შუა საუკუნეების ძართულ სახვით ხელოვნებაში ეროვნული მხატვრული ტრადიციების ჩამოყალიბების საკითხისათვის

ქართული სახვითი ხელოვნების თავისებურება საქართველოს ისტორიულმა ბედ-ილბალმა და მისმა გეოგრაფიულმა მდებარეობამ განსაზღვრეს: ადგილობრივი მხატვრული ტენდენციები ჩვენში, ერთი მხრივ, საქრისტიანოსთან (ბიზანტია, წინა აღმოსავლეთი), მეორე მხრივ კი, მაჰმადიანურ ქვეყნებთან ურთიერთობისას ყალიბდებოდა.

ქრისტიანული ქვეყნებისათვის საერთო იდეოლოგიურმა მიმართულებამ განაპირობა აზროვნების ერთობა, რასული და ენობრივი ზღუდეების გარკვეულწილად მოშლა. ხელოვნებაში ქრისტიანული მსოფლმხედველობა გამოიხატა გადმოცემის საერთო წესში, რაც მხატვრობასა და ქანდაკებაში ინვევს თეოლოგიური თვალთახედვით შეპირობებულსა და თვალით აღქმად შემდეგ ნიშნებს: პირველ ყოვლისა, სინამდვილესთან ილუზორული მსგავსების უკუგდებას, მოცულობის, სივრცის კატეგორიების უსხეულო სიბრტყოვანებით, აბსტრაქტული ფონით შეცვლას. მართალია, ეს ახლებური მხატვრული ღირებულებანი მარტოოდენ ქრისტიანული სახვითი ხელოვნების „აღმოჩენა" როდია: სიბრტყითობა, გრაფიკულობა განსაზღვრავს ბარბაროსთა, თუ — ამ სიტყვის უფართოესი აზრით — აღმოსავლეთის ხელოვნების მხატვრულ საშუალებათა სპეციფიკასაც. მაგრამ არ შეიძლება არ დავინახოთ ის განსხვავებანიც, რომელსაც არა მარტო შინაარსი აპირობებს, არამედ ყოველ ცალკეულ შემთხვევაში ამ საშუალებათა გამოყენების მანერაც, სახელდობრ, ნახატის ხასიათი, ნახატის სიბრტყესთან ნაირგვარი მიმართება, კომპოზიციის ელემენტთა განანილების წარმმართველი რიტმი. ამგვარადვე განირჩევა ერთი მეორისაგან საქრისტიანოს ქვეყნების ხელოვნებაც.

ბიზანტიურ მხატვრობაში (ვგულისხმობთ დედაქალაქური, ე.ი. კონსტანტინეპოლური ტრადიციებით გაერთიანებულ ძეგლებს) სიბრტყითი, აბსტრაქტული სტილის თვისებები განუყოფელია მეტ-ნაკლებად რეალურ ფორმასთან, რაც ავლენს კავშირს ანტიკურ, თუმც კი ახალი ხედვით გარდასახულ, მხატვრულ ტრადიციებთან.

ქართული ხელოვნება, მართალია, გარკვეულწილად ბიზანტიურის თანაზიარია (მეტადრე XI ს-ში, როდესაც ქართულმა ეკლესიამ სანიმუშოდ კონსტანტინეპოლი დაისახა), მაგრამ ისტორიული განვითარების სხვადასხვა საფეხურზე მასში წარმოჩნდება ადგილობრივი, აღმოსავლური ძირების მქონე ტრადიციები.

ბიზანტიური და აღმოსავლური წარმომავლობის მხატვრული ტრადიციების ამგვარი სინთეზი ქართული წიგნის მხატვრობაშიც ჩანს-ხელოვნების იმ დარგში, რომელშიც ადგილობრივი მხატვრული

ტენდენციების გამოვლენა, შუა საუკუნეების ქართული ხელოვნების სხვა სახეობებთან შედარებით, ბიზანტიურ ხელოვნებაზე უფრო თვალსაჩინო ორიენტაციით ხდებოდა, ალბათ დასურათებული წიგნების პორტარტულობისა და მათი მინიატურების ნიმუშებთან უშუალო კავშირის გამო.

ბიზანტიური და აღმოსავლური მხატვრული ტენდენციების სინთეზირებისას წარმოშობილი ქართული სამინიატურო მხატვრობის სპეციფიკური თავისებურებანი უფრო თვალნათლივ ჩნდება შუა საუკუნეების სომხეთის მინიატურის ძეგლებთან შეპირისპირებით- სომხეთის კულტურაც და ხელოვნებაც ხომ, ქართულის მსგავსად, ერთი მხრივ, საქრისტიანოსთან, მეორე მხრივ კი, მაჰმადიანურ ქვეყნებთან მჭიდრო ურთიერთკავშირში ვითარდებოდა. დამახასიათებელია, რომ თუმცა საქართველოსა და სომხეთის ხელოვნებას აქვს საერთო ნიშნები, რომლებიც ცხადყოფენ მათ მჭიდრო კავშირს ქრისტიანული ხელოვნების აღმოსავლურ ძირებთან, ორსავე შემთხვევაში მკაფიოდ იკვეთება სპეციფიკური, ერთმანეთისაგან განსხვავებული თავისებურებანი, რომლებიც მოწმობს მხატვრულ ტრადიციათა და ამ ქვეყნებში მათი განვითარების პროცესების განსხვავებულობას.

მრავალი თვალსაზრისით მსგავსი ისტორიული ბედის და საერთო კულტურული საწყისების მქონე ამ ორი ქვეყნის ხელოვნების თვითმყოფადობა განსაკუთრებით აღსანიშნავია. ეს მოწმობს ღრმა საკუთარი მხატვრული ტრადიციების არსებობას, რომლებიც ისტორიულად განპირობებულ, გარედან მოსულ მხატვრულ ტენდენციებთან რთულ ურთიერთქმედებაში ვითარდებოდა.

ადგილობრივმა მხატვრულმა ტრადიციებმა განაპირობა ის შინაგანი „განწყობა", რომელმაც, გარდა ისტორიულად ჩამოყალიბებული მიზეზებისა, განსაზღვრა იმ ქვეყნების ხელოვნების გავლენის ძალა ან ორიენტაცია, რომლებთანაც ბედმა საქართველო და სომხეთი შეახვედრა. სწორედ ამ განსხვავებულ ორიენტაციაში ვლინდება ორივე ქვეყნის მხატვრული ტრადიციების საკუთარი, ღრმა ფესვები.

ქართული და სომხური წიგნის დასურათების უადრესი ნიმუშები შემორჩა იმ დროიდან, როდესაც გამოიკვეთა გვიანანტიკური ტრადიციების გადალახვის პროცესები და დაიწყო ფორმირება ახალი ესთეტიკური კონცეფციის პრინციპებისა, რომლებიც გამოვლინდა სიბრტყობრივ-გრაფიკული საწყისების გაძლიერებაში, აბსტრაქტულისკენ მიდრეკილებით.

საქართველოში ფიგურატიული მინიატურების უადრესი ნიმუშები შემონახულია ადიშისა (891 წ.) და ჯრუჭის I (მინიატურები — 940 წ.) ოთხთავებში, იოანე ოქროპირის ცხორებისა (968 წ.) და X საუკუნის ორი ოთხთავის (A-98, S-391) ხელნაწერებში.

ამ მინიატურებში გამოკვეთილია ფორმათა სიბრტყობრივ-გრაფიკული გამოხატვის ტენდენცია, რაშიც ქართული ხელოვნების აღმოსავლური ფესვები ვლინდება.

მინიატურების ფაქიზ კალიგრაფიულობაში თავს იჩენს შუა

საუკუნეების ქართული მხატვრობისათვის დამახასიათებელი, თავისებური, ბერძნული მინიატურების „ფერნწერულობისაგან“ განსხვავებული, ხაზობრივი გამომსახველობა. უკანასკნელი განსაკუთრებით ჯრუჭის I ოთხთავის მინიატურების განკურნებულთა გამოსახულებებს ატყვია. აქ დინამიკური ხაზი სხეულთა შიშველი ნაწილების გადმოცემისას „სუფთა სახით“ ისახება დაუფერავი ეტრატის ფონზე. კონტურის ხაზს გაყოლებული, ოდნავ შესამჩნევი, მსუბუქად დატანილი ჩაჩრდილვა თითქმის ერწყმის ნახატს, მაგრამ სისქეს არ მატებს მას, არ არღვევს ფაქიზი კალიგრაფიულობის შთაბეჭდილებას. ჯრუჭის I-სა და ადიშის ოთხთავების მინიატურებში გამოსახულ მახარებელთა ფიგურების მსუბუქი კონტრაპოსტი ამახვილებს მოძრავი ხაზის მოქნილობას, ის კი თითქოს ფიგურებს ამსუბუქებს. ნახატის გამომსახველობა ორივე შემთხვევაში ხაზგასმულია მისი შეფარდებით ფერის ლაქასთან, რომელსაც იგი ნატიფი ნაყშივით ეფინება.

ორივე ხელნაწერის მინიატურებში — მეტადრე ჯრუჭის I ოთხთავში — ფერის ლაქები თავისუფლად, გამჭვირვალე ფენადაა დატანილი; ისინი ქმნიან ფონს, რომელზედაც თვალსაჩინოვდება ნატიფი ნახატის გამომსახველობა. ნიშანდობლივია, რომ უფრო „ფერნწერული“ სტილით გამორჩეული ადიშის კოდექსის ოსტატიც კი არ მიმართავს ბიზანტიური მინიატურის რთულ, მრავალშრიან წერის ტექნიკას.

ნახატისა და ფერადოვანი ლაქის ასეთივე თანაფარდობა გამოარჩევს XII ს-ის „ზატიკის“ მინიატურებსაც, რომელნიც არაფრით ჩამოუვარდება ბიზანტიური მინიატურული მხატვრობის საუკეთესო ნიმუშებს. ფიგურების სწორი პროპორციები, კომპოზიციათა ტექტონიკურობა და წერის მანერა მოწმობს ბიზანტიური მინიატურების შესრულების მრავალშრიანი ტექნიკის თავისუფალ ფლობას, მაგრამ ქართული მინიატურების მხატვრულ თავისებურებას ბიზანტიური ძეგლების „ფერნწერულობა“ კი არ განსაზღვრავს, არამედ იმგვარი ხაზობრივი გამომსახველობა, რაც ადრეული ხანის ქართულ მინიატურებში ვნახეთ. გამჭვირვალე, მიმქრალი ფერადოვანი ლაქები გამოკვეთს მათზე დამჩნეული ნახატის მნიშვნელოვნებას.

ფორმის გრაფიკული გადმოცემის ტენდენცია, რაც აღმოსავლურ მხატვრულ ტრადიციებთან კავშირზე მიგვითითებს, გამოარჩევს სომხურ სამინიატურო მხატვრობასაც. მაგრამ აქ იგი ქართული ძეგლებისაგან განსხვავებული ხასიათით წარმოგვიდგება.

ეჩმიაძინის ოთხთავში ჩაკერებული უადრესი მინიატურები სიბრტყით-გრაფიკული სტილის მიერ ელინისტური ტრადიციების თანდათანობითი გამოდევნის ნიმუშად გვევლინება. ელინისტური ტრადიციები საცნობია ფიგურების წონად, ჯერაც სწორ პროპორციებში, „ხელის ერთი მოსმით“ დატანილი ნახატის ხასიათში. ამასთანავე, უკვე ჩანს ნახატის პლასტიკურად გამოვლენილ ფორმასთან კავშირისაგან განთავისუფლება, რაც აძლიერებს მისი აბსტრაგირების ტენდენციასაც. ელინისტური ტრადიციებისაგან დაცილებას დაგვანახ-

ებს წმინდანთა ტანისამოსის სტილიზებული, გრაფიკული ხასიათის ნახატი, მისი მეტად დამახასიათებელი კიბისებრი სვლა. მაგრამ ქართული მინიატურული მხატვრობის ზემოგანხილული მაგალითებისაგან განსხვავებით, ეჩმიაძინის ოთხთავის მინიატურების ნახატი უფრო მკვეთრია, რასაც მას მიყოლებული „ჩრდილის" განიერი, მკაფიო ზოლი განაპირობებს. ეს ხშირი, თვალსაჩინოდ სქელი ნახატი თითქოს ჰკვეთს ფერადოვანი ლაქის ზედაპირს და დაახლოებით იმგვარ შთაბეჭდილებას ახდენს, როგორც ზოგიერთი სომხური რელიეფის დეკორაციული დამუშავება, სადაც ზედაპირზე ღრმად ჩაკვეთილი ღარების ჩრდილების თანაბარი ზოლები წარმოიქმნება, ხოლო ჩრდილების ცხოველხატული ზემოქმედება სინთეზშია რელიეფის კიდეთა გრაფიკულ მკაფიოებასთან (ოძუნისა და არიჭის სტელები, V-VI სს.; აღთამარის წმ. ჯვრის ტაძრის რელიეფები, 915-921 წწ.).

ეჩმიაძინის ხელნაწერთა X საუკუნის მინიატურებში გრაფიკულმა საწყისმა საბოლოოდ განდევნა ფორმათა ფერით „ძერწვა". ღია, თითქმის თეთრ ფონზე მხოლოდ უკიდურესად მკაფიო, დიდრონი შუალედებით დატანილი ნახატი იკვეთება. ფერადი „ჩრდილით" გასქელებული ნახატის გრაფიკულ გარკვეულობას კიდევ მეტად უსვამს ხაზს გამოსახულებათა ცალკეულ ნაწილებზე (პიმატიონის შიდა ნაწილი, მოციქულთა შარავანდები, თაღოვან მოჩარჩოებათა მორთულობის ელემენტები) თანაბრად დადებული საღებავის გამჭვირვალე ფენის ლოკალური ლაქები. ნახატის მკაფიოება ფიგურათა დაყენებისა და მოძრაობის, პარალელურად დადგმული ფეხების ხისტ, ზუსტ რიტმთან ერთად განსაზღვრავს ამ მინიატურათა ექსპრესიულობას.

ამგვარი, შეიძლება ითქვას, „ბაროკული ექსპრესიულობის" ტენდენცია ამა თუ იმ სახით სხვადასხვა დროის სომხური მინიატურების მუდმივ ნიშნად გვევლინება; 1038 წლის ოთხთავის დასურათებასა და 1224 და 1332 წწ-ის ხელნაწერთა (ვანიდან) მინიატურებში, რომელნიც პირველის მოგვიანო გამეორებებადაა მიჩნეული, ბაროკული ექსპრესიულობის შთაბეჭდილება განისაზღვრება ლოკალური ფერადოვანი ლაქებისა და ენერგიულად კლაკნილი ნახატის შეხამებით; მინიატურებს ექსპრესიულობას მატებს კომპოზიციებში მსხვილი, აშკარად ხუროთმოძღვრებიდან მოსესხებული ორნამენტული მოტივების ჩართვაც.

სომხური მინიატურების „ბაროკულ ექსპრესიულობასთან" შეპირისპირებით კიდევ უფრო აშკარავდება ქართული მინიატურებისათვის ნიშნეული მისწრაფება განონასწორებისადმი, რაც ნახატის სისტემაშიც შეიგრძნობა, ფერადოვან ლაქასთან მის თანაფარდობაშიცა და საერთო კომპოზიციურ სტრუქტურაშიც.

ემოციურობა, ექსპრესიული გამომსახველობა არც ქართული ძეგლებისათვისაა უცხო. მაგრამ აქ იგი, აღმოსავლეთქრისტიანულ მხატვრულ ტრადიციებთან ასევე ძლიერად დაკავშირებული, უფრო თავშეკავებულ, განონასწორებულ ფორმაშია ჩამოსხმული, რაც

ქართულ მინიატურებს გარკვეულ ზომამადე ბიზანტიური სამინიატურო მხატვრობის ძეგლებს აახლოებს.

მიდგომათა სხვაობა განსაკუთრებით ეჩმიაძინის ოთხთავის 996 წ-ის მინიატურებისა და ადიშის და ჯრუჭის I ოთხთავების თაღოვან მოჩარჩოებათა შედარებისას ხვდება თვალს.

სომხური ხელნაწერის თაღთა დამძიმებული, მასიური ფორმების ბაროკული ექსპრესიულობა უკეთ თვალსაჩინოვდება ქართულ ხელნაწერებთან შედარებით, რომელნიც ნალისებური თაღებისა და სვეტების ზუსტად ნაპოვნი შეფარდებით ხასიათდება. ეს სხვაობა რომ შემთხვევითი არ არის და არც რომელიმე ერთი დროის ნიშანია, მოგვიანო ძეგლების მოხმობითაც დასტურდება. XI-XIII სს-ის სომხურ ხელნაწერებში (მუღნის ხელნაწერი, XI ს., ჰაღბატის ხელნაწერი, 1211 წ.) დამძიმებული ანტაბლემენტებისა და შედარებით მყიფე სვეტების ასეთივე შეფარდება გვაქვს. თანადროულ ქართულ ხელნაწერებში კი კანონთა გამოსახულებების ნაწილები, მიუხედავად უფრო რთული დეკორაციული დამუშავებისა, კვლავ აწონასწორებს ერთი მეორეს (ალავერდის ოთხთავი, 1054 წ., ჯრუჭის II ოთხთავი, XII ს. მიწურული და ა.შ.)

სომხურ ხელნაწერთა ხორანების ექსპრესიულობას მათი კომპოზიციის ასიმეტრიულობაც ზრდის (1038 წლის ხელნაწერი, 1211 წლის ჰაღბატის ოთხთავი, 1288 წ-ის კილიკიური ხელნაწერი). ხელნაწერის გვერდის დეკორაციული მორთულობის ბაროკული ექსპრესიულობის შთაბეჭდილებას ჰქმნის გვერდის მთელი სიმაღლის გაყოლებით გადაფურჩქნული, უჩვეულო მოყვანილობის ყვავილებიც (1323 წ-ის ხელნაწერი). საყურადღებოა, რომ ამგვარი მაგალითები კილიკურ ხელნაწერებშიც გვაქვს, რომელნიც სომხურ ხელნაწერთა შორის ყველაზე მეტად უახლოვდება ბიზანტიური სამინიატურო ფერწერის მხატვრულ ტრადიციებს.

სომხური მინიატურების თვალშისაცემი გამომსახველობა ფერადოვანი ლაქების თამამი კონტრასტული შეპირისპირებითაც განისაზღვრება. მათ ინტენსიურ ფერადოვან გამმასთან შედარებით, სადაც ყოველი ფერადოვანი ლაქა უეცარ, ძლიერ აქცენტადაა აღლერებული, ქართული მინიატურების კოლორიტი მიმქრალი, თავშეკავებული ჩანს, მისი დელიკატურობა კი კალიგრაფიულად ფაქიზი ნახატის ბადალია.

თუკი ერთმანეთს საქართველოს და სომხეთის ქანდაკების ძეგლებს შევადარებთ, დავრწმუნდებით, რომ სამინიატურო მხატვრობაში თავჩენილი ტენდენციები ამ ორი ქვეყნის ხელოვნებისთვის საერთოდაა დამახასიათებელი. განსაკუთრებით თვალნათლივ აჩენს ქართველი და სომეხი ოსტატების კონცეფციათა განსხვავებას ტაძართა რელიეფური სამკაულის სისტემა. სხვადასხვა ხანის ქართული ტაძრების საფასადო რელიეფები (მცხეთის ჯვარი, VI ს., სვეტიცხოველი, 1029 წ., ნიკორწმინდა, XI ს-ის დასაწყისი, ქვათახევი, XII-XIII ს-ის მიჯნა) დროისმიერი ცვლილებების მიუხედავად, ლაკონურ აქცენტებად იკითხება, რომელთა განაწილება ორგანულად ებმის კედლის

ტექტონიკასა და მას დაქვემდებარებულ დეკორაციული თაღების რიტმს.

სომხურ ტაძრებში რელიეფური დეკორისა და კედლის სიბრტყის შეფარდება დაძაბული კონფლიქტის შთაბეჭდილებას ჰქმნის, რაც ფასადის საერთო მხატვრული გადაწყვეტის ექსპრესიულობას განაპირობებს. დამახასიათებელია ამ თვალსაზრისით ჰალბატის ტაძრის ფრონტონის წვერში ღრმა ნიშაში მოთავსებული რელიეფური ჯგუფი. ღრმა ნიშა მოულოდნელ, კედლის გლუვ ზედაპირს დაპირისპირებულ ლაქად აღიქმება, რაც უტყუარად „ბაროკულ" ეფექტს წარმოშობს. ფიგურათა მასიური ბლოკები ნიშის სივრცითურთ წყდება კედლის ზედაპირს, მის შიგნით იჭრება; მას არც რამ სხვა დეკორაციული თუ ხუროთმოძღვრული ელემენტი უბამს მხარს, რაც ზრდის დაძაბულობის შთაბეჭდილებას. ამგვარ დაძაბულობას ქართული ტაძრის ფასადზე მაშინაც ვერ ვნახავთ, როდესაც საფასადო მორთულობაში აღარ გამოიყენება ფიგურული გამოსახულებანი და დეკორაციული თაღები, ხოლო ფასადის შუაგულში თავმოყრილი ორნამენტული მოტივები უპირისპირდება კედლის დანარჩენ, გლუვ ზედაპირს (ბეთანია, ფიტარეთი — XII-XIII საუკუნეების მიჯნა); კონტრასტის შთაბეჭდილება ასეთ შემთხვევაში გაქარწყლებულია ფასადთა განაპირა ნაწილებში სიმეტრიულად განთავსებული მომცრო სარკმლებით, რომელნიც დამატებით, პატარ-პატარა აქცენტებად აწონასწორებენ კომპოზიციას.

დასასრულს, უნდა აღინიშნოს, რომ შუა საუკუნეების ქართული და სომხური ხელოვნების აღნიშნული დამახასიათებელი ნიშნები თავს იჩენს ორსავ ქვეყნის თანამედროვე ხელოვნებაშიც და მათ ვერ თრგუნავს თვით ახლებური, ეპოქის საყოველთაო ამოცანების შესატყვისი საშუალებების ძიება.

Gaiane Alibegashvili

TOWARDS THE ESTABLISHMENT OF NATIONAL TRADITIONS IN MEDIEVAL GEORGIAN FINE ARTS

Summary

The peculiarity of medieval Georgian art, including miniature painting, was determined by the historical destiny of Georgia and her geographical situation. Local artistic traditions were being formed here in conditions of the intercourse of the country with the Christian world (Byzantium, the Near East), on the one hand, and Islamic countries, on the other.

This synthesis of the artistic traditions of Byzantine and oriental origin is manifested in Georgian miniature painting, with a stronger (as compared to other branches of medieval Georgian art) orientation to Byzantine art, especially from the 11th c. when the Georgian Church was oriented to that of Constantinople (this primarily refers to monuments of high professional skill).

The specific artistic peculiarities of Georgian miniature painting are more definitely revealed through a comparison with the monuments of miniature painting of medieval Armenia - the country, whose art and culture were also developing in close contact with the Christian world and Islamic countries.

The originality of the art of these two countries, whose historical destiny and roots of culture have common meeting-grounds, is especially noteworthy. It testifies to their own artistic traditions, developing within the complex intermingling of historically determined artistic traditions penetrating from abroad. The inner "set", formed on local soil, was a factor which, along with historical causes, made for the orientation or the extent of influence of the art of these countries with which Georgia and Armenia were destined to get in touch. Within the aesthetic concept common to Christian art, manifested in the formation of the transcendent, planar-graphical style, miniatures of Georgia and Armenia oppose their own artistic tendencies, which have oriental roots, to Byzantine painting, which had preserved some link with the clasical traditions (peculiarly transformed by the Christian "Weltanschauung" determined by the new outlook).

However, comparison of the miniatures of Georgia and Armenia, makes it obvious that the character of design, colour, correlation of the design and colour spot, the structure and rhythmic arrangement of the compositions make for the tendency of a general solution towards restraint, steadiness, on the one hand (Georgia), and an impression of the "baroque expressiveness" (Armenia), on the other. This reveals a greater orientation to Byzantine art in the former case, and a closer connection to Byzantine art in the latter. A comparison of the

monuments of sculpture of Georgia and Armenia make it clear that the peculiarities mentioned above, notwithstanding the evolution of style in the course of time, are stable traits of the art of both countries.