





Tbilisi State Academy of Arts

თბილისის აპოლონ ქუთათელაძის სახელობის
სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია

რესტავრაციის, ხელოვნების ისტორიისა და
თეორიის ფაკულტეტი
შუა საუკუნეების ქართული ხელოვნების ისტორიის
სამაგისტრო პროგრამა

სვანეთის მოხატულობათა „ხალხურად“ სახელდების თავისებურება

სამაგისტრო ნაშრომი

თათია თევდორაშვილი
სამეცნიერო ხელმძღვანელი: მარინე ყენია
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი

თბილისი

2018

სარჩევი

შესავალი	2
თავი I	
ლეშტერის კაიშე თარგლეზერის სახელობის ეკლესიის მხატვრობის „ხალხურობის“ საკითხი.....	11
თავი II	
XII საუკუნის „ხალხურად“ სახელდებული მოხატულობები (ცალდაშის მაცხოვრის, ჰადიშის მთავარანგელოზთა და წვირმის წმ. გიორგის სახელობის ეკლესიათა მოხატულობები).....	22
თავი III	
თანდილის საკონქო კომპოზიციის პირველადი მხატვრობის, ხეს წმ. ბარბარეს სახელობის ეკლესიის მხატვრობისა და ფერწერული ხატების „ხალხურობის“ საკითხი	
• შესავალი.....	37
• თანდილის ეკლესიის საკონქო კომპოზიციის ორი ფერწერული ფენა.....	40
• თანდილის საკონქო კომპოზიციის პირველი ფერწერული ფენისა და ხეს ეკლესიის მხატვრობათა სტილის თავისებურებები.....	52
• „ხალხურად“ სახელდებული ფერწერული ხატები.....	57
• თანდილის საკონქო კომპოზიციის პირველადი მხატვრობის, ხეს წმ. ბარბარეს სახელობის ეკლესიის მხატვრობისა და ფერწერული ხატების სტილისტური პარალელები.....	69
• თანდილის საკონქო კომპოზიციის პირველი ფერწერული ფენისა და ხეს ეკლესიის მხატვრობის დათარიღების საკითხი.....	75
• თანდილის საკონქო კომპოზიციის პირველი ფენისა და ხეს წმ. ბარბარეს სახელობის ეკლესიის მხატვრობის „ხალხურობის“ გადააზრების საკითხი.....	81
დასკვნა	88
რეზიუმე	96
Resume	98
ლიტერატურის სია	99
ილუსტრაციების სია	102
ილუსტრაციები	105

შესავალი

შუა საუკუნოვანი ქართული ქრისტიანული კედლის მხატვრობა მკვლევართა მიერ სხვადასხვა კუთხით, მიმართულებით, განსხვავებული ასპექტებისა და მოცემულობების მიხედვით შეისწავლება. მნიშვნელობა ენიჭება და ყურადღება ექცევა ამა თუ იმ პერიოდის მხატვრობის იკონოგრაფიულ, სტილისტურ მახასიათებლებს, ისტორიულ სახეცვილებსა თუ ჩარევებს, მხატვრობაში წარმოდგენილ ისტორიულ პირთა თუ შემსრულებელ-დამკვეთთა ვინაობას და ა. შ. საკვლევი თემის მთელი ამ მრავალფეროვნების ფარგლებში დღეისათვის უკვე საკმაოდ მყარადაა ჩამოყალიბებული ზოგიერთი ცნება თუ დებულება, რომელთა მეშვეობითაც საშუალება გვაქვს თავისუფლად ვისაუბროთ ქართული ქრისტიანული მხატვრობის განვითარების, მისი რაგვარობის, ცალკეული და ძირეული მახასიათებლების შესახებ, განვსაზღვროთ ნაწარმოებთა ამა თუ იმ მხატვრულ სკოლას კუთვნილება, შექმნის მიახლოებითი ან ზუსტი თარიღები და სხვ. თუმცა კი მაინც, მთელი ამ დაგროვილი ცოდნის გათვალისწინებითაც, არსებული ზღვა მასალისა და მისი მრავალფეროვნების ფარგლებში, კვლავაც რჩება გარკვეული, მეტად მნიშვნელოვანი საკითხები, რომლებიც ჯერაც მრავალ კითხვას ბადებს, მათი დაზუსტებული, ერთმნიშვნელოვანი განმარტებანი კი ჯერაც არაა მოცემული.

ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი თემა, რაც ამ ტიპის ჯერ კიდევ ბოლომდე ამოუხსნელ საკითხთა რიგში შეიძლება დავაყენოთ, ფართოდ გავრცელებული ხალხურობის პრობლემატიკა და მისი გაგებაა. მიუხედავად იმისა, რომ ქართული ხელოვნების ნაწარმოებთა შორის ცნება სხვადასხვა დარგის, დროისა თუ ტიპის ნამუშევრებს საკმაოდ ხშირად მიესადაგება, ხალხურობის კონტექსტები და კონკრეტული შინაარსები ჯერ კიდევ არ არის დაზუსტებით განმარტებული. ხშირად საკმაოდ მრავალფეროვანი და არაერთგვაროვანია ის ძეგლები, რომელთა განმარტებისათვის ამ ცნებას მოიხმობენ. განსხვავებულია ნიმუშთა შექმნის თარიღები და მათთვის სახასიათო სტილისტური ნიშნები. ამგვარი გარემოებები საკითხს საკმაოდ ბუნდოვანებას სძენს, რთულდება „ხალხურობის“ ცნების მოხელთება თუ მის შინაარსებში ჩადრმავება.

საკითხის ამგვარ თავისებურებათა გამოსავლენად ერთ-ერთი თვალსაჩინო მაგალითი სვანური ფერწერული სკოლის მოხატულობებზე თვალის მიდევნებაა. სვანური მხატვრობის ის ნიმუშები, რომლებიც „ხალხურად“ მოიხსენიებიან, ხშირ შემთხვევაში, ერთმანეთისაგან საკმაოდ განსხვავებული და მრავალფეროვანია. ზოგჯერ, სხვადასხვა ავტორთან განსხვავებული მოხატულობანიც მოიხსენიება „ხალხურად“. მრავალგვარია მათი შეფასებები და განმარტებანიც. შესაბამისად, პირველადი მოხილვითაც ნათელი ხდება, „ხალხურობის“ საკითხის თავისებურება, საერთო სურათის მრავალფეროვნება და სიჭრელე.

სვანური ფერწერული სკოლის წიაღში „ხალხურ“ მოხატულობათა თავისებურებებზე დაკვირვებისათვის, პირველ რიგში, ნიმუშთა მრავალფეროვნების გაცნობა იქნება სასურველი.

„ხალხურ“ მხატვრობათა სისტემურ ჩამოთვლას გვაძლევს მ. ყენია წიგნში „ზემო სვანეთი“¹, სადაც სვანურ ხალხურ მოხატულობათა რიგში შემდეგი ძეგლები განიხილება: 1. ცალდაშის მაცხოვრის, 2. ჰადიშის მთავარანგელოზთა, 3. წვირმის წმ. გიორგის სახელობის ეკლესიათა მოხატულობები (სამივე XII ს.), 4. ლახუშდის თანდილის მთავარანგელოზთა და 5. ხეს წმ. ბარბარეს სახელობის ეკლესიათა მხატვრობები (ორივე XIII ს.), 6. ღეშტერის კაიშე-თარგლეზერის სახელობის ტაძრის ფერწერული დეკორი (XIV ს.) და 7. ლეხთაგის ღმრთისმშობლის სახელობის ეკლესიის მოხატულობა (XV ს.).

„ხალხური“ მოხატულობანი მოიხსენიება ნ. ალადაშვილის, გ. ალიბეგაშვილისა და ა. ვოლსკაიას წიგნში „Живописная школа Сванети“². ამ ტიპის ნაწარმოებთა რიგში აქ ზემონახსენები ცალდაშის, ჰადიშის მთავარანგელოზთა, წვირმის წმ. გიორგის (სამივე XII ს.), თანდილისა და ხეს (ორივე XIII ს.) ეკლესიათა მოხატულობების გვერდით ჭოხუდლისა (XIII ს.) და მურქმელის (XI-XII სს.), ეკლესიათა მხატვრობებიცაა დასახელებული.³ ამასთანავე, „ხალხურობა“ აქ უპირატესად ადგილობრივი განსწავლის მქონე ოსტატთა შემოქმედებასთანაა გაიგივებული. ხაზგასმითაა საუბარი ხეს ეკლესიის მხატვრობაში მეფის მხატვარ თევდორეს გავლენების არსებობაზე და მხატვრობა „პრიმიტიულ“, „თითქმის პოპულარულ“ ხელოვნებადაა შეფასებული.⁴

„ხალხურად“ არაერთი ნაწარმოები მოიხსენიება რ. ყენიასა და ნ. ალადაშვილის წიგნში „ზემო სვანეთი“, სადაც ტერმინს ნაკლებად თუ მიესადაგება უარყოფითი კონოტაციები და „ხალხური“ შემოქმედების ზოგიერთ ძეგლთან მიმართებით ოსტატების უდაო ნიჭიერებასაც გაესმის ხაზი.⁵

ნ. ალადაშვილის ნაშრომში „Роспись церкви Тангил в Верхней Сванетии“⁶ „ხალხურობა“ ადგილობრივი, პროვინციული განსწავლის მქონე ოსტატების მიერ შესრულებულ შემოქმედებად განიხილება. „Большинство росписей Сванетии X-XIII веков выполнены художниками местной выучки...“⁷ ამბობს ავტორი და ამ ტიპის მოხატულობათა რიგში შემდეგ ძეგლებს ჩამოთვლის: 1. ნეზგუნის მაცხოვრის სახელობის ეკლესიის საკურთხეველისა (პირველი ფენა, X ს.) და 2. ჟიბიანის ეკლესიის თავდაპირველი მოხატულობანი (X ს.), 3. აცისა და 4. იფხის ეკლესიათა

¹ მ. ყენია. ზემო სვანეთი - შუასაუკუნოვანი კედლის მხატვრობა, თბ. 2010.

² ნ. ალადაშვილი, გ. ალიბეგაშვილი, ა. ვოლსკაია. Живописная школа Сванети, თბ., 1983.

³ დასახ. ნაშრომი, გვ. 123-124.

⁴ დასახ. ნაშრომი, გვ. 119-120.

⁵ რ. ყენია, ნ. ალადაშვილი. ზემო სვანეთი (შუა საუკუნეების ხელოვნება) გზამკვლევი, თბ., 2000.

⁶ ნ. ალადაშვილი. Роспись церкви Тангил в верхней Сванетии. ქართული სახვითი ხელოვნების საკითხები, 1982, გვ. 17-30.

⁷ დასახ. ნაშრომი, გვ. 18.

მხატვრობები (ორივე X-XI სს.), 5. მურყმელის (XI-XII სს.), 6. ჰადიმის მთავარანგელოზთა და 7. წვირმის წმ. გიორგის (ორივე XII ს.), 8. ჭოხუდლისა და ხეს წმ. ბარბარეს სახელობის ეკლესიათა მოხატულობანი (ორივე XIII ს.). ამავედროულად კი მათთან მიმართებით ნ. ალადაშვილი აღნიშავს: „...среди них также наблюдается наличие произведений различного уровня исполнения, вплоть до росписей примитивного, даже лубочного характера.“⁸

ე. პრივალოვას ნაშრომში - „მურყმელის „მაცხვარის“ მოხატულობა უშგულში“⁹ შეფასებისა და დახასიათებისათვის სიტყვა „პრიმიტიული“ გამოიყენება. ასე ხასიათდება 1. მურყმელის მაცხოვრის, 2. ჟამუშის მაცხოვრისა და 3. ხეს წმ. ბარბარეს სახელობის ეკლესიათა მხატვრობები.

ამდენად, განხილული მაგალითების მიხედვით, პირველ რიგში ისაა თვალშისაცემი, რომ ხშირად სხვადასხვა ავტორთან „ხალხურობა“ განსხვავებულ მხატვრულ ნაწარმოებებს მიესადაგება. ხშირია მათი დახასიათება, როგორც გულუბრყვილო, ნაივური გამომსახველობის ნაწარმოებებისა. ამავედროულად, ზოგ შემთხვევაში, ცნება მხოლოდ პროფესიული განსწავლის არქონასთანაა გაიგივებული, ზოგჯერ კი შეფასებები ოდნავ უფრო მკაცრდება და „ხალხურობის“ პრიმიტიულობასთან გაიგივებასაც აქვს ადგილი.

საკითხის ამგვარმა თავისებურებამ და არაერთგვაროვნებამ მასში მეტად ჩაღრმავებისაკენ გვიბიძგა. ნაშრომი სვანური ფერწერული სკოლის წიაღში „ხალხურად“ სახელდებულ მოხატულობებზე დაკვირვებას მიეძღვნება და კონკრეტულ ძეგლებთან მიმართებით, ამ ფენომენის თავისებურებების გამოვლენის ერთგვარი მცდელობა იქნება.

თუმცა, მანამ, სანამ პრობლემას უფრო კონკრეტულად განვიხილავთ, ვფიქრობთ, საკმაოდ ხელსაყრელი იქნება „ხალხურობის“ ფენომენის უმთავრეს თავისებურებათა ზოგადი ილუსტრირება.

უნდა ითქვას, რომ ამ ცნების ამოუხსნელობა არა მხოლოდ ქართული კულტურისათვის სახასიათო, არამედ უფრო ზოგადი პრობლემაა. ხალხურობით მსოფლიოს სხვადასხვა ხალხთა სხვადასხვა ეპოქების ხელოვნება ხშირად ხასიათდება. თუმცა მათ შემთხვევაშიც, ცნება განზოგადებულ და აბსტრაქტულ სახეს ინარჩუნებს. ერთი მხრივ, მრავალფეროვანია ის მხატვრული ფორმები, რომლებთან მიმართებითაც ტერმინი შეიძლება იქნეს გამოყენებული, ამავედროულად კი ზოგადი და მოუხელთებელია ცნების საზრისებიც. განზოგადების ფარგლებში ხალხურობის ფენომენი ხშირად შეფასებითი კატეგორიის სახესაც იღებს. ამასთან, ეს შეფასებები, როგორც წესი, უარყოფითი ქვეტექსტებით იტვირთება. უკეთეს შემთხვევაში, „ხალხურს“ მოკრძალებულთან,

⁸ დასახ. ნაშრომი, გვ. 18.

⁹ ე. პრივალოვა. მურყმელის „მაცხვარის“ მოხატულობა უშგულში, ძეგლის მეგობარი №29, 1972.

უარეს შემთხვევაში კი დაბალ დონესთანაც აიგივებენ. ხშირად ჩნდება სოციალური კლასიფიკაციის მომენტებიც, როდესაც „ხალხურად“ პერიფერიების მხატვრული შემოქმედება განიხილება.

საკითხს კარგად აჩვენებს ბიზანტიური ხელოვნების კონტექსტში წამოჭრილი ხალხურობის პრობლემატიკა. მაგალითისთვის მოვიყვანოთ ბიზანტიური ხელოვნების მკვლევარის ვიქტორ ლაზარევის ნაშრომს „История Византийской живописи“¹⁰, რომელიც, ბიზანტიური ხელოვნების განვითარების მთელი დიაპაზონის ფარგლებში, ხელოვნებას ფაქტობრივად, დედაქალაქური და ხალხური ნაწარმოებების მუდმივი შეპირისპირების დონეზე განიხილავს.

ნაშრომში შუა საუკუნოვანი ბიზანტიური ხელოვნება თითქოს ორ უმთავრეს პოლუსადაა დაყოფილი. ერთი მხრივ კონსტანტინოპოლი და მისი სკოლების ნიადაგზე წარმოქმნილი შემოქმედება, ელინისტურ ტრადიციებს დაფუძნებული, რაფინირებული, გაწონასწორებული, ადამიანურ ფორმებთან დაახლოებული და სენსუალიზმით გაჯერებული მხატვრული მეტყველება, რომელიც, ავტორის შეფასებით, მაღალი ხელოვნებაა. ამ ნაწარმოებთა დასახასიათებლად მხატვრული ტერმინების გვერდით ისეთი ფრაზებიც გაიჟღერებს, როგორებიც დედაქალაქური, მაღალი კლასის, მაღალი სოციალური წრის და სხვ. ტიპის ხელოვნებაა.

ამგვარი, მაღალი კლასის მხატვრულ შემოქმედებად სახელდებული ხელოვნების გვერდით კი ლაზარევი შუასაუკუნოვან ქრისტიანულ ხელოვნებაში თითქოს მეორე ტალღად გამოჰყოფს აღმოსავლურქრისტიანული რეგიონების - სირიის, პალესტინის, ეგვიპტის - მხატვრულ შემოქმედებას. საგულისხმოა, რომ თუკი ერთი მხრივ, ერთი კონკრეტული ქალაქი - კონსტანტინოპოლია დასახელებული, მეორე მხრივ მას, ფაქტობრივად, მთელი აღმოსავლურქრისტიანული სამყარო უპირისპირდება. ჩნდება ფრაზა - ხალხთა მასები და მთელი ამ უზარმაზარი ტერიტორიის მაცხოვრებლები და აქ მოღვაწე შემოქმედებიც ამ ერთიან მასაში ერთიანდებიან. ამგვარი დამოკიდებულება, იქნებ, თავიდანვე აკნინებდეს ამ ხალხთა ღირსებას და მკითხველს თავიდანვე მიანიშნებდეს, რომ ავტორის მიერ ამ ხალხთა შემოქმედებაც კინობითად და უარყოფითად იქნება შეფასებული.

სწორედ ამგვარი ქვეტექსტების საფუძველზე წამოიჭრება ნაშრომში ხალხურობის პრობლემატიკა. აღმოსავლურქრისტიანული მხატვრული მეტყველება ექსპრესიული, უტრირებული გამომსახველობით, უხეში ფორმებით, სტილიზაციითა და მაქსიმალური განზოგადებით ხალხთა მასების, ანუ „ხალხურ“ ხელოვნებად მოიხსენიება, შემოქმედებად, რომელიც დედაქალაქური სკოლის უმთავრეს პრინციპებს არ მისდევს და, შესაბამისად, ავტორის მხრიდან ცალსახად უარყოფით შეფასებებს იმსახურებს. საუბარია მხატვრული ოსტატობის დაბალ დონეზე, პრიმიტიულობაზე. აქვე დავძენთ, რომ ლაზარევი თავადვე განმარტავს

¹⁰ В. Н. Лазарев. История Византийской живописи, М.: Искусство, 1986.
http://www.icon-art.info/book_contents.php?book_id=29

აღმოსავლურქრისტიანული ხელოვნების ამგვარი გამომსახველობის მიზეზებს, აღნიშნავს, რომ ამ ხელოვნებისათვის მნიშვნელოვანი შინაარსია და არა ფორმა, რომ მარტივი გამომსახველობით ისინი რთული საზრისისმიერი მოტივების გაჟღერებას ცდილობენ. თუმცა, ფაქტია, რომ სახვითი ხერხების თავისებურებათა ამგვარი ახსნის მიუხედავად, ავტორის მიერ ეს ხელოვნება მაინც დაბალი დონის შემოქმედებად აღიქმება. თითქმის, სინონიმებად გაიჟღერებს ფრაზები პრიმიტიული და პროვინციულიც, როგორც დედაქალაქურისაგან დაშორებული შემოქმედების აღმნიშვნელი ტერმინები.

ამდენად, შეიძლება ითქვას, რომ, საერთო ჯამში, ნაშრომი ხალხურობის ფენომენს უარყოფითი ქვეტექსტებით ტვირთავს და, ფაქტობრივად, აქ ხალხური ხელოვნება, როგორც პრიმიტიული, დაბალი კლასის შემოქმედება ისე განიმარტება.

ამგვარი დამოკიდებულების საპირისპიროდ ბიზანტიური ხელოვნების კიდევ ერთი მკვლევარის, ანდრე გრაბარის მოსაზრება უნდა მოვიხმოთ. ნაშრომში *“The art of the Byzantine empire”*¹¹ ბიზანტიური ხელოვნების სხვადასხვა მახასიათებელზე მსჯელობისას, ერთ-ერთ მონაკვეთში ა. გრაბარი ჩვენთვის საინტერესო პრობლემატიკასაც შეეხება. მართალია, ვ. ლაზარევის მსგავსად, ავტორი კონკრეტულად ტერმინ „ხალხურს“ არ იყენებს, თუმცა, ჩვენთვის ისაა ნიშანდობლივი, რომ იგი ყურადღებას ამახვილებს ხელოვნების ნაწარმოებთა სოციალურ კლასიფიკაციაზე და ერთგვარ ხარვეზს ხედავს მასში. ა. გრაბარის აზრით, ბიზანტიური ხელოვნების ანონიმურობა, ჩვენამდე შემორჩენილ მონაცემთა და წერილობით წყაროთა სიმწირე საშუალებას არ გვაძლევს თავისუფლად ვისაუბროთ სამეფო კარის და დაბალი სოციალური წრის ხელოვნებაზე, ადგილობრივ და რეგიონულ სკოლებად გაემიჯნოთ მხატვრული შემოქმედება, ან კი ნამუშევართა ხარისხის მიხედვით განვსაზღვროთ მათი დედაქალაქური, თუ პროვინციული წარმომავლობა. ამ ტიპის საკითხებში გასარკვევად, ჩვენ მიერ დაგროვილ ცოდნასა და გამოცდილებას ავტორი არასაკმარისად მიიჩნევს. ხელოვნების ნაწარმოებთა აღქმის ყველა ეს მიდგომა ა. გრაბარს არადამაჯერებლად მიაჩნია და აღნიშნავს, რომ ნებისმიერ ამ შეხედულებას არაერთი ოპოზიციური თეორია შეიძლება მიესადაგოს.¹²

მიუხედავად იმისა, რომ ავტორი კონკრეტულად ხალხურობას არ ახსენებს, ვფიქრობთ, საკითხისადმი მისი დამოკიდებულება, ზუსტად ამ ცნების ზემოგანხილულ აღქმას უნდა უპირისპირდებოდეს. სოციალური თვალსაზრისით ხელოვნების ნაწარმოებთა ერთმნიშვნელოვანი გადაჯგუფება ხომ ხალხურის გაგების ერთ-ერთი დამკვიდრებული მახასიათებელია, ა. გრაბარი კი სწორედ ამგვარ გადაჯგუფებაში ხედავს მთავარ ხარვეზს.

¹¹ A. Grabar. The art of the Byzantine empire, 1967

¹² A. Grabar. The art of the Byzantine empire, 1967, გვ. 26-27.

შესაბამისად, ჩვენ წინაშე ხელოვნების ნაწარმოებთა გააზრების ორგვარი, ურთიერთსაპირისპირო გზა ისახება. პირველი მათგანი „ხალხურის“ ცნებას აქტიურად მოიხმარს და, ამავდროულად, უარყოფითი კონოტაციებითა და სოციალურ კლასიფიკაციასთან გაიგივებით იაზრებს მას. მეორე მიდგომა კი პირველს ოპოზიციაში უდგება და ხარვეზებად სახავს ერთმნიშვნელოვნებასა და მარტივი დაჯგუფების პრინციპებს.

მიუხედავად იმისა, რომ საკითხი ბევრად ფართო ჭრილშია განფენილი, ბიზანტიური ხელოვნების წიადში ხალხურობასთან დაკავშირებული ეს პრობლემები ჩვენ საკვლევ თემასთან მიმართებითაც შესაძლოა გასათვალისწინებლად იქცეს.

ქართულ, ამ შემთხვევაში კი, სვანურ ხელოვნებასთან მიმართებით სოციალური კლასიფიცირების საკითხი იქნებ ასე ცალსახად არც წამოიჭრებოდეს. თუმცა, „ხალხურად“ სახელდებულ მოხატულობათა „პროფესიონალური“, „მაღალი დონის“ შემოქმედებისაგან გამოიჯენას კი ნამდვილად შეიძლება გადავაწყდეთ. ამდენად, მიუხედავად იმისა, რომ ჩვენი ნაშრომი ხელოვნების ნაწარმოებთა ამ ტიპის გადაჯგუფებაზე დაკვირვებას არ ისახავს მიზნად და უფრო კონკრეტული საკითხებით შემოიფარგლება, ბიზანტიურ ხელოვნებასთან მიმართებით არსებული, ზემომოყვანილი მოსაზრებანი ჩვენთვის შესაძლოა მაინც მნიშვნელოვან, გასათვალისწინებელ წანამძღვარად იქცეს. ვინაიდან, გვეჩვენება, რომ ეს მოსაზრებანი საკითხისადმი ორი, რადიკალურად განსხვავებული მიდგომის ილუსტრირებაა და „ხალხურობის“ ფენომენტთან ნებისმიერი დოზით შეხებისას, ამ ტიპის დამოკიდებულებათა გათვალისწინება აუცილებელი და გარდაუვალი მოვლენაა.

აქვე „ხალხურობის“ ფენომენტთან დაკავშირებული მიდგომების დახასიათებისას, მნიშვნელოვანია, რომ ზემოგანხილული მოსაზრებებისა და საკითხისადმი ორგვარი მიდგომის გვერდით, ქართულ სახელოვნებათმცოდნეო სივრცეში გვხვდება „ხალხურობის“ პრობლემატიკის კიდევ სხვაგვარი განმარტებისა და, ზოგადად, აღქმის მაგალითიც.

„ხალხურ“ მოხატულობათა ერთი ყველაზე მკაფიოდ გამოყოფილი, გააზრებული და შესწავლილი ჯგუფი გვიანი შუა საუკუნეების ეპოქაში, ძირითადად, ბარის რეგიონებში გვხვდება. XV საუკუნის ბოლოსა და XVI საუკუნეში გავრცელებულ ამ ძეგლებს გამოკვლევა უძღვნა ბატონმა იუზა ხუსკივაძემ და მათი წარმოქმნის მიზეზების, ძირითადი მახასიათებლებისა და მსოფლმხედველობრივი ასპექტების შესახებ ვრცელი მსჯელობის შედეგად, მნიშვნელოვანი დასკვნები შემოგვთავაზა. ი. ხუსკივაძის ნაშრომი - „ქართულ

ეკლესიათა გვიანი შუა საუკუნეების „ხალხური“ მოხატულობანი¹³ დაწვრილებით და სათითაოდ განიხილავს ჯგუფის რამდენიმე მოხატულობას, გამოკვეთს მათთვის სახასიათო უმთავრეს მხატვრულ, საზრისისმიერ, თუ ზოგად ნიშნებს, შეაჯერებს მათ და, საერთო ჯამში, ამ გვიანი პერიოდის მოხატულობებში ხალხურობის პრობლემატიკას ძალიან ღრმად და გამოწვლილვით შეისწავლის. ამდენად, მიუხედავად იმისა, თუ რა პერიოდის ნამუშევრებთან გვაქვს საქმე, ხალხურობის პრობლემატიკაზე მსჯელობისას, ბატონი იუზას ნაშრომი კონკრეტული, სიღრმისეული საკითხებისა თუ ზოგადი მეთოდოლოგიური მიდგომის თვალსაზრისით, მნიშვნელოვან საყრდენს შეიძლება წარმოადგენდეს.

გვიანი შუა საუკუნეების მოხატულობებზე მსჯელობისას, ნაშრომში გაუღერებულ მოსაზრებათა შორის ჩვენთვის განსაკუთრებით საყურადღებოდ ის დებულება იქცევა, რომლის მიხედვითაც გვიანი შუა საუკუნეების კედლის მხატვრობამ, თითქოსდა, შეითვისა და შეისისხლხორცა ხალხურობის გაკვეთილი ნიშნები.

მსჯელობის გარკვეულ მონაკვეთში „ხალხურობა“ და გვიანი შუა საუკუნეების კედლის მხატვრობა, თითქოს, ორი სხვადასხვა მოცემულობაა. ხალხის წიაღში დაუნჯებული „ხალხურობის მუხტი“, თითქოს, მუდმივად არსებობს და გამოყენებითი ხელოვნების ნიმუშებში, პოეზიისა თუ პროზის ფოლკლორული ნაწარმოებებში ხშირდება. გვიანი შუა საუკუნეების ქართული ქრისტიანული კედლის მხატვრობის ერთი ჯგუფი კი სწორედ ამ მუხტს შეითვისებს, დაამუშავებს და ამგვარად, ახალ ხელოვნებას წარმოქმნის. სახეზეა სოციალურად, ეკონომიკურად, პოლიტიკურად და კულტურულად შესუსტებული ქვეყანა, სადაც შესუსტებულა და განელებულა შემოქმედებითი მუხტიც. სწორედ ამგვარ ვითარებაში, ჩიხში შესული ქართული ქრისტიანული მხატვრობის ერთი ჯგუფი განელებული შემოქმედებითი მუხტის გამოსადვიძებლად მიმართავს ხალხურობას. ხელოვნები გადაამუშავებენ ხალხურობის მხატვრულ ხერხებს და მისი საშუალებით შემოქმედების სიცოცხლისუნარიანობის შენარჩუნებას ცდილობენ.¹⁴

ამდენად, ამ მსჯელობის საფუძველზე იქნებ ისიც ვიგულისხმოთ, რომ ის ხელოვნება, მოხატულობათა მთელი ის ჯგუფი, რომელსაც ნაშრომი ეძღვნება, უფრო „ხალხურშეთვისებული“, ბ-ნი იუზას ტერმინით კი „გახალხურებულია“, ვიდრე მხოლოდ „ხალხური“.

აქვე, ხალხურობის შინაარსების გამორკვევის გვერდით, ძალიან მნიშვნელოვანია, ამ ფენომენისადმი ავტორის დამოკიდებულება. ნიმუშთა ისეთ კონკრეტულ ნიშნებზე მსჯელობისას, როგორიც სტილი და წერის მანერის მახასიათებლებია, ძეგლები მოკრძალებული მხატვრული ოსტატობით

¹³ ი. ხუსკივაძე. ქართულ ეკლესიათა გვიანი შუა საუკუნეების „ხალხური“ მოხატულობანი, თბ. 2003.

¹⁴ ი. ხუსკივაძე. დასახ. ნაშრომი, გვ. 365-405.

ხასიათებიან. თუმცა კი, საერთო ჯამში, გვიანი შუა საუკუნეების ამ ჯგუფისადმი ავტორის დამოკიდებულება ყოველგვარ უარყოფით ქვეტექსტებსაა მოკლებული. ი. ხუსკივაძე ხალხურ, უფრო კი გახალხურებულ მოხატულობებს ცოცხალ, შემოქმედებითად დამუხტულ ორგანიზმებად განიხილავს. ვერ შევხვდებით მასთან პრიმიტიულობისა, თუ პროვინციულობის ტოლფას შეფასებებს. მეტიც, სხვა თანადროულ მოხატულობებთან შედარებისას, კულტურული გარემოს გათვალისწინებით, ავტორი სწორედ „ხალხურ“ ძეგლებს მიიჩნევს უფრო სიცოცხლისუნარიანი, გულწრფელი და ცოცხალი შემოქმედების გამოხატულებად. ამდენად, ზემოთ მოყვანილი მოსაზრებების საპირისპიროდ, ი. ხუსკივაძესთან განსხვავებულია როგორც ხალხურობის ცნების აღქმა, ასევე მისი შეფასებებიც.

მნიშვნელოვანია, რომ ასეთივე საზრისისმიერი ახსნა აქვს გვიანი შუა საუკუნეების „ხალხურ“ მოხატულობათა ერთ-ერთ ნიმუშს, რომელიც ამავედროულად, სვანური ფერწერული სკოლის კუთვნილებაცაა. ლეხთაგის ღმრთისმშობლის სახელობის ეკლესიის დეკორი, ყველა იმ ნიშნის მიხედვით, რომელთაც ი. ხუსკივაძე დაწვრილებით განიხილავს, ორგანულად ეწერება ამ „გახალხურებულ“ მოხატულობათა რიგში. მხატვრობის ძირითადი სტილისმიერი მახასიათებლები, თუ ქტიტორთა იდენტიფიკაციით დაადგენილი შექმნის თარიღები (XV ს-ის ბოლო, XVI ს-ის დასაწყისი) მას ამ მხატვრული წრის ლოგიკურ ჯაჭვში აბამს.¹⁵ შესაბამისად კი, მისი ხალხურობის კონტექსტებიც ზემოთ მოყვანილ განმარტებათა მიხედვით ყალიბდება.

ამდენად, ჩვენ მიერ ხალხურობის პრობლემატიკასთან მიდგომის რამდენიმე განსხვავებული მაგალითი იქნა წარმოდგენილი. სწორედ ამ დამოკიდებულებათა მხედველობაში მიღებით შევეცდებით სვანური ფერწერული სკოლის ხალხურად სახელდებულ მოხატულობათა თავისებურებებზე დაკვირვებას. როგორც ზემოთაც აღვნიშნეთ, საკითხისადმი ეს ზოგადი მიდგომები ჩვენთვის ერთგვარ საფუძვლად მოიწივნება, მათი გათვალისწინებით კი რამდენიმე მოხატულობასთან მიმართებით კონკრეტული კითხვებისათვის პასუხების გაცემას შევეცდებით.

როგორც ზემოთ, ლიტერატურის მიმოხილვისას გამოჩნდა, იმ მოხატულობათა რაოდენობა, რომელთაც ესა თუ ის ავტორი „ხალხურად“ მოიხსენიებს საკმაოდ დიდია. ამიტომაც, ამ შემთხვევაში, ჩვენი ნაშრომი რამდენიმე, შედარებით მკაფიოდ გამოკვეთილ მაგალითზე გაამახვილებს ყურადღებას.

მიმოვიხილათ ცალდაშის მაცხოვრის, ჰადიშის მთავარანგელოზთა, წვირმის წმ. გიორგის (სამივე ტაძრის მოხატულობა - XII ს.), თანლილის მთავარანგელოზთა, ხეს წმ. ბარბარეს (ორივე ეკლესიის მხატვრობა XIII ს-ითაა დათარიღებული; მათთან ერთად, ამავე ეპოქას მიკუთვნებული ფერწერული

¹⁵ ი. ხუსკივაძე. დასახ. ნაშრომი, გვ. 293-308.

ხატების ერთი ჯგუფიც იქნება განხილული), ღეშტერის კაიშე-თარგლეზერის (მხატვრობა - XIV ს.) სახელობის ეკლესიათა მოხატულობებს. ვეცდებით მეტნაკლებად მაინც წარმოვაჩინოთ ის ძირითადი მიზეზები, რის გამოც მათ „ხალხურის“ სახელწოდება შეიძლება მიეღოთ. ამავედროულად კი, ვფიქრობთ, ძალიან მნიშვნელოვანია გაავარკვიოთ, არსებობს თუ არა ამ მოხატულობებს და მათი ხალხურობის განმაპირობებელ ნიშნებს შორის მჭიდრო კავშირები, წარმოიქმნება თუ არა ისეთივე სისტემური და ერთგვაროვანი ჯგუფი, როგორც ეს გვიანი შუა საუკუნეების მოხატულობათა მაგალითზეა წარმოდგენილი. გვაქვს თუ არა კონკრეტული, ცალსახა ნიშნების მიხედვით დალაგებული, სწორხაზოვანი განვითარება, თუ სურათი მართლაც ისეთივე ჭრელი და მრავალფეროვანია, როგორც ეს პირველადი მოხილვისას ჩანს.

თავი I

ღეშტერის კაიშე თარგლეხერის სახელობის ეკლესიის მხატვრობის „ხალხურობის“ საკითხი

იმდენად, რამდენადაც ზემოთ სვანური ფერწერული სკოლის „ხალხურ“ მხატვრობათა გვიანი ნიმუში, ლეხთაგის ღმრთისმშობლის სახელობის ეკლესიის ფერწერული დეკორი ვახსენეთ, ვარჩიეთ, შემდგომშიც, თხრობა გვიანი მოხატულობებიდან უფრო ადრეულებისაკენ, ერთგვარი დაღმავალი რიგის მიხედვით განგვევითარებინა. შესაბამისად, ამჯერად ჩვენ XIV საუკუნით დათარიღებულ, ღეშტერის კაიშე თარგლეხერის ეკლესიის მოხატულობას განვიხილავთ და მასში ხალხურობის პრობლემატიკის თავისებურებებზე გავამახვილებთ ყურადღებას.

ღეშტერის კაიშე თარგლეხერის სახელით ცნობილი ეკლესია ფარის თემში ცაგდერის მთაზეა აღმართული. დასახლებული პუნქტიდან მოშორებისა და მაღალი მთის წვერზე მდებარეობიდან გამომდინარე, მცირე ზომის დარბაზული ეკლესიის მოხილვა სერიოზულ დაბრკოლებებს უკავშირდება, რის გამოც ჩვენ ეკლესიის ადგილზე დათვალიერება ვერ მოვახერხეთ. ამდენად, კაიშე თარგლეხერის ეკლესიაში შემონახული კედლის მხატვრობის შესახებ საუბარი მხოლოდ რ. ყენიასა და ნ. ალადაშვილის წიგნზე - „ზემო სვანეთი“¹⁶ ქ-ნი მ. ყენიას ჩანაწერებზე, ინტერნეტში მოძიებულ რამდენიმე ფოტოსა და მ. ბუჩუკურის მიერ მოწოდებულ, მხატვრობის ასლებზე გადაღებულ, ორ ფოტოფირზე დაყრდნობით მოგვიწევს.¹⁷

მიუხედავად ჩვენ ხელთ არსებული მასალის საკმაო სიმწირისა, მოხატულობაზე ზოგადი წარმოდგენის შექმნა ნამდვილად შესაძლებელია. ლიტერატურაში არსებული ცნობისა და რამდენიმე სცენის საკმაოდ დაბალი ხარისხის ფოტოების მეშვეობით მხატვრობის ზოგადსტილისტური მახასიათებლების, გამოსახვის თავისებურებებისა და ოსტატობის ხერხების შესახებ მსჯელობა შესაძლებელია.

„ზემო სვანეთისა“ და მ. ყენიას ჩანაწერების მიხედვით, მხატვრობის პროგრამის შემადგენელ გამოსახულებებზე გვექმნება წარმოდგენა. ტაძრის საკურთხეველში „ვედრების“ სამფიგურიანი კომპოზიცია გამოსახება. გარკვეულ თავისებურებას წარმოადგენს მეორე რეგისტრის მოციქულთა რიგში მეომართა სამოსით შემოსილი წმ. მთავარანგელოზების, მიქაელისა და გაბრიელის ჩართვა. ერთ-ერთ მათგანს ორ ხელში ხმალი და ქარქაში უჭირავს, მეორეს ხელში კი

¹⁶ რ. ყენია, ნ. ალადაშვილი. ზემო სვანეთი (შუა საუკუნეების ხელოვნება) გზამკლველი, თბ., 2000.

¹⁷ მაღლობას ეუხდით ბ-ნ მერაბს, მხატვრობის ასლების ფოტოფირების ჩვენებისათვის.

კვერთხია წარმოდგენილი.¹⁸ ამ, თავისთავად, საკმაოდ უჩველო მოტივისათვის პარალელის სახით ღაღამის ზედა ეკლესიის კანკელის მოხატულობაში ჩართული, ასევე, საბრძოლო სამოსითა და ხმლებით გამოსახული მთავარანგელოზების დაახელებაა შესაძლებელი.

საკურთხევლის აფსიდის მხატვრობის მესამე რეგისტრს წმ. ეკლესიის მამათა გამოსახულებები ავსებს, რომელთა რიგში დამატებით, ორი დიაკონის ფიგურაცაა ჩართული. ორნამენტული მოტივებითაა შემკული საკურთხევლის სარკმელი და ქვის სამთაღოვანი კანკელი.

დღეისათვის, კამარის მოხატულობა არ შემორჩენილა, თუმცა, ცნობილია, რომ აქ ზედა რეგისტრი საუფლო დღესასწაულთა ციკლის სცენებს ეთმობოდა. რაც შეეხება კედლის რეგისტრებს, სამხრეთით აქ „ლაზარეს აღდგენა“ (აღმოსავლეთით) და „სულიწმინდის მოფენა“ (დასავლეთით), ჩრდილოეთით კი „იერუსალიმად შესვლა“ (აღმოსავლეთით) და „ღმრთისმშობლის მიძინება“ (დასავლეთით) გამოისახება. კედლების მესამე რეგისტრზე სამხრეთით საკურთხევლისაკენ მიმართულ წმ. მეომართა, გიორგისა და თევდორეს ფიგურები, ჩრდილოეთით კი წმ. ევსტათეს ნადირობის სცენაა წარმოდგენილი. აქვე ორ-ორი წმინდანის გამოსახულება ნაწილდება პილასტრების ზედაპირებზეც.¹⁹

ტაძრის დასავლეთ კედელზე ლიუნეტში „ფერისცვალების“ კომპოზიციაა გამოსახული. ქვემოთ, დაახლოებით სარკმლის დონეზე (რაც მხატვრობის მეორე რეგისტრს მონიშნავს) „ჯვარცმისა“ (სამხრეთით) და „აღდგომის“ (მენელსაცხებლე დედანი უფლის საფლავთან; ჩრდილოეთით) სცენებია წარმოდგენილი. უფრო ქვემოთ კი, შესასვლელი კარის ღიობის ორ მხარეს, ერთი მხრივ, ფეხზე მდგომი, გალაკტოტროპუზას ტიპის ჩვილადი ღმრთისმშობელი (სამხრეთით), მეორე მხრივ კი ელისაბედის მიერ მარიამის მოკითხვის სცენა (ჩრდილოეთით) გამოისახება.²⁰

მნიშვნელოვანია, რომ ღეშერის კაიშე თარგლეზერის ეკლესიის მხატვრობის განხილვისას, ნ. ალადაშვილი ფარის სვიფის ეკლესიის მოხატულობასთან მის გარკვეულ სიახლოვეზე მიანიშნებს. აღინიშნება სვიფის პროფესიული მხატვრობისაგან გასხვავებულ გამარტივებულ წერის მანერაზე, შესრულების სიბრტყობრივ-გრაფიკულ ხასიათსა და ახალი სტილის ნიშნების ნაკლებ გამოვლინებაზე. ამასთან, ავტორის თქმით, სვიფის მხატვრობასთან მსგავსება სწორედ დასავლეთი კედლის ზედა ნაწილის აგებასა და ცალკეულ კომპოზიციათა გადაწყვეტაშიც ნათლად ვლინდება.²¹

¹⁸ რ. ყენია, ნ. ალადაშვილი. ზემო სვანეთი (შუა საუკუნეების ხელოვნება) გზამკლველი, თბ., 2000. გვ. 94-95.

¹⁹ <http://wikimapia.org/36698098/ka/%E1%83%AA%E1%83%90%E1%83%92%E1%83%93%E1%83%94%E1%83%A0%E1%83%98%E1%83%A1-%E1%83%9B%E1%83%97%E1%83%90>

²⁰ რ. ყენია, ნ. ალადაშვილი. ზემო სვანეთი (შუა საუკუნეების ხელოვნება) გზამკლველი, თბ., 2000. გვ. 94-95.

²¹ დასახ. ნაშრომი, გვ. 94-95.

მოხატულობაში რეგისტრთა გასამიჯნად და სცენათა მომსახურებად მოყავისფრო-მოწითალო ხაზები ივლება, რომლებიც, თავის მხრივ, კიდევ უფრო წვრილი თეთრი ზოლების ერთგვარ კონტურში ეწერება.

საკურთხევლის აფსიდის ფრაგმენტული ფოტოები მხატვრობის სრულფასოვნად აღქმის საშუალებას არ იძლევა. მეორე რეგისტრიდან მხოლოდ მთავარანგელოზთა ზემოაღწერილი, ორი ფიგურა მოჩანს. ქვედა რეგისტრის წმ. ეკლესიის მამათა რიგიდან მხოლოდ საკურთხევლის სარკმლის ორ მხარეს წარმოდგენილ გამოსახულებებს ვარჩევთ. სამ-მეოთხედში შებრუნებული ფიგურები გრაგნილებით ხელში გამოსახება. სარკმლის ჩრდილოეთით შესაძლებელია განმარტებითი წარწერის გარჩევა, საიდანაც ვიგებთ, რომ აქ იოანე ოქროპირია წარმოდგენილი.

უკეთესად მოიხილვება ტაძრის დასავლეთი კედლის მოხატულობა, სარკმლისა და კარის ორ მხარეს განაწილებული გამოსახულებანი. დასავლეთი კედლის მეორე რეგისტრზე, სამხრეთ-დასავლეთ მონაკვეთში „ჯვარცმის“ სცენის მოკლე იკონოგრაფიული რედაქციაა წარმოდგენილი. განყენებულ ფონს დღესდღეობით მუქი, მოყავისფრო ოქრას შეფერილობა მიუღია. კომპოზიციის ცენტრში მოყვითალო ტონით გამოიყოფა შემადგენელი ბორცვი, რომელზეც ჯვარს მიმსჭვალული მაცხოვრის ფიგურაა წარმოდგენილი, მის ორ მხარეს კი ღმრთისმშობლისა და იოანე ღვთისმეტყველის ფიგურები ნაწილდება. ზედა ნაწილში კომპოზიციას ორი მფრინვალი ანგელოზის გამოსახულება აგვირგვინებს, რომელთა ზეაწვდილი ფრთები რეგისტრის ხაზს სცდება და, ამგვარად, არღვევს კადრის მთლიანობას. სცენას ახლავს განმარტებითი წარწერაც, თუმცა, ფოტოს ხარისხიდან გამომდინარე, ძნელდება მისი ამოკითხვა.

სვანური კედლის მხატვრობის სხვადასხვა ნიმუში „ჯვარცმის“ კომპოზიციას საკმაოდ ხშირად წარმოგვიდგენს. სცენა გამოსახება მეფის მხატვარ თევდორეს შემოქმედებაში, ლავურკასა და ნაკიფარის ეკლესიათა მოხატულობებში (1112 წ.; 1130 წ.), წვირმის მაცხოვრის სახელობის ეკლესიის (XII ს-ის II ნახ.), ლაღამის ქვედა ეკლესიის (II ფენის მხატვრობა, XII ს-ის II ნახ.), მაცხვარიშის მაცხოვრის სახელობის ეკლესიის (1140 წ.), ნეზგუნის მაცხოვრის სახელობის ეკლესიის (II ფენა, XII ს-ის II ნახ.), თანდილის მთავარანგელოზთა სახელობის ეკლესიის (XIII ს-ის), ლაღამის მაცხოვრის ზედა ეკლესიის (XIV ს-ის შუა ხანა), ფარის სვიფის წმ. გიორგის სახელობის ეკლესიის (XIV ს-ის მიწურული), მხერის ეკლესიის (XIV ს-ის შუა ხანა), ლაშთხვერის მთავარანგელოზთა სახელობის ეკლესიის (დარბაზი, XIV-XV სს-ის მიჯნა) მხატვრობებში.

ძირითად შემთხვევებში, სცენა მცირედი იკონოგრაფიული განსხვავებითაა წარმოდგენილი. სხვაობს კომპოზიციის აგების წესი, ფიგურათა რაოდენობა, ანგელოზთა ფიგურები ზოგჯერ სრულებით უგულებელყოფილია, ზოგჯერ ისინი წელსზევით, გაჩერებულ მდგომარეობაში გამოისახებიან და ა.შ. ხოლო, რაც შეეხება ჩვენ მიერ განხილული მოხატულობის „ჯვარცმის“ სცენას, მასთან

ყველაზე ახლო პარალელების სახით ზემონახსენები ფარის სვიფის ეკლესიის მხატვრობასთან ერთად ჩვენ XIV საუკუნისავე ლაღამის მხატვრობის კომპოზიციასაც მოვიხმობთ. ორსავე ეკლესიაში „ჯვარცმა“ სწორედ დასავლეთი კედლის მეორე რეგისტრზე, სამხრეთ-დასავლეთ მონაკვეთში გამოისახება, მსგავსია იკონოგრაფიული სქემებიც, ფიგურათა რაოდენობა და მათი განაწილების პრინციპი სამივე ტაძრის მხატვრობაში ზუსტად ემთხვევა ერთმანეთს.

ასეთივე იკონოგრაფიული პარალელების მოძიებაა შესაძლებელი კაიშე თარგლეზერის ეკლესიის მხატვრობის კიდევ ერთი სცენის განხილვისას. როგორც აღვნიშნეთ, ტაძრის დასავლეთი კედლის მეორე რეგისტრის ჩრდილოეთ მონაკვეთში „აღდგომის“ კომპოზიცია - „მენელსაცხებლე დედანი უფლის საფლავთანაა“ წარმოდგენილი. სცენა ამჯერადაც ნეიტრალურ, მუქ ზეთისხილისფერ ფონზე იშლება. მარჯვენა ზედა ნაწილში სწორკუთხა ლოდზე მჯდომი, თეთრად მოსილი ანგელოზია გამოსახული, აქვე იხილვება თეთრი ქსოვილის ხვეულები. ანგელოზისაკენ სამი წმ. დედა მიემართება, რომელთაგან პირველს გაწვდილ ხელში მცირე ნელსაცხებლიანი ჭურჭელი უჭირავს. კომპოზიციის ქვედა ნაწილს კი სამი მოხრილი მცველის ფიგურა ავსებს, რომელთა წინ სამი ხმალი გამოსახება. სცენას ახლავს განმარტებითი წარწერაც, თუმცა კვლავაც, ფოტოს ხარისხიდან გამომდინარე, ვერ ხერხდება მისი წაკითხვა.

აღდგომის ამ ტიპის იკონოგრაფიით გამოსახვა სვანურ მოხატულობათა შორის შედარებით ნაკლებადაა გავრცელებული. „მენელსაცხებლე დედანი უფლის საფლავთან“ გამოისახება ნეზგუნის მაცხოვრის სახელობის ეკლესიის (II ფენა, XII ს-ის II ნახ.), ლაღამის მაცხოვრის ზედა ეკლესიის (XIV ს-ის შუა ხანა), ფარის სვიფის წმ. გიორგის სახელობის ეკლესიის (XIV ს-ის მიწურული), ლაშთხვერის თარინგზელის სახელობის ეკლესიის (XIV-XV სს-ის მიჯნა) მხატვრობებში.

ნეზგუნის ეკლესიის შედარებით ადრეულ მოხატულობაში მსგავსია სცენათა მდებარეობა (დასავლეთ კედლის მეორე რეგისტრის ჩრდილოეთი მონაკვეთი), თუმცა, კაიშეს ეკლესიის სცენასთან განსხვავებები უშუალოდ კომპოზიციის განაწილებისას შეინიშნება. აქ კომპოზიციური აგება მთლიანად საპირისპიროდ მოიაზრება, ლოდზე მჯდომი ანგელოზი სცენის სამხრეთ მონაკვეთში ექცევა, წმ. დედანი კი მისკენ მარჯვენა მხრიდან მიემართებიან. ამასთან, თუკი კაიშეს ეკლესიაში ანგელოზისა და წმ. დედათა ფიგურები ერთ დონეზე იშლება, ნეზგუნში, არქიტექტურული მოცემულობიდან გამომდინარე, ანგელოზის, წმ. დედათა, მცველებისა და აკლდამის გამოსახულებები განსხვავებულ დონეებზეა განაწილებული.

ამ ნიშნების თვალსაზრისით, ჩვენთვის საინტერესო მხატვრობასთან უფრო ახლოს მდგომ ნიმუშებად კვლავაც ლაღამისა და ფარის სვიფის ეკლესიათა მოხატულობები გვევლინება. სცენათა მდებარეობისა, თუ კომპოზიციური განაწილების კუთხით, XIV საუკუნის ეს ძეგლები ნამდვილად უახლოვდება ერთმანეთს. გვხვდება განმასხვავებელი ნიშნებიც, მაგალითად, ჩვენ შემთხვევაში,

ერთით მეტი წმ. დედის გამოსახულებაა მოცემული, განსხვავებულია მცველების მდებარეობაც - ლაღამში ისინი ძალიან მჭიდროდ, ერთმანეთის თავზე გამოისახებიან, სვიფში სამი ფიგურა ერთმანეთისგან განცალკევებულია, კაიშეს ეკლესიაში კი ორი ფიგურა ერთმანეთთან მიჯრით, ერთი კი მათგან განცალკევებითაა მოცემული. თუმცა, სავარაუდოა, რომ მცველების ფიგურათა ამგვარი განაწილება, ძირითადად, არქიტექტურული მოცემულობებით განისაზღვრება და სიბრტყის შესაბამისად შევსების მიზანს ემსახურება.

ლაშთხვერის თარინგზელის სახელობის ეკლესიის (XIV-XV სს. - ების მიჯნა) კიდევ ერთ მოხატულობაში აღდგომის სცენა ჩრდილო-აღმოსავლეთი კედლის თაღში გამოისახება. ამჯერადაც, კომპოზიცია „ჯვარცმის“ სცენის გვერდითაა წარმოდგენილი, მსგავსია კომპოზიციური განაწილების პრინციპიც. თუმცა, მნიშვნელოვანია ერთი მოტივი, რაც თავისთავად, ლაშთხვერის ეკლესიის „აღდგომის“ ამ კომპოზიციის თავისებურებას განსაზღვრავს. აქ ერთი წმ. დედის ფიგურას, რომელიც არქიტექტურული მოცემულობიდან გამომდინარე პილასტრის ზედაპირზეა გადატანილი, თან ახლავს განმარტებითი წარწერა და ის წმ. მართად მოიხსენიება. ამასთან, კომპოზიციაში ორივე წმ. დედა ნელსაცხებლიანი ჭურჭლითაა წარმოდგენილი.²² ამდენად, კომპოზიცია თავისებური მოტივების მატარებელია და სვანეთის „აღდგომის“ კომპოზიციათა შორის ერთ-ერთ გამორჩეულადაც შეიძლება იქნეს მიჩნეული.

შესაბამისად, ამჯერადაც კაიშეს ეკლესიის კომპოზიციასთან უფრო ახლოს მდგომად ლაღამისა და ფარის სვიფის ეკლესიათა მოხატულობები გვევლინება. ამ აზრს ამყარებს იკონოგრაფიაზე უფრო დეტალური დაკვირვებაც. მაგალითისათვის, ლაშთხვერის თარინგზელის ეკლესიის მხატვრობაში ანგელოზს მარცხენა გაშლილი ხელის მტევანი მკერდთან აქვს აღმართული და მთელი ტანით წმ. დედისკენაა გადახრილი, ამგვარად, ორ ფიგურას შორის კონტაქტი მყარდება. ლაღამის, ფარის სვიფისა და კაიშეს ეკლესიათა მოხატულობებში კი ანგელოზი სწორად ზის, არ იხრება და მხოლოდ მარჯვენა ხელით აკლდამისაკენ მიანიშნებს დედებს. მართალია, ლაღამისა და სვიფის მხატვრობებისაგან განსხვავებით, ჩვენ შემთხვევაში, ანგელოზი კვერთხის გარეშეა წარმოდგენილი, თუმცა, სხვა ძირითადი იკონოგრაფიული მოტივების მიხედვით, ეს კომპოზიციები ერთმანეთთან დაახლოებულად გვევლინება.

XIV საუკუნის ამ ორ მოხატულობასთან კაიშეს ეკლესიის მხატვრობის მიმართებაზე ქვემოთ კიდევ ვისაუბრებთ, მანამდე კი აქ წარმოდგენილ სხვა გამოსახულებებზეც გავამახვილებთ ყურადღებას.

როგორც აღვნიშნეთ, დასავლეთი კარის ღიობის ჩრდილოეთით ელისაბედის მიერ მარიამის მოკითხვის სცენა გამოისახება. ერთმანეთს მოხვეული ღმრთისმშობლისა და ელისაბედის ფიგურები საკმაოდ ფრაგმენტირებულად

²² ლაშთხვერის თარინგზელის სახელობის ეკლესიის „აღდგომის“ კომპოზიციის იკონოგრაფიული დეტალების შესახებ ინფორმაცია მოგვაწოდა ქ-ნ მ. ყენიაშვილი.

შემორჩენილა. უკეთ ირჩევა თავები, ხელები, მეტ-ნაკლებად უკეთ იკითხება ღმრთისმშობლის ფიგურის სილუეტი. სხვა მხრივ კი გამოსახულებანი საკმაოდ დაზიანებულია. ფოტოდან ირჩევა, რომ სცენის მარცხენა კიდე, კარის ღიობთან ახლოს ვრცელი ასომთავრული წარწერა ავსებდა, თუმცა, ფიგურათა მსგავსად, დღესდღეობით, ისიც საკმაოდ დაზიანებულია.

განსაკუთრებით საინტერესოა კარის ღიობის სამხრეთით ფეხზე მდგომი ჩვილელი ღმრთისმშობლის გამოსახულება. ფართო მცენარეული ორნამენტით მოსაზღვრულ სიბრტყეზე, ქართული კედლის მხატვრობისათვის საკმაოდ უჩვეულო იკონოგრაფიით გალაკტოტროპუზას ტიპის ღმრთისმშობელია (ღმრთისმშობელი მზრდელი ყრმისა) წარმოდგენილი.

როგორც ცობილია, ღმრთისმშობლის ამ იკონოგრაფიული ტიპის წარმოშობა აღმოსავლურ ქრისტიანულ სამყაროს უკავშირდება. ნ. კონდაკოვის მიხედვით,²³ ჩვილელი ღმრთისმშობლის ეს სახე V-VII საუკუნეებში სირიულ-ეგვიპტური ხელოვნების წიაღში წარმოიქმნება. მაგალითებად შეიძლება მოვიყვანოთ კოპტური ეგვიპტის, VII-VIII საუკუნეთა ნიმუშები - ბაუიტის მონასტრის, საქარაში მდებარე წმ. იერემიას მონასტრის, ეგვიპტის სირიელთა მონასტრის და წითელი მონასტრის მოხატულობანი.

ხოლო, რაც შეეხება ბიზანტიას, კონდაკოვის მიხედვით, ამ კულტურის იკონოგრაფიისათვის გალაკტოტროპუზას ტიპის ღმრთისმშობლის თემა ნაკლებადაა დამახასიათებელი. ის მხოლოდ მოგვიანებით, XIV საუკუნის ბერძნული ხატწერის ნიმუშებში იჩენს თავს.²⁴

ამდენად, კაიშე თარგლეზერის ეკლესიის მოხატულობაში ამ საკმაოდ იშვიათი იკონოგრაფიული მოტივის გამოვლენა მეტად საყურადღებო საკითხია. ერთი მხრივ, საინტერესოდ წარმოიჩინდება თავად აღმოსავლურ ქრისტიანულ ნიმუშებში ჩაღრმავება. ამავედროულად კი მნიშვნელოვანია, რომ იკონოგრაფიული მოტივის ბიზანტიურ სამყაროში გავრცელების ეპოქა, XIV საუკუნე ზუსტად მიესადაგება ჩვენი კედლის მოხატულობის დათარიღებასაც. ყველა არსებული მოცემულობის გათვალისწინებით, ვფიქრობთ, რომ სვანური მოხატულობის პროგრამაში ამ ტიპის ნაკლებგავრცელებული მოტივის გაჩენა სამომავლოდ სერიოზულ ჩაღრმავებასა და საგანგებო შესწავლას უნდა საჭიროებდეს.

ღეშტერის კაიშე თარგლეზერის ეკლესიის მხატვრობის იკონოგრაფიული ნიშნების გვერდით, ყურადღებას იქცევს სტილისმიერი მახასიათებლებიც. მართალია, ჩვენ ხელთ არსებული რამდენიმე ფოტო ნაკლებად გვაძლევს საშუალებას მხატვრობა, როგორც ტაძრის ინტერიერში განფენილი ერთიანი მოცემულობა ისე განვიხილოთ, თუმცა სტილის ცალკეულ საკითხებზე დაკვირვება ნამდვილად შესაძლებელია. „ჯვარცმისა“ და „აღდგომის“

²³ Кондаков Н. П. Иконография Богоматери, СПб. Т. I. 1914. Т. II. 1915.
http://www.icon-art.info/book_contents.php?lng=ru&book_id=33

²⁴ Кондаков Н. П. Иконография Богоматери, СПб. Т. I. 1914. Т. II. 1915.
http://www.icon-art.info/book_contents.php?lng=ru&book_id=33

კომპოზიციებზე დაყრდნობით, შეიძლება ითქვას, რომ მხატვარი გამოსახულებებს ნეიტრალურ ფონზე ანაწილებს და გარემოსა თუ არქიტექტურის რაიმე ელემენტზე მინიშნებას სრულებით უგულებელჰყოფს. ერთიან, სადა ფონზე არაფრით იმიჯნება და გამოიყოფა გარემოს ელემენტები. „ჯვარცმის“ სცენაში მოცემული მთის ბორცვი, თითქოს, გარკვეულწილად, მაინც უნდა ახერხებდეს გარემოს „მონიშვნას“, თუმცა კი მაინც, გამოსახულება კელავ ერთიან სიბრტყედ აღიქმება, ფიგურები კი ამ სიბრტყეებზე თითქოს, აპლიკაციასავით დაიტანება. სიბრტყისა და ფიგურის ამგვარი ურთიერთმიმართების წყალობით, გამოსახულებანი ჰაერში გამოკიდებულს ემსგავსებიან, სხეულები უწონადობისა და სრული არამყარობის განცდას წარმოქმნიან. ნაკლებად მიიღწევა კომპოზიციის ერთიანობა და შეკრულობაც. სანაცვლოდ, ყრუ ფონზე, თითქოს, იფანტება მცირე ზომის, „მყიფე“ ფიგურები, მიუხედავად მათ შორის არსებული თხრობითი კავშირებისა, კომპოზიციურად და მხატვრულად ამ გამოსახულებებს, თითქოს, არაფერი აკავშირებს ერთმანეთთან.

ამგვარ მხატვრულ ეფექტებს კონკრეტულ ფიგურებსა და მათი გამოსახვის ხერხებზე დაკვირვებაც აძლიერებს. სახასიათო და თავისებურია ფიგურათა სხეულების, უფრო კი სამოსის დანაოჭების გამოსახვა, ვინაიდან სამოსის მიღმა სხეულის ფორმები ნაკლებად მიენიშნება. დრაპირების დამუშავებისას ოსტატი აქტიურ, საკმაოდ ემოციურ მიდგომას ავლენს. ქსოვილზე უხვად და, შეიძლება ითქვას, „სტიქიურადაც“ კი დაიტანება ნაოჭთა აღმნიშვნელი ხაზები. ამასთან, ტაღლოვანი მონასმების ნაცვლად, მხატვარი კუთხოვან, ზიგზაგისებრ ფორმებს ანიჭებს უპირატესობას, ამგვარი შტრიხებით დასერილი სიბრტყეები კი, საკმაოდ ექსპრესიულად წარმოჩინდება. ცალკეულ მონაკვეთებში უკეთ შემორჩენილი მხატვრობა, მაგალითად „ჯვარცმის“ კომპოზიციის ღმრთისმშობლის სამოსი აშკარად გვიჩვენებს, რომ ქსოვილის დამუშავებისას ოსტატი შუქჩრდილის სისტემის გამოყენებასა და ქსოვილის ფაქტურასა და დანაოჭებაზე მინიშნებასაც ცდილობს. მარიამის ღია ფერის ქიტონზე დატანილი ზოლები უფრო მუქი ტონის ფართო ლაქებში გადაიზრდება. გაღიადება-ჩაჩრდილვები შეინიშნება კიდევ უფრო სქემატურად „დასერილ“ ჰიმატიონის „ნაოჭებზეც“. თუმცა, ყველა შემთხვევაში, დრაპირების დამუშავება ძალიან მკაფიოდ გამოხატული სქემატიზაციის ჩარჩოებში ექცევა, ამავედროულად კი, ხისტი ხაზების ზიგზაგისებრი მდინარება გარკვეული ექსპრესიის წარმომქმნელიც ხდება.

განსაკუთრებით კარგად ამგვარ მოტივებს „ადღომის“ სცენის ანგელოზის გამოსახულება აჩვენებს. ფიგურის სამოსი დღესდღეობით თითქმის თავდაპირველი, მოსამზადებელი ნახატის დონეზე შემორჩენილა, რაც დრაპირების დანაოჭების პრინციპებს კიდევ უფრო თვალსაჩინოდ აჩვენებს. ერთიან თეთრ ტონზე მოწითალო-მოყავისფრო შტრიხები დაიტანება, ძალიან უხვადაა წარმოდგენილი მოკლე და გრძელი, კუთხოვანი და ზიგზაგისებრი ზოლები. მუხლის მონაკვეთთან მორკალული ხაზებით, თითქოს, ფორმის მინიშნების მცდელობაც შეიგრძნობა, თუმცა, საერთო ჯამში, წამყვანი მხატვრული ეფექტი აქ

მაინც დრაპირების ნაოჭთა უტრირებულ ქსელში ჩაკარგული ფორმებია, რაც ზემონახსენები სიმყიფისა და სიცარიელის განცდას დიდწილად განაპირობებს. რბილი გადასვლები, მსუბუქი ტალღოვანება სრულებით უგულვებელყოფილია, ხისტი, კუთხოვანი ფორმების მოჭარბებით კი, დაძაბული ექსპრესიულობა მიიღწევა.

თუმცა უნდა ითქვას, რომ ექსპრესიის ეს განცდა ერთ კონკრეტულ გამოსახულებაში კონცენტრირდება და მთელ სცენაზე ნაკლებად ვრცელდება. ანგელოზის ფიგურის დაძაბულ ემოციურ მუხტს მოულოდნელად ერეოდა ფონის უტყვი ჟღერადობა ანელებს და ზემოთ აღწერილი განწყობილებაც უცბად იფანტება. ასეა სხვა ფიგურათა შემთხვევაშიც, რაც კიდევ ერთხელ განაპირობებს კომპოზიციათა გაფანტულ, ნაკლებგამოთიანებულ ხასიათს.

კაიშე თარგლეზურის მოხატულობაში დრაპირების გადმოცემის ხერხებზე დაკვირვებისას არ შეიძლება არ გაგვახსენდეს განვითარების ერთ ეტაპზე სვანური ფერწერული სკოლის მიერ დამუშავებული პალეოლოგოსური მხატვრობის გამომსახველობითი ხერხები. ქართულ სახვით ხელოვნებაში XIII საუკუნის მიწურულსა და XIV საუკუნეში შემოჭრილი ბიზანტიური მხატვრული სტილი სვანურ მოხატულობათა შორისაც ვრცელდება. როგორც ცნობილია, პალეოლოგოსური მხატვრული ტრადიცია აქ თავისებურად, სვანური მხატვრული სკოლის ყაიდაზე გადამუშავდება²⁵ ისეთ ნიმუშებში, როგორებიცაა იენაშის იონა წინასწარმეტყველის (XIII-XIV სს-ის მიჯნა), ლაღამის მაცხოვრისა (ზედა ეკლესია) და მხერის ეკლესიის (ორივე XIV ს-ის შუა ხანა), ფარის სვიფის წმ. გიორგის (II ფენა, XIV ს-ის მიწურული), ლაშთხვერის მთავარანგელოზთა (საკურთხეველი XIV ს-ის შუა ხანა, დარბაზი XIV-XV სს-ს მიჯნა.) სახელობის ეკლესიათა მოხატულობებში.²⁶ ამ ნიმუშთა შორის გამომსახველობის ხერხების თვალსაზრისით, ჩვენთვის საყურადღებო კვლავაც ზემოთ მოყვანილი ლაღამისა და ფარის სვიფის ეკლესიათა მოხატულობებია, რომელთა გამომსახველობით ხერხებსაც, სავარაუდოა, რომ გარკვეული გავლენა უნდა მოეხდინა კაიშეს ტაძრის მომხატველ ოსტატზე.

თუმცა, ლაღამისა, თუ ფარის სვიფის მოხატულობებში გამომსახველობის ყველა ხერხი და მხატვრული მოტივი ერთიან მიდგომასა და საერთო ლოგიკას ექვემდებარება, მხატვრული მეტყველების ყველა პრინციპი აქ საერთო სულისკვეთებითაა გაჯერებული. კაიშე თარგლეზურის ტაძრის მოხატულობაში კი ეს საერთო სულისკვეთება და ერთიანი ლოგიკის არსებობა ნაკლებად შეიგრძნობა. ერთი მხრივ, კაიშეს ეკლესიის მხატვრობის ცალკეული მოტივები დანამდვილებით გვიჩვენებს ოსტატის შთაგონებას პალეოლოგოსური მხატვრული

²⁵ რ. ყენია, ნ. ალადაშვილი. ზემო სვანეთი (შუა საუკუნეების ხელოვნება) გზამკლველი, თბ., 2000. ნ. ალადაშვილი, გ. აღიბეგაშვილი, ა. ვოლსკაია. Живописная школа Сванети, თბ., 1983. გვ. 125.

²⁶ მ. ყენია. ზემო სვანეთი - შუასაუკუნოვანი კედლის მხატვრობა, თბ. 2010.

იხ. აგრეთვე, მ. ყენია, ესქატოლოგიური მოტივების შესახებ XIV საუკუნის საქართველოს სულიერ ცხოვრებაში, ლიტერატურა და ხელოვნება, № 2, 1990.

მეტყველებით. თუმცა კი ამავედროულად, ეს შთაგონება მხოლოდ ცალკეული ელემენტების ნაკლებოსტატური დამუშავებით შემოიფარგლება. კონკრეტულ გამოსახულებაში მოკრძალებული მხატვრული ოსტატობით გაუდერებული მხატვრული ხერხები თვითონ ამ გამოსახულებაშიც ვერ აღწევს შესაბამის გამომსახველობას, მთელი კომპოზიციის შემთხვევაში კი ეს ხერხები სულაც უსუსურ და უმეტყველო ელემენტებად გადაიქცევა.

გავლენებსა და შთაგონებაზე საუბარი სახეთა წერის მანერაზე დაკვირვების დროსაც შესაძლებელია. კაიშე თარგლეზერის ტაძრის მოხატულობაში სახეებს კვერცხისებური, ნიკაპთან შევიწროვებული, შუბლისკენ კი გაფართოებული მოხაზულობა აქვს. ფორმის შემომწერად მოყვითალო-მოყავისფრო ოქრას ტონალობის საკმაოდ მსუყე კონტურია შემორჩენილი. შავი ფერით აღინიშნება სახის ნაკვეთები, პარალელური ზოლებით მონიშნული წაგრძელებული ცხვირი, ბაგეების სამი მოკლე შტრიხი. საკმაოდ მოზრდილი ნუშისებრი თვალები და გადაბმული, ცხვირის ხაზთან გაერთიანებული, მსხვილი, მორკალული წარბები კი სახეებს მკაცრ, საკმაოდ სახასიათო გამომეტყველებას ანიჭებს. ფორმის შემომწერი კონტური შუბლის მონაკვეთში ოდნავ ფართოვდება და მსუბუქი ჩაჩრდილების ეფექტს იძლევა, კისერთან კი ფერი სულაც, ფართო ლაქის სახეს იღებს და ღრმა ჩრდილის აღნიშვნას ემსახურება. ჩრდილის ლაქები რკალისებურად მიუყვება თვალის უბეებსაც და მსხვილი წარბებისა და შავი გუგების ისედაც მკაცრ მეტყველებას კიდევ უფრო „ამძიმებს“. თუმცა კაიშეს ტაძრის მოხატულობის სახეებისათვის განსაკუთრებით სახასიათო მაინც თვალის ქვემოთ, თითქმის მთელ ღოყაზე დადებული წაგრძელებული წვეთის მოყვანილობის ლაქებია, რომლებიც სავარაუდოდ, ყირმიზის ლაქის თავისებურ, უტირებულ ფორმას უნდა წარმოადგენდეს. თუმცა დღესდღეობით, ფერს დეფორმირება განუცდია და სახეზე ფართო შავი ლაქების სახითაა მოცემული.

სახის ფორმების უჩვეულო მოყვანილობითა, თუ მსხვილი, შავი თვალ-წარბის მკაცრი მეტყველებით კაიშე თარგლეზერის ეკლესიის მხატვრობა კვლავაც ზემონახსენებ პალეოლოგოსურ ნიმუშებთან შეიძლება დავაახლოვოთ. ლაღამისა და ფარის სვიფის მოხატულობებში სახეებს საკმაოდ თავისებური მოხაზულობა ახასიათებს, ხშირ შემთხვევაში ფორმა შუბლის, ან ნიკაპისკენ ფართოვდება. განსაკუთრებით სვიფის ეკლესიის მოხატულობაში წარმოდგენილი სახეთა ფორმები, მუქი თვალ-წარბის გამომსახველობა, თუ ჩრდილების დატანის პრინციპებიც აშკარა გავლენებს ახდენს კაიშეს ეკლესიის მომხატველ ოსტატზე. თუმცა ამავედროულად, ამჯერადაც თვალშისაცემია ხელწერისა და ოსტატობის ხარისხის მკვეთრი განსხვავება. სვიფის ეკლესიის მომხატველთან აშკარად იგრძნობა ფორმის ოსტატურად ფლობა, თუ მხატვრული ხერხებით თავისუფლად მეტყველების უნარი. თვალებისა და წარბების მუქი, ღრმა გამომსახველობა კაიშეს ეკლესიის მხატვრობასავით უხეშად არ იღება სახის ტონზე და სანაცვლოდ, გამომეტყველების ორგანულ ნაწილად იქცევა. ჩაჩრდილების მომნიშნავი, სახის ოვალს მიდევნებული მუქი ტონი აქ შედარებით მსუბუქად იღება და, ამგვარად,

ლიადან მუქ ტონზე გადასვლას უფრო ბუნებრივად წარმოაჩენს. კაიშე თარგლეხერის მოხატულობაში კი ყველა ელემენტი, იქნება ეს სახის ნაკვეთები, თუ ჩაჩრდილვის მომნიშნავი ლაქები, სიბრტყეზე უბრალოდ დადებულ, დამოუკიდებელ ელემენტებად რჩება, ფორმის „შეკვრა“ და გამთლიანება კი კვლავაც მიუღწევად მოცემულობად რჩება.

ამდენად, კაიშე თარგლეხერის სახელობის ტაძრის მოხატულობის სხვადასხვა ასპექტზე თვალის მიდევნება მის რამდენიმე მთავარ მახასიათებელს კარგად წარმოაჩენს. პირველ რიგში, ვფიქრობთ, რომ განსაკუთრებით საყურადღებოა მხატვრობის პროგრამაზე დაკვირვებისას გამოვლენილი ცალკეული, უჩვეულო მოტივების არსებობა. იმ პირობებშიც კი, როდესაც პროგრამაზე საუბარი მხოლოდ არსებული ცნობებისა და რამდენიმე, დაბალი ხარისხის ფოტოზე დაყრდნობითაა შესაძლებელი, ვლინდება და თვალში გვხვდება ზოგიერთი სრულებით თავისებური და ნაკლებგავრცელებული მოტივი. პირველ რიგში, ვფიქრობთ, რომ საყურადღებო და დამაფიქრებელია საკურთხევის პროგრამაში საბრძოლო სამოსით შემოსილი ორი მთავარანგელოზის ჩართვა. ამავედროულად კი განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებს პროგრამაში გალაკტოტროპუზას, ზოგადად, ნაკლებგავრცელებული იკონოგრაფიული ტიპის წარმოდგენა.

ამგვარი თავისებურებების გვერდით, ღეშტერის კაიშე თარგლეხერის სახელობის ეკლესიის მხატვრობის ერთ-ერთ მნიშვნელოვან მახასიათებელს მისივე თანადროულ, ლაღამისა და განსაკუთრებით კი, ფარის სვიფის ეკლესიათა მოხატულობებთან მსგავსება წარმოადგენს. როგორც ზემოთაც გამოჩნდა, ღეშტერის მომხატველი ოსტატი სხვადასხვა კუთხით, იკონოგრაფიისა, თუ სტილის ცალკეულ ელემენტთა მიხედვით, შთაგონებას იღებს და აშკარად მისდევს XIV საუკუნის სვანური კედლის მხატვრობის პალეოლოგოსურ ნიმუშებს. თუმცა, ამავედროულად, ეს მიდევნება მხოლოდ კონკრეტული მხატვრული ხერხების ზედაპირული გადმოღებით თუ შემოიფარგლება. სხვა მხრივ კი შეიძლება ითქვას, რომ შემსრულებელი შედარებით მოკრძალებულ მხატვრულ ოსტატობას ავლენს და ცალკეულ შემთხვევებში, ნაკლებად ახერხებს დასახული ამოცანების სრულყოფილად გადაწყვეტას, ვერ ახერხებს ერთიან მთლიანობად გაიაზროს მხატვრობა და მისი სხვადასხვა ელემენტი საერთო პრინციპს დაუქვემდებაროს.

მხატვრობის რამდენიმე მნიშვნელოვან მახასიათებელს შორის, ვფიქრობთ, რომ სწორედ ეს უკანასკნელი თვისება ქცეულა იმის უმთავრეს მიზეზად, რომ დღესდღეობით მას „ხალხურის“ სახელით მოვიხსენიებთ. ნათელია, რომ სწორედ სხვა ნიმუშებთან მიმართებით გამოვლენილმა ნაკლებმა მხატვრულმა ოსტატობამ, მოკრძალებულმა ხასიათმა, გარკვეული მოტივების ვერ დაძლევა განსაზღვრა მოხატულობის ხალხურად სახელდება. ანუ, შეიძლება ითქვას, რომ ეს ის შემთხვევაა, როდესაც „ხალხური“ თითქმის გაუთანაბრდა და გაუსწორდა ისეთ

შეფასებით კატეგორებს, როგორებიც ოსტატობის დაბალი დონე, ან განსწავლის ნაკლებობაა.

თუმცა, აქვე იქნებ ოდნავ უჩვეულოდაც წარმოჩინდებოდეს, რომ მხატვრობის მთავარ დამახასიათებლად მისი შედარებით სუსტი მხარეებია მოხმობილი. მაშინ, როდესაც, როგორც ზემოთ გამოჩნდა, მოხატულობის უფრო მნიშვნელოვანი თვისებები შესაძლოა პროგრამისეულ მოტივებში ვლინდებოდეს. ვფიქრობთ, რომ ღეშტერის კაიშე თარგლეზერის მხატვრობის „ხალხურობასთან“ მიმართებით საკითხის ამ მიმართულებით დასმა მეტად საყურადღებო შეიძლება გახდეს. ამისათვის, პირველ რიგში, სამომავლოდ პროგრამის თავისებურებათა უფრო სიღრმისეული გამოკვლევა იქნება აუცილებელი. ამგვარმა მიმართულებამ კი შესაძლოა მხატვრობასთან დაკავშირებული ზოგიერთი საკითხის, პირველ რიგში, მხატვრობის სუსტი მხარეების „ხალხურობით“ განსაზღვრის გადააზრებისაკენ მიგვიტოლოს.

თავი II

XII საუკუნის „ხალხურად“ სახელდებული მოხატულობები (ცალდაშის მაცხოვრის, ჰადიშის მთავარანგელოზთა და წვირმის წმ. გიორგის სახელობის ეკლესიათა მოხატულობები)

ხალხურად სახელდებული ძეგლების საკმაოდ ფართო და მრავალფეროვანი წრე თავს XIII საუკუნით დათარიღებულ სვანური მხატვრობის ნიმუშთა შორის იყრის. ამ პერიოდის მხატვრულ შემოქმედებაში „ხალხურად“, ზოგ შემთხვევაში კი პროვინციულად და პრიმიტიულად მოიხსენიება არა მხოლოდ კედლის მხატვრობის, არამედ დაზგური ფერწერის არაერთი ნიმუშიც. ჩვენ ნაშრომში ძირითადი აქცენტები სწორედ ამ ნამუშევრებზე იქნება გაკეთებული, რის გამოც, ვამჯობინეთ, ამ მოხატულობათა განხილვა ნაშრომის ბოლო ნაწილში გადაგვეტანა. მანამდე კი ხალხურობის პრობლემატიკასთან მიმართებით, კიდევ ერთი ეპოქის, XII საუკუნის რამდენიმე მოხატულობას განვიხილავთ.

როგორც ნაშრომის შესავალში უკვე აღინიშნა, ხალხურად განსაზღვრულ მოხატულობათა შორის ადგილს იკავებს XII საუკუნის სამი ძეგლი, ცალდაშის მაცხოვრის, ჰადიშის მთავარანგელოზთა და წვირმის წმ. გიორგის სახელობის ეკლესიათა მოხატულობები.²⁷ საბაკალავრო ნაშრომზე მუშაობის პროცესში ამ სამ მოხატულობას, როგორც პარალელურ მასალას ისე შევეხეთ და ხეს ეკლესიის მხატვრობის ცალკეულ ასპექტებთან მიმართებით XII საუკუნის ეს ნიმუშებიც განვიხილეთ. უფრო კონკრეტულად კი, მოხატულობათა სტილისმიერ ნიშნებს, ინტერიერში მოხატულობის განაწილების პრინციპებსა და წერის მანერას დავაკვირდით. გამოვლენილი ნიშნების მიხედვითა და მათი ხეს ეკლესიის მხატვრობის მახასიათებლებთან შეჯერების საფუძველზე კი, გამოითქა ვარაუდი, რომ მოხატულობათა „ხალხურობას“ ყველაზე მეტად ერთმანეთისაგან გაუმიჯნავი რეგისტრები, კომპოზიციები, მიჯრით გამოსახული ფიგურები და ზოგადად, სისტემის აგების „ხალიჩისებური“ პრინციპი შეგვაგრძნობინებს.

ამ ეტაპზე კი „ხალხურობის“ ფენომენზე უფრო ფართო ჭრილში მსჯელობისას, XII საუკუნის ამ მხატვრობებს კიდევ ერთხელ შევეხებით და მათზე უფრო ვრცლად ვისაუბრებთ.

ცალდაშის მაცხოვრის, ჰადიშის მთავარანგელოზთა და წვირმის წმ. გიორგის სახელობის ეკლესიათა მოხატულობანი ერთმანეთს ძლიერ უახლოვდება. მცირე ზომის დარბაზულ ეკლესიებში წარმოდგენილი მხატვრობა ერთმანეთს ემსგავსება როგორც სტილის, ასევე პროგრამის თვალსაზრისითაც. სამივეგან მომხატველი ოსტატები სივრცეში რამდენიმე, კონკრეტული სცენის გამოსახვას

²⁷ მ. ყენია. ზემო სვანეთი - შუასაუკუნოვანი კედლის მხატვრობა, თბ. 2010.

მ. ყენია. ლაღაშის ქვედა ეკლესიის მოხატულობანი, თბ., 1997.

ნ. ალადაშვილი, გ. ალიბეგაშვილი, ა. ვოლსკაია. Живописная школа Сванети, თბ., 1983. გვ. 123-124.

ანიჭებენ უპირატესობას. მსგავსია სცენათა განთავსების ადგილები, თუ ცალკეული იკონოგრაფიული მოტივებიც.

ცალდაშის მაცხოვრის სახელობის ეკლესიის მოხატულობის ადგილზე დათვალიერება ჩვენ, სამწუხაროდ, ვერ მოვახერხეთ, რის გამოც, მასზე მსჯელობა ძირითადად, თ. ვირსალაძის მიერ შედგენილ სქემებზე დაყრდნობით მოგვიწევს.

ტაძრის საკურთხეველის აფსიდს „ვედრების“ სამფიგურიანი კომპოზიცია, ორი მრავალფრთედისა და მანდილიონის გამოსახულება ავსებს. მიუხედავად იმისა, რომ გამოსახულებებს შორის რაიმე ზღვარი არ ივლება, ისინი სიბრტყეზე გარკვეული დონეების მიხედვით ნაწილდება. კონქის შემავსებელი „ვედრების“ ქვემოთ, საკურთხეველის სარკმლის ორ მხარეს სიბრტყეს სრულად ავსებს ორი ოთხხატედის საკმაოდ მოზრდილი ფიგურა, სარკმლის ქვემოთ კი, ტრაპეზის თავზე მაცხოვრის ხელთუქმნელი ხატის გამოსახულება თავსდება.

დარბაზში თხრობა კამარის ჩრდილოეთი ფერდის აღმოსავლეთი მონაკვეთიდან „ხარების“ სცენით იწყება. სქემაზე აღინიშნება მარცხნიდან მომავალი მთავარანგელოზ გაბრიელისა და არქიტექტურაში მდგომი ღმრთისმშობლის გამოსახულებანი. მიენიშნება თანხმობის ნიშნად მარიამის მკერდთან აღმართული, გაშლილი ხელის მტევანიც.

კამარის სამხრეთ ფერდზე თხრობას აგრძელებს „შობის“ საკმაოდ ვრცელი იკონოგრაფიული რედაქცია. სცენის ზედა მონაკვეთში ცენტრში მჯდომი ღმრთისმშობლის, მის გვერდით ბაგაში მწოლი ყრმისა და მარცხნიდან მომავალი მოგვების გამოსახულებანი მოინიშნება. უფრო ზემოთ სქემა ერთი ანგელოზის ფიგურასაც წარმოგვიდგენს, რაც სავარაუდოდ ხდის, რომ დარჩენილი თავისუფალი არე აქ ანგელოზთა სხვა ფიგურებითაც უნდა ყოფილიყო შევსებული. კომპოზიციის ქვედა ნაწილში ყრმის განბანვის სცენაა წარმოდგენილი, აქვე კომპოზიციის მარცხენა კუთხეში ჩანს მჯდომარე იოსების გამოსახულებაც, სცენის ქვედა მარჯვენა კიდეში ერთი ფიგურის სილუეტის მიხედვით კი უნდა ვივარაუდოთ, რომ აქ ერთი, ან რამდენიმე მწყემსიც უნდა ყოფილიყო წარმოდგენილი.

მნიშვნელოვანია, რომ როგორც „ხარების“ ასევე „შობის“ კომპოზიციების გვერდით, კამარის დარჩენილ მონაკვეთებზე სხვა სცენათა ფიგურებიც გამოისახება, თუმცა მანამ, სანამ მათზე გავამახვილებთ ყურადღებას, პროგრამის მომდევნო, „იერუსალიმად შესვლის“ კომპოზიციაზე ვისაუბრებთ, რომელიც ჩრდილოეთით, კედლის ქვედა ნაწილშია წარმოდგენილი.

რეგისტრის ხაზების არარსებობის პირობებში კომპოზიცია არაფრით გამოეყოფა ზემოთ წარმოდგენილ „ხარებასა“ და კამარის ფერდის დასავლეთ კიდეში მოცემულ ორ ფეხზე მდგომ ფიგურას. „იერუსალიმად შესვლის“ კომპოზიციის ცენტრში ცხენზე მჯდომი მაცხოვრის გამოსახულება ექცევა, მის უკან კიდევ ორი ფიგურა, სავარაუდოდ, მოციქულია წარმოდგენილი. კომპოზიციის მარჯვენა მონაკვეთში ხის წინ მოხრილი ბავშვი გამოისახება, რომელიც ქსოვილს უფენს ცხენს, შემდეგ კი არქიტექტურაში მდგომი სამი ფიგურაა მოცემული.

ჩრდილოეთი და სამხრეთი მონაკვეთების ამ კომპოზიციათა შემდეგ თხრობა დასავლეთისაკენ გადაინაცვლებს, თუმცა ეს იმას არ ნიშნავს, რომ მთლიანად დასავლეთ კედელზე კონცენტრირდება. სანაცვლოდ, კიდევ ორი კომპოზიცია კამარის დასავლეთ მონაკვეთებსა და დასავლეთ კედლებზე ერთიანად ნაწილდება.

კამარის სამხრეთი ფერდის დასავლეთ მონაკვეთსა და დასავლეთი კედლის მცირე ნაწილზე (კარის ღიობის გვერდით) „ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნის“ სცენაა წარმოდგენილი. კამარის ფერდზე შეღწეულ ბჭეზე მდგომი მაცხოვარია გამოსახული, რომელსაც მარცხენა ხელი სხვა ფიგურის ხელის მტკვნისათვის მოუკიდია. კამარის სამხრეთ ფერდზე მხოლოდ ეს გამოსახულებანი თავსდება, უკვე დასავლეთ კედელზე კი გადატანილია თვითონ ის ფიგურა, სავარაუდოდ, ადამი, რომელსაც მაცხოვარი ხელს ჰკიდებს და ჯოჯოხეთიდან ამოჰყავს. მის ქვემოთ ორი წესლხევითი ფიგურა მოინიშნება, თუმცა სქემაზე მათ გვირგვინები არ აქვთ და ამდენად, ვერ ვიტყვით, განასახიერებენ თუ არა ისინი წინასწარმეტყველ მეფეებს, დავითსა და სოლომონს. კომპოზიციური განაწილების თვალსაზრისით, ძალიან სახასიათოა, დასავლეთი კედლის სამხრეთ კიდეში მოცემული ორი ფეხის გამოსახულება. როგორც ჩანს, ეს დათრგუნული ჰადესის მიწაზე განთხზმული ფიგურის ნაწილი უნდა იყოს, რომლის სხეული კამარის ფერდზე მაცხოვრის ფიგურის ქვემოთ უნდა ვიგულისხმოთ. როგორც ეტყობა, მომხატველს ადგილის სიმცირემ ფიგურათა რაოდენობის შემცირებაზე სულაც არ უბოძა და სანაცვლოდ, მან ერთი გამსახულება ორ სხვადასხვა კედელზე გაანაწილა.

დასავლეთი კედლის დანარჩენ მონაკვეთს „უფლის ამაღლების“ კომპოზიცია იკავებს. ტიმპანში მანდორლაში მოქცეული მაცხოვრისა და ორი ანგელოზის გამოსახულება თავსდება, კარის ღიობის ჩრდილოეთით დარჩენილ თავისუფალ არეზე ერთი ხელადმართული მოქიციულის ფიგურა ირჩევა, განსაკუთრებით საინტერესო კი ისაა, რომ კომპოზიცია კამარის ჩრდილოეთ ფერდზეც გადადის და აქაც „ხარების“ გვერდით ორი ფიგურის, სავარაუდოდ, კვლავაც მოციქულების ფეხები ირჩევა. ეს გამოსახულებანი დასავლეთისაკენ არიან მიმართულნი, რაც ყველაზე მეტად მიაინიშნებს, მათი „ამაღლების“ კომპოზიციის კუთვნილებას.

ამდენად, საერთო ჯამში, შეიძლება ითქვას, რომ დარბაზში სულ ხუთი სცენა „ხარება“, „შობა“, „იერუსალიმად შესვლა“, „ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნა“ და „ამაღლება“ გამოისახება. ძალიან სახასიათო და თავისებურია ამ სცენათა განწილების პრინციპი, როდესაც მომხატველი უარს ამბობს რეგისტრებზე, კომპოზიციათა გამმიჯნავ ხაზებზე, მხოლოდ „შობის“ კომპოზიციის გვერდით სქემაზე მოცემული ვერტიკალური ხაზის შემთხვევაში შეიძლება ვიგულისხმოთ, რომ აქ „ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნის“ კომპოზიციასთან მცირედი გამოყოფა ხდება. თუმცა, საერთო ჯამში აქ რაიმეგვარ გამოცალკევებაზე საუბარი ზედმეტია, მხატვარი მთლიანად ერთიან, დაუნაწევრებელ სიბრტყედ იაზრებს სივრცეს და ამას დასავლეთ კედელსა და კამარის ზედაპირებზე ერთი და იმავე სცენათა

გაშლაც მიანიშნებს. შესაბამისად, მნახველისთვისაც დარბაზში მხატვრობა ერთიან, სრულიად დაუნაწევრებელ მოცემულობად უნდა აღიქმებოდეს.

ჯგუფის კიდევ ერთი, ჰადიშის მთავარანგელოზთა სახელობის ეკლესიის მხატვრობა ძალიან ახლოსაა ზემოგანხილულ, ცალდაშის ეკლესიის მოხატულობასთან. ამასთან, ეკლესია ჩვენ ადგილზეც დავათვალიერეთ, რაც საშუალებას გვაძლევს ცალკეულ ასპექტებს უფრო მეტადაც ჩავუკვირდეთ.

საკურთხევლის მოხატულობა ჰადიშის ეკლესიაში „ვერდებსთან“ ერთად, მოციქულთა რიგის გამოსახულებასაც წარმოგვიდგენს. კონქში მაცხოვრის, წინაშემდგომთა და მრავალფრთედთა ფიგურები თავსდება (მხატვრობის დაზიანებიდან გამომდინარე, ადგილზე ფრთედები ვერ ამოვიკითხეთ, მხოლოდ სქემაზეა აღნიშნული ერთი ფრთედის გამოსახულება მაცხოვრის საყდრის მარჯვნივ. მეორე ფიგურა არც სქემაზე აღინიშნება. თუმცა სცენის ტრადიციული სახიდან გამომდინარე, უნდა ვივარაუდოთ, რომ საყდრის მეორე მხარეს კიდევ ერთი მრავალფრთედი უნდა ყოფილიყო გამოსახული). მხატვრობა ძალიან დაზიანებულია და მხოლოდ ფიგურათა წელსზევითი ნაწილები, მოსამზადებელი ნახატის დონეზე შემორჩენილია. მეტ-ნაკლებად ირჩევა იოანე ნათლისმცემლის მხრებსზედა გამოსახულება და სახე. სიბრტყის ქვედა ნაწილზე კი მხატვრობა იმდენადაა გაფერმკრთალებული, რომ წმ. ეკლესიის მამათა მხოლოდ მკრთალი კონტურული, მოსამზადებელი მონახაზები შეინიშნება. ამ შემთხვევაში, უფრო სქემაზე დაყრდნობით შეიძლება ითქვას, რომ კონქისა და საკურთხევლის კედლის გამოსახულებანი ერთმანეთისაგან არაფრით იმიჯნება და პირდაპირ, განუცალკევებლადაა წარმოდგენილი.

მხატვრობა დარბაზშიც ძლიერაა დაზიანებული და უმეტესწილად მოსამზადებელი ნახატის დონეზე, წითლისა და ყვითლის ლოკალური ლაქების სახითაა წარმოდგენილი. მხოლოდ ცალკეულ მონაკვეთებში თუ გავარჩევთ ფიგურათა სახეებს. თხრობა ამჯერადაც კამარის ჩრდილოეთი ფერდის აღმოსავლეთი მონაკვეთიდან „ხარების“ კომპოზიციით იწყება. მთავარანგელოზისა და არქიტექტურაში მდგომი ღმრთისმშობლის ფიგურები სქემაზე სრული ტანითაა დატანილი. დღესდღეობით კი გამოსახულებათა ქვედა ნაწილები გამქრალა და ფრაგმენტები მხოლოდ წელსზემოთ იკითხება. კარგად ჩანს გაბრიელის წინ გაწვდილი მარჯვენა და თანხმობის ნიშნად, მარიამის მკერდთან აღმართული გაშლილი ხელის მტევანი.

„ხარების“ გვერდით კამარის ფერდის დასავლეთ მონაკვეთში ამჯერად „ნათლისღების“ კომპოზიცია გამოისახება. მაცხოვარი ცენტრში ფეხებგადაჯვარდინებულია წარმოდგენილი. მარცხნიდან მას იოანე ნათლისმცემელი ადებს თავზე ხელს. სცენის მარჯვენა ნაწილში ერთი ანგელოზი ფეხზე მდგომი გამოისახება, კიდევ ერთი ფრთაგაშლილი ანგელოზი კი ამ ფიგურათა უკანაცაა წარმოდგენილი. ამჯერადაც კომპოზიციის ქვედა ნაწილი თითქმის გამქრალია, ზემოთ კი ძალიან ფრაგენტულად, მოსამზადებელი ნახატის დონეზეა შემორჩენილი.

ველარაფერს ვამბობთ ჩრდილოეთი კედლის მოხატულობის თაობაზე. სქემაზე აქ ორი ფიგურის თავის ძალიან მსუბუქი მონახაზი მოინიშნება, ადგილზე კი ეს მონახაზებიც აღარ ჩანს და მხოლოდ ერთგან შარავანდის არსებობა შეიძლება იქნეს ნავარაუდევო. დანარჩენი ორი მოხატულობის ანალოგიით იქნებ შეიძლება მოვიფიქროთ, რომ თავდაპირველად, აქაც „იერუსალიმად შესვლის“ კომპოზიცია უნდა ყოფილიყო წარმოდგენილი. ამგვარ ვარაუდს ხელს უწყობს მოსახატი კედლის ზომაცა და სქემაზე აღნიშნული თავების მდებარეობაც, შესაძლებელია, რომ ერთი მონახაზი მაცხოვრის ფიგურას ეკუთვნოდეს, მეორე კი მის უკან მდგომ მოციქულს. თუმცა სადღეისოდ, ეს მხატვრობა დადუპულია და მხოლოდ ვარაუდების გამოთქმა თუ იქნება შესაძლებელი.

ცალდაშის ეკლესიის მსგავსად, სამხრეთ კედელზე აქაც „შობისა“ და „ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნის“ კომპოზიციებია წარმოდგენილი, თუმცა, კიდევ უფრო ნაკლებია სცენათა განცალკევების ხარისხი და ორი დამოუკიდებელი სცენა აქ თითქმის ერთიან კომპოზიციად აღიქმება. კამარის ფერდს მთლიანად „შობის“ ერთი ნაწილი იკავებს. ცენტრში მღვიმეში მჯდომი ღმრთისმშობელი, ბაგაში მწოლი ყრმა და სახედრისა და ხარის ფიგურები გამოსახება. სამი მოგვის ფიგურა კვლავაც მარცხნიდან მოემართება. სცენის მარჯვენა ნაწილს ფეხზე მდგომი ანგელოზი ავსებს, კიდევ ოთხი ანგელოზის წელსზევითი ფიგურა კი კომპოზიციას ზემოდან ევლება. კედლის მოხატულობანი ამ შემთხვევაშიც ძლიერაა დაზიანებული და ბათქაშზე დარჩენილი მკრთალი მონახაზების დონეზე თუ იკითხება. კედლის აღმოსავლეთ მონაკვეთზე ყრმის განბანვის სცენაა მოცემული, კედლის ცენტრალურ ნაწილში ორი ხელადმართული ფიგურა, შესაძლოა, მწყემსია გამოსახული. კედლის დასავლეთ მონაკვეთზე კი უკვე „ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნის“ სცენაა წარმოდგენილი.

ამდენად, როგორც ვხედავთ, აქ ზედმეტიც კია კომპოზიციათა რაიმეგვარ გამოყოფაზე საუბარი. „ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნის“ მაცხოვრის ხელადმართული ფიგურა პირდაპირ ებჯინება „შობის“ მწყემსების გამოსახულებებს. ამასთან, როგორც ჩანს, ცალდაშის ეკლესიის მოხატულობისაგან განსხვავებით, ოსტატი აქ მხოლოდ სამხრეთ კედელს დასჯერდა და სცენა დასავლეთ კედელზე აღარ გადაიტანა. მაცხოვარი ხელს ჰკიდებს კედლის უკიდურეს დასავლეთ მონაკვეთში გამოსახულ ადამს, მის ზემოთ კი ევას ფიგურა უნდა იყოს მოცემული. მხატვრობა იმდენადაა დაზიანებული, რომ არც ფიგურათა ქვედა ნაწილები ირჩევა და არც იმის თქმაა შესაძლებელი, იყო თუ არა აქ კომპოზიციის სხვა რომელიმე ფიგურა, თუნდაც, კედლის ქვედა ნაწილში წარმოდგენილი.

ჰადიშის მთავარანგელოზთა ეკლესიის დასავლეთ კედელს მთლიანად „ამაღლების“ ვრცელი იკონოგრაფიული რედაქცია ავსებს. ტიმპანში კვლავაც ორი ანგელოზისაგან ამაღლებული, მანდორლაში მოქცეული მაცხოვარი გამოსახება. კარის ღიობის ორ მხარეს კი მოციქულთა ფეხზე მდგომი ფიგურები ნაწილდება. ისევე როგორც სქემაზეა მოცემული, ჩრდილოეთით შვიდი მოციქულის თავი ირჩევა. მეტ-ნაკლებად უკეთაა შემორჩენილი ფიგურათა სახეები, მხოლოდ

ჩრდილოეთ კიდეში მდგომი ფიგურაა მკრთალ მონახაზად შემორჩენილი. კარის ღიობის სამხრეთით პირველი ღმრთისმშობლის გამოსახულება უნდა იყოს. მის შემდეგ სქემაზე ოთხი ფიგურის მონახაზი დაიტანება. თუმცა კი, რეალურად ზემოთ კარგად იკითხება დამატებით მეხუთე ფიგურის თავიც. ამასთანავე კი, კიდევ ერთი მამაკაცის თავის გამოსახულება მკრთლად იკითხება ფიგურათა შუა მონაკვეთში - ირჩევა თმა-წვერი, ყური, თვალები. თუმცა უცნაურია, რომ სახის ორი ნაწილი და ორი თვალი ერთმანეთთან სრულებით შეუსაბამო მდებარეობითაა გამოსახული, რამაც იქნებ გვაგარაუდებინოს, რომ ეს თავდაპირველი მოსასინჯი მხატვრობაა და არა მოციქულის დასრულებული სახე, მით უფრო, რომ ამ ფიგურას თუ ჩავთვლიდით, გამოვიდოდა, რომ კომპოზიციაში ერთით მეტი, ცამეტი მოციქულია გამოსახული.

განხილულ ცალკეულ კომპოზიციათა გვერდით, პროგრამას აგვირგვინებს შესასვლელი კარის ტიმპანში წარმოდგენილი ევმანუელის გამოსახულება.

ჩვენთვის საინტერესო ჯგუფის ბოლო მოხატულობა წვირმის წმ. გიორგის სახელობის ეკლესიაშია წარმოდგენილი. დღესდღეობით, მხატვრობა ძლიერ გამჭვარტულია, ჩაშავებულია მისი დიდი ნაწილი და მხოლოდ ადგილ-ადგილ ჭვარტლის სქელი ფენიდან გამოკრთის XII საუკუნის მხატვრობა.

საკურთხეველის მოხატულობა ცალდაშის ეკლესიის მსგავსად, სამფიგურიანი „ვედრებით“, საკურთხეველის სარკმლის ორ მხარეს განაწილებული ორი მრავალფრთედისა და ტრაპეზის თავზე წარმოდგენილი მანდილიონის გამოსახულებით შემოიფარგლება. ამასთან, ლაკონიზმის მიუხედავად, ფიგურები სრულად ავსებენ მცირე ზომის საკურთხეველს. „ვედრების“ ფიგურები ძნელად თუ ამოიკითხება. მართალია მაცხოვრის გამოსახულება ჭვარტლით ნაკლებადაა დაფარული, თუმცა სხვა ტიპის დაზიანებიდან გამომდინარე, მხოლოდ მისი წელსქვედა ნაწილისა და შარავანდის ფრაგმენტები განირჩევა. ასევე რთულდება იოანე ნათლისმცემლის ფიგურის გარჩევაც. ღმრთისმშობლის, მრავალფრთედთა და მანდილიონის გამოსახულებანი კი შესაბამისი განათების პირობებში ჭვარტლიდან მეტ-ნაკლებად ამოიკითხება. ასევე ირჩევა ორნამენტული მოტივები ტაძრის ქვის კანკელის ზედაპირზე.

წინა ორი ეკლესიის მსგავსად, კამარის ჩრდილო-აღმოსავლეთ ფერდზე „ხარება“ გამოისახება. სხვადასხვაგვარი დაზიანების მიუხედავად, სცენის ძირითადი მოტივები ამოიკითხება. ეხედავთ ხელგაწვდილ მთავარანგელოზ გაბრიელს და მეორე მხარეს წარმოდგენილ მარიამს. ამასთან, ამჯერად, ისეთი დეტალების ამოკითხვაცაა შესაძლებელი, როგორებიცაა სართავი ძაფი ღმრთისმშობლის მარჯვენა ხელში (მარცხენა ხელის გაშლილი მტევანი მას კვლავაც მკერდთან აქვს აღმართული), ღმრთისმშობლის ტახტი და მასზე დადებული მუთაქები, არქიტექტურული დეტალები, თაღოვანი და კვადრატული ელემენტები, იქნებ გაბრიელის სამოსის ნაოჭის ხაზებიც კი იყოს ამოკითხვადი.

ოდნავ უარესი გარჩევადობისაა კამარის სამხრეთ ფერდზე გაშლილი „შობის“ კომპოზიცია. ცენტრში მჯდომარე ღმრთისმშობელი ერთგვარი ლაქის

დონეზე თუ მოჩანს, თითქმის არ ირჩევა ბაგაში მწოლი ყრმა და სქემაზე მონიშნული მწვემსების ფიგურებიც. მარცხენა ნაწილში გამოსახული მოგვების შემთხვევაში კი უკეთესადაა შემორჩენილი სახეები. სავარაუდოა, რომ აქვე, ოდნავ ქვემოთ უნდა ყოფილიყო ყრმის განბანვის სცენაც, რაზეც სქემა და არსებული ფრაგმენტები მიგვანიშნებენ.

კედლების მოხატულობაზე დაკვირვებისას, ჩრდილოეთი კედლის გადაწყვეტა კვლავაც ცალდაშის მხატვრობას უახლოვდება, ვინაიდან, აქაც „იერუსალიმად შესვლის“ სცენაა წარმოდგენილი. თითქმის ზუსტია კომპოზიციური გადაწყვეტაც, იმ განსხვავებით, რომ მაცხოვრის შემაგებებლად აქ სამი ბავშვი უნდა ყოფილიყო წარმოდგენილი, ერთი ქსოვილის დაფენისას, ორი კი ხეზე. ერთით მეტია (ანუ ოთხი) იერუსალიმის მცხოვრებთა ფიგურაც. ამჯერადაც, გამოსახულებანი რთულად და ძალიან ფრაგმენტირებულად ირჩევა.

„ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნის“ სცენის გამოსახვა წინა ორი ეკლესიის მოხატულობაში გაუდერებულ პრინციპებს მისდევს. ორი ფეხზე მდგომი ფიგურა, თეთრწვერა მამაკაცი და წითლით მოსილი ქალი კამარის ჩრდილოეთი ფერდის დასავლეთ ნაწილშია წარმოდგენილი. სავარაუდოდ, ეს ადამისა და ევას გამოსახულებები უნდა იყოს, მით უფრო რომ დასავლეთი კედლის ჩრდილოეთ მონაკვეთში წარმოდგენილ, შეღეწილ ბჭეზე მდგომ მაცხოვარს მარცხენა ხელი ამ ფიგურებისკენ აქვს გაწვდილი. ამავე სცენას ეკუთვნის დასავლეთ კედელზე, თითქმის, კარის ღიობის თავზე მოცემული მაცხოვრისაკენ ღოცვად ხელგაშლილი წელსხევითი ფიგურაც, რომლის გვირგვინი და წვერით მოსილი სახე მიგვითითებს, რომ ეს წინასწარმეტყველი დავითი უნდა იყოს.

წინა ორი ეკლესიის მსგავსი კომპოზიციების გვერდით, წვირმის წმ. გიორგის სახელობის ეკლესიაში განსხვავებული გამოსახულებანიც ჩნდება. სამხრეთ კედელზე აქ ორი, ერთმანეთისაკენ მიმართული წმ. მხედარი გამოისახება. მართალია, მხატვრობის ძლიერი დაზიანებიდან გამომდინარე, ვერაფერს ვამბობთ ფიგურათა იკონოგრაფიულ მახასიათებლებზე, თუმცა, ტაძრის სახელობიდან გამომდინარე, ცხადია, რომ ერთ-ერთი მათგანი წმ. გიორგი უნდა იყოს, მეორე კი სავარაუდოდ, მასთან ერთად, ტრადიციულ წყვილში გამოსახული - წმ. თევდორე.

ასევე ტაძრის პატრონის თემიდან გამომდინარე, დასავლეთი კედლის სამხრეთი მონაკვეთი წმ. გიორგის ურმის თვალზე წამების სცენას ეთმობა. ჭკარტლის სქელი ფენიდან მოჩანს წითლით მოსილი ორი ჯალათის ფიგურა, ურმის თვალი სცენის ცენტრში და ძალიან მკრთლად, ამ თვალზე გაკრული წმინდანის სხეული.

უფრო ქვემოთ, კარის ღიობის სამხრეთით მოხატულობა ქტიტორის ფრონტალურ გამოსახულებასაც წარმოგვიდგენს, რომელიც, მხატვრობის სხვა მონაკვეთებთან შედარებით, მეტ-ნაკლებად უკეთ განირჩევა.²⁸

²⁸ ვ. სილოგავა, სვანეთის წერილობითი ძეგლები, თბ., 1988. ვ. სილოგავასთან ქტიტორის ფიგურასთან არსებული განმარტებითი წარწერის წაკითხვაა წარმოდგენილი. პირველ რიგში,

ამდენად, სამი მოხატულობის დამოუკიდებლად დახასიათების შემდეგ, თვალსაჩინო ხდება მათ შორის ძლიერი მსგავსების არსებობა. პირველ რიგში, შეიძლება ითქვას, რომ სამი ეკლესიის მხატვრობა, პროგრამის შერჩევის თვალსაზრისით უახლოვდება ერთმანეთს, მართალია, ცალკეულ შემთხვევებში მცირე ვარიაციებთანაც გვაქვს საქმე, თუმცა, ძირითადი გადაწყვეტები აქ ნამდვილად მსგავსია. „ხარებისა“ და „შობის“ კომპოზიციები ყველგან განკაცების დოგმატს უსვამს ხაზს, რასაც ჰადიშის მთავარანგელოზთა ეკლესიაში „ნათლისღების“ კომპოზიცია ემატება (თავისთავად, „ნათლისღების“ კომპოზიცია პროგრამაში თეოფანიურ მოტივებსაც გააჟღერებს). „იერუსალიმად შესვლისა“ და „ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნის“ სცენებით კი ხსნის იდეაზე უნდა კეთდებოდეს აქცენტი. ამავედროულად, „ამაღლების“ კომპოზიციით ცალდაშისა და ჰადიშის ეკლესიებში მაცხოვრის ღვთაებრივი ბუნების გაცხადებაც ხდება, წვირმის ტაძარში წარმოდგენილი წმ. გიორგის წამების სცენით კი აქ მოწამეობრივ მსხვერპლზე კეთდება აქცენტი. სამივე მოხატულობის ამ საზრისებს აგვირგვინებს საკურთხეველში წარმოდგენილი „ვედრების“ კომპოზიცია, მეოხების და ხსნის მომასწავებელი გამოსახულება.

პროგრამის შერჩევისას გაცხადებულ მსგავსებებს ეთანხმება და აძლიერებს ამ პროგრამის შემადგენელ სცენათა სივრცეში განაწილების პრინციპები. როგორც დავინახეთ, ყველა შემთხვევაში, სისტემის ორგანიზებისას მომხატველთა ძალიან თავისუფალი მიდგომები ვლინდება. უგულებელყოფილია მხატვრობის გამმიჯნავი ნებისმიერი ელემენტი, რეგისტრის ხაზები, თუ სცენათა მომსახურავი ზოლები. სრულებით შეუძლებელია კადრებზე, ან ცალკე აღებულ, კონკრეტულ კომპოზიციებზე საუბარი, ვინაიდან, აქ ერთი სცენის შემადგენელი ელემენტები იმგავრად ერწყმის მეორე სცენის ელემენტებს, რომ რთულდება კიდევ ორი სცენის ერთმანეთისაგან გამორჩევა. მიუხედავად იმისა, რომ სხვადასხვა კომპოზიცია ზოგჯერ კამარის ფერდსა და კედლის მონაკვეთებზე ნაწილდება, ალბათ მაინც აზრს მოკლებული იქნება მოხატულობის ზედა და ქვედა დონეებზე საუბარი, ვინაიდან, აქ თითქმის ყველაფერი ერთიანი და განუცალკევებელია, თუკი ერთ შემთხვევაში, „ხარებისა“ და „იერუსალიმად შესვლის“ გამოსახვისას ოსტატი სცენებს სივრცის ზედა და ქვედა არეებზე ათავსებს, მეორე შემთხვევაში, „შობის“ კომპოზიციის მაგალითზე, ის, სრულებით, თავისუფლად ეუფლება კამარისა და კედლის მთელ ზედაპირს და, ამგვარად, ერთიანად ავსებს მას.

მხატვრობის სისტემის განაწილებაზე დაკვირვებისას, იქნებ მოხატულობათა თანმიმდევრობისა და მათი განვითარების გარკვეული ლოგიკაც დავინახოთ. განუცალკევებლობისა და სრული გამთლიანების ფარგლებში, ჰადიშის

ავტორი ექ. თაყაიშვილისეულ წაკითხვას გაგვაცნობს: „სახელითა ღმრთისათა მოიხატა წმიდაი ესე ეკლესიაი გუხაფათის კელითა ზვიადისა. კელოსნობასა პაიშისა (?)... “. ოდნავ განსხვავებულია ტექსტის თავად ვ. სილოგავასეული წაკითხვა: „სახელითა ღმრთისადთა, მოიხატა წმიდაი ესე ეკლესიაი გუხაფათის კელითა, ზვიადისა სუანთა ერისთავობასა, მამასახლისობასა პაიშისა (?)... “.

მთავარანგელოზთა ეკლესიის მოხატულობაზე დაკვირვებისას, დავინახავთ, რომ ოსტატს აქ ჯერ კიდევ არ დაურღვევია კედლის მონაკვეთთა საზღვრები და ერთი სცენის განსათვასებლად ორი სხვადასხვა კედლის ზედაპირი ჯერ კიდევ არ გამოუყენებია. შეიძლება ითქვას, რომ ამჯერად ის ჯერ კიდევ არ არღვევს ერთი კონკრეტული კედლის „ჩაკეტილ“ თავისთავად ხასიათს. ამავდროულად კი, წვირმისა და ცალდაშის ეკლესიათა მოხატულობებში კედლების ამგვარი „ჩაკეტილობაც“ ირღვევა, წვირმში ერთი სცენა („ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნა“) იშლება დასავლეთი კედლისა და ჩრდილოეთი კამარის ზედაპირებზე, ცალდაშის ეკლესიაში კი ორი სცენა („ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნა“ და „ამაღლება“) იმგავარად ნაწილდება დასავლეთი კედლისა და კამარის ზედაპირებზე, რომ მოხატულობაში სრულებით უწყვეტი და დაუსრულებელი წრებრუნვა წარმოიქმნება. საუბარი არათუ სცენათა მოსაზღვრაზე, არამედ მოსახატი ზედაპირების კონკრეტულ საზღვრებზეც შეუძლებელია. გამოდის, რომ ამ შემთხვევაში ტაძრის ინტერიერი ერთიან, დაუნაწევრებელ მოცემულობად გაიზარება, რომელზეც ოსტატი მართლაცდა ხალიხასავით განფენს მხატვრობას.

თუკი გავითვლისწინებთ, რომ ქართული კედლის მხატვრობის განვითარების ისტორიისათვის არქიტექტონიკურობიდან დინამიკურობისაკენ განვითარებაა დამახასიათებელი, იქნებ მოვიზროთ, რომ ამ ლოგიკით, ჰადიშის ტაძრის მოხატულობა პირველი უნდა იდგეს ჩვენ მიერ განხილულ ჯგუფის ნიმუშთა შორის. დანარჩენი ორი, წვირმისა და ცალდაშის ეკლესიათა მოხატულობანი კი, კიდევ უფრო დარღვეული საზღვრებითა და სივრცის მაქსიმალური გამოთლიანების პრინციპით, შემდგომ შექმნილ, ერთი ნაბიჯით „წინ წასულ“ მოხატულობებად მოგვევლინოს.

სამი მხატვრობის ერთ ჯგუფში გაერთიანებას ხელს უწყობს წერის მანერაზე დაკვირვებაც. ძლიერ დაზიანებული სახით შემორჩენილი მხატვრობა ყველა შემთხვევაში, ძირითადად, წითელი და ყვითელი ლოკალური ლაქების მონაცვლეობას წარმოგვიდგენს. მოსამზადებელი ნახატი ყველგან წითელი კონტურული მონახაზებით იქმნება. საყურადღებოა, რომ ტაძრის ინტერიერების მცირე ზომების კვალობაზე, ფიგურები საკმაოდ მსხვილი მასშტაბისაა და, შესაბამისად, სიბრტყეზე საკმაოდ გაჭედილად წარმოჩინდება. ამავდროულად, შეიძლება ითქვას, რომ საკმაოდ კარგადაა დაძლეული სხეულებრიობის გადმოცემის პრინციპები. ქსოვილის მონახაზი, თუ მისი დანაოჭება სხეულის მეტ-ნაკლებ მინიშნებას ნამდვილად ახერხებს. ამასთან, თავისუფალი და შემოქმედებითია თვითონ ქსოვილის გადმოცემაც. მართალია, ნახატი, ძირითადად, თავდაპირველი მონახაზების დონეზეა შემორჩენილი, თუმცა ეს მონახაზებიც უკვე კარგად აჩვენებს ქსოვილის ტალღოვანად დაფენისა და დანაოჭების ხასიათს. როგორც ჩანს, ქსოვილის ნაკეცების ფორმას, პირველ რიგში, ძირითადი კონტურული მონახაზი მონიშნავდა, რასაც კარგად აჩვენებს ჰადიშის მთავარანგელოზთა სახელობის ეკლესიის „შობის“ ღმრთისმშობლის ჰიმატიონის ზიგზაგისებრი დაბოლოება. ამგვარად მონიშნულ, ძირითად გამოსახულებაზე კი,

უკვე ზემოდან დამამუშავებელი ნახატი დაიტანებოდა. წვირმის ეკლესიის „ხარების“ სცენის ფიგურებზე ჭვარტიდან ირჩევა ქსოვილის ერთიან ტონზე დატანილი უფრო მუქი ნაოჭის ხაზები. მართალია, დღესდღეობით, ამ ხაზების პარალელურ ჩაჩრდილვა-ამონათებებზე საუბარი შეუძლებელია, თუმცა იმის აღნიშვნა კი ნამდვილად შეგვიძლია, რომ მათში სქემატიზმი, თუ სიმშრალე ნამდვილად არ შეიგრძნობა და, სანაცვლოდ, სიბრტყეზე მათი რბილი და არაერთგვაროვანი დატანაა მოცემული.

მოხატულობათა ცალკეულ მონაკვეთებში უკეთ შემორჩენილა ფიგურათა სახეები, რაც კიდევ ერთხელ გვაძლევს საშუალებას მათ შორის ძლიერ სიახლოვეზე ვისაუბროთ. დაზიანებული, თუ გამჭვარტლული მოხატულობიდან მოულოდნელად უკეთ შემორჩენილი სახეების ხილვა მნახველს ნამდვილად აძლევს საშუალებას აღნიშნოს, რომ აქ ნატიფი მხატვრული გამომსახველობა და სახეთა რაფინირებული გამომეტყველებანია წარმოდგენილი. ძირითადი კონტურული ხაზი, როგორც ჩანს, მუქი ყავისფერით იყო დუბლირებული. სახეებს ოდნავ წაგრძელებული, ოვალისებური მოყვანილობა ახასიათებს, დაბალი შუბლი, თხელი, საფეთქლებისკენ დავიწროვებული თვალები და წაგრძელებული, თხელი ცხვირი. სახასიათოა თვალის ჭრილი, რომელიც ორი მსუბუქად ამოხეჩილი მონასმით შემოიწერება, თუმცა, ჭრილის ზედა და ქვედა ხაზები არ ერთდება, ზედა უფრო გრძელია და საფეთქლისკენ წაგრძელების ეფექტს სწორედ ის განაპირობებს. ცხვირის ხაზი მხოლოდ ერთ მხარეს ივლება, მეორე მხარეს კი, სახის ძირითად ტონზე უფრო მუქი, მოყავისფრო ჩრდილი იდება. ასეთივე ჩრდილები დაიტანება თვალის უბებთან, წარბების ქვეშ და სახის ოვალის მიღვენებით. მნიშვნელოვანია, რომ თვალის ქვეშ დადებული რკალისებრი ჩაჩრდილვა თვითონ თვალის მონახაზშიც იჭრება მცირედ, რაც მზერის ერთგვარი აწყვლიანებისა და აციმციმების შთაბეჭდილებას წარმოქმნის.

ამდენად, შეიძლება ითქვას, რომ მოხატულობებში საკმაოდ დახვეწილი მხატვრული მიდგომები ვლინდება, სახეთა წერის ტექნიკა კი, რაც ჰადიშის ეკლესიის იოანე ნათლისმცემლის ფიგურის მაგალითზე განვიხილეთ, სულაც მაღალ მხატვრულ ოსტატობაზე საუბრის საშუალებასაც გვაძლევს.

ამდენად, XII საუკუნის სამი მოხატულობის ძირითადი მახასიათებლების მიმოხილვით, ვფიქრობთ, რომ ფერწერული ანსამბლები ძალიან საინტერესო და თვითმყოფადი კუთხით წარმოჩინდა. საინტერესო და კარგად გააზრებულია მოხატულობათა პროგრამები, თავისებურია მხატვრობის ინტეგრირებაში განაწილების პრინციპები, წერის მანერა კი დახვეწილ, ძალიან ოსტატურ მიდგომებს ამჟღავნებს.

ამგვარი თვითმყოფადობით აღბეჭდილი მოხატულობების „ხალხურად“ სახელდების მიზეზებზე, როგორც აღვნიშნეთ, საბაკალავრო ნაშრომზე მუშაობის პროცესში უკვე ვიმსჯელებთ. როგორც ზემოთაც ვახსენეთ, გამოითქვა მოსაზრება, რომ მოხატულობათა „ხალხურად“ სახელდების მთავარი მიზეზი, სავარაუდოდ, სისტემის ორგანიზების, კერძოდ, კედლებზე მხატვრობის „ხალიჩისებურად“

განაწილების პრინციპი უნდა იყოს. ეს ხომ მხატვრობათა ყველაზე თავისებური და სხვათაგან განსხვავებული ნიშანია.

მართლაც, ამ სამი მოხატულობის სახვით ნიშანთა შორის სისტემის ორგანიზების პრინციპები ყველაზე „არატრადიციულია“. როგორც წესი, ტაძრის ინტერიერში მოხატულობათა განაწილება რაიმე სქემას, კონკრეტული რეგისტრებისა და კადრების მონაცვლეობას ემყარება. სქემის თავისებურების, რეგისტრთა და კომპოზიციათა მახასიათებლების მიხედვით კი მოხატულობანი სტილის განვითარების ამა თუ იმ ეტაპს მიეკუთვნებიან. შესაძლებელი ხდება მათი შექმნის თარიღებისა თუ მხატვრულ წრეს კუთვნილებაზე გარკვეული ვარაუდების გამოთქმაც.

მაგალითისათვის, XII საუკუნეში ერთმანეთის გვერდით ვითარდება და თანაარსებობს ინტერიერში მხატვრობის ორგანიზების ორგვარი პრინციპი. ერთი მხრივ, მეფის მხატვარ თევდორესა და მისი წრის ოსტატთა მოხატულობებში აღრეული პერიოდიდან მიღებულ ტრადიციებსა და მონუმენტურ-არქიტექტონიკურ სტილთან ერთგულება შეინიშნება. მათთან მნიშვნელოვანია მხატვრობის ანსამბლისა და არქიტექტურული დანაწევრების ერთმანეთთან მისადაგება, როგორც მოპირდაპირე სივრცითი მონაკვეთების, ასევე ცალკეულ სცენათა კომპოზიციური წყობის ერთმანეთთან შეფარდება-შეთანადება, მხატვრობისათვის მწეობრი და მკაფიო ხასიათის მინიჭება.²⁹

ამავდროულად კი მიქაელ მაღლაკელისა და მისი წრის ძეგლებში ამგვარი მკაცრი სიზუსტე შემსუბუქებული ხდება. ჩნდება მცირედი აცდენები სისტემის აგებასა და არქიტექტურულ მოცემულობებს შორის, წარმოიქმნება მეტი თავისუფლება და დინამიზმი მხატვრობის ორგანიზების სტრუქტურაში. იკვეთება აღრეული ხანის ტრადიციებიდან გარკვეულ გადახვევა და დინამიკური სტილისადმი მცირე ძვრა. ერთმანეთისაგან განსხვავებულია რეგისტრთა ზომები, მათი საერთო დონეები კი, ნაკლებად ესადაგება ინტერიერის არქიტექტურული დანაწევრებით შემოთავაზებულ სივრცით მონაკვეთებს. ცალკეულ შემთხვევებში, გამოსახულებები რეგისტრთა გამყოფ ზოლებზეც კი გადადის, რაც რეგისტრებს შორის მკაცრი საზღვრების რღვევას განაპირობებს, ამავდროულად კი, მოხატულობა გარკვეულ, დინამიკურ მთლიანობაში ერთიანდება.³⁰

ყველა ეს მახასიათებელი მხატვრობის განვითარების ისტორიაში სტილისტურ ნიშნებადაა მიჩნეული, არქიტექტონიკურობიდან დინამიკურობისაკენ

²⁹ მ. ყენია. ლაღამის ქვედა ეკლესიის მოხატულობანი, თბ., 1997.

ნ. ალაღაშვილი, გ. ალიბეგაშვილი, ა. გოლსკაია. Росписи художника Тевдоре в Верхней Сванетии, თბ., 1966.

³⁰ თ. ვირსალაძე. Фресковая роспись художника Микаела Маглакели в Мацхвариши. Ars Georgica, №4, 1955, გვ. 188.

მ. ყენია. ლაღამის ქვედა ეკლესიის მოხატულობანი, თბ., 1997.

სვლა მხატვრობის ადრეულობიდან უფრო მოგვიანო ეპოქებისაკენ განვითარების ნიშნად განიხილება.

ცალდაშის მაცხოვრის, წიგნის წმ. გიორგისა და ჰადიშის მთავარანგელოზთა სახელობის ეკლესიათა მოხატულობები კი ზემოთ აღწერილი, ჩამოყალიბებული სისტემისაგან განსხვავებულ და სრულებით თავისებურ მიდგომებს ამჟღავნებენ.³¹ მართალია, ზემოთ ამ მხატვრობათა შექმნის ეტაპების მისანიშნებლად, სტილის განვითარების ეს ხაზიც მოვიხმეთ და ლოგიკური ჯაჭვის შექმნა მასთან მიმართებითაც ვცადეთ, თუმცა, სტილის განვითარების ამ ხაზთან ჩვენი მხატვრობების შედარება მაინც ძალიან ზოგადი, განყენებული პრინციპების მოხმობის თვალსაზრისით თუ შეიძლება. ისე კი ამ ფერწერულ ანსამბლებში მხატვრობის ორგანიზების მახასიათებლები უცხო და ცალკე მდგომია, როგორც სვანურ ფერწერულ სკოლასთან, ასევე ჩვენთვის ნაცნობ, სხვა ქართულ მოხატულობებთან მიმართებით. სწორედ ეს განსხვავებულობა და თავისებურება კი, ვფიქრობთ“ სამი მხატვრობის „ხალხურად“ სახელდების მთავარ მიზეზად ქცეულა.

აქვე, გამომდინარე იქიდან, რომ ნაშრომი „ხალხურობის“ ნიშნებზე დაკვირვებას ისახავს მიზნად, მიგვაჩნია, რომ ამ შემთხვევაშიც, სასურველია ამ მოხატულობების „ხალხურობის“ განმაპირობებელ სტილის თავისებურებასა და მისდამი დამოკიდებულებაზე გავამახვილოთ ყურადღება.

ფაქტია, რომ სამი ტაძრის მომხატველი ოსტატები რაღაც განსხვავებული, ჩვენთვის ნაკლებად ცნობილი მიდგომების მიხედვით აზროვნებენ. თუმცა, არ გვგონია, მართებული იყოს ვიფიქროთ, რომ სისტემის განაწილების ამ პრინციპში მაინცდამაინც მხატვართა „სისუსტე“ მუდგანდება და ისინი უბრალოდ ვერ ახერხებენ მხატვრობა მოწესრიგებულად გაანაწილონ სივრცეში. ამ მხატვრებს საკმაოდ დახვეწილი, მოწესრიგებული წერის მანერა ახასიათებთ და საინტერესოდ ადგენენ მხატვრობის პროგრამასაც. ამის პარალელურად ოდნავ რთული წარმოსადგენია, რომ ისინი მაინცდამაინც სისტემის ორგანიზებას ვერ ახერხებენ და მათთვის სწორედ ეს საკითხი რჩება დაუძლეველ მოცემულობად. ხომ არ შეიძლება ვიფიქროთ, რომ აქ ის კი არ ჩანს, თუ როგორ სურდათ ავტორებს მხატვრობის განაწილების რაიმე პრინციპის დაცვა, მაგრამ ვერ მოახერხეს ეს, არამედ, უბრალოდ, თავიდანვე უარი თქვეს რაიმე სახის „წესრიგზე“? ხომ არ შეიძლება დავუშვათ, რომ მხატვრობის გამოსახვის ამგვარი თავისებურება უბრალოდ მომხატველი ოსტატების თავისებური არჩევანია?

საკითხის ამ მიმართულებით გააზრებასთან დაკავშირებით, აღმოსავლურქრისტიანული, კერძოდ, კაპადოკიური კედლის მხატვრობის ნიმუშები შეიძლება მოვიხმოთ. კაპადოკიის კლდეში ნაკვეთი ეკლესიებისა და მცირე სამლოცველოთა ფერწერული დეკორის სტილისტურად დაჯგუფებულ მოხატულობებს შორის ერთ-ერთ საინტერესო წრეს „არქაული დეკორები“

³¹ მ. ყენია. ლაღამის ქვედა ეკლესიის მოხატულობანი, თბ., 1997.

წარმოდგენს. X საუკუნით დათარიღებულ ამ წრის მოხატულობათა ერთ-ერთ გამოჩენილად სახასიათო ნიშნად კი სიბრტყეზე სცენათა გაუმიჯნავი და გამოუცალკევებელი გამოსახვა სახელდება.³²

არქაული დეკორების მაგალითებად ფრანგი მკვლევარი, კ. ჟოლივე-ლევი³³ ტოკალი ქილისეს ძველი ეკლესიის მხატვრობასა და გულუ დერეს წმ. იოანეს სახელობის ეკლესიის მოხატულობას ასახელებს. სტილის ერთ-ერთ მნიშვნელოვან მახასიათებლად კი სისტემის თავისებურება მოჰყავს.

მართალია ტოკალი ქილისეს ძველი ეკლესიის X საუკუნის I მეოთხედის მხატვრობაში ერთმანეთისაგან გამიჯნული რეგისტრებია წარმოდგენილი (სულ ექვსი რეგისტრი), თუმცა, უშუალოდ ამ რეგისტრთა ფარგლებში ცალკეული სცენები, ყოველგვარი გამოცალკევების გარეშე მისდევს ერთმანეთს. იქნება უწყვეტი ჯაჭვები, გამოსახულებანი, შესაძლოა, დამოუკიდებელ, ცალკეულ სცენებსაც ეკუთვნოდეს, თუმცა, კომპოზიციური განაწილების პრინციპების თვალსაზრისით, მათ დამოუკიდებლობასა, თუ გამოცალკევებაზე საუბარი შეუძლებელი ხდება.³⁴

გულუ დერეს წმ. იოანეს სახელობის ეკლესიის 913-920 წლების მოხატულობაშიც სიბრტყეზე მოხატულობის სისტემის ორგანიზების პრინციპი კვლავაც განუწყვეტელი, ჯაჭვური ბმების არსებობას ეფუძნება. პორიზონტალური ხაზებით მონიშნულ რეგისტრთა ფარგლებში სხვადასხვა სცენის კონკრეტული გამოსახულებანი პირდაპირ და ყოველგვარი საზღვრების გარეშე ენაცვლება ერთმანეთს. აქვე ავტორი ვარაუდობს, რომ ტოკალის ადრეული მოხატულობა და გულუ დერეს ეკლესიის ეს ფერწერული დეკორი ერთსა და იმავე სახელოსნოს უნდა ეკუთვნოდეს.³⁵

თავიდანვე აღვნიშნავთ, რომ ზემოგანხილულ, კაპადოკიურ მოხატულობათა სისტემის პრინციპები არსობრივად სვანურ მხატვრობათა „ხალიჩისებური“ ხასიათისაგან საკმაოდ განსხვავებულია. პორიზონტალური რეგისტრების არსებობას, ცხადია, სისტემაში გარკვეული ორგანიზების ელემენტები შემოაქვს და, ამგვარად, ეს ანსამბლები პირდაპირ ვერ მიემართება ჩვენთვის საინტერესო სვანურ მოხატულობებს. თუმცა, თვითონ ამ პორიზონტალების შიგნით სცენათა განუცალკევებელი და გაუმიჯნავი წარმოდგენა, იქნებ, ზოგადი თვალსაზრისით მაინც, გასათვალისწინებელ მოვლენად იქცეს. ზოგადი პრეცედენტი იმისა, რომ „ტრადიციული“, მეტ-ნაკლებად „მოწესრიგებული“ სისტემის ნაცვლად, შესაძლოა მხატვრობაში რაღაც განსხვავებული მიდგომა მუდგენდებოდეს, ვფიქრობთ, რომ შესაძლოა საყურადღებოდ ჩანდეს.

³² Catherine Jolivet-Lévy. La Cappadoce médiévale. images et spiritualité, 2001.

³³ Catherine Jolivet-Lévy. La Cappadoce médiévale. images et spiritualité, 2001.

³⁴ Catherine Jolivet-Lévy. დასახ. ნაშრომი, გვ. 180-184.

³⁵ Catherine Jolivet-Lévy. დასახ. ნაშრომი, გვ. 180-184.

ამავდროულად კი, ჩვენთვის განსაკუთრებით საინტერესოა საკითხისადმი დამოკიდებულება, ძეგლების სტილისტური ნიშნების აღქმისა და ინტერპრეტაციის თავისებურება.

სტილის „არატრადიციული“ ნიშნები კაპადოკიური დეკორების სრულებით კონკრეტულ და თავისთავად მახასიათებლად განიხილება. არქაულ მხატვრობებზე მსჯელობისას, დეკორის ორგანიზების ზემოგანხილული პრინციპი ისეთ მნიშვნელოვან ხელჩასაჭიდსაც კი წარმოადგენს, რომელსაც ცალკეულ მოხატულობათა არქაული ჯგუფისადმი კუთვნილება შეუძლია განსაზღვროს. თავისებური მიდგომა რაღაცის „ვერ დაძლევიტ“ როდი აიხსნება. სანაცვლოდ, აქ თითქოს, ბუნებრივად აღიქმება, რომ ამ ჯგუფის მომხატველები ასე აზროვნებენ, ეს მათი ნიშანია და ამით გამოირჩევიან ისინი სხვა მხატვრობებისაგან. მიუხედავად იმისა, რომ ტოკალი ქილისეს სამონასტრო კომპლექსში არქაული დეკორის გვერდით მაღალი სოციალური წრის დაკვეთით შესრულებული, მაღალმხატვრული ნაწარმოებიცაა წარმოდგენილი,³⁶ მხატვრობა მაინც თვითმყოფად, თავისებურ ფენომენად და სრულფასოვან სტილურ მოვლენად განიხილება.

საკითხისადმი ამგვარი დამოკიდებულების არსებობამ, იქნებ ჩვენ შემთხვევაშიც, სვანურ მოხატულობათა „ხალხურობის“ გადააზრებისკენ მიგვითითოს. მართალია, ამ ძეგლებთან მიმართებით მომხატველთა უცოდინარობაზე არსადაა საუბარი, თუმცა მათ პროვინციულ განსწავლაზე კი აღინიშნება.³⁷ ამასთანავე, ისიც ხომ ფაქტია, რომ „ხალხურის“ სახელწოდება ამ მოხატულობებს სწორედ „ტრადიციულისაგან“ განსხვავებული გამომსახველობის მიხედვით დაუმსახურებიათ. ზემოთ მოყვანილი „არატრადიციული“ მოტივებისადმი ოდნავ განსხვავებული დამოკიდებულების არსებობა კი, იქნებ, ჩვენთვის ერთგვარ მაგალითსაც წარმოადგენდეს და კედლის მხატვრობის ნიმუშთა სისტემის თავისებურებათა განსხვავებულად გადააზრებისკენ მიგვითითებდეს? იქნებ, მხატვრობის ნაკლებგავრცელებული ნიშნები სულაც არ საჭიროებდეს „ხალხურობის“ ცნების მოხმობას და მათი განმარტება, უბრალოდ, ქართული

³⁶ X საუკუნის მეორე ნახევრის ფერწერული დეკორი ნიკიფორე ფოკას მმართველობის ხანას უკავშირდება, რაც მოხატულობაში განმარტებითი წარწერითაცაა დადასტურებული. თუმცა ამავდროულად, კ. ჟოლივე-ლევე აღნიშნავს, რომ გარდა განმარტებითი წარწერისა, მოხატულობის დამკვეთის მაღალი სოციალური წრიდან წარმომავლობაზე მიუთითებს კონკრეტული გამომსახველობითი ხერხების თავისებურებაც - „ეკლესიის გამორჩეული მასშტაბები, არქიტექტურული დეკორი, იკონოგრაფიული დეკორის სიდიდე და მისი ნოვატორული ხასიათი, სტილის ხარისხი, ტექნიკის მდიდრულობა - ფონად ლაჟვარდისა და ზოგიერთი შარავანდისათვის ოქროს გამოყენება“. ყველა ამ ფაქტორის გათვალისწინებით, კაპადოკიურ მოხატულობათა შორის ტოკალის ეს მოგვიანო მხატვრობა ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს ნიმუშადაა ზოგადად მიჩნეული.

Catherine Jolivet-Lévy. *La Cappadoce médiévale. images et spiritualité*, 2001.

³⁷ ნ. აღადაშვილი, გ. აღიბეგაშვილი, ა. ვოლსკაია. *Живописная школа Сванети*, თბ., 1983. გვ. 123-124.

კედლის მხატვრობაში წარმოჩენილი, სტილის შედარებით იშვიათი მოტივების სახით იყოს შესაძლებელი.

თავი III

თანდილის საკონქო კომპოზიციის პირველადი მხატვრობის, ხეს წმ. ბარბარეს სახელობის ეკლესიის მხატვრობისა და ფერწერული ხატების „ხალხურობის“ საკითხი

შესავალი

სვანეთის ხალხურად სახელდებულ მოხატულობებზე საუბრისას, როგორც უკვე ვახსენეთ, განსაკუთრებული მნიშვნელობისაა XIII საუკუნით დათარიღებული მხატვრული ნაწარმოებები, მონუმენტური ფერწერის ძეგლები - ხეს წმ. ბარბარეს სახელობის ეკლესიის მოხატულობა, თანდილის მთავარანგელოზთა სახელობის ეკლესიის მხატვრობის გარკვეული მონაკვეთი და ამავე ეპოქას მიეკუთვნებული ხატების ფართო წრე.

უმთავრესი, რაც ამ მხატვრობათა ერთმანეთის გვერდით დალაგებისაკენ გვბიძგებს, მათი სტილისტური და გამომსახველობრივი კავშირებია. სხვადასხვა ავტორთან ამ საკითხს მკაფიოდ გაესმის ხაზი და ქვემოთ მას ჩვენც ვრცლად და დაწვრილებით განვიხილავთ. ამასთან, ნიმუშთა სიახლოვის თვალსაზრისით ასევე საყურადღებოდ გვქვენება მათთვის თითქმის მსგავსი შეფასებების მისადაგებაც. სხვადასხვა ავტორთან, უმთავრესად სწორედ სტილისტური ნიშნების გათვალისწინებით, ძეგლები „პრიმიტიულობით“, „პროვინციულობით“, „ხალხურობით“, „დაბალი მხატვრული ოსტატობით შესრულებით“ ხასიათდება. რიგ შემთხვევებში, შემსრულებელი ოსტატები პირდაპირ „პროფესიონალ“ შემოქმედთა მიმბაძველებადაც მოიხსენიებიან. შეიძლება ითქვას, ამ ძეგლებისადმი დამკვიდრებულია კნინობითი შეფასებითი კატეგორიების მისადაგება.

ხეს წმ. ბარბარეს სახელობის ეკლესიის მხატვრობა სტატიებსა თუ უფრო ვრცელ ნაშრომებში არაერთხელ მოიხსენიება. კონკრეტულად ამ მხატვრობას, მის იკონოგრაფიულ და სტილურ მახასიათებლებს განიხილავს ირაკლი ყიფშიძე.³⁸ კამარის სცენათა შერჩევის, ან მათი ურთიერთშეპირისპირების მიხედვით, ავტორი მომხატველის აზროვნებას პრიმიტიულს უწოდებს. ამავე პრიმიტიულობით განსაზღვრავს იკონოგრაფიული სქემის სისადავეს და მასვე, ძეგლის ხალხურ ხასიათთან აკავშირებს. იკონოგრაფიული სქემის გამოვლენილი თავისებურებანი მეფის მხატვარ თევდორეს გავლენებთან, განსაკუთრებით კი იფრარის

³⁸ ირ. ყიფშიძე. შუა საუკუნეების სვანეთის კედლის მხატვრობისა და ხატწერის ურთიერთობისათვის. საბჭოთა ხელოვნება, №1, 1977.

ირ. ყიფშიძე. ზემო სვანეთის სოფ. ხეს ეკლესიის მხატვრობის იკონოგრაფიული სქემის თავისებურება. საქართველოს სსრ მეცნიერებათა მაგნე, №3, 1975.

ირ. ყიფშიძე. Некоторые особенности образа архангелов в средневековой живописи Сванетии.

მოხატულობის ზემოქმედებასთანაა დაკავშირებული. ავტორი პროგრამის შედგენაშიც ოსტატის განსწავლულობის დაბალ დონეს ხედავს.

ხეს ეკლესიის მხატვრობასთან დაკავშირებით საინტერესო დაკვირვებებია წარმოდგენილი ტ. ველმანსის სტატიაში *L' église de Khé en Géorgie. La mandylion au dessus de l'autel*.³⁹ ძირითადი აქცენტის მანდილიონის გამოსახულებაზე გაკეთების პარალელურად, ავტორი საკმაოდ დეტალურად განიხილავს მხატვრობის სტილურ და იკონოგრაფიულ მახასიათებლებს. საუბრობს კონკრეტულ გამოსახულებებსა და მათ პარალელებზე. ტ. ველმანსის სტატიაში გაუღერებული ზოგიერთი მოსაზრება ქვემოთ უფრო ვრცლად იქნება წარმოდგენილი.

ხეს ეკლესიის მოხატულობა მოკლდაა მოხსენიებული ნ. ალადაშვილის, გ. ალიბეგაშვილისა და ა. ვოლსკაიას წიგნში „Живописная школа Сванети“⁴⁰. ავტორები მას პრიმიტიულ ნიმუშთა რიგში აყენებენ და მხატვრობა აქ უფრო მეფის მხატვარ თევდორეს გავლენების ნათელსაყოფადაა განხილული, ვიდრე უშუალოდ მისი მახასიათებლების წარმოსაჩენად.

ასევე მეფის მხატვარ თევდორეს მოღვაწეობის, კერძოდ ნაკიფარის საკონქო გამოსახულების გავლენით შექმნილ ნიმუშთა რიგში განიხილება ხეს ეკლესიის მოხატულობა ნათელა ალადაშვილის ნაშრომში - „Композиции Алтарной Конхи В Церквах Сванетии“⁴¹. დაახლოებით ამავე კუთხით მოიხსენიება ის რუსუდან ყენიასა და ნათელა ალადაშვილის წიგნში „ზემო სვანეთი“⁴², სადაც კვლავაც ხაზი ესმევა მეფის მხატვარ თევდორეს გავლენების არსებობას.

თინათინ ვირსალაძის ნაშრომში „Фресковая роспись художника Микаела Маглакели в Мацхвариши“ ხეს ეკლესიის მოხატულობა, კვლავაც, იფარის ეკლესიის მხატვრობის შორეულ გადამღერებად მოიხსენიება. აქვე აღინიშნება, რომ მხატვრობაში წერის მანერის ძველი ხერხების გამოყენება უცდიათ.⁴³

მსგავსი შეფასებები აქტიურად გაიუღერებს ფერწერული ხატების ერთი ჯგუფის მიმართაც. ჩვენ მიერ გამოყოფილია, ძირითადად, XIII საუკუნეს მიეკუთვნებული ხატები, რომლებსაც გ. ალიბეგაშვილის, ნ. ჭიჭინაძისა და ნ. ბურჭულაძის ნაშრომები შეისწავლის. ამ ავტორთან ძეგლები უკვე დაჯგუფებულია, მათი ერთიან მხატვრულ წრეს მიეკუთვნება უკვე მოინიშნება. დაზგური ფერწერის ეს ნიმუშები, ხშირ შემთხვევაში, ერთიან ჯგუფად მოიხსენიება და მათი დახასიათებაც ერთიანად ხდება. საუბარია, ძირითადად,

³⁹ T. Velmans, *L' église de Khé en Géorgie. La mandylion au dessus de l'autel, l' art médiéval de l' Orient chrétien*, Sofia 2002, 115-131.

⁴⁰ ნ. ალადაშვილი, გ. ალიბეგაშვილი, ა. ვოლსკაია. *Живописная школа Сванети*, თბ., 1983.

⁴¹ ნ. ალადაშვილი - *Композиции Алтарной Конхи В Церквах Сванетии*. ქართული ხელოვნებისადმი მიძღვნილი IV საერთაშორისო სიმპოზიუმი, თბ., 1983.

⁴² რ. ყენია, ნ. ალადაშვილი. *ზემო სვანეთი (შუა საუკუნეების ხელოვნება)* გზამკლველი, თბ., 2000.

⁴³ თინათინ ვირსალაძე. *Фресковая роспись художника Микаела Маглакели в Мацхвариши*. *Ars Georgica*, №4, 1955, გვ. 169-231.

შემოქმედებითი დონის დაქვეითებაზე, ეპოქისეულ, ისტორიულ პრობლემებზე, როგორც შემოქმედებითი დონის დაცემის გარკვეულ მიზეზებზე.⁴⁴

როგორც ვახსენეთ, ხეს ეკლესიის მხატვრობისა და ხატების მიმართების შესახებაც ლიტერატურაში უკვე აღინიშნება. წერის მანერის თვალსაზრისით, მხატვრობათა კავშირებზე ყურადღებას ამახვილებენ, ერთი მხრივ, გაიანე ალიბეგაშვილი წიგნში „ქართული ჭედური და ფერწერული ხატები“⁴⁵, მეორე მხრივ კი, ირაკლი ყიფშიძე ნაშრომში „შუა საუკუნეების სვანეთის კედლის მხატვრობისა და ხატწერის ურთიერთობისათვის“.⁴⁶

რაც შეეხება თანდღის მთავარანგელოზთა სახელობის ეკლესიის მხატვრობას, მას საკმაოდ დაწვრილებით განიხილავს, ერთი მხრივ, ნ. ალადაშვილი, სტატიაში „Роспись церкви Тангил в верхней Сванетии“ სადაც აღინიშნება, რომ მხატვრობა პროვინციული განსწავლის მქონე, თუმცა, ნამდვილად ნიჭიერი ორი ოსტატის მიერაა შესრულებული.⁴⁷ ამავე მხატვრობას უძღვნის სტატიას ტ. ველმანსი და ასევე საკმაოდ დეტალურად განიხილავს მოხატულობის სხვადასხვა ასპექტს.⁴⁸ ორივე შემთხვევაში, პარალელური მასალის სახით, კვლავ მოიხსენიება ხეს ეკლესიის მოხატულობა თუ ფერწერული ხატები.

თუმცა, უნდა ითქვას, რომ როგორც თანდღის ეკლესიის მოხატულობასთან, ასევე, მთელი ამ ჯგუფის მხატვრობებთან მიმართებით, გარკვეულწილად, განსხვავებული მოსაზრებებიც შეიძლება გამოითქვას. ამიტომაც, ქვემოთ ჩვენ კიდევ ერთხელ შევეცდებით მათ გამომსახველობაზე დაკვირვებას. სათითაოდ განვიხილავთ თითოეულ ამ ძეგლს და ვეცდებით, დეტალური შედარების საფუძველზე, წარმოვაჩინოთ მათ შორის არსებული სტილისტური კავშირები. ამგვარი დაკვირვება, ვფიქრობთ, ნიმუშთა „ხალხურობაში“ ჩაღრმავების საშუალებას მოგვცემს და, თემიდან გამომდინარე, ამ „ხალხურობის“ რაობასაც უკეთ დაგვანახებს.

⁴⁴ ნ. ჭიჭინაძე. შუა საუკუნეების ქართული ხატწერა, თბ., 2011.

გ. ალიბეგაშვილი, თ. საყვარელიძე. ქართული ჭედური და ფერწერული ხატები, თბ., 1980.

ნ. ბურჭულაძე, ქართული ხატები, თბ., 2016.

⁴⁵ გ. ალიბეგაშვილი, თ. საყვარელიძე. ქართული ჭედური და ფერწერული ხატები, თბ., 1980, გვ. 102.

⁴⁶ ირ. ყიფშიძე. შუა საუკუნეების სვანეთის კედლის მხატვრობისა და ხატწერის ურთიერთობისათვის. საბჭოთა ხელოვნება, №1, 1977, გვ. 79-85.

⁴⁷ Н. Аладашвили. Роспись церкви Тангил в верхней Сванетии. ქართული სახვითი ხელოვნების საკითხები, 1982, გვ. 17-30.

⁴⁸ T. Velmans, Les peintures de l'église dite, Tanghil en Géorgie, Byzantion, 52, 1982, p. 389-412.

- თანდილის ეკლესიის საკონქო კომპოზიციის ორი ფერწერული ფენა

თანდილის მთავარანგელოზთა სახელობის ეკლესიის მხატვრობას ჩვენ საბაკალავრო ნაშრომზე მუშაობის პროცესშიც შევეხეთ. მას, როგორც „ხალხური“ შემოქმედების ძეგლს, ხეს ეკლესიის მხატვრობასთან მიმართებით განვიხილავდით. თუმცა, ნიშანდობლივად წარმოჩინდებოდა, რომ გამომსახველობის საკმაოდ დახვეწილი ხერხები თანდილის მხატვრობას დიდად განასხვავებდა ხეს ეკლესიის „ნაიფური“ მოხატულობისაგან და მას უფრო „პროფესიული“ რიგის ნიმუშთა გვერდით აყენებდა. უნდა აღინიშნოს, რომ ეკლესიის იმ ეტაპისათვის, ხელთ გვექონდა თანდილის მხატვრობის მხოლოდ რამდენიმე ფოტო, რომლებიც მოხატულობის მხოლოდ ცალკეულ მონაკვეთებზე ქმნიდა წარმოდგენას. უკვე მხატვრობის ადგილზე დათვალიერებამ კი განსხვავებული მოსაზრებების გაჩენასაც შეუწყო ხელი. ორი ფერწერული ფენითა და განსხვავებული ხელწერებით წარმოდგენილი მხატვრობა, ამჯერად, სრულებით სხვა სახით, უფრო მრავალფეროვნად და საინტერესოდ წარმოჩინდა.⁴⁹

ცუდი განათების პირობებში, ყველაზე უკეთ და თვალსაჩინოდ, კონქის მოხატულობის ორი ფენის წაკითხვა და მათი ერთმანეთისაგან გამორჩევა გახდა შესაძლებელი. გამოვლინდა მხატვრობის ფრაგმენტები, რომლებიც, ჩვენთვის აქამდე ნაცნობი მოხატულობისაგან განსხვავებით, სწორედ ხეს ეკლესიისა და ხატების მსგავსი სტილისტური ნიშნების მატარებელია. მიუხედავად იმისა, რომ ხელწერის გარკვეული სხვაობების ამოკითხვა დარბაზის მოხატულობაშიცაა შესაძლებელი⁵⁰, პრინციპული და ცალსახად განსხვავებული მხატვრული მეტყველება სწორედ აქ, კონქის მონაკვეთში ამოიცნობა. ამდენად, ჩვენი განსაკუთრებული ყურადღებაც სწორედ ტაძრის ამ მონაკვეთმა მიიპყრო.

თავიდანვე აღვნიშნავთ, რომ ჩვენი ნაშრომის თემასთან მიმართებით განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი კონქის პირველი ფენის მოხატულობის ფრაგმენტებია. სწორედ ამ მხატვრობაზე შევეცდებით ყურადღების მეტად გამახვილებას. ხოლო, რაც შეეხება მეორე ფერწერულ ფენას, მას მხოლოდ ზოგადი თვალსაზრისით მიმოვივლიხავთ. მეტ-ნაკლებად შევეხებით მისი შექმნის თარიღსაც. თუმცა, ესეც, საბოლოო ჯამში, კვლავ პირველადი მხატვრობის დათარიღებისათვის გახდება მნიშვნელოვანი და საჭირო.

ერთი შეხედვით, კონქის მხატვრობა საკმაოდ ქაოტურად გამოიყურება. პირველი ფენის მოხატულობაზე პირდაპირ, ახალი ბათქაშის დატანის გარეშე, შესრულებული მეორე ფენის მხატვრობა დროთა განმავლობაში დაზიანებულა,

⁴⁹ ფენებსა და სხვადასხვა ხელწერაზე საუბრობს ნათელა ალადაშვილი. Н. Аладашвили. Роспись церкви Тангил в верхней Сванетии. ქართული სახვითი ხელოვნების საკითხები, 1982,

⁵⁰ იხ. დასახ. ნაშრომი

ადგილ-ადგილ ორივე ფენა სრულად ჩამოშლილა და პირდაპირ კედლის ზედაპირები გამოჩენილა, სხვაგან კი მხოლოდ მეორე ფენის მხატვრობა დაზიანებულია და მის ქვემოთ ფერწერის თავდაპირველი ფენა გამოჩენილა. შესაბამისად, დღესდღეობით, კომპოზიცია ქაოტური და არეული გვეჩვენება. თვალს პირველივე ჯერზე არ ხვდება ორი ფერწერული ფენის არსებობაც. მათი ერთმანეთისაგან გამორჩევა, თუ ცალკეულ ფიგურათა ამოცნობა, მხოლოდ ყურადღებით დაკვირვების შემდგომია შესაძლებელი. ამასთან, თვალშისაცემია ორი ფენის გამოსახულებათა პროპორციული განსხვავება, პირველი ფენის დაბალ და საკმაოდ მსხვილ ფიგურათა საპირისპიროდ, მეორე ფენის მოხატულობაში პროპორციები შეცვლილა, ფიგურები დათხელებულა და დაგრძელებულა.

ორივე ფენის საკონქო კომპოზიცია „ვედრების“ გავრცობილ რედაქციას გამოსახავდა. მეორე ფენის მხატვრობიდან ყველაზე უკეთ კომპოზიციის ქვედა ნაწილი შემორჩენილა - ფიგურათა წელსქვედა მონაკვეთები მეტ-ნაკლებად კარგად ირჩევა, უკვე კომპოზიციის შუა მონაკვეთიდან კი გამოსახულებანი საკმაოდ დაზიანებული, ფერწერის ფენები კი ერთმანეთში აღრეულია. ამდენად, დღესდღეობით, სცენის იკონოგრაფიულ რედაქციას, ყველაზე უკეთ მაცხოვრის ორ მხარეს მოცემულ ფიგურათა სიმრავლე მიგვანიშნებს.

ცენტრალურ ღერძზე მაცხოვრის ფიგურისაგან უკეთ იკითხება მასიურ, უხვად ორნამენტირებულ საყდარზე დაბრძანებული სხეული, მუხლები და ფეხსაღამზე დაბჯენილი ფეხის ტერფები, თითო ნაჭრილობების აღნიშვნით. კვალის დონეზე შეიძლება ამოვიკითხოთ მუთაქა საყდარზე, დიდი ზომის მაკურთხეველი მარჯვენა, ოქროსფერი ორნამენტირებული არშიით მაჯაზე. მარგალიტებით შემკული ჯვრული შარავანდით მოსილი თავის, მოწითალო-მოყავისფრო ტონალობის თმის, მარჯვენა თვალის, ცხვირისა და წარბის მონახაზთა ფრაგმენტები ზემოთ, კონქის სატექთან ახლოს განირჩევა. მცირე მონაკვეთზე, თითქმის მხოლოდ ბათქაშზე არსებული კვალის დონეზე, ფიგურის მარცხენა მხრის ნაწილის მონიშვნაც შეიძლება. მანდორლაზე აქ კონტურის ფრაგმენტი მიგვანიშნებს, რომელიც მაკურთხეველ მარჯვენასა და საყდარს შორის შეიმჩნევა და რომელიც ზომით პირველი ფენის მანდორლის მონახაზს აღემატება.

ასეთივე ფრაგმენტულია სცენის სხვა გამოსახულებანიც. კიდეებში, კომპოზიციის მომსახურავ კიბისებურ ორნამენტთან მიბჯენით, მთავარანგელოზთა გამოსახულებებია მოცემული. მარჯვნივ ფერფლისფერ-ნაცრისფერი ქიტონითა და მოწითალო-მოყავისფრო, ღორონიანი შესამოსელით მიქაელი, მარცხნივ კი კიდე უფრო ფერგადაცლილ ქიტონზე გადაცმული მონაცრისფრო ტონალობის ღორონიანი სამოსით გაბრიელია წარმოდგენილი. თითქმის მხოლოდ კვალის დონეზე, მეტ-ნაკლები მკაფიოებით ორივე გამოსახულებაზე იკითხება ღორონისა და სამოსის, ფეხსაცმლის ძვირფასი ქვებითა და მარგალიტებით შემკობა.

ამ შემთხვევაშიც, ფიგურები წელს ქვემოთ უკეთაა შემორჩენილი. წელსზედა მონაკვეთებიდან კი ყველაზე უკეთ და მკაფიოდ მთავარანგელოზთა მოზრდილი, მოწითალო-მოყავისფრო შეფერილობის ფრთები იხილვება, რომლებიც არა მხოლოდ კომპოზიციის მომსაზღვრავ კიბისებურ ორნამენტზე გადადის, არამედ კამარის კომპოზიციებშიც საკმოდ აქტიურად იჭრება.

მთავარანგელოზთა თავებისა, თუ ტორსების მონაკვეთებთან, ორი ფენის მხატვრობის ერთმანეთში აღრევიდან გამომდინარე, გარკვეულ ვიზუალურ ცდომილებებსაც აქვს ადგილი. ადგილ-ადგილ ჩამოცვენილი მეორე ფენისა და იქ გამოჩენილი პირველი ფენის ფრაგმენტები იმგვარად ერწყმის ერთმანეთს, რომ ზოგ შემთხვევაში, რთულია გამოირკვეს, რომელი ფრაგმენტი რომელ ფენას განეკუთვნება. მაგალითისათვის, ორივე მხარეს იკითხება მთავარანგელოზთა თხელ, ნატიფ ხელის მტევნებში მოქცეული, ირიბად დახრილი კვერთხები, რომლებიც სრულებით ბუნებრივად ერწყმის მეორე ფენის მხატვრობის ზემოთ აღწერილ ფრაგმენტებს. თუმცა მას შემდეგ, რაც უფრო ზემოთ, მთავარანგელოზთა თავების მონახაზებთან ნაკლებდამრეცად წარმოდგენილი, სამყურა ფორმით დაგვირგვინებული კვერთხების ბოლოები მოიხილვება, ცხადი ხდება, რომ სწორედ ეს, პროპორციულად უფრო დიდი კვერთხები უნდა ეკუთვნოდეს მეორე ფენას.

კიდევ უფრო დამაბნეველი შეიძლება გახდეს ორი ფენის სხეულებისა და თავების ერთმანეთში შერევა. მაგალითად, კომპოზიციის მარცხენა მონაკვეთში, გაბრიელ მთავარანგელოზის სხეულს ზემოდან იმგვარად ებჯინება პირველი ფენის მთავარანგელოზის თავი, რომ ერთი შეხედვით, თვალს თითქოს არც კი ხვდება ორი ფენის შეპირისპირება. მხოლოდ გარკვეული პროპორციული შეუსაბამობა (მეორე ფენის მთავარანგელოზის სხეულს იმგვარად ებჯინება თავი, რომ ფიგურის ტორსი არაპროპორციულად მოკლე გამოდის. მეორე ფენის მთავარანგელოზი რეალურად, უფრო მაღალი უნდა ყოფილიყო და მისი თავიც ოდნავ უფრო ზემოთ უნდა გამოსახულიყო) გვიბიძგებს მონახაზებისა და ფერადოვანი ლაქების ფრაგმენტებზე მეტი დაკვირვებისკენ, რის შედეგადაც ირჩევა, რომ ჩვენამდე მოღწეული შარავანდმოსილი თავი და ფიგურის ხელები - მოხრილი მარჯვენა ხელი, რომელშიც მას კვერთხი უპყრია და მარცხენა ხელის მტევანი, რომლითაც ის სფეროს იჭერს (სფეროზე გამოსახულია ჯვარი სამსაფეხუროვან კვარცხლბეკზე) რეალურად, პირველი ფენის მხატვრობის ნაწილია. მეორე ფენის მთავარანგელოზის მხრისა და თავის გარკვეული მონახაზები კი ამ ფრაგმენტების ზემოთ მოიხილვება.

ამ თვალსაზრისით, კიდევ უფრო ქაოტური და გაურკვეველი, მოპირდაპირე მხარეს მიქაელ მთავარანგელოზის წელსზედა გამოსახულებაა. მხოლოდ განსაკუთრებული დაკვირვებისას, ძალიან მკრთალი კვალის დონეზე, კომპოზიციის მომსაზღვრავ ორნამენტზე გადასული მარჯვენა მხრისა და ხელის აღმნიშვნელი შავი კონტური ირჩევა. თითქოს, წაკითხვადია სახის ოვალი და ნაკეთებიც, ცხვირის მონახაზი, თუ თვალ-წარბი. ირჩევა მოწითალო-მოყავისფრო

ტაღლოვანი თმისა და მომარგალიტებული შარავანდების ფრაგმენტებიც (ასეთივე ფრაგმენტი იკითხება მოპირდაპირე მხარეს წარმოდგენილ მთავარანგელოზის ფიგურაზეც). თუმცა, მთლიანობაში მაინც, ფიგურის ტორსისა და თავის ადგილებზე, უფრო მკაფიოდ და ნათლად, პირველი ფენიდან ამოსული ორი ანგელოზის შარავანდმოსილი თავი მოჩანს.

მთავარანგელოზთა გვერდით მდგომ წინაშემდგომთა გამოსახულებების ქვედა მონაკვეთები ასევე მეტ-ნაკლებად უკეთაა შემორჩენილი. კომპოზიციის მარცხენა ნაწილში ღმრთისმშობლის წითელ მაფორიუმდანი ღურჯი სტოლა და ფეხის ტერფები კარგად ირჩევა. უფრო ზემოთ კი კვლავაც გარკვეულ, ვიზუალურ ცდომილებას იძლევა პირველი ფენის ღმრთისმშობლის შარავანდიანი თავის მონახაზი, მაშინ, როდესაც რეალურად, მეორადი მხატვრობის ღმრთისმშობლის შარავანდის მკრთალი კვალი უფრო ზემოთ განიჭრევა. მოპირდაპირე მხარეს იოანე ნათლისმცემლის ფიგურიდან მხოლოდ გრძელი სამოსი (სამოსს ერთ მონაკვეთში მოაგურისფრო ტონალობა შერჩენია, სხვაგან კი ის ბაცი ყვითელი ოქრას ფერისაა) და საკმაოდ მოზრდილი ფეხის ტერფები შემორჩენილა, წელსზემოთ კი პირველი ფენის შარავანდმოსილი თავები იხილვება. შესაბამისად, აქ მხოლოდ სხვა ფიგურათა ანალოგიით შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ წინამორბედის ფიგურა, დაახლოებით, გვერდით მდგომი მთავარანგელოზის სიმაღლის იქნებოდა.

მთავარანგელოზთა და წინაშემდგომებთან ერთად, მაცხოვრის ორ მხარეს კიდევ თითო შარავანდმოსილი თავის გამოსახულება ირჩევა. მარცხენა მონაკვეთში თითქმის სრულად ჩანს ფიგურის თავი და კარგად იკითხება სახის ნაკვეთებიც, მარჯვნივ კი გამოსახულება უფრო ფრაგმენტულია და მხოლოდ სახის ზედა ნაწილზე შეიძლება საუბარი. მთავარანგელოზთა მსგავსად, აქვეა კვერთხების ფრაგმენტებიც.

მაცხოვრის საყდრის ორ მხარეს თითო სერობინი ნაწილდება. მარჯვენა მონაკვეთში სერობინის ფრთები თვალების გამოსახულებებით იფარება და მთლიანადაა მომარგალიტებული. მეორე, ცეცხლოვან ბორბლებზე წარმოდგენილი ფიგურის ფრთები კი ამგვარად არ იმკობა და უფრო სადად გადმოიცემა. უნდა აღინიშნოს, რომ თანდოლის საკონქო კომპოზიციის მიმოხილვისას, ტანია ველმანსი კომპოზიციის ორივე ნაწილში წარმოდგენილ მრავალფრთედთა ფრთებზე შენიშნავს თვალების გადმოცემას.⁵¹ თუმცა, როგორც უკვე ვთქვით, დღესდღეობით, მარცხენა ნაწილში წარმოდგენილი სერობინის ფრთებზე თვალები არ ამოიკითხება.

ამდენად, შემორჩენილი ფრაგმენტების მიხედვით, მაცხოვრის ორ მხარეს სამ-სამ, ფეხზე მდგომ ფიგურასა და ორ სერობინზე შეიძლება საუბარი. კომპოზიციის ზედა ნაწილებში მეორე ფენის გამოსახულებათა სხვა კვალი აღარ

⁵¹T. Velmans. L' image de la Deisis dans les eglises de Georgie et dans celles d' autres regions du monde Byzantines. Cahiers archeologique, № 29, 1980/81, pp.47-102. ტ. ველმანსი საუბრობს სერობინებზე და ქერობინებზე, როგორც ჩანს, პირველი ფენის მეორე წვეთი ფრთედებსაც, ის მეორად მხატვრობას მიაკუთვნებს.

შემორჩენილა და შესაბამისად, ამ ტიპის კომპოზიციათათვის სახასიათო, ანგელოზთა გუნდების გამოსახულებებზე დღესდღეობით, რაიმეს თქმა შეუძლებელია. ყურადღებას იქცევს მთავარანგელოზთა სამოსის ფრაგმენტების უხვი შემკობა ძვირფასი ქვებითა და მარგალიტებით. მართალია, დღესდღეობით, ეს შემამკობელი ელემენტები მხოლოდ მკრთალი კვალის დონეზე შემორჩენილა, თუმცა, მათი მეშვეობითაც და შარავანდებსა თუ სერობინის ფრთებზე გადმოცემული მარგალიტების, მაცხოვრის საყდრის უხვი დეკორატიული შემკობის მიხედვით, საერთო ჯამში, შეიძლება ვივარუდოთ, რომ კომპოზიცია ამაღლებული და სადღესასწაულო განწყობილების გადმოცემა უნდა ყოფილიყო და დიდებულებით განმსჭვალული, მაჟორული აკორდის სახით უნდა გაუღერებულიყო ტაძრის მცირე ინტერიერში.

ასეთივე კომპოზიციურ სქემას აღწერს ნ. ალადაშვილი ნაშრომში „Роспись церкви Тангил в Верхней Сванетии“. აქვე ეხება ის ორ ფერწერულ ფენასა და მათი შესრულების თარიღებსაც. ზოგადად, მხატვრულ-სტილისტური ანალიზის მიხედვით, მხატვრობას ის XIII საუკუნით ათარიღებს, თუმცა მეორე ფერწერულ ფენას გვიანფორდალურ ხანას მიაკუთვნებს. მისი თქმით, მთლიანად, მაგრამ ძველი სქემით, გადაუწერიათ აფსიდის მხატვრობა, სადაც უკვე არსებულ მხატვრობაზე ფერწერის ახალი ფენა პირდაპირ იქნა დატანილი. კონკში, ძირითადად, გაუმეორებიათ თავდაპირველი კომპოზიცია, ფიგურების ზომებისა და მათი განლაგების დონეების გარკვეული ცვლილებით. აფსიდის ქვედა რეგისტრში კი მხატვარი-გადამწერი მეტად დამორჩილებია თავდაპირველი მხატვრობის ფიგურათა განლაგებას და უმნიშვნელო ცვლილებები მხოლოდ მათ მოხაზულობაში, სხეულის ნახატში, სახის ნაკეთებსა და დრაპირებაში შეუტანია.⁵²

უნდა აღინიშნოს, რომ გარკვეულ დაბნეულობას იწვევს მოხატულობის ორი ფენის ამგვარი დათარიღება, ვინაიდან, დღემდე მიღებული ცოდნის მიხედვით, XIII საუკუნეში შესრულებულად სწორედ ზემოთ აღწერილი, ანუ მეორე ფერწერული ფენის მხატვრობა მოიაზრებოდა.⁵³ მართლაც, თუკი რთულად გასარჩევი საკონქო კომპოზიცია მხატვრულ-სტილისტურ მახასიათებლებს ასევე რთულად ავლენს, მეორე რეგისტრის მოციქულთა რიგის გამოსახულებებზე დაკვირვება ამ ნიშნებით სწორედ XIII საუკუნეს უახლოვდება.

სარკმლის ორ მხარეს ექვს-ექვსი მოციქულის ფიგურა, ხელში კოდექსებითა და გრაგნილებით საკმაოდ კარგადაა შემორჩენილი. საუბარი შესაძლებელია არა მხოლოდ მათი ვინაობის მიმანიშნებელ იკონოგრაფიულ ნიშნებზე, არამედ დამუშავების ხერხებსა და ზოგად სტილურ მახასიათებლებზეც. თვალშისაცემია მათი გამოსახვისას გაჩენილი მსუბუქი დინამიზმისა და რიტმულობის შეგრძნება. ფიგურათა სხეულები თითქმის ფასში გადმოიცემა, თუმცა, მათი თავებისა და

⁵² Н. Аладашвили. Роспись церкви Тангил в верхней Сванетии. ქართული სახვითი ხელოვნების საკითხები, 1982, გვ. 17-30.

⁵³ მ. ყენია. ზემო სვანეთი - შუასაუკუნოვანი კედლის მხატვრობა, თბ., 2010.

მხრების სარკმლისაკენ მსუბუქი მიბრუნებით, პოზებს სტატიკურობა ეკარგება და მსუბუქ მოძრაობაში ებმება. გარკვეულ რიტმულ აქცენტებს ქმნის ფიგურათა ხელის მოძრაობები, ცენტრალურ ექვს ფიგურას ხელში წიგნები უჭირავს და ერთმანეთის მსგავს პოზაშია წარმოდგენილი, კიდეში მდგომი ორ-ორი მოციქულის მარჯვენა ხელის მტევნები კი განსხვავებული მიმართულებებით გადმოიცემა და, ისევ და ისევ, მსუბუქი დინამიზმის წარმოქმნას განაპირობებს. საყურადღებოა ფიგურათა არამყარი დაყენებაც, ფეხის ტერფები ირიბად გამოისახება, არარსებულ ნიადაგს მხოლოდ მათი თითები თუ ეხება და, შესაბამისად, ფიგურათა სტატიკური და მყარი დგომის სანაცვლოდ, აქ ჰაერში გამოკიდებისა და მსუბუქი ლივლივის შეგრძნება წარმოიქმნება.

მეორე ფენის მხატვრობის წერის მანერაზე საუბრის საშუალებას, მოციქულთა ფიგურებთან ერთად, საკონქო კომპოზიციის ამა თუ იმ ფრაგმენტზე დაკვირვებაც გვაძლევს. მართალია, გამოსახულებები აქ, ძირითადად, კონტურული მონახაზების დონეზე შემორჩენილია, თუმცა, ზოგადი სტილური ნიშანი მაინც ამოიცნობა. მაგალითისათვის, მთავარანგელოზთა და, განსაკუთრებით, სერობინთა შემორჩენილი თავები სახეთა ზოგად ტიპზე გვიქმნის წარმოდგენას. სახასიათოა მოგრძო სახის ოვალები და საკმაოდ ნატიფი ნაკვთები, რომლებიც შავი კონტურული, საკმაოდ თხელი ხაზით გადმოიცემა. ნუშისებრ, ბოლოებისკენ მკვეთრად დავიწროვებულ თვალის ჭრილებს ზემოდან, ქუთუთოს ადგილებზე ჭრილისავე მოყვანილობის თხელი რკალები მიუყვება. სწორი ცხვირის დაბოლოება სამი რკალისებური მონასმით მოინიშნება. ცხვირი და წარბები უწყვეტი მონახაზით გადმოიცემა, თუმცა ხაზის სისქე ერთმნიშვნელოვანი არაა, წარბებთან ის უფრო მსხვილი ჩანს, ცხვირის მონაკვეთში კი თხელდება, შესაბამისად, შეიძლება ითქვას, რომ მექანიკური მოხაზვის სანაცვლოდ, აქ საკმაოდ გულმოდგინება და დაკვირვება შეიგრძნობა. ბაგე ორი პარალელური შტრიხით აღინიშნება. აქვეა ნიკაპის აღმნიშვნელი მცირე რკალი, ბაგესა და ცხვირის ხაზს შორის მოთავსებული ვერტიკალური შტრიხი და მოზრდილი, ნახევარწრიული მონასმი კისერზე. ოსტატურად გადმოიცემა თმის ტალღოვანება. მთავარანგელოზთა მოწითალო-მოყავისფრო სარჩულის თმაზე ხვეულების აღსანიშნავად უხვად იდება შავი რკალები და პარალელური შტრიხები, ირჩევა შუბლზე „ჩამოყრილი“ თმის ღერებიც. იქმნება მოცულობითი და ფაფუკად დახვეული თმის შეგრძნება.

ოდნავ უფრო მეტს გვეუბნება მეორე რეგისტრის მოციქულთა სახეებზე დაკვირვება. სახის ნაკვთების ხასიათთან დაკავშირებით, დამატებით, აქ ყურის საკმაოდ სახასიათო გადმოცემაზეც შეიძლება საუბარი. ზოგ შემთხვევაში, ყურის ერთიანი მონახაზის შიგნით, ოსტატი მცირე ზომის რკალს, სხვაგან კი მეტად უტრირებულად, ლათიური „S“-ის შებრუნებულ მოხაზულობას წერს. აქვე მოციქულთა ფიგურებზე შემორჩენილი კვალის დონეზე, გარკვეულ ფერადოვან ლაქებზე საუბარიცაა შესაძლებელი. რიგის მარცხენა კიდეში მდგომი მოციქულის

ფიგურას სახეზე ძალიან მკრთლად შემორჩენია თბილი, მოყვითალო ტონალობა, ასევე მკრთლად ირჩევა ლოყაზე ყირმიზისა და სახის ოვალის მარცხენა მონაკვეთს მიდევნებული შედარებით მუქი ფერის ლაქაც. ბაგის აღმნიშვნელ შავ ჰორიზონტალებთან ღია ვარდისფერი ლაქაც შემორჩენილა, კისრის მონაკვეთზე კი ძალიან მკრთლად ნახევარწრიული, თეთრი მონასმის შემჩნევაცაა შესაძლებელი. მართალია, დღესდღეობით, ყველა ეს ფერი გაფერმკრთალებულია და მხოლოდ ძალიან ახლო მანძილიდან (ამ შემთხვევაში, ფოტოს მიახლოვების საშუალებით) დაკვირვებისას აღიქმება, თუმცა, მაინც, მათი მეშვეობით გარკვეული წარმოდგენა იქმნება სახეთა დამუშავებისა და საერთო ფერადოვან სარჩულზე მამოდელირებელი ლაქების დატანის ზოგადი ხასიათის შესახებ.

დრაპირების დამუშავებას ყველაზე კარგად კვლავაც მეორე რეგისტრის გამოსახულებები აჩვენებს, თუმცა, გარკვეულ მოტივებზე საუბარი კონქის კომპოზიციის შემთხვევაშიცაა შესაძლებელი. მარჯვენა მონაკვეთში შემორჩენილ, იოანე ნათლისმცემლის მოყვითალო-მოოქროსფრო სამოსზე მოწითალო-მოყავისფრო ტონით მინიშნებული ნაკეცები იკითხება. საკმაოდ მსხვილი და დენადი ხაზები ქსოვილის ზედაპირზე არათანმიმდევრულად ნაწილდება, ერთმანეთისგან ამოზრდილი რკალისებური მონასმები საკმაოდ მსუყე და ძლიერია და, საერთო ჯამში, ქსოვილის მძიმედ დაფენის შთაბეჭდილებას იძლევა.

ქვედა რეგისტრის ფიგურებზე, მოციქულთა სამოსი მძიმედ აღარ ეფინება და ერთიან სწორ ხაზში ჩამოზრდილ ნაკეცებად ბოლოვდება. ქსოვილს, ძირითადად, პარალელური ზოლები ამუშავებს, თუმცა მათი დატანა მკაცრად რეგულარული და სქემატური არაა, გარკვეულ მონაკვეთებში იცვლება მათი მიმართულება და მდინარება. ბარძაყის მონაკვეთებზე ოვალისებურად ისაზღვრება ზედაპირი და ირგვლივ დატანილი, წვრილი შტრიხებით გარკვეული მოცულობრიობის შექმნის მცდელობა შეიგრძნობა. ცალკეულ შემთხვევებში შესაძლებელია მოდელირების ხერხებზე დაკვირვებაც. მაგალითად, მარცხნიდან მეორე მოციქულის ფიგურის სამოსს - ყვითელ კვართსა და ნაცრისფერ ჰიმატიონს ნაკეცების მიმდევრობით დატანილი ჩრდილები შერჩენია. ჰიმატიონის ნაკეცთა აღმნიშვნელ შტრიხებს ერთ მხარეს საერთო ფერზე ოდნავ მუქი მონასმები გასდევს, ასევეა ყვითელი საფუძვლის კვართზეც, სადაც ღია, მოყავისფრო მონასმები დაიტანება. ამდენად, ქსოვილის დამუშავება აქ მოდელირების ხერხების უძირითადესი მოტივების სრულყოფილი ფლობით გადმოიცემა, იქმნება ფორმის მოცულობრიობაზე ძალიან მსუბუქი, პირობითი მინიშნება და ცხოველხატული და გამრავალფეროვნებული ხდება ქსოვილის ძირითადი, თავდაპირველი ტონი.

ყველა, ზემოთ აღწერილი სტილისტური ნიშნის გათვალისწინებით, ფორმათა გამსუბუქებით, ხაზის დათხელებით, მოდელირებისას გამოყენებული რბილი გადასვლებით, მონუმენტურობის სანაცვლოდ, დინამიზმისა და დეკორატივიზმისაკენ მეტი მიდრეკილებით, თანდღის საკუთრთხევლის მეორე ფენის მხატვრობა სწორედ XIII საუკუნის სახვითობაში ეწერება. ამიტომაც, საეჭვოდ გვეჩვენება მხატვრობის გვიანი შუა საუკუნეებით დათარიღება და ისევ

და ისევ გავრცელებულ მოსაზრებას, ანუ ამ მოხატულობის XIII საუკუნეში შექმნას მივემხრობით.

ამავდროულად კი მნიშვნელოვანია, რომ თანდღის საკონქო კომპოზიციის მეორე ფენის მხატვრობის XIII საუკუნეს კუთვნილება, თავისთავად მიგვითითებს უკვე პირველი ფერწერული ფენის შექმნის თარიღებზე დაკვირვებასაც.

თანდღის საკურთხეველის პირველი ფენის მხატვრობა ფრაგმენტული და, ხშირ შემთხვევაში, რთულად გამოსარკვევია. მოხატულობის ცალკეული ნაწილები კომპოზიციის შუა და ზედა მონაკვეთებში განირჩევა. უფრო ქვემოთ კი როგორც ვნახეთ, მეორე ფერწერული ფენაა უკეთ წაკითხვადი.

ორი მოხატულობის ფიგურათა, ზემოთ ნახსენები, პროპორციული განსხვავებიდან გამომდინარე, პირველი ფენის მხატვრობა „ვედრების“ გავრცობილ კომპოზიციაში რაოდენობრივად უფრო მეტი გამოსახულების წარმოდგენის საშუალებას იძლევა. შესაბამისად, თუკი მეორე ფერწერულ ფენაში მაცხოვრის ორ მხარეს სამი ფიგურის ამოკითხვა იქნა შესაძლებელი, მათ მიღმა დარჩენილი სიბრტყე კი აქ მხოლოდ რამდენიმე შარავანდის არსებობის აღბათობას წარმოქმნიდა, ამ შემთხვევაში, ცენტრალური ღერძის ორ მხარეს, მთავარანგელოზთა და წინაშემდომთა ფიგურების გვერდით, ანგელოზთა რამდენიმე თავის სრულად წარმოდგენისა და მათ მიღმა ვრცელი გუნდის გამოსახვისათვის რჩებოდა ადგილი.

აღსაყდრებული მაცხოვრის ფიგურისაგან ჯვრული შარავანდით მოსილი თავის, თვალების, ცხვირისა და წარბების, თითქოს, ბაგესთან ჩამოზრდილი წვერის მოხაზულობა იკითხება. საკმაოდ კარგად ირჩევა განზე გაწვდილი მაკურთხეველი მარჯვენა და გადაშლილი სახარება, მასზე შემორჩენილი ასომთავრული ტექსტით - “მე ვარ ნ[ა]თელჲ სოფლისა რომელჲ შემომდგეს [მე] არა შევდ. . . ღლჲ ბნელ[სა]”.⁵⁴ მერთალი კვალის ღონეზე მაცხოვრის გულისპირთან სამოსის ფრაგმენტი და საკმაოდ სქემატურად, პარალელურად დატანილი სწორი ხაზებით მისი დამუშავების ხასიათიც შეიძლება ამოვიკითხოთ.

როგორც აღინიშნა, თავდაპირველი მხატვრობის მთავარანგელოზთა თავები მეორე ფენის ფიგურათა წელის მონაკვეთებზე მოინიშნება. სცენის მარჯვენა მონაკვეთში ერთმანეთში აღრეული ორი ფენიდან რთულად გამოირჩევა შარავანდი, წრიული მოყვანილობის მუქწითელი თმა და მარჯვენა თვალი.

⁵⁴ წარწერის წაკითხვა ეკუთვნის ქ-ნ მ. ყენიას.

იკითხება ზემოთ ნახსენები, ხელის მტევანი კვერთხით და თითქოს, ირჩევა თანაბარი სიგრძისა და სისქის, მარტივად მოხაზული ოთხი თითიც, რომლებშიც შესაძლოა მთავარანგელოზს სფერო სჭეროდა. ამგვარი ვარაუდისკენ უფრო მეორე მხარეს მოცემული, მთავარანგელოზის საკმაოდ კარგად წაკითხვადი, წელსზევითი გამოსახულება გვიბიძგებს, რომელიც სწორედ კვერთხითა და სფეროთი ხელშია წარმოდგენილი.

ეს ფიგურა მოსამზადებელი ნახატის დონეზე, მაგრამ საკმაოდ სრულყოფილადაა შემორჩენილი. თავისუფლადაა შესაძლებელი სახის ნაკეთებსა და ზოგად ტიპაჟზე საუბარი, კარგად ირჩევა ვიწრო, დაქანებული მარჯვენა მხარი. იკითხება წითელ პერანგზე გადაცმული მოცისფრო-მონაცრისფრო, ლორონიანი სამოსი, სამხრე, სამკლავური და არშია მაჯაზე. ამასთან, ლორონი, მეორე ფენის მხატვრობის მთავარანგელოზთა ლორონების მსგავსად, ამ შემთხვევაშიც ბადისებურადაა დაშტრიხული, თუმცა ამ „ბადეში“ მოქცეული ძვირფასი ქვების კვალი არ იკითხება, მხოლოდ მაჯაზე, არშიის წითელი წერტილებით შემკობას ვხედავთ.

მთავარანგელოზთა გვერდით წარმოდგენილი წინაშემდგომთა გამოსახულებებიდან, მარჯვნივ იოანე ნათლისმცემლის ფიგურაზე ასევე, მეტ-ნაკლებად კარგადაა გარჩევადი წვეროსანი სახე, ნაკეთები, შარავანდი. ვხედავთ სამოსის კვალსაც, რომელიც ზემოთ აღწერილი, მაცხოვრის სამოსის მსგავსად, ერთგვაროვანი, სწორი პარალელური ხაზებით აღინიშნება (უხვად დაშტრიხული სამოსი ძირითადად, მოსამზადებელი ნახატის დონეზეა შემორჩენილი; მხოლოდ სულ მცირე მონაკვეთში, ნაფლეთებად თუ გავარჩევთ ზედა ფენის მუქ, მოშავო-მონაცრისფრო ტონზე დადებულ მსხვილ შავ ზოლებს). აქვე ყურადღებით დაკვირვებისას, მეორე ფენის ფიგურის ფეხის ტერფებთან თავდაპირველი მხატვრობის ტერფებისა და თითების მონახაზებიც ამოიკითხება. მნიშვნელოვანია, რომ იოანე ნათლისმცემლის ფიგურის საერთო მონახაზი მეორე ფენასთან შედარებით, საკმაოდ განიერია და სწორედ ამ შემთხვევაში, განსაკუთრებით მკაფიოდ იხილვება ორი ფენის მოხატულობათა პროპორციული სხვაობა, პირველი ფენის ფიგურათა მსხვილი, დამჯდარი და შედარებით ჯმუხი პროპორციები.

მოპირდაპირე მხარეს ღმრთისმშობლის გამოსახულებისგან მხოლოდ შარავანდის ნაწილი, თავსაბურავიანი თავის, მხრის მცირე ფრაგმენტი ჩანს. სახის მონაკვეთს კი მეორე ფენის ფიგურის დრაპირების აღმნიშვნელი სხვადასხვა მიმართულების ხაზები კვეთს.

მთავარანგელოზთა და წინაშემდგომთა მიღმა კომპოზიციის მარჯვენა ნაწილში სამი ანგელოზის მხრებსზევითი ფიგურის შარავანდმოსილი თავი და სახის ნაკეთები მეტ-ნაკლები მკაფიოებით განირჩევა. მათ უკან კიდევ ერთი ფიგურის სახე ნაწილობრივია წარმოდგენილი, უკვე შემდგომ კი საქონრეებითა და შარავანდებით ანგელოზთა გუნდებზე მიმანიშნებელი ტრადიციული გამოსახულებანი იშლება.

ყურადღებას იმსახურებს მრავალფრთედთა მნიშვნელობა კონქის თავდაპირველ კომპოზიციაში. პირველი ფენის ფრთედების ფრაგმენტები მეორე ფენის სერობინთა გამოსახულებების მიღმა საკმაოდ კარგად განირჩევა.⁵⁵ ამავედროულად კი ფრთედების კიდევ ერთი წყვილი მათ ზემოთაც ამოიკნობა. კომპოზიციის მარცხენა ნაწილში დღესდღეობით, მხოლოდ შარავანდმოსილი თავის გამოსახულებაა შემორჩენილი და მხოლოდ მისი მოხილვით იქნებ ის ანგელოზთა გუნდებისთვისაც მიგვეკუთვნებინა. თუმცა კომპოზიციის მარჯვენა მონაკვეთში, რეგისტრის ხაზთან გამოსახული მრავალფრთედის თავზე კიდევ ოთხი გადაჯვარედინებული ფრთისა და მათ შორის მოთავსებული შარავანდიანი თავის ამოკითხვა მიუთითებს, რომ კომპოზიციაში ორი წყვილი მრავალფრთედი უნდა ყოფილიყო წარმოდგენილი.

თანლილის საკონქო კომპოზიციის სქემაზე საუბრისას, როგორც აღვნიშნეთ, „სერობინებს“ და „ქერობინებს“ (მრავლობით რიცხვში) ახსენებს ტანია ველმანსი,⁵⁶ სავარაუდოდ, ის აქ მრავალფრთედთა სწორედ ორ წყვილს ამოიკითხვას. თუმცა, გამომდინარე იქიდან, რომ ველმანსი საერთოდ არ ახსენებს საკონქო კომპოზიციაში ორი ფერწერული ფენის არსებობას, უნდა ვივარაუდოთ, რომ ის მეორე ფენის მრავალფრთედებსა და მათ ზემოთ გამოჩენილ თავდაპირველი მხატვრობის ფიგურებს ერთიან კომპოზიციაში განიხილავს. თუმცა როგორც ვნახეთ, მეორე ფერწერულ ფენაში უფრო გავრცელებული ტრადიციის მიხედვით, ფრთედების ერთი წყვილი გამოისახება, ორი წყვილის წარმოდგენის საკმაოდ იშვიათ ტრადიციას კი მხოლოდ, თავდაპირველი მხატვრობის შემსრულებელი ოსტატი მისდევს.

„ვედრების“ ვრცელ კომპოზიციაში ამგვარი, ნაკლებტრადიციული მოტივის მიგნება, კვლევის ამ ეტაპისათვის, უჩვეულოდ აღარ მოგვჩვენებია. ვინაიდან, ამავე სქემის საკონქო კომპოზიციაში ორი წყვილი მრავალფრთედის გამოსახულებას ჩვენ ხეს წმ. ბარბარეს სახელობის ეკლესიის მოხატულობაშიც შევხვდით. ამ დრომდე, ხეს ეკლესიის „ვედრების“ კომპოზიციას უშუალო პარალელი არ ეძებნებოდა და მხოლოდ მრავალფრთედთა ორი წყვილის თვალსაზრისით, მისი ტბეთის ტაძრის საკონქო კომპოზიციასთან დაკავშირება იყო შესაძლებელი. თუმცა, გამომდინარე იქიდან, რომ ტბეთის ტაძრის კონქში არა „ვედრების“, არამედ, მაცხოვრის თეოფანიური დიდების კომპოზიციაა წარმოდგენილი, მისი დასახელება მხოლოდ ცალკეული მოტივის მიხედვით თუ იქნებოდა შესაძლებელი,

⁵⁵ კომპოზიციის მარცხენა მონაკვეთში მეორე ფენის სერობინის ზედა ორი ფრთის გამოსახულება ერთგან ჩამოცვენილია და პირველი ფენიდან მოჩანს მარტივი, შეისრული მოხაზულობა, რომლის ირგვლივაც ფრთის ბუმბულები უნდა დალაგებულიყო. მართლაც, მეორე ფენის ფიგურის გარშემო კვადრის დონეზეა შემორჩენილი, ფრთების აღმნიშვნელი მსხვილი თეთრ-წითელი ხაზები. კომპოზიციის მარჯვენა ნაწილშიც მეორე ფენის ფიგურისაგან ოდნავ მარჯვნივ გადანაცვლებით ამოიკითხება დაკეცილი ფრთების მოხაზულობის მიხედვით დალაგებული, მოკლე და მსხვილი, პარალელური თეთრი ზოლები.

⁵⁶ T. Velmans. L' image de la Deisis dans les eglises de Georgie et dans celles d' autres regions du monde Byzantines. Cahiers archeologique, № 29, 1980/81, pp.47-102.

უშუალო პარალელად კი, ცხადია, ის ვერ გამოდგებოდა. ამ შემთხვევაში კი საკონქო კომპოზიციის ამ არატრადიციული მოტივის ზუსტი გამეორება ერთი რეგიონისა და ერთი მხატვრული სკოლის წიაღში, ვფიქრობთ, საკმაოდ საინტერესო და მნიშვნელოვანი ფაქტორია.

ზოგადად, როგორც ცნობილია საკონქო კომპოზიციათა პროგრამებში წინასწარმეტყველური მოტივების ხაზგასმა და გაძლიერება კაპადოკიური მოხატულობებისათვის სახასიათო მოტივია. მაგალითისათვის, არქაული დეკორების დახასიათებისას, კონქის კომპოზიციებში აპოკალიფსის სიმბოლოთა ჩართვის შესახებ, მახარებელთა ცხოველების გამოსახვის შესახებ მიეთითება. ავტორები სერობინებსა და ქერობინებს ხშირად, სწორედ მრავლობით რიცხვში მოიხსენიებენ.⁵⁷ სამომავლოდ, ჩვენი კვლევის მხატვრობის საკონქო კომპოზიციათა უფრო სიღრმისეული კვლევისას, იქნებ ამ ფაქტორების გათვალისწინება მეტად ხელსაყრელი გახდეს. ვინაიდან, კაპადოკიურ მაგალითებსა და მათში გაჟღერებულ მოტივებში ჩადრმავებამ შესაძლოა ჩვენი მხატვრობის თავისებურებათა გამორკვევის საშუალებაც წარმოქმნას.

საკონქო კომპოზიციის თავისებურების გვერდით ხეს ეკლესიისა და თანღილის კონქის პირველადი მხატვრობების მსგავსება სხვა მოტივებშიც მუდგანდება. მეტიც, იქნებ კიდევ უფრო საყურადღებოდაც წარმოჩინდებოდეს მოხატულობათა ზოგადი გამომსახველობისა და სტილისტიკის სიახლოვე.

თანღილის კონქის თავდაპირველ მხატვრობაში, ძლიერი ფრაგმენტულობის მიუხედავად, სტილისტიკაზე საუბარი შესაძლებელია. პირველ რიგში, მნიშვნელოვანი და თვალშისაცემია გაძლიერებული პირობითობა და მხატვრული მეტყველების სიმარტივე.

ყველაზე უკეთ ფიგურათა თავები, სახის მონაკვეთები იხილვება, სახასიათოდ ნაივური გამომეტყველებებით. ირჩევა მოსამზადებელი ნახატის ერთგვაროვანი, მოწითალო-მოყავისფრო ხაზით შემოწერილი მრგვალი, თითქოს, „დაბერილი“ სახეები, დაბალი შუბლით. მთავარი აქცენტი ხაზგასმულად დიდი თვალების გამომსახველობაზე დაისმის. ცხვირის ხაზთან გაერთიანებული წარბების რკალებიც კი, პირველ რიგში, თვალების „მოჩარჩოებასა“ და მათ აქცენტირებას ემსახურება.

არ ავიწყდება ოსტატს ისეთი დეტალები, როგორებიცაა რკალისებური ნაოჭის ხაზები ქუთუთოებზე, ნაოჭისავე მცირე ვერტიკალური შტრიხი ცხვირსა და ბაგეს შორის, ძალიან მკრთლად, მაგრამ იქნებ მაინც გავარჩიოთ მორკალული ხაზი კისერზეც. გულმოდგინება იგრძნობა ისეთ დეტალებში, როგორიცაა მარტივი შტრიხების ნაცვლად, ბაგის ხაზების მცირე ტალღოვანებით გამოსახვა; თავის ირგვლივ შემოტარებული თმის ძირითადი, მოყავისფრო-მოწითალო ტონის

⁵⁷ Disdier M. Th. Les églises rupestres de Cappadoce, par G. de Jerphanion. In: Échos d'Orient, tome 29, n°158, 1930. pp. 193- 201.

http://www.persee.fr/docAsPDF/rebyz_1146-9447_1930_num_29_158_3013.pdf

მომსაზღვრავად ამოკითხული, რამდენიმე მცირე რკალი, როგორც თმის ტალღოვანებაზე მიმანიშნებელი მოტივი (მარჯვნივ, ზედა ანგელოზის თავის შემთხვევაში). თუმცა, ყველა ეს დეტალი ერთგვაროვანი, თანაბარი სისქის ხაზებით ერთიანად, დამატებითი გართულებებისა და გამრავალფეროვნების გარეშე გამოისახება.

ძლიერ პირობითად გამოიყურება მხატვრობის უმცირეს მონაკვეთებში წაკითხვადი სხეულის ფრაგმენტებიც. კომპოზიციის მარცხენა ნაწილში წარმოდგენილ მთავარანგელოზის ფიგურაზე შესაძლებელია ვიწრო და მკვეთრად დაქანებული მხრის ამოცნობა. ნაფლეთებად, მაგრამ მაინც მოიხილვება დრაპირების მონაკვეთები. აქ შემორჩენილი, ვიწრო, პარალელური შტრიხებით უხვად დასერილი სიბრტყეები, საშუალებას გვაძლევს ვივარაუდოთ, რომ მთლიანობაში, ქსოვილის დამუშავებისას, არსებითი უნდა ყოფილიყო სიბრტყის მექანიკური, პირობითი დასერვა, თანაბარი სისქისა და ერთმნიშვნელოვანი, პარალელური ხაზების მეშვეობით.

- თანდილის საკონქო კომპოზიციის პირველი ფერწერული ფენისა და ხეს ეკლესიის მხატვრობათა სტილის თავისებურებები

ხეს წმ. ბარბარეს სახელობის ეკლესიის კედლის მხატვრობა ჩვენ მიერ, საბაკალავრო ნაშრომში იქნა დამუშავებული. ამდენად, მის ვრცელ განხილვას აქ აღარ მოვყევით. აღვნიშნავთ მხოლოდ, რომ ტაძრის ინტერიერი სრულად მოხატულია. საკურთხეველის კონქში სვანეთისათვის ტრადიციულად, ვედრების სცენის გავრცობილი რედაქცია გამოისახება. აფსიდის მეორე რეგისტრში ეკლესიის მამათა „ხატისებურ“ გამოსახულებებს ვხვდებით, ტრაპეზის თავზე კი, მანდილიონი თავსდება. დარბაზში საუფლო დღესასწაულთა ციკლის ექვსი სცენაა წარმოდგენილი. კამარის სამხრეთ ფერდს „ხარებისა“ და „შობის“ კომპოზიციები იკავებს, ჩრდილოეთით „მირქმა“ და „ნათლისღება“ გამოისახება, დასავლეთ კედელზე კი, „სულიწმინდის მოფენისა“ და „ღმრთისმშობლის მიძინების“ კომპოზიციებს ვხვდებით. აქვე, მოხატულია კამარის საბჯენი თაღი და პილასტრები, კედლის თაღებით მოსაზღვრულ არეებზე აღმოსავლეთით წმ. ბარბარე და ეკატერინე, დასავლეთით კი, მიქაელ და გაბრიელ მთავარანგელოზები გამოისახება. ოთხი მთავარანგელოზის ფიგურას ვხვდებით კანკელის მოხატულობაში, ორი მათგანი კი, კარის წირთხლებშიცაა წარმოდგენილი.

მართალია, მხატვრობამ ჩვენამდე მეტად დაზიანებული სახით მოაღწია, თუმცა უმთავრესი სტილისტური მახასიათებლები კარგად მოიხილვება. მოხატულობა, უმეტესწილად, მოსამზადებელი ნახატის დონეზეა შემორჩენილი და ფერწერული ფენის გარჩევა მხოლოდ რამდენიმე, მცირე მონაკვეთზეა შესაძლებელი. ტაძარში შესვლისას, დღესდღეობით, მთავარ შთაბეჭდილებას ქმნის წითლისა და ყვითლის ერთგვაროვანი ლაქების მონაცვლეობით შედგენილი გამოსახულებები. საკმაოდ მონუმენტურად აღიქმება კედლის თაღებით მოსაზღვრულ არეებზე წარმოდგენილი წმინდანთა და მთავარანგელოზთა მოზრდილი ფიგურები. საუფლო დღესასწაულთა ციკლის სცენებისათვის კი, პროპორციულად უფრო მოკლე და ამავდროულად სამკაოდ მსხვილი ფიგურებია დამახასიათებელი. გამოსახულებები სცენათათვის მოსაზღვრულ არეებს თითქმის სრულად ავსებს, ზოგ შემთხვევაში კი (მაგ. „მირქმის“ სცენაში), კომპოზიციაში „გაჭედვით“ წარმოგვიდგება.

როგორც ხეს, ასევე, თანდილის ზემოაღწერილ მხატვრობებში სახვითობის მთავარი იარაღი ხაზია, რომელსაც ფერის მედური ლაქები ემორჩილება. სიბრტყობრივ-საზოგადოებრივი მეტყველება სტილისტიკის წამყვანი და უმნიშვნელოვანესი ფაქტორია. ამასთან, სიბრტყობრივობა აქ ილუზორულობასა და ცხოველხატულობასთან მხოლოდ გარკვეული დოზით დაცილებით, ან მეტ-ნაკლები განსხვავებით არ გამოიხატება. ამ ტიპის სიბრტყობრივობა ხომ ისედაც

იყო დამახასიათებელი ქართული შუასაუკუნოვანი მხატვრობისათვის და ის მუდმივად განსაზღვრავდა დასავლურ ხელოვნებასთან მის მეტ, ან ნაკლებ დაშორებას. სანაცვლოდ, სიბრტყოვანებაცა და პირობითობაც აქ უბრალოდ მთავარ, ამოსავალ მოცემულობად ქცეულა. ამ მხატვრობების შემთხვევაში, თითქოს, ილუზორულობის რაიმე დოზით არსებობა არც როდესმე ყოფილა ნაგულისხმევი. ფორმათა უტრირება აქ არა იმდენად, ილუზორული მოცემულობის რღვევაში გამოიხატება, რამდენადაც, თავიდანვე, რეალისტურობასთან ყოველგვარი კავშირის სრულებით გააზრებულ გაწყვეტასა და ფორმათა ბუნებრივობის გამიზნულ უარყოფაში. უფრო მარტივად რომ ვთქვათ, ამ ოსტატებისათვის, თითქოს, არც როდესმე ყოფილა სასურველი ნამუშევრების ილუზორულობის პრინციპებით შექმნა, მათ, თითქოს, მხოლოდ და მხოლოდ უტრირებული, პირობითი და მაქსიმალურად ექსპრესიული სახეებით სურდათ ძირითადი საზრისების გადმოცემა.

გამომსახველობის პრინციპებისადმი ამ ზოგადი მიდგომის ფარგლებში, მსგავსია კონკრეტული მხატვრული ხერხებიც. ორივე შემთხვევაში, ფიგურათა სხეულები ერთიან, ბლოკურ მოცულობაში ეწერება და დამოკლებული პროპორციებით, ვიწრო მხრების მკვეთრი დაქანებითა და გაშეშებული პოზებით ხასიათდება. პოზების გაყინულობა იმდენად ძლიერია, რომ მოძრაობათა გამოსახვის შემთხვევაშიც სხეულის ნაწილები (ხელები, თუ ფეხები) ვერ ეწინააღმდეგება საერთო აბრისის მოხაზულობას და ნაკლებად ირღვევა ბლოკური მოცულობის საზღვრები (ამ შემთხვევაში, ხეს ეკლესიის მხატვრობა იგულისხმება, ვინაიდან, ფრაგმენტულობიდან გამომდინარე, თანდღის მხატვრობის ფიგურათა პოზებზე საუბარი შეუძლებელია).

განსაკუთრებული მსგავსება სახეთა გამოსახვის ხერხებში შეინიშნება. ფიგურათა გამომსახველობასა და, უდაოდ, ძლიერ ექსპრესიას, პირველ რიგში, მათი დიდი თვალების მონახაზები წარმოქმნის. სახის ნაკეთა შორის თვალები განსაკუთრებით დიდი ზომისაა. ჭრილის ქვედა ხაზები ნაკლებად ირკალება და თითქმის, სწორხაზოვნადაც გადმოიცემა, ზედა რკალები კი ცენტრისაკენ ძალიან ძლიერად აზიდული და გადრეკილია, ეს კი ფორმის განსაკუთრებული სიდიდის განმაპირობებელი ხდება. თვალის გუგები ყველგან ჭრილის ზედა რკალებს ებჯინება. გუგის წრეები ზოგან, დაახლოებით, $3/4$ -ითაა მოცემული, ზოგან კი მხოლოდ ნახევრად მოჩანს. სწორედ გამოსახვის ეს ხერხი ანიჭებს ყველა ფიგურის მხერას ძალიან მკაფიო მიმართულებას ზემოთკენ და წარმოქმნის შეგრძნებას, რომ ყოველი მათგანი ზემოთ იყურება.

მნიშვნელოვანია ხისტი, მშრალი და ერთგვაროვანი ხაზით წარბებისა და ცხვირის ერთიანი მოხაზვა. წარბების ფორმა თვალის ჭრილების მორკალვას იმეორებს და მის მომაჩარხოვლად გვევლინება, როგორც ზემოთაც აღინიშნა, თითქოს, ხაზს უსვამს და კიდევ უფრო გამოკვეთს ექსპრესიულ თვალებს.

უნდა ითქვას, რომ, ზოგადად, შუა საუკუნეების მხატვრობაში თვალის ჭრილების ზედა რკალების გადრეკვა, თუ წარბებისა და ცხვირის ერთიანი

მონახაზით შემოწერა საკმაოდ გავრცელებული მოტივია და ის, თუნდაც, თანღილის კონქის მეორე ფენის მხატვრობაშიც გვხვდება. თუმცა, ჩვენ მიერ გამოყოფილ ძეგლებში ამ ხერხებს კიდევ სხვა მნიშვნელობა და განსაკუთრებული დატვირთვა ენიჭება. თვალის ჭრილების ზომები და რკალების გადრეკვა აქ განსაკუთრებით მაღალ ხარისხშია აყვანილი, გამძაფრებული და გამიზნულად „პედალირებულია“, იმდენად, რომ მათი გამოსახვა უტრირებულ ხასიათს იღებს. ამიტომაც, სახეთა ექსპრესიის მთავარი განმსაზღვრელი სწორედ დიდი თვალები ხდება. მზერას კი თავისებური განწყენებულობა ენიჭება.

მხატვრობათათვის საერთო, კიდევ ერთი მოტივი ზემონახსენები ხაზოვანი რიტმის სიმძაფრეა. დრაპირების დამუშავებისას ძალიან სახასიათოდ ვლინდება სწორი, პარალელური, ვიწრო ხაზების ერთმანეთის გვერდით მჭიდრო დადება და ამით სიბრტყის ერთმნიშვნელოვანი დასერვა. იმ შემთხვევაში კი, როდესაც ფიგურათა სხეულისა და სამოსის მონაკვეთები ფრაგმენტირებულია, ხაზის ხასიათის შესახებ ნათელ წარმოდგენას გვიქმნის საერთო კონტურები, სახის მონახაზები და ნაკეთების გადმოცემის თავისებურება. ყველა შემთხვევაში, ხაზი ხისტია. სხვადასხვა მონაკვეთებისთვის ის ერთგვაროვანი რჩება და დამატებითი გართულებები, მაგალითად, გარკვეული მონაკვეთებისთვის მეტი დათხელება, ან განატიფება უგულვებელყოფილი ხდება. ყველა ამ ნიშნის მიხედვით, ხასიათის, სიმშრალისა და ერთგვაროვნების მხრივ, ხაზები კვეთილი ან ჭედური ნიმუშების გამომსახველობასაც მოგვაგონებს.

ამ ძირითად მსგავსებათა ფარგლებში, ხეს ეკლესიისა და თანღილის კონქის მხატვრობის კონკრეტულ მონაკვეთებზე დაკვირვება მომხატველთა ხელწერისა, თუ ოსტატობის დონის განსხვავებებზე საუბრის საშუალებასაც იძლევა. მაგალითისათვის, ხეს ეკლესიაში ფიგურათა სახეებს უფრო კვერცხისებური მოყვანილობა აქვს, ნიკაპისაკენ ფორმა ვიწროვდება და ოდნავ გრძელდება, მაშინ, როცა თანღილის სახეები მეტ წრიულობას ინარჩუნებს.

ხეს ეკლესიის მხატვრობაში, თითქოს, მეტი დაუდევრობაც შეინიშნება, მაგალითისათვის, „მირქმის“ კომპოზიციის ღმრთისმშობლის ფიგურის თვალები განსხვავებული ფორმებით გადმოიცემა. ერთი თვალის ზედა რკალი უფრო დაბალი, მეორე კი უცნაურად აზიდული გამოისახება. აქ უტრირების ხარისხს ზრდის გვერდებისაკენ დავიწროვებული თვალის მონახაზების სახის კონტურთან პირდაპირი მიბჯენაც. ამის სანაცვლოდ, თანღილის მომხატველთან, თითქოს, მეტი გულმოდგინება შეიგრძნობა. აქ თვალები ზომითაც ოდნავ მცირეა, ჭრილების დავიწროვებული გვერდებიც საფეთქლების მონაკვეთთან წყდება და სახის კონტურის ხაზს არ უერთდება.

განსხვავებულია ბაგეთა გამოსახვის ხერხებიც. როგორც ზემოთ ვახსენეთ, თანღილის მომხატველი ბაგის ორი პარალელური ხაზიდან ერთ-ერთს ტალღოვანებას ანიჭებს და ამდენად, ფორმის მეტად დაზუსტებას ცდილობს. ხეს ეკლესიის მხატვრობაში კი ორი მოკლე, თითქმის ერთი სიგრძის, პარალელური შტრიხი გამოისახება და მიუხედავად იმისა, რომ ცალკეულ მონაკვეთებში

შემორჩენილია ბაგეთა წითელი ლაქაც, ფორმა მაინც უფრო პირობითად და მარტივად გამოიყურება.

განმასხვავებელია ხეს მხატვრობაში წარბებისა და ცხვირის მონახაზში ღამატებით, წარბების შემაერთებლად დადებული მცირე შტრიხიც, რომელიც თანდილის სახეებზე საერთოდ არ გვხვდება (ყოველ შემთხვევაში, ეს შტრიხები შემორჩენილ გამოსახულებათაგან რომელიმეზე არ შეინიშნება).

ზოგადი თვალსაზრისითაც, ორ მხატვრობაში, თითქოს, განსხვავებულია ხაზის მდინარება და ხასიათი. თანდილის მომხატველი, თითქოს, ერთიანად და მშვიდად გაგლებული ხაზებით შემოწერს სახის ოვალსა, თუ ნაკეთებს. მაშინ როდესაც, ხეს ეკლესიაში ხაზს მეტი სიხისტე, სიმსხვილე და გრაფიკულობა ახასიათებს. შედეგად, ხეს ეკლესიის მხატვრობის ექსპრესია, თითქოს, უფრო დაძაბულია, თანდილის მხატვრობას კი, შედარებითი სიმსუბუქე და ნაკლები შებოჭილობა ახასიათებს.

თუმცა, უნდა ითქვას, რომ ყველა ეს განსხვავება მაინც დეტალური, შედარებითი ანალიზის შემთხვევაში მოიხილვება და, სტილისტიკის არსებითი სიახლოვის ფარგლებში, მხოლოდ ოსტატთა ხელწერის სხვაობებსა და მათ ინდივიდუალობაზე მანიშნად თუ ჩაითვლება.

მნიშვნელოვანია, რომ ორი მხატვრობის ზემოგანხილულ სტილისტურ მახასიათებლებს თანადროულ კედლის მოხატულობათა შორის პარალელები არ ეძებნება. როგორც ზემოთ, აფსიდის ეკლესიის მამათა რიგის განხილვისას გამოჩნდა, თვითონ თანდილისავე XIII საუკუნის მხატვრობაც საკმაოდ ნატიფი, თხელი ფიგურებით, მსუბუქი დინამიზმით, მოდელირების ხერხებით დიდად სხვაობს როგორც კონქის პირველადი მხატვრობის, ასევე ხეს ეკლესიის მოხატულობისაგან.

აქვე მოვიყვანო XIII საუკუნის ჟიბიანის ღამარიასა და ჭოხუდღის მაცხოვრის სახელობის ეკლესიათა მოხატულობებს, რომლებიც უფრო ხშირად პროფესიულ მხატვრობებად განიხილება, თუმცა, ზოგ შემთხვევაში, ჭოხუდღის მხატვრობის პროვინციული განსწავლის ოსტატის მიერ შესრულებაზეცაა საუბარი.⁵⁸

ჟიბიანის ღამარიას ტაძრის მხატვრობაში ასევე არ გვხვდება ფიგურათა მოკლე პროპორციები, მკაცრი სტატიკა და ფორმათა საკუთარ თავში ჩაკეტილობა. სანაცვლოდ, წარმოდგენილია საკმაოდ თხელი ფიგურები, რომელთა პოზები გარკვეულ მოძრაობასაც გამოხატავს. განსხვავებულია სახეების წერის მანერა და

⁵⁸ Н. Аладашвили. Роспись церкви Тангил в верхней Сванетии. ქართული სახვითი ხელოვნების საკითხები, 1982, გვ. 17-30.

მ. დიდებულიძე. ზენობანის მაცხოვრის ეკლესიის მოხატულობა. საქართველოს სსრ აკადემიის მეცნიერებათა მაცნე, №1, 1990.

დრაპირების დამუშავების ხასიათიც. შესაძლებელია სახეთა მრავალშრიან დამუშავებაზე საუბარიც. დაზიანების მიუხედავად, ირჩევა სახის საერთო ტონალობის გამონათებებითა თუ ჩაჩრდილებით მოდელირება. ხოლო, რაც შეეხება ქსოვილის გადმოცემის პრინციპებს, ხეს ტაძრისა და თანდილის კონქის პირველადი მხატვრობის მკაფიო ხაზობრივობის საპირისპიროდ, აქ ნაკლებად შეიგრძნობა სიხისტე, ვერსად შევხვდებით ერთგვაროვანი, პარალელური ხაზებით აღნიშნულ ნაკეცებს. რბილი გადასვლების მეშვეობით, ხაზი აქ შედარებით ნაკლებადაა გრაფიკული და უფრო მამოდელირებელ საშუალებად გვევლინება.

წერის მანერის თვალსაზრისით, განსხვავებულია ჭოხულდის მაცხოვრის სახელობის ტაძრის მხატვრობაც. განმასხვავებელი კვლავაც საკმაოდ დინამიკური პოზებია. გამოსახულებათა შემომწერ ხაზს მეტი სირბილე ახასიათებს. დღესდღეობით, ნაკლებად იკითხება ფერწერული მრავალშრიანობა, თუმცა, უკვე სახეების, ნაკეთების მოხაზულობა სრულებით შორს დგას ხეს ეკლესიისა და თანდილის კონქის თავდაპირველი მოხატულობებისაგან. სხვაგვარია ქსოვილის გადმოცემის პრინციპებიც, აშკარად შეიგრძნობა ოსტატის მისწრაფება, რომ დრაპირება სხეულის ფორმებთან მაქსიმალურად დააკავშიროს და ქსოვილის დანაოჭება სწორედ ამ ფორმათა გათვალისწინებით გადმოსცეს.

ამდენად, ხეს ეკლესიისა და თანდილის კონქის პირველადი მოხატულობები XIII საუკუნის მონუმენტურ მხატვრობასთან რაიმეგვარ სტილისტურ კავშირებს არ ამჟღავნებს. ამგვარი განსხვავების ფარგლებში, ჩვენთვის საინტერესო მოხატულობათა პარალელურად მხოლოდ დაზგური ფერწერის ნიმუშების დასახელება თუ იქნება შესაძლებელი.

- „ხალხურად“ სახელდებული ფერწერული ხატები

ფერწერული ხატები, როგორც ხეს ეკლესიის მხატვრობის სტილისტიკასთან ახლოს მდგომი ნიმუშები საბაკალავრო ნაშრომზე მუშაობის პროცესშიც განვიხილეთ. თუმცა, ამ შემთხვევაში, კონკრეტულ ხატებს სათითაოდ მოვიხმობთ და მათზე უფრო ვრცლადაც ვისაუბრებთ.

ხატები, რომლებსაც ამგვარი პარალელების სახით განვიხილავთ, ლიტერატურაში ძირითადად, XII-XIII საუკუნეებით, ზოგიერთი მათგანი XIII-XIV საუკუნეებითაც თარიღდება. სვანეთში ამ ტიპის ფერწერული ხატები მრავლადაა შემორჩენილი. ნიმუშები ინახება მესტიის ისტორიულ-ეთნოგრაფიულ მუზეუმშიც, მათი დიდი ნაწილი კი დღემდე, სვანეთის მცირე ეკლესიებშია დაცული. ამ ეტაპისთვის, ჩვენ მიერ თავმოყრილია მუზეუმში გამოფენილი, რამდენიმე ეკლესიაში მიკვლეული და ლიტერატურაში გამოქვეყნებული ნიმუშები. კიდევ ერთი ხატი კი სამხატვრო აკადემიაში, რესტავრაციის პროცესში, იქნა დათვალიერებული.⁵⁹ თუმცა, სავარაუდოა, რომ ეს მაინც ნიმუშთა მცირე ნაწილია და ამ წრის ხატების მოძიება სვანეთის კიდევ არაერთ ეკლესიაში იქნება შესაძლებელი.

1. ჩვილელი ღმრთისმშობლისა და წმ. ბარბარეს ხატი X-XI სს. (სიემ; ნაკიფარი)

როგორც ითქვა, ჩვენ მიერ გამოყოფილი ფერწერული ხატები ძირითადად, ერთი ეპოქით თარიღდება. მხოლოდ ერთი მათგანი, სვანეთის ისტორიულ-ეთნოგრაფიულ მუზეუმში დაცული ხატი, ჩვილელი ღმრთისმშობლისა და წმ. ბარბარეს გამოსახულებით, უფრო ადრეულ ხანასაა მიკუთვნებული და ამდენად, ამ ჯგუფისაგან ყოველთვის ცალკე მდგომად განიხილებოდა.

ხატის შესახებ ინფორმაციის მოძიება გ. ალიბეგაშვილის, ნ. ჭიჭინაძისა და ნ. ბურჭულაძის წიგნებშია შესაძლებელი.⁶⁰ ამასთან, ყველა შემთხვევაში ის ოდნავ განსხვავებულადაა დათარიღებული. პირველი ავტორი ხატს IX-X საუკუნეებს მიაკუთვნებს, ნ. ჭიჭინაძე შექმნის თარიღად XI საუკუნის პირველ ნახევარს მოიაზრებს, ნ. ბურჭულაძესთან კი მათარიღებელ ეპოქად XI-XII საუკუნეები განიხილება. ამგვარი მრავალფეროვნების ფარგლებში, ვარჩიეთ თარიღად X-XI საუკუნეები მოგვეხსენიებინა.

ხატის მცირე ზომის ხის დაფაზე ფერწერული ფენა საფუძვლის გარეშეა დატანილი. კომპოზიციის მარჯვენა მონაკვეთში უკეთაა შემორჩენილი წმ.

⁵⁹ ამისათვის მადლობას ვუხდით ქ-ნ ნ. კუპრაშვილს.

⁶⁰ ნ. ჭიჭინაძე. შუა საუკუნეების ქართული ხატწერა, თბ., 2011.

გ. ალიბეგაშვილი, თ. საყვარელიძე. ქართული ჭედური და ფერწერული ხატები, თბ., 1980.

ნ. ბურჭულაძე, ქართული ხატები, თბ., 2016.

ბარბარეს ფრონტალური, ორანტის პოზაში სრული ტანით მოცემული ფიგურა, მეორე ნაწილში კი აღსაყდრებული ჩვილადი ღმრთისმშობლის გამოსახულება საკმაოდ დაზიანებული. ხატის დაზიანებული ჩარჩოს ზედა ნაწილს მოხატვის კვალი შერჩენია, მუქი (ალბათ შავი) და ღია (მოთეთრო) ორ-ორი გრძივი ზოლი ჭადრაკულად ნაწილდება. როგორც ჩანს, ჩარჩო მთლიანად ამ მოტივით უნდა ყოფილიყო შემკული.

საერთო გამომსახველობის თვალსაზრისით, მნიშვნელოვანია პროპორციების რღვევა (ფეხზე მდგომ და აღსაყდრებულ ფიგურათა პროპორციული სხვაობა უგულებელყოფილია და ორივე გამოსახულება კომპოზიციას მთელ სიმაღლეზე ავსებს. თავთან შედარებით სხეული გაცილებით მოკლე გამოისახება), სხეულების ბლოკურობა, რაზე საუბრის საშუალებასაც დაზიანების მიუხედავად, წმ. ბარბარეს ფიგურა გვაძლევს (გამოსახულება გაშეშებულ, გაყინულ პოზაშია წარმოდგენილი, ერთიანი აბრისის მკაცრად ჩაკეტილ ხასიათს ვერ არღვევს ორანტის ქუსტის, მკერდთან მიტანილი ხელები). მნიშვნელოვანია ძლიერი ხაზოვანი რიტმის არსებობაც, რაც პირველ რიგში, დრაპირების „დამუშავებისას“ უხვი, სქემატური პარალელური შტრიხების დატანით გადმოიცემა (ეს მოტივი განსაკუთრებით ძლიერად ღმრთისმშობლისა და ყრმის გამოსახულებებზე უნდა ყოფილიყო აღქმადი, სადაც დაზიანების მიუხედავად, ყრმის სამოსზე ახლაც იკითხება წვრილი, პარალელური ზოლებით სიბრტყის უხვი დასერვა. სქემატური შტრიხები მოჩანს საყდრის ფეხებზეც). ყველა ამ ნიშანთან ერთად კი, საერთო ექსპრესიულობის თვალსაზრისით, განსაკუთრებითაა აღსანიშნავი ფიგურათა გადიდებული თვალებისა და ზეაყრობილი თვალის გუგების ექსპრესია.

ამ ძირითადი, სტილისმიერი ნიშნების გვერდით, ხატის გამომსახველობას კიდევ უფრო გააცოცხლებდა და ორნამენტულ ხასიათს შემატებდა წმ. ბარბარეს კაბის ბოლოზე დატანილი, აწ უკვე ფრაგმენტირებული, წვრილი ორნამენტული სახეები, მისი თავსაბურავის ბადისებური დასერვა; ამავე თვალსაზრისით კი განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი ფონის ერთიან ღია ტონალობაზე დატანილი სამ-სამი, მოკლე ტალღისებური, კლაკნილი ზოლია. როგორც ჩანს, მოტივი სრულად ავსებდა თავისუფლად დარჩენილ ფონს, ამგვარად აცოცხლებდა მას და კიდევ უფრო აძლიერებდა დეკორატიულ რიტმსა და საერთო ექსპრესიას.

2. წმ. გიორგის ხატი, XIII ს. (ხეიმ)

ხატი ასევე სვანეთის ისტორიულ-ეთნოგრაფიულ მუზეუმშია დაცული. ფერწერული ფენა ხის დაფაზე საფუძვლის გარეშეა დატანილი. წარმოდგენილია წმ. გიორგის ფრონტალური, წელსხევითი გამოსახულება, მარჯვენა ხელში შუბით, მარცხენაში კი მახვილით. მხატვრობა საკმაოდ ფრაგმენტირებულია, რთულდება ფონზე მოცემული განმარტებითი წარწერების ამოკითხვაც. თუმცა,

დაზიანების მიუხედავად, ძირითადი, იკონოგრაფიული, თუ სტილური ნიშნები ადვილად ამოიცნობა.

საერთო გამომსახველობის თვალსაზრისით, განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი აქ ფერადოვანი ლაქების შეპირისპირება უნდა ყოფილიყო (მიუხედავად, ფერწერული ფენის დაზიანებისა, ამგვარი დასკვნის გაკეთების საშუალებას წმინდანის მოსასხამის მკვეთრი წითელი ფერი გვაძლევს), ძლიერი ხაზოვანი რიტმის არსებობა (მოსასხამის ქვეშ სამოსზე დატანილი დრაპირების წვრილი პარალელური ხაზები შეიმჩნევა) და კვლავაც დიდი თვალების ექსპრესია. აქვე დამუშავების გარკვეულ ხერხებზე საუბარიცაა შესაძლებელი, სახის, კისრისა და მარჯვენა ხელის მტევნის ძირითად ტონალობას ზემოდან დადებული, ჩაჩრდილვის აღმნიშვნელი უფრო მუქი ლაქები შერჩენია. პირობითობის ხარისხს აძლიერებს მახვილზე დატანილი მარტივი გეომეტრიული ფორმები.

3. მაცხოვარი ყოვლისაშპყრობელი, XII-XIII სს. (სიემ)

მართკუთხა ფორმის ხის დაფაზე ფერწერა საფუძვლის გარეშე დაიტანება. ერთგვაროვან, ნათელ წითელ ფონზე აქ მაცხოვრის წელსზევითი გამოსახულებაა წარმოდგენილი, კუროთხვეის უესტითა და სახარებით ხელში.

გამოსახულების ძლიერ ექსპრესიულობას პირველ რიგში, მუდერი ლოკალური ფერების კონტრასტული დაპირისპირება განაპირობებს. მთავარი აქ წითლისა და ღურჯი ფერის შეპირისპირებაა. უკვე ნახსენებ, ძალიან გამომსახველ ლოკალურ წითელ ფონთან ერთად, მაჟორულ, ექსპრესიულ უდერადობას წარმოქმნის ოდნავ უფრო თბილი წითელი, მაცხოვრის თმასა და სახარებაზე, შარავანდის ჯვარზე, მოყავისფრო წითელი ფერი ჰიმატიონზე. წითლის ამ მაჟორულ ექსპრესიას ოდნავ ანელებს ღურჯი ფერები მაცხოვრის ქიტონსა და შარავანდის ჯვარზე.

ფერადოვანი გამის ექსპრესიის გვერდით ხატის გამომსახველობას ფიგურის დიდი თვალების ზემოთმიპყრობილი მზერა და სამოსის მკვეთრი ხაზოვანი რიტმი განაპირობებს.

4. წინასწარმეტყველი იონა, XIII ს. (სიემ)

მუდერი ფერადოვანი ლაქების შეპირისპირებასა და ძლიერ ხაზოვან რიტმს ემყარება სვანეთის მუზეუმში დაცული კიდევ ერთი ხატის გამომსახველობა. ხატზე იონა წინასწარმეტყველის ფიგურა ფრონტალურად, ძლიერ აქცენტირებული მაჟორთხეველი მარჯვენითა და კოდექსით ხელშია გამოსახული. შარავანდის წრესთან ერთად, ფიგურის ვიწრო დაქანებული მხრები და სხეულის

ფორმის ქვედა ნაწილისაკენ გაფართოვება ერთიანი, ბლოკური მოცულობის სახით წარმოგვიდგება.

კოდექსზე ასომთავრულით შესრულებული, ვრცელი ტექსტის წაკითხვა საკმაოდ კარგადაა შესაძლებელი:

პირველ : დონა : შონ

თქლდ : მკეცდსაგნ :

გან - [ეს ქარაგმას აღნიშნავს] მხრწნელდსა :

წარმოაგდო : უხრ

წნელად : და ქლწ

ლდსა : მუცელსა

სდტყად : გნტორცდუ

ლდა : და მშობელ

დ : თ – სდ : დადსვა

ხრწნელად .⁶¹

კოლორიტი ფონის ღია მწვანისა (დღეს ცუდადაა შემორჩენილი) და სამოსის ლურჯი და მოავურისფრო ტონებით იგება. საერთო კომპოზიციისათვის მნიშვნელოვან როლს ასრულებს ჩარჩოს მოხატვა შავი და თეთრ-კრემისფერი მსხვილი ზოლების მონაცვლეობით.

ხაზოვანი რიტმის გვერდით, ამ შემთხვევაში გამოსახულების რიტმულობას აძლიერებს დეკორატიული ელემენტების სიუხვეც. სამოსზე, შარავანდის რკალზე „მარგალიტები“ გამოისახება, კისრის მონაკვეთსა და მაჯასთან წრეში ჩაწერილი წერტილების რიგები ჩნდება, მაკუროთხვეველი მარჯვენის არშია კი საკმაოდ კალიგრაფიულად შესრულებული ორნამენტული მოტივით იმეობა, რასაც თავის მხრივ, კოდექსზე მოცემული ასომთავრული ტექსტის გრაფემათა მოხაზვის ხასიათიც ეხმიანება.

⁶¹ წარწერის წაკითხვა ეკუთვნის ქ-ნ მ. ყენიას.

5. ჩვილელი ღმრთისმშობელი, XII ს. (სიემ; ლენჯერი)

მართკუთხა, წაგრძელებულ დაფაზე ოდიგირიის ტიპის ჩვილელი ღმრთისმშობლის გამოსახულებაა წარმოდგენილი. ხის საფუძველზე პირდაპირ დატანილი ფერწერული ფენა დღეისათვის, საკმაოდ დაზიანებულია.

წინა ნიშნებისაგან განსხვავებით, ორივე ფიგურის გამოსახვა 3/4-ში იგულისხმება, თუმცა, საერთო ჯამში, ეს მიმართულება მხოლოდ მიენიშნება, პოზის გაშეშებულობა ნაკლებად ირღვევა და ფიგურები მაინც ფრონტალურობის „ჩარჩოებში მოქცეულად“ წარმოჩინდება.

გამომსახველობის თვალსაზრისით, მნიშვნელოვანი ამჯერადაც სახის ნაკვეთების ხასიათი და მკაფიო ხაზოვანი რიტმია. ფერწერული ფენის დაზიანების მიუხედავად, შეიძლება ითქვას, რომ ზემოგანხილული ხატებისაგან განსხვავებით, ფერადოვანი გამა აქ ნაკლებად კონტრასტული ფერების შეპირისპირებით იგებოდა, თუმცა, ლოკალურობა და ჟღერადობის ხარისხი კვლავაც ძლიერი უნდა ყოფილიყო.

6. მკვედრებელი ღმრთისმშობელი, XIII ს. (ჰადიშის მაცხოვრის ეკლესია)

ჰადიშის მაცხოვრის სახელობის ეკლესიაში სხვა ხატებთან ერთად, კვედრების ღმრთისმშობლის გამოსახულებაცაა წარმოდგენილი. მცირე ზომის მართკუთხა ხის დაფაზე ფერწერული ფენა კვლავაც, საფუძვლის გარეშე დაიტანება.

ფიგურა სრული ტანით 3/4-შია გამოსახული და ორივე ხელი კვედრების ნიშნად აღუმართავს. ფეხზე მდგომი გამოსახულების შემთხვევაში, კიდევ უფრო მკაფიოდ შეიგრძნობა სწორი პროპორციული თანაფარდობის სრული უარყოფა და ფრონტალურ მდგომარეობასთან „ჭიდილი“. თავთან შედარებით, სხეული მცირე ზომისაა და მხოლოდ პირობითი, ბლოკური მოცულობით მიენიშნება. შესაბამისად, მთავარი დატვირთვა აქ ფიგურის სახესა და მაფორიუმიდან კვედრებად მიმართულ ხელებზეა გადატანილი.

ფერწერული ფენა ადგილ-ადგილ ჩამოცვენილი და გამუქებულია, თუმცა სავარაუდოა, რომ სამოსის წითლისა და ლურჯის შეპირისპირებას აქ განსაკუთრებით მაჟორული ხასიათი უნდა ჰქონოდა. ზემოგანხილული ხატებიდან აქ ყველაზე მკაფიოდაა შერჩენილი ყვრიმალეზე დატანილი, პირობითი, ყირმიზის წრიული ლაქები, რაც ფიგურის ზემომიმართულ მხერასთან ერთად, სახის ძლიერი გამომსახველობის განმაპირობებელია. დაზიანების მიუხედავად, სახის ოვალის, ნაკვეთების, კისრის, ხელის მტევნების, თუ დრაპირების შტრიხების გაყოლებით, აქ კარგად იკითხება ჩაჩრდილვის პირობითი ლაქებიც.

ყურადღებას იმსახურებს ხატის დეკორატიული გაფორმებაც. ხელის მტევნებთან სამოსის არშიები წვრილი ნახატის ორნამენტითა და „მარგალიტებით“

იმკობა, „მარგალიტების“ მწკრივი შემოსდევს თავსაბურავსაც. სამოსის ამ მსუბუქ ორნამენტურობას ეხმიანება ფონის შემავსებელი წვრილი, მოწითალო-მოყავისფრო წერტილების წყვილ-წყვილი ჰორიზონტალური რიგები. ამავე რიტმიკას აძლიერებს ხატის ჩარჩოს შემკულობაც, რომლის შიდა პირს შავ-თეთრი წერტილების მონაცვლეობა მიუყვება, ზედა პირზე კი მკრთალი კვადრის დონეზე იკითხება წვრილი ხაზების ზიგზაგურ მონახაზში მოქცეული, შავი წერტილების სიუხვე.

ყველა ამ ელემენტისა და დეტალის გათვალისწინებით, ხატის ფერადოვნულ და ხაზობრივ ექსპრესიას, წვრილი წერტილების მონაცვლეობით წარმოქმნილი, ერთგვარი „პუნქტირული“ რიტმიც აძლიერებს და დამატებით, გარკვეული სინატიფე და სიმსუბუქე შეაქვს კომპოზიციაში.

7. ჩვილელი ღმრთისმშობელი, XIII ს. (ჰადიშის მაცხოვრის ეკლესია)

ჰადიშის მაცხოვრის სახელობის ეკლესიის ზემოგანხილულ ხატთან საკმაოდ ახლოსაა ამავე ეკლესიაში დაცული, შედარებით მოზრდილი ზომის, ჩვილელი ღმრთისმშობლის ხატი.

ხის დაფაზე საფუძვლის გარეშე დატანილი ფერწერა ოდიგიტრიის ტიპის, ჩვილედ ღმრთისმშობელს წარმოგვიდგენს. ფიგურათა პოზები 3/4-ს გულისხმობს, თუმცა ამჯერადაც, სხეულის ერთიანი მოცულობები თითქოს ფრონტალობას ვერ ეწინააღმდეგება და დაქანებული მხრებითა და საერთო აბრისში ჩაწერილი ხელებით, ხის დაფის მართკუთხა ფორმასთან მიდევნებით და მასში გაჭედილად წარმოჩინდება.

წინა ხატთან შედარებით, ფერებს უღერადობა უკეთ შერჩენია. განსაკუთრებული დატვრთვა მაფორიუმის წითელზე მოდის, რასაც თავის მხრივ, ყვრიმალეების ყირმიზის პირობითი, წრიული ლაქებიც ეხმიანება. მსუბუქადაა შემორჩენილი მამოდელირებელი ლაქებიც. დრაპირების „დამუშავებისას“ მოცემული წვრილი, პარალელური ზოლების მდინარებასთან ერთად, მუდერი ფერადოვანი გამა კვლავაც ხატის ექსპრესიის მთავარი განმსაზღვრელია.

ამ შემთხვევაშიც, მნიშვნელოვანია ხატის ორნამენტული შემკულობა - ღმრთისმშობლის თავსაბურავსა და მაცხოვრის შარავანდის ჯვარს შემოყოლებული „მარგალიტები“, ყრმის სამოსისა და მარიამის მარჯვენის არშიის შემამკობელი, წრეში ჩაწერილი წერტილების რიგი. ჩარჩოს შიდა პირს აქაც შავ-თეთრი წერტილების მონაცვლეობა ავსებს, ზემოდან კი ღურჯ-წითელი ზიგზაგებისა და რომბების რიგი ევლება. ჩორჩოს ორნამენტული გაფორმების ფერადოვნებაში კარგად ჩანს ცენტრალური ნაწილისა და ჩარჩოს სრულებით ერთიანი გააზრება და გამთლიანება.

8. წმ. გიორგი, XIII ს. (ჰადიშის მაცხოვრის ეკლესია)

წმ. გიორგის ხატიც ჰადიშის მაცხოვრის სახელობის ეკლესიაშია დაცული. სხვა ხატებისაგან განსხვავებით, ფერწერული ფენა აქ ხის დაფაზე დადებულ ცვილის საფუძველზეა შესრულებული.

წმინდანის წელსზევითი, ფრონტალური ფიგურა მარჯვენა ხელში მახვილით, მარცხენაში კი სწორკუთხა ფორმის საგნით გამოისახება. ფერადოვანი გამა აქ საკმაოდაა გამუქებული, თუმცა სავარაუდოა, რომ თავდაპირველად, ფონის მოღურჯო ტონალობისა და მოსასხამის წითლის შეპირისპირებით მაჟორული გამომსახველობა უნდა წარმოქმნილიყო.

ამ შემთხვევაში, ხატის ექსპრესიულობას, ფერადოვანი აქცენტებისა და სახის ნაკეთების თავისებურების გვერდით, წმ. გიორგის სამოსის გაფორმების ხასიათიც განსაზღვრავს. სამხედრო ჯავშანს ოსტატი გულმოდგინედ, გეომეტრიული ფორმებით ამკობს და მათში დამატებით ორნამენტულ დეტალებსაც წერს. დღევანდელი, დაზიანებული მდგომარეობის ფარგლებშიც კი ამოსაცნობია რომბისებური ელემენტებით დანაწევრებული ზედაპირები, თუ წრიული ფორმები, მცირე წერტილებით ცენტრში. ორნამენტულად უნდა ყოფილიყო შემკული სამოსის არშიები, მახვილის ტარიც კი. წითელ მოსასხამსაც თეთრი კანტი შემოსდევს, რომელიც მოწითალო-მოყავისფრო ოვალისებრი ელემენტებით ივსება.

განსაკუთრებით ფილიგრანულია შარავანდის გაფორმება. ის აქ უბრალოდ ერთიანი ტონალობით კი არ იფარება, არამედ, თხელი კალიგრაფიული ნახატის მართკუთხა ფორმებითა და მასში ჩაწერილი წვრილი წერტილებით იმკობა. ორნამენტულობას აძლიერებს სარტყელიც წმინდანის თავზე, რომელიც ასევე, მოწითალო-მოყავისფრო კლაკნილი ზოლებითაა დასერილი. მთელი გამოსახულების ორნამენტულ ხასიათს ეხმიანება და კიდევ უფრო აძლიერებს ჩარჩოს ორნამენტული შემკულობაც. წვრილი შტრიხებით შედგენილ ზიგზაგებში ჩაწერილი ფოთლისებური ფორმებით აქ სქემატურად, მაგრამ თითქოს, გეომეტრიული და მცენარეული ორნამენტის თანხვედრაა წარმოდგენილი.

ამდენად, ფერწერული ფენის საფუძვლად დადებული ცვილი სხვა ძეგლებისაგან ოდნავ განსხვავებულ მიდგომაზე თავიდანვე მიგვანიშნებს. ორნამენტირებული შარავანდი და მისი კალიგრაფიული ნახატი კი ოსტატს კიდევ უფრო გულმოდგინე შემოქმედად წარმოაჩენს.

9. მთავარანგელოზის ხატი, XIII ს. (პაღიში)

პაღიშის მთავარანგელოზის ხატი ჩვენთან გაიანე ალიბეგაშვილის ნაშრომის მიხედვითაა წარმოდგენილი.⁶² გამოქვეყნებული ფოტო ხატის მხატვრულ-სტილისტურ ნიშნებში ჩაღრმავების საშუალებას იძლევა და მას ჩვენთვის საინტერესო ძეგლების რიგში აყენებს.

მართკუთხა, წაგრძელებულ ხის დაფაზე ფერწერა საფუძვლის გარეშე დაიტანება. მთავარანგელოზის ფიგურა სრული ტანით, ფრონტალურადაა წარმოდგენილი. ვიწრო, დაქანებული მხრებით, სხეული ამჯერადაც ერთიან, ბლოკურ მოცულობაში ეწერება და მიუხედავად იმისა, რომ მარჯვენა ხელი აღმართულია და კვერთხი უჭირავს, მეორე კი მკერდთანაა მიტანილი და სფეროს იჭერს, სხეულის გაშემშებული პოზა და ჩაკეტილი სილუეტი მაინც არ ირღვევა. სახის მონაკვეთში ფერწერული ფენა ძლიერაა დაზიანებული, თუმცა ფრაგმენტულად მოჩანს თვალების, ცხვირისა და წარბების მონახაზის ნაწილები; ირჩევა ყირმიზის წრიული ლაქები ყვრიმალეზეც.

სხვა ხატებისაგან განსხვავებით, სადაც სადა ქსოვილებზე „დამუშავების“ პარალელური შტრიხები ძალიან თვალშისაცემია, აქ მთავარანგელოზის ღორონიან სამოსზე ისინი ნაკლებაქცენტირებულია, მოტივი მკაფიოდ მხოლოდ მარჯვენა ხელის მონაკვეთში ჩანს, წვრილი პარალელური შტრიხებით სქემატურად აღინიშნება ანგელოზის ფრთებიც, სამოსზე კი ძირითადი აქცენტი ღორონსა და მის შემკულობაზეა გადატანილი.

სწორედ ორნამენტულ შემკულობას ხატის საერთო ფერადოვნებისა და მისი ექსპრესიისათვის დიდი მნიშვნელობა ენიჭება. მთავარანგელოზის ფრთები, ღორონი, სფერო მომარგალიტებულია. წითლისა და ღურჯის მონაცვლეობით (დღეს ორივე გამუქებულია), გეომეტრიული ფორმების ძვირფასი ქვებით იმკობა ღორონის ზედაპირი. ხელის მტევნებსა, თუ სამოსის ბოლოს დამაგვირგვინებელი ორნამენტული არშიები ევლება (რთულად ირჩევა სამოსის ბოლოს ზიგზაგური მონახაზების წვრილი ორნამენტული ნახატი; ხელის მტევნებთან კი სხივისებური, ვარსკვლავის მსგავსი ფორმები გამოისახება). საერთო ჯამში კი ხატის ორნამენტულ ხასიათს ჩარჩოს შემკულობა აგვირგვინებს, სადაც შიდა და გარე პირებზე წვრილი, თეთრი წერტილების რიგი, ზედა ნაწილზე კი წყვილი ზიგზაგისებრ-ტალღოვანი შტრიხები და მათში ამოზრდილი სპირალურად ჩახვეული წრეები დაიტანება.

უნდა წარმოვიდგონოთ, რომ ხატზე ფერწერული ფენის გამუქებამდე, მუდერი წითლისა და ღურჯის მონაცვლეობით, დამატებითი აქცენტების სახით ჩართული ძვირფასი ქვებისა, თუ წვრილი ორნამენტული ნახატის წყალობით,

⁶² გ. ალიბეგაშვილი, თ. საყვარელიძე. ქართული ჭედური და ფერწერული ხატები, თბ., 1980

საერთო ჯამში, კომპოზიცია საოცრად მუდერი, მაჟორულ - გამომსახველი ხასიათის უნდა ყოფილიყო.

10. წმ. გიორგი, XIII ს. (მუწდი)

სოფელ მუწდის წმ. გიორგის ფრაგმენტირებული ხატი ჩვენ სამხატვრო აკადემიის სარესტავრაციო ლაბორატორიაში ვიხილეთ. პირდაპირ ხის დაფაზე დატანილი ფერწერისაგან დღესდღეობით, თითქმის, მხოლოდ თავდაპირველი მონახაზები შემორჩენილა. წმ. გიორგი სრული ტანით, ფრონტალურადაა გამოსახული, მარჯვენა აღმართულ ხელში შუბი უპყრია, მარცხენათი კი ფარს ეყრდნობა. ძლიერ თვალშისაცემია პროპორციების რღვევა - თავთან შედარებით, სხეულის საგრძნობლად მცირე ზომით გამოსახვა.

სახის ნაკვეთი, თუ სხეულის ნაწილები, საბრძოლო სამოსის ელემენტები კონტურული მონახაზის დონეზე შემორჩენილა. მხოლოდ მოსასხამს შერჩენია მოყავისფრო ტონი და მასზე დატანილი „დამუშავების“ გრაფიკული, წვრილი პარალელური შტრიხები. ძალიან დაზიანებული ჩარჩოს მცირე მონაკვეთებში კვადრატული მუქი ფერის ლაქების მონაცვლეობა ჩანს. სხვა ხატების და თუნდაც, ხეს ეკლესიის მოხატულობის ანალოგიით, უნდა ვივარაუდოთ, რომ აქ ღია და მუქი ფერის კვადრების ჭადრაკული მონაცვლეობა უნდა ყოფილიყო წარმოდგენილი, რაც თავის მხრივ, ფარის ჭადრაკულ შემკულობასა და, ზოგადად, ხატის ფერადოვან გამასთან უნდა ყოფილიყო შეხმიანებული.

11. სამნაწილელი ხატი წმ. დედათა და მთავარანგელოზთა გამოსახულებით, XIII-XIV სს. (მუწდი)

6. ჭიჭინაძის ნაშრომში გამოქვეყნებული ილუსტრაციების მიხედვით მოგვყავს მუწდის სამნაწილელი ხატი, წმ. დედათა და მთავარანგელოზთა წელსზევითი გამოსახულებით⁶³. ხის დაფებზე უშუალოდ დატანილი ფერწერული ფენა ამჟერადაც ძლიერ დაზიანებულია, შემორჩენილია კონტურული მონახაზები და ძლიერ გამუქებული ფერადოვანი ლაქები.

თუმცა, მიუხედავად ამისა, წმ. დედათა შემთხვევაში, კარგად იკითხება იკონოგრაფიული დეტალები, რამაც მათ ვინაობაზე შეიძლება მიგვანიშნოს. თავსაბურავით მოსილი ფიგურა წმ. ბარბარე, გვირგვინოსანი კი წმ. ეკატერინე უნდა იყოს. მთავარანგელოზთაგან, ილუსტრაცია მხოლოდ ერთს წარმოგვიდგენს. ჩანს ძვირფასი ქვებით შემკული ღორღიანი სამოსის ნაწილი.

⁶³ 6. ჭიჭინაძე. შუა საუკუნეების ქართული ხატწერა, თბ., 2011.

დაზიანების მიუხედავად, ფიგურათა სახეები ძირითად სტილისტურ ნიშნებზე საუბრის საშუალებას იძლევა. ამოკითხვადია სახის ნაკეთების მონახაზი, გამუქებული ფერადოვანი ლაქებიდან ირჩევა ყირმიზის წრიული ლაქები ყვრიმალეებზე, კისრის მონაკვეთებზე კი ნაოჭის მიმანიშნებელი მონასმებიც ამოიცნობა.

12. ნიშოვანი ღმრთისმშობელი, XIII ს. (ლახუშტის წმ. გიორგის ეკლესია)

ლახუშტის ნიშოვანი ღმრთისმშობლის ხატის შესახებ ასევე ... ნაშრომისა და აქ გამოქვეყნებული ილუსტრაციის მიხედვით ვმსჯელობთ. წაგრძელებულ მართკუთხა ხის დაფას საფუძვლის გარეშე ედება და მთლიანად ფარავს ღია ფერის საღებავი, რომელიც აღსაყდრებული, ნიშოვანი ღმრთისმშობლის ფიგურის ფონადაა წარმოდგენილი. გამოსახულება ამ შემთხვევაშიც, ძირითადად კონტურული მონახაზების დონეზე შემორჩენილა, თუმცა, აქვე აქტიურია ღმრთისმშობლის სამოსსა და ტახტის გაფორმებაზე შერჩენილი წითელი ფერი.

ამ ხატზე ხაზოვანი რიტმი ძალიან მკაფიოდ შეიგრძნობა. ყრმის სამოსზე მარიამის სამოსის მკლავებსა და ქვედა ნაწილზე, ქსოვილის გრაფიკული შტრიხებით „დამუშავების“ მოტივი განსაკუთრებით აქტიურია. ამავე ხაზოვან რიტმს აძლიერებს ტახტის გაფორმების სწორკუთხა, გეომეტრიულ ელემენტებად დაყოფა, მაცხოვრის შარავანდის ჯვრის ძალიან გრაფიკული მონახაზი. ამ ხაზოვანებით წარმოქმნილ საკმაოდ დაძაბულ რიტმს კი ბოლო აკორდად აგვირგვინებს ზემონახსენები წითელი ლაქები.

სავარაუდოა, რომ ფერწერული ფენის დაზიანებამდე, წითლის ლოკალურობა უფრო მძაფრად შესაგრძნობი იქნებოდა, მას სხვა ტონიც შეეხმიანებოდა და საერთო ჯამში, მაღალ ხარისხში აყვანილი ფერადოვანი და ხაზოვანი ექსპრესია იქნებოდა წარმოდგენილი.

13. აღსაყდრებული მაცხოვარი XIII ს-ის ბოლო (ხეს წმ. ბარბარეს ეკლესია)

აღსაყდრებული მაცხოვრის ეს ხატი ხეს წმ. ბარბარეს სახელობის ეკლესიაშია დაცული და იკონოგრაფიული თუ სტილური ნიშნების მიხედვით, იგი არაერთი ავტორის მიერ, ამავე მოხატულობის ცალკეულ მონაკვეთებთან, უფრო კი საკონქო გამოსახულებასთან იქნა დაკავშირებული.⁶⁴

⁶⁴ გ. აღიბეგაშვილი, თ. საყვარელიძე. ქართული ჭედური და ფერწერული ხატები, თბ., 1980. ირ. ყიფშიძე. შუა საუკუნეების სვანეთის კედლის მხატვრობისა და ხატწერის ურთიერთობისათვის. საბჭოთა ხელოვნება, №1, 1977.

წავრძელებულ მართკუთხა ხის დაფაზე საფუძვლის გარეშე დატანილი ფერწერის ფენა მეტ-ნაკლებად კარგადაა შემორჩენილი. ზემოთ, სხვადასხვა ხატში განხილული ფერადოვანი ექსპრესია, ხაზოვანი რიტმი, თუ ორნამენტული მოტივები ამ ნიმუშში ერთიანად კონცენტრირდება. კომპოზიცია მთლიანად წითელი და ლურჯი ფერების შეპირისპირებით იგება. ფონის ერთიან ლურჯს მანდორლის ძალიან მუდერი წითელი უპირისპირდება, ამავე წყვილის კონტრასტულ ჟღერადობას აძლიერებს სამოსის ლურჯი და შიდა კაბის წითელი ფერი (ფერი ერთიანად არაა შემორჩენილი და მხოლოდ დამუშავების წვრილი, პარალელური შტრიხები იკითხება). საყდრის გეომეტრიულად დანაწევრებულ ზედაპირსა და ხატის მოხარჩოებაზე ჭადრაკულად განაწილებულ ფერადოვან აქცენტებს კი კოლორიტის ექსპრესია განსაკუთრებით მაღალ ხარისხში აჟყავს.

კოლორიტის გამომსახველობის გვერდით, ძლიერია გამოსახულებათა მონახაზებისა და, განსაკუთრებით, დრაპირების გრაფიკული შტრიხებით დასერვით წარმოქმნილი ხაზოვანი რიტმი.

რაც შეეხება ტახტზე, ფეხსადგამსა და მაცხოვრის სამოსის არშიაზე დატანილ წითელი ფერის წვრილ, ორნამენტულ ნახატს, ის კომპოზიციის ფერადოვანი და ხაზოვანი რიტმის შემკვრელად და დამაგვირგვინებლად გვევლინება. საერთო ჯამში, ყველა კომპონენტის გათვალისწინებით, ხატი მთლიანობაში ძალიან მძაფრი შინაგანი მუხტითაა გაჯერებული.

ხატების დამოუკიდებლად განხილვა, ვფიქრობთ, ნათლად უნდა წარმოაჩენდეს იმ უმთავრეს სტილისტურ მახასიათებლებს, რომლებიც ხეს ეკლესიისა და თანდოლის კონქის თავდაპირველი მხატვრობისთვისაც არსებითია. უფრო დეტალური დაკვირვებისას, ამ ძეგლებს შორის იქნებ გარკვეული განსხვავებებიც მოინიშნოს. მაგალითად, როგორც დავინახეთ, ხატები დეკორატიულობისა და ორნამენტულობისაკენ კიდევ უფრო მეტადაა მიდრეკილი, რასაც შესაძლოა, თავად დაზგურობის სპეციფიკაც განსაზღვრავდეს. თუმცა, არსებითი ამ შემთხვევაში, მაინც, ძირითადი მხატვრული აზროვნებისა და უმთავრესი სახვითი ხერხების აშკარა სიახლოვეა. მით უფრო მაშინ, როდესაც იმ ეპოქისათვის, რომელშიც ამ ძეგლების შექმნას მოიაზრებენ, მსგავსი სტილისტური ნიშნები საერთოდ არაა დამახასიათებელი.

სავარაუდოა, რომ ზემოგანხილული მონუმენტური მხატვრობის ორი ძეგლისა და ფერწერული ხატების შემთხვევაში, „ხალხურობის“ ფენომენის მოხმობა პირველ რიგში, სწორედ განსხვავებული სახვითობით უნდა განისაზღვრებოდეს. როგორც გამოჩნდა, იმ დროში, რომელშიც ყველა ამ მხატვრობის შექმნას მოიაზრებენ, მათთვის სახასიათო სტილისტიკა ნაკლებადაა გავრცელებული. შესაბამისად კი საფიქრებელია, რომ სწორედ

ნაკლებგავრცელებულმა ნიშნებმა, პირველ რიგში, განაპირობა მხატვრობათათვის „ხალხურობის“ ცნების მისადაგება.

თუმცა „ხალხურობის“ ეს შინაარსები შესაძლოა სრულებით განსხვავებულადაც წარმოჩინდეს, თუკი საკითხს ოდნავ განსხვავებულად მიუდგებით. ვგულისხმობთ იმას, რომ ჩვენთვის საინტერესო მხატვრული ნაწარმოებების სტილისტიკის პარალელების სულ სხვა ეპოქაში მოძიებამ შესაძლოა თითოეული მხატვრობაც სრულებით ახლებული კუთხით დაგვანახოს.

- თანდილის საკონქო კომპოზიციის პირველადი მხატვრობის, ხეს წმ. ბარბარეს სახელობის ეკლესიის მხატვრობისა და ფერწერული ხატების სტილისტური პარაღლელები

პირველ რიგში, უნდა ითქვას, რომ ხეს ეკლესიის, თანდილის საკონქო კომპოზიციის პირველი ფენისა და ამ ორ ძეგლთან დაახლოებული ფერწერული ხატების გამომსახველობრივი ხერხები აღმოსავლეთ საქრისტიანოსთვის სახასიათო, განზოგადებულ მხატვრულ მეტყველებას შეიძლება მოგვაგონებდეს.

მაგალითისთვის შეიძლება მოვიხმოთ შუა საუკუნეების ადრეული ეპოქის კოპტური მოხატულობები. წმ. აპოლონის მონასტრის, ბაუიტის მონასტრის (VII ს.), საქარას წმ. იერემიას მონასტრის ნანგრევების (VI-VII სს.), თეთრი მონასტრის, სირიელთა მონასტრის, ფარას კოპტური მონასტრის, წითელი მონასტრის მოხატულობანი. თითოეული ეს ნიმუში განზოგადებული მხატვრული მეტყველებისა და მაქსიმალური პირობითობის მაგალითია. ბუნებრივობასთან რაიმე დოზით მიახლოების სანაცვლოდ, ამ ძეგლებისათვის დარღვეული პროპორციები და მოკლე სხეულები ხდება სახასიათო. განსაკუთრებული აქცენტები ფიგურათა სახეებზე კეთდება. დიდი თვალების მეშვეობით მზერის განყენებულობის ხაზგასმა კი თითქოს, ამ მხატვრობათა გამომსახველობის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი განმაპირობებელი ხდება.

სტილისტიკის ამავე თავისებურებათა საილუსტრაციოდ კაპადოკიის ადრეულ მოხატულობებზე თვალის მიდევნებაც შეიძლება ღირდეს. პროპორციათა რღვევა, ადამიანურ ფორმათა თითქმის უარყოფა, ხაზოვანი საწყისი და ზოგადად, განსაკუთრებით გაძლიერებული გრაფიკულობა კაპადოკიის ადრეულ მოხატულობებში ხომ მართლაც ძალიან მკაფიოდ გამოსჭვივის.

თუმცა, აღმოსავლეთ საქრისტიანოს გამომსახველობასთან მიმართებებზე მაინც მხოლოდ ზოგადი თვალსაზრისით თუ ვიმსჯელებთ. განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი კი ჩვენთვის უშუალოდ ქართული ძეგლების მოხმობა შეიძლება გახდეს.

საქმე ისაა, რომ თუკი მონუმენტური მხატვრობის ორი ძეგლისა და ხატების ძირითადი სტილისტიკა სრულებით შეუსაბამოა XIII საუკუნისთვის დამახასიათებელი გამომსახველობისათვის, ამ მხრივ, საკმაოდ ახლო პარაღლელების მოძიება უფრო ადრეულ ძეგლებშია შესაძლებელი.

ზოგადად, სახვითობის ისეთი ხერხები, როგორებიცაა დარღვეული პროპორციები, მოკლე ფიგურები, გამარტივებული მხატვრული აზროვნება, მაქსიმალური სქემატიზმი, სიხისტე და გრაფიკულობა ქართული სახვითი ხელოვნების ადრეული ეტაპის ნამუშევრებისთვისაა დიდწილად დამახასიათებელი. ზემოთ უკვე აღვნიშნეთ, რომ ჩვენთვის საინტერესო მხატვრობებში ხაზის სიხისტე და გრაფიკულობა კვეთილი და ჭედური ნიმუშების ძლიერ, მკაფიო ხაზებს მოგვაგონებს. ამ მხრივ, მნიშვნელოვანი უნდა იყოს, რომ

ადრეული ეპოქის სახვით ხელოვნებაში უკიდურესი განზოგადება და პირობითი მხატვრული მეტყველება განსაკუთრებით სწორედ, რელიეფური გამოსახულებებისა და ჭედური ძეგლებისთვისაა სახასიათო.

ჩვენთვის საინტერესო მხატვრობათა სტილისტიკის ადრეულ რელიეფურ ნიმუშებთან უფრო კონკრეტული მიმართებების წარმოსაჩენად, პირველ რიგში, ტ. ველმანის სტატიას მოვიხმობთ, სადაც ხეს ეკლესიის მხატვრობის რელიეფურ და ჭედურ ხელოვნებასთან კავშირები მკაფიოდ წარმოჩინდება. ზოგადად, სტილისტური ნიშნების თვალსაზრისით, ავტორი მხატვრობასა და ადრეულ, VII-VIII საუკუნეთა რელიეფებს შორის ხედავს კავშირს. პარალელურად დასახელებულია ქაჩაღანის, კაცხის რელიეფები.⁶⁵

ამასთან, მნიშვნელოვანია მხატვრობის ცალკეული მონაკვეთების რელიეფის კონკრეტულ ძეგლებთან შედარებაც. ავტორი ყურადღებას ამახვილებს აფსიდალური კომპოზიციის წმ. ეკლესიის მამათა გამოსახულებებზე, გამოჰყოფს ისეთ დეტალს, როგორიც სხეულებთან შედარებით, დისპროპორციულად გაზრდილი ხელის მტკვნებია და აღნიშნავს, რომ ფიგურათა გრძელი, მახვილი თითები ქართული კედლის მხატვრობისათვის არ არის დამახასიათებელი. სანაცვლოდ, ამგვარ მოტივებს ის კავკასიის ხალხთა რელიეფების, კაპადოკიური და კოპტური ეგვიპტის მხატვრობათათვის სახასიათოდ მიიჩნევს. ამავედროულად, განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია კონკრეტული, ქართული პარალელების, ოპიზის, ფეტობანის, ნიკორწმინდის რელიეფებს მოხმობაც.⁶⁶ სტილისტური თვალსაზრისით, წმ. ეკლესიის მამათა გამოსახულებები შედარებულია ოშკის ტაძრის სვეტზე წარმოდგენილ იოანე ნათლისმცემლის გამოსახულებასთან.⁶⁷ კვლავაც, ოშკის ტაძრის კაპიტელზე წარმოდგენილ ანგელოზთა ფიგურებთანაა (XI ს.) დაკავშირებული კანკელის ანგელოზთა თავების გამოსახულებანიც. აქვე ჭედურ ხელოვნებასთან მსგავსების თვალსაზრისით, აღინიშნება წმ. ეკლესიის მამათა ფიგურების თექალის ჭედურ ხატთან (XI-XII სს.) მიმართებაც.⁶⁸

აქვე, ვფიქრობთ, რომ კონკრეტული ნიშნებისა თუ უფრო ზოგადი მიდგომების თვალსაზრისით, ჩვენთვის საინტერესო მხატვრობებთან მიმართებით დამატებით კიდევ არაერთი რელიეფის დასახელებაა შესაძლებელი. მოვიყვანოთ მაგალითად, V-VII საუკუნეების ხანდისის სტელას. რელიეფურ გამოსახულებათა დარღვეული პროპორციები, მოკლე სხეულები, ძალიან სქემატურად, პარალელური ხაზებით დასერილი „ქსოვილები“ ზუსტად ის ნიშნებია, რაც ჩვენ მიერ მონიშნული მხატვრობებისათვის ასე სახასიათოდ ქცეულა. ასეთივე მნიშვნელოვანია სახეთა გამომსახველობა, აქცენტირებული, დიდი თვალებისა და

⁶⁵ T. Velmans, L' église de Khé en Géorgie. La mandylion au dessus de l'autel, l' art médiéval de l' Orient chrétien, Sofia 2002, 115-131.

⁶⁶ დასახ. ნაშრომი

⁶⁷ დასახ. ნაშრომი

⁶⁸ დასახ. ნაშრომი

ამ თვალების მომჩარხოვებლად, უხეშად მოხაზული წარბისა და ცხვირის უწყვეტი მონახაზით.

დრაპირების დამუშავების პრინციპით საყურადღებოდ გვჩვენება ქაჩაღანის VI-VII საუკუნეთა ჯვრის ანგელოზთა გამოსახულებებიც (რომელსაც ტ. ველმანსიც ასახელებს). VIII საუკუნის უსანეთის სტელა, IX საუკუნის ბორჯომის ტიმპანის გამოსახულებანი თუ, ზემონახსენები, ოპიზის რელიეფი (IX ს.) ხომ სწორედ პირობითობის მაღალი ხარისხით, ფიგურათა დიდი თვალებითა და სქემატურად დასერილი „სამოსით“ აღწევს ექსპრესიის მაღალ ხარისხს.

ასევე სახასიათოა X საუკუნის ჯოისუბნის რელიეფური გამოსახულებანიც, რომლებიც პარალელური ხისტი ხაზებით დასერილი „ქსოვილების“ გვერდით, სახეთა განსაკუთრებული გამომსახველობითაც იპყრობენ ყურადღებას. „ფართოდ გახელილი“ დიდი თვალები და ერთიანი ხაზით, მარტივად მოხაზული წარბები, კელავაც, ჩვენთვის საინტერესო მხატვრობების სახვითობასთან ავლებს პარალელს.

პროპორციების რღვევისა და სხეულების თვალშისაცემი დამოკლების წარმოსაჩენად შეიძლება მოვიყვანოთ X საუკუნის ფეტობანის რელიეფიც.

თუკი, ზემოთ ჩამოთვლილი ყველა ძეგლი ადრეულ ეპოქას მიეკუთვნება, მსგავსი გამომსახველობრივი ხერხების მოძიება უკვე ახალ მხატვრულ პრინციპებზე გადასვლის ეპოქაშიც, XI საუკუნეშიცაა შესაძლებელი. ამის თვალსაჩინო მაგალითი, პირველ რიგში, ნიკორწმინდის ტაძრის რელიეფური გამოსახულებებია. პირობითობა, სქემატიზმი, ამ შემთხვევაშიც, რელიეფთა გამომსახველობის წამყვანი პრინციპებია. დარღვეული პროპორციების, მარტივად დაშტრისული დრაპირების, თუ სახეთა გამომსახველობის გვერდით, აქაც ყურადღება შეიძლება გავამახვილოთ აღსაყდრებული მაცხოვრის აქცენტირებულ, განსაკუთრებით გადიდებულ მაკუროთხეველ მარჯვენაზე. ხეს ეკლესიის მხატვრობაში წმ. ეკლესიის მამათა ფიგურების ამ პრინციპით წარმოდგენას, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, განსაკუთრებით გამოჰყოფს ტ. ველმანსიც.⁶⁹

აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ არაერთხელ ხაზგასმული წარბებისა და ცხვირის ხაზის ერთიანი, მარტივი მოხაზვა ადრეული ეპოქის მინანქრის გამოსახულებათათვისაც სახასიათოა, რის თვალსაჩინო მაგალითადაც მარტვილის ტრიპტიქონი „ვედრების“ გამოსახულებით (IX ს.), ხახულის კარედის კვადრიფოლიუმი, „ჯვარცმის გამოსახულებით (VIII ს.) და შემოქმედის კვადრიფოლიუმი „ჯვარცმის“ გამოსახულებით (X ს.), შეიძლება დავასახელოთ.

განსაკუთრებით საყურადღებო ადრეული ეპოქის მოხატულობათა მოხმოზა უნდა იყოს. ვინაიდან, რელიეფურ გამოსახულებებში ასე დამკვიდრებული პირობითობა და მხატვრული აზროვნების მაქსიმალური განზოგადება საკმაოდ აქტიურად ამავე ეპოქის ფერწერული ნაწარმოებებისთვისაცაა დამახასიათებელი.

⁶⁹ T. Velmans, L' église de Khé en Géorgie. La mandylion au dessus de l'autel, l' art médiéval de l' Orient chrétien, Sofia 2002, 115-131.

მაგალითად, თელოვანის ჯვარპატიოსნის ეკლესიის VIII-IX საუკუნეების მხატვრობის სქემებზე დაკვირვებისას, პირველ რიგში თვალშისაცემი პარალელური შტრიხებით დრაპირების პირობითი და სქემატური დასერვაა. მნიშვნელოვანია, რომ თელოვანის ჯვარპატიოსნის პირველი ფენის მხატვრობის განხილვისას, ზ. სხირტლაძე ვრცლად განიხილავს ადრეული მოხატულობებისა და რელიეფურ გამოსახულებათა ურთიერთმიმართებასაც.⁷⁰

განსაკუთრებით საყურადღებოა ქსნის არმაზის კანკელის IX საუკუნის მოხატულობის მოყვანა. ვინაიდან, სახეთა წარმოდგენის პრინციპები არა მხოლოდ მოგვაგონებს ჩვენთვის საინტერესო მხატვრობათა გამომსახველობას, არამედ, სახეების პირობითობა, თვალების გულუბრყვილო აქცენტირება, მსუყე მონასმებით შემოწერილი წარბებისა და ცხვირის ხაზი, ყირმიზის ძალიან პირობითი, გეომეტრიზებული ფორმები, თითქოს, ჩვენ მიერ განხილულ მხატვრობათა გამომსახველობის გამარტივებულ სახედ და მათ ერთგვარ, წინაპირობადაც კი გვევლინება.

უშუალოდ, სვანური ფერწერული სკოლის ადრეულ მოხატულობებზე საუბარი, ძლიერი დაზიანებების გამო, ხშირ შემთხვევაში, რთულდება. თუმცა კი, შეიძლება მოვიხმოთ ნეზგუნის მაცხოვრის სახელობის ეკლესიის თავდაპირველი, IX-X საუკუნეების მხატვრობა. მიუხედავად იმისა, რომ გამომსახველობრივად აქ ჩვენთვის საინტერესო მოხატულობებისაგან გარკვეულწილად განსხვავებული მხატვრობაა წარმოდგენილი, ნიშანდობლივი შეიძლება გახდეს მსხვილი, გრაფიკული ხაზებით შემოწერილი ფორმები და ზოგადად, სქემატიზმისა და პირობითობის მაღალი ხარისხი.⁷¹

აქვე შეიძლება დავასახელოთ ფარის სეიფის წმ. გიორგის სახელობის ეკლესიის პირველი ფენის მხატვრობა (X ს.), რომელიც მეორადი მხატვრობიდან მხოლოდ ცალკეულ მონაკვეთებში მოჩანს. თუმცა, ეს მცირე მონაკვეთებიც საკმარისია, ორი ფენის გამოსახულებათა პროპორციული განსხვავებების ნათელსაყოფად. თვალშისაცემია პირველი ფენის მხატვრობის საკმაოდ დაბალი ფიგურები და დარღვეული პროპორციები.⁷²

სვანური ფერწერული სკოლის ადრეულ ეტაპზე შექმნილ მოხატულობათა შორის, ჩვენთვის საინტერესო ძეგლებთან ყველაზე ახლოს მდგომად, ნაკიფარის ეკლესიის X საუკუნის საფასადო მოხატულობა გვესახება. ზოგადსტილისტური მახასიათებლების გვერდით, მხატვრობა ჩვენ მიერ მონიშნულ ძეგლებს უფრო კონკრეტული ნიშნებითაც უახლოვდება.

ნაკიფარის წმ. გიორგის სახელობის ეკლესიის აღმოსავლეთ ფასადზე, რელიეფურ დეკორთან ერთად, ფრონტონის მოხაზულობასთან მისადაგებით „სულიწმინდის მოფენის“ ფერწერული კომპოზიციაა წარმოდგენილი, კედლის

⁷⁰ ზ. სხირტლაძე, ადრეული შუა საუკუნეების ქართული კედლის მხატვრობა: თელოვანის ჯვარპატიოსანი, თბ., 2008.

⁷¹ მ. ყენია. ზემო სვანეთი - შუასაუკუნოვანი კედლის მხატვრობა, თბ. 2010.

⁷² დასახ. ნაშრომი.

თაღებში კი ქრისტე ევმანუელისა (ცენტრალურ თაღში) და წმინდანთა გამოსახულებებია (გვერდით თაღებში) მოცემული. მხატვრობა, დღესდღეობით, ძლიერ დაზიანებული და ფრაგმენტირებულია. კარნიზის გაყოფებით მხოლოდ, თორმეტი მოციქულის შარავანდიანი თავების ფრაგმენტები შემორჩენილა, მეტნაკლებად უკეთ კი ცენტრალურ თაღში წარმოდგენილი ქრისტე ევმანუელის გამოსახულება ირჩევა.

მხატვრობას განიხილავენ ნ. ალადაშვილი და ა. ვოლსკაია ნაშრომში *Фасадные Росписи Верхней Сванети*⁷³, სადაც ისინი მხატვრობის ზოგად სტილისტიკასა და გამომსახველობის ხერხებზე ამახვილებენ ყურადღებას. სახასიათო ნიშანთა შორის ავტორები ნათელ და მუდერ ფერადოვან გამას ახსენებენ, რაც დღესდღეობით, ძლიერი დაზიანებიდან გამომდინარე, მხოლოდ, მოსამზადებელი ნახატის მოწითალო-მოყავისფრო ტონალობების სახით შემორჩენილა. თუმცა, ამ სახითაც და მით უფრო, არსებული ცნობის გათვალისწინებით, ფერადოვნება ძლიერ უახლოვდება ჩვენთვის საინტერესო ნიმუშთა ასევე ძლიერ დაზიანებული მხატვრობის კოლორიტს.

სხეულებისა და ფიგურათა აბრისების დახასიათებისას, ავტორები მკაფიოდ დაშვებულ მხრებზე აკეთებენ აქცენტს,⁷⁴ რაც ჩვენთვის საინტერესო ყველა ნიმუშზე ასევე მოიხილება.

საყურადღებოა კიდევ ერთი ნიშანი, რომელსაც ავტორები უკვე მოციქულთა ფიგურების მაგალითზე გვიჩვენებენ, ესაა ნაოჭის აღმნიშვნელი მონასში შუბლზე.⁷⁵ ხეს ეკლესიის მხატვრობაში ამგვარი ნაოჭით ყველა ფიგურა არ გამოისახება, თუმცა, ასეა წარმოდგენილი აღსაყდრებული მაცხოვრის გამოსახულება საკურთხეველში, ნაოჭის აღმნიშვნელი ამგვარი ტალღოვანი მონასში შეიძლება შეგვხვდეს ზემოგანხილულ ხატებზეც.

დღესდღეობით, ფიგურათა სხეულები ძლიერაა ფრაგმენტირებული და ამდენად, მხოლოდ სახის წერის მანერაზე საუბარია შესაძლებელი. ძლიერ ექსპრესიას ამჯერადაც უტრირებული, რკალისებური მონასმებით აღნიშნული დიდი თვალები და ზედა რკალთან გუბების მიბჯენით წარმოდგენილი, ზემოთ მიპყრობილი მხერა განსაზღვრავს. ერთიანი მონასმით შემოწერილი მორკალული წარბები და ცხვირი, ჩვენ მიერ მონიშნული ყველა ძეგლის მსგავსად, აქაც დიდი თვალების მომაჩრჩოვლად გვევლინება. ყვრიმალის ადგილებზე პირობითად დაიტანება მოწითალო ლაქები.

შესაძლებელია მხატვრობათა შორის უფრო კონკრეტულ მიმართებებზე საუბარიც. მაგალითისათვის, ვფიქრობთ, რომ ნაკიფარის ევმანუელის ფიგურისა და ხეს ეკლესიის მხატვრობის ამავე გამოსახულების შედარებამ ორ მხატვრობაში ზოგადი მიდგომებისა და გამომსახველობის მსგავსება კიდევ უფრო კარგად უნდა

⁷³ ნ. ალადაშვილი, ა. ვოლსკაია. *Фасадные Росписи Верхней Сванети*. Ars Georgica, 9-A, თბ., 1988.

⁷⁴ ნ. ალადაშვილი, ა. ვოლსკაია. *Фасадные Росписи Верхней Сванети*. Ars Georgica, 9-A, თბ., 1988.

⁷⁵ ნ. ალადაშვილი, ა. ვოლსკაია. *Фасадные Росписи Верхней Сванети*. Ars Georgica, 9-A, თბ., 1988.

წარმოაჩინოს. ნაკიფარის ფიგურის სახის ოვალს ხეს ეკლესიის გამოსახულებათა მსგავსად, კვერცხისებური, ნიკაპისაკენ ოდნავ შევიწროვებული და წაგრძელებული მოყვანილობა აქვს. თვალის ჭრილები სახის ოვალის ხაზს არ უერთდება და უფრო თანდილის მხატვრობის დარად, „წესიერად“ სრულდება. მსგავსია, თვალის ჭრილის ზედა ნაწილში ნაოჭის აღმნიშვნელი, დამატებითი რკალი, ცხვირსა და ბაგეს შორის დატანილი მცირე ვერტიკალური შტრიხი, და ნახევარწრიული ნაოჭის ამოკითხვა ძალიან დაზიანებულ, კისრის მონაკვეთზეცაა შესაძლებელი. ამასთანავე, ძლიერი დაზიანების მიუხედავად, ნაკიფარის მოხატულობის ფიგურებზე, უფრო კი მარჯვენა თაღში წარმოდგენილ გამოსახულებაზე, შეიძლება ცხვირისა და წარბების გაყოლებით დადებული მუქი ტონალობის ამოკითხვა, რაც ჩვენთვის საინტერესო წრის ძეგლებში ასევე, ამოსაცნობი ნიშანია.

ამდენად, ადრეული შუა საუკუნეების სახვითი ხელოვნების სხვადასხვა დარგის ნიმუშების მოხმობა, ვფიქრობთ, კარგად წარმოაჩენს გამომსახველობის იმ ნიშნებს, რომლებიც უკვე ჩვენ მიერ მონიშნულ მხატვრულ ნაწარმოებებშიც ძალიან აქტიურად გამოიყენება. ამასთან, ისეთ ცალკეულ შემთხვევებში, როგორიც მაგალითად, ნაკიფარის საფასადე მოხატულობაა, სტილისტური ნიშნების სიახლოვე შესაძლოა კიდევ უფრო მკაფიოდაც გამოსჭვიოდეს. თუმცა კი მსგავსებათა მეტ-ნაკლებობის ფარგლებში, ამ ეტაპისთვის, ჩვენთვის ზოგადად ისაა საყურადღებო, რომ მხატვრობის რამდენიმე ნიმუშის სტილისტური მახასიათებლები ქართული სახვითი ხელოვნების ადრეულ ძეგლებთან ჰპოვებს სიახლოვეს. მსგავსია ადამიანური ფორმების გადმოცემისა და რეალისტურობის ერთმნიშვნელოვანი უარპყოვა, პირობითობისა და განზოგადების მაღალი ხარისხი. ზოგადად, მსგავსია ასასახი საგნისადმი შემსრულებელთა მიდგომა და დამოკიდებულება. შესაძლოა, ზემოთ ჩამოთვლილი ადრეული ეპოქის სხვადასხვა დარგის ყველა ძეგლი უშუალო პარალელის სახით სულაც არ განიხილებოდეს. თუმცა, ამჯერად, ჩვენთვის უფრო ისაა არსებითი, რომ მსგავსი და ახლობელია სტილის უძირითადესი ნიშნები და ხეს ეკლესიის მოხატულობის, თანდილის კონქის პირველადი მხატვრობისა და ხატწერის ნიმუშთა სახვითობაში გაუდერებული ზოგადი მსოფლხედვის მოძიება ადრეული ძეგლების გამომსახველობაშია შესაძლებელი.

ამ ყველაფრის გათვალისწინებით კი შეიძლება ითქვას, რომ ჩვენ მიერ მონიშნული, მოგვიანო პერიოდით დათარიღებული მხატვრობები ადრეული მხატვრული მეტყველების პრინციპებით საზრდოობს. საფიქრებელი ხდება, რომ ჩვენ მიერ განხილული თითოეული ნაწარმოების სტილისტიკა სწორედ ამ ადრეული გამომსახველობის საფუძვლებსაა დამყარებული. ადრეული ეპოქის სახვითი ხელოვნების მთავარი პრინციპები თითქოს, ამ ნიმუშთა სტილისტიკისათვის ერთგვარ, მყარ საძირკველად ქცეულა.

- თანდილის საკონქო კომპოზიციის პირველი ფერწერული ფენისა და ხეს ეკლესიის მხატვრობის დათარიღების საკითხი

სტილის ნიშანთა ამგვარი თავისებურებების გამოვლენამ შესაძლოა ზოგადად, საკითხისადმი ოდნავ განსხვავებული მიდგომისკენაც გვიბიძგოს. პირველ რიგში კი, მოხატულობათა გამომსახველობის პარალელების ადრეულ ეპოქაში მოძიებამ მათი შექმნის თარიღებზე კიდევ ერთხელ დაკვირვებისაკენ შეიძლება მიგვიტოთ.

საკითხზე ამ მიმართულებით მსჯელობისას, პირველ რიგში, ტანია ველმანსის სტატია უნდა მოვიხმოთ, სადაც ავტორი ხეს ეკლესიის მხატვრობის დათარიღების ორგვარ ვარიანტს განიხილავს.⁷⁶ სწორედ, სტილისტური ნიშნების გათვალისწინებით, ტ. ველმანსი მხატვრობის შესრულების თარიღად უფრო ადრეულ ხანას, XI საუკუნეს მოიაზრებს. ამ მოსაზრების უმთავრეს საფუძვლად მას მხატვრობის სტილისტიკის რელიეფურ გამოსახულებებსა და კაპადოკიურ მხატვრობასთან კავშირი ესახება. თუმცა, ამავედროულად, ცალკეული იკონოგრაფიული მოტივები ავტორს წინააღმდეგობრივად ეჩვენება და საბოლოო ჯამში, ის მაინც უარჰყოფს ამ თარიღს.

პირველი იკონოგრაფიული ნიშანი, რომელიც ტ. ველმანსის აზრით მხატვრობის XI საუკუნეში შექმნას ეწინააღმდეგება „ვედრების“ ვრცელი რედაქციის გაჩენაა. ვინაიდან, მისი თქმით, ეს რედაქცია უფრო XII საუკუნის შემდგომ ხანას უკავშირდება. ამავე თვალსაზრისით, მხატვრობის XI საუკუნეში შექმნის საწინააღმდეგოდ განიხილება საკურთხეველის პროგრამაში ჩართული მანდილიონის გამოსახულებაც. ავტორი აღნიშნავს, რომ სვანეთის მოხატულობებში მანდილიონის ამ სახით გაჩენა XII-XIII საუკუნეებისთვისაა დამახასიათებელი. კიდევ ერთ საწინააღმდეგო იკონოგრაფიულ მოტივად კი „ღმრთისმშობლის მიძინების“ კომპოზიციაა დასახელებული - ტ. ველმანსის თქმით, XI-XII საუკუნეების სვანურ მოხატულობებში ეს გამოსახულება ჯერ კიდევ არ ჩანს. აქვე საუბარია აფსიდის ხატისებურ გამოსახულებებზეც - აღნიშნება, რომ მართალია, ამ ტიპის გამოსახულებები ბიზანტიის ოქრიდის წმ. სოფიას ეკლესიაში უკვე XI საუკუნეშია წარმოდგენილი, თუმცა, ამ მოტივის გავრცელება და დაკონკრეტება მაინც XII საუკუნის შემდგომი ხანისთვისაა დამახასიათებელი. შესაბამისად, ყველა ამ დასახელებული იკონოგრაფიული ნიშნის გათვალისწინებით, საბოლოოდ, ტ. ველმანსი უარჰყოფს მოხატულობის XI საუკუნეში შექმნის მოსაზრებას და უკვე მიღებული დათარიღებისაკენ, XIII საუკუნისაკენ იხრება.⁷⁷

⁷⁶ T. Velmans, L' église de Khé en Géorgie. La mandylion au dessus de l'autel, l' art médiéval de l' Orient chrétien, Sofia 2002, 115-131.

⁷⁷ დასახ. ნაშრომი

ცხადია, ჩვენ მიერ მონიშნულ მოხატულობათა თარიღების გადასინჯვისას ტ. ველმანის ზემომოყვანილი, თითოეული მოსაზრება გასათვალისწინებელი ხდება. თუმცა, მნიშვნელოვანია, რომ ამ ავტორის არგუმენტების საპასუხოდ გარკვეული კონტრარგუმენტების დასახელებაცაა შესაძლებელი.

თუკი პირველ რიგში, „ვერდების“ კომპოზიციაზე გავამახვილებთ ყურადღებას, შეიძლება ამ სცენასთან დაკავშირებული, ზემოთ მოყვანილი თავისებურებები გავიხსენოთ. როგორც ვნახეთ, კომპოზიციაში წარმოდგენილ მრავალფეროვან რაოდენობის მიხედვით ხეს ეკლესიის მხატვრობაცა და თანდილის კონქის თავდაპირველი დეკორიც საკმაოდ განსხვავდება სვანეთის სხვა ეკლესიათა ამ ტიპის კომპოზიციებისაგან. როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, კომპოზიციაში ოთხი მრავალფეროვან გამოსახვა უჩვეულოა XII-XIII საუკუნეების სვანური მოხატულობებისათვის. ხოლო, ამ მოტივის ერთადერთი ქართული პარალელი სწორედ ადრეულ, X საუკუნის ტბეთის ტაძრის მხატვრობაში იძებნება. მართალია, ეს ნიშნები სცენის წარმოშობის თარიღებთან დაკავშირებით მაინცდამაინც ვერაფერს გვეუბნება, მით უფრო, რომ ტბეთის ტაძრის კომპოზიცია სულაც მაცხოვრის დიდებას წამოგვიდგენს და ამდენად, ის არსობრივად მაინც სხვა გამოსახულებაა. თუმცა, მიუხედავად ამისა, ფრთედების რაოდენობით სწორედ ამ ორი ეკლესიის კომპოზიციათა სხვათაგან განსხვავება მაინც გასათვალისწინებელ ფაქტორად გვევლინება. ასევე გვეჩვენება, რომ საყურადღებოა კაპადოკიის არქაული მოხატულობებში წინასწარმეტყველური მოტივების სიმრავლის გათვალისწინებაც. საერთო ჯამში კი ამ გარემოებათა გათვალისწინებით, ვფიქრობთ, რომ ხეს ეკლესიისა და თანდილის კონქის თავდაპირველი ფენის „ვერდების“ კომპოზიციები არათუ, XII-XIII საუკუნეების სხვა ქართულ მხატვრობებთან დასაახლოვებლად გამოდგება. არამედ, ეს კომპოზიცია სამომავლოდ, კიდევ უფრო სიღრმისეულ კვლევას საჭიროებს, რათა უკეთ დადგინდეს ცალკეულ მოტივთა შინაარსები და წარმომავლობა.

რაც შეეხება საკურთხევლის აფსიდში მანდილიონის გამოსახვას, აქ პირველ რიგში, თელოვანის ჯვარპატიოსანის VIII-IX საუკუნეების მოხატულობის მოხმობაა შესაძლებელი, სადაც პირიღმრთისას გამოსახულება, სწორედ, ტრაპეზის თავზეა წარმოდგენილი.⁷⁸ მართალია ეს გამოსახულება ჩვენთვის უშუალო პარალელად ვერ გამოდგება, ვინაიდან, თელოვანში პირიღმრთისა თეოფანიური დიდების კომპოზიციის შემადგენელ ნაწილად გაიაზრება. ჩვენ შემთხვევაში კი ის სულ სხვა კომპოზიციის თანმდევადაა წარმოდგენილი. თუმცა, მანდილიონის ადრეულ ხანაში გაჩენის ფაქტი მაინც შესაძლოა გასათვალისწინებელი იყოს.

ყურადღების გამახვილება ღირს ტ. ველმანის კიდევ ერთ არგუმენტზე. როგორც ვნახეთ, ავტორის თქმით, „ღმრთისმშობლის მიძინების“ კომპოზიცია

⁷⁸ ზ. სხირტლაძე, ადრეული შუა საუკუნეების ქართული კედლის მხატვრობა: თელოვანის ჯვარპატიოსანი, თბ., 2008.

ადრეულ ხანაში არ გამოისახება. თუმცა, უკვე X საუკუნეში სცენა იფხის წმ. გიორგის სახელობის ეკლესიის პროგრამაშია წარმოდგენილი.⁷⁹

აქვე უნდა აღინიშნოს ხეს ეკლესიის საკუთხევლის ხატისებური გამოსახულებების თაობაზეც. ტ. ველმანსი ამ ტიპის გამოსახულებებსაც მოგვიანო ხანას უკავშირებს. თუმცა, ფარის სვიფის წმ. გიორგის სახელობის ეკლესიის თავდაპირველ, X საუკუნის მოხატულობაში, აფსიდის კედლის რეგისტრში მოციქულთა გამოსახულებების სწორედ ხატისებურად წარმოდგენას აქვს ადგილი.⁸⁰

ამდენად, ხეს ეკლესიის მხატვრობის XI საუკუნეში შექმნის საწინააღმდეგო არგუმენტთათვის გარკვეული კონტრარგუმენტების მოძიება ნამდვილად შესაძლებელი ხდება. ამგვარი ვითარება კი კიდევ ერთხელ გვაძლევს საშუალებას, რომ ხეს ეკლესიის, მასთან ერთად კი თანდილის კონქის პირველადი მხატვრობის სხვაგვარ თარიღებზეც დავფიქრდეთ.

საკითხის ამგვარად დაყენების ერთ-ერთ წინაპირობად იქნებ სწორედ თანდილის საკონქო კომპოზიციის ორი ფერწერული ფენის დათარიღებისას არსებული, ზემოთ უკვე განხილული შეუსაბამობები გვევლინებოდეს. როგორც დავინახეთ, კონქის მეორე ფენის მხატვრობა გამომსახველობით XIII საუკუნის სტილისტიკაში ეწერება. შესაბამისად უარყოფილი იქნა მისი გვიანი შუა საუკუნეებით დათარიღება. ამავდროულად კი, მეორე ფენის თარიღის დაზუსტებამ, კითხვის ნიშანი გააჩინა თანდილის საკონქო კომპოზიციის პირველად ფერწერულ ფენასთან მიმართებითაც. ცხადი გახდა, რომ მხატვრობა XIII საუკუნეზე უფრო ადრე უნდა იყოს შესრულებული.

აქვე, ვფიქრობთ, რომ განსაკუთრებით ხელსაყრელი უნდა იყოს თანდილის კონქის თავდაპირველი და ხეს ეკლესიის მხატვრობათა თარიღების თანადროული გააზრება. ვინაიდან, თანდილის კონქის პირველადი მხატვრობის ძლიერი ფრაგმენტულობიდან გამომდინარე, ხეს ეკლესიის მხატვრობაზე პარალელურმა მსჯელობა შესაძლოა ერთგვარად შეავსოს ნაკლული ინფორმაციები.

ამ მხრივ მნიშვნელოვანია, რომ ხეს ეკლესიის არქიტექტურის მიხედვით მოხატულობის შესრულების თარიღის ქვედა ზღვარზე მსჯელობაა შესაძლებელი. ტაძრის არქიტექტურაზე არსებული მონაცემების მიხედვით, ნაგებობა XI საუკუნის II ნახევარშია აგებული.⁸¹ შესაბამისად კი ცხადი ხდება, რომ მხატვრობის შექმნის ყველაზე ადრეულ ხანად სწორედ XI საუკუნის II ნახევრის მოაზრებაა შესაძლებელი.

ამავდროულად, იქნებ გარკვეული კომენტარის გაკეთება ინტერიერში მოხატულობის განაწილების პრინციპებზეც ღირდეს. საბაკალავრო ნაშრომზე მუშაობის პროცესში ინტერიერის არქიტექტონიკასთან შეთანადებულ სისტემაში

⁷⁹ ნ. ალადაშვილი, გ. ალიბეგაშვილი, ა. ვოლსკაია. Живописная школа Сванети, თბ., 1983.

⁸⁰ ნ. ალადაშვილი, გ. ალიბეგაშვილი, ა. ვოლსკაია. Живописная школа Сванети, თბ., 1983.

⁸¹ რ. მეფისაშვილი, ვ. ცინცაძე. ზემო სვანეთის ხუროთმოძღვრული ძეგლები. საქართველოს სიძველენი, №16, 2013, გვ. 339-349.

მცირე ცდომილებები ახალი სტილისაკენ ძვრის ნიშნებად იქნა აღქმული. ამ შემთხვევაში კი იქნებ შესაძლებელი იყოს ვიფიქროთ, რომ პირიქით, ხეს ეკლესიაში მონუმენტურ-არქიტექტონიკური სტილის თავდაპირველი სახეა წარმოდგენილი. მომხატველი ცდილობს კარგად ორგანიზებული სისტემის წარმოდგენას, თუმცა მაინც, ჯერ კიდევ ცალკეულ ადგილებში სრული სიზუსტით ვერ აგებს ანსამბლს. ამ ნიშნის მიხედვით, ხეს ეკლესიის მხატვრობა, იქნებ, ადრეულ ეპოქასა და „ახალ დროს“ შორის ერთგვარ შუალედურ რგოლად იქნას განხილული.

ინტერიერში მხატვრობის განაწილებაზე საუბრისას, აუცილებლად უნდა შევეხოთ პილასტრებსა და საბჯენ თაღზე წარმოდგენილ წმინდანთა და წმ. მეომართა გამოსახულებებს. შეიძლება ითქვას, რომ ჯერჯერობით ეს მოტივი მხატვრობის ადრეულ ეპოქაში შექმნის საწინააღმდეგო, ერთ-ერთ ყველაზე სერიოზულ მოცემულობად გვესახება. ვინაიდან, როგორც ცნობილია, ამ არქიტექტურული ელემენტების ფიგურატიული გამოსახულებებით შემკობა ძირითადად მოგვიანო ხანასთან, XIII საუკუნესთანაა დაკავშირებული.⁸²

მნიშვნელოვანია, რომ ტ. ველმანსი ამ გამოსახულებებზეც ამახვილებს ყურადღებას და ვარაუდობს, რომ ისინი დანარჩენი მხატვრობის შემდეგ, ოდნავ მოგვიანო ხანაში უნდა იყოს დამატებული. თუმცა, ოდნავ ნაკლებსარწმუნოდ გვეჩვენება თვითონ ის მიზეზი, რითიც ავტორი ამ მოსაზრებას ხსნის. მისი თქმით, ამგვარი ვარაუდისკენ უბიძგებს პილასტრისა და თაღის გამოსახულებათა სხვა ფიგურებისაგან განსხვავებული პროპორციები, შედარებით მცირე ზომები.⁸³ თუმცა, საკითხის ამგვარი განმარტება თავისებური გვეჩვენება, ვინაიდან, თითქოს, ბუნებრივად ჩანს, რომ მცირე ზომის ზედაპირებზე ფიგურებიც ნაკლები პროპორციებით გამოისახება. ამდენად, მიუხედავად იმისა, რომ ტ. ველმანსის ეს მოსაზრება შეიძლება ხეს ეკლესიის მხატვრობის ადრეულ თარიღს კიდევ უფრო უწყობდეს ხელს, ჩვენ მას არგუმენტად მაინც ვერ გამოვიყენებთ.

შესაბამისად კი საბჯენი თაღისა და პილასტრების გამოსახულებანი მხატვრობის თარიღის ცვლილებისათვის იქნებ ერთ-ერთ ყველაზე დამაფიქრებელ დაბრკოლებასაც წარმოადგენდეს. ამ საკითხს შესაძლოა სამომავლოდ უფრო სიღრმისეული გამოკვლევა და პარალელური მასალის უფრო დეტალური მოძიება სჭირდებოდეს.

აქვე თარიღთა ცვლილებაზე საუბრისას ხეს ეკლესიის მხატვრობის კიდევ ერთი იკონოგრაფიული მოტივი შეიძლება გახდეს მხედველობაში მისაღები. საბაკალავრო ნაშრომზე მუშაობის პროცესში, ტაძრის დასავლეთი კედლის სარკმლის წირთხლებში ორი წვეროსანი მამაკაცის გამოსახულება იქნა გამოვლენილი, რომელთაგან ერთ-ერთის ხელში სასწორი იქნა შემჩნეული.

⁸² თ. ვირსალაძე, Фресковая роспись художника Микаела Маглакели в Мацхвариши. Ars Georgica, №4, 1955, გვ. 169-231.

⁸³ T. Velmans, L' église de Khé en Géorgie. La mandylion au dessus de l'autel, l' art médiéval de l' Orient chrétien, Sofia 2002, 115-131.

განთავსების ადგილიდან გამომდინარე, გამოსახულებები დასავლეთი კედლის „სულიწმინდის მოფენის“ კომპოზიციაშია ჩართული, რაც თავისთავად, მეტად უჩვეულო მოტივად წარმოჩინდება.

ამავდროულად, საყურადღებოა, რომ „სულიწმინდის მოფენის“ სცენაში სასწორიანი მამაკაცის ფიგურის ჩართვის ერთადერთი პარალელი ანისის ტიგრან ჰონენცისეული ტაძრის მოხატულობაში იქნა მოძიებული. ანისის ტაძრის მხატვრობა კი, როგორც ცნობილია, XIII საუკუნითაა დათარიღებული.

ამ თვალსაზრისით, ხეს ეკლესიის მხატვრობის პროგრამაში ჩართული, მეტად იშვიათი გამოსახულება შესაძლოა თარიღთა ცვლილების კიდევ ერთ დამაბრკოლებელ მოცემულობად განიხილებოდეს. თუმცა კი, ვფიქრობთ, რომ ამისათვის, პირველ რიგში, მაინც მოტივის უფრო სიღრმისეული გამოკვლევა იქნება აუცილებელი. მნიშვნელოვანია, რომ დადგინდეს, არის კი ეს სწორედ მოგვიანო, XIII საუკუნისათვის დამახასიათებელი გამოსახულება, თუ მისი გავრცელება უფრო ადრეულ ხანასაც შეიძლება უკავშირდებოდეს? მანამ, სანამ უჩვეულო იკონოგრაფიული მოტივი თარიღთა განმსაზღვრავი გახდება, ვფიქრობთ, რომ უმნიშვნელოვანესია მისი გამოწვლილვით, სიღრმისეული შესწავლა. მისი მეშვეობით, რაიმე სახის ინტერპრეტაციაზე საუბარი კი ალბათ, მხოლოდ ამის შემდეგ თუ იქნება გამართლებული.

ამდენად, ყველა ზემოაღწერილი გარემოების გათვალისწინებით, ამ ეტაპისთვის, ჩვენ უფრო მრავლად დასახელებულ ნიშნებზე დაყრდნობით მაინც შევეცდებით მხატვრობის თარიღის განსხვავებულად წარმოდგენის მოსინჯვას. ზემოთ განხილული არაერთი მახასიათებელი, განსაკუთრებით კი სტილისტიკის თავისებურება და არქაულ მხატვრულ მეტყველებასთან არსებული კავშირები იქნებ გვაძლევდეს საშუალებას რომ როგორც ხეს ეკლესიის მოხატულობა, ასევე თანდოლის ეკლესიის კონქის თავდაპირველი მხატვრობაც XIII საუკუნის ნაცვლად, XI საუკუნეში შესრულებულად მივიჩნიოთ. ამგვარი დაშვებით მხატვრობის ორივე ძეგლი ეპოქასთან და ზოგად მხატვრულ წრესთან მიმართებითაც თითქოს, უფრო ბუნებრივი და თავისთავადი გამოჩნდება.

ცხადია, მოხატულობათა თარიღის ცვლილებაზე მსჯელობისას, ამავე თვალსაზრისით ყურადღების გამახვილება შეიძლება ღირდეს მოხატულობებთან ასე ახლოს მდგომ ფერწერულ ხატებზეც. თუმცა, ამ საკითხთან დაკავშირებით, ამ ეტაპისთვის მხოლოდ იმას აღვნიშნავთ, რომ თავისებურია ხატწერის ერთი ნიმუშისათვის - ჩვილადი ღმრთისმშობლისა და წმ. ბარბარეს ხატისათვის სხვათაგან განსხვავებული თარიღის მინიჭება. როგორც ზემოთ ვნახეთ, ხატი სტილისტურად ზუსტად ესადაგება ჩვენ მიერ მოყვანილ სხვა ნიმუშებს, თუმცა, როგორც წესი, მას უფრო ადრეული ხანით ათარიღებენ. ვფიქრობთ, რომ სტილისტიკის მსგავსების ფარგლებში, თარიღის ამგვარი სხვაობა დასაფიქრებელი პრობლემაა და კიდევ ერთ მიზეზს შეიძლება წარმოადგენდეს ნიმუშთა დათარიღების გადასასინჯად. თუმცა კი, ფერწერული ხატების საკმაოდ სიმრავლიდან გამომდინარე და უფრო ღრმა შესწავლის გარეშე ამ მიმართულებით

მსჯელობისაგან თავს შევიკავებთ, და ამ ეტაპისათვის, მხოლოდ მონუმენტური მხატვრობის ორი ძეგლის თარიღებზე დაფიქრებით შემოვიფარგლებით.

- თანდილის საკონქო კომპოზიციის პირველი ფერწერული ფენისა და ხეს. წმ ბარბარეს სახელობის ეკლესიის მხატვრობის „ხალხურობის“ გადააზრების საკითხი

მოხატულობათა შექმნის თარიღების განსხვავებულად მოაზრებამ კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი საკითხის გადააზრებას შეიძლება შეუწყოს ხელი. ეს ჩვენი ნაშრომის მთავარი თემის მიხედვით, ნიმუშთა „ხალხურობის“ პრობლემატიკაა. XIII საუკუნის მხატვრული ნაწარმოებების წრეში ჩვენ მიერ მონიშნული მოხატულობანი სრულებით ცალკე მდგომად წარმოჩინდებოდა, ხაზი გაესმებოდა არქაული მხატვრული ხერხების მოხმობას და დიდწილად სწორედ ამ ნიშნებით განისაზღვრებოდა მათი „ხალხურად“ სახელდება.

ხოლო, თუკი მოხატულობათა შესრულების თარიღად XI საუკუნეს მოვიზრებთ, არქაული მხატვრული ხერხების მიხედვით ნიმუშთა განცალკევება და ამ ნიშნით მათი „ხალხურად“ მოხსენიება უკვე ნაკლებად შესაძლებელი გვეჩვენება. ვინაიდან, მიუხედავად იმისა, რომ ზოგადად, X-XI საუკუნეები ახალი მხატვრული გამომსახველობისაკენ გეზის აღების ეპოქადაა მიჩნეული, ამ დროს იქნებ ნაკლები ინტენსივობით, მაგრამ მაინც, ჯერ კიდევ შეიძლება არქაული სახვითი ხერხებით გაჯერებულ ნიმუშთა მოძიება.

X-XI საუკუნეთა გამომსახველობაში არქაული მხატვრული მოტივების არსებობაზე საუბრისას, ზ. სხირტლაძის ნაშრომი „ადრეული შუა საუკუნეების ქართული კედლის მხატვრობა: თელოვანის ჯვარპატიოსანი“ შეიძლება მოვიხმოთ, სადაც ავტორი თელოვანის ჯვარპატიოსანის მოხატულობასთან მიმართებით დაწვრილებით განიხილავს ადრეული ქართული სახვითი ხელოვნების სახასიათო ნიშნებს. ჩვენთვის განსაკუთრებით საყურადღებო კი მსჯელობის ის მონაკვეთია, რომელშიც ავტორი „VIII-IX საუკუნეებში დაწყებულ ძიებათა პროცესის ხანგრძლივობის, დროში მისი ცვალებადობა-უცვლელობის პრობლემას“⁸⁴ შეეხება. საკითხის ამ მიმართულებით დასმისაკენ ავტორს X საუკუნის მეორე ნახევრის წყაროსთვის მინიატურების სტილისტიკაზე, პირობითი მხატვრული მეტყველებით გაჯერებულ გამომსახველობაზე დაკვირვება უბიძგებს.

აქვე განსაკუთრებით მნიშვნელოვნად წარმოჩინდება ოშკის ტაძრის სადიაკვნეში აღმოჩენილი, X საუკუნის მეორე ნახევრის მოხატულობაც, რომელიც ავტორის თქმით „სამონასტროს“ სახელით ცნობილ ფერწერულ ნაწარმოებთა რიგში დგას. თუმცა იმის გათვალისწინება, რომ ამ ტიპის მხატვრობა ოშის ტაძარში, ქართული ხუროთმოძღვრების ერთ-ერთ გამორჩეულ ძეგლშია წარმოდგენილი სწორედ ზემოგანხილული საკითხის თავისებურებას კიდევ უფრო მეტად ათვალსაჩინოებს.⁸⁵

⁸⁴ ზ. სხირტლაძე, ადრეული შუა საუკუნეების ქართული კედლის მხატვრობა: თელოვანის ჯვარპატიოსანი, თბ., 2008.

⁸⁵ დასახ. ნაშრომი

ამავდროულად, X-XI საუკუნეების გამომსახველობაში არქაული მხატვრული მეტყველების ჯერ კიდევ შენარჩუნებულ ნიშნებზე საუბრისას, ყურადღების გამახვილება იქნებ, პირველ რიგში, ჭედურ და რელიეფურ გამოსახულებებზე ღირდეს. მაგალითისათვის, მესტიის მუზეუმში დაცული, XI საუკუნის ქრისტე პანტოკრატორის ორი ჭედური ხატის მოხმობაა შესაძლებელი, რომელთაგან თითოეულში პირობითობისა და უტრირების ხარისხი განსაკუთრებით მაღალ ხარისხშია აყვანილი. ამ ძეგლებზე სხეულის ფორმებით დაინტერესებასა და მათ გამოკვეთაზე საუბარი შეუძლებელია. ორივე შემთხვევაში მაცხოვრის სხეული ერთიან, თითქმის ოთხკუთხა მოხაზულობაში ეწერება, ეს მოხაზულობა მთლიანად ისერება წვრილ-წვრილი პარალელური შტრიხების ძალიან ინტენსიური, თითქმის მოზღვავებული ტალღებით და მხოლოდ ამ შტრიხების მიმართულებათა ცვლილებით თუ მიენიშნება მხრებზე, მკლავებზე. ერთ-ერთ ნიმუშზე უფრო მკაფიოდ იკვეთება მაცხოვრის მაკურთხეველი მარჯვენა, მეორე შემთხვევაში კი მარჯვენაც თითქმის, იძირება დრაპირების „ნაოჭებში“ და საერთო რიტმიკასაა შერწყმული.

ამავე თვალსაზრისით განსაკუთრებით მნიშვნელოვნად გვესახება ნიკორწმინდის ტაძრის რელიეფური გამოსახულებების მოხმობაც. XI საუკუნის ამ რელიეფურ გამოსახულებათა სახვითობის ერთ-ერთი მთავარი ელემენტი ხომ კვლავაც პირობითი, განზოგადებული მხატვრული აზროვნებაა. განსაკუთრებული მნიშვნელობა ხომ კვლავაც დარღვეულ პროპორციებსა და მაქსიმალურ უტრირებას ენიჭება. არქაული მხატვრული მოტივები ნიკორწმინდის რელიეფებში ჯერ კიდევ მოწინავე ხერხებია და გამოსახულებათა ექსპრესიულობის მაღალი ხარისხის, გარკვეული შინაგანი მუხტისა და რიტმის არსებობის განმაპირობებელი ხდება.

ამ ტიპის გამოსახულებათა არსებობა იქნებ X-XI საუკუნეების სახვითობაში სულაც ორგვარ მხატვრულ ტენდენციაზე საუბრის საშუალებასაც იძლეოდეს. იქნებ შეიძლებოდეს ბუნებრივად დავუშვათ, რომ ამ ეპოქაში ერთი მხრივ, წარმოიქმნება ძეგლები, რომლებშიც მეტია პლასტიკურობისა და რეალისტური ფორმის გადმოცემისადმი სწრაფვის შეგრძნება. ამავდროულად კი ჯერ კიდევ არსებობს გარემო იმისათვის, რომ არქაული მხატვრული მეტყველებით გაჯერებული ნაწარმოებები შეიქმნას. საკითხის ამ მიმართულებით დასაყენებლად შესაძლოა, ზოგადად, ქართული სახვითი ხელოვნების განვითარების რეტროსპექტიულ ჭრილში განხილვა იყოს ხელსაყრელი.

შუა საუკუნეების ხანგრძლივ ეპოქაში განვითარებული ქართული ქრისტიანული სახვითობა ამ ეპოქის ურთიერთმონაცვლე ეტაპების მიხედვით გადასხვაფერდებოდა, იცვლებოდა და ყალიბდებოდა. ისტორიული, პოლიტიკური, თუ სოციალური ვითარება, რაც ერის კულტურულ საქმიანობაში ყოველთვის მნიშვნელოვანი იმპულსების, ან კი პირიქით, დაბრკოლებების შექმნელი

შეიძლება გახდეს, ამ შემთხვევაშიც, ქართული სახვითობის განვითარების მიმართულებებს დიდწილად განსაზღვრავდა. სახელმწიფოებრივი საქმიანობის ორიენტირები კულტურულ მოღვაწეობასაც ერთგვარ მიმართულებებსა და გეზებს ჰკარნახობდა. ამიტომაც, ქართული სახვითობის განვითარების ისტორიაზე საუბრისას, ქვეყანაში არსებულ ისტორიულ-პოლიტიკურ ვითარებებს ყოველთვის მნიშვნელოვანი ყურადღება ეთმობოდა.

დღესდღეობით, საზოგადოდ მიღებული ცოდნის მიხედვით, ქართული ქრისტიანული სახვითი ხელოვნების ისტორიაში მკაფიოდ შეიძლება მოინიშნოს განვითარების რამდენიმე, ძირითადი ეტაპი. ადრეული ხანა, რომელიც შუა საუკუნეების პერიოდიზაციის მიხედვით, ადრეული და გარდამავალი შუა საუკუნეების ეპოქაში ეწერება, მომდევნო, განვითარებული შუა საუკუნეების ეპოქის „დახვეწილ“, „ჩამოყალიბებულ“, თუ ე. წ. „მომწიფებულ სტილად“ სახელდებული გამომსახველობა და უფრო გვიანი სახვითობა, რომელიც პალეოლოგოსთა ხანიდან მოყოლებული, გვიან შუა საუკუნეებამდე გრძელდება.⁸⁶ განვითარების ამ ხაზის ჩვენებისას, ისტორიულ მოცემულობებს ყოველთვის მნიშვნელოვანი ყურადღება ეთმობა. ასე მაგალითად, განვითარებული შუა საუკუნეების კულტურული აღმასვლა გაერთიანებული სახელმწიფოს სიძლიერესთანაა ბუნებრივად დაკავშირებული. ცალკეულ სამეფო-სამთავროებად წარმოდგენილი, ადრეული პერიოდის ქვეყნის სახვითობა კი გარკვეული ძიებების, ცვალებადი ორიენტირებისა და ჩამოყალიბების ერთგვარ გზაზე დამდგარი მოცემულობის სახით განიხილება.⁸⁷

ყველა ამ ნიშნით, ძიებებითა და ორიენტირების ცვალებადობით, ადრეული ხანის ქართული ქრისტიანული სახვითობა, მნიშვნელოვნია არა მხოლოდ როგორც ცალკე აღებული მოცემულობა, არამედ როგორც სახვითობის ჩამოყალიბების ის უმნიშვნელოვანესი საფუძველი, რომელზე დაყრდნობითაც განვითარდა მთელი შემდგომი ხანის გამომსახველობა და რომლიდანაც ამოიზარდა მომდევნო ეტაპების სახვითი ხელოვნების ყველა საფეხური.

ამ თვალსაზრისით, ყურადღების გამახვილება, იქნებ, პირველ რიგში, ორიენტირების ცვალებადობაზე ღირდეს. ვინაიდან, როგორც დასავლური, ასევე აღმოსავლურქრისტიანული გამომსახველობით მუდმივი დაინტერესება, ქართული სახვითობის ისტორიის ადრეულ ეტაპზე მნიშვნელოვან, სიღრმისეულ საფუძვლად მოინიშნა. და ამ დროს შემუშავებული პრინციპები და მიდგომები, მკაფიოდ და

⁸⁶ Основные этапы развития грузинской средневековой монументальной живописи, ქართული ხელოვნებისადმი მიძღვნილი II საერთაშორისო სიმპოზიუმი, თბ., 1977.

⁸⁷ Основные этапы развития грузинской средневековой монументальной живописи, ქართული ხელოვნებისადმი მიძღვნილი II საერთაშორისო სიმპოზიუმი, თბ., 1977.

Т. С. Щербатова-Шевякова, Монументальная живопись раннего средневековья Грузии, Тб., 1983.

თვალნათლივ თუ არა, კონცეპტუალურად მაინც, ქართული გამომსახველობის მუდმივად თანმდევ, ექოსავით შორეულ გამოძახილად იქცა.

ადრეული ხანის ქართულ სახვით ხელოვნებაში დასავლური და აღმოსავლურქრისტიანული მსოფლხედვით ნაკარნახევი გამომსახველობითი ნიშნები ჩვენამდე მოღწეულ უპირველეს ძეგლებში უკვე მოიძიება. იატაკის მოზაიკებსა, თუ მონუმენტურ სახვით ნიმუშებში ჩენილი სტილისტური მახასიათებლები მკაფიოდ განიხილება თინათინ ვირსალაძისა და ტატიანა შევიაკოვას ნაშრომებში.⁸⁸ აღინიშნება ნიმუშთა სტილისტიკაში დასავლური და უფრო კი აღმოსავლურ ყაიდაზე გადამუშავებული ელინისტური ნიშნების არსებობის შესახებ. მთელი ამ მიღებული ცოდნის გათვალისწინებით, საკითხს რომ უფრო განზოგადებულად შევხედოთ, შესაძლებელი იქნება, ადრეულ ქართულ გამომსახველობით სისტემაში დუალობის, ორ „პოლუსს“ შორის მუდმივი მიმოსვლის შემჩნევა.

ერთი მხრივ, ნიმუშთა დიდ ნაწილში ძალიან ძლიერია აღმოსავლურქრისტიანული პირობითობა, განზოგადება, გამოსახვის სიბრტყობრივ-საზოგადოებრივი მანერა, ხშირად დეკორატიულობისკენ მიდრეკილებაც.⁸⁹ ამავედროულად კი ვხვდებით ელინისტურ რემინისცენციებსაც, ფიგურის „ადამიანური“ ფორმებით მეტ დაინტერესებასა და ანტიკურ გამომსახველობასთან მეტ კავშირებს.⁹⁰ ცხადია, ორივე შემთხვევაში, თვითონ ტერმინები „აღმოსავლური“ და „დასავლური“, „ელინისტური“, თუ „ანტიკური“ სრულებით პირობითია, ვინაიდან, ყველა შემთხვევაში, ესა თუ ის გამომსახველობითი ხერხი, ჩვენთან ადგილობრივად გადამუშავებულ და ჩამოქნილ სახეს იღებდა, ადგილობრივ სულისკვეთებას ერგებოდა, რაც ალბათ პირველ რიგში, სწორედ თვითმყოფადი ქართული სახვითობის წარმოქმნას განაპირობებდა.

ისე კი ამ პირობითობის გათვალისწინებითაც, ადრეული ხანის ქართულ გამომსახველობაში, დუალობის პრობლემა მართლაც საკმაოდ მკაფიოდ დგას. განსაკუთრებით ცხადად ეს საკითხი მაშინ ვლინდება, როდესაც ორი, ერთმანეთისაგან მკაფიოდ განსხვავებული სტილისტიკის მქონე ნიმუში ერთმანეთთან ახლოს, ერთსა და იმავე ეპოქაში იქმნება. მაგალითისათვის, იქნებ, დავით გარეჯის საბერეების №7 და №8 გამოქვაბული ეკლესიების მოხატულობათა დასახელება ღირდეს. აქ ხომ ერთმანეთის გვერდით, ერთსა და იმავე ეპოქაში შესრულებულ სრულებით განსხვავებული სულისკვეთებითა და მსოფლხედვით ნასაზრდოებ სახვითობას ვხედავთ. №7 ეკლესიის მოხატულობაში ცალკეულ

⁸⁸ თ. ვირსალაძე, Основные этапы развития грузинской средневековой монументальной живописи, ქართული ხელოვნებისადმი მიძღვნილი II საერთაშორისო სიმპოზიუმი, თბ., 1977.

T. C. Щербатова-Шевякова, Монументальная живопись раннего средневековья Грузии, Тб., 1983.

⁸⁹ თელოვანის ჯვარპატიოსნის ეკლესიის მოხატულობა (VIII-IX სს.), ქსნის არმაზის ეკლესიის კანკელის მხატვრობა, საბერეების № 5, 6, 8 ეკლესიების მოხატულობები;

⁹⁰ საბერეების № 7 ეკლესიის მხატვრობა, დოდო რქის ეკლესიის მხატვრობა;

მოტივთა, თუ უშუალოდ, ფიგურათა აგების, დამუშავების, წერის მანერის თვალსაზრისით, დასავლურ ქრისტიანულ გამომსახველობასთან, ელინისტურობასთან კავშირი ამოიცნობა. №8 ეკლესიის მოხატულობა კი რადიკალურად განსხვავებული პირობითობით, უკიდურესი განზოგადებითა და დეკორატიულობით ხასიათდება. ტატიანა შევიაკოვასთან საბერეების №8 ეკლესიის მოხატულობაში ცალკეულ მოტივთა აღმოსავლურ წარმომავლობაზე აღინიშნება,⁹¹ თუმცა კი, ძირითადად, მხატვრობის უკიდურესი პირობითობა, ფორმათა და სახვით ხერხთა განზოგადება მაინც, ე. წ. „ხალხურობასთან“, პრიმიტიულ მიდგომასა და ოსტატის განსწავლის დაბალ დონესთანაა დაკავშირებული.⁹² თუმცა ვფიქრობთ, რომ ამ შემთხვევაში, საკითხი სხვა კუთხით ჩაკვირვებასაც შეიძლება საჭიროებდეს. ერთი მხრივ, რთული წარმოსადგენია, ერთსა და იმავე ეპოქაში, ერთ კულტურულ სივრცეში ერთმანეთის გვერდით გამოესახათ, ერთი მხრივ, მაღალი დონის ელინისტურ ტრადიციებთან კავშირში მყოფი მოხატულობა, მეორე მხრივ კი, პრიმიტიული, დაბალი დონის შემოქმედება. ამასთან, ამგვარი პრეცედენტის დაშვების შემთხვევაშიც, განსწავლის დაბალ დონეზე მიმანიშნებელი ის უფრო იქნებოდა, თუკი №8 ეკლესიის მოხატულობაში აშკარად შევიგრძნობდით მხატვრის ვერ განხორციელებულ სურვილს, რომ მასაც ელინისტურ გამომსახველობასთან ახლოს მყოფი მხატვრობა შეექმნა. თუმცა მსგავსი სურვილი აქ ხომ სრულებით არ მუდგანდება?! ხომ ცხადია, რომ ამ ეკლესიის მომხატველი სრულებით განსხვავებული ესთეტიკით საზრდოობს?

ვფიქრობთ, ამ შემთხვევაში, საქმე სრულებით სხვა მიზეზებთან შეიძლება გვექნოდეს. მნიშვნელოვნად და საყურადღებოდ წარმოჩინდება არა განსხვავებული დონეების მხატვრული ოსტატობა, არამედ, სხვადასხვაგვარი ესთეტიკური აზროვნება და ერთმანეთისაგან მსოფლმხედველობრივად განსხვავებული სახვითობა. შესაბამისად კი, სწორედ ეს მაგალითი, იქნებ, ერთ-ერთი საუკეთესოც იყოს იმის მანიშნად და დასტურად, რომ ქართული მხატვრული აზროვნებისთვის ორგვარი, ერთმანეთისაგან რადიკალურად განსხვავებული სახვითი მეტყველება თანადროულად და თანაბარზომიერად მიიღებოდა და დასავლურ ტრადიციებზე დამყარებული გამომსახველობითი ხერხების გვერდით, აღმოსავლურქრისტიანული სახვითობის პირობითი აზროვნებაც სრულებით ბუნებრივად და ორგანულად შეესისხლხორცებოდა ადგილობრივ ტრადიციებს.

საკითხს იმის თაობაზე, რომ უკიდურესად პირობით მხატვრულ აზროვნებას ადრეული ქართული სახვითი ხელოვნება სრულყოფილად ითავისებდა, კიდევ უფრო კარგად ამ პერიოდის რელიეფური გამოსახულებები ათვალსაჩინოებს. ადრეული შუა საუკუნეების ქვის რელიეფურ პლასტიკაში მრავალგვარ სტილისტურ ნიშნებს ამოიცნობენ. გვიანანტიკურ, ელინისტურ ტრადიციებსა, თუ

⁹¹ Т. С. Щербатова-Шевякова, Монументальная живопись раннего средневековья Грузии, Тб., 1983.

⁹² დასახ. ნაშრომი

აღმოსავლურქრისტიანულ მხატვრულ აზროვნებას დამორჩილებული ნიმუშები ერთმანეთის გვერდით წარმოიქმნება.⁹³ გარდამავალი ხანის პერიოდში კი სულაც განზოგადებული მხატვრული აზროვნება ხდება უპირატესი, სრულად ითქმება უარი რეალისტურობის რაიმეგვარ გამოვლინებაზე და სანაცვლოდ, მაქსიმალურად დეფორმირებულ, სიბრტყობრივობას, ხაზობრივობასა და დეკორატიულობას დამორჩილებულ გამომსახველობას ირჩევენ. თამარ ხუნდაძის აღნიშვნით, ამ პერიოდში „რელიეფური სკულპტურის ნიმუშთა სტილისტური შესრულება მთლიანად თავისუფლდება ადრეფეოდალური ხანის ძეგლებზე შესამჩნევი გვიანანტიკური თუ სასანიდური ხელოვნების გავლენებისაგან და ეძებს საკუთრივ თავის, ქრისტიანულ მსოფლმხედველობასთან თანახიარ გამომსახველობის ენას.“⁹⁴ ამდენად, ამ შემთხვევაში, განზოგადებული მხატვრული აზროვნება არათუ გარკვეული ორიენტირების მანევრებლად, არამედ კონკრეტულად, ადგილობრივი ესთეტიკური მსოფლგანცდის ნაყოფად წარმოჩინდება.

ამდენად, იქნებ, მოვიხაზოთ, რომ საუკუნეთა განმავლობაში ამგვარად განვითარებულ ესთეტიზმს ღრმა ფესვები უნდა გაედგა. მხატვრული აზროვნება, რომელიც ადრეული და გარდამავალი შუა საუკუნეების საკმაოდ ხანგრძლივ ეპოქაში ყალიბდებოდა, ქართულ სახვითმეტყველებით მეხსიერებაში ღრმად და საკმაოდ მკვიდრად უნდა ჩაბეჭდილიყო. სწორედ ეს შეიძლება დავსახოთ უმთავრეს მიზეზად იმისა, რომ მოგვიანებითაც კი, როდესაც სახელმწიფოებრივი, სოციალური, თუ პოლიტიკური ვითარებებიდან გამომდინარე, ქართული სახვითობა, უფრო „სწორხაზოვან რელსებზე შედგა“ და უფრო მკაფიო ორიენტირი დასავლურქრისტიანული ტრადიციებით ნასაზრდოები სახვითობისაკენ აიღო, ცალკეულ ნიმუშებს კვლავაც შემორჩა ადრეული ეტაპებისთვის სახასიათო პირობითი გამომსახველობის ნიშნები. მართალია, უმრავლეს შემთხვევაში, ამ საკითხისადმი განსხვავებულ დამოკიდებულებას ვხვდებით და პირობითი სახვითობა, ძირითადად, პრიმიტიულობად ფასდება, მათ შემსრულებელ ოსტატებს კი განსწავლის არ მქონებოდ მოიხსენიებენ, თუმცა ჩვენ მიერ, ზემოთ მოყვანილი, სახვითობის განვითარების რეტროსპექტიული მიმოხილვის გათვალისწინებით, ამ შემთხვევაში, სწორედ ის იქნება სასურველი, რომ შეძლებისდაგვარად წარმოვაჩინოთ, ნიმუშთა გამომსახველობაში გამჟღავნებული ეს პირობითი მხატვრული აზროვნება, არა იმდენად პრიმიტიულობასა, თუ ოსტატთა განსწავლის არ ქონასთან შეიძლება იყოს დაკავშირებული, რამდენადაც წარსულის მეხსიერებიდან მომდინარე ესთეტიკურ მსოფლგანცდასთან ჯერ კიდევ შენარჩუნებული კავშირების მანიშნებელი შეიძლება გახდეს.

⁹³ თ. ხუნდაძე, შუა საუკუნეების ქართული რელიეფი (გამოუქვეყნებელი ნაშრომი ავტორის მიერ სალექციო კურსის დროს იქნა გადმოცემული)

⁹⁴ დასახ. ნაშრომი

მთელი ამ მსჯელობის გათვალისწინებით, ნაკლებგამართლებულად შეიძლება წარმოჩინდეს X-XI საუკუნეთა მთელი რიგი ნიმუშებისათვის „ხალხურის“ სახელწოდების მხოლოდ იმიტომ მისადაგება, რომ მათი სტილისტური ნიშნები სხვა ძეგლების გამომსახველობისაგან განსხვავდება. ამავე თვალსაზრისით კი სრულებით განსხვავებული კუთხით შეიძლება გამოჩნდეს ხეს ეკლესიისა და თანდლის კონქის პირველადი მოხატულობების „ხალხურობის“ საკითხიც. თუ გავიაზრებთ, რომ ამ ძეგლების სტილისტიკა უკვე დიდი ხნის დამკვიდრებულ და ღრმად ფესვგადგმულ პრინციპებს მისდევს, ამავედრულად კი, ძეგლები სწორედ იმ ეპოქაში წარმოიქმნება, რომელშიც წარსულის ტრადიციებთან კავშირი ჯერ კიდევ არაა ბოლომდე გაწყვეტილი, მათი „ხალხურობის“ აქადე ცნობილი განმარტებანი შესაძლოა სულაც შეუსაბამოდ და ნაკლებგამართლებულად წარმოჩინდეს.

დასკვნა

სვანური ფერწერული სკოლის წიაღში „ხალხურობის“ ფენომენზე დაკვირვებისათვის და „ხალხურად“ სახელდებულ მოხატულობათა თავისებურებების წარმოსაჩენად ნაშრომის სხვადასხვა თავში რამდენიმე მოხატულობა იქნა განხილული. ვეცადეთ, ყურადღება, უპირატესად, მხატვრობათა იმ ნიშნებზე გაგვემახვილებინა, რომელთაც მათი „ხალხურად“ მოხსენიება ყველაზე მეტად უნდა განესაზღვრათ. წარმოდგენილი იქნა სვანური ფერწერული სკოლის განვითარების სულ სხვადასხვა ეტაპზე შექმნილი ნაწარმოებები. ერთ შემთხვევაში კი, როგორც ვნახეთ, მხატვრობებზე დაკვირვებამ მათი შექმნის თარიღების განსხვავებულად გადააზრებისკენაც გვიბიძგა. თუმცა, ვერ ვიტყვით, რომ მთელი ამ დაკვირვების საფუძველზე, შესაძლებელი გახდა სვანეთის „ხალხურად“ სახელდებულ მოხატულობათა შორის რაიმე სისტემურობის გამოვლენა. ვერ მოხერხდა „ხალხურის“ სახელით ცნობილ სხვადასხვა მხატვრობას შორის რაიმე ერთგვაროვნების წარმოჩენა თუ გარკვეული ნიშნებით მათი დაახლოება.

ამის სანაცვლოდ, მხატვრულ ნაწარმოებთა ერთადერთი და მთავარი მაკავშირებელი, მხოლოდ მათთვის მორგებული მსგავსი სახელი აღმოჩნდა. ამ სახელის, ანუ „ხალხურობის“ შინაარსები კი ყველა შემთხვევაში საკმაოდ განსხვავებულად წარმოჩინდა. მრავალგვარი აღმოჩნდა ის მიზეზები, რომელთაც, სავარაუდოდ, ძეგლების ასე სახელდება უნდა განესაზღვრა და, ზოგადად რომ ვთქვათ, ჩვენ წინაშე საკმაოდ ჭრელი და არაერთგვაროვანი სურათი წარმოიქმნა.

ლესთაგის ღმრთისმშობლის სახელობის ტაძრის მოხატულობა ჩვენ დაწვრილებით აღარ განგვიხილავს, ვინაიდან, მხატვრობას, სწორედ „ხალხურობაზე“ ყურადღების გამახვილებით, ბატონი იუზა ხუსკივაძის ნაშრომი შეისწავლის.⁹⁵ გვიანი შუა საუკუნეების ბარის მოხატულობათა მსგავსად, ლესთაგის მხატვრობასთან მიმართებით „ხალხურობის“ პრობლემატიკა, დიდწილად, დროისმიერი ვითარებებით განისაზღვრება. ხაზი ესმება გვიან შუა საუკუნეებში შემოქმედებითი მუხტის შესუსტებას და, სანაცვლოდ, მხატვრობათა მიერ ხალხური ხელოვნების პრინციპების შეთვისებას.⁹⁶ ამდენად, როგორც ავტორიც ახსენებს, ამ მოხატულობებს იქნებ გახალხურებულის, ან კი „ხალხურშეთვისებულის“ სახელიც მიესადაგებოდეს.

უკვე სულ სხვაგვარია სხვა სვანურ მოხატულობათა „ხალხურობის“ პრობლემატიკაზე დაკვირვებით მიღებული შედეგები. გამომდინარე იქიდან, რომ თავდაპირველად, გვიანი შუა საუკუნეების ლესთაგის ეკლესიის მოხატულობა დავასახელეთ, ნაშრომის თხრობაც გვიანი პერიოდიდან ადრეულისაკენ

⁹⁵ ი. ხუსკივაძე. ქართულ ეკლესიათა გვიანი შუა საუკუნეების „ხალხური“ მოხატულობანი, თბ. 2003.

⁹⁶ დასახ. ნაშრომი

განვითარდა. შესაბამისად, პირველი მოხატულობა, რომელზეც დაწვრილებით შევეცადეთ ყურადღების გამახვილებას, XIV საუკუნით თარიღდება და ის ღეშტერის კაიშე თარგლეხერის სახელით ცნობილ ეკლესიაშია წარმოდგენილი.

მხატვრობის ცუდი ხარისხის ფოტოებზე დაკვირვების მიუხედავად, ჩვენთვის საინტერესო საკითხთან მიმართებით, გარკვეული მოსაზრებების გამოთქმა შესაძლებელი გახდა. ვფიქრობთ, რომ მეტ-ნაკლებად წარმოჩინდა მხატვრობის ძირითადი მახასიათებლები და გამოვლინდა ის უმთავრესი ნიშნებიც, რომელთაც ამ ნაწარმოებისათვის „ხალხურის“ სახელწოდების მისაღება უნდა განესაზღვრათ.

როგორც ნაშრომში, „ზემო სვანეთი“ აღინიშნება, ღეშტერის კაიშე თარგლეხერის ეკლესიის მოხატულობა მისივე ეპოქის ფარის სვიფის ეკლესიის მხატვრობასთან ავლებს პარალელებს.⁹⁷ ამავე თვალსაზრისით, ჩვენ მიერ ლაღამის ეკლესიის მხატვრობაც იქნა მოყვანილი და, საერთო ჯამში, ცალკეული იკონოგრაფიული თუ სტილური მახასიათებლების მიხედვით, XIV საუკუნის ამ ფერწერულ ანსამბლებს შორის საკმაოდ თვალშისაცემი სიახლოვე გამოვლინდა. თუმცა, განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი აქ ისაა, რომ ღეშტერის ეკლესიის მხატვრობაზე დაკვირვებისას, აშკარად შეიგრძნობა მისი შემსრულებლის მიღევენება ზემონახსენებ მოხატულობებთან, მაგრამ, ისიც კარგად ვლინდება, თუ რამდენად ჩამორჩება ოსტატობის დონით ის ფარის სვიფისა და ლაღამის ეკლესიათა მომხატველებს. ნათლად ჩანს, რომ ავტორი ნაკლებად უმკლავდება ამ ძეგლებში წარმატებით დაძლეულ, მთელ რიგ მხატვრულ ამოცანებს და, შესაბამისად, უფრო მოკრძალებულ შემოქმედად გვევლინება. ერთი მხრივ, ვლინდება ცალკეულ მხატვრულ პრინციპებთან მისი შეჭიდება, ამავედროულად კი თვალშისაცემია ამ პრინციპების დაუძლეველობა.

შესაბამისად, ღეშტერის კაიშე თარგლეხერის ეკლესიის მომხატველი მისივე ეპოქის შემოქმედებით შთაგონებულ ავტორად გვევლინება. თუმცა, გამომდინარე იქიდან, რომ იგი ნაკლებად უმკლავდება მთელ რიგ მხატვრულ ამოცანებს, მისი შემოქმედებაც უფრო მოკრძალებული სახით წარმოჩინდება. სწორედ ეს მახასიათებლები გვესახება მხატვრობის „ხალხურად“ სახელდების უმთავრეს მიზეზად. ვფიქრობთ, რომ მხატვრობაში გარკვეულ პრინციპთა დაუძლეველობას და „რადაციის ვერ შესრულებას“, პირველ რიგში, უნდა განესაზღვრა მისი „ხალხურობის“ ფენომენთან დაკავშირება.

განსხვავებულ შედეგებს იძლევა XII საუკუნის რამდენიმე მოხატულობის „ხალხურობის“ პრობლემატიკაზე დაკვირვება. ცალდაშის მაცხოვრის, წვირმის წმ. გიორგისა და ჰადიშის მთავარანგელოზთა სახელობის ეკლესიათა მოხატულობანი ოსტატობის დაბალი დონით, ან მხატვრული ამოცანების დაუძლეველობით ნამდვილად არ ხასიათდება. ამის სანაცვლოდ, ერთმანეთთან ძალიან მჭიდრო

⁹⁷ რ. ყენია, ნ. ალადაშვილი. ზემო სვანეთი (შუა საუკუნეების ხელოვნება) გზამკვლევი, თბ., 2000.

კავშირში მყოფი მხატვრობები პროგრამის შედგენის თუ წერის მანერის თვალსაზრისით, ძალიან საინტერესო და თავისი დროის ერთ-ერთ მეტად მნიშვნელოვან ფერწერულ ანსამბლებადაც კი შეიძლება იქნეს მოხსენიებული.

აქვე ერთ-ერთი უმთავრესი ნიშანი, რითიც სამი მოხატულობის მჭიდრო კავშირი განისაზღვრება, ტაძრის ინტერიერში მხატვრობის სისტემის განაწილების მსგავსი პრინციპებია. არქიტექტურულ ფორმათა უგულვებელყოფა, სცენათა გაუმიჯნაობა და სისტემის „ხალიჩისებურად“ აგება სამი ეკლესიის მხატვრობის მნიშვნელოვანი მახასიათებელი ნიშანია. ამ მახასიათებლით მოხატულობანი ცალკე დგას იმავე ეპოქის სხვა ფერწერული ანსამბლებისაგან და სვანური ფერწერული სკოლის ერთ-ერთ მეტად მნიშვნელოვან მოვლენად წარმოიჩინდება.⁹⁸

ამავდროულად კი, სწორედ სისტემის აგების ეს მახასიათებლები, სხვათაგან განსხვავებული, უჩვეულო პრინციპები სამი ეკლესიის მხატვრობების „ხალხურად“ სახელდების მთავარ მიზეზად იქცევა.

მნიშვნელოვანია სვანური ფერწერული სკოლის კიდევ ერთი მხატვრული ჯგუფის „ხალხურობის“ შინაარსებზე დაკვირვებაც. ვინაიდან, ამჟერადაც, სრულებით თავისებური და განსხვავებული დასკვნების გაკეთება ხდება შესაძლებელი.

ხეს წმ. ბარბარეს სახელობის ეკლესიის, თანდილის მთავარანგელოზთა ეკლესიის კონქის პირველადი მხატვრობისა და ფერწერული ხატების საკმაოდ დიდი ჯგუფის „ხალხურად“ მოხსენიება, უპირველეს ყოვლისა, მათი სტილისტიკითა და გამომსახველობრივი ხერხებით განისაზღვრება. მიღებული მოსაზრებების მიხედვით, მხატვრობები XIII საუკუნით თარიღდებოდა. ამ პერიოდის სახვითობისათვის კი ნიმუშთა გამომსახველობის ძირითადი პრინციპები სრულებით არადამახასიათებლად და არაორგანულად წარმოიჩინდებოდა. შესაბამისად, გამარტივებული მხატვრული მეტყველება, პირობითობის მაღალი ხარისხი და დროისმიერ გამომსახველობასთან შეუთავსებლობა ნაწარმოებთა „ხალხურად“ სახელდების მთავარ მიზეზებად ისახებოდა.

თუმცა, მოხატულობებზე დაკვირვებამ, პირველ რიგში, მათი შექმნის თარიღებზე დაფიქრებისაკენ გვიბიძგა. პარალელური მასალის გათვალისწინებითა და ქართული სახვითი ხელოვნების განვითარების გზებზე დაკვირვების შედეგად კი, წარმოიშვა ვარაუდი, რომ მხატვრობათა შექმნა XIII საუკუნის ნაცვლად, შესაძლოა XI საუკუნეს უკავშირდებოდეს. ამგვარმა გადააზრებამ კი მხატვრობათა „ხალხურობის“ განმსაზღვრავი ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი მიზეზი - დროსთან შეუთავსებლობაც კითხვის ნიშნის ქვეშ დააყენა. ვინაიდან, მსჯელობისას ისიც გამოჩნდა, რომ XI საუკუნე ახალ მხატვრულ სტილზე გადასვლის მიუხედავად, გარკვეულწილად, კვლავაც ინარჩუნებს არქაულ მხატვრულ ტრადიციებს.

ამდენად, საერთო ჯამში, შეიძლება ითქვას, რომ ხეს ეკლესიისა და თანდილის კონქის პირველადი მხატვრობის „ხალხურობის“ პრობლემატიკაზე

⁹⁸ მ. ყენია. ლაღამის ქვედა ეკლესიის მოხატულობანი, თბ., 1997.

დაკვირვებისას, ერთი მხრივ, მნიშვნელოვნად წარმოჩინდა ცნების სხვათაგან განსხვავებული შინაარსები. ამავდროულად კი, ამჯერად, თითქოს ბუნებრივად წარმოიქმნა „ხალხურობის“ პრობლემატიკის უფრო ღრმად გააზრების აუცილებლობაც.

ზოგადად კი მთელ იმ მხატვრულ შემოქმედებაზე თვალის გადევნებით, რაც ჩვენ ნაშრომშია წარმოდგენილი და მათი „ხალხურობის“ შინაარსების აბსოლუტური სხვადასხვაობის გათვალისწინებით, თითქოს ბუნებრივი წინაპირობა წარმოიქმნება „ხალხურობის“ ფენომენის კიდევ ერთხელ გადასასინჯად.

მართლაც, თუკი „ხალხურობა“, ერთ შემთხვევაში, მოკრძალებული მხატვრული ოსტატობით განისაზღვრება, სხვაგან ის სტილის ერთი კონკრეტული თავისებურებითაა (მხატვრობის სისტემის ორგანიზების პრინციპი) განპირობებული, მხატვრობათა კიდევ ერთ ჯგუფში კი პირობითი გამომსახველობით აიხსნება, საერთო ჯამში, ძალიან რთული ხდება ცნების კონკრეტული განმარტება და ამოხსნა.

განა შეიძლება, რომ სხვადასხვა მხატვრული ნაწარმოებისათვის „ხალხურობის“ ფენომენი სულ სხვადასხვაგვარ სახეს იღებდეს? შეიძლება, რომ ერთი მხატვრული სკოლის წიაღში კონკრეტული ტერმინი ამდენად მრავალგვარი შინაარსებით იტვირთებოდეს? ხელთ გვქონდეს ცნების მხოლოდ ძალიან ზოგადი და, ამავდროულად, საკმაოდ სუბიექტური განმარტებანი? არ გვხვდებოდეს ზუსტი, სისტემური ერთობლიობა ნიშნებისა, რომელთა არსებობა, ან არ არსებობა პირდაპირ მიგვითითებდა „ხალხურობას“ კუთვნილების, ან მისგან გამოცალკევების შესახებ? და ზოგადად, მთელი ამ მრავალფეროვნების, განზოგადებისა და მოუხელთებლობის ფარგლებში, არის კი შესაძლებელი ზუსტად განვსაზღვროთ ნიმუშთა „ხალხურობა“?

ერთადერთი, რაც ყველა ამ ძეგლის „ხალხურობის“ საერთო მახასიათებლად შეიძლება იქნეს მიჩნეული, ისაა, რომ თითოეულ მათგანს აღენიშნება რაღაც ნიშანი, რითიც მათი და „ტრადიციული მხატვრული ნაკადის“ შემოქმედების ერთმანეთისგან გამიჯვნაა შესაძლებელი.

ღეშტერის კაიშე თარგლეზერის ეკლესიის მხატვრობა თანადროულ, „მოწინავე“ ფერწერულ ანსამბლებს შემოქმედების დონით გაემიჯნება. XII საუკუნის ძეგლები „ტრადიციულ“ მოხატულობათათვის სახასიათო ორგანიზებულ, მოწესრიგებულ სისტემას არ წარმოგიდგენენ. ხეს ეკლესიის, თანდლის კონქისა და ხატების შემთხვევაში კი ვერსად ვხვდებით ბუნებრივ, ადამიანურ ფორმებთან მიახლოების მცდელობას, „დახვეწილი“ მხატვრული მეტყველების პრინციპებს, სწორ პროპორციებს, გაწონასწორებულ ფორმებსა თუ დამუშავების მაღალ ხარისხს.

მიუხედავად იმისა, რომ ეს ერთი საერთო ნიშანიც ძალიან ზოგადი და საოცრად მოუხელთებელია, მაინც, მხოლოდ „ტრადიციული“, უფრო „ნაცნობი“

და „მიღებული“ მხატვრული შემოქმედებისგან დაშორება თუ იქნება სხვადასხვა ძეგლის „ხალხურობის“ ერთადერთი მაკავშირებელი რგოლი.

საკითხის ამგვარი წარმოჩენა ვფიქრობთ, კიდევ ერთხელ გვიბიძგებს ნაწარმოის შესავალ ნაწილში „ხალხურობის“ ზოგად განხილვასთან მიბრუნებას. პირველ რიგში კი გ. ლაზარევის მოსაზრებებს გაგვახსენებს,⁹⁹ რომელთა მიხედვითაც, ზოგადად რომ ითქვას, „ხალხურად“ მოიხსენიებოდა წამყვანი, დედაქალაქური სკოლისაგან დაშორებული და განსხვავებული მხატვრული შემოქმედება.

სხვა საკითხია, რამდენად მართებული გვეჩვენება სვანური ფერწერული სკოლის წიაღში სხვადასხვა მოხატულობასთან მიმართებით, ამგვარი მიდგომების არსებობა. მით უფრო, რომ, როგორც შესავალშიც უკვე აღვნიშნეთ, არსებობს განსხვავებული მოსაზრებანიც, რომლებიც მხატვრულ ნაწარმოებთა გადაჯგუფებაში გარკვეულ ხარვეზებს ხედავს და ხელოვნების ნაწარმოებებთან ერთმნიშვნელოვან დამოკიდებულებას არასწორად მიიჩნევს.¹⁰⁰ ცხადია, რომ ჩვენ მიერ მოყვანილი თითოეული მხატვრული ნაწარმოები გარკვეული ნიშნებით სხვაობს სხვა ძეგლებისაგან, თუმცა, არის კი ეს განსხვავებანი საკმარისი მიზეზი იმისათვის, რომ მათი განმარტებისათვის სწორედ „ხალხურობის“ ცნება იქნეს მოხმობილი?

სანაცვლოდ, საკითხის კომპლექსურობა და არაერთგვაროვნება იმის მანიშნად ხომ არ უნდა ჩაითვალოს, რომ განსხვავებული მხატვრული ნაწარმოებების ერთი ფენომენის ქვეშ გაერთიანება ნაკლებად შეესაძლებელი? „ხალხურობა“ თავისი ზოგადი, დაუკონკრეტებელი შინაარსებით მხოლოდ და მხოლოდ ართულებს და ერთგვარ ბურუსში ხვევს მხატვრული ნაწარმოების აღქმას, იმდენად, რამდენადაც რთულია, განვსაზღვროთ „ხალხური“ ეს ნაკლებოსტატური მხატვრული მეტყველება, პირობითობისა და განზოგადების მაღალი ხარისხი, სისტემის ორგანიზების „ხალიჩისებური“ პრინციპი, თუ კიდევ სხვა რაიმე ნიშანთა ერთობლიობაა. ამ ვითარებაში იქნებ ისიც კი იყოს უმჯობესი, რომ, ცალკეულ შემთხვევებში, საერთოდაც თავი შევიკავოთ ამ ფენომენის მოხმობისაგან? მანამ, სანამ ცნების უფრო კონკრეტული, ხელჩასაჭიდი განმარტებანი მოიძიება, ხომ არ აჯობებს მხატვრულ ნაწარმოებთა „ხალხურად“ სახელდებაზე სულაც უარი ვთქვათ? ასეთ შემთხვევაში, ნაწარმოებთა განმარტებისას ალბათ მხოლოდ იმ ნიშნებს დავასახელებდით, რომლებიც წესით, მათ „ხალხურობას“ განსაზღვრავდა. შესაბამისად კი პრობლემათა გამოსარკვევად უკვე კონკრეტულად ამ ნიშნებში ჩაღრმავებას შევეცდებოდით. საკითხისადმი ამგვარი მიდგომა, ვფიქრობთ, ნაწარმოების შინაარსთა ამოსახსნელად ბევრად

⁹⁹ В. Н. Лазарев. История Византийской живописи, М.: Искусство, 1986.

http://www.icon-art.info/book_contents.php?book_id=29

¹⁰⁰ A. Grabar. The art of the Byzantine empire, 1967

მრავლისმომცველი შედეგების გამოვლენას შეუწყობდა ხელს და შესაძლოა, რომ თითოეული ნაწარმოების რაობის აღქმაც ბევრად გამარტივებულიყო.

საკითხთან ამ კუთხით მიდგომის შემთხვევაში, ჩვენ მიერ განხილულ, თითოეულ მოხატულობაზე საუბარი განსხვავებულად იქნება შესაძლებელი. მაგალითისათვის, ღეშტერის კაიშე თარგლეხერის ეკლესიის მოხატულობაზე საუბრისას, მხატვრობის უმთავრეს მახასიათებლად XIV საუკუნის სვანური პალეოლოგოსური მხატვრობებისადმი მისი მიდევნება მოგვევლინება. კვლავაც ვისაუბრებთ მოხატულობათა შორის არსებულ განსხვავებებსა და შემსრულებელი ავტორის მხატვრული ოსტატობის მოკრძალებულობაზე. თუმცა კი, დამატებით, ამ ნიშნებით მხატვრობისათვის რაიმე სახელის მისაღაცებისგან თავს შევიკავებთ. ამავედროულად კი ძირითად მახასიათებლებზე საუბრისას, ვფიქრობთ, რომ აუცილებელი იქნება მხატვრობაში გამოვლენილი იშვიათი იკონოგრაფიული მოტივების აღნიშვნაც. ვინაიდან, შესაძლოა, რომ სწორედ ამ მოტივების მიხედვით, მხატვრობა ნამდვილად, ერთ-ერთ გამორჩეულ ნაწარმოებად იქნეს წარმოჩენილი.

ამავე თვალსაზრისით, განსხვავებულ სახეს მიიღებს XII საუკუნის სამი მოხატულობის დახასიათებაც. ამასთან, თუკი, ღეშტერის კაიშე თარგლეხერის ეკლესიის მხატვრობა უფრო ერთმნიშვნელოვნად იქნა განმარტებული, ამ შემთხვევაში, სურათი უფრო რთულად წარმოჩინდება. პირველ რიგში აუცილებელი გახდება სისტემის ორგანიზების პრინციპებზე დაკვირება, მათი თავისებურების მიზეზების ამოხსნა. იქნებ, სამომავლოდ, პარალელური მასალის მოძიება არა მხოლოდ ქართულ, არამედ, აღმოსავლურ ქრისტიანული სამყაროს მხატვრულ შემოქმედებაშიც ღირდეს? მიუხედავად იმისა, რომ როგორც ზემოთ გამოჩნდა, კაპადოკიური არქაული ანსამბლების სისტემათა ორგანიზების პრინციპები საკმაოდ სხვაობს ჩვენი მხატვრობებისაგან, იქნებ, ზოგადად მაინც ღირდეს ამ მოვლენის გათვალისწინება? სისტემის აგებისას, მხატვრობის რაღაც დოზით მაინც განუცალკევებლობა, იქნებ, ყურადსაღებ მოტივად წარმოჩინდებოდეს? საერთო ჯამში, ფაქტია, რომ დღესდღეობით, მოხატულობათა სისტემის თავისებურებები საკმაოდ ბევრ კითხვას ბადებს. მხატვრობათა „ხალხურის“ ფენომენის გარეშე განხილვამ კი, ამ კითხვებზე პასუხების მოძიება შესაძლოა ბევრად გაამარტივოს.

საკითხი კიდევ უფრო რთულად წარმოჩინდება ჩვენ მიერ განხილული სხვა ძეგლების, ხეს ეკლესიის, თანდილის კონქის პირველი ფენის მოხატულობისა და ხატწერის ნიმუშთა შემთხვევაში. ამგვარ სირთულეს „ხალხურობის“ კომპლექსურობის გვერდით, ორი მოხატულობის თარიღების ცვლილებაც დიდწილად განაპირობებს. ვინაიდან, შედარებით ადრეული ეპოქის (XI ს.) კონტექსტში „ხალხურობის“ პრობლემატიკაზე დაკვირვებამ მის „განმარტებათა“ გარკვეული სახეცვლა გამოიწვია და გაჩნდა კიდევ უფრო მეტი კითხვის ნიშანი.

როგორც ნაშრომის მესამე თავში, ადრეულ ეტაპზე ქართული სახვითი ხელოვნების განვითარების გზების მიმოხილვით გამოჩნდა, არქაული გამომსახველობისათვის უპირატესად დამახასიათებელია განზოგადება,

მხატვრული მეტყველების სიმარტივე და ფორმათა უტრირება. აქვე ვეცადეთ გვეჩვენებინა, რომ არქაულობისთვის სახასიათო, განზოგადებული მხატვრული მეტყველების მოძიება XI საუკუნის შემოქმედებაშიც ჯერ კიდევ შესაძლებელია.

ამავდროულად, ვფიქრობთ, რომ საკითხის ამგვარი გაჟღერებით ჩვენთვის საინტერესო მხატვრობათა სახვითობის გადააზრების იმპულსებიც წარმოიქმნა. თუკი საუკუნეთა განმავლობაში სახვითობის უმნიშვნელოვანესი მიმართულება სწორედ პირობითობა და განზოგადება იყო, ხომ არ შეიძლება მოვიაზროთ, რომ XI საუკუნის მხატვრული ნაწარმოებები სწორედ წარსულის მხატვრული მესხიერებით საზრდოობს? ამასთან, ხომ არ შეიძლება, ვიფიქროთ, რომ არქაულობით ეს „გატაცება“, ახალი მხატვრული პრინციპების დაუძლეველობის ნაცვლად, შემოქმედის მიერ არქაულსა და ახალს შორის გაკეთებული, კარგად გააზრებული არჩევანით აიხსნება? XI საუკუნის შემოქმედებაშიც ხომ, ჯერ კიდევ, საკმაოდ დიდი რაოდენობით მოიძიება არქაული მხატვრული მეტყველების ნაწარმოებები. განა აუცილებელია, რომ ყველა მათგანის სახვითობა „ხალხურობით“ (რაც უპირატესად, ახალი მხატვრული პრინციპების ვერ დაძლევა გულისხმობს) იქნას ახსნილი? ხელოვნების ნაწარმოებთა ამგვარი გადაჯგუფება ხომ კიდევ ერთხელ დაგვაკავშირებს საკითხის ვ. ლაზარევისეულ განმარტებასთან. ვინაიდან, მიუხედავად სხვა მასშტაბებისა და განფენილობისა, ხელოვნების ნაწარმოებთა შორის მენისტრიმული და მეორეხარისხოვანი შემოქმედების გამოიჯნა ამ შემთხვევაშიც მოინიშნება.

თუმცა, ყველა ზემოთ განხილული გარემოებისა და წამოჭრილი კითხვების გათვალისწინებით, ხელოვნების ნაწარმოებთა ამგვარი გადაჯგუფება უკვე მიუღებელი გვეჩვენება. უკვე დასახელებული მიზეზების გვერდით, ამ მიდგომას უნდა ეწინააღმდეგებოდეს მრავალგვარი პარალელური მასალის აღმოსავლეთ საქრისტიანოს მხატვრულ მეტყველებაში მოძიებაც. მართალია, პარალელები კონკრეტული ნიშნების მიხედვით არ მოიძიება, თუმცა, ვფიქრობთ, რომ ასასახი საგნისადმი მსგავსი მიდგომების, ზოგადად, შემოქმედებისადმი საერთო დამოკიდებულების ფარგლებში საერთო მსოფლხედვაზე საუბარი ნამდვილად შესაძლებელია. ეს კი ხელოვნების ნაწარმოებთა აღსაქმელად ერთ-ერთ მნიშვნელოვან ფაქტორად შეიძლება იქნეს მიჩნეული.

ამდენად, ხეს ეკლესიის მხატვრობისა და თანდოლის ტაძრის კონქის პირველადი მხატვრობის (მათთან ერთად კი ხატების) „ხალხურობის“ პრობლემატიკა ძალიან კომპლექსური ჩანს. მასზე დაკვირვება არა მხოლოდ ამ ორი კონკრეტული ძეგლის, არამედ ზოგადად, ქართული სახვითი ხელოვნების ისტორიაში „ხალხურად“, ზოგჯერ კი „პროვინციულად“, მოხსენიებული ნამუშევრების გააზრებას საჭიროებს. სწორედ ამ ტიპის ნიმუშებზე და, ზოგადად, სახვითობის განვითარების ხაზზე დაკვირვებას მივყავართ იმ დასკვნებამდე, რომ ძნელია, ერთმნიშვნელოვნად ვისაუბროთ ამ ნაწარმოებთა „ხალხურობაზე“. ამ შემთხვევაშიც, თითქოს, უმჯობესი ჩანს, რომ ცნებაზე დროებით მაინც ვთქვათ უარი, სანაცვლოდ კი პირობით მხატვრულ მეტყველებას უფრო სიღრმისეულად

დავაკვირდეთ, ერთმნიშვნელოვანი გადაჯგუფების ნაცვლად, მათი სახვითობის საფუძვლებს ჩავეძიოთ და კითხვებზე პასუხების მოძიებას ამგვარად ვეცადოთ.

საერთო ჯამში, ჩვენ მიერ დასახელებული სვანური ფერწერული სკოლის თითოეული ძეგლისა და მათი მახასიათებლების განხილვით, ვფიქრობთ, კარგად ვლინდება, რაოდენ არაერთგვაროვანი და მრავალფეროვანია ერთი სახელის ქვეშ გაერთიანებული სხვადასხვა მოხატულობა. ვერაფრით ხერხდება „ხალხურობის“ პრობლემატიკაზე, როგორც კონკრეტულ, კარგად განსაზღვრულ ცნებაზე საუბარი. წარმოდგენილია ძალიან ზოგადი, სრულებით მოუხელთებელი მოტივები, რომელთა შორის ძნელია ლოგიკური ბმებისა და კავშირების დანახვა.

ყველა ეს გარემოება საკითხს არამყარი მოცემულობის სახით წარმოაჩენს. ჩნდება უამრავი კითხვა და, საერთო ჯამში, იქმნება მისი გადააზრების აუცილებლობა. სწორედ ამიტომ, ჩნდება მოსაზრება, რომ შესაძლოა უმჯობესი იყოს თუკი განსხვავებული მხატვრული ნაწარმოებები ერთსა და იმავე ფენომენს არ მიეკუთვნება. ამგვარი მიდგომა, თითქოს, მხოლოდ და მხოლოდ ართულებს საკითხს, კიდევ უფრო ბუნდოვანსა და ამოუხსნელს ხდის კონკრეტულ მხატვრულ ნაწარმოებთა თავისებურებებს. სანაცვლოდ კი, ამ მიდგომის უარყოფით, იქნებ, მეტად გახდეს შესაძლებელი თითოეული ნაწარმოების კონკრეტულ მახასიათებლებზე ყურადღებით დაკვირვება. იქნებ უკეთ გამოვლინდეს თითოეული ნაწარმოების ინდივიდუალური, თავისთავად უნიკალური ხასიათი და ზოგადად, ქართული შუა საუკუნოვანი სახვითი ხელოვნების ზოგიერთი ასპექტიც უფრო თვალსაჩინოდ იქნას წარმოჩენილი.

რეზიუმე

შუა საუკუნეების ქართულ სახვით ხელოვნებასთან დაკავშირებული, ერთ-ერთი მეტად თავისებური საკითხი ხელოვნების ნაწარმოებთა „ხალხურობის“ პრობლემატიკაა. საკითხის მრავალგვარობა თუ მოუხელთებლობა საკმაოდ კარგად ვლინდება სვანური ფერწერული სკოლის სხვადასხვა მოხატულობასთან მიმართებით.

ნაშრომის მთავარ მიზანს წარმოადგენდა სწორედ სვანეთის მოხატულობათა შორის „ხალხურად“ სახელდებულ ნიმუშებში ჩაღრმავება, მათი უმთავრესი მახასიათებლების გამოვლენა. განსაკუთრებით საყურადღებო კი ის იყო, რომ მეტ-ნაკლებად მაინც გამოვლენილიყო ის ნიშნები, რომლებიც ყველაზე მეტად განსაზღვრავენ კონკრეტულ მხატვრულ ნაწარმოებთა „ხალხურად“ სახელდებას.

ჩვენ მიერ განხილული იქნა სხვადასხვა ეტაპის მხატვრული ნაწარმოებები: ცაღდაშის მაცხოვრის, ჰადიშის მთავარანგელოზთა, წვირმის წმ. გიორგის (სამივე ტაძრის მოხატულობა - XII ს.), თანდილის მთავარანგელოზთა, ხეს წმ. ბარბარეს (ორივე ეკლესიის მხატვრობა XIII ს-ითაა დათარიღებული), ღეშტერის კაიშეთარგლეზერის (მხატვრობა - XIV ს.) სახელობის ეკლესიათა მოხატულობები. ამავდროულად, თანდილის საკონქო კომპოზიციასა და ხეს ეკლესიის მხატვრობასთან მიმართებით მოხმობილი იქნა „ხალხურად“ სახელდებული ფერწერული ხატების ჯგუფიც.

ღეშტერის კაიშეთარგლეზერის სახელობის ეკლესიის მოხატულობაზე დაკვირვებით საკმაოდ საინტერესო იკონოგრაფიული მოტივები იქნა გამოვლენილი. საკუთრებელის პროგრამაში ჩართული მეომართა სამოსით შემოსილი მთავარანგელოზებისა და გალაკტოტროპუზას ტიპის ღმრთისმშობლის გამოსახულების მიხედვით, მხატვრობა საკმაოდ უჩვეულო მოტივების მატარებლად წარმოიჩინდა. ხოლო, რაც შეეხება „ხალხურობის“ პრობლემატიკას, სავარაუდო გახდა, რომ მხატვრობისთვის ამ ფენომენის მისადაგება უნდა განესაზღვრა მომხატველის შედარებით მოკრძალებულ მხატვრულ ოსტატობას და მის მიერ გარკვეულ მხატვრულ ამოცანათა დაუძლეველობას.

XII საუკუნის სამი მოხატულობის განხილვისას კარგად გამოვლინდა მათ შორის არსებული მჭიდრო კავშირები. პროგრამის შედგენის, მხატვრობის სისტემის ორგანიზებისა თუ წერის მანერის თვალსაზრისით სამი მხატვრობა ნამდვილად ერთ ჯგუფში ერთიანდება. რაც შეეხება მხატვრობათა „ხალხურად“ სახელდების საკითხის, მიჩნეულ იქნა, რომ ამის მთავარი მიზეზი მხატვრობის სისტემის აგების „ხალისისებური“ პრინციპი უნდა იყოს.

თანდილის საკონქო კომპოზიციის პირველი ფენის, ხეს ეკლესიის მხატვრობისა და ფერწერული ხატების სტილისტიკაში ჩაღრმავებამ ნათლად წარმოაჩინა არქაულ მხატვრულ მეტყველებასთან არსებული კავშირები. შესაბამისად კი, პირველ რიგში, მონუმენტური მხატვრობის ძეგლებთან

მიმართებით, გაჩნდა მოსაზრება, რომ მათი შექმნის თარიღები შესაძლოა XIII საუკუნის ნაცვლად, XI საუკუნით იქნას განსაზღვრული. საკითხის ამგვარად დაყენებამ გარკვეულწილად შეცვალა ნაწარმოებთა „ხალხურობის“ საზრისებიც. ადრეულ ეპოქაში მათი სტილისტიკა უფრო ბუნებრივად წარმოჩინდა და შესაბამისად, „ხალხურობის“ საკითხთან მიმართებითაც ახალი კითხვის ნიშნები წარმოიქმნა.

საერთო ჯამში კი, სხვადასხვა ეტაპის „ხალხურად“ სახელდებულ სვანურ მოხატულობათა განხილვით, ნათელი გახდა, რომ ყოველი მათგანისათვის „ხალხურობა“ განსხვავებული მიზეზებით განისაზღვრება. განსხვავებულია მისი შინაარსებიც. საკითხის ამ მიმართულებით დაყენებამ კი, საბოლოოდ, სავარაუდო გახდა, რომ „ხალხურად“ სახელდების გარეშე მოხატულობათა ცალკეულ მახასიათებლებზე დაკვირვება, მათი ამოხსნა თუ, ზოგადად, კითხვის ნიშნებზე პასუხების მოძიება შესაძლოა უფრო მოსახერხებელი და შედეგის მომცემი გახდეს.

Resume

The problem concerning the ``vernacular trend`` peculiarities seems to be quite abstract and uncertain. While studying the mural decorations of the painting school of Svaneti the vagueness of the issue can be observed.

According to the topic of the research we were aiming to study several ``vernacular trend`` wall paintings of Svaneti and observe their peculiarities. Mostly, we were aiming to determine the reasons of attributing a painting to the ``vernacular trend``.

Several mural decorations were discussed: Tsaldashi church of the Saviour, Tsvirmi (chobani quarter) church of st. George, Hadishi church of the Archangels, Tangili church, Khe church of St. Barbara, Gheshteri church of the Archangels. Also, along with the murals of the Tangili and Khe churches a group of the contemporary painted icons were discussed.

First of all, observing the mural decorations of the Gheshteri church, quite unusual motifs of iconography were discovered. In the programme of the apse two Archangels are depicted armoured. Also it seems quite unusual that the Virgin Galaktotrophousa is included in the programme. As for the main topic, it was assumed that the poor mode of treatment mostly determines attributing the painting to the ``vernacular trend``.

Furthermore, considering the wall paintings of Tsaldashi church of the Saviour, Tsvirmi (chobani quarter) church of st. George, Hadishi church of the Archangels, it was quite obvious that the murals are strongly connected to each other. As for the aim of our research, it was assumed that the organization of the system of murals mostly indicates their ``vernacular`` character.

Lastly, we observed the peculiarities of the first layer of the conch of Tangili church, murals of Khe church and the group of the painted icons. It was quite obvious that style mostly indicates their belonging to the ``vernacular trend``. However, the style of the painting showed affinity with the art works of the early stages of the development of the medieval Christian art. According to this we assumed that the mural decorations could have been painted in earlier epoch - 11th century. Thus, changing the date provoked the necessity of further consideration of the contents of the ``vernacular trend``, in general.

All in all, researching several paintings of different dates gave us quite diverse results. We were able to find out that in each case there are different motifs indicating the ``vernacular`` character of the paintings. And each of them has contexts different from the other. According to this, we assumed that, in case of above discussed mural decorations are not ``united`` into the ``vernacular trend``, research of their individual peculiarities may become far more productive.

ლიტერატურის სია

1. მ. ყენია, ზემო სვანეთი - შუასაუკუნოვანი კედლის მხატვრობა, თბ. 2010.
2. რ. ყენია, ნ. აღადაშვილი. ზემო სვანეთი (შუა საუკუნეების ხელოვნება) გამკლველი, თბ., 2000.
3. ე. პრივალოვა, მურყმელის „მაცხვარის“ მოხატულობა უშგულში, ძეგლის მეგობარი №29, 1972.
4. ი. ხუსკივაძე, ქართულ ეკლესიათა გვიანი შუა საუკუნეების „ხალხური“ მოხატულობანი, თბ. 2003.
5. მ. ყენია, ესქატოლოგიური მოტივების შესახებ XIV საუკუნის საქართველოს სულიერ ცხოვრებაში, ლიტერატურა და ხელოვნება, № 2, 1990.
6. მ. ყენია, ლაღამის ქვედა ეკლესიის მოხატულობანი, თბ., 1997.
7. ვ. სილოგავა, სვანეთის წერილობითი ძეგლები, თბ., 1988. ვ. სილოგავასთან ქტიტორის ფიგურასთან არსებული განმარტებითი წარწერის წაკითხვაა წარმოდგენილი. პირველ რიგში,
8. ირ. ყიფშიძე, შუა საუკუნეების სვანეთის კედლის მხატვრობისა და ხატწერის ურთიერთობისათვის. საბჭოთა ხელოვნება, №1, 1977.
9. ირ. ყიფშიძე, ზემო სვანეთის სოფ. ხეს ეკლესიის მხატვრობის იკონოგრაფიული სქემის თავისებურება. საქართველოს სსრ მეცნიერებათა მაცნე, №3, 1975.
10. ნ. ჭიჭინაძე, შუა საუკუნეების ქართული ხატწერა, თბ., 2011.
11. გ. აღიბეგაშვილი, თ. საყვარელიძე, ქართული ჭედური და ფერწერული ხატები, თბ., 1980.
12. ნ. ბურჭულაძე, ქართული ხატები, თბ., 2016.
13. მ. დიდებულისძე, ზენობანის მაცხოვრის ეკლესიის მოხატულობა. საქართველოს სსრ აკადემიის მეცნიერებათა მაცნე, №1, 1990.
14. ზ. სხირტლაძე, ადრეული შუა საუკუნეების ქართული კედლის მხატვრობა: თელოვანის ჯვარპატიოსანი, თბ., 2008.
15. თ. ხუნდაძე, შუა საუკუნეების ქართული რელიეფი (გამოუქვეყნებელი ნაშრომი ავტორის მიერ სალექციო კურსის დროს იქნა გადმოცემული)

16. რ. მეფისაშვილი, ვ. ცინცაძე. ზემო სვანეთის ხუროთმოძღვრული ძეგლები. საქართველოს სიძველენი, №16, 2013, გვ. 339-349.
17. ნ. აღადაშვილი, გ. აღიბეგაშვილი, ა. ვოლსკაია, Живописная школа Сванети, თბ., 1983.
18. ნ. აღადაშვილი, Роспись церкви Тангил в верхней Сванетии. ქართული სახვითი ხელოვნების საკითხები, 1982, გვ. 17-30.
19. ნ. აღადაშვილი, გ. აღიბეგაშვილი, ა. ვოლსკაია. Росписи художника Тевдоре в Верхней Сванетии, თბ., 1966.
20. თ. ვირსალაძე, Фресковая роспись художника Микаела Маглакели в Мацхвариши. Ars Georgica, №4, 1955, გვ. 188.
21. ნ. აღადაშვილი, Композиции Алтарной Конхи В Церквах Сванетии. ქართული ხელოვნებისადმი მიძღვნილი IV საერთაშორისო სიმპოზიუმი, თბ., 1983.
22. ირ. ყიფშიძე, Некоторые особенности образа архангелов в средневековой живописи Сванетии.
23. ნ. აღადაშვილი, ა. ვოლსკაია, Фасадные Росписи Верхней Сванети. Ars Georgica, 9-A, თბ., 1988.
24. თ. ვირსალაძე, Основные этапы развития грузинской средневековой монументальной живописи, ქართული ხელოვნებისადმი მიძღვნილი II საერთაშორისო სიმპოზიუმი, თბ., 1977.
25. Т. С. Щербатова-Шевякова, Монументальная живопись раннего средневековья Грузии, Тб., 1983.
26. В. Н. Лазарев, История Византийской живописи, М.: Искусство, 1986.
27. Н. П. Кондаков, Иконография Богоматери, СПб. Т. I. 1914. Т. II. 1915.
28. A. Grabar, The art of the Byzantine empire, 1967
29. Catherine Jolivet-Lévy, La Cappadoce médiévale. images et spiritualité, 2001.
30. T. Velmans, L ' église de Khé en Géorgie. La mandylion au dessus de l'autel, l ' art médiéval de l ' Orient chrétien, Sofia 2002, 115-131.
31. T. Velmans, Les peintures de l'église dite, Tanghil en Géorgie, Byzantion, 52, 1982, p. 389-412.

32. T. Velmans, L' image de la Deisis dans les églises de Georgie et dans celles d'autres régions du monde Byzantines. Cahiers archeologique, N° 29, 1980/81, pp.47-102. ٨.¹ ٩.¹
33. M. Th. Disdier, Les églises rupestres de Cappadoce, par G. de Jerphanion. In: Échos d'Orient, tome 29, n°158, 1930. pp. 193- 201.

ილუსტრაციების სია

1. ღეშტერის კაიშე თარგლეხერის სახელობის ეკლესია, „ჯვარცმის“ კომპოზიცია, დასავლეთი კედელი;
2. ღეშტერის კაიშე თარგლეხერის სახელობის ეკლესია, წმ. მთავარანგელოზთა გამოსახულებები, საკურთხეველის აფსიდი;
3. ღეშტერის კაიშე თარგლეხერის სახელობის ეკლესია, „ადღგომის“ კომპოზიცია, დასავლეთი კედელი;
4. ლაღამის მაცხოვრის სახელობის ზედა ეკლესია, „ადღგომის კომპოზიცია“, დასავლეთი კედელი (ფოტო აღებულია წიგნიდან „ზემო სვანეთი“);
5. ფარის სვიფის წმ. გიორგის სახელობის ეკლესია, „ადღგომის კომპოზიცია“, დასავლეთი კედელი (ფოტო აღებულია წიგნიდან „ზემო სვანეთი“);
6. ღეშტერის კაიშე თარგლეხერის სახელობის ეკლესია, გალაკტოტროპუზას ტიპის ღმრთისმშობელი, დასავლეთი კედელი, ასლი (ფოტო მოგვაწოდა მ. ბუჩუკურმა);
7. ბაუიტის მონასტრის მხატვრობა, გალაკტოტროპუზას ტიპის ღმრთისმშობლის გამოსახულებით;
8. საქარაში მდებარე წმ. იერემიას მონასტრის მხატვრობა, გალაკტოტროპუზას ტიპის ღმრთისმშობლის გამოსახულებით;
9. ბაუიტის მონასტრის მხატვრობა, გალაკტოტროპუზას ტიპის ღმრთისმშობლის გამოსახულებით;
10. ეგვიპტის სირიელთა მონასტრის მხატვრობა, გალაკტოტროპუზას ტიპის ღმრთისმშობლის გამოსახულებით;
11. ცაღდაშის მაცხოვრის სახელობის ეკლესია, ჩრდილოეთი მხარე (თ. ვირსალაძის სქემა);
12. ჰადიშის მთავარანგელოზთა სახელობის ეკლესია, ჩრდილოეთი მხარე (გ. ალიბეგაშვილის სქემა);
13. წვირმის წმ. გიორგის სახელობის ეკლესია, ჩრდილოეთი მხარე (გ. ალიბეგაშვილის სქემა);
14. ცაღდაშის მაცხოვრის სახელობის ეკლესია, „იერუსალიმად შესვლის“ კომპოზიცია, დეტალი, ჩრდილოეთი კედელი;

15. ჰადიშის მთავარანგელოზთა სახელობის ეკლესია, „შობის“ კომპოზიცია, კამარის სამხრეთი ფერდი;
16. ჰადიშის მთავარანგელოზთა სახელობის ეკლესია, იოანე ნათლისმცემლის გამოსახულება, დეტალი, საკურთხეველის აფსიდი;
17. წვირმის წმ. გიორგის სახელობის ეკლესია, მოგვების ფიგურები „შობის“ კომპოზიციიდან, დეტალი, კამარის სამხრეთი ფერდი;
18. წვირმის წმ. გიორგის სახელობის ეკლესია, მთავარანგელოზ გაბრიელის ფიგურა „ხარების“ კომპოზიციიდან, დეტალი, კამარის ჩრდილოეთი ფერდი;
19. ტოკალი ქილისეს ძველი ეკლესიის მხატვრობის სქემა (ფოტო აღებულია წიგნიდან *La Cappadoce médiévale. images et spiritualité*);
20. გულუ დერეს წმ. იოანეს სახელობის ეკლესიის მხატვრობის სქემა (ფოტო აღებულია წიგნიდან *La Cappadoce médiévale. images et spiritualité*);
21. თანლილის მთავარანგელოზთა სახელობის ეკლესია, „ვედრების“ კომპოზიცია, კონქი;
22. ორი ფერწერული ფენის მონიშვნა თანლილის მთავარანგელოზთა სახელობის ეკლესიის „ვედრების“ კომპოზიციაში, კონქი;
23. თანლილის მთავარანგელოზთა სახელობის ეკლესია, ორი ფერწერული ფენა მაცხოვრის გამოსახულებაზე, დეტალი, კონქი;
24. თანლილის მთავარანგელოზთა სახელობის ეკლესია, ორი ფერწერული ფენის ფიგურები საკონქო კომპოზიციიდან, დეტალი;
25. თანლილის მთავარანგელოზთა სახელობის ეკლესია, მეორე ფერწერული ფენის სერობინის გამოსახულება, კონქი;
26. თანლილის მთავარანგელოზთა სახელობის ეკლესია, ორი ფერწერული ფენის ფიგურები საკონქო კომპოზიციიდან, დეტალი;
27. ხეს წმ. ბარბარეს სახელობის ეკლესია, „შობის“ კომპოზიცია, კამარის ფერდის სამხრეთ-დასავლეთი მონაკვეთი;
28. ხეს წმ. ბარბარეს სახელობის ეკლესია, „მირქმის“ კომპოზიცია, კამარის ფერდის ჩრდილო-დასავლეთი მონაკვეთი;
29. ხეს წმ. ბარბარეს სახელობის ეკლესია, მთავარანგელოზთა გამოსახულებები, კანკელი;

30. ჩვილელი ღმრთისმშობლისა და წმ. ბარბარეს ხატი (სიემ; ნაკიფარი);
31. წმ. გიორგის ხატი (სიემ);
32. მაცხოვარი ყოვლისამპყრობელის ხატი (სიემ);
33. წინასწარმეტყველ იონას ხატი (სიემ);
34. ჩვილელი ღმრთისმშობლის ხატი (სიემ; ლენჯერი);
35. მავედრებელი ღმრთისმშობლის ხატი (ჰადიშის მაცხოვრის ეკლესია);
36. ჩვილელი ღმრთისმშობლის ხატი (ჰადიშის მაცხოვრის ეკლესია);
37. წმ. გიორგის ხატი (ჰადიშის მაცხოვრის ეკლესია);
38. წმ. გიორგის ხატი (მუწდი);
39. სამნაწილელი ხატის დეტალი წმ. დედათა და მთავარანგელოზთა
გამოსახულებით (მუწდი; ფოტო აღებულია წიგნიდან „შუა საუკუნეების
ქართული ხატწერა“);
40. აღსაყდრებული მაცხოვრის ხატი (ხეს წმ. ბარბარეს ეკლესია);
41. კოპტური ეგვიპტე, წმ. აპოლოს მონასტრის მხატვრობა;
42. კოპტური ეგვიპტე, საქარას წმ. იერემიას მონასტრის მხატვრობა;
43. ხანდისის ქვასვეტი;
44. ჯოისუბნის რელიეფი;
45. ოპიზის წმ. იოანე ნათლისმცემლის ტაძრის რელიეფი;
46. კეადრიფოლიუმი „ჯვარცმის“ გამოსახულებით (ხახულის კარედი);
47. ქსნის არმაზის წმ. გიორგის სახელობის ეკლესია, კანკელის მოხატულობა;
48. მაცხოვარი ყოვლისამპყრობელის ხატის (მესტიის თემი, სიემ);
49. ნიკორწმინდის წმ. ნიკოლოზის სახელობის ტაძრის რელიეფი;
50. წყაროსთავის სახარების მინუატურები;
51. ნაკიფარის წმ. გიორგის სახელობის ეკლესია, საფასადე მხატვრობა,
ევმანუელის გამოსახულება;
52. თანდილის მთავარანგელოზთა სახელობის ეკლესია, საკონქო კომპოზიციის
პირველი ფენის მხატვრობა, მთავარანგელოზის გამოსახულება დეტალი;
53. ხეს წმ. ბარბარეს სახელობის ეკლესია, კარის ტიმპანი, ევმანუელის
გამოსახულება, დეტალი.



1. დეშტერი, „ჯვარცმის“ კომპოზიცია, დასავლეთი კედელი



2. დეშტერი, წმ. მთავარანგელოზთა გამოსახულებები, საკუროხეველის აფსიდი



3. ღეშტერი, „ადღომის“ კომპოზიცია, დასავლეთი კედელი



4. ღაღამი, „ადღომის“ კომპოზიცია“, დასავლეთი კედელი



4. ფარის სვიფი, „ადღომის“ კომპოზიცია“, დასავლეთი კედელი



6. ღუშტური, გალაკტოტროპუზას ტიპის ღმრთისმშობელი, დასავლეთი კედელი, ასლი



7. ბაუიტის მონასტრის მხატვრობა



8. საქარას წმ. იერემიას მონასტრის მხატვრობა



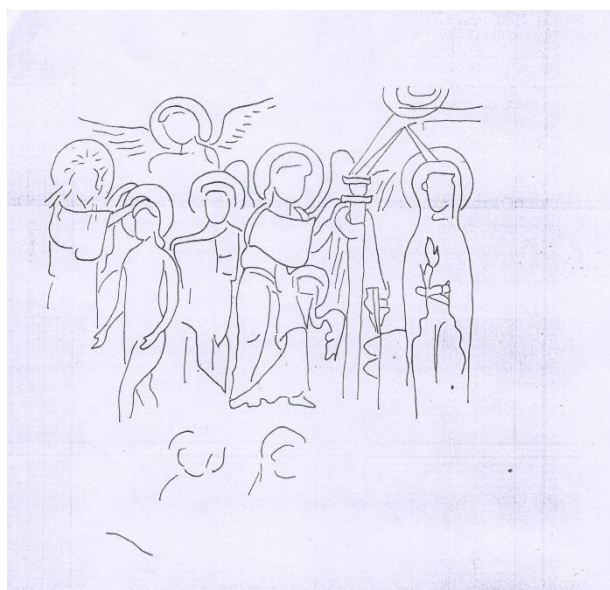
9. ბაუიტის მონასტრის მხატვრობა



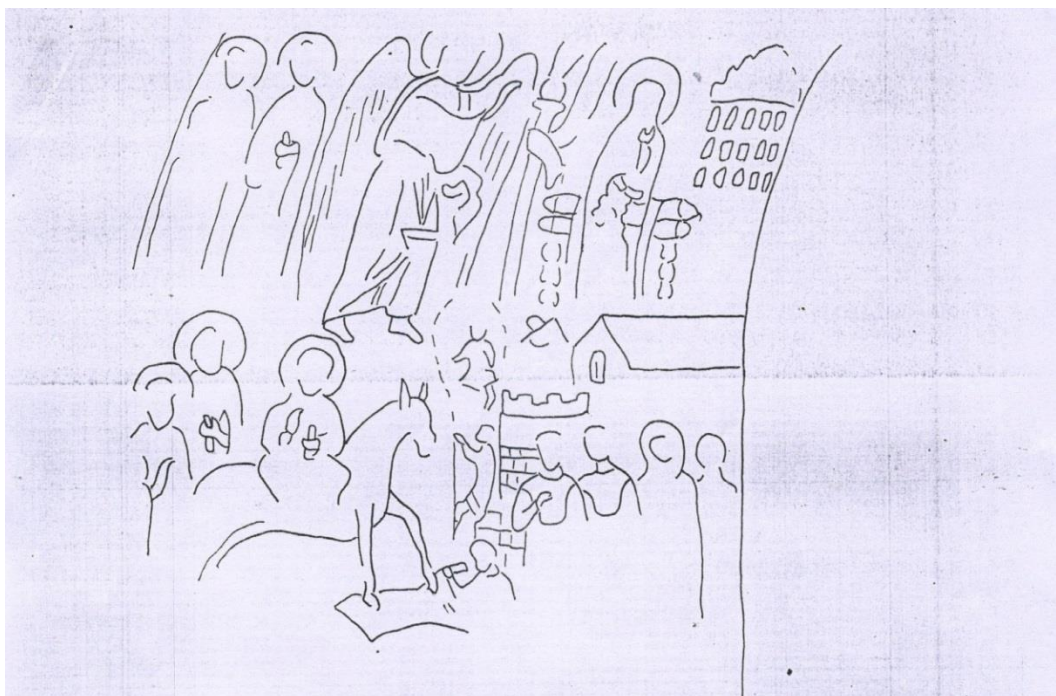
10. ეგვიპტის სირიელთა მონასტრის მხატვრობა



11. ცაღდაშის მაცხოვრის
სახელობის ეკლესია, ჩრდილოეთი
მხარე (თ. ვირსალაძის სკემა)



12. ჰადიშის მთავარანგელოზთა
სახელობის ეკლესია, ჩრდილოეთი
მხარე (გ. ალიბეგაშვილის სკემა)



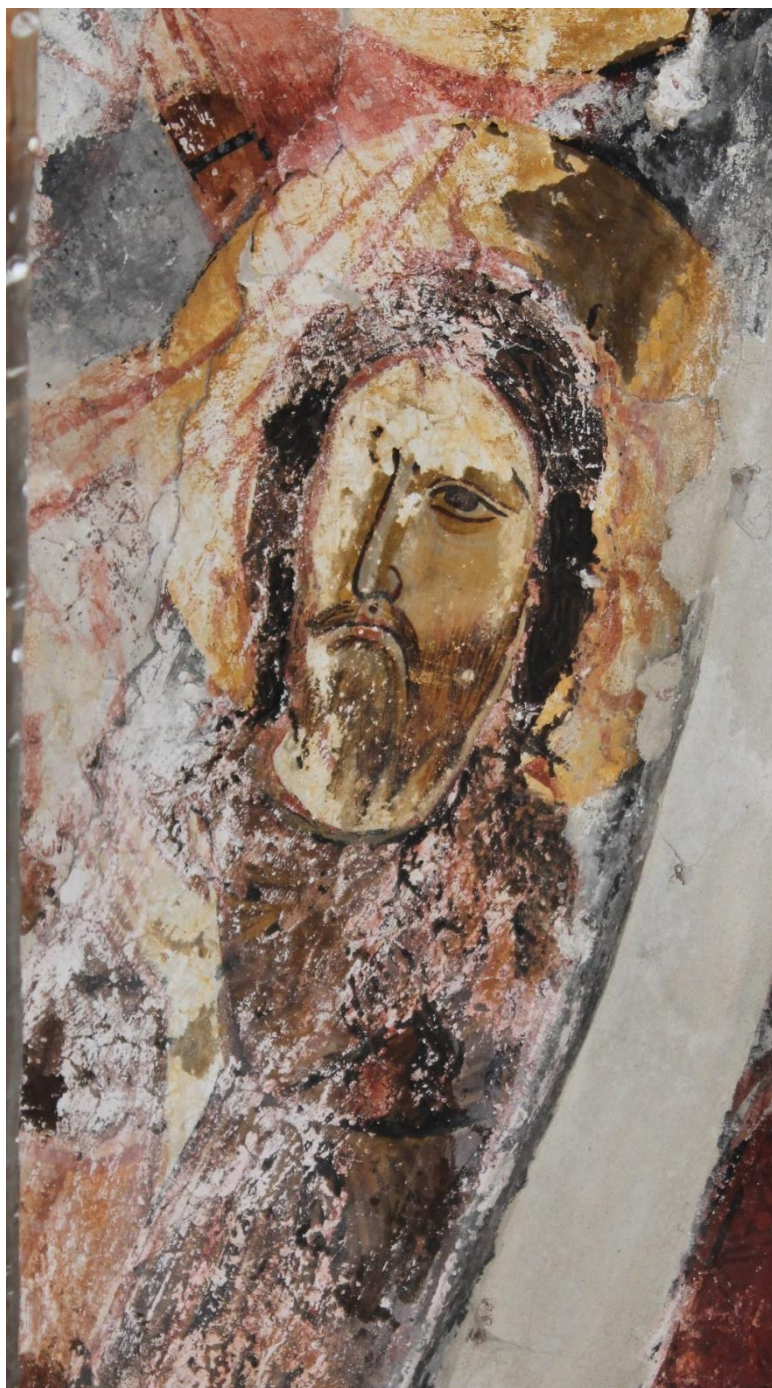
13. წვორმის წმ. გიორგის სახელობის ეკლესია, ჩრდილოეთი
მხარე (თ. ვირსალაძის სკემა)



14. ცაღდაშის მაცხოვრის სახელობის ეკლესია, „იერუსალიმად შესვლის“
კომპოზიცია, დეტალი, ჩრდილოეთი კედელი



15. პადიშის მთავარანგელოზთა სახელობის ეკლესია, „შობის“ კომპოზიცია, კამარის სამხრეთი ფერდი



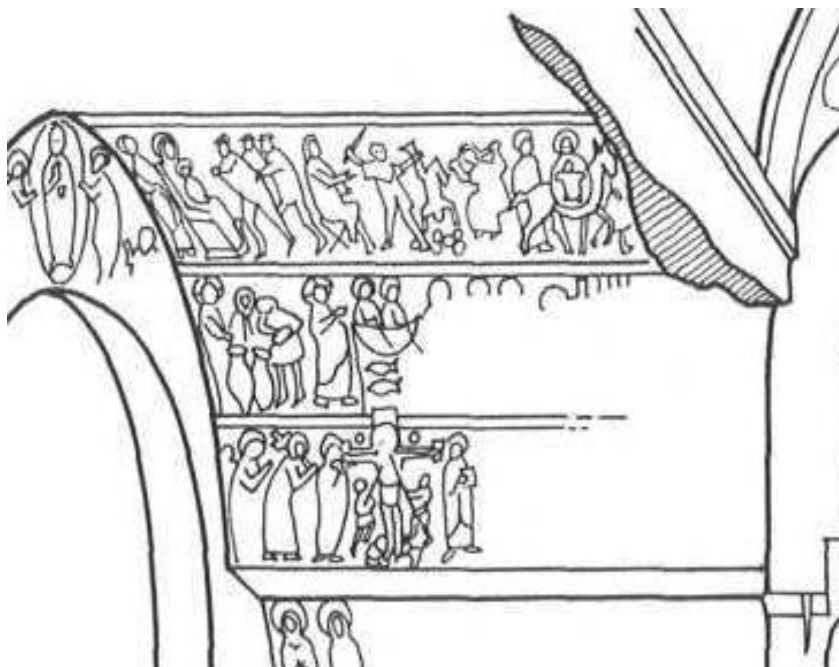
16. ჰადიშის მთავარანგელოზთა სახელობის ეკლესია, იოანე ნათლისმცემლის გამოსახულება, დეტალი, საკურთხეველის აფსიდი;



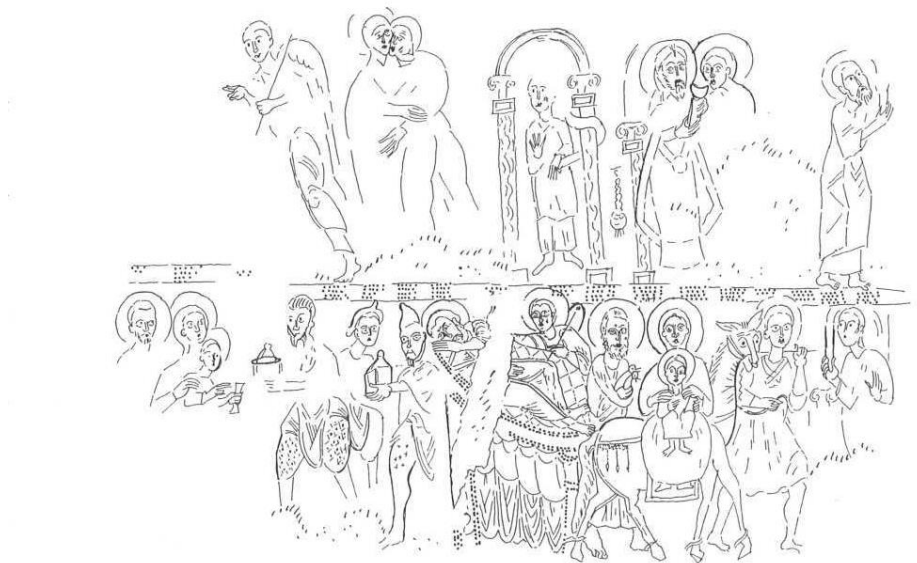
17. წვირმის წმ. გიორგის სახელობის ეკლესია, მოგვების ფიგურები „შობის“ კომპოზიციიდან, დეტალი, კამარის სამხრეთი ფერდი;



18. წვირმის წმ. გიორგის სახელობის ეკლესია, მთავარანგელოზ გაბრიელის ფიგურა „ხარების“ კომპოზიციიდან, დეტალი, კამარის ჩრდილოეთი ფერდი;



19. ტოკალი ქილისეს ძველი ეკლესიის მხატვრობის სქემა



20. გულუ დერეს წმ. იოანეს სახელობის ეკლესიის მხატვრობის სქემა



21. თანდილის მთაგარანგელოზთა სახელობის ეკლესია, „ვედრების“ კომპოზიცია, კონქი



22. ორი ფერწერული ფენა თანდრის მთავარანგელოზთა სახელობის ეკლესიის „ვედრების“ კომპოზიციაში, კონქი (მწვანე ფერით მოინიშნება პირველი ფენა, წითელი ფერით მოინიშნება მეორე ფენა)



23. თანდილის მთაგარანგელოზთა სახელობის ეკლესია, ორი ფერწერული ფენა
მაცხოვრის გამოსახულებაზე, დეტალი, კონქი



24. თანდილის მთავარანგელოზთა სახელობის ეკლესია, ორი ფერწერული ფენის ფიგურები საკონქო კომპოზიციიდან, დეტალი



25. თანდილის მთავარანგელოზთა სახელობის ეკლესია, მეორე ფერწერული ფენის სერობინის გამოსახულება, კონქი



26. თანდილის მთაგარანგელოზთა სახელობის ეკლესია, ორი ფერწერული ფენის ფიგურები საკონქო კომპოზიციიდან, დეტალი



27. ხეს წმ. ბარბარეს სახელობის ეკლესია, „შობის“ კომპოზიცია, კამარის ფერდის სამხრეთ-დასავლეთი მონაკვეთი



28. ხეს წმ. ბარბარეს სახელობის ეკლესია, „მირქმის“ კომპოზიცია, კამარის ფერდის ჩრდილო-დასავლეთი მონაკვეთი



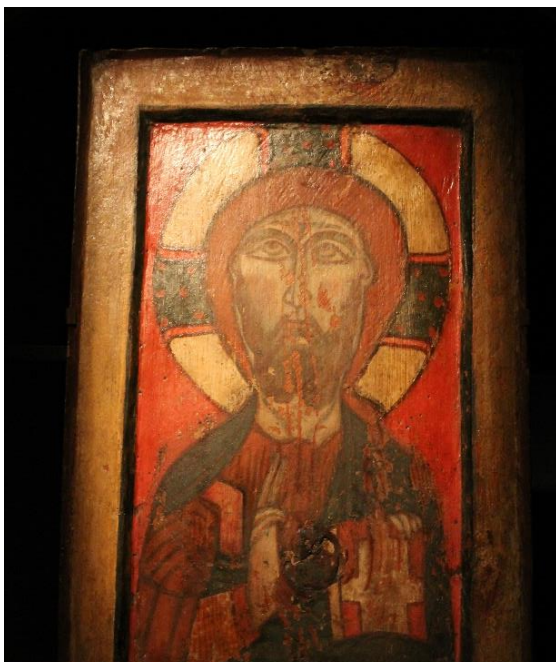
29. ხეს წმ. ბარბარეს სახელობის ეკლესია, მთავარანგელოზთა გამოსახულებები, კანკელი



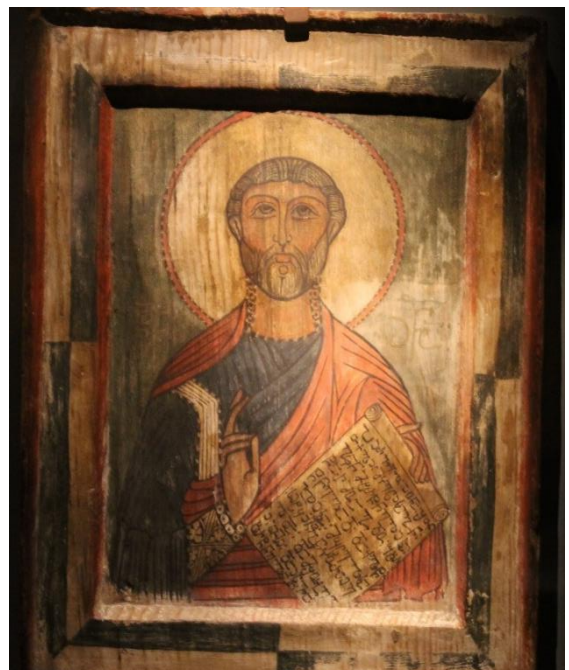
30. ჩვილელი ღმრთისმშობლისა და წმ. ბარბარეს ხატი (სიემ; ნაკიფარი)



31. წმ. გიორგის ხატი (სიემ)



32. მაცხოვარი ყოვლისამყრობელის ხატი (სიემ)



33. წინასწარმეტყველ იონას ხატი (სიემ)



34 ჩვილელი ღმრთისმშობლის ხატი (სიემ; ლენჯერი)



35. მავედრებული ღმრთისმშობლის ხატი (ჰადიშის მაცხოვრის ეკლესია)



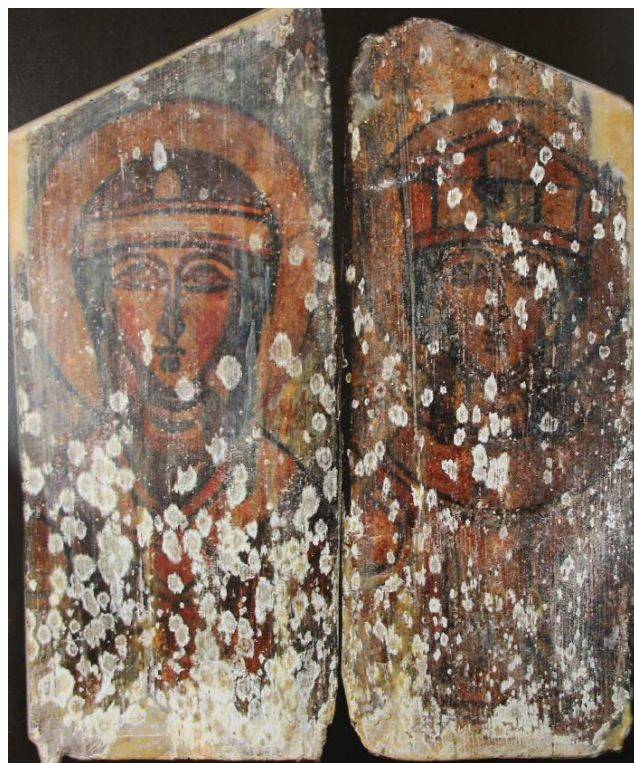
36. ჩვილელი ღმრთისმშობლის ხატი (ჰადიშის მაცხოვრის ეკლესია)



37. წმ. გიორგის ხატი (ჰადიშის მაცხოვრის ეკლესია)



38. წმ. გიორგის ხატი (მუწდი)



39. სამნაწილელი ხატის დეტალი
წმ. დედათა და მთავარანგელოზთა
გამოსახულებით



40. აღსაყდრებული მაცხოვრის ხატი (ხეს წმ. ბარბარეს ეკლესია)



41. კობტური ეგვიპტე, წმ. აპოლოს მონასტერი



42. კობტური ეგვიპტე, საქარას წმ. იერემიას მონასტერი



43. ხანდისის ქვასვეტი



44. ჯოისუბნის რელიეფი



45. ოპიზის წმ. იოანე ნათლისმცემლის ტაძრის რელიეფი



46. კვადრიფოლიუმი „ჯვარცმის“ გამოსახულებით (ხახულის კარედი)



47. ქსნის არმაზის წმ. გიორგის სახელობის ეკლესია, კანკელის მოხატულობა,



48. მაცხოვარი ყოვლისამპყრობელის ხატის (მესტიის თემი, სიემ);



49. ნიკორწმინდის წმ. ნიკოლოზის სახელობის ტაძრის რელიეფი



50. წყაროსთავის სახარების მინუატურები



51. ნაკიფარი, საფასადე მხატვრობა, ევმანუელი



52. თანდილი, კონქის პირველი ფენის მხატვრობა, მთავარანგელოზი



53. ხე, კარის ტიმპანი, ევმანუელი