

ფერწერული ხატები

(წიგნიდან: თეიმურაზ საყვარელიძე, გაიანე ალიბეგაშვილი, ქართული ჭედური და ფერწერული ხატები, თბ., 1980. გვ. 95-108).

ფერწერული ხატები ქართული შუა საუკუნეების სახვითი ხელოვნების, კერძოდ, მხატვრობის ერთ-ერთი საინტერესო დარგია. კედლის მხატვრობასთან და მინიატურასთან ერთად ფერწერული ხატები საშუალებას იძლევიან ნათლად წარმოვიდგინოთ განვითარების რა გზა განვლო ქართულმა მხატვრობამ საუკუნეების მანძილზე.

ამ ხატების, როგორც ჭედური ხელოვნების ნიმუშების შესწავლა, მნიშვნელოვანია არა მარტო ქართული შუა საუკუნეების ხელოვნების ისტორიის, არამედ მთელი ქრისტიანული კულტურის თავისებურების წარმოსადგენად.

ფერწერულსა და ჭედურ ხატებს განასხვავებს მასალა, შესრულების ტექნიკა, მაგრამ ამავე დროს ისინი ერთმანეთთან მჭიდროდ არიან დაკავშირებული თავიანთი შინაარსითა და ფუნქციონალური დანიშნულებით.

ამ ორი დარგის ნაწარმოებთა იდეურ-მხატვრულ მხარეს განაპირობებს მათი წარმოშობის ერთიანი საფუძველი – ქრისტიანული რელიგია.

მთლიანად ქრისტიანული ხელოვნების თავისებურებას განსაზღვრავს, უმთავრესად, რელიგიით ნაკარნახევი მსოფლმხედველობა. სწორედ მან განაპირობა სულიერი სამყაროსადმი ისეთი განსაკუთრებული ინტერესი, რომელსაც თან მოჰყვა გამოსახულებაში სინამდვილესთან ილუზორული მსგავსების მოსპობა, მოცულობისა და სივრცის შთაბეჭდილების არამატერიალური, სიბრტყობრივი ფორმებითა და აბსტრაქტული დონით შეცვლა. მართალია, ისეთი მხატვრული ცნებები, როგორცაა სიბრტყობრიობა, გრაფიკულობა, არამარტო ქრისტიანული ხელოვნების „აღმოჩენა“, იგი განსაზღვრავს აგრეთვე ბარბაროსული და აღმოსავლეთის (ამ სიტყვის ფართო გაგებით) ხელოვნების მხატვრულ „ენას“. მაგრამ განსხვავებას ამ სხვადასხვა წარმოშობის ხელოვნების ნაწარმოებთა შორის არამარტო შინაარსი, არამედ თვით მხატვრული ხერხების სპეციფიკა განაპირობებს. ეს განსხვავება თავს იჩენს ცალკეული ქრისტიანული ქვეყნების ხელოვნებაშიც: იგი ვლინდება თვით ნახატის ხასიათში. ნახატისა და სიბრტყის ურთიერთდამოკიდებულების ვარიაციებში, საერთო რიტმში, რომელსაც ემორჩილება კომპოზიციის ელემენტების განლაგება (ამიტომ განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან რომანული და ბიზანტიური ხელოვნების ნიმუშები, შინაარსისა და სიბრტყობრივ-აბსტრაქტული სტილის მხატვრული კონცეფციის საერთო ხასიათის მიუხედავად).

ჩვენამდე ფერწერულმა ხატებმა საქართველოში საკმაოდ დიდი რაოდენობით მოაღწია. ბევრი მათგანი საქართველოს ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმშია (თბილისი) დაცული. დიდი რაოდენობით ხელოვნების ამ დარგის ნიმუშები მოიპოვება ზემო სვანეთის ეკლესიებში (ნანილი ამჟამად უკვე მესტიის მუზეუმშია თავმოყრილი).

ეს ხატები მრავალფეროვან სურათს ქმნის: აქ გვხვდება ქართველი ოსტატების მიერ სხვადასხვა დროს შესრულებული ხატები – დაწყებული IX საუკუნით, დამთავრებული XVII-XVIII საუკუნეებით; ზოგი მათგანი უფრო გვიანდელი ხანისაც კია. აქვეა აგრეთვე ბერძნული ხატწერის ბრწყინვალე ნიმუშებიც.

აშკარად ქართული წარმოშობის ხატებს შორის მკაფიოდ გამოირჩევა მაღალ პროფესიულ დონეზე შესრულებული და პრიმიტიული ხასიათის ძეგლები. ამ მრავალფეროვან მასალაში ისახება ისეთი მხატვრული ნიშნები, რომლებიც ცალკეული ხატების საქართველოს სხვადასხვა კუთხის მხატვრულ „სკოლასთან“ დაკავშირების საშუალებას იძლევიან. ამ თვალსაზრისით განსაკუთრებულ ყურადღებას

იპყრობს სვანური წარმოშობის მრავალი ხატი, რომელთა მხატვრული ნიშნები ადგილობრივი, მონუმენტური ფერწერის თავისებურებასთან განუყრელ კავშირში წარმოგვიდგება.

ცნობილია, რომ ხატები ყოველთვის თავისუფლად „მოგზაურობდნენ“ ქვეყნიდან ქვეყანაში. ხშირად მაღალი წოდების პირნი უცხოელ ოსტატებს უკვეთავდნენ ხატებს, ისინი ჩამოჰქონდათ აგრეთვე წმინდა ადგილებიდან. ასე ვრცელდებოდა ეს ხატები მთელ ქრისტიანულ სამყაროში. ამიტომაც, ბუნებრივია, რომ ერთსა და იმავე ადგილას თავს იყრიდა სხვადასხვა წარმოშობისა და სხვადასხვა დროს შექმნილი ხატები. რაც შეეხება სვანეთს, სადაც დღემდე დაცული ხატების რაოდენობა ჯერჯერობით არსებული ცნობების მიხედვით, ასზე მეტს აღწევს, აქ ხატების ასეთი თავმოყრა აიხსნება საქართველოს ამ კუთხის განცალკევებული, მყუდრო მდებარეობით; იგი საიმედო ადგილს წარმოადგენდა, სადაც შესაძლებელი იყო განსაკუთრებით სათაყვანებელი და ძვირფასი ძეგლების დაცვა.

საქართველოში შემორჩენილ ფერწერულ ხატებს შორის ყველაზე ადრინდელი ნიმუშია ე. წ. ნილკნის ღვთისმშობლის ხატი.¹ იგი IX საუკუნით თარიღდება და ენკაუსტიკის ფერწერის იშვიათ მაგალითს წარმოადგენს. ღვთისმშობლისა და ქრისტეს გამოსახულებები (ოდიგიტრიის ტიპი) მთავარანგელოზებით ორივე გვერდით, საკმაოდ გავრცელებულია XI-XVI საუკუნეების ძეგლებში. ღვთისმშობლის, ქრისტესა და მთავარანგელოზების სახეები, კისერი, ხელები, ფეხები დაწერილია ცვილოვანი საღებავით, უფრო ზუსტად – ცვილოვანი ტემპერით, ხოლო ტანსაცმელი, თმა, ფონი და წარწერა – ჩვეულებრივი ტემპერით. მკვლევართა მოსაზრებით IX საუკუნეს მიეკუთვნება ცვილოვანი ტემპერით შესრულებული ხატის ნაწილები, ხოლო ჩვეულებრივი ტემპერით შესრულებულნი კი ამჟღავნებენ XIII საუკუნის სტილისტურ ნიშნებს.

პირველ შემთხვევაში IX საუკუნეზე მიუთითებს სავსე ოვალის მკაფიო სახის ნაკვეთების ნახატი, დიდი, ნუშისებური ჭრილის თვალები, რკალისებური წარბები. ფართოდ გახედილი თვალები, ინტენსიური, ღია ფერის ლაქები სახეებს ექსპრესიულობას ანიჭებენ. ყურადღებას იპყრობს მხატვრული ხერხების თავისებური „გაუბრალობა“. ლანვებსა და წარბებს შორის დადებული ვარდისფერი ლაქა, ისევე როგორც „ჩრდილის“ ზოლი, რომელიც სახის ოვალის შემომხაზველ ნახატს მისდევს, მკვეთრად უპირისპირდება სახის საერთო მოვარდისფრო-მოთეთრო ფერს. ჩრდილების ლაქა ინერება გარკვეული გეომეტრიული ფორმების საზღვრებში. აქ ნათლად ჩანს ელინისტური ცხოველხატული ტრადიციის გრაფიკულ ფორმებში გადამუშავების პროცესი. ამ შთაბეჭდილებას აძლიერებს სახის ნაკვეთების მკვეთრი, შავი კონტურით შემოხაზვა.

ხატის ორივე, სხვადასხვა დროის ნაწილების შესრულების მანერას გრაფიკულ-სიბრტყობრივი სტილის ნიშნები ახასიათებს. მაგრამ ადრინდელ ნაწილში ნახატი ჯერ კიდევ საკმაოდ მსუყეა, ფერადოვანი ლაქების გამომსახველობას კი მათი ინტენსიური ჟღერადობა განსაზღვრავს. მოგვიანო ხანაში შესრულებულ ნაწილებში მკაფიოდ გამოვლინდა დამახასიათებელი ხაზოვანი დეკორატიულობის ტენდენცია.

ამ ხატისათვის უახლოესი პარალელი ქართულ ძეგლებს შორის მოიპოვება: ეს არმაზის კანკელის, იმავე IX საუკუნის მოხატულობა.² აქაც ყურადღებას იპყრობს სახეების ექსპრესიულობა, განპირობებული მსგავსი ნაკვეთები, გეომეტრიულად მკაფიო, ვარდისფერი ლაქა ლოყაზე. მხოლოდ აქ, არმაზის კანკელის მოხატულობაში, გამოსახულებათა სიბრტყობრივი – გრაფიკული ხასიათი უფრო პრიმიტიულ და, შეიძლება ითქვას, უხეშ ფორმებში გამოვლინდა.

ორივე ძეგლი გვისახავს ქართული სახვითი ხელოვნების განვითარების იმ ეტაპს, როდესაც ანტიკური, ცხოველხატული ტრადიციების უარყოფამ განაპირობა ხაზოვან-სიბრტყობრივი სტილის ნიშნების ადგილობრივ ნიადაგზე განვითარე-

ბა. მონუმენტურ ფერწერაში ეს პროცესი მკაფიოდ შეინიშნება ბიჭვინთის მოზაიკებიდან დაწყებული (IV-V), წრომის მოზაიკებისა (VII) და ნესგუნის კედლის მხატვრობით (პირველი ფენა, ზემო სვანეთი, X), დასრულებული. ეს იგივე პროცესია, რომელიც ქანდაკებაში ნათლად წარმოგვიდგება, თუ თანამიმდევრობით განვიხილავთ მცხეთის ჯვრის ტაძრის რელიეფებს (VI), ფერისცვალების ჭედურ ხატსა (IX) და აშოტ კურაპალატის ქვის რელიეფურ ფილას (IX).

შემდგომი უნიკალური ძეგლის მაგალითია სვანეთში ნაპოვნი XI-XII საუკუნეების მცირე ზომის მოზაიკური ხატი, წმ. გიორგის გამოსახულებით.³

ხატის ლურჯი, მოვარდისფრო, თეთრი, მწვანე და ოქროთი დაფარული სმალტისა და მარმარილოს წვრილი „კენჭები“ ცვილის საფუძველზეა დამაგრებული. მათი წყობა მკაცრად ზუსტ მწკრივებს არ ჰქმნის, რაც თავისებურად „აცოცხლებს“ ხატის ზედაპირს.

ამდაგვარი ხატების წარმოშობას კონსტანტინოპოლის სახელოსნოებს უკავშირებენ და უმთავრესად XIV საუკუნით ათარილებენ.⁴

ზემო სვანეთში ნაპოვნი ხატი XIV საუკუნის ამდაგვარი ცნობილი მოზაიკური ხატებისაგან გარკვეულად განსხვავდება: არ გააჩნია მათთვის დამახასიათებელი მანერული ტემპერამენტულობა, რომელიც ვლინდება კუნთების უტრირებაში, ან ფორმათა ზედმეტად დახვეწილ ხასიათში; არ შეიმჩნევა აქ აგრეთვე ექსპრესიულად წაგრძელებული მოსასხამის კუთხოვანი ბოლო, გამორიცხულია ფორმათა „ცხოველხატული“ ძერწვა, არ ვხვდებით ფიგურის ზედაპირის დამუშავებას, დამახასიათებელი ხშირი, პარალელური ან გაშლილი – „კონების“ სახით წარმოდგენილი ოქროს შტრიხებით. ნახატის ხასიათი, ფიგურის პოზა, მისი პროპორციები მეტ სიახლოვეს ამჟღავნებენ XI-XII საუკუნეების ძეგლებთან (წმ. მეომართა გამოსახულება ჩეფალუს მოზაიკებში; ხელნაწერი – ბერძ. 9. მოსკოვის ისტორიული მუზეუმი; დიმიტრი თესალონიკელი – მიხეილის მონასტრის მოზაიკა კიევში; წმ. გიორგის გამოსახულება ერთ-ერთ სინას ხატზე, წმ. ეკატერინეს მონასტრიდან).⁵ რაც შეეხება ისეთ დეტალებს, როგორცაა ფარის ფორმა, იატაკის ფილებით დამუშავების მანერა – მათი ახლო პარალელები გვხვდება XI-XIV საუკუნეებში (სინას ხატი წმ. გიორგის გამოსახულებით, XI-XII საუკუნეების ხელნაწერი – ბერძ, 9, 1063 წ., დიმიტრი თესალონიკელი, მიხეილის მონასტრის მოზაიკა, 1108 წ., კახრიეჯამი, XIV საუკუნის დასასრული; მოზაიკური ხატი წმ. დიმიტრის გამოსახულებით, ჩივიკოს მუზეუმიდან და სხვ.). აღსანიშნავია, რომ ფარის „პროფილში“ გამოსახვა, მისი მორთულობა და წმ. გიორგის მასზე დაყრდნობის ფესტი ხშირად გვხვდება სვანეთის XI საუკუნის ჭედურ ხატებზე, რაც მოწმობს აღნიშნული მოტივის ფართო გავრცელებას აქ XI საუკუნეში.

სვანეთში ნაპოვნი მოზაიკურ ხატში იგრძნობა ხაზის განსაკუთრებული მნიშვნელობა, რაც, ერთგვარად განპირობებული მოზაიკის ტექნიკით, ემთხვევა აგრეთვე ამ დროის ბიზანტიური ხელოვნების საერთო ტენდენციას. მაგრამ ბიზანტიურ ხელოვნებაში, მის კლასიკურ ნიმუშებში, ამ ტენდენციის გვერდით თანაარსებობს დამახასიათებელ ფორმათა „ძერწვა“ ფერადოვანი ლაქებით.⁶

სვანეთის ხატის ნახატი მეტად გარკვეული ხასიათისაა – აქ არ შეიმჩნევა აღნიშნულ ფორმათა „ძერწვის“ კვალი, თანაც ნახატი მოკლებულია კონსტანტინოპოლის იმდროინდელ ნაწარმოებთა ნახატის დახვეწილობას; ეს კი, კენჭების წყობის არამკაცრ მწკრივებთან ერთად, ბადებს საკითხს – ხომ არ შეიძლება ამ ხატის წარმოშობა კონსტანტინოპოლისაგან დაშორებულ ადგილს დაუკავშიროთ, ან მისი შესრულება არაკონსტანტინოპოლელ ოსტატის ხელს მივაკუთვნოთ.

ერთ ასეთ ნიმუშზე დაყრდნობით ძნელია გარკვეული აზრის გადაჭრით გამოთქმა. მაგრამ შეუძლებელია არ გავიხსენოთ, რომ საქართველოში უძველესი დროიდან ცნობილი იყო მოზაიკის ხელოვნება. ამას მოწმობს ბიჭვინთის მოზაიკა (IV-V), რომლის შესრულებაში, გარდა აქ ჩამოსული ოსტატებისა, უდავოდ ადგი-

ლობრივი ოსტატებიც მონაწილეობდნენ მოზაიკის კვალი მცირე ჯვრის აბსიდში (VI) და მაღალი ოსტატობის ისეთი ძეგლები, როგორცაა შრომის (VII) და გელათის მთავარი ტაძრის საკურთხევლის მოზაიკა, ეს დასაშვებს ხდის მოსაზრებას ამდაგვარი ხატების საქართველოშიც შესრულებაზე, მაღალი წოდების შემკვეთთათვის.

იკონოგრაფიული თვალსაზრისით მოზაიკური ხატის წმ. გიორგის გამოსახულებასთან ახლოს დგას მესტიის მუზეუმში დაცული ფერწერული ხატი. აქაც წმ. გიორგი გამოსახულია ფეხზე მდგომი, მარცხენა ხელით იგი ფარს ეყრდნობა, ხოლო მარჯვენა აწეულ ხელში შუბი უკავია.

მეომრის მშვიდი პოზა, დაბალი შუბლი, ნახატის სწორი და წყვეტილი ხაზები – ყველაფერი ეს თითქოს აკავშირებს ამ ხატს XI-XIII საუკუნეების მხატვრულ ტრადიციებთან. მაგრამ სახის „კვერცხისებური“ ფორმის ოვალი, თვალის ჭრილის სქემატური ნახატი, ფიგურის საერთო ხასიათი, უფრო გვიანდელ ხანაზე უნდა მიუთითებდეს (XIII). ფიგურის პროპორციების დარღვევა (მოკლე ფეხები, დაგრძელებული ხელები, ტორსთან შედარებით დიდი თავი) პროვინციული ოსტატის ხელზე მიგვითითებს.

ამ ხატის მსგავსება წმ. გიორგის გამოსახულებასთან მრავალრიცხოვან სვანურ ჭედურ ხატებზე, ჭედური ნიმუშით სარგებლობას მოწმობს.

სულ სხვა მხატვრულ ტრადიციებს წარმოგვიდგენს ხატწერის ორი ბრწყინვალე ნიმუში მთავარანგელოზების – მიქაელისა (ლაგურკა) და გაბრიელის (მესტიის მუზეუმი) გამოსახულებით.⁷

ორივე ხატი აბსოლუტურად მსგავსია. კომპოზიციის იდენტურობა, სახის კეთილშობილება, ფიგურისა და ხელების დახვეწილი ფორმები, წერის მანერა, ნახატის ხასიათი ერთ, მაღალი დონის ოსტატის ხელზე მიუთითებს. ფიგურების სანი-ნააღმდეგო მხარეს მობრუნება დასაშვებს ხდის იმ მოსაზრებას, რომ ორივე ხატი ერთი და იგივე კომპოზიციისაა (პოლიპტიქონი ვედრების გამოსახულებით). ოდნავი განსხვავება ჩანს ფერებში: მთავარანგელოზი მიქაელი შესრულებულია უფრო ღია, მონაცრისფრო-ცისფერ ტონებში, ხოლო გაბრიელის გამოსახულებაში უფრო მოყავისფრო-ლურჯი ჭარბობს. ორივე ფიგურას ფარგლავს ფრთები, რომელთა დენადი ნახატი შარავანდის წრის მოხაზულობას ეხმაურება. ფორმები და ნახატი დახვეწილია, ფიგურის პროპორციები და ოვალი – კლასიკური. პოზის სიმკაცრე, ასეთივე მკაცრი ხასიათის ვერტიკალურად ჩამოშვებული ქსოვილის ნაკეციები ფიგურას მონუმენტურობას ანიჭებს.

გალიაფერება, ისევე როგორც მსუბუქად დადებული „ჩრდილი“ არბილებენ ნახატის მკაფიო გარკვეულობას. ოსტატურ შესრულებაში იგრძნობა რთული, მრავალფენიანი წერის ტექნიკის დაუფლება. ამ მხრივ ეს ორი ხატი უტოლდება XI-XII საუკუნეების ბერძნული ხატწერის საუკეთესო ნიმუშებს. მაგრამ, ბერძნული ხატებისაგან განსხვავებით, აქ თვალში გვხვდება ნახატის განსაკუთრებული მნიშვნელობა, მისი კალიგრაფიულობა. ყველაზე მეტ სიახლოვეს ამ ხატებთან საქართველოს ცენტრალურ რაიონთან დაკავშირებული ძეგლები ამჟღავნებენ – გელათის მთავარი ტაძრის ნარტექსის მოხატულობა (XII საუკუნის პირველი მესამედი)⁸ და ზატიკის მინიატიურები (XII საუკუნის პირველი ნახევარი),⁹ ამ ძეგლებშიაც ყურადღებას იპყრობს მსგავსი ღია ფერის კოლორიტი, ფერადოვანი ლაქის მთლიანობის შთაბეჭდილების შენარჩუნება (მიუხედავად წერის რთული სისტემის გამოყენებისა), ნახატის დახვეწილი ხასიათი და ფაქიზად დადებული საღებავების თხელი ფენა.

აქაც ფიგურები გამოირჩევა კლასიკური პროპორციებით, კეთილშობილი სახეებით, ე. ი. ყველა იმ ნიშნით, რომელიც ასე განასხვავებს საქართველოს ცენტრალურ რაიონის ფერწერის ძეგლებს განაპირა რაიონების (სვანეთის, დავით-გარეჯის)¹⁰ ძეგლებისაგან. მაგრამ სვანეთში დაცულ ხატებზე მთავარანგელოზე-

ბის გამოსახულებაში ჯერ ვერ ვხედავთ ნახატის იმ განსაკუთრებულ დენადობას, რომელიც ახასიათებს მონუმენტურისა და მინიატურული ფერწერის ზემოთ მოყვანილ ძეგლებს. ნახატი ორივე ხატზე გეომეტრიული სიმკაცრით გამოირჩევა, სჭარბობს სწორი ხაზები. ეს კი, ისეთ ნიშნებთან ერთად, როგორცაა ფიგურების მონუმენტურობა, დაბალი შუბლი, საკმაოდ დიდი თვალების ნუშისებური ქრილი, ატენის მხატვრობის (XI) გამოსახულებათა თავისებურებას მოგვაგონებს. მაგრამ ატენის ფიგურები უფრო „ნონადია“, ფორმათა დამუშავებაც, შედარებით, „ცხოველხატული“.

ამრიგად, მთავარანგელოზების ორივე ხატი, ატენსა და გელათის მოხატულობათა შორის პოულობს თავის ადგილს და მათი შესრულების თარიღი XI საუკუნის ბოლოთი და XII საუკუნის დასაწყისით უნდა განისაზღვროს. მათი სიახლოვე დასახელებულ ძეგლებთან მოწმობს, რომ ეს ორი ძეგლი უკავშირდება საქართველოს ცენტრალური რაიონის მხატვრულ ტრადიციებს.

მათ სტილისტურ ნიშნებთან ერთგვარ სიახლოვეს ამჟღავნებს მესტიის „ჯვარცმის“ ხატი, რომელიც ხატწერის ბრწყინვალე ნიმუშია. იგი ქართველი ოსტატის მიერ უნდა იყოს შესრულებული. ამაზე, პირველ რიგში, მიუთითებს ქართული, ასომთავრულით შესრულებული წარწერის კვალი: იოანეს თავთან შემორჩენილია ასოები: 7-ი წმინდანის სახელის პირველი ასო და **Ⴡ Ⴤ ჟ ლ** – (მხრბ – ე. ი. მახარებელი). სტილისტური ნიშნებიც ამჟღავნებენ XI-XII საუკუნეების ქართული ძეგლებისათვის დამახასიათებელ ნიშნებს.

„ჯვარცმის“ ხატში, ისევე როგორც მთავარანგელოზთა ზემოგანხილულ გამოსახულებაში, ყურადღებას იპყრობს ემოციური, განსაკუთრებულად ლირიკული განწყობილება, რომლის შექმნაში გარკვეულ როლს თამაშობს ფიგურების რბილი მოძრაობის „ჩანერა“ დენად ნახატში (ქრისტეს ოდნავ გამოზნექილი ტორსი, მარიამისა და იოანეს ნაზად დახრილი თავები)... ამავე დროს, მთელი კომპოზიცია სიმკაცრის შთაბეჭდილებას იწარმოებს: აღნიშნული მოძრაობები, ყესტები არ არღვევენ ვერტიკალურად გაშლილი ფიგურების მკაცრი სილუეტების საზღვრებს. შინდისფერი, ყვითელნარევი მწვანე, მუქი ლურჯი, ოქროსფერი ოქრა, რომლითაც შეფერადებულია ფიგურების სხეული, ტანსაცმელი, მკაფიო ლაქებად ამოიკითხება ოქროთი დაფარულ ფონზე (უკანასკნელი დაზიანებულია, ციმციმებს მხოლოდ აქა-იქ შერჩენილი ნაწილები). ფიგურების განლაგების დამორჩილება მკაცრი ვერტიკალისადმი, მათი რიტმული მონაცვლეობა, გარკვეული პაუზით მათ შორის, ამ საერთო რიტმში ქრისტეს ფიგურის აქცენტირება (უფრო მაღლა და ცენტრში მოთავსებით) კომპოზიციას ნათელ ტექტონიკურ ხასიათს ანიჭებს; ყოველი ფიგურა ერთგვარად დამოუკიდებლად აღიქმება.

ამ ნიშნებთან ერთად „ჯვარცმის“ ხატში შეიმჩნევა ისეთი მომენტებიც, რომელიც მთავარანგელოზთა ხატების სტილისტური ნიშნების შემდგომ განვითარებაზე მიუთითებენ: საგრძნობლად შევიწროვებულმა ფიგურებმა (განსაკუთრებით ქვედა ნაწილში), ოდნავ წაგრძელებული პროპორციებით, იმ წონადობის შთაბეჭდილებაც დაკარგეს, რომელიც კიდევ გააჩნდა მთავარანგელოზების გამოსახულებას. დენადი ნახატი, რომელიც რბილად შემოხაზავს ფიგურის საზღვრებს, არ იკითხება ფორმის მოცულობასთან კავშირში და უფრო თავის დეკორაციულ ფუნქციაში წარმოგვიდგება.

საქართველოში, როგორც სკულპტურული ძეგლები მოწმობენ, უკვე XI საუკუნისათვის გარკვეულ შედეგს მიაღწია პლასტიკური ამოცანებისადმი ჩამოყალიბებულმა ინტერესმა. ფერწერაში, უფრო პირობითი ხასიათის დარგში (გარკვეულ სიძნელეს ამ მხრივ წარმოადგენდა კედლის ან ხელნაწერთა გვერდის ბრტყელი ზედაპირი), ეს პროცესი ასე მკაფიოდ ვერ გამომჟღავნდა. მის ანარეკლს აქ ვხვდებით ოდნავ მოგვიანებით და შესუსტებული ძალით. პლასტიკური ამოცანების ანა-

რეკლის გამოსახვა აქ დაემთხვა თვით ქანდაკებაში მათი განვითარების შეწყვეტისა და დეკორაციული მიდგომით შეცვლის პროცესს.¹¹

ზომებითა და ფაქიზი, დახვეწილი წერის მანერით განხილული „ჯვარცმის“ ხატი უახლოვდება მინიატურას. XI-XII საუკუნეების მინიატურის მსგავსია აგრეთვე შინაარსის გააზრება – ქრისტიანული დრამის საკვანძო ეპიზოდის წარმოდგენა და არა „თხრობა“.

კომპოზიციისა და ფიგურათა სილუეტების საკმაოდ მკაცრი ხასიათი XI საუკუნის მხატვრული მიდგომის ერთგვარ ანარეკლად წარმოგვიდგება, ხოლო ფიგურების წაგრძელებული პროპორციები, დენადი ნახატი, რაც, ფორმათა დემატერიალიზაციასთან ერთად, სტილიზაციის გარკვეულ ნიშნებსაც შეიცავს, XII საუკუნეზე მიგვითითებს. ეს მით უფრო შესამჩნევი ხდება, თუ შევადარებთ ამ ხატს XI საუკუნის დასაწყისის ანალოგიური კომპოზიციის მქონე მინიატურას ქართული ხელნაწერიდან (ზაქარია ვალაშკერტელის სვინსაქსარი. A – 648).¹² აქაც საკმაოდ დახვეწილი ფორმის ფიგურებია. მაგრამ რამდენადმე უფრო სტატიკურია მათი ფორმები „ჯვარცმის“ ხატთან შედარებით; ნახატმაც ვერ მიაღწია იმ დინამიკურ დენადობას, რომელიც ხატში, ფიგურათა შევიწროებასთან ერთად, აძლიერებს ემოციურობისა და დეკორატიულობის შთაბეჭდილებას.

ამ ხატში კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი მომენტია შესამჩნევი – თვით სახეებზე, განსაკუთრებით მარიამის სახეზე, აღბეჭდილია განცდა, ექსპრესიული ემოციები; ენერგიულად შემოხაზული ანეული წარბები ძლიერადაა შეტეხილი, ტუჩების კუთხეები ქვემოთაა დაშვებული. მარიამის სახე ამ მხრივ ძალიან ჰგავს თევდორეს მხატვრობაში გამოსახული მარიამისა და წმ. ივლიტას სახეებს (იფრარი, ლაგურკა).¹³ თვით ნახატი თითქოს მინიატიურულ ყაიდაზე გადაამუშავებული თევდორეს ნახატის თავისებურებას მოგვაგონებს. დასაშვებია, რომ „ჯვარცმის“ ხატის ავტორიც თევდორესავით სვანური წარმოშობისაა, სვანურ წარმოშობას ავლენს ხატი წმ. გიორგისა და წმ. თევდორეს გამოსახულებებით.

მკაცრად სიმეტრიული კომპოზიცია არაკონკრეტული სიუჟეტისაა. მავედრებელ პოზაში მდგარი ორივე ფიგურა მიბრუნებულია ცენტრისაკენ, სადაც ზეციდან ღმერთის განვდილი მაკურთხებელი ხელია გამოსახული, მეომართა შორის მხოლოდ ერთი ფარია, რომელიც მათი საერთო ატრიბუტის როლს ასრულებს.

ამ ხატის სვანურ წარმოშობაზე მიუთითებს კოლორიტი, საღებავების ძალიან თხელი ფენა, თითქმის უგრუნტოდ, პირდაპირ ტილოზე დადებული, პროვინციული ოსტატის ხელწერაზე მიგვანიშნებს არასწორი ნახატი, პროპორციების დარღვევა (ფეხები მოკლეა, ტორსი კი, მათთან შედარებით, – ბევრად დიდი). ამავე დროს ეს ხატი უდავოდ ნიჭიერი მხატვრის ქმნილებაა: ოსტატურია ხელწერის მანერა, ფაქიზად არის შესრულებული სახე, ხელები. ნახატიც თავისთავად მეტყველია. ერთი მონახაზით შემოვლებული კონტური განვრთნილი ოსტატის მტკიცე ხელწერას ავლენს. ნახატი გაბედულად გასდევს ფიგურის ენერგიულად გამოზნექილ ფორმებს.

ფიგურის თავისებური სილუეტი, მისი ნახატის ხასიათი პარალელს ჰპოვებს საერო პირთა და მეომართა გამოსახულებებში, რომლებიც XII-XIII საუკუნეების დასაწყისის ქართულ მონუმენტურ ფერწერაში გვხვდება (სოფ. მაცხვარიშის მაცხოვრის ეკლესიის მოხატულობაში, კურთხევის სცენაში გამოსახული პერსონაჟები 1042 წ.);¹⁴ მეომართა და ჯალათთა გამოსახულებანი თევდორეს მხატვრობაში, 1096-1130 წლები; გიორგი-ლაშას გამოსახულება ბეთანიის, ყინწვისისა და ბერთუბნის მოხატულობებში, XIII საუკუნის დასაწყისი).¹⁵ გარკვეულ სიახლოვეზე მიუთითებს ხატის მეომართა გამოსახულება ასტრონომიული ტრაქტატის ერთ-ერთ მინიატიურასთან (ზოდიაქოს ნიშანი – ტყუპები, ხელნაწერი A – 65, 1182 წ.).¹⁶ მოყვანილი მაგალითების მსგავსებას განაპირობებს არა მარტო მოკლე, წელში მოჭერილ ტანსაცმელში გამოწყობილი ფიგურის სილუეტის საერთო მოხაზულო-

ბა, არამედ ენერგიულად გაღუნული კონტურული ნახატის ხასიათი, მისი დენადობა. ხაზის დენადობასთან ერთად ხატის ფიგურებს გარკვეული „წონადობა“ და „სტატიკურობა“ გააჩნია, მათში ჯერ არ არის მიღწეული ფორმათა „გამსუბუქება“ და ნახატის ისეთი დინამიკურობა, რომელიც XIII საუკუნის დასაწყისის მაგალითებს ახასიათებს.

ამგვარად, ადგილობრივ ნიშნებთან ერთად, განხილული ხატის სტილისტური ნიშნები საერთოდ, ქართული შუა საუკუნეების მხატვრობის ევოლუციის ერთ-ერთი საფეხურია, რაც ამ ხატის XII საუკუნით დათარიღების საფუძველს იძლევა.

სახის ოვალი, ნუშისებური მოყვანილობის თვალები, სწორი, არაასკეტური ცხვირი, ხშირი, მაგრამ მკაფიოდ მოხაზული წარბები თითქოს უფრო ადრინდელი ძეგლების (XI) დამახასიათებელ ნიშნებს უკავშირდებიან, მაგრამ აქ იგრძნობა აგრეთვე სტილიზაციის ის პროცესი, რომელიც XII საუკუნეში მჟღავნდება.

სახის დამუშავება თბილი, მოოქროსფრო ოქრით, რომელსაც რბილად ერწყმის ასეთივე თბილი მოყავისფრო „ჩრდილები“ და თხლად დადებული თეთრა, იმავე დროის ნიშნებს ამჟღავნებს.

ამ სვანურ ხატში კონტური განსაკუთრებით ენერგიულად შემოხაზავს ფიგურებს, ისინი თითქოს ფონიდან არიან „ამოჭრილი“. პლასტიკურობის შთაბეჭდილებას აძლიერებს წრიულად გაღუნული ქამრისა და ჯავშნის ზოლები. აქაც იგრძნობა ჭედური ნიმუშების გავლენა პლასტიკურობის თვალსაზრისით. ეს ერთ-ერთი ყველაზე მეტყველი ძეგლთაგანია ქართულ ხატწერაში. მაგრამ ფიგურები თავიანთი განლაგებით, ხატის ზედაპირის სიბრტყეზე „გაშლით“, მაინც უარყოფენ სივრცეს: გადანყვება დაბალი „რელიეფის“ საზღვრებში რჩება.

სვანური წარმოშობისაა იოანე ნათლისმცემლის ხატი, რომელშიც ასევე იგრძნობა ჭედური ხელოვნების გავლენა, ჩანს დროის განმავლობაში უფრო გაძლიერებული დეკორაციული ტენდენციები.

წმინდანი გამოსახულია ვედრების შესტით (შესაძლოა, იგი ვედრების კომპოზიციას ეკუთვნოდა). ნაზად დახრილი თავის, შუბლის, სახის, კისრისა და მკერდზე ჩამოშვებული მოსასხამის საზღვრების ერთიანი ტალღისებურად მომდინარე ნახატით შემოხაზვა, ისევე როგორც მარჯვენა ხელის შესტის ჰარმონიული შეთანხმება შარავანდის წრიულ მოხაზულობასთან, წმინდანის ფიგურას საგრძნობლად „ამსუბუქებს“, და ლირიკულ განწყობილებასთან ერთად, ფორმათა სტილიზაციისა და საერთო დეკორატიულობის შთაბეჭდილებას განაპირობებს; ეს კი ხატის წარმოშობას XII-XIII საუკუნეების მიჯნას უკავშირებს (XIII საუკუნის დასაწყისის უპირატესობით).

წმინდანის სახე განსაკუთრებული ემოციურობით გამოირჩევა, რაც საერთოდ დამახასიათებელია სვანეთის მხატვრობისათვის. პირველ რიგში ყურადღებას იპყრობს საკმაოდ დიდი, ფართოდ გახელილი თვალები და მშვიდი, ოდნავ ჩაფიქრებული მზერა. ოსტატი გულუბრყვილო უშუალობით არღვევს პროპორციებს აზრობრივი აქცენტების ხაზგასასმელად (ადიდებს თვალებს, თავს). აქ ვლინდება ოსტატის ერთგვარი არქაიზირებული ტენდენციები.

მათი შენარჩუნება „ხალხური“ ჯგუფის ძეგლებში გვიანდელ ხანაშიც გვხვდება. ამას მოწმობს XIII-XIV საუკუნეების მინიატიურა (ხელნაწერები: A – 496, XIII, H – 2125, XIV), სადაც ხაზგასმულად გადიდებული ხელები და თვალები პლასტიკურ ხანამდე შექმნილი ქართული ძეგლების მხატვრულ გადანყვებას მოგვაგონებენ (აშოტ კურაპალატის რელიეფი, 826 წ., ჯრუჭის I ოთხთავი, 940 წ.).

წმინდანის ტანსაცმელი მოკლე, უსწორმასწოროდ განლაგებული სქელი, მკაფიო ხაზებით აღნიშნული ნაოჭები ასოციაციას იწვევს რელიეფურად დამუშავებული ჭედური ფირფიტის ზედაპირთან. რაც შეიძლება იმით აიხსნას, რომ ოსტატს ნიმუშად გამოყენებული ჰქონდა რომელიმე ჭედური ხატი. ეს ნიმუში ალბათ უფრო ადრეული ხანის ძეგლი იყო. ამაზე მიუთითებს ქსოვილის ნაოჭების განლაგების

სისტემა, რომელიც მოგვაცოცხლებს ქსოვილის ნახატს ლუკა ფოკიდელის მოზაიკის (XI) ერთ-ერთ გამოსახულებაში და მის გამარტივებულ ვარიანტად იკითხება.

იოანე ნათლისმცემლის მეორე ხატი (მაცხოვრის ეკლესია, სოფ. მაცხვარიში, XII-XIII) სულ სხვაგვარი მხატვრული გადაწყვეტის მაგალითია; პროფესიულად განსწავლული ოსტატი ავითარებს დეკორატიულ ტენდენციებს ძველ ტრადიციებთან მსგავსი „რეტროსპექტიული“ კავშირის გარეშე. სახის სწორი ნაკვეთები „მოდელირებულია“ მკაფიო, ტალღოვანი ჩრდილის ზოლით, რომელიც წმინდა ორნამენტული ხასიათისაა.

საინტერესოა განვიხილოთ მესტიის მუზეუმში დაცული ხატი ქრისტეს გამოსახულებით, რომელიც საქართველოს ცენტრალური რაიონის ერთ-ერთი სახელოსნოს ნიმუში უნდა იყოს. იგი დიდი პროფესიული ოსტატობითაა შესრულებული. სწორი პროპორციები, სახის დახვეწილი ნაკვეთები, მშვიდი, კეთილშობილებით აღსავსე გამომეტყველება ამ ხატს აახლოვებს XII-XIII საუკუნეების ქართული ფერწერის საუკეთესო ძეგლებთან (განსაკუთრებით – ყინწვისის მხატვრობასთან). სახეზე არ არის ხაზგასმულად აქცენტირებული არც ერთი დეტალი. სახის ყველა ნაკვეთი ერთმანეთთან ჰარმონიულადაა დაპირისპირებული.

ქრისტეს ხატი თავისი ფერადოვანი გადაწყვეტითაც უახლოვდება ყინწვისის მხატვრობას (ღია მოყავისფრო ქიტონი, ცისფერი ჰიმატიონი და თბილი, ღია ტონის მოოქროსფერო ოქრით დამუშავებული სახე). აღნიშნული დროისათვისაა დამახასიათებელი სახის რთული, მაგრამ უაღრესად რბილი მოდელირება ფერების ოდნავ შესამჩნევი გადასვლებით, რის შედეგადაც სახის ძირითადი ტონი – მოოქროსფერო ოქრა – აღიქმება ერთიან ფერადოვან ლაქად, რომელზედაც გრაფიკულად მკაფიოდ იკითხება ნახატი. ამგვარად, წერის ფაქიზი მანერით განპირობებული „ცხოველხატულობის“ გვერდით წარმოიშვა ხაზოვანი მეტყველების ტენდენცია.

ეს „ცხოველხატულობა“ აბსოლუტურად განდევნილია მეორე ხატში, სადაც ქრისტე მოცემულია ანალოგიური კომპოზიციით (წელზევით, წიგნით მარცხენა ხელში, მარჯვენა მაკურთხებელი ხელი მკერდთანაა მიტანილი). პირველი ხატის „ცხოველხატული“ ნიშნები აქ გამარტივებულ, გრაფიკულ განსახიერებას პოულობს. მჭიდროდ განლაგებული პარალელური და ერთმანეთის გადამკვეთი ხაზები XIII საუკუნისათვის დამახასიათებელი, დეკორატიული შთაბეჭდილების გაძლიერებაზე მიუთითებს. ამავე დროს ამ ხატში მჟღავნდება საქართველოს განაპირა რაიონების მხატვრული სკოლების გამარტივებული, გრაფიკული ხასიათის წერის მანერაც.

XIII საუკუნის პირველი ნახევრით უნდა განისაზღვროს ჯვარცმის დიდი ხატი (მაცხვარიში, მაცხოვრის ეკლესია), რომელიც რთულ მრავალფიგურიან კომპოზიციას წარმოადგენს. ამ ხატში ყურადღებას იპყრობს გრძნობების უშუალო გამოსახვა: ერთ-ერთ წმ. დედას, მწუხარების ნიშნად, ნიკაპთან მიუტანია მოსასხამით დაფარული ერთი ხელი, მეორეთი ცრემლს იწმენდს, მარჯვნივ მდგომ მოხუცს საკუთარი წვერისათვის ჩაუვლია ხელი.

სხვა ფიგურებთან თავისი ზომებით კონტრასტულად დაპირისპირებული ქრისტეს მონუმენტური ფიგურა, განსაზღვრავს კომპოზიციის გარკვეული დრამატულობის შთაბეჭდილებას, მეტყველად, უშუალოდ გამოსატულ გრძნობებს კი მასში თხრობითი კილო შეაქვს. მაგრამ თხრობითი ხასიათის ელემენტების მიუხედავად კომპოზიცია მაინც მონუმენტურია, რაც მისი აგებულებითა და ფორმათა დამუშავებითაა მიღწეული.

ქრისტეს სხეულის მოხაზულობა თითქმის არ სცილდება ჯვრის ვერტიკალურ ბოძს. მოქმედ პირთა ორი ჯგუფი სიმეტრიულადაა განლაგებული ჯვრის ორივე მხარეს; ჯვრის ჰორიზონტალური მკლავების პარალელურად მის უკან გაშლილ კედელს გარკვეული ორგანიზაცია შეაქვს ფიგურების განლაგებაში და ხაზს უს-

ვამს კომპოზიციის ნათელ აგებას. გვერდით ჩარჩოებზე გამოსახული ფიგურები კომპოზიციის ჰორიზონტალური დაყოფის საზღვრების შესაბამისადაა მოთავსებული.

რაც შეეხება ფორმათა დამუშავების მანერას, იგი საკმაოდ მარტივია: ფორმათა განზოგადება პრიმიტიულობის დონეს უახლოვდება (ფიგურები დაუნაწევრებელ, ერთიან ფერადოვან ლაქებად აღიქმება). ამავ დროს ელასტიკური ნახაზი მოხაზავს ფიგურების მეტყველ სილუეტებს, აღნიშნავს მათ დენად მოძრაობებს, ქსოვილის მსუბუქად დაკლაკნილ, მძიმედ ჩამოშვებულ ნაკვეცებს, რომლებიც ზოგ ადგილას რბილად გამოზნექილ ყულუფებს ქმნიან.

მონუმენტურობის შთაბეჭდილება XI-XII საუკუნეების მხატვრულ ტრადიციების ერთგვარ გაგრძელებად წარმოგვიდგება, თხრობითი დეტალებით გატაცება კი, ისევე როგორც ნახატის აღნიშნული ხასიათი, XIII საუკუნეში ჩამოყალიბებულ ნიშნებზე მიუთითებს. XIII საუკუნისთვისაა დამახასიათებელი აგრეთვე, ქსოვილის ნაკვეცების დაბოლოება, მათი „გულის“ მსგავსი ნაწვეტებული ფორმა (ტანსაცმლის ნაკვეცების ასეთივე დაბოლოება შეიმჩნევა ბეთანიის მხატვრობასა და მთავარანგელოზის ხატზე მესტიის მუზეუმიდან).

თავისებურია ამ ხატის ფერადოვანი გადანყვეტაც. ღია ფერის სინგურის შეთავსება მოყვითალო ღია ფერის ოქრასთან, მონაცრისფრო-ლურჯთან და ღია, მოყვითალო-მწვანესთან ასევე მარტივია და უშუალო.

სვანეთში საუკუნეების მანძილზე გვხვდება ე. წ. „ხალხური“ ფერწერული ძეგლები, რომელთა ფერადოვანი გადანყვეტა საკმაოდ ჟღერადი და ასევე უშუალოდ ერთმანეთთან დაპირისპირებული ფერებით განისაზღვრება, ეს კი ნაწარმოებებს გარკვეულ „მაჟორულ“ ხასიათს ანიჭებს (აცის მოხატულობა – X-ს, ადიშის ეკლესიების მოხატულობანი – XI-XII სს., წმ. ბარბალეს ეკლესიის მოხატულობა, სოფ. ხე – XIII-XIV სს.), ამიტომ განხილული „ჯვარცმის“ ხატი ადგილობრივ სახელოსნოს უნდა მივაკუთვნოთ, მიუხედავად იმისა, რომ მისი ფერადოვანი გადანყვეტა განსხვავდება სვანეთში დაცული მონუმენტური და დაზგური (ხატები) ფერწერის ნიმუშების უმრავლესობისაგან, სადაც უპირატესობა ენიჭება ნაცრისფერ და მონითალო-მოყავისფროზე აგებულ კოლორიტს.

სვანეთში ჩვენამდე მოღწეულ ხატებს შორის შეიძლება ცალკე გამოიყოს ე. წ. პრიმიტიული ჯგუფის რამდენიმე ხატი, რომლებშიაც განსაკუთრებული ემოციურობის შთაბეჭდილება მიღწეულია პროპორციების დარღვევის ხარჯზე, გარკვეული დეტალების აქცენტირებით. ე. ი. ამ ხატებში კვლავ ადრეული ხანის მხატვრული პრინციპების ერთგვარი შენარჩუნება აღინიშნება.

ხატების ამ ჯგუფს მიეკუთვნება ღვთისმშობლის გამოსახულება ყრმით (მესტიის მუზეუმი) და იფრარის ეკლესიაში დაცული მთავარანგელოზის ხატი. ორივე შემთხვევაში ფიგურები გამოსახულია წელზემთ. საოცრად შთამბეჭდავია ამ ხატების გამოსახულებათა უჩვეულოდ გადიდებული თვალები. ხატთა ექსპრესიულობა ვლინდება ძველ ტრადიციებზე დაყრდნობით.

ხატზე, რომელზედაც ღვთისმშობელია ყრმით გამოსახული, ფერადოვანი ფენა ჩამოცვენილია. საღებავის კვალი ჩანს მხოლოდ მარიამის მოსასხამსა და ქრისტეს თავზე (მონითალო-მოყავისფრო ლაქები).

ღვთისმშობლის დიდი თვალები, ოდნავ ზემოდ აწეული გუგებით, ზეგავლენას ახდენს მაყურებელზე თავისი ემოციურობით. თავისებურ, ადგილობრივ იერს აძლევს ღვთისმშობლისა და ქრისტეს გამოსახულებებს სახის ფართო ოვალი, გრძელი, ოდნავ მოხრილი ცხვირის მოხაზულობა.

ფენების ჩამოცვენის გამო „გაშიშვლებული“ ნახატი მაინც ავლენს თავის ხასიათს. მართალია, ნახატი არასწორია, მაგრამ უშუალოდ – მეტად მეტყველი.

აშკარად ჩანს მხატვრის გატაცება კლაკნილი ნახატის დენადი მოძრაობით (ეს განსაკუთრებით ვლინდება ქრისტეს ტანსაცმლის ნაოჭების ნახატში).

მუქ, ყავისფერ კონტურს გვერდით მისდევს მონითალო-მოყავისფრო ხაზი, რაც აცოცხლებს ნახატს და საერთო დეკორატიულობის ეფექტს აძლიერებს.

ექსპრესიულობა თვით ნახატის მოძრაობაშია ჩაქსოვილი და ხაზს უსვამს გამოსახულებათა მზერით მიღწეულ შთაბეჭდილებას. დენადი ნახატი, თითქოს ფორმის სიმრგვალებს, მის მოცულობას მისდევს, მაგრამ ნახატის ფორმის მოცულობისადმი დამორჩილების შთაბეჭდილება მხოლოდ გარეგნულია, მას არ გააჩნია ნამდვილი პლასტიკურობის გამომსახველი ძალა. ნახატის ამ დეკორატიულ ხასიათში ვლინდება მხატვრული მიდგომა, რომელიც ქართულ ძეგლებში XII საუკუნის ბოლოდან, განსაკუთრებით კი XIII საუკუნეში ვითარდება.

მთავარანგელოზის ხატის ექსპრესიულობის შთაბეჭდილებას პირველ რიგში მისი გადიდებული თვალების მზერა განაპირობებს. სხეულის არასწორი პროპორციები, ტუჩების მარტივი ნახატი, პროვინციული ოსტატის ხელს ამჟღავნებს, მაგრამ, ამასთანავე, აღსანიშნავია კონტურის დახვეწილობა, თვალებისა და ცხვირის მოხაზულობათა სიზუსტე და „დასრულებულობა“. იგი გაბედულად მოსდევს სახისა და სხეულის საზღვრებს.

მსუბუქად დადებული თეთრას შტრიხებიც, რომელნიც ბოლოში იშლებიან და თითქოს დნებიან, ნიჭიერი, დაოსტატებული მხატვრის შესაძლებლობას მოწმობს.

მთავარანგელოზის ხატზე ფორმათა მოდელირება ერთმანეთში „შემდნარი“ ტონების საშუალებით ხდება, რაც დამახასიათებელია XIII საუკუნის ფერწერისათვის, მაგრამ ეს ხერხი აქ გამარტივებულია და უპირატესობა მკვეთრად გამოვლენილ გრაფიკულ სანყისებს ენიჭება. დროისათვის დამახასიათებელ ხაზობრიობის ტენდენციას აქ ემთხვევა პროვინციული ოსტატის გრაფიკული ხერხისადმი მიდრეკილება.

მაყურებელს ხიბლავს ხატის რბილი, ოდნავ მიმქრალი კოლორიტი (მოყვითალო-ნაცრისფერი), რომელიც თავშეკავებულია, მაგრამ მაინც სადღესასწაულო განწყობილებას ქმნის. ყოველ დეკორატიულ ელემენტს მხატვარი გულდასმით გადმოგვცემს (ძვირფასი თვლები, მარგალიტები).

XIII საუკუნის ბოლოს სვანური წარმოშობის ხატებს შორის ნაკლებად გვხვდება დიდი ოსტატობით შესრულებული ძეგლები. როგორც მონუმენტურ ფერწერაში, ასევე ხატწერაში იგრძნობა მიმბაძველობა ძველი ნიმუშებისადმი, ხშირია ზუსტი განმეორებაც, ადრინდელ ძეგლებთან შედარებით ძლიერდება გრაფიკულ-დეკორატიული სანყისები.

ამ დროიდან მოყოლებული ფერწერის ძეგლებს, მათ შორის ხატებს, წერის მანერის გარკვეული სიმშრალე ახასიათებს; ნახატიც ხშირად სქემატურია, დანვრილმანებული. ამ მხრივ დამახასიათებელია ორი ხატი მაცხოვრის ეკლესიიდან (სოფ. მაცხვარიში): ერთზე ტახტზე მჯდომი ქრისტეა გამოსახული, მეორეზე სრული ტანითაა წარმოდგენილი მთავარანგელოზი.

ამ ხატებში ნათლად იგრძნობა ეპოქისათვის დამახასიათებელი „ცხოველხატული“ ტენდენციის გრაფიკული გამარტივება. ამ კომპოზიციისა და შიგა ნახატის მთელი სისტემის თითქმის ზუსტი განმეორება გვხვდება XIII საუკუნის ჭედურ ხატებზე. დეკორატიულობის შთაბეჭდილებას განსაზღვრავს დანვრილმანებული ნახატი; საგულისხმოა, რომ მთავარანგელოზის ფრთები ორნამენტით – ფოთლოვანი ტოტითაა შემკული. წმინდა დეკორატიული ხასიათისაა აგრეთვე მთავარანგელოზის მკერდის პარალელური ხაზებით დამუშავება, მიუხედავად ამ ხაზების ოდნავ რკალისებური მოხაზულობისა, ფიგურას არ გააჩნია პლასტიკურობის შთაბეჭდილება – იგი არაბუნებრივად გაბერილი ჩანს.

XIII-XIV საუკუნეებით თარიღდება წმ. ბარბალეს ეკლესიის მოხატულობა (სოფ. ხე). იმავე დროით უნდა თარიღდებოდეს აქვე დაცული ხატი, რომელიც აბსოლუტური სიზუსტით იმეორებს ეკლესიის აბსიდის მოხატულობის კომპოზიციას – ტახტზე მჯდომარე ქრისტეს გამოსახულებას. მსგავსება იმდენად ზუსტია, რომ

კედლის მხატვრობა და ხატის შესრულება შესაძლებელია ერთსა და იმავე მხატვარს მივაკუთვნოთ.

XIII საუკუნიდან დაწყებული, განსაკუთრებით მეორე ნახევრიდან, სვანურ ხატებში ძლიერდება გრაფიკული ტენდენციებით განსაზღვრული დეკორატიულობა.

მაგრამ საქართველოს სხვადასხვა რაიონის ისეთ ხატებში, რომლებიც შორს დგანან პროფესიულად შესრულებული კლასიკური ნიმუშებისაგან, მსგავსი ტენდენცია არანაკლები სიძლიერით ვლინდება.

ასეთია სამი ხატი იმერეთიდან (მირქმა, ქრისტეს ამაღლება, სულიწმინდის მოფენა).

ღია ფერადოვანი გამა, რომელიც ამ ხატებს მაჟორულ იერს ანიჭებს, სვანური ხატებისაგან განსხვავებულ მხატვრულ ტრადიციაზე მიუთითებს. გალიადფერების სისტემაში თავს იჩენს იმ ცხოველხატული ტენდენციების ანარეკლი, საქართველოში პალეოლოგთა სტილის დამკვიდრებაზე რომ მიგვანიშნებს. მაგრამ ეს გალიადფერება წმინდა გრაფიკული ხერხებითაა გადაწყვეტილი და მუქ, ყავისფერ ნახატთან ერთად, ქმნის დეკორატიულ ეფექტს.

მწვანე, ცისფერ, იასამნისფერ ტონებში გადმოცემული ტანსაცმლის გულდასმით დამუშავებაში იგრძნობა მინიატიურული ფერწერის გავლენა.

თუ წმ. ბარბალეს ეკლესიის (სოფ. ხე) მაცხოვრის ხატთან დაკავშირებით წამოიჭრა პრობლემა ხატწერისა და მონუმენტური ფერწერის დამოკიდებულებაზე, იმერეთის ხატებთან დაკავშირებით ეს პრობლემა უფრო ფართოვდება. შეიძლება დაისვას საკითხი ფერწერის სხვადასხვა დარგის ურთიერთკავშირისა და ერთი და იმავე ოსტატის ამ სხვადასხვა დარგში ერთდროულად მუშაობაზე.

საქართველოში გვხვდება მონუმენტური და მინიატიურული ფერწერის არაერთი მაგალითი, რომლებშიაც თავს იჩენს არა მარტო გავლენა, არამედ ქვის რელიეფებისა და ჭედური ხელოვნების ნიმუშების პირდაპირი მიმბაძველობაც.

მონუმენტური ფერწერის ძეგლის უდაბნოს ხარების ეკლესიის მოხატულობის (**XIII** საუკუნის ბოლო მეოთხედი) თავისებურების გაგება შეუძლებელია მინიატიურული ფერწერის შეუსწავლელად. საინტერესოა ისიც, რომ მონუმენტურ ფერწერაში გვხვდება ფერწერული ხატების „იმიტაცია“. ასეთი „ხატებით“ შემკულია იფხის, იფრარის (**XI**) ეკლესიების ფასადები; „ხატები“ გამოსახულია აგრეთვე წმ. ბარბალეს (სოფ. ხე) ეკლესიის აბსიდის მოხატულობაშიაც.

ზემოთ განხილული ძეგლებისაგან განსხვავებით, **XIII-XIV** საუკუნეების მიჯნასა და **XIV** საუკუნეში შექმნილი მაღალი პროფესიული დონის ხატები გარკვეულად ამჟღავნებენ პალეოლოგთა ხელოვნებისათვის დამახასიათებელ ცხოველხატულ ტენდენციებს, რაც ნათლად ჩანს იმავე დროის სვანურ ხატებთან შედარებისას.

წმ. გიორგის სვანური ხატი (მესტიის მუზეუმი) **XIV-XV** საუკუნეების პალეოლოგთა ხელოვნების „ცხოველხატული“ ტენდენციის გრაფიკულ ენაზე გადატანის ერთ-ერთი დამახასიათებელი მაგალითთაგანია. „ჩრდილები“ ამ ხატში სქელი ზოლის სახით მისდევს სახის კონტურს, გარკვეული ფორმის ლაქებით ფარავს სახისა და კისრის ნაწილებს. ასეთივე სიმკვეთრისაა გალიადფერების ლაქები.

სრულიად სანინაალმდეგო ხასიათისაა ფხოტრერის ეკლესიაში დაცული ხატები წმ. პავლესა და მთავარანგელოზის გამოსახულებით.

ორივე ხატი წერის ფაქიზი მანერით გამოირჩევა. მოუსვენარი, ტეხადი ნახატი, „ჩრდილისა“ და გალიადფერების ლაქების აღნიშვნა თავისუფალი, კუთხოვანი ხასიათის მონასმებით, ფორმათა დამუშავება, ფერთა დაპირისპირების საშუალებით (მაგ., მთავარანგელოზის მუქი ყავისფერი მოსასხამის ყვითელი ფერით დამუშავება) „ცხოველხატული“ სტილის ნიშნებს ამჟღავნებს და **XIV-XV** საუკუნის ქართულ ხელოვნებაში პალეოლოგთა სტილის განვითარებაზე მიუთითებს.

ხატებს ახლავს ბერძნული წარწერა, მაგრამ გრუნტის მეტად თხელი ფენა, მკაცრი თავშეკავებული კოლორიტი, ამ ხატების ქართულ წარმოშობაზე მეტყველებს.

ამ დროის ქართული მონუმენტური ფერწერაც პალეოლოგთა სტილის ნიშნების დამკვიდრებას ამჟღავნებს (ხობი, უბისი, წალენჯიხა, ნაბახტევი. ხობი – XIII-XIV საუკუნის მიჯნა; უბისი – XIV ს., წალენჯიხა – XIV საუკუნის ბოლო მეოთხედი, ნაბახტევი – XV საუკუნის პირველი მესამედი და სხვ.).

პალეოლოგთა ხელოვნების განვითარებული სტილის ნიმუშებია ვედრების კომპოზიციის ხატები და ორი ტრიპტიქონი უბისიდან.

ვედრების კომპოზიცია შედგება ქრისტეს, ღვთისმშობლის, იოანე ნათლისმცემლის, ორი მთავარანგელოზისა (მიქაელ, გაბრიელ) და ორი მოციქულის (პეტრე, პავლე) გამოსახულებებისაგან.

ცენტრალური ფიგურების (ქრისტე, ღვთისმშობელი, ნათლისმცემელი) მკაცრ სილუეტებში იგრძნობა წინა დროის მხატვრულ ტრადიციებთან გარკვეული კავშირის შენარჩუნება, მაგრამ, ამასთან ერთად მჟღავნდება პალეოლოგთა ხელოვნების ნიშნებიც. წმინდანების ჩაფიქრებული მზერა მათ სახეებს დამახასიათებელ ემოციურობას ანიჭებს; სახეები დამუშავებულია მომწვანო ჩრდილებით, რომლებიც გარკვეულ ლაქებადაა დადებული თვალის გარშემო და მკაფიო ზოლად გასდევს სახის კონტურს. თავისუფლად, ფართოდ მოხაზულ, ტეხად ნახატს რელიეფურობას ანიჭებს მის გვერდით დადებული ღია ფერის ოქროს ზოლი; აღნიშნული საღებავის თხელი გამჭვირვალე ფენით კუთხეებში ჩანოლილია მწვანე ჩრდილები.

უბისის ორივე ტრიპტიქონი XIV საუკუნის დასასრულის პალეოლოგთა ხელოვნების დამახასიათებელ ნიშნებს ავლენს. ნახატი აქ გარკვეული სიმშრალით ხასიათდება, გაღიადფერება მკვეთრად უპირისპირდება მწვანე და იასამნისფერის ლაქებს. აღნიშნულ ფერთა შორის აქა-იქ ელვარებს ინტენსიური ღია ტონის წითელი, მეორე მხრივ, აქ ჯერ არ იგრძნობა XV საუკუნისათვის დამახასიათებელი ფორმათა დაწვრილმანება და ერთგვარი სქემატურობა.

ორივე ტრიპტიქონის გამოსახულებას ახლავს ქართული ასომთავრული წარწერები.

ამ ორი ძეგლის სტილისტური მსგავსება უდავოდ მიუთითებს მათი ერთ სახელოსნოში წარმოშობაზე.

მცირე ზომის ტრიპტიქონის კომპოზიციის გაცილებით მკაცრი ხასიათი განისაზღვრება იმით, რომ აქ გამოსახულია მხოლოდ ცალკეული წმინდანების ფიგურები, მეორე ტრიპტიქონზე კი წმინდანების გარდა მოცემულია მრავალფიგურიანი კომპოზიციები ძველი აღთქმიდან.

ღვთისმშობლის ცხოვრების სცენები ზარზმის მხატვრობის ანალოგიური სცენების ზუსტი განმეორებაა, რაც მოწმობს ოსტატების მიერ ერთი და იმავე ნიმუშებით სარგებლობას.

ამ ტრიპტიქონის რთულ კომპოზიციებში ვლინდება პალეოლოგთა ხელოვნებისათვის დამახასიათებელი სივრცობრივი პრობლემის გადაწყვეტა. რთულ პოზებში წარმოდგენილი ფიგურები სივრცეშია გაშლილი, ისინი სწრაფად მოძრაობენ, არქიტექტურული ნაგებობები ზღუდავენ გარკვეულ სივრცეს, იზრდება „მოედნები“ მკვეთრად გადახრილი გორაკების მწვერვალებზე.

მომდევნო ხანის – XVI-XVII საუკუნეების ხატები მეტად რთულ სურათს წარმოგვიდგენენ.

სვანეთის ამ დროის ხატები, უმეტესად ხელოსნური ნაწარმია, ზოგიერთი მათგანის მხატვრული დონე იმდენად დაბალია, რომ ძნელია მასში დროის ნიშნების ზუსტი განსაზღვრა.

საქართველოს სხვა რაიონების გვიანდელი ხანის ზოგიერთი ხატი გარკვეული პროფესიონალიზმით ხასიათდება. გვხვდება პოსტბიზანტიური ხელოვნების ნიმუშების გავლენის მქონე ნამუშევრები (ქრისტეს ხატი კახეთიდან). ამ პერიოდის ხატებში შეიმჩნევა სხვადასხვა მხატვრული ტრადიციების გავლენის კვალი. ადგილობრივ სტილისტურ ნიშნებთან ერთად, აშკარად ვლინდება აღმოსავლური (ირა-

ნული) ხელოვნების გავლენა; გვხვდება აგრეთვე რუსული ფერწერის ნიმუშების მიმბაძველობით შექმნილი ძეგლები. ამ ხატების მოვარდისფრო-მორუხო ფერით შესრულებულ სახეებში იგრძნობა მოცულობის გადმოცემის ერთგვარი ცდა.

ამიტომ ბუნებრივია, რომ აშკარად სიბრტყობრივი, არასივრცობრივი სტილის ხატების გვერდით გვხვდება ცხოველხატული ხატებიც. საერთო სურათს ართულებს ისიც, რომ ცხოველხატული სტილის ხატებს შორის გვხვდება არა მარტო ქართველ ოსტატების მიერ რუსული ფერწერის გავლენით შესრულებული ძეგლები, არამედ თვით რუსი ოსტატების ნამუშევრებიც, რაც ისტორიული პირობებით – საქართველოსა და რუსეთს შორის კავშირის გაძლიერებით აიხსნება.

გვხვდება აგრეთვე ძველი ნიმუშების ხელახლად გადანერის მაგალითები, რის გამოც ამ ხატებში ძველი ნიმუშების იკონოგრაფიულ ნიშნებს ახალი სტილის ნიშნებიც ერთვის.

ამ გვიანდელი ხანის ძეგლთა შორის ბევრი მხოლოდ მათი ისტორიული მნიშვნელობის თვალსაზრისითაა საინტერესო. ეს ძეგლები დამატებით მასალას იძლევა ქართული კულტურის განვითარების იმ პერიოდის შესწავლისათვის, როდესაც რეტროსპექტიულსა და აღმოსავლური ტრადიციების დაძლევისას ქართული ფერწერა ახალ გზას იკაფავდა, რუსეთისა და აგრეთვე მისი საშუალებით – ევროპის კულტურაზე ორიენტაციით.

ამრიგად, ხატწერაშიაც, მიუხედავად ამ დარგის უაღრესად პირობითი ხასიათისა, ისევე როგორც მინუმენტურსა და მინიატიურულ მხატვრობაში, არეკლილია ქართული შუა საუკუნეების ფერწერის განვითარების სხვადასხვა ეტაპის დამახასიათებელი ნიშნები.¹⁹

უნდა აღინიშნოს, რომ ქართული ფერწერული ხატების ასეთი მოკლე მიმოხილვის სახით პირველად გამოქვეყნებისას, სრულიად ბუნებრივია ცალკეული ძეგლების არათანაბარი განხილვა. განსაკუთრებული ყურადღება იყო გამახვილებული იმ ხატებზე, რომლებიც თავიანთი უნიკალურ ხასიათსა და მაღალმხატვრულ დონესთან ერთად, ქართული ფერწერის განვითარების საკვანძო პრობლემების გადაწყვეტასთან იყო დაკავშირებული.

შენიშვნები

1. ლ. ხ უ ს კ ი ვ ა ძ ე, ნილკნის ხატი, ჟურნალი „საბჭოთა ხელოვნება“, 1973, №11.
2. Р. Ш м е р л и н г, Малые формы архитектуры средневековой Грузии, Тбилиси, 1977 г.
3. Г. А л и б е г ა შ ვ ი ლ ი, Миниатюрная и станковая живопись Грузии XI начала XIII в.; II Международный симпозиум по грузинскому искусству, Тбилиси, 1977 г.
4. В. Ф и л а т о в, Портативная икона св. Николая Киевского музея / Византийский временник, т. XXX.
5. В. Н. Л а з а р е в, История византийского искусства, Москва, 1947 г., т. II, таб. 173; К. В е й ц м а н, М. Х а д з и д а к и с, К. М и я т о в, С. Р а д о й ч и ч, Иконы на Балканах (Синай, Греция, Болгария, Югославия), София – Белград, 1967.
6. В. Н. Л а з а р е в, Соч., т. I стр. 117.
7. В. Л и х а ч е в а, Две иконы архангелов из Верхней Сванетии / Палестинский сборник, вып. 1780, Ленинград, 1967.
8. Г. А л и б е г ა შ ვ ი ლ ი, цит. доклад на II Международном симпозиуме, посвященном грузинскому искусству.
9. Г. А л и б е გ ა შ ვ ი ლ ი, Художественный принцип иллюстрирования грузинской иллюстрированной рукописной книги XIII в., Тбилиси, 1973 г. стр. 75-116.
10. А. И. В о л ь с к а я, Росписи средневековых трапезных в Грузии, Тбилиси, 1974 г.
11. Г. Ч у б и н и ш ვ ი ლ ი, Грузинское чеканное искусство, Тбилиси, 1959 г.
12. Г. А л и б е გ ა შ ვ ი ლ ი, Художественный принцип иллюстрирования грузинской иллюстрированной рукописной книги XI – нач. XIII в.; стр. 12-74, табл. 18.
13. Н. А л а д ა შ ვ ი ლ ი, Г. А л и б ე გ ა შ ვ ი ლ ი, А. В о л ь с კ ა я, Росписи художника Тевдоре в Верхней Сванетии. Тбилиси, 1966 г.

14. **Т. В и р с а л ა დ з ე**, Фресковая роспись церкви Мацхвариши в Верхней Сванетии, т. IV, Тбилиси, 1955 г.
15. **Г. А л ი ბ ე გ ა შ ვ ი ლ ი**, Четыре портрета царицы Тамар, Тбилиси, 1957 г.
16. **Ш. А м и რ ა ნ ა შ ვ ი ლ ი**, Грузинская миниатюра. Москва, 1966 г., табл. 57.
17. ირ. ყ ი ფ შ ი ძ ე, ზემო სვანეთის მონუმენტური ფერწერისა და ხატწერის დამოკიდებულების საკითხისათვის / ჟურნალი „საბჭოთა ხელოვნება“, თბილისი, 1977, №1. შ. ა მ ი რ ა ნ ა შ ვ ი ლ ი, ქართული ხელოვნების ისტორია, თბ., 1977, გვ. 342.
18. **Ш. А м и რ ა ნ ა შ ვ ი ლ ი**, История грузинского искусства, Москва, 1955 г., стр. 250; **Т. В и რ ს ა ლ ა დ з ე**, История искусства народов СССР. Москва, 1974 г., стр. 270.
19. წინამდებარე ალბომში არ შევიდა მნიშვნელოვანი ხატების დიდი რაოდენობა, მათ შორის ისეთი მაღალმხატვრული დონის ხატები, როგორცაა ლაზარეს აღდგინება და ორმოცი წამებული (ს ი ე მ.) ამ ხატების რესტავრაცია მხოლოდ ახლახანს მოხერხდა.