в тот конкретный период, несмотря на все новшества, произведения рассмотренной нами грузинской живописи все же остаются произведениями христианского искусства прежнего типа, искусства, общение с которым предполагает приближение к нему, как к образу особой значимости.

И в заключение: чтобы лучше понять причину возникновения главной харак-

терной черты нашей живописи, этого на первый взгляд простого, элементарного художественного явления в аспекте его культурно-исторической ценности, следует учитывать еще одно звено в цепи соответствий - сохранение некоторой монументальности при отсутствии изысканности художественной формы. Как показало исследование памятников этой группы, их художественный образ полностью выражает духовное состояние прихожан; у них нет достаточных знаний, снизилась глубина восприятия, но они доверчивы, наивно - непосредственны, искренни. Прочитываемое в иконографической программе этих росписей осложненное содержание отражает давние традиционные знания избранных, что свидетельствует о жизненности христианского мышления. Художник как бы выступает посредником - получая дошедшие до него знания, он неумелой рукой создает образы, святостью своей близкие доверчивым простым прихожанам. Самое же главное в том, что в то время своеобразное понимание соотношения между земным и высшим мирами, правда не столь устойчивое, как раньше и воспринимаемое не на прежнем уровне. Все же сохранено, и монументальная живопись рассматриваемой группы памятников явно содержит возможности придания этой взаимосвязи новой жизненной силы.

На Западе хорошо знают византийское искусство, постепенно знакомятся и с творчеством народов так называемого "византийского круга", в том числе грузин. Однако, особенный интерес европейцев вызывают художественные памятники, созданные до падения Константинополя. Совсем недавно в поле их зрения попало поствизантийское искусство (в основном, в Греции и на Балканах), но даже специалисты почти незнакомы с грузинским искусством этой эпохи, и тем более с "народными" памятниками. К тому же, большая часть их пока еще должным образом не выявлена и, тем более, не изучена.

На первый взгляд, возможно, непонятно, чем могут быть интересны росписи, создатели которых не могли или были не в состоянии отойти от норм средневекового искусства, в то время, когда в Европе уже творили мастера Ренессанса, Барокко, Классицизма.

Однако, при ближайшем ознакомлении оказывается, что в числе этих памятников одни являются хранителями исконных традиций, другие выделяются тонкостью теологической мысли, а часть их свидетельствует о тех же мировоззренческих сдвигах, которые имели место в культуре Запада, хотя здесь все это проявилось в менее радикальной форме.

В целом искусство это отражает отличный от западного жизненный и исторический опыт, который, возможно, будет интересен и в наше время. При этом, безусловно, примечательно, что в выполненной по разным социальным заказам так называемой народной живописи XV-XVII веков мы часто встречаем те признаки, которые обычно свойственны "примитиву"- искренность, строгость рассказа и непрукрашенная прямота, неприятельность и простодушная непосредственность, качества, столь привлекательные для многих современных художников и ценителей искусства.

Рассмотренные нами памятники вновь и вновь убеждают нас в том, как проста и ценна искренность творца, и помогают лучше понять многие художественные явления современности. Этим позднесредневековые грузинские росписи данной группы явно отличаются от всей так называемой поствизантийской живописи.

„VOLKSTÜMLICHE RICHTUNG“ IN DER
SPÄTMITTELALTERLICHEN WANDMALEREIEN
DER GEORGISCHEN KIRCHENBAUTEN

Zusammenfassung

Zum Verständnis der sogenannten „volkstümlichen Richtung“ in der spätmittelalterlichen georgischen Wandmalerei ist es erforderlich, vielfältige Aspekte zu berücksichtigen, die den vorhergehenden Perioden fremd waren. Die Ausführungen dieses Artikels basieren auf der systematischen Erforschung einzelner Kunstwerke der angegebenen Epoche, der Herausarbeitung gemeinsamer Züge und der Beurteilung der Stellung der einzelnen Kunstwerke in ihrem historischen Kontext.

„Die Geschichte Georgiens nahm im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts eine einschneidende Wendung: auf die aufopferungsvollen Kämpfe gegen die Mongolen von der Mitte des 13. Jahrhunderts an, auf die zahlreichen zerstörerischen Einfälle Timur Lenks in das christliche Georgien am Ende des 14. Jahrhunderts folgte 1453 der Fall Konstantinopels, des Zentrums eines christlichen Großreichs. Das brachte eine tiefgreifende Änderung der ökonomischen, politischen und kulturellen Beziehungen zwischen Vorderasien und Europa mit sich. Georgien fand sich jetzt von Europa abgetrennt, es war isoliert.“ (G. Tschubinaschwili) Gleichzeitig wurde seine innere politische Lage bedeutend schwieriger: Erst teilte sich „ganz Georgien“ in mehrere „Georgien“, danach hörten diese auf „Georgien“ zu sein, sie wurden zu eigenen Königreichen, zu einzelnen Fürstentümern.

Zwar blieb in dieser schweren Zeit das bewußte Georgien, sein gesamtgesellschaftliches Denken weiterhin lebendig, aber es war gezwungen, sich ganz auf den ununterbrochenen Kampf um die nationale Eigenständigkeit einzustellen.

Aber auch unter diesen Bedingungen, die Georgien vom Weg einer natürlichen logischen Entwicklung abbrachten, sind in einzelnen Perioden Aufschwünge zu beobachten: jeweils in der ersten Hälfte des 14. und 15., zu Beginn und Ende des 16. und im ganzen 18. Jahrhundert. Allerdings ist der innere Entwicklungsprozeß der georgischen Kultur in diesen kurzen Zeiten geistiger Aktivität sehr ungleichmäßig, oft auch unharmonisch. Die Literatur vermochte, wenn auch mit einigen Stockungen, die Tradition des X-XIII. Jh. in eigenständiger Form wieder zu beleben, und schuf damit sogar die Voraussetzung zum Erreichen neuer Höhen in späterer Zeit. Von der bildenden Kunst (und mit Einschränkung auch von der Architektur) kann man das nicht sagen: Hier trat zu den äußeren und allgemeinen historischen Faktoren noch ein innerer: eine allgemeine Krise des Systems der Wandmalerei.

Man unterscheidet in der Entwicklung der mittelalterlichen georgischen Wandmalerei verschiedene Etappen. Von den ersten Anfängen im 9./10. Jahrhundert an ist (ungeachtet

aller ästhetischen Bewertung) als kulturhistorisches Phänomen ein systematischer Charakter zu beobachten: Für die Herausbildung eines allgemeinen Systems des Wand schmucks, auch hinsichtlich der Lösung einzelner bildnerisch-malerischer Aufgabestellungen wurden die für die Verkörperung des christlichen Inhalts in all seiner Tiefe unerläßlichen künstlerischen Verfahren ausgearbeitet. Dieser ziemlich lange Entwicklungsprozeß fand im „klassischen“ Stil des 11. Jahrhunderts seine Vollendung, namentlich in den Wandmalereien der Sioni - Kathedrale in At'eni aus dem Jahre 1068. Auch danach sind Veränderungen zu beobachten, aber sie betreffen nicht mehr die aus einer bereits geklärten Weltanschauung hervorgegangenen und zu einem künstlerischen System ausgebildeten allgemeinen Prinzipien, sondern nur noch einzelne künstlerische Aufgaben und Gestaltungsweisen: Das System selbst bleibt in allgemeinen Zügen bis zur letzten Periode seiner Existenz unverändert, es ist Tradition geworden; mit anderen Worten: Die Wandmalereien in den georgischen Kirchen bewahrten bis zum Ende ihre christliche Bedeutung, jenen sakralen Gehalt, dessen Wiedergabe Voraussetzung ihrer Existenz war.

Anders verhält es sich mit der künstlerischen Realisierung der bildnerischen Aufgaben. Bis zum Ende des 13. Jahrhunderts vermochten die georgischen Maler, wenn sie sich die Errungenschaften der vorangegangenen Periode aneigneten, in jeder Hinsicht ein hohes professionelles Niveau zu bewahren. Am Ende dieses Jahrhunderts drangen der als „paläologisch“ bekannte Stil und die mit ihm verbundene künstlerische Tradition in Georgien ein. Unter den erschwerten historischen Umständen vermochte die georgische Kunst Einflüssen von Außen deutlichen Widerstand entgegenzusetzen, was unweigerlich zu einer gewissen Nivellierung der eigenständigen Züge führen mußte. Hatte sich die georgische Malerei bis dahin deutlich durch nationale Züge von anderen ostchristlichen Schulen unterschieden, mit ihnen nur die allgemeinen Kennzeichen der Epochen geteilt, so wurde jetzt ein in Byzanz bereits vollständig ausgebildeter Stil mit allen seinen Methoden eingeführt. Mehr noch : In einigen Fällen wurden georgische Kirchen von eigens dafür geladenen byzantinischen Meistern ausgemalt (z.B. die Wandmalereien in Tsalendzicha, ausgeführt im letzten Viertel des 14. Jahrhunderts von Kir Manuil Evgenikos). Die Eigenart georgischer Malerei verschwand zwar nicht ganz, trat aber bei weitem nicht mehr so deutlich hervor, und nur bei einer sehr geringen Zahl von Malern ist eine wirklich eigenständige Verarbeitung der künstlerischen Technik der paläologischen Kunst zu erkennen.

Vom letzten Viertel des 15. Jahrhunderts an wird die Schwächung der schöpferisch verwandelnden Energie in der georgischen Wandmalerei unverkennbar. Georgien bildet damit übrigens keine Ausnahme: Analoges lässt sich in fast allen orthodoxen Ländern beobachten. Überall verlor die grosse mittelalterliche Kunst der ostkirchlichen Welt an Lebendigkeit, sie wurde zu einer Ansammlung von Schablonen und äusserlicher Routine. Verloren war das schöpferische Streben, das in At'enis Sioni (1068), in Wardsia (1184-1186), in Betania, in Qintsvisi und Timotesubani (Anfang 13. Jahrhundert) christliche Inhalte in vollendeter Form zum Ausdruck gebracht hatte. Diese Form war jetzt nur noch Ergebnis einer Wiederholung angelegener Kunstgriffe und entsprach ihrer hohen Bestimmung nicht mehr. Das Bedürfnis, den nach wie vor lebendigen christlichen Inhalt zum Ausdruck zu bringen, machte es jedoch unumgänglich, die schöpferischen

Anstrengungen fortzusetzen. Es gab kaum mehr Kunstzentren, in denen die Künstler, die die georgischen Kirchen der letzten Jahrhunderte der feudalen Epoche auszumalen hatten, hätten zu Meistern werden können. Und was noch bestand, verdiente die Bezeichnung Schule kaum mehr: Da sie den schöpferischen Boden verlassen hatten, gab es kaum mehr ein echtes Suchen. Die Maler verfügten unter diesen Umständen lediglich über die allgemeinsten bildnerischen Prinzipien, die, vom christlichen Glauben vorgeschrieben, auch den neuen Künstlergenerationen vertraut waren.

In dieser schweren Zeit tauchte ein Künstler neuen Typs auf, als hätte ein gewöhnlicher Kirchgänger im Bewußtsein des allgemeinen Bedarfs an sakraler Kunst sich in einen Schöpfer verwandelt, um seinen, zwar bescheidenen, aber notwendigen Beitrag zu leisten und einen endgültigen Bruch in der Geschichte der christlichen Kunst Georgiens zu verhüten: Parallel zur am Ende des 15. Jahrhunderts bereits kaum mehr lebensfähigen traditionellen Richtung entstand eine neue Strömung, die ihren eigenen schöpferischen Impuls in die georgische Wandmalerei des späten Mittelalters einbringen sollte.

Die gleichzeitige Existenz zweier Tendenzen ist unverkennbar vom letzten Viertel des 15. Jahrhunderts an zu beobachten. Die eine Gruppe der Wandmalereien dieser Zeit ist verbunden mit dem königlichen Hof. Sie trägt offiziellen Charakter: in der Auffassung des Themas, in Ikongraphie, Komposition und etc. folgt sie ganz spätpaläologischen, bzw. Traditionen des Athos. Die andere Gruppe in der Züge von Volkskunst auszumachen sind, beruht grundsätzlich auf einheimischen Überlieferungen. Als gesamt georgische Erscheinung – sie taucht in Ost- und Westgeorgien gleichzeitig auf – zeugt sie zudem von der geistigen Einheit der politisch zersplitterten Landes. In Westen gehören ihr u.a. die Wandmalereien folgender Kirchen an: C'ala, Vani, St. Elia in Gelati, Ilemi, Koreti, Mghvimevi (in Imereti); Bugeuli und Paracheti (Rac'a); Lechtagi (Svaneti); Zchek'ari (Abchasien); Sepieti (Samegrelo); im Osten: K'alauri und die Kirche der hl. Marine in Zegani (K'acheti); T'nusi und Vacht'ana (Kartli).

Vereinzelte entstanden Malereien dieser Art auch in früherer Zeit. Vom letzten Viertel des 15. bis in die ersten Anfänge des 17. Jahrhunderts aber bildeten sie eine einheitliche Strömung. Im Unterschied zu den Denkmälern der „offiziellen“ Richtung finden wir sie, auch wenn sie ein bedeutend älteres Gebäude schmücken, meist in kleinen einschiffigen Kirchen. (Zu den seltenen Ausnahmen zählen Ilemi, eine kleine Basilika und die kreuzförmige Kirche der Hl. Marine bei Zegani; doch wird das Ensemble der Wandmalereien auch dort wie für eine einschiffige Kirche aufgefaßt.) Auftraggeber, manchmal gleichzeitig Bauherren der Kirchen, waren lokale Feudalherren, selten sogar eine Dorfgemeinschaft. Der anspruchslose, gewissermaßen wohnliche, kleine und intime Raum dieser einschiffigen Bauten muß der Natur dieser Richtung am besten entsprochen haben. Eine von lokalen Meistern ausgeführte Malerei dürfte auch am ehesten im Bereich der Mittel der Auftraggeber gelegen haben. Offensichtlich ist schließlich, daß gerade eine der Volkskunst verwandte Malerei einem großen Teil der Gesellschaft willkommen war, schließt doch Volkskunst von sich aus eine Aktivität des nationalen Elements ein. Bezeichnenderweise kommt diese Tendenz in den für die Höfe der Könige von Imereti und Kacheti ausgeführten Wandmalereien nicht vor. Hier existiert – allein dank der Macht der Gewohnheit – die traditionelle Tendenz weiter, durchweg von qual-

ifizierten Meistern ausgeführt, aber die verschiedenen, im Falle der paläologischen gar nicht so weit zurückliegenden Vorbilder waren bereits so oft wiederholt worden, daß sie zu schöpferischen Entdeckungen keine Möglichkeit mehr boten. Daß gerade am Hof eine bereits anerkannte und vor allem mit meisterlichen Können ausgeführte Kunst Anklang fand, braucht nicht zu verwundern. Traditionalität und Niveau waren dort vorrangig. Die parallel zu dieser offiziellen Malerei bestehende, der Volkskunst verwandte Strömung dagegen brach nicht nur das traditionelle System der Wandmalerei am Prisma einer bedeutend vereinfachten Sicht, sie stellte es auch mit dem gewohnten Normen stark abweichenden Mitteln dar, so konnte sie keinen offiziellen Charakter erlangen.

Und dennoch gehört ihr nicht nur der grösste, sondern in gewissem Sinne auch der beste Teil der damaligen georgischen Malerei an. Hinsichtlich der Wandmalereien von Koreti hat Renée Schmerling es bereits vor langer Zeit formuliert: „Auf einen ungleichmäßigen, gewellten Verputz aufgetragen, gehören sie zum Kreis der Werke lokaler, provinzieller Meister, deren Kunst sich nicht zum Niveau hoher professioneller Meisterschaft erhebt. Sie verfügen jedoch über eine Reihe wertvoller Eigenschaften, welche sie uns nicht nur mit Vergnügen betrachten, sondern sie der Malerei professioneller Meister vorziehen lassen. Ihre bestehende Naivität, ihre Ausdruckskraft, als Ergebnis eigener schöpferischer Suche immer wieder von ungewöhnlicher Frische und Individualität, ihre die Szenen gemäß eigenem Verständnis darstellende Bildhaftigkeit der Erzählung, ihre ungeachtet der eingeschränkten Palette angenehme Farbgebung- all das kompensiert den Mangel an Ausbildung, die Grobheit der Zeichnung und die Disproportionalität der Gestalten.“

Kraft ihrer deutlich hervortretenden Unmittelbarkeit dürfte diese fast zwei Jahrhunderte dauernde Strömung also auch den größeren ästhetischen Wert haben. Außer nationalen Zügen weist sie auch schöpferische Bestrebungen auf, womit sie der georgischen Malerei, einer besondere Bedeutung tragenden kirchlichen Kunst, die Weiterexistenz ermöglichte. Darin liegt ihr historischer Wert und ihre geschichtliche Bedeutung.

Das in sich selbst vielfältig künstlerische Phänomen berührt einige Fragen, die auf lebenswichtige Anforderungen der Epoche hindeuten. Das wichtigste dieser Probleme besteht in der durchgehenden Kluft zwischen dem in diese Malerei eingebrachten Inhalt und den zu seiner Darstellung zur Verfügung stehenden formalen Mittel. Nur eine spezielle Untersuchung vermöchte aufzuzeigen, wie der in diesen geschärfte und vertiefte Interesse für Inhalt des Dargestellten sich zeigt und christliche Wissen der Gebildeten von damals widerspiegelt. Die Bildsprache dieser Malerei dagegen ist einfach: Von sich aus spricht sie nicht von dieser Tiefe, sie ist keine Offenbarung von Geheimnissen. Höchstens durch ihre Unmittelbarkeit und Offenherzigkeit läßt sie den in ihr verborgenen christlichen Gehalt ahnen. Einfachheit und Naivität, eine eigentümliche Offenherzlichkeit, sind formale Kennzeichen der Volkskunst. Sie berechtigen uns diese äußerst eigenartige Erscheinung als volkstümlich zu bezeichnen.

Zeichenhaftigkeit, Verallgemeinerung der Form, das Hervorheben und Akzentuieren bedeutsamer Merkmale, eine ornamental-dekorativen Prinzipien folgende Stilisierung,

durchgehende Flächenhaftigkeit etc. kann man jedoch auch in anderen Zweigen der Kunst finden. In unserem Fall ist etwas ganz anderes wesentlich: Volkskunst kennt keine Monumentalität im Sinne der „hohen“ Kunst, ist sie doch immer mit der Bearbeitung traditioneller Gebrauchsgegenstände verbunden.

Die meisten dieser Merkmale der Volkskunst sind auch für die Sprache der Meister charakteristisch, die die genannten Kirchen ausmalten. Hier aber werden sie zur Lösung einer Aufgabe herangezogen, die der Volkskunst eigentlich völlig fremd ist, wegen dieser andersartigen Inanspruchnahme rufen sie auch eine andere künstlerische Wirkung hervor. Naivität und Einfachheit rücken den Maler dieser Wandmalereien in die Nähe eines Meisters der Volkskunst. Es besteht aber ein nicht zu übersehender Unterschied: Der Kirchenmaler überarbeitete bereits Vorhandenes, die einmal herauskristallisierten Formen mußten aller Deformation der Tradition zum Trotz unvermeidlich ihren Einfluß ausüben. Eigentliche Volkskunst dagegen ist unmittelbar mit der Lebensweise des Volkes, mit seinem Alltagsleben verbunden; sie bleibt seinen Traditionen treu, auch dann noch, wenn deren Wurzeln bereits in Vergessenheit geraten sind, weshalb sie sich auch der besonderen Zweckbestimmung nicht bewußt ist, die einst für ihre Entstehung verantwortlich war. Die Gestaltung christlicher Inhalte, diese Aufgabe von besonders erhabener Bedeutung, bildete etwas Neues, das die Möglichkeiten der Volkskunst übersteigt. Wandmalerei, eine spezifisch grossformatige monumentale Kunst, ist ihr ebenso fremd wie etwa die Staffelei.

Vor diesem Hintergrund erscheint es angebrachter, von einer „Folklorisierung“ der professionellen Malerei zu sprechen statt von der Entwicklung einer monumentalen Volkskunst. Die Meister, die sie ausführen, übernahmen eine Summe zwar nicht völlig gleichartiger, aber doch mehr oder weniger übereinstimmender Sichtweisen und Systeme. Neben der ständig, bald offen, bald versteckt in Erscheinung tretenden Übernahme von Elementen der Volkskunst, offensichtlich vollkommen organisch erfolgt, sind die noch wichtigeren bereits vorhandenen Vorbilder in Betracht zu ziehen, die die auf georgischen Boden übertragene paläologische Kunst ebenso aufnahmen wie die reiche Erfahrung des eigenen traditionellen Systems der Wandmalerei.

In den letzten Jahrhunderten des Mittelalters scheint sich der Blickwinkel des Glaubens selbst etwas verschoben zu haben: Er wurde subjektiver, verweltlichter, weltbezogener. Der Inhalt dieses Glaubens deckte sich nicht mehr mit der überlieferten Form. Darum fühlte sich der von der Volkskunst geprägte Meister in der diesseitigen Sphäre freier, und die Bilder des unteren, traditionell den Stifterdarstellungen vorbehaltenen Registers sind eifriger und lebendiger ausgeführt. Die besondere Bedeutung der oberen Stufen der Hierarchie standen für diese Künstler zwar außer jeden Zweifels, sie waren aber gewissermaßen von ihm getrennt, ihre Hand erweist sich hier weniger sicher, als scheue sie sich, in die Erhabenheit heiliger Darstellungen einzudringen. Es zeigt sich deutlich, daß diese Maler den sakralen Gehalt der Heiligen Schrift nicht mehr traditionell erleben, und die künstlerische Form dem Ausdruck der georgischen Malerei früherer Zeiten nicht mehr entspricht: Das Empfinden für Transzendenz, Mystik und Monumentalität der Form sind verloren.

Das ikonographische Programm enthält durchweg die zwölf Herren-Feste, allerdings auf eigene Art: Weder die tektonische Struktur noch die historische Abfolge der Szenen oder ihr liturgischer Ort im Kirchenjahr werden beachtet. Ein Zusammenhang zwischen den einzelnen christologischen Darstellungen eröffnet sich erst, wenn man sie nicht wie üblich horizontal dem Register folgend, sondern gemäß ihrer vertikalen Anordnung liest. So sind sie dem Sinne nach eindeutig untereinander verbunden. Die Einheit des theologischen Gehalts der einzelnen Szenen (Voraussage bzw. Theophanie, Opfer bzw. Erlösung) kommt damit nicht nur umfassender, sondern auch deutlicher zum Vorschein. Solche wenig traditionellen Szenenanordnungen sind vereinzelt bereits in einigen vorpaläologischen Saalkirchen anzutreffen, in den der Volkskunst nahestehenden Wandmalereien nehmen sie erneut Gestalt an, ein Umstand, der ein Mal mehr zeigt, daß diese Meister sich nicht an den Denkmälern orientieren, in denen der paläologische Stil vorherrscht, sondern an der „klassischen“ georgischen Malerei des 11. bis zur ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts. In den frühen diesem Prinzip folgenden Wandmalereien sind allerdings weder derart komplizierte theologische Zusammenhänge zu finden, noch wird eine theologische Idee durch die besondere Anordnung zweier oder mehrerer Szenen anstelle einer einzigen herausgearbeitet. In der Wandmalerei der „klassischen“ Periode begriff der Teil immer das Ganze mit ein, er bildete unbedingt einen Bestandteil von ihm; jetzt besteht das Ganze aus Teilen, die bereits eine gewisse Selbständigkeit gewonnen haben.

Die Betrachtung dieser Wandmalereien führt deutlich vor Augen, wie sehr das Gewicht des Inhalts in den Darstellungen zugenommen hat. Da die bildnerisch stark vereinfachte Malerei bei weitem nicht imstande ist, den Gehalt zu vermitteln, den sie enthalten sollte, wird der Akzent auf eine ausgedehnte Erzählung des Inhalts der betreffenden sakralen Darstellung verschoben, was manchmal zur Entstehung ganz eigenartiger ikonographischer Fassungen führt. Es handelt sich um einen äußerst merkwürdigen Prozeß: Genügte in den Denkmälern der „klassischen“ Zeit ein Hinweis, so wird es jetzt unerlässlich zu erklären, nachhaltig zu überzeugen, zu kommentieren – und das nicht durch eine Vervielfachung der inhaltlichen Zusammenhänge.

Beispiele einmaliger ikonographischer Versionen sind so nicht selten. In der Szene der Verkündigung in Koreti richtet zwischen dem Erzengel und der Gottesmutter eine mit einem Heiligenschein versehene, segnende heilige Frau den Blick auf den Betrachter. Diese dritte Gestalt muß eine zweite Darstellung der Gottesmutter sein, die deren Zustimmung gegenüber dem göttlichen Abgesandten darstellt. In die Darstellung von Christi Himmelfahrt in derselben Kirche sind links die heilige Märtyrerin Marina und eine auf den ersten Blick unabhängige Gruppe dreier Männer in voller Größe mit Heiligenschein eingefügt. Es sind Apostel: Thomas, Philippus und Juda, der Sohn Jakobs, jene drei, die nicht zu glauben vermochten und ihre Zweifel als Frage an den Erlöser zum Ausdruck brachten. Offensichtlich fügte der Meister sie in die Darstellung ein, um die Kirchgänger die Wahrheit der Auferstehung stärker, mit größerer Überzeugungskraft erfahren zu lassen. Marina ist eine Heilige, die vor ihrer Enthauptung Herabkunft und Himmelfahrt des Herrn sah.

Eine ungewöhnliche Ikonographie zeigt die Szene der Höllenfahrt Christi in der klein-

en Saalkirche von C'ala (Imereti). Hier sehen wir rechts die Gottesmutter Stufen hinuntersteigen und unter ihr Jakob betend sich ihr zuwendend. Damit wird offensichtlich auf eine seit alters anerkannte Präfiguration der Muttergottes hingewiesen, auf die Jakobsleiter. Der Meister von C'ala führt also noch ein Bild der Erlösung an: Wäre doch die Befreiung Adams aus der Hölle durch den zu ihm heruntergestiegenen Christus nicht möglich gewesen ohne die unbefleckte Empfängnis und Fleischwerdung des Herrn dank der Gottesmutter.

In die Darstellung der Verkündigung in Bugeuli (Rac'a) sind die heilige Nino, die Erleuchterin Georgiens und die Heilige Siso einbezogen. Der Maler weist damit auf die besondere Rolle der Hl. Nino hin, die das Christentum in Georgien, dem der Muttergottes zugewandenen Teil der Welt, auf deren Geheiß verbreitete. Eine seltene ikonographische Version zeigt die Szene der Taufe Christi in derselben Kirche, in die der Prophet David eingefügt ist, dessen Geschlecht Jesus entstammt.

Die Lösung bildnerischer Aufgaben erfolgt in allen Wandmalereien auf mehr oder weniger einheitliche Art: Den Kompositionen liegt ein einfaches symmetrisches Schema zugrunde. Einfach sind auch die zur Vermeidung von Trockenheit und Monotonie eingesetzten Mittel: die Reihung von mäßig dynamischen Vertikalen und ein äußerst einfacher Farbrhythmus. Ein grundlegendes Merkmal ist die Lakonik der Kompositionen: Sie sind sozusagen wortkarg. Die Posen der Gestalten verraten mit wenigen Ausnahmen keine Anspannung; ihr Umriß ist einfach. Überall finden wir in großen Zügen entworfenen Formen, flach eingetragene Faltenwürfe; Abstufungen der Farbtöne oder eine räumliche Modellierung der Form fehlen völlig. Die Linien sind überall gleichartig, von einheitlicher Stärke und Präzision, ob sie nun die Form umreißen oder eine Binnenzeichnung wiedergeben.

Besonders deutlich zeigt sich die expressive Funktion der Linie in der Darstellung von Gesichtern. Die von wenig feinen, manchmal ziemlich groben Linien begrenzten und unterteilten Farbflächen entsprechen ziemlich genau bestimmten inhaltlichen Akzenten. Die Farbpalette ist so wenig differenziert wie die Zeichnung: Sie enthält insgesamt zwei, drei Farben und eine einfache Abfolge warmer und kalter Töne.

Von besonderer Qualität sind in dieser der Volkskunst nahestehenden Wandmalerei die Stifterportraits. In der mittelalterlichen Kunst herrscht ein zeitloser geistiger Inhalt vor, und ihm entsprechend begrenzt, ja kanonisiert eine prinzipielle Konvention die künstlerischen Ausdrucksmittel. Gegenüber den eigentlich religiösen, „abstrahierten“ Darstellungen wirken Portraits historischer Persönlichkeiten eigenartig: Sie bringen als Bildthema ein individuelles, persönliches Moment ins Universale und Kanonische ein; nicht selten verändert sich in einem gewissen Sinne sogar die Tradition gewordene Bildstruktur.

Bei den späten Stifterdarstellungen verdient das Verhältnis zur Kunst des islamischen Ostens besondere Aufmerksamkeit, stand doch die georgische Kunst des Spätmittelalters ganz allgemein unter östlichem, islamischem Einfluß. Obwohl großformatige Wandmalerei aufgrund ihrer dem Islam entgegengesetzten Natur innerlich jeder derar-

tigen Einwirkung widerstrebt, werden die in der lokalen Tradition wurzelnden Denkmäler in den Untersuchungen über die georgische Kunst oft als Frucht östlicher Sichtweisen dargestellt.

Dabei wird vor allem auf ihre außergewöhnliche Flächenhaftigkeit hingewiesen. Sie ist nicht zu bestreiten, aber ein äußerst allgemeines Merkmal, derart weitverbreitet in der darstellenden Kunst überhaupt und insbesondere in der mittelalterlichen, daß allein aufgrund von ihr unmöglich von irgendwelchen Einflüssen gesprochen werden kann. Für durchgehende Flächenhaftigkeit gibt es in der georgischen Malerei auch Beispiele aus dem 8., 9. und teilweise 10. Jahrhundert. Wenn sie sich in der Spätzeit mit besonderer Deutlichkeit zeigt, so als Ergebnis der sich natürlich entwickelnden Folklorisierung und nicht eines Einflusses von Außen. Zudem ist eine allmähliche Auflösung des streng tektonischen Systems der georgischen Wandmalerei bereits vom Anfang des 13. Jahrhunderts an zu beobachten: Sie folgt also einer inneren Gesetzmäßigkeit der Entwicklung.

Das in der Spätzeit tatsächlich auffällige gleichmäßige Ausfüllen der ganzen Fläche mit Darstellungen läßt aber nie den für die islamische Kunst kennzeichnenden Teppich-Charakter entstehen. Mit einfachen Mitteln, aber doch deutlich werden künstlerische Akzente gesetzt, bekanntlich eine unerläßliche Voraussetzung monumentaler Kunstauffassung, die ein Ausfüllen der Fläche nach dem Prinzip des Teppichs von vornherein verbietet. Die Flächenfüllende Struktur des Teppichs unterliegt einer streng dekorativen Logik: Symmetrie, Rhythmus und Metrum müssen genau eingehalten werden; Linie, Farbfläche, das in die Fläche eingetragene Zeichen, gegenständlich oder ungenständlich, sind ihrer dekorativen Natur gemäß stets verfeinert, raffiniert, klangvoll. In der iranischen Miniatur wird auch die Farbe dem dekorativen Prinzip untergeordnet, sie ist in die dekorative Struktur einbezogen. Die Farbflächen werden nach dem Prinzip des Kontrasts verteilt, der dekorative Rhythmus der Farben hat unbedingt gleichmäßig zu sein, die Farben von einheitlicher Intensität (womit die tonale Einheit in der islamischen Kunst nicht verneint werden soll; wir haben hier ihren ausgeprägten „Mosaikcharakter“ im Auge). In den spätmittelalterlichen georgischen Wandmalereien ist ein striktes Befolgen solcher Prinzipien kaum je zu finden. Auch hier gibt es eine Lokalität der Farbe weniger rein, andererseits ist die tonale Gleichförmigkeit stärker zu spüren; vor allem aber wird die tonale Einheit durch die Anwendung von wenigen (meist zwei oder drei) Farben erzielt, die auf die Wandfläche statt mit einer mit unterschiedlichen Stärken aufgetragen werden.

In der iranischen Miniatur kommt dank ihrer Eleganz die graphische Natur der Linie bedeutend stärker zur Geltung: Sowohl die großen Konturen wie die Binnenzeichnung nähern sich dem Ornament. Die mit der Feder ausgeführte, allein deshalb schon sorgfältiger gezogene Linie ist reiner, weniger bewegt; sie begrenzt und umschließt die Farbfläche deutlicher. In der georgischen Malerei des Spätmittelalters dagegen ist selbst im Falle ausgesprochener Linearität mehr als der graphische Charakter die Breite der Linien und ein relativer Mangel an Raffinement wahrzunehmen, d.h. ihre Verwandtschaft mit der Fläche. Ihre umreißende, begrenzende Funktion tritt weniger hervor, sie ist auch bedeutend weniger sorgfältig ausgeführt. Das ist nicht allein der Verwendung des

Pinsels statt der Feder oder geringerem Können zuzuschreiben, sondern den Eigenschaften der Wandmalerei überhaupt: Das Bemalen großer Oberflächen läßt seiner Natur nach jene sorgfältige Zeichnung der Form und Detailverliebtheit nicht zu, die den verschiedenen Zweigen der östlichen Kunst, der Miniatur, dem Teppich oder dem architektonischen Ornament so eigentümlich ist.

Statt von östlichem Einfluß wäre also eher von äußeren Analogien zu sprechen, allerdings auch dies nur bedingt. Die mit stilisierten Ornamenten besetzten Kleider der Stifter, die mit stilisierten Ornamenten besetzten Kleider der Stifter, die Form ihrer Hüte oder Gürtel, ihre Art sie zu tragen, sind tatsächlich dem orientalischen Leben entnommen, doch handelt es sich dabei um eine durch die historischen Umstände bedingte, aufgezwungene Mode, die (manchmal leicht verändert) in der Kleidung der Stifter erscheint.

Die spätmittelalterlichen georgischen Wandmalereien mit Einschlag der Volkskunst sind gerade dadurch interessant, daß sie sich von ihrer inneren Natur niemals lossagen und, wenn auch vereinfacht, gelegentlich vergrößert, ausschließlich die eigene Sicht zu realisieren bestrebt sind.

Stifter wurden im Verlauf der Jahrhunderte verschieden dargestellt. In den Denkmälern der untersuchten Gruppe treten Merkmale auf, die sie von früheren Beispielen deutlich unterscheiden, nicht nur in Nuancen, sondern grundlegend: Die Zahl der dargestellten Personen nimmt zu. Sie werden stets dem Alter nach innerhalb der Fürstenfamilie angeordnet. Ihre Hierarchie beginnt auf der Nordwand, setzt sich auf der Westwand fort und endet auf der Südwand. Sie stehen auf der Höhe des Fußbodens, übertreffen an Größe die Darstellungen der sakralen Szenen zu ihren Häuptionen und füllen den unteren Teil der Wände vollständig aus. Gelegentlich nehmen sie mehr als die Hälfte des zur Verfügung stehenden Platzes ein. Statt in einer Dreiviertelwendung zum Altar hin, wie im traditionellen künstlerischen Schaffen, werden sie voll frontal gezeigt. Die Frontaldarstellung geht auf die paläologische Kunst zurück, doch ist hier etwas Anderes wichtig: Eine solche Positionierung der Gestalt fügt sich natürlich in die Tendenz zur Vereinfachung ein, sie stimmt mit der Sichtweise der Volkskunst überein, die eine dem Betrachter zugewandte Stellung stets bevorzugt. Die Frontalansicht erlaubt im Vergleich zur Dreiviertelwendung eine abstraktere künstlerische Darstellung, in den Wandmalereien unserer Gruppe aber erhält sie noch eine weitere Bedeutung. Ist die Gestalt infolge der Tendenz zur Vereinfachung weniger anschaulich, konventioneller, wirkt die frontale Position als Verlust des räumlichen Moments, der Bewegung, so führt die Vereinfachung gleichzeitig auch zu einer Verstärkung der lebendigen Charakteristik. Sie läßt eine Empfindung unmittelbaren Kontaktes aufkommen. Die Figuren scheinen stärker eine Annäherung an den Betrachter anzustreben als die hieratischen Stifter des 11. bis 13. Jahrhunderts. Dort werden große, verallgemeinerte Flächen von einer Kontur eingefasst; der Rhythmus der Linie führt genau jedes Detail vor Augen. Diese Genauigkeit macht das Bild letzten Endes erhabener, allem Irdischen enthobener. Die Denkmäler der untersuchten Gruppe vermögen weder mit einem solchen Reichtum der Formen, noch mit einem vergleichbaren dekorativen Raffinement zu erstaunen. Die monumentale Strenge ist aufgeweicht, die dekorative Seite deutlich weniger verfeinert. Darum

erscheinen die späten Stifterdarstellungen weniger abstrakt, weniger unzugänglich als jene der klassischen Zeit. Die Veränderungen sind in der Tat bedeutend, obwohl die Form bis zu einem gewissen Grad monumental bleibt. Die Stifterdarstellungen des Spätmittelalters erlangten eine neue Qualität: die Einfachheit.

Der allmähliche Ersatz der Kategorie des Erhabenen, besonders Bedeutsamen durch einfachere, gewöhnlichere Determinierungen ist überhaupt kennzeichnend für das künstlerische Denken Georgiens in den letzten Jahrhunderten des Mittelalters. Dieser Prozeß findet auch in den weltlichen Portraits seinen Ausdruck. Die Annäherung des Stifters an den Betrachter ist nur eine unter den Erscheinungen der Vereinfachung des Bedeutsamen, seiner Herabführung zum Gewöhnlichen. Die Darstellung der zahlreichen Stifter bekräftigt auch konkret die Rechte des Oberhaupts eines bestimmten Adelshauses und seiner Angehörigen; darüber hinaus bringt sie auf universaler Ebene die Angst der dargestellten historischen Personen vor der Vergänglichkeit alles Seienden zum Ausdruck: Die konkrete, irdische Zeit, so könnte man sagen, ist hier stärker zu spüren als die Ewigkeit.

Die Veränderungen betrafen nicht nur einzelne Darstellungen oder Kompositionen, sondern das ganze System der Wandmalerei: In der Anordnung der Wandmalerei ist das Schwinden der früheren Strenge und Harmonie offensichtlich, wir haben es in dieser Hinsicht mit einem unbestreitbaren Verfall zu tun. Die zunehmende Flächenhaftigkeit, die dekorative Anspruchslosigkeit oder das Statische erweisen sich als weniger aussagekräftig, die reichen Mittel des Ausdrucks, harmonischer Gegenüberstellungen etc. werden nur in geringem Masse genutzt. Dafür erlangen die der Volkskunst nahestehenden Wandmalereien, vielleicht gerade als Ersatz für diese Verluste, eine Eigenart, dank der die großformatige georgische Malerei dennoch „auf der Gewinnerseite“ verblieb: Infolge der Auflösung des alten Systems und der intuitiven Ausführung erscheinen im Kunstwerk gleichzeitig mit dem Aufzeigen des Besonderen auch Anspielungen auf das Gewöhnliche, was dem künstlerischen Schaffen des klassischen Mittelalters fremd und völlig unannehmbar gewesen wäre.

Man könnte das künstlerische Phänomen, das sich in diesen Stifterbildern zeigt, als „einfache Monumentalität“ bezeichnen. Damit werden zwei einander ausschließende Begriffe verbunden, beinhaltet Monumentalität doch auch besondere Bedeutsamkeit, doch läßt sich gerade so das Wesen dieser ungewöhnlichen Erscheinung besser erfassen: Sie zeigen gleichzeitig und untrennbar ein (übrigens durchaus originell zum Ausdruck kommendes) Bemühen, die mittelalterliche spirituelle Monumentalität zu wahren, und die Tendenz entgegengesetzte Eigenschaften aufzunehmen: Gerade darin sind sie sowohl bedeutsam wie einfach.

So allgemein unsere Untersuchung des vorliegenden Materials war, sie dürfte sowohl den Prozeß des allmählichen Zerfalls des früheren Systems gezeigt haben, wie auch das intuitive, gewissermaßen auf autodidaktischem Boden entstandene Bestreben, im Rahmen desselben Systems eine Form neuen Typs zu schaffen. Eine derartige Monumentalität paßt zur Sichtweise der Volkskunst. Das sie kennzeichnende Epische, ihr künstlerisches Denken und die ihr entsprechende Technik schaffen Bilder, in denen die

aus der verallgemeinernden Sichtweise hervorgehende Bedeutsamkeit und die einfachen Beziehungen entnommene künstlerische Anspruchslosigkeit in Einklang gelangen.

Die Lebendigkeit, relative Freiheit und Unmittelbarkeit, die sich in den Stifterdarstellungen zeigt, ihre Fülle diesseitig-menschlicher Merkmale und die in der Manier der Ausführung zum Vorschein kommende nationale Eigenart, vermochten die Trockenheit und den Schematismus zu überwinden, die sich damals zunehmend verstärkten. In historischer Perspektive beinhaltet die Verstärkung dieses Prozesses gleichzeitig ein Abgehen vom traditionellen mittelalterlichen Stil. Damals allerdings, zur Zeit ihrer Entstehung, blieben diese Werke ungeachtet aller Neuerungen eine christliche Kunst des früheren Typs, eine Kunst, mit der umzugehen Teilnahme an ihr, als einem Bild von besonderer Bedeutung, voraussetzt. Darin unterscheiden sich die spätmittelalterlichen georgischen Wandmalereien dieser Gruppe deutlich von aller anderen sogenannten postbyzantinischen Malerei.

Zum Schluß ist noch ein weiteres Glied in der Reihe der Entsprechungen zu betrachten, die diese auf den ersten Blick elementare künstlerische Erscheinung in ihrem kulturhistorischen Wert besser und die Ursache zum Entstehen ihres wichtigsten Charakterzuges, der Wahrung der Monumentalität bei gleichzeitiger formaler künstlerischer Vergrößerung, umfassender zu verstehen erlauben. Die Untersuchung hat gezeigt, daß ihre künstlerische Erscheinungsform den geistigen Zustand der damaligen Kirchgänger umfassend zum Ausdruck bringt: An Kenntnissen und Tiefe verarmt waren sie dennoch voller Vertrauen, naiv und unmittelbar ehrlich. Der aus dem ikonographischen Programm ablesbare Gehalt entspricht dem alten traditionellen Wissen und weist auf die Ungebrochenheit christlichen Denkens hin. Der Künstler tritt als Vermittler auf; er erhält Anleitung von Leuten, die über dieses Wissen verfügen. Mit ungeschickter Hand schafft er Bilder, die in ihrer Heiligkeit den einfachen, vertrauensvollen Kirchgängern nahe stehen. Hauptsache ist, daß das eigentümliche Verständnis dieser Beziehung zwischen der irdischen und der höheren Welt erhalten blieb, auch wenn es bei weitem nicht mehr so stabil war wie einst und nicht mehr mit der früheren Fülle von Kenntnissen verstanden wurde. So enthielt diese Wandmalerei die Möglichkeit, dieser Wechselbeziehung neue Lebendigkeit zu verleihen.

Die westliche Welt kennt die byzantinische Kunst. Allmählich macht sie sich auch mit dem Schaffen der zum sogenannten byzantinischen Umkreis gehörenden Völker bekannt, darunter mit dem der Georgier. Besonderes Interesse fanden bisher Kunstdenkmäler, die vor dem Fall von Byzanz entstanden. Erst vor kurzem geriet die sogenannte „postbyzantinische Kunst“ (u.a. Griechenlands und des Balkans) ins Blickfeld. Die georgische Kunst dieser Epoche aber ist selbst Spezialisten fast völlig unbekannt, vor allem die der Volkskunst nahestehenden Wandmalereien, von denen ein großer Teil noch nicht gründlich dokumentiert, geschweige denn erforscht ist.

Es mag auf den ersten Blick kaum ersichtlich sein, wodurch Wandmalereien zu interessieren vermögen, die sich von den Normen der mittelalterlichen Kunst offensichtlich nicht befreien konnten, während gleichzeitig in Europa die Meisterwerke der Renaissance, des Barock und des Klassizismus entstanden. Eine nähere Betrachtung zeigt

aber, daß einige unter ihnen Träger einer uralten Tradition sind, andere sich durch Feinheiten theologischen Denkens auszeichnen, und von denselben weltanschaulichen Wandlungen zeugen, die auch in der Kultur des Westens stattfanden, auch wenn diese hier weniger radikale Formen annahmen.

In dieser Kunst hat sich eine von der westlichen verschiedene Erfahrung von Leben und Geschichte niedergeschlagen. Sie könnte auch heute von Interesse sein. Oft sind in ihr Merkmale zu erkennen, die gewöhnlich als Eigenschaften der „naiven“ Malerei gelten. Es dürfte kein Zufall sein, daß gerade Georgien in Niko Piromanashvili einen der bedeutendsten naiven Maler des 20. Jahrhunderts hervorgebracht hat. Einfachheit und Ehrlichkeit, Strenge der Erzählung und ungeschminkte Direktheit, anspruchslose und offenherzige Unmittelbarkeit gelten heute als wertvolle Eigenschaften. Die bescheidenen Denkmäler rufen uns einmal mehr in Erinnerung, eine wie wenig einfache Sache die Aufrichtigkeit des Künstlers ist. So könnten sie uns sogar dabei helfen, uns in einigen künstlerischen Erscheinungen der Gegenwart besser zurechtzufinden.

ტაბულაჲი

TAFELN

ТАБЛИЦЫ





ზორაგულაობის, სამხრეთ-დასავლეთი მონაკვეთი



2 ქალა ჩრდილოეთი კედლის მოხატულობა





4 ქალა ჯოჯოხეთის ნარმოტყვევანა (ფრაგმენტი)



La reina del siglo







იკლესიის მამები



9 ნითელბევი. წმინდა დედა



10. ნითელბევი. წმინდა მონაზე

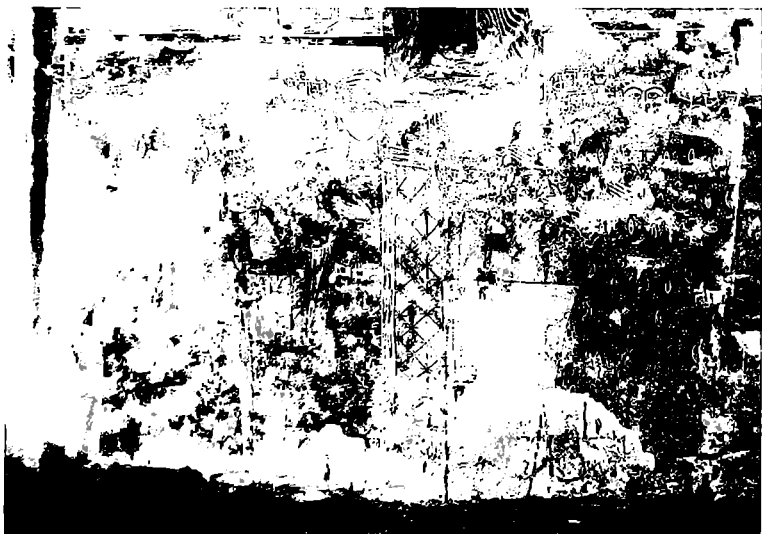




12 ნიოელბევი აღდგომა



13 გელათი წმინდა ელია მონაშენი



14 გელათი წმინდა ელია ქვითკორები





ვილრუბა



17 ილია, მოციქულთა რიგი



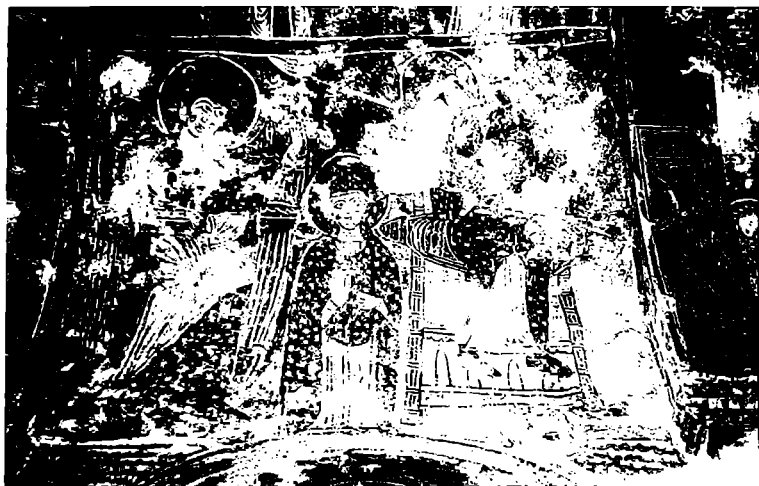
18 თაღის მოხატულობა



19 ილემი. მოხატულობის ჩრდილო-დასავლეთი მონაკვეთი







23 ქორეთი იარემა



24 ქორეთი. ჯოჯოხეთის წარმოტყუვა



ქორეთი ლაზარეს ადგილობა



26. ქორეთი. წმინდა ღვთისმშობლის













33 ბუგეული. მობატულობის სამხრეთ-დასავლეთი მონაკვეთი



ბუგულუღის კანონი მოხატულობა



35. ბუგულუღის ხატება

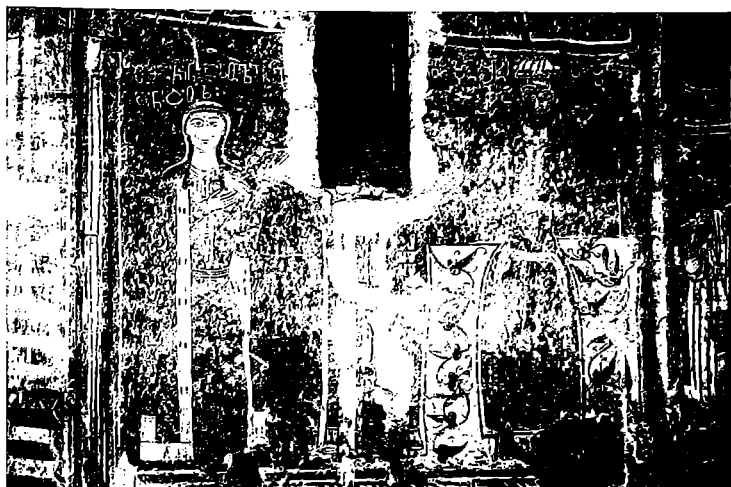


36 ბუგეული მობა



37 ბუგეული ლაზარეს აღდგინება





ბუგეული ქტიტორები



41 ბუგეული ქტიტორები





43. ფარახეთი. დასავლეთი კედლის მოხატულობა





ბა



46 ფარაბეთი ეკლესიის მამები



48. ლეხთაჲი დასავლეთი კედლის მონაბეულობა



49. ლეხთავი ქტიტორი

სარჩევი

წინათქმა	.5
შესავალი	.7
მოხატულობანი	
ჭალა	.17
გიორგი ჯოხტობერიძის მოხატული ეკლესიები	
წითელხევი, გელათის წმინდა ელია, ილემი	.75
წითელხევი	.77
გელათის წმინდა ელია	111
ილემი	.135
ქორეთი	.159
მღვიმევი	.199
ბუგეული	.225
ფარახეთი	.271
ლესთავი	.293
კალაური	.309
დამატება	
ვანი	.335
ზეგანის წმინდა მარინა	.351
დასკვნა	.365
Резюме	.406
Zusammen fassung	.418

წიგნი აიწყო, დაკაბადონდა და დაიბეჭდა
პოლიგრაფიულ-საგამომცემლო ცენტრში „საარი“