იბეჭდება
ბათუმის ნიკო ბერძენიშვილის სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტის
სამეცნიერო საბჭოს გადაწყვეტილებითა
და
სხალთის ეპისკოპოსის
მეუფე სპირიდონის ლოცვა-კურთხევით

ვუძღვნი მამის ნათელ ხსოვნას...

ბათუმის ნ. ბერძენიშვილის სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტი
BATUMI NIKO BERDZENISHVILI RESEARCH INSTITUTE

მაია ჭიჭილეიშვილი

სხალთის ეკლესიის მოხატულობა

Painting of Skhalta Church

Maia Chichileishvili

თბილისი 2009 TBILISI

წიგნი ეძღვნება სხალთის ეკლესიის მოხატულობის მხატვრული თავისებურებების კვლევას. სხალთის მხატვრობა ცალკეული იკონოგრაფიული თუ სტილისტური ნიშნით უკავშირდება XIV საუკუნის დასასრულისა და XV საუკუნის პირველი ნახევრის ქართული ფერწერის ნიმუშებს. იგი საინტერესო მასალას გვაძლევს საქართველოში პალეოლოგოსთა ხელოვნების თავისებურებათა გამოსავლენად. ნაშრომში გაშუქებულია მოხატულობის იკონოგრაფიული, თეოლოგიური, მხატვრულ-სტილისტური ანალიზის, მხატვართა ამქრის მუშაობისა და წერის მანერის, მოხატულობის ტექნიკისა და ტექნოლოგიის საკითხები.

წიგნში გამოყენებულია ძეგლის კონსერვაციის პროცესში შედგენილი მდიდარი გრაფიკული და ფოტო მასალა.

წიგნი გათვალისწინებულია ხელოვნებათმცოდნეების, ისტორიკოსების, ქრისტიანული კულტურის, კულტურული მემკვიდრეობით დაინტერესებული მკვლევარებისა და საზოგადოების ფართო წრისათვის.

რედაქტორი EDITOR
ნინო ინაიშვილი **Nino Inaishvili**

რეცენზენტები: REVIEWERS
† ინგა ლორთქიფანიძე **† Inga Lordkipanidze**
ანა კლდიაშვილი **Ana Kldiashvili**

ფოტოები და სქემები: PHOTOS AND SCHEMES:
გურამ ჭეიშვილი **Guram Cheishvili**
თემურ აფციაური **Temur Aptsiauri**
ზურაბ არევაძე **Zurab Arevadze**
დავით ჭეიშვილი **David Cheishvili**
მალხაზ ნადარეიშვილი **Malkhaz Nadareishvili**

დიზაინი და კომპიტერული უზრუნველყოფა DESIGN AND COMPUTER GRAPHICS
ივანე კიკნაძე **Ivane Kiknadze**

ISBN 978 4022254142
UDC

© მაია ჭიჭილეიშვილი, 2009
© ბათუმის ნიკო ბერძენიშვილის სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტი, 2009

ბეჭდვა — გამომცემლობა **პეტიტი**, 2010

სარჩევი

წინათქმა 11
შესავალი 15
თავი I. სხალთის ეკლესიის ხუროთმოძღვრება 21
თავი II . სხალთის მოხატულობის საერთო სქემა, აღწერა და იკონოგრაფიული ანალიზი
§ 1. სხალთის მოხატულობის საერთო სქემა და აღნავობა 32
§ 2. სხალთის მოხატულობის აღწერა და იკონოგრაფიული ანალიზი 37
თავი III. სხალთის მოხატულობის თეოლოგიური პროგრამა 125
თავი IV. სხალთის ეკლესიის მოხატულობის მხატვრულ-სტილისტური ანალიზი 142
დასკვნა 220
Резюме. Роспись Схалтской церкви 233
Summary. Painting of Skhalta Church 242
გამოყენებული ლიტერატურა 253
სქემების სია 264
List of Schemes 265
ილუსტრაციების სია 269
List of Illustrations 271
ილუსტრაციები. Illustrations 273

წინათქმა

საქართველოს ძირძველი მხარე, აჭარა, ქრისტიანობას ეზიარა ჩვ.წ. პირველი საუკუნიდან, როცა აქ მისიონერულ საქმიანობას ეწეოდნენ ქრისტეს მოციქულები – წმინდა ანდრია პირველწოდებული, სვიმონ კანანელი და მატათა. ადრე შუა საუკუნეების დასასრულიდან ეკლესიათა მშენებლობამ ფართო ხასიათი მიიღო აჭარისწყლის ხეობაში. სამწუხაროდ, ფეოდალური საქართველოს ამ უძველეს კუთხეში, ისტორიული ძნელბედობისა და ჯამთა სიავისაგან, ეროვნული კულტურის მრავალი ძეგლი განადგურდა. ჩვენამდე მოღწეული ხიხანის, ჭვანის, ციხისყელის, ზენდიდის და სხვა ციხესიმაგრეები, დღემდე მოქმედი ცხმორისის, დანდალოს, ფურტიოს და სხვა ხიდები შუა საუკუნეების აჭარაში მდიდარი სამშენებლო ტრადიციების არსებობას ადასტურებს. საეკლესიო არქიტექტურის დიდი ნაწილი დღეისათვის მთლიანად დანგრეული და შთამომავლობისათვის დაკარგულია. ტაძრების უმრავლესობა არქეოლოგიური გათხრების შედეგად არის გამოვლენილი. სხალთის ხუროთმოძღვრული კომპლექსის დარბაზული ეკლესია ერთ-ერთი გამორჩეული ნიმუშია ქართული ხელოვნების საგანძურში, რადგან იგი არის ჩვენამდე თავდაპირველი სახით მოღწეული და მეტ-ნაკლებად დაცული და შუა საუკუნეების საეკლესიო არქიტექტურისა და კედლის მხატვრობის ერთადერთი ნიმუში აჭარაში.

ინტერესი სხალთის ეკლესიისადმი 1987 წელს გამიჩნდა, როდესაც თბილისის ივ. ჯავახიშვილის სახელობის სახელწიფო უნივერსიტეტის დოცენტმა – ქალბატონმა იზოლდა ჭიჭინაძემ სადიპლომო თემად შემომთავაზა „სხალთის ეკლესიის მოხატულობა“. მიუხედავად იმისა, რომ თითქმის არ ვიცნობდი აჭარის მაღალმთიანეთს, სიამოვნებით დავთანხმდი. ჩემი ოჯახი აღფრთოვანებით შეხვდა ჩემს გადაწყვეტილებას და, ამ დღიდან მოყოლებული, მხარში მედგა თემაზე მუშაობის ხანგრძლივი პერიოდის განმავლობაში. მაშინ, საბჭოთა კავშირის ისტორიის ე.წ. „უძრაობის“ ხანაში საქართველოს სასაზღვრო ზოლში მდებარე ქართული კულტურული ძეგლების მონახულება არცთუ ისე იოლი გახლდათ. სასაზღვრო ზონაში შესვლისათვის სპეციალური საშვი იყო საჭირო. თბილისიდან, ხელოვნების ისტორიისა და თეორიის კათედრის მიერ მომზადებული მიმართვით მივადექი საშვის გამცემ დაწესებულებას. მიმართვაში დეტალურად იყო აღწერილი ხულოს რაიონში ჩემი სტუმრობის მიზანი. მშობლების დიდი სურვილის მიუხედავად, ჩემთან ერთად წამოსვლის უფლება მხოლოდ დედას მისცეს. ასეთი გადაწყვეტილების საფუძველი კი თურმე გახლდათ ის, რომ სასაზღვრო ზონაში „არ შეიძლებოდა ოჯახის სრული შემადგენლობით გამგზავრება“. შემოდგომაზე სხალთაში ჩემი პირველი ვიზიტიც შედგა. გავიარეთ ორი სასაზღვრო-გამშვები პუნქტი. ცხადად მახსოვს რუსი მესაზღვრეების გამო-

მეტყველება, ცივი და დაკვირვებული მზერით რომ მისჩერებოდნენ სახეებსა და პასპორტებს. ფორმალური მხარეების გადალახვის შემდეგ თანდათან გავუყევით აჭარისწყლის ულამაზეს ხეობას. „ჩაკეტილ ზონაში“ ჩემი პირველი მოგზაურობის შიშისა და გაუცხოების განცდა სტუმართმოყვარე, მშრომელი გლეხების სითბომ, მოწეული ჭირნახულით მიღებულმა სიამოვნებამ, ქართული სიტყვის სიწმინდემ და მატერიალური კულტურის, ხელოვნების ძეგლების ხილვამ გააქარწყლა. სხალთის ეკლესიამ კი ყოველგვარ მოლოდინს გადააჭარბა. ეს, ერთი შეხედვით პატარა, მაგრამ უზადო გემოვნებით ნაგები ტაძარი, აქა-იქ შემორჩენილი და „ბუნდოვანებით მოცული“ ფრესკის ფრაგმენტები დიდ ინტერესს იწვევდა ჩემში. მაპატიებს მკითხველი სხალთის ეკლესიის ასეთ აღმატებით ხარისხში მოხსენიებას, მაგრამ ეს არ არის გასაკვირი, რადგან აჭარაში დაცული ქრისტიანული საეკლესიო არქიტექტურის ამ ერთადერთი ნიმუშის მიმართ არ შეიძლება არ გაჩნდეს განსაკუთრებული განცდა. იგი ხომ ეულად დგას იმ მხარეში, რომელმაც მტრის მრავალსაუკუნოვან შემოტევას გაუძლო და XIX საუკუნეში კვლავ დედა-საქართველოს დაუბრუნდა.

ამ დღიდან საშუალება მომეცა ღრმად გავცნობოდი აჭარის მაღალმთიანეთს, საქართველოს ამ უძველეს და უმშვენიერეს კუთხეს. შემდეგ დიდი ხნის მანძილზე, ჩემი კვლევისა და ზრუნვის საგანი სხალთის ეკლესია გახდა. სიამაყის გრძნობასთან ერთად თავს იჩენდა პრობლემები. გასული საუკუნის 50-იან წლებში ჩატარებული რესტავრაციის მიუხედავად, ტაძარში წყალი ჟონავდა, მხატვრობის ფენა კი თანდათან ცვიოდა და ნადგურდებოდა. მრავალი წლის განმავლობაში სახურავიდან ჩადენილმა წყალმა გადარეცხა და ჩამოაქცია ფრესკების დიდი ნაწილი, დარჩენილი ბათქაში დააფხვიერა და დაშალა. სველი კედლებიდან გამოჟონილმა კირის მარილებმა, ღრუბლისებურმა, კრისტალურმა „იამჩუგამ“ სქელი ფენით დაფარა მხატვრობა და ბუნდოვანი გახადა ფერწერული ფენა. ხანძრისა თუ გადაწვის შედეგად ჭვარტლით დაიფარა დასავლეთის კედელი, რომელიც შემდგომში ფრინველთა საბუდრად იქცა და მათი ნადგომითა და ნაკაწრებით დაზიანდა. ფრესკებს არც ადამიანის მტარვალი ხელი დაკლებია. ბუნებრივია, ასეთი დაცულობის პირობებში სხალთის მოხატულობის წაკითხვა, მხატვრული თავისებურებების აღქმა სპეციალისტებისთვისაც კი სირთულეს წარმოადგენდა. ფრესკების ყოველი მონახულებისას, ხარაჩოების არარსებობის გამო, დიდი საბღვაო ჭოგრიტით ვიყავი შეიარაღებული. სხალთის ფრესკებს სრული განადგურების საფრთხე ემუქრებოდა და, როგორც აღვნიშნეთ, არც თავად ტაძრის მდგომარეობა იყო სახარბიელო. საზოგადოების გარკვეული ნაწილი ეკლესიის ხელახალი მოხატვის მომხრეც კი აღმოჩნდა.

სიტყვით გამოუთქმელია ჩემი მადლიერება იმ ადამიანების მიმართ, რომლებმაც დიდი წვლილი შეიტანეს კულტურული მემკვიდრეობის ამ უნიკალური ნიმუშის შენარჩუნებაში. ეკლესიის მოვლა-პატრონობის საქმეში დიდი წვლილი მიუძღვის ბათუმის ნ. ბერძენიშვილის სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტის დირექტორს, საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის წევრ-კორესპონდენტს, აწ განსვენებულ დავით ხახუტაიშვილს, რომლის უშუალო ჩარევით მოხერხდა გასული საუკუნის 80-იანი წლების მიწურულს სხალთის ტაძრის გადახურვა და კაპიტალური შეკეთება.

სხალთის ფრესკების გადარჩენის საქმეში განსაკუთრებულია ჩემი მეგობრისა და თანამოაზრის, ბათუმის ნ. ბერძენიშვილის სახელობის სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტის არქეოლოგიის განყოფილების გამგის -ქალბატონ ნინო ინაიშვილის ღვაწლი. მისი აქტიურობითა და ძალისხმევით შესაძლებელი გახდა ფართო მასშტაბის სარესტავრაციო სამუშაოების განხორციელება 1997-2000 წლებში. სხალთის ფრესკების რესტავრაციის ფინანსური მხარდაჭერისათვის მადლობას ვუხდით დონორ ორგანიზაციებს: ფონდ „ღია საზოგადოება-საქართველოს“, „საქართველოს კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის ფონდს“, საქართველოს ძეგლთა დაცვის სამმართველოსა და ბათუმის ნ. ბერძენიშვილის სახელობის სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტის ხელმძღვანელობას. სხალთის ფრესკების გადარჩენისათვის მადლიერებას იმსახურებენ რესტავრატორები - გურამ ჭეიშვილი, თემურ აფციაური, ზურა არევაძე, დავით ჭეიშვილი, მალხაზ ნადარეიშვილი, რომლებიც მაშინდელ მძიმე პირობებში - უშუქობისა და მატერიალური სიდუხჭირის პერიოდში, თითქმის ჰონორარის გარეშე მუშაობდნენ. განსაკუთრებული პატივი იყო ის, რომ ამ დიდი ეროვნული საქმის დასაწყისი დალოცა და აკურთხა ბათუმ-სხალთის ეპისკოპოსმა მეუფე დიმიტრიმ. სამუშაოების წარმოების პერიოდში კი რესტავრატორებს ყურადღებასა და თანადგომას არ აკლებდა ტაძრის წინამძღვარი - მამა ილარიონი. სპეციალისტებს სამუშაო პირობების შექმნაში, რეგიონის ხელმძღვანელობის მითითებით, ეხმარებოდნენ ხულოს რაიონის ხელმძღვანელობა და სხალთის საკრებულო. რესტავრატორთა დიდი გულმოდგინებით შესაძლებელი გახდა სხალთის ფრესკების არა მხოლოდ ცალკეული დეტალების, არამედ მთელი სცენების გამოვლენა და, რაც მთავარია, მათი შენარჩუნება. ბატონ გურამ ჭეიშვილთან ურთიერთობა დიდად დამეხმარა მუშაობაში. შესაძლებლობა მქონდა ახლოდან მეხილა თითოეული სცენა, მოხატულობის ყოველი დეტალი და მესარგებლა მათ მიერ შესრულებული გრაფიკული და ფოტომასალებით, რომლებიც ამ ნაშრომშია გამოყენებული.

სხალთის მოხატულობის შესწავლა მნიშვნელოვანია შუა საუკუნეების ქართული მონუმენტური ფერწერის განვითარების სრული წარმოჩენის თვალსაზრისით. ნაშრომის აქტუალობას შესაძლოა ზრდიდეს ის ფაქტი, რომ დღესდღეობით მხოლოდ სხალთის ფრესკები იძლევა წარმოდგენას ხელოვნების ამ დარგის არსებობის და განვითარების შესახებ ფეოდალური საქართველოს ამ კუთხეში. სხალთის მოხატულობის კვლევა მნიშვნელოვნად აფართოებს ჩვენს ცოდნას შუა საუკუნეების ქართული ფერწერის, თანადროული ისტორიული ვითარების, ქვეყნისა და კუთხის კულტურული, სულიერი ცხოვრების შესახებ. სხალთის მოხატულობა მჭიდროდ უკავშირდება შუა საუკუნეების ქართული ფერწერის განვითარების ძირითად ხაზს, კერძოდ, მის გარკვეულ ეტაპს – პალეოლოგოსური სტილის პერიოდს და თავის მხრივ იძლევა XIV საუკუნის დასასრულისა და XV საუკუნის პირველი ნახევრის ქართული მონუმენტური ფერწერის ზოგად სურათს. აქედან გამომდინარე, კი სხალთის ფრესკების შესწავლა უშუალოდ უკავშირდება ისეთი პრობლემის კვლევას, როგორიცაა ქართულ ნიადაგზე პალეოლოგოსთა ხელოვნების გავრცელება და განვითარება, კედლის მხატვრობაში, მინიატურასა და ხატწერის ნიმუშებში ეპოქისათვის დამახასიათებელი მხატვრულ-სტილისტური თავისებურებების გამოვლენა. წინამდებარე ნაშრომს არა აქვს ძეგლის ამომწურავად შესწავლის პრეტენზია, რადგან ამ გამოკვლევის ფარგლებში შეუძლებელია პალეოლოგოსთა სტილის განვითარების

ზოგად პრობლემასთან დაკავშირებული საკითხების ფართოდ წარმოჩენა. ნაშრომში ძირითადი ყურადღება გამახვილებულია იმ დეტალებზე, რომლებიც თვალსაჩინოდ გამოხატავენ სხალთის მოხატულობის მხატვრულ სახეს, იკონოგრაფიულ თავისებურებებს, ქართული ხელოვნების ტრადიციებს და პალეოლოგოსური სტილის დამახასიათებელ ნიშნებს.

მრავალი ადამიანი იმსახურებს ჩემგან დაფასებასა და ყურადღებას სხალთის ეკლესიის არქიტექტურისა და მხატვრობის შესწავლის პროცესში გაწეული დახმარებისათვის. განსაკუთრეული მადლობა მინდა გადავუხადო ქალბატონ იზოლდა ჭიჭინაძეს ნაშრომის ხელმძღვანელობისა და ჩემი სამუშაოს წინსვლისათვის. მადლიერება მინდა გამოვხატო დიმიტრი თუმანიშვილის, ანა კლდიაშვილისა და ნანა კუპრაშვილის მიმართ, რომელთა დიდსულოვნება, კეთილგანწყობა და საყურადღებო რჩევები დიდად დამეხმარა მუშაობის პროცესში. კვლევის შედეგების შეფასებისა და სასარგებლო შენიშვნებისათვის მადლობას ვუხდი ნაშრომის ოპონენტს, აწ გარდაცვლილ ქალბატონ ინგა ლორთქიფანიძეს. თანადგომისათვის მადლიერებას გამოვხატავ ბათუმის ნ. ბერძენიშვილის სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტის, თბილისის ივ. ჯავახიშვილის სახ. უნივერსიტეტის ხელოვნების ისტორიისა და თეორიის კათედრის თანამშრომლებისა და ჩემი მეგობრების მიმართ.

დაბოლოს, წიგნის გამოსაცემად გაღებული ხარჯებისათვის მინდა მადლობა გადავუხადო ბათუმის ნ. ბერძენიშვილის სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტის დირექციასა და სამეცნიერო საბჭოს, დირექტორის როინ მალაყმაძისა და სამეცნიერო საბჭოს თავმჯდომარის ვახტანგ შამილაძის სახით.

წიგნი დაიბეჭდა სხალთის ეპისკოპოსის, მეუფე სპირიდონის ლოცვა-კურთხევით, რისთვისაც მას განსაკუთრებულ მადლობას ვუხდით.

შესავალი

სხალთის ღვთისმშობლის ეკლესია ქართული ხელოვნების საგანძურში ერთ-ერთი გამორჩეული ძეგლია. იგი მდებარეობს ხულოს რაიონში, მდინარე სხალთისწყლის ხეობაში, ბათუმიდან 100 კმ. დაშორებით. ეკლესიის გარდა, სხალთის ხუროთმოძღვრული კომპლექსის შემადგენლობაში შედის ნანგრევების სახით შემორჩენილი ე. წ. მცირე ეკლესია, ჩრდილო აღმოსავლეთით მოთავსებული მარანი-სატრაპეზო და ფრაგმენტულად დაცული ეზოს გალავანი. ღვთისმშობლის ეკლესია თავდაპირველი სახით მოღწეული შუა საუკუნეების საკულტო არქიტექტურისა და კედლის მხატვრობის ერთადერთი ნიმუშია ისტორიული აჭარის მიწაწყალზე. ძნელბედობის პერიოდში, საუკუნეების განმავლობაში უმოქმედოდ მიტოვებული ეკლესია, ჟამთა სიავისა თუ გარეშე მტრის ხელყოფისაგან, საგრძნობლად დაზიანდა. ფრესკებზე დაცულ წარწერებსა და ისტორიულ წყაროებში მისი აშენებისა და მოხატვის შესახებ ცნობები არ მოიპოვება. ხალხური გადმოცემა კი სხალთის აგებას თამარის სახელს უკავშირებს.

სხალთის ეკლესია სამეცნიერო ლიტერატურაში XIX საუკუნიდან მოიხსენიება, თუმცა სანგანგებო კვლევის საგანი აქამდე არ გამხდარა.

პირველ ცნობებს სხალთის ეკლესიის შესახებ დ. ბაქრაძე გვაწვდის. მან 1873 წელს იმოგზაურა აჭარაში. ამ დროისათვის სხალთის ეკლესია ბედის ანაბარა იყო მიტოვებული. დ. ბაქრაძის ცნობით, გალავნის დასავლეთით კვადრატულ საძირკველზე აღმართული ქვის სამრეკლო მდგარა. ეკლესიას სახურავი და ქვის პერანგი შემოძარცვოდა, ხოლო სამხრეთის ეკვდერი და დასავლეთის კარიბჭე შერჩენილი ჰქონდა. გალავნის გარეთ კი ძველი საეკლესიო ნაგებობისა და მიწაში ჩაფლული ქვევრების ნაშთები იყო დარჩენილი.[1] დ. ბაქრაძე სხალთის ეკლესიის აგებას „ქართული საეკლესიო ხუროთმოძღვრების საუკეთესო ეპოქას“, სახელდობრ, X-XIII საუკუნეებს უკავშირებს. ამავე თარიღს ასახელებენ XIX საუკუნის სხვა მკვლევარ-მოგზაურებიც, რომლებიც სხალთის შესახებ ძალზე მწირ ცნობებს იძლევიან.

1874 წელს სხალთას გიორგი ყაზბეგი ეწვია. იგი აღფრთოვანებულა ფრესკების დახვეწილი შესრულებით, თუმცა თავის ნაშრომში მეტ ყურადღებას სხალთის ტაძრის შესახებ არსებულ ხალხურ გადმოცემებს უთმობს.[2]

1 სხალთის მოხატულობის შესახებ დ. ბაქრაძის ცნობები მწირი და არაზუსტია. იგი მხოლოდ რამდენიმე სცენის ფრაგმენტს ასახელებს, ზოგიერთი კომპოზიციის განმარტებით წარწერას კი არასწორად კითხულობს. – იხ.: დ. ბაქრაძე, არქეოლოგიური მოგზაურობა გურიასა და აჭარაში, ბათუმი, 1988, გვ. 55-57.

2 გ. ყაზბეგი, სამი თვე თურქეთის საქართველოში, ბათუმი, 1995, გვ. 41-43.

სხალთის ეკლესიისა და აჭარაში არსებული სიძველეების შესახებ საინტერესო მასალებს პ. უვაროვა გვაწვდის.[3] იგი დეტალურად აღწერს ნაგებობას, აქვეყნებს სქემებსა და ფოტოებს. მისი ცნობები სხალთის მოხატულობის შესახებ ვრცელია, მაგრამ მოკლებულია სიზუსტეს. ზოგიერთი სცენის სახელდება მცდარია და არ ასახავს კომპოზიციების რეალურ ადგილმდებარეობას. მაგალითად, კამარის სამხრეთი ფერდის აღმოსავლეთ ნაწილში „ჯვრის აღმართვის“ სცენის ნაცვლად ავტორი ასახელებს „იუდას ამბორის“ კომპოზიციას, ხოლო სამხრეთ-დასავლეთით – „ხარებისა“ და „მარიამისა და ელისაბედის შეხვედრის“ სცენებს, მაშინ, როცა ამ უკანასკნელ მონაკვეთში გამოსახულია ოთხი კომპოზიცია: „ქრისტე გეთსიმანიის ბაღში“, „ოცდაათი ვერცხლი იუდასათვის“, „ჯოჯოხეთად შთასვლა“ და „ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნა“. არ ირკვევა „ფერხთა განბანებისა“ და „ქრისტე და ცოდვილი ქალის“ კომპოზიციათა ადგილმდებარეობაც. დღეს უკვე აღარ იკითხება „ბრმის განკურნების“ სცენაც.

თ. სახოკიას მოგზაურობის ჩანაწერებითაც ჩანს, რომ ცხრაასიანი წლების ბოლოს – 1897 წელს ნგრევას გადარჩენილი სხალთის ეკლესია მგზავრთა და მწყემსთა სასტუმრო თავშესაფრად იყო ქცეული. ავტორი ძეგლის აღწერილობაზე მეტად საუბრობს იმ თქმულებებსა და ლეგენდებზე, რომლებმაც მოსახლეობას ტაძრისადმი შიში და კრძალვა ჩაუნერგეს.[4]

სხალთის შესახებ ხატოვანი სიტყვებით საუბრობს ზ. ჭიჭინაძე: „ეკლესია მთლიანად დაფარულია შესანიშნავის ხელოვნურის მხატვრობით. უმეტესი ნაწილი მხატვრობისა დაფარულია ოქროს ფერად. მხატვრობის ხელოვნებას განცვიფრებაში მოჰყავს კაცი ... ეს ძვირფასი განძი ჩვენის წარსულისა, ძვირფასი საკუთრება ჩვენის მამა-პაპის ხელოვნურის მხატვრობისა დღესაც კი ცხადად მოწმობს და ნათლად ამტკიცებს ქართველთა ჩინებულს და დიდებულს წარსულს“.[5]

მკვლევარ-მოგზაურთა (დ. ბაქრაძე, ზ. ჭიჭინაძე) ცნობებით, სხალთის ეკლესია XIX საუკუნის პირველ ნახევარში მეჩეთად ყოფილა გადაკეთებული, მაგრამ მას შემდეგ, რაც, ღვთის რისხვით, აქ მოლა დაღუპულა, ტაძარი გადაწვეს. ცეცხლმა დააზიანა ქვედა კედლების ფრესკები, ზედა კი ჭვარტლით დაფარა.

ამის შემდგომ სხალთის ეკლესიის არქიტექტურას ეხება თ. კლუგე.[6] მას თავის ნაშრომში მოჰყავს პ. უვაროვას მიერ გამოქვეყნებული ნახაზები. იგი იზიარებს დ. ბაქრაძის მოსაზრებას ძეგლის თარიღის X-XIII საუკუნეებით განსაზღვრის შესახებ.

ინტერესი სხალთის ეკლესიისადმი, როგორც ისტორიული ძეგლისადმი, XX საუკუნის 40-იანი წლებიდან მატულობს. 1939 წელს ხელოვნებათმცოდნე რ. მეფისაშვილისა და არქიტექტორ ა. გოგელიას მიერ ჩატარდა ძეგლის აზომვა, შესრულდა ნახაზები. სხალთის ეკლესიის ხუროთმოძღვრების მეცნიერულ შესწავლაში დიდი წვლილი მიუძღვის რ. მეფისაშვილს. მხატვრულ-სტილისტური ანალიზის საფუძველზე მან სხალთის ეკლესიის თარიღი XIII საუკუნის შუა წლებით განსაზღვრა.[7]

სხალთა შეტანილია ნ. სევეროვის ალბომში, სადაც იგი დ. გორდეევის ანოტაციით XI საუკუნის ძეგლადაა მიჩნეული.[8]

XII საუკუნის ძეგლად მიიჩნევს სხალთას ი. სიხარულიძე. ავტორი, უმთავრესად, დამკვეთის, აჭარის ერისთავების, აბუსერისძეთა საგვარეულოს სოციალურ-პოლიტიკური მდგომარეობის ანალიზს ემყარება და XIII საუკუნის შუა წლებში ტაძრის აგების ხელშემწყობ პირობებს ვერ ხედავს.[9]

სხალთის ფრესკების დათარიღებისა და მეცნიერული კვლევის პირველ ცდას კი ი. ჭიჭინაძის მიერ 80-იან წლებში გამოქვეყნებული ნაშრომები წარმოადგენს.[10] ავტორი რამდენიმე სცენის იკონოგრაფიული და მოხატულობის მხატვრულ-სტილისტური ანალიზის საფუძველზე სხალთის ფრესკებს პალეოლოგოსური სტილის გვიანდელი ეტაპის ნიმუშად მიიჩნევს და XIV საუკუნის 60-70-იანი წლებით ათარიღებს.

სხალთის ეკლესიის მხატვრობის ძალზე ცუდი მდგომარეობა გარკვეულ სიძნელეს ქმნიდა ძეგლის შემდგომი კვლევისათვის.[11]

სხალთის ფრესკების ბერძნული წარწერების ნაწილი გამოქვეყნებულია თ. ყაუხჩიშვილის „ბერძნული წარწერების კორპუსში“.[12]

1955-1957 წლებში ლ. ხიმშიაშვილის მიერ ჩატარდა ძეგლის ხუროთმოძღვრების საფუძვლიანი რესტავრაცია. 1988 წელს საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის ბათუმის ნ. ბერძენიშვილის სახელობის სამეცნიერო კვლევითი ინსტიტუტის მიმართვის თანახმად, საქართველოს ძეგლთა დაცვის სამმართველომ განაახლა აღდგენა-გამაგრების სამუშაოები: ეკლესია კაპიტალურად შეაკეთა და ხელახლა გადახურა სპილენძის სახურავით. სამუშაოებს ხელმძღვანელობდა რესტავრატორი ლ. ოთარაშვილი.

სხალთის ფრესკები წლების განმავლობაში რესტავრატორთა ყურადღების მიღმა რჩებოდა. მცირე მოცულობის სამუშაოები ბათუმის ნ. ბერძენიშვილის სახელობის სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტისა და საქართველოს ძეგლთა დაცვის სამმართველოს ძალისხმევით განხორციელდა 1993 წელს რესტავრატორ გურამ ჭეიშვილის ხელმძღვანელობით. შედარებით ფართო მასშტაბის სამუშაოების ჩატარება კი 1997-1998 წლებში მოხერხდა ფონდი „ღია საზოგადოება-საქართველოს“ ფინანსური მხარდაჭერით. რესტავრაციის პროცესი 1999-2000

3 Уварова П., Аджария, Материалы по археологии Кавказа, IV,СПб., 1894 с. 36-45, таб. XVII-XVIII.

4 თ. სახოკია, მოგზაურობანი, ბათუმი, 1985, გვ. 299-301.

5 ზ. ჭიჭინაძე, მუსულმან ქართველობა და მათი სოფლები საქართველოში, ტფილისი, 1913, გვ. 173-175.

6 T. Kluge, Versuch einer systematischen darstelung der altgeorgichen (grusinischen) kirchenbouten, Berlin, 1918, s. 13-14.

7 რ. მეფისაშვილი,სხალთის ხუროთმოძღვრული ძეგლი, ქართული მატერიალური კულტურის ძეგლები აჭარაში, ბათუმი, 1955, გვ. 85-105.

8 Н. Северов, Памятники грузинского зодчества, М., 1947, с. 192.

9 ი. სიხარულიძე, აჭარის მატერიალური კულტურის ძეგლები, ბათუმი, 1962, გვ. 33-34.

10 ი. ჭიჭინაძე, სხალთის ეკლესიის მოხატულობა, ჭოროხი, 6, ბათუმი, 1986, გვ. 69-76; ი. ჭიჭინაძე,სხალთის ეკლესიის ფრესკები, ძეგლის მეგობარი, 2, თბ., 1987, გვ. 58-62.

11 მ. ჭიჭილეიშვილი, სხალთის ეკლესიის მოხატულობის იკონოგრაფიული პროგრამა, თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ხელოვნების ისტორიისა და თეორიის კათედრის სამეცნიერო სესიის თეზისები, თბ., 1995.

12 თ. ყაუხჩიშვილი, ბერძნული წარწერების კორპუსი, I, თბ., 1999, გვ. 143.

წლებში გაგრძელდა „კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის ფონდის“ დახმარებით. სხალთის ფრესკების რესტავრაცია–კონსერვაციისა და ფიქსაციის სამუშაოებს ამჯერადაც ხელმძღვანელობდა გამოცდილი სპეციალისტი გ. ჭეიშვილი.[13] სწორედ ამ ღონისძიებათა შედეგად მოხერხდა სხალთის ფერწერული ანსამბლის „გახსნა“ და სრული სურათის წარმოჩენა.[14]

აქვე გვინდა შევეხოთ სხალთის მხატვრობის ტექნოლოგიის საკითხს. გ. ჭეიშვილის მიერ ჩატარებული სარესტავრაციო სამუშაოების ანგარიშებიდან ირკვევა, რომ სხალთის მოხატულობა შესრულებულია ფრესკული ტექნიკით. მხატვრობის დაზიანებანი ტექნოლოგიური „საიდუმლოებებისა“ და კანონზომიერებების გარკვევის საშუალებას იძლევა: ეკლესია ჯერ მთლიანად შეულესიათ 1–1,5 სმ სისქის ბათქაშის პირველი ფენით, შემდეგ კი მასზე ზევიდან ქვევით ყოველდღიურად ალესავდნენ ბათქაშის თხელ წმინდა ფენას იმ ზომისას, რის მოხატვასაც მხატვარი მის გაშრობამდე მოასწრებდა. ფრესკის ზედაპირზე კარგად ჩანს დღიური ნამუშევრის ჰორიზონტალური ნაკერები, ხოლო შედარებით ნაკლებად – შვეული გადანალესები, რადგან ისინი ხშირად ემთხვევა არქიტექტურული ფორმების პროფილებს. ფრესკული დღიური გადანალესები კარგად ჩანს საკურთხევლის კონქში. ეს „ქსელი“ აქ იმდენად მკაფიოდ იკითხება, რომ მეტ–ნაკლები სიზუსტით შეიძლება მთელი ინტერიერის დღიური მონაკვეთების რუქის აღდგენა. გ. ჭეიშვილი ვარაუდობს, რომ მხატვარს შეეძლო 3–4 დღეში ბოლომდე დაესრულებინა 2–3 მ ფართობის მონაკვეთი.[15] საკურთხეველში და კამარებზე არიჩოს ფენაზე დატანილია შავი ფერით შესრულებული წინასწარი ნახატი,[16] რომელიც ზოგჯერ ინტონაკოზე სრულიად შეცვლილია. მაგალითად, „ფერისცვალების“ კომპოზიციაში მოციქულის ფიგურა წინასწარი მონახაზისაგან განსხვავებულ მდგომარეობასა და მოძრაობაშია დახატული. აშკარაა, რომ აქ მხატვარი ხატავდა შთაგონებით, ყოველგვარი მომზადების გარეშე. მაცხოვრის შესანიშნავი ფიგურის სამოსელის კონტურებს, მანდორლას ივი ხატავს ერთი ამოსუნთქვით, შორიდან, ალბათ გრძელტარიანი ფუნჯით. ასევე, შეცვლილია არიჩოზე შესრულებული ზოგიერთი ორნამენტის ნახატი. მაგალითად, სატრიუმფო თაღის ჩრდილოეთ ნაწილში წითელ–ყვითელი კვადრატებით შედგენილი ბადისებრი ნახატი გადალესილია ფენით, რომელზეც ერთანეთის გადამკვეთი ლურჯ–მწვანე ნახევარწრეებია გამოსახული. ფრესკის ზედაპირი კედლებზე სწორი და გლუვია, რადგან ივი ნაგებია კარგად თლილი ქვის კვადრებით, კამარებზე კი უსწორმასწორო და ტალღოვანი, რადგან აქ გამოყენებულია ფლეთილი, უფორმო ქვები. ამ ტალღოვან ზედაპირს მხატვარი „მოზაიკურად“ იყენებს და ჩრდილ–სინათლის კონტრასტით სივრცულობისა და ფორმის გადმოცემის ცხოველხატულ ეფექტებს აღწევს. ამის ბრწყინვალე ნიმუშია „ფერისცვალების“ სცენა. სახის, კიდურების, ტანსაცმლის, სამკაულების და სხვა დეტალების დამუშავება ხდებოდა ტემპერის ფერებით, ბათქაშის სანახევროდ ან მთლიანად გაშრობის შემდეგ. ამ ტექნიკას შერეულს უწოდებენ, ივი საყოველთაოდ იყო გავრცელებული შუა საუკუნეებში როგორც ჩვენთან, ისე ბიზანტიური სამყაროს სხვა ქვეყნებში. ფრესკული ან შერეული ტექნიკის პრაქტიკაში ფართოდ დამკვიდრება საქართველოში პალეოლოგოსთა ეპოქას ემთხვევა. უცვლელია ერთი საერთო წესი, რომლის თანახმად ფრესკები იხატებოდა ზევიდან ქვევით და მარცხნიდან მარჯვნივ თანმიმდევრობით. ბათქაშის კომპონენტები, ცხადია, ადგილობრივად მოპოვებული მასალებისაგან შედგება, ქვიშა მდინარე აჭარისწყლის რიყიდანაა, აქედანვე იქნებოდა გამომწვარი კირიც. ადვილად დგინდება ასევე ბევრი პიგმენტის ადგილობრივობაც. თეთრი, წითელი და ყვითელი პიგმენტები ნაპოვნია სხალთა–ხიხაძირის სამანქანო გზის ჩამოჭრილ ფერდზე.

ამდენად, ფრესკების ტექნოლოგიის გაცნობა თავის მხრივ მოწმობს, რომ სხალთის მოხატულობა წარმოადგენდა ერთიან ფერწერულ ანსამბლს, გვიანდელი განახლების გარეშე.

ასეთია ისტორია და ცნობები სხალთის ღვთისმშობლის ეკლესიის ხუროთმოძღვრებისა და მოხატულობის შესახებ.

გამოკვლევის მიზანს სხალთის მოხატულობის შესწავლა, იკონოგრაფიულ–თეოლოგიური პროგრამისა და მხატვრულ–სტილისტური თავისებურებების გამოვლენა, ძეგლის დათარიღება და ქართული ხელოვნების განვითარების ისტორიაში კუთვნილი ადგილის განსაზღვრა შეადგენს. ნაშრომი არის სხალთის მოხატულობის მონოგრაფიული შესწავლის პირველი ცდა.

---

13 გ. ჭეიშვილთან ერთად მუშაობდნენ ახალგაზრდა რესტავრატორები: დ. ჭეიშვილი, ზ. არევაძე, თ. აფციაური, მ. ნადარეიშვილი.

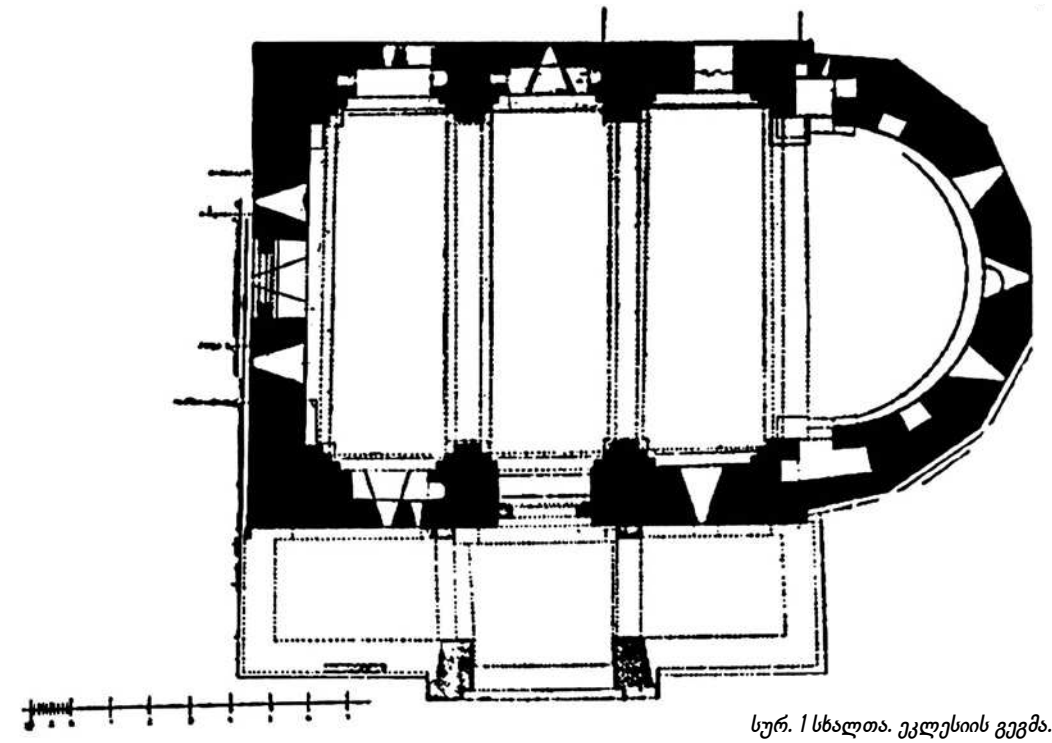
14 ნ. ინაიშვილი. მ. ჭიჭილეიშვილი, სხალთის ფრესკების რესტავრაცია, ბათუმის სახელმწიფო უნივერსიტეტის საისტორიო მაცნე, 7, ბათუმი, 1998, გვ. 35–40; გ. ჭეიშვილი. სხალთის ფრესკების გაწმენდა–კონსერვაცია, არტანუჯი, 8–9, თბ., 1999, გვ. 83–85; გ. ჭეიშვილი, 1997–1998, 1999–2000 წწ. ჩატარებული სამუშაოების ანგარიში (ხელნაწერი).

15 თუ სხალთაში ოთხი მხატვარი მაინც მუშაობდა, მაშინ ტაძრის მოხატვას მთლიანად ორი წელიწადი, ანუ ორი ზაფხულის სეზონი მაინც დასჭირდებოდა. ეს დრო შეიძლება გაზრდილიყო მოსამზადებელი სამუშაოების ხარჯზე (იკონოგრაფიული პროგრამის განხილვა–დაკანონება, ხარაჩოს მოწყობა, ავება–გადაკეთება სხვადასხვა სცენის მოხატვისას, საბათქაშე მასალისა და ფერების მოპოვება და სხვა).

16 ეს ნახატი განსაკუთრებით შთამბეჭდავი და მკაფიოა „ფერისცვალების“, „ლაზარეს აღდგინების“, „საიდუმლო სერობის“, „ჯვარცმის“, „დატირების“ და ზოგ სხვა სცენაში.

თავი I

სხალთის ეკლესიის ხუროთმოძღვრება



სურ. 1 სხალთა. ეკლესიის გეგმა.

სხალთის ეკლესია მდინარე სხალთისწყლის მარჯვენა ნაპირზე, მთის მოვაკებულ ტერასაზეა აღმართული. იგი დარბაზული ტიპის არქიტექტურის ერთ-ერთი ღირსშესანიშნავი ნიმუშია (ილ.1). სხალთის ეკლესიის ხუროთმოძღვრება შესწავლილია რ. მეფისაშვილის მიერ.[17] ცალნავიანი სალოცავები, საქართველოს სხვა კუთხეების მსგავსად, მრავლად იყო წარმოდგენილი აჭარაშიც. აჭარისწყლის ხეობაში არქეოლოგიური გათხრების შედეგად გამოვლენილი ძეგლების აბსოლუტური უმრავლესობა დარბაზულია (თიკანაური, საციხური – X–XI სს–ის მიჯნა, სხალთის მცირე ეკლესია – X–XI სს–ის მიჯნა, ვერნები – XI ს., ვანაძეები – XII–XIII სს–ის მიჯნა,

17 რ. მეფისაშვილი, სხალთის ხუროთმოძღვრული ძეგლი, გვ. 85–105.

ხიხანი – XIII ს. პირველი ნახევარი, კალოთა, ქურდული, ნამონასტრევი, გელაური და სხვ.).[18] ამ ძეგლებისაგან განსხვავებით, სხალთის ეკლესიის თავისებურებას შვერილი შვიდწახნაგოვანი აფსიდი და სამხრეთის კარიბჭე წარმოადგენს (ილ. 2–3).

სხალთის ეკლესიას ორი შესასვლელი აქვს – სამხრეთისა და დასავლეთის. სივრცე, რომელსაც მაღალი, განიერი, სწორკუთხა ნავი და ღრმა აფსიდი შემოსაზღვრავს, ხალვათია და ერთიანი (სურ. 1). საერთო კომპოზიციური გადაწყვეტის ხასიათი, ხუროთმოძღვრულ ფორმათა გამომსახველობა, დინამიკურობა, სისადავე და სიზუსტე მონუმენტურობას ანიჭებს ინტერიერს. შენობის შიგა კედლები თანაბარი ზომის კარგად გათლილი ქვის კვადრებითაა მოპირკეთებული. გრძივ ღერძზე განთავსებული პროფილირებული პილასტრები, კედლებისა და კამარის საყრდენი თაღები დარბაზულ ნაწილს სამ მონაკვეთად ყოფს. ნახევარსვეტები დამატებითი საფეხურებრივი შვერილებითა და წახნაგოვანი კაპიტელებითაა აღნიშნული. მაღალი კამარა და აფსიდის კონქი ჰორიზონტალური სარტყელითაა გამოყოფილი. გრძივი კედლები, კარ-სარკმელთა გარდა, მაღალი, მსუბუქი და დაბალი ღრმა ნიშებით არის დანაწევრებული. სამხრეთის კედელს შუაში მოთავსებული მაღალი კარი, გვერდითი სარკმლები, სამხრეთ-დასავლეთის დაბალი ნიში ანაწევრებს, ჩრდილოეთისაზე კი აქცენტს ქმნის ცენტრში გაჭრილი სარკმელი, ნიშები და ჩრდილო-აღმოსავლეთის მინაშენთან დამაკავშირებელი ვიწრო კარი. გრძივი კედლების აღმოსავლეთით ხუროთმოძღვარი არ ჭრის ღრმა თაღოვან ნიშებს. კედლის მასათა მსგავსი არქიტექტონიკური განტვირთვა ნავისა და აფსიდის ორგანულ დაკავშირებასა და ერთიანი სივრცის შექმნას განაპირობებს. საკურთხეველი შედარებით მძიმე, წაკვეთილი ფორმის პილასტრებზე ამოყვანილი განიერი თაღით არის გამოყოფილი (სურ. 5). აფსიდის გვერდით ნაწილებში მცირე ზომის სადგომებია გაჭრილი, ზემოთ სათავსო თუ სამალავია მოწყობილი. ღრმა სადგომები გვერდითი სათავსოების გადაგვარებულ სახეს იძლევა, ზომების სიმცირისა და დამუშავების ხასიათის გამო მათ მართლაც ნიშები შეიძლება ეწოდოს. ისინი არაფერს მატებენ შიდა სივრცეს და მოყვანილობითაც კი განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან (სურ. 1). სამნაწილიანი საკურთხევლის ფორმამ დარბაზული ტიპის ეკლესიებში ვერ ჰპოვა ფართო გავრცელება. ერთნავიან ტაძრებში პასტოფორიუმები ძირითადად X–XI საუკუნეებში დასტურდება და შემდგომ პერიოდებში იშვიათად გამოიყენება. გამონაკლისია XIII საუკუნის პირველი ნახევრის კაზრეთის ეკლესია.[19] განვითარებული შუა საუკუნეების დარბაზულ ტაძრებში სამკვეთლოსა და სადიაკვნეს ფუნქციას უმთავრესად საკურთხეველში დატანებული ნიშები ასრულებენ (ხცისი – 1002 წ.,[20] სავანე – 1004 წ.,[21] აბელია – 1250–1259 წწ.,[22] მირტაშენი – XIII ს–ის შუა ხანები,[23] ყორანთა,[24] წყორძა, გავეთი, ქარზამეთი – XIII–XIV საუკუნეების მიჯნა,[25] დაბის წმ. გიორგი – XIV ს–ის პირველი ნახევარი[26] და სხვ.). აჭარისწყლის ხეობაში გამოვლენილ ამავე ტიპის ძეგლებშიც – სხალთის მცირე ტაძარი, კალოთა, საციხური, ვანაძეების ეკლესია – აფსიდის ნიშებია წარმოდგენილი.[27]

აფსიდის კომპოზიციურ გადაწყვეტაში ცენტრალური ღერძი მნიშვნელოვნად შერბილებულია კონქის კარნიზით, ჰორიზონტალზე მოთავსებული სამი განიერი სარკმლისა და ნიშების რიგით (სურ. 5). ცენტრალური ნიში ტოლმკლავა ჯვრის რელიეფით, ხოლო სამხრეთის პატარა თახჩის მოჩარჩოება ორნამენტული დეკორითაა შემკული. კამარისა და კონქის ჰორიზონტალური სარტყელი ქართულ ხუროთმოძღვრებაში ადრეფეოდალური ხანიდან გვხვდება. ეს მოტივი ფართო გავრცელებას პოულობს XIII–XIV საუკუნეებიდან, როდესაც ნაგებობათა მხატვრულ გადაწყვეტაში XI–XII საუკუნეების ძეგლებისათვის სახასიათო დინამიკურობის, აზიდულობის საპირისპირო რეაქცია იგრძნობა (ფიტარეთი – XII–XIII სს–ის მიჯნა,[28] ერთაწმინდა,[29] მღვიმევი,[30] საფარა – XIII საუკუნე, ზარზმა, ჭულე,[31] დაბა –XIV ს.[32] და სხვ.). სხალთის საკურთხევლის სამსარკმლიანი კომპოზიცია გარეთ გაზიდული აფსიდით უნდა იყოს განპირობებული, რადგან, ტრადიციისამებრ, შვერილ აფსიდებზე სამი სარკმელია მოთავსებული (ვაჩნაძიანის ყველაწმინდა –VIII–IX სს., გელათი, ლურჯი მონასტერი – XII ს., ტიმოთესუბანი – XII–XIII სს., თბილისის მეტეხი, ხობი – XIII ს., ცაიში – XIII–XIV სს–ის მიჯნა და სხვ.). სამი სარკმელია გაჭრილი გუდარეხის, ბოსლების სამების, ლიხაურის ერთნავიანი ეკლესიების აფსიდებზეც, რაც დარბაზულ ნაგებობებში გუმბათოვანი ტაძრების მოტივთა შეჭრით უნდა იყოს გამოწვეული. აფსიდის სარკმლის ქვეშ ნახევარწრიული თაღოვანი თახჩის მოტივსაც X–XI საუკუნეების ძეგლებში ვხვდებით, XII–XIII საუკუნეებიდან კი იგი თითქმის აუცილებელ ელემენტად იქცევა. სხალთის ნიშები, როგორც ჩანს, სამეურნეო დანიშნულებისათვის გამოიყენებოდა. თახჩების შემკულობისათვის გამოყენებული ჯვრის რელიეფური გამოსახულება და ორნამენტული მოჩარჩოება სტილისტურად განსხვავებული ხასიათის ნიმუშებია. ჯვრის რელიეფი ფორმის სი-

18 გამონაკლისია თხილვანის ტაძარი, რომელიც სამეკლესიანი ბაზილიკის ტიპს უნდა განეკუთვნებოდეს. – იხ.: შ. მამულაძე, აჭარისწყლის ხეობის შუასაუკუნეების არქეოლოგიური ძეგლები, ბათუმი,1993, გვ. 87–99, 100–117, ტაბ. 34, 42, 52–53, 63, 67.

19 ვ. ცინცაძე, ზემო კრიხის ხუროთმოძღვრული ძეგლი,"Ars Georgica», თბილისი, 1963, გვ. 69–70.

20 Р.Шмерлинг, Древний Цвимоетский храм близ сел. Хциси, «Ars Georgica», 1, თბილისი, 1942, ტაბ. 54, სურ. 1–3.

21 ვ. ბერიძე, სავანე," Ars Georgica", I, თბილისი, 1942, გვ. 81.

22 ი. გომელაური, ხუროთმოძღვრული ძეგლი სოფელ აბელიაში, საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის „მაცნე"(ისტორიის, არქეოლოგიის, ეთნოგრაფიის და ხელოვნების ისტორიის სერია), 1, თბილისი, 1968, ტაბ. 10.

23 გ. გაგოშიძე, XIII საუკუნის დარბაზული ეკლესია ქვემო ქართლიდან, საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის „მაცნე" (ისტორიის, არქეოლოგიის, ეთნოგრაფიის და ხელოვნების ისტორიის სერია), 4, თბილისი, 1984, გვ. 130–131.

24 ი.გომელაური, ყორანთა — შუა საუკუნეების ხუროთმოძღვრული ძეგლი, საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის „მაცნე" (ისტორიის, არქეოლოგიის, ეთნოგრაფიისა და ხელოვნების ისტორიის სერია), 3, თბილისი, 1966, ტაბ. 8.

25 ვ. ბერიძე, სამცხის ხუროთმოძღვრება, თბ., 1955, გვ. 177, 181,187.

26 Р. Шмерлинг, Построика Моларетухуцеса царя Георгия Блистательного в селе Даба Борджомского раиона, «Ars Georgica", 2, თბილისი, 1948, გვ. 144.

27 შ. მამულაძე, აჭარისწყლის ხეობის ..., ტაბ. 34,58,63.

28 პ. ზაქარაია, ქართული ცენტრალურ-გუმბათოვანი არქიტექტურა, თბ., 1987, გვ. 128.

29 ი. გომელაური, ერთაწმინდა, თბილისი, 1976, ტაბ. 25.

30 ი. გომელაური, მღვიმევი, თბ., 1982, გვ. 24–25, ტაბ. 4.

31 ვ. ბერიძე, სამცხის ხუროთმოძღვრება, გვ. 52–53, სურ. 4–5, 27–28, 38–39.

32 Р. Шмерлинг, Даба , с.111-112.

ზუსტითა და პლასტიკურობით, კვეთის ოსტატობით განსხვავდება ნიშის გრაფიკული ხასიათის ორნამენტული დეკორისაგან. თუმცა ნათელია, რომ უფრო ადრეული ხანის ეს დეტალები მშენებლობის პროცესში თავად ხუროთმოძღვრის მიერ იქნა დამკვიდრებული ტაძარში.

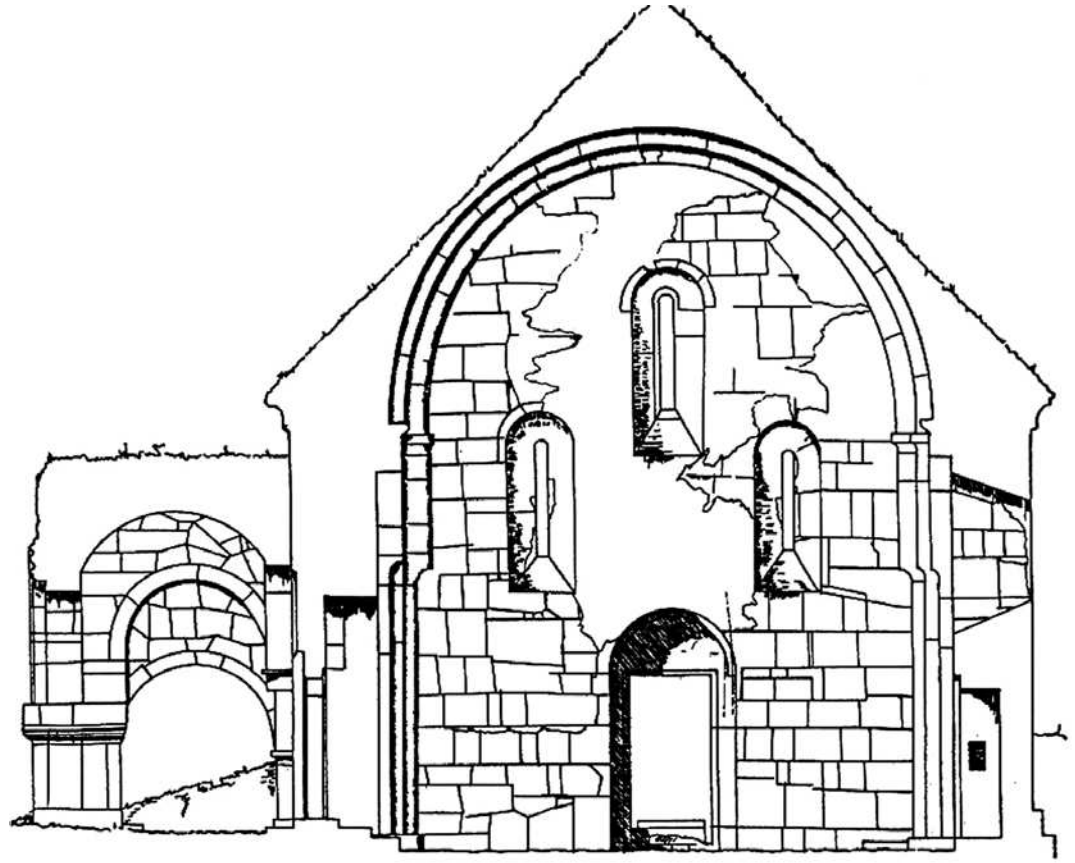
დასავლეთი კედელი სადადაა გადაწყვეტილი (სურ. 2). მის მორთულობას კამარის საბჯენი თაღისა და პილასტრების პროფილები და ჭადრაკულად ასხმული კარსარკმელთა კომპოზიცია შეადგენს. კედლის დანაწევრების პრინციპი სამი სარკმლითა და ვიწრო მაღალი კარით დასრულებულობას, სიმეტრიულობას ანიჭებს კომპოზიციას. აღნიშნული კედელი დიდ როლს ასრულებს ინტერიერის განათების სისტემის ორგანიზებაში.

ტაძარი თანაბრადაა განათებული 9 მაღალი თაღოვანი და 2 წრიული სარკმლით. ინტერიერში კედლების დანაწევრება ხელს უწყობდა ცხოველხატული ეფექტების შექმნას, მაგრამ ხუროთმოძღვარი მიმართავს რა სივრცული კომპოზიციის გაწონასწორების პრინციპს, უარყოფს შუქჩრდილის კონტრასტებს და მიზანდასახულად ჭრის მრგვალ სარკმლებს სამხრეთისა და ჩრდილოეთის ღრმა, დაბალ ნიშებში. განათება სხალთაში სივრცის არა დინამიკურ, არამედ მშვიდ აღქმას უწყობს ხელს. თანაბარი, კაშკაშა, ინტენსიური განათება XII–XIII საუკუნის პირველი ნახევრის ძეგლებისათვის არის დამახასიათებელი. საყურადღებოა, რომ სარკმელთა დონე სხალთაში არ სცილდება კამარის ქუსლის ხაზს. სარკმელთა შედარებით დაბლა განლაგების ტენდენცია XIII საუკუნის შუა ხანებიდან შეიმჩნევა (ერთაწმინდა, აბელია, წყორძა და სხვ.). სხალთაში წარმოდგენილი რთული პროფილირებული პილასტრებიც ქართულ არქიტექტურაში XIII ს–ის შუა ხანებიდან გვხვდება (ერთაწმინდა,[33] საფარის წმ.საბა[34]).

თუ XI–XIII საუკუნის პირველი ნახევრის ძეგლებში სივრცის ორგანიზება ვერტიკალური ღერძის ხაზგასმისა და დინამიკურობის ილუზიას ექვემდებარება, სხალთის ინტერიერის ხუროთმოძღვრული კომპოზიცია სიმეტრიულობისა და წონასწორობის პრინციპზეა აგებული. კამარის ქუსლის ჰორიზონტალური სარტყელი, პილასტრთა დამატებითი შვერილები, წახნაგოვანი კაპიტელები ლოგიკურ აქცენტს ქმნიან ფორმათა ურთიერთდაპირისპირებისა და განწონასწორებისათვის. ვერტიკალური ღერძის შესუსტების ტენდენცია XIII საუკუნის შუა ხანებიდან ძლიერდება და ცხოველხატული სტილის გვიანდელი ეტაპის ძეგლებისათვის საერთო მახასიათებლად გვევლინება. სხალთაში ცხოველხატული სტილის დამამთავრებელი საფეხურის ჯერ მხოლოდ ადრეული ნიშნებია გამოვლენილი, რადგან არქიტექტურული ფორმების მრავალფეროვნება, რიტმი, პროპორციები, ვერტიკალური პილასტრებისა და მაღალი თაღედების ხაზგასმულობა სხალთას XIII საუკუნის პირველი ნახევრის ძეგლებთან აახლოებს. კედლები ტრადიციულად მოპირკეთებულია თლილი ქვით, კამარის შუაგულში კი გამოყენებულია რიყის ქვა. ქვის წყობა, ოსტატურად გამოყვანილი ფორმები წარმოაჩენს მასალის კონსტრუქციულ და მხატვრულ შესაძლებლობებს. სხალთის ინტერიერის ხუროთმოძღვრული კომპოზიცია – დანაწევრება კარ–სარკმელთა სისტემით, ნიშებით, კედლების თლილი ქვით მოპირკეთება გვაფიქრებინებს, რომ ქტიტორებს ეკლესიის ფრესკებით შემკობა თავიდანვე განსაზღვრული

33 ი. გომელაური, ერთაწმინდა, გვ. 29.

34 ვ. ბერიძე, სამცხის ხუროთმოძღვრება, გვ. 82.



სურ. 2. ეკლესიის განივი ჭრილი. ხედი დასავლეთისაკენ.

არ ჰქონდათ.[35]

ხუროთმოძღვრის ნიჭი, ოსტატობა სწორედ სხალთის ინტერიერის მხატვრულ გადაწყვეტაში შეიგრძნობა, ექსტერიერის კომპოზიცია კი მოკლებულია შიდა სივრცისათვის დამახასიათებელ ძიებებსა და ცხოველხატულობას.

ეკლესია ორსაფეხურიან ბაზისზეა აღმართული. დარბაზული ნაწილის სამხრეთ–აღმოსავლეთი და სამხრეთ–დასავლეთი კუთხეები ნავის მასივის, კონუსური გადახურვის მქონე აფსიდისა და თაღებით გახსნილი კარიბჭის მეშვეობით ქმნიან ყველაზე მეტყველ ხედებს.

სხალთის ტაძარი აღნაგობით, დამჯდარი ფორმებით უპირისპირდება XI–XIII საუკუნეების პირველი ნახევრის აზიდული პროპორციების მქონე ძეგლებს (სავანე, ეხვევი, სპეთი, მაღალაანთ ეკლესია, გუდარეხი, კაზრეთი, მირტაშენი, აბელია და სხვ.). განიერი, შვერილი, შვიდწახნაგა აფსიდი ტაძრის გარე მასების ერთ–ერთი ყველაზე უფრო პლასტიკური ელემენტია,

35 ი. ჭიჭინაძე, სხალთის ეკლესიის მოხატულობა, გვ. 70; მ. ჭიჭილეიშვილი, სხალთის ეკლესიის ხუროთმოძღვრება,ბათუმის არქეოლოგიური მუზეუმის შრომები,1, ბათუმი, 2000, გვ. 35–40.

იგი დამოუკიდებელი გადახურვითა და აღნაგობით ორგანულად ერწყმის ტაძრის სწორკუთხა მასივს, ასრულებს ფასადების კომპოზიციას (ილ. 3–4). ქართულ ხუროთმოძღვრებაში შვერილაფსიდიანი დარბაზული ეკლესიები ადრეფეოდალური ხანიდან დასტურდება (ბოდბე, მანხუტის ქვედა ეკლესია V–VI სს–ის მიჯნა, დავით გარეჯის „აღდგომის“ ეკლესია, ველისპირის ეკლესია, სარკინეთი, ქუსირეთი – VIII–IX საუკუნეები, ნესგუნი, ჩვაბიანი, ზემო კრიხი – X ს., მაცხვარიში – XII ს., ლიხაური – XIII ს. და სხვ.), თუმცა უპირატესობა მაინც სწორკუთხა გარეთა კონტურის მქონე დარბაზულ ეკლესიებს ენიჭება. ტაძრის აღმოსავლეთი მხარის შვერილაფსიდური ფორმით გადაწყვეტა, უმთავრესად, დამახასიათებელია ადრეფეოდალური ხანის ძეგლებისათვის, თუმცა ეს მოტივი განვითარებული შუა საუკუნეების ძეგლებშიც ხშირადაა გამოყენებული (გელათი, ლურჯი მონასტერი, ტიმოთესუბანი, ხობი, მღვიმევი, თბილისის მეტეხი, ლიხაური, ცაიში, წალენჯიხა – XIV ს. და სხვ.). ფართო გავრცელებას პოვებს აფსიდთა წახნაგოვანი ფორმები, ნახევარწრიული შვერილები კი ძალზე იშვიათია.[36] სხალთის ტაძრის შვერილი აფსიდიც განვითარებულ შუა საუკუნეებში ამოტივტივებული ამ ძველი მოტივის გახსენებაა.

სხალთის ტაძრის ფასადების დეკორატიული გადაწყვეტა XIII საუკუნეში გავრცელებულ მხატვრულ სისტემას უახლოვდება. შენობის მხატვრულ სახეში დიდი როლი ენიჭება თლილი ქვის კედელს, გლუვ ზედაპირს, დეკორატიული ელემენტების „ფერადოვან“ აქცენტებს. ფასადების კომპოზიცია სიმეტრიისა და წონასწორობის პრინციპზეა აგებული. ფასადების მორთულობის სისტემას კარ–სარკმელთა ორნამენტული ჩუქურთმა შეადგენს. ყველაზე მეტად დეკორით აღმოსავლეთისა და სამხრეთის ფასადებია შემკული.

აღმოსავლეთის შვერილი აფსიდი შუა წახნაგებზე განთავსებული სამი თანაბარი ზომის მოჩუქურთმებული სარკმლით იყო შემკული (ილ. 4). ამათგან მხოლოდ ორის დეკორია გადარჩენილი – ცენტრალურისა და სამხრეთის. სარკმლების განაწილების მხრივ სხალთა სიახლოვეს ამჟღავნებს გელათის ღვთისმშობლის ტაძრის აღმოსავლეთი ფასადის გადაწყვეტასთან. გელათში აფსიდის კომპოზიცია სხალთასთან შედარებით მეტი დინამიკურობით გამოირჩევა, რადგან აზიდული თაღების რიტმში იკარგება სარკმელთა ჰორიზონტალური ღერძი.[37] აქედან გამომდინარე კი ცხადია, რომ საერთო სქემის მიუხედავად, ცხოველხატული სტილის სხვადასხვა ეტაპზე შექმნილი ნიმუშები განსხვავებულ შთაბეჭდილებას ქმნიან. სხალთის აღმოსავლეთი ფასადის გადაწყვეტას ენათესავება ლიხაურის ეკლესიის შვერილი აფსიდის კომპოზიციაც, სადაც სხალთის მსგავსად არ არის აღნიშნული ცენტრალური ღერძი.

სამხრეთი ფასადის კომპოზიცია პორტალის, ორი თაღოვანი და ერთი წრიული სარკმლისაგან შედგება (ილ. 2). დამჯდარი პროპორციები, სარკმლების განლაგების ხასიათი, კარიბჭის შედარებით მაღალი და მკვეთრად დაქანებული სახურავი, რელიეფური კარნიზი განივი ღერძის გამოყოფას უწყობს ხელს, აქაც ბატონობს ჰორიზონტალური ხაზების რიტმი. კარიბჭის ორქანობა გადახურვა ფასადის კარნიზის დონემდე აღწევს. კარიბჭე სამნაწილიანი უნდა ყოფილიყო, იგი მთელ სიგრძეზე გასდევდა ფასადს. შუა, გუმბათით გადახურული კვადრატული ნაწილი ღია თაღებით იყო დაკავშირებული გვერდით სადგომებთან. დასავლეთის გვერდითი სადგომის გადახურვა მცირედ ფარავს ჩუქურთმიან საპირეში მოთავსებულ მრგვალ სარკმელს. ეკლესიის ორსაფეხურიანი ცოკოლიც კარიბჭის შიგნითაა მოქცეული. აღნიშნული მომენტები ადასტურებენ ამ ნაწილის უფრო გვიანი მიშენების ფაქტს, თუმცა ხუროთმოძღვარს თავიდანვე განსაზღვრული ექნებოდა კარიბჭის მშენებლობა.[38] კარიბჭის ნახევარსფერო ამოყვანილია ბრტყელი სამკუთხა ფორმის ქვებით. აქა–იქ ბათქაშის კვალიცაა შემორჩენილი. არქიტექტურული დეტალები კარიბჭის აგების ქრონოლოგიური საზღვრების დადგენის საშუალებას არ იძლევა. კარიბჭის ხუროთმოძღვრული კომპოზიცია ტლანქი, დაბალი სვეტებით, მძიმე ლილვოვანი თაღედებით ეკლესიის გარე მასების აგებულებას შეესაბამება და მხატვრული გადაწყვეტის საერთო პრინციპის შესატყვისია. კარიბჭის აგების ხანა საგრძნობლად არ უნდა შორდებოდეს ეკლესიის აგების თარიღს.

რელიეფური მდებარეობის გამო ჩრდილოეთისა და დასავლეთის ფასადები დეკორაციული გაფორმების გარეშეა, რადგან დასავლეთით ვიწრო ხრამია, ხოლო ჩრდილოეთით ფერდობი. დასავლეთის ფასადს აშკარად ეტყობა აღდგენის კვალი. ფასადის ფრონტონზე დარღვეულია ქვის წყობა. დასავლეთის პორტალი სრულყოფილად არ არის შემორჩენილი, მაგრამ საერთო მონახაზის დადგენა შეიძლება. დასავლეთი ფასადის სარკმლები კი სავსებით მოკლებულია დეკორს. წახნაგოვანი სიბრტყით აღნიშნულია მხოლოდ სამხრეთი სარკმლის ჭრილი. ეს ფორმა ალბათ სახასიათო იყო ჩრდილოეთი და დასავლეთი ფასადების სარკმლებისათვის.[39] ფასადს შერჩენია კარიბჭის ნაშთიც. რაც შეეხება ჩრდილოეთის მინაშენს, ქვის წყობის მიხედვით იგი უფრო გვიანდელი უნდა იყოს, თუმცა აღნიშნული სათავსოს მშენებლობა ხუროთმოძღვარს ადრიდანვე ექნებოდა გათვალისწინებული, რასაც ადასტურებს ჩრდილო–აღმოსავლეთით გაჭრილი ვიწრო კარი.

სხალთის ეკლესიის მორთულობა სარკმელთა ტიპებისა და ორნამენტული დეკორის მოტივების მხრივ ანალოგიებს XII–XIII საუკუნეების ძეგლებში პოულობს და სიახლოვეს ამჟღავნებს ახტალის გუმბათოვანი ტაძრის დეკორის სისტემასთან (XIII საუკუნის პირველი მეოთხედი).

აფსიდის ცენტრალური სარკმლის მორთულობა – ორმაგი გლუვი, უწყვეტი ლილვებით შემოსაზღვრული თაღოვანი საპირე XII საუკუნის ძეგლებზე გამონაკლისის სახით გვხვდება, ფართო გავრცელებას კი XIII საუკუნის შუა ხანებიდან პოულობს (ერთაწმინდა, აბელია,[40] წყორძა[41] და სხვ.). სხალთაში აღნიშნული ტიპის სარკმელს თავისებურებაც გააჩნია: გლუვი ლილვები ქვედა ნაწილში ნასკვებს ქმნიან. გაკვანძული ლილვების მოტივი სარკმლის მორთულობაში XII–XIII სს–დან გამოიყენება (ბეთანიის მცირე ეკლესია – XII ს., ახტალა, [42] წყორძა,

36 ვ. ცინცაძე,ზემო კრიხის ხუროთმოძღვრული ძეგლი, გვ. 71.

37 პ. ზაქარაია, ქართული ცენტრალურ–გუმბათოვანი არქიტექტურა,I, თბ., 1975, გვ. 48,57.

38 რ. მეფისაშვილი, სხალთის ხუროთმოძღვრული ძეგლი, გვ. 103.

39 რ. მეფისაშვილი, სხალთის ხუროთმოძღვრული ძეგლი, გვ. 92.

40 ი. გომელაური, აბელია, გვ. 267–268, ტაბ. 2,3.

41 ვ. ბერიძე, სამცხის ხუროთმოძღვრება, გვ. 86–87.

42 პ. ზაქარაია, ქართული ცენტრალურ–გუმბათოვანი არქიტექტურა,II, თბ., 1978, ტაბ. 114.

გავეთი [43] და სხვ.).

აფსიდის სამხრეთი სარკმლის მორთულობა მოჩუქურთმებული არშიით, კვადრატებზე დაყრდნობილი ლილვოვანი თაღებითა და იმპოსტებიანი პილასტრებით XII–XIII საუკუნეებში ფართოდ გავრცელებულ ტიპს განეკუთვნება. სარკმელთა თაღოვან მოჩარჩოებაში კვადრატულ ბაზისებზე დაყრდნობილი ლილვოვანი ნახევარსვეტები პირველად გელათის გუმბათის ყელზე იჩენს თავს.[44] ამ ტიპის სხვადასხვა ვარიაცია გვხვდება XII–XIII საუკუნეების მიჯნის ძეგლებზე. სარკმლის აღნიშნული ფორმა ძირითადია ახტალის ტაძარზე.[45] სწორედ ეს უკანასკნელი წარმოადგენს სხალთის აფსიდის სამხრეთი სარკმლის ახლო ანალოგიას.

აღმოსავლეთი ფასადისაგან განსხვავებით, სამხრეთი ფასადის სარკმელთა მორთულობა კედლის სიღრმეშია „ჩაძირული“. კედელში „ჩაჭრილ“ სარკმელთა პროფილებს X საუკუნის მეორე ნახევრის ძეგლებზე იშვიათად ვხვდებით.[46] სარკმლის ჩაძირული პროფილი XIII საუკუნის შუა ხანებიდან, ძეგლების მორთულობის ახლებური დეკორატიული სისტემის შემოღებასთან ერთად, კვლავ იკიდებს ფეხს და მოგვიანო ხანაში ძირითად სახედაც გვევლინება (ახტალა,[47] აბელია,[48] ზარზმა,[49] ყორანთა,[50] დაბა[51]). სარკმელთა გადაწყვეტის ამგვარ მოტივს გარკვეული სიმშრალე შეაქვს ფასადების კომპოზიციაში.

სხალთის ტაძრის სამხრეთისა და დასავლეთის შესასვლელები კედლის თაღოვან ნიშებშია ჩადგმული. მათი მარტივი ხუროთმოძღვრული გადაწყვეტა ძველი კომპოზიტების პრინციპებზეა აგებული.[52] დასავლეთი პორტალის გაფორმებას შეადგენს სადა ტიმპანი და სწორკუთხა ბაზისებზე დაყრდნობილი თაღოვანი მოჩარჩოება. სადა ტიმპანები ხშირად XIII ს–ის შუა ხანებიდან გვხვდება (მირტაშენი,[53] ყორანთა,[54] ზარზმის სამრეკლო,[55] ცაიში[56]).

სამხრეთი პორტალის შემკულობას კვადრატულ ბაზისებზე აღმართული სწორკუთხა მოჩუქურთმებული საპირე და თაღოვანი მოჩარჩოება ქმნის. მსგავსი კომპოზიციური გადაწყვეტა გუდარეხის „ჩუქურთმიანი“ ნაგებობის პორტალს ახასიათებს.[57] XIII–XIV საუკუნეების მიჯნიდან ქართულ არქიტექტურაში მკვიდრდება პორტალთა გაფორმების სხვაგვარი პრინციპი – თაღოვან ჩარჩოში მოთავსებული სწორკუთხა საპირის მოტივი.

43 ვ. ბერიძე, სამცხის ხუროთმოძღვრება, ტაბ. 86–87, 90–92.
44 Р. Меписашвили, Архитектурный ансамбль Гелати, Тбилиси, 1966, таб. 8-15.
45 პ. ზაქარაია, ქართული ცენტრალურ–გუმბათოვანი არქიტექტურა,II, გვ. 213, ტაბ. 114, 120.
46 პ. ზაქარაია, ქართული ცენტრალურ–გუმბათოვანი არქიტექტურა,II, გვ. 74–75.
47 პ. ზაქარაია, ქართული ცენტრალურ–გუმბათოვანი არქიტექტურა, II, გვ. 207, ტაბ. 108.
48 ი. გომელაური, აბელია, გვ. 267–268.
49 პ. ზაქარაია, ქართული ცენტრალურ–გუმბათოვანი არქიტექტურა,III, თბ.,1981 გვ. 74–75.
50 ი. გომელაური, ყორანთა, გვ. 271, ტაბ. 5,9.
51 Р. Шмерлинг, Даба ..., с. 111.
52 ც. გაბაშვილი, პორტალები ქართულ არქიტექტურაში, თბილისი, 1955, გვ. 13, 33.
53 გ. გაგოშიძე, დასახ. ნაშ., გვ. 135, სურ. 6.
54 ი. გომელაური, ყორანთა, ტაბ.VII,IX.
55 ვ. ბერიძე, სამცხის ხუროთმოძღვრება, ტაბ. 66.
56 პ. ზაქარაია, ქართული ცენტრალურ–გუმბათოვანი არქიტექტურა, ტაბ. 53.
57 ც. გაბაშვილი, დასახ., ნაშ., ტაბ. 38, 41.

ამდენად, სხალთის ეკლესიის პორტალებისა და სარკმელთა გაფორმების სისტემა, თავის მხრივ, მიუთითებს ტაძრის აგების ქრონოლოგიურ საზღვრებს – XIII საუკუნის შუა ხანებიდან ამავე საუკუნის დასასრულამდე.

სხალთაში წარმოდგენილი ორნამენტული დეკორი საქართველოში საუკუნეების მანძილზე გავრცელებული მოტივების ვარიაციებსა და კომბინაციებზეა აგებული და ანალოგებს XII–XIII საუკუნეების ძეგლებში პოულობს. სხალთის ჩუქურთმა მშრალია და უსიცოცხლო, ნახატი – გრაფიკული, კუთხოვანი, ჩუქურთმის ჭრის სიღრმე – დაბალი. გამოყენებულია ჩუქურთმის არშიის პროფილის სამი ფორმა – რელიეფური (აღმოსავლეთი ფასადის შუა სარკმლის საპირე), ბრტყელი (აღმოსავლეთი ფასადის შუა სარკმლის საპირე) და „ჩაზნექილი“ (სამხრეთი ფასადის სარკმელთა არშიები). X–XIII საუკუნეებში ჩუქურთმის რელიეფურ (ამოზნექილ) ზედაპირზე მოთავსება ტრადიციულია. ამ პერიოდში იშვიათად, მაგრამ მაინც გვხვდება კედლის სიბრტყესთან გათანაბრებული ორნამენტული პროფილები (კუმურდო, იშხანი, ოშკი – X ს. და სხვ.). ჩუქურთმის კედლის სიბრტყეში ჩაჭრის ხერხი კი ფართოდ XIII ს–ის შუა ხანებიდან ვრცელდება, ხოლო XIV საუკუნის დასაწყისიდან ჩუქურთმის არშიის ჩაზნექილი პროფილი ძირითადია. ორნამენტული პროფილების თვალსაზრისით, სხალთაში, ისევე როგორც XIII საუკუნის მეორე ნახევრის ძეგლებში (მღვიმევი, საფარა), გარდამავალი ეტაპისათვის დამახასიათებელი სურათი წარმოჩნდება.[58]

სხალთაში თითქმის თანაბარი რაოდენობით არის წარმოდგენილი მცენარეული, გეომეტრიული და შერეული სახის ორნამენტები.

აფსიდის შუა სარკმლის ჩუქურთმის მოტივი შედგება სამყურასა და ლენტების ჯვრული წნულისაგან. ამ მოტივის ანალოგიას ახტალის კარნიზზე ვხვდებით,[59] თუმცა სხალთაში შეინიშნება ეკლექტურობის ნიშნები და ნახატის „შემჭიდროვების“ ტენდენცია, რაც თვალსაჩინო XIII საუკუნიდან ხდება (ფიტარეთი, წუღრუღაშენი, ახტალა,[60] ერთაწმინდა,[61] მღვიმევი,[62] საფარა, ზარზმა,[63] თბილისის მეტეხი[64] და სხვ.). სხალთაში წარმოდგენილი ფართე ფოთლისა და კლაკნილი ღეროს ორნამენტული მოტივები ფართოდაა გავრცელებული XI–XIII სს–ის ქართულ არქიტექტურაში, თუმცა სხალთის დეკორი დაკნინების გზაზე მდგარი ჩუქურთმის ნიმუშია და პლასტიკური გამომსახველობით ვერ შეედრება XII–XIII სს–ის მიჯნის ორნამენტებს.

გეომეტრიული სახის ორნამენტული დეკორი ძირითადად წრე-რომბების, წრეების ხლართისა და ლენტოვანი წნულის სახითაა წარმოდგენილი. ნახატი აქაც მოკლებულია გეომეტ-

58 ი. გომელაური, მღვიმევი, გვ. 45.
59 პ. ზაქარაია, ქართული ცენტრალურ–გუმბათოვანი არქიტექტურა,II, გვ. 216, ტაბ. 118.
60 პ. ზაქარაია, ქართული ცენტრალურ–გუმბათოვანი არქიტექტურა, II, ტაბ. 65–66,93,120–121.
61 ი. გომელაური, ერთაწმინდა, ტაბ. 12,18–19, 23,11.
62 ი. გომელაური, მღვიმევი, გვ. 42–44, ტაბ. 13, 33, 35.
63 ვ. ბერიძე, სამცხის ხუროთმოძღვრება, ტაბ. 8, 13, 43, 48, 50.
64 ვ. ბერიძე, რ. მეფისაშვილი, ლ. რჩეულიშვილი, რ. შმერლინგი, თბილისის მეტეხის ტაძარი, თბილისი, 1965, ტაბ. 13.

რიული მოტივებისათვის სახასიათო სიზუსტესა და ლოგიკურობას. სხალთის წრეების ჯაჭვის ასეთ გამარტივებულ ვარიანტებს წუღრუღაშენის აღმოსავლეთ ფასადზე და ჭულეს სამრეკლოზე ვხედავთ.[65]

სხალთაში კარ-სარკმელთა შემკულობაში გამოყენებულ გლუვ ლილვებს, პილასტრთა ბურთულების მრგვალ და წიბოვან ფორმებს, ჰორიზონტალურ იმპოსტებზე გამოსახული ლენტოვანი წნულის გამარტივებულ მოტივებს უპირატესობა ასევე XIII ს-ის შუა ხანებიდან ენიჭება. სხალთის ეკლესიის გლუვი კარნიზის პროფილი – თარო, წრეთარგითა და ლილვით, XIII–XIV საუკუნეებში საყოველთაოდ გავრცელებულ ტიპს განეკუთვნება.

ამდენად, სხალთის არქიტექტურის მხატვრულ-სტილისტური ანალიზი გვიჩვენებს, რომ ტაძარს შუალედური ადგილი უჭირავს XIII ს-ის პირველი მესამედისა და XIII–XIV საუკუნეების მიჯნის ძეგლებს შორის.

ქართული ხუროთმოძღვრების განვითარების ისტორიაში ცხოველხატული სტილის დამამთავრებელი საფეხური XIII–XIV საუკუნეების მიჯნაზე მოდის. XIII საუკუნის შუა ხანებიდან ქართული არქიტექტურა აღარ გამოირჩევა დახვეწილობითა და ორგანული მთლიანობით.[66] სხალთის ეკლესიის ინტერიერში, რომელშიც ცხოველხატული სტილის ნიმუშების მსგავსად ვლინდება ხუროთმოძღვრის შემოქმედებითი შთაგონება და პროფესიული ოსტატობა, თავს იჩენს გვიანი ეპოქის სახასიათო ნიშნები: ვერტიკალური ღერძის შესუსტების, ფორმათა დინამიკური აზიდულობის საპირისპირო რეაქცია, ხუროთმოძღვრული პროფილების გართულების ტენდენცია, ჩნდება კამარის ქუსლის ჰორიზონტალური სარტყელი. ტაძრის დამჯდარი პროპორციები, მძიმე, მასიური ფორმები, კედელში ჩაძირული სარკმლის პროფილები, გლუვი კარნიზის არსებობა უფრო გვიანი ეტაპის მხატვრულ თავისებურებებზე მიგვანიშნებს. სამშენებლო ოსტატობის ტრადიციები სხალთაში ჯერ კიდევ მყარია. ეპოქისათვის დამახასიათებელი დაქვეითების ნიშნები უმთავრესად ორნამენტული დეკორის შესრულებაში ჩანს: იგრძნობა სიმშრალე, ჩუქურთმის ნახატის დაწვრილმანების ტენდენცია, მოტივთა ეკლექტურობა. აღნიშნული ნიშნები მეტ-ნაკლებად ახასიათებს XIII საუკუნის შუა ხანებისა და მეორე ნახევრის ნიმუშებს (ერთაწმინდა, აბელია, მირტაშენი, თირი, ლიხაური, მღვიმევი და სხვ.).

ამდენად, ძეგლის ხუროთმოძღვრების მხატვრულ-სტილისტური ანალიზი ადასტურებს, რომ სავსებით მართებულია რ. მეფისაშვილის მოსაზრება სხალთის ეკლესიის XIII საუკუნის შუა ხანებით დათარიღების შესახებ.

65 პ. ზაქარაია, ქართული ცენტრალურ-გუმბათოვანი არქიტექტურა, II, ტაბ. 49; ვ. ბერიძე, სამცხის ხუროთმოძღვრება, ტაბ. 74.

66 ვ. ბერიძე, სამცხის ხუროთმოძღვრება, გვ. 225, 228.

თავი II

სხალთის მოხატულობის საერთო სქემა, აღწერა და იკონოგრაფიული ანალიზი

§ 1. სხალთის მოხატულობის საერთო სქემა და აღნაგობა

სხალთის ფერწერულ ანსამბლს ქმნის აფსიდის მოხატულობა, კამარასა და კედლებზე განფენილი ქრისტეს თორმეტი დღესასწაულისა და ვნების ციკლის მრავალრიცხოვანი კომპოზიციები. საბჯენ თაღებზე გამოსახული პატრიარქთა და წინასწარმეტყველთა ფიგურები, დასავლეთ კედელზე წარმოდგენილი „დღე განკითხვის“ კომპოზიცია და სამხრეთ-დასავლეთის ნიშში შემორჩენილი იოანე ნათლისმცემლის ცხოვრების – ბავშვობის კომპოზიციები (სურ. 3–5).

სხალთის საკურთხევლის მხატვრობა ჩვენამდე ძალზე დაზიანებული სახით არის მოღწეული, თუმცა ალაგ-ალაგ დარჩენილი ფრესკების დეტალები სრული სისტემის აღდგენის საშუალებას გვაძლევს (სურ. 5, ილ. 5). საკურთხევლის აფსიდის კონქში წარმოდგენილია „ვედრება“ საყდარზე მჯდომარე მაცხოვრის, ღვთისმშობლისა და იოანე ნათლისმცემლის, სერაფიმისა და ტეტრამორფის ფიგურებით. საკურთხევლის კონქისა და აფსიდის კედლის მოხატულობას ერთმანეთისაგან გამოყოფს ოთხფოთლიანი ყვავილების მოტივით შემკული ჭადრაკული ორნამენტი.

აფსიდის კედელზე მოხატულობა ოთხ რეგისტრად ნაწილდება. პირველი რეგისტრი მუხლმოდრეკილ ანგელოზთა დასს ეთმობა, ხოლო მეორე – მედალიონებში გამოსახულ წმინდანთა ნახევარფიგურებს. აფსიდის კედლის მოხატულობის შუა რეგისტრში წარმოდგენილი იყო ორი სახის „ზიარების“ კომპოზიცია. ქვედა სარტყელს მღვდელმთავართა ფიგურები შეადგენდა, რომელთა შორის ნიშების თავზე აყვავებული ჯვრებია ჩასმული. წმინდანთა გამოსახულებანი განთავსებული იყო ბემაშიც, რასაც მოწმობს აქ შემორჩენილი ფიგურის სილუეტი. საკურთხევლის მოხატულობას ასრულებდა დეკორატიული ფარდა.

საკურთხევლის აფსიდის ტრიუმფალურ თაღზე გამოსახული იყო „ჯვრის ამაღლება“(სურ. 6).

კამარაზე მოხატულობა სამ რეგისტრადაა განაწილებული. „ზეციურ ზონაში“ გამოიყოფა ოთხი სცენა. კამარის აღმოსავლეთ მონაკვეთში ჩრდილოეთ და სამხრეთ ფერდებზე, ერთმანეთის პირისპირ გამოსახულია „ხარება“ და „ფერისცვალება“, კამარის შუა ნაწილში – „ქრისტეს ამაღლება“ და „სულიწმინდის მოფენა“. ვრცელი იკონოგრაფიული რედაქციებით გამოსახულ ამ ორ უკანასკნელ კომპოზიციას კამარის ქიმი და ფერდები ეთმობა. კამარის მოხატულობის ქვედა ორ რეგისტრს ქრისტოლოგიური ციკლის კომპოზიციები ქმნის. მოვლენათა ჩვენება ჩრდილო-დასავლეთით „შობის“ კომპოზიციით იწყება და ორი სპირალური წრის შემდგომ სამხრეთ-დასავლეთით „ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნის“ სცენით სრულდება. კომპოზიციები

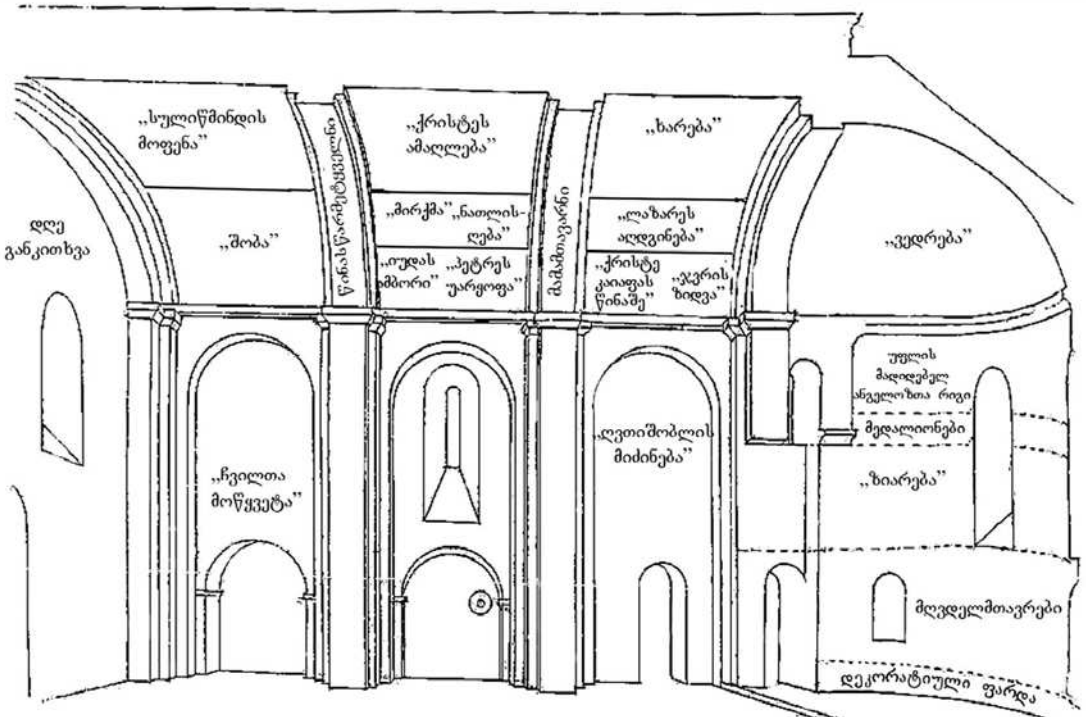
განთავსებულია ისტორიული თანმიმდევრობით. „შობა“ გამოსახულია ჩრდილოეთი ფერდის დასავლეთ მონაკვეთში და მას უჭირავს იმდენივე ფართობი, რამდენიც ამ სცენის პარალელურად ორ რეგისტრში გამოსახულ კომპოზიციებს. „მირქმა“ და „ნათლისღება“ განთავსებულია კამარის ჩრდილოეთი კალთის შუა ნაწილში, ჩრდილოეთი ქანობის აღმოსავლეთით კი წარმოდგენილია „ლაზარეს აღდგინება“. ამ სცენის მოპირდაპირე მხარეს სამხრეთ–აღმოსავლეთით გამოსახულია „იერუსალიმს შესვლა“, კამარის შუა მონაკვეთში – „საიდუმლო სერობა“, ხოლო დასავლეთით „ქრისტე გეთსიმანიის ბაღში“ და „ოცდაათი ვერცხლი იუდასათვის“. შემდგომ მოვლენათა თხრობა კვლავ ჩრდილოეთ ფერდზე მესამე რეგისტრში გრძელდება, სადაც კამარის შუა მონაკვეთში გვერდიგვერდ განთავსებულია „იუდას ამბორი“ და „პეტრეს უარყოფა“, ხოლო აღმოსავლეთით „ქრისტე კაიაფას წინაშე“ და „ჯვრის ბიძგი“. ამის შემდეგ ვნების ციკლის სცენები ისევ სამხრეთ ფერდზე ინაცვლებს, სადაც აღმოსავლეთ ნაწილში გამოსახულია „ჯვრის აღმართვა“ და „ჯვარცმა“, შუა მონაკვეთში – „გარდამოხსნა“ და „დატირება“, ხოლო დასავლეთით – „ჯოჯოხეთად შთასვლა“ და „ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნა“. კამარის საბჯენი თაღები მამამთავართა და წინასწარმეტყველთა ფიგურებს ეთმობა. თაღებისა და პილასტრების პროფილებს მრავალფეროვანი ორნამენტები ამკობს.

სხალთის ტაძრის ჩრდილოეთ და სამხრეთ კედლებზე მოხატულობა თითქმის მთლიანადაა განადგურებული, თუმცა რესტავრაციის დროს მაინც გამოვლინდა ფრესკის რამდენიმე ფრაგმენტი, რომელმაც უფრო სრული წარმოდგენა შექმნა მხატვრობის საერთო სტრუქტურის შესახებ. ჩრდილოეთი კედლის დასავლეთ ნიშში გამოსახული იყო „ჩვილთა მოწყვეტის“, ხოლო აღმოსავლეთის თაღოვან ნიშში – „ღვთისმშობლის მიძინების“ კომპოზიციები (სურ. 3). ჩრდილოეთი და სამხრეთი სარკმლის წირთხლებში, თაღის მალებზე, წარმოდგენილი იყო ცალკეულ წმინდანთა ფიგურები.

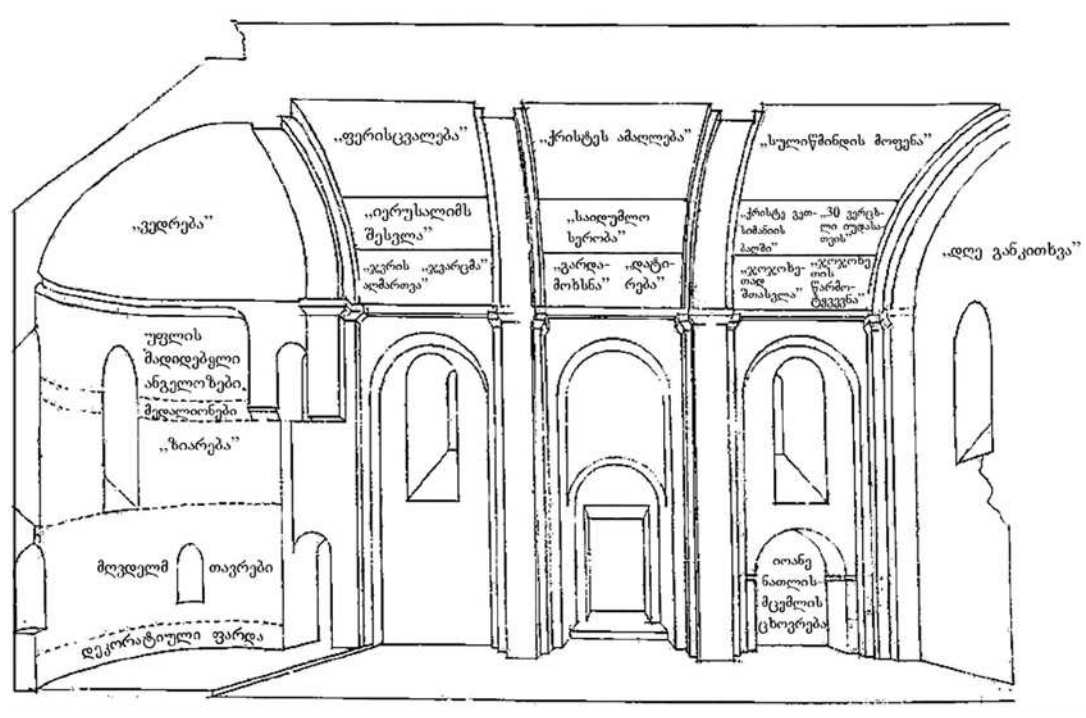
სამხრეთის კედელზე დასავლეთის დაბალი თაღოვანი ნიშა იოანე ნათლისმცემლის ბავშვობის სცენებს ეთმობა (სურ. 4). წრიული სარკმლითა და თაღოვანი თახჩით დანაწევრებული ნიშის სიბრტყე მაქსიმალურადაა გამოყენებული ორ რეგისტრად განაწილებული კომპოზიციებისათვის. ნიშის ზედა ნაწილში, ლუნეტსა და თაღის მალებზე გამოსახულია ორი სცენა: „ანგელოზის გამოცხადება ზაქარიასადმი“ და „ანგელოზის მიერ ყრმა იოანეს უდაბნოში წაყვანა“. ქვედა რეგისტრში გამოსახული უნდა იყოს „იოანე ნათლისმცემლის დაბადება“, ხოლო მარჯვნივ კვლავ წინამორბედის ბავშვობის ამსახველი სცენა.

ფრესკის მცირე ფრაგმენტი არქიტექტურულ ფონზე წარმოდგენილი მოფარფატე ანგელოზის გამოსახულებით შემორჩენილია ჩრდილოეთი კედლის დასავლეთ ნიშშიც, თუმცა ამ სცენის სახელდება არ ხერხდება (სურ. 28).

დასავლეთი კედელი მთლიანად დათმობილი ჰქონდა „დღე განკითხვის“ გრანდიოზულ კომპოზიციას, რომელიც იერარქიული პრინციპით განაწილებული ეპიზოდებისაგან შედგება (სურ. 17–24). ზეციური მხედრობის უთვალავი დასი, მჯდომარე მოციქულთა ფიგურები, ცის გრაგნილად დახვევის ეპიზოდი, საყვირიანი ანგელოზები, მთავარანგელოზებითა და ქომაგთა



სურ. 3. ინტერიერის პერსპექტივა. ხედი ჩრდილოეთისაკენ. მოხატულობის სქემა.



სურ. 4. ინტერიერის პერსპექტივა. ხედი სამხრეთისაკენ. მოხატულობის სქემა.

ფიგურებით გარემოცული მაცხოვარი, მართალთა გუნდები, მიცვალებულთა აღდგომა, ჰეტიმასია, სამოთხისაკენ სვლა, სამოთხისა და ჯოჯოხეთის ამსახველი ფრაგმენტები შეადგენს ჰორიზონტალურ რეგისტრებად განაწილებული სხალთის კომპოზიციის სრულ სურათს. გაურკვეველია, თუ რა იყო გამოსახული სხალთის დასავლეთი კედლის ზედა ნაწილში, სადაც მხოლოდ არქიტექტურულ ნაგებობათა ფრაგმენტებია დარჩენილი.

ამდენად, მხატვრობის საერთო სქემის გაცნობით ნათელი ხდება, რომ სხალთის მოხატულობა საკმაოდ მრავალფეროვანი რეპერტუარითა და განვითარებული იკონოგრაფიული პროგრამით ხასიათდებოდა.

§ 2. სხალთის მოხატულობის აღწერა და იკონოგრაფიული ანალიზი

ა) საკურთხევლის აფსიდი

საკურთხევლის აფსიდის კონქში გამოსახული „ვედრების“ იკონოგრაფიული რედაქცია ფართოდაა გავრცელებული შუა საუკუნეების ქართულ კედლის მხატვრობაში (სურ. 5). საყდარზე მჯდომარე მაცხოვრის გრანდიოზულ ფიგურას კომპოზიციაში გაბატონებული მდგომარეობა უჭირავს. ქრისტეს ტრადიციული სამოსი – შინდისფერი ქიტონი და ლურჯი ჰიმატიონი მოსავს, მის მოწითალო შარავანდში კი ოქროსფერი ჯვარია ჩაწერილი. ძველი იკონოგრაფიული რედაქციის თანახმად, მაცხოვარს მარცხენა ხელში გადაშლილი სახარება უპყრია,[67] ხოლო მაკურთხებელი მარჯვენა გულთან აქვს მიტანილი. კურთხევის ასეთი ჟესტი კონსტანტინოპოლის ნიმუშებში გავრცელებული მანერის შესატყვისია[68] და ქართულ ხელოვნებაში ხშირად გვხვდება (იფრარი – 1096 წ.,[69] დავით გარეჯის უდაბნოს სატრაპეზო – XI ს.,[70] კალოუბნის წმ. გიორგი – XII ს.,[71] აჭი – XIII ს.,[72] უბისი – XIV ს.[73] და სხვ.). გადაშლილ სახარებაში წარწერის კვალი ჩანს, აქ, ალბათ, წარმოდგენილი იყო ცნობილი ტექსტი „მე ვარ ნათელი სოფლისაჲ, რომელი მე შემომიდგეს არა ვიდოდეს ბნელსა“. სხალთაში წარმოდგენილი თვალ-მარგალიტებით შემკული უზურგო საყდრის მოტივი ქართულ კედლის მხატვრობაში, უმთავრესად, XII ს-ის შუა ხანებიდან გვხვდება (ფავნისი – XII ს., კალოუბნის წმ. გიორგი,[74] აჭი, საფარა – XIV

67 Е. Привалова, Роспись Тимотесубани, Тб., 1980, с. 25-26; Е. Привалова, Павниси, Тб., 1977, с.21.

68 Velmans T., L’image de la Deisis dans les églises de Géorgie et dans celles d’autres régions du monde byzantin, «Cahiers Archéologiques», 29, Picard, 1980-1981, p. 64-65.

69 Н. А. Аладашвили, Г. В. Алибегашвили, А. И. Вольская, Живописная школа Сванети, Тб., 1983, с.40.

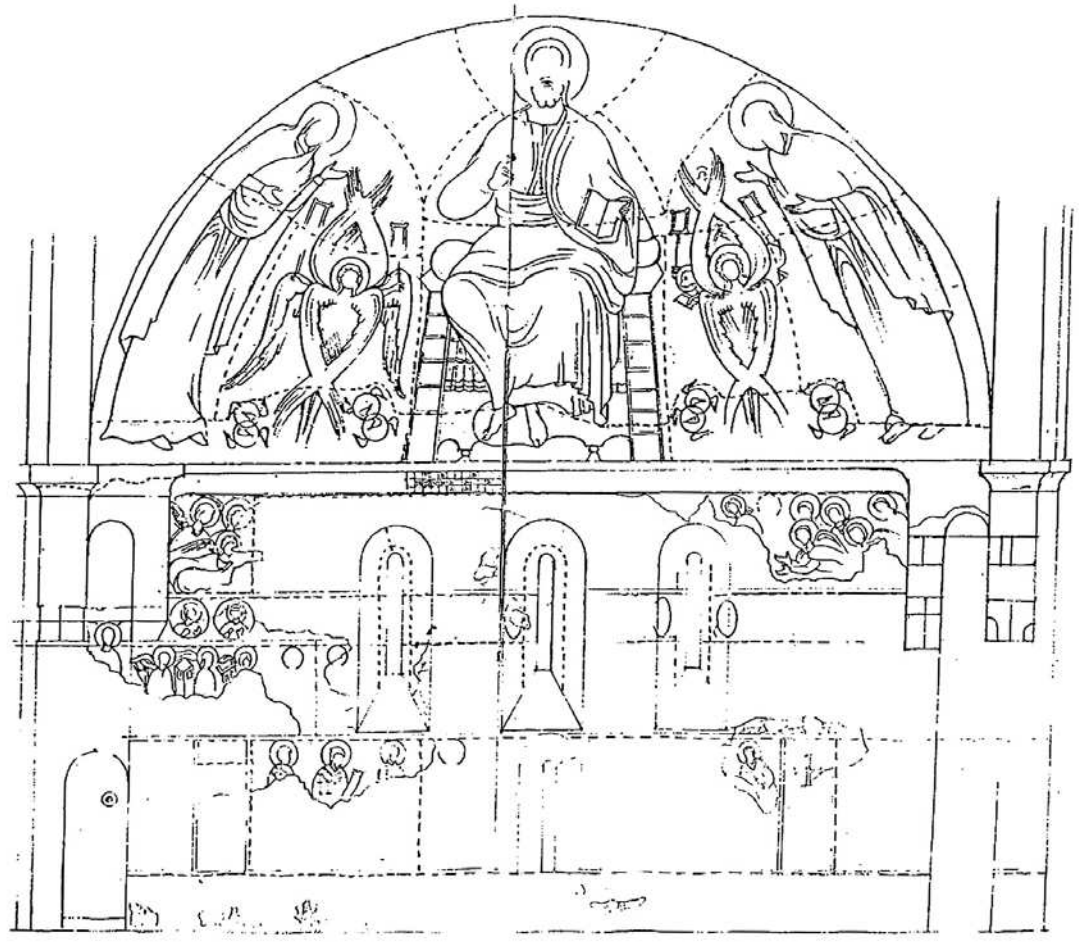
70 А. Вольская, Росписи средневековых трапезных Грузии, Тб., 1974, с. 57-58, рис. 4.

71 Е. Привалова, Роспись церкви Георгия Калаубанского близ Мцхета, «Ars geoegica», 8-А, Тб., 1979, с. 140-141, рис. 1.

72 Дж. Иосебидзе, Роспись Ачи, Тб., 1989, с.27-29, рис. 5.

73 შ. ამირანაშვილი, უბისის ფრესკები, თბ., 1987, ტაბ. 1.

74 Е. Привалова, Павниси, с.22-23.



სურ. 5. საკურთხევლის აფსიდი. მოხატულობის სქემა.

ს.,[75] და სხვ.).[76] ტახტის აუცილებელი ატრიბუტია მუთაქა, რომელიც აქ ყვავილებითაა მოჩითული, მანდორლის გარეშე გამოსახული მაცხოვარი დეისუსის ადრეული რედაქციებისათვის არის დამახასიათებელი.[77]

კომპოზიციის კიდეებში წარმოდგენილი არიან მავედრებელი ღვთისმშობელი და იოანე ნათლისმცემელი. მარიამს ლურჯი სტოლა და მოწითალო მაფორიუმი მოსავს, ხოლო იოანეს წითელი ქიტონი და მწვანე ჰიმატიონი. ღვთისმშობლის კუთხოვნად გაწვდილი მავედრებელი ჟესტი მაცხოვრისადმი მოკრძალებისა და თაყვანისცემის გამომხატველია. წინამდგომთა ფიგურებთან შედარებით მაცხოვრის გამოსახულების განსაკუთრებული აქცენტირება ტრადი-

75 გ. ხუციშვილი, საფარის კედლის მოხატულობა, თბ., 1988, გვ. 43.

76 ადრეულ ხანაში ერთეული ნიმუშები მოიპოვება ოქრომჭედლობაში: ბედიის ბარძიმი – X ს., ცაგერის ღვთისმშობლის ხატი – XI ს. – იხ.: Г. Чубинашили, Грузинское чеканное искусство, Тб., 1959, таб. 86-87, 137.

77 Е. Привалова, Павниси,с. 21.

ციულია ქართული ხელოვნებისათვის. ქრისტესა და შუამავალთა ფიგურების დისპროპორციულობა აღმოსავლური საწყისის გამომხატველია და დამახასიათებელია კაპადოკიის, ეგვიპტის, საბერძნეთის იკონოგრაფიული სქემებისათვის.[78]

საყდრის გვერდით ცეცხლოვანი ურმის თვლებზე მდგომი სერაფიმისა და ტეტრამორფის გამოსახულებანი თეოფანურ ხასიათს ანიჭებენ სცენას (ილ. 6-7). წინასწარმეტყველ ესაიასა და იეზეკიელის ხილვებიდან მომდინარე ანგელოზების სწორკუთხა ლაბარუმებს, რომლებიც მათ ორივე ხელში უჭირავთ, სამწმინდაობის გალობის წარწერა ამკობს „წმინდა არს, წმინდა არს ... (წმინდა არს უფალი საბაოთ)". იოანეს აპოკალიფსის ტექსტის თანახმად (4,8) ეს ზეციური ანგელოზები თავად არიან ლაბარუმებზე გამოსახული სიტყვების განსახიერება. მათი ჩართვით „დეისუსი" „ვედრება-ხილვის" სცენის ელემენტებით ერთიანდება,[79] რაც, თავის მხრივ, საკურთხევლის მოხატულობის ძველი სქემის („დიდება უფლისა"-ს) მემკვიდრეობითობას ადასტურებს.[80] „დეისუსის" კომპოზიციაში იოანე ოქროპირის ლიტურგიიდან შეტანილი ეს სიტყვები ტაძარში მიმდინარე ღვთისმსახურების ანარეკლია. ასეთივე გადაწყვეტას ვხედავთ ზემო კრიხის – XI ს.,[81] საფარის წმ. საბას კონქის კომპოზიციაშიც.[82]

საკურთხევლის იკონოგრაფიული პროგრამა „დიდება უფლისა" ქართულ ხელოვნებაში ორი თემის სახითაა წარმოდგენილი – „ქრისტე მთავარანგელოზებით" და „ვედრება". ამ პროგრამას უპირატესობა აღმოსავლეთ-ქრისტიანულ ხელოვნებაში ენიჭება, განსხვავებით კონსტანტინოპოლის დეკორის სისტემისაგან, სადაც წამყვანი ადგილი საკურთხევლის აფსიდის კონქში ღვთისმშობლის გამოსახულებას უჭირავს.[83]

„დეისუსი" ბიზანტიურ ხელოვნებაში ადრეული ხანიდან ჩნდება. ერთ-ერთი ყველაზე ადრეული სცენა სანტა მარია ანტიკვას მოხატულობაშია დადასტურებული (VII ს.). ხატმებრძოლეობის შემდგომ „დეისუსი" ფართო გავრცელებას პოვებს კანკელის პროგრამაში, თუმცა დედაქალაქური სკოლის მონუმენტურ მხატვრობაში მას არ გააჩნია კუთვნილი ადგილი. იგი გვხვდება ტრიუმფალურ თაღზე, კანკელზე, სვეტებზე, ქოროზე, შესასვლელის თავზე — ლუნეტში, ტაძრის მეორეხარისხოვან სათავსოებში. საკურთხევლის აფსიდის პროგრამაში მისი ჩართვა, ძირითადად, საძვალეების მოხატულობისათვის არის სახასიათო, სადაც „დეისუსი" გამოხატავს განსვენებულის სულის შენდობის იდეას და ხაზს უსვამს ნაგებობის ფუნქციურ დანიშნულებას.[84] აღმოსავლეთ-ქრისტიანულ ხელოვნებაში (კაპადოკია, საბერძნეთი) და იტალიის პროვინციულ ეკლესიებსა და კაპელებში „დეისუსი" წარმოდგენილია საკურთხევლის აფსიდის კონქში.[85]

„ვედრება" ქართულ მონუმენტურ ფერწერაში განსაკუთრებული პოპულარობით სარგებლობს. საუკუნეთა განმავლობაში საკურთხეველში დამკვიდრებული „ვედრების" კომპოზიცია ძველაღმოსავლური ტრადიციებისადმი ერთგულების დამადასტურებელია.[86] „ვედრება" ადრიდანვე ჩნდება „ქრისტეს დიდების" თემის გვერდით, ხოლო XI საუკუნის შუა ხანებიდან აშკარა უპირატესობით სარგებლობს. „დეისუსი" უცვლელად გამოისახება სვანეთის ტაძრების საკურთხევლის მოხატულობის პროგრამებში.[87] „ვედრების" საკურთხევლის კონქში გამოსახვა დამახასიათებელია არა მარტო დარბაზული ეკლესიებისათვის,[88] არამედ გუმბათოვანი ტაძრებისათვისაც (ბეთანია – XIII ს-ის დასაწყისი,[89] ანისის ტიგრან ჰონენცის ეკლესია – 1215 წ.,[90] საფარა[91] და სხვ.). საკურთხევლის კონქის გარდა, „დეისუსი" ფიგურირებს გუმბათის მოხატულობის სისტემაში (მანგლისი – XI ს-ის დასაწყისი, იკორთა – XII ს-ის დასასრული, ყინწვისი, ტიმოთესუბანი – XIII ს-ის დასაწყისი).[92]

---

78 T. Velmans, L' image de la Deisis ..., p. 65; Н. А. Аладашвили, Г. В. Алибегашвили, А. И. Вольская, Живописная школа Сванети, с. 88; Е. Привалова, Павниси,с.21-23, рис. 3.

79 T. Velmans, L' image de la Deisis ..., p. 47-102.

80 სამწმინდაობის გალობა ჩართულია დავით გარეჯის დოდოს ეკლესიისა და ტბეთის ტაძრის კონქის კომპოზიციებში. – იხ.: Ш. Я. Амиранашвили, История грузинской монументальной живописи, I, Тб., 1957, с. 30-35.

81 Т. Вирсаладзе, Фресковая роспись в церкви Архангелов села Земо-Крихи, «Ars Georgica», 6, 1963, с. 120-121.

82 გ. ხუციშვილი, საფარის კედლის მოხატულობა, გვ. 42-45.

83 Н. Аладашвили, Композиции алтарной конхи в церквах Сванетии, IV международный симпозиум по грузинскому искусству, Тб., 1983, с.4.

84 Н. А. Аладашвили, Г. В. Алибегашвили, А. И. Вольская, Живописная школа Сванети, с. 40-42; В. Н. Лазарев, Мозаики

София Киевской, М., 1960, с. 93; T. Velmans, L' image de la Deisis ..., p. 47-54.

85 ერთეული ნიმუშები გვხვდება ყირიმის, ბულგარეთის, რუსეთის ძეგლებშიც. – იხ. : T. Velmans, L' image de la Deisis ..., p. 54 -58.

86 საქართველოში „დეისუსის" პარალელურად კონქში, ბიზანტიური ტრადიციის თანახმად, გამოისახებოდა ღვთისმშობელიც (ატენი – XI ს., გელათი, ვარძია –XII ს. და სხვ.).

87 ჟიბიანი, ლამარია, ფხოტერის თარინგზელი, სვიფის ჯგრაგი (პირველი ფენა), ლაღამის მაცხოვარი (პირველი ფენა – X ს.), იფხის ჯგრაგი (X–XI სს-ის მიჯნა), ადიშის ჯგრაგი (XI ს-ის დასაწყისი), იფრარი (1096 წ.), ლაგურკა (1112 წ.), ნაკიფარი (1129 წ.), წვირმის ოთხი მოხატულობა, ადიშის ოთხი ეკლესია, იფხი, მაცხვარიში (1140 წ.), ქურაში (XII ს.) და სხვ. – იხ.: Н. А. Аладашвили, Г. В. Алибегашвили, А. И. Вольская, Живописная школа Сванети, с. 16-18; მ. ყენია, ლაღამის მაცხოვრის ეკლესიის უძველესი მხატვრობა, საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის მაცნე, 1, თბ., 1986, გვ. 146-164.

88 დავით გარეჯის სამონასტრო კომპლექსის ფერწერული ანსამბლები: წამებულის ეკლესია (Xს.), უდაბნოს მთავარი ტაძრის სადიაკვნეს საკურთხეველი (X ს.), უდაბნოს სატრაპეზოს საკურთხეველი და წინამძღვრის ნიშა (XI ს-ის პირველი ნახევარი, გადაწერილია XIII ს-ის დასასრულს), ზემო კრიხი, ფავნისი, კალოუბნის წმ. გიორგი, აჭი და სხვ. — იხ.: А. Вольская, Ранние росписи Гареджи, IV международный симпозиум по грузинскому искусству, Тб., 1983, с. 5; გ. გაფრინდაშვილი, 1089 წლის წარწერა მიწისძვრის შესახებ გარეჯის წამებული უდაბნოს ხარიტონის ქუაბიდან, საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის მაცნე,2, თბ., 1976, გვ. 178-179; Т. Вирсаладзе, К вопросу о датировке первоначальной росписи придела главного храма монастыря Удабно в Давид-Гаредже, „მაცნე", საზოგადოებრივ მეცნიერებათა განყოფილებისა, 66, თბ., 1968, გვ. 223-239; А. Вольская, Росписи средневековых трапезных Грузии, с. 30-37, таб. 12, 14, рис. 4; Т. Вирсаладзе, Роспись Земо-Крихи, с. 107-166, рис. 1, таб. 46; Е. Привалова, Павниси, рис. 3; Е. Привалова, Роспись церкви Георгия Калаубанского, с. 137-158. рис. 1; Дж, Иосебидзе, Роспись Ачи, с. 25-26.

89 შ. ამირანაშვილი, ქართული ხელოვნების ისტორია, თბ., 1971, გვ. 267-170.

90 Н. Тьерри, Роспись церкви св. Георгия Тиграна Хоненца в Ани (1215 г.), II международный симпозиум по грузинскому искусству, Тб., 1977.

91 გ. ხუციშვილი, საფარის კედლის მოხატულობა, გვ. 42-45.

92 Е. Привалова, Роспись Тимотесубани, с. 25-26

ქართულ კედლის მხატვრობაში „ვედრება“ სხვადასხვა იკონოგრაფიული რედაქციით გამოისახება. ბიზანტიური წრის ძეგლებში ნახევარფიგურებიანი რედაქცია საკურთხევლის კონქში შედარებით იშვიათია, ხოლო საქართველოში მისი გამოყენება ტრადიციული ჩანს სვანეთის ფერწერული სკოლის განვითარების მანძილზე.[93]

„დეისუსის“ ვრცელი იკონოგრაფიული რედაქციები შეიცავს აღსაყდრებული მაცხოვრის, ღვთისმშობლისა და ნათლისმცემლის, მთავარანგელოზისა და ანგელოზთა გუნდის, თეოფანური ხილვის უხორცო არსებათა გამოსახულებებს. ამ შემთხვევაში „დეისუსი“ წარმოადგენს სქემის – „დიდება უფლისა“ – გადამუშავებას წინასწარმეტყველთა ხილვებისა და საშინელი სამსჯავროს ელემენტებით: იფხი (X–XI საუკუნეების მიჯნა), ნაკიფარი (1029 წ.), მაცხვარიში (1140 წ.), ფხოტრერი (XIII ს–ის მოხატულობა, მეორე ფენა), წვირმი, თანღილი, ხე (XIII ს.) და სხვ. სვანეთის ფერწერული სკოლის ნიმუშებში ამ რედაქციის სიმრავლე მეფის მხატვარ თევდორეს შემოქმედების გავლენის შედეგიც უნდა იყოს.[94] ასეთივე რედაქციითაა გამოსახული „ვედრება“ უბისის მოხატულობაში.[95]

„დიდება“–„ვედრება–ხილვის“ სქემის გადამუშავებული ვარიანტი გვხვდება ზემო კრიხის, დავით გარეჯის წამებულის ეკლესის (X ს.), ფავნისის, ზენობანის (XIII ს–ის დასაწყისი),[96] ბერთუბნის სატრაპეზოს (XIII ს.), საფარის წმ. საბას, სორის (XIV ს.), ტაბაკინის, ვანის, ბუგეულის (XVI ს.),[97] ხონის წმ. გიორგის (1676–1677 წწ.)[98] და სხვ. მოხატულობებში, სადაც თეოფანური ხილვის ელემენტებით გავრცობილ „დეისუსს“ ერთვის მთავარანგელოზთა სრული ტანით გამოსახული ფიგურები.

სხალთის საკურთხევლის კონქში გამოსახული „დეისუსის“ მსგავსი რედაქციები წარმოდგენილია კალოუბნის წმ. გიორგის,[99] აჭის,[100] ლაღამის ზედა ეკლესიის, სვიფის ჯგრაგის[101] (XIV ს.) მოხატულობაში.

ამდენად, განხილული მასალიდან ჩანს, რომ ძველაღმოსავლური ტრადიციებიდან მომდინარე „ქრისტეს დიდების“ თემა გადმოცემული „ვედრების“ კომპოზიციის სახით, XI საუკუნიდან გვიან ხანამდე, თითქმის უწყვეტად გვხვდება ქართულ მონუმენტურ ფერწერაში. სხალთის საკურთხევლის კონქშიც ამ სცენის გამოსახვა ქართული ტრადიციებისადმი ერთგულების დადასტურებაა.

საკურთხევლის კედლის მოხატულობის პირველ რეგისტრში ანგელოზთა მუხლმოყრილი ფიგურები აფსიდის კიდეებიდან ცენტრისაკენ მიემართებიან და სარკმელთა წირთხლებშიც იჭრებიან (სურ. 5, ილ. 8). სარკმლის გარე ნაპირიდან მათ საზღვრავს ვიწრო ორნამენტული ზოლი. ფერადი – წითელი, მწვანე, ოქროსფერი შარავანდები, წითელი ფრთები, ქიტონისა და მოსასხამების ჰარმონიულად შეხამებული ფერები სადღესასწაულო განწყობილებას ანიჭებს ანგელოზთა დასს. მათი მუხლმოყრილი პოზები და გაწვდილი ხელები თაყვანისცემის გამომხატველია. სხალთაში ანგელოზთა ეს ჯგუფი კონქის კომპოზიციის დანამატია. შუა საუკუნეების ქართულ კედლის მხატვრობაში მუხლმოყრილი ანგელოზთა დასის მოტივი რამდენადმე იშვიათია, იგი გვხვდება ოთხთა ეკლესიის საკურთხეველში (X ს.),[102] მამის (თეკალის – XIII ს–ის შუა ხანები) ეკლესიის საკურთხევლის სატრიუმფო თაღზე,[103] წალენჯიხის გუმბათის ყელის მხატვრობაში (XIV ს.),[104] სადაც ანგელოზები ჰეტიმასიას სცემენ თაყვანს. აფსიდის მოხატულობის პროგრამაში კონქში გამოსახული „ვედრება–ხილვისა“ და ანგელოზთა რეგისტრის ასეთი დაკავშირების მაგალითს აჭის ფრესკებზე ვხვდებით.[105] სხალთასა და აჭში გამოყენებული ამ სქემის ახლო პარალელს კი ტრაპეზუნტის წმ. სოფიის ტაძრის (XIII ს–ის 60–იანი წწ.) გუმბათის მოხატულობა წარმოადგენს.[106] აჭისა და სხალთის მოხატულობაში ანგელოზთა დასის აფსიდში მოთავსება დარბაზულ ეკლესიაში გუმბათოვანი სქემის გადმოტანით უნდა იყოს განპირობებული. ამ შემთხვევაში კონქში წარმოდგენილი მაცხოვარი ასრულებს გუმბათის პანტოკრატორის როლს. სხალთის ანგელოზებს, აჭის მსგავსად, არქაული „ადრებიზანტიური ტიპის“

93 ლაღამი, იფრარი, სვიფის ჯგრაგი, ლაგურკა, წვირმის თარინგზელი (XII ს.); ასეთივე რედაქციაა წარმოდგენილი ვარძიის მთავარი ტაძრის მინაშენის (XIII ს–ის დასაწყისი), საფარის მონასტრის ღასურიძეთა ეკვდერის, ზედა თმოგვის გუმბათოვანი ეკლესიის მოხატულობაში (XIV ს.) და სხვ. — იხ.: მ. ყენია, ლაღამის ქვედა ეკლესიის მოხატულობანი, დისერტაცია ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატის სამეცნიერო ხარისხის მოსაპოვებლად, თბ., 1997, გვ. 20–22.

94 Н. А. Аладашвили, Г. В. Алибегашвили, А. И. Вольская, Живописная школа Сванети, с. 88-89.

95 შ. ამირანაშვილი, უბისის ფრესკები, ტაბ. 1; T. Velmans, L’image de la Deisis ..., p. 75-78.

96 მ. დიდებულიძე, ზენობანის მაცხოვრის ეკლესიის მოხატულობა, საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის მაცნე,1, თბ., 1990, გვ. 161–163 ნახ1.

97 И. Мамаиашвили, Роспись Табакини, Тб., 1991, с. 28-29.

98 ნ. ალექსიძე, ხონის წმ. გიორგის ეკლესიის მოხატულობა, საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის „მაცნე“, 2, თბ., 1989, გვ. 152–153.

99 Е. Привалова, Павниси, рис. 3; Е. Привалова, Роспись церкви Георгия Калаубанского, с. 137-158. рис. 1

100 Дж, Иосебидзе, Роспись Ачи, с. 25-26.

101 მ. ყენია, „ესქატოლოგიური მოტივების“ შესახებ XIV საუკუნის საქართველოს სულიერ ცხოვრებაში, „ლიტერატურა და ხელოვნება“, 2, თბ., 1990, გვ. 133–135, 149–151, ნახ. 1,5.

102 ოთხთა ეკლესიაში ანგელოზები გამოსახული არიან აფსიდის ცენტრში წარმოდგენილი ჰეტიმასიის ორივე მხარეს. კერძოდ, აფსიდის კონქის არეში, ქვედა ვიწრო რეგისტრში გამოსახულია „საყდარი განმზადებული“ რომელიც უჭირავს ორ ანგელოზს. რეგისტრის ცენტრისაკენ ორსავ მხრიდან თაყვანისცემის ნიშნად წელში მოხრილ ანგელოზთა რვა წყვილი მიემართება. მონუმენტურ მხატვრობაში ჰეტიმასია ოთხთა ეკლესიის ანალოგიური რედაქციით გვხვდება კასტელსეპრიოს (VII–VIII სს.) და ნიკეის მიძინების (VII ს.) ეკლესიებში, კიევის სოფიის ეკლესიის სატრიუმფო თაღში (XI ს.), მისტრის მეტროპოლის – წმ. დემეტრეს სადიაკვნეს მოხატულობაში (XIV საუკუნის დასაწყისი). – იხ.: N. et M. Thierry, Peinture du X-siècle en Géorgie Méridionale et leurs rapports avec la peinture Bizantine d’ Asie Mineure, «Cahiers Archéologiques,» XXIV, Paris: MCML, 1976, p. 76; ნ. ალექსიძე, ოთხთა ეკლესიის მოხატულობის თეოლოგიური საფუძვლები, „ლიტერატურა და ხელოვნება“, 4, თბ., 1991, გვ. 114; Chari Andreopoulou-Kilakou, Mistra, Athenes, 1957, p. 10-11, fig. 8.

103 ფონდის „ღია საზოგადოება–საქართველო“ ეროვნული, კულტურული მემკვიდრეობის პროგრამა, საანგარიშო კრებული, თბ., 1998, სქემა 113, გვ. 212.

104 И. Г. Лордкипанидзе, Роспись в Цаленджиха,Тб., 1992, с. 33, таб.8-9.

105 ეს მოტივი გვხვდება სოფიის წმ. გიორგის ეკლესიის გუმბათში (XI ს.), ოქრიდის სოფიაში (XI ს.),სადაც ანგელოზები გამოსახული არიან ბემაში ამაღლების კომპოზიციის ქვემოთ და დაკავშირებული არიან პანტოკრატორის გამოსახულებასთან — იხ.: Дж. Иосебидзе, Роспись Ачи , с19, с.29-31, рис. 7.

106 M. Koromila, The Greek in the Black Sea, Athen, 1991, p. 180-181.

ორნამენტული არშიით მორთული და ფიბულით შეკრული ქლამიდები მოსავთ. ამასთან, აჭ-ისაგან განსხვავებით, სხალთის ანგელოზები უფრო დინამიკურ და მჭიდრო ჯგუფებს ქმნიან. ანგელოზთა დასი აძლიერებს აფსიდის პროგრამის ესქატოლოგიურ ჟღერადობას, რადგან ის არის აპოკალიფსის სიტყვების განსახიერება (VII, 11-12).[107]

„ვედრება-ხილვისა" და ანგელოზთა მუხლმოყრილი ფიგურების დაკავშირებაში შეიძლება ზეციური მხედრობით გავრცობილი „დეისუსის" ანარეკლიც დავინახოთ. ეს სქემა კი არის ქომაგობის ლოცვისა და ლიტურგიის იმ ნაწილის მოხსენიება, რომელიც მეორედ მოსვლას ეხება. „ვედრება-ხილვა" ზეციური მხედრობით ეხმიანება „დღე განკითხვის" კომპოზიციის ცენტრალურ ნაწილს.[108]

ამდენად, სხალთის მოხატულობის საკურთხევლის პროგრამაში ჩართული თაყვანისმცემელი ანგელოზთა დასი კონქის კომპოზიციასთან უშუალო კავშირში აღიქმება. სცენის იკონოგრაფიული რედაქცია მსგავსებას XIII ს-ის ქართულ და ბიზანტიურ ნიმუშებთან (აჭი, ტრაპიზონის სოფია) იჩენს. ჰეტიმასიისა თუ მაცხოვრის გამოსახულებებთან დაკავშირებული მუხლმოყრილი ანგელოზების მოტივი ქართული კედლის მხატვრობის ნიმუშებში ძირითადად საკურთხევლისა და გუმბათის მოხატულობის პროგრამაში გვხვდება.[109]

სხალთის საკურთხევლის კედლის მოხატულობის მეორე რეგისტრში წარმოდგენილი მედალიონთა რიგი ჰორიზონტალურად გასდევდა აფსიდის კედელსა და სარკმლის წირთხლებს (სურ. 5, ილ. 9). შედარებით კარგად იკითხება აფსიდის ჩრდილოეთ მხარეს შემორჩენილი ორი მედალიონი. ამ და სხვა ფრაგმენტების მიხედვით ირკვევა, რომ აქ სულ 18 მოწამე იქნებოდა გამოსახული. მოხატულობის სისტემაში მედალიონთა რიგები, ადრექრისტიანული ხანის შემდგომ, XIV საუკუნიდან ვრცელდება ფართოდ[110] და ქართულ კედლის მხატვრობაშიც ამავე პერიოდიდან იჩენს თავს (ბედია, ლიხნე,[111] სორი,[112] უბისი,[113] საფარის წმ. საბა,[114] წალენჯიხა,[115] თისელი[116] და სხვ.). აფსიდში მედალიონთა ფრიზი ბიჭვინთის (XIV ს-ის მოხატულობის ფენა),[117] გელათის (XV ს-ის მხატვრობის ფენა),[118] ბუგეულის მთავარანგელოზის ეკლესიის (XVI ს-ის დასაწყისი),[119] ხონის წმ. გიორგის (XVIII ს-ის მეორე ნახევარი)[120] მოხატულობაში გვხვდება. სხალთაში წარმოდგენილი მედალიონების წითელი და ლურჯი ფონი ეხამება წმინდანთა შარავანდების ოქროსფერ და წითელ ფერებს. თავად წრეები განლაგებულია ოქროსფერ ფონზე, მათ შორის სიბრტყეები კი შევსებულია სტილიზებული მცენარეული ორნამენტით. ორნამენტებსა და მედალიონებს შემოსაზღვრავს ვიწრო თეთრი ზოლი. ფიგურათა ჟესტები არ იკითხება, მხოლოდ ერთ-ერთ მათგანს მოუჩანს გულთან მიტანილი ხელისგული. წმინდანებს სხვადასხვა სახის სასულიერო და თვლებით მოჭედილი ძვირფასი სამოსი აცვიათ. ძნელია საფარის, ბედიის, წალენჯიხის ფრესკებისათვის სახასიათო კონცენტრირებული წრეების ფერთა გარჩევაც.

ამდენად, სხალთის საკურთხევლის მოხატულობის პროგრამაში მარტვილთა მედალიონების ფრიზის გამოსახვა პალეოლოგოსთა ხელოვნების სიახლეებს უკავშირდება.

აფსიდის კედელზე, მოხატულობის მესამე რეგისტრში გამოსახული „ზიარების" კომპოზიცია ძალზე ცუდადაა მოღწეული (სურ. 5, ილ. 10). შედარებით უკეთაა დაცული ჩრდილოეთის მხარე, სადაც იკითხება მოციქულთა ნახევარფიგურები, შარავანდები, ტანისამოსის ფრაგმენტები, ტერფები და ხუროთმოძღვრული ფონის ზოგიერთი ფრაგმენტი. სამხრეთით მხოლოდ სამი მოციქულის ტერფები აღიქმება. აღარაფერია შემორჩენილი სარკმელთშორის სიბრტყეებზეც. ჩრდილოეთის მხარეზე ცენტრისაკენ მიმართულ მოციქულთა რიგს შესაბამისი ასომთავრული წარწერებით მითითებული წმ. ფილიპეს, წმ. ანდრიას, წმ. სიმონის, წმ. მარკოზისა[121] და იოანე მახარობლის ფიგურები ქმნიდა. აღნიშნული რიგის გათვალისწინებით ცხადია, რომ სარკმელთშორის სიბრტყეებზე სალხინებელთან მდგომი მაცხოვრისა და ერთ-ერთი მოციქულის – პეტრეს ფიგურა იქნებოდა გამოსახული.

„ევქარისტია" წარმოადგენს მაცხოვრის მიერ პურითა და ღვინით მოციქულების ზიარების, საიდუმლო სერობის საეკლესიო რიტუალად ტრანსფორმირებული ლიტურგიკული აქტის

107 T. Velmans, L'image de la Deisis ..., p.89-90.

108 T. Velmans, L'image de la Deisis ..., p. 75-78.

109 ბიზანტიურ ნიმუშებში „ანგელოზთა თაყვანისცემას" ვხედავთ სხვადასხვა ადგილებში: გუმბათში, ბემაში სატრიუმფო თაღზე, სადიაკვნეში და სხვ.

110 წმინდანები მედალიონებში წარმოდგენილია რავენის არქიეპისკოპოსის კაპელის (V-VI სს.), სან ვიტალეს (VI ს.), კიევის სოფიის, ქიოსის ნეა მონის (XI ს.), ჩეფალუს, ნერეზის პანტელეიმონის, პალერმოს პალატინის კაპელის (XII ს.), ჩერვენის, ბერენდეს, ოქრიდის წმ. ნიკოლოზის, ვერიის მაცხოვრის ეკლესიის, რავანიცის, ვოლოტოვოს, ნოვგოროდის მაცხოვრის ფერიცვალების ეკლესიის მოხატულობაში (XIV ს.) და სხვ. — იხ.: В. Н. Лазарев, История византиискоой живописи, II, М. 1948, таб. 28, 31, 102, 105-а, 226; В. Н. Лазарев, Византииская живопись, М., 1971, с. 233; Д. Панаиотова, Болгарская монументальная живопись XIV столетия, София, 1966, с. 81-84; Л. И. Лифшиц, Монументальная живопись Новгорода, М., 1987, таб. 10-11, 27, 29, 31, 106-107, 169.

111 Л. А. Шервашидзе, Средневековая монумнетальная живопись в Абхазии, Тб., 1980, с. 48-49, 58-69, таб. XI-I.

112 ი. ჭიჭინაძე, სორის მოხატულობა, თბილისი, 1985, გვ. 20.

113 შ. ამირანაშვილი, უბისის ფრესკები, ტაბ. 34.

114 გ. ხუციშვილი, საფარის კედლის მოხატულობა, გვ. 118.

115 И. Г. Лордкипанидзе, Роспись в Цаленджиха, рис. 7, 8, таб. 75-77 .

116 ვ. ბერიძე, სამცხის ხუროთმოძღრება, გვ. 192-193.

117 Л. А. Шервашидзе, Средневековая монуменетальная живопись в Абхазии, с. 191-192, таб. XLVI, цвет. таб. 6,1

118 ი. მამაიაშვილი, პოსტბიზანტიური მხატვრობის სტილური ტენდენციები გელათის მთავარი ტაძრის XV საუკუნის მეორე ნახევრის მოხატულობაში, ივ. ჯავახიშვილის სახ. თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ხელოვნების ისტორიისა და თეორიის კათედრის სამეცნიერო შრომების კრებული, 4, თბ., 2002, გვ. 70-71.

119 ფონდის „ღია საზოგადოება-საქართველო" ეროვნული კულტურული მემკვიდრეობის პროგრამა (საანგარიშო კრებული), თბ., 1997, გვ.VII-VIII.

120 ნ. ალექსიძე, ხონის წმ. გიორგის ეკლესიის მოხატულობა, გვ. 153-154.

121 მოციქულები სიმონი და მარკოზი წარწერაში იწოდებიან ადგილობრივი დიალექტით სიმონა და მარკოზა.

ილუსტრაციას.[122] ეს სცენა XI საუკუნიდანაა ცნობილი (როსანოს სახარების მინიატურა),[123] XI ს-დან, და შესაძლოა უფრო ადრეული ხანიდან, „ევქარისტია“ აფსიდის მოხატულობის ერთ-ერთი აუცილებელი ნაწილი ხდება.[124] ამ სცენის აფსიდში მოთავსება განპირობებულია ქრისტიანული ტაძრების მოხატულობის ტოპოგრაფიით, რომლის მიხედვით ქრისტიანულ სა-იდუმლოებათა ამსახველი კომპოზიციები ადგილს იკავებენ საკურთხეველში. XI საუკუნიდან „ევქარისტია“ ფართოდაა წარმოდგენილი საბერძნეთის, ბულგარეთის, სერბიის, რუსეთის ხე-ლოვნებაში.[125]

ქართულ კედლის მხატვრობაში „ზიარება“ XI ს-დან ჩნდება უმთავრესად იმ ეკლესიებში, სადაც საკურთხევლის აფსიდის კონქში „დიდება უფლისა“-ს ნაცვლად ჩვილედი ღვთისმშო-ბელია გამოსახული (ატენი – XI, იკორთა, ყინწვისის წმ. ნიკოლოზისა და ღვთისმშობლის ეკ-ლესია,[126] ქობერი, თევდორეწმინდა, ახტალა – XIII ს.[127] და სხვ.). XIV საუკუნიდან იგი აფსიდის მოხატულობის იკონოგრაფიული პროგრამის თითქმის აუცილებელი თემა ხდება (გარდა სვა-ნეთისა).[128]

122 Hans Belting, An Image and its Function in the Liturgy: the man of Sorrws in Byzantium, DOP, № 34, 35, 1980, 1981, p.2; S. Dufrenne, Les programmes iconographiques des églises Byzantine de Mistra, Paris: Edition Klincksiek,1970, p. 51.

123 F. Van der Meer, Ch. Mohrmann, Atlas de l’ antiqite chretienne, Paris-Bruxell , 1960, pp. 429-429.

124 В. Н. Лазарев, Мозайки Софий Киевской, с. 38

125 კიევის წმ. სოფიის,კიევის მიქაელ მთავარანგელოზის ეკლესიის მოზაიკები (XI ს.), მიროჟის მაცხოვრის ეკლესია, ნერედიცა, სტარაია ლადოგა, ნერეზი, ბაჩკოვო (– XII ს.), სალონიკის თეოტოკოსი, კაჰრიე-ჯამე, მისტრის ევანგელისტრა, მეტროპოლი, პერიბლეპტოსი (XIV ს.), პანთანასი (XV ს.), ბერენდე, ზემენი (XIV ს.), სტუდენიცა, ლევიშკა (1307—1308 წწ.), ვოლოტოვო (XIV ს-ის 50-იანი წლები), ნოვგოროდის მაცხოვრის ფერისცვალების ეკლესია (1378 წ.), კოვალიოვო (1380 წ.), თევდორე სტრატილატი (XIV ს-ის 80-90-იანი წწ.), გოსტინოპოლიეს წმ. ნიკოლოზი (XV ს.), კვიპროსის ასინუ პანაგია ფორბიოტისა (XIV ს.), ათონის პრო-ტატონი, ხილანდარი (XIV ს.), ტრაპიზონის აია სოფიის სამრეკლოს სამლოცველოს მოხატულობა (1443-1444 წწ.) და სხვ. — იხ.: В. Н. Лазарев, Мозайки Софий Киевской, таб. 31-37; В. Н. Лазарев, Михаиловские Мозайки, Москва, 1966, с. 31, 43-44, таб. 4-а-в, 5; Л. И. Лифшиц, Монументальная живопись Новгорода, с. 496, 500, 504, 508, 521, таб. 36-39, 129-131, 250-251, 436; S. Dufrenne, Le programes iconographique des églises bizantines de Mistra, p. 25; Д. Панаиотова, Болгарская монументальная живопись, с.118, 130; G. Millet , Monuments de l’ Atos, Paris, 1927 , fig. 33; G. Millet et D. Talbot Rice, Byzantine painting at Trabizond, London, 1936, fig. V-VI; A. Bryer and D. Winfild, The Byzantine monu-ments and topography of the Pontos, Washington, 1985, fig. 69 .

126 ო. ფირალიშვილი, ყინწვისის მოხატულობა, თბ., 1979, ტაბ. 10, 16, 77-80; ნ. სიმონიშვილი, ყინწვისის ღვთისმშობლის ეკლესიის მოხატულობა, „სადისერტაციო მაცნე“, თბ., 1994, გვ. 5-11.

127 Е. Привалова, Роспись Тимотесубани, с. 18-19 , 171, прим. 104-106; ნ. სიმონიშვილი, ყინწვისის ღვთისმშობლის ეკლესიის მოხატულობა, გვ. 5-11.

128 იგი პარალელურად თანაარსებობს „მსხვერპლის თაყვანისცემის“ თემასთან ერთად, რომელიც სა-ქართველოში XIII ს-ის შუა ხანებიდან ვრცელდება (ბერთუბნის სატრაპეზოს მოხატულობა). — იხ.: Т. Вирса-

„ზიარება“ გამოსახულია ლიხნეს,[129] ზარზმის,[130] საფარის წმ. საბას,[131] უბისის,[132] წალენჯიხის,[133] თისელის[134] (XIV ს.), გელათის,[135] ტაბაკინის, ვანის, შუამთის, გრემის, წითელხევის (XVI ს.),[136] ხობის, შემოქმედის, ხონის წმ. გიორგის,[137] ბობნევის, ერკეთის,[138] დერჩის წმ. იოანე ნათლისმ-ცემლის, კორცხელის ღვთისმშობლის, ცაიშის[139] (– XVII ს.) და სხვა ეკლესიებში.

სხალთის „ზიარების“ სცენის იკონოგრაფიული სქემა ჰორიზონტალური, ფრიზისებური აგებ-ის, მოციქულთა ფიგურების გარკვეული ინტერვალით განთავსების პრინციპს ემყარება.[140] სცე-ნის ხუროთმოძღვრული ფონი სხვადასხვა რაკურსით წარმოდგენილი ნაგებობებითა და მათზე გადაფენილი ველუმებით, პალეოლოგოსთა ეპოქის თავისებურებებს ავლენს (ლიხნე, უბისი, თისელი, გელათი და სხვ.) და სიახლოვეს მსგავსი გადაწყვეტის მქონე ამავე ეტაპის ნიმუშებ-თან ამჟღავნებს (ათონის პროტატონი – XIV საუკუნის დასაწყისი,[141] ტრაპიზონის აია სოფიის სამრეკლოს სამლოცველო – 1443-1444 წწ.,[142] ნოვგოროდის გოსტინოპოლიეს ნიკოლოზ სას-წაულთმოქმედის ეკლესია – XV საუკუნის მეორე ნახევარი[143] და სხვ.). სხალთის კომპოზიციაში

ладзе, Фресковая роспись художника Микеила Маглакели в Мацхвариши, «Ars Georgica,» 4, Тб., 1955, с. 227; А. Вольская, Росписи средневековых трапезных Грузии, с.144 Е. Привалова, Роспись Тимотесубани, с 171, прим. 107.

129 Л. А. Шервашидзе, Средневековая монументальная живопись в Абхазии, рис. 17, с. 77-78

130 Л. М. Евсеева, Роспись XIV века в соборе монастыря Зарзма, II международный симпозиум по грузинскому искусству, Тб., 1977, с. 3

131 გ. ხუციშვილი, საფარის კედლის მოხატულობა, გვ. 37, 106.

132 შ. ამირანაშვილი, უბისის ფრესკები, ტაბ. 21-39.

133 И. Г. Лордкипанидзе, Роспись в Цаленджиха, с. 41, таб. 27-28

134 ვ. ბერიძე, სამცხის ხუროთმოძღვრება, გვ. 192-193.

135 რ. მეფისაშვილი, თ. ვირსალაძე, გელათი, (ალბომი), თბ., 1982, ტაბ. 66; ი. მამაიაშვილი, გელათის ღვთი-სმშობლის შობის ტაძრის საკურთხევლის აფსიდის მოხატულობა, ივ. ჯავახიშვილის სახ. თბილისის სახელმწი-ფო უნივერსიტეტის ხელოვნების ისტორიისა და თეორიის კათედრის შრომები, 2, თბ., 2001, გვ. 106, 113, ნახ. 2.

136 И. Мамаиашвили, Роспись Табакини, Тб., 1991, с. 12, 18, 29.

137 ნ. ალექსიძე, ხონის წმ. გიორგის ეკლესიის მოხატულობა, გვ. 154-155, ნახ. 1.

138 ო. ფირალიშვილი, ბობნევის მოხატულობა, თბ., 1952, გვ. 17-18, ტაბ. IX,1-2.

139 ფონდის “ღია საზოგადოება-საქართველო“ ეროვნული კულტურული მემკვიდრეობის პროგრამა, 1997, გვ. IX-X.

140 “ზიარების“ სცენის ზოგიერთი იკონოგრაფიული რედაქციის თანახმად, მოციქულები კომპაქტურ ჯგუფად გამოისახებიან (ყინწვისის წმ. ნიკოლოზისა და ღვთისმშობლის ეკლესია, უბისი, ლიხნე და სხვ.). სხალთის მსგავსი ფრიზული აგებით ხასიათდება რაბულასა (586 წ.) და როსანოს სახარების მინიატურები (VI ს.), კიევის წმ. სოფიის, კიევის მიქაელ მთავარანგელოზის, ოქრიდის წმ. სოფიის ტაძრის (XI ს.) კომპოზიციები. ქართული ხელოვნების ძეგლებში კი საფარის წმ. საბას (XIV ს.), ხონის წმ. გიორგის, ბობნევის, ერკეთის (XVII ს.) და სხვა კომპოზიციები.

141 G. Millet, Monuments de l’ Athos, Paris, 1927, fig. 33.

142 Antony Bryer and David Winfild, The Byzantine Monuments and topography of the Pontos, p. 231-236, fig. 69-73.

143 Л. И. Лифшиц, Монументальная живопись Новгорода , таб. 436.

მოციქულები შარავანდებით არიან გამოსახული.[144] მოციქულთა შარავანდებითა და შარავანდების გარეშე გამოსახვის ტრადიცია VI საუკუნიდანაა ცნობილი. ეს მოვლენა თეოლოგების მიერ წმინდანის სხვადასხვა გაგებით უნდა იყოს განპირობებული.[145]კერძოდ,' „ევქარისტიის" ისტორიული ხასიათის კომპოზიციებში მოციქულები ზიარების მოწმეებად გვევლინებიან და მათ შარავანდების გარეშე გამოსახავენ, ხოლო სიმბოლურ-ლიტურგიკული ხასიათის კომპოზიციებში მათ „ციური ლიტურგიის წმინდა არქეტიპებად" მიიჩნევენ და შარავანდებით გამოსახავენ.

ამდენად, სხალთის მოხატულობაში წარმოდგენილი „ზიარების" სცენის იკონოგრაფიული გადაწყვეტა, თავის ფრიზული აგებითა და განვითარებულ არქიტექტურულ ფონზე გამოსახული მოციქულთა ფიგურებით სიახლოვეს XIV-XV სს-ის ნიმუშებთან იჩენს. საკურთხევლის მოხატულობის ქვედა რეგისტრში მღვდელმთავართა 12 ფიგურისაგან შემორჩენილია ჩრდილოეთ კედელზე გამოსახული სამიოდე ფიგურის ფრაგმენტი, რომელთაგან წარწერის მიხედვით შესაძლებელია ორი მათგანის იდენტიფიკაცია:[146] ერთ-ერთი არის წმინდა კვიპრიანე,[147] მეორე კი -გრიგოლ საკვირველთმოქმედი[148] (სურ. 5, ილ. 11-14). აფსიდის ცენტრისაკენ მიმართული მამები, XII ს-ის დასასრულიდან (ვარძია) მომდინარე ტრადიციის თანახმად, წარმოდგენილი არიან 3/4 ბრუნში. მათ ჯვრული ფელონები და ომოფორები მოსავთ. ხელთ გახსნილი გრაგნილი უჭირავთ, რომელზეც სტროფების გამყოფი შეწყვილებული ლურჯი ჰორიზონტალური ხაზების გარდა არაფერი ჩანს.[149] მამების რიგში ნიშების თავზე გამოსახულ აყვავებულ ჯვრებს

144 ასევეა საფარაში, ტაბაკინში, ერკეთში,ბობნევში, ხონის წმ. გიორგის ეკლესიაში და სხვ.

145 ვ. ლაზარევის ნაშრომში მოტანილი ეს მოსაზრება ონაშის შეხედულებას ეფუძნება.- იხ.: В. Н. Лазарев, Михаиловские Мозайки. с. 43

146 პირველ ფიგურასთან შემორჩენილი წარწერის ფრაგმენტები წმინდანის ვინაობის გარკვევის საშუალებას არ იძლევა, აქ იკითხება "წმდა... ვლ...". შესაძლოა ეს იყოს წმინდა ანტიოქიელი მოწამე ვარლამი, რომელიც გარდაიცვალა 304 წელს და რომელიც განდიდებულია ბასილი დიდისა და იოანე ოქროპირის მიერ.

147 კვიპრიანეს (200-258 წწ.) ქადაგებები მიჩნეული იყო მართლმადიდებლური აღმსარებლობის ნიმუშად და იკითხებოდა საეკლესიო კრებებზე, მათში საუბარია ქრისტეს მიერ დაარსებული და მოციქულთა მიერ მოწყობილი ეკლესიის შესახებ. მღვდელმოწამე პატრიარქის სახე X საუკუნიდანაა ცნობილი ქართულ საეკლესიო მწერლობაში. X ს-ში დავით ტბელს უთარგმნია გრიგოლ ღვთისმეტყველის რამდენიმე თხზულება, მათ შორის „შესხმაჲ და წამებაჲ მღვდელმოწამისა კვიპრიანესი". კართაგენის ეპისკოპოს კვიპრიანეს ცხოვრების სცენები ჩართულია გრიგოლ ნაზიანზელის მინიატურაში: პარიზის ეროვნული ბიბლიოთეკის მინიატურა გრ. 510 (880-886 წწ.); საქართველოს ხელნაწერთა ინსტიტუტის ხელნაწერის A-109 მინიატურაში. იხ.: სიტყვა მართლისა სარწმუნოებისა, I, თბ., 1990, გვ. 62-65; კ. კეკელიძე, ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორია, თბ., 1980, გვ. 181; В. Лазарев, История византииской живописи, М., II, 1948, таб. 48; Г. Алибегашвили, Художественный принцип иллюстрирования грузинской рукописной книги XI- начала XIII века, Тб., 1973, с. 120, таб. 48,54.

148 ნეოკესარიის ეპისკოპოსი გრიგოლ საკვირველთმოქმედი (დახლოებით 266-270 წწ.) ძალზე პოპულარულია ქართულ მწერლობასა და ხელოვნებაში. მისი ცხოვრება ცნობილია გრიგოლ ნოსელისა და ბასილი დიდის ქმნილებებით.

149 ფრესკის ცუდი დაცულობის გამო ძნელი დასადგენია იყო თუ არა გრაგნილებზე გამოსახული

წითელი ზოლით გამოყოფილი სწორკუთხა სიბრტყეები ეთმობა (სურ. 5). ჯვრის მოტივი აფსიდის მოხატულობაში ადრექრისტიანული ხანიდან მკვიდრდება (წრომი – VII ს., თელოვანის ჯვარპატიოსანი – IX ს.,[150] ფავნისი, ბეთანია, ტიმოთესუბანი, დავით გარეჯის უდაბნოს „ამაღლების" ეკლესია – XIII ს-ის პირველი ნახევარი[151] და სხვ.).

დეკორატიული ფარდა თითქმის იატაკის დონემდეა დაშვებული (სურ. 5). ნაცრისფერი ფონი წითელ-ყვითელი რომბებითა და წრეებითაა მოჩითული. ფარდის გამოსახულება მოხატულობათა სისტემაში XIV საუკუნიდან გვხვდება და სახასიათოა შემდგომი ეტაპის ძეგლებისათვის.

ბემაში შემორჩენილი ერთი ფიგურის სილუეტი მოწმობს, რომ სხალთის აფსიდის მოხატულობის პროგრამაში შესაძლოა წარმოდგენილი იყვნენ წინასწარმეტყველებიც.

საკურთხევლის აფსიდის მოხატულობის დამაგვირგვინებელ აქცენტს წარმოადგენდა ტრიუმფალური თაღის ფრონტონზე გამოსახული „ჯვრის ამაღლება" (სურ. 6). კომპოზიცია დღეს აღარ იკითხება, რადგან ბათქაში აქ თითქმის მთლიანად ჩამოცვენილია. სცენის სახელდება კი ფრესკების ახლოდან დათვალიერების შემდეგ, ფიგურათა წყვეტილი სილუეტების გამოვლენის საშუალებით მოხერხდა. როგორც ირკვევა, მედალიონში გამოსახული ჯვარი ორი ანგელოზს ეჭირა. „ჯვრის ამაღლების" თემას ქართულ ხელოვნებაში ადრეული ხანიდანვე ენიჭება უპირატესობა.[152] ივი დომინირებს X-XI სს-დან ქართულ მონუმენტურ ფერწერაში გუმბათის მოხატულობის სისტემაში (იშხანი,[153] მანგლისი,[154] ძველი შუამთა – XI ს., ყანჩაეთი – XI-XII სს., ნიკორწმინდა – XVII ს.[155]), ასევე დარბაზული ეკლესიების კამარის მოხატულობაში (უდაბნოს მთავარი ტაძრის – XI ს.,[156] მოწამეთას,[157] გელათის ღვთისმშობლის ტაძრის დასავლეთი მინაშენი[158] – XII ს., ვარძიის კარიბჭის – XII ს-ის დასასრული,[159] ბერთუბნის[160] მოხატულობანი და სხვ.). სხალთის საკურთხევლის სატრიუმფო თაღზე „ჯვრის ამაღლების" კომპოზიციის გა-

ტექსტი.

150 Т. Шевякова, Монументальная живопись раннего средневековья Грузии, Тб., 1983 с. 6.

151 Е. Привалова, Роспись Тимотесубани, с. 50-51, 206, прим. 164 .

152 „ჯვრის ამაღლება" ხშირადაა წარმოდგენილი ქართულ რელიეფურ ქანდაკებაში ადრე შუასაუკუნეებიდან (ანჩისხატის ბაზილიკის რელიეფი VI ს., თეთრი წყაროს რელიეფები – VI ს., ქაჩაღანის ჯვარი – VII ს., მცხეთის ჯვრის, საფარის მონასტრის მიძინების ეკლესიის რელიეფები – VII ს. და სხვ.). – იხ.: ნ. ალადაშვილი, „ჯვრის ამაღლების" თემა ქართულ ხელოვნებაში, „ძეგლის მეგობარი", 17, თბ., 1969, გვ. 7-12.

153 Ш. Амиранашвили, История грузинской монументальной живописи, Тб., 1957, с.105-106, таб. 90.

154 Д. П. Гордеев, Отчет о поездке в Ахалцихский уезд в 1917г., КИАИ, П., 1923, с.72.

155 Е. Привалова, Роспись Тимотесубани, с.16, 162, прим. 45,47.

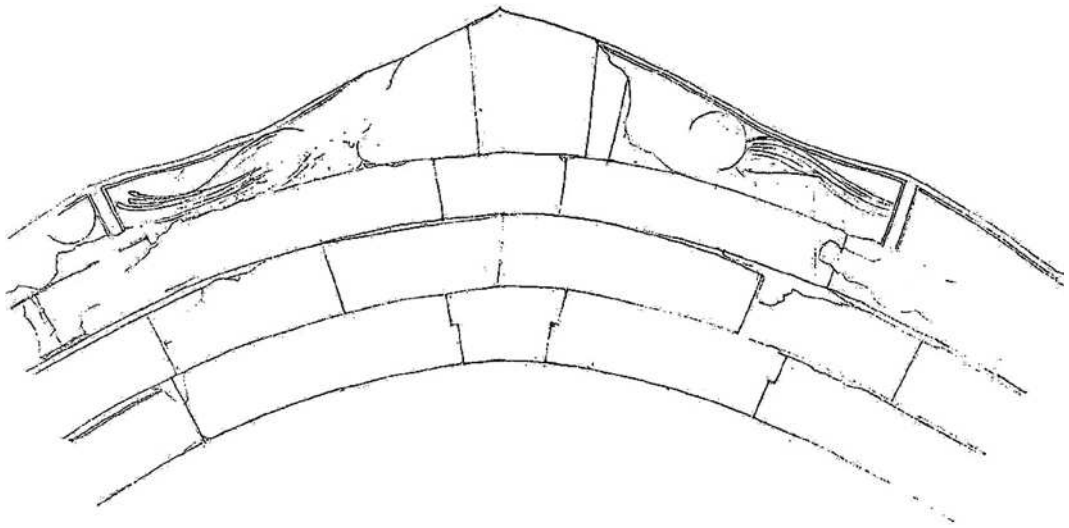
156 Г. Н. Чубинашвили, Пещерные монастыри Давид-Гареджи, Тб., 1948, с. 78-79.

157 Ш. Амиранашвили, История грузинской монументальной живописи, с.50.

158 Т. Б. Вирсаладзе, Фрагменты фресковой росписи главного Гелатского храма.- «Ars Georgica,» 5, Тб., 1955, с. 166-167, 169.

159 გ. გაფრინდაშვილი, ვარძია, ლენინგრადი, 1975, ტაბ. 132.

160 Г. Н. Чубинашвили, Пещерные монастыри Давид-Гареджи, таб.100, 102, 205, 107.



სურ. 6. საკურთხევლის სატრიუმფო თაღი. "ჯვრის ამაღლება".

მოსახვა მოხატულობის სისტემაში ამ სცენის განსაკუთრებულ მნიშვნელობასა და ქართული ტრადიციის მდგრადობას მოწმობს.

ამდენად, სხალთის საკურთხევლის მოხატულობის იკონოგრაფიულ პროგრამაში ვლინდება ქართული ფერწერის ტრადიციები და პალეოლოგოსური ხელოვნების თავისებურები: საკურთხევლის კონქში გამოსახული „ვედრების" სცენა, სატრიუმფო თაღზე წარმოდგენილი „ჯვრის ამაღლების" კომპოზიცია და საკურთხევლის მოხატულობის პროგრამაში ჩართული აყვავებული ჯვრების მოტივი ქართული ტრადიციებისადმი ერთგულებას გამოხატავს. აფსიდის მხატვრობაში ჩართული „ზიარების" სცენა, მედალიონთა ფრიზი და დეკორატიული ფარდის მოტივი XIV–XV ს–ის ქართული და ბიზანტიური ფერწერის თავისებურებებს ავლენს.

ბ) ქრისტოლოგიური ციკლი

„ხარების" კომპოზიცია, ისევე როგორც კამარის ზედა ნაწილში გამოსახული სცენები, ძალზე დაზიანებულია (სურ. 7). წყალმა თითქმის მთლიანად ჩამორეცხა და ჩამოშალა მხატვრობა, ნიველირებულია ფერადოვანი ფენა. აქ მხოლოდ ღვთისმშობლის ფიგურის მკრთალი სილუეტის აღქმა შეიძლება, მთავარანგელოზის გამოსახულებიდან კი თითქმის არაფერია დარჩენილი. ღვთისმშობელი წარმოდგენილი იყო კომპოზიციის მარჯვენა, ხოლო მთავარანგელოზი – მარცხენა მხარეს. სამოსის ნაკეცების მიმართულება მიანიშნებს, რომ მარიამი მჯდომარე პოზაში იყო გამოსახული. მარჯვენა ხელი მას გულთან აქვს მიტანილი, მარცხენა განზე გაწეულ ხელში კი ალბათ ძოწეული ეჭირა. ამდენად, კომპოზიცია წარმოდგენილი იყო აღმოსავლური ტრადიციებიდან მომდინარე იკონოგრაფიული რედაქციით, რომელიც იაკობის პირველსახარების ტექსტს ემყარება და ღვთისმშობელს ძოწეულის რთვის პროცესში გამოსახავს.[161] მარიამის საყდარი უზურგოა, ჩანს მუთაქის ფრაგმენტიც. „ხარების" იკონოგრაფიული სქემა საყდარზე მჯდომარე ღვთისმშობლის გამოსახულებით ინტიმურობით ხასიათდება და განსხვავდება უფრო საზეიმო, ოფიციალური გადაწყვეტის მქონე იმ რედაქციებისაგან, სადაც მარიამი მდგომარე პოზაშია წარმოდგენილი.[162] შუა საუკუნეების ქართულ ხელოვნებაში ფართოდაა გავრცელებული ორივე იკონოგრაფიული ტიპი. ასეთი იკონოგრაფიული რედაქცია ქართულ ფერწერაში XI ს–დან გვხვდება (ზემო კრიხი,[163] ატენი,[164] კალოუბნის წმ. გიორგი,[165] ვარძია – XII ს–ის დასასრული,[166] ყინწვისი,[167] ზენობანი,[168] ვანის ოთხთავი – XII ს–ის დასასრული, ოთხთავი №26 – XIII ს., საფარის კანკელის რელიეფი – XI ს.[169] და სხვ.). პალეოლოგოსთა და პოსტპალეოლოგოსთა ხანის ქართულ ძეგლებშიც „ხარების" კომპოზიციაში ღვთისმშობელი უმეტესად დამჯდარი გამოისახება (სორი,[170] უბისი[171] – XIV ს., XVI ს–ის კახეთის ძეგლები – ალვანი, ნეკრესი, შუამთა და სხვ.). ღვთისმშობლის მარჯვენა ხელის ჟესტი მაყურებლისაკენ მიმართული ხელისგულით, ლუკას სახარებისა (1, 3–4) და იოანე ოქროპირის სიტყვების თანახმად, დაბნეულობისა და ანგელოზის სიტყვების უარყოფის, არმიღების გამომხატველია. ასეთი ჟესტიკულაციით ღვთისმშობელი ხშირად გვხვდება XIV–XV სს–ში (ოქრიდის წმ. კლემენტის ეკლესიის ხატი, ხატი ალბანეთიდან, მოზაიკური ხატი ფლორენციიდან და სხვ.), სადაც იგი უფრო „მოდავე" სახეს იძენს.[172] სხალთის კომპოზიციაში ღვთისმშობლის პოზის, ჟესტიკულაციისა და ანგელოზის სიტყვებზე მისი რეაქციის შესახებ ფართო მსჯელობის საშუალებას მოკლებული ვართ ფრესკის ძალზე ცუდი დაცულობის გამო.[173] მარიამის ფიგურის სილუეტური ნახატის, ჟესტიკულაციის მიხედვით შეიძლება ვთქვათ, რომ აქ გამოსახული იყო „შემცბარი" ღვთისმშობელი, რომელმაც უეცრად შეწყვიტა ძაფის რთვა. თუმცა სხალთის კომპოზიციაში ღვთისმშობელი რამდენადმე ინარჩუნებს ფრონტალურობას, მისი პოზა, როგორც ჩანს, არ ხასიათდებოდა დინამიკურობით. კომპოზიციის მარცხენა მხარეს, სცენის ფონზე შემორჩენილი

161 Н. Покровский, Евангелие в памятниках иконографии преимушественно византиискихи русских, Труды восьмого археологического съезда в Москве, СПб., 1892, с. 25; G. Millet, Recherches … , p. 71-73.

162 O. Demus, The mosaics of Norman Sicily, London, 1949, p. 265-268.

163 Т. Вирсаладзе, Роспись Земо Крихи, с. 123, таб.46.

164 თ. ვირსალაძე, ატენის სიონის მოხატულობა, თბ., 1984, ტაბ. 63.

165 Е. Привалова, Роспись церкви Гиоргия Калаубанского …, с. 141, таб. 62, рис. 2.

166 გ. გაფრინდაშვილი, ვარძია, ტაბ. 93.

167 ო. ფირალიშვილი, ყინწვისის მოხატულობა, თბ., 1979, ტაბ. 20–21.

168 მ. დიდებულიძე, ზენობანის მაცხოვრის ეკლესიის მოხატულობა, გვ.164, ნახ. 2.

169 Р. Шмерлинг, Малые формы в архитектуре средневековой Грузии, Тб., 1966, с.126-127, таб.34-35 .

170 ი. ჭიჭინაძე, სორის მოხატულობა, გვ. 27.

171 შ. ამირანაშვილი, უბისის ფრესკები, ტაბ. 34–37.

172 G. Millet, Recherches… , p. 81;

173 არ ჩანს, თუ რომელ ხელში ეჭირა სართავი მარიამს, არ იკითხება ძაფის მიმართულების ხაზიც.



სურ. 7. "ხარება".

ჰორიზონტალურ სარტყელებად დაყოფილი მაღალი კედლის ფრაგმენტით შეიძლება ვთქვათ, რომ არქიტექტურული ფონიც არ გამოირჩეოდა რთული ფორმებით.

„ხარება" ქართული მონუმენტური ფერწერის ნიმუშებში ჩვეულებრივ ჩართულია საუფლო დღესასწაულის ციკლის ისტორიულ თანმიმდევრობაში და როგორც წესი, არ გამოიყოფა თავისი ადგილმდებარეობით. ძალზე ხშირად ეს კომპოზიცია გამოისახება კამარის ჩრდილოეთ[174] ან სამხრეთ კალთაზე, ასევე დასავლეთ კედელზე.[175] მოხატულობის სისტემაში „ხარების" კომპოზიციის საგანგებო გამოყოფა დამახასიათებელია შუა ბიზანტიური ხანის მხატვრობისათვის, სადაც ივი გამოისახება სატრიუმფო თაღის ორივე მხარეს (კიევის წმ. სოფია, პალერმოს პალატინის კაპელა, მარტორანა, მონრეალი – XII ს. და სხვ.).[176] „ხარების" კომპოზიციის აქცენტირების ასეთივე შემთხვევები დადასტურებულია ქართულ ფერწერაშიც (ზემო კრიხი,[177] დავით გარეჯის უდაბნოს მონასტრის სატრაპეზო – XI ს.,[178] წალენჯიხა,[179] გრემი, ახალი შუამთა და სხვ.). სხალთაშიც „ხარების" სცენის კამარის ჩრდილოეთი კალთის აღმოსავლეთით გამოსახვა, თავის მხრივ, ქართული მხატვრობის ტრადიციას მისდევს. ამ კომპოზიციის საგანგებო გამოყოფა ისტორიული თანმიმდევრობით წარმოდგენილი ქრისტეს ცხოვრების ციკლიდან და მისი „ზეციურ ზონაში" მოთავსება გარკვეული თეოლოგიური მოსაზრებით არის განპირობებული.

ამდენად, სხალთის მოხატულობაში „ხარების"" კომპოზიცია წარმოდგენილია ქართულ ხელოვნებაში ფართოდ გავრცელებული მჯდომარე ღვთისმშობლის იკონოგრაფიული ტიპით.

„ფერისცვალება" წარმოდგენილია კამარის მოხატულობის ზედა რეგისტრში სამხრეთ–აღმოსავლეთით, 'ხარების" კომპოზიციის პირდაპირ (სურ. 8). იგი, ისევე, როგორც ზედა ნაწილში

174 კამარის ჩრდილოეთ კალთაზეა გამოსახული "ხარების" კომპოზიცია მაცხვარიშის, იელის მაცხოვრის, ფავნისის – XII ს., ჭოხულდის მაცხოვრის – XIII ს., ლაღამის მაცხოვრის ზედა ეკლესიის, სვიფის ჯგრაგის მეორე ფენის, ლაშთხვერის თარინგზელის – XIV ს. ეკლესიათა მოხატულობაში; ჩრდილოეთი კედლის აღმოსავლეთ ნაწილის ზედა რეგისტრშია გამოსახული ეს სცენა ვარძიის ანანაურის (XV ს–ის II ნახევარი) მოხატულობაში.

175 ლაღამი – X–XI სს–ის მიჯნა, იფრარი, წვირმის მაცხოვარი, წვირმის ჩობან თარინგზელი – XII ს., კალოუბნის წმ. გიორგი და სხვა. – იხ.: მ. ყენია, ლაღამის მაცხოვრის ეკლესიის უძველესი მხატვრობა, საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის მაცნე, თბ., 1986,1, გვ. 150–151; Н. Аладашвили, Г. Алибегашвили, А. Вольская, Живописная школа Сванети, с. 44, рис. 12, 24 таб. 20-21; Е. Привалова, Роспись церкви Георгия Калаубанского, с. 141, рис. 2 таб. 62-2.

176 O. Demus, The Mosaics of Norman Sicily, fig. 11-b, 49-a ,59 .

177 ზემო კრიხის მთავარანგელოზის ეკლესიის მოხატულობაში „ხარება" გამოსახულია საკურთხევლის შუბლზე სარკმლის ორივე მხარეს, რაც, თ. ვირსალაძის აზრით, განპირობებულია არა ბიზანტიური ტრადიციისადმი ერთგულებით, არამედ ეკლესიის პატრონის, მთავარანგელოზის მნიშვნელობის ხაზგასმის სურვილით. –იხ.: Т. Вирсаладзе, Роспись Земо Крихи, с. 123, рис.1, таб. 46.

178 უდაბნოს სატრაპეზოში წინამძღვრის ნიშის თავზე „ხარების" სცენის წარმოდგენა სატრიუმფო თაღზე განთავსების ანალოგიურია. – იხ. А. Вольская, Росписи средневековых трапезных …, с. 65.

179 წალენჯიხაში ივი გამოსახულია საკურთხევლის პილასტრზე. – იხ.: И. Лордкипанидзе, Роспись в Цаленджиха, с. 43, таб.32.

გამოსახული სხვა კომპოზიციები, ძალზე დაზიანებულია. ფრესკა თითქმის პირვანდელი ნახატის დონეზეა შემორჩენილი, რის გამოც სრულყოფილად არც ერთი ფიგურის აღქმა არ ხერხდება.

კომპოზიცია გამოსახულია ტრადიციული იკონოგრაფიული სქემით. ცენტრში წარმოდგენილი მაცხოვრის ფიგურა ოდნავ არღვევს ცისფერი ოვალური მანდორლის ჩარჩოს. მანდორლის ასეთი ფორმა აღმოსავლეთ-ქრისტიანულ ტრადიციას (სირია-პალესტინა) უკავშირდება და ფართოდაა გავრცელებული ქართულ ხელოვნებაშიც (ზემო კრიხი,[180] მაცხვარიში,[181] ვარძია,[182] ზენობანი,[183] აჭი[184] და სხვ.).[185] ცისფერი ფერი კი ტრადიციულია XI-XII სს-ის ხელოვნების ნიმუშებისათვის, განსხვავებით სხვადასხვა, სამფეროვანი ფორმებისაგან, რომლებიც უმთავრესად XIII ს-ის დასასრულიდან გვხვდება.[186] მაცხოვარი წარმოდგენილია გულთან მიტანილი მაკურთხებელი მარჯვენით. ოდნავ გვერდზე გადადგმული ნაბიჯი, მშვიდი, სადღესასწაულო პოზა გამომსახველობას ანიჭებს ქრისტეს ფიგურას. მისი თეთრი სამოსი ნათლად აღიქმება მანდორლის ცისფერ ფონზე. „ფერისცვალების“ კომპოზიციაში მაცხოვარი ასეთი სპეტაკი სამოსით, უმთავრესად პალეოლოგოსთა ეპოქის ძეგლებში გვხვდება (აჭი, სორი,[187] საფარა,[188] უბისი,[189] ხატი ტრეტიაკოვის გალერეიდან,[190] კარლუკოვოს მოხატულობა[191] და სხვ.). მაცხოვრისაგან მარჯვნივ გამოსახულია მოსე წინასწარმეტყველი, რომელსაც, პალეოლოგოსთა ხელოვნების სხვა ნიმუშების მსგავსად, მოკლე წვერი აქვს.[192] მარცხნივ 3/4 ბრუნში ქრისტესაკენ მიმართული ხელებით წარმოდგენილია ელია. წინასწარმეტყველთა მთის ფერდობზე მაცხოვრის მანდორლისაგან გარკვეული ინტერვალით განთავსება, ფიგურათა შედარებით სტატიკური პოზები სახასიათოა პალეოლოგოსთა ეპოქამდელი ხელოვნებისათვის. მოციქულთაგან ერთადერთი სახე, რომელიც ამ კომპოზიციაში იკითხება, პეტრე მოციქულის სახეა, რომლის სივრცეში მიმართული მზერა შიშსა და გაკვირვებას გამოხატავს. სამივე მოციქული შარავანდმოსილია. მოციქულთა ფიგურები, როგორც ჩანს, უფრო რთული პოზებითა და დინამიკური მოძრაობებით გამოირჩეოდა. იოანესა და იაკობის სამოსის აფრიალებული კალთები კიდევ

180 Т. Вирсаладзе, Роспись Земо Крихи, рис. 3.

181 Т. Вирсаладзе, Роспись Мацхвариши, рис. 17.

182 გ. გაფრინდაშვილი, ვარძია, ტაბ. 97.

183 მ. დიდებულიძე, ზენობანის მაცხოვრის ეკლესიის მოხატულობა, ნახ. 1.

184 Дж. Иосебидзе, Роспись Ачи, с. 38-39.

185 XIV ს-დან მაცხოვარი ხშირად გამოისახება რომბისებური ფორმის ნათებაში (სორი, საფარა, წალენჯიხა და სხვ.).

186 Н. Покровский, Евангелие в памятниках иконографии..., с. 201.

187 ი. ჭიჭინაძე, სორის მოხატულობა, გვ. 37.

188 გ. ხუციშვილი, საფარის კედლის მოხატულობა, გვ. 96.

189 შ. ამირანაშვილი, უბისის ფრესკები, ტაბ. 37.

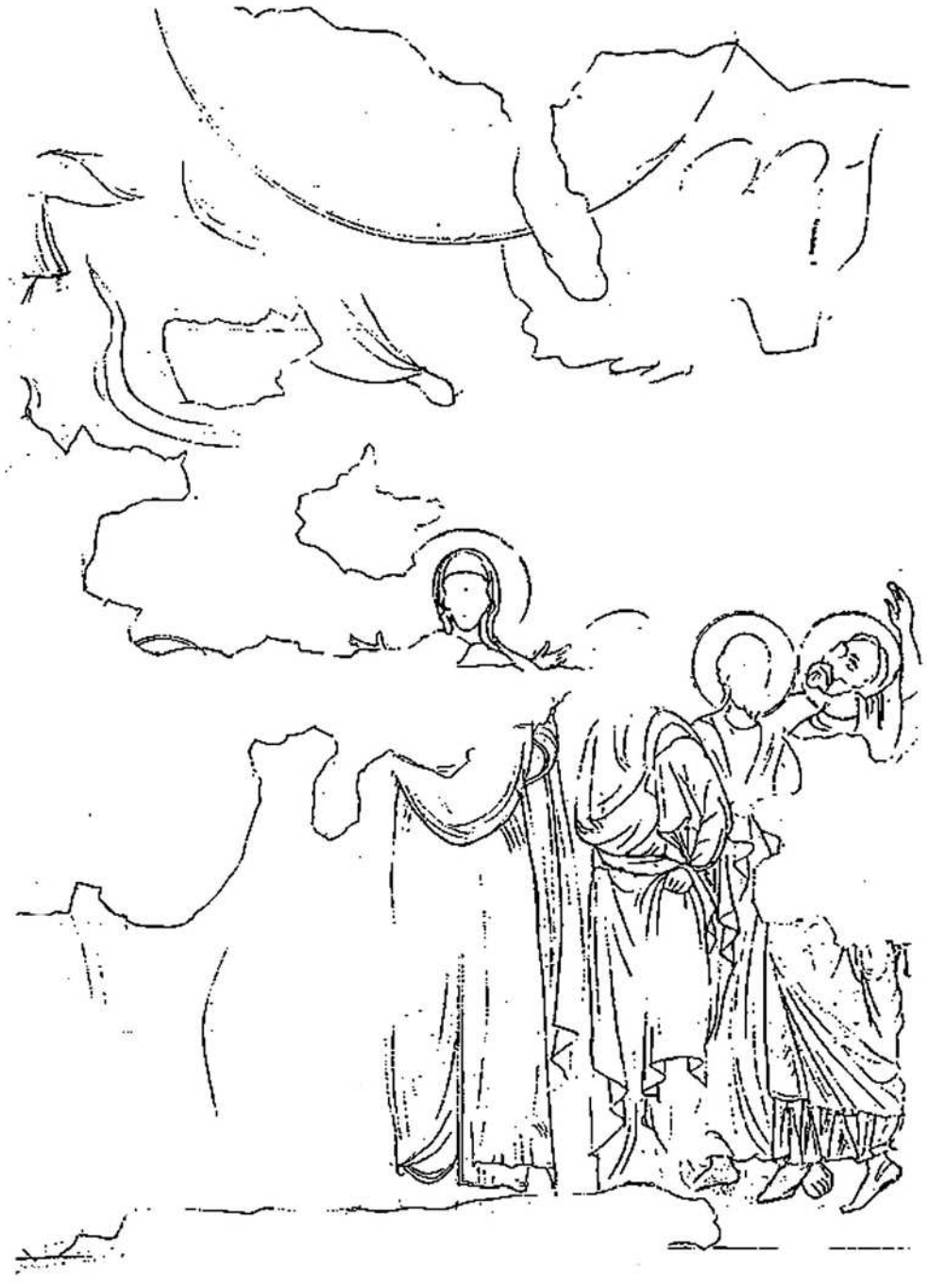
190 В. Лазарев, История …, таб. 347.

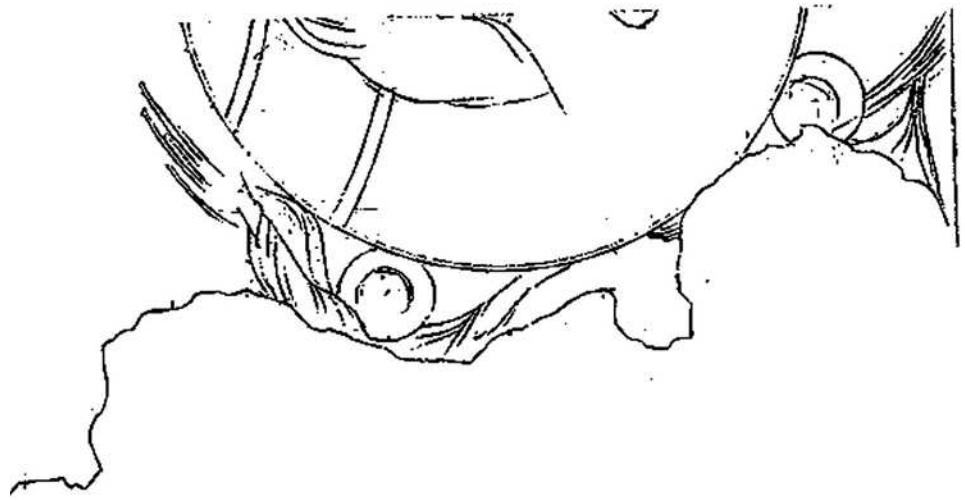
191 Д. Панаиотова, Болгарская монументальная живопись, с. 24-25.

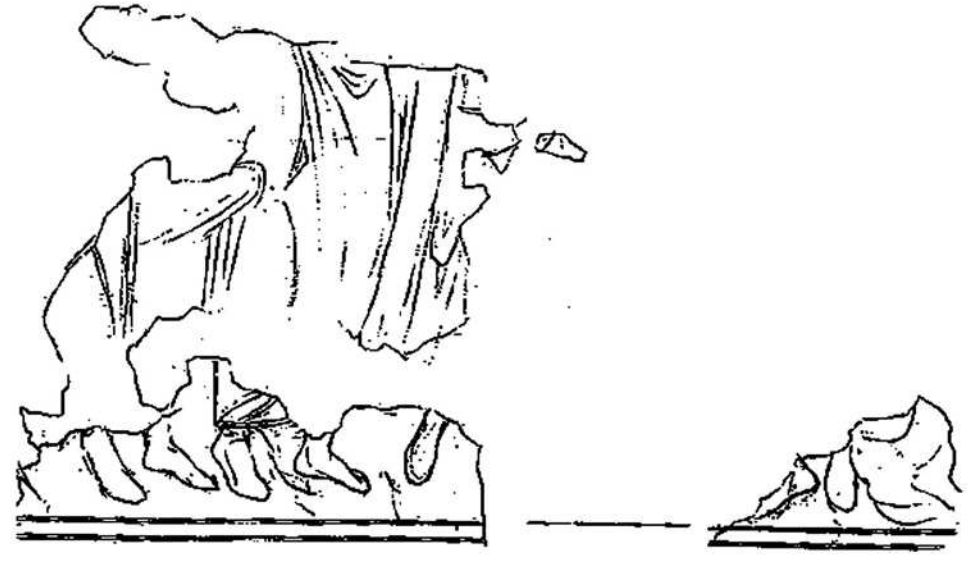
192 Дж. Иосебидзе, Роспись Ачи , с. 38-39.



სურ. 8. “ფერისცვალება”.







სურ. 9. "ქრისტეს ამაღლება'.

უფრო აძლიერებს ამ დინამიკას. მოციქულთა ფიგურების ასეთი მღელვარე პოზები XIII ს–ის დასასრულიდან ჩნდება.[193] თაბორის მთის დამრეცი ფერდობები და რკალისებური კონტურები საყრდენს უქმნის მაცხოვარსა და წინასწარმეტყველებს, რომელთაც კომპოზიციაში დომინირებული მდგომარეობა უჭირავთ. XI–XIII სს–ის პირველი ნახევრის ძეგლებში პეიზაჟს, უმთავრესად, მოქმედების ადგილის როლი ენიჭება, ხოლო XIV ს–ის ნიმუშებში კი კლდოვანი მასივები გაცილებით დიდ როლს თამაშობენ „ფერისცვალების“ კომპოზიციაში და მნიშვნელოვნად განსაზღვრავენ სცენის დრამატულ გადაწყვეტას. სხალთის კომპოზიცია ამ თვალსაზრისით გარკვეულ სიახლოვეს XII–XIII სს–ის ნიმუშებთან ამჟღავნებს.

ამდენად, სხალთის „ფერისცვალების“ იკონოგრაფიული სქემა ლაკონური გადაწყვეტით ქართული კედლის მხატვრობის XII–XIII სს–ის პირველი ნახევრის ძეგლებს ენათესავება. ტრადიციულია სხალთის „ფერისცვალების“ კომპოზიციაში ქრისტეს მანდორლის ფორმა, მაცხოვრისა და წინასწარმეტყველთა ფიგურების განთავსების ხასიათი, პოზები. თუმცა რიგი დეტალები – მაცხოვრის სამოსის თეთრი ფერი, მოსე წინსაწარმეტყველის ტიპი, მოციქულთა ფიგურების სამოსის დინამიზმი პალეოლოგოსთა ხელოვნების სახასიათო ნიშნებს წარმოაჩენს.

„ქრისტეს ამაღლება“ – ვრცელი იკონოგრაფიული რედაქციით კამარის შუა ნაწილშია წარმოდგენილი (სურ. 9, ილ. 15). კამარის ქიმზე, სცენის ცენტრალურ ნაწილში გამოსახული იყო მანდორლის ცისარტყელაზე მჯდომარე მაცხოვარი ოთხი მფრინავი ანგელოზით. კამარის ჩრდილოეთ კალთაზეა ღვთისმშობელი ორანტის პოზაში მოციქულებთან ერთად, ხოლო სამხრეთ კალთაზე – მოციქულები ცენტრში მდგომი ანგელოზით. სცენა ძალზე დაზიანებულია და აქ ძირითადად ჩრდილოეთ კალთაზე წარმოდგენილი მარიამისა და მარჯვნივ მდგომი სამი მოციქულის გარდა არაფერი იკითხება. მონუმენტურობა, მასშტაბურობა, თავის მხრივ, განსაზღვრავს სცენის რეპრეზენტატულ ხასიათს და განსაკუთრებულ გამოყოფას მოხატულობის სტრუქტურაში. სცენის აზრობრივ და კომპოზიციურ ცენტრს ქმნიდა ზეცისა და მიწის ყოვლისმპყრობელი მაცხოვარი ანგელოზებით.[194] ღვთისმშობლის ფიგურის მასშტაბი, ფრონტალური პოზა, დაგრძელებული პროპორციები, ოდნავ აწეული მხრები, ცისკენ აპყრობილი თავი აძლიერებს სცენის ტრიუმფალურ ხასიათს და მარიამის აქცენტირებას კომპოზიციაში. მოციქულები ჟესტებითა და პოზებით უფრო დინამიკურ და მჭიდრო ჯგუფს ქმნიან. კიდეში გამოსახული ერთ–ერთი მოციქულის (პეტრეს) ზეცად აპყრობილი მზერა და ჟესტი გაკვირვებას გამოხატავს.

„ქრისტეს ამაღლების“ კომპოზიცია მონუმენტურ ფერწერაში ადრე შუა საუკუნეებიდანაა ცნობილი. ამ სცენას განსაკუთრებული ადგილი ეჭირა ხატმებრძოლეობამდელი პერიოდის ბიზანტიურ ხელოვნებაში, სადაც იგი გამოისახებოდა გამორჩეულ ადგილზე – გუმბათსა და ბემაში. X–XI სს–დან „ქრისტეს ამაღლების“ კომპოზიცია იძენს უფრო ისტორიული მოვლენის სახეს.[195] ქართულ ხელოვნებაში „ამაღლების“ სცენა ადრეული ხანიდან გვხვდება, როგორც მოკლე (ქვემო ბოლნისის – VI ს., მცხეთის ჯვრის – VI ს., მარტვილის – VII ს., რელიეფები; სვანეთის მოხატულობანი – ნესგუნი, მურყმელი, მაცხვარიში, ლაღამი, ლაშთხვერი – XI–XIV სს.), ისე ვრცელი იკონოგრაფიული რედაქციით (იფხი, ზემო კრიხი, ატენი, ვარძია, ყინწვისი, ზენობანი და სხვ.). „ამაღლების“ კომპოზიციის ვრცელი რედაქცია, უმთავრესად, გამოისახება გუმბათსა და ბემაში. იგი ხშირად გვხვდება ბიზანტიური წრის ძეგლებში.

„ქრისტეს ამაღლების“ სამნაწილიანი კომპოზიციაა მოცემული აჭის,[196] წალენჯიხის,[197] თისელის[198] და სხვ. ეკლესიათა მოხატულობაში. ქართულ კედლის მხატვრობაში „ამაღლება“ გუმბათში გამონაკლისის სახით გვხვდება (იკვი – XI–XII სს., იდლეთი – XII ს., ანისის ტიგრან ჰონენცი, ოზაანი – XII–XIII ს.,[199] საფარა,[200] ბარზმა, ჭულე – XIV ს.[201] და სხვ.).

სხალთის კამარის ცენტრალურ ნაწილში ამ სცენის გამოსახვა დარბაზული ეკლესიის ფერწერული დეკორისათვის გუმბათოვანი ტაძრის მოხატულობის სქემის გადმოტანით უნდა იყოს განპირობებული. ამ თავისებურებით სხალთა შეიძლება დავუკავშიროთ სამხრეთ საქართველოს ძეგლების იმ ჯგუფს – ბარზმა, საფარა, ჭულე – რომელთა გუმბათებშიც გამოსახულია „ამაღლების“ კომპოზიცია. დარბაზულ ეკლესიებში ასეთივე სქემის დამკვიდრების მაგალითს აჭისა და თისელის მოხატულობაში ვხედავთ.

XI საუკუნიდან „ამაღლების“ კომპოზიცია, უმეტეს შემთხვევაში, დაკავშირებულია „დღე განკითხვასთან“, რომელიც წარმოდგენილია ტაძრის დასავლეთ კედელზე ან ნარტექსში. უფრო იშვიათად კი „ამაღლება“ წარმოდგენილია „სულიწმინდის მოფენის“ სცენასთან ერთად.[202] სხალთაშიც კამარის მოხატულობის დასავლეთი ნაწილის ზედა რეგისტრი ასევე „სულიწმინდის მოფენის“ კომპოზიციას ეთმობა.

„სულიწმინდის მოფენის“ კომპოზიცია გამოსახულია ასევე ვრცელი, სამნაწილიანი იკონოგრაფიული რედაქციით (სურ. 10, ილ. 16). მას ეჭირა კამარის ქიმი და ფერდები. შენობებით ფლანკირებული ცის ფონზე კომპოზიციის ცენტრს ქმნიდა წრე, რომელშიც გამოსახულების არავითარი კვალი არ ჩანს. კამარის ფერდებზე წარმოდგენილი იყო მაღალზურგიან ტრიკლინიუმზე მსხდომი 6–6 მოციქული, რომელთაგან ჩრდილოეთით ორი ფიგურის სილუეტი,

193 Д. Айналов, Византииская живопись XIV столетия, Записки классического отделения Русского археологического общества, т. IX, Петроград, 1917, с. 147.

194 მანდორლის ორი ცისარტყელა შეიძლება ნიშნავდეს უფლისაგან კაცობრიობის ხსნის ორ ეტაპს, ფიზიკურ და სულიერ ხსნას ან მეორე ინტერპრეტაციით ზეცისა და მიწის სარტყელს. – იხ.: ა. ოქროპირიძე, ბოჭორმის წმ. გიორგის ეკლესიის მოხატულობა, დისერტაცია ხელოვნებათმცოდნეობის სამეცნიერო ხარისხის მოსაპოვებლად (ხელნაწერი), თბილისი, 1997, გვ. 64.

195 O. Demus,Byzantine Mosaic dekoration, London, 1948, p. 17-20.

196 Дж. Иосебидзе, Роспись Ачи, с. 27-29.

197 И. Лордкипанидзе, Роспись в Цаленджиха, с. 41-42.

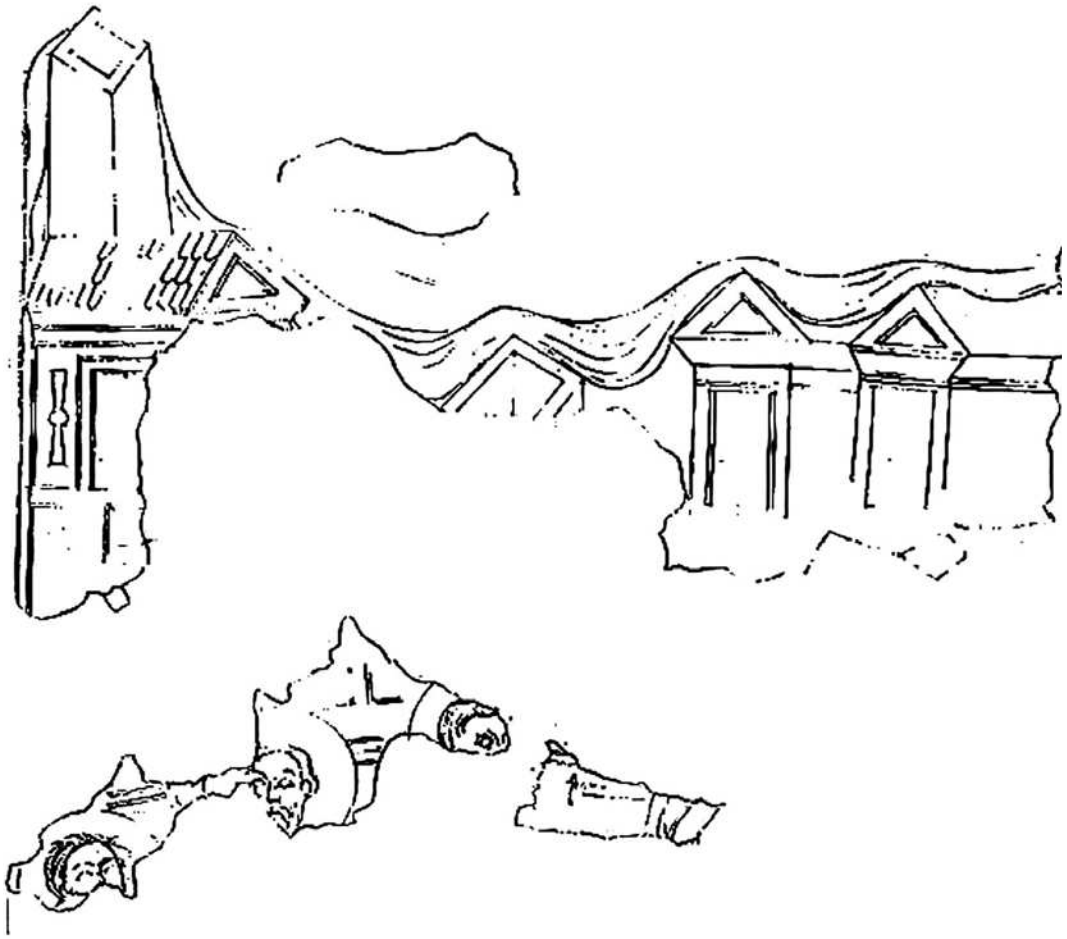
198 ვ. ბერიძე, სამცხის ხუროთმოძღვრება, გვ. 192–193.

199 Е. Привалова, Роспись церкви «Вознесения- Амаглеба» в Озаани, «Ars Georgica,» 9, Тб., 1987, с. 132.

200 გ. ხუციშვილი, საფარის კედლის მოხატულობა, გვ. 46–50.

201 Д.П. Гордеев, Отчет о поездке …, с. 15, 64-65.

202 Дж. Иосебидзе, Роспись Ачи , с. 29.





სურ. 10. "სულიწმინდის მოფენა".

ხოლო სამხრეთით – სამი მოციქულის სახე იკითხება. მოციქულებს შორის თაღში ჩრდილოეთით გამოსახული იყო ხალხი, ხოლო სამხრეთით – კოსმოსი. სცენის არქიტექტურულ ფონზე გამოსახული შენობები, კოშკები, ფრონტონიანი სახლები კრამიტის ორქანობა სახურავებით, ფარდებჩამოფარებული სარკმლებითა და ველუმებით, რომლებიც ტალღებად ეფინებიან ნაგებობებს – პალეოლოგოსთა ხელოვნების თავისებურებებს წარმოაჩენენ.

სცენის ლიტერატურული წყაროა „მოციქულთა საქმეები“, თუმცა იკონოგრაფიაში მკვიდრდება ისეთი დეტალებიც, რომლებიც არ არის მითითებული ტექსტში. „სულიწმინდის მოფენის“ კომპოზიციის ადრეული რედაქციები VI ს-დან გვხვდება.[203] IX ს-დან ყალიბდება ამ სცენის იკონოგრაფია. ტაძრის მოხატულობის სისტემაში „სულიწმინდის მოფენის“ კომპოზიცია, ძირითადად, უკავშირდებოდა „ამაღლებასა“ და პანტოკრატორის გამოსახულებას.

სხალთის კომპოზიციის გავრცობილი იკონოგრაფიული რედაქცია ცენტრის გარშემო, წრის ორივე მხარეს, მოციქულთა 6-6 ფიგურის სიმეტრიული განლაგების პირნცისს ემყარება.[204] კამარაზე ორმხრივად გამოსახული „სულიწმინდის კომპოზიცია“ იშვიათია ქართულ ხელოვნებაში, თუმცა მას ანალოგი მაინც მოეპოვება მოქვისა და თისელის მოხატულობაში წარმოდგენილი სცენების სახით.[205] სხალთაში ყველა ფიგურა შარავანდმოსილია. პავლე წარმოდგენილია ჩრდილოეთ კალთაზე მოციქულთა რიგის დასაწყისში, სამხრეთით კი მოსწავლეთა რიგი იწყებოდა პეტრეს ფიგურით. მათი სახეები „ფერისცვალების“ კომპოზიციაში წარმოდგენილი ტიპაჟების მსგავსია. 3/4 ბრუნში გამოსახულ მოციქულებს სხვადასხვა პოზები და გამომეტყველება ახასიათებთ. ჩრდილოეთ კალთაზე მსხდომნი თითქოს იმზირებიან ქვევით, ხოლო სამხრეთით გამოსახული მოციქულები სხვადასხვა მხარეს ზეცისაკენ იცქირებიან. მოციქულთა პოზების ასეთ მრავალფეროვნებას თხრობითი ელემენტი შეაქვს ამ მონუმენტურ კომპოზიციაში. ასეთივე განლაგების პრინციპი ახასიათებს ხოზიოს ლუკას (XI ს.), მონრეალის კომპოზიციებს.[206]

ხალხის გამოსახულება ორი ან მეტი ფიგურის სახით ტრადიციულია ბიზანტიურ ხელოვნებაში. მათი გამოსახვა ამ კომპოზიციაში განპირობებული იყო მისიონერული მოღვაწეობის გაძლიერებით, რადგან მოციქულთა კრება აღიქმებოდა სულიწმინდის წინასახედ, რომლიდანაც ადამიანებზე გადადიოდა მადლი.[207] ხალხის გამოსახულება სხალთაში არ შემორჩა, თუმცა კოსმოსის ფიგურასთან ერთად მისი კომპოზიციაში ჩართვა ასეთი ვრცელი იკონოგრაფიული რედაქციის შერჩევით იქნებოდა განპირობებული.

203 Н. Покровский, Евангелие в памятниках иконографии..., с. 448-449.

204 Н. Покровский, Евангелие в памятниках иконографии..., с,. 445; O. Demus, The mosaics of Norman Sicily, p. 291-292.

205 შუა საუკუნეების ქართულ მონუმენტურ მხატვრობაში ეს სცენა გამოისახება ტრადიციული იკონოგრაფიული რედაქციით ძირითადად სარკმლის ირგვლივ ოვალურად განთავსებული მოციქულების ფიგურებით (ატენი,ფავნისი,ვარძია,ბეთანია, ყინწვისი, ოზაანი, ზენობანი, სორი, საფარა, წალენჯიხა და სხვ.).

206 O. Demus, The mosaics of Norman Sicily, p. 291-292.

207 К. К. Акентьев, Мозаики галерей Константинопольской Софий, «Византиийский Временник,» 45, М. ,1984, с. 155-161.

სხალთაში კოსმოსი გამოსახულია ტრადიციულად – უბრუსითა და თორმეტი გრაგნილით, რომელიც მოციქულთა ქადაგების სიმბოლოა და სულიწმინდის მოფენის დღეს ებოძა სამყაროს[208] (ილ. 16). ბიზანტიის დაცემის პერიოდში და შემდგომ, XVI-XVII სს-ში უპირატესობა „კოსმოსის“ გამოსახულებას ენიჭება.[209] დაახლოებით იგივე სურათს ვხედავთ ქართულ ხელოვნებაშიც.[210] კოსმოსი გამოსახულია ალავერდის (XV ს.) ნეკრესის, გელათის ღვთისმშობლის ეკლესიის (XVI ს.), გელათის ჩრდილოეთი ეკვდერის,[211] ხობის ღვთისმშობლის ეკლესიის[212] (XVII ს.) მოხატულობაში და სხვ.

ჰეტიმასია, რომლიდანაც მოციქულებს ეფინება ცეცხლოვანი ენები ან სხივები, ამ სცენის განვითარებული რედაქციებისათვის სახასიათო ელემენტია (კონსტანტინოპოლის სოფიის ტაძრის გალერეა – IX-X სს-მიჯნა,[213] ხოზიოს ლუკას, ვენეციის წმ. მარკოზის ტაძარი – XII-XIII სს-ის მიჯნა,[214] გრიგოლ ღვთისმეტყველის მინიატურა პარიზის ეროვნული ბიბლიოთეკის ხელნაწერიდან gr. 510 - 880-883 წწ., ხლუდოვის ფსალმუნი – IX ს.[215] და სხვ.) და განასახიერებს ღმერთის თანდასწრების სიმბოლურ სახეს.[216] „სულიწმინდის მოფენის“ შემოკლებულ რედაქციებში გამოსახავდნენ მხოლოდ ცენტრალურ მოტივს – ჰეტიმასიას, როგორც ღვთაებრივი

208 „კოსმოსის“ გამოსახულება „სულიწმინდის მოფენის“ კომპოზიციაში X ს-დან გვხვდება. იგი საიმპერატორო ხელისუფლების შესახებ საეკლესიო-პოლიტიკურ ქადაგებათა შედეგი უნდა იყოს. აქ ბასილევსი მოციქულთა საქმის პირდაპირ გამგრძელებლად წარმოსდგება, რომელსაც შემდგომში შორდება პოლიტიკური იდეა და „სამყაროს“ სიმბოლური მნიშვნელობა ენიჭება. — იხ. В.Н. Лазарев, Василевские врата 1336 года,» Русская средневековая живопись,» М., 1970, с. 201.

209 ვასილის აღსავლის კარი (XIV ს.), მოსკოვის „ხარების“ ეკლესიის ხატი (1405 წ.), ზაგორსკის მუზეუმის ხატი (XV ს.), ათონის ძეგლები – პროტატონი, ლავრა (1548-1560 წწ.), კუტლუმუში (1540 წ.) და სხვ. — იხ.: Н. Покровский, Евангелие в памятниках иконографии..., с. 451, 457-458, 464; В.Н. Лазарев, Василевские врата …, с. 201.

210 გვიანდელი ხანის ქართული ჭედური ხელოვნების ნიმუშებშიც უმთავრესად „კოსმოსი“ გამოისახება (სადგერის ჯვარი, შემოქმედის მაცხოვრის ხატი – XVI ს., მარტვილის ხატის მოჭედილობა, ანჩისხატის კარედის გარე მოჭედილობა – XVII ს. და სხვ.). – იხ. თ. საყვარელიძე, XIV-XIX საუკუნეების ქართული ოქრომჭედლობა, თბ.,1987, ტაბ. 13, 88; Al. Dshawachischwili, G. Abramishwili, Goldschmiede kunst und toreutik in worchristlichen Georgia, Leningrad,1986, taf.234-235.

211 რ. მეფისაშვილი, თ. ვირსალაძე, გელათი, ტაბ. 73, 82.

212 ფონდი „ღია საზოგადოება-საქართველო„ ეროვნული, კულტურული მემკვიდრეობის პროგრამა, (1998), ნახ. 127.

213 К. Акентьев, указ.соч., с. 143.

214 H. Stern, L' art Byzantin, Paris,1982, p. 100; В. Лазарев, История …, таб.106.

215 Н. Покровский, Евангелие в памятниках иконографии..., с. 450-452 .

216 ბიზანტიური იკონოგრაფიული შაბლონისაგან განსხვავებული სცენაა პალატინის კაპელაში, სადაც მტრედის სახით გამოსახული სულიწმინდიდან მოციქულებზე ეშვება ცეცხლოვანი სხივები. ასეთი რედაქცია დასავლეთიდან გადადის მართლმადიდებლურ სამყაროში. – იხ. Н. Покровский, Евангелие в памятниках иконографии..., с,. 457.

შთაგონების სამყოფელსა და წყაროს, რომლის თანახმად მას ენიჭებოდა სიმბოლურ–ესქატოლოგიური მნიშვნელობა, რაც, თავის მხრივ, სცენის ისტორიულიდან დოგმატური მიმართულებით განვითარების შედეგი იყო.[217]

ასეთი რედაქციების თანახმად შესაძლებელია ვიფიქროთ, რომ სხალთის კომპოზიციის ცენტრალურ მედალიონშიც ჰეტიმასია იქნებოდა გამოსახული. თუმცა აქ, მოქვის კომპოზიციისაგან განსხვავებით, არსად ჩანს სულიწმინდის აღმნიშვნელი სხივები,[218] რომელიც, შესაძლოა, არც იყო გამოსახული სხალთაში. ასეთი იკონოგრაფიული ვერსიის შერჩევა ალბათ გარკვეული თეოლოგიური მოსაზრებით იყო განპირობებული. „სხივების“ გარეშე გამოსახული „სულიწმინდის მოფენის“ კომპოზიცია ესქატოლოგიური არსის მქონეა და მიუთითებს, რომ მოციქულებმა უკვე გაიარეს „მცირე მეორედ მოსვლა“. სხივების გარეშეა გამოსახული „სულიწმინდის მოფენის“ კომპოზიცია ვარძიის ანანაურის ეკვდერის (XIII ს–ის პირველი ნახევარი) მოხატულობაში.[219] როგორც აღვნიშნეთ, ესქატოლოგიური არსის მქონეა ჰეტიმასიის მოტივიც, რომელიც ასევე ჩართულია აჭის „სულიწმინდის მოფენის“ კომპოზიციაში.[220] შევნიშნავთ, რომ სხალთის აფსიდში გამოსახული უფლის მადიდებელი ანგელოზებისა და „სულიწმინდის მოფენის“ კომპოზიციაში წარმოდგენილი ჰეტიმასიის მოტივი აჭისა და სხალთის მოხატულობათა სიახლოვესა და ზეგავლენას მოწმობს, რაც, ამავე დროს, მათი იკონოგრაფიულ–თეოლოგიური პროგრამის საერთო პროტოტიპის ახლებური გააზრებით შეიძლება იყოს განპირობებული. ორივე შემთხვევაში ჰეტიმასია აძლიერებს სცენის სიმბოლურ და ესქატოლოგიურ მნიშვნელობას.

ამდენად, სხალთაში გამოსახული „სულიწმინდის მოფენის“ კომპოზიცია შეიცავდა ჰეტიმასიის, მოციქულების, ხალხისა და კოსმოსის გამოსახულებებს. „სულიწმინდის მოფენის“ ასეთი გავრცობილი იკონოგრაფიული რედაქცია ქართულ კედლის მხატვრობაში ერთეულების სახით გვხვდება მოქვისა და თისელის (XIV–XV სს.) მოხატულობებში. ისეთი იკონოგრაფიული დეტალები, როგორიცაა ჰეტიმასია და სულიწმინდის აღმნიშვნელი სხივების უარყოფა, კომპოზიციის ესქატოლოგიურ მნიშვნელობას უსვამს ხაზს. სხალთის მოხატულობაში „ამაღლების“ კომპოზიციის მსგავსად ამ სცენის აქცენტირება, თავის მხრივ, მიანიშნებს, რომ სხალთის მხატვრობის პროგრამა გუმბათოვანი ტაძრების მოხატულობის სქემას ეფუძნებოდა, რადგან „სულიწმინდის მოფენა“ უმთავრესად, გამოისახებოდა გუმბათის მოხატულობის მთავარი გამოსახულების – პანტოკრატორის ან „ამაღლების“ კომპოზიციების თანადართული სცენის სახით.[221] ამასთანავე, აჭის, სხალთისა და თისელის ეკლესიათა მხატვრობების მსგავსება საშუალებას გვაძლევს შევნიშნოთ, რომ ასეთი სქემა რამდენადმე დამახასიათებელია XIII, XIV–XV სს–ის უგუმბათო, კერძოდ კი, დარბაზული ეკლესიების მოხატულობებისათვისაც.[222]

ისტორიული თანმიმდევრობით წარმოდგენილი ქრისტოლოგიური ციკლის სხვა კომპოზიციები, როგორც აღვნიშნეთ, გამოსახულია კამარის მხატვრობის ქვედა ორ რეგისტრში.

„ქრისტეს შობის“ კომპოზიცია არასრულადაა მოღწეული, დაღუპულია ფრესკის შუა და ქვედა ნაწილები, მაგრამ საერთო სქემის დადგენა შესაძლებელია (სურ. 11, ილ. 17–22). „შობა“ გამოსახულია რთული და განვითარებული იკონოგრაფიული რედაქციით. იგი აერთიანებს ღვთისმშობლისა და ჩვილის, ანგელოზთა დასის, იოსების ფიგურებს, მოგვთა მოგზაურობისა და თაყვანისცემის, მწყემსთა ხარების, სალომეს სასწაულის, ჩვილის განბანებისა და ეგვიპტედ ლტოლვის ეპიზოდებს. იკონოგრაფიული სქემა განსხვავდება XI–XIII სს–ის ქართულ ფერწერაში დამკვიდრებული ლაკონური და კომპაქტური რედაქციებისაგან, რომელთაც ახასიათებს ტრადიციული ეპიზოდების (მოგვთა თაყვანისცემა, მწყემსთა ხარება, განბანება) ძირითადი ბირთვის – ღვთისმშობლის გარშემო სიმეტრიული განთავსება. სხალთის კომპოზიციის თითქმის ყველა ეპიზოდი ფრაგმენტულადაა დაცული. სცენის ზედა კუთხეებში გამოსახულია მღვიმის ფონზე წარმოდგენილი ღვთისმშობლისა და ყრმისაკენ მიმართული ანგელოზთა დასი, უფრო ქვემოთ, სცენის მარცხენა და მარჯვენა კიდეებში, ცხენოსანი მოგვების მოგზაურობა – მოსვლა და გამგზავრება, შუა ცენტრალურ ნაწილში მჯდომარე იოსები, რომელსაც მიმართავს მოხუცი მწყემსი. ამავე მონაკვეთში ოდნავ უფრო ქვემოთ და მარჯვნივ შემორჩენილი ანგელოზისა და თავსაბურავიანი მწყემსის ფიგურათა ფრაგმენტები მოწმობს, რომ აქ გამოსახული იყო მწყემსთა ხარება. ამავე რიგის მარცხენა მხარეს წარმოდგენილია სალომეს სასწაულის ეპიზოდი, რომელთაგან ასევე ფრაგმენტულად აღიქმება წინ მდგომი ანგელოზის ფიგურის ფრთისა და სამოსის ნაწილი, მარცხენა ხელის ჟესტი, მის უკან გამოსახული სალომესა და ერთ–ერთი მსახური ქალის ფიგურათა ფრაგმენტები, შედარებით კარგად იკითხება სალომეს პოზა და ჟესტიკულაცია. ამავე რიგის მარჯვენა მხარეს ჩანს ორიოდე ფიგურის ფრაგმენტი, რომელთაგან ერთ–ერთს ორნამენტული ქობით მოსილი გრძელი კაბა აცვია, რაც გვაფიქრებინებს, რომ ამ მონაკვეთში გამოსახული იყო მოგვთა თაყვანისცემა. კომპოზიციის ქვედა ცენტრალური ნაწილი ეთმობა ჩვილის განბანებას, ხოლო უფრო ქვედა მხარე – ცხვრის ფარისა და ახალგაზრდა მწყემსების გამოსახულებებს, ამავე რიგის მარჯვენა კიდეში ჩართულია ეგვიპტედ ლტოლვის ეპიზოდი, კომპოზიციის ქვედა მარცხენა ნაწილი კი მთლიანად დაკარგულია. ამდენად, ნათელია, რომ სხალთის „შობის“ კომპოზიცია მოვლენების სრულყოფილად წარმოჩენისა და ნარატიულობის პრინციპს ექვემდებარება. ასეთი ვრცელი იკონოგრაფიული სქემა იშვიათია

---

217 იქვე.

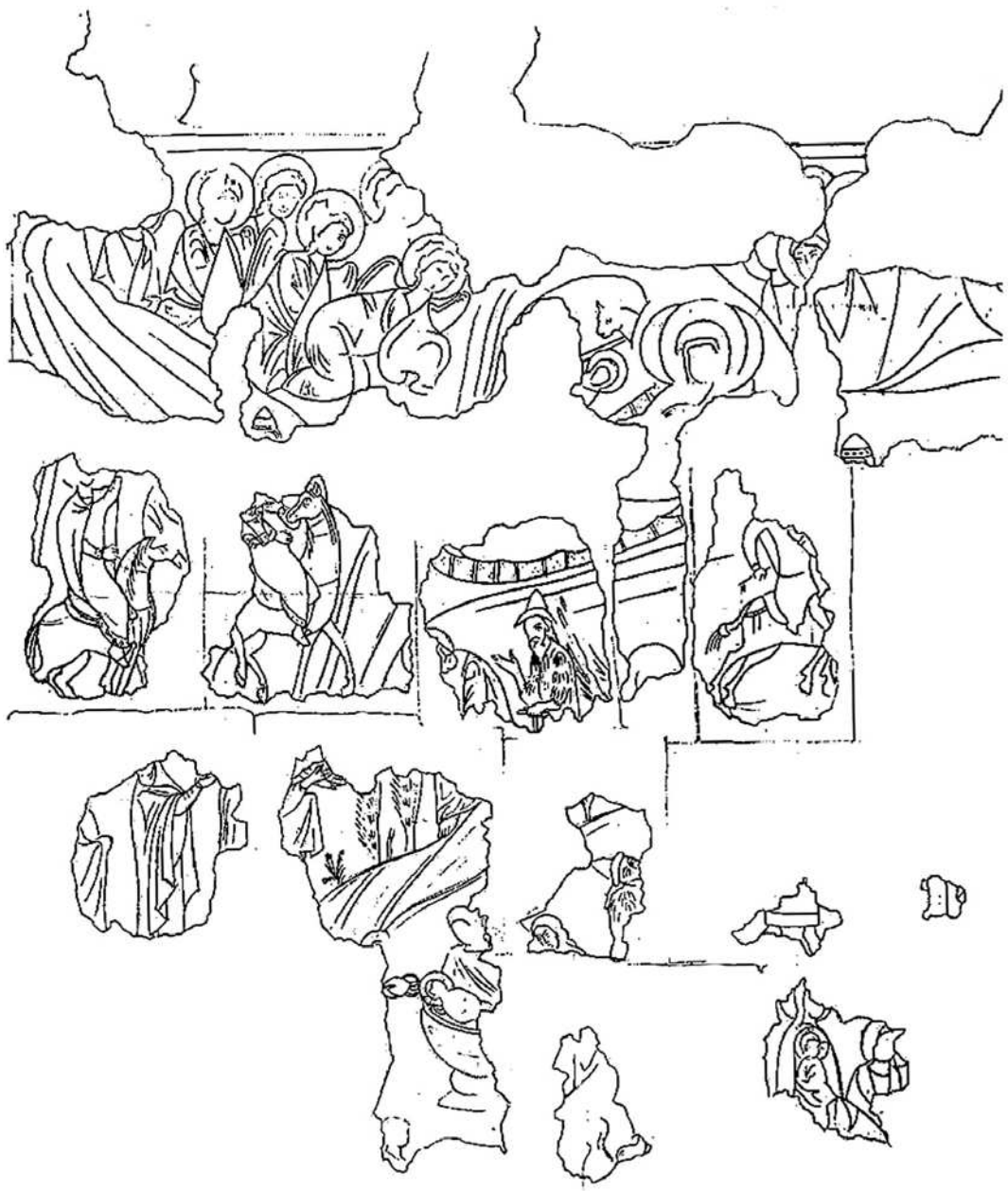
218 უცნობია, თუ რა იყო გამოსახული მოქვის კომპოზიციის შუა ნაწილში.

219 ა. კლდიაშვილი, ვარძიის ანანაურის ეკლესიის მოხატულობანი, დისერტაცია მეცნიერებათა კანდიდატის სამეცნიერო ხარისხის მოსაპოვებლად, თბ., 1994, გვ.18, 20–21.

220 აჭში კომპოზიცია წარმოდგენილია დასავლეთ კედელზე ორ რეგისტრად. საყდარზე მტრედის, სახარებისა და ჯვრის გარდა გამოსახული წამების იარაღები, სისხლით სავსე თასი მეორედ მოსვლის, „დღე განკითხვის“ მოკლე ვარიანტის მნიშვნელობას იძენს. თ. ვირსალაძის აზრით აჭის საკუთხევლის აფსიდში მადიდებელი ანგელოზებისა და დასავლეთ ლუნეტში ორი ანგელოზით გარემოცული ჰეტიმასიის გამოსახულება იმეორებს ოთხთა ეკლესიის აფსიდის მოხატულობის სქემას. სხალთაშიც შესაძლოა ასეთ გადაწყვეტას ჰქონდა ადგილი. — იხ.: Дж. Иосебидзе, Роспись Ачи , с. 29

221 O. Demus, Byzantine mosaic dekoration, p. 20

222 XIV საუკუნის დარბაზული ეკლესიების მოხატულობათა სისტემის შესწავლა საგანგებო კვლევას მოითხოვს და ივი რამდენადმე სცილდება ჩვენი თემის ფარგლებს.



სურ. 11. კამარის ჩრდილო-დასავლეთი ფერდი. "ქრისტეს შობა".

ბიზანტიურ მონუმენტურ ფერწერაში, ხოლო ქართულ კედლის მხატვრობაში ცნობილი არ არის. კანონიკური და აპოკრიფული ეპიზოდებით გავრცობილ სხალთის კომპოზიციაში წარმოდგენილია ქრისტეს შობის თითქმის მთელი ციკლი, რომელიც განვითარებულია მოხატულობის დასავლეთ ნაწილში – ჩრდილოეთ კედელზე წარმოდგენილი „ჩვილთა მოწყვეტისა" და სამხრეთ-დასავლეთის ნიშში გამოსახული იოანე ნათლისმცემლის ბავშვობის სცენებით.

ღვთისმშობლისა და ჩვილის ფიგურები წარმოდგენილია სცენის ზედა ცენტრალურ ნაწილში. მარიამი წევს თეთრ ზოლებიან სარეცელზე, თავი ოვალური ფორმის ბალიშზე აქვს მიყრდნობილი, იდაყვში მოხრილი მარცხენა ხელით კი ჩვილისაკენ მიუთითებს. ღვთისმშობელს ლურჯი სტოლა და წელამდე დაშვებული შინდისფერი მაფორიუმი მოსავს. მაცხოვარი თეთრ საფენებშია გახვეული. ბაგასთან ჩანს წარმართობის სიმბოლო ხარი, სახედრის გამოსახულება კი აღარ იკითხება.[223] მწოლიარე ღვთისმშობლის გამოსახულებას ბიზანტიურ ხელოვნებაში უპირატესობა XIII საუკუნიდან ენიჭება. ეს ტიპი განსაკუთრებით გავრცელებული იყო XIV-XVI სს-ში (კაჭრიე ჯამე, ფლორენციის მოზაიკური ხატი – XIV ს., ათონის ძეგლები – ვატოპედი, ლავრა, დიონისიუ – XVI საუკუნე და სხვ.).[224] სხალთის ღვთისმშობლისათვის დამახასიათებელი პოზა და ჟესტიკულაცია ნერედიცისა (XII ს.) და ტრაპიზონის წმ. სოფიას (XIII ს.) მოხატულობაში გვხვდება.[225] ქართული ხელოვნების ძეგლებში სარეცელზე მიწოლილი ღვთისმშობლის გამოსახულება ასევე ტრადიციულია (ბაქარია ვალაშკერტელის სვინაქსარი – XI ს.;[226] მაცხვარიში,[227] ვარძია,[228] ყინწვისი,[229] აჭი,[230] სორი,[231] უბისი[232] და სხვ.).[233] ქართული ფერწერის ნიმუშებში ღვთისმშობლის ასეთივე ფიგურა წარმოდგენილია სორის „შობის" კომპოზიციაში. ყავისფერი პარალელური ზოლებითა და წერტილოვანი ორნამენტებით შემკული ქსოვილი, რომელზეც ღვთისმშობელი წევს, ტიპურია პალეოლოგოსთა ეპოქის ხელოვნებისათვის (აჭი, უბისი, სორი, საფარა[234] და სხვ.).

223 ხარისა და სახედრის ფიგურები „შობის" კომპოზიციაში ესაიას წინასწარმეტყველებას, წარმართთა და იუდეველთა მოქცევას უკავშირდება. — იხ.: Покровский, Евангелие в памятниках иконографии... ,с. 68-72.

224 „შობის" კომპოზიციაში გავრცელებულია სარეცელზე ნახევრად მიწოლილი ღვთისმშობლის იკონოგრაფიული ტიპი, რომელიც VI საუკუნიდან მომდინარეობს (მონცის ამპულა, მაქსიმიანეს კათედრა) და უფრო მეტად დამახასიათებელია XI-XII სს-ის ბიზანტიური ძეგლებისათვის.- იხ.: Покровский, Евангелие в памятниках иконографии... , с.76-77; O. Demus, The mosaics of Norman Sicily, p. 273; G. Millet, Recherches ..., p.106-109.

225 G. Millet, Recherches ..., p.108-109, fig. 47.

226 Г. Алибегашвили, Художественный принцип иллюстрирования...., с. 35, таб. 14-а.

227 Т . Вирсаладзе, Роспись Мацхвариши, с.214.

228 გ. გაფრინდაშვილი, ვარძია, ტაბ. 95.

229 ო. ფირალიშვილი, ყინწვისის მოხატულობა, ტაბ.22-23.

230 Дж. Иосебидзе, Роспись Ачи, с. 34-35.

231 ი. ჭიჭინაძე, სორის მოხატულობა, გვ. 29.

232 შ. ამირანაშვილი, უბისის ფრესკები, ტაბ. 40-41.

233 ამასთანავე, X-XII სს. საქართველოში გავრცელებული იყო ბაგასთან მჯდომარე მარიამის იკონოგრაფიული სახეც (იფხი, ზემო კრიხი, ატენი, იფრარი, ლაგურკა, ნაკიფარი, ბოჭორმა, წვირმი და სხვ.).

234 გ. ხუციშვილი, საფარის კედლის მოხატულობა, ფოტო.

კომპოზიციის ორივე მხარეს მთებს შუა გამოსახული ანგელოზები მღვიმისაკენ იხრებიან: მარცხენა მხარეს ექვსი ფიგურა ჩანს, მარჯვნივ კი ოთხი ანგელოზის სილუეტი იკითხება (ილ.19). ერთიმეორის უკან 3/4 ბრუნში გამოსახული ანგელოზთა ფიგურების განთავსების ხასიათში სივრცულობა შეიმჩნევა. ერთ-ერთი მათგანი თითქმის მუხლმოდრეკილი ეშვება და ჰიმატიონის ქვეშ დაფარულ ხელებს თაყვანისცემის ნიშნად იწვდის ჩვილისაკენ. „შობის“ კომპოზიციაში უფლის მადიდებელი ანგელოზების გამოსახვა ლუკას სახარების ტექსტს უკავშირდება (ლუკა — 2. 13-14), ისინი ტრადიციულად სცენის ზედა ნაწილში, მღვიმის ორივე მხარეს გამოისახებიან.[235] XI-XII სს-ის ქართული ხელოვნების ნიმუშებში ანგელოზთა რიცხვი რამდენადმე შეზღუდულია, თუმცა ზოგიერთ მათგანში (ლაკლაკიძის ღვთისმშობლის ხატი, მოწამეთას ლორფინი – XI ს.) გვხვდება მრავალრიცხოვანი ანგელოზთა დასი, რომლებიც უფლის განდიდების იდეის გამოხატვას ემსახურებიან.[236] „შობის“ სცენაში ჩართულ ანგელოზთა ასეთ მჭიდრო ჯგუფებს პალეოლოგოსთა ხელოვნების ძეგლებში ვხვდებით (სორი), ამავე პერიოდის ნიმუშებში მოეპოვება ანალოგი მუხლმოდრეკილი ანგელოზის მოტივსაც (მისტრის პერიბლეპტოსი, ხატი ვოლპის კოლექციიდან). [237]

მოგვთა მოგზაურობის ეპიზოდებს კომპოზიციის მარჯვენა და მარცხენა კიდეები ეთმობა (სურ. 11, ილ. 18, 20). მარცხენა მხარეს გამოსახულია ცხენოსანი მოგვების მსვლელობის, კერძოდ კი – ვარსკვლავზე დაკვირვების მომენტი (ვარსკვლავის გამოსახულება დღეს აღარ იკითხება), ხოლო მარჯვნივ – უკან გაბრუნების ეპიზოდი. მოგვთა ფიგურებიც საკმაოდ კომპაქტურ ჯგუფებს ქმნიან. თეთრ ცხენებზე ამხედრებულ მოგვებს გრძელი, კოჭებამდე დაშვებული კაბები და გულთან ფიბულით შეკრული მოსასხამები აცვიათ. კაბის ბოლოები და მაჯები ორნამენტული ქობით აქვთ მორთული. გულმოდგინედ გადმოიცემა ცხენის აღჭურვილობის დეტალები: უნაგირი, ლაგამი, აღვირი. მოგვებს კონუსური ფორმის ორნამენტული არშიით შემკული ქუდები მოსავთ. ფიგურათა თავისუფალი პოზები, მეტყველი ჟესტები გამომსახველობას ანიჭებენ ამ ეპიზოდს. ერთ-ერთი მოგვი ხელს ზეცისაკენ იშვერს, მეორეს აღვირი უჭირავს და გულთან მიტანილი მარცხენა ხელით აღტაცებას გამოხატავს, მესამე კი უკან მდგომი მოგვებისაკენ ტრიალდება. კომპოზიციის მეორე მხარეს, სადაც მოგვთა გამგზავრების მომენტია გამოსახული, მხედარი თამამად მიაჭენებს ცხენს. ცხენის პოზა, მხედრის ფიგურის რთული მოძრაობა, უკან მოქნეული მათრახი დინამიკურობის შეგრძნებას აძლიერებს. მოგზაური მოგვების ფიგურები ქართული კედლის მხატვრობის ნიმუშებში XIV საუკუნიდან გვხვდება (სორი – XIV ს., გელათის წმ. გიორგი – XVI ს., ხონი, ნიკორწმინდა – XVII ს.). სხალთისაგან განსხვავებით ყველა მათგანში ზოგადად წარმოდგენილია მხოლოდ მოგვთა მოგზაურობის ეპიზოდი და არა მათი მოსვლა და გამგზავრება.[238] მოგვთა მოგზაურობის ეპიზოდს ვხედავთ ხობის ეკლესიის მოხატულობაში წარმოდგენილი ღვთისმშობლის აკათისტოს ციკლში (1640-1643 წწ.).[239] საერთოდ – მოგვთა მოგზაურობის მომენტების ასეთი დაკონკრეტება „შობის“ კომპოზიციის ვრცელი რედაქციებისათვის არის სახასიათო. ამ ეპიზოდის წარმოშობა აღმოსავლეთ ქრისტიანულ იკონოგრაფიას უკავშირდება, პირველად იგი VIII საუკუნის სირიულ მინიატურაში გვხვდება, „შობის“ კომპოზიციას კი IX საუკუნის შუა ხანებიდან უკავშირდება.[240] თუმცა მოგვთა მოგზაურობა XI-XII სს-ის ბიზანტიური წრის ძეგლებში შედარებით იშვიათია (Paris gr. 74 – XI ს.,[241] მატენადარანში დაცული 1057 წლის სახარება №3784,[242] ბარბერინის ფსალმუნი – 1092 წ.,[243] ვატიკანის Cod. plut. VI 23 – XII ს.,[244] პალერმოს პალატინის კაპელა, არილის წმ. ახილის ეკლესია – XII ს.,[245] გრადაცი – XIII ს.[246] და სხვ.). უფრო ვრცელ ციკლებს წარმოადგენენ ელინისტური მოტივებით შთაგონებული მინიატურის ნიმუშები (ვატიკანის gr. 1156, plut. VI 23, გერმანული სახარება, ბრინჯაოს კარები იტალიიდან),[247] სადაც მოგვები ნავარდით მიაჭენებენ ცხენებს. XIV-XVI სს-ში კი მისტრის, ათონის, სერბიის, რუსეთის ძეგლებში ეს მომენტი ხშირად და განსაუთრებული მღელვარებით გადმოიცემა[248] (მისტრის ბრონტოქიონი, მეტროპოლი, პერიბლეპტოსი – XIV ს.;[249] მატეიჩა – 1340-1350, კალენიჩა – 1407-1413;[250] ვოლოტოვოს ღვთისმშობლის მიძინების ეკლესია,[251] ხატი ხარების ეკლესიიდან – 1405, „შობის“ ხატი ტრეტიაკოვის გალერეიდან – XV-XVI სს-ის მიჯნა,[252] ხატი ვოლპის კოლექციიდან – XV ს.;[253] ათონის წმ. პავლეს ეკლესია – 1423 წ., დიონისიუ, დოხიარა, ათონის წმ. ევსტათეს ხატი[254]– XVI ს. და სხვ.), მაგრამ უპირატესობა აქაც მხოლოდ მსვლელობისა და თაყვანისცემის მომენტებს ენიჭება. უფრო განვითარე-

235 Н. Покровский, Евангелие в памятниках иконографии …,с.81.

236 Г. Чубинашвили, Грузинское чеканное искусство, Тб., 1959, с.205.

237 ამ მოტივის უფრო ადრეულ ნიმუშს ვხვდებით Copt. 13 სახარების მინიატურაში. – იხ.: G. Millet, Recherches ..., p.96; В.Н. Лазарев, История …, таб. 335-а.

238 ხონის წმ. გიორგის ეკლესიაში (XVII ს) გამოსახულია მოგვთა მოსვლა და მოგვთა თაყვანისცემა.

239 ფონდის „ღია საზოგადოება-საქართველო“ ეროვნული, კულტურული მემკვიდრეობის პროგრამა, (1998), ნახ. 127-131.

240 G. Millet, Recherches ..., p.154.

241 G.Millet., Recherches ..., fig.100-101.

242 Т. А. Измайлова, Армянская миниатюра XI века, М., 1979, с, 76.

243 Н. Покровский, Евангелие в памятниках иконографии... , с.123.

244 В. Лазарев, История…,таб.159 а.

245 H. Stern, L’art bizantin, p.148.

246 G.Millet, Recherches ..., p.142,fig.88.

247 G.Millet., Recherches ..., p. 140, fig.93-99.

248 G.Millet., Recherches ..., 136-137.

249 G.Millet., Recherches ..., p.142, fig.,106;В.Лазарев., История византиискоой живописи М., 1986с.172, таб.562-566.

250 G.Millet., Recherches ..., fig.105-106.

251 Л. Лифшиц, Монументальная живопись Новгорода, таб.61-63; М. Алпатов, Фрески церкви Успения на Волотовом поле, М., 1977, ил.47; Г. Вздорнов, Волотово. Фрески церкви Успения на Волотовом поле близ Новгорода, М., 1989, фото 59.2 и 59.10.

252 Н. Розанова, Альбом «Ростово-Суздальская живопись XII-XV веков» , М.,1970,таб. 55-56.

253 В.Лазарев., История …, с.170.

254 G.Millet., Recherches ..., fig.36-39.

ბულ რედაქციებში კი (გრადაცი, მისტრის ბრონტოქიონი) გაერთიანებულია სამივე ეპიზოდი. „შობის“ კომპოზიციაში მოგვთა თაყვანისცემის სცენის ჩართვა დამახასიათებელია ქართული და ბიზანტიური ხელოვნებისათვის, მაშინ როცა დასავლეთში და კაპადოკიაში ისინი დამოუკიდებლად გამოისახებოდნენ.[255] სხალთის კომპოზიციაში მოგვთა თაყვანისცემის ეპიზოდი, როგორც აღვნიშნეთ, შესაძლოა გამოსახული იყო სცენის ქვედა მარჯვენა ნაწილში, სადაც ამჟამად იკითხება ორნამენტული არშიით მორთული კაბის ფრაგმენტი.[256] „შობის“ კომპოზიციაში მოგვთა მოგზაურობისა და მოგვთა თაყვანისცემის ასეთი დაჯგუფების პრინციპს ვხედავთ მისტრის ბრონტოქიონის მოხატულობაშიც.[257] ქართულ ხელოვნებაში მოგვთა ფიგურების გამოსახვა შობის სცენის მარჯვენა მხარეს, უმთავრესად, XII–XIII საუკუნეების ძეგლებისათვის არის დამახასიათებელი (ვარძია,[258] ზენობანი, კისორეთი,[259] დავით გარეჯის უდაბნოს ხარების ეკლესია – XIII ს.,[260] უბისი[261] და სხვ.).

იოსები ზის კომპოზიციის ცენტრში მარიამისაკენ ზურგშექცევით (სურ. 11, ილ. 21–22). იოსების ასეთი პოზა დამახასიათებელია ადრეული და სირია–კაპადოკიური იკონოგრაფიული რედაქციებისათვის. ამავე პრინციპით გამოისახება ღვთისმშობლისა და იოსების ფიგურები XI–XII სს–ის ბიზანტიურ ძეგლებში.[262] იოსების ფიგურის ცენტრში გამოსახვა არ არღვევს დადგენილ იკონოგრაფიულ ნორმებს, რადგან მარიამის, იოსებისა და განბანების ჯგუფის გადაადგილება დასაშვებია ბიზანტიური იკონოგრაფიისათვის.[263] მარიამის ფიგურასთან მიმართებაში იოსები ინარჩუნებს თავის ტრადიციულ ადგილს. შუა საუკუნეების ქართულ კედლის მხატვრობაშიც იოსები ძირითადად გამოისახება კომპოზიციის მარცხენა კიდეში მარიამისაკენ მიმართული ან ზურგშექცეული.[264] ნიშანდობლივია ისიც, რომ იოსები სხალთაში წარმოდგენილია არა იზოლირებულად, არამედ მწყემსის ფიგურასთან ერთად. ხელზე თავდაყრდნობილი იოსები ბრუნდება უკან მდგომი მოხუცი მწყემსისაკენ. მწყემსს მოსავს მონაცრისფრო–ლურჯი ბეწვის სამოსი, ფართოფარფლებიანი ქუდი, მარცხენა ხელით ეყრდნობა ჯოხს, ხოლო მარჯვენათი იოსებს მიმართავს. მოხუცი მწყემსის ასეთი პოზა სახასიათოა ბიზანტიური იკონოგრაფიისათვის, თუმცა მსგავსი ფორმის თავსაბურავი პალეოლოგოსთა ეპოქამდელ ძეგლებში არ გვხვდება.[265] იოსების მობრუნებული თავი, მწყემსის ჟესტიკულაცია გამომსახველობას ანიჭებს ამ ჯგუფს. მათი გასაუბრების ეპიზოდით „შობის“ ტრადიციულ კომპოზიციაში შემოდის მწყემსთა თაყვანისცემის მომენტიც, თუმცა ბიზანტიურ ხელოვნებაში უპირატესობა, ძირითადად, მწყემსთა ხარებას ენიჭება. ტრადიციულად, ანგელოზთა დასს გამოეყოფა ერთ–ერთი მათგანი, რომელიც მინდორში მყოფ მწყემსებს აუწყებს უფლის შობას (იფრარი, ლაგურკა, ნაკიფარი, წვირმი, მაცხვარიში, ბოჭორმა, ვარძია, ტიმოთესუბანი, ზენობანი, აჭი, სორი, საფარა, უბისი და სხვ.). სხალთაში მწყემსთა ხარების ეპიზოდი ჩამოტანილია სცენის შუა ნაწილში, სადაც ზეცისაკენ სახეაპყრობილი მოხუცი მწყემსი შეჰყურებს იქვე მოფარფატე ანგელოზს. მწყემსთა ხარების ასეთი გადაადგილების მაგალითს გვიჩვენებს გრადაცის[266] კომპოზიცია, ვოლოტოვოს მოხატულობა.[267] ვფიქრობთ, რომ ასეთი ცვლილება სხალთის კომპოზიციაში დამატებითი ელემენტების შეტანის შედეგია, რის გამოც პასტორალური სცენა განბანების ეპიზოდის პარალელურად, კომპოზიციის ქვედა ნაწილში გრძელდება. აქ სილუეტურად იკითხება ახალგაზრდა მწყემსებისა და ცხვრის ფარის ფრაგმენტები. ერთ–ერთი მწყემსი სალამურს უკრავს. მუსიკოსის ფიგურა ბიზანტიურ იკონოგრაფიაში VI საუკუნიდან გვხვდება პალესტინის, კონსტანტინოპოლის, კაპადოკიის ადრეულ ძეგლებში (თოქალის კაპელა, კარანლეკ–ქილისე, კარაბაჰ ქილისე, ემალი ქილისე და სხვ.).[268] მისი გამოსახვა იოანე ოქროპირის ლიტურგიას უკავშირდება.[269] ეს მოტივი შედარებით იშვიათად გვხვდება XI–XII სს–ის ფერწერაში,[270] XIV საუკუნიდან კონსტანტინოპოლის, მისტრის, ათონის ძეგლებში კი უფრო ფართოდ მკვიდრდება (მისტრის პერიბლეპტოსი,[271] პანთანასი, ბობოშევო,[272] ხატი ვოლპის კოლექციიდან, ვასილის აღსავლის

255 Т.Вирсаладзе, Роспись Земо-Крихи, с. 123; Н.Покровский, Евангелие в памятниках иконографии... , с. 113-132; Grabar A., Martirium, Recherches sur le culte de réliques et l art chrétien antique, Paris,1946, p.29.

256 ვარსკვლავზე დაკვირვების მომენტში მოგვებს სწორედ ასეთი კაბები მოსავთ.

257 ბრონტოქიონში ღვთისმშობლის ირგვლივ წარმოდგენილია ფიგურათა ოთხი ჯგუფი: ზემოთ მოგვთა მოსვლა და გამგზავრება, ქვემოთ მარჯვნივ მოგვთა თაყვანისცემა, მარცხნივ კი მსახური ქალები, რომელთაც მიუძღვის ანგელოზი. –იხ.: G.Millet., Recherches ..., p.142.

258 გ. ალიბეგაშვილი, ვარძიის მოხატულობანი, „ხელოვნება“, 4, თბ., 1990, გვ.56.

259 მ. დიდებულიძე, ზენობანის მაცხოვრის ეკლესიის მოხატულობა, გვ. 163–164.

260 მ. ბულია, დავით გარეჯის უდაბნოს მონასტრის ხარების ეკლესიის მოხატულობა, „სადისერტაციო მაცნე“ ხელოვნებათმცოდნეობის მეცნიერებათა კანდიდატის ხარისხის მოსაპოვებლად, თბ., 1993, გვ.10.

261 შ. ამირანაშვილი, უბისის ფრესკები, ტაბ. 34,41.

262 Н.Покровский, Евангелие в памятниках иконографии... , с.85.

263 G. Millet., Recherches …, p.101-103.

264 ღვთისმშობლისაკენ ზურგშექცევითაა გამოსახული იოსები იფხის, ზემო კრიხის, ატენის, ტიმოთესუბნის, აჭის, საფარის წმ. საბას მოხატულობაში. – იხ.:
Н. Аладашвили, Г. Алибегашвили, А. Вольская, Живописная школа Сванети, с. 9; Т.Вирсаладзе, Роспись Земо-Крихи., с.123; თ. ვირსალაძე, ატენის სიონის მოხატულობა, ტაბ 83; Е.Привалова., Роспись Тимотесубани, с.54, рис.16; Дж.Иосебидзе, Роспись Ачи, с.8-9; გ. ხუციშვილი, საფარის კედლის მოხატულობა, გვ. 54, 83.

265 Н.Покровский, Евангелие в памятниках иконографии... , с.89; G.Millet, Recherches …, p.126-128.

266 გრადაცში მწყემსთა ხარება გამოსახულია ბაგის ქვემოთ მარჯვენა მხარეს, აქ ამ ეპიზოდის გარდა ყველა ნაწილი ინარჩუნებს თავის ტრადიციულ ადგილს. იხ.: G.Millet., Recherches …, p.142, fig.88.

267 М. Алпатов, указ. соч. ,ил. 48; Г. Вздорнов, указ. соч., фото 59,6.

268 G.Millet., Recherches …, p.114, fig.56,60,61.

269 მუსიკოსი მწყემსი გამოისახება ან უშუალოდ დაკვრის მომენტში, ან შეჩერებული, ხელში სალამურით და ანგელოზისაკენ მომზირალი სახით. – იხ.: G. Millet., Recherches , p. 133–135.

270 Plut. VI 23, XII ს–ის გერმანული სახარების მინიატურა, არილი, გრადაცი და სხვ.

271 Ch. Andreopoulou-Kilaku, Mistra, fig. 22 .

272 Д.Панаиотова, Болгарская монументальная живопись XIV века, с.176.

კარი,[273] ხატი ტრეტიაკოვის გალერეიდან – XV ს–ის პირველი ნახევარი,[274] ათონის წმ. პავლე, დიონისიუ[275]და სხვ.). ქართულ მონუმენტურ ფერწერაში მუსიკოსი მწყემსის გამოსახულება XIII საუკუნიდან გვხვდება ახტალის (XIII ს.),[276] ბობნევის (XVII ს.)[277] მოხატულობაში. ამდენად, სხალთის კომპოზიციაში გაერთიანებულია ლუკას სახარებაში მოხსენიებული სამივე მომენტი: პასტორალური სცენა, მწყემსთა ხარება და თაყვანისცემა.

სხალთის „შობის“ კომპოზიციაში ჩართული მსახური ქალების მსვლელობის ეპიზოდი, რომელიც სალომეს ურწმუნოების გამო მოხდენილ სასწაულს გადმოგვცემს, იშვიათია ბიზანტიურ იკონოგრაფიაში, ხოლო ქართული ხელოვნების ნიმუშებში საერთოდ არ გვხვდება. ეს ჯგუფი გამოსახულია სცენის ქვედა მარცხენა მხარეს (სურ. 11, ილ.17). ბებიაქალებს მოუძღვის ანგელოზი, რომლის ღვთისმშობლისაკენ მიმართული ჟესტი სალომესადმი მიცემული რჩევის გამომხატველია, იგი ეუბნება მას, რომ ურწმუნოების გამო დასნეულებული ხელის განკურნება ჩვილის შეხებით შეიძლება. სალომეს ფიგურა აქცენტირებულია ჟესტიკულაციით – მას მხოლოდ ჩვილისაკენ გაწვდილი მარჯვენა ხელი მოუჩანს, თავი კი უკან მდგომი ქალისაკენ აქვს მიბრუნებული. ამ უკანასკნელის გაწვდილ ხელებს მაფორიუმი ფარავს. ქრისტეს შობის ეს ეპიზოდი იაკობისა (1, 19–20) და ფსევდო მათეს აპოკრიფულ სახარებაშია მოთხრობილი.[278] იგი გამოსახულია მაქსიმიანეს კათედრაზე (VI ს.), სანტა მარია ანტიკვას, კასტელსეპრიოს (VII–VIII სს.),[279] მისტრის ბრონტოქიონის მოხატულობაში (XIV ს.), ფსკოვის ხატზე.[280] სხალთაში წარმოდგენილი ეპიზოდი მსგავსებას ბრონტოქიონის ფრესკასთან ამჟღავნებს.[281] სალომე ამ შემთხვევაში არის უფლის განკაცების ერთ–ერთი მოწმე, რომელსაც ეკისრება მსახური ქალის ფუნქციაც. [282]

განბანების ეპიზოდის გამოსახვა შობის კომპოზიციის ქვედა ცენტრალურ ნაწილში ტრადიციულია ქართული ფერწერისათვის (ზემო კრიხი, ვარძია, საფარა, სორი და სხვ.). თუმცა სხალთაში უცნაურია ის, რომ განბანების ეპიზოდში სამი მსახური მონაწილეობს (სურ. 11, ილ. 17). ემბაზთან მჯდომი ქალი ბანს ჩვილს, მარცხნივ მდგომი მსახური, რომელსაც ორყურა სურა უჭირავს, ასხამს წყალს, ხოლო მარჯვნივ გამოსახული ქალი, რომელიც ზემოდან დაჰყურებს ყრმას, შესაძლებელია, ამოწმებს წყლის სითბოს. შუა საუკუნეების ქართული და ბიზანტიური ხელოვნების ნიმუშებში განბანების ეპიზოდში ძირითადად ორი მსახური ქალი გამოისახება.[283] ამ ეპიზოდის სხალთის მსგავს გადაწყვეტას ვხედავთ სერბიის გრადაცის კომპოზიციაში.[284] ეს თავისებურება, შესაძლოა, რომელიმე აპოკრიფული ტექსტის გავლენის ან მხატვრის შემოქმედებითი დამოკიდებულების ნაყოფი იყოს. საყურადღებოა, რომ ჩვილი ემბაზში გამოსახულია არა ფრონტალურ, არამედ XIII–XIV სს–ის ნიმუშებისათვის სახასიათო გადაწვენილ პოზაში (აჭი, საფარა და სხვ.).[285]

„შობის“ კომპოზიციის ბოლო ეპიზოდი „ეგვიპტედ ლტოლვა“ გამოსახულია სცენის ქვედა მარჯვენა კუთხეში (სურ. 11). ბიზანტიური იკონოგრაფიული ტრადიციის თანახმად სახედარზე ამხედრებულ მარიამსა და იესოს წინ მიუძღვის იოსები.[286] მარიამს სათუთად უჭირავს ყრმა, იესოს მარჯვენა ხელი კურთხევის ნიშნად გულთან აქვს მიტანილი. იოსების ღვთისმშობლისაკენ მობრუნებული ფიგურა, აწეული თავი ერთ სიუჟეტურ ქარგაში კრავს ამ ეპიზოდს. მარიამი, ადრეული ნიმუშებისათვის სახასიათო ფრონტალური პოზისაგან განსხვავებით, გამოსახულია 3/4 ბრუნში.[287] „ეგვიპტედ ლტოლვის“ სცენა ხშირად გვხვდება XIV–XV საუკუნის ბიზანტიური მონუმენტური ფერწერის ნიმუშებში (გრადაცი, მისტრის მეტროპოლი, თეოსკეპასტოსი,[288]კოვალიოვოს მაცხოვრის ფერისცვალების ეკლესია,[289] კალენიჩა[290] და სხვ.). ქართულ ფერწერაში ამ ეპიზოდის შემოტანა ძირითადად მინიატურის ნიმუშებისათვის არის დამახასიათებელი (ჯრუჭის II – XII ს., გელათის სახარება და სხვ.), ამ სცენის ადრეულ გამოსახულებას კვაისა ჯვრის რელიეფზე (X ს.) ვხვდებით,[291] გვიან ხანაში კი ხობის მოხატულობაში (XVII ს.), ღვთისმშობლის აკათისტოს საგალობელთა ციკლში ვხედავთ. ამდენად, ნათელია, რომ „ეგვიპტედ ლტოლვის“ სცენა, ძირითადად, XIV–XV სს–ის ბიზანტიურ ხელოვნებაშია გავრცელებული, ქართულ ხელოვნებაში კი იგი იშვიათად გვხვდება.

ამდენად, სხალთის „შობის“ კომპოზიციაში უფლის განკაცების იდეა გამოსახულია ვრცლად

273 Н.Покровский, Евангелие в памятниках иконографии... , с. 81

274 М. Алпатов, Сокровища русского искусства, Ленинград, 1971, таб. 130-131

275 G. Millet., Recherches …, p.36,93,107-109.

276 შ. ამირანაშვილი, ქართული ხელოვნების ისტორია, გვ. 262.

277 ო. ფირალიშვილი, ბობნევის მოხატულობა, გვ. 19.

278 J.K. Elliot,The Apokriphal New Testament, A collection of Apokriphal Christian literatur in an English translation, Oxford,1993, p.233-265.

279 В.Лазарев, Фрески Кастельсеприо,»Византииская живопись,» М., 1971 , с.83 .

280 G.Millet, Recherches …,p. 107, 144-145; Н.Покровский,. Евангелие в памятниках иконографии... ,с. 52-53.

281 მისტრის კომპოზიციაში ორ ბებიაქალს მოუძღვის ანგელოზი. სხალთის მსგავსად, ქალები აქაც თავდაბურულია. ფსკოვის ხატზე კი სალომეს შარავანდი ამკობს, ხოლო მეორე ბებიაქალი გამოსახულია თავსაბურავის გარეშე შეკრული თმებით.

282 განბანების შესახებ არაფერია ნათქვამი კანონიკურ ტექსტებში. იაკობისა (1,19–20) და ფსევდომათეს (13–14) პროტოსახარება ორ მსახურ ქალს იხსენიებს. ამ ეპიზოდის პირველი ნიმუშები ბიზანტიურ ხელოვნებაში IX საუკუნიდან გვხვდება. – იხ.: Н. Покровский, Евангелие в памятниках иконографии... ,с.79-81.

283 ქართულ ხელოვნებაში დადასტურებულია რედაქციები ერთი მსახური ქალის მონაწილეობით (ზაქარია ვალაშკერტელის სვინაქსარი, ვანის ოთხთავი, კალოუბნის წმ. გიორგის ეკლესიის მოხატულობა). – იხ.: Г. Алибегашвили,Художественный принцип иллюстрирования…, с.35, таб .14-а; Е. Привалова, Роспись церкви Георгия Калаубанского…,с.144, рис.3.

284 G.Millet, Recherches …,p. 100,fig. 88.

285 XIII ს–დან ხშირია რედაქციები, რომლებშიც ჩვილი ბებიაქალს უზის მუხლებზე.

286 G. Millet, Recherches …, p.157-158.

287 ამ სცენის ყველაზე ადრეული გამოსახულება ვატიკანის მენოლოგიაშია დაცული (X ს.), იგი ძალზე პოპულარული იყო კაპადოკიასი. – იხ.: Н. Покровский, Евангелие в памятниках иконографии... ,с.137.

288 G. Millet., Recherches …, p. 146,155-158 ,fig., 88,108-112.

289 Л.Лифшиц, Монументальная живопись Новгорода, с. 505.

290 С. Радоичич, Фрески Каленича, сб., «Андрей Рублев и его эпоха,» М.,1971,с. 250-261.

291 Н.Аладашвили, Монументальная скульптура Грузии, Москва, 1977, с. 72, ил. 68.

მოვლენის თითოეული დეტალის დაკონკრეტებითა და სიუჟეტის ნარატიულობით. ერთი მხრივ, აქ თავმოყრილია ქრისტეს შობის მთელი ციკლი, რომელიც თავისი კომპლექსური კომპოზიციური გადაწყვეტით ბიზანტიურ იკონოგრაფიულ ტრადიციას მისდევს.[292] მეორე მხრივ, ქრისტეს შობის თემის განვითარება ტაძრის ამავე ნაწილში წარმოდგენილი „ჩვილთა მოწყვეტისა“ და იოანე ნათლისმცემლის ბავშვობის სცენებით, მოწმობს, რომ ციკლის გაშლის პრინციპი აღმოსავლეთ-ქრისტიანულ იკონოგრაფიულ ტრადიციას ეფუძნება.[293] ეს ტრადიცია ვლინდება XIV-XV სს-ის ნიმუშებშიც (მისტრის მეტროპოლი, მატეიჩა, თეოსკეპასტოსი, კალენიჩა და სხვ.).

პალეოლოგოსთა ეპოქის ფერწერაში „შობის“ ციკლს უჭირავს ისეთივე მნიშვნელოვანი ადგილი, როგორც შობის ლიტურგიას საეკლესიო ღვთისმსახურებაში. ქრისტეს ბავშვობის ციკლი წარმოადგენს მაცხოვრისადმი მიძღვნილი აკათისტოს ჰიმნის პირველ ნაწილს. ბავშვობის ციკლები ბიზანტიურ ხელოვნებაში ადრე შუა საუკუნეებიდან არის ცნობილი (სანტა მარია მაჯორეს – V ს., ბაუიტის ეკლესიები, პერუშტიცა – VII ს.), განსაკუთრებით პოპულარულია კაპადოკიაში, გვხვდება მინიატურის ნიმუშებში (Paris gr. 510 - IX ს., Paris gr. 74 , plut. VI 23), იშვიათია XI-XII სს-ის მონუმენტურ მხატვრობაში, XIII საუკუნიდან კი შედარებით ხშირად გვხვდება (მონრეალის ტაძრის მოზაიკა, ვენეციის წმ. მარკოზის, ბოიანას – 1259 წ., გრადაცის, ოქრიდის პერიბლეპტოსის – 1295 წ. მოხატულობანი და სხვ.).[294] XIV საუკუნიდან ტაძრის მოხატულობის სისტემაში მნიშვნელოვან ადგილს იჭერს დიდაქტიკური ხასიათის კომპოზიციები (მისტრის მეტროპოლი, სალონიკის მოციქულთა ეკლესია – 1315 წ., ჟიჩა -1307-13115, სალონიკის ნიკოლოზ ორფანოსი – XIV ს-ის 40-იანი წლები და სხვ.), რომლებშიც ქრისტეს ბავშვობის სცენებს საგანგებო ყურადღება ეთმობა.[295] შობის ციკლი თავის მხრივ წარმოადგენდა ამ დღესასწაულისადმი მიძღვნილი საკითხავების ერთგვარ ილუსტრაციას, რომელიც გამოისახებოდა როგორც ერთიანი კომპლექსური კომპოზიციის, ასევე ცალკეული სცენების სახით. სხალთის „ქრისტეს შობის“ სცენასაც, ამ დღესასწაულის ფართოდ გამოხატვის პრინციპიდან გამომდინარე, საღვთისმსახურო საკითხავების თანამიმდევრული წარმოჩენის მნიშვნელობა ენიჭებოდა.

სხალთაში გამოსახული „ქრისტეს შობის“ სცენა ძალზე საინტერესოა როგორც იკონოგრაფიული, ასევე კომპოზიციური აგებულების თვალსაზრისით. ღვთისმშობლის ფიგურა არ ქმნის

292 ასეთივე პრინციპით იგება გრადაცისა და მისტრის ბრონტოქიონის კომპოზიციებიც. გრადაცში ჩართულია იოსების სიზმარი, ჰეროდეს გასაუბრება მეცნიერებთან, მოგვთა მოგზაურობა, ჰეროდეს მიერ მათი მიღება, ჩვილთა მოწყვეტა, ეგვიპტედ ლტოლვა; ბრონტოქიონში მოგვთა მოგზაურობა, სალომეს დარწმუნება. — იხ. : G. Millet., Recherches …, p. 142-143,fig.88.

293 ქრისტეს შობის თემის თანდათანობითი გაშლა ცალკეული სცენების სახით დამახასიათებელია ეგვიპტის, კაპადოკიის ძეგლებისათვის (თოქალი,კარაბაჰი, კარანლეკი, ჩარექლი, ელ-ნაზარი და სხვ.). ამავე ტრადიციას მისდევს პალატინის კაპელის მოზაიკური ფრიზებიც. — იხ.: G. Millet., Recherches …, p.144-145,151-152, fig. 105-106,112.

294 G. Millet., Recherches …, p. 163-169; H. Stern, L’ art bizantin, p. 143-144.

295 Velmans T., Les fresques de Saint Nicolas Orphanos à Saloniques et les rapports la peinture d’icones et la décoration monumentale au XIV siècle, «Cachiers Archéologiques,» XVI, Paris, 1966, p.169.

მკვეთრ კომპოზიციურ აქცენტს. იგი თითქოს „იკარგება“ ნარატიული დეტალების მრავალფეროვნებაში. კომპოზიციის აგების ასეთი ხასიათი თხრობითი მომენტების გაძლიერების სურვილითაა განპირობებული. ღვთისმშობელი და ანგელოზთა ფიგურები ერთიან, იზოლირებულ ჯგუფს ქმნიან. სცენის დანარჩენი ეპიზოდები ერთმანეთისაგან გამიჯნულ ჯგუფებად გამოისახება. მაგალითად, „მოგვთა მოსვლასა“ და „გამგზავრებას“ შორის თავსდება მწყემსებისა და იოსების ფიგურები, რომლებიც თავის მხრივ მიჯნავს მსახური ქალებისა და „მოგვთა თაყვანისცემის“ ეპიზოდებს. სცენის ქვედა ნაწილში გამოსახული განბანების, პასტორალური სცენისა და ეგვიპტედ ლტოლვის ეპიზოდებიც რამდენადმე დამოუკიდებელ ერთეულებად აღიქმება. იკონოგრაფიული სქემისათვის სახასიათო კანონების გათვალისწინების მიუხედავად, სხალთის „შობის“ კომპოზიცია დეტალების რამდენადმე თავისუფალი განთავსებითა და გაბედული კომპოზიციური გადაწყვეტით ხასიათდება. ეს თავისებურება მწყემსთა ხარების ეპიზოდის ცენტრში, ხოლო პასტორალური სცენის – ქვედა ნაწილში გამოსახვაში და საერთოდ, ეპიზოდების სიმრავლეში გამოიხატება. სხალთის „შობის“ კომპოზიციას არ ახასიათებს ლაკონური კომპოზიციური წყობა, რადგან იგი სიბრტყის მაქსიმალური, შემოქმედებითი ათვისების, სიუჟეტის დაწვრილმანებული გადმოცემის პრინციპს ეფუძნება.

ამდენად, სხალთის მოხატულობაში წარმოდგენილი ვრცელი იკონოგრაფიული რედაქცია გამოსახავს XIV-XV სს-ის ბიზანტიურ ხელოვნებაში ფართოდ გავრცელებულ ქრისტეს შობის თითქმის სრულ ციკლს. ასეთი განვითარებული „შობის“ სცენა იშვიათად გვხვდება ბიზანტიურ ხელოვნებაში, ხოლო ქართულ ნიმუშებში მას ანალოგი არ მოეპოვება. „შობის“ სცენაში ჩართულ ანგელოზთა ფიგურების ასეთ მჭიდრო ჯგუფებს, მოგვთა მოგზაურობის, სალომეს სასწაულის, ევვიპტედ ლტოლვის ეპიზოდებს, სამ მსახურ ქალს ჩვილის განბანებაში, ღვთისმშობლის სარეცლის ზოლებიან საფარს ძირითადად XIII-XIV სს-ის ბიზანტიურ ხელოვნებაში ვხედავთ. ქრისტეს შობის ციკლისადმი, აპოკრიფული დეტალებისადმი ასეთი ინტერესი მოწმობს, რომ სხალთის ოსტატები, ისევე როგორც პალეოლოგოსთა ეპოქის სხვა მხატვრები, აქცენტს ისეთ იშვიათ იკონოგრაფიულ ვერსიებზე აკეთებენ, რომელთაც ფესვები ადრეული ხანის ხელოვნებაში (VI-VIII სს.) აქვთ გადგმული. შესაძლოა, სხალთის მომხატველი ოსტატებისათვისაც ცნობილი იყო ასეთი ვრცელი იკონოგრაფიული ვერსიის მქონე როგორც თანადროული, ასევე უფრო ძველი პერიოდის ნიმუშებიც. მთელი რიგი დეტალები – სალომეს სასწაულის, განბანების ეპიზოდში გამოსახული სამი მსახური ქალისა და ევვიპტედ ლტოლვის მოტივები არ არის დამახასიათებელი ქართული მონუმენტური ფერწერის ნიმუშებისათვის. პალეოლოგოსთა ეპოქის სიახლეებიდან „შობის“ კომპოზიციაში, ძირითადად, მოგვთა მოგზაურობის ეპიზოდი შემოდის (სორი, გელათის წმ. გიორგი, ნიკორწმინდა, ხონის წმ. გიორგი), თუმცა, როგორც აღვნიშნეთ, ქართული, იკონოგრაფიული ვერსიებისათვის უცხოა მოგზაურობის მომენტების ასეთი დაკონკრეტებაც. შუა საუკუნეების ქართულ კედლის მხატვრობაში რამდენადმე არატ-

რადიციულია ქრისტეს ბავშვობის ციკლის გამოსახვაც. ქრისტეს შობის მოვლენებს შედარებით ვრცლად მინიატურის ნიმუშები გამოსახავენ (ჯრუჭის II, გელათის, მოქვის ოთხთავები და სხვ.). სხალთის მოხატულობაში „შობის“ კომპოზიციის ასეთი ვრცელი იკონოგრაფიული რედაქციის შერჩევა პალეოლოგოსთა ეპოქის ხელოვნებაში გავრცელებული მაცხოვრის შობის ციკლების უშუალო ზეგავლენის გამოხატულება უნდა იყოს.

აქვე განვიხილავთ *„ჩვილთა მოწყვეტის“* კომპოზიციას, რომელიც წარმოდგენილია ჩრდილოეთი კედლის დასავლეთ თაღოვან ნიშში, შობის კომპოზიციის ქვემოთ (სურ. 25, ილ. 23.). იგი გადმოგვცემს „ეგვიპტედ ლტოლვის“ შემდგომ მოვლენებს. ეს სცენაც ნაკლულია. შემორჩენილია ჩვილთა დატირებისა და მოწყვეტის დრამატული ეპიზოდები, კლდეს შეფარებული ელისაბედის ფიგურის ფრაგმენტი, რომელსაც ლურჯი სტოლა და ღვინისფერი მაფორიუმი ემოსა. მოტირალი დედების მწუხარება უზომოა, ერთ-ერთი მათგანი ხელებით იხოკავს სახეს, მეორეს პოზა – დახრილი თავი, მუხლებზე დაშვებული ხელები, მოდუნებული სხეული თითქოს ბედს შეგუებულ მდგომარეობას გამოხატავს. აქვე მიწაზე დევს ყრმის მოკვეთილი თავი და სხეული. გვერდით კი გამოსახულია უმანკო ბავშვთა მოწყვეტის ეპიზოდი, მეომარი ფეხში წვდება ყრმას, რათა გამოგლიჯოს იგი დედას. ეს უკანასკნელი კი თავგანწირვით ცდილობს შეაჩეროს ჯალათის ზეაღმართული მახვილი. ეს მოტივი „ჩვილთა მოწყვეტის“ კომპოზიციაში ადრეული ხანიდან ჩნდება, გვხვდება რაბულას სახარების (586 წ.), Paris gr. 74 (XI ს.), მოქვის (1300 წ.) და სხვ. მინიატურებში. სხალთის კომპოზიციის შემორჩენილი ფრაგმენტებით, შეიძლება ვთქვათ, რომ სცენა საკმაო ემოციურობითა და დრამატულობით ხასიათდებოდა.

ბიზანტიურ მხატვრობაში „ჩვილთა მოწყვეტის“ კომპოზიცია V-VI სს-დან გვხვდება, რაბულას სახარებაში, მაქსიმიანეს სარკოფაგზე (VI ს.) უკვე საკმაოდ დაძაბული სცენებია წარმოდგენილი. პერუშტიცას მოხატულობაში გვხვდება აპოკრიფული დეტალებით გავრცობილი რედაქცია.[296] კაპადოკიის არქაულ ძეგლებში კი ხშირად გამოისახება იაკობისა და ფსევდომათეს აპოკრიფული სახარებების მიხედვით შექმნილი რედაქციები, ელისაბედის სასწაულებრივი გადარჩენისა და ზაქარიას სიკვდილის ეპიზოდებით. ამ სცენას ვხედავთ მინიატურებშიც (Paris gr. 510, Paris gr. 74, ბარბერინის ფსალმუნი, Paris Suppl. 27- XIIს., ვატიკანის ბიბლიოთეკის სახარება 1156 – XI ს. და სხვ.). ქართულ ხელოვნებაშიც იგი, უმთავრესად, სახარების დასურათებაში გვხვდება (გელათის, მოქვის ოთხთავის მინიატურები). სავარაუდოდ ეს სცენა გამოსახული იყო ოთხთა ეკლესიის მოხატულობაში (X ს.).

ძველი აღმოსავლეთ-ქრისტიანული ტრადიციების ამოტივტივებას ადგილი აქვს პალეოლოგოსთა ეპოქაში. „შობის“ ციკლის გავრცობილი იკონოგრაფიული რედაქციები განსაკუთრებულ ადგილს იჭერს XIV ს-ის მონუმენტურ მხატვრობაში (კაჭრიე ჯამე, მისტრის მეტროპოლი, ბრონტოქიონის გვერდითი სამლოცველო, ტრაპიზონის თეოსკეპასტოსი და სხვ.). გ. მილე შენიშნავს, რომ ეს სცენები, ადრეული პროტოტიპებისაგან განსხვავებით, გამოირჩევიან მეტი

296 აქ გამოსახულია „მოგვთა თაყვანისცემა„, „ეგვიპტედ ლტოლვა„, „ჩვილთა გვემა„ მთას შეფარებული ელისაბედისა და იოანე ნათლისმცემლის ფიგურებით, ანგელოზის გამოცხადება ზაქარიასადმი, ზაქარიას სიკვდილი. — იხ.: В. Лазарев,История …, с.49.

დრამატულობითა და ემოციურობით, ჩვილთა მოწყვეტის ეპიზოდისადმი დიდი ინტერესით და აპოკრიფული სიუჟეტების მნიშვნელოვანებით. ამ სცენისათვის დამახასიათებელი მდიდარი ფანტაზია (გრადაცი, კაჭრიე-ჯამე, თეოსკეპასტოსი და სხვ.) გრიგოლ ნოსელის პოეტური ქადაგებით არის შთაგონებული. სხალთის კომპოზიციაც თავისი გადაწყვეტის ემოციურობით, აპოკრიფული სიუჟეტისადმი ინტერესით უფრო მეტად XIV ს-ის ნიმუშებს უახლოვდება, ვიდრე ათონის გვიანდელი ხანის იმ ძეგლებს, რომლებშიც იტალიური რენესანსის გავლენა ჩანს.[297] თუმცა სხალთის კომპოზიცია არ ხასიათდებოდა ისეთი ექსპრესიულობით, როგორიც, მაგალითად, დამახასიათებელი იყო თეოსკეპასტოსის მოხატულობისათვის. ამ ეპოქის ნიმუშებისთვისაა სახასიათო სხალთაში გამოსახული მეომრის ფიგურაც, რომელსაც მოკლე ტუნიკა, აბჯარი, ყელამდე დაშვებული მუზარადი და დაბალი უყელო ფეხსამოსი მოსავს.[298]

XIV ს-ის ძეგლებშიც (კაჭრიე ჯამე, ბრონტოქიონი, მეტროპოლი, თეოსკეპასტოსი) ჩვილთა მოწყვეტის სცენა, კაპადოკიური ფრესკების მსგავსად, ჰორიზონტალური კომპოზიციური აგებით ხასიათდება და მოიცავს მოვლენებს ჰეროდეს მიერ ბრძანების გაცემიდან ელისაბედის სასწაულებრივი გადარჩენის ჩათვლით. სხალთაში კლდეს შეფარებული ელისაბედის გამოსახულება, კომპოზიციის ვერტიკალური აგებულების გამო, სცენის ზედა ცენტრალურ ნაწილში იქნებოდა წარმოდგენილი. სხალთის კომპოზიციაში ამ ეპიზოდის ჩართვა და გამოყოფა სავსებით მართებულია, რადგან იგი უშუალოდ აღიქმება როგორც ქრისტეს შობის, ასევე წინამორბედის ბავშვობის ეპიზოდების მაკავშირებელ სცენად, რომელიც მოვლენათა იდეური, ქრონოლოგიური, ისტორიული თანმიმდევრობით გაერთიანებისა და დაკავშირების საშუალებას იძლეოდა.

„ჩვილთა მოწყვეტის“ კომპოზიციის ასეთივე რედაქციები ქართულ ხელოვნებაში გელათისა და მოქვის ოთხთავის მინიატურებითაა ცნობილი. მოქვის კომპოზიციაშიც ჯარისკაცები ჩვილებს ართმევენ დედებს, ერთ-ერთი მეომარი ფეხში წვდება ყრმას, კლდის ნაპრალში კი ჩანს ელისაბედი და იოანე, რომლისკენაც მიემართება ჯალათი.

ამდენად, სხალთის მოხატულობაში შუა საუკუნეების ქართული კედლის მხატვრობის ნიმუშებისათვის არატრადიციული „ჩვილთა მოწყვეტის“ კომპოზიციის გამოსახვა შობის ციკლის განვითარებას უკავშირდება. კომპოზიცია თავისი ემოციური გადაწყვეტითა და აპოკრიფული სიუჟეტისადმი ინტერესით გარკვეულ სიახლოვეს XIV ს-ის ბიზანტური კედლის მხატვრობის ნიმუშებთან იჩენს, რომელთა პროტოტიპებს, თავის მხრივ, ადრეული მინიატურები და კაპადოკიის არქაული ძეგლები წარმოადგენენ.

კამარის ჩრდილოეთ კალთაზე, შუა რეგისტრში გვერდიგვერდ გამოსახულია „მირქმისა“ და „ნათლისღების“ სცენები. *„მირქმას“* უჭირავს რეგისტრის მარცხენა მხარე (სურ. 12, ილ. 24). სცენა ძალზე ცუდადაა დაცული. ჩამორეცხილია ფერწერული ფენა, ბათქაშიანად ჩამოცვენი-

297 G.Millet, Recherches, p.158-163, fig. 111-120. Н. Покровский, Евангелие в памятниках иконографии.., с. 145-150.

298 მეომრის ასეთივე ფიგურას კაჭრიე ჯამეს მოხატულობაში ვხედავთ. — იხ.: Le Musée de Ste-Sophie, Le Musée de Chora, Rehber, 1999. p. 56.

ლია მარცხენა მხარე. ფაქტობრივად, არც ერთი ფიგურა არ აღიქმება სრულად, შეუძლებელია სახეების წაკითხვა. „მირქმის“ კომპოზიცია წარმოდგენილია ბიზანტიურ იკონოგრაფიაში გავრცელებული ერთ-ერთი კანონიკური სქემით, რომელიც ფიგურათა ასიმეტრიული განთავსების პრინციპს ეფუძნება. „მირქმის“ ასეთი იკონოგრაფიული რედაქციის შერჩევა, შესაძლებელია, გვერდით გამოსახული „ნათლისღების“ სცენის სტრუქტურითა და რეგისტრის კომპოზიციური წონასწორობის მიღწევის სურვილით იყოს განპირობებული. ცენტრში დგას კიბორიუმი რაკურსში გამოსახული საყრდენი სვეტებით, თაღოვანი ანტაბლემენტით და სწორკუთხა გადახურვით, რომლის მხოლოდ სახურავის ნაწილია გადარჩენილი. კოლონებს შორის გაბმულ თოკზე რგოლებით დამაგრებული ფარდა სვეტზე იკვანძება. ფარდაჩამოფარებულ კათედრაზე დევს წმინდა წერილი. მარჯვენა მხარეს დგას სვიმეონი ჩვილით ხელში, მარცხნივ კი მჭიდრო ჯგუფს ქმნის ღვთისმშობლის, ანასა და იოსების ფიგურები. ფონზე ჩანს შენობები, რომლებიც, სალხინებლის მსგავსად, სხვადასხვა კუთხიდანაა წარმოდგენილი. „მირქმის“ კომპოზიციის ასეთი სქემა ბიზანტიურ ხელოვნებაში VIII საუკუნიდან დასტურდება (იგი ფართოდაა გავრცელებული დასავლეთში), მაგრამ უფრო პოპულარული პალეოლოგოსთა ეპოქაში ხდება (მოზაიკური ხატი ფლორენციიდან, ვოლოტოვოს მაცხოვრის ფერისცვალების ეკლესია, მისტრის პანთანასი – 1428–1445 წწ.[299] და სხვ.). ამ სქემას უპირატესობა ენიჭება XIV–XVII სს–ის ათონის ფერწერული სკოლის ნიმუშებში.[300] ქართულ ხელოვნებაში ასეთი რედაქცია XIV საუკუნიდანაა ცნობილი (უბისის,[301] ფშაურის – XIV ს.[302]; დერჩის,[303] გელათის, მარტვილის – XVI ს., ბობნევის[304] მოხატულობანი; ცაიშის – 1619 წ., მარტვილის – 1644 წ., ჩხარის – 1779–780 წწ. ჭედური ხატები[305] და სხვ.).

სვიმეონის ჭაღარა თმები თეთრ სამოსს ეფინება. იგი ხელში აყვანილი ყრმისაკენ იხრება, ეს უკანასკნელი კი შეშინებული უმზერს მას, უარს ამბობს სვიმეონის ალერსზე, ხელით ეხება მღვდელმთავრის მკერდს და მკვეთრად იწევს უკან. სხალთაში სახეზეა ამ მომენტის რამდენადმე არატრადიციული, ცხოველხატული გადაწყვეტა. აღნიშნული დეტალით ეს წყვილი განსხვავდება უბისისა და ფშაურის სცენისაგან, სადაც ჩვილისა და სვიმეონის ალერსის მომენტია დაფიქსირებული. მაცხოვრის გამოსახვას სვიმეონის ხელებში საფუძვლად ედება გიორგი ნიკომიდიელის ქადაგებანი მირქმის შესახებ, რომელიც VIII–IX სს–ის მიჯნაზე იყო შექმნილი. ეს მოტივი ბიზატიურ ხელოვნებაში ხატმებრძოლეობის ხანიდან – IX–X სს–დან

299 В. Лазарев, История …, таб.301, 339. Л. Лифшиц, Монументальная живопись Новгорода, таб. 77; М. Алпатов, указ, соч., с. 55; Г. Вздорнов, указ. соч., фото 6,01-10.

300 G.Millet, Monuments de l’ Athos, fig. 101-3;119-5;147-1,159-2;171-1;188-3;198-2;222-3;241-1.

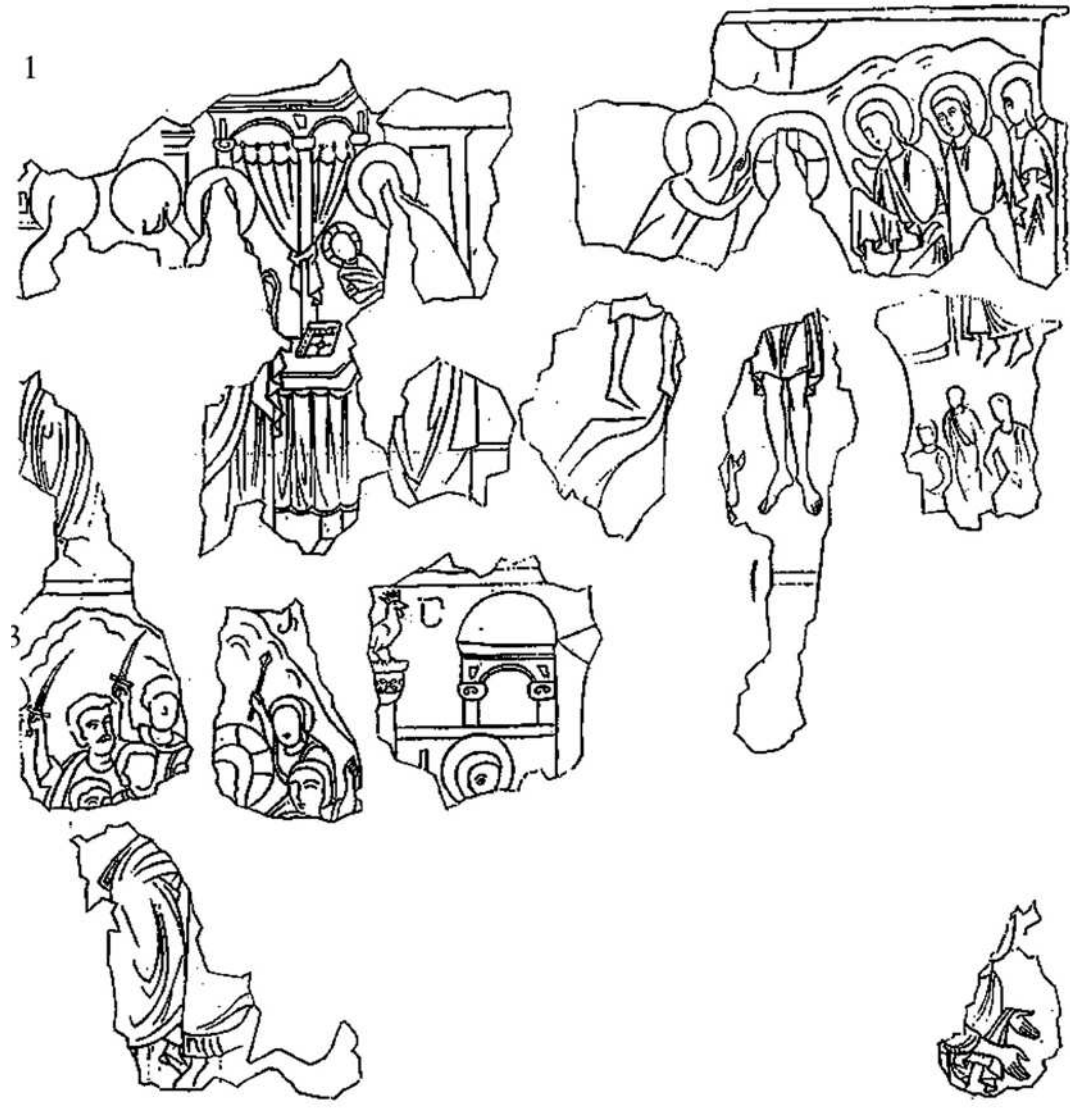
301 შ. ამირანაშვილი, უბისის ფრესკები, ტაბ. 34.

302 Л. Шервашидзе, Средневековая монументальная живопись в Абхази,с.160-161, таб. 42, рис. 37.

303 ფონდი „ღია საზოგადოება – საქართველოს“ ეროვნული კულტურული მემკვიდრეობის პროგრამის საანგარიშო კრებული, თბ., 1997, ტაბ. 67.

304 ო. ფირალიშვილი, ბობნევის მოხატულობა, გვ. 20, ტაბ. XX–1.

305 თ. საყვარელიძე, ქართული ჭედური ხატები, თბ., 1997, ტაბ. 69. Al. Dshawachischwili, G. Abramishwili, Goldschmiede kunst ..., taf. 234, 236.



სურ. 12. კამარის ჩრდილოეთი ფერდი, შუა ნაწილი: ”მირქმა, “ნათლისღება”, “იუდას ამბორი”, “პეტრეს უარყოფა”.

დასტურდება, შედარებით ფართოდ XII ს–ის II ნახევრიდან გამოიყენება (მიროჟის მაცხოვრის ეკლესიის ფრესკები – 1156 წ.; მაკედონიის ძეგლები, საბერძნეთის – კვიპროსის პანაგია ლაგუდერა – 1192; ათონის ოთხთავი, ჩიკაგოს სახარების მინიატურა – XII ს. და სხვ.).[306] ამავე ხანიდან (XII ს–დან) გვხვდება ქართული ხელოვნების ძეგლებშიც, სადაც ყრმა სვიმე-

306 H. Maguire, The iconography of Symeon with the Christ Child in Byzantine Art, DOP, 34-35,Washington, 1980-1981, p. 261-264.

ონს უჭირავს (კალოუბნის წმ. გიორგი,[307] ზენობანი,[308] აჭი,[309] შიომღვიმის მცირე ეკლესია, უბისი; ჯრუჭის – II და გელათის სახარების მინიატურები[310] და სხვ.). XIII–XIV ს–ის ძეგლებში შეინიშნება ძლიერი კონტრასტი სვიმეონის ალერსიან დამოკიდებულებასა და ჩვილის მოქმედებას შორის.[311] სხალთის კომპოზიციის ვარიანტშიც ხაზგასმულია ჩვილის დაპირისპირება სვიმეონისადმი.[312] მსგავსი გადაწყვეტის ერთგვარი ანარეკლია მარტვილის ხატზე გამოსახული წყვილი. ჩვილის თეთრ სამოსელში გამოსახვა ასევე სახასიათოა პალეოლოგოსთა ფერწერისათვის. ამ ტიპის იკონოგრაფიული რედაქციის თანახმად, ღვთისმშობელი გამოსახულია 3/4 ბრუნში, ღვთისმიმრქმელისაკენ მიმართული და მოსასხამით დაფარული ხელებით, მას ტრადიციული სამოსი – ლურჯი სტოლა და შინდისფერი მაფორიუმი მოსავს. თითქმის ფრონტალურად გამოსახული ანა წინასწარმეტყველის ფიგურა კი ოდნავაა შებრუნებული უკან მდგომი იოსებისაკენ. საკურთხევლის გამოსახულება „მირქმის“ კომპოზიციაში შედარებით გვიან – IX–X სს–დან ჩნდება და იგი ლუკას სახარებაში, ასევე სხვა ქადაგებებში ხაზგასმული ევქარისტიული მსხვერპლის მინიშნებაა. [313]

ამდენად, სხალთის მოხატულობაში გამოსახული „მირქმის“ იკონოგრაფიული რედაქცია ფიგურათა ასიმეტრიული განთავსებით ქართულ ხელოვნებაში XIV ს–დან ვრცელდება. ამავე ეტაპის სახასიათო ნიშანია ძლიერი კონტრასტი სვიმეონის ალერსიან დამოკიდებულებასა და ჩვილის მოქმედებას შორის.

„ნათლისღება“ – წარმოდგენილია „მირქმის“ კომპოზიციის გვერდით, რეგისტრის მარჯვენა ნაწილში (სურ. 12, ილ. 25). სცენა არასრულად იკითხება, დაღუპულია შუა და ქვედა ნაწილი. „ნათლისღება“ გამოსახულია შუა საუკუნეების ქართულ და ბიზანტიურ ხელოვნებაში ფართოდ გავრცელებული იკონოგრაფიული რედაქციით, რომელიც აერთიანებს ელინისტური და აღმოსავლეთ ქრისტიანული ხელოვნების ტრადიციებიდან მომდინარე ელემენტებს. ცენტრში წარმოდგენილია მაცხოვარი მუხლებამდე დაშვებული თეთრი კვართით, მარცხნივ – იოანე ნათლისმცემელი, მარჯვნივ – სამი ანგელოზი და ხალხი. მაცხოვრის ფიგურის კონტრაპოსტი – წინ გადადგმული მარცხენა ფეხით, ოდნავ აწეული ტერფებით ელინისტურ ტრადიციებს ავლენს და სახასიათოა XIV–XV სს–ის ბიზანტიური ხელოვნების ნიმუშებისათვის.[314] ხმელეთის ნაპირების რბილი მოხაზულობა, მდინარის ხუფისებური ფორმა კი აღმოსავლეთ ქრისტიანული ხელოვნების სახასიათო დეტალია, რომელიც განვითარებული ხანის ბიზანტიური და ქართული ხელოვნების ნიმუშებში ფართოდ იკიდებს ფეხს (იფრარი, ლაგურკა, ნაკიფარი, წვირმი,[315] აჭი,[316] საფარა[317] და სხვ.). ცის სეგმენტიდან მომდინარე სხივი მაცხოვარს ეფინება. ცის სტილიზებული გამოსახულება „ნათლისღების“ კომპოზიციაში VI ს–დან დასტურდება, XII ს–დან კი იგი ერთ–ერთი ტრადიციული დეტალია.[318] მაცხოვრისაკენ გადახრილი ნათლისმცემელი მარჯვენა ხელით ეხება ქრისტეს, მარცხენა კი ზეცისაკენ აქვს გაწვდილი. წინამორბედის ცისკენ აპყრობილი ჟესტი კაპადოკიის ძეგლებში (ემალი ქილისე, კარანლეკ ქილისე), XII ს–ის მინიატურებსა და პალეოლოგოსთა ეპოქის ფერწერის ნიმუშებში გვხვდება.[319] ქართული ხელოვნების ზოგიერთ ნიმუშშიც წინამორბედი ასეთივე ჟესტიკულაციითაა გამოსახული (გრიგოლ ნაზიანზელის ხელნაწერის A – 109 მინიატურა,[320] იფრარის, ლაგურკის, ნაკიფარის, წვირმის მოხატულობანი). ელინისტურ მოდელებს ეხმიანება იოანე ნათლისმცემლის მოკლე ქიტონი თუ მოსასხამი, რომელიც ბიზანტიურ ნიმუშებში ძირითადად XII ს–დან ჩნდება (Paris gr. 74. Paris gr. 550, Paris gr. 54 - XIII ს.; მიროჟის მაცხოვრის ეკლესიის, თეოსკეპასტოსის ფრესკები და სხვ.).[321] მსგავსი სამოსი აცვია ნათლისმცემელს გელათის სახარების, გრიგოლ ნაზიანზელის ქადაგებათა ხელნაწერის მინიატურებში, აჭის მოხატულობაში. წინამორბედის პოზა, გადახრილი სხეული, მაცხოვრისაკენ გადადგმული ნაბიჯი მეტ მოქნილობასა და სითამამეს ანიჭებს მის ფიგურას. ქრისტესა და იოანეს ფიგურების ასეთი კომბინაცია, ძირითადად, XIV–XV საუკუნეებისათვის არის დამახასიათებელი.[322] ნათლიღებას ესწრება მარჯვენა ნაპირზე მდგომი სამი ანგელოზი, რომლებიც ოდნავ იხრებიან მაცხოვრისაკენ. ერთ–ერთი მათგანის ქრისტესაკენ გაწვდილ ხელები ქსოვილგადაფარებულია. ანგელოზები დაეშვნენ ციდან, რათა შეასრულონ დიაკვნის სამსახური. ღვთისმსახურთა წერილების თანახმად, XI–XII სს–ის ძეგლებში უმთავრესად სამი ანგელოზი გამოისახება. XIV ს–ის ქართული ფერწერის ნიმუშებ–

307 Е. Привалова, Роспись церкви Георгия Калаубанукого, с. 144-145, рис. 3.

308 მ. დიდებულიძე, ზენობანის მაცხოვრის ეკლესიის მოხატულობა, გვ. 163, სქემა 3.

309 Дж. Иосебидзе, Роспись Ачи, с. 35-37.

310 Н. Покровский, Миниатюры Евангелия Гелатского монастыря XII века,«Записки отделения русской и славянской археологии императорского русского археологического общества,» IV, СПб, 1887, с.38, рис.2 таб. V.

311 მაკედონიის წმ. მარკოზის ეკლესიის მოხატულობაში (XIV ს.) იოსები მკერდში იკრავს ჩვილს, ეს უკანასკნელი კი დედისაკენ იწვდის ხელებს. ოქსფორდის მენოლოგიის მინიატურაში ყრმა ხელს ურტყამს სვიმეონს მკერდზე და მზერას დედისაკენ მიმართავს და სხვ. — იხ.: H.Maguire, The iconography of Symeon …, p. 263-264.

312 ქართულ ხელოვნებაში ერთგვარად უპირატესობა ენიჭება გლუკოფილიონის ტიპს (კალოუბნის წმ. გიორგის, უბისის, ფშაურის მოხატულობანი, ჯრუჭისა და გელათის ოთხთავის მინიატურები), თუმცა გვხვდება სხვა ვარიანტიც, სადაც სვიმეონი ყრმას ღვთისმშობელს უბრუნებს (აჭი, დერჩი და სხვ.).

313 ზოგიერთ არქაულ რედაქციაში საკურთხეველი არ გამოისახება. – იხ.: С.Дюфрен, Свеча в сцене Сретения в грузинском искусстве, IV международный симпозиум по грузинскому искусству, Тб., 1983,с. 3-4.

314 G. Millet, Recherches …, p.183-184, fig. 148.

315 Н. Аладашвили, Г. Алибегашвили, А. Вольская, Живописная школа Сванети, рис.13,17, 21, 25,с. 34, 46, 60.

316 Дж. Иосебидзе, Роспись Ачи, с. 37-38.

317 გ. ხუციშვილი, საფარის კედლის მოხატულობა, გვ. 55, 94.

318 G. Millet, Recherches …, p.183.

319 ნათლისმცემელი ასეთივე ჟესტით გამოსახულია რავენაში, როსანოს სახარებაში. – იხ.: G. Millet, Recherches …, p.176,185 , fig. 132.

320 Г. Алибегашвили, Художественный принцип иллюстрирования... , рис.13,17,21,25.

321 G. Millet, Recherches …,p. 183, fig. 134, 135, 137, 149 .

322 G. Millet, Recherches …, p. 183.

ში კი ეს რიცხვი იზრდება, მატულობს ფიგურათა დინამიკა და ექსპრესია (საფარა, უბისი და სხვ.). სხალთის ანგელოზები კი, მათგან განსხვავებით, ინარჩუნებენ ადრეული ძეგლებისათვის სახასიათო სიმშვიდეს. სხალთის კომპოზიციაში საყურადღებო დეტალია ნაპირზე მდგომი პატარა ფიგურებიც (სამი ფიგურა), რომლებიც ნათლობის მომლოდინე ერს განასახიერებს. ხალხის გამოსახულება ამ კომპოზიციაში XII–XIII სს–დან ჩნდება,[323] დასტურდება პალეოლოგოსთა ხელოვნების ძეგლებშიც (ვასილის აღსავლის კარი,[324] ბობოშევო,[325] მისტრის პერიბლეპტოსი[326] და სხვ.). ქართული ხელოვნების ნიმუშებშიც ეს მოტივი XII ს–დან გვხვდება (გელათის სახარების მინიატურა,[327] საფარის წმ. საბას, საფარის წმ. მარინეს მოხატულობანი[328] – XIV ს. და სხვ.). ქრისტეს ფეხებთან გამოსახული მდინარის ალეგორიაც ელინისტური ხელოვნების ტრადიციებიდან მომდინარე მოტივია[329] და ქართული ხელოვნების ნიმუშებშიც ხშირად დასტურდება (გრიგოლ ნაზიანზელის ხელნაწერის მინიატურა, ზენობანის, აჭის, საფარის წმ. საბას მოხატულობანი).

ამდენად, სცენის ისეთი დეტალები, როგორიცაა ქრისტეს ფრონტალური პოზა, იოანე ნათლისმცემლის სამოსი, მდინარის ალეგორიის გამოსახულება –ელინისტურ, ხოლო მდინარის ხუფისებური ფორმა, მთისა და ნაპირების რბილი კონტურები – აღმოსავლეთ ქრისტიანული ხელოვნების ტრადიციებს ავლენს. სხვადასხვა სახასიათო დეტალის ასეთი სინთეზი დამახასიათებელია XIII–XIV სს–ისა და გვიანი პერიოდის ბიზანტიური ხელოვნებისათვის. პალეოლოგოსთა ეპოქის ძეგლებისათვის სახასიათო ნიშანია მაცხოვრის ფიგურის მსუბუქი კონტრაპოსტიც. სცენის ისეთი იშვიათი დეტალი, როგორიცაა ნაპირზე მდგომი ერის გამოსახულება, ქართულ კედლის მხატვრობაში XIV საუკუნეში გვხვდება (საფარის წმ. საბა, საფარის წმ. მარინე).

„ლაზარეს აღდგინების“ – კომპოზიციაც არასრულადაა მოღწეული, ჩამოშლილია სცენის ცენტრალური ნაწილი – მაცხოვრის, მართას, ლაზარესა და იუდეველთა ფიგურები (სურ. 13, ილ. 26–29). სცენა გაშლილია ფართო სიბრტყეზე, ფრიზისებურად. მარცხნივ გამოსახულია მაცხოვარი მოციქულებითურთ, მარჯვნივ – ლაზარე და იუდეველთა ჯგუფი, სცენის ქვედა შუა ნაწილში კი – მართა და მარიამი. სცენა წარმოდგენილია რთულ არქიტექტურულ–პეიზაჟურ ფონზე, სადაც ცენტრისაკენ დაშვებულ მთის მასივებს შორის ინტერვალს ავსებს ბეთანიის ხედი, კერძოდ კი სხვადასხვა რაკურსით ნაჩვენები კოშკებიანი გალავნის კედელი, რომლის ნაწილი წინა პლანის სივრცეში იჭრება. ნაგებობებსა და რეგისტრის ზოლს შორის დატოვებული ზეცის მცირე მონაკვეთი განმარტებით წარწერას ეთმობა „ⵏⵅ....ⵛⵏⵙ ⵠⵑⵔⵏ...ⵚ“ (ლაზარეს

323 Н. Покровский., Евангелие в памятниках иконографии..., с. 182,188; G. Millet, Recherches …, p. 178, 206, 209.

324 В. Лазарев, Василевские врата 1336 года, с. 190,196.

325 Д. Панаиотова, Болгарская монументальная живопись, с. 181.

326 Ch. Andreopulo-Kilakou, Mistra, fig. 23.

327 Н. Покровский, Евангелие в памятниках иконографии..., с. 271.

328 Д.П. Гордеев, Отчет о поездке ..,с. 54; გ. ხუციშვილი, საფარის კედლის მოხატულობა, გვ. 55, 94.

329 G. Millet, Recherches …, p. 175

აღდგინება). მაცხოვრისა და მოციქულების ფიგურები ზომებით მნიშვნელოვნად აღემატება იუდეველთა ფიგურებს. მათთან შედარებით ლაზარეს გამოსახულებაც რამდენადმე უსუსურად გამოიყურება. მასშტაბების ასეთი სხვაობა დამახასიათებელია ზოგიერთი იკონოგრაფიული სქემისათვის (აჭი,[330] საფარა,[331] ვარძიის ანანაური[332]). მაცხოვარი ჟესტებით ლაზარესაკენ არის მიმართული, მოციქულები კი ძირითადად 3/4 ბრუნში არიან გამოსახული და საკმაოდ მჭიდრო ჯგუფს ქმნიან (აქ ათი ფიგურის აღქმა ხერხდება). ერთ–ერთ მათგანს ხელში დახვეული გრაგნილი უჭირავს. მჭიდროდ არიან წარმოდგენილი სასწაულის მოწმე იუდეველებიც. სარკოფაგში გამოსახული ლაზარე თეთრი სუდარითა და ოქროსფერი შარავანდით გამოიყოფა. სცენაში ჩართული ლოდის გადატანისა და სახვევების მოხსნის მომენტი სახასიათოა ბიზანტიური რედაქციებისათვის.[333] სხალთის მსგავსად, ლოდის სიმძიმისაგან წელში მოხრილი მსახური საფარის წმ. საბას ტაძრისა და სორის წმ. გიორგის ეკლესიის მოხატულობებში გვხვდება. იუდეველებს მოკლე ტუნიკები, ყელზე დაფენილი თეთრი თავსაბურავები და მაღალყელიანი „ფეხსამოსები“ მოსავთ. სხალთაში მართა და მარიამი ბიზანტიურ იკონოგრაფიაში გავრცელებული ნორმების შესაბამისად დიფერენცირებული პოზებით არიან გამოსახული – მუხლმოყრილი მართა ოდნავ ეხება მაცხოვარს, ხოლო მარიამი ტერფზე ემთხვევა მას. ეს უკანასკნელი დეტალი ადრეული ხანის ბიზანტიურ ნიმუშებში იშვიათია (Paris gr. 510 - IX ს.), ივი გვხვდება პალეოლოგოსთა ეპოქის მოხატულობებში (ვერიის მოხატულობა – 1315 წ.), შედარებით უფრო ხშირად კი გვიანი ხანის ათონის ძეგლებში (ათონის წმ. პავლე – 1423–1447 წწ., დიონისიუ – 1547 წ.).[334] ქართულ ხელოვნებაში ამ დეტალს ხშირად ვხედავთ გვიანდელი ხანის ჭედური ხელოვნების ნიმუშებში (ანჩისხატის მაცხოვრის ხატის კარედის მოჭედილობა – 1686 წ., მარტვილისა და ცაიშის თორმეტი დღესასწაულის ხატები –1644, 1619 წწ. და სხვ.).[335]

ამდენად, რთულ არქიტექტურულ–პეიზაჟურ ფონზე მოციქულთა და იუდველთა მრავალრიცხოვანი ფიგურებით გადატვირთულ „ლაზარეს აღდგინების“ სცენას ანალოგები XIII–XIV სს–ის ქართულ (ტიმოთესუბანი, აჭი, სორი, უბისი და სხვ.)[336] და ბიზანტიურ ნიმუშებში[337] მოეპოვება. პალეოლოგოსთა ხელოვნებისათვის სახასიათო ნიშანია მარიამის მიერ მაცხოვრის ტერფზე მთხვევის მომენტის გამოსახვა, რაც XIV ს–ში მამათა ქადაგებებისადმი შემოქმედებითი, ადამიანური, ემოციური დამოკიდებულებისა და უფრო ფართო ვიზუალური წარმოსახვის ერთგვარი გამოხატულება უნდა იყოს.

330 Дж. Иосебидзе, Роспись Ачи, с.40, рис. 5.

331 გ. ხუციშვილი, საფარის კედლის მოხატულობა, გვ. 99 .

332 ა. კლდიაშვილი, ვარძიის ანანაურის ეკლესიის მოხატულობანი, გვ. 82–84.

333 Н. Покровский, Евангелие в памятниках иконографии..., с.249-252.

334 G. Millet, Recherches …, p.239, 241, 254.

335 თ. საყვარელიძე, ქართული ჭედური ხატები, თბ., 1897, ტაბ. 42,69, 73, 77–78.

336 ქართული ხელოვნების ნიმუშებში გვხვდება „ლაზარეს აღდგინების„ კომპოზიციის მოკლე (ზემო კრიხი, მაცხვარიში, ატენი, ყინწვისი,ოზაანი და სხვ.), ხოლო XII–XIII სს–დან უფრო განვითარებული რედაქციები (ვარძია).

337 G. Millet, Recherches …, p. 237-238.



სურ. 13. კამარის ჩრდილო-აღმოსავლეთი ფერდი: "ლაზარეს აღდგინება", "ქრისტე კაიაფას წინაშე", "ჯვრის ბიდვა".

„იერუსალიმს შესვლა" – გამოსახულია კამარის სამხრეთ-აღმოსავლეთ კალთაზე (სურ. 14, ილ. 30). სიგრძეზე განფენილი კომპოზიციის მარჯვენა მხარეს წარმოდგენილია სახედარზე მჯდომარე მაცხოვარი მოციქულებითურთ, მარცხნივ – იერუსალიმის კარიბჭესთან მდგომი იუდეველები, ხოლო ცენტრალურ ნაწილში – ბზის ხეზე გასული ბავშვები. ბავშვები ტოტებსა და სამოსს უფენენ მაცხოვარს. მოციქულთა ფიგურები ფლანკირებულია ცენტრისაკენ დაქა-

ნებული მთის ფერდობებით, იუდეველები კი იერუსალიმის შენობებით. სცენის ცენტრში გამოსახული ხე ფართოდ გაშლილი წვრილფოთლოვანი ტოტებით თითქმის სიმეტრიულად ყოფს სიუჟეტს და თავისი გადახრილი სილუეტით ორი კომპაქტური ჯგუფის დაკავშირებას უწყობს ხელს.

სხალთის კომპოზიციის აშკარად გამოხატული ფრიზისებური ხასიათი ძველაღმოსავლური ტრადიციების გამოხატულებაა. ბიზანტიურ იკონოგრაფიაში კი ეს სცენა უფრო კომპაქტური და ცენტრული კომპოზიციური აგებით ხასიათდება.[338] აღმოსავლეთ-ქრისტიანულ ტრადიციებს ამ სცენის ინტერპრეტაციაში ქართული ხელოვნების სხვა ნიმუშებშიც ვხედავთ. მაგალითად, ფრიზული გადაწყვეტა აქვს მაცხვარიშის, ფავნისის მოხატულობაში და ჯრუჭის-II[339] სახარების მინიატურაში წარმოდგენილ კომპოზიციებს.[340]

მაცხოვარი სხალთაში ტრადიციულად სახედარზე ზის.[341] მაცხოვრის მაკურთხებელი ჟესტი, სახედარი, ბავშვები მოკლე ტუნიკებში, უწვერული ჭაბუკები და წვეროსანი მამაკაცები, რომელთაც გრძელი ქიტონები, ორნამენტული ქლამიდები და თეთრი თავსაბურავები მოსავთ, დამახასიათებელია ამ სცენისათვის.[342] იერუსალიმელთა ჯგუფში წინა პლანზე ოთხი ფიგურა იკითხება, კიდეში მდგომ ქალს ხელში ყრმა უჭირავს, უკან მდგომი ჭაბუკები კი 3/4 ბრუნით არიან გამოსახული, თუმცა მათი ჟესტებისა და პოზების სრული აღქმა არ ხერხდება. მათ სახეებს რამდენადმე ერთგვაროვანი იერი, სივრცეში მიმართული მზერა, ოდნავ ცნობისმოყვარე გამომეტყველება ახასიათებთ. წინა პლანზე გამოსახული ფიგურების ფრონტალური პოზები სტატიკურობას ანიჭებს ამ ჯგუფს. საყურადღებოა, რომ იუდეველთა ასეთი მჭიდრო გუნდი უმეტესად XIV ს-ის ნიმუშებში გვხვდება.[343] ბავშვების გაზრდილი რაოდენობაც აღმოსავლური იკონოგრაფიის სახასიათო მოტივია, რომელიც ქართული ხელოვნების სხვა ნიმუშებშიც დასტურდება (შემოქმედის ლორფინი – X-XI ს.,[344] აჭი,[345] უბისი და სხვ.). ხეზე ასული ბავშვის ცნობისმოყვარე მზერას კი ცხოველხატულება შეაქვს კომპოზიციაში. იერუსალიმის გამოსახულება

338 G. Millet, Recherches …, p. 256.

339 T. Вирсаладзе, Мацхвариши, с. 219-220, рис. 2; Е. Привалова, Павниси, с. 27, рис.5.

340 ზემო კრიხის,ზაქარია ვალაშკერტელის სვინაქსარის,ბოჭორმის, იკვის, ოზაანის, ვარძიის, ტიმოთესუბნის, აჭის და სხვ. კომპოზიციები ბიზანტიურ იკონოგრაფიულ ტრადიციას მისდევს.

341 პალეოლოგოსთა ხელოვნების ნიმუშებში პოპულარულია ცხენზე მჯდომარე მაცხოვრის გამოსახულება (სორი,უბისი, საფარა, რავანიცა, მისტრა, ვერია, სალონიკის ნიკოლოზ ორფანოსი,ვოლოტოვო, მალი გრადაცი და სხვ.). – იხ.: ი. ჭიჭინაძე,სორის მოხატულობა, გვ.15-16, 45-46; შ. ამირანაშვილი, უბისის ფრესკები, ტაბ. 63-64; გ. ხუციშვილი, საფარის კედლის მოხატულობა, ფოტო; G. Millet, Recherches …, p. 275-281; T. Velmans, Les fresques de Saint Nicolas Orphanos..., p. 168; Л.Лифшиц, Монументальная живопись Новгорода, таб.69

342 G. Millet, Recherches …,p. 255-281;Н. Покровский, Евангелие в памятниках иконографии..., с.259-262

343 G. Millet, Recherches …, p. 275-281

344 Г. Чубинашвили, Грузинское чеканное искусство, таб. 107

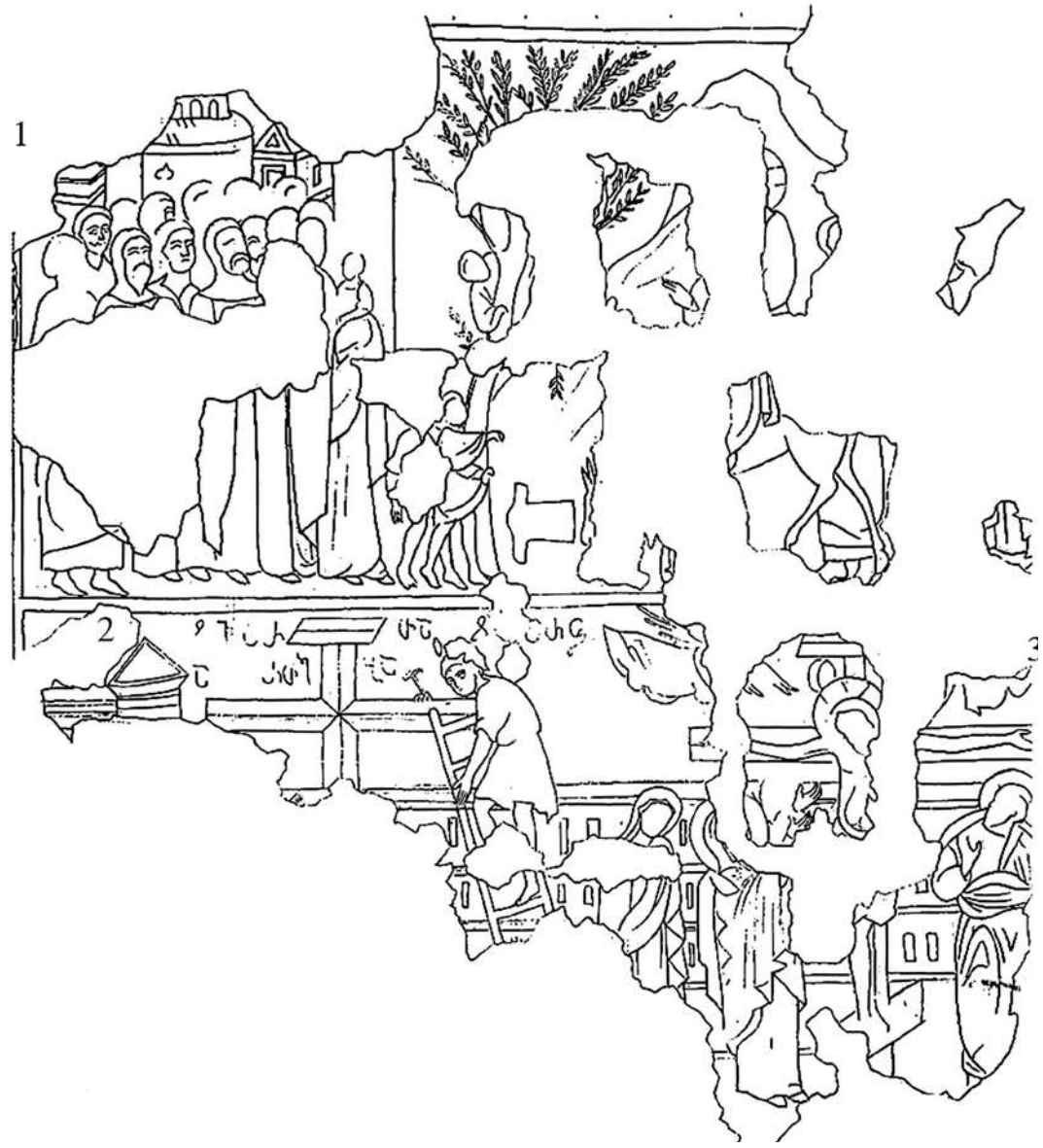
345 Дж. Иосебидзе, Роспись Ачи, , с.41-42, рис. 16

წარმოდგენილია სხვადასხვა რაკურსით ნაჩვენები შენობებით (აქ ძირითადად შემორჩენილია გუმბათოვანი ტაძრისა და ნაგებობის ფრონტონის ნაწილი), რომელთა მსგავსი ფორმები პალეოლოგოსთა პერიოდიდან გამოიყენება (სორი, უბისი და სხვ.).

საყურადღებოა, რომ მაცხოვარი და მოციქულები მიემართებიან მარჯვნიდან მარცხნივ, ისევე, როგორც ხახულის (X ს.),[346] ზემო კრიხის, სორის, უბისის, ჭულეს[347] მოხატულობაში. ვფიქრობთ, ასეთი რედაქციის შერჩევა სხალთაში განპირობებული იყო მოხატულობის ამ ნაწილში განთავსებული სცენების საერთო რიტმული წყობითა და საკურთხევლისაკენ ორიენტირებით. „ლაზარეს აღდგინებისა“ და „იერუსალიმს შესვლის“ სცენების ასეთი გადაწყვეტა კამარის აღმოსავლეთი მონაკვეთის მოხატულობის გამთლიანებას უწყობს ხელს.

ამდენად, სხალთის „იერუსალიმს შესვლის“ კომპოზიციის ფრიზული გადაწყვეტა ძველაღმოსავლური ხელოვნების ტრადიციებს ავლენს. სცენის ზოგიერთი დეტალი კი, იერუსალიმის ხედი – განვითარებული არქიტექტურული ფორმებითა და იერუსალიმის მცხოვრებთა მჭიდრო ჯგუფით, პალეოლოგოსთა ეპოქის თავისებურებებს წარმოაჩენს.

„საიდუმლო სერობას“ – უჭირავს კამარის სამხრეთი კალთის შუა ნაწილი. ფრესკა თითქმის მთლიანად ჩამორეცხილია, ფაქტობრივად, იკითხება ფიგურათა მხოლოდ მკრთალი სილუეტები (სურ. 15, ილ. 31). სხალთის მოხატულობაში ამ სცენით იწყება ვნების კვირის მოვლენების ვრცელი თხრობა. სცენა იშლება ხუროთმოძღვრულ ფონზე, რომელსაც ქმნის მაღალი კედელი, გუმბათოვან ნაგებობაზე და კოშკებზე გადაფენილი ველუმებით. კომპოზიციას საფუძვლად უდევს ბიზანტიური იკონოგრაფიული ტიპი, რომელიც პერსონაჟთა ასიმეტრიული განთავსებით ხასიათდება. ქართული მონუმენტური ფერწერისა და მინიატურის ნიმუშებში ეს ტიპი ფართოდაა გავრცელებული. ამ ვერსიის თანახმად, მოციქულები სხედან სიგმის ფორმის მაგიდის ცალ მხარეს, კიდეში წარმოდგენილია მაცხოვრისა და იოანეს, მოპირდაპირე (მარჯვენა) მხარეს – პეტრეს, ხოლო მოციქულებს შორის – იუდას ფიგურები (ატენი, ვარძია, ბერთუბანი, ყინწვისი, ტიმოთესუბანი, დავით გარეჯის უდაბნოს სატრაპეზოს მოხატულობანი, ჯრუჭის II, გელათის სახარების მინიატურები).[348] სხალთის კომპოზიციაში მოციქულები სიგმის ფორმის მაგიდის ირგვლივ სხედან. მაცხოვარი ტაბლის მარცხენა კიდეში მაღალ საყდარზე ზის, ფეხი მრგვალ სადგამზე უდევს. მაგიდის წინა მხარეს ჰორიზონტალურად დაყოფილი, პალმეტებითა და ორნამენტული ჭრილებით მორთული ტიხარი ქმნის, უკანა მხარე კი ოვალური ფორმისაა. ქრისტეს სახე და ჟესტიკულაცია არ იკითხება. მაგიდის ირგვლივ მოციქულთა განთავსება



სურ. 14 კამარის სამხრეთ–აღმოსავლეთი ფერდი: “იერუსალიმს შესვლა”, “ჯვრის აღმართვა”, “ჯვარცმა”.

კომპოზიციის წრიულ განვითარებას უწყობს ხელს. ხუთი მოციქული წინა პლანზე გამოსახულია დაბალ სკამზე ფეხმორთხმით მჯდომარე, ისინი წყვილად, 3/4 ბრუნით არიან მიმართული ერთმანეთისაკენ, ჟესტებით კი გამოხატავენ გაოცებას. პეტრე, ბიზანტიური იკონოგრაფიული რედაქციის თანახმად, მარცხენა კიდეში ზის და მაცხოვრისაკენ გაწვდილი ხელებით გამოხატავს რეაქციას ქრისტეს მიერ წარმოთქმულ სიტყვებზე. მაგიდის უკან გამოსახული მოციქუ-

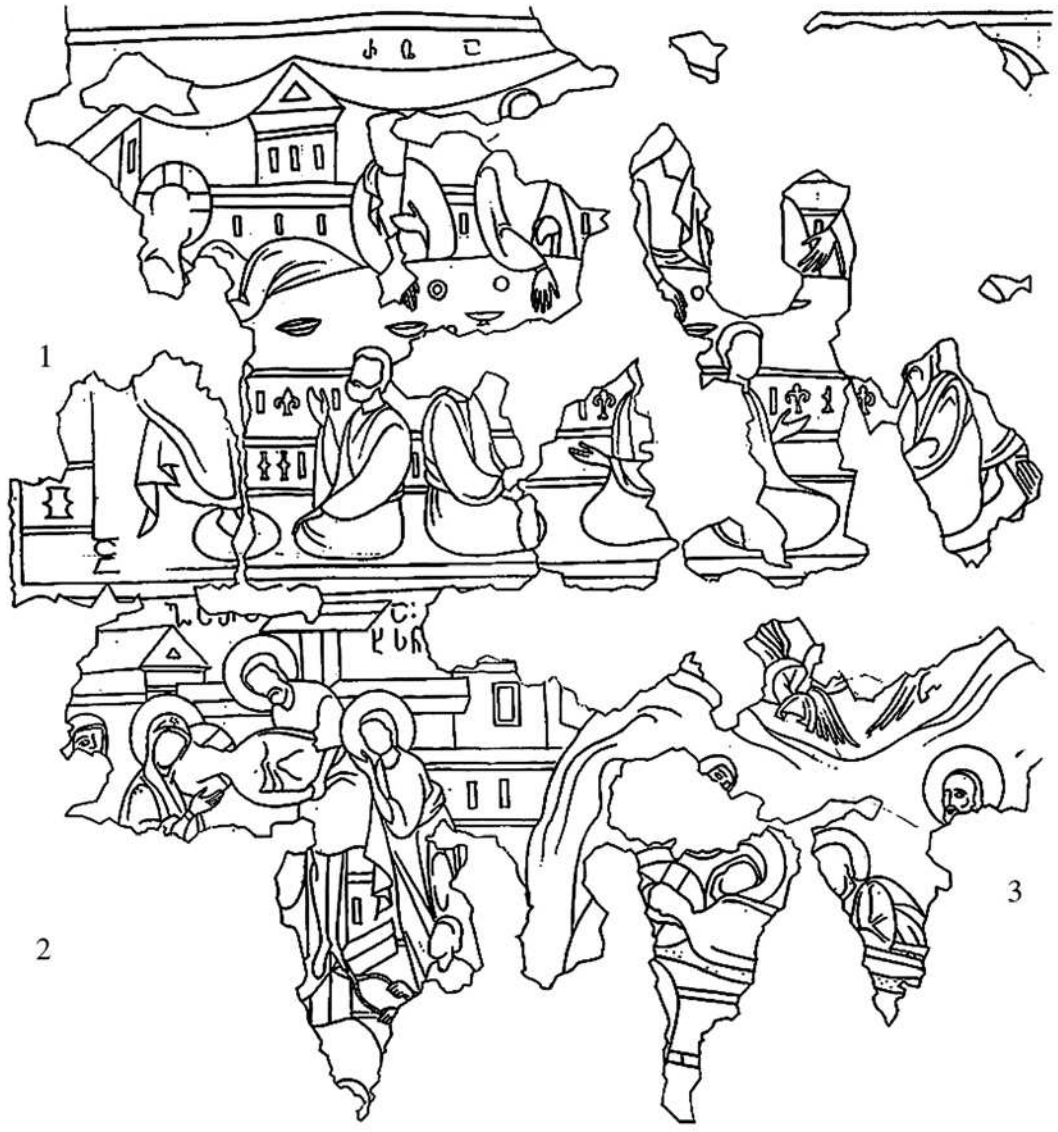
346 Ш.Амиранашвили, История грузинской монументальной живописи, Тб., 1957, с.107; П. закараия, Зодчество Тао-Кларджети,Тб.,1992, таб. 131.

347 Д. Гордеев, Отчет о поездке .., с.29.

348 Т. Вирсаладзе, Некоторые вопросы общей композиции росписи Атенского Сиона, «Средневековое искусство,Русь, Грузия,» М., 1978, с.87; გ. გაფრინდაშვილი, ვარძია, ტაბ.103; А.Вольская, Росписи средневековых трапезных грузии, с. 46-53, 120-122; ო. ფირალიშვილი, ყინწვისი, ტაბ. 49–50; Е.Привалова, Роспись Тимотесубани, с. 61-63; Р. Шмерлинг, Образцы декоративного убранства грузинской рукописной книги, Тб., 1940, таб.103; ე. მაჭავარიანი, ქართული ხელნაწერები, თბ., 1970, ტაბ. 31.

ლებიც ასევე გამომსახველი ჟესტებით გამოირჩევიან – ერთი ხელი ტაბლაზე უდევთ, ხოლო მეორე გულთან აქვთ მიტანილი. მარჯვენა კიდეში წარმოდგენილი მოციქულის განზე გაწეული ხელები კი მაცხოვრის სიტყვების უარყოფას მოწმობს. იოანეს ფიგურა მკვეთრად იხრება მაცხოვრისაკენ და მკერდზე ეხება მას. ჯამისაკენ ხელგაწვდილი იუდა, ბიზანტიური ტრადიციის თანახმად, გამოსახული იყო მოციქულებს შუა.[349]

მაგიდის სიგმის ფორმა ელინისტური ტრადიციებიდან მომდინარეობს და დამახასიათებელია ბიზანტიური ნიმუშებისათვის. მაგიდის ირგვლივ მოციქულთა ასეთი წრიული განლაგების პრინციპი ცნობილია პარმის სახარების მინიატურით – XI ს., მაგრამ უფრო მეტად პალეოლოგოსთა ეპოქის – ბულგარეთის, ბალკანეთის, ტრაპიზონის, რუსეთის, ათონის ძეგლებში გვხვდება (სტარო ნაგორიჩინო – 1316–1318 წწ., მარკოვის მონასტერი – 1376–1380 წწ., ტრესკის წმ. ანდრია – 1389 წ., ივანოვო, თეოსკეპასტოსი, დოლნა კამენიცა – XV ს., ხატი ნოვგოროდიდან – ე. წ. „Святцы»- XV ს., დოქიარი – 1568 წ. და სხვ.).[350] სცენის პარალელურ პლანებად განვითარება, მოციქულთა მაგიდის წინა და უკანა მხარეს გამოსახვა ქართულ ხელოვნებაში ძირითადად პალეოლოგოსთა ხელოვნების ნიმუშებს ახასიათებს (უბისი, წალენჯიხა – XIV ს.),[351] რაც, თავის მხრივ, კომპოზიციის უფრო სივრცობრივი მიმართულებით განვითარების შედეგი უნდა იყოს. სხალთაშიც მოციქულები საკმაოდ რთულ პოზებში არიან გამოსახული. სცენის ასეთი იკონოგრაფიული აგება, თავის მხრივ, ეპოქის მოთხოვნებით არის განსაზღვრული. უნდა აღვნიშნოთ, რომ სხალთის კომპოზიცია სიახლოვეს ტრაპიზონის თეოსკეპასტოსის სცენასთან პოულობს. მსგავსია მაგიდის ირგვლივ მოციქულთა განაწილების პრინციპი, პოზები, ჟესტიკულაცია, ავეჯის ფორმები (მაცხოვრის საყდარი და მრგვალი ფეხსადგამი, ტაბლა, გრძელი სკამი).[352] თუმცა ტრაპიზონის ფრესკაზე მოწაფეები უფრო მჭიდრო განლაგებითა და დინამიკური პოზებით ხასიათდებიან. სხალთაში კი უპირატესობა ფიგურების გარკვეული ინტერვალით განთავსებასა და მაგიდის მეორე მხარეს წარმოდგენილი ფიგურების ფრონტალურ პოზებს ენიჭება. მოციქულები შარავანდების გარეშეა გამოსახული, რაც სახასიათოა ზოგიერთი იკონოგრაფიული რედაქციისათვის (რავენის სან აპოლინარიე ნუოვოს, როსანოს – VI ს., Paris gr.74 სახარების მინიატურები, კაპადოკიის მოხატულობანი[353] და სხვ.). შარავანდების გარეშეა გამოსახული მოციქულები დავით გარეჯის უდაბნოს სატრაპეზოს (X–XI სს–ის მიჯნა), ბერთუბნის სატრაპეზოს (XII–XIII სს–ის მიჯნა), ვარძიის, ყინწვისის, ტიმოთესუბნის, უბისის მოხატულობა–



სურ. 15. კამარის სამხრეთი ფერდი, შუა ნაწილი: "საიდუმლო სერობა", "გარდამოხსნა", "დატირება".

შიც. ტაბლაზე დევს მცირე ზომის მრგვალი პურები, დაბალფეხიანი და უფეხო ჯამები. მაგიდაზე გამოსახული ნატურმორტი, წალენჯიხისა და უბისის უფრო „რეალისტური" ფორმებისაგან განსხვავებით, მეტი სიხალვათითა და პირობითობით ხასიათდება. ბუნებრივია, რომ დიდ სიმაღლეზე გამოსახულ კომპოზიციაში ასეთი მცირე საგნების აღქმა თითქმის შეუძლებელი იქნებოდა. შუა საუკუნეების ქართული ფერწერის ნიმუშებში „საიდუმლო სერობის" კომპოზი–

349 XIV ს–დან ბიზანტიასა და საქართველოში გავრცელდა იკონოგრაფიული ტიპი, რომლის თანახმად მაცხოვარი გამოსახულია არა მაგიდის კიდეში, არამედ ცენტრში (უბისი, წალენჯიხა – XIV ს., ტაბაკინი– XVI ს. და სხვ.).

350 Д. Панаиотова, Болгарская монументальная живопись, с. 38,87, 190; G.Millet, Reshershes..., fig. 283-294, 297-309; М.Алпатов, Всеобщая история искусств, т. III, М., 1955, таб.124; Н. Розанова, Ростово-Суздальская живопись, таб.,81.

351 შ. ამირანაშვილი, უბისის ფრესკები, ტაბ. 6; И. Лордкипанидзе, Роспись в Цаленджиха, с.61-63, таб. 52 .

352 G.Millet, Reshershes..., fig. 284.

353 G.Millet, Reshershes..., p.286-309.

ცია უმთავრესად განვითარებულია არქიტექტურულ ფონზე,[354] ნაგებობათა ხასიათი დროისა და სტილის მოთხოვნათა შესაბამისად იცვლება. რამდენადმე მკაცრი არქიტექტურული ფონია ტიმოთესუბანში, უფრო მდიდარი –ყინწვისში, სადაც თაღედებითა და სარკმლებით დაყოფილ კედელსა და კოშკებს წითელი ველუმებიც ამკობს. კედელი ასევე დიდ როლს ასრულებს ბერთუბნის კომპოზიციაში. XIII ს–ის პირველი ნახევრის ამ ნიმუშებში სცენის ასეთი ფონი ხელს უწყობს კომპოზიციის კედლის სიბრტყის პარალელურად წარმოდგენასა და კომპოზიციის წინა პლანის ხაზგასმას. XIV ს–დან არქიტექტურული ფონის გადაწყვეტაში მეტად იჩენს თავს სივრცობრივი ტენდენციები, რაც ნაგებობების რაკურსებით, სხვადასხვა ხედვის წერტილიდან განთავსებაში გამოიხატება. მაგალითად, უბისში კომპოზიცია წარმოდგენილია მაღალი კედლის ფონზე, თუმცა გარკვეული რაკურსით წარმოდგენილი კედლის დამატებითი დეტალები, კოშკები, ჰაერით სავსე ველუმები, ილუზორულად გამოსახული ღიობები სივრცულობის შთაბეჭდილებას აძლიერებს. ასეთივე შთაბეჭდილებას ქმნის წალენჯიხის კომპოზიციის კიდეებში უკუპერსპექტიულად გამოსახული შენობებიც, რომლებიც დიაგონალურად, თითქოს სიღრმიდან მოემართებიან სცენის წინა პლანისაკენ. სხალთის კომპოზიციაში გამოსახული კედელი, კონუსური გადახურვის მქონე კოშკებითა და ველუმებით, ასევე, მარცხენა კიდეში დიაგონალურად მიმართული „ნაგებობის“ ფრაგმენტი გვიჩვენებს, რომ არქიტექტურული ფონი, გარკვეული სივრცითი ილუზიით, სიახლოვეს პალეოლოგოსთა ხელოვნების ძეგლებთან იჩენს (უბისი, წალენჯიხა, თეოსკეპასტოსი, ივანოვო, ბერენდე და სხვ.).

ამდენად, სხალთის მოხატულობაში გამოსახული „საიდუმლო სერობის“ სცენა საქართველოში ფართოდ გავრცელებულ ბიზანტიურ იკონოგრაფიულ ტრადიციას მისდევს. მოცი-

ქულთა ფიგურების მაგიდის ირგვლივ, წინა და უკანა მხარეს განთავსება, სცენის პარალელურ პლანებად აგება, არქიტექტურული ფონის სივრცობრივი ხასიათი პალეოლოგოსთა ეპოქის სახასიათო ნიშნებს ავლენს. სხალთაში თავს იჩენს კომპოზიციის უფრო ილუზორული მიმართულებით განვითარების ტენდენცია, რაც, როგორც აღვნიშნეთ, ხაზგასმულია ფიგურათა განთავსებითა და არქიტექტურული ფონის მხატვრული გადაწყვეტით.

სცენები – „ქრისტე გეთსიმანიის ბაღში“ და „ოცდაათი ვერცხლი იუდასათვის“ გამოსახულია გეთსიმანიის ბაღის მთებისა და მცენარეების ფონზე.

„ქრისტე გეთსიმანიის ბაღში“ – ფაქტობრივად წარმოადგენს მაცხოვრის მიერ თავისი ვნებისა და გამცემის მისიის უწყებას (სურ. 16, ილ. 32–33). კომპოზიციის მარჯვენა მხარეს დგას ქრისტე, რომელიც ჟესტით მიმართავს მარცხნივ ჯგუფად მდგომ მოციქულებს. ისინი ერთმანეთისაკენ 3/4 ბრუნით არიან მიმართული. ზოგიერთ მოციქულს შთავონებული მზერა გამოარჩევს. ეს სცენა იშვიათია არა მარტო ქართულ, არამედ საერთოდ ბიზანტიურ ხელოვნებაში.[355] „ქრისტე გეთსიმანიის ბაღში“ არის მაცხოვრის მიერ იუდას მისიის უწყება, კერძოდ კი სცენა, რომლის მიხედვით „ქრისტე აუწყებს, რომ გამცემი მოდის“. ბიზანტიურ ხელოვნებაში

354 გამონაკლისია დავით გარეჯის უდაბნოსა და ვარძიის კომპოზიციები.

355 იმ ძეგლებში, სადაც ვნების ციკლი საკმაოდ ფართოდ არის წარმოდგენილი, უპირატესობა გეთსიმანიის ბაღში მაცხოვრის ლოცვის სცენას ენიჭება (ტიმოთესუბანი, ბეთანია,ოზაანი, ზარზმა და სხვ.).

ეს სიუჟეტი Plut .VI 23 (XII ს.) მინიატურებით არის ცნობილი, სადაც მათეს სახარების ტექსტის მიხედვით გამოსახულია მაცხოვრის ცხოვრების შედარებით სრული ციკლი. თავდაპირველად წარმოდგენილია „წინასწარუწყება გამცემის შესახებ“, ხოლო შემდეგ – „იუდას ამბორი“. Plut .VI 23 მინიატურისა და სხალთის მოხატულობის კომპოზიციები საერთო სქემით ხასიათდებიან. ორივეგან გამოსახულია გეთსიმანიის ბაღი და მოციქულთა მჭიდრო ჯგუფისაკენ მიმართული მაცხოვარი.[356] ამდენად, სხალთის მოხატულობაში, იუდას მიერ ქისის აღების სცენასთან ერთად, აღნიშნული სიუჟეტის გამოსახვა იუდას მისიის ხაზგასმას ემსახურება და მინიატურის გავლენით უნდა იყოს განპირობებული. თუმცა მინიატურებშიც ეს სცენა რამდენადმე იშვიათია, ხოლო კედლის მხატვრობაში მისი ანალოგი ჩვენთვის ცნობილი არ არის.[357]

„ოცდაათი ვერცხლი იუდასათვის“ – ამ ორფიგურიან კომპოზიციას უჭირავს რეგისტრის მარჯვენა ნაწილი (სურ. 16, ილ. 34–35). იუდას მარცხენა ხელი წინ მდგომი იუდეველისაკენ აქვს გაწვდილი, ეს უკანასკნელი კი ქისას აძლევს მას. მოქმედება, ძირითადად, ჟესტებით გადმოიცემა. იუდა გამოსახულია ტრადიციულად ახალგაზრდა უწვერული ჭაბუკის სახით, ხოლო ფარისეველი რამდენადმე მდაბიო სახით – ოდნავ კეხიანი ცხვირითა და პატარა თვალებით. იუდა წარმოდგენილია სხვადასხვა ფერის ქიტონითა და ჰიმატიონით, იუდეველი კი ქიტონით, მოსასხამითა და თეთრი თავსაბურავით. ფონზე მთის მასივებს მიღმა მოჩანს ნაგებობა, ზემოთ კი წარწერის ფრაგმენტი „ ⅂QŌ ...» (იუდა). ეს სცენა ქართული ხელოვნების ნიმუშებში შედარებით იშვიათია და გვხვდება – ბეთანიის მოხატულობაში,[358] მოქვის სახარების მინიატურაში (1300 წ.). სხალთის მოხატულობაში ამ კომპოზიციის ჩართვა მოწმობს ვნების ციკლისადმი განსაკუთრებულ ინტერესს. ეს ციკლი გრძელდება კამარის ჩრდილოეთ ფერდზე მესამე რეგისტრში, ძირითადად, წყვილად გამოსახული კომპოზიციებით.

„ქრისტეს შეპყრობა“, ანუ „იუდას ამბორი“ – გამოსახულია რეგისტრის მარცხენა მხარეს (სურ. 12, ილ. 36–37). იგი აგებულია საერთო ბიზანტიური იკონოგრაფიული ტიპის საფუძველზე – მეომართა ჯგუფის ცენტრში მაცხოვრის, ხოლო მარცხნივ – იუდას გამოსახულებით. ხმლებითა და შუბებით შეიარაღებული მეომრები (რომელთაგან ექვსი ფიგურის აღქმა ხერხდება) მღელვარებას გამოხატავენ, ერთ–ერთ მათგანს მუშტი აქვს მოღერებული. ხმლებით

356 მინიატურაში ჩანს მოციქულებისაკენ გაწვდილი ქრისტეს ხელიც. — იხ.: G. Millet, Reshershes..., p. 331, fig. 334-335

357 მონუმენტური მხატვრობის ძეგლებში გვხვდება იშვიათი სცენა, რომლის კომპოზიციური გადაწყვეტა მოციქულთა ფიგურების სიმეტრიული განთავსების პრინციპს ეფუძნება,კერძოდ კი მაცხოვარი წარმოდგენილია სცენის შუაში მოციქულთა ორ ჯგუფს შორის. ეს სცენა დადასტურებულია ისეთ ძეგლებში, რომლებშიც ვნების ციკლი განსაკუთრებული ნარატიულობითა და დეტალურობით ხასიათდება და, უმთავრესად,გამოისახება „ფერხთა განბანვის„ კომპოზიციის შემდეგ (ნერედიცა, მატეიჩა,ჩუჩერი,ზემენი,პროტატონი და სხვ.) — იხ.: G. Millet, Reshershes..., p.41-59; Д. Панаиотова, Болгарская монументальная живопись, с. 134.

358 ბეთანიაში ვნების ციკლი ხასიათდება განსაკუთრებული დრამატულობით და ამ სცენის გარდა გამოსახულია „იუდას სინანულიც„. — იხ.: შ. ამირანაშვილი, ქართული ხელოვნების ისტორია, გვ. 268.



სურ. 16. კამარის სამხრეთ-დასავლეთი ფერდი: "ქრისტე გეთსიმანიის ბაღში", "ოცდაათი ვერცხლი იუდასათვის", "ჯოჯოხეთად შთასვლა", "ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნა".

შეიარაღებული მეომრები ელინისტური ტიპის ნიმუშებში გვხვდება.[359] იარაღის ასეთი რკალისებური ფორმები კი XIII–XIV ს–ის ნიმუშებშია წარმოდგენილი (Paris gr. 54 -XIII ს.,[360] ივანოვო, ზემენი[361] – XIV ს.). მუშტმოღერებული მეომრის მოტივსაც ანალოგი მინიატურებსა (Berol. qu.. 66 – XII–XIII სს.) და სერბიის ძეგლებში მოეპოვება.[362] სხალთის კომპოზიცია, ქართულ ხელოვნებაში ცნობილი შედარებით ვრცელი რედაქციებისაგან განსხვავებით, გამოირჩევა ლაკონიურობით. იგი არ ხასიათდება მოქმედი პირების დაპირისპირებითა და დრამატიზმით. ქართული ხელოვნების ნიმუშებში წარმოდგენილი შედარებით ვრცელი იკონოგრაფიული რედაქციები აერთიანებს სხვა სახასიათო მომენტებს – ამბორი, შეპყრობა, მალქოზის ყურის კვეთა (ზაქარია ვალაშკერტელის სვინაქსარი, გელათის მინიატურა, ბეთანია, ტიმოთესუბანი, ზარზმა, საფარა, ჭულე, ტაბაკინი და სხვ.), რომელთაგან განსაკუთრებული დრამატიზმით გამოირჩევა ზარზმისა და საფარის კომპოზიციები.[363] სხალთის კომპოზიციაში, ძირითადად, მღელვარება მეომართა ჟესტებით არის გადმოცემული. ზოგიერთ მეომარს გულთან შეკრული მოსასხამი აცვია. კომპოზიცია ტრადიციულად მთების ფონზეა წარმოდგენილი, წარწერის ფრაგმენტებით „ ... ᲭᲣძᲮ ...Ⴀ "სცენა განმარტებულია, როგორც იესო ქრისტეს შეპყრობა.[364] ამდენად, სხალთის მოხატულობაში გამოსახული „ქრისტეს შეპყრობის" სცენა ლაკონურ იკონოგრაფიულ რედაქციას ეფუძნება და ძირითად ყურადღებას იუდას ამბორის მომენტზე ამახვილებს.

„პეტრეს უარყოფას" – უჭირავს რეგისტრის მარჯვენა მხარე (სურ. 12, ილ. 38–40). აქ შემორჩენილია სვეტზე შემომჯდარი მამლის გამოსახულება, აქვე მდგომი პეტრეს შარავანდმოსილი თავი, ხოლო მარჯვენა კუთხეში ცეცხლს მიფიცხებული პეტრეს ფიგურის ფრაგმენტი. სცენის ფონს ქმნის მაღალი კედელი, თაღოვანი ანტაბლემენტის მქონე გუმბათოვანი ნაგებობა და სხვა სახის შენობები. ამ სცენას რეგისტრის უმეტესი ნაწილი უჭირავს.. ორჯერადად გამოსახული პეტრესა და მამლის ფიგურები მიუთითებს, რომ კომპოზიცია ვრცელი იკონოგრაფიული რედაქციით იყო მოცემული. მამალი ელინისტური ტიპის ნიმუშებში მაცხოვრის უარყოფის შესახებ წარმოთქმული წინასწარმეტყველების მინიშნებაა.[365] სხალთის კომპოზიციაში გამოსახული „კორინთული" თუ „იონიური" ტიპის სვეტები ელინისტური ნიმუშებით არის შთაგონებული. ქართული ხელოვნების ნიმუშებში გავრცელებულია „პეტრეს უარყოფის" განვითარებული

359 G. Millet, Reshershes..., p. 326-344, 526.

360 В. Лазарев, История ..., таб.254.

361 Д.Панаиотова, Болгарская монументальная живопись, с.88-89, 138.

362 G. Millet, Reshershes..., p. 337, fig. 347.

363 Л.Евсеева, назв. соч., с. 9; გ. ხუციშვილი, საფარის კედლის მოხატულობა, გვ. 56, 85. И. Мамаиашвили, Роспись Табакини, с. 34-35.

364 ასეთივე სახელწოდებით მოიხსენიება ტიმოთესუბნისა და საფარის კომპოზიციები.–იხ.: Е.Привалова, Роспись Тимотесубани, с. 66-68.

365 შემდგომში ამ სცენას ემატება პეტრეს სინანულის ეპიზოდიც, რომლის წარმოშობა აღმოსავლეთ-ქრისტიანულ ტრადიციას უკავშირდება. — იხ.: G. Millet, Reshershes...,p. 345-360, fig. 346-348

რედაქციები (ჯრუჭის – II,[366] გელათის,[367] მოქვის მინიატურები, ბეთანია, ტიმოთესუბანი, ოზაანი, გელათის ღვთისმშობლის ტაძრის XVII ს-ის მოხატულობა[368] და სხვ.). ვრცელი სქემებით არის გამოსახული ეს სცენა XIV-XV სს-ის ბიზანტიურ ხელოვნებაში (გრაჩანიცა, მატეიჩა, მისტრის წმ. თევდორე, პერიბლეპტოსი, ნოვგოროდის თევდორე სტრატილატი[369] და სხვ.), გვიანდელი ხანის ათონის მოხატულობებში (დოქიარი, დიონისიუ, ლავრა).[370] სხალთის კომპოზიცია, ძალზე ფრაგმენტული დაცულობის გამო, იკონოგრაფიული თავისებურებების შესახებ ფართო მსჯელობის საშუალებას არ გვაძლევს, თუმცა ცხადია, რომ „პეტრეს უარყოფის“ სცენა სხალთაში რამდენადმე ვრცელი რედაქციის სახით იქნებოდა გამოსახული.

„ქრისტე კაიაფას წინაშე“ – სცენას უჭირავს რეგისტრის უმეტესი ნაწილი (სურ. 13 ილ. 41-42). ფრესკების ფრაგმენტული დაცულობა აქ მნიშვნელოვნად ართულებს სცენაში პერსონაჟების განთავსების პრინციპის გარკვევას. კომპოზიციის მარცხენა მხარეს მოკლე თმის ვარცხნილობისა და ყელზე ცერად ჩაჭრილი სამოსის მქონე ორი მსახურის სილუეტი იკითხება. მარჯვნივ სალხინებლის ფონზე გამოსახული იყო კაიაფა და ფარისეველთა ჯგუფი. მღვდელთმთავარს გრძელი იასამნისფერი ქიტონი და ღია მწვანე ჰიმატიონი ემოსა, ხოლო ფარისეველებს – მოკლე ქიტონები, თეთრი თავსაბურავები და მაღალყელიანი ჩექმები. ერთ-ერთ იუდეველს ჭაღარა თმა-წვერი აქვს. ისინი 3/4 ბრუნით არიან მიმართული ცენტრისაკენ, სადაც, სავარაუდოდ, გამოსახული იყო მაცხოვარი. სცენის ხუროთმოძღვრული ფონი აქაც ფრონტონიანი შენობის, სალხინებლისა და კოშკისებური ნაგებობებისაგან შედგება. სცენა ერთმანეთისადმი დაპირისპირებული ჯგუფებით ორ ნაწილად იყო გაყოფილი. განმარტებითი წარწერიდან შემორჩა მხოლოდ ერთი ასო „ Ꙗ “ (ⷭ) და მარჯვენა მხარეს „ ⊂“ (ა). „პეტრეს უარყოფის“ კომპოზიციის შემდგომ ამ სცენის გამოსახვა ლუკას სახარების ტექსტს (22, 66-71) ემყარება. მათეს (26, 60-64), მარკოზისა (14, 53-64) და იოანეს (18, 16-24) სახარებაში კი სინედრიონის ეპიზოდი წინ უსწრებს პეტრეს უარყოფას. კანონიკურ სახარებათა ამ ეპიზოდში ხაზგასმულია ქრისტეს წინასწარმეტყველება მისი ღვთაებრიობის, აღდგომისა და მომავალი სამსჯავროს შესახებ (ფსალმუნი 1.09,1; დან. 7,13; მათე 26, 64; მარკოზი 14,62; იოანე 6,62; ლუკა 23,69). „კაიაფას სამსჯავრო“ ადრეულ მოხატულობებში ძალზე იშვიათია, მონუმენტურ ფერწერაში X-XI სს-დან ვრცელდება (კიევის წმ. სოფია, მიროჟის მაცხოვრის ეკლესია).[371] სახარების დასურათებაში კი თითქმის სისტემატიურად გამოისახება (Paris gr. 115, paris gr. 74, Plut. VI 23).[372] ეს სცენა შედარებით ხშირად გვხვდება პალეოლოგოსთა ხელოვნების ძეგლებში (სტარო ნაგორიჩინო,[373] ივანოვო, ზემენი,[374] ნოვგოროდის თევდორე სტრატილატი[375] და სხვ.). ქართული ხელოვნების ნიმუშებში „კაიაფას სამსჯავრო“ გვხვდება ზაქარია ვალაშკერტელის სვინაქსარის,[376] გელათისა[377] და მოქვის ოთხთავის მინიატურებში, ახტალის მოხატულობაში (XIII ს.)[378] და სხვა.

„ჯვრის ბიდვა“ – გამოსახულია მოკლე იკონოგრაფიული რედაქციით (სურ. 13, ილ 43-44). ეს არის ორფიგურიანი კომპოზიცია მეომრისა და მხარზე ჯვარგადებული სვიმონ კვირინელის ფიგურებით. ისინი მიმართული არიან მარჯვნივ, „კაიაფას სამსჯავროს“ ფიგურათა საპირისპიროდ. ჯვრის სიმძიმისაგან წელში მოხრილ სვიმონ კვირინელს სევდიანი სახე აქვს. მას მოკლე ცისფერი ქიტონი მოსავს. მეომარი სრული სახით არ იკითხება. მას მოკლე აბჯარი და ყელზე დაფენილი მუზარადი აცვია, ჟესტით კი გზისაკენ მიუთითებს. სცენის ფონს ქმნის მთის პეიზაჟი. ასეთი მუზარადები ხშირად გვხვდება XIV ს-ში.[379]

ბიზანტიურ მონუმენტურ ფერწერაში „ჯვრის ბიდვის“ ადრეული ნიმუშები რავენის მოზაიკებსა და ფრესკებზე გვხვდება (სან აპოლინარიე ნუოვო – VI ს., სანტა მარია ანტიკვა –VII-VIII ს.). სხალთის კომპოზიციაში, ლუკას სახარების თანახმად, წარმოდგენილია გოლგოთისაკენ მსვლელობის პროცესიის ბოლო მომენტი, როცა სვიმეონი ჯვარაკიდებული მისდევს მაცხოვარს: „ ... დასდვეს მას ზედა ჯუარი იგი, და მიაქუნდა შემდგომად იესუჲსა“.[380] ქართული ხელოვნების ძეგლებში გვხვდება განსხვავებული რედაქციები, რომლებშიც სვიმონი გამოსახუ-

366 ე. მაჭავარიანი, ქართული ხელნაწერები, გვ. 39.

367 Н. Покровский, Записки…, с. 271.

368 ბეთანიაში წარმოდგენილია მხოლოდ უარყოფა, ტიმოთესუბანში სინთეზური ვარიანტი – უარყოფა და სინანული, ოზაანში – პეტრეს სინანული, გელათის გვიანი ხანის მოხატულობაში წარმოდგენილ კომპოზიციაში გაერთიანებულია ორი ეპიზოდი — პეტრე და მეკარე დედაკაცი, პეტრეს ტირილი. – იხ. : Е. Привалова, Роспись Тимотесубани, с. 68-70; ფ. დევდარიანი, გელათის ღვთისმშობლის ტაძრის XVII ს-ის მოხატულობა, ივ. ჯავახიშვილის სახ. თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ხელოვნების ისტორიისა და თეორიის კათედრის სამეცნიერო შრომების კრებული, 2, თბ., 2001, გვ. 61, 63, სურ. 1.

369 Л. Лифшиц, Монументальная живопись Новгорода, таб. 380-381.

370 G. Millet, Reshershes..., fig. 379-381.

371 В. Лазарев, Фрески Софии Киевской, «Византийское и древнерусское искусство,» М., 1987, с. 71-72, 74, 77.

372 Н.Покровский, Евангелие в памятниках иконографии..., с.304-305; Н. Покровский, Очерки памятников христианского искусства и иконографии, 3, СПб. 1910 с.74; G. Millet, Reshershes..., p. 40, 48, 50, 641.

373 В. Лазарев, Ковалевская роспись и проблема южнославянских связей в русской живописи XIV века, «Русская средневековая живопись», М., 1970, с. 266

374 Д. Панаиотова, Болгарская монументальная живопись, с.45, 137, 139.

375 Л. Лифшиц, Монументальная живопись Новгорода, таб. 238.

376 Г. Алибегашвили, Художественный принцип иллюстрирования …, с, 40, таб. 17а.

377 Н. Покровский, Записки ..., с. 271.

378 შ. ამირანაშვილი, ქართული ხელოვნების ისტორია, გვ. 262.

379 დ. პანაიოტოვა ასეთ მუზარადს „ბაროკალურს“ უწოდებს. — იხ.: Д. Панаиотова, Болгарская монументальная живопись, с.90-91.

380 სვიმონ კვირინელის მიერ ჯვრის ტვირთვის შესახებ საუბარია კანონიკურ სახარებაში: მათე— 27,32; მარკოზი — 15,21; ლუკა—23,26. ლუკას სახარების ტექსტში კი ნათქვამია, რომ სვიმეონი კვალდაკვალ მისდევდა მაცხოვარს.

ლია როგორც პროცესიის დასაწყისში, ისე ბოლოში.[381]

ბიზანტიურ ხელოვნებაში უპირატესობა სვიმონ კვირინელის მიერ ჯვრის ტვირთვას ენიჭება, ხოლო დასავლეთში – ქრისტეს მიერ ჯვრის ზიდვის სცენას, რომელიც იოანეს სახარების შესაბამისად გადმოიცემა.[382] XIV ს–ის ბიზანტიური ხელოვნების ნიმუშები გამოსახავენ ამ სცენის ფართო და დრამატულ რედაქციებს (მატეიჩა, ბერენდე, სტარო ნაგორიჩინო, ივანოვო, ნოვგოროდის თევდორე სტრატილატი და სხვ.). ამავე ეტაპის ბიზანტიური ნიმუშების მსგავსად, დრამატიზმით გამოირჩევა ეს სცენა ზარზმის მოხატულობაში.[383] სხალთის კომპოზიცია კი წარმოადგენს სცენის მოკლე, შეკვეცილ ვარიანტს და მხოლოდ სვიმეონ კვირინელისა და მეომრის ფიგურებს აერთიანებს, რაც შესაძლოა განპირობებული იყო მინიატურის გავლენით, სიუჟეტების გადაბმითა და ნარატიულობით.

ამდენად, რეგისტრის ამ ნაწილში სცენების განთავსების ქრონოლოგია მისდევს ლუკას სახარების ტექსტს. ეს არის კამარის ჩრდილოეთი ფერდის უკანასკნელი სცენა, რომლის შემდგომაც თხრობა კვლავ სამხრეთ კალთაზე გადადის და ამიტომ ფიგურათა მოძრაობის მიმართულება განსაზღვრავს რიტმულ სვლას საპირისპირო მხარეს გამოსახული „ჯვრის აღმართვის“ კომპოზიციისაკენ.

„ჯვრის აღმართვისა“ და „ჯვარცმის“ კომპოზიციები გამოსახულია საერთო არქიტექტურულ ფონზე. *„ჯვრის აღმართვა“* ძალზე დაზიანებულია (სურ. 14 ილ. 45). ბათქაშიანად ჩამოცლილია კომპოზიციის მარცხენა მხარე, შუა და ქვედა ნაწილები. შემორჩენილია ფონზე გამოსახული ნაგებობის ფრაგმენტი და ჯვარზე მიდგმულ კიბეზე ასული ჯალათის ფიგურა ჩაქუჩით ხელში. იგი გამოსახულია ყმაწვილის სახით, რომელსაც წელთან შეკრული მოკლე წითელი კაბა, ასეთივე ფერის წინდები და ცისფერი მაღალყელიანი ფეხსამოსი აცვია. ჯალათი მარჯვენა ხელით ჯვრის მკლავს ეჭიდება, ხოლო მარცხენა დაბლა აქვს გაწვდილი. მისი მოძრაობა, ჟესტიკულაცია, მზერა სწორედ კომპოზიციის ქვედა ნაწილისაკენ არის მიმართული. ცის ფონზე მოთავსებული წარწერა განმარტავს სცენის შინაარსს: „ⴟⴇⴑⴀⴇⴑ ⴑⴈⴚⴑⴈⴀⴂⴈⴑ“ (ჯვართა აღმართება). სცენის არქიტექტურულ ფონს შეადგენს კომპოზიციის მარცხენა მხარეს გამოსახული ნაგებობა – ფრონტონით და ჰორიზონტალური სარტყელებით დანაწევრებული კედელი, რომელიც უწყვეტად მიუყვება „ჯვრის აღმართვისა“ და „ჯვარცმის“ კომპოზიციებს.

„ჯვრის აღმართვის“ კომპოზიცია ნიკოდიმოსის აპოკრიფული სახარების საფუძველზე წარმოიშვა – XI–XII სს–ში, რადგან აპოკრიფები უფრო ვრცლად გადმოსცემენ ქრისტეს ვნებებთან დაკავშირებულ მოვლენებს.

ქართულ მონუმენტურ ფერწერაში იგი ცნობილია XII–XIII სს–დან (ტიმოთესუბანი, ბეთანია,[384] ოზაანი,[385] ზარზმა[386] და სხვ.). ეს სცენა ძირითადად გამოისახება იმ ძეგლებში, რომლებშიც შედარებით ვრცლად არის წარმოდგენილი ვნების ციკლი.[387] XIII ს–ის მეორე ნახევრისა და XIV ს–ის ძეგლებში იგი გამოისახება უფრო თავისუფალი ინტერპრეტაციით.[388] სხალთის კომპოზიცია, როგორც ჩანს, კომპაქტური სქემით ხასიათდებოდა (თუმცა ამ სცენის დაცულობა რამდენადმე ზღუდავს იკონოგრაფიული სქემის შესახებ ვრცლად მსჯელობის შესაძლებლობას). ჯვარზე მიდგმულ კიბეზე გასული ჯალათის მოტივიც, რომელიც უფრო მეტად ჯვარზე გაკვრის სცენისათვის არის სახასიათო, XIII–XIV სს–ის ძეგლებში პოვებს გამოძახილს (ივირონის სახარება Cod 5 XIII ს., მატეიჩა, ვატოპედი[389] და სხვ.). შემორჩენილი ფრაგმენტებით ჩანს, რომ სხალთაში ეს სცენა არ ხასიათდებოდა მრავალფიგურიანი ჯგუფების დაპირისპირებით, დრამატიზმით და ემოციურობით, რაც თვალსაჩინოა ზარზმის კომპოზიციაში.

ამდენად, „ჯვრის აღმართვის“ სცენის იკონოგრაფია ლაკონიურ სქემას ეფუძნება და სიახლოვეს უფრო მეტად წინარე ხანის ნიმუშებთან იჩენს.

„ჯვარცმა“ – გამოსახულია რეგისტრის მარჯვენა მხარეს (სურ. 14, ილ. 46). იგი წარმოდგენილია შუა საუკუნეების ბიზანტიურ ხელოვნებაში ცნობილი იკონოგრაფიული რედაქციით. ცენტრში ჯვარცმული მაცხოვრის, მარცხნივ ღვთისმშობლისა და მარიამ მაგდალინელის, ხოლო მარჯვნივ იოანე ღვთისმეტყველის ფიგურებით, სცენის ზედა ნაწილში ორი დამწუხრებული ანგელოზისა და მნათობთა სიმბოლური გამოსახულებებით. ციურ მნათობთაგან მარჯვენა მხარეს შემორჩენილია მთვარის გამოსახულება. „ჯვარცმის“ სიმეტრიული კომპოზიციებისაგან განსხვავებით, სხალთაში არ არის გამოსახული ლონგინოზ ასისთავი. „ჯვარცმის“ ასეთი ლაკონიური სქემა სახასიათოა XI–XIII სს–ის ხელოვნებისათვის. ჯვარზე მჭიდროდ მიკრული ქრისტეს ოდნავ მოხრილი სხეული, ჰორიზონტალურად გაჭიმული ხელები, გვერდზე დახრილი თავი უსუსურობის შეგრძნებას ანიჭებს მაცხოვრის ისედაც პატარა ფიგურას. ამავე დროს, სხალთის მაცხოვარი ყურადღებას იქცევს ემოციებისა და ვნების გამოხატვის თავშეკავებულობით. ჯერ კიდევ პ. უვაროვა შენიშნავდა, რომ ჯვარცმული ქრისტე გამოსახული იყო მშვიდად, სიკვდილის ტანჯვის შეგრძნების გარეშე.[390] ქრისტეს ასეთი იკონოგრაფიული ტიპი ქართულ ფერწერაში XI ს–დან გვხვდება (ატენი, ნაკიფარი, წვირმი, ტიმოთესუბანი, ყინწვისი და სხვ.). XIII ს–დან ჯვარზე გაკრული მაცხოვრის S–ურად მოღუნული სხეული, ბეჭზე დახრილი

381 გელათის ოთხთავის მინიატურები, ტიმოთესუბანი, ოზაანი, ახტალა, გელათის ღვთისმშობლის ეკლესიის XVII ს–ის მხატვრობა, ცაიში - XVII ს. და სხვ. — იხ.: Н. Покровский, Записки ..., с. 215,271; Е. Привалова, Роспись Тимотесубани, с.75; ფ. დევდარიანი, დასახ. ნაშ., გვ. 61.

382 G. Millet, Reshershes..., p. 362...

383 Л. Евсеева, указ.соч., с.10.

384 Е. Привалова, Роспись Тимотесубани, с.75-76.

385 Е. Привалова, Роспись в Озаани,с.145-146.

386 Л.Евсеева, указ.соч., с.10.

387 XII–XIII სს–ის ნიმუშებში „ჯვრის აღმართვის“ სცენა წარმოდგენილია ამ პერიოდისათვის სახასიათო იკონოგრაფიული დეტალებით: ჯვრის დამაგრება, ფარისეველთა ბრბო, ჯალათი, რომელსაც უჭირავს კიბე. ბეთანიის, ოზაანის კომპოზიციები ხასიათდება ლაკონიური სქემით, ხოლო ტიმოთესუბნის სცენა კი მოქმედ პირთა მრავალრიცხოვნებითა და ემოციურობით.

388 G. Millet, Reshershes..., p.380-385.

389 G. Millet, Reshershes..., p.385-393, fig. 410,411, 628.

390 П. Уварова, указ. соч., с 46.

თავი, ტანჯული სახე მეტად გამოხატავს ვნებას (აჭი,[391] სორი[392]). სხალთის მაცხოვრის მსგავსად, რამდენადმე ტრადიციული, „არქაული“ ტიპით წარმოგვიდგება ხობის ვამეყ დადიანის ეკვდერის მოხატულობაში გამოსახული ჯვარცმული მაცხოვარიც (1384-1386 წწ.).[393] ღვთისმშობელი სხალთის სცენის ყველაზე ემოციური სახეა, იგი გამოსახულია 3/4 ბრუნით. მისი პოზა – უკან გადახრილი სხეული, აწეული თავი, მაცხოვრისაკენ აპყრობილი ხელები მწუხარებას გამოხატავს. ღვთისმშობლის ასეთი ჟესტიკულაცია ადრეული ხანის აღმოსავლეთ ქრისტიანული ხელოვნების, კერძოდ, სირიული იკონოგრაფიული ტიპისათვის არის დამახასიათებელი. ადრეულ რედაქციებში მარიამის ხელებს მაფორიუმი ფარავს (დავით გარეჯის საბერეები №6 სამლოცველო, კაპადოკიის ძეგლები),[394] XI ს-დან კი ხელები საფარველის გარეშე გამოისახება.[395] ასეთივე პოზითაა წარმოდგენილი ღვთისმშობელი XII-XIII სს-ის ქართულ ძეგლებში (მაცხვარიში,[396] წვირმი[397]). შევნიშნავთ, რომ ამ ნიმუშებში მარიამის ჟესტიკულაცია უფრო მოვლენის დემონსტრირების, ხოლო სხალთაში – ემოციებისა და ვნებების გამოხატვის საშუალებად წარმოგვიდგება. ვარძიის ანანაურის (XV ს.) მოხატულობაშიც ქრისტესაკენ გაწვდილი მარიამის მაფორიუმით დაფარული ხელები მწუხარების გადმოცემას უწყობს ხელს.[398] XIII ს-დან, პალეოლოგოსთა ხელოვნების ნიმუშებში, გულწასული ღვთისმშობლის სახე ხაზგასმულად ტრაგიკულია (აჭი, სორი, საფარის წმ. მარინე – XIV ს., სადგერის საკურთხევლისწინა ჯვარი – XVI ს. და სხვ.). სხალთის ოსტატი კი ირჩევს ღვთისმშობლის ისეთ იკონოგრაფიულ ტიპს, რომელიც აღმოსავლეთ ქრისტიანულ იკონოგრაფიულ ტრადიციებთან არის დაკავშირებული და ცნობილია ქართული ხელოვნებისათვის, თუმცა მის სახეში, ერთგვარად, თავს იჩენს XIV ს-ის ნიმუშებისათვის სახასიათო ემოციურობის ხაზგასმის ტენდენციაც. ღვთისმშობლის ფიგურის ასეთი აშკარად ემოციური ინტერპრეტაცია XIII ს-მდე არ გვხვდება.

მარიამ მაგდალინელი გამოსახულია ჩვეული პოზით 3/4 ბრუნში, მწუხარების ნიშნად ნიკაპთან მიტანილი ხელებით, რომელსაც თავსაბურავი უფარავს. ასეთივე პოზით არიან წარმოდგენილი წმ. დედები ტიმოთესუბნის მოხატულობაში.[399] XIII-XIV სს-ის ძეგლებში მათი სახეებიც ბევრად უფრო ემოციური ხდება. იოანე ღვთისმეტყველიც მოცემულია რამდენადმე

391 Дж. Иосебидзе, Роспись Ачи, с. 43-44, рис. 17.

392 ი. ჭიჭინაძე, სორის მოხატულობა, გვ. 28-29.

393 И. Лордкипанидзе, Роспись придела Вамека Дадиани в Хоби.-«Средневековое искусство, Русь, Грузия,» Москва, 1978, с. 143.

394 Т. Шевякова, указ. соч., с.11, таб.32.

395 G. Millet, Reshershes..., p.400.

396 Т.Вирсаладзе, Роспись Мацхвариши, с. 175, 200 рис. 4.

397 Н. Аладашвили, Г. Алибегашвили, А. Вольская, Живописная школа Сванети, рис. 25.

398 ქართულ ხელოვნებაში „ჯვარცმის“ კომპოზიციაში ღვთისმშობელი ხშირად გამოისახება ბიზანტიური იკონოგრაფიული ტრადიციით — გულთან მიტანილი მარჯვენა ხელისა და მაცხოვრისაკენ გაწვდილი მარცხენა ხელის ჟესტით (ლაგურკა, ტიმოთესუბანი,ზენობანი და სხვ.).

399 Е.Привалова, Роспись Тимотесубани, рис. 30 .

იშვიათი პოზით – ფრონტალურად გულთან მიტანილი და ქრისტესაკენ მიმართული მარცხენა ხელის ჟესტით, რაც სახასიათოა აღმოსავლეთქრისტიანული, კერძოდ, სირიული იკონოგრაფიული ტიპისათვის.[400] ღვთისმეტყველის ასეთი ტიპი გამოხატავს არა დამწუხრებულ წმინდანს, არამედ მოვლენის დემონსტრირებას. იოანე მახარობლის ასეთი იკონოგრაფიული ტიპი უფრო საზეიმო-ეპიკური ხასიათის X-XII სს-ის ბიზანტიურ ძეგლში გვხვდება (დაფნი – XII ს.),[401] დასტურდება პალეოლოგოსთა ხელოვნებაშიც (სალონიკის ნიკოლოზ ორფანოსი).[402] სხალთაშიც, დაფნის იკონოგრაფიული ტიპის მსგავსად, იოანე ალბათ წარმოდგენილი იყო ქვემოთ დაშვებული მარჯვენა ხელის ჟესტით. ანგელოზთა მფრინავი ფიგურები და ციურ მანათობელთა გამოსახულებანი თავისი საწყისებით უკავშირდებიან აღმოსავლეთქრისტიანულ (სირია, კაპადოკია) ხელოვნებას და დამახასიათებელია ქართული ფერწერის ნიმუშებისათვისაც.[403] სცენის ფონზე წარმოდგენილი კედელი, რომელსაც კომპოზიციის ნახევარზე მეტი უჭირავს, ძირითადად, XIV ს-დან გვხვდება (სორი, ხობის ვამეყ დადიანის ეკვდერი).

ამდენად, „ჯვარცმის“ სცენის იკონოგრაფია თავისი საწყისებით მომდინარეობს აღმოსავლეთ ქრისტიანული ხელოვნების ტრადიციებიდან. ეს ტიპი გვხვდება XI-XII სს-ის სადღესასწაულო-ეპიკური სტილის ბიზანტიური და ქართული ხელოვნების ნიმუშებში. ღვთისმშობლის ფიგურის ემოციურობა და არქიტექტურული ფონი, თავის მხრივ, XIII-XIV სს-ის თავისებურებებს ავლენს.

„გარდამოხსნა“ წარმოდგენილია კამარის სამხრეთი კალთის შუა ნაწილში, „დატირების“ კომპოზიციის გვერდით (სურ. 15, ილ. 47). „გარდამოხსნას“ უჭირავს ქვედა რეგისტრის მარცხენა მხარე. სცენის ცენტრში გამოსახულია კლდოვან შემაღლებაზე დამყარებული ჯვარი, რომლის ძირში ჩანს მღვიმე და თავის ქალა. მაცხოვრის თითქმის უკვე ჩამოხსნილი სხეული მკვეთრად იხრება მარცხნივ მდგომი ღვთისმშობლისაკენ, რომელიც მკერდში იკრავს შვილს და სახით ეამბორება მას. კიბეზე ასულ იოსებ არიმათიელს მაცხოვრის ხელები და სხეული უჭირავს, ნიკოდიმე კი მარწუხით იღებს სამსჭვალს ქრისტეს ტერფებიდან. მაცხოვრისაკენ იხრება იოანეც, რომელიც ცდილობს შეეხოს მას. ღვთისმშობლის გვერდით კიდევ ერთი დამწუხრებული წმ. დედაა გამოსახული. სცენის ფონს აქაც, ისევე როგორც „ჯვარცმის“ კომპოზიციაში, კედელი, ფრონტონით დასრულებული გრძივი შენობა და მაღალი, კოშკის ფორმის ნაგებობა ქმნის. სცენის ზედა ნაწილში იკითხება განმარტებითი წარწერა „ⴗⴑⴋⴕⴑ ... ⴟⴝⴒ...

400 G. Millet, Reshershes…, p.400

401 В. Н. Лазарев, Фрески Софии Киевской, «Византииское и Древнерусское искусство,»М., 1978, таб. 82.

402 სხალთისაგან განსხვავებით, აქ იოანე გამოსახულია 3/4 ბრუნში, მარცხენა ხელი მიმართულია მაცხოვრისაკენ, ხოლო მარჯვენა გოლგოთის მთისაკენ. — იხ.: T. Velmans, Les fresques de Saint Nicolas Orphanos …, p. 160-161, pl. 20.

403 მზისა და მთვარის გამოსახულებანი ქართულ ფერწერაში IX საუკუნიდან გვხვდება (საბერეები № 5,№ 6 სამლოცველო, ფავნისი, ბეთანია და სხვ.).-იხ.: Т. Шевякова, указ.соч., с. 11; Е. Привалова, Павниси, с28.

“ (გარდამოხსნა). ამ სცენის იკონოგრაფია ქართული ხელოვნებისათვის ცნობილ რედაქციას მისდევს. სცენის ამგვარი ვერსიის უადრეს ნიმუშად შეიძლება ჩაითვალოს ზაქარია ვალაშკერტელის სვინაქსარის მინიატურა, რომელშიც აღნიშნული მომენტი მაქსიმალური ექსპრესიით არის წარმოდგენილი.[404] ღვთისმშობლისა და იოსებ არიმათიელის ასეთი პოზებით გამოსახვა სახასიათოა XII საუკუნის ზოგიერთი ძეგლისათვის (ჯრუჭის II სახარების მინიატურა,[405] ნერეზის მოხატულობა[406]). ასევეა გამოსახული „გარდამოხსნა“ საფარის წმინდა საბას მოხატულობაში.[407] სხალთის კომპოზიცია ფიგურათა თავშეკავებული მოძრაობებითა და ემოციების გამოხატვის ზომიერებით ხასიათდება. აქ მხოლოდ ქრისტეს ძლიერად გადახრილი სხეული ბადებს მოვლენისათვის აუცილებელი დრამატიზმის შეგრძნებას.[408]

ამდენად, სხალთის მოხატულობაში გამოსახული „გარდამოხსნის“ სცენა ადრეულ ტრადიციას მისდევს და XI–XII სს–ის ნიმუშებში ფართოდ გავრცელებულ იკონოგრაფიულ რედაქციას წარმოგვიდგენს.

„დატირება“ – სცენის წინა პლანზე გამოსახულია სუდარაგადაფარებულ საფლავის ქვაზე დასვენებული მაცხოვარი (სურ. 15, ილ 48). ღვთისმშობელი ქრისტეს თავთან ზის და მხარზე ეამბორება მას. აქვე, მარცხნივ გამოსახულია მარიამ მაგდალინელიც. ღვთისმშობლის გამომსახველი პოზა ლირიკულობას ანიჭებს სცენას, თუმცა მაგდალინელის ჟესტიკულაციაც – მაცხოვრისაკენ გაწვდილი ხელებით, თავის მხრივ, აძლიერებს კომპოზიციის ემოციურობას. იოანე წარმოდგენილია სარეცელს მიღმა ქრისტესაკენ გადახრილი. მარჯვენა კიდეში აღიქმება იოსებ არიმათიელის შარავანდმოსილი ფიგურის სილუეტიც. სცენის უკანა პლანზე კი ჩანს მთები, ხოლო ზეცაში – ორი დამწუხრებული ანგელოზი. „გარდამოხსნისა“ და „დატირების“ სცენების თანმიმდევრული გამოსახვა ტრადიციულია ქართული ფერწერისათვის, მაგალითად, ჯრუჭის II სახარების მინიატურა, იკვის, ბეთანიის,[409] წალენჯიხის მოხატულობანი[410] და სხვ. სხალთის კომპოზიცია პერსონაჟების ემოციების გადმოცემის თავშეკავებულობით გამოირჩევა და ამით განსხვავდება პალეოლოგოსთა ხელოვნების იმ ნიმუშებისაგან, რომლებშიც აღნიშნული სიუჟეტი უფრო დრამატულ ხასიათს იძენს.[411]

კამარის დასავლეთ ნაწილში მთიანი პეიზაჟის ფონზე გამოსახულია „ჯოჯოხეთად შთასვლისა“ და „ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნის“ კომპოზიციები (სურ.16). ერთმანეთთან იდეურად გადაჯაჭვული ეს სცენები ხსნის ქრისტიანობის ერთ–ერთ მთავარ დოგმატს აღდგომის შესახებ, რასაც მიუთითებს კომპოზიციათა განმარტებითი წარწერებიც: „X ... ᲥᲔᲪᲐᲠ“ (ჯოჯოხეთი), „ᲪᲘᲪᲮᲚᲘᲡᲐᲒᲐᲜ“ (აღდგომა).

„ჯოჯოხეთად შთასვლა“ – ორიგინალური სცენაა და ჩვენთვის ცნობილი მასალიდან მისი პარალელების მოძიება არ ხერხდება. ქართულ კედლის მხატვრობაში ამ სცენას ანალოგი არ ეძებნება. სხალთის კომპოზიციას უჭირავს რეგისტრის მარცხენა მხარე (სურ.16, ილ. 49). მოქმედება განვითარებულია მთების ფონზე. ცისფრად განათებულ ჯოჯოხეთში ანგელოზთა დასითურთ ეშვება მაცხოვარი, რომელიც გამოსახულია კომპოზიციის მარცხენა მხარეს ოვალური ფორმის მანდორლაში ოქროსფერი შარავანდით, ცისფერი ქიტონითა და წითელი აფრიალებული ჰიმატიონით. 3/4 ბრუნში წარმოდგენილი მაცხოვრის წინ გადახრილი სხეული, გაწვდილი ხელები და გადადგმული ნაბიჯი ქვემოთ მოძრაობის შთაბეჭდილებას ქმნის. მას წინ მიუძღვის ანგელოზი, რომლისაგან დღეს მხოლოდ ნარინჯისფერი შარავანდისა და წითელი ფრთის სილუეტიღა მოსჩანს. ეს ფიგურა შვეული მოძრაობის შთაბეჭდილებას აძლიერებს, რადგან იგი მაცხოვრის გამოსახულებასთან შედარებით ერთი საფეხურით ქვემოთ დგას და ისიც ცენტრისაკენ მიემართება. ქრისტეს გარს აკრავს ანგელოზთა დასი, რომელთა მჭიდრო ჯგუფი შარავანდებისა და სამწერობლების მრავალფეროვნებით იქცევს ყურადღებას და სადღესასწაულო განწყობილებას ქმნის. ანგელოზთა ერთი ჯგუფი გამოსახულია მთებს მიღმა, ისინი თითქოს თვალს ადევნებენ მაცხოვრის ჯოჯოხეთში ჩასვლას. ეს კომპოზიცია, სხალთის კამარის მოხატულობის ქვედა რეგისტრებისათვის დამახასიათებელი ღია კოლორიტის მიუხედავად, განსაკუთრებული მაჟორული ჟღერადობით გამოირჩევა. ანგელოზთა შარავანდები, ისევე როგორც აფსიდსა და „დღე განკითხვის“ კომპოზიციაში, აქაც წითელი, მწვანე და ოქროსფერია. ეს თავისებურება შესაძლოა გარკვეული იკონოგრაფიულ–თეოლოგიური მოსაზრებით ან მზა იკონოგრაფიული სქემების გამოყენებით აიხსნას. თუმცა აღსანიშნავია, რომ ფერადი შარავანდები ქართულ მონუმენტურ ფერწერაში XI ს–დან გვხვდება (სამოქალოს წმ. გიორგის ეკლესია – XII ს–ის დასასრული, აჭი[412] და სხვა).

ამ სცენის საყურადღებო დეტალია მანდორლა, რომელიც მაცხოვარს აკრავს. იოანე ოქროპირის სიტყვებით, ქრისტე ეშვება ჯოჯოხეთში, როგორც ანგელოზებით განდიდებული მეუფე. ნიკოდიმოსი კი მიუთითებს, რომ მაცხოვრის ჩასვლით ნათდება წყვდიადი. აქედან გამომდინარე კი ნათელი ხდება ქრისტეს დიდების სიმბოლოთი – ცისფერი ნათებით გამოსახვა. ანგელოზთა თანხლებით მაცხოვარი არღვევს ჯოჯოხეთის კარიბჭეს, თრგუნავს სატანას და სამოთხეში გადაჰყავს აღმდგარი სულები.[413] ანგელოზთა ფიგურები ასეთივე მნიშვნელობით გვხვდება „ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნის“ კომპოზიციაში.[414] ამდენად, ციურ დასს ენიჭება სუ-

---

404 Г. Алибегашвили, Художественный принцип иллюстрирования …, с. 42-43, таб. 18.

405 ე. მაჭავარიანი, ქართული ხელნაწერები, ტაბ. 33.

406 В. Джурич, Византијские фреске у iугославији, Београд, 1974, таб. 7

407 გ. ხუციშვილი, საფარის კედლის მოხატულობა, გვ. 59, 99.

408 ამ სცენის იკონოგრაფიის შესახებ იხ.: G. Millet, Reshershes…, p.467-481; Е. Привалова, Роспись Тимотесубани, с. 217.

409 Е. Привалова, Роспись Тимотнсубани, с.217, прим. 40.

410 И. Лордкипанидзе, Роспись в Цаленджиха, с. 64, таб.56.

411 საფარა, წალენჯიხა, ჭულე, ნოვგოროდის თევდორე სტრატილატი, კოვალიოვო, ვოლოტოვო, ათონის ძეგლები — ლავრა, დიონისიუ და სხვ. ამ სცენის იკონოგრაფიისათვის იხ. G. Millet,Reshershes…, p.491-512.

412 საქართველოს ისტორიისა და კულტურის ძეგლთა აღწერილობა, თბ., 1990, გვ. 190; Дж. Иосебидзе, Роспись Ачи, цветная таб. IV.

413 Н Покровский, Евангелие в памятниках иконографии..., с. 391-420

414 ზაქარია ვალაშკერტელის სვინაქსარის მინიატურაში ორი ანგელოზი ბოჭავს სატანას; ანგელოზები

ლების ჯოჯოხეთიდან სამოთხეში გადაყვანის მოვალეობა (ლუკა 16,24). ამდენად, სხალთის კომპოზიციაში წარმოდგენილია ის კონკრეტული მომენტი, რომელიც წინ უსწრებს ცოდვილთა ხსნას, რაც თავის მხრივ აღდგომისა და კაცობრიობის ხსნის იდეის ხაზგასმას ემსახურება. ამ სცენის ჩართვა სხალთის მოხატულობაში ალბათ მინიატურის ნიმუშთა გავლენით უნდა იყოს განპირობებული.

„ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნა“ წარმოდგენს „ჯოჯოხეთად შთასვლის“ კომპოზიციის უშუალო გაგრძელებას (სურ. 16, ილ. 50). შუა საუკუნეების ქართულ ხელოვნებაში, ჩვეულებრივ, ეს კომპოზიცია „ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნის“ სახელწოდებით არის ცნობილი, თუმცა არსებობს ნიმუშები, სადაც აღნიშნული სცენა მოხსენიებულია „აღდგომის“ სახელწოდებით (ანჩისხატის კარედის შიდა მოჭედილობა – 1303-1334 წწ.,[415] წალენჯიხის მოხატულობა,[416] ვასილის აღსავლის კარი[417] – XIV ს. და სხვა).

„ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნის“ იკონოგრაფიის საწყისები VI-VII სს-დან მომდინარეობს. ივი სადღესასწაულო ციკლის ერთ-ერთი შემადგენელი სცენაა და ფართო გავრცელებას X-XI სს-დან პოვებს. აღნიშნული კომპოზიციის ლიტერატურულ წყაროს ფსალმუნისა (106, 10-12) და ნიკოდიმოსის სახარების ტექსტი წარმოადგენს, გარკვეულ მინიშნებებს შეიცავენ მათესა (28, 52-53) და ლუკას (16, 22) სახარებანი. განსაკუთრებული დრამატულობით ამ მოვლენის შესახებ მოთხრობილია ნიკოდიმოსის სახარებასა და იოანე ოქროპირის ქადაგებებში, რომელიც ძალზე პოპულარული იყო ბიზანტიაში.[418]

სცენის არსს ქრისტეს მიერ ჯვრის ძალით ჯოჯოხეთის კარიბჭეთა მსხვრევა, მაცხოვრის ტრიუმფალური სვლა, ბიბლიურ მართალთა და ცოდვილთა გათავისუფლება და ზეცად აყვანა შეადგენს. ამდენად, „ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნა“ არის მაცხოვრის აღდგომისა და პირველყოფილი ცოდვის გამოსყიდვის იდეის გამომხატველი სცენა. სხალთის მოხატულობაში ამ ორი კომპოზიციით ხაზგასმულია მაცხოვრის წყვდიადში ჩასვლა და ჰადესის დათრგუნვა.

სხალთაში „ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნა“ გამოსახულია ისეთი იკონოგრაფიული რედაქციით, რომელშიც დიდი მნიშვნელობა სწორედ მოქმედების გადმოცემას ენიჭება. ცენტრში ცისფერ ნათებაში წარმოდგენილი მაცხოვარი მარჯვნივ ადამისაკენ იხრება და ხელით ეჭიდება მას, მეორე ხელში კი ჯვარი უპყრია. ჯვრის, ანუ ქრისტეს ტრიუმფის სიმბოლოს გამოსახვა ტრადიციულია ქართული ხელოვნების ნიმუშებისათვის (ზემო კრიხი, ფავნისი, თევდორეს მო-

გამოსახული არიან ზემო კრიხის, ფავნისის „ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნის“ კომპოზიციებში; ანგელოზთა დასი აკრავს მაცხოვარს ნოვგოროდის თევდორე სტრატილატის კომპოზიციაში. — იხ.: Г. Алибегашвили, Художественный принцип иллюстрирования...,с.42-43, таб.19;Т. Вирсаладзе, Роспись Земо Крихи, с. 125 рис. 2; Е. Привалова, Павниси, с. 32-34, рис 4;Л. Лифшиц, Монументальная живопись Новгорода, таб. 269

415 თ. საყვარელიძე, XIV-XVI სს-ის ქართული ოქრომჭედლობა, თბ., 1987, გვ. 19-20, ტაბ. 5.

416 И. Лордкипанидзе, Роспись в Цаленджиха, с. 70-71.

417 В. Лазарев, Василевские врата …,с. 193, 198-199.

418 Н. Покровский, Евангелие в памятниках иконографии..., с.391-420.

ხატულობანი, ვარძია, ყინწვისი, ქოლაგირი – XIII ს., აჭი, დავით გარეჯის ხარების ეკლესია, ხობის ვამეყ დადიანის ეკვდერი, წალენჯიხა, გელათის წმ. გიორგი და სხვ.).[419] მახვილწვერიანი ოვალური ფორმის მანდორლა ზეცის ლურჯ ფონზე მუქი ტონალობითა და თეთრი სილუეტური ხაზით გამოიყოფა.[420] სხალთაში მაცხოვრის დიდებისა და ზეციური სიმბოლოს ატრიბუტით გამოსახვა თვალსაჩინოს ხდის ნიკოდიმოსის სახარებისა და იოანე ოქროპირის ქადაგების სიტყვების მნიშვნელობას, სადაც ნათქვამია, რომ ქრისტე აღსდგა და გაანათა უკუნი.[421] ქრისტე ჯოჯოხეთის კარიბჭის კიდეზე დგას. იგი წარმოდგენილია შუა საუკუნეების ბიზანტიურ ხელოვნებაში გავრცელებული ისეთი იკონოგრაფიული ტიპით, რომლის თანახმად მაცხოვარი 3/4 ბრუნში გამოისახება და რომელიც დამახასიათებელია დედაქალაქური ნიმუშებისათვის (ქიოსის ნეა მონი – XI ს., დაფნი[422] და სხვ.). ქართულ ხელოვნებაში ასეთი სქემა XI ს-დან არის ცნობილი (ზაქარია ვალაშკერტელის სვინაქსარი,[423] ვარძია,[424] ოზაანი,[425] ხობის ვამეყ დადიანისა[426] და ბიჭვინთის ტაძრის – XVI ს.[427] ეკვდერები და სხვა).[428] მაცხოვრის დიაგონალურად მიმართული ფიგურა გადადგმული ნაბიჯითა და გადახრილი სხეულით ანალოგს უფრო მეტად XIV ს-ის ნიმუშებში პოვებს. ამავე პერიოდის ძეგლებში მოეპოვება პარალელები ქრისტეს აფრიალებული მოსასხამის მოტივსაც (ხობის ვამეყ დადიანის ეკვდერი, ფლორენციის მოზაიკური ხატი,[429] ვასილის აღსავლის კარი და სხვ.).

სხალთის მოხატულობაში ამ სცენის შემადგენელი ელემენტები ადრეულ ეტაპზე ჩამოყალიბებულ კლასიკურ ფორმულირებას ემყარება. სარკოფაგის კიდეზე უკვე ნახევრად ამოსული ადამის ტერფი მოჩანს, უკან კი ევას შინდისფერი სამოსის სილუეტი იკითხება.[430] მარცხნივ აღიქმება მართალთა ჯგუფი იოანე ნათლისმცემლისა და დავითის ფიგურებით, რომლებიც

419 პალეოლოგოსთა ეპოქიდან გვხვდება ქრისტეს გამოსახულება ჯვრის გარეშეც (ვარძიის ანანაური XV ს.).

420 ქართულ ხელოვნებაში გვხვდება ისეთი რედაქციები, რომლებშიც მაცხოვარი მანდორლის გარეშეა.

421 Н. Покровский, Евангелие в памятниках иконографии..., с. 413-414.

422 В. Лазарев, Фрески Софий Киевской, с. 90; В. Лазарев, История…, таб.166.

423 Г. Алибегашвили, Художественный принцип иллюстрирования..., с. 42-43, таб. 19.

424 გ. გაფრინდაშვილი, ვარძია, ტაბ. 108.

425 Е. Привалова, Роспись церкви в Озаани, с. 147, рис. 1.

426 И. Лордкипанидзе, Роспись придела Вамека Дадиани …, с. 134, 136.

427 Л. Шервашидзе, Монументальная живопись в Абхазии…, с. 179, рис. 44.

428 ქართულ ხელოვნებაში გვხვდება აღმოსავლეთ ქრისტიანული ტრადიციის თანახმად ფრონტალურად გამოსახული მაცხოვრის ფიგურაც (ზემო კრიხი, ფავნისი, თევდორეს მოხატულობანი, წვირმი, ზენობანი, აჭი, საფარა და სხვ.).

429 И. Лордкипанидзе, Роспись придела Вамека Дадиани …, с. 134, 136.

430 პალეოლოგოსთა ხანიდან ვრცელდება იკონოგრაფიული რედაქცია, რომელშიც ადამი და ევა მაცხოვრის სხვადასხვა მხარეს გამოისახებიან (ვარძიის ანანაური – XV ს., წალენჯიხის სამხრეთ-დასავლეთი ეკვდერი-XVI ს., ხობი, კულაში,წინარეხი,გელათის ჩრდილო-აღმოსავლეთი ეკვდერი, ნაკურალეში – XVII ს. და სხვ.).

ჟესტებით მაცხოვრისაკენ არიან მიმართული. კომპოზიციაში ამ ფიგურების ჩართვა ბუნებრივია, რადგან დავითის, იოანესა და სოლომონის ქადაგებანი შეიცავენ წინასწარმეტყველებას ქრისტეს მიერ ჯოჯოხეთის დათრგუნვის შესახებ. იოანეს ფიგურა „ჯოჯოხეთის წარტყვევნის“ კომპოზიციაში X–XI სს–დან ჩნდება. სცენის ფონი ფლანკირებულია ტალღოვანი სილუეტის მქონე მთებით. ამდენად, სხალთის მოხატულობაში წარმოდგენილი „ჯოჯოხეთს წარმოტყვევნის“ სცენა, ძირითადად, ტრადიციულ, ადრეული ნიმუშებისათვის სახასიათო იკონოგრაფიულ ვერსიას ეფუძნება.

ჩრდილოეთ კედელზე გამოსახული *„ღვთისმშობლის მიძინების“* კომპოზიცია ძალზე ნაკლულია. ძირითადად აღიქმება ნიშის თაღოვან ნაწილში შემორჩენილი ფრაგმენტები (სურ. 26, ილ. 51). აქ სილუეტურად იკითხება ღრუბლებიდან მომავალი ანგელოზებისა და მოციქულების ნახევარფიგურები, ცენტრში მაცხოვრისა და ღვთისმშობლის გამოსახულების ფონზე წარმოდგენილი არქიტექტურული ნაგებობების ფრაგმენტები. სხალთაში გარკვეული ინტერვალითა და თანმიმდევრობით განთავსებული მოციქულები ერთმანეთისაკენ შემხვედრი მოძრაობებითა და ჟესტიკულაციებით იყვნენ გამოსახული. აქ სულ ათი ფიგურის აღქმა ხერხდება. მარცხენა კიდეში ჩანს ანგელოზის ნახევარფიგურა, რომელიც წინ უძღოდა პროცესიას. ანგელოზი ნიკაპთან მიტანილი სამოსით დაფარული ხელებით გამოხატავს მწუხარებას. მოციქულთა ჟესტებიც გაკვირვებისა და მწუხარების მიმანიშნებელია. მონაცრისფრო ღრუბლების ფონზე გამოსახული მოციქულების მოძრაობა ცენტრისაკენ არის მიმართული, ღრუბელთა მსუბუქი მასიდან ამოზრდილი ფიგურები ჰაეროვნად ეშვებიან ქვევით. ასეთი გადაწყვეტის შედეგად „მოციქულთა ზეციდან მოვლინების“ ეპიზოდი სხალთაში განსაკუთრებულ გამომსახველობას იძენს.

ამდენად, სხალთის კომპოზიცია ღვთისმშობლის შესახებ არსებულ ისეთ აპოკრიფულ ტექსტებს ეფუძნებოდა, რომლებშიც სხვადასხვა ქვეყნაში საქადაგოდ მყოფი მოციქულების სიონის მთაზე სასწაულებრივი გადმოყვანის ისტორია იყო მოთხრობილი. „მიძინების“ კომპოზიციაში ამ ეპიზოდის ჩართვა V ს–ის ლიტერატურული წყაროებით – იოანე ღვთისმეტყველისა და თესალონიკის ეპისკოპოსის იოანეს ქადაგებებით არის განპირობებული.[431] ამ მოვლენისადმი ინტერესი ბიზანტიურ ხელოვნებაში X–XI ს–დან შეინიშნება (თოქალის მოხატულობა, ოქრიდის წმ. სოფია).[432]

ასეთი რედაქციებისათვის სახასიათო ღვთისმშობლის გლორიფიკაციის ეპიზოდი სხალთაში, როგორც ჩანს, გამოსახული იყო ნიშის ზემოთ, კამარის სარტყელსა და თაღს შორის არსებულ სიბრტყეზე, სადაც ბუნდოვნად ჩანს წრიული მანდორლისა და შარავანდიანი ფიგურის ფრაგმენტები.[433] „ღვთისმშობლის მიძინების“ მსგავსი იკონოგრაფიული რედაქციები განსაკუთრებუ-

431 C. Tishendorf, Apocalypses Apocryphae, Leipzig, 1866 (repr. Hildescheim, 1966), p. 95-112; В. Лазарев, Снетогорские росписи, «Русская средневековая живопись,« М., 1970, с.163.

432 В. Лазарев, Снетогорские росписи, с.164.

433 მცირე ადგილის გამო, ვფიქრობთ, რომ სხალთაში შესაძლოა გამოსახული იყო არა საყდარზე მჯდომარე ღვთისმშობელის ამაღლება,არამედ სულის ამაღლება. ასეთი რედაქციები გვხვდება ადრეულ ნიმუშებში (ტრეტიაკოვის ხატზე—XIII ს.), ხოლო XV ს–დან უპირატესობა ენიჭება ხორციელი ღვთისმშობლის

ლი პოპულარობით XIII–XIV საუკუნეებში სარგებლობენ (ნოვგოროდის ხატი დესიატინას მონასტრიდან – XIII ს.,[434] სნეტოგორსკი – XIII ს.,[435] ჟიჩა – XIII ს–ის დასასრული, სტარო ნავორიჩინო – 1316–1318 წწ., გრაჩანიცა – 1320, პეჩის ღვთისმშობელი ოდიგიტრია – 1337, პოლოშკო – 1346–1355, მატეიჩა – 1356–1357, მარკოვის მონასტერი – 1371, სოპოჩანი – XIV ს–ის შუა ხანები,[436] მისტრის ბრონტოქიონი, პერიბლეპტოსი – XIV ს.[437] და სხვ.). ქართული ხელოვნების ნიმუშებში მოციქულთა სასწაულებრივი მოვლინების ეპიზოდი პალეოლოგოსურ და პოსტბიზანტიურ ხანაში გვხვდება (კორცხელის ხატი – XIII ს.,[438] ლიხნე,[439] წალენჯიხა,[440] გელათის ღვთისმშობლის ეკლესია XVI ს.[441]). ამასთანავე, ღვთისმშობლის გლორიფიკაციის ეპიზოდით გართულებულ სცენებსაც ანალოგია XIV საუკუნის კედლის მხატვრობაში ეძებნება (ლიხნე, წალენჯიხა).

ამდენად, „ღვთისმშობლის მიძინების“ კომპოზიცია სხალთაში გამოსახული იყო XIV–XVI სს–ის ნიმუშებისათვის სახასიათო გავრცობილი იკონოგრაფიული რედაქციით.[442] სხალთის სცენაში ჩართული მოციქულების ღრუბლებით „გადმოფრენის“ ეპიზოდი პალეოლოგოსთა ხანიდან გვხვდება.

გ) დასავლეთის კედელი

სხალთის ტაძრის დასავლეთი კედელი უჭირავს „დღე განკითხვის“ გრანდიოზულ კომპოზიციას. კედლის კარ–სარკმელთა ჭადრაკული წესით განაწილება გარკვეულ სირთულეს ქმნიდა ასეთი მრავალპლანიანი სცენისათვის (სურ. 2). ჰორიზონტალურ რეგისტრებად განაწილებული სიუჟეტები ერთმანეთისაგან სარკმლების სივრცული პაუზებით იყოფა, თუმცა სხვა პერსონაჟებთან ერთად სარკმლის წირთხლებზე წარმოდგენილი ფიგურული ჯგუფებიც ერთვიან მოძრაობის საერთო დინამიკას და ისწრაფვიან ცენტრისაკენ, სადაც წარმოდგენილია „დეისუსი“ და ჰეტიმასია. განიერი ორნამენტული სარტყელიც სარკმლების დეკორატიული გაერთიანებისა და კომპოზიციის შუა ნაწილის აქცენტირების საშუალებად წარმოგვიდგება (სურ. 17–24).

გლორიფიკაციას. – იხ.: Л. Шервашидзе, Монументальная живопись в Абхазии, с. 115; Е. Смирнова, Живопись древнего Новгорода, сер. XIII - нач. XV века, М., 1976, с. 228-230.

434 В. Лихачева, Искусство Византии, Л., 1986, с. 222.

435 В. Лазарев, Снетогорские росписи, с. 164-163.

436 V. Petkovic, La peintur serbe du moyen age, I, Beograd, 1930, pl. 33b, 41a, 45, 68; II,1934, pl.CLI.

437 G. Millet, Monuments byzantins de Mistra, Paris, 1910, fig. 101, 116, 124.

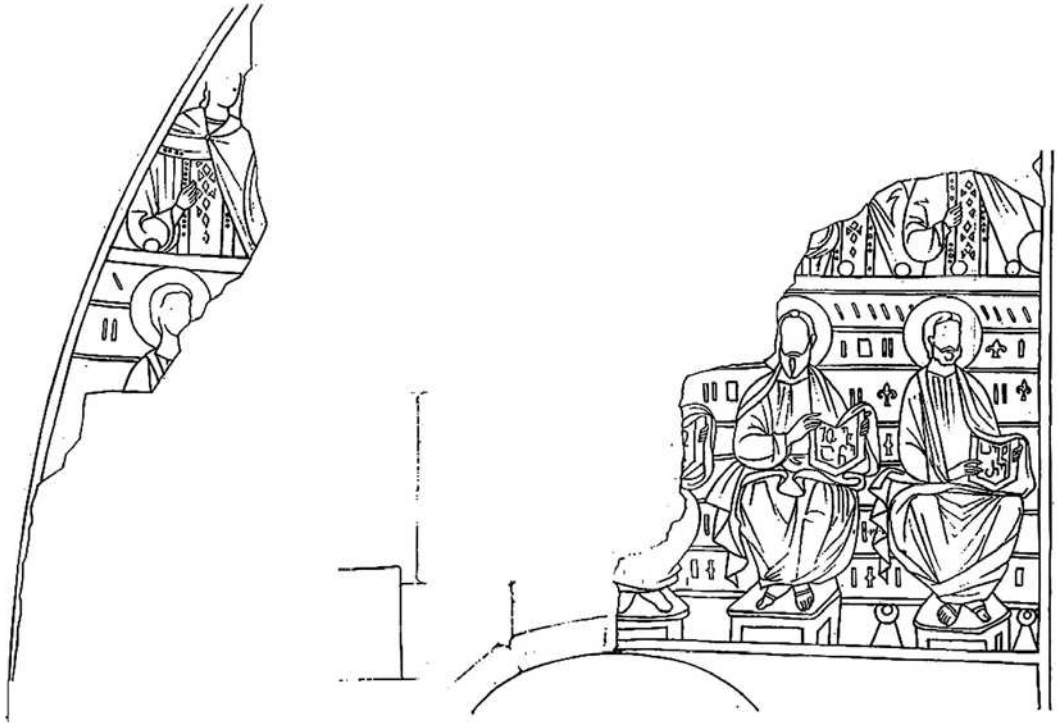
438 ლ. ხუსკივაძე, შუა საუკუნეების ტიხრული მინანქარი, თბ., 1894, გვ.108–109.

439 Л. Шервашидзе, Средневековая монументальная живопись в Абхазии, с. 112-115.

440 И. Лордкипанидзе, Роспись в Цаленджиха, с. 59-60.

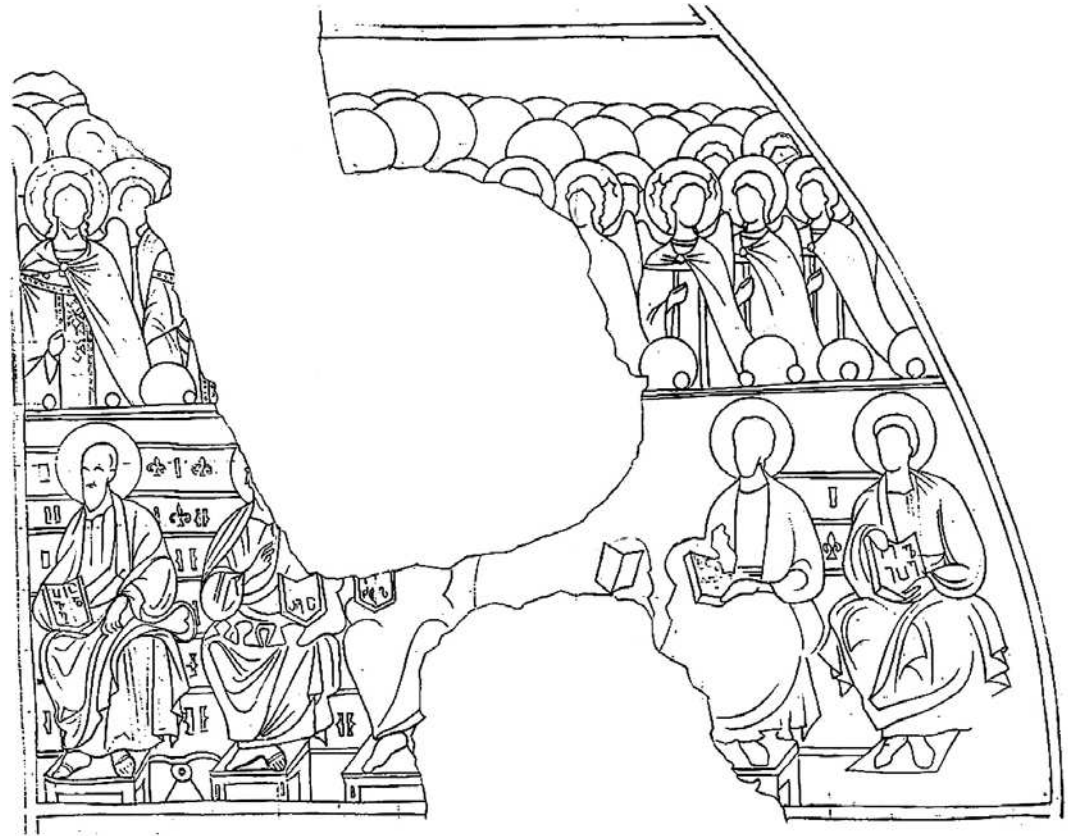
441 Р. Меписашвили, Архитектурный ансамбль Гелати, таб. 23.

442 „ღვთისმშობლის მიძინების“ სცენა რთულდება პალეოლოგოსთა ხანიდან: მაცხოვრის მანდორლაში ჩნდება ანგელოზთა ფიგურები (სორი, უბისი, წალენჯიხა – XIV ს., გელათის მთვარი ტაძარი, გელათის წმ. გიორგი, ალვანი, ნეკრესი – XVI ს. და სხვ); მოციქულთა ღრუბლებით გადმოყვანის ეპიზოდს ერთვის „თომასათვის სარტყელის გადაცემის“ მომენტი; ხშირია იოფანეს ხელისკვეთის ეპიზოდის გამოსახვა (ხაშმი, ახალი შუამთა, ნეკრესი, წითელხევი – XVI ს., ხონი – XVII ს.); რთულდება არქიტექტურული ფონი. გვიან ხანაში გვხვდება „ღვთისმშობლის მიძინების“ უფრო ლაკონიური ვერსიებიც (უბისის ხატი – XIV ს., ვარძიის ანანაური – XV ს., გრემი, ბუგეული,წითელხევი – XVI ს. და სხვ.).



სურ. 17. დასავლეთი კედელი. "დღე განკითხვა" (ფრაგმენტი): ანგელოზთა დასი, მოციქულები.

„დღე განკითხვის" კომპოზიციის იკონოგრაფია XI ს-ში ჩამოყალიბდა. სალონიკის პანაგია ტონ ქალკედონის ეკლესიის კომპოზიცია (1028-1092 წწ.) ამ სცენის ადრეული ნიმუშია. სცენის ლიტერატურულ წყაროს მათეს სახარება (24,30-46), იოანეს გამოცხადება (1-2) და ეფრემ ასურის ქადაგება წარმოადგენს.[443] საქართველოში კი „დღე განკითხვის" კომპოზიციის უადრესი ნიმუშია დავით გარეჯის უდაბნოს მონასტრის მთავარი ეკლესიის სცენა (X-XI სს-ის მიჯნა).[444] იგი შემოკლებული სახითაა გამოსახული ჯოისუბნის რელიეფზე (X ს.).[445] „დღე განკითხვის" კომპოზიციებს ვხვდებით ადიშის (XI ს-ის დასაწყისი), ატენის,[446] ბოჭორმის (XI-XII სს-ის მიჯნა),[447] იკვის, ვარძიის,[448] ბეთანიის, ტიმოთესუბნის, ოზაანის, ახტალის,[449] ლიხნეს,[450] საფარის,[451] ჭულეს,[452] თისელის,[453] ნაბახტევის (1412-1431 წწ.),[454] ცხავატის (XIV-XV სს.),[455] ტა-



სურ. 18. დასავლეთი კედელი. "დღე განკითხვა" (ფრაგმენტი): ანგელოზთა დასი, მოციქულები.

443 Н. Покровский, Страшний суд в памятниках византийского и русского искусства, «Труды VI археологического съезда в Одессе 1884 г.,» т. 3 , Одесса, 1887, с. 285

444 Т. Вирсаладзе, К вопросу о датировке первоначальной росписи северного придела главного храма монастыря Удабно Давид-Гареджа, საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის მაცნე, თბ., 1968, გვ. 239.

445 Р. Шмерлинг, Малые формы в архитектуре средневековой Грузии, с. 81; Н. Аладашвили, Монументальная скульптура Грузии,с. 254.

446 თ. ვირსალაძე, ატენის სიონის მოხატულობა, გვ. 7, ტაბ.103-131.

447 ა. ოქროპირიძე, ბოჭორმის წმ. გიორგის ეკლესიის მოხატულობა, დისერტაცია ხელოვნებათმცოდნეობის სამეცნიერო ხარისხის მოსაპოვებლად, თბ., 1997 გვ. 62-74.

448 გ. გაფრინდაშვილი, ვარძია, ტაბ. 128-130.

449 Е. Привалова, Роспись Тимотесубани, с. 225, прим. 59;с. 226-227, прим. 61, 63 .

450 Л. Шервашидзе, Средневековая монументальная живопись в Абхазии, с. 119- 121.

451 გ. ხუციშვილი, საფარის კედლის მოხატულობა, გვ. 91-93.

452 Д. Гордеев, Отчет о поездке..., с. 23-26.

453 ვ. ბერიძე, სამცხის ხუროთმოძღვრება, გვ. 192-193.

454 ი. ლორთქიფანიძე, ნაბახტევის მხატვრობა, თბ., 1973, ტაბ. IV, გვ. 43-45.

455 ფონდი „ღია საზოგადოება-საქართველოს" ეროვნული კულტურული მემკვიდრეობის პროგრამა,(1997),

ბაკინის (XVI ს.),[456] დერჩის (XVII ს.) და სხვ. მოხატულობებში. ბიზანტიურ და ქართულ ხელოვნებაში ამ სცენის დასავლეთ კედელზე ან ტაძრის დასავლეთ ნაწილში გამოსახვის მყარი ტრადიცია არსებობს (ატენი, იკვი, ტიმოთესუბანი, საფარა, ჭულე, ნაბახტევი და სხვ.).[457] XI–XII სს–ის ნიმუშები გამოირჩევიან აგებულების სირთულითა და ერთგვარი დაბნეულობით, რაც გამოწვეულია კომპოზიციის შემადგენლობითა და ეპიზოდების ერთმანეთთან ხელოვნური დაკავშირებით.[458] ქართული ხელოვნების ძეგლებში აღნიშნული კომპოზიცია, აგებულების სირთულითა და კრებითი ხასიათიდან გამომდინარე, წარმოდგენილია ორიგინალურად, ინდივიდუალური გადაწყვეტითა და თემის გააზრების თავისთავადობით.

სხალთის კომპოზიცია შეიცავდა ამ სცენისათვის აუცილებელ ყველა აზრობრივ კომპონენტს, პერსონაჟებსა და ჯგუფებს. იკონოგრაფიული სქემა და მხატვრული გადაწყვეტა სამი სარკმლითა და თაღოვანი კარით დანაწევრებული კედლის სიბრტყის შესაბამისად ვითარდება და იცავს მოვლენათა წარმოჩენის ჰორიზონტალური განაწილების პრინციპს.

სხალთის სცენის ერთ–ერთი მნიშვნელოვანი ნაწილი ანგელოზთა დასი და მჯდომარე მოციქულები წარმოდგენილი არიან შუა სარკმლის ორივე მხარეს, რომელთაგან უკეთესადაა შემორჩენილი მარჯვენა მხარე (სურ. 17–18, ილ. 52–53). ანგელოზთა დასი ქრისტეს დიდებით მოსვლის მაუწყებელია (მათე – 24,30–31). სხალთაში ზეციური მხედრობის ეს უთვალავი დასი ანგელოზთა სიმრავლით გამოირჩევა. წინა პლანზე ჩანს ნახევარფიგურები სამეფო სამოსითა და გულთან შეკრული მოსასხამებით, მოციქულთა სკამის ზურგს დაყრდნობილი სფეროებითა და სხვადასხვა ფერის (ოქროსფერი, მწვანე, წითელი) შარავანდებით. ნაწილობრივ აღიქმება უკანა მხარეს გამოსახული ანგელოზთა სახეები. ფიგურათა მსუბუქი მოძრაობები და ჟესტიკულაცია, მჭიდრო განლაგება, შარავანდების ფერადოვნება სადღესასწაულო განწყობას ქმნის. ამასთანავე, ერთიმეორის უკან მდგომი ანგელოზთა შარავანდების ზომების თანდათანობითი შემცირება „სივრცის, სიღრმის“ ილუზიას აძლიერებს.

მაღალზურგიან სკამზე, რომელსაც მრგვალი ბურთობები, ჰორიზონტალურ სარტყელზე განაწილებული პალმეტები და ღიობები ამშვენებს, სხედან მოციქულები. სარკმლის ორივე მხარეს სიმეტრიულად 6–6 ფიგურა იყო გამოსახული. ყოველი მათგანის გადაშლილ წიგნზე განმარტებითი ასომთავრული წარწერა იკითხება (სურ. 17–18, ილ. 54–55). მარჯვნივ, სარკმლის გვერდით, გამოსახულია პავლე, შემდგომ – ანდრია, იაკობი, ხოლო კიდეში – ბართლომე და ფილიპე. მარცხენა მხარეს სხედან პეტრე და იოვანე (სურ. 17–18, ილ. 56–59), დანარჩენი ფიგურები კი არ იკითხება. მოციქულთა შარავანდებიც ფერადია. თითოეულ მათგანს რაკურსში გამოსახული ფეხსადგამი აქვს. რიგის ცენტრალურ ნაწილში პეტრე და პავლე მოციქულები წარმოდგენილი არიან 3/4 ბრუნში, დანარჩენი ფიგურები – უმთავრესად, ფრონტალურ პოზაში, რომელთაგან მსუბუქი ბრუნით გამოირჩევიან კიდეში მსხდომი მოციქულები. მოციქულთა ფიგურებს ასეთივე განმარტებითი წარწერებით ვხედავთ ჭულესა და ნაბახტევის კომპოზიციაშიც.[459]

შუა, ცენტრალური სარკმელი შესანიშნავადაა გამოყენებული ცის გრაგნილად დახვევის ეპიზოდისა და მეორედ მოსვლის მაუწყებელი მესაყვირე ანგელოზებისათვის (სურ.19, ილ. 60–61). გასაოცარი სილამაზით აღიქმება სარკმელში გამოსახული, სივრცეში მოფარფატე ანგელოზები, რომლებიც ენერგიულად ახვევენ ვარსკვლავებით მოჭედილ ცას, საყვირებიანი ანგელოზები კი საშინელი სამსჯავროს დაწყებას ამცნობენ კაცობრიობას. ანგელოზთა რიტმული მოძრაობები, მათი რკალისებური კონტური, აფრიალებული ფრთები და სამოსი, სპირალურად დახვეული გრაგნილი დინამიკურად ამთლიანებს ამ ჯგუფს. ცის წაგრაგვნის ეპიზოდის დინამიკას აძლიერებს და დრამატულობას მატებს ასევე სარკმლის გვერდებზე რთულ პოზებში გამოსახული ორი საყვირიანი ანგელოზი. ასეთი გადაწყვეტის შედეგად ციდან დაშვებული ანგელოზები სარკმლის ღიობის რეალური სივრციდან შემოჭრილ არსებებად აღიქმებიან და განსაკუთრებულ გამომსახველობას ანიჭებენ სხალთის კომპოზიციას. ცის ეტრატისა და მებუკე ანგელოზების გამოსახვა ტრადიციულია ქართულ ნიმუშებში (ატენი, ბოჭორმა, ვარძია, იკვი, ახტალა, ჭულე, ნაბახტევი, თისელი და სხვ.). ამ ეპიზოდის სხალთის მსგავსს გადაწყვეტას ვხვდებით ახტალისა და თისელის მოხატულობაში, სადაც ანგელოზები ცის გრაგნილით გამოსახული არიან სარკმელში.

„დეისუსი“ ტრადიციულად „დღე განკითხვის“ კომპოზიციის ბირთვია, რომელსაც ერთვის მოციქულთა და ანგელოზთა გუნდიც (ბოჭორმა, ტიმოთესუბანი, ჭულე და სხვ.). სხალთაში „დეისუსი“ გამოსახულია ცალკე, კედლის ცენტრიდან ოდნავ გადაწეული მარჯვნივ, რაც ამ კომპოზიციის თავისებურებაა (სურ. 20). ასეთ გადაწყვეტას, თავის მხრივ, განსაზღვრავდა არქიტექტურა. სარკმელი, ბუნებრივია, არ იძლეოდა „დეისუსის“ მოციქულთა რიგის ცენტრში განთავსების საშუალებას, რამაც გამოიწვია მისი ჩამოტანა უფრო ქვემოთ, მით უმეტეს, რომ სხალთის ოსტატმა მოახერხა შუა მაღალი სარკმლისათვის ძალზე ხატოვანი გადაწყვეტის მიგნება. სხალთაში სარკმლებს შორის ასიმეტრიულად დაყოფილი რეგისტრის მარჯვენა მხარე უჭირავს „დეისუსს“, ხოლო მარცხენა – მღვდელმთავართა გუნდს. ასეთი ასიმეტრიული დაყოფა და „ვედრების“ სცენის მღვდელმთავართა ჯგუფით „შევიწროება“ დისჰარმონიის შეგრძნებას ბადებს და რამდენადმე ჩრდილავს რეგისტრის მცირე სიბრტყეზე გამოსახულ „ვედრებას“. საყურადღებოა, რომ სხალთისაგან განსხვავებით, „დღე განკითხვის“ სცენის სხვა ნიმუშებში – ატენი, ბოჭორმა, ტიმოთესუბანი, საფარა, ჭულე და სხვა – „დეისუსი“ სცენის

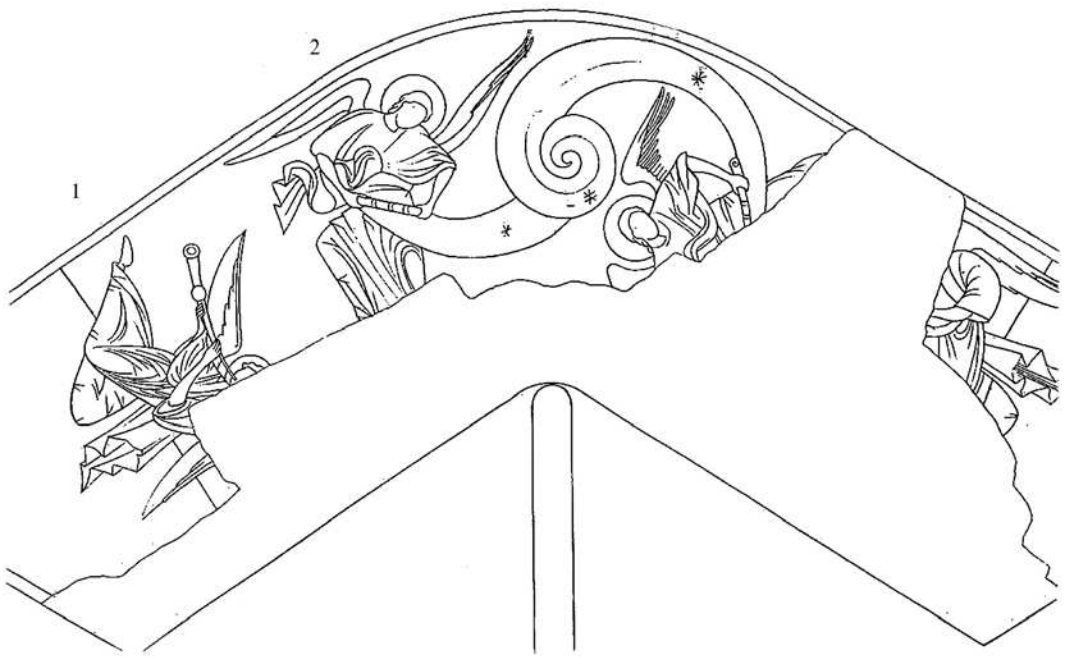
ტაბ. 82–83,85–87.

456 И. Мамаиашвили, Роспись Табакини, с.39, таб.XVIII 1,2, рис.11,12.

457 ამავე წესს მისდევს რუსული ნიმუშებიც (ვლადიმირის წმ. დემეტრეს ტაძარი, ნერედიცის მაცხოვრის ეკლესია, ძველი ლადოგა – XII ს. და სხვ.). ზოგჯერ ეს სცენა წარმოდგენილია გვერდით ეგვტერში (ვარძია, მარტვილი, გელათი), ან ნარტექსშიც (სალონიკის პანაგია სანტ ანჯელო ინ ფორმის, ბაჩკოვო – XII ს., სნეტოგორსკი – 1313 წ. და სხვ.), ზოგჯერ კი სატრაპეზოში (ტორჩელო – XII ს., კაჰრიე ჯამე – 1320,სოპოჩანი – XIV ს–ის შუა ხანები და სხვ.).

458 XI ს–ის ნიმუშების დრამატულ გადაწყვეტაში აქცენტი გადატანილია არა სამსჯავროზე, არამედ განაჩენის შემდგომი პროცესის გადმოცემაზე. – იხ. Е. Привалова, Роспись Тисотесубани, с.229, прим. 71.

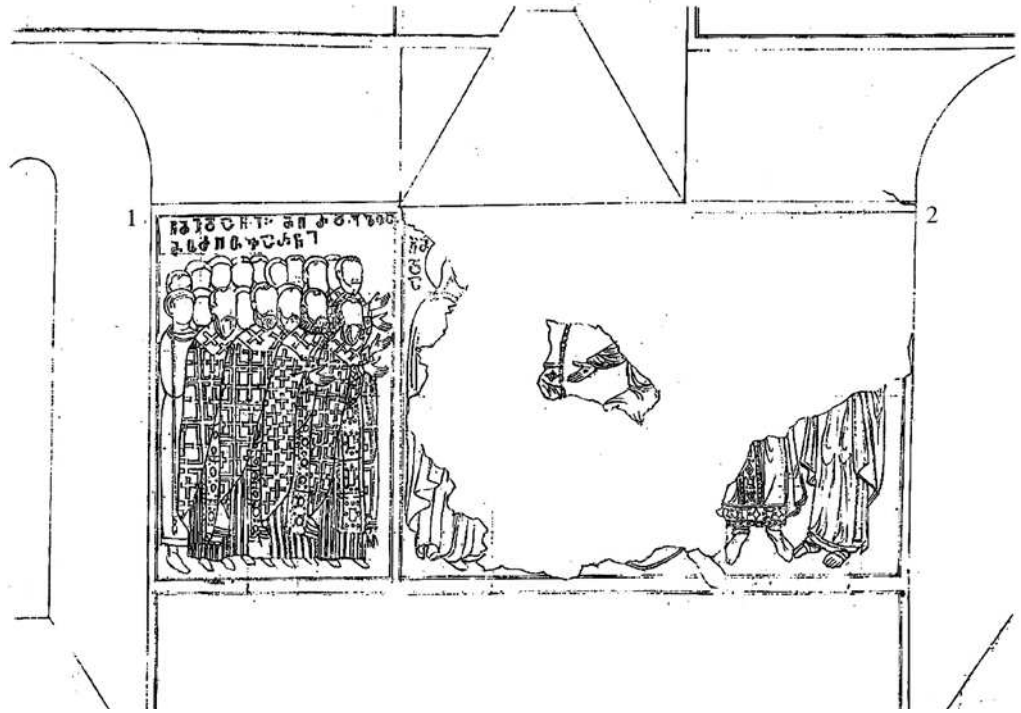
459 წარწერები იყო დატანილი მოციქულთა წიგნებზეც. – იხ.: Д.П. Гордеев, Отчет о поездке…, с.25; ი. ლორთქიფანიძე, ნაბახტევის მხატვრობა, ტაბ. 26; გ. ხუციშვილი, საფარის კედლის მოხატულობა, გვ. 67.



სურ. 19. დასავლეთი კედელი. "დღე განკითხვა".
ცენტრალური სარკმელი: ცის გრაგნილად დახვევა, მესაყვირე ანგელოზი.

მაორგანიზებელ როლს ასრულებს. ასევე ხაზგასმულია „დეისუსის" მნიშვნელობა ვარძიის მთავარი ტაძრის სტოას მოხატულობაში, სადაც ივი იზოლირებულად კონქშია წარმოდგენილი. სხალთის „დღე განკითხვის" კომპოზიციაში ჩართული „ვედრება" კი თითქოს კარგავს მხატვრულ-იდეური ღერძის მნიშვნელობას და სხვა დაქუცმაცებული ეპიზოდების ტოლფას ნაწილად წარმოგვიდგება. ეს ნაწილი ჩვენამდე ძალზე დაზიანებული სახითაა მოღწეული. ცალკეული ფრაგმენტებით ირკვევა, რომ საყდარზე მჯდომარე მაცხოვარი წარმოდგენილი იყო ლურჯი მანდორლის ფონზე განზე გაშლილი და სამსჭვალით განგმირული ხელებით.[460] მანდორლის ორივე მხარეს იდგნენ საიმპერატორო სამოსში გამოსახული მთავარანგელოზები, ხოლო მათ გვერდით – ღვთისმშობელი და იოანე ნათლისმცემელი. ქრისტე-მსაჯულის გვერდით მთავარანგელოზების გამოსახვა, თავის მხრივ, არღვევს „ვედრების" ტრადიციულ სქემას, რაც შეიძლება დიდების თემის ხაზგასმის გამოხატულებად მივიჩნიოთ. ამ სქემის ანალოგს უნდა წარმოადგენდეს სალონიკის პანაგია ტონ ქალკედონის „დღე განკითხვის" კომპოზიციაში ჩართული „დეისუსი" (XI ს.), სადაც მაცხოვრის ტახტთან დგანან სერაფიმ-ქერუბინები, ოდნავ უკან – ანგელოზები, კიდეში – ღვთისმშობელი და იოანე ნათლისმცემელი, ქრისტეს ტახტთან

460 ასეთივე ჟესტიკულაციითაა მაცხოვარი ჯრუჭის II ოთხთავის მინიატურაში, საფარის მოხატულობაში და სხვ. — იხ.: გ. ხუციშვილი საფარის კედლის მოხატულობა, გვ. 92; ე. მაჭავარიანი, ქართული ხელნაწერები, ტაბ. 35.



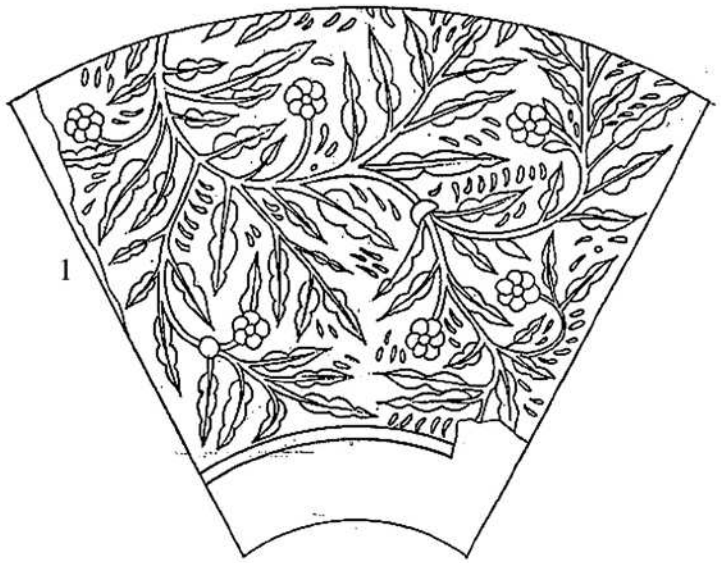
სურ. 20. "დღე განკითხვა". წმინდანი მღვდელთმოძღვარნი, "დეისუსი".

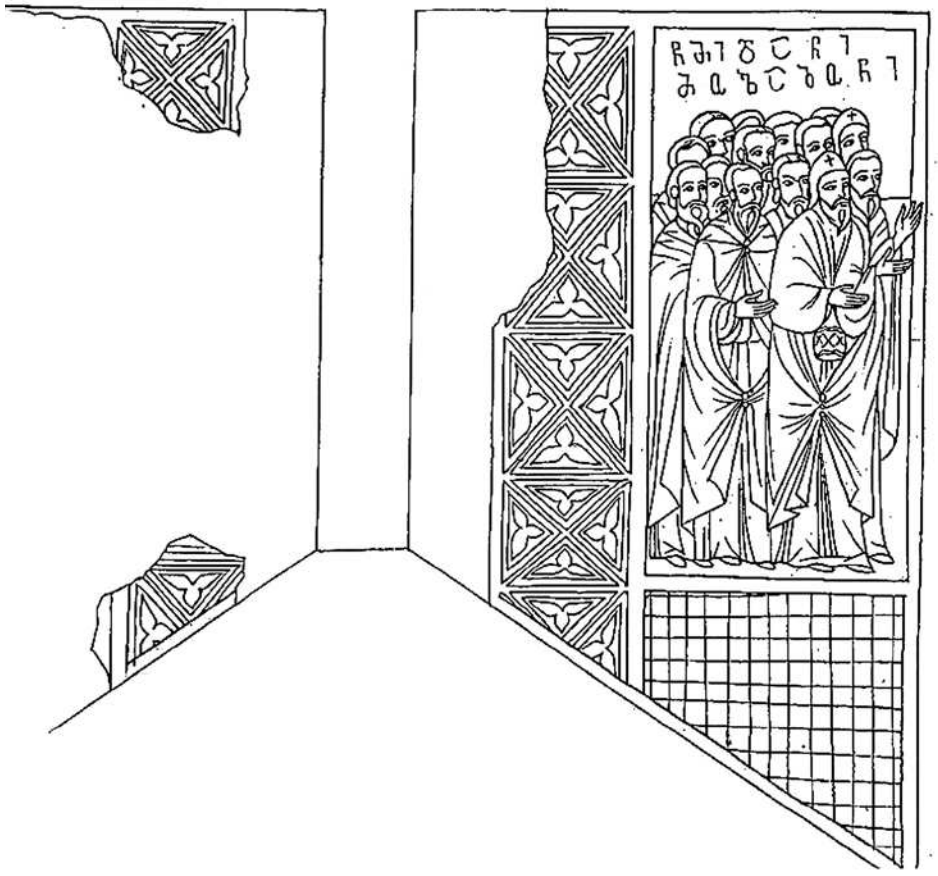
კი გამოსახულ არიან ადამისა და ევას მუხლმოყრილი ფიგურები.[461] სხალთის „ვედრების" ეპიზოდში პერსონაჟთა ასეთი თანმიმდევრობით გამოსახვა შესაძლოა რომელიმე ადრინდელი იკონოგრაფიული რედაქციის გამოყენებით ან კიდევ „დეისუსის" ანგელოზთა და მოციქულთა ფიგურებისაგან მოწყვეტით, რამდენადმე იზოლირებულად გამოსახვით იყო განპირობებული. არ არის გამორიცხული ისიც, რომ ოსტატს გარკვეული იდეური აქცენტის ხაზგასმის სურვილიც ამოძრავებდა. „დეისუსის" ასეთი სქემა ერთდროულად წარმოაჩენს ქრისტეს ტრიუმფისა და მეოხების იდეას.[462]

„ვედრების" რიგს უკავშირდება ცალკე სარტყელით გამოყოფილი მღვდელმთავრებისა და სამხრეთი სარკმლის წირთხლზე გამოსახული „წმ. მოლაზვნების" – ბერების გუნდი (სურ. 20–21,

461 სცენის ამ შუა ნაწილს ერთვის ანგელოზთა უთვალავი დასის მკერდამდე გამოსახული ფიგურები, მჯდომარე მოციქულები, ხოლო ქვედა მარჯვენა მხარეს ჯოჯოხეთის ეპიზოდები. – იხ. N. Papahatzis, N. Niconanos, Monuments of Thessaloniki, fig. 203.

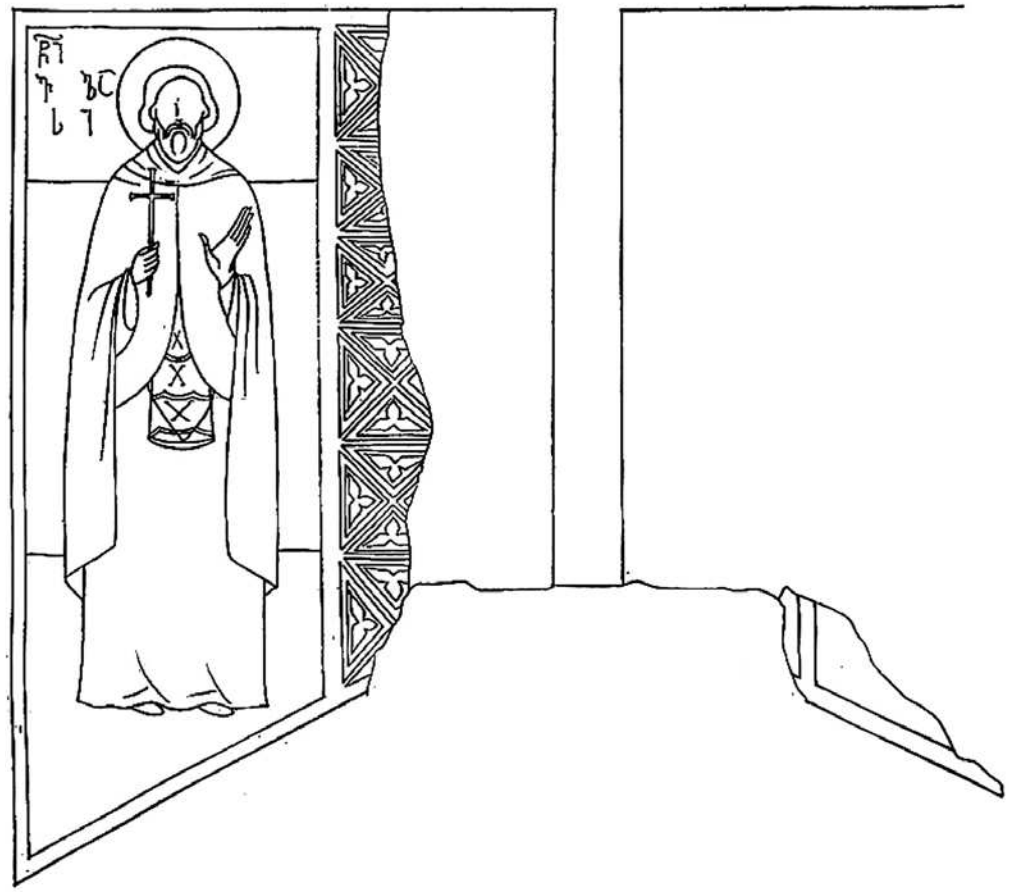
462 ჭულეს კომპოზიციაში მაცხოვარსა და ქომაგთა ფიგურებს შორის ჩართულია სერაფიმები, ასევეა ტიმოთესუბნის გუმბათში გამოსახული დეისუსის კომპოზიციაში. თისელის მოხატულობაში საყდარზე მჯდომარე მაცხოვრის გვერდით გამოსახულია მთავარანგელოზები, ღვთისმშობელი, ნათლისმცემელი და სერაფიმები. – იხ.: Д.П. Гордеев, Отчет о поездке…, с. 24; Е. Привалова, роспись тимотесубани, рис. 4; ვ. ბერიძე, სამცხის ხუროთმოძღვრება, გვ. 192–193.





სურ. 21. “დღე განკითხვა”. სამხრეთი სარკმელი: წმინდანი მონაზონნი, მცენარეული ორნამენტი.





სურ. 22 “დღე განკითხვა”. ჩრდილოეთი სარკმელი. წმ. ვლასი, მცენარეული ორნამენტი.

ილ. 62–64). მღვდელმთავრები ორ რიგად ერთმანეთის უკან მდგომი ფიგურების ჯგუფს ქმნიან. წინა პლანზე წარმოდგენილ 4 ფიგურას წითელი და ლურჯი ჯვრებით შემკული ფელონები და ომოფორები მოსავს, კიდეში მდგომ დიაკვანს კი – თეთრი სტიქარი. მღვდელმთავრები 3/4 ბრუნით არიან მიმართული ცენტრისაკენ, მაცხოვრის ჯგუფთან ახლოს მდგომ მამებს ხელები ვედრების ნიშნად აქვთ გაწვდილი. ასეთივე ჟესტიკულაცია და პოზები ახასიათებთ სარკმელში გამოსახულ მონაზვნებს, რომლებიც უფრო მჭიდრო ჯგუფს ქმნიან და მოჩარჩოების წითელი ზოლის მიუხედავად, ერთვიან „დეისუსისაკენ“ მიმართულ მღვდელმთავართა ჯგუფს. საეკლესიო პირთა სახეებს ასკეტური იერი გამოარჩევთ, თუმცა ზოგიერთი მათგანის გაბრწყინებულ მზერაში მაცხოვრის მოსვლით გამოწვეული სიხარული შეიგრძნობა. ლურჯ ფონზე გამოსახული ასომთავრული წარწერა მიუთითებს წმინდანთა იერარქიას „ᲠᲗᲚᲝᲠᲘᲚ ᲗᲥᲔᲜᲔᲛᲔᲪᲘᲚ“ (წმიდანი მოლაზონი), „ᲠᲗᲚᲝᲠᲘᲚ ᲗᲘᲰᲝᲜᲔᲒᲠᲗᲛᲥᲐᲜᲔᲛᲰᲘᲚ“ (წმიდანი მღრდელთამოძღოვარნი).

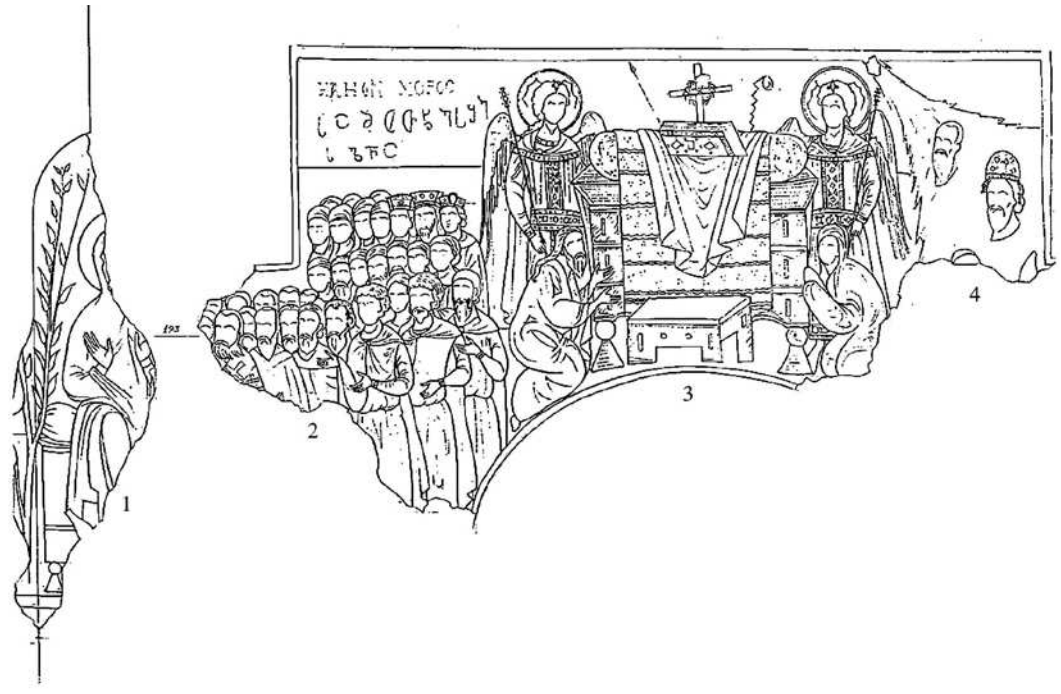
ამავე რეგისტრის გაყოლებაზე ჩრდილოეთი სარკმლის მარცხენა გვერდზე გამოსახულია წმ. ვლასის ფრონტალური ფიგურა ჯვრით, გულთან მიტანილი მარცხენა ხელისგულითა და შესაბამისი ასომთავრული წარწერით „ ᲠᲚ ᲩᲮᲔᲘᲡᲚ“ (წმინდა ვლასი). სებასტიის ეპისკოპოსის შეყვანა „დღე განკითხვის“ კომპოზიციაში, შესაძლოა, გარკვეული თეოლოგიური მოსაზრებით ან რომელიმე ნიმუშის კარნახით იყოს განპირობებული. წმ. ვლასი გამოსახულია ტრადიციული იკონოგრაფიული ტიპით – ჭაღარა წვეროსანი მოხუცის სახით (სურ. 22, ილ. 65–66).[463]

ქვედა რეგისტრში, კარის თაღს ზემოთ წარმოდგენილია ჰეტიმასია, რომელიც „დღე განკითხვის“ კომპოზიციის ერთ–ერთი აუცილებელი დეტალია (სურ. 23, ილ. 67–72). ცენტრში გამოსახული საყდარი ფლანკირებულია მთავარანგელოზებისა და ადამისა და ევას ფიგურებით. საყდარზე დევს მუთაქა, რომელზეც გადაფარებულია კლაკნილი ზოლებითა და ყვავილებით მორთული ორგვარი ქსოვილი, აწყვია ტრადიციული ატრიბუტები – წიგნი, ჯვარი, ეკლის გვირგვინი, ღრუბელი და შუბი.[464] საყდრის მარცხნივ მდგომ ანგელოზს მოსავს იასამნისფერი საკოსი და წითელი მოსასხამი, ხოლო მარჯვნივ მდგომ ანგელოზს მოლურჯო–მონაცრისფრო სამოსი და ღია ვარდისფერი მოსასხამი. მათი ჩაცმულობის მიხედვით შეიძლება ვიფიქროთ, რომ მარჯვნივ, მუქ, ტანსაცმელში გამოსახული იყო გაბრიელი, ხოლო მარცხნივ, ღია ფერის სამოსში მიქაელ მთავარანგელოზი. მუხლმოდრეკილი ადამი და ევა წარმოდგენილია, ჩვეულებრივ, ლურჯი და წითელი ფერის სამოსით.

ჰეტიმასიის მარცხენა მხარე სამოთხისაკენ მიმართულ მართალთა გუნდს ეთმობა. წმინდანები, მღვდელთმთავრები, დედოფლები და მეფეები მწყობრ რიგად 3/4 ბრუნით არიან მიმართული ჰეტიმასიის ჯგუფის საპირისპიროდ კედლის ჩრდილოეთი კუთხისაკენ, სა–

463 ასეთივე ტიპითაა იგი გამოსახული XIII ს–ის რუსულ ხატებზე — ნოვგოროდის ხატი რუსული ხელოვნების მუზეუმიდან, მაცხოვრის ხატის ჩარჩოზე — XIII ს.— იხ. В. Лазарев, О методе сотрудничества византийских и русских мастеров, «Русская средневековая живопись,» М., 1970, с. 119.

464 ეკლის გვირგვინი გვხვდება გელათის მაცხოვრის ხატის ჩარჩოზე, ტიმოთესუბნის მოხატულობაში და სხვ. – იხ. Е. Привалова, роспись Тимотесубани,с. 231, прим., 75 рис. 40.

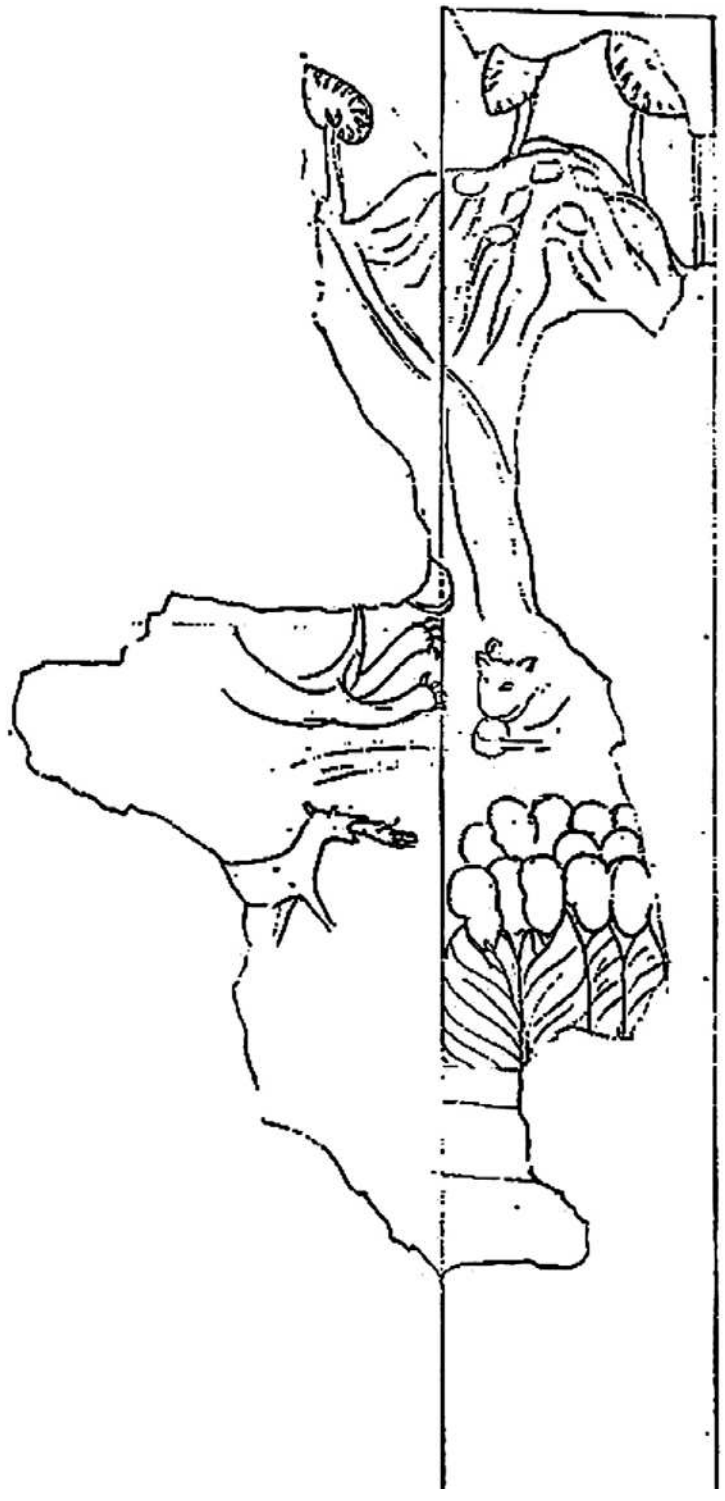


სურ. 23. "დღე განკითხვა": სამოთხე (ფრაგმენტი), სამოთხეს შესვლა, ჰეტიმასია, ცეცხლოვანი მდინარე.

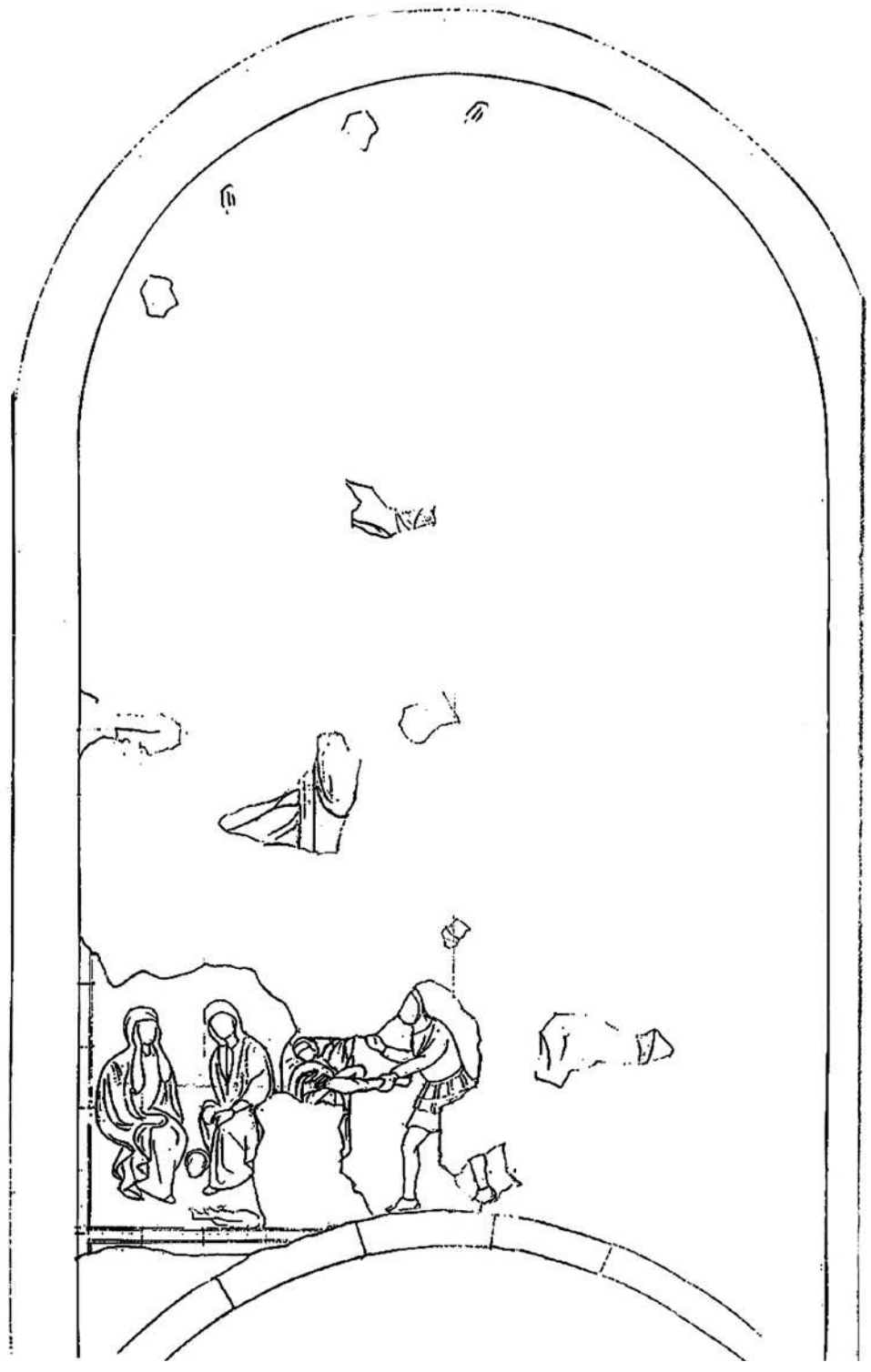
დაც კიდეში წარმოდგენილი იყო სამოთხე ღვთისმშობლის მჯდომარე ფიგურით (სურ. 23, ილ. 74–75). ლურჯ ფონზე გამოსახულია განმარტებითი წარწერა ქართული ასომთავრულით „ᲡᲘᲩᲐᲥᲔᲛᲡ ᲛᲘᲡᲪᲔᲛᲐ“ (სამოთხეს შესლვა), ხოლო ზემოთ – ბერძნული წარწერა „HAHON XOPOC“ (წმინდანთა გუნდი). გუნდი ერთმანეთის უკან გამოსახულ ფიგურათა ოთხი რიგისაგან შედგება, ხოლო იქ, სადაც სარკმლის ღიობი მათ მსვლელობას კვეთს, წმინდანთა მხოლოდ ორი რიგია. უკან მდგომი ფიგურების მხოლოდ სახეები ჩანს. ღვთისმშობელი წარმოდგენილია სამოთხის ბაღის ფონზე, იგი უზურგო საყდარზე ზის, ხელები კი გულთან აქვს მიტანილი. მარიამის ფიგურა ასეთივე პოზითაა გამოსახული ტიმოთესუბნის, ლიხნესა და ცხავატის კომპოზიციებში.

ჰეტიმასიის მარჯვენა მხარეს მიემართებიან მაცხოვრის საყდრიდან გამომდინარე ცეცხლოვან მდინარეში დანთქმული ცოდვილები, რომელთაც მხოლოდ თავები მოუჩანთ (სურ. 23, ილ. 68). ერთ–ერთი მათგანი გვირგვინოსანი მეფეა, მეორე – წვეროსანი მამაკაცი, მესამე კი – ჩალმოსანი. დასავლეთი კედლის ჩრდილოეთით გამოსახული იყო განსასჯელთა აღდგინება. ცხოველები აბრუნებენ შთანთქმულ ადამიანებს, სუდარაში გახვეული მიცვალებულები საფლავებიდან დგებიან, უფრო ზემოთ კი პეიზაჟის ფრაგმენტია დარჩენილი (სურ. 24).

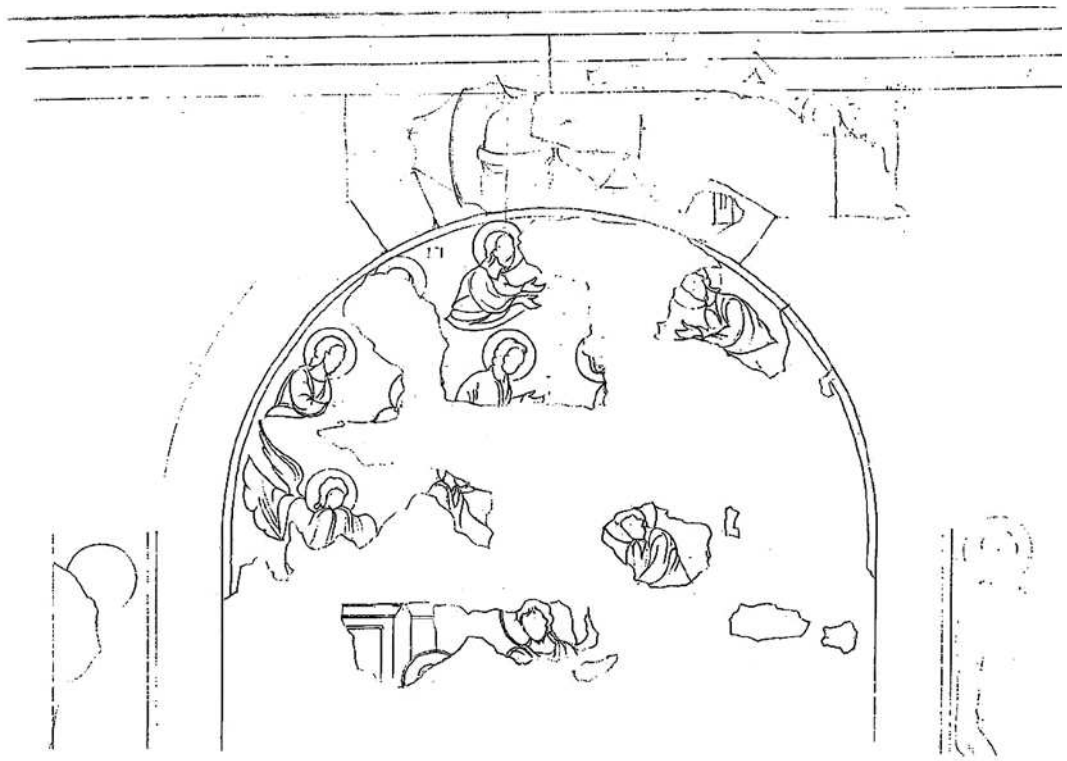
ამდენად, სხალთის „დღე განკითხვის“ კომპოზიცია შეიცავდა ვრცელი რედაქციისათვის სახასიათო თითქმის ყველა ელემენტს, რამდენადმე უჩვეულო დამატებითი დეტალით – დასავლეთი კარის თავზე კვლავ წარმოდგენილი „დეისუსის“ კომპოზიციის სახით (ილ. 76–81).



სურ. 24. "დღე განკითხვა": ჯოჯოხეთი, მიცვალებულთა აღდგომა.



სურ. 25. ჩრდილოეთი კედელი. დასავლეთი ნიშა. "ჩვილთა მოწყვეტა".



სურ. 26. ჩრდილოეთის კედელი. აღმოსავლეთი ნიშა. "ღვთისმშობლის მიძინება" (ფრაგმენტი).

კარის ტიმპანი უჭირავს მაცხოვარს განზე გაწეული მაკურთხებელი მარჯვენითა და ცეცხლოვან ეტლზე გამოსახულ სერაფიმებს, ხოლო თაღის გვერდები – ღვთისმშობელსა და იოანე ნათლისმცემელს. ფიგურებს ახლავს განმარტებითი ბერძნული წარწერები. ქრისტეს ოქროსფერი თვლებით მოჭედილი გულისპირისა და სახელოების არშიებით შემკული სამოსი აცვია.[465] ქომაგთა ფიგურები გამოსახულია ტრადიციული ჟესტიკულაციითა და სამოსით. ქრისტეს ჟესტიკულაცია განსხვავდება სამსჯავროს ცენტრალურ ნაწილში წარმოდგენილი მაცხოვრის ჟესტიკულაციისაგან. ტიმპანის "დეისუსი", როგორც ჩანს, იმეორებდა საკურთხევლის კონქის კომპოზიციას. პირველ შემთხვევაში "დღე განკითხვის" კომპოზიციისათვის ტრადიციული მაცხოვრის ჟესტის სიმბოლიკა, სამსჭვალით განგმირული ხელისგულები პირველშობილი ცოდვის გამოსყიდვის გამომხატველია, ხოლო მეორე შემთხვევაში კი ზეცად მოვლენილი მაცხოვრის დიდების ატრიბუტი. წინაშემდგომთა ფიგურებისათვის სახასიათო ლირიზმი უფრო მეტად ლოცვისა და შემწყნარებლობის განწყობილებას ქმნის. ეს თავისებურება გარკვეული თეოლოგიური მინიშნებითა და იდეის კომპოზიციური სრულყოფის სურვილით შეიძლება აიხ-

465 ქრისტეს ოქროსფერი სამოსი ტრიუმფის გამომხატველი უნდა იყოს, ასეთივე სამოსი აცვია მაცხოვარს ვლადიმირის მიძინების ტაძრის "დღე განკითხვის" კომპოზიციაში.– იხ. Н. Демина, Фрески Андрея Рублева во Владимире,» Декоративное искусство,» М., 1960, 8, с.70

სნას. სხალთის დასავლეთ ტიმპანში „ვედრების" სცენის კვლავ გამოსახვის მიზანს „დღე განკითხვის" კომპოზიციაში რამდენადმე „შევიწროებული" და სხვა ეპიზოდებთან გათანაბრებული „დეისუსის" მნიშვნელობის ხაზგასმა და კვლავ წინა პლანზე წამოწევა შეადგენდა. კონქის კომპოზიციის გამეორება გარკვეულწილად ეწინააღმდეგება შუა საუკუნეების ქართული კედლის მხატვრობის ნიმუშებისათვის დამახასიათებელ სუბორდინაციის პრინციპებს. ამავე დროს, ეკლესიათა მოხატულობის იკონოგრაფიულ პროგრამაში იშვიათია საკურთხეველში გამოსახული „დეისუსისა" და „დღე განკითხვის" სცენათა შეთავსებაც,[466] თუმცა ამ მხრივ გამონაკლისი მაინც არსებობს ბეთანიისა[467] და საფარის წმ. საბას[468] მოხატულობაში.[469] მნიშვნელოვანია, რომ „ვედრება" არის „განკითხვის დღის" შემადგენელი ელემენტი და „ამაღლება – მეორედ მოსვლის" გადამუშავებული ვარიანტი. ზოგ შემთხვევაში იგი გაიაზრება „დღე განკითხვის" შემცირებულ რედაქციად. მაგალითად, ამავე მნიშვნელობითაა გამოსახული „დეისუსი" ხობის ვამეყ დადიანის ეკვდერის მოხატულობაში.[470]

ამდენად, სხალთის კომპოზიციაში ეპიზოდების განთავსების ხასიათი კედლის არქიტექტურული დანაწევრებიდან გამომდინარე, ცალკეული ნაწილების გადანაცვლების მიუხედავად, შემადგენელი ჯგუფებისა და დეტალების მდგრადობითა და ტრადიციულობით ხასიათდება. „დეისუსის" ორჯერ გამოსახვა სცენის ცენტრალურ ნაწილსა და დასავლეთი კარის თავზე სხალთის კომპოზიციის თავისებურებად შეიძლება მივიჩნიოთ. ტრადიციულია კომპოზიციის ჰორიზონტალურ რეგისტრებად დაყოფა და ეპიზოდების ფრიზისებურად გაშლა, რაც საიმპერატორო ტრიუმფალური თაღების კომპოზიციური აგებიდან მომდინარეობს. აგებულების ასეთივე პრინციპს ვხედავთ ნაბახტევის „დღე განკითხვის" კომპოზიციაშიც.[471]

დ) სამხრეთ–დასავლეთის ნიშა

„ანგელოზის გამოცხადება ბაქარიასადმი" – წარმოდგენილია ნიშის ზედა მარცხენა ნაწილში (სურ. 27, ილ. 83–84). სამსხვერპლოსთან მდგომი ბაქარია გამოსახულია თაღის მალზე, ხოლო ანგელოზი, ლუკას სახარების თანახმად (ლუკა 16, 11–13), მისგან მარჯვნივ, ნიშის ლუნეტში. ამ ორ ფიგურას შორის პაუზას ქმნის კუთხეში მოთავსებული მრგვალი სარკმელი. სამსხვერპლო წარმოადგენდა სვეტებზე აღმართულ თაღოვან ნაგებობას ორქანობა გადახურვით. სვეტებს შორის გაბმულ თოკზე დამაგრებული წითელი ფარდის მიღმა ჩანს მავიდა, რომელზეც დევს დახურული წიგნი. ტრადიციული თავსაბურავითა და წითელი მოსასხამით

466 Ш. Амиранашвили. История грузинской монументальной живописи, с. 61.

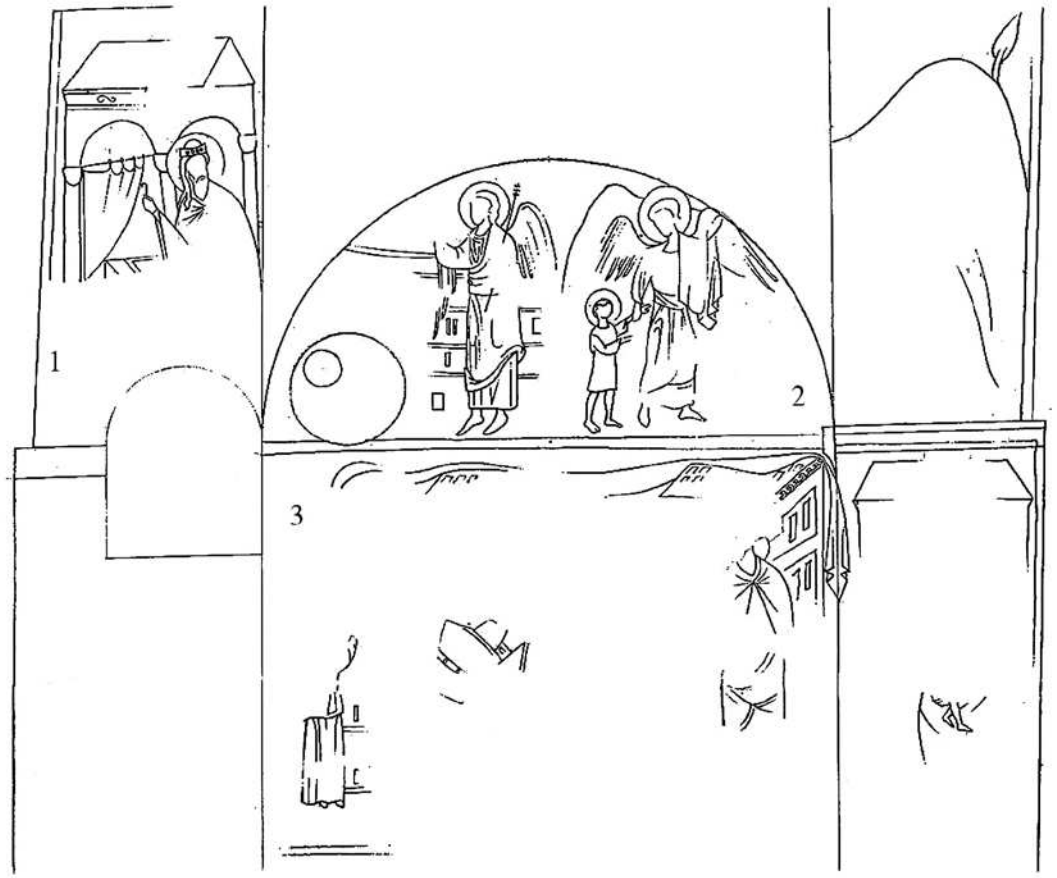
467 შ. ამირანაშვილი, ქართული ხელოვნების ისტორია, გვ. 267–270.

468 გ. ხუციშვილი, საფარის კედლის მოხატულობა, გვ. 91–92.

469 „დეისუსისა" და „დღე განკითხვის" კომპოზიციათა შეთავსების მაგალითს ადგილი ჰქონდა ზემო კრიხის მოხატულობაშიც. – იხ.: Т. Вирсаладзе, Риспись Земо-Крихи, с. 122.

470 И. Лордкипанидзе, Роспись придела Вамека Дадиани…, с. 132 .

471 ზოგიერთ ძეგლში კი უარყოფილია რეგისტრებად დაყოფა, თუმცა შენარჩუნებულია სცენის შემადგენელი ეპიზოდების ჰორიზონტალური განლაგება (ატენი, ბოჭორმა).



სურ. 27. სამხრეთი კედელი. დასავლეთი ნიშა.
იოანე ნათლისმცემლის ცხოვრების სცენები: "ანგელოზის გამოცხადება ზაქარიასადმი", "ანგელოზის მიერ ყრმა იოანეს უდაბნოში წაყვანა", "იოანე ნათლისმცემლის დაბადება".

გამოსახულ მღვდელმთავარს, ჩვეულებრივ, მხრებზე დაფენილი ჭაღარა თმები, თეთრი თმაწვერი აქვს, ხელში ფარდის გასაწევი მოკლე კაუჭი უჭირავს. ზაქარიას თითქოს შეჩერებული მოქმედება, ანგელოზისაკენ მობრუნებული თავი, სანდომიანი სახე და მზერა შეკრთომისა და შიშის გამომხატველია. ფრთებგაშლილი ანგელოზი 3/4 ბრუნით არის მიმართული ზაქარიასადმი. მას მარჯვენა ხელი კურთხევის ნიშნად აქვს გაწვდილი, მეორეში კი კვერთხი უჭირავს. ეს კომპოზიცია ქართული ხელოვნებაში ცნობილია ზაქარია ვალაშკერტელის სვინაქსარის,[472] ჯრუჭის II,[473] გელათის ოთხთავის[474] და სხვ. მინიატურებით, ხობის შერგილ დადიანის დაკვეთით მოხატული სამხრეთ-დასავლეთი ნავის ფრესკებით (XIII საუკუნის ბოლო[475] და სხვ.).[476]

472 Г. Алибегашвили, Художественный принцип иллюстрирования..., с.33, таб. 7а.

473 რ. შმერლინგი, ქართულ ხელნაწერთა მორთულობის ნიმუშები, ტფილისი, 1940, გვ. 51, ტაბ. XII.

474 Н. Покровский, Записки …, с. 290.

სხვადასხვა სიბრტყეზე წარმოდგენილი ფიგურების ურთიერთდაკავშირება და სცენის კომპოზიციური მთლიანობა მიიღწევა არა მარტო პერსონაჟთა პოზებითა და მოძრაობებით, არამედ ნიშის კონსტრუქციების მიზნობრივი გამოყენებით, რომლის მეშვეობითაც ნიშის სივრცე ფერწერული კომპოზიციის კომპონენტი ხდება. ამ ორ პერსონაჟს შორის არსებული სივრცული პაუზა დაძლეულია კომპოზიციური ხერხით – ფიგურათა ერთმანეთისაკენ მიმართული მოძრაობითა და მრუდ სიბრტყეზე გამოსახული ზაქარიასა და ანგელოზის ფიგურების რეალური დაახლოებით. ასეთი განაწილება განაპირობებს პერსონაჟების რეალურ და ილუზორულ კავშირს.

„ანგელოზის მიერ ყრმა იოანეს უდაბნოში წაყვანა" – გამოსახულია „ზაქარიას ხარების" გვერდით, ნიშის მარჯვენა მხარეს (სურ. 27). ეს სცენაც ყურადღებას იქცევს არქიტექტურული ფორმებისა და ფერწერული კომპოზიციის სინთეზური გააზრებით. ნიშის კედელზე წარმოდგენილი ანგელოზისა და ნათლისმცემლის მოძრაობა მიმართულია თაღის მალზე გამოსახული მთებისაკენ, რომლის ერთფეროვან მასივს ბორცვიდან ამოზრდილი ბუჩქი აცხოველებს. სცენა გამოირჩევა პერსონაჟთა უშუალო დამოკიდებულებით. ანგელოზი ყრმისაკენ იხედება, მას ნაზად უჭირავს იოანეს ხელი და ნელი გრაციოზული ნაბიჯით მიემართება უდაბნოსაკენ. მოკლე თეთრი ქიტონით მოსილი ფეხშიშველი ყრმა მორჩილად მისდევს ანგელოზს, მარჯვენა ხელით კი უდაბნოსაკენ მიანიშნებს. ყრმის ოქროსფერი შარავანდი და ასომთავრული წარწერა გვამცნობს წმინდანის ვინაობას. ეს კომპოზიცია იშვიათია როგორც კედლის მხატვრობაში, ისე მინიატურაში.[477]

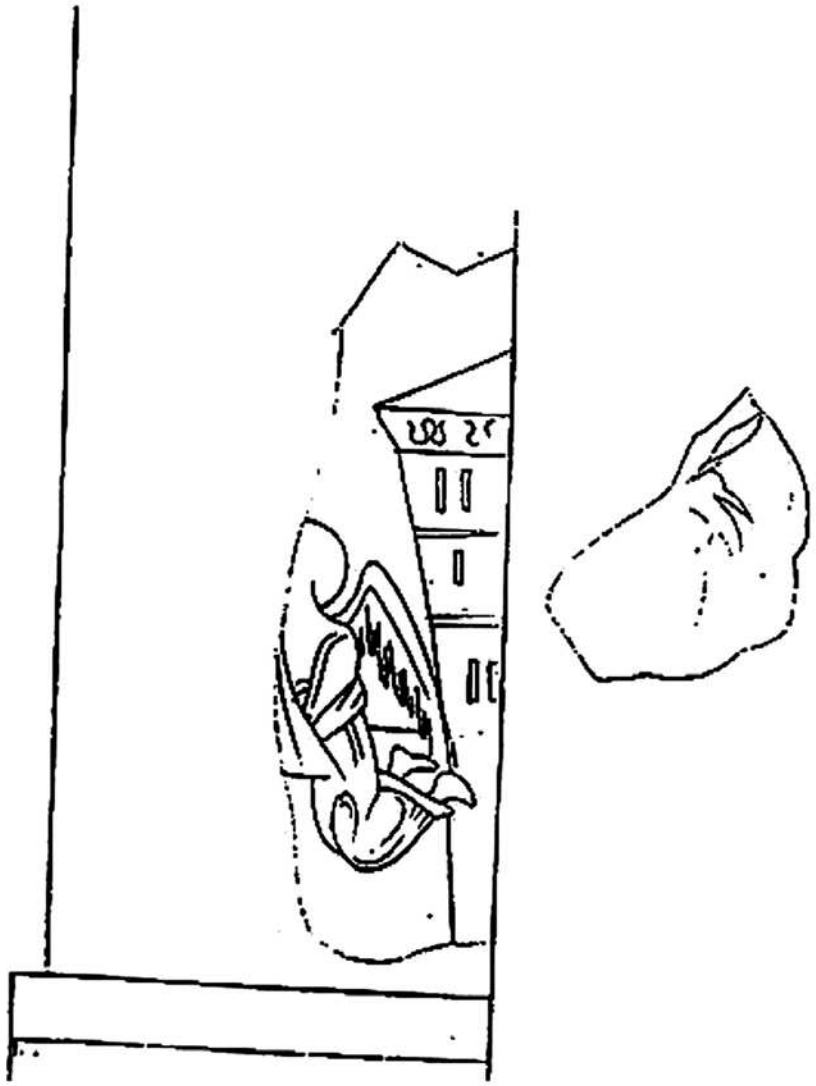
„ნათლისმცემლის დაბადების" კომპოზიცია თითქმის მთლიანად განადგურებულია (სურ. 27). აქ ალაგ-ალაგ იკითხება ზოლებიანი ქსოვილით გადაფარებულ სარეცელზე მწოლიარე ელისაბედის ფიგურა, მარცხნივ – მსახური ქალის, მარჯვნივ კი შარავანდმოსილი ზაქარიას სილუეტები. სცენის ფონს აქაც სხვადასხვა რაკურსის მქონე კრამიტით დახურული და წითელი ველუმით გადაფენილი ნაგებობები ქმნის.[478] „ნათლისმცემლის დაბადების" კომპოზიციაც,

475 შ. ამირანაშვილი, ქართული ხელოვნების ისტორია, გვ. 332-333.

476 ეს სცენა გვხვდება სალონიკის მოციქულთა ეკლესიის იოანეს სამლოცველოში; ნოვგოროდის მაცხოვრის შობის ეკლესიის მოხატულობაში; ზაქარიას ისტორია გამოსახულია მისტრის აფენდიკოს სამხრეთი გალერეის მოხატულობაში; წმ. ზაქარია გამოსახული იყო ლიხნეს სადიაკვნეს პირველი ფენის მოხატულობაში (X-XI სს.), სადაც მისი წარმოდგენა შესაძლოა განპირობებული იყო ნათლობის რიტუალით. — იხ.: N. Papahatzis, N. Niconanos, Monuments of Thessaloniki, fig. 222; Л. Лифшиц, Монументальная живопись Новгорода, с33; S. Dufrenne, Les programmes iconographiques …, p.5,8-10,s.XII; Л. Шервашидзе, Монументальная живопись Абхазии, с. 118-119.

477 ივი გამოსახულია ვლადიმირის მიძინების ტაძრის სამსხვერპლოს მოხატულობაში (1408 წ.).- იხ. В. Лазарев, Андрей Рублев, М., 1966, с. 126.

478 ნათლისმცემლის „დაბადების" კომპოზიცია „ღვთისმშობლის დაბადების" სცენის მსგავსად იგება. — იხ.: Milkovic-Pepek P., Une icone bilatérale au monastère Saint Jean-Prodrome dans les environs de Serres, «Ca-



სურ. 28. ჩრდილო-დასავლეთი ნიშა. მოხატულობის ფრაგმენტი.

უფრო მეტად, მინიატურასა (გელათის ოთხთავი, ფ. 148, მოქვის ოთხთავი, ფ. 166 r) და ხობის მოხატულობაში[479] გვხვდება.

ნიშის დასავლეთ თაღზე, ქვედა ნაწილში, ჩანს პეიზაჟურ-არქიტექტურულ ფონზე გამოსახული ყრმა ნათლისმცემლის ფიგურის ფრაგმენტი. ამ სცენის სახელდება ძნელდება (ვფიქ-

hiers Archtologiques,» XVI, Paris, 1966, p. 181.

479 შ. ამირანაშვილი, ქართული ხელოვნების ისტორია, გვ. 332-333.

რობთ, რომ აქ გამოსახული იყო იოანეს ცხოვრება უდაბნოში). ამდენად, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ სხალთაში გამოსახული იყო იოანე ნათლისმცემლის ცხოვრების საკმაოდ ფართო ციკლი, რომელიც ყურადღებას იქცევს „ანგელოზის მიერ ყრმა იოანეს უდაბნოში წაყვანის“ იშვიათი სიუჟეტით, ნათლისმცემლის შობასა და ბავშვობასთან დაკავშირებული სხვა მოვლენებით.

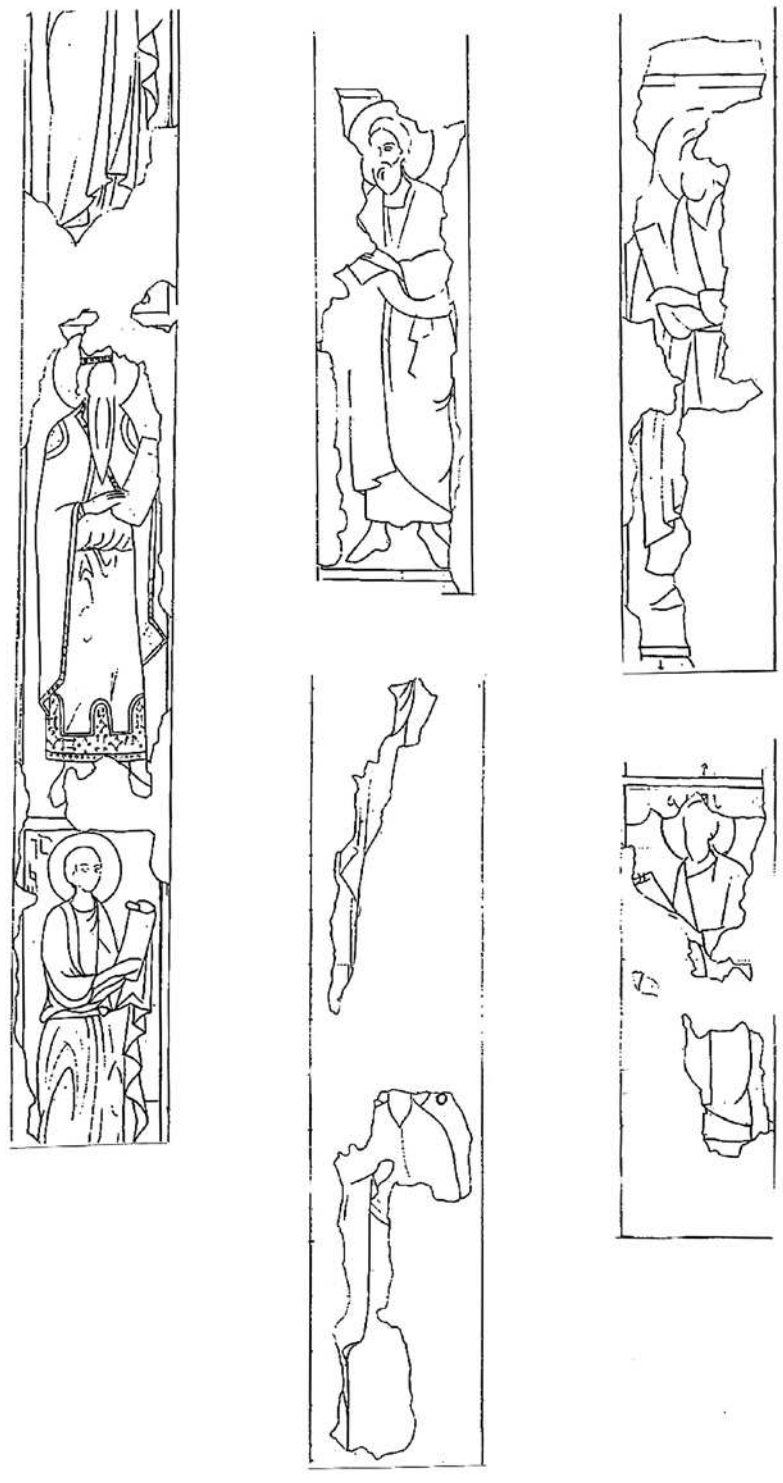
შესაძლოა, რომ ამ ნიშას ცალკე სამლოცველოს ფუნქცია ენიჭებოდა, რასაც მიანიშნებს აღმოსავლეთით გაჭრილი თახჩა, რომელიც საკუთხევლის ფუნქციას ასრულებდა. აქ ნათლისმცემლის ცხოვრების სცენების მოთავსება მოხატულობაში მიღებული იკონოგრაფიული სქემით ეგვტერში გამოსახული ტაძრის მთავარი წმინდანის სცენების იდენტურია. ნათლისმცემლის ციკლი, უმთავრესად, სამონასტრო ეკლესიებისათვის არის სახასიათო, რადგან წინამორბედი სამონასტრო ცხოვრებისა და მეუდაბნოეთა მფარველად იყო მიჩნეული.[480] ქართულ ხელოვნების ნიმუშებში ნათლისმცემლის ცხოვრების ციკლისადმი ინტერესს, უმეტესად, მინიატურის ნიმუშები იჩენენ, თუმცა მონუმენტურ ფერწერაშიც ამის არაერთი მაგალითია ცნობილი (დავით გარეჯის ნათლისმცემლის ეკლესია, ხობის ტაძრის სამხრეთ-დასავლეთი სათავსის მოხატულობა, წალენჯიხა და სხვ.). ტაძრის სამხრეთ-დასავლეთ მონაკვეთში ამ ციკლის წარმოდგენა ბიზანტიურ ტრადიციას მისდევს. აღნიშნულ მონაკვეთში ნათლისმცემლის ცხოვრების ციკლის გამოსახვის ამავე ტრადიციას ვხედავთ პალეოლოგოსთა ხელოვნების უადრეს ნიმუშში – ხობის სამხრეთ-დასავლეთი სათავსის მოხატულობასა და წალენჯიხის მხატვრობაში.

ე) ცალკეულ წმინდანთა გამოსახულებები

სხალთის მოხატულობის სტრუქტურაში გარკვეული ადგილი წმინდანთა კულტს უჭირავს. კამარის საბჯენ თაღებზე წარმოდგენილი იყვნენ მამამთავრები და წინასწარმეტყველები, რომელთაგან მხოლოდ ერთის ვინაობაა ზუსტად ცნობილი (სურ. 29). ეს არის ჩრდილო აღმოსავლეთ თაღზე გამოსახული იაკობ მამამთავარი გრაგნილით ხელში და სახელის აღმნიშვნელი წარწერით “ⴗⵊⴓⵁⵚⵗ» (იაკობი). მას მოსავს წითელი ქიტონი და მონაცრისფრო იასამნისფერი ჰიმატიონი. მის ზემოთ გამოსახულ პატრიარქს კი გრძელი მახვილი წვერი აქვს, ადგას გვირგვინი, აცვია თვლებით მოჭედილი ლურჯი კაბა და მოწითალო მოსასხამი. იკონოგრაფიული ტიპის მიხედვით, იგი, შესაძლოა, მელქისედეკის გამოსახულებად მივიჩნიოთ.

მოპირდაპირე მხარეს – სამხრეთ-აღმოსავლეთ თაღზე წარმოდგენილი იყო ასევე გრაგნილით ხელში გამოსახული წინასწარმეტყველი. მისი სახელის აღმნიშვნელი თავდაპირველი ბერძნული წარწერა გადალესილია ქართული წარწერით, რომელთაგან თითქმის აღარაფერი იკითხება. ასევე არ იკითხება სამხრეთ-დასავლეთის თაღზე წარმოდგენილი წინასწარმეტყვე-

480 ნათლისმცემლის ცხოვრების ციკლს განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება ამ წმინდანის სახელზე არსებულ მონასტრებში შესრულებულ მინიატურებში, მაგალითად, სტუდიის მონასტრის ხელნაწერის მინიატურა Paris gr. 74. – იხ.: В. Д. Лихачева, Роль византиискоой рукописи XI века, как образца для болгарского так называемого Лондонского Евангелия Ивана Александра XIV века. «Византиискиий Временник,» 46, М., 1986, с. 175-176.



სურ. 29. კამარის საბჯენი თაღების მოხატულობის სქემა: პატრიარქები, წინასწარმეტყველები.

ლის შარავანდთან გამოსახული ასოებიც.

ცნობილია, რომ მოხატულობის სისტემაში მამთავართა და წინასწარმეტყველთა შერჩევა ცალკეულ შემთხვევაში პასუხობდა გარკვეული იდეის ხაზგასმას.[481] სხალთის მოხატულობაში მათი განთავსების თანმიმდევრობისა და იდეური აქცენტების კანონზომიერების დადგენა ძნელია, თუმცა ჩანს, რომ სხალთაშიც დაცული იყო მათი დაჯგუფების გარკვეული წესი, კერძოდ, კონქში წარმოდგენილ „დეისუსთან“ ახლოს გამოსახული იყვნენ პატრიარქები, ხოლო შემდეგ წინასწარმეტყველები.

წმინდანები გამოსახული იყვნენ ტაძრის ჩრდილოეთ და სამხრეთ კედლებზე და სარკმლებში: ჩრდილოეთ სარკმელში წარმოდგენილი ფიგურის შარავანდის გვერდით იკითხება ასომთავრული წარწერა „... ძოქ ᲔᲥᲮᲗ « (...რეა ... ტელი) (ილ. 87). ამ ფრაგმენტის მიუხედავად წინდანის ვინაობის დადგენა არ ხერხდება. ჩრდილოეთი კედლის შუა თაღზე კი გამოსახული იყო მოწამე ქალი (ილ. 88), რომელსაც აცვია წითელი სტოლა და მუქი ლურჯი მაფორიუმი, ხელში უჭირავს ჯვარი, ფიგურის პროპორცია დაგრძელებულია. წმინდა მოწამის ფიგურის ფრაგმენტი ჩანს სამხრეთის კედლის დასავლეთ ნაწილში, სამხრეთ-აღმოსავლეთ სარკმელში კი გამოსახული იყო წმ. ფოტინე. წმ. დედების გამოსახვის ტრადიცია საქართველოში გვიან ხანამდე გრძელდება (სვანეთის ძეგლები, ვარძია, ბეთანია, ყინწვისი; ალვანი, ხაშმი, ნეკრესი, გრემი –XVI ს.). XIV საუკუნის მხატვრობის ბევრ ძეგლზე კი (უბისი, ზარზმა, წალენჯიხა, ლაღამი, სვიფი, უბისის ხატები) წმ. დედათა გამოსახულებებს, გამორჩეულად, ცალკე რეგისტრები აქვთ დათმობილი.[482]

დასკვნა. ამდენად, სხალთის მოხატულობის იკონოგრაფიული პროგრამის განხილვა მოწმობს, რომ მოხატულობა გააზრებულ, ჩამოყალიბებულ სისტემას ქმნის და მდიდარი რეპერტუარით ხასიათდება. საერთო იკონოგრაფიული სქემა, ეპოქის შესატყვისად, გარკვეული სცენების გამოყოფის პრინციპს ეფუძნება და გამოხატავს როგორც ქართულ, ასევე ბიზანტიურ ხელოვნებაში მიღებულ ნორმებს. ქრისტოლოგიური ციკლის კომპოზიციების ნარატიულობაში თავს იჩენს მინიატურის გავლენები და პალეოლოგოსთა ეპოქის ნიშნები. იკონოგრაფიული ანალიზი მოწმობს, რომ სხალთის მოხატულობის თავისებურებებს, ერთი მხრივ, მრვალსაუკუნოვანი ადგილობრივი ტრადიციები და, მეორეს მხრივ, პალეოლოგოსთა ხელოვნების სიახლეები განსაზღვრავს.

სხალთის მოხატულობის იკონოგრაფიული პროგრამა გუმბათოვანი ტაძრების მოხატულობის სქემას ეფუძნება. ეს პროგრამა სხალთაში კამარის ცენტრალურ ნაწილში გამოსახული

481 Е. Привалова, Роспись Тимотесубани, с. 27-33,183-184, прим. 38.

482 წალენჯიხაში ისინი კვირის დღეების სახით არიან პერსონიფიცირებული. წამებულ ქალთა სახეები მრავლადაა წარმოდგენილი ნოვგოროდის თევდორე სტრატილატის მოხატულობაში. — იხ. И. Лордкипанидзе, Роспись в Цаленджиха, с.90; М. Вачнадзе, Кахетинская школа живописи XVI века и её связь с Афонской живописью, IV Международный симпозиум по грузинскому искусству, Тб., 1983, с. 8; ნ. ბურჭულაძე, წმ. მარინას ხატი საქართველოს ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმიდან, ძეგლის მეგობარი, თბ., 1996, გვ. 16-22; Л. Лифшиц, Монументальная живопись Новгорода, таб. 291-293.

„ქრისტეს ამაღლებისა“ და „სულიწმინდის მოფენის“ ვრცელი იკონოგრაფიული რედაქციებით გადმოიცემა. დარბაზულ ეკლესიებში გუმბათოვანი ტაძრების მოხატულობის ასეთივე სქემის დამკვიდრების მაგალითს აჭისა და თისელის მოხატულობაში აქვს ადგილი.

ტრადიციულია სხალთაში „ვედრების“ სცენის გამოსახვა საკურთხევლის კონქში. გელათის დავით ნარინის ეკვდერის, საფარის წმ. საბას, სორის, უბისის მოხატულობები მოწმობს ამ ტრადიციის მდგრადობას პალეოლოგოსთა სტილის ნიმუშებშიც. ქართული ტრადიციებისადმი ერთგულების გამოხატულებაა სხალთის საკურთხევლის მოხატულობაში აყვავებული ჯვრების მოტივის ჩართვა, სატრიუმფო თაღზე „ჯვრის ამაღლების“ კომპოზიციის აქცენტირება, კამარის შუაგულში კი – „ამაღლების“ ვრცელი იკონოგრაფიული რედაქციის გამოსახვა.

სხალთის მოხატულობის მრავალრიცხოვან კომპოზიციებს შორის დიდი ადგილი ლაკონიური, რამდენადმე ტრადიციული და ფართოდ გავრცელებული იკონოგრაფიული რედაქციებით წარმოდგენილ სცენებს უჭირავს: „ხარება“, „ფერისცვალება“, „ოცდაათი ვერცხლის იუდასათვის“, „იუდას ამბორი“, „ქრისტე კაიაფას წინაშე“, „ჯვრის ბიდვა“, „ჯვრის აღმართვა“, „ჯვარცმა“, „გარდამოხსნა“, „დატირება“, „ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნა“, „დღე განკითხვა“. თუმცა ზოგიერთი მათგანი ხასიათდება ტრადიციული და პალეოლოგოსთა ხელოვნების სიახლეებიდან მომდინარე თავისებურებებისა და დეტალების სინთეზით: მაგალითად, „ფერისცვალების“, კომპოზიციაში ტრადიციულია ქრისტეს მანდორლის ფორმა, მაცხოვრისა და წინასწარმეტყველთა ფიგურების განთავსების ხასიათი, პოზები. თუმცა რიგი დეტალები – მაცხოვრის სამოსის გამორჩეულად თეთრი ფერი, მოსე წინასწარმეტყველის ტიპი, მოციქულთა ფიგურების სამოსის დინამიზმი – პალეოლოგოსთა ხელოვნების სახასიათო ნიშნებს ავლენს; „ჯვარცმის“ კომპოზიციაში გამოხატული ღვთისმშობლის ფიგურის ემოციურობა XIV–XV სს–ის ნიმუშებს ახასიათებს.

სხალთის „დღე განკითხვის“ კომპოზიცია, ცალკეული შემადგენელი ჯგუფების გადანაცვლების მიუხედავად, ტრადიციული იკონოგრაფიული გადაწყვეტით ხასიათდება. „დეისუსის“ კომპოზიციის ორჯერ გამოსახვა დასავლეთ კედელზე, როგორც „დღე განკითხვის“ სცენის შემადგენელი ელემენტისა და ტიმპანში წარმოდგენილი რამდენადმე დამოუკიდებელი კომპოზიციის სახით, სხალთის მოხატულობის თავისებურებად შეიძლება მივიჩნიოთ. სხალთის მოხატულობის სისტემაში „დეისუსის“ სცენის სამჯერ გამეორება ქართულ ხელოვნებაში ფართოდ გავრცელებული ამ სცენის განსაკუთრებული პოპულარობით, იდეური მნიშვნელობითა და ადგილობრივი ტრადიციების ხაზგასმის სურვილით არის განპირობებული.

სხალთის მოხატულობაში წარმოდგენილი მთელი რიგი კომპოზიციებისა პალეოლოგოსთა ხელოვნებისათვის დამახასიათებელი იკონოგრაფიული ვერსიების მიხედვითაა შექმნილი და ქართულ კედლის მხატვრობაში ამავე პერიოდიდან მკვიდრდება: ასეთია მარტვილთა მედალიონების ფრიზი სხალთის საკურთხევლის მოხატულობის პროგრამაში; „ზიარების“ სცენის იკონოგრაფიული გადაწყვეტა განვითარებული არქიტექტურული ფონით; ქრისტეს ბავშვობის თითქმის სრული ციკლის, „ქრისტეს შობის“ კომპოზიციის ვრცელი იკონოგრაფიული რედაქციით გამოსახვა. ასეთი განვითარებული „შობის“ სცენა იშვიათია ბიზანტიურ ხელოვნებაში, ხოლო ქართულ ნიმუშებში ცნობილი არ არის. „შობის“ სცენაში წარმოდგენილი ეპიზოდები

– მრავალრიცხოვანი ანგელოზთა დასი, მოგვთა მოგზაურობა, სალომეს სასწაული, ეგვიპტედ ლტოლვა, სამი მსახური ქალი განბანების სცენაში – უმთავრესად, XIII–XIV სს–ის ბიზანტიური ხელოვნების ნიმუშებში გვხვდება. ქრისტეს ბავშვობის ციკლისადმი, აპოკრიფული დეტალებისადმი ასეთი ინტერესი მოწმობს, რომ სხალთის ოსტატები, ისევე როგორც პალეოლოგოსთა ეპოქის სხვა მხატვრები, ორიენტირებული არიან იშვიათი იკონოგრაფიული ვერსიების მქონე ძველ ნიმუშებზე. როგორც ჩანს, მათთვის ცნობილი იყო როგორც თანადროული, ასევე უფრო ადრეული ხანის ბიზანტიური ხელოვნების ნიმუშები, იკონოგრაფიული სქემებისათვის განკუთვნილი დედნები. ქრისტეს შობის ციკლის განვითარებას უკავშირდება სხალთაში ქართული კედლის მხატვრობის ნიმუშებისათვის არატრადიციული, უჩვეულო კომპოზიციის – „ჩვილთა მოწყვეტის“ წარმოდგენა. სცენის იკონოგრაფიული ვერსია ერთგვარი დრამატიზმით სიახლოვეს XIV ს–ის ბიზანტური კედლის მხატვრობის ნიმუშებთან იჩენს. ამდენად, სხალთის მოხატულობაში ქრისტეს შობის მოვლენების ასეთი ვრცელი ჩვენება პალეოლოგოსთა ეპოქის ბიზანტიურ ხელოვნებაში გავრცელებული მაცხოვრის შობის ციკლებისადმი განსაკუთრებული ინტერესით არის განპირობებული; სხალთის მოხატულობაში გამოსახული „მირქმის“ იკონოგრაფიული რედაქცია ფიგურათა ასიმეტრიული განთავსებით ქართულ ხელოვნებაში XIV ს–დან გვხვდება. სვიმეონის ალერსიანი დამოკიდებულების მიმართ გამოხატული ჩვილის კონტრასტიც ამავე პერიოდის ნიმუშებისათვის დამახასიათებელი ნიშანია; პალეოლოგოსთა ეპოქის ძეგლების თავისებურებაა მაცხოვრის ფიგურისათვის დამახასიათებელი მსუბუქი კონტრაპოსტი „ნათლისღების“ კომპოზიციაში. სცენის ისეთი იშვიათი დეტალი კი როგორიცაა ნაპირზე მდგომი ერის გამოსახულება, ძირითადად, XIV ს–ის ქართული კედლის მხატვრობის ნიმუშებში გვხვდება; „ლაზარეს აღდგინებისა“ და „იერუსალიმს შესვლის“ მრავალფიგურიანი კომპოზიციების რთულ პეიზაჟურ და არქიტექტურულ ფონზე გამოსახვა პალეოლოგოსთა ხელოვნებისათვის სახასიათო ნიშანია; ბიზანტიური იკონოგრაფიული რედაქციით წარმოდგენილი „საიდუმლო სერობის“ სცენა მოციქულთა ფიგურების მაგიდის ირგვლივ, წინა და უკანა მხარეს განთავსებით, სცენის პარალელურ პლანებად აგებითა და არქიტექტურული ფონის სივრცობრივი ხასიათით პალეოლოგოსთა ეპოქის სახასიათო ნიშნებს ავლენს; „ღვთისმშობლის მიძინების“ კომპოზიციაში ჩართული მოციქულების ღრუბლებით „გადმოფრენის“ აპოკრიფული ეპიზოდი ქართულ ხელოვნებაში XIV ს–დან გვხვდება.

ამასთანავე, სხალთის მოხატულობის თავისებურებას ქართულ ხელოვნებაში რამდენადმე იშვიათად წარმოდგენილი იკონოგრაფიული რედაქციები განსაზღვრავს: ასეთია საკურთხევლის პროგრამაში ჩართული თაყვანისმცემელი ანგელოზთა რეგისტრი; ვრცელი რედაქციით გამოსახული „სულიწმინდის მოფენის“ კომპოზიცია, რომლსაც ანალოგები ქართულ ხელოვნებაში ერთეულების სახით მოეპოვება; ასევე იშვიათი რედაქციით გამოსახული კომპოზიციები „ქრისტე გეთსიმანიის ბაღში“, „ჯოჯოხეთად შთასვლა“, რომელთაც ქართულ კედლის მხატვრობაში პარალელები არ მოეპოვება. ბიზანტიურ ხელოვნებაში კი ეს კომპოზიციები უმთავრესად მინიატურის ნიმუშებში გვხვდება. სხალთის მოხატულობაშიც მათი გამოსახვა მინიატურის ნიმუშთა გავლენით უნდა იყოს განპირობებული; ასევე იშვიათია ქართულ მონუმენტურ ფერწერაში იოანე ნათლისმცემლის ბავშვობის ციკლის გამოსახვა. სხალთაში წარმოდგენი–

ლი კომპოზიციები („ანგელოზის გამოცხადება ზაქარიასადმი“, „ანგელოზის მიერ ყრმა იოანეს უდაბნოში წაყვანა“, „ნათლისმცემლის დაბადება“) ერთეულების სახით გვხვდება ქართულ ხელოვნებაში. პალეოლოგოსთა ეპოქის სხვა ძეგლების მსგავსად, სხალთაში ნათლისმცემლის ცხოვრების ციკლის ტაძრის სამხრეთ–დასავლეთ ნაწილში, კონკრეტულ შემთხვევაში კი – სამხრეთ–დასავლეთ ნიშში, გამოსახვის ბიზანტიური ტრადიცია იკვეთება.

ამდენად, სხალთის მოხატულობაში წარმოდგენილი სცენების იკონოგრაფიული გადაწყვეტა პალეოლოგოსური სტილის სიახლეებთან ერთად წინარე ხანის (XI–XIII სს.) ქართული მონუმენტური ფერწერის ტრადიციების მდგრადობას ამჟღავნებს. შემოქმედებითად გააზრებული ორიგინალური კომპოზიციები, იშვიათი იკონოგრაფიული ვერსიებით წარმოდგენილი სცენები განსაზღვრავს სხალთის მოხატულობის ინდივიდუალურ და თვითმყოფად ხასიათს.

თავი III

სხალთის მოხატულობის თეოლოგიური პროგრამა

ყოველი ეკლესიის დეკორატიული პროგრამა გარკვეულ თეოლოგიურ იდეას გამოხატავს. მოხატულობის ძირითადი იდეა მხატვრობის სისტემაში იერარქიული პრინციპით აქცენტირებული სიუჟეტების ურთიერმონაცვლეობასა და მათ შორის არსებულ აზრობრივ კავშირში წარმოჩნდება. სხალთის მოხატულობის თეოლოგიური პროგრამის ანალიზი მოწმობს, რომ ფერწერული ანსამბლი კარგად გააზრებულ, ჩამოყალიბებულ სისტემას ქმნიდა.

დარბაზულ ეკლესიებში საკურთხევლის მოხატულობას განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება, რადგან სწორედ აფსიდში თავსდება მხატვრობის ძირითადი იდეისა და თემების განმსაზღვრელი კომპოზიციები.

საკურთხევლის კონქში გამოსახული „ვედრება–ხილვა„ მაცხოვრისა და მავედრებელთა ფიგურებით, მისტერიული ელემენტებითა და სამგზის სამების ლოცვით – „დეისუსის„ კომპოზიციისათვის ტრადიციული ხსნისა და მეოხების იდეასთან ერთად, უფლის გამოცხადების, დიდებისა და მეორედ მოსვლის იდეასაც წარმოაჩენს. ანგელოზთაგან სამწმინდაობის გალობა კი სამების გაცხადებისა და ზეჟამიერი დიდების გამოხატულებაა. ლაბარუმზე გამოსახული წარწერა „წმ. არს, წმ. არს (უფალი საბაოთ ...)„ ერთმნიშვნელოვნად მიანიშნებს სცენის ესქატოლოგიურ არსს და გამოხატავს კავშირს იოანე ოქროპირის ზიარების საიდუმლოების ლიტურგიასთან.[483] ღვთისმსახურების იმ მომენტში, როდესაც იხსნება სამსხვერპლო პურზე გადაფარებული ვარსკვლავი, გუნდი უგალობს ცასა და მიწაზე ღვთის მეუფებას. მღვდლის ლოცვა ადიდებს უფლის მიერ შექმნილი სამყაროს უსასრულობას, მადლობს ღმერთს ადამიანის შექმნის, გამოხსნისა და მოწყალებისათვის. მის მიერ წარმოთქმული სიტყვები იეზეკიელის (1,4–24) და იოანე ღვთისმეტყველის გამოცხადებიდან (4,6–8) კი დიდების მეუფებისადმი ანგელოზთა ღაღადების გამეორებაა.

მეორედ მოსვლის იდეას აძლიერებს აფსიდის კედლის პირველ რეგისტრში გამოსახული მუხლმოდრეკილი ანგელოზთა დასიც. იოანე ღვთისმეტყველის სიტყვები განმარტავენ მათ მნიშვნელობას: „ყველა ანგელოზი იდგა ტახტის, უხუცესობისა და ოთხი ცხოველის ირგვლივ და პირქვე დაემხენ ტახტის წინაშე და თაყვანი სცეს ღმერთს და ამბობდნენ ამინ!„ (გამოცხადება 7,11–12). სხალთის მოხატულობის პროგრამაში უთვალავ ანგელოზთა გუნდი, ერთი მხრივ, კონქის კომპოზიციის უშუალო მონაწილედ, ხოლო, მეორე მხრივ, დასავლეთ კედელზე

483 Протоиерей Серафим Слободский, Законъ Божий, США, 1987, с. 656.

გამოსახული „დღე განკითხვის„ კომპოზიციის შემადგენელ ნაწილად გაიაზრება.

მეორე რეგისტრში, მედალიონებში გამოსახული წამებულთა ფიგურები აფსიდში „ზიარების„ კომპოზიციით გაცხადებულ მსხვერპლის თემას ეხმიანება. „ზიარება„ ეკლესიის ერთ-ერთი საიდუმლოებაა და იგი წარმოადგენს ლოცვის დროს, სულიწმინდის ძალით, მორწმუნეთა ცოდვების მისატევებლად პურისა და ღვინის გადაქცევას ქრისტეს სისხლად და ხორცად. ბიზანტიურ იკონოგრაფიაში შემუშავებული „ევქარისტიის„ სცენით ხაზი ესმება ქრისტიანობის ამ დოგმატის გარდაუვალობასა და მნიშვნელობას.

ტრიუმფალურ თაღზე გამოსახული „ჯვრის ამაღლების„ სცენა და ეკლესიის მამათა რიგის კიდეებში წარმოდგენილი აყვავებული ჯვრის მოტივები აფსიდში გაცხადებული უფლის ტრიუმფის იდეას უსვამს ხაზს.

ამდენად, სხალთის მოხატულობის საკურთხევლის პროგრამაში თეოფანურ-ესქატოლოგიურ იდეასთან ერთად იკვეთება უფლის ტრიუმფის, მსხვერპლისა და ხსნის თემები.

ტაძრის მოხატულობის „ზეციურ ზონაში„ დასავლეთ-აღმოსავლეთის ღერძზე განლაგებული სცენებიც საკურთხეველში გაცხადებული თემების იდეურ გაღრმავებას ემსახურება.

„ხარება„ ამქვეყნად მაცხოვრის მოვლინებისა და მისი მესიანური მისიის უწყების, უფლის განკაცების დოგმის გამომხატველი სცენაა. „ვედრების„ კომპოზიციასთან მიმართებაში მას უფლის დიდებისა და ხსნის მნიშვნელობაც ეკისრება, რაც კარგად ჩანს „ხარების„ დღესასწაულისადმი მიძღვნილ საგალობელთა ტექსტებში: „უგალობდით გალობითა ახლითა მაცხოვარსა და ღმერთსა, რომელმან მონობისაგან მტერთა განმანთავისუფლნა ჩვენ თვისსა ღმრთეებისა გამოცხადებითა და მიხსნა ჩვენ, რამეთუ დიდებით დიდებულ არს„ (უგალობდითსა, 23 – 24;[484] ადიდებდითსა, 27-28; უფალო მესმასა, 19-21[485] და სხვ.). განკაცებისა და ხსნის იდეასთან ერთად, „ხარების„ ძველ საგალობლებში საგანგებოდაა ხაზგასმული ღვთისმშობლის ქომაგობის მისიაც: „უბიწოვო ღვთისმშობელო, ქალწულო ჩვენთვის უფლის მიმართ მეოხ გვეყავ...„ (მოიხილესა, 5).[486] ამდენად, უფლის მოვლინების უწყებასთან ერთად „ხარება„ ხსნის იდეის გაცხადებასაც ტვირთულობს და ხაზს უსვამს საკურთხევლის კონქში გამოსახულ ღვთისმშობლის მისიას.

უფლის გამოცხადებისა და ღვთაებრივი ბუნების წარმოჩენის იდეა კამარის ზეციურ ზონაში საგანგებოდაა გამოყოფილი „ფერისცვალების„ კომპოზიციით. „ფერისცვალება„ უპირველეს ყოვლისა, უშუალოდ ეხმიანება „ვედრება-ხილვას„, რადგან სახარების თანახმად, ივი გაიაზრება, ვითარცა უფლის თეოფანური გამოცხადება (მათე 17,5). ამავე დროს, ამ დღესასწაულისადმი მიძღვნილი საგალობლები შეიცავს პირდაპირ მითითებას ხსნაზე: „მეოხებითა, ღმერთო ჩუენო, წმიდათა მოციქულთა შენაჲთა განსაცდელისგან გუიცავ მადიდებელნი შენნი (უფალო მესმასა, 29-30),[487] ხოლო ჭილ-ეტრატის იადგარის ერთ-ერთი საგალობელი შეიცავს მინიშნებას ქრისტეს მეორედ მოსვლის შესახებაც: „რომელსა ღრუბელი ნათლისა აგრილობდა და თან-მზრახველად გქონდეს მოსე და ელია და ხმაჲ მამისაჲ ზეგარდამო წამებდა: ეგე არს ძჱ ჩემი საყუარელი, მსაჯული ცხოველთა და მკვდართა„.[488] იოანე ოქროპირის მიხედვითაც, ფერისცვალება მეორედ მოსვლის პარადიგმას წარმოადგენს.[489]

საინტერესოა პალეოლოგოსთა ეპოქაში გავრცელებული ამ მოვლენის ინტერპრეტაცია. XIV ს-ის თეოლოგის — გრიგოლ პალამას სიტყვებით, ღვთაებრივი შუქი, რომელმაც ქრისტე გაანათა თაბორის მთაზე, არის არამატერიალური ენერგია, რომელიც მისაწვდომია ღმერთთან სათნოებისმიერი მიახლებითა და გონებითი შეერთებით: „ ... არცა ნათელი ივი არს შეგრძნებადი, ვერცა ჰხედავენ მას მარტივად სხეულებრივი თვალით მხედველნი, არამედ ღვთაებრივი სულის ძალით შეცვალებულნი იხილავენ.„[490] ისიხასტური მოძღვრების შეხედულებებმა გავლენა მოახდინა „ფერისცვალების„ სცენის იკონოგრაფიაზე, რომელიც განსაკუთრებული პოპულარობით სარგებლობდა XIV ს-ის მეორე ნახევრისა და XV ს-ის ხელოვნებაში. მხატვრები ცდილობდნენ გამოესახათ შუქი, რომელიც უხვად იფრქვეოდა მაცხოვრისაგან და ადამიანებს გადასცემდა „ღვთაებრივ მადლს„.[491] სხალთაში რამდენადმე ტრადიციული იკონოგრაფიული რედაქციით გამოსახული „ფერისცვალების„ კომპოზიცია მოხატულობის სისტემაში აქცენტირებული მდებარეობით ისიხაზმის იდეების გამოხატულებად შეიძლება მივიჩნიოთ.

ყურადღებას იპყრობს „ხარებისა„ და „ფერისცვალების„ კომპოზიციათა მიმართებაც. ფერისცვალების ტროპარში წარმოჩენილია ღვთისმშობლის მეოხებისა და უფლის დიდების თემები: „მთასა ზედა ფერი იცვალე, ქრისტე ღმერთო და უჩვენე მოწაფეთა შენთა დიდება შენი ძალისაებრ მათისა და გამოგვიბრწყინე ჩვენ, ცოდვილთა, ნათელი შენი მიუაჩრდილებელი, მეოხებითა ღვთისმშობლისათა, ნათლისა მომცემელი უფალო, დიდება შენდა„. „ფერისცვალებისა„ და „ხარების„ სცენების ურთიერთკავშირში ისიხაზმის იდეები და გრიგოლ პალამას შეხედულებები ჩანს: „ .... და იხილეს ცვალება, დამეტებული არა სიახლით, არამედ პირველშეწყნარების ძალით, რითაც ღმრთივ მიღებული ცომი ჩვენი შეუერთდა სიტყვათა ღმრთისას და სიქალწულეს შინა მუცლად-მღებელმან და უცხოდ მშობელმან ცნა მისგან შობილი ხორციელი ღმერთი.„[492]

თეოფანური იდეა კამარის ცენტრალურ ნაწილში წარმოდგენილი „ქრისტეს ამაღლების„ ვრცელი კომპოზიციით წარმოჩნდება. ადრექრისტიანული ხანიდანვე ეს სცენა ქრისტეს დიდებისა და ქრისტიანობის გამარჯვების სიმბოლური მნიშვნელობით გაიაზრებოდა. სხალთის მოხატულობის პროგრამაში „ჯვრის ამაღლებისა„ და „ქრისტეს ამაღლების„ კომპოზიციათა

484 უძველესი იადგარი, ელ. მეტრეველის, ც. ჭანკიევის, ლ. ხევსურიანის გამოცემა, თბილისი, 1980,გვ. 7.
485 იქვე, გვ. .9.
486 იქვე, გვ. .8.
487 უძველესი იადგარი, გვ. 262.

488 ჭილ-ეტრატის იადგარი, თბილისი, 1977, გვ. 147.
489 მ. ბულია, დავით გარეჯის მოხატულობათა იკონოგრაფიული პროგრამების თავისებურებანი, გვ. 136.
490 გრიგოლ პალამასი, 34-ე ჰომილია უფლისა და ღმერთისა და მაცხოვარისა ჩვენის იესო ქრისტეს წმინდა ფერისცვალებაზედ, „ბიზანტიური მწერლობის ქრესტომათია“ (XIII ს. – XV ს. ნახევარი), თბ., 1996, გვ. 69.
491 Л. Лифшиц, Монументальная живопись Новгорода, с. 22-23; В. Лихачева, Искусство Византии, с. 216-217.
492 გრ. პალამასი, 34-ე ჰომილია, გვ. 69.

აქცენტირება, მათი ზეციურ ზონაში განთავსება უფლის ტრიუმფის თემის ხაზგასმას ემსახურება. ამასთანავე, უძველესი იადგარის საგალობლებში ჩართული თეოფანურ–ესქატოლოგიური ფრაზებით ცხადი ხდება კონქისა და „ამაღლების„ სცენების ურთიერთმიმართებაც: „გხედვიდეს რაჲ ყოველთა უფალსა, რამეთუ ბჭენი ცათანი განგეხუმებოდეს ბრძანებით და შენ, მჯდომარეჲ მარჯუენით მამისა თანა, რომელი მერმე კუალად ჴორციელად მოსვლად ხარ, მსაჯული ყოველთაჲ და ღმერთი მაცხოვარი სულთა ჩუენთაჲ„.[493] „მწუხრისა მსხვერპლსა შევსწირავთ შენდამი და კუალად მოსვლად ხარ დიდებითა ღმრთეებისაჲთა„.[494] „ქრისტეს ამაღლების„ კომპოზიციაში ჩართული ღვთისმშობელი ორანტა მარიამის ქალწულებრივი საწყისის გამოვლინებაა და იგი ეკლესიას განასახიერებს.[495] „იგი ვერ იგულვებს მამად ღმერთს, ვისაც არა ჰყავს დედად ეკლესია„ – წერდა III ს–ში კვიპრიანე კართაგენელი თხზულებაში „მოძღვარება ეკლესიის ერთიანობის შესახებ.„

ამავე დროს, „მოციქულთა საქმეების„ ტექსტიდან ჩანს, რომ „ამაღლება„ ერთდროულად არის უფლის ზეციურ სასუფეველში უკუდაბრუნება და აღთქმა მეორედ მოსვლის შესახებ. აქედან გამომდინარე, ნათელი ხდება სხალთის მოხატულობაში აქცენტირებული „ამაღლებისა„ და „დღე განკითხვის„ კომპოზიციებს შორის არსებული აზრობრივი კავშირიც, რომელიც, თავის მხრივ, ანგელოზთა დასით განდიდებული „ვედრება–ხილვის„ სცენასთან ერთობლიობაში ესქატოლოგიური იდეის გაძლიერებისაკენ არის მიმართული. ასეთივე ურთიერმიმართებით ხასიათდება ეს სცენები ოზაანის, საფარის წმ. საბას, ზარზმისა და ჭულეს მოხატულობაში.[496]

მნიშვნელოვანია, რომ „ამაღლების„ საგალობლებში ყურადღება გამახვილებულია მაცხოვრის მსხვერპლისა და მისი შუალობით შესაძლებელი ხსნის იდეის წარმოჩენაზეც, რითაც ვლინდება ამ სცენის უშუალო კავშირი აფსიდში გაცხადებულ მსხვერპლის თემასთან: „ძელმან ჯუარისა შენამან, ქრისტე, სიკუდილი დათრგუნა, ამაღლებასა შენსა, უფალო ვადიდებთ„ (ადიდებდითსა, 18–19).[497] კამარის ცენტრალურ ნაწილში განთავსებული „ამაღლება„ საბჯენ თაღებზე წარმოდგენილ წინასწარმეტყველთა ფიგურებთან ერთად გუმბათოვანი ტაძრების იკონოგრაფიული სქემის მნიშვნელობას იძენს[498] და სიახლოვეს სამხრეთ საქართველოს ძეგლებთან (ზარზმა, საფარის წმ. საბა, ჭულე)[499] ამჟღავნებს. ამავე პროგრამას შეიცავს აჭისა და თისელის დარბაზული ეკლესიის მოხატულობებიც.

493 უძველესი იადგარი, გვ. 242–243.
494 ჭილ–ეტრატის იადგარი, გვ. 132.
495 Н. Кондаков, Иконография Богоматери, II, СПб., 1890, с. 36.
496 Е. Привалова, Роспись Тимотесубани, с. 164, прим. 60; გ. ხუციშვილი, საფარის კედლის მოხატულობა, გვ. 46, 48, 66–69; Д. Гордеев, Отчет о поездке ..., с. 24.
497 უძველესი იადგარი, გვ. 241.
498 გუმბათში „ამაღლების" სცენის მოთავსება მოხატულობის თხრობით ხასიათს განსაზღვრავს. ხატმებრძოლეობის შემდგომ პერიოდში უპირატესობა პანტოკრატორის გამოსახულებას ენიჭება, რომელიც ასევე გამოხატავს მაცხოვრის დიდებას ამაღლების შემდგომ. ეს სცენები ერთმანეთის გვერდით არ გამოისახებოდნენ. – იხ.: O. Demus, Byzantine mosaic dekoration , p. 19-20.
499 Д. П. Гордеев, Отчет о поездке ..., с. 18, 42-43, 65.

უფლის შემდგომი ტრიუმფი „სულიწმინდის მოფენის„ კომპოზიციით გადმოიცემა. „ამაღლებისა„ და „სულიწმინდის მოფენის„ კომპოზიციათა დაკავშირების ტრადიცია ადრექრისტიანული ხანიდან მომდინარეობს.[500] კლასიკური პერიოდის ბიზანტიურ ძეგლებში (X–XI სს.) „სულიწმინდის მოფენა„ გამოისახება გუმბათის სქემის – „ამაღლებისა„ და პანტოკრატორის კომპოზიციების თანდართული სცენის სახით.[501] ერთმანეთთან ესქატოლოგიური იდეით დაკავშირებული „ქრისტეს ამაღლებისა„ და „სულიწმინდის მოფენის„ სცენების აქცენტირების მაგალითს აჭის, ჭოხულდის მაცხოვრის (XIII–XIV სს.), ლაშთხვერის იოანე ოქროპირის (XIV ს.) ეკლესიების მოხატულობებში ვხვდებით.[502] თავდაპირველად „სულიწმინდის მოფენა„ არ წარმოადგენდა დღესასწაულთა თხრობის ციკლში ჩართული ისტორიული მოვლენის ილუსტრაციას. იგი გაიაზრებოდა ღვთის მიერ ეკლესიის შთაგონების ალეგორიულ სახედ. ის იყო ღვთის მიერ ეკლესიის შთაგონების ალეგორია, რომლის მსახურნიც სწირავდნენ უსისხლო მსხვერპლს.[503] სცენის ცენტრალური მოტივი – ჰეტიმასია ესქატოლოგიური არსის გამომხატველია და ღვთის სამყოფელს ნიშნავს.[504] ჰეტიმასია ღვთაებრიობის სიმბოლური გამოსახულებაა, თუმცა შემადგენელი ელემენტებისა და ატრიბუტების კონტექსტის მიხედვით, მან შეიძლება დამატებით მნიშვნელობებიც შეიძინოს. უფრო ფართოდ გავრცელებული და მიღებული ინტერპრეტაციით ჰეტიმასია სამების სიმბოლოა.[505] „სულიწმინდის მოფენა„ არის თეოფანიის სურათი, რომელიც გამოხატავს გამოცხადებას „სულიწმინდის ცეცხლოვანი ენებით.„ სულიწმინდა არის ღვთის ნების მაუწყებელი და ერთადერთი მაკავშირებელი ადამიანსა და ღმერთს შორის. ერგასის დღეს, ამაღლებიდან ათი დღის შემდეგ, უფალმა აღთქმისამებრ გარდამოუვლინა მოწაფეებს სულიწმინდა ცეცხლოვანი ენების სახით და მიანიჭა მათ სხვადასხვა ენაზე მეტყველების, კურნების, წინასწარმეტყველების უნარი (მოციქულთა საქმეები – 2,6–11). ამავე დღეს უფლის მადლით დასაბამი მიეცა ქრისტიანულ ეკლესიას, რომელიც დამკვიდრდა მორწმუნეთა სულების შესავედრებლად: „აღავსე ყოველი ყოლად წმიდითა სულითა შენითა, რომელთა წმიდა ჰყავ, უფალო, ეკლესიაჲ კარვად დიდებისა შენისა, რომელსა შინა გევედრებით შენ მაცხოვარ: მოგუმადლე შენ შენდობაჲ ცოდვათაჲ და დიდი წყალობაჲ ...„ (იბაკონი ენკენისანი 11–15).[506] „სულიწმინდის მოფენის„ საგალობლები ასევე შეიცავენ პირდაპირ მინიშნებას უფლის მეორედ მოსვლისა და სულთა შენდობის შესახებ: „უფალო შეიწირე სახსენებელი შესუენებულთაჲ და მიეც მათ განსუენებაჲ, რომელნი მოელიან ღმრთეებით მეორედ მოსვლასა შენსა„.[507] ამას–

500 მონცის ამპულა - Garrucci 434, 3; რაბულას სახარების მინიატურა (586 წ.), ფლორენციის ბიბლიოთეკის ხელნაწერის მინიატურა Plut. I, 56; M. A. Орлова, Наружные росписи средневековых памятников архитектуры, M., 1990, с. 33-34.
501 O. Demus, Byzantine mosaic dekoration p.20 .
502 T. Velmans, L'image de la Deisis ..., p. 92.
503 O. Demus, Byzantine mosaic dekoration, p. 20.
504 იქვე.
505 Е. Привалова, Роспись Тимотесубани, с. 230-231, прим.75.
506 უძველესი იადგარი, გვ. 351.
507 უძველესი იადგარი, გვ. 330–331.

თანვე, მოციქულებზე სულიწმინდის გარდამოსვლა გარკვეულად გულისხმობს, რომ მათ უკვე გავლილი აქვთ ის გზა, რომელსაც თითოეული ადამიანი გაივლის უფლის მეორედ მოსვლის ჟამს, აქედან გამომდინარე კი ისინი უფლებამოსილები არიან დაესწრონ მეორედ მოსვლას. სხალთის „სულიწმინდის მოფენის„ კომპოზიციაში ჰეტიმასიის მოტივის ჩართვა და მოციქულთა ფიგურების ცეცხლოვანი ენების გარეშე გამოსახვა „დღე განკითხვის„ კომპოზიციასთან უშუალო კავშირს უსვამს ხაზს, რადგან ამ შემთხვევაში მოციქულები გაიაზრებიან, როგორც „დღე განკითხვის„ სცენის შემადგენელი ნაწილი. ასევე ესქატოლოგიურ შინაარსს იძენს ეს სცენა ვარძიის ანანაურის ეკლესიის ეკვდერის მოხატულობაში (XIII ს–ის პირველი ნახევარი),[508] აჭის (XIII ს–ის მეორე ნახევარი), უბისის (XIV ს.) ფერწერულ ანსამბლში, ვეჯინის (XVII ს.) მხატვრობაში. ამდენად, სხალთაში გამოსახული „სულიწმინდის მოფენის„ სცენა გააზრებულია მეორედ მოსვლის იდეასთან კავშირში.

თეოფანურ–ესქატოლოგიურ იდეასთან ერთად სხალთის საკურთხევლის კონქსა და კამარის ცენტრალურ ღერძზე განთავსებულ კომპოზიციებში სამების ჰიპოსტასიც შეიცნობა: სამების დიდების თემა ხაზგასმულია „ვედრების„ კომპოზიციაში ჩართული სამწმინდაობის გალობით; „ხარებისა„ და „ფერისცვალების„ სცენებში გამოხატულია ლოგოსის ინკარნაციის იდეა, რაც „ამაღლებისა„ და „სულიწმინდის მოფენის„ სცენებთან ერთად სამსახოვანი ღმერთის სრულ „ხატად„ გაიაზრება. სამების დოგმატის მტკიცება მნიშვნელოვანი იყო ქრისტიანობის საფუძვლის სიმყარისათვის. ღვთაების სამბუნებოვნება საგანგებოდაა ხაზგასმული გრიგოლ პალამას ქადაგებებში. „ფერისცვალებისადმი„ მიძღვნილ ჰომილიაში იგი ამბობს „ ... მაგრამ უფლისა თანა სრულიად უხილავად იყო მამა და იყო სული წმიდა; ერთი საკუთარი ხმით მოწამე, რომ ესე საყვარელი ძე არს მისი, მეორე – ღრუბლით ნათლიერით თანა–მნათობი, რომელი აჩვენებდა ძის თანმიბუნებებას თვის თანა და მამის თანა და ერთ–მყოფობას ნათლისას„.[509] სამსახოვანი ღმერთის არსი ახსნილია გრ. პალამას მართლმადიდებლური სარწმუნოების აღსარებაშიც: „ ... ვერწმუნებით ერთ სამგვაროვან და ყოვლისშემძლე ღმრთეებას, რომელიც ძალთა და გვამოვნებათა გამო არასოდეს განეშორა ერთობას და სიმარტივეს. ამავე დროს მოველით მკვდართა აღდგომას და ცხოვრებას სამომავლო, დაუსრულებელ საუკუნეში.„[510] აღსარების ეს ბოლო სიტყვები კი ესქატოლოგიური არსის შემცველია. არსებობს მოსაზრება, რომ სამების ჰიპოსტასის ხაზგასმა დამახასიათებელი ხდება XIV–XV სს–ის ბიზანტიური კულტურის მატარებელ რეგიონებში უგუმბათო, დარბაზული ეკლესიების მოხატულობის სისტემებისათვის (წმ. პეტრეს ეკლესია ბელოე პოლეში – 1320 წ., უბისი, კონსტანტინესა და ელენეს ეკლესია ოხრიდში – დაახლოებით 1400 წ., მოწყალე ღვთისმშობლის ეკლესია დიდ პრესპაზე – 1409 წ.).[511]

508 ა. კლდიაშვილი, ვარძიის ანანაურის ეკლესიის მოხატულობანი, გვ. 18–19.

509 გრ. პალამასი, 34–ე ჰომილია, გვ. 64.

510 გრ. პალამა, აღსარება მართლმადიდებლური სარწმუნოებისა, „სიტყვა მართლისა სარწმუნოებისა“, II, თბ. 1991, 270–275.

511 ლ. ლიფშიცი უბისის წმ. გიორგის ეკლესიის მოხატულობის სისტემის ზოგი თავისებურება, ქართული ხელოვნებისადმი მიძღვნილი მეექვსე საერთაშორისო სიმპოზიუმი (მოხსენებათა თეზისები), თბ. 1989, გვ. 204–207.

სხალთაში კამარის „ზეციურ ზონაში„ განთავსებულ კომპოზიციებს შორის არსებული კავშირი და მოხატულობის სისტემაში მრავლად გამოსახული მარტვილთა ფიგურები ბიზანტიაში 1351 წლიდან ოფიციალურ მართლმადიდებლურ მოძღვრებად აღიარებული ისიხასტური შეხედულებების გამოხატულება უნდა იყოს. ამ მისტიკურ–რელიგიური მიმდინარეობის იდეები ქართულ მონუმენტურ ფერწერაში ასახვას XIV საუკუნის შუა ხანებიდან პოვებს (უბისი, წალენჯიხა).[512]

მნიშვნელოვანია, რომ საერთო იდეური ასპექტები წარმოჩნდება კამარის მთავარი სცენებისა და მომიჯნავე კომპოზიციების კონტექსტებშიც.

საინტერესოა კამარის ჩრდილოეთ ფერდზე გამოსახული „ხარებისა„ და „ლაზარეს აღდგინების„ კომპოზიციების ურთიერთმიმართება, რომლებიც უფლის გაცხადებისა და ღვთაებრივი ბუნების წარმოჩენის იდეით ერთიანდებიან. „ლაზარეს აღდგინება„ არის, ამავე დროს, უფლის აღდგომის წინასწარუწყება: „ეტყოდა უფალი მოწაფეთა თუისთა განცხადებულად: ლაზარე, მეგობარი ჩემი, მოკუდა, ხოლო მე მივიდე და აღვადგინო იგი, რაითა რწმენეს ყოველთა. რამეთუ მე ვარ ღმერთი, აღდგომაჲ და ცხორებაჲ შესენებულთაჲ„ (სხუანი, 15–18).[513]

თეოფანიის იდეას უსვამს ხაზს „ფერისცვალების„ კომპოზიციის ქვემოთ წარმოდგენილი „იერუსალიმს შესვლის„ სცენაც, რომელიც „ვედრება–ხილვასთან„ ერთიანობაში წარმოაჩენს მათ შორის არსებულ ლიტურგიულ კავშირს, უფლის ზეციურ და მიწიერ ტრიუმფს.[514] ზიარების ლიტურგიაში „სერაფიმთა გალობას„ ერთვის შეძახილი „ოსანა გვიხსენ„„ რომლითაც ხალხი ესალმებოდა ქრისტეს იერუსალიმს შესვლის დროს.[515] ამავე დროს, „ბზობის„ დღესასწაულის საგალობლებში მჟღავნდება მსხვერპლის თემაც: „კიცუსა ზედა მჯდომარესა რტოებითა მიგებებოდეს ყრმანი ებრაელნი, ჴმითა მაღლითა მეუფესა გიგალობდეს შენ: ოსანა ძესა დავითისსა, რომელ მომავალ არს ჴორცითა ვნებად, აჴოცად ცოდვათა სოფლისათა და ცხორებად ნათესავისა კაცთაჲსა„.[516] ამავე საგალობელში ჟღერს ხსნის მინიშნებაც: „რომელი ხორციელ იქმნა ჩუენთვის ქალწულისაგან ღმრთისა სიტყუაჲ, ვადიდებდეთ მხსნელსა ყოველსა„ (უგალობდითსა, 13–14).[517]

იოანე ოქროპირის „ბზობის„ საკითხავებში ჩართული იაკობ მამამთავრის წინასწარუწყებაც

512 ლ. ლიფშიცი დასახ. ნაშ. გვ. 204–207; ი. ლორთქიფანიძე, წალენჯიხის მოხატულობა (მხატვარი კირ მანუილ ევგენიკოსი და მისი ადგილი ქართულ მონუმენტურ ფერწერაში), „სადისერტაციო მაცნე“ ხელოვნებათმცოდნეობის მეცნიერებათა დოქტორის ხარისხის მოსაპოვებლად, თბ. 1993, გვ. 18; И. Лордкипанидзе, Роспись в Цаленджиха, с. 119.

513 უძველესი იადგარი, გვ. 163.

514 „ვედრება–ხილვისა“ და „იერუსალიმს შესვლის“ კომპოზიციების ურთიერთმიმართებით გადმოიცემა უფლის ტრიუმფის იდეა მაცხვარიშის მოხატულობაში. ასეთივე მინიშნებით ერთიანდებიან „ფერისცვალებისა“ და „იერუსალიმს შესვლის“ კომპოზიციები ლაშთხვერის მოხატულობაში. – იხ.: T. Velmans, L’ image de la Deisis ..., p. 92-93.

515 Протоиерей Серафим Слободский, Законъ Божий,с. 656.

516 უძველესი იადგარი, გვ. 166.

517 იქვე.

ნათელს ფენს მოხატულობის აღმოსავლეთ ნაწილში, „იერუსალიმს შესვლის„ კომპოზიციის პირდაპირ, პილასტრზე გამოსახული იაკობ პატრიარქის მნიშვნელობას: „დღეს იაკობცა მამა–მთავარი იხარებს, რამეთუ ჰხედავს წინასწარმეტყველებულსა მისსა, რამეთუ საქმით იქმნა, ვითარმედ, გამოაბას ვენახსა კიცუი თჳისი, რომელიც ასე ჯერ–იჩინა მაცხოვარმან დაჯდომაჲ

კიცუსა ზედა ...„„ რასაც მოსდევს საგალობელი: „ისმინე ამისათვის რამეთუ ზეცისანი იგი ქუეყანისა ცხორებასა უთხრობენ და გალობით იტყვიან: წმინდა არს, წმინდა არს, წმინდა არს უფალი საბაოთ, სავსე არიან ცანი და ქვეყანა დიდებითა მისითა„.[518] ამ სიტყვებშიც ცხადდება უფლის დიდების იდეა.

საყურადღებოა დასავლეთ ნაწილში გამოსახული „სულიწმინდის მოფენის „ჯოჯოხეთად შთასვლისა„ და „ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნის„ სცენათა დამოკიდებულებაც. ამ მოვლენათა ურთიერთკავშირი ჩანს სულთმოფენობისადმი მიძღვნილ საკითხავებში, სადაც ჟღერს მსხვერპლისა და ხსნის იდეის გამომხატველი ფრაზები: „მცნებისა გარდასვლითა ეუფლა სიკუდილი ადამს და დაისჯებოდა ივი ქუესკნელითა თანა ჯოჯოხეთისათა, ხოლო შენ, რომელი მომნიჭებელი ხარ, მოხუედ ჯუარითა, აცხოვნე ადამი, მიანიჭე მას შენი სასუფეველი„ (სულთანი, 19–23).[519] იოანე ოქროპირის „მარტვილის საკითხავნი„ კი ნათელს ფენს ამავე ნაწილში გამოსახული „შობისა„ და „ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნის„ სცენების აზრობრივ კავშირს, სადაც, ასევე, უპირატესობა ხსნის თემას ენიჭება: „გამობრწყინდა ხორცითა ჩუენთა ზედა და განანათლნა სულნი ჩუენნი ... იხსნა ათასნი ბრალისაგან და განარინნა ბევრნი სიკუდილისაგან„.[520]

ამდენად, ნათელია, რომ სხალთის კამარის მოხატულობის ზედა რეგისტრის კომპოზიციები სასწაულების მისტერიას გამოხატავენ, ქვედა რიგის სცენები კი ქრისტეს მიწიერ ცხოვრებას ასახავენ და ტაძარში გაცხადებული ქრისტიანული მრწამსის ცალკეულ ასპექტებს წარმოაჩენენ. მაგალითად, „მირქმის„ კომპოზიცია, უმთავრესად, ღვთის გამოჩინებისა და მსხვერპლის იდეას გამოხატავს. ამ მოვლენას ლაიტმოტივად გასდევს უფლის დიდების თემა, რომელიც სვიმეონ მიმრქმელის სიტყვებში მჟღავნდება, სვიმეონის ხელში ჩვილის გამოსახვით კი აქცენტი სწორედ ქრისტეს დიდებაზე კეთდება (ლუკა 2, 28): „ვიხილე დიდება შენი და კრებული მთავარანგელოზთა, რომელნი მოგცემდეს შენ დიდებასა„ (ტიმოთე იერუსალიმელი, ტაძრად მიგების საკითხავი, 23 – 24). [521]

უფლის გამოჩინების დოგმის გამომხატველია „ნათლისღებაც„, რომელიც ამავე დროს სამების გაცხადების ხატად გაიაზრება: „მამისა მიერ სული წმიდაჲ სამებაჲ გაცხადებული არს, თაყუანის–იცემების„ (დასადებელნი, 3),[522] თუმცა ნათლისღების საკითხავები შეიცავენ პირდაპირ მითითებას ხსნის შესახებ: „ქრისტე ნათლის–ღებითა შენითა მაცხოვნენ ჩუენ„.[523]

ვნების ციკლის სცენები თანმიმდევრობით გადმოსცემენ ვნების კვირის საკითხავებში გაცხადებული მსხვერპლის მნიშვნელობას. როგორც ცნობილია, ქრისტეს ვნების მოვლენათა თხრობას უპირატესობა აღმოსავლურ იკონოგრაფიაში ენიჭება. მაცხოვრის ვნების ციკლი ოთხივე სახარების ტექსტს ემყარება. სხვა ისტორიულ ციკლებთან შედარებით მას უპირატესობა XIV ს–დან ენიჭება. სერბიის, ბულგარეთის, რუსეთის, ტრაპიზონის ძეგლებში ვნების სცენები განსაკუთრებული ნარატიულობით გადმოიცემა.[524] ქართულ მონუმენტურ ფერწერაში ვნების ციკლის შედარებით, ვრცელი ვერსიები XIII ს–ის პირველი ნახევრიდან გვხვდება.[525] განსაკუთრებული დრამატიზმით ხასიათდება ეს ციკლი ზარზმის მოხატულობაში.[526] სხალთის მხატვრობაში ვნების ციკლის კომპოზიციების საკმაოდ ფართო არჩევანია წარმოდგენილი, რაც პალეოლოგოსთა ეპოქის ძეგლებისათვის სახასიათო ტენდენციის გამოხატულება უნდა იყოს. თუმცა, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, სხალთაში გამოსახული კომპოზიციები არ ხასიათდება დრამატული გადაწყვეტით, რადგან აქ სიუჟეტების ნარატიულობის, მოვლენათა უფრო მშვიდი, ქრონოლოგიური დემონსტრირების პრინციპია წამყვანი. სხალთაში წარმოდგენილი იშვიათი სცენები – „ქრისტე გეთსიმანიის ბაღში„ და „ოცდაათი ვერცხლი იუდასათვის„ ასახავს დიდი ხუთშაბათის ცისკრის საკითხავებს, რომლებშიც ხაზგასმა იუდას გამცემლობაზე კეთდება: „რაჟამს დიდებულნი მოწაფენი საბანელსა მას სერობასა განათლდებოდეს, მაშინ უსჯულო იუდა ვერცხლის მოყვარებისა სენითა დაბნელდებოდა და უსჯულოთა მსაჯულსა შენ მართალსა მსაჯულსა მიგცემდა ... იუდამ მისცა მაცხოვარი უფალი და მხსნელი ჩვენ ყოველთა, ვითარცა მონა მიჰყიდა ჰურიათა და ვითარცა ცხოვარი კლვად ეგრეთ შეუდგა კრავი ღვთისა ძე მარიამისა„.[527]

აღდგომის დოგმატის გამოსახვას ემსახურებიან „ჯოჯოხეთად შთასვლისა„ და „ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნის„ კომპოზიციები. „აღდგომის დასადებელნიც„ აღსავსეა ხსნის იდეის გამომხატველი სიტყვებით – „ვაქებდეთ ღმერთსა, მამასა მოწყალესა და იჳსნა ნათესავი კაცთაჲ აღდგომითა მისითა„ (აქებდითსა, 20–23).[528] ვნების კვირის პარასკევისა და შაბათის ცისკრის საკითხავებში საგანგებოდ აღნიშნულია ქრისტეს ჯოჯოხეთად შთასვლის მნიშვნელობა და ხსნის იდეა: „რაჟამს შთახედ საფლავად, ცხოვრება ეგე უკვდავი, მაშინ ჯოჯოხეთი შეაძრწუნე ელვითა მით ღვთაებითა შენისათა, ხოლო რაჟამს მკვდარნი ქვესკნელით ამოიყვანე, მაშინ ყოველნი ცათანი ღაღადებდნენ, ცხოვრების მომნიჭებელო ქრისტე ღმერთო დიდება შენდა„.[529]

შევნიშნავთ, რომ სხალთის ფრესკებზე ქრისტეს სამოსის ფერები – მოწითალო ქიტონი და

518 სინური მრავალთავი, აკ. შანიძის რედაქციით, თბ., 1959, გვ. 143.

519 უძველესი იადგარი, გვ. 332.

520 სინური მრავალთავი, გვ. 182.

521 სინური მრავალთავი, გვ. 95.

522 უძველესი იადგარი, გვ. 42.

523 უძველესი იადგარი, გვ. 47.

524 G. Millet, Reshershes..., p.41-59.

525 ბეთანია, ტიმოთესუბანი, ოზაანი – XIII ს., ზარზმა – XIV, გელათის ღვთისმშობლის ეკლესიის მოხატულობა, ცაიში, ხობი, ფიტარეთი – XVII ს. და სხვ.

526 ზარზმაში გამოსახული სცენები ტრავიკული პათოსით გადმოგვცემენ მაცხოვრის ვნებას: „ქრისტეს შეპყრობა“, „პილატეს სამსჯავრო“, „ქრისტეს გაშოლტვა“, „გზა გოლგოთისაკენ“, „ჯვრის აღმართვა“, „ქრისტეს სხეულის გამოთხოვა“ – იხ.: Л.Евсеева, указ.соч.

527 მარხვანი „ტრიოდიონი“ ანუ რომელ არს სამ–საგალობელი, ტფილისი, 1901.

528 უძველესი იადგარი, გვ. 380.

529 მარხვანი „ტრიოდიონი“ ანუ რომელ არს სამ–საგალობელი.

ლურჯი ჰიმატიონი „ჯოჯოხეთად შთასვლისა„ და „ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნის„ კომპოზიციებში იცვლება საპირისპიროდ – ქიტონის ლურჯი და ჰიმატიონის მოწითალო ფერებით. მისი სამოსის შინდისფერი მკვეთრად გამოიყოფა ელიფსისებური ცისფერი მანდორლის ფონზე. მანდორლისა და ჰიმატიონის ფერთა ასეთი შეხამება, შესაძლოა, გარკვეული დეკორატიული მიდგომის შედეგი იყოს. თუმცა, არ არის გამორიცხული, რომ იგი წითელი ფერის სემანტიკური მნიშვნელობითაც იყოს შერჩეული. სიმბოლური მინიშნებით, წითელი ცეცხლისა და მეორედ მოსვლის ფერია,[530] რაც ამ მოვლენის ესქატოლოგიურ იდეასთან დაკავშირების საშუალებას გვაძლევს. ცისფერი ნათება კი, ტრადიციულად, ზეციური დიდების გამოხატულებას წარმოადგენს.[531] ამ კომპოზიციების განხილვისას ყურადღებას იქცევს ნიკოდიმოსის სახარების სახელით ცნობილი აპოკრიფული თხზულება „პილატეს აქტები„, რომელიც პოპულარობით სარგებლობდა საქართველოში. ქართულ თარგმანში მისი სათაურია „დიდსა პარასკევსა საკითხავი ვნებისათვის და სიკუდილისა მოსაჴსენებელი მაცხოვრისა ჩუენისა იესუ ქრისტესი, თქმული ანანია ებრაელისაჲ, დასისაგან შჯულისა მეცნიერისა„. ეს ნაწარმოები ძველად იკითხებოდა ბერძნულ ეკლესიებში, როგორც დამრიგებლობითი ხასიათის თხზულება.[532] მას იგივე გამოყენება ჰქონდა ქართულ ეკლესიაშიც, რასაც მიანიშნებს სათაური – „დიდსა პარასკევსა საკითხავი ...„ და ის ორი ათეული ხელნაწერი, რომლებიც ნიკოდიმოსის წიგნის ქართულ თარგმანს შეიცავს. საინტერესოა, რომ ქართულ ტექსტებში არ ვხვდებით ბერძნულ ვერსიებში ჩართულ დამატებით თავს „ქრისტეს ჩასვლა ჯოჯოხეთში„ (Descensus –ს), რომელიც სხვა ავტორის კუთვნილებადაა მიჩნეული. ც. ქურციკიძის აზრით, ნიკოდიმოსის სახარების ქართული თარგმანები მწერლობის უადრეს პერიოდში, VIII ს-მდე, სახარებისა და Descensus-ს შეერთებამდეა შესრულებული.[533] აღნიშნული თავების გაერთიანებას ქრისტეს აღდგომის ჭეშმარიტებისა და მესიის მნიშვნელობის მტკიცება უდევს საფუძვლად. სხალთის მოხატულობაში წარმოდგენილი „ჯოჯოხეთად შთასვლის„ სცენის საფუძველიც, ალბათ, რომელიმე ლიტურგიკული ტექსტი ან ხელნაწერის მინიატურა უნდა იყოს. შესაძლოა, აღნიშნული კომპოზიციის ლიტერატურულ პირველწყაროს სწორედ ნიკოდიმოსის სახარება წარმოადგენდა, რადგან მასში ვრცლადაა მოთხრობილი ქრისტეს ვნებათა ისტორია.[534]

როგორც ვხედავთ, ქრისტიანული დოგმების ცალკეული თემებითა და ასპექტებით აღსავსე სადღესასწაულო ციკლის სცენები, ისევე, როგორც სადღესასწაულო საგალობლები და ლიტურგიული საკითხავები, თავისი არსით არაერთმნიშვნელოვანია. ერთმანეთისაგან გამომდინარე დოგმატები კი უფლის მოვლინებისა და მისიის ჭეშმარიტებას განმარტავენ და პოლიფონიური წყობით წარმოაჩენენ ქრისტიანული მრწამსის იდეებს. ამ მრავალფეროვნების ფონზე ცხადია, რომ სხალთის მხატვრობის ძირითადი იდეა საერთო პრინციპით გაერთიანებული თემებისა და დღესასწაულების ხაზგასმით განისაზღვრება. სხალთის მოხატულობის საკურთხევლის აფსიდში და კამარის „ზეციურ ზონაში„ სუბორდინაციის პრინციპით წარმოდგენილ კომპოზიციებში თანმიმდევრულად ცხადდება ხსნისა და თეოფანიის („ვედრება-ხილვა„) , უფლის გამოჩინების („ხარება„), ღვთაებრივი ბუნების წარმოჩენის („ფერისცვალება„), აღდგომის შემდგომი ტრიუმფის („ამაღლება„, „სულიწმინდის მოფენა„) თემები, რომლებიც უფლის გამოცხადება – მეორედ მოსვლის იდეით ერთიანდება.

სხალთის მოხატულობის საერთო თეოლოგიური იდეა, რომელიც კამარის ზედა ზონაში აღმოსავლეთიდან – დასავლეთის მიმართულებით განთავსებულ სცენებში ვლინდება, ლოგიკურ დასასრულს „დღე განკითხვის„ კომპოზიციაში პოვებს. მუხლმოდრეკილ ანგელოზთა დასით განდიდებული „ვედრება-ხილვა„ და „დღე განკითხვისა„ და კამარის „ზეციურ ზონაში„ წარმოდგენილი სცენების ურთიერმიმართება ასევე თეოფანურ-ესქატოლოგიური იდეის უპირატესობას მოწმობს. „დღე განკითხვის„ ვრცელი სურათი სამყაროს აღსასრულის მოლოდინით მსჭვალავს სხალთის ფერწერულ ანსამბლს. თითქმის ყველგან – საკურთხევლისაკენ, ზეცისა თუ დასავლეთი გასასვლელისაკენ მიმართული მლოცველის თვალწინ მეორედ მოსვლის მომასწავებელი მისტერია იშლება. ესქატოლოგიური იდეის დომინანტი განაპირობებს სხალთაში „დღე განკითხვის„ კომპოზიციის ასეთი სრული იკონოგრაფიული რედაქციით გამოსახვას. ეს ტრიუმფალური სცენა – ქომაგთა ფიგურებით, ფერადი შარავანდებით მოსილი უთვალავი ანგელოზთა დასით, მოციქულებით, ეკლესიის მსახურთა და მართალთა ჯგუფებით გარემოცული მაცხოვრის დიდებას გამოხატავს. მეორედ მოსვლა აქ უფლის სამარადისო დიდების მნიშვნელობით გაიაზრება. ამავე დროს, სარკმელში წარმოდგენილი ცის გრაგნილად დახვევის ეპიზოდი და მესაყვირე ანგელოზთა ფიგურები ხაზს უსვამს სამსჯავროს თემასაც, რომლის შემდეგაც მკვიდრდება ადამიანთა სამარადისო მისაგებელი, მართალთა ნეტარება და ცოდვილთა ტანჯვა.[535] დასავლეთ ტიმპანში ხელმეორედ წარმოდგენილი „ვედრება-ხილვა„ კი კვლავ წინა პლანზე წამოსწევს ქომაგობის, შენდობისა და ხსნის იდეას, რადგან „ვედრება„ ერთდროულად განასახიერებს მკვდრეთით აღმდგარი, მეორედ მოვლინებული პანტოკრატორისადმი მეოხების, ცოდვათა საბოლოო მიტევების ლოცვას და თეოფანური ხილვის არსებებით გარემოცული მაცხოვრის დიდებას. აქედან გამომდინარე, ცხადი ხდება, რომ სხალთის „დღე განკითხვის„ კომპოზიციაში, განსჯის თემასთან შედარებით, დიდი მნიშვნელობა ხსნის თემას ენიჭება: „ ... მაშინ ხმითა საყვირაჲთა უეცრებითა მით კაცად-კაცადსა მოიცავს ზარი და ძრწოლა. გამოჩნდებიან დასნი ანგელოზთანი და განეწყობიან მთავარანგელოზნი, ქერუბიმნი და სერაფიმნი და მრავალრიცხოვანი ძალნი შეჰღაღადებენ: წმ. არს, წმ. არს, წმ. არს უფალი

530 ა. ოქროპირიძე, წითელი ფერის სიმბოლური გააზრების ერთი ასპექტი შუა საუკუნეების ქართულ მხატვრობაში (XI-XIII სს.), საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის „მაცნე“, თბ., 1989, 3, გვ. 156-166.

531 Н. Покровский, Евангелие в памятниках иконографии ..., с. 402.

532 ეს თხზულება ქრისტიანული მწერლობის მქონე ძველი ენებიდან დასტურდება ბერძნულ, ლათინურ, სლავურ, კოპტურ, სომხურ, სირიულ ენებზეც. – იხ.: ც. ქურციკიძე ნიკოდიმოსის აპოკრიფული წიგნის ქართული ვერსია თბ. 1985, გვ. 3.

533 ნიკოდიმოსის წიგნის ამ ნაწილის ლათინური სახელწოდებაა „Descensus Chrusti ad inferos“. მასში მოთხრობილია იმის შესახებ, თუ როგორ ჩავიდა მაცხოვარი ჯოჯოხეთში და აღადგინა ადამი და სხვა ბიბლიური პირები. – იხ. ც. ქურციკიძე, დასახ. ნაშ., გვ. 4, 32.

534 კ. კეკელიძე, ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორია, I, გვ. 444.

535 ხსნისა და კრულვის გზავასაყარის გამიჯვნა ხდება არა მარტო შინაარსით, არამედ კოლორიტითაც და ამიტომ სამოთხე გამოისახება ღია, ხოლო ჯოჯოხეთი უფრო მუქი ფერადოვანი გამით.

ღმერთი, ყოვლისა მპყრობელი, რომელი იყო და რომელი არს და რომელი მარად არს„ — ეფრემ ასურის ქადაგებაში ჩართული ეს გალობა ნათლად გამოხატავს კავშირს „დღე განკითხვასა„ და „ვედრება-ხილვას„ შორის.[536]

ამდენად, სხალთის მოხატულობის თეოლოგიური პროგრამის ძირითადი იდეა უფლის გამოცხადება – მეორედ მოსვლასა და ხსნას უკავშირდება. მოხატულობის თეოლოგიური პროგრამის ასეთი გართულების ტენდენცია და თეოფანურ-ესქატოლოგიური თემებისადმი ინტერესი პალეოლოგოსთა ხანის მხატვრობაში მკვეთრად იჩენს თავს. ესტაქოლოგიური იდეა უდევს საფუძვლად უბისის, სვიფის ჯგრაგის, ენაშის, ლაღამის – XIV ს-ის მოხატულობებს.[537]

სხალთის მოხატულობის იკონოგრაფიულ-თეოლოგიური პროგრამის მსგავს გადაწყვეტას ვხედავთ აჭის მოხატულობაში, სადაც მხატვრობის თეოფანურ-ესქატოლოგიური იდეა კონქსა და კამარის აღმოსავლეთ-დასავლეთ ღერძზე განლაგებული სცენების – მუხლმოდრეკილი ანგელოზებით გართულებული „ვედრება-ხილვის„, „ამაღლებისა„ და „სულიწმინდის მოფენის„ ურთიერთმიმართებაში მჟღავნდება.[538] აჭისაგან განსხვავებით, სხალთის მოხატულობის პროგრამა კიდევ უფრო გართულებულია „დღე განკითხვის„ გრანდიოზული კომპოზიციით. იდეური გადაწყვეტით სხალთასთან მსგავსებას თისელის მოხატულობა იჩენს. აზრობრივი აქცენტების გარკვეული გადაადგილების მიუხედავად, რაც, უმთავრესად, კონქში ღვთისმშობლის გამოსახვით არის განპირობებული, თისელის მოხატულობის ძირითადი ესქატოლოგიური იდეა კამარაზე ვრცელი რედაქციით წარმოდგენილი „ქრისტეს ამაღლების„„ „სულიწმინდის მოფენისა„ და დასავლეთ კედელზე გამოსახული „დღე განკითხვის„ სცენების ურთიერმიმართებაში ვლინდება. აჭის, სხალთისა და თისელის მხატვრობათა თეოლოგიური პროგრამების ასეთი მსგავსება გარკვეულად ამ ძეგლების ტერიტორიული სიახლოვითაც შეიძლება აიხსნას.

მეორედ მოსვლის მნიშვნელობით გაიაზრება ასევე ზეციური მხედრობით (მთავარანგელოზებით) გავრცობილი „ვედრება-ხილვის„ კომპოზიციაც,[539] რომელიც იშვიათად გამოისახება „დღე განკითხვის„ კომპოზიციასთან ერთად. თუმცა გამონაკლისები მაინც არსებობს ბეთანიის, საფარის წმ. საბას მოხატულობების სახით.[540]

„დღე განკითხვის„ შეკვეცილი ვარიანტის მნიშვნელობას იძენს ხობის ვამეყ დადიანის ეკვდერის მოხატულობაში დასავლეთ კედელზე გამოსახული „ვედრების„ სცენაც.

გარდა ამ კონტექსტებისა, სხალთის მოხატულობის სისტემაში იკვეთება სხვა ქვეთემებიც. ღვთისმშობლის თემა ლაიტმოტივად გასდევს ტაძრის ჩრდილო-აღმოსავლეთ ნაწილში წარმოდგენილ სცენებსა და წმინდანებს. შემთხვევითი არ არის ჩრდილოეთი კედლის აღმოსავლეთით „მიძინების„ სცენის, ხოლო კამარის საბჯენ თაღზე – იაკობ პატრიარქის გამოსახვა. იაკობის საიდუმლო კიბის სიმბოლური მნიშვნელობა ხომ ზეცისა და მიწის დამაკავშირებელი ღვთისმშობელისა და მისი შუალობით ღვთის გამოჩინების აღთქმაში მდგომარეობს.[541]

„ღვთისმშობლის მიძინების„ სცენის არსიც XIV ს-ის ცნობილი ფილოსოფოსის – გრიგოლ პალამას ერთ-ერთ თხზულებაში გაიგივებულია წინასწარმეტყველების ხილვებთან, მათ შორის იაკობის კიბის და მოსეს მაყვლოვანის სიმბოლურ მნიშვნელობებთან. გრიგოლ პალამას ჰომილიაში ღვთისმშობლის მიძინებაზედ საუბარია იმ საღმრთო წინასწართქმათა შესახებ, რომლებმაც „აჩვენეს მომავალი დიდი სასწაული სამყაროსი – მარად ქალწული ესე დედა ღმრთისა„. მთვარანგელოზ გაბრიელისაგან მარიამის ხარება კი ადამისა და ევას მოდგმის წყევისაგან კურნების მნიშვნელობის გამომხატველია.[542] ამავე ჰომილიაში ხაზგასმულია ღვთისმშობლის ზეცად ამაღლებაც: „აწ ზედა მისი საფერი სამყოფო, ვითარცა პალატი, მას რომელ ჰშვენის და ეკუთვნის, რომელშიც მიწითგან აღვიდა დღეს და ყოვლისა მეფისა მარჯვენით დადგა„ (ესაია 6,2).[543] წინასწარმეტყელ ესაიასა და იეზეკიელის (3, 12) ხილვების კომენტარებით უფრო ცხადი ხდება სხალთის „ღვთისმშობლის მიძინების„ კომპოზიციაში ჩართული მარიამის ამაღლების ეპიზოდის მნიშვნელობა და თავად „მიძინებისა„ და „ვედრება-ხილვის„ სცენების ურთიერთმიმართება: „ღვთისმშობელი ამაღლდა ზესთა ცათა დასებისა, ხოლო ანგელოზები ადიდებენ ღმერთსა და იტყვიან: კურთხეულ არს დიდებაი უფლისაი ადგილისგან მისისა„ (იეზეკიელი 3,12). ამავე ტექსტით ცხადია, რომ ღვთისმშობელი არის „... მისთა უწინარესთა მიზეზი და შემდგომთაცა მისთა მიზეზი და მფარველი და საუკუნეთა ქომაგი ... წინასწარმეტყველთა საფუძველი, მოციქულთა დასაბამი, მოწამეთა საძირკველი, მოძღვართა საყრდენი„; „ჩვენთა ვნებათა შეუწირნე შენი ქომაგობა და განკურნება, გვიწილადე უხვად მადლი სულთათვის...„[544] ამასვე მიუთითებს ჰომილიაში ჩართული იაკობ მამამთავარის სიტყვებიც „... არა არს სხუაი ესე, გარნა სახლი ღმრთისაი და ესე ბჭე-ზეცისაი„ (დაბადება 28, 7).

უმთავრესად მეოხებისა და ცოდვათა მიტევების თხოვნითაა გამსჭვალული „მიძინებისადმი„ მიძღვნილი საგალობლებიც: „... ყოველთა მორწმუნეთა სიმრავლეჲ, ღვთისმშობელო უბიწოო, დღეს სახსენებელსა შენსა იხარებენ გალობით, რამეთუ მეოხებითა შენითა მოტევებაი

536 ეფრემ ასური, სიტყვა უფლის მოსვლისათვის, სოფლის აღსასრულისა ანტიქრისტეს გამოჩენისათვის, „სიტყვა მართლისა სარწმუნოებისა“, III, თბ., 1991, გვ. 76-84.

537 И. Лордкипанидзе, О некоторых художественных особенностях росписи в Убиси, IV международный симпозиум по грузинскому искусству, Тб., 1983, с. 2; მ. ყენია, „ესქატოლოგიური მოტივების“ შესახებ . . . , გვ. 125-166.

538 აჭის აფსიდის მოხატულობაში ჩართული უფლის მადიდებელი ანგელოზთა დასი, დასავლეთ კედელზე გამოსახული „სულიწმინდის მოფენის“ არატრადიციული იკონოგრაფიული სქემა – ჰეტიმასიით, ქერუბინებით, მთავარანგელოზებითა და ჰორიზონტალურად მჯდომარე მოციქულთა ფიგურებით „დღე განკითხვის“ მნიშვნელობას იძენს და ესქატოლოგიური იდეის წარმოჩენას უწყობს ხელს. — იხ. Дж. Иосебидзе, Роспись Ачи, с. 29.

539 ნაკიფარის წმ. გიორგი, წვირმის მაცხოვარი, მაცხვარიში, ჭოხულდი, ხე, თანღილი, ლაშთხვერის მთავარანგელოზი, უბისი და სხვა.

540 საეჭვოდ მიიჩნევს ამ სცენების ერთად გამოსახვას თ. ვირსალაძე ზემო კრიხის მოხატულობაში; საფარის წმ. საბას მოხატულობაში უმთავრესი აქცენტებია კონქის „დეისუსი“, გუმბათში გამოსახული „ამაღლების“ სცენა და დასავლეთ მკლავში წარმოდგენილი „დღე განკითხვა“. – იხ. : Т. Вирсаладзе, Роспись Земо-Крихи, с. 122; შ. ამირანაშვილი, ქართული ხელოვნების ისტორია, გვ. 267-268; გ. ხუციშვილი, საფარის კედლის მხატვრობა, გვ. 42-45, 66-69.

541 Протоиерей Серафим Слободский, Законь Божий , с. 163-165.

542 გრ. პალამასი, 37-ე ჰომილია ღმრთისმშობლის მიძინებაზედ, „ბიზანტიური მწერლობის ქრესტომათია“, IV, თბ., 1996, გვ. 72,73,79.

543 იქვე, გვ. 75.

544 იქვე, გვ. 81-82.

ცოდვათაი მოგუმადლოს, რომელსა მიერ დიდებულ ხარ„ (მოიხილესა 30–31).[545] ამავე საგალობლებში ჟღერს განკაცებული ღმერთის დიდებაც: „ღმერთი რაი იშვა მისგან, ხორციელ იქნა მისა ვღაღადებდეთ, მისა ქებასა ვიტყოდით, ანგელოზთა თანაშევსწირვიდეთ: წმინდა ხარ, წმინდა ხარ, წმინდა ხარ შენ, უფალო, სავსე არიან ცანი და ქვეყანაი დიდებითა შენითა, მაცხოვარო ჩუენო.„

ამდენად, ცხადია, რომ მოხატულობის ჩრდილო–აღმოსავლეთ ნაწილში წმინდანთა ფიგურები და კომპოზიციები ღვთისმშობლის თემასთან მიმართებითაა შერჩეული. ამ თემის განთავსებით ხაზგასმულია ღვთისმშობლის ქომაგობის მისია, რაც ეხმიანება საკურთხეველში გაცხადებული უფლის თეოფანიისა და მეორედ მოსვლის თემებს და, ამავე დროს, შენდობისა და ხსნის იდეის წარმოჩენას.

ტაძრის დასავლეთ ნაწილში თავმოყრილი „ქრისტეს შობის„, „ჩვილთა მოწყვეტისა„ და იოანე ნათლისმცემლის ბავშვობის სცენებით სხალთის მოხატულობის პროგრამაში კვლავ წარმოჩნდება უფლის განკაცების თემა. სხალთის „შობის„ კომპოზიციაში ჩართული ეჭვით შეპყრობილ იოსებთან მოსაუბრე მწყემსის, სალომეს დარწმუნების ეპიზოდები ხაზს უსვამს უფლის დაბადებასთან დაკავშირებულ იმ სასწაულებრივ მომენტებს, რომლებიც ღვთაებრივი ნების მტკიცებას წარმოადგენენ. „შობა„ უპირატესად მაცხოვრის ხორცშესხმის გამომხატველი დღესასწაულია, ამიტომ საგალობლებში მთავარი აქცენტი განკაცებული უფლის დიდებაზე კეთდება, თუმცა ჩანს ღვთისმშობლის მეოხების მისიაც: „მარადის ღმრთისმშობელო, შენგან შობილსა ევედრე, გამოუთქმელსა სიტყუასა, განხორციელებულსა ღმერთსა ჴსნად ყოვლისგან ჭირსა სული ჩუენნი, გევედრებით„ (უგალობდითსა, 18–20).[546] განკაცების თემის მნიშვნელობა სხალთის მოხატულობაში „ქრისტეს შობის„ ციკლის სხვა სცენებითაც არის ხაზგასმული. წმინდა წერილების თანახმად, ნათლისმცემელი აუწყებს ხალხს მესიის გამოჩენას და გზას უმზადებს მათ. ნათლისმცემლის მისია ზაქარიასადმი ანგელოზის მიერ წარმოთქმულ სიტყვებში ცხადდება:

„... მრავალი გაიხარებს მისი შობით. ვინაიდან დიდი იქნება ის უფლის წინაშე, სულიწმინდით აღივსება დედის მუცლიდანვე. მრავალ ისრაელიანს მოაქცევს უფლისაკენ – მათი ღვთისაკენ ... „ (ლუკა 1, 14–17; მათე 1,5–25; მარკოზი 1,3; იოანე 1, 23; ესაია – 40,3; მალაქია – 4,6). ამავე დროს, უძველესი იადგარის იოანე ნათლისმცემლისადმი მიმართულ საგალობლებში იგი ცოდვათა მიმტევებელი და ქომაგია: „შობისა წინამორედისა ქრისტეს მიმართ ვღაღადებთ, რათაჲ მეოხებითა მისითა მოტევებაჲ ცოდვათაჲ მოგუანიჭოს ჩუენ ვითარცა მხოლომან მრავალმოწყალემან„ (უფალო ღაღატყავსა, 3–5).[547] საყოველთაოდ გავრცელებული აზრის თანახმად, XIII ს–ის მოღვაწის – აბუსერისძე ტბელის თხზულებაში „გალობანი სამთა იოვანეთანი„, რომელიც წინამორბედს, იოანე ღვთისმეტყველსა და იოანე ოქროპირს ეძღვნება, ნათლისმცემელი წარმოსახულია, როგორც „სჯულისა წესთა დასავალს შინა მადლითა აღ–

545 უძველესი იადგარი, გვ. 266.

546 უძველესი იადგარი, გვ. 15.

547 უძველესი იადგარი, გვ. 251.

მოსავლით აღმობრწყინებული მზე„ – ე. ი. ორი სამყაროს გზაჯვარედინზე მდგომი წმინდანი, რომელიც ამთავრებს სჯულის ძველ აღთქმას და იწყებს ახალს „დასაბამს მადლისა„. თავად სახელი იოვანე, რაც ბერძნულად „ღვთის მადლს„, ღვთის წყალობას ნიშნავს და მას უფლის ჩაგონებით შეერქვა, ნათლად მიანიშნებს წინამორბედის ადგილსა და როლს „ხსნის„ მისტერიაში.[548]

ამდენად, სხალთის მხატვრობაში გამოსახული იოანე ნათლისმცემლის ცხოვრების სცენებით წარმოჩნდება არა მარტო უფლის განკაცების თემა, არამედ ხსნისა და მეოხების თემაც, რომელიც აფსიდში გაცხადებული „ვედრება–ხილვის„ კომპოზიციასთან მიმართებაში მეორედ მოსვლის ჟამს კაცობრიობის შენდობის იდეით იმსჭვალება. ღვთისმშობლისა და ნათლისმცემლის თემები ესქატოლოგიურ იდეასთან მიმართებაში ამ წმინდანთა ქომაგობის მისიის ხაზგასმასაც ემსახურება.

ამგვარად, „შობის„ ციკლი სხალთის ტაძრის მოხატულობაში იჭერს ისეთივე განსაკუთრებულ ადგილს, როგორც „შობის„ დღესასწაული საეკლესიო ლიტურგიაში. პალეოლოგოსთა ხელოვნების ნიმუშების მსგავსად სხალთაში წარმოდგენილი სცენები საეკლესიო საკითხავების კომენტარების მნიშვნელობას იძენდნენ. იქმნება შთაბეჭდილება, რომ სცენათა შერჩევა ტაძრის გარკვეულ ნაწილებში სხვადასხვა თემების კონცენტრირების პრინციპს ეფუძნებოდა.

სხალთის მოხატულობის იკონოგრაფიულ–თეოლოგიური პროგრამის ანალიზის საფუძველზე ჩანს, რომ ქრისტოლოგიური ციკლის კომპოზიციები აფსიდში გამოკვეთილი თემების ცალკეულ ასპექტებსა და ქრისტიანული მრწამსის – უფლის განკაცების („შობა„, „მირქმა„, „ნათლისღება„), ვნების (ვნების ციკლის კომპოზიციები) და აღდგომის („ჯოჯოხეთად შთასვლა„, „ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნა„) დოგმატებს წარმოაჩენდნენ. ქრისტიანული მრწამსის სრული განფენა ტაძარში „ზეციურ ზონაში„ გამოსახული უფლის ტრიუმფის, მეორედ მოსვლისა და სამოციქულო ეკლესიის დაფუძნების გამომხატველი კომპოზიციებით გრძელდებოდა. ყოველივე ეს ეკლესიის საიდუმლოებათა, კერძოდ კი – ზიარების გზით ადამიანთა ხსნის იდეისაკენ წარმართავდა მლოცველის გონებას.

ამასთანავე, მრწამსის დოგმატების თანმიმდევრულ წარმოჩენასთან ერთად, სხალთის მოხატულობაში აშკარად იკვეთება თეოფანურ–ესქატოლოგიური იდეისა და ხსნის იდეის უპირატესობა, რაც აღნიშნული პერიოდის საზოგადოებრივ აზროვნებაში გაბატონებული შეხედულებების ერთგვარი გამოხატულება უნდა იყოს. ესქატოლოგიური იდეის ხაზგასმით სხალთის მოხატულობა წარმოაჩენს არა მარტო XIV ს–ის ქართული ფერწერის ნიმუშების საერთო სულისკვეთებას, არამედ ამ კუთხის სულიერი შვილის – აბუსერისძე ტბელის მემკვიდრეობისათვის დამახასიათებელ შეხედულებებსაც. შეხედულება სამყაროს აღსასრულის შესახებ ჩანს ტბელის თხზულებაში „ქორონიკონი სრული მისითა საუწყებლითა და განგებითა„.[549] სხალთის

548 რ. ხალვაში, ტბელ აბუსერისძის წმინდა გიორგის სასწაულთა სახისმეტყველებისათვის, „ჯვარი ვაზისა“, თბ., 1998, 1, გვ. 105–108.

549 ტბელის ტრაქტატში განმარტებულია ე. წ. „ასურული კჯინკლოსი“ ანუ 523 წლიანი „დიდი ინდიქტიონი“. ეს არის ბერძნული და ქართული წელთაღრიცხვის და პასქალური სისტემების ცდომილების შე–

მოხატულობის პროგრამა არის ტბელის თხზულების – „ახალნი სასწაულნი წმინდა გიორგისანი„ – შესავალი ნაწილის ვიზუალური და ნარატიული სურათი, რომელიც აღსავსეა მრწამსის დოგმატებისა და წმინდანების მეოხების რწმენით. სხალთის მოხატულობაში თვალსაჩინოდ წარმოჩნდება ტბელის სიტყვების მნიშვნელობა: მამისაგან სულიწმინდის მეშვეობით მაცხოვრის განკაცება, კაცთათვის ვნება, აღდგომა უკვდავების მოსანიჭებლად და ეშმაკის დათრგუნვა. ანგელოზების, ძველი და ახალი აღთქმის წმინდანების – მამამთავრების, წინასწარმეტყველების, მოციქულების, მღვდელმთავრების, წმ. მოწამეების ჩვენთა მეოხებად განჩინება, რომელთა შორის განსაკუთრებით ხაზგასმულია ღვთისმშობლისა და იოანე ნათლისმცემლის ქომაგობის მისია.[550] აბუსერისძე ტბელის თხზულებაში „ქორონიკონი სრული მისითა საუწყებლითა და განგებითა„ ასევე ყურადღებას იქცევს ფრაზა იმის შესახებ, რომ მეორედ მოსვლა ქვეყნის გაჩენიდან შვიდი ათასი წლის განსრულების შემდეგ უნდა მოხდეს. ტბელის რწმენით, ქვეყნის აღსასრული დადგება არა ზუსტად XIV მოქცევის ქორონიკონის 84 წლის გასვლისას, არამედ „ჟამსა, რომელსა არა ვჰქონებდეთ„, ე. ი. ნებისმიერ დროს, რომელიც შესაძლოა შვიდიათას წელს არ გადასცდეს.[551] ქრისტიანულ აზროვნებასა და დოქტრინაში გაბატონებული რწმენა იმისა, რომ შვიდი ათასი წლის შემდეგ სამყაროს აღსასრული დადგებოდა, ქართულ მწერლობაშიც დროდადრო იჩენდა თავს ექვთიმე ათონელის (XI ს.), ეფრემ მცირის (XIს.), არსენ ვაჩესძის, იოანე ჭიმჭიმელის (XII ს.) შემოქმედებაში, კერძოდ, მათ მიერ თარგმნილ თხზულებებში.[552] კ. კეკელიძე აღნიშნავს, რომ ეს რწმენა „ცხოვრების მამოძრავებელ ძალად და ერთ-ერთ ცოცხალ მოტივად XIII ს-დან იქცევა, როდესაც ჩვენში გამოჩნდნენ ამ რწმენის შეგნებული იდეოლოგები„ და მას, პირველ რიგში, მხედველობაში ჰყავდა აბუსერისძე ტბელი.

ფარდებისა და შეთანხმების ცდა. – იხ.: კ. კეკელიძე ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორია, I, თბ., 1980, გვ. 330-331.

550 აბუსერისძე ტბელი, თხზულებანი, ნ. გოგუაძის, მ. ქავთარიას, რ. ჩაგანავას რედაქციით, ბათუმი, 1998, გვ. 58.

551 ტბელის აზრით, პერსონალური „კაცად კაცადისი“ აღსასრული ყოველ წამსაა მოსალოდნელი, ხოლო ზოგადი, კოსმიური არ გადასცილდება შვიდიათას წელს. ტბელის თხზულებაში მითითებული ქორონიკონის მიხედვით, ქვეყნის აღსასრული 1396 წელს არ უნდა გასცილებოდა. ამავე დროს, საინტერესოა, რომ პასქალური კალენდრისა და აღდგომის გამოთვლის „ცხრილი“ საგრძნობლად შორდება მის მიერ თავიდანვე დაწესებულ ჩარჩოებს, კერძოდ 7000 წელს, რაც რეალობიდან რიცხვების აბსტრაქტულ სამყაროში წარმოებულ მოქმედებათა მიღწევად შეიძლება ჩაითვალოს. — იხ.: კ. კეკელიძე, ესქატოლოგიური მოტივები ძველ ქართულ მწერლობასა და ცხოვრებაში, ეტიუდები ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორიიდან, IV, თბ., 1957, გვ. 106; აბუსერისძე ტბელი, თხზულებანი, გვ. 49, 289.; კ. კეკელიძე, ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორია, გვ. 330-331.

552 ექვთიმე ათონელმა, ხოლო შემდეგ ეფრემ მცირემ გადმოაქართულეს გრიგოლ ღვთისმეტყველის „თქმული დღისა მისთჳს მეერგასისა, რომელ არს მარტვილიაჲ“. ეფრემ მცირემ და არსენ ვაჩესძემ იოანე დამასკელის „გარდმოცემაჲ უცილობელი მართლმადიდებელთა სარწმუნოებისაჲ“. იოანე ჭიმჭიმელს ეკუთვნის მიტროფანე სმირნელის „თარგმანებაი ეკლესიასტისაი“ და თეოფანე ბულღარელის „მათეს სახარების თარგმანებაჲ“. — იხ.: კ. კეკელიძე, ესქატოლოგიური მოტივები ძველ ქართულ მწერლობასა და ცხოვრებაში, გვ. 105-106.

ასეთივე აზრია გატარებული ტბელის თანამედროვე წყაროსთავის (უბისის) სახარების გადამწერის საბას იამბიკოში (XIII ს.), რომელშიც მეორედ მოსვლის სურათია გადმოცემული. ავტორის სიტყვებით, დღე განკითხვისა მოხდება მაშინ, როდესაც ღმერთი შვიდიათასეულს „აარევინებს„, ე. ი. მერვე ათასწლეულის მიჯნასთან მიიყვანს. მაღალი ფეოდალურ-იერარქიული ფენის წარმომადგენლის – აბუსერისძე ტბელისა და უბრალო მოკვდავი მწიგნობრის – საბას სიტყვებში კ. კეკელიძე აღნიშნული ეპოქის საზოგადოების მისტიკურ-მელანქოლიურ რწმენასა და მსოფლმხედველობას ხედავს. პესიმისტური განწყობილება განსაკუთრებული ძალით ვლინდება XIII ს-დან ისტორიული ძნელბედობის ჟამს, რადგან მტრის (მონღოლების), ხვარაზმელების თავდასხმებით შეძრწუნებული ქართველი ხალხი ქვეყნის აღსასრულზე ფიქრობს და ოცნებობს მეორედ მოსვლაზე, რომლის შემდგომაც დამკვიდრდება „დაულევნელი ცხორება„, ბოლო მოეღება ტანჯვასა და დამყარდება სიმართლე. XIV ს-ის ისტორიკოსი „ჟამთააღმწერელიც„ წინასწარმეტყველ ესაიას სიტყვებით (13,6-9) ამბობს, რომ მოახლოვდა დღე უფლისა, რომელიც მოვალს უკურნებელი რისხვით ცოდვილთა წარსაწყმედად, და დასძენს, რომ ამ უბედურების მიზეზი ჩვენი უსჯულოება და ცოდვებია „და გაგრძელდა ოჴრება და მოსპოლვა ქუეყანისა სიმრავლისათჳს უსჯულოებათა ჩუენთასა„.[553] ჯოჯოხეთის შიში შეიგრძნობა ქობერის მონასტრის ერთ-ერთ საფლავის ქვაზე შემორჩენილ ეპიტაფიაში და სხვ.

ეს ეპოქისეული სულისკვეთება, მეორედ მოსვლისა და სამარადისო სასუფევლის დადგომის მოლოდინი მსჭვალავს XIV ს-ის ქართული კედლის მხატვრობის ძეგლებსაც, ესქატოლოგიური იდეითაა აღსავსე აჭის, ლაღამის მაცხოვრის ზედა ეკლესიის, სვიფის ჯგრაგის, ენაშის, უბისის, საფარის წმ. საბას, ჭულეს, ხობის ეკვდერის და სხვ. მოხატულობანი.[554] სხალთის ფერწერულ ანსამბლში გამოხატულ თეოლოგიურ შეხედულებებსა და საერთო იდეური გადაწყვეტის საფუძველს, ერთი მხრივ, ქტიტორთა მოთხოვნები, ხოლო, მეორე მხრივ, საერთო ეპოქისეული სულისკვეთება განაპირობებდა.

ამრიგად, სხალთის მხატვრობის თეოლოგიური პროგრამის განხილვა და ცალკეული ასპექტების წარმოჩენა ცხადყოფს, რომ მოხატულობის სისტემაში საგანგებოდ შერჩეული ყველა ელემენტი გარკვეული იდეური არსის მატარებელია და ტრადიციული თემების მწყობრი სისტემით გამოსახვის პრინციპს ემყარება. ხსნისა და უფლის გამოცხადება – მეორედ მოსვლის იდეა, განკაცების, მსხვერპლის, აღდგომისა და უფლის ტრიუმფის გამომხატველი დოგმატები, ღვთისმშობლისა და იოანე ნათლისმცემლის მეოხების თემები განსაზღვრავს სხალთის მხატვრობის თეოლოგიური პროგრამის მრავალფეროვნებასა და პოლიფონიურ ჟღერადობას.

553 კ. კეკელიძე, ესქატოლოგიური მოტივები ..., გვ. 108; ე. თაყაიშვილი, ქართლის ცხოვრება, მარიამ დედოფლის ვარიანტი, გვ. 591, 593; ქართლის ცხოვრება, II, თბ., 1959, გვ. 188; ი. ლორთქიფანიძე, პალეოლოგოსთა ხელოვნება და ქართული მონუმენტური ფერწერა, „ხელოვნება“, 5, თბ., 1990, გვ. 80-89.

554 მ. ყენია, ესქატოლოგიური მოტივების შესახებ ..., გვ. 125-166.

თავი IV

სხალთის ეკლესიის მოხატულობის მხატვრულ-სტილისტური ანალიზი

სხალთის ეკლესიის ხუროთმოძღვრული კომპოზიცია, კედლების ხშირი დანაწევრება კარ-სარკმელთა ღიობებითა და თაღოვანი ნიშებით გარკვეულ სირთულეს ქმნიდა მოხატულობის განაწილების თვალსაზრისით. პირველი შთაბეჭდილებისთანავე ნათელი ხდება, რომ საკმაოდ მაღალ ინტერიერში წარმოდგენილი მცირე ზომის კომპოზიციები და ორნამენტები ხალიჩა-სავით ეფინებოდა კედლებს და განსაზღვრადა მოხატულობის დინამიკურ, სადღესასწაულო ხასიათს. მხატვრობის მთელ სისტემაში მონუმენტურობას, ძირითადად, საკურთხევლის კონ-ქსა და კამარის „ზეციურ ზონაში„ წარმოდგენილი სცენები ინარჩუნებდნენ. თავიდანვე ნათე-ლია, რომ სხალთის მხატვრობის საერთო კომპოზიციური გადაწყვეტა სწორედ დიდი და მცირე ზომის რეგისტრების დაპირისპირებას, არქიტექტურულ-პეიზაჟური ფონებით გადატვირთული კომპოზიციების დინამიკას ემყარებოდა და განსაზღვრავდა მოხატულობის სტრუქტურის ძალ-ზე დაქუცმაცებულ ხასიათს. განსხვავებული ზომებისა და მასშტაბების ასეთი მკვეთრი დაპი-რისპირება კი პალეოლოგოსთა ხანის ძეგლებს ახასიათებს.

ეკლესიის თითოეული ნაწილისა და კედლის ფერწერული დეკორი, არასრული და რამ-დენადმე ფრაგმენტული დაცულობის მიუხედავად, წარმოდგენას იძლევა მოხატულობის სა-ერთო კომპოზიციური გადაწყვეტის შესახებ. თუმცა მაინც მოკლებული ვართ შესაძლებლო-ბას – წარმოვაჩინოთ სხალთის ფერწერული ანსამბლის მთელი სისტემა, განსაკუთრებით კი ეკლესიის გრძივი კედლების დეკორი და ქვედა რეგისტრების მოხატულობანი. სხალთის ფრესკების საერთო კომპოზიციური გადაწყვეტის შესახებ მსჯელობა ძირითადად საკურთხევ-ლის აფსიდის, კამარის, დასავლეთის კედლისა და სამხრეთ-დასავლეთის ნიშის ფრესკებით შეგვიძლია.

სხალთის ეკლესიის საკურთხევლის მოხატულობაში ნათლად ვლინდება ქართული მო-ნუმენტური ფერწერის ტრადიციული ნორმები და პალეოლოგოსთა ეპოქის მხატვრული გე-მოვნება. საკურთხევლის აფსიდის მოხატულობის სისტემაში მნიშვნელოვან როლს კონ-ქის კომპოზიცია ასრულებს (სურ. 5). მონუმენტური გადაწყვეტის შედეგად, „ვედრება„ არა მარტო საკურთხევლის, არამედ მთელი მოხატულობის მხატვრულ-კომპოზიციური ცენტრის მნიშვნელობას იძენს და თავისი გრანდიოზულობით თითქოს დარბაზის მთელ სივრცეს მო-იცავს. ღრმა და განიერი კონქის შუაგულში გამოსახული მაცხოვრის ფიგურა მასშტაბურია, მისი შარავანდი თითქმის თაღის კიდეს ეკვრის, ხოლო საყდრის ფეხები კონქის ორნამენტულ

სარტყელს ებჯინება.[555] მაცხოვრის გრანდიოზულ ფიგურას სიდიადეს მატებს მშვიდი, ფრონ-ტალური პოზა, დენადი ხაზით დაწერილი სხეულისა და სამოსის ფორმები.[556] მონუმენტურობის შეგრძნებას აძლიერებს სერაფიმისა და ტეტრამორფის ფიგურათა მასშტაბებიც, რომლებიც თავიანთი ზომებით თითქმის უტოლდებიან სცენის კიდეში გამოსახულ მავედრებელთა ფიგუ-რებს. 3/4 ბრუნში წარმოდგენილი ღვთისმშობლისა და ნათლისმცემლის ფიგურები, თავიანთი მოკრძალებული პოზებით, ქრისტეს აქცენტირებასა და მნიშვნელობას უსვამენ ხაზს. ამდენად, კონქის კომპოზიცია ტრადიციულად ინარჩუნებს მოხატულობის საერთო სისტემის დომინანტის როლს. აფსიდის მოხატულობის სისტემაში ამ სცენის განსაკუთრებულ გამოყოფას კონქისა და კედლის გამყოფ სარტყელზე გამოსახული ორნამენტული მოჩარჩოებაც განაპირობებს.[557] ლავგარდანზე გამოსახული ორნამენტული არშია ერთადერთი მაორგანიზებელი დეკორატი-ული მოტივია საკურთხევლის მოხატულობაში. ყველა სხვა შემთხვევაში აფსიდში და საერ-თოდ მხატვრობის მთელ სისტემაში რეგისტრებს ვიწრო წითელი ზოლი ყოფს. ორნამენტული სარტყელი სამრიგად განაწილებულ კვადრატებში ჩაწერილი ფოთლოვანი მოტივებისაგან შედგება. იგი ნათელ ფერთა შეხამებითა და სიჭრელით აძლიერებს დეკორაციულობის შეგრ-ძნებას.

საკურთხევლის კიდეებში გაჭრილი სამალავების გვერდითი შვერილები, წახნაგოვანი ქუსლების მქონე წაკვეთილი პილასტრები, გვერდით ნიშებში გამავალი ღიობები, ცენტრში გაჭრილი სამი სარკმელი, თაღოვანი ნიშა და თახჩები საგრძნობლად ანაწევრებდნენ კედელს და რთულ რიტმულ ფონს ქმნიდნენ ფრესკების კომპოზიციურ-აზრობრივი გაერთიანებისათ-ვის. წითელი ზოლით დაყოფილი რეგისტრების ჰორიზონტალური წყობა თითქმის არსად ირ-ღვევა. მხოლოდ ჩრდილოეთით, ბემის მონაკვეთში, „ზიარების„ სცენის პარალელურად გა-მოსახული წინასწარმეტყველთა ფიგურები არღვევენ ამ რიგს. თითოეული სარტყელის ზომა და განაწილების ხასიათი ანგარიშს უწევს აფსიდის კედლის კონსტრუქციულ დანაწევრებას. თუმცა აფსიდის მხატვრობის ასეთი ტექტონიკურობა მაინც ვერ ანელებს მოხატულობის დი-ნამიკურ გადაწყვეტას, რადგან ასეთი ხშირი სივრცული პაუზებისა და რთული კონფიგურაცი-ის მქონე კედელზე განაწილებული ოთხი არათანაბარი რეგისტრი სხალთის საკურთხევლის ფერწერული ანსამბლის დაქუცმაცებას უწყობს ხელს. უფლის მადიდებელი ანგელოზებისა და მედალიონთა რეგისტრები პილასტრის ფუძეს უტოლდება. აფსიდის კიდეებიდან მომდინარე ანგელოზთა ჯგუფების ურთიერთშემხვედრი მოძრაობები დინამიკურ რიტმს ქმნიან და რე-გისტრის ცენტრის აღნიშვნას უწყობენ ხელს. ამ საერთო დინამიკას აძლიერებს კედლები-

555 ქრისტეს ფიგურის სიგრძე 6 მ-ზე მეტია, სიგანე 3,30. მისი შარავანდის დიამეტრი 1,20 სმ-ია, საყდრის სიგანე ქვედა განიერ ნაწილში 4,20 მ. — იხ.: გ. ჭეიშვილი, 1999-2000 წწ. ჩატარებული სარესტავრაციო სამუშაოების ანგარიში (ხელნაწერი).

556 ეს კომპოზიცია ძალზე დაზიანებულია და ამიტომ, აქ გამოსახული ფიგურების ფორმებისა და სი-ლუეტების, ნახატის თავისებურებების აღქმის შესაძლებლობა ხარაჩოს მეშვეობით ფრესკების ახლოდან დათვალიერების შედეგად მოგვეცა.

557 ასეთ მხატვრულ ხერხს ვარძიის, ლიხნეს და სხვ. მოხატულობებში ვხვდებით. — იხ.: გ. გაფრინდაშვი-ლი, ვარძია, ტაბ. 85; Л. Шервашидзе, Средневековая монументальная живопись в Абхазии, с.78.

დან სარკმლის წირთხლებზე გარდამავალი ფიგურების უწყვეტი დინებაც. თაყვანისმცემელი ანგელოზების განლაგების მიხედვით ჩანს, რომ თავდაპირველად მათი რიცხვი 30-მდე აღწევდა. ცენტრისაკენ სწრაფვას რამდენადმე ანელებს მედალიონთა რიგში ფრონტალურად გამოსახული მოწამეთა ნახევარფიგურები, თუმცა აქაც მედალიონთა მონაცვლეობის რიტმი, განთავსების ხასიათი, წრეებს შორის სიბრტყეებზე წარმოდგენილი ორნამენტი მოხატულობის ხალიჩისებური გააზრების პრინციპს ექვემდებარება.

სხალთის აფსიდის კედლის მოხატულობა ყურადღებას იქცევს არათანაბარი ზომის რეგისტრების შეთავსებით. ეს თანაფარდობა განსაკუთრებით შესამჩნევია „ზიარებისა„ და მღვდელმთავრების რეგისტრთა მიმართებაში (სურ. 5). მამათა სარტყელი, რომელიც ნიშებითა და თახჩებით დანაწევრებულ კედელზეა გაშლილი, თავისი ზომით აშკარად აღემატება „ევქარისტიის„ კომპოზიციას. ასეთი განთავსების შედეგად „ზიარების„ ჰორიზონტალურად განაწილებული სცენა კარგავს რიგი ქართული ძეგლებისათვის სახასიათო რეპრეზენტატულ და მონუმენტურ ხასიათს. „ზიარების„ კომპოზიციის დინამიკა, 3/4 ბრუნით გამოსახული ფიგურების მოხრილი პოზები და მოძრაობები და სხვადასხვა რაკურსში წარმოდგენილი ველუმებგადაფენილი კოშკურა შენობები, რომლებიც სარკმლის წირთხლებსაც მოიცავენ, აქაც საკურთხევლის ცენტრის ხაზგასმას ემსახურებიან. ასეთივე მოძრაობის გამომხატველია ეკლესიის მამათა ფიგურები, რომლებიც 3/4 ბრუნით არიან მიმართული საკურთხევლის ცენტრისაკენ. ამ რიგში ნიშების თავზე გამოსახული აყვავებული ჯვრები ავსებენ ფიგურებს შორის არსებულ ინტერვალს და დეკორატიული გადაწყვეტით ამთლიანებენ აფსიდის ფერწერულ ანსამბლს. სხალთაში ფიგურები ჭრიან ან მჭიდროდ ებჯინებიან რეგისტრის ხაზებს, რაც თითქოს აქრობს მკვეთრ ზღვარს რეგისტრებს შორის. აფსიდის მხატვრობის ბოლო დამასრულებული აქცენტი – ორნამენტებით მოჩითული დეკორატიული ფარდა, რომელიც ეკლესიის მოხატულობის სისტემაში XIV ს-დან ჩნდება, აძლიერებს აფსიდის მოხატულობის დეკორატიულ ჟღერადობას.

ამდენად, სხალთის საკურთხევლის მოხატულობაში რეგისტრების ტექტონიკურობასთან ერთად ვლინდება ფერწერული დეკორის დაქუცმაცების ტენდენცია, რაც, პირველ რიგში, მოხატულობის 5 რეგისტრად განაწილებაში იჩენს თავს, რეგისტრთა რაოდენობის მხრივ სხალთის საკურთხევლის მოხატულობას პარალელები მოეპოვება ადრეულ პერიოდში ოთხთა ეკლესიის (X ს-ის II ნახევარი), შემდგომ კი ხობის ეკლესიის (1640-1643 წწ.) მოხატულობაში. სხალთაში რეგისტრთა ასეთი რაოდენობა, შესაძლოა, ტაო-კლარჯეთის ფერწერული სკოლის ტრადიციებისა და, კერძოდ, მონუმენტური მხატვრობის ამ ნიმუშის გავლენის შედეგიც იყოს. თუმცა არ არის გამორიცხული, რომ ასეთი განაწილება აფსიდის დიდი ზომებით ან ეპოქის მოთხოვნებითაც ყოფილიყო განპირობებული. ოთხთა ეკლესიის საკურთხეველში მხატვრობა ხუთ რეგისტრად არის განაწილებული და სიმბოლურ თუ ცალკეულ ფიგურათა გამოსახულებებთან ერთად ახალი აღთქმის სიუჟეტებსაც შეიცავს. კამარის სიბრტყეთა აუთვისებლობა და ძირითადი აქცენტის საკურთხეველზე გადატანა ოთხთა ეკლესიის მხატვრობის არქაულ ხასიათს მოწმობს. საკურთხევლის პროგრამის ასეთი დატვირთულობა კი თითოეული რეგისტრისა და ფიგურათა ზომების შემცირების ხარჯზეა მიღწეული, თუმცა ზომების გაზრდა ქვემოდან ზედა რეგისტრებისაკენ (რაც პერსპექტიული აგების პრინციპს ამკვიდრებს) ახალი, მონუმენტური ტენდენციების შემოჭრას იუწყება.[558] ასეთი კომპოზიციური აგება კი სხალთისაგან განსხვავებულ პრინციპებს გვიჩვენებს. ხობის საკურთხევლის მოხატულობის კომპოზიციური გადაწყვეტა სხალთის მხატვრობისაგან განსხვავებულ მშვიდ რიტმს ქმნის, რასაც განაპირობებს აფსიდის ცენტრში დასმული პაუზები, ვერტიკალური აქცენტები (ტრაპეზი, ფრონტალური ფიგურები), ფიგურათა მოძრაობის ხასიათი, რეგისტრთა შეუღლი მიმართულებით ზრდის პრინციპი.[559] ამათგან განსხვავებით, სხალთის აფსიდის მხატვრობაში აშკარადაა გამოხატული პალეოლოგოსთა ხელოვნების ნიშნები, რაც, უმთავრესად, მოხატულობის საერთო სტრუქტურის დაქუცმაცებულ ხასიათსა და დაწვრილმანებული ელემენტების დინამიკურობაში ვლინდება. თუ კონქის კომპოზიცია თავისი სიდიადითა და მონუმენტურობით ტაო-კლარჯეთისა და, საერთოდ, მონუმენტური სტილის ძეგლებს ეხმიანება, აფსიდის კედლის მოხატულობა, რეგისტრების განაწილების ხალიჩისებური პრინციპიდან გამომდინარე, XIV-XV სს-ის ძეგლების მხატვრულ თავისებურებებს ავლენს. პირველ რიგში თვალსაჩინოა ჰორიზონტალურ რეგისტრთა მასშტაბების არათანაბარი რიტმი და პატარა ზომის რეგისტრების ფონზე საკურთხევლის კონქის კომპოზიციის განსაკუთრებული აქცენტირება, რაც, თავის მხრივ, იწვევს კონქში გამოსახული კომპოზიციის ვიზუალური სიმაღლისა და მნიშვნელოვანების ზრდას. სარტყელის ზომების შეჯერებითაც ცხადი ხდება, რომ სხალთაში, აფსიდის კედლის არქიტექტონიკიდან გამომდინარე, უპირატესობა რეგისტრების არათანაბარი განაწილების პრინციპს ენიჭებოდა.[560] ასეთი დინამიკური გადაწყვეტით სხალთის საკურთხევლის მხატვრობა სიახლოვეს XIV ს-ის ძეგლებთან ამჟღავნებს (უბისი,[561] წალენჯიხა[562] და სხვ.).

აფსიდის მხატვრობის გარკვეული ტექტონიკურობის მიუხედავად, სხვადასხვა ზომის რეგისტრთა ასეთი დაპირისპირება იწვევს მონუმენტური პრინციპების უარყოფასა და ფერწერული ანსამბლის მხატვრული მთლიანობის რღვევას. პალეოლოგოსთა ეპოქის მოხატულობების ასეთ დატვირთულ სისტემაში კი მთავარი იდეური თემების ხაზგასმა, როგორც ცნობილია, სწორედ გამოსახულებათა ზომების ზრდის ხარჯზე მიიღწევა. ამ პრინციპს ვხედავთ სხალთის საკურთხევლის მოხატულობაში, სადაც უმთავრეს აქცენტს სწორედ კონქში გამოსახული „ვედრების„ კომპოზიცია წარმოადგენს. თუმცა, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, კონქის კომპოზიციის მონუმენტურობის შენარჩუნებას ტრადიციული ხასიათი აქვს პალეოლოგოსთა ეპოქის

558 ნ. ალექსიძე, ოთხთა ეკლესიის ..., გვ. 105-106.

559 ფონდი „ღია საზოგადოება საქართველო„, ეროვნული კულტურული მემკვიდრეობის პროგრამა (1998), გვ. 98, ნახ. 122, 213-214.

560 ამ თვალსაზრისით, ვფიქრობთ, ურიგო არ იქნება რეგისტრთა ზომების ჩვენება: კონქის კომპოზიციის სიგრძე 6 მეტრზე მეტია, ლავგარდანის სიმაღლე, რომელზეც ორნამენტული სარტყელია გამოსახული – 0,48 სმ, თაყვანისმცემელი ანგელოზების რეგისტრი – 1,45 მ, წმ. მოწამეთა სარტყელი – 0,75 მ, „ზიარება„ – 1,30 მ, მღვდელმთავრების რეგისტრი – 2 მ,ხოლო დეკორატიული ფარდა – 0,90 მ.

561 ნ. ბურჭულაძე, ბაბლაკ ლაშხისშვილის ხატები და მათი კავშირი უბისის ტაძრის მოხატულობასთან, „სადისერტაციო მაცნე„ ხელოვნებათმცოდნეობის მეცნიერებათა კანდიდატის სამეცნიერო ხარისხის მოსაპოვებლად, თბ., 1994, გვ.20.

562 И. Лордкипанидзе, Роспись в Цаленджиха, рис. 3, с.121-125.

ქართულ მონუმენტურ მხატვრობაშიც (ლიხნე, საფარა, სორი, უბისი, წალენჯიხა და სხვ.).

სხალთის საკურთხევლის მოხატულობაში თავს იჩენს, ასევე, XIV ს–ის ძეგლებისათვის დამახასიათებელი, ფერწერული ანსამბლის ცენტრის ხაზგასმის, ცენტრისაკენ სწრაფვის ტენდენციაც, რაც თვალსაჩინოდ ვლინდება ყოველი რეგისტრის რიტმულ გადაწყვეტასა და ფიგურათა მოძრაობის ხასიათში.[563] დინამიკური და ძალზე დაწვრილმანებული გადაწყვეტა განასხვავებს სხალთის საკურთხევლის მოხატულობას XI–XIII სს–ის ქართული კედლის მხატვრობის ძეგლებისაგან, რომელთაც საერთო კომპოზიციური აგების მონუმენტურობა, უფრო მშვიდი რიტმი, ორნამენტის მაორგანიზებელი როლი და ზოგ შემთხვევაში გარკვეული აქცენტების დინამიკური ურთიერთმიმართება ახასიათებთ. პალეოლოგოსთა სტილის ნიმუშებში არქიტექტურულ–პეიზაჟურ ფონზე გამოსახული მრავალრიცხოვანი სცენებისა და საერთოდ საკურთხევლის ანსამბლის გაერთიანება მოხატულობის ფერწერული აქცენტების ცენტრისაკენ სწრაფვით მიიღწევა (უბისი, ლიხნე და სხვ.). ამ სწრაფვას აძლიერებს ფიგურათა უწყვეტი განთავსება როგორც კედელზე, ისე სარკმლებში. პოსტპალეოლოგოსთა ეპოქის ნიმუშებში კი სარკმლის წირთხლები თითქმის მთლიანად ორნამენტულ გამოსახულებებს ეთმობა.

აფსიდის მოხატულობის მონუმენტურობის დაკარგვა და კომპოზიციური აგების დინამიკურ–დეკორატიული გადაწყვეტა ახასიათებს XVI–XVII სს–ის ძეგლებსაც. ზოგიერთ მათგანში კლასიკური ხანის ქართული მონუმენტური ფერწერის მხატვრული პრინციპების შორეული გამოძახილიც იგრძნობა და უპირატესობა აფსიდის დეკორის უფრო სადა, მწყობრ სისტემას ენიჭება (გელათის წმ. გიორგის ეკლესია).[564] თუმცა, როგორც ხობის ეკლესიის მაგალითზე აღვნიშნეთ, იმ შემთხვევაშიც კი, როდესაც საკურთხეველში მოხატულობა ხუთ რეგისტრად არის განაწილებული, არ იქმნება ისეთი დინამიკური რიტმი, როგორიც სხალთის აფსიდის ფრესკებზეა. ხობის საკურთხევლის მოხატულობაში საგანგებოდ დასმული ვერტიკალური თუ ჰორიზონტალური აქცენტები, კომპოზიციათა არქიტექტურული ფონისა და მჭიდრო წყობის ერთგვარი განტვირთვა, ფიგურათა უფრო მდორე განთავსების რიტმი, თავშეკავებული მოძრაობები, რეგისტრთა განლაგების ხასიათი არ იწვევს საერთო კომპოზიციური გადაწყვეტის ისეთ დინამიკურ ხასიათს, როგორსაც სხალთაში და XIV ს–ის სხვა ძეგლებში ვხვდებით. ამასთანავე, სხალთისაგან განსხვავებით, ხობის საკურთხევლის მოხატულობაში წარმოდგენილი რეგისტრების ზომების თანდათანობითი ზრდა ზემოდან ქვემო მიმართულებით, განსაზღვრავს თითოეულ სარტყელში წარმოდგენილი სცენების უფრო ნათელ აღქმადობას, „თანაბარმნიშვნელოვანებას„ და არ იწვევს კონქის კომპოზიციის განსაკუთრებულ აქცენტირებას.

ამდენად, სხალთის საკურთხევლის აფსიდის მხატვრობაში აშკარად წარმოჩნდება პალეოლოგოსთა ეპოქის ძეგლებისათავის დამახასიათებელი ორმაგობა – ტრადიციული საწყისებისა და ახალი მხატვრულ–სტილისტური ნიშნების ერთგვარი დუალიზმი. სხალთის საკურთხევლის აფსიდის მოხატულობაში ვლინდება, ერთი მხრივ, XI–XII სს–ის ქართული კედლის

563 Т. Вирсаладзе, Роспись Мацхвариши, с. 190,193.

564 ნ. ჩიხლაძე, გელათის წმ. გიორგის ეკლესიის საკურთხევლის მოხატულობის იკონოგრაფიული პროგრამა ... , გვ. 136–137.

მხატვრობის ტრადიციები: კონქის კომპოზიციის მონუმენტური გადაწყვეტა, რეგისტრების განაწილებაში არქიტექტურული კონსტრუქციების გათვალისწინება და მოხატულობის საერთო ტექტონიკურობა, მკაცრი ჰორიზონტალური წყობა; მეორე მხრივ, აფსიდში მჟღავნდება პალეოლოგოსთა ხელოვნების თავისებურებანი: მონუმენტურობის პრინციპების უარყოფა, მოხატულობის დაქუცმაცების ტენდენცია, საერთო გადაწყვეტის დინამიკური ხასიათი, არათანაბარი ზომის რეგისტრთა შეთავსება, სცენებისა და რეგისტრების ცვალებადი მოძრაობის რიტმი, ცენტრის ხაზგასმისა და ცენტრისაკენ დინამიკური სწრაფვის ტენდენცია.

ტრადიციულია სხალთაში დასავლეთ კედელზე „დღე განკითხვის„ სცენის ჰორიზონტალურ რეგისტრებად წარმოდგენა. აქაც, ისევე როგორც ყველგან აფსიდსა და კამარაზე, დაცულია ჰორიზონტალური წყობა. გათვალისწინებულია კედლის კონსტრქციული თავისებურებანი. სამი სარკმლითა და კარით დანაწევრებული კედელი თავისთავად განაპირობებდა სცენის ინდივიდუალურ ხასიათს, თუმცა შუაში დასმული გარკვეული აზრობრივი და მხატვრული აქცენტები, რომლისკენაც მიმართულია კომპოზიციის გვერდით ნაწილებში გამოსახული ფიგურული ჯგუფები, აქაც ცენტრის აქცენტირებას, ფერწერული ანსამბლის „შეკვრასა„ და გამთლიანებას უწყობს ხელს.

ზედა შუა სარკმელში გამოსახული სამყაროს აღსასრულის მაუწყებელი ანგელოზები, სტატიკური გადაწყვეტის მქონე კომპოზიციაში, ყველაზე დინამიკური ჯგუფია (სურ. 19,ილ. 60–61). აღნიშნული ეპიზოდის ცხოველხატული რიტმი განსხვავდება სარკმლის ირგვლივ ფლანკირებული დუნე და ზომიერი რიტმის მქონე ანგელოზთა დასისა და მოციქულთა ჯგუფებისაგან. ზედა რეგისტრის ასეთი კომპოზიციური გადაწყვეტა, ერთი მხრივ, ცენტრალურ ნაწილში გამოსახული აღსასრულის მოახლოების ეპიზოდის მხატვრულ–კომპოზიციურ აქცენტირებასა და უთვალავ მსაჯულთა ჯგუფის სადღესასწაულო, რეპრეზენტატულ ხასიათს განაპირობებს. კედლის შუა ნაწილში, სარკმლებით დანაწევრებულ სიბრტყეზე წარმოდგენილ ორ რეგისტრში მთავარი ყურადღება მაცხოვრისაკენ ვედრების ნიშნად მიმართული მონაზვნებისა და მღვდელმთავრების პროცესიას ეთმობა. სარკმლის მარჯვენა წირთხლიდან მომდინარე ჯგუფები კედელზე გადადიან და რამდენადმე ავიწროებენ ცალკე წითელი ზოლით გამოყოფილ „დეისუსს„ (სურ. 20). ასეთი კომპოზიციური განაწილება სცენის ამ უმნიშვნელოვანესი ნაწილისა და ცენტრალური ღერძის გადაადგილებას იწვევს, რაც, თავის მხრივ, განაპირობებს კომპოზიციის ატექტონურ და დინამიკურ ხასიათს. ამ ნაწილის ასეთი ასიმეტრიულობა ცვალებად რიტმსა და წონასწორობის ერთგვარ დარღვევას იწვევს. ღვთისმსახურთა მრავალფიგურიანი ჯგუფების ცენტრისაკენ მიმართული დინამიკა შენელებულია ჩრდილოეთი სარკმლის წირთხლში წარმოდგენილი წმ. ვლასის ფრონტალური გამოსახულებით, რომელიც ზომით ბევრად აღემატება მონაზვნების ჯგუფს. ქვემოთ „დღე განკითხვის„ რთული კომპოზიციის ცენტრი კვლავ ხაზგასმულია ჰეტიმასიასთან დაკავშირებული ფიგურებით და ტიმპანში წარმოდგენილი „დეისუსით„, თუმცა რეგისტრის ჩრდილოეთ კუთხეში გამოსახული სამოთხისაკენ მიმავალი წმინდანების გუნდი კვლავ ცენტრიდან საპირისპირო მიმართულების რიტმს ქმნის და აძლიერებს კომპოზიციის საერთო დინამიკას. რეგისტრების ზომების თანდათანობითი შემცირება ზევიდან ქვევით სცენის ასეთივე თანმიმდევრობით აღქმას უწყობს ხელს. პირველ რიგში

ყურადღებას იქცევს ზედა სარკმლის ირგვლივ წარმოდგენილი ანგელოზები და მოციქულები, შემდეგ ქრისტე-მსაჯული, ჰეტიმასიის ჯგუფი და ბოლოს ტიმპანში გამოსახული „დეისუსი„, რომელიც ახლო მანძილის გამო მლოცველსა და გამოსახულებას შორის უშუალო, აქტიური დამოკიდებულების შესანიშნავი მაგალითია.

დეკორატიულობის გაძლიერებისაკენ არის მიმართული დასავლეთ კედელზე უხვად ჩართული ორნამენტული მოტივებიც (სურ. 21-22). ამათგან ფერწერულობით გამოირჩევა სარკმლის თაღსა და კედელზე განფენილი განიერი ჰორიზონტალური სარტყელი, რომელზეც გამოსახულია ყვავილებით მოჩითული ფართო ფოთლოვანი ყლორტის თავისუფალი, უწყვეტი დინება და ასევე ჭადრაკული და სამყურას მოტივებით შედგენილი ორნამენტები.

ამდენად, სხალთის „დღე განკითხვის„ კომპოზიციაში ტრადიციულ გადაწყვეტასთან ერთად თავს იჩენს დინამიკურობის ხაზგასმის ტენდენცია, რაც საერთო კომპოზიციური გადაწყვეტის დაქუცმაცებულ ხასიათში, ეპიზოდების დანაწევრებულ წარმოდგენასა და ორნამენტის როლის გაძლიერებაში, დეკორატიულ გამომსახველობაში გამოიხატება და სიახლოვეს XIV-XV სს-ის ქართული ფერწერის ნიმუშებთან ამჟღავნებს.

კამარაზე სცენების ორიენტაცია, რიტმული მთლიანობა და აღქმის თანმიმდევრობა ღოგიკურად დასმული გარკვეული მხატვრულ-კომპოზიციური აქცენტებით განისაზღვრება. მნიშვნელოვანია, რომ სამ რეგისტრად განაწილებულ მხატვრობაში პირველ ჯგუფს შეადგენს აღმოსავლეთ-დასავლეთ ღერძზე, ზედა ზონაში წარმოდგენილი კომპოზიციები, რომლებიც ზომებითა და გადაწყვეტით ბევრად აღემატება აქვე, ქვედა ორ რეგისტრში გამოსახულ სცენებს. მოხატულობის მთელ სისტემაში სწორედ ისინი ასრულებენ თეოლოგიური პროგრამის ძირითადი დომინანტის როლს. აქ წარმოდგენილი სცენების („ხარება„, „ფერისცვალება„, „ამაღლება„, „სულიწმინდის მოფენა„) იკონოგრაფიული რედაქციები უმთავრესად ორფერდა კამარის ფორმებისა და ეფექტების გათვალისწინებითაა შერჩეული. საბჯენი თაღებით გაყოფილი კამარის აღმოსავლეთ ნაწილში ერთმანეთს ემიჯნება ქიმზე წითელი ზოლით გაყოფილი „ხარებისა„ და „ფერისცვალების„ სცენები, ხოლო შუა და დასავლეთ ნაწილში კი „ამაღლებისა„ და „სულიწმინდის მოფენის„ სამნაწილიანი კომპოზიციები, რომლებიც შესანიშნავადაა გამთლიანებული ცენტრალური ნაწილის სფეროების ირგვლივ განლაგებული ნაგებობებითა და ზეცისაკენ თავაპყრობილი ფიგურებით. ასეთი კომპოზიციური აგების შედეგად მნახველის ყურადღება, კონქის კომპოზიციის შემდგომ, მანდორლაში წარმოდგენილი ქრისტეს გამოსახულებისაკენ იქნებოდა მიპყრობილი (სურ. 3, 4, 9, 10).

კამარის მოხატულობის მეორე წრე, აქვე, ჩრდილო-დასავლეთ ფერდზე ქრისტეს ცხოვრების ნარატიული ციკლის სცენებით იწყება. თხრობის თანმიმდევრობა მარჯვნიდან მარცხნივ, სცენების სპირალური განთავსების პრინციპს ემორჩილება. კომპოზიციების იკონოგრაფიული რედაქციები აქაც ცალკეული თემების აქცენტირების მიზნითაა შერჩეული. ამ რიგში, როგორც აღვნიშნეთ, განსაკუთრებული მნიშვნელობა „შობის„ კომპოზიციას ენიჭება. ამასთანავე საყურადღებოა, რომ „შობის„ კომპოზიციაში ფიგურათა მოძრაობის ხასიათი – ბაგისაკენ დახრილი ანგელოზთა გუნდის, მოგვთა ფიგურების, მსახური ქალების მსვლელობისა და ქვედა კიდეში წარმოდგენილი „ეგვიპტედ ლტოლვის„ ეპიზოდები სახარების შემდგომი მოვლენების აღმოსავლეთისაკენ განვითარების მიმანიშნებელია.

აქაც, ისევე როგორც მოხატულობის მთელ სისტემაში, დაცულია რეგისტრების ერთიანი ჰორიზონტალური წყობა (სურ. 3, 4).[565] სცენების მარცხნიდან მარჯვნივ განთავსების პრინციპი კი ჩვეულებრივია ასეთი განვითარებული და რთული იკონოგრაფიული პროგრამის მქონე ფერწერული ანსამბლებისათვის. აღსანიშნავია, რომ კამარაზე გამოსახული ქრისტოლოგიური ციკლის სცენები ზოგჯერ არ არის ერთმანეთისაგან იზოლირებული გამყოფი ზოლით. სცენათა ასეთი განაწილებით სხალთის მოხატულობაში, ერთი მხრივ, გამოხატულებას პოვებს ძველაღმოსავლური, კერძოდ კი – კაპადოკიური ფრესკების ტრადიციები და, მეორე მხრივ, პალეოლოგოსთა ხელოვნების ნიმუშებისათვის სახასიათო მოხატულობის ხალიჩისებური განლაგების პრინციპი, დინამიკურ-დეკორატიული ტენდენციები. საინტერესოა, რომ კაპადოკიის მხატვრობებსა და შემდგომში პალეოლოგოსთა ხელოვნების ძეგლებში გამოყენებული სცენათა განთავსების ეს ხერხი ერთმანეთისაგან განსხვავებულ მიდგომას ავლენს.

მაგალითად, კაპადოკიის მოხატულობებში (თოქალის კაპელა – IX-X სს., ჩავუშინის მოხატულობა – X ს. და სხვ.)[566] გვხვდება ამ პრინციპით აგებული ფრიზები, რომელთა კომპოზიციური წყობა ერთმანეთის გვერდით გამყოფი ზოლის გარეშე მჭიდროდ მოთავსებული სცენების უწყვეტ მონაცვლეობას ეფუძნება. კომპოზიციები თითქმის „სივრცული პაუზებისა„ და ინტერვალების გარეშე გადადიან ერთმანეთში. თითოეული სცენის ხუროთმოძღვრულ-პეიზაჟური ფონი ფიგურებს დაქვემდებარებული პირობით-სიბრტყობრივი გარემოს მინიშნებას ქმნის და ხელს უწყობს სიუჟეტების თანმიმდევრულ ჩვენებას. ნიშანდობლივია, რომ ფრიზის კომპოზიციურ გადაწყვეტაში უპირატესობა სწორედ ფიგურას, მათი მოძრაობებითა და ჟესტიკულაციებით გადმოცემული სიუჟეტების წარმოდგენას ენიჭება. რეგისტრის დინამიკას, სცენათა აღქმის თანმიმდევრობას ზოგიერთი, კერძოდ, მთავარი პერსონაჟის ზომებით აქცენტირება, მისი მოძრაობის რიტმი და მიმართულება განსაზღვრავს. ყოველი სცენა მთელის განუყოფელი ნაწილი და თავის თავში დასრულებული, გაწონასწორებული ელემენტია. თითქმის ყველგან დაცულია სცენათა ერთმანეთისაგან გამიჯვნისა და განცალკევების საერთო წესი, რაც პირობითი ფონის გარდა, მომიჯნავე კომპოზიციების კიდურა ფიგურების ერთმანეთისადმი ზურგშექცევით გამოსახვის პრინციპს ემყარება. ამგვარად, კაპადოკიის მოხატულობებში ფრიზისებურად წარმოდგენილი რეგისტრების ხასიათს დასრულებული ელემენტების – სცენების მჭიდრო რიტმი, თანმიმდევრულობა, ფიგურათა მოძრაობებით გადმოცემული სიუჟეტების ნარატიულობა, ფონის სიბრტყობრივ-პირობითი ხასიათი განსაზღვრავს. რეგისტრში გაერთიანებული კომპოზიციების თანაბარმნიშვნელობას არ არღვევს ზოგიერთი ფიგურის აქცენტირებაც კი.

კაპადოკიის ამ ნიმუშებისაგან განსხვავებული ხასიათისაა პალეოლოგოსთა ხელოვნების

565 ზოგან რეგისტრის ხაზი მცირედ აცდენილია, მაგალითად: „ლაზარეს აღდგინების„ კომპოზიციაში ზედა ზოლი უფრო მაღლაა გავლებული, ვიდრე გვერდით, „მირქმისა„ და „ნათლისღების„ რეგისტრში; სამხრეთ ფერდზე ასევე დაქანებულია „იერუსალიმს შესვლის„ სცენის ზედა რეგისტრის ხაზი. ასეთი უზუსტობანი მაინც არ არღვევს მოხატულობის საერთო ჰორიზონტალურ დაყოფას.

566 M. Birnat, Cappadocia (გზამკვლევი), Ankara-Istanbul, 1988, p. 50-51; Cappadocia, (გზამკვლევი), Editrisi Bontchi, 1988, p. 48-49.

ნიმუშებში, კერძოდ კი – სალონიკის წმ. ნიკოლოზ ორფანოსის მოხატულობაში წარმოდგენილი ფრიზები წმ. ნიკოლოზის ცხოვრების გამოსახულებით (XIV ს–ის მესამე დეკადა).[567] ნიშანდობლივია, რომ აქ ყოველი სცენა უფრო კონკრეტულ ფონზე, პირობით–სივრცით გარემოში, თითქოს „ინტერიერშია„ წარმოდგენილი. შედარებით უხვი და მდიდარი არქიტექტურული ფონი სხვადასხვა კუთხიდან ნაჩვენები შენობებით სცენის სივრცულ ხასიათს უსვამს ხაზს. კომპოზიციებს შორის რაკურსით გამოსახული ვერტიკალური კონსტრუქციები თუ არქიტექტურულ ნაგებობათა დეტალები გარკვეული რიტმული აქცენტების როლს ასრულებენ და კომპოზიციების ერთმანეთისაგან გამიჯვნას უწყობენ ხელს. ე. ი. ფაქტობრივად რეგისტრში სცენების განთავსების მაორგანიზებელი ელემენტის როლს არა ფიგურული კომპოზიცია, არამედ ფონი, ხუროთმოძღვრულ–პეიზაჟური გარემო ასრულებს. შედარებით მცირე ზომის ფიგურები ექვემდებარებიან რეგისტრის „არქიტექტურულ„ დაყოფას და კაპადოკიის ნიმუშებისაგან განსხვავებით, ხუროთმოძღვრულ–პეიზაჟურ გარემოში, პირობით სივრცეში ჩაწერილ ელემენტებად აღიქმებიან. ასეთი განლაგების შედეგად ერთ რეგისტრში წარმოდგენილი კომპოზიციები „ხატებად„ ან ხატის ჩარჩოებზე გამოსახულ სცენებად იკითხება. თითოეული კომპოზიციის დასრულებულობა ფონის ელემენტების გაწონასწორების გარდა წრიული ან ერთმანეთისაკენ მიმართული პერსონაჟების რიტმული მთლიანობითაა მიღწეული. აქაც ყოველი სცენა საპირისპირო მოძრაობებით გამოსახული ფიგურებით იმიჯნება, თუმცა ამას არა აქვს გადამწყვეტი მნიშვნელობა რეგისტრის ხასიათის განსაზღვრისათვის, რადგან, როგორც აღვნიშნეთ, ძირითადი მაორგანიზებელი როლი სწორედ არქიტექტურულ ფონს ენიჭება.[568] გარდა ამისა, ნიკოლოზ ორფანოსის მოხატულობაში უპირატესობა უფრო მეტად მრავალფიგურიან კომპოზიციებს ენიჭება. ამდენად, სალონიკის ნიკოლოზ ორფანოსის მოხატულობის ფრიზებად აგებული რეგისტრების კომპოზიციურ გადაწყვეტაში ნათლად ვლინდება პალეოლოგოსთა ხელოვნების თავისებურებები: არქიტექტურულ–პეიზაჟური ფონის განსაკუთრებული მნიშვნელობა და მაორგანიზებელი როლი, კომპოზიციათა „სივრცობრივი„ აგება, მცირე მასშტაბების მქონე ფიგურების ფონისადმი დაქვემდებარების პრინციპი და კომპოზიციათა „ხატობრივი„ ხასიათი.

სალონიკის წმ. ნიკოლოზ ორფანოსის ფრიზებისაგან განსხვავებით, სხალთის კამარებზე, გამყოფი ზოლის გარეშე გამოსახული შეწყვილებული კომპოზიციების ხასიათი ტალღისებური დინამიკის პრინციპს ემორჩილება. აქაც, ისევე როგორც პალეოლოგოსთა ხელოვნების ძეგლებში, აქტიურია ფონი, თუმცა, ერთმანეთისაგან გამომდინარე არქიტექტურული და პეიზაჟური ფორმები – ნაგებობები, კედელი, მთები დენადად გადადიან ერთი კომპოზიციიდან მეორეში, ერთვიან ერთმანეთს, იმალებიან ერთმანეთის უკან და ამ ეპოქისათვის სახასიათო სივრცული პლანების მონაცვლეობის შთაბეჭდილებას ქმნიან. ამასთანავე, სალონიკის წმ. ნიკოლოზ ორფანოსის ეკლესიის კომპოზიციებთან შედარებით, სხალთაში ფონს არ ენიჭება რეგისტრის მარეგულირებული ელემენტის მნიშვნელობა, რადგან აქ მეტი აქცენტი ფიგურას, პერსონაჟთა მოძრაობებით გამთლიანებულ სცენებს ენიჭება, რასაც, თავის მხრივ, ხაზს უსვამს

567 N. Papahatzis, N. Niconaos, Monuments of Thessaloniki (გზამკვლევი), p.143-152, fig. 262.

568 აქ მხოლოდ ერთი კომპოზიციაა გამოსახული პეიზაჟურ ფონზე.

ფონისა და ფიგურების მასშტაბების შეფარდება. ამ მხრივ სხალთის მოხატულობაში იგრძნობა უფრო მეტი კავშირი კაპადოკიის ძველ მხატვრობებთან, ვიდრე სალონიკის ნიკოლოზ ორფანოსის „ხატობრივი„ პრინციპით გაერთიანებულ ფრიზებთან. ამდენად, ნათელია, რომ სხალთის მხატვრობაში კამარაზე გამოსახული რეგისტრების გადაწყვეტა რამდენადმე თავისთავად ხასიათს ატარებს: მოვლენათა გადმოცემის უწყვეტობა, ხაზგასმული ნარატიულობა, ფონისა და ფიგურების მასშტაბების შეფარდება გამოძახილს, უფრო მეტად, ძველ აღმოსავლურ ტრადიციებში პოვებს. თუმცა, ამასთანავე, გასათვალისწინებელია ისიც, რომ სხალთაში სცენების განაწილების პრინციპს პირობითად შეიძლება ეწოდოს „ფრიზული„, რადგან ჰორიზონტალური რეგისტრებისა და სახარების სცენების თხრობის თანმიმდევრობას, უწყვეტობას არღვევს კამარის საბჯენ თაღებზე გამოსახული წინასწარმეტყველთა რიგები. მიუხედავად ამისა, მრავალფიგურიანი კომპოზიციების დინამიკა, გართულებული ხუროთმოძღვრულ–პეიზაჟური ფონი, სცენათა სივრცობრივი ხასიათი და მოხატულობის დეკორატიულ–ხალიჩისებური გადაწყვეტის პრინციპი სხალთის „ფრიზებს„ პალეოლოგოსთა ხელოვნების ნიმუშებთან აკავშირებს. სხალთის კამარის ფრესკების თავისებურებას სცენების დენადი რიტმი, ტალღისებური დინამიკა და ამ სცენებისადმი ერთგვარი ჭვრეტითი დამოკიდებულება განსაზღვრავს. მოჩარჩოების გარეშე წარმოდგენილი თითოეული სცენა სხალთაშიც დამოუკიდებელი, დასრულებული კომპოზიური გადაწყვეტით ხასიათდება. ამ საერთო დინებაში სიდიდით ან იკონოგრაფიული არსით გამორჩეული კომპოზიციები კი ცალკეული იდეური ასპექტისა თუ თემის აქცენტირებას უწყობენ ხელს. შუა საუკუნეების ქართულ კედლის მხატვრობაში კომპოზიციათა ასეთი, გამმიჯნავი ზოლის გარეშე გამოსახვის პრინციპს ოთხთა ეკლესიის (X ს–ის მეორე ნახევარი) მოხატულობაში და უბისის (XIV ს.) მხატვრობაში ვხედავთ. ოთხთა ეკლესიის საკურთხევლის მეხუთე რეგისტრში ერთმანეთისაგან გაუმიჯნავად გამოსახული სადღესასწაულო ციკლის სცენები თხრობის უწყვეტობით კაპადოკიის ფრესკებთან (თეოტოკოსი, გერემეს კაპელები – IX ს.) იჩენენ სიახლოვეს.[569] უბისის მოხატულობაში კი, ისევე როგორც XIV–XV სს–ის ძეგლებში, ძალზე აქტიურ როლს ასრულებს არქიტექტურული და პეიზაჟური ფონი, რომელიც სხალთასთან შედარებით უფრო რთული, უხვი, მრავალფეროვანი ფორმებით ხასიათდება. მაგალითად, წმინდა გიორგის ცხოვრების სცენებში წარმოდგენილი ფონი – უკუპერსპექტიულად გამოსახული ნაგებობები, ღიობებით გახსნილი კედელი, ვერტიკალურ ბაქნებად აღმართული კლდის მასივები სხალთასთან შედარებით ფიგურებისათვის უფრო დრამატულ გარემოს ქმნის. სხალთის კომპოზიციების ტალღოვანი რიტმისაგან განსხვავებით, უბისის სცენებს აერთიანებს ტეხილი, კუთხოვანი ფორმების უფრო დაძაბული რიტმი. თუმცა, ორივე ძეგლში საერთოა კომპოზიციათა ერთმანეთისაგან გამომდინარეობის, ფონის ელემენტების ერთმანეთში გადასვლისა და შეჭრის პრინციპი. სწორედ ამ ნიშნით განსხვავდება უბისისა და სხალთის „ფრიზულად„ წარმოდგენილი კომპოზიციები ზემოთ განხილული და უფრო „ხატობრივად„ გადაწყვეტილი სალონიკის წმ. ნიკოლოზ ორფანოსის მოხატულობისაგან. სხალთისა და უბისის „ფრიზების„ განსხვავებული რიტმული წყობა კი ამ ნიმუშებს შორის არსებული დროითი ინტერვალითა და

569 ნ. ალექსიძე, ოთხთა ეკლესიის ..., გვ. 108–109.

მხატვრული სტილის განვითარებაში მიმდინარე ცვლილებებით არის განპირობებული. საერთო პრინციპით წარმოდგენილი უბისისა და სხალთის კომპოზიციების შედარება მოწმობს, რომ სხალთაში შეინიშნება საერთო კომპოზიციური გადაწყვეტის უფრო შერბილებული რიტმი და არქიტექტურულ-პეიზაჟური ფონის ერთგვარი დამშვიდების ტენდენცია, რაც ქართულ კედლის მხატვრობაში XIV ს-ის დასასრულიდან იჩენს თავს (წალენჯიხა).

კამარაზე გამოსახული სცენების განთავსებისას გათვალისწინებულია არა მარტო ჰორიზონტალური და სპირალური მოძრაობის თანმიმდევრობა, არამედ მოხატულობის წრიული მოძრაობით გამთლიანების მოთხოვნილებაც. ამ მიზნითაა მაცხოვარი მიმართული საკურთხევლისაკენ კამარის აღმოსავლეთ ნაწილში ჩრდილოეთ და სამხრეთ ფერდებზე წარმოდგენილ „ლაზარეს აღდგინებისა„ და „იერუსალიმს შესვლის„ კომპოზიციებში. ასეთივე მოძრაობის რიტმს ემორჩილება „პეტრეს უარყოფის„ კომპოზიციის კიდეში გამოსახული ცეცხლს მიფიცხებული პეტრეს ფიგურა; „ჯვრის ტვირთვის„ სცენაში კი სვიმონ კვირინელის გამოსახულება, რომლის მოძრაობა კამარის სამხრეთ ფერდზე მოქმედებისა და თხრობის ბუნებრივი გადატანის მაგალითს იძლევა. სამხრეთ ფერდზე „საიდუმლო სერობის„, „ჯოჯოხეთად შთასვლისა„ და „ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნის„ კომპოზიციებში გამოსახული მაცხოვრის შედარებით მასშტაბური ფიგურა თავისი მოძრაობის მიმართულებით მოვლენათა თხრობის განვითარებას უწყობს ხელს. კამარის ქვედა რეგისტრებში წარმოდგენილი კომპოზიციების განაწილების რიტმი, დაწყებული ჩრდილო-დასავლეთიდან, ორი სპირალური წრის შემდგომ დასრულებას კვლავ დასავლეთით, ოღონდ სამხრეთ ფერდზე პოვებს.

ამდენად, სხალთის მხატვრობაში კამარაზე წარმოდგენილი სცენებით ხაზგასმულია დარბაზული ტაძრებისათვის სახასიათო ფერწერული დეკორის საკურთხევლისაკენ სწრაფვისა და ანსამბლის გამთლიანების ტენდენცია. ერთმანეთის გვერდით, გამყოფი ზოლის გარეშე შეწყვილებული სცენები, რომელთაც არქიტექტურულ-პეიზაჟური ფონი აერთიანებთ, როგორც აღვნიშნეთ, მნიშვნელოვნად განსაზღვრავენ სხალთის მოხატულობის ხალიჩისებურ ხასიათს. მხატვრობის ასეთი დინამიკური კომპოზიციური აგება, ძირითადად, პალეოლოგოსთა სტილის ნიმუშებისათვის არის სახასიათო (სორი, უბისი და სხვ.). მაგალითად, სორის მოხატულობაში კედლებზე განფენილი სცენები, რომელთაც დამოუკიდებელი აგება აქვთ, ფიგურათა მოძრაობის რიტმით არიან გაერთიანებული ფერწერულ ანსამბლში. მოძრაობა, რომელსაც იწყებს გაბრიელ მთავარანგელოზი სამხრეთი კედლის ზედა რეგისტრში გამოსახული „ხარების„ კომპოზიციაში, გრძელდება შემდეგ ჰორიზონტალზე, გადადის ერთი სცენიდან მეორეში, ხან ძლიერდება და ხან კი სუსტდება.[570]

XI–XIII ს-ის პირველი ნახევრის ძეგლებში რეგისტრების სიმაღლე განსაზღვრულია ოპტიკური პროგრესიით. სხალთის მოხატულობაში დიდი ზომებითა და ფიგურათა მსხვილი მასშტაბებით გამოირჩევა საკურთხევლის კონქისა და კამარის ზედა ნაწილის სცენები, რომელთან შედარებით მინიატურულად გამოიყურება საკურთხევლის აფსიდის მოხატულობა და კამარაზე გამოსახული ქრისტოლოგიური ციკლის სცენები. ზედა და ქვედა რეგისტრებს შორის არსებული მასშტაბების ასეთი კონტრასტი განაპირობებს ზედა რიგის კომპოზიციების დომინირებულ მდგომარეობას მოხატულობის მთელ სისტემაში. ამავე დროს, თითქმის ასეთივე სიმაღლეზე წარმოდგენილი მცირე კომპოზიციების მასშტაბები მართლაც არ არის საკმარისი ასეთი მცირე და ნარატიული კომპოზიციების დეტალურად აღქმისათვის. ცხადია, რომ საკმაოდ მაღალ ინტერიერში ამ პატარა სცენების დანახვა თავიდანვე ძნელი იქნებოდა. მასშტაბების კონტრასტი, სიმაღლისა და ხედვის თავისებურებათა ნიველირება განაპირობებდა სხალთის მოხატულობაში ზედა ფრესკების გარკვეულ მონუმენტურობასა და სივრცის ოპტიკურ ზრდას. ასეთი შეთავსების შედეგად ზედა სცენები აღიქმება უფრო დიდ სიმაღლეზე, ვიდრე ეს არის რეალურად, საერთო სტრუქტურისა და მასშტაბების შეთავსების მსგავს სქემას ვხვდებით XIV ს-ის ქართულ მონუმენტურ მხატვრობაში (ბედია, ლიხნე, მარტვილი – XIV ს., ბიჭვინთის ეკვდერი – XVI ს.).[571] ამასთანავე სცენათა განაწილების ხასიათი, დიდი და მცირე ზომის კომპოზიციებისა თუ გამოსახულებების თანაარსებობა იწვევს მონუმენტურობის უარყოფას, რაც ასევე ხაზგასმულია მცირე ზომის სცენების დინამიკური მონაცვლეობით. ე. ი. სხალთაში ერთდროულად სახეზეა როგორც მონუმენტურობა, ასევე მონუმენტური მთლიანობის დაკარგვა. ამ თვალსაზრისით სხალთის მოხატულობის საერთო სტრუქტურა სიახლოვეს წალენჯიხის (XIV ს-ის დასასრული) მხატვრობასთან იჩენს, სადაც ასევე ერთმანეთს ერწყმის ევგენიკოსის ხელით შესრულებული სცენებისა და ფიგურების მონუმენტურობა და ვნებათა და სასწაულთა მცირე ზომის კომპოზიციების დინამიკურობა.[572] უფრო მოგვიანებით შესრულებულ ნაბახტევის მოხატულობაში (XV ს-ის პირველი მესამედი) უკვე აღარ იქმნება მონუმენტურობის ის შთაბეჭდილება, რასაც წალენჯიხისა და სხალთის ფერწერულ ანსამბლებში ვხედავთ. წალენჯიხისა და ნაბახტევის მხატვრობათა ეს სხვაობა, ი. ლორთქიფანიძის აზრით, არა მარტო ოსტატთა ინდივიდუალურობით, არამედ ამ ძეგლებს შორის არსებული დროითი ინტერვალით უნდა აიხსნას. ალბათ ამასვე მიუთითებს სხალთის მოხატულობისათვის დამახასიათებელი მონუმენტურობაც, რაც, თავის მხრივ, მხატვრობის შესრულების თარიღს წალენჯიხისა და ნაბახტევის მხატვრობებს შორის პერიოდში (XIV ს-ის მიწურული – XV ს-ის პირველი მესამედი) აქცევს. ნიშანდობლივია, რომ მონუმენტური სტილის ძეგლებისაგან განსხვავებით, სხალთის მოხატულობის ეს თავისებურება გულისხმობს არა მთლიანი ანსამბლის, არამედ პალეოლოგოსთა ხელოვნების ნიმუშებისათვის დამახასიათებელ მხოლოდ ცალკეულ ნაწილთა მონუმენტურობას, რაც დანარჩენ ნაწილებში წარმოდგენილი მცირე ზომის რეგისტრებთან, სცენებთან და გამოსახულებებთან მიმართებაში განსაზღვრავს მხატვრული ანსამბლის მონუმენტურობის დაკარგვასა და ფერწერული ანსამბლის დეკორატიულ, დინამიკურ გადაწყვეტას. მსგავსი სტრუქტურით ხასიათდება XIII საუკუნის ბოლოსა და XV საუკუნის პალეოლოგოსთა ხელოვნების ქართული კედლის

570 ი. ჭიჭინაძე, სორის მოხატულობა, გვ. 22.

571 Л. Шервашидзе, Средневековая монументальная живопись в Абхазии, с. 147-149, 224-225; O. Demus, Byzantine mosaic dekoration, p. 16-20.

572 ი. ლორთქიფანიძე წალენჯიხის მოხატულობა (მხატვარი კირ მანუილ ევგენიკოსი და მისი ადგილი ქართულ მონუმენტურ ფერწერაში), ავტორეფერატი ხელოვნებათმცოდნეობის მეცნიერებათა დოქტორის სამეცნიერო ხარისხის მოსაპოვებლად, თბ., 1993, გვ. 31.

მხატვრობის ნიმუშები. მაგალითად, XV ს–ის II ნახევრის ვარძიის ანანაურის მოხატულობაშიც მონუმენტურობის დაკარგვის შთაბეჭდილებას განაპირობებს მცირე ზომის კომპოზიციების ხატობრივი ხასიათი, შესრულების დაწვრილმანებული მანერა და შედარებით დიდი ზომით გამოსახული სცენების მნიშვნელოვანების შეგრძნება.[573]

ზემოთ აღვნიშნეთ, რომ სხალთის საკურთხევლისა და დასავლეთი კედლის მოხატულობათა კომპოზიციური სტრუქტურა მეტ–ნაკლებად ხასიათდება გარკვეული ტექტონიკურობით, მხატვრობისა და არქიტექტურული ფორმების, კედლის სტრუქტურის თავისებურებათა გათვალისწინებით. კამარის ფრესკების კომპოზიციური გადაწყვეტა გვიჩვენებს, რომ, რეგისტრთა საერთო ჰორიზონტალური წყობის მიუხედავად, აქ ეს მხარე საგრძნობლად შესუსტებულია. კამარის მხატვრობის დინამიკურ გადაწყვეტას ხელს უწყობს რეგისტრთა მკაცრი ჰორიზონტალური წყობისა და გარკვეული ტექტონიკურობის დარღვევა. მაგალითად, კამარის ზედა რეგისტრში „ამაღლებისა„ და „სულიწმინდის მოფენის„ სამნაწილიან კომპოზიციებს აღმოსავლეთით ემიჯნება წითელი ზოლით განცალკევებული ორი სცენა („ხარება„ და „ფერისცვალება„). „შობას„ კი უჭირავს იმდენივე ფართობი, რამდენიც გვერდზე ორ რეგისტრში წარმოდგენილ სამ თუ ოთხ კომპოზიციას ერთად. კამარის ფერდების ჰორიზონტალური რეგისტრები არ შეესაბამება პილასტრებზე წარმოდგენილი წინსაწარმეტყველთა ფიგურების საზღვრებს, რაც განსაზღვრავს მოხატულობის არა ერთიან, მწყობრ სისტემაში წარმოდგენას, არამედ ერთმანეთისადმი ჭადრაკული წესით დაყოფილ სიბრტყეთა დინამიკურ მიმართებას. ასეთივე პრინციპს ვხედავთ სორის მოხატულობაშიც, სადაც რეგისტრების მკვეთრ ჰორიზონტალს არღვევს პილასტრებზე მთელი სიმაღლით გამოსახული მესვეტეთა და წინასწარმეტყველთა ფიგურები.[574] სხალთის კამარის ფრესკების საერთო სტრუქტურის დეკორატიულობას აძლიერებს საბჯენი თაღების წახნაგებზე წარმოდგენილი ორნამენტული მოტივები.

ამდენად, ნათელია, რომ სხალთის მოხატულობის საერთო კომპოზიციურ სტრუქტურაში, ერთი მხრივ, შეინიშნება გარკვეული ტექტონიკურობა, არქიტექტურულ ფორმათა გათვალისწინება და, მეორე მხრივ, ტექტონიკურობის შესუსტებაც. ამ მხატვრული მახასიათებლის ასეთი წინააღმდეგობრივი ხასიათი პალეოლოგოსთა ხელოვნების ძეგლების თავისებურებაა (უბისი, წალენჯიხა, ხობის ვამეყ დადიანის ეკვდერი და სხვ.).[575] მაგალითად, უბისის მოხატულობაში მეტ–ნაკლებად დაცულია ტექტონიკურობის პრინციპი, თუმცა საკურთხეველში, დასავლეთ და გრძივ კედლებზე წარმოდგენილი ფრესკული დეკორი განსხვავებული რაოდენობის რეგისტრებადაა დაყოფილი. წალენჯიხაშიც ცალკეულ ნაწილთა მოხატულობაში დაცულია რეგისტრთა ერთიანი ხაზი, თუმცა მთლიანად ტაძრის სხვადასხვა სივრცული მონაკვეთის ფერწერულ დეკორში რეგისტრთა დონე იცვლება, რაც, თავის მხრივ, მოხატულობის დინამიკურ გადაწყვეტას უწყობს ხელს. სხალთის მხატვრობაშიც ცალკეულ ნაწილთა გარკვეული ტექტონიკურობა საერთო კომპოზიციური გადაწყვეტის დინამიკურობის პრინციპს ემორჩილება და რეგისტრთა ჰორიზონტალური წყობის მიუხედავად, ვერ ანელებს ფერწერული ანსამბლის დეკორატიულ და დაქუცმაცებულ ხასიათს. ასევე იქნებოდა აგებული სხალთაში გრძივი კედლების ფერწერული დეკორიც, რომელთა შესახებ ფართო მსჯელობა არ შეგვიძლია მოხატულობის ძალზე ფრაგმენტული დაცულობის გამო. წახნაგოვანი პილასტრებითა და თაღოვანი ნიშებით, კარ–სარკმელთა ღიობებით დანაწევრებულ გრძივ კედლებზე შემორჩენილი ფრაგმენტები საშუალებას გვაძლევს ვიფიქროთ, რომ სცენებისა თუ წმინდანების განთავსების ხასიათი აქაც დინამიკურობის პრინციპს ემორჩილებოდა. ჩრდილო–აღმოსავლეთით გამოსახული „მიძინების„ სცენაში ჩართული „მარიამის ამაღლების„ ეპიზოდის ნიშის გარეთ თაღზე გადატანა, თაღებსა და სარკმლებში წმინდანების გამოსახვა, თავის მხრივ, მოწმობს, რომ აქაც წამყვანი იყო სცენათა განაწილების ხალიჩისებური პრინციპი. შევნიშნავთ, რომ მოხატულობის არქიტექტურულ ფორმებთან შესაბამისობისა და ტექტონიკურობის გამო მაღალი თაღოვანი ნიშებით დაყოფილ კედლებზე გამოსახული „მიძინებისა„ და „ჩვილთა მოწყვეტის„ სცენები ვერტიკალური კომპოზიციური აგებულებით ხასიათდება.

დამოუკიდებელი და საინტერესო კომპოზიციური გადაწყვეტა აქვს სამხრეთის ნიშში გამოსახულ იოანე ნათლისმცემლის ცხოვრების სცენებს (სურ. 27,ილ.83–84). ფრესკებისათვის გამოყენებულია როგორც კედლის სიბრტყე, ისე თაღის მალები. წითელი ზოლით ორ რეგისტრად გაყოფილ სიბრტყეებზე ოთხი კომპოზიცია თავსდება. აქაც, ისევე, როგორც კამარაზე, კომპოზიციები ერთმანეთს მოჩარჩოების გარეშე ემიჯნება. „ზაქარიას ხარების„ კომპოზიციაში სამსხვერპლოსთან მდგომი მღვდელმთავრისა და ანგელოზის ფიგურები გამოსახულია სხვადასხვა სიბრტყეზე, მათ შორის პაუზას ქმნის კუთხეში გაჭრილი მრგვალი სარკმელი, ხოლო რეგისტრის ხაზს არღვევს თაღოვანი თახჩა. პერსონაჟთა მოქმედების გამოხატვა, ფიგურების ურთიერთდაკავშირება და სცენის კომპოზიციური მთლიანობა მიიღწევა არა მარტო ფიგურათა მოძრაობებითა და პოზებით, არამედ ნიშის კონსტრუქციების მიზანმიმართული გამოყენებით, არქიტექტურისა და ფერწერის სინთეზური გააზრებით. ფიგურებს შორის არსებული სივრცული პაუზა დაძლეულია თაღის მრუდ სიბრტყეზე გამოსახული ზაქარიასა და კედელზე წარმოდგენილი ანგელოზის ფიგურების დაახლოებით, რაც ამავე დროს განაპირობებს პერსონაჟების ორგანულ ილუზორულ კავშირს. მსგავსი ხერხია გამოყენებული გვერდით კომპოზიციაშიც, სადაც ერთმანეთს ლოგიკურად უკავშირდება ნიშის კედელზე გამოსახული ანგელოზისა და ყრმის ფიგურები და თაღზე წარმოდგენილი „უდაბნოს„ პეიზაჟი. ჩანს, რომ ასეთივე პრინციპით იყო გადაწყვეტილი ქვედა რეგისტრის სცენებიც, თუმცა მათ შესახებ ფართო მსჯელობა ფრაგმენტული დაცულობის გამო შეუძლებელია.

„დღე განკითხვის„ კომპოზიციაშიც ჩანს არქიტექტურული ფორმებისა და სიბრტყის დინამიკური ათვისება. კერძოდ, ჩრდილოეთ კუთხეში მიცვალებულთა აღდგომის ეპიზოდი გადადის პილასტრის წახნაგზე. სარკმელში გამოსახული მონაზვნების ჯგუფი აგრძელებს კედელზე წარმოდგენილ მღვდელმთავრებს. ტიმპანსა და თაღის მალებზე განაწილებული „ვედრების„ პერსონაჟები სივრცეში იჭრებიან, თითქოს უახლოვდებიან მაცხოვარს და თავიანთი პოზებითა და ჟესტებით ამთლიანებენ სცენას. აღნიშნული კომპოზიცია მოხატულობისა და არქიტექტუ–

573 ა. კლდიაშვილი, ვარძიის ანანაურის მოხატულობანი, გვ. 123–124.

574 ი. ჭიჭინაძე, სორის მოხატულობა, გვ. 20.

575 И. Г. Лордкипанидзе, О некоторых художественных особенностях росписи в Убиси, IV международный симпозиум по грузинскому искусству, Тб., 1983, с. 6; И. Лордкипанидзе, Роспись в Цаленджиха, с.120, 142.

რული ფორმების შესაბამისობის განსაკუთრებული ერთიანობით გამოირჩევა.

სცენის სხვადასხვა სიბრტყეზე გადატანის მაგალითები ქართულ კედლის მხატვრობაში უფრო ადრეული ხანიდან გვხვდება (ზემო კრიხი,[576] ტიმოთესუბანი,[577] ლიხნე[578] და სხვა), მაგრამ სხალთაში ეს კომპოზიციური ხერხი, საერთო სისტემის დინამიკური ხასიათიდან გამომდინარე, მოხატულობის დეკორატიულ ხასიათს განაპირობებს.

ამდენად, სხალთის მოხატულობის საერთო კომპოზიციური გადაწყვეტა სიახლოვეს ძირითადად XIV–XV სს–ის ქართული კედლის მხატვრობის ნიმუშებთან ამჟღავნებს. ცნობილია, რომ დინამიკურ–დეკორატიული სტილის ტენდენციები გამოხატულებას XII–XIII სს–ის მიჯნის ქართული კედლის მხატვრობის ნიმუშებში (ვარძია, ბეთანია, ყინწვისი, ბერთუბანი და სხვ.) პოვებს. ამ პერიოდის ქმნილებები ხასიათდება XI–XII სს–ის მოხატულობათა სისტემისათვის სახასიათო ტექტონიკურობის რღვევით, რაც თავს იჩენს ორნამენტის მაორგანიზებელი როლის შესუსტებაში, მსხვილმასშტაბიანი სცენების შემცველ რეგისტრებს შორის ვიწრო ფრიზების შემოტანაში, გამოსახულებათა ჭადრაკულ განლაგებაში, მოხატულობის დეკორატიულობის გაძლიერებაში და სხვ., მაგრამ მნიშვნელოვანია, რომ ფერწერული ანსამბლის მხატვრული მთლიანობის შეგრძნება, ნათელი აღქმადობა ამ პერიოდშიც ინარჩუნებს კავშირს წინამორბედი ხანის (XI–XII სს.) მონუმენტურ სტილთან.[579] XIII საუკუნის დასასრულიდან მხატვრობის არქიტექტონიკური ხასიათი ადგილს უთმობს მხატვრობის უფრო თავისუფალ სქემასა და მძლავრად გამოხატულ დეკორატიულობას. სხალთის მოხატულობის საერთო კომპოზიციურ გადაწყვეტაში აშკარად იკვეთება მხატვრული მთლიანობის პრინციპების უარყოფა, რაც XIV–XV სს–ის ქართული კედლის მხატვრობის ერთ–ერთი დამახასიათებელი ნაშანია. მოხატულობის მხატვრული მთლიანობისა და მონუმენტურობის დაკარგვა სხალთაში სხვადასხვა ზომის რეგისტრებისა და კომპოზიციების დაპირისპირებით, მოხატულობის საერთო კომპოზიციური გადაწყვეტის „ხალიჩისებური„ ხასიათითა და დინამიკურობით არის განპირობებული. იდეური აქცენტების მრავალფეროვნება, მონუმენტური თუ შედარებით მცირე ზომის კომპოზიციათა მონაცვლეობა, ფიგურებითა და სცენებით გადატვირთული რეგისტრების რიტმი, დაწვრილმანებული ელემენტების დინამიკა განსაზღვრავს სხალთის ფერწერული ანსამბლის დეკორატიულ და დაქუცმაცებულ ხასიათს. XIV–XV სს–ის ქართული ფერწერის თავისებურებანი ნათლად ვლინდება მოხატულობის ყოველი ნაწილის საერთო კომპოზიციურ გადაწყვეტაში: საკურთხეველში სახეზეა ფერწერული ანსამბლის ცენტრისაკენ სწრაფვისა და ცენტრის ხაზგასმის ტენდენცია, რეგისტრთა განსხვავებული, ცვალებადი რიტმი; დასავლეთი კედლის ხაზგასმული დეკორატიულობა ეპიზოდებით დაწვრილმანებულ კომპოზიციაში ჩართული დიდი ზომის ორნამენტული ფრიზებით არის განპირობებული; კამარის ფრესკების „ხალიჩისებური„ ხასიათი

576 Т. Вирсаладзе, Роспись Земо-Крихи, с. 129.

577 Е. Привалова, Роспись Тимотесубани.

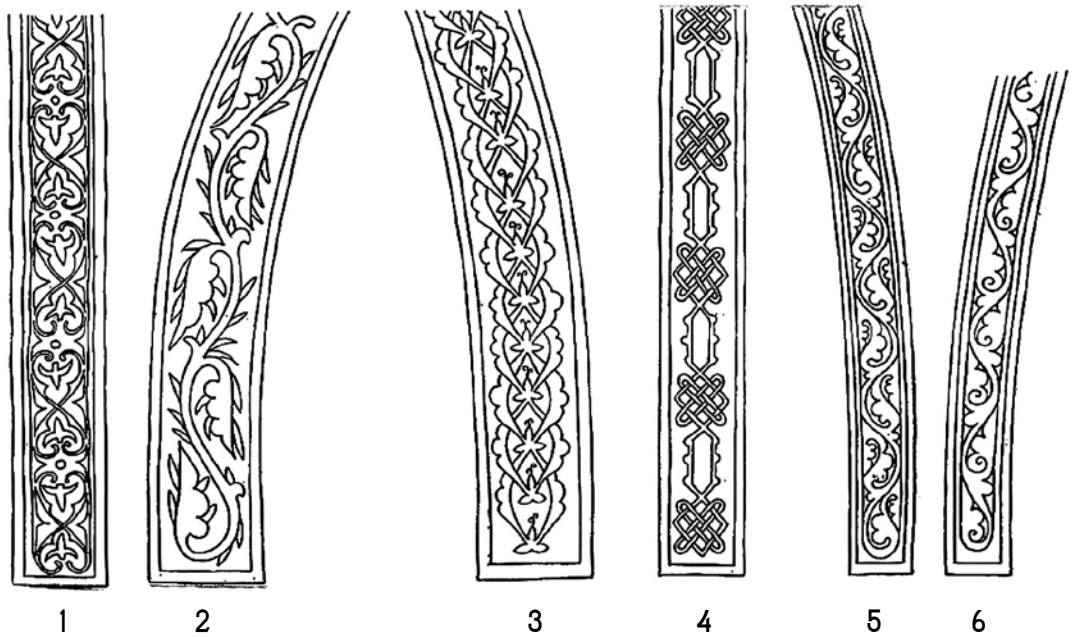
578 Л. Шервашидзе, Стенная роспись Лыхненского храма, II международный симпозиум по грузинскому искусству, Тб., 1977, с. 8-9.

579 გ. ალიბეგაშვილი, ვარძიის მოხატულობანი, „ხელოვნება“, №4, თბ., 1990, გვ. 51–57.

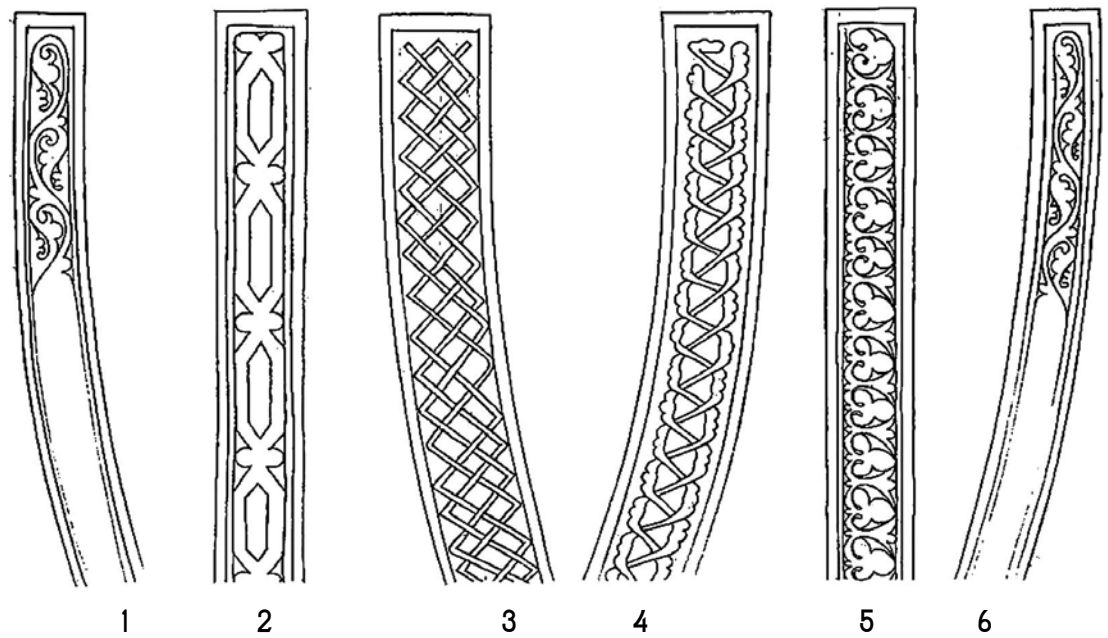
დიდი და მცირე ზომის რეგისტრების კონტრასტებთან ერთად ერთიმეორის გვერდით გამყოფი ზოლის გარეშე გამოსახული სცენების მონაცვლეობის ტალღოვან დინამიკაში ვლინდება. კამარაზე წარმოდგენილი სცენების თანმიმდევრულობასა და ფიგურათა მოძრაობის ხასიათში გამოხატულებას პოვებს ფერწერული დეკორის საკურთხევლისაკენ სწრაფვისა და ანსამბლის გამთლიანების ტენდენცია.

ამასთანავე, სხალთის მოხატულობის საერთო კომპოზიციურ გადაწყვეტაში, ახალი სტილის ნიშნებთან ერთად, შესუსტებულად, მაგრამ მაინც ვლინდება ქართული ფერწერის მრავალსაუკუნოვანი ტრადიციები, რაც მხატვრობის გარკვეულ მონუმენტურობასა და ტექტონიკურობაში ჩანს. მხატვრული სტილის ეს ორი მახასიათებელი ეპოქის მოთხოვნათა შესაბამისად ერთგვარი წინააღმდეგობრიობით ხასიათდება, რადგან სხალთაში, ერთი მხრივ, ვხედავთ ამ ტრადიციების როგორც შენარჩუნებას, ასევე რღვევასა და შესუსტებას. სხალთის მხატვრობისათვის დამახასიათებელი მონუმენტურობა, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, არა მთლიანი ანსამბლის, არამედ მხოლოდ ცალკეულ ნაწილთა, კერძოდ, ზედა რეგისტრში გამოსახული სცენების მონუმენტურობას გულისხმობს, რაც სხვა რეგისტრებთან მიმართებაში განსაზღვრავს ამ სცენების მნიშვნელოვანების ზრდას. მასშტაბების კონტრასტით სივრცის ოპტიკური ზრდისა და ზოგიერთი სცენის მონუმენტურობის გაძლიერების ასეთივე ხერხს პალეოლოგოსთა ეპოქის ძეგლებში ვხედავთ (ბედია, მარტვილი, ლიხნე, წალენჯიხა და სხვ.). მონუმენტურობის შეგრძნებით სხალთის მოხატულობა ყველაზე მეტად წალენჯიხის მხატვრობასთან იჩენს სიახლოვეს. სხალთის მხატვრობისათვის სახასიათო ტექტონიკურობა, როგორც ზემოთ დავინახეთ, ემორჩილება მოხატულობის დინამიკური და „ხალიჩისებური„ გადაწყვეტის პრინციპს. ფიგურული კომპოზიციებითა და არქიტექტურულ–პეიზაჟური ფონით გადატვირთული რეგისტრები, საერთო ჰორიზონტალური წყობის მიუხედავად, განსაზღვრავენ სხალთის ფერწერული ანსამბლის ძალზე დინამიკურ და დაქუცმაცებულ ხასიათს. სწორედ ეს ერთგვარი „დატვირთულობა„ და დაწვრილმანება განასხვავებს მას გვიანი ხანის ქართული კედლის მხატვრობის ძეგლებისათვის სახასიათო ტექტონიკურობისაგან (ალვანი, გრემი, ნეკრესი, გელათის წმ. გიორგი – XVI ს. და სხვ). ამდენად, სხალთის ფერწერული ანსამბლის გააზრებულ კომპოზიციურ გადაწყვეტაში ჩანს ოსტატის შემოქმედებითი მიდგომა ეპოქის მხატვრული მოთხოვნებისა და ქართული ფერწერის ტრადიციების მიმართ. ზემოთ აღნიშნული თავისებურებანი მეტ–ნაკლებად ახასიათებს ქართული მონუმენტური ფერწერის პალეოლოგოსთა სტილის ნიმუშებს, სადაც, სხალთის მხატვრობის მსგავსად, წამყვანია მოხატულობის საერთო სისტემის მხატვრული მთლიანობის რღვევის, დინამიკურობისა და დაქუცმაცების ტენდენცია (ბედია, ლიხნე, მარტვილი, სორი, წალენჯიხა, ხობის ვამეყ დადიანის ეკვდერი, ნაბახტევი და სხვ.).

სხალთის მხატვრობაში ორნამენტი არ ასრულებს მოხატულობის მაორგანიზებელი ელემენტის როლს და მას, ძირითადად, არქიტექტურული დეტალების შემამკობელი ფუნქცია ეკისრება. სცენები და რეგისტრები სხალთაში, უმთავრესად, ვიწრო წითელი ზოლით გამოიყოფა, თუმცა ადგილი აქვს ზოგიერთი სცენის ორნამენტული სარტყელით აქცენტირებასაც. მაგალითად, საკურთხევლის კონქის კომპოზიცია აფსიდის კედლის მხატვრობისაგან გამოყოფილია ლავგარდანზე გაყოლებული მოტივით. ასეთივე გადაწყვეტას ვხედავთ ლიხნესა და სორის



სურ. 30. კამარის საბჯენი თაღების ორნამენტული მოტივები.



სურ. 31. კამარის საბჯენი თაღების ორნამენტული მოტივები.

მოხატულობაში,[580] რაც, თავის მხრივ, წინარე ხანის ტრადიციების გამოვლინება უნდა იყოს. ორნამენტის, როგორც მოხატულობის მაორგანიზებელი ელემენტის შესუსტების პროცესი, XII ს-ის დასასრულისა და XIII ს-ის ქართულ ფერწერაში მიმდინარეობს, XIV–XV სს-ის ნიმუშებში მას ეს ფუნქცია თითქმის მთლიანად დაკარგული აქვს, თუმცა ზოგიერთ ძეგლში, მაგალითად, წალენჯიხის მოხატულობაში ეს ტრადიცია ნაწილობრივ შენარჩუნებულია.[581]

სხალთის მოხატულობის ერთ-ერთ თავისებურებას წარმოადგენს ფართო ორნამენტული სარტყელი, რომელიც დასავლეთ კედელზე სარკმლების თაღებსა და კედლის სიბრტყეს მოიცავს და „დღე განკითხვის„ კომპოზიციის ცენტრალურ ჯგუფს ზედა სცენებისაგან გამოყოფს. მნიშვნელოვანია, რომ ეს სარტყელი არის კედლის ცენტრალურ ნაწილში ზედა სარკმლის შეჭრით გამოწვეული რეგისტრთაშორისი პაუზის შევსების საშუალება. ფართო ჩარჩოში ჩასმული ეს ორნამენტული სარტყელი თავისი მნიშვნელობით ფიგურულ გამოსახულებებს უტოლდება და გარკვეული დამოუკიდებელი მხატვრული გამომსახველობით გამოირჩევა. ორნამენტის ასეთ სახეებს ვხედავთ წალენჯიხის, ხოლო უფრო მოგვიანებით – ვარძიის ანანაურის მოხატულობაში.[582] საერთოდ, სხალთის მოხატულობაში გამოხატული „სიცარიელის შიში„ თითქმის ყველგან ბადებს ნაირფეროვანი ორნამენტული მოტივების ხალიჩას, რაც საერთო გადაწყვეტის დინამიკურობასთან ერთად, აძლიერებს მოხატულობის დეკორატიულ ხასიათს. ძეგლის მხატვრობაში მოტივთა მრავალფეროვნება ნაწილობრივ სამსაფეხურიან პილასტრთა წახნაგების „მრავალრიცხოვანებითაც„ არის განპირობებული. ოსტატები ერიდებიან ერთიდაიგივე მოტივის ხშირ გამეორებას და გვთავაზობენ მრავალსახოვან ფორმებს. სხალთის ფრესკებზე სხვადასხვა სიდიდისა და ტონალური გადაწყვეტის მქონე ორ ათეულზე მეტი სახის მოტივია გამოყენებული. ორნამენტული მოტივები გამოირჩევა ნათელი, რამდენადმე მაჟორული ჟღერადობით. ფერთა გამაში სჭარბობს ცისფერი, წითელი, ღია მწვანე და ნარინჯისფერი ტონები. მოხატულობის სისტემაში ორნამენტის განაწილების ასეთივე პრინციპი შეინიშნება XIV–XV სს-ის ძეგლებშიც.

სხალთაში ორნამენტის ძირითად ჯგუფს შეადგენენ დამოუკიდებელი მოტივები, რომლებიც ლენტებად არიან გაშლილი პილასტრთა პროფილებზე და ნათელი ფერთა გამით დეკორატიულ გამომსახველობას ანიჭებენ ფრესკებს. სხალთაში წარმოდგენილი ორნამენტული მოტივები შეიძლება რამდენიმე ჯგუფად დაიყოს.

მცენარეული მოტივები:

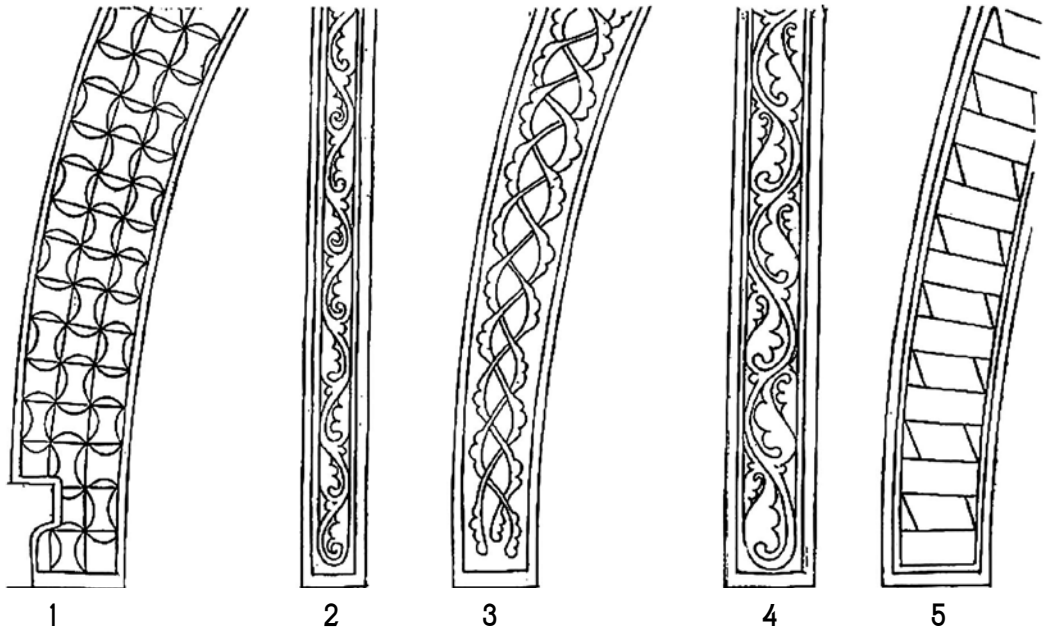
ა) ცალკე ჯგუფს შეადგენს ფოთლოვანი ღეროს ტალღისებური დინებით მიღებული ორნამენტი, რომელიც ფართოდაა გავრცელებული შუა საუკუნეების ქართულ ხელოვნებაში.[583] ეს მოტივი პილასტრთა წახნაგებზე და დასავლეთი კარის თაღზეა გამოსახული. იგი გვხვდე-

580 Л. Шервашидзе, Средневековая монументальная живопись в Абхазии, с. 78; ი. ჭიჭინაძე, სორის მოხატულობა, გვ. 15, 17–18.

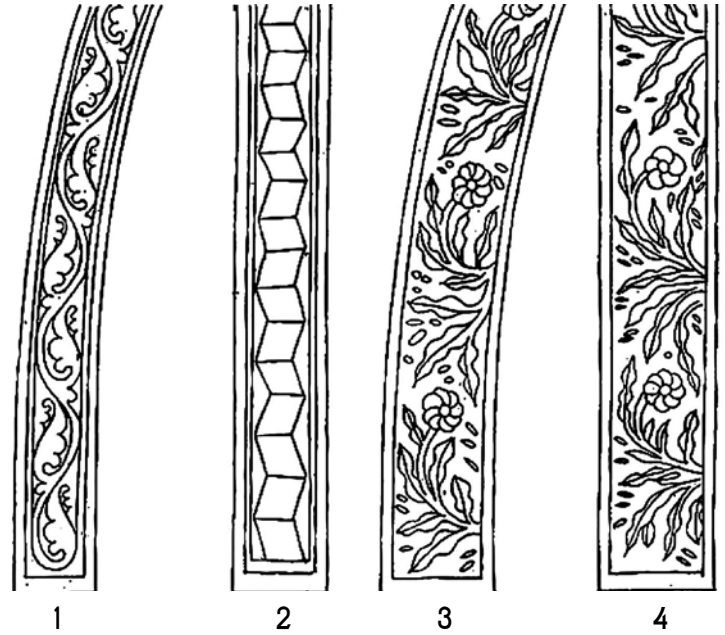
581 წალენჯიხაში ორნამენტული სარტყელი ორ თანაბარ ნაწილად ყოფს კამარებზე გამოსახულ ფრესკებს. – იხ. И. Лордкипанидзе, Роспись в Цаленджиха, с. 136-137.

582 И. Лордкипанидзе, Роспись в Цаленджиха, с. 137; ა. კლდიაშვილი, ვარძიის ანანაურის მოხატულობანი, გვ. 122–123.

583 Т. Вирсаладзе, Роспись Земо Крихи, с. 150.



სურ. 32. კამარის საბჯენი თაღების ორნამენტული მოტივები.



სურ. 33. კამარის საბჯენი თაღების ორნამენტული მოტივები.

ბა წვრილი ზოლით შემოსაზღვრულ როგორც ვიწრო, ისე ფართო სიბრტყეებზე. აღნიშნული ორნამენტი არ გამოირჩევა ფერწერულობით. იგი ორი ძირითადი ტონის – ლურჯისა და მონაცრისფრო-თეთრის შეხამებაზეა აგებული (ილ.90). კონტურის პარალელურად გავლებული თეთრი ხაზი გამომსახველობას ანიჭებს მოტივს. ფოთლის სტილიზებული, დაწვრილმანებული კბილანისებური ფორმები განასხვავებს სხალთის მოტივს უფრო დენადი ნახატის მქონე „კლასიკური„ ორნამენტებისაგნ, რომელთაც უფრო მეტად XI-XII სს-ის ძეგლებში ვხვდებით (ზემო კრიხი, ატენი, ფავნისი და სხვ.). სხალთაში გვხვდება ამ მოტივის რამდენიმე ვარიანტი: 1. დიდი ზომის ფოთლები ნაკლებად სტილიზებული ნახატით; 2. დამატებითი წანაზარდების მქონე ფოთლები (სურ. 30-5, 31-1,6; 33-1); 3. ღეროს ზიგზაგისებურ დინებაში ჩართული საპირისპირო მიმართულებით განლაგებული ფოთლები (სურ. 32-4), რომლის მსგავს ვარიანტს ვარძიის მოხატულობაში ვხვდებით.[584] აღნიშნული მოტივის სტილიზებულ-ფოთლოვანი ვარიანტები ხშირად გვხვდება ლიხნეს,[585] უბისის,[586] საფარის წმ. საბას მოხატულობაში[587] და სხვა. ამ მოტივს სხალთაში შედარებით მოკრძალებულ ადგილებში ვხედავთ, მაშინ, როცა უფრო ადრეულ ძეგლებში (ატენი, კრიხი, ფავნისი და სხვ.) მას მოხატულობის მაორგანიზებელი ელემენტის მნიშვნელობა ენიჭება, ფართო სარტყელზე გამოისახება და უფრო მოქნილი ფორმებით, ნახატის თავისუფალი დინებითა და მეტი გამომსახველობით ხასიათდება. ეს მოტივი XI საუკუნიდან ფართოდაა გავრცელებული ქართულ და ბიზანტიურ მხატვრობაში. [588]

ბ) სხალთის მოხატულობაში წარმოდგენილი მცენარეული მოტივებიდან ცალკე ჯგუფს ქმნის თავისუფალი სქემის მქონე ორნამენტები, რომლებიც განსაკუთრებული დეკორატიული გამომსახველობით გამოირჩევიან. ეს მოტივები ძირითადად ფოთლოვან-ყვავილოვანი ღეროს თავისუფალი, უსისტემო, ზიგზაგისებური დინებით იქმნება. ასეთია: მოთეთრო-ნაცრისფერ ფონზე გამოსახული მუქი მწვანე კონტურით შემოსაზღვრული წითელი ფერის ღეროს დინებით, ფართო „შუბისებური„ ყვავილებისა და კონტრასტული ფერებით გადმოცემული მწვანე ფოთლების კომბინაციით მიღებული მოტივი.

გ) განსაკუთრებულად გამომსახველია დასავლეთი კედლის ფართო სარტყელზე წარმოდგენილი მსგავსი მოტივი, რომელიც შედგენილია მრგვალი მრავალფურცლოვანი წითელი ყვავილებისა და ხშირფოთლოვანი ღეროების თავისუფალი დინებით. ორნამენტის დეკორატიულობას აძლიერებს თავისუფალ ადგილებში ჩართული მწვანე და წითელი „წვეთები„ (სურ. 21,22, 33-3-4, ილ. 89).

დ) საინტერესო კონფიგურაციით გამოირჩევა აღმოსავლეთი თაღის პროფილზე წარმოდგენილი ორნამენტი, რომელიც მცენარეული მოტივის ძალზე სტილიზებულ სახეს იძლევა და შუა ღერძის ორივე მხარეს კბილანებიანი ღეროების ზიგზაგისებურ დინებაში ჩართული „გულისებური„ ფორმების კომბინაციით მიიღება. თეთრ ფონზე წითელი ფერით დაწერილი ეს

584 გ. გაფრინდაშვილი, ვარძია, ტაბ. 120.

585 Л. Шервашидзе, Средневековая монументальная живопись в Абхазии, с. 147-148.

586 შ. ამირანაშვილი, უბისის ფრესკები, ტაბ. 61.

587 გ. ხუციშვილი, საფარის კედლის მოხატულობა, ფოტო.

588 გვხვდება კიევის სოფიის, დაფნის და სხვ. მოხატულობაში. – იხ.: В. Лазарев, История ..., таб. 115, 120-а, 164, 165.

იშვიათი ორნამენტი დენადი, მოქნილი ნახატით იქცევს ყურადღებას. მცენარეული მოტივების ასეთ სტილიზებულ სახეებს საფარის წმ. საბას მოხატულობაში ვხვდებით (ილ. 92).

გეომეტრიული მოტივები:

ა) ტრადიციული მოტივია დასავლეთი პილასტრის ვიწრო პროფილზე გამოსახული ე. წ. „ტიხრული„, ანუ „გოფრირებული„ ორნამენტი (სურ. 33-2). მოტივის ფონი ლურჯია, ხოლო საფეხურები წითელი და თეთრი. სამხრეთი ნიშის თავზე გვხვდება ამ მოტივის სახენაცვალი ფორმა – საფეხურების ორმხრივ-დიაგონალური შემაღლების გარეშე. „გარმონისებური„ წყობისაგან განსხვავებით, აქ ვერტიკალურ წითელ საფეხურს დიაგონალურად ემიჯნება თეთრი (სურ. 32-5). ბიზანტიურ ხელოვნებაში აღნიშნული ორნამენტი ადრეშუასაუკუნეების ხანიდან გვხვდება.[589] ეს ორნამენტი ფართოდაა გავრცელებული ქართულ კედლის მხატვრობაში, სადაც მას ასევე ეკისრება დიდი მნიშვნელობა მოხატულობის ორგანიზებაში (ზემო კრიხი,[590] ატენი,[591] ფავნისი,[592] ტიმოთესუბანი,[593] ნაბახტევი,[594] ბუგეული, ჭალა, მარტვილი, გელათი[595] და სხვ.). სხალთის მოტივის კონტრასტული ფერები (წითელი, ლურჯი, თეთრი) მაჟორული ჟღერადობით ეხმიანება მოხატულობის კოლორიტს და განსხვავდება უფრო თავშეკავებული ფერადოვანი გადაწყვეტის მქონე მოტივებისაგნ (გელათი – XVII ს-ის მოხატულობის ფენა). სიჭრელით ხასიათდება ეს ორნამენტი ნაბახტევის მოხატულობაში, სადაც საფეხურების ყვითელი, მწვანე და წითელი ტონები და წითელი ფერის გრადაცია გარკვეულ სივრცულობას ანიჭებს ორნამენტს. სხალთის მოტივი კი აგებულია უფრო მარტივად, ფერთა გრადაციებისა და პარალელური ზოლების გარეშე, რაც ორნამენტის სიბრტყობრივ ხასიათს განსაზღვრავს.

ბ) მარტივი სტრუქტურისაა ორყურა „ყვავილოვანი„ კვანძებით შეერთებული რომბების მოტივი. ამ ორნამენტის დეკორატიულ გამომსახველობას ფერთა შეხამება, ლურჯ ფონზე გამოსახული ნაცრისფერი რომბების შუაგულში ჩართული ვარდისფერი და ყვითელი ტონების მონაცვლეობის რიტმი განსაზღვრავს (სურ. 31-2).

გ) გამომსახველია ოთხკუთხედებში ჩაწერილი სხვადასხვა ფერის ნახევარწრეების კომბინაციით მიღებული ორნამენტი. მონაცრისფრო-ლურჯ ფონზე მწვანე, ნარინჯისფერი, ყვითელი სინუსოიდური მრუდების რიტმი განსაზღვრავს მოტივის დინამიკურ-დეკორატიულ ხასიათს. შესაძლებელია, ამ მოტივის მიმზიდველობამ განაპირობა მისი სატრიუმფო თაღზე მოთავსება (სურ. 32-1, ილ. 91). ამ ორნამენტს ანალოგი XIV-XV სს-ის ძეგლებში მოეპოვება. იგი გვხვდება სორის, ცხავატის მოხატულობაში. სხალთასთან შედარებით ცხავატის მოტივის მუქი, მკვეთრად კონტრასტული ფერები (ლურჯი ფონი, წითელი, შინდისფერი და თეთრი რკალები) ნაკლებად საზეიმო განწყობილებას ქმნის, წრეების კონტური კი უფრო გრაფიკული და ხისტი ხაზითაა შესრულებული.[596] ასეთივე მოტივს განსხვავებული ფერთა შეხამებით ვხვდებით სკოვოროდას მოხატულობაში.[597]

დ) ჭადრაკული ორნამენტი გვხვდება აფსიდის სარტყელსა და დასავლეთ კედელზე. აფსიდში გამოსახული ორნამენტი მოტივის უფრო რთული ვარიანტია, იგი სამ ჰორიზონტალურ რიგში მონაცვლეობით განაწილებული ნარინჯისფერი და ლურჯი კვადრატებისაგან შედგება, კვადრატებში კი რომბულად ჩახატულია წითელი და თეთრი ოთხყურა ყვავილები. ფერთა შეხამება დეკორატიულ გამომსახველობას ანიჭებს ამ სტატიკურ მოტივს.

ე) სხალთაში, დასავლეთ კედელზე გვხვდება ამ მოტივის უფრო მარტივი სახე, რომელიც თეთრი და წითელი კვადრატების ჭადრაკულ მონაცვლეობას ემყარება.

ვ) ვერტიკალურად ასხმული სხვადასხვა ზომისა და ფორმის რომბების კომბინაციით შექმნილი ორნამენტი: ნაცრისფერ ფონზე წითელი ნახატით შესრულებული მოგრძო რომბები შევსებულია თანმიმდევრულად განაწილებული მოყვითალო-ნარინჯისფერი და მწვანე ტონებით, ხოლო უფრო განიერი რომბები კი დიაგონალურად გადამკვეთი მწვანე და ყვითელი ლენტებით. ორნამენტის სტრუქტურა მარტივია, ნახატი კი ხისტი და თავისუფალი (სურ. 30-4).

ზ) დიაგონალებით გაყოფილი კვადრატის სამკუთხედებში ჩაწერილი წითელი და შავი სამკუთხედების მოტივი გამოსახულია დასავლეთი პილასტრის წახნაგზე. ორნამენტი ხასიათდება გრაფიკული გადაწყვეტით.

შერეული მოტივები:

ა) საპირისპირო მიმართულებით შეწყვილებული გულის ფორმაში ჩაწერილი პალმეტის მოტივი. თეთრ ფონზე დაწერილი ლურჯი „გულები„ და წითელი პალმეტები დეკორატიულ გამომსახველობას ანიჭებენ მოტივს. არაზუსტი, უთანაბრო ფორმების მონაცვლეობის რიტმი და ხისტი ნახატი განსაზღვრავს მოტივის გრაფიკულ ხასიათს (სურ. 30-1).

ბ) ასეთივე ტიპის განსხვავებული სახეა გვერდულად, დაფერდებულად გამოსახულ „გულის„ ფორმებში ჩართული სამყურას მოტივი, რომელიც, ძირითადად, ორი ტონის – ლურჯისა და მონაცრისფრო თეთრის შეხამებითაა მიღებული (სურ. 31-5). ეს ორნამენტი ნაკლებად გამომსახველია. ასეთი ფორმების კომბინაციით შექმნილი მოტივები ფართოდაა გავრცელებული XIII-XIV სს-ის ქართულ და ბიზანტიურ ხელოვნებაში (ახტალა, სორი,[598] წალენჯიხა,[599] გელათის წმ. გიორგი, გრადაცი, კაჭრიე ჯამე, სოპოჩანი, ლევიშკა, გრაჩანიცა, დეჩანი, დონა კამენიცა,[600] სკოვოროდა[601] და სხვ.).

589 В. Лазарев, Мозайки Софии Киевской, с. 83; В. Лазарев, История ..., таб. 164, 165; Л. Лифшиц, Монументальная живопись Новгорода, таб. 10, 51, 73, 85 .

590 Т. Вирсаладзе, Роспись Земо-Крихи, с. 154, таб. 46-47,52,55,58.

591 თ. ვირსალაძე, ატენის სიონის მოხატულობა, ტაბ. 17,18, 31, 62.

592 Е. Привалова, Павниси, с. 38-39.

593 Е. Привалова, Роспись Тимотесубани, с. 104, рис. 45.

594 ი. ლორთქიფანიძე, ნაბახტევის მხატვრობა, გვ. 49, ტაბ. 38-1.

595 რ. მეფისაშვილი, თ. ვირსალაძე, გელათი, ტაბ. 70.

596 ფონდის „ღია საზოგადოება – საქართველო“ ეროვნული კულტურული მემკვიდრეობის პროგრამა (1997 წ.), ტაბ. 88.

597 В. Н. Лазарев, Росписи Сковородского монастыря в Новгороде, с. 228.

598 ი. ჭიჭინაძე, სორის მოხატულობა, გვ. 21.

599 И. Лордкипанилзе, Роспись в Цаленджиха, таб. 8, 54, 62.

600 В. Лазарев, История …, таб. 284, 309-310.

601 Л. Лифшиц, Монументальная живопись Новгорода, таб. 356.

გ) კვადრატში დიაგონალების გადაკვეთით მიღებულ სამკუთხედებში ჩაწერილი სამყურას მოტივი, რომელიც, ძირითადად, დასავლეთ კედელზე გვხვდება. ამ მოტივის ფერთა გამაც ჭრელია. თეთრი კვადრატების წითელი და თეთრი დიაგონალები, ლურჯ სამკუთხედებში ჩართული თეთრი, მწვანე და ყვითელი ტონების მონაცვლეობით დაწერილი სამყურა ფოთლები ცხოველხატულობას ანიჭებს ამ მოტივს.

ცალკე ჯგუფს ქმნიან ურთიერთგადამკვეთი ლენტებისაგან შედგენილი მოტივები:

ა) ტალღოვანი კონტურის მქონე მწვანე და წითელი ლენტების რომბისებური დინებითა და მათი გადაკვეთის ადგილებში ჩართული წანაზარდებიანი სამყურა ყვავილებით შედგენილი ორნამენტი. მწვანე კონტურული ნახატით შემოსაზღვრული ლენტები ნათლად იკითხება მოთეთრო-მონაცრისფრო ფონზე. ლოკალური ფერები განსაზღვრავს მოტივის სიბრტყობრივ ხასიათს. არაზუსტი, ტალღოვანი ნახატი, სხვადასხვა ზომის რომბების მონაცვლეობის რიტმი თავისუფალ გადაწყვეტას ანიჭებს მოტივს (სურ. 30-3).

ბ) მარტივი სტრუქტურისა და სიბრტყობრივი ხასიათისაა სამი ურთიერთგადამკვეთი ლენტის დინებით მიღებული ორნამენტი. წითელი, მწვანე და ნარინჯისფერი ლენტები ზიგზაგისებურად მიედინებიან. მათი კბილანებიანი კონტური მცენარეული ღეროს სქემატურ და სტილიზებულ სახეს ქმნის (სურ. 31-4, 32-3). ასეთი მოტივები პოპულარულია XIII ს-დან (ახტალა), გვხვდება პალეოლოგოსთა (დავით ნარინის ეკვდერი, სორი, უბისი, წალენჯიხა, ნაბახტევი და სხვ.) და პოსტპალეოლოგოსთა ეპოქის ძეგლებში (ნინოწმინდა, ხაშმის სამება – XVII ს. და სხვ.). ამ ორ ჯგუფს შორის განსხვავება მოტივის ინტერპრეტაციაშია. პალეოლოგოსთა ხელოვნების ნიმუშებში თითოეული ლენტის ფერის გრადაცია განსაზღვრავს ორნამენტის სივრცულ, ილუზორულ ხასიათს,[602] ხოლო გვიანდელ ძეგლებში კი ფერთა გრადაციის გარეშე განაწილება განაპირობებს მოტივის სქემატურ-სიბრტყობრივ ხასიათს.[603] მაგალითად, ნაბახტევის მოხატულობაში ორი ურთიერთგადამკვეთი ლენტისაგან შედგენილი ორნამენტი თითქოს ჰაერითაა სავსე. ეს შთაბეჭდილება ნაბახტევში ფერთა გრადაციით მიიღწევა, წითელი, ღია წითელი, ვარდისფერი და მწვანე, ღია მწვანე და მომწვანო-ნაცრისფერი ტონების თანდათანობითი გადასვლა ერთმანეთში ილუზორულ ხასიათს ანიჭებს ორნამენტს, რასაც ასევე აძლიერებს ამ ელემენტებისაგან შემდგარი წრეების ცენტრში გავლებული წვრილი თეთრი ხაზი. სხალთის მხატვრობაში ლენტების დინებით შექმნილი მოტივების ლოკალური ფერები განსაზღვრავს მოტივის სიბრტყობრივ გადაწყვეტას და გვიანდელი ხანისათვის დამახასიათებელ ნიშანთვისებას მოასწავებს.

გ) მონაცრისფრო-თეთრ ფონზე ყვითელი და მწვანე ლენტების რომბისებური დინებით მიღებული მოტივიც სიბრტყობრივი გადაწყვეტით ხასიათდება (სურ. 31-3). სტიქიური, არაზუსტი ნახატი, არათანაბარი, უსწორმასწორო ფორმები არღვევენ ორნამენტის სტრუქტურას და ზერელე იერს ანიჭებენ მას, თუმცა რომბებში ჩაწერილი ვარდისფერი ლაქები და ორნამენტის ვარდისფერივე სარტყელი მაინც მაჟორულ ჟღერადობასა და დეკორატიულ გამომსახველობას ანიჭებს ამ მოტივს.

602 ასეთივე ფორმებია კალენიჩისა და სტუდენიცის მოხატულობაში.

603 ი. ლორთქიფანიძე, ნაბახტევის მხატვრობა, გვ. 49-50, ტაბ. 38.

დ) შავი ნაკეცებით მოდელირებული აფსიდის ნაცრისფერი ფარდა მორთულია შინდისფერი რომბებისა და ნარინჯისფერი წრეების კომბინაციით მიღებული ორნამენტებით. ასეთივე მოტივები გვხვდება პალეოლოგოსთა ხელოვნების ძეგლებში. ანალოგიური ორნამენტებით მორთული ფარდა ტრაპიზონის აია სოფიის სამრეკლოს სამლოცველოს მოხატულობაშია გამოსახული.[604]

ორნამენტები ჩართულია სცენებში არქიტექტურული კონტრუქციებისა და ავეჯის ღიობებისა თუ „ჩუქურთმის„ შესამკობად. საინტერესოა კომპოზიციებში გამოსახული ქსოვილების ორნამენტული მორთულობაც, რომლებიც დეკორატიული ჟღერადობით აცოცხლებენ ლოკალურ ფერთა ზედაპირს: წითელი წინწკლები და ზიგზაგები ამკობს ჰეტიმასიაზე გადაფარებულ თეთრ ქსოვილს (შინდისფერი მუთაქა კი მოდელირებულია შავი და მწვანე ფერის მონასმებით); მოწითალო-შინდისფერი ფოთლოვანი მოტივები აერთიანებდა აფსიდში გამოსახულ მედალიონთა რეგისტრს; ორნამენტებით იყო შემკული „იერუსალიმს შესვლის„ კომპოზიციაში ერთ-ერთი მამაკაცის მოსასხამი; ძვირფასი თვლების მოტივითაა მორთული მოგვთა კაბები და თავსაბურავები „შობის„ კომპოზიციაში და სხვ.

ამდენად, სხალთის მოხატულობაში ორნამენტის განთავსების ხასიათი, ერთი მხრივ, გარკვეული სცენების აქცენტირებისა და, მეორე მხრივ, არქიტექტურული ფორმების დეკორატიული მორთვის პრინციპს ემყარება. ორნამენტის განაწილების ხასიათი, ნათელი ფერადოვანი გამა და მაჟორული ჟღერადობა ხაზს უსვამს მოხატულობის დეკორატიულ ხასიათს და სიახლოვეს XIV-XV სს-ის ქართული მონუმენტური ფერწერის ნიმუშებთან იჩენს. სხალთის მხატვრობაში, ისევე, როგორც XIV ს-ის ლიხნეს, სორის, წალენჯიხის და სხვ. მოხატულობებში, ვლინდება ორნამენტის როგორც წმინდა დეკორატიული, ასევე ნაწილობრივ მაორგანიზებელი ელემენტის ფუნქცია. პალეოლოგოსთა ხელოვნების ნიმუშებში მოეპოვება პარალელები სხალთაში წარმოდგენილ ფართო ორნამენტული „ფრიზების„ მოტივს, რომლებიც თავიანთი მნიშვნელობით უთანაბრდება ფიგურულ გამოსახულებებს.

სხალთის მოხატულობაში გვხვდება მცენარეული, გეომეტრიული, შერეული სახის და ურთიერთგადამკვეთი ლენტების დინებით მიღებული ორნამენტები. წარმოდგენილია როგორც ფართოდ გავრცელებული ორნამენტული სახეები (ფოთლოვანი ღეროს მოტივი, „გოფრირებული„ ორნამენტი), ასევე ფორმები, რომელთაც პარალელები, ძირითადად, პალეოლოგოსთა ხელოვნების ნიმუშებში მოეპოვება (თავისუფალი სქემის მქონე ყვავილოვანი მოტივები, ოთხკუთხედებში ჩაწერილი სხვადასხვა ფერის ნახევარწრეების, რომბების, „გულის ფორმებში„ ჩართული ყვავილის კომბინაციით მიღებული მოტივები და სხვ.).

საყურადღებოა, რომ სხალთაში არ გვხვდება ორნამენტის სივრცობრივად, ილუზორულად გადაწყვეტილი სახეები, რომლებიც განსაკუთრებით პოპულარულია პალეოლოგოსთა ეპოქის ქართულ ნიმუშებში (გელათის დავით ნარინის ეკვდერი, სორი, უბისი, ხობის ვამეყ დადიანის ეკვდერი, ნაბახტევი). ორნამენტის ილუზორული სახეები არ გვხვდება ლიხნეს, საფარის წმ. საბას და სხვ. მოხატულობებში, თუმცა შევნიშნავთ, რომ ამ ძეგლებში არც არის შერჩეუ-

604 A. Bryer, D. Winfild, The Byzantine monyments ...„fig. 69.

ლი ორნამენტის ისეთი სახეები (მხედველობაშია ურთიერთგადამკვეთი ლენტების კომბინაციით მიღებული მოტივები), რომელთა გადაწყვეტა, ამ ეპოქაში, უმთავრესად, ილუზორული ფორმების შექმნას ითვალისწინებდა. სხალთის მოხატულობაში თვალსაჩინოა ორნამენტის ილუზორული ფორმებისადმი ინტერესის დაკარგვა, რაც, ერთი მხრივ, ორნამენტისადმი ტრადიციული დამოკიდებულების, სიბრტყობრივ-დეკორატიული მოტივებისადმი უპირატესობის მინიჭებისა და, მეორე მხრივ, გვიანი ხანის ძეგლებისათვის დამახასიათებელი თავისებურებების გამოხატულება უნდა იყოს. ე. ი. სხალთაში ადგილი აქვს სივრცობრივი ორნამენტული სახეების შეგნებულ იგნორირებას, რაც, თავის მხრივ, ქართული ხელოვნების ტრადიციების თავისებურებათა გამოხატულებად უნდა მივიჩნიოთ.

სხალთის მოხატულობაში წარმოდგენილი თითოეული კომპოზიცია, კამარაზე შეწყვილებულად გამოსახული სცენები დამოუკიდებელი გადაწყვეტით ხასიათდება. თითოეული მათგანი ჩაკეტილი კომპოზიციური აგებით, მისთვის კუთვნილი პეიზაჟურ-არქიტექტურული ფონით, ფიგურათა ცენტრისაკენ მიმართული მოძრაობებით, საერთო ხაზობრივი და ფერთა მონაცვლეობის გაწონასწორებული რიტმით ერთიანდება. მოძრაობის ხასიათი სცენებში, უმთავრესად, ერთმანეთისაკენ მიმართული პერსონაჟთა ჯგუფების წონასწორობისა და ცენტრისაკენ სწრაფვის პრინციპს ემყარება.

„ლაზარეს აღდგინებისა„ და „იერუსალიმს შესვლის„ ჰორიზონტალური აგებულების მქონე კომპოზიციებში ფიგურათა მჭიდრო ჯგუფები ერთმანეთისაკენ არიან მიმართული (სურ. 13-14). აქ კომპოზიციათა ცენტრის ხაზგასმას ემსახურება არა მარტო ფიგურული ჯგუფების მიმართულება, არამედ სხვა ნაწილებიც – მთის დაქანებული ფერდობები, ხუროთმოძღვრული ნაგებობები, ხის გადახრილი გამოსახულება და სხვ. სიმეტრიული გადაწყვეტისაა „ჯოჯოხეთს წარმოტყვევნის„, „ოცდაათი ვერცხლი იუდასათვის„ სცენები (სურ. 16).

კომპოზიციური აგების წრიული ხასიათით გამოირჩევა „მირქმის„, „ნათლისღების„, „ქრისტეს შეპყრობის„, „გარდამოხსნის„, „დატირებისა„ და „საიდუმლო სერობის„ კომპოზიციები (სურ. 12,15). ამ რიტმის შექმნას ხელს უწყობს არა მარტო ფიგურათა მოძრაობის ხასიათი, არამედ ფონზე გამოსახული მთის მასივების მიმართულებაც. „საიდუმლო სერობის„ კომპოზიციაში ფიგურათა განთავსებისა და მოძრაობის რიტმი სცენის მარცხნივ, მაცხოვრის ფიგურით იწყება, თანმიმდევრულად გადადის მარჯვნივ, მაგიდის ირგვლივ მსხდომარე მოციქულებზე და ვლავ მარცხენა კუთხეში სრულდება. მოციქულთა პოზები და ჟესტებიც ასევე სცენის წრიულ აგებას უწყობს ხელს. ამ მხრივ აღსანიშნავია მაგიდის წინა პლანზე მჯდომარე პეტრეს გამოსახულება, რომლის პოზა და ქრისტესაკენ მიმართული ჟესტი სწორედ კომპოზიციის წრიული რიტმის მიღწევას უწყობს ხელს. სცენების ასეთი წრიული აგების პრინციპი სახასიათოა XIV-XV სს-ის ქართული ფერწერის ნიმუშებისათვის (წალენჯიხა, ნაბახტევი და სხვ.).

გვერდიგვერდ, გამყოფი ზოლის გარეშე გამოსახული სცენები ერთმანეთისაგან გარკვეული სივრცული პაუზით, ან რაიმე დეტალით გამოიყოფა. ყველგან სიუჟეტები ერთმანეთისადმი საპირისპიროდაა მიმართული და ზურგშექცეული ფიგურებით გამიჯნული. განთავსების ასეთი ხერხი, კომპოზიციათა ჩაკეტილ, დასრულებულ გადაწყვეტასთან ერთად, სცენების „იზოლირებას„ უწყობს ხელს. რამდენადმე განსხვავებული მიდგომა ჩანს „ჯოჯოხეთად შთასვლისა„ და „ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნის„ კომპოზიციების დაკავშირებაში, სადაც სიუჟეტები უწყვეტად გადადიან ერთმანეთში (სურ. 16). მათი გაერთიანება სცენებს შორის არსებულ ინტერვალში ორივე სიუჟეტისათვის აუცილებელი ანგელოზთა დასის გამოსახვით მიიღწევა. კომპოზიციური აგების სიმეტრიულობისა და სცენებს შორის არსებული სივრცული ცეზურის მიუხედავად, ერთმანეთის გვერდით გამოსახული მცირე ზომის კომპოზიციები გადატვირთულობისა და დაწვრილმანების შთაბეჭდილებას ქმნის. ზოგიერთი სცენა („შობა„, „ლაზარეს აღდგინება„, „იერუსალიმს შესვლა„, „საიდუმლო სერობა„ და სხვ.) ხასიათდება შემადგენელი ნაწილებისა და დეტალების მრავალფეროვნებით. როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, პერსონაჟებთან ერთად დიდი ადგილი ეთმობა არქიტექტურულ და მთიან პეიზაჟს, რომელიც პირობითი, „კონკრეტული„ გარემოს შექმნასთან ერთად კომპოზიციათა გაერთიანების საშუალებადაც წარმოგვიდგება და კამარის მთელ სიგრძეზე, უწყვეტ ხალიჩასავით, ფონად ედება ფრესკებს. დინამიკას აძლიერებს ერთ რეგისტრში გაერთიანებული სცენების ასიმეტრიული განთავსებაც. მაგალითად, კამარის ჩრდილოეთ ფერდზე ქვედა რეგისტრში წარმოდგენილი „პეტრეს უარყოფის„ კომპოზიციას ეთმობა უფრო მეტი არე, ვიდრე უფრო მრავალფიგურიანი „ქრისტეს შეპყრობის„ სცენას; ასეთივე ასიმეტრიული განაწილების პრინციპს ვხედავთ სხვაგანაც: „კაიაფას სამსჯავროსა„ და „ჯვრის ბიძგის„, „ჯოჯოხეთად შთასვლისა„ და „ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნის„ კომპოზიციების განლაგებაში და სხვ. როგორც ზემოთ ვნახეთ, კომპოზიციების ასეთი „ნარატიული„ განთავსება, ერთმანეთში შეჭრა ახასიათებს უბისის ფრესკებს და ფერწერულ ხატებს.

პალეოლოგოსთა სტილის ნიშნები ნათლად ვლინდება ზოგიერთი სცენის აგებაში. რთული სტრუქტურით გამოირჩევა „შობის„ სცენა, სადაც დამოუკიდებელ ჯგუფებად წარმოდგენილი პერსონაჟები ერთმანეთისაკენ მიმართული მოძრაობებითა და ჟესტებით ერთიანდებიან, თუმცა აქაც, ისევე როგორც შუა საუკუნეების ფერწერის სხვა ნიმუშებში, ეპიზოდებს შორის კავშირი გარეგნულ ხასიათს ატარებს. „შობის„ კომპოზიციაში ფიგურული ჯგუფების მრავალრიცხოვანება, მჭიდრო წყობა გადატვირთულობისა და „ქაოტურობის„ შთაბეჭდილებასაც კი ქმნის.

ამდენად, სცენები სხალთის მოხატულობაში გამოირჩევა დასრულებული კომპოზიციური აგებით, ფიგურებისა და ფონის ელემენტების წონასწორობით, ხშირად – პალეოლოგოსთა ეპოქის ნიმუშებისათვის დამახასიათებელი წრიული ან უფრო თავისუფალი კომპოზიციური გადაწყვეტით.

სხალთის მოხატულობაში სცენების კომპოზიციური აგებისას განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს ფიგურების შეფარდება ფონთან – არქიტექტურასა და პეიზაჟთან. შევნიშნავთ, რომ ზედა რეგისტრში წარმოდგენილ კომპოზიციებში („ხარება„, „ფერისცვალება„) ფიგურები ფონთან შედარებით საკმაოდ მასშტაბურები არიან. „ფერისცვალების„ კომპოზიციაში გამოსახული მთები ძირითადად საყრდენს ქმნიან პერსონაჟებისათვის, რომელთაც კომპოზიციაში აშკარად დომინირებული მდგომარეობა უჭირავთ (სურ. 8). უბისის „ფერისცვალების„ კომპოზიციაში, სხალთისაგან განსხვავებით, პეიზაჟის როლი დიდია, კლდოვანი მასივები, მცენარეული საფარი თავისი მნიშვნელობით თითქმის ფიგურებს უთანაბრდება, ფიგურები ამ ფონის ნაწილად აღიქმება, ორივე კომპონენტი კი თავისი ფორმებითა და მოძრაობებით დინამიკური რიტმით ერთიანდება. სორის მოხატულობის „ფერისცვალების„ კომპოზიციაში მცირე ზომებით

წარმოდგენილი პერსონაჟების ირგვლივ მეტი არე რჩება, რაც, თავის მხრივ, ზრდის მთიანი პეიზაჟის როლს კომპოზიციაში და განსაზღვრავს ფიგურების პეიზაჟისადმი დაქვემდებარებულ ხასიათს. სხალთის გადაწყვეტასთან სიახლოვეს საფარის წმ. საბას მოხატულობის „ფერის-ცვალების„ კომპოზიცია იჩენს, სადაც სასურათო კადრის უმეტესი ნაწილი ფონთან შედარებით უფრო მასშტაბურ ფიგურებს უჭირავს, ხოლო ტეხილი ბაქნებისაგან შედგენილი მთები, სხალთის მსგავსად, საყრდენს ქმნის ფიგურებისათვის, რაც, თავის მხრივ, განსაზღვრავს ფონის დაქვემდებარებულ დამოკიდებულებას ფიგურათა მიმართ.

ფიგურისა და ფონის დამოკიდებულების ხასიათში ფიგურის წამყვანი მნიშვნელობა ასევე სახეზეა სხალთაში წარმოდგენილი მცირე ზომის ქრისტოლოგიური ციკლის კომპოზიციებშიც, სადაც, ამასთანავე, უფრო მეტად ვლინდება ეპოქისათვის დამახასიათებელი თავისებურება – სიბრტყის მაქსიმალური დატვირთვა. კომპოზიციის გაჭედილ კადრში, რომელსაც თითქმის მთლიანად ავსებს არქიტექტურული და მთიანი პეიზაჟი (მთები, კედელი, ნაგებობები, ველუ-მები), წინა პლანზე გამოსახული ფიგურები, მცირე ზომების მიუხედავად, მაინც ინარჩუნებენ წამყვან მნიშვნელობას. ამ შთაბეჭდილებას განსაზღვრავს ფონთან შედარებით რამდენადმე მასშტაბურად გამოსახული ფიგურათა ჯგუფები, რომელთა სიმაღლე ზოგჯერ უთანაბრდე-ბა კიდეც მთებსა თუ ნაგებობებს. ფონისა და ფიგურების ასეთი შეფარდება განაპირობებს სხალთის კომპოზიციათა თავისებურებას, რაც, თავის მხრივ, ავლენს ტრადიციულ დამოკიდე-ბულებას კომპოზიციაში ფიგურის მნიშვნელობის განსაზღვრის თვალსაზრისით. ფონთან და-მოკიდებულებაში ფიგურის წამყვანი მნიშვნელობა ქართული მონუმენტური ფერწერის ორივე ეტაპის (XI–XII და XII—XIII სს–ის მიჯნის) ნიმუშებისათვის სახასიათო ნიშანია. უბისისა და სორის მაგალითზე დავინახეთ, რომ ფონისა და ფიგურების თანაფარდობის ხასიათი პალეოლოგოსთა ხანაში რამდენადმე იცვლება, თუმცა ზოგიერთ ძეგლში ეს ტრადიციული ნიშანი კვლავ შენარ-ჩუნებულია. სხალთის მხატვრობის აღნიშნული თავისებურებაც წინარე ხანის ტრადიციების გამოხატულება უნდა იყოს. ამასთანავე, ბიზანტიური წრის სხვა ნიმუშებთან შედარებით, XIV ს–ის ქართულ ფერწერაში ფიგურას კომპოზიციაში მაინც წამყვანი როლი ენიჭება, რაც არა მარტო პერსონაჟთა მასშტაბებით, არამედ ფონის ელემენტების ნაკლებად რთული, ფანტას-ტიკური და დინამიკური ფორმებითაც არის განპირობებული. პალეოლოგოსთა სტილის ნიმუ-შებში ფიგურათა აქცენტირებას ხელს უწყობს მოქმედების არა „სიღრმეში„, არამედ კედლის სიბრტყის პარალელურ პლანებად განვითარება.[605] ეს თავისებურება კიდევ უფრო მეტადაა გამოხატული XV ს–ის II ნახევრის ვარძიის ანანაურის მოხატულობაში, სადაც ფიგურები ზომე-ბით მცირეა, მაგრამ არქიტექტურასთან და მთებთან მათი პროპორციული შეფარდება ისეთია, რომ ისინი ინარჩუნებენ წამყვან მნიშვნელობას კომპოზიციაში. ფონის ერთგვარი განტვირთვა და სიმშვიდე, ნეიტრალურ ფონზე დატოვებული თავისუფალი არეები აქაც მთავარის – ფიგუ-რის აქცენტირებას უწყობს ხელს. [606]

605 И. Лордкипанидзе, Роспись в Цаленджиха, с. 115; ა. კლდიაშვილი, ვარძიის ანანაურის მოხატულობანი, გვ. 126–127.

606 ა. კლდიაშვილი, ვარძიის ანანაურის მოხატულობანი, გვ. 126–127.

ფიგურისა და ფონის შეფარდების განსხვავებულ სურათს ვხედავთ ბიზანტიურ ხელოვნება-ში, სერბია–მაკედონიის (სტუდენიცა, დეჩანი, სტარო ნაგორიჩინო), მისტრის ძეგლებში (პერიბ-ლეპტოსი, პანთანასი), სადაც, უმთავრესად, მცირე მასშტაბებით გამოსახულ ფიგურებთან შე-დარებით ფონს გაცილებით მეტი ადგილი უჭირავს, ეს კი მნიშვნელოვნად ამცირებს ფიგურათა როლს კომპოზიციაში. პალეოლოგოსთა ეპოქის ბიზანტიური ნიმუშების ეს სახასიათო ნიშანი და ფიგურისა და ფონის თანაფარდობის ქართული ძეგლებისაგან განსხვავებული ხასიათი კარგად ჩანს სალონიკის წმ. ნიკოლოზ ორფანოსის მოხატულობისა და სხალთის კომპოზიციების შედა-რებისას. ნიკოლოზ ორფანოსის კომპოზიციებში, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, არქიტექტურა და პეიზაჟი არეგულირებს კომპოზიციას, ქმნის გარკვეულ ჩაკეტილ „სივრცულ„ გარემოს, რომელ-შიც ჩაწერილი არიან მცირე ზომის ფიგურები, ხოლო სხალთაში პეიზაჟურ–არქიტექტურული ფორმები მართლაც ფონს ქმნიან შედარებით მასშტაბურად გამოსახული პერსონაჟებისათვის და მთავარის – ფიგურების აქცენტირებას უწყობენ ხელს. სცენის კადრის, ფონისა და ფიგურე-ბის მასშტაბებისადმი განსხვავებული დამოკიდებულება თვალსაჩინოა სხალთისა და ტრაპიზო-ნის სამრეკლოს სამლოცველოში (1443–1444 წწ.) გამოსახული „ლაზარეს აღდგინების„ მსგავსი კომპოზიციების შედარებისას. ამ კომპოზიციებისათვის საერთოა იუდეველთა ჯგუფთან შედა-რებით მაცხოვრისა და მოციქულთა ფიგურების უფრო დიდი ზომებით გამოსახვა. მაგრამ სხალ-თაში ამ ორ ჯგუფს შორის არსებული მასშტაბების კონტრასტი მკვეთრია, ტრაპიზონის სცენაში კი – ნაკლებად შესამჩნევი, რაც სხალთისაგან განსხვავებულად განსაზღვრავს ფიგურებისა და არქიტექტურულ–პეიზაჟური ფონის თანაბარმნიშვნელობას კომპოზიციაში.

ამდენად, სხალთის კომპოზიციებში, პალეოლოგოსთა ხელოვნების თავისებურებებთან ერ-თად, რაც სასურათო სიბრტყის მაქსიმალურად ათვისებაში გამოიხატება, თავს იჩენს წინარე ხანის ქართული ფერწერის ტრადიციული ნიშანი – ფიგურისა და ფონის თანაფარდობის ხასი-ათში ფიგურისადმი უპირატესობის მინიჭება და მისი წამყვანი მნიშვნელობა.

პალეოლოგოსური ხელოვნების თავისებურებანი სცენების აგების ხასიათში, მოქმედების პარალელურ პლანებად წარმოდგენასა და თავისუფალ გადაწყვეტაში ვლინდება. სივრცის, სიღრმის ხაზგასმა პერსონაჟებისა და არქიტექტურულ–პეიზაჟური ფორმების განთავსებით მი-იღწევა. ერთიმეორის უკან წარმოდგენილი მთის მასივები და შენობები ნაწილობრივ ფარავენ ერთმანეთს და თავიანთი „მოცულობრივი„ ფორმებით პირობით გარემოს ქმნიან. ამავე დროს, ისინი ასრულებენ ცეზურის როლსაც, რადგან ხელს უშლიან მოქმედების სივრცეში განვითა-რებას („ქრისტეს შეპყრობა„, „ქრისტე გეთსიმანიის ბაღში„, „ოცდაათი ვერცხლი იუდასათ-ვის„, „ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნა„). კომპოზიციებში წინა პლანზე წარმოდგენილია მჭიდრო ფიგურული ჯგუფები, უკანა პლანზე კი მოჩანს მთები და ნაგებობები, ზოგჯერ – ფიგურებიც: მაგალითად, ანგელოზთა გუნდი „ჯოჯოხეთად შთასვლისა„ და „ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნის„ კომპოზიციებს შორის, მთებს მიღმა იკითხება. „ლაზარეს აღდგინების„ სცენის წინა პლანზე გა-მოსახული არიან პერსონაჟები, უკან – მთები, მთებს შუა – კედელი, ბოლოს კი ქონგურებიანი გალავანი.[607] ამდენად, სივრცული მომენტები ხაზგასმულად წარმოჩნდება იმ კომპოზიციებში,

607 ასეთივე გადაწყვეტა ახასიათებს ტრაპიზონის სოფიის ტაძრის სამრეკლოს მოხატულობაში გამოსახ-

რომელთა ფონს ერთდროულად არქიტექტურული და მთიანი ფორმები ქმნიან („ოცდაათი ვერცხლი იუდასათვის„).

კამარაზე გამოსახულ კომპოზიციებში განსაკუთრებული როლი პეიზაჟურ-არქიტექტურულ ფონებს ეკისრება, რომლებიც იკონოგრაფიული და კომპოზიციური პრინციპების თანახმად ენაცვლებიან ერთმანეთს. ისინი ერთდროულად კიდეც აცალკევებენ და კიდეც ამთლიანებენ სცენებს, ქმნიან თითოეული კომპოზიციისათვის საჭირო გარემოს და თავიანთი უწყვეტი რიტმით, ფორმებითა და მიმართულებით დინამიკურად აერთიანებენ სცენებს, განსაზღვრავენ საერთო წყობის „ხალიჩისებურ„ ხასიათს. პეიზაჟის როლის გადიდება პალეოლოგოსური ფერწერის ერთ-ერთი თავისებურებაა.

სხალთაში არქიტექტურული და მთიანი პეიზაჟები ეპოქისათვის შესაბამისი „მოცულობითი„ გადაწყვეტით ხასიათდება. მთის მასივები თითქმის ავსებენ სცენის ფონს, ზეცის ღურჯი ფერი კი მათ შორის არსებულ მცირე მონაკვეთებს ფარავს („შობა„, „ნათლისღება„, „ფერისცვალება„, „იუდას ამბორი„, „იერუსალიმს შესვლა“, „ქრისტე გეთსიმანიის ბაღში„, „ოცდაათი ვერცხლი იუდასათვის„, „ჯოჯოხეთად შთასვლა„, „ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნა„, „ლაზარეს აღდგინება„, „დატირება„). მთის მასივების განთავსების ასეთი პრინციპი სახასიათოა XIV-XV საუკუნეების ხელოვნებისათვის.[608] „შობის„ კომპოზიციაში წარმოდგენილია ცენტრისაკენ დაქანებული ფერდობების მქონე მთები კიდეებში აღმართული მწვერვალებით. გვხვდება პირამიდული ფორმის მასივები, რომლებიც დინამიკურად კვეთენ ერთმანეთს („ქრისტე გეთსიმანიის ბაღში„, „ოცდაათი ვერცხლი იუდასათვის„, „იუდას ამბორი„, „ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნა„) ან დაქანებული ფერდებით ერთვიან ნიადაგის ჰორიზონტალურ მონაკვეთებს („ნათლისღება„, „დატირება„). ზოგან მთიან პეიზაჟში ჩართულია მცენარეული მოტივები – ხეები, ბუჩქები, ყვავილები, რომლებსაც არა მარტო ადგილის მინიშნების, არამედ გარკვეული რიტმული პაუზის ფუნქციაც ეკისრება. მაგალითად, კომპოზიციაში – „ქრისტე გეთსიმანიის ბაღში„ – მაცხოვარსა და მოციქულთა ფიგურებს შორის ინტერვალს ავსებს წიწვოვანი ხის ბუჩქი, ხოლო ამ სცენასა და „ოცდაათი ვერცხლი იუდასათვის„ კომპოზიციას შორის ცეზურას ქმნის პალმის მსგავსი მცენარის გამოსახულება, რომელსაც ანალოგი ტრაპიზონის სოფიის ტაძრის სამრეკლოს მოხატულობაში მოეპოვება[609] (ილ. 34). ასეთივე პრინციპით არის ჩართული მცენარეული მოტივები „დღე განკითხვის„, „შობის„, „ოცდაათი ვერცხლი იუდასათვის„ კომპოზიციებში.[610] მცენარეული მოტივების ასეთი სიუხვე პალეოლოგოსთა ხელოვნების ძეგლებს ახასიათებს. მთის მასივების დაქანებული ფერდები ხელს უწყობს კომპოზიციური წონასწორობის მიღწევას, მოქმედების მიმართულების განსაზღვრას. „ლაზარეს აღდგინების„ კომპოზიციაში მთის დახრილი მასივები

ულ კომპოზიციასაც, თუმცა არქიტექტურულ ფორმები სხალთასთან შედარებით მეტი სიბრტყობრიობითა და გამარტივებული კონსტრუქციებით გამოირჩევიან.— იხ.: A. Bryer end D. Winfild, The Byzantine monuments ..., fig. 71.

608 Н. В. Балабаев, Ландшафтные мотивы в палеологовской живописи (типология, истоки, эволюция), XVIII международный конгрес византинистов (резюме, сообщения), Москва, 1991, с. 97-98.

609 A. Bryer end D. Winfild, The Byzantine monuments..., fig. 73.

610 „დღე განკითხვის“ კომპოზიციაში გამოსახულია ხეები, „შობის“ სცენაში ყვავილები და ბუჩქები, ხოლო „ოცდაათი ვერცხლი იუდასათვის“ კომპოზიციაში დაბალი წვრულფოთლოვანი ხე.

ცენტრში წარმოდგენილი პერსონაჟების აქცენტირებას უწყობს ხელს (სურ. 13). „იერუსალიმს შესვლის„ კომპოზიციაში მთის ცალი ფერდი მაცხოვრის მოძრაობის მიმართულების შესატყვისად უფრო დაქანებულია (სურ. 14). ასევე წინა პლანის ხაზგასმას ემსახურება „დატირების„ კომპოზიციაში გამოსახული მთის დამრეცი ფორმებიც.

მთების გამოსახვის პრინციპიც სხალთის მოხატულობაში პალეოლოგოსთა ხელოვნებაში გავრცელებულ ხერხებს ემყარება (ილ. 18, 25, 36, 37). მოოქროსფრო-ყვითელი ფერის მასივებს მოწითალო-მოყავისფრო კონტური შემოსაზღვრავს. ასეთივე ტონისა და ღია მწვანე თეთრანარევი მონასმები მთის კონტურისა და ფორმების მიმართულების შესაბამისად იდება მთების ფუძე-ტონზე. ასეთი დამუშავება მოცულობრიობას ანიჭებს ფორმას. ამ შთაბეჭდილებას კიდევ უფრო აძლიერებს მწვერვალებზე დატანილი თეთრას სხვადასხვა ფორმის მონასმები. ასეთი მოდელირების შედეგად სხალთაში გამოსახული მთის მასივები თოვლიანი მწვერვალების მქონე ცხოველხატულ ფორმებად წარმოგვიდგება და პალეოლოგოსთა ხელოვნებისათვის დამახასიათებელ მოცულობრივ-სივრცობრივი აქცენტის მნიშვნელობას იძენს.

სხალთის მოხატულობაში უპირატესად წარმოდგენილია სწორედ მთები და არა ამ ეპოქის ხელოვნებაში ფართოდ გავრცელებული კლდეები. სხალთის მთის მასივები უფრო მშვიდი ფორმებით, დენადი ტალღოვანი სილუეტებით განსხვავდება პრიზმისებური შვერილი ბლოკების კონსტრუქციის ტალღოვან-ტეხილი, კუთხოვანი სილუეტის, წაკვეთილი კონუსის ფორმის მწვერვალებისა და საფეხურებრივი ქარაფების მქონე დინამიკური ლანდშაფტური მოტივებისაგან.

პეიზაჟის სივრცობრივ-პლასტიკური გამოსახვის პრინციპები XIII საუკუნიდან იჩენს თავს (სერბიის ძეგლებში), XIV ს-ის პირველ მეოთხედში კი უკვე ჩამოყალიბებულ სახეს იძენს. ერთმანეთს ერწყმის კლასიკური და ექსპრესიული ტრადიციები (კაჰრიე ჯამე, სალონიკის წმ. მოციქულთა ეკლესია). უმთავრესად სჭარბობს მთების დინამიკური კონსტრუქციები, რომლებსაც პლასტიკური განსაზღვრულობის გარდა გარკვეული სემანტიკური მნიშვნელობა ენიჭება და პერსონაჟთა სულიერი, ემოციური სწრაფვის გამოხატულებად აღიქმება.[611] XIV საუკუნის დასასრულიდან მატულობს დინამიკურად უფრო თავშეკავებული, ზომიერი კონსტრუქციების როლი,[612] XV ს-ში კი გვხვდება „კლასიკურ ტრადიციებთან„ დაკავშირებული ძველი სქემები (მისტრის პანთანასი, „ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნა„ – ხატი ერმიტაჟიდან).[613] ამავე დროს XV საუკუნის ნიმუშებში გვხვდება კლდის მასივების ძალზე ტეხილი, კიბისებური ფორმებიც (მის-

611 Н. В. Балабаев, Ландшафтные мотивы в палеологовской живописи ..., с. 97-98.

612 ასეთია „ამბაკუმისა და იეზეკიელის ხილვის“ ხატი სოფიიდან 1395 წ. (უკანა მხარე).

613 ანტიკური ტრადიციებიდან მომდინარე ტერასისებური ლანდშაფტური მოტივები ფართოდ იყო გავრცელებული ადრებიზანტიურ ხელოვნებაში (რავენის მოზაიკები, კონსტანტინოპოლის სასახლის იატაკის მოზაიკა, სანტა მარია ანტიკვა რომში), სადაც გვხვდება პალეოლოგოსური ნიმუშების მსგავსი შვერილი ბლოკების ფორმები. ასეთი ფორმებისადმი ინტერესი კვლავ შეინიშნება XI საუკუნის დასასრულიდან „მაკედონური რენესანსის“ ეპოქის მინიატურებში (ისუ ნავეს გრავნილი, დედოფალ ქრისტინეს სახარება, ფსალმუნი № 3 ათონის პანტოკრატორის მონასტრიდან — ათენის ბენაკის მუზეუმი, ბერძნული სახარება греч. 41 — მოსკოვის მუზეუმიდან). – იხ.: Н. В. Балабаев, Ландшафтные мотивы в палеологовской живописи ..., с. 97-98.

ტრის პანთანასი, „შობის„ ხატი ვოლპის კოლექციიდან – XV საუკუნის პირველი მეოთხედი, „ფერისცვალების„ ხატი ტრეტიაკოვის გალერეიდან – XIV–XV სს–ის მიჯნა,[614] ხიტროვოს სახარების მინიატურები – XIV ს–ის 90–იანი წლები [615] და სხვ.). პალეოლოგოსური ეპოქის ქართული ფერწერის ნიმუშებშიც მთის მწვერვალები აზიდული კლდოვანი ქარაფების, კუთხოვანი, წაკვეთილი ბაქნებით დანაწევრებული ფორმებით გადმოიცემა (საფარა,[616] ლიხნე,[617] სორი,[618] უბისი, ბაბლაკ ლაშხისშვილის ხატები,[619] წალენჯიხა,[620] ნაბახტევი [621] და სხვ.). საყურადღებოა, რომ სხალთის მოხატულობაში მთის მწვერვალებისა და ქიმების აღსანიშნავად გამოყენებულია არა გრაფიკული ნახატითა და კონტურული ხაზით შემოსაზღვრული გეომეტრიული ფორმები, არამედ მხოლოდ თეთრას დინამიკური, თავისუფალი მონასმები. მთების დამუშავებაში თეთრათი დაწერილი „დროშის„ ფორმის მცირე ლაქები, რომლებიც ბაქნებს აღნიშნავს, XIII საუკუნის პირველი ნახევრის ძეგლებშიც გვხვდება (მინიატურა გრიგოლ ნაზიანზელის თხზულებათა კრებულიდან A–109 – XIII საუკუნის დასაწყისი,[622] შიომღვიმე, ტიმოთესუბანი, გარეჯის უდაბნოს მონასტრის ხარების ეკლესია,[623] მონრეალი, სან მარკო). XIII საუკუნის ძეგლებში მთის შვერილების ამგვარი ხერხით აღნიშვნა ხელს უწყობდა მთების „პირობითი„ მოცულობის ხაზგასმას, თუმცა ზოგ შემთხვევაში ეს დეტალები ვერ ცვლიან ზედაპირის სიბრტყობრივ ხასიათს და იძენენ დეკორატიულ მნიშვნელობას. სხალთაში კი ეს მეთოდი, მთების დამუშავების საერთო პრინციპიდან გამომდინარე, ფორმის მოცულობრივ წარმოჩენას უწყობს ხელს: ფუძეტონზე დატანილი „ჩრდილ–სინათლის„ ეფექტები, მუქი მოყავისფრო–წითელი და ღია მწვანე პარალელური ლაქები, თეთრას მონასმები პალეოლოგოსური ძეგლებისათვის სახასიათო „მოცულობრივ„ გადაწყვეტას განაპირობებს. ასეთივე ყავისფერი და მწვანე კონტრასტებით იწერება ნარინჯისფერი მთები საფარის მოხატულობაშიც.[624] სხალთაში გამოსახული ფორმების ანალოგიური რბილი, დენადი კონტურის მქონე მთის მასივები ხობის ვამეყ დადიანის ეგვტერის მოხატულობაში – „ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნის„ კომპოზიციაში გვხვდება.[625] ასევე

614 В. Н. Лазарев, История ...,таб. 340, 348.

615 В. Н. Лазарев, Этюды о Феофане Греке, «Византииский Временник,» VIII, 1956, с. 157.

616 გ. ხუციშვილი, საფარის კედლის მოხატულობა, გვ. 95–96, 110, 115.

617 Л. Шервашидзе, Средневековая монументальная живопись в Абхазии., таб. XXI 1-2.

618 И. Чичинадзе, Роспись Сорской церкви, автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения, Тб., 1975, с. 24-25.

619 ნ. ბურჭულაძე, ბაბლაკ ლაშხისშვილის ხატები, გვ. 24–25.

620 И. Лордкипанидзе, Роспись в Цаленджиха, с.134.

621 ი. ლორთქიფანიძე, ნაბახტევის მხატვრობა, გვ. 55–56.

622 ეს ხერხი გამოიყენება იმ ნიმუშებში, რომლებშიც ელინისტური ილუზიონიზმის რემინისცენციები შეიმჩნევა (ზაქარია ვალაშკერტელის სვინაქსარის ზოგიერთი მინიატურა A–648 – XI ს–ის პირველი მესამედი, მოსკოვის ისტორიული მუზეუმის ბერძნული ხელნაწერი греч. 183 – 1034–1041 წწ.). – იხ.: Г. Алибегашвили, Художественный принцып иллюстрирования…, с. 147; Т. Вирсаладзе, Роспись Мацхвариши, с. 203.

623 მ. ბულია, დავით გარეჯის უდაბნოს მონასტრის ხარების ეკლესიის მოხატულობა, გვ. 22.

624 გ. ხუციშვილი, საფარის კედლის მოხატულობა, გვ. 115.

625 И. Лордкипанидзе, Роспись придела Вамека Дадиани в Хоби, с. 132-135.

შედარებით ტალღოვანი კონტური აქვს საფარაში „შობის„ კომპოზიციაში გამოსახულ მთებს.[626] ამ ფორმების ანალოგად შეიძლება მივიჩნიოთ ფლორენციის მოზაიკურ ხატზე გამოსახული მთის მასივებიც (XIV საუკუნის დასაწყისი,[627] უფრო მოგვიანებით კი – ტრაპიზონის სოფიის ტაძრის სამრეკლოს სამლოცველოს[628] მოხატულობაში წარმოდგენილი მთის პეიზაჟები).[629]

მნიშვნელოვანია, რომ სხალთაში გამოსახული მთები, პალეოლოგოსთა ხანაში მიღებული გამოსახვის საერთო პრინციპის მიუხედავად, მაინც არატიპურია, რაც, ძირითადად, ფორმების განსხვავებული ინტერპრეტაციით არის განპირობებული. სხალთის მთები არ ქმნიან სცენის სიღრმისაკენ საფეხურებად, ბაქნებად თუ ქარაფებად მიმართულ ფორმებს, ისინი ტეხილი სილუეტების მქონე, ერთიან მოცულობრივ მასებად ლაგდებიან ზედაპირზე და ხაზს უსვამენ სცენის წინა პლანს.

ამდენად, სხალთაში წარმოდგენილი მთიანი პეიზაჟების ადგილი და როლი კომპოზიციაში, ფორმების „მოცულობრივი„ გადაწყვეტის ხასიათი და „ჩრდილ–სინათლით„ დამუშავების პრინციპი პალეოლოგოსთა ეპოქის ხელოვნების სიახლეებს წარმოაჩენს. ტალღოვანი კონტურის მქონე მთები პალეოლოგოსთა ხელოვნების ნიმუშებისაგან რამდენადმე განსხვავებული ფორმებით ხასიათდება, რაც სხალთის მოხატულობის თავისებურებად უნდა მივიჩნიოთ.

მთიან პეიზაჟებთან ერთად კომპოზიციაში დიდი მნიშვნელობა ენიჭება არქიტექტურულ ფონს. არქიტექტურის რეპერტუარი ტიპურია პალეოლოგოსთა ეპოქისათვის. წარმოდგენილია: სხვადასხვა კონფიგურაციის შენობები, ორფერდა სახურავით გადახურული ფრონტონიანი ნაგებობები, გალავანი სხვადასხვა ხედვის წერტილიდან გამოსახული კოშკებითა და მათზე გადაფენილი ველუმებით, გუმბათოვანი ნაგებობები, ავეჯი – სალხინობლები, მაღალზურგიანი თუ უზურგო სკამები და სხვა. სხალთაში წარმოდგენილი ხუროთმოძღვრული ფორმები ნაწილობრივ ელინისტური ხელოვნების მოტივებითაა ნაკარნახევი. ასეთია ორნამენტული კაპიტელებით შემკული კოლონები („პეტრეს უარყოფა„, „მირქმა„ – ილ. 24,38), პროფილირებული კარნიზებით მორთული ფრონტონები („სულიწმინდის მოფენა„, იოანე ნათლისმცემლის ბავშვობის სცენები, „ჯვრის აღმართვა„, „გარდამოხსნა„ და სხვ.).

არქიტექტურული ფონი კომპოზიციის ძალზე მნიშვნელოვანი და ქმედითი ელემენტია. იგი თითქმის მთლიანად ავსებს სურათის სიბრტყეს, ქმნის მოქმედებისათვის საჭირო გარემოს, ასრულებს რიტმული აქცენტების როლს. ხუროთმოძღვრული ფორმების მრავალფეროვნებით გამოირჩევა „სულიწმინდის მოფენის„ კომპოზიცია (სურ. 10). სცენის ცენტრში გამოსახულ წრეს მჭიდროდ ეკვრის კოშკები, კრამიტით დახურული ფრონტონიანი შენობები, ჰაერით დაბერილი ველუმები, რომლებიც მაღალი ნაგებობებიდან ეშვებიან, ტალღებად ეფინებიან დაბალ შენობებს და რიტმული დინებით წრიულ მოძრაობას უსვამენ ხაზს. უკუპერსპექტივით, სხვადასხვა

626 გ. ხუციშვილი, საფარის კედლის მოხატულობა, ფოტო.

627 В. Н. Лазарев, История ..., таб. 301.

628 A. Bryer end D. Winfild, The Byzantine monuments..., fig. 71-74.

629 გლუვი, დაუნაწევრებელი პარაბოლური პროფილის მთები გამოსახულია ბერენდეს მოხატულობაში (XIV ს–ის II ნახევარი). – იხ.: Д. Панаиотова, Болгарская монумнтальная живопись.., с. 102.

რაკურსით წარმოდგენილი კონსტრუქციები კი სცენის ვერტიკალური მიმართულებით განვითარებას უწყობს ხელს. ნაგებობები უმთავრესად გამოსახულია წინა, გვერდითი და მაღალი ხედვის წერტილიდან. შერჩეულია ისეთი ხედები, რომლებიც ხაზს უსვამს ნაგებობათა მოცულობისა და რაკურსების წარმოჩენას. საუფლო დღესასწაულის ციკლის სხვა კომპოზიციებიც ხუროთმოძღვრული დეტალების მრავალფეროვნებით ხასიათდება. „გარდამოხსნის„ სცენაში ფონს ქმნის კედელი და ჯვრის კიდეებში ფლანკირებული შენობები, რომლებიც მჭიდროდაა განთავსებული. „საიდუმლო სერობაში„ გამოსახული მაცხოვრის სავარძელი, ღიობებიანი ტიხრით შემოსაზღვრული მაგიდა, არქიტექტურული კონსტრუქციები – გალავნის კედლიდან ამოზრდილი „გუმბათები„ და ველუმები ამ ეპოქისათვის დამახასიათებელ ფონს ქმნის (სურ. 15).

ამასთანავე, შევნიშნავთ, რომ სხალთის მოხატულობაში წარმოდგენილი ხუროთმოძღვრული ფორმები არ ხასიათდება ფანტასტიკური, მრავალგვარი დეტალებით გადატვირთული რთული სივრცობრივი კონფიგურაციის მქონე კონსტრუქციებით. ცნობილია, რომ შედარებით რთული ფორმებით ხასიათდება XIV საუკუნის I ნახევრის ქართული ფერწერის ნიმუშებში გამოსახული არქიტექტურული პეიზაჟები (ლიხნე, ზარზმა, სორი, [630] საფარის წმ. საბა,[631] უბისი[632]). სხალთის ფრესკებზე წარმოდგენილი არქიტექტურული ფონი კი, ფორმათა სიუხვის მიუხედავად, შედარებით მშვიდი და მწყობრი აგებულებით განსხვავდება XIV–XV სს–ის ძეგლებისათვის სახასიათო დინამიკური, ფანტასტიკური, ბაროკალური კონსტრუქციებისაგან (კაპრიე ჯამე,[633] მისტრის აფენდიკო,[634] თეოსკეპასტოსი, მისტრის პანთანასი[635]). სხალთის მოხატულობაში გამოსახული არქიტექტურული ფონი სიახლოვეს წალენჯიხის[636] ფრესკებთან იჩენს, სადაც ხუროთმოძღვრული ფორმების წარმოდგენაში გარკვეული სიმშვიდე და სიმწყობრე შეინიშნება, რაც უფრო მეტად წინა საუკუნეების მხატვრული სახეებით გატაცებითა და რემინისცენციით უნდა იყოს გამოწვეული. შედარებით მშვიდი ხუროთმოძღვრული ფორმები გვხვდება XV საუკუნის ნიმუშებში, რომლებიც სიუხვითა და აგებულების დინამიკით აშკარად ჩამოუვარდება XIV საუკუნის ძეგლებს (ტრაპიზონის სამრეკლოს სამლოცველო [637] – XV ს–ის პირველი ნახევარი, ვარძიის ანანაური[638] – XV ს–ის II ნახევარი და სხვ.).

სხალთაში გამოსახულ საუფლო დღესასწაულთა სცენებში დიდ როლს ასრულებს კედელი, რომელიც მცირე ზომის სწორკუთხა ღიობებითა და ორნამენტებით შემკულ ჰორიზონტალურ სარტყელებად იყოფა. კედელი, ისევე როგორც სხვა არქიტექტურული ფორმები, კომპოზიციის სიღრმის შეზღუდვისა და მოქმედების პარალელურ პლანებად განვითარების საშუალებად წარმოგვიდგება („ხარება„, „ბაქარიას ხარება„, „ლაზარეს აღდგინება„, „ჯვრის აღმართვა„, „ჯვარცმა„, „გარდამოხსნა„ და სხვ). ამავე დროს, მცირე ღიობები გარკვეულ წარმოდგენას ქმნის კედლის მიღმა არსებული სივრცის შესახებ. არქიტექტურული ფონის ასეთი გადაწყვეტა დამახასიათებელია პალეოლოგოსთა ხელოვნებისათვის.

სხალთის მოხატულობაში წარმოდგენილი ავეჯის სახეები – სკამები, მაგიდები, სალხინობლები ეპოქის შესაბამისი „ილუზორული„ ფორმებითა და არქიტექტურული ნაგებობების მსგავსი ორნამენტული შემკულობებით ხასიათდება. სარტყელებითა და ღიობებით მორთული მაღალზურგიანი და უზურგო საყდრები წარმოდგენილია ‚დეისუსის„, „საიდუმლო სერობისა„ და „დღე განკითხვის„ კომპოზიციებში.[639] „დღე განკითხვის„ კომპოზიციაში გამოსახული მაღალზურგიანი სკამი თითქმის კედელს მოგვაგონებს, მისი თაღოვანი ქვედა სარტყელი და ტრაპეციითა და ბურთობებით შედგენილი სადგამები კი მიანიშნებენ, რომ აქ ავეჯია გამოსახული. ამ შთაბეჭდილებას აძლიერებს ისიც, რომ არ არის გამოყოფილი სკამის ის ნაწილი, რომელზეც სხედან მოციქულები, თუმცა ფიგურებს რეალურ საყრდენს პერსპექტივაში რაკურსით წარმოდგენილი ფეხსადგამები უქმნის (სურ. 17–18, ილ. 57).

ამდენად, სხალთის მოხატულობაში წარმოდგენილი არქიტექტურული ფონი, ნაგებობათა ტიპები სახასიათოა პალეოლოგოსთა ხელოვნებისათვის. ამასთანავე, არქიტექტურული ფონის ნაკლებად ფანტასტიკური ხასიათითა და მშვიდი და მწყობრი გადაწყვეტით სხალთის მოხატულობა სიახლოვეს XIV საუკუნის დასასრულისა და XV ს–ის ძეგლებთან იჩენს.

სივრცობრივი მომენტების ხაზგასმის ტენდენცია ხუროთმოძღვრული ფორმების გადაწყვეტაშიც იგრძნობა. მაგალითად, „მირქმის„ კომპოზიციაში სალხინობლის სახურავი და თაღოვანი ანტაბლემენტი გამოსახულია მაღალი ხედვის წერტილიდან უკუპერსპექტიულად. ასეთივე პრინციპით არის წარმოდგენილი სვეტის წინ დადგმული კათედრაც (სურ. 12, ილ. 43). „ბაქარიას ხარების„ კომპოზიციაში კი კათედრა კიბორიუმის შიდა სივრცეში, გახსნილი ფარდის მიღმა იკითხება (სურ. 27). სივრცის ილუზიისა და ყოფითობის შეგრძნების გამოწვევ დეტალებად გვევლინება ქსოვილები – ნახევრად გადაწეული ფარდები, რომლებიც იძლევა წარმოდგენას კედლებს მიღმა „არსებული„ სივრცის შესახებ („სულიწმინდის მოფენა„, „მირქმა„, „ზაქარიას ხარება„). „ევქარისტიის„ კომპოზიციაშიც კოშკები სხვადასხვა რაკურსითაა გამოსახული, რაც სივრცის ილუზიის შეგრძნებას იწვევს. თუმცა, ცხადია, რომ ცალკეული ფორმების მოცულობრივი წარმოჩენა სივრცის პირობით გადმოცემას განაპირობებს, რასაც, თავის მხრივ, ხელს უწყობს ფიგურებისა და პატარა შენობების პროპორციული შესაბამისობაც.

ზემოაღნიშნულის მიუხედავად, სხალთაში შეინიშნება XIV საუკუნის მიწურულისა და XV საუკუნის ძეგლებში გამოხატული სივრცობრიობის შესუსტების ტენდენციაც, რაც ვლინდება

630 И. Чичинадзе, Роспись Сорской церкви , с.24.

631 გ. ხუციშვილი, საფარის კედლის მოხატულობა, გვ. 110.

632 ნ. ბურჭულაძე, ბაბლაკ ლაშხისშვილის ხატები, გვ. 24–25.

633 В. Н. Лазарев, История ..., с. 159.

634 В. Лихачева, Искусство Византии IV-XV веков , М., 1986, с. 245.

635 В. Н. Лазарев, История ..., с. 171, 174.

636 И. Лордкипанидзе, Роспись в Цаленджиха, с.133

637 A. Bryer end D. Winfild, The Byzantine monuments..., p. 231-236, fig. 69-74.

638 ვარძიის ანანაურის მოხატულობაში არქიტექტურული და მთიანი ფონები არ ავსებენ სცენის სიბრტყეს ისე როგორც სხალთაში, თუმცა მაინც ასრულებენ გარკვეულ როლს კომპოზიციის აგებაში. არქიტექტურულ ფორმათა სიუხვით კი ჩამოუვარდებიან პალეოლოგოსთა ხანის არა მარტო ტიპურ ძეგლებს, არამედ ამ მხრივ თავშეკავებულ ქართულ მოხატულობებსაც კი. — იხ.: ა. კლდიაშვილი, ვარძიის ანანაურის მოხატულობანი, გვ. 18.

639 ასეთი მოტივებით შედგენილი ავეჯი ტრაპიზონის სოფიის ტაძრის სამრეკლოს მოხატულობაში გვხვდება. — იხ.: A. Bryer end D. Winfild, The Byzantine monuments..., fig. 71-74.

მოქმედების პლასტიკური მასებით ჩაკეტილ სივრცეში, ავანსცენაზე წარმოდგენაში.[640]

სხალთაში სივრცეს, ერთი მხრივ, ზღუდავს მოცულობრივად გამოსახული მთები და კედელი. სივრცულობის ასეთ ურთიერთგამომრიცხავ მიდგომას ვხედავთ წალენჯიხის მოხატულობაში, სადაც მთები და კედელი შემოსაზღვრავს სივრცეს და ხაზს უსვამს სცენის წინა პლანს. თუმცა ფონის ელემენტების გააზრებაში წალენჯიხისა და სხალთის ფორმები განსხვავებულ გადაწყვეტას ავლენს. წალენჯიხაში საფეხურებად აღმართული მთის მასივები მაინც სიღრმისაკენ მიმართულ პლასტიკურ ფორმებად, ხოლო სხალთაში კი პირიქით – თითქოს სიბრტყის ზედაპირზე აღმართულ მოცულობრივ ფორმებად აღიქმებიან, რომლებიც მაქსიმალურად ჭედავენ სცენის კადრს, ხაზს უსვამენ სცენის წინა პლანს და ხელს უშლიან მოქმედების „სიღრმეში„ განვითარებას.

როგორც აღვნიშნეთ, სხალთაში ძალზე აქტიური დეტალია კედელი. იგი ასევე აქტიურია უბისისა და წალენჯიხის მოხატულობაშიც. თუმცა უბისში კედელი დატვირთულია სხვადასხვა ფორმისა და კონსტრუქციის მქონე დეტალებით (კოშკები, ქონგურები, ღიობები), რომლებიც დინამიკური ფორმებითა და რაკურსებით უფრო მეტ სივრცობრიობას ანიჭებენ სცენას, რის გამოც უბისის არქიტექტურული ფონი უფრო რთულიც გვეჩვენება. წალენჯიხაში, სადაც არქიტექტურული ფონი არც ისე რთული და დინამიკურია, კედლის როლი უფრო თვალსაჩინოა, თუმცა სხვადასხვა დამატებითი დეტალი აქაც იძლევა წარმოდგენას სივრცის შესახებ, კედლის ღიობები კი ხსნიან ილუზორული სივრცის ნაწილს. მიუხედავად ამისა, კედელი წალენჯიხაში მაინც კომპოზიციის სიღრმის შეზღუდვის საშუალებად წარმოგვიდგება. ეს მოვლენა, როგორც ი. ლორთქიფანიძე აღნიშნავს, ზოგადად დამახასიათებელია პალეოლოგოსთა ხელოვნებისათვის.[641] ე.ი. წალენჯიხასა და სხალთაში ერთდროულად ვლინდება სივრცის როგორც წარმოჩენის, ასევე შეზღუდვის ტენდენცია. მაგრამ სხალთაში კედლის, როგორც სივრცის შეზღუდვის ერთ–ერთი საშუალების, როლი უფრო მეტად შეიგრძნობა, რაც, უმთავრესად, დანამატი დეტალების (კოშკები, ნაგებობები და სხვ.) ნაკლებად რთული რაკურსების შერჩევით არის განპირობებული. XV ს–ის მეორე ნახევრის ვარძიის ანანაურის მოხატულობაში (მაგ. „ხარების„ კომპოზიცია) კედელი უკვე იმდენად დაბალია, რომ მნახველს თვალში აღარც კი ხვდება.

მნიშვნელოვანია, რომ სივრცის გადმოცემის პრობლემისადმი ნაკლები ინტერესი ჩანს ტრაპიზონის სამრეკლოს სამლოცველოს მოხატულობაშიც, სადაც უფრო მეტადაა უარყოფილი ნაგებობათა სხვადასხვა რაკურსით გამოსახვის პრინციპი. სხალთისა და ტრაპიზონის ფრესკებზე „ლაზარეს აღდგინების„ კომპოზიციებში თითქმის ერთნაირი ფონია გამოსახული. ფიგურები ფლანკირებულია უკანა პლანზე წარმოდგენილი მთებით, ხოლო მთებს შუა ჩანს წახნაგოვანი კედელი და კოშკებიანი გალავანი. მნიშვნელოვანია, რომ სხალთაში გალავნის კედელი და კოშკები ნაჩვენებია სხვადასხვა ხედვის წერტილიდან – წინა, ზედა და გვერდითი ხედიდან, რაც ნაგებობას სივრცულობას ანიჭებს. ტრაპიზონის სამრეკლოს სამლოცველოს მოხატულობაში კი გალავნის კედელი გამოსახულია მხოლოდ წინა მხრიდან, გვერდითი ხედების გარეშე, რაც

640 Л. Лифшиц, назв. соч., с. 27

641 ი. ლორთქიფანიძე, წალენჯიხის მოხატულობა, გვ. 35.

ამ დეტალის სიბრტყობრივ ხასიათს განსაზღვრავს. ამასთანავე, სხალთაში დაცულია კოშკების მონაცვლეობის თანმიმდევრობის რიტმი, ტრაპიზონში კი არა, რაც ნაგებობის საერთო გადაწყვეტის სიბრტყობრივ ხასიათთან ერთად ნაკლებად ქმედითს და გამომსახველს ხდის არქიტექტურულ ფონს. ამდენად, ამ ორი კომპოზიციის შედარება გვიჩვენებს, რომ სხალთაში ნაგებობათა სივრცობრივი გადაწყვეტისადმი ინტერესი უფრო მეტია, ვიდრე XV საუკუნის 40–იანი წლების დასაწყისში შესრულებული ტრაპიზონის სამრეკლოს სამლოცველოს მოხატულობაში. თუმცა პალეოლოგოსთა ეპოქისათვის დამახასიათებელი სივრცულობა ტრაპიზონის კომპოზიციაში სცენის პარალელურ პლანებად აგებაში მაინც ვლინდება. სხალთის მსგავსად, აქ წინა პლანს ქმნის ფიგურები, უკანა პლანს – მთები, კედელი და გალავანი. სივრცულობისადმი ინტერესის დაკარგვას ტრაპიზონის სამრეკლოს სამლოცველოს მოხატულობის სხვა კომპოზიციებშიც ვხედავთ: „იერუსალიმს შესვლის„ კომპოზიციაში ქალაქის ხედი გამოსახულია ფრონტალურად წარმოდგენილი კოშკებით, რომლის სადა ხუროთმოძღვრული ფორმები მართლაც შორს არის პალეოლოგოსთა ხელოვნების ნიმუშებისათვის სახასიათო მრავალფეროვნებისაგან.[642] „ჯვარცმის„ კომპოზიციაში კი საერთოდ არ არის ხუროთმოძღვრული ფონი, რომელიც პალეოლოგოსთა ეპოქის უმეტეს ძეგლებთა ერთ–ერთი დამახასიათებელი დეტალია. ტრაპიზონის სამრეკლოს სამლოცველოს მოხატულობაში პალეოლოგოსთა ხელოვნებისათვის სახასიათო შედარებით უხვი არქიტექტურული ფორმები „მიძინებისა„ და „ხარების„ კომპოზიციებში გვხვდება.[643] ამასთანავე, ნიშანდობლივია, რომ ტრაპიზონის მოხატულობაში კედელი არ არის ისეთი აქტიური ელემენტი, როგორც სხალთაში, რადგან შენობების წინა პლანზე გამოსახული ეს დეტალი იმდენად დაბალია, რომ თვალისათვის შეუმჩნეველიც კი რჩება. ტრაპიზონის სამრეკლოს სამლოცველოს მხატვრობაში სხალთასთან შედარებით უფრო თვალსაჩინოა არქიტექტურული ფორმების ერთგვარი გამარტივებისა და დამშვიდების ტენდენციაც. მაგალითად, „ზიარების„ კომპოზიციაში, რომელიც, სხალთის მსგავსად, მოციქულთა ფიგურების გარკვეული ინტერვალით განთავსების პრინციპს ემყარება, ფონს ქმნის დაბალი კედელი და კოშკები, რომლებზეც ველუმებია გადაფენილი. სხალთაში რაკურსით გამოსახული კოშკები ფიგურებს შორის ინტერვალს ავსებენ, მაქსიმალურად ჭედავენ ფიგურებს შორის არეებს და შესაბამისად, უფრო დინამიკურ ფონს ქმნიან. ტრაპიზონის სამრეკლოს სამლოცველოს „ზიარების„ კომპოზიციაში გამოსახული დაბალი კედელი და ხალვათად განლაგებული პატარა კოშკები ფონის განტვირთვას იწვევს, კოშკების განთავსების ხასიათი კი სივრცული მომენტებისადმი ინტერესის დაკარგვას მოწმობს. ამდენად, სხალთისა და ტრაპიზონის სამრეკლოს სამლოცველოს მოხატულობაში წარმოდგენილი არქიტექტურული ფორმების შედარება გვიჩვენებს, რომ ნაგებობათა სივრცობრივი გადაწყვეტისადმი ინტერესის დაკარგვა, არქიტექტურული ფონის გამარტივებისა და დამშვიდების, სივრცობრიობის შესუსტების ტენდენცია სხალთაზე უფრო მეტად ტრაპიზონის მოხატულობაში ვლინდება. ამ თავისებურებათა წარმოჩენა, თავის მხრივ, საშუალებას გვაძლევს სხალთის მოხატულობის შესრულების თარიღი წალენჯიხისა

642 A. Bryer, D. Winfild, The Byzantine monuments ..., fig.71

643 A. Bryer, D. Winfild, The Byzantine monuments ..., fig.70, 73.

და ტრაპიზონის სამრეკლოს სამლოცველოს მოხატულობებს შორის არსებული პერიოდით – XIV საუკუნის მიწურულითა და XV ს–ის პირველი მესამედით განვსაზღვროთ.

ილუზორული ფორმებისადმი ინტერესის შესუსტება სხალთაში ველუმების გადმოცემის ხასიათშიც იგრძნობა. შედარებით ჰაეროვანი, ტალღოვანი დენადი ფორმებით გამოირჩევა „სულიწმინდის მოფენის„ კომპოზიციაში გამოსახული ფორმები, ხოლო რამდენადმე უფრო სიბრტყობრივ სახეებს ვხედავთ „ზიარებისა„ და კამარის ქრისტოლოგიური ციკლის სხვა კომპოზიციებში. თითქმის დამატებითი ტონების გარეშე მოდელირებული წითელი ველუმები განსხვავდება XIV ს–ის ძეგლებში (სორი, უბისი, წალენჯიხა და სხვ.) გამოსახული გრეხილი, ილუზორული, ჰაერით სავსე ფორმებისაგან. ვარძიის ანანაურის მოხატულობაში გამოსახული ველუმები სხალთასთან შედარებით უკვე აშკარად მოკლებულია ტიპურ პალეოლოგოსურ იერს, ბრტყელია და არ ტოვებს ჰაერისაგან დაბერილის შთაბეჭდილებას. ასევე ნაკლებად სივრცობრივია ტრაპიზონის სამრეკლოს სამლოცველოს მოხატულობაში წარმოდგენილი ფორმებიც. ამდენად, სხალთის მოხატულობაში წარმოდგენილი ველუმების ხასიათი XV ს–ის პირველი ნახევრის ძეგლების თავისებურებებს ავლენს.

საინტერესოა, რომ სხალთის ოსტატები არ იყენებენ პალეოლოგოსთა ხელოვნების ნიმუშებში სივრცობრიობის გადმოსაცემად გავრცელებულ ხერხს, რომელიც შენობების კედლების სხვადასხვა ტონით დაფერვას გულისხმობს, თითქოს განათების ეფექტს იწვევს და სივრცის ილუზიას გვიქმნის. მაგალითად, სორის მოხატულობაში „იერუსალიმს შესვლის„ კომპოზიციაში კოშკის წახნაგები გადმოცემულია ერთი ფერის ღია და მუქი ტონებით.[644] ეს ხერხი გვხვდება ვარძიის ანანაურის მოხატულობაშიც, სადაც ასევე ვხედავთ ნაგებობის ერთი გვერდის სხვადასხვა ინტენსივობის ფერებით წარმოდგენას (მაგალითად, „ხარების„ კომპოზიციაში კოშკის ერთი მხარე ქვემოდან ზემოთ მუქდება და ამ წახნაგის ზემოთ მუქ ჩრდილში გადადის, რათა ფორმა გამოყოს და სივრცის ილუზია შექმნას.). [645] ამ მეთოდს ვხვდებით პოსტპალეოლოგოსური სტილის ძეგლებშიც (გელათის ღვთისმშობლის ეკლესია, გელათის წმ. გიორგი – XVI ს. და სხვ.). სხალთაში კი ადგილი აქვს ამ ხერხის სრულ იგნორირებას და წინარე ხანის ტრადიციების გაგრძელებას.

რამდენადმე ტრადიციულია სხალთაში ღიობების გამოსახვის პრინციპიც. ნაგებობის თითოეული არქიტექტურული დეტალი უფრო მუქი და თეთრი კონტურული ხაზით შემოიწერება, ხოლო ღიობები ყველგან მუქი ტონის ჩრდილით აღინიშნება (ილ. 27, 57, 86). წინარე ხანის ძეგლებისათვის დამახასიათებელი ეს ტრადიციული ხერხი, ძირითადად, საერთოა სხალთაში როგორც არქიტექტურული დეტალების, ასევე ავეჯის ღიობების გადმოცემისას. სხალთის მსგავსად, ღიობების გამოსახვის ასეთივე პრინციპს ვხედავთ XV ს–ის ოთხთავი №845–ის დასურათებაში,[646] გვიანი ხანის „ხალხური„ ნაკადის ძეგლებში (ტაბაკინი, ილემი, გელათის წმ.

644 ი. ჭიჭინაძე, სორის მოხატულობა, გვ. 46, 52.
645 ა. კლდიაშვილი, ვარძიის ანანაურის მოხატულობანი, გვ. 132.
646 შ. ამირანაშვილი, ქართული ხელოვნების ისტორია, ტაბ. 187.

ელია – XVI ს.).[647] სხალთის მოხატულობაში წარმოდგენილი ფორმები, ამ მხრივ, არის წინარე ხანის ტრადიციების ერთგვარი გაგრძელება, რაც, როგორც აღვნიშნეთ, გამოხატულებას გვიანი ხანის ძეგლებშიც პოვებს. სხალთის მოხატულობის ეს თავისებურება სივრცობრივი პრობლემებისადმი ინტერესის დაკარგვას მოწმობს და ამიტომაც სხალთაში ადგილი აქვს პალეოლოგოსთა ხელოვნების ძეგლებში ფართოდ გავრცელებული „ილუზორული ხერხების„ – ღიობების ფერთა გრადაციით გადმოცემის პრინციპების შეგნებულ იგნორირებას. ღიობების ასეთი ილუზორული გადაწყვეტა ახასიათებს პალეოლოგოსთა ხანის ნიმუშთა უმეტესობას – სორის, უბისის, წალენჯიხის,[648] ნაბახტევის მხატვრობაში და უბისის ხატებზე გამოსახულ ფორმებს. მაგალითად, უბისის ფრესკებზე სარკმლის ცალი წახნაგი ფერთა გრადაციის პრინციპის მიხედვით უფრო ღია ტონით, ხოლო სიღრმე უფრო მუქი ტონით გადმოიცემა.[649] ნაბახტევის მოხატულობაში ოქრით შესრულებული ავეჯი (ღვთისმშობლის ტახტი საკურთხევლის კონქში, ტახტები „დღე განკითხვიდან„) ჩაჩრდილებულ ადგილას სინგურნარევი ოქრითაა მოდელირებული, განათებული წახნაგი კი თეთრანარევი – ოქრით.[650] სივრცობრივი მომენტების წარმოჩენის ეს ხერხი გამარტივებული სახით გვხვდება გვიანი ხანის ძეგლებში: მაგალითად, XV ს–ის II ნახევრის ვარძიის ანანაურის მოხატულობაში, რის გამოც ფორმა უფრო სქემატურ ხასიათს იძენს და იწვევს სივრცის ნიველირებას;[651] ეს ხერხი მექანიკურად, თითქოს დეკორატიული ელემენტის სახით გადმოდის ე.წ. „ხალხური„ ნაკადის ძეგლებშიც (ბუგეული, ქორეთი და სხვ.), რაც, ბუნებრივია, არ ქმნის სიღრმის ილუზიის შთაბეჭდილებას.

ამდენად, სხალთის მოხატულობაში გამოსახული ავეჯისა თუ კედლების ღიობები პალეოლოგოსთა ხელოვნებისათვის სახასიათო ილუზორული ეფექტების სრული იგნორირებით არის წარმოდგენილი, რაც გარკვეულად გვიანპალეოლოგოსური სტილის თავისებურებადაც შეიძლება მივიჩნიოთ. ასევე გვიანპალეოლოგოსური ხელოვნებისათვის დამახასიათებელი ნიშანია სივრცის წარმოჩენისა და ამავე დროს სივცობრიობის შეზღუდვის ტენდენციაც, რომელიც XIV ს–ის მიწურულსა და XV ს–ის პირველ ნახევარში იჩენს თავს. [652]

სხალთის მოხატულობის კოლორიტის შესახებ მსჯელობა რამდენადმე გაძნელებულია. ფერწერული ფენა ძლიერად არის დაზიანებული. მრავალი წლის განმავლობაში სახურავიდან ჩადენილმა წყალმა თითქმის მთლიანად ჩამორეცხა საკურთხევლისა და კამარის მოხატულობა. დასავლეთი კედლის ფრესკები წყლის ჟონვისაგან მეტ–ნაკლებად დაცული აღმოჩნდა, მაგრამ ცეცხლის ზემოქმედების შედეგად დასკდა, ჩამუქდა და ჩვენამდე ძალზე ფერშეცვლილი სახით შემორჩა. მოყვითალო–ოქროსფერი ყავისფერში გადაიზარდა. ღია მწვანე ფერმა უფრო მუქი, ზოგან კი ნაცრისფერი ელფერი შეიძინა, ლურჯი ტონი თითქმის გაშავდა.[653] ფერწერული

647 И. Мамаиашвили, Роспись Табакини, Тб., 1991,таб. XXX.
648 И. Лордкипанидзе, Роспись в Цаленджиха, таб. 96
649 შ. ამირანაშვილი, უბისის ფრესკები, ტაბ. 6,11, 37, 38, 52, 54.
650 ი. ლორთქიფანიძე, ნაბახტევის მხატვრობა, გვ. 53, ტაბ. 23–24.
651 ა. კლდიაშვილი, ვარძიის ანანაურის მოხატულობანი, გვ. 132–133.
652 В. Лазарев, История ...,с.167; Л.Лифшиц,Монументальная живопись Новгорода, с.27
653 პირვანდელ ჟღერადობას რამდენადმე ინარჩუნებს წითელი, ძოწისფერი და ყავისფერი ტონები.

ფენის ეს დაზიანებანი განსაზღვრავს სხალთის მოხატულობის კოლორიტის კონტრასტულ ხასიათს. ერთი მხრივ, ეს არის საკურთხევლის აფსიდის კონქისა და კამარის გამჭვირვალე, ნათელი, პასტელური ფერები, ხოლო, მეორეს მხრივ, აფსიდის კედლისა და დასავლეთი კედლის მუქი, ცივი, პირქუში ფერთა გამა, რომელიც უფრო ინტენსიური, მკვრივი კონსისტენციის ფერთა ჟღერადობით გამოირჩევა. სხალთის მოხატულობის საერთო კოლორიტის განსაზღვრაში მაინც დიდი მნიშვნელობა ენიჭება დასავლეთი კედლის ფრესკებს, რადგან ფერის დამუშავების მეტ-ნაკლებად სრული პროცესის აღქმა ამ კედელზე შემორჩენილი მოხატულობით არის შესაძლებელი. ფერწერული ფენის დაზიანებათა გათვალისწინება საფუძველს იძლევა ვივარაუდოთ, რომ სხალთის მოხატულობის კოლორიტი საკურთხეველსა და დასავლეთ კედელზე იქნებოდა უფრო მკვეთრი და ინტენსიური, ხოლო აფსიდის კონქსა და კამარაზე – უფრო ღია და ხასხასა ჟღერადობის მქონე.

ცივი და თბილი ფერების კონტრასტი, მდიდარი ფერთა გამა განსაზღვრავდა სხალთის მოხატულობის საერთო კაზმულ ხასიათს. სხალთაში წარმოდგენილი ფერთა პალიტრა და ფერის ხასიათი ტიპურია პალეოლოგოსთა ხელოვნებისათვის. სხალთის კოლორიტს ქმნის მრავალი ფერი და ამ ფერთა სხვადასხვა ტონი. მუქი ლურჯი, ცისფერი, ოქროსფერი, ყვითელი, მოყავისფრო-წითელი, წითელი, იასამნისფერი, ვარდისფერი, მწვანე და თეთრი ტონების შეხამება გამომსახველობას ანიჭებს სხალთის ფრესკებს.

საკურთხევლის კონქის კოლორიტი უმთავრესად ნათელი და მჟღერია. მოოქროსფრო-ყვითელი და ღია მწვანე ფონი მაცხოვრის ჰიმატიონის ლურჯი, სერაფიმის მოყავისფრო-წითელი, ღვთისმშობლის სამოსის შინდისფერი და ცისფერი ფერების მკვეთრ აღქმას უწყობს ხელს. საკურთხევლის კონქის მწვანე ფონი სხვა სცენებში გამოყენებული ამავე ფერის ტონებისაგან უფრო ხასხასა და ზურმუხტისფერი ჟღერადობით გამოირჩევა. ეს თავისებურება ძვირფასი პიგმენტების – ღია ოქრასა და ლაჟვარდის შერევით არის განპირობებული. ასეთივე ელფერითა და გამჭვირვალებით ხასიათდება მთების დამუშავებისას გამოყენებული მწვანე ტონები. მოხატულობის სხვა ადგილებში მწვანე ფერის პიგმენტს – გლაუკანიტი შეადგენს. თიხამიწისაგან მიღებული ეს ტონი მუქი და მკვრივი კონსისტენციისაა.[654] საკურთხევლის აფსიდის კონქში ძვირფასი მინერალის გამოყენება თავის მხრივ ხაზს უსვამს ამ ნაწილის განსაკუთრებულ მნიშვნელობას. ე. ი. სხალთის მოხატულობაში ფერადოვანი აქცენტი საკურთხევლის კონქის კომპოზიციაზეა დასმული. ამა თუ იმ მონაკვეთისა და სცენის ხაზგასმა ასეთი ტექნოლოგიური ხერხით სახასიათოა ქართული კედლის მხატვრობის ნიმუშებისათვის.[655] XIV ს-ის ძეგლებში მწვანე ფერი ზურმუხტისფერი ჟღერადობით გამოირჩევა (გელათის დავით ნარინის ეკვდერი, სორი, წალენჯიხა, ნაბახტევი), თუმცა გვხვდება უფრო მუქი ფერადოვნების მქონე ტონებიც (უბისი).

654 ფერთა სინჯების ანალიზები შესრულებულია საქართველოს ძეგლთა დაცვის მთავარი სამმართველოს სარესტავრაციო ინსტიტუტის ქიმიურ ლაბლრატორიაში. — იხ.: გ. ჭეიშვილი სხალთის ფრესკების რესტავრაცია-კონსერვაციის 2000 წლის მუშაობის ანგარიში (ხელნაწერი).

655 აჭის მოხატულობაში ლაჟვარდი გამოყენებულია საკურთხევლის კონქში „დეისუსის“ და კამარაზე „ხარების“ კომპოზიციაში. — იხ.: Дж. Иосебидзе, Роспись Ачи, с. 67-69, 97.

საკურთხევლის აფსიდის კოლორიტი, ისევე, როგორც დასავლეთი კედლისა, შედარებით ჩამუქებულია.[656] სჭარბობს მოშავო-ლურჯი, მოყვითალო-ოქროსფერი, შინდისფერი, წითელი ტონები. აფსიდის კოლორიტი მოშავო-ლურჯი, ძოწისფერი, თეთრი, წითელი, მოყვითალო-ოქროსფერი ფერების შეხამებას ეფუძნება. უფლის მადიდებელი ანგელოზების რეგისტრის მოშავო-ლურჯი ფონი, სამოსის ინტენსიური ფერები, წითელი, ოქროსფერი, მწვანე შარავანდები, წითელი ფრთები ერთგვარი სიჭრელის შთაბეჭდილებასაც ტოვებს. რამდენადმე მაჟორული ჟღერადობით გამოირჩევა მედალიონებში გამოსახული წმინდანები. ცივია „ზიარების„ სცენისა და მღვდელმთავართა რეგისტრის ფერთა გამაც.

კამარის ფრესკების კოლორიტი მდიდარი ფერთა გამით გამოირჩევა. ლურჯი, ოქროსფერი, ვარდისფერი, იასამნისფერი, ცისფერი, მწვანე, წითელი ტონების შეხამება, თეთრანარევი გაღიადება პასტელურ ჟღერადობას, სადაფისებურ ელვარებას, სადღესასწაულო იერს ანიჭებს სხალთის ფრესკებს და განსაზღვრავს მოხატულობის საერთო კოლორიტული გადაწყვეტის მთლიანობას. კამარის ფრესკების სადღესასწაულო ფერადოვნება აფსიდის უფლის მადიდებელი ანგელოზებისა და მედალიონებში წარმოდგენილი წმინდანების კოლორიტულ გამას უახლოვდება.

დასავლეთი კედლის საერთო კოლორიტი დღეს შედარებით მუქია, თუმცა იგი პასუხობს საკურთხევლის აფსიდის უფლის მადიდებელი ანგელოზებისა და მედალიონთა რიგის ნათელ და „ჭრელ„ ფერთა გამას. ანგელოზთა სამოსის, ფერადი შარავანდების (წითელი, მწვანე, ოქროსფერი) ფერთა შეხამება საზეიმო განწყობასა და კოლორიტის დეკორატიულ გამომსახველობას აძლიერებს. შედარებით ცივია შუა და ქვედა ნაწილის („დეისუსი„ და მართალთა ჯგუფები) რეგიტრების ფერთა გამა, სადაც სამფეროვანი ფონის ცივი ტონალობა, ოქროსფერი, მწვანე, მუქი ლურჯი ფერების თანმიმდევრობა თავშეკავებულობას ანიჭებს კოლორიტს. კოლორიტის ასეთი განსხვავებულობა შესაძლოა ოსტატთა ინდივიდუალური ხელწერითაც აიხსნას, რადგან მსგავს მაგალითს სხვა ნიმუშებშიც ვხვდებით (საფარა,[657] წალენჯიხა,[658] ნაბახტევი[659]და სხვ.). სამფეროვანი ფონები ქართულ ფერწერაში XIII საუკუნის დასასრულიდან გვხვდება (აჭი),[660] უფრო ხშირად გამოიყენება გვიანი ხანის ძეგლებში (გრემი, ტაბაკინი – XVI ს., ბობნევი, შემოქმედი – XVII ს.[661] და სხვ.). ფონის ჰორიზონტალურ რეგისტრებად დაყოფა

656 საკურთხევლის აფსიდში მჭვარტლის კვალი მხოლოდ ერთ-ერთი ანგელოზის შარავანდს შერჩა, როგორც ჩანს აქ იგი მთლიანად ჩამორეცხა კონქიდან ჩამოდენილმა წყალმა.

657 საფარაში ზოგიერთი სცენა უფრო თბილ გამაშია დაწერილი. — იხ.: გ. ხუციშვილი საფარის კედლის მოხატულობა გვ. 113.

658 წალენჯიხის მოხატულობაში „ესაიას“ ოსტატის ქმნილებების მუქი ფერთა გამა განსხვავდება ევგენიკოსისა და სხვა ოსტატების კოლორიტისათვის სახასიათო უფრო ღია და ცივი ტონებისაგან. — იხ.: И. Лордкипанидзе, Роспись в Цвленджиха, с. 130-131.

659 ნაბახტევში დარბაზის კოლორიტი საკურთხეველთან შედარებით უფრო ღია და ნათელია. — იხ.: ი. ლორთქიფანიძე, ნაბახტევის მხატვრობა გვ. 55-54.

660 Дж. Иосебидзе, Роспись Ачи, цв. таб.II, IV.

661 И. Мамаиашвили, Роспись Табакини, Тб., 1991, с. 58.

ელინისტურ ტრადიციებს უკავშირდება და სახასიათოა პალეოლოგოსთა ხელოვნების ნიმუშებისათვისაც.[662]

ამდენად, სხალთის მოხატულობის კამარის სცენები შედარებით თბილ ფერებშია გადაწყვეტილი, ხოლო დასავლეთი კედლისა და აფსიდის — უფრო ცივ ტონალობაში. დასავლეთი კედლის ზედა ნაწილის მაჟორული ფერთა გამა ქვემოთ უფრო თავშეკავებული და ცივი გადაწყვეტით იცვლება. იქმნება შთაბეჭდილება, რომ ეს პრინციპი საერთოა საკურთხევლის აფსიდისა და დასავლეთი კედლის კოლორიტისათვის.[663]

დასავლეთი კედლის ზედა ნაწილში მუქი ლურჯი ცისა და მოყვითალო-ოქროსფერი არქიტექტურული დეტალების, ავეჯის ფონზე გამოსახული ფიგურები რამდენადმე მკვეთრად აღიქმებიან. ფიგურებისა და ფონის მკვეთრი ფერადოვანი დაპირისპირება პალეოლოგოსთა ხელოვნების ნიმუშების დამახასიათებელი ნიშანია. ასეთი კონტრასტები XIII საუკუნიდან იჩენს თავს ქართულ მონუმენტურ ფერწერაში (გელათის დავით ნარინის ეკვდერი, ხობი), ხოლო XIV საუკუნის შუა ხანებიდან უფრო მკვეთრი ხდება (უბისი, წალენჯიხა, ნაბახტევი და სხვ.).[664] სორში ეს კონტრასტი ნაკლებად შესამჩნევია, რადგან ლურჯ ფონს შედარებით მცირე არეები უჭირავს და საერთო შთაბეჭდილებას განსაზღვრავს რბილი, პასტელური ფერების შეხამება. უბისში ლურჯი ფონი უფრო აქტიური და ინტენსიურია, ვიდრე სორში. წალენჯიხაში ფერთა კონტრასტი კიდევ უფრო იმატებს და მუქ ფონზე გამოსახული ფიგურები მკვეთრ ფერადოვან აქცენტებად აღიქმებიან. XV ს-ის ძეგლებში ეს ტენდენცია განსაკუთრებით თვალსაჩინოა: ნაბახტევში (1412-1431 წწ.) მოშავო-ლურჯ ფონზე ღია ტონებით შერულებული ფიგურები კიდევ უფრო მკვეთრ ფერადოვან ლაქებად გამოიყოფიან. ვარძიის ანანაურის მხატვრობაში (XV ს-ის II ნახევარი) კი ფერთა კონტრასტი კიდევ უფრო ძლიერია და კოლორიტი უფრო კაშკაშა ტონების მკვეთრ დაპირისპირებაზეა აგებული.[665] სხალთის მხატვრობაში ფერთა კონტრასტი არ არის ისეთი მკვეთრი, როგორც ნაბახტევსა და ვარძიის ანანაურში. ლურჯ ფონს სხალთის კომპოზიციებში შედარებით მცირე არე უჭირავს, აქ მას ინტენსიურად ენაცვლება არქიტექტურისა და მთების ფორმების მოყავისფრო-ოქროსფერი, ხოლო ზოგ შემთხვევაში სამფეროვანი — ოქროსფერი, მწვანე და მუქი ლურჯი ფონები, რომელზეც გამოსახული ფიგურები მკვეთრ კონტრასტებზე უფრო მეტად ნათელ და ჭრელ ფერთა გამას ქმნიან. ამ შთაბეჭდილებას სხალთაში აძლიერებს ფერის ხასიათი, გამჭვირვალება და სადაფისებური ელვარება. ამდენად, XIV-XV სს-ის ძეგლებში გამოხატული ფერთა დაპირისპირების პრინციპის განვითარების გათვალისწინება გვიჩვენებს, რომ სხალთის მოხატულობის კოლორიტული გადაწყვეტა რამდენადმე უახლოვდება XIV ს-ის II ნახევრის ძეგლებს (უბისი, წალენჯიხა) და წინ უსწრებს ნაბახტევისა და ვარძიის ანანაურის მოხატულობებს.

სხალთის მხატვრობაში რამდენადმე რთულია ფერთა რიტმული შეხამების კანონზომიერებებისა და საერთო სტრუქტურაში მათი იდეური თუ მხატვრულ-კომპოზიციური მნიშვნელობის განსაზღვრა, თუმცა გარკვეული პრინციპების გამოყოფა მაინც ხერხდება.

ლურჯი, წითელი და მოყვითალო-ოქროსფერი ფერების რიტმს სხალთის მხატვრობის ფერწერულ გადაწყვეტაში განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება. ფერთა ეს ანსამბლი ერთიან ხაზად გასდევს მოხატულობის ყველაზე მნიშვნელოვან ნაწილებში წარმოდგენილ სცენებს: საკურთხევლის კონქში მაცხოვრის ლურჯი ჰიმატიონისა და მოწითალო ქიტონის ფერთა რიტმი გრძელდება „ამაღლების„ სცენის ცენტრალურ ნაწილში ლურჯი მანდორლის, ანგელოზთა სამოსისა და ფრთების ფერთა შეხამებაში, ხოლო შემდეგ დასავლეთი კედლის „დეისუსის„ კომპოზიციაში; კამარის სცენების მსგავსად სამხრეთ-დასავლეთ ნიშში გამოსახული ნათლისმცემლის სცენები მოშავო-ლურჯი ცისა და მოყვითალო-ოქროსფერი მთების ფონზე იშლება.

ფერადოვანი ლაქების განაწილება სხალთის მოხატულობაში ხელს უწყობს მხატვრულ-იდეური და კომპოზიციური გადაწყვეტის ერთიანობას. მიზნობრივად დასმული აქცენტები კი მნიშვნელოვანი კომპონენტების გამოყოფას ემსახურება. სადღესასწაულო ციკლის სცენებში გაბატონებული მაცხოვრის ჰიმატიონის ცისფერი ფერი „ჯოჯოხეთად შთასვლის„„ „ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნისა„ და „დღე განკითხვის„ ცენტრალურ ნაწილში წარმოდგენილი „დეისუსის„ კომპოზიციაში ძოწისფერი ტონით იცვლება. ეს ცვლილება შესაძლოა ლურჯი მანდორლის ფონზე ფიგურის მკვეთრი აქცენტირების სურვილით ან ფერის სიმბოლური მნიშვნელობის გათვალისწინებით იყოს განპირობებული.

სცენებში ფერთა მონაცვლეობის რიტმი წონასწორობის პრინციპს ეფუძნება. ხშირია ფერთა ჯვარედინი გამეორების მაგალითები. ამ უკანასკნელი პრინციპითაა შერჩეული იუდასა და ფარისევლის სამოსის ფერები „ოცდაათი ვერცხლი იუდასათვის„ კომპოზიციაში; მოტირალი დედების სამოსი „ჩვილთა მოწყვეტის„ სცენაში; ჰეტიმასიის გვერდით მდგომი მთავარანგელოზების სამოსი, ადამისა და ევას ჩაცმულობა „დღე განკითხვის„ კომპოზიციაში და სხვ. ფერთა რიტმული მონაცვლეობა ხელს უწყობს კომპოზიციური მთლიანობის მიღწევასაც. თითოეული ტონის გარკვეული ინტერვალით გამეორების პრინციპი თითქმის ყველა კომპოზიციის დამახასიათებელი ნიშანია („ლაზარეს აღდგინება„„ „ქრისტე გეთსიმანიის ბაღში„„ „ქრისტე კაიაფას წინაშე„„ მოციქულები „დღე განკითხვის„ კომპოზიციაში და სხვ.). ასეთივე რიტმული შეხამების მაგალითს ვხედავთ „დღე განკითხვის„ კომპოზიციაში წარმოდგენილ მოციქულთა სამოსისა და შარავანდების ფერთა შეხამებაში: პეტრეს ფიგურის გადაწყვეტაში შეხამებულია ქიტონისა და შარავანდის წითელი ტონები, იოვანეს ფიგურაში კი – ქიტონის ღია მწვანე და შარავანდის შედარებით მუქი მწვანე ტონები და სხვ.

ნაგებობათა ფერადოვანი გადაწყვეტა, ცალკეული კონსტრუქციების ხაზგასმაც კომპოზიციის ფერწერული გამის ჰარმონიულობისა და რიტმული მონაცვლეობის პრინციპს ემყარება. მაგალითად, „პეტრეს უარყოფის„ კომპოზიციაში გუმბათოვანი ნაგებობების თეთრი სვეტები,

662 ბულგარეთის ძეგლები — ბერენდე, ჩერვენი, ივანოვო, გლიგორა. — იხ.: Д.Панаиотова, Болгарская монументальная живопись, с. 102.

663 ამ მოსაზრების დაბეჯითებით დადასტურება მოხატულობის ძალზე ფრაგმენტული დაცულობის გამო ძნელდება.

664 И. Лордкипанидзе, Роспись в Цвленджиха, с. 166; Дж. Иосебидзе, Роспись Ачи, с. 67.

665 საკურთხევლის კონქში მუქ ფონზე ღვივის ღვთისმშობლის მოწითალო-აგურისფერი სამოსი, „ღვთისმშობლის მიძინებაში“ მიულოდნელად „ინთება“ პეტრეს კაშკაშა ლიმონისფერი სამოსი და სხვ. — იხ.: ა. კლდიაშვილი ვარძიის ანანაურის მოხატულობანი გვ. 163-166.

ვარდისფერი ანტაბლემენტი, წითელი გუმბათი ეხამება კოლონის წითელ და ნაცრისფერ ფერებს, რაც დეკორატიულ გამომსახველობას ანიჭებს სცენას. ფერთა შეხამებით გამოირჩევა „ლაზარეს აღდგინების„ კომპოზიციაში გამოსახული ფორმები, სადაც ლურჯი ცის ფონზე ნათლად იკვეთება ღია მწვანე ფერის ქონგურებიანი გალავანი და ნარინჯისფერი კედელი, რომლის წახნაგები მუქი ყავისფერი ხაზით გადმოიცემა. „მირქმის„ კომპოზიციაში ბალდახინისა და ტრაპეზის ქსოვილის ვარდისფერი და იასამნისფერი ტონები ეხამება ფიგურათა სამოსის ფერებს.

ღია, ნათელი ფერთა გამა დამახასიათებელია XIV–XV საუკუნეების ქართული კედლის მხატვრობისათვის. ნათელი, მაჟორული კოლორიტი XIV საუკუნის პირველი ნახევრის ქმნილებების თავისებურებაა (გელათის დავით ნარინის ეკვდერი – XIII საუკუნის დასასრული, სორი, ზარზმა, ლიხნე, უბისის ხატები[666]). დავით ნარინისა და სორის მოხატულობაში სჭარბობს შედარებით ღია და გამჭვირვალე ფერები (ზურმუხტისფერი, იასამნისფერი, ღია ვარდისფერი, თეთრი, რომელიც განსაკუთრებით გამომსახველი სორის მოხატულობაშია).

XIV საუკუნის II ნახევრიდან კოლორიტი უფრო მდიდრული, ცივი და მუქი ხდება (უბისი,[667] წალენჯიხა, ხობის ვამეყ დადიანის ეკვდერი, ნაბახტევი[668]). უბისში მუქი მწვანე, მონაცრისფრო–ვარდისფერი, მოყავისფრო–ზეთისხილისფერი ფერები უფრო ცივსა და პირქუშს ხდის კოლორიტს. წალენჯიხაში სჭარბობს ზურმუხტისფერი მწვანე, ცივი ცისფერი, მოყავისფრო–იისფერი, ღია ოქრა, მოყავისფრო–წითელი და ღია ვარდისფერი ფერები, ხობის ეკვდერის მოხატულობაში ყურადღებას იქცევს მჟღერი ლურჯი ფერი, ნაბახტევში – კი მოშავო–ლურჯი, ოქროსფერი–ოქრა და შედარებით მშრალი წითელი ტონები.[669] სხალთის მოხატულობის ძირითადი ფერადოვანი აქცენტების გათვალისწინება, მოშავო ან ინტენსიური ლურჯი ფერის აქტივობა, მოყვითალო ოქროსფერი, წითელი, ძოწისფერი, მწვანე ტონებისა და ნაზი ნახევარტონების (მოვარდისფრო–იასამნისფერი, მოლურჯო–ნაცრისფერი, მოოქროსფრო–ყვითელი) შეხამება მოწმობს, რომ სხალთის კოლორიტი ნათელი და შედარებით ცივი ჟღერადობით გამოირჩეოდა, რაც თვალსაჩინოა დასავლეთი კედლის, საკურთხევლის აფსიდისა და სამხრეთ–დასავლეთი ნიშის ფრესკების მაგალითზე. კამარის ქვედა რეგისტრის სცენებს კი მათთან შედარებით უფრო თბილი ფერთა გამა ახასიათებდა. ეს ნიშანი სხალთის მოხატულობას XIV ს–ის მიწურულისა და XV ს–ის პირველი ნახევრის ნიმუშებთან აკავშირებს და მოწმობს, რომ წალენჯიხასთან შედარებით სხალთის კოლორიტი იყო უფრო მუქი, მაგრამ უფრო თბილი და ღია, ვიდრე ნაბახტევის მოხატულობისა.

666 აქ ყვითელ ფონზე კონტრასტულად იკითხება შინდისფერი, მომწვანო–ლურჯი, ზეთისხილისფერი და წითელი ლაქები. მათ გვერდით მცირე რაოდენობით ჩართული სხვა ფერები. ოქროსფერი, ყავისფერი, ნაცრისფერი, თეთრი, შავი—ორგანულად ერწყმის საერთო პალიტრას და არ არღვევს მის ძირითად ფერადოვან ეფექტს. – იხ.: ნ. ბურჭულაძე, ქართული ხატების საგანძურიდან, „საბჭოთა ხელოვნება“, თბ., №6, 1989, გვ. 47.

667 ნ. ბურჭულაძე, ბაბლაკ ლაშხისშვილის ხატები, გვ. 21.

668 ი. ლორთქიფანიძე, ნაბახტევის მხატვრობა, გვ. 53–54,68; В. Лазарев, История ...,с.168.

669 ი. ლორთქიფანიძე, ნაბახტევის მხატვრობა, გვ. 52.

მნიშვნელოვანია, რომ გვიანპალეოლოგოსთა ეპოქის ძეგლებში კოლორიტი არა მარტო მუქდება, არამედ ხასიათსაც იცვლის, რაც ფერის თავისებურებით არის განპირობებული. ფერი კარგავს გამჭვირვალებას და ხდება უფრო მშრალი, მკვეთრი, საღებავის ფენა კი უფრო სქელი (ვარძიის ანანაური, ალავერდი), რის გამოც მოხატულობა მოკლებულია პალეოლოგოსთა ეპოქის ძეგლებისათვის დამახასიათებელ ელვარებას. სხალთის მოხატულობა კი, როგორც აღვნიშნეთ, თავისი სადაფისებური ჟღერადობით XIV–XV სს–ის პირველი ნახევრის პალეოლოგოსთა სტილის ნიმუშების გვერდით დგას.

თბილი ფერთა გამა ახასიათებს XIV საუკუნის პირველი ნახევრის კონსტანტინოპოლის სკოლისა (კაჰრიე–ჯამე)[670] და სერბიის (პრიზრენის ლევიშკა – 1307–1313 წწ., სკოპლეს წმ. ნიკიტა, სტარო ნაგორიჩინოს წმ. გიორგი – 1316–1318 წწ., სტუდენიცას წმ. ანასა და იოაკიმეს ეკლესია – 1314 წ., ჟიჩა – 1309–1316[671]) მონუმენტური ფერწერის ნიმუშებს. ღია კოლორიტი ახასიათებს სალონიკის ძეგლებს (თეოტოკოსი, ნიკოლოზ ორფანოსი), შედარებით ჭრელი ფერთა გამით გამოირჩევა ოქრიდის პერიბლეპტოსი (1295 წ.), ათონის პროტატონი (XIV საუკუნის დასაწყისი).[672] თავშეკავებული და პასტელური ფერთა გამა ახასიათებს ბულგარეთის ძეგლებს (კარლუკოვოს წმ. მარინე, ივანოვო).[673]

კაჰრიე–ჯამესა და და წალენჯიხის ფრესკების შედარება ცხადყოფს კოლორიტის ცვლილებას პალეოლოგოსთა სტილის განვითარების ადრეულ და გვიანდელ ეტაპზე.[674] მუქი და ჩამქრალი ფერები ბატონობს XIV საუკუნის II ნახევრის სერბიის ძეგლებში (დეჩანი – 1335–1350, ლესნოვო – 1348, მატეიჩა – 1356, მარკოვოს მონასტრის წმ. დემეტრე – 1376–1380),[675] XIV საუკუნის დასასრულისა და XV საუკუნის დასაწყისის ნოვგოროდის აკადემიური სტილის ძეგლებში (შობის ეკლესია – XIV საუკუნის 90–იანი წლები, სკოვოროდა – XIV საუკუნის დასასრული, ხარების ეკლესია – XV ს. და სხვ.),[676] რომელთაგან უფრო ნათელი და ჟღერადი კოლორიტით გამოირჩევა კოვალიოვოს მაცხოვრის ფერისცვალების ეკლესიის მოხატულობა (1380 წ.).[677] ამავე პერიოდის ბულგარულ ძეგლებშიც XIV საუკუნის პირველი ნახევრის ნიმუშების ღია, ნათელ, პასტელურ, ნაზ პალიტრას უპირისპირდება ინტენსიური მოყვითალო–ოქროსფერი გამა (გლიგორა),[678] მისტრის პანთანასის მოხატულობის (1428 წ.) შედარებით თბილი

670 კაჰრიე–ჯამეს მოხატულობის – მოზაიკებისა და ფრესკების კოლორიტი ლურჯი, წითელი, მოოქროსფრო–ყვითელი, ზურმუხტისფერი – მწვანე ტონებისა და რბილი ნახევარტონების (მოვარდისფრო–წითელი,მოლურჯო–ფოლადისფერი, ღია ნარინჯისფერი, მონაცრისფრო–თეთრი, მომწვანო–ყვითელი ზეთის–ხილისფერი) ფერების შეხამებას ეფუძნება. – იხ.: В. Лазарев, История ..., с.156-157,160.

671 В. Лазарев, История ...,с.176.

672 В. Лазарев, История ..., с.174.

673 Д. Панаиотова,Болгарская монументальная живопись,с.74,103.

674 В. Лазарев, История ..., с. 168.

675 В. Лазарев, История ..., с.177.

676 Л.Лифшиц, Монументальная живопись Новгорода, с.29-30,33,36-37.

677 Л. Лифшиц, Монументальная живопись Новгорода, с.29-30.

678 Д. Панайотова,Болгарская монуентальная живопись, с.74, 103.

ფერადოვანი გადაწყვეტა კი მოწმობს, რომ მისტრაზე აკადემიური რეაქცია იყო უფრო სუსტი ხასიათის, ვიდრე კონსტანტინოპოლში, თუმცა სალონიკის, მისტრის, ტრაპიზონის ფერწერული სკოლებიც კონსტანტინოპოლის ტრადიციებიდან მომდინარეობენ.[679] სხალთის მოხატულობის კამარის ფრესკების შედარებით თბილი ფერთა გამაც აკადემიური სტილისადმი სუსტი რეაქციის გამოხატულებად შეიძლება მივიჩნიოთ, რაც თავის მხრივ, გვიჩვენებს, რომ ამ ფრესკების ოსტატი უფრო მეტადაა დაკავშირებული წინა ეტაპის ტრადიციებთან.

სხალთის მოხატულობის ფერთა გამის მოშავო-ლურჯი ფერი XIV-XV საუკუნეების ძეგლებისათვის არის სახასიათო (სორი, საფარა, ხობის ვამეყ დადიანის ეკვდერი, ნაბახტევი, მარტვილი და სხვ.), პოსტპალეოლოგოსურ ძეგლებში კი მეტწილად თეთრანარევი ცისფერი[680] ან მორუხო-ლურჯი ტონებია[681] შერჩეული. საყურადღებოა, რომ სხალთაში არ გვხვდება მწვანე ვერცხლისფერი ელფერით, რომელიც ძლიერ დამახასიათებელია XVI საუკუნის მოხატულობებისათვის (გელათის წმ. გიორგის ეკლესია, მატანი, ალვანი, ახალი შუამთა და სხვ.).[682]

წითელი ფერისაა სხალთაში მაცხოვრის შარავანდი, ჰიმატიონი („ჯოჯოხეთად შთასვლა„, „ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნა„, „დღე განკითხვა„). წითელი ფერით გადმოიცემა ანგელოზთა ფრთები, წმინდანთა სამოსი, მოციქულთა შარავანდები (უფლის მადიდებელი ანგელოზები, ანგელოზთა დასი „დღე განკითხვის„ კომპოზიციაში), ველუმები, ინტენსიური წითელი ფერისაა მედალიონები და სხვ. წითელი აქტიურადაა ჩართული მცენარეული თუ გეომეტრიული ორნამენტის სტრუქტურაში. შევნიშნავთ, რომ წითელი და ოქროსფერი ტონების ასეთი აქტივობა უმეტესად XIV საუკუნის შუა ხანებისა და შემდგომი პერიოდის ძეგლებისათვის არის დამახასიათებელი.[683] ბიზანტიაში წითელი ფერის სიჭარბე ახასიათებს პალეოლოგოსთა სტილის პირველი ეტაპის ნიმუშებს. ულტრამარინი-ლურჯი, წითელი, ყვითელი ფერადოვანი სპექტრის ძირითადი ფერები, უმთავრესად, კონსტანტინოპოლის სკოლის ნიმუშებში გვხვდება.[684]

სხალთის მოხატულობის კოლორიტი განსხვავდება XVI საუკუნის პოსტპალეოლოგოსური სტილის ოფიციალური წრის ძეგლებისაგან. ალვანის, ახალი შუამთის, გრემის,[685] გელათის წმ. გიორგის,[686] ბიჭვინთის ეკვდერის,[687] მარტვილის[688] ფრესკების კოლორიტიც ნათელია, მაგრამ სჭარბობს ცივი მორუხო-ცისფერი, მოვერცხლისფრო მწვანე, ღია ოქრა, ნაცრისფერი, ვარდისფერი, ე.ი. ის ტონები, რომლებიც არ არის წამყვანი სხალთის ფრესკების ფერადოვან გადაწყვეტაში.

ნახატის ხასიათი სხალთაში მომუშავე ოსტატთა ხელწერის შესაბამისად იცვლება. განსაკუთრებული გამომსახველობით კონქის „დეისუსი„ და კამარის ზეციურ ზონაში წარმოდგენილი სცენები („ხარება„, „ფერისცვალება„, „ამაღლება„, „სულიწმინდის მოფენა„) გამოირჩევა. დამაჯერებელი, ზუსტი ნახატი, დენადი ხაზი, სხეულის ფორმებისა და სამოსის განზოგადებული გადმოცემა, რბილი და მოქნილი კონტური, მოცულობრივად დაწერილი სამოსის ნაკეცები გამომსახველობას ანიჭებს ფრესკებს. მოქნილი ხაზის დინება ფორმის სიმშვიდესა და მონუმენტურობას განსაზღვრავს: კონქში გამოსახულ მაცხოვრის ფიგურას დენადი ხაზი შემოწერს, სამოსის ნაკეცების ნახატი სიმშვიდესა და სიდიადეს მატებს მას. რკალისებური, დენადი ხაზების რიტმი მაშვრალთა და სერაფიმ-ქერუბინთა გამოსახულებებშიც მეორდება და კომპოზიციური მთლიანობის მიღწევას უწყობს ხელს. ნახატის განსაკუთრებული გამომსახველობით გამოირჩევა „ფერისცვალების„ სცენა: კამარის სიბრტყეზე თითქოს ერთი ამოსუნთქვით სრულდება მთელი ნახატი, გაწაფული ხელით შემოისაზღვრება მანდორლის ოვალი, ქრისტეს ფიგურის კონტური, სამოსის ნაოჭები, რომლებიც დრაპირების შესაბამის დენად რიტმს ქმნიან. რკალისებური ხაზების რიტმი მეორდება თაბორის მთის კონტურისა და ზედაპირის, ფიგურათა სილუეტებისა და სამოსის დრაპირების ნახატშიც. საყურადღებოა, რომ ფრესკის არიჩოზე – ქვედა ფენაზე მონიშნული მოციქულის ფიგურის სილუეტი და პოზა ინტონაკოზე სრულიად შეცვლილია. ფერწერული ფენისადმი ასეთი თამამი მიდგომა, თავის მხრივ, მხატვრის მაღალი ოსტატობის გამომხატველია. ამ ჯგუფის სცენებში ნაკლებად იგრძნობა პალეოლოგოსთა ხელოვნების ძეგლებისათვის დამახასიათებელი ხაზის კუთხოვანება. ხაზი, როგორც ქართული მონუმენტური ფერწერის მთავარი გამომსახველობითი საშუალება, აქ ყველაზე მეტად ინარჩუნებს წამყვან როლს და მონუმენტური სტილის კლასიკური მიმართულების ნიმუშების ტრადიციების გამგრძელებლად წარმოგვიდგება.[689] ამავე დროს, აღნიშნული ჯგუფის კომპოზიციებში პალეოლოგოსთა ეპოქის თავისებურებანიც იჩენს თავს: „ამაღლების„ კომპოზიციაში მოციქულთა სამოსის ნაკეცების „დაბერილი„ ხვეული ბოლოები პალეოლოგოსთა ხელოვნების ძეგლებისათვის სახასიათო დრაპირების პრინციპს ავლენს; „ფერისცვალების„ კომპოზიციაში კი ერთ-ერთი მოციქულის აფრიალებული მოსასხამის მახვილი ბოლოები, ნაკეცების აღმნიშვნელი ენერგიული ნახატი ეპოქისათვის ჩვეული ხაზის დინამიკურობის გამოხატულებაა. ლიხნესა[690] და წალენჯიხის[691] მოხატულობანიც ამავე მიდგომას ავლენს.

სხალთაში ზოგან ნახატი ძალზე ხისტი და მშრალია. ხაზის ტეხილობა, კუთხოვანება, გარ-

679 В. Лазарев, История ..., с.171

680 ბიჭვინთის ტაძრის ეკვდერი, ალვანი, ახალი შუამთა, გრემი და სხვა.

681 გელათის მთავარი ეკლესია, ბედიის III ფენის მხატვრობა –XVI ს., ბობნევი-XVII ს.

682 ნ. ჩიხლაძე, მხატვრულ-სტილისტიკური ტენდენციები გვიანფეოდალური პერიოდის კედლის მხატვრობაში (გელათის წმ. გორგის ეკლესიის XVI ს-ის მოხატულობის მაგალითზე), სადისერტაციო მაცნე, თბ., 1993, გვ. 13.

683 სალონიკის ნიკოლოზ ორფანოსი, ჩუჩერი, ნაგორიჩინო, დეჩანი – 1348 წ., ლესნოვო-1341-1348 წწ. და სხვ. – იხ.: T. Velmans, Les fresques de Saint-Nicolas Orpanos..., p. 166.

684 რ. შმერლინგი, ქართულ ხელნაწერთა მორთულობის ნიმუშები, ტფილისი, 1940, გვ. 19.

685 M. Вачнадзе, Кахетинская школа живописи XVI века и ее связь с Афонской живописью, IV международный симпозиум по грузинскому искусству, Тб., 1983, с. 11.

686 ნ. ჩიხლაძე, მხატვრულ-სტილისტიკური ტენდენციები ... , გვ.18-19.

687 Л. Шервашилзе, Средневековая монументальная живопись вАбхазии., с. 176.

688 ნ. ჩიხლაძე, მარტვილის ტაძრის მოხატულობათა ფენები, შ. ამირანაშვილის სახ. ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმის ნარკვევები, II, თბ., 1996, გვ. 98.

689 მხედველობაშია იშხნის, მანგლისის, ატენის, მეფის მხატვარ თევდორეს, ყინწვისის, ვარძიის, ბეთანიის, ბერთუბნის, ტიმოთესუბნის და სხვა მოხატულობანი – იხ.: Е. Привалова, Некоторые особенности грузинских росписей рубежа XII-XIII веков, Ars Georgica, 10, Тб., 1991; Т. Вирсаладзе, Роспись Мацхвариши, с. 212.

690 Л. Шервашидзе, Средневековя монументальная живопис в Абхазии, с.137.

691 წალენჯიხის მოხატულობაში მოქნილობითა და ამავე დროს მშრალი, ხისტი ნახატით გამოირჩევა ევ-

კვეული ნერვიული რიტმი სიმძაფრეს სძენს უფლის მადიდებელი ანგელოზების, მედალიონებში გამოსახული წმინდანების, „ზიარების„ სცენისა და „დღე განკითხვის„ ფიგურებს (ანგელოზები სარკმელში, მოციქულები, წმ. მონაზვნები, წმ. მღვდელმთავრები, წმ. ვლასი) (ილ. 55–56, 60–63). ნახატის დინამიკა და ნაკეცების სიხშირე აქ ყველაზე მეტად ავლენს ეპოქის თავისებურებებს (საფარა,[692] უბისის ფრესკები და ხატები,[693] ნაბახტევი[694]). ასევე ნაკლებად მოქნილი და გამომსახველი ნახატით ხასიათდება დღესასწაულთა ციკლის კომპოზიციები: ხისტი, ტალღოვანი ხაზი, სამოსის სწორხაზოვანი ბოლოები და კუთხოვანი კალთები, დაწვრილმანებული ფორმები აქაც ეპოქის სტილისტურ თავისებურებებს ავლენს. ამავე დროს, სხალთის მოხატულობისათვის უჩვეულოა პალეოლოგოსთა ხელოვნების ზოგიერთი ნიმუშისათვის დამახასიათებელი მღელვარე ნახატი, ხაზის ექსპრესიულობა, დაძაბული რიტმი, რომელიც ძალზე შესამჩნევია უბისის ფრესკებსა და ხატებზე.[695]

ზოგან ფიგურათა მუქ კონტურს თეთრი ხაზი მიუყვება, რაც სილუეტის სიმკვეთრეს განაპირობებს. შარავანდებს კი პირიქით, გარე თეთრი ზოლი გამოყოფს. თეთრი ზოლით შემოიწერება აფსიდში გამოსახული მედალიონებიც (ილ. 9). ხაზის როლის მიუხედავად, ფორმის გადმოცემაში ერთგვარი უპირატესობა მაინც ფერწერულ „მოდელირებას„ ენიჭება. წერის ხაზობრივ–უტრირებული მანერა, ხაზობრივი ტენდენციების გაძლიერება XIV საუკუნის შუა ხანებიდან შეინიშნება კონსტანტინოპოლის, სერბიის, მორავიის, ტრაპიზონის სკოლის და სხვ. ნიმუშებში (დეჩანი, ლესნოვო, მატეიჩა, მარკოვოს წმ. დემეტრე, მანასიის სამება, თეოსკეპასტოსი და სხვ.).[696] სხალთის მოხატულობაში „აკადემიზმის„ საწყისები და ხაზობრივი ტენდენციები ნაწილობრივ ვლინდება „დღე განკითხვის„ კომპოზიციაში (მოციქულების, მონაზვნების, ანგელოზების ფიგურებში). ხაზობრიობის ნიშნები XIV ს–ის შუა ხანებიდან შეინიშნება ქართულ ფერწერაშიც (უბისი, წალენჯიხა, ხობის ვამეყ დადიანის ეკვდერი, ნაბახტევი), სადაც განსაკუთრებული „ხაზობრიობითა„ და ნახატის წამყვანი მნიშვნელობით ნაბახტევის მხატვრობა გამოირჩევა.[697]

ამდენად, სხალთის მოხატულობაში ნახატის ხასიათს, ერთი მხრივ, დენადი, მოქნილი ხაზის გამომსახველობა, მეორე მხრივ კი – ტეხილი, ხისტი, კვთხოვანი, მშრალი და ენერგიული ხაზის დინამიკა განსაზღვრავს. ხაზისა და ნახატის ამ თავისებურებებით სხალთის მოხატულობა სიახლოვეს წალენჯიხის ფრესკებთან იჩენს, სადაც ასევე თანაშერწყმულია ელასტიკური, მოქნილი ხაზის დინება და მშრალი, ხისტი ნახატი.[698] ნაბახტევის მოხატულობაში კი ხაზი აღარ

გენიკოსის მიერ შესრულებული ფრესკები. – იხ.: ი. ლორთქიფანიძე, წალენჯიხის მოხატულობა (ავტორეფერატი), გვ. 36.

692 გ. ხუციშვილი,საფარის კედლის მოხატულობა, გვ. 46–47, 112–113.

693 ნ. ბურჭულაძე, ბაბლაკ ლაშხისშვილის ხატები, გვ. 31–32.

694 ი. ლორთქიფანიძე, ნაბახტევის მხატვრობა, გვ. 52–53.

695 ნ. ბურჭულაძე, ბაბლაკ ლაშხისშვილის ხატები, გვ. 31–32.

696 ვ. ლაზარევი ტრაპიზონის თეოსკეპასტოსის მოხატულობას XIV საუკუნის პირველი ნახევრის ძეგლებს უკავშირებს, ხოლო გ. მილე 1375 წ. ათარიღებს. — იხ.:В. Н. Лазарев, История ..., с.174, 177.

697 ი. ლორთქიფანიძე, ნაბახტევის მხატვრობა, გვ. 52–53.

698 ი. ლორთქიფანიძე, წალენჯიხის მოხატულობა, გვ. 36.

არის დენადი, მოქნილი, მისი ტეხილობა ნერვიულ სიმძაფრეს სძენს ნახატს, ყველგან შეიმჩნევა აშკარა მიდრეკილება ხაზის დინამიკურობისაკენ, მეტი კუთხოვანებისაკენ, თვით ხაზიც კი საკმაოდ ხისტი და გამომშრალია.[699] სხალთისაგან განსხვავებით, ნაბახტევის მოხატულობაში ნახატს წამყვანი მნიშვნელობა ენიჭება ფორმის გადმოცემაში, ხაზით გამოისახება სხეულის ნაკვთები, ჩაცმულობის ნაკეცები. სხალთაში კი ფიგურის ფორმებისა და სამოსის მოდელირებაში უმთავრესი ადგილი არა ხაზსა და ნახატს, არამედ „ფერწერულ„ ხერხებს ენიჭება. ხაზის ეს თვისება უფრო მეტად სამოსის გადმოცემის ხასიათში იგრძნობა.

მონუმენტური სტილის ძეგლებისაგან განსხვავებით, სხალთის ფრესკებზე გამოსახული ფიგურები პატარა ზომებით გამოირჩევიან. მათ ახასიათებთ წაგრძელებული პროპორციები, პატარა თავები, თხელი, ნაზი კიდურები, მრავალფეროვანი პოზები, თავისუფალი მოძრაობები, ისინი მოკლებული არიან სიმძიმესა და წონადობას. მაგრამ სხალთის ფიგურებისათვის უცხოა მოძრაობის გადმოცემის სიმძაფრე, ხაზგასმული დინამიკა და ექსპრესია, რაც, უმთავრესად, XIV ს–ის პირველი ნახევრის ძეგლების (ლიხნე, უბისის ფრესკები და ხატები, სორი და სხვ.) დამახასიათებელი ნიშანია. პერსონაჟები უმეტესად გამოსახული არიან 3/4 ბრუნში. რთული პოზებით ხასიათდებიან საბჯენ თაღებზე წარმოდგენილი წინასწარმეტყველებიც. სხეულის მსუბუქი ბრუნი, თავისა და წინ წამოწეული მხრის მოძრაობა, საკურთხევლისაკენ მიმართული ჟესტიკულაცია, ოდნავ აწეული ფეხის ქუსლები ჰაეროვნებას, დინამიკურობასა და სივრცეში განთავსების შეგრძნებას ანიჭებს მათ. თანაც დგომა გარკვეული წესით გადმოიცემა – ფიგურის ერთი ტერფი გამოსახულია ზემოდან, ხოლო მეორე პროფილში. ფიგურის ასეთი დაყენება ელინისტური ტრადიციიდან მომდინარეობს და სახასიათოა პალეოლოგოსთა ხელოვნების ძეგლებისათვის.[700] ამასთანავე, სხალთაში ნაკლებად გვხვდება ფრონტალურად გამოსახული ცალკეული ფიგურები.[701]

„ნათლისღების„ კომპოზიციაში მაცხოვრის ფიგურის ფრონტალური პოზა, მსუბუქი კონტრაპოსტი, ოდნავ გადგმული მარჯვენა ფეხითა და აწეული ქუსლებით, ვიწრო წვრილი წვივებითა და გრძელი ტერფებით ელინისტური ხელოვნების რემინისცენციების გამოხატულებაა და დამახასიათებელია პალეოლოგოსთა ხელოვნებისათვის. [702]

„დღე განკითხვის„ კომპოზიციაში ბართლომე და ფილიპე მოციქულებს სახარება მარცხენა ხელზე უდევთ, ხოლო მარჯვენათი კი წიგნის ზედა მხარე უჭირავთ. წიგნის დაჭერის ასეთ წესში ელინისტური ტრადიცია შეინიშნება.[703]

„საიდუმლო სერობის„ კომპოზიციაში მაგიდის წინა მხარეს მჯდომარე მოციქულები თით–

699 ი. ლორთქიფანიძე, ნაბახტევის მხატვრობა, გვ. 53, ტაბ. IV.

700 В. Лазарев, История ..., с. 156-157; ი. ლორთქიფანიძე, ნაბახტევის მხატვრობა, გვ. 60.

701 ლიხნეს მოხატულობაში გამოსახულ ფრონტალურ ფიგურებს უფრო მყარი დგომა ახასიათებთ, რადგან მათი სიმძიმე გადატანილია ერთ ფეხზე. – იხ.: Л. Шервашидзе, Средневековая монументальная живопись в Абхазии, с. 122-127, таб. XVII, XXVI-1, XXVII-2, XXVIII-1-2.

702 Д. Аиналов, Византииская живопись XIV века, П., 1717, с. 77.

703 ასე უჭირავთ გრაგნილები ფიგურებს რომაულ სარკოფაგებზე. – იხ.: Д. Айналов, Эллинистические основы византииского искусства, Спб.,1900, с. 162.

ქმის არაბუნებრივი რაკურსით არიან გამოსახული –– ფეხები პროფილში აქვთ, ხოლო ტანი მკვეთრადაა შემობრუნებული (სურ 15). ფიგურები კვეთენ ერთმანეთს, გამოსახული არიან ცხოველხატული ჯგუფების სახით და თავიანთი განლაგებით ქმნიან სირცულობის შთაბეჭდილებას. ასეთია მოციქულთა და იუდეველთა ჯგუფები „ლაზარეს აღდგინების„ კომპოზიციაში, სადაც გამომსახველი პოზით გამოირჩევა სარკოფაგის ლოდის სიმძიმით მოხრილი მსახურის ფიგურა. „იერუსალიმს შესვლის„ კომპოზიციაში ცხოველხატულ ჯგუფს ქმნის იერუსალიმის კარიბჭესთან მდგომი ხალხი მაცხოვრისაკენ მიმართული პოზებით, ჟესტებითა და გაბრწყინებული მზერით. „ჯვრის ზიდვის„ კომპოზიციაში გამომსახველია ჯვარზე მხარგადებული სვიმონ კვირინელის ფიგურა (ილ. 43–44). „ჯვრის აღმართვის„ სცენაში კი რთული პოზით გამოირჩევა ჯალათი, რომელიც ჯვარზე მიდგმულ კიბეზე დგას, იხრება, ცალი ხელით ჯვრის მკლავს ეჭიდება, ხოლო მეორე ხელი ქვევით აქვს გაწვდილი (სურ. 14, ილ. 45). „შობის„ კომპოზიციაში წარმოდგენილ ანგელოზებს, მოგვებს პოზები, საერთო მოძრაობები და ჟესტები აერთიანებთ. გამომსახველი პოზები და ჟესტები ახასიათებთ მწყემსსა და იოსებს, უკანმდგომი ქალისაკენ მობრუნებულ სალომეს, რომელიც ხელს ჩვილისაკენ იშვერს.

შედარებითი სიმშვიდითა და რთული მოძრაობებით იქცევს ყერადღებას „ფერისცვალებისა„ და „ამაღლების„ სცენებში გამოსახული მოციქულთა ფიგურები. „ამაღლებაში„ ისინი თამამად კვეთენ ერთმანეთს, ბრუნდებიან, ზეცისაკენ იმზირებიან, ჟესტებით მიუთითებენ მაცხოვრისაკენ და თავისუფალი მოძრაობებით ცხოველხატულობას ანიჭებენ სცენას. მოციქულებისაგან განსხვავებით, ღვთისმშობლის ფრონტალურ ფიგურას თავისი პროპორციებით, მყარი დგომითა და გრაციოზული პოზით კლასიკური სიმშვიდის შეგრძნება შეაქვს კომპოზიციაში. მშვიდია „ვედრების„ სცენის პერსონაჟებიც. ისინი დაგრძელებული პროპორციებით, პატარა თავებით, ნაზი ხელებითა და გამომსახველი ჟესტებით გამოირჩევიან.

თავშეკავებული მოძრაობებით ხასიათდებიან „დღე განკითხვის„ კომპოზიციაში წარმოდგენილი ფიგურები, თუმცა მათი პოზები არ არის ერთფეროვანი. ანგელოზთა დასში პოზების მრავალფეროვნება მიღწეულია ფიგურათა მსუბუქი მოძრაობებითა და ჟესტებით. ასევეა მოციქულთა რიგშიც, სადაც თავიანთი ღერძის გარშემო თავისა და ტანის მსუბუქი ბრუნით, ჟესტებით გამოხატულია მოძრაობა. მეტი სტატიკურობით ხასიათდებიან მღვდელმთავართა, მონაზონთა და მართალთა ჯგუფები, თუმცა აქაც ერთმანეთის უკან გამოსახული ფიგურები გარკვეული სივრცულობის შეგრძნებას ქმნიან. სიმსუბუქითა და არამყარი დგომით გამოირჩევიან ჰეტიმასიასთან მუხლმოყრილი ადამისა და ევას ფიგურები.

მოხატულობის მთელ სისტემაში თავისუფალი, ენერგიული მოძრაობებით ხასიათდებიან დასავლეთ სარკმელში გამოსახული ანგელოზები ცის გრაგნილად დახვევის ეპიზოდში. ფიგურების იშვიათი რაკურსი, სხეულის საწინააღმდეგოდ შემობრუნებული ზედატანი, დახრილი თავი, მოხრილი მკლავები, გრაგნილს შემოჭდობილი ხელები, ქვედა კიდურების ასიმეტრიულობა, აფრიალებული დრაპირება, ცის გრაგნილის სპირალური დინება ერთიანი დინამიკური რიტმით ამთლიანებს ამ ეპიზოდს. მესაყვირე ანგელოზის ჰაერში მოფარფატე ფიგურაც, თავისი ენერგიული მოძრაობით, ერთვის ამ სცენას და ცხოველხატულება შეაქვს რამდენადმე სტატიკური გადაწყვეტის კომპოზიციაში. აქვე შევნიშნავთ, რომ სხალთის ფრესკებზე პერსონაჟები თავისუფალი, მაგრამ რამდენადმე თავშეკავებული მოძრაობებით გადმოსცემენ მოქმედებას. ისინი მოძრაობენ ნარნარად, მსუბუქად, თითქოს არც კი ეხებიან მიწას. მათი სამოსი კი სხეულებს ეკვრის და არ ქმნის დაძაბულ, აფრიალებულ ფორმებს. სხალთის მოხატულობაში თითქმის არ გვხვდება ფიგურები ფართოდ გადადგმული ნაბიჯითა და ენერგიული მოძრაობებით. თუმცა, ვხედავთ ისეთ ფიგურებს, რომელთაც, პალეოლოგოსთა ხელოვნების ნიმუშების მსგავსად, უფრო მანერული პოზები ახასიათებთ. ასეთია იუდას ძლიერ მოხრილი ფიგურა „ქრისტეს შეპყრობის„ კომპოზიციაში. დინამიკური მოძრაობები ახასიათებთ უფლის მადიდებელ ანგელოზებს საკურთხეველში.

დასავლეთ სარკმელში გამოსახული ანგელოზები ფიგურის სივრცეში გაშლისა და პლასტიკის შეგრძნების დიდი ოსტატობითაა წარმოდგენილი. ისინი ილუზორულ სივრცეს მოძრაობებითა და მოცულობრივად გადმოცემული ფორმებით ქმნიან თავინთ ირგვლივ. თუმცა, ასეთი რთული პოზების მიუხედავად, მათ ფიგურებში მაინც არ იგრძნობა ექსპრესია, დაძაბულობა, ნერვიული მოძრაობა.

ამდენად, სხალთის მოხატულობაში ფიგურებს არ ახასიათებს მოძრაობისა და პოზების ექსპრესია, რაც, უფრო მეტად, პალეოლოგოსთა ხელოვნების პირველი ეტაპის (XIV ს–ის I ნახ.) ძეგლების დამახასიათებელი ნიშანია (ლიხნე,[704] სორი,[705] მარტვილი, უბისის ფრესკები[706] და ხატები,[707] ზარზმა,[708] საფარის წმ. საბა,[709] კაჰრიე–ჯამე, სალონიკის მოციქულთა ეკლესია – 1312–1315 წწ., მოციქულთა ხატი მოსკოვის სახვითი ხელოვნების მუზეუმიდან, პეჩის ღვთისმშობელი ოდიგიტრია – 1337 წ.,[710] კარლუკოვოს წმ. მარინე, ივანოვო[711] და სხვ.). ამ თვალსაზრისით სხალთის მოხატულობა მსგავსებას XIV ს–ის დასასრულისა და XV ს–ის ძეგლებთან ამჟღავნებს: წალენჯიხა, ნაბახტევი;[712] ქალკის ღვთისმშობელი პანაგია – 1341–1372,[713] პარიზის ჰიპოკრატეს კოდექსის მინიატურა gr.2144 (1341-1345), იოანე VI კანტაკუზენის თეოლოგიური თხზულებანი Paris gr. 1242 (1371–1375), იობის წიგნი Paris gr. 135 ,[714] მისტრის ძეგლები (აფენდიკო – 1366, პერიბლეპტოსი, პანთანასი – 1428),[715] ტრაპიზონის (თეოსკეპასტოსი – XIV ს., სოფიის ტაძრის სამრეკლოს სამლოცველოს მოხატულობა 1443–1444 წწ.),[716] ბულგარეთის

704 Л. Шервашидзе, Средневековая монументальная живопись в Абхазии, с. 133.

705 ი. ჭიჭინაძე, სორის მოხატულობა, გვ. 24.

706 И. Г. Лордкипанидзе, О некоторых художественных особенностях росписи в Убиси, IV международный симпозиум по грузинскому мскусству, Тб., 1983, с.10.

707 ნ. ბურჭულაძე, ბაბლაკ ლაშხისშვილის ხატები, გვ. 26.

708 Л. Евсеева, Роспись XIV века в соборе Зарзма, с.11.

709 გ. ხუციშვილი, საფარის კედლის მოხატულობა.

710 В. Лазарев, История ..., с. 159, 161, 165, 173, 177, таб. 112-113.

711 Д. Панаиотова, Болгарская монументальня живопись, с. 29-30, 55-57.

712 ი. ლორთქიფანიძე, ნაბახტევის მხატვრობა, გვ. 58–62.

713 В. Лазарев, История византиискоой живописи, с. 167.

714 В. Лазарев, История ..., с. 170-171 .

715 В. Лазарев, История ..., с. 171.

716 A. Brier, D. Winfild, The Byzantine monuments ..., p. 231-236.

(ბერენდე, ზემენი),[717] რუსეთის ძეგლები (ნოვგოროდის მაცხოვრის ფერისცვალების ეკლესია – 1374 წ., თევდორე სტრატილატი, კოვალიოვო–1380 წ., ნოვგოროდის შობის ეკლესია, სკოვოროდა, ნოვგოროდის ხარების ეკლესია და სხვ.).[718]

როგორც აღვნიშნეთ, სივრცის ახლებური გაგება თავს იჩენს ფიგურათა განლაგებაშიც. ოსტატები არ ერიდებიან პერსონაჟების ერთიმეორის უკან განთავსებას, თამამ გადაკვეთებს. ფიგურებისა და ლანდშაფტის რიტმული გაერთიანება ამ ეპოქის თავისებურებაა.[719] „საიდუმლო სერობის„ კომპოზიციაში მოციქულთა ფიგურებისა და არქიტექტურული დეტალების განაწილების პრინციპი სიღრმის ილუზიის შექმნისაკენ არის მიმართული. ამასვე აძლიერებს 3/4 ბრუნით გამოსახული მოციქულთა მჯდომარე ფიგურებიც, რომლებიც ქმნიან სივრცულ არეს თავიანთ ირგვლივ. სივრცობრივი მომენტების წარმოჩენა ფიგურის აგების მეშვეობით ასევე პალეოლოგოსთა ხელოვნების სახასიათო ნიშანია.[720] პერსონაჟთა პოზები და მოცულობრივად გადმოცემული სხეულის ფორმები, მოძრაობის ხასიათი თავის მხრივ ხელს უწყობს ფიგურის აგების სივრცულ ხასიათს. სიბრტყეზე ორიენტირებული, კონტურული ხაზით შემოსაზღვრული ფიგურები, რელიეფურობის პრინციპის თანახმად, რბილად „ამოდიან ზედაპირზე„ და რთულ მოძრაობებთან ერთად „მოცულობრივად„ აღიქმებიან. აღნიშნული პრინციპით არის გამოსახული თითქმის ყველა ფიგურა სხალთაში. თუმცა, ნიშანდობლივია, რომ შუა საუკუნეების ხელოვნებაში ფიგურის სივრცულ–მოცულობრივი გადმოცემა, საერთო კომპოზიციური გადაწყვეტის სიბრტყობრივ–დეკორატიული ხასიათიდან გამომდინარე, პირობითია და იგი შორს არის ნამდვილი რეალისტური მხატვრული აგებისაგან, თუმცა „რეალიზმის„ მარცვალი ბიზანტიურ ხელოვნებაში, ყველაზე მეტად, პალეოლოგოსთა ხელოვნებაში იჩენს თავს. „ლაზარეს აღდგინების„ კომპოზიციაშიც წელში მოხრილი მსახურის ფიგურა სარკოფაგის ლოდით ხელში სივრცობრივად იკითხება. ასეთივე აგება ახასიათებს სვიმონ კვირინელის („ჯვრის ზიდვა„), კიბეზე გასული ჯალათის („ჯვრის აღმართვა„) ფიგურებს. ცის გრაგნილად დახვევის („დღე განკითხვა„) ეპიზოდში კი ანგელოზთა რთული პოზები, გაშლილი ფრთები, აფრიალებული სამოსი, ცის სპირალის მიმართულება და გრაგნილის ხვეულების მოცულობა სივრცულობის შთაბეჭდილებას აძლიერებს. ამდენად, სხალთის მოხატულობაში გამოსახულ ფიგურებს პალეოლოგოსთა ხელოვნების ნიშნები გამოარჩევს: ფიგურათა წაგრძელებული პროპორციები, რთული, მრავალფეროვანი პოზები, თავისუფალი მოძრაობები, არამყარი დგომა, ელინისტური ტრადიციების გამოძახილი, ფიგურის აგებისა და ფიგურული ჯგუფების განთავსების სივრცული ხასიათი. გარდა ამისა, სხალთის ფიგურები გამოირჩევიან რამდენადმე თავშეკავებული მოძრაობებითა და ექსპრესიულობის სიძუნწით, რაც XIV ს–ის მიწურულისა და XV სს–ის ქართული ფერწერის ნიმუშებისათვის (წალენჯიხა, ნაბახტევი) დამახასიათებელი ნიშანია.

სახეების წერის მანერა სხალთის ფრესკებზე მჭიდრო ფერადოვანი ფენების თანმიმდევრული გაღიადების პრინციპს ეფუძნება და ფორმის მოცულობრივ გადაწყვეტას უზრუნველყოფს. მოხატულობის მთელ სისტემაში სახეების „ფერწერული„ დამუშავების სრული პროცესი დასავლეთ კედელზე შემორჩენილ სახეებზე ჩანს. მხატვრობის სხვა ნაწილებში კი წერის ცალკეული შრეების აღქმა შეიძლება. სახეების წერის საერთო „ფერწერულ„ გადაწყვეტაში განსხვავებული მანერების თანაარსებობა შეიმჩნევა.

დასავლეთ კედელზე სახის სარჩული მუქი ზეთისხილისფერია, დარბაზსა და საკურთხეველში კი ღია მოყვითალო და სინგურნარევი ოქრას ტონისაა. სახის წერის პროცესი კარგად ჩანს ჰეტიმასიის გვერდით მდგომი მთავარანგელოზების გამოსახულებებში (ილ. 69–72). სახის სარჩულის მომწვანო–ზეთისხილისფერი ტონი რელიეფურ ადგილებში (შუბლი, ლოყები, ნიკაპი, ცხვირის თხემი) ხორცისფერი საღებავის გაბაცებული ფენებით იფარება. ჩრდილები კი ფუძე–ფერის თითქმის ხელუხლებელი ფენით გადმოიცემა. დაჩრდილულია სახის ოვალის შემოყოლება, თვალთა უპეები, წარბებშუა არე, ტუჩებისა და ცხვირის მიმდებარე მონაკვეთები. თამამად დადებული გაღიადების ლაქებისა და ჩრდილების დაპირისპირება მკვეთრ კონტრასტს ქმნის. კარნაციის ზემოთ სახის ცალ მხარეს და წარბებს ქვემოთ დატანილია მსუბუქი მოწითალო ჩრდილები, მოყავისფრო–წითელი ტონით კი ხელახლა შემოიწერება კონტური, სახის ნაკვთები – თვალები, ცხვირი, ტუჩები, თვალ–წარბი კი დუბლირებულია შავი ფერის ნახატით. სახეების მოდელირებაში პლასტიკურობის ეფექტს აძლიერებს ათინათის აღმნიშვნელი გაზავებული თუ გაუზავებელი თეთრას ფორმისმიერი მონასმები, რომლებიც დატანილია ღაწვებზე, ნიკაპზე, ცხვირის თხემზე და თვალის კიდეებში. წითურობა გადმოიცემა ლოყებზე დატანილი თხელი წითელი ლაქით. ფერწერულ ეფექტს აძლიერებს ანგელოზთა ტუჩებსა და ცხვირზე დასმული ინტენსიური ყირმიზი მონასმები. ამავე პრინციპითაა დაწერილი სხეულის ფორმებიც – კისერი და ყელი, სადაც ძირითადი ტონის ხორცისფერი გაღიადება, „ლაქებად„ დატოვებული მწვანე ჩრდილები, ცალ მხარეს დატანილი მოწითალო ლაქები და კონტურული ნახატი ქმნის ფორმას. ასეთივე „ფერწერული„ მანერა ახასიათებს ადამისა და ევას, კარის თავზე გამოსახული „ვედრების„ ღვთისმშობლისა და იოანე ნათლისმცემლის, მართალთა ჯგუფში წარმოდგენილი ფიგურების სახეებს (ილ. 70, 73–75, 79–82). ანგელოზთა თმები ტალღოვანი შავი კონტურით შემოიწერება. ყავისფერი სარჩული კი მოყავისფრო–წითელი, შავი და ოქრას ტონების რიტმული მონასმებით ისერება და ვარცხნილობის შესაბამის ტალღოვან ფაქტურას ქმნის. ასეთივე შავი კონტურით შემოიხაზება იოანე ნათლისმცემლის მხრებზე დაფენილი თმები, წვერ–ულვაში კი, თმის დინამიკურ, თავისუფალ მონასმებთან შედარებით, წვრილი ნახატით გადმოიცემა. ხაზის მნიშვნელობა განსაკუთრებით დიდია ჭაღარა თმა–წვერის გამოსახვის შემთხვევაში, სადაც ვარცხნილობის შესაბამისი გრაფიკული ნახატი და რიტმული პარალელური ხაზები ქმნის ფორმას.

ამავე კომპოზიციაში („დღე განკითხვა„) წმ. მონაზონთა, მღვდელმოძღვართა, სარკმელში გამოსახულ ანგელოზთა სახეები განსხვავებული წერის მანერით გამოირჩევა (ილ. 60–64). მუქი სარჩულისა და გაღიადების ტონები აქ მკვეთრ კონტრასტს არ ქმნის, რადგან უფრო მჭიდრო კონსისტენციის ხორცისფერი ფერები თითქმის მთლიანად ფარავენ ფუძეს. თუმცა სარჩულის ტონი „დაჩრდილულ„ ნაწილებში თვალების, ცხვირის, ტუჩ–ნიკაპის მიდამოებში

717 Д. Панаиотова, Болгарская монументальная живопись, с. 99, 100, 105,161.

718 Л. Лифшиц, Монументальная живопись Новгорода, с. 24,26-27, 31,32-33, 35-36, 37-38.

719 В. Н. Лазарев, История ..., с. 159.

720 И. Лордкипанидзе, Роспись в Цаленджиха, с.131-134.

მაინც გამოსჭვივის. კარნაციის ზემოთ სახის ცალ მხარეს იდება მუქი მწვანე ჩრდილები, ყავისფერი და შავი ხაზით ხელმეორედ იწერება სახის ნაკვთები, თეთრას მონასმებითა და წითელი ლაქებით გადმოიცემა ათინათი და წითურობა. წერის საერთო პროცესის მიუხედავად, ამ სახეებში ყურადღებას იპყრობს თეთრას მცირე ზომის შტრიხები, რომლებიც ჰორიზონტალურად იდება ნიკაპსა და შუბლზე, ხოლო ირიბი მონასმების სახით თვალებთან და ზოგჯერ თითქმის მთლიანად ავსებენ ღაწვებს. მზერას მიმართულებას აძლევს თვალის კიდეებში დატანილი შტრიხები. ტუჩებსა და ცხვირზე დასმული წითელი ბლიკები ცხოველხატულობას ანიჭებს სახეებს. გრაფიკულად იხატება თმა-წვერიც. თეთრას რიტმული მონასმები ავსებს კონტურით შემოსაზღვრულ თმის მოყავისფრო ტონს, უფრო წვრილი ნახატით იწერება წვერი, რომლის გამოსახვა აქ პირობითი სისტემის სახეს იძენს. ამ მაგალითებიდან ჩანს, რომ სხალთაში პერსონაჟთა სახეების პლასტიკურ გადმოცემას ეხამება დეტალების „გრაფიკული„ დამუშავება. საყურადღებოა, რომ ასეთი რბილი გადასვლებით მოდელირებული სახეები უფრო მეტად „ხატწერის„ სტილში შესრულებულ ნიმუშებს უახლოვდება, ხოლო „შუქ-ჩრდილის„ მეტი კონტრასტულობით დაწერილი ფორმები სიახლოვეს „ფრესკულ„ მანერასთან ამჟღავნებს. მიუხედავად ამისა ძნელია დაბეჯითებით იმის თქმა, რომ სხალთის მოხატულობაში სახეები შესრულებულია XIV საუკუნის დასასრულისა და XV საუკუნის დასაწყისისათვის სახასიათო მშრალ გრაფიკულ სტილში. თაბორის მთის ტრანსცედენტული გამოსხივების სქემატური ნახატი, მარაოსებური შტრიხები, რომელიც ბადესავით ფარავს სახეს (წალენჯიხა,[721] ხობის ვამეყ დადიანის ეკვდერი, ნაბახტევი[722]), აქ არ გვხვდება. გარკვეული სისტემის გარეშე, გაუბედავად დადებული გამჭვირვალე მონასმები კი მხოლოდ ახლო მანძილიდან დათვალიერებისას შეიმჩნევა, შორიდან კი მთლიანად ნიველირებულია გაღიადების ფენაში. კარნაციის ზემოთ დატანილი მოკლე თეთრი შტრიხები პირველად საქართველოში დავით ნარინის ეკვდერის მოხატულობაში ჩნდება. განათების აღმნიშვნელი ასეთი მოკლე შტრიხები კი უბისის კარედის ხატებზე, უბისის ფრესკებზე,[723] ბედიის, ცხელკარის, აკაფის,[724] სორის[725] და წალენჯიხის[726] მოხატულობაში გვხვდება. სხალთაში თეთრას ათინათი თითქოს კარგავს სიმკვეთრეს, მეჩხერი, მოკლე შტრიხები თითქმის „ჩამდნარია„ ხორცისფერ ფენაში, რის შედეგად სახეები მოკლებულია თეთრას რეფლექსების ეფექტებსა და ცხოველხატულებას. თუმცა წერის „გრაფიკული„ მანერისაკენ სწრაფვის ეს ტენდენცია პალეოლოგოსთა სტილის განვითარების მეორე ეტაპისათვის სახასიათო პრინციპების ერთგვარი გამოხატულებაა. XIV საუკუნის დასასრულისა და XV საუკუნის დასაწყისის მთელ რიგ ნიმუშებში თეთრას სხივისებური შტრიხები მეტ სიმშრალეს ანიჭებენ სახეებს. მარაოსებური მანერა განსაკუთრებით იჩენს თავს კონსტანტინოპოლის ნიმუშებში:

721 И. Лордкипанидзе, Роспись в Цаленджиха, с. 134-135, 144, 169.

722 ი. ლორთქიფანიძე, ნაბახტევის მხატვრობა, გვ. 63–69.

723 ნ. ბურჭულაძე, ბაბლაკ ლაშხისშვილის ხატები, გვ. 26–29.

724 Л. Шервашидзе, Средневековая монументальная живопись в Абхазии, с. 63-64, 154, 208-211, цв. таб., 5-1.

725 И. Чичинадзе, Роспись Сорской церкви, с. 23-24.

726 И. Лордкипанидзе, Роспись в Цаленджиха, с.135, таб. 35, 46, 48, 49, 71, 73.

ქალკის ღვთისმშობელი პანაგია (XIV ს–ის III მეოთხედი),[727] წალენჯიხა[728], კვიპროსის პანტოკრატორის ხატი ნიკოზიის პანაგია ქრისოლინიოტისას ეკლესიიდან (1356 წ.), პანტოკრატორის ხატი ერმიტაჟიდან (1363 წ.), „მიძინების„ ხატი ერმიტაჟიდან, „ხარების„ ხატი ტრეტიაკოვის გალერეიდან, გრიგოლ პალამას ხატი (XIV ს–ის 70–80 წწ.),[729] თეოფანე ბერძენის ქმნილებები რუსეთში, კოვალიოვოს მოხატულობა (1380), ნოვგოროდის შობის ეკლესიის მოხატულობა (XIV ს–ის 90–იანი წლები)[730] და სხვა.

დასავლეთის კედელზე წარმოდგენილი ფიგურებისაგან განსხვავებით, კამარაზე გამოსახული პერსონაჟების სახეების სარჩული ნარინჯისფერი, ხოლო აფსიდში – მუქი–სინგურნარევი ოქრისაა. კამარაზე სახეებს ოქრას ფუძეზე დატანილი მოწითალო–ყავისფერი ნახატისა და გაღიადების რამდენიმე ფენა შერჩა (ანგელოზები „შობისა„ და „ნათლისღების„ კომპოზიციაში, „ქრისტე გეთსიმანიის ბაღში„„ „ოცდაათი ვერცხლი იუდასათვის„„ ჯალათი „ჯვრის აღმართვის„ სცენაში, სვიმონ კვირინელი „ჯვრის ზიდვისა„ და იერუსალიმის მცხოვრებთა სახეები „იერუსალიმს შესვლის„ კომპოზიციაში) (ილ. 19, 25, 32, 34–35, 43–44, 45). ოქრას ფუძეზე ფაქიზად იდება მწვანე მსუბუქი ჩრდილები, რომლებიც მიუყვება შუბლს, ცხვირის თხემს, ღაწვებსა და ნიკაპს. თვალებთან აქაც დატანილია მოკლე შტრიხები. ათინათი აქაც თხელი მონასმებით, ხოლო წითურობა – სინგურის ლაქით გადმოიცემა. ივივე ხერხებით სრულდება თმა–წვერი. შევნიშნავთ, რომ კამარაზე სახეები უფრო დელიკატური და რბილი მოდელირებითა და თეთრას უფრო ინტენსიური ჟღერადობით გამოირჩევა. აფსიდში მხოლოდ გრიგოლ საკვირველთმოქმედის სახე აღიქმება. აქაც ვხედავთ თეთრ მოკლე შტრიხებს თვალებთან და თმა–წვერის დამუშავების იგივე პრინციპს. დარბაზსა და დასავლეთ კედელზე შემორჩენილი სახეების წერის მანერის განხილვა მოწმობს, რომ სხალთაში ორი ძირითადი მეთოდია გამოყენებული: 1. ფუძე ფერის ხორცისფერი საღებავის გაბაცებული ფენებით გაღიადებისა და ჩრდილებად ქვედა ტონის ხელუხლებლად დატოვების მეთოდი; 2.ოქრას გაღიადებისა და ჩრდილებად დამატებითი მწვანე ტონის გამოყენების ხერხი. ორივე ხერხი სახეების წერის პალეოლოგოსურ „ფერწერულ„ მანერას ეფუძნება და გავრცელებულია თანადროული ხანის ქართულ მონუმენტურ მხატვრობასა და ხატწერაში. მუქი სარჩულის გაღიადებისა და ძირითადი ტონის „ჩრდილებად„ გამოყენების პრინციპს უფრო მეტად ხატწერის ნიმუშებში ვხვდებით (ფხოტრერის მოციქულ პავლეს ხატი,[731] უბისის კარედი,[732] წმ. მარინას ხატი[733] და სხვ.). ფრესკებზე,

727 В. Н. Лазарев, История ..., с. 167.

728 ამავე ჯგუფში შედის ხობის ვამეყ დადიანის ეკვდერისა და ნაბახტევის მოხატულობანი, რომლებიც კირ მანუილ ევგენიკოსის გავლენის კვალს ატარებენ. – იხ.: И. Лордкипанидзе, Роспись в Цаленджиха, с. 135, 144; В. Н. Лазарев, История ..., с.167-168.

729 Н. Лазарев, История византиискоЙ живописи,с. 168, таб. 543, 544-545.

730 ამ ძეგლებში (ნოვგოროდის შობის, ხარების ეკლესიები, კოვალიოვო) ათინათი მკრთალი მეჩხერი მონასმებით გადმოიცემა. – იხ.: Л . Лифшиц, Монументальная живопись Новгорода, с. 30, 34

731 თ. საყვარელიძე, გ. ალიბეგაშვილი, ქართული ჭედური და ფერწერული ხატები, თბ., 1980, ტაბ. 38.

732 ნ. ბურჭულაძე, ბაბლაკ ლაშხისშვილის ხატები, გვ. 27–29.

733 ნ. ბურჭულაძე, წმ. მარინას ხატი საქართველოს ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმიდან, „ძეგლის მე–

უმეტესად, მეორე მეთოდს ენიჭება უპირატესობა: სახეები ღია ოქრას ფუძეზე იწერება, ფორმის მოდელირება გაღიადების პირისფერი ფენებისა და მწვანე ჩრდილების დაპირისპირებას, ათინათისა და წითურობის მონასმების ეფექტებს ეფუძნება (ბედია, ლიხნე, აკაფი,[734] წალენჯიხა,[735] ხობის ვამეყ დადიანის ეკვდერი[736]). სხვადასხვა ტონის სახის სარჩულები მონუმენტურ ფერწერაშიც გვხვდება (საფარის წმ. საბა,[737] უბისი,[738] ნაბახტევი,[739] ალავერდი –XV ს–ის II ნახევარი,[740] გელათის წმ. გიორგი,[741] ნეკრესი, ალვანი, გრემი, ახალი შუამთა,[742] ბიჭვინთის ეკვდერი,[743] დერჩი, მარტვილი, ხობი, ერკეთი, ხონის წმ. გიორგი[744] და სხვ.), მაგრამ XVI–XVII სს–ში სახეების სარჩულის ფერი უფრო მუქია და ფუძე–ტონზე დატანილი ღია ვარდისფერი ან ცივი, თეთრანარევი გაღიადება, ათინათისა და წითურობის მშრალი „გეომეტრიული„ მონასმები პალეოლოგოსთა ეპოქის ძეგლებისაგან განსხვავებულ მხატვრულ ეფექტს ქმნის.

სხალთის დასავლეთ კედელზე წარმოდგენილი სახეების (მღვდელმთავრები, მონაზვნები, მოციქულები, ანგელოზები სარკმელში) წერის გულმოდგინე მანერა, ფერთა თანდათანობითი შერევა–შერწყმა, ფერთა სიმჭიდროვე ხატწერის პრინციპების გამომხატველია. „ხატწერის მანერით„ შესრულებული სახეები პალეოლოგოსთა მონუმენტურ ფერწერაში XIV საუკუნის დასასრულიდან გვხვდება (ნოვგოროდის ხარების ეკლესია, კოვალიოვო და სხვ.).[745] ასეთი სახეები სახასიათო ფერწერული, ენერგიული მონასმებით შესრულებული გამოსახულებების გვერდით თანაარსებობს უბისის მოხატულობაში,[746] უფრო გვიან კი – პოსტბიზანტიური წრის ნიმუშებში (ვარძიის ანანაური,[747] ალავერდი – XV ს–ის II ნახევარი). XV ს–ის მეორე ნახევრის ნიმუშებში სახის დამუშავების ხასიათი გარკვეულწილად მაინც იცვლება. ვარძიის ანანაურის მოხატულობაში სახეების მოდელირება რამდენიმე შრედ ხდება, თუმცა მუქი მწვანე, ზოგან კი

გობარი“, თბ., 1996, გვ. 16–22.

734 Л. Шервашидзе, Средневековая монументальная живопись в Абхазии, с. 63, 138, 154, 195.

735 И. Лордкипанидзе, Роспись в Цаленджиха, с.134-135, 144.

736 И. Лордкипанидзе, Роспись придела Вамека Дадиани в Хоби., с. 142.

737 საფარაში სახეების ფუძედ გამოყენებულია წითელნარევი, ნარინჯისფერი, ღია და ყავისფერი ჟანგმიწა ტონები. – იხ.: გ. ხუციშვილი, საფარის კედლის მოხატულობა, გვ. 82–83,89, 92–93, 95,107, 118.

738 უბისში ზოგან სარჩული ღია, ზოგან კი მუქი ოქრისაა. – იხ.: შ. ამირანაშვილი, უბისის ფრესკები.

739 ნაბახტევში სახის სარჩულები მუქი და ღია ოქრისაა. – იხ.: ი. ლორთქიფანიძე, ნაბახტევის მხატვრობა, გვ. 63–66.

740 სახის ტონი მუქი ოქრისაა, ჩრდილები მომწვანო–ყავისფერი,თეთრას მონასმები კი თხელი. – იხ.: ი. ლორთქიფანიძე, ნაბახტევის მხატვრობა, გვ. 68.

741 ნ. ჩიხლაძე, მხატვრულ–სტილისტიკური ტენდენციები ..., გვ. 20–21.

742 М. Вачнадзе, Кахетинская школа живописи XVI века , с. 11.

743 აქ სახის ფუძეები მუქი მომწვანო–ზეთისხილისფერი ან ნაცრისფერია. – იხ.: Л . Шервашидзе, Средневековая монументальная живопись в Абхазии, с. 185.

744 ო. ფირალიშვილი, ბობნევის მოხატულობა, თბ., 1952, გვ. 62.

745 Л . Лифшиц, Монументальная живопись Новгорода, с.30-32, 37.

746 ნ. ბურჭულაძე, ბაბლაკ ლაშხისშვილის ხატები, გვ. 27–29.

747 ა. კლდიაშვილი, ვარძიის ანანაურის ეკლესიის მოხატულობანი, გვ. 20; И. Мамаиашвили, Роспись Табакини, с. 59-62.

ყავისფერი ჩრდილები იდება არა გამჭვირვალე თხელი ლაქის სახით, როგორც ეს პალეოლოგოსთა ეპოქის ძეგლებშია, არამედ უფრო სქლად, რის გამოც ეს ჩრდილები უფრო მუქიცაა და ყრუც, ხოლო ღაწვებზე, წარბებზე, ცხვირზე ზემოდან დატანილი თეთრი მონასმები ზოგან უფრო ფართო და მსუყეა, ზოგან კი კალიგრაფიული, წვრილი, რაც გვიანპალეოლოგოსურ ხანაზე მიგვითითებს. წერის გულდასმითი მანერა, ფერთა თანდათანობითი შერევა–შერწყმა მოწმობს, რომ ოსტატი ხატწერის ნიმუშებით იყო შთაგონებული. ეს ნიშნები უფრო მეტად ვლინდება ალავერდის მოხატულობაში, სადაც სახის ძირითადი ტონი უფრო მუქია, ჩრდილები – მომწვანო–ყავისფერი, თეთრი მონასმები – ძალზე თხელი, ხაზი კი – წვრილი და მშვიდი. თუმცა აქაც თითქმის ერთმანეთში შერეული ფერები ხატწერის მანერასთან არის ახლოს.

ამასთანავე, სხალთაში წმ. მონაზონთა და მღვდელმთავართა სახეებისათვის დამახასიათებელი განათებული ადგილების ღია ტონით მთლიანად შევსებისა და შუქ–ჩრდილის თანდათანობითი შერწყმის პრინციპი (ილ. 62–63) ფართო გავრცელებას XIV საუკუნის დასასრულისა და XV საუკუნის დასაწყისის კონსტანტინოპოლის ფერწერაში პოვებს.[748] კარნაციის ზემოთ დატანებული წვრილი, მოკლე ხაზები XIV ს–ის შუა ხანებიდან ვრცელდება, თუმცა გრაფიკულ გადაწყვეტას უპირატესობა, როგორც აღვნიშნეთ, პალეოლოგოსთა სტილის გვიანდელ ეტაპზე ენიჭება (გრიგოლ პალამას ხატი, პანტოკრატორის ხატი, ღვთისმშობელი ყრმით ტრეტიაკოვის გალერეიდან – გვიანი XIV ადრეული XV ს.;[749] ხელნაწერთა მინიატურები – პარიზის ჰიპოკრატეს კოდექსი gr. 2144 (1341-1345 წწ.), იოანე VI კანტაკუზენის თეოლოგიური თხზულებანი – Paris gr. 1242 (1371-1375 წწ.), მოსკოვის ისტორიული მუზეუმის აკათისტო греч. 429 - XIV საუკუნის დასასრული, 1419 წლის ფსალმუნი Paris gr. 12[750] და სხვ.; ფრესკები – მისტრის პერიბლეპტოსი – 1350–1380,[751] მანასია, რავანიცა – 1385–1386, ტრესკის წმ. ანდრია – 1389, კალენიჩა – 1413,[752] სკოვოროდა[753] და სხვ.). სტილის ასეთი მიმართულება კონსტანტინოპოლის აკადემიზმის გავლენის შედგი უნდა იყოს, თუმცა გასათვალისწინებელია ისიც, რომ „აკადემიზმი„ ვერ პოვებს სრულ განვითარებას სერბიისა და მისტრის მონუმენტურ ფერწერაში, რადგან პერიფერიებში აკადემიური რეაქცია იყო უფრო, სუსტი ვიდრე დედაქალაქში.[754]

სხალთის სახეების მჭიდრო ფერწერული ფაქტურა ნაწილობრივ განპირობებული უნდა იყოს ფრესკის ტექნიკით, რომელიც სველ ბათქაშზე იწყება და სრულდება ტემპერის საღებავებით მშრალ ზედაპირზე. ასეთი ტექნიკა კი, როგორც აღვნიშნეთ, დამახასიათებელია პალეოლოგოსური სტილის ძეგლებისათვის. [755]

748 . Н. Лазарев, История ..., с.168-169.

749 Н. Лазарев, История ..., с.169, таб. 546-449.

750 Н. Лазарев, История ..., с. 170-171, таб. 558-559.

751 პერიბლეპტოსში სახეები შესრულებულია ხატწერის ტექნიკით. – იხ.: В. Н. Лазарев, История ..., с. 172.

752 В. Н. Лазарев, История ..., с. 178.

753 В. Н. Лазарев, Росписи Сковородского монастыря в Новгороде, с. 236 .

754 В. Н. Лазарев, История ..., с. 174, 178 .

755 მაგალითად ნოვგოროდის ხარების ეკლესია, კოვალიოვო. – იხ.: Л . Лифшиц, Монументальная живопись Новгорода, с.30, 34.

სხალთის წმინდანებს ახასიათებთ სახის მომრგვალებული ან „კვერცხისებური„ ოვალი, სავსე, რბილი ნაკვთები, მაღალი შუბლი, პატარა, ოდნავ კეხიანი ცხვირი, პატარა ტუჩები, ცხვირთან ახლომდებარე თვალები, წინ წამოწეული მრგვალი ნიკაპი, მაღალი, „ჩაღარული„ ყელი, რაც ტიპურია პალეოლოგოსთა ხელოვნებისათვის. ამასთანავე, დასავლეთ კედელზე გამოსახული მოციქულები და სარკმელში წარმოდგენილი ანგელოზები თავიანთი მოგრძო სახის ფორმებითა და ნაკვთებით ამჟღავნებენ სახის ბერძნულ ტიპს. თუმცა ამავე კედელზე გვხვდება შედარებით ქართულ-აღმოსავლური იერის მქონე მომრგვალებული ფორმის სახეებიც.

სხალთის მოხატულობაში თითქმის არ გვხვდება ტლანქი მოყვანილობისა და შედარებით უხეში ნაკვთების მქონე, ე. წ. „პალეოლოგოსური პროფილის„ სახეები. თუმცა კამარაზე გამოსახულ ზოგიერთ სცენაში („ჯვრის აღმართვა„, „ოცდაათი ვერცხლი იუდასათვის„, „ლაზარეს აღდგინება„) გვხვდება ნაკლებად დახვეწილი ნაკვთების მქონე მრგვალი პირისახის პერსონაჟები (ჯალათი, იუდა, იუდეველი, მსახური), რომელთაც უფრო ინდივიდუალური და „მდაბიო„ იერი აქვთ. ამ სახეების შერჩევაში ოსტატის თავისუფალი მიდგომაც შეინიშნება: მაგალითად, მოკლე თმის ვარცხნილობა, სქელი ცხვირი, შედარებით დაბალი შუბლი ინდივიდუალურ იერს ანიჭებს იუდას სახეს („ოცდაათი ვერცხლი იუდასათვის„); იუდეველის ოვალური პირისახე, ოდნავ კეხიანი ცხვირი, ფართოდ გახელილი თვალები, წვერ-ულვაში, თავსა და კისერზე შემოხვეული თავსაბურავი სპეციფიკურ გამომეტყველებას ანიჭებს ამ პერსონაჟს. ასევე „ინდივიდუალური„ ნიშნებით ხასიათდება ჯალათის სახე „ჯვრის აღმართვის„ კომპოზიციაში, მისი სახე – ხორცსავსე ლოყებით, პატარა ნაკვთებით, მოკლედ შეჭრილი თმებითა და მიწიერი იერით გამოირჩევა. საინტერესოა ზაქარიას სახე „ზაქარიას ხარების„ კომპოზიციაში, სადაც მისი ფართოდ გახელილი თვალები, გამჭოლი მზერა, მაღლა აწეული წარბები აცოცხლებს ანგელოზის გამოცხადებით გაკვირვებული მღვდელმთავრის სახეში (ილ. 84).

სხალთის მოხატულობაში არ გვხვდება მკვეთრი მიმიკის სახეები, რაც, თავის მხრივ, განცდების თავშეკავებული გადმოცემითაც არის განპირობებული. ქრისტოლოგიური ციკლის კომპოზიციებში პერსონაჟები დასავლეთ კედელზე გამოსახულ სახეებთან შედარებით უფრო ემოციური გამომეტყველებით გამოირჩევიან. „იერუსალიმს შესვლის„ კომპოზიციაში ხალხის მოღიმარი სახეები, მაცხოვრისაკენ მიმართული მზერა, „გაბრწყინებული თვალები„ ემოციურ დატვირთვას ანიჭებენ სახეებს. „ჯვრის ზიდვის„ კომპოზიციაში კი სვიმონ კვირინელის სახე სივრცეში მიმართული მეტყველი მზერითა და სევდიანი განწყობილებით იქცევს ყურადღებას (ილ. 43-44). გამომსახველობით გამოირჩევიან იოსებისა და მწყემსის სახეები „შობის„ კომპოზიციაში (ილ. 22). დასავლეთ კედელზე წარმოდგენილ წმინდანებს გარინდებული, მეოცნებე და რამდენადმე უფრო მკაცრი იერი აქვთ (ილ. 62-63). ჰეტიმასიის გვერდით მდგომი მიქაელისა და გაბრიელ მთავარანგელოზების სინაზით აღვსილი სახეები სულიერი ნეტარების შეგრძნებით გამოირჩევა, სახეებზე აღბეჭდილი ოდნავი ღიმილი კი „აცოცხლებს„ მათ (ილ. 71-72). განსაკუთრებული გამომსახველობით გამოირჩევა ღვთისმშობელი „ვედრების„ კომპოზიციაში (დასავლეთი კარის თავზე). მისი პოზა, სახის მეტყველი ნაკვთები შემწყნარებლობის, ცოდვათა შენდობისა და ქომაგობის შეგრძნებით მსჭვალავს ადამიანს (ილ.81). ამავე სცენაში გამოსახული წინამორბედის სახესაც ერთგვარი სევდის, მოლოდინისა და შენდობის განცდა შემოაქვს კომპოზიციაში (ილ.82). ნეტარების შეგრძნებით გამოირჩევა მართალთა ჯგუფში გამოსახული პერსონაჟთა სახეები. ამ თითქოს ერგვაროვანი იერის მქონე სახეებს ოდნავი ღიმილი და სამოთხისაკენ მიმართული მზერა აერთიანებთ (ილ.75). პერსონაჟთა ასეთი თითქოსდა „ერთგვაროვანი„ გამომეტყველება სხალთის მოხატულობაში ემოციების თავშეკავებულად გადმოცემის პრინციპით აიხსნება. ასეთივე ღიმილნარევი იერი აქვთ სახეებს წალენჯიხისა და ნაბახტევის მოხატულობაშიც.[756]

რამდენადმე მკაცრი გამომეტყველებით გამოირჩევიან მოციქულები, მონაზვნები, მღვდელთმოძღვრები, რომელთა გარინდებული მზერით ამეტყველებულ სახეებზე ასევე ნეტარების განცდაა აღბეჭდილი (ილ. 55, 58-59, 62-63). ისინი სულიერი სიწმინდის „იდეალიზებულ პორტრეტებად„ წარმოგვიდგებიან და ცივი, რამდენადმე ოფიციალური გამომეტყველებით სიახლოვეს პალეოლოგოსთა სტილის გვიანდელი ეტაპის ნიმუშებთან ამჟღავნებენ. განცდების გარეშე წარმოდგენილი მკაცრი და დამწუხრებული იერის მქონე სახეები უმეტესწილად XIV საუკუნის დასასრულისა და XV საუკუნის ძეგლებში გვხვდება.[757] იკონოგრაფიული ტიპის „სიზუსტითა„ და ინდივიდალური განწყობით ხასიათდებიან მოციქულები: მაღალი შუბლითა და მუქი წვერით გამოსახულ პავლე მოციქულს სივრცეში მიმართული „გასხივოსნებული„ მზერა გამოარჩევს (ილ.55); ჭაღარა თმა-წვერით გამოსახული პეტრე მოციქული მოღიმარი სახითა და ცოცხალი გამომეტყველებით იქცევს ყურადღებას (ილ. 58); ოდნავ მკაცრი გამომეტყველება აქვს იოანე მოციქულს, იგი სახასიათო ვარცხნილობითა და მაღალი შუბლით წარმოგვიდგება (ილ.59).

საინტერესოა, რომ სხალთის მოხატულობაში წარმოდგენილ წმინდანთა სახეებს, იდუმალი ღიმილის გარდა, კონკრეტული, მთავარი პერსონაჟისა თუ რაიმე მოვლენისაკენ მიმართული მზერა აერთიანებთ. ეს დეტალი სხალთის პერსონაჟებს სულიერებასთან ერთად გარკვეულ ადამიანურობასა და „მიწიერებასაც„ სძენს. ამ შთაბეჭდილებას სხალთაში თვალის გამოსახვის ხერხი განაპირობებს: თვალის კიდეში გაუზავებელი თეთრი საღებავით დასმული კუთხოვანი შტრიხი აფიქსირებს მზერის მიმართულებას და უფრო კონცენტრირებულ გამომეტყველებას აძლევს სხალთის სახეებს. თვალის გამოსახვის ასეთი ხერხი ფართოდ XV ს-ში გვხვდება.[758] საერთოდ, პალეოლოგოსთა ხანის ქართული კედლის მხატვრობის ნიმუშებში მზერის კონკრეტულობა ახასიათებს უბისის, სორის, უფრო მოგვიანებით – ვარძიის ანანაურის ფრესკებზე გამოსახულ სახეებს. განსხვავებული და რამდენადმე განყენებული, ზოგადი და არაკონკრეტული მზერა ახასიათებთ წალენჯიხისა და ნაბახტევის მოხატულობის პერსონაჟებს. ამ შთაბეჭდილებას გუგის გარეშე ზურმუხტისფერი ფერით შევსებული თვალის გამოსახვის ხერხი ბადებს, რის გამოც წალენჯიხისა და ნაბახტევის სახეები უფრო მკაცრი, ასკეტური და

---

756 ი. ლორთქიფანიძე, ნაბახტევის მხატვრობა, გვ. 63-66.

757 სკოვოროდა, სერგი რადონეჟელის, გოსტინოპოლიეს ეკლესიის მოხატულობანი და სხვ. – იხ.: Л, Лифшиц, Монументальная живопись Новгорода, с. 36, 40.

758 Е. С. Смирнова, Живопись Великого Новгорода, Середина XIII и начало XV века, Центры художественной культуры средневековой Руси, М., 1876, с. 95, 62.

მისტიკური იერით გამოირჩევიან, რაც ისიხასტური შეხედულებების გამოხატულება უნდა იყოს.[759] სხალთის მოხატულობაში გამოსახული სახეები კი, როგორც აღვნიშნეთ, კონკრეტული მზერით, ნათელი გამომეტყველებით, ფაქიზი სულიერებითა და ამავე დროს გარკვეული „ადამიანურობით„ ხასიათდებიან. ეს შთაბეჭდილება XIV–XV სს–ის ბიზანტიურ ხელოვნებაში გავრცელებული ისიხაზმის იდეების გამოხატულება უნდა იყოს.

გრიგოლ პალამას მოღვაწეობამ და მისმა შეხედულებებმა XIV ს–ის დასასრულისა და XV ს–ის ბიზანტიურ ხელოვნებაში ხელი შეუწყო მხატვრული სახის ორგვარი – ასკეტური და უფრო რბილი მხატვრული სახის ტიპის შექმნას, რომელთა მიზანი ადამიანის სულიერი აღმავლობისაკენ სწრაფვის, სიმშვიდისა და ნეტარების გამოხატვა იყო. ვფიქრობთ, რომ სხალთის მოხატულობაში გარკვეულად გამოვლინდა XIV ს–ის დასასრულისა და XV ს–ის დასაწყისის ბიზანტიურ ხელოვნებაში გავრცელებული მხატვრული სახის ის თავისებური ტიპი, რომელიც ეფუძნებოდა არა მკაცრ ასკეტიზმსა და მიწიერი ღირებულებების უარყოფას, არამედ რწმენას ამ „ღირებულებების„ სულიერი განწმენდისა და „ფერისცვალების„ შესახებ. ამგვარ ქმნილებებში პირადი ასკეტური „გმირობის„ გამოხატვის ნაცვლად მთავარი ღვთის მადლის, „ღმრთის წყალობის„ გადმოცემა იყო. ასკეტიზმის მიზანი სულიერი შუქისა და სულიერი აღფრთოვანების სიმკაცრეში განჭვრეტა იყო, ამ ეპოქაში კი გამოიკვეთა, რომ სულიერი „გაბრწყინების„ მიღწევა შესაძლებელი იყო არა მარტო მონასტრული ცხოვრებით, არამედ „სამყაროში„ საქმიანობით, რომელიც ადამიანს ებოძა, როგორც სასწაული. ღვთის მადლის იმედი უნდა ჰქონდეს ყველას, ვინც კი კავშირშია სულიერ ცხოვრებასთან, რომელი ფორმითაც არ უნდა ხორციელდებოდეს იგი.[760] ასეთ აზროვნებაზე დაფუძნებულ მხატვრულ ტიპს საფუძვლად დაედო ბიზანტიური ხელოვნების ტრადიციული ნორმები, კლასიკური მხატვრული სახე და კლასიკური წარმოდგენა ფორმის „მატერიალურობის„ შესახებ. ამ პლანში განსაკუთრებული ნიჭიერებით შექმნილი სახეები, სულიერი აღმავლობის საბოლოო მიზნის შესაბამისად, სრულყოფილებისა და ნეტარების შეგრძნებით გამოირჩევიან. სტერეოტიპების არარსებობის მიუხედავად, ასეთ მხატვრულ სახეებს საერთო სულიერი ორიენტაცია, ნათელი, აღფრთოვანებული და სულიერად დამაიმედებელი ინტონაცია აერთიანებთ. ასეთი ტიპი გამოხატავს შუალედურ სახეს, რომელიც „განდგომილსა„ და „მიწიერს„ შორის დგას. „დღე განკითხვის„ კომპოზიციაში გამოსახულ სხალთის სახეებსაც (მთავარანგელოზები, პეტრე მოციქული, სამოთხისაკენ მიმავალი წმინდანთა გუნდი, ღვთისმშობელი და იოანე ნათლისმცემელი „ვედრების„ სცენიდან და სხვ.), თითქოს, ამ პერიოდის გამოსახულებების მსგავსად, ერთდროულად ადამიანურობა, „მიწიერების„ შეგრძნება, სულიერი სიწმინდისა და ნეტარების განცდა აერთიანებთ. ისინი ამ ეპოქის

759 О. Попова, Аскеза и Преображение, Образы византиискогo и русского искусства XIV века, М., 1996, с. 41.

760 არსებითად ანალოგიური პროცესი მიმდინრეობდა ბიზანტიურ ეკლესიაშიც. ცნობილია, რომ გრიგოლ პალამა დიდხანს ცხოვრობდა ათონის მონასტერში მარტოობაში,შემდეგ იგი ხდება მონასტრის იღუმენი,ბოლოს კი ტოვებს მონასტერს და ხდება თესალონიკის ეპისკოპოსი. უეჭველია, რომ იგი იყო პატრიარქ ფილოთეოსისა და იმპერატორ იოანე კანტაკუზინის უახლოესი მრჩეველი,არ არის გამორიცხული ისისც,რომ იგი მონაწილეობას ღებულობდა არა მარტო საეკლესიო არამედ სახელმწიფო საქმეების გადაწყვეტაშიც. – იხ.: О. Попова, Аскеза и Преображение, с.72, 77-78.

იდეალით, ადამიანური სითბოთი და სულიერების განცდის, უფლის მადლის შეგრძნებით არიან გამსჭვალულნი. ასეთივე განწყობას ვხედავთ რესავას (1413 წ.), კალენიჩის (1413 წ.) ფრესკებზე გამოსახულ ზოგიერთ სახეზე, იოანე ნათლისმცემლის ხატზე „ვისოცკის„ რიგის დეისუსის ხატებიდან (XIV ს–ის 80–90 წლები) და სხვ.[761]

ამდენად, სხალთის მოხატულობაში წმინდანთა სახეების გამოსახვის სისტემა პალეოლოგოსთა ხელოვნებაში გავრცელებულ „ფერწერულ„ ხერხებს ეფუძნება, მრავალშრიანი დამუშავების, ფერთა თანდათანობითი გაღიადების პრინციპი ფორმის მოცულობრივ გადმოცემას უზრუნველყოფს. სხალთაში სახეების პლასტიკურ გადმოცემას ეხამება დეტალების „გრაფიკული„ დამუშავება, თუმცა არ გვხვდება ძალზე მშრალ და გრაფიკულ სტილში შესრულებული სახეები. სხალთაში წარმოდგენილი „ფრესკული„ და „ხატწერის„ მანერით, შუქჩრდილის თანდათანობითი შერწყმის პრინციპით შესრულებული სახეები XIV ს–ის II და XV ს–ის I ნახევრის ძეგლებთან პოვებს სიახლოვეს. სხალთაში გამოსახულ წმინდანთა სახეებში გამოხატულებას პოვებს XIV ს–ის დასასრულისა და XV ს–ის დასაწყისის ბიზანტიურ ხელოვნებაში წარმოჩენილი მხატვრული სახის თავისებური იდეალი, რომელიც სულიერი ნეტარებისა და „ადამიანურობის„ შეგრძნებით გამოირჩევა. ამდენად, პერსონაჟთა სახეების წერის მანერა და ემოციური დახასიათება სხალთის ფრესკებს XIV საუკუნის დასასრულისა და XV ს–ის პირველი ნახევრის ნიმუშებთან აახლოებს._

სხალთის ფრესკებზე სამოსის მოდელირება პალეოლოგოსური ხელოვნებისათვის სახასიათო ფერწერულ ხერხებს ეფუძნება. ფონად გამოყენებული ფერების გარდა, სხალთაში თითქმის არ გვხვდება ლოკალური ფერი.

სამოსის ფორმისა და ფერის დამუშავება, ერთი მხრივ, ძირითადი ტონის სხვადასხვა ძალით გამოთეთრების პრინციპს, ხოლო, მეორე მხრივ, ძირითადი ფერის დამატებითი, კონტრასტული ტონებით დამუშავების ხერხს ემყარება. პირველ შემთხვევაში თეთრას გამჭვირვალე ლაქები და მკვეთრი რეფლექსები ფორმის „მოცულობრივ„ გადმოცემას განსაზღვრავენ. ზოგან თეთრა დაწვრილმანებული მონასმების სახით, ზოგან კი რამდენიმე ფენის მსხვილ ლაქებად ედება სამოსს, ფერს უცვლის ძირითად ტონს და პასტელურ, სადაფისებურ ელვარებას ანიჭებს მას. თეთრას მკვეთრი კონტრასტები, უმთავრესად, ლურჯი ფერის დამუშავებაში გამოიყენება (მუხლმოდრეკილი ანგელოზის ლურჯი ჰიმატიონი, მარიამის მაფორიუმი „შობის„ კომპოზიციაში; მედალიონში გამოსახული წმინდანის ლურჯი სამოსი; ანგელოზისა და ადამის სამოსი „დღე განკითხვის„ კომპოზიციაში და სხვ.). თეთრი ხაზი პარალელურად მიუყვება კონტურს, ავლენს „რელიეფის„ სიღრმეს, აძლიერებს მოცულობის შეგრძნებას და ერთგვარ „მატერიალურობას„ ანიჭებს დრაპირებას. თუმცა ეს კონტრასტი და „რეფლექსები„ წარმოადგენენ არა ფორმის სიღრმიდან მომდინარე „შუქჩრდილის„ ნათებას, არამედ მოცულობრივი მოდელირების გარკვეულ ხერხს. ამ მეთოდის გარდა, წამყვანია ძირითადი ტონის დამატებითი ფერით დამუშავების პრინციპი, სადაც დამატებით ტონს ემატება თეთრაც: მაცხოვრის თეთრი სამოსი „ფერისცვალების„, „ნათლისღების„ სცენებში მწვანე ფერითაა დამუშავებული; წითე-

761 О. Попова, Аскеза и Преображение, таб 59, 62, 63 .

ლი და ძოწისფერი ფერები გაღიადებულია ნაცრისფრით (იუდას სამოსი – „ოცდაათი ვერცხლი იუდასათვის„; ევას მოსასხამი – „დღე განკითხვა„), ჭაბუკის შინდისფერი სამოსი – „დღე განკითხვის„ კომპოზიციაში); „ჯოჯოხეთად შთასვლის„ სცენაში კი მაცხოვრის შინდისფერი ქიტონი მოდელირებულია მოლურჯო-ნაცრისფერი გაღიადებითა და თეთრას რეფლექსებით (ილ. 49). ამგვარი ფერწერული დამუშავების შედეგად, მაცხოვრის მკლავი პლასტიკურობასა და მოცულობას იძენს; „შობის„ კომპოზიციაში ერთ-ერთი ანგელოზის ჰიმატიონი დაწერილია მოყვითალო-ოქროსფერ ფერზე დატანილი მომწვანო-ყავისფერი ტონებით (ილ. 19); იოანე ნათლისმცემლის ყავისფერი ჰიმატიონი „განათებულია„ მწვანე ლაქებითა და მონასმებით („ვედრება„ დასავლეთი კარის თავზე- ილ. 80). ზოდან გაღიადება მსხვილი ლაქებით, ან წვრილი მონასმებით გადმოიცემა (მაგალითად იოსების სამოსი და მწყემსის ბეწვის ჯუბა „შობის„ კომპოზიციაში – ილ. 22).

„ჩრდილ-სინათლის„ პირობითი ეფექტები, ფორმის შესაბამისი დრაპირების რიტმული ნახატი, მონასმებისა და ლაქების რიტმი განსაზღვრავს სამოსის დამუშავების პრინციპს. ამავე დროს, გვხვდება ისეთი სამოსიც, რომელზეც ძირითადი ფერის მონოქრომულობა ოდნავაა დარღვეული ნაკეცების აღმნიშვნელი უფრო მუქი ნახატით. ამ შემთხვევაში „შუქჩრდილის„ ეფექტს ქმნის არა „დამატებითი„ ფერი, არამედ კვლავ თეთრას რეფლექსები. მაგალითად: „შობის„ კომპოზიციაში ერთ-ერთი ანგელოზის ვარდისფერი სამოსი დაწერილია ნაკეცების აღმნიშვნელი მოწითალო ნახატითა და თეთრას ლაქებით (ილ. 19); ღვთისმშობლის მაფორიუმისა („ვედრება„ დასავლეთი კედელი) და იოანე მოციქულის („დღე განკითხვა„) ჰიმატიონის იისფერი დამუშავებულია მუქი იისფერი ან მოშავო ნახატით (ილ. 79-80); წმ. მონაზვნებისა და წმ. ვლასის („დღე განკითხვა„) ყავისფერი ფელონები მუქი მოშავო-მოყავისფრო ხაზით (ილ. 65); მოციქულ პეტრეს ყვითელი ჰიმატიონი ყავისფრით („დღე განკითხვა„ – ილ. 58); ღია მწვანე სამოსის ნაკეცები გადმოიცემა მუქი მწვანე ფერით (მსახური „ლაზარეს აღდგინების„ კომპოზიციაში; მოსაყვირე ანგელოზისა და ერთ-ერთი წმინდანის სამოსი „დღე განკითხვის„ კომპოზიციაში და სხვ.).

სხალთის მოხატულობაში გამოყენებული სამოსის გადმოცემისა და ფერის დამუშავების ასეთი კოლორიტული ეფექტები სახასიათოა პალეოლოგოსთა ხელოვნებისათვის (საფარა, ლიხნე, სორი, უბისის ხატები, უბისის ფრესკები, ნაბახტევი და სხვ.).

სხეულის ფორმების გადმოცემისას სწორედ ასეთი ფერწერული მეთოდები, პირობითი „შუქჩრდილის„ ეფექტები, რბილი ან მკვეთრი კონტრასტები განაპირობებს მოცულობრივი ფორმის ილუზიას. რელიეფური ფორმების, მკლავის, მხარის მუხლის გადმოსაცემად დამკვიდრებულია გარკვეული ხერხი – დრაპირების აღმნიშვნელი ოვალური რიტმული ნახატი და ასეთივე ფორმის თეთრას ლაქები (მაგ: იოანე მოციქული „ჯვარცმისა„ და „გარდამოხსნის„ კომპოზიციაში, ანა „მირქმის„ სცენაში, იუდას მოსასხამი „იუდას ამბორის„ კომპოზიციაში და სხვ.).

სამოსის კიდეები უმეტესად გამოისახება ვერტიკალურად დაშვებული კუთხოვანი ან ბოლოებაფრიალებული ჰორიზონტალური ნაკეცების სახით, მათი შიგა და გარე ზედაპირის ჩვენებით. დრაპირების ნახატს გაყოლებული თეთრი ხაზიც ფორმის უფრო მკვეთრ გამოყოფას უწყობს ხელს. ასეთივე პრინციპით გადმოიცემა სამოსის კიდეები გელათის დავით ნარინის ეკვდერის,[762] ლიხნეს,[763] სორის,[764] მარტვილის,[765] უბისის ხატებისა და ფრესკების,[766] ნაბახტევის[767] მხატვრობაში. ამასთანავე, სხალთაში ნაკლებად გვხვდება სამოსის კიდეების ექსპრესიული ფორმები, მახვილი დაბოლოებანი, რაც ნახატის უფრო თავშეკავებული ხასიათით არის განპირობებული.

ნაკეცების ნახატი ემორჩილება ფიგურათა ფორმის აგებას, პოზებს და თითქმის ყოველთვის ხასიათდება ილუზორული მომენტების ხაზგასმით. სხალთაში, ისევე როგორც ამ ეტაპის ძეგლებში, ყურადღებას იპყრობს ხშირნაოჭებიანი სამოსის კალთების ზიგზაგისებური დაბოლოებები, ნიჟარისებურად შებერილი ფორმები, აფრიალებულ ან კუთხოვან ნაკეცებად დაშვებული მოსასხამები და სხვა. თუმცა, სამოსის დამუშავების ხასიათი ოსტატთა ინდივიდუალური მანერის შესატყვისად განსხვავებულია.

„დღე განკითხვის„ კომპოზიციის ერთი ჯგუფის პერსონაჟთა სამოსის მოდელირებაში დომინირებს ხაზობრივი საწყისი (ილ. 55-57). მჯდომარე მოციქულთა ჰიმატიონების ნაკეცები მუხლებს ეფინება, ზიგზავისებურ მოცულობრივ ნაოჭებს ქმნის, გვერდებზე კი კუთხოვან ნაკეცებად ლავდება და მჭიდრო ნაოჭებად ეშვება ტერფებისაკენ, სადაც ქსოვილი თავისუფალ ფორმებად კი არ იშლება, არამედ ერთიანი სქელი დრაპირების სახით ეხვევა წვივებს. იდაყვის, მუხლის არეში ნახატი ფიგურის მოძრაობისა და პოზის შესატყვისია, მაგრამ ზოგ შემთხვევაში (წმ. ანდრიას, წმ. პეტრეს, წმ. იოვანეს და სხვათა სამოსზე) ნაკეცების დინამიკა რამდენადმე თვითმიზნულ ხასიათს იძენს. სივრცობრივად გადმოცემული ქსოვილის ზიგზაგისებური ნაკეცები, წვივებზე შემოხვეული ბოლოები, ჩრდილ-სინათლის ეფექტები, ხისტი ნახატი ოსტატისათვის ჩვეული მხატვრული ხერხის მნიშვნელობას იღებს და ფორმის გადმოცემის ილუზორულობასთან ერთად XIV საუკუნის მიწურულისა და XV ს-ის ძეგლებისათვის სახასიათო ხაზობრივი, მშრალი წერის მანერის თავისებურებას წარმოაჩენს (უბისი, წალენჯიხა, ნაბახტევი). მსგავსი გადაწყვეტის პრინციპს ვხედავთ უბისში საკურთხევლის კონქში გამოსახული მაცხოვრის ჰიმატიონის გადმოცემასა და ნაბახტევში წმ. იაკობისა და ანგელოზის სამოსის („დღე განკითხვა„) მოდელირებაში.[768]

სამოსის შედარებით მშრალი ხაზობრივი დამუშავებით ხასიათდება „დღე განკითხვის„ კომპოზიციაში წმ. მონაზვნებისა და წმ. ვლასის ფიგურები (ილ.65). მკერდსა და მუხლთან სამაგრით შეკრულ ფელონებზე ნაკეცები დრაპირების შესაბამისი შვეული რიტმული ხაზით გადმოიცემა. მკერდის, მკლავის, მუხლის არეში თეთრას ეფექტების თავშეკავებული გამოყენების შედეგად მათი სამოსი უფრო სიბრტყობრივი გადაწყვეტით ხასიათდება. თუმცა წელზე გადმოშვებული შიდა სამოსის ნაკეცები, ორნამენტებითა და არშიით მოქარგული გამჭვირვალე

762 თ. ვირსალაძე, გელათი (ალბომი), თბ., 1982, გვ. 13-14.

763 Л. Шервашилзе,Средневековая монументальная живопись в Абхазии, с.138, таб. XVI-XXXV.

764 И. Чичинадзе, Роспись Сорской церкви, с. 22-23.

765 ნ. ჩიხლაძე, მარტვილის ტაძრის მოხატულობათა ფენები, გვ. 94-103.

766 შ. ამირანაშვილი, უბისის ფრესკები; ნ. ბურჭულაძე, ბაბლაკ ლაშხისშვილის ხატები, გვ. 29-30.

767 ი. ლორთქიფანიძე, ნაბახტევის მხატვრობა, გვ. 52-53, 62.

768 შ. ამირანაშვილი, უბისის ფრესკები, ტაბ. 2; ი. ლორთქიფანიძე, ნაბახტევის მხატვრობა, ტაბ. II, IV, 19.

შავი ეპიტრაქილის შიგა და გარე ზედაპირის გამოვლენა კვლავ ილუზორულ მომენტს უსვამს ხაზს. საგულისხმოა, რომ ღვთისმსახურთა სარიტუალო სამოსი გადმოიცემა უფრო სიბრტყობრივად, ვიდრე ქიტონები და ჰიმატიონები. ეს თავისებურება ტრადიციულად ახასიათებს პალეოლოგოსთა ხელოვნების ნიმუშებსაც (ბედია, ლიხნე, საფარა[769] და სხვ.). ეს განპირობებულია საეკლესიო სამოსის ფორმებისადმი უფრო მკაცრი და კანონიკური დამოკიდებულებით, სამოსის პირობითი და სიბრტყობრივი გააზრებით.[770] ხაზობრივი საწყისი სჭარბობს დასავლეთი კედლის ცენტრალურ სარკმელში გამოსახული ანგელოზების სამოსშიც. ჰაერში მოფარფატე ფიგურების რთული პოზები ხაზგასმულია აფრიალებული ნაკეცებითა და დრაპირების ნახატით. ნაოჭების აღმნიშვნელი ხშირი ხაზები კი დინამიკური რიტმით ამთლიანებს სარკმელში გამოსახულ ფიგურებს (ილ.60-61). შედარებით ფერწერული მოდელირებით გამოირჩევა დასავლეთ კედელზე ჰეტიმასიის ჯგუფისა და მართალთა გუნდის ფიგურათა სამოსი, „ვედრების„ პერსონაჟები. ადამის ლურჯი სამოსი დამუშავებულია რამდენიმე ფენის გაღიადებით, რელიეფური ფორმების ირგვლივ განფენილი თეთრას ინტენსიური ლაქებით (ილ.73). აქაც „შუქჩრდილის„ კონტრასტები პირობითად მიანიშნებს სხეულის რელიეფურ ნაწილებს, კონტურის პარალელურად გავლებული თეთრი ხაზი კი კიდევ უფრო მკვეთრს ხდის საზღვარს ფიგურასა და ფონს შორის. ანგელოზთა ფიგურების ლორატულ საკოსზეც ნაკეცების ნახატი ფორმის ფერწერული მონასმებითა და ფართო ლაქებით გადმოცემის ხერხს ემყარება (ილ.68-69). ანგელოზთა სამოსზე დატანილი თეთრას შვეული, პარალელური მონასმები, თვლებით მოჭედილ ლორონის ლაქებთან ერთად, სიბრტყობრივად წარმოაჩენენ ფორმას, სახელოზე კი „ჩრდილ-სინათლის„ პრინციპით განაწილებული ლაქები, ძირითადი ტონის შესაბამისი მუქი ნახატი უფრო მოცულობრივად ძერწავს ფორმას. ამასთანავე, შევნიშნავთ, რომ კამარის ფრესკებთან შედარებით, დასავლეთ კედელზე „ფერწერული„ ხერხებით მოდელირებულ ფორმებსაც კი მეტი სიბრტყობრიობა ახასიათებს. ეს ნათლად ჩანს „ვედრების„ კომპოზიციის მარიამისა და იოანე ნათლისმცემლის ფიგურათა სამოსის მოდელირებაში, სადაც გაღიადების ეფექტებთან ერთად ნაკეცების აღმნიშვნელ დამატებითი ტონის მონასმებსაც ენიჭება დიდი მნიშვნელობა.

ამდენად, სხალთის მოხატულობაში ერთმანეთს ეხამება სამოსის დამუშავების „ფერწერული„ და შედარებით „გრაფიკული„, ხაზობრივი ხერხები. ფორმის დაწვრილმანებისა და უფრო გრაფიკული მოდელირების ტენდენცია XIV საუკუნის შუა ხანებიდან ძლიერდება (მინიატურა ხელნაწერიდან, ახალი აღთქმა ფსალმუნით, მოსკოვის ისტორიული მუზეუმიდან **греч. 407** – XIV საუკუნის I ნახევარი,[771] ღვთისმშობლის ხატი ერმიტაჟიდან – XIV ს-ის II ნახევარი,[772] ხარების ხატი ტრეტიაკოვის გალერეიდან – გვიანი XIV ს.; [773] სერბიის ძეგლები – დეჩანი – 1340, ლესნოვო – 1346-1347, მარკოვის მონასტერი – 1370, რავანიცა – 1375[774] და სხვ.). XIV საუკუნის მიწურულისა და XV საუკუნის დასაწყისის ძეგლებში (თეოფანე გრეკის ქმნილებები) სამოსი უფრო მეტად ხასიათდება მშრალი, ხაზობრივი, დაწვრილმანებული დამუშავებითა და ფორმათა სიბრტყელით, მონასმების ხისტი, პლასტიკურ გამომსახველობას მოკლებული სქემატურად განფენილი ხშირი და მყიფე ხაზობრივი ნახატით (ნოვგოროდის მაცხოვრის ფერისცვალების ეკლესია – 1378, ნოვგოროდის შობის ეკლესია – XIV ს-ის 90-იანი წლები,[775] სკოვოროდა – XVს.[776] მისტრის პერიბლეპტოსი – 1350-1380, პანთანასი – 1428-1445[777]).

ეს ტენდენცია პალეოლოგოსთა სტილის ქართული ფერწერაშიც ამავე ეტაპიდან იჩენს თავს (მარტვილი, უბისი, წალენჯიხა, ნაბახტევი;[778] ბაბლაკ ლაშხისშვილის ხატები[779]). თუმცა სხალთაში ჯერ კიდევ ნაკლებად იგრძნობა ფორმის მშრალი, შედარებით სქემატური, ხისტი დამუშავება, წერის დაწვრილმანებული მანერა. სხალთაში, ძირითადად, „ხაზობრივი„ გადმოცემით გამოირჩევა იმ პერსონაჟთა სამოსი, რომელთა სახეების დამუშავებაშიც მეტად იგრძნობა „გრაფიკული„ საწყისი (მოციქულები, ანგელოზები სარკმელში, წმ. მონაზვნები „დღე განკითხვის„ კომპოზიციაში). სამოსის დამუშავებაში ფერწერული და „ხაზობრივი„ საწყისების შეთავსებით ხასიათდება წალენჯიხის მოხატულობა, თუმცა ხაზის როლი აქ მაინც არ არის წამყვანი. წალენჯიხაში ფერწერული ზედაპირის უფრო დაწვრილმანებული დამუშავებით გამოირჩევა იმ ოსტატების ქმნილებები, რომლებიც სამსხვერპლოში, სამხრეთ-დასავლეთ და ჩრდილო-დასავლეთ სათავსებში მუშაობდნენ. ნაბახტევში სამოსის დამუშავების ფერწერულ ხერხებთან ერთად აშკარაა ხაზის, ნახატის წამყვანი მნიშვნელობა. სხალთასთან შედარებით თვალსაჩინოა კონტურის შიგნით ხაზის სიხშირე, რაც ნერვიულ სიმძაფრეს სძენს ფორმას. ნაბახტევის ოსტატის ქმნილებებში, მაგალითად, „აბრაამის წიაღის„ სცენაში გამოთეთრებათა ლაქები უკვე აღარაა ფართო, ივი შედარებით მცირე მონაკვეთებზეა გამოყენებული და უფრო მოკრძალებულ ხასიათს ატარებს. ღვთისმშობლის ფიგურაზე კი ამავე სცენიდან გამოთეთრებათა ლაქები თითქმის არ გვხვდება, აქ მხოლოდ მუხლის ფორმაა მონიშნული მცირე ზომის თეთრი ლაქით. გაღიადების „ლაქები„ კი ზოგჯერ ხისტი, ხშირი ხაზების „ბადეს„ ქმნის, ან თეთრი ზოლების სახით მიუყვება ფორმას. სხალთაში სამოსის მოდელირებაში ხაზისა და ნახატის გაძლიერების ნიშნები ნაბახტევთან შედარებით ნაკლებად შესამჩნევია, რადგან უპირატესობა სწორედ „ფერწერულ„ ხერხებს ენიჭება, ხოლო ნახატი თითქმის არსად არ არის

769 Л. Шервашилзе, Средневековая монументальная живопись в Абхазии, с. 64; Г. Алибегашвили, Четыре портрета царицы Тамары, Тб., 1974, с. 72-73; გ. ხუციშვილი, საფარის კედლის მოხატულობა, გვ. 82-83.

770 ქიტონებითა და ჰიმატიონებით შემოსილი პერსონაჟები ელინისტური პროტოტიპებიდან მომდინარეობენ და უფრო თავისუფალი გადაწყვეტით ხასიათდებიან,ხოლო ელინისტური ტრადიციებისაგან დამოუკიდებლად წარმოშობილი საეკლესიო სამოსის ფორმები მეტი პირობითობითა და სიბრტყობრიობით გამოირჩევა. – იხ.: Л. Шервашилзе, Средневековая монументальная живопись в Абхазии с. 64, 140.

771 В. Н. Лазарев, История ..., таб. 314--317.

772 В. Н. Лазарев, История ..., таб. 319-320.

773 В. Н. Лазарев, История ..., таб. 321-322.

774 С. Радойчич, Старо српско сликарство, Београд, 1966, таб. 78-83,86—87, 89, 93-95.

775 Л. Лифшиц, Монументальная живопись Новгорода, таб. 127, 137, 142, 153, 154,306-307, 309, 311,318, 320.

776 ვ. ლაზარევი სკოვოროდას მიქაელ მთავარანგელოზის მოხატულობას XIV ს-ის შუა ხანებით ათარიღებს. – იხ.: В. Н. Лазарев, Росписи Сковородского монастыря в Новгороде, «Русская средневековая живопись,» Москва, 1970, с. 216-233; Л. Лифшиц, Монументальная живопись Новгорода, таб. 354, 363, 364,366-369.

777 В. Н. Лазарев, История ..., (1948), таб. 335-а,336-338-б.

778 И. Лордкипанидзе, Роспись в Цаленджиха, с. 166.

779 ნ. ბურჭულაძე, ბაბლაკ ლაშხისშვილის ხატები, გვ. 29-30.

ისეთი აქტიური როგორც ნაბახტევში. გაღიადფერების ლაქებიც სხალთაში საკმაოდ ბრტყელი, ფართო და „ღრმაა„ გამოთეთრების ეკონომიური მანერა კი მხოლოდ ერთეულ ფიგურათა სამოსზე შეიმჩნევა. მაგალითად, დასავლეთ კედელზე გამოსახული ევას წითელი სამოსი მცირე ზომის თხელი ნაცრისფერი ტონებითაა დამუშავებული, რაც ნაკლებად გამჭვირვალეს ხდის ფერს, თუმცა მაინც ფორმის ლოგიკას ემორჩილება და მოცულობის გამოვლენას უწყობს ხელს. სხალთისა და ნაბახტევის სამოსის ფორმების გადმოცემის ხასიათიდან ჩანს, რომ სხალთის მომხატველი ოსტატებისათვის ფერწერული დამუშავების პრინციპები, ფორმის მოცულობრივი გადმოცემის პრობლემა ძირითადია, ხოლო ნაბახტევის მოხატულობის მეორე ოსტატისათვის – ნაკლებად მნიშვნელოვანი. ამ თავისებურებათა გათვალისწინება კი, თავის მხრივ, მოწმობს, რომ სხალთის მოხატულობა ნაბახტევის ფრესკებზე უფრო ადრე უნდა იყოს შესრულებული.

XV საუკუნის II ნახევრიდან ქართულ მონუმენტურ ფერწერაში შეინიშნება გაღიადფერების, „ჩრდილ–სინათლით„ მოდელირების, დამატებითი ტონით დამუშავების უფრო გამარტივებული და სქემატური ხერხები (ვარძიის ანანაური). ფერების ჩაჩრდილვებისა და გაღიადების რთული სისტემა არ არის მთავარი ამოცანა ვარძიის ანანაურის მოხატულობის ოსტატებისათვის, რომლებიც ნაკლებ გულისყურს იჩენენ მოცულობის გადმოცემის პრობლემის მიმართ. ისინი მექანიკურად იყენებენ პალეოლოგოსთა ხელოვნებისათვის სახასიათო „ფერწერული„ დამუშავების ხერხებს, უკუაგდებენ გარდამავალ ტონს (თეთრანარევ ძირითად ტონს), თეთრას შედარებით თხელ და ვიწრო ზოლებს, გრაფიკულ ხაზებს, რაც ფორმის უფრო სიბრტყობრივ ხასიათს განსაზღვრავს.[780] გვიან ხანაში ფერწერული ხერხების გამარტივება ე. წ. „ხალხური„ ნაკადის ძეგლებს ახასიათებს. ფერწერული მოდელირების ხერხი ძალაში რჩება XVI ს–ის პროფესიული ნაკადის ძეგლებშიც, თუმცა მათ აღარ გამოარჩევთ პალეოლოგოსთა ხელოვნების ნიმუშების სადაფისებური ელვარება და სირბილე. ამ ძეგლებს ახასიათებს უფრო სქემატური და მშრალი მანერა (გელათის წმ. გიორგის ეკლესია,[781] ალვანი, ნეკრესი, გრემი, ახალი შუამთა,[782] ბიჭვინთის ეკვდერის მოხატულობა[783] და სხვ.). სამოსის ძირითად ტონზე დატანილი თეთრას მონასმები პირობითად წარმოაჩენენ ფორმას, გარკვეული სქემის სახეს იძენენ, ხშირად გეომეტრიულ ფორმებად გამოისახებიან და ზედაპირის უფრო დეკორატიულ გადაწყვეტას განაპირობებენ. სამოსის სიბრტყე „ისერება„ ნაოჭების აღმნიშვნელი ხისტი თეთრი ხაზებით, რომლებიც ელვასავით გაკრთებიან სამოსის ზედაპირზე (გელათი, ბიჭვინთა). ზოგან ხაზი მყიფეა, ხოლო ფორმათა მინიშნება პირობითი და სქემატური. მაგალითად, ალვანში, ახალ შუამთასა და გრემში ნაკეცების ნახატი დენადი, მაგრამ ნაკლებად ელასტიკურია, ფორმა კი ზოგჯერ ძლიერად დანაწევრებული. ე. ი. ნიშანდობლივია, რომ XIV–XV ს–ის I ნახევრის ძეგლებში მოცულობის გადმოსაცემად გამოყენებული ეს ხერხი გვიან ხანაში „მექანიკური„ პირობითი სისტემის სახეს და აკადემისტურ, მშრალ ელფერს იძენს.[784]

ეპოქისათვის დამახასიათებელი წესებით გადმოიცემა სხალთის მოხატულობაში დეკორატიული ქსოვილებიც. აფსიდში გამოსახული ფარდა დრაპირების სხივისებური, განმეორებადი, შავი ფერის რიტმული ნახატით სრულდება. ასეთივე ხერხია გამოყენებული „მირქმის„ კომპოზიციაშიც. საკურთხევლის ვარდისფერი ქსოვილი გაღიადებულია გაზავებული თეთრას ფენით, დრაპირება გადმოიცემა ნაკეცების მუქი ნახატითა და თეთრი კონტურით. ფაქიზი მოდელირება გამჭვირვალებას ანიჭებს ფორმას. რამდენადმე უხეში დამუშავებით ხასიათდება ჰეტიმასიაზე გადაფენილი ძოწისფერი ქსოვილი. საფარის აწეული კიდეები, შიგა და გარე მხრიდან ნაჩვენები ნაკეცები, ცენტრში თავმოყრილი დრაპირება, „ჩრდილ–სინათლის„ მკვეთრი კონტრასტები აქაც მოცულობის შეგრძნებას ქმნის, მაგრამ, „დღე განკითხვის„ კომპოზიციის პერსონაჟთა სამოსის შესაბამისად, ქსოვილის მოდელირება აქაც ნაკლები სიფაქიზით ხასიათდება.

ამდენად, სხალთის მოხატულობაში ფიგურათა სამოსის მოდელირება პალეოლოგოსთა ხელოვნების ნიშნებს წარმოაჩენს და სიახლოვეს XIV საუკუნის დასასრულისა და XV ს–ის პირველი ნახევრის ნიმუშებთან ამჟღავნებს. სამოსის ფორმების გადმოცემისათვის გამოყენებული ხერხები, ძირითადი ტონის სხვადასხვა ძალით გაღიადებისა და დამატებითი ტონით დამუშავების პრინციპი ფორმის მოცულობრივ წარმოჩენას განსაზღვრავს. ნაკეცების ნახატი თითქმის ყოველთვის ემორჩილება ფიგურის ფორმების აგებულებას და ხასიათდება ილუზორული მომენტების ხაზგასმით. სხალთაში ადგილი აქვს სამოსის დამუშავების „ფერწერული„ და შედარებით „გრაფიკული„ ხერხების შეხამებას. ფერწერული ხერხების უპირატესობა და „ხაზობრივი„ ტენდენციების რამდენადმე თავშეკავებული ხასიათი, თავის მხრივ, სხალთის ფრესკების შესრულების თარიღს XIV ს–ის მიწურულითა და XV ს–ის დასაწყისით (პირველი მესამედით) განსაზღვრავს.

ამდენად, სხალთის მოხატულობის მხატვრული სტილის ანალიზი ადასტურებს, რომ სხალთის ფრესკები პალეოლოგოსური ხელოვნების ნიმუშებს მიეკუთვნება. მოხატულობის საერთო კომპოზიციური აგების, ფერის, სამოსის, სახეების დამუშავებისა და ნახატის ხასიათი, მთიან–არქიტექტურული ფონების გადაწყვეტა XIV–XV სს–ის ბიზანტიური და ქართული ფერწერის ნიშნებს ავლენს. ამასთანავე, რიგი თავისებურებანი: ფონისა და გამოსახულებების კონტრასტი, შედარებით ცივი ფერთა გამა, სახეების და სამოსის მოდელირებაში გამოხატული „ხაზობრივი„ საწყისები, სივრცის შეზღუდვისა და ფონის ერთგვარი დამშვიდების ტენდენციები, ორნამენტის ხასიათი, პერსონაჟთა ემოციების თავშეკავებული გადმოცემა სხალთის მხატვრობას XIV ს–ის დასასრულისა და XV ს–ის პირველი ნახევრის ძეგლებთან აკავშირებს.

გვინდა შევეხოთ სხალთის მოხატულობის მხატვართა საკითხსაც. ირკვევა, რომ სხალთის ფერწერული ანსამბლის შექმნაში რამდენიმე ოსტატი იღებდა მონაწილეობას. ეს ბუნებრივიცაა, რადგან, ერთი მხრივ, ტრადიცია, ხოლო, მეორე მხრივ, ეკლესიის მასშტაბები, დაკვეთის შესრულების დრო განაპირობებდა შუა საუკუნეებში მხატვართა კოლექტიური თანამშრომლობის პრინციპს.

780 ა. კლდიაშვილი, ვარძიის ანანაურის ეკლესიის მოხატულობანი, გვ.144–149.

781 ნ. ჩიხლაძე, მხატვრულ–სტილისტიკური ტენდენციები ... , გვ. 18–19.

782 М. Вачнадзе, назв. соч.,с. 10-11.

783 Л. Шервашидзе, Средневековая монументальная живопись в Абхазии, таб. XXXVIII-XLV.

784 ა. კლდიაშვილი, ვარძიის ანანაურის ეკლესიის მოხატულობანი, გვ.143–144.

ცნობილია, რომ ფერწერული ანსამბლის ძირითად სქემას ადგენს ამქრის მთავარი ოსტატი, იგი ხატავს ფრესკებს ტაძრის ყველაზე მნიშვნელოვან და საპასუხისმგებლო ნაწილებში (გუმბათი, საკურთხევლის კონქი, კამარის ზედა ნაწილები), კარნახობს ფერთა გამას, თუმცა თავისი სტილით არ თრგუნავს სხვა მხატვრებს. შუა საუკუნეების ქართულ ფერწერაში ოსტატთა დამოუკიდებელი შემოქმედებითი თანამშრომლობის არაერთი მაგალითია ცნობილი ატენის, ვარძიის, ყინწვისის, ტიმოთესუბნის, აჭის და სხვა მაღალმხატვრული მოხატულობების სახით.[785] უმთავრესად შუა საუკუნეების მონუმენტური კედლის მხატვრობის მხატვრული ანსამბლისა თუ ხელნაწერი წიგნის მხატვრული გაფორმების პროგრამის შექმნა მთავარი მხატვრისა და დამხმარე ოსტატთა თანამშრომლობაზეა დამყარებული. თითოეული ძეგლი დამკვეთთან ურთიერთობისა და იდეის ხორცშესხმის საჭირო ფორმების ძიების შედეგია, რაც მთლიანობაში ეპოქისა და სტილის შესაბამისი ტექნიკურ-კომპოზიციური ანსამბლის შექმნის საწინდარი იყო, ეს კი განსაზღვრავდა საღვთისმეტყველო ნორმების ჩარჩოებში შექმნილი ხელოვნების ნიმუშების ინდივიდუალურობას.

ცნობილია, რომ ტაძრების ტრადიციული წესით მოხატვისას ოსტატებს შორის სამუშაო ნაწილდებოდა ორი ძირითადი პრინციპის მიხედვით: 1. მხატვრობა სრულდებოდა ერთდროულად ორი წამყვანი მხატვრის მიერ, ტაძრის მკლავების მიხედვით (ატენი, ბეთანია); 2. რამდენიმე ოსტატის მიერ მკლავებსა და რეგისტრებში სცენების განაწილების მიხედვით (ვარძია, ყინწვისი, აჭი). ტიმოთესუბნის მოხატულობაში გვხვდება ამ ორივე ტრადიციის ერთმანეთთან შეთავსების მაგალითიც, რაც ერთდროულად მომუშავე დიდი რაოდენობის მხატვართა მიერ ფრესკების მოკლე დროში შესრულების საშუალებას იძლეოდა.[786]

სხალთის მოხატულობის სისტემაში მკვეთრად გამოიყოფა საკურთხევლის კონქისა და კამარის „ზეციურ ზონაში„ წარმოდგენილი სცენების ოსტატი, რომელიც აქ მომუშავე სხვა მხატვრებთან შედარებით ნამდვილი მონუმენტალისტია. მის მიერ შესრულებული სცენები: „დეისუსი„, „ხარება„, „ფერისცვალება„, „ქრისტეს ამაღლება„, „სულიწმინდის მოფენა„ – გამოირჩევა დიდი ზომებით, მშვიდი, გაწონასწორებული კომპოზიციური აგებით, ფიგურათა დახვეწილი პროპორციებითა და თავისუფალი მოძრაობებით, ფორმათა განზოგადებული გადმოცემით, ზუსტი ნახატითა და მოქნილი, დენადი ხაზის გამომსახველობით. ზედა რეგისტრის კომპოზიციური გადაწყვეტით, მონუმენტურობითა და ერთგვარი კლასიკურობით, ფიგურებისა და ფონის მასშტაბების შეფარდების ტრადიციული ხასიათითა და ფიგურის მნიშვნელობის შენარჩუნებით, ნახატის გამომსახველობით ეს ოსტატი ყველაზე მეტად წარმოაჩენს XII–XIII სს–ის ქართული მონუმენტური ფერწერის ტრადიციებს. თუმცა კოლორიტით, ფიგურების და პეიზაჟურ-არქიტექტურული ფონის „სივრცულ-მოცულობრივი„ გააზრებით, სამოსის ფორმებისა და მთის მასივების გადმოცემის ხასიათით, ფერთა დამატებითი ტონებითა და გამოთეთრების ლაქებით დამუშავების პრინციპით იგი პალეოლოგოსთა ხელოვნების მიმდევარია. ფრესკების ცუდი დაცულობის გამო ძნელია მსჯელობა ტიპაჟებისა და პერსონაჟების, სახეების მო-

785 Е. Привалова, Роспись Тимотесубани, с. 128-146; Дж. Иосебидзе, Роспись Ачи, с. 73-79.

786 Е. Привалова, Роспись Тимотесубани, с.139-146

დელირების შესახებ, თუმცა ფრაგმენტებიდანაც ჩანს, რომ აქაც წერის მანერა ამავე ეპოქის მხატვრულ ხერხებს ეფუძნებოდა. სცენათა არქიტექტურული ფონიც სხვადასხვა კუთხიდან ნაჩვენები ნაგებობებითა და მათზე გადაფენილი ველუმებით XIV–XV სს–ის თავისებურებებს ავლენს. კომპოზიციური აგების მონუმენტურობა, როგორც ჩანს, არის ამ მთავარი ოსტატისათვის დამახასიათებელი თვისება. აღსანიშნავია, რომ მონუმენტურობა ახასიათებს პალეოლოგოსთა სტილის სხვა ნიმუშებსაც, მაგალითად, კირ მანუილ ევგენიკოსის მიერ შესრულებულ სცენებს წალენჯიხაში.[787] თუმცა, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, მონუმენტურობა ამ შემთხვევაში გულისხმობს არა მთლიანი ფერწერული ანსამბლის, არამედ მხოლოდ ცალკეული მონაკვეთების მონუმენტურობას და შედარებით მასშტაბურობას, რაც პალეოლოგოსთა ეპოქაში, როგორც ჩანს, მხოლოდ ერთეულ ოსტატთა დამახასიათებელი თავისებურება იყო. ნახატისა და ხაზის ხასიათი გვაფიქრებინებს, რომ ამ ოსტატის მიერ უნდა იყოს შესრულებული ტრიუმფალურ თაღზე გამოსახული „ჯვრის ამაღლების„ ჩრდილოეთ კედელზე წარმოდგენილი „მიძინების„ სცენები და შესაძლოა, აფსიდის თაღის პროფილზე მოთავსებული სტილიზებული მცენარეული ორნამენტიც, თუმცა მოხატულობის ძალზე ცუდი და ფრაგმენტული დაცულობის გამო ამ სცენებზე მსჯელობა ძნელია.

ამ მთავარი ოსტატისაგან განსხვავებით ქრისტოლოგიური ციკლის სცენების მხატვარი უფრო მცირე ფორმებს ესწრაფვის. მას გამოარჩევს მოვლენათა გადმოცემის ნარატიულობა და სცენათა განთავსების დინამიზმი, სიბრტყის ზედაპირის ხალიჩისებური გააზრება, რაც, უმთავრესად, ფიგურებითა და არქიტექტურულ-პეიზაჟური ფონებით გადატვირთული მცირე ზომის სცენების განლაგებით მიიღწევა. ასეთი მცირე ფორმებისადმი სწრაფვა და დეკორატიული დეტალებისადმი, კერძოდ კი, მცენარეული მოტივებისადმი განსაკუთრებული ინტერესი, ვფიქრობთ, მინიატურის გავლენის გამოხატულება უნდა იყოს.[788] (სურ.11–16).

ეს კომპოზიციები ხასიათდება ასევე უფრო ნათელი კოლორიტით, რომელიც მოოქროსფრო-ნარინჯისფერი მთებისა და ასეთივე ღია ფერის არქიტექტურული ფონის დომინირებულ ჟღერადობას ეფუძნება. ვარდისფერი, იასამნისფერი, ცისფერი და წითელი ფერთა შეხამებაც კამარაზე უფრო თბილ და მდიდარ ფერთა გამას ქმნის. „ჩრდილ-სინათლის„ კონტრასტები და ეფექტები, ფორმისმიერი მონასმები განსაზღვრავს ფიგურათა უფრო მოცულობრივ ხასიათს.

ამ ოსტატის ხელწერის თავისებურებად შეიძლება მივიჩნიოთ მთის მასივების სპეციფიკური ფორმები, რომელთაც პალეოლოგოსთა ხელოვნების ძეგლებში გავრცელებული დინამიკური ფორმებისაგან განსხვავებით, უფრო რბილი, ტალღოვანი კონტური და დამრეცი მთის ქანობები აქვთ. არქიტექტურულ ფონზე კი უპირატესობა შედარებით მშვიდ და გაწონასწორებულ ფორმებს ენიჭება.

სხვა ოსტატებისაგან განსხვავებით, სახეები უფრო რბილი და დელიკატური მოდელირებით გამოირჩევა. თვალებთან დატანილი მოკლე პარალელური მონასმები თავშეკავებულად გა-

787 И. Лордкипанидзе, Роспись в Цаленджиха, с. 124-125.

788 მინიატურის გავლენით უნდა აიხსნას ზოგიერთი იშვიათი სცენის ჩართვა მოხატულობის ციკლში, მაგალითად „ქრისტე გეთსიმანიის ბაღში“, „ჯოჯოხეთად შთასვლა“ და სხვა.

მოხატავს „გრაფიკული„ წერის მანერის ნიშნებს.

პერსონაჟები ხასიათდებიან მეტი ემოციურობითა და მეტყველი პოზებით: ასეთია მწყემსი და იოსები „შობის„, სვიმონ კვირინელი – „ჯვრის ზიდვის„, მარიამი – „ჯვარცმის„ კომპოზიციაში და სხვა.

ნახატის გამომსახველობით ეს ოსტატი ვერ შეედრება კამარის ზედა სცენების მხატვარს. მიუხედავად იმისა, რომ ზოგან ხაზი მოქნილი და გამომსახველია („შობა„, „მირქმა„, „ნათლისღება„), უმეტეს შემთხვევაში ნახატი უფრო კუთხოვანი და ტალღოვანი ხაზითაა შესრულებული. ქრისტოლოგიური სცენების გარდა, ამავე ოსტატის ხელწერა საბჯენ თაღებზე გამოსახულ წინასწარმეტყველთა ფიგურებშიც ჩანს.

საკურთხევლის აფსიდის მოხატულობის ქვედა რეგისტრების, კერძოდ კი, „უფლის მადიდებელი ანგელოზების„ ოსტატიც მცირე ფორმებისაკენ ისწრაფვის (ილ. 8). თუმცა, ფრესკების დაზიანებათა გამო, აქ ძალზე ძნელია ინდივიდუალური ხელწერის თავისებურებათა გამოყოფა. მესამე ოსტატს ახასიათებს: კომპოზიციური გადაწყვეტის დინამიკურობა, ფიგურათა მოძრაობის ხაზგასმული რიტმი, დავრძელებული პროპორციის ფიგურები პატარა თავებით, შედარებით მუქი კოლორიტი, რომელშიც სჭარბობს მუქი ლურჯი, წითელი და მოყვითალო-ნარინჯისფერი ტონები და ხისტი ნახატი. სამოსისა და ფრთების გადმოცემაში, „ფერწერულ„ ხერხებთან ერთად, დიდი მნიშვნელობა ხაზობრივ-გრაფიკულ მანერას ენიჭება. ფორმა დამატებითი ფერისა და თეთრას ლაქების წვრილი რიტმული მონასმებით გადმოიცემა. ხელწერით ეს ფრესკები დასავლეთ კედელზე „დღე განკითხვის„ კომპოზიციაში წარმოდგენილი ზედა რეგისტრის კომპოზიციებს უახლოვდება (ილ. 52-66). კერძოდ კი, მსგავსებას იჩენს ანგელოზთა დასის, მჯდომარე მოციქულების, მონაზვნებისა და მღვდელმთავრების ჯგუფების მხატვართან. ამ ფრესკებსაც გამოარჩევს: ცივი კოლორიტი, რომელიც მოშავო ლურჯი, მუქი მწვანე, ოქროსფერი და მჟღერი წითელი ფერების შეხამებას ემყარება; ინტენსიური წითელი ტონების რიტმული მონაცვლეობა და ფრესკების დეკორატიული ჟღერადობა;[789] ბიზანტიურ ფერწერაში ჩამოყალიბებული მოციქულთა იკონოგრაფიული სახეების რამდენადმე ერთგვაროვანი, ოდნავ მკაცრი განწყობილება, ეკლესიის მამათა და მსახურთა ნეტარი, ასკეტური იერი. ფიგურათა პოზების მრავალფეროვნება და სივრცული აგება; პალეოლოგოსთა ხელოვნებისათვის სახასიათო წერის მრავალშრიანი მანერა, რომელიც, შესაბამისად, სხეულის მოცულობების გამოვლენას უწყობს ხელს.

ამასთანავე, ამ ოსტატის ხელწერაში აშკარად იგრძნობა ხისტი ხაზის უპირატესობა, რაც ძირითადად სამოსის ფორმების თვითმიზნული ნახატით გადმოცემაში გამოიხატება. ამ შეგნებული მხატვრული ხერხის თვალსაჩინო მაგალითია მუხლებზე მრავალფენიან, სქელ ნაკეცებად დაფენილი მოციქულთა ჰიმატიონები და მონაზონთა მოსასხამები. ხაზობრივი რიტმის ასეთი დინამიკა, თავის მხრივ, ფორმის მოდელირების უფრო სიბრტყობრივ ხასიათს განსაზღვრავს, რაც ამ ოსტატის მანერის თავისებურებად შეიძლება ჩაითვალოს. მშრალი, „გრაფიკული„ წერის ნიშნები ჩანს სახეების მოდელირებაშიც. მოციქულებისა და მონაზვნების შუბლზე, ნიკაპსა და თვალებთან დატანილი მცირე ზომის შტრიხები, თმა-წვერის გადმოცემის ასეთივე ხაზობრივი მანერა, ხატწერისათვის დამახასიათებელი გაღიადების ფერთა რბილი გადასვლების მიუხედავად, მაინც ნახატის უპირატესობაზე მიუთითებს. ამავე ოსტატის მიერ უნდა იყოს შესრულებული „ჩვილთა მოწყვეტის„ კომპოზიციაც.

განსხვავებული ხელწერითაა შესრულებული დასავლეთი კედლის ქვედა რეგისტრების ფრესკები, კერძოდ, ჰეტიმასიასთან დაკავშირებული ჯგუფები და კარის თავზე გამოსხული „დეისუსი„ (ილ. 67-82). მეოთხე ოსტატი სხეულისა და სამოსის მოდელირებისას უპირატესობას უფრო ფერწერულ ლაქებსა და მონასმს ანიჭებს. ძირითადი ტონის დამატებითი ფერით გაღიადება და თეთრას ინტენსიური კონტრასტები სადაფისებურ ელვარებასა და რელიეფურობას სძენს ფიგურებს.

წმინდანთა სახეები განსაკუთრებული ლირიზმით გამოირჩევა. სახეებიც დაწერილია უფრო თავისუფალი ფერწერული მანერით. მრავალფენოვანი გაღიადების ლაქებითა და ღაწვებზე, ლოყებზე, შუბლზე და ნიკაპზე დატანილი თეთრას ფორმისმიერი მონასმებით; ეს ოსტატი არ იყენებს თეთრას გრაფიკულ შტრიხებს.

წერის ასეთი მანერით იგი შედარებით მჭიდროდაა დაკავშირებული XIV ს-ის პირველი ნახევრის ტრადიციებთან, თუმცა, დავძენთ, რომ მას არ ახასიათებს წერის ისეთი თამამი „იმპრესიონისტული„ მანერა, როგორსაც, უფრო მეტად, პალეოლოგოსთა სტილის განვითარების პირველი ეტაპის ძეგლებში ვხვდებით.

უფრო ღია ფერთა ფაქიზი შეხამების მიუხედავად, ამ ჯგუფის ფრესკების კოლორიტი არ არღვევს მოხატულობის საერთო ტონალობას.

ამდენად, მხატვრული ხერხებისა და წერის მანერის ანალიზი საშუალებას გვაძლევს ვთქვათ, რომ დასავლეთ კედელზე ერთდროულად მუშაობდა ორი ოსტატი. ერთ-ერთი მათგანი თავისი დროის მოთხოვნისა და გემოვნების შესაბამისად, უფრო ხაზობრივი მანერით ხატავს, ხოლო მეორე შედარებით ადრინდელ მეთოდებს მიმართავს და უპირატესობას ფერწერულ მანერას ანიჭებს. აქედან გამომდინარე, არ არის ძნელი დადგინდეს, თუ რა მხატვრული მოსაზრებით მოქმედებდა ამქარი სამუშაოს განაწილებისას. თუ მხატვართა შორის სამუშაოს განაწილების იერარქიულ პრინციპსაც გავითვალისწინებთ, შესაძლოა, დავუშვათ, რომ დასავლეთი კედლის ზედა რეგისტრების მხატვარი უფრო ნოვატორული და თავისი დროის შესატყვისი მანერით ხატავს. დასავლეთი კედლის მეორე ოსტატი, რომელიც მხატვრულ სახეთა პოეტურობითა და ლირიკული გამომსახველობით გამოირჩევა, არანაკლებ საპასუხისმგებლო ნაწილს, ახლო აღქმაზე გათვალისწინებულ რეგისტრებსა და კომპოზიციებს ასრულებს.

ამრიგად, თუ წარმოვიდგენთ ამქრის მხატვართა შორის სამუშაოს განაწილების მთელ სისტემას, ცხადი გახდება, რომ სხალთის ტაძარი ერთდროულად მოიხატა არანაკლებ ოთხი ოსტატის მიერ. საკურთხევლის კონქსა და კამარის „ზეციურ ზონაში„ მუშაობდა ამქრის მთავარი მხატვარი, კამარის ქვედა რეგისტრებში კი მეორე ოსტატი, რომელსაც შესაძლოა ჰყავდა დამხმარე შეგირდებიც და ასევე ორი ოსტატი მუშაობდა დასავლეთ კედელზეც. ძალზე ცუდი დაცულობის გამო ძნელია მსჯელობა იოანე ნათლისმცემლის ნიშის მოხატულობისა და

789 მჟღერი წითელი ტონებით შესრულებულ მოციქულთა შარავანდებს, სახარების კიდეებს და სამოსის უფრო მუქ შინდისფერ ლაქებს ხალისიანი განწყობა შეაქვს კოლორიტში.

„ჩვილთა მოწყვეტის„ კომპოზიციის მხატვრული მანერის შესახებ, თუმცა, სავარაუდოდ, ისინი მეორე ოსტატს უნდა ეკუთვნოდეს.

ცნობილია, რომ შუა საუკუნეების კანონიკურ ხელოვნებაში თითოეული ანსამბლის შექმნა დამოუკიდებელ მხატვრულ ამოცანას წარმოადგენდა. სხალთის ოსტატებიც, ამ პრინციპიდან გამომდინარე, დარბაზული ეკლესიის მხატვრობის უდავოდ საინტერესო, ინდივიდუალურ და თვითმყოფად ნიმუშს ქმნიან, რომელიც ქართული მონუმენტური მხატვრობის ტრადიციებთან ერთად XIV–XV სს–ის მხატვრული სტილის ნიშნებითაა აღბეჭდილი. სხალთის ოსტატები დაუფლებული არიან პალეოლოგოსთა სტილის სიახლეებსა და მხატვრულ ხერხებს. ამასთანავე, ნათელია, რომ სხალთის ანსამბლის იდეური გადაწყვეტა ერთი მთავარი მხატვრის ჩანაფიქრისა და შემოქმედებით მიდგომას ეფუძნება. პალეოლოგოსთა ეპოქაშიც, ცალკეულ მხატვართა ვინაობის მიუხედავად, უმთავრესი მაინც ამქრის კოლექტიური შრომაა.[790]

სხალთის მოხატულობაში, ისევე როგორც XIV–XV სს–ის ქართული კედლის მხატვრობის მთელ რიგ ძეგლებში (ლიხნე, უბისი, წალენჯიხა, ხობის ვამეყ დადიანის ეკვდერი, ნაბახტევი და სხვ.), ძნელია დაბეჯითებით განისაზღვროს ოსტატთა ეროვნული წარმომავლობა, რადგან პალეოლოგოსთა სტილის ნიმუშებში ბიზანტიური ხელოვნების ექსპანსია იწვევს ეროვნული მომენტის შესუსტებას და ზოგჯერ ნიველირებასაც კი. თუმცა სხალთაში ოსტატთა ხელწერის თავისებურებების საფუძველზე შესაძლოა ნაწილობრივ დავინახოთ და წარმოვაჩინოთ როგორც ქართული ფერწერის ტრადიციები, ისე გარეშე ხელოვნების იმპულსები. იქმნება შთაბეჭდილება, რომ „მთავარი მხატვრის„ მანერა ყველაზე მეტად უახლოვდება შუა საუკუნეების ქართული ფერწერის ტრადიციებს, რისი გამოხატულებაცაა მის მიერ შესრულებული „დეისუსი„ საკურთხევლის კონქში, რომელიც თავისი გადაწყვეტითა და გრანდიოზულობით მართლაც ეხმიანება XII–XIII სს–ის მონუმენტური სტილის ნიმუშებს. ამასვე მიუთითებს ხაზის გამომსახველობა და სინატიფე, ნახატის წამყვანი როლი, ტრადიციული თუ ვრცელი იკონოგრაფიული სცენების მონუმენტურობა. კამარაზე გამოსახული ქრისტოლოგიური ციკლის სცენების ოსტატი (მეორე ოსტატი) მოწოდებით უფრო „მინიატურისტია„ და მცირე ფორმებს ესწრაფვის. მის მიერ მოხატული ფრიზებად განაწილებული რეგისტრები, გადატვირთული მრვალფიგურიანი კომპოზიციები აღმოსავლეთქრისტიანულ ტრადიციებთან პოვებს გამოძახილს. რამდენადმე „გრეკოფილური„ ხასიათისაა „დღე განკითხვის„ კომპოზიციის ზედა რეგისტრში გამოსახული პერსონაჟები, რომელთაც გამოარჩევს მკაცრი იერი, სახის „ბერძნული„ ტიპი. ამ ოსტატს ახასიათებს ნახატისა და ხაზის თვითმიზნულობა და სქემატიზმი. ამ უკანასკნელისაგან განსხვავებით, უფრო ეროვნული იერი აქვთ „დღე განკითხვის„ კომპოზიციის ქვედა რეგისტრში წარმოდგენილ მართალთა სახეებს. აქედან გამომდინარე კი უნდა ვიფიქროთ, რომ სხალთაში მოღვაწე ამქარი ქართველი ოსტატებისაგან შედგებოდა. მათი წერის მანერის ასეთი სხვაობა და ერთგვარი „სიჭრელე„ ბიზანტური სამყაროს სხვადასხვა ფერწერულ სკოლაში დაოსტატებით შეიძლება აიხსნას. უნდა აღვნიშნოთ, რომ „მთავარი ოსტატის„ გარდა, თითოეული მათგანის წერის მანერა, ნახატისა და ხაზის ხასიათი მოკლებულია დახვეწილობასა და გრაციოზულობას. არ არის გამორიცხული, რომ მხატვრები დაკავშირებული იყვნენ დედაქალაქურ ტრადიციებზე ორიენტირებულ რომელიმე სკოლასთან, კერძოდ, ტრაპიზონთან, რაც ნაწილობრივ იკონოგრაფიულ პროგრამაში ჩართული ზოგიერთი სცენითაც დასტურდება („უფლის მადიდებელი ანგელოზები„ საკურთხეველში, „ჩვილთა მოწყვეტა„, „საიდუმლო სერობა„). ტრაპიზონის ფერწერული სკოლის სიახლეების გაცნობას, თავის მხრივ, ხელს უწყობდა ტერიტორიული სიახლოვეც. მნიშვნელოვანია, რომ სხალთის მოხატულობაში ჩართული განმარტებითი წარწერების აბსოლუტური უმრავლესობა ქართულია, თუმცა ზოგიერთ კომპოზიციაში გვხვდება ბერძნული წარწერებიც. კერძოდ, „დღე განკითხვის„ კომპოზიციაში სამოთხისაკენ მიმავალ მართალთა გუნდის ქართულ განმარტებით წარწერას „სამოთხეს შესლვა„ ერთვის ბერძნული წარწერა „HAHON XOPOC» – „წმინდანთა გუნდი„.[791] ასევე ბერძნული მთავრულითაა შესრულებული წარწერები ტიმპანში გამოსახული „დეისუსის„ კომპოზიციაში. მათი პალეოგრაფია ასოთა მოხაზულობის, ლეგატურისა და საერთო სტილის მიხედვით XIV–XV სს–ით თარიღდება.[792] გარდა ამისა, ბერძნული განმარტებითი წარწერა ჰქონდა „ჯვრის ზიდვის„ სცენას, რომლიდანაც მხოლოდ ორი ასოა დარჩენილი „ ... KO..H...», ბერძნული წარწერის კვალია შემორჩენილი კამარის სამხრეთ–აღმოსავლეთ პილასტრზე გამოსახული წინასწარმეტყველის ფიგურის მოსამზადებელ ფენაზეც.

ყველა სხვა შემთხვევაში წარწერები ქართულია, სცენების განმარტებითი ფორმები კი ტრადიციული, თუმცა არის ისეთი სახეებიც, რომლებიც პირდაპირ და სწორხაზოვნად მიუთითებენ სცენის არსს. მაგალითად: კომპოზიცია „ჯოჯოხეთად შთასვლა„ განმარტებულია, როგორც „ჯოჯოხეთი„. „ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნა„ კი – როგორც „აღდგომა„. „ოცდაათი ვერცხლი იუდასათვის„ მინიშნებულია სახელით „იუდა„. „იუდას ამბორი„ განმარტებულია, როგორც „ქრისტეს შეპყრობა„. საინტერესო ფორმაა „ჯვართა აღმართება„, მაშინ, როცა აქ მხოლოდ ერთი ჯვრის აღმართვაა გამოსახული. სამოთხისაკენ მიმართულ გუნდს ერთვის წარწერა „სამოთხეს შესლვა„ და სხვ. ამდენად, ნათელია, რომ განმარტებით წარწერებს სხალთის მოხატულობაში დიდი მნიშვნელობა ენიჭება.

გამოსახულების უფრო ღრმა და შემეცნებითი აღქმის მიზნით დაკონკრეტებულია თითოეული წმინდანის ვინაობა. „დღე განკითხვის„ კომპოზიციაში მოციქულთა გადაშლილი სახარების გვერდებზე იკითხება სახელები: „ᲡᲔᲢᲮᲛ„ (პავლე), „...ᲐᲜᲓ „ (ანდრია), „...ᲫᲐᲮ „ (მარკოზი), „ᲙᲔᲐᲜᲮ...„ (ბართლომე), „ ᲤᲘᲚᲘᲞᲔ„ (ფილიპე), „ᲡᲛᲔᲝᲜ„ (პეტრე), „ᲘᲐᲙᲔᲠᲫᲛ„ (იოვანე).[793] წარწერებისადმი ფაქიზი დამოკიდებულების შედეგია წმ. ვლასის წარწერის შესწორებაც. თავდაპირველად სახელი დაწერილი იყო მცდარი ფორმით „ᲓᲔᲮᲚᲔᲢ„ (ვალასი). სიტყვის შემდგომმა გასწორებამ კი გამოიწვია არათანაბარი ინტერვალი ასოებს შორის. სა-

790 В. Н. Лазарев, История византиискоЙ живописи, с. 157.

791 სუფთა თეთრი ფერით დაწერილი ქართული წარწერა აშკარად ჩრდილავს წყალგაზავებული, ბაცი ფერით შესრულებულ ბერძნულ წარწერას. იქმნება შთაბეჭდილება, რომ აქ შეგნებულ მიდგომასთან გვაქვს საქმე.

792 თ. ყაუხჩიშვილი, საქართველოს ბერძნული წარწერების კორპუსი, გვ.143.

793 იოვანე – ასეთი ფორმით გვხვდება ეს სახელი აბუსერისძე ტბელთან და თხილვანის ეკლესიის წარწერაში. – იხ.: ი. სიხარულიძე, ცხოვრება ქვითხუროისა ბასილისა, ბათუმი, 1981, გვ. 7, 9,11, 13.

ინტერესოა, რომ ამ შემთხვევაში სიტყვა „წმინდა„ მოცემულია ქარაგმით „ⴒⴗ„ (წი) და არა გავრცელებული ფორმით „ⴒⴍ„ (წი) ან „ⴒⴑ„ (წა). მსგავს ფორმას ვხედავთ საფარაშიც. შევნიშნავთ, რომ სხალთაში თითქმის არსად გვხვდება ასო „იოტა„ სიტყვის ბოლოში. იოანე ნათლისმცემლის განმარტებითი წარწერის ფრაგმენტი შემორჩენილია სამხრეთ-დასავლეთი ნიშის მოხატულობაში „ ..ⴀⴗ ⴀⴃⴆⴖⴝⴐⴒⴆⴖ„ (იოვანე ნთლისმცმლი). საკურთხევლის აფსიდში წარწერები დართულია „ზიარების„ კომპოზიციაში გამოსახულ მოციქულთა და მღვდელთმოძღვართა ფიგურებთან. მამების რიგში იკითხება: „ ...ⴐⴇⴑ ⴏⴍⴓ...ⴑⴀ „ (წმინდა კვიპრიანე), „ⴒⴐⴇⴑ ⴝⴑⴏⴗⴃⴔⴏⴆ... ⴖⴗⴍⴆⴖ„ (წმინდა საკვირველთმოქმედი გრიგოლი). „ზიარების„ სცენაში იკითხება: „ⴘⴗⴆⴖⴝⴗ„ (ფილიპე), „ⴝⴗⴐⴍⴀⴀⴑ„ (სიმონა), „ⴐⴑⴃⴏⴏⴍⴑ„ (მარკოზა). მოციქულთა სახელები „სიმონა„ და „მარკოზა„ მოცემულია კნინობითი ფორმით. ასეთივე ფამილარული სახითაა მოხსენიებული მარკოზ მოციქული სამთავისის ტაძრის გუმბათის მოხატულობაში (XV-XVI სს-ის მოხატულობის ფენა).[794] რამდენადმე კუთხური ფორმაა „მოლაზონი„ და „მღრდელთამოძღოვარნი„.[795] სხალთაში მოციქულთა სახელების ასეთი ფამილარულ-კნინობითი ფორმებით მოხსენიება საეკლესიო და ხალხური სამყაროს დაახლოების ტენდენციითა და საღვთისმსახურო მეტყველებასა და საეკლესიო ლიტერატურაში ხალხურ-კარნავალური ელემენტების შეჭრით უნდა იყოს განპირობებული.[796]

ქარაგმის ნიშანს აქვს ჰორიზონტალური S ფორმა. შედარებით ორნამენტულ-სტილიზებული სახეა ბერძნულ წარწერებთან გამოსახული ნიშნები, რაც ალბათ „მზა„ ფორმების გამოყენების შედეგია. სიტყვათა შორის განკვეთილობის ნიშანი კი სამი წერტილის ორი ვარიანტისაა: 1. ერთ ღერძზე განთავსებული წერტილები; 2. სამკუთხა კომბინაციით დასმული წერტილები.[797] ასოთა მოხაზულობა სადაა, მეტ-ნაკლებად დაცულია სტრიქონის ხაზი, თუმცა ზოგჯერ სიგანით ასოები არათანაბარი ზომისაა. იქმნება შთაბეჭდილება, რომ წარწერები სხვადასხვა ოსტატების მიერაა შესრულებული. შედარებით თანაბარი ზომის, კუთხოვანი და სწორხაზოვანი ასოებითაა დაწერილი „დღე განკითხვის„ კომპოზიციაში მოციქულთა სახელები. უფრო „მრგვლოვანი„ ასოებითა და არათანაბარი რიტმული წყობით ხასიათდება აფსიდში და კამარაზე წარმოდგენილი წარწერები. სხალთის წარწერათა პალეოგრაფია უახლოვდება საფარის წმ. საბას, სორის, წალენჯიხის, ხობის ვამეყ დადიანის ეკვდერის მოხატულობათა წარწერებს: ასო „ⴑ„ (ა) გამოსახულია თავგახსნილი როგორც კუთხოვანი, ასევე რკალური ფორმით; „ⴗ“(ბ) გამოსახულია თავგახსნილი: „ⴆ„ (დ) მრგვალი მოკლე ყელითა და „ორნამენტული„ თავით; „ⴖ„ (კ) გვხვდება ორი ფორმით; „ⴔ „ (ნ‘) იწერება თავგახსნილი; „ⴀ„ (ო) აქვს ზემოთკენ მიმართული მოკლე ფეხი; „ⴀ“ (უ) გადმოიცემა ერთი ნიშნით, ქვევით მიმართული მოკლე ფეხით;[798] „ⴐ„ (პ) გამოსახულია კუთხოვანი და ჰორიზონტალური კიდეების ფორმით. შედარებით სტილიზებული ფორმებით გამოისახება „ⴗ„ (გ), „ⴑ„ (ც) ასოები. არსად არ არის გამოყენებული ასოთა გადაბმის წესი.[799]

აქვე გვინდა შევეხოთ სხალთის მოხატულობის ქტიტორთა ვინაობის საკითხს. ისტორიულ წყაროებსა და ფრესკებზე დაცულ წარწერებში არაფერია შემორჩენილი სხალთის ეკლესიის ხუროთმოძღვრებისა და მოხატულობის დამკვეთთა შესახებ და ამიტომ ქტიტორთა საკითხის განხილვას შევეცდებით შუა საუკუნეების აჭარაში მიმდინარე ისტორიული ვითარების ფონზე.

არქეოლოგიური გათხრების შედეგად დასტურდება, რომ აჭარა შუაფეოდალურ ხანაში მჭიდროდ ყოფილა დასახლებული. სხალთისწყლის ხეობა დაწინაურებული რეგიონი ჩანს XI-XIV საუკუნეებში. აჭარიდან არტაანისაკენ მიმავალი უმოკლესი გზა მდინარე სხალთის ხეობაზე გადიოდა. დოკუმენტური მასალებითა და არქეოლოგიურ მონაპოვართა მიხედვით ვლინდება, რომ ინტენსიური მშენებლობანი აჭარაში X-XIII საუკუნეებში უნდა წარმოებულიყო.

კუთხის კულტურული აღმავლობის ხანა საქართველოს სამეფო კარის ძლიერებისა და აჭარაში ერისთავ აბუსერისძეთა მმართველობის პერიოდს უკავშირდება. ქართულ ისტორიულ წყაროებში აჭარის ერისთავები – აბუსერისძეები X-XI სს-დან იხსენიებიან.[800] XI ს-ში აბუსერ I არტანუჯის, ხიხანის, ციხისჯვარისა და აწყურის ციხის პატრონია. აბუსერისძეები სამეფო კარისადმი ერთგულების გამო დიდი პრივილეგიებით სარგებლობდნენ.[801] აბუსერისძეთა გვარის გენეალოგია კარგადაა გაშუქებული XIII ს-ის საზოგადო მოღვაწის აბუსერისძე ტბელის თხზულებაში „ბოლოკ ბასილის მშენებლობა შუარტყალში და აბუსერისძეთა საგვარეულო მატიანე (1233 წ.),[802] რომელშიც დაცულია საყურადღებო ცნობები XII-XIII საუკუნეების საქართველოსა და, კერძოდ, აჭარის ყოფაცხოვრების შესახებ. აბუსერისძე ტბელის მემკვიდრეობა ცხადყოფს, რომ აჭარის ერისთავთა გვარის წარმომადგენლები განსაკუთრებული სიქველითა და

794 გ. სოხაშვილი, სამთავისი, თბ., 1973, გვ. 62,100.

795 უფრო გავრცელებული სახეებია: მღვდელთმოძღუარნი, მონაზონნი, მოლოზანნი.

796 საინტერესოა,რომ ასეთი „იუმორისტული“ განწყობილებები დამახასიათებელია აბუსერისძე ტბელის აგიოგრაფიული ნაწარმოების სახისმეტყველებისათვისაც. ამ მხრივ ყურადღებას იქცევს თავად ტბელის თხზულების – „ბოლოკ ბასილის მშენებლობა შუარტყალში და აბუსერისძეთა საგვარეულო მატიანე“ სათაური და გმირის მეტსახელი „ბოლოკა“, რაც აგიოგრაფიაში კარნავალური თემატიკის განვითარების გამოხატულება უნდა იყოს. თხზულებაში გვხვდება სხვა ისეთი მაგალითებიც, რომლებიც მოწმობენ, რომ ტბელი მდიდარი ხალხური ტრადიციებით საზრდოობს. – იხ.: რ. ხალვაში ტბელ აბუსერისძის სახისმეტყველება, ბათუმი, 1998, გვ. 27-39.

797 ასეთივე ნიშნები გვხვდება უბისის ხატებსა და ფრესკებზე.

798 ასო „ო“ და „უ“ სხალთაში რამდენადმე დიფერენცირებული სახითაა გამოსახული, თუმცა სხვა ძეგლებში გრაფიკული ნიშნების ასეთი დიფერენციაცია არ შეიმჩნევა. ზოგან ასო „უ“ გამოსახულია ერთი „ⴀ“ (წალენჯიხა) ან ორი ნიშნით „ⴀ“ (ოუ) მაგალითად საფარაში, სორში.

799 ასევეა საფარაში, სორში და სხვ.

800 თ. ჟორდანიას გენეალოგიით ამ გვარის მოღვაწეობა 950 წლიდან იწყება, ლ. მუსხელიშვილი კი საწყისად 1028 წ. მიიჩნევს. – იხ.: თ. ჟორდანია ქრონიკები 1897, II, გვ. 112-122; ლ. მუსხელიშვილი, აბუსერისძე ტბელი, ბოლოკ ბასილის მშენებლობა შუარტყალში (აბუსერისძეთა საგვარეულო მატიანე), თბ., 1941, გვ. 23.

801 ცნობილია, რომ ბაგრატ IV ლიპარიტ ერისთავის ტყვეობიდან დაიხსნა აბუსერი და დაუბრუნა მას ციხესიმაგრეები. – იხ.: ქართლის ცხოვრება (ანასეული), თბ., 1942, გვ. 187.

802 კ. კეკელიძე ამ ნაწარმოებს უწოდებს „სასწაული წმიდისა მთავარმოწამისა გიორგისანი“. – იხ.: ლ. მუსხელიშვილი, აბუსერისძე ტბელი; კ. კეკელიძე, ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორია, I, თბ., 1980, გვ. 330-331; ი. სიხარულიძე, ტბელ აბუსერისძე, ცხოვრება ქვითხუროისა ბასილისა, ბათუმი, 1981.

ღვთისმსახურებით გამოირჩეოდნენ. მათი დაკვეთით იგება ეკლესიები, იქმნება ხატები. თხზულებიდან ჩანს, რომ ტბელი თავისი ძმების დავალებით ხიხანში ეკლესიას აგებს და ღმერთს შესთხოვს ტაძრის სრულქმნის უნარი მიანიჭოს. საგანგებოდაა აღსანიშნი ტბელის ძმის – აბუსერის ღვთისმოსაობა: „პატრონმან ძმამა ჩემმან აბუსერ მრავალი კარგი ხატნი დაასუენა დიდრუანნი: ერთი წმიდისა გრიგოლი პართეველისაჲ და მეორე წმიდისა დიმიტრისი, მესამე წმიდისა გიორგისი, მეოთხე წმიდისა იოვანე ოქროპირისაჲ, რომელსა ზედა წმიდაჲ მოწაფე მისი პროკლე ხატავს სახითა მთავარდიაკონობისაჲთა მსახურებად მადლისა მღვდელმთავრობითისა ჯუარის აღპყრობისა მისისა; მეხუთე ხატი საღმრთოჲსა პირისაჲ და მეექუსე ყოვლად წმიდისა ღმრთისმშობლისაჲ ჩ(ვილედი)„.[803] ტბელის ძმები – აბუსერი და ვარდანი თავისი დროის მეცენატებიც იყვნენ და დიდი ავტორიტეტით სარგებლობდნენ მაშინდელ ქართველ მოაზროვნეთა შორის. ამას მოწმობს XIII ს–ის მოღვაწის, არსენ ბულმაისიმისძის მიერ მათდამი გაგზავნილი ეპისტოლე. არსენ ბულმაისიმისძის ბევრი თხზულება („სვინაქსარი იამბიკური ოთხთა თთუეთანი„, „უფალო ღაღატვყავსი„, „აქებდითი ხელთუქმნელისა ხატისა„, „ძლისპირნი ზესთგამოთქუმისა ჴელთუქმნელისა ხატისანი„) სწორედ აბუსერისა და ვარდანის დაკვეთით დაიწერა. „ეს სამი პირი, ეროვნული ინტერესებით გამსჭვალულნი, აღტყინებული პანეგირისტები არიან ქართველთა სამეფოს სიმტკიცისა და დამოუკიდებლობისათვის„ – აღნიშნავს კ. კეკელიძე.[804] გამორჩეული ფიგურაა ტბელის და, დედოფალთდედოფალი ვანენი,[805] რომელმაც „აღაშენა„ იოანე მახაროპლის (თხილვანის)[806] ეკლესია. ლაპიდარული წარწერები და წერილობითი წყაროები ცხადყოფს, რომ აჭარისწყლის ხეობაში არქეოლოგიური გათხრების შედეგად გამოვლენილი ეკლესიები და ციხესიმაგრეები – (ხიხანის ციხე, ვერნების, თხილვანის, ხიხანის ეკლესიები) ძირითადად ამ საგვარეულოს წარმომადგენელთა მიერაა აშენებული. ტბელის ნაშრომიც აჭარაში მდიდარი სამშენებლო ტრადიციების არსებობას ადასტურებს. უდავოა, რომ სამშენებლო კულტურის მაღალ დონეს აჭარაში ხელოსნობის მრავალსაუკუნოვანი ტრადიციებიც განსაზღვრავდა. კალატოზობა, ხელოსნობა აჭარაში ფართოდ გავრცელებულ საქმიანობას წარმოადგენდა. ტბელის თხზულებიდან ირკვევა, რომ ხელოსნები აჭარიდან საქართველოს სხვადასხვა კუთხეებში მიეშურებოდნენ სამუშაოდ, რაც მათ თანამედროვე მხატვრულ–კონსტრუქციული სიახლეების გაცნობის საშუალებას აძლევდა.[807]

803 ი. სიხარულიძე, ტბელ აბუსერისძე,გვ. 13.

804 კ. კეკელიძე, ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორია, გვ. 326–329.

805 ისტორიული წყაროებით ირკვევა, რომ დედოფალთ–დედოფალი ვანენი იყო ცნობილი პიროვნების ბოცო ბოცოს ძე ჩუხჩარეხის მეუღლე და ალის მონასტრის აღაპებში მოხსენიებული შალვა ჩუხჩარეხის დედა. – იხ.: ქრ. შარაშიძე, სამხრეთ–დასავლეთ საქართველოს ისტორიის მასალები (XIII–XV სს.), თბ., 1982, გვ. 21; ივ. ჯავახიშვილი ქართველი ერის ისტორია,IV, თბ., 1967, გვ. 49–50, 183.

806 ხ. ახვლედიანი, ხიხანის ციხისა და ეკლესიის ისტორიისათვის, ქართული მატერიალური კულტურის ძეგლები აჭარაში, ბათუმი, 1955, გვ. 24–25; შ. მამულაძე, აჭარისწყლის ხეობის ... , გვ. 112.

807 ნაწარმოების გმირს ქვითხურო ბოლოკ ბასილის ორი ეკლესია აუგია შუარტყალში, მას მონაწილეობა მიუღია თბილისის მახლობლად სომხითის ეკლესიის მშენებლობაში. – იხ.: ი. სიხარულიძე, ტბელ აბუსერისძე, გვ. 24–25.

სხალთის ეკლესიის არქიტექტურული გადაწყვეტაც, თავის მხრივ, მიუთითებს, რომ სხალთის ხუროთმოძღვარიც ფრიად განსწავლული ოსტატი იყო.

XIII საუკუნის აჭარის ისტორიული ვითარებიდან გამომდინარე, ნათელი ხდება, რომ სხალთის ეკლესიის დამკვეთნი უთუოდ აბუსერისძენი უნდა ყოფილიყვნენ. თუმცა, ტბელის მოთხრობაში ვერ ვპოულობთ პირდაპირ მითითებას სხალთის ეკლესიის აშენების თაობაზე. ხუროთმოძღვრულმა ანალიზმა ცხადყო, რომ ეკლესიის აგება თხზულების დაწერის შემდგომ, XIII საუკუნის 30–იანი წლებიდან 70–იან წლებამდე, აჭარაში სამცხის ათაბაგთა უფლებების გავრცელებამდე (1266 წ.) უნდა მომხდარიყო. XIII საუკუნის 30–40 –იანი წლებიდან საქართველო მონღოლთა უღელქვეშ მოექცა. ისტორიული წყაროები, ხუროთმოძღვრების ძეგლები, კედლის მხატვრობის ნიმუშები ადასტურებენ, რომ ამ მძიმე ტვირთის მიუხედავად, დაქუცმაცებულ, დაქვეითების გზაზე მდგარ ქვეყანაში არ კვდება კულტურული ცხოვრება. უკეთეს მდგომარეობაში მყოფ დასავლეთ საქართველოსა და სამცხეში მშენებლობა მასშტაბურ, ინტენსიურ ხასიათს იღებს. სხალთის ხუროთმოძღვრების შესწავლა საფუძველს იძლევა ვიფიქროთ, რომ აჭარაში, რომელიც მონღოლთა შემოსევის დროს ლტოლვილთა თავშესაფარსაც კი წარმოადგენდა, შედარებით მშვიდი ვითარება სუფევდა, რაც ქმნიდა ხელშემწყობ პირობებს ტაძრის მშენებლობისათვის.[808] არქეოლოგიური მასალებითა და წერილობითი წყაროებით დასტურდება, რომ განვითარებულ შუა საუკუნეებში აჭარისწყლის ხეობა სამხრეთ–დასავლეთ შავიზღვისპირეთთან ერთად ჩართული იყო მსოფლიო ისტორიულ პროცესში. ამ მხარეში გადიოდა საქართველოს სხვადასხვა ქვეყანასთან დამაკავშირებელი მაგისტრალები. საფორტიფიკაციო სისტემა, ციხესიმაგრეები კი საგულდაგულოდ იცავდა ამ მხარის შეუვალობას. [809]

ისტორიულად ცნობილია, რომ XIII საუკუნემდე შავშეთ–კლარჯეთი და აჭარა ტბეთის საეპისკოპოსო სამწყსოში შედიოდა. 1243 წელს საქართველოს სამეფო კარი იძულებული გახდა ეცნო მონღოლთა ძალაუფლება. მძიმე ვითარება შეიქმნა აღმოსავლეთ საქართველოში. შედარებით უკეთესი მდგომარეობა სუფევდა დასავლეთ საქართველოში. ისტორიულ ვითარებათა შედეგად XIII ს–ის მეორე ნახევარში 1266 წელს სამცხის მმართველი სარგის ჯაყელი განუდგა დავით VII და ქვეყანა სამ ნაწილად გაყოფილი აღმოჩნდა. აჭარა ამ პერიოდში სამცხის გამგებელთა გავლენის ქვეშ მოექცა.

XIII ს–ის შუა ხანებიდან აჭარისა და საერთოდ აბუსერისძეთა შესახებ არსებული ისტორიული წყაროები ძალზე მწირია. რამდენიმე ცნობა დაცულია იერუსალიმის ჯვრის მონასტრის აღაპებში: 43 r – „ამასვე დღესა აღაპი და წირვაჲ აბუსერისძის ძის ივანესი„. აღაპში მოხსენიებული ივანე აბუსერისძე შეიძლება იყოს იგივე ივანე ერისთავთერისთავი, რომელიც 1206 წელს თურქთა ხელით იქნა მოკლული, ან აბუსერისძე ტბელის მამა ივანე, ან კიდევ აბუსერისძე ტბელის შვილი ივანე.[810] საერთოდ, აბუსერისძეთა ხსენება ტბელის „ანდერძის„ მიხედვით

808 ცნობილია, რომ XIII ს–ის 40–იან წლებში აჭარაში შანშე მხარგრძელს შეუფარებია თავი. – იხ.: ნ. ბერძენიშვილი, გზები რუსთაველის ეპოქის საქართველოში, თბ., 1966, გვ. 157.

809 შ. მამულაძე, აჭარისწყლის ხეობის ..., გვ. 178.

810 ლ. მუსხელიშვილი, დასახ. ნაშ., გვ. 26; ე. მეტრეველი, მასალები იერუსალიმის ქართული კოლონიის

უნდა აღსრულებულიყო 23 აპრილს და 10 ნოემბერს „ცისკრად„ ხიხანის ეკლესიაში და პალესტინის ჯვრის მონასტერში 28 ოქტომბერს, სადაც სრულდებოდა აღაპი აბუსერისძისა ივანესი. XIV ს–ის პირველ ნახევარში ასპარეზზე ჩანს ივანე აბუსერისძე, რომელსაც ამირსპასალარის თანამდებობისათვის მიუღწევია. ყოფილი საეკლესიო მუზეუმის ხელნაწერზე დაცულია თარიღიანი მინაწერი 1352 წლისა: „ქორონიკონსა მ (40) აქა მოვიდა აბუსერისძის ივანეს სახლსა შინა ამირსპასალარის დაი, პატრონი სითი„. ცნობილია, ისიც, რომ ამირსპასალარი აბუსერი გარდაიცვალა 1355 წელს.[811] ამ გვარის წარმომადგენელისათვის ამირსპასალარის თანამდებობის მინიჭება საქართველოს სამეფო კარის მხრიდან უდიდესი ნდობის გამოხატულება უნდა ყოფილიყო. ისტორიული ვითარებიდან ირკვევა, რომ XIV–XV სს–ის პირველ ნახევარში აჭარის საერისთავო პოლიტიკურად კვლავ სამცხესთან იყო დაკავშირებული. XV ს–ის შუა წლებიდან, გიორგი VIII–სა და ყვარყვარე II ჯაყელს შორის მომხდარი ბრძოლის შემდეგ, ათაბაგმა გაასუქმა აჭარის საერისთავო. XVI ს–ში კი აჭარა პერიოდულად გურიისა და სამცხის პოლიტიკურ დაქვემდებარებაშია. სამხრეთ საქართველოს სამწყსოს სიაში, კერძოდ, ზოსიმე კუმურდოელის „წიგნის„ მიხედვით ჩანს, რომ XVI ს–ში აბუსერისძეთა საგვარეულო რამდენადმე შესუსტდა,[812] თუმცა მათ შესახებ მწირი ცნობები მაინც მოგვეპოვება აღაპის სახით. „კლარჯულ სვინაქსარში„ შემონახულია საკუთრივ ტბელ აბუსერისძის აღაპი, რომელიც ასევე XVI საუკუნეშია მინერილი ხელნაწერის მარხვანის ნაწილში. [813]

სხალთის მოხატულობის გააზრებული თეოლოგიურ–იკონოგრაფიული პროგრამა, მხატვრულ–სტილისტური გადაწყვეტა, კოლექტიურად შეთანხმებული ამქრის მუშაობა, ოსტატთა პროფესიული დონე, თავის მხრივ, მიუთითებს, რომ სხალთის ფერწერული ანსამბლის დამკვეთნი სოციალურად და ეკონომიკურად დაწინაურებული საზოგადოებრივი ფენის წარმომადგენლები იყვნენ. XIV–XV სს–ის აჭარის შესახებ არსებული ისტორიული ცნობების ფონზე სხალთის მოხატულობის დამკვეთად, ისევე, როგორც აღმშენებლებად, აბუსერისძეთა სახლის წარმომადგენლები უნდა ვიგულოთ. მით უმეტეს, რომ ამის საფუძველს გვაძლევს თვით მხატვრობის თეოლოგიური პროგრამა, რომელშიც ჩანს არა მარტო ეპოქის სულისკვეთება, არამედ ტბელის მემკვიდრეობისა და მსოფლმხედველობის ანარეკლი.

ამდენად, XIV–XV სს–ის აჭარა, ისევე, როგორც დასავლეთ საქართველო და სამცხე, გამოირჩევა აქტიური კულტურული ცხოვრებით.

ისტორიისათვის, თბ., 1962, გვ. 83, 128–130, ტაბ. LVIII 4r.

811 ქართული საბჭოთა ენციკლოპედია, ტ. I, 1975, გვ. 47.

812 «დიასამისძეთა აქუს აბუსერისძენი სასაფლაოითა, მონასტრითა და კარის ეკლესიითა“. – იხ.: ქრ. შარაშიძე, დასახ. ნაშ., გვ. 34,155–156.

813 „ამას დღესა აღაპი ტბელისა აბუსერისძისა. ამის შემცვალებელიცა კრულია პეტრე მოციქულისა მაღლითა“. – იხ.: ქართულ ხელნაწერთა აღწერილობა, ყოფილი საეკლესიო მუზეუმის (A) კოლექციისა, ტ. I, გვ. 446; აბუსერისძე ტბელი, თხზულებანი, გვ. 82.

დასკვნა

სხალთის ფრესკების იკონოგრაფიულ–თეოლოგიური პროგრამისა და მხატვრული სტილისტური ანალიზი გვიჩვენებს, რომ ძეგლის მოხატულობა ქართული მონუმენტური ფერწერის უაღრესად საინტერესო ნიმუშია. მხატვრული თავისებურებებით ივი უკავშირდება XIV–XV სს–ის პალეოლოგოსთა სტილის ქართული კედლის მხატვრობის ნიმუშებს. სხალთის მოხატულობა, ისევე როგორც ამ ეტაპის ქმნილებები, ხასიათდება ბიზანტიიდან მომდინარე ახალი მხატვრული სტილის თავისებურებებისა და ქართული ფერწერის ტრადიციების ერთგვარი სინთეზით, მხატვრულ საწყისთა დუალიზმით.

სხალთის მხატვრობის იკონოგრაფიული პროგრამა, ძირითადად, გუმბათოვანი ტაძრების სქემას ეფუძნება, რაც არ არის უცხო ქართული დარბაზული ეკლესიებისათვის. ეს პროგრამა სხალთაში კამარის ცენტრალურ ნაწილში გამოსახული „ქრისტეს ამაღლებისა„ და „სულიწმინდის მოფენის„ ვრცელი იკონოგრაფიული რედაქციებით გადმოიცემა. დარბაზულ ეკლესიებში გუმბათოვანი ტაძრების მოხატულობის ასეთივე სქემის დამკვიდრების მაგალითს აჭისა და თისელის მოხატულობაში აქვს ადგილი.

ადგილობრივი ტრადიციების, ქართულ ხელოვნებაში ფართოდ გავრცელებული თემებისა და იკონოგრაფიული სქემების პარალელურად, სხალთის მხატვრობაში თვალსაჩინოა ბიზანტიური ხელოვნების პალეოლოგოსთა სტილის სიახლეები, რაც პროგრამის მრავალფეროვნებაში, მდიდარ რეპერტუარსა და იკონოგრაფიული სცენების შერჩევაში იჩენს თავს. იკონოგრაფიული პროგრამის გართულების ტენდენცია ვლინდება ფართო ისტორიული ციკლების გამოსახვისას (ქრისტეს ცხოვრების ციკლი, ქრისტეს ბავშვობა, იოანე ნათლისმცემლის ბავშვობის ციკლი). მაცხოვრის ვნების ციკლის სცენების ასეთი ფართო არჩევანიც ამავე ეტაპის ხელოვნების დამახასიათებელი თავისებურებებაა. თუმცა, მოხატულობის სისტემაში ისტორიულ ციკლებზე აქცენტის დასმა ქართული ფერწერის ტრადიციებითაც არის განპირობებული.

ტრადიციულია სხალთაში საკურთხევლის კონქში „ვედრების„ სცენის გამოსახვა. გელათის დავით ნარინის, საფარის წმ. საბას, სორის, უბისის მოხატულობები მოწმობს ამ ტრადიციის მდგრადობას პალეოლოგოსთა სტილის ქართულ ხელოვნებაშიც, რაც, თავის მხრივ, მიანიშნებს ამ ტრადიციის უწყვეტობას ქართული მონუმენტური ფერწერის განვითარების თითქმის ყველა ეტაპზე. ამასვე ადასტურებს მოხატულობის პროგრამაში „ჯვრის ამაღლებისა„ და „ქრისტეს ამაღლების„ კომპოზიციების აქცენტირებაც. ტრადიციულობა, ასევე, ვლინდება მთელი რიგი სცენების იკონოგრაფიულ გადაწყვეტაში: კომპოზიციები – „ფერისცვალება„„ „ამაღ-

ლება„„ „ოცდაათი ვერცხლი იუდასათვის„„ „იუდას ამბორი„„ „ჯვრის ზიდვა„„ „ჯვრის აღმართვა„„ „ჯვარცმა„„ „გარდამოხსნა„„ „დატირება„„ „ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნა„„ „დღე განკითხვა„ – გამოსახულია XI–XIII საუკუნეების ქართულ ხელოვნებაში ფართოდ გავრცელებული ლაკონიური იკონოგრაფიული რედაქციებით.

სხალთის მოხატულობაში წარმოდგენილი მთელი რიგი სცენების იკონოგრაფიული ვერსიები პალეოლოგოსთა ხელოვნებისათვის დამახასიათებელ სიახლეებს წარმოაჩენს და ამ ეტაპის თავისებურებებით არის განპირობებული. მაგალითად, საკურთხევლის იკონოგრაფიულ პროგრამაში ეს თავისებურება მედალიონებში გამოსახული მარტვილთა ფიგურების რეგისტრისა და „ზიარების„ სცენის წარმოდგენაში იჩენს თავს; „ქრისტეს შობის„„ „ჩვილთა მოწყვეტის„„ „საიდუმლო სერობის„„ „მირქმის„„ „ლაზარეს აღდგინების„„ „იერუსალიმს შესვლის„„ „ღვთისმშობლის მიძინების„ კომპოზიციები, თავის მხრივ, მოწმობს, რომ სხალთის მომხატველი ოსტატებისათვის ცნობილი იყო პალეოლოგოსთა ხელოვნების კონსტანტინოპოლის, სერბიის, მისტრის და ტრაპიზონის ფერწერული სკოლის ნიმუშები, ამასთანავე, მნიშვნელოვანია, რომ ისინი არ ახდენენ ამ სქემების უბრალო გადმოღებას.

სხალთის მოხატულობის საკმაოდ იშვიათ სცენათა შორის შეიძლება მოვიხსენიოთ „სულიწმინდის მოფენის„ ვრცელი იკონოგრაფიული რედაქცია, რომლის ანალოგი ერთეულებისა სახით გვხვდება ქართულ ხელოვნებაში. სხალთის მოხატულობაში წარმოდგენილი ვნების ციკლის ზოგიერთი სცენის იკონოგრაფიული ვერსია კი ქართული კედლის მხატვრობის ნიმუშებში საერთოდ არ გვხვდება: ასეთია „ქრისტე გეთსიმანიის ბაღში„ და „ჯოჯოხეთად შთასვლა„. ბიზანტიური ხელოვნების ნიმუშებში ეს სცენები უმთავრესად მინიატურაშია დასტურებული. სხალის მოხატულობის სისტემაში ამ სცენების ჩართვა სწორედ მინიატურის ნიმუშთა გავლენის შედეგი უნდა იყოს. სამხრეთ–დასავლეთ ნიშში გამოსახული იოანე ნათლისმცემლის ბავშვობის კომპოზიციებიც ქართულ კედლის მხატვრობაში რამდენადმე იშვიათად გვხვდება. სხალთაში ნათლისმცემლის ცხოვრების ამ ეპიზოდების ჩვენება ნაწილობრივ პალეოლოგოსთა ხელოვნებისათვის დამახასიათებელ ქრისტეს შობის მოვლენების ფართოდ წარმოდგენას უკავშირდება. პალეოლოგოსთა ეპოქის ქართული ხელოვნების სხვა ძეგლებში (ხობი, წალენჯიხა) ნათლისმცემლის ციკლის ტაძრის სამხრეთ–დასავლეთ სათავსში გამოსახვის ბიზანტიური ტრადიცია იკვეთება.

სხალთის მხატვრობის იდეური გადაწყვეტა, თეოლოგიურ–იკონოგრაფიული პროგრამა ეხმიანება პალეოლოგოსთა სტილის ქართული კედლის მხატვრობის ნიმუშებს. თვალსაჩინოა სიახლოვე აჭის (XIII ს–ის ბოლო) და XIV ს–ის სამცხის მონუმენტური მხატვრობის ნიმუშებთან, საფარის წმ. საბას, ჭულესა და თისელის საერთო იდეურ გადაწყვეტასთან. სხალთის მოხატულობის იკონოგრაფიულ–თეოლოგიური პროგრამის ანალიზი გვიჩვენებს, რომ სხალთაში წარმოდგენილი ქრისტოლოგიური ციკლის კომპოზიციებით წარმოჩნდება ქრისტიანული მრწამსის დოგმატები: უფლის განკაცება, ვნება, აღდგომა, სამოციქულო ეკლესიის დაფუძნება, მეორედ მოსვლა. ამასთანავე, აშკარად იკვეთება თეოფანურ–ესქატოლოგიური იდეისა და ხსნის იდეის უპირატესობა, რაშიც გამოხატულებას პოვებს ქართული ხელოვნების ტრადიციები. ესქატოლოგიური იდეის განსაკუთრებული ხაზგასმით სხალთის მოხატულობაში წარმოჩნდება XIV ს–ის ქართული ფერწერის ნიმუშებისათვის სახასიათო ეპოქისეული სულისკვეთება, რაც ამ კუთხის სულიერი შვილის – აბუსერისძე ტბელის მემკვიდრეობითაც შეიძლება იყოს განპირობებული. სხალთის მოხატულობაში ერთგვარ გამოხატულებას პოვებს ისიხაზმის შეხედულებები, რაც ნაწილობრივ „ფერისცვალების„ კომპოზიციის განსაკუთრებულ აქცენტირებაში, წმინდანთა და მარტვილთა ფიგურების გარკვეულ სიმრავლეში, იდუმალი ღიმილითა და ნეტარებით გასხივოსნებულ წმინდანთა სახეებში იჩენს თავს.

პალეოლოგოსური ხელოვნების თავისებურებები ვლინდება სხალთის მოხატულობის საერთო კომპოზიციურ გადაწყვეტაში: სხალთაში სახეზეა მხატვრული მთლიანობის პრინციპების უარყოფა, ფერწერული ანსამბლის მონუმენტურობის დაკარგვა, რაც სხვადასხვა ზომის რეგისტრებისა და კომპოზიციების დაპირისპირებით, „მონუმენტური„ თუ შედარებით მცირე ზომის კომპოზიციათა მონაცვლეობით, მასშტაბების კონტრასტით არის განპირობებული; მოხატულობის საერთო კომპოზიციურ გადაწყვეტას ფიგურებითა და სცენებით გადატვირთული რეგისტრების „ხალიჩისებური„ აგება, დაწვრილმანებული ელემენტების დინამიკა, ფერწერული ანსამბლის დეკორატიული და დაქუცმაცებული ხასიათი განსაზღვრავს; ორნამენტს დაკარგული აქვს მხატვრობის მაორგანიზებული ელემენტის ფუნქცია. მისი დეკორატიული მნიშვნელობა მოხატულობის სისტემაში მრავალფეროვანი მოტივების ფერთა შეხამებითა და ფართო, თითქმის ფიგურულ გამოსახულებებთან გათანაბრებული ორნამენტული სარტყელების გამოსახვით არის ხაზგასმული. სხალთაში წარმოდგენილია როგორც ფართოდ გავრცელებული ორნამენტული სახეები, ასევე ფორმები, რომელთა პარალელები, ძირითადად, პალეოლოგოსთა ხელოვნების ნიმუშებში გვხვდება (თავისუფალი სქემის მქონე ყვავილოვანი მოტივები, ოთხკუთხედებში ჩაწერილი სხვადასხვა ფერის ნახევარწრეების, რომბების, „გულის ფორმებში„ ჩართული ყვავილის კომბინაციით მიღებული მოტივები და სხვ.).

პალეოლოგოსთა ეპოქის ნიმუშების მსგავსად, რეგისტრებისა და სცენების კომპოზიციურ აგებაში თვალსაჩინოა „სასურათო სიბრტყის„ მაქსიმალურად ათვისების პრინციპი. პალეოლოგოსური ხელოვნების თავისებურებანი თავს იჩენს სცენების აგების, მოქმედების პარალელურ პლანებად წარმოდგენაში, სივრცის, სიღრმის გადმოცემაში. სივრცულობა პერსონაჟებისა და არქიტექტურულ–პეიზაჟური ფორმების განთავსებითა და ფიგურის აგებით მიიღწევა. სხალთის ფრესკებზე გამოსახულ ფიგურებს ახასიათებთ პატარა ზომები, წაგრძელებული პროპორციები, პატარა თავები, თხელი, ნაზი კიდურები, მრავალფეროვანი პოზები, თავისუფალი მოძრაობები, ისინი მოკლებული არიან სიმძიმესა და წონადობას. თვალსაჩინოა პეიზაჟის როლის გადიდება, არქიტექტურული და მთიანი პეიზაჟების ეპოქისათვის შესაბამისი „მოცულობითი„ ფორმებით წარმოჩენა და „ჩრდილ–სინათლის„ პრინციპით დამუშავება. თუმცა სხალთაში გამოსახული ტალღოვანი კონტურის მქონე მთები განსხვავდებიან ამ ეპოქაში გავრცელებული უფრო დინამიკური ტეხილი და კუთხოვანი ფორმებისაგან, რაც სხალთის მოხატულობის თავისებურებად უნდა მივიჩნიოთ. არქიტექტურის რეპერტუარი ტიპურია პალეოლოგოსთა ეპოქისათვის. თუმცა სხალთაში არ გვხვდება ფანტასტიკური, მრავალგვარი დეტალებით გადატვირთული რთული სივრცობრივი კონფიგურაციის მქონე კონსტრუქციები.

სხალთის მოხატულობის კოლორიტისათვის სახასიათო ცივი და თბილი ფერების კონტრას–

ტი, მდიდარი ფერთა პალიტრა, ფერის ხასიათი ტიპურია პალეოლოგოსთა ხელოვნებისათვის. ნახატს, ამავე ეპოქის ნიმუშების მსგავსად, ახასიათებს, ერთი მხრივ, დენადი, მოქნილი ხაზის გამომსახველობა და მეორე მხრივ, ტეხილი, ხისტი, კუთხოვანი, მშრალი და ენერგიული ხაზის დინამიკა. სახეების წერის მანერა მჭიდრო ფერადოვანი ფენების თანმიმდევრული გაღიადების პრინციპს ეფუძნება და ფორმის მოცულობრივ გადაწყვეტას უზრუნველყოფს. სხალთაში სახეების გამოსახვისათვის გამოყენებულია ორი ძირითადი მეთოდი: 1. ფუძე ფერის ხორცის-ფერი საღებავის გაბაცებული ფენებით გაღიადებისა და ჩრდილებად ქვედა ტონის ხელუხლებლად დატოვების მეთოდი; 2. ოქრას გაღიადებისა და ჩრდილებად დამატებითი მწვანე ტონის გამოყენების ხერხი. ორივე მეთოდი სახეების წერის პალეოლოგოსურ „ფერწერულ„ მანერას ეფუძნება და გავრცელებულია თანადროული ხანის ქართულ მონუმენტურ მხატვრობასა და ხატწერაში. სამოსის მოდელირება პალეოლოგოსური ხელოვნებისათვის სახასიათო ფერწერულ ხერხებს ეფუძნება. სამოსის ფორმისა და ფერის დამუშავება ძირითადი ტონის სხვადასხვა ძალით გამოთეთრებისა და ძირითადი ფერის დამატებითი, კონტრასტული ტონებით დამუშავების ხერხს ემყარება. ასეთი ფერწერული მეთოდები განაპირობებენ სხალთაში მოცულობრივი ფორმის ილუზიას.

ამასთანავე, სხალთის მოხატულობის საერთო კომპოზიციურ და მხატვრულ გადაწყვეტაში, ახალი სტილის ნიშნებთან ერთად, შესუსტებულად, მაგრამ მაინც ვლინდება ქართული ფერწერის ტრადიციები, რაც მოხატულობის გარკვეულ მონუმენტურობასა და ტექტონიკურობაში ჩანს. თუმცა მხატვრული სტილის ეს ორივე მახასიათებელი –- ტექტონიკურობა და მონუმენტურობა – ეპოქის მოთხოვნათა შესაბამისად ხასიათდება წინააღმდეგობრიობით, რაც ამ ტრადიციების ნაწილობრივ გამოვლენაში და ამავე დროს შესუსტებასა და უარყოფაში გამოიხატება. სხალთის მხატვრობისათვის დამახასიათებელი მონუმენტურობა და ტექტონიკურობა გულისხმობს არა მთლიანი ანსამბლის, არამედ მხოლოდ ცალკეული მონაკვეთების დამახასიათებელ ნიშანს, რომელიც, როგორც ზემოთ დავინახეთ, ემორჩილება მოხატულობის დეკორატიული, დინამიკური და „ხალიჩისებური„ გადაწყვეტის პრინციპს. სხალთის მოხატულობაში ტრადიციების ერთგვარი გამოძახილია ორნამეტის მაორგანიზებელი ელემენტის როლის ნაწილობრივი წარმოჩენაც, რაც საკურთხევლის კონქის კომპოზიციის აქცენტირებაში ვლინდება. ქართული ხელოვნების ტრადიციების თავისებურებათა გამოხატულება უნდა იყოს სივრცობრივი, ილუზორული ორნამენტული სახეების შეგნებული იგნორირებაც. წინარე ხანის ქართული ფერწერის ტრადიციული ნიშანი თავს იჩენს კომპოზიციათა აგებაში, კერძოდ, ფიგურისა და ფონის თანაფარდობის ხასიათში, სადაც ფონთან შედარებით უპირატესობა აშკარად ფიგურას ენიჭება. ტრადიციულობას იჩენენ სხალთის ოსტატები ხუროთმოძღვრულ ნაგებობათა ფერადოვანი გადაწყვეტისა და ღიობების გამოსახვისას. ისინი უარყოფენ პალეოლოგოსთა ხელოვნების ძეგლებში ილუზორულობის ხაზგასასმელად გამოყენებულ მეთოდებს – შენობების კედლების სხვადასხვა ტონით დაფერვის ხერხს, ავეჯისა თუ კედლების ღიობების გამოსახვის ილუზორულ ეფექტებს, რაც, ამავე დროს, გვიანპალეოლოგოსური სტილის თავისებურებადაც შეიძლება მივიჩნიოთ.

ამდენად, სხალთის ფერწერული ანსამბლის გააზრებულ კომპოზიციურ გადაწყვეტაში ჩანს

ოსტატთა შემოქმედებითი მიდგომა ეპოქის მხატვრული მოთხოვნების, პალეოლოგოსთა სტილის სიახლეებისა და ქართული ფერწერის ტრადიციების მიმართ. ზემოთ აღნიშნული თავისებურებანი მეტ-ნაკლებად ახასიათებს ქართული მონუმენტური ფერწერის პალეოლოგოსთა სტილის ნიმუშებს (ბედია, ლიხნე, მარტვილი, საფარის წმ. საბა, უბისი, სორი, წალენჯიხა, ხობის ვამეყ დადიანის ეკვდერი, ნაბახტევი და სხვ.).

პალეოლოგოსური სტილის ამ საერთო ნიშნებთან ერთად სხალთის მხატვრობაში ვლინდება გვიან პალეოლოგოსური ხელოვნების – XIV ს–ის დასასრულისა და XV ს–ის პირველი ნახევრის ქართული და ბიზანტიური ფერწერის თავისებურებები. „მონუმენტურობის„ შეგრძნებით სხალთის მოხატულობა ყველაზე მეტად წალენჯიხის მხატვრობასთან იჩენს სიახლოვეს. ამ მოხატულობებისათვის ასევე საერთოა ორნამენტის როლის გააზრება, რაც, ერთი მხრივ, ორნამენტის ხაზგასმულ დეკორატიულ დანიშნულებაში და, მეორე მხრივ, გარკვეული მაორგანიზებელი ელემენტის მნიშვნელობის მინიჭებაში გამოიხატება, თუმცა, როგორც აღვნიშნეთ, ეს უკანასკნელი ფუნქცია გამოვლენილია ძალზე სუსტად, მხოლოდ ცალკეულ ნაწილთა აქცენტირების მიზნით. სახეზეა არქიტექტურული ფონის შედარებით მშვიდი და მწყობრი ფორმებით გადაწყვეტა, სივრცის გადმოცემის პრობლემისადმი წინააღმდეგობრივი დამოკიდებულება, რაც ერთდროულად სივრცის წარმოჩენისა და შეზღუდვის ხასიათში ვლინდება. წალენჯიხასა და სხალთაში შეიმჩნევა მსგავსება ხაზისა და ნახატის ხასიათშიც, ამ ძეგლებში ერთმანეთს ერწყმის ელასტიკური, მოქნილი ხაზის დინება და ამავე დროს მშრალი და ხისტი ნახატი.

პალეოლოგოსთა სტილის გვიანი ეტაპის ნიშნებს ავლენს სხალთის მხატვრობის მთელი რიგი თავისებურებანი: ორნამენტის ილუზორული ფორმებისადმი ინტერესის დაკარგვა, არქიტექტურული ფონის ნაკლებად ფანტასტიკური ხასიათი და უფრო მშვიდი და მწყობრი გადაწყვეტა; სივრცობრიობის შესუსტების ტენდენცია, მოქმედების პლასტიკური მასებით ჩაკეტილ სივრცეში, ავანსცენაზე წარმოდგენა, ავეჯისა თუ კედლების ღიობების გამოსახვისას ილუზორული ეფექტების იგნორირება. სხალთის მოხატულობის კოლორიტული გადაწყვეტა, ფონისა და გამოსახულების კონტრასტი, ძირითადი ფერადოვანი აქცენტების გათვალისწინება, ნათელი და შედარებით ცივი კოლორიტი, მდიდარი ფერთა გამა XIV ს–ის მიწურულისა და XV ს–ის პირველი ნახევრის ნიმუშებისათვის არის სახასიათო. სახეების, სამოსის დამუშავებაში გამოხატული „გრაფიკული„ ნიშნებიც ამავე ეტაპის თავისებურებებზე მიუთითებს. სულიერი ნეტარებისა და „ადამიანურობის„ შეგრძნებით აღვსილი წმინდანთა სახეებიც სიახლოვეს XIV ს–ის დასასრულისა და XV ს–ის დასაწყისის ქართული და ბიზანტიური ხელოვნების ნიმუშებთან იჩენენ. სხალთის მოხატულობაში ამავე პერიოდის ბიზანტიური ხელოვნებისათვის დამახასიათებელი მხატვრული სახის თავისებური იდეალი ვლინდება. ემოციების თავშეკავებული გადმოცემაც პალეოლოგოსთა სტილის გვიანი ეტაპის სახასიათო ნიშანია._

თუმცა, სხალთის მოხატულობის კოლორიტის თავისებურებანი, სახეებისა და სამოსის დამუშავებაში გამოხატული ფერწერული ხერხების უპირატესი მნიშვნელობა და „ხაზობრივი„ ტენდენციების თავშეკავებული ხასიათი, თავის მხრივ, შესაძლებლობას გვაძლევს სხალთის ფრესკების შესრულების თარიღი XIV–XV სს–ის მიჯნით განვსაზღვროთ.

როგორც ირკვევა, სხალთის ტაძარი ერთდროულად მოიხატა არანაკლებ ოთხი ოსტატის

მიერ. მოხატულობის იკონოგრაფიული და მხატვრულ-სტილისტური ანალიზი ცხადყოფს, რომ მხატვრები დაუფლებული არიან პალეოლოგოსთა სტილის სიახლეებსა და მხატვრულ ხერხებს. თუმცა, ნათელია, რომ სხალთის ანსამბლის იდეური გადაწყვეტა ერთი მთავარი მხატვრის ჩანაფიქრსა და შემოქმედებით მიდგომას ეფუძნება. თავის მხრივ, ქართული ტრადიციების გათვალისწინება, ქართული ასომთავრულით შესრულებული განმარტებითი წარწერები მიუთითებს, რომ სხალთის მომხატველი ოსტატები ქართველი მხატვრები იყვნენ. პალეოლოგოსთა სიახლეების ცოდნა და ფორმის დამუშავების ფერწერული ხერხების ფლობა კი მოწმობს, რომ ისინი საკმაოდ განსწავლულები იყვნენ, რაც, ამასთანავე, მიანიშნებს, თუ რამდენად ახლო იყო კონტაქტები ბიზანტიურ სამყაროსთან.

შუა საუკუნეების ქართულ ფერწერაში პალეოლოგოსთა სტილის შემოსვლისა და განვითარების საერთო სურათი რამდენადმე რთული, საინტერესო და წინააღმდეგობრივია. საქართველოს ისტორიული პირობებიდან გამომდინარე, ამ პერიოდის შედარებით მდიდარ მასალას დასავლეთი და სამხრეთი საქართველოს პროვინციები გვაძლევს.[814] შედარებით მშვიდი ცხოვრების პირობები, ბიზანტიასთან მჭიდრო კონტაქტები განსაზღვრავდა აქტიურ კულტურულ საქმიანობას საქართველოს ამ რეგიონებში.

პალეოლოგოსური სტილი XIII ს-ის ბოლო მესამედში ჩამოყალიბდა კონსტანტინოპოლის ნიადაგზე. XIV ს-ში კი შეინიშნება ამ სტილის განსაკუთრებული ექსპანსია აღმოსავლეთ ქრისტიანული სამყაროს თითქმის ყველა რეგიონში, თუმცა, ვ. ლაზარევის აზრით, XIV საუკუნე ხასიათდება ეროვნული და ადგილობრივი სკოლების სწრაფი კრისტალიზაციით, რომელიც თანდათან თავისუფლდება ბერძნული გავლენებისაგან. კონსტანტინოპოლთან ერთად ყველგან – სალონიკში, ათონზე, მისტრაზე, სერბიაში, ბულგარეთში, რუსეთში, საქართველოსა და სომხეთში არსებობდა დამოუკიდებელი მხატვრული სკოლები, რომლებიც ინდივიდუალობით გამოირჩეოდა.[815] პალეოლოგოსთა ეპოქის ბიზანტიური ხელოვნება განიხილება, როგორც ფართო მოვლენა, რომელიც სხვადასხვა ტრადიციებისა და ინდივიდუალურობის მქონე ფერწერულ სკოლებს აერთიანებს.

პალეოლოგოსთა ხელოვნების სიახლეები საქართველოში XIII ს-ის დასასრულიდან იჩენს თავს გელათის დავით ნარინის ეკვდერის (XIII საუკუნის 90-იანი წლების დასაწყისი),[816] ყინწვისის ღვთისმშობლის ეკლესიის აფსიდის (XIII ს. ბოლო),[817] ხობის სამხრეთ-დასავლეთი მინაშენის მოხატულობასა (XIII ს-ის დასასრული)[818] და მოქვის სახარების მინიატურებში – Q – 902 (1300 წ.).[819] ბიზანტიიდან შემოსულ პალეოლოგოსთა ხელოვნების ახალ სტილს საქართველოში ხვდება ძლიერი ადგილობრივი ტრადიცია, რომელიც ძნელად, მაგრამ მაინც თმობს თავის პოზიციებს. ამ შინაგანი და გარეგანი ფაქტორების შეთვისების პროცესში მხატვრული მიმდინარეობები ერთმანეთს ებრძვის, ენაცვლება და მთლიანობაში XIII ს-ის ქართული ფერწერის განვითარების არაერთგვაროვან სურათს ქმნის. ზოგიერთ ძეგლში პალეოლოგოსთა ხელოვნების მოჭარბებული ტალღა უფრო მკვეთრ გამოხატულებას პოულობს (ხობისა და გელათის დავით ნარინის ეკვდერის მოხატულობანი), ზოგან ნაკლები ინტენსივობით ჩნდება (აჭის მოხატულობა), ხოლო ზოგ შემთხვევაში ადგილობრივი მხატვრული ტრადიცია იმდენად ძლიერია, რომ ხდება ბიზანტიიდან მოსული ახალი ხელოვნების უგულებელყოფა (დავით გარეჯის უდაბნოს მონატრის „ხარების„ ეკლესიის მოხატულობა).[820] საერთოდ, დასავლეთი საქართველო ბიზანტიურ სამყაროსთან მჭიდრო კონტაქტების წყალობით უფრო მგრძნობიარე აღმოჩნდა ახალი ხელოვნების მიმართ. ამიტომ არ არის გასაკვირი, რომ XIV-XV სს-ის ქართული ფერწერის სახეს მნიშვნელოვნად განსაზღვრავდა ბიზანტიიდან მომდინარე იმპულსები და ახალი სტილის მხატვრულ-ტექნიკური მეთოდები.

სტილის გავრცელების ერთ-ერთი გზა იყო ბერძენი ოსტატების შემოსვლა საქართველოში. კირ მანუილ ევგენიკოსი ალბათ არ იქნებოდა პირველი ოსტატი, რომელიც საქართველოს ეწვია. რა თქმა უნდა, ქართველ მხატვრებსაც ჰქონდათ გარკვეული კავშირი ბიზანტიური სამყაროს მოწინავე კულტურულ ცენტრებთან. დამაკავშირებელი პუნქტი ბიზანტიასთან, შესაძლოა ტრაპიზონი იყო, რომლის ორიენტალიზებულ ხელოვნებას მეტი გავლენის მოხდენა შეეძლო საქართველოზე, ვიდრე დედაქალაქურ ნეოელინიზმს.[821] ბიზანტიასა და ტრაპიზონს შორის არსებული მჭიდრო ურთიერთობები არა მარტო ტერიტორიული, არამედ ისტორიული ვითარებით იყო განპირობებული. ცნობილია, რომ ტრაპიზონის იმპერიას XIII საუკუნის დასაწყისში საფუძველი ალექსი კომნენოსმა ჩაუყარა თამარ მეფის დახმარებით. მონღოლთა შემოსევების შემდეგ ტრაპიზონთან კონტაქტები სუსტდება, თუმცა ურთიერთობა XV საუკუნემდე შენარჩუნებულია.[822] ათონთან ერთად, ტრაპიზონი იყო ის გზა, საიდანაც საქართველოში შემოდიოდა

---

814 T. Вирсаладзе, Основные этапы развития грузинской монументальной живописи, II международный стмпозиум по грузинскому искусству, Тб., 1977, с. 20.

815 В. Н. Лазарев, История ..., с.157- 158.

816 T. Вирсаладзе, Основные этапы …, с. 20-21.

817 ნ. სიმონიშვილი, ქრისტეს სასწაულთა სცენები ყინწვისის ღვთისმშობლის ეკლესიის მოხატულობაში, „ხელოვნება“, 8,თბ., 1980; მისივე, ყინწვისის ღვთისმშობლის ეკლესიის მოხატულობა, „სადისერტაციო მაცნე“ ხელოვნებათმცოდნეობის მეცნიერებათა კანდიდატის სამეცნიერო ხარისხის მოსაპოვებლად, თბ., 1994.

818 შ. ამირანაშვილი, ქართული ხელოვნების ისტორია, გვ. 333.

819 მოქვის სახარება გადაწერილი იყო მოქვის მონასტერში არქიეპისკოპოს დანიელის დაკვეთით, გადამწერისა და მთავარი მხატვრის ეფრემის მიერ. – იხ.:
И. Чичинадзе, Палеологовское искусство и грузинская монументальная живопись (конец XIII и первая половина XIV века), «Византиноведческие этюды,» Тб., 1991, с.131-133. მისივე, მოქვის ოთხთავის მინიატურების მხატვრული თავისებურებანი, „თბილისის უნივერსიტეტის შრომები“, 326,თბ., 1998; მისივე, მოქვის მინიატურების ადგილი პალეოლოგოსთა ხანის ხელოვნების განვითარებაში, თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ხელოვნების ისტორიისა და თეორიის კათედრის სამეცნიერო შრომების კრებული, 3, თბ., 2002; მისივე, მოქვის ოთხთავის გაფორმების მხატვრული პრინციპები, თბ., 2004.

820 მ. ბულია, დავით გარეჯის უდაბნოს მონასტრის ხარების ეკლესიის მოხატულობა, გვ. 1.

821 В. Лазарев, История ..., с. 174.

822 ასეთი მჭიდრო მეზობლური და კულტურული ურთიერთობანი დროდადრო იჩენდა თავს ქართულ ხელოვნებაშიც, რომლის შედეგი იყო სწორედ ამ მხარისათვის ლოკალური მნიშვნელობის წმინდანის ევგენი ტრაპიზონელის გამოსახვა ტიმოთესუბნის მოხატულობაში. XIII საუკუნიდან საქართველოს სამეფო-სამთავროებად დაყოფის პერიოდში ტრაპიზონის ორიენტაციაში ექცევა საქართველოს პროვინციები, კერძოდ

კონსტანტინოპოლის სიახლეები. გეოგრაფიული და იდეური ასპექტით გზა დასავლეთისაკენ პონტოს ნაპირებიდან იწყებოდა. ტრაპიზონზე გადიოდა წმინდა მიწასთან დამაკავშირებელი ქართველი ბერების გზა. თავის მხრივ, მყარი იყო ტრაპიზონის კავშირები მართლმადიდებლურ მონასტრებთან და მსხვილ ცენტრებთან: იერუსალიმთან და ათონთან.[823]

სამეცნიერო ლიტერატურაში საქართველოში პალეოლოგოსთა სტილის დანერგვისა და შეფასების შესახებ ურთიერთსაპირისპირო მოსაზრებებია გამოთქმული. გარკვეული მოსაზრებით პალეოლოგოსთა ხელოვნების ძეგლების შექმნა ახალი აღმავლობა იყო ქართულ კედლის მხატვრობაში, რომელიც ხასიათდებოდა ეროვნული ელემენტის შესუსტებით, მაგრამ ამავე დროს აღმოსავლეთ ქრისტიანულ ხელოვნებაში თავისი წვლილის შეტანით.[824] სავსებით სამართლიანია, რომ XIII ს–ის დასასრულისათვის ქართული მხატვრობაში მართლაც შემზადებული იყო საფუძველი ახალი მხატვრული სტილის მისაღებად. XII–XIII სს–ის ქართულ ფერწერაში უკვე სახეზეა იმ ტენდენციების გაძლიერება, რომლებიც პალეოლოგოსთა ხელოვნებაში უფრო მძაფრად ავლენს თავს. ეს არის, პირველ რიგში, მისწრაფება მეტი დეკორატიულობისა და დინამიკურობისაკენ, ემოციურობისაკენ, არქიტექტურული ფონების გართულებისაკენ. XIV–XV სს–ის ნიმუშებში ახალი მხატვრული სტილის თავისებურებებთან ერთად ქართული ფერწერის ტრადიციული ნიშნებიც იჩენს თავს, რაც, ძირითადად, ფერწერული ანსამბლების პროგრამების შერჩევაში, ისტორიული ციკლებისადმი უპირატესობის მინიჭებაში, საქტიტორო პორტრეტის გადაწყვეტაში, მოხატულობათა ტექტონიკურობაში, არქიტექტურული ფონების შედარებით სიმშვიდესა და ნაკლებ ფანტასტიკურობაში, ემოციების გადმოცემის თავშეკავებულობაში ვლინდება.[825]

გარკვეული მოსაზრების თანახმად, პალეოლოგოსთა სტილი ვერ შეისისხლხორცა ეროვნულმა მხატვრულმა შემოქმედებამ, რადგან სუსტად წარმოჩენილი ქართული ფერწერის

კი გურია. ტრაპიზონთან სიახლოვე ვლინდება აჭის მოხატულობაშიც. ზოგიერთი მეცნიერი ვარაუდობს, რომ XIII–XV სს–ში ბათუმი შედიოდა ტრაპიზონის იმპერიაში, ხოლო გურიის მთავრები და შესაძლოა სამცხის მმართველებიც XIV ს–ის მეორე და XV ს–ის პირველ ნახევარში ვასალურ დამოკიდებულებაში იყვნენ ტრაპიზონის იმპერატორთან, თუმცა ამ ვარაუდებს არ ადასტურებს ქართული წყაროები. — იხ.: Е. Привалова, Роспись Тимотесубани, с. 121; Дж. Иосебидзе, Роспись Ачи, с. 78-79. თ. ბერაძის რეცენზია ნაშრომზე „ს. კარპოვი, ტრაპეზუნტის იმპერია და დასავლეთევროპული სახელმწიფოები XIII–XIV სს.“, საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის „მაცნე“, ისტორიის, არქეოლოგიის, ეთნოგრაფიისა და ხელოვნების ისტორიის სერია, 2, თბ., 1984, გვ. 171–173.

823 არ იყო შემთხვევითი, რომ ტრაპიზონის ისტორიისა და კულტურის შესახებ ტექსტების დიდი ნაწილი აღმოჩენილ იქნა იერუსალიმის საპატრიარქო ბიბლიოთეკაში. ტრაპიზონის ათონთან ურთიერთობებმა ინტენსური ხასიათი მიიღო XIV ს–ში, როდესაც ათონის „წმინდა მთის“ ბერი თეოდოსი ტრაპიზონის მიტროპოლიტი გახდა 1331–1351 წწ–ში. ისიხასტური იდეების გამზიარებელი ამ მიტროპოლიტის მოღვაწეობა მყარ ნიადაგს ქმნიდა ტრაპიზონის იმპერიაში ამ მიმართულების დასანერგად. — იხ.: С. Карпов, Трапезунтская империя и Афон, «Византииский Временник,» № 45, М., 1984, с. 96-101.

824 ი. ლორთქიფანიძე, პალეოლოგოსთა ხელოვნება და ქართული მონუმენტური ფერწერა,“ხელოვნება“, თბ., 1990, გვ. 85.

825 И. Лордкипанидзе, Роспись в Цаленджиха, с. 114-115.

ტრადიციები XIV საუკუნის კედლის მხატვრობაში არ იძლევა იმის თქმის საშუალებას, რომ „მოხდა პალეოლოგოსთა ხელოვნების მხატვრული ხერხების ნამდვილი გადამუშავება„.[826] გარკვეულწილად, ქართულმა მონუმენტურმა მხატვრობამ მიიღო პალეოლოგოსთა ხანისათვის დამახასიათებელი მხოლოდ ზოგიერთი ნიშანი. პალეოლოგოსთა სტილის სიახლეების მიღებისათვის საჭირო შინაგანი მზაობის მიუხედავად, პალეოლოგოსთა ხელოვნებისათვის დამახასიათებელი ზოგიერთი თავისებურების გადმონერგვას ხელს არ უწყობდა ქართული ტრადიცია. როგორც აღნიშნავენ, ეს იყო „მოცულობის გამოსავლენად მოწოდებული დამუშავების სისტემა, ე. წ. ფერწერული ხერხები, ავრეთვე მოხატულობის ფერადოვანი გამა, კოლორიტის გადაწყვეტის პრინციპები და ტიპაჟი„.[827] ქართული ტრადიციებისათვის უცხო ფორმის მოცულობითი მოდელირების ფერწერული ხერხები, ფერთა კონტრასტებზე აგებული კოლორიტის პრინციპები, საგრძნობლად განსხვავებული ფერთა გამა მართლაც გამოარჩევს ამ ეპოქას წინარე ხანის ქართული ხელოვნების ნიმუშებისაგან, რომელთაც ხაზისა და ნახატის უმნიშვნელოვანესი როლი, პლასტიკური ამოცანების სწორედ ნახატისა და ხაზის მეშვეობით გადაწყვეტა, კოლორიტის თავშეკავებული ჟღერადობა აერთიანებთ. პალეოლოგოსთა ხელოვნების ზოგიერთი პრინციპის პირდაპირი გადმოტანა კი, ამ პერიოდის ქართულ მხატვრობაში, იწვევს ეროვნულობისა და თვითმყოფადობის შესუსტებას, რაც უფრო მეტად ახასიათებდა წინარე ხანის ქართული ფერწერას.[828]

ამასთან, უდავოა, რომ XIV–XV საუკუნეების ქართულ მონუმენტურ ფერწერაში შეიქმნა უაღრესად საინტერესო ნიმუშები, რომლებიც ბიზანტიიდან მომდინარე ახალი მხატვრული სტილის ნიშნებით არის აღბეჭდილი (ლიხნე, ბედია, ბარზმა, საფარის წმ. საბა, სორი, უბისი, ჭულე, საფარის წმ. მარინე, წალენჯიხა, ხობის ვამეყ დადიანის ეკვდერი, ნაბახტევი და სხვ.).[829] ქართულ მონუმენტურ ფერწერაში ცალკე ჯგუფად იკვეთება ნიმუშები, რომლებიც მოხატულია ბერძენი ოსტატების მიერ ან მათი უშუალო გავლენით (ლიხნე, უბისი, წალენჯიხა, ხობის ვამეყ დადიანის ეკვდერი, ნაბახტევი), ხოლო მეორე ჯგუფს ქმნიან ნიმუშები, რომლებიც ავლენენ ეროვნული ტრადიციების მდგრადობას (საფარის წმ. საბა, ზარზმა – XIV ს–ის პირველი ნახევარი, საფარის წმ. მარინე – XIV ს–ის მეორე ნახევარი). XIV ს–ის ქართულ მონუმენტურ ფერწერაში გამოხატულებას პოვებს პალეოლოგოსთა სტილის განვითარების ორი ძირითადი

826 ი. ხუსკივაძე, გვიანი შუასაუკუნეების ქართული მონუმენტური მხატვრობის ერთი ასპექტი, „საბჭოთა ხელოვნება“, 11, თბ., 1982, გვ. 109–110.

827 ა. კლდიაშვილი, ვარძიის ანანაურის მოხატულობანი, გვ. 176–178.

828 И. Лордкипанидзе, Роспись в Цаленджиха, с. 114-117; ა. კლდიაშვილი, ვარძიის ანანაურის მოხატულობანი, გვ. 176–178.

829 პალეოლოგოსური სტილის ნიშნები ვლინდება XV სს–ის მინიატურაშიც, რომელთაგან შ. ამირანაშვილი ორ ცენტრს – სამცხე საათაბაგოსა და ათონს გამოყოფს. ამ პერიოდისაა ანანიას მიერ დასურათებული სახარება 845 (XVს–ის მეორე ნახევარი), ქუთაისის ოთხთავი 58 (1502 წ.) მოხატული მზეჭაბუკ ათაბაგის დაკვეთით, რუსეთის ეროვნული ბიბლიოთეკის ქართულ–ბერძნული ხელნაწერი. –იხ.: შ. ამირანაშვილი,ქართული ხელოვნების ისტორია, გვ. 364–365; Л. Евсеева, Греко-Грузинская рукопись № 3 собрании Гос. Публичной Библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина, «Древнерусское искусство. Рукописная книга,» 3, М., 1983.

ეტაპის მხატვრული თავისებურებანი. XIV ს–ის პირველი ნახევარი გამოირჩევა უფრო თავისუფალი და ფერწერული მხატვრული მეთოდებით, ხოლო XIV ს–ის მეორე და XV საუკუნის პირველი ნახევარი გრაფიკული ხერხებისადმი უპირატესობის მინიჭებით.[830]

პალეოლოგოსთა ეპოქის ქართული ფერწერის განვითარების სრული სურათის დადგენა რთულია, რადგან ამ პერიოდის ქართული ხელოვნება საკმაოდ მრავალრიცხოვან და არაერთგვაროვან ნიმუშს წარმოგვიდგენს, რომლებშიც ბიზანტიის სხვადასხვა კულტურული ცენტრიდან შემოჭრილი იმპულსები და გავლენები ვლინდება. ბიზანტიური ხელოვნების ძლიერი ექსპანსია, ქართული ფერწერის ბიზანტიურთან დაახლოების ტენდენცია და ნორმებისადმი ერთგულება იგრძნობა არა მარტო მოწვეული მხატვრების მიერ მოხატულ, არამედ უშუალოდ ქართველი ოსტატების მიერ შესრულებულ ძეგლებში. ეს კი, თავის მხრივ, მიანიშნებს, რომ XIV საუკუნის საქართველოში მიმდინარეობდა უცხო სტილის დანერგვისა და განვითარების მეტად რთული პროცესი. პალეოლოგოსთა ხელოვნების თავისებურებანი ვლინდება თითქმის ყველა ძეგლში, მიუხედავად იმისა, თუ რომელი ტრადიციის ელემენტი მძლავრობს მოხატულობაში. ამასთანავე, ფაქტია ის, რომ ამ ეპოქაში შეიქმნა ქართული მონუმენტური მხატვრობის არაერთი მნიშვნელოვანი ძეგლი, რაც, თავის მხრივ, ადასტურებს პალეოლოგოსთა სტილის ფართო გავრცელებას საქართველოში. ეს მოვლენა კი, როგორც იკვეთება, ისტორიული განვითარებითა და XIII ს–ის ქართულ მონუმენტურ ფერწერაში მიმდინარე მხატვრული პროცესებითაც იყო განპირობებული.[831] ბიზანტიიდან მომდინარე ახალი მხატვრული სტილის ასეთი ექსპანსიის მიუხედავად, უდავოა, რომ ამ პერიოდშიც ქართული ფერწერა წარმოადგენდა გლობალურ ბიზანტიურ სივრცეში არსებულ ერთ–ერთ დიდ სკოლას.[832]

როგორც აღვნიშნეთ, სხალთის მოხატულობის იკონოგრაფიულ პროგრამასა და მხატვრულ–სტილისტურ გადაწყვეტაში თვალსაჩინოა XIV–XV სს–ის ქართული კედლის მხატვრობის ნიშან–თვისებები და პალეოლოგოსთა სტილის ძეგლებისათვის სახასიათო მხატვრული ტრადიციების დუალიზმი. ამ ზოგად ნიშნებთან ერთად სხალთის მოხატულობაში ნათლად წარმოჩნდება პალეოლოგოსთა სტილის ქართული ფერწერის საეტაპო ნიშნებიც, რომლის მიხედვით სხალთის მოხატულობა შეიძლება განვიხილოთ XIV–XV სს–ის მიჯნის ქმნილებად, რომელსაც შუალედური ადგილი უჭირავს წალენჯიხისა (1384–1396 წწ.) და უფრო მშრალი ლირიზმითა და აკადემიური სიმკაცრით გამორჩულ ნაბახტევის (1412–1431 წწ.) მოხატულობებს შორის.[833]

ამდენად, სხალთის მოხატულობის კვლევა საშუალებას გვაძლევს უფრო სრულად წარმოვიდგინოთ XIV–XV სს–ის ქართული ფერწერის განვითარების საერთო სურათი, წარმოვაჩინოთ როგორც ადგილობრივი ტრადიციები, ისე ბიზანტიიდან მომდინარე ხელოვნების იმპულსები.

830 .В. Лазарев, История ..., с.183-184.

831 ი. ლორთქიფანიძე, პალეოლოგოსთა ხელოვნება ..., გვ. 80–89.

832 В. Лазарев, История ..., с. 183-184.

833 რამდენადმე უფრო მშრალი და აკადემიური სიმკაცრით აღბეჭდილი ძეგლია საკვირიკეს მოხატულობა (XV ს.), რომელიც ფრაგმენტულადაა მოღწეული.

სხალთის მოხატულობა შეიძლება მივიჩნიოთ პალეოლოგოსური სტილის ქართული მონუმენტური მხატვრობის ტიპურ ნიმუშად, რომელიც მყარადაა დაკავშირებული როგორც ადგილობრივი, ასევე თანადროული ხანის ბიზანტიური ხელოვნების ტრადიციებთან. შევნიშნავთ, რომ სხალთის ფერწერული ანსამბლისათვის დამახასიათებელია ერთმანეთის საპირისპირო ტენდენციების არსებობა: მონუმენტურობა და მინიატურულობა, მოხატულობის ტექტონიკურობა და დეკორატულ–„ხალიჩისებური„ გადაწყვეტა, სახეთა ემოციური გააზრება და განცდების გამოხატვის თავშეკავებულობა. ეს ნიშნები მეტ–ნაკლებად ახასიათებს XIV–XV სს–ის ქართული კედლის მხატვრობის ნიმუშებს, მაგრამ ტრადიციების ასეთი რესტროსპექტულობა საშუალებას იძლევა ვთქვათ, რომ, კირ მანუილ ევგენიკოსის ხელწერის მსგავსად, სხალთის ოსტატებიც ორიენტირებული არიან უფრო წარსულის (XIII ს–ის), ვიდრე ნერვიული და ემოციური მანერის მქონე XIV ს–ის მეორე და XV ს–ის ბიზანტიური ხელოვნების ნიმუშებზე.[834] ამასვე მიუთითებს მთიანი და ხუროთმოძღვრული პეიზაჟის უფრო მშვიდი, გაწონასწორებული ფორმებიც. პალეოლოგოსური ხელოვნების ეს სტილისტური თავისებურება XIV ს–ის ბოლო ათეულ წლებში იჩენს თავს. სხალთის მოხატულობა, თავის მხრივ, ადასტურებს, რომ XIV–XV სს–ის ქართული კედლის მხატვრობის ნიმუშები ხასიათდება ადგილობრივი ტრადიციების მდგრადობით, თავშეკავებულობითა და უფრო ზომიერი კომპოზიციური გადაწყვეტით, და რომ საქართველოში არ გავრცელდა პალეოლოგოსთა სტილის გვიანდელი ეტაპისათვის დამახასიათებელი „ნერვოზული სტილი„ – მძიმე, ტეხილი ფორმებითა და რთული სივრცობრივი კონფიგურაციებით. სხალთისა და XIV–XV სს–ის მიჯნის სხვა ძეგლების (წალენჯიხა, ხობის ვამეყ დადიანის ეკვდერი, ნაბახტევი) მაგალითი ცხადყოფს, რომ პალეოლოგოსური სტილის გვიანდელ ეტაპზე ქართულ მონუმენტურ მხატვრობაში უპირატესობა, მართლაც, რეტროსპექტულ პრინციპებს, მოხატულობის შედარებით ტექტონიკურ გადაწყვეტას ენიჭება, რაც ესადაგებოდა ქართული ფერწერის ტრადიციას.

ისტორიული ვითარებიდან გამომდინარე, სხალთის ფრესკების ქტიტორებიც, ისევე როგორც ტაძრის აღმშენებლები, ალბათ, აბუსერისძეთა სახლის წარმომადგენლები იყვნენ. სხალთის მოხატულობის ადგილი შუა საუკუნეების ქართული კედლის მხატვრობის ისტორიაში ფერწერული ანსამბლის თავისებურებებით, გააზრებული იდეურ–მხატვრული გადაწყვეტით, საერთო სისტემის მრავალფეროვნებითა და ეპოქისათვის შესატყვისი იკონოგრაფიულ–სტილისტური სიახლეებით განისაზღვრება. სხალთის მოხატულობაში წარმოდგენილი კომპოზიციების იშვიათი იკონოგრაფიული რედაქციები, მათი ზუსტი ანალოგების არარსებობა, მხატვრობის ორიგინალობასა და თვითმყოფადობაზე მეტყველებს. სხალთის მოხატულობა XIV–XV სს–ის დარბაზული ეკლესიის მხატვრობის უდავოდ საინტერესო ნიმუშია. იგი მნიშვნელოვნად აფართოებს ჩვენს ცოდნას პალეოლოგოსთა სტილის ქართული ხელოვნების განვითარების შესახებ. განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია ის, რომ სხალთის ეკლესიამ შემოგვინახა შუა საუკუნეების ქართული მონუმენტური კედლის მხატვრობის ერთადერთი ნიმუში აჭარაში.

834 ი. ლორთქიფანიძე, წალენჯიხის მოხატულობა, გვ. 36–37.

Резюме
Summary

Роспись Схалтской церкви

Исконная часть Грузии – Аджария, благодаря миссионерской деятельности апостолов Иисуса Христа – св. Андрея Первозванного, Симеона Кананийского и Матфия, приобщилась к христианству в I веке н. э. С конца раннего средневековья церковное строительство в ущелье р. Аджарисцкали приобрело широкий размах. К сожалению, в этом древнейшем уголке Грузии в результате исторических перипетий было уничтожено множество памятников национальной культуры. Дошедшие до нас в большей или меньшей сохранности крепостные сооружения в Зендиди, Чвана, Цихискели, Хихани и некоторые другие, а также, действующие и сегодня мосты в Цхмориси, Дандало, Фуртио, свидетельствуют о наличии богатых строительных традиций в средневековой Аджарии.

Схалтский комплекс расположен в Хулойском районе, в ущелье р. Схалтисцкали, в 100 км от Батуми. В составе комплекса входят: зальная церковь Богородицы, сохранившиеся развалины так называемой малой церкви, марани-трапезная и фрагменты ограды двора. Зальная, однонефная церковь Схалтского архитектурного комплекса и её роспись принадлежат к выдающимся образцам средневековой церковной архитектуры и монументальной настенной живописи сокровищницы грузинского искусства. Ни в исторических источниках, ни в сохранившихся на фресках надписях не были обнаружены какие-либо сведения о возведении и о росписи церкви.

Первые упоминания в научной литературе о Схалтской церкви относятся к XIX в. Она неоднократно привлекала внимание исследователей-путешественников и ученых, однако, несмотря на своё очевидное историческое и художественное значение, не стала предметом специального изучения. Реставрационные работы, проведенные здесь в 90-ые годах прошлого века, выявили истинную художественную ценность Схалтской живописи, что со своей стороны, послужило поводом для проведения дальнейших более глубоких исследований. Данная работа является первой попыткой монографического изучения схалтских фресок. Научная новизна исследования, прежде всего, заключается в том, что в нем впервые предпринята попытка максимально глубокого изучения архитектуры и живописи Схалтской церкви Богородицы.

Однонефная церковь имени Богородицы является главным строением Схалтского комплекса. Её особенностью являются выступающая семигранная апсида и южный притвор. У церкви два входа – западный и южный. Пространство, окруженное высоким и широким прямоугольным нефом и глубокой апсидой, создаёт ощущение просторности. Внутренние стены здания облицованы хорошо обтесанными, каменными квадрами. Расположенные по продольной оси профилированные пилястры и опорные арки свода делят внутреннее пространство на три части. Южные и северные стены расчленены проёмами дверей, окон, а также нишами. В боковых частях апсиды прорезаны крохотные отсеки, которые оставляют

впечатление видоизмененных подсобных помещений. Церковь равномерно освещается девятью высокими арочными и двумя круглыми окнами. Внешний вид Схалтской церкви со своими приземистыми формами вступает в контраст с памятниками грузинской архитектуры XI и первой половины XIII века, которым характерны более высокие пропорции. Наиболее пластичным элементом внешнего декора церкви является выступающая семигранная апсида. Декоративное решение фасадов Схалтской церкви близко к распространённой в XIII веке художественной системе. В художественном оформлении здания большое значение приобретают плоскость стен из тесаного камня, гладкость поверхности, «разноцветье» акцентов декоративных элементов.

Завершающая ступень »живописного» стиля в истории развития грузинского зодчества приходится на рубеж XIII-XIV веков. С середины XIII в. грузинская архитектура уже не отличается утонченностью и органической целостностью. В интерьере Схалтской церкви, в котором, подобно образцам XI-XII веков, проявляется творческое вдохновение и профессиональное мастерство зодчего, с очевидностью прослеживаются характерные для более поздней эпохи признаки - ослабление вертикальной оси и динамической устремлённости форм ввысь, тенденция к усложнению архитектурных профилей, - появляется горизонтальный пояс пяты свода. Приземистые пропорции храма, тяжелые, массивные формы, профили глубоко посаженных в стену окон, наличие гладкого карниза указывают на художественные особенности более позднего периода (XIII-XIV вв.). Характерные для эпохи признаки упадка, главным образом, проявляются в выполнении декора: ощущается сухость, тенденция к измельчённости и уплотнённости рисунка резьбы, эклектичность мотивов. Эти признаки в большей или меньшей степени характерны для образцов середины и второй половины XIII в. (Эртацминда, Абелиа, Мирташени, Тири, Лихаури, Мгвимеви и др.). Художественно-стилистический анализ архитектуры Схалта показывает, что церковь занимает промежуточное место между памятниками первой трети XIII в. и рубежа XIII-XIV веков, что со своей стороны подтверждает соображения Р. Меписашвили относительно датирования Схалтской церкви серединой XIII века.

Роспись Схалтской церкви прочно связана с основной линией развития средневековой грузинской живописи, в частности, с её определенным этапом – периодом палеологического стиля, и со своей стороны определяет общую картину грузинской монументальной живописи конца XIV и первой половины XV в.

В конхе алтарной апсиды представлен «Деисус» - с сидящим на престоле Христом, Богоматерью и Иоанном Крестителем, с фигурами серафима и тетраморфа. Роспись на стене апсиды разделена на четыре регистра. Первый регистр отводится сонму коленопреклоненных ангелов, второй регистр – полуфигурам святых, помещенным в медальоны, в среднем регистре – композиции Причащения, в нижнем - фигуры Отцов церкви и над нишами, расцветшие между ними кресты. Роспись алтаря завершает декоративная занавесь. На триумфальной арке – сцена «Вознесение Креста». Роспись свода делится на три регистра. В «небесной зоне» – четыре композиции. На северном и южном склоне восточной части свода, друг против друга расположены композиции «Благовещения» и «Преображения». В средней части расположена композиция «Вознесение Христа», а в западной – «Сошествие св. Духа». Два нижних регистра росписи свода создают композиции христологического цикла в исторической последовательности: «Рождество», «Сретение», «Крещение», «Воскрешение Лазаря» (северный склон), «Вход в Иерусалим», «Тайная Вечеря», «Христос в Гефсиманийском саду», «Тридцать сребреников для Иуды» (южный склон), «Поцелуй Иуды», «Отречение Петра», «Христос перед Кайафой», «Несение Креста» (северный склон), «Воздвижение Креста», «Распятие», «Снятие с Креста», «Оплакивание», «Спуск в ад», «Сошествие в ад» (южный склон). В западной арочной нише северной стены представлена композиция «Избиение младенцев», а в восточной нише – композиция «Успение Богоматери». На косяке южного и северного окон, на пролетах арки сохранились фигуры отдельных святых. Сценам детства Иоанна Крестителя отведена юго-западная низкая арочная ниша. В верхней части ниши изображены две сцены: «Явление ангела Захарию» и «Ангел, уводящий отрока Иоанна в пустыню»; в нижней – «Рождение Иоанна Крестителя» и сцена, изображающая детство Иоанна, название которой установить не удалось. Западную стену целиком занимает композиция «Страшного суда».

Общая схема схалтской живописи свидетельствует о том, что для росписи характерно репертуарное разнообразие и развитая иконографическая программа. Распределение композиций опирается на принцип акцентирования определённых сцен и соответствует нормам, принятым как в грузинском, так и византийском искусстве.

Иконографический анализ фресок свидетельствует о том, что особенности росписи обусловлены, с одной стороны, многовековыми местными традициями, а с другой – новшествами искусства палеологов. Дуализм иконографических традиций очевиден в программе росписи апсиды. Размещение сцены «Деисуса» в алтарной конхе характерно для грузинского искусства, и, наряду с другими образцами монументальной живописи палеологического стиля указывает на непрерывность и стойкость этой традиции. О приверженности к местным традициям свидетельствует включение в программу схалтского алтаря мотива расцветших крестов, а так же акцентирование на «Вознесение Креста», которое достигается размещением этой композиции на триумфальной арке. Ощущается связь между представленными в программе алтарной росписи сонмом поклоняющихся ангелов и композицией конхи. Иконографическая редакция сцены близка к грузинским и византийским образцам XIII века. Мотив коленопреклоненных ангелов, связанных с изображениями Этимасии или Спасителя, в определенной мере чужд для грузинской стенной росписи. Обычно этот мотив в основном встречается в программе алтарной росписи и купола. Изображение помещённых в медальоны мучеников в росписи алтарной апсиды схалтской церкви, характерно для новаторского стиля эпохи Палеологов. Как известно, ряды медальонов в системе росписи получают широкое распространение с XIV века. Иконографическая схема схалтской композиции «Причащения» опирается на принцип горизонтального, фризообразного построения и размещения фигур апостолов через определенный интервал. Архитектурный фон сцены с изображенными в разных ракурсах зданий и расположенными над ними велюмами выявляет особенности эпохи палеологов. Представленный в росписи апсиды мотив декоративной занавеси в системе росписей утверждается с XIV в.

Изображение в центральной части росписи свода пространной иконографической редакции «Вознесения Христа» и «Сошествия св. Духа» свидетельствует о том, что иконографическая программа росписи Схалтской церкви опиралась на схему купольных храмов. В то же время акцентирование композиций «Вознесения» и «Сошествия св. Духа» в программах церквей Схалта, Ачи (вторая половина XIII в.) и Тисели (XIV - XV вв.) дает нам возможность заметить, что такая схема росписей в XIII, XIV - XV веках становится характерной для зальных церквей.

Среди многочисленных композиций схалтской росписи большое место занимают сцены, в которых до некоторой степени ощущается влияние традиционных иконографических редакций. Таковыми являются: «Благовещение», «Преображение», «Тридцать сребреников для Иуды», «Поцелуй Иуды», «Несение Креста», «Воздвижение Креста», «Распятие Христа», «Сошествие в ад», «Страшный суд», хотя некоторые из них характеризуются слиянием традиционных и проистекающих из новшеств искусства палеологов особенностей и деталей.

Целый ряд представленных в росписи Схалты композиций («Рождество Христа», «Сретение», «Крещение», «Воскрешение Лазаря», «Вход в Иерусалим», «Тайная вечеря», «Успение Богоматери») создан по характерным для искусства палеологов иконографическим версиям. Особый интерес представляет композиция «Рождество Христа», которая представлена в сложной и развитой иконографической редакции. Композиция объединяет фигуры Богоматери и младенца, сонму ангелов и Иосифа, эпизоды путешествия волхвов – их прибытие и отъезд, поклонение волхвов, благовесте пастухов, чудесное исцеление Саломеи, омовение младенца и бегство в Египет. Иконографическая схема схалтской росписи отличается от лаконичных и компактных редакций, утвержденных в грузинской живописи XI-XIII веков. Очевидно, что редакция, представленная в Схалте, отображает почти полный вариант распространенного в византийском искусстве цикла. Однако такая развёрнутая сцена редко встречается даже в византийском искусстве, а аналогов в образцах грузинской монументальной живописи и вовсе не обнаружено. Такой интерес к циклу рождества Христа, к апокрифическим деталям свидетельствует о том, что схалтские мастера, как и мастера эпохи палеологов, делают акцент на тех редких иконографических версиях, корни которых следует искать в искусстве ранней эпохи (IV-VII вв.).

С развитием цикла Рождества Христова связано изображение сцены - «Избиения младенцев» так же нетрадиционной для образцов грузинской настенной живописи. Иконографическая редакция сцены избиения младенцев, плачущих матерей, с фигурами Елизаветы и Иоанна, укрывшихся в разломе скалы, определенным драматизмом явлений указывает на несомненное влияние византийской монументальной живописи XIV-XV веков.

Таким же редким явлением в грузинской средневековой живописи является изображение цикла детства Иоанна Крестителя. Подобно другим памятникам искусства эпохи палеологов (роспись юго-западного подсобного помещения Хоби - конец XIII в., Цаленджиха - конец XIV в.), отчетливо прослеживается византийская традиция размещения цикла жития Крестителя в юго-западной части храма.

Кроме отмеченных выше признаков, особенность иконографической программы Схалтской росписи обуславливают представленные в очень редких редакциях композиции «Христос в Гефсиманийском саду» и « Спуск в ад «, не имеющие аналогов в грузинском искусстве. Своей оригинальностью отличается сцена « Спуск в ад «, параллелей которой не удалось найти в доступной нам литературе. Изображение этих редких композиций в программе схалтской росписи, по всей вероятности, следует считать влиянием образцов миниатюр, характерных для искусства эпохи Палеологов.

В структуре схалтской росписи значительное место занимал культ святых. В Схалте, как видно, был сохранен определенный порядок их изображения. В частности, вблизи композиции конхи, на восточной опорной арке были представлены патриархи, а затем пророки. Среди сохранившихся изображений святых на стенах и косяках окон, как видно, определенное место занимал культ святых жен. Традиция изображения святых жен в Грузии продолжается до позднего времени, а в образцах палеологического искусства им отводились отдельные регистры (фрески и иконы в Убиси, Цаленджиха).

Таким образом, иконографическое решение представленных в схалтской росписи сцен, наряду с новшествами палеологической эпохи, проявляет устойчивость традиций грузинской живописи предшествующего периода (XI-XIII в.). Творчески осмысленные, оригинальные композиции, представленные, в редких иконографических редакциях, сцены обуславливают индивидуальный и самобытный характер схалтской росписи.

Анализ теологической программы схалтской росписи свидетельствует о том, что живописный ансамбль создавал хорошо осмысленную систему. Основная идея схалтских фресок проявляется во взаимозамещении акцентированных по иерархическому принципу сюжетов и в существующей между ними смысловой связи.

В апсиде алтаря представлены композиции, которые определяют основную идею и темы росписи. Изображенный в алтарной конхе «Деисус», наряду с традиционной для этой композиции идеи спасения и заступничества, демонстрирует идею Явления, Славы и Второго пришествия Спасителя. Идею Второго Пришествия усиливает изображенный в первом регистре стенной росписи апсиды сонм коленопреклоненных ангелов, которые, с одной стороны, осмысливаются как непосредственные участники композиции конхи, а, с другой - как составная часть представленной на западной стене композиции «Страшного суда». Изображения святых в медальонах созвучны теме жертвы, которую несёт в себе расположенная в апсиде композиция «Причащения». Изображенная на триумфальной арке сцена «Вознесение Креста», мотивы расцветших крестов в регистре ряда отцов церкви подчеркивают заявленную в апсиде идею триумфа Спасителя. Таким образом, в программе схалтского алтаря вместе с теофанически-эсхатологической идеей четко обозначены темы триумфа, жертвы и спасения.

Сцены, расположенные по восточно-западной оси в «небесной зоне» росписи храма, также служат идейному углублению представленных в алтаре тем. Сцена «Благовещения», которая рассказывает о пришествии Христа и о провозглашении его спасительной миссии, выражает догму Воплощения; а в сочетании с композицией «Деисуса» выявляет идею Славы и Спасения. Идея Явления Христа и демонстрации его божественной природы в «небесной зоне» свода специально выделена композицией «Преображения». В то же время, посвященные Преображению песнопения содержат прямые указания на Спасение и Второе Пришествие, что делают их созвучными с идеей «Деисуса». Заслуживает внимания распространенная в эпоху палеологов интерпретация этого явления. По словам теолога XIV в. Григория Паламы божественный свет, осветивший гору Фавор, является нематериальной энергией, которая может стать доступной, если приблизиться к Богу с чистыми помыслами и соединиться разумом с Ним. Взгляды и учения исихазма оказали влияние на иконографию сцены «Преображения», которая пользовалась особой популярностью в искусстве второй половины XIV и XV веков. Художники пытались изобразить свет, который щедро изливался от Спасителя и передавал людям его Божественную Милость. Выполненное в несколько традиционной иконографической редакции схалтское «Преображение» с акцентированным положением в живописной системе можно считать выражением идей исихазма. Теофаническая идея проявляется в помещенной в центральной части свода композиции «Вознесение Христа», что вместе с представленной на триумфальной арке композицией «Вознесение Креста» подчеркивает тему триумфа Спасителя. В то же время единство сцен

«Вознесения Христа», «Страшный суд» и прославленный сонмом ангелов «Деисус» усиливают эсхатологическую идею.

Наряду с теофаново-эсхатологической идеей в композициях, расположенных в алтарной конхе и по центральной оси свода, обнаруживаются ипостаси Троицы. Тема прославления Троицы подчеркнута включением в композицию «Деисуса» тринитарного песнопения. В сценах «Благовещения» и «Преображения» выражена идея инкарнации Логоса, что вместе со сценами «Вознесения Христа» и «Сошествия св. Духа» осмысливается полным образом триединого Бога. Существует мнение, что подчеркивание ипостаси Троицы становится характерным для систем росписей бескупольных, зальных церквей в регионах-носителях византийской культуры XIV-XV вв.

Сцены земной жизни Христа подчеркивают заявленные в церкви догматы христианской веры. Например, выразителем догмата Явления Христа являются композиции «Рождество», «Сретение» и «Крещение». Сцены цикла «Страсти» последовательно передают значение жертвы в чтениях Страстной Недели. Представленные в Схалте редкие сцены «Христос в Гефсиманийском саду» и «Тридцать сребреников для Иуды» иллюстрируют темы чтения заутрени Великого Четверга, в которых акцент делается на предательство Иуды. Догматы Воскресения находят отражение в композициях «Спуск в ад» и «Сошествие в ад».

Помимо этих тем, в системе схалтской росписи читаются и другие подтемы. Тема Богоматери проходит лейтмотивом в сценах «Благовещение», «Успение», патриарх Яков, представленных в северо-восточной части храма, что подчеркивает идею заступничества Богоматери. В западной части храма сцены «Рождества Христа», «Избиение младенцев» и детства Иоанна Крестителя развивают тему Воплощения Спасителя и заступничества Предтечи.

Исходя из вышеизложенного, мы можем сказать, что выбор сцен в схалтской росписи опирался на принцип концентрации различных тем в определенных частях храма. Идеи Спасения и Явления, Второго Пришествия, догматы, выражающие Жертву, Воскресение и Триумф, темы Заступничества Богоматери и Иоанна Крестителя обуславливают многообразность и полифоническое звучание теологической программы схалтской росписи. В то же время в росписи Схалтской церкви отчётливо видна приоритетность теофаново-эсхатологической идеи и идеи Спасения, что, по-видимому, являлось выражением взглядов, господствующих в общественном мышлении того периода. Подчеркиванием эсхатологической идеи схалсткая роспись доносит до нас не только общий настрой образцов грузинской живописи XIV- XV вв., но и взгляды, общественного деятеля XIII века, духовного сына этого уголка Грузии Абусерисдзе Тбели.

Живописный декор каждой части и стены схалтской церкви, несмотря на неполную и до некоторой степени фрагментную сохранность, даёт представление о композиционном решении росписи в целом.

В общем композиционном решении схалтской росписи с очевидностью обнаруживаются признаки, характерные для грузинской настенной живописи XIV-XV в.в: утрата художественной целостности и монументальности росписи, противопоставление масштабов регистров, «ковровый» характер распределения сцен. В то же время, наряду с признаками нового стиля, слабо, но все же проявляются многовековые традиции грузинской живописи, что, со своей стороны, обнаруживается в некоторой монументальности и тектоничности росписи. Поскольку обе характерные черты художественного стиля - тектоничность и монументальность, в соответствии с требованиями эпохи несколько противоречат друг другу, в

Схалте наблюдается как сохранение, так и ослабление, распад этих традиций. Характерная для схалтской росписи монументальность проявляется не во всём ансамбле, а лишь в отдельных его фрагментах, в частности, в сценах, изображенных в верхних регистрах, что повышает их значимость по отношению к другим частям. Визуальное увеличение пространства за счет контрастности масштабов, а такой же способ усиления монументальности некоторых сцен мы встречаем и в других памятниках палеологической эпохи (Бедиа, Мартвили, Лыхни, Цаленджиха и др.).

Особенности искусства XIV-XV вв. проявляются в характере построения сцен, в представлении действия в параллельных планах. Ощущение пространства и глубина достигается особым размещением персонажей и архитектурно-пейзажных форм. Принцип светотеневой обработки горных форм в росписи Схалты опирается на приемы, распространенные в искусстве палеологов. Массивы золотисто-желтого цвета обрамлены красновато-коричневатым контуром. Такие же коричневые и светло-зеленые с примесью белого тона мазки наносятся на основной тон гор в соответствии с направлением их контура и форм. Такая обработка придаёт форме объемность, что усиливается нанесением на вершины беловатых мазков различной интенсивности. Архитектурный фон является очень значительным и действенным элементом композиции. Архитектурный репертуар типичен для палеологической эпохи. Примечательно, что для архитектурных форм, изображенных в схалтской росписи не характерны фантастические, перегруженные разнообразными деталями конструкции со сложной пространственной конфигурацией. До некоторой степени спокойное и стройное решение схалтского архитектурного фона сближает его с фресками Цаленджихи, что, по-видимому, можно объяснить увлечением художественными образами предшествующих веков и реминисценцией.

Наряду с проявлением в схалтской живописи пространственных моментов, наблюдается характерная для памятников конца XIV и XV веков тенденция к пространственному ограничению. Средством ограничения пространства в схалстской росписи представляются горы и стены. Меньший интерес к иллюзорным формам проявляется и в характере изображения велумов. Здесь встречаются как воздушные, так и более плоскостные формы.

Суждение о колорите схалтской росписи несколько затруднительно, поскольку живописный слой сильно поврежден просачивающейся водой и пожаром. Основные цветовые акценты схалтского колорита - активность черно-синего или интенсивного синего цвета, сочетание желтовато-золотистого, красного, кизилового, зеленых тонов и нежных полутонов (розовато-сиреневых, синевато-серых, золотисто-желтых, фиолетовых) свидетельствует о том, что схалтский колорит отличался светлым и сравнительно холодным звучанием. Эти особенности колорита схалтской росписи связывают ее с образцами конца XIV в. и первой половины XV в. (Цаленджиха, Хобская усыпальница Вамеха Дадиани, Набахтеви).

Изображенные на схалтских фресках фигуры, подобно образцам палеологического искусства, отличаются небольшими размерами. Для них характерны удлиненные пропорции, маленькие головы, тонкие, нежные конечности, разнообразие поз, свободные движения и невесомость. Для схалтской живописи чужды острота передачи движения, подчеркнутая динамика и экспрессия, что является характерным признаком памятников первой половины XIV в. (Лыхни, фрески и иконы Убиси, Сори и др.).

Лики персонажей в композициях христологического цикла на своде, в сравнении с ликами, представленными в композиции «Страшного суда», отличаются большей эмоцио-

нальностью. В Схалте встречаются улыбающиеся, мечтающие и более строгие лики, оживлённые едва заметной улыбкой или ощущением блаженства. Лики святых, кроме таинственной улыбки, объединяет взор, обращенный либо к главному персонажу, либо к какому-нибудь явлению, который при присущей духовности, придает им человечность и делает их несколько более «земными». В росписи Схалтской церкви проявился распространенный в византийском искусстве конца XIV и начала XV в. своеобразный тип художественного образа, который утверждал не строгий аскетизм и отрицание земных ценностей, а веру в одухотворении этих ценностей и их преображение, что со своей стороны связывается с провозглашением идей исихазма в искусстве.

Манера письма ликов на схалтских фресках основывается на принципе постепенного осветления плотных цветовых слоев и обеспечивает объемное решение форм. Обработка образов в Схалте опирается на «живописную» манеру палеологического стиля. В Схалте пластическая передача ликов сочетается с «графической» обработкой деталей, что, однако, не придаёт образам сухости. Моделирование одеяний на схалтских фресках также опирается на живописные приемы. Принцип различной степени осветления и обработки дополнительным тоном основного цвета одежды способствует достижению иллюзии объемности форм. Рисунок складок почти всегда подчиняется строению фигуры и характеризуется подчеркиванием иллюзорных моментов. В Схалте наблюдается сочетание «живописных» и сравнительно «графических» способов разработки одеяний, хотя «линейные» тенденции, по сравнению с живописью Набахтеви (первая треть XV в.), проявляется здесь несколько более сдержано.

Таким образом, анализ художественного стиля схалтской росписи показывает, что схалтские фрески относятся к образцам палеологического искусства. Общее композиционное построение росписи, характер цвета и рисунка, обработки ликов и одеяния, решение горно-ахитектурных фонов выявляют признаки византийской и грузинской живописи XIV- XV вв. При этом, ряд особенностей - характер колорита, контраст фона и изображений, сравнительно холодная цветовая гамма, «линейные» начала, проявленные в моделировании лик и одежды, тенденции ограничения пространства и некоторого успокоения фона, характер орнамента, сдержанная манера передачи эмоций персонажей - связывают схалтскую роспись с памятниками конца XIV и начала XV вв. (Цаленджиха, Хобская усыпальница Вамеха Дадиани, Набахтеви).

Манера росписи Схалтской церкови указывает на то, что она была выполнена одновременно не менее чем четырьмя художниками. Как видно, работа среди художников была распределена по регистрам. В алтарной конхе и в «небесной зоне» свода работал главный мастер. В нижних регистрах свода работал второй художник, который, по-видимому, имел учеников. А еще два мастера работали на западной стене. Несмотря на характерную для каждого отдельного мастера индивидуальную манеру письма, совершенно ясно, что схалтские мастера создали безусловно интересный, единый живописный ансамбль, который, наряду с традициями грузинской монументальной живописи, проявляет признаки художественного стиля XIV-XV вв. Ясно и то, что идейное решение схалтского ансамбля основывается на замысле одного главного художника. Каждый из них был хорошо знаком с новшествами и художественными приемами палеологовского стиля. Не исключено, что они определенным образом были связаны с культурными центрами византийского мира, например, с Трапезундом, Мистрой, что, частично, находит подтверждение в факте включения в иконографическую программу некоторых сцен («Рождество», «Избиение младенцев», «Тайная Вечеря»).

Абсолютное большинство представленных в Схалте надписей выполнено шрифтом «асомтаврули», хотя в некоторых композициях встречаются и греческие надписи. Формы, объясняющие сцены, традиционны, и в то же время есть такие образы, которые непосредственно раскрывают сущность сцены. В передаче имён апостолов использованы фамильярно-уменьшительные формы, что, вероятно, можно объяснить тенденцией сближения церковного и светского мира, а также вторжением народно-карнавальных элементов в богослужебную речь и церковную литературу.

Вопрос ктиторов схалтской росписи рассмотрен на фоне исторической обстановки в Аджарии XIV- XV вв. Согласно чрезвычайно скудным данным, ктиторы росписи Схалтской церкви, как и строители церкви, являлись представителями рода Абусеризде. Правомерность такого допущения подтверждается теологическим решением росписи, в котором ощущаются не только веяния эпохи, но и отпечаток наследства и мировоззрения Абусеризде Тбели.

Схалтская роспись является безусловно интересным образцом живописи зальной церкви рубежа XIV- XIV вв. Она значительно расширяет наши знания о развитии грузинского искусства палеологического стиля.

Painting of Skhalta Church

Owing to the missionary activities of Jesus Christ's apostles St. Andrew the First Called, Simon of Cana and Matthias, Adjara – the ancient part of Georgia – got familiarized with Christianity in I century AD. Since the end of the Early Middle Ages the church construction in the Acharistskali Gorge gained a wide scope. Unfortunately, owing to the historical twists and turns most monuments of the national culture had been destroyed in this part of Georgia. Those preserved to this day in more or less safety – fortification constructions in Zendidi, Chvani, Tsikhiskeli, Khikhani and some other places, as well as still functioning bridges in Tskhmorisi, Dandalo, Purtio – attest to the existence of rich constructional traditions in the Medieval Adjara.

The Skhalta complex is situated in Khulo region, in the Skhaltistskali gorge, 100 km away from Batumi. It consists of the hall-type church of the Virgin, the remains of the so called small church, wine cellar and refectory and the fragments of the yard fence. The hall-type, one-nave church of the Skhalta architectural complex is one of the outstanding samples of the medieval church architecture and monumental wall painting in the treasury of the Georgian art. Neither in historical sources nor in the inscriptions preserved on frescos was found any information on the construction and painting of the church.

In the scientific literature the first mention of Skhakta church belong to 19th century. It has attracted the attention of researchers, travelers and scholars not once. However, notwithstanding its vivid historical and artistic significance it never became an object of special study. After conducting the restoration works here in the 1990s it became possible to make the truly artistic value of the Skhalta paintings the public heritage that in its turn preconditioned the opportunity to conduct further investigations. The presented work is the first attempt of the monographic study of the Skhalkta frescos. The scientific novelty of the research is first and foremost the fact that it is the first attempt to the full study of the architecture and painting of Skhalta church of the Virgin.

The single-nave church of the Virgin is the main construction of the Skhalta complex. Its peculiar features are the protruded heptahedron apse and the southern vestibule. There are two entrances to the church - western and northern. The space limited by high and wide rectangular nave and deep apse is spatial and unified. The interior walls of the building are faced with well-abated stone squads. The profiled pilasters along the axes, the supporting arches of the walls and vaults divide the interior space into three parts. The northern and southern walls are dissected by the doors, windows as well as niches. In the lateral parts of the apse tiny rooms were cut out that leave the impression of the altered subsidiary premises. The church is equally illuminated by nine high arched and two round windows. With its squat forms the interior of Skhalta church contradicts with the monuments of the Georgian architecture of 11th and early 13th centuries which are characterized by higher proportions. The most plastic element of the interior mass of the church is the protruding heptahedron apse. The decorative solution of the façades of the church is close to the artistic system popular in 13th century. In the artistic decoration of the building great importance is given to the flatness of the walls of trimmed stones, smoothness of the surface and «multi-colored» features of the decorative elements.

In the history of the development of Georgian architecture the concluding stage of the «picturesque») style comes to the turn of 13th-14th centuries. From the mid 13th century the Georgian architecture was no longer distinguished with refinement and organic integrity. In the interior of the Skhalta church in which, like the samples of 11th-12th centuries, the creative inspiration and the professional skill of an architect are revealed, the features characteristic of rather earlier epochs can obviously be traced: relaxation of the vertical axis and the dynamic aspiration of forms high into the space, tendency towards complication of architectural profiles, the horizontal belt of foot arch. The squat proportions of the church, heavy massive forms, profiles of the windows recessed into walls and the presence of the smooth cornice point to the artistic peculiarities of the later stage (13th-14th cc.).

The signs of decline characteristic to the epoch are mainly revealed in the accomplishment of décor: dryness is felt as well as the tendency towards compression of carving picture and eclecticism of motifs. These features are more or less characteristic to the mid and II half of 13th century (Ertatsminda, Abelia, Mirtasheni, Tiri, Likhauri, Mgvimevi, etc.) The artistic and stylistic analysis of the Skhalta church architecture shows that the church takes the intermediate place between the monuments of the first third of 13th century and the turn of 13th-14th centuries. This in its turn confirms R. Mepisashvili's assumptions concerning the dating of Skhalta church by the mid 13th century.

Painting of Skhalta church is closely connected with the main line of development of the Medieval Georgian art., namely, with its definite stage – the period of the Palaelogos style and for its part determines the general picture of the Georgian monumental art at the end of 14th and I half of 15th centuries.

The conk of the altar apse features the «Deisis» with the Christ sitting on a throne, with the Virgin and John the Baptist, and the figures of a seraphim and tetramorph. The painting on the apse wall is distributed in four registers. The first register is dedicated to the multitude of knee-bent angels, the second – to the half-figures of the saints set in medallions, the mid register – to the composition of Holy Communion, the lower register – to the figures of Holy Fathers with the flowering crosses set in the niches between them. The altar painting is finalized by a decorative curtain. On the triumphal arch there is a scene of the Ascension of the Cross. The vault painting is divided into three registers. There are four compositions in the «Heavenly Zone» – «Annunciation» and «Transfiguration» on the north and south slopes of the eastern vault opposite each other; in the middle part – «Ascension of the Lord » whereas in the west – «Pentecost». The two lower registers of the vault painting create the compositions of the Christological cycle in the historical sequence: «Nativity», «Presentation», «Baptism», «The Raising of Lazarus» (the northern slope); «Entry into Jerusalem», «The Last Supper», «Christ in the Garden of Gethsemane», «Thirty Pieces of Silver for Judas» (the southern slope); «Judas' Kiss», «Peter's Denial», «Christ before Caiaphas», «The Bearing of the Cross» (the northern slope), « Raising of the Cross», «Crucifixion», «Descent from the Cross», «Lamentation », «The Descent into Hell», «Anastasis»(southern slope). The western arch niche of the western wall is represented by a composition «Massacre of the Innocents» while the eastern niche – by the composition «Assumption of the Virgin». The jambs of the southern and northern windows and the chord of the arches still preserve the figures of the saints. The south-western lower arch niche is dedicated to the scenes from John the Baptist's

childhood. There are two scenes depicted in the upper part of the niche: «Annunciation of the Angel to Zachariah» and «Angel Takes Young John to the Desert»; in the lower part there is «Birth of John the Baptist»» and also one more scene depicting John's childhood the title of which has not been confirmed yet. The western wall is completely dedicated to the composition of «The Last Judgment».

The general scheme of the Skhalta painting testifies that it is characterized by diverse repertoire and the developed iconographic program. The distribution of the compositions is based on the principle of highlighting certain scenes and corresponds with the norms accepted in Georgian as well as Byzantine art.

The iconographic analysis of the frescos confirms that the peculiarities of the painting are preconditioned on the one hand by the century-old local traditions and on the other hand – novelties of the Palaelogos art. Dualism of the iconographic traditions is obvious from the program of the apse painting. The setting of the scene «Deisis» in the altar end is the expression of the traditions of the Georgian art. This, in its turn, together with other samples of monumental painting points to the continuity and steadiness of this tradition in the Georgian art of the Palaelogos style. Inclusion of the motif of flowering crosses as well as accentuation of the composition of «Ascension of the Cross» by setting it in the triumphal arch point to the adherence to the local traditions. The multitude of supplicating angels represented in the program of the altar painting is perceived as directly connected to the composition in the conk. The iconographic edition of the scene reveals closeness to the Georgian and Byzantine samples of 13th century. The motif connected with the images of Hetoimasia or the Savior of the supplicating angels is to a certain extent strange to the Georgian wall painting. This motif is usually found in the program of the altar painting and cupola. The depiction of the martyrs in medallions in the painting of the altar apse of Skhalta church is connected to the novelties of the Palaelogos art. As it is well-known, the rows of the medallions in the system of the painting gain wide popularity from 14th century. The iconographic scene of the Skhalta composition of «The Holy Communion» is based on the principle of horizontal frieze-like structure of placing figures of the apostles with certain intervals. The architectural background of the scene depicting in various angles of buildings and with velum above them reveal the peculiarities of the Palaelogos epoch. The motif of decorative curtain presented in the apse painting is confirmed in the system of painting of 14th century.

Depiction of the special iconographic edition of «Ascension of the Lord» and «Pentecost» the central part of the vault testifies that the iconographic program of the Skhalta church painting was based on the scheme of the dome cathedrals. At the same time, the emphasis on the compositions of «Ascension» and ««Pentecost» in the programs of the churches of Skhalta, Achi (2nd half of 13th century) and Tiseli (14th-15th centuries) enable us to notice that such type of painting scheme in 13th, 14th and 15th centuries gradually becomes characteristic to the hall-type churches.

Among numerous compositions of the Skhalta painting a large place is given to the scenes in which the impact of traditional iconographic editions is palpable to a certain extent. These are the following: «Annunciation», «Transfiguration», «Thirty Pieces of Silver for Judas», «Judas' Kiss», «Bearing of the Cross», «Raising of the Cross», «Crucifixion», «Anastasis», «The Last Judgment» though some of them are characterized by the fusion of traditional peculiarities and details and the ones resulting from the novelties of the Palaelogos art.

A number of compositions presented in the Skhalta painting («Nativity», «Presentation», «Baptism», «The Raising of Lazarus », «The Last Supper», «Assumption of the Virgin») are created according to the iconographic versions characteristic of the Palaelogos art. The composition «Nativity» is of peculiar interest. It is presented in a complicated and more developed iconographic version. The composition combines the figures of the Virgin and infant Jesus, the multitude of angels and Joseph, the episode of the journey of the Magi – their arrival and departure, the adoration of the magi, adoration of the Shepherds, miraculous healing of Salome, ablution and escape to Egypt. The iconographic scheme of the Skhalkta painting differs from the laconic and compact versions established in the Georgian painting of 11th-13th centuries. It is obvious that the version represented in Skhalta expresses almost complete version of the widely-spread cycle in the Byzantine art. However, such a developed scene is rarely met even in the Byzantine art while in the samples of the Georgian monumental painting no analogue has been found. Such interest towards the theme of Nativity of Christ and the apocryphal details indicate to the fact that the masters from Skhalta like the masters of the Palaelogos style make emphasis on the rare iconographic versions the roots of which should be sought in the art of the early epochs (4th-7th centuries).

With the development of the cycle of Christ's Nativity is connected the painting also non-traditional for the samples of the Georgian wall painting scenes – «Massacre of Innocents». The iconographic version of the scene of the innocents' massacre, weeping mothers, with the figures of Elizabeth and John hidden in the rocks, and the certain intensity of event reveals closeness to the samples of the Byzantine monumental painting of 14th-15th centuries.

The depiction of the cycle of John the Baptist is likewise rare for the Georgian Medieval painting. Like other monuments of the Palaelogos art (painting of the south-western subsidiary building in Khobi – end of 13th c., Tsalenjikha – end of 14th c.) the Byzantine tradition is clearly traced in the cycle of John the Baptist in the south-western part of the cathedral.

Apart from the above described features, the peculiarity of the iconographic program of the Skhalta painting is preconditioned by the compositions represented in rather rare versions. These are the following: «Christ in the Garden of Gethsemane» and «The Descent into Hell» neither of which have the analogues in the Georgian art. The scene from «The Descent into Hell» is quite original. Unfortunately, no parallels have been found in the studied literature so far. Depiction of these rare compositions in the iconographic program of the Skhalta painting should be considered as the impact of the miniature samples that is in its turn characteristic to the Palaeologos art.

In the structure of the Skhalta painting the cult of the saints took a significant place. Apparently, Skhalta used to keep a certain order of their depiction; namely, Patriarchs were depicted near the composition of the conk, on the eastern basic arch, and then – the Prophets. Among the preserved images of the saints on the walls and the window jambs certain place was given to the cult of the women-saints. The tradition of depicting women-saints still continued in Georgia until later times while in the specimen of the Palaeologos art they were given only certain registers (frescos and icons in Ubisi, Tsalenjikha).

Thus, the iconographic solution of the scenes presented in Skhalta, together with the novelties of the Palaeologos age reveals the stability of the Georgian painting traditions of the previous age (11th-13th centuries). Creatively interpreted original compositions presented with rare iconographic versions of the scene precondition the individual and distinctive character of the Skhalta painting.

The analysis of the theological program of the Skhalta painting testifies the fact that the

painting ensemble created a well-comprehended system. The main idea of the Skhalta frescos is revealed in the inter-substitution of the plots emphasized according to the hierarchical principle as well as the semantic links between them.

There are the compositions in the apse of the altar that determine the main idea and theme of the painting. The «Deisis» depicted in the altar conk together with the traditional idea of salvation and intercession demonstrates as well the idea of the Appearance, Glory and the Second Coming of the Savior. The idea of the Second Coming is strengthened by the group of kneeling angels depicted in the first register of the apse wall painting which, on the one hand, are perceived as the immediate participants of the conk composition while on the other hand as a constituent part of the composition of «The Last Judgment» depicted on the western wall. The saints depicted in the medallions are in harmony with the theme of sacrifice that is dealt with in the apse composition of «The Holy Communion». The scene of the «Ascension of the Cross» in the triumphal arch, the motifs of flowering crosses in the register of the Church Fathers stresses the idea of the Savior's triumph introduced in the apse. Thus, the program of the Skhalta altar together with the Theophanic-eschatological idea clearly depicts the themes of triumph, sacrifice and salvation.

The scenes located in the eastern-western axis in the «Heavenly Zone» of the painting of the temple also serve to the ideological deepening of the themes introduced in the altar. «Annunciation» represents the scene that tells the story of Christ's advent and the announcement of His Messianic mission, expresses the dogma of Incarnation; in relevance to the composition of «Deisis» it is given the meaning of Glory and Salvation. The idea of Christ's advent and demonstration of His divine nature in the «Heavenly Zone» of the vault is specially separated by the composition of «Transfiguration». At the same time, the chants dedicated to the Transfiguration contain direct indications to the Salvation and the Second Coming by which they are in harmony with «Deisis». The interpretation of this phenomenon spread in the epoch of Palaelologos is worth attention. According to the 14th century theologian Gregory Palamas the divine light shining mount Tabor represents non-materialistic energy that can be available if approaching God with clean ideas and converge with Him in reason. The ideas and teachings of Isihasm made an impact on the iconography of the scene of «Transfiguration» which was especially popular in the art of the 2nd half of 14th-15th centuries. Artists were trying to express the light generously flowing from the Savior and giving people His «Divine Mercy». The «Transfiguration» of Skhalta performed in slightly traditional iconographic version can be considered as the expression of Isihasm. The Theophanic idea is revealed in the composition «Ascension of Christ» located in the central part of the vault that together with the composition «Ascension of the Cross» in the triumphal arch serves to highlight the theme of the Savior's triumph. At the same time, the unity of the scenes of «Ascension of Christ», «The Last Judgment» and «Deisis» strengthen the eschatological idea.

Together with the Theophanic-eschatological idea in the compositions of the altar conk and the central axis of the vault the hypostases of Trinity can be found: the theme of glorifying Trinity is emphasized by including it into the composition of «Deisis» of the Trinitarian chanting; the scenes of «Annunciation» and «Transfiguration» depict the idea of incarnation of the Word, Logos, which, together with the scenes of «Ascension of Christ» and «Pentecost » is understood as the full 'image' of the triune Godhead. There is an opinion that the emphasis of the hypostasis of the Trinity becomes characteristic for the system of painting of dome-less hall-type churches in the regions bearing the Byzantine culture of 14th-15th centuries.

The scenes of the Christ's mundane life highlight the dogmas of the Christian faith presented

in the church. For example, the doctrine of Christ's Appearance is expressed in the compositions of «Nativity», «Presentation», and «Baptism». The scenes from the cycle of «Passions» successively depict the meaning of sacrifice and in the readings during the Passion Week. The rare scenes of «Christ in the Garden of Gethsemane», «Thirty Pieces of Silver for Judas» illustrate the theme of matins readings of the Holy Thursday that emphasize Judas' betrayal. The doctrine of Ascension finds expression in the compositions of «Descent into Hell» and «Anastasis».

Apart from these themes other subthemes can also be read from the Skhalta painting. The theme of the Virgin is the leitmotif of the scenes presented in the north-eastern part of the temple («Annunciation», «Assumption» and Patriarch Jacob). It emphasizes the mission of the Virgin's intercession. The scenes of «Nativity», «Massacre of Innocents» and the child John the Baptist develop the theme of Savior's Incarnation and the Forerunner's intercession.

It can be concluded from the above stated that the choice of the scenes in the Skhalta painting was based on the principle of concentration of different themes into certain parts of the church. The ideas of salvation, Appearance and the Second Coming, the doctrines of Sacrifice, Ascension and Triumph, the themes of the intercession of the Virgin and John the Baptist all precondition the diversity and polyphonic sounding of the theological program of the Skhalta painting. At the same time, the painting of Skhalta church clearly depicts the priority of the Theophnic-eschatological idea as well as the idea of Salvation which might be the expression of the dominant public opinions existing at that time. By emphasizing the eschatological idea the Skhalta painting hands down to us not only the general mood of the samples of the Georgian painting of 14th-15th centuries but also the views and opinions of Abuserisdze Tbeli – the public figure of 13th century, the spiritual son of this part of Georgia.

Despite the partial and fragmentary preservation, the pictorial décor of each part and wall of Skhalta church gives the impression on the compositional solution of the painting on the whole.

In the general compositional solution of the Skhalta painting the characteristic features of the Georgian wall painting of 14th-15th centuries can evidently be seen: the loss of artistic integrity and monumental painting, contrasts of register scales, «carpet» distribution of the scenes. At the same time, together with the features of new style slightly but still – the century-old traditions of the Georgian painting are revealed in the monumental style and tectonics. Though both of these characteristic features of the artistic style - tectonics and monumentality – according to the epoch requirements are characterized by certain contradiction as we can observe the preservation as well as decay and break-up of these traditions. The characteristic to the Skhalta painting monumentality means monumentality of not the whole ensemble but only of certain parts, namely the monumentality of the scenes depicted in the upper registers. This increases their significance in relation to the other parts. The visual enlargement of the space at the expense of the scales contrast and the same method of strengthening monumentality of some scenes are found in the monuments of the Palaeologos epoch (Bedia, Martvili, Likhne, Tsalenjikha, etc.).

Peculiarities of the art of 14th-15th centuries are revealed in the nature of arranging the scenes by the presentation of actions in parallel plans. Stressing the space and depth are reached by arranging the personages and the architectural-landscape forms.

In the Skhalta painting the principle of light-shadow treatment of mountainous forms is based on the methods popular in the Palaeologos art. The yellowish-gold areas are framed with reddish-brownish contours. The same brownish and light-green colors are spread on the main

tone of mountains in accordance with the direction of contour and mountain forms. Such treatment gives volume to the form that is even more strengthened by putting various whitish strokes on the mountain tops.

The architectural background is a very significant and effective element of the composition. The architectural repertory is typical of the Palaeologos epoch. It is noteworthy that the architectural forms depicted in the Skhalta painting are not characterized by fantastic constructions overloaded with diversity of details and having a complex special configuration. To a certain extent quiet and orderly solution of the Skhalta architectural background reveals closeness to the frescos from Tsalenjikha. Apparently, it can be explained by the passion for artistic images of the previous centuries and reminiscences.

Together with the appearance of spatial moments in the Skhalta painting the tendency towards the special limitations characteristic of the monuments of 14th-15th centuries can be observed. The means of spatial limitation in the Skhalta painting is the mountains and hills. Less interest towards the illusory forms can be noticed also in the nature of depicting veils. Here the airy as well as more flat forms are met.

The discussions on the coloring of the Skhalta painting are somewhat complicated as the painting layer is greatly damaged from leakage and fire. The main chromatic accents of the Skhalta coloring, active black-blue or intensive blue, combination of yellowish-gold, red, dark red, green tones and light colors (pinkish-lilac, bluish-grey, yellowish-gold and violet) testify that Skhalta coloring was distinguished with light and relatively cold perception. These peculiarities of the coloring of the Skhalta painting connect it to the samples of late 14th – 1st half of 15th centuries (Tsalenjikha, Vamekh Dadiani's burial vault in Khobi, Nabakhtevi).

The figures depicted on the Skhalta frescos, like the samples of the Palaeologos art, are distinguished with small size. They are characterized by oblong proportions; small heads, delicate, tender limbs, diversity of poses, free movements, they seem weightless. Sharpness of expressing movement and emphasized dynamics and expression are unusual for the Skhalta painting that is the characteristic feature of the monuments of the 1st half of 14th century (Likhne, Ubisi frescos and icons, Sori, etc.).

The faces of the figures in the compositions of the Christological cycle on the vault, compared to the ones depicted in the composition of «The Last Judgment», are distinguished by more emotional expression. In Skhalta we meet smiling, dreaming or more serious faces the expression of which get enlivened by a slightly noticeable smile or the sensation of beatitude. Apart from mysterious smiles, the faces of the saints have the same look directed towards either a concrete main figure or an event that, together with its characteristic spirituality renders them human nature and makes them more «mundane». A certain type of an artistic image characteristic to the Byzantine culture of the turn of 14th-15th centuries that was based not on strict asceticism and negation of all the earthly values but on the belief of spiritual purification of these «human values» and «Transfiguration» which, in its turn, is connected with the expression of the Isihasm in art.

The manner of painting faces on the Skhalta frescos is based on the principle of gradual lightening of compact chromatic layers and provides volumetric solution of form. Elaboratio of images in Skhalta is based on the «pictorial» manner of the Palaeologos style. In Skhalta the classical depiction of faces is combined with the «graphic» elaboration of details. However, here are no images performed with very dry and graphic style. The modeling of garments on the Skhalta frescos is also based on pictorial methods. The principle of various degrees of illumination and elaboration of the main color of garment with additional tones preconditions the achievement of illusion of form dimensions. The picture of folds almost always conforms to the structure of the form of a figure and is characterized by emphasizing illusory moments. In Skhalta the combinations of «pictorial» and relatively «graphic» methods of garment design though «linear» tendencies, compared to the painting of Nabakhtevi (first third of 15th century) is revealed more moderately.

Thus, the analysis of the artistic style of the Skhalta painting shows that the Skhalta frescos belong to the samples of the Palaeologos art. The general compositional structure of painting, the nature of color and picture, design and elaboration of faces and garment and the solution of mountain-architectural backgrounds reveal the features of Byzantine and Georgian painting of 14th-15th centuries. At the same time, the number of peculiarities, namely: color characteristics, contrast of background and expression, relatively cold chromatic scale, «linear» origins revealed in the design of faces and garment, the tendencies if restricting space and somewhat calming the background, character or ornament, restraint manner of depicting emotions of the figures connects Skhalta painting with the monuments of late 14th and early 15th century (Tsalenjikha, Vamekh Dadiani's burial vault in Khobi, Nabakhtevi).

The study of the manner of painting of the masters testifies that Skhalta church was simultaneously painted by no less than four artists. Apparently, the work was distributed among the artists according to the registers. The main artist was working in the altar conk and the «Heavenly Zone». The second artist was working in the lower registers of the vault. He obviously had his pupils. And two more masters were working on the western wall. Despite the characteristic individual styles of each artist it is clear that the masters of Skhalta created undoubtedly interesting common painting ensemble that together with the traditions of Georgia monumental painting reveal the features of the artistic style of 14th-15th centuries. It is also clear that the ideological solution of the Skhalta ensemble is based on the plan and message of the main artist. Each of them was well aware of the novelties and artistic methods of the Palaeologos style. It is also possible that they were to a certain degree connected with the cultural centers of the Byzantine world, e.g. with Trabzon, Mistra that might be partially proved by the including such scenes into the iconographic program as «Nativity», ««Massacre of Innocents» and «The Last Supper».

The absolute majority of the inscriptions presented in Skhalta are performed in Georgian script called Asomtavruli though Greek inscriptions can also be found on certain compositions. The forms (shapes) explaining the scenes are the traditional ones but at the same time there are images that directly reveal the essence of a scene. In depicting Apostles' names diminutive-familiar forms are used that might be explained by the tendency to approximate clerical and secular worlds as well as by penetration of popular-carnival elements into the theological speech and clerical literature.

The question of church wardens of the Skhalta painting is dealt with against the historical background of Adjara in 14th-15th centuries. According to the scant information the wardens of Skhalta like the constructors of the church were the representatives of the family of the Abuserisdze. Rightfulness of this hypothesis is confirmed by the theological solution of painting in which not only the spirit of the time but the trace of Abuserisdze Tbeli's heritage and world outlook can be felt.

The Skhalta painting is undoubtedly an interesting sample of hall-type church painting of the turn of 14th-15th centuries. It considerably broadens our knowledge about the development of the Georgian art of the Palaeologos style.

გამოყენებული ლიტერატურა

Библиография • Bibliography

1. აბუსერისძე ტბელი, თხზულებანი, ნ. გოგუაძის, მ. ქავთარიას, რ. ჩაგანავას რედაქციით, ბათუმი, 1998.
2. ალადაშვილი ნ., ჯვრის ამაღლების თემა ქართულ ხელოვნებაში, „ძეგლის მეგობარი“, 17, თბ., 1969, გვ. 7-12.
3. ალექსიძე ნ., ხონის წმ. გიორგის ეკლესიის მოხატულობა, საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის „მაცნე“, 2, თბ.,1989, გვ. 150-163.
4. ალექსიძე ნ.,ოთხთა ეკლესიის მოხატულობის თეოლოგიური საფუძვლები, „ლიტერატურა და ხელოვნება“, 4, თბ.,1991, გვ. 103-123.
5. ალიბეგაშვილი გ., ვარძიის მოხატულობანი,“ხელოვნება“, 4, თბ., 1990, გვ. 51-57.
6. ამირანაშვილი შ., ქართული ხელოვნების ისტორია, თბილისი, 1971.
7. ამირანაშვილი შ., უბისის ფრესკები, თბილისი, 1987.
8. ასური ეფრემ, სიტყვა უფლის მოსვლისათვის სოფლის აღსასრულისა და ანტიქრისტეს გამოჩენისათვის, „სიტყვა მართლისა სარწმუნოებისა“, III, თბ., 1991, გვ.76-84.
9. ახვლედიანი ხ., ხიხანის ციხისა და ეკლესიის ისტორიისათვის, ქართული მატერიალური კულტურის ძეგლები აჭარაში, ბათუმი, 1955, გვ. 29-84.
10. ბაქრაძე დ., არქეოლოგიური მოგზაურობა გურიასა და აჭარაში, ბათუმი, 1988.
11. ბერაძე თ., რეცენზია ნაშრომზე „ს. კარპოვი, ტრაპეზუნტის იმპერია და დასავლეთევროპული სახელმწიფოები XIII-XIV სს.“,საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის „მაცნე“, ისტორიის, არქეოლოგიის, ეთნოგრაფიისა და ხელოვნების ისტორიის სერია, 2, თბ., 1984, გვ. 171-173.
12. ბერიძე ვ., სავანე, „Ars Gerogica», I, თბილისი, 1942.
13. ბერიძე ვ., სამცხის ხუროთმოძღვრება, თბილისი, 1955.
14. ბერიძე ვ.,მეფისაშვილი რ.,რჩეულიშვილი ლ.,შმერლინგი რ., თბილისის მეტეხის ტაძარი, თბილისი, 1965.
15. ბერძენიშვილი ნ., გზები რუსთაველის ეპოქის საქართველოში, თბილისი, 1966.
16. ბულია მ., დავით გარეჯის უდაბნოს მონასტრის ხარების ეკლესიის მოხატულობა, „სადისერტაციო მაცნე“ ხელოვნებათმცოდნეობის მეცნიერებათა კანდიდატის ხარისხის მოსაპოვებლად, თბილისი, 1993.
17. ბურჭულაძე ნ., ქართული ხატების საგანძურიდან, „საბჭოთა ხელოვნება“, თბილისი, №6, 1989, გვ. 44-54.
18. ბურჭულაძე ნ., ბაბლაკ ლაშხისშვილის

ხატები და მათი კავშირი უბისის ტაძრის მოხატულობასთან,„სადისერტაციო მაცნე“ ხელოვნებათმცოდნეობის მეცნიერებათა კანდიდატის სამეცნიერო ხარისხის მოსაპოვებლად, თბ., 1994.

19. ბურჭულაძე ნ., წმ. მარინას ხატი საქართველოს ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმიდან, „ძეგლის მეგობარი“, თბილისი, 1996, გვ. 16–22.
20. გაბაშვილი ც., პორტალები ქართულ არქიტექტურაში, თბილისი, 1955.
21. გაგოშიძე გ.,XIII საუკუნის დარბაზული ეკლესია ქვემო ქართლიდან, საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის „მაცნე“, ისტორიის არქეოლოგიის ეთნოგრაფიის და ხელოვნების ისტორიის სერია, 4, თბილისი, 1984, გვ. 116–136.
22. გაფრინდაშვილი გ., 1089 წლის წარწერა მიწისძვრის შესახებ გარეჯის წამებული უდაბნოს ხარიტონის ქუაბიდან, საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის მაცნე, 2,თბილისი, 1976, გვ.177–186.
23. გაფრინდაშვილი გ., ვარძია, ლენინგრადი, 1975.
24. გომელაური ი., ყორანთა — შუა საუკუნეების ხუროთმოძღვრული ძეგლი, საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის „მაცნე“, ისტორიის არქეოლოგიის ეთნოგრაფიის და ხელოვნების ისტორიის სერია, 3, თბილისი, 1966, გვ. 260–280.
25. გომელაური ი., ხუროთმოძღვრული ძეგლი სოფელ აბელიაში, საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის „მაცნე“, ისტორიის, არქეოლოგიის ეთნოგრაფიის და ხელოვნების ისტორიის სერია, 1, თბილისი,1968, გვ. 255–276.
26. გომელაური ი., ერთაწმინდა, თბილისი, 1976.
27. გომელაური ი., მღვიმევი, თბილისი, 1982.
28. დიდებულიძე მ., ზენობანის მაცხოვრის ეკლესიის მოხატულობა, საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის „მაცნე“, 1, თბ., 1990, გვ. 160–175.
29. დევდარიანი ფ., გელათის ღვთისმშობლის ტაძრის XVII საუკუნის მოხატულობა (მაცხოვრის ვნებათა ციკლი), ივ. ჯავახიშვილის სახ. თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ხელოვნების ისტორიისა და თეორიის კათედრის სამეცნიერო შრომების კრებული,2, თბ., 2001,გვ. 59–73.
30. ვირსალაძე თ., ატენის სიონის მოხატულობა, თბილისი,1984.
31. ზაქარაია პ., ქართული ცენტრალურგუმბათოვანი არქიტექტურა, ტ. I, II, III,თბილისი, 1975, 1987, 1981.
32. თაყაიშვილი ე., ქართლის ცხოვრება, მარიამ დედოფლის ვარიანტი, „ქართლის ცხოვრება“, II, თბილისი, 1959.
33. ინაიშვილი ნ., ჭიჭილეიშვილი მ., სხალთის ფრესკების რესტავრაცია, ბათუმის სახელმწიფო უნივერსიტეტის საისტორიო „მაცნე“, №7, ბათუმი, 1998, გვ. 35–40.
34. კეკელიძე კ., ესქატოლოგიური მოტივები ძველ ქართულ მწერლობასა და ცხოვრებაში, ეტიუდები ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორიიდან,IV, თბილისი, 1957, გვ. 105–109.
35. კეკელიძე კ., ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორია, I, თბილისი, 1980.
36. კლდიაშვილი ა., ვარძიის ანანაურის ეკლესიის მოხატულობანი, „სადისერტაციო მაცნე“ ხელოვნებათმცოდნეობის მეცნიერებათა კანდიდატის სამეცნიერო ხარისხის მოსაპოვებლად,თბილისი, 1994.
37. კლდიაშვილი ა., ვარძიის ანანაურის მოხატულობანი, დისერტაცია ხელოვნებათმცოდნეობის მეცნიერებათა კანდიდატის სამეცნიერო ხარისხის მოსაპოვებლად (ხელნაწერი), თბილისი, 1994.
38. ლიფშიცი ლ., უბისის წმ. გიორგის ეკლესიის მოხატულობის სისტემის ზოგი თავისებურება, ქართული ხელოვნებისადმი მიძღვნილი მეექვსე საერთაშორისო სიმპოზიუმი (მოხსენებათა თეზისები), თბილისი,1989,გვ. 204–207.
39. ლორთქიფანიძე ი., ნაბახტევის მხატვრობა, თბილისი, 1973.
40. ლორთქიფანიძე ი., პალეოლოგოსთა ხელოვნება და ქართული მონუმენტური ფერწერა,“ხელოვნება“, № 5, თბილისი, 1990, გვ. 80–89.
41. ლორთქიფანიძე ი., წალენჯიხის მოხატულობა (მხატვარი კირ მანუილ ევგენიკოსი და მისი ადგილი ქართულ მონუმენტურ ფერწერაში), „სადისერტაციო მაცნე“ ხელოვნებათმცოდნეობის მეცნიერებათა დოქტორის ხარისხის მოსაპოვებლად, თბ., 1993.
42. მამულაძე შ., აჭარისწყლის ხეობის შუასაუკუნეების არქეოლოგიური ძეგლები, ბათუმი, 1993.
43. მამაიაშვილი ი., გელათის ღვთისმშობლის შობის ტაძრის საკურთხევლის აფსიდის მოხატულობა, ივ. ჯავახიშვილის სახ. თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ხელოვნების ისტორიისა და თეორიის კათედრის შრომები, 2 თბ., 2001, გვ. 105–117.
44. მამაიაშვილი ი., პოსტბიზანტიური მხატვრობის სტილური ტენდენციები გელათის მთავარი ტაძრის XV საუკუნის მეორე ნახევრის მოხატულობაში, ივ. ჯავახიშვილის სახ. თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ხელოვნების ისტორიისა და თეორიის კათედრის სამეცნიერო შრომების კრებული, 4, თბ., 2002, გვ. 69–79.
45. მარხვანი „ტრიოდიონი“ ანუ რომელ არს სამ–საგალობელი, ტფილისი, 1901.
46. მაჭავარიანი ე., ქართული ხელნაწერები, თბილისი,1970.
47. მეფისაშვილი რ.,სხალთისხუროთმოძღვრული ძეგლი, ქართული მატერიალური კულტურის ძეგლები აჭარაში, ბათუმი, 1955, გვ. 85–105.
48. მეტრეველი ე., მასალები იერუსალიმის ქართული კოლონიის ისტორიისათვის (XI–XVII სს.), თბილისი, 1962.
49. მეფისაშვილი რ., ვირსალაძე, თ., გელათი(ალბომი), თბილისი, 1982.
50. მუსხელიშვილი ლ., აბუსერისძე ტბელი, ბოლოკ ბასილის მშენებლობა შუარტყალში (აბუსერისძეთა საგვარეულო მატიანე), თბ., 1941.
51. ოქროპირიძე ა., წითელი ფერის სიმბოლური გააზრების ერთი ასპექტი შუა საუკუნეების ქართულ მხატვრობაში (XI–XIII სს.), საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის „მაცნე“, 3, თბილისი, 1989, გვ. 156–166.
52. ოქროპირიძე ა., ბოჭორმის წმ. გიორგის ეკლესიის მოხატულობა, დისერტაცია ხელოვნებათმცოდნეობის სამეცნიერო ხარისხის მოსაპოვებლად (ხელნაწერი), თბილისი, 1997.
53. პალამა გრ., აღსარება მართლმადიდებლური სარწმუნოებისა, „სიტყვა მართლისა სარწმუნოებისა“, II, თბ., 1991, გვ. 270–275.

54. პალამასი გრიგოლ, 34-ე ჰომილია უფლისა და ღმრთისა და მაცხოვარისა ჩვენის იესო ქრისტეს წმინდა ფერისცვალებაზედ, „ბიზანტიური მწერლობის ქრესტომათია“ (XIII ს. – XV ს. ნახევარი), თბ., 1996, გვ. 61-71.
55. პალამასი გრიგოლ, 37-ე ჰომილია ღმრთისმშობლის მიძინებაზედ, „ბიზანტიური მწერლობის ქრესტომატია“, IV, თბ., 1996, გვ. 71-82.
56. ჟორდანია თ., ქრონიკები, II,1897.
57. საქართველოს ისტორიისა და კულტურის ძეგლთა აღწერილობა, თბილისი, 1990.
58. საყვარელიძე თ.,XIV-XIX საუკუნეების ქართული ოქრომჭედლობა, თბილისი, 1987.
59. საყვარელიძე თ., ქართული ჭედური ხატები, თბილისი,1997.
60. საყვარელიძე თ., ალიბეგაშვილი გ., ქართული ჭედური და ფერწერული ხატები, თბილისი, 1980.
61. სახოკია თ., მოგზაურობანი, ბათუმი, 1985.
62. სიმონიშვილი ნ., ქრისტეს სასწაულთა სცენები ყინწვისის ღვთისმშობლის ეკლესიის მოხატულობაში, „ხელოვნება“, 8, თბ., 1980, გვ. 109-118.
63. სიმონიშვილი ნ., ყინწვისის ღვთისმშობლის ეკლესიის მოხატულობა, „სადისერტაციო მაცნე“, ხელოვნებათმცოდნეობის მეცნიერებათა კანდიდატის სამეცნიერო ხარისხის მოსაპოვებლად, თბ., 1994.
64. სინური მრავალთავი 864 წლისა, აკაკი შანიძის რედაქციით, თბ., 1959.
65. სიხარულიძე ი., აჭარის მატერიალური კულტურის ძეგლები,ბათუმი, 1962.
66. სიხარულიძე ი., ცხოვრება ქვითხუროისა ბასილისა, ბათუმი, 1981.
67. სიტყვა მართლისა სარწმუნოებისა, I, თბ., 1990.
68. სოხაშვილი გ., სამთავისი, თბილისი, 1973.
69. სხირტლაძე ზ., სინას მთის საწელიწდო ხატის შედგენილობისათვის, ივ. ჯავახიშვილის სახ. თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ხელოვნების ისტორიისა და თეორიის კათედრის სამეცნიერო შრომების კრებული, თბ., 2000, გვ. 214-221.
70. უძველესი იადგარი, ელ. მეტრეველის, ც. ჭანკიევის, ლ. ხევსურიანის გამოცემა, თბილისი, 1980.
71. ფირალიშვილი ო., ბობნევის მოხატულობა, თბილისი, 1952.
72. ფირალიშვილი ო., ყინწვისის მოხატულობა, თბილისი, 1979.
73. ფონდის „ღია საზოგადოება – საქართველო“ ეროვნული კულტურული მემკვიდრეობის პროგრამის საანგარიშო კრებული, თბ., 1997.
74. ფონდის „ღია საზოგადოება – საქართველო“ ეროვნულ კლტურული მემკვიდრეობის პროგრამა, საანგარიშო კრებული, თბ., 1998.
75. ქართლის ცხოვრება (ანასეული), თბილისი,1942.
76. ქართული საბჭოთა ენციკლოპედია, ტ. I, 1975.
77. ქართულ ხელნაწერთა აღწერილობა, ყოფილი საეკლესიო მუზეუმის (A) კოლექციისა, ტ. I, თბილისი.
78. ქურციკიძე ც., ნიკოდიმოსის აპოკრიფული წიგნის ქართული ვერსია, თბილისი, 1985.
79. ყაზბეგი გ., სამი თვე თურქეთის საქართველოში, ბათუმი, 1995.
80. ყაუხჩიშვილი თ., ბერძნული წარწერების კორპუსი,I, თბ., 1999.
81. ყენია მ., ლაღამის მაცხოვრის ეკლესიის უძველესი მხატვრობა, საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის „მაცნე“, 1, თბ., 1986, გვ. 146-164.
82. ყენია მ., ლაღამის ქვედა ეკლესიის მოხატულობანი, დისერტაცია ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატის სამეცნიერო ხარისხის მოსაპოვებლად (ხელნაწერი),თბილისი, 1997.
83. ყენია მ., „ესქატოლოგიური მოტივების შესახებ“ XIV საუკუნის საქართველოს სულიერ ცხოვრებაში,“ლიტერატურა და ხელოვნება“, 2, თბ., 1990,125-166.
84. შმერლინგი რ., ქართულ ხელნაწერთა მორთულობის ნიმუშები, ტფილისი, 1940.
85. შარაშიძე ქრ., სამხრეთ-დასავლეთ საქართველოს ისტორიის მასალები (XIII-XV სს.), თბილისი, 1982.
86. ჩიხლაძე ნ., გელათის წმ. გიორგის ეკლესიის საკურთხევლის მოხატულობის იკონოგრაფიული პროგრამა და კომპოზიციური გადაწყვეტა, საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის „მაცნე“ (ისტორიის,არქეოლოგიის, ეთნოგრაფიისა და ხელოვნების ისტორიის სერია),4, თბ., 1987, გვ. 122-137.
87. ჩიხლაძე ნ., მხატვრულ-სტილისტიკური ტენდენციები გვიანფეოდალური პერიოდის კედლის მხატვრობაში (გელათის წმ. გორგის ეკლესიის XVI ს-ის მოხატულობის მაგალითზე), სადისერტაციო მაცნე, თბ., 1993.
88. ჩიხლაძე ნ., მარტვილის ტაძრის მოხატულობათა ფენები, შ. ამირანაშვილის სახ. ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმის ნარკვევები,II, თბ., 1996,გვ. 94-103.
89. ცინცაძე ვ., ზემო კრიხის ხუროთმოძღვრული ძეგლი, „Ars Georgica», 6, თბილისი, 1963, გვ. 57-105.
90. ჭეიშვილი გ., სხალთის ფრესკების განმენდა-კონსერვაცია, „არტანუჯი“, 8-9, თბ., 1999,გვ. 83-85.
91. ჭეიშვილი გ., 1997-1998 ჩატარებული სამუშაოების ანგარიში (ხელნაწერი), თბილისი, 1998.
92. ჭეიშვილი გ., 1999-2000 წწ. ჩატარებული სარესტავრაციო სამუშაოების ანგარიში (ხელნაწერი), თბილისი, 2000.
93. ჭილ-ეტრატის იადგარი, თბილისი, 1977.
94. ჭიჭინაძე ზ., მუსულმან ქართველობა და მათი სოფლები საქართველოში, ტფილისი, 1913.
95. ჭიჭინაძე ი., სხალთის ეკლესიის მოხატულობა, ჭოროხი, 6, ბათუმი, 1986.
96. ჭიჭინაძე ი., სხალთის ეკლესიის ფრესკები,“ძეგლის მეგობარი“, 2, თბილისი, 1987.
97. ჭიჭინაძე ი., სორის მოხატულობა, თბილისი, 1985.
98. ჭიჭინაძე ი., მოქვის ოთხთავის მინიატურების მხატვრული თავისებურებანი, „თბილისის უნივერსიტეტის შრომები“, № 326, თბ., 1998.
99. ჭიჭინაძე ი., მოქვის მინიატურების ადგილი პალეოლოგოსთა ხანის ხელოვნების განვითარებაში,თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ხელოვნების ისტორიისა და თეორიის კათედრის სამეცნიერო შრომების კრებული, 3, თბ., 2002.
100. ჭიჭინაძე ი., მოქვის ოთხთავის გაფორმების მხატვრული პრინციპები, თბ., 2004.
101. ჭიჭილეიშვილი მ., სხალთის ეკლესიის

მოხატულობის იკონოგრაფიული პროგრამა, თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ხელოვნების ისტორიისა და თეორიის კათედრის სამეცნიერო სესიის თეზისები, თბ., 1995.
102. ჭიჭილეიშვილი მ., სხალთის ეკლესიის ხუროთმოძღვრება, ბათუმის არქეოლოგიური მუზეუმის შრომები, 1, ბათუმი, 2000, გვ. 35–40.
103. ხალვაში რ., ტბელ აბუსერისძის „წმინდა გიორგის სასწაულთა“ სახისმეტყველებისათვის, „ჯვარი ვაზისა“, 1, თბ., 1998.
104. ხალვაში რ., ტბელ აბუსერისძის სახისმეტყველება, ბათუმი, 1998.
105. ხუსკივაძე ი., გვიანი შუასაუკუნეების ქართული მონუმენტური მხატვრობის ერთი ასპექტი,“საბჭოთა ხელოვნება“, 11, თბ., 1982, გვ. 109–123.
106. ხუსკივაძე ლ., შუა საუკუნეების ტიხრული მინანქარი, თბ.,1984.
107. ხუციშვილი გ., საფარის კედლის მოხატულობა,თბილისი, 1988.
108. ჯავახიშვილი ივ., ქართველი ერის ისტორია, IV,თბილისი, 1967.
109. Айналов Д., Эллинистические основы византиского искусства, Записки императорского русского археологического общества, т. XII , СПб.,1901.
110. Айналов Д., Византиская живопись XIV столетия, Записки классического отделения Русского археологического общества, т. IX, Петроград, 1917.
111. Акентьев К., Мозаики галерей Константинопольской Софий, «Византиский Временник,» 45, М. ,1984, с. 155-161.
112. Алпатов М., Всеобщая история искусств, т. 3, Москва, 1955.
113. Алпатов М., Фрески церкви Успения на Волотовом поле, Москва, 1977.
114. Алпатов М, Сокровища русского искусства, Ленинград, 1971.
115. Амиранашвили Ш. Я., История грузинской монументальной живописи, I, Тбилиси, 1957.
116. Аладашвили Н. А., Композиции алтарной конхи в церквах Сванетии, IV международный симпозиум по грузинскому искусству, Тб., 1983.
117. Аладашвили Н. А.,. Алибегашвили Г. В, Вольская А. И., Живописная школа Сванети, Тбилиси, 1983.
118. Алибегашвили Г.В., Художественный принцип иллюстрирования грузинской рукописной книги XI - начала XIII века, Тбилиси, 1973.
119. Балабаев Н. В., Ландшафтные мотивы в палеологовской живописи (типология, истоки, эволюция), XVIII международный конгрес византинистов (резюме, сообщения), Москва, 1991, с. 97-98.
120. Вачнадзе М., Кахетинская школа живописи XVI века и её связь с Афонской живописью, IV Международный симпозиум по грузинскому искусству, Тб., 1983.
121. Вздорнов Г., Волотово. Фрески церкви Успения на Волотовом поле близ Новгорода, Москва, 1989.
122. Вирсаладзе Т.Б., Фресковая роспись в церкви Архангелов села Земо-Крихи, «Ars Georgica ,» 6, Тбилиси, 1963, с. 107-166.
123. Вирсаладзе Т.Б., К вопросу о датировке первоначальной росписи придела главного храма монастыря Удабно в Давид-Гаредже, „მაცნე“, საზოგადოებრივ მეცნიერებათა განყოფილებისა, 66, თბ., 1968, გვ. 223–239.
124. Вирсаладзе Т.Б., Фресковая роспись художника Микаела Маглакели в Мацхвариши, «Ars Georgica,» 4, Тбилиси, 1955, с. 169-233.
125. Вирсаладзе Т.Б. , Фрагменты фресковой росписи главного Гелатского храма.- «Ars Georgica,» 5, Тбилиси: Мецниереба, 1955, с.163-204 .
126. Вирсаладзе Т. Б., Основные этапы развития грузинской монументальной живописи, II международный стмпозиум по грузинскому искусству, Тб., 1977.
127. Вирсаладзе Т.Б., Некоторые вопросы общей композиции росписи Атенского Сиона, «Средневековое искусство,Русь, Грузия,» Москва, 1978, с. 83-91.
128. Вольская А И.., Росписи средневековых трапезных Грузии, Тбилиси, 1974.
129. Вольская А И., Ранние росписи Гареджи, IV международный симпозиум по грузинскому искусству, Тб., 1983.
130. Гордеев Д. П., Отчет о поездке в Ахалцихский уезд в 1917г., КИАИ, П., 1923.
131. Демина Н., Фрески Андрея Рублева во Владимире,» Декоративное искусство,»8, М., 1960.
132. Дюфрен С., Свеча в сцене Сретения в грузинском искусстве, IV международный симпозиум по грузинскому искусству, Тб., 1983 .
133. Евсеева Л. М., Роспись XIV века в соборе монастыря Зарзма, II международный симпозиум по грузинскому искусству, Тб., 1977.
134. Евсеева Л.,М., Греко-Грузинская рукопись № 3 собрании Гос. Публичной Библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина, «Древнерусское искусство. Рукописная книга,» 3, М., 1983.
135. Закарая П., Зодчество Тао-Кларджети, Тбилиси, 1992.
136. Иосебидзе Дж., Роспись Ачи, Тбилиси, 1989.
137. Измайлова А., Армянская миниатюра XI века, Москва, 1979.
138. Карпов С., Трапезунтская империя и Афон, «Византиский Временник,» № 45, М., 1984, с. 96-101.
139. Кондаков Н., Иконография Богоматери, II, СПб., 1890.
140. Лазарев В. Н., История византиской живописи, II, Москва, 1948.
141. Лазарев В. Н., Этюды о Феофане Греке, «Византиский Временник,»VIII,1956, с.143-165.
142. Лазарев В. Н., Мозайки Софии Киевской, Москва, 1960.
143. Лазарев В. Н., Михайловские Мозайки, Москва, 1966.
144. Лазарев В. Н., Василевские врата 1336 года,» Русская средневековая живопись,» Москва, 1970, с.179-215 .
145. Лазарев В. Н, Ковалевская роспись и проблема южнославянских связей в русской живописи XIV века, «Русская средневековая живопись,» Москва, 1970, с 234-278.
146. Лазарев В. Н., Снетогорские росписи, «Русская средневековая живопись,« Москва, 1970.
147. Лазарев В.Н., О методе сотрудничества византийских и русских мастеров, «Русская средневековая живопись,» М., 1970.
148. Лазарев В. Н., Росписи Сковородского

монастыря в Новгороде, «Русская средневековая живопись,» Москва, 1970, с. 216-233;
149. Лазарев В. Н., Фрески Кастельсеприо,»Византийская живопись,» Москва, 1971.
150. Лазарев В. Н., Византийская живопись, Москва, 1971.
151. Лазарев В. Н.,Фрески Софии Киевской, «Визнтийское и дроевнерусское искусство,» Москва, 1978, с. 65-115.
152. Лазарев В. Н., История византийской живописи Москва, 1986.
153. Лихачева В. Д., Искусство Византии IV-XV веков , Ленинград, 1986.
154. Лихачева В. Д., Роль византииской рукописи XI века, как образца для болгарского так называемого Лондонского Евангелия Ивана Александра XIV века. «Византийский Временник,» 46, М, 1986, с. 174- 185.
155. Лифшиц Л. И., Монументальная живопись Новгорода XIV-XV веков, Москва, 1987.
156. Лордкипанидзе И.Г.,Роспись придела Вамека Дадиани в Хоби.-«Средневековое искусство, Русь, Грузия,» Москва, 1978, с. 131-144.
157. Лордкипанидзе И.Г., О некоторых художественных особенностях росписи в Убиси, IV международный симпозиум по грузинскому искусству, Тб., 1983.
158. Лордкипанидзе И. Г., Роспись в Цаленджиха,Тбилиси, 1992.
159. Мамаиашвили И., Роспись Табакини, Тбилиси, 1991.
160. Меписашвили Р., Архитектурный ансамбль Гелати, Тбилиси, 1966.
161. Орлова М. А., Наружные росписи средневековых памятников архитектуры, Москва, 1990.
162. Протоиерей Серафим Слободский, Законъ Божий, США, 1987.
163. Панайотова Д., Болгарская монументальная живопись XIV столетия, София, 1966.
164. Покровский Н., Миниатюры Евангелия Гелатского монастыря XII века,«Записки отделения русской и славянской археологии императорского русского археологического общества,» IV, СПб, 1887.
165. Покровский Н., Страшный суд в памятниках византийского и русского искусства, «Труды VI археологического съезда в Одессе 1884 г.,» т. 3 , Одесса, 1887.
166. Покровский Н., Очерки памятников христианской иконографии и искусства, СПб. 1910.
167. Покровский Н., Евангелие в памятниках иконографии преимушественно византиских и русских, Труды восьмого археологического съезда в Москве в 1890 г., М., 1892.
168. Попова О., Аскеза и Преображение, Милан, 1996.
169. Привалова Е., Павниси, Тбилиси, 1977.
170. Привалова Е., Роспись церкви Георгия Калаубанского близ Мцхета, «Ars geoegica», 8-А, Тбилиси, 1979, с. 137-158.
171. Привалова Е., Роспись Тимотесубани, Тбилиси, 1980.
172. Привалова Е., Роспись церкви «Вознесения- Амаглеба» в Озаани, «Ars Georgica,» 9, Тбилиси, 1987, с 121-152.
173. Привалова Е., Некоторые особенности грузинских росписей рубежа XII-XIII веков, Ars Georgica, 10, Тбилиси, 1991, с. 143-164.
174. Радойчич С., Фрески Каленича, сб., «Андрей Рублев и его эпоха,» М.,1971,с. 250-261.
175. Розанова Н., Альбом «Ростово-Суздальская живопись XII-XV веков» , Москва,1970.
176. Северов Н., Памятники грузинского зодчества, Москва, 1947.
177. Смирнова Е., Живопись Великого Новгорода, сер. XIII - нач. XV века, Центры художественной культуры средневековй Руси, Москва, 1976.
178. Тьерри Н., Роспись церкви св. Георгия Тиграна Хоненца в Ани (1215 г.), II международный симпозиум по грузинскому искусству, Тб., 1977.
179. Уварова П., Аджария, Материалы по Археологии Кавказа, IV,СПб., 1894 .
180. Хускивадзе Л., грузинские Эмали, Тбилиси, 1981.
181. Чичинадзе И., Роспись Сорской церкви, автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения, Тб., 1975.
182. Чичинадзе И., Палеологовское искусство и грузинская монументальная живопись (конец XIII и первая половина XIV века), «Византиноведческие этюды,» Тбилиси, 1991.
183. Чубинашили Г. Н., Грузинское чеканное искусство, Тбилиси, 1959.
184. Чубинашвили Г. Н., Пещерные монастыри Давид-Гареджи, Тбилиси, 1948.
185. Шевякова Т., Монументальная живопись раннего средневековья Грузии, Тбилиси, 1983.
186. Шервашидзе Л.А., Стенная роспись Лыхненского Храма, II международный симпозиум по грузинскому искусству, Тб., 1977.
187. Шервашидзе Л. А., Средневековая монумнетальная живопись в Абхазии, Тбилиси, 1980.
188. Шмерлинг Р., Образцы декоративного убранства грузинской рукописной книги, Тб., 1940.
189. Шмерлинг Р.Построика Моларетухуцеса царя Георгия Блистательного в селе Даба Борджомского раиона, «Ars Georgica» , 2, Тбилиси, 1948, с. 111-122.
190. Шмерлинг Р., Древный Цвимоетский храм близ сел. Хциси, «Ars Georgica», 1, Тб.,1942.
191. Шмерлинг Р., Малые формы в архитектуре средневековой Грузии, Тбилиси, 1966.
192. Ali Birnat M. , Cappadocia, Istanbul (გზამკვლევი).
193. Andreopoulou-Kilakou Ch., Mistra, Athenes, Edition Hannibal, 1957.
194. Belting H., An Image and its Function in the Liturgy: the man of Sorrws in Byzantium, DOP, № 34, 35, 1980, 1981.
195. Bryer A. and Winfild D. The Byzantine monuments and topography of the Pontos, Washington: DC, 1985 .
196. Demus O., Byzantine Mosaic dekoration, Aspects of monumental art in byzantium, London, 1948.
197. Demus O., The mosaics of Norman Sicily, London, 1949.
198. Джурич В., Византијские фреске у југославји, Београд, 1974.

199. Dufrenne S., Les programmes iconographiques des églises Byzantine de Mistra, Paris: Edition Klincksiek,1970.
200. Dshawachischwili Al., Abramishwili G., Goldschmiede kunst und toreutik in worchristlichen Georgia, Leningrad,1986.
201. Elliot J.K.,The Apokriphal New Testament, A collection of Apokriphal Christian literatur in an English translation, Oxford: Clarendon Press,1993.
202. Grabar A., Martirium, Recherches sur le culte de réliques et l art chrétien antique, Paris,1946.
203. Kluge T., Versuch einer systematischen darstelung der altgeorgichen (grusinischen) kirchenbouten, Berlin, 1918.
204. Koromila M., The Greek in the Black Sea, Athen, 1991.
205. Le Musée de Ste-Sophie, Le Musée de Chora, Rehber, 1999.
206. Maguire H., The iconography of Symeon with the Christ Child in Byzantine Art, DOP, 34-35,Washington, 1980-1981, p. 261-269.
207. Meer F., Mohrmann Ch., Atlas de l' antiqité chrétienne, Paris-Bruxell , 1960.
208. Millet G., Monuments byzantins de Mistra, Matériaux pour l' étude de la peinture en Grèce aux XIV et XV siècles, Paris: Ernst Leroux, 1910.
209. Millet G., Recherches sur l'iconographie de l' Evangile au XIV-e,XV-e et XVI-e siècles d' après les monuments de Mistra de la Macédoine et du Mont-Athos, Paris, 1916.
210. Millet G., Monuments de l' Atos, Paris,1927.
211. Millet G. et Talbot Rice D., Byzantine painting at Trabizond, London, 1936.
212. Milkovic-Pepek P., Une icone bilatérale au monastère Saint Jean-Prodrome dans les environs de Serres, «Cahiers Archtologiques,» XVI, Paris, 1966, p. 177-183.
213. Papahatzis N. Niconanos N., Monuments of Thessaloniki, Molhos Edition (გზამკვლევი).
214. Petkovic V., La peintur serbe du moyen age, I, Beograd, 1930.
215. Радойчич С., Старо српско сликарство, Београд, 1966.
216. Stern H., L' art Byzantin, Paris,1982.
217. Thierry N. et M., Peinture du X-siècle en Géorgie Méridionale et leurs rapports avec la peinture Bizantine d' Asie Mineure, «Cahiers Archéologiques,» XXIV, Paris: MCML, 1976, p 73-113.
218. Tishendorf C., Apocalypses Apocryphae, Leipzig, 1866 (repr. Hildescheim, 1966).
219. Velmans T., Le role du décor architectural et la représentation de l' espace dans la peinture despaléologues, «Cachiers Archéologiques,» XIV, Paris, 1964, p. 183-216.
220. Velmans T., Les fresques de Saint Nicolas Orphanos à Saloniques et les rapports la peinture d' icones et la décoration monumentale au XIV siècle, «Cachiers Archéologiques,» XVI, Paris, 1966, p. 145-176.
221. Velmans T., L' image de la Deisis dans les églises de Géorgie et dans celles d' autres régions du monde byzantin, «Cahiers Archéologiques», 29, Picard, 1980-1981, p 47-102.
222. Velmans T., L' art Byzantin, Paris, 1982.

სქემების სია

List of Schemes

1. სხალთა. ეკლესიის გეგმა.
2. ეკლესიის განივი ჭრილი. ხედი დასავლეთისაკენ.
3. ინტერიერის პერსპექტივა. ხედი ჩრდილოეთისაკენ. მოხატულობის სქემა.
4. ინტერიერის პერსპექტივა. ხედი სამხრეთისაკენ. მოხატულობის სქემა.
5. საკურთხევლის აფსიდი. მოხატულობის სქემა.
6. საკურთხევლის სატრიუმფო თაღი. „ჯვრის ამაღლება“. სქემა.
7. „ხარება“.სქემა.
8. „ფერისცვალება“. სქემა.
9. „ქრისტეს ამაღლება’. სქემა.
10. „სულიწმინდის მოფენა“. სქემა.
11. კამარის ჩრდილოეთ–დასავლეთი ფერდი: “შობა“. სქემა.
12. კამარის ჩრდილოეთი ფერდი. შუა ნაწილი: “მირქმა, „ნათლისღება“, „იუდას ამბორი“, „პეტრეს უარყოფა“. სქემა.
13. კამარის ჩრდილო–აღმოსავლეთი ფერდი: „ლაზარეს აღდგინება“, „ქრისტე კაიაფას წინაშე“, „ჯვრის ზიდვა“. სქემა.
14. კამარის სამხრეთ–აღმოსავლეთი ფერდი: „იერუსალიმს შესვლა“, „ჯვრის აღმართვა“, „ჯვარცმა“. სქემა.
15. კამარის სამხრეთი ფერდი, შუა ნაწილი: „საიდუმლო სერობა“, „გარდამოხსნა“, „დატირება“. სქემა.
16. კამარის სამხრეთ–დასავლეთი ფერდი: „ქრისტე გეთსიმანიის ბაღში“, „ოცდაათი ვერცხლი იუდასათვის“, „ჯოჯოხეთად შთასვლა“, „ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნა“. სქემა.
17. დასავლეთი კედელი.„დღე განკითხვა“ (ფრაგმენტი): ანგელოზთა დასი, მოციქულები. სქემა.
18. დასავლეთი კედელი. „დღე განკითხვა“ (ფრაგმენტი): ანგელოზთა დასი, მოციქულები. სქემა.
19. დასავლეთი კედელი. „დღე განკითხვა“ (ფრაგმენტი). ცენტრალური სარკმელი: ცის გრაგნილად დახვევა, მესაყვირე ანგელოზი. სქემა.
20. დასავლეთი კედელი. „დღე განკითხვა“ (ფრაგმენტი):წმინდანი მღვდელთმოძღვარნი, „დეისუსი“. სქემა.
21. დასავლეთი კედელი. „დღე განკითხვა“ (ფრაგმენტი), სამხრეთი სარკმელი: წმინდანი მონაზონნი, მცენარეული ორნამენტი. სქემა.
22. დასავლეთი კედელი. „დღე განკითხვა“ (ფრაგმენტი). ჩრდილოეთი სარკმელი. წმ. ვლასი, მცენარეული ორნამენტი. სქემა.
23. დასავლეთი კედელი. „დღე განკითხვა“: სამოთხე (ფრაგმენტი), სამოთხეს შესვლა, ჰეტიმასია, ცეცხლოვანი მდინარე (ფრაგმენტი). სქემა.
24. დასავლეთის კედელი. „დღე განკითხვა“: ჯოჯოხეთი, მიცვალებულთა აღდგომა (ფრაგმენტი).
25. ჩრდილოეთი კედელი. დასავლეთი ნიშა. „ჩვილთა მოწყვეტა“. სქემა.
26. ჩრდილოეთის კედელი. აღმოსავლეთის ნიშა.სქემა. „ღვთისმშობლის მიძინება“ (ფრაგმენტი).
27. სამხრეთი კედელი. დასავლეთი ნიშა. იოანე ნათლისმცემლის ცხოვრების სცენები: „ანგელოზის გამოცხადება ზაქარიასადმი“, „ანგელოზის მიერ ყრმა იოანეს უდაბნოში წაყვანა“, „იოანე ნათლისმცემლის დაბადება“. მოხატულობის სქემა.
28. ჩრდილო–დასავლეთი ნიშა. მოხატულობის ფრაგმენტი. სქემა.
29. კამარის საბჯენი თაღების მოხატულობის სქემა: პატრიარქები, წინასწარმეტყველები.
30. კამარის საბჯენი თაღების ორნამენტული მოტივები. სქემა.
31. კამარის საბჯენი თაღების ორნამენტული მოტივები. სქემა.
32. კამარის საბჯენი თაღების ორნამენტული მოტივები. სქემა.
33. კამარის საბჯენი თაღების ორნამენტული მოტივები. სქემა.

1. Skhalta. Plan of the Church.
2. Crosscut of the Church. A view to the west.
3. Interior perspective. A view to the north. Painting scheme.
4. Interior perspective. A view to the south. Painting scheme.
5. The altar apse. Painting scheme.
6. The altar triumphal arch. «Ascension of the Cross». Scheme.
7. «Annunciation». Scheme.
8. «Transfiguration». Scheme.
9. «Ascension of Christ». Scheme.
10. «Pentecost». Scheme.
11. North-western slope of the vault: «Nativity». Scheme.
12. Northern slope of the vault. The mid part: «Presentation», «Baptism», «Judas’ Kiss», «Peter’s Denial». Scheme.
13. North-eastern slope of the vault: «The Raising of Lazarus» «Christ before Caiaphas», «The Bearing of the Cross». Scheme.
14. North-eastern slope of the vault: «Entry into Jerusalem», «The Raising of the Cross», «Crucifixion». Scheme.
15. Southern slope of the vault. The mid part: «The Last Supper», «Descent from the Cross» , «Lamentation». Scheme.
16. South-western slope of the vault: «Christ in the Garden of Gethsemane», «Thirty Pieces of Silver for Judas», «Descent into Hell», «Anastasis». Scheme.
17. The western wall. «Last Judgment» (fragment): angels host, apostles. Scheme.
18. The western wall. «Last Judgment» (fragment): angels host, apostles. Scheme.
19. The western wall. «Last Judgment» (fragment). The central window: rolling of heaven, angel with a trumpet. Scheme.
20. The western wall. «Last Judgment» (fragment): Saint clergy, «Deisis». Scheme.
21. The western wall. «Last Judgment» (fragment), the southern window: saint nuns, plant ornament. Scheme.
22. The western wall. «Last Judgment» (fragment), the northern window: St. Vlas, plant ornament. Scheme.
23. The western wall. «Last Judgment»: Paradise (fragment), entry to paradise, hetoimasia, fiery river (fragment). Scheme.
24. The western wall. «Last Judgment»: Hell, Raising of the dead (fragment).
25. The northern wall. «Massacre of Innocents». Scheme.
26. The northern wall. Eastern niche. Scheme. «Dormition of the Virgin» (fragment).
27. The southern wall. Western niche. Scenes from the life of John the Baptist: «Annunciation of Angel to Zacharias», «Angel Takes Young John to the Desert», «Birth of John the Baptist». Painting layout.
28. North-western niche. Fragment of the painting. Scheme.
29. Painting layout of the vault supporting arches: Patriarchs, prophets.
30. Ornamental motifs of the vault supporting arches. Scheme.
31. Ornamental motifs of the vault supporting arches. Scheme.
32. Ornamental motifs of the vault supporting arches. Scheme.
33. Ornamental motifs of the vault supporting arches. Scheme.

ილუსტრაციების სია

List of Illustrations

1. სხალთა. ეკლესიის ხედი დასავლეთიდან.
2. სხალთა. ეკლესიის ხედი სამხრეთ–დასავლეთიდან.
3. სხალთა. ეკლესიის საერთო ხედი აღმოსავლეთიდან.
4. სხალთა. აღმოსავლეთი ფასადი.
5. სხალთა. საკურთხევლის აფსიდის მოხატულობა. საერთო ხედი.
6. სხალთა.საკურთხევლის აფსიდი. „დეისუსი“. სერაფიმის ფიგურა (ფრაგმენტი).
7. საკურთხევლის აფსიდი. „დეისუსი“. ცეცხლოვანი ბორბლები (ფრაგმენტი).
8. საკურთხევლის აფსიდი. უფლის მადიდებელი ანგელოზთა დასი (ფრაგმენტი).
9. საკურთხევლის აფსიდი. მედალიონთა ფრიზი (ფრაგმენტი).
10. საკურთხევლის აფსიდი. „ზიარება“ (ფრაგმენტი).
11. საკურთხევლის აფსიდი. მღვდელმთავართა რევისტრი (ფრაგმენტი).
12. საკურთხევლის აფსიდი. გრიგოლ საკვირველთმოქმედი (ფრაგმენტი).
13. საკურთხევლის აფსიდი. მღვდელმთავარი (ფრაგმენტი).
14. საკურთხევლის აფსიდი. მღვდელმთავართა რიგი (ფრაგმენტი).
15. კამარის მოხატულობა. „ქრისტეს ამაღლება“ (ფრაგმენტი).
16. კამარის მოხატულობა. „სულიწმინდის მოფენა“ (ფრაგმენტი).
17. „შობა“.
18. „შობა“. მოგზაური მოგვები (დეტალი).
19. „შობა“. ანგელოზთა დასი (დეტალი).
20. „შობა“. მოგვთა მოგზაურობა (დეტალი).
21. „შობა“. მწყემსთა ხარება (ფრაგმენტი).
22. „შობა“.იოსები და მწყემსი (დეტალი).
23. „ჩვილთა მოწყვეტა“ (ფრაგმენტი).
24. „მირქმა“ (ფრაგმენტი).
25. „ნათლისღება“ (ფრაგმენტი).
26. „ლაზარეს აღდგინება“ (ფრაგმენტი).
27. „ლაზარეს აღდგინება“ (ფრაგმენტი).
28. „ლაზარეს აღდგინება“ (ფრაგმენტი).
29. „ლაზარეს აღდგინება“ (ფრაგმენტი).
30. „იერუსალიმს შესვლა“ (ფრაგმენტი).
31. „საიდუმლო სერობა“ (ფრაგმენტი).
32. „ქრისტე გეთსიმანიის ბაღში“ (დეტალი).
33. „ქრისტე გეთსიმანიის ბაღში“ (დეტალი).
34. „ოცდაათი ვერცხლი იუდასათვის“. იუდა (დეტალი).
35. „ოცდაათი ვერცხლი იუდასათვის“. ფარისეველი (დეტალი).
36. „იუდას ამბორი“.
37. „იუდას ამბორი“ (დეტალი).
38. „პეტრეს უარყოფა“ (ფრაგმენტი).
39. „პეტრეს უარყოფა“ (დეტალი).
40. „პეტრეს უარყოფა“ (დეტალი).
41. „ქრისტე კაიაფას წინაშე“ (ფრაგმენტი).
42. „ქრისტე კაიაფას წინაშე“ (ფრაგმენტი).
43. „ჯვრის ზიდვა“ (ფრაგმენტი).
44. „ჯვრის ზიდვა“ (ფრაგმენტი).
45. „ჯვრის აღმართვა“ (ფრანგმენტი).
46. „ჯვარცმა“.

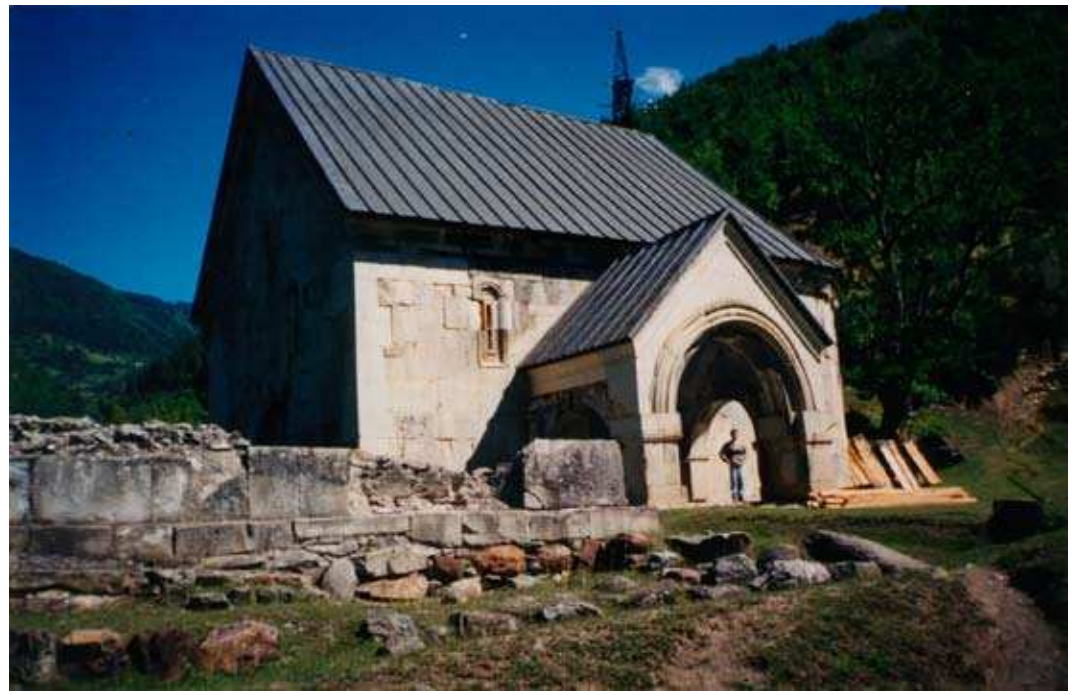
47. „გარდამოხსნა“ (ფრაგმენტი).
48. „დატირება“.
49. „ჯოჯოხეთად შთასვლა“ (ფრაგმენტი).
50. „ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნა“ (ფრაგმენტი).
51. „ღვთისმშობლის მიძინება“.
52. „დღე განკითხვა“. ანგელოზთა დასი (ფრაგმენტი).
53. „დღე განკითხვა“. ანგელოზთა დასი (ფრაგმენტი).
54. „დღე განკითხვა“ (ფრაგმენტი). მოციქულები პავლე და ანდრია.
55. „დღე განკითხვა“ (ფრაგმენტი). მოციქულები პავლე და ანდრია.
56. „დღე განკითხვა“ (ფრაგმენტი). მოციქულები იოვანე და პეტრე.
57. „დღე განკითხვა“ (ფრაგმენტი). მოციქულები იოვანე და პეტრე.
58. „დღე განკითხვა“ (ფრაგმენტი). მოციქული პეტრე.
59. „დღე განკითხვა“ (ფრაგმენტი). მოციქული იოვანე.
60. „დღე განკითხვა“. ცის გრავნილად დახვევა.
61. „დღე განკითხვა“. მესაყვირე ანგელოზი.
62. „დღე განკითხვა“. წმინდა მონაზონნი (დეტალი).
63. „დღე განკითხვა“. წმინდანი მღვდელთმოძღვარნი.
64. „დღე განკითხვა“. წმინდანი მღვდელთმოძღვარნი.
65. “დღე განკითხვა“. წმინდა ვლასი (ფრაგმენტი).
66. „დღე განკითხვა“. წმინდა ვლასი (ფრაგმენტი).
67. „დღე განკითხვა“. ჰეტიმასია (ფრაგმენტი).
68. „დღე განკითხვა“. ჰეტიმასია. ჯოჯოხეთის ცეცხლოვანი მდინარე.
69. „დღე განკითხვა“ (ფრაგმენტი). ჰეტიმასია. მთავარანგელოზი. ადამი.
70. „დღე განკითხვა“ (ფრაგმენტი). ჰეტიმასია. მთავარანგელოზი. ევა.
71. „დღე განკითხვა“. მთავარანგელოზი (დეტალი).
72. „დღე განკითხვა“. მთავარანგელოზი (დეტალი).
73. „დღე განკითხვა“. ადამი.
74. „დღე განკითხვა“. სამოთხეს შესვლა.
75. „დღე განკითხვა“. სამოთხეს შესვლა.
76. დასავლეთი ტიმპანი. დეისუსი.
77. დასავლეთი ტიმპანი. დეისუსი (ფრაგმენტი). ქრისტე.
78. დასავლეთი ტიმპანი. დეისუსი (ფრაგმენტი). ქრისტე.
79. დასვლეთი ტიმპანი. დეისუსი. ღვთისმშობელი.
80. დასვლეთი ტიმპანი. დეისუსი. იოანე ნათლისმცემელი.
81. დეისუსი. ღვთისმშობელი (დეტალი).
82. დეისუსი. იოანე ნათლისმცემელი (დეტალი).
83. სამხრეთ–დასავლეთის ნიშა. იოანე ნათლისმცემლის ცხოვრება.
84. ანგელოზის გამოცხადება ზაქარიასადმი (ფრაგმენტი).
85. დასავლეთი კედლი. ჰეტიმასია.
86. დასავლეთი კედლის ლუნეტი.არქიტექტურული ფონი (ფრაგმენტი).
87. ჩრდილოეთი სარკმლის მოხატულობა (ფრაგმენტი).
88. ჩრდილოეთი ნიშის თაღი. წმინდა დედა.
89. დასავლეთი სარკმლის ორნამენტი.
90. კამარის საბჯენი თაღების ორნამენტი.
91. სატრიუმფო თაღის ორნამენტი.
92. სატრიუმფო თაღის ორნამენტი.

1. Skhalta. View of the Church from the west.
2. Skhalta. View of the Church from the south-west.
3. Skhalta. General view of the Church from the east.
4. Skhalta. Eastern façade.
5. Skhalta. Painting of the altar apse. General view.
6. Skhalta. The altar apse. «Deisis». A figure of a seraph (fragment).
7. The altar apse. «Deisis». Fiery wheels (fragment).
8. The altar apse. Host of angels glorifying the Lord (fragment).
9. The altar apse. Frieze of medallions (fragment).
10. The altar apse. «Holy Communion» (fragment).
11. The altar apse. The register of the archpriests (fragment).
12. The altar apse. Gregory the Wonderworker (fragment).
13. The altar apse. Archpriest (fragment).
14. The altar apse. A row of archpriests (fragment).
15. Vault painting. «Ascension of Christ» (fragment).
16. Vault painting. «Pentecost» (fragment).
17. «Nativity».
18. «Nativity». Travelling Magi (detail).
19. «Nativity». Host of Angels (detail).
20. «Nativity». Journey of the Magi (detail).
21. «Nativity». Annunciation to the Shepherds (fragment).
22. «Nativity». Joseph and a shepherd (detail).
23. «Massacre of Innocents» (fragment).
24. «Presentation» (fragment).
25. «Baptism» (fragment).
26. «The Raising of Lazarus» (fragment).
27. «The Raising of Lazarus» (fragment).
28. «The Raising of Lazarus» (fragment).
29. «The Raising of Lazarus» (fragment).
30. «Entry into Jerusalem» (fragment).
31. «The Last Supper» (fragment).
32. «Christ in the Garden of Gethsemane» (detail).
33. «Christ in the Garden of Gethsemane» (detail).
34. «Thirty Pieces of Silver for Judas» .Judas (detail).
35. «Thirty Pieces of Silver for Judas». A Pharisee (detail).
36. «Judas' Kiss».
37. «Judas' Kiss» (detail).
38. «Peter's Denial» (fragment).
39. «Peter's Denial» (detail).
40. «Peter's Denial» (detail).
41. «Christ before Caiaphas» (fragment).
42. «Christ before Caiaphas» (fragment).
43. «The Bearing of the Cross» (fragment).
44. «The Bearing of the Cross» (fragment).
45. «The Raising of the Cross» (fragment).
46. «Crucifixion».
47. «Descent from the Cross» (fragment).
48. «Lamentation».
49. «Descent into Hell» (fragment).
50. «Anastasis» (fragment).
51. «Assumption of the Virgin».
52. «Last Judgment». Host of Angels (fragment).
53. «Last Judgment «. Host of Angels (fragment).
54. «Last Judgment» (fragment). Apostles Paul and Andrew.
55. «Last Judgment» (fragment). Apostles Paul and Andrew.
56. «Last Judgment» (fragment). Apostles John and Peter.

ილუსტრაციები
Illustrations

57. «Last Judgment» (fragment). Apostles John and Peter.
58. «Last Judgment» (fragment). Apostle Peter.
59. «Last Judgment» (fragment). Apostle John.
60. «Last Judgment». Rolling of the Sky.
61. «Last Judgment». Trumpeting Angel.
62. «Last Judgment». Holy Nuns (detail).
63. «Last Judgment». Holy Clergy.
64. «Last Judgment». Holy Clergy.
65. «Last Judgment». St Vlas (fragment).
66. «Last Judgment». St Vlas (fragment).
67. «Last Judgment». Hetoimasia (fragment).
68. «Last Judgment». Hetoimasia. Fiery River in Hell.
69. «Last Judgment» (fragment). Hetoimasia. Archangel. Adam.
70. «Last Judgment» (fragment). Hetoimasia. Archangel. Eva.
71. «Last Judgment». Archangel (detail).
72. «Last Judgment». Archangel (detail).
73. «Last Judgment». Adam.
74. «Last Judgment». Entry into Paradise.
75. «Last Judgment». Entry into Paradise.
76. Western Tympanum. Deisis.
77. Western Tympanum. Deisis (fragment). Christ.
78. Western Tympanum. Deisis (fragment). Christ.
79. Western Tympanum. Deisis. The Virgin Mary.
80. Western Tympanum. Deisis. John the Baptist.
81. Deisis. The Virgin Mary (detail).
82. Deisis. John the Baptist (detail).
83. South-Western Niche. Life of John the Baptist.
84. The Annunciation to Zacharias in the Temple (fragment).
85. Western Wall. Hetoimasia.
86. Western Wall Lunette. Architectural Background (fragment).
87. Painting of the Northern Window (fragment).
88. Arch of the Northern Niche. Holy Mother.
89. Western Window Ornament.
90. Ornament of the Vault Supporting Arches.
91. Triumphal Arch Ornament.
92. Triumphal Arch Ornament.

1. სხალთა. ეკლესიის ხედი დასავლეთიდან.
Skhalta. View of the Church from the west.



2. სხალთა. ეკლესიის ხედი სამხრეთ–დასავლეთიდან. Skhalta. View of the Church from the south-west.



3. სხალთა. ეკლესიის საერთო ხედი აღმოსავლეთიდან. Skhalta. General view of the Church from the east.

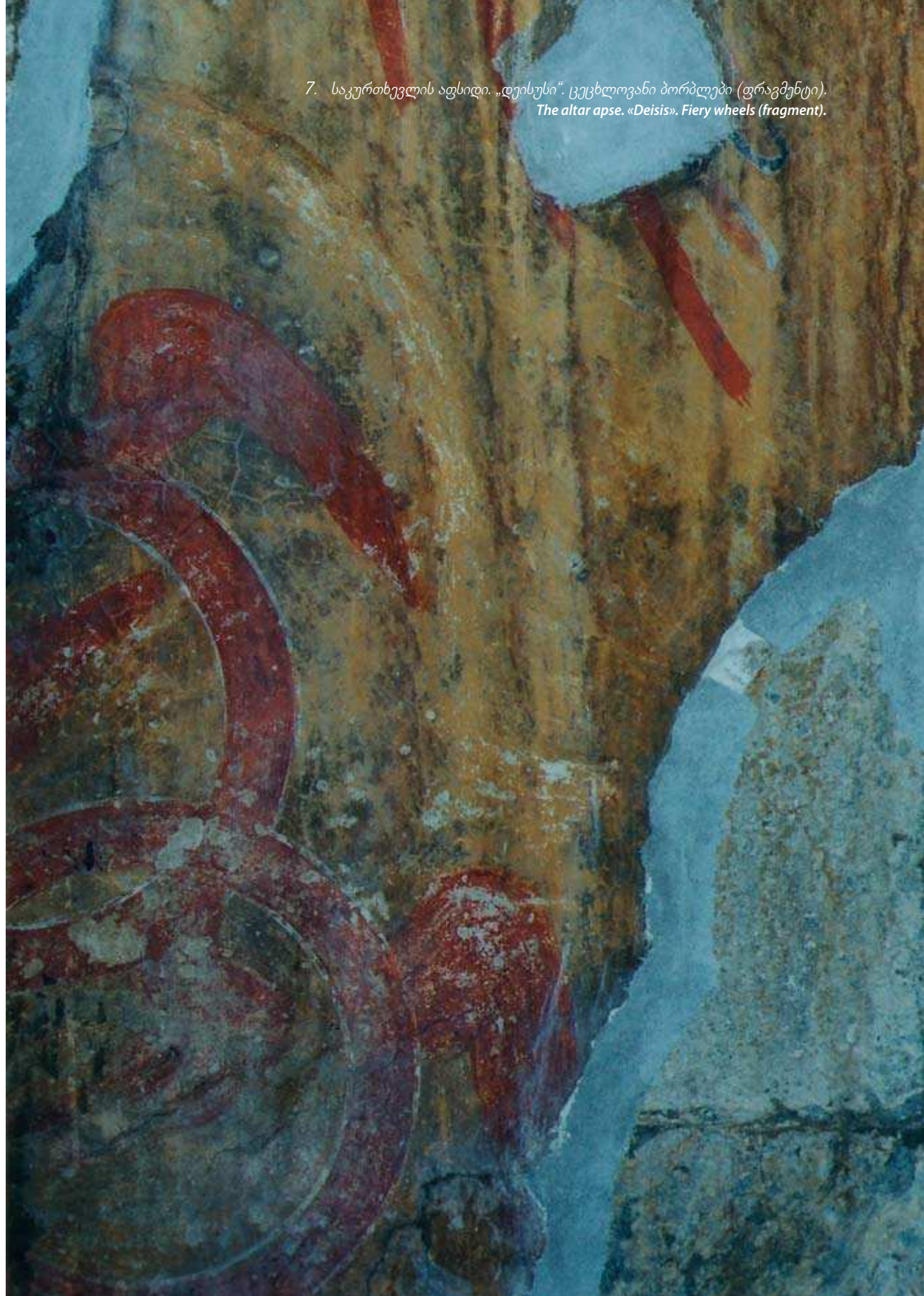
4. სხალთა. აღმოსავლეთი ფასადი.
Skhalta. Eastern façade.



5. სხალთა. საკურთხევლის აფსიდის მოხატულობა. საერთო ხედი. ***Skhalta. Painting of the altar apse. General view.***



6. სხალთა.საკურთხევლის აფსიდი. „დეისუსი“. სერაფიმის ფიგურა (ფრაგმენტი).
Skhalta. The altar apse. «Deisis». A figure of a seraph (fragment).



7. საკურთხევლის აფსიდი. „დეისუსი“. ცეცხლოვანი ბორბლები (ფრაგმენტი).
The altar apse. «Deisis». Fiery wheels (fragment).



8. საკურთხევლის აფსიდი. უფლის მადიდებელი ანგელოზთა დასი (ფრაგმენტი).
The altar apse. Host of angels glorifying the Lord (fragment).



9. საკურთხევლის აფსიდი. მედალიონთა ფრიზი (ფრაგმენტი). The altar apse. Frieze of medallions (fragment).



10. საკურთხევლის აფსიდი. „ზიარება“ (ფრაგმენტი). The altar apse. «Holy Communion» (fragment).



11. საკურთხევლის აფსიდი. მღვდელმთავართა რეგისტრი (ფრაგმენტი).
The altar apse. The register of the archpriests (fragment).



12. საკურთხევლის აფსიდი. გრიგოლ საკვირველთმოქმედი (ფრაგმენტი).
The altar apse. Gregory the Wonderworker (fragment).



13. საკურთხევლის აფსიდი. მღვდელმთავარი (ფრაგმენტი).
The altar apse. Archpriest (fragment).



14. საკურთხევლის აფსიდი. მღვდელმთავართა რიგი (ფრაგმენტი).
The altar apse. A row of archpriests (fragment).



15. კამარის მოხატულობა. „ქრისტეს ამაღლება“ (ფრაგმენტი). *Vault painting. «Ascension of Christ» (fragment).*



16. კამარის მოხატულობა. „სულიწმინდის მოფენა“ (ფრაგმენტი). *Vault painting. «Pentecost» (fragment).*



17. „შობა“. *«Nativity».*



18. „შობა“. მოგზაური მოგვები (დეტალი). *«Nativity». Travelling Magi (detail).*



19. „შობა“. ანგელოზთა დასი (დეტალი). *«Nativity». Host of Angels (detail).*



20. „შობა“. მოგვთა მოგზაურობა (დეტალი). *«Nativity». Journey of the Magi (detail).*



21. „შობა“. მწყემსთა ხარება (ფრაგმენტი). *«Nativity». Annunciation to the Shepherds (fragment).*



22. „შობა“.იოსები და მწყემსი (დეტალი). *«Nativity». Joseph and a shepherd (detail).*



23. „ჩვილთა მოწყვეტა“ (ფრაგმენტი). *«Massacre of Innocents» (fragment).*



24. „მირქმა“ (ფრაგმენტი). «Presentation» (fragment).



25. „ნათლისღება“ (ფრაგმენტი). «Baptism» (fragment).



26. „ლაზარეს აღდგინება“ (ფრაგმენტი). *«The Raising of Lazarus» (fragment).*



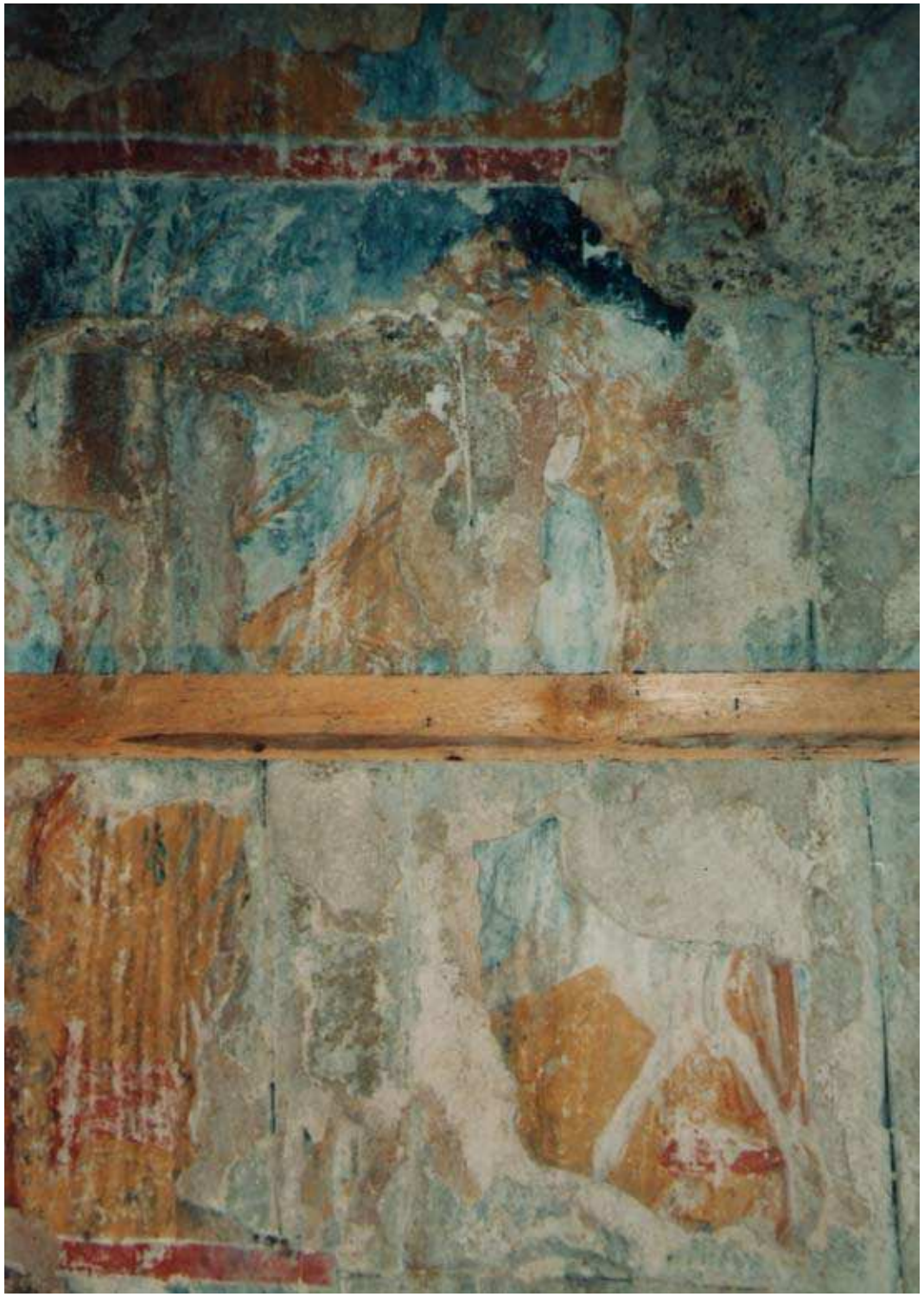
27. „ლაზარეს აღდგინება“ (ფრაგმენტი). *«The Raising of Lazarus» (fragment).*



28. „ლაზარეს აღდგინება“ (ფრაგმენტი). *«The Raising of Lazarus» (fragment).*



29. „ლაზარეს აღდგინება“ (ფრაგმენტი). *«The Raising of Lazarus» (fragment).*



30. „იერუსალიმს შესვლა“ (ფრაგმენტი). *«Entry into Jerusalem» (fragment).*



31. „საიდუმლო სერობა“ (ფრაგმენტი). *«The Last Supper» (fragment).*



32. „ქრისტე გეთსიმანიის ბაღში“ (დეტალი). «Christ in the Garden of Gethsemane» (detail).



33. „ქრისტე გეთსიმანიის ბაღში“ (დეტალი). «Christ in the Garden of Gethsemane» (detail).



34. „ოცდაათი ვერცხლი იუდასათვის“. იუდა (დეტალი). «Thirty Pieces of Silver for Judas» .Judas (detail).



35. „ოცდაათი ვერცხლი იუდასათვის“. ფარისეველი (დეტალი). «Thirty Pieces of Silver for Judas». A Pharisee (detail).



36. „იუდას ამბორი“. *«Judas' Kiss».*



37. „იუდას ამბორი“ (დეტალი). *«Judas' Kiss» (detail).*



38. „პეტრეს უარყოფა“ (ფრაგმენტი). ***«Peter's Denial» (fragment).***



39. „პეტრეს უარყოფა“ (დეტალი).
«Peter's Denial» (detail).

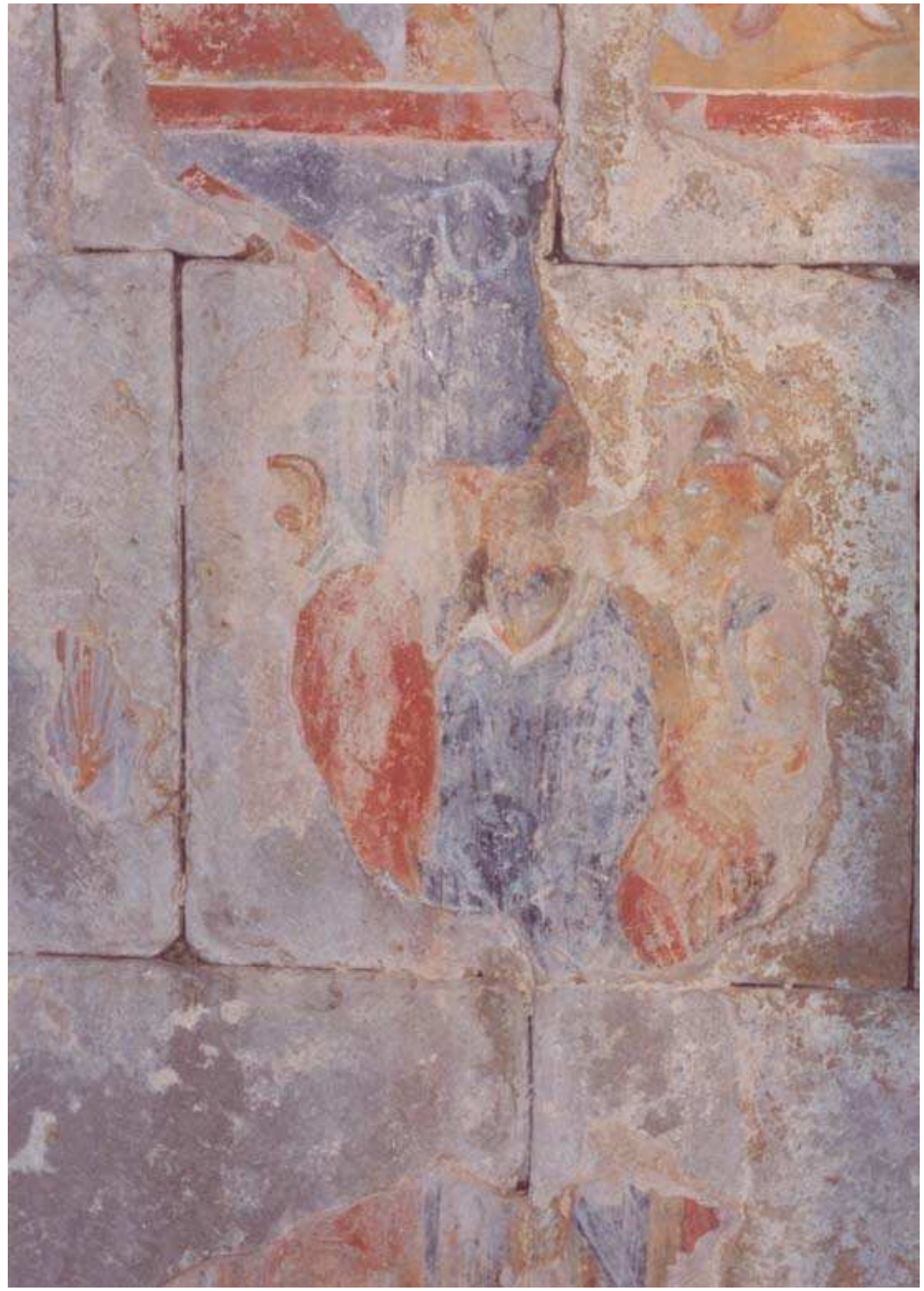


40. „პეტრეს უარყოფა“ (დეტალი).
«Peter's Denial» (detail).



41. „ქრისტე კაიაფას წინაშე“ (ფრაგმენტი).

«Christ before Caiaphas» (fragment).



42. „ქრისტე კაიაფას წინაშე“ (ფრაგმენტი).

«Christ before Caiaphas» (fragment).



43. „ჯვრის ბიდვა“ (ფრაგმენტი). *«The Bearing of the Cross» (fragment).*



44. „ჯვრის ბიდვა“ (ფრაგმენტი). *«The Bearing of the Cross» (fragment).*

45. „ჯვრის აღმართვა“ (ფრანგმენტი).

«The Raising of the Cross» (fragment).

46. „ჯვარცმა“.

«Crucifixion».



47. „გარდამოხსნა“ (ფრაგმენტი). ***«Descent from the Cross» (fragment).***



48. „დატირება“. ***«Lamentation».***



49. „ჯოჯოხეთად შთასვლა“ (ფრაგმენტი). «Descent into Hell» (fragment).



50. „ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნა“ (ფრაგმენტი). «Anastasis» (fragment).



51. „ღვთისმშობლის მიძინება“. *«Assumption of the Virgin».*



52. „დღე განკითხვა“. ანგელოზთა დასი (ფრაგმენტი). *«Last Judgment». Host of Angels (fragment).*



53. „დღე განკითხვა“. ანგელოზთა დასი (ფრაგმენტი). *«Last Judgment «. Host of Angels (fragment).*



54. „დღე განკითხვა“ (ფრაგმენტი). მოციქულები პავლე და ანდრია.
«Last Judgment» (fragment). Apostles Paul and Andrew.



55. „დღე განკითხვა“ (ფრაგმენტი). მოციქულები პავლე და ანდრია.
«Last Judgment» (fragment). Apostles Paul and Andrew.



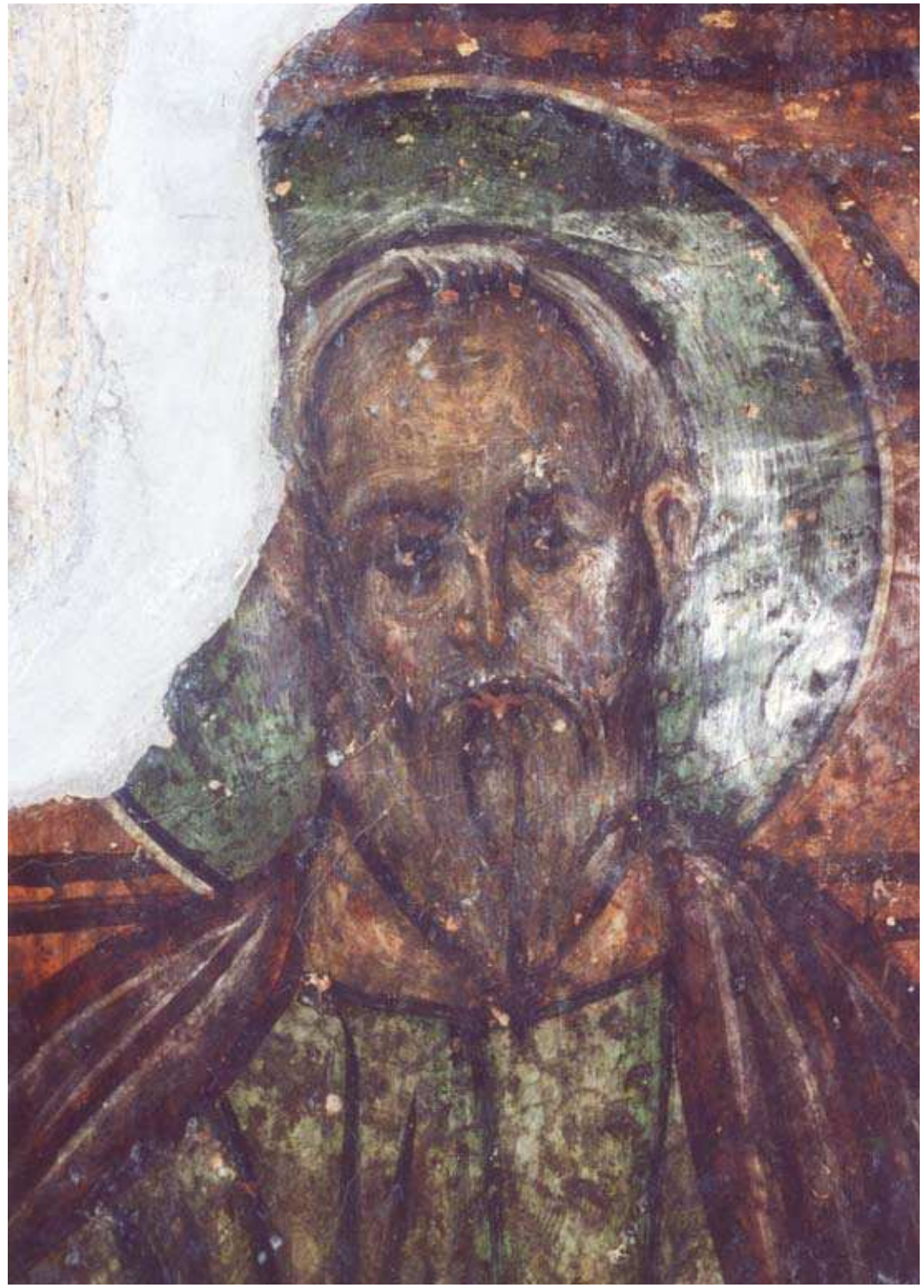
56. „დღე განკითხვა“ (ფრაგმენტი). მოციქულები იოვანე და პეტრე.
«Last Judgment» (fragment). Apostles John and Peter.



57. „დღე განკითხვა“ (ფრაგმენტი). მოციქულები იოვანე და პეტრე.
«Last Judgment» (fragment). Apostles John and Peter.



58. „დღე განკითხვა“ (ფრაგმენტი). მოციქული პეტრე. *«Last Judgment» (fragment). Apostle Peter.*



59. „დღე განკითხვა“ (ფრაგმენტი). მოციქული იოვანე. *«Last Judgment» (fragment). Apostle John.*

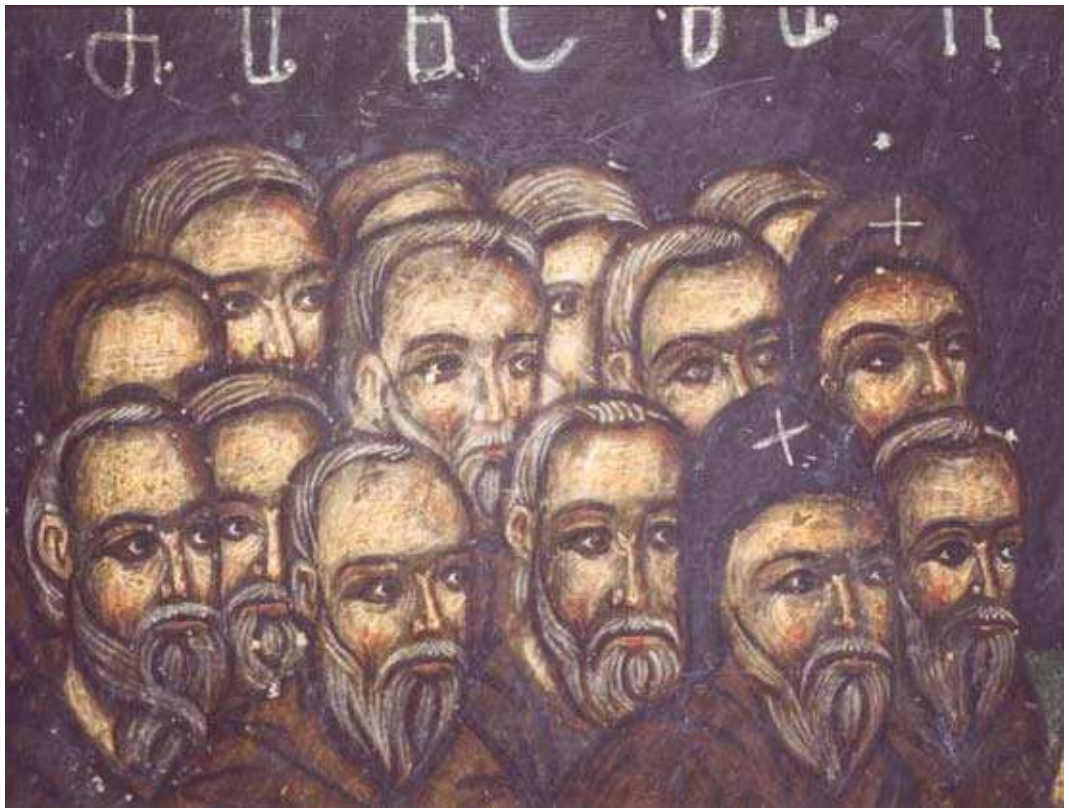
60. „დღე განკითხვა“. ცის გრაგნილად დახვევა.

«Last Judgment». Rolling of the Sky.



61. „დღე განკითხვა“. მესაყვირე ანგელოზი.

«Last Judgment». Trumpeting Angel.



62. „დღე განკითხვა“. წმინდა მონაზონნი (დეტალი).

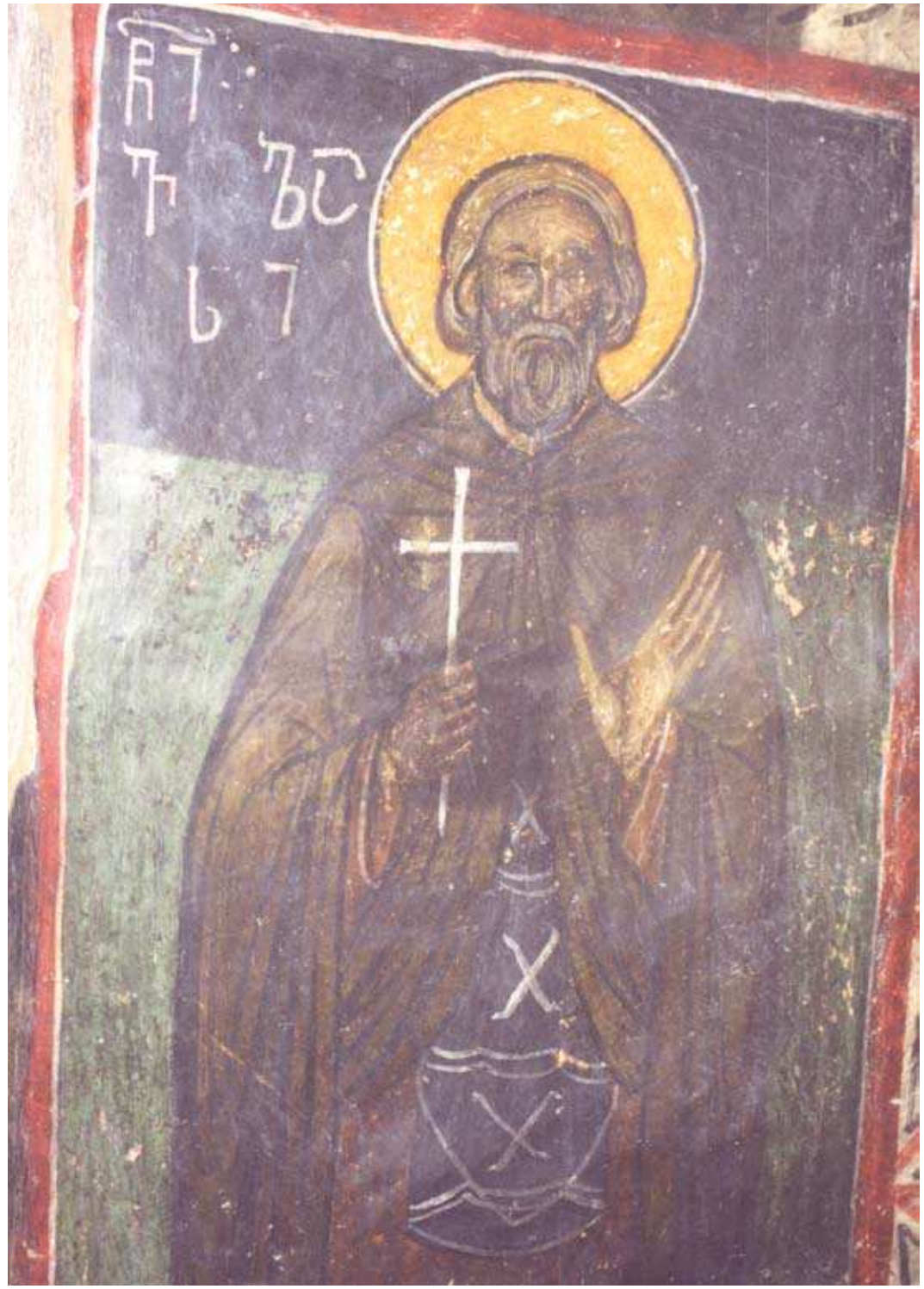
«Last Judgment». Holy Nuns (detail).



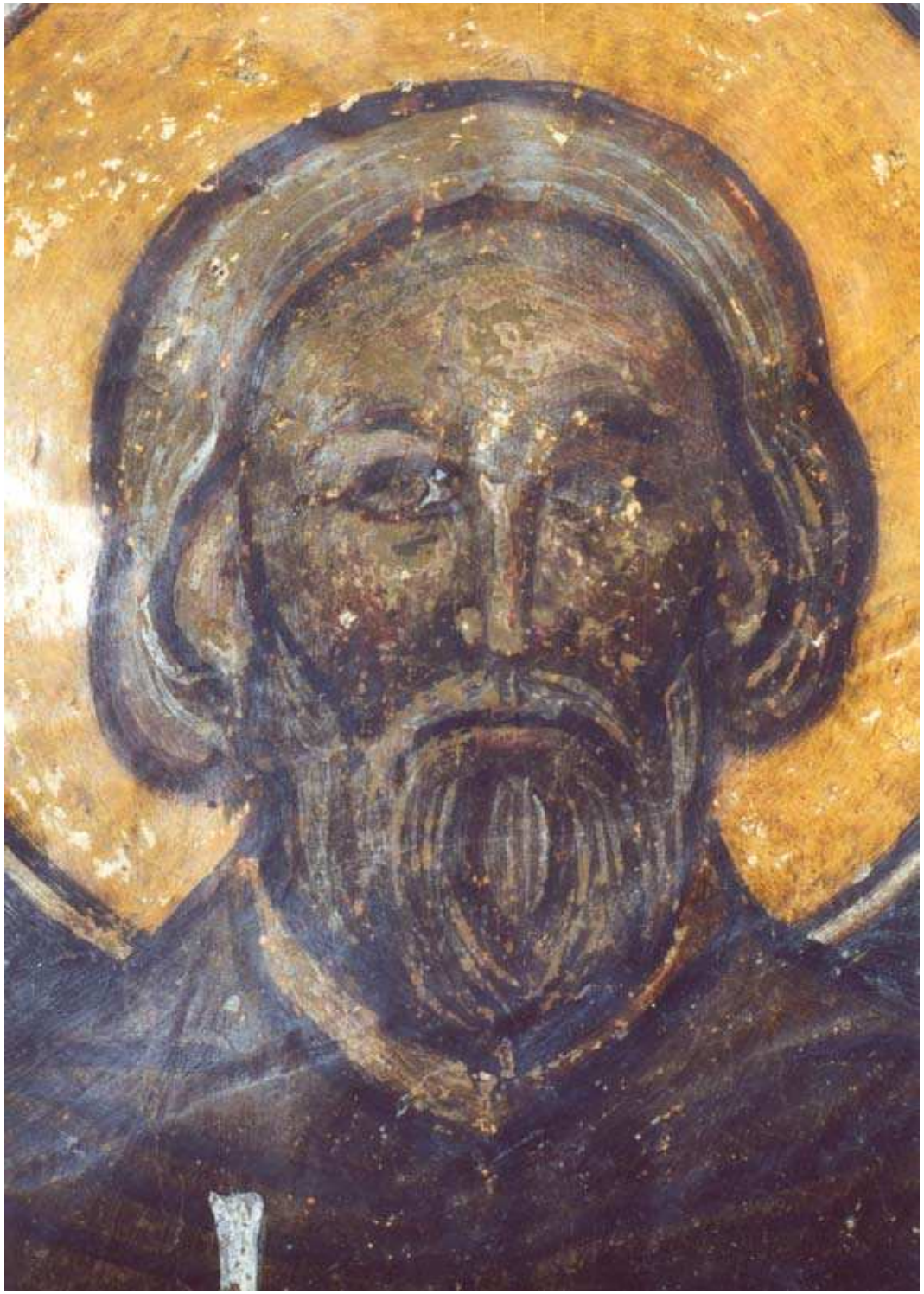
63. „დღე განკითხვა“. წმინდანი მღვდელთმოძღვარნი.
«Last Judgment». Holy Clergy.



64. „დღე განკითხვა“. წმინდანი მღვდელთმოძღვარნი. «Last Judgment». Holy Clergy.



65. “დღე განკითხვა“. წმინდა ვლასი (ფრაგმენტი). «Last Judgment». St Vlas (fragment).



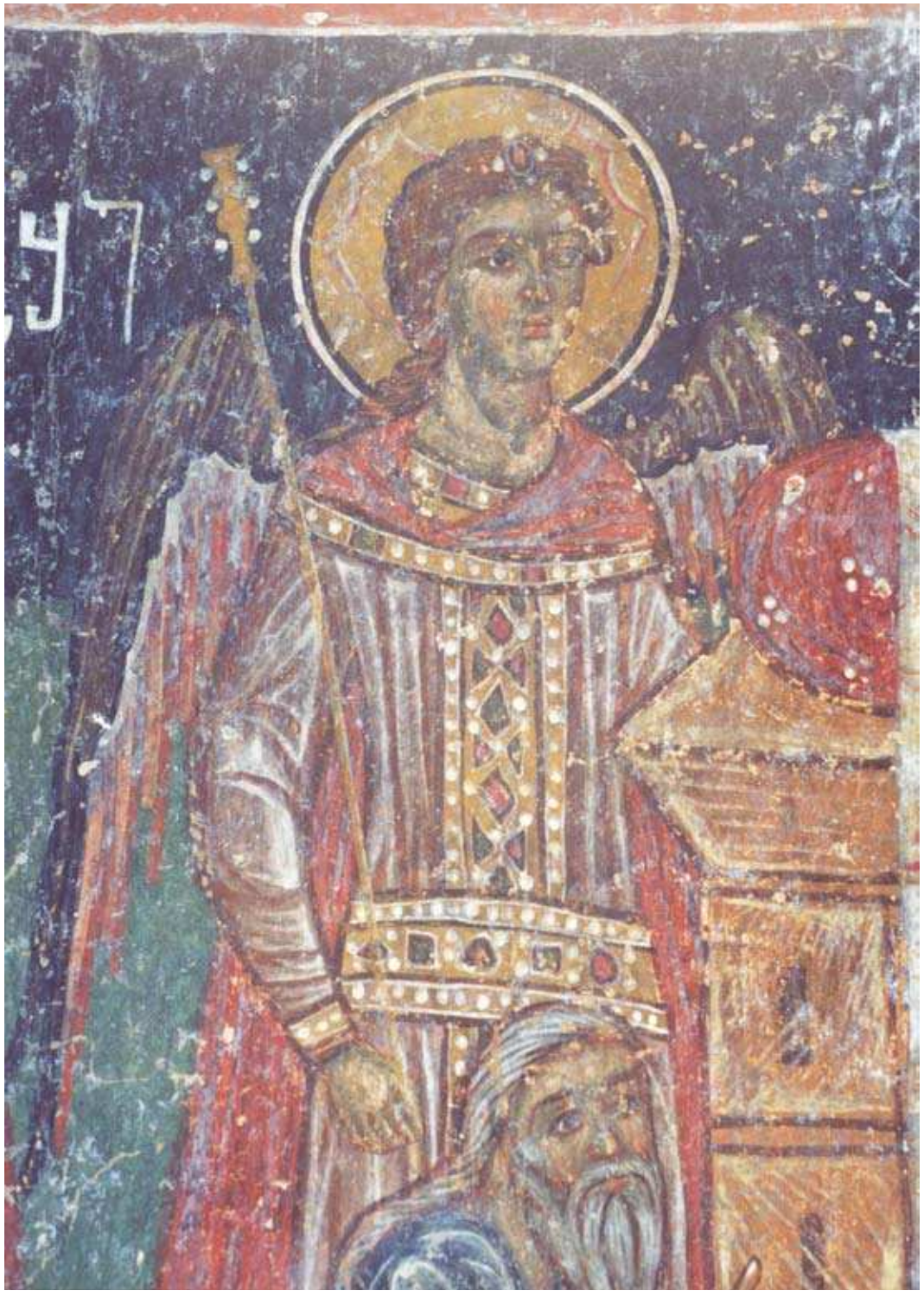
66. „დღე განკითხვა“. წმინდა ვლასი (ფრაგმენტი). «Last Judgment». St Vlas (fragment).



67. „დღე განკითხვა“. ჰეტიმასია (ფრაგმენტი). «Last Judgment». Hetoimasia (fragment).



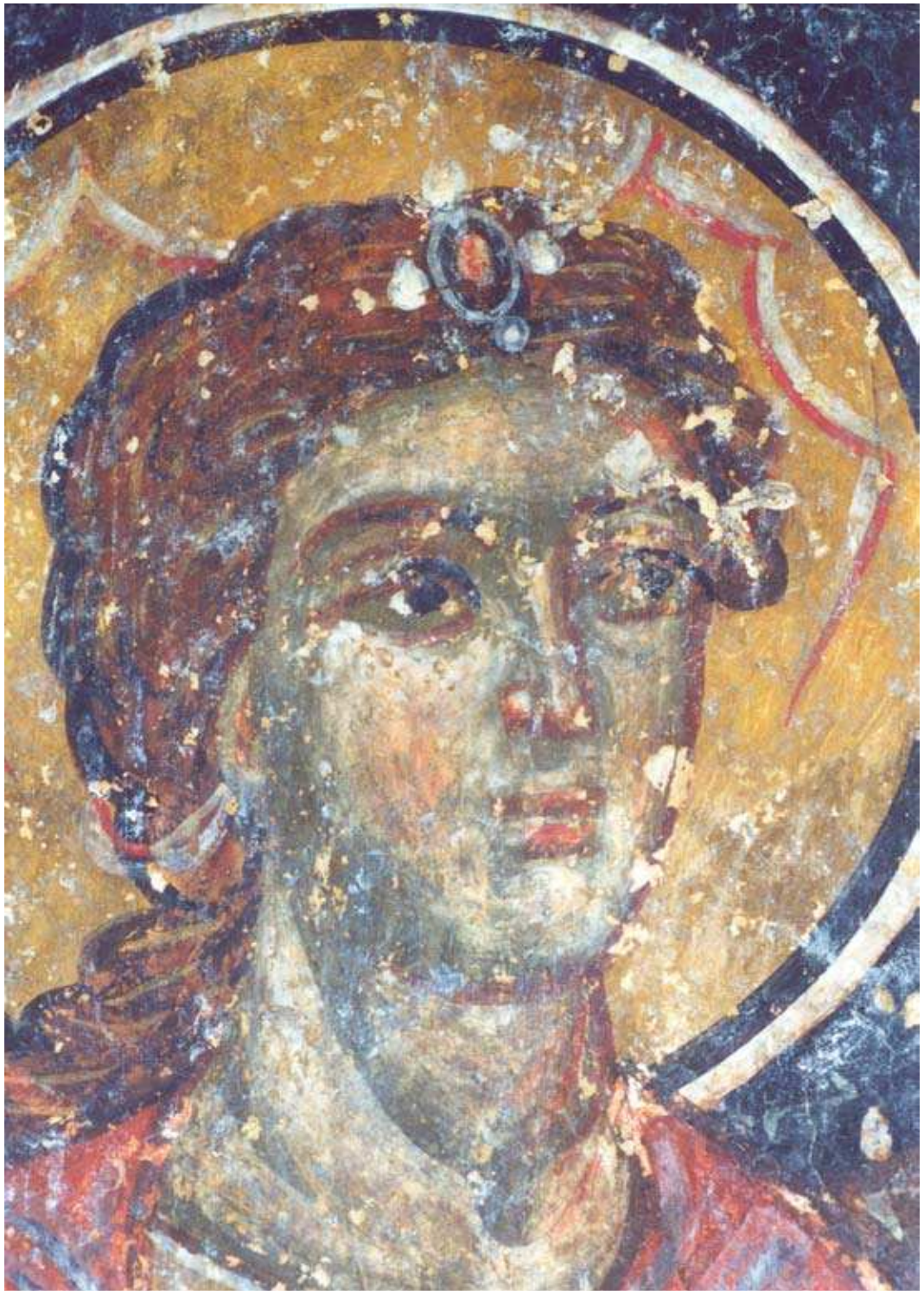
68. „დღე განკითხვა“. ჰეტიმასია. ჯოჯოხეთის ცეცხლოვანი მდინარე.
«Last Judgment». Hetoimasia. Fiery River in Hell.



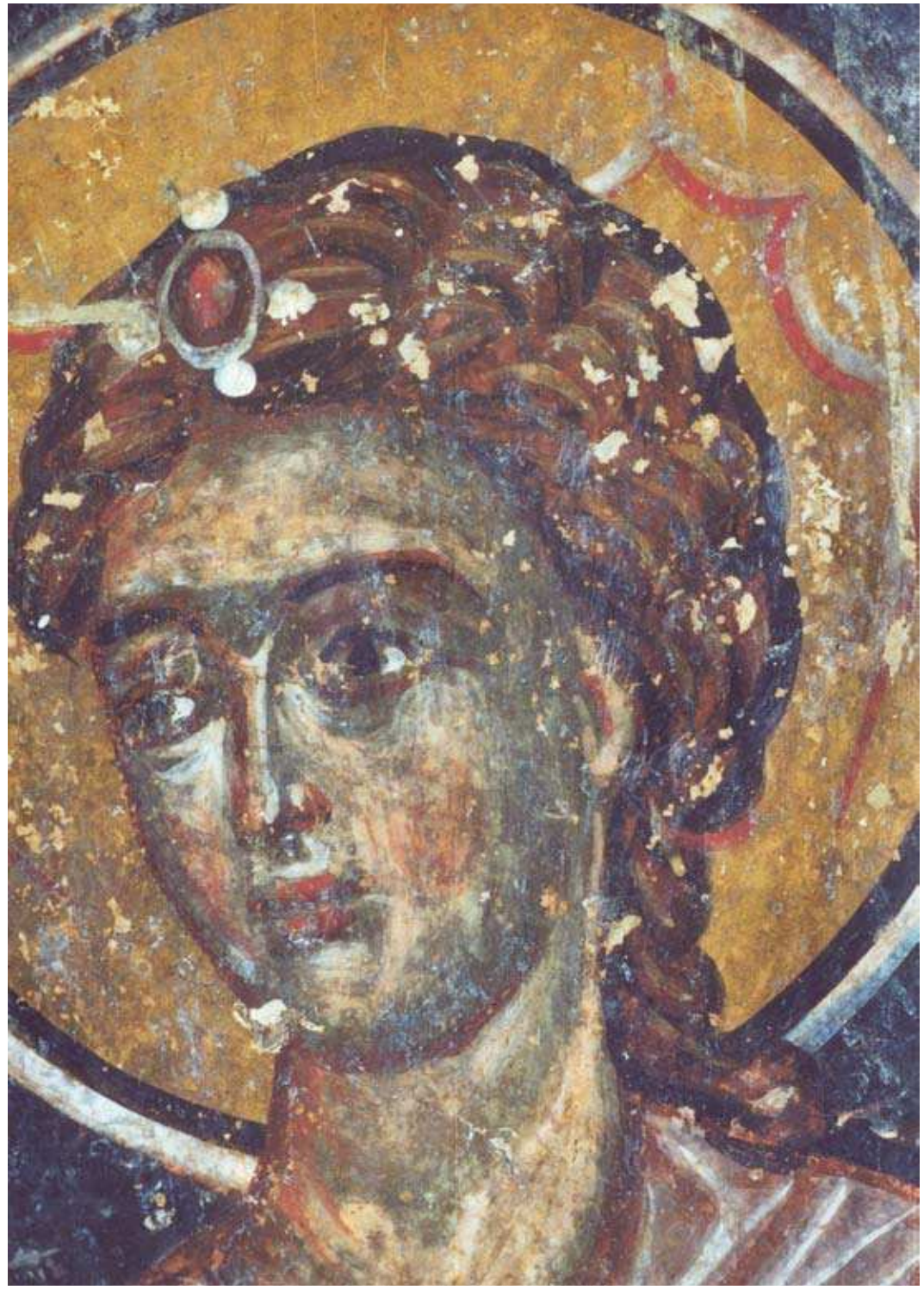
69. „დღე განკითხვა“ (ფრაგმენტი). ჰეტიმასია. მთავარანგელოზი. ადამი.
«Last Judgment» (fragment). Hetoimasia. Archangel. Adam.



70. „დღე განკითხვა“ (ფრაგმენტი). ჰეტიმასია. მთავარანგელოზი. ევა.
«Last Judgment» (fragment). Hetoimasia. Archangel. Eva.



71. „დღე განკითხვა“. მთავარანგელოზი (დეტალი). *«Last Judgment». Archangel (detail).*



72. „დღე განკითხვა“. მთავარანგელოზი (დეტალი). *«Last Judgment». Archangel (detail).*



73. „დღე განკითხვა“. ადამი. *«Last Judgment». Adam.*



74. „დღე განკითხვა“. სამოთხეს შესვლა. *«Last Judgment». Entry into Paradise.*



75. „დღე განკითხვა“. სამოთხეს შესვლა. *«Last Judgment». Entry into Paradise.*



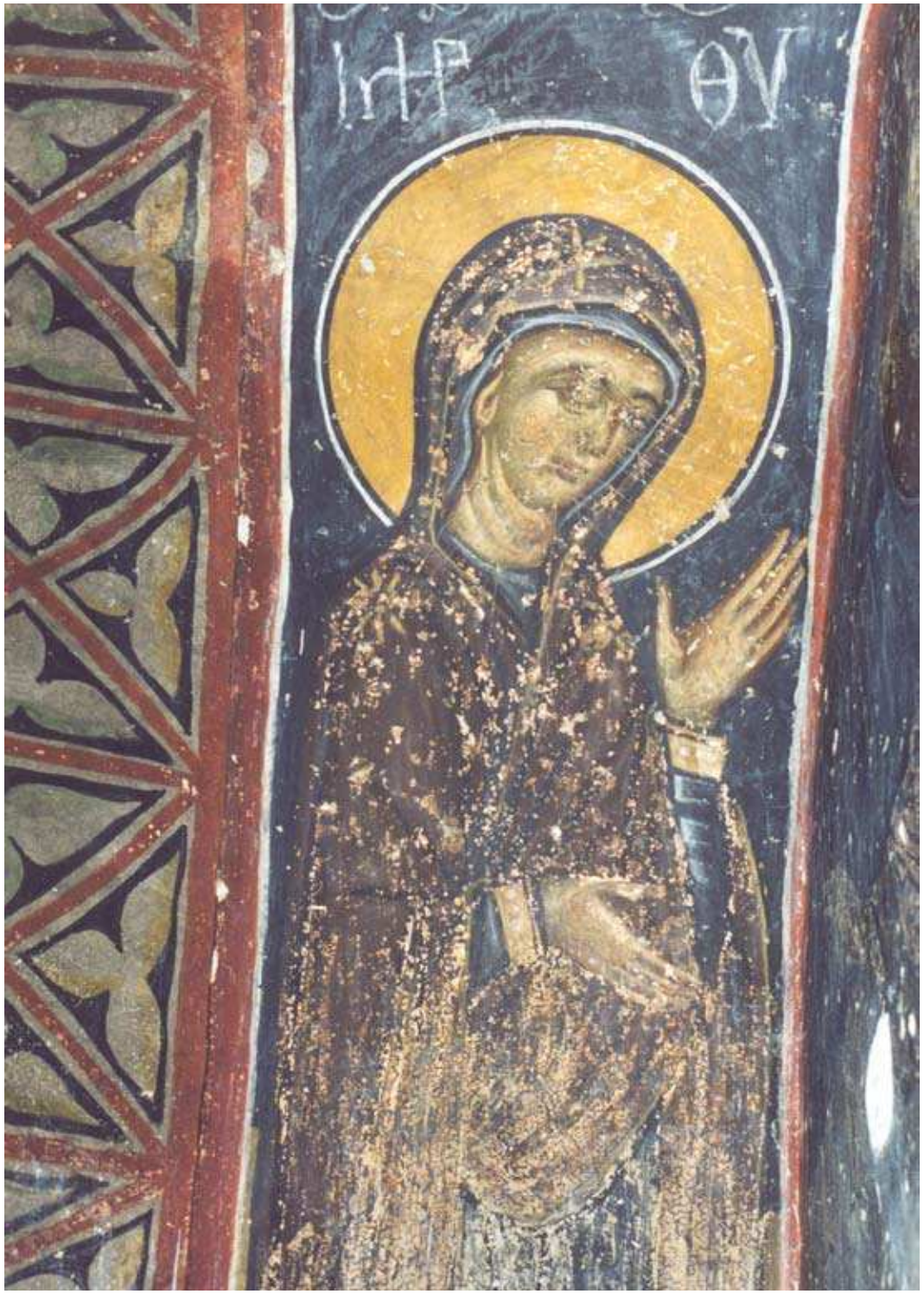
76. დასავლეთი ტიმპანი. დეისუსი. *Western Tympanum. Deisis.*



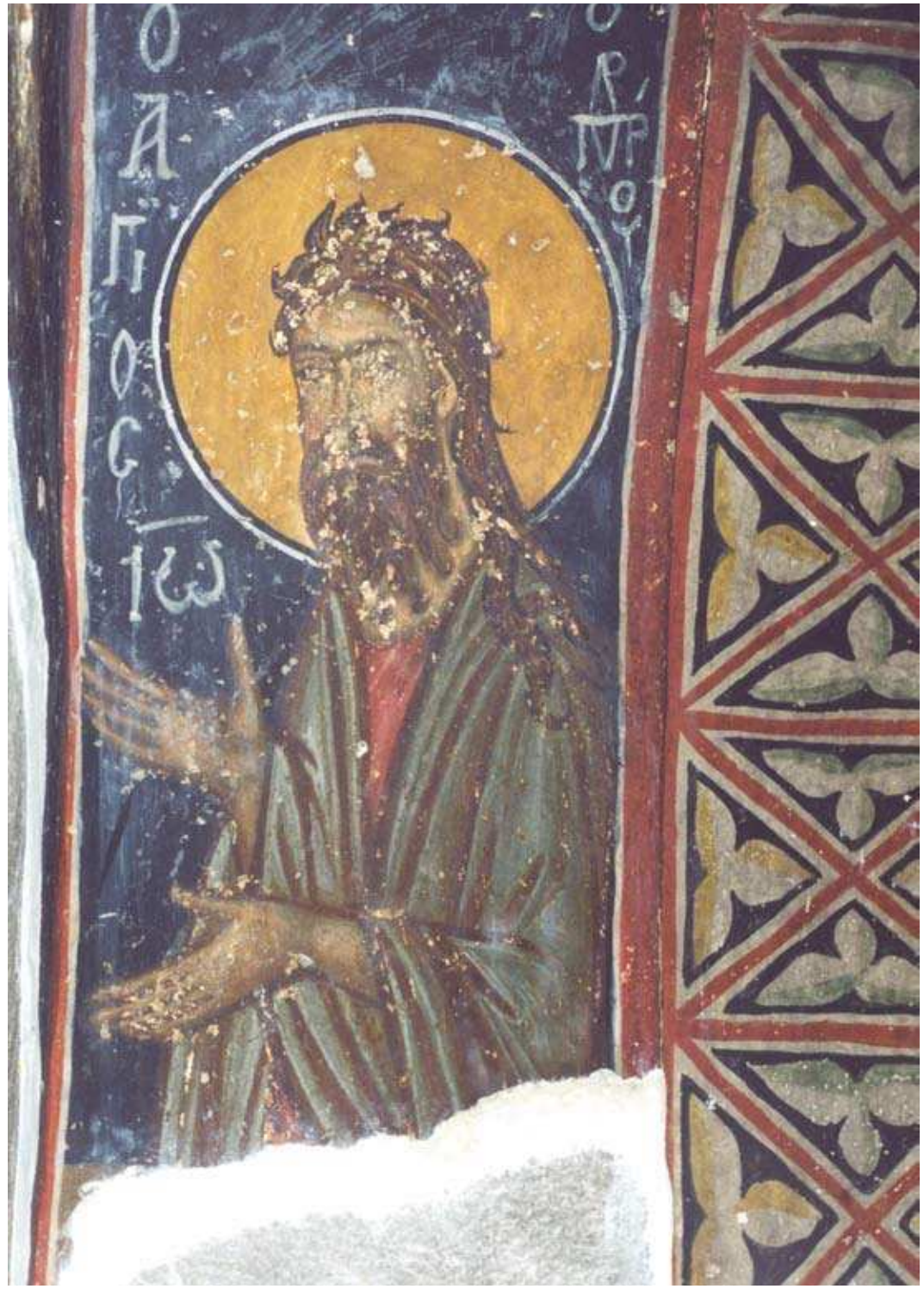
77. დასავლეთი ტიმპანი. დეისუსი (ფრაგმენტი). ქრისტე. *Western Tympanum. Deisis (fragment). Christ.*



78. დასავლეთი ტიმპანი. დეისუსი (ფრაგმენტი). ქრისტე. *Western Tympanum. Deisis (fragment). Christ.*



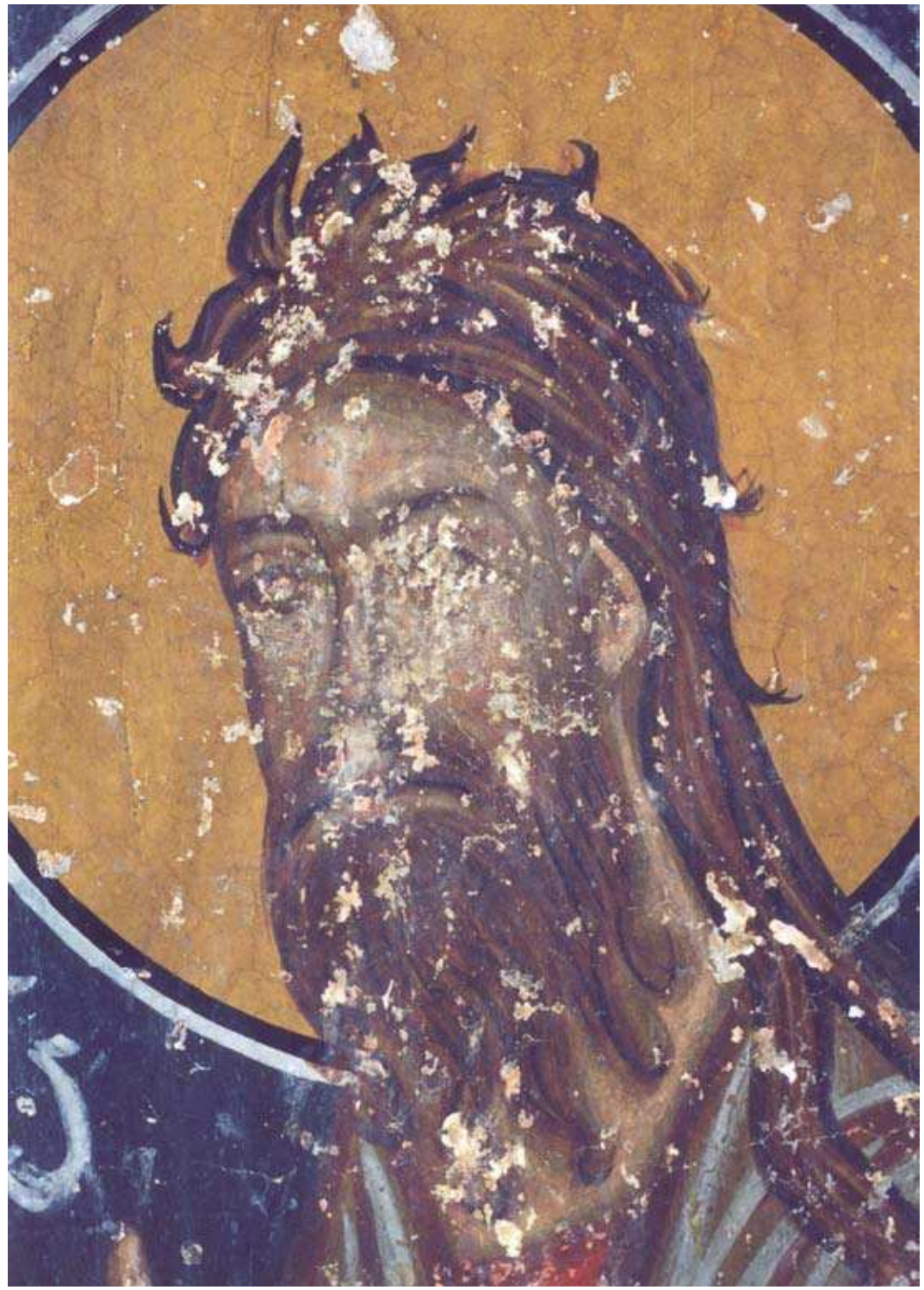
79. დასვლეთი ტიმპანი. დეისუსი. ღვთისმშობელი. Western Tympanum. Deisis. The Virgin Mary.



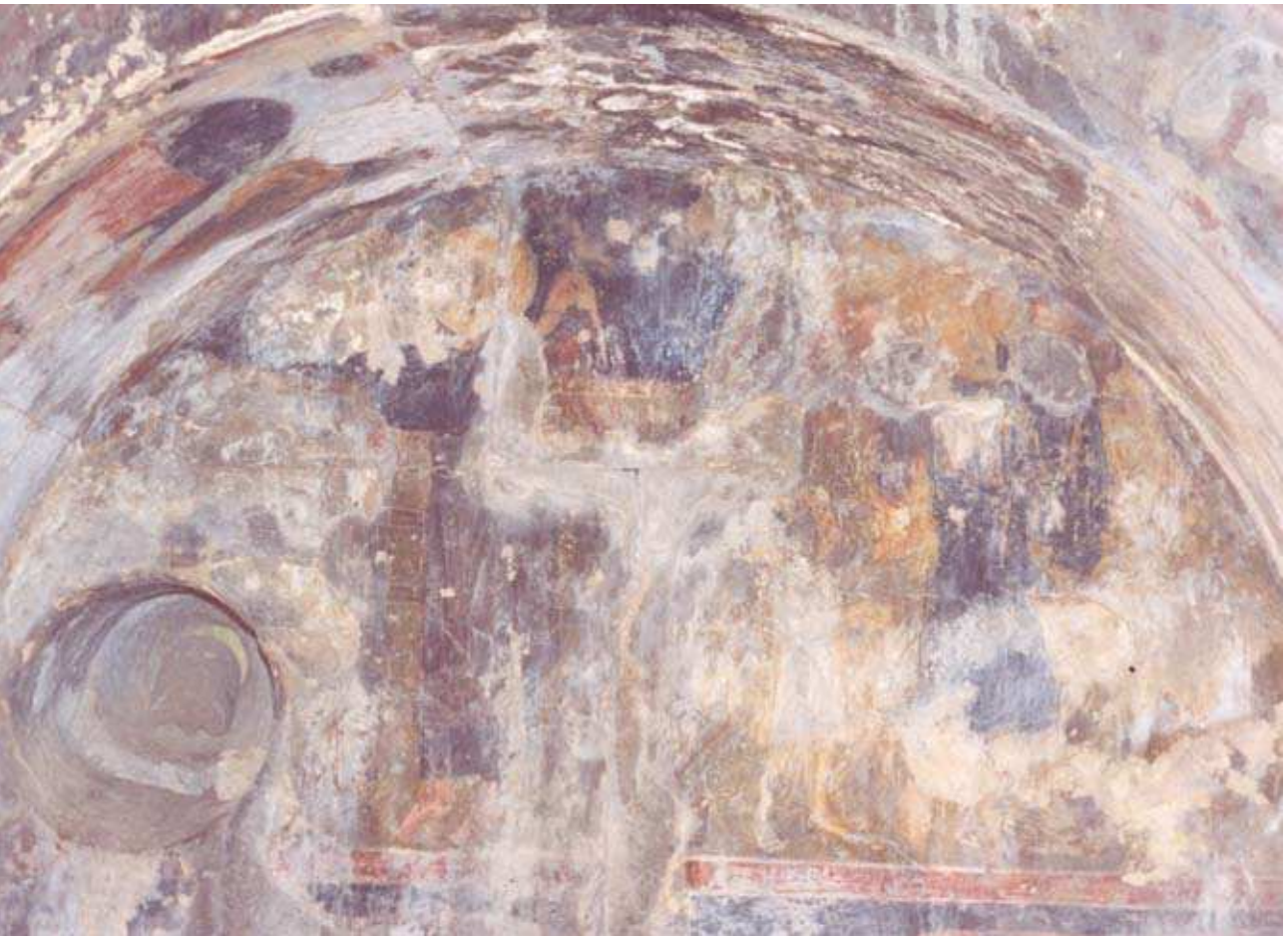
80. დასვლეთი ტიმპანი. დეისუსი. იოანე ნათლისმცემელი. Western Tympanum. Deisis. John the Baptist.



81. დეისუსი. ღვთისმშობელი (დეტალი). **Deisis. The Virgin Mary (detail).**



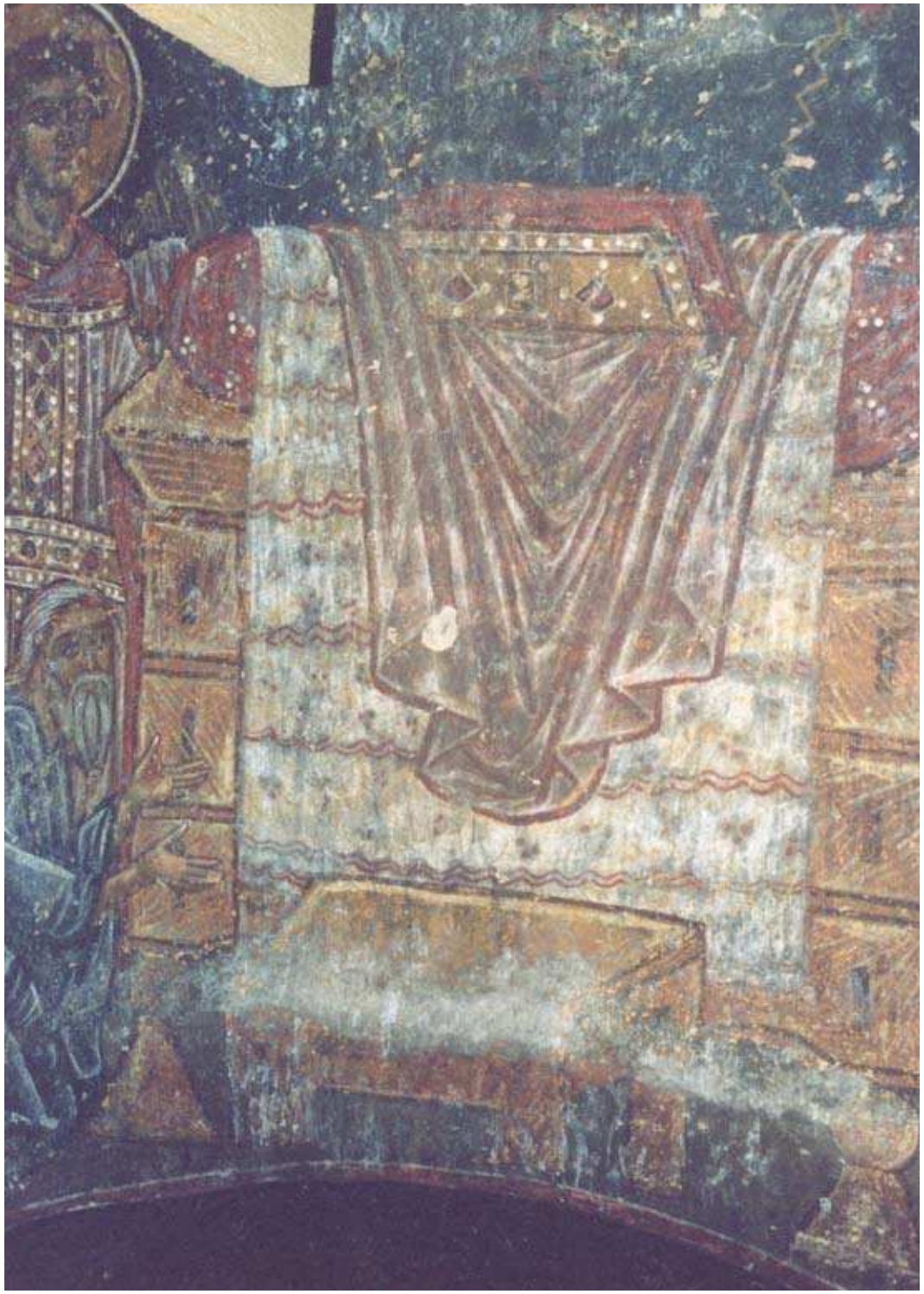
82. დეისუსი. იოანე ნათლისმცემელი (დეტალი). **Deisis. John the Baptist (detail).**



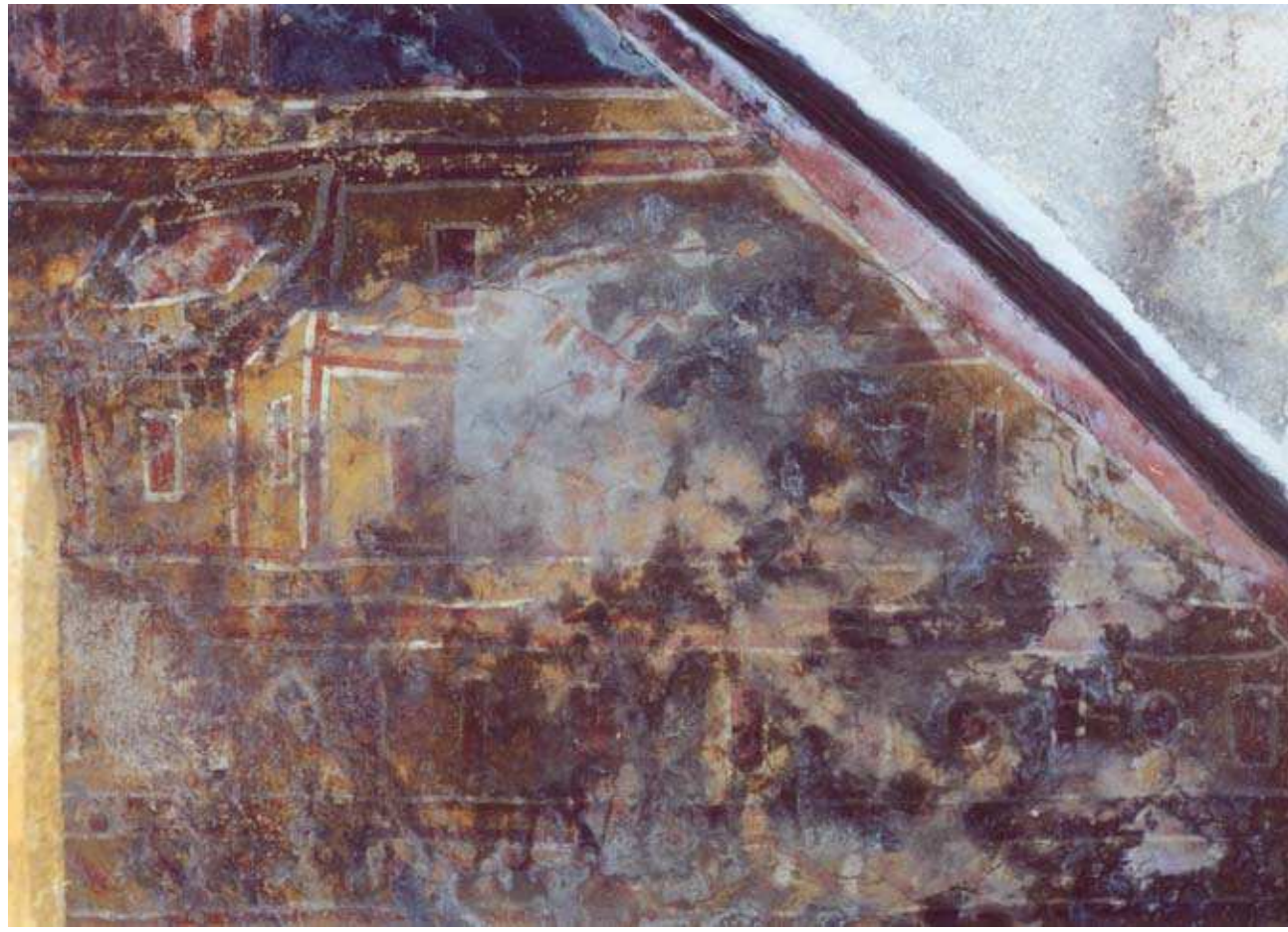
83. სამხრეთ–დასავლეთის ნიშა. იოანე ნათლისმცემლის ცხოვრება. *South-West Niche. Life of John the Baptist.*



84. ანგელოზის გამოცხადება ზაქარიასადმი (ფრაგმენტი). *The Annunciation to Zacharias in the Temple (fragment).*



85. დასავლეთი კედლი. ჰეტიმასია.
Western Wall. Hetoimasia.

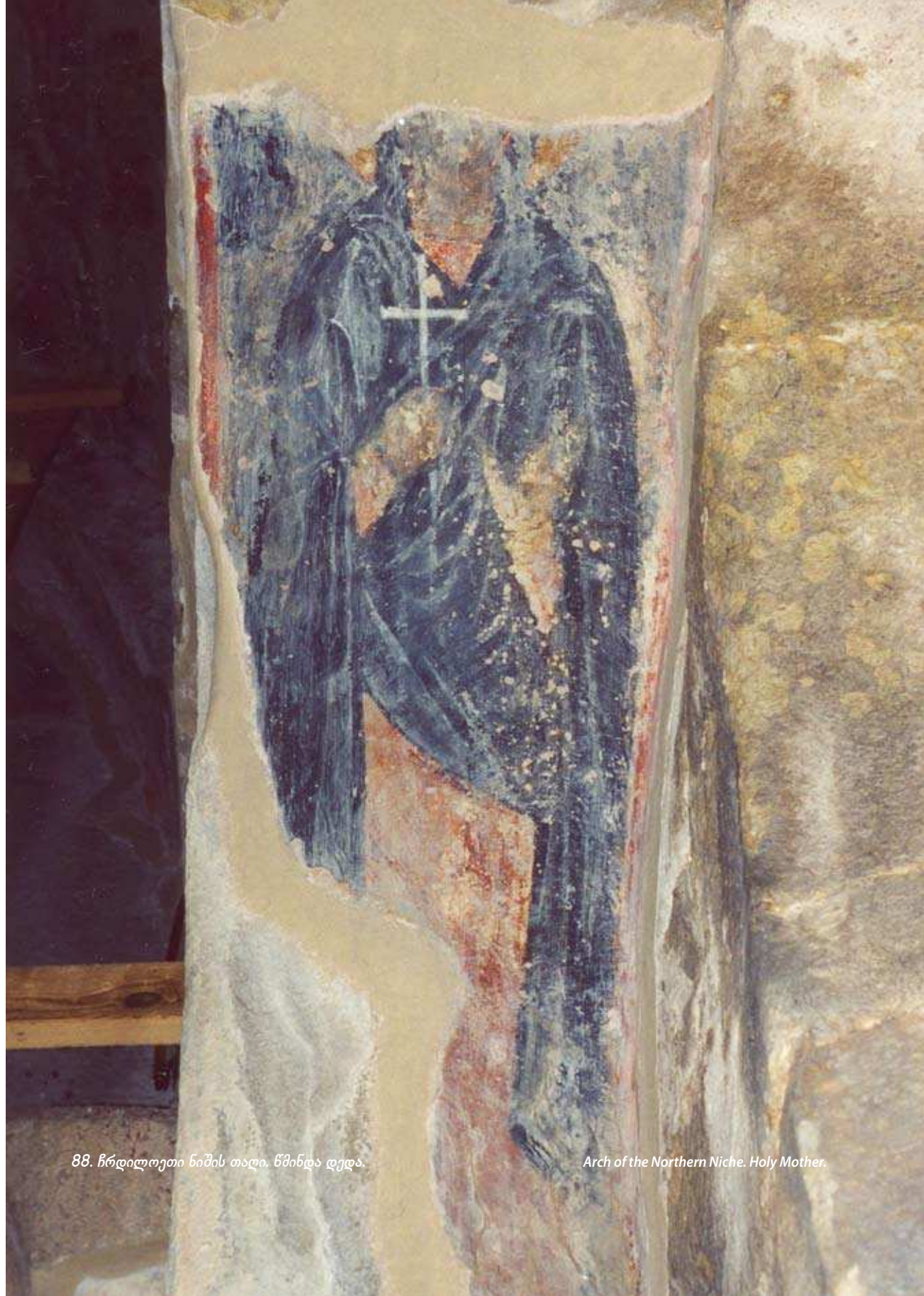


86. დასავლეთი კედლის ლუნეტი.არქიტექტურული ფონი (ფრაგმენტი).
Western Wall Lunette. Architectural Background (fragment).



87. ჩრდილოეთი სარკმლის მოხატულობა (ფრაგმენტი).

Painting of the Northern Window (fragment).



88. ჩრდილოეთი ნიშის თაღი. წმინდა დედა.

Arch of the Northern Niche. Holy Mother.

89. დასავლეთი სარკმლის ორნამენტი.
Western Window Ornament.



90. კამარის საბჯენი თაღების ორნამენტი.
Ornament of the Vault Supporting Arches.



91. სატრიუმფო თაღის ორნამენტი. *Triumphal Arch Ornament.*



92. სატრიუმფო თაღის ორნამენტი. *Triumphal Arch Ornament.*