

ქ. თბილისის აპოლონ ქუთათელაძის სახელმწიფო
სამხატვრო აკადემიის
რესტავრაციის, ხელოვნების ისტორიისა და თეორიის
ფაკულტეტი

სამაგისტრო პროგრამა - შუა საუკუნეების ქართული ხელოვნება



ვეჯინის ამალლების ტაძრის მოხატულობა

სამაგისტრო ნაშრომი

სტუდენტი: მარიამ ებანოიძე

სამეცნიერო ხელმძღვანელი: ანა კლდიაშვილი

ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, თსსა სრული პროფესორი

თბილისი

2020

შინაარსი

შესავალი	3
თავი I - ვეჯინის ამდლების ტაძრის არქიტექტურა.....	7
თავი II - ვეჯინის მხატვრობის ზოგადი აღწერა.....	12
თავი III - ვეჯინის მხატვრობის ცალკეულ გამოსახულებათა აღწერა და იკონოგრაფია.....	17
თავი IV - მხატვრობის პროგრამა.....	53
თავი V - სტილური ანალიზი.....	58
დასკვნა	81
რეზიუმე	85
Summary	86
ბიბლიოგრაფია.....	87
ილუსტრაციის სია.....	89

შესავალი

ამაღლების ეკლესია, კახეთში, სოფელ ვეჯინში მდებარეობს, სადაც ყველაზე მნიშვნელოვან საკულტო ნაგებობად, სწორედ, ამაღლების ეკლესია ითვლება. ის ციხე-სიმაგრის კომპლექსში შემავალი ნაგებობაა, რომელიც სხვადასხვა პერიოდის ხუროთმოძღვრულ ძეგლს აერთიანებს. თავად ციხე-სიმაგრის კომპლექსაც მთლიანად „ამაღლებას“ უწოდებენ.

ამაღლების ეკლესია დარბაზული ტიპის ნაგებობაა, რომელსაც ჩრდილოეთით მინაშენი აქვს. მინაშენი დარბაზის სივრცისგან დამოუკიდებელი ნაგებობაა. აღნიშნული ორივე სივრცე მოხატულია. ამჟამად, ჩრდილოეთი მინაშენის მხატვრობის დიდი ნაწილი დაკარგულია, ხოლო მხატვრობა შედარებით კარგადაა დაცული ტაძრის მთავარ სივრცეში. ორივე მხატვრობის ნიმუში სახელოვნებათმცოდნეო კუთხით დღემდე შეუსწავლელია.

სამეცნიერო ლიტერატურაში, გამოთქმულია მოსაზრება რომ ვეჯინის ამაღლების ტაძრის მოხატულობა გვიანი შუა საუკუნეების, ე.წ პოსტბიზანტიური ხანის, XVI-XVII საუკუნეებს განეკუთვნება. ის მოხსენიებულია საქართველოს და კულტურის ძეგლთა აღწერილობაში,¹ სადაც ზოგადად მიმოხილულია სოფელი ვეჯინის ხუროთმოძღვრული ძეგლები და მათ შორის, ამაღლების ტაძარი და მისი მხატვრობა. მხატვრობის აღწერამდე ავტორები აღნიშნავენ რომ, აქ გამოსახული მხატვრობა XVI საუკუნეს განეკუთვნება და შემდეგ ზოგადად მიმოხილავენ აქ გამოსახულ სცენებს. ამაღლების მხატვრობას ეხება ი. მამიაშვილი,² როდესაც გვიანი შუა საუკუნეების ქართული მონუმენტური მხატვრობის ზოგიერთ ასპექტს მიმოხილავს და ვეჯინის ამაღლების მხატვრობას ლევან კახთა მეფის დროინდელ (XVI ს.) ძეგლთა რიგს მიაწერს. ვეჯინის მხატვრობაზე არსებულ ბერძნულ წარწერებს ეხება თ. ყაუხჩიშვილიც,³ რომელიც მხატვრობას და მასზე არსებულ წარწერებს, თანადროულად მიიჩნევს. მისი თქმით, ხელოვნებათმცოდნეების აზრით, მხატვრობა XVI-XVII საუკუნეებს განეკუთვნება და წარწერებიც ამ დროის უნდა იყოს. თუმცა, ავტორი მეცნიერთა ვინაობას არ ასახელებს. ამდენად, ვეჯინის მხატვრობის შესახებ

¹ თ. დვალი, ფ. დედვარიანი, საქართველოს ისტორიის და კულტურის ძეგლთა აღწერილობა, 1-I, თბ., 2013, გვ. 125

² მამიაშვილი, გვიანი შუა საუკუნეების ქართული მონუმენტური მხატვრობის ზოგიერთი ასპექტი, (გელათის ღვთისმშობლის შობის ტაძრის ცენტრალური სივრცის XVI ს-ის მხატვრობა), ქართული ხელოვნების ნარკვევები, III, თბ., 2004, გვ. 23

³ თ. ყაუხჩიშვილი, საქართველოს ბერძნული წარწერების კორპუსი, თბ., 2004, გვ. 314

გამოთქმული მოსაზრებები, მხოლოდ ზოგადი ხასიათისაა და მისი საფუძვლიანი სამეცნიერო კვლევა დღემდე არ მომხდარა.

იმის გათვალისწინებით, რომ ტაძრის მთავარ დარბაზულ სივრცეში, ჩრდილოეთ მინაშენისაგან განსხვავებით, შემორჩენილი მხატვრობა უფრო ვრცელია და, შესაბამისად, მეტი გამოსახულებებია შემორჩენილი, ამჟამად, სამაგისტრო თემის ფარგლებში მხოლოდ მთავარი სივრცის მოხატულობას შევხებით. დარბაზის სივრცეში ზოგიერთი სცენა ძალზე დაზიანებულია, თუმცა, ცალკეული დეტალების მიხედვით შესაძლებელია ამ სცენების იდენტიფიკაცია. შემორჩენილი მხატვრობა საშუალებას გვაძლევს სახელოვნებათმცოდნეო კუთხით შევისწავლოთ ის, გამოვიკვლიოთ მხატვრობის ცალკეულ სცენათა იკონოგრაფია, მხატვრობის ერთიანი პროგრამა, მისი სტრუქტურა, კედელზე სცენათა გადანაწილების პრინციპები და მხატვრულ-სტილისტური თავისებურებები. რაც, საშუალებას მოგვცემს მოვნიშნოთ მხატვრობის შესრულების ქრონოლოგიური ჩარჩოები.

ამასთან, ვეჯინის ამაღლების მთავარ სივრცეში, მოცემული გვაქვს ბერძნული და ასომთავრული წარწერები. ბერძნული წარწერები მხოლოდ საკურთხეველში წარმოგვიდგება, ხოლო ასომთავრული, როგორც მთავარ სივრცეში, ასევე, საკურთხეველში. მოცემული წარწერები განსაკუთრებით დაზიანებულია საკურთხევლის სივრცეში. აქედან ბერძნული წარწერები წაკითხული აქვს თ. ყაუხჩიშვილს, ხოლო, სამაგისტრო თემის ფარგლებში, ასომთავრული წარწერების წაკითხვაში პალეოგრაფი თემო ჯოჯუა დაგვხმარა. მისი თქმით, საკურთხეველში წარმოდგენილი წარწერათა გრაფემები სხვაობენ მთავარი სივრცის წარწერებისაგან, როგორც მოხაზულობით, ასევე, შინაარსით. საკურთხეველში ნარატიული სახის წარწერები გვაქვს მოცემული, ხოლო დარბაზის სივრცეში, სცენათა მოკლე სახელებია. თ. ჯოჯუას აზრით, ისინი ერთი და იგივე პერიოდში არ უნდა იყოს შესრულებული და შესაძლებელია, მათ შორის დაახლოებით ერთი საუკუნე იყოს სხვაობა.

ქართული გვიანი შუა საუკუნეების კედლის მხატვრობის ნიმუშები, სახელოვნებათმცოდნეო კუთხით ნაკლებად შესწავლილია. განსაკუთრებით აღსანიშნავია ის, რომ XVI და XVII საუკუნეებს შორის არსებული მხატვრულ-სტილისტური განსხვავებები არ არის მეცნიერულად მკაფიოდ გამოკვეთილი და გამოიჯნული. ამგვარად, ჩვენი მიზანია, სახელოვნებათმცოდნეო კუთხით, შევისწავლოთ ვეჯინის ამაღლების მხატვრობა და სხვადასხვა კომპონენტებით შევადაროთ ის, როგორც XVI საუკუნის, ასევე, XVII საუკუნის მხატვრობის ნიმუშებს, შედეგად კი, გამოვავლინოთ მათ შორის მსგავსება განსხვავებები.

ამდენად, ვეჯინის კედლის მხატვრობა ქართული გვიანი შუა საუკუნეების კედლის მხატვრობის ისტორიისთვის, ვფიქრობთ, რომ მნიშვნელოვანი და ღირებული ძეგლია.

*

*

*

სოფელი ვეჯინი გომბორის ქედის ჩრდილო-აღმოსავლეთ კალთასა და ალაზნის ვაკის მიჯნაზე, ზღვის დონიდან 420 მ-ზეა გაშენებული. სოფელი გურჯაანის მუნიციპალიტეტს ეკუთვნის და მისგან შვიდი კილომეტრითაა დაშორებული.

ისტორიულად ვეჯინი ცნობილია, როგორც ჰერეთის სამთავროს ერთ-ერთ საერისთავო და საეპისკოპოსო ცენტრი.⁴ სოფელი მდიდარია ისტორიული ძეგლებით. მათ შორისაა ამაღლების სახელით ცნობილი ციხე-სიმაგრის კომპლექსი⁵ (X-XI სს.), რომლიც სხვადასხვა პერიოდის ხუროთმოძღვრულ ძეგლს აერთიანებს, ესენია: კოშკი (IX-X სს.), ამაღლების ეკლესია (XIV ს.), აღდგომის ეკლესია (XIV ს.) და ღვთისმშობლის სახელობის ტაძარი (XVI ს.). აქვე დგას კახეთში უძველესი ორსართულიანი სამრეკლო (XV ს.), გენერალ სიმონ შალიკაშვილის ეკვდერი (XIX ს.) და ანდრონიკაშვილების საგავრეულო სასაფლაო. მთა, რომელზეც ციხეა გაშენებული, სოფლის დასავლეთით, ორ კილომეტრში, მდებარეობს. აღმოსავლეთიდან ის შემოსაზღვრულია ვეჯინის ხევით, დასავლეთიდან კი ძირკოკის ხევით, ხოლო სამხრეთ ნაწილი ვიწრო ყელითაა დაკავშირებული გომბორის ქედთან. დროთა განმავლობაში ციხე-სიმაგრე ბევრჯერ გადაუკეთებიათ, საფუძვლიანად კი, XVIII საუკუნეში.

ცნობები ვეჯინის შესახებ თავდაპირველად, ქართლის ცხოვრებაში, X საუკუნეში გვხვდება. მასში მოთხრობილია აფხაზთა მეფე კონსტანტინე III-ის ჰერეთში ჩასვლის ამბავი, რომლის თანახმად, მეფის მიზანი, აფხაზთა მეფის და კახეთის მთავრის კვირიკე I-ის, დაზავების საკითხი იყო ჰერეთის მმართველ ადარნასე პატრიკიოსი.

სტრატეგიული მნიშვნელობიდან გამომდინარე, ვეჯინის ციხე-სიმაგრე აუღებლად ითვლებოდა, რის დასტურადაც თუნცაც ეს ფაქტი გამოდგება: XI საუკუნის 80-იან წლებში, საქართველოს მეფე გიორგი II (1072-1089 წწ.) აღნიშნულ ციხეს ასაღებად მიდგომია, თუმცა, მისი მცდელობა უშედეგო აღმოჩენილა.⁶

ამაღლების ციხე-სიმაგრე, ვახუშტი ბატონიშვილის მიერ, მოხსენიებულია „ქართლის ცხოვრებაში“. მისი თქმით: „ალაზნის დასავლით, ცივის მთის ძირს, არს

⁴ თ. დვალი, ფ. დედვარიანი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 122

⁵ იქვე

⁶ რ. მეტრეველი, ნარკვევები ფეოდალური საქართველოს ისტორიიდან, თბ., 1972, გვ., 55-56

ვეჯინი. მას ზეით, მთის კალთას, კლდესა ზედა, არს ციხე შენი მაგარი და დიდგებული, შიგ გამომდინარე წყაროთი და ეკლესიით.“⁷

სოფელ ვეჯინში ყველაზე მნიშვნელოვან საკულტო ნაგებობად ამაღლების ეკლესია ითვლება. თავად ციხე-სიმაგრის კომპლექსაც მთლიანად „ამაღლებას“ უწოდებენ.

⁷ ქართლის ცხოვრება, ს. ყაუღჩიშვილის გამოცემა, თბ. 1973, ტ. IV, გვ. 545

თავი I

ვეჯინის ამაღლების ტაძრის არქიტექტურა

ვეჯინის ამაღლების ციხე-სიმაგრის კომპლექსში შემავალი ძეგლია ამაღლების ტაძარი, რომელიც ციტადელის ჩრდილო-აღმოსავლეთ ნაწილში დგას. (სურ. 1) მეცნიერების აზრით,⁸ ტაძარი XIV საუკუნეს განეკუთვნება, თუმცა, იმის გამო, რომ მისი საფუძვლიანი კვლევა - შესწავლა არ ჩატარებულა, ეს თარიღი სავარაუდოა. დღესდღეობით ტაძრის კორპუსზე მრავალჯერადი აღდგენა-შეკეთებების კვალი ჩანს, რის გამოც, მისი იერსახე ძლიერაა შეცვლილი. თ. დვალის და ფ. დევდარიანის აზრით, თავდაპირველი ფენიდან, (არსებობს მოსაზრება, რომ ტაძარი, ციხე-სიმაგრის თანადროულად აიგო X-XI სს.) ამჟამად შემორჩენილია მხოლოდ აღმოსავლეთ კედლის ქვედა, ცოკოლის დონეზე არსებული მონაკვეთი - მოყვითალო ფერის თლილი ქვიშაქვის წყობის ორი რიგი, რომელიც ამჟამად არა თავად ტაძრის კედელს, არამედ მისგან გამოყოფილ, გაუგებარი ფუნქციის, თითქოს დღევანდელი აღმოსავლეთი ფასადიდან ამოზრდილ მაღალ საფეხურს წარმოადგენს. (სურ. 2,3) აღნიშნული კედელი თითქმის მთელს აღმოსავლეთ ფასადს მიუყვება. არსებობს მოსაზრება, რომ სწორედ ეს უკანასკნელი წარმოადგენს თავდაპირველი ტაძრის აღმოსავლეთი ფასადის ცოკოლს.⁹

ეკლესია დარბაზული ტიპის ნაგებობაა (14,3 x 5.2მ.). გეგმით არაწესიერი მოხაზულობის სწორკუთხედი. (სურ. 4) ჩრდილოეთიდან მას, მთელ სიგრძეზე, უფრო დაბალი და ვიწრო, ორი სათავსისაგან შემდგარი, მინაშენი ერთვის (სიგრძე - 4,3მ.). (სურ. 5) მეცნიერები,¹⁰ შემორჩენილი ნაშთების საფუძველზე (საძირკველი და აღმოსავლეთ კედლის ფრაგმენტი ტაძრის სამხრეთი კედლის აღმოსავლეთ კუთხეში), ვარაუდობენ, რომ მსგავსი მინაშენი ტაძარს სამხრეთი მხრიდანაც უნდა ჰქონოდა. (სურ. 6) შესაძლებელია, რომ დამატებითი სივრცეების მიშენების ამგვარი განლაგებით, ხუროთმოძღვარს სურდა ტაძრის ტიპის, სამეკლესიოანი ბაზილიკით შეცვლა, თუმცა, ის, რომ ტაძარი თავდაპირველად დარბაზული ეკლესიის ტიპის ეკლესიას წარმოადგენდა, ეჭვს არ იწვევს.

ეკლესიის უმეტესი ნაწილი რიყის ქვის ირეგულარული წყობითა და კირის დუღაბითაა აგებული. (სურ. 7) რიგებში გამოყენებულია კვადრატული ფორმის აგურიც. (სურ. 8) ცენტრალურ სივრცეს შესასვლელი ორი დასავლეთი და სამხრეთი

⁸ თ.დვალი, ფ. დევდარიანი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 124

⁹ იქვე

¹⁰ იქვე

მხრიდან აქვს. (სურ. 1, 9, 10) ამჟამად მხოლოდ დასავლეთის მხრიდან შესასვლელი კარი ფუნქციონირებს. ტაძარი გეგმით აღმოსავლეთ-დასავლეთ ღერძზე დაგრძელებული სწორკუთხედია, (სურ. 4) რომელსაც აღმოსავლეთით ნახევარწრიული აფსიდი ეკვრის. აფსიდი გარედან სწორკუთხა კედელშია ჩაწერილი. აფსიდის ცენტრში, ერთი, თითქმის თანაბარწირთხლიანი სარკმელია გაჭრილი. (სურ. 11) სარკმელი საკმაოდ ფართო და შეისრულთაღიანი ფორმისაა¹¹. (სურ.12) ინტერიერში, სარკმლის მარცხნივ, ღრმა, სწორკუთხა ნიშაა დატანილი. ასევე, საკურთხეველშია დატანილი, ჩრდილოეთ კედლის უკიდურეს აღმოსავლეთ მონაკვეთში, ნახევარწრიული ფორმის თაღით დასრულებული, ღრმა ნიშა. თ. დვალისა და ფ. დევდარიანის მოსაზრებით, აღნიშნული ნიშა, შესაძლოა, გადაკეთების დროს, ადრე ამ ადგილას არსებული კარის ნაცვლად მოწყობილიყო.¹² (სურ. 13)

საკურთხევლის სარკმლის გარდა, ერთი სარკმელია გაჭრილი დასავლეთ კედელში, (სურ. 14) ხოლო სამხრეთით ორი - ერთი დასავლეთ მონაკვეთზე,¹³ მეორე კი, აღმოსავლეთით. (სურ.7) აღმოსავლეთ სარკმლის თითქმის იდენტური ფორმისა და ზომისაა სამხრეთი კედლის, აღმოსავლეთ მონაკვეთში გაჭრილი სარკმელი, რომელიც კედლის თითქმის შუაში, საკმაოდ დაბლაა გაჭრილი. განსხვავებული ფორმისაა დასავლეთ კედლის სარკმელი, რომელიც კედლის ზედა ნაწილში, ცენტრშია გაჭრილი და სწორკუთხა ფორმისაა. საყურადღებოა, რომ სარკმელთა ფორმები სწორკუთხადან, 1957 წლის შემდგომ, გადაკეთებულია თაღოვან, შეისრულ ფორმაზე, ამაზე მეტყველებს ნახაზზე არსებული ჩრდილოეთ მინაშენისა და ცენტრალური ტაძრის სამხრეთი სარკმელთა სწორკუთხა ფორმები, რომლებიც ამჟამად თაღოვანია. (სურ. 12) კიდევ ერთი სარკმელია გაჭრილი მთავარი ტაძრის ჩრდილო-დასავლეთ კედლის მონაკვეთში. (სურ. 15) საინტერესოა ის ფაქტი, რომ, მიუხედავად იმისა, რომ ტაძარს ჩრდილოეთით მინაშენი მიადგეს აღნიშნული სარკმელი მაინც არ ამოქოლეს.

ჩრდილოეთ მინაშენი ცენტრალურ სივრცეს არ უკავშირდება და დამოუკიდებელი შესასვლელი აქვს დასავლეთი მხრიდან. (სურ. 1) ის ორი სათავსისგან შედგება: აღმოსავლეთ ნაწილში მოგრძო აფსიდიანი სამლოცველოა, (სურ. 18) დასავლეთით კი - გეგმით თითქმის კვადრატული ფორმის ეკვდერი. (სურ. 16, 17) ისინი ერთმანეთს დასავლეთ კედელში გაჭრილი შეისრულთაღიანი კარით უკავშირდება. მეცნიერები აღნიშნავენ,¹⁴ რომ ეს ორი სათავსო სხვადასხვა დროსაა აგებული. ჩრდილოეთ მინაშენს, აღმოსავლეთით, აფსიდი ეკვრის, რომელსაც ცენტრში, დაბალი, შეისრულთაღიანი ერთი სარკმელი აქვს. სარკმლის ორსავე მხარეს კი, თითო-თითო ნიშაა. ჩრდილო-აღმოსავლეთ მინაშენს, ჩრდილოეთ კედელზე, ორი

¹¹ იგივე ფორმის სარკმელია დატანილი მ. დვალის, გ. ჯაფარიძის, გ. ჭეიშვილის და რ. ცინცაძის მიერ 1957 წლის შესრულებულ ნახაზებზეც.

¹² თ.დვალი, ფ. დევდარიანი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 124

¹³ აღნიშნული სარკმელი არ ჩანს 1957 წლის ნახაზებში, რადგან ეს სარკმელი ამოქოლილი იყო 2008 წლამდე, მანამ, სანამ საკონსერვაციო სამუშაოების დროს არ გახსნეს.

საკონსერვაციო სამუშაოებს ხელმძღვანელობდა დ. გაგოშიძე

¹⁴ თ.დვალი, ფ. დევდარიანი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 124

სხვადასხვა ზომის სარკმელი აქვს (აღმოსავლეთ ნაწილში განიერი, ხოლო დასავლეთით - ვიწრო), ჩრდილო-დასავლეთით მცირე ზომის ეკვდერს კი, ერთი ვიწრო ზომის სარკმელი ანათებს.

ეკლესიის ფასადის სამხრეთ კედელზე, ზემოთ აღნიშნულ სარკმელთან, რომელიც მოგვიანებითაა გადაკეთებული და შეისრული ფრომა აქვს, დასავლეთით, ჩანს კუთხე, რომელიც სამხრეთ-აღმოსავლეთი კედლის ზედაპირიდან ამოწეულია. (სურ. 19, 20) ამავე ადგილას, აცდენილია და ერთმანეთს არ ემთხვევა პროფილირებული კარნიზის დონეც: სამხრეთ- დასავლეთ ნაწილის კარნიზი უფრო მაღლაა, ვიდრე სამხრეთ-აღმოსავლეთის. ამდენად, შესაძლებელია ვიფიქროთ, რომ გადაკეთებულია ცენტრალური, დარბაზული სივრცეც და, თავდაპირველ ფორმასთან შედარებით, ის უფრო დაგრძელებულია. ამ მოსაზრებას, ადასტურებს ისიც, რომ ინტერიერში, აღნიშნული კედლის მონაკვეთზე და მის მოპირდაპირე, ჩრდილოეთ კედელზე პილასტრია, რომელიც ინტერიერში არსებულ სხვა პილასტრებთან შედარებით ყველაზე უფრო განიერია. (სურ. 21) თ. დვალისა და ფ. დევდარიანის აზრით, „მოგვიანებით, ეკლესიის გაფართოების მიზნით, მოუშლიათ დასავლეთ კედელი და მის ნაცვლად პილასტრებზე დამყარებული საბჯენი თაღი აუგიათ.“¹⁵

სახეცვლილია ჩრდილოეთ მინაშენიც. აგურითაა ჩანაცვლებული მისი აღმოსავლეთ და ჩრდილოეთ ფასადების დიდი ნაწილები. ის რომ მინაშენი ორი სხვადასხვა დროინდელი სათავსოსაგან შედგება, ფასადის მხრიდანაც, გადახურვის სხვადასხვა დონეებზეც იკითხება. (სურ. 22) აგურის არც თუ ისე იშვიათი ჩანართებია ცენტრალური ტაძრის ფასადებზეც.

ტაძრის ფასადები სადა და შეუმკობელია. მთავარ ტაძართან შედარებით მეტადაა შემკული ჩრდილოეთ მინაშენის დასავლეთი ფასადი - შესასვლელ კარს სამმაგი გრეხილი ლილვი შემოწერს. (სურ. 23) კარის მარცხნივ სარკმელია გაჭრილი, რომელსაც, ასევე, სამმაგი გლუვი ლილვი შემოუყვება. სარკმლის ქვემოთ, მარცხენა კიდედან, ჯვრის რელიეფური გამოსახულებაა წარმოდგენილი. (სურ. 24) ჯვრის ქვედა მკლავი გრძელია, ზედა მკლავების კიდეები კი, სამკუთხედად არის ჩაგვეთილი. ასეთივე ჯვრის გამოსახულებაა შესასვლელის მარჯვენა მხარეს, რომლის ასწვრივაც დაბალ, მოგრძო ფილაზე, ერთმანეთის გვერდიგვერდ, განლაგებულია: წრეში ჩასმული ჯვარი, ბრტყელთავიანი, გირჩის მსგავსი, კოპი და გეომეტრიული ორნამენტით შევსებული მცირე ზომის წრე. აღნიშნული მოგრძო ფილის თავზე, კიდეც ერთი ტოლმკლავა ჯვარია.

ფასადის შემკულობის სხვაობასთან ერთად, თვალნათლივ იკვეთება განსხვავება ცენტრალური ტაძრისა და ჩრდილოეთ მინაშენის ქვის ჯიშსა და წყობას შორის. ცენტრალური სივრცე, რიყის ქვის ირეგულარული წყობითაა ნაგები და მოპირკეთებული, ხოლო მინაშენის დასავლეთი ფასადი, რომელიც ასე თუ ისე

¹⁵ იქვე

პირვანდელი სახითაა ჩვენამდე მოსული, საშუალო და მცირე ზომის ქვიშაქვის კვადრებითაა მოპირკეთებული. იდენტურია ცენტრალური ტაძრისა და ჩრდილოეთ მინაშენის პროფილირებული, დიდი ზომის, ქვიშაქვის კარნიზები. საინტერესოა ის ფაქტი, რომ, როგორც აღვნიშნეთ, ცენტრალურ სივრცეს და ჩრდილოეთ მინაშენს ერთმანეთისგან განსხვავებული ქვის ჯიშისა და წყობა აქვთ. ერთადერთი თვალსაჩინო საერთო ნიშანი კი, პროფილირებული კანიზია. ამდენად, შესაძლებელია ვიფიქროთ, რომ ჩრდილოეთ მინაშენის აგების დროს გამოიცვალა ცენტრალური ტაძრის კარნიზიც. ამ მოსაზრებას ადასტურებს ის ფაქტიც, რომ ტაძრის აღმოსავლეთ ფასადზე, ფრონტონის დონეზე, ჩასმული ლაჟვარდისფრად მოჭიქული აგურის, ვიწრო ფორმის, ჯვრის ზედა ნაწილი ამჟამად წაკვეთილია. (სურ. 25) რაც, ასევე, თავის მხრივ, ადასტურებს იმასაც, რომ კარნიზის შეცვლის დროს, მოხდა ტაძრის მცირედი დადაბლებაც. დასავლეთ ფასადზე არსებული კარნიზის ნაშთით თუ ვიმსჯელებთ, სადაც ჩამოცვენილია პროფილირებული ქვიშაქვის ფრაგმენტი და ძველი კარნიზი ჩანს, თავდაპირველად ის შირიმისა უნდა ყოფილიყო.

საგულისხმოა ცენტრალური ეკლესიის დასავლეთ შესასვლელის სახასიათო და იშვიათი ფორმა, რაც, ასევე, გადაკეთების შედეგს წარმოადგენს. (სურ. 26) ღიობი არაბუნერივად ვიწრო და მაღალია. კარს ნახევარწრიული ფორმის ტიმპანი აგვირგვინებს, რომელიც ორ რიგად განლაგებული, უსწორმასწორო ზედაპირის მქონე ქვის ფილებით იქმნება. აღნიშნულ კარს საპირე შემოუყვება, რომელიც შირიმის ქვის წყობითაა შექმნილი. საინტერესოა, რომ მსგავსი საპირეები, ცენტრალური ტაძრის ფასადზე, სარკმლის საპირეებში ან ფასადის კუთხეებში, ფრაგმენტულად კი, არსად არ გვხვდება. შესაძლებელია, ვივარაუდოთ, რომ დასავლეთი კარიც გვიან გადააკეთეს. თუმცა, გაუგებარია, რატომ დაჭირდათ კარის ფორმის ამგვარად შეცვლა.

მნიშვნელოვანი ფაქტია ის, რომ მ. დვალის, გ. ჯაფარიძის, გ. ჭიშვილის და რ. ცინცაძის მიერ 1957 წლის შესრულებულ დასავლეთ ფასადის ნახაზზე, ტაძრის შესასვლელი კარი უფრო დაბალი ზომის და სწორკუთხა ფორმისაა. სავარაუდოდ, ზემოთ აღნიშნული სარკმლების მსგავსად, კარის ღიობიც, 1957 წლის შემდგომ გადაკეთდა.

ტაძრის ინტერიერი მაღალი, აზიდული პროპორციისა. (სურ. 27,28) დარბაზის გრძივი კედლებისგან, პილასტრითა და მასზე დაყრდნობილი საბჯენი თაღის მეშვეობით, გამოყოფილია საკურთხევლის აფსიდი. აფსიდი ნახევარწრიულია და დასრულებულია წესიერი მოყვანილობის კონქით. კონქის არეს შეისრული ფორმის სატრიუმფო თაღი ევლება, რომლის დახმარებითაც ის კიდევ უფრო აქცენტირებული და გამოყოფილია საკურთხევლის კედლებისგან.

სატრიუმფო თაღის მსგავსად, შეისრული ფორმისაა ეკლესიის კამარაც. (სურ. 29) კამარა ორ წყვილ პილასტრზე გადაყვანილ საბჯენ თაღს ეყრდნობა. ერთი პილასტრი და მასზე დაყრდნობილი საბჯენი თაღი, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, საკურთხევლის აფსიდს გამოყოფს გრძივი კედლებისგან. მეორე პილასტრი გრძივი კედლების

ცენტრალურ ნაწილშია წარმოდგენილი და ყველაზე განიერია. დასავლეთ მონაკვეთზე კი, მხოლოდ საბჯენი თაღი გვაქვს. აღსანიშნავია ის, რომ საბჯენი თაღი საგრძნობლად ცდება კამარის არეს, გრძივ კედლებზე ჩამოდის და, კაპიტელის გარეშე, უცბად წყდება (ისინი ჩრდილოეთ და სამხრეთ კედლებზე ერთნაირი ზომისაა).

ამჟამად, ტაძარი გადახურულია კრამიტის ორქანობა სახურავით და ასეთივე კრამიტის გადახურვა აქვს ჩრდილოეთ მინაშენსაც.

როგორც უკვე ზემოთ აღვნიშნეთ, ვეჯინის ამაღლების ტაძრის არქიტექტურა სახელოვნებათმცოდნეო კუთხით დღემდე გამოუკვლეველია. სამეცნიერო ლიტერატურაში, ტაძრის არქიტექტურის აღწერას, ზემოთ მრავაჯერ ნახსენებ, „საქართველოს ისტორიისა და ძეგლთა დაცვის აღწერილობაში“ ვხვდებით, სადაც ის XIV საუკუნითაა დათარიღებული. თუმცა, ავტორებს ამ თარიღის დამადასტურებელი არგუმენტები არ მოყავთ და გაურკვეველი რჩება თუ რა ნიშნებით ათარიღებენ მას.

ჩვენი დაკვირვებით, ვეჯინის ამაღლების ტაძარზე რამდენიმე, სხვადასხვა დროის, ფენა აღინიშნება. ყველაზე ძველი ფენა,¹⁶ როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, სავარაუდოდ, აღმოსავლეთ კედლის ქვედა ნაწილში, ცოკოლის დონეზე უნდა იყოს შემორჩენილი, რომელიც ამჟამინდელი ტაძრის კედლისაგან გამოყოფილი და ფუნქციადაკარგულია. სავარაუდოდ, ამავე პერიოდს უნდა განეკუთვნებოდეს სამხრეთი მინაშენის ნაშთებიც (აღმოსავლეთ კედლის ცოკოლი და აღნიშნული სამხრეთი მინაშენის საძირკველის საფეხური, ერთმანეთის იდენტურია). ასევე, გამოსაკვლევიან თუ რა პერიოდის გადაკეთებას უნდა წარმოადგენდეს აღმოსავლეთ აფსიდში, ჩრდილოეთ მხარეს, არსებული ღრმა ნიშა, რომლის ადგილას, მეცნიერების აზრით,¹⁷ კარი უნდა ყოფილიყო გაჭრილი. ამასთან, დაუდგენელია თუ რა პერიოდში მოხდა მთავარი, ცენტრალური სივრცის დასავლეთ მხარეს დაგრძელება და შემდგომ რა პერიოდში მიედგა მას, ჩრდილოეთით, მინაშენი. თ. დვალისა და ფ. დევდარიანის აზრით, საკუთრივ ჩრდილოეთ მინაშენში არსებული ორი დამოუკიდებელი სივრცეც სხვადასხვა პერიოდს განეკუთვნება. გადაკეთებები აღინიშნება 1957 წლის შემდგომაც, ამაზე მეტყველებს, მ. დვალის, გ. ჯაფარიძის, გ. ჭეიშვილის და რ. ცინძაძის მიერ შესრულებულ ნახაზზე არსებულ სარკმელთა და დასავლეთ შესასვლელი კარის სწორკუთხა ფორმები, რომლებთა თავსართები, ამჟამად, თაღოვანი ფორმისაა.

ამდენად, ვეჯინის ამაღლების ტაძარზე, სხვადასხვა დროის გადაკეთება-შეკეთებების გამო, ეკლესიის ამჟამინდელი არქიტექტურული ფორმები მოკლებულია სიზუსტეს. იმის გათვალისწინებით, რომ ტაძარზე აღინიშნება სხვადასხვა პერიოდის ფენები და ამასთან, ძეგლის საფუძვლიანი კვლევა ჯერ არ ჩატარებულა, სავარაუდო თარიღად საუკუნის დასახელება არ მიგვაჩნია მიზანშეწონილად და ვფიქრობთ, რომ შემდგომში სერიოზულ კვლევას საჭიროებს.

¹⁶ აღნიშნული ფენა თ. დვალისა და ფ. დევდარიანის ნაშრომში X-XI საუკუნეებითაა დათარიღებული

¹⁷ იქვე, გვ. 125

თავი II

ვეჯინის მხატვრობის ზოგადი აღწერა

ვეჯინის ამაღლების ეკლესიის დარბაზული სივრცე და ჩრდილოეთით მდებარე მცირე ზომის მინაშენი, თავის დროზე, მთლიანად იქნებოდა მხატვრობით შემკული. ამჟამად, ჩრდილოეთი მინაშენის მხატვრობის დიდი ნაწილი დაკარგულია, ხოლო მხატვრობა შედარებით კარგადაა დაცული დარბაზულ სივრცეში. განსაკუთრებით დაზიანებულია მხატვრობის ქვედა ზონები, რომელზეც მხატვრობა მთლიანად ჩამოცვენილია და მხოლოდ ბათქაშის ფენაა დარჩენილი. მხატვრობა შედარებით უკეთაა შემორჩენილი კამარებსა და დარბაზის კედლების ზედა არეებზე. საკუთრთხევლის აფსიდსა და კედლებზე კი, მხატვრობა ფრაგმენტირებულია, თუმცა, გამოსახულებათა გარჩევა მაინც შესაძლებელია.

როგორც არქიტექტურის აღწერისას აღვნიშნეთ, ვეჯინის ამაღლების დარბაზული სივრცისგან სრულიად იზოლირებულია ჩრდილოეთით მდებარე მინაშენი. მას შესასვლელი კარი დასავლეთის მხრიდან აქვს გაჭრილი. თავად აქ შემორჩენილი მხატვრობაც განსხვავებულია მთავარი სივრცის მოხატულობისაგან და დამოუკიდებელ კედლის მხატვრობის ნიმუშს წარმოადგენს. აღნიშნული კედლის მოხატულობები სახელოვნებათმცოდნეო კუთხით გამოკვლეული არ არის.

იმის გათვალისწინებით, რომ ტაძრის მთავარ დარბაზულ სივრცეში, ჩრდილოეთ მინაშენისაგან განსხვავებით, შემორჩენილი მხატვრობა უფრო ვრცელია და, შესაბამისად, მეტია აქ გამოსახულებები შემორჩენილი. აღნიშნული მხატვრობა საშუალებას მოგვცემს სახელოვნებათმცოდნეო კუთხით შევისწავლოთ ის, გამოვიკვლიოთ მხატვრობის სტრუქტურა, სცენათა გადანაწილების პრინციპი, მისი სტილისტური მახასიათებლები. ასევე, გავანალიზოთ, როგორც ცალკეული გამოსახულებების, ისე სცენათა იკონოგრაფია და მხატვრობის ერთიანი პროგრამა. შედეგად კი, მოვნიშნოთ მისი შექმნის ქრონოლოგიური ჩარჩოები.

სოფელ ვეჯინის ამაღლების ეკლესიას და მისი ჩრდილოეთი მინაშენის მოხატულობას, 2008 წელს, საკონსერვაციო სამუშაოები ჩაუტარდა, რომელსაც დავით გაგოშიძე ხელმძღვანელობდა.¹⁸ საკონსერვაციო სამუშაოების შემსრულებლები აღნიშნავენ, რომ მოხატულობაზე 2008 წლამდე გამაგრებითი სამუშაოები არ

¹⁸ სოფ. ვეჯინის ამაღლების სახელობის ეკლესიის და მისი ჩრდილოეთ მინაშენის მოხატულობაზე ჩატარებული საკონსერვაციო სამუშაოების ანგარიში, 2008, ხელმძღვანელი დ. გაგოშიძე

შესრულებულა და მისი მდგომარეობა სავალალო იყო; ამდენად, მათ თითქმის ყველა ტიპის საკონსერვაციო სამუშაოების ჩატარება მოუხდათ. აღნიშნული საკონსერვაციო სამუშაოების შემდეგ მხატვრობის იმდროინდელი მდგომარეობა შენარჩუნებულია. თუმცა, ცხადია, მისი მრავალი სახის დაზიანება ართულებს მოხატულობის პროგრამის სრულად წაკითხვას, მაგრამ შემორჩენილი მხატვრობის გამოსახულებათა იდენტიფიკაცია მაინც ხერხდება.

როგორც უკვე არქიტექტურის აღწერისას აღვნიშნეთ, ტაძრის მთავარ, დარბაზულ სივრცეში შესვლა დასავლეთ და სამხრეთ კედელში გაჭრილი კარების საშუალებითაა შესაძლებელი. თუმცა, აღსანიშნავია ის, რომ დღეს მხოლოდ დასავლეთ კარი ფუნქციონირებს. მოხატული დარბაზული სივრცე საშუალო (14,3 x 5.2მ.) ზომისაა.¹⁹ ინტერიერი მაღალი, წაგრძელებული პროპორციების მქონეა. შიდა სივრცე საკმარისად ნათდება საკურთხეველის აფსიდში გაჭრილი ფართო სარკმლით, სამხრეთი კედლის დასავლეთ მონაკვეთსა და დასავლეთ კედლის ზედა ნაწილში გაჭრილი სარკმელთა ღიობებით.

ტაძარში შესულ მნახველს მხატვრობა ერთგვარ საზეიმო, ხალისიან განწყობილებას უქმნის. ფიგურათა სამოსის წითელი, ნიადაგის ღია მწვანე და ოქრა ყვითელის აქცენტები, ამჟამად, ისეთი ჟღერადი აღარ არის, როგორც თავდაპირველად იქნებოდა, თუმცა, მთლიანობაში საკმაოდ ხალისიანია და მაჟორულ კოლორისტულ გადაწყვეტაზე მიგვითითებს. სცენები გადატვირთულია პეიზაჟური და არქიტექტურული ფონებით, მთლიან მოხატულობას კი, ქვედა ნაწილში, სავარაუდოდ, განიერი ორნამენტული ზოლი შემოუყვებოდა, რომელიც ერთი და იმავე ზომის, სხვადასხვა ფერის წრეებისგან შედგება. ამჟამად, მხოლოდ საკურთხეველის აფსიდში და ჩრდილოეთ კედლის დასავლეთ მონაკვეთშია შემორჩენილი.

მოხატულობაზე გვხვდება წარწერები, როგორც ქართული, ასევე ბერძნული. წარწერები მოცემული გვაქვს საკურთხეველშიც და დარბაზის სივრცეშიც, თუმცა, მათი ხასიათი ერთმანეთისაგან განსხვავებულია: საკურთხეველში, თითოეულ კომპოზიციას, განამრტებითი, ნარატიული ხასიათის, ვრცელი წარწერები აქვს, ხოლო დარბაზის მთავარ სივრცეში სცენათა მოკლე სახელებია გადმოცემული. შემორჩენილი ფრაგმენტების მიხედვით, ამჟამად, ბერძნული წარწერები მხოლოდ საკურთხეველში, ბემის კედლებზე გვხვდება.

ცხადია, უპირველესად, დასავლეთის მხრიდან, ტაძარში შესული მლოცველის მზერა აღმოსავლეთით მიემართება და აფსიდის გამოსახულებებს აწყდება. (სურ. 29) აფსიდი ვიწროა და ღრმა, კონქის არეს სატრიუმფო თაღი ევლება, რომელის მეშვეობითაც აფსიდი და თავად საკონქო კომპოზიცია კიდევ უფრო აქცენტირებული და გამოყოფილია დანარჩენი არეებისგან.

¹⁹ თ. დვალი, ფ. დევდარიანი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 124

საკუთხეველის აფსიდის კომპოზიცია ორ რეგისტრად იყოფა. კონქში გამოსახულია ჩვილადი ღვთისმშობლის დიდების კომპოზიცია, (სურ. 30, 31, 32, 33) მეორე რეგისტრზე კი, ცენტრში გაჭრილი სარკმლის ორსავე მხარეს ეკლესიის მამათა ექვსი ფიგურა წარმოგვიდგება. (სურ. 34) საკუთხეველის აფსიდს შემოვლებული სატრიუმფო თაღიც მოხატულია, რომელზეც „მოციქულთა წარგზავნის“ სიუჟეტია გამოსახული - თაღის შუბლზე მაცხოვრის ნახევარფიგურა ორივე მაკუთხეველი ხელითაა გამოსახული, ხოლო ფერდებზე მოციქულთა რიგია. (სურ. 30) სცენებით დატვირთულია საკუთხეველის ბემის კედლებიც, რომელიც ოთხი რეგისტრისაგან შედგება. კედლის ზედა ზონებში, კამარის ფერდზე, ორი რეგისტრია, რომელიც ვერტიკალური რეგისტრის ხაზით შუაზე იყოფა და ოთხი სცენაა მოცემული. აქ მაცხოვრის სასწაულები და განკურნების სიუჟეტებია წარმოდგენილი;

ჩრდილოეთ ბემაზე, სამწუხაროდ, მხოლოდ ერთი კომპოზიციის იდენტიფიკაცია გახდა შესაძლებელი, რომელიც პირველი რეგისტრის აღმოსავლეთ მონაკვეთშია გამოსახული, „ქრისტე ჰკურნავს ეშმაკულთ“. დანარჩენი სამი კომპოზიციის იდენტიფიკაცია, ძლიერი დაზიანების გამო, ვერ მოხერხდა. (სურ. 35)

სამხრეთი ბემის ფერდზე, იმის გამო, რომ სცენების განმარტებითი წარწერები ოთხივე კომპოზიციაზე შემოგვრჩა, ჩრდილოეთ ბემასთან შედარებით, სცენების იდენტიფიკაცია უფრო გაგვიადვილდა.²⁰ პირველი რეგისტრის კომპოზიციები პეტრე მოციქულთანაა დაკავშირებული. აღმოსავლეთ ნაწილში, გამოსახულია სცენა მაცხოვრის მიერ მოციქულების მოწოდების სიუჟეტიდან, პეტრეს მიერ თევზჭერის სასწაული გენისარეთის ტბასთან. მეორე კომპოზიცია კი, სტატირის სასწაულს გადმოგვცემს, სადაც ასევე უფალი პეტრეს მიმართავს.

სამხრეთი ბემის მეორე რეგისტრის კომპოზიციები კი, განკურნების სიუჟეტებს ეთმობა. აღმოსავლეთით გამოსახულია ქანანელი დედაკაცის შვილის განკურნების სასწაული. მეორე კომპოზიციაში გამოსახულებაც და წარწერაც სამკაოდ დაზიანებულია. წარწერის მიხედვით ჩანს რომ აქაც განკურნების სიუჟეტი იქნებოდა წარმოდგენილი.²¹

ბემის კედლების ქვედა ზონებში, სამხრეთი კედლის შემთხვევაში, დანარჩენი ორი რეგისტრი წმინდანთა ნახევარფიგურების რიგს ეთმობა, თითოეულ რეგისტრში ოთხი წმინდანია გამოსახული, რომლებიც ამჟამად ძალიან ფრაგმენტირებულია და იდენტიფიკაცია ვერ ხერხდება. ხოლო ჩრდილოეთ კედელზე, მხოლოდ ერთი რეგისტრია შემორჩენილი; აღმოსავლეთით „პეტრე ალექსანდრიელის ხილვაა“ გამოსახული, დასავლეთით კი, ანგელოზის ფეხზე მდგომი ფრონტალური ფიგურა, ხელთუქმნელი ხატით ხელში.

²⁰ წარწერების წაკითხვაში პალეოგრაფი თემო ჯოჯუა დაგვეხმარა.

ამის შემდგომ ჩვენი მზერა დარბაზის მთავარი სივრცის კედლებისკენ ინაცვლებს, რომლის კამარის ცენტრში გუმბათის სქემაა წარმოდგენილი; (სურ. 36) ცენტრში პანტოკრატორის ნახევარფიგურა მედალიონშია მოთვსებული, რომლის გარშემო, ოთხი მახარებლის სიმბოლოა გამოსახული. გრძივი კედლები პილასტრებითა და მათზე დაყრდნობილი საბჯენი თალებით სამ ნაწილად იყოფა. მთავარ სივრცეში მოხატულია საბჯენი თალებიც, სადაც ცალკეული ფიგურებია გამოსახული.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, მხატვრობა მხოლოდ ზედა ზონებშია შემორჩენილი. ჩრდილოეთ კედლის აღმოსავლეთ ნაწილში ორი რეგისტრია შემორჩენილი, რომლებიც კამარის ფერდზეა განთავსებული - პირველ რეგისტრზე „ხარების“ კომპოზიციას მოცემული, (სურ. 37, 38) მეორე რეგისტრში კი, „შობა“. (სურ. 38, 39) სავარაუდოდ, აქ სულ ცოტა კიდევ ერთი კომპოზიცია მაინც დაეტეოდა.

ჩრდილოეთ კედლის ცენტრალურ ნაწილში, გუმბათის, ჩრდილოეთ ნაწილის, სქემის ქვემოთ „ფერისცვალების“ კომპოზიციაა, რომლის მხოლოდ ზედა ნაწილი შემოგვრჩა და ქვედა ნაწილში მხატვრობა მთლიანად დაზიანებულია. (სურ. 40, 41) აქაც, სავარაუდოდ, მხატვრობის ერთი რეგისტრი კიდევ იქნებოდა მოცემული. დასავლეთ ნაწილში კი, მხატვრობა მთლიანად შემოგვრჩა. მოცემულია ორი რეგისტრი. პირველი რეგისტრი „ამაღლების“ ვრცელ კომპოზიციას ეთმობა, (სურ. 44) მეორე რეგისტრი სამ ფეხზე მდგომ ფრონტალურ ფიგურას, რომელთა ვინაობა, მხატვრობის ძლიერის დაზიანების გამო, ვერ ხერხდება. (სურ. 42, 43)

ჩრდილოეთ კედლის მსგავსი რეგისტრთა ხაზების დანაწევრებაა სამხრეთ კედელზე. განსხვავებულია მხოლოდ დასავლეთ ნაწილი. აღმოსავლეთით, კამარის ფერდის არეზე, მოცემულია ორი რეგისტრი, რომლებიც მაცხოვრის სასწაულებს ეთმობა. (სურ. 45) პირველ რეგისტრზე ბრმადმოხილის განკუნრნების სიუჟეტია. (სურ. 46) მეორე რეგისტრი კი, სამარიტელ დედაკაცთან შეხვედრის კომპოზიციას ეთმობა. (სურ. 47) აქაც, სავარაუდოდ, სულ ცოტა ერთი რეგისტრი კიდევ იქნებოდა მოცემული. ცენტრალურ ნაწილში, გუმბათის კომპოზიციის სამხრეთი ნაწილის ქვემოთ, ერთი რეგისტრი შემოგვრჩა, „ლაზარეს აღდგინება“, რომლის ქვედა ნაწილიც, მოპირდაპირედ, ფერისცვალების კომპოზიციის მსგავსად, დაზიანებულია. (სურ. 48) დასავლეთ ნაწილში კი, მხატვრობა მხოლოდ კამარის ფერდზე შემოგვრჩა, რომელიც ორ რეგისტრად იყოფა. (სურ. 50) პირველ რეგისტრში „იერუსალმად შესვლა“ წარმოგვიდგება, (სურ. 49) ქვემოთ, მეორე რეგისტრზე კი, „ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნა“ გამოსახული. (სურ. 51) ქვედა ნაწილში, კედლის არეზე მხატვრობა მთლიანად ჩამოცვენილია. აქ ერთი რეგისტრი მაინც კიდევ იქნებოდა გამოსახული.

ბოლოს მნახველის მზერა დასავლეთ კედლისკენ მიემართება, სადაც კედლის მთლიანი არე „განკითხვის დღის“ მრავალფიგურიან კომპოზიციას ეთმობა. (სურ. 52, 53)

აღსანიშნავია ის ფაქტი, რომ განკითხვის დღის კომპოზიციის ქვემოთ, განიერი ორნამენტული ზოლი, რომელიც, სავარაუდოდ, დარბაზის მთლიან მხატვრობას შემოუყვებოდა, აქ აღარ არის და სხვა, დაშვებული ფარდების ორნამენტული ზოლია, რომელიც კარის ღიობის აქეთ-იქით სხვადასხვა დონეზეა გავლებული. (სურ. 53, 54) მარცხენა მხარეს, აშკარად ჩანს, რომ განკითხვის დღის კომპოზიციაში შემავალი სამოთხის სიუჟეტი შუაში წყდება და ორნამენტული ზოლია გამოსახული. ადგილზე დაკვირვების შედეგად, ჩანს რომ აქ მხატვრობის ქვედა ფენა უნდა იყოს წარმოდგენილი.

ვეჯინის მხატვრობაზე სხვადასხვა ფენებზე საუბარია 2008 წელს შესრულებულ საკონსერვაციო სამუშაოების ანგარიშში, სადაც აღნიშნულია, რომ სამხრეთი კედლის დასავლეთ მონაკვეთის ქვედა ნაწილში, მხატვრობის ფრაგმენტზე, აღმოჩენილია ასომთავრული წარწერა „რამაზ“. (სურ. 55, 56) „ჩვენ მოვახერხეთ წარწერის ბოლო სიტყვის ამოკითხვა „რამაზ“. ეს წარწერა მოხატულობის მეორე ფენას ეკუთვნის და ჩვენი აზრით შესაძლებელია მომხატველის სახელი იყოს.“²² ასევე, ისინი აღნიშნავენ, რომ ამავე კედლის მონაკვეთში წმ. გიორგის ცხოვრების სცენები უნდა იყოს ასახული. მხატვრობის ადგილზე დაკვირვებისას, აქ ნამდვილად იკითხება აღნიშნული სახელი, თუმცა, მხატვრობის ფენების ან წმ. გიორგის ცხოვრების სცენების იდენტიფიკაცია, ამჟამინდელი მონაცემებით, ჩვენ ვერ შევძელით. დასავლეთ კედელზე, განკითხვის დღის კომპოზიციაში კი, ნამდვილად ჩანს, ზემოთაღწერილი პირველი ფენის რეგისტრის ხაზი. საკონსერვაციო სამუშაოების ანგარიშში კი, მხოლოდ სამხრეთი კედლის დასავლეთ მონაკვეთის ფრაგმენტზეა საუბარი, თუმცა, უფრო ზოგადი ხასიათის შენიშვნებია და დაუსაბუთებელია წარწერა „რამაზ“ რატომ არის მეორე ფენის მხატვრობაზე და თუ საუბარია მეორე ფენაზე, არ არის აღნიშნული სად არის აქ პირველი ფენა.

ამგვარად, მთლიანი მხატვრობის ადგილზე დაკვირვების შედეგად, ჩვენ მხოლოდ დასავლეთ კედელზე შევძელით ძველი მხატვრობის ფენის შენიშვნა. სამხრეთი კედლის აღნიშნულ მონაკვეთში კი, ერთსტრიქონიანი წარწერა „რამაზ“ ნამდვილად ამოვიკითხეთ, დანარჩენი გამოსახულებები კი, იმდენად დაზიანებული და გაშავებულია, რომ არ იკითხება. ამგვარად, იმის გამო, რომ შემორჩენილი მხატვრობის პირველი ფენის ფრაგმენტები ძალიან ცოტაა და მსჯელობის საშუალებას არ იძლევა, ჩვენ მას სამაგისტრო ნაშრომში აღარ შევხებით. ამჟამინდელი შემორჩენილი მხატვრობა კი, საშუალებას გვაძლევს სახელოვნებათმცოდნეო კუთხით, გამოვიკვლიოთ და ვიმსჯელოთ სცენების, როგორც იკონოგრაფიულ და პროგრამულ თავისებურებებზე, ასევე სტილურ მახასიათებლებზე.

²² დასახ. საკონსერვაციო სამუშაოების ანგარიში, გვ. 5-6

III თავი

ვეჯინის მხატვრობის

ცალკეულ გამოსახულებათა აღწერა და იკონოგრაფია

საკურთხეველი

ვეჯინის ამაღლების ტაძარში დასავლეთის მხრიდან შესვლისას, განსაკუთრებულ შთაბეჭდილებას ახდენს დაგრძელებული აღმოსავლეთ-დასავლეთი ღერძი. ამის გამო, აღმოსავლეთ აფსიდის კომპოზიცია საკმაოდ შორს გვეჩვენება. (სურ. 28) მიუხედავად ამისა, აფსიდზე წარმოდგენილი საკონქო კომპოზიცია, განიერი ფორმისაა და კარგად აღიქმება. ამასთან, სატრიუმფო თაღის დახმარებით, ის კიდევ უფრო აქცენტირებულია. (სურ. 29, 30)

როგორც უკვე მხატვრობის აღწერისას აღვნიშნეთ, საკურთხეველის აფსიდი ორ რეგისტრად იყოფა. საკონქო კომპოზიცია ფრაგმენტირებულია - ყველაზე კარგად ფიგურათა შარავნდების ფრაგმენტები ჩანს, რომელთა მეშვეობითაც გამოსახულებათა ადგილმდებარეობის გარკვევა მარტივი ხდება. ცენტრში გამოსახულია ღვთისმშობლის ტახზე მჯდომი ფიგურა, ყრმა იესოთი ხელში. შემორჩენილია ღვთისმშობლის სამოსის მომნიშვნელი ხაზები და ყრმა იესოს მხოლოდ შარავანდის ფრაგმენტი. ღვთისმშობლის ტახტზე დაბრძანებული ფიგურა საკმაოდ დიდი ზომისაა. მის გამოსახულებას, ცენტრალურ ნაწილში, თითქმის მთელი კონქის არე ეთმობა, ხოლო ზედა ნაწილები: მხრები, კისერი და თავი კამარაზეა გადმოსული. მის ორსავ მხარეს, მთელი ტანით წარმოდგენილი, თითო-თითო მთავარანგელოზია. შემორჩენილია შარავანდების, ფრთებისა და სამოსის ფრაგმენტები. ისინი კონქის კამარის ფერდებზე არიან გამოსახულნი და ჩვილადი ღვთისმშობლისკენ არიან მიმართულნი. მთავარანგელოზებისა და ჩვილადი ღვთისმშობელის გამოსახულებებს შორის ექვსფრთედების ფრაგმენტები შეიმჩნევა. სავარაუდოდ, აქ ქერუბიმი და სერაფიმი უნდა ყოფილიყო გამოსახული. მათი გამოსახულებებიც, მთავარანგელოზების მსგავსად, კამარის ფერდებზეა გადმოსული. აღსანიშნავია ის ფაქტი, რომ შემორჩენილი ფრაგმენტების მიხედვითაც კარგად ჩანს თუ რამდენად მნიშვნელოვანი და ცენტრალური არე დაეთმო ექვსფრთედების გამოსახულებებს - ისინი აღსაყდრებული ღვთისმშობელთან ახლოს, კონქის ზედა ნაწილში, არიან გამოსახულნი.

ამდენად, აქ ქართული მოხატულობებისათვის ტრადიციული საკონქო კომპოზიცია, ტახტზე დაბრძანებული, ნიკოპეას ტიპის, ჩვილადი ღვთისმშობელია გამოსახული, რომელსაც ანგელოზები და ექვსფრდელები განადიდებენ. (სურ. 30, 31, 32)

საკონქო კომპოზიციაში იშვიათობას წარმოადგენს ექვსფრდელების გამოსახულებები. ქართული შუა საუკუნეების კედლის მხატვრობის ნიმუშებში, როგორც ადრეულ (ატენი XI ს.,²³ გელათის მთავარი ტაძარი XII ს.,²⁴ ყინწვისი XIII ს.,²⁵ ბერთუბნის ღვთისმშობლის ტაძარი XIII ს.,²⁶ ტიმოთესუბანი XIII ს.²⁷) ასევე, გვიანი პერიოდის (მარტვილის მთავარი სივრცის საკურთხეველი XIV ს.,²⁸ ალავერდის მთავარი სივრცის საკურთხეველის აფსიდი XV ს., მარტვილის სამხრეთი მკლავის აფსიდის კონქი XVI ს.,²⁹ ალვანი XVI ს.,³⁰ ნეკრესი XVI ს.,³¹ ხობის მთავარი სივრცის საკურთხეველის აფსიდი XVII ს.,³² ნაკურალეში XVII ს.³³) მხატვრობებში, საკონქო კომპოზიციაში, ხშირად ვხვდებით ჩვილადი, ნიკოპეას ტიპის, ღვთისმშობლის დიდების სიუჟეტს, თუმცა, ექვსფრდელების გარეშე.

ჩვილადი ღვთისმშობლის დიდების საკონქო კომპოზიცია, რომელშიც ექვსფრდელების გამოსახულებებიცაა ჩართული, მხოლოდ ჩვენთვის ცნობილ ორი ქართული კედლის მხატვრობის ნიმუშში მოვიძიეთ, რომლებიც გვიან პერიოდშია შესრულებული. ესენია, კახეთში, სოფელი ხაშმის კაწარეთის სამება (1518 წ.)³⁴ (სურ. 56) და ქვემო სვანეთში, სოფელ ჩიხარეშის ოქონდაბიში (XVII ს.)³⁵. (სურ. 57) აღსანიშნავია ის ფაქტი, რომ აღნიშნულ საკონქო კომპოზიციებში, ფრდელების გამოსახულებები კონქის ქვედა ნაწილშია გამოსახული, ვეჯინში კი, თითქმის ღვთისმშობლის ფიგურასაა გათანაბრებული და მისი მხრების სიმაღლეზე წარმოგვიდგება.

²³ თ. ვირსალაძე, ქართული მხატვრობის ისტორიიდან, თბ., 2007, გვ. 126-242

²⁴ რ. მეფისაშვილი, თ. ვირსალაძე, გელათი არქიტექტურა მოზაიკა ფრესკები, თბ., 1982, გვ. 7-15

²⁵ ო. ფირალიშვილი, ყინწვისის მოხატულობა, თბ., 1979, გვ. 11-15

²⁶ ა. ვოლსკაია, გარეჯის ფერწერული სკოლის ისტორიისთვის, საქართველოს სიმეველენი, თბ., 2007, #11, გვ. 29-44

²⁷ ე. პრივალოვა, ტიმოთესუბნის მოხატულობა, ელ. ვერსია, გვ. 1-32.

²⁸ ნ. ჩიხლაძე, მარტვილის მონასტრის მხატვრობის სახისმეტყველებისთვის, ნარკვევები, V, თბ., 1999, გვ. 101

²⁹ ი. ხუსკივაძე, გვიანი შუა საუკუნეების ქართულ ტაძართა „ხალხური მოხატულობანი“ (სადისერტაციო მაცნე), თბ., 1995, გვ. 12-20, ნ. ჩიხლაძე, მარტვილის ტაძარის მოხატულობათა ფენები, ნარკვევები, II, თბ., 1996, გვ. 98.

³⁰ მ. ვაჩნაძე, ლევან კახთა მეფე და პოსტბიზანტიური ქართული მონუმენტური ფერწერა XVI საუკუნის კახეთის მხატვრობის მაგალითზე, ლოგოს, III, თბ., 2004, გვ. 127-131.

³¹ იქვე, გვ. 131-133.

³² ი. ხუსკივაძე, ხობის ტაძრის XVII საუკუნის მოხატულობა, თბ., 1999, გვ. 31-33.

³³ ი. ხუსკივაძე, ნაკურალეშის წმინდა გიორგის ეკლესიის მოხატულობა, ქართული ხელოვნების ნარკვევები, III, თბ., 2004

³⁴ მ. ვაჩნაძე, დასახელებული ნაშრომი, გვ. 129.

³⁵ მ. ჯანჯალია, XVII საუკუნის ქართული კედლის მხატვრობის ორი მნიშვნელოვანი ნიმუში, გვ. 35-36

ვეჯინის ამაღლების ტაძარში, საკონქო კომპოზიციად, ღვთისმშობელი დიდების წარმოდგენა, რომლებშიც ექვსფრედებზე არიან ჩართულნი, ჩვენი აზრით, კომპოზიციას ესქატოლოგიურ საზრისს მატებს. ექვსფრედების გამოსახულებები (რომლებიც ანგელოზთა შორის იერარქიით პირველები არიან), როგორც ვიცით, მაცხოვრის მეორედ დიდებით მოსვლის მნიშვნელობას ატარებს და, ამდენად, აქ ეს წინასწარმეტყველებაც ხაზგასმულია - „ხოლო როცა მოვა კაცის ძე თავისი დიდებით და ყველა ანგელოზი მასთან ერთად, მაშინ დაჯდება თავისი დიდების ტახტზე“ (მათე 25, 31). ამგავრად, ერთის მხრივ, ოსტატმა ხაზი გაუსვა მაცხოვრის განკაცების დოგმას, მეორე მხრივ კი, მისი მეორედ მოსვლის, ესქატოლოგიური მნიშვნელობაც შემატა.

საკონქო კომპოზიციასთან შედარებით კარგადაა დაცული მეორე რეგისტრის მოხატულობა, რომელზეც, ფეხზე მდგომი, წმინდა მამათა რიგია გამოსახული. (სურ. 34) ისინი აფსიდის ცენტრში გაჭრილ ფართო სარკმლის ორივე მხარეს წარმოგვიდგებიან და ცენტრისკენ არიან მიმართულნი. სულ ექვსი წმინდა მამის ფიგურაა და ისინი სამ-სამად არიან დაჯგუფებულნი. სარკმლის მარცხენა მხარეს მოთავსებულ გამოსახულებებს ხელში ბერძნულწარწერებიანი გრაგნილები უჭირავთ, რომლებზეც შესრულებული ტექსტები და მათი განმარტებითი სახელებიც ბერძნულადაა შესრულებული.³⁶ სარკმლის მარჯვნივ პირველ გამოსახულებასაც გაშლილი გრაგნილი აქვს, თუმცა, ამ ადგილას მხატვრობა ჩამოცვენილია და წარწერები აღარ იკითხება. დანარჩენ ორ წმინდა მამას კი, ხელში დახურული სახარებები უჭირავთ. (სურ. 58, 59)

აღნიშნულ ბერძნულ წარწერებს თინათინ ყაუხჩიშვილი კითხულობს.³⁷ შემორჩენილი წარწერების მიხედვით, ექვსი ფიგურიდან ოთხის იდენტიფიკაცია გახდა შესაძლებელი. მარცხნიდან პირველ ფიგურას, თავთან, ორსავე მხარეს, განმარტებითი წარწერა ახლავს, რომელსაც ავტორი განმარტავს, როგორც „წმინდა ნიკოლოზი“. მის გრაგნილზე კი, ხუთსტრიქონიანი მთავრულ წარწერაა, იოანე ოქროპირის ლოცვა მორწმუნეთათვის II ლიტურგიიდან: „კუალადაცა და მრავალგზის შენ შეგივრდებით და გევედრებით...“. მეორე ფიგურასაც განმარტებითი წარწერა ორსავე მხარეს აქვს, „წმინდა გრიგოლ ღვთისმეტყველი“, მის გრაგნილზე კი, ოთხსტრიქონიანი ბერძნულ ასომთავრული წარწერაა, ლოცვა საწმიდაოისა - ბასილი დიდის ლიტურგიიდან: „წმიდა არს ღმერთი, რომელი წმიდათა შორის განისუენებს...“. მესამე ფიგურას, რომელიც უშუალოდ სარკმელთანაა გამოსახული, მასაც ორსავე მხარეს აქვს სახელის აღმნიშვნელი წარწერა - „წმიდა იოანე ოქროპირი“. ავტორი მის გრაგნილზე ხუთსტრიქონიან მთავრულ წარწერას კითხულობს, რომელიც იოანე ოქროპირის ლიტურგიიდანაა მოცემული: „ღმერთო, ღმერთო ჩუენო, რომელმან ზეცასა პური საზრდელი“³⁸. სარკმლის მარჯვნივ, პირველ გამოსახულებას სახელის

³⁶ თ. ყაუხჩიშვილი, დასახ ნაშრომი, გვ. 313

³⁷ იქვე, გვ. 312-314

აღმნიშვნელი წარწერა დაკარგული აქვს. თინათინ ყაუხჩიშვილი აღნიშნავს, რომ აქ, სავარაუდოდ, ბასილი დიდი უნდა იყოს გამოსახული, რადგან მის გრაგინლზე შემორჩენილი ერთსტრიქონიანი წარწერა, ბასილი დიდის ასამაღლებელი ლიტურგიიდან უნდა იყოს ციტირებული, „უმეტესად ყოვლად წმიდისა უხრწნელის“.³⁹ დანარჩენი ორი წმინდანის გამოსახულება, რომლებსაც დაკეცილი სახარებები უჭირავთ, სახელის აღმნიშვნელი წარწერები დაკარგულია და აღარ იკითხება.

საინტერესოა ის ფაქტი, რომ ეკლესიის მამებიდან, იოანე ოქროპირის გამოსახულებას, გრაგინლზე თავისივე ტექსტი აქვს წაწერილი, რაც ხშირად ასე არაა ხოლმე. ამასთან, თ. ყაუხჩიშვილი, საკურთხევლის სარკმლის მარჯვნივ გამოსახული ეკლესიის მამის ვინაობის გასაგებად, გრაგინლზე შემორჩენილ წარწერას იხმობს, რომელზეც ბასილი დიდის ლიტურგიიდან მოცემული ტექსტის ფრაგმენტია შემორჩენილი და ამდენად ფიქრობს, რომ, შესაძლებელია, აქ სწორედ ბასილი დიდი იყოს გამოსახული. აღნიშნული გამოსახულება, ნამდვილად გავს ბასილი დიდის იკონოგრაფიულ სახეს. მის გვერდით, დანარჩენ ორ ფიგურას, რომლებსაც სახარება უჭირავთ, აქედან ერთი ფიგურაა მხოლოდ კარგად შემორჩენილი (თუმცა, აქაც მხატვრობა გაშავებულია და გარკვევით არ იკითხება). სავარაუდოდ აქ წმ. საბა ან წმ. გრიგოლ დიოლოლოსი უნდა იყოს გამოსახული. უკიდურეს მარჯვენა მხარეს გამოსახულ ფიგურაზე კი, მხატვრობა, განსაკუთრებით სახის მონაკვეთთან, იმდენად დაზიანებულია, რომ ბათქაშის დონემდეა შემორჩენილი. ამდენად, მისი იდენტიფიკაცია იკონოგრაფიული სახის მიხედვითაც, ვერ ხერხდება.

სატრიუმფო თალი

მოხატულია საკურთხევლის აფსიდის კამარაზე შემოვლებული, შეისრული ფორმის, სატრიუმფო თალიც. (სურ. 30, 31) გამოსახულებები ფრაგმენტირებულია, ზოგიერთი მათგანი სრულიად ჩამოცვენილიც კია. კონქის მსგავსად, აქ შემოგვრჩა ფიგურათა შარავნდის ფრაგმენტები და სამომის მომნიშვნელი ხაზები. თაღზე შეისრულ ფორმას მისდევს ორი ვიწრო რეგისტრის ხაზი, რომლებიც მას ორსავე მხარეს ევლება (ერთი საკურთხევლის კედლების კამარისაგან გასამიჯნად, მეორე კი, კონქისგან). აღნიშნულ რეგისტრის ხაზებში „ჩასმულები“ არიან ნახევარფიგურები, სავარაუდოდ, მოციქულები (დაზიანების მიუხედავად ჩანს, რომ ზოგიერთ მათგანს სახარება უჭირავს). (სურ. 62, 63) სატრიუმფო თალის სამხრეთ ფერდზე ექვსი ფიგურის გამოსახულება გარკვევით იკითხება, ჩრდილოეთ ფერდზე კი, მხოლოდ სამი

ფიგურალა შემოგვრჩა (სავარაუდოდ, აქაც ექვსი ფიგურა იქნებოდა წარმოდგენილი). თაღის შუბლზე, ცენტრში, მაკურთხევლად, ფართოდ გაშლილი ორივე ხელით, ნახევარფიგურაა გამოსახული. (სურ. 60) გამოსახულების ზედა ნაწილში, მარცხენა მხარეს, შარავანდის წრიული ფორმის ფრაგმენტი ჩანს. დანარჩენი ნაწილები კი, ჩამოცვენილია და ამჟამად, მხოლოდ ბათქაშის ფენაა დარჩენილი. აქ, სავარაუდოდ, მაცხოვრის ნახევარფიგურა იქნებოდა გამოსახული. თაღის შუბლთან ახლოს კი, მაცხოვრის ნახევარფიგურის ორსავე მხარეს, სამხრეთ და ჩრდილოთ ფერდზე, ექვსფრთედები განირჩევა. ამდენად, საკონქო კომპოზიციის მსგავსად, ფრთედების გამოსახულებები სატრიუმფო თაღზეცაა გამოსახული.

სატრიუმფო თაღზე წარმოდგენილი კომპოზიცია: ცენტრში გამოსახული, ორივე ხელით მაკურთხევლად გაშლილი, მაცხოვრის ფიგურა და მის ორსავე მხარეს მოციქულთა რიგი - მაცხოვრის მიერ მოციქულთა საქადაგოდ გაგზავნის სიუჟეტს გვახსენებს. „სახარებაში მოციქულთა საქადაგებლად გაგზავნაზე ორჯერ გვეუწყება: პირველად „ნათლისღების“ და „ბზობას“ შორის მოქცეულ ეპიზოდში (მათე 10; მარკოზი 6, 7-13; ლუკა 9, 1-6), რომელშიც ქრისტეს მიერ თორმეტი მოციქულის მოხმობის, მათთვის „სულთა ზედა არა წმიდათა“ ხელმწიფობის ბოძების, ასევე, თავისი სწავლების უწყებისა და მესიის გამოცხადების ქადაგებად („მოახლოებულ არს სასუფეველი ცათა“) წარვლენის ამბავია მოთხრობილი.“⁴⁰ მეორედ კი, აღდგომის შემდეგ, ქრისტეს გამოცხადებისას, „სულთმოფენობის“ სასწაულის დროს, როდესაც მაცხოვარი თავის მოწაფეებს ყოველსა ერის მოსანათლად წარადგენს (მათე 28, 16-20; მარკოზი 16, 15-20; ლუკა 24, 45-49; იოანე 20, 21-23). ეს ორი სიუჟეტი, თავისი შინაარსით სხვაობს ერთმანეთისგან, თუმცა, ორივე საქადაგოდ წარგზავნის იდეას ატარებს. როგორც ეკატერინე პრივალოვა, ტიმოთესუბნის მოხატულობის საკურთხევლის აფსიდში გამოსახულ „მოციქულთა წარგზავნის“ სიუჟეტის აღწერისას აღნიშნავს, „არსობრივად „მივლინება“ თავიდანვე მათში ჩადებული, ერთსა და იმავე იდეას გამოხატავს - ესაა ქვეყნიერების ევანგელიზაცია“.⁴¹ ავტორს მაგალითად რომის წმინდა კონსტანტას მოზაიკა მოჰყავს და აღნიშნავს, რომ აქ, იშვიათობას წარმოადგენს ქრისტეს გრაფილზე შემორჩენილი წარწერა და Y.M.J. Congar-ის მიერ წაკითხულ ინტერპრეტაციას გვთავაზობს,⁴² რომელიც კრისტოფერ ვალტერის წიგნშია მოცემული.⁴³ წაკითხული წარწერა: „Dominus legem dat“ იოანეს 20, 19 და ლუკას 24, 36 სახარებების ტექსტებს ეფუძნება. ამასთან, ეკატერინე პრივალოვა აღნიშნავს, რომ აქ პეტრესა და პავლეს ფიგურებს უკან გამოსახულია იუდაური და წარმართული ეკლესიები, საიდანაც კრავები, მონათლულები გამოდიან. ამგვარად, აქ პეტრესა და

⁴⁰ ე. პრივალოვა, ტიმოთესუბნის მოხატულობა, ელ. ვერსია, § 2, გვ. 29

⁴¹ იქვე, გვ. 29.

⁴² Le thème du “don de la loi” dans l’art paéochrétien”, Nouvelle Revue Théologique, 84, 1962, p. 916, Sen. 2

⁴³ Chr. Walter, Papal Political Imagery in the Medieval Lateran Palace, Cahiers archéologiques, XX, 1970, p. 174, სქოლიო 65

პავლესთვის იუდაური და წარმართული ეკლესიების მოქცევის ბრძანების დემონსტრირება ხდება.

ვეჯინის ამადლების ტაძრის სატრიუმფო თაღზე, „მოციქულთა წარგზავნის“ სიუჟეტში, როგორც აღწერაში აღვნიშნეთ, ფრთედების გამოსახულებებიცაა ჩართული, რაც მაცხოვრის მეორედ მოსვლის უწყების იდეასთანაა დაკავშირებული. ვფიქრობთ, რომ აქ, შესაძლებელია, დამატებითი მითითება იყოს იესოს წინასწარმეტყველებაზე, როდესაც ის ტაძრის დანგრევაზე და განკითხვის დღეზე, კაცის ძის გამოჩენაზე ესაუბრება მოციქულებს (მათე 24). მოციქულები ეკითხებიან: „გვითხარი, როდის მოხდება ეს და რა იქნება შენი მოსვლისა და წუთისოფლის აღსასრულის ნიშანი?“ (მათე 24, 3), მაცხოვარი პასუხობს: „მაშინ გამოჩნდება კაცის ძის ნიშანი ზეცაში და მაშინ მოჰყვება მოთქმას დედამიწის ყველა ტომი, და იხილავენ კაცის ძეს, ცის ღრუბლებზე მომავალს, დიადი ძალითა და დიდებით“ (მათე 24, 30). ამდენად, ვფიქრობთ, რომ ვეჯინის მომხატველმა, მაცხოვრის მიერ მოციქულთა წარგზავნის სიუჟეტში, მის მეორედ მოსვლის იდეას, მკვდრეთით აღდგომის წინასწარუწყებასაც გაუსვა ხაზი.

ბემა

საკურთხევლის ბემაზე, კამარის ცენტრში, ფერდების გამყოფ მონაკვეთად ორნამენტული ზოლი წარმოგვიდგება, რომელიც დარბაზის ბოლომდე გასდევს კამარას მთელ სიგრძეს. (სურ. 30, 64) ბემის კედლები ოთხ რეგისტრად იყოფა, ზედა ზონებში წარმოდგენილა ორი რეგისტრი, რომელიც ვერტიკალური ხაზით შუაზე იყოფა და სულ ოთხი სცენა წარმოგვიდგება. (სურ. 65, 66) ბემის ორივე ფერდზე გამოსახული კომპოზიციები ზომითა და ფორმით ეპასუხებიან ერთმანეთს - რეგისტრთა გამყოფი ხაზები, როგორც ვერტიკალური, ასევე ჰორიზონტალური, ზუსტად იმეორებს და ემთხვევა ერთმანეთის პირისპირ წარმოდგენილ სცენებს. ბემის ქვედა ზონებიც ორ რეგისტრად იყოფა. ჩრდილოეთით შემორჩენილია მხოლოდ ერთი რეგისტრი, რომელიც ზედა ნაწილში სცენათა გადანაწილების მსგავსად, ორ კომპოზიციად იყოფა. გამოსახულებები შედარებით უკეთაა დაცული სამხრეთ ბემის ქვედა ზონაზე და აქ ორივე რეგისტრი შემოგვრჩა. თუმცა, ჩრდილოეთ კედლისგან განსხვავებით, აქ რეგისტრები ვერტიკალური ხაზით აღარაა შუაზე გაყოფილი და ისე წარმოგვიდგება. (სურ. 35)

ბემაზე წარმოდგენილი სცენები საკმაოდ დაზიანებული და ფრაგმენტირებულია. სცენების იდენტიფიკაციაში, ნარატიული ხასიათის, ასომთავრული და ბერძნული წარწერები დაგვეხმარა, რომლებიც კომპოზიციის ზედა ნაწილში არიან განთავსებულნი. ასოები დიდი ზომისაა, წარწერები კი, იმდენად ვრცელია, რომ სცენებს თითქმის მთელ სიგრძეზე გასდევს და, შესაბამისად, მათ

კომპოზიციაში მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავთ. ამის გამო, ისინი იმთავითვე იქცევენ მნახველის ყურადღებას.

ჩრდილოეთ ბემის კედელი

ბემის ჩრდილოეთ კამარის ფერდზე წარმოდგენილ ოთხ სცენათაგან მხოლოდ ერთს შემორჩა განმარტებითი წარწერა, რომელიც პირველი რეგისტრის, აღმოსავლეთ ნაწილშია განთავსებული. კომპოზიციის მარცხენა ნაწილში შემორჩენილია შარავანდიანი ფიგურის ფრაგმენტი, ასევე, განირჩევა კლდის ფერდი და ერთ-ერთი მთის ფრაგმენტზე, მარჯვენა ზედა ნაწილში, ეშმაკის ფიგურა, თავზე სამი რქით, ფრთებით, გაშლილი ხელებითა და ფეხებით. სცენის ზედა ნაწილში, ცისფერ ფონზე, ჩანს ბერძნული წარწერა, რომელიც მთელს სიგრძეზე გასდევს კომპოზიციას. ის ერთსტრიქონიანია და შავი ფერის საღებავითაა შესრულებული. ამჟამად, მხოლოდ ასოთა რამდენიმე გრაფემაა შემორჩენილი. აღნიშნული წარწერა თინათინ ყაუხჩიშვილს აქვს წაკითხული და მის ორ შესაძლო ვარიანტს განიხილავს: „ქრისტე ჰკურნავს ეშმაკეულთა“ ან „ქრისტე ჰკურნავს ეშმაკეულს“⁴⁴. (სურ. 67, 98) ავტორი აღნიშნავს, რომ ეს წარწერა, საკუროთხევლის აფსიდში, წმინდა მამების გრაგნილებზე არსებული ბერძნული წარწერებისგან განსხვავებული ხელითაა ნაწერი. აღნიშნული სიუჟეტი სახარებაში თითოეულ მახარებლებთან, ერთმანეთის განსხვავებულადაა აღწერილი. მათეს სახარებაში (8, 28-34) ორი ეშმაკია მოხსენიებული, ხოლო მარკოზისა (5, 1-20) და ლუკას სახარებებში (8, 27-36) რაოდენობა არ არის აღნიშნული. ამდენად, შესაძლებელია, სიუჟეტის განმარტებითი წარწერა იყოს, როგორც „ქრისტე ჰკურნავს ეშმაკეულთა“, ასევე, „ქრისტე ჰკურნავს ეშმაკეულს“.

დანარჩენი ჩრდილოეთ ბემის კამარის ფერდის გამოსახულებების, ძლიერი დაზიანებისა და წარწერების არარსებობის გამო, იდენტიფიკაცია ვერ ხერხდება. გამოსახულებები თითქმის მთლიანად ჩამოცვენილია. პირველი რეგისტრის დასავლეთ ნაწილში, შემორჩენილია მხოლოდ არქიტექტურის დეტალები. (სურ. 68) მარჯვენა ზედა ნაწილში გუმბათის მსგავსი, მოგრძო, ოვალური ფორმის დეტალია, ხოლო მის გვერდით, მარცხენა ნაწილში, უფრო განიერი, ნახევარწრიული ფორმის, ფრაგმენტი. გამოსახულების დანარჩენი ნაწილი კი, ან ბათქაშის დონემდეა ჩამოცვენილია, ან საღებავის ფენა აქვს გადაშლილი და აღარ იკითხება. ამასთან, წარწერის ფრაგმენტებსაც ვერსად მივაკვლიეთ. შესაძლებელია გამოვთქვათ ვარაუდი, რომ აქ, ეშმაკეულთა განკურნების სიუჟეტის გვერდით, შესაძლოა ქრისტეს კიდევ ერთი სასწაული ყოფილიყო გამოსახული.

⁴⁴ თ. ყაუხჩიშვილი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 314

რაც შეეხება ბემის მეორე რეგისტრს, აქაც აღმოსავლეთის ნაწილში გამოსახული კომპოზიცია დაზიანებულია და მხატვრობის ფენა თითქმის მთლიანად ჩამოცვენილია. (სურ. 69) მეორე სცენაზე კი, კომპოზიციის ცენტრში, განირჩევა ფეხზე მდგომი, მარჯვნივ მიმართული, უწვერო, შარავანდიანი ჭაბუკის ფიგურა. რომლის ორსავ მხარეს არქიტექტურის დეტალებია. მარჯვენა ნაწილში, ჩანს გუმბათიანი შენობა, სავარაუდოდ, აქ ეკლესია უნდა ყოფილიყო გამოსახული (ასეთივე ნაგებობის ფრაგმენტი ჩანს პირველ რეგისტრში, ზემოთ აღწერილი მეორე სცენის ფრაგმენტში). მარცხენა ნაწილში კი, სამი თალის მქონე, ბალდახინის მსგავსი გამოსახულებაა, რომლის გვერდითა თალებზე ჩამოკიდებულია საკმევლის მსგავსი ჭურჭელი. (სურ. 70)

ამგვარად, ჩრდილოეთ ბემის კამარის ფერდის ორ რეგისტრზე წარმოდგენილი ოთხი კომპოზიციიდან, ძლიერი დაზიანებებისა და წარწერების არარსებობის გამო, მხოლოდ ერთი სცენის იდენტიფიკაცია გახდა შესაძლებელი.

შედარებით კარგადაა დაცული ჩრდილოეთ ბემის ქვედა ნაწილში შემორჩენილი მესამე რეგისტრი, რომელზეც ორი სცენაა წარმოდგენილი. აღმოსავლეთ ნაწილში გამოსახულია ორი ფეხზე მდგომი, შარავანდიანი ფიგურა. (სურ. 13, 71) ისინი ერთმანეთისკენ არიან მიმართულნი. მარჯვნივ მდგომი ფიგურა უწვერო ახალგაზრდა ჭაბუკია, რომელიც თაღოვანი ფორმის სალხინებელზე დგას. მას შიშველ ტანზე შემოხვეული აქვს მეწამული ფერის ნაჭერი, რომელიც ზემოთ ცალ მკლავზე აქვს გადმოფენილი და ნახევარად ფარავს, ხოლო ქვემოთ მუხლამდე წვდება. მარცხენა ხელი მოხრილი აქვს და სავარაუდოდ, ხელში რაღაც უჭირავს, ამჟამად კი, დაზიანების გამო აღარ იკითხება. მარჯვენა ხელი მავედრებლად აქვს გაწვდილი მის წინ მდგომი ფიგურისკენ. მეორე ფიგურა ჭაღარა წვეროსანია, რომელსაც მღვდელმთავრის სამოსი, პოლისტავრიონი, მოსავს. მასაც მარჯვენა ხელი მავედრებლად აქვს გაწვდილი, მეორე ხელი დაზიანებულია. ამ ორ ფიგურას შორის, ზედა ნაწილში, ჭაბუკის მავედრებლად გაწვდილი ხელის დონემდე, ვრცელი ბერძნული, თეთრი ფერის საღებავით შესრულებული, წარწერა ჩანს, რომლის საღებავის ფენაც ჩამოცვენილია და ასოთა გრაფემები ძალიან მკრთალად შეიმჩნევა. წარწერა ხუთ ან ექვს სტრიქონიანი უნდა იყოს. ჯერ-ჯერობით მისი წაკითხვა ვერ ხერხდება, შესაძლებელია, ულტრაიისფერი სხივების შედეგად წაკითხვა შესაძლებელი გახდეს.⁴⁵ (სურ. 72)

აღწერილი კომპოზიცია, ჩვენი აზრით, ალექსანდრიის პატრიარქის პეტრე I ხილვას უნდა გადმოგვცემდეს. როგორც ვიცით, მღვდელმთავრად პეტრე, III საუკუნეში

⁴⁵ თ. ყაუხჩიშვილს დასახ. ნაშრომში ეს წარწერა საერთოდ არ აქვს მოხსენიებული. საინტერესოა თუ რატომ არ აქვს აღნიშნული ბერძნული წარწერა მას მადნიშნული. როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ის განიხილავს საკურთხევის აფსიდში არსებულ ბერძნულ წარწერებს: ჩრდილოეთ კედელზე, ემპაკეულთა განკურნების სიუჟეტს და წმ. მამების, როგორც განმარტებით სახელებს, ასევე, მათ გრაგნილებზე არსებულ წარწერებს. გასაკვირია, რატომ არ არის მოხსენიებული, წმ. მამებთან, იმავე რეგისტრში, ჩრდილოეთ კედელზე, წარმოდგენილი საკმაოდ ვრცელ ბერძნულ წარწერა.

მოღვაწეობდა და თორმეტი წლის განმავლობაში ალექსანდრიის პატრიარქი იყო. მან უარი უთხრა არიოზს ეკლესიაში მელეტიანური სქიზმის შემოტანაზე, რაც გულისხმობდა ეკლესიის ჩამოშლასა და სქიზმატური ჯგუფის შექმნას.⁴⁶ წმ. პეტრეს ჰქონდა ხილვა, სადაც მას თორმეტი წლის ჭაბუკის სახით, შემოცვეთილი ტანსაცმლით, გამოეცხადა უფალი. როდესაც პეტრე ეკითხება მაცხოვარს თუ ვინ შემოაცვითა მას სამოსი, ის პასუხობს, რომ ეს იყო სწორედ არიოზი, რომელსაც სქიზმის დამკვიდრება სურდა ეკლესიაში და თუ პეტრე ალექსანდრიელი ეკლესიაში არიოზს შემოუშვებდა, მისი სამოსის მსგავსად გაიძარცვებოდა ეკლესიაც.⁴⁷ ამდენად, აქ, მღვდელმთავრის სამოსში, გამოსახულია წმ. პეტრე და მაცხოვრი, ჭაბუკის სახით, რომლის „დაფლეთილი“ სამოსი მეტაფორაა სქიზმის.

წმ. პეტრეს ხილვის პირველი მხატვრული ნიმუში, როგორც ჩვენთვის ცნობილია, XI საუკუნის საეკლესიო გრაფიკა იეროსალიმიდან (საბერძნეთის მართლმადიდებლური საპატრიარქოს ბიბლიოთეკა, სტავრო 109). ასევე, ამ სცენას ვხვდებით XII საუკუნის ბოლოს, ნოვგოროდის მაცხოვრის ეკლესიაში - საკურთხევლის ჩრდილოეთ კედელზე, მაკედონიაში, წმ. კლემენტეს ტაძრის სატრაპეზოში (1295 წ.), ათონის მთაზე, ჩილინდარის XIV საუკუნის ეკლესიის სადიაკვნეში, კასტორიაში, XIV ს-ის წმ. ნიკოლოზის Tzotza-ს ეკლესიაში, სატრაპეზოს ჩრდილოეთ კედელზე, სერბეთში, მანაზიას სამების მონასტერში (XV ს.) სატრაპეზოში, ათონის მთაზე, ლავრას მონასტერში (1535 წ.) სატრაპეზოს ჩრდილოეთ კედელზე, და, ასევე, ათონის მთაზე, XVI საუკუნის დიონისეს მონასტერში, სატრაპეზოს ჩრდილოეთ კედელზე.

ამდენად, წარმოდგენილ ნიმუშებზე დაყრდნობით, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ წმ. პეტრეს ხილვის სიუჟეტი, უმეტესად, საკურთხევლის სივრცეში გამოისახებოდა, როგორც ეს ვეჯინის მხატვრობის შემთხვევაში გვაქვს. ქართული კედლის მხატვრობის ნიმუშებისთვის აღნიშნული კომპოზიცია არ არის ტრადიციული, თუმცა, მას რამდენიმე გვიანი პერიოდის მხატვრობის ნიმუშებში შევხვდებით. მაგალითად, გელათის მთავარი ტაძრის, ჩრდილო-დასავლეთ ეკვდერის XVII საუკუნის კედლის მხატვრობაზე, სადაც, ზემოთ აღნიშნული ნიმუშების მსგავსად, საკურთხევლშია გამოსახული. (სურ. 73) კერძოდ, აფსიდის ცენტრში, წმ. მამების რიგისტრის შუაში, არქიტექტურულად გამოყოფილი თაღია, სადაც წმ. პეტრეს ხილვის სიუჟეტია გამოსახული. აღნიშნული სცენა წალენჯიხის მხატვრობის მთავარ სივრცეშიც წრმოგვიდგება (1384-1396 წწ.),⁴⁸ (სურ. 74) თუმცა, აქ ეს სცენა, არატრადიციულ ადგილას, შესასვლელის კარზეა მოთავსებული. „ტაძარში შესვლისთანავე „ფიზიკრუად მოიცავს“ მლოცველს დასავლეთი კარის წირთხლებსა და ტიმპანში

⁴⁶ ვებ-გვერდი: <https://www.johnsanidopoulos.com/2009/11/vision-of-saint-peter-of-alexandria.html?fbclid=IwAR1kJe7o-BtxZCYUZ4BbitZTox6byAejNQgVZrG8UGn68CCA26mRtT0wCCg>

⁴⁷ იქვე.

⁴⁸ ი. ლორთქიფანიძე, მ. ჯანჯალია, წალენჯიხა, მაცხოვრის ტაძრის მოხატულობები, თბ. 2011

განთავსებული წმ. პეტრე ალექსანდრიელის ხილვის სცენა, რომელიც „არიოზ დაწყეულის“ მიერ მართლმადიდებლობის უარყოფის ცოდვის მუდმივი შეხსენებაა“.⁴⁹

ვეჯინის ამაღლების ტაძარში, საკურთხეველის აფსიდში, წმ. მამების რიგთან ახლოს, რომლებიც წმ. პეტრე ალექსანდრიელის მსგავსად, ეკლესიის იდეის გამტარებლები და მსახურნი არიან, სრულიად მართებული და ლოგიკურია ამ რიგის იდეური გაგრძელება ჩრდილოეთ კედელზე. ამასთან, დამატებითი დამოწმება და შეხსენება ეკლესიის იდეის უარყოფის ცოდვის. (სურ. 75)

წმ. პეტრე ალექსანდრიელის ხილვის გვერდით, დასავლეთ მონაკვეთში, ანგელოზის ფეხზე მდგომი ფიგურაა გამოსახული. (სურ. 76, 77) ის კომპოზიციის ცენტრშია წარმოდგენილი და მარცხნივ, დარბაზის სივრცისკენაა მიმართული. ანგელოზს ხელში ფართოდ გაშლილი ქსოვილი უჭირავს, რომელზეც მაცხოვრის სახეა გამოსახული. ანგელოზს თავი, მოწიწების ნიშნად, მისკენ აქვს დახრილი. თავად მაცხოვრის სახე, ამჟამად დაზიანებულია და მხოლოდ, მარჯვენა ნაწილში, შარავანდისა და თმის ფრაგმენტი გაირჩევა. სავარაუდოდ, მაცხოვრის ფიგურა, კისრის დონემდე იქნებოდა წარმოდგენილი. მარცხენა ნაწილში, დაზიანებულია თავად ნაჭერიც და ჩამოცვენილია ბათქაშის დონემდე.

ჩვენთვის უცნობია თუ რომელი ანგელოზი იქნებოდა აქ გამოსახული. არ შემოგვრჩა განმარტებითი წარწერა და არც მისი კვალი ჩანს. შემორჩენილი მოხატულობის მიხედვით, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ აქ გამოსახულია ანგელოზი, მანდორლით, ხელთუქმნელი ხატით ხელში.

ხელთუქმნელი ხატის ნიმუშები საქართველოში IX ს-იდან გვხვდება:⁵⁰ თელოვანი IX ს, შუამთა XI ს, იკვი XII ს., XII-XIII სს-ში კი, ფართოდ ვრცელდება - წვირმის წმ. გიორგი, ფავნისი, მაცხვარიში, გელათის ნართექსი, ტიმოთესუბანი, ყინწვისი და ა.შ. ამ ძეგლის უმეტესობაში ხელთუქმნელი ხატი ეკლესიის მამათა შორის, აფსიდის მოხატულობათა ქვედა რეგისტრში, ტრაპეზის თავზეა წარმოდგენილი და მაყურებელში ტრაპეზზე დასვენებული ხატის ასოციაციას იწვევს. ამავე პერიოდში არსებობს გამონაკლისი შემთხვევებიც, რომლებშიც ეს გამოსახულება ტაძრის სხვა ადგილებზეა მათავსებული, მაგ., კარის ტიმპანში (ვარძია, გელათის მთავარი ტაძრის ნართექსი და ადიშის მთავარანგელოზის ეკლესია).⁵¹ ჩვენი დაკვირვებით, კედლის მხატვრობაზე, ხელთუქმნელი ხატის ნიმუშები, როდესაც ის ანგელოზს ან ანგელოზებს უჭირავთ, გვიანი პერიოდის მხატვრობის ნიმუშებზე ჩნდება. მაგალითად, ათონის მთაზე, პროტატონის მონასტერში (XIV ს.),⁵² (სურ. 78) სადაც ორი ანგელოზის მიერ, აქეთ-იქით, ამაღლებული ხელთუქმნელი ხატი, კარის

⁴⁹ იქვე, გვ. 7

⁵⁰ ა. კლდიაშვილი, ვარძიის მთავარი ტაძრის მოხატულობის ერთი საკვანძო გამოსახულებების შესახებ, ვებ-გვერდი, georoyal.ge

⁵¹ იქვე

⁵² G. Millet, Monuments de l'athos, Paris, 1927, pl. 58

თავზეა წარმოდგენილი, რომლის ქვემოთ, რეგისტრის გამყოფი ხაზის გარეშე, კარის ორსავ მხარეს, „ხარების“ კომპოზიციაა გამოსახული. ამდენად, შეიძლება ვიფიქროთ, რომ აქ ხელთუქმნელი ხატი და „ხარების“ კომპოზიცია იდეურად გაერთიანებულია და მაცხოვრის განკაცების დოგმას ნათელჰყოფს. ასევე, ათონის მთაზეა, დოხიაროს მონასტერში (1568 წ.),⁵³ (სურ. 79) კარის ტიმპანის თავზე, ხელთუქმნელი ხატის გამოსახულება, რომელიც, მის ორსავ მხარეს მდგარ, თითო ანგელოზს უჭირავს. თავად კარის ტიმპანში კი, ანგელოზთა დასია გამოსახული, რომლებიც, ცენტრში გამოსახულ, პანტოკრატორის მედალიონში გამოსახულ ნახევრფიგურას განადიდებენ.

ვეჯინის ამაღლების მოხატულობის შემთხვევაში კი, ანგელოზი ხელთუქმნელი ხატით ხელში, აფსიდის ჩრდილოეთ ბემის კედელზეა გამოსახული. მოძიებული პარალელებიდან, გვიანი პერიოდის მხატვრობებში, ანგელოზი ხელთუქმნელი ხატით ხელში, დაბრაზის მთავარ სივრცეში გამოისახება და არა საკურთხეველის აფსიდში. იმის გათვალისწინებით, რომ ჩვენში, ადრეული შუა საუკუნეებიდან მოყოლებული, ხელთუქმნელი ხატის საკურთხეველში გამოსახვა იმდენად ტრადიციულია, რომ შესაძლებელია გამოვთქვათ ვარაუდი, რომ ვეჯინის ოსტატმაც გადაწყვიტა, შუა საუკუნეების ქართული ხელოვნებისთვის ნიშანდობლივი, ხელთუქმნელი ხატის გამოსახულება, საკურთხეველის აფსიდის არეზე წარმოედგინა.

ამდენად, ანგელოზი ხელთუქმნელი ხატით ხელში გამოსახულება გვიანი პერიოდის მოხატულობებისთვის არ არის უჩვეულო, თუმცა, აღნიშნული კომპოზიცია თავისი ადგილდებარებით იშვიათია.

საკურთხეველის ჩრდილოეთ ბემის კედელზე, აღნიშნული მესამე რეგისტრის ქვემოთ, მხატვრობა მთლიანად ჩამოცვენილია და მხოლოდ ბათქაშის ფენას ვხევდებით. იმის გათვალისწინებით, რომ მესამე რეგისტრის ქვემოთ, კიდევ დიდი ადგილი რჩება. სავარაუდოდ აქ, კიდევ ერთი რეგისტრი იქნებოდა გამოსახული.

სამხრეთი კედლის ბემა

საკურთხეველის სამხრეთ ბემა ოთხი რეგისტრითაა დაყოფილი. აქედან ორი კამარის ფერდზეა წარმოდგენილი, ორი კი, კედელზე. კამარის არეზე გამოსახულ ოთხივე სცენას ასომთავრული წარწერები ახლავს თან. რის გამოც, მიუხედავად იმისა, რომ კომპოზიციები ფრაგმენტირებულია, მათი იდენტიფიკაცია შესაძლებელი გახდა.

პირველ რეგისტრში, აღმოსავლეთ მხარეს გამოსახულ კომპოზიციაში შემორჩენილი გვაქვს მხატვრობის რამდენიმე ფრაგმენტი. (სურ. 80) მარცხენა ნაწილში

⁵³ იქვე, გვ. 245

ვხედავთ, საკმაოდ ფრაგმენტირებულ, ფეხზე მდგომ მაცხოვრის ფიგურას, ჯვრისებრი შარავანდით. მარჯვენა ნაწილში კი, მაცხოვრისკენ მიმართულ ფიგურას, რომლის მხოლოდ ზედა ნაწილია შემორჩენილი. კომპოზიციის ზედა ნაწილში გამოსახულია, სავარაუდოდ, მთის ფერდი, რომელიც სცენას თითქმის მთელ სიგრძეზე გასდევს.. აქ, შემორჩენილი წარწერის მიხედვით თუ ვიმსჯელებთ, პეტრე მოციქული უნდა იყოს გამოსახული. დანარჩენი მხატვრობის ფრაგმენტები, აღნიშნულ კომპოზიციაზე, მეტად დაზიანებულია და რთულია გარჩევა.

აღნიშნულ კომპოზიციაზე წარწერა შესრულებულია სცენის ზედა მონაკვეთში, შემორჩენილი მთის ფერდის თავზე. ის სცენის მთელ გაყოლებაზე, ცისფერ ფონზე, ერთ სტრიქონადაა წარმოდგენილი და ასომთავრული დამწერლობით, შავი ფერის საღებავითაა შესრულებული. (სურ. 80, 94) აქვს განკვეთილობის ნიშნები: სამი წერტილი თითქმის ყოველი სიტყვის შემდეგ. წარწერის ტექსტი, ფერადოვანი ფენის გადასვლის გამო, დაკარგული ერთი გრაფემის გამოკლებით, სრულიად იკითხება. ნაკლული გრაფემა კონტექსტის მიხედვით გვაქვს აღდგენილი. წარწერის ტექსტი წარმოადგენს ლუკას სახარების მე-5 თავის მე-4 მუხლის⁵⁴ თავისუფალ ციტაციას: *ὁ ἄβρααμ πατήρ σου: ὁ δὲ ἀβραάμ.*

ამდენად, აქ გამოსახულია მაცხოვრის მიერ მოციქულთა მოწოდების, (პეტრეს, იაკობის და იოანეს) ლუკას სახარებიდან აღებული, პეტრესთან საუბრის ეპიზოდი: როდესაც მაცხოვარი გენისარეთის ტბასთან დგას, დაინახავს ორ ნავს, რომლიდან გადმოსული მებადურეები ბადეებს რეცხავენ. მაცხოვარი ავა ერთ-ერთ ნავზე, რომელიც სიმონს, იგივე პეტრეს ეკუთვნის და სთხოვს ის ნაპირს ცოტა გააშოროს. მაცხოვარი ჩაჯდება ნავში მასთან ერთად და იქედან დაიწყებს ხალხის ქადაგებას. როცა ქადაგებას მორჩება, „ჰრქუა სიმონს: შეავლინე ღრმად და სდევით ბადე თქუენი ნადირობად“. პეტრემ პასუხად მიიუგო, რომ ისინი, იაკობი და იოანე, მთელი ღამე ამაოდ ცდილობდნენ თევზის დაჭერას, მაგრამ მის სიტყვას შეასრულებს და ისვრის ბადეს. შედეგად, „იმდენი თევზი მოიმწყვდიეს, რომ ბადეები ეხეოდათ“. ამის შემყურე პეტრეს შიში შეიპყრობს და იესოს მუხლებთან დაეცემა. ასევე, იაკობიც და იოანეც. მაცხოვარი კი პეტრეს ეუბნება: „ნუ გეშინია, ამერიიდან ადამიანებს დაიჭერ“. ამის შემდგომ, ისინი ტოვებენ ყველაფერს და უფალს მიყვებიან.

აღსანიშნავია ის ფაქტი, რომ აღნიშნული მოციქილუთა მოწვევის სიუჟეტი მათეს (4, 18-22) და მარკოზის (1, 16-20) სახარებებშიცაა მოთხრობილი, თუმცა, აქ თევზჭერის და პეტრესთან საუბრის სიუჟეტი არ არის მოცემული. სამივე მათგანში ერთია მაცხოვრის მოწოდება - „მომყევით მე და ადამიანთა მებადურეებად გაქცევთ“ (მარკოზი 1, 17).

რაც შეეხება ამავე, პირველი რეგისტრის, დასავლეთ მონაკვეთის კომპოზიციას, აქაც შესაძლებელი გახდა რამდენიმე გამოსახულების გარჩევა. (სურ. 81) სცენის ზედა ნაწილში, მარჯვენა მხარეს, მთის ფერდის ფრაგმენტებია შემორჩენილი. მის ქვეშ კი,

⁵⁴ ახალი აღთქმის უფლისა ჩუენისა იესუ ქრისტესი, თბ., 2009, „ჰრქუა სიმონს: შეავლინე ღრმად და სდევით ბადე თქუენი ნადირობად“

სავარაუდოდ, ტალების მიმანიშნებელი ხაზები უნდა იყოს გამოსახული. კომპოზიციის მარცხენა ნაწილში კი, ჩანს საკმაოდ ფრაგმენტირებული ფეხზე მდგომი ფიგურა. განირჩევა სამოსოსის დრაპირების მომნიშვნელი ხაზები და ზედა ნაწილში შარავანდის ფრაგმენტები. აქ, სავარაუდოდ, აღმოსავლეთ ნაწილში გამოსახული კომპოზიციის მსგავსად, მაცხოვრის ფიგურა უნდა იყოს გამოსახული. მხატვრობის დანარჩენი ნაწილების გარკვევა კი, ვერ ხერხდება.

აღმოსავლეთ მონაკვეთში გამოსახული სცენისგან განსხვავებით, მეორე კომპოზიციაში წარმოდგენილი ასომთავრული წარწერა მეტად დაზიანებულია. (სურ. 96) განმარტებითი წარწერა აქაც სცენის ზედა მონაკვეთშია განთავსებული და ამჟამად კომპოზიციის მარცხენა და შუა არეებზეა შემორჩენილი. ის ცისფერ ფონზე, შავი ფერის საღებავითაა შესრულებული და ორ სტრიქონიანია. განკვეთილობის ნიშნები: სამი წერტილი. ქარაგმად გამოყენებულია პატარა განივი კლავნილი ხაზი. წარწერის მარჯვენა ნახევარი, ფერადოვანი ფენის გადასვლის გამო სრულიად დაკარგულია. ნაკლებად ადგილები, ამ შემთხვევაშიც, კონტექსტის მიხედვით გვაქვს აღდგენილი. წარწერის ტექსტი წარმოადგენს მათეს სახარების მე-17 თავის 27-ე მუხლის თავისუფალ ციტაციას: *‘{es}Â obrZ{a}na [p(etr)es]: ‘[ST(aa)gde](?) | s(a)mWed[uri] z[Ruad](?)~.*

ამგვარად, აქ მოცემული გვაქვს სიუჟეტი ტაძრის ხარკის გადახდის ეპიზოდიდან. როდესაც პეტრესთან დიდრაქმის ამკრებნი მივლენ და კითხავენ თუ გადაიხდიდა მისი მოძღვარი დიდრაქმას. პეტრემ თანხმობა განუცხადა. როდესაც სახლში შებრუნდა, იესომ კითხვის დასმამდე უთხრა: „რას ფიქრობ, სიმონ, მიწიერი მეფენი ვისგან იღებენ ხარკს ან ბაჟს - თავიანთი ძეთგან თუ უცხოთაგან?“ (მათე 17, 25) პეტრემ უპასუხა, რომ უცხოთგან, თუმცა, იმის გამო, რომ ისინი ცოდვაში არ ჩაეგდოთ მაცხოვარმა პეტრეს უთხრა: „წადი ზღვაზე, ისროლე ანკესი და პირველი თევზი, რომელიც მოხვდეს, ამოიყვანე, გაულე პირი და შიგ იპოვი სტატირს. წამოიღე იგი მიეცი ჩემთვის და შენთვის“ (მათე 17, 27).

ამდენად, საკურთხევლის აფსიდის სამხრეთი კედლის კამარაზე, პირველ რეგისტრში, მოცემული სცენები პეტრე მოციქულს ეხება, მოციქულთაგან მაცხოვრისათვის ერთ-ერთ ყველაზე საყვარელ მოწაფეს. პირველი სიუჟეტი, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, მოციქულთა მოწოდების ეპიზოდიდანაა, ხოლო მეორე ტაძრის ხარკის გადახდის სიუჟეტიდან. ვფიქრობთ, რომ შესაძლებელია ეს კომპოზიციები იდეურად სწორედ სატრიუმფო თაღზე გამოსახულ მოციქულთა წარგზავნის სიუჟეტს უკავშირდებოდეს.

სატრიუმფო თაღზე გამოსახულ მოციქულთა წარგზავნის სიუჟეტი, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ქვეყნიერების ევანგელიზაციის იდეას ატარებს, ქრისტეს მიერ ხელმწიფების ბოძების, თავისი სწავლებისა და მესიის გამოცხადების ქადაგებად წარვლენის, ხოლო ქრისტეს მიერ პეტრეს მიმართვის სიუჟეტებში, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ აქ მისი დამატებითი დასაბუთება ხდება. პირველი სცენის შემთხვევაში, პეტრეს სასწაულებრივი თევზჭრის შემდგომ, მოციქულები ტოვებენ ყველაფერს და ქრისტეს

მოდღვრების სამუდამო გამტარებლები ხდებიან. ხოლო მეორე კომპოზიციაში, სადაც პეტრე მაცხოვრის ბრძანებას ასრულებს და ტაძრის ხარკის გადასახდელად იჭერს თევზს, რომელიც მათ სტატირს აძლევს, ესეც გამოხატულებაა სწორი მოძღვრების, რომლის გზასაც გაყვა პეტრე მოციქული.

საკურთხეველის სამხრეთი ბემის კამარის ფერდზე, მეორე რეგისტრშიც შემოგვრჩა მხატვრობის ფრაგმენტები. აქაც პირველი რეგისტრის კომპოზიციების მსგავსად, მარცხენა ნაწილში, ჯვრისებრი შარავანდიანი, მაცხოვრის ფეხზე მდგომი ფიგურაა, რომელიც მარჯვენა არის მიმართული და მაკურთხეველი ხელი წინ აქვს გაწვდილი. (სურ. 82) სამოსის ფრაგმენტები, ზედა რეგისტრის გამოსახულებებთან შედარებით, უკეთ არის დაცული. ასევე, შემოგვრჩა, ცენტრში, სცენის ზედა ნაწილში, არქიტექტურის დეტალის ფრაგმენტი.

აღნიშნულ კომპოზიციაშიც წარწერა სცენის ზედა მონაკვეთში, აღმოსავლეთ და შუა არეებზეა წარმოდგენილი. (სურ. 97) წარწერა ერთსტრიქონიანია, ნაწილი ცისფერ ფონზეა გამოსახული, ნაწილი კი აქ გამოსახული ნაგებობის ყავისფერ ფონზე. ეს წარწერაც, შავი ფერის საღებავით, ასომთავრულითაა შესრულებული. განკვეთილობის ნიშნები: სამი წერტილი. ქარაგმად გამოყენებულია პატარა განივი ფორმის კლაკნილი ხაზი. წარწერის ტექსტი ფერადოვანი ფენის გადასვლის გამო, დაკარგული სამი გრაფემის გამოკლებით, სრულიად იკითხება. ნაკლული გრაფემები კონტექსტის მიხედვით გვაქვს აღდგენილი. ტექსტი წარმოადგენს მათეს სახარების მე-15 თავის, (21-28) ილუსტრაციას: *‘i(es)Ā g{a}nkorna Svili q[ana]nelisa~*. ამდენად, აქ მაცხოვრის მიერ განკურნების სიუჟეტი გვაქვს მოცემული.

კიდევ უფრო დაზიანებულია ამავე რეგისტრის, დასავლეთ მონაკვეთში, გამოსახული კომპოზიცია. (სურ. 83) მხატვრობის რამდენიმე, საკმაოდ დაზიანებული, ფრაგმენტი შემოგვრჩა. მარცხენა ნაწილში, აქაც გამოსახულია მარჯვენა მიმართული, ჯვრისებრი შარავანდიანი მაცხოვრის ფეხზე მდგომი ფიგურა, რომლის მხოლოდ შარავანდის ფრაგმენტია შემორჩენილი. ასევე, შემოგვრჩა მარჯვენა ზედა კუთხეში, ნაგებობის მსგავსი მოხაზულობის მქონე ფრაგმენტი. დანარჩენი მხატვრობის ნაწილების გარჩევა, სამწუხაროდ, ვერ ხერხდება.

აღნიშნულ კომპოზიციაში საკმაოდ დაზიანებულია წარწერაც, რომელიც, დანარჩენი ფიგურების მსგავსად, სცენის ზედა მონაკვეთშია შესრულებული. (სურ. 95) აღმოსავლეთ და, სავარაუდოდ, შუა არეზე. ის ასომთავრული დამწერლობით, შავი ფერის საღებავითაა შესრულებული და ცისფერ ფონზე, ერთ სტრიქონად წარმოგვიდგება. განკვეთილობის ნიშნები: სამი წერტილი. წარწერის მარჯვენა ნახევარი, საღებავის ფენის ჩამოცვენის გამო, სრულიად დაკარგულია. შემორჩენილია მხოლოდ: *‘i{es}Ā [g]{a}nk{a}rna [---][...]~*.

ამდენად, აღნიშნულ სცენაზე, მიუხედავად იმისა, რომ წარწერის მიხედვით აქ გამოსახული კომპოზიცია არ იკითხება, შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ აქაც, მის

გვერდით არსებული სცენის მსგავსად, სახარებიდან რომელიმე განკურნების სიუჟეტი იქნებოდა გადმოცემული.⁵⁵

როგორც უკვე აღნიშნეთ, საკურთხეველის სამხრეთ კედელზე, კიდევ ორი რეგისტრია შემორჩენილი, სადაც წმინდანთა ნახევარფიგურებია გამოსახული. ზედა რეგისტრში მოცემული გვაქვს ოთხი წმინდანის ფრონტალური ნახევარფიგურა. (სურ. 35, 84, 85) გამოსახულებები ფრაგმენტირებულია. აღსანიშნავია, რომ აქედან, უკიდურეს მარჯვენა მონაკვეთში გამოსახული ფიგურა წმ. დედა უნდა იყოს, რადგანაც თავსაბურავითაა გამოსახული. ამ რეგისტრის იდენტიურია, ქვედა მონაკვეთიც, სადაც შემორჩენილია, კიდევ უფრო ფრაგმენტირებული, ნახევარფიგურები. აქაც, სავარაუდოდ, ოთხი წმინდანის ფიგურა იქნებოდა გამოსახული. ამჟამად კი, განირჩევა სამი შარავანდი, აქედან უკიდურეს აღმოსავლეთ მონაკვეთზე გამოსახულ ნახევარფიგურასთან, ჩანს წიგნის ფრაგმენტი. აღნიშნულ წმინდანთა იდენტიფიკაცია, შემორჩენილი ფრაგმენტების მიხედვით, ვერ ხერხდება.

ამგვარად, ვეჯინის საკურთხეველის აფსიდისა და ბემის სცენების გარჩევა, მიუხედავად იმისა, რომ ძალიან დაზიანებულია, უმეტესობის იდენტიფიკაცია მაინც შესაძლებელი გახდა. როგორც ცნობილია, გვიან შუა საუკუნეებში, ადრინდელისაგან განსხვავებით, ჩნდება ახალი ტენდენციები - „მოხატულობის სიუჟეტი უფრო მრავალფეროვანია, სიმბოლიკა - გართულებული, ჩნდება მრავალი ახალი ციკლი - ქრისტეს ვნებები, სასწაულები, ქადაგებები... რომლებიც არ გამოისახებოდნენ კლასიკურ პერიოდში - მოწამენი, პოეტები, მკურნალები, ბერები, მესვეტეები, წმ. დედანი.“⁵⁶

ჩვენი აზრით, საკურთხეველის აფსიდისა და ბემაზე წარმოდგენილი სიუჟეტები, სწორედ, გვიანი პერიოდის მხატვრობის ტენდენციებს პასუხობენ. აქ სატრიუმფო თაღზე გამოსახულია მაცხოვრის ქადაგება - „მოციქულთა წარგზავნის“ სიუჟეტი, ბემის კამარის ფერდებზე მაცხოვრის სასწაულები და განკურნების სიუჟეტებია მოთავსებული, ხოლო ბემის ქვედა ნაწილში, სამხრეთ კედელზე წმინდანთა რიგია, რომელშიც წმ. დედის გამოსახულებაცაა ჩართული. ჩრდილოეთით კი, პეტრე

⁵⁵ მ. ყენიას ჩანაწერებიდან: სახარებაში რამდენიმე განკურნების სიუჟეტი გვაქვს მოცემული, ესენია: სნეულთა განკურნება, კეთროვანის განკურნება, ასისტავის მსახურის განკურნება, ორი ეშმაკეულის განკურნება, პეტრეს სიდედრის აღდგინება, განრღვეულის განკურნება, სისხლმდინარი დედაკაცის განკურნება, მთავრის ასულის აღდგინება, ორი ბრმის განკურნება, ბრმადშობილის განკურნება, ყრუ და ეშმაკეულის განკურნება, ქანანელი დედაკაცის განკურნება, ბოროტად გვემულის განკურნება, ბრმათა და კოჭლთა განკურნება, განკურნება კაცისა, „რომელთა თანა იყო სულ არაწმინდაი“, განხმელ ხელნი კაცის განკურნება, ყრუსი და ძნელად მეტყველის განკურნება, ბრმის განკურნება ბეთსაიდად. აქედან ვეჯინის მხატვრობაში სამი განკურნების სიუჟეტის იდენტიფიკაცია გახდა შესაძლებელი. კერძოდ, ბემაზე - ორი ეშმაკეულის განკურნება, ქანანელი დედაკაცის შვილის განკურნება და განკურნების სიუჟეტი, რომლის იდენტიფიკაციაც ვერ შევძელით. მთავარ სივრცეში კი, კიდევ ერთი, ბრმადშობილის განკურნების სიუჟეტია. ამდენად, აღნიშნულ განკურნების სიუჟეტებიდან, უცნობ განკურნების კომპოზიციაზე, აქედან რომელიმე სცენა უნდა იყოს გადმოცემული.

⁵⁶ მ. ვაჩნაძე, ლევან კახთა მეფე და პოსტბიზანტიური ქართული მონუმენტური ფერწერა XVI საუკუნის კახეთის მხატვრობის მაგალითზე, ქართული ხელოვნების ნარკვევები, თბ., 2008, გვ. 131

ალექსანდრიელის ხილვა და ანგელოზი ხელთუქმნელი ხატით ხელშია წარმოდგენილი, რომელთა გამოსახულებებიც, როგორც უკვე ზემოთ აღვნიშნეთ, ასევე, გვიან შუა საუკუნეების კედლის მხატვრობის ნიმუშებში ჩნდება. ამდენად, ბემის კედლები სცენებით საკმაოდ დატვირთულია, რაც გამოსახულების ზომის შემცირების ხარჯზეა შექმნილი და ამდენად, გაზრდილია რეგისტრთა რაოდენობაც. ბემის კედლები მთავარ სივრცესთან მიმართებაშიც, უფრო გადატვირთულია. ერთი რეგისტრის არე აქ ორ ნაწილად იყოფა, როდესაც დარბაზის კედლებზე, ასეთივე კედლის არეზე, მხოლოდ ერთი კომპოზიციაა გამოსახული.

კამარის გამოსახულებები

გრძივი კედლების ცენტრალურ ნაწილში, კამარის ცენტრში გავლებული ორნამენტული ზოლი წყდება და გუმბათის კომპოზიციის სქემა წარმოგვიდგება. რეგისტრის ხაზებით შექმნილ სწორკუთხა მოჩარჩოებაში, ცენტრში, წრეში ჩასმული პანტოკრატორის ნახევარფიგურაა, რომელსაც მარცხენა ხელში დახურული სახარება უჭირავს, მარჯვენა კი, კურთხევის ჟესტით მკერდთან აქვს მიტანილი. (სურ. 36, 86) აღნიშნულ წრიულ ფორმას, გვერდებზე, თავსა და ბოლოში, ორნამენტული ზოლები აქვს, რომლებიც ჯვრის ფორმას ქმნიან. ამ ჯვრის მკლავებს შორის კი, წრეში მოქცეული ოთხი მახარებელის სიმბოლოა, რომლებსაც თან ახლავს ასომთავრულად შესრულებული განმარტებითი სახელები. ჩრდილოეთ კამარის ფერდზე ანგელოზისა (*მათე*) და ლომის (*მარკოზი*) გამოსახულებებია, სამხრეთ კამარის ფერდზე კი, არწივისა (*იოანე*) (რომლის წარწერაც, ამჟამად უკვე დაკარგულია), და ხარის თავის (*ლუკა*). თითოეულ მახარებლის სიმბოლოს სახარება უჭირავს.

აღსანიშნავია ის, რომ გუმბათის სქემის ნახევარი ნაწილი ჩრდილოეთ ფერდზე გადმოდის, მეორე ნახევარი კი, სამხრეთზე. ჩრდილოეთ ფერდზე, გუმბათის კომპოზიციის არის დასრულების ადგილას, რეგისტრის ჰორიზონტალური ხაზია გავლებული, ამავე კედლის აღმოსავლეთ მონაკვეთში, იგივე არეზე სრულდება „ხარების“ კომპოზიციაც, გუმბათის კომპოზიციის ქვემოთ კი, „ფერისცვალების“ სცენაა გამოსახული. რაც შეეხება სამხრეთ ფერდს, აქ აღმოსავლეთ ნაწილში, „ბრმადშობილის განკურნების სიუჟეტი“, თავად გუმბათის სქემის ქვემოთ კი, „ლაზარეს აღდგინების“ სიუჟეტი. ამდენად, ვეჯინის მხატვრობაში გუმბათის სქემის კომპოზიცია, გარკვეულწილად ჩართულია საუფლო დღესასწაულთა სცენებში, თუმცა, მისი ადგილმდებარეობითა და საგანგებო მოჩარჩოებით, ის გამოყოფილია დარბაზის კომპოზიციებისგან.

საქართველოში, ადრეული შუა საუკუნეების კედლის მხატვრობის პროგრამის ისტორიისთვის, პანტოკრატორის გუმბათში ან კამარაზე გამოსახვა, არ არის დამახასიათებელი და უმეტესად ჯვრის ამაღლების კომპოზიცია წარმოგვიდგება. ბიზანტიაში კი, გუმბათში პანტოკრატორის გამოსახულება შუაბიზანტიურ პერიოდში ჩამოყალიბდა და ჩვენში მხოლოდ მოგვიანებით, XIV საუკუნიდან იქნა

დამკვიდრებული.⁵⁷ მაგალითად, წალენჯიხის გუმბათზე, უბისაში კამარის სიგრძეზე, სადაც პანტოკრატორის გამოსახულება სამების (მამა ღმერთი, ძე ღმერთი და სულიწმინდა) კომპოზიციაშია ჩართული. საინტერესოა ის ფაქტი, რომ „ქრისტე ყოვლისმწყრობელის“ - პანტოკრატორის გამოსახულება, ჩვენში, გუმბათის ან კამარის არეზე, აქტიურად ჩნდება უკვე პოსტიზანტიურ ეპოქაში და ქართული მოხატულობებისთვისაც დამახასიათებელი ხდება. რაც ვფიქრობთ, რომ ქართველთა მიერ, ათონის მთის სკოლის მხატვრობის ცოდნაზე და მათთან კავშირზე უნდა მიგვანიშნებდეს.

გვიან შუა საუკუნეებში, აშკარაა ჩვენი კავშირები ათონის მთასთან და მის მხატვრულ სკოლასთან, განსაკუთრებით, ლევან კახთა მეფის დროს, XVI საუკუნეში: „კონსტანტინეპოლის აღების შემდეგ, მდგომარეობა ათონის მთაზეც გართულდა. ათონის სავანეები და მათ შორის ქართველთა უძველესი სავანე თურქთა მიერ დარბეული იქნა. სამცხის ათაბაგის დახმარებით ივერთა მონასტერი მაინც განაგრძობდა არსებობას, ხოლო XVI საუკუნის დამდეგისთვის ქართველთა შეწირულობებით, მძიმე მდგომარეობა რამდენადმე შეიცვალა. ამ მხრივ განსაკუთრებული წვლილი აქვს შეტანილი ლევან კახთა მეფეს და მის შვილს ალექსანდრეს, რომელთაც ჩაატარეს აღდგენითი სამუშაოები ფილოთეოსის მონასტერში, ეკლესიის წინ ააშენეს და მოახატინეს სატრაპეზო, სადაც შემორჩენილია მათი პორტრეტები. ლევან მეფე ეხმარებოდა ივერთა მონასტერსაც.“⁵⁸

ათონის მთის მონასტერების კედლის მხატვრობის ნიმუშებში, პანტოკრატორის გამოსახულება გუმბათში, ან კამარაზე ტრადიციულია, მაგალითად: ჩილინდარი XIV ს., კათოლიკონის ლავრა - გუმბათზეც და კამარაზეც 1535 წ., მოლივოკლისია 1536 წ., კუტლომუსი 1540 წ., ქსენოფონი 1544 წ., დიონისოს კათალიკონი 1547 წ., დოხიარო 1568 წ., ივირონი 1593-1603 წწ.⁵⁹ ყველგან პანტოკრატორის გამოსახულება გვხვდება ლევან კახთა მეფის დროს შექმნილ კედლის მხატვრობის ნიმუშებშიც: კაწარეთის სამება, ალვანი, ნეკრესი, ახალი შუამთა, გრემი. ვეჯინის მსგავსად კი, კამარაზე გუმბათის სქემის გადმოტანის ნიმუშებია კაწარეთის სამებასა⁶⁰ და ალვანში, სადაც მთლიანი კამარის სიგრძეზეა გუმბათის სქემა გადმოტანილი და ამგვარად ნაწილდება: ცენტრში მედალიონში მყოფი ქრისტე პანტოკრატორია და აღმოსავლეთ და დასავლეთ ნაწილებში კი, თითო-თითო ანგელოზია, ასევე წრიული ფორმის მანდორლაში გამოსახულნი.⁶¹ ასევე, ნეკრესში, სადაც კამარის აღმოსავლეთ მონაკვეთში, მანდორლაში მყოფ პანტოკრატორს ანგელოზები აამაღლებენ (1550-იანი წლები)⁶². ვეჯინის გუმბათის სქემის ანალოგიური განაწილების პრინციპი ვნახეთ, ზემოთ

⁵⁷ ი. ხუსკივაძე, ქართულ ეკლესიათა გვიანი შუა საუკუნეების „ხალხური“ მოხატულობანი, თბ., 2003, გვ. 353

⁵⁸ ი. მამაიაშვილი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 23

⁵⁹ G. Millet, Monuments de l'athos, Paris, 1927

⁶⁰ მ. ვაჩნაძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 129

⁶¹ იქვე

⁶² იქვე

აღნიშნულ, ათონის მთის, თეოფანე კრეტენის მიერ შესრულებულ კათოლიკონის ლავრის მხატვრობაზე (1535 წ.). სადაც, კამარაზე, მანდორლაში ჩასმული ემანუელის გამოსახულებაა, რომელსაც ოთხი მახარებლის ფიგურა აამაღლებს.⁶³

ამდენად, ვეჯინის გუმბათის სქემის კომპოზიცია, გვიანი შუა საუკუნეების კედლის მხატვრობის ტრადიციებს პასუხობს და ამასთან, ვფიქრობთ, რომ დაკავშირებულია, როგორც წინარე პერიოდის (XVI ს.) კახეთის კედლის მხატვრობის ნიმუშებთან, ასევე, ათონის მთის სკოლის მხატვრობასთან, რომელსაც უკვე ქართველი ოსტატები კარგად იცნობდნენ.

საბჯენი თაღები

საკუთრთხევის ბემისგან სრულიად განსხვავებული კედლის დანაწევრებაა მოცემული დარბაზის მთავარ სივრცეში. თავად ბემის კედლები მთავარი სივრცისგან, როგორც უკვე არქიტექტურის აღწერისას აღვნიშნეთ, სამხ. და ჩრდ. კედლებზე არსებული პილასტრებითა და მასზე დაყრდნობილი საბჯენი თაღით გამოიყოფა. თავდაპირველად, პილასტრები და საბჯენი თაღი მთლიანად მოხატული უნდა ყოფილიყო. ამჟამად, აღნიშნულ პილასტრზე, სამხრეთი კედლის მხარეს, მხოლოდ ერთი ფრაგმენტიღა შემოგვრჩა. (სურ. 87) დანარჩენი პილასტრის ნაწილებზე კი, მხოლოდ ბათქაშის ფენას ვხვდებით. შემორჩენილ ფრაგმენტი სამხრეთი ბემის მესამე რეგიტრის დონეზეა გამოსახული და მხოლოდ ფიგურის ზედა ნაწილს, მხრებამდე ვხედავთ. მას ორივე ხელი მკერდის წინ აქვს აღმართული, მარჯვენა მლოცველის ჟესტით, ხოლო მარცხენა ხელის გული გაშლილი, მნახველისკენ აქვს შემობრუნებული. სავარაუდოა, რომ აქ რომელიმე წმინდანის გამოსახულება უნდა იყოს წამოდგენილი.

აღნიშნული პილასტრების გარდა, რომელიც აღმოსავლეთ აფსიდსა და ბემის კედლებს, დარბაზის გრძივი კედლებისგან გამოყოფს, მთავარ სივრცეში, ერთმანეთის პირისპირ კიდევ ორი პილასტრია, რომლებსაც საბჯენი თაღი ეყრდნობათ. დასავლეთ ნაწილში კი, პილასტრის გარეშე, მხოლოდ საბჯენი თაღი წარმოგვიდგება, რომელიც გრძივი კედლების თითქმის შუა ნაწილამდე ჩამოდის და საკმაოდ ცდება კამარის ფერდის არეს. თავდაპირველად პილასტრები და საბჯენი თაღები მთლიანად მოხატული უნდა ყოფილიყო. ამჟამად, მხოლოდ საბჯენ თაღებზე, კამარის ფერდის არეზე, შემოგვრჩა მხატვრობა. ცენტრალურ მონაკვეთში არსებულ საბჯენ თაღზე, როგორც, ჩრდილოეთ, ასევე სამხრეთით, მთელი ტანით, ფრონტალურად გამოსახული, ცალკე მდგომი, უფლის ანგელოზია წარმოდგენილი. (სურ. 88, 102) მის

⁶³ G. Millet, დას. ნაშრომი, გვ. 204

ორსავ მხარეს, ზედა ნაწილში, ცისფერ ფონზე თეთრი საღებავით შესრულებულია ასომთავრული წარწერა: „ანგელოზი უფლისა“. ცალ ხელში სამთავარანგელოზო კვერთხი უჭირავთ, მეორე ხელში კი, სფერო. თითოეული ფიგურა საბჯენი თაღის ცალი ფერდის არეს მთლიანად ავსებს და დიდი ზომისანი არიან. მათ თუ შევადარებთ გრძივი კედლების რეგისტრთა დანაწევრების არეებს, ისინი დაახლოებით ორი რეგისტრის არეს იკავებენ. ამდენად, „ანგელოზი უფლისას“ გამოსახულებები, როგორც თავისი ზომით, ასევე, მდებარეობით გამორჩეულები არიან დარბაზის სივრცის მოხატულობაში.

რაც შეეხება მეორე, დასავლეთ მონაკვეთის საბჯენ თაღს, აქაც, ორივე კედლის მხარეს, ფრონტალურად, მთელი ტანით, შარავანდიანი ფიგურა წარმოგვიდგება. (სურ. 89) მხატვრობა აქ იმდენად დაზიანებულია, რომ ფიგურების იდენტიფიკაცია ვერ შევძელით. არც ასოთა გრაფემები ჩანს. აღნიშნული ფიგურები ზომით იდენტურები არიან „ანგელოზი უფლისას“ გამოსახულებების.

საბჯენ თაღზე წარმოდგენილი მსგავსი დიდი ზომის ფიგურების პარალელები, რომლებიც გრძივ კედლებთან შედარებისას, ორი რეგისტრის არესაც კი იკავებენ, გვიანი პერიოდის კედლის მხატვრობის ნიმუშებში გვხვდება. ადრეულ შუა საუკუნეებში საბჯენ თაღებსა და პილასტრებზე ცალკეულ ფიგურათა გამოსახულებები ემორჩილებიან სცენათა ზომებს და მათი რეგისტრის არეს არ სცდებიან (ვარძია XII ს., ხეს ბარბარეს ეკლესია XIII ს.) გვიან ხანაში კი, ცალკეულ ფიგურათა ზომები აშკარად იზრდება და ისინი თითქმის საბჯენი თაღის ერთი ფერდის არეს მთლიანად ავსებენ, ასევეა, პილასტრებზეც (ალვანი XVI ს., მაცხვარიშის თარინგხელის ეკლესია XVI ს., ჩაჟაშის მაცხოვრის ეკლესია XVII ს., ხობი XVII ს.).

ამგვარად, საბჯენ თაღებზე წარმოდგენილ ცალკეულ ფიგურებს ვეჯინის მოხატულობაში მნიშვნელოვანი ადგილი ეთმობათ და მხატვრობის მხატვრულ-სტრუქტურულ აღქმაში დიდ როლს ასრულებენ.

დარბაზის გრძივი კედლები

გრძივი კედლები არქიტექტურულად, საბჯენი თაღებითა და პილასტრებით, სამ ნაწილად იყოფა და მხატვრობაც სწორედ ამ არქიტექტურულ „დაყოფას“ მისდევს. სამივე შემთხვევაში, რეგისტრთა ხაზებით კომპოზიციები ერთმანეთისგან განსხვავებულად ნაწილდება. მოცემული გვაქვს სცენები, როგორც ათორმეტ დღესასწაულთა ციკლიდან, ასევე, სახარებიდან მაცხოვრის სასწაულები.

როგორც უკვე მხატვრობის აღწერისას აღვნიშნეთ, დარბაზის კედლების ქვედა ზონებში, მხატვრობა თითქმის სრულიად ჩამოცვენილია და მხოლოდ ბათქაშის ფენაა დარჩენილი. შემორჩენილია კედლის ზედა ზონები.

„ხარება“. ათორმეტ დღესასწაულთა ციკლი ჩრდილოეთ კედლიდან იწყება. ჩრდილოეთ კამარის ფერდის აღმოსავლეთ მონაკვეთი მხატვრობით ორ რეგისტრად იყოფა. პირველი რეგისტრი მთლიანად „ხარების“ კომპოზიციას ეთმობა. (სურ. 37, 38) ღვთისმშობლის ხარების სცენა თითქოს არც ინტერიერშია გამოსახული და არც გარეთ. წარმოდგენილია დიდი ზომის არქიტექტურული ფორმები, რომლებიც, თავდაპირველად, ინტერიერის ასოციაციას გვიჩენენ. ამავდროულად, ვხვდებით, რომ ეს არქიტექტურული ფორმები არ არის შემოსაზღვრული, არამედ ერთმანეთისგან დამოუკიდებელ სივრცეებს ქმნიან. კომპოზიციის ცენტრში, ზედა ნაწილში კი, უკანა ფონზე, ხეების ჯგუფია. ამდენად, ოსტატი აქ გამოსახულ ხარების კომპოზიციაში კონკრეტულ ადგილსამყოფელს არ გადმოგვცემს.

ვეჯინის ხარების კომპოზიცია ტრადიციულად ორი ფიგურისაგან შედგება. მარჯვენა მხარეს, კვარცხლბეკზე მდგომი ღვთისმშობლის გამოსახულებას, რომელსაც, მარცხენა ხელში, წითელი ძაფი უჭირავს, მეორე ხელი კი, მლოცველის ჟესტით აქვს გაწვდილი, მის წინ მდგომი, გაბრიელ მთავარანგელოზისავენ. მიუხედავად იმისა, რომ ღვთისმშობლის ფიგურა დაზიანებულია და დეტალები კარგად არ აღიქმება, ჩანს რომ, მას მორჩილების ნიშნად, თავი აქვს დახრილი და მისი სახეც სიმშვიდესა და მოწიწებას გადმოსცემს. მარცხენა მხარეს, გამოსახული გაბრიელ მთავარანგელოზის ფიგურა კი, ჩვეულებრივ, დინამიკურ პოზაშია, როდესაც ის მოულოდნელად ეცხადება ღვთისმშობელს და ახარებს. მარჯვენა ხელი მაკურთხევლად აქვს ღვთისმშობლის ფიგურისაკენ გაწვდილი, მეორე ხელი კი, ქვემოთ აქვს დახრილი. ანგელოზის დაშვებულ ხელის მტევანთან მხატვრობა დაზიანებულია და ამდენად, არ ჩანს რამე თუ უჭირავს.

ხარების კომპოზიციის ზედა ნაწილში გამოსახულია ცის სეგმენტი, რომლიდან გამოსული სხივიც, ღვთისმშობლის ყურამდე აღწევს. აღნიშნული სხივი გამოხატავს პასუხს კითხვაზე, „თუ როგორ მოხდა ღვთისმშობლის წიაღში იესოს ჩასახვა... რომ სულიწმინდა მარიამმა ყურით მიიღო, ის მას სამახარებლო სიტყვის მოსმენისას შეუერთდა“⁶⁴: „ისმინე ასულო და იხილე და მოჰყავ ყური შენი“ - ნათქვამია ფსალმუნში (ფსალ. 44:11). ცის სეგმენტის გვერდით კი, მარცხენა მხარეს, ლურჯ ფონზე, მოცემული გვაქვს თეთრი ფერის საღებავით შესრულებული ასომთავრული წარწერა, რომელიც ექვსგრაფემიანი სიტყვისგან შედგება - „ხარება“. აქედან ბოლო ორი გრაფემა დაზიანებულია.

⁶⁴ თ. ინწკირველი, რჯული ქრისტესი, ხარება ყოვლადწმინდა ღმრთისმშობლის, თბ., 2016 წ., გვ. 157

ვეჯინის ხარების კომპოზიციაში განსაკუთრებულ ყურადღებას იქცევს არქიტექტურული ფორმები, რომლის ფონზეც გამოსახულია სიუჟეტი. აღნიშნული არქიტექტურული ფორმები, სწორკუთხაა და დიდი ზომის ნაგებობას მოგვაგონებს. მსგავსი მასშტაბური ზომის არქიტექტურული ფორმის გამოსახულებები გვიანი პერიოდის კედლის მხატვრობის ნიმუშებში გვხვდება. მაგალითად, მოზაიკური ბიზანტიური ხატი (1300-1325 წწ.) - ვიქტორია და ალბერტის მუზეუმი, ნოვგოროდის სკოლის ხატი, რუსეთი (XV ს.), ფერწერული ხატი, იაროსლავი (XVI ს.), ნაქარგობა სტროგანოვიდან, რუსეთი (XVII ს-ის I-ნახევარი). ასევე ქართულ, მაგალითად, მარტვილი (XIV ს.), უბისა (XIV ს.), ანანაური (XVI ს.), მაცხვარიში, თარინგხელის ეკლესია (XVI ს.), გულანის მინიატურა (XVI ს.), გელათის მთავარი დაძრის ჩრდილოეთ ეკვდერი (XVII ს.)

ასევე, აღსანიშნავია ღვთისმშობლის მლოცველი ჟესტით გაწვდილი მარჯვენა ხელი, რომელიც მთლიანად მაფორიუმშია გახვეული და მხოლოდ ხელის მტევანი ჩანს. (სურ. 90) აღნიშნული ფორმაც გვიანი პერიოდის მხატვრობის ნიმუშებში ჩნდება და ამ პერიოდის ნიმუშებისთვისაა დამახასიათებელი. დეკანის მონასტერი კოსოვო, სერბეთი (XIV ს.), მოზაიკური ბიზანტიური ხატი, ვიქტორია და ალბერტის მუზეუმი (1300-1325 წწ.), ნოვგოროდის სკოლის ხატი, რუსეთი XV ს., აღსავლის კარის ხატი, ბულგარეთი (XVI-XVII სს.), კათოლიკონის ლავრა (1535 წ.) ათონის მთაზე, ასევე ათონის მთაზე, დოქიაროს მონასტერში (1568 წ.). ქართული გვიანი შუა საუკუნეების სახვითი ხელოვნების ნიმუშები: მარტვილი. (XIV ს.), ანანაური (XV ს.), გულანის მინიატურა (XVI ს.), ერკეთი, გელათის მთავარი დაძრის ჩრდილოეთ-აღმოსავლეთ ეკვდერი (XVII ს.), ნაკურალეში (XVII ს.).

„შობა“. „ხარების“ კომპოზიციის ქვემოთ, მეორე რეგისტრში, ათორმეტ დღესასწაულთა ქრონოლოგია გრძელდება და „შობის“ კომპოზიციაა გამოსახული, ასომთავრული წარწერით „შობა“. (სურ. 38, 39) მხატვრობა აქ უფრო დაზიანებული და ფრაგმენტირებულია, თუმცა, კომპოზიციის გარჩევა მაინც შესაძლებელია. სცენის მარჯვენა, ქვედა ნაწილში, გამოსახულია ბაგას მიწოლილი ყრმა იესო. ბაგასთან ახლოს, ბოსლის ბინადარნი, ვირის და ხარის დაზიანებული გამოსახულებებია. ყრმა იესოს წინაშე მუხლმოყრილნი ღვთისმშობელი (მარცხენივ) და იოსებია (მარჯვნივ) გამოსახული. იოსების ფიგურას, მკერდთან, ხელები ერთმანეთზე აქვს გადაჯვარედინებული, ღვთისმშობლის გამოსახულება კი, ამ ადგილას დაზიანებულია და მხატვრობა ჩამოცვენილია. ჩანს ორივე ხელის იდაყვი, რომელიც მოხრილია. სავარაუდოდ, იოსების მსგავსად, მასაც, მკერდთან, ხელები

გადაჯვარედინებული ექნებოდა.⁶⁵ (სურ. 104) ამდენად, ისინი მოწიწების ნიშნად, მუხლმოყრილნი და ხელებგადაჯვარედინებულნი არიან ყრმის წინაშე და ამგვარად არიან ბაგას მიწოლილი ყრმისკენ გადახრილები. მათი პოზები მთიანეთში სამკუთხედ ფორმას ქმნიან, რომელ ფორმასაც მისდევს მათ უკან გამოსახული მთის გამოსახულებაც.

„შობის“ კომპოზიციის ზედა ნაწილში, აღნიშნული მთის წვერის თავზე, ცენტრში, ცის სეგმენტია გამოსახული, რომლიდან გამოსული სხივიც ბაგას მიწოლილ ჩვილს ეცემა. მხატვრობა მთის გამოსახულების ზედა ნაწილში, ბათქაშის დონემდე, ჩამოცვენილია და, შესაბამისად, სულიწმიდის სხივის მხოლოდ დასაწყისი და დასასრული ჩანს. მთის წვერის ორსავე მხარეს კი, უფლის ანგელოზები არიან გამოსახულნი. მარცხენა ნაწილში, სამი ანგელოზის ფიგურაა, ორი მათგანი ერთმანეთისკენაა შებრუნებული და ხელები, მლოცველის ჟესტით წინ, ცენტრში გამოსახული, ციური სხივისკენ აქვთ გაწვდილი. ხოლო მათ წინ მდგომი, მესამე ფიგურა, მთელი ტანითაა ციური სხივისკენ მიმართული და მას შეჰყურებს. მთის წვერის მარჯვენა მხარეს, უფლის ანგელოზია გამოსახული, რომელმაც უფლის შობა ახარა მწყემს. ის კომპოზიციის ზედა ნაწილშია გამოსახული, ქვემოთ, მწყემსისკენ მიმართული მაკურთხეველი მარჯვენით. მწყემსის ფიგურა კი, საკმაოდ დაზიანებულია და კარგად არ აღიქმება.

კომპოზიციის ქვედა ნაწილში, მხარცხენა მხარეს, მხატვრობა მთლიანად ჩამოცვენილია და ბათქაშის ფენას ვხედავთ. ჩანს მხოლოდ ორი ფიგურის თავის ფრაგმენტი. აქედან, ერთ ფიგურას ნახევარწრიული ფორმის, ქუდი ახურავს, მეორე კი, უქუდოდაა წარმოდგენილი. სავარაუდოდ, აქ ისევ მწყემსების გამოსახულებებია წარმოდგენილი. ვეჯინის მსგავსად, ასეთი ორი მწყემსია გამოსახული ხობის მთავარი სივრცის (XVII ს.)⁶⁶ (სურ. 105) „შობის“ კომპოზიციაშიც. აქაც, ერთმანეთის გვერდით, ორი ფიგურაა გამოსახული. აქედან ერთ-ერთ ფიგურას ზუსტად ვეჯინის ფიგურის მსგავსი ნახევარწრიული ფორმის, „გლეხის“ ქუდი ახურავს, მეორე კი, უქუდოდაა წარმოდგენილი. ხობის შობის კომპოზიცია, ვეჯინისაგან განსხვავებით, შეკვეცილია; ცენტრში ბაგას მიწოლილი ჩვილის ორსავე მხარეს მხოლოდ ფიგურათა ორი ჯგუფია, მარცხნივ ღვთისმშობელი და იოსებია გამოსახული, მარჯვნივ კი, აღნიშნული ორი მწყემსის გამოსახულებაა.⁶⁷

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, მხატვრობა, კედლის ქვედა ზონებში ჩამოცვენილია, შობის კომპოზიციაში კი, მხოლოდ მარცხენა ნაწილია დაზიანებული. მარჯვენა მხარეს კი, ჩანს, რომ რეგისტრის ჰორიზონტალური ხაზი ბაგას მიწოლილი ჩვილის ქვემოთაა გავლებული. (სურ. 106) ამგვარად, ვეჯინის შობის კომპოზიცია რამდენიმე სიუჟეტს

⁶⁵ დასახ. საკონსერვაციო სამუშაოების მხატვრობის სექციებში, „შობის“ კომპოზიციაში, ღვთისმშობლის ფიგურას ხელები გადაჯვარედინებული აქვს. შესაძლებელია, სექციების შესრულების დროს, 2008 წელს, მხატვრობაზე აღნიშნულ მონაკვეთში დაზიანების დონე ნაკლები იყო.

⁶⁶ ი. ხუსკივაძე, ხობის ტაძრის XVII საუკუნის მოხატულობა, საქართველოს სიძველენი, #7-8, თბ., 2005

⁶⁷ ი. ხუსკივაძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 286

მოიცავს: ზაგას მიწოლილი ყრმის თაყვანისცემა მუხლმოყრილი ღვთისმშობლისა და იოსების მიერ, უფლის ანგელოზების მიერ მწყემსის ხარება.

ამდენად, აქ მოცემული გვაქვს შობის კომპოზიციის შემოკლებული რედაქცია, სადაც ტრადიციულად გამოსახული სიუჟეტები, განზანზღვის სცენა და იოსების სიზმარი, არ არის წარმოდგენილი. ასევე, იშვიათობას წარმოადგენს ზაგას მიწოლილი ჩვილის მიმართ მუხლმოყრილი ღვთისმშობლისა და იოსების გამოსახულებები. ღვთისმშობელი უმეტესად ან მჯდომარე პოზიშია ხოლმე გამოსახული, ან სარეცელზე წევს. იოსების ფიგურა კი, სიზმრის ეპიზოდშია ხოლმე გამოსახული, როდესაც მას უფლის ანგელოზი ეცხადება, ან როდესაც მწყემსებს ხვდება.

მუხლმოყრილი ღვთისმშობლისა და იოსების თაყვანისცემის აღნიშნული ეპიზოდი, თეა ინწკირველის აზრით,⁶⁸ XVI საუკუნიდან გვხვდება. მაგალითად, ათონის ზოგიერთ მონასტერში (ივერონის მონასტერში წმ. ნიკოლოზის ლავრა 1560 წ.,⁶⁹ (სურ. 107) დოქიაროს მონასტერი 1568 წ.⁷⁰), (სურ. 108) სადაც ის აღნიშნავს, რომ ღვთისმშობელი ზაგას მიწოლილი ყრმის წინაშე მუხლმოყრილია გამოსახული და ქართულ მაგალითად, გელათის მონასტრის, მთავარი ტაძრის ჩრდილო-აღმოსავლეთ ეკვდერის, XVII საუკუნის კედლის მხატვრობის ნიმუში მოჰყავს. (სურ. 109) გელათის კედლის მხატვრობის ნიმუშზე ყრმის წინაშე მუხლმოყრილია ღვთისმშობელი, რომელსაც ვეჯინის „შობის“ კომპოზიციის მსაგავსად, ხელები გადაჯვარედინებული აქვს, და მოგვი გასპარი ძღვენით ხელში. იოსები კი, კომპოზიციის ქვედა ნაწილში, მარცხენა მხარეს, მწყემსთან შეხვედრის ეპიზოდშია გამოსახული. მუხლმოყრილი ღვთისმშობელია გამოსახული, გელათის ჩრდილო-დასავლეთ ეკვდერშიც (XVII ს.), (სურ. 110) სადაც, აღმოსავლეთ ეკვდერისაგან განსხვავებით, ღვთისმშობელი მარტოა გამოსახული. ანალოგიურადაა ნაკურალემის XVII ს-ის მოხატულობაზე, (სურ. 111) ერკეთში, (სურ. 112) ნოკორწმინდაში (XVII ს.). (სურ.113)

ამდენად, „შობის“ კომპოზიციაში მუხლმოყრილი ღვთისმშობლის ფიგურა არ არის უცხო გვიანი პერიოდის მოხატულობებისთვის, თუმცა, ვეჯინის „შობის“ კომპოზიციის ანალოგი, სადაც ორივე მათგანი, ღვთისმშობელიც და იოსებიც მუხლმოყრილნი არიან ყრმის წინაშე, ვერ მოვიძიეთ.

ამდენად, „ხარების და „შობის“ კომპოზიციებს ჩრდილოეთ კედლის, აღმოსავლეთ მონაკვეთში, კამარის ფერდი ეთმობათ და ორ რეგისტრად არიან წარმოდგენილები. მათ ქვემოთ კი, მთელი კედლის არეზე, მხატვრობა მთლიანად ჩამოცვენილია. იმის გათვალისწინებით, რომ კამარის ქვემოთ, მოსახატად საკმაოდ დიდი არეა დარჩენილი, ვფიქრობთ, აქ კიდევ ერთი კომპოზიცია მაინც იქნებოდა გამოსახული.

⁶⁸ თ. ინწკირველი, რჯული ქრისტესი, შობა, წიგნი I, თბ., 2014, გვ., 185

⁶⁹ G. Millet, Monuments de l'athos, Paris, 1927, pl. 258

⁷⁰ იქვე. გვ. 222

„ფერისცვალება“: ჩრდილოეთ კედლის ცენტრში, „შობის“ კომპოზიციის გასწვრივ, ათორმეტ დღესასწაულთა ციკლიდან „ფერისცვალების“ კომპოზიციაა გამოსახული, ხოლო მის თავზე, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, გუმბათის სქემის კომპოზიციაა გამოსახული. (სურ. 40, 41)

„ფერისცვალების“ კომპოზიცია, ზემოთ აღწერილ კომპოზიციებზე მეტადაა დაზიანებული. შემორჩენილი გვაქვს კომპოზიციის ზედა ნაწილი. ტრადიციულად, ცენტრში გამოსახულია მაცხოვრის ფიგურა, რომელიც წრიული ფორმის მანდორლითაა გარშემორტყმული. მაცხოვრის გამოსახულებას ორივე ხელი მაკურთხევლად აქვს განზე გაშლილი, მის უკან კი, მანდორლაზე, შუქმფენი რეგულარული, წვრილი ფორმის სხივებია გამოსახული, რომელიც ღვთაებრივ შუქს გადმოგვცემს. მის ორსავე მხარეს, მარცხნივ ელია, ჭაღარა თმითა და წვერით, და მარჯვნივ შუა ხნის წვეროსანი, მოსე წინასწარმეტყველები არიან გამოსახულნი. ელია წინასწარმეტყველს მარცხენა ხელი მაცხოვრის ფიგურისკენ აქვს მიმართული, მეორე ხელის მტევანი კი, დაზიანების გამო, კარგად არ ჩანს. ასევეა, მოსე წინასწარმეტყველის ფიგურასთანაც, იკითხება მხოლოდ მარჯვენა ხელის მტევანი, რომელიც მაცხოვრის ფიგურისგანაა მიმართული, მეორე ხელი კი, დაზიანებულია.

აღნიშნულ კომპოზიციის ზედა ნაწილში, შემორჩენილი გვაქვს ასომთავრული განამრტებითი წარწერა, რომელიც ორ ნაწილად, ცენტრში გამოსახულ მანდორლის, აქეთ-იქითაა გაყოფილი. მარჯვენა მხარეს იკითხება: *„ფერის“, მარცხენა მხარეს: „ცვალება“*.

ვეჯინის „ფერისცვალების“ კომპოზიციაში უჩვეულო თავისებურებას წარმოადგენს მაცხოვრის გამოსახულების ხელების მდგომარეობა, (სურ. 114) როდესაც ორივე ხელი, განზე, მაკურთხევლად აქვს გაშლილი. ტრადიციულად, „ფერისცვალების“ კომპოზიციაში მაცხოვრს, მარჯვენა ხელი, მკერდის წინ, მაკურთხევლად აქვს ხოლმე აღმართული, მეორე ხელში კი, ან დახვეული გრაგნილი უჭირავს ხოლმე, ან კიდევ, სახარება. აღნიშნული თავისებურების პარალელი ვერ მოვიძიე.

მხატვრობის ქვედა ზონაში დაზიანების გამო, რადგან მხატვრობა მთლიანად, ბათქაშის დონემდეა ჩამოცვენილი, არ ვიცით „ფერისცვალების“ კომპოზიცია ჩრდილოეთ კედლის ცენტრალურ ნაწილში რომელ მონაკვეთამდე გაგრძელდებოდა - მოკლე რედაქცია გვაქვს მოცემული, რომელიც ზემოთაღწერილი სამი ფიგურისაგან შედგება, თუ ქვედა ნაწილში მოციქულთა ფიგურებიც იქნებოდა გამოსახული. თუმცა, ორივე შემთხვევაში, მოსახატი არე სხვა კომპოზიციისთვის კიდევ რჩება. აღსანიშნავია ის ფაქტიც, რომ თუ აქ „ფერისცვალების“ კომპოზიცია ქვედა ნაწილშიც გრძელდებოდა, ქვემოთ გამოსახულ ორნამენტულ არშიის ფრაგმენტებამდე დიდი არე არ რჩება, და მხოლოდ ნახევარფიგურების გამოსახულებები თუ დაეტოდა.

იმის გათვალისწინებით, რომ ჩრდილოეთ კედლის აღმოსავლეთ მონაკვეთში არ ვიცით „ხარებისა“ და „შობის“ კომპოზიციების შემდგომ რომელი სცენა ან სცენები იქნებოდა გამოსახული, შესაძლებელია, დავუშვათ, რომ „ფერისცვალების“ კომპოზიცია ათორმეტ დღესასწაულთა ქრონოლოგიას შეიძლება მისდევდა. თუმცა, ჩრდილოეთ კედლის დასავლეთ მონაკვეთში, ეს ქრონოლოგია ნამდვილად ირღვევა, რადგან მოცემული გვაქვს მაცხოვრის ამქვეყნიური ცხოვრების უკანასკნელი მომენტი - „ამაღლების“ კომპოზიცია.

„ამაღლება“. ჩრდილოეთ კედლის დასავლეთ მონაკვეთში „ამაღლების“ კომპოზიციას მთლიანი კამარის ფერდის არე ეთმობა. (სურ. 44) ამგვარ არეზე, ჩრდილოეთ კედლის აღმოსავლეთ მონაკვეთში, ორი სცენა გვაქვს მოცემული, ცენტრალური ნაწილის მოხატულობა კი, დაზიანებულია და, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, არ ვიცით როგორ გადანაწილდებოდა.

„ამაღლების“ კომპოზიცია ორ ნაწილად იყოფა და ვრცელი რედაქცია გვაქვს მოცემული, სადაც ზედა ნაწილში, ანგელოზების მიერ ამაღლებული მაცხოვარი მანდორლითაა გამოსახული, ქვედა ნაწილში კი, ღვთისმშობლის, ანგელოზისა და მოციქულების გამოსახულებებია.

კომპოზიციის ზედა ნაწილში, ცენტრში, გამოსახული მაცხოვარი ცის ორ სეგმენტზეა დაბრძანებული და წრიული ფორმის მანდორლაშია მოქცეული. (სურ. 115) მარჯვენა ხელი მაკურთხევლად აქვს განზე გაშლილი, მეორე ხელი კი, მოხრილი აქვს და დაზიანების გამო კარგად არ ჩანს. მაცხოვრის ფიგურა ღვთიური ნათებითაა გარშემორტყმული, რომელიც წვრილი ფორმის სხივებითაა გამოხატული. მის ორსავ მხარეს, თითო-თითო ანგელოზია, რომლებიც ამაღლებენ მას. კომპოზიციის ქვედა ნაწილში კი, ელეონას მთის ფონზე, მოციქულთა ჯგუფია, რომელთა ცენტრში ღვთისმშობლის ფიგურაა გამოსახული. მის ზუგს უკან კი, შემაღლებაზე, ერთი ანგელოზია. აქ არ ჩანს განმარტებითი წარწერა, სავარაუდოდ, დაზიანებულია.

აღსანიშნავია ის ფაქტი, რომ „ამაღლების“ კომპოზიციის ქვედა ნაწილში, ცენტრში მდგომი ღვთისმშობლის ფიგურა, ჩვეულებრივ, განსაკუთრებულად აქცენტირებულია ხოლმე, ვეჯინის კომპოზიციაში კი, მიუხედავად იმისა, რომ ცენტრშია გამოსახული, ის მოციქულთა ერთმანეთთან მჭიდროდ მდგომ ჯგუფშია ჩართული და მათ მსგავსად, ამაღლებული მაცხოვრის ფიგურისკენ, ზემოთ იყურება. (სურ. 116) ამის გამო, მისი ფიგურა არ არის გამოყოფილი ჯგუფიდან და აქცენტირებულად არ აღიქმება. ერთადერთი, რაც ღვთისმშობლის ფიგურას გამოყოფს, მის უკან მდგომი, ანგელოზის ფიგურაა, რომელიც გამორჩეულია, როგორც ადგილმდებარეობით (ის შედარებით მაღლა დგას), ასევე, შედარებით სტატიკური პოზიით. ანგელოზის გარდა დანარჩენ ფიგურებს ემოციური, მოძრავი პოზები აქვთ და ყველა მათგანი ზემოთ, ამაღლებული მაცხოვრისკენაა მიმართული.

როგორც აღვნიშნეთ, ამაღლების კომპოზიციაში მოციქულებთან გამოსახული ღვთისმშობლის ფიგურა ყოველთვის განსაკუთრებულად აქცენტირებულია ხოლმე. ის უმეტესად ფრონტალურად, ორანტის პოზით, წარმოგვიდგება. როგორც ადრეული პერიოდის სახვითი ხელოვნების ნიმუშები (რაბულას კოდექსი 586 წ., ბაუიტის მონასტერი, N17 კელიის მოხატულობა VII ს., ფერწერული ხატი, წმ. ეკატერინეს მონასტრიდან, ათონის მთა X ს., მოზაიკა, ღვთისმშობლის შობის ტაძრიდან მონრეალი XII ს. ქართული ნიმუშებიდან: ატენის სიონი XI ს., ზემო კრიხი XI ს., ვარძია XII ს.,), ასევე, გვიან პერიოდში (კოსოვო, ღვთისმშობლის ტაძრის მოხატულობა XIV ს., ათონის მთაზე წმ. პავლეს კათედრალი 1555 წ. და ხენოფონის ნართექსი 1633-1654 წწ., ფერწერული ხატი ბიზანტიის მუზეუმიდან XVII ს. ქართული ნიმუშებიდან: ახალი შუამთა 1552 წ., ალავერდი XVI ს., ალვანი 1529/30 წ., ნეკრესი 1550-იანი წ., გელათის წმ. ელია XVI ს., გელათის ჩრდილო-აღმოსავლეთ და დასავლეთ ეკვდერები XVII ს., ნიკორწმინდა XVII ს.).

აღნიშნულ გვიანი პერიოდის ზოგიერთ მხატვრობის ნიმუშში, მიუხედავად იმისა, რომ მოციქულები და ღვთისმშობელი შესაძლებელია ერთმანეთთან მჭიდროდ იდგნენ, ღვთისმშობლის ფიგურა მაინც აქცენტირებულია ხოლმე. ის მოციქულების მოძრავი ფიგურებისაგან განსხვავებით სტატიკურია და ფრონტალურადაა გამოსახული. ვეჯინის ამაღლების კომპოზიციაში კი, ღვთისმშობლის ფიგურა მოციქულთა ჯგუფშია „შეჭრილი“ და მოციქულთა მსგავსი პოზისა და მათთან ახლოს, მჭიდროდ დგომის გამო, მათგან არ გამოიყოფა და მოციქულთა ჯგუფის ერთიან ნაწილად მოიაზრება. მსგავსი ამაღლების კომპოზიციის ნიმუშები ათონის მთის სამონასტრო კომპლექსებში ვიპოვეთ. ესენია: თეოფანე კრეტენის მიერ შესრულებული კათალიკონის ლავრა 1535 წ., ხენოფონი 1544 წ., დიონისე კათალიკონი 1547 წ. და დოხიარო 1568 წ.

„ამაღლების“ კომპოზიციის ქვემოთ, უკვე ბოლო რეგისტრია, რომელზეც სამი ფეხზე მდგომი, ფრონტალური გამოსახულებაა. (სურ.43, 44) გამოსახულებები ისეა დაზიანებული, რომ იდენტიფიკაცია ვერ ხერხდება. ორ მათგანს ჩანს, რომ შარავანდედი აქვს, შუაში მდგარი ფიგურის თავის ფრაგმენტი კი, იმდენად დაზიანებულია, რომ მხოლოდ ბათქაშის ფენაა დარჩენილი. ამდენად, აქ სამი უცნობი წმინდანის, ფეხზე მდგომი ფიგურაა გამოსახული. მათ ქვეშ ორნამენტული არშიაა, რომელშიც სამი დიდი წრეა ჩახატული, ასეთივე ორნამენტული არშია გრძელდება, აღნიშნული ცენტრალური ნაწილის კედელზეც. ეს ორნამენტული არშიები ძალიან ჰგავს საკურთხევის აფსიდის არშიას. ამ ფრაგმენტებზე დაყრდნობით, შეგვიძლია ვივარაუდოთ, რომ ასეთივე განიერი ორნამენტული ზოლი შემოუყვებოდა ტაძრის მთლიან მოხატულობას.

სამხრეთი კედლის აღმოსავლეთ მონაკვეთში გამოსახული სცენები, ათორმეტ დღესასწაულთა ციკლიდან აღარ არის მოცემული, როგორც ეს ჩრდილოეთ კედელზე იყო, არამედ მაცხოვრის სასწაულებია წარმოდგენილი.

„ბრმადშობილის განკურნება“. პირველ რეგისტრში, კამარაზე, მოცემული გვაქვს ბრმადშობილის განკურნების სიუჟეტი (იოანეს სახარება IX თ.) რომელსაც, კომპოზიციის ზედა ნაწილში, ცენტრში, ასომთავრული, განმარტებითი წარწერა ახლავს: „სილოამ“ (სურ. 45, 46) კომპოზიცია მთის ფონზეა გამოსახული და ორ ნაწილად იყოფა - მარცხენა ნაწილში ჯვრისებრი შარავანდით გამოსახულია, ფეხზე მდგომი, მაცხოვარი, რომელიც მის წინ მდგომ ბრმადშობილს თვალზე სველ თიხას უსვამს (იოანე IX:VI). მის უკან კი, ხუთი მოწაფე დგას, რომლებიც ამ სასწაულის მომსწრენი გახდნენ. მეორე ნაწილში, კომპოზიციის მარჯვენა მხარეს, გამოსახულია ჯვრისებრი (სწორკუთხა მკლავებით) აუზი, რომელიც სახარებაში ნახსენებია, როგორც სილოამის საბანელი: „და ჰრქუა მას: წარვედ და დაიბანე საბანელსა მას სილოამისასა, რომელი ითარგმნების „მოვლინებულად“ (იოანე, 9, 7). სილოამის საბანელთან ბრმადშობილი ყმაწვილი დგას და მაცხოვრის მიერ თვალზე წასმულ თიხას იწმენს, რა დროსაც მას თვალი აეხილება.

ვეჯინში გამოსახული ბრმადშობილის განკურნების სიუჟეტი ტრადიციულ იკონოგრაფიულ სქემას მისდევს, სადაც კომპოზიცია ორ ნაწილად იყოფა. მარცხენა მხარეს მაცხოვრის მიერ ბრმადშობილის თვალზე სველი თიხის წასმის სიუჟეტია გამოსახული, მეორე ნაწილში კი, როგორ იწმენდს ის აღნიშნულ თიხას სილოამის აუზში და თვალი ეხილება. განსხვავება დეტალებშია, მაგალითად, ზოგ შემთხვევაში მაცხოვართან მყოფი მოწაფეები რაოდენობრივად ცოტანი არიან (სტავრონიკიტას მონასტერი, წმ. ნიკოლოზის ეკლესია XVI ს.) ზოგ შემთხვევაში კი, ბევრნი (რავანიკას მონასტერი, სერბეთი, 1388 წ., ხატი დიონისეს მონასტერიდან, ათონის მთა, XVII ს.). ასევე, ისინი ზოგჯერ მთის ფერდის უკან არიან გამოსახულნი (აგიოს ნიკოლას ანაპაფსას მონასტერი, მეტეორა, 1527 წ.) და არა მაცხოვრის ზურგს უკან. განსხვავებაა სილოამის აუზის ფორმაშიც - ხან წრიული ფორმა აქვს (სინას მთის ხატი, თარიღი უცნობია) უმეტეს შემთხვევაში კი, ჯვრისებრი, რომელსაც მომრგვალებული მკლავები აქვს (რავანიკას მონასტერი, სერბეთი, 1388 წ., აგიოს ნიკოლას ანაპაფსას მონასტერი, მეტეორა, 1527 წ.), სწორკუთხა მკლავებიან ჯვრისებრ აუზის გამოსახულება კი, გვიანი პერიოდის მოხატულობებში გვხვდება. მაგალითად, ათონის მთაზე, XVII ს-ის ხატი და დიონისეს მონასტერში XVI საუკუნის კედლის მხატვრობის ნიმუში, რომელიც ძალიან ჰგავს ვეჯინის ბრმადშობილის სიუჟეტს. განსხვავება მხოლოდ მოწაფეების რაოდენობაშია. (სურ. 117)

საინტერესოა ის ფაქტი, რომ აღნიშნულ კომპოზიციას, ვეჯინის მომხატველი განმარტავს, როგორც „სილოამ“. (სურ. 100) ამდენად, საბანელის, აუზის წყლის, სახელწოდებას უწოდებს, რითიც ბრმადშობილმა ჩამოიბანა თვალები. ჩვეულებრივ კი, ბრმადშობილის განკურნების სიუჟეტის განმარტებითი წარწერა, აღნიშნულია ხოლმე, როგორც ბრმადშობილის განკურნება (სტავრონიკიტას მონასტერი, წმ. ნიკოლოზის ეკლესია XVI ს., ხატი დიონისეს მონასტერიდან, ათონის მთა, XVII ს.,

აგიოს ნიკოლას ანაპაფსას მონასტერი, მეტეორა, 1527 წ., დიონისეს მონასტერი XVI საუკუნის კედლის მხატვრობის ნიმუში, XVII ს-ის ხატი ათონის მთიდან). ბრმადმოხილის განკურნების სიუჟეტის „სილუამ“ სახელწოდების ანალოგი, ვერ მოვიძიეთ.

„სამარიტელი დედაკაცი“. მეორე რეგისტრის კომპოზიცია, პირველ რეგისტრთან შედარებით, ფრაგმენტირებულია, თუმცა, სცენის იდენტიფიკაცია მაინც შესაძლებელია. (სურ. 45, 47) განსაკუთრებით დაზიანებულია მარცხენა ნაწილი. დაზიანებები სხვადასხვაგვარია, დიდი ნაწილი ბათქაშის დონემდეა ჩამოცვენილი, ზოგიერთ ადგილას კი, საღებავის ფენაა გადასული. არ არის შემორჩენილი წარწერა, რომელიც სავარაუდოდ, ზედა ნაწილში იქნებოდა წარმოდგენილი.

კომპოზიციის უკიდურეს მარჯვენა ნაწილში გამოსახულია ფეხზე მდგომი თავსაფრიანი ქალი, რომელსაც გრძელი კაბა აცვია და მასზე, ასევე, გრძელი მოსასხამი აქვს შემოფარებული. აღნიშნული მოსასხამი უცნაურად, ზედა ნაწილში, ყელთან და ქვედა ნაწილში, მუხლებთან, აქვს შეკრული. (სურ. 118) თავსაფრიდან, ორივე მხარეს, თმის რამდენიმე კულული აქვს მხრებამდე ჩამოშვებული. მარჯვენა ხელი მავედრებლად, წინ აქვს გაწვდილი, მეორე ხელში კი წვრილი თოკი უჭირავს, რომლითაც, მის ქვემოთ, ფეხებთან გამოსახული, წყლის ჭურჭელი აქვს შემბული. მას როგორც ჩანს, მაცხოვრის ფიგურისკენ აქვს მავედრებული ხელი გაწვდილი, მათ შორის კი, წრიულ ფორმასთან მიახლოებული, ჭაა. მაცხოვრის ფიგურა კომპოზიციის მარცხენა ნაწილშია გამოსახული, და ამდენად, დაზიანებულია. ჩანს, რომ ის მჯდომარე პოზიშია წარმოდგენილი და მაკურთხეველი მარჯვენა, მის წინ მდგომი, აღნიშნული ქალისკენ აქვს გაწვდილი. მაცხოვრი, სავარაუდოდ, მთის ფონზე იქნებოდა გამოსახული, რადგან მის უკან, მთის მარცხენა ფერდს ამოფარებული სამი მოწაფის, ფეხზე მდგომი ფიგურაა შემორჩენილი. მთის ფონზეა გამოსახული, ქალის ფიგურაც.

აქ გამოსახული უნდა იყოს მაცხოვრის სამარიტელ დედაკაცთან შეხვედრის ეპიზოდი (იოანეს სახარება, IV: 1-39). აღნიშნული კომპოზიცია ადრეული ქრისტიანული ხელოვნების პერიოდიდან გვხვდება, მაგალითად, კატაკომბებში (ვია ლატინა, რომი, IV ს.), სადაც ცენტრში გამოსახულია ჭა, მარჯვენა მხარეს, როგორც ჩანს, მაცხოვარია გამოსახული, მოკლე თმითა და წვერების გარეშე, როგორც ახალგაზრდა ბიჭი. მარცხენა მხარეს კი წყლის ჭურჭლით ხელში, ქალია. შემდეგ უკვე, VI ს-ის, სან აპოლინარე ნუოვოს მოზაიკაზე, ვხვდებით აღნიშნული კომპოზიციის ჩამოყალიბებულ, იკონოგრაფიულ სქემას, სადაც მაცხოვარს ჯვრისებრი შარავანდი აქვს თავზე, მაკურთხეველი მარჯვენით, სამარიტელი დედაკაცის ფიგურისკენ, რომელიც ჭასთან დგას. დროთა განმავლობაში, მაცხოვრის სამარიტელ დედაკაცთან შეხვედრის ეპიზოდის იკონოგრაფიული თავისებურებები, მნიშვნელოვნად არ შეცვლილა. ზოგ შემთხვევაში შეცვლილია ადგილები მაცხოვრისა და სამარიტელი

დედაკაცის, ზოგჯერ მაცხოვარი მარჯვნივ დგას და დედაკაცი, მარცხნივ (სტავრონიკიტას მონასტერი, XVI ს., ავტორი თეოფანეს კრეტენი). განსხვავებულია მოწაფეების რაოდენობებიც, რომლებიც, ბრმადმოხილის განკურნების კომპოზიციის მსაგვსად, ხან მაცხოვრის უკან არიან გამოსახულნი (ათონის მთა, დიონისეს მონასტერი, XVI ს.), ხან ზემოთ, მთის ფერდს ამოფარებულები (სტავრონიკიტას მონასტერი, XVI ს.). ზოგიერთ შემთხვევაში კი, საერთოდ არ არიან გამოსახულნი (პროტატონის ეკლესია, ათონის მთაზე, 1290 წ.). ასევე, განსხვავებულია ჭის ფორმები, ზოგ შემთხვევაში, წრიული ფორმა აქვს, დიონისეს მონასტერი, XVI ს., სტავრონიკას მონასტერი XVI ს.), ზოგიერთ შემთხვევაში კი, ჯვრისებრი (პროტატონის ეკლესია, 1290 წ.).

ვეჯინის სამარიტელ დედაკაცთან შეხვედრის კომპოზიციაში, როგორც უკვე აღწერისას აღვნიშნეთ, უცნაურია სამარიტელი დედაკაცის მოსასხამის ფორმა. აღნიშნული ფორმის ანალოგი მოვიძიეთ XVI საუკუნის კედლის მხატვრობის ნიმუშებში, რომელიც ათონის მთაზეა შესრულებული: თეოფანე კრეტანის მიერ მოხატული კათოლიკონის ლავრა (სურ. 119) და დოხიაროს მონასტერი. (სურ. 120)

მესამე რეგისტრის კომპოზიცია იმდენად დაზიანებულია, რომ სცენის იდენტიფიკაცია ვერ ხერხდება. მხატვრობის უმეტესი ნაწილი ჩამოცვენილია და მხოლოდ ბათქაშის თეთრ ფენას ვხვდებით. შემორჩენილია რამდენიმე ფრაგმენტი: მარცხენა ნაწილში განირჩევა არქიტექტურის დეტალი, და შარავანდმოსილი ფიგურის ფრაგმენტი. (სურ. 45) ამ კომპოზიციის ქვეშ, სავარაუდოდ, კიდევ ერთი კომპოზიცია იქნებოდა გამოსახული, რადგან უკიდურეს მარჯვენა ნაწილში, მესამე რეგისტრის ბოლოს, შემორჩენილია რეგისტრის ჰორიზონტალური ხაზი. ამგვარად, ჩანს, რომ სამხრეთი კედლის აღმოსავლეთ მონაკვეთში, სავარაუდოდ, ოთხი კომპოზიცია იქნებოდა გამოსახული.

„ლაზარეს აღდგინება“. სამხრეთი კედლის ცენტრალური ნაწილის, კამარის ფერდზე, აღნიშნული გუმბათის კომპოზიციის ქვემოთ, საკმაოდ დაზიანებული კომპოზიცია გვაქვს მოცემული. (სურ. 48) მხატვრობა ქვედა ნაწილში მთლიანად ჩამოცვენილია და ბათქაშის თეთრ ფენას ვხედავთ, ზედა ნაწილში კი, ფრაგმენტებად, საღებავის ფენებია გადასული. მიუხედავად ამისა, კომპოზიციის გარკვევა მაინც შესაძლებელია, ამასთან, ზედა ნაწილში, ცენტრში, შემორჩენილია, თეთრი საღებავით შესრულებული, ასომთავრული წარწერა - „ლაზარეს აღდგინება“.

კომპოზიციის მარცხენა ნაწილში, მთის ფონზე, გამოსახულია შარავანდმოსილი მაცხოვრის ფიგურა, რომელიც საკმაოდ დაზიანებულია. ჩანს, რომ მას მარჯვენა ხელი

მაკურთხევლად აქვს წინ გაწვდილი, მეორე ხელი კი, დაზიანების გამო, საერთოდ აღარ ჩანს, ფიგურის ქვედა ნაწილი კი, მთლიანად დაკარგულია. მაცხოვრის უკან, ადამიანთა ჯგუფი განირჩევა, რომელთა საღებავის ფენა თითქმის მთლიანად ჩამოცვენილია, შემორჩენილია თავის ფორმის ფრაგმენტები და ზოგიერთ შემთხვევაში, სამოსის დეტალები. აქ, სავარაუდოდ, მოციქულები არიან გამოსახულნი. ფუგურათა ჯგუფის ქვემოთ, კიდევ უფრო დაზიანებულია და რთულად განირჩევა, მაცხოვრისაგან მუხლმოყრილი, თავსაფრიანი ქალის ფიგურა, რომელიც, სავარაუდოდ, ლაზარეს დებიდან ერთ-ერთი, მარიამი ან მართა იქნება გამოსახული. ისინი, ტრადიციულად, უმეტეს შემთხვევაში, გამოსახებიან „ლაზარეს აღდგინების“ კომპოზიციაში.

კომპოზიციის მარჯვენა ნაწილში კი, სახვევებზემოხვეული, შარავანდმოსილი, ლაზარეს გამოსახულებაა, რომელიც, გამოქვაბულის მღვიმის ფონზე, ნახევარწრიული ფორმის თაღის ქვეშაა წარმოდგენილი. მისი ფიგურის მხოლოდ ზედა ნაწილია შემორჩენილი, ქვედა ნაწილი კი, მთლიანად ჩამოცვენილია. გამოქვაბულის უკან, მარჯვენა მხარეს კი, სამი ფიგურის ფრაგმენტი ჩანს, აქედან ერთ-ერთი, თავსაფრიანია. აქ, სავარაუდოდ, ამ სასწაულის სანახავად მოსულთა ფიგურებია გამოსახული.

ამდენად, ვეჯინის „ლაზარეს აღდგინების“ კომპოზიციის იკონოგრაფიული თავისებურებების გარკვევა, მხატვრობის საკმაოდ დაზიანების გამო, რთული აღმოჩნდა. თუმცა, რამდენიმე თვისებურების განხილვა მაინც შესაძლებელია. დროთა განმავლობაში იცვლებოდა და სხვადასხვა ინტერპრეტაციას იძენდა ლაზარეს ფიგურის ადგილსამყოფელი. უძველეს ნიმუშებში (სქემები ჰერმესისა, მარკელიანესა პეტრეს კატაკომბების მოხატულობიდან, დუომოს საკათედრო ტაძარი, სპილოს ძვლის რელიეფი V ს.) იმდროინდელი რომაული აკლდამის შიგნითაა გამოსახული. ზოგჯერ მისკენ აღმავალი საფეხურებიც კი არ დავიწყებია მხატვარს. მოგვიანებით ლაზარეს ფიგურა ან გამოქვაბულის მღვიმის ფონზეა წარმოდგენილი ან ცალკე მდგომი, საგანგებოდ გამოსახული სწორკუთხა საფლავის შიგნით⁷¹ (მინიატურა ფსალმონიდან, ათონი, პანტოკრატორის მონასტერი, IX ს., ფერწერული ხატი, სინას მთა, წმინდა ეკატერინეს მონასტერი, XII ს., კედლის მხატვრობა, კასტორია, წმინდა ათანასეს ტაძარი XIV ს., რუსული ფერწერული ხატი, XVI ს.). ვეჯინის მხატვრობის შემთხვევაში, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ლაზარეს ფიგურა გამოქვაბულის მღვიმის ფონზე, ნახევარწრიული თაღის ფორმის მქონე შეღრმავებასთან დგას. ანალოგიური ფორმა გვხვდება გვიანი პერიოდის კედლის მხატვრობის ნიმუშებზე (საქართველოში, ლალამი, XIV ს., ფერწერული ხატი, ზარზმა XV-XVI სს., საბერძნეთი, პატმოსი, XV ს., ფერწერული ხატი, XIV-XV სს., ფერწერული ხატი, 1600 წ., კრეტული ბერძნული ხატი, ბენაკის მუზეუმი, XVI ს., დიონისეს მონასტერის კედლის მხატვრობა XVI ს.).

აღსანიშნავია ის ფაქტი, რომ „ლაზარეს აღდგინების“ კომპოზიციის შემორჩენილი ფრაგმენტი კამარის ფერდზეა გამოსახული. შესაბამისად, მიუხედავად

⁷¹ თ. ინწკირველ, რჯულ ქრისტესი, ლაზარეს აღდგინება, თბ., 2018, გვ. 15

იმისა, რომ კომპოზიციის ქვედა ნაწილში რეგისტრის ხაზი სად იქნებოდა გავლებული არ ვიცით, სავარაუდოდ, აქ ერთი რეგისტრი მაინც კიდევ იქნებოდა წარმოდგენილი.

„იერუსალიმად შესვლა“. ჩრილოეთ კედლის დასავლეთ მონაკვეთზე მხატვრობა კიდევ უფრო დაზიანებულია, ვიდრე აღნიშნულ დანარჩენ არეებზე. პირველი რეგისტრის კომპოზიციაში, მიუხედავად იმისა, რომ მხატვრობის ფენა ფრაგმენტირებულად ჩამოცვენილია, კომპოზიციის გარკვევა, მაინც შესაძლებელია. (სურ. 49, 50) აღნიშნულ სცენაზე არ ჩანს განმარტებითი წარწერა. ის, სავარაუდოდ, ჩამოცვენილია. ცენტრში გამოსახულია შარავანდმოსილი ფიგურა, რომელიც, ტანით ჩვენკენ, მაყურებლისკენაა შემობრუნებული და სახედარზე ზის. მიემართება მარცხნივ და მაკურთხეველი მარჯვენაც, მარცხნივ აქვს მიმართული. ამგვარად, აქ, მაცხოვრის გამოსახულება უნდა იყოს გამოსახული, რომელის შარავანდედი დაზიანებულია და მასზე ჯვრისებრი ფორმა აღარ იკითხება. კომპოზიციის მარცხნივ, რომელ მხარესაც მაცხოვარი მიემართება, კოშკის ფორმის დაბოლოების მქონე, იერუსალიმის ქალაქის აღმნიშვნელი ნაგებობაა, რომელიც ფონად გასდევს იერუსალიმის მცხოვრებთა ხალხის ჯგუფს. ისინი დიდებით ხვდებიან მხედარზე დაბრძანებულ მაცხოვარს. მაცხოვრის უკან კი, მთის ფონზე, მოციქულთა და მხლებელთა გამოსახულებებია წარმოდგენილი. კომპოზიციის ცენტრის ზედა ნაწილში, ასევე, რთულად განირჩევა, პალმის ხის ტოტი, რომელზეც, წითელი ფერის სამოსით, ბავშვის ფიგურაა გამოსახული. დამატებითი დეტალების გარკვევა კი, მხატვრობის ფენის დაზიანების გამო, ვერ ხერხდება.

ამდენად, აღნიშნული სიუჟეტი „იერუსალიმად შესვლის“ კომპოზიციას უნდა გამოხატავდეს. დღესასწაული, რომელიც, როგორც ვიცით, უდიდეს საუფლო დღესასწაულთა რიცხვში შედის და უშუალოდ მოსდევს ლაზარეს აღდგინებას. მიუხედავად იმისა, რომ კომპოზიცია საკმაოდ დაზიანებულია, მისი სადღესასწაული ხასიათი მაინც კარგად აღიქმება. მის მაჟორულ ფერებს, ჩამოცვენილმა მხატვრობის ფენებმა ვერაფერი დააკლო. განსაკუთრებით თვალშისაცემია მარჯვნივ ნაწილში, მწვანე და წითელი ფერებით შესრულებული მთები, რომელიც ფონად გასდევს მოციქულებისა და მხლებლების ფიგურებს. მათ სამოსზეც წითელი და მწვანე ფერების შეხამებაა წარმოდგენილი.

საინტერესოა ის ფაქტი, რომ, ჩვეულებრივ, „იერუსალიმად შესვლის“ კომპოზიციაში, ამხედრებული მაცხოვარი და მისი მხლებლები, მარჯვნივ მიემართებიან ხოლმე, იერუსალიმის ქალაქისკენ. ვეჯინის კომპოზიციაში კი, აღნიშნული მიმართება პირიქითაა წარმოდგენილი, ისინი მარჯვნიდან მარცხნივ მიემართებიან. ვვარაუდობთ, რომ ვეჯინის მომხატველმა გაითვალისწინა ის გარემოება რომ, თუ ისინი მარჯვნივ იქნებოდნენ მიმართულნი, ეს სადღესასწაული

კომპოზიცია დასავლეთ კედლისკენ „გადინაცვლებდა“, სადაც განკითხვის დღის ვრცელი სიუჟეტი გვაქვს მოცემული. ამიტომაც, მან გადაწყვიტა ტრადიციული მიმართულება შეეცვალა ფიგურებისთვის და მარცხნივ მიაბრუნა.

„ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნა“. “იერუსალიმად შესვლის“ კომპოზიციის ქვემოთ, მეორე რეგისტრში წარმოდგენილი სცენა ფრაგმენტირებულია. მისი უმეტესი ნაწილი ჩამოცვნილია და ბათქაშის ფენამდეა დარჩენილი. თუმცა, შემორჩენილი ფრაგმენტის მიხედვით, სცენის გარკვევა მაინც შესაძლებელია. ასევე, არ შემოგვრჩა განმერთებითი წარწერაც. (სურ. 50, 51)

ცენტრში, ვიწრო, ოვალური ფორმის მანდორლის ფრაგმენტია შემორჩენილი, რომლის ფონზეც, მარჯვენა მხარეს მიმართული მაცხოვრია გამოსახული. მის მარცხნივ ორი გვირგვინოსანი, შარავანდმოსილი ფიგურის ფრაგმენტია, ესენი სავარაუდოდ, სოლომონისა და დავითის ფიგურებია, რომლებიც, ჩვეულებრივ, „ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნის“ კომპოზიციაში გამოისახებიან ხოლმე. მაცხოვრის მარჯვნივ კი, მხოლოდ ერთი ფიგურაა შემორჩენილი, წითელი თავსაფრით. მას ხელები მავედრებლად აქვს მაცხოვრისკენ გაწვდილი. სწორედ ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნაში ევას გამოსახულებას აცვია ხოლმე ტრადიციულად წითელი სამოსი. ამდენად, შეგვიძლია ვივარაუდოთ, რომ აქ მოცემული გვაქვს „ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნის“ კომპოზიცია. სამწუხაროდ, ქვედა ნაწილი სრულიად დაკარგულია და მხატვრობის დანარჩენი ფრაგმენტი არ შემოგვრჩა. ამდენად, აღნიშნული სცენის იკონოგრაფიული თავისებურებების გარკვევა, რთულია.

დასავლეთი კედელი

დასავლეთი კედელი მთლიან ეძღვნება „განკითხვის დღის“ ამსახველ კომპოზიციას. ამ მასშტაბურად გაშლილი სცენიდან გამოსახულებები არაერთგვაროვნადაა დაცული. ზოგიერთი ფრაგმენტი, განსაკუთრებით ქვედა ზონაში, ბათქაშის დონეზეა ჩამოცვნილი, ზოგიერთი კი, გამუქებული და გაშავებულია. თუმცა, მთლიანი სიუჟეტის აღქმა მაინც შესაძლებელია. (სურ. 52, 53)

კედლის ცენტრალურ, ზედა ნაწილში, სარკმელია გაჭრილი, რომლის თავზე წრიული ფორმის მანდორლაში მაცხოვარია წარმოგვიდგება. მანდორლაში ორი, ნახევარწრიული ფორმის, ცის სეგმენტია გამოსახული, ერთ ცის სეგმენტზე მაცხოვარია დაბრძანებული, მეორე უფრო პატარა სეგმენტზე კი, ფეხები აქვს შემოდებული. მარჯვენა ხელი მას, განზე, მაკურთევლად აქვს ზემოთ აღმართული, მეორე ხელი კი, დაშვებული აქვს. მის ღვთიური ნათებას, მანდორლის მთლიანი არე აქვს მოცული და წვრილი ასისტებითაა აღნიშნული. მაცხოვრის ფიგურის ორსავე მხარეს, ვედრების პოზაში მდგარნი, (მარჯვნივ) ღვთისმშობლისა და (მარცხნივ) იოანე

ნათლისმცემლის გამოსახულებები. რომელთა ორსაც მხარეს, დასავლეთ კედლის ფერდებზე, რკალისებურად განლაგებული მოციქულთა რიგი წარმოგვიდგება. თითოეულ მხარეს, ექვს-ექვსი ფიგურაა, რომელთა უკანა პლანზე კიდევ რამდენიმე მარავანდიანი ფიგურა ჩანს. ისინი მაღალზურგიან მერხზე სხედან.

ზემოთ აღნიშნული სარკმელი რეგისტრის წითელი ხაზებითაა მოჩარჩოებული, რომლის თავზე, მარჯვენა მხარეს, მანდორლის ბოლოდან ცეცხლოვანი მდინარე გადმოედინება და კომპოზიციის ბოლომდე ჩამოდის. სარკმლის მარცხენა მხარეს კი, ორი ფიგურაა გამოსახული, ერთი უწვერო ჭაბუკია და მეორე კი, წვეროსანი. ორივე მათგანს ნახევარწრიული ფორმის ქუდები ახურავთ. აღნიშნული ფიგურების იდენტიფიკაცია, ვერ შევძელით.

სარკმლის ქვეშ ანგელოზთა მცირე ჯგუფია, რომლებიც მართალთა და ცოდვილთა სულებს წონიან. მათ უკან კი, ღრუბლებია გამოსახული, რომლებშიც სხვადასხვა ერის ხალხია წარმოდგენილი. ამავე გაყოლებაზე, მარჯვენა ნაწილში კი, ცეცხლოვან მდინარესთან, ფრთოსან და რქებიან ეშმაკებს, ცოდვილთა სულები ჯაჭვით ყავთ ყელზე შებმულნი და ჯოჯოხეთისკენ მიაქანებენ. ქვედა ნაწილი, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, დაზიანებულია, კერძოდ, მარჯვენა ქვედა კუთხეში, მხატვრობა გაშავებულია და გამოსახულების გარჩევა რთულია. განირჩევა თეთრი ფრთოსანი ეშმაკი, რომელსაც ხელში სული უჭირავს. ის, სავარაუდოდ, ცეცხლოვან მდინარის ფონზეა გამოსახული. მის გვერდით კი, გველეშაპის მსგავსი, არსება ჩანს. რაც შეეხება ქვედა ზონის მარცხენა მხარეს, აქ მხატვრობა ბათქაშის დონემდეა ჩამოცვენილი. ღრუბლებში ჩასმულ სხვადასხვა ერების ქვემოთ, ხაზია გავლებული, რომლის შიგინით, ანგელოზის ფრთის ფრაგმენტია შემორჩენილი. სავარაუდოდ, აქ სამოთხის გამოსახულება უნდა ყოფილიყო წარმოდგენილი.

ვეჯინის „განკითვის დღის“ ვრცელი კომპოზიცია და მასში სიუჟეტური განაწილება, ძალიან გავს, ათონის მთაზე, მეტეორას მონასტრში, დასავლეთ კედელზე, გამოსახული განკითხვის დღის სცენა. (სურ. 121) საინტერესოა ის ფაქტი, რომ აღნიშნული კომპოზიციისთვის ტრადიციული, საყდარი განმზადებულის გამოსახულება ვეჯინის მოხატულობაში არ გვაქვს მოცემული.

ამდენად, ვეჯინის „ამაღლების“ ტაძრის მოხატულობის ცალკეულ სცენათა იკონოგრაფიული თავისებურებების განხილვისას, თითოეულ სცენაში გამოვყავით სხვადასხვა დამახასიათებელი ასპექტები და შევეცადეთ, ამ მახასიათებლების პარალელები მოგვეძიებინა. განსაკუთრებით კი, კედლის მხატვრობის ნიმუშებში, როგორც საქართველოში, ასევე, მის ფარგლებს გარეთ.

თავდაპირველად, განვიხილეთ საკურთხევლის აფსიდის კომპოზიციები. კონქში წარმოდგენილი ჩვილედი ღვთისმშობელის დიდების კომპოზიციიდან, რომელშიც ექვსფრდედების გამოსახულებებიცაა ჩართული, მოვიძიეთ პარალელები

და მსგავსი კედლის მხატვრობის ნიმუშები, ჩვენში, გვიანი შუა საუკუნეების პერიოდის, კაწარეთის სამებაში (კახეთი) XVI ს. და ოქონდაბიშში (სვანეთი) XVII ს. ვნახეთ. საინტერესო კომპოზიციური გადაწყვეტა გვხვდება, საკონქო კომპოზიციის დამაგვირგვინებელ, სატრიუმფო თაღზე, სადაც „მოციქულთა წარგზავნის“ სიუჟეტია მოცემული, რომელშიც, ასევე, ექვსფრედების გამოსახულებებია ჩართული. ამ კომპოზიციის ანალოგის მოძიება, ჩვენს ხელთ არსებული მასალებით, ვერ შევძელით. სცენებით გადატვირთულია აფსიდის ბემის კამარის ფერდები, სადაც გვიანი შუა საუკუნეებისთვის დამახასიათებელი სიუჟეტები, მაცხოვრის სასწაულები და განკურნებებია გამოსახული. სამწუხაროდ, მხატვრობის დაზიანების გამო, აქ გამოსახულ სცენათა იდენტიფიკაცია, მხოლოდ წარწერების დახმარებით შევძელით. ბემის ქვედა ნაწილშიც, გვიანი პერიოდის მხატვრობისთვის დამახასიათებელი წმ. დედის გამოსახულება გვაქვს მოცემული, რომელიც წმინდანთა რიგშია გამოსახული. როგორც ვიცით, გვიან შუა საუკუნეებში, ადრინდელისაგან განსხვავებით, ახალი ტენდენციები ჩნდება, რომლებიც არ გამოისახებოდნენ კლასიკურ პერიოდში, მათ შორის წმ. დედათა გამოსახულებები. ასევე, აქ გამოსახულია პეტრე ალექსანდრიელის ხილვა, რომლის პარალელები საქართველოში (წალენჯიხაში XIV ს. და გელათის ჩრდილო-დასავლეთ ეკვდერში XVII ს.) გვიანი პერიოდის მხატვრობებზე მოვიძიეთ. საინტერესოა ის ფაქტიც, რომ აღნიშნული გამოსახულება, XIV-XVI საუკუნეებში, აქტიურად ჩნდება ათონის მთის კედლის მოხატულობებზე. აღნიშნული კომპოზიციის გვერდით კი, გამოსახულია ანგელოზი ხელთუქმნელი ხატით ხელში, რომლის არაპირდაპირი პარალელები სწორედ ათონის მთის პროტატონის (XIV ს.) და დოქიაროს (1568 წ.) მონასტრებში ვნახეთ.

იკონოგრაფიული მახასიათებლების აღნიშვნისას, ასევე, საინტერესო აღმოჩნდა, კამარაზე, გუმბათის სქემის კომპოზიციის პანტოკრატორის გამოსახულება. რომელიც ჩვენთან აქტიურად ჩნდება სწორედ გვიანი შუა საუკუნეების პერიოდში. რაც შეეხება, გრძივი კედლების კომპოზიციებს, საუფლო დღესასწაულებიდან შემორჩენილი გვაქვს შვიდი კომპოზიცია, ხარება, შობა, ფერისცვალება, ლაზარეს აღდგინება, იერუსალიმად შესვლა, ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნა, ამაღლება და განკითხვის დღის სიუჟეტები. ორი კომპოზიცია კი, მაცხოვრის სასწაულებიდანაა მოცემული: ბრმადშობილის განკურნება და სამარიტელ დედაკაცთან შეხვედრა. სცენები გადატვირთულია პეიზაჟური და არქიტექტურული ფონებით. თითოეულ კომპოზიციაში გამოვყავით სხვადასხვა იკონოგრაფიული თავისებურებები. „ხარების“ კომპოზიციაში ჩვენთვის ნიშანდობლივი აღმოჩნდა ღვთისმშობლის მლოცველი ქრისტიანის გაწვდილი მარჯვენა ხელი, რომელიც მთლიანად მაფორიუმშია გახვეული და მხოლოდ ხელის მტევანი ჩანს. აღნიშნული ფორმის პარალელების მოძიების შედაგად, აღმოჩნდა რომ მსგავსი გამოსახულება გვიანი შუა საუკუნეების მხატვრობის ნიმუშებში ჩნდება. იკონოგრაფიულად გამორჩეული რედაქციაა წარმოდგენილი „შობის“ კომპოზიციაში, სადაც იოსები და ღვთისმშობელი მუხლმოყრილნი არიან ბაგაში მიწოლილი ჩვილის წინაშე. როგორც ჩვენთვის ცნობილია, „შობის“

კომპოზიციაში მუხლმოყრილი ღვთისმშობლის გამოსახულება XVI საუკუნიდან გვხვდება. ამასთან, აღნიშნული კომპოზიციის პარალელი ვერ მოვიძიეთ, სადაც იოსების ფიგურაც მუხლმოყრილია. ამდენად, ვეჯინის „შობის“ კომპოზიცია, ერთ-ერთი გამორჩეული ნიმუშია, რომელშიც იოსები და ღვთისმშობელი, ორივე მუხლმოყრილნი არიან ჩვილის წინაშე. მიუხედავად იმისა, რომ „ფერისცვალების“ კომპოზიცია საკმაოდ დაზიანებულია, რამდენიმე იკონოგრაფიული მახასიათებელის აღნიშვნა მაინც მოგხარბეთ. აქ საინტერესოა, ის ფაქტი, რომ მანდორლაში მყოფ მაცხოვრის გამოსახულებას, ორივე ხელი გაშლილი აქვს. ტრადიციულად კი, ცალ ხელში სახარება ან გრაგნილი უჭირავს ხოლმე. აღნიშნული ფორმის პარალელის მოძიება ვერ შევძელით. „ლაზარეს აღდგინების“ კომპოზიციაში კი, ჩვენთვის საინტერესო აღმოჩნდა, გამოქცაბულის, მღვმის ნახევარწრიული ფორმა, რომლიდანაც, მკვდრეთით აღმდგარი ლაზარე გამოდის. ანალოგიური ფორმის პარალელები გვიანი პერიოდის კედლის მხატვრობის ნიმუშებზე მოვიპოვეთ და შევადარეთ მას. ვეჯინის ოსტატი საინტერესო ხერხს მიმართავს „იერუსალიმად შესვლის“ კომპოზიციის შესრულებისას. ის აღნიშნულ კომპოზიციას, უცვლის ტრადიციულ მიმართულებას და აღმოსავლეთისკენ მიმართავს. ვფიქრობთ, ეს ხერხი მან „განკითხვის დღის“ კომპოზიციის გამო გამოიყენა, რადგან, მიმართულების შეუცვლელად, ეს კომპოზიცია განკითხვის დღისკენ დაიძვრებოდა და სიუჟეტურ ქარგას შეცვლიდა. „ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნის“ სიუჟეტი კი, იმდენად დაზიანებულია, რომ იკონოგრაფიული თავისებურებების გამოყოფა, სამწუხაროდ, ვერ შევძელით. ვეჯინში ყველაზე დიდი კედლის არე „ამაღლების“ კომპოზიციას დაეთმო, სადაც ღვთისმშობლის ფიგურა მოციქულთა ჯგუფშია „შეჭრილი“ და მათგან არ გამოიყოფა, არამედ მოციქულთა ჯგუფის ერთიან ნაწილად მოიაზრება. რაც ხშირად ასე არ არის ხოლმე. მსგავსი ამაღლების კომპოზიციის პარალელები კი, ათონის მთის XVI ს-ის კედლის მხატვრობის სამონასტრო კომპლექსებში ვიპოვეთ (თეოფანე კრეტენის მიერ შესრულებული კათალიკონის ლავრა, ხენოფინი, დიონისე კათალიკონი და დოხიარო). დასავლეთ კედელზე გამოსახულ „განკითხვის დღის“ კომპოზიციური განაწილების მსგავსი ნიმუშებიც ათონის მთაზე, მეტეორას მონასტრში, ვიპოვეთ.

რაც შეეხება მაცხოვრის სასწაულების სიუჟეტებს, „ბრმადშობილის განკურნების“ სიუჟეტში, ჩვენთვის საინტერესო აღმოჩნდა კომპოზიციის სიუჟეტური განაწილება და სილუამის აუზის ჯვრისებრი ფორმა, რომლის ანალოგიც, ასევე, ათონის მთაზე, დიონისეს მონასტერში XVI საუკუნის კედლის მხატვრობის ნიმუშში ვიპოვნეთ. აქ განსხვავება მხოლოდ მოწაფეების რაოდენობაშია. აღნიშნულ კომპოზიციაში, ასევე, ნიშანდობლივი აღმოჩნდა წარწერა, რომლითაც ეს კომპოზიცია აღინიშნება: „სილუამ“ - საბანელის, აუზის წყლის, სახელწოდება, რომლითაც ბრმადშობილმა ჩამოიბანა თვალები. მსგავსი დასათაურებით ბრმადშობილის განკურნების სიუჟეტის ანალოგი, ვერ მოვიძიეთ. მეორე სიუჟეტი, რომელიც მაცხოვრის სასწაულებიდანაა მოცემული, სამარიტელ დედაკაცთან შეხვედრის

კომპოზიციაა. აქ ჩვენი ყურადღება მიიპყრო სამარიტელი დედაკაცის სამოსმა, რომლის ზუსტი ანალოგი მხოლოდ ორ მხატვრულ ნიმუშში ვნახეთ, რომელებიც XVI საუკუნეში, ათონის მთაზეა შესრულებული: თეოფანე კრეტანის მიერ მოხატული კათოლიკონის ლავრა და დოხიაროს მონასტერში.

ამდენად, ვეჯინის ცალკეულ სცენათა იკონოგრაფიული თავისებურებების განხილვისას, მსგავსი პარალელები გვიანი შუა საუკუნეების კედლის მხატვრობის ნიმუშებში ვიპოვნეთ. განსაკუთრებით საყურადღებო აღმოჩნდა ათონის მთის მხატვრობის ნიმუშები, კერძოდ, XVI საუკუნის, რომელთა ზუსტი პარალელები მეტეორა, კათოლიკონის ლავრა, დიონისეს მონასტერში და დოხიაროს მოხატულობებში მოვიძიეთ. აღნიშნული პარალელები საშუალებას გვაძლევს ვივარაუდოთ, რომ შესაძლებელია ვეჯინის ოსტატმა გარკვეულ სცენათა ნიმუშების პარალელები, სწორედ, ათონის მთის მოხატულობებიდან აიღო. ამგვარად, ვეჯინის მხატვრობის ცალკეულ სცენათა იკონოგრაფიულმა თავისებურებების განხილვამ გვაჩვენა, რომ მხატვრობა XVI საუკუნემდე არ უნდა იყოს შესრულებული, ხოლო მისი შესრულების ზუსტ ქრონოლოგიურ ჩარჩოებზე საუბრის საშუალებას, ვფიქრობთ, რომ მხატვრულ-სტილისტური ანალიზი მოგვცემს, რომელსაც შემდეგ თავში შევხებით.

თავი IV

მხატვრობის პროგრამა

ვეჯინის ამაღლების ეკლესიაში, მიუხედავად იმისა, რომ შემორჩენილი მხატვრობა ფრაგმენტირებულია და უმეტესად კედლის ზედა ზონებშია შემორჩენილი, სცენათა ურთიერთმიმართებებისა და პროგრამული თავისებურებების გამოყოფა მაინც შესაძლებელი გახდა. (სურ. 91, 92, 93)

ტაძარში დასავლეთის მხრიდან შესული მნახველი, უპირველესად, საკურთხევლის განიერი ზომის კონქს ხედავს, სადაც ანგელოზებსა და ექვსფრთედებს შორის ჩვილადი ღვთისმშობლის დიდი ზომის ფიგურაა გამოსახული. აღსანიშნავია ის ფაქტი, რომ ექვსფრთედების გამოსახულებები, მიუხედავად იმისა, რომ ძალიან დაზიანებულია, ჩანს რომ ღვთისმშობელთან ძალიან ახლოს, მხრების სიმაღლეზე არიან გამოსახულნი. ამდენად, ტაძარში შესული მნახველი, ჩვილადი ღვთისმშობლის დიდ ფიგურას ფრთედების საკმაოდ აქცენტირებულ გამოსახულებებთან ერთობლიობაში აღიქვამს. როგორც წინა თავში ვახსენეთ, ჩვილადი ღვთისმშობელი დიდების კომპოზიცია, სადაც ექვსფრთედების გამოსახულებებიცაა ჩართული, ჩვენში, კაწრეთის სამების და ოქონდაბიშის კედლის მხატვრობის საკონქო კომპოზიციებში გვაქვს მოცემული. აღნიშნულ ნიმუშებში ექვსფრთედები კონქის ქვედა ნაწილში არიან გამოსახულნი. ვეჯინში კი, როგორც აღვნიშნეთ, აღნიშნული გამოსახულებები, თითქმის ღვთისმშობლის სიმაღლეზე, მის მხრებთან წარმოგვიდგება. ამგვარად, ვეჯინის საკონქო კომპოზიციის შემთხვევაში, ექვსფრთედების მეტად აქცენტირება ხდება. ვფიქრობთ, რომ აქ ოსტატმა გადმოგვცა ღვთაების განკაცების იდეა და მეორეს მხრივ, ექვსფრთედების ჩართულობით, ამ კომპოზიციას მეორედ მოსვლის, ესქატოლოგიური მნიშვნელობა შემატა და ხაზი გაუსვა წინასწარმეტყველებას - „ხოლო როცა მოვა კაცის ძე თავისი დიდებით და ყველა ანგელოზი მასთან ერთად, მაშინ დაჯდება თავისი დიდების ტახტზე“ (მათე, 25, 31).

შემდგომ ჩვენი ყურადღება სატრიუმფო თაღზე გადადის, რომელიც საკურთხევლის აფსიდის კონქის არეს შემოუყვება. თაღის შუბლზე წარმოდგენილი მაცხოვრის ნახევარფიგურა, მაკურთხევლად გაშლილი ხელებით, თაღის ფერდებზე გამოსახულ მოციქულებს უქადაგებს, სადაც, ასევე, ექვსფრთედების გამოსახულებებიც არიან ჩართულნი. ამდენად, აქ მოცემული გვაქვს მაცხოვრის მიერ მოციქულთა ქადაგების, წარგზავნის სიუჟეტი. რომელშიც მაცხოვრის მეორედ მოსვლის იდეა, მკვდრეთით აღდგომის წინასწარუწყებაცაა ხაზგასმული. სახარებაში

მოციქულთა საქადაგებლად გაგზავნაზე ორჯერ გვეუწყება: პირველად „ნათლისღებას“ და „ბზობას“ შორის მოქცეულ ეპიზოდში, რომელშიც ქრისტეს მიერ თორმეტი მოციქულის მოხმობის, მათთვის „სულთა ზედა არა წმიდათა“ ხელმწიფობის ბოძების, ასევე, თავისი სწავლების უწყებისა და მესიის გამოცხადების ქადაგებად წარვლენის ამბავია მოთხრობილი (მათე 10; მარკოზი 6, 7-13; ლუკა 9, 1-6). მეორედ კი, აღდგომის შემდეგ, ქრისტეს გამოცხადებისას, „სულთმოფენობის“ სასწაულის დროს, როდესაც მაცხოვარი თავის მოწაფეებს ყოველსა ერის მოსანათლად წარადგენს (მათე 28, 16-20; მარკოზი 16, 15-20; ლუკა 24, 45-49; იოანე 20, 21-23). მიუხედავად იმისა, რომ ეს ორი სიუჟეტი, თავისი შინაარსით სხვაობს ერთმანეთისგან, ორივე საქადაგოდ წარგზავნის იდეას ატარებს. ამდენად, აქ ერთის მხრივ სულიწმინდის მოფენის სიუჟეტი გვაქვს მოცემული, რომელიც თავის თავში მიწიერი ეკლესიის, ქვეყნიერების ევანგელიზაციის, დაფუძნების იდეას ატარებს. მეორე მხრივ კი, თავად ეკლესია, როგორც ქრისტეს სხეული, გაიგივებულია ღვთისმშობელთან - ღვთისმშობელი სახეა ეკლესიისა.⁷² ამგვარად, ვფიქრობთ, რომ საკონქო კომპოზიცია და სატრიუმფო თაღზე წარმოდგენილი „მოციქულთა წარგზავნის“ სიუჟეტი ერთმანეთთან მიმართებაშია გააზრებული.

მოციქულთა ქადაგებისა და წარგზავნის იდეასთან პირდაპირ კავშირშია ბემის კამარის ფერდებზე გამოსახული სცენები. აქ მოცემული გვაქვს მაცხოვრისა და პეტრე მოციქულის სასწაულები და განკურკების სიუჟეტები.

მაცხოვრისა და პეტრე მოციქულის პირველი კომპოზიცია მოცემული გვაქვს მოციქულთა მოწოდების სიუჟეტიდან - *ὁ ἰησοῦς ἀποστείλεν τὸν πετρου*,⁷³ სადაც მაცხოვარი გენისარეთის ტბასთან დგას, დაინახავს ორ ნავს, რომლიდან გადმოსული მებადურეები ბადეებს რეცხავენ. მაცხოვარი ავა ერთ-ერთ ნავზე, რომელიც სიმონს, იგივე პეტრეს ეკუთვნის და სთხოვს ის ნაპირს ცოტა გააშოროს. მაცხოვარი ჩაჯდება ნავში მასთან ერთად და იქედან დაიწყებს ხალხის ქადაგებას, ამასთან, ისვრიან ბადეს და უამრავ თევზს დაიჭერენ. ამის შემყურე პეტრეს კი, შიში შეიპყრობს და იესოს მუხლებთან დაეცემა. ასევე, იაკობიც და იოანეც. მაცხოვარი კი პეტრეს ეუბნება: „ნუ გეშინია, ამერიდან ადამიანებს დაიჭერ“. ამის შემდგომ, ისინი ტოვებენ ყველაფერს და უფალს მიყვებიან.

მეორე სიუჟეტი კი, სტატირის სასწაულს მოგვითხრობს, *ὁ ἰησοῦς ἀποστείλεν τὸν πετρου*,⁷⁴ (მათე 17, 27) როდესაც პეტრესთან დიდრაქმის ამკრებნი მივლენ და კითხავენ თუ გადაიხდიდა მისი მოძღვარი დიდრაქმას. პეტრემ თანხმობა განუცხადა. როდესაც სახლში შებრუნდა, იესომ კითხვის დასამადე უთხრა: „რას ფიქრობ, სიმონ, მიწიერი მეფენი ვისგან იღებენ ხარკს ან ბაჟს - თავიანთი ძეთგან თუ უცხოთაგან?“ (მათე 17, 25). პეტრემ უპასუხა, რომ

⁷² ი. ხუსკივაძე, ხობის ტაძრის XVII საუკუნის მოხატულობა, საქართველოს სიძველენი, #7-8, თბ., 2005, გვ. 279

⁷³ ახალი აღთქუმაი უფლისა ჩუენისა იესუ ქრისტესი, თბ., 2009, „ჰქრუა სიმონს: შეავლინე ღრმად და სდევით ბადე თქუენი ნადირობად“

უცხოვსგან, თუმცა, იმის გამო, რომ ისინი ცოდვაში არ ჩაეგდოთ მაცხოვარმა პეტრეს უთხრა: „წადი ზღვაზე, ისროლე ანკესი და პირველი თევზი, რომელიც მოხვდეს, ამოიყვანე, გაუღე პირი და შიგ იპოვი სტატირს. წამოიღე იგი მიეცი ჩემთვის და შენთვის“(მათე 17, 27).

ამდენად, სატრიუმფო თაღზე გამოსახულ მოციქულთა წარგზავნის სიუჟეტი, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ქვეყნიერების ევანგელიზაციის იდეას ატარებს, ხოლო ბემაზე გამოსახული ქრისტეს მიერ პეტრეს მიმართვის სიუჟეტებში, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ აქ მისიის დამატებითი დასაბუთება ხდება. პირველი სცენის შემთხვევაში, სასწაულებრივი თევზჭრის შემდგომ, მოციქულები ტოვებენ ყველაფერს და ქრისტეს მოძღვრების სამუდამო გამტარებლები ხდებიან. ხოლო მეორე კომპოზიციაში, სადაც პეტრე მაცხოვრის ბრძანებას ასრულებს და ტაძრის ხარკის გადასახდელად იჭერს თევზს, რომელიც მათ სტატირს აძლევს, ესეც გამოხატულებაა ქრისტეს მოძღვრების ჭეშმარიტი გზის, რომელსაც გაყვა პეტრე მოციქული.

ბემაზე წარმოდგენილი განკურნების სიუჟეტებიც სწორედ ქრისტეს მოძღვრების ჭეშმარიტ გზას ასახავს. მოციქულთა წარგზავნის ეპიზოდებში სახარებაში ვკითხულობთ მათეს სახარება 10, 8; “სნეულნი განკურნეთ, მკვდრები აღადგინეთ, კეთროვანნი განწმიდეთ, ეშმაკები განდევნეთ“, მარკოზის სახარება 6, 13; „სდევნიდნენ მრავალ ეშმაკს და სნეულებს სცხებდნენ ზეთს და კურნავდნენ“, ლუკას სახარება 9, 1-12; „მოუხმო თორმეტს, მისცა მათ ძალა და ხელმწიფება ყველა ეშმაკზე, რომ განეკურნათ სნეულებანი. მიავლინა ისინი ღვთის სასუფეველის საქადაგებლად და სნეულთა განსაკურნავად“. ამდენად, მიგვაჩნია, რომ ბემის კედლებზე გამოსახული განკურნების სიუჟეტებიც, სწორედ მოციქულთა მისიის, გზის ჩვენების კიდევ ერთ გამოხატულებად უნდა მივიღოთ და მნახველისთვისაც სწორედ ამ გზის ჩვენებად.

საკუროთხევლის აფსიდისა და ბემის ქვედა ზონებში, ეკლესიის მამები, წმინდა პეტრე ალექსანდრიელის ხილვის კომპოზიცია და წმინდანთა ცალკეული ფიგურებია გამოსახული. ეკლესიის მამების რიგის ერთგვარ გაგრძელებად მიგვაჩნია პეტრე ალექსანდრიელის ხილვის სიუჟეტი, რომელიც წმინდა მამების რიგთან ახლოს, ჩრდ. ბემის კედელზეა გამოსახული. პეტრე ალექსანდრიელიც ხომ წმ. მამების მსგავსად ეკლესიის იდეის გამტარებელია, რომელმაც „არიოზ დაწყეულისაგან“ იხსნა ეკლესია. ამდენად, სრულიად მართებულად მიგვაჩნია ამ რიგის იდეურ გაგრძელებად პეტრე ალექსანდრიელის ხილვის სიუჟეტი მივიჩნიოთ. აღნიშნულ იდეას დამატებით ასპექტს სძენს სამხრეთ ბემის კედელზე გამოსახული წმინდანთა ფიგურები, რომლებიც ქრისტიანობისთვის და ეკლესიისთვის თავდადებულ წმინდანები არიან.

აფსიდის კომპოზიციების ერთგვარ დამასრულებელად გვევლინება, დარბაზის სივრცისკენ მიმართული, ანგელოზის ფეხზე მდგომი ფიგურა, ხელთუქმნელი ხატით ხელში, რომელიც გარკვეულწილად ისევ საკონქო კომპოზიციის საზრისთან გვაბრუნებს და ხელთუქმნელი ხატით ნათელჰყოფს ღვთაების განკაცების იდეას.

რაც შეეხება დარბაზის კედლებს, აქ სცენები ათორმეტ დღესასწაულთა ციკლის ქრონოლოგიას არ მისდევენ და არც ლიტურგიკულ თანმიმდევრობას. მოცემული გვაქვს სცენები ათორმეტ დღესასწაულიდან და მაცხოვრის სასწაულებიდან.

დარბაზში წარმოდგენილი სცენები, ვფიქრობთ, რომ ერთმანეთის მოპირდაპირედ უკავშირდებიან ერთმანეთს. ჩრდილოეთ კედლის აღმოსავლეთ მონაკვეთში, მაცხოვრის განკაცების სიუჟეტები წარმოგვიდგება - „ხარების“ და „შობის“. ამავე კედლის მონაკვეთში, მოპირდაპირე მხარეს კი, „ბრმადშობილის განკურნების“ და „სამარიტელ დედაკაცთან შეხვედრის“ კომპოზიციებია, რომლებიც, ვფიქრობთ, რომ მაცხოვრის განკაცების მისიას ნათელჰყოფს, რომელიც სწეულთა განკურნებას (ბრმადშობილის შემთხვევაში) და ღვთის სიტყვის ქადაგებას (სამარიტელ დედაკაცთან შეხვედრის სიუჟეტი) გულისხმობს.

კედლების ცენტრალურ მონაკვეთში, ჩრდილოეთ კედელზე „ფერისცვალების“ კომპოზიცია გვაქვს მოცემული, ხოლო სამხრეთით, „ლაზარეს აღდგინება“. ჩვენი აზრით, ეს ორი სიუჟეტი, კარგად ასახავს ქრისტეს, როგორც ღვთაებრივი ბუნების გამოჩინებას, ასევე, მის კაცებრივ ბუნებას. ამასთან, ორივე კომპოზიცია მაცხოვრის მიწიერი ცხოვრების ამსახველია. დასავლეთ მონაკვეთში კი, მაცხოვრის ღვთაებრივი ბუნების ტრიუმფი და დიდებაა გადმოცემული: სამხრეთ კედელზე „იერუსალიმად შესვლის“ და „ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნის“ სიუჟეტებია, ხოლო ჩრდილოეთით, „ამაღლების“ დიდი კომპოზიცია. აღნიშნული კომპოზიციები სადღესასწაული ხასიათისაა და მაცხოვრის მოვლინების, ღვთაებრივი ბუნების გამოჩინების, უდიდეს სიხარულს გადმოგვცემს.

ზემოთ აღნიშნულ კომპოზიციებს, დასავლეთ კედლის მრავალფიგურიანი „განკითხვის დღის“ კომპოზიცია ასრულებს, სადაც სრული სიცხადით გადმოცემულია, მართალთა და ბრალეულთა ფიგურების განკითხვა. ვფიქრობთ, რომ ეს კომპოზიცია პირდაპირ უკავშირდება, მის მოპირდაპირე მხარეს, აფსიდში წარმოდგენილ საკონქო კომპოზიციას, სადაც ხაზგასმულია ღვთაების განკაცების იდეა და მისი მეორედ მოსვლის, აღდგომის წინასწარუწყება, რომელიც განკითხვის დღის კომპოზიციაში პოვებს ილუსტრირებას; განკაცებით აღსრულებული ხსნა ცოდვით დაცემულთა. ხსნა კი, შეუძლებელი იქნებოდა თუ არა დედა ღმრთისა, რომლის მეოხებითაც ღმერთი გარდამოხსნა ზეციდან მიწად („სულისაგან წმიდისა და მარიამისაგან ქალწულისა“).⁷⁴

ამგვარად, ვეჯინის ამაღლების ეკლესიაში მხატვრობის პროგრამა მაცხოვრის ამქვეყნიური მოვლინების მისიის რამდენიმე ასპექტს გადმოგვცემს; ოსტატი უპირველესად, მაცხოვრის მიერ მოციქულთათვის ღვთის სიტყვის ქადაგებას და სწეულთა განკურნების გზას გვიჩვენებს. რომელთა საშუალებითაც უნდა მოხდეს მიწიერი ეკლესიის, ქვეყნიერების ევანგელიზაცია. რასაც ეკლესიისთვის და

⁷⁴ ი. ხუცკვაძე, ხობის ტაძრის XVII საუკუნის მოხატულობა, საქართველოს სიძველენი, გვ. 279

სარწმუნოებისთვის თავდადებული წმინდანების გამოსახულებებიც ცხადყოფს. სცენათა დამაგვირგვინებელ კომპოზიციად და ვეჯინის მხატვრობის მთავარ პროგრამულ იდეურ „გასაღებად“ ამაღლების კომპოზიცია გვევლინება, რომელიც განკაცებული ღმერთის ამქვეყნიური მისიის დამასრულებელი სცენაა, მისი დიდება, რომლის საშუალებითაც კაცთა მოდგმას გაეხსნა „ბჭენი სასუფეველისანი“.

V თავი

სტილური ანალიზი

სტრუქტურული ანალიზი

სამეცნიერო ლიტერატურაში, გამოთქმულია მოსაზრება რომ ვეჯინის ამდლების ტაძრის მოხატულობა გვიანი შუა საუკუნეების, ე.წ. პოსტბიზანტიური ხანის, XVI-XVII საუკუნეებს განეკუთვნება.⁷⁵ სამაგისტრო თემის ამ თავში შევეცდებით გავაანალიზოთ ვეჯინის მხატვრობის სტრუქტურა, თუ როგორ არის სცენები კედლის სიბრტყეზე განაწილებული, ასევე, შევხებით სცენების კომპოზიციურ აგების პრინციპებს, განვიხილავთ ფიგურათა პროპორციებს, სახისა და სამოსის დამუშავების თავისებურებებს და ბოლოს მხატვრობის კოლორიტს. ყველა ამ მხატვრულ-სტილისტური კომპონენტის გაანალიზება კი, ვფიქრობთ, შესაძლებლობას მოგვცემს გამოვთქვათ ვარაუდი მხატვრობის შესრულების ქრონოლოგიურ ჩარჩოებზე.

იმის გათვალისწინებით, რომ ვეჯინის მოხატულობა არაერთგვაროვნადაა დაცული და ზოგიერთ კედლის მონაკვეთში მხატვრობა მთლიანად ან იმდენად ჩამოცვენილია, რომ გამოსახულება არ იკითხება, ჩვენ შევეცდებით მოხატულობის იმ მონაკვეთებზე გავამახვილოთ ყურადღება, სადაც მხატვრობა შედარებით კარგად არის დაცული და მის მხატვრულ-სტილისტურ მახასიათებლებზე მსჯელობა შესაძლებელი იქნება.

ვეჯინის მხატვრობის კედლის სტრუქტურულ დანაწევრებას მუქი უნაბისფერი რეგისტრის ხაზები და ორნამენტული ზოლი განსაზღვრავს. ვეჯინის მხატვრობაში, სცენათა გადანაწილებისთვის, გამოყენებული მსგავსი უნაბისფერი რეგისტრის ხაზები ტრადიციულია ქართული კედლის მხატვრობის ნიმუშებისთვის, როგორც ადრეულ, ასევე, გვიან შუა საუკუნეებში. მაგალითად, დავით გარეჯის უდაბნოს მთავარი ტაძარი (XI ს.), იკვის წმ. გიორგის ეკლესია (XII-XIII სს.), ვარძია (XII-XIII ს.), ყინწვისი (XIII ს.), ჭულე (XIV ს.), ზარზმა (XV ს.), ალვანი (XVI ს.), ნეკრესი (XVI ს.), ბობნევი (XVII ს.), ნიკორწმინდა (XVII ს.), თუმცა, მიუხედავად იმისა, რომ სხვადასხვა პერიოდის მხატვრობის ნიმუშებში, სცენების ერთმანეთისაგან გამმიჯნავი,

⁷⁵ თ. დვალი, ფ. დედვარიანი, საქართველოს ისტორიის და კულტურის ძეგლთა აღწერილობა, 1-I, თბ., 2013, გვ. 125, თ. ყაუხჩიშვილი, საქართველოს ბერძნული წარწერების კორპუსი, თბ., 2004, გვ. 314, ი. მამაიაშვილი, გვიანი შუა საუკუნეების ქართული მონუმენტური მხატვრობის ზოგიერთი ასპექტი, (გელათის ღვთისმშობლის შობის ტაძრის ცენტრალური სივრცის XVI ს-ის მხატვრობა), ქართული ხელოვნების ნარკვევები, III, თბ., 2004, გვ. 23

რეგისტრთა ხაზები ერთმანეთის მსგავსია, განსხვავებული და ერთმანეთთან მიმართებაში არათანაბარია თავად სცენათა გადანაწილების სტრუქტურა.

ვეჯინში მხატვრობის მკაფიო სტრუქტურა არ შეინიშნება. ზოგიერთ კედლის მონაკვეთში რეგისტრთა ხაზები, როგორც ჰორიზონტალური, ისე, ვერტიკალური, ერთმანეთს არ ემთხვევა; ასევე, კედლების დანაწევრებისას, ერთმანეთისგან განსხვავებულია რეგისტრთა რაოდენობაც. (სურ. 92, 93)

ერთმანეთისგან მკაფიოდ განსხვავებული სტრუქტურა აქვთ ბემისა და ტაძრის მთავარი სივრცის მოხატულობებს. ბემის კედლებზე მხატვრობა ოთხ რეგისტრად იყოფა, რომლის ზედა ორი რეგისტრი შუაზეა გაყოფილი და ორ რეგისტრში ოთხი კომპოზიციაცაა გამოსახული. მომდევნო მესამე და მეოთხე რეგისტრებზე კი, ჩრდილოეთ ბემის შემთხვევაში თითო რეგისტრი ისევ ორ ნაწილად იყოფა, ხოლო სამხრეთ მხარეს უკვე რეგისტრი შუაზე აღარ არის გაყოფილი და ერთიანი რეგისტრის ხაზები წარმოგვიდგება. მთავარი სივრცის კედლებზე კი, ერთი რეგისტრის მონაკვეთში, მხოლოდ ერთი კომპოზიციაცაა მოცემული და შესაბამისად, ერთ კომპოზიციას კედლის უფრო დიდი არე უჭირავს, ვიდრე ეს ბემის კედლებზეა წარმოდგენილი. ამდენად, განსხვავებით მთავარი სივრცის კედელთა დანაწევრებისგან, კედლის ერთი და იგივე მონაკვეთის ფარგლებში, კომპოზიციაცაა რაოდენობით, ბემის კედლები უფრო დატვირთულია, ვიდრე მთავარი სივრცის.

ამასთან, ბემის კედლებზე გამოსახულ სცენებს, მთავარი სივრცის კომპოზიციებისაგან განსხვავებული, ნარატიული სახის, დიდი ზომის წარწერები აქვს, რომლებიც, სცენათა მხატვრულ - სტრუქტურულ აღქმაში დიდ როლს ასრულებენ. (სურ. 94, 95, 96, 97, 98) განსხვავებით მთავარი სივრცის სცენებისგან, სადაც მხოლოდ განამრტებითი სახის წარწერებია მოცემული, (სურ. 64, 99, 100, 101) თავად გრაფემების ზომებიც განსხვავებულია და უფრო პატარა ზომისაა. საინტერესოა ის ფაქტი, რომ მიუხედავად იმისა, რომ ბემაზე უფრო პატარა ზომის სცენებია, აქ მაინც უფრო დიდი ზომის და ვრცელი წარწერებია, ვიდრე მთავარ სივრცეში.⁷⁶

აღნიშნული სტრუქტურული განსხვავებები, რომლებიც დარბაზის მთავარ სივრცესა და ბემის კედლებს შორისაა, ვეჯინის მხატვრობაში სხვადასხვა სიმძლავრის რიტმები შემოაქვს. მაგალითად, ტაძრის მთავარ სივრცეში, იმის გათვალისწინებით, რომ სცენები კედლის უფრო დიდ არეზეა გაშლილი, მაყურებლისთვის მისი აღქმა უფრო მარტივია, შედეგად კი, აღნიშნული რიტმიც უფრო მშვიდი და გაწონასწორებულია. განსხვავებით ბემის კედლებისგან, სადაც, სცენათა ზომების შემცირების და რაოდენობის ზრდის ხარჯზე, ეს რიტმი უფრო ჩქარი და დინამიკური ხდება.

⁷⁶ პალეოგრაფმა თემო ჯოჯუამ, წარწერების ადგილზე დათვალიერების შემდგომ, აღნიშნა, რომ ბემის კედლებსა და მთავარ სივრცეში არსებულ ასომთავრულ წარწერათა გრაფემების მოხაზულობები განსხვავდება ერთმანეთისაგან და ფიქრობს, რომ ეს წარწერები ერთი და იგივე დროს არ უნდა იყოს შესრულებული. თუმცა, ასევე, აღნიშნავს, რომ მათ შორის დროითი განსხვავება დიდი არ უნდა იყოს.

რაც შეეხება ორნამენტულ ზოლებს, ყველაზე განიერი ორნამენტული ზოლი მხატვრობას ქვედა ნაწილში შემოუყვება, (სურ. 103) ხოლო მეორე ორნამენტული ზოლი უფრო პატარა ზომისაა და კამარის ცენტრშია გავლებული. (სურ. 102) ისინი მხატვრობის სტრუქტურაში სცენებისთვის მათგანიზებელ როლს თამაშობენ და მათ ერთიან ორგანიზმად კრავენ.

როგორც აღვნიშნეთ, მხატვრობას ქვედა ნაწილში, განიერი ორნამენტული ზოლი შემოუყვებოდა (მხატვრობის ძირითადი ქვედა ზონის დაზიანების გამო, ამჟამად, მხოლოდ რამდენიმე ფრაგმენტიღა შემოგვრჩა), რომლის ანალოგი ალავერდის მხატვრობის ნიმუშზე მოვიძიეთ, თუმცა აქ ეს ორნამენტი მხოლოდ კარის თავსართის გასაფორმებელადაა გამოყენებული. (სურ. 122) ვეჯინის კედლის მხატვრობაში კი, აღნიშნული განიერი ორნამენტული ზოლი მთლიან მოხატულობას შემოევლებოდა და სხვადასხვა ზომისა და რაოდენობის რეგისტრთა ხაზების საყრდენად, ერთგვარ მათგანიზებლად კი, წარმოგვიდგება.

განიერი ორნამენტული ზოლია გამოყენებული კამარის ცენტრშიც, რომელიც ვეჯინის მხატვრული სტრუქტურის აღქმისას, დიდ როლს თამაშობს. (სურ. 64, 102) კამარის ორნამენტული ზოლი ერთმანეთში გადაბმული უწყვეტი წრეებისაგან შედგება. ის მთელ სიგრძეზე გასდევს კამარის ცენტრალურ ნაწილს და ჩრდილოეთი და სამხრეთი კამარების გამოსახულებებს ერთმანეთისაგან მკაფიოდ გამიჯნავს. კამარის ორნამენტული ზოლი მხოლოდ, გრძივი კედლების ცენტრალურ ნაწილში, გუმბათის სქემის გამოსახულების მონაკვეთში წყდება და, აღნიშნული კომპოზიციის დასრულების მონაკვეთში, ისევ გრძელდება. ამასთან, ეს ორნამენტული ზოლი, გუმბათის კომპოზიციაშიც „მონაწილეობს“. ⁷⁷ ამდენად, კამარის ორნამენტული ზოლი, იმის გარდა, რომ ჩრდილოეთ და სამხრეთ კედლებზე წარმოდგენილ სცენებს ერთმანეთისგან მკაფიოდ გამიჯნავს, ამასთან, როგორც იდეურად მნიშვნელოვან, ისე, ადგილმდებარეობით გამორჩეულ, ცენტრალურ კომპოზიციაშიც მონაწილეობს.

ვეჯინის კამარის ორნამენტული ზოლის მსგავსი პარალებები მოვიძიეთ, როგორც ქართულ კედლის მხატვრობის ნიმუშებში, ასევე, ათონის მთის XVI საუკუნის მხატვრობაზე. ამ ნიმუშებშიც, ვეჯინის მხატვრობის მსგავსად, ეს ორნამენტი კამარის ცენტრში წარმოგვიდგება. ესენია, ხობი, ვამეყ დადიანის ეკვდერი (XIV ს.), ზარზმა (XIV-XV სს.) და გელათის სამხრეთ-დასავლეთ ეკვდერის „ხალხური“ მოხატულობა, ხოლო ათონის მთაზე ანალოგიური ორნამენტი თეოფანე კრეტენის მიერ მოხატულ ლავრის მონასტერში (1535 წ.) გვხვდება. (სურ. 123) ამდენად, გვიანი შუა საუკუნეების კედლის მხატვრობის ნიმუშებში, აღნიშნული ორნამენტი უკვე ფართოდ გავრცელებულია.

თავად მთავარი სივრცის კედლების სტრუქტურა, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ბემის კედლებისგან განსხვავებულია. გრძივი კედლები პილასტრებითა და მათზე დაყრდნობილი საბჯენი თაღების მეშვეობით, სამ ნაწილად იყოფა. აღნიშნულ

⁷⁷ როგორც მხატვრობის აღწერისას აღვნიშნეთ, მედალიონში მოთავსებული პანტოკრატორის ფიგურა ცენტრშია გამოსახული, რომლის ოთხსავე მხარეს, აღნიშნული ორნამენტული ზოლი ჯვრის ფორმას ქმნის. ჯვრის თითო მკლავში კი, მახარებელთა სიმბოლოებია გამოსახული.

დანაწევრებებზე კი, სცენათა განლაგება, როგორც ერთი კედლის ფარგლებში, ისე ერთმანეთის მოპირდაპირედ, ზოგჯერ ემთხვევა ერთმანეთს, ზოგჯერ კი, არა. ზოგიერთ კედლის მონაკვეთში რეგისტრთა რაოდენობებიც განსხვავებულია. (სურ. 91, 92, 93)

ჩრდილოეთ და სამხრეთ კედლების აღმოსავლეთ მონაკვეთში, რეგისტრთა ხაზები, როგორც ჰორიზონტალური, ასევე, ვერტიკალური, ერთმანეთს ემთხვევა. შესაბამისად, ტოლია რეგისტრთა რაოდენობაც.⁷⁸ გრძივი კედლების ცენტრალურ ნაწილში კი, კედლის დანაწევრება გუმბათის სქემის კომპოზიციით იწყება, რომელიც ორივე გრძივ კედელზე გადმოდის და შესაბამისად, მოპირდაპირე რეგისტრთა ხაზებიც ერთმანეთს ემთხვევა. გუმბათის კომპოზიციის ქვეშ, ორივე კედლის შემთხვევაში, წარმოდგენილ კომპოზიციებს ქვედა ნაწილი დაზინებული აქვთ. ამდენად, თუ სად იქნებოდა გავლებული რეგისტრის ჰორიზონტალური ხაზი, ჩვენთვის უცნობია. რაც შეეხება კედლების დასავლეთ მონაკვეთებს, აქ ნათლად ჩანს, რომ ერთმანეთის მოპირდაპირე ჩრდილოეთი და სამხრეთი კედლების რეგისტრთა ხაზების დამთხვევა ირლვევა - სამხრეთი კედლის კამარის ფერდზე, სადაც ორი რეგისტრია შემორჩენილი, ჩრდილოეთ კედლის ამავე არეზე, ერთი კომპოზიციას მოცემული.

ამგვარად, მთავარი სივრცის დარბაზის კედლებზე, რეგისტრთა ხაზები და მათი რაოდენობა, ზოგ შემთხვევაში ემთხვევა, ზოგან კი, არა.

დარბაზის გრძივი კედლებისგან განსხვავებული რეგისტრთა დანაწევრებაა საბჯენ თაღებზე.⁷⁹ სულ, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, სამი საბჯენი თაღია. თითოეულ მათგანზე კი, რეგისტრთა დანაწევრება ერთმანეთის მსგავსია. საბჯენი თაღის თითო ფერდზე ერთი რეგისტრის ხაზია გავლებული, რომლებზეც ფრონტალური, ცალკეული ფიგურებია გამოსახული. აღნიშნული საბჯენ თაღის თითო რეგისტრს სიგრძეში უფრო დიდი არე ეთმობა, ვიდრე ეს გრძივი კედლების რეგისტრთა არეებზეა წარმოდგენილი. საბჯენი თაღის ერთი რეგისტრი გრძივ კედლებზე ორი რეგისტრის არეს მოიცავს. (სურ. 124) გარდა ჩრდილოეთ კედლის დასავლეთ მონაკვეთისა, სადაც „ამაღლების“ დიდი კომპოზიციას გამოსახული.

ჩვენი აზრით, მიუხედავად იმისა, რომ საბჯენი თაღების რეგისტრები, გრძივ კედლებზე არსებულ რეგისტრთა დანაწევრებას არ მისდევენ, ვფიქრობთ, მთავარ სივრცეში წარმოდგენილ სხვადასხვა ზომის სცენებისათვის, ისინი ერთგვარ მაორგანიზებელ როლს თამაშობენ. ამასთან, დარბაზის სივრცეში, მხატვრობის ერთიან შეკრულ სტრუქტურის ქმნიან. აღსანიშნავია, ისიც, რომ თაღებზე წარმოდგენილი ცალკეული ფრონტალური ფიგურები სტატიკურია და გრძივ კედლებზე გამოსახულ სიუჟეტურ კომპოზიციებს ერთგვარ „ჩარჩოს“, საზღვარს

⁷⁸ იმის გათვალისწინებით, რომ ვეჯინში მხატვრობა მხოლოდ კედლის ზედა ზონები გვაქვს შემორჩენილი, მთლიანად კედელი რამდენ რეგისტრს მოიცავდა, არ ვიცით. სავარაუდოდ, აქ სულ ცოტა ერთი რეგისტრი კიდევ დაეტეოდა.

⁷⁹ მხატვრობა აქაც მხოლოდ ზედა ზონებში შემოგვრჩა, ქვედა ნაწილში, პილსტრზე, მხოლოდ თეთრი ბათქაშის ფენაა შემორჩენილი.

უქმნიან. ამდენად, თუ გრძივ კედლებზე წარმოდგენილი კომპოზიციების რეგისტრის ხაზები და მათი რაოდენობა ზოგიერთ მონაკვეთში ერთმანეთს არ ემთხვევა, საბჭუნ თაღებზე წარმოდგენილი გამოსახულებები, კრავს და ერთიან სტრუქტურად გარდაქმნის.

ამგვარად, მხატვრობის აღქმისას, პირველი, რაც თვალში გვხვდება, მთავარ სივრცეში და საკურთხეველში ერთმანეთისგან განსხვავებული სცენათა სტრუქტურული დანაწევრებაა, რომელსაც მხატვრობის დანაწევრებაში სხვადასხვა რიტმები შემოაქვს. თავად მთავარი სივრცის გრძივი კედლების არათანაბარი რეგისტრთა დანაწევრების შემკვრელად კი, საბჭუნ თაღებზე წარმოდგენილი, დიდი ზომის, ფრონტალური ფიგურები გვევლინება. თავად ამ სცენების ქვეშ კი, მხატვრობას ქვედა ნაწილში, განიერი ორნამენტული ხაზი ევლება და მხატვრობის ერთგვარ ბაზისად, საყრდენად წარმოდგენილი. რომელიც, ასევე, აერთიანებს და კრავს მხატვრობის სტრუქტურას. ხოლო აღმოსავლეთ სატრიუმფო თაღისა და დასავლეთ კედლის ურთიერთკავშირი, ვფქრობთ, ერთგვარ, დამაგვირგვინებელ როლს თამაშობს ვეჯინის კედლის მხატვრობის სტრუქტურის ჩამოყალიბებაში. ამგვარად, ვეჯინის მოხატულობას, მიუხედავად იმისა, რომ მკაფიოდ გამოკვეთილი სტრუქტურა არ აქვს, მაინც გააზრებულია და ერთიან ორგანიზმად აღიქმება.

ვფიქრობთ, რომ ვეჯინის მხატვრობის სტრუქტურისთვის ყველაზე დამახასიათებელი, გამორჩეული ნიშანი, ერთ სივრცეში, ერთმანეთისგან რადიკალურად განსხვავებული სცენათა ზომებისა და რეგისტრთა არათანაბარი დანაწევრების თანაარსებობაა. კერძოდ, ბემისა და მთავარი სივრცის კედლების ერთმანეთისგან სრულიად განსხვავებული სცენათა განაწილება. ქართული კედლის მხატვრობის ისტორიაში, XII-XIII სს-თა მიჯნიდან იწყება მისწრაფება მოხატულობის მეტი დეკორაციულობისა და დინამიკურობისაკენ. თანდათან ეს ტენდენციები უფრო და უფრო ძლიერდება და მონუმენტური პრინციპები ადგილს უთმობენ მოხატულობის დეკორაციულ გააზრებას.⁸⁰ თუმცა, ვეჯინის მოხატულობაში მხატვრობის დეკორაციულ გააზრებასთან და სხვადასხვა ზომის რეგისტრთა ხაზებთან ერთად, სისტემის თვალსაზრისით, კიდევ სხვა ასპექტები ჩნდება. ჩვენი ვარაუდით, ვეჯინში გამოვლენილი აღნიშნული მხატვრობის სტრუქტურის საკითხები პალეოლოგოსთა პერიოდში, განსაკუთრებით კი, გვიანი შუა საუკუნეების კედლის მხატვრობის ნიმუშებში იჩენს თავს.

ი. მამაიაშვილი ნაშრომში, „გვიანი შუა საუკუნეების ქართული მონუმენტური მხატვრობის ზოგიერთი ასპექტი“,⁸¹ XVI საუკუნის კედლის მხატვრობის ნიმუშების განხილვისას, კახთა მეფე ლევანის მოღვაწეობის პერიოდს განსაკუთრებულად ნაყოფიერად მოიხსენიებს და მის მიერ შემკულ ტაძრებს ჩამოთვლის, რომელშიც ვეჯინის მხატვრობასაც აღნიშნავს: „მისი მეფობის წლებში შეიმკო არა ერთი ეკლესია -

⁸⁰ Т. Вирсаладзе, основные этапы развития грузинской средневековой монументальной живописи, избранные труды, 2007, გვ. 10-24.

⁸¹ ი. მამაიაშვილი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 22-26

ალვანის, გრემის, ახალი შუამთის, ნეკრესის, კაწარეთის, ვეჯინის.⁸² ჩვენ გადავწყვიტეთ, აღნიშნულ ტაძართა მოხატულობები შეგვედარებინა ერთმანეთისთვის, თუ რა საერთო აქვთ ამ ტაძრებს ერთმანეთთან და რა მახასიათებლებით გავს ან არ გავს მათ ვეჯინი. კერძოდ, ისინი შევადარეთ ერთმანეთს კომპოზიციათა არჩევის, მათი კედელზე განაწილების პრინციპების, დეკორატიული მოტივების გამოყენების თვალსაზრისით და ამ მახასიათებლებზე დაყრდნობით ვიმსჯელებთ, რამდენად შესაძლებელია მათ რიგში მოვიაროთ ვეჯინის მხატვრობა.

აღნიშნულ მოხატულობებზე - კაწარეთის სამება, ალვანი, ნეკრესი, გრემი, ახალი შუამთა და ვეჯინი - ყველგან საკონქო კომპოზიციად ტახტზე მჯდომი, ნიკოპეას ტიპის ღვთისმშობლის დიდებაა გამოსახული. საკონქო კომპოზიციის ქვეშ მხატვრობა აღარ შემოგვრჩა კაწარეთის სამებაში, (სურ. 56) ახალ შუამთაში კი, მხატვრობა დაზიანებულია, თუმცა, გაირჩევა მოციქულთა რიგის ფრაგმენტები. ხოლო ალვანში, ნეკრესსა და გრემში პურითა და ღვინით ზიარების კომპოზიციებია გამოსახული. ერთმანეთისაგან განსხვავებულია რეგისტრთა ხაზების რაოდენობა, ზოგიერთ შემთხვევაში ზიარება ორ რეგისტრად იყოფა. სხვა სცენებია დამატებული გრემის აღმოსავლეთ აფსიდში, გამოსახულია საიდუმლო სერობა და ეკლესიის მამათა რიგი. (სურ. 125, 126) ვეჯინის აფსიდში კი, მხოლოდ ეკლესიის მამათა რიგი წარმოგვიდგება.

ამ ტაძარების ცენტრალურ სივრცეში ათორმეტ დღესასწაულთა ციკლია გაშლილი. კაწარეთის სამებაში, (სურ. 127) ალვანსა (სურ. 128) და გრემში დასავლეთ კედლის ზედა რეგისტრში (სურ. 129) წარმოდგენილია ღვთისმშობლის მიძინების სცენა. ქვედა რეგისტრში კი, ცალკეულ ფიგურათა რიგია. ახალ შუამთასა და ნეკრესში (სურ. 130) მოცემულ სცენას ემატება ღვთისმშობლის ციკლი. ვეჯინში კი, დასავლეთ კედლის მთლიანი არე განკითხვის დღის ვრცელ კომპოზიციას ეთმობა, რომელიც არცერთ აღნიშნულ ტაძარში არ გვხვდება. იმის გათვალისწინებით, რომ აღნიშნული მხატვრობები ფრაგმენტირებულია, რამდენიმე საერთო კომპოზიციათა რედაქციის პოვნა, შესაძლებელი გახდა, რომელებთან შედარებისას აშკარად განსხვავებული აღმოჩნდა ვეჯინის მხატვრობა. მაგალითად, „ამაღლების“ კომპოზიციის რედაქცია, რომლებიც ერთმანეთის მსგავსია ალვანში, ნეკრესში და ახალ შუამთაში, სადაც კომპოზიციის ქვედა ნაწილში მოციქულთა რიგის ცენტრში, ფრონტალური ღვთისმშობლის გამოსახულებაა, რომლის ორსავე მხარეს, მთავარანგელოზთა თითო ფიგურაა გამოსახული. ვეჯინში კი, აღნიშნულ კომპოზიციაში, ღვთისმშობლის ფიგურა მოციქულთა რიგშია „შეჭრილი“ და მათგან არ გამოიყოფა. ასევე, აქ მხოლოდ ერთი ანგელოზია გამოსახული. აღსანიშნავია კომპოზიციები, რომლებიც მეორდება ზემოთ აღნიშნულ ტაძართა მოხატულობებში და ვეჯინის შემორჩენილ მხატვრობაზე არ გვაქვს გამოსახული. მაგალითად, „საიდუმლო სერობა“ (გრემი, ნეკრესი), „თომას დარწმუნება“ (ალვანი, ნეკრესი, გრემი), „სულთმოფენობა“ (ნეკრესი, ალვანი, ახალი

⁸² იქვე, გვ. 23

შუამთა), „ღვთისმშობლის მიძინება“ (კაწარეთის სამება, ალვანი, ნეკრესი, ახალი შუამთა, გრემი).

აღსანიშნავია ისიც, რომ ვეჯინთან შედარებით, აღნიშნული ტაძრები ორნამენტული დეკორით გამოირჩევიან; კაწარეთის სამებაში და ალვანში შეისრულ თაღედში ჩაწერილია აყვავებული, (სურ. 131, 134) მცენარეული მოტივები, გაფორმებულია სვეტების კაპიტელებიც კი. ამ მხრივ გამორჩეულია ახალი შუამთის მოხატულობა, (სურ. 133) სადაც სცენებს შორის არეები, სვეტები და პილასტრებიც ორნამენტებითაა გაფორმებული. დეკორითაა შემოკული რეგისტრის ხაზებიც. ვეჯინის მხატვრობა კი, მოკლებულია დეკორატიულ შემკულობებს და დეკორით მხოლოდ ორი ორნამენტული განიერი ზოლია გამოსახული, რომლებიც მხატვრობას ქვედა ნაწილში და კამარის ცენტრში, მთელ სიგრძეზე ევლება.

კახეთის აღნიშნულ ტაძრებში, კაწარეთის სამება, ალვანი, ნეკრესი და გრემი, განსხვავებით ვეჯინისაგან, აქტიურად გამოიყენება თაღები, რომლებშიც ცალკეული ფიგურებია მოთავსებული. გრძივ კედლებზე წარმოდგენილი ცალკეული ფიგურები თაღებშია გამოსახული. ალვანის ნათლისცემელში თაღებია გამოყენებული, (სურ. 135, 136) როგორც საკურთხეველში, ეკლესიის მამების რიგთან, ასევე, დარბაზში ცალკეულ წმინდანთა ფიგურებთან და საქტიტორო გამოსახულებებთან. ნეკრესის მოხატულობის ქვედა ზონაში, (სურ. 137) სამხრეთ და ჩრდილოეთ გრძივი კედლები მთლიანად მოცულია ცალკეულ ფიგურათა რიგით, რომლებიც ასევე თაღებშია მოქცეული. გრემშიც, (სურ. 138) მხატვრობის ქვედა ზონებში და სვეტებზეც, ცალკეული ფიგურები, ნახევრწრიული ფორმის თაღედშია გამოსახული, რომლებიც მცენარეული ორნამენტით შემკულ კაპიტელიან სვეტებს ეყრდნობიან, ასეთივე სვეტებია გამოსახული კაწარეთის სამებაში. (სურ. 132) ვეჯინის მხატვრობაზე კი, თაღების მოტივი საერთოდ არ გვხვდება. მიუხედავად იმისა, რომ მხატვრობა ქვედა ზონებში თითქმის არ შემოგვრჩა, ჩრდილოეთ კედლის, დასავლეთ მონაკვეთში, შემორჩენილ ბოლო რეგისტრზე გამოსახულია წმინდანთა რიგი, რომლებიც თაღებში არ არიან მოქცეულნი და მსგავსი მოტივი არც აფსიდის ეკლესიის მამებზეა გამოყენებული.

ვეჯინისაგან განსხვავებული სცენათა დანაწილებაა ზემოთ აღნიშნულ ტაძარებზე, სადაც სცენათა გადანაწილების სტრუქტურა დარბაზისა თუ გუმბათოვანი ტაძრის კედლებზე უფრო მოწესრიგებულია. აღსანიშნავია, რომ გრემში, ეს სტრუქტურა უფრო ქაოტურია, მეტი რეგისტრის ხაზია და ცალკეული ფიგურებიც რაოდენებრივად უფრო მეტი წარმოგვიდგება. თუმცა, ვეჯინთან შედარებით მაინც განსხვავებულია. ვეჯინის ბემაზე და მთავარი სივრცის კედლებზე, ერთმანეთისაგან სრულიად განსხვავებული სცენათა განაწილებაა. მათი რაოდენობა და ზომები რადიკალურად სხვაობენ ერთმანეთისაგან. მსგავსი სცენათა მიმართება, ერთ

სივრცეში რადიკალურად განსხვავებული რეგისტრის ზომების თანაარსებობის, აღნიშნულ კედელთა მხატვრობის სტრუქტურისთვის არ არის დამახასიათებელი.

ამდენად, აღნიშნული ლევან კახთა მეფის დროინდელი ძეგლები: კაწარეთის სამება, ალვანი, ნეკრესი, ახალი შუამთა და გრემი, ვფიქრობთ, რომ საერთო ნიშნებით ხასიათდება, თუმცა, სრულიად განსხვავებულია ვეჯინის მხატვრობისაგან. როგორც დეკორატიული გადაწყვეტით, ასევე, სცენათა არჩევით და მათი კედელზე გადანაწილების პრინციპით. ჩვენი აზრით, ვეჯინის მხატვრობა მომდევნო პერიოდის, XVII საუკუნის კედლის მხატვრობის ნიმუშების მახასიათებლებს პასუხობს.

მაგალითისთვის ავიღეთ XVII ს-ის რამდენიმე დათარიღებული კედლის მხატვრობის ნიმუში, რომელთა სისტემის ხასიათი ვფიქრობთ რომ ვეჯინის მხატვრობას ენათესავება. ნაკურალეში, ბობნევი, გელათის ჩრდილო-დასავლეთ ეკვდერი და ხობი. აღნიშნულ ნიმუშებში, ერთი კედლის ფარგლებში ერთმანეთისგან საკმაოდ განსხვავებული ზომის სცენები წარმოგვიდგება. მაგალითად, ნაკურალეში, (სურ. 139) გრძივ კედლებზე, პირველ რეგისტრი ათორმეტ დღესასწაულთა ციკლის ორ კომპოზიციას ეთმობა, ხოლო მის ქვემოთ, მეორე რეგისტრში, ვიწრო ზომის რეგისტრში, მედალიონებში მოთავსებული, წმინდანთა ნახევარფიგურების რიგია. აღნიშნული რეგისტრის ქვემოთ, მესამე რეგისტრში, ისევ საუფლო დღესასწაულიდანაა სცენები გამოსახული. მედალიონებში გამოსახული წმინდანთა ნახევარფიგურები განსაკუთრებით ხშირად გვხვდება XVI საუკუნის მხატვრობის ნიმუშებში (ახალი შუამთა, გრემი), თუმცა, ამ შემთხვევაში, ჩვენი ყურადღება მიიპყრო, საუფლო დღესასწაულის სიუჟეტებისგან სრულიად განსხვავებულმა რეგისტრმა. ახალ შუამთაში და გრემში მედალიონში გამოსახული წმინდანები ან არქიტექტურულად ცალკე გამოყოფილ ადგილას არიან გამოსახულნი, ან გრძივი კედლების ბოლო რეგისტრში. ნაკურალეშის მხატვრობაზე კი, მნიშვნელოვანია, რომ აღნიშნული რეგისტრი, საუფლო დღესასწაულთა რიგის შუაშია მოთავსებული და მისი მხატვრობის სტრუქტურა, ერთი კედლის ფარგლებში, ერთმანეთისგან მკვეთრად განსხვავებულია. თითქოს მხატვარს აქ გამიზნულად სურს რეგისტრთა ხაზების ასეთი „დისბალანსის“ შექმნა. XVI საუკუნის ძეგლებში, ვფიქრობთ, რომ რეგისტრთა შორის ამგვარი „დისბალანსი“ ნაკლებადაა. თუმცა, აღსანიშნავია ისიც, რომ წალენჯიხის მთავარ სივრცის (XIV ს.) გრძივ კედელზე ვხვდებით მედალიონის რეგისტრს, რომელიც საუფლო დღესასწაულებს შორისაა ჩასმული.

მსგავსი სცენათა განაწილების მიდგომა ბობნევის იოანე მახარებლის ეკლესიის მოხატულობაზეც. (სურ. 140) სადაც ერთი კედლის ფარგლებში, ერთმანეთის გვერდით, რადიკალურად განსხვავებული, რეგისტრის ხაზები თანაარსებობს. მაგალითად, დასავლეთ კედელზე, რომელიც ოთხ რეგისტრად იყოფა, პირველი რეგისტრი მთლიანად „ხარების“ კომპოზიციას ეთმობა. მეორე რეგისტრი თაღედში მოქცეულ ფეხზე მდგომ წმინდანთა ფიგურებს, მესამე რეგისტრში კი, ნაკურალეშის მსგავსად მედალიონებში მოთავსებული წმინდანთა რიგია. ბოლო რეგისტრი ისევ

ფეხზე მდგომ ფიგურებს ეთმობა. ჩრდილოეთ კედელზეცაა გამოსახული მედალიონში ჩასმული და ცალკე ფეხზე მდგომი წმინდანთა ფიგურებიც, რომლებსაც ორი რეგისტრის არე ეთმობათ. მათ გევრდით კი, ამავე რეგისტრის არეზე, 40 სებასტიანელის კომპოზიციას წარმოდგენილი.

რაც შეეხება გელათის ჩრდილო-დასავლეთ ეკვდერს, (სურ. 141) აქ გრძივი კედლების პირველ რეგისტრზე წინასწარმეტყველთა რიგია გამოსახული, რომლებსაც კედლის მთელი სიგრძე უჭირავთ, მათ ქვემოთ კი, ერთ რეგისტრი სამ ნაწილად იყოფა და საუფლო დღესასწაულებია წარმოდგენილი. ბოლო რეგისტრი კი, ისევ კედლის მთელ სიგრძეს მოიცავს და სიუჟეტური კომპოზიციას მოცემული. ამდენად, აღნიშნულ კედლის მხატვრობის ნიმუშზეც, ერთი კედლის სიბრტყეზე, სცენების ზომები და მათი განლაგების სტრუქტურა მკაფიოდ განსხვავებულია ერთმანეთისგან.

მიუხედავად იმისა, რომ ვეჯინის მხატვრობაზე, მთავარ სივრცეში, სცენებს შორის, ასეთი რადიკალური განსხვავებები არა ერთი კედლის სიბრტყეზე, არამედ ბემის კედლებთან მიმართებაშია, მხატვრობის სტრუქტურის პრინციპი მაინც მსგავსია - აქაც ერთი კედლის ფარგლებში რეგისტრთა ზომების გამიზნული, ერთმანეთისგან განსხვავებული ზომების თანაარსებობაა. აღსანიშნავია ისიც რომ, აღნიშნული XVII საუკუნის კედლის მხატვრობის ნიმუშების მოსახატი დარბაზის არეები, უფრო პატარა ზომისაა და მათ არ აქვთ ბემა. არსებულ სცენათა გადანაწილება კი, პატარა ზომის კედლებზე, უფრო მეტად შესამჩნევია, ვიდრე ეს ვეჯინის საკმაოდ ფართო ზომის კედლებზეა შესაძლებელი.

ვეჯინის მსგავსად, დარბაზულ სივრცეში, ბემის კედლებია მოხატული ხობის XVII საუკუნის კედლის მოხატულობაზე. (სურ. 142) სცენათა გადანაწილების პრინციპით სწორედ ხობის მხატვრობა გავს ყველაზე მტად ვეჯინის მხატვრობას. აქაც, ვეჯინის მსგავსად, ბემის კედელ-კამარაზე, მთავარ სივრცესთან შედარებით, რადიკალურად განსხვავებული ზომის სცენები წარმოგვიდგება; „ბემის მოხატულობა, სადაც შესამჩნევად დარღვეულია ინტერიერის სხვა, დანარჩენ მონაკვეთებზე განთავსებულ სცენათა განაწილების პრინციპი. ეს იმით ჩანს, რომ ბემასა და კედელ-კამარებზე ასახულ სცენათა რეგისტრების დონე ერთმანეთს არ ემთხვევა... ბემის სცენათა ამგვარი განაწილება სხვათაგან მათ გამოყოფას ემსახურება და ტაძრის გამორჩეულად დიდი ზომის ბემაში გაშლილი მხატვრობაც (ცხადია, მხოლოდ პირობითად), დამოუკიდებელ მნიშვნელობას იძენს.“⁸³ ასევე, ხობში, გელათის ჩრდილო-დასავლეთი ეკვდერის სცენათა გადანაწილების მსგავსად, ბემის ბოლო რეგისტრებზე, დიდი ზომის სცენებია გამოსახული, რომლებიც კომპოზიციურ საყრდენს უქმნიან მის ზემოთ გაშლილ სხვადასხვა ზომის სცენებს.

ამდენად, ვეჯინის კედლის მხატვრობის სტრუქტურა XVII საუკუნის მხატვრობებზე სცენათა გადანაწილების პრინციპებს პასუხობს და მათ მსგავსად, ერთ

⁸³ ი. ხუტკვაძე, ხობის ტაძრის XVII საუკუნის მოხატულობა, საქართველოს სიძველენი, გვ. 285

სივრცეში, ერთმანეთისგან რადიკალურად განსხვავებული ზომის რეგისტრებს წარმოგვიდგენს. ისეთ დარბაზულ სივრცეებში (ბოზნევი, ნაკურალეში, გელათის ჩრდილო-დასავლეთ ეკვდერი), სადაც ბემის კედლები არ არის, რადიკალურად განსხვავებული რეგისტრთა ხაზების თანაარსებობა, ერთი კედლის ფარგლებშია მოქცეული, ხოლო ბემის არსებობის შემთხვევაში (ვეჯინი, ხობი), აქ გამოსახული სრულიად განსხვავებული ზომის სცენები, დარბაზის კედლებთან მიმართებაში, დამოუკიდებელ მნიშვნელობას იძენს.

ვეჯინის მხატვრობაზე სცენების კომპოზიციური აგების პრინციპები გააზრებული და ურთიერთდაკავშირებულია. საუფლო სცენები გავრცობილი და მრავალფეროვანია. უზვად არის გამოყენებული არქიტექტურული ელემენტები და პეიზაჟი. ისინი ერთი კედლის ფარგლებში იმეორებენ კომპოზიციური აგების პრინციპებს და ერთმანეთთან იდეურადაც არიან დაკავშირებულნი. ასევე, ერთმანეთთან კავშირშია, საკურთხეველის აფსიდის სატრიუმფო თაღი და დასავლეთ კედელი, როგორც კომპოზიციურად, ისე იდეურად.

აღმოსავლეთ აფსიდის სატრიუმფო თაღზე, მოციქულთა რიგია გამოსახული, რომლის განლაგების ფორმაც გამეორებულია, მოპირდაპირე, დასავლეთ კედელზე, განკითხვის დღის კომპოზიციაში წარმოდგენილ მოციქულთა რიგზე. სატრიუმფო თაღის თითო ფერდზე ექვსი მოციქულის ნახევარფიგურაა გამოსახული, თაღის შუბლზე კი, ცენტრში, მაცხოვრის გამოსახულებაა, ხოლო განკითხვის დღის კომპოზიციაში, დასავლეთ კედლის თაღისებური ფორმის ფერდებზეც, მოციქულთა მჯდომარე ფიგურებია განლაგებული. რომლის ცენტრშიც მაცხოვრის გამოსახულებაა წარმოდგენილი. ამდენად, ორივე კომპოზიციაზე, ცენტრში მაცხოვრის ფიგურაა გამოსახული, რომლის გვერდებზე, რკალისებურად, მოციქულთა რიგია განლაგებული. ისინი იდეურადაც უკავშირდებიან ერთმანეთს. კერძოდ, სატრიუმფო თაღზე გამოსახული კომპოზიცია, მაცხოვრის მიერ მოციქულთა წარგზავნასა და მისი მკვდრეთით აღდგომის წინასწარუწყების იდეას მოიცავს, ხოლო განკითხვის დღის კომპოზიციაში, უკვე ამ წინასწარუწყების აღსრულების ილუსტრაციაა, რომლის მოწმეებიც, ასევე, მოციქულები არიან.

სცენათა კომპოზიციური აგების პრინციპების მსგავსებაა ბემის კედლებზეც. კომპოზიციები ერთმანეთთან ერთი კედლის არეზე არიან დაკავშირებულნი. მაგალითად, შემორჩენილ მხატვრობის ფრაგმენტებზე ირკვევა, რომ სამხრეთ ბემაზე, კამარის არეზე, ოთხივე კომპოზიციაში, კომპოზიციის ცენტრი მარცხენა ნაწილში გამოსახულ მაცხოვრის ფიგურას ეთმობა. ხოლო ჩრდილოეთ ბემის კამარაზე, აქაც ოთხი სცენიდან ჩანს, რომ სამ კომპოზიციაში ეკლესიის ფონზე ვითარდება სიუჟეტი. იმის გათვალისწინებით, რომ ბემის კამარაზე წარმოდგენილი გამოსახულებები საკმაოდ დაზიანებულია და მხოლოდ სამხრეთი ბემის სცენების იდენტიფიკაცია გახდა შესაძლებელი, სცენათა იდეურ კავშირებზე მსჯელობა მხოლოდ აქ გამოსახულ სცენებზეა შესაძლებელი. სამხრეთი ბემის სიუჟეტებზე, პირველ რეგისტრის ორივე კომპოზიციაზე, მაცხოვრისა და პეტრე მოციქულის სასწაულებია გადმოცემული,

მეორე რეგისტრში კი, ორივე სცენა მაცხოვრის მიერ განკურნების სიუჟეტებს ეთმობა. ჩრდილოეთ ბემაზე კი, შეგვიძლია ვიფიქროთ, რომ იმის გათვალისწინებით, რომ აქ სამ კომპოზიციაში, ერთი და იგივე, ეკლესიის გამოსახულება ჩანს, კომპოზიციებიც ერთმანეთთან უნდა ყოფილიყო დაკავშირებული.

რაც შეეხება, ბემის ქვედა ნაწილს, სამხრეთით აქ წმინდანთა ნახევარფიგურების ორი რეგისტრია. ჩრდილოეთ კედელზე კი, მხოლოდ ერთი რეგისტრია შემორჩენილი, რომელშიც ორი კომპოზიციაა გამოსახული. აღმოსავლეთ ნაწილში, საკურთხევლის აფსიდთან, გამოსახული კომპოზიცია პეტრე ალექსანდრიელის ხილვას ეთმობა, რომელიც ორი ფიგურისაგან შედგება - მარცხნივ გამოსახულია პეტრე ალექსანდრიელი, მარჯვნივ კი, ბალდახინში მყოფი მაცხოვრის ფიგურა. აღნიშნული კომპოზიცია, აფსიდში გამოსახულ წმ. მამების რეგისტრის დონეს ემთხვევა და ჩრდილოეთ ბემაზე უშუალოდ მის გაგრძელებად გვევლინება. ჩვენი აზრით, აღნიშნული კომპოზიცია, აფსიდში გამოსახულ წმ. მამების გამოსახულებების რიგის ერთგვარ იდეურ გაგრძელებას წარმოადგენს. პეტრე ალექსანდრიელსაც, მათ მსგავსად, ეკლესიის მამის სამოსი მოსავს და განასახიერებს სწორედ იმ იდეას, რომელსაც ემსახურებიან ეკლესიის მოძღვრნი. დასავლეთ ნაწილში, მეორე სცენა კი, ცალკე მდგომ მთავარანგელოზის ფიგურას ეთმობა, რომელსაც ხელში ხელთუქმნელი ხატი უჭირავს და მიმართულია დარბაზის სივრცისკენ. ამის შემდგომ, ჩვენი მზერაც, მთავარ სივრცეში განლაგებულ კომპოზიციებზე გადადის.

ჩრდილოეთ კედლის, აღმოსავლეთ მონაკვეთის, კამარის ფერდზე, „ხარების“ და „შობის“, მაცხოვრის განკაცების ამსახველი, კომპოზიციებია წარმოდგენილი. როგორც ვიცით, შობის კომპოზიცია „ხარების“ სცენასთან შედარებით მრავალფიგურიანია. ხარების სცენა ორი ფიგურისაგან შედგება, თუმცა, კომპოზიცია არქიტექტურული დეტალით „გადაჭედებულია“. ამის გამო კი, აღნიშნულ განსხვავებებს თვალი ვერ აღიქვამს.

ჩრდილოეთ კედლის ცენტრალურ ნაწილში „ფერისცვალების“ კომპოზიციის ფრაგმენტი შემოგვჩა, რომელიც კომპოზიციური გადაწყვეტის მხრივ, დაკავშირებულია ამავე კედელის დასავლეთ მონაკვეთში გამოსახულ „ამაღლების“ კომპოზიციასთან. იმის გათვალისწინებით, რომ ფერისცვალების კომპოზიციის მხოლოდ ზედა ნაწილი შემოგვჩა, აქაც, ამაღლების მსგავსად, ცენტრში, მანდორლაში გამოსახული მაცხოვარია წარმოდგენილი, მის ორსავ მხარეს კი, ელია და მოსე წინასწარმეტყველები არიან გამოსახულნი, ხოლო ამაღლების კომპოზიციაში, ანგელოზები. აღნიშნული კომპოზიციებიც, კომპოზიციურ აგებასთან ერთად, იდეურადაც არიან დაკავშირებულნი. ორივე სცენა მაცხოვრის ღვთაებრივი ბუნების გამოჩინების ილუსტრაციაა. „ფერისცვალების“ კომპოზიციის შემთხვევაში ეს მაცხოვრის მიწიერი ცხოვრების ჟამს ხდება, ხოლო „ამაღლება“ მაცხოვრის აღდგომის შემდეგ.

რაც შეეხება სამხრეთ კედელს, აქ აღმოსავლეთ მონაკვეთში მაცხოვრის სასწაულებია წარმოდგენილი და ორი სცენაა შემორჩენილი, რომელთა

კომპოზიციური აგებაც ერთმანეთის მსგავსია. შემორჩენილ ორ კომპოზიციაზე, ცენტრალურ ნაწილში, მაცხოვარია გამოსახული, მარცხნივ მოციქულთა ჯგუფია, ხოლო მარჯვნივ პირველ რეგისტრში ბრმადმოზილის გამოსახულებაა, ხოლო მეორე რეგისტრში სამარიტელი დედაკაცი.

ამავე კედლის ცენტრალურ ნაწილში, სამწუხაროდ, მხოლოდ ერთი, „ლაზარეს აღდგინების“ კომპოზიცია შემოგვრჩა, რომელიც საკმაოდ დაზიანებულია. მაგრამ ჩანს, რომ კომპოზიციის აგება, აქაც აღმოსავლეთ ნაწილში გამოსახულ, მაცხოვრის სასწაულების სიუჟეტების მსგავსია. ცენტრში გამოსახულია მაცხოვარი, მარცხენა ნაწილში მოციქულთა ფრაგმენტირებული ფიგურები, ხოლო მარჯვნივ ნაწილში კი, იუდეველთა მცირე ჯგუფი და ლაზარეს მკვდრეთით აღმდგარი ფიგურა. ამდენად, სახმრეთ კედელზე წარმოდგენილი მაცხოვრის სასწაულების სიუჟეტები სმგავსი კომპოზიციური აგებით ხასიათდება.

სამხრეთი კედლის დასავლეთ მონაკვეთში „იერუსალმში შესვლა“ და „ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნის“ სცენებია შემორჩენილი. მათი კომპოზიციური აგებაც ერთმანეთის მსგავსია. ორივე კომპოზიცია ცენტრალურ ღერძზეა აგებული, სადაც ცენტრში მაცხოვარია გამოსახული, მის ორსავე მხარეს კი, ადამიანთა ჯგუფებია. აღნიშნული კომპოზიციები მაცხოვრის ტრიუმფალურ დიდებას ასახავს, აქაც ფერისცვალების და აღდგომის კომპოზიციების მსგავსად, „იერუსალიმში შესვლა“ მაცხოვრის მიწიერი ცხოვრების დროს ხდება, ხოლო „ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნა“ მკვდრეთის აღდგომის შემდეგ.

ამგვარად, ვეჯინის მხატვრობის კომპოზიციები ძირითადად ცენტრულ ხასიათს ატარებს და სიმეტრიის პრინციპითაა აგებული. მათი აგების პრინციპები კი, დაკავშირებულია სცენების თეოლოგიურ შინაარსთან. აღსანიშნავია, რომ გვიანი შუა საუკუნეების ხელოვნების მხატვრული სურათისთვის, ნაკლებად დამახასიათებელია სიმეტრიული, თანაბარი, შედარებით მშვიდად განვითარებული კომპოზიციები. აღნიშნულ ფაქტზე საუბრობს ი. ხუსკივაძე, „ხოზის XVII საუკუნის კედლის მხატვრობის“ განხილვისას და ამბობს, რომ ხოზის კომპოზიციათა განაწილება განსხვავებულია გვიან შუა საუკუნეების ეპოქაში დამკვიდრებულ სცენათა დეცენტრალიზებულობისგან: „კედლის სიბრტყეზე მოხატულობის ხალიჩისებრი განფენა, ჩვენს ძეგლში აშკარად გამოხატული თავისებურებით და ამდენად, შეიძლება ითქვას, გვიანპალეოლოგოსური ხელოვნების მხატვრული სურათისთვის ნაკლებდამახასიათებლად არის წარმოქმნილი. თუ ტიპიურ გვიანპალეოლოგოსურ მხატვრობაში კომპოზიციები მაქსიმალურად დეცენტრალიზებულია, შეძრულია, მოუსვენარი, ჩვენთან სიმეტრიულია, ასე თუ ისე თანაბარი, შედარებით მშვიდად განვითარებული.“⁸⁴ ამდენად, ვეჯინის მხატვრობა, როგორც მხატვრობის

⁸⁴ იქვე, გვ. 286

სტრუქტურის თვალსაზრისით, ასევე, კომპოზიციათა მშვიდი და თანაბარი აგების პრინციპით, ხოზის XVII საუკუნის მხატვრობასთან პოულობს პარალელს.

ფიგურათა პროპორციები

მთლიანად მხატვრობაში ძალზე განსხვავებული ზომის (დიდი და მცირე) ფიგურები გვაქვს მოცემული, რაც მხატვრობის საერთო მასშტაბს არღვევს. ცალკეულ სცენებში ფიგურები სხვადასხვა ზომისაა ან არიან. მაგალითად, ბემის კედლებზე, მთავარ სივრცესთან შედარებით ფიგურათა ზომები უფრო მცირე და თხელია, განსხვავებულია გუმბათის სქემის კომპოზიციაში გამოსახული დიდი ზომის პანტოკრატორის გამოსახულებაც. ასევე, საბჯენ თაღებზე წარმოდგენილი ცალკეული ფიგურები, რომლებიც გრძივ კედლებზე წარმოდგენილი სცენების ორი რეგისტრის არეს იკავებენ. აღსანიშნავია, რომ ერთი სცენის ფარგლებში, ფიგურები ერთმანეთის პროპორციულია, თუმცა, სხვა სცენებთან მიმართებაში ეს პროპორციები ირღვევა.

ცალკეულ სცენებს შორის აღნიშნული ფიგურათა დისპროპორცია, მკვეთრად შესამჩნევი არ არის, რადგან კედლის არეები, სადაც ერთმანეთისგან განსხვავებული ზომის ფიგურებია გამოსახული, ერთმანეთის მოშორებითაა. იმის გათვალისწინებით, რომ ვეჯინის დარბაზული სივრცე დიდი ზომისაა, ბემის კედლებზე წარმოდგენილი პატარა ზომის ფიგურები, მთავარი სივრცის ფიგურებთან მიმართებაში მკვეთრად განსხვავებულად არ აღიქმება. თავად ბემის კედლებზე წარმოდგენილი გამოსახულებები კი, ერთმანეთთან მიმართებაში, პროპორციულია. რაც შეეხება გუმბათის სქემაზე წარმოდგენილ პანტოკრატორის ფიგურას, ის კამარის ცენტრშია გამოსახული და სცენებს შორის გამორჩეული ფიგურის იდეას პასუხობს და სრულიად ბუნებრივია, რომ ყველაზე დიდი ზომისაა. საბჯენ თაღებზე წარმოდგენილი ცალკეული დიდი ზომის ფიგურები ერთი ზომისაა და გრძივი კედლებისგან არქიტექტურულად გამოყოფილ ადგილას წარმოგვიდგებიან. მიუხედავად იმისა, რომ გრძივ კედლებზე გამოსახულ სხვა ფიგურებთან შედარებით ისინი საკმაოდ დიდი ზომისაა ან არიან, როგორც მხატვრობის სტრუქტურის აღწერისას აღვნიშნეთ, სცენათა ერთგვარ გამაერთიანებლის, შემკვრელის როლს ასრულებენ და მხატვრობის ერთიან სტრუქტურაში მოიაზრებიან.

ვეჯინის მხატვრობაზე, სიუჟეტურ კომპოზიციებში წარმოდგენილ რამდენიმე ფიგურაზე, განსაკუთრებულად შესამჩნევეა ამოდრავებული, შუა საუკუნეების კლასიკურ ფორმებს მიმსგავსებული, ფიგურათა პროპორციების მქონე პერსონაჟები. მაგალითად, „ამაღლების“ კომპოზიციაში მანდორლის ორსავე მხარეს გამოსახული ანგელოზები, (სურ. 154) „ხარებაში“ გაბრიელ მთავარანგელოზი (სურ. 155) და

„იერუსალიმად შესვლის“ კომპოზიციაში მოციქულთა ჯგუფის ფიგურები. (სურ. 152) საინტერესოა ის ფაქტი, რომ სიუჟეტურ კომპოზიციებში მოქმედ პერსონაჟებს გაუჩნდათ ახალი, წინარე, XVI საუკუნეებისთვის უჩვეულო თვისებები - „ისინი აშკარად უფრო „ხორციელნი“ არიან და თვით XVI საუკუნის მხატვრობისთვისაც არც თუ დამახასიათებელი წონა და სიმკვრივე აქვთ.“⁸⁵ მათმა ქმედებამ შეიძინა უფრო კონკრეტულობა და ამიტომაც ამა თუ იმ სცენის პერსონაჟები მოძრაობას კი არ მიგვანიშნებენ მხოლოდ, არამედ მოძრაობენ და საკმაოდ მკვეთრადაც. „დროითი კონკრეტულობა, რაც აშკარად შესამჩნევია ჩვენი ეკლესიების XVII საუკუნის მოხატულობათა ნიმუშებში.“⁸⁶

ამდენად, ვეჯინის ამაღლების მხატვრობის სცენათა სტრუქტურის განხილვამ, მათი კედელზე გადანაწილების პრინციპების თავისებურებებმა, კომპოზიციათა აგების მახასიათებლებმა და ფიგურათა პროპორციებმა გვაჩვენა, რომ მხატვრობა XVII საუკუნის კედლის მხატვრობის ნიმუშებთან უნდა პოულობდეს პარალელს.

სამოსისა და სახის დამუშავება, კოლორიტი

ვეჯინის ამაღლების ტაძარში, იმის გათვალისწინებით, რომ მოხატულობა არაერთგვაროვნადაა დაცული, სახის და სამოსის დამუშავების განხილვისას, მხატვრობის იმ მონაკვეთებზე გავამახვილებთ ყურადღებას, რომლებიც საშუალებას მოგვცემს მის სტილურ მახასიათებლებზე ვიმსჯელოთ.

ვეჯინში სამოსის ნახატი ყველაზე კარგად მთავარი სივრცის სცენებზეა შემორჩენილი. ოსტატი სამოსის დამუშავების ორ ძირითად სქემას მიმართავს. ერთი, მაქსიმალურად მარტივია და „გრაფიკულ“ ხასიათს ატარებს, ხოლო მეორე სქემა შედარებით რთულია, უფრო პირობითი და ფორმის მოდელირებისას გამოთეთრებისა და ჩაჩრდილების სისტემის გამოყენებას გულისხმობს. აღნიშნული სამოსის დამუშავების ორი განსხვავებული მანერა, შესაძლებელია, ვეჯინში ორი სხვადასხვა ოსტატის არსებობაზე მიგვითითებდეს, თუმცა, ეს საკითხი სამომავლოდ უფრო საფუძვლიან კვლევას მოითხოვს.

სამოსის დამუშავების მარტივი „გრაფიკური“ ხასიათი, მხატვრობის შემორჩენილი მონაკვეთებიდან, რამდენიმე ფიგურაზე ჩანს. მაგალითად „სამარიტელ დედაკაცთან შეხვედრის“ კომპოზიციაში, სამარიტელი ქალის სამოსის ძირითად ტონზე დატანილია, სქელი, შავი ფერის კონტურით მონიშნული ნაოჭების ნახატი. აქ ხაზები სხვადასხვა მიმართულებითაა გავლებული. ზოგიერთი დიაგონალურადაა დამშვებული, ზოგი მსუბუქად მორკალურია. ისინი საკმაოდ ირეგულარულად, ხალვათად ფარავენ ზედაპირს და მკაფიოდ იკითხება სამოსის ძირითად ტონზე.

⁸⁵ ი. ხუკივაძე, დსახ. ნაშრომი, გვ. 288

⁸⁶ იქვე

ნაოჭების ნახატის მკაფიოებას აძლიერებს აგრეთვე ის კონტრასტი, რომელიც სამოსის ლოკალურ ტონთან კონტურის ფერის დაპირისპირებით იქმნება და, დიდწილად, ფორმის საერთო სიბრტყოვანების შთაბეჭდილებასაც განსაზღვრავს. ამგვარი სამოსის დამუშავების პრინციპებია გამოყენებული, ამავე კომპოზიციაში, მოციქულთა ფიგურებზეც. ასევე, „ხარების“ კომპოზიციაში, ღვთისმშობლის სამოსზე, „ამაღლებაში“ მოციქულთა გამოსახულებების სამოსის ფრაგმენტებზეც და „განკითხვის დღეში“ ანგელოზების ფიგურებზე, რომლებიც სულებს წონიან.

რაც შეეხება სამოსის დამუშავების მეორე ხერხს, ოსტატი მხატვრობის ერთიანი სქემის გარკვეულ ვარირებას მიმართავს - ხან ნაოჭების მისანიშნებლად, სამოსი იფარება ოდნავ განზავებული და განუზავებელი თეთრას დიდი, მკაფიო გეომეტრიული ფორმებით (სხვადასხვაგვარი სამკუთხედები, რკალები, სხვადასხვა სიგანის ვერტიკალური ან დიაგონალური ზოლები), რომელთაც ზოგჯერ საგანგებო, შავი ან სამოსის ძირითად ტონზე უფრო მუქი, კონტურიც შემოწერს. ხან ნაოჭების აღმნიშვნელი კონტურული ნახატი დუბლირებულია თეთრას ზოლებით, ან აქა-იქ, ნახატის გარდა, თეთრას ლაქებიც ჩნდება. ხანაც, გამოთეთრებების გვერდით სამოსის ძირითადი ტონი სხვადასხვა სიგანის „ზოლებად“ რჩება, ანუ მიუხედავად იმისა, რომ კონტურული ნახატი არ არის, გამოთეთრებისა და სამოსის ფერის კონტრასტი მაინც უნარჩუნებს ნაოჭებს გეომეტრიული ფორმის აღქმის მკაფიოებას.

ვეჯინის მხატვრობის მსგავსად, სამოსის დამუშავების ორი ძირითადი სქემაა გამოყენებული ზემო სვანეთში, ჩაჟაშის მაცხოვრის ეკლესიის მოხატულობაშიც (XVII ს.).⁸⁷ სადაც, ასევე, სამოსის „გრაფიკული“ დამუშავება (ფიგურათა სამოსის ნახატებზე: წმ. ივლიტა და წმ. კვირიკე, წმ. ეკატერინე, წმ. ნიკოლოზი, წინასწარმეტყველი დანიელი, ერთ-ერთი მთავარანგელოზი და წმ. მოციქული მიძინებაში, წმ. თავთა - მოციქულთა მკურთხეველი მაცხოვარი, მაცხოვარი და მოსე ფერისცვალებაში) და „მოდელობისას“ გამოთეთრებისა და ჩაჩრდილების სისტემის გამოყენებაა (ფიგურები იერუსალიმად შესვლა და ლაზარეს აღდგინება, ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნა და ამაღლებაში, წინასწარმეტყველი ელია ფერისცვალებაში და სხვ.) მოხმობილი. ამდენად, მიუხედავად იმისა, რომ ჩაჟაშის მხატვრობა ვეჯინისგან განსხვავებით, სხვა მხატვრულ სკოლას მიეკუთვნება, მათი სამოსის ნახატის პრინციპები მაინც ერთი და იგივეა.

ვეჯინში სამოსის დამუშავების მეორე ხერხია გამოყენებული „ბრმადშობილის განკურნების“ სიუჟეტში, მაცხოვრისა და ბრმადშობილის სამოსის ნახატზე. მაცხოვრის სამოსის საერთო მეწამულ ტონალობაზე, სქელი, შავი ფერის კონტურით, მონიშნულია ნაოჭების ნახატი. აღნიშნულ შავ კონტურს, გვერდით, მარჯვენა მხრიდან, სინათლის აღმნიშვნელი სქელი თეთრი ხაზი მიუყვება, რომელიც ლოკალურად ადევს სამოსის მეწამულ ფერს. თეთრი ხაზი ევლება ნაკეცის აღმნიშვნელ დრაპირების ხაზებსაც. ლოკალურად დადებულ სქელ თეთრ ხაზთან,

⁸⁷ მ. ყენია, ჩაჟაშის მაცხოვრის ეკლესიის მოხატულობა, საქართველოს სიძველენი, #13, გვ. 155-156,

მკლავის არეზე, სწორი, ორი ვერტიკალური, რეგულარული ხაზი, „შტრიხებად“, ედება. მაჯასთანაც, ასეთივე, დიაგონალური წვრილი რამდენიმე ხაზია.

ბრმადშობილის სამოსის ნახატზეც იგივე პრინციპია გამოყენებული. სქელი, კონტურით მონიშნულია ნაოჭების ნახატი, რომლებსაც გვერდით, განიერი თეთრი ზოლი ევლება. ეს თეთრი ზოლები სხვადასხვა სისქისაა, რომლებსაც გვერდით, ზოგიერთ ადგილას, წვრილი რეგულარული რამდენიმე „შტრიხი“ მიყვება.

ვეჯინის ბრმადშობილის კომპოზიციაში აღნიშნული სამოსის ნახატის მაგალითები XVII საუკუნით დათარიღებულ მხატვრობის ნიმუშებზე ვიპოვნეთ: წალენჯიხის ლევან II დადიანის ეკვდერი (XVII ს.)⁸⁸ - ლუკა მახარებლის სამოსის ნახატი, გელათის მთავარ ტაძარის დასავლეთ მკლავში წარმოდგენილი ფიგურები (XVII ს.) ხობი (XVII ს.) - მირქმის კომპოზიციაში იოსების და ხარებაში ღვთისმშობლის ფიგურები.

ასევე, კარგად არის სამოსის ნახატი შემორჩენილი კამარაზე, პანტოკრატორის ნახევარფიგურაზე. სადაც დრაპირების შავი ხაზები უფრო ხშირი და რეგულარულია. აქაც შავ დრაპირების ხაზებს, გვერდით, თეთრი ხაზი მიუყვება, თუმცა, ეს ხაზი, ზემოთაღნიშნულ ბრმადშობილისა და მაცხოვრის სამოსის ნახატზე არსებულ დრაპირების ხაზებზე უფრო თხელია. ასევე, განსხვავებულია ისიც რომ, თეთრ ხაზებს გვერდით კიდევ ორი ასეთივე, თეთრას სხვადასხვა ტონალობის ხაზი აქვს და იქმნება გრადაცია. თუმცა, აქაც არის თეთრი სქელი ხაზებიდან გამომავალი, სხვადასხვა ფორმის, წვრილი რეგულარული „შტრიხები“.

აღნიშნული პანტოკრატორის ფიგურა, ქართული კედლის მხატვრობის ნიმუშებიდან, რომლის მოძიებაც შევძელით, ყველაზე მეტად, წალენჯიხაში, ლევან II დადიანის ეკვდერის კამარაზე გამოსახულ პანტოკრატორის გამოსახულებას გავს. (სურ. 143) აღსანიშნავია ისიც, რომ აქ სამოსის ნახატი საკმაოდ დაზიანებულია, თუმცა, ფიგურის მარცხენა მხარეს, სამოსზე, კარგად ჩანს თეთრას ხაზები და მასზე დადებული წვრილი „შტრიხები“. საინტერესოა ის ფაქტი, რომ წალენჯიხის პანტოკრატორის ფიგურაც, ვეჯინის მსგავსად, სამოსის ნახატისა თუ სახის დამუშავების მხრივ, გამორჩეულია დანარჩენი ფიგურებისაგან.

ვეჯინში ფრაგმენტირებულია „ფერისცვალების“ კომპოზიციაში მანდორლაში გამოსახული მაცხოვრის ფიგურა. მიუხედავად ამისა, მისი სამოსის ნახატის გარჩევა მაინც შესაძლებელია. სამოსს, მის ძირითად ტონზე უფრო მუქი ფერის, კონტური შემოწერს. აქ ზემოთაღწერილ ნიმუშებისგან განსხვავებით, ზოგ შემთხვევაში, კონტურის ხაზს გვერდით თეთრი ხაზი არ მიუყვება და სამოსის ძირითად ტონზე მხოლოდ გამოთეთრებებია დატანილი. ასევე, ზემოთაღწერილ ნიმუშებში, თუ თეთრი წვრილი შტრიხები, თეთრას დადებული სქელი ხაზიდან გამოდიოდა, აქ უმეტესად ეს შტრიხები კონტურის ხაზიდან გამოდის. ასეა, „განკითხვის დღის“ კომპოზიციაში

⁸⁸ ი. ლორთქიფანიძე, მ. ჯანჯღლა, წალენჯიხა, თბ., 2011, გვ. 10-13

მანდორლაში გამოსახულ მაცხოვრის სამოსის ნახატზეც და „ამაღლების“ მაცხოვარზეც. წვრილ შტრიხებს მთლიანად აქვს მოცული სამოსის ზედაპირი. საინტერესოა ის ფაქტი, რომ კომპოზიციები, სადაც მაცხოვარი მანდორლაშია გამოსახული, ერთნაირი სამოსის ნახატის დამუშავების მსგავსი პრინციპები აღინიშნება და სხვა ფიგურების სამოსის დამუშავებისაგან, განსხვავებულია. სავარაუდოდ, ამ სცენებში, წვრილი შტრიხებით ასისტია გამოსახული, რომელიც მაცხოვრის ღვთაებრივი ბუნების გამოხატულების აღმნიშვნელია.

სამოსის დამუშავების ამგვარი ხერხებია გამოყენებული გელათის ჩრდილო-დასავლეთ ეკვერის (XVII ს.), შესასვლელი კარის თავზე, ქრისტე-ევმანუელის ნახევარფიგურის გამოსახულებაზე, (სურ. 156) სადაც წვრილი თეთრი რეგულარული „შტრიხები“ სამოსის ერთიან ტონს ედება. ამგვარი დამუშავებაა წალენჯიხის მთავარ სივრცეში არსებული საეპისკოპოსო საყდარის (XVII ს.) კამარაზე, (სურ. 144) სადაც მაცხოვრის გამოსახულებაა წარმოდგენილი. ამდენად, აღნიშნულ მაგალითებშიც, მსგავსი სამოსის ნახატის პრინციპებია ასახული და ვეჯინის მოხატულობის მსგავსად, გამორჩეულია დანარჩენი ფიგურებისგან.

აღსანიშნავია განკითხვის დღის კომპოზიციაში, ღვთისმშობლის სამოსის ნახატიც. რომელიც ზემოთაღწერილ სამოსის ნახატის დამუშავების ხერხების მსგავსია. აქაც მუქი სამოსის ნახატის შემქმნელი კონტურის ხაზის გვერდით სქელი თეთრი ლოკალურად დადებული საღებავია, რომელიც ზოგიერთ მონაკვეთში სქელდება, მერე ისევ წვრილდება. აღნიშნული თეთრი ხაზიდან კი, თეთრი წვრილი, რეგულარული შტრიხები გამოდის.

ამდენად, ვეჯინის დარბაზის სივრცეში შემორჩენილი სამოსის ნახატის შექმნის პრინციპები, მიუხედავად იმისა, რომ ზოგიერთ შემთხვევაში, დეტალებში განსხვავებულია, მაინც საერთო პრინციპს ექვემდებარება. სამოსის ნახატის ფერები ერთმანეთთან მიმართებაში კონტრასტულია. ისინი ერთმანეთთან ლოკალურად, გრადაციის, გადასვლის გარეშე იდება. შედეგად, დამუშავებული სამოსი არა იმდენად სხეულის მოძრაობის თუ მისი ფორმების გამოვლენის ლოგიკიდან გამომდინარეობს, არამედ ერთგვარად, თვითკმარი, დამოუკიდებელი ღირებულების მქონე, გეომეტრიზებულ - ორმანეტული ზედაპირის შთაბეჭდილებას ტოვებს. ამასთან, ვეჯინის მსგავსად, სამოსის ნახატის პარალელების მოხმობისას, XVII საუკუნის ძეგლებში, ჩანს, რომ დეტალებში განსხვავებული სამოსის დამუშავების პრინციპების თანაარსებობა ერთ სივრცეში, უცხო არ არის.

ვეჯინის მხატვრობის სამოსის დამუშავება რომ შევადაროთ XVI საუკუნის კედლის მხატვრობის ნიმუშებს, ვფქრობთ, მეტად ცხადი გახდება სამოსის დამუშავების განსხვავებული პრინციპები. XVI საუკუნის დათარიღებულ კედლის მხატვრობის ნიმუშებზე, უმეტესად, გაღიაფერება - ჩაჩრდილვის სისტემაა გამოყენებული. აქ დამუშავებაში მნიშვნელოვანია ფერისა და ტონალური გრადაციების როლი და თვით დამუშავების ერთგვარი სირბილეა. სამოსზე

გამოთვითობებს თვალი უხეშად არ აღიქვამს, რადგან ის სამოსის ძირითადი ტონზე ოდნავ ღიაა. ამის გამო იქმნება მსუბუქი, ტონალური ნიუანსირება. თეთრას ფართო ზოლები ერთიანად ავსებს ნაოჭების კონტურებს შორის მონაკვეთებს.

მაგალითად, გელათის მთავარ ტაძარში, წმ. დედათა სამოსის ნახატზე, (სურ. 145) სადაც კონტურის ხაზის შემდეგ, სამოსის ძირითადი ტონის ოდნავი გაღიაფერებულული ფერი იდება და გრადაციის საშუალებით მუშავდება. განსხვავებით ვეჯინის მოხატულობისგან, სადაც განუზავებელი თეთრი, სქლად ედება სამოსის ძირითად ფერს.

ასევეა გელათის წმ. გიორგის XVI საუკუნის კედლის მოხატულობაზეც. (სურ. 146) აქაც სამოსის ძირითად ფერს, ვეჯინისგან განსხვავებით, თეთრი ფერი პირდაპირ არ ედება, არამედ მისი სხვადასხვა ტონალობებზეა გამოყენებული. ასეთი პრინციპითაა შექმნილი სხვა XVI საუკუნის, ლევან კახთა მეფის მხატვრობის ნიმუშებიც: ახალი შუამთა, ნეკრესი, გრემი, სადაც სამოსზე თეთრი ფერი ლოკალურად არ იდება და კონტრასტს არ ქმნის, არამედ გრადაციებია და ერთმანეთში თანაბრად, „მსუბუქად“ გადადის.

ამდენად, ვეჯინის სამოსის ნახატის დამუშავების პრინციპები განსხვავებულია XVI საუკუნის კედლის მხატვრობის ნიმუშებისაგან, და მისი პარალელების მოძიება XVII საუკუნის ნიმუშებში გახდა შესაძლებელი.

ვეჯინის მოხატულობაში სახეების წერის ერთგვაროვანი მანერაა გამოყენებული, რომლის შიგნით მსუბუქი ნიუანსური ვარირება თუ შეინიშნება, რაც უმთავრესად „გამოთვითობის“ ინტენსიობის ცვალებადობით გამოიხატება.

საკურთხევლის აფსიდში, ყველაზე კარგად, ბოლო რეგისტრში დაცული, წმინდანთა რიგის გამოსახულებებია შემორჩენილი. აქ კარგად არის დაცული ფიგურათა სახეების დამუშავება. განსაკუთრებით, სამხრეთ კედელზე, რიგში პირველი ნახევარფიგურა. (სურ. 147) უცნობი წმინდანი ჭაღარა წვეროსანია. მას სახის საერთო ტონად მწვანე ფერი ადევს, რომელზეც შემდგომ, ზემოდან, თეთრი ფერის საღებავით ამოყვანილია ფორმები. მაგალითად, სახის ყვრიმალეები, ცხვირი, შუბლი, წვერი. ხოლო კონტურად შავი ფერის საღებავია გამოყენებული, რომლითაც ძირითადი ნაკვეთებია მონიშნული. კონტურის ხაზები სხვადასხვა სისქისაა. სქელი ერთი მონასმითაა გამოყოფილი წარბები, შემდგომ უფრო წვრილი მონასმითაა შესრულებული თვალის შემომწერი ოვალური ფორმა, რომელიც სახის საერთო ტონზეა დადებული და კიდევ უფრო თხელი ფორმით, თვალის ქუთუთო. ამდენად, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ აქ პორტრეტის სახის დასამუშავებლად მხოლოდ სამი ფერია გამოყენებული. ესენია: მწვანე, რომელიც სარჩულს ქმნის, შემდგომ, ფორმების

ამოსაყვანად გამოყენებულია თეთრი და კონტურისთვის შავი სხვადასხვა სისქის ხაზები. აღნიშნული თეთრი ფერი სახის საერთო ტონს თითქმის მთლიანად ფარავს, თუმცა, სახის საერთო ტონალობაზე, სხვა კედლებზე გამოსახულ ფიგურებთან შედარებით, იმდენად ლოკალურად არ ედება.

მსგავსი სახის დამუშავების პრინციპი შეინიშნება განკითხვის დღის კომპოზიციაში შემორჩენილ მოციქულთა რამდენიმე ფიგურის სახეებზე. (სურ. 148) აქაც სახის საერთო ტონი მწვანეა, რომელზეც გაუზავებული თეთრათი, საკურთხეველში გამოსახული ფიგურის მსგავსად, მონიშნულია სახის ნაკვთები.

სახის საერთო ტონზე დადებული თეთრას მსგავსი ფორმის მონასმები, ვფიქრობთ, რომ ბოზნევის იოანე ნათლისმცემლის ეკლესიაში (XVII ს.) გამოსახულ, რამდენიმე ფიგურის სახის დამუშავებას განსაკუთრებულად გავს, კერძოდ, მედალიონში მოთავსებულ წმინდანთა ფიგურებს. (სურ. 149, 150) მიუხედავად იმისა, რომ აქ მწვანე სახის საერთო ტონის მაგივრად, მუქი ყავისფერია, თეთრას მონასმები, ზემოთაღნიშნული ფიგურების მსგავსად ედება სახესს.

ასევე, ფიგურათა სახის დამუშავება განსაკუთრებით კარგად არის შემორჩენილი დარბაზის კედლებზე. მაგალითად, სამხრეთ კედელზე, საკურთხევლის აფსიდის ნახევარფიგურის მსგავსი სახის დამუშავების პრინციპის ვარიანტაა გამოყენებული „ბრმადშობილის განკურნების“ სიუჟეტში, (სურ. 46) ბრმადშობილის, მაცხოვრისა და მოციქულების სახეებზე. აქაც სახის საერთო ტონალობაზე თეთრი საღებავია დატანილი. განსხვავება ისაა, რომ აქ, მწვანეს ნაცვლად, მუქი ყავისფერი ფონია, ხოლო თეთრი ფერი აქაც გრადაციის გარეშეა დატანილი. ყვრიმალეების ადგილას და წარბის ქვეშ დატოვებულია სახის საერთო ტონის მუქი ყავისფერი. აქ წარბის ზემოთ, მოციქულების სახეზე, წარბის ფორმას მიყოლებული, რკალისებური ნაოჭია მონიშნული. ასეთი ნაოჭები არ აქვს საკურთხევლის წმინდანის ფიგურას. აღსანიშნავია ისიც, რომ აქ ზოგიერთი ფიგურის სახეზე, თეთრი ფერის საღებავს თითქმის მთლიანად აქვს მთელი სახის არე მოცული და მუქი ფონი დასაწყისში ოდნავ ჩანს. ასევეა, საბჯენ თაღზე გამოსახული „ანგელოზი უფლისას“ გამოსახულების სახის დამუშავება. სახის საერთო ტონის მუქ ფონზე კონტრასტულად დატანილია თეთრი საღებავი. აქაც მონიშნულია წარბის ზედა ნაოჭი, წრიულად ნიკაპის ადგილი, და თვალის გარშემო დატოვებულია მუქი ფერის სახის საერთო ტონი.

ამდენად, დარბაზის სივრცეში გამოსახული აღნიშნული ფიგურების სახის დამუშავება, აღმოსავლეთ და დასავლეთ კედლებზე წარმოდგენილ ფიგურებისგან, ცალკეული დეტალებით სხვაობენ. აღნიშნული სახის დამუშავების ერთმანეთისგან განსხვავებული მანერები, სამოსის დამუშავების მსგავსად, შესაძლებელია, სხვადასხვა ოსტატზე მიგვითითებდნენ.

სახის დამუშავებაზე აღნიშნულმა დეტალების სხვაობებმა, ვეჯინის მსგავსი სახის დამუშავების ფიგურების პარალელები, წალენჯიხის ლევან II დადიანის

ეკვდერის (XVII ს.) მხატვრობაზე მოვიდით. (სურ. 151) კერძოდ, დასავლეთ კედელზე გამოსახული ანგელოზის ფიგურა, რომელსაც ზუსტად სახაზე იგივე ადგილებზე ედება ჩრდილები, როგორც ეს ვეჯინის დარბაზში, ზემოთაღნიშნულ ფიგურებზეა. ასევე, მსგავსი დამუშავების პრინციპებია გამოყენებული გელათის მთავარი ტაძრის დასავლეთ მკალვსა და ჩრდილო-აღმოსავლეთ ეკვდერში. თუმცა, აღნიშნულ ფიგურებზე, მიუხედავად იმისა, რომ აქაც მუქ სახის ტონალობაზე გაუზავებული თეთრა იდება და ვეჯინის მსგავსად ერთი და იგივე ადგილებზეა ჩრდილები მონიშნული, გელათში აღნიშნული თეთრა უფრო მკვეთრი და ლოკალურია.

ვეჯინში აღნიშნულ დარბაზის სივრცეში წარმოდგენილ სახის დამუშავებისაგან ცოტათი განსხვავებულია „იერუსალიმად შესვლის“ კომპოზიციაში შემორჩენილი მოციქულთა სახის დამუშავება. (სურ. 152) პირველი, რაც თვალში გვხვდება თეთრაში შეზავებული წითელი ოხრას პიგმენტია, რომელიც ფიგურებს, ზემოთაღწერილ ფიგურებთან შედარებით უფრო „რეალისტურს“ ხდის. თუმცა, სახის საერთო ტონალობის ფონზე მისი მიმართება, დანარჩენი ფიგურების მსგავსად, კონტრასტულია.

განსხვავებული სახის დამუშავება აქვს კამარაზე წარმოდგენილ პანტოკრატორის ფიგურას. (სურ. 86) აქ აღარ არის მუქისა და თეთრი ფერის კონტრასტული მიმართებები, არამედ ფორმა უფრო ერთიანი და მთლიანია. აქ ფერები ერთმანეთში გადადის. თუმცა, აღსანიშნავია ის, რომ ეს მთლიანობა მოცულობას მაინც არ ქმნის. სახეზე ფერი ერთ ტონალობადაა წარმოდგენილი და ამონათებული ადგილები არ არის გამოყოფილი და შესაბამისად არც ჩრდილებია. ამიტომაც აქაც იქმნება შთაბეჭდილობა, რომ სახის დამუშავებას მოცულობა არ აქვს და უფრო „სიბტყოვანია“.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, აღნიშნული ფიგურა, როგორც სამოსის დამუშავების თვალსაზრისით, ასევე, სახის დამუშავებით მხრივ, წალენჯიხის ლევან II დადიანის ეკვდერზე წარმოდგენილ პანტოკრატორის ფიგურას გავს. აქაც ოსტატი სხვა ფიგურებისგან განსხვავებით, ცდილობს, რომ სახეზე მოცულობა შექმნას.

ამდენად, ვეჯინში, სამოსის დამუშავების მსგავსად, ფიგურათა სახის დამუშავებაც, ძირითადად, მსგავსი ხერხებით ხდება, თუმცა, მცირეოდენი სხვაობა დეტალებში მაინც ჩანს. აღნიშნული განსხვავებების მიხედვით, ის შევადარეთ XVII საუკუნის ქართული კედლის მხატვრობის ნიმუშებს და აღმოჩნდა რომ აქაც, ვეჯინის მსგავსად, ერთ სივრცეში, სახის დამუშავების საერთო პრინციპია გამოყენებული, ერთმანეთისგან განსხვავებული ნიუანსებით.

სამოსის დამუშავების მსგავსად, ვეჯინის სახის დამუშავების პრინციპები რომ შევადაროთ XVI საუკუნის ნიმუშებს, მათ შორის მთავარ განმასხვავებელ ნიშნებს შევნიშნავთ. შესადარებლად ავიღეთ XVI საუკუნის გელათის მთავარ ტაძარში შესრულებული ნიმუში, სამხრეთ კედელზე, წმ. დედათა გამოსახულებები.) სახის დამუშავებისას, აქ ოსტატი ცდილობს მოცულობა შექმნას. (სურ. 145) ლოყებთან,

წარბებთან და ცხვირთან წვრილი თეთრი შტრიხების მეშვეობით, ამონათებებს აკეთებს. ეს თეთრი შტრიხები ბოლოებში თანდათან ვარდისფრდება და კანის ფერს ერწყმის. ცხვირთან და თვალის ქვეშ მუქი ფერით, ასევე, დადებულია ჩრდილები. ამდენად, ვეჯინის ოსტატისაგან განსხვავებით აქ სახის დამუშავებისას სხვადასხვა „მოდელირების“ „ეტაპებია“ გამოყენებული. ოსტატი აკეთებს ამონათებებს, ჩრდილებს, რაც მოცულობას ქმნის, ხოლო ვეჯინში სახეზე დადებული ფენები ერთმანეთს არ ერწყმის და ერთმანეთის კონტრასტულია - მუქ ფონზე თეთრი საღებავი გადასვლის გარეშე ედება. ასევეა, გელათის წმ. გიორგის ეკლესიაში, XVI საუკუნის მოხატულობაზე და სახეთა დამუშავება უფრო მოცულობითია. (სურ. 153) მიუხედავად იმისა, რომ აქაც ვეჯინის მსგავსად, სახის საერთო ტონი მუქი ფერია, აქ ნელ-ნელა, გრადაციით ხდება მუქი ფერიდან ღია ფერზე გადასვლა. ამგვარი პრინციპითაა შესრულებული კახეთის ლევან კახთა მეფის დროს შესრულებული (ალვანი, ნეკრესი, ახალი შუამთა, გრემი) XVI საუკუნის კედლის მხატვრობის ნიმუშები.

ამგვარად, ვეჯინის მხატვრობა განვიხილეთ სამოსისა და სახის დამუშავების პრინციპების მიხედვით და მისი ცალკეული გამოსახულებები შევადარეთ XVII საუკუნის ქართული კედლის მხატვრობის ნიმუშებს, რომლებთანაც, ვფიქრობთ, რომ პოულობს პარალელს. ასევე, იმის გამო, რომ უფრო თვალსაჩინო გამხდარიყო სახის დამუშავების პრინციპების მიდრეკილებები XVII საუკუნის ძეგლებისადმი, ვეჯინის მხატვრობის ნიმუშები შევადარეთ XVI საუკუნის ძეგლებსაც.

XVI და XVII საუკუნეების აღნიშნულ კედლის მხატვრობის ნიმუშებთან მიმართებაში, ვეჯინის მხატვრობის სახის დამუშავების პრინციპები, მუქისა და ღია ფერის ერთმანეთთან მკვეთრი კონტრასტით, ყველაზე მეტად XVII საუკუნის ნიმუშებს ენათესავება, ვიდრე XVI საუკუნეს, სადაც ჯერ კიდევ არის შენარჩუნებული მცდელობა შეიქმნას სახის ფორმათა ერთიანობით მუცულობა.

იმის გათვალისწინებით, რომ ვეჯინის მხატვრობა საკმაოდ დაზიანებულია, მხატვრობა გამჭვარტლულია, ბევრ ადგილას ის კედელზე დანთებული სანთლის ალისაგან გაშავებულია, ზოგადად მხატვრობის კოლორიტზე თუ ცალკეულ სცენათა ფერადოვან გადაწყვეტაზე საუბარი ძალზე რთულია. დროთა განმავლობაში ვეჯინის მხატვრობის ფერადოვნება ცხადია შეცვლილია: ზოგან ზედა ფერადოვანი შრე ჩამოცვენილია, ზოგან გამჭვარტლულია, ზოგან კი ალბათ, კლიმატური თუ სხვა პირობების გამო, თავდაპირველი ფერები სახეცვლილია. ამ საკიხებს სამომავლო კვლევა დაჭირდება. თუმცა, ამჯერად ჩვენ საერთო შთაბეჭდილებით შეგვიძლია ვიმსჯელოთ, რომ თავის დროზე ვეჯინის მოხატულობა საკმაოდ ჟღერადი უნდა ყოფილიყო.

ვეჯინის ეკლესიის მოხატულობა ჟღერადი ფერებით გამოირჩევა, თუმცა, ეს არ არის მკვეთრი კოლორიტი, ის მაინც ჩამქრალი ფერადოვნებით ხასიათდება. თუ გავიხსენებთ XVII საუკუნის ძეგლებს: გელათის ჩრდილო-დასავლეთ ეკვდერი, ხობი,

ნიკორწმინდა, რომელთა კოლორიტი ჩამქრალი ფერადოვნებით ხასიათდება, მათი ჩამქრალი კოლორიტი უფრო „მუქია“, ვიდრე ვეჯინის მხატვრობა. როგორც ვიცით, გვიან ხანაში „თვით ფერის ხასიათი, სიმკვრივე და მისი სქლად დადების პრინციპი, ლაქის ზედაპირის ხაოიანი ფაქტურა, ფერს გაუმჭირვალეს ხდის. იგი მოკლებულია იმ შუქმნათობას, რაც პალეოლოგოსთა ხელოვნების კლასიკური ეპოქის (XIII-XIV სს.) მხატვრობის ძეგლებს ახასიათებს.“⁸⁹ ვეჯინის მხატვრობის კოლორიტი, ჩვენი აზრით, ყველაზე მტად წალენჯიხის ლევან II დადიანის ეკვდერს ენათესავება, სადაც კოლორიტი უფრო ჟღერადია, ვიდრე ზემოთ ნახსენებ XVII საუკუნის სხვა ძეგლებში.

ამგავრად, ვეჯინის მხატვრულ-სტილისტური თავისებურებების გამოსავლენად, განვიხილეთ სცენათა კედელზე განაწილების სტრუქტურა. ისინი შევადარეთ ლევან კახთა მეფის დროინდელ (XVI ს.) მხატვრობებს: კაწარეთის სამება, ალვანი, ნეკრესი, ახალი შუამთა და გრემი, შედეგად, აღმოჩნდა რომ ისინი, როგორც დეკორატიული გადაწყვეტის მხრივ, ასევე, სცენათა არჩევით და მათი კედელზე გადანაწილების პრინციპებით გვანან ერთმანეთს, თუმცა, განსხვავდებიან ვეჯინის მხატვრობისაგან. ამასთან, კედლებზე სცენათა განაწილების სტრუქტურის თვალსაზრისით ვეჯინის მხატვრობა შევადარეთ მომდევნო პერიოდის, XVII საუკუნის ძეგლებს, რამაც გამოავლინა მათ შორის კავშირები. კერძოდ, ბოზნევი, ნაკურალეში, გელათის ჩრდილო-დასავლეთ ეკვდერი და ხობის ტაძარი, სადაც ერთ სივრცეში, ერთმანეთისგან რადიკალურად განსხვავებული ზომის რეგისტრებია. ისეთ დარბაზულ სივრცეებში (ბოზნევი, ნაკურალეში, გელათის ჩრდილო-დასავლეთ ეკვდერი), სადაც ბემის კედლები არ არის, რადიკალურად განსხვავებული რეგისტრთა ხაზების თანაარსებობა, ერთი კედლის ფარგლებშია მოქცეული, ხოლო ბემის არსებობის შემთხვევაში (ვეჯინი, ხობი), აქ გამოსახული სრულიად განსხვავებული ზომის სცენები, დარბაზის კედლებთან მიმართებაში, დამოუკიდებელ მნიშვნელობას იძენენ. ასევე, გავანალიზეთ, როგორც ცალკეული კომპოზიციები, ისე ფიგურათა პროპორციები, ამდენად, ვეჯინის ამაღლების მხატვრობის სცენათა სტრუქტურის განხილვამ, მათი კედელზე გადანაწილების პრინციპების თავისებურებებმა, და კომპოზიციათა აგების მახასიათებლებმა, გვაჩვენა, რომ მხატვრობა XVII საუკუნის კედლის მხატვრობის ნიმუშებთან უნდა პოულობდეს პარალელს. ასევე, შედარებითმა ანალიზმა გამოავლინა, რომ ვეჯინის სამოსის ნახატის დამუშავების პრინციპები განსხვავებულია XVI საუკუნის კედლის მხატვრობის ნიმუშებისაგან, და მისი პარალელების მოძიება XVII საუკუნის ნიმუშებში გახდა შესაძლებელი.

ასევე, იმის გამო, რომ უფრო თვალსაჩინო გამხდარიყო სახის წერის მანერის მიმართება XVII საუკუნის ძეგლებთან, ვეჯინის მხატვრობის ნიმუშები, სახის

⁸⁹ ა. კლდიაშვილი, ვარძიის ანანაურის ეკლესიის მოხატულობანი, დისერტაცია, თბ., 1994. გვ. 161

დამუშავების თვალსაზრისით, შევადარეთ XVI საუკუნის ძეგლებსაც. შედეგად, XVI და XVII საუკუნეების აღნიშნულ კედლის მხატვრობის ნიმუშებთან მიმართებაში, ვეჯინის მხატვრობის სახის დამუშავების პრინციპები, მუქისა და ღია ფერის ერთმანეთთან მკვეთრი კონტრასტით, ყველაზე მეტად XVII საუკუნის ნიმუშებთან პოულობს პარალელს, ვიდრე XVI საუკუნეს, სადაც ჯერ კიდევ არის შენარჩუნებული მცდელობა შეიქმნას სახის ფორმათა ერთიანობით მუცულობა.

დასკვნა

ვეჯინის ამაღლების ეკლესიის მხატვრობა ქართული გვიანი შუა საუკუნეების მხატვრობის ისტორიისთვის მნიშვნელოვანი და ღირებული ძეგლია. როგორც მისი მხატვრული თვალსაზრისით, ასევე, სახელოვნებათმცოდნეო ლიტერატურაში დამატებითი ცნობების შეტანის კუთხით.

სამაგისტრო ნაშრომში განვიხილეთ ვეჯინის ამაღლების ტაძრის არქიტექტურა, სცენების ატრიბუცია, ცალკეული სცენები და მათი იკონოგრაფიული თავისებურებები, შედეგად კი, გავაანალიზეთ მხატვრობის პროგრამა. ასევე, განვიხილეთ მხატვრობის მხატვრულ-სტილისტური თავისებურებები, რამაც საშუალება მოგვცა მოგვეჩვენა მხატვრობის შესრულების ქრონოლოგიური ჩარჩოები და ის XVII საუკუნეს მიგვეკუთვნებინა. შედეგად, ვეჯინის კედლის მხატვრობის სახით ამ პერიოდის ქართულ მონუმენტურ მხატვრობას კიდევ ერთი ღირებული ძეგლი შეემატა, რომელიც აქამდე შეუსწავლელი იყო.

როგორც უკვე ვთქვით, ვეჯინის ამაღლების ტაძრის არქიტექტურაც სახელოვნებათმცოდნეო კუთხით შეუსწავლელია. სამეცნიერო ლიტერატურაში ის XIV საუკუნის ძეგლად არის მიჩნეული, თუმცა, იმის გამო, რომ მისი საფუძვლიანი კვლევა - შესწავლა არ ჩატარებულა და მასზე სხვადასხვა დროის გადაკეთება-შეკეთებების ბევრი კვალია, ეს თარიღი სავარაუდოა. ჩვენი აზრით, ვეჯინის ტაძრის არქიტექტურა სამომავლოდ საფუძვლიან შესწავლას საჭიროებს, რაც მხატვრობის უფრო სიღრმისეულ კვლევაშიც დაგვეხმარება.

სამაგისტრო თემის ფარგლებში განხილულმა ცალკეულ სცენათა იკონოგრაფიულმა თავისებურებებმა მსგავსი პარალელები გვიანი შუა საუკუნეების კედლის მხატვრობის ნიმუშებში პოვა. განსაკუთრებით საყურდღებო აღმოჩნდა ათონის მთის მხატვრობის ნიმუშები, კერძოდ, XVI საუკუნის, რომელთა ზუსტი პარალელები მეტეორა, კათოლიკონის ლავრა, დიონისეს მონასტერში და დოხიაროს მოხატულობებში მოვიძიეთ. აღნიშნული პარალელები საშუალებას გვაძლევს ვივარაუდოთ, რომ შესაძლებელია, ვეჯინის ოსტატმა ნიმუშად სწორედ, ათონის მთის მოხატულობები გამოიყენა. მაგალითად, ვეჯინის განკითხვის დღის კომპოზიცია ძალიან გავს მეტეორას მონასტერში წარმოდგენილ კომპოზიციას, ასევე ბრმადშობილის კომპოზიცია დიონისეს მონასტერში წარმოდგენილ იგივე სცენას, სამარიტელ დედაკაცთან შეხვედრა კათოლიკონის ლავრასა და დოხიაროს მონასტერში წარმოდგენილ კომპოზიციებს და პეტრე ალექსანდრიელის ხილვა - ასევე, კათოლიკონის ლავრადან. ამგვარად, ვეჯინის მხატვრობის ცალკეულ სცენათა

იკონოგრაფიულმა თავისებურებების განხილვამ გვაჩვენა, რომ მხატვრობა XVI საუკუნემდე არ უნდა იყოს შესრულებული.

თავად მხატვრობის პროგრამა მაცხოვრის ამქვეყნიური მოვლინების მისიის რამდენიმე ასპექტს გადმოგვცემს; სატრიუმფო თაღზე გამოსახულ მოციქულთა წარგზავნის სიუჟეტი, ქვეყნიერების ევანგელიზაციის იდეას ატარებს, ხოლო ბემაზე გამოსახული ქრისტეს მიერ პეტრეს მიმართვის სიუჟეტებში, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ აქ მისიის დამატებითი დასაბუთება ხდება. ბემის კედლებზე გამოსახული განკურნების სიუჟეტებიც, სწორედ მოციქულთა მისიის, გზის ჩვენების კიდევ ერთ გამოხატულებად უნდა მივიღოთ და მნახველისთვისაც სწორედ ამ გზის ჩვენებად. დარბაზში წარმოდგენილი სცენები, ვფიქრობთ, რომ ერთმანეთის მოპირდაპირედ უკავშირდებიან ერთმანეთს. ჩრდილოეთ კედლის აღმოსავლეთ მონაკვეთში, მაცხოვრის განკაცების სიუჟეტები წარმოგვიდგება. ამავე კედლის მონაკვეთში, მოპირდაპირე მხარეს კი, მაცხოვრის განკაცების მისიას ნათელჰყოფს, რომელიც სწეულთა განკურნებას (ბრმადშობილის შემთხვევაში) და ღვთის სიტყვის ქადაგებას (სამარიტელ დედაკაცთან შეხვედრის სიუჟეტი) გულისხმობს.

დასავლეთ კედლის განკითხვის დღის კომპოზიცია უკავშირდება აღმოსავლეთ აფსიდში წარმოდგენილ საკონქო კომპოზიციასაც, სადაც ხაზგასმულია ღვთაების განკაცების იდეა და მისი მეორედ მოსვლის, აღდგომის წინასწარუწყება, რომელიც განკითხვის დღის კომპოზიციაში პოვებს ილუსტრირებას; განკაცებით აღსრულებული ხსნა ცოდვით დაცემულთა. ხსნა კი, შეუძლებელი იქნებოდა თუ არა დედა ღმრთისა, რომლის მეოხებითაც ღმერთი გარდამოხსნა ზეციდან მიწად.

ამდენად, ოსტატი უპირველესად, მაცხოვრის მიერ მოციქულთათვის ღვთის სიტყვის ქადაგებას და სწეულთა განკურნების გზას გვიჩვენებს. რომელთა საშუალებითაც უნდა მოხდეს მიწიერი ეკლესიის, ქვეყნიერების ევანგელიზაცია. რასაც ეკლესიისთვის და სარწმუნოებისთვის თავდადებული წმინდანების გამოსახულებებიც ცხადყოფს. სცენათა დამაგვირგვინებელ კომპოზიციად და ვეჯინის მხატვრობის მთავარ პროგრამულ იდეურ „გასაღებად“ ამაღლების კომპოზიცია გვევლინება, რომელიც განკაცებული ღმერთის ამქვეყნიური მისიის დამასრულებელი სცენაა, მისი დიდება, რომლის საშუალებითაც კაცთა მოდგმას გაეხსნა „ბჭენი სასუფეველისანი“.

ვეჯინის მხატვრულ-სტილისტური თავისებურებების გამოსავლენად, განვიხილეთ სცენათა კედელზე განაწილების სტრუქტურა. ისინი შევადარეთ ლევან კახთა მეფის დროინდელ (XVI ს.) მხატვრობებს: კაწარეთის სამება, ალვანი, ნეკრესი, ახალი შუამთა და გრემი, შედეგად, აღმოჩნდა რომ ისინი, როგორც დეკორატიული გადაწყვეტის მხრივ (ცალკეული ფიგურების თაღებში მოქცევა და აყვავებული მცენარეული მოტივები), ასევე, სცენათა არჩევით (დასავლეთ კედელზე „ღვთისმშობლის მიძინების“ გამოსახვა და „ამაღლების“ ერთი და იგივე რედაქცია) და მათი კედელზე გადანაწილების პრინციპებით გვანან ერთმანეთს, თუმცა,

განსხვავდებიან ვეჯინის მხატვრობისაგან. ვეჯინის მხატვრობა მოკლებულია ორნამენტულ დეკორს, არც თაღები გამოიყენება, რომლებშიც ცაკლეული ფიგურებია გამოსახული, ამასთან, დასავლეთ კედლის მხატვრობის გადაწყვეტაც განსხვავებულია და აქ „განკითხვის დღეა“ წარმოდგენილი. განსხვავებულია „ამაღლების“ კომპოზიციის რედაქციაც. ასევე, ვეჯინთან შედარებით, აღნიშნულ ძეგლებში, სცენები ერთმანეთის მოპირდაპირედ, თანაბრად ნაწილდება და ერთ სივრცეში, ვეჯინის მსგავსად, რადიკალურად განსხვავებული ზომის სცენები არ წარმოგვიდგება.

ამასთან, კედლებზე სცენათა განაწილების სტრუქტურის თვალსაზრისით ვეჯინის მხატვრობა შევადარეთ მომდევნო პერიოდის, XVII საუკუნის ძეგლებს, რამაც გამოავლინა მათ შორის კავშირები. კერძოდ, ბოზნევი, ნაკურალეში, გელათის ჩრდილო-დასავლეთ ეკვდერი და ხობის ტაძარი, სადაც ერთ სივრცეში, ერთმანეთისგან რადიკალურად განსხვავებული ზომის რეგისტრებია. ისეთ დარბაზულ სივრცეებში (ბოზნევი, ნაკურალეში, გელათის ჩრდილო-დასავლეთ ეკვდერი), სადაც ბემის კედლები არ არის, რადიკალურად განსხვავებული რეგისტრთა ხაზების თანაარსებობა, ერთი კედლის ფარგლებშია მოქცეული, ხოლო ბემის არსებობის შემთხვევაში (ვეჯინი, ხობი), აქ გამოსახული სრულიად განსხვავებული ზომის სცენები, დარბაზის კედლებთან მიმართებაში, დამოუკიდებელ მნიშვნელობას იძენენ.

ასევე, გავანალიზეთ, როგორც ცალკეული კომპოზიციები, ისე ფიგურათა პროპორციები. ვეჯინის მხატვრობის კომპოზიციები სიმეტრიულადაა აგებული და თანაბარია. მათი აგების პრინციპები კი, დაკავშირებულია სცენების თეოლოგიურ შინაარსთან და ისინი ერთი კედლის მონაკვეთზე განლაგებით უკავშირდებიან ერთმანეთს. კომპოზიციათა მშვიდი და თანაბარი აგების პრინციპით კი, ვეჯინის მხატვრობა ხობის XVII საუკუნის მხატვრობას დავუკავშირეთ.

ამდენად, ვეჯინის ამაღლების მხატვრობის სცენათა სტრუქტურის განხილვამ, მათი კედელზე განაწილების პრინციპების თავისებურებებმა, და კომპოზიციათა აგების მახასიათებლებმა, გვაჩვენა, რომ მხატვრობა XVII საუკუნის კედლის მხატვრობის ნიმუშებთან უნდა პოულობდეს პარალელს. ასევე, შედარებითმა ანალიზმა გამოავლინა, რომ ვეჯინის სამოსის ნახატის დამუშავების პრინციპები განსხვავებულია XVI საუკუნის კედლის მხატვრობის ნიმუშებისაგან, და მისი პარალელების მოძიება XVII საუკუნის ნიმუშებში გახდა შესაძლებელი. სამოსის ნახატის ფერები ერთმანეთთან მიმართებაში კონტრასტულია. ისინი ერთმანეთთან ლოკალურად, გრადაციის, გადასვლის გარეშე იდება. შედეგად, დამუშავებული სამოსი არა იმდენად სხეულის მოძრაობის თუ მისი ფორმების გამოვლენის ლოგიკიდან გამომდინარეობს, არამედ ერთგავარად, თვითკმარი, დამოუკიდებელი ღირებულების მქონე, გეომეტრიზებულ - ორმანეტული ზედაპირის შთაბეჭდილებას ტოვებს. XVI საუკუნის დათარიღებულ კედლის მხატვრობის ნიმუშებზე, უმეტესად, გაღიაფერება - ჩაჩრდილვის სისტემაა გამოყენებული. აქ დამუშავებაში

მნიშვნელოვანია ფერისა და ტონალური გრადაციების როლი და თვით დამუშავების ერთგვარი სირბილეა. სამოსზე გამოთეთრებებს თვალი უხეშად არ აღიქვამს, რადგან ის სამოსის ძირითადი ტონზე ოდნავ ღიაა.

ასევე, იმის გამო, რომ უფრო თვალსაჩინო გამხდარიყო სახის დამუშავების პრინციპების მიდრეკილებები XVII საუკუნის ძეგლებისადმი, ვეჯინის მხატვრობის ნიმუშები, სახის დამუშავების თვალსაზრისით, შევადარეთ XVI საუკუნის ძეგლებსაც. შედეგად, XVI და XVII საუკუნეების აღნიშნულ კედლის მხატვრობის ნიმუშებთან მიმართებაში, ვეჯინის მხატვრობის სახის დამუშავების პრინციპები, მუქისა და ღია ფერის ერთმანეთთან მკვეთრი კონტრასტით, ყველაზე მეტად XVII საუკუნის ნიმუშებს ენათესავება, ვიდრე XVI საუკუნეს, სადაც ჯერ კიდევ არის შენარჩუნებული მცდელობა შეიქმნას სახის ფორმათა ერთიანობით მუცულობა. XVI საუკუნის ოსტატი აკეთებს ამონათებებს, ჩრდილებს, რაც მოცულობას ქმნის, ხოლო ვეჯინში სახეზე დადებული ფენები ერთმანეთს არ ერწყმის და ერთმანეთის კონტრასტულია - მუქ ფონზე თეთრი საღებავი გადასვლის გარეშე ედება და მუქ სახის ტონალობაზე გაუზავებელი თეთრა იდება.

ამდენად, ვეჯინის მხატვრობის სახელოვნებათმცოდნეო კუთხით შესწავლამ, გვაჩვენა რომ მხატვრობა XVII საუკუნეს უნდა განეკუთვნებოდეს. თუმცა, აღნიშნული მხატვრობაზე, ბევრი გამოუკლეველი საკითხი რჩება, რომელიც პასუხგაუცემელია და სამომავლოდ საფუძვლიან შესწავლას მოითხოვს. მაგალითად, მიგვაჩნია რომ აუცილებელია, სამომავლოდ, ვეჯინის მხატვრობა განვიხილოთ ისტორიულ კონტექსტში და დაახლოებით, მოვნიშნოთ XVII საუკუნის რომელ ეტაპზე შეიძლება შესრულებულიყო ის. ამასთან, ამ პერიოდში, ვინ შეიძლება ყოფილიყვნენ ვეჯინის მხატვრობის დამკვეთები.

რეზიუმე

სამაგისტრო ნაშრომი ვეჯინის ამაღლების ტაძრის მოხატულობას ეხება. სამეცნიერო ლიტერატურაში გამოთქმულია მოსაზრება, რომ ის, გვიანი შუა საუკუნეების, ე.წ. პოსტბიზანტიურ ხანას, XVI-XVII საუკუნეებს განეკუთვნება, თუმცა, აღნიშნული მოსაზრებები მხოლოდ ზოგადი ხასიათისაა და მისი საფუძვლიანი სამეცნიერო კვლევა დღემდე არ მომხდარა. ჩვენ შევეცადეთ, სახელოვნებათმცოდნეო კუთხით, შეგვესწავლა ვეჯინის მხატვრობა და სხვადასხვა კომპონენტებით, შევადარეთ ის, როგორც XVI საუკუნის, ასევე, XVII საუკუნის მხატვრობის ნიმუშებს, შედეგად კი, გამოვავლინეთ მათ შორის მსგავსება განსხვავებები. მხატვრობის სახელოვნებათმცოდნეო კუთხით შესწავლამ, როგორც ცალკეულ გამოსახულებათა იკონოგრაფიამ და მოხატულობის პროგრამამ, ასევე, მხატვრულ-სტილისტურმა ანალიზმა გვიჩვენა, რომ ვეჯინის ამაღლების მოხატულობა XVII საუკუნეში უნდა იყოს შესრულებული.

Summary

The thesis concerns mural paintings of Vejini Ascension Church. It has been stated in scientific literature that the paintings belong to the so called post- Byzantine era, namely 16th-17th centuries. But these opinions bear the mark of generalization and Vejini mural paintings haven't been thoroughly researched before. We tried to study the paintings in terms of art studies and, in different aspects, we compared them to the painting pieces from both 16th and 17th centuries. As a result, we identified the similarities and differences between them. Researching the paintings within the frame of art studies, including the iconography of certain depictions and the painting program, as well as graphic and stylistic analyses, indicated that mural paintings from Vejini Ascension Church must have been created in the 17th century.

ბიბლიოგრაფია:

1. თ. დვალი, ფ. დედვარიანი, საქართველოს ისტორიის და კულტურის ძეგლთა აღწერილობა, 1-I, თბ., 2013
2. ი. მამიაშვილი, გვიანი შუა საუკუნეების ქართული მონუმენტური მხატვრობის ზოგიერთი ასპექტი, (გელათის ღვთისმშობლის შობის ტაძრის ცენტრალური სივრცის XVI ს-ის მხატვრობა), ქართული ხელოვნების ნარკვევები, III, თბ., 2004
3. თ. ყაუხჩიშვილი, საქართველოს ბერძნული წარწერების კორპუსი, თბ., 2004
4. რ. მეტრეველი, ნარკვევები ფეოდალური საქართველოს ისტორიიდან, თბ., 1972
5. ქართლის ცხოვრება, ს. ყაულჩიშვილის გამოცემა, თბ. 1973, ტ. IV
6. თ. ვირსალაძე, ქართული მხატვრობის ისტორიიდან, თბ., 2007
7. რ. მეფისაშვილი, თ. ვირსალაძე, გელათი არქიტექტურა მოზაიკა ფრესკები, თბ., 1982
8. ო. ფირალიშვილი, ყინწვისის მოხატულობა, თბ., 1979
9. ა. ვოლსკაია, გარეჯის ფერწერული სკოლის ისტორიისთვის, საქართველოს სიძველენი, თბ., 2007, #11
10. ე. პრივალოვა, ტიმოთესუბნის მოხატულობა, ელ. ვერსია
11. ნ. ჩიხლაძე, მარტვილის მონასტრის მხატვრობის სახისმეტყველებისთვის, ნარკვევები, V, თბ., 1999
12. ი. ხუსკივაძე, გვიანი შუა საუკუნეების ქართულ ტაძართა „ხალხური მოხატულობანი“ (სადისერტაციო მაცნე), თბ., 1995, გვ. 12-20, ნ. ჩიხლაძე, მარტვილის ტაძრის მოხატულობათა ფენები, ნარკვევები, II, თბ., 1996
13. მ. ვაჩნაძე, ლევან კახთა მეფე და პოსტბიზანტიური ქართული მონუმენტური ფერწერა XVI საუკუნის კახეთის მხატვრობის მაგალითზე, ლოგოს, III, თბ., 2004
14. ი. ხუსკივაძე, ნაკურალემის წმინდა გიორგის ეკლესიის მოხატულობა, ქართული ხელოვნების ნარკვევები, III, თბ., 2004
15. მ. ჯანჯალია, XVII საუკუნის ქართული კედლის მხატვრობის ორი მნიშვნელოვანი ნიმუში
16. Le thème du “don de la loi” dans l’art paéochrétien”, Nouvelle Revue Théologique, 84, 1962
17. Chr. Walter, Papal Political Imagery in the Medieval Lateran Palace, Cahiers archéologiques, XX, 1970
18. ი. ლორთქიფანიძე, მ. ჯანჯალია, წალენჯიხა, მაცხოვრის ტაძრის მოხატულობები, თბ. 2011
19. ა. კლდიაშვილი, ვარძიის მთავარი ტაძრის მოხატულობის ერთი საკვანძო გამოსახულებების შესახებ
20. G. Millet, Monuments de l’athos, Paris, 1927

21. მ. ვაჩნაძე, ლევან კახთა მეფე და პოსტბიზანტიური ქართული მონუმენტური ფერწერა XVI საუკუნის კახეთის მხატვრობის მაგალითზე, ქართული ხელოვნების ნარკვევები, თბ., 2008
22. თ. ინწკირველი, რჯული ქრისტესი, ხარება ყოვლადწმინდა ღმრთისმშობლის, თბ., 2016
23. ი. ხუსკივაძე, ხოზის ტაძრის XVII საუკუნის მოხატულობა, საქართველოს სიძველენი, #7-8, თბ., 2005
24. ი. ხუსკივაძე, ხოზის ტაძრის XVII საუკუნის მოხატულობა, საქართველოს სიძველენი, #7-8, თბ., 2005
25. Т. Вирсаладзе, основные этапы развития грузинской средневековой монументальной живописи, избранные труды, 2007
26. მ. ყენია, ჩაყაშის მაცხოვრის ეკლესიის მოხატულობა, საქართველოს სიძველენი, #13
27. ი. ლორთქიფანიძე, მ. ჯანჯალია, წალენჯიხა, თბ., 2011
28. ა. კლდიაშვილი, ვარძიის ანანაურის ეკლესიის მოხატულობანი, დისერტაცია, თბ., 1994
29. ვებ-გვერდი: <https://www.johnsanidopoulos.com/2009/11/vision-of-saint-peter-of-alexandria.html?fbclid=IwAR1kJe7o-BtxZCYUZ4BbitZTox6byAejNQgVZrG8UGn68CCA26mRtT0wCCg>

ილუსტრაციის სია:

1. ტაძრის დასავლეთ ფასადი
2. ტაძრის აღმოსავლეთ ფასადი
3. აღმოსავლეთ ფასადის შემადგენლების ქვის წყობა
4. ტაძრის გეგმა (წყარო: ფ. დევდარიანი, თ. დვალი)
5. ტაძრის ჩრდილო-აღმოსავლეთ ფასადი
6. ტაძრის სამხრეთ ფასადი
7. ტაძრის სამხრეთ დასავლეთ ნაწილი
8. ტაძრის ჩრდილო აღმოსავლეთ ნაწილი
9. ტაძრის სამხრეთ დასავლეთ ნაწილი
10. სამხრეთი ფასადი. კარის ღიობი
11. აღმოსავლეთ ფასადი
12. ტაძრის გეგმა (წყარო: 2008 წლის საკონსერვაციო სამუშაოების ანგარიში, ხელმძღვანელი დ. გაგოშიძე)
13. ინტერიერი. მთავარი ტაძრის ჩრდილოეთ კედლის აღმოსავლეთ მონაკვეთი
14. დასავლეთ ფასადის კარნიზი
15. ინტერიერი. ჩრდილოეთ კედლის ცენტრალური მონაკვეთი
16. ჩრდილოეთ მინაშენი. დასავლეთი ნაწილი
17. ჩრდილოეთ მინაშენის დასავლეთ ნაწილი. ხედი აღმოსავლეთით
18. ჩრდილოეთ მინაშენი. აღმოსავლეთ ნაწილი
19. სამხრეთი ფასადი
20. სამხრეთი ფასადის აღმოსავლეთ ნაწილი
21. პილასტი. მთავარი ტაძრის ცენტრალური მონაკვეთი
22. ჩრდილოეთ ფასადი. ხედი დასავლეთიდან აღმოსავლეთისკენ
23. ჩრდილოეთ მინაშენი. დასავლეთ ფასადი. კარის ღიობი
24. ჩრდილოეთ მინაშენი. დასავლეთ ფასადი
25. აღმოსავლეთ ფასადი. კარნიზი
26. მთავარი დარბაზი. დასავლეთ ფასადი
27. მთავარი სივრცის ინტერიერი. ხედი აღმოსავლეთიდან დასავლეთისკენ
28. მთავარი სივრცის ინტერიერი. ხედი დასავლეთიდან აღმოსავლეთისკენ
29. მთავარი სივრცის ინტერიერი. ხედი ცენტრალური ნაწილიდან აღმოსავლეთისკენ
30. საკურთხევის კონქი და ბემა
31. სატრიუმფო თაღი და კონქი
32. სატრიუმფო თაღი და კონქი. ხედი ქვემოდან
33. დეტალი. საკონქო კომპოზიცია
34. აფსიდი. ეკლესიის მამების რიგი

35. საკურთხევლის ბემის სქემა (წყარო: 2008 წლის საკონსერვაციო სამუშაოების ანგარიში, ხელმძღვანელი დ. გაგოშიძე)
36. მთავარი სივრცის ცენტრალური ნაწილი. გუმბათის სქემის კომპოზიცია
37. ჩრდილოეთ კედლის აღმოსავლეთ მონაკვეთი. ხარება
38. ჩრდილოეთ კედლის აღმოსავლეთ მონაკვეთი. ხარება და შობა
39. ჩრდილოეთ კედლის აღმოსავლეთ მონაკვეთი. შობა
40. ჩრდილოეთ კედლის ცენტრალური მონაკვეთი. ფერისცვალება
41. ჩრდილოეთ კედლის ცენტრალური მონაკვეთი
42. ჩრდილოეთ კედლის დასავლეთ მონაკვეთი. სამი ფეხზე მდგომი ფიგურა
43. ჩრდილოეთ კედლის დასავლეთ მონაკვეთი. დეტალი. უცნობი ფეხზე მდგომი ფიგურა
44. ჩრდილოეთ კედლის დასავლეთ მონაკვეთი. ამალეების კომპოზიცია და სამი ფეხზე მდგომი ფიგურა
45. სამხრეთი კედლის აღმოსავლეთ მონაკვეთი. ბრმადშობილის განკურნება და სამარიტელ დედაკაცთან შეხვედრა
46. სამხრეთი კედლის აღმოსავლეთ მონაკვეთი. ბრმადშობილის განკურნება
47. სამხრეთი კედლის აღმოსავლეთ მონაკვეთი. სამარიტელ დედაკაცთან შეხვედრა
48. სამხრეთი კედლის ცენტრალური მონაკვეთი. ლაზარეს აღდგინება
49. სამხრეთი კედლის დასავლეთ მონაკვეთი. იერუსალიმად შესვლა
50. სამხრეთი კედლის დასავლეთ მონაკვეთი
51. სამხრეთი კედლის დასავლეთ მონაკვეთი. ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნა
52. დეტალი. დასავლეთ კედლის ზედა ნაწილი. განკითხვის დღე
53. დეტალი. დასავლეთ კედლის ქვედა ნაწილი. განკითხვის დღე
54. ხედი. ჩრდილოეთიდან დასავლეთისკენ
55. სამხრეთი კედლის დასავლეთ მონაკვეთი. წარწერა: „რამაზ“
56. სამხრეთი კედლის დასავლეთ მონაკვეთი. ქვედა ნაწილი
- 56 * ხაშმი. აღმოსავლეთ აფსიდი
57. ოქონ დაბიში. აღმოსავლეთ აფსიდი
58. დეტალი. ეკლესიის მამების რიგი. ჩრდილოეთ მხარე
59. დეტალი. ეკლესიის მამების რიგი. სამხრეთი მხარე
60. დეტალი. სატრიუმფო თაღის შუბლი
61. დეტალი. სატრიუმფო თაღის შუბლი. სამხრეთი ნაწილი
62. დეტალი. სატრიუმფო თაღი. ჩრდილოეთ ნაწილი
63. დეტალი. სატრიუმფო თაღი. სამხრეთი ნაწილი
64. ბემა. კამარა
65. ბემა. კამარის ფერდი. ჩრდილოეთ მხარე
66. ბემა. კამარის ფერდი. სამხრეთი მხარე
67. ბემა. კამარის ფერდი. ჩრდილოეთ მხარე. ეშმაკეულის განკურნება
68. ბემა. კამარის ფერდი. ჩრდილოეთ მხარე. უცნობი გამოსახულება. პირველი რეგისტრის დასავლეთ მონაკვეთი
69. ბემა. კამარის ფერდი. ჩრდილოეთ მხარე. უცნობი გამოსახულება. მეორე რეგისტრის აღმოსავლეთ მონაკვეთი
70. ბემა. კამარის ფერდი. ჩრდილოეთ მხარე. უცნობი გამოსახულება. მეორე რეგისტრის დასავლეთ მონაკვეთი

71. ჩრდილოეთ ბემის კედელი. აღმოსავლეთ მონაკვეთი. პეტრე ალექსანდრიელის ხილვა
72. დეტალი. ბერძნული წარწერა. პეტრე ალექსანდრიელის ხილვა
73. გელათი. ჩრდილო-აღმოსავლეთ ეკვდერი. პეტრე ალექსანდრიელის ხილვა
74. წალენჯიხა. მთავარი სივრცე. კარის ტიმპანი
75. ჩრდილოეთ ბემა. აღმოსავლეთ ნაწილი
76. ჩრდილოეთ ბემა. დასავლეთ ნაწილი
77. ჩრდილოეთ ბემის კედელი. დასავლეთ ნაწილი. ანგელოზი ხელთუქმენლი ხატით ხელში
78. პროტატონის მონასტერი. კარის ტიმპანი
79. დოხიაროს მონასტერი
80. ბემა. კამარის ფერდი. სამხრეთი მხარე. მაცხოვრის და პეტრე მოციქულის თევზწერის სასწაული
81. ბემა. კამარის ფერდი. სამხრეთი მხარე. მაცხოვრის და პეტრე მოციქულის სასწაული სტატირზე
82. ბემა. კამარის ფერდი. სამხრეთი მხარე. ქანანელი დედაკაცის შვილის განკურნება
83. ბემა. კამარის ფერდი. სამხრეთი მხარე. უცნობი განკურნების სიუჟეტი
84. დეტალი. სამხრეთი ბემის კედელი. წმინდანთა რიგი
85. დეტალი. სამხრეთი ბემის კედელი. ბოლო რეგისტრი
86. დეტალი. გუმბათის სქემა. პანტოკრატორი
87. სამხრეთ აღმოსავლეთ პილასტრი. უცნობი ნახევარფიგურა
88. ჩრდილოეთ კედლის ცენტრალური მონაკვეთი. პილასტრი
89. სამხრეთი კედლის დასავლეთ მონაკვეთი. პილასტრი
90. დეტალი. ხარების კომპოზიცია. ღვთისმშობელი
91. სქემა. აღმოსავლეთ აფსიდი და დასავლეთ კედელი
92. სქემა. ჩრდილოეთ კედელი
93. სქემა. სამხრეთ კედელი
94. დეტალი. წარწერა. სამხრეთი ბემის კამარის ფერდი. პირველი რეგისტრის აღმოსავლეთ მონაკვეთის სცენა
95. დეტალი. წარწერა. სამხრეთი ბემის კამარის ფერდი. მეორე რეგისტრის დასავლეთ მონაკვეთის სცენა
96. დეტალი. წარწერა. სამხრეთი ბემის კამარის ფერდი. პირველი რეგისტრის დასავლეთ მონაკვეთის სცენა
97. დეტალი. წარწერა. სამხრეთი ბემის კამარის ფერდი. მეორე რეგისტრის აღმოსავლეთ მონაკვეთის სცენა
98. დეტალი. წარწერა. ჩრდილოეთი ბემის კამარის ფერდი. პირველი რეგისტრის აღმოსავლეთ მონაკვეთის სცენა
99. დეტალი. ხარების კომპოზიცია. გაბრიელ მთავარანგელოზი
100. დეტალი. წარწერა. ბრმადმოხილის განკურნება
101. დეტალი. წარწერა. შობა
102. დეტალი. მთავარი სივრცის კამარა. პილასტრები
103. დეტალი. ორნამენტული არშია
104. სქემა. შობა (წყარო: 2008 წლის საკონსერვაციო სამუშაოების ანგარიში, ხელმძღვანელი დ. გაგოშიძე)

105. ხობი. სქემა. შობა (წყარო: ი. ხუსკივაძე, ხობის ტაძრის XVII საუკუნის მოხატულობა, საქართველოს სიძველენი, #7-8, თბ., 2005)
106. დეტალი. შობა. ღვთისმშობელი და იოსები
107. ივერიონის მონასტერი, წმ. ნიკოლოზის ლავრა. შობა
108. დოქიაროს მონასტერი. შობა
109. გელათი. ჩრდილო-აღმოსავლეთ ეკვდერი. შობა
110. გელათი. ჩრდილო-დასავლეთ ეკვდერი. შობა
111. ნაკურალეში. შობა
112. ერკეთი. შობა
113. ნიკორწმინდა. შობა
114. დეტალი. ფერისცვალება. მაცხოვარი მანდორლაში
115. დეტალი. ამაღლება. ზედა ნაწილი
116. დეტალი. ამაღლება. ქვედა ნაწილი
117. დიონისეს მონასტერი. ბრმადშობილის განკურნება
118. დეტალი. სამარიტელ დედაკაცთან შეხვედრა
119. კათოლიკონის ლავრა. სამარიტელ დედაკაცთან შეხვედრა
120. დოხიაროს მონასტერი. სამარიტელ დედაკაცთან შეხვედრა
121. მეტეორას მონასტერი. განკითხვის დღე
122. ალავერდი. ორნამენტული ზოლი
123. კათოლიკონის ლავრა
124. მთავარი სივრცე. ჩრდილოეთ კედელი
125. გრემი. საკურთხევლის აფსიდი
126. გრემი. საკურთხევლის აფსიდი. ზიარება
127. კაწარეთის სამება. დასავლეთ კედელი
128. ალვანი. დასავლეთ კედელი
129. გრემი. დასავლეთ კედელი
130. ნეკრესი. დასავლეთ კედელი
131. ალვანი. ორნამენტული დეტალი
132. კაწარეთის სამება. თაღედში მოქცეული წმინდანები
133. ახალი შუამთა. დეტალი
134. ალვანი. დეტალი
135. ალვანი. საკურთხევლის აფსიდი
136. ალვანი. დეტალი
137. ნეკრესი. მეომართა რიგი
138. გრემი. სამხრეთ კედელი
139. ნაკურალეში (წყარო: საქართველოს ეროვნული ბიბლიოთეკა)
140. ბობნევი (წყარო: მ. ჭეხაშვილი)
141. გელათი. ჩრდილო-დასავლეთ ეკვდერი
142. ხობი. ბემა
143. წალენჯიხა. ლევან II ეკვდერი. კამარა
144. წალენჯიხა. საეპისკოპოსო საყდარი
145. გელათი. მთავარი ტაძარი
146. გელათი. წმ. გიორგის ტაძარი
147. დეტალი. აღმოსავლეთ აფსიდი
148. დეტალი. განკითხვის დღე

- 149. ბობნევი. დეტალი. მედალიონში მოთავსებული წმინდანი
- 150. ბობნევი. დეტალი
- 151. წალენჯიხა. ლევან II ეკვდერი. ანგელოზი
- 152. დეტალი. იერუსალიმად შესვლა
- 153. გელათი. წმ. გიორგის ტაძარი. კონქი
- 154. დეტალი. ამაღლების ანგელოზი
- 155. დეტალი. ხარების ანგელოზი
- 156. გელათი. ჩრდილო-დასავლეთ ეკვდერი. ევმანუელი



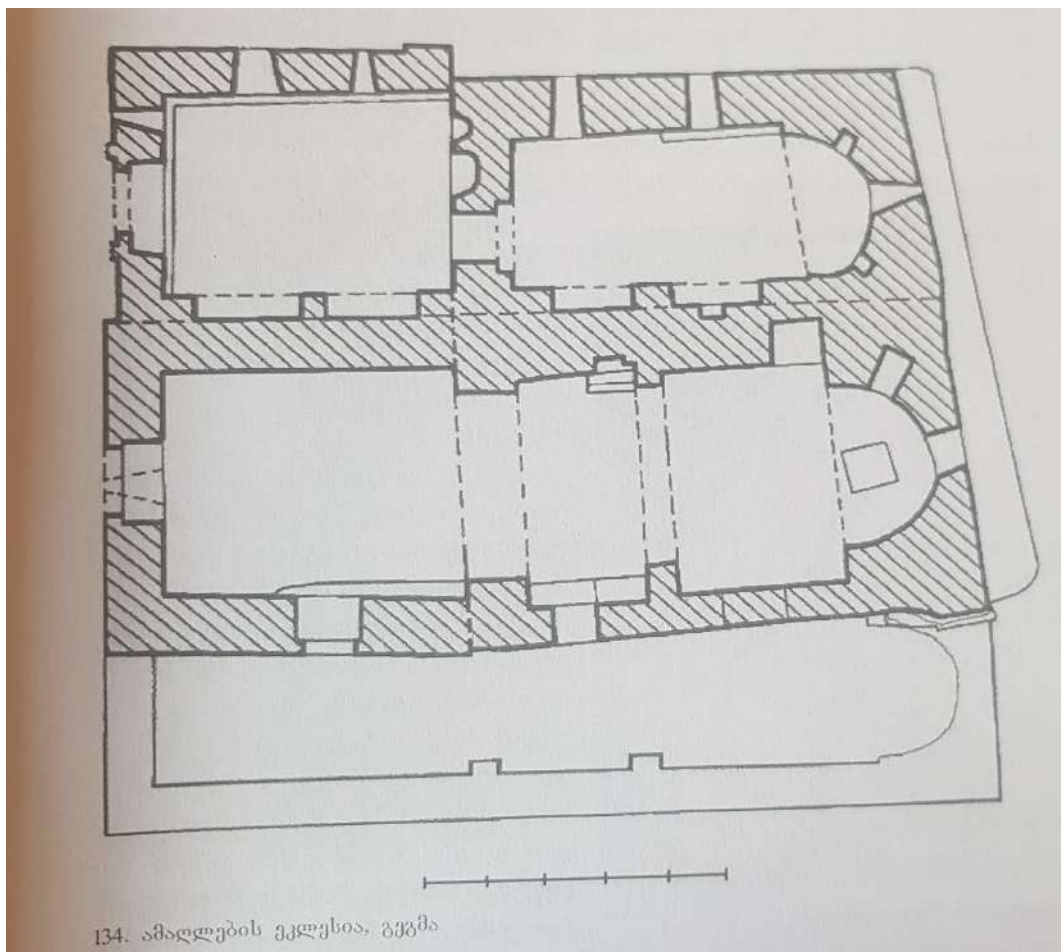
სურათი 1



სურათი 2



სურათი 3



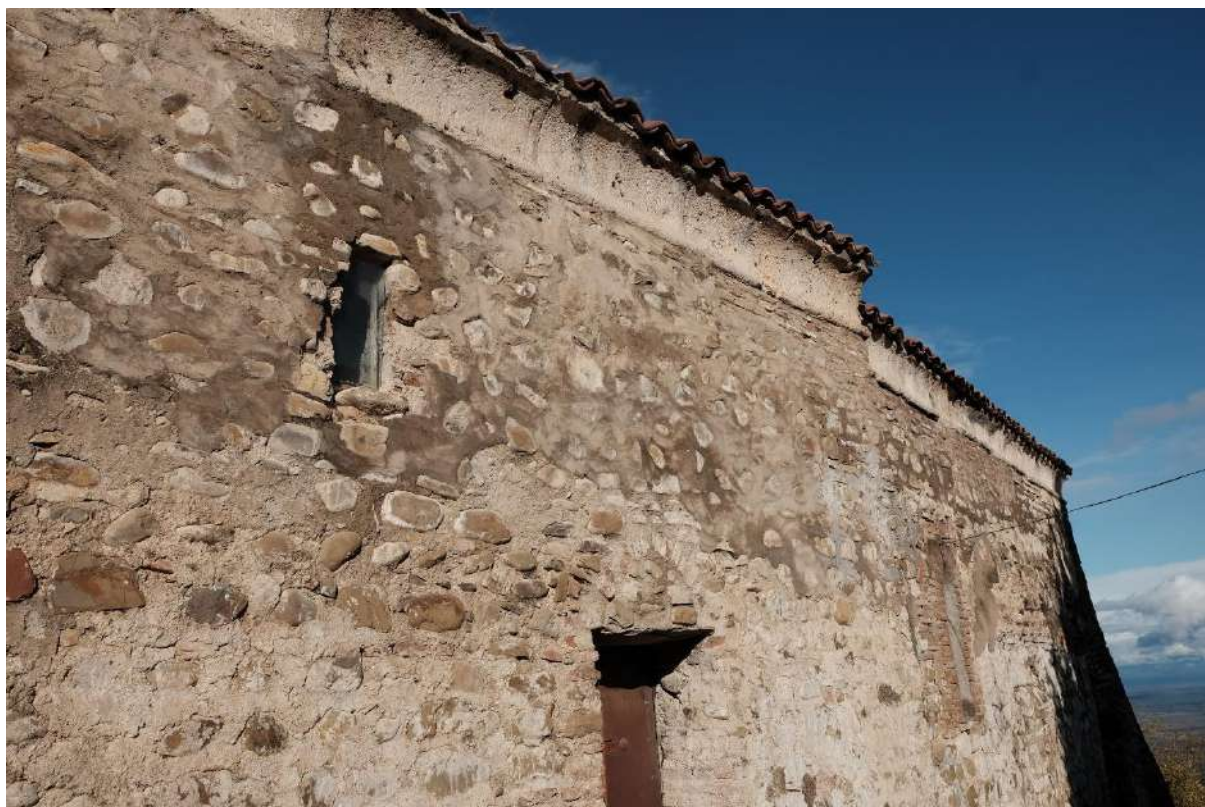
სურათი 4



სურათი 5



სურათი 6



სურათი 7



სურათი 8



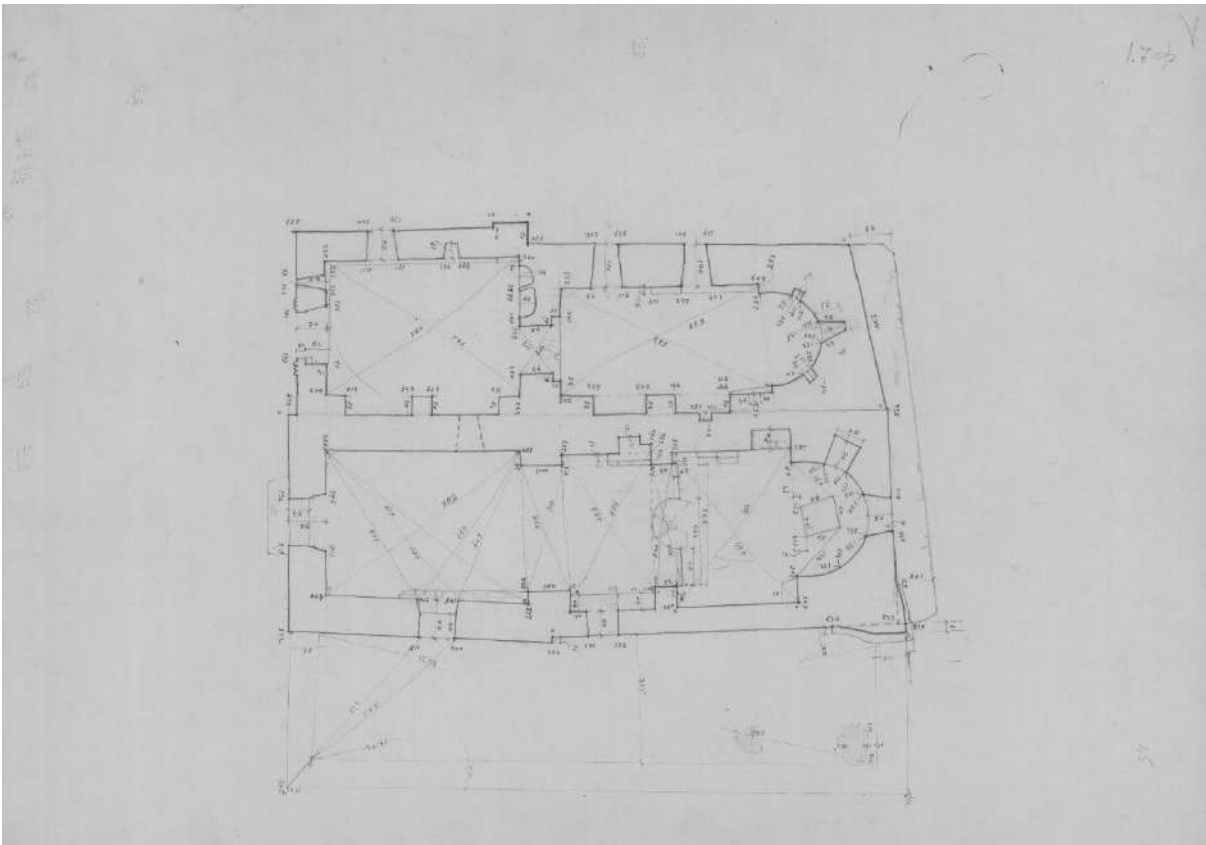
სურათი 9



სურათი 10



სურათი 11



სურათი 12



სურათი 13



სურათი 14



სურათი 15



სურათი 16



სურათი 17



სურათი 18

სურათი 19



სურათი 20



სურათი 21



სურათი 22



სურათი 23



სურათი 24



სურათი 25



სურათი 26



სურათი 27



სურათი 28



სურათი 29



სურათი 30



სურათი 31



სურათი 32



სურათი 33



სურათი 34



სურათი 35



სურათი 36



სურათი 37



სურათი 38



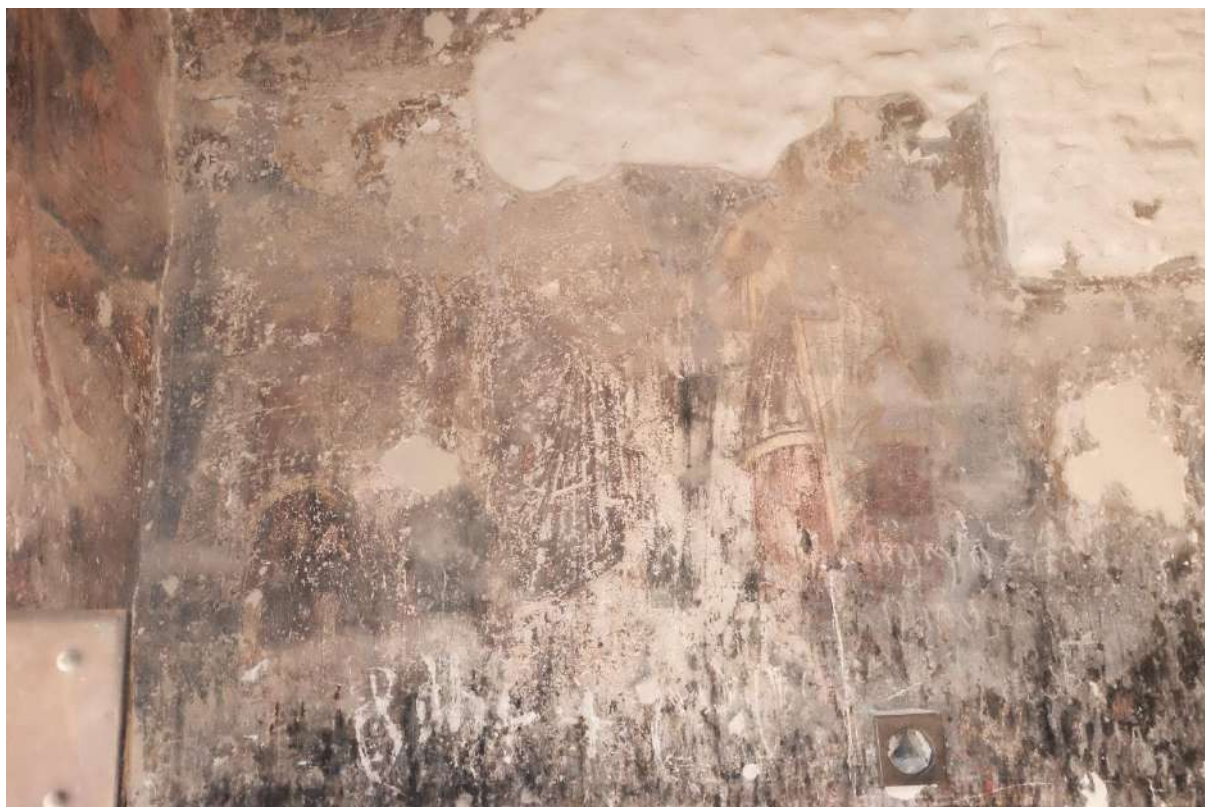
სურათი 39



სურათი 40



სურათი 41



სურათი 42



სურათი 43



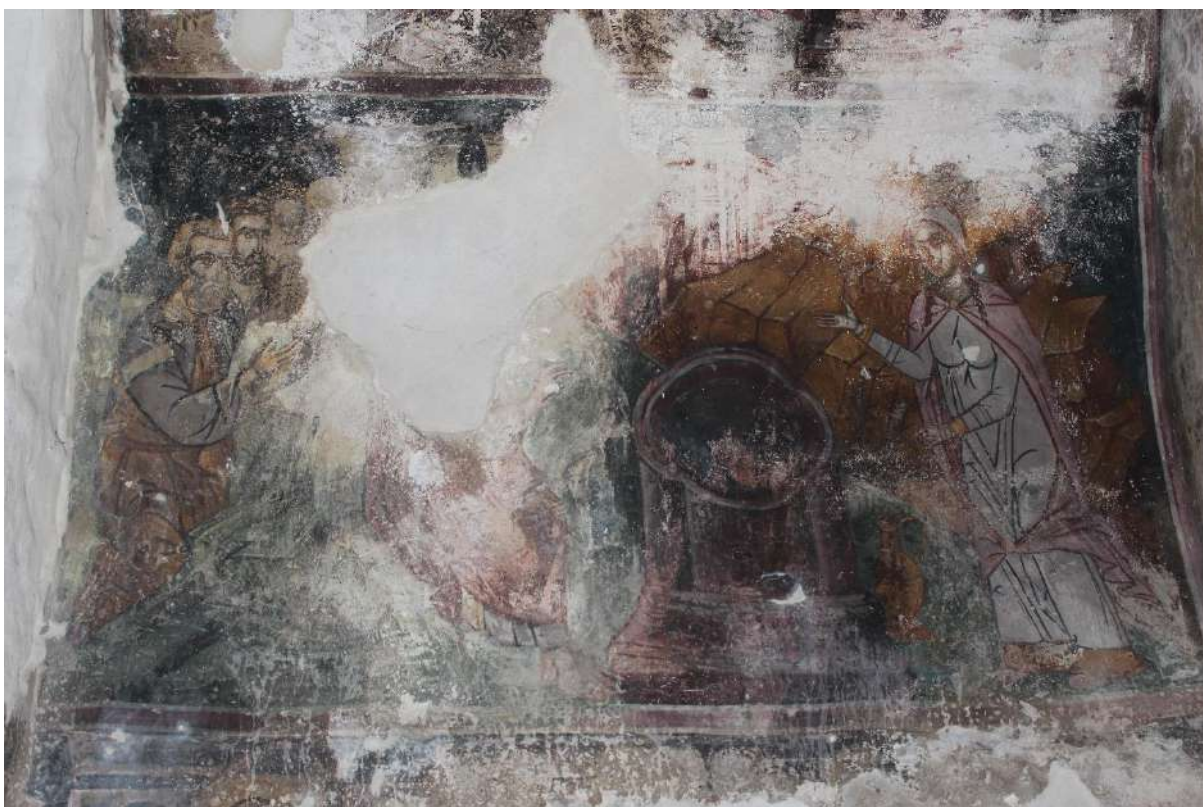
სურათი 44



სურათი 45



სურათი 46



სურათი 47



სურათი 48



სურათი 49



სურათი 50



სურათი 51



სურათი 52



სურათი 53



სურათი 53



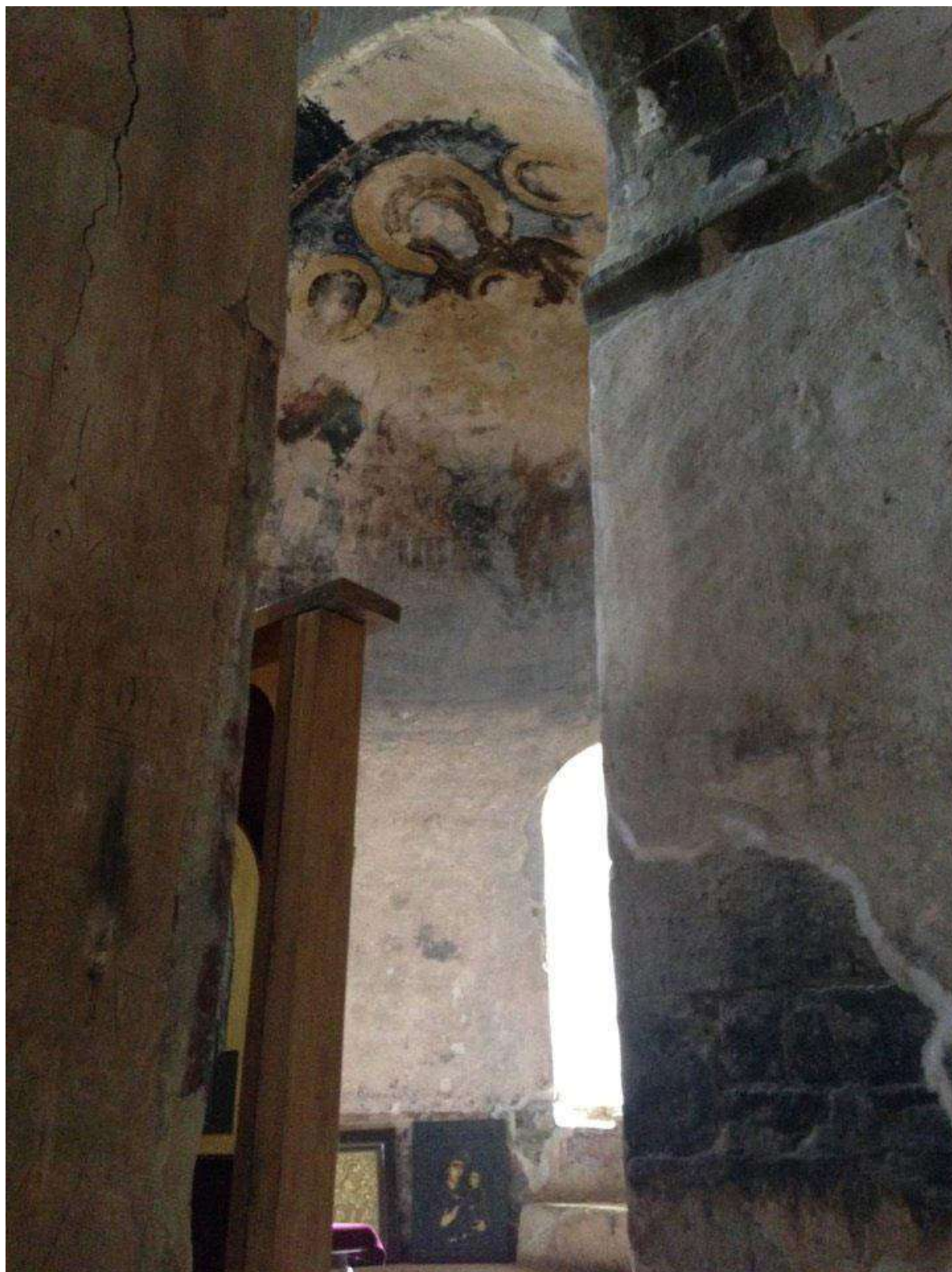
სურათი 54



სურათი 55



სურათი 56



სურათი 56*



სურათი 57



სურათი 58



სურათი 59



სურათი 60



სურათი 61



სურათი 62



სურათი 63



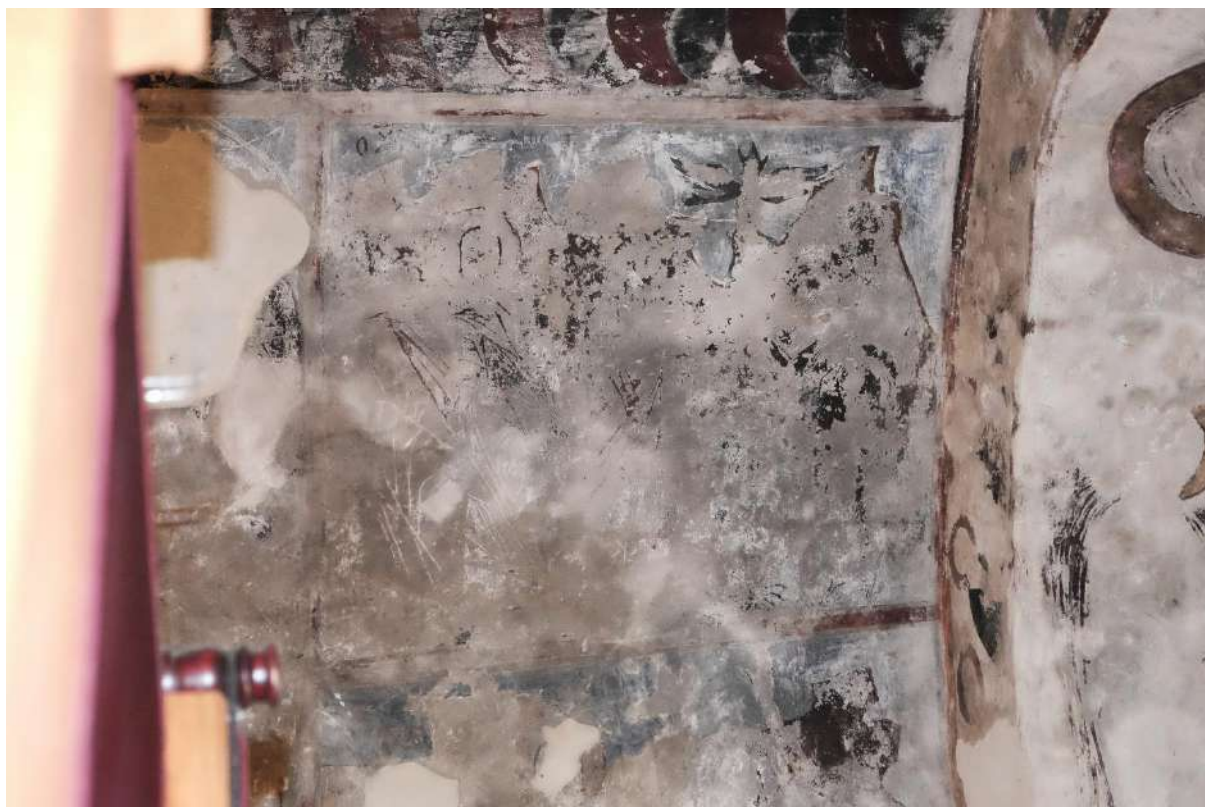
სურათი 64



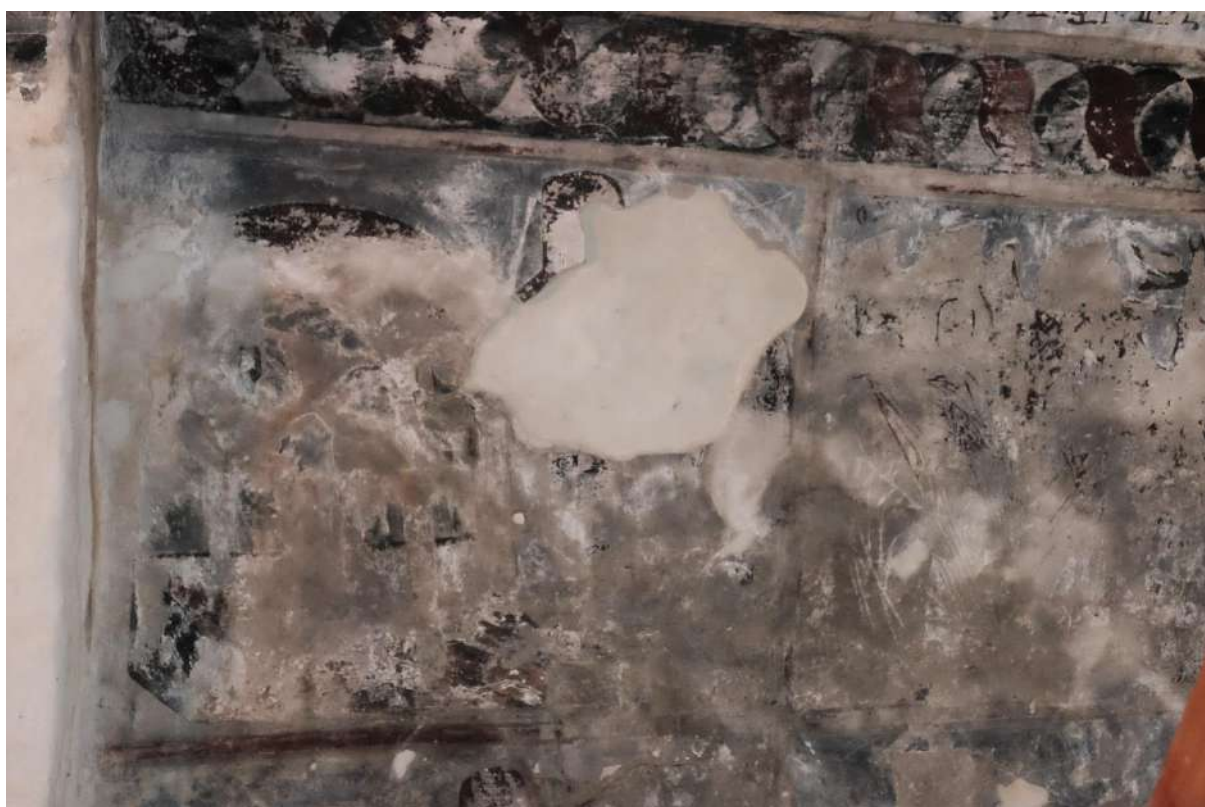
სურათი 65



სურათი 66



სურათი 67



სურათი 68



სურათი 69



სურათი 70



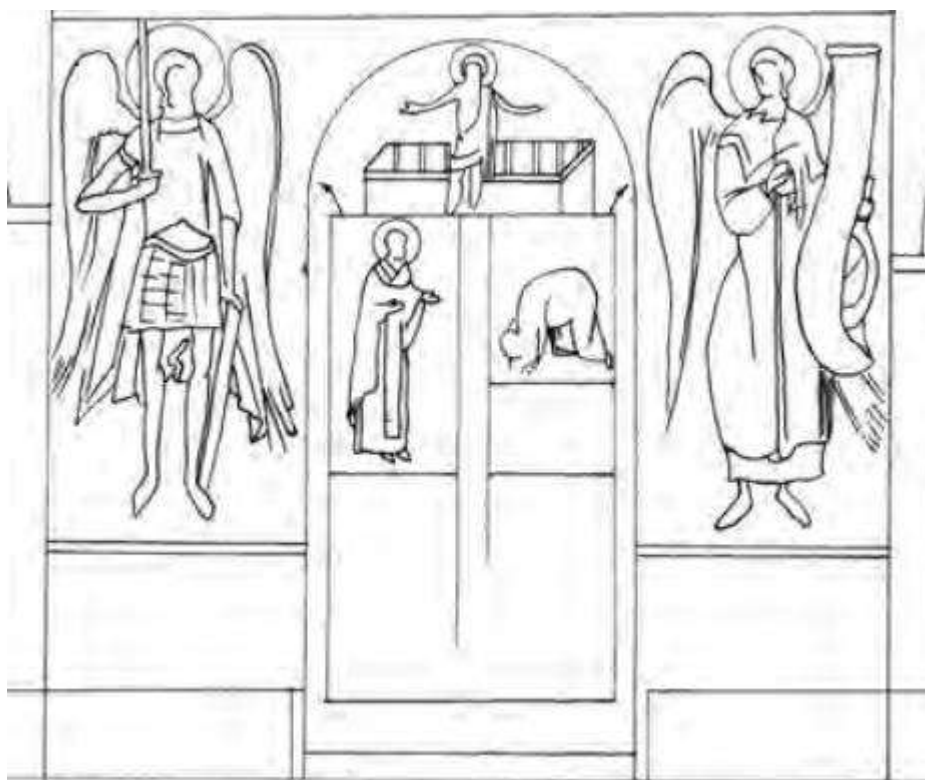
სურათი 71



სურათი 72



სურათი 73



სურათი 74



სურათი 75



სურათი 76



სურათი 77



სურათი 78



სურათი 79



სურათი 80



სურათი 81



სურათი 82



სურათი 83



სურათი 84



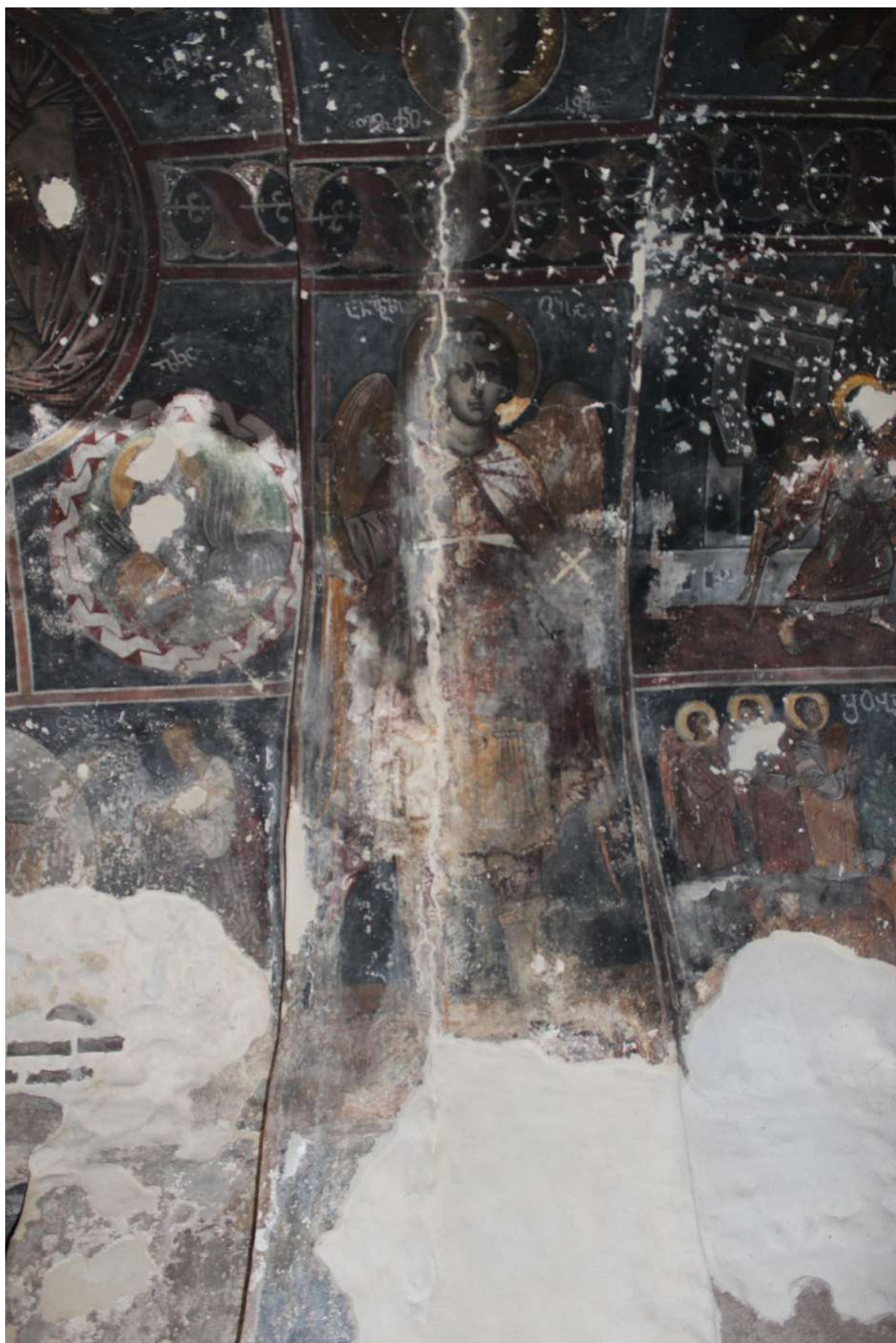
სურათი 85



სურათი 86



სურათი 87



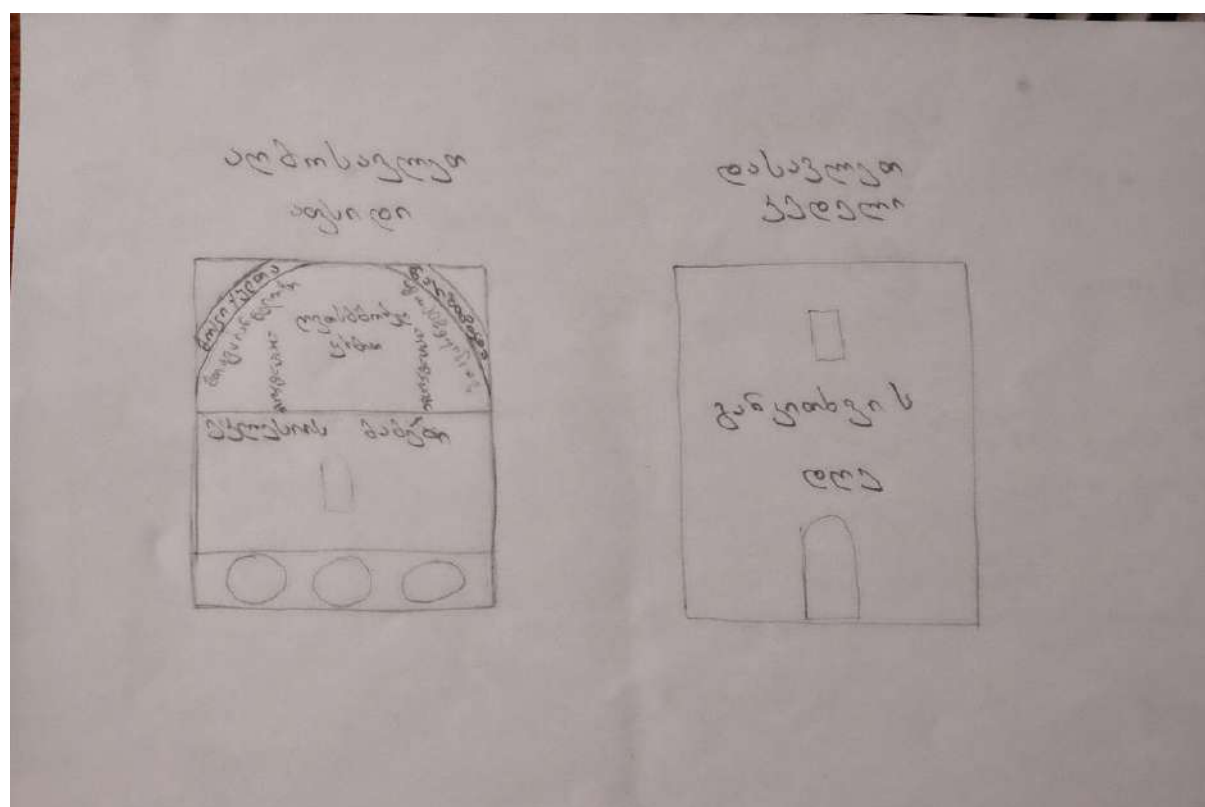
სურათი 88



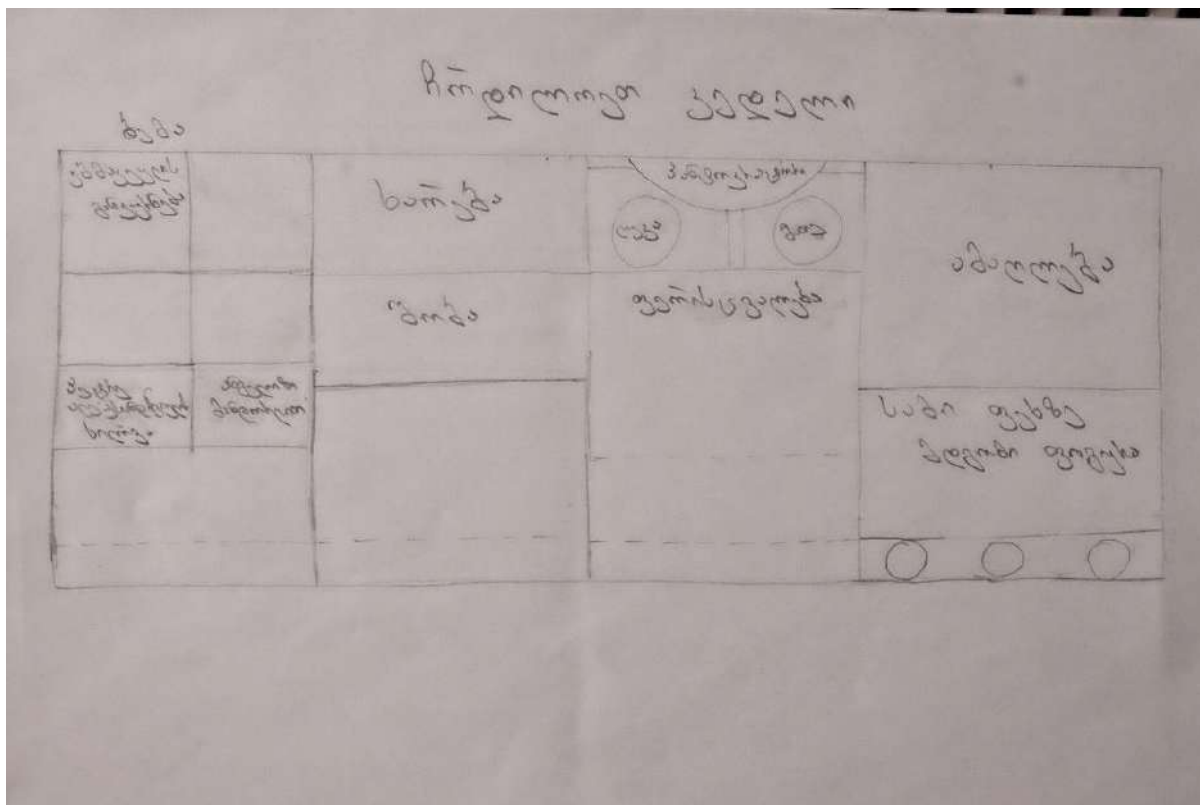
სურათი 89



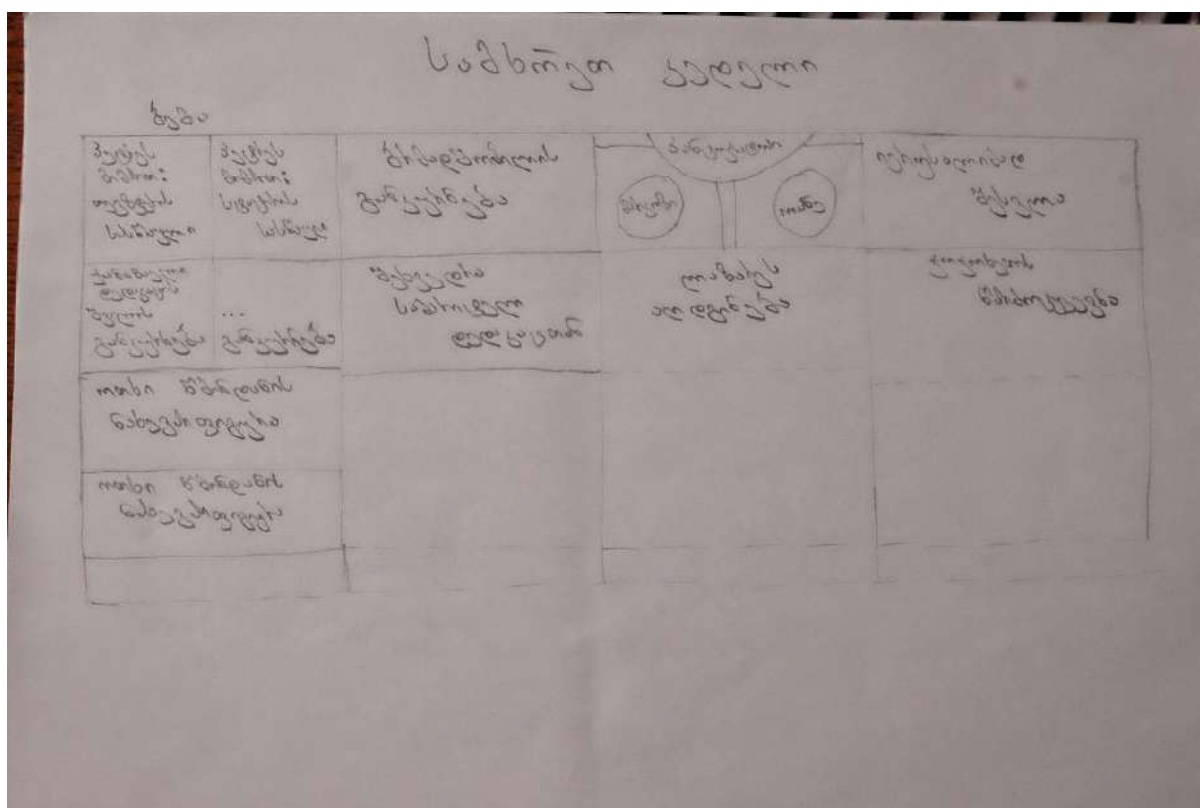
სურათი 90



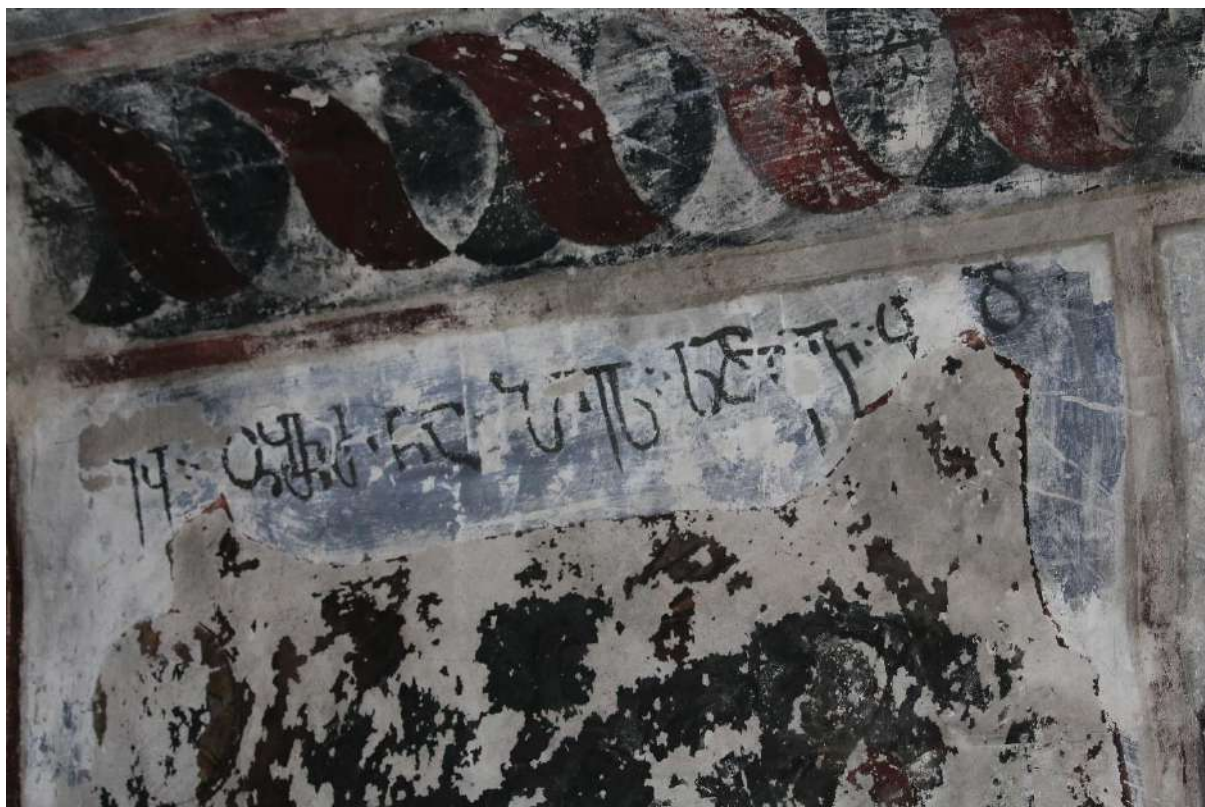
სურათი 91



სურათი 92



სურათი 93



სურათი 94



სურათი 95



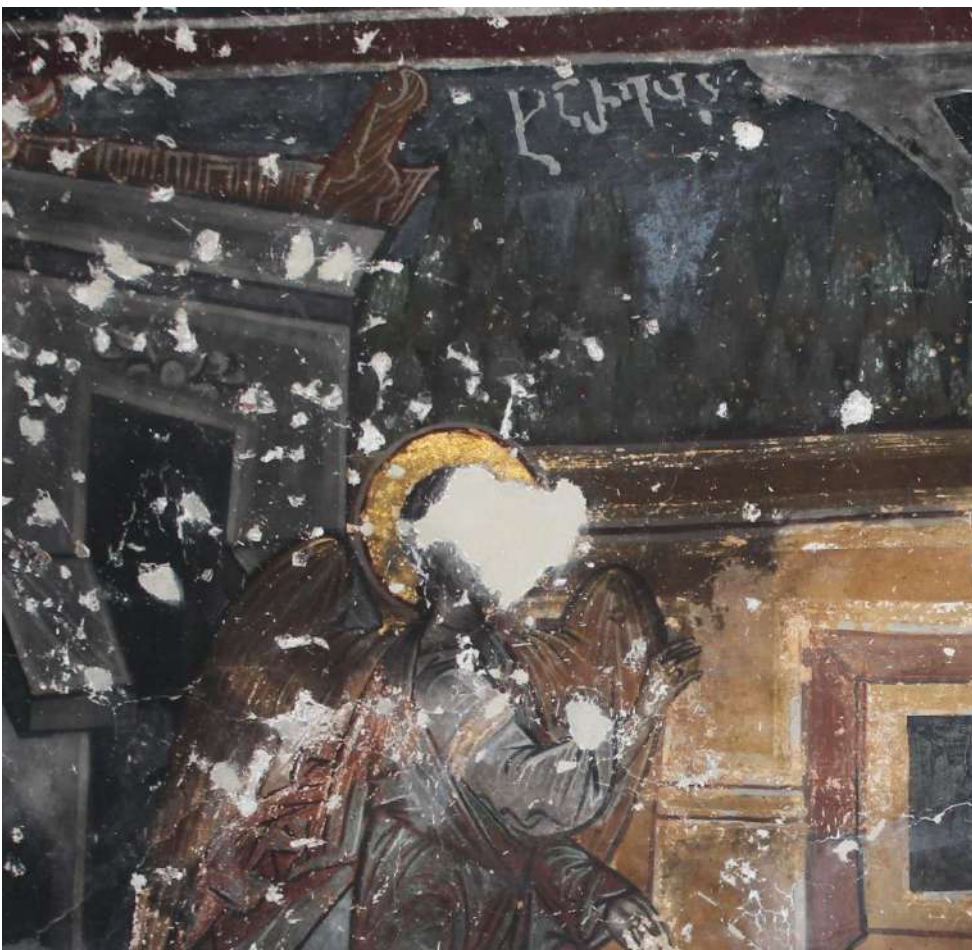
სურათი 96



სურათი 97



სურათი 98



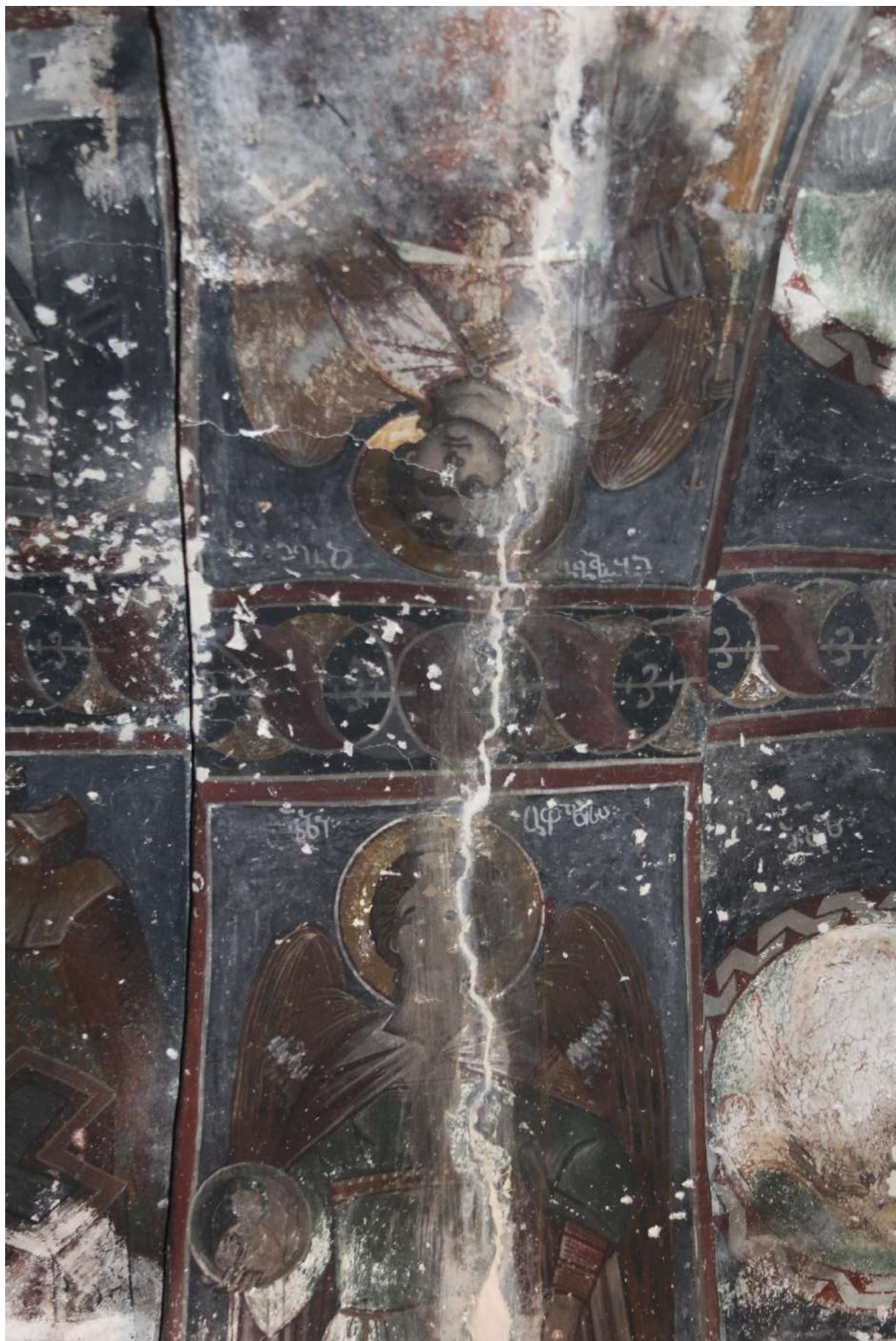
სურათი 99



სურათი 100



სურათი 101



სურათი 102



სურათი 103



სურათი
104



სურათი 105



სურათი 106



სურათი 107



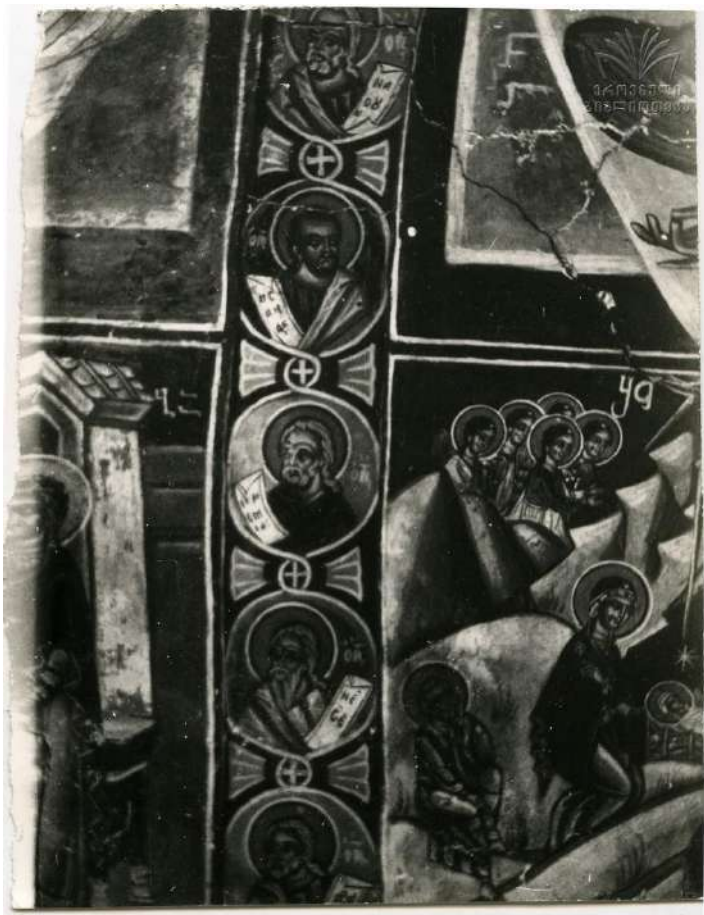
სურათი 108



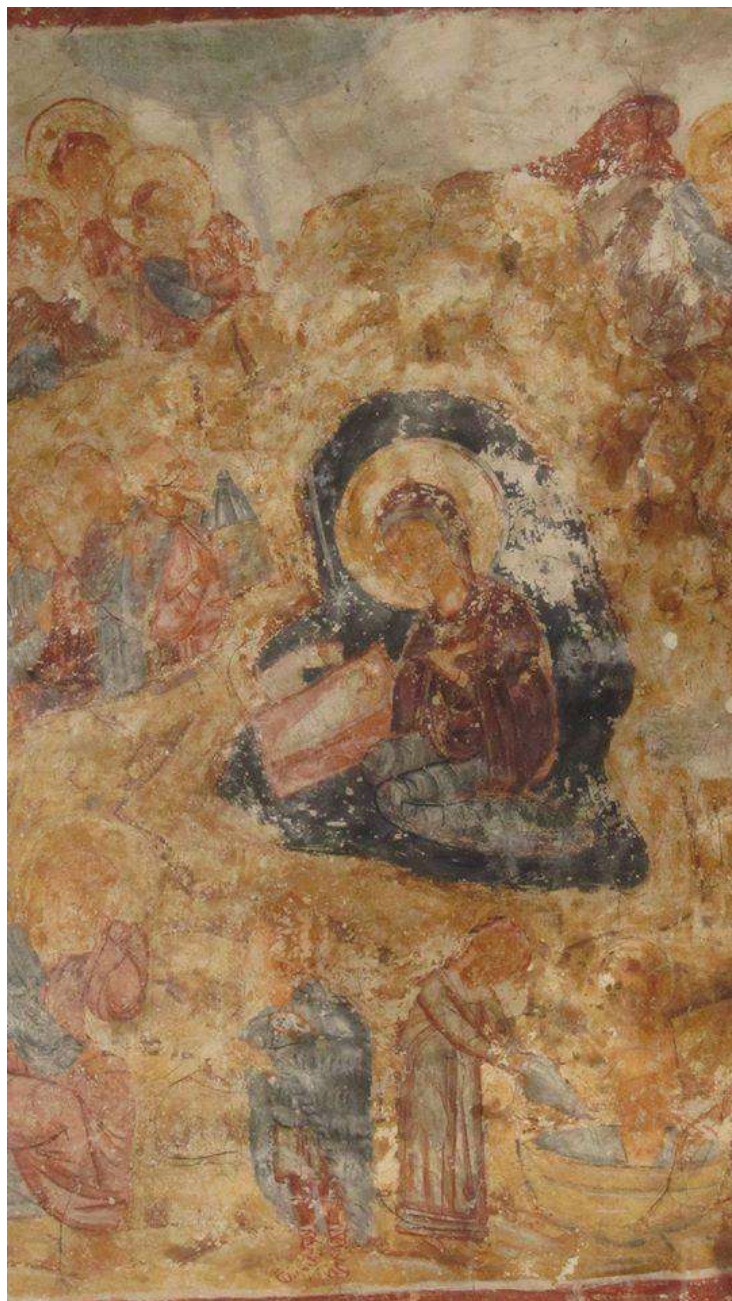
სურათი 109



სურათი 110



სურათი 111



სურათი 112



სურათი 113



სურათი 114



სურათი 115



სურათი 116



სურათი 117



სურათი 118



სურათი 119



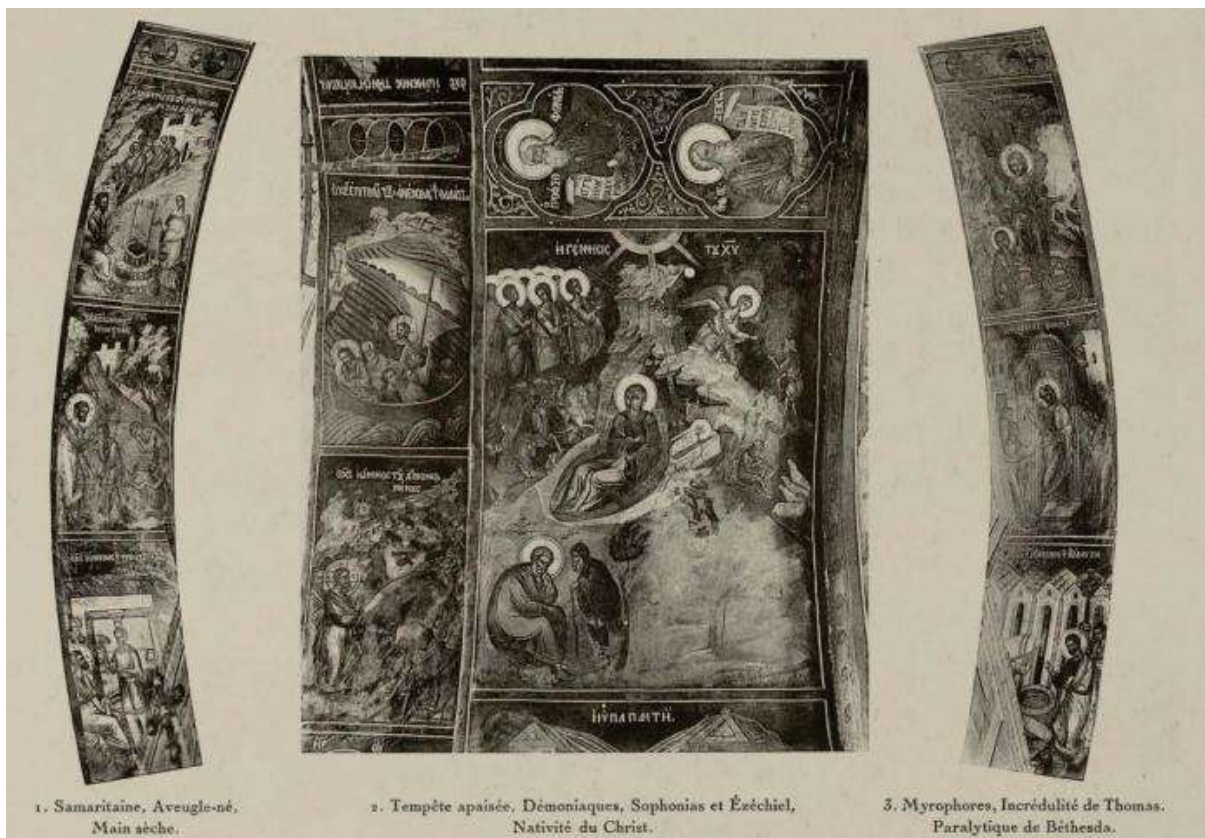
სურათი 120



სურათი 121



სურათი 122



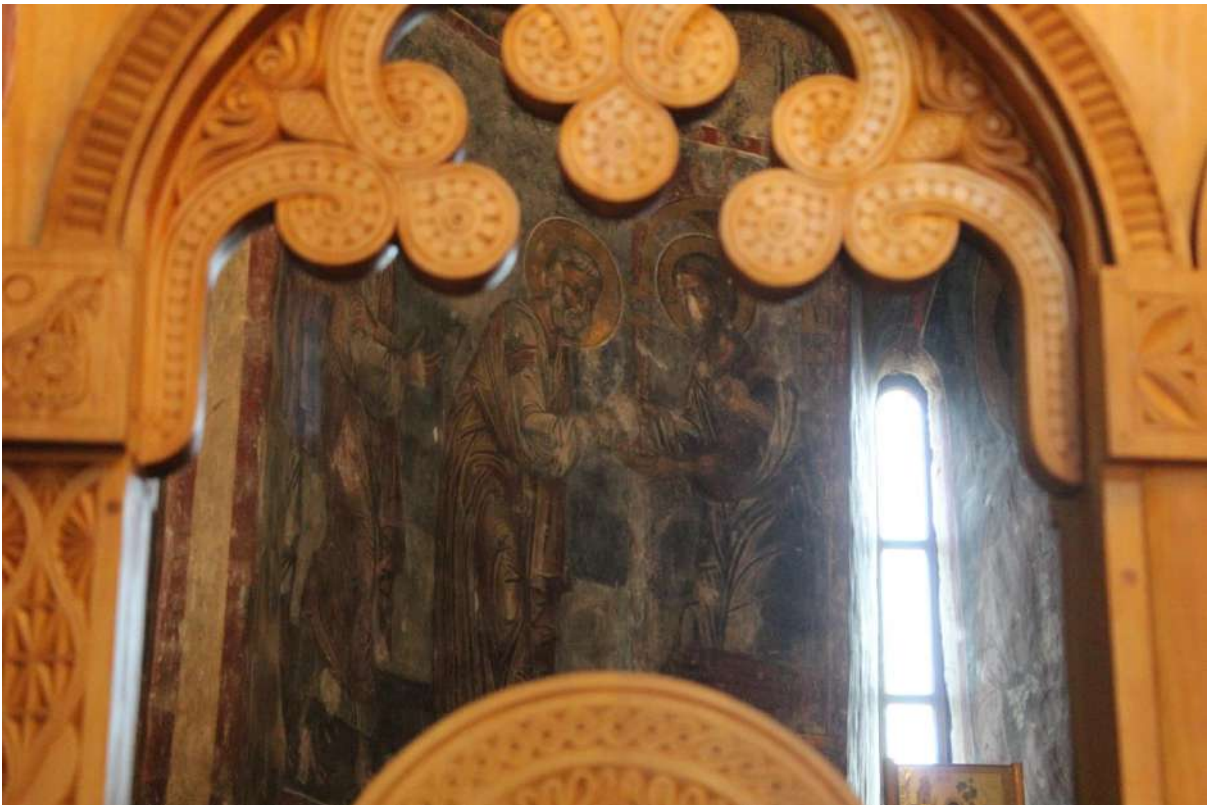
სურათი 123



სურათი 124



სურათი 125



სურათი 126



სურათი 127



სურათი 128



სურათი 129



სურათი 130



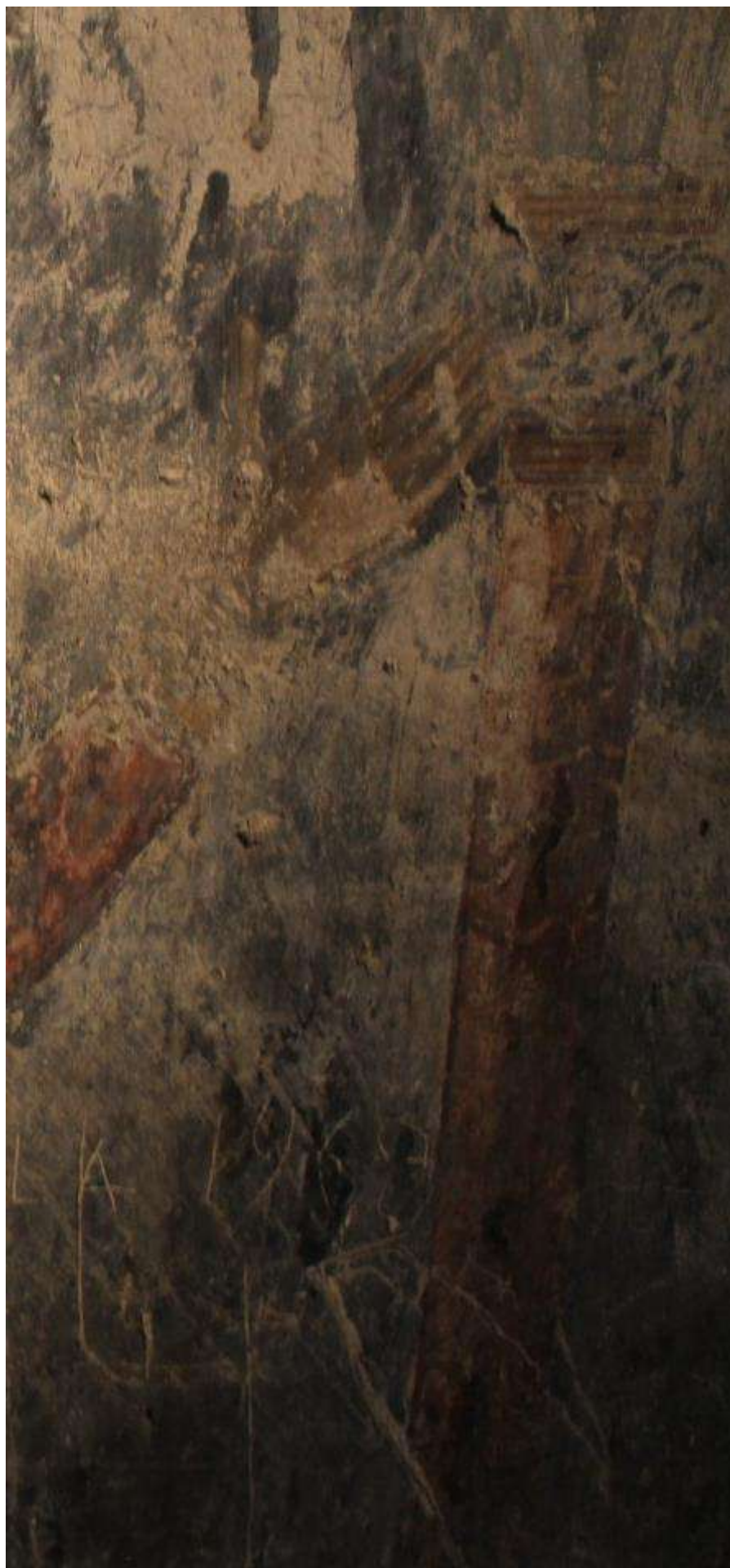
სურათი 131

სურათი 132





სურათი 133





სურათი 135



სურათი 136



სურათი 137

სურათი 138





სურათი 139

სურათი 140



სურათი 141



სურათი 142





სურათი 143



სურათი 144



სურათი 145



სურათი 146



სურათი 147



სურათი 148



სურათი 149



სურათი 150



სურათი 151



სურათი 152



სურათი 153



სურათი 154



სურათი 155



სურათი 156