

თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია

თეა ინწკირველი

სამაგისტრო ნაშრომი

საეკლესიო მონუმენტური მხატვრობა
კომუნისტური ეპოქის საქართველოში

(ქაშვეთის წმ. გიორგის, დიდუბის ღმრთისმშობლის
და თბილისის სიონის ტაძრების მაგალითზე)

ხელმძღვანელი

ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი; პროფ.

დიმიტრი თუმანიშვილი

თბილისი – 2007

შინაარსი

შესავალი	3
----------	---

თავი I

ქაშვეთის საკუთხევლის მხატვრობა

ა) ქაშვეთისა და მისი საკუთხევლის

მხატვრობის ისტორია	23
--------------------	----

ბ) კედლის მხატვრობის ანალიზი	34
------------------------------	----

გ) ლაღო გუდიაშვილის შემოქმედება

და ქაშვეთის საკუთხევლის მხატვრობა	89
-----------------------------------	----

თავი II

დიდუბის ღმრთისმშობლის ტაძრის მხატვრობა	112
--	-----

თავი III

თბილისის სიონის

XX საუკუნეში შესრულებული მხატვრობა	136
------------------------------------	-----

თავი IV

1940 - 1980-იანი წლების

ქართული საეკლესიო მხატვრობა	161
-----------------------------	-----

დასკვნა	173
---------	-----

რეზიუმე	177
---------	-----

ლიტერატურის სია	179
-----------------	-----

ილუსტრაციების სია	184
-------------------	-----

შესავალი

საეკლესიო მხატვრობის საკითხის კვლევა XX საუკუნის საქართველოში, ალბათ, ყველაზე რთული და თითქმის განუხორციელებელი ამოცანა იყო. საბჭოთა მმართველობის სისტემა, რომელიც სათავეში მოსვლის დღიდან გაშმაგებით ებრძოდა რელიგიას მის ყოველ გამოვლინებაში, არათუ სპეციალურად საეკლესიო მხატვრობის საკითხების, არამედ შუასაუკუნოვანი ფერწერის ნიმუშთა შესწავლის პროცესსაც მთელი სიმკაცრით აკონტროლებდა, რადგან ქართულ სინამდვილეში მათი უდიდესი უმრავლესობა სწორედ რელიგიურ, კერძოდ საეკლესიო მხატვრობას მიეკუთვნება. ამდენად, ძველი, საქართველოს გასაბჭოებამდელი დროის ხელოვნების მკვლევარნიც იძულებულნი იყვნენ ნიმუშის საკუთარ კონტექსტში განხილვისას განსაკუთრებული სიფრთხილე გამოეჩინათ.

მხოლოდ XX საუკუნის მიწურულს, საბჭოთა კავშირის დაშლისა და ქვეყანაში ეკლესიის რეაბილიტაციის შედეგად შესაძლებელი გახდა საეკლესიო ხელოვნებაზე, როგორც სპეციალურად საეკლესიო საგანზე მუშაობა. თავდაპირველად მოხერხდა ცალკეულ ნიმუშთა კვლევისას რელიგიური კონტექსტის გათვალისწინებით წერა; ხოლო სპეციალურად საეკლესიო ხელოვნების საკითხების კვლევის კუთხით პირველია ხელოვნებათმცოდნე ანა მგალობლიშვილის სადისერტაციო ნაშრომი “საეკლესიო მხატვრობის განვითარების თავისებურებები XX ს-ის დასაწყისის (1900-1921 წწ) საქართველოში”.

ა. მგალობლიშვილი აღნიშნავს, რომ XX ს-ის “კომუნისტური სახელმწიფოსთვის მიუღებელი ქრისტიანულ რელიგიასთან დაკავშირებული საკითხები ქართველ მეცნიერთათვის სრულიად მიუწვდომელი და დახურული თემა აღმოჩნდა.”¹ ამდენად, საეკლესიო მასალის დიფერენცირების მიზნით ა. მგალობლიშვილი XX საუკუნის ქართულ საეკლესიო მხატვრობის პერიოდიზაციას ახდენს და სამი ეტაპის გამოყოფას გვთავაზობს: I – 1900-1921 წწ. – XX ს-ის დასაწყისიდან პირველი ქართული რესპუბლიკის არსებობის პერიოდის ჩათვლით, რასაც საკუთრივ მისი ნაშრომი ეძღვნება; II – 1922-

¹ ანა მგალობლიშვილი. “საეკლესიო მხატვრობის განვითარების თავისებურებები XX ს-ის დასაწყისის (1900-1921წწ) საქართველოში”. ხელოვნებათმცოდნის კანდიდატის სამეცნიერო ხარისხის მოსაპოვებლად წარდგენილი დისერტაციის ავტორეფერატი. 2004. გვ. 3.

1991წ. – კომუნისტური ეპოქა და III – 1991-2000წ. – პოსტკომუნისტური პერიოდი.

ჩვენი კვლევის საგანს სწორედ “კომუნისტური ეპოქის”, კერძოდ, საქართველოს, როგორც საბჭოთა სოციალისტური რესპუბლიკის პერიოდში შექმნილი საეკლესიო ხელოვნების ანალიზი წარმოადგენს.

კვლევის მიზანია ქართული საეკლესიო მხატვრობის ერთი ეტაპის, კომუნისტურ ხანაში შექმნილი ნიმუშების შესწავლა. მათი როგორც მხატვრული, ისე ქრისტიანული საეკლესიო შემოქმედების თავისებურებათა გამოვლენა. ამ ნიმუშების მიმართება ზოგადქრისტიანულ და ეროვნულ ტრადიციებთან. აგრეთვე ამ პერიოდის ქართული და სხვა მართლმადიდებლური ეკლესიების მხატვრობაში მიმდინარე პოცესების შედარება.

ჩვენი საკვლევი პერიოდის, “კომუნისტური ეპოქის”, ა. მაგალობლიშვილის მიერ შემოთავაზებული ქრონოლოგიური საზღვრები: 1922-1991წ. საქართველოს რესპუბლიკაში საბჭოების მმართველობის დასაწყისიდან (1922წ.) ვიდრე სსრ კავშირის დაშლის შესახებ საჯარო განცხადების (1991წ.) მოვლენებს შორის პერიოდს ანუ ქვეყნის ხელისუფლებაში კომუნისტური პარტიის ყოფნის ფარგლებს ემთხვევა; მაგრამ უნდა აღინიშნოს, რომ საეკლესიო ხელოვნების კვლევის თვალსაზრისით “კომუნისტური ეპოქის” ფარგლები რამდენადმე ვიწროვდება.

1922 წლიდან, ახლადგასაბჭოებულ ქვეყანაში, სადაც ხელისუფლებამ ორი ათწლეულის მანძილზე ათას ორასამდე ეკლესია-მონასტერი დაარბია, საეკლესიო საგანძური მთლიანად მიიტაცა და უამრავი სასულიერო პირი ფიზიკურად გაანადგურა, საეკლესიო ხელოვნების რაიმე ახალი ნიმუშის შექმნა ან გამოჩენა ცხადია, წარმოუდგენელი იქნებოდა. ეკლესიის დევნასა და რეპრესიებს თან მოჰყვა მეორე მსოფლიო, ე. წ. დიდი სამამულო ომი, რომლის დროსაც ქვეყანაში ასევე უკიდურესად მძიმე ვითარება იყო. პირველი ნიმუში, რომელიც საქართველოში ამ მიმართულებით იქმნება 1946 წელს დაწყებული ქვაშვეთის ტაძრის მოხატულობაა. რამდენადაც ამაზე აღრეული ნიმუშები ჩვენთვის უცნობია და თანადროული ვითარებიდან გამომდინარე მათი არსებობაც შეუძლებლად გვესახება, ვფიქრობთ, ქართული საეკლესიო მხატვრობის ე. წ. “კომუნისტური ეპოქის” დასაწყისად, პირობითად, ეს წელი უნდა მივიჩნიოთ;

1980-იანი წლების ბოლოდან კი, ჯერ საბჭოთა ხელისუფლების მიერ გამოცხადებული “პერესტროიკის”, ხოლო მოგვიანებით საქართველოში ეროვნულ – განმათავისუფლებელი მოძრაობის ფონზე საეკლესიო ცხოვრებაში ახალი, წნეხისგან თავისუფალი მოძრაობა შეინიშნებოდა. ეკლესია ძველი ტაძრების რესტავრაციისა და ამოქმედების პარალელურად მათ ახალ დეკორირებაზეც აქტიურად ზრუნავდა; უკვე 1988 წლიდან საქართველოს საპატრიარქოში შეიქმნა სასულიერო პირებისა და ხელოვნებათმცოდნეებისაგან შემდგარი საბჭო, რომლის მიზანსაც ამ სფეროში მიმდინარე პროცესების განვითარების ხელშეწყობა წარმოადგენდა. ამრიგად, 1988 წლიდან საეკლესიო ხელოვნება უკვე სრულიად თავისუფალია სახელმწიფოებრივი წნეხისაგან და რეაბილიტირებული ეკლესიის პირობებში ვითარდება. შესაბამისად, ჯერ კიდევ ქვეყნის სახელმწიფოებრივი დამოუკიდებლობის გამოცხადებამდე საეკლესიო ხელოვნებაში იწყება ახალი, “პოსტკომუნისტური” ეტაპი, რომლის საზღვრადაც, პირობითად, 1988 წელი შეგვიძლია მივიჩნიოთ.

შესაბამისად, ა. მგალობლიშვილის მიერ შემოთავაზებული პერიოდის საზღვრები 1922-1991 წწ მასალის ქრონოლოგიური მიმოხილვისას რამდენადმე მცირდება და 1946-1988 წლებს მოიცავს.

სახელმწიფოს ათეისტური იდეოლოგიისა და დიქტატის მიუხედავად XX საუკუნის საქართველოს დედაქალაქში სამი მოქმედი ტაძრის ქაშვეთის, სიონისა და დიდუბის ღმრთისმშობლის ტაძრების მოხატვა განხორციელდა; ამ სამი, აქტივობით, მდებარეობითა და ისტორიით განსაკუთრებულად მნიშვნელოვანი ძეგლების გარდა არსებობს ცნობები საქართველოს რამდენიმე ტაძარში განხორციელებული სამხატვრო სამუშაოებისა და ზოგიერთი დაზგური ნიმუშის შესახებაც, თუმცა, ერთი მხრივ, მასალის სიმცირის, მეორე მხრივ კი, მეტისმეტად მდარე მხატვრული ხარისხის გათვალისწინებით მათი ანალიზი შედეგს, ალბათ, ნაკლებად გამოიღებდა.

ქაშვეთის, დიდუბისა და სიონის ტაძრების მოხატულობა უშუალოდ საქართველოს ეკლესიის სატოტალიტარო დამოკიდებულებას. სამივე მათგანი შესრულებულია გამორჩენილი და ფართო საზოგადოებაში წარმატებული თანამედროვე მხატვრების მიერ და სამივე ტაძრის მოხატვის გადაწყვეტილების მიღებაში მონაწილეობდნენ ქართული ეკლესიისა და ხელოვნებათმცოდნეობის მეცნიერების წამყვანი ფიგურები. ამდენად, ამ ტაძრების მხატვრობის ანალიზი გარკვეულ წარმოდგენას გვიქმნის ხსენებული

პერიოდის საეკლესიო ხელოვნების მიმართ მთლიანად ქვეყანაში არსებული დამოკიდებულების შესახებ.

ამ სფეროს შესწავლის განსაკუთრებულ მნიშვნელობაზე დღევანდელ სინამდვილეში გაცხოველებული თანამედროვე საეკლესიო მხატვრობის უძველეს ტრადიციებზე დაყრდნობის მზარდი მოთხოვნილებაც მეტყველებს. ძველი მხატვრობის ცალკეულ ნიმუშთა მეცნიერული შესწავლის პარალელურად იკვეთება საეკლესიო მხატვრობაში მიმდინარე პროცესებისა და ტენდენციების ცვალებადობის კვლევის საკითხის აქტუალობაც. ამდენად, XX საუკუნეში შექმნილი ნიმუშების შესწავლა არა მხოლოდ დროის კონკრეტულ მონაკვეთში განვითარებულ პროცესებს ასახავს, არამედ წარმოაჩენს ძველი, ტრადიციული და ახალი დროის საეკლესიო მხატვრობის ურთიერთმიმართების ტენდენციებსაც. ამასთან აღსანიშნავია, რომ დიდი სამამულო ომისა და კომუნისტური რეჟიმის მიერ ყოფილ საბჭოთა ტერიტორიებზე ეკლესიებისა და ხატების მასობრივი განადგურების ვითარებაში საქართველოში შექმნილი და შემორჩენილი ეს ნიმუშები განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენენ.

აღნიშნულ საკითხებზე საუბარი და მსჯელობა რომ ათწლეულების განმავლობაში შეუძლებელი იყო, ამაზე შემდეგი ფაქტიც მეტყველებს: უშუალოდ დიდი სამამულო ომის შემდგომ შესრულებული ქაშვეთის ტაძრის საკურთხეველის მოხატულობის ავტორი იმ დროისათვის უკვე გამოჩენილი, შემდგომში კი ტიტულოვანი მხატვარი ლადო გუდიაშვილია; წლების მანძილზე მისი შემოქმედებისადმი მიძღვნილ მრავალრიცხოვან ლიტერატურაში ქაშვეთის მხატვრობა მხოლოდ გამონაკლის შემთხვევებში, ისიც დიდი სიფრთხილით იხსენიება. მოგონებებსა და მონოგრაფიებში ამ თემასთან დაკავშირებით მხოლოდ ბიოგრაფიული ხასიათის რამდენიმე მოკლე ჩანაწერი გვხვდება. გამოჩენილი მხატვრის შემოქმედებაში ამ მნიშვნელოვანი ნამუშევრის განხილვისა და შეფასებისაგან ავტორები, სავარაუდოდ ცნობილ მიზეზთა გამო, თავს იკავებენ;

მამია ჩორგოლაშვილი წიგნში “ფრესკის ღიმილი”, შენიშნავს: “ქაშვეთის ფრესკის შეფასება ძალზე ძნელია, მით უმეტეს, რომ ახალი ქართული მხატვრობა არ იცნობს მეორე საეკლესიო ფრესკას, თანამედროვე მხატვრის მიერ შესრულებულს, ამიტომაც შედარებაც ფაქტიურად შეუძლებელია.”²

² მამია ჩორგოლაშვილი, “ფრესკის ღიმილი”, (ეტიუდები ლადო გუდიაშვილის ცხოვრებიდან). თბილისი 1978. გვ. 98.

იმავე აზრს გამოთქვამს ვახტანგ ბერიძეც ალბომის “გუდიაშვილი” ტექსტში: “ამ მხატვრობის შეფასება ძნელია, თუნდაც იმიტომ, რომ იგი, როგორც ეთქვით, სრულიად განმარტოებით დგას თანამედროვე ქართულ მხატვრობაში, სრულიად “ეთიშება” მას.”³ ამდენად, ქაშვეთის მოხატულობა მისი შესრულებიდან ათწლეულების განმავლობაში არც სამეცნიერო და არც პოპულარულ ლიტერატურაში განხილვის საგანი არ გამხდარა.

მხოლოდ 1986 წელს ჟურნალ “საბჭოთა ხელოვნებაში” გამოქვეყნდა ხელოვნებათმცოდნე ირმა მათიაშვილის წერილი “ქაშვეთის საკურთხევლის მოხატულობა”. წერილში აღნიშნულია ლადო გუდიაშვილის ეროვნული და თვითმყოფადი შემოქმედების ღირსებები და მოკლედაა მოთხრობილი ქაშვეთის ტაძრის მოხატვის ისტორია. ზოგადი მხატვრულ-სტილისტური ანალიზის ფარგლებში მკვლევარი პარალელურს ავლებს ძველი ქართული მონუმენტური მხატვრობის, კერძოდ, ახტალისა და დავით გარეჯის სამონასტრო კომპლექსის მოხატულობებთან. აღნიშნავს ახალი საეკლესიო მონუმენტური მხატვრობის როგორც ტრადიციისადმი ერთგულების, ასევე მისი თავისუფალი ინტერპრეტაციის და იკონოგრაფიულ სქემათა ინდივიდუალური გააზრების ნიშნებს. ზოგიერთი სახვითი ხერხის გამოყენება კი ავტორს რენესანსულ ხელოვნებასთან კავშირზე მიუთითებს. წერილში ძირითადი ყურადღება ნაწარმოების მხატვრული ღირსების წამრმოჩენას ეთმობა და ის თანამედროვე ქართული კედლის მხატვრობისათვის საეტაპო მაღალმხატვრულ ნაწარმოებად არის შეფასებული.

პუბლიკაციაში შეინიშნება თემის მთელი სისრულით, მრავალი ასპექტით წარმოჩენის მცდელობა. “ჩვენს საუკუნეში შექმნილი მხატვრობა, თუნდაც საეკლესიო, ვერ გადმოიდებდა შუა საუკუნეების გამოსახულებათა სქემებს.” – აღნიშნავს ავტორი; თუმცა აღნიშნული მოსაზრების დასაფუძვლების, ისევე როგორც მოხატულობის რენესანსული, ტრადიციული თუ მკაფიო ინდივიდუალური გააზრების ნიშნების სიღრმისეულ კვლევას პერიოდული ლიტერატურის ფორმატის ფარგლები ვერ მოიცავს. ამასთან, “ქაშვეთის საკურთხევლის მოხატულობის” წერილის განხილვისას მასში გამოთქმულ რამდენიმე მომენტს შევეხებით. წერილში ვკითხულობთ: “მხატვარი მარიამს

³ ვახტანგ ბერიძე, “გუდიაშვილი”; ხელოვნება–თბილისი, კორვინა–ბუდაპეშტი. 1975. გვ.50.

წარმოგვიდგენს მის “წიადში” გამოსახულ იესოსთან ერთად”,⁴ რაც ქაშვეთის კონქის გამოსახულებას ნაკლებად წარმოგვიდგენს; რამდენადაც აქ იესუს ფიგურა არა უშუალოდ ღმრთისმშობლის ფიგურის “შიგნით”, არამედ მის კალთაზე მდგომია გამოსახული. ავტორის აზრით “ღვთისმშობელისა და ანგელოზების გამოსახვით პეიზაჟის ფონზე გუდიაშვილმა რეალური გარემო შექმნა”;⁵ თუმცა უნაზესი კოლორიტით შესრულებული, ღრუბლებში ჩაკარგული პეიზაჟი აფსიდის კონქში რეალური გარემოს განცდას, ალბათ, ნაკლებად აღძრავს. მკვლევარი დაბეჯითებით აღნიშნავს, რომ “ხელთუქმნელი ხატის” გამოსახულებაში “მხატვარი, რომელიც არ იყენებდა მოდელებს, ქრისტეს სახისათვის მოქანდაკე ბიძინა ავალიშვილს ხატავს.”⁶ ამ მოსაზრების საფუძველს ნ. მიქავას მემუარული ხასიათის წერილი “ღაღო გუდიაშვილის ათას ერთი ღამე” წარმოადგენს, სადაც ავტორი მხატვრის პიროვნულ და შემოქმედებით თვისებებზე საუბრობს და აქვე აღწერს ქაშვეთის ფრესკებით მიღებულ საკუთარ შთაბეჭდილებასაც.⁷ ვფიქრობთ, ეს მოგონება ემოციურ-შეფასებით ხასიათს ატარებს და რეალური ფაქტისგან შორს დგას.

ასევე აღსანიშნავია, რომ “ზიარების” სცენის ანალიზისას მკვლევარი ყურადღებას მხოლოდ მოციქულთა სახეების მხატვრულ მხარეზე ამახვილებს და შენიშნავს, რომ გუდიაშვილს “არ უსარგებლია არც ერთი კონკრეტული ნიმუშით”. მოციქულთა რიგში მარჯვნიდან მეორე, ასაკოვანი სახის ფიგურა კი, მას პატრიარქ კალისტრატე ცინცაძედ მიაჩნია.

ქაშვეთის მოხატულობისათვის განკუთვნილი ესკიზის საფუძველზე შესაძლებელი ხდება მოციქულთა რიგში გამოსახულთა იდენტიფიცირება და დასტურდება, რომ აღნიშნულ ადგილას მთავარეპისკოპოსი დიმიტრი ღაზრიშვილია გამოსახული.

ამრიგად, ქაშვეთის საკურთხეველის მოხატულობის ანალიზი თემის მასშტაბისა და მასთან დაკავშირებულ გარემოებათა სირთულის გათვალისწინებით, შესაბამისი სამეცნიერო კვლევის საგანი დღემდე არ გამხდარა.

⁴ ირმა მათიაშვილი, “ქაშვეთის საკურთხეველის მოხატულობა”. “საბჭოთა ხელოვნება”. 1986. №12. გვ.105.

⁵ ირმა მათიაშვილი. დასხ. ნაშრ. გვ. 107.

⁶ ირმა მათიაშვილი. დასხ. ნაშრ. გვ. 110.

⁷ ნ. მიქავა; “ღაღო გუდიაშვილის ათას ერთი ღამე...”; “მნათობი”. 1966წ. თბერვალი; გვ.156-166.

ქრონოლოგიურად მომდევნო, დიდუბის ღმრთისმშობლის ტაძრის მოხატულობა 1978-1988 წწ-ში განხორციელდა ასევე გამოჩენილი მხატვრის, ალექსანდრე ბანძელაძის მიერ. ამ თვალსაჩინო ქართველი მხატვრის შემოქმედების კვლევას 2004 წელს გამოქვეყნებული მონოგრაფია ეძღვნება. წიგნი “ალექსანდრე ბანძელაძე” ხელოვნებათმცოდნე თინათინ სეხნიაიძის სამეცნიერო ხარისხის მოსაპოვებლად შესრულებული ნაშრომია და მასში მხატვრის შემოქმედების ძირითადი მიმართულებებია განხილული. მაღალი პოლიგრაფიული ხარისხით გამორჩეულ, უხვად ილუსტრირებულ გამოცემაში აღ. ბანძელაძის დაზგური ფერწერის, წიგნის გრაფიკისა და აბსტრაქტული სურათების გვერდით მნიშვნელოვანი ნაწილი, კერძოდ, II თავი “დიდუბის ეკლესიის მოხატულობას” ეძღვნება. მოხატულობის მხატვრული ანალიზის თავისებურებიდან გამომდინარე ავტორის კვლევის მიზანს “კომპოზიციათა ტრადიციული და მხატვრის ფანტაზიით შექმნილი მხარეების თავისებურებებში” გარკვევა წარმოადგენს⁸. ავტორი მოკლედ მოგვითხრობს დიდუბის ტაძრის ისტორიას, წარმოგიდგენს მოხატულობის აღწერასა და ანალიზს, განიხილავს მას ქართული მონუმენტური მხატვრობის ტრადიციასთან მიმართებაში და მასში პალეოლოგოსთა ხანის, კერძოდ, უბისის მოხატულობის გავლენაზე საუბრობს.

ნაშრომში არა ერთი შეცდომა და უზუსტობაა დაშვებული, რასაც ტექსტის თანმიმდევრობით წარმოგიდგენთ:

“ხარებისა” და “შობის” კომპოზიციები, ავტორის თქმით, საკუთხეველში სარკმლის გვერდებზეა გამოსახული,⁹ მაშინ როდესაც ისინი აფსიდის საბჯენი თაღის გვერდებზე არიან განთავსებული.

გუმბათში გამოსახულ “ქრისტე პანტოკრატორის” ფიგურას, წიგნის მიხედვით, გარს შემოუყვება ასომთავრული წარწერა “უფალმან ძალი ერსა თვისსა მოსცეს, უფალმან აკურთხოს ერი თვისი მშვიდობით”²;

პანტოკრატორის გარშემო კი ვკითხულობთ: “აჰა მე თქვენთანა ვარ ყოველთა დღეთა და ვიდრე აღსასრულადმდე სოფლისა. ამინ.”

“სარკმლებს შორის არსებულ მცირე სიბრტყეებზე მთელი ტანით გამოსახულნი არიან წინასწარმეტყველები.” – ვკითხულობთ ტექსტში, ადგილზე კი აქ მოციქულთა ფიგურებია წარმოდგენილი შესაბამისი ასომთავრული წარწერებით.

⁸ თინათინ სეხნიაიძე. “ალექსანდრე ბანძელაძე”. თბილისი; 2004. გვ.40.

⁹ თინათინ სეხნიაიძე. დასახ. ნაშრ. გვ.42.

ნაშრომში ვკითხულობთ: “საკუთხეველის შუბლზე “სამების” ახალი აღთქმის რედაქციაა მოცემული, რომლის პარალელურად, ბემაზე, მეფეთა და წმინდანთა პორტრეტები მედალიონშია გამოსახული.”²

აღსანიშნავია, რომ დიდუბის ტაძრის ინტერიერში ბემა არ არის. “სამების” გარშემო მედალიონები კედლის თაღის ზედაპირზეა განლაგებული, ხოლო მათ შიგნით გამოსახული სახეები “ძველი აღთქმის” მამამთავრებსა და წმინდანებს ეკუთვნით, რასაც შესაბამისი წარწერებიც ადასტურებენ.

თ. სეხნიაიძე წერს: “სამხრეთი კედლის დიდი ნაწილი უკავია ადამისა და ევას ცხოვრების ამსახველ სცენებს.”¹⁰

ადგილზე ვხედავთ, რომ სარკმლის ღიობის ქვეშ, ერთ კომპოზიციაში გაერთიანებულია “ცოდვით დაცემისა” და “სამოთხიდან განდევნის” სცენები.

ტექსტში ვკითხულობთ: “ნიშაში თამარ მეფის ქორწილია წარმოდგენილი. კომპოზიციის შუაში, ზემოთ, ღვთისმშობელი ორანტას გამოსახულებაა, რომლის მარჯვნივ თამარ მეფე, ხოლო მარცხნივ რუსთაველია წარმოდგენილი.”

მიუხედავად იმისა, რომ აღნიშნულ სცენას განმარტებითი წარწერები არ ახლავს, თამარ მეფის გვერდით ქორწილის სცენაში, ცხადია, დავით სოსლანია გამოსახული.

ნაშრომში ვკითხულობთ: “ყურადღებას იპყრობს ისტორიულ პირთა პორტრეტები: მეფეთა – არჩილისა და ლუარსაბის, ქეთევან წამებულის, ბიძინა ჩოლოყაშვილის, შალვა და ელიზბარ ქსნის ერისთავების.”

აღვნიშნავთ, რომ ჩამოთვლილ პირთა ტაძრის მოხატულობაში გამოსახვას მათი მოწამეობრივი ღირსება წარმოადგენს, ხოლო ისტორიულ პირთა პორტრეტების სახელით, ჩვეულებრივ, ქტიტორებს, ან სხვა, მხოლოდ ამ ნიშნით გამორჩეულ პირებს ვგულისხმობთ.

ავტორი გვამცნობს, რომ გამოსახულება “ძველი დღეთად” საკუთხეველის სარკმლის ქვემოთ არის განთავსებული¹¹, ინტერიერში კი ის აფსიდის თაღის კეხში გვხვდება.

ტექსტში ვკითხულობთ: “ექვსფრთედზე მოთავსებულ რომბისებურ ოთხკუთხედში მოხუცი ქრისტეს მკერდამდე მოცემული ფიგურაა წარმოდგენილი.”

¹⁰ თინათინ სეხნიაიძე. დასახ. ნაშრ. გვ.43.

¹¹ თინათინ სეხნიაიძე. დასახ. ნაშრ. გვ.45.

აღსანიშნავია, რომ ზოგადად, “ძველი დღეთად” იესუ ქრისტეს ერთ-ერთი იკონოგრაფიული სახეა,¹² რომელიც დანიელ წინასწარმეტყველის ხილვას ეყრდნობა (დან. 7:9-13) და არსებითად განსხვავდება ავტორის მიერ სახელდებული აღნიშვნისაგან “მოხუცი ქრისტე”.

“ხარების” სცენაში გამოსახულ ანგელოზს მკვლევარი მიქაელ მთავარანგელოზად მოიხსენიებს,¹³ თუმცა, როგორც ცნობილია, “ხარებაში” გაბრიელ მთავარანგელოზი მონაწილეობს. (ლკ.1:26)

აღმოსავლეთი კედლის მოხატულობის აღწერაში ვკითხულობთ: “...თაღის მარცხენა კუთხეში გამოსახული ანგელოზი მეტად უზვეულო პოზაშია წარმოდგენილი: მაყურებლისკენ ზურგშექცევით ჩამომჯდარს, ფეხები თაღის კიდეზე “გადმოუწევია” და რომელიღაც სცენისკენ ცნობისმოყვარეობით იმზირება.”¹⁴

აღმოსავლეთი კედლის ზედა კუთხეში განთავსებული ანგელოზის ეს ფიგურა ჯვარცმული ქრისტეს ქვეშაა მუხლმოყრილი. ის ჩრდილოეთ კედელზე გამოსახული ანგელოზის იდენტურია და ჩრდილო-აღმოსავლეთ კუთხეში წარმოდგენილ “ჯვარცმის” სცენას ეკუთვნის.

ტექსტში ვკითხულობთ: “ისევე როგორც შუა საუკუნეების მონუმენტურ მხატვრობაში, დიდუბის ეკლესიაშიც საერო პირთა გამოსახულებებისათვის შერჩეულია მთავარი შესასვლელის მოპირდაპირედ მდებარე კედელი, რომელიც ყველაზე უკეთ აღიქმება ტაძრის ინტერიერში.”

მიუხედავად იმისა, რომ გაუგებარია, თუ რომელ გამოსახულებებს გულისხმობს ავტორი “საერო პირებში”, რადგან დიდუბის ტაძარს მთავარი შესასვლელი დასავლეთიდან აქვს, მის მოპირდაპირედ აღმოსავლეთი კედელი აღიქმება, სადაც მხოლოდ “წმიდა სამება”, მოციქულები, წინასწარმეტყველები და ანგელოზები არიან გამოსახულნი.

ჩამოთვლილი შეცდომების გარდა, მონოგრაფიაში წარმოდგენილი მოხატულობის ანალიზის შედეგად გაკეთებული დასკვნაც წინააღმდეგობრივი ხასიათისაა. კერძოდ, “დიდუბის ეკლესიის მოხატულობისადმი” მიძღვნილი II თავის ბოლოს ვკითხულობთ: “როგორც დიდუბის მოხატულობის სტილისტური ანალიზი ცხადყოფს, ნაწარმოების

¹² И. А. Припачкин, «Иконография Господа Иисуса Христа». Паломник, 2001 с. 120.

¹³ თინათინ სეხნიაიძე. დასახ. ნაშრ. გვ.46.

¹⁴ თინათინ სეხნიაიძე. დასახ. ნაშრ. გვ.48.

შემადგენელი ყოველი კომპონენტი, დაწყებული სახვითი ხერხებიდან, დამთავრებული მოხატულობის არქიტექტურულ ფორმებთან შეხამებით, მოწოდებულია ძირითადი იდეის ნათლად, ამომწურავად გამოვლენისკენ.” აქვე მკვლევარი ნაწარმოებს აკავშირებს პალეოლოგოსთა მხატვრობასთან და დასასრულ, ასკვნის: “თუკი შუა საუკუნეების მხატვრობის ნებისმიერ პლანში გამოვლენილი პირობითობა ნაწარმოების არსის გახსნის გზაა, დიდუბის ეკლესიაში ამ მხატვრულ-იდუური ამოცანის არარსებობის გამო პირობითობა მხოლოდ ქრისტიანული სიუჟეტის ავტორისეული ინტერპრეტაციის გადმოცემას ემსახურება.”¹⁵

ზემოთქმულიდან გამომდინარე, თინათინ სეხნიაიძის მონოგრაფიაში წარმოდგენილი “დიდუბის ეკლესიის მოხატულობის” კვლევა აღნიშნული ნაწარმოების ანალიზისა და შეფასების კონკრეტული ვერსიის შეთავაზებასაც კი ვერ უზრუნველყოფს.

თბილისის სიონის ტაძარში XX საუკუნის მხატვრობა დასავლეთი მკვლავის კედელსა და მის მომიჯნავე “ნაევშია” წარმოდგენილი. ის 1982-1989 წლებში ასევე გამოჩენილი ქართველი მხატვრის, ლევან ცუცქირიძის მიერ განხორციელდა. მიუხედავად იმისა, რომ თბილისის სიონი საკათედრო ტაძარს წარმოადგენდა, თავად მხატვარი ლევან ცუცქირიძე კი საზოგადოებისთვის უკვე კარგად ცნობილი და დაფასებული შემოქმედი იყო, მიუხედავად იმისა, რომ 80-იანი წლების ბოლოდან საბჭოთა იდეოლოგიური წნეხი “პერესტროიკის” პირობებში ნაკლებად უქმნიდა პრობლემებს საეკლესიო ცხოვრებას და იმის მიუხედავად, რომ აღნიშნული მხატვრობის მიმართ როგორც სპეციალისტთა, ისე ფართო საზოგადოების დამოკიდებულება გულგრილი ნამდვილად არ ყოფილა, ამ ნაწარმოების შესახებ, ფაქტობრივად, არაფერი დაწერილა.

1994 წლის ჟურნალ “სპექტრის” №3-4 გამოქვეყნებული წერილი “ლევან ცუცქირიძე” თამარ ვასაძის ავტორობით ერთადერთი პუბლიკაციაა, სადაც სიონის ტაძრის ახალი მხატვრობაა მოხსენიებული.

წერილი არსებითად მხატვარ ლევან ცუცქირიძის შემოქმედებითი პორტრეტის წარმოდგენას ისახავს მიზნად. მასში საუბარია 1950-იანელთა თაობის მხატვართა ინტერესებზე, განხილულია ლევან ცუცქირიძის, როგორც წიგნის ილუსტრატორის შემოქმედება, “ვეფხისტყაოსნის”

¹⁵ თინათინ სეხნიაიძე. დასახ. ნაშრ. გვ. 61.

ილუსტრაციები, აგრეთვე დაზგური ფერწერის ნიმუშები და მონუმენტური პანოები. წერილის ბოლოს კი სიონის ტაძრის მოხატულობიდან ერთ სცენაზე, “შობის” კომპოზიციაზეა საუბარი. წერილში კომპოზიციის ზოგადი ანალიზია მოცემული. აღნიშნულია სტილური თავისებურებები და “ახლებური დამოკიდებულება ხელოვნებათა სინთეზისა,”– მხატვრობის კედლის სიბრტყესთან დაპირისპირება და მისი ტექტონიკურობის დაშლის მცდელობა.

ამდენად, სიონის ტაძრის XX ს-ის მოხატულობა მთლიანად არც ამ, ზემოხსენებული ასპექტით და არც ცალკე თავისთავად, სამეცნიერო ლიტერატურაში განხილული არასდროს ყოფილა.

ამრიგად, საკვლევი საკითხის, კერძოდ, ქართული საეკლესიო მხატვრობის “კომუნისტური ეპოქის” (1946-1988წწ) შესახებ წარმოდგენილი სამეცნიერო ლიტერატურის განხილვა ცხადყოფს, რომ გამოქვეყნებული პუბლიკაციები ცალკეულ ნიმუშთა მხოლოდ ზოგად ან არასრულ ანალიზს ისახავენ მიზნად; ხოლო ჩამოთვლილ ნიმუშთაგან არც რომელიმე ერთის კომპლექსური კვლევა განხორციელებულა და არც ზოგადად, ამ სფეროში განვითარებული ტენდენციები სპეციალური სამეცნიერო კვლევის საგანი საერთოდ არ გამხდარა.

საკითხის სპეციფიკიდან გამომდინარე, გამომდინარე იქიდან, რომ ქართული საეკლესიო ხელოვნება ყოველთვის ქრისტიანული, კერძოდ, მართლმადიდებელი ეკლესიის დაკვეთით ხორციელდებოდა, საკვლევი მასალის შესწავლისას განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება ეკლესიის მხრიდან მხატვრობისათვის დაკისრებული კონკრეტული ფუნქციებისა და მოთხოვნების გათვალისწინებას. მართლმადიდებელ ეკლესიაში, სადაც ე.წ. “კანონიკურობის” საკითხი არსებობს, საეკლესიო მხატვრობის ყოველი ნიმუში ამ კუთხითაც განიხილება. XX საუკუნის საეკლესიო მხატვრობაში კი აღნიშნული პრობლემა განსაკუთრებული სიმძაფრით იჩენს თავს; ამდენად, მისი შესწავლის დაწყებამდე გარდაუვალ ამოცანად გვესახება საკუთრივ “კანონიკურობის” ცნებისა და XX საუკუნის მართლმადიდებელ ქვეყნებში მისი გამოვლინების მოკლე მიმოხილვა.

ქრისტიანული ხელოვნება სათავეს თავად მაცხოვრის მიწიერი ცხოვრების დროიდან იღებს და მისი საწყისი “ხელთუქმნელ ხატს” უკავშირდება, რომელიც, სიმბოლურად, ისე როგორც ისტორიულად ღვთის რეალური განკაცებისა და უშუალოდ მის მიერ კაცობრიობისთვის საკუთარი გამოსახულების ბოძების დასტურს წარმოადგენს. ეს პირველი ფაქტი ქრისტიანული ხელოვნებისა დაედო კიდეც საფუძვლად ხატის, – როგორც განკაცებული ღმერთის გამოსახვის, ასევე, მისდამი მიმართების, – როგორც პირველსახის თაყვანისცემის შესაძლებლობას და ღვთისმსახურებისა და ღვთისმეტყველების ერთ-ერთ სახედ იქცა.¹⁶ ხატწერისა და ხატმწერთა ღვთისმსახურებით ფუნქციაზე მეტყველებს ეკლესიაში “წმიდა ხატმწერის” რანგის არსებობაც, რაც, რუსეთში XI-XII საუკუნეებიდან დასტურდება.¹⁷

ბერძნული სიტყვა “eikon” ნებისმიერ გამოსახულებას, ყოველგვარ სურათს აღნიშნავს, თუმცა ბიზანტიაში, ქრისტიანული ხელოვნების ფორმირების ეპოქაში ის სახარების თემასთან დაკავშირებულ გამოსახულებას დაუკავშირდა. ახლა ეს სიტყვა არქეოლოგიასა და ხელოვნების ისტორიაში, უპირატესად, სალოცავი დანიშნულების გამოსახულების მნიშვნელობით იხმარება¹⁸ და ის სადღეისოდ ამ, სალოცავი მიმართების ფუნქციის შენარჩუნებით, საკუთრივ ორთოდოქსული ეკლესიის კუთვნილებას წარმოადგენს; რამდენადაც, როგორც ისტორია გვიჩვენებს, დასავლეთის ეკლესიამ ქრისტიანული გამოსახულების ეს ფუნქცია ჯერ კიდევ VIII საუკუნის ბოლოს დათმო: “ჩვენ უარვევოდ მხოლოდ გამოსახულების თაყვანისცემას და დასაშვებად მივიჩნევთ მათ ეკლესიაში არსებობას

¹⁶ წმიდა მამათა სწავლებით, “... ხატის წარმომავლობა ხელოვნების ღმერთის მიერ ხელდასხმის ასპექტზე სვამს მახვილს და ამდენად, საკრალური სახითი ხელოვნების დასაბამად მიიჩნევა.” (ეკ. გედევანიშვილი “პირი ღმერთისა ქრისტიანული აღმოსავლეთისა და დასავლეთის ხელოვნებაში; მანდილიონი და წმიდა ვერონიკას ხატი”. საკანდიდატო დისერტაცია. თბ. 2003, გვ.18)

¹⁷ Виктор Кутковой. «ИКОНОПИСЕЦ: РЕМЕСЛЕННИК ИЛИ ЦЕРКОВНОСЛУЖИТЕЛЬ?» ИНТЕРНЕТ-ЖУРНАЛ СРЕТЕНСКОГО МОНАСТЫРЯ. 02.07.04.

¹⁸ Л. Успенский. «Богословие иконы православной церкви». Московский патриархат. 1989. გვ.7.

კედლების გასამშვენებლად და სათნო საქმეთა შესახებ მოგონებებისა და ხსოვნების მიზნით.”¹⁹

“კედლების გასამშვენებლად” მხატვრობის გამოყენება ქრისტიანულ ტაძარში კატაკომბების უძველესი, სიმბოლური და ალეგორიული შინაარსით დატვირთული მხატვრობის შემდგომ, უკვე ქრისტიანული სიუჟეტების მაღალმხატვრულად ამსახველი დეკორირების პარალელურადაც არსებობდა და აქ მისი ფუნქცია “უბრალო ორნამენტირებით” განისაზღვრებოდა; ²⁰

ტაძრის კედლებზე ძველი და ახალი აღთქმის სცენათა გამოსახვა თავდაპირველადვე იმ მიზანს ემსახურებოდა, რომ “უსწავლელთ, ვისაც წმ. წერილის კითხვა არ ძალუძს, ქრისტე ღმერთის ჭეშმარიტ მსახურთა ღვაწლი გაიხსენონ და იმათი მიმბაძველობის სურვილით აღივსონ, ვინც ხილულს უხილავი ამჯობინა და მიწა ზეცაზე გაცვალა;”²¹ ამ სურვილის აღძვრას, ასევე განაპირობებს მნახველზე გამოსახულების წმინდა ემოციური “ზემოქმედობაც”; რაც სიუჟეტის შერჩევასთან ერთად, წმინდა მხატვრული გამომსახველობითაც განისაზღვრება. ეს აზრი წმინდა მამათა შორის არსებულ ქრისტიანული ღვთისმეტყველების ფორმირების ადრეული ხანიდანვე და უკვე უკანასკნელ, VII მსოფლიო საეკლესიო კრებაზეც, სადაც ხატთაყვანისცემის სასარგებლოდ თეოლოგიური ხასიათის არგუმენტთა გვერდით იკავებს ადგილს: – საეკლესიო მხატვრობით გამოწვეული წმინდა ადამიანური განცდის მოქმედება მორწმუნეზე კრებამ იმ უმთავრესი დანიშნულების საფუძვლად მიიჩნია, რაც საბოლოოდ ხატთაყვანისცემის დოგმატში იქნა გაფორმებული:²² “რამდენადაც უმეტესწილად დანახვა შეიძლება ხატზე გამოსახვის გზით, იმდენად მათი მაცქერალნი შეუდგებიან

¹⁹ საგულისხმოა, რომ ამ გადაწყვეტილების ერთ-ერთ მიზეზად დასახელდა გამოსახულების მხატვრული ხარისხის პრობლემა, რომელიც მხოლოდ “მხატვრის ოსტატობაზეა დამოკიდებული”. Ханс Белтинг, «Образ и культ». Москва. 2002. გვ. 592.

²⁰ მაგ., ნ. პოკროვსკის აზრით, რომის წმ. კონსტანტინეს ტაძარში (IV ს-ე) ნადირობის, თევზაობის, მოსავლის აღების და სხვა სცენები სწორედ გაშვენებას ემსახურებოდა (Н. Покровский, «Памятники христианской иконографии и искусства». 1900. ст. 97.).

²¹ წმ. ნილოს სინელის (V ს-ე) წერილი პრეფექტ ოლიმპიოდორისადმი. ლ. უსპენსკი. დასახ. ნაშრ. გვ. 54.

²² წმ. გრიგოლ ნოსელს (IV ს-ე) აბრაამის მსხვერპლშეწირვის შესახებ “ბევრჯერ წაუკითხავს, მაგრამ არ აცრემლებულა, თუმცა, იხილა რა მისი ფერწერული გამოსახულება, ატირდა”; (...) “თუკი ამ დიდ მოძღვარში ამ ისტორიის ფერწერული გამოსახულება ცრემლებს იწვევდა და სარგებელი მოჰქონდა, რამდენად უფრო მეტ სარგებელსა და შემუსრვილებას შესძენს ის უსწავლელსა და უბრალო ადამიანს.” VII მსოფლიო საეკლესიო კრების აქტები.

(ციტირებულია К. Г. Шахбазян СИМВОЛИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ И ЯЗЫК ИКОНЫ /Критический анализ книги Л. А. Успенского "Богословие иконы Православной Церкви-ელექტრონული ტექსტი)

ღვაწლს – მოიგონონ და უყვარდეთ ხატზე გამოსახულთა პირველსახენი, პატივი მიაგონ მათ ამბორითა და პატივისმცემელი თაყვანისცემით.”²³

წმინდა გამოსახულებების შექმნისა და მათი თაყვანისცემის დაკანონების გარდაუვალი აუცილებლობა კი, ამავე დოგმატშია გაცხადებული “ვიცავთ წერილობით ან დაუწერლად ჩვენთვის დადგენილ არა ახალშემოსულ საეკლესიო გადმოცემებს. მათთან ერთად არის ხატი, ფერწერული გამოსახულება, რომელიც სახარების ქადაგებებს თხრობებს უთანხმებს და ჩვენს მიერ ღვთის სიტყვების განხორციელების არა წარმოსახვით, არამედ ჭეშმარიტ რწმუნებას და მსგავს სარგებლობას ემსახურება. ამრიგად, რადგან ერთი მეორეზე მიუთითებს, უეჭველად ერთი მეორეს განმარტავს.”²⁴

ხატთაყვანისცემის აპოლოგეტის, წმ. იოანე დამასკელის განმარტებიდან ნათლად ჩანს, თუ როგორ უყურებს ქრისტიანი, ზოგადად, გამოსახულების დანიშნულებას: “ყოველნაირი გამოსახულება დაფარულს აჩენს და ათვალსაჩინოებს... გამოსახულება იმისთვისაა მოგონილი, რომ მისი დახმარებით საზეიმოდ გაცხადებული საგნები შევიცნოთ, შევიმეცნოთ და შევიყვაროთ მშვენიერება, რომელიც დაფარულია და ვისწრაფვოდეთ მისკენ...”²⁵ – ესაა თავად ქრისტიანული გამოსახულების – ხატის არსი, რომელიც, თავის მხრივ, ხსნის გზაზე შემდგარ ქრისტიანს სწორედ ადამიანური განცდისმიერი შეწევნით უნდა ეხმარებოდეს: “... რამდენადაც მე ადამიანი ვარ, ხორციით მოსილი, ძლიერი წადილი მაქვს ხორციელადვე მასთან ვიყო რაც წმინდაა და ვხედავდე მას.” – ამბობს ბასილი დიდი.²⁶

უდაოა, რომ ქრისტიანული მხატვრობა განკაცების დოგმატთან ერთად ფერისცვალების შესახებ სწავლებასაც ეყრდნობა; სიწმინდე და ღვთაებრიობა მორწმუნისათვის სწორედ ის, თაყვანსაცემი და მისაბაძი სახეა, რომელიც მაცხოვარმა ფერისცვალების დროს აჩვენა და რომლის ასახვის (შესაძლებლობისამებრ) წარმატებული მცდელობა ხატს “სასუფეველის სარკმელად” (მამა პავლე ფლორენსკი) აქცევს; თუმცა, ეკლესიის უმაღლესი სჯულმდებელი ორგანო, – მსოფლიო საეკლესიო კრება – დოგმატის ხარისხით მხოლოდ ხატის დანიშნულებას აკანონებს – წმიდა წერილით (და წმინდანთა ღვაწლით) გაცხადებული ჭეშმარიტების იმგვარ ასახვას, რომ მან

²³ “დიდი სჯულისკანონი”. 1987 წლის საქართველოს ეკლესიის კალენდარი. გვ.126.

²⁴ იქვე...

²⁵ Преподобный Иоанн Дамаскин. «Три защитительных слова против порицающих святыне иконы или изображения». 1993. ст.100.

²⁶ Преподобный Иоанн Дамаскин... ст. 27.

მნახველში მათი ხსოვნის “გაცოცხლება” გამოიწვიოს, მათი პატივდებისა და მიბაძვის სურვილი აღუძრას.²⁷

მსოფლიო საეკლესიო მხატვრობის მრავალფეროვნება ადასტურებს, რომ ამ კანონიკური მიზნის მისაღწევად სხვადასხვა დროსა და სივრცეში განსხვავებული მსოფლშეგრძნების, მზაობის, გემოვნების ხატმწერები, შესაბამისად, ცვალებადი გემოვნების მორწმუნეთა კრებულისათვის განსხვავებული გამომსახველობითი ხერხების გამოყენებას მიმართავდნენ. ამ მიდგომაში, სწორედ მხატვრული მრავალფეროვნებით განხორციელებაში ხედავს ხატის დანიშნულების აღსულებას წმ. გრიგოლ პალამა (XIV ს-ე): “სხვაგვარი ხატი სჭირდება ახალდამწყებს, სხვაგვარი – საეროს, სხვა – ბერს, ხოლო ჭეშმარიტი ისიხასტი კი, ჭვრეტს ღმერთს ხილული ხატის გარეშე.”²⁸

ბიზანტიის იმპერიის დაცემის პარალელურად (1453 წ.) კათოლიკურ დასავლეთში აღმოცენებული რენესანსული მხატვრობის გავლენა და მისი გემოვნება ჯერ კიდევ XVI-XVII საუკუნეებიდან საბერძნეთისა და რუსეთის საეკლესიო მხატვრობაშიც მძლავრად იკიდებს ფეხს; უკვე XIX საუკუნისთვის საბერძნეთის საეკლესიო მხატვრობა გერმანული აკადემიური სკოლის აღზრდილთა მხატვრობით განისაზღვრება; ²⁹ რუსეთში კი, – “დასავლეთის მონური მიბაძვა აღარ აკმაყოფილებთ;” აქ თავი იჩინა ორმა, რადიკალურად განსხვავებულმა მიდგომამ: “თუ დასავლეთის ქომაგთ ტრადიციული ხატწერა თავისუფალი შემოქმედების დაბრკოლებად მიაჩნდათ, “მართლმადიდებლობის მოშურნენი” ყოველგვარ ფერწერას დაშორდნენ და ყველაფერ ახლადშემოდებულს ეკლესიიდან განდგომად მიიჩნევდნენ.³⁰ არსებული ვითარებიდან გამომდინარე, რუსეთსა და საბერძნეთში, შესაბამისად, XIX საუკუნის დასასრული და XX საუკუნის პირველი ათწლეულები შუასაუკუნოვანი ხელოვნებისადმი გამძაფრებული ინტერესითა და

²⁷ საგულისხმოა, რომ თავად ამ მსოფლიო კრებაზე წარმოდგენილი მხატვრობის იმ ნიმუშების აღწერა, რომელთაც წმ. მამებში ამგვარი განცდა გამოიწვიეს (წმ. ევფიმიას წამება და სხვ.), ანტიკური ფერწერის ნიშნებითაა დახასიათებული და მის საუკეთესო ნიმუშებთან შედარებული.” იხ. Деяния Вселенских Соборов. СПб 1996. с. 424-425.

²⁸ И. К. Языкова. «Богословие иконы». 1995. ст.17.

²⁹ ანა მგალობლიშვილი. “საეკლესიო მხატვრობის განვითარების თავისებურებები XX ს-ის დასაწყისის (1900-1921წწ) საქართველოში”. ხელოვნებათმცოდნის კანდიდატის სამეცნიერო ხარისხის მოსაპოვებლად წარდგენილი დისერტაცია. 2004. გვ.107-108, 111-112.

³⁰ იხ. Л. Успенский, «Богословие иконы православной церкви», 1989. с. 369.

ტრადიციული კანონიკური საეკლესიო ხელოვნების პრინციპების მაძიებლობით განისაზღვრება:

საბერძნეთში, რომელიც ოსმალეთის იმპერიის ტყვეობიდან მხოლოდ 1830 წელს გათავისუფლდა, კანონიკური ხატის აღმოჩენა და ხატწერის სკოლის ჩამოყალიბება ფოტის კონტოგლუს (1895-1965წწ.) უკავშირდება. “ბიზანტიური ხელოვნება ხელოვნებათა ხელოვნებაა, მე მწამს მისი როგორც რელიგიისა” – ამბობს 1920-იან წლებში ასპარეზზე გამოსული მხატვარი, რომელიც ამ მხატვრობას “წმინდას” უწოდებს, ხატის ფერებსა და ფორმებს კი – “მისტიკურს”;³¹ ბიზანტიური მხატვრობის სტილი და ტექნიკა, – მისი “შემოქმედების იდიომა”, – XX საუკუნის ბერძნული საეკლესიო ფერწერის ახალი კურსის განმსაზღვრელი გახდა.³² პოსტბიზანტიური სტილი, რომელიც, თავის დროზე საბერძნეთში ხატწერის ერთადერთმა მასწავლებელმა დანერგა, მისი მოწაფეების შემოქმედებაშიც გრძელდება; ის ბერძნულ საეკლესიო მხატვრობას განსაზღვრავს და მას “პრე-კონტოგლუსა” და “პოსტ-კონტოგლუს” ეპოქებად ყოფს³³; მას მისდევს ბერძნული ხატწერა 1960-1980-იან წლებშიც; თუმცა, ზოგიერთი მკვლევარის აზრით, ის “ვერ გასცდა პოსტბიზანტიურ სტილს”, “სულიერი გამბედაობის” დანაკლისი კი, რომელიც ამ ხატწერაში დამკვიდრდა, თავად ბერძენი მღვდელმთავრის აზრით, “ღმრთისმოსავი არქეოლოგიის” ფარგლებში ჩარჩენის საფრთხეს ქმნის.³⁴

უფრო რთული და მრავალმხრივი იყო რუსეთის ეკლესიაში მხატვრობის კანონიკურობისა დაცვისა და კვლევის პროცესი. XVI საუკუნიდან მოყოლებული რუსული საეკლესიო მხატვრობის წინაშე მრავალმა პრობლემამ იჩინა თავი: ახალი სახე-ხატები და სიმბოლოები, რომლებიც იკონოგრაფიაში ჩნდებოდა, მხატვრული ოსტატობის ხარისხის დაქვეითება და ხატის უკონტროლო რეპროდუცირება ადგილობრივი საეკლესიო კრებებისა და დადგენილებების საგანი ხდებოდა. კათოლიკურ დასავლეთთან მჭიდრო კულტურული ურთიერთობა და პარალელურად საკუთარი ეროვნული სიძველეებისადმი ინტერესი უკვე XIX საუკუნისთვის ძველი რუსული და თანადროული დასავლური მხატვრობის ერთ მთელად მოაზრებაში და საეკლესიო მხატვრობის გზის ამ მიმართულებით ძიებაში გამოვლინდა. ამ ძიებების პრაქტიკული გამოვლინება, პირველ ეტაპზე, პეტერბურგის ისააკის

³¹ “Byzantine Art in Greece” by Constantine Cavarnos; New York, 1957. pp.24, 66.

³² ანა მგალობლიშვილი. დასახ. ნაშრომი. გვ. 140.

³³ Nikos Zias. “The Greek Tradition and Fotis Kondoglou”. Athens; 1984. p.57.

³⁴ Ирина Языкова «Се творю всё новое».2002. ст.163, 164, 168.

(1818-1858) და მოსკოვის მაცხოვრის (1839-1883) ტაძრების მხატვრობაში აისახა. საიმპერატორო აკადემიის ცნობილი მხატვრების (კ. ბრულოვი, ფ. ბრუნი, ი. რეპინი, გ. სემირამიდსკი, ფონ ნეფი) მიერ შექმნილ ახალ საეკლესიო კედლის მხატვრობას რადიკალურად განსხვავებული შეფასებები მოჰყვა.³⁵

კანონიკური საეკლესიო მხატვრობის შემდეგი ეტაპი ახალი მიდგომით ხასიათდება: ვ. ვასნეცოვის, მ. ნესტეროვის, ვ. ვრუბელის მიერ 1880-1920-იან წლებში განხორციელებულ კედლის მხატვრობაში “რუსულ-ბიზანტიური” და მოდერნის სტილით, ასევე, ძველისა და ახლის სინთეზის გზით საეკლესიო მხატვრობის სრულებით ახლებური გადაწყვეტის მცდელობაა გამოვლენილი.

“ოცნება რუსულ რენესანსზე” (მ. ნესტეროვი), “ძველი რუსული მხატვრობის სულის წვდომა” (ვ. ვასნეცოვი) ის მოტივაციაა, რაც განსაზღვრავს რუსული საეკლესიო მხატვრობის ამ ურთულეს ეტაპს. ეს მხატვრობა მეტი პოპულარობით სარგებლობდა: ვასნეცოვისეული ღმრთისმშობელი კიევის წმ. ვლადიმირის საკურთხეველიდან, რომელიც რაფაელის სიქსტის მადონასთან სიახლოვეს ამუღანებს,³⁶ რამდენიმე ტაძარში იქნა გამეორებული.³⁷ თუმცა, XX საუკუნის დასაწყისში ძველი ხატებისა და ფრესკების მასობრივმა აღმოჩენა-რესტავრაციამ ცხადყო ამ მხატვრობის “ძველისგან” განსხვავებული სულისკვეთება, რამაც მისი თავდაპირველი შეფასების მაღალი ნიშნული (თავად მხატვართათვისაც კი) დაბლა დასწია; XX საუკუნის 10-იანი წლებში თავადი ევგენი ტრუბეცკოი ერთგვარ იმედგაცრუებაზე საუბრობდა,³⁸ ხოლო მამა პავლე ფლორენსკი ამ მხატვრებს “თვითმარქვიებსა” და “ცრუმოწმეებს” უწოდებდა.³⁹ თავის მხრივ, ამ ავტორების მიერ, 1916-1918 წლებში, საეკლესიო მხატვრობის კანონიკურობის არსი თავიდან იქნა გახსნილი: ევგ. ტრუბეცკოი კანონიკური ხატის “ღრმა სიმბოლურობით” გამოსახულ “წმინდა რეალიზმზე” საუბრობდა (“Умозрение в красках”); ხოლო მამა პავლე ფლორენსკი “ხატის კანონიკურ რეალიზმს”

³⁵ სლავიანოვილებს მასში აღაფრთოვანებდათ “წმინდა ქალწულისა” და “მადონის” შერწყმა, სხვები კი, “რუსეთის სკანდალს” უწოდებდნენ და მოხსნას ითხოვდნენ. (იხ. Л. Успенский, «Богословие иконы православной церкви», 1989. с. 372, 395.)

³⁶ ვასნეცოვი წერს: “კაცობრიობის თანაგრძნობით და სიყვარულით აღვსილი მარადის ქალწულის თემა ჩვენს მართლმადიდებლურ ხელოვნებაში ჯერ იმ სისრულით ვერ აისახა, როგორც დასავლეთის მხატვრებმა მიწიერი დედა-ქალწულის ასახვა შესძლეს თავიანთ მადონებში. ეს, ვფიქრობ, მომავალი მართლმადიდებელი გენიალური მხატვრის ამოცანაა.” («Божественный смысл иконы»; Православная икона. Канон и стиль. Москва, 1998. с.124)

³⁷ მათ შორის, საქართველოშიც, ნ. ანდრეევის მიერ შიომღვიმის ღმრთისმშობლის მიძინების ტაძარში (1903-1905).

³⁸ «Умозрение в красках». глава II.

³⁹ «Канонический реализм иконы»; Православная икона. Канон и стиль. Москва, 1998. с.170.

ცალსახად აკავშირებდა “კანონიკურ ფორმასთან” (“Иконостас”); არსებითად, მათი ნააზრევის საფუძველზე რუსულ საეკლესიო ხელოვნებაში აღმოცენდა თეორია, რომელმაც გამსჭვალა თითქმის მთელი XX საუკუნის ხატწერა როგორც ემიგრაციულ, ისე საბჭოთა რუსეთში.

ლეონიდ უსპენსკის (1902-1987) ნაშრომი “მართლმადიდებელი ხატის ღვთისმეტყველება”⁴⁰ მიზნად ისახავს კანონიკური საეკლესიო ხელოვნების არსისა და დანიშნულების გახსნას წმინდა მამათა სწავლების საფუძველზე;⁴¹ “ის წარმოადგენს ხატწერის ტრადიციის გააზრების სინთეზსა და შედეგს და ბოლო დრომდე ხატის ღვთისმეტყველების სფეროში ფუძემდებლურ ნაშრომად ითვლება”;⁴² “ხატობრიობა მდგომარეობს უპირატესად იმაში, თუ რატომ (ხაზგასმა ავტორისაა) გამოისახება ეს სიუჟეტი, ანუ იმ ხერხებში, რომლებიც მიუთითებენ გამოსახვის სიწმინდეზე” “...ფერის, ფორმის, ხაზის, თავის მხრივ ერთადერთი მხატვრული ენის, სიმბოლური რეალიზმის მეშვეობით ჩვენს წინ იშლება ადამიანის, როგორც ღმერთის ტაძრის სულიერი სამყარო”⁴³ – წერს ლ. უსპენსკი; ამდენად, ხატის, როგორც “სიმბოლური რეალიზმის” ენა, ანუ კონკრეტული – შუასაუკუნოვანი ბიზანტიურ-რუსული სტილი – კანონიკურობის ერთ-ერთ არსებით მხარეს წარმოადგენს. ამ სულისკვეთებას იზიარებს როგორც საფრანგეთში რუს ემიგრანტთა საზოგადოება “იკონა” (1925-1968), ისე საბჭოთა რუსეთის დევნილ ეკლესიაში მოღვაწე რამდენიმე ხატმწერიც. უსპენსკის თეორია უდევს საფუძვლად “მღვდელმსახურთა სამაგიდო წიგნის” (სასულიერო პირთა სახელმძღვანელო ლიტერატურა, რომელიც საქართველოშიც ფართოდ გამოიყენება) “კანონიკური ხატის” შესახებ სწავლებასაც;⁴⁴

ლეონიდ უსპენსკის მოწაფეები და მისი თეორიის მიმდევარნი რუსული საეკლესიო ხელოვნების მკვლევართა შორის დღესაც თვალსაჩინო ადგილს იკავებენ; ამავდროულად, სადღეისოდ მეტად წარმოჩინდა განსხვავებული მოსაზრებაც, რომელიც ამგვარ ხედვას კრიტიკულად უყურებს და რომელიც, როგორც ჩანს, ადრევე არსებობდა “კანონიკურობის” მკვლევართა რიგებში:

⁴⁰ პირველად დაიბეჭდა საფრანგეთში 1960 წელს, შემდეგ კი, მსოფლიოს მრავალ ქვეყანაში გამოიცა.

⁴¹ საგულისხმოა, რომ როგორც ლ. უსპენსკის, ისე ფ. კონტოგლუს ნაშრომებში კანონიკურ მართლმადიდებლურ მხატვრობაზე მსჯელობას მუდმივად თან სდევს მისი დაპირისპირება დასავლეთის კათოლიკურ საეკლესიო ხელოვნებასთან.

⁴² Ирина Языкова «Се творю всё новое». 2002. ст. 55-56.

⁴³ Л. Успенский. «Богословие иконы православной церкви». Московский патриархат. 1989; с.138, 143.

⁴⁴ Настольная книга священнослужителя; Т. 4; 1983; с. 158-203.

მოსაზრებას, რომ “ეკლესიას არავითარი “სტილი” ან სხვა რაიმე რიგის ხელოვნება არ დაუკანონებია” თავად ლ. უსპენსკი ხელოვნებათმცოდნეთა მცდელობას უკავშირებს, “ხატის სტილი” რომელსავე გარდასულ ეპოქასთან გააიგივონ და ის დრომოჭმულად გამოაცხადონ;⁴⁵ თუმცა, კონკრეტული სტილის დაკანონების მოწინააღმდეგეთა, ჩვენთვის ცნობილი, XX საუკუნის დასაწყისში გამოთქმული ზოგიერთი არგუმენტი, სხვა მოტივაციებს ეყრდნობა.⁴⁶ ხოლო სადღეისოდ არსებული, ლ. უსპენსკის ნაშრომის “კრიტიკული ანალიზის” ავტორი კიპრიან შახბაზიანი თავად მიეკუთვნება ხატმწერთა რიცხვს. “სიმბოლური რეალიზმის” მომხრეთა საპირისპიროდ, ხატმწერ კიპრ. შახბაზიანის, დიაკვან აღ. მუსინის და სხვათა კვალად, რუსეთის მართლმადიდებელი ეკლესიის არქიეპისკოპოსთა კრება (2000წ.) ამბობს: “ქრისტეს ჭეშმარიტების საქადაგებლად ცვალებად ისტორიულ გარემოში მცხოვრები ხალხისთვის ეკლესია იყენებს სხვადასხვა დროისა და ეროვნებისთვის ჩვეულ კულტურულ ფორმებს... სიტყვიერი და სახიერი ენა ღმრთისმავწყებლობისა, მისი მეთოდები და საშუალებები ბუნებრივად იცვლება ისტორიის სვლით, განირჩევა ეროვნული თუ სხვა კონტექსტების მიხედვით”; ხოლო რუსეთის პატრიარქი, ალექსი II განმარტავს: “პრინციპულად არასწორია მართლმადიდებლობის ეტალონად რომელსავე საუკუნის მიღებული ნორმები ან საეკლესიო ხელოვნების რომელიმე მიმდინარეობა მივიჩნიოთ”.⁴⁷

საქართველოში უსპენსკისეული ხედვის თანხმეობა XX საუკუნის დასასრულს, არქიმანდრიტ რაფაელის (კარელინი) მსჯელობაც კანონიკურ ხატწერაზე, სადაც ხატი სახელდება როგორც “ეკლესიის ენად ქცეული საგანგებო ნიშანთა სისტემა”,⁴⁸ თუმცა, ათწლეულებით ადრე გაუქმებული, კათალიკოს კალისტრატე ცინცაძის პოზიცია განსხვავებულ მიდგომაზე

⁴⁵ Л. Успенский «Богословие...» с. 405.

⁴⁶ მაგ., ცნობილი ხატმწერი, გრაფი ვლადიმირ კომაროვსკი 1930 წელს წერს: “ხატწერის სუროგატი, რომელიც მაღალი სტილის იდეზუბორულ გემოვნებას გვთავაზობს, – მაგნეა... დაე, იყოს ხატწერა უბადრუკი, ოღონდაც იყოს მართალი” (იხ. В. Комаровский. «Письмо об иконописи», Православная икона. Канон и стиль. Москва 1998. с.160.); ხოლო 1914 წელს ჟურნალი “სოფია” თანამედროვეებს ძველი რუსული ხატებისადმი “არაუანგარო” მიმართების – საჩქაროდ აჩვენოს გზა ახალი ხატწერისათვის – იმ საფრთხეზე მიუთითებს, რამაც, შესაძლოა, ეს ახალი ხელოვნება სწორი გზიდან ააცდინოს კიდევ. (იხ. «Небезкорыстное»; «София» № 2; 1914. ст. 62-63).

⁴⁷ К. Г. Шахбазян СИМВОЛИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ И ЯЗЫК ИКОНЫ /Критический анализ книги Л. А. Успенского "Богословие иконы Православной Церкви)

⁴⁸ Архимандрит Рафаил (Карелин). «О языке православной иконы»; Православная икона. Канон и стиль.... с. 41.

მეტყველებს და “ჩვეული ფორმით” ტაძრის გამშვენების საყოველთაო აუცილებლობად მიიჩნევას შეცდომას უწოდებს.⁴⁹

ქრისტიანული ხელოვნების თანამედროვე ქართველ მკვლევართა განმარტებით კი, “ძველად არ არსებულა რაიმე “კანონიკური ფორმები” თუ სავალდებულო ხერხები; კანონი – განყენებულ-იკონოგრაფიული და შინაგან-დამოკიდებულებითია უფრო;” ის არის “წმინდანთა ანდა საღვთო სჯულის ამბავთა სახასიათო ნიშნები და მათი საღვთისმეტყველო ხედვა”.⁵⁰

⁴⁹ კალისტრატე ცინცაძის არქივი. №116. თბილისის კ. კეკელიძის სახ. ხელნაწერთა ინსტიტუტი. “Новая живопись и традиции храмоукрашения”.

⁵⁰ დიმიტრი თუმანიშვილი; “ქრისტიანული ხელოვნების ცნებისათვის”; “საეკლესიო ხელოვნება და ისტორია”; “წერილები, ნარკვევები”; თბ. 2001; გვ. 209, 215.

Tavi I

ქაშვეთის საკურთხეველის მხატვრობა

ა) ქაშვეთისა და მისი საკურთხეველის მხატვრობის ისტორია

ქაშვეთის ისტორია წმიდა დავით გარეჯელის ცხოვრებასა და მოღვაწეობას უკავშირდება. იმდროინდელი ტაძრის შესახებ მხოლოდ სავარაუდო ცნობები არსებობს.

გ. ჩუბინაშვილის აზრით, აქ ტეტრაკონქის ტიპის ტაძარი იდგა.⁵¹ ის VI საუკუნის ნახევარში ან მის მეორე მეოთხედში უნდა ყოფილიყო აგებული და XVIII ს-ში სრულებით განახლებული ისე, რომ შეუნარჩუნებიათ მხოლოდ ძველი, ძირითადი ტაძრის გეგმა,⁵² XX ს-ში კი, სრულიად ახალი ეკლესიით, დღევანდელი ქაშვეთის ტაძრით შეუცვლიათ.

სხვა აზრით, ძველი ტაძარი, რომელიც 8-10 მეტრი სიგრძის, ჩვეულებრივი ქართული სოფლის ეკლესიის ტიპის ნაგებობას წარმოადგენდა და XIX ს-ის ბოლოს ჯერ კიდევ ახსოვდათ, 1864 წელს დაინგრა და ის კათალიკოს-პატრიარქ კალისტრატე ცინცაძეს “ქაშვეთის პირველ ტაძრად” აქვს მოხსენიებული. მისივე ცნობით, იმის გამო, რომ შენობა მღოცხელებს ვეღარ იტევდა, ეკლესიის წინამძღვრის, ფილიპე დეკანოზის “რჩევითა და შეგონებით” გივი ამილახორს 1753 წელს “ქაშვეთის მეორე ტაძარი” აუშენებია. ეს ოთხაფსიდიანი, ჯვარგუმბათოვანი ნაგებობა ყოფილა. მისი კურთხევა ამავე წელს მომხდარა, თუმცა, როგორც პატრიარქი კალისტრატე მოგვითხრობს, “იგი დამთავრებული არ ყოფილა, მას აკლდა კედლის მხატვრობა, ეს კი იმდროინდელი, ცოტად თუ ბევრად შესანიშნავი ტაძრებისათვის დიდი ნაკლი იყო.” გივი ამილახორის გარდაცვალების შემდეგ, მისმა ძმისწულმა, დავითმა 1755 წელს ტაძარი ნიკოლოზ აბხაზს მოახატვინა. ამ მხატვრობის შინაარსისა და ღირსების შესახებ ცნობები არ მოგვეპოვება. 1810 წლისათვის ტაძრის “შეკეთება-გამშვენებისათვის” ჩატარებულმა სამუშაოებმა ნიკოლოზ აბხაზის მხატვრობა შეიწირა; ამიტომაც, ტაძარი 1817-1818 წლებში თავიდან მოუხატვინებიათ. ამ მხატვრობის შესახებ ვიცით, რომ “საშუალოზე უფრო მდარე ნაწარმოებს” წარმოადგენდა, ის ანჩისხატის 1814 წელს შესრულებულ მხატვრობას ენათესავებოდა, თუმცა შედარებით “ნაზი” ყოფილა. მხატვარი, რომლის ვინაობაც უცნობია, “უეჭველად იმყოფებოდა ბაროკოს სტილის გავლენის ქვეშ.” ძველი და ახალი აღთქმის სცენებთან ერთად მას წმიდა ნინო, წმიდა გიორგი და წმიდა დავით გარეჯელიც გამოუსახავს.

⁵¹ გ. ჩუბინაშვილი. “ქართული ხელოვნების ისტორია”; ტ.I; ტფილისი; 1936. გვ.37;

⁵² ვ. ბერიძე; XVI-XVIII “საუკუნეების ქართული საეკლესიო ხუროთმოძღვრება”; თბ. 1994. გვ.116.

საკუროთხეველში წმიდა სამების მიმართ ვედრება, გუმბათში მამა ღმერთი (საბაოთი), გუმბათის ყელში კი 12 მოციქული და მათი შესატყვისი ზოდიაქოს ნიშნები ყოფილა გამოსახული. წარწერები როგორც ქართულ, ისე რუსულ და სლავურ ენებზე ყოფილა შესრულებული.⁵³

ქაშუეთის დღევანდელი ტაძარი ამ ადგილას წმიდა გიორგის სახელზე აგებულ მესამე ტაძრადაა მიჩნეული. დღევანდელი ტაძრის აგების იდეა დეკანოზ მარკოზ ტყემალაძეს, ხოლო პროექტი ხუროთმოძღვარ ლეოპოლდ ბილფელდს ეკუთვნოდა. ტაძარი 1904-1910 წლებში აშენდა XI საუკუნის ქართული არქიტექტურის ერთ-ერთი საუკეთესო ნიმუშის სამთავისის ტაძრის გეგმის მიხედვით, რომელიც ქაშუეთის ე. წ. “მეორე ტაძრის” მსგავსად ამილახვართა წინაპრების მიერაა აგებული. ტაძრის მშენებლობაში აქტიურად მონაწილეობდნენ იმჟამად მღვდლის ხარისხში მყოფნი კალისტრატე ცინცაძე და დიმიტრი ლაზრიშვილი, რომლებმაც მოგვიანებით თავს იდევს ტაძრის მოხატვის ხელმძღვანელობაც.

ქაშუეთის მოსახლათა მხატვრის პარიზიდან მოწვევას, როგორც ეს ეპისკოპოს დიმიტრის ჰქონია განზრახული, ჯერ ომმა, შემდგომ კი რევოლუციამ შეუშალა ხელი. უკვე მეორე მსოფლიო ომის შემდგომ ერასტ ვაჩნაძის შუამავლობით მისმა მასწავლებელმა, უკვე ამ დროისათვის საქართველოს კათოლიკოს-პატრიარქმა, უწმინდესმა და უნეტარესმა კალისტრატე ცინცაძემ ქაშუეთის ტაძრის მოხატვა ლადო გუდიაშვილს დაუკვეთა.⁵⁴

ერასტ ვაჩნაძე ამ წამოწევას “ექსტრავაგანტულსა” და “სინამდვილეს მოკლებულს” უწოდებს. იმ დროს, 1946 წელს, ასეთი რამ მართლაც დაუჯერებლად უღერდა. თუმცა, კათალიკოს კალისტრატე ცინცაძის კუროთხევითა და ქორეპისკოპოს დიმიტრი ლაზრიშვილის ძალისხმევით ტაძრის მოხატვა დაიწყო.

პარიზში ნამოდგაწარი და იმხანად უკვე კარგად ცნობილი მხატვარი ლადო გუდიაშვილი ქაშუეთის მოხატვის დაკვეთით აღფრთოვანებული იყო; თუმცა, ახლობლები და გულშემატკივრები დაჟინებით ურჩევდნენ დაკვეთაზე უარი ეთქვა, რადგან ეს არა მხოლოდ შემოქმედებით, არამედ მის პირად

⁵³ კალისტრატე ცინცაძე; “ქაშუეთის წმიდა გიორგის ეკლესია ტფილისში”; “კანდელი”; თბილისი; 1994. გვ. 15-28.

⁵⁴ ერასტ ვაჩნაძე; “ქაშუეთის წმიდა გიორგის სახელობის ეკლესიის მოხატვის გამო”. “ჯვარი ვახისა”. №1. 1990.

ცხოვრებასაც უეჭველად გაართულებდა. ერთი მხრივ, მომავალ ბედზე დაფიქრებულმა და, მეორე მხრივ, საოცნებო დაკვეთით აღტკინებულმა მხატვარმა ცენტრალური კომიტეტის მაშინდელ პირველ მდივანს, კანდიდ ჩარკვიანს მიაკითხა და ტაძრის მოხატვის ნებართვა სთხოვა, რაზედაც ასეთი პასუხი მიიღო: “ეს თქვენი პირადი საქმეა”-ო. გარეთ გამოსული, გახარებული მხატვარი შინისკენ გარბოდა და ქუჩაში გასძახოდა “ნება დამრთესო...” თუმცა, “პირადი საქმე”, რომელიც საბოლოო ჯამში, მას საკმაოდ ძვირად დაუჯდა, როგორც ჩანს, არასოდეს უნანია. უკვე სიცოცხლის მიწურულს, მსცოვანი მხატვარი მხოლოდ იმას ნანობდა, რომ ქაშვეთის სრული მოხატვა ვერ შესძლო და მრავალი ესკიზი განუხორციელებელი დარჩა. თავის დროზე კი, ამ მოვლენის გამო ვლ. გუდიაშვილი ფორმალისტად გამოაცხადეს, სამხატვრო აკადემიიდან დაითხოვეს, ხოლო მხატვართა კავშირიდან კი – გარიცხეს.⁵⁵ მისი შემოქმედებითი აქტივობის ამსახველი მოვლენებისა და მის შესახებ გამოქვეყნებული ლიტერატურის ჩამონათვალის გრძელ სიებში აღნიშნული პერიოდი თითქოს გამოტოვებულია. მკვლევარი ლ. ზღატკევიჩი მონოგრაფიაში “ლადო გუდიაშვილი” აღნიშნავს: “1948-1949 წლებში გუდიაშვილის შესახებ მთელი რიგი უარყოფითი გამოხმაურებების შემდეგ მისი შემოქმედება დადუმებულია ვიდრე 1955 წლამდე.”⁵⁶

ქაშვეთის ტაძრის მოხატვისათვის მზადებაში დამკვეთი, საქართველოს კათოლიკოს-პატრიარქი აქტიურად მონაწილეობდა. მ. ჩორგოლაშვილის ცნობით,⁵⁷ თავდაპირველად სამთავისის ტაძრის ფრესკების რეპროდუცირებას ვარაუდობდნენ, თუმცა, პატრიარქის სურვილი იყო, რომ “ქართული ეკლესია სწორედ ქართული სტილით მოეხატათ ისე, რომ ფრესკებში გაცოცხლებულიყო ქართული ეკლესიის ისტორიიდან აღებული სიუჟეტები.” ამასვე ადასტურებს ერასტ ვაჩნაძე თავის მოგონებაში. სიუჟეტების გარდა, დამკვეთის გემოვნება სტილის თვალსაზრისითაც იყო გასათვალისწინებელი; ამიტომაც, საქართველოს მუზეუმში ივანე ჯავახიშვილის თაოსნობით მოწყობილ ნიმუშების გამოფენაზე პატრიარქის მიერ მოწონებულმა “ახტალის სერობამ” მხატვარს გარკვეული ორიენტაცია მისცა. ასევე პატრიარქის სურვილით, მოციქულთა რიგში ტაძრის მოხატვის საქმეში მონაწილეთა

⁵⁵ საქართველოს ლიტერატურისა და ხელოვნების ცენტრალური სახელმწიფო არქივი. ფონდი 10, 377-1 ოქმი №4.

⁵⁶ Л. Л. Златкевич. «Ладო Гудиашвили». ганатлеба. тбилиси 1971.

⁵⁷ მამია ჩორგოლაშვილი. “ფრესკის ღიმილი”. გვ.94.

სახეების გამოსახვა გადაწყდა. ამას ფრესკის ესკიზიც ადასტურებს: საკუთხეველის აფსიდის ესკიზის ფორმატის მინდორზე მხატვრის მიერ გაკეთებულია მინაწერები: მარცხენა მხარეს, ხორციით ზიარების კომპოზიციიდან მოციქულების სახელები თანმიმდევრობითაა ჩამოთვლილი. შემდგომ კი ვკითხულობთ: “შესრულების დროს ტიპაჟი შეცვლილი იყო. ფილიპეს სახის მაგიერ დავხატე კათალიკოს კალისტრატეს სახე. ლ.გ.” ასევე მარჯვენა მინდორზე, ნახატის გვერდით მინაწერში სისხლით ზიარების რიგში გამოსახულ მოციქულთა ჩამონათვალს მოსდევს მინაწერი: “ანდრიას მაგივრად დეკანოზი დიმიტრი ლაზრიშვილის სახე. ეს იყო მათი წადილი. ლ.გ. ლადო გუდიაშვილი 1947წ.”

ესკიზების განხილვა უშუალოდ ქვაშეეთის ტაძარში მომხდარა და მას სულ რამდენიმე ადამიანი ესწრებოდა: თავად მხატვარი ლადო გუდიაშვილი, მისი სურვილით კონსულტანტად მოწვეული შალვა ამირანაშვილი, პატრიარქი კალისტრატე, ქორეპისკოპოსი დიმიტრი, დავით ლომიძე და ერასტ ვაჩნაძე. ესკიზები მოწონებულ იქნა. მოხატვის პროცესს პატრიარქი გულდასმით აკვირდებოდა და როგორც ირკვევა, საბოლოო ჯამში, შედეგითაც კმაყოფილი დარჩა. ამის დასტურია ვრცელი რეფერატი ქაშეეთის მოხატულობის შესახებ, რომელიც კალისტრატე ცინცაძის არქივში ინახება და სადაც დეტალურადაა გაანალიზებული და შეფასებული შესრულებული მხატვრობა.

ქაშეეთის ინტერიერი ერთიანად აზიდული თაღების რიტმით, ლილვებით გამშვენებული სვეტის წახნაგებითა და მოზრდილი გუმბათის წყალობით ერთი შეხედვით ზესწრაფულია; თუმცა, ამ განცდას ანელებს მთელ ტაძარში იატაკიდან თითქმის 2 მეტრის სიმაღლეზე სვეტებისა და კედლების მონაცრისფრო-თეთრი მარმარილოთი მოპირკეთება, რაც მთელი ინტერიერის პლასტიკის შემადგენელი პოსტამენტიდან ათვლას უწყობს ხელს; ზესწრაფვას ერთგვარად კვეთს ასევე ტაძრის განათებაც; ადამიანის სიმაღლეზე გაჭრილი სარკმლები და ორი მოზრდილი კარიდან უხვად შემოსული შუქი ტაძრის ინტერიერის ჭარბად განათებას თითქმის იატაკის დონიდან იწყებს და, თავის მხრივ, განათების მეორე, გუმბათის ყელიდან დაშვებული ასეთსავე უხვი სინათლის წყაროსთან ერთად წლისა და დღის ყოველ მონაკვეთში ტაძარს ძლიერად და თითქმის თანაბრად ანათებს.

მიუხედავად იმისა, რომ ტაძრის შიგნით თითქმის ყველა ცალკეულ მონაკვეთში დადგომით ადამიანის თვალი მეტ-ნაკლები სისრულით ინტერიერის ზოგად დანაწევრებასაც და მისი თითოეული ნაწილის

ფრაგმენტებსაც აღიქვამს, ამ ინტერიერის ფერწერული დეკორირებისას, რისკენაც ის ნამდვილად არის მოწოდებული, ზემოთაღნიშნული სივრცე საკმარისად კონკრეტულ მოთხოვნებს აყენებს;

საკუროთხევლის აფსიდი, როგორც სიღმით, ისე ფორმისმიერად ყველა დანარჩენისაგან გამორჩეულია; ის ტაძარში შემოსვლისთანავე მთელი სისრულით აღიქმება და როგორც აზრობრივ, ისე მხატვრულ ცენტრს წარმოადგენს. მისი სფერული და გაშლილი კონქი ცენტრულ და მასიურ, მთელი სივრცის განმსაზღვრელ მხატვრულ აქცენტად გვევლინება; რადგან, ერთი მხრივ, განსხვავებული ფორმით გამორჩეულ და ცენტრალურ, მეორე მხრივ კი, ბემითა და სატრიუმფო თაღით განსაკუთრებულად მოჩარჩოებულ სასურათე ფართობს ქმნის.

საკუროთხევლის აფსიდი, ტრადიციულად, სამი სარკმლითაა დანაწევრებული. მას ინტერიერისაგან ტაძრის აგების თანადროული, მისი აღმშენებლის, ედუარდ ანდრეოლეტის ესკიზების მიხედვით შესრულებული კანკელი გამოყოფს. ის ქვა-აგურისგანაა ნაგები და თეთრი მარმარილოთია მოპირკეთებული; როგორც მკვლევარი ანა მგალობლიშვილი აღნიშნავს, “მისი ვიზუალურ-ილუზორულ ფორმებად დანაწილება (აღიქმება შედარებით დაბალი ფილების ზღუდედ, მასზე დაყრდნობილ სვეტებად და ღია თაღოვანი ფორმის ანტაბლემენტად) და ორნამენტული გაფორმება, მნახველის წინაშე ქართული კლასიკური ტიპის კანკელის (XI-XIII სს) ფორმებთან სიახლოვეს ამჟღავნებს”. ამავე, 1910 წლით თარიღდება კანკელისათვის ჰენრიკ ჰრინგესკის მიერ შესრულებული მხატვრობაც; ზეთის საღებავებით შესრულებული ქრისტეს, ღმრთისმშობლის, წმიდა ნინოსა და წმიდა გიორგის, მთავარანგელოზთა, მიქაელისა და გაბრიელის ხატების ანალიზი ცხადყოფს, რომ “მათი საერთო ხასიათი ნეო-კლასიციზტური და რომანტიკული ხელოვნების სტილს უახლოვდება, თუმცა, გარკვეულწილად ტრადიციული ქართული ფრესკული ფერწერისათვის დამახასიათებელ სახეებსაც მოგვაგონებენ.”⁵⁸

ქვაშეეთის ტაძრის მოხატულობა დღეს საკუროთხევლის აფსიდის, ბემის კედლებისა და სატრიუმფო თაღის მხატვრობისაგან შედგება. მის როგორც იდეურ, ისე მხატვრულ ცენტრს აფსიდის კონქში განთავსებული ჩვილედი

⁵⁸ ანა მგალობლიშვილი. “საეკლესიო მხატვრობის განვითარების თავისებურებები XX ს-ის დასაწყისის (1900-1921წწ) საქართველოში”. ავტორფეერატი. გვ.5.

ღმრთისმშობლის გამოსახულება წარმოადგენს. მის ქვემოთ “მოციქულთა ზიარების” სცენაა, რომლის გასწვრივ – ბემის კედლებზე – "ხარების" კომპოზიცია ორ ნაწილად გაყოფილია წარმოდგენილი; ხოლო, სატრიუმფო თაღის ცენტრში ხელთუქმნელი ხატის, "პირი ღმრთისას" გამოსახულებას ეხედებით.

აღმოსავლეთი მკლავის საბჯენი თაღისა და სატრიუმფო თაღის შიგა პირები, ასევე ბურჯების ის წახნაგები, რომლებიც აფსიდისკენაა მიმართული და სარკმელთა წირთხლები ორნამენტული დეკორითაა დატვირთული.

კონქის ცენტრში გამოსახულია ჩვილადი ღმრთისმშობელი. მისი ფიგურა ხალიჩაზე ფეხმორთხმით მჯდომარე, წელსზემოთ მნახველისკენ მობრუნებულია წარმოდგენილი. ის ხელის მტევნებით ფეხზე წამოდგარ ყრმა იესუს იჭერს. დედის კალთაზე შემდგარ ჩვილს მარჯვენა ხელი მაკურთხეველი ქუსტით აქვს აღმართული, მარცხენა კი დედის ხელზე უკიდია. ორთავეს ოქროს წრიული შარავანდები ამშვენებთ. ხალიჩა, რომელზეც ჩვილადი ღმრთისმშობელი ზის, არათანაბრადაა შეკეცილი და მნახველისკენ გადმოფენილი. მასზე ფიგურის კაბის ქვემოდან მუთაქის ერთი მხარე, უკან კი – ტახტის პორიზონტალურად წაგრძელებული რიკულებიანი გვერდი მოჩანს. მის მარჯვენა კიდზე სამი მტრედია ერთნაირად ჩამომჯდარი; მარცხენა ბოლოში კი, უშუალოდ მარიამის გვერდზე მოთავსებულია კუდჩამოშვებული ფარშევანგი. მარცხენა მხარეს ბროწეულის ხის ტანია ამოზრდილი. მისი ხვეული, დეკორატიული დერო რკალივითაა გახნეკილი და ღმრთისმშობლის ფიგურას შემოწერს. მისგან გამოსული მრავალი ყლორტი გარშემო ხვეულებს ქმნის. მათ წვრილი, პატარა ფოთლების რიგი მიუყვებათ და რამდენიმე ადგილას ბროწეულის ორ-ორი ნაყოფი ამშვენებთ. კონქის ბოლოს აფსიდის სივრციდან თაღისკენ მიმართული ფრთაგაშლილი მტრედია გამოსახული. მას ფონად შვიდი, თაღიდან კონქისკენ მიმართული სხივი გასდევს.

ღმრთისმშობლის სამოსს კაბა და მოსასხამი წარმოადგენს, რომელიც მას თავზეც აქვს შემოსხვეული. ჩვილის სხეული კი მხოლოდ ნაწილობრივ არის დაფარული მწვანე კაბით, რომელიც მხოლოდ ერთ, მარჯვენა მხარეს ფარავს მის მხარს და კალთამდე ეშვება.

კონქის სფერული კედლის ზედაპირზე ორსავე მხარეს მფრინვალი ანგელოზები არიან გამოსახულნი. მარცხნივ, ზემოდან ქვემოთ თავქვე დაშვებული ანგელოზია, რომელსაც სახე და მზერა მნახველისკენ აქვს მიპყრობილი, ორსავე ხელში აყვავებული ტოტი და გრავნილი უჭირავს. ტანთ

მთლიანი კაბა მოსავს, რომლის ქსოვილიც ქვემოდან ზემოთ ფრიალებს. ზემოთკენაა მიმართული მისი ფრთებიც, წნული ვარცხნილობის გარშემო კი ნახევარწრიული ოქროს შარავანდი ადგას.

მარჯვენა მხარეს ცენტრიდან სამხრეთით გადაფენილი ანგელოზის ტანი ბროწეულის ხეს ნაწილობრივ ფარავს. მის სხეულს გვერდიდან, სახეს კი ღმრთისმშობლისკენ მიმართულს ვხედავთ. მთლიანი კაბის სამოსი მის სხეულს ეკერის, ორსავე ხელში ყვავილების გირლდანდა უჭირავს, თავთან კი ოქროს შარავანდი ადგას. ორი ფრთა მისი ზურგიდან მარცხნივ, ცენტრისკენ იშლება.

ფონი, რომელზეც საკონქო კომპოზიციაა გამოსახული, ზემო ნაწილში ერთგვაროვან ტონზე გაბნეული ოქროს დიდი და მცირე ზომის ვარსკვლავებით, დაბლა კი ღრუბლების თხელი ქულებისა და მკრთალად გამოსახული მთა-გორიანი პეიზაჟისგან შედგება.

აფსიდის შუა ნაწილში “მოციქულთა ზიარებაა” წარმოდგენილი. სამი სარკმლით დანაწევრებულ ზედაპირზე კომპოზიცია ორ სცენად იშლება; ცენტრალური სარკმლის ორსავე მხარეს ქრისტეს ფიგურა მთელი ტანით ორჯერ, სამ მეოთხედში, სარკისებურადაა გამოსახული, სარკმლისკენ ზურგით, პირით კი მოციქულთა ჯგუფისკენაა მიმართული. მარჯვენა მხარეს მას სეფისკვერით სავსე თასი უჭირავს, მარცხნივ კი – ბარძიმი. აფსიდის მარცხენა მხარეს გამოსახული კომპოზიცია ხორცით, ხოლო მარჯვენა – სისხლით ზიარებას გამოსახავს. ქრისტეს ფიგურას მოციქულთა ჯგუფი მოსდევს; მათი ფიგურები, ორსავე მხრიდან, კიბის საფეხურებზე ცენტრისკენ აღმაგალ რიგშია განაწილებული:

მარცხნივ პირველი წმ. პეტრე მოციქულის ფიგურაა. ის ქრისტეს ხელიდან პურს იღებს. მას წმ. ფილიპე მოციქულის ფიგურა მოსდევს, გულზე დაწყობილი ხელებითა და მეორე მხარეს მიმართული მხერით. წმიდა ფილიპე მოციქულის ფიგურას, როგორც მხატვრის მიერ ესკიზზე შესრულებული მინაწერი გვაუწყებს, კათალიკოს-პატრიარქ კალისტრატე ცინცაძის სახე აქვს. შემდგომ წმ. იუდა მოციქულია გვერდიდან გამოსახული, მის შემდეგ კი, წმ. ბართლომე მოციქულის ფიგურა, რომელსაც წინ გაწვდილ ხელის მტევნებზე თეთრი ხელსახოცი აქვს გადაფენილი; ის ნაწილობრივ ფარავს წმ. სიმონ მოციქულს, რომელიც მარცხნივ იყურება. რიგს წმ. იოანე მოციქულის ფიგურა ასრულებს ცალი ფეხით საფეხურზე შემდგარი, თვალმიღწეული სახით.

მარჯვენა მხარეს, სისხლით ზიარების სცენაში პირველ მოციქულად წმ. პავლეა წარმოდგენილი. მასაც წინ გაწვდილ ხელებში თეთრი ხელსახოცი უფენია, სახე კი მაცხოვრის მიერ გამოწვდილი სავსე ბარძიმისკენ აქვს მიმართული. მის უკან წმ. მარკოზ მახარებლის ფიგურა წელამდე მოჩანს. მას ერთი ხელი გულზე უდევს და ბარძიმს შესცქერის. მას მოსდევს წმ. მათე მახარებელი, ოდნავი დაშორებით წმ. თომა მოციქულის ახალგაზრდა ფიგურაა გამოსახული კიბეზე აღმავალი. მის შემდომ გულხელდაკრეფილი მოხუცის ფიგურა, წმ. ანდრია მოციქულს ეკუთვნის და, როგორც, ასევე ესკიზის მინაწერი გვაუწყებს, მას მთავარეპისკოპოს დიმიტრი ლაზრიშვილის სახე აქვს. რიგის დასასრულ, კიბის საფეხურზე ჩამუხლული ფიგურა წმ. იაკობ მოციქულია.

სცენა ორსავე მხარეს სარკისებურად შეპირისპირებულ, ერთნაირი თაღედის ფონზე ვითარდება. იესუ ქრისტე და მასთან მდგომი პირველი მოციქულები სწორ იატაკზე, ხოლო დანარჩენი ფიგურები კიბის საფეხურებზე დგანან. უკან, ორსავე მხარეს, შვიდ-შვიდ ღიობიანი თაღედებია გამოსახული. ქრისტესა და მოციქულების ფეხებს ხამლნი, ხოლო ტანთ მთლიანი კაბის, მოსასხამისა და ნაჭრის ქამრებისაგან შემდგარი სამოსი მოსავთ, თავებს კი ელიფსური და წრიული ფორმის ოქროს შარავანდები უმშვენებენ.

“ზიარების” სცენის ფონზე, ორსავე მხარეს, შუა ნაწილში ღრუბლების ფთილებით სავსე ცა, ხოლო განაპირა მხარეს არქიტექტურული პეიზაჟის ცალკეული ფრაგმენტები; კერძოდ, მასიური შენობების კედლების, თაღებისა და სახურავების დეტალები მოჩანს.

სატრიუმფო თაღის კამარასა და შუბლს ერთგვაროვან ფონზე მიმოხეული ღრუბლის ქულები და ვარსკვლავები ავსებს.

სატრიუმფო თაღზე "პირი ღმრთისაა" გამოსახული. ქრისტეს სახე თეთრ ტილოზე თაღის ცენტრალურ ნაწილშია მოთავსებული. ქვემოდან ის ხელთ ანგელოზებს უპყრიათ, ზედა კუთხეები კი სამ-სამი ფრთითაა მოკრული; აქვე, მათ მარჯვნივ და მარცხნივ მზისა და მთვარის გამოსახულებებია.

აფსიდს გარეთ, ბემის კედლებზე "ხარების" კომპოზიცია იშლება. მარცხნივ წმ. გაბიელ მთავარანგელოზის, ხოლო მარჯვნივ ღმრთისმშობლის ფიგურები მოცემული ინტერიერის მიერ ზემოდან დეკორატიული კარნიზით, ქვემოდან კი თაღით ბუნებრივად მოჩარჩოებულ სიბრტყეებზეა განთავსებული.

გაბრიელ მათავარანგელოზის ფიგურა საკუთოხვედისკენ 3/4 ბრუნით, კიბის საფეხურზე ზემოდან ქვემოთ ფართო ნაბიჯით ეშვება. მარცხენა ხელი მას მაღლა აქვს შემართული, წინ გაწვდილ მარჯვენაში კი აყვავებული ყლორტი უჭირავს. ტანთ მთავარანგელოზს გრძელი ქვედაბოლო, ლორონით გამშვენებული ზედატანი და მოსასხამი მოსავს. ფართოდ გაშლილი ფრთები და გაფრიალებული ქსოვილი ორ პილასტრს შორის ფართობს მთლიანად ავსებს. მთავარანგელოზს ფეხზე ხამლნი მოსავს, თავს უკან კი ოქროს შარავანდი აქვს გამოსახული. ფონს დაბლა კიბის საფეხურები, მაღლა კი სარკმლის თაღედები და არქიტექტურული დეტალები უქმნიან.

მარჯვენა მხარეს “ხარების” სცენას ღმრთისმშობლის ფეხზე მდგომი ფიგურა აგრძელებს. მას ორივე ხელის მტევანი ნიკაპქვეშ აქვს დაწყობილი, თავი დახრილი, ხოლო სახე დახუჭული თვალებითა და ღიმილიანი ტუჩებითაა წარმოდგენილი. ღმრთისმშობელს გრძელი კაბა, მოსასხამი, ნაჭრის ქამარი და თავსაფარი მოსავს.

ერთერთი სარკმლის ღიობიდან მარიამის მიმართულებით მომცრო ზომის სვეტმენტიდან გამომავალი შვიდი სხივი მოემართება. ფიგურა სასახლის ინტერიერში, სვეტებიანი და ფარდებიანი სარკმლების ფონზე, პატარა ფარდაზე მდგარია გამოსახული. მის უკან სავარძლის, ხოლო წინ დაბალი მაგიდის ფრაგმენტი მოჩანს, რომელზეც ბროწეული და გადაშლილი წიგნი დევს.

მოხატულობის ფერადოვნება ნაზია და მდიდარი. სატრიუმფო თაღის შუბლი და აფსიდის ძირითადი ფართობი თეთრი ღრუბლების ქულებითაა დაფარული. პეიზაჟი და არქიტექტურული დეტალები ღია მომწვანო, მოყავისფრო და მოყვითალო პასტელური ტონებითაა შესრულებული და ზოგან ცის ფონის ფერს ერწყმის. ფიგურების სამოსი იისფერი, იასამნისფერი, ვარდისფერი, ღია ყავისფერი, ოქრა, ყვითელი, მწვანე, ნაცრისფერი, ლურჯი ფერებისგანაა შემდგარი. ბემისა და სატრიუმფო თაღის კომპოზიციები ტონალურად ოდნავ დაბალი, შედარებით მუქი ფერადოვნებით გამოირჩევა.

სატრიუმფო და საბჯენი თაღის შიგა პირები ფრთოსანი ქერუბიმებისა და შეწყვილებული ფრინველების ფიგურებიანი ორნამენტებითაა დაფარული. ორნამენტული დეკორი ამშვენებს სარკმლების წირთხლებს და “ხარების” სცენის კიბის გვერდებსაც. მთელ მოხატულობაში კი სხვადასხვა მოტივის მცენარეული თუ გეომეტრიული ორნამენტებითა და ჩუქურთმებითაა დაფარული ყველა არქიტექტურული დეტალი, ჩვილადი ღმრთისმშობლის

ხალიჩა და მუთაქა, ასევე “ხარების” სცენის ფიგურების სამოსის გულისპირები, სავარძლისა და მაგიდის დეტალები.

მხატვრობა შესრულებულია ენკაუსტიკის ტექნიკით: ბუნებრივი პიგმენტისა და ცვილის ცხელი მაკავშირებლით. ოქროს შარავანდები და ტახტი (საკონქო სცენაში) შესრულებულია ფურცლოვანი ოქროს დაფენით.

ქაშვეთის საკურთხევლის მოხატულობა არსებითად იმეორებს მისთვის შექმნილ ესკიზს. თუმცა, რამდენიმე განსხვავება მაინც იქცევს ყურადღებას:

ესკიზის მიხედვით საკონქო კომპოზიციის ფონს ოქროს სხივები ავსებს. ისინი ჩვილადი ღმრთისმსობლის ფიგურიდან სფერული კონქის საზღვრებისკენ მიემართება. მათ შორის კი ღია ცისფრის ორი ტონი მონაცვლეობს. მარცხენა ანგელოზი, ესკიზის მიხედვით, გრაგნილითა და საყვირითაა გამოსახული, მარჯვენა – ერთ ხელში ყლორტით, მეორეთი კი კავკასიის ქედის ერთ-ერთ მთაზე მიუთითებს. სხივებს შორის ვარსკვლავები და ფრთოსანი ქერუბიმები ჩანს. ისინი მხატვრის მიერ, თავდაპირველად ყოფილა ნაგულები, თუმცა მათი მონახაზი მხოლოდ ფანქრითაა მონიშნული.

ესკიზზე ღმრთისმშობლის მზერა არა პირისპირ, არამედ დაბლა, გვერდზეა მიმართული, ყრმა იესუს მარჯვენა ხელი თმაზე უკიდია, თვალები კი დახუჭული აქვს.

ესკიზის მიხედვით “ზიარების” სცენაში ქრისტე და მოციქულები ფეხშიშველნი არიან გამოსახულნი.

საგრძნობლად შეცვლილია სამოსის ფერები. მთლიანობაში, ესკიზებში კოლორიტი გაცილებით მაშორული და თამამია; უფრო მრავალფეროვანი და დატვირთულია ორნამენტებიც.

როგორც ცნობილია, ქაშვეთის ტაძრის მოხატვა სრულად იყო დაგეგმილი. არსებული მხატვრობის ესკიზების გარდა არსებობს სხვა, ტაძრის სრული დეკორირებისთვის განკუთვნილი განუხორციელებელი ესკიზები და ჩანაწერებიც.

ჩვენთვის ცნობილი ორი გრაფიკული, ფანქრით შესრულებული ესკიზიდან ერთი “ხარებას” გამოხატავს. სასახლის ინტერიერში წინა პლანზე, მარჯვნივ ღმრთისმშობლის მჯდომარე ფიგურაა. მარცხნივ, კიბეზე

ჩამომავალი მთავარანგელოზი მას აყვავებულ ტოტს უწედა. სარკმლიდან მარიამის მიმართულებით სხივი ეშვება.

მეორე ესკიზი ასევე ინტერიერის ფონზე გამოსახულ ორ ანგელოზს წარმოგვიდგენს. ერთი წინა პლანზე, შუბით ხელში, დოინჯშემოყრილი, ფასშია გამოსახული; მეორე – სარკმლის ფართო ღიობში, ასევე შუბით ხელში, ქვემოთ მდგომს შესცქერის.

კიდევ ერთი გრაფიკული ესკიზი სპირალური ფორმის ორნამენტის სქემას წარმოადგენს. ესკიზებს აქვთ წარწერა “ქაშვეთისათვის. ლ.გ.” მათი ფორმატი ვიწრო და წაგრძელებულია. ამასთან, ერთი მათგანი “ხარების” განსხვავებულ ვარიანტს გამოსახავს. აქედან გამომდინარე, შესაძლოა, აღნიშნული გრაფიკული ესკიზები პილასტრებსა და ბემის კედლებზე გამოსახაბი სცენების განსხვავებულ, სათადარიგო ვარიანტებად ჰქონდა მხატვარს მოაზრებული.

ბ) კედლის მხატვრობის ანალიზი

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, საკურთხეველის აფსიდი ინტერიერის აზრობრივ და მხატვრულ ცენტრს წარმოადგენს. მასზე განთავსებული მხატვრობაც, შესაბამისად, ინტერიერის ყოველი წერტილიდან მთელი სისრულით აღიქმება. აფსიდთან ერთად მნახველის თვალსაწიერში ხვდება ასევე სატრიუმფო თაღის მაღალ შუბლზე გამოსახული მანდილიონიც. ყოველი ცალკეული სცენა მკაფიოდაა გამოყოფილი: მანდილიონისა და “ხარების” ფიგურების სხვათაგან გამიჯნვას მათი ავტონომიურ სიბრტყეებზე განთავსება განაპირობებს, ხოლო “ჩვილენი ღმრთისმშობლისა და ანგელოზების” კომპოზიციას “მოციქულთა ზიარების” სცენისაგან თვალნათლივ გამოყოფს ფონად წარმოდგენილი თაღნარის აბრისი.

ამ, ერთი შეხედვით, აშკარად სცენებად წარმოდგენილ მოხატულობაში ფიგურებისა და სხვადასხვა ელემენტების ერთობლიობა დამოუკიდებელ მხატვრულ ერთეულებად მხოლოდ არასრულად იკრება. სიუჟეტურად ავტონომიური სცენები მხატვრულად დამოუკიდებელი კომპოზიციების ნაცვლად ერთის ნაწილებად აღიქმებიან. ამდენად, ქაშვეთის საკურთხეველის მოხატულობის მხატვრული ანალიზი ერთიან კომპოზიციად მოაზრებულ მთელად განხილვას მოითხოვს.⁵⁹

საკურთხეველის აფსიდის სივრცე, რომელშიც მოხატულობის მთავარი სცენებია განთავსებული, საბჯენი და სატრიუმფო თაღების წყალობით, მთელ ინტერიერში ავტონომიურობით გამოირჩევა. ამ განცდას აძლიერებს მასიური კანკელიც ცენტრში ორ საფეხურად ამოზრდილი, ფრონტონისებრი დაგვირგვინებით. საკურთხეველის ერთგვარად დამოუკიდებელი სივრცეც, თავის მხრივ, სიმეტრიულობითა და ზესწაფულობით ხასიათდება, რასაც, მის პროპორციებთან ერთად ფართოდ გაშლილი ცენტრალური ნაწილის ღრმა გვერდითი კედლებით მოზღუდვა და სარკმლების განლაგება განაპირობებს, რომელთაგან შუა დანარჩენ ორზე მაღლა, აფსიდის ცენტრში თავსდება და სატრიუმფო თაღისა და მის შემადგენელ შუბლთან კონტექსტში აღქმისას აფსიდის ცენტრალურ, უხილავ ღერძს ათვალსაჩინოებს. ეს ღერძი, თავის

⁵⁹ აფსიდში წარმოდგენილი მხატვრობის ერთიან გააზრებაზე მეტყველებს მისთვის შესრულებული ესკიზიც, სადაც ორი დამოუკიდებელი სცენა ერთადაა წარმოდგენილი და ღმრთისმშობლის მხერა ქვემოთკენ, კერძოდ, “მოციქულთა ზიარების” სცენისკენა მიმართული.

მხრივ, აფსიდის კედლის შუახაზს წარმოადგენს და მოხატულობის ერთიანი კომპოზიციაც სწორედ მასზე იგება. (ილ. 1)

მოხატულობის კომპოზიციური ღერძი კონქის წვერში ფრთაგაშლილი მტრედისა და სატრიუმფო თაღის შუბლზე წარმოდგენილი მანდილიონის სიმეტრიული ხასიათის გამოსახულებებით აქცენტირდება. ისინი მთელ მხატვრობაში ფონისაგან მკვეთრი ტონალური სხვაობის გამო ყველაზე მკაფიოდ გამოიყოფა. ამდენად, შედარებით მომცრო ზომის მიუხედავად, მათი გამორჩეული აღქმადობისა და განთავსების წყალობით მნახველის თვალსაწიერში ერთგვარად შენარჩუნებული რჩება მოხატულობის მთელ სიგრძეზე აფსიდის პირობითი შუახაზი. ის ცენტრალურ სარკმელს ემთხვევა და კონქს ქვემოთ გამოსახული “მოციქულთა ზიარების” სცენაც მასთან მიმართებით იყოფა ორ იდენტურ ნაწილად. (ილ. 2)

მტრედის გამოსახულება კონქში წარმოდგენილი “ედემის ბაღის” თავზე თავსდება და აფსიდის მოხატულობას “აგვირგვინებს”. მისი თეთრი სილუეტი თაღს მიბჯენილი ფრთებით საზეიმო განწყობის გამომხატველია და სატრიუმფო თაღისკენ “მოძრაობს”. მიმართულებითა და ფერადოვნებით ის მანდილიონის გამოსახულებას ენათესავება. (ილ. 3,4)

სატრიუმფო თაღისა და კამარის ნახევარწრიული მოხაზულობით გამოყოფილ არეზე მაცხოვრის ხელთუქმნელ სახეს ანგელოზები აამაღლებენ. კეადრატის პროპორციის თეთრი სიბრტყე და მასზე ფასში მოცემული სახე ცენტრში თავსდება, რაც მაღალი ცენტრის და ვიწრო გვერდების მქონე ზესწრაფული ხასიათის არეს ესადაგება. ფართობის ფორმის ადექვატურია, ასევე, ანგელოზების მომცრო მასშტაბი და პოზებიც; ტილოს ზემოდან მოკრული კუთხეები სამი ფრთითაა გამშვენებული და თაღის წვერს ებჯინება, რაც ქსოვილის კამარიდან დაშვების შთაბეჭდილებას განაპირობებს. ამ განცდას ეხმიანება თაღის წვერიდან მომართული, ქვემოთკენ მარაოსებრივ გაშლილი სეგმენტის შვიდი სხივიც. (ილ. 5)

მაცხოვრის სახეს თანაბრად, გრძივად დაშვებული თმის კულულები, შუაზე გაყოფილი მოკლე წვერი, სწორი ცხვირი და დიდრონი, ნუშისებური ფორმის თვალები მკაფიო სიმეტრიულობით ახასიათებს. მისი სახის ოვალი ნიკაპთან მკვეთრად ვიწროვდება; მკაფიოდ დაბლაა დაშვებული თხელი, ბოლოებდახვეული უღვაშიც. მოიასამნისფრო-მოლურჯო ჩაჩრდილვები ქუთუთოებზე, თვალის უპეებსა და დაწვებზე სახის ძირითად ღია, მოთეთრო ტონალობასთან ერთად “ღონემიხდილი”- გამხდარი და ფერმკრთალი

მაცხოვრის სახეს წარმოგიდგენს. პლასტიკური კონტურით შესრულებული თვალისა და ქუთუთოს დიდრონი ჭრილები განზეა გაზიდული, ერთიანი კონტურით შესრულებული, ცენტრისკენ აზიდული წარბების რკალები მწუხარე მიმიკაზე მიგვანიშნებს, ხოლო ოდნავ ზეაწეულ გუბებთან დატანილი ათინათები კი, მის გამომეტყველებას ნაღვლიანი და ერთგვარად ტრაგიკული განწყობის ელფერს სძენს. (ილ. 6,7)

მნათობების მომცრო გამოსახულებები დაბლა, თაღის პირთან ახლოს თავსდება და ღრუბლის ფთილებში “იძირება”, სხივებით კი გამოსახულებისკენაა მიმართული, რითაც ფართობის თავისუფალ მონაკვეთებს კომპოზიციურად ავსებს და მნახველის თვალს ცენტრისკენ მიმართავს.

აფსიდის ცენტრალურ, გაშლილ სიბრტყეს უშუალოდ შუა სარკმლის თავზე და მის აქეთ-იქით განთავსებული ჩვილადი ღმრთისმშობლისა და ქრისტეს ფიგურები იკავებს. ისინი სრული ტანით, მშვიდ, გაწონასწორებულ პოზებში წარმოდგენით, განსაკუთრებული მასშტაბითა და წრიული ოქროს შარავანდებით გამოირჩევიან, რითაც მთელ მოხატულობაში უმთავრეს მნიშვნელობას იძენენ; ამასთან, ქრისტეს ფიგურები აფსიდის ქვედა ნახევარში, სარკმლებს შორის თავსდება, ხოლო ღმრთისმშობლისა კი – უშუალოდ კონქის კამარის ქვეშ, ცენტრალურ ფართობზე, რაც მის უკეთ აღქმადობას უწყობს ხელს. ერთმანეთთან მიმართებით მოხატულობის სამი ძირითადი ფიგურა სამი სარკმლის ურთიერთმიმართებას ეხმიანება, რითაც, ერთი მხრივ, მოხატულობაშიც მეორდება აფსიდის პლასტიკური დანაწევრების რიტმი, მეორე მხრივ კი, ხაზი ესმევა ზესწრაფულობის განცდას. (ილ. 8)

კომპოზიციური ცენტრის ფუნქციით დატვირთული სამი ძირითადი ფიგურიდან ღმრთისმშობლის ფიგურის აშკარა უპირატესობა როგორც განთავსებით, ისე მხატვრული გადაწყვეტითაც თვალსაჩინოვდება: “მოციქულთა ზიარების” მრავალფიგურიან სცენაში “ჩართული” და 3/4 ბრუნით, სარკისებურად გამოსახული, ქრისტეს დუბლირებული ფიგურების საპირისპიროდ ფასში წარმოდგენილი ღმრთისმშობელი ავტონომიურობითა და “ერთადერთობით” გამოირჩევა; ამასთან, მაცხოვრის ფიგურები სრული სიმაღლით, ერთმანეთის ახლოს, უშუალოდ ღმრთისმშობლის ფეხქვეშ სიმეტრიულად გადაშლილი თაღთა რკალების ქვემოთ განთავსებით ღმრთისმშობლის ფიგურისთვის ერთგვარი “ბაზისის” ფუნქციასაც ასრულებს და მისდამი დაქვემდებარებულობით ხასიათდება; ქრისტეს ფიგურების

ფონთან ტონალურად დაახლოებული სამოსი მათ ნაკლებ მნიშვნელოვნად აღქმას განაპირობებს, ხოლო ღიობის მოჩარჩოებით აქცენტირებული, მოძრაობის ერთგვარად “შეზღუდული” ხასიათი კი, ღმრთისმშობლის ფეხმორთხმით მჯდომარე ფიგურის თავისუფლებასა და სილადეს უსვამს ხაზს.

მოხატულობის კომპოზიციური ღერძის მიმართ ღმრთისმშობლის წელგამართული ტანი და პირდაპირ მომზირალი, წრიული ნიშებით დამშვენებული სახე, საკონქო კომპოზიციის მთავარი აქცენტი, ოდნავ მარცხნივ ეცქევა. ფიგურის ვერტიკალურად შემართული, დეკორატიული ხით შემოწერილი ეს ნაწილი მკაფიოდ წარდგენითი ხასიათისაა და ჰორიზონტალზე გავრცობილი ოქროს ტახტის რიკულებით და ფეხმორთხმულ კალთაზე შემდგარი ჩვილის თავისუფალი მოძრაობით წონასწორდება. ერთიან ვერტიკალზე აგებულ, სიმეტრიულობითა და ზესწაფულობით გამორჩეულ მოხატულობაში მთავარი ფიგურის ამგვარი განაწილება, ერთი მხრივ, კომპოზიციურ წყობაში მოძრაობისა და თავისუფლების შეტანას უწყობს ხელს, მეორე მხრივ კი, თავად ღმრთისმშობლის ფიგურის გამორჩეულობას უსვამს ხაზს. (ილ. 9)

ჩვილელი ღმრთისმშობლის ფიგურა “რეალური” პროპორციებითა და აღნაგობით გამოირჩევა. ფეხმორთხმით მჯდომი წელგამართული პოზა მისი ტანის ნაკვთთა სიმწკრივებსა და სისავსეს ათვალსაჩინოებს, რაც მნახველისაკენ პირისპირ გასწორებული მისი თავისა და სახის გამომეტყველებასთან ერთად სიამაყისა და უფლებამოსილების განცდას ქმნის. (ილ. 10)

მასთან შედარებით, ნაკლები მნიშვნელობა ენიჭება ყრმა იესუს ფიგურას. დედის კალთაზე წამოშვებული, მარცხენათი მის ხელს ჩაჭიდებული ჩვილის მაღლა შემართული მაკურთხეველი მარჯვენა რეალურ მოძრაობაში გამოსახულ იესუს ფიგურას თითქოს არაბუნებრივად ებმის და ჩვილელი ღმრთისმშობლის ერთიანი, სავსე ფორმების მონაცვლეობითა და დენადი ხაზებით გადმოცემული ფიგურის შიგნითაც ერთგვარი “უცხო”, მკვეთრი მოძრაობა შეაქვს; თუმცა, ეს განსხვავებული ბუნების ჟესტი, თავად იესუს მოძრაობას სიცოცხლის ელემენტს მატებს და მის დამოუკიდებელ, დედისაგან

განსხვავებულ ხასიათს უსვამს ხაზს,⁶⁰ რაც დამატებით წარმოჩინდება ჩვილის ცალ მხარზე შეკრული, მუქი მწვანე ფერადოვნებით გამორჩეული სამოსითაც.

ღმრთისმშობლის მრგვალი, სავსე პირისახე სწორი ცხვირით და პატარა ტუჩებით, რბილად მოდელირებული ნაკვთებით, სისრულითა და სინაზით ხასიათდება. ნუშისებური, აზიდული ჭრილის მქონე თვალები სხვა ნაკვთებთან შედარებით დიდი, თუმცა, მთლიანი სახისთვის პროპორციული ზომისაა. მომცრო, აზიდულ წარბებთან ერთად თვალებისა და მთლიანად, სახის გამომეტყველება სიმშვიდითა და ერთგვარი თავდაჯერებულობით ხასიათდება, რასაც ასევე განაპირობებს ტუჩის ოდნავ აწეული კუთხეებიც; თვალის გუბებზე სუსტი ათინათი და ღაწვების შეფაკლული ტონი კი მის სახეს ადამიანური გრძნობითი ელფერით ავსებს. (ილ. 11)

მსგავსია ყრმა იესუს სახის პროპორციები და დამუშავებაც; მას მეტად გახელილი თვალები და მიზანმიმართული მხერა ახასიათებს. ორივე სახის მოდელირება ნაზი მოვარდისფრო და მოიასამნისფრო ტონალური ჩაჩრდილვით, მოქნილი კონტურითა და მინიმალური რეფლექსებით ნაკვთების რეალური ფორმების გამოვლენას ისახავს მიზნად. როგორც ღედის, ისევე ჩვილის სახეში “მშვენიერი გარეგნობის” ერთგვარი იდეალური მოდელია წარმოდგენილი, რომელიც, თავის მხრივ, ახალგაზრდული, ნორჩი ფაქტურით, სისხლსავსე სხეულით, სრული, მთლიანი ფორმებით ხასიათდება. სახის წერისას უპირატესი მნიშვნელობა მის ერთგვარ “სრულყოფილებას” ენიჭება, რაც ხსენებულ, რეალობაში შესაძლებელ თვისებათა გარდა, ნაკვთების იდეალურ, თითქმის “ხელოვნურ” შეფარდებას გულისხმობს. ამდენად, ჩვილადი ღმრთისმშობლის ფიგურაში როგორც ღედის, ასევე ჩვილის სახეების აგება და მოდელირება ბუნებრივთან მიახლოებული, “ნამდვილი” ფორმების მიხედვითაა შესრულებული; თუმცა, თავად ნაკვთების რეალური პროპორციები საგრძნობლად იცვლება: მომცრო ზომის, “კოხტა” ფორმის ცხვირ-ტუჩი ორსავე სახეზე მინიმალურადაა გამოკვეთილი, პროპორციულად დიდრონი, ნუშისებური მოყვანილობის თვალები, პლასტიკური კონტურით შესრულებული წარბ-წამწამი და საგანგებოდ დაფერილი ქუთუთოები სახის უმთავრეს აქცენტს – თვალ-წარბს გამოყოფს; სახის ამ ნაკვთების გამორჩეული წარმოჩინება რომ კონკრეტული გამომეტყველების ან პერსონალური დახასიათებისთვის არაა მოხმობილი, ამას ღედისა და შვილის

⁶⁰ ყრმა იესუს პოზის უჩვეულობა აიხსნება ესკიზური ვარიანტის არასრული სახეცვლითაც: მთლიანი ფიგურის გადაწყვეტა ესკიზის იდენტურია, ხოლო სახე და მარჯვენა ხელის მდგომარეობა – მკვეთრად განსხვავებული.

სახეთა თვისობრივი მსგავსებაც მოწმობს; ამასთან, ორსავე სახის გამომეტყველება კონკრეტულისგან თითქოს საგანგებოდაა დაშორებული: მხატვარი “იდეალურად მშვენიერი” სახის შექმნისას სახის ცალკეული, უტრირებადი ნაკვთების შერჩევას მათი პლასტიკური და ფერადოვანი გამშვენების შესაძლებლობების ნიშნით ახდენს და მათი რეალურ ფორმებთან ერთად განთავსებით შესაძლებელის-მაგვარ იდეალურ სახეს ქმნის.

ღმრთისმშობლის სამოსი სხეულს ეკერის და მისი ნაკვთების სისრულეს ავლენს; მოქარგული გულისპირი და სამკლავური სამოსის მდიდრულობაზე მეტყველებს და ფიგურის წარდგენით ხასიათს ეხმიანება. მოსასხამისა და თავსაფრის ფუნქციას ერთი ქსოვილი ასრულებს, რომელიც ღმრთისმშობლის თავსა და მკერდს ევლება და ზურგიდან დაბლა ეფინება; ამდენად, მისი კონკრეტულ შესამოსელთან გაიგივება რთულია, თუმცა, ერთი შეხედვით, ის რეალური სამოსის შთაბეჭდილებას ტოვებს. როგორც კაბა, ისე მოსასხამი რბილად, ტონალური მოდელირებითაა დამუშავებული, რითაც მდიდრული ქსოვილის ფაქტურა იკითხება; ღმრთისმშობლის ყელთან, თავსაფრის ქვეშ, თმის ხვეული კულულების ბოლოები მოჩანს, რაც ქართულ ტრადიციულ ვარცხნილობას მოგვაგონებს; შუბლზე ოქროსფერი ვარსკვლავი კი მის გამორჩეულობასა და დიდებულებას უსვამს ხაზს.⁶¹

ჩვილელი ღმრთისმშობლის დომინანტურ როლს განაპირობებს მისი გარემოც; მისი ფიგურისათვის ღრუბლის ფართო ქულები ერთგვარი საფუძელის, ბაქნის როლს ასრულებს; გარშემო თავისუფალი სივრცე კი, მისთვის ერთგვარი “საკუთარი ველის” შექმნას ემსახურება. ამ “ველის” გამოხატულებაა ბროწეულის ხეც, რომლის ტანი ღმრთისმშობლის ფიგურას შემოწერს, ხოლო ყლორტები მის თავს ირგვლივ ორნამენტულ ხვეულებად ეწყობა და ოქროს შარავანდის მიმდებარე არეს ამშვენებს. ჰორიზონტალით დასრულებული ოქროს ტახტის ღმრთისმშობლის წელს გასწვრივ გაგრძელება მისი და იესუს ფიგურების ზედა, წარდგენითი ნაწილის გამოკვეთას უწყობს ხელს.

ბროწეულის ნაყოფებით დამშვენებული მცენარის ცაღ მხარეს რკალად გაზნექილი ტანიდან ამოზრდილი ტოტები და ყლორტები ამავე მხარესაა მიმართული; ღეროები, რომლებიც კონქის პლასტიკისა და ღმრთისმშობლის ფიგურის გარშემოწერილობასთან თანხმიერების წესით იგება, მცენარის

⁶¹ ვარსკვლავი ღმრთისმშობლის სამკაულის სახეცვლილი ვარიანტია, რომელიც, ესკიზის მიხედვით, მის თავსაბურავს ამკობს და გადაწეული თავსაფრის ქვეშ მოჩანს. (ილ. 12)

არარეალური, ორნამენტულად გადრეკილი და მოწესრიგებულ ხვეულებად დაწყობილი მორჩები სხვადასხვა ფერის, თანაბარი ზომის ფოთლების მწყობრი რიგითაა გამშვენებული. ბროწეულის ნაყოფთა წყვილებიც, უშუალოდ ღმრთისმშობლის შარავანდის გარშემო, მორჩების ხვიებს შორის თავსდება; მათი მკაფიო, წითელი ფერადოვანი აქცენტების ღია ცის ფონზე განაწილება, მცენარის აგების შესაბამისად, კონქის და ფიგურის დამატებით გამშვენებას ემსახურება – ნაყოფთა რამდენიმე წყვილი უშუალოდ შარავანდის წრეს უახლოვდება, ორი მომცრო მათგანი ფიგურის მარჯვნივ, მაღლა, ერთი ბროწეული კი, ქვემოთ, მარცხენა მხარესაა მოთავსებული, რაც მთავარი ფიგურის კედელზე ზემოხსენებულ (ოდნავ მარცხნივ “დაძრულ”) კომპოზიციურ განაწილებას უსვამს ხაზს. წარმოდგენილი მცენარე საკონქო სცენაში ერთდროულად აყვავებულ და ნაყოფიერ ბროწეულის ხეს განასახიერებს, თუმცა, მისი მხატვრული სახე და კომპოზიციური დატვირთვა წმინდა დეკორატიული ხასიათისაა.

ტახტის კიდეზე ჩამომჯდარი ღია ვარდისფერი, ცისფერი და იისფერი სამი მტრედის სიმწყობრე ოქროს რიკულების რიგს ეხმიანება. ღრუბლიანი ცის ფონზე გამოსახული ფრინველები, თუმცა, ბუნებრივ გარემოში “ნამდვილ” ჩიტებად აღიქმებიან, ირეალურად მიმზიდელი ფერადოვნება და ღმრთისმშობლის ფიგურისკენ ხაზგასმულად მოწესრიგებული მიმართება მათ “არაჩვეულებრივ” ფრინველებად ახასიათებს.

ჩვილედი ღმრთისმშობლისა და ბროწეულის ხეს შორის არეს ტახტის მარცხენა კიდეზე ჩამომჯდარი, ყელმოღერებული, გვირგვინიანი ფარშევანგი ავსებს. მისი მოყვანილობა მთავარი ფიგურის კონტურს იმეორებს, დაშვებული კუდის “მოხატულობა” ფარდაგის ნაქარგობას ეხმიანება, ხოლო ფერადოვნებით ის მცენარის ყლორტებსა და ფონს ენათესავება.

ფიგურის მარჯვნივ, მომწვანო-მოყვითალო, ნაქარგით გამშვენებული მუთაქის ბოლო ტახტის ფორმას ეხმიანება, ოქროს რიკულებისა და ცისფერი ხაღიჩის ფერადოვნებას ესადაგება და მათ შორის სივრცეს ავსებს.

ამდენად, ჩვილედი ღმრთისმშობლის ირგვლივ წარმოდგენილი გარემო ანგელოზების, ფრინველების, აყვავებული ხის გამოსახულებით შინაარსობრივად სამოთხეს გამოხატავს. მისი მხატვრული გადაწყვეტა შერჩეული ელემენტების რეალური სახის არსებითად შენარჩუნებასთან ერთად მათ ერთგვარ სახეცვლასაც ითვალისწინებს, რაც, ერთი მხრივ, ცალკეულ მათგანს ზებუნებრივი მიმზიდველობით ახასიათებს, მეორე მხრივ

კი, ურთიერთისა და ჩვილადი ღმრთისმშობლისადმი მიმართების სრულ თანხმობებს გულისხმობს.

ამგვარი გადაწყვეტის წყალობით სიუჟეტურად თვისობრივად განსხვავებული ელემენტებით (ანგელოზები, ფრინველები, ტახტი, ხალიჩა, მუთაქა) გადმოცემული სამოთხის მხატვრული სახე არსებულისა და წარმოსახულის, უსულოსა და სულიერის, ნამდვილისა და დეკორატიულის შეთანხმებულ-ჰარმონიულ თანაარსებობას ასახავს, რაც თავად ედემის ბაღის თვისობრივ მახასიათებლად, მის არსებით მხარედაა წარმოდგენილი.

მფრინვალი ანგელოზების პოზა და კომპოზიციური განლაგება, თავის მხრივ, ასევე ჩვილადი ღმრთისმშობლის მნიშვნელობის წარმოჩენას უწყობს ხელს. ორივე ანგელოზის მცირე მასშტაბში გამოსახული ფიგურები ბროწეულის ხესთან მიმართებით ღაგდება და თავიანთი მდებარეობითა და მოძრაობით გარშემოწერის ფუნქციას ასრულებს.

მარჯვენა ანგელოზის სხეული, ფაქტობრივად, ხის გაზნექილი ტანის გაგრძელებას წარმოადგენს. მისი ფიგურა მცენარის დინამიკას აგრძელებს და სამოსის გაფრიალებული ნაკეცებისა და ცალ მხარეს გაშლილი ფრთებით ორგანულად ეწერება ორნამენტულად დახვეული ყლორტების რიტმში.

(ილ. 14)

მარცხნივ გამოსახული ანგელოზი ხის ტანის პარალელურად, ვერტიკალზე იგება. ზემოთკენ მიმართული ფრთებითა და დატალღული სამოსით, ასევე დაბლა მიმართული ხელებით, მისი ფიგურაც მცენარის პლასტიკას ეხმიანება; (ილ. 13) ორივე ანგელოზის ხელებში გამოსახული მოზრდილი აყვავებული გირლდანდები ბროწეულის ხის ყლორტებთან ახლოს, ცის ფონზე თავსდება, რითაც დამატებით აქცენტირდება ანგელოზთა ფიგურების ორგანული კავშირი დეკორატიულ მცენარესთან. მცირე მასშტაბითა და მკაფიოდ გამოხატული მოძრავი პოზებით ანგელოზების ფიგურებს კომპოზიციის საკონქო ნაწილში მეტი დინამიკურობა შეაქვთ, რაც ხელს უწყობს ცენტრალურ თავისუფალ სივრცეში მოთავსებული მთავარი ფიგურის წარდგენითი პოზით გამოწვეული რეპრეზენტაციული განწყობის განვლას.

მთელი კომპოზიციისთვის გამორჩეული მნიშვნელობა ენიჭება ანგელოზთა მიმართულებას. ერთიანად ზესწრაფულ გარემოში ეს ორი ფიგურა ზემოდან ქვემოთ მოემართება; ამასთან, მათი მოძრაობა და განთავსება კონქის ზედაპირის პლასტიკას ესადაგება: მარცხენა ანგელოზის მკაფიოდ თავქვე დაშვებული ფიგურა სატრიუმფო თაღთან ახლოს, კამარისა და კედლის

საზღვარზე თავსდება და შესაბამისად, მრუდიდან სწორ ზედაპირზე მოემართება, რასაც დამატებით ათვალსაჩინოებს მისი გაფრიალებული კაბის მიმართულება.⁶²

მარჯვანა ანგელოზის “დაშვება” უფრო ზომიერია და მისი ფიგურა კონქის სფეროსა და “ჭერის” ზღვარზე თავსდება. სამოსის ქსოვილთან ერთად მისი ორი, სხვა და სხვა ზომით გაშლილი ფრთის მოყვანილობა როგორც სატრიუმფო თადის მოხაზულობის, ისე კონქის მრუდის თანხმეორია, რითაც მკაფიოდ იკვეთება ფიგურის როგორც ზემოდან “დაშვებული”, ისე ცენტრიდანული მიმართულება.

ორივე ანგელოზის ნიშბი თავის მოძრაობის შესაბამის პერსპექტივშია გამოსახული, რაც მათი ვარცხნილობის ხვეულებთან ერთად სახეების გამშვენებას ემსახურება. გაფრიალებული სამოსის დატალღული ნაოჭების რბილი მოდელირებით ქსოვილის სიმსუბუქე შეიგრძნობა. თავქვე დაშვებული ანგელოზის მარცხენაში გამოსახული უწარწერო გრაგნილი კი მხოლოდ ხვეულ ელორტებთან მიმართებას ემსახურება.⁶³

ამრიგად, ანგელოზთა ფიგურები ბროწეულის ხესთან ერთად საკონქო სცენის ფარგლებში ჩვილადი ღმრთისმშობლის გარემოს გამშვენებას, მისი მნიშვნელობის წარმოჩენასა და ერთგვარ “მოჩარხოებას” ემსახურებიან; ერთიანი მოხატულობის ფორმატში კი – კომპოზიციის სიმეტრიული, ცენტრისკენული და ზესწრაფული წყობით გამოწვეული განცდის შერბილების ფუნქცია ეკისრებათ.

საკონქო კომპოზიცია როგორც სქემით, ისე ფერადოვნებით აფსიდის პლასტიკიდან გამომდინარე იგება. ცენტრალური ფიგურა და მისი მიმდებარე არე უშუალოდ ნახევარსფეროს მრუდის ქვეშაა მოთავსებული. “მოციქულთა ზიარების” სცენის თაღნარი და არქიტექტურული პეიზაჟი მას ქვემოდან რკალის ფორმით მასაზღვრავს. მის ფონს –კონქის ცენტრალურ ნაწილს –ცის სივრცე წარმოადგენს, რომელიც ღრუბლის ფთილვების მიმართულებისა და ფერადოვანი პერსპექტივის წყალობით ცენტრში მომეტებული სიღრმით ხასიათდება, ხოლო აფსიდის კიდეებისკენ კი, ღურჯი და მომწავნო, მუქი ტონალობითაა გაერცობილი.

⁶² ესკიზიში ეს მოძრაობა დაბლა მიმართული გრძელი საყვირით კიდევ უფრო მკაფიოდაა გამოსახული.

⁶³ სავარაუდოდ, აქაც, ესკიზის ნაწილობრივი სახეცვლის შედეგად, ანგელოზის ატრიბუტებად ჩაფიქრებული საყვირისა და გრაგნილის ნაცვლად, გირლანდისა და გრაგნილის ერთგვარად შეუთავსებელი წყვილია მოცემული.

ამრიგად, საკონქო სცენა ზემოდან სატრიუმფო რკალის თაღითა და ქვემოდან მომიჯნავე სცენის ფონით წრიულ მოჩარხოებაში ეწერება, ხოლო საკუთარი ფონის ფერადოვანი, “ჰაეროვან პერსპექტივზე” დამყარებული წყობით კონქის ნახევარსფეროს სიღრმეს “იმეორებს”.

ბროწეულის ხე, რომელიც კონქის მრუდთან ახლოსაა მოთავსებული, სატრიუმფო თაღის ნახევარწრესთან ერთად აღიქმება და იგივე ფორმას, კედლის პლასტიკის მიხედვით, შედარებით მომცრო ზომით იმეორებს. ანგელოზთა ფიგურები სწორედ მის რკალსა და სატრიუმფო თაღს შორის თავსდება და თავიანთი მოძრაობით ამ ორი ნახევარწრის კავშირს აძლიერებენ. ცენტრში, ღმრთისმშობლის მოზრდილი შარავანდის ხის ტანის რკალქვეშ, უშუალოდ კონქის სფეროს ცენტრში მოთავსება საკონქო სცენის “წრიული”, კედლის პლასტიკის თანხმიერი აგების კულმინაციას წარმოადგენს.

ღმრთისმშობლის მთავარი, შემართული ფიგურა ჰორიზონტალზე გავრცობილი ხალიჩით, ტახტითა და მუთაქით თეთრი ღრუბლის ელიფსად შეკრულ ქულებზეა დაბრძანებული; რითაც საკონქო პლასტიკას აყოლილი, რკალეზად “მომაჩარხოებელი” გარემოს ფონზე წყობისა და განთავსების სიმყარით გამოირჩევა.

აფსიდის მხატვრობის მთელად განცდის მნიშვნელოვანი მიზეზი ერთიანი ცის ფონია, რომელიც “მოციქულთა ზიარების” სცენას კონქთან აკავშირებს. საკონქო სცენაში მისი ნახევარწრიული ფორმით დასრულება და ანგელოზთა ხსენებული “დაშვებისა” და სატრიუმფო თაღის თანხმიერი მოძრაობა საკურთხეველის მთლიანი მოხატულობის კომპოზიციასაც, აფსიდის ფორმის შესაბამისად, ერთგვარი თაღოვანი მრუდით კრავს, რითაც დამატებით იკვეთება მოხატულობის ინტერიერის არქიტექტურასთან ორგანული კავშირი.

“მოციქულთა ზიარების” სცენა ცენტალური სარკმლის მიმართ სარკისებურადაა აგებული და გვერდებიდან ცენტრისკენ, ქვემოდან ზემოთ მიემართება. (ილ. 15, 16, 17) სარკმლებს შორის გამოსახული ქრისტეს ორი ფიგურა ცენტრიდან გვერდებისკენაა მიმართული, მისკენ ხელებაწვდილი მოციქულების ფიგურათა რიგები კი – გვერდებიდან მაცხოვრისკენ აღმავალ კიბეზე ნაწილდებიან. მაღლა ადგმული ნაბიჯებით წარმოდგენილი მათი სხეულებისა და წინ გაწვდილი ხელების მდგომარეობით ცენტრისკენული მოძრაობა აისახება. ორი მხრიდან მიმართული მოციქულთა ფიგურების რიგი

ქრისტეს წინ სრულდება, რაც სცენას ქვემოდან ზემოთ დინამიკით ახასიათებს.

მიუხედავად იმისა, რომ ქრისტესგან განსხვავებით, მოციქულთა რიგში წარმოდგენილ ფიგურათა განლაგება სცენის ორსავე მხარეს სარკისებურად იდენტური არ არის, მათი განაწილების პრინციპი ერთი-მეორის მსგავსია; ქრისტესთან ახლოს სამ-სამი მოციქულის ჯგუფი აფსიდის გვერდითა სარკმლების ღიობებთან თავსდება, რის გამოც ამ ჯგუფებში, ორსავე მხარეს, არსებითად, ფიგურათა მჭიდროდ დაახლოებული სხეულები აღიქმება. ამასთან, ქრისტეს ახლოს მდგომი მოციქულების პოზები, მომდევნოებთან შედარებით, მეტი გაწონასწორებულობით ხასიათდება; მჭიდრო ჯგუფებად განთავსების, ასევე, მათი მრავალქსოვილიანი სამოსების მხატვრული ერთგვაროვნების წყალობით ცენტრში გამოსახული სამფიგურიანი ჯგუფები მეტი სიმშვიდითა და მთლიანობით ხასიათდება. ისინი აფსიდის ცენტრალურ ფართობზე, ბრტყლად გაშლილ კედელზეა მოთავსებული; მომდევნო მოციქულთა ფიგურები, რომელთაც მეტი დინამიკურობა ახასიათებთ, კედლის მრუდ ზედაპირზე თავსდება: მარცხნივ, წმ. ბართლომესა და წმ. სიმონის წყვილი, მარჯვნივ კი, წმ. თომა მოციქულის ფიგურა; აფსიდის განაპირა გვერდებზე გამოსახული, ერთგვარი განცალკევებით გამორჩეული ფიგურები, ფაქტობრივად, დამოუკიდებლად აღიქმება. (ილ. 18, 19, 20, 21)

მოციქულთა რიგში ფიგურების დაჯგუფება და განაწილება აფსიდის პლასტიკის თანხმეობით: ცენტრისკენ კედლის ფრონტალურ პლასტიკას უფრო მშვიდი პოზების მქონე ფიგურების მოზრდილი, შეკრული და მთლიანი ჯგუფი ესადაგება; კედლის მრუდ ზედაპირზე საპირისპიროდ მიმართული მოციქულთა წყვილისა და თომა მოციქულის ექსპრესიულ პოზაში წარმოდგენილი ფიგურების განთავსება აფსიდის ამ “პლასტიკურ” მონაკვეთს მოციქულთა პოზებში ერთგვარი დაძაბულობის შეტანით პასუხობს; კიბის პირველ საფეხურთან გამოსახული მოციქულების ფიგურები, რომელთა პოზებსაც ერთგვარი ავტონომიურობა ახასიათებთ, გვერდითა კედლებზეა მოთავსებული, რაც აფსიდისთვის განაპირა, თავისთავად საგანგებო აღქმისთვის განკუთვნილ არეს ემთხვევა.

კიბეზე აღმავალ მოციქულთა რიგში ერთიანი, დინამიკური განწყობის შიგნით ცალკეული ფიგურები ერთმანეთისგან განსხვავებული პოზებით არის წარმოდგენილი: (ილ. 22-25) მაცხოვრისკენ ხელებგაწვდილი ფიგურების მიზანმიმართულ დინამიკას მათ შორის ჩართული წმ. ფილიპესა და წმ.

მარკოზის მკერდზე ხელებდაწყობილი ფიგურები აწონასწორებს; წმ. სიმონ მოციქულის სახე მაცხოვრის საპირისპიროდ იყურება, რაც, თავის მხრივ, ასევე ანელებს მთლიანი სცენის დინამიკურ ხასიათს; წმ. იაკობ მოციქულის ჩამოხლული ფიგურის გამორჩეული მიზანმიმართულება კი მის უკან გამოსახული მოხუცის, წმ. ანდრიას ფიგურის, ასევე გამორჩეულად მშვიდი პოზითაა “განეიტრალებული”. მაცხოვრისაკენ მიმართული მოციქულების ფიგურები წინა პლანზე, სრულად არიან გამოსახულნი და სხვებს ნაწილობრივ ფარავს; ასე რომ, სცენის ქვედა ნაწილში კიბეზე აღმავალი ნაბიჯების უწყვეტ მოძრაობას ვხედავთ, მოციქულთა ხსენებული დაჯგუფება კი, მკაფიოდ მხოლოდ ფიგურების წელსზემოთ იკვეთება; ცალკეული ფიგურის პოზაში გამოხატული განწყობა მათი ხელებისა და თავის მოძრაობებშიც აისახება.

მოძრაობას აყოლებულია ოქროს შარავანდებიც, რომლებიც ფირფიტების შთაბეჭდილებას ტოვებს, რადგან ხან ელიფსურ, ხანაც წრიულ ფორმებს იღებს; ამასთან, წმ. ფილიპეს შარავანდს ნაწილობრივ სვეტი ფარავს. თუმცა, მათი გამოსახვის პრინციპი მხოლოდ პერსპექტივისმიერ სახეცვლას არ ეფუძნება: თუ წმ. პავლე მოციქულის თავის მოძრაობას მკაფიო ელიფსი სრულად ესაბამება, წმ. ბართლომეს მარჯვენა პროფილით გამოსახული თავისთვის შარავანდი კეფისა და შუბლს ირგვლივაა შემოვლებული; მთელ სცენაში წრიული შარავანდი მხოლოდ მაცხოვრის სახეებს შემოწერს სრულად, მხრებამდე; მოციქულთა მომცრო ზომის შარავანდები კი, თუმცა, ოქროს ფირფიტებად სწორედ პერსპექტივის ძალით აღიქმება, მათი განთავსება მოციქულთა თავებთან არა პერსპექტივისმიერ, არამედ კომპოზიციურ წყობას ესაბამება: კერძოდ, წმიდა ფილიპე მოციქულის ოდნავ გადახრილი თავის უკან შარავანდი ამავე ღერძზე, ოდნავ მაღლაა მოთავსებული, რითაც სახის მიმართულება აქცენტირდება, წმიდა პეტრე მოციქულის შარავანდი მის მაცხოვრისკენ მიპყრობილ მზერას უსვამს ხაზს, წმიდა მარკოზის თავს უკან ის განივ ელიფსურ ფორმას უახლოვდება, რადგან მახარებლის თავი და მზერა გვერდზე იხრება. ამდენად, წრიული და ელიფსური “ოქროს ფირფიტების” მონაცვლეობა მთლიანობაში მოციქულთა რიგის საერთო დინამიკურ ხასიათს ეხმიანება, მოციქულთა ცალკეული ფიგურისთვის კი შარავანდი თავისა და მზერის მიმართულების აქცენტირებას ემსახურება. (ილ. 24, 25, 28)

მოციქულთა ჯგუფებად გამოსახული, მომცრო ზომითა და მიზანმიმართული მოძრაობით გამორჩეული ფიგურები თვისობრივად განსხვავდებიან ქრისტეს მშვიდი და მასშტაბური ფიგურებისგან. ეს სხვაობა აქცენტირდება მათი ურთიერთმიმართების მხატვრული გადაწყვეტითაც: ქრისტესგან პირველ მოციქულებს გამოყოფთ ფონად წარმოდგენილი თაღნარის სვეტები, რომელნიც, სცენის ორსავე მხარეს, უშუალოდ ზიარების ამსახველი მოქმედებით –სეფისკვერის გადაცემითა და ბარძიმის თასითაა გადაკვეთილი, რითაც მაცხოვრის გამორჩეული ფიგურები, ერთი მხრივ, გამოიყოფა მოციქულთა რიგისგან, მეორე მხრივ კი, მათი კავშირი – ზიარების ქმედება – აქცენტირდება.

სარკმლის აქეთ-იქიდან ქრისტეს სარკისებურად დუბლირებული გამოსახულება თაღნარის პირველი, გამორჩეულად ფართო ღიობითაა მოჩარჩოებული. ეს ფიგურები გამართული, თავისუფალი დგომით, გაწონასწორებული პოზით ხასიათდება. გაწვდილი სეფისკვერისა და ბარძიმის სხეულთან ახლოს გამოსახვა და თავის ოდნავ შესამჩნევი დახრა მოქმედებისა და წარდგენითობის ერთგვარ შეჯერებას განაპირობებს. მოზრდილი შარავანდისა და მომჩარჩოებელი ღიობის წყალობით კი, სცენის მთავარი ფიგურების გამორჩეული აღქმა ხდება შესაძლებელი. მთლიანი კაბის და მოსასხამის ქსოვილი ფიგურების სისრულეს წარმოაჩენს. ისინი რბილად, ფართო ფორმებადაა მოდელირებული, რაც სრული ტანით გამოსახული ფიგურის ერთიან აღქმას უწყობს ხელს. მაცხოვრის სამოსი ღია მოყვითალო-ოქრისფერი კაბისა და მოიისფრო-ჟოლოსფერი მოსასხამისაგან შედგება, რომელთა ფერადოვნება და ურთიერთშეფარდება ჩვილადი ღმრთისმშობლის სამოსის მსგავსია. მსგავსია, ასევე, მათი მოდელირებაც: სავსე ფორმების წარმომჩენი, ნაკლებად დანაოჭებული, ტონალურად დამუშავებული ქსოვილით; ამიტომაც, მიუხედავად იმისა, რომ ქრისტეს უფრო ღია ტონალობის სამოსი ცისფერ ფონზე ფიგურის შედარებით ნაკლებად მკაფიო აღქმას განაპირობებს, შესამოსელის მსგავსება მაცხოვრისა და ღმრთისმშობლის მასშტაბური ფიგურების “ნათესაობას” დამატებით წარმოაჩენს, რაც “მოციქულთა ზიარების” მაცხოვრის მთავარ ფიგურებს მოციქულთა გამოსახულებებისგან განასხვავებს და საკონქო სცენასთან აკავშირებს.

მოციქულთა შესამოსელი ქსოვილთა სიმრავლითა და ფერთა სიმდიდრით ხასიათდება: ტერფებამდე დაშვებული მთლიანი კაბები, სხვა ქსოვილით

გაწყობილი გულისპირებითა და სამკლავურებით, განსხვავებული ფერის მოსასხამები და ნაჭრის ქამრები გულდასმითაა დამუშავებული. უხვად დანაოჭებული მრავალფერადი ქსოვილები, ძირითადად, ფიგურების წელს ზემოთ ექცევა; მოციქულთა ფიგურების ფეხებს კი, ნაკლებად დრავირებული, ერთიანი ქსოვილი ფარავს, რითაც სცენის ქვედა, უფრო ერთგვაროვან ნაწილში კიბის საფეხურებზე აღმავალი ტერფები აქცენტირდება, ხოლო სცენის ზედა ნაწილი, სადაც ფიგურათა ჯგუფებად დაყოფილი რიგი თავისა და ხელების მრავალგვარი მოძრაობებით, ფერადი სამოსებით და თაღნარის ღიობებითაა დანაწევრებული, მთელ მოხატულობაში დინამიკითა და ექსპრესიულობით ხასიათდება.

“მოციქულთა ზიარების” სცენაში სახეების მეტი კონკრეტულობა შეინიშნება. მაცხოვრის სახეებს ერთმანეთისგან მხოლოდ თვალების გამომეტყველება განასხვავებთ: ხორციოთ ზიარების მხარეს მას მეტად აწეული, გახსნილი მზერა აქვს; სისხლით ზირებისას კი დაბლა, ბარძიმს დასცქერის. ორსავე სახეს ზეაწეული გუბები მშვიდი გამომეტყველებით ახასიათებს; თუმცა, პეტრე მოციქულისთვის გაწვდილი სეფისკვერისა და მოციქულის მაცხოვრისკენ მიპყრობილი მზერის პასუხად ქრისტეს თვალების არაფოკუსირებული გამომეტყველება ამ სახეს უფრო განყენებულ ხასიათს ანიჭებს. (ილ. 26, 27) ნაკვეთები ორსავე სახეზე ერთნაირად, როგორც ტონალურად, ისე მოდელირებით, რბილი შეფარდებებით ხასიათდება. ხვეულებად დაფენილი თმა, მოკლე წვერი, სწორი ცხვირი და ნუშისებური ფორმის თვალები ერთიანი, თანმიმდევრული, პლასტიკური მონასმებითაა შესრულებული. სახის ერთგვაროვანი, ღია მოვარდისფრო ტონალობა თეთრს უახლოვდება; მასზე ღია იასამნისფრითა და ცისფრით ჩაჩრდილვებია დატანილი; შუბლის, ცხვირისა და ყვრიმალის ფორმებს კი, თეთრი ათინათები და ძუნწად გამოყენებული ვარდისფერი გამოკვეთს. ფაქიზად მოდელირებულ სახეებზე ოდნავ შესამჩნევად იძერწება მიმიკური კუნთების ფორმებიც: წარბების ახლოს, შუბლსა და თვალთან დატანილი ჩაჩრდილვებით ოდნავ სევდიანი მიმიკა იკვეთება; მოკლე, აწეული წარბის კონტური კი, სახის გამომეტყველებას უფრო “ჩაფიქრებულ” იერს სძენს. თვალის მაღალი ქუთუთოები და ხვეულებად დაწყობილი წვერ-უღვაშის ქვეშ გამოჩენილი მოკუმული ტუჩები სიმტკიცესა და სიმშვიდეზე მეტყველებს. ერთიანობაში, მაცხოვრის ფერმკრთალი სახეები, განყენებული გამომეტყველებით, აფსიდის მოხატულობის ყველა სახისგან გამოირჩევა და “მოციქულთა ზიარების”

სცენის კონკრეტული სიუჟეტისა თუ კონქისმიერი “სამოთხისმიერი” განწყობისგან უცხო, მიღმიური განწყობით ხასიათდება.

მოციქულთა სახეებში როგორც საერთო, ისე ინდივიდუალური ნიშნები შეიმჩნევა. წმიდა ანდრიას (ეპისკოპოს დიმიტრის) მოხუცი სახე განსაკუთრებული სიმშვიდით განსხვავდება, რასაც კონკრეტული, ინდივიდუალური ნიშნები— მკაცრად ზეაწეული წარბები და მოხუცის მრავლისმეტყველი, ერთგვარად “დაღლილი” მზერა განაპირობებს. (ილ. 29) წმინდა ფილიპეს (კათალიკოს კალისტრატეს) სახეც ინდივიდუალობითაა გამორჩეული: სხეებისგან განსხვავებული, ზომიერად მომცრო თვალის ჭრილი და სახის უფრო აღწერითი დახასიათება ემოციას მხოლოდ თავის პოზასა და ზეაპყრობილ მზერაში ავლენს; მაშინ, როდესაც ყველა სხვა მოციქულის ღია მოვარდისფრო-ოქრისფერი სახე ნაძერწი მიმიკური ფორმებით, მოქნილი კონტურებით, მოჭარბებული მომწვანო, მონაცრისფრო იასამნისფერი და ვარდისფერი რეფლექსებითაა შესრულებული, რაც მათ დინამიკურობასა და ექსპრესიულობას სძენს. ტალღოვან ხვეულებად დაწყობილი თმა-წვერი, მოგრძო ცხვირი, მოზრდილი, ნუშისებური თვალის ჭრილები აწეული გუბებითა და ჩაფიქრებული, ერთგვარად მინავლებული მზერით, ნაკეთების მკაფიოდ გამოკვეთილი ფორმები მათი საერთო მახასიათებლებია. ასევე, ყველა მოციქულის სახე ხასიათდება ემოციური გამომეტყველებით, რასაც ნაოჭებისა და მიმიკური კუნთების გულმოდგინე დამუშავება, ასევე წარბის მკაფიო პლასტიკური კონტური განაპირობებს. თავად ემოციის ხასიათი კი, მეტ-ნაკლებად განსხვავებულია: წმ. თომა და წმ. იოანე მოციქულების ახალგაზრდა სახეები სხვათაგან მეტი სისრულითა და სინაზით გამოირჩევა; წმ. იოანე მოციქულის თვალდახუჭული სახე აწეული წარბებით, მჭმუნვარებას გამოხატავს, წმ. პეტრე მოციქული მომლოდინე სახით შესცქერის მაცხოვარს, წმ. იუდა მოციქულის სახეზე ხასიათის სიმტკიცე იკითხება; წმ. მათე მახარებლის სახეზე ერთგვარი მოუთმენელი მისწრაფება, ხოლო წმ. პავლე მოციქულის ბარძიმს დაწაფებული სახის გამომეტყველებაში მოკრძალებაა გამოხატული. სახის გამომეტყველებით გამოსახულ ემოციას ცალკეული ფიგურის პოზასთან ერთად ხელების მოძრაობაც წარმოაჩენს; გულზე დაწყობილი, ხელსახოცით დაფარული თუ მაცხოვრისკენ მოლოდინით გაწვდილი ხელის მტევნები ფერადი დრაპირებების ფონზე თავსდება და მოციქულთა ცენტრისკენულ მისწრაფებაში დამატებითი ემოციური ელემენტი შეაქვს.

მოხატულობაში განსაკუთრებული როლი ეკისრება “მოციქულთა ზიარების” სცენის ფონად გამოსახულ თაღნარს. ცენტრალური სარკმლის მიმართ ორსავე მხარეს სარკისებურად გაშლილი თაღნარი აფსიდს ორ ნაწილად ყოფს და სცენებს შორის ერთგვარი სარეგისტრო ხაზის ფუნქციას ასრულებს. მისი აბრისი ცენტრალური სარკმლის თავიდან ორსავე მხარეს სარკისებურად იშლება და ცენტრიდან გვერდებისკენ მიემართება. მისი ტალღოვანი ხაზი აფსიდის ცენტრში გაზნექილ რკალებს ქმნის, გვერდებისკენ კი, ორ-ორი მოკლე მონაკვეთით დაბლა ეშვება; რკალები ჩვილადი ღმრთისმშობლის დასაჯდომელი ხალიჩის ქვეშ ექცევა და მხატვრულად როგორც ბაზისის, ისე ქვემოდან მოჩარჩოების ფუნქციასაც ასრულებს. ამასთან, ცენტრიდან გამომავალი მისი მთლიანი კონტური ხალიჩის ნაკეცების კლაკნილის პარალელურია. უშუალოდ სარკმლის ღიობის თავზე, აფსიდის ცენტრში, საკონქო სცენიდან ხალიჩის ერთი ნაკეცი თაღნარზეა გადმოფენილი, რაც ორ სცენას შორის კავშირის საგანგებო ხაზგასმაზე მეტყველებს.

შვიდ-შვიდი ღიობისაგან შემდგარი თაღნარი თავისი სტრუქტურით, ასევე, თაღებით დანაწევრებული კანკელის ფორმას იმეორებს, ესადაგება აფსიდის კედლის პლასტიკასა და “მოციქულთა ზიარების” სცენის კომპოზიციურ წყობასაც; ღიობების სიმაღლე და სიგანე ცენტრიდან გვერდებისკენ სიახლოვის შესაბამისად მცირდება; ასევე, სცენის ორივე მხარეს (ამავე მიმართულებით) იზრდება მათი გვერდების სისქეც, რითაც თაღნარის განაპირა მონაკვეთები პერსპექტივში აღიქმება და მის ცენტრისკენულ განვრცობას დამატებით ესმევა ხაზი. ამასთან, პირველი ორი, უფრო განიერი თაღი ღია ცის, მომდევნონი კი, არქიტექტურული პეიზაჟის ფონზე თავსდება; ხოლო აფსიდის კიდეებთან თაღნარის აბრისი ფონად გამოსახულ შენობებს ერწყმის, რაც სცენის ცენტრალური ნაწილის დამატებით მკაფიო წარმოჩენას ემსახურება.

წვრილი სვეტები და მათზე დამყარებული მასიური თავსართი განსხვავებულად აღიქმება, რაც ფონთან მზიდი სვეტების რბილი და თაღედის მკაფიო ტონალური შეფარდებითაა განპირობებული. შედეგად, მომეტებული მნიშვნელობა ენიჭება სცენის ზემოდან მრუდი აბრისით მოსაზღვრას, ხოლო შიგნიდან მისი ნახევარწრიული რკალების რიტმით დანაწევრებას. ფონისგან ტონალურად ნაკლებად გამოკვეთილი სვეტების ფუნქცია კი გაცილებით მოკრძალებულია – თითო მათგანი თაღნარის ორსავე მხარეს მაცხოვრის

ფიგურის მოჩარჩოებას ემსახურება, მომდევნო სვეტებს კი დიდწილად მოციქულების ფიგურები ფარავს; მათი ცალკეულ ფრაგმენტებად წარმოდგენა მოციქულთა დაჯგუფებული ფიგურების რიტმს ესადაგება. არქიტექტურულ ფონთან ტონალური და გრაფიკული მსგავსების გამო თაღნარის სვეტები აფსიდის კიდისკენ სულ უფრო ნაკლებ მნიშვნელოვნად აღიქმება.

“ხარების” კომპოზიცია ორ ნაწილადაა წარმოდგენილი. ეს, სიუჟეტურად ერთი სცენა ბემის კედლებზე ორ, მოპირდაპირედ განლაგებულ არეზე თავსდება, ამდენად, მათი აღქმაც, მხოლოდ ცალ-ცალკეა შესაძლებელი. ამ სცენის მხატვრული გადაწყვეტაც, შესაბამისად, ორ, გარკვეულწილად ავტონომიურ კომპოზიციას გვთავაზობს, რომლებიც აფსიდისკენ არიან მიმართულნი.

წმიდა გაბრიელ მთავარანგელოზი აფსიდის სივრცისკენ, ზემოდან ქვემოთ კიბეზე ეშვება. ფეხის წვერებზე, დიდი ნაბიჯით საფეხურებზე ჩამომაგალის მიზანმიმართული პოზა მაღლა შემართული მარცხენა და წინ გაწვდილი მარჯვენა ხელის მდგომარეობით აქცენტირდება. ტერფებამდე სიგრძის კაბის ნაოჭები სხეულის ფორმებს სრულად ფარავს და საკუთარი დინამიკური რიტმითაც გამოსახავს ანგელოზის “ჩქარ” მოძრაობას; თუმცა, ყველაზე მძაფრად მთავარანგელოზის ჩამოსვლისა თუ ჩამოფრენის “ქროლვას” გაშლილი მოსასხამი გამოხატავს: ღვინისფერი ქსოვილი ღია მოყავისფრო ფონზე ერთიან მუქ ლაქად აღიქმება, რომელიც უკან ორ, ტალღოვან დრაპირებად იშლება, წინ კი, ფიგურის წელთან, მკვეთრად ვიწროვდება და სარტყლის როლსაც ასრულებს. ზესწრაფულ დიაგონალზე აგებულ, გაშლილ ფრთებთან ერთად ის მთავარანგელოზის მოძრაობას ენერგიულობითა და სისმსუბუქით ახასიათებს. ცალკეული ბუმბულები ვარდისფერი, ცისფერი, ყვითელი ფერადოვანი რეფლექსებით და გრაფიკული კონტურითაა დამუშავებული; ამით სცენაში დიდი ზომითა და მუქ ფონზე თეთრი ფერით გამოკვეთილი, ფართოდ გაშლილი ფრთების მნიშვნელობა დამატებითაა ხაზგასმული. (ილ. 30)

წმ. გაბრიელ მთავარანგელოზის სახე 3/4 ბრუნით, საკუროთხევლისკენ მიმართულია გამოსახული; აქეთკენეა მიმართული მისი დიდრონი, ნუშისებური მოყვანილობის თვალების მზერაც. თანმიმდევრულად დაწყობილი თმის ხვეულებით და გრძელი, პლასტიკური კონტურით გამოსახული თვალ-წარბით, სავსე სახით, რომელის ფორმაც მოვარდისფრო-იისფერი რეფლექსებითაა მოდელირებული, მახარებლის სახე კონქისმიერ “იდეალურ-

მშვენიერ” სახეს უახლოვდება, თუმცა, მიზანმიმართული მშერა და შემართული განწყობა მას რეალურ-ადამიანურთან აახლოებს. ამავე ნიშნით ხასიათდება წმ. გაბრიელ მთავარანგელოზის საერთო მხატვრული გადაწყვეტაც: ფიგურის რეალური ფორმებისა და მოქმედების მდგომარეობაში წარმოდგენა, მიზანმიმართული მოძრაობა, სახის კონცენტრირებული გამომეტყველება, ფერადი შესამოსელი და გრძელი კაბის ქვეშ, კიბის საფეხურების ფონზე გამოკვეთილი ფეხის ტერფები, ასევე, მისი “მოციქულთა ზიარების” სცენისკენ მიმართულება მთავარანგელოზის გამოსახულებას მოციქულების ფიგურებთან აახლოებს. ამ ნიშნებითა და საგანგებოდ დამუშავებული, ერთგვარი “ნამდვილი” სახით წარმოდგენილი დიდი ფრთებით “ხარების” სცენის მთავარანგელოზი მკვეთრად განსხვავდება მოხატულობაში წარმოდგენილი, საკონქო სცენისა და სატრიუმფო თაღზე გამოსახული ანგელოზებისაგან.

ღმრთისმშობლის ინტერიერში წარმოდგენილი, ფეხზე მდგომი ფიგურა ნიკაპქვეშ დაწყობილი ხელებით, მარცხენა ზედა კუთხეში გამოსახული შვიდსხივიანი სეგმენტის წინაშე კრძაღვითაა თავდახრილი. კომპოზიციური განაწილებით, აფსიდისკენ დახრილი თავით, ის საკურთხეველს მიემართება. ღმრთისმშობლის სამოსი ამ კრძაღულებას დამატებით ხაზგასმით წარმოიჩენს: გრძელი და ფართო კაბის ორი ქსოვილი მისი სხეულის ფორმებს მაღავს, გაფართოებული სახელოებით ყურადღება ხელების თავმდაბლობის გამომხატველ წყობაზე გადადის, გრძელი მოსასხამი და მხრებზე დაფენილი თავსაფარი თავდახრილი პოზის სილუეტს ათვალსაჩინოებს, რაც ზემოთკენ გავრცობილ არესთან მიმართებით ფიგურის მნიშვნელობას ერთგვარად ამცირებს კიდევ. (ილ. 31)

ღმრთისმშობლის მრგვალი, თითქმის წრიული მოყვანილობის სახე თბილი, ღია მოვარდისფრო ტონალობისაა. ფართო არეების ამოთეთრება და ფაქიზი ტონალური ჩაჩრდილებები სახის სისავსესა და ნიკაპქვეშ დაწყობილი ხელების სინორჩეს წარმოაჩენს, ხოლო მაღალ ქუთუთუბზე, დაწვებსა და თითებზე დატანილი მოიისფრო რეფლექსები სახისა და ხელის მტევნების ფაქტურის სინაზეს უსვამს ხაზს. განზე აზიდული წარბები და დახუჭული თვალები მთლიანი, ოდნავ გაზნექილი კონტურიტაა გამოსახული; მისი მომცრო ტუჩის კუთხეები საგრძნობლად მაღლაა აწეული და თვალ-წარბის კონტურს “მისდევს”, რითაც ტუჩის მოძრაობით გამოხატული ღიმილი თვალდახუჭული სახის საერთო გამომეტყველებითაც დასტურდება.

მთლიანობაში, ღმრთისმშობლის სახეზე შვებისმომგვრელი ემოციაა აღბეჭდილი: ის გარინდებული პირისახით, საკუთარ შინაგან განცდაშია “ჩადირული” და მასთან კავშირში რჩება, ხოლო თვალდახუჭული სახის მომღიმარი გამომეტყველება ამ განცდის გარეგნულ, ერთგვარად “უნებლიე” გამოვლინებას წარმოადგენს, რომლის წყაროც სეგმენტიდან გამომავალი სხივები და მის თავსაფარზე ოდნავ შესამჩნევად დაფენილი ათინათებია⁶⁴. თავის მხრივ, მისი ფიგურის კდემამოსილი, კრძალული მდგომარეობაც, ამავე განცდასთან მის მიმართებას გამოხატავს; თუმცა, თუ “რჩეულობის” მდგომარეობა ღმრთისმშობლის ფიგურაში მკაფიოდ მეტყველი თავმდაბლობის უესტით, სხივებისა და საკურთხეველისადმი მოწიწების პოზით წარდგენაში აისახება, იმავე ემოციას მისი სახე საკუთრივ წმ. მარიამის “შინაგან” განცდად სახავს და მნახველისათვის მხოლოდ მისი შვებისმომგვრელი, ნეტარების მიმნიჭებელი თვისების გაცხადებას ახდენს. (ილ. 37)

საკურთხეველის ერთიან მოხატულობაში ფონის ორი პლანი გაირჩევა; “მოციქულთა ზიარების” სცენის მომსახდველი დასაფეხურებული იატაკისა და თაღნარის ერთობლიობით გამოხატული გარემო მოქმედების ინტერიერში განვითარებაზე მიაჩნდება და ერთგვარად “წინა პლანზეა” გამოსახული; თუმცა, თავად ამ სცენისთვისაც ის ფონის მხოლოდ ერთ ნაწილს წარმოადგენს, რადგან თაღედის ღიობებიდან ჭარბად შემოჭრილი “უკანა პლანი”, ერთი მხრივ, მნიშვნელოვან როლს ასრულებს თავად ამ სცენის მხატვრულ გადაწყვეტაში, მეორე მხრივ კი, ორგანულად აკავშირებს მას კონქში გამოსახულ სცენასთან.

მთლიანი კომპოზიციის ფონს ცენტრალურ ნაწილში თეთრი ღრუბლებით დაფარული ცა წარმოადგენს. ჩვილადი ღმრთისმშობლის ფიგურის ქვეშ ის მოზრდილი, მასიური ღრუბლის ქულებად იკვრება და აფსიდის მთელ სიგანეს იკავებს. თაღნარის მიღმა ერთგვარად გაჯერებული სახით ეშვება, ხოლო კონქისკენ კი უფრო მომცრო ფთილებით ვრცელდება. სატრიუმფო თაღთან ახლოს მას მუქი ლურჯი, ვარსკვლავებით გამშვენებული ზეცა ცვლის, რითაც მკაფიოდ წარმოჩინდება აფსიდის პლასტიკა გვერდებითა და კონქით მოზღუდული გაშლილი ცენტრით.

აფსიდის გვერდებზე ღრუბლებიდან თანდათანობით გამოკვეთილი პეიზაჟი იშლება: მთის მწვერვალებთან გამოვლიანებული ტაძრის სილუეტები

⁶⁴ ესკიზში მკაფიო ყვითელი სხივებიდან მომდინარე, ამავე ფერის ათინათები ღმრთისმშობლის თავსაფარზე საგანგებოდაა გამოკვეთილი; თუმცა, ესკიზის მიხედვით მის სახეზე ღიმილი არ იკითხება.

მოცისფრო-მომწვანო ტონალობით, ველ-მინდვრისა კი, მოყვითალო-მომწვანო ფერადოვნებით ხასიათდება და ჰაერის გამომხატველ გამჭვირვალე ღია მომწვანო-ცისფერს ორგანულად ერწყმის, რითაც ჩვილადი ღმრთისმშობლის ირგვლივ ნისლში ჩაძირული მწვერვალების შორი ხედის განცდა იქმნება.⁶⁵ ლაქობრივად წარმოდგენილი სილუეტები ცენტრისკენ ვიწროვდება და ფერმკრთალდება; ამასთან, მათი და ღრუბლის ქულების მოყვანილობის მსგავსება ამ გარემოს “ერთად” აღქმას განაპირობებს.

ზემოდან ქვემოთ მთაგორიან პეიზაჟს არქიტექტურული ენაცვლება. ორსავე მხარეს, საკონქო სცენასთან ახლოს, შენობების ფერადოვნება ღია მომწვანო-მოყავისფრო ტონალობით, ბუნების ნისლიან პეიზაჟს ესადაგება. კედლებისა და სახურავების, თაღებისა და სარკმლების მონაცვლეობით გამოხატული ფონის ეს მონაკვეთები მთლიანობაში რეალური ქალაქის პეიზაჟის განცდას ბადებს; ფართო ღიობებიანი თაღებით, სქელ კედლებში დატანილი ვიწრო სარკმლებით ამ პეიზაჟებში ქართული ქალაქის ხედები იკითხება. მარჯვენა მხარეს, თაღედის თავზე გამოსახული დედაბოძი კი პირდაპირი მინიშნებაა მის ქართულობაზე. თუმცა, მისი ფრაგმენტების ზედმიწევნითი სიზუსტით გადმოცემის, კედლის ფაქტურების, აივნების და სვეტების დეტალური დახასიათების მიუხედავად, ამ ცალკეულ არქიტექტურულ ელემენტთა შორის კავშირი არა ლოგიკურ, არამედ დეკორატიულ ხასიათს ატარებს; ამდენად, როგორც ცალკეული შენობები, ისე მთლიანი პეიზაჟი რეალობასთან იდენტიფიცირებას არ ესწრაფვის, თუმცა, საერთო გარეგნული იერსახით უახლოვდება მას. (ილ. 32, 33)

სატრიუმფო და საბჯენი თაღების პილასტრებით გამოყოფილი “ხარების” კომპოზიციების ფონები ინტერიერს ასახავს; თუმცა, ზოგადი გრაფიკული სახით, ტონალობითა და ფერადოვნებით არტიტექტურულ პეიზაჟთან სიახლოვეს ამჟღავნებს და, ამიტომ, საკუთხეველის კომპოზიციის ერთგვარ “გაგრძელებად” აღიქმება. (ილ. 34, 35) როგორც ერთ, ისე მეორე მხარეს ფონის ზედა ნაწილს სარკმლებისა და ღიობების თაღები და ორნამენტული დეკორით დაფარული კედლის ფართობები იკავებს. აქ გამოსახული ინტერიერიც, საკუთხეველში ფონად წარმოდგენილი არქიტექტურული პეიზაჟის პრინციპით იგება: მახარებელი მთავარანგელოზის ფიგურის ფეხქვეშ კიბის საფეხურები სხვადასხვა ორნამენტული ზოლითაა

⁶⁵ მოხატულობაში მოცემული გარემო ესკიზში მკაფიოდ დაკონკრეტებული პეიზაჟის – მწვერვალების, მდინარეებისა და ბორცვზე შემდგარი ტაძრის სახეცვლილ ვარიანტს წარმოადგენს.

წარმოდგენილი; კედლების, სვეტების, თაღებისა და სარკმლების განლაგება და თანაფარდობა რეალურთანაა მიახლოებული: კედლის ფართობს ღიობი ენაცვლება, სვეტები თაღების საბჯენებადაა წარმოდგენილი, განიერ ღიობებს შიგნით ფარდის ქსოვილი მოჩანს, ხოლო კედლის სისქეს მასში გაჭრილი სარკმლის წირთხლი წარმოაჩენს. ამის მიუხედავად, ცალკეული დეტალების ურთიერთმიმართება გამოსახული ინტერიერის ნამდვილისაგან სხვაობას ცხადყოფს: კონსტრუქციისა და სივრცის სრული იგნორირებით, ურთიერთმიმდებარედ წარმოდგენილი სვეტები, თაღები თუ კედლის ზედაპირები მხოლოდ გარეგნული იერსახითაა გადმოცემული და “ურთიერთმოხდენის” პრინციპით დაწყობილი, რაც “ხარების” სცენის, ისევე, როგორც “მოციქულთა ზიარების” ფონის ნამდვილთან მსგავსებასა და ზღაპრულ, არაჩვეულებრივ ხასიათს განაპირობებს.

ამ მხრივ გამორჩეულია ღმრთისმშობლის ფონი, რომლის წინა პლანი პერსპექტივში გამოსახულ ინტერიერს ასახავს: იატაკის რომბის ფორმის ფერად ფილებად დანაწევრება და პერსპექტივში გადმოცემა მკაფიოდ წარმოაჩენს რეალურ სივრცეს, რომელში მოთავსებული სავარძლისა და მაგიდის ფრაგმენტები სცენის ქვედა ნახევარს მდიდრული დარბაზის სახეს ანიჭებს. მკაფიოდ გამოკვეთილი პლანები და წინ გამოსახულ მაგიდაზე დაწყობილი წიგნისა და ბროწეულის ფორმისმიერი დამუშავება ილუზიორული სივრცის ზედმიწევნითი სიზუსტით გადმოცემას ემსახურება. ამდენად, ინტერიერის წინა პლანის მკაფიო ილუზიორული აღქმა უკანა პლანზე წარმოდგენილი კედლებისა და თაღების ფრაგმენტთა ერთობლიობის “ნამდვილობის” შთაბეჭდილებასაც აძლიერებს.

ქაშვეთის მხატვრობაში მდიდარი, თუმცა რბილი და ჰარმონიული ფერადოვნებაა წარმოდგენილი; რომელიც, არსებითად, ნაზი და ნათელი ფერებით განისაზღვრება. ფერების შერჩევა და ჟღერადობა მთლიანად ემორჩილება კომპოზიციის გრაფიკულ და ტონალურ გადაწყვეტას: მთლიანი მოხატულობის ფერადოვანი გადაწყვეტა ინტერიერის პლასტიკურ დანაწევრებას და მოხატულობის კომპოზიციურ აგებას ეხმიანება. ძირითად, განმსაზღვრელ ფერად აფსიდის ცენტრალურ და, ამავედროულად, მთავარი საკონქო სცენის უდიდეს ფართობზე გავრცობილი თბილი, მომწვანო-მოყვითალო ტონალობით შეჯერებული ღია ცისფერი გვევლინება. აფსიდის ქვედა ნაწილსა და ბემის კედლებზე, “მოციქულთა ზიარებისა” და “ხარების” სცენებში ფერთა თითქმის სრული პალიტრაა გამოყენებული; თუმცა, წამყვან,

დომინანტურ ფერს, რომელიც ამ სცენების ფონში ჭარბობს და, ამასთან, მათ საკონქო სცენის გამასთანაც აკავშირებს, მომწვანო და ღია მოყავისფრო-ოქრისფერი განსაზღვრავს. სატრიუმფო თადის შუბლსა და კამარაზე, ასევე, კონქის განაპირა ფართობებზე ღურჯითა და თეთრით დაფარული არეები ფერების სისუფთავით გამოირჩევა.

საკონქო სცენის “განმსაზღვრელ” ცისფერში თეთრი, მომწვანო და მოყვითალო ტონები მომცრო ლაქებადაა შეჯერებული, რაც ფონში სივრცის ილუზიას ქმნის; ხოლო ცალკეული დეტალების– ხაღიჩის, მუთაქის, ფრინველების ფერადოვნება ამავე გამოთ განისაზღვრება და ცალკეული ფერადი აქცენტებით ამდიდრებს გარემოს. ფიგურების იისფერი, ვარდისფერი და ჟოლოსფერი შესამოსლები შარავანდისა და ტახტის ოქროსთან ერთად ფონისა და გარემოს საერთო გამის შიგნით სიმდიდრითა და ჰარმონიით გამორჩეულ, სახეიმო-ამაღლებულ განწყობას ქმნის.

კონქის სცენის ფერადოვნება ქვედა რეგისტრში განთავსებული “მოციქულთა ზიარების” ძირითადი, მომწვანო-მოყავისფრო ფერადოვნებით განსაზღვრული სცენის ცენტრალურ ნაწილში “ჩამოდის” და კომპოზიციურ ცენტრს მოიცავს: თაღედის ღიობებში წარმოდგენილი “საკონქო სცენის” ცისფერი მეტი სისუფთავით ხასიათდება, ხოლო მის ფონზე მაცხოვრის ღია მოყვითალო და მოვარდისფრო სამოსი აფსიდის შუა, ცენტრალურ არეს, ფერადოვნების მეშვეობით, საკონქო სცენასთან აკავშირებს.

მოხატულობის ფერადოვნების ამგვარი აგება, ერთი მხრივ, წარმოაჩენს აფსიდის პლასტიკას, მეორე მხრივ კი, მასზე წარმოდგენილი ორი სცენის ერთიან მხატვრულ გადაწყვეტაზე მეტყველებს.

“მოციქულთა ზიარებისა” და “ხარების” სცენების განსხვავებული ფერადოვნება აფსიდის ქვედა ნაწილის გვერდებსა და ბემის კედლებზეა წარმოდგენილი. არაერთგვაროვანი, ღია მოყავისფრო ოქრითა და ხაკისფრით განსაზღვრული ფონი უმეტეს ფართობს მოიცავს. მის შიგნით, ამავე გამოთ გამოთლიანებული, მრავალი, მეტ-ნაკლებად სუფთა და ნაჯერი ფერი გვხვდება, წინა პლანზე კი, მოციქულთა სამოსები, ქამრები, გულისპირები და მოსასხამები ზეთისხილისფერი, მოღურჯო-ნაცრისფერი, ფორთოხლისფერი, ღია ყავისფერი, ღვინისფერი სამოსები ღურჯი, ვარდისფერი, მწვანე, იასამნისფერი, ყვითელი დრაპირების ფრაგმენტებითაა წარმოდგენილი; ამასთან, სცენის ქვედა ნაწილი ფართო ლაქებით უფრო მთლიანი, ზედა კი ფერადოვნად დანაწევრებულია. სამოსების ტონალური დამუშავება ფერთა

ერთიან ლაქებად აღქმას უწყობს ხელს. ნეიტრალური ფონისა და თავშეკავებული ინტენსივობის წყალობით, მდიდარი პალიტრით წარმოდგენილი მრავალფიგურიანი სცენა მშვიდი განწყობითა და პარმონიულობით ხასიათდება.

“მოციქულთა ზიარების” სცენის ფერადოვნება “ხარების” სცენაშიც ვრცელდება; თუმცა, პილასტრებით გამოყოფილ არეებზე, ის ერთგვარი “ლოკალური” ფერადოვანი აქცენტებითაა გაცხოველებული: წმ. გაბრიელ მთავარანგელოზის თეთრი ფრთები მოცისფრო, მოვარდისფრო, მოყვითალო ბუმბულებით და, ასევე, ღმრთისმშობლის ფიგურის წინ ჭადრაკულად დაწყობილი, წითელი და მწვანე რომბები “ავტონომიურ” არეებზე განთავსებული მხატვრობის სრულ აღქმადობას და მისი გამორჩეული ფერადოვანი ღირსებით დატვირთვას ემსახურება.

მოხატულობა უმაღლეს ნაწილში – კონქის განაპირა არეებსა და სატრიუმფო თაღის შუბლსა და კამარაზე, თავშეკავებული, საკურთხევლისა და ბემის პალიტრასთან შედარებით მწირი ფერადოვნებით ხასიათდება. ის ღურჯთა და თეთრით განისაზღვრება და თუმცა, ფერადოვნად საკონქო სცენის ფონს ენათესავება, გამის ერთგვაროვნებითა და ტონალური შეფარდებით განსხვავებული გადაწყვეტით ხასიათდება; შერჩეული ორი ფერით ინტერიერის კონკრეტული არე სრულადაა მოცული. მასზე წარმოდგენილი მტრედისა და “ხელთუქმნელი ხატის” გამოსახულებებსაც, არსებითად, კვლავ თეთრი ფერი განსაზღვრავს, რითაც ინტერიერის ეს ნაწილი, ფერადოვნად, ღურჯისა და თეთრის დომინანტურ “არედ” წარმოგვიდგება, ხოლო გამოსახულება, არსებითად, ნახატის გამომსახველობით გადმოიცემა. მნათობებისა და ანგელოზების გამოსახულებები იასამნისფერი, იისფერი, ღია ყვითლითაა გამოხატული; თუმცა, მათი ფერადოვნება მცირე მასშტაბისა და ფონთან ტონალური სიახლოვეთაა “გაბათილებული”, რაც ძირითადი ფერების დომინანტურობას ერთგვარად ამძაფრებს კიდევ.

ორნამენტული დეკორი, რომელიც ამ მოხატულობაში საკვირველი სიჭარბით გვხვდება, აფსიდის საბჯენი და სატრიუმფო თაღების შიგა პირებზე დამოუკიდებლადაა მოთავსებული. ორივე ორნამენტი მცენარეული ტიპისაა და ქართული ტრადიციული დეკორის ნიშნებს ატარებს. ღურჯი, ვარდისფერი და მუქი ღვინისფერი განსაზღვრავენ მათ ფერადოვნებას, რითაც მთელ მოხატულობაში სიმუქით გამოირჩევა. რომბისებური ფორმის

ყვავილწნულის გამეორებაზე აგებით ისინი ერთმანეთს ენათესავენ, თუმცა, სატრიუმფო თაღის ორნამენტს მეტი გრაფიკული სირთულე ახასიათებს, აფსიდის თაღისა კი, ჯაჭვის ტალღოვანი წნულით ხასიათდება; სატრიუმფო თაღის ორნამენტში შეწყვილებული ჩიტების გამოსახვა მას ხელნაწერის გაფორმებასთან აახლოებს, სადაც ფრინველების ამგვარად დაწყვილებულ სამკობებს ვხვდებით⁶⁶, ასევე ახლოსაა წიგნის ორნამენტთან მისი რთული, მკაფიოდ დანაწევრებული, გრაფიკული ნახატი. საბჯენი თაღის მამკობი ორნამენტი ორი ხვითა და ოთხი სიმეტრული ყვავილის გულით, სქემითა და ფერადონებით ქართული კედლის მხატვრობის ტრადიციულ ნიმუშებს მოგვაგონებს⁶⁷, თუმცა, მათგან მკაფიოდ გამოარჩევს წნულის პატარა რგოლის შიგნით ანგელოზის თავისა და რგოლს გარეთ გამოსახული გაშლილი და დაკეცილი ფრთების მონაცვლეობა. ქერუბიმის ორნამენტული სქემის შიგნით მოთავსებით და მისი ერთ-ერთი დეტალის ფუნქციით დატვირთვით ქაშვეთის მოხატულობაში ტრადიციული დეკორის ახლებური ინტერპრეტაცია ხდება. (ილ. 36)

ორნამენტული დეკორი ამკობს საკუროთხევლის სარკმლების წირთხლებსაც; მისი ნახატიც მცენარეულ მოტივს ეფუძნება და საერთო კოლორიტისგან განსხვავებით, მჭახე ფერადონებით გამოირჩევა.

ორნამენტი ჭარბადაა გამოყენებული კომპოზიციის შიგნითაც და არაერთგვაროვან ფუნქციას ასრულებს: ჩვილადი ღმრთისმშობლის უკან გამოსახული ოქროს ტახტის ფეხებიცა და რიკულების ფორმებიც ქართული ხეზე კვეთილობის ნიმუშებს მოგვაგონებენ. ამავე რიგისაა “მოციქულთა ზიარების” სცენაში მაცხოვრის უკან გამოსახული ხეზე ნაკვეთი ტახტის პირები, სადაც მარტივი, გეომეტრიული კვეთა თავად ხის ფაქტურასთან ერთადაა გადმოცემული. “ხარების” სცენაში სავარძლისა და მაგიდის ფეხების ჩუქურთმები ევროპული ყაიდის ავეჯის სიძვირფასის გადმოსაცემადაა მოხმობილი; პეიზაჟში გამოსახული დედაბოძისა და აივნების პირების მოჩუქურთმება ასახული გარემოსათვის ქართული ელფერის მინიჭებას ემსახურება. თაღნარის პირზე ჩუქურთმა წმიდა დეკორატიული ფუნქციითაა გამოყენებული, ხოლო მის აბრისზე ცისფრად გამოკვეთილი ყვავილები ოქროსფერ, მბრწყინავ კონტურთან ერთად თაღნარის დანაწევრებას წარმოაჩენს. წმინდა დეკორატიული მნიშვნელობითაა გამოყენებული

⁶⁶ მაგ., მესტიის ოთხთავის კანონები (XI ს-ე), ლაფსყაღდის ოთხთავი (XIII ს-ე), მოქვის ოთხთავი (1300წ.) და სხვ.

⁶⁷ გელათი (XVI ს-ე), ახტალა (XIII ს-ე) და სხვ.

ორნამენტი არქიტექტურის – ინტერიერისა და ექსტერიერის ზედაპირზე: თაღნარის უკან გავრცობილი შენობების, ისევე როგორც “ხარების” სცენის ინტერიერში გამოსახული კედლებისა და თაღების ზედაპირები გრაფიკული ორნამენტებითაა დაფარული, რომლებიც გამშვენებასთან ერთად ხვეული თუ გეომეტრიული კონტურების ერთგვარ “ბადეს” აფარებს მათ, რითაც თავადაც არარეალურ სიბრტყეებს ირეალებს, “ზღაპრულ” ელფერს მატებს. ამგვარი ფუნქციით ორნამენტის დატვირთვას მკაფიოდ ვხედავთ წმ. გაბრიელ მთავარანგელოზის ფიგურის ქვემოთ: საფეხურები, რომლებზეც ის ეშვება, სხვა და სხვა ორნამენტული ზოლითაა გამოსახული, ხოლო თავად კიბის ფორმაზე მხოლოდ კონტური მიგვანიშნებს, რომელიც სცენის ქვეშ დამასრულებელი გეომეტრიული ორნამენტის შემადგენელი ნაწილია.

უხვად და სხვადასხვა ძალით მონაწილეობს ორნამენტი ქსოვილების დეკორირებაშიც: კონქის ღმრთისმშობლის ხალიჩისა და მუთაქის პირები აღმოსავლურ ყაიდაზეა “მოქარგული”. “ხარების” ინტერიერის ხალიჩისა და სავარძლის დეკორირება კი, უფრო მოკრძალებულია და ერთგვაროვნებით გამოირჩევა. თავად ღმრთისმშობლის სამოსის გამამშვენებელი ორნამენტიც მკაფიოდაა განსხვავებული: თუ ხარების სცენაში მის გულისპირზე მხოლოდ გრაფიკულად გამოსახული ორი ყვავილი მოჩანს, ჩვილელი ღმრთისმშობლის გულისპირი და სამკლავური საგანგებოდაა გამშვენებული; განსხვავებულადაა შემკობილი წმიდა გაბრიელ მთავარანგელოზის სამოსი: მისი ღორღის გამშვენება ძვირფასი ქვებითა და მარგალიტებით საეკლესიო მხატვრობის უძველეს პრაქტიკას ემყარება.

ამდენად, ორნამენტული დეკორი სირთულისა და განთავსების შესაბამისად, მოხატულობაში არა მხოლოდ მამკობ ფუნქციას ასრულებს, არამედ კონკრეტული ასპექტების აქცენტირებაშიც მონაწილეობს.

* * *

ქაშვეთის საკურთხეველის მხატვრობის კომპოზიციური აგების განმსაზღვრელი პირობა მოცემული ინტერიერის დანაწევრებაა. მხატვრულად ერთიანად მოაზრებული სცენების კედელზე განლაგება სივრცის თავისებურების სრულ გამოვლენასა და მხატვრულ აქცენტირებას უზრუნველყოფს.

ცენტრალური ფიგურის ოდნავ ასიმეტრიული განაწილება და თავისუფალი პოზა ინტერიერის ერთგვარი პრინციპული სიმეტრიულობის

შერბილებას ახდენს. საკონქო კომპოზიციის “რკალებზე” აგება და ფერადოვანი პერსპექტივის ძალით სიღრმის ილუზორული ასახვა აფსიდის პლასტიკას ათვალსაჩინოებს. საკურთხევლის ნახევარწრიული მოყვანილობა, რომელიც, ასევე, კონქის სფერული ფორმის ორგანული გაგრძელებაა, მოხატულობაში ფერადოვანი ერთიანობითაა წარმოდგენილი; ხოლო ზესწრაფული სივრცის კამაროვან გადახურვას აფსიდის ერთიანი კომპოზიციის ნახევარწრეზე აგებული დასასრული გამოხატავს.

საკურთხევლის კომპოზიციის აგება აფსიდის სარკმლებით დანაწევრებას ესადაგება, ინტერიერის გაშლილ სიბრტყეებს მოხატულობა ფერთა ნათელი გამით და მშვიდი კომპოზიციით პასუხობს, მრუდსა და ღრმა ზედაპირებს კი, შესაბამისად, მეტი ფერდონებითა და მოძრაობით; მთლიანი ინტერიერის ზოგადი, ზესწრაფული ხასიათი ქვემოდან ზემოთ სცენების დატვირთვის შემსუბუქებითა და მასშტაბის ცვლილებით მხატვრობაშიც აისახება.

ინტერიერისა და მოხატულობის ამგვარი ურთიერთშემოქმედება ქაშვეთის საკურთხევლის მონუმენტური მხატვრობის არქიტექტურასთან იმგვარ სინთეზს გვთავაზობს, სადაც მხატვრობა, ერთი მხრივ, ცდილობს საკუთარი ხერხებით სრულად წარმოაჩინოს ინტერიერის პლასტიკა და მოხატულობის კომპოზიციური თუ ფერადოვანი წყობა მას დაუქვემდებაროს, ამავედროულად, მოხატულობის ამგვარი აგება ინტერიერის პლასტიკურ დანაწევრებას საკუთარი იდეურ-მხატვრული ამოცანების განსახორციელებლად ერთგვარ მოცემულობად “მიიჩნევს” და პლასტიკის ცალკეულ თვისებას კონკრეტული სცენის თუ გამოსახულებისთვის სასურველი აღქმადობის საშუალებად იყენებს, მეორე მხრივ კი, არქიტექტურისადმი არსებითი დაქვემდებარებისა და თანხმიერების პირობებში, კომპოზიციისა და ფერადონების წყობაში ცალკეული აქცენტების გადანაცვლებით ინტერიერის დანაწევრების აღქმაზეც ახდენს გარკვეულ ზეგავლენას; რითაც არქიტექტურისა და მოხატულობის თანხმიერი და, ამავედროულად, ურთიერთშემოქმედი კავშირი წარმოიქმნება.

მოხატულობის იდეურ ცენტრად წარმოდგენილი ჩვილედი ღმრთისმშობლის გაბატონებულ მნიშვნელობას, კომპოზიციური აგების თვალსაზრისით, განაპირობებს არა მხოლოდ კონქის, არამედ მთლიანი აფსიდის ცენტრში მოთავსება, ქვედა რეგისტრის სცენის ცენტრალურ ფიგურებთან უპირატესი მიმართება, ორსავე რეგისტრსა და ბემის კედლებზე გამოსახული ფიგურების მისკენ მიმართვა და ფონის როგორც სქემის, ისე კოლორიტის წყობის სრული დაქვემდებარება.

მოხატულობის მხატვრული ცენტრის ფუნქციით დატვირთვას უპირატესად ჩვილადი ღმრთისმშობლის იმპერატიული წარმოდგენა განაპირობებს, რაც, ნაწილობრივ, საეკლესიო მხატვრობის ტრადიციულ გამოცდილებას ემყარება: გამორჩეული ზომის ოქროს შარავანდი, წელსზევით მკაფიოდ წარდგენილი პოზა, ხალიჩითა და მუთაქით დამშვენებული “დასაჯდომელი” შუა საუკუნოვანი იერატიულობის გამომსახველი ხერხებიდან არის მოსესხებული. მისივე ერთგვარი “გამოძახილი” იკითხება ოქროს ტახტისა და ყლორტების “მაგვირგვინებელ” ხვეულებშიც, რაც დედოფლის ატრიბუტიკის სახეცვლას წარმოადგენს. ძველი საეკლესიო ხელოვნების გამომსახველობითი ხერხების მოხმობა ტრადიციული დატვირთვით მხოლოდ ჩვილადი ღმრთისმშობლისთვისაა მახასიათებელი და მის გამორჩეულობას ერთგვარ “ლეგიტიმურ” ელფერს ანიჭებს.⁶⁸

ჩვილადი ღმრთისმშობლის გარშემო გაშლილი მხატვრობა მთავარი ფიგურის მხატვრული სახის უკეთ წარმოჩენას ემსახურება და კონქში შექმნილ განწყობას ცალკეული სცენებითა და ელემენტებით სხვა და სხვა აქცენტით ამრავალფეროვნებს.

ცალკეული სცენის ავტონომიურობა სიუჟეტურად დასრულებულ სახეში ვლინდება, ხოლო მხატვრული გადაწყვეტა ცალკეული “ლოკალური” პრინციპითაა განსაზღვრული:

საკონქო სცენა მთავარი ფიგურისა და მისი გარემოს “წრეზე” გამშვენებითაა აგებული. ლოგიკურ კავშირს მოკლებული, რეალობიდან აღებული (ცა, ხე, ფრინველები, ბუნება, შენობები) და იკონოგრაფიული ელემენტები (ანგელოზები, ოქროს ვარსკვლავები) ახალი წესით, თვალწარმტაცი სილამაზის ნიშნით ერთიანდება. ჩვილადი ღმრთისმშობლის ირგვლივ შემოკრებილი გამოსახულებები არა არსებითი, არამედ ცალკეული გარეგნული მიმზიდველობის კუთხითაა აქცენტირებული (პეიზაჟი – სილუეტებით, არქიტექტურა – ფასადებით, ანგელოზები – მსუბუქი მოძრაობით, მცენარე – ხვეული ყლორტებით, ფრინველები – რეალური სახით). ერთიანობაში რეალური, “ნაცნობი” სახე-ხატების ახალი პრინციპით შეკრება და “სილამაზის წესით” მათი კავშირის განსაზღვრა ღმრთისმშობლის გარემოს – სამოთხის ფანტასტიკურ, ზღაპრულ ხასიათს

⁶⁸ ანგელოზთა და მოციქულთა შარავანდები, ქრისტესა და მთავარანგელოზის მაკურთხეველი უესტები თუმცა კი გამოისახება, მაგრამ არა ტრადიციული დატვირთვით.

განაპირობებს და მის მხატვრულ სახეს ორნამენტის სპეციფიკასთან აახლოებს.

კონქში ღმრთისმშობლის ანგელოზებთან ერთად სამოთხის წიაღში წარმოდგენას შუა საუკუნეების ქართულ მონუმენტურ მხატვრობაში ეძებნება პარალელები. ვარძიის XII ს-ის ბოლოსა და დავით გარეჯის ბერთუბნის XIII ს-ის დასაწყისის ღმრთისმშობლის სახელობის ტაძრების მოხატულობაშიც, საკონქო სცენაში, ასევე, სამოთხის გარემოა წარმოდგენილი; ორსავე ტაძრის კონქში აღსაყდრებული ჩვილადი ღმრთისმშობლისა და მის აქეთ-იქიდან, ტრადიციული, მთავარანგელოზთა გამოსახულებები გამშვენებულ ფონზე თავსდება.

ვარძიაში, განიერი აფსიდის შუამდე გავრცობილი საკონქო სცენა მღვდელმთავართა რიგის ქვედა რეგისტრისგან ყვავილებიანი ორნამენტით გამოიყოფა, რომელთა კონქის ცენტრისკენ მწყობრად მიმართული თეთრი გვირგვინები მთელ ინტერიერში მასშტაბითა და საზეიმო ხასიათით გამორჩეული “ღმრთისმშობლის დიდების” სცენის არშიას წარმოადგენს. მის თავზე, სცენის ქვედა, ე.წ. “მიწის” ზოლი მთლიანად გვირილის თეთრი და ყაყაჩოს წითელი წვრილი ყვავილებითაა დაფარული, ლაქვარდისფერი ცა კი, მოზრდილი, რვასხივიანი, ღია ფერის ვარსკვლავებითაა გადაჭედილი. (ილ. 41)

აღსაყდრებული დედოფლის – ჩვილადი ღმრთისმშობლის აქეთ-იქიდან, თვალ-მარგალიტით მოქარგული ღორღონებითა და ფართოდ გაშლილი ფრთებით, კვერთხითა და სფეროებით აღჭურვილი, თეთრით მოსილი მთავარანგელოზთა ფიგურები კონქის ორსავე გვერდს მთლიანად ავსებს.

სცენის “დიდების” შინაარსსა და ტრიუმფალურ ხასიათს ცალკეული ფიგურის წარდგენითი გადაწყვეტა და ურთიერთმიმართება განსაზღვრავს; გარემოც, მათი შესატყვისი დეკორითა და ფერადოვნებითაა გაჯერებული: ანგელოზთა ფეხსადგამებისა და ღმრთისმშობლის საყდრის ლურჯი და წითელი ძვირფასი ქვებითა და თეთრი მარგალიტის რიგებით გამშვენება საზეიმო-მაჟორულ განწყობას განაპირობებს.

თეთრად და წითლად დაწინწკლული მიწა ერთიანად აყვავებულ მღვდლოს ასახავს, რომელსაც მთავარანგელოზთა ფეხსადგამებისა და ღმრთისმშობლის ტახტის გამამშვენებელი თვალ-მარგალიტი მხატვრულად ბუნებრივად ერწყმის.

პირობითად ორი, ლოკალური ფერით წარმოდგენილი “ცა” და “მიწა” ვარსკვლავებისა და ყვავილების გამოსახვით, ზეციური დედოფლის

თანმხლები მთავარანგელოზების ფერადოვნებასა და გამშვენებას “ითვისებს” და საკუთარი ელემენტებით წარმოაჩენს.

მასშტაბურ ფიგურათა პოზებში, სამოსსა და ატრიბუტებში ძალუმაღ გამოვლენილი “ზეიმი” მუქი ლაჟვარდის ფონზე “გასხივებული” მრავლობითი ვარსკვლავებისა და მიწაზე უხვად მიმოხრეული ყვავილნარის ფონზე იმგვარ შთაბეჭდილებას ქმნის, თითქოს მთავარი ფიგურების ძალმოსილების დიდებული მშვენიერება ირგვლივ გარემოსაც “გადასდებია” და ის თეთრი და წითელი, – სიწმინდისა და სიახლის, სინათლისა და მხიარულების გამომხატველ ფერთა სამკაულებით აუვსია: – საკურთხეველის სივრცე ყოვლადწმიდა დედოფლისა და მის თანმხლებთა მიერაა “გავსებული”, რაც მიწისა და ზეცის “სამოთხისმიერ” ყვავილობას, მათი ზედაპირის – ვარსკვლავებისა და მცენარეების – ნათლისფრად აქდერებას განაპირობებს.

თეთრის მუქ ფონზე დატანით მოცემული ვარსკვლავთა სხივები და ყვავილის ფურცლები, არსებითი სქემის გამოსახვით, მათ რაობაზე მიანიშნებს; ხოლო მათი გარეგნული იერი მთავარი ფიგურების მხატვრულ სახეს ექვემდებარება და ერთიანი კომპოზიციის იდეის დამატებით, “თავისებურ” გახმოვანებას ემსახურება – სინამდვილიდან, ამქვეყნიური სამყაროდან ნაცნობი ელემენტები ზეცის მკვიდრთა განწყობასა და მდგომარეობას “იზიარებენ” და “საკუთარი”, ხილულ-ცნობადი თვისებით გამოხატავენ.

ბერთუბნის საკურთხეველში შედარებით ვიწრო და ღრმა აფსიდი გვხვდება. ჩვილდი ღმრთისმშობლისა და მთავარანგელოზთა სახეები კონქის თითქმის ბრტყლად დასრულებულ კეხში, ფაქტობრივად, “ჭერის” ფართობზე, ერთმანეთის ახლოს თავსდება. კონქის გვერდებს ანგელოზთა ფიგურები, ხოლო ცენტრს, განიერი ტახტი და ღმრთისმშობლის კალთა ავსებს; ფრონტალურად წარმოდგენილი ჩვილდი ღმრთისმშობლის ფიგურა და საყდრის საზურგე ზემოთკენ ვიწროვდება, ანგელოზთა ფიგურები გაშლილი ფრთებით კი, პირიქით, უფრო მეტ ფართობს იკავებს. (ილ. 40)

სამივე ფიგურის აგება და განაწილება სცენის არსებითი ნაწილის (ფრონტალურად წარმოდგენილი ჩვილდი ღმრთისმშობლისა და ყრმის სახეები, ანგელოზთა ფრთებგაშლილი ფიგურების კორპუსი) კონქის ზედა ნაწილში მოთავსებას განაპირობებს. ამრიგად, კომპოზიციის მთავარი აქცენტი საკონქო სცენის ზედა ნახევარში იკავებს ადგილს; ქვემოთ კი, განივ საყდარზე ფართოდ გაშლილი ღმრთისმშობლის კალთა და ანგელოზთა

მოსასხამით დაფარული ტანი თავსდება. მოყვითალო-თამბაქოსფერ ფონზე, უჩვეულოდ დაბალ, თეთრ მიწის ზოლზე გაშლილი ღმრთისმშობლის განივი საყდარი ზემოთკენ მიისწრაფვის და მნახველის მზერას თეთრ შარავანდთა კრებულიდან მიმართავს, რასაც თეთრი, ცისფერი და წითელი თვალმარგალიტით გაწყობილი ჯვარი აგვირგვინებს. ორსავე ანგელოზის სამოსის ფერადოვნებას კი ცისფერი დრაპირება განსაზღვრავს.

სამივე გამოსახულების თეთრი შარავანდების გამშვენებული ჯვრის შარავანდთან “შეერთება” სცენის კულმინაციას წარმოადგენს, სადაც საგანგებოდ გამორჩეული ჯვრის გამოსახულება არა მხოლოდ აფხიდის, მთელი ინტერიერის სივრცეში მნიშვნელოვან აქცენტად გვევლინება (რამდენადაც ის კამარაში “ჯვრის ამადლების” მასშტაბურ სცენაში “ინაცვლებს”). ამრიგად, საკონქო კომპოზიცია “მიწიდან” ზემოთკენ იშლება და “ჭერის” ფართობზე გვირგვინდება, რაც ნახატთან ერთად ფერადოვნებითაცაა გამოხატული: რბილ, თამბაქოსფერ ფონზე გამოკვეთილი თეთრი მიწას, საყდარს და შარავანდებს აკავშირებს, ანგელოზთა სამოსებით წარმოდგენილი, ინტენსიური ცისფერი კი, საყდრისა და ჯვრის თვალმარგალიტშია მიმოხვეული.

“მიწის” ზოლიდან აყვავებული მცენარეები ამოიზრდებიან; უშუალოდ საყდრის აქეთ-იქიდან მისკენ რამდენიმე შეფოთილი, დაბალი ღეროა მიმართული; ანგელოზთა ფიგურებამდე ფართობს მარცხნივ ერთიანად ამოზრდილი, ძირიდანვე განტოტილი, აყვავებული მცენარე, მარჯვნივ კი, ერთმანეთს გადაჯვარედინებული, შეფოთილი და აყვავებული ყლორტები ავსებენ, რაც მათ სიმეტრიულ განლაგებას მხატვრული იმპროვიზაციის ელემენტით ამდიდრებს; მცენარეთა ღეროები მიწის ზოლს ქვემოთ ექცევა, ფოთლები და ყვავილები კი, ცის ნაწილშია წარმოდგენილი და სცენის ერთგვარად “ნეიტრალურ” ფართობს ავსებს. თეთრი და ჟღერადი ცისფერი, თანაბარი ზომისა და ფორმის ფოთლები ცალ-ცალკე გამოხატულ ღეროებს მწყობრად გასდევნენ, ცისფერი და მუქი ლურჯი ყვავილები კი, მათ აგვირგვინებენ.

ზესწაფულ კომპოზიციურ გადაწყვეტას აყალიბებენ მცენარეები ზემოთკენ იშლებიან. ღეროთა წყობით შექმნილი რიტმიცა და ფოთლებისა და ყვავილების განლაგებაც გამშვენებული ჯვრისკენ სწრაფვის განწყობას ეხმიანება. წვრილი ფოთლები საკონქო სცენის მთავარ ფერადოვან აქცენტებს იმეორებს და, როგორც განტოტილ-ჯვარედინი ზესწაფული ნახატით, ისე

ფერადოვნად, მხატვრული და სემანტიკური დატვირთვით გამოირჩევა: ის მოცემულ კომპოზიციაში მიწიდან ზეცისკენ სწრაფვასა და კავშირს, ბუნების განსახიერებასა და მისი ზრდის, ყვავილობისა და წესრიგის ძლევის ნიშანთან, ზეციურ გაბრწყინებულ ჯვართან (ფერადოვანი და დეკორატიული სახით) “ნათესაობას” გამოხატავს.

ამრიგად, როგორც ვარძიის, ისე ბერთუბნის საკონქო სცენებში სამოთხის ამსახველი გარემო ამქვეყნიური ბუნების – ვარსკვლავიანი ცისა და აყვავებული მცენარეების სახითაა წარმოდგენილი; ორსავე სცენაში მათი ფუნქცია კომპოზიციის იდეური და მხატვრული გადაწყვეტის დამატებით წარმოჩინებას ემსახურება; თავად მათი მხატვრული სახე არსებითი, რეალურის შესატყვისი სქემით გამოსახვითა და ცისა და მიწის პირობითად გადმოცემულ ფართობებზე განთავსებით ნამდვილ-ბუნებრივთან სიახლოვესა და მათ ცნობადობას განაპირობებს. მათი გარეგნული სახე ნატურალური ბუნების თვისებიდან ირჩევა და სცენის იდეური, კომპოზიციური და ფერადოვანი გადაწყვეტის შესაბამისად აქცენტირდება: ვარძიაში ვარსკვლავთა ღია ფერის სხივები კოსმიურ მნათობთა შუქმფენ თვისებას, მიმოზნეულ ყვავილთა სიმრავლე კი, მდელოს ყვავილობას ასახავს და მათ ჩვილადი ღმრთისმშობლისა და მთავარანგელოზთა “წარმოდგენის” თანმხლებ მოვლენებად აქცევს.

ბერთუბანში წარმოდგენილი სცენა რეალური ბუნებისაგან ხისა და ბუჩქის მიწიდან ამო–ზრდის თვისებასა და განტოტვა-შეფოთლილობის მშვენიერებას მოიხმობს; ამ ნიშნის მნიშვნელობის ხაზგასასმელად კი მხატვარი სამოთხის ბუჩქებს კვლავ ნატურიდან “მოსესხებული” პურის თავთავის სიმწყობრითა და ბაღის ყვავილის სათითაო გაფურჩქვნის თვისებით ავსებს. “დიდების” კონკრეტული მხატვრული გადაწყვეტიდან გამომდინარე, სამოთხის მცენარეთა მთავარ თვისებად ბერთუბანში ზრდისა და ყვავილობის წესრიგი და ზესწრაფვა იკვეთება, ხოლო მათ იერს ფიგურებისა და გამშვენებული ჯვრის მხატვრული სახე განსაზღვრავს.

ამრიგად, ქაშვეთის საკონქო სცენაში სამოთხისმიერი გარემოს მხატვრული გადაწყვეტა, ისევე როგორც ქართული საეკლესიო მხატვრობის ადრეული ნიმუშები, რეალური სამყაროდან “მშვენიერების” ნიშნით გამორჩეულ ელემენტებს ირჩევს. თუმცა, შუა საუკუნის ოსტატები უპირატესად სცენის შინაარსობრივ საფუძველს, ჩვილადი ღმრთისმშობლის თანმხლებ მთავარანგელოზებთან ერთად კონკრეტული ასპექტით აქცენტირებულ

წარმოდგენას ისახავენ მიზნად, ხოლო გარემოს გამოსახვას დამატებით გამამშვენებელი, ანდა იდეურ-მხატვრული გადაწყვეტისთვის დამხმარე ფუნქციას ანიჭებენ.

ქაშვეთის საკონქო სივრცის მნიშვნელოვან ნაწილს სამოთხის გარემო იკავებს; ხოლო ფიგურების ცალკეული წარმოდგენაცა და ურთიერთმიმართებაც, არსებითად, ედემის ბაღის გულმოდგინედ დახასიათებული სივრცის წყობასა და ხასიათს ესაბამება. ამასთან, ძველ მხატვრობაში თავად “მშვენიერად” წარმოდგენის განსხვავებულ მიდგომას ვხედავთ: ვარსკვლავებისა და ყვავილების გამოსახულებაში მათი აგებულების, წყობის, ნათებისა თუ ზრდა-ყვავილობის სქემის აქცენტირება მნახველს უპირატესად მათი რეალური ანალოგის გახსენებისკენ მოუწოდებს; გარეგნული სახე კი, ნამდვილისაგან განსხვავებით, სცენის მოხატულობას ექვემდებარება, რითაც გარემოს გადმოცემა სიმბოლური მინიშნების ხასიათს ატარებს.

ქაშვეთის სამოთხის “მშვენიერება” არსებითად აღწერთი ხასიათისაა; ერთად თავმოყრილი განსხვავებული ელემენტების “ცნობადობა” სწორედ გარეგნულ სახესთან მსგავსებით ხორციელდება. “საუკეთესო მხრიდან დანახული” ამქვეყნიური და ზეციური ელემენტები სწორედ გამოსახვის ამ ხერხის წყალობით მოიპოვებენ ადგილს ედემის ბაღში: ქაშვეთში, გამოსახვის ელემენტების “მშვენიერების” ნიშნით შერჩევა უპირატესად გულისხმობს ცალკეული ფრინველისა თუ მცენარის, პეიზაჟისა თუ ნაგებობის ხილული სახის სისრულეს, რაც სწორედ მის მხატვრულ გაფორმებაში, მოხატულობის საშუალებით აღწერასა და დახასიათებაში ვლინდება. (და საერთოდაც, მხოლოდ მხატვრულ ფორმაში შეიძლება არსებობდეს). გარემომცველი ბუნებრივი სამყაროდან ნაცნობი ელემენტების “მშვენიერ” არსებებად ხილვის შესაძლებლობა მათ სამოთხის ბინადრებად აქცევს. ქაშვეთში წარმოდგენილი სამოთხე უპირატესად ედემის მშვენიერების აღქმის განცდას წარმოაჩენს. თავად ჩვილდი ღმრთისმშობლისა და ანგელოზთა მხატვრული სახეც, დიდწილად, სწორედ ამ, ედემისმიერ განცდასთან მიმართებით განისაზღვრება. ამდენად, ქაშვეთში წარმოდგენილი საკონქო სცენა უპირატესად წარმოგვიდგენს სამოთხის ბაღში გამოსახულ ჩვილედ ღმრთისმშობელს, რომელსაც ანგელოზები და ედემის სხვა მკვიდრნი ემსახურებიან.

“მოციქულთა ზიარების” სცენა როგორც თემატურად, ისე მხატვრული გადაწყვეტით მნიშვნელოვნისათვის მომზადებას, მნახველის ჩვეულებრივიდან

არაჩვეულებრივ სამყაროსთან მიახლებას ემსახურება. ეს მიზანი პირდაპირი, ილუსტრაციული ხერხით სცენის ზეადმავალ კიბეზე აგებასა და თაღნარის სტილიზების პრინციპში ვლინდება. შინაარსობრივად მოლოდინის გამომხატველი, კომპოზიციურად ზეადმავალი სცენა ფიგურების ექსპრესიული პოზებით ივსება. სამოსისა და შარავანდების, ასევე ფონის გამოსახვის წესი ნამდვილისა და მოგონილის, არსებითისა და გარეგნულის ერთგვარ სინთეზს ემყარება, რის შედეგადაც კომპოზიციის აღქმაში წამყვანი როლი “საბოლოო განწყობას” ენიჭება. ამდენად, “მოციქულთა ზიარების” სცენაში თავად ქრისტეს სისხლითა და ხორციით ზიარების ევქარისტიული ქმედება და მისი მიღების მოლოდინი საკონქო “ედემის ბაღში” შექმნილი ნეტარებისა და ჰარმონიის “ზიარებას” უკავშირდება (რასაც დამატებით წარმოაჩენს ცის საერთო ფონი); ამ ნიშნით “მოციქულთა ზიარებას” სცენა, თუმცა კი ასახავს ევქარისტიის საიდუმლოს, მის სიუჟეტურად განპირობებულ სახით ამოცანას ერთიანად მოაზრებული მოხატულობისთვის შერჩეულ ძირითად განცდასთან, – სამოთხისმიერ ჰარმონიასთან აკავშირებს და როგორც მხატვრულად, ისე იდეურად მას უქვემდებარებს.

სცენის თავისთავად “დაქვემდებარებულ” ხასიათს მისი გადაწყვეტის თავისებურებაც განაპირობებს: თაღნარის მაღალი ღიობები და ტაღლოვანი აბრისი, მაცხოვრის ფიგურებთან ერთად, საკონქო სცენის “ბაზისის” როლს ასრულებს; კომპოზიციის იდეური და მხატვრული ცენტრი, რომლისკენაც მოციქულთა რიგები ორსავე მხრიდან მიემართება, მხატვრული სახით მათ ემიჯნება და მნახველის მზერას ზედა რეგისტრისკენ მიმართავს. კედლის პლასტიკისადმი ზედმიწევნით დამორჩილება, რაც მოციქულთა ფიგურების განაწილებასა და პოზებში, აგრეთვე, ფონის წინა და უკანა პლანის შერწყმაში ვლინდება, მრავალფიგურიანი სცენის “საკუთარი” მხატვრული სახის, არსებითად, გვერდებზე განთავსება აღნიშნული სცენის მთლიანი მოხატულობის კონტექსტში აღქმას ერთგვარი “ავტონომიური” გამომსახველობის ხარჯზე განაპირობებს და მას როგორც იდეურად, ისე მხატვრულად, მნახველის თვალისთვის, არსებითად, “გარდამავალ” ფუნქციას აკისრებს.

“ხარების” სცენის პარალელურ სიბრტყეებზე განაწილებამ მისი ორ, დამოუკიდებელ სურათად წარმოდგენის აუცილებლობა განაპირობა. მახარებელი ანგელოზი კვლავ ღმრთისმშობლისკენ, თუმცა უკვე სამოთხის ჩვილადი ღმრთისმშობლისკენ აღმოჩნდა მიმართული. მაკურთხეველი

მარჯვენის ქესტი ზეაწეულმა მარცხენამ შეცვალა და მისმა თითის წვერებზე აწეულმა “ჩქარმა” ნაბიჯმა გაშლილი ფრთებით, გაფრიალებული სამოსით და გაწვდილი აყვავებული ტოტით საკონქო სცენისკენ საზეიმო-ჰაეროვანი მისწრაფების დატვირთვა შეიძინა. გაბრიელ მახარებლის აქტივობა, მოაზრებული როგორც სიუჟეტის მოთხოვნის ფორმაში ასახვა, ამ ახალ კონტექსტში აფსიდის საზღვრებში შეღწევის მიზანმიმართებას გადმოსცემს, რასაც დამატებით დამაჯერებლობას სძენს მოციქულთა კიბეზე აღმასვლის საპასუხოდ მისი (ამავე მიმართულებით) საფეხურებზე “ჩამოსვლა”.

აფსიდგარე ფართობზე განთავსება და საკონქო სცენისკენ კრძალვით თავდახრილი მიმართება “ხარების” ღმრთისმშობელს ასევე ახლებურ დატვირთვას ანიჭებს; ტრადიციული იკონოგრაფიული ნიშნით გამოსახული მისკენ მიმართული მომცრო სეგმენტი ფაქტობრივად, ფონის ერთ-ერთ დეტალად აღიქმება, მხატვრული გადაწყვეტის მიხედვით კი, მასზე ზემოქმედების წყარო, როგორც კომპოზიციურად, ისე თვისობრივად “ედემის ბაღიდან” მომდინარეობს. მისდამი მორჩილება ღმრთისმშობელს შვებისმომგვრელი სიამით ავსებს, რასაც ილუსტრაციულად ასახავს მისი სახე, მომღიმარი ტუჩებით და დახუჭული თვალებით. როგორც სამოსით, ისე პოზითა და განწყობით რადიკალურად განსხვავებულ ორ სახე-ხატში მნახველის მიერ ღმრთისმშობლის იგივეობის შეცნობა მხატვრის მიზანს არ წარმოადგენს; პირიქით, ამ ორი სახე-ხატის შეპირისპირება ჩვილელი ღმრთისმშობლის უპირატესობას წარმოაჩენს და სიუჟეტურად წინმსწრებ მის გამოსახულებას მისსავე საბოლოოდ პატივდებული სახე-ხატის მდგომარეობას უქვემდებარებს. ამითვე უნდა იყოს განპირობებული “ხარების” სცენაში ღმრთისმშობლის შარავანდის გარეშე გამოსახვაც.⁶⁹

სამოთხისეული ჰარმონიის განცდით გაჯერებული მოხატულობა აფსიდსა და ბემის კედლებზე დასრულებულ სახეს იღებს. კონქის კეხის და სატრიუმფო თაღის გამოსახულებები თვალს თითქოს სხვა მიმართულებით, ზემოთკენ მიმართავს; ფრთაგაშლილი მტრედის საკურთხეველიდან მაღლა მიმართება და მისი გამოსახულების გამორჩეულად საზეიმო ხასიათი მოხატულობის ახალ, ზე-ციურ საფეხურზე გადასვლას გულისხმობს. სატრიუმფო თაღზე გამოსახული მანდილიონი სევდიანი და უკიდურესად განყენებული გამომეტყველებით, ინტერიერში ახალი განცდის, ღვთაების

⁶⁹ ესკიზში თვალსაჩინოა ღმრთისმშობლის თავსაფარზე დაცემული ნათლის ათინათი, რომელიც შარავანდის ნაცვლადაა მოაზრებული.

მიუწვდომლობის ასახვას ესწრაფვის. როგორც ნახატით, ისე ფერადოვნად, ის სატრიუმფო თაღის პირსა და კამარას საკუროთხევლის მოხატულობისგან განასხვავებს და, მიუხედავად იმისა, რომ ორგანულად ეწერება მთლიან მოხატულობაში, მიუხედავად იმისა, რომ ქაშვეთის არსებულ მოხატულობას თავისთავად, დასრულებული სახე აქვს, მისი ძირითადი ნაწილის, საკუროთხევლის მრავლისმეტყველი, ერთიანი კომპოზიციიდან მზერის სატრიუმფო თაღის განყენებულ, ერთადერთ გამოსახულებაზე გადასვლა, ერთგვარი ფრაგმენტულობის განცდას ტოვებს მნახველში; რაც გვაფიქრებინებს, რომ მანდილიონში ჩასახული განწყობა ინტერიერის ჩაფიქრებული სრული დეკორირების შემთხვევაში ჰპოვებდა განვითარებას, თუმცა ის ვეღარ განხორციელდა.

როგორც მხატვრული ანალიზი გვიჩვენებს, ქაშვეთის ტაძრის არსებული მოხატულობის კომპოზიციური და ფერადოვანი გადაწყვეტის მიხედვით დანაწევრებას ცალკეული სცენის სიუჟეტის, ანდა ინტერიერის პლასტიკის მოთხოვნების გარდა, უპირატესად “სხვა” პრინციპი უდევს საფუძვლად: დომინანტური, როგორც მასშტაბით, ისე განთავსებით, ჩვილადი ღმრთისმშობლის გარემომცველი ედემის წიაღის ამსახველი არეა. ის საკონქო სფეროს და აფსიდის, ამავედროულად “მოციქულთა ზიარების” ცენტრალურ ნაწილს მოიცავს. ედემისეულ სივრცეს კომპოზიციური გაწონასწორებულობა, ფიგურებისა და გარემომცველი გარემოს თანხმიერებაზე აგება ახასიათებს; თუმცა, მის საზღვრებს, არსებითად, მაინც ფერადოვანი გადაწყვეტა განსაზღვრავს, რაც მთელ მოხატულობაში გამორჩეულად ნათელი ფერთა გამისა და ასევე გამორჩეულად ფაქიზი შეფარდებების გარდა ე. წ. “ჰაეროვანი პერსპექტივის” ფონშიც ვლინდება, რომელიც მოცემულ მოხატულობაში პირდაპირი, ილუსტრაციული მნიშვნელობით არის გამოყენებული: კერძოდ, ედემის გამომსახველი გარემო საკონქო სცენასა და მაცხოვრის მაზიარებელ ფიგურებს მოიცავს და ფერწერული ხერხით გადმოცემულ ღრუბლიან ცაში, უშუალოდ კოსმიურ “ჰაერში” თავსდება. ფერადოვნებასთან ერთად, მოხატულობის ეს ნაწილი და მასში მოთავსებული ფიგურები სხვებზე ნათელია და ერთიანად განათებულ სივრცეშია მოქცეული, რაც მათ ერთმანეთთან და ამ გარემოსთან კავშირს და სხვათაგან გამორჩევას ათვალსაჩინოებს.

აფსიდის ქვედა ნახევრის გვერდებსა და ბემის კედლებზე განთავსებული მხატვრობა “მოციქულთა ზიარების” სცენის უმეტეს ნაწილს

და “ხარების” ორად გაყოფილ სცენას მოიცავს, თუმცა ერთი მხატვრული გადაწყვეტით ხასიათდება, რასაც უპირატესად, ასევე, ფერადოვნება განაპირობებს: ფონის ერთიანი, მომწვანო-ოქრისფერი გამა, ფერადი შესამოსლები, მდიდარი პალიტრა, თამამი ტონალური და ფერადოვანი შეფარდებები, ერთგვაროვანი ტონალობა; ასევე, ფიგურების ექსპრესიული, მოძრაობის გამომხატველი პოზები, კონკრეტული ემოციური მდგომარეობის ხელების მოძრაობით, სახის გამომეტყველებითა და მზერით გამოხატვა, ფონის საერთო, გარეგნული იერსახის მიხედვით, “სინთეზური” ხერხით გამოსახვა და მოქმედების ინტერიერში წარმოდგენა; ამ ნიშნებით მოხატულობის ხსენებული ნაწილი “ედემის ბაღის” სივრცისგან განსხვავებულ, ამქვეყნიურ, მიწიერ სივრცესა და მის ქმედით-ემოციურ, ერთგვარად დრამატულ განწყობას ასახავს, რომელიც, გარკვეულწილად, “ედემისმიერი” სივცითაცაა განპირობებული; კერძოდ, აფსიდის ცენტრისკენ მიმართული ფიგურებისა და ფონის აგება, სცენის სიუჟეტური და კომპოზიციური ცენტრის “ედემის ბაღის” სივრცეში მოქცევა და შედეგად, ფიგურების მოლოდინის გამომხატველი მდგომარეობის მასთან დაკავშირება, მოხატულობის ამ ნაწილში სამოთხისმიერი გარემოთი განპირობებული მიწიერი სამყაროს ასახვაზე მეტყველებს.

ზეციური სამყარო, რომელიც მოხატულობაში შეზღუდული ფერადოვნებით, ლურჯითა და თეთრით გადმოიცემა, ასევე არ ემთხვევა ინტერიერის დანაწევრებას; ის საკონქო სცენის საზღვრებთან, შესაბამისად, კონქის ძირითადი სივრცის განაპირა ფართობებიდან იღებს სათავეს. ედემის ბაღის გვერდებსა და თავზე მუქი ლურჯი ფონი და ედემისეული თეთრი ღრუბლების მომცრო ფთილებად “გადაქცევა” ცხადყოფს, რომ “ზეციური” სამყარო “მიწიერისთვის” ცალსახად მაღლა, “ედემისთვის” კი, ნაწილობრივ, ირგვლივაც მოიაზრება. ის ფერადოვნებისა და ტონალობის ერთგვაროვანი გადაწყვეტით, აფსიდის მხატვრობისგან განსხვავებული მხატვრული ხერხების, ფერადოვანი, პლასტიკური და კომპოზიციური სიმარტივით გამოირჩევა და, როგორც ანალიზი ცხადყოფს, ღვთაებრივის ამაღლებას გამოხატავს.

ამრიგად, იდეურად, ქაშვეთში წარმოდგენილი მხატვრობა მიწიერ-ადამიანური, ედემის-სამოთხისმიერი და ზეციურ-ღვთაებრივი სამყაროს განსხვავებული კომპოზიციური და ფერადოვანი გადაწყვეტით წარმოადგენს და მათ განაწილებას, ერთი მხრივ, ინტერიერში მოხატულობის განთავსებისა და სიუჟეტურ სცენებად დანაწილების პრინციპს უქვემდებარებს, მეორე მხრივ

კი, ცალკეული “სივრცის” საზღვრებს სხვა, შინაარსობრივ-განწყობისმიერი მდგომარეობით განსაზღვრავს.

მხატვრულად განსხვავებულად დახასიათებულ არეებს თვალსაჩინოდ ასახავს ანგელოზთა გამოსახულებების შედარება: “ხარების” სცენაში წარმოდგენილი წმ. გაბრიელ მთავარანგელოზი რეალური, ადამიანური აგებულებითა და მოძრაობით ხასიათდება და მისი მხატვრული სახეც, აღწერილობითი, სინამდვილეს დაახლოებული მსგავსებაზეა ორიენტირებული; ედემში წარმოდგენილ ანგელოზებს ფანტასტიკური, ჰაეროვანი სხეულები აქვთ და მოძრაობით კოსმიური ეთერის ქროლვას მიყვებიან, ხოლო ზეციურ ნაწილში გამოსახულნი კი, ფრენის ბუნებრივ, გაწონასწორებულ მდგომარეობას გამოხატავენ.

მხატვრული ფორმის თვალსაზრისით ქაშვეთის საკუროხეველში წარმოდგენილი მხატვრობა სიმდიდრით გამოირჩევა. უპირატესი და დომინანტური ხაზის პლასტიკური გამომსახველობაა, რომელიც ფიგურათა მთლიანი სილუეტების, კომპოზიციის დინამიკური რიტმის და დეკორატიული ფუნქციით გამოიყენება. ხაზის რიტმულ ცვალებადობას წარმოაჩენს და პასუხობს ფერწერული და სივრცის გადაწყვეტაც. სივრცის გამოსახად ბუნების პეიზაჟი და ცა ფერადოვანი, ხოლო ინტერიერის წინა პლანები გეომეტრიული პერსპექტივის გამოყენებით იგება, რაც ილდუზორული გამომსახველობითი ხერხების გამოყენებას გულისხმობს. მათ გვერდით, არქიტექტურის ცალკეული დეტალები წმინდა დეკორატიული ხერხითაა წარმოდგენილი; ცალკეულ შემთხვევებში მათი ერთობლიობა ილდუზორული შთაბეჭდილებით განისაზღვრება და სიბრტყობრივად გადმოცემული, გარეგნული იერის მსგავსებაზე დამყარებული ელემენტთა ერთიანობაც “ნამდვილის” მსგავსად აღიქმება (მაგ., “ხარების” სცენაში ღმრთისმშობლის ფონი და თაღნარის უკან გამოსახული ექსტერიერი); ზოგჯერ კი, დეკორატიული ხერხის სიჭარბე “რეალური” სივრცის ფონზე ნაცნობი სახე-ხატის ტრანსფორმირებულ, სახეცვლილ გამოსახულებას გეთავაზობს (ბროწეულის ხე, ოქროს ტახტი, ფრინველები).

ილდუზორული და დეკორატიულის მსგავსად, მოხატულობაში განსხვავებული სახვითი ხერხები ერთმანეთის გვერდით თანაარსებობს: სუფთა ფერადოვანი ლაქები ერთი გამით გაერთიანებულ ნაჯერ ფერთა ფონზე ლოკალურ აქცენტებად წარმოგვიდგება (“მოციქულთა ზიარების” და “ხარების” ფონები და ფიგურათა სამოსი), სხვაგან კი, ნათელ ფერთა

პალიტრის თეთრთან ერთად გამოყენება სინათლით სავსე გარემოს გამოსახვას ემსახურება (საკონქო სცენა); წმინდა ფერწერული სახვითობის გარდა, ფერი სიმბოლური ფუნქციითაც არის წარმოდგენილი (თეთრი მტრედი და “პირი ღმრთისა” ლურჯ ფონზე).

ფორმის გამოსახადაც, ასევე, სხვადასხვა ხერხია გამოყენებული: ის, ზოგჯერ, ხაზის პლასტიკითა და მთლიანი სილუეტით გადმოიცემა (საკონქო სცენის ანგელოზები), ტონალური დამუშავება სახეებსა და დრაპირებებში გამოიყენება (მოციქულთა და “ხარების” სცენის ფიგურები); ზოგჯერ კი, ნახატის გამომსახველობას ემყარება (მტრედი, “პირი ღმრთისა”).

გამოსახვის საშუალებათა ამ სიმრავლის გამოყენება მთელი მოხატულობის მხატვრული გადაწყვეტის პრინციპითაა განპირობებული: რეალური და ირეალური სამყაროს წარმოსადგენად ნატურალური ხედები და ფორმები ესთეტიკური ნიშნით ტრანსფორმირებულ ელემენტებთან თანაარსებობს; რეალურ-ბუნებრივი, გარეგნულ მსგავსებაზე აგებული გამოსახულებების გვერდით განწყობასა და მხატვრულ სახეზე ორიენტირებული გამოსახულებები თავსდება; აქვე, მათ ახლოს ვხედავთ, ასევე, სიმბოლური შინაარსით დატვირთულ ნიშნებსაც, რაც მრავალგვარ სახვით საშუალებებთან ერთად მოხატულობის მთლიან სახეს ამდიდრებს.

მთელი სისრულითაა გამოყენებული ენკაუსტიკის ტექნოლოგიური შესაძლებლობებიც: ჟღერადი და მდიდარი პალიტრა, რომელიც მოხატულობის საერთო ჰარმონიულ ფერადოვნებას გადმოსცემს, ბუნებრივი საღებავებისთვის მახასიათებელი, ადვილად მიმზიდველი და სასიამოვნო აღქმადობით გამოირჩევა. ცვილის გაუმჭვირვალე, მდგრადი კონსისტენციის მაკავშირებელი ნათელი ფერების სინაზეს ინარჩუნებს და, ამასთან, მათ მონუმენტურ ფართობთან კავშირს სიმტკიცესა და სიმყარეს ანიჭებს.

პროგრამული თვალსაზრისით ქაშვეთის აფსიდის მოხატულობა ტრადიციას ეყრდნობა. ჯერ კიდევ IX-XI საუკუნეებში ბიზანტიაში შემუშავებული და დაკანონებული სატაძრო მოხატულობის პროგრამა კონქში ღმრთისმშობლისა და მთავარანგელოზების, მის ქვეშ ევქარისტის (ან წმინდა მამების), ხოლო სატრიუმფო თაღის სვეტებზე “ხარების” (ხვეულებრივ, ღმრთისმშობლისა და წმ. გაბრიელ მთავარანგელოზის ერთმანეთისგან

დაცალკეებული ფიგურებით, რაც მათი აფსიდის მოხატულობასთან ერთად აღქმას ემსახურება) გამოსახვას ითვალისწინებს.⁷⁰

საკურთხევლის კონქში “ჩვილელი ღმრთისმშობლის” და “მოციქულთა ზიარების” გამოსახვა საკურთხეველში საქართველოში XI საუკუნიდან იწყება და პირველად ატენის სიონში გვხვდება⁷¹. “ხარების” კომპოზიციის ბემის კედლებზე განთავსება ასევე პასუხობს ტრადიციულ მიდგომას რომლის ძალითაც, “ხარება”, როგორც განკაცების მაცხოვრებელი ამბის შესახებ პირველი ცნობის ამსახველი სცენა საკურთხევლის, როგორც სასუფეველის სიმბოლური სივრცის, აფსიდის მიმდებარე ფართობზე თავსდება. ამგვარ მიდგომას ქართულ საეკლესიო მხატვრობაში XI საუკუნის ზემო-კრიხის მთავარანგელოზთა ტაძარში ვხვდებით, სადაც “ხარების” სცენა უშუალოდ აფსიდის თავზე, სატრიუმფო თაღის შუბლზეა წარმოდგენილი⁷². მანდილიონის სატრიუმფო თაღის შუბლზე წარმოდგენა ასევე მეტყველებს პროგრამის კანონიკურ შედგენილობაზე: მანდილიონის გამოსახვას ქართულ მონუმენტურ მხატვრობაში უძველესი ტრადიცია აქვს; ბიზანტიურ ტაძრებში ის, ტრადიციულად, გუმბათის თაღზე, აფრებს შორის თავსდება; საქართველოში კი ზედა რეგისტრში მისი განთავსება პალეოლოგოსურ ხანას უკავშირდება.⁷³

საკურთხევლის კონქში ჩვილელი ღმრთისმშობლის გამოსახვა, ზოგადად, საეკლესიო მხატვრობაში უძველესია, საქართველოში კი, XI საუკუნიდან დამკვიდრებული ტრადიციის თანახმად, მხოლოდ ღმრთისმშობლის სახელზე აგებულ ტაძრებში იყო მიღებული.⁷⁴ თუმცა, ზოგჯერ ამ ტრადიციისგან განსხვავებულ მაგალითებსაც ვხვდებით⁷⁵. ქაშვეთის წმიდა გიორგის სახელზე აგებული ტაძრის საკურთხეველში ღმრთისმშობლის გამოსახვის გადაწყვეტილება მხატვრის პირადი არჩევანით უნდა იყოს განპირობებული, რასაც მისი შემოქმედებისა და ბიოგრაფიის ზოგადი მიმოხილვისას შევეხებით.

⁷⁰ В. Н. Лазарев. «История византийской живописи». Москва. 1986. с. 64-65.

⁷¹ თ. ვირსალაძე. “ატენის სიონის მოხატულობა”. თბილისი. 1984. გვ. 7.

⁷² Т. Вирсаладзе. “ФРЕСКОВАЯ РОСПИСЬ В ЦЕРКВИ АРХАНГЕЛОВ села ЗЕМО-КРИХИ”; Ars Georgica; №6. с. 112.

⁷³ ეკ. გუდევანიშვილი. “პირი ღმრთისა ქრისტიანული აღმოსავლეთისა და დასავლეთის ხელოვნებაში; მანდილიონი და წმიდა ვერონიკას ხატი”. საკანდიდატო დისერტაცია. თბ. 2003. გვ. 54, 131.

⁷⁴ თ. ვირსალაძე. “შუა საუკუნეების ქართული მონუმენტური მხატვრობის განვითარების ძირითადი ეტაპები.” ქართული ხელოვნების II საერთაშორისო სიმპოზიუმის მასალები. თბილისი. 1977. წ.

⁷⁵ მაგალითად, ყინცვისის წმ. ნიკოლოზის და ალავერდის წმ. გიორგის სახელობის ტაძრების მოხატულობა.

ქაშვეთის საკურთხეველში წარმოდგენილი “ღმრთისმშობლის დიდების” კომპოზიცია ტრადიციულისაგან მკაფიო სხვაობას ერთი შეხედვითაც ამჟღავნებს. ჩვილელი ღმრთისმშობლის დასაჯდომელის ღრუბლებზე დაფენილი ხალიჩით წარმოდგენა და ოქროს ტახტის “გამოცალკევება” ტრადიციული “აღსაყდრებული” გამოსახულების სახეცვლას წარმოადგენს და ღმრთისმშობლის ფიგურის “სამოთხისმიერი შვების” გამომხატველი, “თავისუფალი” პოზით წარმოდგენის სურვილით უნდა იყოს განპირობებული; ხოლო, მფრინვალი ანგელოზების პოზაცა და მხატვრული გადაწყვეტაც, ასევე ფრთაგაშლილი მტრედის გამოსახვა სცენის თავზე აჩენს, რომ მას საფუძვლად უდევს “ღმრთისმშობლის დიდების” განსხვავებული, საკონქო სცენისთვის ნაკლებად ტრადიციული იკონოგრაფიული ტიპი, რომელსაც ქართულ საეკლესიო ხელოვნებაში უახლოესი პარალელები ძველ საფასადო სკულპტურაში ეძებნება:

ანგელოზთა “ზემოდან დაშვებული” მოძრაობით, ის უფრო მეტად ნადარბაზევის (X ს.) ტიმპანის ფილაზე წარმოდგენილ რელიეფს ჰგავს,⁷⁶ რომელიც, თავის მხრივ, “სხვადასხვა იკონოგრაფიული ნიშნების მატარებელი უნდა იყოს და არ თავსდება ერთი, რომელიმე მკაცრად განსაზღვრული სქემის ჩარჩოებში”.⁷⁷ (ილ. 38)

იკონოგრაფიით ქაშვეთის საკონქო სცენა უფრო ახლოსაა ეძანის (VI ს.) ტიმპანის ფილაზე გამოსახულ “ღმრთისმშობლის დიდებასთან”, სადაც აღსაყდრებული ჩვილელი ღმრთისმშობლის ფიგურას მფრინვალი ანგელოზები ფლანკირებენ ხელში საცეცხლურებითა და ღმრთისმშობლისკენ გაწვდილი გვირგვინებით;⁷⁸ (ილ. 39) ქვემო ბოლნისის სამეკლესიო ბაზილიკის რელიეფზე კი (VII ს.), ანგელოზთა შორის გამოსახული ჩვილელი ღმრთისმშობლის თავზე ჩიტია გამოსახული, რომელსაც ნისკარტში გვირგვინი უჭირავს.

ეს სცენები “ამაღლების” კომპოზიციის ტიპის მიხედვითაა გადაწყვეტილი და ღმრთისმშობლის დიდებას ასახავს; როგორც მეკლევარი ნ. ალადაშვილი შენიშნავს, “ჩანს, ოსტატები მსგავსი იკონოგრაფიული რედაქციებით ხელმძღვანელობდნენ, თუმცა სხვადასხვა ვარიანტით გადმოცემისთვის მათ

⁷⁶ თუმცა, ეს ნიმუში 1950-იანი წლებიდანაა ცნობილი და საეჭვოა, რომ ის 1946 წლამდე ლ. გუდიაშვილს ნანახი ჰქონოდა.

⁷⁷ ეთ. ედიშერაშვილი. “ნადარბაზევის სამეკლესიო ბაზილიკის საფასადო სკულპტურა”. სადიპლომო ნაშრომი. თბ. 2006. გვ.40.

⁷⁸ ანგელოზთაგან ღმრთისმშობლისთვის გვირგვინების მირთმევა საკურთხეველშია გამოსახული რომის წმ. მარია ანტიკვას ტაძარში (VII ს.). (იხ. Н. П. Кондаков. «Иконография Богоматери». 1998. Т 1. ст.278-279.)

გადაკეთებასა და ცალკეული ნაწილებისა თუ დეტალების კომბინირებას მიმართავდნენ.”⁷⁹

ფიქრობთ, ქაშვეთის საკურთხეველში ჩვილდი ღმრთისმშობლის გარშემო აყვავებული გირლანდებით ხელში მფრინვალი ანგელოზების, ზემოთ კი, ფრთაგაშლილი მტრედის გამოსახვა და ანგელოზთა ფიგურების გამორჩეულად ხაზობრივი გადაწყვეტა მეტყველებს, რომ საკონქო სცენის იკონოგრაფიისთვის მხატვარმა ძველ საეკლესიო პლასტიკას მიმართა და, ძველი ოსტატებისამებრ, საყრდენად აღებული სქემის ინტერპრეტაცია საკუთარ კომპოზიციურ გადაწყვეტას – ღრუბლებში ამალღებული ღმრთისმშობლის ედემისმიერი განწყობის გადმოცემას დაუქვემდებარა.

როგორც მხატვრული ანალიზი გვიჩვენებს, საკონქო სცენა მიზნად ისახავს სამოთხის ბაღის წარმოდგენას, რომლის მიზეზი და “პატრონი” გამორჩეულობით უფლებამოსილი ღმრთისმშობელია. ამგვარი გადაწყვეტა მთავარ მახვილს თავად ღმრთისმშობლის იმპერატიულ მდგომარეობაზე, მისი ზერეალური ღირსებით აღჭურვის ფაქტზე აკეთებს და ამ მოვლენის მნიშვნელობას სამოთხის გარემოსთან ჰარმონიულ ერთიანობაში, მისდამი საზეიმოდ თავისუფალ მიმართებაში ხედავს. რაც, თავის მხრივ, ღმრთისმშობელს ერთგვარ თვითკმარ თავისუფლებას ანიჭებს. ამ განცდას აძლიერებს ჩვილდი ღმრთისმშობლის ერთიან ფიგურაში პერსონალურად ღმრთისმშობლის მნიშვნელობის აქცენტირება: ჩვილი დედის ფიგურისაგან მკაფიოდაა გამოცალკევებული და, როგორც მხატვრული ანალიზი გვიჩვენებს, ავტონომიურობით ხასიათდება.⁸⁰ მისი მომცრო ფიგურის დამოუკიდებლად გამოსახვა, მაკურთხეველი ქესტის სტილიზაცია ბუნებითი მოძრაობის ელემენტად და შარავანდის ჯვრის გარეშე წარმოდგენა ჩვილის მნიშვნელობის საკრალურიდან ბუნებრივზე გადატანას ემსახურება და ერთიან გამოსახულებაში მის დატვირთვას უპირატესად “ჩვილის” სახით წარმოგვიდგენს. ამასთან, მისი ხაზგასმული ბუნებითობისა და დედის ასევე ხაზგასმული წარდგენითობის შეპირისპირებით ღმრთისმშობლის მასშტაბურ ფიგურას ენიჭება უპირატესობა. ამ ნიშნებით ქაშვეთის ჩვილდი ღმრთისმშობელი დასავლურ მხატვრობაში გავრცელებულ “მადონებთან” ამუღავნებს სიახლოვეს;

⁷⁹ Н. А. Аладашвили. «Монументальная скульптура Грузии». Москва. 1977. ст.27.

⁸⁰ ესეიზე იესუს ფიგურა თვალდახუჭულია და არც აკურთხებს, ხოლო ღმრთისმშობლის მხერა მის საპირისპიროდაა მიმართული.

ჯოვანი ბელინის “მადონა მდელოზე” (1505წ.) ქაშვეთის ღმრთისმშობელს, ასევე, გაშლილ სიბრტყეზე ფეხმორთხმული პოზით, პეიზაჟის ფონზე გამოსახვით, მშვიდი განწყობილებით უახლოვდება; ხოლო რაფაელის “სიქსტის მადონასთან” (1515-1519წწ.) სიახლოვეს XX საუკუნის ქართული ღმრთისმშობელი თეთრდრუბლიან საფუძველზე გამოსახვით, შემართული სხეულით, მნახველის პირისპირ წარდგენით, სამოსის ფერადოვნებითაც ამჟღავნებს. (ილ. 43, 44)

ბელინისეულ სურათზე ფონი – რეალისტურად გადმოცემული პეიზაჟი: შენობები, ადამიანები, ცხოველები, მცენარეები, ფრინველები და მოწმენდილ ცაზე მცურავი თეთრი ღრუბლები – ადრეული გაზაფხულის თანმდევი ერთგვარი სიცარიელის, სიხალვათის, გარინდებული განწყობის გამომხატველია. ფონიცა და მძინარე ჩვილიც, ისევე, როგორც მის მიმართ მლოცველი მარიამის მთავარი ფიგურა წინა პლანზე, მაცხოვრის ვნებისშემდგომი აღდგომის, მისი გამოღვიძების მომასწავებელია; ის, თანამედროვე მეცნიერის, ჰანს ბელტინგის აზრით, “ახალი დროის” – ხელოვნების ეპოქის – სულს ატარებს: გამოსახულება აღქმას არა პირდაპირი მნიშვნელობით, არამედ, უწინარესად, მხატვრული იდეის აღმოსაჩენად მოითხოვს.⁸¹ იმავე მკვლევარის დაკვირვებით, რაფაელის “შედეგში ფიგურები სივრცისმიერი თუ სიბრტყისმიერი კავშირების გარეშე, უშუალოდ ჩვენს თვალწინ “ჩნდებიან”, რაც მათ “ზეციური ხილვის არეალში” წარმოგვიდგენს. აქ რეალური, “ნამდვილი” ფარდის მიღმა თავად გამოსახულების ნაცვლად მისი იდეაა გამოსახული, რომელიც მნახველის შინაგან წარმოსახვას მიმართავს და ხილულ-გამოსახულში მხოლოდ უხილავის სიმბოლოს სთავაზობს.⁸²

ქაშვეთის ჩვილელი ღმრთისმშობლის ფიგურა, ისევე როგორც “მადონა მდელოზე”, ირგვლივ გაშლილი პეიზაჟის განწყობას საკუთარი მხატვრული გადაწყვეტით ხაზგასმული თანხმიერებით ავლენს; ისევე, როგორც “სიქსტის მადონის”, მისი გარემოც ცალსახად სივრცული ან სიბრტყობრივი აგებისგან “განსხვავებულად” წარმოგვიდგება; თუმცა, როგორც ბელინის, ისე რაფაელის მადონებისგან განსხვავებით, ქაშვეთის ღმრთისმშობლის გამოსახულება უპირატესად, სწორედ გამოსახვის მშვენიერების გამოჩინებას ესწრაფვის და მნახველის წინ წარმოსადგენად, მისი თვალისა და განცდის მისაზიდადაა მოწოდებული; თავად ღმრთისმშობლის – ქალის ფიგურის – აქცენტირებაც,

⁸¹ Ханс Белтинг; «Образ и культ»; Москва. 2002. с.526.

⁸² Ханс Белтинг.....с.537.

ფეხმორთხმულ პოზაში გამოვლენილი ნაკეთთა სიმწყობრეცა და მსუბუქი სამოსის ნაკეცებიც უწინარესად მნახველის “თვალწარმტაცობის” მიზნით იგება მხატვრულად ჰარმონიული და თანწყობილი ფორმის, ფერისა და ხაზის ერთობლიობით.

ამდენად, ქაშვეთის გამოსახულება რენესანსული დასავლური ნიმუშებისგან განსხვავებით, უშუალოდ მხატვრულად გამოსახულის აღქმით გამოწვეულ “მიმზიდველ” განცდაზეა ორიენტირებული და, ფაქტობრივად, გამოსახის ფიგურის, – ჩვილადი ღმრთისმშობლის – იდეურ გადაწყვეტასაც ამავე მიზანს უქვემდებარებს.

მხატვრული ანალიზი ცხდყოფს, რომ ქაშვეთის საკურთხეველის ერთიანი მოხატულობის იდეურ საფუძველს სამოთხის ღვთაებრივი ჰარმონია განსაზღვრავს. საკონქო სცენა, როგორც მოხატულობის ცენტრი, სწორედ მის ილუსტრირებას ეთმობა. აქ წარმოდგენილი გარემო, როგორც აღვნიშნეთ, ფანტასტიკური, ზღაპრული სამყაროა და მის “არა-ჩვეულებრივობას” მშვენიერების წესრიგი განაპირობებს. მიუხედავად ამისა, ეს სამოთხე რეალურ სივრცეში, კერძოდ, დედამიწის თავზე, ცაშია წარმოდგენილი; ამის დასტურია როგორც მის ქვეშ მოთავსებული ნაგებობები და პეიზაჟის შორი ხედი, ისე ოქროს ვარსკვლავებიანი ზეცა და იქიდან დაშვებული ანგელოზები, რომელთა მოძრაობასაც ჩვილი იესუს მოძრაობასთან ერთად სცენაში თვალნათლივ შემოაქვს ასევე, დროის კატეგორიაც. სამოთხის დროისა და სივრცის გათვალისწინებით წარმოდგენა აღნიშნულ მხატვრობაში შემთხვევითი არ არის და ავტორისეულ ხედვას ასახავს: როგორც გამომსახველობის “სინთეზური” ხერხის შერჩევაც ადასტურებს, ამ გარემოს “სამოთხისმიერობა” სწორედ განსხვავებულ ელემენტთა ჰარმონიულ ერთიანობაში მოიაზრება. ამდენად, კოსმიური ცა სწორედ იმ სივრცედაა ნაგულვები, სადაც ამქვეყნიური რეალობა მშვენიერების ძალითაა ზეაწეული, ზეციური სამყაროდან კი, ამ ჰარმონიის განსახორციელებლად ვარსკვლავები და ანგელოზები “ქვემოთ ჩამოდიან”. ამიტომაც, ანგელოზთა ფუნქცია საკონქო სცენაში “შემოფრენით” იფარგლება და, რადგან ჰარმონიულობა როგორც მხატვრული გადაწყვეტის პრინციპი, ამ მხატვრობაში სამოთხის რაობის გამომხატველია, ისინი ერთგვარი “ახალი მშვენიერებით”, – ფრენის პაეროვანი მოძრაობით ამდიდრებენ ედემის ბაღის სახეს. ამგვარად მოაზრებულ სამოთხეში საეკლესიო იკონოგრაფიისათვის ჩვეული ფარშევანგის, ბროწეულებისა და მტრედების გამოსახვა ტრადიციისადმი

ერთგულებისა და სცენის გადაწყვეტის თანხვედრითაა განპირობებული. ამიტომაც, სიმბოლური დატვირთვით ნაცნობი გამოსახულებები ქაშვეთის კონქში განსხვავებულ ელფერს იძენს და ედემის ჩვეულ ბინადრებად წარმოგვიდგება.

როგორც სიუჟეტური, ისე მხატვრული გადაწყვეტით, ქაშვეთის კონქში ჩვილადი ღმრთისმშობლის ირგვლივ წარმოდგენილი სამოთხე კონკრეტულ სივრცეში მოაზრებული ადგილია, სადაც ზღაპრული სილამაზე და სასურველი ჰარმონია სუფევს. აქ უმთავრესი სიცოცხლისა და მშვენიერების განცდასთან ზიარებაა. ამ გარემოსთან ღალი და თანხმიერი მიმართება თავად ღმრთისმშობლის პატივად მოიაზრება. ამქვეყნიური რეალობიდან აღებული ცალკეული ელემენტების თვალწარმტაც, მშობლიურ და მიმზიდველ “ხილვებად” გარდასახვაც, მნახველის ამ, სამოთხისმიერი განცდით აღსაძვრელადაა მოწოდებული.

ქრისტიანული სწავლებით, ასეთია სამოთხე, რომელშიც ღმერთმა პირველი ადამიანები დაასახლა – “ედემი”, რომელიც შექმნილი სამყაროს კონკრეტულ ადგილას მდებარეობდა; ღმერთისგან განმზადებული სამყოფელის ჰარმონიითა და მშვენიერებით დაკმაყოფილება კი, ადამიანთათვის სრულყოფის (წინა)პირობას წარმოადგენდა. ქაშვეთის კონქში სწორედ ამ “ედემს” ვხედავთ: “ესე იგი იყო დიდებული სამოთხე, კელითა ღმრთისადთა დასხმული ედემს, ყოვლისა ნუგეშინისცემისა და შუებისა საუნჯე, /რამეთუ ედემი “შუებად” ითარგმანების/ აღმოსავალით-კერძო უმაღლეს ყოვლისა ქუეყანისა მდებარე, კეთილად შეზავებული და ჰაერითა წულილითა და წმიდითა განბრწყინებული, ნერგთა მიერ მარადის ყუავილოანთა ვარჯჯოანი, სულნელებითა აღსავსე, ნათლითა გარდაცემული, ზესთა აღმატებული სიკეთესა ყოვლისა გრძნობადისა ხილვისა და მოგონებისასა”⁸³. თუმცა, ადამიანის სრულყოფისათვის გამზადებული ადგილი, ბიბლიის მიხედვით, “გრძნობადი ხილვის” როგორც სიკეთეს, ისე საცდურსაც შეიცავდა, რადგანაც ცოდვით დაცემაც, სწორედ გრძნობად განცდას უკავშირდება: “და იხილა დედაკაცმან, რამეთუ კეთილ არს ხე ჭამად და სათნო თვალთათვის ხილვად და შუენიერ განცდად” (დაბადება; 3,6).

ქაშვეთში, ღმრთისმშობლის ედემში წარმოდგენილი, უფლებამოსილებითა და თვითკმარობით გამორჩეული სახე გარემოსთან თანხმიერი და

⁸³ წმ. იოანე დამასკელი; “მართლმადიდებლური სარწმუნოების ზედმიწევნითი გადმოცემა”; თბილისი; 2000. გვ.104.

თავისუფალი მიმართებით, მეტყველებს, რომ მხატვარი ადამიანის სრულ პატივსა და ღირებას საცდურისაგან თავისუფალი ედემის მფლობელობაში ხედავს; ღმერთისგან გამორჩეულობა ღმრთისმშობელს ედემის ბაღის – სიცოცხლისა და შვების სავანის დედოფლად აქცევს.

ამდენად, კონქში წარმოდგენილი “ჩვილელი ღმრთისმშობელი ანგელოზებით” საეკლესიო მხატვრობის ტრადიციულ იკონოგრაფიასთან გარკვეული ნიშნებით სიახლოვეს ამჟღავნებს, თუმცა არსებითად მისგან განსხვავებულია: კანონიკურ მხატვრობაში აღნიშნული სცენის მთავარი დანიშნულება ჩვილელი ღმრთისმშობლის, როგორც ღმრთის განკაცების განხორციელებით განღმრთობილი ზეციური დედოფლის ღირების გამოხატვაა, რასაც ტრადიციულად, საიმპერატორო ტახტზე აღსაყდრება, ასეთივე სამოსი და სადღესასწაულოდ მოსილი, სკიპტრითა და კვერთხით დამშვენებული ზეციურ მხედრობათა მთავრების გარემოცვა ემსახურება, ხოლო ქალწულების ნიშნად სამი ვარსკვლავი გამოისხება. ამასთან, კანონიკურ მხატვრობაში ჩვილელი ღმრთისმშობლის მნიშვნელობას (არა მხოლოდ საკონქო სცენებში) არსებითად განკაცების თემა განაპირობებს, რაც მხატვრულად ჩვილის ფიგურის მნიშვნელობის შენარჩუნებას გულისხმობს. კონქის კანონიკური იკონოგრაფია არსებითად “ღმერთის მშობელი ზეციური დედოფლის ღირებას სამოთხეში” გამოხატავს, ხოლო ქაშვეთის კონქის სცენის იდეას “ღმერთისგან გამორჩეული მშვენიერი ქალის სამოთხეში “აყვანა” და სრულუფლებიან მფლობელად პატივდება” წარმოადგენს. აქედან გამომდინარე, ტრადიციულად დაკანონებული მთელი რიგი ელემენტები სცენის ახალი იდეური დატვირთვის კონტექსტში ახლებურად გაიაზრება: მათი ერთი ნაწილი აქტუალობას კარგავს და საერთოდ არ გამოისახება: კერძოდ, მაიდენტიფიცირებელი წარწერები, ჯვრული შარავანდი, საიმპერატორო შესამოსელი, ქალწულების აღმნიშვნელი ვარსკვლავები; რიგი იკონოგრაფიული მოთხოვნებისა იდეის შესაბამისად ტრანსფორმირდება: ოქროს ტახტი, მუთაქისა და ხალიჩის დასაჯდომელი, ქრისტეს მაკურთხეველი ჟესტი, ანგელოზთა შარავანდები და ატრიბუტები, ასევე, ზემოთაღნიშნული მცენარე და ფრინველები. მათი გარდასახვა დასახული ამოცანის კანონიკურთან შეთანხმების მისწრაფებით ხასიათდება, სრულად კი ეს შეთანხმება მხოლოდ ღმრთისმშობლის შარავანდით აქცენტირებულ წარდგენით პოზაში აისახა, რითაც ქაშვეთის საკონქო სცენაში გარკვეული გამოძახილი კპოვა ასევე, მნახველთან მიმართების ტრადიციულმა პრინციპმაც: ჩვილელი ღმრთისმშობელი

მლოცველისაგან პირისპირ წარდგომასა და მასთან კავშირს მოითხოვს, რაც მას მართლმადიდებლურ საეკლესიო მხატვრობასთან აკავშირებს, ხოლო მისი პერსონალური აქცენტირება და გარემოსთან ბუნებრივ მიმართებაში ასახული ჰარმონიული მდგომარეობის საზგასმა დასავლური რელიგიური მხატვრობის მაღონებთან კავშირზე მიგვანიშნებს.

ედემის ბაღი, რომელიც ქაშვეთის საკონქო სცენაშია წარმოდგენილი, არსებითად (და, შესაბამისად გამოსახვის ხერხებითაც) განსხვავდება იმ დამოკიდებულებისგან, რასაც ძველ საეკლესიო მხატვრობაში ვხვდებით. ბუნებრივია, საკურთხეველის სივრცის სიმბოლური დატვირთვის გათვალისწინებით, ასევე თავად ქრისტიანული მსოფლმხედველობიდან გამომდინარე, რომლის მიხედვითაც საღმრთო ნებისა და სამართლის სრული აღსრულება და გაცხადება თავისთავად სამოთხის წიაღს გულისხმობს, ეს გარემო “ღმრთისმშობლის დიდების” ასახვის ტრადიციაში ზოგჯერ, როგორც ვნახეთ, დამატებით აქცენტირდება.

რამდენადაც თავად ჩვილელი ღმრთისმშობლის გამოსახულება განკაცების დოგმატის გამომხატველია,⁸⁴ რაც ადამიანის საბოლოო გამოსხნისა და განღმრთობის საფუძველს წარმოადგენს, ტრადიციულად საკურთხეველის კონქში დამკვიდრებული “დიდების” სცენა ზეციურ ძალთა მთავრებთან ერთად, სამოთხის, როგორც სასუფეველის წიაღში მოიაზრება. ამიტომაც, შუა საუკუნის მოხატულობებში ამ გარემოს გამოსახვა, როგორც ვნახეთ, სიმბოლურ ხასიათს ატარებს; რადგან ეს ხერხი, ასევე, ტრადიციულად, არნახულისა და გამოუთქმელის შესახებ მისანიშნებლად გამოიყენება. სასუფეველი, ანუ ზეციური სავანე, რომელიც განღმრთობილი ადამიანისთვისაა განკუთვნილი, როგორც ძველი და ახალი აღთქმა გვასწავლის “თუაღმან არა იხილა, და ყურსა არა ესმა, და გულსა კაცისასა არა მოუჭდა, რომელი განუმზადა ღმერთმან მოყუარეთა თვსთა” (1კორ. 2;9. ეს. 64;4)

ამრიგად, ქაშვეთის საკონქო სცენის მიხედვით, იესუ ქრისტეს მშობლის ღირსებით გამორჩეული მარიამი ქვეყნიერების უცოდველი სავანის, ედემის ბაღის “დაბრუნებით” იდეალური მსოფლგანცდის შესაძლებლობას ეუფლება, რაც ადამიანური (განცდისმიერი) მდგომარეობის მწვერვალს წარმოადგენს და რაც, ცისქვეშეთში, ზეციურ-ღვთაებრივი სივრცის “ქვემოთ” აღწევს თავის სრულყოფას.

⁸⁴ В. Н. Лазарев; «История Византийской живописи»; Москва. 1986. გვ. 62

“მოციქულთა ზიარების” სცენის საკუთხეველში განთავსება, ზოგადად, ლიტურგიის შესრულების ადგილს და მსხვერპლის თემას უკავშირდება. ქაშვეთის საკუთხეველის სცენას, როგორც ცნობილია, კონკრეტული ნიმუში, ახტალის XIII ს-ის ფრესკა დაედო საფუძვლად, სადაც შემადგენელი საკუთხეველი ტრაპეზით, ანგელოზებით და მაცხოვრის ფიგურებით ევქარისტის აღსრულების ადგილს გამოკვეთს და მოციქულთაგან მოზღუდავს; მოციქულთა რიგი კი ზიარებისკენ ექსპრესიული მისწრაფებით ხასიათდება. ახტალის სცენაში ზიარება ქრისტეს მიერ ანგელოზებთან ერთად მსხვერპლშეწირვის საიდუმლოს აღსრულებას და “საკუთხეველის გარეთ” მის მომლოდინე მოციქულებისთვის (ზემოდან ქვემოთ) მიწოდებას გამოხატავს. (ილ. 42)

ქაშვეთის “მოციქულთა ზიარება” ახტალის სცენის ნიმუშის ახლებურ ინტერპრეტაციის გვთავაზობს, რომელიც მხატვრული გადაწყვეტის ძირითადი პრინციპების დაცვით, თუმცა არსებითად განსხვავებული შინაარსით ხასიათდება: ქაშვეთის სცენა მოქმედების სიუჟეტურ მხარეზე აკეთებს აქცენტს; მოციქულები თავად ადიან კიბეზე და ქრისტეს სიმაღლისკენ მიემართებიან; ერთიანი ინტერიერი და ზოგადი, მშვიდი ნეტარებით სავსე მოლოდინი ქაშვეთის სცენას სახარებისეული “საიდუმლო სერობის” თემის ასახვასთან უფრო აახლოებს, სადაც არა ცალსახად ლიტურგიული მსხვერპლის მნიშვნელობაა აქცენტირებული, არამედ მასთან ერთად, (ქაშვეთის მოხატულობაში კი უპირატესად), ქრისტესგან მოციქულთა მსახურება და მათთვის სასუფეველის აღთქმაა მოაზრებული. ამაზე მეტყველებს “მოციქულთა ზიარების” სცენისთვის ტრადიციულად მახასიათებელი ტრაპეზის გარეშე წარმოდგენილ სცენაში მოქმედების ცენტრის მხატვრული ფორმით სამოთხის საკონქო სცენასთან კავშირიც.

“ზარება”, როგორც სახარებისეული ამბის ამსახველი სცენა, როგორც ანგელოზისაგან ღმრთისმშობლისათვის ამბის უწყება, ინტერიერში პარალელურ სიბრტყეებზე განთავსების გამო ვერ გამოისახა. ცალკეული ფიგურები თუმცა ერთმანეთთან კავშირს კარგავს და ამბავს ვერ მოგვითხრობს, სცენაში საკუთარი მისიის და მდგომარეობის გამომსახველად გვევლინება. როგორც ზემოთ ვნახეთ, კონტექსტის ცვლილებით იცვლება მათი აქტივობის შინაარსიც, რაც ნაწილობრივ, მათი განსხვავებული იკონოგრაფიით გამოსახვის მიზეზიც ხდება. კომპოზიციური აგების გარდა, გაბრიელ მახარებელთან ყურადღებას იპყრობს ღორონით გამშვენებული

სამოსი, რაც ტრადიციისათვის უჩვეულოა: ტრადიციულად, “ხარების” ამბის ამსახველ სცენაში მთავარანგელოზი მსახურებას და არა ღიდებას გამოხატავს. ქაშვეთში, ისევე როგორც ზემოთაღნიშნული მაკუროთხეველი ექსტის ცვლილება, საზეიმოდ გამშვენებული სამოსი შემართულ ხელთან და გაწვდილ ყვავილთან ერთად საკუროთხევლისკენ – სამოთხისკენ მისი საზეიმო სვლის გამომსახველი ხდება.

“ხარებისეული” ღმრთისმშობლის სახე ყველაზე მეტად შორავს ტრადიციას და სცენის რეალისტური გადაწყვეტით ნამდვილ სურათს მოგვაგონებს. თუმცა, მთავარი სიახლე, რითაც ეს გამოსახულება ძნელად საცნობი ხდება, როგორც “ხარების” სცენის ნაწილი, ღმრთისმშობლის სახეა. შარავანდის გარეშე, დახუჭული თვალებით წარმოდგენილ სახეზე მკაფიოდ გამოხატული ღიმილია აღბეჭდილი, რაც მეტად უჩვეულო მოვლენაა როგორც ქართულ, ისე ზოგადად, მართლმადიდებლურ საეკლესიო ხელოვნებაში. როგორც მხატვრული ანალიზი გვიჩვენებს, მხატვრული გადაწყვეტის შედეგად “ხარების” სცენის იკონოგრაფიამ ყველაზე მეტად განიცადა ტრანსფორმირება და მისი იდეური გადაწყვეტაც, შესაბამისად, მეტად დაშორდა კანონიკურ-ტრადიციულს. ჩვეულებრივ ხომ, “ხარების” ღმრთისმშობლის სახე “უცნაური” ამბის უწყებითა და მთავარანგელოზის ხილვით ერთგვარი გაოცების ან ყურადღების გამომხატველია; რამდენადაც ქაშვეთში ის ამ კონტექსტის გარეშე განთავსდა, საფიქრებელია, საერთო კომპოზიციის დომინანტურ-სამოთხისეული თემის გათვალისწინებით მხატვარმა ღმრთისმშობლის “ხარებისეული მდგომარეობა” არა მთავარანგელოზთან მიმართებით (“ხოლო მან რაღ იხილა, შესძრწუნდა სიტყვასსა მას მისსა ზედა და განიზრახვიდა ვითარმე არს მოკითხვად ესე?” ლუკა 1; 29), არამედ მოგვიანებით, წმიდა ელისაბედთან შეხვედრის დროს გამოხატული განწყობით ასახა (“და სთქუა მარიამ: აღიდებს სული ჩემი უფალსა, და განიხარა სულმან ჩემმან ღმრთისა მიმართ, მაცხოვრისა ჩემისა, რამეთუ მოხედნა სიმდაბლესა ზედა მკველისა თვისისასა; რამეთუ აჰა ესერა ამიერითგან მნატრიდენ მე ყოველნი ნათესავნი;” ლუკა 1; 46-48). იკონოგრაფიის ასეთი ცვლილების მიზეზი რომ მართლაც ფიგურათა განცალკევება გახდა, ადასტურებს “ხარების” ამსახველი სხვა, სათადარიგო ესკიზიც, სადაც კიბეზე ჩამომაგალი გაბრიელ მთავარანგელოზი აყვავებულ ტოტს უწვდის ღმრთისმშობელს, რომელიც მის წინ, სავარძელში მჯდომი ჩაფიქრებული სახით და შარავანდითაა გამოსახული. (ილ. 45)

“ხელთუქმნელი ხატის” წარმოშობაცა და იკონოგრაფიული ტიპის ჩამოყალიბებაც, როგორც ცნობილია, დასავლეთ და აღმოსავლეთ საქრისტიანოში ორ განსხვავებულ გადმოცემას, აგეაროზისა განკურნებასა და ვერონიკას გოლგოთის მთაზე მიმავალ მაცხოვართან შეხვედრას უკავშირდება; აქედან კი ორი იკონოგრაფიული ტიპი, “მანდილიონი” და “წმიდა ვერონიკას ხატი” ყალიბდება, რომელთა მხატვრული და შინაარსობრივი მრავალფეროვნება მთელი საქრისტიანოს საეკლესიო ხელოვნებაშია ასახული.⁸⁵

ქაშვეთში წარმოდგენილი “პირი ღმრთისა”, ზემოთაღნიშნული “ტრადიციულობის” მიუხედავად, როგორც იკონოგრაფიის, ისე ადგილის შერჩევით რამდენადმე ორიგინალური დატვირთვით გვევლინება და დასავლური და აღმოსავლური ხელოვნების ტრადიციებში დამკვიდრებული “პირი ღმრთისას” ერთგვარ სინთეზს წარმოგვიდგენს:

ა. გრაბარის მიხედვით, სატაძრო არქიტექტურაში ზეცისა და მიწის ერთიანობის ზღვარზე გამოსახული მანდილიონი სატაძრო სივრცეში მიწისა და ზეცის გამაერთიანებელ უფლად იკითხება. როგორც მხატვრული ანალიზი გვიჩვენებს, ქაშვეთის კონქის კეხიდან იწყება და მანდილიონის გამოსახულებით დასტურდება მხატვრობის აფსიდიდან გუმბათქვეშა სივრცისკენ ერთგვარი “ახალ საფეხურზე” გადასვლა. და, თუმცა, ინტერიერის არასრული, ხელოვნურად შეწყვეტილი დეკორირების პირობებში პირი ღმრთისას განთავსების ფუნქციის განხილვა ვერ მოხერხდება, აფსიდის მხატვრობასთან მიმართებისა და იკონოგრაფიის ორიგინალური შერჩევის წყალობით მანდილიონის გამოსახულება საკურთხეველის მხატვრობის მთავარი იდეის უკეთ წარმოჩენას უწყობს ხელს.

“ანგელოზთაგან ხელთუქმნელი ხატის თაყვანისცემა” საქართველოში XIII ს-ის, დავით გარეჯის უდაბნოს სატრაპეზოს მოხატულობაში გვხვდება, XV ს-დან რუსეთში⁸⁶ და, ისევე, როგორც სერბული მხატვრობის ამაღლების სცენებში ჩართული “მანდილიონის” ნიმუში, თეოფანიურ-ესქატოლოგიურ, ამაღლება-მეორედ მოსვლის შინაარსს ატარებს.

⁸⁵ მანდილიონისა და წმ. ვერონიკას ხატის იკონოგრაფიისთვის ვეყრდნობით ხელოვნებათმცოდნე ეკ. გედევანიშვილის დასახელებულ ნაშრომს.

⁸⁶ И. А. Припачкин. «Иконография Господа Иисуса Христа». Паломник. 2001. გვ.15.

შარავანდის გარეშე მაცხოვრის სახის, პირდაპირ თეთრ ტილოზე გამოსახვაც, ასევე, “ღვთიურობის წარმომადგენელი” მნიშვნელობით არის გაგებული.

ქაშვეთში წარმოდგენილი “პირი ღმრთისა” ტაძრის სივრცეში ბიზანტიისთვის ტრადიციული განთავსებით, ანგელოზთაგან ამადლებული, თეთრ ტილოზე უშარავანდოდ გამოსახული მაცხოვრის სახით აღმოსავლეთ საქრისტიანოში ცნობილი “მანდილიონის” იკონოგრაფიას ესაბამება, რითაც საკონქო სივრცეში გამოსახული ედემის თავზე მაცხოვრის ღვთაებრივი ბუნების ზეცად ამადლებას წარმოგვიდგენს. ამავდროულად, ქაშვეთის “პირი ღმრთისა” დასავლური წმიდა ვერონიკას ხატთან სიახლოვეს ამუღავნებს: როგორც ვნახეთ, სატრიუმფო თაღის კამარას მიბჯენილი, ბოლოებმოკრული ქსოვილი ზემოდან ჩამოშვებული, “დაკიდებული” ტილოს შთაბეჭდილებას ტოვებს რაც, მკვლევართა მიხედვით, დასავლეთში გავრცელებული წმ. ვერონიკას ხატის კვალად შექმნილ ფორმად აღიქმება; თუმცა, უმთავრესი, რითაც ქაშვეთის “ხელთუქმნელი ხატი” წმიდა ვერონიკას ხატს უკავშირდება, თავად იესუ ქრისტეს სახეა;

მაცხოვრის მწუხარე და ტრაგიკული გამომეტყველება აღმოსავლურ, ორთოდოქსულ ეკლესიაში დამკვიდრებული “მანდილიონის” ტიპს ემიჯნება და გოლგოთისმიერი წარმოშობის მქონე წმიდა ვერონიკას ხატებს მოგვაგონებს, რომელთა საერთო მახასიათებლად სამეცნიერო ლიტერატურაში სახის ვნებული, ემოციური განწყობა სახელდება. თუ აღმოსავლეთ ქრისტიანული “მანდილიონის” იკონოგრაფიაში “პირი ღმრთისას” სახის მსხვერპლთან დაკავშირება მოხატულობის პროგრამაში განთავსების, ჯვრისა და საწამებელი იარაღების თაყვანისცემის ან სიმბოლური და პირობითი მინიშნებით გადმოიცემა, წმიდა ვერონიკას ხატის განვითარება მას Ecce Homo-დ, “მაცხოვრის ვნებისა და მიცვალების ხატადაც კი აქცევს”.

ქაშვეთის “პირი ღმრთისა” თუმცადა, მაცხოვრის სახეს ეკლის გვირგვინისა და სისხლის წვეთების გარეშე წარმოგვიდგენს და არც კონკრეტულ, ტკივილის გამომხატველ მიმიკას ასახავს, როგორც მხატვრულმა ანალიზმა გვაჩვენა, მისი ცრემლნარევი თვალები და ხაზგასმულად ფერმიხდილი სახე (რაც აფსიდის სიცოცხლით სავსე სახეებთან შეპირისპირებით მეტი სიმძაფრით იკვეთება) ტანჯვაგამოვლილი ღმერთკაცის ზეცად ამადლებას გამოხატავს.

ასე რომ, ქაშვეთში წარმოდგენილი “პირი ღმრთისა”, იკონოგრაფიული თვალსაზრისით, როგორც “მანდილიონის”, ისე “წმიდა ვერონიკას ხატთან” ნათესაობას ამჟღავნებს; თავად ქაშვეთის საკურთხეველის მხატვრობასთან მიმართებით კი, ამქვეყნიური და ედემისმიერი სივრცისაგან განსხვავებულ, ზეციურ-ღვთაებრივს გადმოსცემს.

როგორც მთლიანი მოხატულობის ანალიზმა გვიჩვენა, საკურთხეველის მხატვრული გაფორმება ტრადიციული იკონოგრაფიული პროგრამის ფარგლებში სამოთხის ორიგინალური გააზრების ასახვას ესწრაფვის. აფსიდის მოხატულობაში წარმოდგენილი ედემისმიერი სამოთხე კონქის კომპოზიციაში დასრულებულ სახეს იღებს. დედამიწის თავზე, კოსმოსურ ცაში განფენილი მიწიერი სამოთხის პატრონი, გრძნობად-განცდისმიერ სამყაროსთან “შერიგებული” წმიდა მარიამი მშვენიერებითა და სიცოცხლის სიღალითაა დაჯილდოვებული, რაც თავისთავად წარმოადგენს სამოთხისმიერ განცდას; თუმცა, მიწიერი სამოთხის მიღმა, კოსმიური ცისა და მნათობების თავზე, დროისა და სივრცისაგან თავისუფალი ღვთაებრივი სივრცე იშლება, სადაც ანგელოზები ქრისტეს ღვთაებრივ სახეს აამაღლებენ.

აფსიდსა და გუმბათს შორის სამფრთედებით ბოლოებმოკრული. კამარიდან ჩამოშვებული, სამ ნაწილად დრაპირებული თეთრი ტილო “ფარდის” ასოციაციას იწვევს; მასზე გამოსახული მაცხოვრის ნაღვლით სავსე, ცრემლიანი მზერა მნახველს პირისპირ შესცქერის და, კონქის ედემისეული, შვების მომგვრელი განცდის საპირისპიროდ, თანაგანცდასა და თანაღმობას მოითხოვს.

როგორც “წმიდა ვერონიკას ხატის” კვლევა აჩვენებს, დასავლეთში ვნებისადმი თანაღმობიერება, თანაზიარება, ვნების გრძნობადი განცდა ღვთისკენ მიახლოების გზად იქცევა. ის წმინდანთა სარკედ და ქმნილების განღმრთობის საშუალებად არის სახელდებული.

ქაშვეთში მანდილიონის გამოსახულება მხატვრულად კონქის წვერში გამოსახულ ფრთაგაშლილ მტრედსაც უკავშირდება. გამორჩეული ლურჯი ფონი ოქროს ვარსკვლავებთან ერთად ზეციურ სივრცეს როგორც სიმბოლურად, ისე საკონქო სცენიდან გამომდინარე, “პირდაპირი” მნიშვნელობითაც გულისხმობს. ის ასევე ესადაგება ინტერიერში გუმბათქვეშა სიმაღლის სიმბოლურ მოაზრებასაც; სულიწმიდის სიმბოლოს – მტრედისა და პირი ღმრთისას სეგმენტებთან ერთად გამოსახვა წმიდა სამების წარმოდგენას უნდა ისახავდეს მიზნად; ამდენად, საკონქო სცენიდან ზემოთკენ “აფრენილი”

მტრედი მანდილიონთან ერთად, როგორც მხატვრული, ისე თემატური გადაწყვეტაც, საკურთხეველისგან განსხვავებული განწყობის გავრცობას გულისხმობს: მისი საზეიმოდ ამადლებული სულიწმიდისა და მაცხოვრის ხელთუქმნელი ხატის გამოსახულებები “მაგვირგვინებელი”, სხივებიანი სემენტების ქვეშ უფლის განდიდების თემას სახავს, რომელიც საფიქრებელია, გუმბათისკენ იღებდა გეზს...

ამრიგად, ქაშვეთის თეოლოგიური პროგრამა, როგორც აღვნიშნეთ, სცენათა შერჩევისა და ინტერიერში განთავსებისას საეკლესიო მონუმენტურ მხატვრობაში დამკვიდრებულ ტრადიციას ეყრდნობა. თუმცა მისი როგორც მხატვრული, ისე იდეური გადაწყვეტის საფუძვლად, კანონიკური პრინციპისგან განსხვავებით, არა კონკრეტული თეოლოგიური ასპექტი, არამედ ზოგადღვთაებრივი, არაამქვეყნიური ბედნიერების მომნიჭებელი სამოთხისმიერი მდგომარეობა წარმოგვიდგება. საკურთხეველის სივრცის, როგორც სასუფეველის სიმბოლური დატვირთვისა და ტრადიციულად მასში გამოსახას, ხსნის თემასთან დაკავშირებულ სცენებში ღვთაებრივ ნეტარებასთან მიახლოების აქცენტირებით, ქაშვეთის მოხატულობაში მთავარი თემის კანონიკური იკონოგრაფიული სქემების დაცვით გამოსახვის მცდელობას ვხედავთ. ამ მიმართულებით მათი ტრანსფორმირება, ცალკეული იკონოგრაფიული ნიშნების შენარჩუნების მიუხედავად, ძირითადი თეოლოგიური შინაარსის ცვლილებას უკავშირდება. შესაბამისად, თვისობრივ ცვლილებას განიცდის ერთიანი მოხატულობის სახვითი მეტყველების დანიშნულებაც; მნახველზე ზემოქმედების ამოცანა მოცემულ მხატვრობაში ესთეტიკურ-ჰარმონიულის ხილვით გამოწვეული ემოციით განისაზღვრება რაც, თავის მხრივ, სახარებისეულ თემატიკას ეფუძნება და ტრადიციასთან სიახლოვის სურვილს ამჟღავნებს. დეკორირების ამგვარ გადაწყვეტას პასუხობს სატაძრო სივრცის პლასტიკასთან ხაზგასმული თანხმიერება და იკონოგრაფიული და მხატვრული პრინციპების მისდამი დაქვემდებარება⁸⁷.

მხატვრული თვალსაზრისით წარმოდგენილი მხატვრობა ქართული მონუმენტური საეკლესიო ხელოვნებისთვის უჩვეულო, ორიგინალურ გადაწყვეტას გვთავაზობს; სადაც ცალკეულ სცენათა თავისუფალი

⁸⁷ რისი ნიშანდობლივი მაგალითია თაღის ორნამენტში ქერუბიმთა გამოსახულებების ჩართვაც – ზეციურ ძალთა სახე-ხატები, რომლებიც, ჩვეულებრივ, სასუფეველის “საკუთარ” ნიშანს წარმოადგენს და ღვთაების განდიდების გამოხატვას ემსახურება, თაღის პირის გამამშვენებელი ორნამენტის ერთ-ერთ დეტალად წარმოდგენით ინტერიერის დეკორირების ერთ-ერთ ატრიბუტად იქცევა.

განთავსება ერთ კომპოზიციურ მთლიანობას ქმნის. ცალკეული სცენის, მისი დეტალების აგება, ფერადოვნება და პლასტიკა კი, როგორც ლოკალურ, ისე ერთიან კომპოზიციას ესაბამება. გამომსახველობის ხერხთა სიმრავლე მრავალფეროვნებას განაპირობებს, მთავრისადმი დაქვემდებარება კი, მას მთლიან და დასრულებულ სახეს სძენს.

მოხატულობის როგორც კომპოზიციური, ისე ფერწერული გადაწყვეტა, მხატვრულად მკაფიოდ განსხვავებულ დანაწილებასა და მათ მთელად წარმოდგენაზე იგება, რაც მის “რომანტიზმისთვის” დამახასიათებელ ნიშნებთან სიახლოვეს ავლენს: სინათლით, სივრცითა და ნახი ფერადოვნებით, წრიულ პრინციპზე აგებული, წარდგენითი (საკონქო) კომპოზიციის დინამიკურ, ფერადოვან, ზესწრაფულ, ფრონტალურად გადაწყვეტილ (“მოციქულთა ზიარების” და “ხარების”) კომპოზიციებთან შერწყმა-გამთლიანება, მთლიანი სილუეტების პლასტიკური გამომსახველობა, ფიგურათა ექსპრესიული პოზების და სახის ემოციური გამომეტყველება, ხაზის გამომსახველობის აქტიური გამოყენების წყალობით ფიგურების, ფონის და ცალკეული ელემენტების დენადი, მოძრავი ხასიათი ქაშვეთის მოხატულობის “რომანტიზმის” დრამატულ შეფარდებებთან და ექსპრესიულ დინამიზმთან სიახლოვეზე მეტყველებს. თუმცა, ქაშვეთის მონუმენტურ მხატვრობაში როგორც მთლიანი კომპოზიციის, ისე ცალკეული ფიგურებისა და ელემენტების პლასტიკისა და განაწილების ინტერიერის ფორმებისადმი ზედმიწევნითი დაქვემდებარება, ასევე, წინააღმდეგობრივი ხასიათის მხატვრული ფორმების თანაფარდობის, უპირატესად, ინტერიერის დეკორირების პრინციპზე აგება ამ მხატვრობის უმთავრეს დანიშნულებად სატაძრო სივრცის გამშვენებას წარმოაჩენს.

სიუჟეტისა და მისი კომპოზიციური გადაწყვეტის, ასევე, ცალკეული სახე-ხატების მხატვრული სახის უმთავრეს მაკავშირებლად (გამაერთიანებელ ფაქტორად) მოხატულობის საბოლოო სახის ესთეტიკური მშვენიერება იკვეთება, რომელიც, უპირატესად, კომპოზიციურ და ფერადოვან წყობას ინტერიერის პლასტიკას აყოლილ ღერძებზე აგებს და ცალკეულ ფორმებსაც მასთან თანხმიერ პლასტიკურ ხაზთა რიტმში მოაქცევს; რითაც ფიგურატიულად მდიდარი მოხატულობა, გარკვეულწილად, ორნამენტული პრინციპით აგების ნიშნებს ავლენს.

კანონიკური იკონოგრაფიული პროგრამის ფარგლებში სცენათა ახლებური იდეური გადაწყვეტა, რაც ტრადიციული თეოლოგიური შინაარსის შიგნით

აქცენტების გადანაცვლებაში აისახა, მიწიერ სამოთხეს – ედემის წიაღს – უმთავრეს ადგილსა და მნიშვნელობას ანიჭებს; ხოლო მისი არსებითი მხარე – ჰარმონიული მშვენიერება – ნაცნობი რეალობის ზღაპრულ, ფანტასტიკურ იერ-სახეში ვლინდება, რაც პრინციპულად მხოლოდ მხატვრულ ფორმაში არსებობს; ამ მხრივ, ქაშვეთის მხატვრობა ზედმიწევნით ასახავს რომანტიკოსთა ხედვას, სადაც შემოქმედებით-მშვენიერი რელიგიის გამოხატულებაა, ხოლო მისი განცდა კი – რწმენა. რომანტიზმის მსოფლმხედველობის ფუძემდებლურად მიხნეულ, ვ. ვაკენროდერის ნაწარმოებში გკითხულობთ: “ყველაფერი დიდებული და აღმატებულად მშვენიერი უნდა ყოფილიყო რელიგია. (...) რწმენა – ესაა სიამე, ხელოვნების აღმატებული ნაქმნის წვდომა”.⁸⁸

ქაშვეთში აქცენტირებული სამოთხის არსი მის ხილვაში –მხატვრულ სახეში არსებობს. ხოლო ამ მხატვრული სახის ზღაპრული, ფანტასტიკური ხასიათი ადამიანის ცოდვამდელ, ცდუნებისაგან თავისუფალ ედემში დაბრუნებას და მის განცდას გამოხატავს, რაც, ქაშვეთში წარმოდგენილი თეოლოგიური იდეისა და მხატვრული გადაწყვეტის მიხედვით, უმთავრესია და, თავის მხრივ, რომანტიკოსთა წარმოსახვას უკავშირდება, რამდენადაც, “რომანტიკოსთათვის ყველაზე სასურველი სამყარო – ზღაპრის სამყაროა, იგივე ყოველდღიური რეალობა, ოღონდ წინააღმდეგობათაგან დაცლილი, ბოროტებისაგან უვნებელყოფილი, ბოროტის უმეცარი”⁸⁹.

ამრიგად, ქაშვეთის მოხატულობა, როგორც სტილის, ისე ძირითადი თემის არჩევანით და მისი “სინთეზური” ხასიათით “რომანტიზმისათვის” მახასიათებელ ესთეტიკურ – რელიგიურ მსოფლმხედველობას უკავშირდება.

წმინდა მხატვრული თვალსაზრისით ქაშვეთის მონუმენტური მხატვრობა ინტერიერის არქიტექტურასთან სინთეზით, იდეური, კომპოზიციური, ფერწერული და ტექნიკური გადაწყვეტის თანხმეობით, მრავალფეროვნებითა და მთავრისადმი დაქვემდებარებით, შინაარსობრივი და მხატვრული მთლიანობით ორიგინალურ ნიმუშს წარმოადგენს, რომლის ანალიზიც ცხადყოფს, რომ ქაშვეთის მხატვრობა ქართულ ხელოვნებათმცოდნეობაში აუთენტურობისა და მაღალი შეფასების ადრევე გაცხადებულ მოთხოვნას აკმაყოფილებს: ის იმ ნაწარმოებთა რიცხვს მიეკუთვნება, რომელთა

⁸⁸ В. Г. Вакенродер. «Фантазии об искусстве». «Сердечные излияния отшельника – любителя искусств». Москва. 1977; с.192-193.

⁸⁹ დიმიტრი თუმანიშვილი; “წვენ და რომანტიზმი”; “წერილები, ნარკვევები”; თბილისი. 2001, გვ.334.

“შეფარდებასა და სიმკვიდრეში არაფრის შეცვლა და გადაღმა არ შეიძლება – ყველაფერი უნდა დარჩეს ისე, როგორც შექმნილია მხატვრის მიერ. ეს არის სწორედ განმასხვავებელი თვისება ნამდვილი მხატვრული ნაწარმოებისა საერთოდ.”⁹⁰

⁹⁰ გ. ჩუბინაშვილი. “ქართული ხელოვნების ისტორია” ტ. I; ტფილისი 1936. გვ.82.

გ) ლადო გუდიაშვილის შემოქმედება და ქაშვეთის საკუთხეველის მხატვრობა

ლადო გუდიაშვილი 1896 წელს თბილისში დაიბადა. 1910-1914 წლებში სწავლობდა თბილისის სამხატვრო სასწავლებელში. 1916 წელს დ. შევარდნაძის მიერ დაარსებული “ქართველ ხელოვნთა საზოგადოების” ერთერთი დამფუძნებელი გახდა. მონაწილეობდა ამ და საქართველოს საისტორიო-საეთნოგრაფო საზოგადოების, ასევე, 1917 წელს ექვთიმე თაყაიშვილის მიერ სამხრეთ საქართველოში მოწყობილ ექსპედიციებში, სადაც ფრესკების პირების გადმოღება ევალებოდა. 1919 წელს მიიღო მონაწილეობა ქართველ მხატვართა პირველ გამოფენაში, ამავე წელს გაემგზავრა პარიზს, სადაც 1926 წლამდე დაჰყო.

პარიზში ლ. გუდიაშვილი მეცადინეობდა რონსონის ე. წ. “თავისუფალ აკადემიაში”, დადიოდა პარიზის სამხატვრო აკადემიაშიც (კორმონის სახელოსნოში), მონაწილეობას იღებდა გამოფენებში საფრანგეთის სხვადასხვა ქალაქებში, ლონდონში, ამსტერდამში, ბრუკსელში, რომსა და ნიუ-იორკში. პარიზში შეასრულა “კავკასიური რესტორნის” მოხატულობა, აფორმებდა სპექტაკლებს თეატრში “დამურა”, გამართა ორი საკუთარი გამოფენა (1922 წელს ლა ლიკორნის, 1925 წელს კი, ბილიეს გალერეებში). 1926 წელს დაბრუნდა საქართველოში და ასწავლიდა სამხატვრო აკადემიაში მონუმენტურ-დეკორაციულ მხატვრობასა და კომპოზიციას. ამავე წელს თბილისში გამართა პერსონალური საანგარიშო გამოფენა, რომელიც მისი შემოქმედების “პირველი ეტაპის” მიჯნად არის მიჩნეული.⁹¹

ამ დროიდან მოყოლებული ლ. გუდიაშვილი მოღვაწეობდა კინოსა და თეატრში, დაზგურ ფერწერასა და გრაფიკაში, მუშაობდა წიგნის ილუსტრაციაზე, კედლის მხატვრობაზე, ჰქონდა მრავალი პერსონალური და ჯგუფური გამოფენა როგორც სსრ კავშირში, ისე საზღვარგარეთ. იყო სამხატვრო აკადემიის პროფესორი (1927), სსრკ მხატვართა კავშირის პრეზიდიუმის წევრი (1934), საქართველოს სსრ კულტურის დამსახურებული მოღვაწე (1941), საქართველოს სსრ სახალხო მხატვარი (1958), მიენიჭა შრომის წითელი დროშის (1958), ორი ლენინის ორდენი (1966, 1971), შ. რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო პრემია (1965) და სოციალისტური შრომის გმირის წოდება (1976). გარდაიცვალა და დაიკრძალა მთაწმინდის მწვერალთა და

⁹¹ ვახტანგ ბერიძე; “გუდიაშვილი”; ხელოვნება—თბილისი, კორვინა—ბუდაპეშტი. 1975. გვ. 21.

საზოგადო მოღვაწეთა პანთეონში 1980 წელს. ორი წლის შემდეგ მისი სახელი მიენიჭა გერმანელი მეცნიერის მიერ აღმოჩენილ მცირე პლანეტას.

ლიტერატურა, რომელიც ვლ. გუდიაშვილის შემოქმედებას ეძღვნება, მოიცავს გამოფენის კატალოგებს, მონოგრაფიებს, პერიოდულ პუბლიკაციებს ქართულ და უცხოურ ენებზე. სხვადასხვა დროს მის შესახებ წერდნენ: ს. სუდეიკინი, გრ. რობაქიძე, დ. კაკაბაძე, მ. რეინალი, ა. სალმონი, პ. ვორმსი, კ. გამსახურდია, შ. ამირანაშვილი, კ. ზდანევიჩი, გ. ქიქოძე, ტ. ტაბიძე, ს. ჩიქოვანი და სხვები. ლ. გუდიაშვილის შემოქმედებამ იმგვარ პოპულარობას მიაღწია, რომ, როგორც ვ. ბერიძე წერდა, “მისი სახელი მხატვრის სინონიმად იქცა”⁹², ხოლო მისდამი ხელისუფლებისა და საზოგადოების გადაჭარბებული ყურადღების გამო “მხატვარი საკუთარი პიროვნების ექსპონატად იქცა, საკუთარი დიდების პატიმრად.”⁹³ მონაკვეთი გუდიაშვილის ბიოგრაფიიდან, როცა ის მწვავე კრიტიკის საგნად იქცა, სამხატვრო აკადემიისა და მხატვართა კავშირის რიგებს გამოაკლდა, ხოლო მისი შემოქმედება ჩრდილში მოექცა, 1946-1955 წლებს მოიცავს და ამის მთავარი მიზეზი სწორედ ქაშვეთის ეკლესიის მოხატვა გახდა.

ჯერ კიდევ პირველ, 1919 წელს გამართულ გამოფენაზე, რომელზეც 23 წლის მხატვრის 78 ნამუშევარი იქნა გამოფენილი, შესაძლებელი გახდა ლ. გუდიაშვილის შემოქმედებით არჩევანზე საუბარი როგორც თემის, ისე ფორმის თვალსაზრისითაც. ძველი თბილისი, ქეიფი, პორტრეტი, ზღაპრული სიუჟეტები – ლეგენდები და ფანტაზიები ის თემებია, რომლებმაც, ფაქტობრივად, განსაზღვრეს კიდევ მისი შემდგომი მხატვრობის თემატიკა. ფორმისა და გუდიაშვილის თავისებური მანერის შესახებ ამ გამოფენის შესახებ გამოთქმული დახასიათებაც ესადაგება მისი ხანგრძლივი, ნაყოფიერი და მრავალმხრივი შემოქმედების ყოველ სფეროსა და ეტაპს: “უცნაურია და რთული გუდიაშვილის ხელოვნება. ძირეული ათვისება ძველი ქართული საეკლესიო “ხატულობის” და ამავე დროს მიღება საფრანგეთის უკანასკნელი ხატვის მანერისა. (...) იგი მაგარი ბიჯით უახლოვდება “ხატულს”, რომლის უკანასკნელი მიზანია ფერისა და სინათლის დაუსრულებელი სხვადასხვაობით გადმოგვცეს “მზერის სამყარო”. (...) სპარსული მინიატურაც თავს დასტრიალებს გუდიაშვილს. ეს ხაზი აძლევს მის სურათებს ზღაპრულ ელფერს. (...) გუდიაშვილი საეკლესიო ხატვიდან გამოდის, საცა სენსუალიზმი

⁹² ვახტანგ ბერიძე. დასახელებული ნაშრომი, გვ. 5.

⁹³ თ. ჭილაძე. “დიდება და პარადოქსები”. “ლიტერატურული საქართველო”. 2000წ. 28/II-7/III.

ასკეზით იკერება, – ეს გამოუცნობია; ყოველ შემთხვევაში ეს ხაზი გუდიაშვილის შემოქმედებაში თანდაყოლილია და მერმისში უფრო საცნაურად გაიმართება. (...) მას მხოლოდ ერთი საფრთხე დაუდგება წინ: თავისთავად განმეორება.” – წერდა გრიგოლ რობაქიძე⁹⁴; ხოლო დავით კაკაბაძე ამავე გამოფენის შემდეგ აღნიშნავს: “ვლ. გუდიაშვილი თავის შემოქმედებას უმთავრესად ხაზულობაზედ ამყარებს. (...) აღსანიშნავია ის, რომ გუდიაშვილის პირველი პერიოდის სურათები ქართულ ფრესკაზედ და სპარსული მხატვრობის ფორმაზედაა დამყარებული, ხოლო მეორე პერიოდის სურათები კი – ბუნების უშუალოდ მხატვრულ შეგნებაზედ”.⁹⁵ მოგვიანებით, მხატვრის შესახებ დაწერილ თითქმის ყველა გამოსმაურებაში აღინიშნება ამ დიდი ქართველი ოსტატების მიერ თავდაპირველადვე შენიშნული ეს საკუთრივ გუდიაშვილისეული თავისებურებანი.

ადრეული პერიოდის ნამუშევრებში “კინტოების სერია” ერთერთი მთავარი თემაა. თბილისური ყოფა, მისი ჩამოყალიბებული სახე, რაც კინტოების ჩაცმულობასა და მოძრაობებში, მათი ქეიფის “წესებშიც” აისახებოდა, ამ სამყაროს უჩვეულობა, მისი ერთგვარი ეგზოტიკური ხედვა, როგორც ვ. ბერიძე შენიშნავს, თითქოს, ბუნებრივად იქცევა მხატვრის საკუთარ ხელწერად: “მხატვარი ხედავს და გადმოგვცემს სხეულთა მოძრაობის იმ პიკანტურობას, არაჩვეულებრივად მეტყველ პლასტიკასა და ხაზობრივ რიტმს. და სწორედ ეს რიტმია, ეს – თუ შეიძლება ასე ითქვას – შინაგანი დეკორაციულობაა ორგანულად რომ წარმოშობს მანერას, რომელშიაც არსებითია სწორედ დეკორაციულობა, ორნამენტული აგება, ხაზების ღინება.”⁹⁶

XX ს-ის 20–30-იან წლებში ასპარეზზე გამოსული მხატვართა თაობა უმთავრეს მიზნად ისახავდა ყოფილიყვნენ “ქართველი მხატვრები”; ლ. გუდიაშვილი “მხატვრულ ქართულობას” ძველ ეროვნულ ხელოვნებაში ეძებდა და როგორც შინაარსით, ისე ფორმითაც მის განხორციელებას სავსებით შეგნებულად ესწრაფვოდა. ამ არჩევანთან ერთად, ძველ თბილისურმა გარემომ და ძველი ფრესკების “სკოლამ”, რომელიც ერთადერთ მასწავლებლად მიაჩნდა, თავიდანვე განსაზღვრა გუდიაშვილის

⁹⁴ გრ. რობაქიძე; “ქართველ მხატვართა სურათების გამოფენა”; გაზ. “საქართველო”, 1918 წ.; №99; ციტირებულია ჟურნალიდან “საბჭოთა ხელოვნება” 1988 №6; გვ. 26-27.

⁹⁵ დ. კაკაბაძე ““ქართველ მხატვართა სურათების გამოფენა””; ჟურნალი “შვიდი მნათობი” 1919წ. №2. გვ. 125-126.

⁹⁶ ვახტანგ ბერიძე. დასახელებული ნაშრომი, გვ. 25.

ორიგინალური, საკუთარი შემოქმედებითი სახე და სამუდამოდ დაუმკვიდრა მას სპეციფიკურად ქართველი, ეროვნული მხატვრის სახელი. როგორც ქართველ, ისე უცხოელ კრიტიკოსთა შორის, დადებითი თუ უარყოფითი შეფასებისას, გუდიაშვილი “ნაციონალურ მხატვრად” მოხსენიებული.

კინტოების, ქეიფის თემა, ამასთან შიშველი ქალის ფიგურები, ნადირობის სცენები პარიზიდან დაბრუნებამდე შექმნილი ფერწერული ტილოების თემებია. გრაფიკაში მხატვარი მათ უფრო სრულად ავითარებს და ამაღროულებად, სატირულად გადმოცემულ სერიებში რეალური სცენების, გარემომცველი სამყაროს უსუსურობის ასახვას იწვევს (“სავაჭრო გარიგება”, “ხელმეორე დასაფლავება”, “პარიზელი ბურჟუები სორბონში” (1920-1921); სატირულ – ფანტასტიკური სურათები იქმნება მორალურ თემებზეც (“ჩიტების პანაშვიდი”, “კმაყოფილი სიმახინჯე”). თითქმის ყველა ეს ხაზი, მოგვიანებით, უფრო ფართოდ გაიშალა გუდიაშვილის შემოქმედებაში.

“ძველი თბილისის” თემაზე გამგზავრებამდე შესრულებულ ტილოებში მკვლევარები (ა. მიხაილოვი, გ. ბერიძე) პერსონაჟთა სევდიან, ამკეცნიური ამაოებითა და უიმედობით სავსე განცდებს ხედავენ (“ხაში”, “კინტოების ქეიფი ქალთან” (1919), “თევზი ცოცხალი”(1920), ხოლო პარიზში შექმნილ ნამუშევრებში “მშობლიური თემატიკა” ლეგენდებითა და წარსულით შთაგონებულ ფანტაზიებში ვლინდება. ამ დროს შექმნილი “ქალწული მთებში”(1923), “ირმის წყაროსთან”(1924), “შავ ნაკადულთან”(1925), “გაზაფხული”(1920) წარმოსახვითი, იდეალური და შორეული, ბედნიერი სამყაროს ასახვადაა მიჩნეული, სადაც “ადამიანმა არ იცის ზადი და წვალება, ის ცხოვრობს ბუნებასთან სრულ ერთობაში”⁹⁷.

გუდიაშვილის ამ პერიოდის მხატვრობას მკაფიოდ გამოხატული ეროვნული თავისებურებების პირობით ფერწერულ მანერასთან შეჯერება ახასიათებს. დეკორაციულ-ორნამენტული ნახატი, გლუვი წერის მანერა, მუქი ფერადოვანი გამა ხაზობრიობაზე აგებული კომპოზიციების მხატვრულ მოტივანობას განაპირობებს.

საქართველოში დაბრუნებული მხატვარი ცდილობს საბჭოთა მმართველობის მოთხოვნებს უპასუხოს. ამ მიზნით იქმნება სიმბოლურ-ალეგორიული, სოცრეალიზმის ჯერ მხოლოდ თემატურად ამსახველი სურათები: “ცხვრის კრეჭა” (1928), “უმწეო”(1930), “ბოროტი ოჯახი”(1929), “კულაკების გაძევება”(1931), “ძველი და ახალი”(1932) და სხვა... სადაც

⁹⁷ А. Михайлов. «Ладно Гудиашвили». Москва. 1968. с. 23.

სოციალური უსამართლობა და ახალი ცხოვრების უპირატესობა უნდა ასახულიყო; თუმცა, საბჭოთა ცენზურის სიმკაცრის შესაბამისად, გუდიაშვილი ცდილობს ინდუსტრიულ მოტივებზე შექმნას სრულიად რეალისტური სურათები. ამ დროს ჩნდება “ზეინკალი”(1927), “პარიზის კომუნარების დახვერტა”, “სოფლკორის სიკვდილი”(1930), ცოტა მოგვიანებით (1934) – “ბაკურიანის ანდეზიტი”, “ზესტაფონის ფერო”, “ყაზბეგის ანდეზიტი” (1937) და სხვა...

ჯერ კიდევ პარიზში გამგზავრებამდე დაწყებული კავშირი თეატრის მხატვრობასთან, რაც “თეატრი და ცხოვრება” და მოდების ჟურნალებთან თანამშრომლობაში გამოიხატა, 20-30 წლებში კვლავ განახლდა და ლაღო გუდიაშვილი თეატრის მხატვრის ერთერთ თვალსაჩინო წარმომადგენლად ჩამოყალიბდა. პარიზულ “დამურაში” დაწყებული პრაქტიკა საქართველოში დაბრუნების შემდგომ მასშტაბურად იშლება: პირველი ქართული პანტომიმა – “მზეთამზე” – კ. მარჯანიშვილთან და ალ. ახმეტელთან ერთად ხალხური ლეგენდების ზღაპრულ მოტივებზე შეიქმნა; ქართული და ირანული კოსტუმებით, სადაც “მსახიობები თითქოს ჩაწერილნი იყვნენ ფერწერულ პანოში”⁹⁸, ერთერთი პირველი სპექტაკლია გუდიაშვილისთვის. შემდგომ ის ქმნის ესკიზებს სპექტაკლებისთვის “ლამარა” (1926), “პროტესტი” (1930). “არსენას ლექსი”(1931), “არშინ მალ-აღან”(1933), “ოიანა-ბუიანა”(1933), ოპერა “ქეთო და კოტე”(1936); ამავე პერიოდში ის მუშაობს კინოს მხატვრადაც (მ. ჭიაურელის “საბა”(1929) და “ხაბარდა” (1931), ქმნის პირველ ქართულ მულტიპლიკაციურ ფილმებს (“არგონავტები”, “როგორ აშენდა პირველი სახლი”); ამავე პერიოდში აფორმებს წიგნებს “სიბრძნე-სიცრუისა” (1939) და “ვეფხისტყაოსანი”(1934). პირველად, XVII ს-ის შემდეგ შესრულდა “ვეფხისტყაოსნის” სრული გაფორმება, სადაც ილუსტრაციებთან ერთად, ძველი ხელნაწერების ტრადიციისამებრ, გაფორმებული იყო ყდა, ტიტულები, თავსმკაულები, ბოლოსართები და საზედაო ასოები. ირანულ და გვიანქართულ მინიატურებზე დაყრდნობით, სტილიზაციით, ზღაპრულ-ფანტასტიკური მხარის აქცენტირებით შესრულებული გუდიაშვილის “ვეფხისტყაოსანი” დღემდე გამოირჩევა ორიგინალური, ოსტატური და თავისუფალი მხატვრული გადაწყვეტით.

თეატრში მუშაობამ გარკვეული გამოცხადი ჰპოვა მის ფერწერაშიც; თუ ზოგი დეკორაცია ისეთ შთაბეჭდილებას ტოვებდა, “თითქოს გუდიაშვილის

⁹⁸ ნ. ასათიანი. “ქართველი მხატვრები და თეატრალური ხელოვნება”. თბილისი. 2006. გვ. 37.

ფერწერული ტილოებიდან სცენის ფიცარნაგზე ჩამოვარდნენო,”⁹⁹ თავის მხრივ, ხალხური ლეგენდებისა და თეატრალური სანახაობების (“მზეთამზე”, “არსენას ლექსი”, “ოიანა-ბუიანა”) სასცენო გადაწყვეტაზე მუშაობის გამოცდილება 30-40-იანი წლებიდან მკაფიოდ აისახება გუდიაშვილის სურათებში, სადაც ნიღბები, რომლებიც ადამიანურ სახეზე უკეთ აჩენენ მის სამყაროს, გამოძახილს პპოვებენ ყვენობის, ბერიკების, დევების, ცეკვის, გასეირნების თემებზე შექმნილ ტილოებში. ამ დროიდან მოყოლებული, გუდიაშვილის კომპოზიციებში ხან პირდაპირ, სიუჟეტურად ჩნდება “სცენის” ელემენტი, ხანაც მისი ფიგურები ერთგვარი თავმომწონეობით ხასიათდებიან და მნახველის წინაშე თეატრალური, სასცენო მოძრაობითა და პოზით წარადგენენ საკუთარ თავს.

ახლოსაა ლ. გუდიაშვილის თეატრის მხატვრობა მის მიერ შესრულებულ მოხატულობებთანაც: პარიზში შესრულებული “კავკასიური რესტორნის” მოხატულობის ერთი კედელი, “თბილისთან ახლოს” ნ. სანიინის “კავკასიური სცენის” სპექტაკლის დეკორაციის იდენტურია;¹⁰⁰ მეორე სცენას კი, წარმოადგენდა “ცეკვა ქართული”.

1919 წელს კაფე “ქიმერიონში” გუდიაშვილმა “სტეპკოს დუქანი” და “დარაჯი მელა” დახატა. სადღეისოდ მხოლოდ “სტეპკოს დუქანია” შემორჩენილი. “ქიმერიონის” მთლიანი მოხატულობის ანალიზი ცხადყოფს,¹⁰¹ რომ “სტეპკოს დუქანი” აქ ერთადერთი ყოფით თემაზე შექმნილი კომპოზიცია იყო – ხილითა და ბოსტნეულით სავსე დახლთან კინტოს სამოსში გამოწობილი მედუქნეა გამოსახული, ხოლო მის უკან, ხილის ყუთებს ამოფარებული ბიჭი იყურება. წარდგენითი ხასიათის კომპოზიციაში “ურთიერთდაპირისპირებული ელემენტები ისეთი ტაქტიკითა და ზომიერებითაა შეხამებული, რომ ჩვენს თვალწინ ყოფითი თემა მონუმენტურ-დეკორატიულ კომპოზიციად გარდაიქმნება, რომელსაც თავის მხრივ ორგანულად ერწყმის დაზგური მხატვრობის თვისებები, სხვადასხვა ჟანრულ-კონკრეტული მოტივები.”¹⁰² ლ. გუდიაშვილის ამ ფრესკებს იმგვარი მოწონება დაუმსახურებია, რომ ტ. ტაბიძე მათ “თანამედროვე ქართული ხელოვნების შედევრსაც” კი უწოდებდა.

⁹⁹ კ. მარჯანიშვილის მოგონებიდან. ნ. ასათიანის დასახელებული ნაშრომი. გვ.44.

¹⁰⁰ ნ. ასათიანის დასახელებული ნაშრომი. გვ. 28.

¹⁰¹ თ.ტაბაბაძე. “კაფე “ქიმერიონის” მოხატულობა”. “სპექტრი”. 1998. №1. გვ. 62.

¹⁰² იქვე...

ამავე წელს მოუხატავს ლ. გუდიაშვილს კაფეები¹⁰³ “ფრასკატი”, “არგონავტთა იალქანი”, “ძმური ნუგეში”; კაფე “ფანტასტიკური სამიკიტნოს” კედელზე ცნობილია, რომ “ლექსების კითხვა” ყოფილა გამოსახული. 1928 წელს გუდიაშვილმა სამხატვრო აკადემიის კლუბი მოხატა. ფრესკაზე პლაკატებსა და პორტრეტებს შორის ნიკო ფიროსმანიც ყოფილა გამოსახული.¹⁰⁴

1929 წელს სასტუმრო “ორიანტის” ფოიეს მხატვრობა ოთხ ფრესკას მოიცავდა: “ნადირობა”, “ცეკვა-გასეირნება”, “თბილისის დაარსება” და “წყაროსთან”. “თბილისის დაარსების” ცენტრში ჭაბუკი ვახტანგ გორგასალი და სამშობლოს განსახიერება – ახალგაზრდა ქალი იყო გამოსახული, რომელსაც ცხელი წყლიდან შევარდენი ამოყავდა.

1930 წელს ლ. გუდიაშვილმა მოხატა კ. მარჯანიშვილის თეატრის კედლები: მამაკაცის ორი შიშველი ფიგურა დინამიკურ მოძრაობაში პირობითად გამოსახული მანქანების დეტალებით ინდუსტრიალიზაციის თემას ეძღვნებოდა. “ყვენობის” თემაზე შექმნილი ესკიზი კი უფრო გრაფიკულ ხასიათს ატარებს.

ამავე წელს შეიქმნა თბილისის რკინიგზის სადგურის მოხატულობა “მოსავლის ზეიმი”– მრავალფიგურიანი კომპოზიცია ხილითა და სავსე კალათებიანი მშრომელებით.¹⁰⁵

არსებობს ცალკეული ესკიზები, რომლებიც მოხატულობისთვის იყო შესრულებული: 1926 წელს – კერძო სახლების ინტერიერისთვის და 1947 წელს, ხილის მაღაზიისთვის; განხორციელებული მოხატულობებიდან კი, მხოლოდ ზოგიერთის ფოტოსურათიღა შემორჩა. სადღეისოდ ლ. გუდიაშვილის ფრესკები სრულად მხოლოდ ქაშვეთის საკურთხეველშია შემორჩენილი და ის მხატვრის მიერ შესრულებულთა შორის ყველაზე მასშტაბურია.¹⁰⁶

ჯერ კიდევ პარიზში ისახება და საქართველოში დაბრუნებისას საბოლოოდ იკვეთება ახალი ეტაპი ლ. გუდიაშვილის ფერწერაში. თუ ადრეულ პერიოდს თანადროული მხატვრული მიმდინარეობებისთვის

¹⁰³ ლ. გუდიაშვილის ფრესკებისთვის, ძირითადად, ვეერდნობით ი. ძუცოვას პუბლიკაციებს “ლადო გუდიაშვილის მონუმენტური ფერწერა”; “საბჭოთა ხელოვნება”; 1976; №5 და «Утерянные фрески»; «Свободная Грузия»; 30 марта; 1996.

¹⁰⁴ მაშია ჩორგოლაშვილი “ფრესკის ღიმილი” (ეტიუდები ლადო გუდიაშვილის ცხოვრებიდან). თბილისი. 1978. გვ. 93-94.

¹⁰⁵ ამ ფრესკის განადგურების მიზეზი უკანა პლანზე, მთის აბრისში ჩინოვნიკთა მიერ “სვასტიკის” ამოკითვა გახდა.

¹⁰⁶ ვლ. გუდიაშვილის მიერ შესრულებული მოხატულობებიდან უდიდესის, “თბილისის დაარსების” ზომა იყო 400X600; ქაშვეთის მოხატულობისა – 20000X30000.

დამახასიათებელი ფიგურათა ხაზგასმული დეფორმაცია, მუქი კოლორიტი, ფორმათა დინამიკურობა მკაფიო ექსპრესიულობით ახასიათებდა, შემოქმედების ამ, ახალ ეტაპზე, მხატვარი უფრო კლასიკურ, პლასტიკურად ნათელ, დასრულებულ, მოცულობით ფორმებს, მეტ ფერადოვნებასა და სინათლეს ესწრაფვის. ამავდროულად იცვლება წერის მანერაც: ფერწერული, პასტოზური წერა, საღებავის მსუყე, მოლივლივე ტექსტურა – ყოველივე ეს ახალი თემების შინაარსითაც არის განპირობებული: ისტორიული სიუჟეტები, ლეგენდები და ფანტაზიები, რომანტიკული და არტისტული შიშველი ლამაზმანები და, ამავდროულად, ადამიანური, დრამატული განცდების ამსახველი სურათები მხატვრისგან ახლებურ გადაწყვეტას ითხოვენ.

პორტრეტს ყოველთვის მნიშვნელოვანი ადგილი ეჭირა გუდიაშვილის მხატვრობაში. სხვადასხვა დროს შესრულებული ფიროსმანის (1928; 1936; 1964) და ნინო გუდიაშვილის (1937; 1940; 1960) პორტრეტები თვალსაჩინოდ წარმოაჩენს მხატვრის ინტერესის აქცენტებისა და, შესაბამისად, განსხვავებული მხატვრული გადაწყვეტის ცვლილებებს. თუ 1940-იან წლებამდე გუდიაშვილის პორტრეტები რეალობასთან დაახლოებული, უფრო “ზომიერი”, აღწერილობითი ხასიათისა იყო (ნინო გუდიაშვილი (1936), კოტე მარჯანიშვილი (1933) ნიკალა (1928, 1936), მოგვიანებით ისინი რომანტიკულ ხასიათს იძენენ. ბესიკ გაბაშვილის (1940), ნიკოლოზ ბარათაშვილის (1941), დიმიტრი უზნაძის (1945) პორტრეტებში იგრძნობა რეალური, ცნობილი მოღვაწის სახის იდეალური, განზოგადებული ფორმით წარმოდგენის მისწრაფება; თუმცა ეს ტენდენცია უფრო სრულად ქალების პორტრეტებში ვლინდება.

ლამაზმანების მთელი სერია ნატურიდანაა შესრულებული; თუმცა, როგორც სახეები და სამოსი, ისე პოზა და გარემო იმდენად იდეალიზირებულია, რომ ყოველი მათგანი ერთგვარ “ზღაპრულ-რომანტიკულ სანახაობად იქცევა” (ვ. ბერიძე). ეთერ კაკაბაძის, თამარ ციციშვილის, მანანას, ნინო გუდიაშვილის (1940), პორტრეტთა ჯგუფს უახლოვდება კომპოზიცია “ლოყაში” (1940), სადაც მთავარ ფიგურად ნინო ჭავჭავაძის პორტრეტი წარმოდგენილი. ამავე ხაზს აგრძელებს ფერწერული ტილოების სხვა სერიაც, სადაც მშვენიერი მანდილოსნების განზოგადებული სახეები საზეიმოდ მორთული გარემოს ფონზე წარმოგვიდგება: “პოეტი ქალი” (1940), “პაემანთა წყარო” (1940), “ქალაქური სუფრული” (1940) “დილის სერენადა” (1941), “მაია სატრფოს მოლოდინში” (1941), სადრეგრძელო ოქროს ყანწით” (1941),

“წითელქუდა ჩუქურთმა” (1944) და სხვა. (ილ. 46-52) ფერწერულ ნამუშევართა ეს დიდი ჯგუფი სიუჟეტით და მხატვრული ფორმითაც ერთიანდება: ნაწილობრივ გაშიშვლებული ახალგაზრდა, სავსე ფორმების მქონე ქალის ფიგურები ნახევრად წამომჯდარ, მჯდომარე, ფეხმორთხმულ პოზებში მორთულნი, მდიდრულად მოსილნი არიან წარმოდგენილნი. თვალის ნუშისებური ჭრილებით, განზე აზიდული წარბებით, სავსე, ღია ფერის, ღაწვებშეფაკლულ სახეზე მსუბუქი ღიმილი დასთამაშებთ; მათი გარემო იდილიური პეიზაჟია, თეთრდრუბლებიანი ცის სივრცით, დიდრონი ყვავილებიანი ხეებით (“პაემანთა წყარო”), მდინარითა და მდელოებით (“მანანა”, “სადღეგრძელო ოქროს ყანწით”); წინა პლანზე კი, ჩვეულებრივ, საზეიმოდ მორთული ინტერიერია წარმოდგენილი: ფიგურის წელს გასწვრივ ჰორიზონტალურად გაგძელებული ტახტი თუ აივანი რიკულებით ან ფერადი დრაპირებითაა გამშვენებული (“დილის სერენადა”, “მაია სატრფოს მოლოდინში”, “მოცეკვავე ლეილა”, “პოეტი ქალი”, “თამარ ციციშვილის პი”), ზედა კუთხეებს კი სქელი ფარდები ფარავენ. ყველა ეს ტილო მანდილოსნების საკუთარი და გარემომცველი სამყაროს მშვენიერებით ტკობის მდგომარეობას გამოხატავს და მნახველს მასთან აზიარებს; მათ გარემოს ამშვენებს, ავსებს და ამრავალფეროვნებს ძველებური ჭურჭლით, სამკაულითა და ცალკეული აქსესუარებით წარმოდგენილი მხატვრული აქცენტები: როგორც შინაარსით, ისე მხატვრულად, ღამაზმანების გარემოს შემამკობელი ფუნქციით ვხედავთ ცას, ყვავილებს, მოქარგულ ქსოვილებს, სხვადასხვაფერ სამკაულებს... თითქმის ყველა სურათში მონაწილეობს მომცრო, ბუღბუღის ან მტრედის მსგავსი ფრინველი, კუდჩამოშვებული ფარშევანგი ან შველი. ზოგჯერ გარემოს იდილიის მთავარი – ქალის – ფიგურით განპირობებას “დამატებითი” ფიგურების გაჩენა და მათი მეორეხარისხოვანი, ერთგვარი “ფონის” ფუნქციით წარმოდგენა ნათელყოფს (“სატრფოს მოლოდინში”, “პაემანთა წყარო”, “ქალაქური სუფრული”, “წითელქუდა ჩუქურთმა”)

ამ ჯგუფის სურათებში საგნობრივი და სულიერი მშვენიერება ფერის, შუქის, პლასტიკური ხაზებისა და მოცულობითი ფორმების თანხმიერ, ჰარმონიული შეფარდებების საშუალებით გამოიხატება: ახალგაზრდა ქალის ფორმისა და ფაქტურის ხაზგასმით წარმოდგენილი შიშველი სხეული, თვითკმარი, მომღიმარი სახის გამომეტყველება, სამოსის მსუბუქი და ინტერიერის მასიური ქსოვილების, მოწმენდილი ცის, გაშლილი ყვავილების,

მწიფე ხილის, მიმზიდველი ფრინველების ან შვლის, სამკაულების პრიალა ბურთულების, მაქმანიანი მანდილების, მოვარაყებული თუნგების ერთ მხატვრულ სახედ გამოთლიანება ამ ფერწერულ ტილოებს პოეტურ-რომანტიკული ნიშნით აერთიანებს.

ამავე პერიოდში იქმნება მრავალფიგურიანი კომპოზიციებიც; აქაც მთავარი შიშველი ღამაზმანები, მათი სხეული და მოძრაობაა. ამ ტილოებზე ასახული სცენები ხაზგასმულად მოძრაობს: მოცეკვავე ქალები, ყალყზე შემდგარი ცხენები, ბერიკები, ამორძალები, ფანტასტიკური, ზღაპრული პერსონაჟები მოცულობითი ფორმებით, ხშირად კონტრასტული შუქ-ჩრდილით, მდიდარი პალიტრით, პასტოზური წერითაა გადმოცემული, რაც მათ დინამიკურ, დრამატულ ხასიათს განაპირობებს. “გასეირნების წინ” (1941), “საქორწინო განზანცა” (1941), “სასახლის მოცეკვავენი” (1940), “მლიქვნელი მეუღლე” (1944), “მოცეკვავე ოლ-ოლი” (1945), “დაჭრილი ამორძალი” (1946), “ბერიკას ნადავლი” (1947), “ბერიკების რჩეული” (1947) ფიზიკური სილამაზის, ჯანსაღი სიცოცხლის, ერთგვარი ეროტიზმის მხატვრულ ასახვას ემსახურება. მკვლევართა აზრით, ეს განწყობა ზოგჯერ თვით სოცრეალიზმის თემაზე შექმნილ ნამუშევრებშიც კი იჭრება: “საკოლმეურნეო ბრიგადის დაბრუნება, ამვე სახელწოდების სურათში (1946), სახალხო მხიარულებისა და თეატრალურ აპოთეოზადაა გადქცეული”.¹⁰⁷

საკვირველი შემოქმედებითი ნაყოფიერებით გამორჩეული მხატვარი 1940-1950-იან წლებში სამშობლოს წარსულის თემებსაც მიმართავს; “წინანდლის ტრაგედია” (1939), “კრწანისის ბრძოლა” (1939), “რწმენისთვის” (1940), “საკადრისი პასუხი” (1945), “ლეგენდა თბილისის დაარსებაზე” (1946), “სერაფიტას გასეირნება” (1940), “პარნასი” (1944), “არმაზის სარკოფაგიდან” (1951) ის ტილოებია, სადაც ისტორიული სინამდვილის, ლეგენდების, წარმოსახული და ზოგჯერ გამოგონილი სიუჟეტებით ლ. გუდიაშვილი საქართველოს ხან როგორც დრამატული ბრძოლის ველს (“კრწანისის ბრძოლა”, “წინანდლის ტრაგედია”), ხან სიღარბაისლისა და ღირსების სურათს (“საკადრისი პასუხი”, “პარნასი”, “რწმენისთვის”), ხანაც, როგორც გაცოცხლებულ ლეგენდას ხატავს (“ლეგენდა თბილისის დაარსებაზე”, “სერაფიტას გასეირნება”, “არმაზის სარკოფაგიდან”).

ისტორიული სინამდვილის ამსახველ სურათში “საკადრისი პასუხი” ძველი ქართული სასახლის, სამოსის, იარაღის, ატრიბუტების, სასახლის კარის წეს-

¹⁰⁷ В. Беридзе, Н. Езерская «Искусство Советской Грузии»; 1975. с.193.

ჩვეულებების ზედმიწევნითი ცოდნა და პატივისცემა მოჩანს; ამ ტილოზე ისტორიიდან ცნობილი პირებისა და მოვლენის “გაცოცხლება” თანადროული გარემო სინამდვილის დეტალური დახასიათების გზითაა მიღწეული, თამარ მეფის სახე კი ცხადყოფს, რომ მხატვარი მეფის თანადროული ყინცვისისა და ბეთანიის ფრესკებით ხელმძღვანელობდა. ასევე, რეალური სცენის სახითაა წარმოდგენილი ქეთევან დედოფლის წამების ამსახველი სურათიც “რწმენისთვის”.

“სერაფიტას გასეირნება” არმაზის ცნობილი ბილინგვის აღმოჩენითაა შთაგონებული. გუდიაშვილის ერთ-ერთი უდიდესი ტილოს (205X207) ცენტრალური, ზომითა და ფერადოვნებით აქცენტირებული, კომპოზიციის მთავარი ფიგურაა – სერაფიტა – საზეიმოდ შემოსილი ახალგაზრდა ქალი, შვლის, სეფექალების, თანმხლები ჯუჯებისა და ზღაპრული ცხოველების გარემოცვაში. (ილ. 53) ძველი დარბაზის ინტერიერში გამოსახული სცენა მხატვრის ფანტაზიით გაცოცხლებულ ლეგენდას ასახავს. როგორც ამ ტილოს სხვა ფიგურების, ისე მხატვრის ამ პერიოდის “ლამაზმანთა სერიის” გვერდით სერაფიტას ფიგურა ნათელი, დასრულებული სხეულის ფორმებით, უფრო ბუნებრივი მოძრაობით, ოდნავ მომღიმარი სახით, სამოსის საზეიმო ატრიბუტებით რეალური ნატურის მხატვრული აღწერის შთაბეჭდილებას ტოვებს: “მხატვარი გვაიძულებს ვირწმუნოთ, რომ სწორედ ასეთი იყო სერაფიტა”;¹⁰⁸ ფანტასტიკურ ხასიათს კი სურათს, არსებითად, მომცრო ზომის ზღაპრული ჯუჯა პერსონაჟები და უკანა პლანზე ხაზგასმულად “ძველებურ” კოსტუმებში გამოწყობილი დიდებულების მკრთალი ფიგურების ჯგუფი ანიჭებს. 11 წლის შემდეგ გუდიაშვილი ამ თემას კვლავ უბრუნდება და ქმნის სურათს “არმაზის სარკოფაგიდან”, სადაც სერაფიტას ფიგურა ხაზგასმულად ბუნებრივი და მსუბუქი მოძრაობით საფლავიდან (და სასურათე სიბრტყიდანაც) “გარეთ” მიაბიჯებს. მასშტაბით, თავისუფალი მოძრაობით, მწყობრი სხეულის აღნაგობით, უფრო “აღწერილობითი” გადაწყვეტით, ერთგვარი უპირატესობის გამომხატველი ღიმილიანი სახით ის არქეოლოგების “ჯუჯა” ფიგურებს შესცქერის. (ილ. 54) სერაფიტა რეალურ, ცოცხალ ადამიანადაა წარმოდგენილი. ამ განცდის ხაზგასასმელად მხატვარი, ერთი მხრივ, უარს ამბობს ჩვეულ თეატრალურ პოზასა და იდეალიზირებულ გამოსახულებაზე, მეორე მხრივ კი, მის გარემოს ისტორიული ტიპაჟის – მეფე-დედოფლებისა და მეომრების, კლდოვანი პეიზაჟების “ლანდებით”

¹⁰⁸ А. Михайлов. «Лад Гудиашили». Москва. 1968. с. 83.

აგებს; ცოცხალ პერსონაჟებს – არქეოლოგებს კი, მცირე მასშტაბით, ირონიული დამოკიდებულებითაც კი წარმოგიდგენს. (თავისთან შედარებით უზარმაზარი ფიგურის გამაღივებელით დამკვირვებელი მეცნიერის ფიგურა ზემოხსენებული გრაფიკული სატირული სერიის პერსონაჟებს მოგვაგონებს).

ამდენად, სერაფიტას თემაზე შექმნილ ორსავე სურათში ჩანს მხატვრის წადილი არქეოლოგიის აღმოჩენილი წარსულის ნაშთი ცოცხალი, რეალური, ხელშესახები მშვენიერი ასულის სახით წარმოგიდგინოს.

წარსულთან სიახლოვის სურვილს ამჟღავნებს სხვადასხვა დროს შესრულებული სურათები “რიწის ფერია”(1940), “ფრესკის ღიმილი” (1955), “ბიჭვინთელი მელეა” (1957), “მეთორმეტე საუკუნე” (1977). მომდომარი შიშველი ქალის წელამდე გამოსახულება სურათში “რიწის ფერია” ნატურიდან შესრულებული “ლამაზმანების” პორტრეტების ჯგუფს უახლოვდება. ეთერ კაკაბაძის პორტრეტის გვერდით, რომელთან სიახლოვესაც ის კომპოზიციური გადაწყვეტით, სახის ნაკვთებითა და გრძელმანდილიანი თავსაბურავით ამჟღავნებს, “რიწის ფერია” ბუნებრივი პოზით, უფრო მოცულობითი სხეულითა და სახის ემოციური, ხალისიანი გამომეტყველებით მხატვრის თანამედროვე ქალბატონის პორტრეტთან შედარებით, მნახველზე ნაკლებად იდეალიზირებულ, უფრო ხელშესახებ შთაბეჭდილებასაც კი ტოვებს. (ილ. 58, 59)

“ბიჭვინთელი მელეა” კედელზე შერჩენილ ძველ მოზაიკას ასახავს. ქვის ფილებზე ხაზგასმულად ფრაგმენტულად შემორჩენილი ქალის ფიგურა ბუმბულებიანი გვირგვინით, სამოსითა და სახის ნაკვთებით “სერაფიტას” ჰგავს. (ილ. 57) ისიც, “ფრესკულად გაშეშებული” პოზის მიუხედავად, სავსე მკლავებითა და პირისახით, ოდნავ სევდიანი, მგრძნობიარე თვალ-წარბის მეტყველებით ცოცხალ ადამიანს მოგვაგონებს. თავად ეს მოზრდილი ზომის (130X250), მშვიდი კომპოზიციური აგებითა და ნათელი, სუფთა ფერადონებით გადაწყვეტილი სურათი მნახველზე სასიამოვნო ზემოქმედებისთვისაა მოწოდებული, არსობრივად კი, ის განსხვავებულის გაერთიანებას, დაშორებულის გამოთლიანებას ესწრაფვის: სურათი მითოლოგიურ პერსონაჟს, ანტიკურ გმირს, მელეას ძველქართულ ფრესკად წარმოადგენს, რაც, თავისთავად, მხატვრისათვის კარგად ცნობილ, ისტორიულად არშემდგარ “შესაძლებლობას” წარმოადგენს; ქრისტიანული ფრესკისთვის დამახასიათებელი იერატიული პოზა ქალის სავსე, მოცულობითი ფორმებითაა შევსებული და მსუბუქი მოძრაობით “გაცოცხლებული”. ქვის ფილების ფონზე

“მოზაიკის” ფენის ფრაგმენტულობა სიძველეზე მიგვანიშნებს, გამოსახულება კი, ხალისიანი ფერადოვნებითა და ნამდვილ ცოცხალ ნატურასთან მსგავსებით, ახლადშექმნილის შთაბეჭდილებას ტოვებს. ბუნების კლდოვანი პეიზაჟი მაღალსართულიან შენობებს ერწყმის, ქაღალდზე გუაშით შესრულებული სურათი ქვის კედლისა და მოზაიკის კენჭების ტექსტურის იმიტაციით ნამდვილი ფრესკის ასლს მოგვაგონებს, რაც მის, თითქოსდა რეალური ძეგლის კედელზე არსებობაშიც კი გვარწმუნებს.

ზეთით ტილოზეა შესრულებული სურათი “მეთორმეტე საუკუნე”, (ილ. 56) სადაც ასევე, ფრესკის იმიტაციაა წარმოდგენილი. ჟამთა სვლისაგან დაბზარული მხატვრობის, კანონიკური “ვედრების” პოზის, ძველებური სამეფო სამკაულების განახლებული აღქმა მომხიბვლელი ქალის მეტყველმა სახემ და ათინათებით “გაცოცხლებულმა” თვალებმა უნდა “უზრუნველყონ”. ალბათ, ამიტომაც გაუჭირდა მხატვარს მისთვის სახელის შერჩევა: ამ სურათს ჯერ “თამარი” ერქვა, შემდეგ – “მეთორმეტე საუკუნე” და ბოლოს “ფრესკა”.¹⁰⁹

“ფრესკის ღიმილი” თვალმიღწეული, ოდნავ კეკლუცი მზერით და მომღიმარ, ალისფერ ტუჩებთან დაწყობილი გრძელი, ნატიფი თითებით, პოზით, თავსაბურავით, გამომეტყველებით თუ შესრულების “ფერწერული” მანერით ღამაში ქალის პორტრეტს წარმოადგენს და მხოლოდ სათაურის წყალობით გვიმხელს მხატვრის ნამდვილ ჩანაფიქრს; (ილ. 55) აქ ქალის სახეში ზოგადად “ფრესკა” და მისი მშვენიერებაა ნაგულისხმევი, მიმზიდველი ღიმილი კი, მასთან სიახლოვის შესაძლებლობას, ერთგვარ ემოციურ კონტაქტს განაპირობებს. ამ ხერხით, ჩანს, მხატვარმა მიზანს მიაღწია – ამ მომცრო ზომის (24X37), გუაშით ესკიზურად შესრულებულმა სურათმა გუდიაშვილის შემოქმედების ერთგვარი “სავიზიტო” ხასიათი შეიძინა; ეს სურათი საქართველოს სინტეტურ-განზოგადებულ სახედ იქნა აღქმული,¹¹⁰ ეს სახელი ეწოდა მხატვრის შესახებ მის სიცოცხლეში გამოქვეყნებულ წიგნს,¹¹¹ მას “შედევრი” და “ქართული ჯდოკონდა” უწოდეს;¹¹² ალბათ იმიტომაც, რომ ამ სურათით მხატვარმა ფრესკის ახალი ხედვა, ახალი დამოკიდებულება გამოხატა და, შესაძლოა, სხვათა მიმართებაც მისდამი, ნაწილობრივ, შეცვალა

¹⁰⁹ ა. ვართაგავა. “როგორ ცხოვრობენ ფრესკები”. თბილისი. 1991. გვ.9.

¹¹⁰ Л. Л. Златкевич; «Ладно Гудиашивили» 1971 с.96

¹¹¹ მაშია ჩორგოლაშვილი; “ფრესკის ღიმილი” (ეტიუდები ლადო გუდიაშვილის ცხოვრებიდან). თბილისი; 1978.

¹¹² გ. ქიქოძე; “ლადო გუდიაშვილი”; “ცისკარი”. 1957. №2. გვ.115.

კიდევ: “სად დაღანდე შენ ღიმილი ფრესკის/ მე მეგონა მწუხარების მრუმე”–
წერდა სიმონ ჩიქოვანი.¹¹³

“ფრესკის ღიმილი” მართლაც, ერთ-ერთი “ყველაზე დამახასიათებელი” (გ. ქიქოძე) სურათია გუდიაშვილის მხატვრობისა, რამდენადაც მასში მშვენიერ ქალს “პირდაპირ” აქვს მინიჭებული “ფრესკის” სტატუსი. ახალგაზრდა ქალის სახე მისი შემოქმედების ადრეული პერიოდიდან იქცა სამშობლოს, სილამაზის, სიბრძნის სიმბოლურ ხატად (ლ. ზღაბკევიჩი, ა. მიხაილოვი, ვ. ბერიძე). ჯერ კიდევ 20-იან წლებში შექმნილ ნამუშევრებში “ქალწული მთებში”, “ირმის წყარო”, “შავ ნაკადულთან”, მკვლევარები გუდიაშვილის მშვენიერ ასულებს საქართველოს განსახიერებად მიიჩნევენ. ამასთან, ესაა სახე-სიმბოლო სამშობლოსი, რომელიც “შორეულია და იდეალური, როგორც ყოველივე რეალურისგან განწმენდილი ოცნება”,¹¹⁴ “სამყარო, რომელიც არსებობს მატერიალური ქვეყნის ვნებათა ღელვისა და მისი კანონების გარეშე”,¹¹⁵ თუმცა, თავად ამქვეყნიური, ცოცხალი სამყაროს გამომხატველიც ქალია გუდიაშვილისთვის. შიშველი ქალის მშვენიერი სხეული, რომელიც მან პირველმა ქართულ მხატვრობაში აქცია თავის შემოქმედების თემად. საკუთარი მეუღლის, თავის თანამედროვე, ნაცნობი ღამაზმანების პორტრეტები, პოეტურ საბურველში გახვეული, განზოგადებული რომანტიკული სახეებია, რომლებიც იქცევა კიდევ მთელ რიგ სურათებში ზოგადად ქალის, როგორც სიცოცხლის, სწორედ ამქვეყნიური, ნატურალური სილამაზის განსახიერებად, რომლის ხილვა მნახველისათვის ერთგვარ ცერემონიად, თეატრალურ-საზეიმო სანახაობადაც კი მოიაზრება მხატვრის მიერ. მისი თანამედროვე ღამაზმანები რეალური სამყაროს იმ თვისებებს ემიჯნებიან, რომელსაც, პოეტურის საპირისპიროდ, მხატვარი სატირულად აღიქვამს და გამომსახველი ხერხების უტრირებით, სახასიათო ნიშნების აქცენტირებით ასახავს. ისინი ყოფითი რეალობიდან იდეალურ, უშფოთველ რეალობაში ინაცვლებენ, რისი დასტურიცაა მათ სახეზე უცვლელი მსუბუქი ღიმილიც. მეორე მხრივ, გუდიაშვილის “ფერიები” და “სერაფიტები” ლანდების სამყაროდან ფიზიკური, ამქვეყნიური მშვენიერებით (პირდაპირი მნიშვნელობით) ხორცშესხმულნი წარმოგვიდგებიან. უსხეულო ღამაზმანების განსხეულებისთვის, მათი “ნამდვილობის” დასადასტურებლად მხატვარი

¹¹³ მამია ჩორგოლაშვილი. “ფრესკის ღიმილი”. გვ.150.

¹¹⁴ А. Михайлов. «Ладно Гудиашвили». Москва. 1968. с.23.

¹¹⁵ ვახტანგ ბერიძე. დასახელებული ნაშრომი. გვ. 27.

სხეულის რეალურ ფორმებთან ერთად მათ სახეებს ადამიანური ემოციით, კეკლუცი მზერით, სიამის გამომხატველი ღიმილათაც კი აღბეჭდავს, რითაც ისინი “ნამდვილი”, თუმცა უშფოთველი, ყოფითობისგან დაცლილი სამყაროს წევრები ხდებიან და იდეალიზირებულ ღამაზმანთა რიგს უერთდებიან.

ამდენად, გუდიაშვილის ნამდვილი და წარმოსახული “ნატურები” მშვენიერების ძალით ცოცხლდებიან და “ცხოვრების მიმართ ჰოსმთქმელი ხელოვანის”¹¹⁶ “მზერის სამყაროში” იყრიან თავს.

საყოველთაოდ “ჭეშმარიტ რომანტიკოსად” აღიარებული გუდიაშვილის მხატვრობით შექმნილი სამყარო ყოფით რეალობას ერთგვარად “ზემოდან” უყურებს: მოვაჭრეებს და ბურჟუებს, მომხვეჭელობას და ძალადობას, თვით მეცნიერთა ცნობისმოყვარეობასაც კი (“არმაზის სარკოფაგიდან”) მხატვარი დაცინვის, დამცირების ხერხით ასამართლებს (რასაც საუკეთესოდ 20 და 40-იანი წლების გრაფიკული სატირული სერიები ცხადყოფს); ნამდვილ ადამიანურ ტრაგედიას, ღრმა სულიერ განცდას მის სამყაროში საპატიო ადგილი უჭირავს და ის დრამატულ, თანაგრძნობით გაჯერებულ სურათებში მოჩანს, რომელთა გმირები დიდი ადამიანები და მათი ტრაგიკული ბედი გახდა (ნიკოლოზ ბარათაშვილი, ფიროსმანის სიკვდილი, გურამიშვილის სიკვდილი); მაგრამ მთავარი, არსებითი გუდიაშვილის სამყაროში მშვენიერებასთან შეხებაა. ამიტომაც, მისი მთავარი თემა – ღამაზი ქალი, რომელიც თითქმის ყველა აღმატებული ღირებულების (სამშობლო, წარსული, სიწმინდე, პირველქმნილი ბუნება, ფრესკა) განსახიერებაა, მშვენიერებასთან ერთად ერთგვარი მისაწვდომობით ხასიათდება. თეატრალურ-სანახაობითი წარდგენითობის მიუხედავად, ერთ “სიბრტყეში” მოქცეული რეალური და ირეალური მანდილოსნები საკუთარ ადამიანურ (თვითკმარი, ლაღი, სიცოცხლისმოყვარე) განწყობას დაუფარავად გამოხატავენ (ჟესტი, პოზა, სახის გამომეტყველება). ეს უცვლელი თვისება “გუდიაშვილის ქალებს” რეალურობას, მათ ნამდვილ არსებობას დამაჯერებლობას მატებს, მნახველს კი, მათთან ადვილად მიახლების უფლებას ანიჭებს.

ამდენად, გუდიაშვილისთვის მშვენიერების ასახვაზე არანაკლები მნიშვნელობა მის მოხელთებას, სიახლოვეს, მასთან ზიარებას ენიჭება, რაც, თავის მხრივ, ამ მშვენიერების და მხატვრის “მზერის სამყაროს” რეალური არსებობის დადასტურებასაც გულისხმობს.

¹¹⁶ კ. გამსახურდია; “ლადო გუდიაშვილი”; “დროშა”. 1966. №5. გვ.10.

ზემოხსენებულმა შემოქმედებითმა არჩევანმა, რომელიც უკვე იყო გამოკვეთილი როცა მოწიფული მხატვარი ქაშვეთის საკურთხეველის მოხატვას შეუდგა და რომელსაც თან დაერთო ბავშვობის წარუშლელი შთაბეჭდილება, ჯერ კიდევ მოსწავლე გუდიაშვილზე გელათის მოზაიკის ნახვამ რომ მოახდინა,¹¹⁷ განაპირობა წმიდა გიორგის სახელობის ტაძრის კონქში ღმრთისმშობლის გამოსახვა და მისი მხატვრული გადაწყვეტაც: “მე გადავწყვიტე, ღვთისმშობელი წამომეყვანა ჩვენკენ, მიწისკენ, ადამიანებისკენ. უფრო დღევანდელი სახე მიმეცა მისთვის... არ მიმაჩნდა სწორად მკაცრი ტრადიციის დაცვა.”¹¹⁸ – განმარტავდა მხატვარი.

ქაშვეთის საკურთხეველში გამოსახული ღმრთისმშობლის ორივე სახე წყობითა და ნაკვეთებით გუდიაშვილის “იდეალური ქალის ტიპს” წარმოადგენს. შორეულისა და ამაღლებულის მხატვრისთვის ჩვეული “მოახლოების”, გაცოცხლების ხერხი – შინაგანი განწყობის მხატვრულ ფორმაში გახსნა, ემოციური მდგომარეობის დაუფარავი გამოვლინება “ხარების” სცენაში ღმრთისმშობლის თვალდახუჭული და ღიმილიანი სახის (საეკლესიო ტრადიციისთვის ესოდენ უჩვეულო) მეტყველებაში ვლინდება; საკონქო სცენაში კი, ჩვილადი ღმრთისმშობლის ფეხმორთხმულ, თავისუფალ პოზასა და სხეულის ფორმების გამოჩინებაში. ჩვილადი ღმრთისმშობლის მხატვრული გადაწყვეტა ფიგურის აგებით, გარემომცველი ატრიბუტებითა და იდილიური განწყობით 40-იანი წლების “ლამაზმანთა სერიას” უახლოვდება; ესკიზის მიხედვით კი, კონქის ღმრთისმშობელი კიდევ უფრო მეტ სიახლოვეს ამჟღავნებს მათთან, რაც ტაძარში განხორციელებისას მისი შეცვლის მიზეზი გახდა; კათალიკოს-პატრიარქს მასში ერთგვარი საფრთხეც კი შეუნიშნავს: “შენ ისეთი ღვთისმშობელი დაგიხატავს, რომ მას სიამოვნებით გაუმიჯნურდებიან მამაკაცები, ამიტომ სხვანაირი დედა ღვთისა უნდა შექმნაო” – უთქვამს მხატვრისთვის.¹¹⁹

დღესაც ეჭვს არ იწვევს, რომ 1940-იანი წლების საქართველოში თუკი რომელსამე ქართველ მხატვარს ეკლესიის მოხატვის მზაობა გააჩნდა, ეს სწორედ ლადო გუდიაშვილი უნდა ყოფილიყო; მხატვარი, რომელმაც საქართველოს თითქმის ყველა ძეგლი შეისწავლა, არაერთი ფრესკის პირი

¹¹⁷ “... აქედან დაიწყო ყველაფერი და ის სურვილი, რომ ცოტათი მაინც ვყოფილიყავი ამ დიდებული ფრესკების მხატვართა გზის გამგრძელებელი, დღემდე ცოცხლობს ჩემში” – ლადო გუდიაშვილი. “მოგონებების წიგნი”. ნაკადული. თბილისი. 1979. გვ.7.

¹¹⁸ ლადო გუდიაშვილი. “მოგონებების წიგნი”. ნაკადული. თბილისი. 1979. გვ.87.

¹¹⁹ ა. ვართაგავა. “როგორ ცხოვრობენ ფრესკები”. თბილისი. 1991. გვ.75.

გადაიღო, თავად გააჩნდა კედლის მხატვრობის დიდი გამოცდილება, საკუთარი შემოქმედების მიზნად “მხატვრული ქართულობა” გაეხადა და ამისთვის საეკლესიო მხატვრობას ეყრდნობოდა, მისგან გამოდიოდა; პარიზში მისი მხატვრობის წარმატება და საკუთარი, “ნაციონალური სახის” შენარჩუნება ამ მიზნისადმი ერთგულებას მხოლოდ ადასტურებდა.

ლ. გუდიაშვილის “ერთადერთი მასწავლებელი” და “შთაგონების დაუშრეტელი წყარო” – შუა საუკუნეების ქართული მხატვრობა განაპირობებს მისი მხატვრობის ორიგინალურ სახეს: “მხატვრის მიერ შემუშავებული სტილის დამახასიათებელი თვისებები გახდა: ხაზულობის უპირატესობა ფერწერაზე, ფორმის გადმოცემის სიბრტყითი ხასიათი, მოქმედ პირთა კომპოზიციური განლაგება, დამყარებული სიუჟეტის აზრობრივ მნიშვნელობაზე და არა მხედველობით აქმაზე, ფორმების გადმოცემის პირობითობა, რაც რიტმისა და სიმეტრიის კანონებს ემორჩილება, პერპექტივის ჩვეულებრივი კანონების დარღვევა, სტილიზაციის ფართოდ გამოყენება და ა.შ.”¹²⁰

ლ. გუდიაშვილის თვითმყოფადი სტილის ფრესკიდან წარმომავლობა მთელი მისი ხანგრძლივი და ნაყოფიერი შემოქმედების ყოველ სფეროსა და პერიოდში თვალსაჩინოდაა გაცხადებული; მისი მხატვრობის უმთავრესი, არსებითი მხარე – პოეტურ-რომანტიკული სამყარო, სადაც ადამიანი გარემოსთან სრულ ჰარმონიაში სუფევს, ასევე, საეკლესიო მხატვრობას, უფრო ზუსტად, ქართული საეკლესიო მხატვრობის გუდიაშვილისეულ ხედვას ეფუძნება: “ამ მხატვრულ განძთან შეხების საშუალებით მე ვეზიარე ცხოვრების საწყისს, ქალწულებრივ სიწმინდეს, ბუნების სტიქიას, პირველყოფილ სიჯანსაღესა და სილამაზეს. მე კი, როგორც ძალზე ცივილიზებული და ინტელექტუალური ეპოქის შვილს, სწორედ ეს მაკლდა.”¹²¹

საქართველოს “წარსული დიდების მდიდარი ნაშთების” მოძიებამ მხატვარს “ჩაღრმავებული შემოქმედებითი ჭვრეტა” შეაძლებინა და “საკუთარი თავი აპოვნინა” – გამხდარიყო “ამ დიდებული ფრესკების მხატვართა გზის გამგრძელებელი”;

შემოქმედების სასიცოცხლო ძალები, რომლებიც ისტორიული ძეგლის შესწავლის მიზნით მოწყობილ ექსპედიციებში მიიღო, ასაზრდოებს გუდიაშვილის ემოციურ, შთაბეჭდილებებითა და განცდებით მოტივირებულ

¹²⁰ შ. ამირანაშვილი. “გამოჩენილი ქართველი მხატვარი”. “ლიტერატურული საქართველო”. 1965. №3.

¹²¹ “მშვენიერების ტყეობაში”; “ძეგლის მეგობარი”. კრებული XIX. თბილისი. 1969. გვ.8-9.

მხატვრობას, რაც თავისთავად, მისი აზრით, გულისხმობს კიდევ წინაპართა კვალზე სიარულს: “ჩემი წინაპრები თავის გენიალურ ნაწარმოებებს ქმნიდნენ გრძნობითა და ინტუიციით ნაკარნახევი ხერხითა და საშუალებით. ეს მაღალი პრინციპი, ჩემი აზრით, გასდევს და უდევს საფუძვლად “მხატვრულ ქართულობას”.¹²²

ეს, მხატვრის მიერ სიტყვიერად გადმოცემული დამოკიდებულება მისი შემოქმედებით დასტურდება: ინტუიციისა და გრძნობითის საფუძველზე პირველყოფილი სიჯანსაღისა და სილამაზის ძიება ხილულსა თუ უხილავ-გამოგონილში მისი მხატვრობის არსებითი მხარეა. თავად წარსული, ძველი ძეგლებით, ფრესკებით და წინაპართა სახეებით, როგორც პირველყოფილი სილამაზის საგანძური კი, მხატვრის შემოქმედებაში ერთერთი მთავარი თემის ადგილს იკავებს. “ფრესკაში” მხატვარი, ჩვეულებრივ, მონაყოლსა თუ მხატვრობაში, შუასაუკუნოვან ქართულ კედლის მხატვრობას, ანუ საეკლესიო მხატვრობას გულისხმობს და მისი არსებითი მხარე სწორედ ძველი ხელოვნების ნიმუში – “წინაპრების გენიალური ნაწარმოებებია”. მას, ისევე როგორც “სამშობლოს”, “წარსულს”, “სიბრძნეს” მიმზიდველი ასულის სახე აქვს და ის გუდიაშვილის მხატვრობაში სერაფიტას, მედეას, თამარ მეფის, რიწის ფერიის ერთიან რიგში მოიაზრება და ისიც, ისევე როგორც “ნამდვილი და გამოგონილი ლამაზმანები” მხატვრისაგან “გაცოცხლებას” საჭიროებს. ამიტომაც, როგორც გ. ქიქოძე შენიშნავს, “მისმა ფუნჯმა და მისმა ფანქარმა ძველი კედლის ნახატი და ძველი წიგნის ილუსტრაცია გააცოცხლა და აამოძრავა”.¹²³ ამიტომაც, როდესაც ჯერი ახალი საეკლესიო მხატვრობის, ახალი “ფრესკის” შექმნაზე მიდგა, ლ.გუდიაშვილი “ქართული მხატვრულობის” განმსაზღვრელი გრძნობით-ინტუიციის პრინციპით ქმნის ახალ ხელოვნების ნაწარმოებს; სწორედ ამაში ხედავს ის წინაპართა გზის გაგრძელებას, ტრადიციისადმი ერთგულების განხორციელებას, სადაც დაკანონებული იკონოგრაფია ისაა, რაც განახლებადია და ხელოვანთა ძალისხმევით დასაძლევ იგივეობადაა მიჩნეული: “ეს (ჩვილელი ღმრთისმშობელი და ანგელოზები) დაკანონებული თემაა. ძნელია მასში რაიმე ცვლილებების შეტანა... ასეთი რამ მხოლოდ ერთეულებმა შეძლეს... მათ, ვინც თავიანთ დიდ ნიჭს ღვთისმორწმუნე ფანატიკოსთა აზრი და ფიქრი დაუმორჩილეს... ისინი დიდი მხატვრები იყვნენ... ...მხატვრისთვის, ასეთ

¹²² იქვე ...

¹²³ გ. ქიქოძე. “ლადო გუდიაშვილი”. “ცისკარი”. 1957. №2. გვ.114.

შემთხვევაში, მთავარი ხელოვნების ნაწარმოებია. ასე რომ არ იყოს, მაშინ ვერ აგვაღელვებდა დღეს ვერც მიქელანჯელო, ვერც ლეონარდო, ვერც რაფაელი...”¹²⁴ ამიტომაცაა, რომ ქაშვეთის საკურთხეველის მოხატულობა როგორც მთლიანად, მხატვრული გადაწყვეტის, ისე სტილის თვალსაზრისით, სრულად ავლენს ლ. გუდიაშვილის მასშტაბურ შემოქმედებაში ასახულ თავისებურებებს: ახალგაზრდა ქალით გამოხატული სულიერი და ხორციელი, მატერიალური და ირაციონალური მშვენიერების განცდა, მოძრავი და დრამატული მრავალფიგურიანობით გადმოცემული ადამიანური მღელვარება, ტკივილისა და ვნების მდგომარეობის თანაგრძნობა, აგრეთვე, ბუნებისა და არქიტექტურის – ექსტერიერისა და ინტერიერის პეიზაჟის შერწყმა, განსხვავებული ბუნების ელემენტების “თვითნებური” გაერთიანება, დეკორაციულობა და მთლიანი ნაწარმოების ესთეტიკური მიმზიდველობა წარმოაჩენს, რომ ქაშვეთის საკურთხეველის კედლის მხატვრობა ორგანულად ეწერება ლ. გუდიაშვილის შემოქმედებაში და 40-50-იან წლებში გამოვლენილ ტენდენციებს ასახავს.

ქაშვეთის საკურთხეველში განხორციელებული მხატვრობის შესახებ დამკვეთის – ეკლესიის მიმართებას გვაცნობს კ. ცინცაძის არქივში დაცული ხელნაწერი (№116 “Новая живопись и традиции храмоукрашения”), რომელსაც ხელს აწერს ანატოლი ფოკინი, პატრიარქთან დაახლოებული პირი, რომელიც, როგორც ჩვენთვის ცნობილია, აღნიშნულ რეფერატში თავად პატრიარქ კალისტრატეს დამოკიდებულებას გამოხატავს. ეს ხელნაწერი მით უფრო საინტერესოა ჩვენთვის, რომ ის ქაშვეთის მოხატულობის კანონიკურობის საკითხსაც ეხება.

ავტორი გუდიაშვილს თვითმყოფად, მსოფლიო და ნაციონალურ ხელოვნებაში განსწავლულ “ძლიერ” მხატვრად მოიხსენიებს და მლოცველ-დამთვარიელებელთაგან ახალი ფრესკებისადმი გაღიზიანებულ, მტრულ დამოკიდებულებას უსამართლო თვითნებობით ხსნის, რაც ხშირად, ეკლესიისადმი მტკივნეულად გამძაფრებული მგრძნობიარობითაა გამოწვეული.

საკურთხეველის მოხატულობა ერთიანი მხატვრული ჩანაფიქრის განშლად და სახელდებული და მისი განხილვა სცენათა შესრულების თანმიმდევრობას მიყვება, რაც თავის მხრივ, ავტორის აზრით, მხატვრის ჩანაფიქრის განხორციელებისკენ აღმასვლას წარმოადგენს. “ხელთუქმნელი ხატის”

¹²⁴ ლადო გუდიაშვილი. “მოგონებების წიგნი”. ნაკადული. თბილისი. 1979. გვ.86-87.

გამოსახულება გადაჭარბებული ელინიზაციითაა დახასიათებული; მასში ხორციელი კვდომის, მიწიერი ჭურჭლის სიმძიმე და ამაოებაა ამოკითხული.

საკონქო სცენაში ყურადღებას ტრადიციული თემის გასაოცრად უჩვეულო გადაწყვეტა იპყრობს. გუდიაშვილის ღმრთისმშობელი მიწიერი ახალგაზრდა ქალის, თვით ქართველი (კახელი) ქალის ტიპიური სახეა, რაც, მართლმადიდებელი ეკლესიის მიერ განკაცების საიდუმლოს სახარებისეული უბრალოებით მიღებას ესადაგება (განსხვავებით კათოლიკურისგან, სადაც ღმრთისმშობელს ღვთაების სახეს ანიჭებენ) – ”ნუ ჩვენთვის უფალო, ნუ ჩვენთვის, არამედ სახელსა შენსა ეც დიდებაჲ (ფსალმუნი 113;9) ...ადამიანი არა თავისით, არამედ რჩეულობის ნიშნითაა ამაღლებული” – ვკითხულობთ ტექსტში.

“ხარების” ღმრთისმშობლის მოძრაობისა და სახის მეტყველება დანახულია როგორც “მღელვარებისა და მორჩილების განცდათა ჭიდილი”. ორსავე სცენაში განსაკუთრებულ მოწონებას ანგელოზთა ფიგურები იმსახურებს.

“მოციქულთა ზიარების” სცენა მხატვრის გამარჯვებადაა შეფასებული. მაცხოვრის გამოსახულების მთავარი თვისება “წმინდა უბრალოებაა” და ცხრა ნეტარებას მოგვაგონებს. მოციქულთა მოძრაობა ღვთაებრივი ნათლის ხილვითაა განპირობებული – ისევე, როგორც ფერისცვალებასა თუ სულთმოფენობის დროს, ისინი მხიარულობენ, რადგან მათ ხედათ ეს წილი... მოციქულთა სახეები სხვადასხვა ასაკის უბრალო სახეებია, რომელთაც ამქვეყნიური ამაოებისგან განყენება აერთიანებთ; “ევქარისტიის საიდუმლო გუდიაშვილმა იმგვარი დამატყვევებელი ძალითა და ისეთი კუთხით გამოსახა, რომელიც, თამამად შეიძლება ითქვას, მანამდე არავის წარმოედგინა და არც აესახა.”

საგულისხმოა ხელნაწერის ბოლო ნაწილი, სადაც ანატოლი ფოკინი ქრისტიანული ტაძართმშენებლობისა და დეკორირების მსოფლიო ისტორიულ კონტექსტში იხილავს ქაშვეთის მხატვრობას: კატაკომბებიდან ვიდრე ივანოვის, ვასნეცოვისა და ნესტეროვის მხატვრობამდე საეკლესიო მხატვრობა თავის განვითარების გზას გადის და მისი შეჩერების თვითნებურ მცდელობებს ეკლესია მკაცრად კიცხავს. ის “ბრძნული შემწყნარებლობით აკურთხებს მხატვრებს საკუთარი ეპოქის შესაბამისი ხელოვნებით გადაწყვიტონ სახარებისეული თემები, რითაც აღიარებს და ადასტურებს შთაგონების ერთადერთ წყაროს. თუ საუბარია საეკლესიო მხატვრობის

ტრადიციაზე, ასეთ ტრადიციად მხოლოდ ხალხისა და ეპოქის ხელოვნებასთან ცოცხალი კავშირი მოიაზრება... წმიდა წერილის ჭეშმარიტება უცვლელია, ადამიანის ქმნილება – ტაძრები და ხატები კი, მლოცველებს მათთვის გასაგები ენითა და გამოსახულებით ესაუბრებიან... გუდიაშვილის ფუნჯმა ბევრისთვის უჩვეულო ახალ ხელოვნებას გაუკვალა გზა ტაძარში. ისევე, როგორც ღოცვაში, სატაძრო (საეკლესიო) მხატვრობაშიც, გვმართებს დავემორჩილოთ არა საკუთარი უძღვრების, არამედ ღვაწლისკენ მოწოდების ძახილს და მარადისის ნათლით შევეგებოთ და შევეურიგდეთ ახალ განსაცდელს. ეს ყოველ დროს ასე იყო მართლმადიდებელ ეკლესიაში.

ამ თვალთახედვით ვ. გუდიაშვილის ნაშრომი ქაშვეთის ეკლესიაში სრულადაა გამართლებული.”

ანატოლი ფოკინის და, ჩვენი ცნობით, თავად კათოლიკოს-პატრიარქის პოზიციის ამსახველ ხელნაწერში მოთავარი აქცენტი საეკლესიო მხატვრობის ახალი, ორიგინალური, ეპოქის შესაბამისი ნიმუშის შექმნაზეა გაკეთებული. ათასწლეულების მანძილზე სახარების თემების მხატვრული ასახვა აურაცხელ, ჩვენი გულიდან და გონებიდან წარუშლელ ნიმუშს ითვლის. მით უფრო “ყოველი ახალი მხატვრული გადაწყვეტის გაბედვა ამ სფეროში ჭეშმარიტი გმირობის ტოლფასია.” – შენიშნავს ავტორი.

მოხატულობის გუდიაშვილისეული კომპოზიციური გადაწყვეტა – აფსიდის სივრცეში ერთიან მოხატულობად რამდენიმე სცენის გაერთიანება, რაც, თავის მხრივ, კანონიკურ და, მეტადრე ქართულ საეკლესიო ტრადიციაში გამონაკლისს წარმოადგენს, ეკლესიის მესვეურთა მიერ შექმნილი და წახალისებულია; თეოლოგიური საფუძველი ეძებნება, როგორც ვნახეთ, “მიწიერი ღმრთისმშობლის” გამოსახვასაც; საკონქო სცენის ანგელოზთა მხატვრული გადაწყვეტა ზეციურ ძალთა ახლებურ ხედვად, “იდუმალ არსებებად” – ახალ მხატვრულ მიგნებადაა მიღებული და გაზიარებული; მოხატულობის უარყოფითად შემფასებელთა პოზიცია კი, სწორედ ეკლესიის ავტორიტეტის ძალითაა გაკიცხული და, ერთგვარად, დაუმორჩილებლობის ბრალდებასაც კი იმსახურებს: “შეუწყნარებელია ჩვენგან თვითნებურად დავაკანონოთ ის, რაც წმინდა ეკლესიას არ დაუკანონებია”.

ხელნაწერიდან ნათლად ჩანს დამკვეთის დიდი ნდობა მხატვრისა და მისი ოსტატობისადმი. თავის მხრივ, ლ. გუდიაშვილიც ზედმიწევნით იზიარებდა პატრიარქის სურვილებს: მის მიერ მოწონებული ახტალის მხატვრობის მიხედვით “მოციქულთა ზიარების” სცენის აგება, საკონქო

ესკიზის შეცვლა, მოციქულთა შორის მღვდელმთავართა სახეების გამოსახვა “მათი წადილის” გათვალისწინებით დამკვეთისა და ოსტატის მჭიდრო კავშირსა და ურთიერთთანხმობაზე მეტყველებს, რომლის განახლების სურვილი და მცდელობა პატრიარქ კალისტრატეს შემდგომ პატრიარქმა ილია მეორემ გამოხატა და გუდიაშვილს მოხატვის გაგრძელება შესთავაზა.¹²⁵

როგორც ხსენებული ტექსტიდან, ისე თავად მხატვრის და სხვათა მოგონებებიდანაც ვიცით, რომ ქაშვეთის მხატვრობა მნახველთა მკაცრ კრიტიკასაც იმსახურებდა, რისი მთავარი მიზეზიც სწორედ მისი უჩვეულო “მიწიერების” მიუღებლობა გახდა. თავად კონსტანტინე გამსახურდია, რომელიც, ზოგადად, გუდიაშვილის და კერძოდ, ქაშვეთის მოხატულობას დიდად აფასებდა,¹²⁶ ჩვილადი ღმრთისმშობლის გამოსახულებას ღ. გუდიაშვილის პირველი პერიოდისთვის დამახასიათებელი, კუბისტურ-დადაისტური “გროტესკული დისპროპორციით” ხსნის: “ალბათ, მათი შორეული გამოძახილია ჰიპერტროფირებული ძუძუმკერდი თუნდაც ქაშვეთის მადონისა”¹²⁷—წერდა ის.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ღ. გუდიაშვილის შესახებ ლიტერატურაში ქაშვეთის მოხატვა ძალზე იშვიათადაა ნახსენები. მიუხედავად ამისა, ჩანს, რომ ამ მხატვრობის აღსანიშნავი ფასეულობა მისი არატრადიციული, ორიგინალური გადაწყვეტაა. იმ აზრს, რომ გუდიაშვილი “თავისუფლად მოეკიდა საუკუნეების მანძილზე შემუშავებულ სიუჟეტებსა და იკონოგრაფიულ კანონებს და “თავისი” მხატვრობა შექმნა”¹²⁸, ვახტანგ ბერიძის კვალად სხვებიც იზიარებენ (მ. ჩორგოლაშვილი, ს. სალუქვაძე, ა. ვართაგავა, ნ. მიქავა, ა. კლიბანოვი, ი. მათიაშვილი); ხოლო ქაშვეთის ფრესკებით მოხიბლული რუსი პოეტების, ევგენი ევტუშენკოს და ირინა სერგეევას ლექსებში მხატვრის შემოქმედებაა განდიდებული.¹²⁹ ბორის პასტერნაკი კი, მხატვრის ქალიშვილისადმი პირად წერილში წერს “... ჩემთვის ერთმანეთს ერწყმის.... მამათქვენის მოღვაწეობა და თქვენი ქუჩა, სადაც დგას თქვენი სახლი, ვიწროდ აღმართული ქაშვეთი, რომელმაც, თითქოს, თქვენი

¹²⁵ “როგორ მოხატე ქაშვეთი”; “ჯვარი ვაზისა”. 1983. გვ.51.

¹²⁶ “საესებოთ განსაცვიფრებელია მისი კიბეზე ჩამომაგალი ანგელოზი, ქაშვეთის ფრესკაზე გამოსახტული. ეს ყოველივე ზეადმტაცი ოსანაა, ცხოვრებისა და სილამაზისადმი აღვლენილი”—კ. გამსახურდია. “ლადო გუდიაშვილი”; “დროშა”. 1966. გვ.10.

¹²⁷ კ. გამსახურდია. “ლადო გუდიაშვილი”— “რუსთაველის პრემიის ლაურეატები”. თბ. 1966.

¹²⁸ ვ. ბერიძე. დასახელებული ნაშრომი. გვ.50.

¹²⁹ “/როცა ქაშვეთის ტაძარში/ ვუმზერ სახეებს წმინდას/ ღოცვა ღმერთისა კი არა/ მე გენიისა მინდა/” ირინა სერგეევა; მ. ჩორგოლაშვილი დასახელებული ნაშრომი. გვ. 100.

სახლისკენ რამდენიმე ნაბიჯი გადმოდგა, რათა მამათქვენს მისი საკუთრებელი მოეხატა”.¹³⁰

ამდენად, როგორც საზოგადოება, ისე მკვლევარები საეკლესიო მხატვრობის ამ ნიმუშში უპირატესად მხატვრის შემოქმედებას ხედავენ; რასაც, საბჭოური ცენზურისა თუ იდეოლოგიის გათვალისწინების გარდა, არსებითად თავად ამ მოხატულობის მხატვრული სახე, მხატვრის მიერ შემოთავაზებული დამოკიდებულება – საეკლესიო მხატვრობის წმიდა ხელოვნებად, შემოქმედის საავტორო ნაწარმოებად წარმოდგენა განაპირობებს. ეს კი, საქართველოში საეკლესიო ხელოვნების ის “ახლებური” ხედვაა, რომელმაც დასავლეთში უკვე საუკუნეების წინათ, ჯერ კიდევ აღორძინების ხანაში იზინა თავი.

¹³⁰ Ладო Гудиашвили. «Книга воспоминаний, статьи, из переписки, Современники о художнике». Тбилиси. 1979. с.204.

დიდუბის ღმრთისმშობლის ტაძრის მხატვრობა

დიდუბის ტაძრის ისტორია ღმრთისმშობლის ხატის სასწაულებრივი პოვნის გადმოცემას უკავშირდება. ისტორიულ წყაროებში ის XII ს-იდან იხსენიება. აქ თამარის დროს სამეფო სასახლე, “სრა დიდუბისა” მდებარეობდა. აქვე ყოფილა კარის ეკლესიაც, რომელიც, გადმოცემით, დღევანდელი ტაძრის ადგილას უნდა მდგარიყო. სწორედ აქ, არა ერთი ისტორიული წყაროს ცნობით, შემდგარა თამარ მეფისა და დავით სოსლანის ქორწინება. პირველი ტაძარი, აკად. შ. ამირანაშვილის აზრით, ამ ადგილას VI ს-ში უნდა აეგოთ. ტაძარი, რომელმაც XIX ს-მდე მოაღწია, პლატონ იოსელიანს თამარის დროინდელ ტაძრად მიაჩნია.

1878 წელს ინჟინერ-არქიტექტორ ა. ჩიქოვას მიერ შედგა პროექტი, რომლის მიხედვითაც ახალი, ხუთგუმბათიანი ტაძარი უნდა აგებულიყო. პროექტის ერთი ნახატი, რომელზეც ტაძრის ჭრილია გამოსახული ადასტურებს, რომ მაშენებლებს ტაძრის ინტერიერის სრული დეკორირება ჰქონდათ განზრახული და კონკრეტული სახით წარმოდგენილიც. (ილ. 60)

1884 წელს აგებული დღევანდელი ტაძარი, რომელიც პროექტზე წარმოდგენილისგან რამდენადმე განსხვავდება, აშკარა “რუსულ” სახეს ატარებს და ის, ვ. ბერიძის მიერ, თბილისის არქიტექტურის აღწერისას სრული სტილისტიკური ქაოტურობის, ფასადის პრეტენზიული მორთულობისა და მდარე გემოვნების გამო “მახინჯი და უსიცოცხლო შენობების” რიცხვში შევიდა.¹³¹

ტაძრის პირველი დეკორირება სავარაუდოდ, პატრიარქ კალისტრატე ცინცაძის იქ მოღვაწეობის დროს განხორციელდა;¹³² უკვე 1974-1975 წწ.-ში

¹³¹ ვ. ბერიძე “თბილისის სურთმოძღვრება” 1801-1917 წლები ტII. 1963წ. თუმცა, თავად თანამედროვეთაგან ის მოწონებას იმსახურებდა: “ეკლესია აშენებულია შერეულ ყაიდაზე; ე.ი. ვერავინ იტყვის თუ რომელ სტილზეა იგი აშენებული. გარეგანი შესახედაობით ეკლესია მშვენიერია, მაღალი, შიგნითაც საკმაოდ ვრცელია. (“მწეემსი” 1884წ. №20, გვ.3); დეკანოზი დ. ღამბაშიძე კი მას ასე იხსენიებს: “ეკლესია სხვა გვეგმაზედ აშენდა და მართლაც კარგი ეკლესიაა აშენდა”. (“მწეემსი” 1893, №18, გვ.15)

¹³² “... ჩემს იქ მოღვაწეობისას ტაძარს გაუკეთდა კანკელი და იატაკი, მოიხატა შიგნით და გარეთ, შემოველო გადავანი... ერთი სიტყვით, ეკლესიამ მიიღო ნორმალური სახე.” მისივე მოგონებიდან ჩანს, რომ ტაძრის ფასადებს რაღაც წარწერები მაინც ჰქონია; პატრიარქის თქმით, ყოფილა მცდელობა ტაძრისთვის “ყაზანის ხატის” სახელი ეწოდებინათ, “მიუხედავად იმისა, რომ კარის ბჭეზე დიდი ასოებით არის რუსულ-ქართული წარწერა: “აშენებულია ღმრთისმშობლის ივერიის ხატის სახელობაზეო”. (კალისტრატე ცინცაძის არქივი №109 “ნაწევრები” (მოგონებები არაშორეული წარსულიდან) 1940. თბილისის კ. კეკელიძის სახ. ხელნაწერთა ინსტიტუტი, გვ.75)

“სარემონტო – სარესტავრაციო სამუშაოები”-ს ჩატარების პარალელურად ტაძარი თვითნასწავლმა მხატვარმა, ჟასმინ დადიანმა მოხატა;¹³³ (ილ. 61) ხოლო ტაძრის ხელახალი დეკორირება ტაძრის მესვეურთა ინიციატივითა (1976 წ.) და საქ. სსრ. ხელოვნების მუზეუმის 22.03.1978 საბჭოს გადაწყვეტილებით ალექსანდრე (შურა) ბანძელაძეს დაევადა.

“მისმა უწმიდესობამ და უნეტარესობამ ილია მეორემ აღნიშნა, რომ წარმოდგენილი ესკიზები საეკლესიო თვალსაზრისით სრულიად მისაღებია. კათალიკოსმა მოიწონა სიუჟეტების თანამედროვე მხატვრული ინტერპრეტაცია, მათი კავშირი ძველი ქართული ფრესკული ხელოვნების ტრადიციებთან და აღნიშნა მხატვრის ინდივიდუალური ხელწერა.”¹³⁴

აღ. ბანძელაძის მიერ წარმოდგენილი ესკიზების განხილვის ამსახველი “საბჭოს სხდომის ოქმი” დღესდღეობით ვერ იძებნება. არსებობს მხოლოდ “ოქმის ამონაწერი”, რომელიც გვამცნობს, რომ ესკიზები “ვრცლად და დეტალურად” განიხილეს და მხატვარს მათში “გარკვეული კორექტივების შეტანა” ურჩიეს. უკვე 2006 წელს კათალიკოს-პატრიარქი ილია II ამ ამბის შესახებ იგონებდა: “ის დიდი მხატვარი და საოცარი პიროვნება იყო. ექსპრესიული მხატვრობა ახასიათებდა; როდესაც “საიდუმლო სერობის” ესკიზების განხილვა მოეწყო,¹³⁵ უმრავლესობა წინააღმდეგი იყო: ამბობდნენ, ნამეტანი დიდი ექსპრესიაა, არ არის სტატიკური სახეებით... და როდესაც მე გადმომცეს სიტყვა, მე მას მივულოცე...”¹³⁶

მხატვარი მოხატვისათვის მზადებას პატრიარქის დახმარებით შეუდგა. თავად აღ. ბანძელაძის ინიციატივით ინტერიერის ჩრდილოეთ კედელზე წმ.

¹³³ აკად. შალვა ამირანაშვილმა ჟასმინ დადიანს დეტალური კონსულტაციები ჩაუტარა, მუზეუმიდან ძველი ფრესკების ნიმუშები თავად შეურჩია სტილისა და კოლორიტის მკაცრი მითითებით და “სასტიკი გაფრთხილება მისცა მხატვარს, რომ უმისოდ არცერთი ცვლილება არ შეეტანა ან რაიმე გადახრა არ მომხდარიყო.” (იხ. საქართველოს ცენტრალური სახელმწიფო არქივი. საქ. სსრ. რელიგიის საქმეთა საბჭოს რწმუნებულთა საზოგადოება. ფონდი 1880, აღწერა 1, საქმე 281 (დოკუმენტები დიდუბის ღმრთისმშობლის ეკლესიის შესახებ). როგორც ირკვევა, დიდუბის ტაძარში განხორციელებული “მძარე ხარისხის” მხატვრობა გამონაკლისი არ ყოფილა. ზოგიერთ მოქმედ ტაძარში, საიმდროოდ, “სარემონტო სამუშაოების” სახელით ინტერიერის მოხატვის მცდელობებს ჰქონდა ადგილი; (იხ. მაგ., გაზეთი “თბილისი”. 1976 წლის 11 სექტემბერი).

¹³⁴ ექვთიმე კოჭლამაზაშვილი, თაისი ტორონჯაძე. “დიდუბის ღმრთისმშობლის ტაძარი”. “ჯვარი ვაზისა”. 1992. №1.

¹³⁵ გადმოცემით, “საიდუმლო სერობის” ესკიზში მოციქულები წამომჯდარნი, ე.წ. “ინახით მჯდომარე” პოზებში იყვნენ გამოსახულნი.

¹³⁶ პატრიარქ ილია II-ს სიტყვა 2006 წლის ხატების გამოფენის გახსნაზე.

თამარ მეფის ფრესკა მხატვრის ესკიზის მიხედვით თავად პატრიარქმა ილია II-მ შეასრულა.

ტაძრის მოხატვა 1978 წელს დაიწყო და თითქმის ათ წელს გაგრძელდა. პროცესის ასეთი ხანგრძლივობა რამდენიმე მიზეზით იყო გამოწვეული: კედელზე მუშაობისას მრავალმა სირთულემ იჩინა თავი. თავდაპირველად, უზვეულო არქიტექტურის თავისებურებებმა რაკურსის გათვალისწინების პრობლემა შექმნა; გუმბათქვეშა სარტყელი, რომელიც დარბაზისკენ უარყოფითი დახრიტაა მიმართული, ხელმეორედ გადაიწერა, რადგან ხარაჩოების მოხსნისას აღმოჩნდა, რომ აღქმის დონიდან ფიგურების პროპორციები ირღვეოდა. ხელმეორედ შეიქნა მოსახატი დასავლეთი კედელი და მკლავი, რადგან ტაძრის ამ ნაწილმა ცვლილებები განიცადა. (ილ. 62) თავდაპირველად კამარის თავზე, უკვე მოხატულ კედელში ღიობი გაიჭრა, რომელმაც კედლის ცენტრში გამოსახული “ვედრების” კომპოზიცია შეიწირა. მოგვიანებით კი, კამარის სივრცე ხის აივნით შუაზე გაიყო, რამაც კამარის კედლებზე გამოსახული საუფლო დღესასწაულთა სცენები დაფარა. თავდაპირველი სცენების ლურჯი ფონებისგან განსხვავებით ხელმეორედ შესრულებულ მხატვრობაში ფონად მიწისფერი ოქრაა გამოყენებული. დღეს საკუთხეველის აფსიდშიც ფონად ამავე ფერს ვხედავთ; თუმცა, ძველი ფოტოები ცხადყოფენ, რომ თავდაპირველად აქ ლურჯი ფონი ყოფილა და წარწერებიც სხვა შრიფტით იყო შესრულებული. (ილ. 63, 65) ასევე, შესწორებულია მიქაელ მთავარანგელოზის შარავანდი და სკიპტრა. ჩრდილოეთ კედელზე, წმ. თამარ მეფის გვერდით, იქ, სადაც ახლა პატრიარქი ილია II-ის ფიგურაა, ძველი ფოტოსურათის მიხედვით, სავედრებელი წარწერა იყო განთავსებული; (ილ. 64) ამდენად, ცხადია, მხატვარს განმეორებითი სამუშაოები რამდენჯერმე ჩაუტარება... სირთულეების გარდა მოხატვის პროცესის გახანგრძლივებას, ალბათ, იმანაც შეუწყო ხელი, რომ ალ. ბანძელაძე პარალელურად აქტიურად მუშაობდა დაზგურ ფერწერასა და გრაფიკაში.

დღეს ტაძრის მოხატული ინტერიერი ერთი შეხედვით დასრულებულ შთაბეჭდილებას ტოვებს. თუმცა, დასავლეთი კედლის ქვედა ნაწილი მოხატული არ არის. ასევე ყურადღებას იქცევს ჩრდილოეთი კედლის აღმოსავლეთ ნაწილში “ჯვრის თაყვანისცემის” და თამარ მეფის ქორწილის ციკლის შემადგენელი რამდენიმე დაუმთავრებელი კომპოზიცია. დაწყებიდან ათი წლის თავზე მოხატულობა სანთლის ჭვარტლისა თუ საღებავის

უხარისხობის მიზეზით ერთიანად გაშავდა და უკვე ძნელად მოჩანდა. სწორედ ამ მიზეზით, 1988 წელს, როგორც მხატვართან ინტერვიუდან ირკვევა, მოხატვა შეწყდა.¹³⁷

დიდუბის ღმრთისმშობლის სახელობის ტაძარი კვადრატული დარბაზის, აღმოსავლეთით სამნაწილიანი საკურთხეველისა და დასავლეთით მკლავისა და კარიბჭისაგან შედგება; თეთრად შეფეთილი ეს უცნაური ნაგებობა მომრგვალებული მაღალი გუმბათით ბოლოვდება, ხოლო მის ფასადებს ოთხივე მხრიდან სხვადასხვა ზომის მარტივი გეომეტრიული ორნამენტებით გამშვენებული თაღები და კარნიზები ამკობს.

ტაძრის ინტერიერი სამი, მკვეთრად გამოიჯნული და თვისობრივად განსხვავებული სივრცის ნაკრებისაგან შედგება. ტაძრის ძირითადი ნაწილი სამრევლო დარბაზს წარმოადგენს. კვადრატული ფართობის მქონე გაშლილი სივრცე ოთხივე მხრიდან სიმეტრიულად დანაწევრებული კედლებითაა მოსაზღვრული. კარიბჭიდან შემოსული ადამიანი დასავლეთ მკლავში, ხის პატრონიკით დახურულ დაბალ სივცეში აღმოჩნდება, რომლის საზღვარსაც დარბაზის დასავლეთი კედელი წარმოადგენს. მისი საბჯენი თაღის იქით კი დიდი, გაფანტული სივრცე იშლება, რომელსაც ბრტყელი, წრიული სარტყლით ემყარება სარკმლებით დაცხრილული გუმბათი.

აღმოსავლეთი კედელი ცენტრალურ ნაწილში ნახევრამდე იხსნება განიერი საბჯენი თაღით, რომელზეც დაბალი და ღრმა აფსიდია მოდგმული. უჩვეულოდ მაღალი კანკელი საკურთხეველის სივრცეს თვალისგან მთლიანად ფარავს და ის საგანგებო დაკვირვების გარეშე არც კი აღიქმება.

ტაძრის ოთხივე კედელი იდენტური პლასტიკით ხასიათდება: მკაფიოდ გამოიყოფა კედლის ცენტრალური, ნახევარწრიული მოხაზულობით დასრულებული სიბრტყე და ასეთივე მოყვანილობის ორი, საფეხურებრივად ამოზრდილი კედლის თაღი; ყოველი კედელი ცენტრალურ ნაწილში ნახევარწრიული ფორმის თაღითაა გახსნილი; აღმოსავლეთით მას აფსიდი, დასავლეთით კი მკლავი მოსდევს; ჩრდილოეთ კედელზე ის კედლის დაბალ ნიშას, ხოლო სამხრეთით – შემოსასვლელ ღიობს ქმნის.

¹³⁷ “ამის შემხედვარე, ცოტა არ იყოს, გული გამიტყდა და შარშანწინდელს შემდეგ აღარ მიმუშავია...” – ამბობდა მხატვარი 1990 წელს. (“დიდუბის ღმრთისმშობლის ეკლესია” (დოკუმენტური ფილმის ლიტერატურული სცენარი) კონსტანტინე ნაკაშიძე. თბილისი, 1990წ.)

კონტრასტის განცდას იწვევს მაღალი, სადად დამუშავებული გუმბათისა და მისი საყრდენი ფართო სარტყლის ფორმათა შეპირისპირება კედლების მრავლობითი თაღების უკიდურესად დანაწევრებულ ზედაპირებთან; რომელთა შორის როგორც საფეხურეობრივად, ისე თანამიმდევრულად მონაცვლეობენ მეტ-ნაკლებად განიერი, დაბალი და მაღალი, ნახევარწრიული და ოდნავ შეისრული თაღები, რომელთა ფონზე ღრმა კუთხის ნიშები კიდევ ერთი, განსხვავებული ელემენტის შემოტანას ემსახურება და კიდევ უფრო აძლიერებს ინტერიერის ეკლექტურ ხასიათს.

აქვე აღვნიშნავთ, რომ მოხატულობის ზეთოვანი, სადღესოდ ჭკარტლით დაფარული პრიალა ტექსტურის გამო ინტერიერის უმეტეს ნაწილში კედლის ზედაპირები და შესაბამისად, მოხატულობის უდიდესი ნაწილი პრაქტიკულად აღქმის შესაძლებლობას მოკლებული რჩება.

დიდუბის ღმრთისმშობლის სახელობის ტაძარი სრულადაა მოხატული.

მოხატულობა გუმბათის სფეროდან იწყება და თვით სარკმელთა წირთხლებისა და კედლის ვიწრო თაღების ჩათვლით კედლებს სრულად, თავად იატაკის ღონემდე ავსებს.

საკუროთხევლის აფსიდში ტახტზე მჯდომი ჩვილელი ღმრთისმშობელია გამოსახული მთავარანგელოზთა შორის. მის ქვემოთ “მოციქულთა ზიარების” სცენა. (ილ. 63, 68, 69) სატრიუმფო თაღის შიგა პირზე “ძუელი დღეთად“-ს გამოსახულება, ხოლო მის გვერდებზე “ხარებისა” და “შობის” სცენებია განთავსებული.

გუმბათის სფეროში ტახტზე მჯდომი მაცხოვარია გამოსახული, ხოლო თორმეტი სარკმლით დაყოფილ ყელში – მოციქულები. (ილ. 70, 71)

განიერ სარტყელზე, რომლითაც გუმბათი ტაძრის კედლებზე გადადის, ოთხი მახარებელის გამოსახულება და ქრისტეს ვნების ოთხი სცენაა განთავსებული. (ილ. 66, 67, 72)

მოცემულ ინტერიერში მხატვრობა ასე ნაწილდება: აღმოსავლეთისა და დასავლეთის კედლების ცენტრალურ სიბრტყეებზე “ვედრებაა”

წარმოდგენილი. (ილ. 73, 75) კედლის თაღებზე ანგელოზები,

წინასწარმეტყველები და მოციქულები არიან განთავსებულნი. ჩრდილოეთი და სამხრეთი კედლების ცენტრალურ სიბრტყეებს სარკმლები იკავებენ; მათ გარშემო კი ანგელოზები, წმიდა ასურელი მამები, ქართველი წმიდა მეფეები, კათოლიკოს-პატრიარქები და მოწამეები არიან წარმოდგენილნი. (ილ. 74, 76)

დარბაზის კუბის ფორმის სივრცის წრიული სარტყლით გადახურვის შედეგად კუთხეებში აფრის ფორმის მოზრდილი ფართობები წარმოიქმნება. მათი ცენტრალური ნაწილი ოდნავ შეისრული, დაბალი რელიეფის თაღით გამოიყოფა, ქვევით კი კუთხის ნიშის ღიობით სრულდება. თაღს ზემოთ, ორსავე მხარეს “ახალი აღთქმიდან” თითო სცენაა გამოსახული, ხოლო ნიშების თავზე წარმოდგენილი ქრისტეს ცხოვრების სცენები ორსავე მომიჯნავე კედელზეც ვრცელდება. (ილ. 77, 78, 79, 80)

ინტერიერის ქვედა ნაწილში გვხვდება “ძველი” და “ახალი აღთქმის”, ასევე წმინდანთა ცხოვრების ამსახველი სცენები და მოწამეთა ფიგურები.

დასავლეთი მკლავის კამარის მოხატულობაც, ასევე “ძველი” და “ახალი აღთქმის” სცენებს წარმოგვიდგენს.

კუთხის ნიშები ყოვლადწმიდა ღმრთისმშობლის, წმ. ნინოს, წმ. გიორგისა და წმ. ნიკოლოზის ცხოვრებისა და სასწაულების ამსახველ სცენებს ეთმობა. (ილ. 81, 82, 83, 84)

სტოას, რომელიც ტაძარს დასავლეთით ეკვრის, დაბალი კამაროვანი გადახურვა აქვს და მასზე ტახტზე მჯდომი ჩვილდი ღმრთისმშობელი მიქაელ და გაბრიელ მთავარანგელოზთა შორისაა გამოსახული, ხოლო კარიბჭის ზედა სართულის თაღში კი – “პირი ღმრთისა”. ფრესკებს განმარტებითი წარწერები ახლავს თან. (ილ. 85, 86)

დღევანდელი მდგომარეობით ტაძრის ინტერიერის კედლის ზედაპირები ერთი შეხედვით მთლიანი მუქი ტონით დაფარულ შთაბეჭდილებას ტოვებს. სცენებისა და ფიგურების გარჩევა, განსაკუთრებით დარბაზის ზედა ნაწილში, მხოლოდ საგანგებო დაკვირვების შედეგად ხდება შესაძლებელი. ამდენად, მოხატულობის კოლორიტზე საუბარი, არსებითად, მხოლოდ ძველი ფოტოსურათების და მხატვრობის იმ მცირე ზომის ფრაგმენტების საფუძველზე გვიხდება, რომლებიც ინტერიერის ზოგიერთ ნაწილში, ძირითადად იატაკის დონესთან ახლოს, მეტ-ნაკლებად პირველადი სახითაა გადარჩენილი.

გუმბათსა და კედლებზე ფონის ძირითად ფერად ლურჯის სხვა და სხვა ტონალობაა გამოყენებული. ასევე დომინირებს ღია ოქრისფერი ტონი, რომლითაც დღეს საკურთხევლის, დასავლეთი კედლისა და კამარის, ინტერიერის ქვემო ნაწილის და კუთხის ნიშების მოხატულობის ფონად არის გამოყენებული; მუქი წითელი ფონი აქვთ გუმბათქვეშა სარტყელზე გამოსახულ სცენებს. დომინანტური ფერების გარდა მოხატულობაში

დრაპირებების გადმოსაცემად უხვადაა გამოყენებული ინტენსიური ფერები: მწვანე, ფირუზისფერი, ნარინჯისფერი, ყვითელი, იასამნისფერი, თეთრი; მთლიანობაში ამ მხატვრობის კოლორიტი უკიდურესად ჟღერადი და მრავალფეროვანი უნდა ყოფილიყო.

მოხატულობაში უხვადაა ორნამენტული დეკორი. სარკმლების გარშემო კედელს უფრო ფერადოვანი ორნამენტი ამშვენებს; სამხრეთით სარკმლის გარშემო – ოქრისფერ ფონზე მცენარეული, მომცრო წითელი ფერის ნაყოფებით, ხოლო კედლის თაღების გვერდებზე დატანილი ორნამენტები შავი კონტურით, თეთრით და ოქრისფრითაა შესრულებული. გუმბათის სარკმლის წირთხლებში დატანილი ორნამენტები ერთმანეთისგან განსხვავებულია და არ მეორდება.

წითელი და ღურჯი ძვირფასი თვლებითა და ჩუქურთმებითაა დეკორირებული გუმბათში გამოსახული მაცხოვრისა და საკურთხეველში გამოსახული ღმრთისმშობლის ტახტი, ასევე ცალკეულ წმინდანთა სამოსები, თავსაბურავები, გვირგვინები, სკიპტრები და ჯვრები.

ტექნოლოგიური თვალსაზრისით მოხატულობა გაჯით შელესილ ზედაპირზე, ბათქაშის გრუნტზეა შესრულებული. საღებავი შედგება ფერის პიგმენტის, კვერცხის გულის ემულსიის და ზეთოვანი ლაქის კომპონენტებისაგან. თეთრი ბათქაში მხატვრობის ფენით, ძირითადად, თხლად და ერთგვაროვანი ფაქტურითაა დაფარული. ცალკეულ ადგილებში გაირჩევა ფუნჯის მონასმის კვალიც.

დიდუბის ტაძრის მოხატულობის პროგრამა უჩვეულო გადაწყვეტით ხასიათდება. გუმბათში ქრისტე პანტოკრატორის და სარკმლებს შორის მოციქულთა, ხოლო საკურთხეველში – აღსაყდრებული ჩვილდი ღმრთისმშობლის ანგელოზებთან ერთად, მის ქვემოთ “მოციქულთა ზიარების” გამოსახვა თუ სრულად ესადაგება საეკლესიო მხატვრობაში დაკანონებულ პრინციპებს,¹³⁸ ტაძრის ძირითადი სივრცის იკონოგრაფია სრულიად ახლებურადაა გადაწყვეტილი.

გუმბათქვეშა სარტყლისა და კუთხის ნიშების თავზე როგორც განლაგების (ზემოთ), ისე მასშტაბის (მოზრდილი) თვალსაზრისით “უპირატესი” სცენებია წარმოდგენილი და ისინი ქრისტეს ვნებას, გამოცდას, გაცემასა და აღდგომას ასახავენ. არსებითად ამავე თემებს უკავშირდება მათ

¹³⁸ В. Н. Лазарев. «История Византийской живописи». Москва. 1986. с. 64-65.

შორის მომცრო სიბრტყეებზე გამოსახული კომპოზიციებიც; მაცხოვრის მიწიერი ცხოვრების დროს მისი ღვენი და უარყოფის ამსახველ სცენათა შორისაა, ასევე, “ბრმის განკურნების” სცენაც, სადაც ბრმის ადგილას თავად მხატვარია გამოსახული. კუთხის მასშტაბურ და მის აქეთ-იქით განთავსებულ მომცრო კომპოზიციათა შორის გარკვეული კავშირები იძებნება: “აღდგომის” სცენას, რომელშიც თავად აღმდგარი მაცხოვარია წარმოდგენილი, “ბრმის განკურნება” და “მარიამ მაგდალინელის წინაშე გამოცხადება” ემიჯნება, რასაც, სავარაუდოდ, მაცხოვრის ხილვის, მისი ღვთაებრივი ძალის ცნობა-აღიარების თემა აერთიანებს; “იესუს ეშმაკისგან გამოცდას” “იესუ უდაბნოში” და “წმმ. ანდრია და პეტრე მოციქულების მოწოდება” ესაზღვრება, – ეს მოვლენები, სახარების მიხედვით, ქრონოლოგიურად მოსდევს ერთმანეთს; “იუდას ამბორის” სცენასთან “იუდას მიერ ვერცხლის აღება” და “პეტრეს უარყოფა” მაცხოვრის დაღატის თემას ასახავს, ხოლო “ჯვარცმის” მიმდებარედ “ეგვიპტეში ღტოლვა” და “იესუ მღვდელმთავართა წინაშე” – ებრაელ ხელისუფალთა და მღვდელთაგან მის უარყოფას მოგვაგონებს.

კედლის თაღების ერთნაირად დანაწევრებულ დარბაზში აღმოსავლეთი კედლის მოხატულობის პროგრამა დასავლეთისას ეპასუხება, ჩრდილოეთისა კი – სამხრეთისას:

აღმოსავლეთი და დასავლეთი კედლების ცენტრალურ ნაწილში გამოსახული “ვედრება” საკუთრთხევლის თავზე წმ. სამების, ხოლო დასავლეთით კი – აპოკალიპტური კრავისადმია მიმართული. აღმოსავლეთ კედელზე “მამისეული წიადის” მანდორლაში, მოციქულთა სიმბოლურ ნიშნებთან ერთად, წინასწარმეტყველთა სახეებს, სერაფიმ-ქერუბიმებსა და ცეცხლოვან საყდართა შორის გამოსახვით, “ხელთუქმნელი ხატის” და ანგელოზთაგან “ჯვრის ამადლების” წარმოდგენით, რომლებიც ქრისტეს ღვთაებრივი ბუნებისა და ძლევის ჯვრის განდიდებას გამოხატავს, წმინდა სამების დიდება და მეუფებაა ასახული;¹³⁹ მის წინაშე ქართველთა განმანათლებელი მოციქულების გამოსახვით კი, საქართველოსთვის – მათი წილხვდომილი ქვეყნისთვის – მეოხება. “დიდების” აქცენტირებას უნდა ემსახურებოდეს, ასევე, ზემოთკენ საყვირმიმართული მფრინვალი ანგელოზიც.

შესაბამისად, დასავლეთ კედელზე აპოკალიპტური კრავის წინაშე ვედრება სამყაროს აღსასრულის უწყებაზე მიგვანიშნებს; დასავლეთი მკლავის

¹³⁹ შესაძლოა, საკუთრთხევლის შუბლზე “წმ. სამების დიდების” გამოსახვა აქ მიმდინარე უმთავრესი მსახურების, ლიტურგიის არსის გამოხატველ ასამაღლებელსაც უკავშირდებოდეს: “კუთხეულ არს მეუფება მამისა და ძისა და წმიდისა სულისა.”

კამარაში კი, ძველი აღთქმიდან შერჩეული სცენები მაცხოვრის მსხვერპლისა და ხსნის სიმბოლურ წინასწარუწყებას უკავშირდება.

ჩრდილოეთი და სამხრეთი კედლების უდიდესი ნაწილი ქართველ წმინდანებს ეთმობა. წმ. ასურელი მამების, წმ. მეფეების, პატრიარქებისა და მოწამეების სრული ტანით, მკერდამდე თუ პორტრეტული გამოსახულებები ერთმანეთის პირისპირ განლაგებითა და იდენტური კომპოზიციური გადაწყვეტის წყალობით ორ ნაწილად წარმოდგენილ ერთ თემად აღიქმება; ჩრდილოეთ კედლის ქვედა ნაწილში წარმოდგენილი წმ. შიო მღვიმელისა (სავარაუდოდ) და წმ. დავით გარეჯელის ცხოვრების ამსახველი სცენების გვერდით ქრისტიანული მეუდაბნოეობის დამფუძნებელთა – წმ. ანტონი დიდისა და წმ. პავლე თებაიდელის ცხოვრების სცენაა გამოსახული, რითაც ათცამეტი ასურელი მამის ღვაწლი და საქართველოში მათ მიერ სამონასტრო – ბერ-მონაზვნური ცხოვრების ფუძემდებლობაა ხაზგასმული.

ყურადღებას იპყრობს ჩრდილოეთი კედლის სარკმლის ქვემოთ “თამარ მეფის ქორწილის” სცენა და მის მოპირდაპირედ, სამხრეთ კედელზე სამოთხიდან განდევნის სცენის გამოსახვა; ქართველთა საამაყო წმინდა მეფის ქორწილის სახეიმო და სამოთხიდან განდევნის “ტრაგიკული” სცენების შეპირისპირება თუ საგანგებო ჩანაფიქრს არა, დიდუბის ტაძრის საერთო პროგრამული გადაწყვეტის ხასიათს ნამდვილად ავლენს:

როგორც ძირითადი სცენების არჩევანი და მათი განლაგება გვიჩვენებს, მოხატულობის მთავარ იდეას სწორედ ეს ორი ხაზი განსაზღვრავს: ღმერთის უარყოფის, კაცთაგან მაცხოვრის ურწმუნოებისა და ღალატის ცოდვა ერთი მხრივ, და მეორე მხრივ, ქართველთა ღმერთისმოსავი წინაპრების, – თავად იესუ ქრისტეს საქართველოს განმანათლებელ მოციქულთაგან მოკიდებული, ვიდრე წმ. ილია მართალამდე: წმ. ბერ-მონაზონთა, წმ. მეფე-დედოფალთა და წმ. მოწამეთა ღვაწლი და მეოხება. ამასვე ადასტურებს ვნების სცენებისა და ქართველ წმინდანთა გამოსახულებების მხატვრული გადაწყვეტაც (რასაც ქვემოთ შევეხებით); თუმცა ყველაზე უკეთ მოხატულობის ძირითად თემას წარწერები ათვალსაჩინოებენ: საკურთხეველში ღმერთისმშობლის სავედრებელი წარწერის გარდა, გუმბათსა და მის ქვეშ მაკურთხეველი და ნუგეშისმცემელი წარწერების (“და მე თქვენთანა ვარ ყოველთა დღეთა და ვიდრე აღსასრულადმდე სოფლისა ამინ” (მათე; 28;20); “უფალმან ძალი ერსა თვისსა მოსცეს, უფალმან აკურთხოს ერი თვისი მშვიდობით” (ფს.28;11); “რამეთუ ესრეთ შეიყვარა ღმერთმან სოფელი ესე, ვითარმედ ძეცა თვისი

მხოლოდშობილი მოსცა მას” (იოან. 3;16); “რამეთუ არა მოავლინა ღმერთმან ძე თვისი სოფლად, რათა დასაჯოს სოფელი, არამედ რათა ცხოვნდეს სოფელი მის მიერ”(იოან. 3;17) პარადელურად უგულისხმობის მაყვედრებელი და ურწმუნოების მამხილებელი შინაარსის ტექსტებია წარმოდგენილი. (“სოფელსა შინა იყო და სოფელი მის მიერ შეიქმნა და სოფელმან იგი ვერ იცნა” (იოან. 1; 19) “უკუეთუ ქუეყანისა გითხარ თქვენ და არა გრწამს, ვითარ უკუე ზეცისა გითხრა თქვენ და გრწმენეს” (იოან. 3;12). ამასთანავე, წმ. ნინოს და წმ. თამარ მეფის გრაგნილებზე წარმოდგენილი წარწერები წინაპართა ჭეშმარიტი რწმენის გზის არჩევანითა და ღმრთისმოსაობით გადარჩენას და გამარჯვებას შეგვახსენებენ (“სახარებითა და პატიოსნითა ჯვართა უწუენოთ გზად ჭეშმარიტი მიმყუანებელი ცხოვრებად საუკუნოდ”; “მხოლოდ ღმერთსა ოდენ მიენდვენით და გულნი თქვენნი სიმართლით იპყრენით წინაშე მისსა”¹⁴⁰).

კუთხის ნიშების ცალკეული წმინდანებისადმი მიძღვნილი მოხატულობაც საქართველოს უძველეს ქრისტიანობაზე მიგვანიშნებს: ღმრთისმშობლის, როგორც ტაძრის პატრონს და წმ. ნინოს, როგორც საკუთრივ ქართველთა განმანათლებელს, საკურთხეველის მიმდებარე ნიშები ეთმობა. საფიქრებელია, სხვა ორი ნიშის მოხატულობა, წმ. გიორგის, ასევე, როგორც ისტორიულად ქართველთათვის საკუთარ მფარველად მიჩნეულ წმინდანსა და წმ. ნიკოლოზს, როგორც მსწრაფლშემწესა და უძღურთა კეთილისმყოფელს ეძღვნება; ამაზე მიგვანიშნებს თავად ნიშების მოხატულობის პროგრამაც:

წმ. ნინოს კონქში გამოსახული მაცხოვარი სახარებით და ღმრთისმშობელი ჯვრით ხელში ქართველთა მოქცევისათვის საქადაგებლად წარგზავნის ღვთის ნებასა და კურთხევას გამოხატავს; წმინდანის ცხოვრების ცალკეული სცენების შერჩევა და სვეტიცხოვლის სასწაულთა და ქართველი ერის ნათლობის მრავალფიგურიანი კომპოზიცია, უპირატესად, საქართველოს გაქრისტიანების ღვაწლის აქცენტებისკენაა მოწოდებული; წმ. გიორგის ნიშის კონქში იესუ ქრისტეა წარმოდგენილი, როგორც მისი უშუალო მფარველი. წმინდანის ცხოვრების ამსახველი მრავალრიცხოვანი სცენებიც, გველეშაპის შემმუსვრელი მხედრის გამოსახულებასთან ერთად,

¹⁴⁰ წმ. ნინოს ეს სიტყვები მთიელთა ძალით გაქრისტიანების წინააღმდეგაა წარმოთქმული და ასე გრძელდება: “და მადლმან ღვთისამან განანათლოს ბნელი-იგი გულთა მათთა”; ხოლო წმ. თამარ მეფის გამონათქვამი შამქორის ბრძოლის წინ ლაშქრისადმი მიმართვიანაა მოხმობილი (იხ. “ქართლის ცხოვრება”; Iტ. ტფილისი; 1897. გვ.134, 424).

ძირითადად, წმ. გიორგის ძლევაშემოსილებასა და სასწაულებს წარმოგვიდგენს. წმ. ნიკოლოზის ნიშის კონქს მისი იკონოგრაფიისთვის ტრადიციული, ღმრთისმშობელი ოლარითა და ქრისტე სახარებით “მფარველობს”; სცენებში კი, დეტალურადაა გადმოცემული წმინდანის ცხოვრებიდან, უპირატესად გაჭირვებულთა შემწეობისა და ჩაგრულთა მოსარჩლეობის ამსახველი ეპიზოდები. ღმრთისმშობლის ცხოვრების სცენებით მოხატული ნიშის კონქში “საბაოთ უფალის” გამოსახვა, სავარაუდოდ (სხვა ნიშების მოხატულობის პრინციპიდან გამომდინარე), მისი რჩეულობის საღმრთო განგებულებაზე, – აქ გამოსატული მოვლენების – თავად ღმრთისმშობლის შობიდან ვიდრე მის მიძინებამდე – წინასწარგანზრახულობაზე, უფლისმიერ განმზადებულებაზე უნდა მეტყველებდეს.

რამდენადმე რთულდება 12 საუფლო დღესასწაულთა ციკლისა და ზოგიერთი ცალკეული სცენის განთავსების პრინციპის ახსნა; თუმცა, ამ “უცნაურობის” მიზეზი, შესაძლოა, ტაძარში უკვე ხსენებული ინტერიერის გადაკეთება გახდა: ერთ-ერთი ძველი ფოტოსურათიდან ირკვევა, (ილ. 62) რომ დასავლეთი მკლავის კამარაში საუფლო დღესასწაულები იყო გამოსახული (ერთ მხარეს გაირჩევა “ჯვარცმის”, “ამაღლების”, “ფერისცვალების”, “მენელსაცხებლე დედანი საფლავთან”, “ლაზარეს აღდგინების” სცენები); დასავლეთ მკლავში, სარკმლის აქთ-იქით, მუქ ლურჯ ფონზე გამოსახული “ნათლისღების” და “ბზობის” სცენებიც, სავარაუდოდ, ამ თავდაპირველი ციკლიდან უნდა იყოს შემორჩენილი.¹⁴¹ ამასთან, თუ მხედველობაში მივიღებთ, რომ მთლიანი მოხატულობის პროგრამა თავდაპირველადვე კი არ შემდგარა, არამედ უშუალოდ, ტაძრის მოხატვის პროცესში იგებოდა, შესაძლოა ვიფიქროთ, რომ საუფლო დღესასწაულის სცენების გამოსახვა მხოლოდ მოგვიანებით, ტაძრის სივრცის ზედა, ძირითადი ნაწილის დასრულების შემდგომ გადაწყდა;

მეორე მხრივ, ინტერიერის პლასტიკა მოსახატ ფართობებს, ფაქტობრივად, “თავად ანაწევრებს”. მიუხედავად ამისა, მოხატულობაში ყოველი სცენა და ცალკეული გამოსახულება სარეგისტრო ხაზითაა მოსაზღვრული. თუმცა, მაგალითად, “ჯვარცმის” სცენის “შიგნით” გამოსახული ელიოზ მცხეთელი კვართით ხელში ჯვარცმისკენ ზურგით, პირით საკუთხეველისკენაა

¹⁴¹ ამასვე ადასტურებს აქ დღეს წარმოდგენილი “ძველი აღთქმის” სცენების მიწისფერი ოქრით დაფარული ფონების შედარებით სქელი ტექსტურა და შესრულების თარიღი – 1987 წლის 12 მარტი – ეს მოხატვის პროცესის, ფაქტობრივად ბოლო პერიოდია.

მიმართული, ხოლო მის ქვევით “სიდონიასთვის კვართის გადაცემის” სცენა ამავე თემას აგრძელებს; ამასთან, ჩრდილოეთი და აღმოსავლეთი კედლის თაღებზე გამოსახული, ჯვარცმული მაცხოვრის წინაშე მუხლმოყრილი ანგელოზები სარეგისტრო ხაზით მოსაზღვრულ “საკუთარ არეს” არღვევენ და “ჯვარცმის” სცენას ეკუთვნებიან; სცენათა ამგვარი დაკავშირების შესაძლებლობა მოხატულობაში გვაფიქრებინებს, რომ ინტერიერის ქვედა ნაწილში გამოსახული, ერთი შეხედვით უჩვეულოდ “გაფანტული” საუფლო სცენების განთავსება კუთხის მასშტაბურ კომპოზიციებს უკავშირდება; მაგალითად, “ფერისცვალების” საუფლო დღესასწაულის ამსახველი სცენა “აღდგომის” ქვემოთაა მოთავსებული, რაც მაცხოვრის ღვთაებრივი ბუნების გამოცხადებით კავშირდება; მითუმეტეს რომ, ორივე სცენაში მაცხოვარი მანდორლის ფონზე თეთრით მოსილია გამოსახული; “მირქმისა” და “ჯვრის თაყვანისცემის” სცენები “ჯვარცმის” კომპოზიციის ქვემოთ იკავებს ადგილს, რასაც მაცხოვრის მსხვერპლის თაყვანისცემის შინაარსი აერთიანებს. ჩრდილოეთ კედელზე “იუდას ამბორის” ქვემოთაა გამოსახული “ქერივი ქალის შესაწირი”, სადაც, შესაძლოა, ღმრთისათვის უკანასკნელი კოდრანტის (მარკ.12; 41-44) შეწირვით გამოხატული ერთგულება ვერცხლისმოყვარე მოციქულის გამყიდველ ამბორისყოფასთან შესაპირისპირებლად იყოს წარმოდგენილი. ამ სცენის მოპირდაპირედ, სამხრეთ კედელზე წარმოდგენილი სცენაც, ასევე “შესაწირს” უკავშირდება: მაცხოვრის წინაშე, რომელსაც ხელში “მანდილიონი” უჭირავს, მუხლმოყრილი ფიგურა თავად მხატვარი, აღ. ბანძელაძეა, ხოლო ქალი, რომელიც ხილით სავსე თასს მიაართმევს ქრისტეს – მხატვრის მეუღლე; ეს სცენა შესრულებული მოხატულობის უფლისადმი მიძღვნისა და წყალობის გამოთხოვის ორიგინალური, სახვითი ხერხით გადმოცემას უნდა წარმოადგენდეს. (ილ. 87)

აღსანიშნავია, რომ მოხატულობაში ზოგიერთი კომპოზიცია გამეორებულია; კერძოდ, ინტერიერსა და კარიბჭეში, ორგანვე თითქმის იდენტური სახითაა წარმოდგენილი “პირი ღმრთისა” და “ღმრთისმშობლის დიდება”; აფსიდის თაღის შიგა პირზე გამოსახული “ძველი დღეთად” საკურთხეველის შუბლზე, ხოლო “ხარებისა” და “შობის” სცენები ღმრთისმშობლის ნიშის მხატვრობაში მეორდება; “ვედრების” სცენის სხვადასხვა რედაქციაა მოცემული აღმოსავლეთ და დასავლეთ კედლებზე. ამასთან, თუ თავდაპირველ მოხატულობას გავითვალისწინებთ, დასავლეთ მკლავში მეორდებოდა “ჯვარცმისა” და “მენელსაცხებლე დედანი საფლავთან”

სცენებიც; დასავლეთ კედელზე სრული ფიგურებით გამოსახული “ვედრება” კი, აღსაყდრებული პანტოკრატორის წინაშე მვედრებელი ღმრთისმშობლის, წმ. იოანე ნათლისმცემლის, ადამისა და ევას გამოსახულებებით კიდევ უფრო მეტად დაუახლოვდებოდა მის პირისპირ გამოსახულ “წმ. სამების” წინაშე ვედრების კომპოზიციას.

თუ შევეცდებით ტაძრის სრული მოხატულობის თავდაპირველი ჩანაფიქრის წარმოდგენას, ალბათ, მისი პროგრამული გადაწყვეტა შემდეგს გულისხმობდა: დასავლეთიდან, მთავარი შესასვლელიდან, კიბეზე აღმავალი მლოცველი პირველად მაცხოვრის “ხელთუქმნელ ხატს” ხედავდა, კარიბჭის კამარაში კი – “ღმრთისმშობლის დიდებას”, რაც ტაძრის სახელობაზე მიანიშნებდა; დასავლეთის ვიწრო მკლავში საუფლო დღესასწაულების (სავარაუდოდ, სრული ციკლის) გარემოში აღმოჩნდებოდა, ხოლო უშუალოდ დარბაზის სივრცეში გადასვლისას, პირველ რიგში (განთავსებისა და მასშტაბის მიხედვით) “წმ. სამება”, “ჯვარცმა” და “აღდგომა” აღიქმებოდა. (ილ. 88) რამდენადაც ტაძრის კვადრატული ფორმის წრიულად გადახურული, უკიდურესად დანაწევრებული ინტერიერის არქიტექტურა სხვა ყოველგვარი (მითუმეტეს სცენათა) თანმიმდევრული აღქმის შესაძლებლობას გამორიცხავდა, სავარაუდოდ, საუფლო დღესასწაულთა ციკლი სწორედ ამ ნიშნით, მლოცველის ტაძარში შესვლისთანავე აღქმის პრინციპით “დაწინაურდა”, ხოლო დარბაზის ძირითად სივრცეში გაშლილი პროგრამის არსი – მაცხოვრის ვნება და პარადელურად, ქართველ წმინდანთა მეოხება – ინტერიერის პლასტიკის მოთხოვნისაებრ, უპირატესად ცალკეული მასშტაბური ფიგურების მხატვრული გადაწყვეტით გამოიხატა.

კუთხის მასშტაბური კომპოზიციები მნახველისაკენ ოდნავ უარყოფითი დახრით და უფრო ბრტყელი ზედაპირით მათზე წარმოდგენილი მხატვრობის უპირატესად აღქმას განაპირობებს; ამიტომაც, როგორც შინაარსობრივად, ისე ტრადიციულად უფრო არსებითი, მნიშვნელოვანი სცენები სწორედ ამ, კუთხის არეებზე განთავსდა; ეშმაკისაგან გამოცდა, მოციქულისგან გაცემა, ჯვარცმა და აღდგომა განკაცებული ღმერთის მიერ “თავადი ამის სოფლისა”-ს ძღვევის ეტაპებსა და მასზე გამარჯვებას წარმოაჩენს, ხოლო ამ გზის ამსახველი, ტანჯვისა და ვნების დათმენის გამომხატველი სცენები გუმბათქვეშა წრიულ სარტყელზე, ერთგვარად, მნიშვნელობით “მომდევნო” ზედაპირზეა გადანაცვლებული. ამას გარდა, დღეს წარმოდგენილ მოხატულობაში კანონიკურ მოთხოვნებთან რამდენადმე შეუსაბამო “გადანაცვლებაც” იჩენს

თავს: კერძოდ, საუფლო სცენათა, ასევე დიდმოწამეთა გამოსახულებების ქვემოთ განთავსება როგორც მოხატულობის პროგრამაში გაცხადებულ ზემოხსენებულ იდეასთან, ისე საეკლესიო მხატვრობაში დამკვიდრებულ ტრადიციასთან მიმართებითაც აუხსნელი რჩება;

საკამათოა “აღდგომის” სცენაში თავად იესუ ქრისტეს აღმით ხელში წარმოდგენის “კანონიკურობაც”; დასავლეთში ადრევე შეთვისებული ეს გამოსახულება მართლმადიდებელი ეკლესიის პრაქტიკაში მიღებული არ ყოფილა;

აქვეა აღსანიშნავი რამდენიმე “შეცდომაც”: კერძოდ, თაღის შიგა პირზე გამოსახული “ხარების” სცენაში გაბრიელ მთავარანგელოზი სადღესასწაულო სამოსითაა მოსილი, ღმრთისმშობლის ყველა გამოსახულებას (“დიდების” სცენის გარდა) “აკლია” მარადისქალწულების აღმნიშვნელი ვარსკვლავები, ღმრთისმშობლისა და მაცხოვრის, ასევე, ანგელოზებისა და წმინდანების სახეები ხშირად პროფილშია გამოსახული; ხოლო, დიდუბის ტაძრის მოხატულობაში წარმოდგენილი ცალკეული გამოსახულება კი, საეკლესიო კრებათა მიერ ცალსახად იყო აკრძალული.¹⁴²

უცნაურია, “სულთმოფენობის” სცენაში ფრთაგაშლილი მტრედის პანტოკრატორის გამოსახულებიდან გამომავლობა; ასევე, თამარ მეფის ქორწილის სცენაში მექორწილეთა კურთხევის გადმოსაცემად ანგელოზთაგან ამალმებული ღმრთისმშობლის, ფრთაგაშლილი შარავანდიანი მტრედის და მაკურთხეველი მარჯვენის გამოსახვა;

გაუგებადია “იუდას ამბორის” სცენაში ერთ-ერთი ფიგურის უკან ფრაგმენტულად გამოჩენილი სხვა, მეორე სახის მნიშვნელობა.

“ძველი დღეთაჲ”¹⁴³ “ხარების” და “შობის” სცენებს შორის განთავსებითა და თავად გამოსახულების მხატვრული გადაწყვეტით უბისის მსგავსია (და, შესაძლოა, აღმოსავლეთი კედლის კომპოზიციაც, მედალიონებში ჩაწერილ წინასწარმეტყველთა შორის “ძველი დღეთაჲ”-ს, ძისა

¹⁴² კერძოდ, კრავის სახით მაცხოვრის გამოსახვა ჯერ კიდევ VI მსოფლიო კრებამ უარყო (82-ე კანონი), ხოლო “საბაოთ უფალის” გამოსახულება კი – მოსკოვის დიდმა კრებამ (1666-1667წწ. თავი 43); თუმცა, ამას გამოსახულების რუსეთში ფართოდ გავრცელებისათვის ხელი არ შეუშლია (იხ., Л. Успенский; «Богословие иконы православной церкви»; Московский патриархат; 1989; გვ.319).

¹⁴³ მოხატულობისთვის განკუთვნილი ესკიზი, რომელიც ჯვრული შარავანდით გამოსახულ მოხუცს მახარებელთა სიმბოლურ გამოსახულებებთან ერთად წარმოგიდგენს, რაკურსით აღსაქმელი პროპორციებითაა შესრულებული და, სავარაუდოდ, აღმოსავლეთი კედლისთვის იყო გამიზნული; (ილ.89) თუმცა, ადგილზე შესრულებისას “წმინდა სამების” – “მამისეული წიაღის” – გამოსახულებით შეიცვალა. “ძველი დღეთაჲ” კი, აფსიდის თაღის შიგა პირზე განთავსდა.

და სულიწმიდის, ასევე ზემოთ “ხელთუქმნელი ხატის” გამოსახვით სწორედ უბისის მოხატულობის პროგრამით იყოს ინსპირირებული).¹⁴⁴

საქართველოს ეგზარქოსობამდელი ხანის უკანასკნელი პატრიარქის, ანტონი მეორის თავს უკან ბრილიანტის ჯვრიანი თეთრი ბარტყულია გამოსახული; ის კათალიკოსს აღექსანდრე I-მა უბოძა წმ. აღექსანდრე ნეველის კავალრობის ნიშნად, რაც, ფაქტობრივად, საქართველოს ეკლესიის ავტოკეფალიის გაუქმების დასაწყისადაა მიჩნეული.¹⁴⁵ ავისმომასწავებელი ეს “საჩუქარი” შავი ჯვრიანი ბარტყულით თავდაბურული კათალიკოსის უკან ერთგვარი “სიცარიელითა” და შეუსაბამოდ დიდი ზომითაა გამოსახული; (ილ. 91) თავისებურადაა გადაწყვეტილი წმ. ილია მართალის ფრესკაც – მოწამეობრივად აღსრულებულ წმინდანს ხელში ანთებული სანთელი უჭირავს, ხოლო მის ქვემოთ გამოსახული დაჭრილი თეთრი ირემი მისი მკვლელობის ადგილას სისხლისგან დაცლილი ნადირის პოვნას უკავშირდება. სწორედ მოხატვის დროს გამოქვეყნებულ აკ. ბაქრაძის მონოგრაფიაში ილია ჭავჭავაძეზე, ირემი ილიას “პარციალური სულის” ხატადაა დანახული;¹⁴⁶ რამაც, შესაძლოა, მხატვარს მოწამის სულიერი სახის წარმოჩენის ამგვარ შესაძლებლობაზე მიანიშნა.(ილ. 90)

მოხატულობაში წარმოდგენილი მაცხოვრის, მახარებელთა, მოციქულთა გამოსახულებებიცა და საუფლო დღესასწაულთა სცენებიც დაკანონებულ სქემებს ეყრდნობა; პროფილში გამოსახული ქერუბიმების გამოსახულებები რუსული შუასაუკუნეების ხატწერიდანაა მოსესხებული, ხოლო ქართველი წმინდანების გამოსახვისას, როგორც სახის ნაკეთების, ისე შესამოსლებისთვის, მხატვარი გობრონ საბინინის ნიმუშებს ეყრდნობა; გულდასმით დახასიათებული, შესაბამისი ატრიბუტებით აღჭურვილი ქართველი წმინდანების სახეები, სამოსი, თავსაბურავი და ზოგჯერ პოზებიც კი (მაგ., წმ. ევსტათი, წმ. აბო, წმ. გობრონი) საბინინისეული გამოსახულებების იდენტურია.

ამრიგად, დიდუბის ტაძრის მოხატულობის პროგრამა, რიგი შეცდომებისა თუ კანონიკურ იკონოგრაფიასთან ცალკეული შეუსაბამობების მიუხედავად, რაც ერთი მხრივ, ინტერიერის პლასტიკური დანაწევრებისა და არაერთი

¹⁴⁴ თავად “მამისეული წიადის” წარმოდგენილი იკონოგრაფია, თუმცა დღევანდელ დღემდე საორჭოფოდაა მიჩნეული, ის ბიზანტიასა და სამხრეთ სლავებს შორის ადრევე იყო ცნობილი, რუსეთში XIV ს-იდან (იხ., В.Н. Лазарев «Новгородская иконопись», Москва, 1981, გვ. 24) ხოლო ქართულ მონუმენტურ მხატვრობაში სვეტიცხოვლის მოხატულობაში გვხვდება (XV ს-ე).

¹⁴⁵ ელდარ ბუბულაშვილი. “საქართველოს კათალიკოს-პატრიარქი ანტონ მეორე”. თბილისი. 2002წ. გვ.20-21.

¹⁴⁶ აკაკი ბაქრაძე. “ილია ჭავჭავაძე”; თბილისი. 1984წ. გვ.4.

გადაკეთების მიზეზითაც აიხსნება, შესაძლებელს ხდის მოხატულობის უმთავრესი იდეის წაკითხვას: ქრისტიანული ღვთისმეტყველების ერთ-ერთი არსებით თემა – ამსოფლისაგან უარყოფილი და ვნებული ღმერთკაცის საბოლოო გამარჯვება (ძირითადად, თავად მაცხოვრის ცხოვრებიდან შერჩეული სცენებით გადმოცემული) და, ამასთან ერთად, პროგრამაში გაშლილი საქართველოს ქრისტიანული წარსული (ასევე, ბრძოლისა და გამარჯვების აქცენტირებით წარმოდგენილი), ქრისტიანობის თანადროული მდგომარეობის გათვალისწინებით, საეკლესიო მხატვრობით გამოხატული, ერთგვარი მოწოდების მცდელობად შეიძლება მივიჩნიოთ.

მოხატულობაში ცალკეული სცენები და გამოსახულებები სარეგისტრო ხაზითა და განსხვავებულ ფონებზე წარმოდგენილია გამოყოფილი; მათი განაწილების პრინციპი კი, ინტერიერის არქიტექტურას ესაბამება: გუმბათქვეშა წრიულ სარტყელზე ოთხკუთხედ მოჩარჩოებაში გამოსახულ მახარებლებს შორის ტრაპეციის ფორმის არეები წარმოიქმნება, რომლებზე განთავსებული მრავალფიგურიანი სცენებიც იმგვარადაა გადაწყვეტილი, რომ, თავის მხრივ, სასურათე სიბრტყის ფორმას ათვალსაჩინოებს (აქ წარმოდგენილ “ვნების” სცენებში ფიგურების ექსპრესიული პოზები, უმთავრესად, ქვედა ნაწილში იშლება მიხანმიმართული ნაბიჯებითა და “მოძრავი” დრაპირებებით); ამით კი, წრიულად გადახურული ფართო სივრცის ვიწრო გუმბათის ყელზე გადასვლა წარმოიჩინდება; კუთხის სიბრტყეების მიმდებარე კედლის თაღებთან შერწყმას სამი ნაწილისგან შემდგარი სცენებით გადაწყვეტა წარმოაჩენს, რომელთაგან გამოთლიანებული წყვილი ან ცალკეული ფიგურა ცენტრში და მაღლა დიდი მასშტაბით თავსდება, მასთან დაკავშირებული სხვა ფიგურები კი, კედლებზე იკავებენ ადგილს;

სიმეტრიულად აგებულ კედლებზე გამოსახულებებიც სიმეტრიულადაა განლაგებული: აღმოსავლეთ და დასავლეთ მხარეს, ასევე საკურთხეველში და თაღის შიგა პირზეც, ცენტრს მთავარი გამოსახულება იკავებს, ორსავე მხრიდან კი, ფიგურათა ჯგუფები მათკენ მიემართება; ჩრდილეთ და სამხრეთ კედლებზე კი, ფიგურები სარკმლებს გარშემოა სიმეტრიულად განაწილებული; ინტერიერში კედლის ძირითად ზედაპირებზე – ვიწრო თაღებზე – ფიგურების განაწილებაც, ასევე ეხმიანება მათ პლასტიკას: ზედა ნაწილში მფრინვალი ანგელოზები და მედალიონში ჩაწერილი სახეების “წაკითხვა” რკალისებური მოყვანილობის აღქმას ამძაფრებს, ხოლო ქვემოთ,

პილასტრებზე განთავსებული სრული ფიგურებისა და პორტრეტული გამოსახულებების მონაცვლეობა ვიწრო ვერტიკალების უკეთ აღქმას უწყობს ხელს. კედლებსა და გუმბათქვეშა სარტყელს შორის სამკუთხა არეებზე რამდენიმე ფიგურია, დეტალებით დატვირთული კომპოზიციები თავსდება, რაც, ისედაც მომცრო არეებს კიდევ უფრო ანაწევრებს.

თავისთავად უკიდურესად ეკლექტური ინტერიერის თავისებურებებისთვის მოხატულობის დაქვემდებარება, ერთი მხრივ, ამ, ცალკეული პლასტიკური ფორმების ურთიერთდაპირისპირებულ ხასიათს მეტად ათვალსაჩინოებს, მეორე მხრივ კი, თავად მოხატულობის მთლიანობის ერთგვარ რღვევას განაპირობებს.

როგორც ერთიანი მოხატულობის, ისე ცალკეული სცენების მთლიან აღქმას ართულებს, ასევე, ერთ რიგში გამოსახულთა საპირისპირო მხარეს მიმართვაც და დიდი და მცირე მასშტაბის, ასევე, განსხვავებული განწყობის გამოსახულებათა ერთ რიგზე მოთავსებაც (პილასტრების ვერტიკალს აყოლილი განთავსებით ერთმანეთს მოსდევენ მეფეთა და პატრიარქთა მშვიდი და მოზრდილი ფიგურები, მათ კი, ასევე სრულად, თუმცა გაცილებით მცირე მასშტაბში გამოსახული მოწამეები და წრეში ჩაწერილი, ხან ვედრების, ხან მჭმუნვარების გამომხატველი წმინდანთა მკერდამდე თუ პორტრეტული გამოსახულებები და მრავალსიუჟეტო სცენები).

ინტერიერის დანაწევრებულ ფართობებს დაქვემდებარება და, ამავედროულად, ცალკეული სცენებისა თუ ფიგურების მრავალგვარი მხატვრული გადაწყვეტის ერთად წარმოდგენა მოსახატი სიბრტყეების სრულად ათვისებისა და თხრობის, ამ სივრცისთვის, ერთგვარად, “გადაჭარბებული” სურვილითაც უნდა აიხსნას; ამაზე მეტყველებს კედლების თვით იატაკის დონემდე მოხატვაცა და სცენებისა და წმინდანების ზედმიწევნითი დახასიათებაც; ეს სურვილი, განსაკუთრებით, კუთხის ნიშების და თამარ მეფის ქორწილის სცენაში შეინიშნება.

კუთხის ნიშებში წმინდანის ფრონტალური, დიდი მსშტაბით და მის ირგვლივ მცირე სცენებით ცხოვრების წარმოდგენა საეკლესიო მხატვრობის პრაქტიკაში ადრევე დამკვიდრებული ხატების – “წმინდანი ცხოვრებით” – გამოსახვის პრინციპს უნდა ეყრდნობოდეს; თუმცა, ნიშებში ათეულობით მომცრო სცენად წარმოდგენილი “ცხოვრება” არა მხოლოდ უმთავრეს მოვლენებს გამოსახვს, არამედ, კადრირების პრინციპით, ხშირად მთელი ისტორიის თანმიმდევრული წაკითხვის საშუალებასაც იძლევა.

თამარ მეფის ქორწილის სცენაში თავად ქორწილის მოვლენის გარდა, დალოცვის, ძღვენის მირთმევის, საზეიმო მსვლელობისა და სახალხო ზეიმის ამსახველი სცენები ბუნებისა და ქალაქის პეიზაჟების, ბაირაღებისა და დროშებზე ცალკეული გამოსახულებების, დიდებული სამოსის, ძღვენისა და თვით ლანგრებზე დაწყობილი კერძების დახასიათებასაც კი წარმოგვიდგენს. (ილ. 96)

თხრობითობით ხასიათდება “მაცხოვრის ვნების” სცენებიც: ოთხსავე განიერ კომპოზიციაში, თუმცა, მთავარ ფიგურად იესუ ქრისტეა წარმოდგენილი, მის გარშემო მტარვალთა ფიგურების ექსპრესიული პოზებით, სქელი კონტურებით და მკვეთრი ფერის სამოსების აქცენტირებით ამ სცენაში არა იმდენად ტანჯული მაცხოვრის მდგომარეობას, რამდენადაც თავად მასზე განხორციელებული მოქმედების, ერთგვარი “თავდასხმის” შესახებ უფროა მოთხრობილი.

მნახველისათვის მეტის მოთხრობის სურვილი თავს იჩენს ქართველ წმინდანთა და პატრიარქთა გამოსახვისასაც; ცალკეული გამოსახულებები, რომლებიც მცირე ზომების გამო ხშირად ძნელად თუ აღიქმება (ხელთუქმნელი ხატი წმ. ანტონ მარტყოფელის ხელში, გამოსახულებები სკიპტრებსა და პანაღიებზე), ასევე, ყოველი წმინდანის ეპოქისა და მოღვაწეობის მაუწყებელი შესამოსლითა და ატრიბუტებით წარმოდგენა (ზოგიერთი გამოსახულება ორ-ორი ატრიბუტითაა აღჭურვილი – ხმალი და გრაგნილი ან ტაძარი, ჯვარი და გრაგნილი, ჯვარი და ხმალი...), მათი სახეების დახასიათებისას მსგავსების გადმოცემისკენ მისწრაფება მნახველის ისტორიულ პირველსახეებთან მეტად მიახლოების სურვილითაა განპირობებული; ამასთან, ეს მისწრაფება მომეტებულად სწორედ ქართველი წმინდანების გამოსახვისას ცხადდება, ხოლო სახარებისეული სცენები და პერსონაჟები, ცალკეული დეტალების ჩათვლით, უფრო განზოგადებულ ხასიათს ატარებს, რაც საუკეთესოდ სახეების მეტყველებაში ვლინდება: მაცხოვარი, მახარებლები, მოციქულები თუ ანგელოზები უფრო ნეიტრალური, გაწონასწორებული გამომეტყველებით ხასიათდებიან, ქართველი წმინდანების სახეები კი – ერთგვარი ემოციურობით. (ილ. 92) ამასთან, ზოგიერთ მათგანში სახის ნაკვეთების დამუშავება ეთნიკურ – ქართულ სახის ტიპს წარმოაჩენს (წმ. ვახტანგ გორგასალი, წმ. რაჟდენი, წმ. გობრონი); კეხიანი ცხვირი, გაზიდული წარბები და თავად ფიგურის ერთგვარი სიმტკიცის გამომხატველი, შემართული პოზები ეთნიკურ მახასიათებლებად გვევლინება და ზოგჯერ

სხვა ფიგურებშიც კი აისახება (საკურთხეველში, “ღმრთისმშობლის დიდების” სცენაში წარმოდგენილი ანგელოზებიც სწორედ ამ ნიშნებით ხასიათდებიან). ეთნიკურ-ეროვნულის წარმოჩენის სურვილს ამუღავნებს, აგრეთვე, შოთა რუსთაველის ფონად გამოსახული ტაძარი, ციხესიმაგრე და საკრავებიანი, ნაციონალურ სამოსში გამოწყობილი ქალები. (ილ. 95) სახეებს შორის მკაფიოდ გამოირჩევა კათალიკოს-პატრიარქი ილია მეორე – ნაკვეთის საგანგებო მოდელირებით, რეალისტური წერით სხვათაგან გამორჩეული მისი სახე ნატურიდან შესრულებული პორტრეტის შთაბეჭდილებას ტოვებს. (ილ. 93)

ძირითადად კი, დიდუბის მოხატულობა ფორმების უფრო პირობითი, სქემატური გამოსახვით ხასიათდება; საკურთხეველში გამოსახული ჩვილდი ღმრთისმშობლის სამოსის დამუშავება, ამ მხრივ, გამონაკლისს წარმოადგენს; ის მრავალფერადი რეფლექსებით, წმინდა “ფერწერული” ხერხითაა მოცემული; არსებითად კი, ტაძრის მოხატულობაში მთლიანი, მკაფიო ფერადი ლაქებით გადმოცემული დრაპირებები სქემატურად წარმოდგენილი ტონალური დამუქებითა და ამონათებებითაა მოდელირებული: სქელ “ზოლებად” დატანილი ჩაჩრდილებები სხეულის ფორმებისა და სამოსების ცალკეულ ნაკვეთებად დანაწევრებას წარმოაჩენს, რაც ფიგურის აგებულებისა თუ მოძრაობის გამოსახვას ემსახურება. აღსანიშნავია, რომ ამ, ცალკეულ “ნაკვეთებად” თუ მოცულობებად გამოსახულებათა დანაწევრება ზოგჯერ რეალური ფორმების გამოვლენის (“ჯვარცმა”, “სამოთხიდან განდევნა”, მახარებლები...), ზოგჯერ კი, პირიქით, ერთგვარად მათი დაფარვის მიზნითაა გამოყენებული და გამოსახულების მხატვრული გადაწყვეტის, მისი რიტმისა თუ ექსპრესიის გადმოცემ, ერთგვარ “თავისთავად” ფორმებად იქცევა (“იუდას ამბორი”, “აღდგომა”, “წმ. სამება”, “ვნების” სცენები...), სადაც დრაპირებების ტალღოვანი კონტურებისა და სხვადასხვა ფორმის მომცრო მოცულობების ერთობლიობა გამოსახულების ემოციური განწყობის მნახველისთვის “გადადების”, ერთგვარად, გამოსახული მოვლენის ადექვატური “მღელვარების” გამოწვევისკენაა მიმართული; ამდენად, მოხატულობაში ამგვარი “პირობითი” გამოსახვის ხერხის შერჩევა (თუმცა, ტრადიციული “სიბრტყობრივი” სტილის მსგავსად, შორდება იდეოზორულს, მის საპირისპიროდ, არა გამოსახვის არსებითი სტრუქტურის გადმოცემას, არამედ) უპირატესად, ნატურალური ფორმისგან დაცილებით, აბსტრაგირებული ფორმებისა და ხაზების ერთობლიობით, მნახველის შინაგან

განწყობაზე ზემოქმედებას ისახავს მიზნად. შესაბამისად, ეკლექტურ ინტერიერს აყალიბლი, ფიგურატიულად უკიდურესად დატვირთული, მკვეთრი ფერადოვანი პალიტრით გადაწყვეტილი მოხატულობა აბსტრაქტული გამომსახველობის ელემენტების შემოტანით, მნახველისათვის მის ერთიან, მოთიან ნაწარმოებად აღქმას დამატებით ართულებს.

მოხატულობის ფერადოვანი გადაწყვეტა კომპოზიციური აგების შესაბამისია: მასშტაბური ფიგურები სადა ფონებზე, შედარებით მშვიდი ფერადოვნებით გადმოიცემა, მრავალფიგურიანი სცენები კი – ფერთა მრავალფეროვნებით; კოლორიტს, არსებითად, ფონებისა და დრაპირებების ფერები განსაზღვრავს; მუქი ღურჯიდან ვიდრე ღია ჟოლოსფერ, კაშკაშა ფირუზისფერ, ცეცხლოვან წითელ და თეთრამდე მოხატულობაში როგორც ინტენსიური და მკვეთრი, ისე სადა, მუქი და მიწის ფერების სრული პალიტრაა გამოყენებული; მათი მომცრო და დიდრონი ლაქების მონაცვლეობა ფართო სივრცეში კი (რაზეც დღევანდელი მდგომარეობიდან გამომდინარე, მხოლოდ ვარაუდით შეიძლება საუბარი), საკმაოდ მაჟორული განწყობის გამომწვევი უნდა ყოფილიყო.

ორნამენტული დეკორი მრავალფეროვნებით ხასიათდება; გუმბათის სარკმლებში სქელფლორტიანი ყვავილები, სარკმლებს შიგნით ჯვრული, გარშემო კი, წვრილი, ხენდროს ნაყოფებიანი ორნამენტები განსხვავებული ბუნებისაა; ორიოდ ფერით, გრაფიკულად გამოსახული წვრილი, მცენარეული ორნამენტი და ქერუბიმ-სერაფიმები, ასევე, დეკორატიულ ფუნქციას ასრულებს და კედლის თაღების შიგა პირებს ფარავს. (ილ. 94) საგანგებოდაა აღსანიშნავი აღსაყდრებული მაცხოვრისა და ღმრთისმშობლის ტახტისა და ანგელოზთა ღორონების მორთულობა: ძვირფას ქვებთან ერთად, მათზე გამოსახული ორნამენტების საგანგებო დამუშავება მოჭედილი ლითონის შთაბეჭდილებას ტოვებს.

დიდუბის ტაძრის მხატვრობა როგორც პროგრამის, ისე მხატვრული გადაწყვეტის თვალსაზრისით, საინტერესო და მრავლისმეტყველ სურათს გვთავაზობს: მხატვრულად, მისი აგება არქიტექტურულ ფორმებზე “მორგებას” ესწრაფვის, ცალკეულ სცენათა გადაწყვეტა – მოვლენის შინაარსის გადმოცემას, მხატვრული სტილი, ძირითადად, “პირობით” ხასიათს ატარებს, თუმცა, გამოსახვის საშუალებათა სიმრავლესაც მოიცავს (რეალისტური, ფერწერული, აბსტრაქტული, გრაფიკული, დეკორატიული);

მოლიანად, მხატვრული გადაწყვეტის უმთავრესი ამოცანაა შეძლებისდაგვარად “მეტი” შინაარსის მოთხრობა, მისი მთელი სისრულით – სიუჟეტურად და ემოციურად გადმოცემა და მნახველზე ზემოქმედება; რისთვისაც მხატვრის ხელთ არსებული სახვითი ხერხები მოხატულობის მაქსიმალური ექსპრესიულობისთვის ერთიანდება; მათი მოჭარბება ეკლექტური ინტერიერის კედლებზე, თუმცა, მოლიანობას მოკლებული რჩება, ის საეკლესიო მხატვრობის ახლებურ, ერთგვარი “კომპონირებული” თუ “სინთეზური” სახვითი გადაწყვეტის გზას გვთავაზობს; თამამი ხაზობრივი რიტმი და მკაფიო ფერადოვნება კი, მის “ხმამაღლა” გაუდერებას ემსახურება. მძაფრი ექსპრესიის არჩევანს, თავის მხრივ, პროგრამული გადაწყვეტაც განაპირობებს: როგორც ვნახეთ, მოხატულობის მთავარ იდეას იმხანად “დაცარიელებული” ეკლესიის მოწოდება – მაცხოვრის “ღალატის” ყვედრება და ძღვეამოსილი, საამაყო წინაპრების ღმრთისმოსაობის წარმოჩინება – წარმოადგენს; ამ კონკრეტული მიზნის განხორციელებისას, რიგი მიზეზების გამო, არაერთი შეცდომა იქნა დაშვებული საეკლესიო მხატვრობის კანონიკის და ტრადიციული იკონოგრაფიის თვალსაზრისით; თუმცა, თავის მხრივ, ეკლესიის უმთავრესი პრობლემატიკის საეკლესიო მხატვრობაში ასახვისა და მისი ორიგინალურ, სახვით ენაზე გაუდერების მცდელობა ხომ, თავისთავად, საეკლესიო მხატვრობის განვითარებისა და მრავალფეროვნების საწინდარი იყო ისტორიულად...

ალექსანდრე (შურა) ბანძელაძე (1927–1992) სწავლობდა თბილისის ი. ნიკოლაძის სახ. სამხატვრო ტექნიკუმსა და სამხატვრო აკადემიაში ს. ქობულაძესთან და ი. შარლემანთან (1942-1949წწ.); მუშაობდა წიგნის ილდუსტრაციაზე, ფერწერაში, გრაფიკაში, მონუმენტურ მხატვრობაში, აქვს შექმნილი ქანდაკებაც; მონაწილეობდა გამოფენებში თბილისსა და მსოფლიოს სხვადასხვა ქვეყანაში; მისი პერსონალური გამოფენები იმართებოდა ევროპასა და ამერიკაში (1968 წ-დან); მიენიჭა საქართველოს დამსახურებული მხატვრის წოდება (1965), იყო წარდგენილი ლენინურ პრემიაზე და გადაეცა სსრკ-ის მხატვართა კავშირის ვერცხლის მედალი (1958წ.).

ალ. ბანძელაძე ერთ-ერთი თვალსაჩინო ფიგურაა XX საუკუნის ქართულ მხატვრობაში; მას მკვლევარები ერთხმად უწოდებენ ქართული აბსტრაქციონიზმის “მეტრს”; “დიდ ოსტატსა” და “ჭეშმარიტ მავესტროს” (ს.

ლექაეა); “XX ს-ის ქართული სახვითი ხელოვნების ერთ-ერთ ყველაზე გავლენიან ფიგურასა” და მხატვარს, “რომელმაც განავრცო ქართული თანამედროვე მხატვრობის დიაპაზონი” (ნ. მეტრეველი);

აღ. ბანძელაძე თავდაპირველად, უთავრესად, წიგნის ილდუსტრაციებით იყო ცნობილი; “არსენას ლექსი”(1957; 1966), “მაუგლი” (1966), “ვეფხისტყაოსანი” (1991) წიგნის გაფორმების განსხვავებული პრინციპებითაა შესრულებული; მხატვრის ფართო ინტერესები და მრავლისმომცველობის სურვილი ექსპერიმენტების სიმრავლესა თუ სტილთა მრავალგვარობაშიც ვლინდება; ადრეული პორტრეტებიდან აღსანიშნავია გალაკტიონის, სპარტაკ ბაღაშვილისა და დოდო ჭიჭინაძის რეალისტური პორტრეტები მოდელის ფსიქოლოგიური დახასიათებით; პეიზაჟები და ნატურმორტები თავისუფალი მხატვრული გადაწყვეტითაა გამორჩეული. 1977 წელს შესრულებული “ავტოპორტრეტი” მის მიერ განხორციელებული ფერწერული ექსპერიმენტების ერთ-ერთი გამოვლინებაა. 1960-იანი წლებიდან მოყოლებული ფიგურატიული კომპოზიციები სულ უფრო აბსტრაგირებულ ხასიათს იძენენ (“გოგონა”1963; “ხეები”1985; “უსათაურო”1962), 1980-იანი წლებიდან კი აღ. ბანძელაძის ფერწერა, ძირითადად, ზეთსა და აკვარელში შესრულებული აბსტრაქციებითაა წარმოდგენილი; “ქართული აბსტრაქტული ექსპრესიონიზმის” ფუძემდებლის შემოქმედების კვლევაში გამოკვეთა აზრი, რომ “აბსტრაქტული ექსპრესიონიზმის მიერ მოტანილმა სწრაფვამ მასშტაბურობისაკენ ამ რიგის ხელოვნებაში ... თავისებური შეხვედრა ჰპოვა ქართული მხატვრობისთვის ტრადიციულ პრინციპთან – ფართო, “გაშლილი” სიბრტყეების დაუფლებისა, რაც საზოგადოდ ... მონუმენტური ფორმის ხორცშესხმის ერთ-ერთი კომპონენტია.”¹⁴⁷

მონუმენტურ მხატვრობაში აღ. ბანძელაძემ რამდენიმე ნამუშევარი შეასრულა: 1970-იან წლებში მოხატა თბილისის დიდმის “უნივერსამი” (“ქართული სოფელი”), აგუძერაში ერთ-ერთი სანატორიუმი (“ქართული სოფელი”), გულრიფშში “ლიტერატურული გაზეთის” დასასვენებელი სახლი (“არგონავტიკა”) და თბილისში საპატრიარქო რეზიდენცია. დიდუბის ღმრთისმშობლის ტაძრის მხატვრობა მისი უკანასკნელი და ყველაზე მასშტაბური მონუმენტური ნაწარმოებია.

¹⁴⁷ სამსონ ლექაეა. “ქართველ აბსტრაქციონისტთა ჯგუფური გამოფენა თბილისში”. “საბჭოთა ხელოვნება”. 1988წ. №7.

დიდმის “უნივერსამის” მოხატულობა (დღეს მხოლოდ მისი ერთი ნახევარია შემორჩენილი) ქართული სოფლის ყოფას ეძღვნება. (ილ. 98) დიდი ზომის ფიგურები, სიუჟეტური სცენები და მთაგორიანი პეიზაჟი აბსტრაგირებული, დანაწევრებული ფორმებითაა წარმოდგენილი; მკაფიო ფერადოვნება და მტკიცე ნახატი ამ დატვირთული კომპოზიციის ექსპრესიულ ხასიათს განაპირობებს; თუმცა, როგორც ხელოვნებამცოდნე სამსონ ლეუავა შენიშნავს, “...ყოველივე გაცილებით მეტი დეტალიზაცია-ნარატიულობისკენ მიემართება – ამოცანათა გართულების კვალობაზე ერთგვარად შესუსტდა “თავმოყრილობა”.¹⁴⁸

ეფიქრობთ, იგივე პრობლემა თავს იჩენს, ასევე, საპატრიარქო რეზიდენციის მოხატულობაშიც: (ილ. 99) აღსაყდრებული ჩვილადი ღმრთისმშობლის ირგვლივ “საქართველო” გამოსახული – მთაგორიანი პეიზაჟით, მდინარეებით, ეკლესიებით, ციხე-კოშკებითა და ადამიანებით; ამ ფონზე კი, ქართველ წმინდანთა ფიგურების ერთი ნაწილი იერატიულ პოზებში, ფრონტალურად არიან გამოსატულნი, სხვანი კი – ფონად გამოსახულ პეიზაჟში ჩართულნი. ეს მოხატულობა დიდუბის ტაძრის მხატვრობის თანადროულია და აქ წარმოდგენილი ცალკეული სიუჟეტები, ფაქტობრივად, ტაძრის იდენტური სახითაა წარმოდგენილი;

დიდუბის ღმრთისმშობლის ტაძრის მხატვრობა ალ. ბანძელაძის შემოქმედების იმ პერიოდს ემთხვევა, როცა მისი ხელოვნება უმთავრესად აბსტრაქტული სურათებითაა წარმოდგენილი. ტაძრის მოხატულობაში წარმოჩენილი ექსპრესიულობის, გამოსახვის საშუალებათა სიმრავლის, მხატვრული გადაწყვეტის ერთგვარი “ახლებურობის” მიუხედავად, საეკლესიო კედლის მხატვრობა ალ. ბანძელაძის ექსპერიმენტებითა და მაძიებლობით სავსე შემოქმედების ფონზე ერთგვარი თავშეკავებით გამოირჩევა, რისი მიზეზიც თავად მხატვრის ამ სფეროსადმი განსხვავებულ დამოკიდებულებაში მოჩანს. “აქ ხომ მხატვრობაში საკუთარი თავის, როგორც მხატვრის უარყოფაა პირველ რიგში საჭირო, კანონიკის მორჩილება და ოსტატობის დაუფლება. (...) როცა დავიწყე მუშაობა, იმას მივხვდი, რომ ჩემს თავზე, როგორც მხატვარზე, უარი უნდა მეთქვა. როგორც მხატვარს, ეკლესიაში ათი წელი მუშაობა აბსოლუტურად არ მამოძრავებდა. უბრალოდ, ჩემი ვალი მოვიხადე ღვთის წინაშე”.¹⁴⁹

¹⁴⁸ სამსონ ლეუავა; “ა. ბანძელაძე და უახლესი ქართული მხატვრობა”; “სპექტრი”. №1; 1998. გვ.83.

¹⁴⁹ ინტერვიუ ალ. ბანძელაძესთან; “სპექტრი” №2; 1990წ. გვ.19, 23.

ფიქრობთ, თავად ტაძრის მოხატულობის მთავარი იდეაცა და მისი მხატვრული გაფორმების წარმოდგენილი სახეც ცხადყოფს, რომ აღ. ბანძელაძე საკუთარი ოსტატობით სწორედ ტრადიციული საეკლესიო მხატვრობის კვალად ცდილობდა საკუთარი ნაწარმოების განხორციელებას; საკუთარი შემოქმედებით მისწრაფების ამგვარი შეზღუდვა და უპირატესად თანადროული ეკლესიისთვის აქტუალური თემის მხატვრული გაფორმება, ჩანს, მხატვარს საეკლესიო ხელოვნების სპეციფიკურ მოთხოვნად მიაჩნდა.

მოხატულობაში “მთელისადმი დამორჩილების” მხატვრული ამოცანის გადაწყვეტის შესახებ კი, აღ. ბანძელაძე ამბობდა: “მე მგონია, რომ უფრო ვცდილობდი ამას, დაძლევა კი წარმოუდგენელიც იყო... ...ყველაფერი იქვე, ადგილზე კეთდებოდა. ზღაპრულად ძნელი მასახატავი იყო... ამ გამოცდილებით, იმ დასკვნამდე მივედი, რომ კარგ ოსტატთან ერთი ორი წელიწადი სწავლა მჭირდება”.¹⁵⁰ აქაც, და სხვაგანაც, ჩანს, რომ მხატვარი მოხატულობის შესრულებასთან დაკავშირებულ უმთავრეს პრობლემად ტექნიკურ და ტექნოლოგიურ სირთულეებს მიიჩნევს;

XX საუკუნის ქართული მხატვრობის ერთ-ერთი საუკეთესო ოსტატი, სხვადასხვა “სტილში” გაწაფული, ხაზისა და ფერის თავისუფალი, მტკიცე ფლობით გამორჩეული მხატვრისათვის მონუმენტური საეკლესიო მხატვრობის შესრულება “ზღაპრულ სიძნელეებთან” აღმოჩნდა დაკავშირებული; მიუხედავად ამისა, მისი ეს “მცდელობა” წარმოადგენს ქართული საეკლესიო მხატვრობის ისტორიის ერთ-ერთ, ალბათ, ყველაზე რთულ ეტაპზე წინ გადადგმულ პირველ ნაბიჯს.

¹⁵⁰ ინტერვიუ აღ. ბანძელაძესთან; “სპექტრი” №2; 1990წ. გვ.20.

თბილისის სიონის XX საუკუნეში შესრულებული მხატვრობა

სიონის ღმრთისმშობლის მიძინების ტაძარი თავდაპირველად VI-VII საუკუნეებში, ხოლო "მეორედ აღშენებული" კი განვითარებულ შუა საუკუნეების ხანაშია. ამ ტაძრის ისტორია, როგორც საქართველოს დედაქალაქის მთავარი ტაძრისა, თითქმის სრულად ასახავს მის მრავალტანჯულ ბედს: ჯაღალედინის, ჩინგიზ-ხანის, თემურ-ლენგის, შაჰ-აბასის და სხვათა დარბევებს ქართველ ხელისუფალთა მცდელობა მოსდევდა, აღედგინათ და კვლავ გაემართათ დედაქალაქის საკრებულო ტაძარი. ჯერ ლუარსაბ მეფეს 1552 წელს, შემდეგ 1650-1657 წლებში მთავარეპისკოპოს ელისე საგინაშვილს გუმბათი, კარიბჭე და "სამხროები" აღშენებია, ხოლო 1710 წელს განუახლებია ვახტანგ VI-ს. დღეს ტაძრის ინტერიერში, როგორც ვახტანგ ბერიძე აღნიშნავს, ცალკეული ფენებისა და შეკეთება-გადაკეთების გარჩევა უკვე შეუძლებელი ხდება, თუმცა, ზოგი ხუროთმოძღვრული ფორმა, კერძოდ კამარებისა და თაღების შეისრული ფორმები მხოლოდ XVII-XVIII საუკუნეებს შეიძლება ეკუთვნოდეს.¹⁵¹

სიონის ტაძრის შიგა სივრცე სფერულად იშლება განიერი გუმბათის, შეღრმავებული ნახევარწრიული აფსიდისა და დასავლეთი მკლავის საბჯენი თაღისკენ. მაღალი გუმბათის ვიწრო სარკმლებიდან უხვად დაფენილი სინათლე უპირატესად ტაძრის ცენტრალურ ნაწილს ანათებს; თუმცა ის სამსამი მოზრდილი სარკმლის მეშვეობით შემოჭრილ შუქს ერწყმის და ერთიან, განფენილ, ზემოდან ქვემოთკენ გაშლილ სივრცეს წარმოგვიდგენს. დასავლეთი მკლავის ცენტრალური "ნავის" კედლები ქვემოდან მხოლოდ ნახევრამდე იხსნება შეისრული, განიერი თაღებით, რაც გუმბათქვეშა და დასავლეთი მკლავის სივრცეებს განსხვავებულ ხასიათს ანიჭებს. ჩრდილოეთსა და სამხრეთ კედლებში, რომლებიც გახსნილი ფართო თაღების ქვეშ კარგად იკითხება, თითო სარკმლიდან შემოსული შუქი განათების კიდევ ერთ წყაროს ქმნის და დასავლეთი მკლავის ავტონომიურ აღქმას აძლიერებს.

ჩრდილოეთი და სამხრეთი კედლები ცენტრისკენ ფართოდ იხსნება და მის მთლიან აღქმას ნაწილობრივ განსაზღვრავს კიდევ. დასავლეთი კედლის მთელ ფართობს მხოლოდ ერთი, ზედა ცენტრალურ ნაწილში განთავსებული სარკმელი ანაწევრებს. დასავლეთ მხარეს როგორც ცენტრიდან, ისე

¹⁵¹ ვ. ბერიძე. XVI-XVIII "საუკუნეების ქართული საეკლესიო ხუროთმოძღვრება". თბ. 1994. გვ. 110-112.

გვერდებიდან, კარგად აღიქმება ბურჟიდან კედელზე გადამავალი თაღის შიგა ფართო პირი, რომელიც კიდევ ერთ, ახლოდან აღქმად და მოსაზღვრულ სასურათე სიბრტყედ იშლება.

კედლის მხატვრობის შესახებ დღეს არსებული 1672-1673 წლის, ფრანგი მოგზაურის, ჟან შარდენის მონაცემებით ეკლესიაში “ბერძნული სტილის უხეირო მხატვრობა” მის მოგზაურობამდე ცოტა ხნით ადრე შეუსრულებიათ “ხელგაუწაფავ მხატვრებს”;¹⁵² 1710 წელს სიონის ტაძარი ხელახლა იქნა აღდგენილი და ფრესკები “ჩვეულებრივი წესით” შეუსრულებიათ; მათ სავარაუდო ავტორად XVII-XVIII სს-ების მიჯნაზე “სიონის ტაძრის დიდი ოსტატი”, ვინმე გიორგი მოიაზრება.¹⁵³ XVIII ს-ის ბოლოსა და XIX ს-ის I ნახევარში სიონის ტაძარი სამჯერ აღადგინეს. ბოლოს, 1837 წელს მისი აღდგენა თბილისელ ფერმწერს, მიკირტუმ ოვნათანიანს შეუსრულებია, 1853-1855 წლებში თავადის მიხ. ვორონცოვის რეკომენდაციითა და საქართველოს ეგზარქოს ისიდორეს დახმარებით, გრიგოლ გაგარინის ხელმძღვანელობითა და მიხეილ ტროშინსკის აქტიური მონაწილეობით ტაძრის ინტერიერში ახალი ნაღესობა და მოხატულობა შესრულდა. “ძველი ბიზანტიური სტილით” შესრულებული წარმატებული ნამუშევრისათვის გრ. გაგარინი წმიდა მოციქულთა სწორის, თავად ვლადიმირის III ხარისხის ორდენითაც ყოფილა დაჯილდოებული.

XIX ს-ში შესრულებული მხატვრობა სიონის ინტერიერში

შემდეგნაირადაა განთავსებული: საკურთხეველში ოქროს ფონზე ჩვილელი ღმრთისმშობელი, წინასწარმეტყველები, მაცხოვარი, მოციქულები და წმიდა მამები არიან გამოსახულნი; გუმბათის სფეროში პანტოკრატორი, ქვემოთ მახარებლები, მოციქულთა თაენი პეტრე და პავლე, მტრედის სახით გამოსახული სულიწმიდა და ანგელოზები; ჩრდილოეთ კედელზე გამოსახულია: ზევით – “მირქმა” და “ნათლისღება”, ქვევით – “შობა” და “ლაზარეს აღდგინება”; სამხრეთ კედელზე კი, ზევით – “შენეღსაცხებლე დედანი საფლავთან” და “იესუ ეცხადება მარიამ მაგდალინელს”; ქვევით – “ჯვარცმა” და “ამაღლება”. სვეტებსა და თაღებზე ათცამეტი ასურელი მამის და ქართველ წმინდანთა: წმ. ნინოს, წმ. აბო თბილელის, წმ. ქეთევანისა და

¹⁵² “შარდენის მოგზაურობა” თბ. 1975. გვ.320. (ვ. ბერიძის აზრით, აქ ელისე საგინაშვილის დროინდელი მხატვრობა იგულისხმება, – “...მართლაც, ძნელი წარმოსადგენია, რომ მაინცდამაინც მაღალმხატვრული ფრესკები ყოფილიყო”; იხ. ვ. ბერიძე დასახ. ნაშრ. გვ.111)

¹⁵³ ირინე ძუცოვა, “სიონის ტაძრის მოხატულობა XIX ს-ის შუა წლებში”; “ძველის მეგობარი”; 61 (1982 წ.) გვ.45.

წმ. ლუარსაბის, წმ. ალექსანდრეს და წმ. გიორგის გამოსახულებებს ვხვდებით. დასავლეთი მკლავის კამარაზე ოთხი სცენაა მაცხოვრის ცხოვრებიდან: “ბავშვების დალოცვა”, “წმიდა მაგდალინა”, “მოვაჭრეთა განდევნა” და “შიაგეთ კეისარს კეისრისა”, მათ შორის კი ანგელოზები არიან გამოსახულნი. კიდესთან წმ. დიდმოწამეების: ბორისისა და გლების კოლოსალური ფიგურები ყოფილა, ხოლო დასავლეთ კედელზე “განკითხვის დღე” იყო გამოსახული. ჭერისა და კედლის დანარჩენი, თავისუფალი სიბრტყეები ლურჯი ცის ფონზე ოქროს ვარსკვლავებითაა გამშვენებული. მხატვრობა, საქართველოში პირველად, სანთლის საღებავებით არის შესრულებული ზეთის საღებავის ბაზაზე, რომლის ტექნოლოგიაც გრიგოლ გაგარინს ევროპასა და რუსეთში შეუსწავლია; ასევე უხვადაა გამოყენებული ფურცლოვანი ოქროც. ეს მხატვრობა თანამედროვეთაგან, როგორც ჩანს, დიდ მოწონებასა და აღფრთოვანებასაც იმსახურებდა.¹⁵⁴

დღევანდელი მდგომარეობით სიონის ტაძარში გაგარინისეული მხატვრობის გარდა, რომელიც ინტერიერის ძირითად ნაწილს ფარავს, XX ს-ის ბოლოს შესრულებულ მხატვრობასაც ვხვდებით, რომელიც დასავლეთი მკლავის ჩრდილოეთი და სამხრეთი “ნაგების” კედლებსა და კამარებზე, ასევე დასავლეთ კედელსა და მის მიმდებარე კედლის თაღზეა წარმოდგენილი;

მარკოზ ტყემალაძის მიერ აღწერილი “განკითხვის დღის” და წმიდა დიდმოწამეთა კოლოსალური ფიგურების გარდა, რომლებიც ტაძრის დასავლეთ კედელსა და მის მიმდებარე თაღზე იყო განთავსებული, არქივში სიონის მოხატულობიდან დაცულია “ხარების”, “ფერისცვალების” და “გეთსამანიაში ღოცვის” სცენათა ამსახველი ფოტოები, რომლებიც, სავარაუდოდ, ჩრდილო და სამხრეთ “ნაგებში” განთავსებულმა ახალმა მხატვრობამ დაფარა. (ილ. 100-104)

1979 წლის 17 ივლისს საქართველოს კათოლიკოს-პატრიარქმა, ილია II-მ წერილით მიმართა ისტორიის, კულტურისა და ბუნების ძეგლთა დაცვისა და გამოყენების მთავარ სამეცნიერო-საწარმოო სამმართველოს, რათა განეხილათ და სათანადო დასკვნა გაეცათ სიონის საპატრიარქო ტაძრის ინტერიერის მოუხატავი ნაწილის მოსახატად მხატვარ ლევან ცუცქერიძის მიერ შესრულებული ესკიზების თაობაზე.¹⁵⁵ საბჭოს მიერ უშუალოდ ესკიზების

¹⁵⁴ მარკოზ ტყემალაძე, “თბილისის სიონის საკათედრო ტაძარი”. “ჯვარი ვახისა” №3; 1991 გვ.54.

¹⁵⁵ საქართველოს საპატრიარქოს არქივი. დოკ.№2355; თემა №112/1 №60.

განხილვისა და დასკვნის ამსახველი ოქმები, სამწუხაროდ, არქივებში არ მოიპოვება; თუმცა, საკითხი რომ მარტივად არ გადაწყვეტილა, ამას წლების მანძილზე გაჭიანურებული განხილვის ამსახველი დოკუმენტებიც ადასტურებს. საპატრიარქოს მიმართვიდან ხუთი წლის შემდეგ, 1984 წლის 6 აგვისტოს ძეგლთა დაცვის სამმართველოს საბჭოს სხდომაზე თბილისის სიონის ტაძრის მოხატულობის საკითხის განმეორებითი განხილვისას ვკითხულობთ: “საბჭო კატეგორიული წინააღმდეგია იქ არსებული გაგარინისეული მხატვრობის მოხსნისა. მოიხატება მხოლოდ ცარიელი არე (ქვედა 6 მეტრი) როგორც იქნა დადგენილი შესაბამის საბჭოს სხდომებზე”; ხოლო სარესტავრაციო სამუშაოების ზედამხედველის, ჯ. თუშურაშვილის მოხსენებითი ბარათიდან ვიგებთ, რომ “გაგარინისეული მხატვრობისა და ახალი თავისუფალი კედლების მოხატვის შესახებ არსებობს კომპეტენტურ სპეციალისტთა და ამასთან ურთიერთსაწინააღმდეგო მოსაზრებანი.”¹⁵⁶

თავად მხატვრის მოგონებებიდან ვიგებთ, რომ განსახილველი ესკიზების განხორციელებას საბჭოს წევრები მოწონებით არ შეხვედრიან. ხელოვნებათმცოდნეებიდან განსაკუთრებული წინააღმდეგობა თინათინ ვირსალაძეს გაუწევია, ნაკლები სიმკაცრე გამოუჩენია ლევან რჩეულიშვილს; თუმცა, ყოველივე ზემოთქმულის მიუხედავად, ლევან ცუცქირიძე ინტერიერის სრული დეკორირებისათვის ემზადებოდა. კათოლიკოს-პატრიარქთან შეთანხმებით, დას. მკლავის დასავლეთ კედელზე “განკითხვის დღის”, სამხრეთ “ნავში” კი “შობისა” და “ნათლისღების” სცენების განთავსება გადაწყდა. ჩრდილოეთი “ნავის” თემატიკის შერჩევაში, ისევე, როგორც სცენათა სტილისტურ გადაწყვეტაში, მხატვარს დამკვეთისაგან სრული თავისუფლება მიენიჭა. ჩრდილოეთი “ნავისთვის” მან წმიდა გიორგის ციკლი შეარჩია და განახორციელა კიდევ, ხოლო კამარის მოსახატად გამზადებული მაცხოვრის ვნების ციკლის ამსახველი ესკიზები განუხორციელებელი დარჩა. ტაძრის მოხატვის პროცესმა თითქმის ათ წელს გასტანა და 1988-89 წწ-ში ქვეყანაში განვითარებული მოვლენების გამო შეწყდა.

სიონის ტაძრის XX ს-ის 80-იან წლებში შესრულებილი მხატვრობა
სადღეისოდ ასე გამოიყურება: დასავლეთ კედელზე მოხატულობა ფართო, მაღალ, ნახევარწრიული მოხაზულობით დასრულებულ კედელს მთლიანად,

¹⁵⁶ საქართველოს საპატრიარქოს არქივი. დოკ.№1416; თემა №58/2 №60.

ჭერიდან ვიდრე იატაკის დონემდე ფარავს; მხატვრობითაა დაფარული, ასევე, კედლის თაღის შიგა პირიც, ცენტრალური შემოსასვლელი კარისა და სარკმლის დიობის წირთხლებიც.

ტაძრის დასავლეთი კედლის მთელ სიბრტყეს “განკითხვის დღის” სცენა იკავებს. მთავარი შემოსასვლელი კარის ღეუნეტში “პირი ღმრთისაა” გამოსახული. კედელს შემოვლებულ ვიწრო და ღრმა თაღს მხატვრობისათვის ფართობი მხოლოდ შიგა პირზე აქვს; შესაბამისად, მასზე ასევე ძირითადი კომპოზიციის სცენებია განვითარებული; თუმცა, ეს სიბრტყე კედელთან ერთიანობაში მხოლოდ მის უმაღლეს ნაწილში აღიქმება, ამდენად, დაბლა განთავსებული სცენები რეგისტრებადაა დაყოფილი და კედელზე განვითარებული კომპოზიციისკენაა მიმართული.

სამხრეთი “ნავის” მოხატულობა მაცხოვრის შობასთანაა დაკავშირებული. დასავლეთ კედელზე ორი სცენაა: ზევით “ნათლისღება”, მის ქვემოთ კი სამღვდლო პირთა კრებულია გამოსახული. ჩრდილოეთი კედლის ზემო ნაწილში ჯვრები და სამი წმინდანის ფიგურაა, ქვევით მარჯვენა კიდეგან ერთი ფიგურა ჩანს; სამხრეთი კედელი მაცხოვრის “შობის” სცენებს ეთმობა; კედლის მარცხენა მხარეს ზევით “მირქმა”, შუა ნაწილში მოგვები, ხოლო დაბლა “განბანვის” სცენა, კამარაში კი – “ჯვრის ამაღლება” გამოსახული. სარკმლის წირთხლში, დასავლეთით “ევმანულის”, აღმოსავლეთით კი – ანგელოზთა ფიგურებია.

ჩრდილოეთი “ნავის” მოხატულობა წმიდა გიორგის ცხოვრებასა და ენებას ასახავს. დასავლეთ კედელზე ცხენოსანი წმიდა გიორგი შუბით გველეშაპს განგმირავს. ჩრდილოეთი კედლის დასავლეთ მხარეს “ხურთით ცემა” და “ბორბალზე წამებაა” ასახული. ქვევით “წმიდა გიორგი კირის ორმოში” და “წმიდა გიორგი დიოკლეტიანეს წინაშეა”. მარჯვნივ – სარკმლის აღმოსავლეთით “წმიდა გიორგი ათავისუფლებს მეფის ასულს”; სამხრეთ კედელზე “წმიდა გიორგი სახმილში”, მის ქვემოთ კი – “წმიდა გიორგის გულზე ლოდის დადება” გამოსახული.

სამხრეთით გახსნილი თაღის დიობის თავზე, დასავლეთით “წმიდა გიორგის მიერ ხარის აღდგინების” სცენაა. მის ახლოს კი, დიდი ზომის მახვილი წმინდანის “თავის კვეთაზე” მიაწმენებს. მის დაბლა მუხლმოყრილი მამაკაცის ფიგურას ვხედავთ წიგნით ხელში. (ამ ადგილას თავდაპირველად სავედრებელი წარწერა იყო მოაზრებული.)

კამარაში ორი ანგელოზია გამოსახული.

ჩრდილოეთი ბურჯიდან კედელზე გადამავალი თაღის კეხში ჯვარია გამოსახული, გვერდებზე – ჩრდილოეთით ერთი, ჯვარგაწვდილი, სამხრეთით კი სამი ანგელოზის ფიგურაა; დაბლა მლოცველთა ჯგუფია სანთლებით ხელში, ხოლო ჩრდილოეთ კედელზე ორი ანგელოზი და, ასევე, მლოცველთა ჯგუფია გამოსახული.

დასავლეთი მკლავის ორივე “ნავი” ცენტრისკენ ფართო თაღებით იხსნება. მათ შიგა პირებზე ქართველი წმინდა მეფეები და დედოფლები არიან წარმოდგენილნი:

სამხრეთით, დასავლეთ მხარეს წმ. ქეთევან დედოფალი, აღმოსავლეთ ფერდზე წმ. მეფე დავით აღმაშენებელი. მის დაბლა პორტრეტებსა და ხელის მტევნებს ვხედავთ ანთებული სანთლებით ხელში – ეს მეედრებელთა ჯგუფის ფრაგმენტებია, რომლებიც ბურჯის ქვედა ნაწილის მარმარილოს პერანგით შემოსვის შედეგად დაიფარა. საპირისპირო მხრიდან ამავე ბურჯის ზედაპირზე ჯვარი და წრე იყო გამოსახული.

ჩრდილოეთი თაღის აღმოსავლეთ მხარეს წმ. თამარ მეფე, დასავლეთით კი მეედრებელ ქალთა ჯგუფის ზემოთ, წმ. დემეტრე მეფე არიან წარმოდგენილნი.

დღესდღეობით მხატვრობა ნაწილობრივ ჭკარტლის ფენის, ნაწილობრივ გრუნტის დაზიანების გამო, შელახულია. კედლის ზედაპირებზე საღებავის ფენა ზოგან დამუქებული, ზოგან კი გაფერმკრთალებულია. განსაკუთრებით დაზიანებულია სამხრეთი ნავი. აქ მოხატულობა, განსაკუთრებით ქვედა ნაწილში, ერთიანად თეთრი ლაქებითაა დაფარული. ბევრი ფერი შესამჩნევადაა დეფორმირებული. შესაბამისად, რთულდება მხატვრობის კოლორიტზე საუბარი. თუმცა, ერთი შეხედვითაც ჩანს, რომ დასავლეთი მკლავის სამ ნაწილში კოლორიტი განსხვავებულია. დასავლეთ კედელზე ის ყველაზე მწირი და თავშეკავებული, სამხრეთ ნავში უფრო თბილი და შედარებით მდიდარი, ჩრდილოეთ ნავში კი – ცივი და მკვეთრია.

მკლავის ცენტრალურ ნაწილში მთლიანი კოლორიტი ხაკისფერ-მოყავისფროა. ცალკეულ ფიგურათა სამოსის, შარავანდების თუ ცეცხლის ენების ფერადი ლაქები ამავე გამაში ეწერება.

სამხრეთ “ნავში” მოყვითალო-მოყავისფრო ტონალობასთან ერთად იისფერი და ძოწისფერი, ასევე ლურჯი და მუქი ყავისფერი, ზოგან შავი ლაქებიც გვხვდება. აქ სარკმლის წირთხლებსა და კამარის ზედაპირზე ვერცხლისა და ნარინჯის მბრწყინავი საღებავიც არის გამოყენებული.

ჩრდილოეთ “ნავში” ლურჯისა და მწვანის სხვადასხვა ტონებს ნარინჯისფერი, ვარდისფერი, ძოწისფერი, მუქი ყავისფერი, ყვითელი ლაქები ეხამება. აქ ფერები უფრო მეტი ინტენსივობითა და ჟღერადობით გამოირჩევა, რაც შესაძლოა, განსხვავებული გრუნტის გამოყენებითაც იყოს განპირობებული.

მოხატულობა ტემპერის საღებავის თხელი და გამჭვირვალე ფენითაა შესრულებული სამხრეთ და ცენტრალურ “ნაევში” გაჯის, ხოლო ჩრდილოეთით – ბათქაშის გრუნტზე; კედლის ზედაპირზე კარგად გაირჩევა ფუნჯის მონასმები.

სიონის ტაძრის მოხატვა მთლიანად იყო გამოზნული. შესაბამისად, მხატვარმა სხვა სცენებისთვისაც განახორციელა ესკიზები. დასავლეთი მკლავის კამარაზე ლევან ცუცქირიძეს ქრისტეს ჯვარცმისა და აღდგომის ციკლი, გვერდებზე კი წმინდანთა და მედრებელთა ფიგურები ჰქონდა მოაზრებული.

მოხატულობა, რომელიც სიონის ტაძრის კედლებზე გასულ საუკუნეშია შესრულებული, ძველი, გაგარინისეული მხატვრობის გვერდით თანაარსებობს და ტაძარში შესვლისთანავე მასთან მკვეთრ განსხვავებას ათვალსაჩინოებს. მასთან მიმართება ღ. ცუცქირიძის ამოცანას, ალბათ, არც წარმოადგენდა, რადგან, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ტაძრის დეკორირება სრულად იყო განზრახული. თუმცა, სიონის ინტერიერის დღევანდელი სახე მთელი სისრულით წარმოაჩენს “ახლისა” და “ძველის” მხატვრული თუ თეოლოგიური “ხედვის” სიშორეს.

XX საუკუნის დასასრულს შესრულებული კედლის მხატვრობა ინტერიერის არქიტექტურასთან მიმართების განსხვავებულ, როგორც საეკლესიო, ისე ზოგადად, ქართული მონუმენტური მხატვრობისთვის უჩვეულო გადაწყვეტას გვთავაზობს; ის ინტერიერით მოცემული სტრუქტურის “დაძლევა” და კედლების “ახლებურ” ტექტონიკურ აღქმას ისახავს მიზნად. ამისთვის კედლის ზედაპირები ერთიანადაა დაფერილი სხვადასხვა ზომის გეომეტრიული ფორმის ფერადი ლაქებით, რაც ინტერიერის სტრუქტურისა და პლასტიკისგან დამოუკიდებელ, უპირატესად კი, სწორედ მის საწინააღმდეგო პრინციპით დანაწევრებას ემსახურება.

კედლებზე ფერადი “არეები” კონტრასტული ზომებითა და ასიმეტრიული განლაგებით ეწყობა; მათ შორის წარმოქმნილი სწორი, მრუდი თუ ტეხილი ხაზები მოხატულობას რეალურ ან კამარით დასრულებული, კედლების “მშვიდი” არქიტექტურისგან ერთგვარი მიზანმიმართული “აცდენის” მისწრაფებით ახასიათებს. ეს მისწრაფება განსაზღვრავს მხატვრობის როგორც ინტერიერში განაწილების, ისე ცალკეულ სცენათა კომპოზიციური აგების თუ ფერადოვანი გადაწყვეტის პრინციპსაც და მოცემული კედლის მხატვრობის, ფაქტობრივად, უმთავრეს კონცეფციად გვევლინება.

ცალკეულ შემთხვევებში მხატვარი თითქოს ცდილობს ინტერიერის მოთხოვნას უპასუხოს; ამ მიზნით “ნაგების” ვიწრო და მაღალი დასავლეთი კედლები შუა ნაწილში ჰორიზონტალებით იყოფა, თუმცა, მიმდებარე კედლის სიახლოვეს მათ მთელ სიგრძეზე გადაჭიმული დიაგონალები კვეთს, რაც კიდევ უფრო მკაფიოდ წარმოაჩენს მოცემული სიბრტყის მოთხოვნისა და მისი ფერწერით დანაწევრების წინააღმდეგობრივ ხასიათს. (ილ. 105, 106) ასევე, დასავლეთი კედლის თაღის კეხში, მანდორლაში გამოსახული ჯვარი და მასთან ორი მფრინვალი ანგელოზი კედლის შუახაზზე იგება, ხოლო ტიმპანში მაცხოვრის სახე ზუსტად ცენტრშია მოთავსებული, რაც, თითქოს, ინტერიერის მოცემულობას ესადაგება; თუმცა, ჯვრის მანდორლაცა და ანგელოზთა ფონად წარმოდგენილი ცისფერი ლაქაც მარცხნივ მიმართული მახვილი კუთხით მოემართება ქვემოთკენ და სიმეტრიულ გამოსახულებებს ერთგვარი “წაფერდებული” აღქმით ახასიათებს (ამავე განცდას აძლიერებს, ასევე, სხვა ორი ანგელოზის ოდნავ ასიმეტრიული გამოსახვა სარკმლის აქეთ-იქიდან); (ილ. 108) ტილო, რომელზეც “ხელტუქმნელი ხატია” გამოსახული, ღმუნეტისა და მისი ღიობის შიგა პირზეა გავრცობილი და მთელ გამოსახულებაში ყველაზე მკაფიოდ სწორედ მისი ბოლოებმოკრული ქსოვილის ნაკეცები გამოირჩევა, რომელთა კონტურები სწორედ ღმუნეტის ნახევარწრის საპირისპიროდაა მიმართული. (აქვე დავძენთ რომ, “ვარძიის ხელტუქმნელი ხატის” ასლს აქ ტილო სწორედ ამ მიზნით უნდა ჰქონდეს “დამატებული”). (ილ. 107)

კედლის ტექტონიკურობის “დაშლას” ემსახურება თავად კომპოზიციათა აგება-განაწილებაც; სამხრეთ და ჩრდილოეთ კედლებზე “შობისა” და “წმ. გიორგის ცხოვრების” სცენების წარმოდგენა ცალკეული ფიგურების ან ჯგუფების გამოსახვითაა გადაწყვეტილი, რომელთა კედელზე განთავსება ასევე, საგანგებოდაა დაშორებული მოსახატი კედლის მოთხოვნებს:

ჩრდილოეთი და სამხრეთი კედლების აღმოსავლეთ ნაწილში ჯერ სარკმლის, შემდეგ კი კარის ღიობებია გაჭრილი. კარგად აღქმადი ფართო კედლების ზედაპირები ტონალურად ცვალებადი ერთგვაროვანი ფერითაა დაფარული; მათზე ადამიანების ფიგურები და გეომეტრიული ფორმები ხან ერთმანეთს ენაცვლება, ხანაც ერთიან გამოსახულებად არის წარმოდგენილი; მათი კომპოზიციური განაწილება კი, კვლავ კედლის ტექტონიკურობის “წინააღმდეგაა” მიმართული: (ილ. 109, 110)

“შობის” კომპოზიციაში სარკმლის კუთხესთან შემოწერილი მოზრდილი წრე, ჩვილდი ღმრთისმშობლის ფიგურას რკალით მოაჩარჩოებს, ხოლო მის შიგნითვე მოქცეული ხარისა და ვირის თავები ზოლებით იჭრება და მთლიანობაში მთლიან, წრიული მოყვანილობის გამოსახულებად აღიქმება; მწყემსების სამფიგურიანი ჯგუფი წრისა და კარის ღიობს შორის, ვიწრო ფართობზე თავსდება, მათ ზემოთ კი, მოზრდილ ფართობს ანგელოზის ერთი ფიგურა იკავებს. “მირქმის” სცენა კამარისა და კედლის ზღვარზე, კუთხეშია მოთავსებული, ხოლო “განბანვის” სცენის ერთი ფიგურა კედლის ქვედა კუთხიდან დასავლეთ კედელზეა “გადატეხილი”; კედლის ფართობი, თითქოს საგანგებოდ, “არაეკონომიურადაა” გამოყენებული: ფიგურათა ჯგუფებს შორის “ცარიელი” ადგილები ჭარბობს, რაც ამ ერთი სცენის სიუჟეტებს ერთმანეთისგან შინაარსობრივად და კომპოზიციურად აცალკევებს.

ცალკეული არეების გამოთავისუფლებით თავად ფიგურათა ჯგუფები კედელზე მიმოფანტულ და თან, ერთგვარად “შევიწროებულ” შთაბეჭდილებას ტოვებს (წრეში ჩაწერა, წრესა და ღიობს შორის მოქცევა, “გარდამავალ” ზედაპირზე მოთავსება, კუთხეზე ფიგურის განთავსება); ამ ხერხით, ერთი მხრივ, ერთიანი ზედაპირის “გაფანტული” აღქმით მისი მთლიანობისა და სიმყარის განცდის განელება ხდება, მეორე მხრივ კი, თავად მოხატულობის აღქმას ენიჭება აბსტრაგირებული ხასიათი. კამარაში გამოსახული “ჯვრის ამადლება” მოხატულობის ამ ნაწილს კიდევ მეტად აახლოებს კუბისტური ნიშნების მქონე აბსტრაქციასთან. (ილ. 111) მანდორლაში გამოსახულ ჯვარს ანგელოზთა ფიგურები ნაწილობრივ ფარავს. თეთრი ჯვარისა და მის მკლავთა შორის სფერულ მოცულობებად მოდელირებული ძოწისფერი ლაქები ჭერის კამაროვან ფორმას “მაღავს”; გეომეტრიულ სხეულებს მიმსგავსებული ანგელოზთა ფიგურები კი, ჯვრის მასშტაბური ფორმის დანაწევრებასა და ერთიანი გამოსახულების აბსტრაგირებულ აღქმას ემსახურება.

მეტი დეფორმაციით გამოირჩევა სხვა ორი ანგელოზის ფიგურა ჩრდილოეთი “ნავის” კამარაში; ერთი მათგანი მხოლოდ ფრთებით, ხელის ნაწილით და შარავანდიანი თავითაა გამოსახული. ამასთან, ეს ცალკეული დეტალები არა ფიგურის იერ-სახეზე მინიშნების, არამედ მისი მიზანმიმართული “დაშლის” პრინციპითაა მოცემული (საწინააღმდეგოდ მიმართული ფრთები, შარავანდიდან გამოძვავალი მკლავი), რაც, აქაც, კამაროვანი გადახურვის აღქმის განვლვას ემსახურება (რამდენადაც, მოთეთრო ფერით დაფერილ მის ზედაპირზე მუქი ლაქები და მეორე ანგელოზის ფიგურა სწორედ კამარის საწინააღმდეგო მიმართულებით იჭრება). (ილ. 112)

ორსავე “ნავში” გეომეტრიული ფორმის ლაქები შედგენილი, თუმცა მკაფიო ფერადონების საღებავით ისეა დაფერილი, რომ ფუნჯის მონასმის წრიული მიმართულება და “სარჩული” ფერი კარგად იკითხება. ამის შედეგად, ერთმანეთზე “გადაფარებული”, ინტერიერის პლასტიკის საპირისპიროდ მიმართული გეომეტრიული ფორმები არა ლოკალურ ფერად ლაქებად, არამედ ერთგვარი შინაგანი დინამიკით დატვირთულ ფორმებად აღიქმება და მოყვანილობისა და ფერადონების გარდა, მნახველზე ფაქტურითაც ახდენს ზემოქმედებას, რომელიც კედლის მყარი, შეუვალი ზედაპირის “განშრეკებულ” და “ამოძრავებულ” აღქმას განაპირობებს.

ჩრდილოეთ კედელზე წმ. გიორგის ცხოვრების სცენები მეტი ფიგურატიულობით ხასიათდება. აქ ფიგურები სრულად, ნაკლები სტილიზაციითაა წარმოდგენილი; მათი მნიშვნელობის დამცრობა და ფონთან დაახლოება კი, უმეტესად, გამოსახულების უკიდურესი გამარტივებითა და გაფერმკრთალებითაა მიღწეული. (წმინდანის ფიგურები მკრთალი ნახატიტაა გადმოცემული, ქალებისა – სქემატური სილუეტით, ხოლო მტარვალები კი, კედელზე დატანილ გრაფიკულ ჩანახატს უახლოვდება). (ილ. 113) აქ ფერად გეომეტრიულ ფორმებს მეტი სწორხაზოვნება და სიხისტე ახასიათებს. (ურთიერთგადაძვეთი წრფეები, წამახული კუთხეები, დაპირისპირებულ ფერთა ლაქების მარაოსებური დაწყობა). ფერადი გეომეტრიული ფორმებით “განშრეკებულ” კედლის ზედაპირზე ადამიანის ფიგურები ზოგჯერ ამ ცალკეულ “სიბრტყეებს” შორისაა “მოყოლილი” – ზოგი ფიგურის ნახევარი ან კიდური მომდევნო შრე-სიბრტყით იფარება; აღსანიშნავია, რომ ეს ხერხი მოწამისა და მტარვალთა გამოსახულებების შესაპირისპირებლადაც არის გამოყენებული: კერძოდ, ამ წესით გადაჭრილია მხოლოდ მტარვალთა ფიგურები (“წმ. გიორგი სახმილში”, “ხურთით ცემა”) ხოლო მოწამის

გამოსახულება ყველა სცენაში ერთგვარად “გამოთავისუფლებულია” კედლის “ტყვეობიდან”. ამას წარმოაჩენს თავად ფიგურათა მხატვრული გადაწყვეტაც; მტარვალთა ფიგურების ცალკეული ნაწილების არგამოჩინების მიზეზი მოხატულობაში მათი “გადაჭრის”, სხეულის ცალკეული ნაკვეთის “მოკვეთის” შთაბეჭდილებას ტოვებს; მაშინ როდესაც წმ. გიორგის არასრულად გამოჩენილი ფიგურის ფეხები მნახველის თვალისაგან მხოლოდ სიუჟეტის ასახვის მიზნითაა დაფარული (“წმ. გიორგი სახმილში”, “წმ. გიორგი კირის ორმოში”); (ილ.113, 114) ამასთან, მტარვალთა ფიგურების საპირისპიროდ, წმინდანის სხეულის დახასიათება ზოგჯერ მის სინატიფესა და სიმსუბუქეს აჩენს (ამხედრებული ფიგურები, “დიოკლეტიანეს წინაშე”), სხეულის ცალკეულ ნაკვეთებად აქცენტირება და დრამატული პოზა კი, მას ჰეროიკულ ხასიათს ანიჭებს (“ბორბალზე წამება”, “გულზე ლოდის დადება”). (ილ.109,115)

ჩრდილოეთი კედლის მხატვრობაც, სამხრეთის მსგავსად, “ცარიელი” არეების სიჭარბითა და ფიგურატიული გამოსახულებების “მიმოფანტვით” ხასიათდება; თუმცა, აქ კედლის სიმტკიცისა და მასიურობის დასაძლევად სხვა ხერხიცაა გამოყენებული: კერძოდ, მოზრდილი ფორმები ზევით, კამარისკენ ინაცვლებს (ბორბალი, ცხენები) და ღიობს აქეთ-იქით, შედარებით ვიწრო ფართობებს ავსებს, (ილ. 113, 116) ხოლო კედლის ქვედა, მთლიანი, მხატვრობით ნაკლებად დატვირთული ფართობი უფრო ღია ტონალობაშია გადაწყვეტილი; ფიგურები კი, უფრო მკრთალი, განზოგადებული გამომსახველობით ხასიათდება, რაც მნახველის აღქმაში მასიური, ქვით “აღმართული” კედლის განცდას უპირისპირდება – ზემოთკენ ღიობითა და კამარით შემსუბუქებული ინტერიერის პირისპირ, მხატვრობა კედელს ზედა ნაწილში მეტად ტვირთავს.

ერთი სიუჟეტით გაერთიანებული ფიგურები, თუმცა, კედლის თავისუფალი, “ცარიელი” არეებითაა ერთმანეთს დაცილებული, მათი ცალკეულ სცენებად, შინაარსის გამომხატველ კომპოზიციებად შეკვრა, ჩანს, მხატვრის ამოცანას არ წარმოადგენს; პირიქით, ერთი სცენის პერსონაჟები საგანგებოდაა ერთმანეთისგან “გაუცხოებული”, რაც სიუჟეტურად ასახავს მოქმედებისთვის ფიგურათა შეუთავსებელ ურთიერთმიმართებაშიც ვლინდება (“ბორბალზე წამება”, “მეფის ასულის გამოსხნა”). ყოველი ფიგურა პოზის და მხატვრული დახასიათების მიუხედავად, ავტონომიურ გამოსახულებადაა წარმოდგენილი და უპირატესად, “საკუთარი” მხატვრული სახითა და მიმდებარე ფონთან მიმართებით “მეტყველებს”, ხოლო სხვა ფიგურებთან შინაარსობრივ კავშირს

კი, ზოგჯერ საგანგებო ხელოვნური ხერხით ამყარებს (მაგ., საბელის აღმნიშვნელი კონტურები “ბორბალზე წამებასა” და “მეფის ასულის გამოსხსნა“-ში).

იმდენად რამდენადაც, როგორც ცალკეულ სცენათა გამოჯნვა, ისე სცენის შიგნით ფიგურათა შორის კავშირების წარმოჩენა უკიდურესად პირობით ხასიათს ატარებს, გვერდითი “ნაგების” მოხატულობა “მარტივი” (გეომეტრიული) და “რთული” (ანგელოზები, ადამიანები, ცხენები) ფიგურების ნაკრების სახით წარმოგვიდგება, რომლის მთავარი ამოცანაა მნახველის აღქმაში მკვიდრად ნაგები მასიური კედლებით მოზღუდული ინტერიერის განცდის განეიტრალება და ცალკეული განსხვავებული მხატვრული სახის მქონე ელემენტების სინთეზით განპირობებული ესთეტიკურად მიმზიდველი გარემოს შექმნა.

“განკითხვის დღის” კომპოზიცია მეტი თხრობითობით და მთლიანობით ხასიათდება; თუმცა, ისევე, როგორც გვერდით “ნაგებში”, კედლის სტრუქტურაზე ზემოქმედებას მხატვრისთვის აქაც უპირატესი მნიშვნელობა ენიჭება. კედლის მოზრდილი ფართობის, სიმეტრიული დანაწევრებისა და გამოსასახი თემის გათვალისწინებით, დასმული მხატვრული ამოცანის განხორციელებას ემსახურება როგორც ფონის დანაწევრება, ისე თავად ერთიანი კომპოზიციის აგებაც.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ლ. ცუცქირიძის მიერ შესრულებული მოხატულობის ეს ნაწილი ყველაზე მწირი, თავშეკავებული ფერადოვნებით ხასიათდება. თუმცა, ფონის ფერად “არეებად” დაყოფის პრინციპი აქაცაა გამოყენებული და ის უფრო ტონალურ ხასიათს იღებს, ხოლო კედლის ზედაპირის “ამოძრავება” უპირატესად ნახატს ეკისრება; კედლის თაღის კეხსა და სარკმელთან გამოსახული ჯვრისა და ანგელოზების ფონად წარმოდგენილი მოლურჯო, ტეხილებით მოფარგლული ლაქა მახვილი კუთხით იჭრება კედლის ძირითად, მომწვანო-ოქრისფერით დაფარულ ძირითად ფართობზე, რითაც მოსახატი კედლის, მისი თაღისა და სარკმლის “მორკალული” ფორმის დასასრულით გამოწვეულ გაწონასწორებულ განწყობას არღვევს; რაც, მხატვრულად თავად “განკითხვის დღის” ამგვარი, დრამატულ-ჰეროიკული გადაწყვეტისთვის “ამზადებს” ინტერიერის მოცემულ ნაწილს, შინაარსობრივად კი, მეტი სიცხადითა და ფერადოვნებით გამორჩეულ ჯვარისა და ანგელოზების “კუთვნილ არეს” სცენის თხრობითი და დინამიკური ნაწილისგან მიჯნავს.

მომწვანო და მოყვითალო-ყავისფერ ტონალობაში გადაწყვეტილი “განკითხვის დღის” სცენის არსებით, ცენტრალურ ნაწილში ორი მთავარი მხატვრული აქცენტი გამოკვეთილი: კვერცხისებური და წამახული ფორმებით შედგენილ გეომეტრიულ სხეულზე (რომელიც კოსმოსურ სხეულს – კუდიან კომეტას მოგვაგონებს) შემდგარი იესუ ქრისტეს (მთელ მოხატულობაში უდიდესი, 7 მეტრი სიგრძის) მასშტაბური ფიგურა და ოთხკუთხა ლოდებით შედგენილი კიბის თავში ღმრთისმშობლის, შედარებით, მომცრო გამოსახულება. მაცხოვრის მხარეს დიაგონალურად გავლებული ტეხილით მარცხენა “არე” გამოიყოფა, რომლის ფერადონება კიბის მასშტაბურ გამოსახულებაში მეორდება, რის შედეგადაც, ცენტრში ორი, ტეხილი და “დაკბილული” შემხვედრი დიაგონალით მოსაზღვრული, ცოდვილთა ფიგურებით სავსე, “უფსკრული” წარმოიქმნება. (ილ.117, 121) ეს მთავარი, სქემატურად აგებული, მინიმალურად მოდელირებული გამოსახულებები მასშტაბით, განთავსებით, სხეულისა და ხელების მოძრაობით განსაზღვრავს კომპოზიციის ცოდვილთა და მართალთა მხარეებად დაყოფას და სიუჟეტის კომპოზიციურ განვითარებას; მათი მნიშვნელოვნება კი, იმპერატიული ექსტეზითაა გაძლიერებული; მაცხოვრის მარჯვენაში აღმართული ჯვარი და მისგან გამოსული ტალღოვანი ზოლი მართალთა მხარეს მოსაზღვრავს; ღმრთისმშობლის პოზა კი, ცოდვილთა მსჯავრზე მიუთითებს. ერთნაირად მცირე მასშტაბის მქონე მართალთა და ცოდვილთა ფიგურებს მხატვრული გადაწყვეტა განასხვავებს; წმინდანთა ფიგურები მაცხოვრის მარჯვნივ რიგად ეწყობა, მართალთა ჯგუფები კი, მიმდებარედ, თაღის შიგა პირზე რეგისტრებადაა განთავსებული. სქემატურად გადმოცემული დრაპირებები და ვედრების გამომხატველი ხელის მტევნები ოდნავ წაგრძელებული, მთელი სხეულით წარმოდგენილი ფიგურების მთავარი მახასიათებლებია. (ილ. 118) მათგან მკაფიოდ განსხვავდება ცოდვილთა მრავალრიცხოვანი ჯგუფები; კიბიდან “ვარდნის” პოზაში გამოსახული წყვილი თუ ჯგუფური ფიგურები ნაწილებადაა დანაწევრებული; მათი სხვადასხვა რაკურსით გადმოცემული შიშველი სხეულების ცალკეულ, დაშლილ ნაკვეთებად წარმოდგენა ზოგჯერ მიმოფანტულ, დამსხვრეულ თოჯინებს მოგვაგონებს. კედლის თაღზე გამოსახული ცოდვილთა ჯგუფები კი, ნაწილობრივ კუბისტური მხატვრობის პრინციპითაა დეფორმირებული: ერთი ფიგურის სხვადასხვა ხედვის წერტილიდან დანახული, გეომეტრიზებული ნაკვეთებით გადმოცემული გამოსახულებები პლასტიკური ნიშნით სტილიზებული, დრამატული პოზისა

და გამომეტყველების მქონე, თუმცა, ასევე, სქემატურად გამოსახული ფიგურების გვერდით თავსდება; (ილ. 120) კედლის თაღზე ცოდვილთა განთავსება რეგისტრებად, ერთიმეორის თავზე მოიაზრება, თუმცა, დეფორმირებული, სრულად თუ ფრაგმენტულად გამოსახული ფიგურების განთავსება რეგისტრირებულ წესრიგს საგანგებოდაა დაპირისპირებული; რითაც, “მართალთა” მოწესრიგებული, ერთიანი ჯგუფებისგან განსხვავებით, გეომეტრიული ფორმების ფონზე გამოსახულ ცოდვილთა დრამატული პოზების, დანაწევრებული ან ცალკეული დეტალებით ჰიპერტროფირებული სხეულები უწესრიგოდ მიმოფანტულ, რიტმსა და სიცხადეს მოკლებულ ფიგურათა სიმრავლედ წარმოგვიდგება. ამ მიზნით, ზოგჯერ, ცალკეული რეგისტრის ფორმატიც იცვლება (შევიწროებული და ცალ მხარეს ჩაკეტილი ილ. 119) რაც მეტად წარმოაჩენს სიბრტყეზე მათი მოთავსების არაორგანიზებულ ხასიათს; მთლიანობისა და ცხადი სახოვანების არქონა რომ ამ შემთხვევაში სპეციფიკურად ცოდვილთადასახასიათებლადაა გამოყენებული, ამაზე ერთ-ერთ სარეგისტრო კონტურზე დაწყობილი ნიღბების გამოსახულებებიც მიგვანიშნებს, რაც, მხატვრის ჩანაფიქრით, სახედაკარგული ადამიანების სიმბოლოდაა მოაზრებული.

რეგისტრებად გამოსახული ჯგუფების გამიჯნვა კონტურებით ხდება, ხოლო სარეგისტრო ხაზის აღქმას (მის ირგვლივ განთავსებული სწორკუთხედების გამო) მხოლოდ ტრადიციული საეკლესიო მხატვრობიდან “ნაცნობ სარეგისტრო ხაზთან” მსგავსება – მოყავისფრო ფერი და მთელ ჰორიზონტალზე გავრცობა განაპირობებს; მის ქვემოთ თავსდება დამხობილი დემონისა და ეშმაკების გამოსახულებები, რომელთაგან ორი კოსმოსურ სკაფანდრებში გამოწყობილი, უცხოპლანეტელ არსებებს მოგვაგონებს. ამდენად, სარეგისტრო ხაზი თავად სცენის კომპოზიციაშია ჩართული და თემის მხატვრულ გადაწყვეტაში მონაწილეობს.

ტრადიციული ქართული მონუმენტური მხატვრობისთვის “განკითხვის დღის” კომპოზიციის უჩვეულო მხატვრული გადაწყვეტა – კედლის მთელ ფართობზე განფენა, “ცარიელ” და ფიგურატიულ “არეებად” დანაწევრება, მოცემული სიბრტყის პლასტიკურ განცდაზე ზემოქმედება – გარკვეული სიახლოვის სურვილს აჩენს ვატიკანის სიქსტის კაპელის საკურთხეველის კედლის მხატვრობასთან (1535-1541წწ). მასთან ასოცირება, პირველ რიგში, იესუ ქრისტეს ფიგურას უკავშირდება; კომპოზიციაში ასახული მოვლენა, როგორც იდეურად, ისე მხატვრულად, მისი პოზითა და ქუსტით

განისაზღვრება. სიქსტის კაპელის ქრისტეს ცენტრში განლაგებული, საგანგებოდ გამორჩეული, ენერგიულობით აღჭურვილი ფიგურისგან განსხვავებით, სიონის “განკითხვის დღეში” გამოსახული მაცხოვრის მნიშვნელოვნებას მისი კონტრასტულად დიდი მასშტაბი და სქემატური სტილიზაციით აქცენტირებული “მიქელანჯელოსეული” პოზა განაპირობებს. ასევე თვალსაჩინოა, კომეტისებური სხეულის ფონზე გამოსახული ფიგურის მსგავსება ვატიკანისეული პეტრე მოციქულის ფიგურასთანაც. (ილ. 125, 126)

წმინდა რენესანსული, ფერადოვანი პერსპექტივის ხერხებით შექმნილი გარემოს და საკუთრივ მიქელანჯელოსმიერი ენერგიული, სკულპტურულად დანაკვთული შიშველი სხეულების სიმრავლე სიქსტის კაპელის საკუთრებულში ადამიანური განცდის დრამატული, “ყოვლისმომცველი” შინაარსის გადმოცემასა და ასეთსავე ემოციურ ზემოქმედებას ემსახურება; თუმცა, მისი გავლენა ლ. ცუცქირიძისეული “განკითხვის დღის” სცენაში, უპირატესად, თემის შინაარსის გახსნაზე, მის კომპოზიციურ წყობაზე აისახება; ცის ნაცვლად, რომელიც მიქელანჯელოსთან ხილულ, ატმოსფერულ სივრცეს გადმოსცემს, სიონში გეომეტრიული ფორმის სიბრტყეებით და ციური სხეულებით გადმოცემული კოსმოსია მოაზრებული; დრამატიზმით დატვირთული ფიგურების სიმრავლეს კი, ფორმისა და ემოციის მინიშნებით აქცენტირებული სქემატური გამოსახულებები ენაცვლება. (როგორც მთლიანი ფიგურის, ისე სახის გამომეტყველებისათვის ემოციური მდგომარეობისა და პოზის მახასიათებელი კონტურებია გამოყენებული: შიშის გამომხატვრული პოზები, თავში წაშენილი ხელები, აწეული წარბები, ფართოდ გახელილი თვალები და სხვ.) შედეგად, რენესანსული შედევრის კომპოზიციურ გადაწყვეტაზე დაყრდნობილი და კუბისტური აბსტრაქციის გამომსახველობითი ხერხების გამოყენებით წარმოდგენილი “განკითხვის დღის” სცენა მნახველზე არაერთგვაროვან შთაბეჭდილებას ახდენს: სცენის აღქმისას წარმმართველია მთელ ფართობზე გაშლილ გარემოზე ერთი ფიგურის გაბატონება და მისდამი სცენაში ასახული მოვლენის დაქვემდებარება. თავად აქ წარმოდგენილი სამყარო კი, არაბუნებრივი (გეომეტრიული) და ბუნებრივი (კიბე, ბორცვები) ფორმების, კოსმოსური (კომეტისებური სხეული, სკაფანდრებიანი ფიგურები) და სიმბოლური (ჯვარი, შარავანდები) ელემენტების, უსხეულო ძალთა (ანგელოზები, ეშმაკები) თუ წმინდა და ცოდვილ ადამიანთა ფიგურების ერთობლიობით, ასევე, ერთმანეთის მომდევნო შრე-სიბრტყეების სივრცეში მათი განფენით,

მატერიალური, განცდისმიერი და გამოცხადებით ცნობილი მოცემულობების კრებულის გადმოცემას და მის მხატვრულ გაფორმებას ისახავს მიზნად. მხატვრის მთავარ ამოცანას, მოხატულობის ამ ნაწილში, “განკითხვის დღის” იმგვარი გადმოცემა წარმოადგენს, სადაც თავად ამ მოვლენის მნიშვნელობა მოიცავს ყველა იმ ასპექტს, რაც განსაზღვრავს მნახველში ხილული და უხილავი სამყაროს შესახებ წარმოდგენას. აღსანიშნავია, რომ მხატვრული გაფორმების ამგვარი მისწრაფების შედეგად, “განკითხვის დღის” თემა, არსებითად, მრავალასპექტიანი მოვლენის მნიშვნელობით წარმოგვიდგება, რომლის მნახველზე ემოციური თუ ესთეტიკური ზემოქმედება სწორედ ამ, მრავლისმომცველი თემის წმინდა რაციონალური ხერხებით გამოსახვის მცდელობას ეწირება. მასიური კედლის სიმყარეს “შეჭიდებული” ფერწერის ფერადოვნების ტონალური შედგენილობა და მსუბუქი ტექსტურა, ასევე, ფიგურათა სქემატური, გეომეტრიული ფორმებით დატვირთულ ფონთან დაახლოებული სტილიზაცია და ყველა გამოსახულების ერთნაირად მინიმალური მოდელირება ასახულ სცენაში კომპოზიციური, დეკორატიული და მხატვრული ამოცანების თანაბარმნიშვნელოვნებას განაპირობებს; რითაც, საბოლოოდ, მნახველის აღქმაში, “გარშემოუწერელი” მასშტაბის მოვლენად წარმოდგენილი “განკითხვის დღის” სურათი მნიშვნელობით კედლის მხატვრულ გაფორმებას, ინტერიერის დეკორირებას უტოლდება და ერთგვარ “ნეიტრალურ” დამოკიდებულებას მოითხოვს.

კანონიკური საეკლესიო ხელოვნების კუთხით სიონის XX საუკუნის მოხატულობის განხილვა მხოლოდ ზოგიერთი ასპექტითაა შესაძლებელი, რამდენადაც, როგორც მხატვრული ანალიზი ცხადყოფს, მხატვრის მიზანს უპირატესად, ინტერიერის დეკორირების წმინდა მხატვრული ამოცანების გადაწყვეტა წარმოადგენს. სცენათა შერჩევა, ისევე როგორც ტრადიციული იკონოგრაფიული ელემენტების გამოყენება ამ მხატვრობაში, შედარებით, პირობით ხასიათს ატარებს და მხატვრულ გადაწყვეტას ექვემდებარება.

კონკრეტული სცენები, რომლებიც სახარებისეულ თემებს ეყრდნობა, რიგ შემთხვევებში, მხოლოდ ტრადიციული იკონოგრაფიული ელემენტების გამოყენებით ხდება მნახველისათვის ცნობადი. თუმცა, სცენათა თანმიმდევრობა და ურთიერთმიმართება, ყველგან, მხატვრული გადაწყვეტის მოთხოვნებით განისაზღვრება.

მოხატულობაში მნიშვნელოვან ადგილს იკავებს ცალკეული კომპოზიციები თუ წმინდანთა ფიგურები, რომლებიც კონკრეტულ მოვლენასა თუ პერსონასთან იდენტიფიცირებისგან “გამოთავისუფლებული”, მხატვრის მიერ ზოგადქრისტიანულად მიჩნეული სახე-ხატებით არის წარმოდგენილი.

სამხრეთი “ნავის” ჩრდილოეთ კედელს სწორედ ამ “უცნობი”, ზოგადად, ქრისტიანული წმინდანის “ტიპის” გამომხატვრელი ფიგურები ავსებს; ასაკოვანი მამაკაცები მთლიანი სამოსებით, შარავანდებით, ჯვრებისა და გრაგნილის თანხლებითაა წარმოდგენილი; (ილ. 122) აქვე, მათ დაბლა, დასავლეთ კედელზე, მზის დისკის ქვეშ, მღვდელმთავართა ჯგუფია გამოსახული, რომელიც ასევე, მათი კრებულიდან განზოგადებულ სახეს გადმოსცემს; მათ წიგნით ხელში გამოსახული ბერის ფიგურა მოსდევს, რომლის მსგავსი, უკვე გამოქვაბულის ფონის მინიშნებით, ჩრდილოეთი “ნავის” სამხრეთ კედელზეც გვხვდება. მრავლადაა წმინდანების ამგვარი გამოსახვა მოაზრებული “ჯვარცმის” ციკლის ამსახველ ესკიზებშიც; აქ მათ ფიგურებს მეტად ექსპრესიული პოზები ახასიათებს.

ტრადიციულ და კანონიკურ იკონოგრაფიას სრულად ესაბამება “ნათლისღების” სცენა, სადაც მინიმალურად სტილიზებული ფორმებით საუფლო დღესასწაულის ნაცნობი სქემაა წარმოდგენილი. ასევე, მეტი სიახლოვით ტრადიციასთან ხასიათდება ჩრდილოეთი “ნავის” მოხატულობის უმეტესი სცენებიც და, როგორც მხატვრული ანალიზი გვიჩვენებს, ეს სიახლოვე წმ. გიორგის სახის მხატვრისეული ხედვის – მოწამის სულიერი ძალმოსილების ნატიფ და ჰარმონიულ აღნაგობაში გამოვლენილი ფიგურის – და მისი საეკლესიო ტრადიციაში დამკვიდრებული გამოსახულების თანხვედრითაა განპირობებული.

სულიერი სიძლიერის გარეგნულ მშვენიერებაში გამოვლენა, მხატვრისთვის, ცალსახად ჰეროიკულ სახე-ხატს წარმოშობს; ამიტომაც, იქ, სადაც ღვთაებრივი საწყისი სიუჟეტის მიერ სწორედ ძალმოსილების, ბოროტზე გამარჯვების თემით გადმოიცემა, სცენები მეტი ფიგურატიულობით, თავად ფიგურები კი, მეტი მხატვრული დახასიათებით გამოირჩევა; ამიტომაც, წმ. გიორგის ცხოვრების ციკლი მეტი გამომსახველობითა და, ამავედროულად, ტრადიციულთან სიახლოვით ხასიათდება; ჭერის მოხატულობისთვის შესრულებულ ესკიზებშიც, მსგავსი განწყობა იკითხება: ჯვარცმული ქრისტეს ფიგურის მშვენიერება და თავად ჯვარიდან აღდგომით გამოხატული ტრიუმფი “ენების” ციკლის მხატვრულ გადაწყვეტას იესუ ქრისტეს გამარჯვების

სცენებად აქცევს. (ილ. 123) ასევე, ჰეროიკულ ნიშნებს ატარებს მაცხოვრის მასშტაბური ფიგურაც “განკითხვის დღეში”; ის რენესანსული სცენის კვალად, მოვლენის “მთავარ გმირად” გვევლინება. შესაძლოა, სწორედ ეს იყოს მიზეზი ამ სცენის დასავლურ იკონოგრაფიაზე დაყრდნობისა, რადგან კანონიკურ საეკლესიო მხატვრობაში დამკვიდრებული “განკითხვის დღის” იკონოგრაფია ამ მოვლენას, ერთგვარად, უკვე აღსრულებული სამართლის სურათად ხედავს, სადაც მართალნი “აბრაამის წადში” ნეტარებენ, ცოდვილნი – იტანჯებიან, ხოლო თავად მთელი მოვლენის მიზეზად წარმოდგენილია მოციქულთა შორის აღსაყდრებული პანტოკრატორი, რომლის სწორედ სამეუფო დიდებულებით გამოცხადების თანმდევ მოვლენად წარმოგვიდგება სცენაში ასახული ვითარება. სიონის “განკითხვის დღის” იკონოგრაფია ამ მოვლენაში მთავრად წარმოგვიდგენს მეორედ მოსული მესიის “ბრძოლას” ჭეშმარიტი სამართლის აღსრულებისთვის; თუმცა, ქრისტეს ფიგურა მოქმედებასთან ერთად, ამავედროულად (რენესანსულისგან განსხვავებული მასშტაბითა და “გაშლილი”, მთლიანი ფორმებით), ტრიუმფის გამომხატველიც არის, რაც, ჩანს, მხატვრის ხედვით, მეტი სისრულით წარმოაჩენს “ჭეშმარიტი მსაჯულის” იდეალს. ამასთან, მხატვრის ზემოხსენებული ხედვა – სულიერების საუკეთესოდ გამოჩინების შესაძლებლობა “მძლეველ” პერსონაჟში (მაცხოვარი – სამყაროს განკითხვის, წმ. გიორგი – გველეშაპის განგმირვის და სხვ.), – ინტერიერის პლასტიკის წინააღმდეგ მიმართულ მხატვრულ გადაწყვეტასთან ერთად, მოცემულ მოხატულობაში განსაზღვრავს ცალკეული სცენისა და ფიგურის დეფორმაციის თუ აბსტრაგირების ხარისხს;

საგულისხმოა, რომ ზოგადად, ლ. ცუცქირიძის შემოქმედების მთავარი მახასიათებელი, მისი “საკუთარი სტილის” განმსაზღვრელი – რეალისტურ ფორმას დაფუძნებული, მძლავრი პლასტიკური ნახატი – სიონის მოხატულობაშიც გამომსახველობის მთავარ საყრდენად გვევლინება; როგორც პლასტიკური, ისე კუბისტური პრინციპებით გამოსახულებათა დეფორმაცია – აბსტრაგირებაც, თუმცა, ყოველ ცალკეულ შემთხვევაში განსხვავებული მხატვრული ამოცანითაა მოტივირებული (ანგელოზებისა – კამარის ფორმის განელებას, ცოდვითა – ტანჯვის “დამანგრეველ” მდგომაეობას, მტარვალთა – არასრულფასოვნებას, მართალთა – მიზანსწრაფულ ვედრებას გადმოსცემს), ძირითადად, რეალისტურ ფორმაზე დაყრდნობით მეტყველებს და დეფორმაციისა თუ სტილიზაციის მეშვეობით ერთგვარი “დამატებითი”, “ასოციაციური ინფორმაციის” გადმოცემას ემსახურება (“შობის” სცენაში

სარკმლის ღიობს (სინათლის წყაროს) მიბჯენილი ჩვილელი ღმრთისმშობლის წრეში ჩაწერა გამოქვაბულსა და ბაგასთან ასოცირდება; მოგვების თავთან ღრუბლისმაგვარი ფონი მათ სულიერ გამორჩეულობაზე მიანიშნებს; წრეებზე შემდგარი ფრთაგაშლილი ანგელოზი კი, მოფარფატე პეპელას მოგვაგონებს); ამის საჭიროება კი, უპირატესად, იქ ჩნდება, სადაც სახარებისეული სიუჟეტის მთავარი იდეა ცალსახად თხრობით ან სიმბოლურ სახეში ცხადდება; აქ მხატვარი ფიგურატიული და აბსტრაქტული გამომსახველობითი ხერხების შეჯერებით, ბუნებიდან ნაცნობი ფიგურების არაბუნებრივ (გეომეტრიულ-ასოციაციურ) ფორმებთან შერწყმით ცდილობს მოვლენის რეალური და ირეალური შინაარსის ერთიან გადმოცემას; ხოლო იქ, სადაც ირეალურის გან-სხეულება ფიზიკურ ძლევამოსილებაში ვლინდება, გეომეტრიისგან თავისუფალი ფიგურატიულობა მთელი სისრულით ესწრაფვის მშვენიერი სულის მშვენიერი სხეულით წარმოჩენას.

ამ ნიშანს ვხედავთ თაღების შიგა პირებზე წარმოდგენილი წმიდა მეფეებისა და დედოფლების ფიგურებშიც; წმ. დავით აღმაშენებლის ათლეტური აღნაგობით, წმ. მეფეების – დემეტრესა და თამარის ნატიფი პროპორციებით გადმოცემული ფიგურების მშვენიერება მათი სიწმინდის ღირსებას, უპირატესად, ამქვეყნიური ძალმოსილების ფლობით გამოხატავს; საგულისხმოა, რომ წმ. დავით აღმაშენებლისათვის ჯვარი ხმლის – ბრძოლის იარაღის ადგილს იკავებს (მსგავსია მისი ფუნქცია მაცხოვრის ხელშიც, “განკითხვის დღის” სცენაში). (ილ. 127, 117)

წმ. ქეთევან დედოფლის სქემატურედ გადმოცემული ფიგურის “ძალა” ვედრების ექსპრესიულ პოზაში ვლინდება. მისი ფიგურა ერთგვარად “ითავსებს” სიონის კედლის მხატვრობის რამდენიმე სახასიათო ნიშანს, რომლებიც მხატვრის, საკუთრივ, საეკლესიო ხელოვნებასთან მიმართებას ათვალსაზიროებს: (ილ. 124) რეალურ ფორმაზე (აქ, სილუეტზე) დაყრდნობილი უკიდურესად განზოგადებული გამომსახველობა კონკრეტული წმინდანის თავისებურებათა წარმოჩინების ხარჯზე, ცალსახად მის ესთეტიზირებულ წარმოდგენას ემსახურება; რაც, სიწმინდის (თუ, ზოგადად, სულიერების) გან-სახიერებად არის გაგებული. ამ მშვენიერების საფუძველს, ასევე ერთმნიშვნელოვნად, შინაგანი ძალმოსილება წარმოადგენს, რომლის პირობითი მინიშნებით გადმოცემა (ფორმის მინიმალური მოდელირება, ხაზისა და სიბრტყის გამომსახველობის გამოყენება) მნახველის, უპირატესად, ინტელექტუალურ განცდაზე ზემოქმედებისკენაა მოწოდებული; რაც,

კანონიკური საეკლესიო ხელოვნებისამებრ შორავს გამოსახულის
“ხელშესახებობას” და მისგან, ერთგვარ, “ასოციაციურ” აღქმას მოითხოვს;
თუმცა, სიონის მოხატულობაში და, კერძოდ, წმ. ქეთევან დედოფლის
ფიგურაშიც, სულიერების მხატვრული შესატყვისი – ძალმოსილება –
უწინარესად თავად გამოსახულის ენერგიულობაზე, მისი სხეულის
აქტივირებულ მდგომარეობაზე მიგვანიშნებს და წმინდანის მხატვრული სახის
სისრულეც, სწორედ ამ აქტივობის წარმატებაში (აქ – “ხმამაღალი” ვედრების,
სხვაგან – სამართლის აღსრულების, დრაკონის შემუსრვის...), – როგორც
ღვთაებრივი ძალის გამარჯვებაში მოიაზრება.

საგულისხმოა, ძალმოსილებით აღჭურვილთა, – “გამარჯვებულთა” –
მნახველთათვის წარდგინების მხატვრული გადაწყვეტაც: ქართველ წმინდა
მეფე-დედოფალთა ფიგურებისთვის ქვემოთ გამოსახული მლოცველები,
მაცხოვრისა და ღმრთისმშობლისათვის, შესაბამისად – კოსმიური კომეტა და
კიბე ერთგვარი შემაღლებული ბაქნის ფუნქციას იძენს, რაც გამოსახულის
მნახველისაგან დისტანცირებას და განყენებულ აღქმას მოითხოვს.
საუკეთესოდ ამ განწყობას კი, “წმ. გიორგი დიოკლეტიანეს წინაშე” სცენა
წარმოაჩენს, სადაც უშუალოდ კვარცხლბეკზე შემდგარი წმინდანის
კონტრაპოსტით წარმოდგენილი ნატიფი ფიგურა ძველი ქანდაკების
ხელოვნების ნიმუშს მოგვაგონებს. (ილ. 128)

მოხატულობაში მნიშვნელოვანი ადგილი ეთმობა, ასევე, “ვედრების”
თემასაც. წმიდა მეფეებს ქვევით, ჩრდილოეთი “ნავის” აღმოსავლეთ მხარეს,
ასევე, ესკიზში მოაზრებული, ცალკეული და ჯგუფებად გამოსახული
ფიგურების ვედრება ზეაპყრობილი მზერითა და ხელში ანთებული
სანთლებით გამოიხატება. ეს უესტი აქცენტირდება სარკმლის წირთხლებში
გამოსახულ ანგელოზთა ჯგუფებშიც. ვედრებას გამოხატავს ჩრდილოეთ
კედელზე განმარტოებით გამოსახული ქალის ფიგურაც და ჭერის ესკიზში
მოაზრებული ანთებული სანთლებიც; ხოლო სამხრეთი “ნავის” ჩრდილოეთ
კედელზე ცის სეგმენტიდან გამოწვდილი ხელებია გამოსახული, რომელთაც
ჯვრები უპყრიათ (ის ასევე მოაზრებულია ჭერის ესკიზშიც). ეს
გამოსახულება დავით გარეჯის ბერთუბნის სამარტვილის მოხატულობიდანაა
მოსესხებული (IX ს-ე). “სამარტვილის ეს იკონოგრაფიული სქემა, რომელსაც
მსოფლიო ხელოვნების ნიმუშებში ანალოგი არ დაეძებნება, უდაოდ გარეჯის
სამხატვრო სკოლაშია შექმნილი და აქვეა ასახული. სიმბოლური ხასიათის ეს

თემა უდაოდ მარტიროლოგიურ პროგრამას უნდა ასახავდეს,”¹⁵⁷ სიონში კი ის უფრო “ვედრების” მნიშვნელობით უნდა იყოს წარმოდგენილი; (ილ. 129)

მოხატულობაში ძველი ქართული საეკლესიო მხატვრობიდან სხვა ნიმუშის ციტირებასაც ვხვდებით: ტიმპანში გამოსახული “პირი ღმრთისა” ვარძიის ცნობილ გამოსახულებასთან თვალშისაცემი მსგავსების გარდა (რომელიც სრულიად “სხვა” მხატვრობის შიგნით ერთი შეხედვითაც გამოირჩევა), მხატვრულად ისეა გადაწყვეტილი, რომ XII საუკუნის ნიმუშის დაზიანებები გამოსახულების ორგანულ ნაწილად წარმოგვიდგება: ვარძიის “პირი ღმრთისა”-ს თმებისა და წვერის ფერის დაზიანება სიონში ღია, სუსტი ყავისფერი ტონით და ბათქაშის აღმნიშვნელი თეთრი ლაქით გამოისახება, რაშიც მკაფიოდაა გაცხადებული მხატვრის დამოკიდებულება – ადრეული გამოსახულების, როგორც “ძველი ნიმუშის” ციტირების სურვილი, სადაც თავად სიძველის ხაზგასმას გამომსახველობითი ფუნქცია ეკისრება.

“ხელთუქმნელი ხატის” გამოსახულებაში თავჩენილი მიმართება ტრადიციული საეკლესიო კედლის მხატვრობისადმი და თავად ღ. ცუცქირიძის ბიოგრაფიაში დავით გარეჯის ფრესკების ასლებზე მუშაობის გამოცდილება, ალბათ, ის ფაქტორებია, რამაც ნაწილობრივ განსაზღვრა კიდევ სიონის ინტერიერის დეკორირების ამგვარი გადაწყვეტა: ინტერიერის “შეცვლის” მცდელობაც მრავლობითი გეომეტრიული ფორმებით, თითქოს, ესწრაფვის გაიმეოროს დავით გარეჯის ქვაბულების უსწორმასწორო კედლებზე დატანილი ფერწერის ეფექტი; ხოლო მხატვრის მცდელობა, კედელზე მიზანმიმართულად მსუბუქად დაიტანოს ზოგჯერ საკმაოდ მკაფიო ფერადი ლაქები, მთლიანობაში კი, მქრქალი, ფერმკრთალი ფაქტურის მქონე ფერადოვანი ფერწერის ნიმუში შემოგვთავაზოს, ასევე აჩენს ძველ მხატვრობასთან სიახლოვის სურვილს, რომელშიც ერთ-ერთ განმსაზღვრელ ფაქტორს სწორედ ძველის სიძველე წარმოადგენს.

ლევან ცუცქირიძე 1926 წელს დაიბადა ქ. ხაშურში. 1957 წელს დაამთავრა თბილისის სახ. სამხატვრო აკადემია. ამავე წლებში მონაწილეობდა დავით გარეჯის, ხოლო 1966 წელს – ატენის სიონის ექსპედიციებში, სადაც ფრესკების ასლებს ასრულებდა. იღებდა მონაწილეობას გამოფენებში საქართველოში და საზღვარგარეთ (1960 წ-დან).

¹⁵⁷ გ. აბრამიშვილი; “ბერთუბნის სამარტვილის მოხატულობა”; “სპექტრი” №1; 1998წ. გვ.53.

ჰქონდა რამდენიმე პერსონალური გამოფენა. ეწეოდა პედაგოგიურ მოღვაწეობას სამხატვრო აკადემიასა და პოლიტექნიკურ ინსტიტუტში; 1967 წელს მიენიჭა საქართველოს დამსახურებული მხატვრის წოდება. მუშაობს ფერწერაში, გრაფიკასა და ფრესკაზე, დაზგურ თემატურ სურათებსა და პორტრეტებზე, ძირითადად, ფანქრით, ზეთის პასტელით და ტემპერით; თუმცა, თავიდანვე, ლევან ცუცქირიძე საზოგადოებისთვის გრაფიკოსად, წიგნის ილუსტრატორად იყო ცნობილი. სხვადასხვა დროს ვაჟა-ფშაველას პოემების (1961-1974), გრ. ორბელიანის (1972), ალ. ყაზბეგის (1974), გალაკტიონის (1971), ასევე, თანამედროვე ქართველი მწერლებისა და პოეტების ნაწარმოებთა დასურათებასთან ერთად მას შესრულებული აქვს “შუშანიკის წამების” (1983) და “ვეფხისტყაოსნის” (1966) ილუსტრაციები. მათში მკვლევართა უმეტესობა როგორც დასავლურ, ისე ქართულ ტრადიციულ ნიშნებს ხედავდა: “ის დავით გარეჯის IX–X საუკუნეების ფრესკებზე მუშაობის გამოცდილებას ეყრდნობა და იყენებს რა ძველი ფრესკის, ხატის თუ რელიეფის ხერხებს, მიზანმიმართულად არქაიზებულ (მხატვრულ) გადაწყვეტას გვთავაზობს. (...) პოემის ჰუმანისტურ სულს მხატვარი იდეალურ-მშვენიერი, ყოფიერებისგან თავისუფალი მონუმენტური სახე-ხატებით, მკაცრი, კლასიკურად ცხადი კომპოზიციით გამოხატავს, რაშიც რენესანსულ ტრადიციასთან იგრძნობა კავშირი”.¹⁵⁸ ამ აზრს ლ. ცუცქირიძის შემოქმედების ყველა მკვლევარი იზიარებს; როგორც წიგნის გრაფიკაში, ისე დაზგურ სურათებში გამოვლენილი მხატვრის საკუთარი ხელწერა თვალსაჩინოდ წარმოაჩენს მის “სწრაფვას მონუმენტური ფორმისა და პლასტიკური განზოგადებისაკენ”.¹⁵⁹ ძირითადად, “გრაფიკოსი” მხატვრის სწორედ ამ, ფორმის განზოგადებული ხასიათისა და ფრესკული პრიციპების ნიშნების წყალობით, ლევან ცუცქირიძე თავიდანვე მონუმენტალისტ მხატვრად იქნა მიჩნეული და, თუმცა, მის მიერ კედლის მხატვრობისთვის არაერთი ესკიზია შესრულებული, სადღეისოდ მხატვრის ერთადერთ განხორციელებულ ფრესკულ ნაწარმოებს სიონის ტაძრის მოხატულობა წარმოადგენს.

“ათენგებობა” ხევისურების დღესასწაულის თემაზე შექმნილი პანოა, რომელიც ლ. ცუცქირიძემ თბომაველ “შოთა რუსთაველის” რესტორნის ინტერიერისთვის შეასრულა. (1966წ.) კომპოზიცია ორ ნაწილად იყოფა: სამი ახალგაზრდა მამაკაცის სუფრასთან მჯდომი და მოცეკვავე ქალთა ჯგუფური

¹⁵⁸ В. Беридзе, Н. Езерская. «Искусство Советской Грузии». გვ.250-251.

¹⁵⁹ М.Ш. Карбелашвили. «Леван Цуцкиридзе». Москва. 1991. გვ.4.

გამოსახულებების შეპირისპირებით, ასევე, მუქი და ნათელი ფონების მონაცვლეობით ფრიზულად გაშლილი სასურათო სიბრტყე რიტმულადაა დანაწევრებული, რაც გამომსახველობის პირობით და დეკორატიულ ხასიათს უსვამს ხაზს;

თბილისის სახ. უნივერსიტეტის სააქტო დარბაზის ფოიესათვის ესკიზი 1970 წელს შესრულდა, თუმცა ფრესკა არ განხორციელებულა; (ილ. 130) ვერტიკალურ და ჰორიზონტალურ ზოლებად დანაწევრებული ფონი კომპოზიციის ტექტონურობას ემსახურება; მასზე ფიგურათა განაწილება, რიტმული მონაცვლეობის წყალობით, კომპოზიციის მთლიან და გაწონასწორებულ აღქმას განაპირობებს. აქ, ცენტრში მოთავსებული – შოთა რუსთაველის და ქართული მეცნიერების ფუძემდებელთა გამოსახულებების ირგვლივ ახალგაზრდების აღეგორიული შინაარსით დატვირთული (მშვიდობა, პოეზია, მეცნიერება...) ჯგუფური, მოძრავი, სრულიად განსხვავებული შინაარსის გამომხატველი გამოსახულებები ერთმანეთის გვერდით, ფორმატის პარალელურადაა განთავსებული, რაც ფრესკის კლასიკური წყობის პრინციპს ეყრდნობა; შეუქმრდილით მოდელირებული, მოცულობითი ფიგურები სიბრტყეებად დანაწევრებულ ფონზე ხან მოძრავი, ხან სტატიკური პოზებით, ნამუშევრის მთლიან და, ამავედროულად, “ცოცხალ” აღქმას განაპირობებს.

ქ. ცხაკაიას (სენაკის) კინოთეატრის ფოიეს დეკორირებისთვის შესრულებული ესკიზი “კოლხეთი”, ასევე განუხორციელებელი დარჩა (1976წ.). შავ-თეთრი ლაქების მონაცვლეობით გადმოცემული პეიზაჟის ფონზე ადამიანები და მცენარეები კონტურული ნახატით გამოისახება. აქ არსებითია საზეიმო-ხალისიანი განწყობა, რომელიც ხაზისა და სილუეტის ლაქების მეტყველებით მიიღწევა. ამ კომპოზიციაში მართლაც, “გამომსახველობა ხაზის “მუსიკალობას” ეყრდნობა და შესანიშნავადაა შეთავსებული მონუმენტურ-დეკორატიული ფერწერის ამოცანები ხაზის სპეციფიკურად გრაფიკულ შესაძლებლობებთან”.¹⁶⁰

ხაზის “მუსიკა” არაერთხელ შეუნიშნავთ მისი ხელოვნების დამფასებელთ; ის ლ. ცუცქირიძის ილუსტრაციებშიც და დაზგურ სურათებშიც ფორმის პლასტიკას, ფიგურის მთლიანობას ერთგვარი დელიკატურობითა და სიზუსტით გადმოსცემს; თუმცა, განსაკუთრებულ დატვირთვას სწორედ კედლის დეკორირებისას იძენს: “ფრესკა. აქ დომინირებს

¹⁶⁰ М.Ш. Карбелашвили. «Леван Цуцкиридзе». Москва. 1991. გვ.9.

ხაზი, ხაზის ჰარმონიული სვლა კედლის სიბრტყეზე, ფორმათა კონსტრუქციის დიდი სიბრტყეებით გადანაწილება და ასეთი გზით მთლიანობის შენარჩუნება,” – წერს ის.¹⁶¹ საეკლესიო კედლის მხატვრობის ლ. ცუცქირიძისეული გადაწყვეტის უჩვეულობა იმაშიც მდგომარეობს, რომ ისევე, როგორც მთელ თავის შემოქმედებაში, აქაც, “იგი სავსებით შლის ზღვარს არსსა და მანერას შორის”.¹⁶²

მისი ეს თვისება, ალბათ, ყველაზე მეტად სწორედ სიონის ტაძრის მხატვრობაში წარმოჩნდა; რადგან ლ. ცუცქირიძისთვის, ერთი მხრივ, თავისთავად ფრესკა ფორმის უკიდურესი განზოგადების, აბსტრაგირებულად წარმოდგენის საშუალებაა,¹⁶³ ამასთანავე, თემა, რომელიც რელიგიურს ასახავს, მხატვრის მსოფლმხედველობიდან გამომდინარე, ასევე, ზოგადთან – ქვეცნობიერთანაა დაკავშირებული; მისი განცდით, მატერიალურ-ხელშესახები თვისობრივად შორავს ღვთაებრივს: “მატერია არაა გათვლილი სრულყოფისათვის, სრულყოფა ღვთაებრივი ფორმულაა... ინტუიცია დავარქვით ჩვენ იმ ამადლებულს, რაც ჩვენს პიროვნებაში ღვთაებრივი ცეცხლითაა მოწოდებული...”¹⁶⁴

ინტუიტიურში დავანებული ღვთაებრივის კედლის მხატვრობაში გაფორმების იდეალურ შესაძლებლობად მხატვარი ე. წ. “სიკეთის ტაძრის” დეკორირებას მოიაზრებს, რომელიც თანამედროვე არქიტექტურის საერო ნაგებობა იქნებოდა და მოიხატებოდა სხვადასხვა სიუჟეტებით (ვაჟა-ფშაველას პოემები, “ვეფხი და მოყმე”, ბიბლიური ციკლი); შესაბამისად, საეკლესიო მხატვრობის ფარგლებში შესრულებული სიონის ტაძრის მოხატულობა გარკვეულწილად ასახავს კიდევ მხატვრის ამ სურვილს და როგორც პროგრამის, ისე გამომსახველობის მხრივ განზოგადებასა და აბსტრაგირებას ესწრაფვის. ამიტომაც, სიონის საკათედრო ტაძრის კედლებზე XX საუკუნეში შესრულებული მხატვრობა თანამედროვეთა მიერ ჰარმონიული მხატვრული ფორმით გამოწვეული ქვეცნობიერი განცდის რელიგიურთან გაიგივებად აღიქმება – ხელოვნებათმცოდნე თამარ ვასაძის აზრით, ის “უახლოვდება რელიგიურს”¹⁶⁵, ხოლო მწერალ თამაზ ჭილაძისთვის “მეტაფიზიკურ

¹⁶¹ ლ. კიკილაშვილი; “პასუხისმგებლობა მარადიულობის წინაშე – ლევან ცუცქირიძე”; “მნათობი”. 1998წ. 11/12; გვ.138.

¹⁶² დ. ანდრიაძე. “ლევან ცუცქირიძის მისტიკური გეომეტრია”; გაზეთი “არილი”. 1996წ. 21-27/09.

¹⁶³ ის ლ. კიკილაშვილი; “პასუხისმგებლობა მარადიულობის წინაშე – ლევან ცუცქირიძე”; “მნათობი”. 1998წ. 11/12; გვ.140.

¹⁶⁴ ლ. ცუცქირიძის პირადი ჩანაწერებიდან.

¹⁶⁵ თამარ ვასაძე. “ლევან ცუცქირიძე”. “სპექტრი”. 1994. №3-4. გვ.84.

სპექტაკლს” წარმოადგენს, “რომლის მიზანსცენები თუ სცენოგრაფიული კონსტრუქციები ჩვენივე ხილვებითა თუ წარმოდგენებით არის აგებული”.¹⁶⁶

¹⁶⁶ თამაზ ჭილაძე; “ღმერთის შეგირდი”; “მნათობი” 11/12; 1998წ. გვ.143.

1940 – 1980-იანი წლების ქართული საეკლესიო მხატვრობა

“შუა საუკუნეების ოსტატის ამოცანას გამოსახულებათა იმგვარი განაწილება წარმოადგენს, რომ მკაფიო თეოლოგიური იდეის გამოხატვასთან ერთად ის ინტერიერის სივრცით დანაწევრებას პასუხობდეს, თავისთავად ხაზობრივ და ფერადოვან ჰარმონიას, თვალისთვის კი, საამო დეკორაციას ქმნიდეს. ეს ამოცანა ყოველ ეპოქას თავისებურად ესმოდა.” – ეს აზრი მკვლევარ თინათინ ვირსალაძეს ეკუთვნის და ის ძველ ქართულ საეკლესიო მხატვრობას ეხება.¹⁶⁷ ძველი ოსტატებისგან განსხვავებით, რომელთათვისაც ამ რთული ამოცანის წარმატებით გადაწყვეტა ტრადიციული ოსტატობის და ახალი მხატვრული მიგნების შეჯერებას მოითხოვდა, XX საუკუნის მხატვრები გაცილებით მეტი პრობლემის წინაშე აღმოჩნდნენ.

საქართველოში, სადაც XVII საუკუნიდან მოყოლებული, მიუხედავად ადგილობრივი ოსტატების სიჭარბისა, მათი გაუწაფავობის მომიზეზებით, ჩამოსული მხატვრები ინტენსიურად მუშაობდნენ საეკლესიო მხატვრობაში,¹⁶⁸ უკვე მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ ტაძრის დეკორირების ტრადიციული ტექნოლოგიის მოძიებაც კი დიდ სირთულეებთან აღმოჩნდა დაკავშირებული.¹⁶⁹ “XIX საუკუნეში ძველ ქართულ მხატვრობასთან კავშირი სრულებით სწყდება და ამ საუკუნის მეორე ნახევრიდან კვლავ გამოჩენილ თითო-ოროდა ქართველ მხატვარს ძველ ქართულ ხელოვნებასთან საერთო აღარაფერი აქვთ” – წერს ივ. ჯავახიშვილი.¹⁷⁰

XX საუკუნის დასაწყისის საეკლესიო მხატვრობის კვლევა აჩვენებს, რომ ის ტექნიკური თვალსაზრისით ზეთის ფერწერას ეფუძნება, სტილით კი, დიდი მრავალფეროვნებით გამოირჩევა და საერო მხატვრობაში არსებული ტენდენციებით არის განპირობებული. ამავე პერიოდში წარმოჩინდება ეროვნული თვითმყოფადობის საზგასმა, რისთვისაც გობრონ საბინინის სახე-ხატებია გამოყენებული.¹⁷¹

¹⁶⁷ Т. Вирсаладзе. “ФРЕСКОВАЯ РОСПИСЬ В ЦЕРКВИ АРХАНГЕЛОВ села ЗЕМО-КРИХИ”. Ars Georgica N6. с.131.

¹⁶⁸ С. Белокуров. «Арсений Суханов». Москва. 1891. с.118.

¹⁶⁹ “ძებნა-ძებნით მივაგენით ძველ მღებავებს... მათი დახმარებითა და რჩევით შევაზავეთ მცენარეთა ფერები.” – წერს ღ. გუდიაშვილი. (ლადო გუდიაშვილი “მოგონებების წიგნი” ნაკადული. თბილისი. 1979. გვ.86.)

¹⁷⁰ ივ. ჯავახიშვილი. “მასალები ქართველი ერის მატერიალური კულტურის ისტორიისათვის”. I. თბილისი. 1946. გვ.203.

¹⁷¹ ა. მგალობლიშვილის დასახელებული ნაშრომი. გვ.116.

საკუთრივ, საეკლესიო კედლის მხატვრობის თვალსაზრისით, “კომუნისტურ ეპოქაში” განხორციელებულ პირველ ნიმუშს თითქმის ნახევარი საუკუნე აშორებს წინამორბედთაგან, რომელთა სახე რუსეთის 1890-იანი წლების საეკლესიო მხატვრობით განისაზღვრება.¹⁷² ამ ათწლეულების მანძილზე საქართველოში მიმდინარე პროცესებმა (ეკლესიის ავტოკეფალიის და სახელმწიფოებრივი დამოუკიდებლობის აღდგენა, კულტურული მემკვიდრეობის ორგანიზებული დაცვა-შესწავლა, ქართველ მხატვართა ახალი თაობის მიერ პრიორიტეტად “ეროვნული ფორმის” ძიება და სხვ.), ჩანს, საეკლესიო მხატვრობის დამკვეთთა მოთხოვნებზეც იქონია გარკვეული გავლენა; თუ ადრე “პირობითობას მოკლებული”, “ვენეციური ფერწერის” ოსტატობის გამოვლინება სიონის ტაძრის კედლებზე “ყოველგვარ ქებას იმსახურებდა” (1904წ.),¹⁷³ ხოლო ქაშვეთის აგებისთანავე (1912 წ.) მხატვრის მოწვევა პარიზიდან იყო განზრახული, უკვე 1940-იანი წლებისთვის, დამკვეთთა სურვილით, ახალი საეკლესიო მხატვრობის ორიენტირი როგორც შინაარსობრივად (საქართველოს ეკლესიის ისტორიიდან აღებული ეპიზოდები), ისე სტილის თვალსაზრისით (სამთავისი, ახტალა) ძველ ქართულს უნდა დაფუძნებოდა.¹⁷⁴

ჯერ კიდევ XX საუკუნის დამდეგს თავჩენილმა დამოკიდებულებამ, რაც ძველი ქართული ტაძრებისა და მისი სამკაულის “ეროვნულ-ესთეტიკურ”, მხატვრულ მოვლენად აღქმაში გამოვლინდა და “ქართული სტილის” საფუძველთა საფუძვლად მოიაზრებოდა (დ. თუმანიშვილი),¹⁷⁵ გასაბჭოების, ბოლშევიკური რეპრესიების და სამამულო ომისშემდგომ საქართველოში, ფაქტობრივად, განაპირობა ქაშვეთის მოხატულობის იდეაცა და მისი მხატვრული სახეც: კანონიკური იკონოგრაფიული სქემით (რომელიც ტრადიციულს ეყრდნობა) განსაზღვრულ თემაში “ესთეტიკურ-ჰარმონიულის ხილვა” აქცენტირდება რითაც, ერთი მხრივ, “ესთეტიკურის” მთავრად წარმოდგენის თეოლოგიური კუთხით გამართლება, მეორე მხრივ კი,

¹⁷² აბასთუმნის წმ. ალექსანდრე ნეველის სახელობის ტაძრის მხატვრობა (1902-1904) მ. ნესტეროვს ეკუთვნის, ხოლო, შიომღვიმის ღმრთისმშობლის მიძინების სახელობისა (1903-1905) – ნ. ანდრეევს, რომელიც, თავის მხრივ, ვ. ვასნეცოვის მხატვრობას იმეორებს.

¹⁷³ მარკოზ ტყემალაძე. “თბილისის სიონის საკათედრო ტაძარი”. “ჯვარი ვახისა”. №3. 1991 გვ. 56.

¹⁷⁴ თანამედროვე კულტუროლოგთა ერთი ნაწილი ამ მიმართებას ორთოდოქსული ქვეყნებისთვის საერთო ტენდენციად მიიჩნევს და მას “აღმოსავლურ-ქრისტიანულისა” და “ნაციონალურის” შერწყმაში ხედავს. (იხ. ზაზა შათირიშვილი. “ნარატივის აპოლოგია”. 2005. გვ.109.)

¹⁷⁵ იხ. დიმიტრი თუმანიშვილი. “XIX საუკუნის ქართველი სამღვდელოება და შუა საუკუნეების ხელოვნება”. “წერილები. ნარკვევები”. გვ. 265.

“ეროვნულის” უფრო ფართოდ წარმოჩენა ხდება შესაძლებელი: “ქართული მშვენიერებით” არა მხოლოდ წმინდანთა სახეები ხასიათდება, არამედ გამოისახება ცალკეული ეროვნული ატრიბუტები (დედაბოძი, ტახტი...) და თვით საქართველოს პეიზაჟიც კი.

სამი ათწლეულის შემდგომ, დიდუბის ღმრთისმშობლის ტაძარში “ეროვნული” უკვე ერთ-ერთი წამყვანი თემა ხდება და, ფაქტობრივად, სახარებისეული თხრობის პარალელურად იკავებს ადგილს. ამჯერად ქართველ წმინდანთა დასი, – “ზეციური საქართველო” – ქრისტიანობის დასაცავად, რწმენის ერთგულებისკენ მოსაწოდებლად არის წარმოდგენილი. რელიგიის შესახებ ცოდნას მოკლებული ახალი თაობისთვის ისტორიიდან ცნობილი, მისაბაძი წინაპრების გამოსახულებები ქრისტეს ვნებების გვერდით თავსდება. ქრისტიანობის დევნისა და ათეისტური იდეოლოგიის პირობებში მნახველზე ზემოქმედება, მისი სარწმუნოებისკენ მოწოდება სამშობლოს წარსულისა და აღმსარებლობის ერთიანად განსახიერებაში მოიაზრება. აქ ეროვნული თვითმყოფადობა მოხატულობის ძირითადი თეოლოგიური იდეის მნიშვნელობის აქცენტირებას, მის, ერთგვარად, “პატრიოტული განცდით განმარტებას” ემსახურება.¹⁷⁶ ამავდროულად, ნაციონალური ელემენტების გამოსახვა და სახეებისთვის ეთნიკური იერის მინიჭება, პროგრამის პარალელურად, “ქართულობის” ხაზგასმის სურვილს მხატვრულ ფორმაშიც ავლენს, რითაც ის ერთი შეხედვით, ქაშვეთისეულს უახლოვდება, თუმცა, თუ ლ. გუდიაშვილთან “ქართული ელემენტების” გამოყენება ასახული სცენის გამომსახველობას ემსახურება და “ედემისეული მშვენიერების” ორგანულ ნაწილადაა მოაზრებული, დიდუბის ტაძრის მხატვრობაში ისინი თავისთავადი, ეთნიკურ-ისტორიული ნიშნით წარმოგვიდგება და “ძველი საქართველოს” გახსენების სურვილს ამჟღავნებს.

ლ. ცუცქირიძისეული მოხატულობა ეროვნულს პერიოკულთან აკავშირებს. აქ “ქართული ქრისტიანობა” წმ. მეფე-დედოფლების ფიგურებით გამოიხატება და “გამარჯვების” ნიშნით არის აღბეჭდილი. მათი მხატვრული გადაწყვეტა კი, ერთგვარი შეფასებითი მიდგომით ხასიათდება და “ეროვნული გმირი-წმინდანის” სახეს წარმოგვიდგენს.

ამ მხატვრობაში “ეროვნული” თავისებურ ასახვას ჰპოვებს თავად ინტერიერის დეკორირების ფაქტურაშიც: “წარსულად” მოაზრებული ქართული

¹⁷⁶ ფიქრობთ, საბინიისეული სახე-ხატების გამოყენებაც, მათ კანონიკურად მოაზრებასთან ერთად, ამ შემთხვევაში, იმითაც იყო განპირობებული, რომ ამ დროის ისტორიული ჟანრის საერო მხატვრობაში გავრცელებული სახეები სწორედ საბინიისეულს ეყრდნობოდა.

ტაძრების კედლის მხატვრობა სიონის მხატვრობის მქრქალ ფერადოვნებასა და ვარძიისეული ნიმუშის “დაძველებული სახით” ციტირებაში ვლინდება. 1980-იანი წლების ბოლოს წარმოჩენილი ეს მიმართება ქართული საეკლესიო მხატვრობისადმი ერთგვარი არქეოლოგიური მიდგომით ხასიათდება და “ეროვნულს” სიძველის ღირებულებით გეთავაზობს.

ასევე არაერთგვაროვანია XX საუკუნის მხატვართა მიდგომა ტრადიციისადმი. საეკლესიო მხატვრობის ამოცანის ზემოხსენებულ, შუასაუკუნოვანი ოსტატის ხედვასთან მეტ სიახლოვეს დიდუბის ღმრთისმშობლის ტაძრის მხატვრობა ამჟღავნებს; მოხატულობის თეოლოგიური პროგრამის საეკლესიო ცხოვრების თანადროული პრობლემიდან გამომდინარე განსაზღვრა (აღმსარებლობისკენ მოწოდება), მისი გამოხატვის მცდელობა ტრადიციული, კანონიკური ფორმებით (სახარებისეული სიუჟეტები, საბინისეული სახე-ხატები, სიმბოლური ნიშნები, წარწერები...), ინტერიერის დანაწევრებისთვის მოხატულობის დაქვემდებარება და მხატვრული გამომსახველობის პირობითი, სქემატური ხასიათი საეკლესიო მხატვრობის აგებისა და სტილის უცვლელად შენარჩუნების სურვილზე მეტყველებს.

ქაშვეთის მხატვარი “მხატვრული ქართულობის” ტრადიციის გაგრძელებას ახალი ხელოვნების შექმნაში ხედავს. შესაბამისად, მოხატულობა კანონიკური თეოლოგიური და მხატვრული პრინციპების შიგნით აქცენტების გადანაცვლებით იგება: “თეოფანიას” “ედემის წიაღი” ენაცვლება, რეგისტრებად დაყოფილი სცენების მიღმა ერთიანი კომპოზიციაა “შეფარული”, ინტერიერის პლასტიკას ეს მოხატულობა, თუმცა, ზედმიწევნით პასუხობს, სიმბოლურ “არეებად” მისი დანაწევრება “სხვა” პრინციპს ექვემდებარება. ამდენად, ქაშვეთის მოხატულობა ტრადიციული საეკლესიო მხატვრობის ფარგლებში ახალ, საავტორო ნაწარმოებს გეთავაზობს, რომელშიც რელიგიის მხატვრისეული განცდაა გაცხადებული.

სიონის დეკორირება როგორც იდეურად, ისე მხატვრულად “ძველს” “ახალს” უპირისპირებს. კონკრეტულ თეოლოგიურ იდეას ჰეროიკული სულისკვეთება ცვლის, ფერწერული დეკორი ინერიერის ტექტონიკურობის დაძლევის ცდილობს, ხოლო “ტრადიციული საეკლესიო მხატვრობა” ერთგვარ თემადაა მოაზრებული, რამდენადაც სახარებისეული სიუჟეტების ახლებური, ავტორისეული გადაწყვეტის გვერდით, “ზოგადი” წმინდანებისა და სცენების

სახით წარმოგვიდგება და ქრისტიანული გამოსახულების ძველი მხატვრობით დამკვიდრებულ “ტიპს” განასახიერებს.

ისევე, როგორც “ეროვნულის”, ტრადიციისადმი მიმართებაც, მოცემული პერიოდის მოხატულობებში სრულიად განსხვავებულ მიდგომებს ამჟღავნებს; დიდუბის მხატვარი ძველი ოსტატების კვალს მისდევს და სახარებისეულ თუ ეროვნული სახეებს ისტორიული სინამდვილის გასაცოცხლებლად მიმართვას. სიონის მოხატულობა თავად ამ მიმართებას, – ისტორიულად ცნობილ, კონკრეტულ წმინდანთა გამოსახვას – საეკლესიო წარსულის ფაქტად მოიაზრებს და მას მხატვრულ სახედ აქცევს; ხოლო ქაშვეთისა კი, მის ფორმალურ მხარეს ინარჩუნებს და განსხვავებულ მიდგომასთან ათავსებს.

მოხატულობათა მხატვრული გადაწყვეტა და მნახველისადმი მიმართება ცალკეულ შემთხვევაში დასახული ამოცანით განისაზღვრება; თავად ამ ამოცანების განსხვავებული მიზნები კი, ავტორთა მიერ საეკლესიო მხატვრობის განსხვავებულ ხედვაზე მეტყველებს.

ქაშვეთში, სადაც უმთავრესი ხელოვნების ახალი ნაწარმოებია, მთავარ თემად ამქვეყნიური სამოთხის ღვთაებრივი ჰარმონიაა მოცემული, რაც, თავის მხრივ, რელიგიის რომანტიზმისმიერ ხედვას ასახავს. მისი კომპოზიციური გადაწყვეტა ერთ სივრცეს ერთი თემით ავსებს; ცალკეულ სცენათა და წმინდანთა მხატვრული სახის “ნამდვილობას” მხატვრისმიერი დახასიათება უზრუნველყოფს. შესაბამისად, მათი გამომსახველობა ტრადიციულ-კანონიკური – ქრისტიანული სინამდვილის თხრობის უწინარესად მხატვრული ნაწარმოების თემას – ზოგადღვთაებრივში გაცხადებული ედემის ნეტარებას – გამოხატავს; ხოლო “შეებისმომგვრელი” შინაარსის ფორმისმიერი გამოვლინება მნახველს თანაგანცისკენ უბიძგებს, რაც, თავისთავად განაპირობებს კიდევ აღმქმელისათვის გამოსახულთან კავშირის მიმზიდველობას.

დიდუბის ღმრთისმშობლის ტაძრის მხატვარი “მთავრად” კონკრეტულ თეოლოგიურ იდეას სახავს. მისი მხატვრული გაფორმება – მოჭარბებული თხრობითობაც, წმინდანთა “ნაცნობი” სახე-ხატების გამოყენებაცა და ემოციის გამამძაფრებელი, ექსპრესიული გამომსახველობაც მოვლენისა თუ ცალკეული წმინდანის სახე-ხატის როგორც ისტორიულ, ისე განცდისმიერ გახსენება-გაცხოველებას ემსახურება.

სიონის XX საუკუნის მხატვრობისთვის კი, უმთავრესი ინტერიერის დეკორირებაა; – არსებული სივრცის “გადასხვაფერება” მისტიკურ გარემოდ,

სადაც ყოფილი თუ ისტორიული რეალობისგან განსხვავებით, მუდამ სულიერების ძლევამოსილება იმარჯვებს და ესთეტიკური აღქმის ობიექტად, დახვეწილ მხატვრულ ფორმად წარმოგვიდგება. საგულისხმოა, რომ ქაშვეთის მოხატულობისგან განსხვავებით, სადაც “ესთეტიკური” ღვთაების არსებით (მიმზიდველ) თვისებად მოიაზრება, სიონის მხატვრობაში ის უწინარესად “უკვე აღსრულებული”, “გამარჯვებული” ძალის შემამკობელი კატეგორიაა, – აქ მშვენიერება ფიგურის სისრულეში, – ჰარმონიულ, ნატიფ, ძლიერ სხეულში ვლინდება და მხატვრისგან მის განსაზღვრულად, არა-ჩვეულებრივად წარმოსადგენად არის მოხმობილი, რაც მას ერთგვარი უპირატესობით ახასიათებს და, შესაბამისად, აღქმისას საგანგებო დისტანციას მოითხოვს. ამ მხრივ აღსანიშნავია, რომ თავად მნახველისათვის ბუნებრივი რეალობიდან ცნობილ ფორმათა გარდასახვა იდეალურ, არაჩვეულებრივ გამოსახულებებად ამ ორი მხატვრის, ლ. გუდიაშვილისა და ლ. ცუცქერიძის მოხატულობებში ერთგვარი პირისპირობით ხასიათდება; ქაშვეთის აღწერილობითი, ერთი შეხედვით ცნობადი სახე-ხატები მხატვრის ზემოქმედებით, – მხატვრული გამომსახველობის ძალით, – ხაზისა და ფერის ჰარმონიულ წესრიგში ჩაწერის წყალობით, ბუნებრივი სახის შენარჩუნებასთან ერთად, ირეალურ, ზღაპრულ იერს იძენენ; სიონში წარმოდგენილი, მიზანმიმართულად “მძლეველის” ნიშნით სტილიზებული ფიგურები კი, ახოვანი აღნაგობისა თუ ენერგიულობის ხაზგასმის წყალობით, თვით საკუთარი, გეომეტრიულად დანაწევრებული გარემო ფონისაგანაც კი, დაპირისპირებით გამორჩეულნი, ხშირად თავისებურ კვარცხლბეკზე შემდგარნი, უფრო ზერეალურ არსებებს წარმოადგენენ და მნახველის ყურადღებას ერთგვარი იმპერატიულობით იპყრობენ.

სიონის კედლის მხატვრობის მხატვრული გადაწყვეტა მისი თანადროული დიდუბის ღმრთისმშობლის ტაძრის მოხატულობის საპირისპირო პრინციპებზე იკება: დიდუბის ტაძრის რეგისტრებად დანაწევრებული, ფიგურატიული თხრობით დატვირთული, ინტერიერის პლასტიკას დაქვემდებარებული მოხატულობის საპირისპიროდ, სიონის მასიური კედლები “ცარიელი” არეებითა და გეომეტრიული სიბრტყეებით ინტერიერის პლასტიკის წინააღმდეგ დანაწევრებასა და ასოციაციურ აღქმაზეა ორიენტირებული. დიდუბის ისტორიულად მსგავსი, ნაცნობი სახე-ხატების პირისპირ, სიონში ხშირად “უცნობ” წმინდანთა განზოგადებული, აბსტრაგირებული გამოსახულებები გვხვდება; მაჟორული კოლორიტის, ენერგიული ხაზოვანი

რიტმის, ფერის მდგრადი ფაქტურის საპირისპიროდ კი, – თავშეკავებული კოლორიტი, წვრილი კონტური, “გაცრეცილი” ფაქტურა. მიუხედავად ამისა, ამ ტაძრების მოხატულობაში საერთოც შეიმჩნევა; – აბსტრაქტული გამომსახველობის ხერხი, რომელიც სიონის დეკორირების პრინციპს განსაზღვრავს, დიდუბის ცალკეულ გამოსახულებასაც ახასიათებს; როგორც ერთი, ისე მეორე ინტერიერის დეკორირებაში ცალკეული გამოსახულების მასშტაბი და განთავსება ხშირად თვალისთვის მათ აღქმადობას ვერ უზრუნველყოფს, ხოლო ტექნოლოგიური შეცდომების მიზეზით, სადღეისოდ ორივე ეს ნიმუში თანდათან კარგავს სახეს.

ასევე, ერთი შეხედვით აშკარა განსხვავების მიუხედავად, ერთგავრი მსგავსება ამ ორი მხატვრის წარსულისადმი მიმართებაშიც შეინიშნება; ალ. ბანძელაძის სურვილი, ქართველი წმინდანები ზედმიწევნით ისტორიული, კონკრეტული ნიშნებით დაახასიათოს, ხოლო ეროვნულის გამოსახატად ერთგვარ “კლიშედ” ქცეული ნაციონალური კოსტუმების, საკრავების, გუმბათიანი არქიტექტურის ხაზგასმას მიმართოს, მის მხატვრობაში “გასაცოცხლებლად” მოხმობილ სცენებს თუ სახე-ხატებს “ძველის”, გარდასულის ნიშნით აღბეჭდავს და XX საუკუნის სატაძრო კედლის მხატვრობაში, ისევე როგორც ცუცქირიძისეულ, ცნობიერად არქეოლოგიური ღირსებით წარმოდგენილ სიძველეებს, ერთგვარი ციტატის სახეს სძენს.

გამომსახველობის სახვითი ხერხების შერჩევის თვალსაზრისით, კედლის მხატვრობის ყველა ეს ნიმუში გარკვეულ თანხვედრას ავლენს ქართული საეკლესიო მხატვრობისთვის დამახასიათებელ მიდგომებთან. ფორმის გადმოცემის პირობითობა და სტილიზაცია, ხაზისა და სიბრტყის გამომსახველობის გამოყენება ის თვისებებია, რაც ამ პერიოდის სატაძრო კედლის მხატვრობას ტრადიციულთან აახლოებს. ამავედროულად, ეს მახასიათებლები ცალკეულ ნიმუშში განსხვავებულ ამოცანას ემსახურება; “ძველისგან” კი, ნაწილობრივ, “ახალი” მხატვრობის მახასიათებელი ნიშნებითაც სხვაობს. ამასთან, ქაშვეთის მოხატულობა მომდევნოთაგან იმითაც განსხვავდება, რომ აქ გამომსახველობის პირობითობა თემის შინაარსისა და განწყობის წარმოჩინებისა და მეტი სიცხადით დახასიათებისთვისაა მოხმობილი; კერძოდ, ირეალურად წარმოდგენილი პეიზაჟი – ინტერიერი თუ ექსტერიერი, ცვალებადი ფორმის შარავანდები მხატვრის მიერ მთავარი იდეის, – მშვენიერების კუთხით დანახული სამყაროსა და მისი მოლოდინის გაცხადებას ემსახურება; ხოლო სიონისა და

დიდუბის ღმრთისმშობლის ტაძრებში პირობითი გადმოცემა ცალკეულ გამოსახულებას ერთ-ერთი თვისების აქცენტირებით წარუდგენს მნახველს და მისი სახის სრულყოფას მნახველის წარმოსახვაში (ან ასოციაციაში) გულისხმობს. დიდუბის ტაძარში ეს მოვლენა, უწინარესად, სქემატურად გადმოცემულ “მოძრაე” დრაპირებებში ვლინდება, რომელთა დინამიკა მნახველს ასახული მოვლენის დრამატულობას განაცდევინებს; ხოლო სიონში, ცალკეული გამოსახულება გეომეტრიულ ფორმებთან ერთად – მათთან შერწყმითა თუ დაპირისპირებით მეტყველებს და მნახველს მათ სულიერ, არამატერიალურ თვისებაზე მიუთითებს.

ეს განსხვავება, შესაძლოა, ერთგვარი გამოძახილიც იყოს იმისა, რომ ქაშვეთის კედლის მხატვრობა როგორც თემის, ისე სტილის თვალსაზრისით, მისი ავტორის შემოქმედებისა და კონკრეტულად, შესრულების თანადროული პერიოდის ტენდენციების გამომხატველია, რაც ლ. გუდიაშვილისეულ საეკლესიო მხატვრობის ტრადიციის – ახალი ხელოვნების ნაწარმოებად – ხედვას ადასტურებს და შესაბამისად, მხატვარს თავისუფლებას ანიჭებს.

ტრადიციის დაცვის სურვილი და მისი ამგვარი გაგება ქაშვეთის მოხატულობას იმგვარ ნაწარმოებად აქცევს, სადაც ტაძრის ინტერიერის დეკორირება მხატვრისთვის ნამდვილ ასპარეზს წარმოადგენს, – ერთი მხრივ, ფართოდ გაშალოს საკუთარი შემოქმედება, მეორე მხრივ კი, ქრისტიანული ღვთისმეტყველების თავისებური ხედვა გამოავლინოს; ამიტომაცაა, რომ ქაშვეთში გვაქვს საეკლესიო კედლის მხატვრობის ახალი ნიმუში, რომლის იდეაშიც კანონიკური პროგრამის მიღმა რომანტიკოსის თვალთ დანახული ღვთაებრიობაა წარმოდგენილი, მხატვრულად კი, – უპირატესად, ავტორისავე მხატვრობისთვის ბუნებრივი, საკუთარი ხერხებით გამოხატული (რაც, ამავედროულად, როგორც გუდიაშვილის შემოქმედების ზოგადი ანალიზი გვიჩვენებს, თავისთავად უახლოვდება ტრადიციულ საეკლესიოს, რამდენადაც მისგან იღებს სათავეს).

საეკლესიო კედლის მხატვრობის ნიმუშები ალ. ბანძელაძისა და ლ. ცუცქერიძის ავტორობით, თუმცა, მკაფიოდ ავლენს მხატვრის ხელწერას, გემოვნებასა თუ ზოგადშემოქმედებით არჩევანს, მაინც თვალნათლივ გამოირჩევა მათ მიერ საერო ხელოვნებაში განხორციელებული მხატვრობისაგან; “მონუმენტური სახე-ხატებით, მკაცრი, კლასიკურად ცხადი კომპოზიციით” (ნ. ეზერსკაია), ძირითადად, წიგნის ილუსტრატორად ცნობილ ლ. ცუცქერიძის შემოქმედებაში სიონის კედლის მხატვრობა სიუჟეტის

მნიშვნელობის დამცრობით, ხაზგასმულად კუბისტურ-აბსტრაქტული გამომსახველობის გამოყენებით გამოირჩევა.

ამის მიზეზად უშუალოდ საეკლესიო მხატვრობისადმი ავტორისეული მიდგომა გვესახება. თავისთავად რელიგიური თემა, ლ. ცუცქირიძის მსოფლმხედველობიდან გამომდინარე, ინტუიციურ განცდას უკავშირდება და (მეტადრე “ფრესკის” მისეული ხედვიდან გამომდინარე), კედლის მხატვრობაში უკიდურესად განზოგადებული, აბსტრაქტული გამომსახველობის ფორმებს მოითხოვს. სიუჟეტის ისტორიული ნამდვილობა და მისი დახასიათება უპირატეს ადგილს ღვთაებრივის ქვეცნობიერ განცდას უთმობს; თავად ეს განცდა იქცევა კიდევ ერთგვარ თემად მოცემული მხატვრობისათვის, რამდენადაც ის, მხატვრის ხედვით, ზოგადად რელიგიური მხატვრობის არსებით მხარეს წარმოადგენს. ამდენად, ლ. ცუცქირიძისთვის სიონის ტაძრის ინტერიერი იმ სივრცედ მოიაზრება სადაც კედლის მხატვრობა ღვთაებრივს – (მხატვრის) ინტუიციაში დავანებულ ამაღლებულ განცდას – ასახავს და მას ფრესკის პრინციპით – აბსტრაქციამდე მისული განზოგადებული ფორმით – გამოხატავს.

მის საპირისპიროდ, ალ. ბანძელაძე, სწორედ მხატვრული ფორმის მაძიებლობით ცნობილი მხატვარი, რომელიც შემოქმედებით ბედნიერებას აბსტრაქციის შექმნაში ჰპოვებდა¹⁷⁷ და დიდუბის ტაძრის დეკორირების თანადროულად “ქართული აბსტრაქციონიზმის მეტრის” სახელს იმკვიდრებდა, საეკლესიო მხატვრობას ცალსახად ფიგურატიულ გამომსახველობაზე აგებს და სიუჟეტის თხრობას ესწრაფვის.

აშკარად ორიგინალური, მხატვრული თუ პროგრამული თავისებური გადაწყვეტის და გამომსახველობის ხერხების სიჭარბის მიუხედავად, ამ ნიმუშში თავს იჩენს საკუთრივ ავტორისეული შემოქმედებითი მისწრაფების გამოვლენის ერთგვარი შეზღუდვა, რაც საეკლესიო მხატვრობის კანონიკურობის მხატვრისეული გაგებითა და მისი დაცვის სურვილითაა განპირობებული. თავად მოხატულობის ანალიზი, მისი შედარება ალ. ბანძელაძის საერო ხელოვნებასთან და თვით მხატვრის მიერ გაცხადებული პოზიცია ცხადყოფს, რომ დიდუბის ტაძრის ინტერიერის დეკორირება მისი ავტორისათვის მართლმორწმუნე ოსტატის მსახურებად განიცდება, რომლის

¹⁷⁷ ნინო მეტრეველი. “თანამედროვე ქართული ხელოვნების განვითარების ერთი ასპექტის შესახებ – ალექსანდრე ბანძელაძე”. ივ. ჯავახიშვილის სახ. უნივერსიტეტის ისტორიისა და თეორიის კათედრა. “სამეცნიერო შრომების კრებული “ხელოვნებათმცოდნეობა”. თბილისი. 2001. გვ.123.

მთავარი მიზანია ეკლესიის თანადროული პრობლემის ტრადიციული ხერხებით ასახვა, რაც, თავის მხრივ, კანონიკისადმი მორჩილებას წარმოადგენს და მხატვრისგან საკუთარი, თვითმყოფადი შემოქმედების დათმობაში ვლინდება.

აღ. ბანძელაძის და ლ. ცუცქირიძის შემოქმედებაში სატაძრო კედლის მხატვრობის ნიმუშების გამორჩეულობა ამ მხატვრების საეკლესიო ხელოვნების ამოცანების დასახვისა და მათი მხატვრული გადაწყვეტის მიმართ საგანგებო, საეროსაგან განსხვავებულ მიდგომაზე მეტყველებს. აქ განხორციელებული თანადროული მხატვრობა რადიკალურად სხვაობს ერთიმეორესგან, თუმცა, ამ მხატვრებს მათი უშუალო წინამორბედის, გუდიაშვილის მოხატულობის მაღალი შეფასების მიუხედავად, მისი გამოცდილების რაიმე სახით გაზიარება არ უცდიათ; თავად ამ სფეროს, – საეკლესიო ხელოვნებისადმი თითოეული ხსენებული მხატვრის განსხვავებული მიმართება და ცალკეული ამ მოხატულობათაგანის სხვადასხვა მიდგომით გადაწყვეტა, თავის მხრივ, განაპირობებს ამ ეტაპზე საეკლესიო მხატვრობის საფუძვლების ძიების ყოველ ჯერზე თავიდან დაწყებას.

საეკლესიო სპეციფიკის გარდა, ტაძრის ინტერიერის დეკორირება წმინდა მხატვრული თვალსაზრისითაც განსაკუთრებულ სირთულეებთან იყო დაკავშირებული; XX საუკუნის აღნიშნულ პერიოდში შექმნილი საერო მონუმენტური მხატვრობის ნიმუშები, ძირითადად, ერთიანი, მასშტაბური კედლის მხატვრობის სახითაა ცნობილი. გუმბათიანი ტაძრის რთული მონუმენტური სივრცის მხატვრული ათვისება ის კიდევ ერთი, არანაკლებ რთული ამოცანა გამოდგა, რომლის გადაწყვეტის გზები ხსენებულ მხატვრებს, საეკლესიო ხელოვნების პრინციპებთან ერთად, დამოუკიდებლად უნდა მოეძიათ და ქართულ მხატვრობაში ამ გამოცდილებისთვის თავიდან ჩაეყარათ საფუძველი.

საეკლესიო მხატვრობის სკოლის არარსებობის პირობებში, თეოლოგიური, იკონოგრაფიული, ტექნიკური ცოდნისა და გამოცდილების გარეშე, ცალკეული, ინდივიდუალურად შერჩეული მხატვრების მიერ განხორციელებული საეკლესიო მხატვრობა, გულმოდგინე მცდელობის მიუხედავად, შორს აღმოჩნდა წინაპართა ნახელავისგან, რადგან ადრე “ქართველი ხატმწერების სახასიათო თავისებურება იმაში მდგომარეობდა, რომ ისინი მიზნად ისახავდნენ ხატების გამოსახვისას ნათელი კოლორით

ანდა ორიგინალური კომპოზიციით კი არ მოესყიდათ მხილველი, არამედ ხატის შინაარსით და მხოლოდ იმას ცდილობდნენ რომ ხატს, როგორც წმინდა ნივთს, მლოცველის განწყობა აემაღლებინა და გამოეხატა რწმენის არა გარეგნული, მატერიალური, არამედ სულიერი მშვენიერება.”¹⁷⁸

შეასძლოა, ნაწილობრივ ამ მიზეზითაც, საზოგადოების დამოკიდებულება ამ მოხატულობათა მიმართ არცთუ კეთილგანწყობილი გამოდგა.

სახელმწიფოს მხრიდან დევნის პირობებში ახალი საეკლესიო მხატვრობა, ძირითადად, “სარემონტო სამუშაოების” საფარქვეშ სრულდებოდა; თუმცა, ხელისუფალთა წნეხის პარალელურად, მისი განხორციელების დამაბრკოლებელ გარემოებას წარმოადგენდა სპეციალისტთა არცთუ უსაფუძვლო მოსაზრება იმის თაობაზე, რომ იმ დროისთვის ქართული მხატვრობა ვერ იჩენდა მზაობას ამგვარ ამოცანათა წარმატებით დასაძლევად.

მიუხედავად ამისა, კომუნისტური მმართველობის ხანაში თბილისში საეკლესიო მოხატულობების განხორციელების ერთადერთ ინიციატორებად საქართველოს კათოლიკოს-პატრიარქები გვევლინებიან. უშუალოდ მათი დაკვეთითა და თანადგომით განხორციელებული ამ მოხატულობების შეფასებისას კი პატრიარქები კალისტრატე (ცინცაძე) და ილია II (შოლაშვილი) საუკეთესო შედეგად სწორედ საეკლესიო მხატვრობის ახალი გზების გაკვლევას ასახელებენ.

ამ ნიშნით ქართული საეკლესიო მხატვრობის მდგომარეობა განსხვავდება თანადროული ვითარებისგან რუსეთსა და საბერძნეთში. ახალი გზების ძიების პროცესები, რაც ამ მართლმადიდებელი ქვეყნების საეკლესიო ხელოვნებაში XX საუკუნის დასაწყისში მეტ-ნაკლები თანხვედრით განხორციელდა,¹⁷⁹ 1940-იანი წლების შემდგომ რამდენადმე განსხვავებულ სურათს წარმოგვიდგენს;

საბერძნეთის საეკლესიო ხელოვნების სკოლას ფოტის კონტოგლუ და მის მოსწავლეთა თაობა წარმართავს და ის, არსებითად, XX საუკუნის კანონიკური საეკლესიო მხატვრობის განვითარებას პოსტბიზანტიური სტილის ფარგლებში ხედავს.

რუსეთის ეკლესიაში, როგორც ემიგრაციულ, ისე საბჭოთა სივრცეში, XIX საუკუნის ბოლოს გაცხადებული საეკლესიო მხატვრობის ძიებებს საბოლოოდ უარყოფითად აფასებენ და ლ. უსპენსკისეული თეორიის – “სიმბოლური

¹⁷⁸ Еп. Кирион. «Культурная роль Иверии в истории Руси». ст.105.

¹⁷⁹ ა. მგალობლიშვილი. დასახელებული ნაშრომი. გვ.118.

რეალიზმის” კვალად, ხატწერის განვითარებას კანონიზირებულად მიჩნეულ შუასაუკუნოვანი რუსულ-ბიზანტიური სტილის დაცვით ახორციელებენ.

საქართველოში შექმნილი საეკლესიო მონუმენტური მხატვრობის სამი ტაძრის არასრული დეკორირების მაგალითი წარმოაჩენს, რომ ამ დროის თანამედროვე ქართველი მხატვრები თეოლოგიური და მხატვრული ამოცანების გადაწყვეტისთვის, არსებითად განსხვავებული, ტრადიციული და ახალი გამომსახველობის თითქმის სრული სპექტრის გამოყენებით, ფაქტობრივად, თავიდან ცდილობენ ქართული საეკლესიო ხელოვნების ტრადიციის აღდენასა და დასაფუძვლებას;

ამ კუთხით, განხილული ნიმუშები ცალკეული ნიშნებით მსგავსებას ჰპოვებს იმ მისწრაფებებთან, რომლებსაც უდიდესი მართლმადიდებელი ქვეყნების საეკლესიო ხელოვნებაში XIX საუკუნის ბოლოსა და XX საუკუნის დასაწყისში ჰქონდა ადგილი; ერთი მხრივ, საეკლესიო ხელოვნებისადმი შემოქმედებითი მიდგომა, რენესანსული და თანამედროვე მხატვრობის გამომსახველობის გამოყენება, მადონისა და ღმრთისმშობლის სახეთა შერწყმის წადილი, ტრადიციისა და ეროვნულისადმი განსაკუთრებული მიმართება, მეორე მხრივ კი, – საკუთარი ქვეყნის რამდენიმე საუკუნისწინანდელი მხატვრობის პრინციპზე დაყრდნობა, “ძველი” ტრადიციის უცვლელად შენარჩუნების სურვილი ის მახასიათებლებია, რითაც განსახილველ პერიოდში შექმნილი ქართული სატაძრო კედლის მხატვრობა რუსეთისა და საბერძნეთის საეკლესიო ხელოვნების უკვე განვლილ, ხატწერის განახლების, მისი ახალი გზების ძიების ეტაპთან ამჟღავნებს საერთოს. ამ ეტაპის გავლა ქართულ საეკლესიო ხელოვნებას გაცილებით რთულ პირობებში, – მეზობელი ათეიზმის ხანაში, კომუნისტური პარტიის წნეხის ქვეშ მოუხდა და მისი განხორციელების ერთადერთი ხელშემწყობი სწორედ ქართული ეკლესიის პოზიცია გახდა, რომლის მეთაურნი ფიქრობენ, რომ “ყოველი ახალი მხატვრული გადაწყვეტის გაბედვა ამ სფეროში ჭეშმარიტი გმირობის ტოლფასია.”¹⁸⁰

¹⁸⁰ კალისტრატე ცინცადის არქივი. №116. თბილისის კ. კეკელიძის სახ. ხელნაწერთა ინსტიტუტი. “Новая живопись и традиции храмоукрашения”.

დასკვნა

XX საუკუნის “კომუნისტური პერიოდის” ქართული საეკლესიო მხატვრობა 1946-1988 წლებს მოიცავს და სამი ძირითადი ნიმუშით არის წარმოდგენილი:

1. ლ. გუდიშვილის მიერ შესრულებული ქაშვეთის წმ. გიორგის სახელობის ტაძრის საკურთხეველის მოხატულობა (1946-1948);
2. ალ. ბანძელაძის მიერ შესრულებული დიდუბის ღმრთისმშობლის სახელობის ტაძრის ინტერიერის მოხატულობა (1978-1988);
3. ლ. ცუცქირიძის მიერ შესრულებული თბილისის სიონის ტაძრის დასავლეთი მკლავის მოხატულობა (1982-1989);

ქაშვეთის ტაძარში მხატვრობა მხოლოდ აფსიდსა და სატრიუმფო თაღის პირს ფარავს და კანონიკურ პროგრამას ეყრდნობა: კონქში “ჩვილელი ღმრთისმშობელი ანგელოზებით”, მის ქვევით “მოციქულთა ზიარების” სცენა, ბემის კედლებზე “ხარება”, ხოლო სატრიუმფო თაღზე “პირი ღმრთისა” გამოსახული.

საკონქო სცენის იკონოგრაფია “ამაღლების” კომპოზიციის ტიპის მიხედვითაა გადაწყვეტილი და ქართულ შუასაუკუნოვან საფასადო სკულპტურასთან ამუღავნებს სიახლოვეს. თავად ჩვილელი ღმრთისმშობლის ფიგურა კი, გარკვეულწილად, დასავლური რენესანსული მადონის ნიშნებს ატარებს. საკონქო სცენაში სამოთხის გარემო – ედემის ბაღია – ასახული, რაც განაპირობებს კიდევ ერთიანი მოხატულობის სახეს; “მოციქულთა ზიარების” სცენა, რომლის იკონოგრაფია ახტალის (XIII ს-ე) ფრესკას ეფუძნება და ბემის კედლებზე წარმოდგენილი “ხარება”, თავის მხრივ, როგორც იდეურად, ისე მხატვრულად საკონქო სცენით განისაზღვრება; გუმბათქვეშ გამოსახული “პირი ღმრთისა” კი, უფლის განდიდების თემას ასახავს.

მხატვრულად ქაშვეთის საკურთხეველის მოხატულობა ქართული საეკლესიო კედლის მხატვრობისთვის უჩვეულო, ორიგინალური გადაწყვეტით ხასიათდება; აქ სიუჟეტურად ავტონომიური სცენები მხატვრულად მთლიანი, ერთიანი კომპოზიციის ნაწილებად წარმოგვიდგება. მისი აგება ინტერიერის პლასტიკის თანხმიერია და არქიტექტურისა და მხატვრობის ურთიერთხემომქმედ სინთეზს ქმნის. მისი, როგორც კომპოზიციური, ისე ფერწერული გადაწყვეტა “რომანტიზმისთვის” დამახასიათებელ ნიშნებთან

აელენს სიახლოვეს; ხოლო მოხატულობის ინტერიერისადმი ზედმიწევნითი დაქვემდებარება და ცალკეული სახე-ხატების უმთავრეს გამაერთიანებელ ფაქტორად საბოლოო სახის ესთეტიკური მშვენიერების გამოვლენა ქაშვეთის კედლის მხატვრობის არსებით მხარედ სატაძრო სივრცის გამშვენებასა და მისი ორნამენტული პრინციპით აგებას წარმოაჩენს.

ქაშვეთის ერთიანი მოხატულობის იდეურ ცენტრს წარმოადგენს სამოთხედ ამადლებული ჩვილედი ღმრთისმშობელი, რომელსაც ღმერთისმიერი გამორჩეულობა ედემის დედოფლად აქცევს. “სამოთხის ბაღი” ღმრთისმშობლის ფიგურის ირგვლივ მისი გამშვენებისა და უკეთ წარმოჩინების ნიშნით იგება; თავისთავად კი, ქვენიერების თავზე, კოსმიურ ცაში მოიაზრება და ზღაპრულ-ფანტასტიკურ იერს იძენს. საკონქო სცენაში წარმოდგენილი ჰარმონია განსხვავებულ ელემენტთა თანხმიერ მხატვრულ სახეში ვლინდება, რაც, თავისთავად, “მშვენიერებას” სამოთხის არსებით თვისებად სახავს; ამ სახით ის მხოლოდ მხატვრულ ფორმაში – ხელოვნებაში – არსებობს და, თავის მხრივ, რომანტიკოსთა ესთეტიურ-რელიგიურ მსოფლმხედველობას ასახავს.

ლადო გუდიაშვილი (1896-1980) XX საუკუნის ქართულ მხატვრობაში ერთ-ერთი უმთავრეს ფიგურათაგანია. ტიტულოვანი მხატვარი, რომლის შემოქმედება მოიცავს კედლის მხატვრობას, დაზგურ ფერწერასა და გრაფიკას, წიგნის ილუსტრაციას, კინოსა და თეატრის მხატვრობას, ასპარეზზე გამოსვლისთანავე (1919) ქართულ ფრესკასა და სპარსულ მინიატურაზე დაფუძნებით გამოირჩეოდა; მოგვიანებით კი, “ნაციონალური მხატვრისა” და “ჭეშმარიტი რომანტიკოსის” სახელი დაიმკვიდრა. “მხატვრულ ქართულობას” ლ. გუდიაშვილი “გრძნობითა და ინტუიციით” შექმნილ ხელოვნების ახალ ნაწარმოებში ხედავს და ამ პრინციპით უდგება ქაშვეთის საკუთხეველის მხატვრობასაც, რომელიც ორგანულად ეწერება მის შემოქმედებაში და 1940-1950-იან წლებში გამოვლენილ ტენდენციებს ასახავს.

მოხატულობის დამკვეთი, პატრიარქი კალისტრატე (ცინცაძე), ისევე როგორც სპეციალისტთა უმეტესობა, ლ. გუდიაშვილის მიერ შესრულებულ ქაშვეთის კედლის მხატვრობის უმთავრეს ღირსებად მის ორიგინალურ გადაწყვეტას მიიჩნევს.

დიდუბის ღმრთისმშობლის ტაძრის მოხატულობის იდეური საფუძველი თანადროული საეკლესიო ცხოვრების პრობლემით განისაზღვრება. ეროვნულ-ქრისტიანული თემა ამ მხატვრობაში ზოგადქრისტიანულის პარალელურად

და, ფაქტობრივად, თანაბარმნიშვნელოვნად არის წარმოდგენილი, რაც პროგრამის მთავარი ხაზის, – მაცხოვრის მსხვერპლის აღმსარებლობასა და ქართველ წმინდანთაგან რწმენისადმი ერთგულების აქცენტირებას ემსახურება. იკონოგრაფიის თვალსაზრისით ის, არსებითად, კანონიკურს ეყრდნობა და ტრადიციის უცვლელად შენარჩუნების სურვილს ამჟღავნებს.

მხატვარი ალ. ბანძელაძე (1927-1992) საეკლესიო მხატვრობის სპეციფიკას შემოქმედების კანონისადმი მორჩილებაში ხედავს და როგორც წმინდანთა სახე-ხატების, ისე მხატვრული გამომსახველობის მხრივ, ცდილობს, ძირითადად, საეკლესიო მხატვრობისთვის “ჩვეულს” დაეყრდნოს.

თბილისის სიონის ტაძრის დასავლეთი მკლავის მხატვრობა იდეურ საფუძველად სულიერების პერიოკულში გაცხადებას წარმოგვიდგენს. ტრადიციული იკონოგრაფიის საპირისპიროდ, მისი პროგრამა ახლებურ გადაწყვეტას გვთავაზობს. მონუმენტური სივრცის გაფორმება ინტერიერის აღქმის ცვლილებაზეა ორიენტირებული. გამომსახველობის მხატვრული ხერხები კი, კუბისტური აბსტრაქციონიზმის პრინციპებს ეყრდნობა.

მხატვარ ლ. ცუცქირიძის (დაბ. 1926წ.) ხედვით, როგორც თავად რელიგიური თემა, ისე ფრესკის სპეციფიკა ზოგად-აბსტრაქტულს უახლოვდება. ამიტომაც, სიონის XX ს-ის კედლის მხატვრობა როგორც პროგრამით, ისე გამომსახველობის ხერხებით განზოგადებისკენ სწრაფვას ავლენს.

მოცემული მასალის კვლევა ცხადყოფს, რომ საქართველოში, კომუნისტური მმართველობის პერიოდში შექმნილი საეკლესიო მონუმენტური მხატვრობის ამ ნიმუშების როგორც მხატვრული, ისე თეოლოგიური გადაწყვეტა უწინარესად არაერთგვაროვან მიდგომას აჩენს. ყოველი მხატვარი “მთავარ ამოცანას” განსხვავებული პრინციპით განსაზღვრავს და მას შესაბამისად შერჩეული გამომსახველობით აფორმებს. ამასთან, უფრო ადრეული ნიმუში, – ქაშვეთის საკურთხეველის მხატვრობა მონუმენტური სივრცის მხატვრული ათვისებით, თავისუფალი შემოქმედებითი მიდგომით, მხატვრული გამომსახველობითა და ტექნიკური გამართულობით გამოირჩევა.

ყოველ წარმოდგენილ ნიმუშში საგანგებო ყურადღება ეთმობა ეროვნულ თემას და საეკლესიო მხატვრობის ტრადიციისადმი მიმართებას. სხვადასხვა მხატვრული ამოცანების გადასაწყვეტად მოხმობილი, ძირითადად, ტრადიციული ქართული საეკლესიო მხატვრობისთვის დამახასიათებელი სახვითი ხერხების პარალელურად თანაარსებობს გეომეტრიული და

ჰაეროვანი პერსპექტივის, კუბიზმისა და აბსტრაქციონიზმის
აღორძინებისეული და მოდერნისტული გამომსახველობის საშუალებებიც.

ამ პერიოდში საქართველოში განხორციელებული საეკლესიო
მონუმენტური მხატვრობა ადგილობრივი სკოლის არარსებობის, სახელმწიფოს
მხრიდან ამ სფეროს დევნის პირობებში ცაკლესი, ინდივიდუალურად
შერჩეული მხატვრების მიერ, ნაწილობრივ კონსპირაციულად, –
“სარესტავრაციო სამუშაოების” საფარქვეშ ხორციელდება. მიუხედავად ამისა,
დამკვეთის, საქართველოს ეკლესიის მხრიდან მხატვართათვის მინიჭებული
თავისუფლება ქართული საეკლესიო ხელოვნების აღორძინების სურვილითაა
განპირობებული და არატრადიციული გამომსახველობის მიმართ
შემწყნარებლობით გამოირჩევა.

1940-1980-იან წლებში ქართულ საეკლესიო მხატვრობაში
განხორციელებული ახალი გზების ძიებები ამ სპეციფიკური სფეროსადმი
მიდგომისა და “ძველი” და “ახალი” გამომსახველობითი ხერხების სრული
სპექტრის გამოყენებით მსგავსებას აჩენს იმ ძიებებთან, რომლებიც XIX
საუკუნის 90-იანი წლების რუსეთსა და XX საუკუნის 20-30-იანი წლების
საბერძნეთში შეინიშნებოდა და განსხვავდება მათი თანადროული
ვითარებისაგან, რამდენადაც ამ ქვეყნებში, საამდროოდ, შესაბამისად,
პოსტბიზანტიური და შუასაუკუნეების რუსულ-ბიზანტიური გამომსახველობის
ხერხები კანონიკურადაა მიჩნეული და ახალი საეკლესიო ხელოვნება
კონკრეტული სტილის ფარგლებში ვითარდება.

Résumé

La peinture ecclésiastique géorgienne du XX siècle “de la période communiste” embrasse les années 1946 – 1988 et elle est représentée de trois spécimens principaux:

1. La peinture murale de l'autel du temple de Saint Georges de Khachvéthi exécutée par L. Goudiachvili (1946 – 1948);
2. La peinture murale de l'intérieur du temple de la Sainte – Vierge à Didoubé exécutée par Al. Bandzeladzé (1978 – 1988);
3. La peinture murale du bras ouest du temple de Sioni à Tbilissi exécutée par L. Tsoutskhiridzé (1982 – 1989);

Au temple de Khachveti la peinture à fresque n'est représentée que dans l'abside et est elle basée sur le programme canonique. Ici sont représentés “Vierge à l'Enfant entourée d'anges”, “Communion des apôtres” et “Annonciation”; dans la conque est représenté l'environnement du paradis – le jardin d'Éden, ce qui conditionne la forme unifiée de la peinture; artistiquement, la peinture du sanctuaire de Khachvethi se conforme au plastique de l'intérieur et crée une synthèse de l'influence réciproque de l'architecture et de la peinture. Sa solution du point de vue de composition et également de peinture indique la proximité avec les signes qui sont caractéristiques au “romantisme”.

La Vierge à l'Enfant élevée au paradis représente le centre idéologique de la peinture unifiée de Khachvethi, sa distinction par le Dieu la transforme en reine d'Éden. “Le jardin du paradis”, placé dans le ciel cosmique, a l'aspect fabuleux et fantastique et représente “la beauté” comme qualité essentielle du paradis. Sous cet aspect il n'existe que'en forme artistique – en art – et de son côté représente la conception esthétique et religieuse des romantiques.

Lado Goudiachvili (1896 – 1980) l'un des plus grands peintres de Géorgie du XX siècle dans l'activité embrasse la peinture murale, la peinture elle – même et les arts graphiques, l'illustration du livre, la peinture du cinéma et du théâtre. Il est connu sous le nom “du peintre national” et “véritable romantique”. Lado Goudiachvili voit la continuation de tradition de la peinture ecclésiastique dans la création d'une nouvelle oeuvre d'art. La peinture murale de Khachvethi s'inscrit d'une façon organique dans son oeuvre et peint les tendances révélées dans les années 1940 – 1950.

Le patriarche Kalistraté (Tsintsadzé) qui avait commandé la peinture, reconnaît, comme la plupart des spécialistes, que le mérite essentiel de la peinture murale de Khachvethi, exécutée par L. Goudiachvili, consiste dans sa solution originale.

La base idéologique de la peinture du temple de la Vierge à Didubé représente l'expression du sacrifice de Sauveur et du dévouement de saints géorgiens envers la foi. Du point de vue iconographique elle montre le désir de garder la tradition invariablement. Le peintre Al. Bandzeladzé (1927 – 1992) voit la spécificité de la peinture ecclésiastique dans la soumission de l'oeuvre aux canons.

Comme base idéologique, la peinture du temple de Sioni à Tbilissi représente l'incarnation de la spiritualité en héroïsme, mais dans les moyens d'expression elle s'appuie sur les principes d'abstractionnisme cubiste. Pour le peintre L. Tsoutskhiridzé (né en 1926) le sujet religieux et la spécificité de fresque se rapprochent des thèmes généraux et abstraits. C'est pourquoi cette peinture a une tendance vers la généralisation.

Dans chaque spécimen présenté une attention particulière est prêtée au sujet national. Parallèlement avec des moyens figuratifs caractéristiques pour la peinture ecclésiastique traditionnelle coexistent les moyens d'expression de Renaissance et de Modernisme.

La peinture ecclésiastique exécutée en Géorgie dans les années 1940 – 1980 témoigne de la similitude aux faits, qu'on observait dans les années – 90 du XIX siècle en Russie et dans les années – 20 – 30 du XX siècle en Grèce et se distingue de la situation de leur même époque, en tant que dans ces pays, à cette époque, c'est un nouvel art ecclésiastique qui se développe dans les limites du style concret.

ლიტერატურის სია

1. გ. აბრამიშვილი; “ბერთუბნის სამარტვილის მოხატულობა”. “სპექტრი”. №1; 1998წ.
2. შ. ამირანაშვილი. “გამოჩენილი ქართველი მხატვარი”. “ლიტერატურული საქართველო”. 1965. №3.
3. დ. ანდრიაძე. “ლევან ცუცქერიძის მისტიკური გეომეტრია”; გაზეთი “არილი”. 1996წ. 21-27/09.
4. ნ. ასათიანი. “ქართველი მხატვრები და თეატრალური ხელოვნება”. თბილისი. 2006.
5. აკ. ბაქრაძე. “ილია ჭავჭავაძე”. თბილისი. 1984წ.
6. ინტერვიუ ალ. ბანძელაძესთან; “სპექტრი” №2; 1990წ.
7. ვ. ბერიძე. “გუდიაშვილი”; ხელოვნება—თბილისი, კორვინა—ბუდაპეშტი. 1975.
8. ვ. ბერიძე. "თბილისის ხუროთმოძღვრება". 1801-1917 წლები ტII. 1963წ.
9. ვ. ბერიძე. “XVI-XVIII საუკუნეების ქართული საეკლესიო ხუროთმოძღვრება”. თბ. 1994.
10. ელ. ბუბულაშვილი. “საქართველოს კათოლიკოს-პატრიარქი ანტონ მეორე”. თბილისი. 2002წ.
11. კ. გამსახურდია; “ლადო გუდიაშვილი”. “დროშა”. 1966. №5.
12. კ. გამსახურდია. “ლადო გუდიაშვილი”- “რუსთაველის პრემიის ლაურეატები”. თბ. 1966.
13. ეკ. გედევანიშვილი “პირი ღმრთისა ქრისტიანული აღმოსავლეთისა და დასავლეთის ხელოვნებაში; მანდილიონი და წმიდა ვერონიკას ხატი”. საკანდიდატო დისერტაცია. თბ. 2003.
14. ლადო გუდიაშვილი. “მშვენიერების ტყეობაში”; “ძეგლის მეგობარი” კრებული XIX. თბილისი. 1969.
15. ლადო გუდიაშვილი. “მოგონებების წიგნი”. ნაკადული. თბილისი. 1979.
16. ლადო გუდიაშვილი; “როგორ მოვხატე ქაშვეთი”; “ჯვარი ვაზისა” 1983.
17. წმ. იოანე დამასკელი. “მართლმადიდებლური სარწმუნოების ზედმიწევნითი გადმოცემა”. თბილისი. 2000.
18. “დიდი სჯულისკანონი”. 1987 წლის საქართველოს ეკლესიის კალენდარი.
19. ეთ. ედიშერაშვილი. “ნადარბაზვეის სამეკლესიოანი ბაზილიკის საფასადო სკულპტურა”. სადიპლომო ნაშრომი. თბ. 2006.

20. ა. ვართაგავა. “როგორ ცხოვრობენ ფრესკები”. თბილისი. 1991.
21. თ. ვასაძე. “ლევან ცუცქირიძე”. “სპექტრი”. 1994. №3-4.
22. ერ. ვაჩნაძე. “ქაშუეთის წმიდა გიორგის სახელობის ეკლესიის მოხატვის გამო”. “ჯვარი ვახისა”. №1. 1990.
23. თ. ვირსალაძე. “ატენის სიონის მოხატულობა”. თბილისი. 1984.
24. თ. ვირსალაძე. “შუა საუკუნეების ქართული მონუმენტური მხატვრობის განვითარების ძირითადი ეტაპები”. ქართული ხელოვნების II საერთაშორისო სიმპოზიუმის მასალები. თბილისი. 1977 წ.
25. დ. თუმანიშვილი; “წერილები, ნარკვევები”; თბ. 2001;
26. დ. კაკაბაძე “ქართველ მხატვართა გამოფენა”; ჟურნალი “შიდა მნათობი” 1919წ. №2.
27. ლ. კიკილაშვილი; პასუხისმგებლობა მარადიულობის წინაშე – ლევან ცუცქირიძე”; “მნათობი”. 1998წ. 11/12; გვ.138.
28. ექ. კოჭლამაზაშვილი, თ. ტორონჯაძე “დიდუბის ღმრთისმშობლის ტაძარი”. “ჯვარი ვახისა”. 1992. №1.
29. ს. ლეჟავა; “ა. ბანძელაძე და უახლესი ქართული მხატვრობა”; “სპექტრი”. №1; 1998.
30. ს. ლეჟავა. “ქართველ აბსტრაქციონისტთა ჯგუფური გამოფენა თბილისში”. “საბჭოთა ხელოვნება”. 1988წ. №7.
31. ი. მათიაშვილი. “ქაშუეთის საკურთხეველის მოხატულობა”. “საბჭოთა ხელოვნება”. 1986. №12.
32. ა. მგალობლიშვილი. “საეკლესიო მხატვრობის განვითარების თავისებურებები XX ს-ის დასაწყისის (1900-1921წწ) საქართველოში”. ხელოვნებათმცოდნის კანდიდატის სამეცნიერო ხარისხის მოსაპოვებლად წარდგენილი დისერტაცია. 2004.
33. ნ. მეტრეველი. “თანამედროვე ქართული ხელოვნების განვითარების ერთი ასპექტის სესახებ – ალექსანდრე ბანძელაძე”. ივ. ჯავახიშვილის სახ. უნივერსიტეტის ისტორიისა და თეორიის კათედრა. “სამეცნიერო შრომების კრებული “ხელოვნებათმცოდნეობა”. თბილისი. 2001.
34. ნ. მიქავა; “ლადო გუდიაშვილის ათას ერთი ღამე...”; “მნათობი” 1966წ. თებერვალი;
35. “მწეპსი”. 1884. №20.
36. “მწეპსი”. 1893. №18.

37. კ. ნაკაშიძე. “დიდუბის ღმრთისმშობლის ეკლესია” (დოკუმენტური ფილმის ლიტერატურული სცენარი). თბილისი. 1990წ.
38. გრ. რობაქიძე. “ქართველ მხატვართა გამოფენა”; “საბჭოთა ხელოვნება”. 1988. №6;
39. საქართველოს ლიტერატურისა და ხელოვნების ცენტრალური სახელმწიფო არქივი. ფონდი 10, 377-1. ოქმი №4
40. საქართველოს საპატრიარქოს არქივი. დოკ.№1416. თემა №58/2 №60.
41. საქართველოს საპატრიარქოს არქივი. დოკ.№2355. თემა №112/1 №60.
42. საქართველოს ცენტრალური სახელმწიფო არქივი. საქ. სსრ. რელიგიის საქმეთა საბჭოს რწმუნებულთა საზოგადოება. ფონდი 1880, აღწერა 1, საქმე 281.
43. თ. სეხნიაიძე. “ალექსანდრე ბანძელაძე”. თბილისი. 2004.
44. თ. ტაბატაძე “კაფე “ქიმერიონის” მოხატულობა”. “სპექტრი” 1998 №1
45. მარკოზ ტყემალაძე, “თბილისის სიონის საკათედრო ტაძარი”. “ჯვარი გაზისა”. №3. 1991.
46. “ქართლის ცხოვრება”. Iტ. ტფილისი. 1897.
47. გ. ქიქოძე. “ლადო გუდიაშვილი”; “ცისკარი”. 1957. №2.
48. ზ. შათირიშვილი. “ნარატივის აპოლოგია”. 2005.
49. “შარდენის მოგზაურობა”. თბ. 1975.
50. მ. ჩორგოლაშვილი. “ფრესკის ღიმილი” (ეტიუდები ლადო გუდიაშვილის ცხოვრებიდან). თბილისი. 1978.
51. გ. ჩუბინაშვილი. “ქართული ხელოვნების ისტორია” ტI; ტფილისი. 1936.
52. კალისტრატე ცინცაძის არქივი №109. “ნაწყვეტები” (მოგონებები არაშორეული წარსულიდან) 1940. თბილისის კ. კეკელიძის სახ. ხელნაწერთა ინსტიტუტი.
53. კალისტრატე ცინცაძის არქივი. №116. თბილისის კ. კეკელიძის სახ. ხელნაწერთა ინსტიტუტი. “Новая живопись и традиции храмоукрашения”.
54. კალისტრატე ცინცაძე “ქვაშვეთის წმიდა გიორგის ეკლესია ტფილისში”; “კანდელი”. თბილისი 1994.
55. ირ. ძუცოვა. “სიონის ტაძრის მოხატულობა XIX ს-ის შუა წლებში”. “ძეგლის მეგობარი”. 61. (1982 წ)
56. ირ. ძუცოვა. “ლადო გუდიაშვილის მონუმენტური ფერწერა”. “საბჭოთა ხელოვნება”. 1976. №5.

57. თ. ჭილაძე. “დიდება და პარადოქსები”. “ლიტერატურული საქართველო”. 2000წ.
58. თ. ჭილაძე. “ღმერთის შეგირდი”. “მნათობი”. 11/12; 1998წ.
59. ივ. ჯავახიშვილი. “მასალები ქართველი ერის მატერიალური კულტურის ისტორიისათვის”. I. თბილისი. 1946.

60. Н. А. Аладашвили. «Монументальная скульптура Грузии». Москва. 1977.
61. С. Белокуров. «Арсений Суханов». Москва. 1891.
62. Х. Белтинг. «Образ и культ». Москва. 2002.
63. В. Беридзе, Н. Езерская .«Искусство Советской Грузии». 1975.
64. В. Г. Вакенродер. «Фантазии об искусстве» «Сердечные излияния отшельника – любителя искусств». Москва. 1977;
65. В. Васнецов. «Божественный смысл икон». (1918) Православная икона. Канон и стиль. Москва. 1998.
66. Т. Вирсаладзе. “ФРЕСКОВАЯ РОСПИСЬ В ЦЕРКВИ АРХАНГЕЛОВ села ЗЕМО-КРИХИ”. Ars Georgica №6.
67. Л. Гудиаშвили. «Книга воспоминаний, статьи, из переписки, Современники о художнике». Тбилиси 1979.
68. Преподобный Иоанн Дамаскин .«Три защитительных слова против порицающих святые иконы или изображения».1993.
69. И. Дзуцова. «Утерянные фрески». «Свободная Грузия». 30 марта. 1996.
70. М.М. Дунаев. «Современная церковная живопись». ელექტრონული ტექსტი.
71. Л. Л. Златкевич. «Ладо Гудиаშвили» განათლება თბილისი.1971.
72. М.Ш. Карбелашвили. «Леван Цуцкиридзе». Москва 1991
73. Архимандрит Рафаил (Карелин). (1997) «О языке православной иконы». Православная икона. Канон и стиль. Москва. 1998.
74. Еп. Кирион. «Культурная роль Иверии в истории Руси».
75. Н. П. Кондаков. «Иконография Богоматери». 1998. Т 1.
76. В. Комаровский. «Письмо об иконописи». (1930). Православная икона. Канон и стиль. Москва. 1998.
77. В. Кутковой. «ИКОНОПИСЕЦ: РЕМЕСЛЕННИК ИЛИ ЦЕРКОВНОСЛУЖИТЕЛЬ?»
ИНТЕРНЕТ-ЖУРНАЛ СРЕТЕНСКОГО МОНАСТЫРЯ. 02.07.04
78. В. Н. Лазарев. «История византийской живописи». Москва 1986.
79. В.Н. Лазарев «Новгородская иконопись». Москва. 1981.

80. А. Михайлов. «Ладო Гудиашвили». Москва. 1968.
81. А. Мусин. «Богословие образа и эволюция стиля». ელექტრონული ტექსტი.
82. Настольная книга священнослужителя; Т. 4; 1983;
83. Н. Покровский .«Памятники христианской иконографии и искусства». 1900.
84. И. А. Припачкин. «Иконография Господа Иисуса Христа». Паломник. 2001.
85. Журнал «София» .1914. N1;2.
86. Е. Трубецкой. «Умозрение в красках». ელექტრონული ტექსტი.
87. Л. Успенский «Богословие иконы православной церкви». Московский патриархат. 1989.
88. П. Флореский. «Иконостас». Москва. 2003.
89. П. Флоренский. «Канонический реализм иконы». (1922) Православная икона. Канон и стиль. Москва 1998.
90. К. Г. Шахбазян. СИМВОЛИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ И ЯЗЫК ИКОНЫ.
/Критический анализ книги Л. А. Успенского "Богословие иконы Православной Церкви-ელექტრონული ტექსტი/.
91. И. К. Языкова. «Богословие иконы». 1995.
92. И. Языкова. «Се творю всё новое».2002.

93. Constantine Cavarinos. "Byzantine Art in Greece"; New York, 1957
94. Nikos Zias. "The Greek Tradition and Fotis Kondoglou. Athens; 1984.

ილუსტრაციების სია

1. ქაშვეთის ტაძრის ინტერიერი.
2. ქაშვეთის ტაძრის აფსიდი.
3. ფრთაგაშლილი მტრედი საკონქო სცენიდან.
4. სატრიუმფო თაღის პირი და კონქის კეხი.
5. მანდილიონი
6. მაცხოვრის სახე მანდილიონიდან.
7. მაცხოვრის სახე მანდილიონიდან.
8. ღმრთისმშობლისა და მაცხოვრის ფიგურები.
9. ჩვილელი ღმრთისმშობელი.
10. საკურთხეველის საკონქო სცენა.
11. მარიამისა და იესუს სახეები.
12. საკონქო სცენის ესკიზის ფრაგმენტი – ჩვილელი ღმრთისმშობელი.
13. მარცხენა ანგელოზი საკონქო სცენიდან.
14. მარჯვენა ანგელოზი საკონქო სცენიდან.
15. “მოციქულთა ზიარება”
16. “მოციქულთა ზიარება” მარცხენა ნაწილი.
17. “მოციქულთა ზიარება”; მარჯვენა ნაწილი.
18. “მოციქულთა ზიარება”; “ხორცილთ ზიარების” მარჯვენა მხარე.
19. “მოციქულთა ზიარება”; “სისხლით ზიარების” მარცხენა მხარე.
20. “მოციქულთა ზიარება”; “ხორცილთ ზიარების” მარცხენა მხარე.
21. “მოციქულთა ზიარება”; “სისხლით ზიარების” მარჯვენა მხარე.
22. “ხორცილთ ზიარება”
23. “სისხლით ზიარება”
24. წმ. პეტრე, ფილიპე, იუდა მოციქულები.
25. წმ. პავლე, მარკოზ, მათე მოციქულები.
26. იესუ ქრისტეს სახე “მოციქულთა ზიარების” სცენიდან. მარჯვენა მხარე.
27. ესუ ქრისტე და პეტრე მოციქულის სახეები “მოციქულთა ზიარების” სცენიდან.
28. წმ. ბართლომე და სიმონ მოციქულები.
29. წმ. ანდრია მოციქული.
30. გაბრიელ მთავარანგელოზი. “ზარება”; საკურთხეველის ბემა. მარცხენა მხარე.

31. ღმრთისმშობელი. “ხარება”; საკუროთხევლის ბემა. მარჯვენა მხარე.
32. არქიტექტურული პეიზაჟი საკონქო სცენიდან. მარცხენა მხარე.
33. არქიტექტურული პეიზაჟი საკონქო სცენიდან. მარჯვენა მხარე.
34. არქიტექტურული პეიზაჟი; ბემა – საკუროთხეველი; მარცხენა მხარე.
35. არქიტექტურული პეიზაჟი; ბემა – საკუროთხეველი; მარჯვენა მხარე.
36. ორნამენტი თაღის შიგა პირზე.
37. ღმრთისმშობლის სახე. “ხარების” სცენიდან;
38. “ღმრთისმშობლის დიდება”; ტიმპანის ფილა ნადარბაზევიდან. X საუკუნე.
39. “ღმრთისმშობლის დიდება”; ტიმპანის ფილა ებანიდან. VI საუკუნე.
40. ბერთუბანი. საკონქო სცენა “ღმრთისმშობლის დიდება”; XIII საუკუნე.
41. ვარძია. საკონქო სცენა “ღმრთისმშობლის დიდება”; XII საუკუნე.
42. ახტალა. “მოციქულთა ზიარება”. XIII საუკუნე.
43. ჯოვანი ბელინი. “მადონა მდელოზე” 1505წ.
44. რაფაელი. “სიქსტის მადონა” 1515-1519 წწ.
45. სათადარიგო ესკიზი ქაშვეთის მოხატულობის “ხარების” სცენისთვის.
46. სადღეგრძელო ოქროს ყანწით. 1940წ.
47. ნინო გუდიაშვილის პორტრეტი. 1940წ.
48. ქალაქური სუფრული. 1940წ.
49. მანანა. 1945წ.
50. სატრფოს მოლოდინში. 1940წ.
51. დილის სერენადა. 1941 წ.
52. პაემანთა წყარო. 1940 წ.
53. სერაფიტას გასეირნება. 1940 წ.
54. არმაზის სარკოფაგიდან. 1951 წ.
55. ფრესკის ღიმილი. 1955 წ.
56. მეტორმეტე საუკუნე. 1977 წ.
57. ბიჭვინთელი მედეა. 1956 წ.
58. რიწის ფერია. 1940 წ.
59. ეთერ კაკაბაძის პორტრეტი. 1940 წ.
60. ინჟინერ-არქიტექტორ ა. ჩიუოვის პროექტი დიდუბის ტაძრისთვის (1878 წ.)
61. ჟასმინ დადიანის მიერ შესრულებული მოხატულობა. (1974 წ.).
62. დასავლეთი მკლავი გადაკეთებამდე. მოხატვის თანადროული ფოტოსურათი.
63. საკუროთხეველი ახლა. “ღმრთისმშობლის დიდება”.

64. ჩრდილოეთი კედელი. ძველი ფოტოსურათი, სადაც დღევანდელი, პატრიარქ ილია II-ის ფრესკის ადგილას სავედრებელი წარწერაა აღბეჭდილი.
65. საკუროთხეველი; ძველი (მოხატვის თანადროული) ფოტოსურათი.
66. ჯვრის ტვირთვა. გუმბათქვეშა სარტყელი
67. მაცხოვრის ვნების სცენა; პილატეს წინაშე; გუმბათქვეშა სარტყელი;
68. საკუროთხეველი, “მოციქულთა ზიარება”; მარჯვენა მხარე.
69. საკუროთხეველი. “მოციქულთა ზიარება”; მაცხოვრის ფიგურა.
70. გუმბათი. პანტოკრატორი
71. გუმბათის ყელი. მოციქულთა ფიგურები.
72. გუმბათი და გუმბათქვეშა სარტყელი.
73. აღმოსავლეთი კედელი. “ვედრება” წმ. სამების წინაშე.
74. ჩრდილოეთი კედელი.
75. დასავლეთი კედელი. “ვედრება” კრავის წინაშე.
76. სამხრეთი კედელი.
77. “ჯვარცმა”.
78. “აღდგომა”.
79. “იუდას ამბორი”.
80. “ეშმაკისაგან გამოცდა”.
81. წმ. გიორგის ნიშა
82. წმ. ნინოს ნიშა
83. წმ. ნიკოლოზის ნიშა
84. სვეტიცხოველი და ქართველი ერის ნათლობა. სცენა წმ. ნინოს ნიშიდან.
85. “პირი ღმრთისა” კარიბჭის მეორე სართულზე.
86. “ღმრთისმშობლის დიდება”; კარიბჭის კამარა.
87. მხატვარი ალ.ბანძელაძე და მისი მეუღლე მაცხოვრის წინაშე.
88. აღმოსავლეთი კედელი.
89. ესკიზი “ძველი დღეთაჲ”.
90. წმ. ილია მართალი; დაჭრილი ირემი. სამხრეთი კედელი.
91. კათოლიკოს-პატრიარქი ანტონ მეორე. სამხრეთი კედელი.
92. ქართველი წმინდანები: ესტატე, აბო, რაუდენი.
93. წმ.თამარ მეფე და პატრიარქი ილია II.
94. ორნამენტული დეკორი.
95. შოთა რუსთაველი.

96. თამარ მეფის ქორწილი. ერთ-ერთი სცენა.
97. თამარ მეფის ქორწილი.
98. “ქართული სოფელი”. დიღმის უნივერსამი. 1970.
99. მოხატულობა საპატრიარქო რეზიდენციაში. 1978.
100. ლოცვა გეტსამანიაში; სიონის ძველი მხატვრობიდან.
101. განკითხვის დღე; სიონის ძველი მხატვრობიდან.
102. განკითხვის დღე; სიონის ძველი მხატვრობიდან.
103. ფერისცვალება; სიონის ძველი მხატვრობიდან.
104. ხარება; სიონის ძველი მხატვრობიდან.
105. ჩრდ. “ნავის” დას. კედელი.
106. სამხრეთი “ნავის” დას. კედელი.
107. დასავლეთი კედელი. პირი ღმრთისა.
108. დას. მკლავის დას. კედლის ზედა ნაწილი.
109. ჩრდილოეთ “ნავის” ჩრდილოეთი კედელი; დასავლეთი მხარე.
110. სამხრეთი “ნავის” სამხრეთი კედელი; დასავლეთი მხარე.
111. სამხრეთი “ნავის” კამარა. ჯვრის ამადლება.
112. ჩრდილეთი “ნავის” კამარა. ანგელოზები.
113. ჩრდილეთი “ნავის” ჩრდილოეთი კედლის დასავლეთი მხარე. (წმ. გიორგის ბორბალზე წამება)
114. წმ. გიორგი ცეცხლოვან სახმილში. (ჩრ. “ნავის” სამხრეთი კედელი)
115. წმ. გიორგის გულზე ლოდის დადება. (ჩრ. “ნავის” სამხრეთი კედელი)
116. ჩრდილეთი “ნავის” ჩრდილოეთი კედლის აღმოსავლეთი მხარე.
117. დასავლეთი კედელი “განკითხვის დღე”.
118. დასავლეთი კედელი. კედლის თალი; სამხრეთი მხარე; მართალნი;
119. დასავლეთი კედელი. კედლის თალი; ჩრდილოეთი მხარე. ცოდვილნი;
120. ცოდვილთა ჯგუფები “განკითხვის დღიდან”;
121. დასავლეთი კედელი; “განკითხვის დღის” კომპოზიცია.
122. წმინდანნი; სამხრეთი “ნავის” ჩრდილოეთი კედელი.
123. ესკიზი სიონის ჭერის მხატვრობისათვის.
124. წმ. ქეთევან დედოფალი.
125. მიქელანჯელო. სიქსტის კაპელა. “განკითხვის დღე”. 1535-1541 წწ.
126. სიონი. “განკითხვის დღე”; ქრისტეს ფიგურა.
127. წმ. დავით აღმაშენებელი.
128. წმ. გიორგი დიოკლეტიანეს წინაშე.

129. ჯვარგაწედილი მარჯვენები; სამხრეთი ნავის ჩრდილოეთი კედელი.
130. პანო თბილისის სახ. უნივერსიტეტის ფოიესათვის. 1970წ.
131. სურ. 1 – ქაშვეთის საკურთხეველი;
132. სურ. 2 – დიდუბის ტაძრის გუმბათისა და გუმბათქვეშა სარტყლის მოხატულობა;
133. სურ. 3 – დიდუბის ტაძრის აღმოსავლეთი კედელი.
134. სურ. 4 – დიდუბის ტაძრის დასავლეთი კედელი.
135. სურ. 5 – დიდუბის ტაძრის ჩრდილოეთი კედელი.
136. სურ. 6 – დიდუბის ტაძრის სამხრეთი კედელი.
137. სურ. 7 – სიონის დასავლეთი მკლავის დასავლეთი კედელი და კედლის თაღი.
138. სურ. 8 – სიონის ჩრდილოეთი “ნავის” დასავლეთი, სამხრეთი კედლები და კამარა.
139. სურ. 9 – სიონის სამხრეთი “ნავის” დასავლეთი, სამხრეთი კედლები და კამარა.
140. სურ. 10 – სიონის სამხრეთი და ჩრდილოეთი “ნავის” ჩრდილოეთი კედლები.