

იფხის (მესტიის მუნიციპალიტეტი) წმ. გიორგის სახელობის
ეკლესიის მოხატულობის წინასაპროექტო შეფასება და
საპროექტო-სახარჯთაღრიცხვო დოკუმენტაციის შედგენა



შემსრულებელი: ა.ა.ი.პ. კავშირი “ძველი საქართველო”

დავით გაგოშიძე

2014

სსიპ „საქართველოს კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის ეროვნულმა სააგენტო“-მ გამოაცხადა კონკურსი იფხის (მესტიის მუნიციპალიტეტი) წმ. გიორგის სახელობის ეკლესიის მოხატულობის წინასაპროექტო შეფასება და საპროექტო-სახარჯთაღრიცხვო დოკუმენტაციის შედგენის მომსახურების შესყიდვაზე.

მეგლის მნიშვნელობიდან და შესასრულებელი საკონსერვაციო სამუშაოების სირთულიდან გამომდინარე, მოხატულობის შესასწავლად ჩატარდა წინასწარი დაზვერვითი სამუშაოები, შედგა ინტერდისციპლინარული ჯგუფი და დაიგეგმა ექსპედიცია სვანეთში.

წინასაპროექტო სამუშაოებში მონაწილეობა მიიღეს მაღალკვალიფიციურმა და სათანადო გამოცდილების მქონე სხვადასხვა დარგის სპეციალისტებმა:

ჯგუფის ხელმძღვანელი - დავით გაგოშიძე (მხატვარ-რესტავრატორი);

მხატვარ-რესტავრატორები - დავით კობაიძე, გიორგი გაგოშიძე, რევაზ ხოჯელანი;

არქიტექტორ-რესტავრატორი - თენგიზ გაბუნია;

ხელოვნებადმცოდნე - მარინე ყენია;

ბიოლოგი - თამარიკო იაშვილი;

ქიმიკოსი - მურად ტყემალაძე.

ინტერდისციპლინარული ჯგუფის მიერ ჩატარებული სამუშაოები:

1. ხარაჩოს დადგმა;
2. სახელოვნებადმცოდნეო კვლევა;
3. არქიტექტურ-რესტავრატორული კვლევა;
4. მოხატულობის საერთო მოცულობის განსაზღვრა;
5. დაზიანებათა იდენტიფიკაცია;
6. დაზიანებათა ზუსტი ადგილ-მდებარეობის განსაზღვრა და სქემაზე დატანა პირობითი ნიშნების საშუალებით;
7. ჩასატარებელი საკონსერვაციო სამუშაოების ჩამონათვალი და მათი მოცულობების განსაზღვრა;
8. 2008 წლის პასპორტიზაციის მასალების შესწავლა და დღევანდელ მდგომარეობასთან შედარება;
9. ექსპედიციის განმავლობაში ტესტის საშუალებით კედლებისა და ჰაერის ტენიანობის გაზომვა;
10. ნიმუშების აღება ქიმიური გამოკვლევისათვის;
11. ნიმუშების აღება ბიოლოგიური გამოკვლევისათვის;

12. ინტერდისციპლინარული ჯგუფის რეკომენდაციებზე დაყრდნობით საკონსერვაციო მეთოდოლოგიის შემუშავება და რეკომენდაციები დაზიანებათა აღმოფხვრისათვის;
13. საკონსერვაციო მასალების ავთენტურ მასალასთან თავსებადი და თანამედროვე საერთაშორისო საკონსერვაციო გამოცდილების შესაბამისად შერჩევა;
14. ფოტო დოკუმენტაცია;
15. სარეაბილიტაციო სამუშაოების ხარჯთაღრიცხვა.



საფუძვლის სტრუქტურა

ეკლესია გათლილი შირიმის კვადრებითაა ნაგები. საფუძვლის სტრუქტურას არ გააჩნია ბზარები და ნაკლული ადგილები. ეკლესია გადახურულია სპილენძის თუნუქით, რომელიც სამხრეთის მხარეს საკმაოდ გადმოწეულია და საიმედოდ იცავს ფასადზე არსებულ მხატვრობას ატმოსფერული ნალექებისაგან.



მოსამზადებელი ფენა

წინასწარი, დაზვერვითი სამუშაოების დროს გაკეთებულ დოკუმენტაციაში გვიწერია, რომ ინტერიერში ერთი მოსამზადებელი ფენაა, თუმცა ხარაჩოს დადგმის შემდეგ საშუალება მოგვეცა ახლოდან დავკვირვებოდით საკურთხეველში მაცხოვრის ფიგურაზე დაზიანებულ მოსამზადებელ ფენას და აღმოჩნდა, რომ მოსამზადებელი ფენა ორია. ორივე ფენა ძალიან თხელია.

ქიმიური ანალიზების ჩასატარებლად, როგორც ინტერიერიდან ისე ფასადიდან, ავიღეთ მოსამზადებელი ფენის ნიმუშები. აღებული ნიმუშის ანალიზმა აჩვენა, რომ ინტერიერში ქვედა ფენა კირ-ქვიშის ნაზავია, ხოლო ზედა, უფრო თხელი, სუფთა თაბაშირი.



როგორც წინასწარი კვლევის დოკუმენტაციაში ავლინებთ, აფსიდის, ჩრდილოეთის კედლის და ჯვრის ბაზისის ქვედა ნაწილებზე (დაახლოებით 0.50 – 0.70 მ-ის სიმაღლეზე) შეიმჩნევა მოსამზადებელი ფენის გავარდისფერება. აგრეთვე გავარდისფერებულია ჩრდილოეთის ფასადი კედლის ძირში. ამ ბიოლოგიური დაბინძურების გამოსაკვლევად ავიღეთ ორი ნაცხი - ჯვრის ბაზისიდან და საკურთხეველის ქვის მარცხენა მხარეს აფსიდის

კედლიდან. გამოკვლევამ აჩვენა ვარდისფერი სოკოს არსებობა. ჩვენი დაკვირვებით ეს გავარდისფერება გამოწვეულია ეკლესიაში მცირედი, მაგრამ მაინც გარკვეული სინესტის



არსებობით. ეკლესიის ჩრდილოეთის მხარეს ფერდობია, ეკლესიას არ გააჩნია მოწესრიგებული სარინელი და თანაც ჩრდილო-აღმოსავლეთ კუთხეზე მიდგმული აქვს ბეტონის ნახევარმეტრიანი ლოზე, რომელიც სავარაუდოდ, კეტავს ფერდობიდან

დაშვებულ წვიმის წყალს, რომელსაც ძალიან ჩრდილოეთის და დასავლეთის კედლის გავლით შეუძლია ქვემოთკენ დაშვება. ზამთარში აქ დიდი რაოდენობით თოვლი გროვდება და ამდენად ბათქაშიც დაზიანებულია. ბეტონის ლოზე ასევე მიდგმული აქვს ეკლესიის სამხრეთ-აღმოსავლეთ კუთხეს აღმოსავლეთის მხრიდან. გარდა ამისა, ეკლესიას გააჩნია ორი სარკმელი - აღმოსავლეთით და სამხრეთით და ერთი კარი სამხრეთით, რომელიც საკმაოდ მჭიდროდ იკეტება. აქედან გამომდინარე ეკლესია ცუდად ნიავედება.

კედლების ტენიანობის გაზომვამ აჩვენა, რომ ნესტის შედარებით მაღალი შემცველობა ფიქსირდება ჩრდილოეთის კედელსა და საკურთხევლის აფსიდის მარჯვენა მხარეს. ამ ადგილებში ფარდობითი ტენიანობა 2.0 - 2.3%-ია, როცა სხვა კედლებზე 0.6 -1.0%-მდე მერყეობს.

ინტერიერში მოსამზადებელი ფენა საკმაოდ კარგ მდგომარეობაშია და ზედა



რეგისტრებში თითქმის არა გვაქვს დანაკარგები. დანაკარგები უფრო მეტად დასავლეთის კედლის მოსამზადებელ ფენაზეა იატაკიდან 2.5-3 მ-ის სიმაღლეზე, ჩრდილოეთის კედლის მოსამზადებელ ფენაზე იატაკიდან 2-2.5 მ-ის სიმაღლეზე და საკურთხეველში იატაკიდან 1-15 მ-ის სიმაღლეზე. ამ ადგილებში მოსამზადებელი ფენა მორღვეულია



შირიმის ქვებს შორის და აგრეთვე გამორეცხილია ქვებს შორის დულაბის ნაწილიც. ასეთივე სურათია ფასადზეც, რომელიც, როგორც ჩანს, თავის დროზე ბოლომდე იყო

შელესილი. ჩვენის აზრით, ეს გარედან დიდი რაოდენობით თოვლის დაგროვებასთან, დნობასთან და შემდეგ კედლებში გაჟონვასთან უნდა იყოს დაკავშირებული.

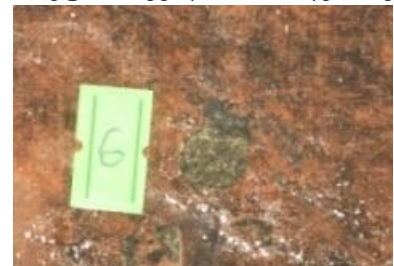


ფასადის მოსამზადებელი ფენა, რომელზეც მხატვრობაა, შედარებით ცუდ მდგომარეობაშია. აქ ორი ფენის ბათქაშია - პირველი რომლითაც მთელი ეკლესიაა შელესილი და მეორე, რომელზეც მხატვრობაა. უკანასკნელი მხოლოდ სამხრეთ ფასადის ნაწილზეა. აქ მოსამზადებელ ფენებს შორის კავშირი სუსტია და ქიმებიც საკმაოდ მორღვეულია.

შემადგენლობა ფასადის ზედა და ქვედა მოსამზადებელი ფენისა იდენტურია, შეადგენს კირისა და ქვიშის ნაზავს 1:1-ითან შეფარდებით. განსხვავება ამ ფენებს შორის მხოლოდ ისაა, რომ ქვედა ფენაში ქვიშის უფრო სხვილი ფრაქციაა ნახმარი. ანალიზებმა აჩვენა, რომ სავარაუდოდ ორივე ფენაში დამატებულია რაღაც მცენარეული წარმოშობის რძე-წვენი.

საღებავის ფენა

ქიმიური ანალიზების ჩასატარებლად ავიღეთ საღებავის ფენიდან ნიმუშები (№4 წითელი ფონი კამარიდან; №5 თმის ფერი, ჩრდილოეთის კამარა, საკურთხევლის მიმდებარე

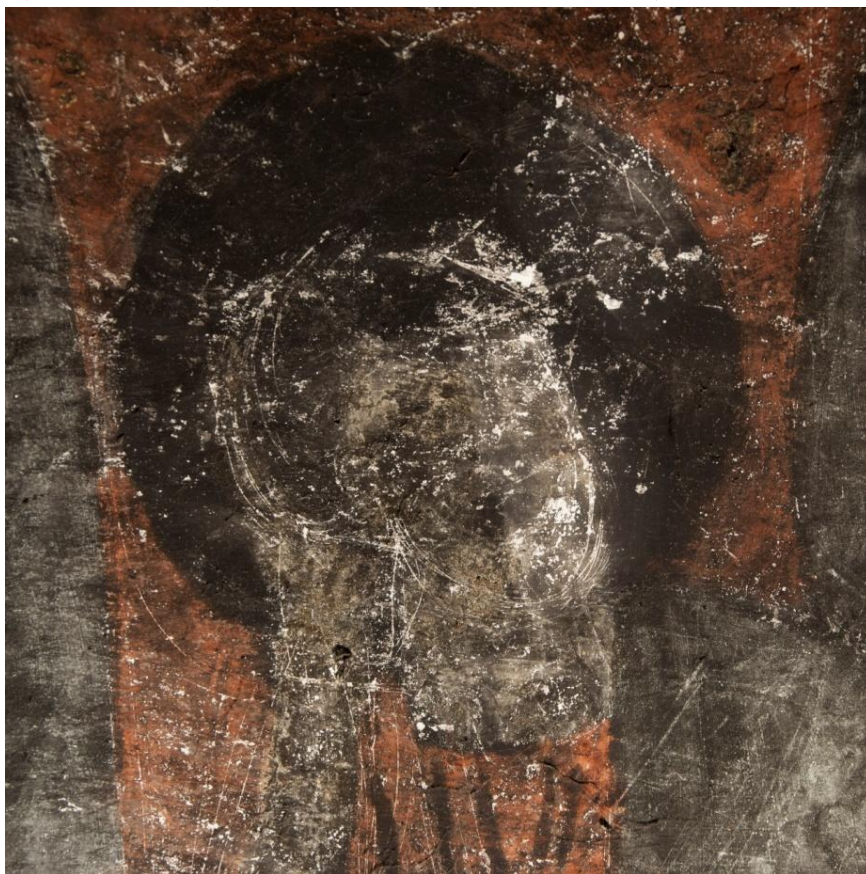


ფიგურა; №6 ფონის დეკორის ყვითელი წერტილები, შობის სცენიდან; №7 მომწვანო ფონი საკურთხევლიდან; №8 შარავანდედის თეთრი ფერი ბათქაშით და წითელი ფონით შობის სცენიდან; №9 წმ გიორგის სახის ფერი. თუმცა თანხების სიმცირის გამო ყველა ნიმუშის დამუშავება ვერ შევძელით. რენდგენოსტრუქტურული ანალიზის საშუალებით

გამოვიკვლიეთ №3 შავი შარავანდედის საღებავის ფერის შემადგენლობა. თუმცა ეს უკანასკნელი, ნიმუშის სიმცირის გამო არასრულად იქნა შესწავლილი. შავი შარავანდედიდან ნიმუში საკმარისად ვერ ავიღეთ იმის გამო, რომ შავი ფენა ძალიან თხელი იყო და მისი ჩამოფხეკის შედეგად მოხატულობას უშნოდ აჩნდებოდა ანაფხეკის თეთრი კვალი. ანალიზმა აჩვენა რკინის ჟანგის ჰიდრატი.

იფხის წმ. გიორგის სახელობის ეკლესიის მოხატულობაში გამოყენებული საღებავები გამოკვლეული აქვს ბატონ ირაკლი იაკობაშვილს თავის სადისერტაციო ნაშრომში - „მასალები და ტექნიკა ადრეული მოხატულობებისა შუა საუკუნეების საქართველოში (ზემო სავანეთის IX – XI საუკუნეების დასაწყისის მოხატულობათა მაგალითზე)“, თბილისი, 1089 წელი, რომელიც დაწვრილებით შევისწავლეთ. ირაკლი იაკობაშვილი აღნიშნავს, რომ მოხატულობაში მიწის პიგმენტებია გამოყენებული, კერძოდ ყვითელი ოხრა, წითელი ოხრა (დამწვარი ყვითელი ოხრა), მწვანე და ყავისფერი მიწა, მოლურჯო-მომწვანო გლაუკონიტი (საკურთხევლის ფონი და ტანსაცმელი), დაფხვნილი დამწვარი ხე (შავი), კირის თეთრა და ცხოველური წარმოშობის მონარინჯისფრო-მოწითალო საღებავი (ცხოველის წითელი ტკიპა). ასევე აღნიშნავს, რომ საღებავების შემკვრელად კაზეინია გამოყენებული.

მხატვრობა მთლიანად გრაფირებულია და თანაც საკმაოდ უცნაურად. მხატვარი თითქოს ეძებს ნახატის პლასტიკას და გრაფირებით ფიგურის მონახაზის ძებნის პროცესია დაფიქსირებული. გრაფიას ჩანახატის შესახედაობა აქვს. წინასწარი კვლევის დროს



გვეგონა, რომ ეს გრაფირება მხოლოდ ზოგიერთ ფიგურაზე იყო და თანაც საღებავის ფენაზე. ასევე გამოითქვა მოსაზრება, რომ ხომ არ იყო ეს გრაფირება გვიან, კალკების კეთებისას მხატვრობის დაზიანების შედეგი? მაგრამ ხარაჩოს დადგმის შემდეგ აღმოვაჩინეთ, რომ ყველაფერი გრაფირებულია და ეს გრაფირება საღებავის ქვეშ, უშუალოდ მოსამზადებელ ფენაზეა.

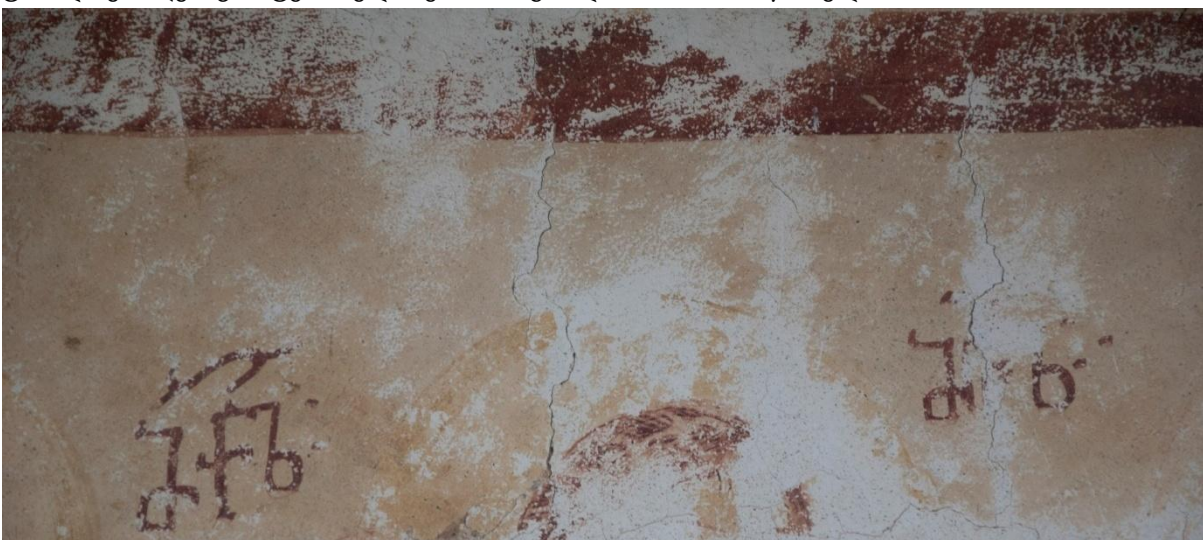
საღებავის ფენა ინტერიერში ძლიერაა დაზიანებული: გაფხვიერებულია, აქერცლილია,



ფენებს შორის კავშირია დაკარგული, დამტვერილია, გაჭვარტლულია, აქვს სანთლის ნალვენთები და ბევრგან საღებავის ფენის დანაკარგებია.



ფასადზე საღებავის ფენა შედარებით მაგრადია. ნახმარია წითელი ოხრა.



სახელოვნებადმოცოდნეო კვლევა:

იფხის ჯგრაგის ეკლესია

ლატალის თემის სოფელ იფხის ჯგრაგის (წმ. გიორგი) ეკლესია სვანეთისთვის ტრადიციული, დარბაზული ტიპის მომცრო, აზიდული პროპორციების მქონე, შირიმის პატარა კვადრებით ნაგები ეკლესიაა. სრულიად სადა, დაუნაწევრებელ ინტერიერში მხოლოდ საკურთხეველის აფსიდი გამოიყოფა განიერი ერთსაფეხურიანი მხრებით. კონქს კუთხეებში პატარა თაროსებური კაპიტელები აქვს. სამხრეთ ფასადში მოწყობილ, ეკლესიაში ერთადერთი შესასვლელის გარედან სწორკუთხა ღიობს, შიგნიდან ტიმპანის თაღოვანი არე უკეთდება. სარკმელი მხოლოდ ორია – საკურთხეველსა და სამხრეთ კედელზე, ამიტომაც განათება საკმაოდ მცირეა. საკურთხეველი დარბაზიდან სამი საფეხურითაა ამაღლებული, ხოლო ამ საფეხურებზე, ჩრდილოეთით საკურთხეველისწინა ჯვრის ქვით აგებული კვადრატული სადგამია. ძალზე მნიშვნელოვანია, რომ იფხში, სვანეთის ზოგიერთი სხვა ეკლესიის მსგავსად, დიდი, ხის საკურთხეველისწინა ჯვარი თავდაპირველ ადგილზეა შემორჩენილი.

სვანეთის სხვა ეკლესიების მსგავსად, იფხშიც თავდაპირველი ქვის კანკელია სრული სახით მოღწეული – არქიტრავით დასრულებული, ორ წვრილ სვეტზე გადაყვანილი მსუბუქი თაღები. ამ თაღებიდან ცენტრალური გაცილებით განიერია, ხოლო გვერდითები საგრძნობლად მცირე. აღსანიშნავია სვეტების ბაზისების გადაწყვეტა – კვადრატულ ფილაზე დადებულ ბურთულებში ზის სვეტი, ხოლო კაპიტელები ასევე კვადრატული ფილის ქვემოთ ჩამოსულ, თითქოს მცენარეული მოტივის იერის მქონე, დაღარულ ნახევარბურთულას წარმოადგენს.

ეკლესიის ფასადები სადაა, მხოლოდ აღმოსავლეთი ფასადის ფრონტონში ვხედავთ მეტად თავისებურ რელიეფურ დეკორს. ეკლესიას მცირედშვერილი თარო კარნიზი ასრულებს.

იფხის ეკლესიის აღმოსავლეთი ფასადის კეხში განთავსებული რელიეფური კომპოზიციის ცენტრში წარმოდგენილია არჩვის თავის გამოსახულება, მის ცალ მხარეს დათვის თავი უნდა იყოს გამოსახული, რომელიც ამაჟამად დაზიანებულია (მომტვერეული აქვს ყურები, დაზიანებულია ცხვირის ნაწილი), მეორე მხარეს კი გამოსახული უნდა ყოფილიყო ვერძის თავი, რომელიც ახლა მოტეხილია და ინტერიერში, საკურთხეველისწინა ჯვრის კვარცხლბეკშია ჩაყოლებული. არჩვის თავის ორსავე მხარეს, სრულიად ბრტყელი რელიეფით გამოსახული ხელის ორი მტევანია, რომლებიც არჩვის თავისკენ მიმართულნი, თითქოს ცენტრალური გამოსახულებისკენ მიუთითებს. კომპოზიციას ასრულებს ზევით, ცენტრში განთავსებული სამი ერთმანეთზე გადასული წრის გამოსახულება, რომელიც ფონზე ჩატრილი ხაზებითაა გამოყვანილი.

კომპოზიცია რამდენიმე ნაწილისაგან შედგება, რომელთაც საბოლოოდ ცენტრში მოთავსებული არჩვის თავი აერთიანებს. გვერდით

განთავსებული სკულტპურული გამოსახულებანი: დათვისა და ვერძის თავები, ხელის მტევნები აწონასწორებს მთელ კომპოზიციას, ხოლო ზევით “დასმული” წრეები ერთგვარ მსუბუქ დამაგვირგვინებელ აქცენტებად აღიქმება.

ამ კომპოზიციაში დამუშავების ორი ხერხია შერწყმული – მოცულობითი და სიბრტყობრივი. დათვის და ვერძის თავები მთლიანად გამოსულია კედლის სიბრტყიდან, ასევე არჩვის თავი სრულებით მოცულობითადაა წარმოდგენილი, მაშინ როდესაც ხელის მტევნების გამოსახულებები კედლის სიბრტყესაც არ სცილდება. თუმც ეს იმას არ ნიშნავს, რომ აქ ორი ოსტატი მუშაობდა.

ქართულ ხუროთმოძღვრებაში მსგავს გამოსახულებებს ხშირად ვხვდებით და ისინი ტაძრის ფასადებზე სხვადასხვა ადგილასაა მოთავსებული. ძირითადად, ეს ვერძის თავების სკულტპურული გამოსახულებანია. რაც შეეხება იფხის კომპოზიციის პარალელს, მას იქვე, სვანეთში ნაკიფარის ჯგრაგის ეკლესიის აღმოსავლეთ ფასადზე ვხვდებით, სადაც ასევე რამდენიმე ელემენტისგან შედგენილი კომპოზიციაა წარმოდგენილი (იფხისგან განსხვავებით, ნაკიფარში სკულტპურული დეკორის გარდა, ფერწერული დეკორიც გვაქვს და, რაც ყველაზე მნიშვნელოვანია, სკულტპურული და ფერწერული გამოსახულებანი მთელი ფასადის ერთიან დეკორატიულ კომპოზიციადაა გააზრებული). ნიშანდობლივია, რომ ნაკიფარშიც ზოომორფულ გამოსახულებათა მსგავსი რეპერტუარი გვაქვს – საკმაოდ აზიდული პროპორციების ფასადის შუა ნაწილი თითქმის თანაბარი სიმაღლის, მაგრამ განსხვავებული სიგანის სამი თაღით ნაწევრდება, რომელიც შეკიდულ პილდასტრებს ეყრდნობა. თაღებში ცხოველთა საკმაოდ მაღალი რელიეფით გამოყვანილი, მსხვილი გამოსახულებებია – ცენტრში: ირმის თავი, მძლავრი რქებით, ჩრდილოეთით: არჩვისა და დათვის თავები და სამხრეთით: ღომის ფიგურა – მათ ქვემოთ კი, გვერდით თაღებში, თითქმის პორელიეფური, ასევე მომხსო პროტომებია: ვერძისა, ჩრდილოეთით და ხარისა, სამხრეთით. გარდა ამისა, ცენტრალურ თაღში, ირმის რქებს შორის მოხდენილად ჩახატული ქრისტე-ევმანუელის ნახევარფიგურაა შემორჩენილი, გვერდით თაღებში – რელიეფების თავზე წმინდანთა თითო ზელწივითი ფიგურის ფერწერული ნაშთები იხილვება. ასევე, ფერწერის უმნიშვნელო კვალი (თითქოს შარავანდის ზედა ნაწილის მიმანიშნებელი) ჩანს ცენტრალურ თაღის პილდასტრებზეც. ფასადის მთელს კომპოზიციას აგვირგვინებს კარნიზს ქვემოთ, მისი ფორმის მიდევნებით გაშლილი, ამჟამად ძლიერ ფრაგმენტირებული, სული წმიდის მოფენის ფერწერული სცენა. კარნიზისა და თაღების შიდა პირი შავ-თეთრის მონაცვლეობით აგებული კიბისებრი ორნამენტითაა შევსებული, ხოლო კაპიტელები შემკულია შუაში წერტილიანი ნახევარწრეების რიგით (საინტერესოა, რომ ჩრდილოეთ კაპიტელზე ეს მოტივი ამოკვეთილია და წერტილი უნაბისფერი საღებავითაა მონიშნული, სამხრეთით კი დეკორატიული მოტივი მთლიანად ფერწერითაა შესრულებული).

ტრადიციულია იფხში სკულპტურული დეკორისთვის შერჩეული ადგილი – აღმოსავლეთი ფასადი, რომელიც, როგორც ყველაზე წმინდა ადგილის გამმაჩინებელი, განსაკუთრებულ ყურადღებასაც საჭიროებდა და მის მიმართ ეს ზრუნვა, საუკუნეების მანძილზე, აქცენტირებული მორთულობითაც გამოიხატებოდა. დასახელებული პარალელის გარდა, საკმარისია გავიხსენოთ სვანეთშივე ვერძის პროტომების განთავსება იელის მაცხოვრის, იელის ლაგურკას და ა.შ. ეკლესიათა აღმოსავლეთ ფასადებზე, ფერწერული დეკორით აღმოსავლეთ ფასადის გამშვენების მოგვიანო (XIV-XVI სს.) მაგალითები ლაღამის მაცხოვრის, ლაშთხვერის თარინგზელის, მაცხვარიშის თარინგზელის ეკლესიებში.

ერთი შეხედვით გავრცელებულ გამოსახულებებს შორის უცნაურად მოგვეჩვენება დათვის, არჩვის პროტომები, ხელის მტევნები და ერთმანეთზე გადასული წრეები. აქ ალბათ, შესაძლებელია საუბარი ადილობრივ რწმენა-წარმოდგენათა და ტრადიციათა თავჩენასა თუ ქრისტიანულ ეკლესიასთან მათ შეთანადებაზე, რაც უცხო არაა ჩვენი ხუროთმოძღვრებისა და რელიგიური ხელოვნებისათვის.

იფხის ეკლესიის აღმოსავლეთი ფასადის რელიეფი ადგილობრივი ქვაზეკვეთილობის შესანიშნავი მაგალითია. იგი ამასთანავე თავისუფლად თავსდება ამ ეტაპის ქართული ხელოვნების განვითარებისა და სკულპტურული მეტყველების საერთო გეზში. აქ წარმოდგენილი ზოომორფული გამოსახულებები პარალელურ პოულობს როგორც ადგილობრივ სკოლაში, ისე საქართველოს დანარჩენ ტერიტორიაზე, ხოლო მათი იდეური დატვირთვა აშკარად ადგილობრივი რწმენა-წარმოდგენებიდან უნდა მომდინარეობდეს. სვანეთში საფასადო რელიეფური დეკორის ნიმუშების შედარებითი სიმწირე, ცხადია, ზრდის იფხის რელიეფების მნიშვნელოვნებას.

იფხის წმ. გიორგის ეკლესია მართლაც გამორჩეული ძეგლთაგანია არა მარტო სვანეთის ხუროთმოძღვრებისთვის. მისი სადა, მწყობრი კედლის წყობა და რელიეფური დეკორი მას X საუკუნის თვალსაჩინო ძეგლთა რიცხვში აყენებს.

ასევე მეტად მნიშვნელოვანია ისიც, რომ იფხში სხვადასხვა დროის მოხატულობებიც არის შემორჩენილი. ეკლესიის აგების თანადროული, X საუკუნის ინტერიერის მხატვრობა, რომელიც მოელს ინტერიერს ფარავს და XII-XIII საუკუნეთა მიჯნის სამხრეთი ფასადის მოხატულობა.

იფხის ჯგრაფის ეკლესიის ინტერიერის მხატვრობა

იფხის ეკლესიის ინტერიერის მოხატულობა ადრეული ხანის სვანეთის მხატვრობის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ნაწარმოებია. მხატვრობის ძლიერი გამჭვარტლისა და დაზიანების გამო, რთულდება კომპოზიციათა აღქმა და იკონოგრაფიულ დეტალთა გარჩევა. მოხატულობის პროგრამას საკმაოდ მცირე რაოდენობის სცენები განსაზღვრავს: ვედრება (საკურთხეველი), შობა (კამარის ჩრდილოეთი ფერდი), ღმრთისმშობლის მიძინება (ჩრდილოეთი კედელი), ამაღლება (დასავლეთი კედელი); ამას ემატება წმ. მხედართა ჰერალდიკური კომპოზიცია (კამარის სამხრეთი ფერდი) და წმ. ეკლესიის მამათა ფიგურები (სამხრეთი კედელი).

მთელ საკურთხეველში **ვედრების** შედარებით გავრცობილი რედაქციაა გაშლილი. კონქის ძირითად არეს უზურგო საყდარზე მჯდომი მაცხოვრის ფიგურა იკავებს, ფართოდ განპყრობილი მაკურთხეველი მარჯვენით და გახსნილი სახარებით მარცხენა ხელში. სახარებაზე მოთავსებული წარწერა ერთიანადაა დაღუპული. მაცხოვრის ორსავე მხარეს, კონქის კიდეებისკენ გადაწეულ, სრული ტანით წარმოდგენილ მთავარანგელოზთა ფიგურები, ექსპრესიულად ზეაწეული ფრთებით, ნაწილობრივ აფსიდის კედელზეც ჩამოდის, ხოლო მავედრებელ წინაშემდგომთა ტრადიციული, მომცრო ფიგურები აფსიდის კედელზე, სარკმლის ორსავე მხარესაა განაწილებული.

შობაც ვრცელი რედაქციითაა წარმოდგენილი – კომპოზიციის ქვედა ნაწილში ჩანს სარეცელზე მჯდომი ღმრთისმშობელი, მის გვერდით, მარცხენა კუთხეში მჯდომი იოსები, მის ზემოთ, ანგელოზის დიდი ზომის ფიგურა (ზომით ყველაზე დიდი ფიგურა კომპოზიციაში), კურთხევის ნიშნად ზეაპყრობილი ხელით, რომელიც მოგვებს მიუძღვის ყრმისკენ. კომპოზიციის მარცხენა კიდეში გამოსახული მოგვნი, ძღვენით წინგაწვდილ ხელებში, ამჟამად ძლივსღა იხილვება. ღმრთისმშობლის მარჯვნივ გაირჩევა ყრმის განბანვის ეპიზოდი – მოზრდილი ემბახი, მასში ყრმა იესოთი და თითო ბებიქალი ემბახის ორსავე მხარეს. კომპოზიციის ზედა მარჯვენა კუთხეში ჩანს ახალგაზრდა მწყემსისა და კიდევ ერთი ფიგურის სილუეტები.

ვრცელი რედაქციით წარმოდგენილი **მიძინება** ძლიერაა შელახული. ამჟამად გაირჩევა სარეცლის და მასზე დასვენებული ღმრთისმშობლის ფიგურის საერთო მონახაზი, მაცხოვრის ფიგურა ღმრთისმშობლის სულით, რომელიც მას ცალ ხელზე დამჯდარი უჭირავს და სარეცლის გარშემო დაჯგუფებულ მოციქულთა ფიგურების ფრაგმენტები. ახალგაზრდა მოციქულის სახე, ჯერ კიდევ 1970-იან წლებში კარგად შემორჩენილი, რომელიც ნათელ წარმოდგენას ქმნიდა სახის წერის მანერაზე ამ მოხატულობაში, ამჟამად სრულიად წარხოცილია.

მთელს დასავლეთ კედელზე განთავსებული **ამაღლების** ორ იარუსად განაწილებული სცენიდან შემორჩენილია კომპოზიციის ზედა ნაწილში მრგვალ მანდორლაში მოქცეული მაცხოვრისა და მისი ამამაღლებელი ორი ანგელოზის ფიგურები, ხოლო კომპოზიციის ქვედა ნაწილში გამოსახულ

ღმრთისმშობლისა და წმ. მოციქულთა ჯგუფისგან მხოლოდ შარავანდთა მკრთალი მონახაზი იხილება.

კამარის ჩრდილოეთ ფერდზე გაშლილ წმ. მხედართა, ამჟამად ძლიერ დაზიანებულ, ჰერალდიკურ კომპოზიციაში გაირჩევა ერთმანეთისკენ მიქცეულ, ცხენებზე ამხედრებულ წმ. მეომართა – წმ. გიორგისა და წმ. თევდორეს – სილუეტები ზურგსუკან აფრიალებული მოსასხამებით. წმ. გიორგის თეთრი ცხენის ფეხებქვეშ იკითხება მწვანე სახეებიანი ქსოვილის შესამოსელში გამოწყობილ იმპერატორ დიოკლეტიანეს მიწაზე განთხმული ფიგურა, ხოლო წმ. თევდორეს ყავისფერი ცხენის ფეხებქვეშ – დაკლავნილი გველეშაპის გამოსახულება.

სამხრეთი კედლის რეგისტრში გაირჩევა წმ. ეკლესიის მამათა ოთხი ფრონტალური ფიგურა, დახურული სახარებებით ხელში. კიდურა ფიგურები სრული ტანიტაა წარმოდგენილი, ხოლო შუა ორი – ნახევარფიგურის სახით (ისინი ეკლესიაში შესასვლელი ერთადერთი კარის თავზეა მოქცეული).

აცის თარინგზელის ეკლესიის მხატვრობის (X ს.) მსგავსად, იფხშიც მთელი მოხატულობისთვის დამახასიათებელია სხვადასხვა ფერის “დაჩითული” ფონების გამოყენება, თუმცა მათი ფერადოვნება ოდნავ შეცვლილია აცთან შედარებით. იფხში გვაქვს წითელი და მოზურმუხტისფრო ფონები; ოდნავ სხვაგვარია მათი განაწილებაც ინტერიერში – ზურმუხტისფერი ფონად ედება საკურთხეველის კომპოზიციას, ხოლო დარბაზში ფონები - წითელია. ფონების ერთიანი შევსება-“დაჩითვა” დეკორატიული ვარდულებით ამჟამად დიდწილად დაკარგულია და ძლიერ შელახულ ფრაგმენტებადღა იკითხება.

იფხის მოხატულობაში ფერწერულ გამოსახულებათა საერთო განაწილებაში ყურადღებას იპყრობს ორი უჩვეულო დეტალი. უპირველეს ყოვლისა ესაა წმ. ეკლესიის მამათა ფიგურების გამოტანა დარბაზში. მსგავსი შემთხვევა, ადრეული მოხატულობებიდან, მხოლოდ აცის თარინგზელის მხატვრობაშია ცნობილი, სადაც ეკლესიის მამათა ოთხი ფიგურა მთლიანად იკავებს დასავლეთი კედლის რეგისტრს, ხოლო უფრო მოგვიანო დროის მოხატულობებიდან ნეზგუნის მაცხოვრის ეკლესიის მეორე ფენის მხატვრობაში, სადაც ეკლესიის მამათა ფიგურები (ამჟამად იკითხება სამი) კვლავ დასავლეთ კედლის ქვედა, მესამე რეგისტრშია წარმოდგენილი და წვირმის თარინგზელ-ზაგარის ეკლესიის მოხატულობაში, სადაც ეკლესიის მამათა თითო ნახევარფიგურა გამოსახულია სამხრეთ და ჩრდილოეთ კედლების ქვედა რეგისტრში, საკურთხეველის მომიჯნავედ. ჩემის ფიქრით, მსგავსი გადაწყვეტა, შესაძლოა, იმით აიხსნებოდეს, რომ საკურთხეველში სხვა გამოსახულებათა განაწილების გამო (აცში მთელი საკურთხეველი უფლის დიდების კომპოზიციას ეთმობა, ხოლო ნეზგუნში ეკლესიის მეორედ მომხატველმა ხელუხლებლად დატოვა თავდაპირველი დეკორის მთელი კომპოზიცია) აღარ დარჩა ადგილი ეკლესიის მამათა ფიგურებისთვის, ხოლო რაკიდა მათი ჩართვა მხატვრობის საერთო პროგრამაში აუცილებლად იქნა მიჩნეული, მათ დასავლეთ კედელზე მიუჩინეს ადგილი და იგი, ერთგვარად, საკურთხეველის pendant გაიზარეს. საინტერესოა, რომ დასავლეთ კედლის

ერთგვარი გამოყოფა მხატვრობის საერთო ანსამბლის ფარგლებში და სწორედ საკურთხეველის pendant მისი გააზრება გარკვეულად დამახასიათებელი ჩანს სვანური ფერწერული სკოლის განვითარების სხვადასხვა ეტაპზე, ხოლო მისი დადასტურება ადრეულ სვანურ მოხატულობებში (აცის გარდა იგივე მომენტი თვალშისაცემია ადიშის ჯგრაგის, იფხის ჯგრაგისა და ლაღამის მაცხოვრის ეკლესიათა მოხატულობებში) იმის მაჩვენებელია, თუ რაოდენ სიცოცხლისუნარიანია ძველი ტრადიციები ამ ფერწერული სკოლის განვითარების მთელს მანძილზე და რამდენად ინარჩუნებს ისინი თავის მნიშვნელოვანებას ამ კონსერვატიული, ძველის შენახვა-დაუნჯებისკენ მიდრეკილი სკოლის სინამდვილეში.

მეორე უჩვეულო დეტალს იფხში წმ. მხედართა კამარაზე გამოსახვა წარმოადგენს. როგორც ცნობილია, მხატვრობის სრულ, მკაცრ იერარქიას დამყარებულ, სისტემაში ამ წმინდანებს სავსებით განსაზღვრული ადგილი აქვთ მიკუთვნებული მხატვრობის ქვედა, “მიწიერ” ზონაში. თუნცა, სვანეთში ეს ზოგადი კანონი დარღვეულია და არა მარტო იფხის ეკლესიაში. იგივე ხდება აცის თარინგხელის, უიბიანის ლამარიას, ჰადიშის ჯგრაგის (სოფლის გარეთ) ეკლესიათა მოხატულობებშიც. საქართველოს ბარის ძეგლებიდან ჩემთვის მხოლოდ ერთი შემთხვევაა ცნობილი წმ. მეომრების კამარის ფერდზე გამოსახვისა საბერეების N 6 ეკლესიის სამხრეთ-დასავლეთით გამოკვეთილ სათავსში. ამ შემთხვევაშიც სვანური მაგალითების სიმრავლე, ალბათ, სრულ უფლებას უნდა გვაძლევდეს წმ. მეომართა კამარაზე განთავსება სწორედ ადრეულ სვანურ მოხატულობათათვის ნიშანდობლივ თავისებურებად ჩავთვალოთ და მისი ახსნა ვეძებოთ ერთის მხრივ, წმ. მეომართა კულტის განსაკუთრებულ პოპულარობაში, რომელიც მას სვანეთში ჰქონდა მთელი შუა საუკუნეების მანძილზე, ხოლო მეორეს მხრივ, თვით ამ მოხატულობათა სისტემის ჯერ კიდევ სრულად ჩამოუყალიბებელ ხასიათში.

მხატვრობის იკონოგრაფიულ თავისებურებათაგან აღსანიშნავია საკონქო კომპოზიციად ვედრების გამოყენება, რომელიც, როგორც ცნობილია, საქართველოში, საკურთხეველის კონქის შემამკობელი კომპოზიციის სახით, ადრევე ჩნდება ქრისტეს დიდების თემის გვერდით. იფხის გარდა, მას ზემო სვანეთის ადრეული ხანის მთელ რიგ მოხატულობათა პროგრამაში ვხვდებით – ჰადიშის ჯგრაგის (სოფლის გარეთ) მხატვრობაში, უიბიანის ლამარიას, სვიფის ჯგრაგის პირველი ფენის მოხატულობებში (სამივე X ს.) და ლაღამის თავდაპირველ მხატვრობაში (XI ს-ის დასაწყ.). ვედრება იყო გამოსახული აგრეთვე მესტიის ფუზდის ეკლესიის საკურთხეველის კონქშიც. მართალია, თვით მხატვრობა უფრო გვიანი დროისაა, მაგრამ მკვლევართა აზრით იგი X-XI საუკუნეთა დასაწყისის ტრადიციას მისდევს. გარდა ზემოხსენებულისა, ვედრებას ვხვდებით დავით გარეჯის სამონასტრო კომპლექსის წამებულის ეკლესიის საკურთხეველის კონქში (X ს.), უდაბნოს მთავარი ტაძრის სადიაკვნეს საკურთხეველში (X ს.), უდაბნოს სატრაპეზოში (საკურთხეველი, წინამძღვრის ნიშა) (XI ს-ის I ნახ., გადაწერილი XIII ს-ის ბოლოს).

სამეცნიერო ლიტერატურაში საყოველთაოდ დამკვიდრებული აზრის თანახმად, ვედრების გამოსახვა საკურთხეველის კონქში გავრცელებული იყო აღმოსავლეთ საქრისტიანოს, კერძოდ კაპადოკიის მონუმენტურ მხატვრობაში, ხოლო დედაქალაქური სკოლის ძეგლებში, იგი, მედალიონებში ჩაწერილი ნახევარფიგურების სახით, სატრიუმფო თაღზე იყო ხოლმე განთავსებული (მაგალითად, კიევის წმ. სოფიას ტაძრის მოზაიკები, XI ს.). როგორც აღნიშნავს ტ. ველმანსი, X-XI საუკუნეების ბიზანტიური სამყაროს პერიფერიაზე – მცირე აზიასა და ყირიმში, საკურთხეველის კონქში ვედრება ჩნდება მხოლოდ იმ ეკლესიებში, რომელთაც საძვალის დანიშნულება აქვს, განსაკუთრებული პოპულარობით კი ეს კომპოზიცია საქართველოში სარგებლობდა.

სვანეთის ადრეულ მოხატულობებში ვედრების რამდენიმე იკონოგრაფიული რედაქცია გვხვდება: როგორც ითქვა, იფხში, აღსაყრდებული მაცხოვარი საკურთხეველის სარკმლის ზემოთაა გამოსახული, წინაშემდგომთა ფიგურები სარკმლის ორსავე მხარეს, კომპოზიციის ქვედა ნაწილშია ჩამოტანილი, ხოლო მთავარანგელოზთა ფიგურები კონქის კიდეებში, მაცხოვარსა და წინაშემდგომთა შორის თავსდება; ჰადიშის ჯგრაგის ეკლესიაში (სოფლის გარეთ) მთელს კონქს სრული ტანით გამოსახული, მაცხოვრისა და წინაშემდგომთა სამი მდგომარე ფიგურა იკავებს; ჟიბიანის ლამარიას ეკლესიაში აღსაყდრებული მაცხოვრისა და წინაშემდგომთა ფიგურების გარდა, კონქშივე ოთხსატედის (და ალბათ, მრავალფრთედის) გამოსახულებაც იყო წარმოდგენილი, ხოლო ლორონიან მთავარანგელოზთა ფიგურები და მოციქულები (6-6 თითო მხარეს) კამარის I რეგისტში იყო განაწილებული; ასევე კამარაზე იყო გამოტანილი ლორონიან მთავარანგელოზთა ფიგურები ფხოტრერის თარინგზელის ეკლესიის I ფენის მოხატულობაში (კონქში ვედრების კომპოზიციის უმნიშვნელო ფრაგმენტებიდა გაირჩევა), ხოლო სვიფის ჯგრაგის ეკლესიაში კონქში სამი ნახევარფიგურისგან შედგენილი თავისებური კომპოზიცია იყო გამოსახული (მაცხოვრის ნახევარფიგურის ცალ მხარეს საყდრის სვეტის ფრაგმენტი იკითხება), მთავარანგელოზთა ფიგურები, როგორც სჩანს, კამარაზე თავსდებოდა, ხოლო მოციქულთა “ხატები” – აფსიდის კედელზე იყო ჩამოტანილი. ლაღამში ვედრების შედარებით გავრცობილი რედაქცია ერთიანად იკავებს საკურთხეველის კონქსა და კამარას: კომპოზიციის ძირითადი ბირთვი – მაცხოვარი და წინაშემდგომნი კონქში თავსდება, ხოლო კამარის ფერდები ეთმობა წმ. მთავარანგელოზთა და თავ მოციქულთა [წმ. პავლე, სამხრეთით და წმ. პეტრე, ჩრდილოეთით] ფიგურებს; შესაბამისად, ლაღამში, კამარაზე იმავე სქემას ვხედავთ, რაც ჟიბიანში, ოღონდ, ბუნებრივია, საგრძნობლად შეკვეცილი სახით.

საგანგებო აღნიშვნის ღირსია ის გარემოება, რომ მთელი საკურთხეველი იფხში, ისევე როგორც აცში და ჰადიშის ჯგრაგის ეკლესიაში (სოფლის გარეთ) ერთ კომპოზიციას ეთმობა. გარდა ამისა, საკურთხეველის საერთო კომპოზიციის მსგავსი გადაწყვეტა დამახასიათებელია XII საუკუნის რიგ სვანურ მოხატულობათათვის,

სახელდობრ, ჩვაბიანის თარინგზელის, ცაღდაშის მაცხოვრისა და წვირმის ჯგრაგ-ჩობანის ეკლესიათა მხატვრობისთვის. ამ შემთხვევაშიც, ალბათ, სავსებით შესაძლებელია საუბარი ამ მოვლენის სპეციფიურად ადგილობრივ ხასიათზე და მისი მიჩნევა სვანური ფერწერული სკოლის განვითარების ადრეულ ეტაპზე ჩასახულ კიდევ ერთ თავისებურებად, რომელიც საკმაოდ დიდი ხნის მანძილზე ინარჩუნებს თავის არსებობას.

ამავე თვალსაზრისით, ნიშანდობლივია შობის სცენის ისეთი იკონოგრაფიული დეტალი, როგორიცაა ანგელოზის დიდი ზომის ფიგურა მოგვების წინ. როგორც სვანური ფერწერული სკოლის მკვლევარნი აღნიშნავენ, “ესაა – გამოსახულება ანგელოზისა, უფლის დესპანისა, რომელიც, იაკობ მცირის პირველსახარების სირიული ხელნაწერის აპოკრიფული ტექსტის თანახმად, წარუძღვა მოგვებს ყრმისაქენ”; გარდა ამისა, შეიძლება გავიხსენოთ უძველესი იადგარის შობის ერთ-ერთი საგალობელიც, რომელშიც, თითქოს, მინიშნებულია ანგელოზის მიერ მოგვთა მოყვანა ყრმის თაყვანსაცემად – “შენ, რომელმან ანგელოზისა მიერ შობისა შენისა მოსლვითა აუწყე მოსლვად მწყემსთა და მოგუნი შენ წინაშე მოიყვანე, რომელნი ძღუენსა შესწირვიდეს, ღაღადებდეს და იტყოდეს: დიდებაჲ მაღალთა შინა ღმერთსა, ქუეყანასა ზედა მშუდობად, კაცთა შორის სათნოებაჲ” (სხუანი, 35-40). ამ არც მთლად ტრადიციული იკონოგრაფიული დეტალის პარალელები დადასტურებულია IX – X საუკუნეების კაპადოკიურ მოხატულობებში (კოკარ ქილისე, ბაგატინ სამანდგი ქილისესი). საინტერესოა, რომ ქართული მასალიდან მსგავსი იკონოგრაფიული რედაქციის პარალელები კვლავ XII საუკუნის სვანურ მოხატულობებში მოიპოვება, ჰადიშის თარინგზელისა და ღაღამის მაცხოვრის მეორე ფენის მხატვრობაში.

საგანგებოდ უნდა შევჩერდე იფხში დასავლეთ კედლის გადაწყვეტაზე. იგი თითქოს საკუთრხეველის pendant არის გააზრებული. ორიგან, ზედა თაღოვან არეს მაცხოვრის ფიგურა იკავებს, ხოლო მოსახატი არის ქვედა ნაწილში მისკენ მავედრებელთა ფიგურებია განაწილებული. ერთ კერძ მკვდრეთით აღმდგარი და ამადლებული მხსნელია გამოსახული, მის პირისპირ კი ღვთაებრიობის მთელი სისრულით მეორედ მოვლინებული მსაჯული “ცხოველთა და მკუდართაი”.

იფხის მოხატულობის საერთო თეოლოგიური იდეის საგახსნელად განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს თვით სცენათა იკონოგრაფიის თავისებურებებში წარმოჩენილი იდეური მახვილები – შობის სცენაში, ანუ განკაცებული უფლის ამა ქვეყნად ხორციელად მოვლინების ჩვენებისას, საგანგებო მახვილი ყრმისა და მის თაყვანსაცემად მოგვთა გამომგზავრებაზე დაისმის (ამასვე ეხმარება თვით სცენის კომპოზიციური წყობაც და მასში ანგელოზის ფიგურის ზომითაც განსაკუთრებული გამოყოფა), ხოლო უშუალოდ ამ სცენის ქვემოთ მიძინების, ანუ განკაცებული უფლის მშობლის მიცვალების, მოთავსებით კიდევ უფრო ძლიერდება მაცხოვრის სრულად კაცებრივი ბუნების ხაზგასმა, თუმცა, აქვე ჩნდება თეოფანიური (შესაბამისად, უფლის გამოჩინების) ასპექტიც, რაც ხელს უწყობს მაცხოვრის ღვთაებრივი ბუნების აქცენტირებას; ამასთანავე, ამადლების, ანუ განკაცებული,

ხორციელად ამა ქვეყნად მოვლინებული, ჯვარზე აღსრულებული და მკვდრეთით აღმდგარი უფლის ზეცად აღსვლის, ჩართვაც, ისევ და ისევ, მაცხოვრის ორბუნებოვნების წარმოჩენას და ზოგად თეოფანიურ-ტრიუმფალურ კონტექსტში მხატვრობის პროგრამის გამთლიანებას ემსახურება. ვედრებაში მთავარანგელოზთა ფიგურების ზომის საგანგებო გაზრდით წინაშემდგომთა ფიგურებთან შედარებით, მახვილი თითქოს ვედრება-მეოხებიდან დიდებაზეა გადატანილი და ამიტაც, თითქოს, ერთგვარად ძლიერდება ამ კომპოზიციის უშუალო მიმართება ამადლებასთან – “ბრწყინვალე ხატთან უფლის დიდებისა”. ამ კონტექსტში შობისა და მიძინების სცენებიც, ჩემის ფიქრით, სწორედ უფლის განდიდების იდეის შემავსებელ-გამაძლიერებლად უნდა გაიაზრობოდეს. ამგვარი ვარაუდის გამოთქმის შესაძლებლობას თითქოს ზრდის მიძინებისა და შობის დღესასწაულთა ის საგალობლები, სადაც, მაგალითად, იოანე მინჩხი ამბობს: “გამოუთქუმელითა \ ნათლითა განათლდა ღმრთისმშობელი \ რაჟამს მოვიდა თვთ მაცხოვარი \ და საუფლოთა მათ ნებთა \ შეიწყნარა დღეს მშო-ბელისა სული. \ ეტყოდა უფალი \ უბიწოსა დედასა მარიამს: \ “ბუნებისაებრ თანამდებისა \ მოჰკუდი სოფელსა შინა, \ აწ გადიდო შენ ჩემ თანა მარადის! (უფალო მესმასა, 29-38); მისი მნიშვნელოვანება თითქოს მთელი სისრულითაა გაცხადებული უძველესი იადგარის საგალობლის შემდეგ სიტყვებში, “წმიდაო ღმერთო, რომელმან ცანი, ვითარცა კარავნი, დაამტკიცენ და მალლით ბრწყინვალეებითა ვარსკულავთაითა ესენი შეამკვენ, წმიდაო ძლიერო, რომელი თუით სრულითა ღმრთეებითა უეჭუელად იშევ ქალწულისაგან, წმიდაო უკუდაო, რომელმან შეურევნელად სამებისა ერთარსებაი აღავსე, სამებაო წმიდაო, დიდებაი შენდა” (იბაკოი ივ); გარდა ამისა, საგალობლებში გამახვილებულია აგრეთვე ის აზრიც, რომ ამქვეყნად უფლის მოვლინება მისი სამარადჟამო დიდების გამოვლინებაა “საშინელი და დიდებული და დიდი საიდუმლოი, დაუტყვენელი მუცელმან დაიტია; . . . ღმერთი რაი იშვა მისგან, ხორციელ იქმნა. მისა ვლადადებთ, მისა ქებასა ვიტყოდით, ანგელოზთა თანა შევსწირვიდეთ: წმიდა ხარ, წმიდა ხარ, წმიდა ხარ შენ, უფალო, სავსე არიან ცანი და ქუეყანაი დიდებითა შენითა, მაცხოვარო ჩუენო” (სიწმიდისაი ავ ი, 13-18) და “მაღალთა ზე დიდებაი, ქუეყანასა ზედა მშვედობაი, რომელი ცასა არა დააკლდი, მოხუედ ქუეყანად, და სიხარულითა აღმავსენ ჩუენ, უფალო, დიდებაი შენდა” (იბაკოი ივ გ ი, 11-13).

ამდენად, შეიძლება ითქვას, რომ იფხში, ისევე როგორც სვანეთის სხვა ადრეულ მოხატულობებში, სადღესასწაულო ციკლიდან სცენების შერჩევა აშკარად მიუთითებს ზოგად თეოფანიურ-ტრიუმფალურ კონტექსტში მართლმადიდებლობის ფუძე-მოძღვრების, უფლის ორბუნებოვნების ნათელჩენას, განსაკუთრებული მახვილით მის კაცებრივ ბუნებაზე. ამასთანავე, ალბათ, იმის დამატებაც შეიძლებოდა, რომ საერთოდ, ადრეული ხანის სვანეთის სრულ მოხატულობებში შეინიშნება ერთი მხრივ, შერჩეულ სცენათა დიაპაზონის საგრძნობი ზრდა, ხოლო მეორე მხრივ, თვით სცენათა არც მთლად ტრადიციული იკონოგრაფიული სქემების გამოყენება, რაც,

სხვადასხვა ფორმისმიერი ხერხების მოხმობასთან ერთად, საბოლოო ჯამში, მხატვრობის პროგრამაში საგანგებო იდეური მახვილების მკაფიო გამოკვეთა-აღქმას უწყობს ხელს.

აღსანიშნავია ისიც, რომ სვანეთის ადრეულ მოხატულობათა ანალიზი შესაძლებელს ხდის გამოიკვეთოს ერთი ზოგადი კანონზომიერება, რომელიც ნიშნეულია სრული დეკორის ნიმუშებში მხატვრობის საერთო იდეური გადაწყვეტისთვის, სახელდობრ, მხატვრობის იკონოგრაფიული პროგრამის შემადგენელ სცენათა მინიმალური რაოდენობით შემოფარგვლა და მათი მიზანმიმართული შერჩევა საერთო თეოლოგიური იდეის საფუძველზე მათი გაერთიანებიდან გამომდინარე. სწორედ სცენათა შერჩევაში ვლინდება მთელი ის სიმდიდრე და ფართო შესაძლებლობანი, რომელიც საშუალებას აძლევს მხატვრებს წარმოაჩინონ თუ გაამახვილონ ამ ზოგადი იდეის სხვადასხვა ასპექტი.

ამ ზოგადი კანონზომიერების დადასტურების ფარგლებში, თითქოს კიდევ უფრო მკაფიოდ იკვეთება ერთი პრინციპი მხატვრობის საერთო ანსამბლის აგებისა, რომელიც ერთგვარ საერთო წესად ჩანს რიგ მოხატულობებში – აცის თარინგზელი, იფხის ჯგრაგი, ჰადიშის ჯგრაგი (სოფლის გარეთ), ჟიბიანის ლამარია. იგი იმაში მდგომარეობს, რომ ყველა ამ მოხატულობაში არ არის დაცული მხატვრობის პროგრამის შემადგენელ ცალკეულ გამოსახულებათა ზუსტი ეირარქიული ურთიერთდაქვემდებარება, ანუ სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, ცალკეულ გამოსახულებას განეკუთვნება ის ადგილი ეკლესიის ინტერიერში, რომელიც მას არ შეიძლება ენიჭებოდეს წმინდა ხატებათა, შუა ბიზანტიური ხანიდან მოყოლებული საყოველთაოდ დამკვიდრებულ და საქართველოშიც მიღებულ, მკაცრად ეირარქიულ რიგში (ცხადია, უპირველეს ყოვლისა აქ იგულისხმება წმ. მეომართა გამოსახვა კამარაზე). ეს პრინციპი ამ დროის უკლებლივ ყველა მოხატულობაში რომ ყოფილიყო დადასტურებული, მაშინ ალბათ, სავსებით შეგვეძლო იგი ადრეული ხანის სვანეთის კედლის მხატვრობისთვის საზოგადოდ დამახასიათებელ თავისებურებად მიგვეჩნია; მაგრამ ის, რომ ადრეულ მოხატულობებს შორის არსებობს ორი შემთხვევა მხატვრობის საერთო ანსამბლის აგებისა ცალკეულ გამოსახულებათა ზუსტი ეირარქიული ურთიერთდაქვემდებარების დაცვით (ვგულისხმობ სვიფის ჯგრაგისა და ლაღამის მაცხოვრის თავდაპირველ მოხატულობებს), მაიძულებს ამ მოვლენის სხვა ახსნა ვეძებო.

ჩემის ფიქრით, აქ საქმე უნდა ეხებოდეს ადრეულ სვანურ ფერწერულ ანსამბლთა განვითარების ორ სხვადასხვა საფეხურს. აცის თარინგზელის, იფხის ჯგრაგის, ჰადიშის ჯგრაგისა (სოფლის გარეთ) და ჟიბიანის ლამარიას მოხატულობანი წარმოაჩენს ამ განვითარების ერთ საფეხურს, როდესაც მოხატულობის სრული დეკორის სისტემა იწყებს დამკვიდრებას სვანეთში. მაგრამ ეს, ასე ვთქვათ, მისი პირველი ნაბიჯებია. სისტემა ჯერ კიდევ სრულად ჩამოყალიბებული არ არის; მიმდინარეობს მისი ათვისებისა და ადგილობრივ ნიადაგზე მისი დაფუძნების რთული პროცესი. არსებითად, ამ პერიოდში მზადდება და საფუძველი ეყრება ფერწერული სკოლის, როგორც გარკვეულ მხატვრულ მიდგომათა თუ ტრადიციათა ერთობის, ჩამოყალიბებას.

სვიფისა და ლაღამის თავდაპირველი მოხატულობანი სკოლის განვითარების ამ ადრეული ეტაპის შემდგომ საფეხურზე მიგვანიშნებს, როდესაც სრული დეკორის სისტემის ათვისება გასრულდა. მხატვრობის საერთო სისტემა უკვე სავსებით ჩამოყალიბდა, გაიმართა, თითქოს სხვაგვარად დასრულებული სახე მიიღო და ამასთანავე, შენარჩუნებულ იქნა ის მხატვრული მიდგომა, რაც განვითარების წინა საფეხურზე იყო მოპოვებული. ამდენად, შეიძლება ითქვას, რომ სვიფისა და ლაღამის მოხატულობანი ლოგიკურად ასრულებს სვანური ფერწერული სკოლის განვითარების მთელს ადრეულ ეტაპს, რაც, თავის მხრივ, განსაზღვრავს მათ ადგილსა და მნიშვნელობას ადრეული ხანის სვანეთის მოხატულობათა საერთო რიგში.

ნიშანდობლივია, რომ სვანეთის ადრეულ მოხატულობებში დადასტურებული პრინციპი მხატვრობის საერთო იდეური გადაწყვეტისა ადრეული ხანის (VIII-XI ს-ის დასაწყისი) სხვა ქართულ მოხატულობებშიც იხილვება. საკმაო რაოდენობით შემორჩენილ ამ ანსამბლებში, რომელნიც, უმნიშვნელო გამონაკლისით, მცირერიცხოვან სცენათა ერთობლიობით იქმნება, ხდება წმინდა ხატებათა მიზანმიმართული შერჩევა-გამთლიანება უმთავრესი თეოლოგიური იდეის წარმოსახენად. მოხატულობათა პროგრამებზე დაკვირვება ცხადყოფს, რომ ორიოდე შემთხვევის გამოკლებით, ეს არის ზოგადი თეოფანიური იდეა, რომელიც ამოიკითხება როგორც სრული, ისე არასრული დეკორის ნიმუშებში, სხვადასხვა იკონოგრაფიულ ვარიაციებზე დაფუძნებულ პროგრამებში, რომელთა მრავალფეროვნება მართლაც უსაზღვრო შემოქმედებითი თავისუფლების უტყუარი დასტურია. ამასთან, ამ საზიარო იდეის ფარგლებში, სავსებით მკაფიოდ ამოიცნობა საგანგებო იდეური მახვილები, რომელიც შექმნის დროით, მხატვრული მიდრეკილება-თავისებურებებითა თუ ღირსებებით ურთიერთისგან საკმაოდ მსხვაობარ ამ ანსამბლებში, თითქმის უცვლელად, ერთი და იმავე უმთავრესი აზრის – ღვთის სიტყვის ხორციელ-ქმნის, უფლის განკაცების, მის მიერ სრულად კაცებრივი ბუნების მიღების – აქცენტირებას ემსახურება.

რაც შეეხება იფხის მოხატულობის საერთო კომპოზიციური წყობას, მთელი რიგი ნიშნებით, იგი პრინციპულ სიახლოვეს აცის მხატვრობასთან ამჟღავნებს. უპირველესად აღსანიშნავია, რომ, აცის მსგავსად, იფხის ეკლესიის ინტერიერიც სადა და მარტივია და მხატვრის განკარგულებაში ერთიანი, დაუნაწევრებელი ზედაპირებია, რომლებშიც აქაც მხოლოდ კარსარკმლები თუ იჭრება (ერთი სარკმელი – საკურთხეველში, სარკმელი და კარი – სამხრეთ კედელში). ამ შემთხვევაშიც ოსტატი, ინტერიერის სრულად მოხატვისას მისდევს მის, ასე ვთქვათ, ბუნებრივ არქიტექტონიკას და თითოეულ სცენას მოზრდილ, დაუნაწევრებელ მონაკვეთებს უთმობს. მნიშვნელოვანია ირ. იაკობაშვილის დაკვირვება, რომ სვანეთის ადრეულ მოხატულობებში, იფხის ჩათვლით, ინტერიერის შებათქაშების დროს, გადამწყვეტი მნიშვნელობისა ინტერიერის არქიტექტურული მონაცემები იყო და შებათქაშება არქიტექტურით მოსაზღვრული მონაკვეთების მიხედვით წარმოებდა, ისევე როგორც, მოხატულობის საერთო სისტემის

კომპონირებისას, არქიტექტურული “მოცემულობა” ამოსავალ ფაქტორად რჩებოდა.

იფხში საკუთხეველს ერთი კომპოზიცია იკავებს, ისევე როგორც ერთი სცენა თავსდება მთელს დასავლეთ კედელზე. რაც შეეხება გრძივ კედლებს, აქ წარმოდგენილი გამოსახულებანი ორ რეგისტრად არის განაწილებული, რომელიც მკაფიოდაა გამიჯნული ერთმანეთისგან საგანგებო ჰორიზონტალური ზოლით. ამდენად, აქაც მოსახატი არის დანაწევრება მინიმალურად ხდება და თითოეულ კომპოზიციას კვლავ საკმაოდ მოზრდილი, დაუნაწევრებელი მონაკვეთი ეთმობა – კამარის თითო ფერდზე თითო სცენა, კედლებზეც თითო კომპოზიცია; ე.ი. შეიძლება ითქვას, რომ სამხრეთითა და ჩრდილოეთით რეგისტრების გამყოფი ხაზი თითქოს კიდევ ერთხელ განამტკიცებს განსხვავებული არქიტექტურული ელემენტების – კამარისა და კედლების – თავისთავადი მნიშვნელოვანების ხელშეუხებლობას და, ამასთანავე, ინტერიერის იერარქიულად განსხვავებულ ნაწილთა ურთიერთდაცალკეეების მკაფიოებას. ნიშანდობლივია, რომ კამარის ცენტრში გრაფიით მონიშნულია სცენების გამყოფი საზღვარი, თუმცა, რეგისტრის გამმიჯნავი ხაზი საღებავით გრაფიაზე გადატარებული არ არის. შესაბამისად, შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ კამარის კეხზე სცენების გამყოფი ფერადი ხაზის უქონლობა იმის მიმანიშნებელი შეიძლება იყოს, რომ მხატვარს სურს შეინარჩუნოს კამარის, როგორც დარბაზის დამასრულებელი მნიშვნელოვანი არქიტექტურული ელემენტის მთლიანობა, თვალშისაცემი ფერწერული დანაწევრებით (სცენების გამყოფი ზოლი) არ შებღალოს იგი. “მიწიერ” და “ზეციურ” ზონათა, ანუ, კამარისა და კედლების, ასეთი ნათელი გამოყოფის პირობებში, წმ. მხედართა განთავსება მათთვის არც მთლად შესაფერის აღვიდას, კამარაზე, თითქოს კიდევ უფრო თვალშისაცემია, ვიდრე აცში, სადაც კამარისა და კედლის კომპოზიციათა ერთმანეთისგან გამიჯვნა მხოლოდ მათი ფონების განსხვავებული ფერადონებით მიიღწევა და შესაბამისად, იფხში წმ. მხედართა ჩვეული იერარქიული რიგის დარღვევა, თითქოს, უფრო მეტად ფიქსირებული, ერთგვარად უფრო გამოკვეთილი რეგისტრის გამყოფი ზოლის მეშვეობით, ოდნავ უფრო გაძლიერებულ უღერადობას იძენს.

გარდა ამისა, ინტერიერში ფერწერული დეკორის ამგვარი განაწილებით ოსტატი აღწევს ანსამბლის საერთო კომპოზიციური სტრუქტურის გარკვეულ მკაფიოებასა და ადვილად აღქმადობას; ამასთანავე, ხდება ერთმანეთის მოპირდაპირე კედლების ურთიერთშეთანადებული, ერთმანეთთან შეხამებული გადაწყვეტა – ერთიანი, დაუნაწევრებელი სიბრტყე აღმოსავლეთითა და დასავლეთით და მინიმალურად დანაწევრებული მონაკვეთები სამხრეთითა და ჩრდილოეთით. დანაწევრებულ და დაუნაწევრებელ არეთა ამგვარი მონაცვლეობა ინტერიერში ერთგვარად აწონასწორებს ანსამბლის სხვადასხვა ნაწილს, თითქოს აერთიანებს მათ ერთგვარი თანაბარზომიერი, მშვიდი რიტმით, რაც, თავის მხრივ, ხელს უწყობს ანსამბლის ერთიანი ორგანიზმის გამთლიანებასა და მისი სტრუქტურის მკაფიო რიტმულ ორგანიზებას.

ამასვე ემსახურება მხატვრობის საერთო კომპოზიციაში ფერადოვან ლაქათა განაწილებაც. როგორც ითქვას, აცის მსგავსად, იფხშიც ოსტატი მიმართავს სხვადასხვა ფერის “დაჩითულ” ფონებს, რასაც აქაც მხატვრობის დამასრულებელი სადა ნაცრისფერი პანელი ემატება. ამდენად, თამამად შეიძლება ითქვას, რომ ფერის მეშვეობით განმტკიცებულ-გაძლიერებულია მხატვრობის საერთო კომპოზიციის შემადგენელ ძირითად ნაწილთა დიფერენციაცია, ანუ სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, ნათლად ემიჯნება ერთმანეთს საკურთხეველი და დარბაზი, თვით დარბაზში კი, ფერწერული დეკორისთვის განკუთვნილი და, ასე ვთქვათ, შეუმოკლებლად დატოვებული მონაკვეთები. ამასთანავე, ზურმუხტისფერი ფონის მხოლოდ საკურთხეველში გამოყენება კიდევ უფრო გამოკვეთილად გამოჰყოფს მას მხატვრობის საერთო ანსამბლში და თითქოს მისი მნიშვნელოვანების ხაზგასმის კიდევ ერთ, დამატებით საშუალებად აღიქმება.

აცის მსგავსად, იფხშიც ფერადოვანი აქცენტების მონაცვლეობა უკვე ცალკეული კომპოზიციის ფარგლებში აგრეთვე გარკვეულ შეთანადებულ რიტმს ქმნის, რაც, თავის მხრივ, ხელს უწყობს კომპოზიციის საერთო მკაფიო რიტმულ ორგანიზებას. მაგალითად, მიძინების სცენაში მოციქულთა ჯგუფების ნაირფერადი შარავანდებისა (თეთრი, წითელი, ნაცრისფერი, მოზურმუხტისფერი) და სამოსის ტონები ჭადრაკისებურად ენაცვლება ერთმანეთს; წმ. მხედართა პერალდიკურ კომპოზიციაში აგურისფერ ფონზე მძლავრ აქცენტებად აღიქმება წმ. გიორგისა და წმ. თევდორეს ცხენების თეთრი და ყავისფერი ტონები, თუ წმ. გიორგის ცხენის ფეხებქვეშ განთხმული დიოკლეტიანეს როზეტებით ერთიანად მოფენილი ზურმუხტისფერი სამოსის მოზრდილი ლაქა. აქვე არ უნდა დაგვავიწყდეს ისიც, რომ იფხშიც ფონები “დაჩითულია” – “როზეტების” გამოსახვის პრინციპი იგივეა, რაც აცში. ამ შემთხვევაშიც ფონის ამგვარი გადაწყვეტის წყალობით ანსამბლის საერთო კომპოზიციაში ფერადოვან აქცენტთა განაწილებაში დამატებითი დეკორატიული ეფექტი ჩნდება.

როგორც ზემოთაც ვახსენე, იფხში აშკარად ჩანს ერთმანეთის მოპირდაპირე, მოსახატად გამოზნული, სივრცითი მონაკვეთების დანაწევრების ხასიათის ურთიერთშეთანადების სურვილი და დაუნაწევრებელ და მინიმალურად დანაწევრებულ არეთა რიტმული ურთიერთმონაცვლეობა, რაც, თავის მხრივ, განაპირობებს ანსამბლის საერთო კომპოზიციის გარკვეულ რიტმულ ორგანიზებას. მაგრამ, გარდა ამისა, აქვე თითქოს შეინიშნება ერთმანეთის მოპირდაპირე კედლების საერთო კომპოზიციური აგების ურთიერთთან ერთგვარი მისადაგების მცდელობაც. იგულისხმება საკურთხეველისა და დასავლეთი კედლის გადაწყვეტა.

ორივეგან მოსახატი არე მთლიანად ერთ სცენას ეთმობა და ორივეგან საკმაოდ გამოკვეთილია კედლის საერთო კომპოზიციის ცენტრული ხასიათი – მის ზედა ნაწილში განთავსებული მაცხოვრის, თითქმის იდენტურ პოზაში გამოსახული, ფიგურები (საყდარზე მჯდომი, განზე გაწეული მაკურთხელებელი მარჯვენით; სხვაობა იმაში მდგომარეობს, რომ საკონქო კომპოზიციისგან განსხვავებით, დასავლეთ კედელზე მაცხოვარი მრგვალ დიდებაშია მოქცეული,

რომელიც ანგელოზებს უპყრიათ) კომპოზიციის არა მარტო იდეურ, არამედ ფორმალურ ცენტრსაც წარმოადგენს, რომელიც, საგანგებოდ გამოყოფილ-აქცენტირებული, აგვირგვინებს მთელს კომპოზიციას, თითქოს თავს უყრის მას და, გარკვეულწილად, განსაზღვრავს კომპოზიციის შემადგენელ სხვა ელემენტთა განთავსება-განაწილებას სიბრტყეზე. ამ შემთხვევაშიც, ალბათ, სავსებით შეიძლება ვილაპარაკოთ იმაზე, რომ წმინდა ფორმალური ხერხებით კიდევ ერთხელ არის განმტკიცებული ის უშუალო იდეური ურთიერთკავშირები, რაც საკუროთხევლისა და დასავლეთი კედლის გადაწყვეტაში იჩენს თავს და ამ უკანასკნელს საკუროთხევლის pendant გააზრებულად აღგვაქმევინებს (გავიხსენოთ იგივე მომენტი აცის მოხატულობაშიც).

თუმცა, ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ მართალია, იფხში ამ კედელთა საერთო კომპოზიციური აგების ურთიერთთან მისადაგების სურვილი აშკარად იგრძნობა, მაგრამ სვანეთის სხვა ადრეულ მოხატულობებთან, მაგალითად, ლაღამის მაცხოვრის თავდაპირველ მხატვრობასთან (XI ს-ის დასაწყისი) შედარებით, ეს ჯერ კიდევ სრული სისრულით ვერაა განხორციელებული. თუკი საკუროთხეველში წმ. მთავარანგელოზთა და წინაშემდგომთა ფიგურების სხვადასხვა დონეზე განლაგებითა და მათი თავების მოძრაობით იქმნება წარმოსახვითი რკალი, რომელიც კონქში გამოსახულ მაცხოვრის ფიგურას საკუროთხევლის კედელზე წარმოდგენილ გამოსახულებათაგან გამიჯნავს, დასავლეთ კედელზე მაცხოვრის ამადლების მომსწრეთა ფიგურები ერთ დონეზეა განაწილებული, რის გამოც მაცხოვარსა და მათ შორის წარმოსახვითი გამმიჯნავი წრფე იქმნება. ეს, ერთი შეხედვით, ნდუანსური სხვაობა დიდად ცვლის კომპოზიციათა საერთო წყობას; თუკი დასავლეთ კედელზე სცენის ზედა, ცენტრალური ჯგუფი ცალსახად ემიჯნება ქვედა, ცალკეულ ვერტიკალთა თანაბარზომიერი მონაცვლეობით შედგენილ, თითქოს ფრიზულად გაჭიმულ ჯგუფს, საკუროთხეველში კომპოზიციის ქვედა ნაწილში ფიგურათა ცალკეული ვერტიკალების სხვადასხვა დონეზე განლაგება ერთგვარ არასწორხაზოვან, აღმავალ-დაღმავალ რიტმს ქმნის და თვით ცენტრალური გამოსახულების გარშემო მათ სხვაგვარ თავმოყრას უწყობს ხელს; ანუ, სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, მიუხედავად ამ კომპოზიციათა გარკვეული ურთიერთმისადაგებულობისა, მათი საერთო წყობა და საერთო რიტმული ორგანიზება არაერთგვაროვანია.

რაც შეეხება გრძივ კედლებს, აქ მათი საერთო კომპოზიციის ურთიერთ-შეთანადებაზე საუბარი ცოტა რთულია, რადგან თუ ჩრდილოეთ მხარეს ორივე რეგისტრში ვრცელ, მრავალფიგურიან სცენებს ათავსებს მხატვარი, ე.ი. მოსახატი არე საკმაოდ ინტენსიურად დატვირთული გამოდის, მოპირდაპირე მხარეს, სამხრეთით, მოსახატი არე საკმაოდ ხალვათადაა შევსებული და სცენების ნაცვლად აქ, ფაქტიურად, ერთმანეთისგან მოზრდილი ცეზურებით დაშორებული ცალკეული ფიგურებია განაწილებული (თუმცა, ისიც გასათვალისწინებელია, რომ ჩრდილოეთი კედელი სრულიად გლუვია, დაუნაწევრებელი, ხოლო სამხრეთ კედელში კარი და სარკმელია გაჭრილი).

თავი რომ მოეუყაროთ ყოველივე ზემოთქმულს, ალბათ, გადაჭარბებული არ იქნება იმის თქმა, რომ, ისევე როგორც აცში, იფხის მხატვრობის საერთო კომპოზიციური აგების შემთხვევაშიც, თვალს ხვდება რიგი ნიშნებისა, რომელიც განხილულ მოხატულობებში დაფიქსირებული, შეიძლება ჩაითვალოს სვანური ფერწერული სკოლის განვითარების ამ ადრეული ეტაპისთვის (X-XI ს-ის დასაწყისი) დამახასიათებელ ზოგადკანონზომიერებად.

უპირველეს ყოვლისა, აღსანიშნავია, რომ ეკლესიის სრულად მოხატვისას ოსტატები იფარგლებიან ინტერიერის, ასე ვთქვათ, ბუნებრივი არქიტექტონიკით, მინიმალურად ანაწევრებენ მოსახატ ზედაპირს და თითოეულ გამოსახულებას მოზრდილ მონაკვეთს უთმობენ (მთელი კედელი, კამარის მთელი ფერდი, ა.შ.). ამასთანავე, ანსამბლის საერთო კომპოზიციის გადაწყვეტაში აშკარად შეინიშნება მისი გარკვეული რიტმული ორგანიზება, რაც ყოველ ცალკეულ შემთხვევაში, ოდნავ განსხვავებული ხერხებითაა მიღწეული. აგრეთვე, გამოკვეთილ ამოცანად ჩანს ერთმანეთის მოპირდაპირე კედლების საერთო კომპოზიციური გადაწყვეტის ერთმანეთთან ერთგვარი მისადაგება, რაც ყოველთვის ერთნაირი თანმიმდევრულობით არ არის განხორციელებული, როგორც მაგალითად, აცის, იფხისა თუ ჟიბიანის მოხატულობებში. ამის საპირისპიროდ, სვიფისა და ლაღამის თავდაპირველი მოხატულობების გადარჩენილი ნაწილები თითქოს შესაძლებელს ხდის საუბარს საერთო სისტემის ოდნავ უფრო მაღალ ორგანიზებაზე, მის შედარებით მეტად განვითარებულსა და გამართულ ხასიათზე და ამ შემთხვევაში, კიდევ ერთხელ, ოღონდ უკვე მხატვრობის საერთო კომპოზიციურ გადაწყვეტაში, დავადასტუროთ ის სხვაობა სვანური ფერწერული სკოლის განვითარების ადრეულ ეტაპზე შექმნილ მოხატულობებს შორის, რაც მათი საერთო იდეური გადაწყვეტის გაანალიზების შედეგად იკვეთება. ამგვარი, სავსებით მოსალოდნელი და გარდუვალი თანხვედრა მხატვრობის საერთო ანსამბლის იდეური და ფორმისმიერი გადაწყვეტის თავისებურებებისა ნიშანდობლივია მით უფრო, რომ მოხატულობის საერთო ანსამბლში გამახვილებული იდეური აქცენტები მის კომპოზიციაშიც საგანგებოდაა გამოკვეთილი.

დაბოლოს, თამამად შეიძლება ითქვას, რომ სვანეთის ადრეულ მოხატულობათა ანალიზი სავსებით ააშკარავებს მიზანმიმართულ ძიებებს მხატვრობის სრული დეკორის სისტემის წიაღში ანსამბლის საბოლოო ჩამოქნა-ჩამონაკეთის მიმართულებით, რაც სვანური ფერწერული სკოლის განვითარების ამ საწყის ეტაპზე შეინიშნება და განსაზღვრავს აქ მიმდინარე შემოქმედებითი პროცესების ერთგვარ გამორჩეულობასა თუ თავისთავადობას ამავე ეპოქის, საქართველოს სხვა სამხატვრო ცენტრებთან შედარებით.

ძლიერი დაზიანების მიუხედავად, იფხის ჯგრაგის ეკლესიის მხატვრობა შესაძლებელს ხდის, დავაკვირდეთ მის სტილურ თავისებურებებს, კერძოდ სახისა და სამოსის წერის მანერას.

ფიგურათა სახეები, უმეტეს შემთხვევაში, ან სრულიად წარხოცილია, ან საგანგებოდ გადაშლილ-გადაფხეკილის შთაბეჭდილებას სტოვებს, ან

ერთიანადაა დაფარული ეკლესიის კედლებზე ამოჭრილ-ამოკაწრული წარწერებით – საბჭოთა ხანაში იფხის ჯგრაგი ერთადერთი ეკლესია იყო სვანეთში, რომელიც ათწლეულების მანძილზე დაუკეცავად იყო დატოვებული, რის გამოც ნებისმიერ მიმსვლელს შეეძლო ეკლესიის კედლებზე მისი იქ ყოფნის დამადასტურებელი წარწერის ამოკვეთა. სამწუხაროდ, იფხში მსგავსი სამარცხვინო ვანდალიზმის უამრავი მაგალითი გვაქვს, რაც, ცხადია, დიდად უშლის ხელს მოხატულობის აღქმასა თუ მის დათვალიერებას. და მაინც, რამდენიმე, მეტ-ნაკლები სისრულით შემორჩენილი სახე – მარცხენა ანგელოზისა ამაღლების სცენაში; მარცხენა მთავარანგელოზისა ვედრების კომპოზიციიდან და ა.შ. – წარმოდგენას გვიქმნის, თუ რა ხერხებს მიმართავდა ოსტატი მათი მოდელირებისას.

იფხის მოხატულობის ფიგურათა სახეებს საკმაოდ დამახასიათებელი ტიპაჟი გამოარჩევს, რომელიც დიდ მსგავსებას ამჟღავნებს აცის მოხატულობის სახეებთან – მოგრძო, კვერცხისებური ოვალი, მორკალულ-“აზიდული” წარბები, დიდი, კუთხეებ-აპრეხილი და ბოლო-შეუკრავი თვალები, ზედა ქუთუთოს კიდეს მიბჯენილი (მარცხენა ანგელოზი ამაღლებიდან) ან თვალის მთელი სიმაღლის შემავსებელი (მარცხენა მთავარანგელოზი ვედრებიდან) მოზრდილი გუგებით, რაც პირდაპირ მნახველისკენ მიმართული, საკმაოდ “კონცენტრირებული” მზერის შთაბეჭდილებას ქმნის, არც ისე გრძელი ცხვირი, ორივე მხარეს პირდაპირ წარბებს გადაბმული და მსუბუქად მონიშნული ნესტოებით, მომცრო ტუჩები, რომელთა ფორმა მკაფიოდ იკითხება საგანგებო კონტურით შემოვლებულობისა გამო და დიდი, მრგვალი ყირმიზი, რომელიც ყვრიმალისა და ლოყის მოზრდილ ნაწილს ფარავს. სახის საერთო მოყვითალო ტონზე ნაკვეთი შავი კონტურითაა მონიშნული, ცხვირის წვერსა და ყელზე გაირჩევა შავი კონტურის უნაბისფრით დუბლირება, მოყავისფრო-ზეთისხილისფერი ჩრდილები ნიკაპის ქვემოთ და ყელზეა დადებული, გამოთეთრება, როგორც ასეთი, სახეებზე არ ჩანს.

აქვე უნდა აღინიშნოს კიდევ ერთი თავისებურება, რომელიც სახეთა დამუშავების მანერაში იხილვება – ზოგ შემთხვევაში (მოციქულთა სახეებზე ამაღლებისა (სამი ფიგურა მარჯვენა ჯგუფში) და მიძინების (მარცხენა ჯგუფი) სცენებში, ღმრთისმშობლისა და მარცხენა ბებიაქალის სახეებზე შობის სცენაში), აშკარად გაირჩევა მოუნაბისფრო-წითელი მოსამზადებელი ნახატი, რომელიც სახის ძირითად კონტურს მონიშნავს და შემდეგ მასზე ზემოდან შავი კონტურია დადებული; სხვა შემთხვევაში (მარცხენა მთავარანგელოზის სახეზე ვედრებაში, მარცხენა ანგელოზის სახეზე ამაღლებაში, იოსების, მწყემსებისა და მოგვების გამძღოლი დიდი ანგელოზის, მარჯვენა ბებიაქალისა და ყრმის (განბანვაში) სახეებზე შობის სცენაში), მოსამზადებელი ნახატი არ არის და სახის ძირითადი კონტური პირდაპირ შავითაა შემოხაზული. ცხადია, ყველაზე მარტივი იქნებოდა ამაში მთავარი ოსტატისა და შევირდის მუშაობის კვალი დაგვეჩვენა, მაგრამ რადგან მოხატულობის ყველა ფიგურის სახეები შემორჩენილი არ არის, ხოლო თვით შემორჩენილი სახეებიც საკმაოდ დაზიანებულია, ამ ეტაპზე რთულია სახის წერის მანერის ამ თავისებურების მეტ-ნაკლებად

დამაჯერებელი ახსნა. შესაძლოა, მოხატულობის შემდგომმა გაწმენდამ და უფრო ჩაღრმავებულმა კვლევამ რაიმე დამატებითი მონაცემები გამოავლინოს, რომელიც უფრო არგუმენტირებული დასკვნის გამოტანის შესაძლებლობას მოგვცემდა.

იგივე ითქმის კიდევ ერთ თავისებურ ხერხზე, რომელიც, ირ. იაკობაშვილის მართებული დაკვირვებით, შეინიშნება წმ. ეკლესიის მამათა ფრონტალური ფიგურების სახეებზე. ესაა ფრონტალური სახის აგება გრაფირებული ცენტრალური ვერტიკალური ხაზის მოხმობით. ამ ხაზის ზემოთ, გრაფიითვე ჩაკაწრულია თმის “ქოჩორი”, გვერდებზე – თმის საერთო “ნახევარმთვარისებრი” მოხაზულობა, ღოყების შეზნექილი ფორმა და სახის ოვალის დამასრულებელი ნიკაპის მოხაზულობა; გრაფიითვეა მონიშნული ყურები, თმისა და წვერის ნახატი; სახის შიგნით, ნაკვეთები გრაფირებული არ არის. ირ. იაკობაშვილის აზრით, მსგავსი ხერხი გაირჩევა დავით გარეჯის დოღორქის მონასტრის მოხატულობაში (X ს.), საკონქო კომპოზიციაში მაცხოვრისა და ოთხსატედთა სახეებზე, ასევე წმ. თეკლას სახეზე ოშკის მხატვრობაში (XI ს-ის დასაწყისი).

იფხში სახეთა წერისას გრაფიის გამოყენების საინტერესო მაგალითს წარმოადგენს იოსების სახე შობის სცენიდან. სახის კონტურის მიყოლებით, წერილი ჩაკაწრული ხაზების “კონები” გაირჩევა, თითქოს ოსტატი “ეძებს” სახის ზუსტ მოყვანილობას; ასეთივე “კონები” იკითხება თმაზეც, სადაც ისინი, ალბათ, თმის ნახატს უნდა მონიშნავდეს; გრაფიით (ერთი ჩაკაწრული ხაზით და არა ხაზთა “კონებით”) არის მინიშნებული ყურისა და კისრის გარე კონტურები, ღოყასთან მიდებული ხელის მტევნის საერთო მოხაზულობა (ოდნავ ბოლოებგაფართოვებული ტრაპეციოდალური კონფიგურაცია, ხელის მტევნის ზუსტი ფორმის მინიშნების გარეშე). გრაფირებული ნახატით ფიგურის საერთო კონტურის მონიშვნა ჩანს აგრეთვე შობაშივე ერთ-ერთი მოგვის ფიგურაზე, ხოლო ამავე სცენაში ყრმის ბაგასთან გამოსახული ხარისა და სახედრის ფიგურები, ისევე როგორც ბაგაზე დაწვენილი ყრმის სახეელების ნახატი, ერთიანადაა გრაფირებული.

მართალია, იფხის სახეთა წერის ზემოაღნიშნული თავისებურებანი კვლავაც დამატებით კვლევას ითხოვს, მაგრამ საგნებით შეიძლება ითქვას, რომ, ძირითადად, იფხში მომუშავე ოსტატისთვის უმთავრესი წერის ერთგვარად გამარტივებული მანერაა, რაც არა მარტო სახეთა, არამედ სამოსის დამუშავების ხასიათშიცაა გამოვლენილი.

სახეების მსგავსად, იფხის მხატვრობაში მხოლოდ ორიოდ ფიგურის სამოსი თუ იძლევა იმის საშუალებას, რომ წარმოვიდგინოთ, თუ რა მხატვრულ საშუალებებს მიმართავდა ოსტატი.

სამოსთა დამუშავებაში, იფხში, ერთიანი პრინციპი შეინიშნება, კერძოდ, სამოსის ძირითად, ლოკალურ ტონზე, გამოთეთრებებისა თუ ჩაჩრდილვების გარეშე, საკმაოდ სქელი ხაზით აღინიშნება ნაოჭების ნახატი, რომელიც საკმაოდ ხალვათად, ერთიანად ფარავს სამოსის მთელს ზედაპირს. ფეხზე მდგომ, უმოძრაო ფიგურებში (მთავარანგელოზები ვედრებაში) ნაოჭების ნახატი საკმაოდ რეგულდარულ ხასიათს ატარებს – უმთავრესად იგი

ვერტიკალებისა და სამკუთხედების კომბინირებითაა შექმნილი; დამჯდარ და მოძრაობაში გამოსახულ ფიგურებში (მაცხოვარი ვედრებასა და ამაღლებაში, იოსები და ღმრთისმშობელი შობაში, ერთ-ერთი მოგვი შობაშივე) იგი უფრო თავისუფალია, რეგულდარობისკენ ნაკლებ მიდრეკილი – ძირითადად, მას სხვადასხვაგვარი რკალების, კლაკნილი ხაზების და ვერტიკალურ თუ ჰორიზონტალურ პარალელურ ხაზთა ერთობლიობა ქმნის; ძალზე შთამბეჭდავია სამოსთა თუ დრაპირების ბოლოების ზიგზაგისებრ დაკლაკნილი ხაზების ექსპრესია.

გარდა ამისა, შეინიშნება კიდევ ერთი ზოგადი პრინციპი – წითელი ფერის სამოსზე (მაცხოვრის ჰიმატიონი და მთავარანგელოზის მოსასხამი ვედრებაში, მაცხოვრის ჰიმატიონი ამაღლებაში და მიძინებაში, ღმრთისმშობლის მაფორიუმი ვედრებაში და მიძინებაში, იოსების მოსასხამი და მარცხენა ბეგიაქალის კაბა შობაში) ნაოჭების ნახატი ყოველთვის შავი ფერითაა აღნიშნული, ხოლო მონაცრისფრო ან მოზურმუხტისფრო სამოსზე იგი შეიძლება შავი იყოს (ანგელოზთა მოსასხამები ამაღლებაში) ან მონაცრისფრო ხაზებითაც იყოს დუბლირებული (ერთ-ერთი მოგვის და მარჯვენა ბეგიაქალის სამოსები შობაში).

სახეების მსგავსად, გრაფიების გამოყენება, ზოგ შემთხვევაში, სამოსებშიც შეინიშნება – საკუთხეველის მომიჯნავედ გამოსახული ეკლესიის მამის, რომელიც იკონოგრაფიული ტიპით წმ. იოანე ოქროპირს მოგვაგონებს, სამოსი ერთიანადაა გრაფირებული.

ამრიგად, თამამად შეიძლება ითქვას, რომ იფხში სახისა და სამოსის წერის მანერა ერთგვარი სიმარტივით ხასიათდება და უმთავრეს სახვით საშუალებას ოსტატისთვის ლოკალურ ფერზე სქელი, “ლონიერი” ხაზის ექსპრესიული მეტყველება წარმოადგენს. ამგვარი მანერის ზოგადი ხასიათი, ინდივიდუალურ თავისებურებათა მიუხედავად, რიგი ნიშნებით, იმავე საერთო ტენდენციების გამომხატველია, რაც საზიაროა ადრეული ხანის (VIII-XI ს-ის დასაწყისი) ქართული კედლის მხატვრობისა თუ, საზოგადოდ, გარდამავალი ხანის ქართული სახვითი ხელოვნებისთვის, რომლის დახასიათებისას, ყოველთვის საგანგებოდ აღინიშნება ამ დროის მხატვრული შემოქმედების არაერთგვაროვნება და სირთულე, რასაც, დიდწილად, განაპირობებს გამოყენებულ სახვით საშუალებათა მრავალფეროვნება. ძალზე გამარტივებულ სქემას რომ მივმართო, კონკრეტული, გამოწვლილვითი ანალიზის მოხმობის გარეშე, რაც ძალზე შორს წაგვიყვანდა, დავსძენ მხოლოდ, რომ სამეცნიერო ლიტერატურაში საყოველთაოდ მიღებული აზრის თანახმად, ადრეული ხანის ქართული კედლის მხატვრობისთვის საერთო ტენდენციად იკვეთება ფორმის სიბრტყობრივ-გრაფიკული გადააზრება, რომელსაც თან სდევს მისი ორნამენტულ-დეკორატიული გადაწყვეტა ხაზის მნიშვნელობის განსაკუთრებული აქცენტირებით.

იგივე საზიარო ტენდენცია აახლოვებს იფხის მხატვრობას თანადროულ მოხატულობებთან სვანეთში, უპირველესად აცის მხატვრობასთან, სადაც დამუშავების იგივე ხერხებია გამოყენებული, ანუ აცშიც ძირითადი შთაბეჭდილებისთვის განმსაზღვრელია ფიგურათა სამოსის ლოკალურ ტონზე შავი,

უმთავრესად სწორი, ხაზებით აღნიშნული ნაოჭების ნახატის მკაფიოება. თავისი ხასიათით, ეს ნახატი შესაძლოა საკმაოდ თავისუფალი და, იქნებ, ნაკლებ რეგულდარულიც კი იყოს, ვიდრე იფხში.

ფორმის დამუშავების იგივე საერთო გრაფიკული ხასიათი ვლინდება ჟიბიანის ლამარიას ეკლესიის თავდაპირველ მხატვრობაშიც (X ს.), სადაც ნაოჭები უმთავრესად შავი ან მწვანე სწორი ხაზებით აღინიშნება, თუმცა ფართო ნახევარწრეებად წარმოდგენილი ნაოჭებიც ხვდება თვალს (მაცხოვრის სამოსი საკონქო კომპოზიციიდან, ლორონიანი წმ. მთავარანგელოზის კვართი). აღსანიშნავია ისიც, რომ ნახატი აქ ოდნავ მოუხეშავი, თუმც ამასთანავე – გასაოცრად თავისუფალი და მსუყე, ნეზგუნის მხატვრობასთან შედარებით ნაკლებ გეომეტრიზებულია, ხოლო სახეების დამუშავება, იფხისა და აცის მსგავსად, საკმაოდ გამარტივებული სისტემით ხასიათდება. საინტერესოა, რომ ტ. შევდაკოვას აზრით, ჟიბიანის ლამარიასა და იფხის ჯგერაგის ეკლესიათა მოხატულობანი გარკვეულ სიახლოვეს ამჟღავნებს ერთმანეთთან და სკოლის საერთო განვითარების კონტექსტში ისინი ერთ დონეზე უნდა განიხილებოდეს.

საკმაოდ სქელი შავი ნახატი, მსუყე და უადრესად ექსპრესიული, გამოსახვის მთავარ საშუალებად რჩება სვიფის ჯგერაგის ეკლესიის უძველეს მოხატულობაშიც (X ს.). სახეებზე იგი ძირითად ნაკვეთებს აღნიშნავს, სამოსზე კი საკმაოდ მოუსვენარი, თვით ფიგურათა სტატიური პოზების მიუხედავად, ამოძრავებული, თითქოს რაღაც შინაგანი ძალით აფორიაქებული, ნაოჭების ნახატს. ამასთანავე, სამოსზე შავი კონტურის გაყოლებით ყავისფერი ჩრდილები იდება, ხოლო გამოთეთრებები ბაცი ყვითელი ფერის ფართო ზოლებით აღინიშნება (მოსასხამები), ან ნარინჯისფერი თუ ბაცი ზურმუხტისფერი მწვანითაა დუბლირებული. შესაბამისად, სვიფში ფორმის მოდელირება ოდნავ უფრო გართულებულია, ვიდრე აცში, იფხსა და ჟიბიანში.

ზოგად-ეპოქისეული მოდგომისა და მხატვრული ამოცანების პრინციპულ ერთიანობას ამჟღავნებს აგრეთვე ლაღამის მაცხოვრის ეკლესიის უძველესი მხატვრობაც (XI ს-ის დასაწყ.) თავისი ექსპრესიულობითა და შესრულების მანერაში მკაფიოდ გამოხატული ნახატის ერთგვარი გრაფიკული ხასიათით. მაგრამ ამასთანავე, იგი გარკვეული სხვაობის მაჩვენებელიცაა, რომელიც, ამ ზოგადი ერთიანობის მიუხედავად, რამდენადმე აშორებს ლაღამის გამოსახულებებს ყველა ზემოჩამოთვლილ ნიმუშებს. ყველაზე კარგად ეს სახისა და სამოსის დამუშავებაში ჩანს, რომელსაც ერთგვარად მეტი “ფერწერულობა” (თუმცა, წერის მანერა არც აქ არის რთული), ერთგვარი სილბო განასხვავებს.

სახეზე აღნიშნულია მხოლოდ ძირითადი ნაკვეთები – თვალები, წარბები, ცხვირი, ტუჩები – რომლებიც ყავისფრითაა მონიშნული და, ისევე როგორც მოზრდილ წითელ ლაქებად დადებული ყირმიზი, მკაფიოდ აღიქმება ერთიანად გამოთეთრებული სახის საერთო ტონზე. ასევე მკაფიოდ იკითხება მოყავისფრო ოქრით აღნიშნული ჩრდილებიც, რომლებიც იდება წარბების ქვეშ, თვალების ქვეშ, ცხვირის ორსავე მხარეს და სახის საერთო კონტურის გაყოლებით. საგანგებო აღნიშვნის ღირსია, ალბათ, ისიც, რომ ჩრდილების

დადებისას ოსტატი რაღაც სტერეოტიპულ სქემას კი არ მიმართავს, არამედ ამრავალფეროვნებს მას, ოდნავ ცვლის ამ ჩრდილების ფორმასაც და ტონალობასაც. მაგალითად, წმ. ბარბარეს სახეზე ცხვირის ორსავე მხარეს ზოლად ჩასმული ჩრდილი უფრო განიერია, ვიდრე წმ. არტემისა და წმ. გიორგის სახეებზე; წმ. არტემისა და წმ. გიორგის თვალებქვეშ ჩრდილის ზოლი პირდაპირ მიყვება ქვედა ქუთუთოს მონახაზს, ხოლო წმ. ბარბარესა და წმ. მთავარანგელოზის სახეზე იგი რკალად “ეკიდება” თვალის კიდეებს და მათ ერთგვარად ირიბად ჩასმულის იერს აძლევს. ამასთანავე, თუკი წმ. ბარბარეს ცხვირის ორსავე მხარესა და თვალების ქვეშ ჩრდილები მუქი ყავისფერია, სახის საერთო კონტურის შემომსახდრელი ხაზის გაყოლებაზე ისინი უფრო ჟანგისფერ ელფერს იძენს, ისევე როგორც წმ. მთავარანგელოზის სახეზე. ასეთივე მოჟანგისფრო ჩრდილებს ვხედავთ სამივე წმინდანისა და წმ. მთავარანგელოზის სახეზე წარბების ქვეშ, ხოლო წმ. გიორგის სახეზე – ცხვირის ორსავე მხარეს. გარდა ამისა, წმ. გიორგის სახეზე ჩრდილები უფრო ბაცი მოყავისფრო ოქრითაცაა დაუბლირებული, წმ. არტემის სახეზე კი გამოთეთრების ზოლებით აღნიშნულია ტუჩის კუთხეები და ზედა ტუჩის ყულფი. რამდენადაც ფოტოს მიხედვით შეიძლება ვიმსჯელოთ, ზედა ტუჩი ასევე ყულფის სახით იყო მონიშნული გამოთეთრების ზოლით წმ. თევდორეს სახეზე, ხოლო გამოთეთრების ზოლები წარბების ზედა კონტურსა და უღვაშების კიდეებსაც მიუყვებოდა.

ამგვარი ტონალური ნაუანსირება, ერთის მხრივ, ამ თითქოს გრაფიკული ხასიათის ჩრდილებს აღქმის მკაფიოებას უნარჩუნებს, მეორეს მხრივ კი, გარკვეულად სიმკვეთრეს აშორებს მათ და დიდწილად განსაზღვრავს კიდევ იმ ერთგვარი სიღბოს შეგრძნებას, რომელსაც ეს სახეები უტოვებენ მნახველს.

ასეთივე ერთგვარი სირბილე შეინიშნება სამოსის დამუშავებაშიც. აქ მას ქმნის სამოსის საერთო ტონზე თამამად დადებული, ყოველგვარ შემომსახდრელ კონტურს მოკლებული თეთრას განიერი ზოლების თავისუფალი განაწილება. ამ შემთხვევაშიც, ისევე როგორც სახის წერისას, ოსტატი სტერეოტიპულ სქემას კი არ მისდევს, არამედ, ერთიანი პრინციპის ფარგლებში, ერთგვარად ამრავალფეროვნებს ნაოჭების ნახატის გადმოცემის ხერხებს. ასე, წმ. ბარბარეს მოსასხამზე მხრიდან მკერდისკენ სხვადასხვა სიგრძის, დიაგონალურად დახრილი რკალები გაირჩევა, ხოლო მკლავზე თითქმის პარალელურად მონიშნული, ოდნავ მომრუდებული ზოლები; წმ. არტემის მოსასხამის კიდეც, კისერთან, ორი რკალი შემოუყვება; წმ. გიორგის მოსასხამზე ნაოჭების ნახატს მოკლე-მოკლე პარალელური ზოლები ქმნის, რომლებიც კისრიდან მკერდზე შევეულად ეშვება, ხოლო გულისპირზე კი დიაგონალურადაა განლაგებული; წმ. თევდორეს მოსასხამის კიდეები მკერდზე, მარცხნივ, ორ მართკუთხა სამკუთხედად იკვრება, რომელთაგან მარცხენა უფრო მომცროა, მარჯვენა კი მოზრდილი. ნაწილობრივ მას კისრიდან ჩამოსული ნაოჭის სწორი ზოლი კვეთს, ხოლო დარჩენილი არე შევსებულია მოკლე, სქელი ზოლებითა და მოგრო “მძიმისებრი” კაუჭთავიანი მრუდებით. ამასთანავე, თუკი წმ. გიორგის მოსასხამზე ნაოჭების ნახატი შედარებით რეგულარული ხასიათისაა, წმ. არ-

ტემისა და წმ. ბარბარეს მოსასხამზე იგი უფრო თავისუფალი განაწილებით ხასიათდება; თუმცა, სამივეგან ნაოჭების ნახატი აშკარად ფორმის გადმოცემის ლოგიკასაა დაქვემდებარებული და მას ემსახურება, რაც თითქოს ნაკლებად იგრძნობა წმ. თევდორეს მოსასხამის გადაწყვეტაში, სადაც გამოთეთრების ზოლების განაწილება ერთგვარად თვითკმარი, თავისთავადი მხატვრული ღირებულების მქონე ნახტად ამოკითხვის სურვილს ბადებს; ე.ი. აქაც, წმინდანთა სამოსის დამუშავებაში გარკვეული ნეუანსური სხვაობა შეინიშნება, რაც განაპირობებს მათ ერთგვარ დიფერენცირებულობას, რომელიც, ამასთანავე, არ ტოვებს სიტყვლისა თუ მხატვრული არაერთგვაროვნების შეგრძნებას, რადგან ყველა გამოსახულებაში უმთავრესია პრინციპულად ერთიანი მიდგომა – გამოთეთრების ზოლებს შენარჩუნებული აქვს გეომეტრიული ფორმის – რკალი, სამკუთხედი, მახვილი კუთხე, სხვადასხვა ფორმის მრუდი – მკაფიო აღქმა და ამასთანავე არ რჩება სიხისტისა თუ სიმშრალის შთაბეჭდილება.

ამას შეიძლება ხელს ისიც უწყობდეს, რომ თეთრას ზოლის უშუალოდ მომიჯნავედ სამოსის ძირითადი ტონი სულ ოდნავ არის გაღიაფერებული, რაც მხოლოდ ძალზე ახლო მანძილიდან ყურადღებით დათვალიერებისას ჩანს – წითელი ტონი მოვარდისფრო ელფერს იძენს (წმ. ბარბარეს სამოსი), მუქი რუხი კი ოდნავ ნაცრისფერდება (წმ. გოირგის მოსასხამი). ამგვარი ტონალური ნეუანსირება ერთგვარად რბილი გადასვლის შეგრძნებას ბადებს, მაგრამ იმის გამო, რომ ეს ოდნავი გაღიაება მალევე კვლავ გადადის ძირითად ტონში საერთო შთაბეჭდილებისთვის განმსაზღვრელი მაინც მკაფიო შიდა ნახატის მქონე სამოსის ერთიან ფერადოვან ლაქად აღქმა და მთელი ფიგურის საერთო სიბრტყობრივი გადაწყვეტა გამოდის.

მართალია, ლაღამის ფიგურათა სახეებში ცალკეული ფორმის შემომსაზღვრელი ნახატი ინარჩუნებს თავის მნიშვნელობას, მაგრამ მაინც გადამწყვეტი აქ მხოლოდ ხაზი არ არის. ამ სახეებში, მეტად ძუნწად ნახმარი გამოთეთრებებისა და ჩრდილების წყალობით, თითქოს უფრო მეტად, ვიდრე ზემოხსენებულ მოხატულობებში, იგრძნობა ერთგვარი “მოცულობა”, რამდენადაც საერთოდ შეიძლება ლაპარაკი მოცულობაზე ადრეული ხანის მხატვრობაში, ოდნავ უფრო რთულია დამუშავებაც, სხვაობა შეინიშნება ცალკეული დეტალების გადმოცემაშიც კი. მაგალითად, სვანეთის უმრავლეს ადრეულ მოხატულობებში გვხვდება წარბისა და ცხვირის უწყვეტ ყულფად მოხაზვის ხერხი, რომელიც დადასტურებულია ნეზგუნის, ჟიბიანის, სვიფის, აცისა და იფხის მოხატულობებში (თავისთავად საინტერესოა, რომ ცხვირისა და წარბის გადმოცემის ანალოგიური ხერხი ადრეულ ქართულ მინანქრებშიცაა დადასტურებული). მათგან განსხვავებით, ლაღამში წარბებისა და ცხვირის ხაზები არ არის უწყვეტ “ყულფად” მონიშნული და სახის ამ ორი განსხვავებული ნაკეთის დიფერენცირებული თავისთავადობის აღნიშვნას ემსახურება. გარდა ამისა, სამოსშიც შავი კონტურის არარსებობა და ძირითადი ტონის მსუბუქი ტონალური ნეუანსირება მხოლოდ გამოთეთრების ზოლების გამოყენებით ცოტა განსახვავებული მხატვრული ეფექტის შემქმნელია, რასაც ემატება ნაოჭების ნახატის უმთავრესად ფორმის გამოვლენის ლოგიკას

დაქვემდებარება, ანუ ნახატის მკაფიო აღქმის პირობებში მისი გეომეტრიზებისა და ორნამენტიზების ნაკლები ხარისხი.

ამრიგად, ისევე როგორც მხატვრობის საერთო იდეური თუ კომპოზიციური გადაწყვეტის შემთხვევაში, ფორმის დამუშავების თვასაზრისითაც სვიფისა და ლაღამის თავდაპირველი მოხატულობანი ადრეული ხანის სვანურ მოხატულობებში გაცხადებული ძიებების ერთგვარ გამასრულებლად შეიძლება ჩაითვალოს.

ადრეული ხანის ქართული კედლის მხატვრობისთვის ნიშნეული სხვა მახასიათებლებიდან, რომელიც მკაფიოდაა გამოვლენილი იფხის მოხატულობაში, აღსანიშნავია ფიგურათა საერთო გამომსახველობა და განსულიერებულობა, რომელიც ფართოდ გახელილი თვალების ექსპრესიულობაში გამოიხატება და თავს იჩენს ამ დროის უმრავლეს ნიმუშებში. ფართოდ გახელილი თვალების ამგვარივე ხაზგასმულ ექსპრესიას ვხედავთ ნეზგუნის მაცხოვრის, აცის თარინგზელისა და ნაკიფარის ჯგრაგის აღმოსავლეთი ფასადისა თუ სვიფის ჯგრაგისა და ლაღამის მაცხოვრის თავდაპირველი მხატვრობის ფიგურების სახეებზე. ამავე ნიშნით მათთან გარკვეულ სიახლოვეს ამუღავნებს თელოვანის ჯვარპატიოსნის თავდაპირველი მხატვრობა, საბერეების №7 ეკლესიის, №8 ეკლესიის მინაშენისა თუ წირქოლის მოხატულობათა ფიგურები და სხვა. აქვე, ალბათ, შენიშვნის სახით ისიც შეიძლება დავსძინო, რომ ზოგად-ეპოქისეული საერთო მიდგომის გარკვეულ იგივეობასთან ერთად, ფიგურები ყოველ ზემოხსენებულ მოხატულობაში, თავისი საერთო განწყობითა თუ, ასე ვთქვათ, მზერის ხასიათით მაინც განსხვავდება ერთმანეთისგან.

ეპოქისთვის სახასიათო საზიარო მიდგომაზე მეტყველებს აგრეთვე გარკვეული დეკორატიულობა, რომელიც საერთოდ დამახასიათებელი ჩანს ადრეულ მოხატულობათათვის სვანეთში. მის ერთ-ერთ მკაფიო გამოვლინებად შეიძლება ჩაითვალოს “მარგალიტების” უხვი ხმარების შემთხვევები, რომლებიც მრავლად დასტურდება ამ დროის ფრესკულ ანსამბლებში; სამაგალითოდ შეიძლება გავიხსენო ნეზგუნის თავდაპირველი მხატვრობა, სადაც “მარგალიტები” ამკობს მაცხოვრის ფეხსადგამს, ორ რიგად მიუყვება ჩვილელი ღმრთისმშობლის მედალიონის ჩარჩოს, ან სვიფის ჯგრაგის თავდაპირველი მხატვრობა, სადაც “მარგალიტებით” მოოჭვილია წმ. გიორგის სარტყელი, მისი ცხენის აღკაზმულობა, წმ. პეტრეს შარავანდი, ან უბიანის ლამარიას უძველესი მოხატულობა, სადაც “მარგალიტებით” შემკულია არა მარტო შარავანდები, არამედ ჯვრის მკლავებიც ჯვარცმის სცენაში, ან ჰადიშის ჯგრაგის მოხატულობა, სადაც ასევე “მარგალიტებით” შემკულ შარავანდებს ვხედავთ, წმ. მეომართა ცხენების აღკაზმულობა განსაკუთრებული სიმდიდრით გამოირჩევა, ხოლო ორნამენტული ზოლების არშიებზე ჩამწკრივებული წერტილები ერთგვარად ძვირფასი თვლებით მოოჭვილის შთაბეჭდილებას ახდენს; იმავე შთაბეჭდილებას ქმნის სვიფის თავდაპირველ მხატვრობაში აფსიდის კედლის რეგისტრში წარმოდგენილ წმ. მოციქულთა “ხატების” ჩარჩოს გადაწყვეტაც. ლაღამის უძველეს მხატვრობაში იგივე განვითარებული დეკორატიულობის გრძნობა ჩანს

როგორც ცალკეული დეტალების დეკორატიულ გადაწყვეტაში (წმ. ბარბარეს თავსაბურავი და ძვირფასი ქვებით მოოჭვილი მისი ღიადგმა, წმ. მეომართა აბჯარი), ასევე “მარგალიტებით” შემკობისადმი განსაკუთრებულ ყურადღებაშიც (მაცხოვრის ფეხსადგამი და საყდარი, წმ. ბარბარეს კაბის გულისპირი, წმ. არტემის სამოსის სამაჯე, წმ. გაბრიელ მთავარანგელოზის მოგვი ხარების კომპოზიციაში).

დეკორატიულობის იმავე გრძნობის გამოვლინებად შეიძლება ჩაითვალოს “მარგალიტების” უხვი ხმარება, მაგალითად, საბერეების №8 ეკლესიის მოხატულობაში (X ს.), სადაც მომარგალიტებულია შარავანდები და მაცხოვრის საყდარი, თუ ღმრთისმშობლის მაფორიუმი; ფიას ეკლესიის მოხატულობაში (X ს.), სადაც, მაგალითად, მაცხოვრის შარავანდი, მისი კვართი თუ ფეხსადგამი ასევე “მარგალიტების” რიგებითაა მოოჭვილი; “მარგალიტებით” შემკული მაცხოვრის ფეხსადგამი თელოვანის თავდაპირველ მხატვრობაშიცაა დადასტურებული; დოდორქის გუმბათური ეკლესიის საკურთხეველის მოხატულობაში, სადაც მაცხოვრის საყდარი და ფეხსადგამი უხვადაა შემკული “მარგალიტებითა” თუ ძვირფასი ქვებით; ასევე “მარგალიტებით” და ძვირფასი ქვებით მოოჭვილი კიდეები წმ. მთავარანგელოზთა კვართებსაც ამკობს, ხოლო მაცხოვრის მრავალშრიანი მანდორლა ხაზგასმით დეკორატიულადაა გადაწყვეტილი.

იფხში, ისევე როგორც აცში, დეკორატიულობა, უპირველეს ყოვლისა, თავს იჩენს მხატვრობის საერთო ანსამბლში თავისებური ეფექტის შემომტანი “დაჩითული” ფონების გამოყენებაში. ამასთან დაკავშირებით შეუძლებელია არ გავიხსენოთ ფონის ერთიანი შევსება ვარსკვლავების აღმნიშვნელი, წრეებში ჩასმული მრავალფეროვანი ყვავილის მოტივით საბერეების №5 და №7 ეკლესიათა მოხატულობებში, თუ დოდორქაში კვლავ ვარსკვლავიერი ცის აღსანიშნავად ფონის ერთიანი მოფენა მსხვილი წერტილებით.

აღსანიშნავია აგრეთვე იფხში აფსიდის გვერდითა შევრილებისა და სატრიუმფო თაღის ერთიანი შევსება ფოთლოვანი ორნამენტით – წითელი ფოთლები მომწვანო (ამუამად, ის, ფაქტიურად, ნაცრისფრად აღიქმება) ფონზეა გამოსახული. ნიშანდობლივია, რომ ამ ორნამენტის ერთადერთ პარალელს აცის ეკლესიის კანკელის ფერწერული დეკორის (X ს.) შემადგენელი ფოთლოვანი ორნამენტი წარმოადგენს. ტ. შევდაკოვას დაკვირვებით, აცთან შედარებისას, აშკარა მსგავსებასთან ერთად, თვალშისაცემია იფხში ფოთოლთა განლაგების მეტი რეგულარობა და თვით ფოთოლთა მომატებული სქემატურობაც (ამაში მკვლევარი აცის ორნამენტის შემდგომ განვითარებას ხედავს, ხოლო ამ ორნამენტის მსგავსება, აცისა და იფხის ინტერიერის მხატვრობის სტილურ სიახლოვესთან ერთად, მისთვის დამატებითი არგუმენტია იმ დებულების შესამტკიცებლად, რომ ამ ორი მოხატულობის შექმნაზე ერთი და იგივე არტელი მუშაობდა).

იგივე ითქმის აცსა და იფხში სხვადასხვა ფერის – წითელი და ფირუზისფერი, წითელი და ზურმუხტისფერი – ფონების გამოყენებაზეც, რასაც გარკვეულწილად ეხმიანება სვანეთის სხვა ადრეულ მოხატულობათა

ფონების მრავალფერადობა – ღაქვარდისფერი ჩვებიანში, კაშკაშა ზურმუხტისფერი ჟიბიანში, სანახევროდ სინგურისფერი, სანახევროდ ღრმა მწვანე ფარის სვიფში.

გარდა ამისა, იფხის ეკლესიის მომხატველის განვითარებულ დეკორატიულ გრძნობაზე მეტყველებს აგრეთვე ისეთი დეტალებიც, როგორიცაა მაცხოვრის ფესხადგამის ორნამენტაცია (წითელი რომბები შიგ ჩაწერილი მოზრდილი წითელი ყვავილისებრი მოტივით), დიოკლეტიანეს ვარდულებით ერთიანად დაფარული სამოსი, ერთ-ერთი მოგვის უხვად “მომარგალიტებული” თავსაბურავი, სხვადასხვა ფერის შარავანდების გამოყენება. დიდი გადაჭარბების გარეშე, ისიც კი შეიძლება ითქვას, რომ სვანეთის უმრავლეს ადრეულ მოხატულობათა მსგავსად, იფხის მხატვრობაც, თავის დროზე ძალიან “კაშკაშა”, “ფერადი” უნდა ყოფილიყო, ერთგვარი, თუ შეიძლება ასე ითქვას, უშუალო სიხალისით აღბეჭდილი, რასაც რამდენიმე ხშირ შემთხვევაში, კონტრასტული, მუდერი ფერების გვერდიგვერდ არსებობა განაპირობებდა.

დაბოლოს, ყოველივე ზემოთქმულიდან გამომდინარე, თითქოს სავსებით ნათელი უნდა იყოს იფხის ჯგერაგის ეკლესიის მოხატულობის მნიშვნელობა და ადგილი სვანეთის ადრეულ მოხატულობათა რიგში. იგი გვითვალსაჩინოებს ამ დროის სვანეთის მოხატულობებში დასახულ ძიებებს მოხატულობის საერთო ანსამბლის მხატვრულად გამოთლიანებულ სისტემად გაფორმება-ჩამოყალიბების მიმართულებით. მხატვრობის სტილური თავისებურებანი – ფიგურათა სახისა და სამოსის დამუშავების მანერა, ხაზის ექსპრესიული გამომსახველობა, ფონების გადაწყვეტა – იმაზე მეტყველებს, რომ იფხის მხატვრობა იმავე არტელს ეკუთვნის, ვინც აცის წმ. მთავარანგელოზთა ეკლესიის მოხატულობა შეასრულა.

იფხის ჯგრაფის ეკლესიის საფასადო მხატვრობა

ზემო სვანეთის უმრავლეს საფასადო მოხატულობათა მსგავსად, იფხის საფასადო მხატვრობა, რომელიც XII-XIII საუკუნეთა მიჯნის ხანით თარიღდება, ძლიერაა დაზიანებული და გამოსახულებათა თუ მათი თანმდევი სახელდებითი წარწერების საგანგებოდ გადაფხევის კვალს ატარებს.

ეკლესიის სამხრეთ ფასადს ორ რეგისტრად განაწილებული კომპოზიცია ამკობდა. ზედა რეგისტრში 11 ნახევარფიგურისგან შედგენილი ვედრების გაერცობილი მრავალხატედი იყო გამოსახული, ხოლო ქვედა რეგისტრში – 5 ფიგურისგან შემდგარი წმ. მეომართა რიგი.

ვედრების რიგს მაცხოვრისა და წინაშემდგომთა გარდა, წმ. მთავარანგელოზთა, წმ. თავ მოციქულთა და წმ. მახარებელთა ნახევარფიგურები ქმნიდა. ამჟამად ძლივს იხილვება მაცხოვრის სილუეტი, ღმრთისმშობელი მის მარცხნივ, წმ. მიქელ მთავარანგელოზი (ღმრთისმშობლის გვერდით), ფაქტიურად, მთლიანად დაღუპულია. მის გვერდით გაირჩევა მხოლოდ 2 ნახევარფიგურის ქვედა ნაწილი, დანარჩენი გამოსახულებანი კი, ამ მხარეს, აღარ არსებობს. მაცხოვრის გვერდით წარმოდგენილი წმ. იოანე ნათლისმცემლის ნახევარფიგურა ძლივს გაირჩევა, ისევე, როგორც ამ მხარეს გამოსახული დანარჩენი ნახევარფიგურები. მაცხოვრის ცენტრალური გამოსახულების ორსავე მხარეს, მისკენ 3/4-ში შებრუნებული ნახევარფიგურები “ფრიზისებურად”, ერთიან რიგებად არიან წარმოდგენილი, ისინი საერთო მოჩარჩოებაშია მოქცეული და მათ შორის ვერტიკალური გამყოფები არ ჩანს, რის გამოც აქ არა ცალკეული “ხატებისგან” შედგენილი ვედრების რიგია, როგორც, მაგალითად, იფრარის თარინგზელის ეკლესიის სამხრეთი ფასადის მოხატულობაში (XIII ს.), არამედ ფერწერული ტემპლონის იმიტაციასთან გვაქვს საქმე.

ასევე ფაქტიურად წარსოცილია II რეგისტრის წმ. მეომართა რიგიც. ამჟამად იხილვება ფრონტალურ ფიგურათა მერთალი აბრისები და მოზრდილი მრგვალი ფარი ფასადის აღმოსავლეთ კიდეში.

იფხის საფასადო მხატვრობის იკონოგრაფიასთან დაკავშირებით, მნიშვნელოვანია, რომ იფრარის გარდა, ვედრების მრავალხატედი გამოსახული იყო აგრეთვე კალას ლავურკას ეკლესიის სამხრეთ ფასადზე და მაცხვარიშის მაცხოვრის ეკლესიის სამხრეთ ფასადზე (ორივე ამ მოხატულობის ძლიერი დაზიანების გამო ვერ ხერხდებოდა მათი ზუსტი დათარიღება, ამჟამად კი არც ერთი მათგანი აღარ არსებობს). უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ ყოველ ცალკეულ შემთხვევაში ნახევარფიგურების რაოდენობა სხვაობს ერთმანეთისგან, ასე, იფხისგან განსხვავებით, იფრარში საერთო კომპოზიციას 7 გამოსახულება ქმნის, მაცხვარიშში კი – 9.

საგულისხმოა აგრეთვე ვედრების შეკვეცილი, ნახევარფიგურებიანი, რედაქციაც, რომელიც, როგორც ცნობილია, შედარებით იშვიათია შუა საუკუნეების ბიზანტიური წრის მონუმენტურ მხატვრობაში. ტ. ველმანსი ვედრების ამ “ყველაზე მარტივი და ლაკონური სქემის” განხილვისას, ქართული მასალის (იფრარისა და ლავურკას გამოსახულებანი) პარალელებად ასახელებს

მცირე აზიისა და ყირიმის მოხატულობებში დადასტურებულ ნიმუშებს, კერძოდ, გიორემეს №16 კაპელის (XI ს.), ბეზირანა ქილისესის (XII ს.), ჯავანარ ქილისეს (XIII ს.) მოხატულობებს კაპადოკიაში, ტრაპიზონის წმ. საბას ეკლესიის დასავლეთით მდებარე კაპელას (XV ს.), ვერხორეჩიეს წმ. იოანე ნათლისმცემლის ეკლესიასა (XIV ს.) და “დონატორთა” ეკლესიას (XII, XIV, XVI სს.) ყირიმში. მისივე დაკვირვებით, ნახევარფიგურებიანი ვედრება გავრცელებული იყო სამხრეთ იტალიის მცირე ზომის სამონასტრო ეკლესიების საკუთხეველის მხატვრობაში, რომელიც კაპადოკიიდან ლტოლვილი ბერების მოღვაწეობას უკავშირდება. იფრარის მხატვრობის განხილვისას, ნახევარფიგურებიანი ვედრების კომპოზიციაზე მსჯელობის დროს, სვანური ფერწერული სკოლის მკვლევართ მოჰყავთ სხვა პარალელებიც, კერძოდ, კილიჯლარის კუშლუკის ეკლესია (X ს.) კაპადოკიაში, აგრეთვე ნაქსოსის ეკლესია აპირანტოსში, მანის წმ. სერგისა და ბაქოსის ეკლესია (XIII ს.) საბერძნეთში.

დასახელებული პარალელების გარდა, ნიშანდობლივია, რომ ნახევარფიგურებიანი ვედრების ერთ-ერთი ადრეული ნიმუში ფარის სვიფის თავდაპირველ მოხატულობაში გვხვდება, ხოლო უფრო მოგვიანო დროის მაგალითებს შორის, იფრარისა (1096 წ.) და ლაგურკას (1112 წ.) მხატვრობის გარდა, შეიძლება დავასახელო აგრეთვე წვირმის ჩობან-თარინგხელის (XII ს.) ეკლესიის მოხატულობა. საქართველოს სხვა რეგიონების ძეგლებიდან ჩემთვის ცნობილია კონკში ვედრების ამ რედაქციის გამოყენების მხოლოდ რამდენიმე შემთხვევა: ერთი – ვარძიის მთავარი ტაძრის მინაშენის მხატვრობაში (XIII ს-ის დასაწყ.) და ორი XIV საუკუნის მხატვრობაში – საფარის მონასტრის ღასურისძეთა საძვალისა და ზედა თმოგვის გუმბათური ეკლესიის მოხატულობებში.

როგორც ვხედავთ, მოყვანილი ქართული მაგალითების უმრავლესობას სვანური ფერწერული სკოლის ნაწარმოებები ქმნის, რაც, ალბათ, საფუძველს უნდა გვაძლევდეს იმის სათქმელად, რომ ვედრების კომპოზიციის ამ რედაქციის გამოყენება, ერთგვარად, ტრადიციული ჩანს ამ ფერწერული სკოლის განვითარების მანძილზე, ხოლო სვიფის ეკლესიის თავდაპირველი მხატვრობა, ვედრების ამ იკონოგრაფიული სქემის ერთი უადრესი ნიმუშთაგანი სვანეთში, ამ ტრადიციის საკმაოდ ღრმა ფესვების მიმანიშნებელი უნდა იყოს, როგორც მისი დამკვიდრების სათავეებთან მდგომი.

იფხის საფასადო მხატვრობაში ყურადღებას იქცევს ასევე წმ. მეომართა რიგის გამოსახვა. წმ. მეომართა კულტის დიდი პოპულარობა საქართველოში და, განსაკუთრებით, სვანეთში იმდენად საყოველთაოდ აღიარებული ფაქტია, რომ მასზე სიტყვის გაგრძელება არც ღირს. ასევე აქსიომატური ჭეშმარიტებაა, რომ მათი გამოსახულებანი შუა საუკუნეების ქართულ მოხატულობათა პროგრამების ღამისაა სავალდებულო შემადგენელია. სვანეთშიც, ფერწერული სკოლის განვითარების მთელს მანძილზე, ისინი ინტერიერისა თუ საფასადო მხატვრობის ერთ-ერთ უსაყვარლეს ელემენტად რჩება. საფასადო მხატვრობაში ისინი ან მხედრების სახით არიან წარმოდგენილნი, როგორც, მაგალითად, ჰადიშის ჯგრაგის

ეკლესიის (სოფელში) ჩრდილოეთ ფასადზე (XI-XII სს.), ლაღამის მაცხოვრის ზედა ეკლესიის სამხრეთ ფასადზე (XIV ს-ის შუახანა), ლაშთვერის თარინგზელის ეკლესიის სამხრეთ ფასადზე (XIV-XV სს-ის მიჯნა), ან გვხვდება ერთ კომპოზიციად გაერთიანებული ცხენზე ამხედრებული და ფეხზე მდგომი წმ. მეომრების გამოსახულებანი, როგორც, მაგალითად, ფარის სვიფის ჯგრაგის ეკლესიის აღმოსავლეთ ფასადზე (XII ს.) და ქვემო სვანეთში, ტვიბის თარინგზელის ეკლესიის ჩრდილოეთ ფასადზე (XIII ს.).

ყურადსადება, რომ იფხის მსგავსად, ფარის სვიფშიც წმ. მეომართა გამოსახულებანი ფერწერული საფასადო დეკორის ერთადერთ ელემენტს კი არ შეადგენს, არამედ სხვა კომპოზიციასთან – ამ შემთხვევაში, აბრაამის სტუმართმოყვარეობის სცენასთან – ერთადაა წარმოდგენილი. სხვაობა იმაში მდგომარეობს, რომ თუკი სვიფში საფასადო დეკორი ერთიან კომპოზიციადაა გააზრებული, ანუ, ძველი აღთქმის სცენასა და წმ. მეომართა გამოსახულებებს შორის არანაირი გამყოფი არაა და წმ. მეომარნი სამების ძველადთქმისეული ამ გამოჩინების უშუალო “მონაწილე-მოწმეებად” იხილვებიან, იფხში საფასადო მოხატულობას ერთმანეთისგან მკაფიოდ გამოიჯნული ორი რეგისტრი ქმნის, რაც საგრძნობლად განასხვავებს იფხის სვანეთის სხვა, საფასადო მხატვრობით შემკული ეკლესიებისგან, სადაც, როგორც წესი, ფასადის ძირითადი არე მხოლოდ ერთ კომპოზიციას ერთობა ხოლმე და რეგისტრების გამოყოფა არ ხდება, სულ ერთია, მხატვრობა ერთ ფასადს ამკობს (ჰადიშის ჯგრაგი [სოფელში], ფარის სვიფი, ტვიბი, ჩაუაშის მაცხოვარი, XVII ს.), თუ რამდენიმეს (ლაღამის მაცხოვარი [ზედა ეკლესია], ლაშთხვერის თარინგზელი, მაცხვარიშის თარინგზელი, XVI ს.).

იფხის საფასადო მხატვრობის გამორჩეულ ნიშნად უნდა ჩაითვალოს აგრეთვე თვით ფერწერული დეკორის ერთგვარი ასიმეტრიული განლაგება ფასადზე. სვანეთის სხვა მოხატული ფასადებისგან განსხვავებით, სადაც ფერწერული გამოსახულებანი ფასადის მთელს ზედაპირზე ნაწილდება, იფხში ისინი, თითქოს აღმოსავლეთისკენაა “ჩამოცოცებული”. ასევე არც ისაა მთლად ტრადიციული, რომ მოხატულობა ფასადის ზედა ნაწილში კი არ იშლება, არამედ საკმაოდ ჩამოწეულია კარნიზს ქვემოთ და ამიტომ მხატვრობა ფასადის თითქმის ძირამდე აღწევს – ცოკოლსა და მხატვრობის ქვედა ზღვარს შორის წყობის მხოლოდ ერთი რიგია დატოვებული. საფასადო მხატვრობის საგრძნობი “ქვემოთ დაწევა” ჰადიშშიც შეინიშნება, ოღონდ იფხისგან განსხვავებით, აქ ფასადის ძირითად არეს ერთმანეთის უკან გამოსახული ორი წმ. მხედრის გამოსახულება ავსებს, რომელთა თავები თითქმის კარნიზს ებჯინება, ანუ, მხატვრობა ბევრად უფრო მაღლა იწყება, ხოლო ეკლესიის ძირსა და მოხატულობის ქვედა ზღვარს შორის ბევრად მეტი ადგილია დატოვებული.

ამრიგად, შეიძლება ითქვას, რომ იფხის ეკლესიის საფასადო მოხატულობა წარმოაჩენს სვანეთში ეკლესიის ექსტერიერის მხატვრობით შემკობის თავისებურებებს და მონუმენტურ მხატვრობაში ფერწერული ტემპლონების იმიტაციის ერთ-ერთ საინტერესო ნიმუშს წარმოადგენს.

ძირითადი გამოყენებული ლიტერატურა

1. Bernoville, La Svanetie libre, *Par.*, 1875
2. А. Стоянов, Путешествие по Сванетии, *Записки КОИРГО, Тиф.*, 1876, вып. 2
3. ექ. თაყაიშვილი, არქეოლოგიური ექსპედიცია ღუბის-სვანეთში 1910 წელს, *პარ.*, 1937; იგივე: დაბრუნება. ქართული ემიგრანტული ლიტერატურა, ტ. 2, თბ., 1991
4. ტ. შვეიაკოვა, ს. იფხის (ზემო სვანეთი) მახლობლად მდებარე წმ. გიორგის (ჯვრავ) ეკლესიის მხატვრობის დათარიღების საკითხისათვის, *საქ. სსრ მეცნიერებათა აკადემიის მოამბე*, 1963, ტ. XXX, N 6
5. А. Вольская, Живописные школы средневековой Грузии, *ქართული ხელოვნებისადმი მიძღვნილი II საერთაშორისო სიმპოზიუმი*, თბ., 1977
6. Н. Аладашвили, Г. Алибегашвили, А. Вольская, Живописная школа Сванети, *Тб.*, 1983
7. Н. Аладашвили, Композиция алтарной конхи в живописи Сванети, *ქართული ხელოვნებისადმი მიძღვნილი IV საერთაშორისო სიმპოზიუმი*, თბ., 1983
8. Т. Шевякова, Монументальная живопись раннего средневековья Грузии, *Тб.*, 1983
9. Ир. Иакобашвили, Материалы и техника исполнения ранних стенных росписей Верхней Сванетии (предварительные замечания), *ქართული ხელოვნებისადმი მიძღვნილი IV საერთაშორისო სიმპოზიუმი*, თბ., 1983
10. Н. Аладашвили, А. Вольская, Фасадные росписи Верхней Сванети, *Ars Georgica*, 9 A, თბ., 1987
11. ირ. იაკობაშვილი, მასალები და ტექნიკა ადრეული მოხატულობებისა შუა საუკუნეების საქართველოში (ზემო სვანეთის IX-XI საუკუნის დასაწყისის მოხატულობათა მაგალითზე). *ისტორიის მეცნიერებათა კანდიდატის სამეცნიერო წოდების მოსაპოვებლად წარდგენილი დისერტაცია*, 1989 (ხელნაწერი)
12. რ. ყენია, ნ. აღადაშვილი, ზემო სვანეთი. შუა საუკუნეების ხელოვნება, *საქართველოს მეც. ზური*, II, თბ., 2000
13. მ. ყენია, ადრეულ ქართულ მოხატულობათა პროგრამების თავისებურების გამო, *საქართველოს სიძველენი*, 11, 2007
14. მ. ყენია, მხატვრობის საერთო სისტემის გადაწყვეტის თავისებურებანი ადრეული ხანის სვანეთის მოხატულობებში, *საქართველოს სიძველენი*, 12, 2008
15. მ. ყენია, გამოსახვის ხერხები საქართველოს ადრეულ მოხატულობებში (ლაღამის ქვედა ეკლესიის თავდაპირველი მხატვრობის მაგალითზე), *საქართველოს სიძველენი*, 9, 2006
16. T.Velmans, La koine grecque et les regions peripheriques orientales du monde byzantin. Programmes iconographiques originaux (X-XIII s.), *Jahrbuch der Osterreihischen Byzantinistik*, 31/2, XVI Internationaler Byzantinistenkongress, Akten I, 2, W., 1981
17. T. Velmans, L'image de la Deisis dans les eglises de Georgie et dans celles d'autres regions du monde byzantin, *Cahiers archeologiques*, 29, 1980-81
18. N.Thierry, Notes d'un second voyage en Haute Svanétie (Géorgie), *Bedi Kartlisa*, 1980, 38.

იფხის წმინდა გიორგის (ჯგრაგის) ეკლესიის არქიტექტურულ-სარეაბილიტაციო სამუშაოების აღწერა:

ლატალის თემის სოფელ იფხში მთის ფერდობზე აგებულია მცირე ზომის, შირიმის ქვით ნაშენი დარბაზული ეკლესია. კედლები სადაა, გამონაკლისია აღმოსავლეთ ფასადის ფრონტონის ზედა ნაწილის რელიეფური კომპოზიცია, ადამიანის ორი ხელით და ცხოველების თავებით და სამხრეთ კედლის აღმოსავლეთ ზედა კუთხეში ხელის მტევნის რელიეფი. ეკლესიაში შესასვლელი სამხრეთიდანაა. ინტერიერი ნათდება აღმოსავლეთით, საკურთხეველში და სამხრეთ კედელში გაჭრილი ვიწრო სარკმელებით.

ნაგებობა გადახურულია ხის კონსტრუქციებზე მოწყობილი ორქანობიანი სპილენძის საბურავით, რომელიც სამხრეთით 2მ-ით არის გადმოწეული და ნალექებისაგან იცავს აქ შემორჩენილ მხატვრობის ფრაგმენტებს.

ეკლესიის ტექნიკური მდგომარეობა სავსებით დამაკმაყოფილებელია, არსად არ არის ბზარი, რაიმე გადახრა თუ დეფორმაცია

ეკლესიას ჩრდილოეთით, 9მ-ის დაშორებით მთელს სიგრძეზე მიუყვება საყრდენი კედელი, რომელიც იცავს ფერდობიდან მოსულ ნალექებს, ამ კედლის ქვევით კი ეკლესიიდან 1.5მ ზე აგებულია დაბალი მეორე დამცავი კედელიც. მიუხედავად ამისა აქ მაინც გროვდება ნამქერი, ჩამოდის კლდის ნაშალიც და კედელთან მიწის დონე აწეულია. ინტერიერში ამ კედლებთან შეიმჩნევა სინესტე.

აღმოსავლეთ კედლის ჩრდილოეთით 2.3 მ სიგრძის რკინა-ბეტონის კედელია, რომელიც სასაფლაოს ზღუდეს წარმოადგენს.

წარმოდგენილი საპროექტო მოსაზრება ითვალისწინებს შემდეგ სამუშაოებს:

- მიწის დონის დაწევას ჩრდილოეთიდან მთლიანად, აღმოსავლეთიდან და დასავლეთიდან კი ნაწილობრივ. აქვე მშრალად ქვიშა –ლორღის მომზადებაზე, ფლეთილი ქვის სარინელის დაგება.
- ჩრდილოეთით ქვედა საყრდენი კედლის სიმაღლის აწევა და მის ორივე მხარეს 20–25 სმ სიგანის წყალგამავალი არხების –კიუვეტების მოწყობა (შეიძლება შუაზე გაჭრილი მილების გამოყენება)
- ბეტონის კედლების მოხსნა და მათ სანაცვლოდ ლითონის სადა ცხაურ – ღობის მოწყობა.
- ინტერიერიერში კონდენსირების საწინააღმდეგოდ არსებული ყრუ კარის უკან სასურველია ლითონის ცხაურიანი კარის მონტაჟი. (პერიოდულად ყრუ კარი ღია იქნება და ინტერიერი განიავდება). ფრინველების საწინააღმდეგოდ ლითონის ბადეებია მოსაწყობი სრკმელებშიც.

სამუშაოების წარმოებისას დასაშვებია მცირე ცვილებები, რაც უნდა შეთანხმდეს სპეციალისტებთან.

არქ.რესტავრატორი **თ. გაბუნია**



ხედი ჩრდილო-აღმოსავლეთიდან



ხედი სამხრეთ-დასავლეთიდან



სამხრეთის ფასადი



ჩრდილოეთის ფასადი



რელიეფი აღმოსავლეთის ფრონტონზე



რელიეფი სამხრეთ კეელზე



აღმოსავლეთ კედლის რელიეფი ქვემოდან



სამხრეთ ფასადის გადახურვა



ჩრდილოეთ კედლის ძირი



ინტერიერი



იატაკი





აღმოსავლეთ ფასადი



დასავლეთ ფასადი

ქიმიური ანალიზების შედეგები:

ნიმუში № 1 (ინტერიერის ქვედა მოსამზადებელი ფენა)



ნიმუში აღებულია საკურთხეველის კონქიდან (მაცხოვრის კაბა მკერდისა და მუცლის მიდამოში) და წარმოადგენს მოსამზადებელი ფენის მთლიან ჭრილს.

რენდგენოსტრუქტურული ანალიზის შედეგების მიხედვით ნიმუში შედგენილია შემდეგი ნაერთებისაგან: კალციუმის კარბონატი (CaCO_3), Ca-Na -იანი მინდვრის შპატები, კვარცი (SiO_2), ქლორიტი, ქარსი, თაბაშირი (CaSO_4) მცირე რაოდენობით. შეიმჩნევა ასევე თიხოვანი მინერალების (მონტმორილონიტი) კვალი.

ჩამოთვლილი ნაერთებიდან მინდვრის შპატები, კვარცი, ქლორიტი, ქარსი და თიხა როგორც ჩანს შედის ქვიშის შემადგენლობაში. რაც შეეხება თაბაშირს, ის სავარაუდოდ, გრუნტიდან მოხვდა ამ ნარევეში. კალციუმის კარბონატი ჩამქრალი კირის ($\text{Ca}(\text{OH})_2$) გამყარებით მიიღება. მიღებული შედეგებიდან შესაძლებელია ვივარაუდოთ, რომ ჩამქრალი კირი და ქვიშა აღებულია შეფარდებით 1x1. რაც შეეხება ქვიშას ის წარმოადგენილია ძალიან წვრილი (ბინოკულარის ქვეშ მარცვლების ზომა 0.3 მმ და ნაკლებია) ფრაქციისაგან, რაც იმაზე მიანიშნებს რომ გამოყენების წინ ის გაიცრა და გულმოდგინედ გაირეცხა. მიღებული ნაღესობა მკვრივია, ხელით არ იფშვნება, მოთეთრო მონაცრისფრო შეფერილობისაა და საკმაოდ მდგრადი ფენის სახითაა კედელზე მიკრობილი.

ნიმუში №1 (ინტერიერის ზედა მოსამზადებელი ფენა, ზედაპირი)

ნიმუში აღებულია საკურთხეველის კონქში და წარმოადგენს მოსამზადებელი ფენის ზედაპირს. ანალიზის მიხედვით ის თაბაშირია ($\text{CaSO}_4 \times 2\text{H}_2\text{O}$). ნიმუში შეიცავს ასევე მცირე რაოდენობით კალციუმის კარბონატს, კვარცს და კალციუმის ოქსალატს. კალციუმის კარბონატი, როგორც ჩანს ქვედა ფენიდან მოხვდა სინჯში მისი ალების დროს. რაც შეეხება კვარცს ის თაბაშირში მცირე რაოდენობით ყოველთვის აღინიშნება (მათ შორის სვანეთის საბადოებშიც).

სავარაუდოა, რომ ტაძრის შიგა ნაწილში თაბაშირის გრუნტი სხვა ნაწილებშიც იყოს გამოყენებული.

ნიმუში № 10 (ფასადის ზედა მოსამზადებელი ფენა)



სინჯი აღებულია
სამხრეთის ფასადზე.
მოცემული ნიმუში მე-2-ე
მოსამზადებელი
ფენიდანაა აღებული, ანუ
იმ ფენიდან, რომელზედაც
მხატვრობაა.

მიუხედავად იმისა, რომ
ინტერიერისა და ფასადის
მოხატულობები
სხვადასხვა პერიოდისაა
№10 და №1 ნიმუშის

ქიმიურ შედგენილობას შორის პრინციპული სხვაობა არ არის. ნალესობა აქაც
შესრულებულია ჩამქრალი კირისა და ქვიშის ნარევით (პროპორცია 1:1) და
წარმოდგენილია შემდეგი ნაერთებით: (CaCO_3), Ca- Na-იანი მინდვრის შპატები, კვარცი
(SiO_2), ქლორიტი, ქარსი. გარდა ამისა რენდგენოსტრუქტურული ანალიზი იძლევა მასში
ოქსალატის $\text{CaC}_2\text{O}_4 \times \text{H}_2\text{O}$ ან $\text{CaC}_2\text{O}_4 \times 2\text{H}_2\text{O}$ შემცველობას, რაც მასში ორგანული ნაერთის
დამატებას მიანიშნებს. სავარაუდოდ ის შეიძლება იყოს რომელიმე მცენარის რძე-წვენი,
რომელსაც შემკვრელი თვისებები ახასიათებს. ამის დაზუსტება მოითხოვს სხვა ტიპის
კვლევას.

ნიმუში №11



(ნიმუში აღებულია
ფასადის ქვედა
მოსამზადებელი
ფენიდან).

რენდგენოსტრუქტურული ანალიზის თანახმად ის ზედა ფენის იდენტურია (ჩამქრალი
კირისა და ქვიშის ნარევითაა წარმოდგენილი ოქსალატის დამატებით) და მისაგან
არაფრით გამოირჩევა. აქ შესაძლებელია მხოლოდ ავლნიშნოთ იგივე შედგენილობის
ქვიშის ოდნავ უხეში მასალის არსებობა.

ნიმუში №3 (შავი საღებავის ფენა)



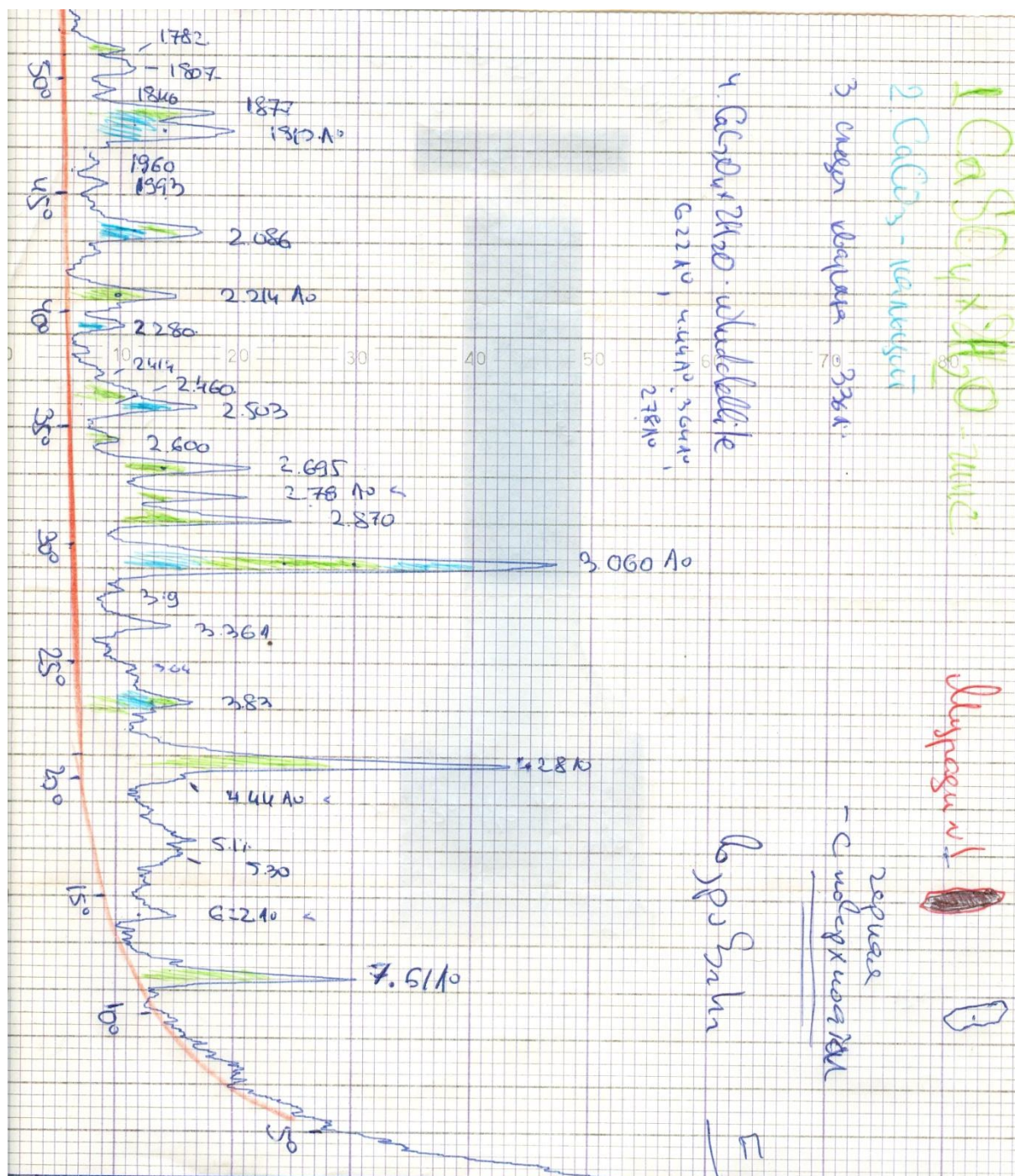
№3 სინჯი წარმოადგენს შარავანდედის შავი ფერის უმცირეს მონაკვეთს. ნიმუში აღებულია სამხრეთის კედელზე გამოსახული ერთ-ერთი საეკლესიო მამის შარავანდედიდან რაოდენობის სიმცირის გამო მასზე სრულყოფილი კვლევა ვერ ჩატარდა.

რენდგენოსტრუქტურული ანალიზი, სავარაუდოდ, აჩვენებს კალციუმის კარბონატს და რკინის ჟანგის ჰიდრატს ($\text{Fe}_2\text{O}_3 \times \text{H}_2\text{O}$). კალციუმის კარბონატი ბათქაშის შემადგენელი ნაწილია, ხოლო რაც შეეხება რკინის ჟანგის ჰიდრატს ის სავარაუდოდ საწყისად წითელი ფერის მინერალ ჰემატიტი უნდა ყოფილიყო, რომელიც შემდგომში გარდაიქმნა. ნათლად წარმოსადგენად სასურველი იყო სხვა სახის ქიმიური ანალიზების ჩატარებაც, რაც ვერ მოხერხდა.

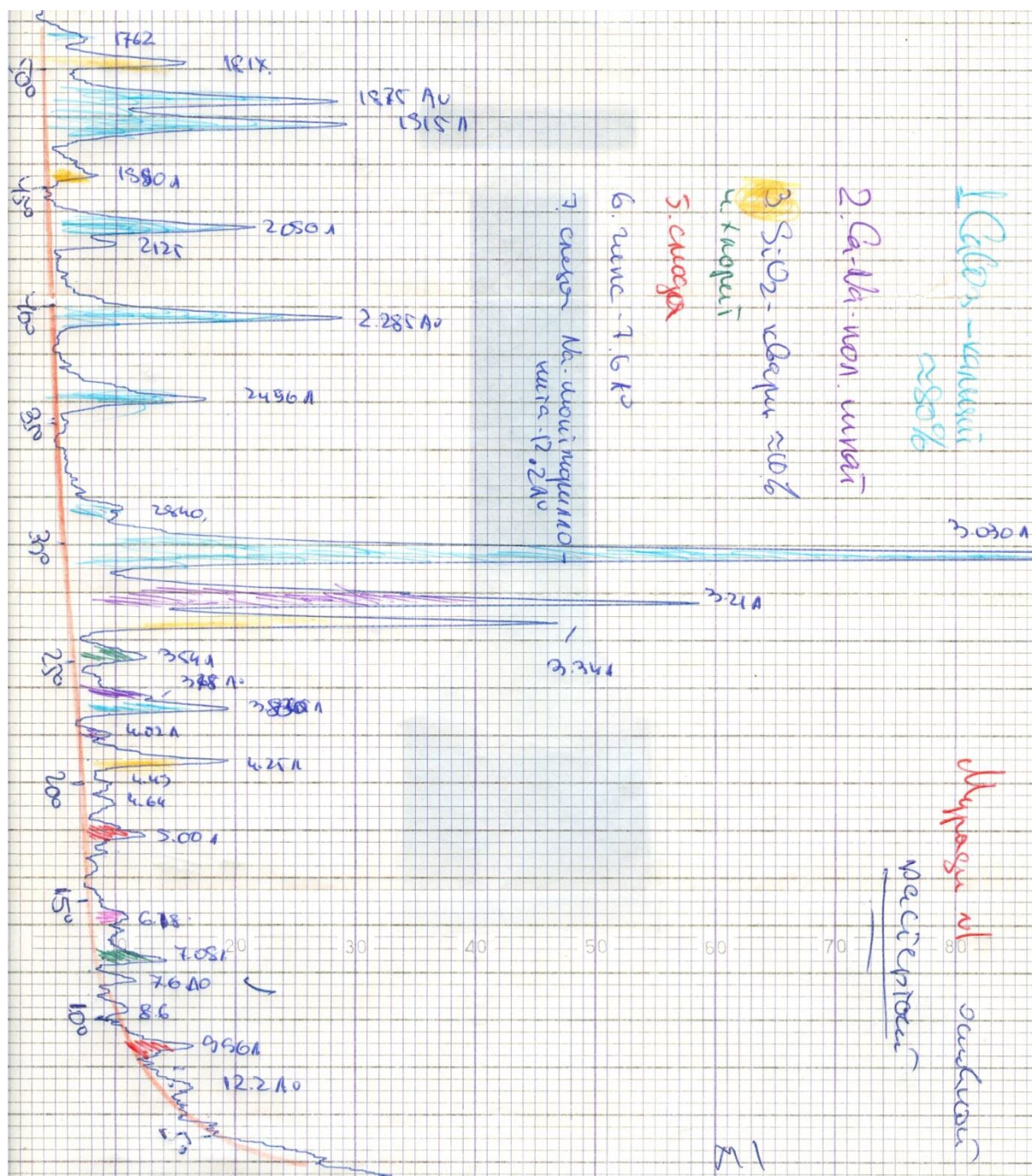
ჯავახიშვილის თბილისის სახელმწიფო
უნივერსიტეტის, კავკასიის მინერალურ
ნედლეულთა ინსტიტუტის მეც. თანამშრომელი

მურად ტყემალაძე

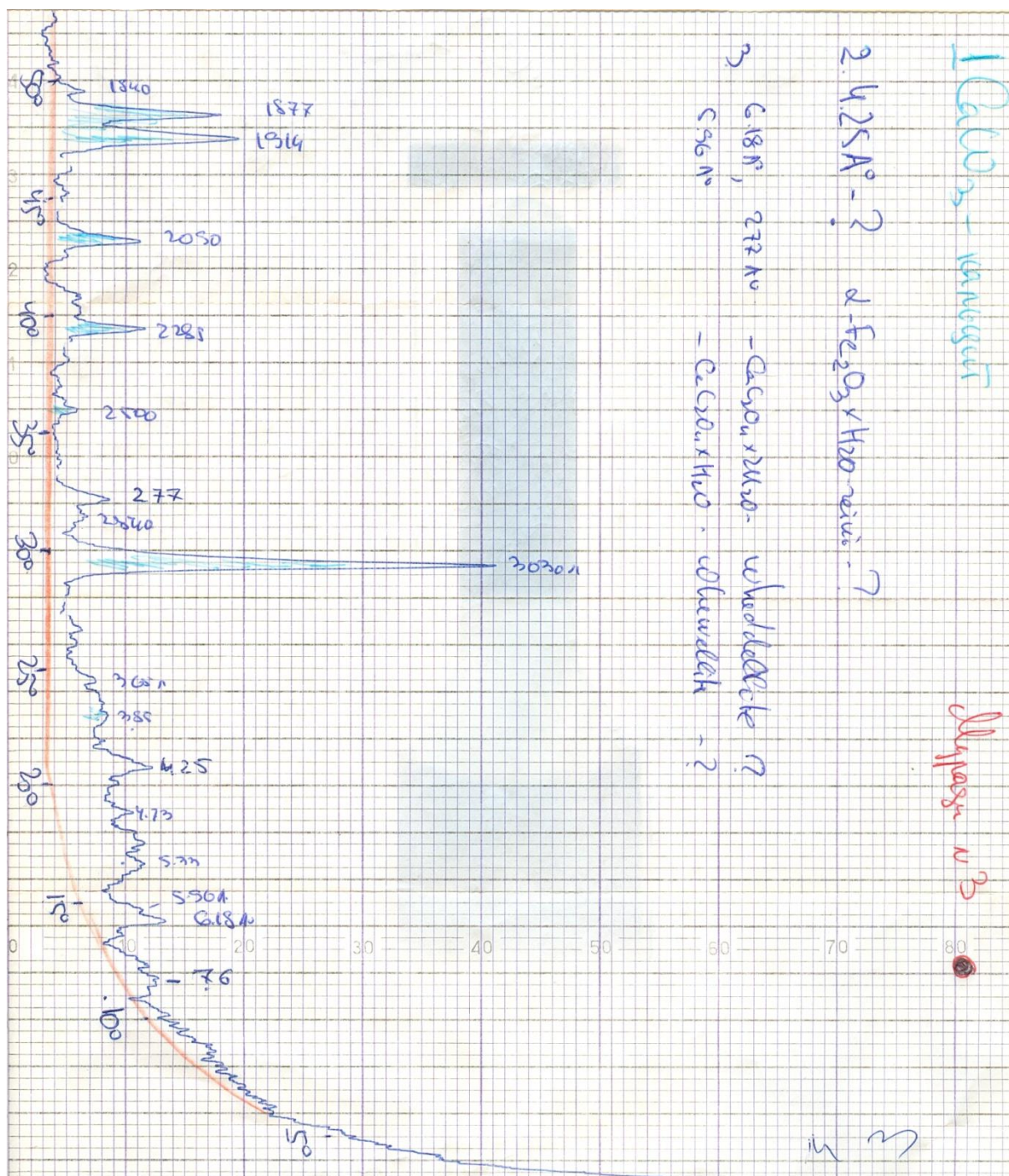
№1 - ინტერიერის მოსამზადებელი ზედა ფენა



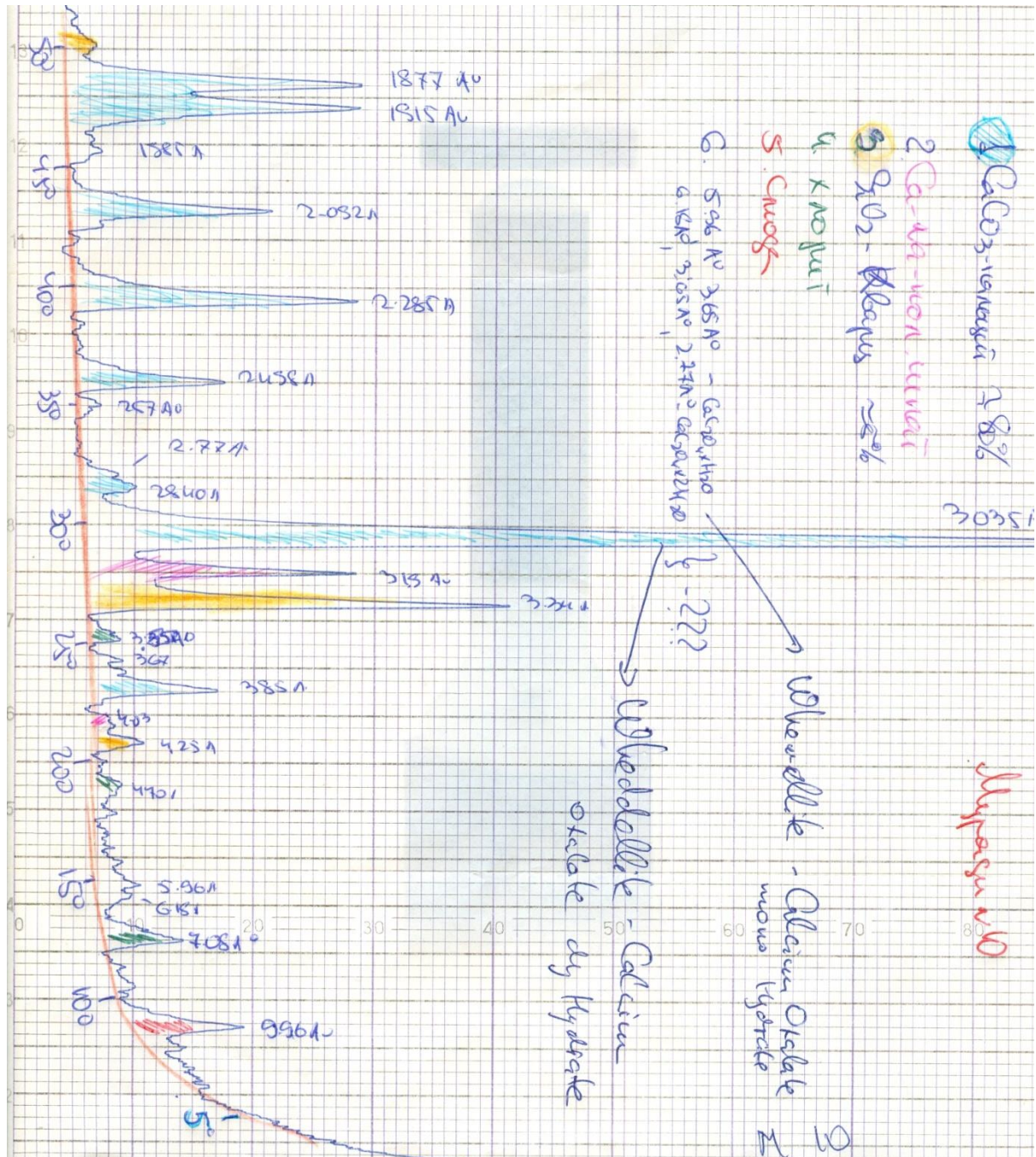
№1 - ინტერიერის მოსამზადებელი ქვედა ფენა



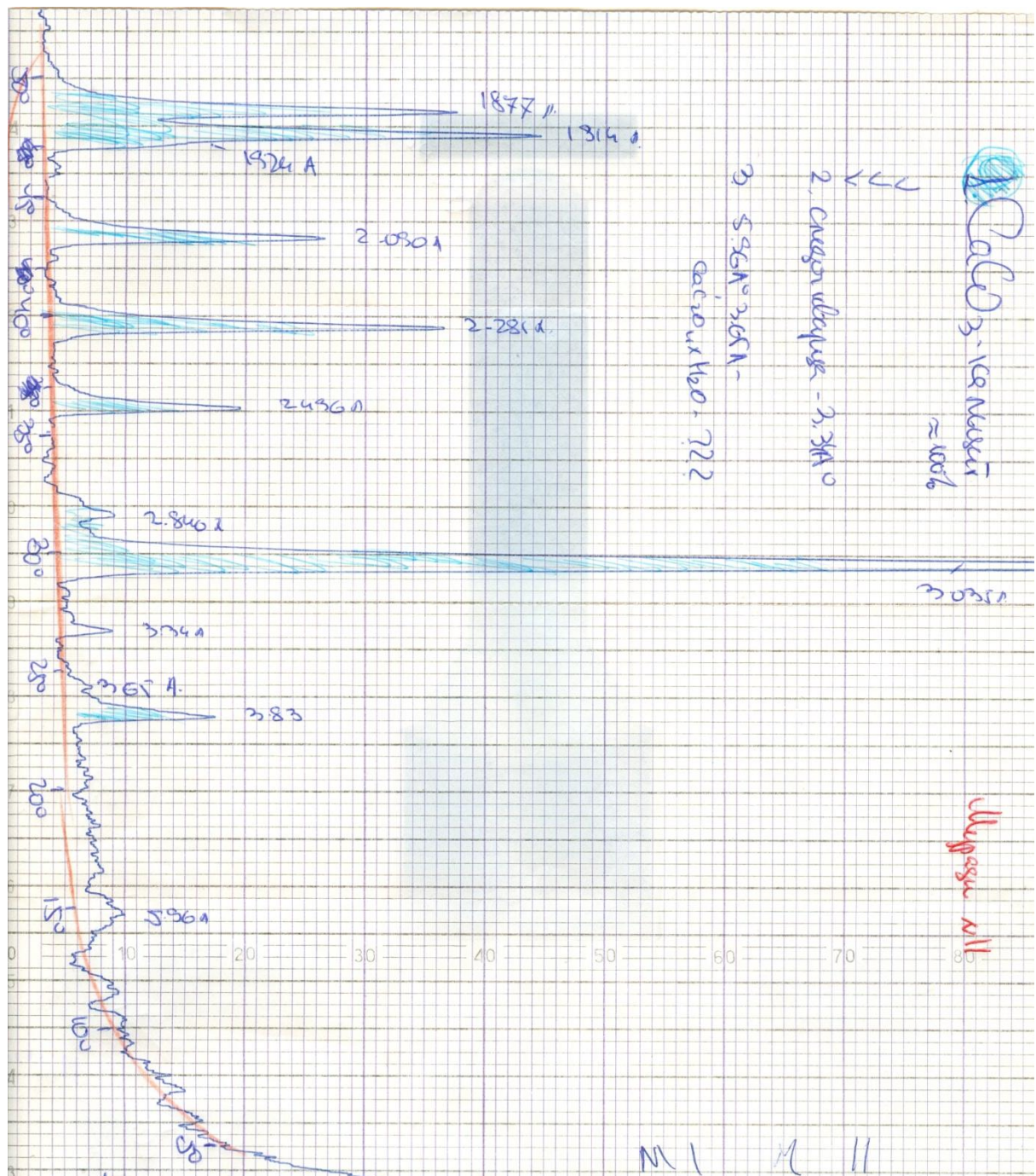
№3 - შარავანდედის შავი ფერი



№10 - ფერწერიანი ფასადის ბათქაში ანუ ზედა
მოსამზადებელი ფენა



№11 - ფასადის ქვედა მოსამზადებელი ფენა



მიკრობიოლოგიური კვლევის შედეგები:

2014 წ. აგვისტოში შვეიცარულ სოფელ იფხის X ს-ის ეკლესიის როგორც გარე სკულპტურული დეკორი და ეკლესიის შიდა მოხატულობა (X-ს), ასევე ფასადის მხატვრობა XII – XIII სს.

გარეგნული დათვალიერების შედეგად დადგინდა, რომ დიდთოვლობისა და წვიმების შემდეგ ეკლესიის კედლები სველდება და ზიანდება. დანესტიანებული კედლები დიდ საფრთხეს წარმოადგენს ფრესკებისათვის, რადგან იქმნება საუკეთესო პირობები მიკროორგანიზმების ზრდა-განვითარებისათვის, რაც ფრესკების დაშლას და საბოლოოდ მათ განადგურებას იწვევს.



იფხის ეკლესიაში, ისევე როგორც საქართველოს სხვადასხვა კუთხის ძეგლებში, გაჩნდა კედლებზე ვარდისფერი შეფერილობა, რაც სავარაუდოდ ბიოდაზიანების შედეგია. ყველაზე მეტად დაზიანებულ ჩრდილოეთის კედელზე ბათქაშში მოვარდისფრო ფერისაა. ამავე კედლის გარე

ფასადზეც ასეთივე ფერი შეიმჩნევა.

მიკრობიოლოგიური ანალიზის ჩასატარებლად ნაცხები ავიღეთ კანკელის წინ ჯვრის ბაზისიდან და საკურთხევის ქვედა მარცხენა ნაწილიდან. ამ ადგილებში ვარდისფერი შეფერილობა შეუიარაღებელი თვალითაც კარგად ჩანს.



ჩამონაფხევი მასალა დაითესა სხვადასხვა შემადგენლობის საკვებ არეზე, რომლებიც გამოიყენება მიკროსკოპული სოკოების, ბაქტერიებისა და აქტინომიცეტების იდენტიფიკაციისათვის. თუ მასალა შეიცავს რომელიმე ტიპის მიკროორგანიზმს, ის აუცილებლად გამოვლინდება რომელიმე საკვებ არეზე. დაკვირვებას ვაწარმოებდით 7

დღის განმავლობაში სხვადასხვა ტემპერატურული რეჟიმის პირობებში, რამოდენიმე თერმოსტატში პარალელურად.

კვლევისათვის გამოვიყენეთ შემდეგი შემადგენლობის საკვები არეები:

1. 20გ გლუკოზა, 20გ პეპტონი, 3გ საფუვრის ექსტრაქტი და 20გ აგარ-აგარი ლიტრზე - უნივერსალური არე ბაქტერიებისა და ობის სოკოებისათვის.
2. გაუზე2 - გლუკოზა 10გ, ჰოტინგენის ჰიდროლიზატი 100მლ, პეპტონი - 5გ, NaCl - 5გ, აგარ-აგარი 20გ ლიტრზე - არე აქტინომიცეტებისათვის.



დაკვირვებიდან მესამე დღეს №1 საკვებ არეზე გამოჩნდა მიკროსკოპული სოკოს სპორები. მიკროსკოპში მათი დათვალიერებისა და შემდგომი დაკვირვებით დადგინდა, რომ ისინი *Fusariumi* - ის გვარის მიკრომიცეტებს განეკუთვნება. ამ გვარის მიკროორგანიზმებს ვარდისფერი მიცელიუმი აქვთ. საქართველოში უკანასკნელ წლებში ხშირია შემთხვევები, როცა ეკლესიის კედლებზე

არსებული ვარდისფერი შეფერილობა ამავე სოკოს სპორებითაა გამოწვეული. სწორედ ამ მიკროსკოპული სოკოს ზრდის შედეგს უნდა წარმოადგენდეს იფხის ეკლესიის შიდა და გარე კედლებზე არსებული ვარდისფერი შეფერილობა. წარმოგიდგენთ პეტრის თასზე გაზრდილი *Fusariumi*-ის კოლონიებს.

სასურველია ეკლესია გაიწმინდოს მიკროორგანიზმების ცხოველქმედების პროდუქტებისაგან და ჩატარდეს მთელი რიგი პრევენციული ღონისძიებებისა, რომ დავიცვათ დარჩენილი ფრესკები მიკროორგანიზმის მავნე ზემოქმედებისაგან. ამისათვის კი, უპირველეს ყოვლისა აუცილებელია ეკლესიის დანესტიანების მიზეზების აღმოფხვრა.

ბიოლოგიურ მეცნიერებათა დოქტორი

თ. იაშვილი

მხატვარ-რესტავრატორების მიერ ჩატარებული სამუშაოები:

- ხარაჩოს დადგმა;

ხარაჩო დაიდგა ეკლესიის ინტერიერის მთელ სივრცეში.

- იკონოგრაფიული სქემების ჩახატვა 1:10 მასშტაბში;
- მოხატულობის საერთო მოცულობის განსაზღვრა;

ეკლესიის ინტერიერის მოსამზადებელი ფენის ფართობი - 63 მ²

ეკლესიის ინტერიერის მოხატულობის ფართობი - 42 მ²

ეკლესიის სამხრეთ ფასადის მოსამზადებელი ფენის ფართობი - 6 მ²

ეკლესიის სამხრეთ ფასადის მოხატულობის ფართობი - 4 მ²

მოსამზადებელი ფენის მთელი ფართობი - 69 მ²

მოხატულობის მთელი ფართობი - 48 მ²

- **დაზიანებათა იდენტიფიკაცია; დაზიანებათა ზუსტი ადგილ-მდებარეობის განსაზღვრა და სქემაზე დატანა პირობითი ნიშნების საშუალებით; ჩასატარებელი საკონსერვაციო სამუშაოების ჩამონათვალი და მათი მოცულობების განსაზღვრა;**

კვლევის შედეგად დადგინდა შემდეგი სახის დაზიანებები:

1. მორღვეული ქიმები - 77 მ
2. ნაკლული ადგილები მოსამზადებელ ფენაში - 112 დმ²
3. ფრინველის სკორე - 2.94 დმ²
4. ბიოლოგიური დაზიანება - 204.8 დმ²
5. სანთლის ნალვენთი და ჭკარტლი - 87.46 დმ²
6. ცემენტი - 7.35 დმ²
7. გამომარილება. უმნიშვნელო. მხოლოდ საკურთხევის კონქში - 7 დმ²
8. საფუძველს მოცილებული მოსამზადებელი ფენა - 23.68 დმ²
9. ფრინველის ბრჭყალების ნაკაწრები
10. ვანდალური წარწერები (ჩრდილოეთის, სამხრეთის და აფსიდის კედლები 0.5მ-ის სიმაღლიდან ადამიანის ხელის აწევის სიმაღლემდე).

- **2008 წლის პასპორტიზაციის მასალების შესწავლა და დღევანდელ მდგომარეობასთან შედარება;**

2008 წელს ჩატარებულ პასპორტიზაციაში აღნიშნულია, რომ ძველი არქიტექტურული და კონსტრუქციული თვალსაზრისით კარგ მდგომარეობაშია და მას არ ემუქრება არავითარ შემდგომი ბუნებრივი დაზიანება.

ამ თვალსაზრისით, დღევანდელი მდგომარეობით სურათი შეცვლილი არ არის.

2008 წლის პასპორტიზაციაში ინტერიერში ერთი მოსამზადებელი ფენაა დაფიქსირებული და ეს არის სუფთა კირი მიწარეცვების გარეშე.

ჩვენი გამოკვლევის შედეგად კი ბათქაში ორფენოვანია: პირველი ფენა მოთეთრო-მონაცრისფრო შეფერილობისაა, საკმაოდ მდგრადია და კირისა და ქვიშის შეფარდებაა 1:1-თან. მეორე ფენა კი, ანალიზების მიხედვით, თაბაშირია და ძალიან თხლადაა გადაკრული ქვედა ფენაზე. ეს ფენაც საკმაოდ მდგრადია და მოსამზადებელ ფენებს შორის კავშირი კარგია. ზემო რეგისტრებში მოსამზადებელი ფენის ძალიან მცირე

დანაკარგებია. რაც შეეხება ქვედა რეგისტრებს, აქ როგორც ზემოთ ავღნიშნეთ, დანაკარგები გვაქვს და ეს დაფიქსირებულია გრაფიკულ სქემებზე.

ინტერიერის საღებავის ფენაზე, 2008 წლის პასპორტიზაციაში წერია, რომ იგი ძლიერაა დაზიანებული და საჭიროებს გამაგრებას, რასაც სრულიად ვეთანხმებით.

2008 წელს ფასადის მხატვრობაზეც მოსამზადებელი ფენის ერთი ფენაა დაფიქსირებული. ჩვენი გამოკვლევით აქაც ორი ფენაა - ეკლესია გარედან მთლიანადაა შელესილი, შემდეგ კი მოხატულობა ცალკე მოსამზადებელ ფენაზეა შესრულებული, რომელიც ადგილ-ადგილ მოცილებულია ზედა ფენას და საჭიროებს ინექტირებას.

2008 წლის კვლევაში შესასრულებელ სარეაბილიტაციო სამუშაოებში ერთ-ერთი პუნქტად გაფხვიერებული ბათქაშის გამაგრებაა. ჩვენ ვერ ვიპოვეთ ადგილი სადაც ბათქაში გაფხვიერებულია და გამაგრებას საჭიროებს.

- ინტერდისციპლინარული ჯგუფის რეკომენდაციებზე დაყრდნობით საკონსერვაციო მეთოდოლოგიის შემუშავება და რეკომენდაციები დაზიანებათა აღმოფხვრისათვის; საკონსერვაციო მასალების ავთენტურ მასალასთან თავსებადი და თანამედროვე საერთაშორისო საკონსერვაციო გამოცდილების შესაბამისად შერჩევა.*

ქიმების გამაგრება და ნაკლული ადგილების შევსება - როგორც ფასადზე ისე ინტერიერში უნდა მოხდეს კირისა და გარეცხილი ქვიშის დუღაბით, შეფარდებით 1:2-თან. ინტერიერში ფონი წითელი ოხრათია შესრულებული, ამიტომ შესაძლებელია ქიმების ტონირებული ბათქაშით გამაგრება. მაგალითად კერამიკის ფხვნილის შერევა კირ-ქვიშის დუღაბში, რომელიც დუღაბს აქტიურ თეთრ ფერს მოუხსნის და მისცემს ოდნავ თბილ შეფერილობას. კერამიკის ფხვნილის წილი უნდა დარეგულირდეს ქვიშის ოდენობის ხარჯზე სასურველი ტონალობის მიღებამდე.

როგორც ზემოთ ავღნიშნეთ, ინტერიერში I და II მოსამზადებელ ფენას შორის კავშირი კარგია, ხოლო II მოსამზადებელ ფენას Iმმ-ის სისქე აქვს და თაბაშირისაა, ამიტომ კირ-ქვიშის ბათქაშით შევსებები და გამაგრებები სასურველია მოხდეს მოსამზადებელი ფენის ზედაპირზე ოდნავ, Iმმ-ით დაბლა, რაც დაგვაზღვევს თაბაშირის შესაძლო დაზიანებისაგან.

ზედაპირული მტვრის მოცილება და საღებავის ფენის გაწმენდა - მხატვრობაზე ზედაპირული მტვრის მოცილება, უმეტეს ადგილებში, შესაძლებელია რბილი ფუნჯით, მტვრისა და ჭვარტლის ჩამობერტყვის მეთოდით. კონკრეტულ შემთხვევებში შესაძლებელია გამოხდილი წყლით დასველებული ტამპონების ხმარება, ტამპონის მხოლოდ მიდებით ან გადაგორებით და გარკვეულ ადგილებში სპეციალური, ყველაზე რბილი სტრუქტურის საშლელის გამოყენებით. საღებავის ფენის გაწმენდა ასევე შესაძლებელია მისი გამაგრების პარალელურა, კერძოდ ახლად გამაგრებული საღებავის ფენა წყლისა და სპირტის ნაზავით გაიწმინდება. კატეგორიულად გამოვრიცხავთ სხვა რაიმე საშუალებით მხატვრობის გაწმენდას.

საღებავის ფენის გამაგრება - მოხდება primal SF-016-ის 2%-იანი წყალ-სპირტ ხსნარის შეყვანით 17 გრამიანი იაპონური ქაღალდის ზედაპირიდან. როგორც კვლევებმა აჩვენა, ინტერიერში მოსამზადებელი ფენა თაბაშირისაა, ამიტომ სწრაფად რომ მოხდეს აორთქლება, იაპონური ქაღალდის წინასწარი დასველება უნდა მოხდეს სპირტ-წყლიანი ხსნარით სადაც უმეტესი წილი სპირტი იქნება. პრიმალის შეყვანა საღებავის ფენაში მოხდება ზოგ შემთხვევაში ფუნჯით და ზოგ შემთხვევაში შპრიცით.

სანთლისა და ჭვარტლის მოცილება - პირველ რიგში უნდა მექანიკურად მოითალოს სანთელის სისქე და შემდეგ გამხსნელ №4-ში დასველებული ბამბით მოიწმინდოს სანთლის დარჩენილი თხელი ფენა.

ჭვარტლი უხსნადი პროდუქტია და იმ ადგილებში სადაც ჭვარტლის ქვეშ საღებავის ფენა აღარ არის, მისი მოცილება მხოლოდ მექანიკურად თუ მოხერხდება სპეციალური საშუალებების გამოყენებით. სადაც ჭვარტლი საღებავის ფენაზეა და ეს ფენა დაზიანებულია, ჯერ შეძლებისდაგვარად მოხდება რბილი ფუნჯით ჭვარტლის ჩამობერტყვა, შემდეგ საღებავის ფენის გამაგრება ჭვარტლიანად და შემდეგ ჭვარტლის მექანიკურად მოცილება.

ცემენტის მოცილება - მოსამზადებელი ფენა წინასწარ უნდა გამაგრდეს Tyloze MH 300-ით და 17გრამიანი იაპონური ქაღალდით და შემდეგ სატეხით და ჩაქუჩით (შესაძლებელია გამოვიყენოთ ბორმანქანა მყარი სინჯის ბუნიკით) მოცილდეს ცემენტი. ცემენტისგან განთავისუფლებული ადგილი შეივსება კირ-ქვიშის ხსნარით.

საფუძვლის სტრუქტურას მოცილებული მოსამზადებელი ფენა - როგორც ფასადზე ასევე ინტერიერში გამაგრება მოხდება Ledan D1-ის საშუალებით.

რადგანაც ინტერიერში მეორე მოსამზადებელ ფენად თაბაშირია გამოყენებული, ამიტომ აქ ლედანის ინექტირება უნდა მოხდეს ძალიან პატარა პორციებით ისე, რომ ლედანმა ვერ შეძლოს პირველი მოსამზადებელი ფენის მნიშვნელოვნად დასველება. მაგალითად: თუ არის 1დმ² საინექციო ფართობი, თითო-თითო სმ² - ჩახმით ერთი დღის განმავლობაში ჩავასხავთ 10სმ² -ის რაოდენობის ლედანს, მეორე დღეს კიდევ 10სმ²-ს და ა.შ. 10 დღის განმავლობაში.

ფასადურ მხატვრობას მსგავსი პროცედურა არ დაჭირდება. აქ, ზოგიერთ ადგილას, ბათქაშის ჩამოშლისგან თავის დაზღვევის მიზნით, არ იქნება ურიგა, მოსამზადებელი ფენა წინასწარ გამაგრდეს იაპონური ქაღალდითა და თილოზით.

მარილები - მცირედ შეიმჩნევა კონქში. წყლის კომპრესების გამოყენება კატეგორიულად დაუშვებელია და საერთოდ ხელის ხლება არ ღირს, მითუმეტეს, რომ დიდი ხნისაა, და თანაც მხატვრობის აღქმას დიდად ხელს არ უშლის.

ფრინველის სკორე - ეს, უფრო სწორედ, ბუდის ნარჩენებია. მოცილდება სკალპელით და სპეციალური საშუალებით.

მიკრობიოლოგიური დაზიანება - უნდა მოწესრიგდეს ეკლესიის გარშემო სარინელი, გაიხსნას სამხრეთ-აღმოსავლეთით და ჩრდილო-აღმოსავლეთით მიშენებული ბეტონის ღობე და ეკლესიის გასანიაველად დაყენდეს კარებზე ცხაური. ამ ღონისძიებებმა უნდა მოუსპონ მიკროორგანიზმებს ხელსაყრელი გარემო გამრავლებისათვის. ამის შემდეგ საჭირო იქნება გარკვეული დრო დასაკვირვებლად, თუ როგორ იმოქმედებს გაუმჯობესებული გარემო ეკლესიის კედლების მდგომარეობაზე და მერე, იმ შემთხვევაში თუ ეს საჭიროებამ მოითხოვა, მიკროორგანიზმების შესაბამისი შხამებით შეწამვლა.

ვანდალური წარწერები - წარწერები დატანილია წვეტიანი საგნით. ნაჭდევის სიღრმე ისეთი მცირეა, რომ არ იძლევა მისი ბათქაშით ამოვსების საშუალებას და შესაბამისად შეუძლებელია მისი ტონირება.

ზემოთ ჩამოთვლილი ღონისძიებები შესაძლებელია საკონსერვაციო სამუშაოების პარალელურად ჩატარდეს.

ჩასატარებელი საკონსერვაციო სამუშაოების ხარჯთაღრიცხვა - იხილეთ დოკუმენტაციის დანართი №1.

ჩასატარებელი არქიტექტურული სამუშაოების ხარჯთაღრიცხვა - დანართი №2.

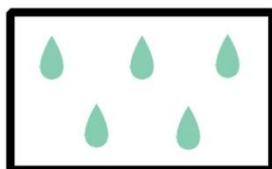
ჩასატარებელი საკონსერვაციო სამუშაოებისა
და დაზიანებების აღმნიშვნელის
მნიშვნელობა



მარილები



გასამაგრებელი ქიმები და
ნაკლული ადგილები



ფრინველის სკორე



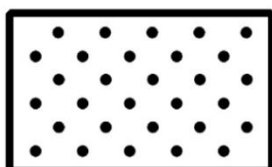
ვარდისფერი ბიოლოგიური
დაზიანება



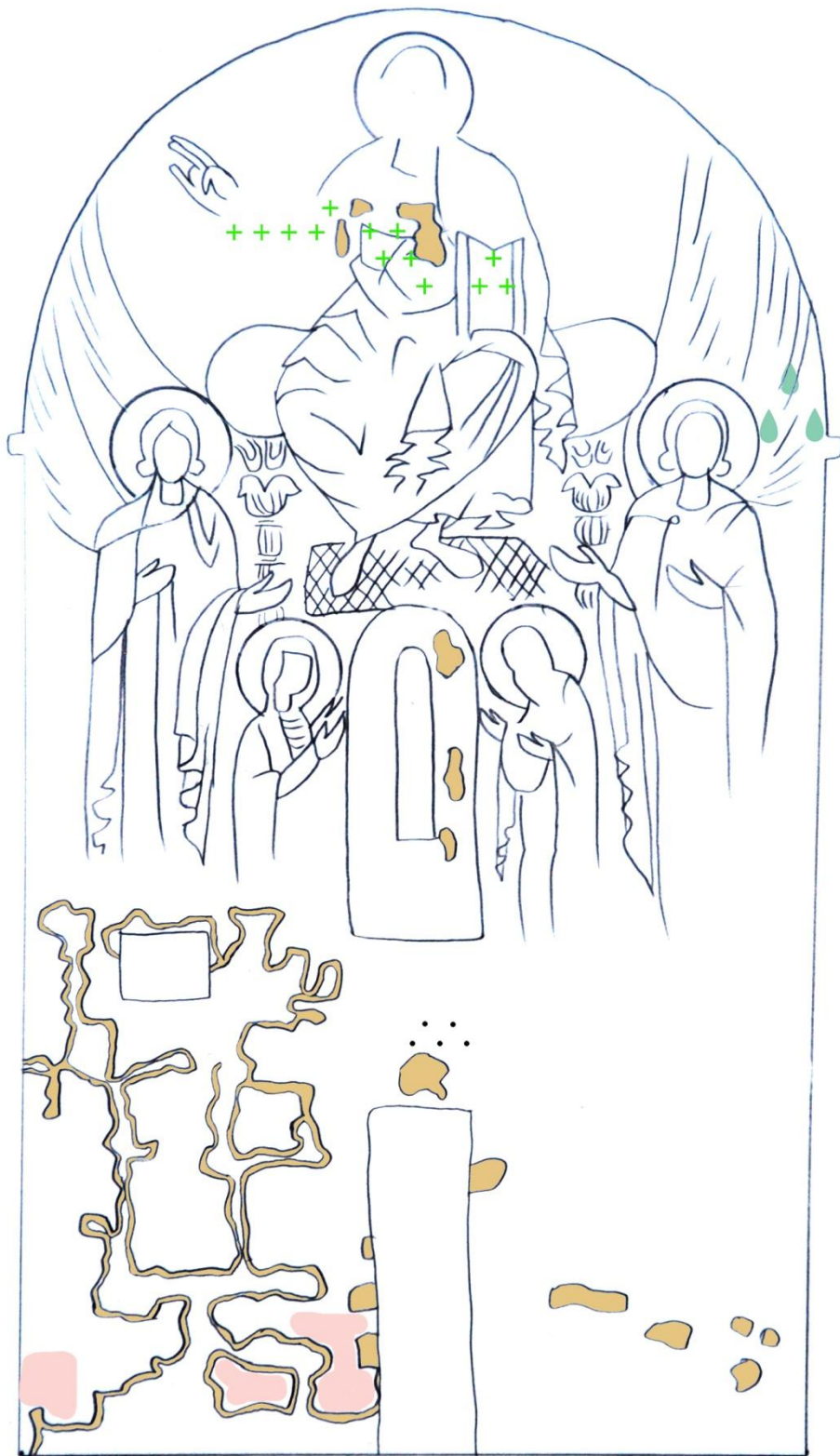
სანთლის ნალექნთი

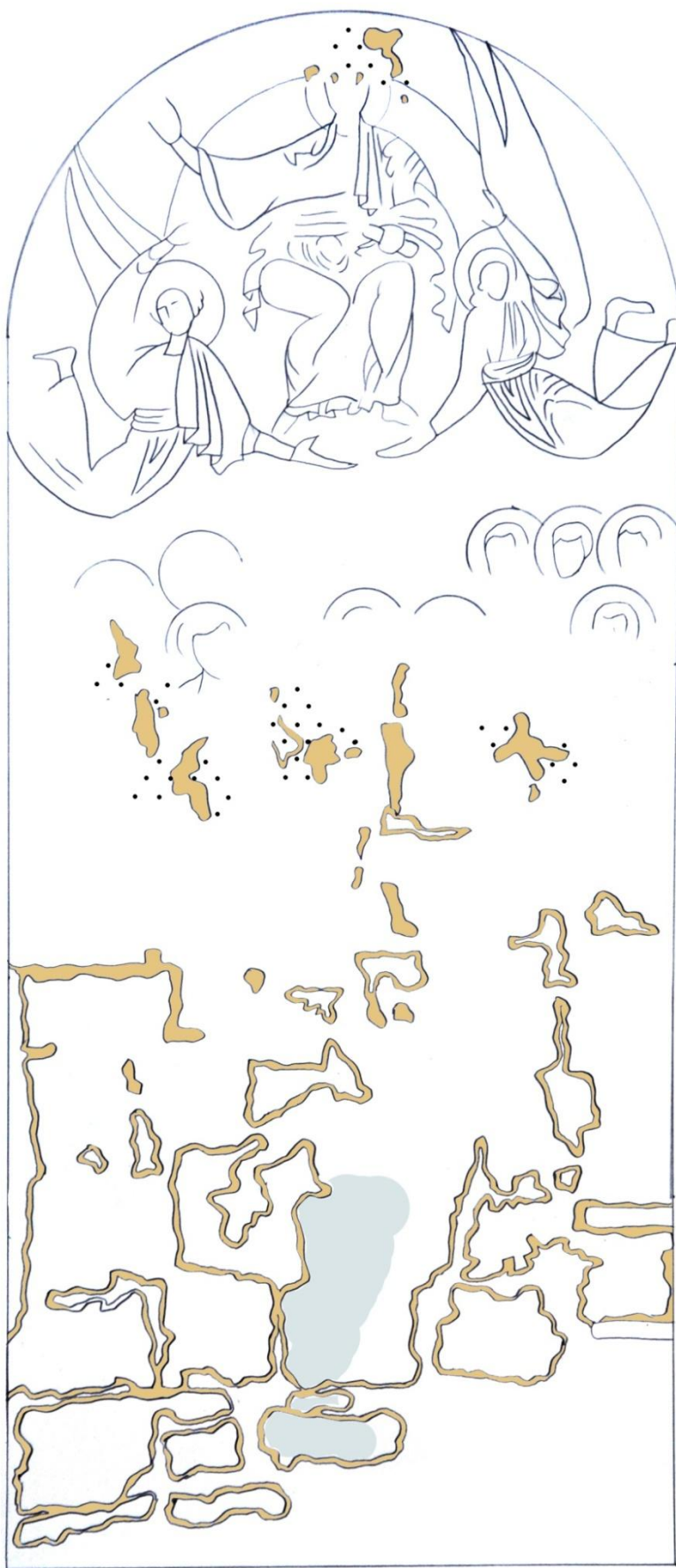


ცემენტი

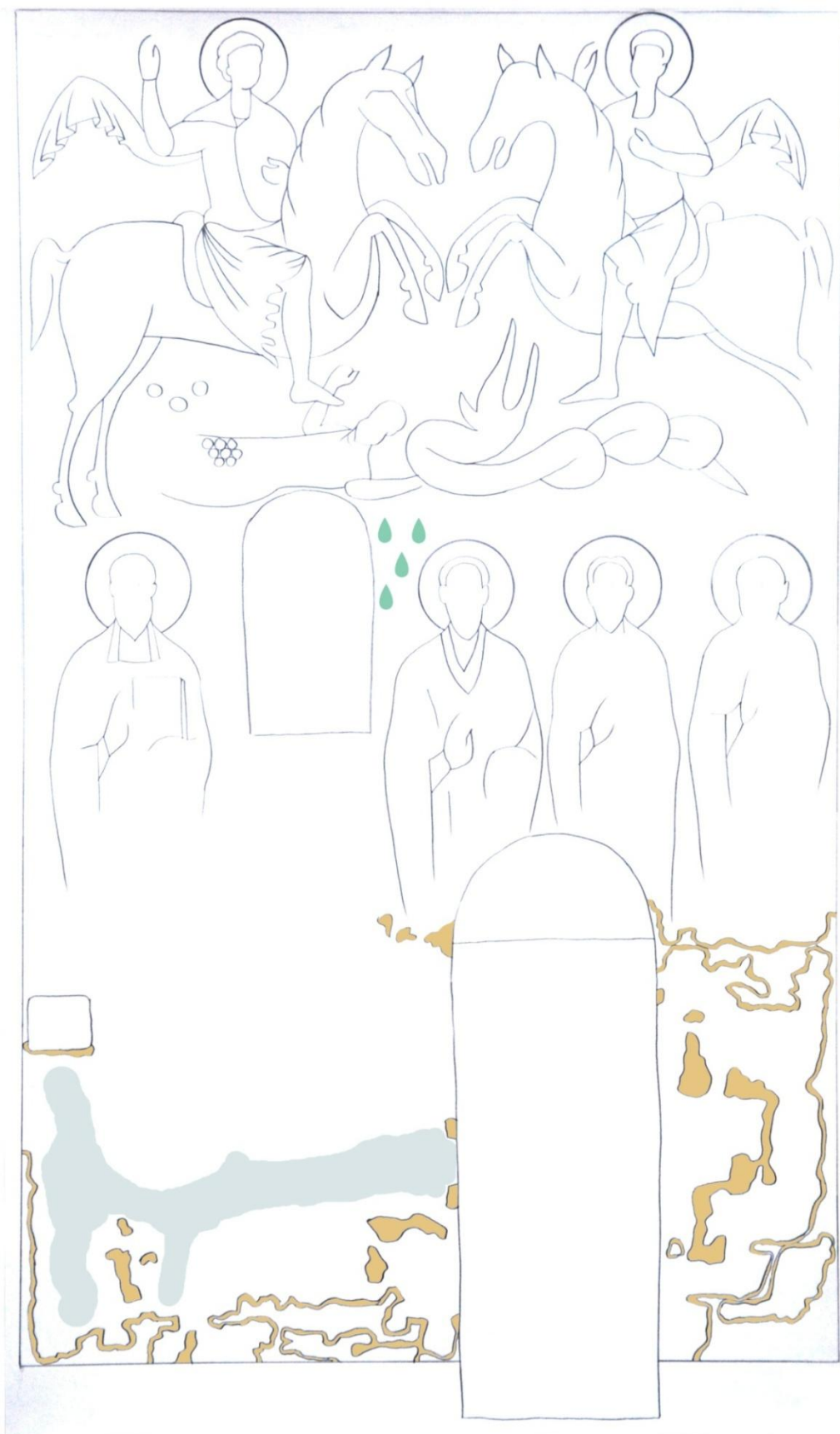


კედელს მოცილებული ადგილები













დასავლეთ კედელი. ამაღლება. ანგელოზი



დასავლეთ კედელი. ამაღლება



კამარა.



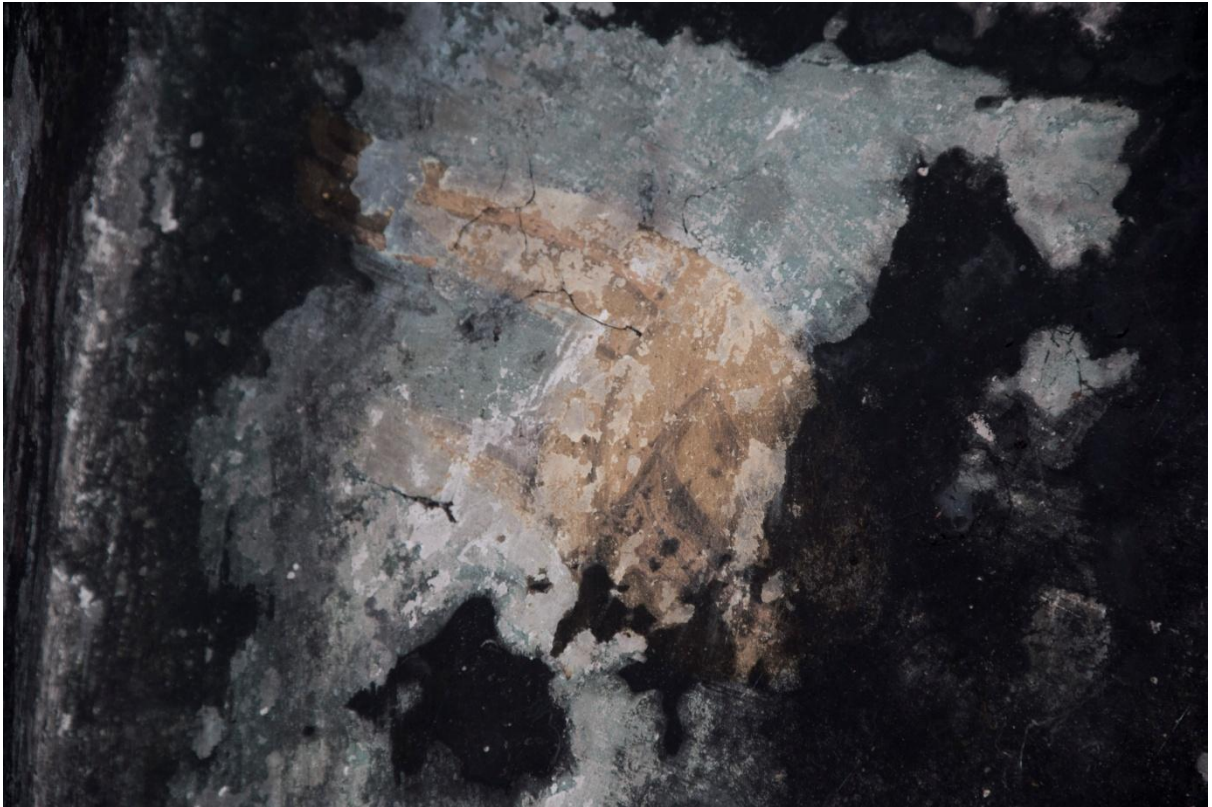
ჩრდილოეთ კედელი. მიძინება



კონქი. მაცხოვარი და ღმრთისმშობელი



დასავლეთ კედელი. განბანვა



კონქი. მაცხოვრის მაკურთხეველი ხელი



კამარა. წითელი ფონი



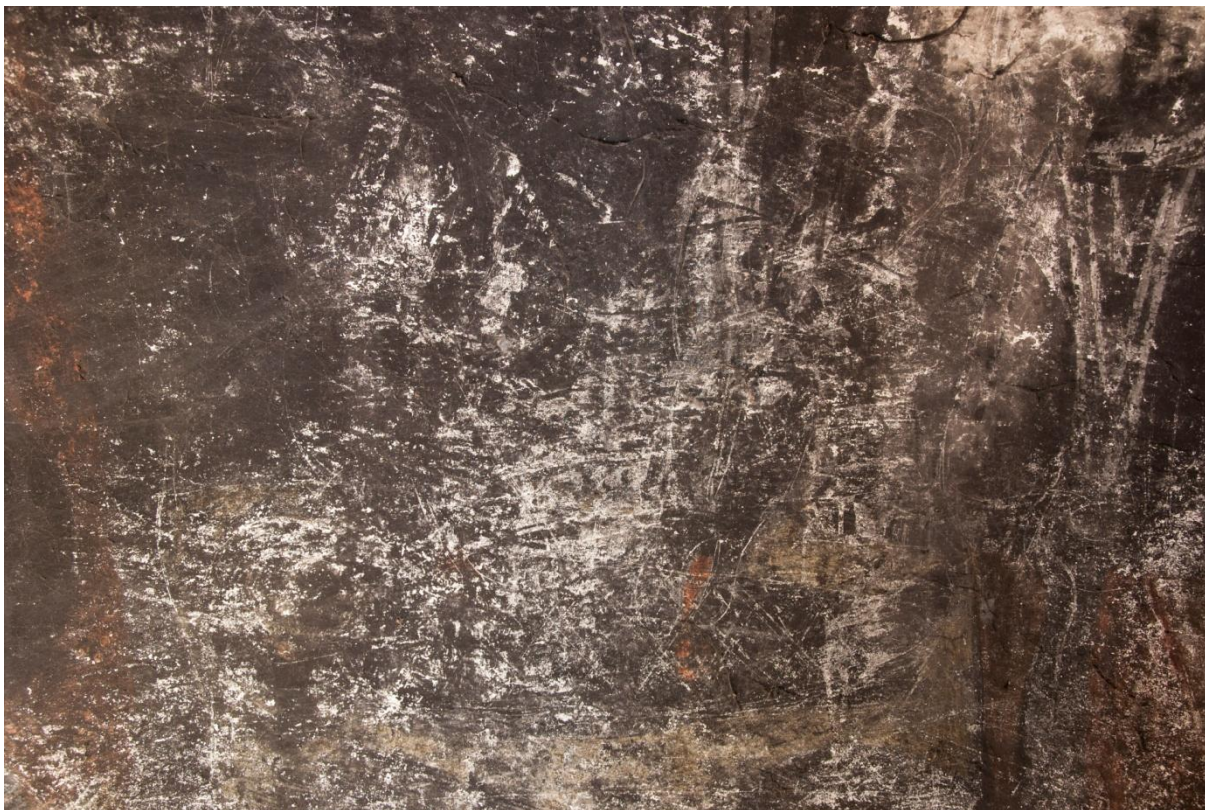
სამხრეთის კედელი. წმ. მამები



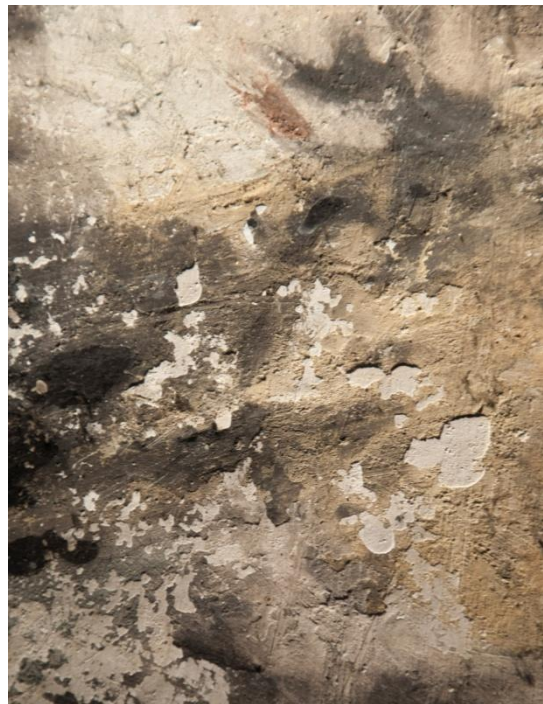
კამარის სამხრეთ მხარე. წმ. გიორგი



სამხრეთ კამარა. დიოკლეტიანეს სამოსი.



ჩრდილოეთის კედელი. შობა. მაცხოვარი ბაგაში, ხარი და სახედარი. ნახატი გრაფირებულია



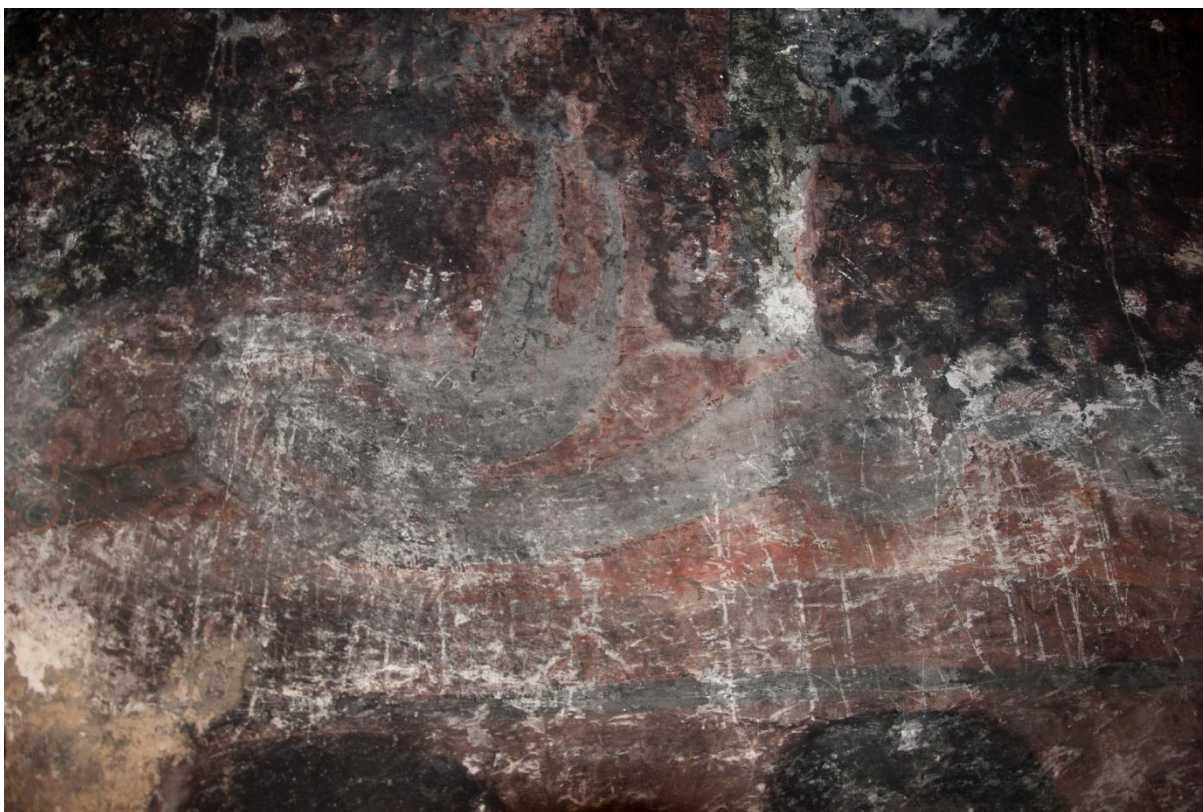
საღებავის ფენის დაზიანება



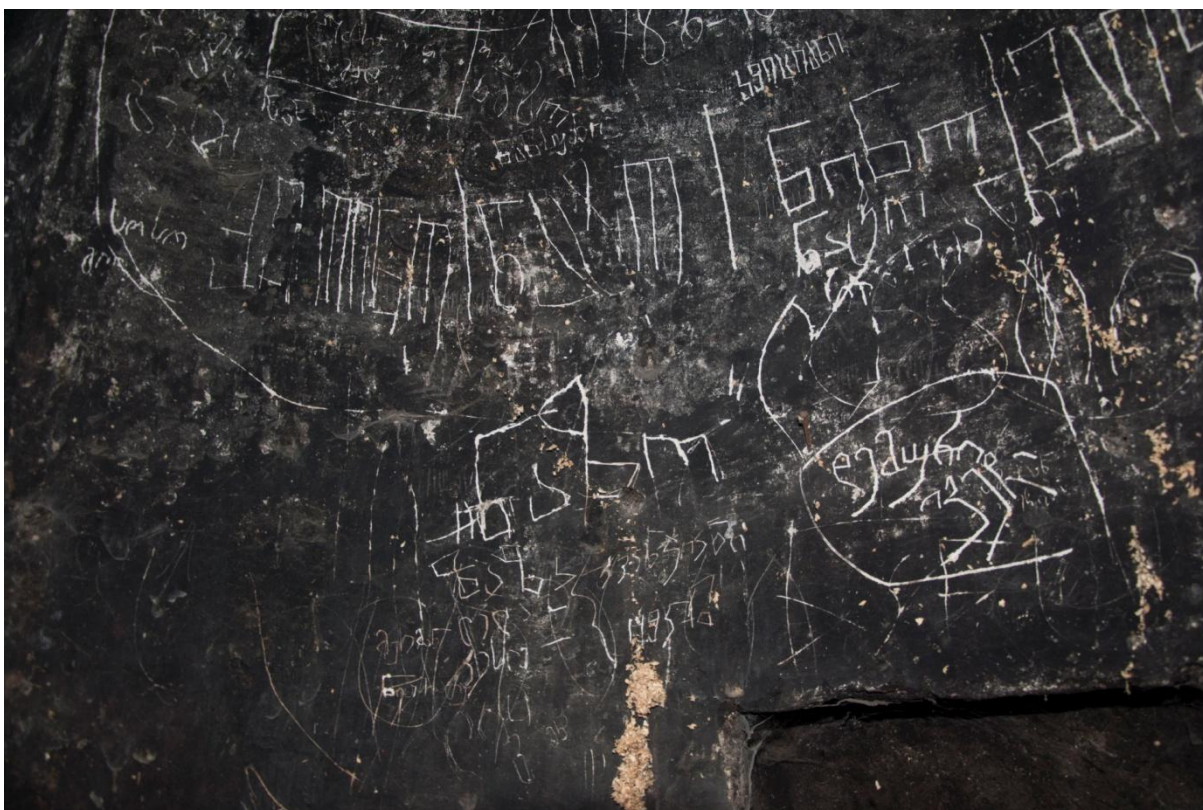
სამხრეთის კედელი. წმ. მხედრები



ჩრდილოეთის კედელი. ღმრთისმშობლის მიძინება.



სამხრეთის კედელი. გველეშაპი



ვანდალური ნაკაწრები



ჩრდილოეთის კამარა და კედელი



სამხრეთის ფასადი



სამხრეთ ფასადის მოხატულობის დეტალი



სამხრეთ ფასადის დაზიანებული მოსამზადებელი ფენა



იკონოგრაფიულ სქემებზე მუშაობის პროცესი