

რამდენიმე საკითხი შიო-მღვიმის მონასტრის “ჯვართამაღლების” ეკლესიის მხატვრობის სტილის შესახებ

შიო-მღვიმის მონასტრის “ჯვართამაღლების” სახელობის მცირე, დარბაზული ტაძრის მხატვრობა მკვლევართა მიერ ზოგადად XII-XIII საუკუნეთა მიჯნითაა დათარიღებული. ეკლესიის შესახებ ისტორიული ცნობების უქონლობის გამო, ძირითადი მათარიღებელი მისი სტილი და საერთო მხატვრული სახეა, რომელიც მკაფიო ინდივიდუალურობასთან ერთად გარკვეული „ორმაგობითა“ და „სიჭრელით“ გამოირჩევა, რამდენადმე არაერთმნიშვნელოვან, ხშირად ურთიერთსაპირისპირო ნიშან-თვისებებს შეიცავს და თვალსაჩინო მაგალითია იმ ფორმალური თუ შინაგანი ცვლილებებისა, რომლებიც ქართული მხატვრობის ისტორიაში უკვე XII საუკუნის შუა ხანებიდან იჩენს თავს და უფრო მოგვიანო ხანის ძეგლებში, თუნდაც შიო-მღვიმეში, ძალზე განვითარებულ-გაზვიადებულ სახეს იძენს.

XIII საუკუნის დასაწყისი, როგორც ცნობილია, ემოციური და ფსიქოლოგიური ასპექტების მძლავრი მატებით აღინიშნება ხელოვნებაში და ახალ, მანამდე არარსებულ თემებსა და გამომსახველობით ხერხებს წარმოშობს; ადრეული და მაღალი შუა საუკუნეების ეპოქისათვის დამახასიათებელ ფორმათა ხედვის ერთიანობის პრინ-



1. წმ. პეტრე. შიო-მღვიმის „ჯვართამაღლების“ ეკლესიის მოხატულობა. XIII ს-ის შუა ხანა.

ციპი ამ საუკუნეში აზრთა სხვადასხვაობითა და “ბაროკულობით” იცვლება, რაც არა მხოლოდ თეოლოგიურ თუ თემატურ ასპექტთა ტევადობა-სა და მათ ნაირგვარ დაპირისპირება-მიმართებაში, არამედ ფორმათა ხასიათშიც მკაფიოდაა გამოხატული.

ჩვენ ამ შემთხვევაში, ძირითადად, შიო-მღვიმის მხატვრობის სტილის გარკვეულ ეპოქალურ თუ ინდივიდუალურ თავისებურებებს შევხებით, თუმცა თავდაპირველად აუცილებლად უნდა აღვნიშნოთ იკონოგრაფიული პროგრამის ზოგადი მხატვრულ-იდეური სახის შესახებ. პროგრამა, ისევე როგორც ფერწერული ანსამბლის საერთო სქემა თუ ცალკეული გამოსახულებანი და ფორმები, კონტრასტულ-დინამიკურ, ე.წ. „ცხოველხატულ“ პრინციპზეა აგებული. ეპოქალური ნიშანია ის, რომ საუფლო დღესასწაულთა სრული ციკლის გარდა მოხატულობა, ასე ვთქვათ, „ჩადგმული ნახევარრეგისტრებით“, მკერდამდე გამოსახულ წმინდანთა თუ ბერ-მონაზონთა განმარტოებული ფიგურებით ან მათი გაღვრეა-რიგებითაა გადატვირთულ-დაქუცმაცებული, რომელთა მნიშვნელობა კომპოზიციური თუ შინაარსობრივი თვალსაზრისით თითქმის უტოლდება მრავალფიგურიან, კანონიკურ სცენებს, ფრესკების ერთგვარ „იკონურობას“ განაპირობებს და მხატვრობის სამონასტრო ხასიათზე მიანიშნებს.

მიუხედავად იმისა, რომ მოხატულობის დიდი ნაწილი მხოლოდ გაურკვეველ, წყვეტილ ფრაგმენტებადაა შემორჩენილი, მისი ძირითადი სქემა მაინც იკითხება და იგი XII-XIII საუკუნეთა მიჯნის დარბაზული ეკლესიებისათვის ტიპურია (კალაუბნის წმ. გიორგი, ფავნისი, ოწინდალე, ზენობანი.)

დარბაზულ სივრცეში ფართოდ გაშლილი საკურთხეველი სამ რეგისტრად დაყოფილი: კონქში – ვედრება, მის ქვემოთ მკერდამდე გამოსახულ მოციქულთა ლიტურგიკული სერია, ბოლოს კი ეკლესიის მამათა პროცესია, წმინდა მამები “ხელთუქმნელი ხატის” გამოსახულებას სცემენ თავგანს. ისტორიული თანმიმდევრობით დაჯგუფებული ათორმეტ დღესასწაულთა ციკლის სცენები წრიული მოძრაობის თანახმად, ზე-

მოდან ქვემოთ იშლება დარბაზის სივრცეში. ზედა, კამარის ზონაში საუფლო დღესასწაულები უწყვეტ ფრიად გასდევს ტაძრის სამივე კედელს, იწყება სამხრეთ-აღმოსავლეთის კუთხიდან – „ხარება“, „შობა“, „მირქმა“. ციკლს დასავლეთის კედელზე „ნათლისღება“ და „ფერისცვალება“ აგრძელებს, კამარის ჩრდილოეთ ფერდზე კი „ლაზარეს აღდგინება“, „იერუსალიმად შესვლა“ და „ჯვარცმა“ სცვლის. შემდეგ თხრობა სამხრეთის კედლის ქვედა ზონაში გრძელდება, სადაც, ტაძარში ამჟამინდელი შესასვლელის პირისპირ „ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნის“ შედარებით მასშტაბური სცენაა წარმოდგენილი, გვერდზე ასევე დიდი ზომის წმ. სვიმეონ მესვეტის ფიგურით. რიგით მომდევნო დღესასწაულნი „ამაღლება“ და „სულიწმინდის მოფენა“ კი დასავლეთის კედლის ქვედა ზონაშია გამოსახული. როგორც ჩანს, თხრობა ლოგიკურად უნდა დასრულებულიყო მიძინების სცენით ჩრდილოეთის კედელზე, რომელიც დღეს საერთოდ აღარ შემორჩა. კამარის კეხში ორნამენტის ფართო ზოლია, ცენტრში მედალიონში ჩაწერილი ჯვრის გამოსახულებით. ფრონტალური, მკერდამდე გამოსახული ფიგურები შემორჩენილია სამხრეთის კედლის აღმოსავლეთ კუთხესთან – სამი წმინდანი; დასავლეთის კედელზე, სარკმლის ქვემოთ – ოდიგიტრია, რომელიც დღესდღეობით თითქმის საერთოდ აღარ ჩანს; დასავლეთის კედლის ქვედა, ჩრდილოეთ კუთხეში შესასვლელ კართან – წმ. გიორგი და წმ. თევდორე და იქვე ჩრდილოეთის კედელზე კიდევ ერთი წმინდანის ანალოგიური გამოსახულება. სამხრეთის კედლის სარკმლის ქვემოთაც რომელიმე წმინდანი უნდა ყოფილიყო. აქვე, საკურთხეველის ახლოს კტიტორის ფიგურაა, ხოლო ჩრდილოეთის კედელზე, კამარის სცენათა ქვემოთ, წმინდანთა ნახევარფიგურების რიგია სავარაუდოდ, რომელთა მკრთალი მონახაზები მხოლოდ დიდი ხნის დაკვირვების შედეგად გაირჩევა.

წმინდანთა ეს „პორტრეტები“ გარკვეული კანონზომიერების მიხედვით ნაწილდება სივრცეში და ფრონტალურობისა და სიხშირის ხარჯზე რამდენადმე აფერხებს თხრობის უწყვეტობასა და დინამიკას, მის ხალიჩისებურ დინებას და „ხატისებურ“, თითქოს „კამერულ“ იერს სძენს მოხატულობის პროგრამას, რადგან ხატების ასოციაციას იწვევს და, შესაძლოა, მართლაც უძრავი, კედლის ხატების ფუნქციას ასრულებდა ეკლესიის ლიტურგიკულ სივრცეში. შიო-მღვიმის ფრესკათა მხოლოდ საერთო აღწერაც კი ცხადყოფს მოხატულობის რამდენად ტევად, თითქმის ჯვარგუმბათოვან ტაძართა ფერწერული ანსამბლებისათვის ჩვეულ, სრულ პროგრამას მოიცავდა ტაძრის ეს მარტივი სივრცე.

მცირე ზომის ინტერიერში ამგვარი თემატუ-



2. წმ. იოანე ოქროპირი. შიო-მღვიმის „ჯვართამაღლების“ ეკლესიის მოხატულობა. XIII ს-ის შუა ხანა.

რი დატვირთულობა, გამოსახულებათა სიჭარბე და განსხვავებული მასშტაბების კონტრასტები, ერთგვარი „horror vacui“, კედლის ბოლომდე, დაუზოგავად გამოყენების სურვილი და მისი ტექტონიკისა და სიმეტრიის რღვევა, რეგისტრების არეული, ერთმანეთს აცდენილი, რამდენადმე ექსპრესიული რიტმი დინამიკურსა და მოუსვენარ, „მოუხელთებელ“ ხასიათს ქმნის და ტაძარში შესული მნახველის აღქმის პროცესი ძალზე მოძრავი და დინამიკურია. მნახველის მზერა სრიალებს და „ხტის“ ერთი კედლიდან მეორეზე, ზედა რეგისტრებიდან ქვედაზე და ამ „მხტუნავი“ აღქმის გარკვეულ კანონზომიერებასთან ერთად, იქნება ისტორიული ციკლის ეს მთლიანობა თუ მის პარალელურად მკაცრი შინაარსობრივი შერჩევით დაჯგუფებულ თუ ურთიერთდაპირისპირებულ სცენათა გამოყოფა-აქცენტირება, მოხატულობის პროგრამა წაკითხვის ნაირგვარ შესაძლებლობას იძლევა.

წაკითხვადობის ეს მრავალწახნაგოვნება, ე.წ. „კლასიკური“ ძეგლების ერთმნიშვნელოვანი და აბსოლუტური სიცხადისაგან განსხვავებით, უფრო მეტადაა ინდივიდზე ორიენტირებული ანუ გარკვეულწილად სუბიექტივისტურ საწყისს შეიცავს.

ამ „ახალი“ დინამიკური სტილის ეპოქაში თვით მანძილის განცდა გამოსახულებასა და მლოცველს შორის, აღქმისა და მოხილვის ტემ-



3. უცნობი წმინდანი. ნოვგოროდის არქაუის ეკლესიის მოხატულობა. 1189 წ.

პიც შეიცვალა. მაგალითად, დროის ერთ-ერთი ყველაზე დამახასიათებელი იკონოგრაფიული თავისებურებაა – საკურთხეველში ეკლესიის მამათა ფრონტალური ფიგურების ლიტურგიკულ პროცესიად გარდასახვა ანუ „მსხვერპლის თაყვანისცემის“ კომპოზიცია, რომელიც, როგორც არა ერთხელ აღნიშნულა,¹ ტაძარში რეალურად მიმდინარე ღვთისმსახურების დასაბამად აღიქმება. საზღვარი რეალურსა და წარმოსახვით სივრცეს შორის თითქოს საგანგებოდაა წაშლილი, რათა მლოცველმა გამოსახულ წმინდანებთან საერთო სივრცეში, მათ ლიტურგიკულ რეალობაში განიცადოს თავი. უშუალო საკულტო კონტაქტის შთაბეჭდილებას შიო-მღვიმეში ხატისებური ფიგურები, მათი ფრონტალურობაც ამბაფრებს, მაგრამ ეს გამოსახულებანი ყოფით, ყოველდღიურ სივრცეში კი არ გადმოდიან, არამედ მნახველი თავის მისტიკურ სივრცეში გადაწყავთ, ისე, რომ იგი ესთეტიკურ, გამმიჯნავ საზღვარს ვეღარ აღიქვამს.²

იგივე შეიძლება ითქვას „ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნის“ მასშტაბური კომპოზიციის შესახებ, რომელიც მნიშვნელოვნად განსაზღვრავს მნახველის თავდაპირველ შთაბეჭდილებას, რადგან შესვლისთანავე იგი მზერას პირისპირ ეგუება, მუქი ფონიდან ამოტივტივებული მაცხოვრის მოზრდილი ნათელი ფიგურა, როგორც სინათლე წყვილადში, სიკვდილზე ტრიუმფისა და ხსნის

ხილულ ხატად, „დღესასწაულთა დღესასწაულად“ წარმოუდგება მლოცველს. იკონოგრაფიული ვერსიაც ე.წ. „ამოყვანის“ და არა „ჯოჯოხეთში ჩასვლის“ ტიპს გამოსახავს, რომელიც სწორედ XII-XIII საუკუნეებიდან გავრცელდა ხელოვნებაში და განსაკუთრებული სიმბოლოით მოძრაობის, მოქმედების, ხსნის მომენტს წარმოაჩენს ანუ კვლავ დინამიკურობისაკენ სწრაფვას ამჟღავნებს.

ამგვარი, ეპოქისათვის სახასიათო ემოციურ-დინამიკური საწყისის მატება, ძალზედ თვალსაჩინოა შიო-მღვიმის მხატვრობაში, მაგრამ თვით მხატვრის ინდივიდუალური მსოფლშეგრძნება და ფორმათშეგრძნებაც მკაფიოდაა საგრძნობი და ზოგიერთ ასპექტში სწორედ ეპოქისეული ესთეტიკის საწინააღმდეგო ელფერს იძენს; მაგალითად, შიო-მღვიმის მონასტრის ეკლესიის მხატვარი თითქოს სწორედ ეპოქალურ ემოციურობასა და არტისტულობას გაურბის და ცდილობს უკიდურესად მოკრძალებული გამომსახველობითი საშუალებებით შემოიფარგლოს. იგი თითქოს საგანგებოდ უარყოფს ფორმათა პლასტიკურობასა და სისავსეს, სინათლისა და ფერთა მდიდრულ ეფექტებს, რასაც ამ საუკუნის სხვა მხატვრები ეძიებენ. იგი საზოგანო-კონტრასტულ ეფექტებზე აგებს მთელ მხატვრობას და ცალკეულ ფორმებსაც; მისი პალიტრაც საკმაოდ შეზღუდული და თავშეკავებულია, ძირითადად თბილი კოლორიტი მხოლოდ რამდენიმე ფერით შემოიფარგლება: მომწვანო-ოქრა, თეთრი, მოყავისფრო-აგურისფერი, მოლურჯო შავი და მხოლოდ ალაგ-ალაგ მცირე ფირუხისფერი ლაქები. თუმცა ეს თავშეკავებულობა, რა თქმა უნდა, არ გამორიცხავს კოლორიტის სიმდიდრესა და გამომსახველობას. უბრალოდ, XII საუკუნის შუა ხანებიდან ქართულ მონუმენტურ ფერწერაში არსებული მიდრეკილება ფერთა გაცივებისაკენ შიო-მღვიმეში არ გამომჟღავნდა. ყურადღებას იქცევს ინტენსიური ცისფრის (ლაჟვარდის), წითლის, ყვითლისა და მწვანე ფერის უარყოფა, რომლებიც დომინირებს XII-XIII საუკუნეთა მიჯნის მაღალმხატვრული დონის ძეგლებში (ყინწვისი, ბეთანია). ამჟამად მხატვრობა აღიქმება, ძირითადად, აგურისფერი და თეთრი ლაქების რიტმულ მონაცვლეობად მუქ ფონზე (კარგადაა შემორჩენილი თეთრი და აგურისფერი შარავანდების ლაქები საკურთხეველში). კოლორიტული გამომსახველობის ძირითადი გამაძლიერებელი აქ ფერთა მრავალხმიანობა, ინტენსივობა და ჟღერადობა, ტონალურ გრადაციათა სიმდიდრე კი არ არის, არამედ კონტრასტულ ლაქათა დეკორატიული დაპირისპირება.

როგორც ცნობილია, ამგვარი მიდრეკილება ფერთა რაოდენობის შეზღუდვისა და თავშეკავებულობისაკენ უფრო პროვინციული სკოლის

მხატვრობებისთვისაა დამახასიათებელი. მაგრამ შიო-მღვიმის მხატვრობას ერთმნიშვნელოვნად პროვინციულს ვერ ვუწოდებთ, როგორც ჩანს, მისი შეზღუდული პალიტრაც უფრო მეტად სამონასტრო-ასკეტურ სულისკვეთებას უნდა მივაწეროთ ანუ გარეგნული, თვალისმომკრედი, მდიდრული ეფექტებისაგან გააზრებულ თავშეკავებასა და განდგომილებას, ვიდრე პროვინციულობას. ფორმისა თუ ფერისადმი თავისებური დამოკიდებულება უფრო ცხადი გახდება თუ შიო-მღვიმეს ბეთანია-ყინწვისის ჯგუფის ძეგლებს შევადარებთ. მაგალითად, ყინწვისში ფიგურა და ფონი ერთი სივრცული მთლიანობაა, ლაქვარდის ფონი თითქოს სინათლესა და სიღრმეს შეიცავს, მოუსაზღვრავ, მოლივლივე სივრცედ აღიქმება და არა გლუვ ჩამკეტ სიბრტყედ, როგორც ეს შიო-მღვიმეშია, და თვით კედლის სიბრტყის განფენა-გასივრცების ილუზიას იწვევს, რითიც ფორმათა მოუხელთებლობის, გამჭვირვალების შთაბეჭდილება მიღწეული. გამოსახულებათა კონტურები ერწყმის და რბილად გადაედინება ფონის სიღრმეში, განსხვავებით შიო-მღვიმისაგან, სადაც მკაფიო, ზოგჯერ ხისტი ნახატი, ბასრი, თვალში-საცემი ამონათებები კონტრასტულ-აპლასტიკურ ფორმებს ქმნის. ყინწვისისეული „ხსნილი“ ფორმისაგან განსხვავებით, შიო-მღვიმელი მხატვარი მკვეთრად ზღვარდადებულ, „ჩაკეტილ“, ორგანო-ზომილებიან სიბრტყეებს ქმნის. მას თითქოს ჩარჩო და ზღუდე სჭირდება, ფიგურათა სახეები და სამოსის ნაკეციები მკაფიო მონასმებითაა ამოყვანილი ბნელი ფონიდან, თუმცა ეს სინათლის „ბლიკები“ ბრტყელ, ბასრ მონასმებად რჩება და არ არღვევს გამოსახულების სიბრტყობრიობას. შიო-მღვიმელი მხატვრისათვის ფონი მხოლოდ კედლის ზედაპირი და ფიგურებისათვის უკანა პლანია, გლუვი სიბრტყეა, რომელზეც გამოსახულებანი თითქმის აპლიკაციასავით იდება და თუ ყინწვისში კედელი „სუნთქავს“ და სიღრმის ილუზიას ქმნის, შიო-მღვიმეში იგი კარგავს გამომსახველობასა და მნიშვნელოვნებას, რადგან ფონის მუქი და ხისტი ფაქტურა თითქმის ყრუ სიგლუვით ახშობს მას.³ თუმცა, ამავე დროს, თამარ მეფის ეპოქის ძეგლებისათვის დამახასიათებელი კედლის პლასტიკურობისადმი, ფერწერული ანსამბლის შეკვრა-გამთლიანებისაკენ მიდრეკილება ანუ გამოსახულებათა ერთი კედლიდან მეორეზე გადადენა-გაგრძელების ტენდენცია შიო-მღვიმეშიც იჩენს თავს, მაგრამ აქ თითქოს მექანიკურ, ნასწავლ და ბოლომდე გაუთავისებელ ხერხად რჩება. შიო-მღვიმელი მხატვარი მხოლოდ აქა-იქ, მცირე „გადანაკეცების“ ხარჯზე ცდილობს შეკრას ფერწერული ანსამბლი.⁴ ძირითადად კი ის კედლის სიბრტყეებს წყვეტილ, დამოუკიდებელ მონაკვეთებად ანაწევრებს, რომლებიც თითქოს აგრძელებენ ერ-



4. უცნობი ეკლესიის მამა. ნერეხის წმ. პანტელეიმონის ეკლესია. 1164 წ.

თმანეთს და ჯერ კიდევ სუსტი მაკავშირებელი არიან კედლებისა. უეჭველია, იგი იცნობს კედლის ერთიანად მოაზრების, სცენათა და ფიგურათა მიმართულებების თუ მონახაზების საერთო რიტმად გამთლიანების ისეთ შესანიშნავ ნიმუშებს, როგორცაა ყინწვისის, ბეთანიის, ტიმოთესუბნის ანსამბლები, მაგრამ მხატვრული სისტემის აგებისას არა გამთლიანების, არამედ ცალკეულ კადრებად დატეხვა-დაქუცმაცების პრინციპს ირჩევს; კედლის შინაგანი სტრუქტურიდან კი არ გამოდის, არამედ დარბაზული სივრცის მარტივ და სადა არქიტექტონიკას ეწინააღმდეგება. ხოლო მისი მისწრაფება თავისუფლად მოარგოს კომპოზიციები კედლის არეებს ზოგჯერ მხოლოდ სურვილად რჩება.⁵ საერთოდ, იერატიული და თხრობით სცენათა კომპოზიციური თუ შინაარსობრივი შეპირისპირება-გათანაბრებაც უკვე პროგრამის დაწვრილმანებისა და ეპოქისათვის დამახასიათებელი მონუმენტურობის რღვევასა და ერთგვარი მინიატურულობის შთაბეჭდილებასაც განსაზღვრავს. მოხატულობის სქემის ამგვარი ატექტონიკურობა გაწონასწორებულია ცალკეულ სცენათა სიმწკრივითა და მკაფიოდ სიმეტრიული აგებულებით. ყოველი სცენა კომპოზიციური თვალსაზრისით არქაულია, რადგან ძველი ნიმუშების მსგავსად, თავის თავში ჩაკეტილი და ცენტრალური დერძისკენაა ორიენტირებული. ეს კიდევ



5. უცნობი ეკლესიის მამა. სკლაბოპულას წმ. გიორგის ეკლესია. კრეტა. XII ს-ის მიწურული.

უფრო ამბაფრებს მოხატულობის „იკონურ“ ხასიათს, რომელიც, ძირითადად, წმინდანთა ნახევარფიგურების სიმრავლითაა გამოწვეული და კვლავ მათ სამონასტრო ხასიათზე მიუთითებს.

ე.წ. „სამონასტრო“ სტილი შიო-მღვიმეში ყველაზე მეტად ნახატის თავისებურებაშია გამოვლენილი. სწორედ ნახატი, ხაზია ფორმათა აღნიშნული „მოზღუდულობისა“ და „არახსნილობის“, საერთოდ მხატვრობის სტილის, მისი ერთგვარი სქემატურობისა და ამავე დროს, დეკორატიულობის ძირითადი განმსაზღვრელი; ხაზის ფუნქცია აქ უკიდურესად დატვირთული და ტევალია.

სიტყვა „ხაზოვანება“, რითიც ზოგადად დახასიათებულია შიო-მღვიმის ფერწერა ქართული მხატვრობის ნებისმიერ ნიმუშს შეიძლება მიესადაგოს, რადგან, როგორც ცნობილია, ხაზი ყოველთვის ძირითადი სახვითი ელემენტი იყო ქართულ ფერწერაში, ფორმადამქმნელი და დომინანტი, მაგრამ არა თვითმიზნად ქცეული და ზედმიწევნით სტილიზებული სახის, როგორც ეს შიო-მღვიმეშია. ნახატის განსაკუთრებული და ძალზედ ინდივიდუალური მეტყველების გამო შიო-მღვიმის მხატვრობა მართლაც გამოირჩევა ქართული ფერწერის ისტორიაში. ამიტომაც იგი

არაერთხელაა მოხსენიებული სახელოვნებათმცოდნეო ლიტერატურაში ე.წ. დინამიკური სტილის „ხაზოვან-ორნამენტულ“ გამოვლინებად. პლასტიკური სქემატიზმი, ხაზოვან-ლაქობრივი სტრუქტურა და ორნამენტულობა მართლაც გამოარჩევს შიო-მღვიმისეულ ნახატს, რომელიც ქართულ ტრადიციაში ზემო-კრიხისა და მაცხვარიშის მხატვრული ტენდენციების გამგრძელებლადაა მიჩნეული. თუმცა ეს „ახალი“ ცხოველხატული ეპოქის ნიმუში თავისი ექსპრესიულ-უტრირებული გამომსახველობით, რა თქმა უნდა, სრულიად განსხვავებულ საფეხურს წარმოადგენს როგორც ფორმისეული, ისე მსოფლმხედველობითი თვალსაზრისით.

ნახატის თავისებურება, მისი ორნამენტულობისაკენ მიდრეკილება ყველაზე უფრო სახეთა წერის მანერაში ვლინდება. განსაკუთრებულ ყურადღებას იქცევს მოციქულთა და ეკლესიის მამათა სახეთა ტიპები საკურთხეველში, რომლებიც ყველაზე კარგადაა შემორჩენილი მთელ მხატვრობაში და მძაფრად ინდივიდუალურ-ემოციური „პორტრეტულობით“ გამოირჩევა. წმინდანთა სახეები ხან მკვეთრად კუთხოვან და ხანაც მკაფიოდ მომრგვალებულ-მორკალულ ხაზოვან ნაოჭებადაა დადარული. სახის მომწვანოქრას ტონალობიდან (მაგ: წმ. პეტრე, წმ. იოანე ოქროპირი) [ილ. I,2] ამონათებული გამოთეთრებებიც ხშირად ფართო, მკაფიო ზოლების სახით, კონცენტრირებულად იდება შუბლზე, ცხვირთან, თვალების ქვემოთ, ყვრიმალებთან და ნიკაპთან. ეს გამოთეთრებები კონტრასტულ, სქელ ხაზებად აღიქმება, რომლებიც მცირე ჩაკეტილ არეებად ანაწევრებს, შლის სახის ზედაპირს და ზოგჯერ არაბუნებრივ, გადამეტებულ კუნთოვანებასა და ექსპრესიას სძენს სახეებს ხაზგასმულად ასკეტური და დაძაბულ-დაჭიმული, კონცენტრირებული გამომეტყველების შექმნის მიზნით. ამგვარად, სტილიზებული სახეები, გარკვეულწილად, განყენებულ-ამოვარდნილია ქართული ფერწერის ზოგადი ხასიათიდან და ძნელად თუ მოე-



6. წმ. პეტრე და პავლე. ფრესკის ფრაგმენტი ვატოპედის მონასტრის ბიბლიოთეკიდან. 1197-1198 წწ.

პოვება ახლო პარალელი, თუმცა, მისი წინათ-გრძნობა თანდლის, იფრარის, ნაკიფარის, მაცხვარიშის და ზემო-კრიხის კუთხოვანსა და ტეხილი ხაზების ექსპრესიაში იკითხება, იკვის, ბეთანიისა და ტიმოთესუბნის ზოგიერთ სახესთან იხენს მსგავსებას, მაინც ამგვარი გაზვიადებული მანერულობა და უტრირებული ფსიქოლოგიზმი რამდენადმე უცხოა ქართული ნიმუშებისათვის და უფრო მეტად XII საუკუნის ბიზანტიური წრის მხატვრობათა იმ ჯგუფს ენათესავება, რომელშიც მკაფიოდაა გამოვლენილი ე.წ. ხაზოვანი სტილიზაციის ხერხები.⁶ ესენია: სან პიეტრო „აღლ მარმი“ – აფსიდის ფრაგმენტები, ნერეზი, კასტორია, ძველი ლადოგა, მიროჟი, ნერედიცა, არკაჟი, სკლაბოპულა კრეტაზე, ვატოპედის მონასტრის ბიბლიოთეკიდან მოციქულთა სახეები და რაბლუხუს კაპელაში წმ. პავლეს სახე.

ლაზარევის აზრით, ამგვარი ხაზოვანი სტილიზაცია უფრო ბიზანტიის იმპერიის პერიფერიებში გვხვდება: რუსეთში, კვიპროსზე, კრეტასა ან ათონის მთაზე. ყველა ეს ნიმუში ცხადყოფს გარკვეულ მიდრეკილებას ხაზგასმულად სპირიტუალური სტილიზაციისაკენ, რაც ზოგჯერ უკიდურეს ფორმებს იღებს. სახის ზედაპირების დატეხილობა, „კუბისტური“ დაშლა და თითქმის გეომეტრიული დიფერენციაცია სახის დეფორმაციას იწვევს და გროტესკულობასა და ერთგვარ „სიმახინჯეშიც“ კი შეიძლება გადაიზარდოს [ილ. 3,4,5,6]. ამგვარ ბიზანტიურ ნიმუშებთან უშუალო შედარებისას შიო-მღვიმის, ერთი შეხედვით, „პროვინციულად კომუნური“ სახეები ეროვნული ინდივიდუალურობითა და სხვაობით გამოირჩევა, რაც უმთავრესად ლაქის თავისებურ გააზრებაშია გამოვლენილი. მაგალითად, თუ არკაჟისა ან ვატოპედის სახეების შიდა ნახატი უკიდურესად გართულებულია და ერთგვარ დამოუკიდებელ სისტემად აღიქმება ანუ ნაოჭების დარები თუ გამონათებები ცალკეულ, ერთმანეთისაგან ჩაკეტილ მონაკვეთებად შლის და მართლაც აბსტრაქციად აქცევს სახის ზედაპირს, შიო-მღვიმეში ლაქის მთლიანობის განცდა უფრო მეტადაა შენარჩუნებული. აქ ერთიანი ფორმაა დანაწევრებული და არა დამოუკიდებელი მონაკვეთებისგან შედგენილი, რაც ქართული ფერწერის სპეციფიკით – „ზომიერებისა და პარმონიის განცდითაა“ განაპირობებული. როგორც ჩანს, შიო-მღვიმის სახეთა ფენომენი ზემო-კრიხისეული ნახატის, ეროვნული ხაზოვან-გრაფიკული მიმდინარეობის გაგრძელება უფროა,⁷ ვიდრე ტიპური პოსტკომუნური სტილის გამოხატულება. აქვე ჩნდება კითხვა, რამდენად განიცდის შიო-მღვიმელი ოსტატი ბერძნულ ნიმუშთა გავლენას? თუ, შესაძლოა, მართლმადიდებლური სამყაროს სხვადასხვა კუთხეში, გარკვეული დროითი თუ სხვა რამ მოვლენის გამო, დამოუკიდებლად



7. წმ. თომა. შიო-მღვიმის „ჯვართამაღლების“ ეკლესიის მოხატულობა. XIII ს-ის შუა ხანა.

ჩნდება მსგავსი ხერხები და ფორმები? ეს მსოფლხედველობითი საკითხია და შემდგომი კვლევის საგანი უფროა, ერთი რამ კი უნდა აღინიშნოს, რომ ბიზანტიაში კომუნური მანიერიზმის წარმოქმნას მკვლევარნი დროის მიმე პოლიტიკურ კრიზისსაც უკავშირებენ; იმპერიის დაცემა, კონსტანტინეპოლის აოხრება პირქუშ მელანქოლიად და მოუსვენარ, ნერვულ იმპულსებად აისახება ხელოვნებაში. საქართველოში ამგვარი რამ ნაკლებადაა გამოხატული, თუმცა თამარ მეფის ბრწყინვალე ეპოქის შემდგომი მონღოლობის ხანა ერთგვარ დეკადანსს აღნიშნავს ხელოვნებაში და შიო-მღვიმისეული მანერაც ზემო-კრიხის ნახატის უსაშველო განვითარებადამცრობად გვეჩვენება. რადგან შუა საუკუნეების ხელოვნებისათვის ჩვეული ფორმის მთლიანობისა და მისი ხედვის ერთიანობის პრინციპს ეწინააღმდეგება და გარკვეული თვალსაზრისით, სტილის კულმინაციასა და კვდომას მოასწავებს. ამგვარი ხაზოვანი სტილიზაციის ეფექტები XII საუკუნის ბოლოს ქრობას იწყებს და XIII საუკუნის დასაწყისის შემდგომ კი საერთოდ აღარ გვხვდება. შიო-მღვიმის მხატვრობის დათარიღებისათვის მკვლევართა ერთ-ერთი ხელმისაჭიდი სწორედ ეს მოვლენა უნდა ყოფილიყო. როგორც ქართულ ტრადიციაში ხაზოვან-ორნამენტული სტილის მომწიფებულ და ყველაზე გამოხატულ ნიმუშს, შიო-მღვიმეს ზოგადად XII-

XIII საუკუნეთა მიჯნას უკავშირებენ. თუმცა თარიღი დაზუსტებას მოითხოვს და კონკრეტული კვლევის შედეგად შესაძლოა უფრო გვიანი ხანის ფარგლებში მოექცეს.

ამისათვის უნდა გავითვალისწინოთ ზოგიერთი მეცნიერის განსხვავებული მოსაზრება, მაგალითად, ნ. ტოლმაჩევსკაია, ატენისა და ბედისის ფრესკებთან ერთად, ადრეული ხანის ძეგლად მიიჩნევს მას და საგანგებოდ აღნიშნავს ამ მხატვრობის სიახლოვეს ბერძნულ ნიმუშებთან, ბიზანტიური სკოლის ძლიერ გავლენას. როგორც ჩანს, ის ბერძნულ ე.წ. „სამონასტრო“ სტილის ძეგლებს ამსგავსებს მას, როგორცაა ხოზიოს ლუკას კრიპტას ფრესკები, სალონიკის წმ. სოფიას გუმბათის მოზაიკები, წმ. ნეოფოტიუსის მონასტერი კვიპროსზე, კორფუს ბაზილიკის ფრაგმენტები ან კიევის წმ. სოფიას მოზაიკები, რომელთა ხაზოვანებას მართლაც ემსგავსება შიო-მღვიმის სახეები. ბერძნული მხატვრობის სფეროში, როგორც ცნობილია, XI საუკუნიდან ორ ძირითად სტილს გამოყოფენ – უფრო „კლასიკურს“ ანუ ფერწერულს და „იერატიულ-ხაზოვანს“ – „ორიენტალისტურს“ – „სამონასტროს“, რომლის საწყისები, მკვლევართა აზრით, კაპადოკიურ მოხატულობებს უკავშირდება და კაპადოკიელი მოგზაური ბერების მიერ იქნა გავრცელებული ბიზანტიურ სამყაროში. ცნება „სამონასტრო“ ზოგჯერ მხოლოდ პირობითი დასახელებაა სტილის გარკვეული თავისებურების და იერ-სახის აღსანიშნავად და გაიგივებულია ხაზოვან-იერატიულ ეფექტებთან. „სამონასტრო“ სტილის ფრესკების შესახებ ცოცხალ შთაბეჭდილებას გვიქმნის ერთ-ერთი რუსი ბერი პილიგრიმის სიტყვები, რომელსაც 1735 წელს წმ. ნეოფოტიუსის მონასტერი მოუნახულებია კვიპროსზე. იგი წერს, რომ ეს მცირე ზომის ეკლესია (ენკლაუსტრას გულისხმობს) უცნაური, ექსტრაორდინალური და საშიში ფრესკებითაა მოხატული და უეჭველად ყოველი ღვთისმოსავი პილიგრიმის ემოციას გამოაღვიძებს.⁸ ამ ეპიტეტებში ის, როგორც ჩანს, გამოსახულებათა ერთგვარ „სკულპტურულობას“ და ხაზოვან-ლაქობრივი, კონტრასტული კონსტრუქციების ხარჯზე შექმნილ სახეთა გამომეტყველების სიმკაცრესა და ექსპრესიულობას, ხაზგასმულ ასკეტურობას გულისხმობს. მსგავსი სტილისტური ნიშნების გამო, მკვლევარი ნ. ტიერი „სამონასტრო“ ხელოვნების ნიმუშად მიიჩნევს შიო-მღვიმის ფრესკებსაც და მის წინა სახედ ამ სტილის ერთ-ერთ თვალსაჩინო ნიმუშს – „ხოზიოს ლუკას“ მხატვრობას თვლის.⁹

შიო-მღვიმის მხატვრობა, უეჭველია, მართლაც სამონასტრო ხელოვნებას უკავშირდება, მაგრამ არა იმიტომ, რომ მხოლოდ ადრეული, ე.წ. „სამონასტრო“ სტილის გვიან ინტერპრეტაცია-გადაამ-

დერებად აღიქმება ქართულ ტრადიციაში, არამედ უმთავრესად მისთვის დამახასიათებელი ინდივიდუალური ნიშნების გამო, იქნება ეს მოხატულობის იკონოგრაფიული პროგრამის სახე, კოლორიტი თუ ფორმათშეგრძნება.

როგორც ჩანს, შიო-მღვიმელი მხატვარი კარგად განსწავლული თეოლოგი, მოგზაური ბერია, რომელიც იცნობს სამონასტრო სკოლის მხატვრობებს, ალბათ, უნახავს ბიზანტიური კომწენური ნიმუშები და კარგადაც შეუსწავლია მათი ფერწერული ხერხების ესა თუ ის მეთოდი. მის ერთგვარ გამოცდილებასა და ნასწავლობაზე მეტყველებს თავის დროში არსებული იკონოგრაფიული თუ კომპოზიციური „კლიშეებისადმი“, ერთგულება და ზოგჯერ ზედმიწევნითი სიზუსტეც კი ანუ ნიმუშებით გარკვეული შებოჭილობა. ამავე დროს, ის დახელოვნებული ოსტატია და უეჭველია ყინწვისისეულ „არისტოკრატულ“ ფერწერულ მანერასაც იცნობს. ამაზე მიანიშნებს ის, რომ მოციქულთა სახეებს შორის უფრო ფერწერულად დაწერილი „პორტრეტებიც“ გვხვდება, რაც ამ მცირე ძეგლშიც კი სტილთა განსხვავებული საწყისების თანაარსებობაზე მეტყველებს. უფრო პლასტიკურია მაგალითად, წმ. ლუკა, რომლის სახე მკვირვ, მოცულობით ფორმადაა ნაძერწი, გამოთეთრებები და ჩრდილები აქ ისე კონტრასტული არაა, როგორც ხნიერი სახეების მაგალითზე. კიდევ უფრო რბილი და ნაძერწია თომასა (ილ. 7) და ფილიპეს სახეები, რომელთა ზედაპირზე გამოთეთრებები ერთგვაროვან ლაქებად იდება და ტონალური გრადაციებიც უფრო თანაბარია. თუმცა, ამავე დროს, იგივე ყინწვისისაგან განსხვავებით, ამ სახეებს უკვე პალეოლოგოსური სიმძიმე და სიმსუყვე, ფორმის „დახშულობა“ დაჰკრავს. ამგვარი პლასტიკური ეფექტები მხოლოდ აქა-იქ თუ გამოიყენება, როგორც აღვნიშნეთ, მხატვარი თითქოს საგანგებოდ უარყოფს მის დროში უკვე კარგად ცნობილ „ილუზიონისტურ“ და არტისტულად ნატიფი სახვითი ელემენტების ფართოდ გამოყენებას, რაც შესაძლოა, თამარის ეპოქის მეტად საზეიმო, საერო ტენდენციების საწინააღმდეგო რეაქციაც იყოს, თუმცა, მეორე მხრივ, მის შემოქმედებას სწორედ ერთგვარი საერო და კამერული ელფერი დაჰკრავს, რასაც ნახატის კალიგრაფიულობა, ორნამენტებისა და მათი ვარიაციების სიუხვე და სიტრედე, საერთო დეკორატიულობა და სახეების მძაფრი პორტრეტულობა განაპირობებს. ოსტატის სურვილი უკიდურესი სულიერების, ასკეტური ექსპრესიის გამოხატვისა თითქოს თვითმიზნად იქცევა და მხატვრულ სახეთა ზედმიწევნით უტრირება-სტილიზაციას იწვევს, ანუ მოციქულთა და ეკლესიის მამათა სახეების ასკეტური, ზოგჯერ მრისხანედ დაძაბული გამომეტყველება ფსიქოლოგიზმსა და მძაფრ

გრძნობისმიერობაში გადადის. ნახატის ექსპრესია და ფორმათა დაწვრილმანება-დიფერენცია-ცია იმგვარ ორნამენტულ გამომსახველობას აღწევს, რომელიც პირობითად XIII საუკუნის ქართული მხატვრობის „როკოკოდ“ ან „მანიერიზმად“ შეიძლება მოვიხსენიოთ. ამავე დროს, ცხადია, რომ შიო-მღვიმის მხატვრობა მონასტრული ხელოვნებაა, რომელიც სახვით ფორმათა მოკრძალებულობისა და თავშეკავებისკენაა მიდრეკილი.

ორმაგობის ეს განცდა, ერთგვარი დაპირისპირება საერო და სასულიერო საწყისებს, ეპოქასა და მხატვარს შორის, ქართული ფერწერის

განვითარებაში გარკვეულ საკვანძო ეტაპს, ერთგვარ დეკადანსს აღნიშნავს და იმ რთული ფორმალური თუ მსოფლმხედველობითი ცვლილებების მაუწყებელია, რომელიც მომდევნო, ახალმა, პალეოლოგოსთა ხანამ მოიტანა შუა საუკუნეების ხელოვნებაში. შიო-მღვიმის მხატვრობა მართლაც პალეოლოგოსთა ხელოვნების გარკვეულ წინათგრძობად, სტილისტურ მიჯნად აღიქმება და, როგორც ჩანს, მისი თარიღიც უფრო მოგვიანო ხანას, თუნდაც XIII საუკუნის შუა ხანებს უნდა დაუკავშირდეს და არა XII–XIII საუკუნეთა მიჯნას, როგორც ამჟამად მიღებულია სამეცნიერო ლიტერატურაში.

შენიშვნები:

1. Schulz, Mans-Joachim, Die Byzantinische Liturgie, Trier, 2000, გვ: 120
2. M. Belting, Bild und Kult, Munchen, 2000, გვ: 197
3. ეს საკითხიც უფრო ზუსტი დათარიღებისათვის შეიძლება გარკვეული ხელმოსაჭიდი იყოს – დეკორისა და კედლის დამოკიდებულება ყინწვისში, როგორც უფრო ადრეულსა და შიო-მღვიმეში, როგორც მის, დროით მომდევნო ეტაპზე.
4. ამას გვიჩვენებს “ხატისებური“ ფიგურების კომბინაცია სივრცეში: სამხრეთ კედელზე გამოსახული სამი წმინდანის ნახევარფიგურა საკურთხეველის მოციქულთა რიგის გაგრძელება-გადანაკეცად აღიქმება. საერთოდ, სამხრეთის კედლის ეს ნაწილი სავარაუდო ქტიტორის გამოსახულებით, აზრობრივად საკურთხეველის მხატვრობას უნდა ეკუთვნოდეს. საკურთხეველის ჭადრაკისებური ორნამენტის ზოლიც სამხრეთის კედელზე გადმოდის და სანახევროდ მიუყვება სივრცე კედელს. ასევე დასავლეთის კედელზე წმ. გიორგის და წმ. თევდორეს ფიგურებს ჩრდილოეთის კედელზე მეორე იდენტური ფიგურა აგრძელებს ანუ რეგისტრები კედლის ერთი სიბრტყიდან მეორეზეა განფენილი.
5. მაგ., ისეთი ცდომილება, როგორცაა დასავლეთის კედლის ლუნეტში „ფერისცვალების“ სცენის „ვერ მოხდენა“ სასურათე არისათვის, მისი „მიჭკეყვა“ კუთხეში.
6. Н. В. Лазарев, Византийская Живопись, Москва, 1971. გვ. 147
7. Е.Привалова. Некоторые особенности грузинских росписей рубежа XII_XIII веков; Ars Georgica, სერია А, N10, გვ. 152
8. Andreas Stylianou and Judith A. Stylianou; “The painted Churches of Cyprus - Treasures of Byzantine Art” London; 1999, გვ. 368
9. N.Thierry, La peinture medievale georgienne:1973, გვ. 418-419

Tsisia Kiladze

Tbilisi State Academy of Arts

THE STYLISTIC PECULIARITIES OF THE WALL PAINTINGS OF SHIO-MGVIME (Church of Ascension of the Cross)

As it is known, in the beginning of the 13-th century in the Medieval Art were created new themes and psychological and emotional aspects became more strong.

Typical for early and high Medieval principles of monumentalism and united vision of forms are changing in this century by different points of view and “baroque-ness”, which are expressed not only in the completeness of theological or thematic aspects, but as well in multiformity of styles and forms.

These intrinsic and formal changes already in the middle of 13-th century have gained the developed character indicated just by wall paintings of Shio-mgvime Church of Ascension.

These murals present the monastic paintings – the icon images with restrained colour and ornamental graphic pattern, but in the same time with temporal nuance, diminutiveness and decor, intensified by efficient portretism of the types.

The style of paintings can be conditionally named as “Georgian Medieval mannerism”. It has a bifurcated character with some touch of decadence and presages the further paleological style of approaching epoch. That’s why the dating of these paintings must be carried over to the middle of the 13-th century, but not earlier as it was accepted in some comments in the art literature.