

შიომღვიმის „ჯვართამაღლების“ ეკლესიის მონატულობის იკონოგრაფიული პროგრამის ზოგიერთი თავისებურება

შიომღვიმის მონასტრის „ჯვართამაღლების“ ეკლესიის მხატვრობა სახელოვნებო ბათმცოდნეო ლიტერატურაში XII–XIII საუკუნეების მიჯნის ძველადაა მოხსენიებული. მცირე დარბაზული ტაძარი აგურითაა ნაგები და იმ კლდოვანი მთის წვერზე დგას, რომელიც სამხრეთ-აღმოსავლეთის მხრიდან საზღვრავს შიომღვიმის მონასტერს. ჩრდილოეთით მას XVII საუკუნის მცირე სამრეკლო ახლავს, საიდანაც ტაძარში შესასვლელია მოწყობილი. ეკლესიის კიდევ ერთი, დასავლეთის კარი გვიან ამოუქოლავთ. ტაძრის მყუდრო, არცთუ დიდი სივრცე სამი სარკმლითაა განათებული, მათგან აღმოსავლეთისა და დასავლეთისა (ეს უკანასკნელი პირველზე უფრო მაღლაა) სიმეტრიის ღერძებზე თავსდება, სამხრეთისა კი ცენტრიდან აღმოსავლეთითაა გადაადგილებული. ეს მცირე, დარბაზული ეკლესია მთლიანად ყოფილა მონატული. ამჟამად ფრესკათა დიდი ნაწილი (განსაკუთრებით კამარასა და სამხრეთ კედელზე) მხოლოდ გაურკვეველ ფრაგმენტებადაა შემორჩენილი, და მაინც, ამის მიუხედავად, შესაძლო ხდება მხატვრული სისტემის ძირითადი სქემის ამოკითხვა, რითაც თავიდანვე აშკარავდება XII საუკუნის ბოლოსა და XIII საუკუნის დასაწყისი პერიოდის დარბაზული ტიპის გარკვეულ ეკლესიათა დამახასიათებელი თავისებურება.

გეომეტრიული ორნამენტის ფართო სარტყელი, მოტივების მცირე ვარიაციებით, იატაკის დონიდან იწყება. განსხვავებული ზომის რეგისტრებად განაწილებულ კომპოზიციებს კი ყველგან ვიწრო, მოწითალო-ყაეისფერი ტიხრები ჰყოფს. ფართოდ გაშლილი საკურთხეველი დაყოფილია სამ რეგისტრად – კონქში „ვედრება“ ჩნდება, მის ქვემოთ მკერდამდე გამოსახულ მოციქულთა ლიტურგიკული მწკრივი, დასასრულ კი ეკლესიის მამათა პროცესია, რომლებიც „ხატი მანდილისაის“ გამოსახულებას სცემენ თაყვანს (სურ. 1)*. დარბაზის კედლებს მონატულობა ძირითადად ორ რეგისტრად ჰყოფს. ისტორიული თანმიმდევრობით დაჯგუფებული ათორმეტ დღესასწაულთა ციკლი წრიული მოძრაობით ზემოდან ქვემოთ ვითარდება. ზედა, კამარის რეგისტრებში საუფლო დღესასწაულთა სცენები უწყვეტ ფრიზად გასდევს ტაძრის სამივე კედელს (სურ. 2-4). მათი წაკითხვა სამხრეთ-აღმოსავლეთის კუთხიდან იწყება – „ხარება“, „შობა“, „მირქმა“, რომელსაც დასავლეთ კედელზე „ნათლისღება“ და „ფერისცვალება“ აგრძელებს. კამარის ჩრდილოეთ ფერდზე „ლაზარეს აღდგინება“, „იერუსალიმად შესვლა“ და „ჯვარცმა“ იკითხება. თხრობა სამხრეთი კედლის ქვედა ზონაზე გადმოინაცვლებს, სადაც ტაძარში ამჟამინდელი შესასვლელის პირისპირ „ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნის“ შედარებით მასშტაბური კომპოზიციანაა გამოსახული, გვერდზე ასევე დიდი ზომის წმ. სვიმეონ მესვეტის ფიგურით. რიგით მომღვენო დღესასწაულთა ამსახველი სცენები: „ამაღლება“ და „სულთმოფენა“ კი დასავლეთი კედლის ქვედა ზონაშია გამოსახული. თხრობა, როგორც ჩანს, ლოგიკურად უნდა დასრულებულიყო „მიძინების“ სცენით ჩრდილოეთ კედელზე, რომელიც დღეს საერთოდ აღარ შემორჩა მონატულობას. კამარის კეხში ორნამენტის ფართო სარტყელია, ცენტრში მედალიონში ჩასმული ჯვრის გამოსახულებით.

* თანდართული ნახაზები შესრულებულია ავტორის მიერ.

გარდა ქრისტოლოგიური ციკლისა მოხატულობის სქემა გადატვირთულია მკერდამდე გამოსახულ წმინდანთა განმარტოებული ფიგურებით ან მათი რიგგამართლებებიც ფრონტალურობისა და სიხშირის ხარჯზე გარკვეულად აფერხებს თხრობის უწყვეტობას, კედლის ხატების ასოციაციას იწვევს და იკონოგრაფიული პროგრამის მკაფიო იდეურ მახვილებად იკითხება. მაგალითად, სამხრეთი კედლის აღმოსავლეთ კუთხესთან სამი წმინდანის ნახევარფიგურაა (პირველი მეუდაბნოეა, მეორე არ ამოიკნობა, მესამე კი – ბერია შავ სამოსში, კუნკულით); ოდიგიტრიის გამოსახულება დასავლეთ კედელზე, სარკმლის ქვემოთ, რომელიც დღეისათვის თითქმის აღარ ჩანს; წმ. გიორგის და წმ. თევდორეს ნახევარფიგურები დასავლეთ კედლის ქვედა კუთხეში შესასვლელ კართან და იქვე, ჩრდილოეთ კედელზე კიდევ ერთი წმინდანის იდენტური გამოსახულება. სამხრეთი კედლის სარკმლის ქვემოთაც რომელიმე წმინდანი უნდა ყოფილიყო გამოხატული. ჩრდილოეთ კედელზე კამარის სცენათა ქვემოთ მკერდამდე წარმოდგენილ წმინდანთა რიგია საყარაუდო, რომელთა მკრთალი მონახაზები მხოლოდ დიდი ხნის დაკვირვების შედეგად გაირჩევა. შესაძლოა საკურთხეველის კუთხესთან ელია წინასწარმეტყველის ფიგურა ყოფილიყო გადმოცემული.

საგულისხმოა სამხრეთი კედლის საკურთხეველის მიმდებარე ქვედა ზონა, სადაც მხატვრობის ორი ფენა გაირჩევა. ორივე ფენის ძლიერი დეფორმაციის გამო აქ გამოსახული ფიგურების გამორკვევა დიდ სირთულეებთან არის დაკავშირებული. ერთ ფენად თითქოს გაირჩევა შესაძლო ქტიტორის სამ-მეოთხედში წარმოდგენილი, საკურთხეველისკენ შებრუნებული მთლიანი ფიგურა, რომელსაც, როგორც ჩანს, ანგელოზი აკურთხებს. მეორე ფენა კი ფრონტალურად მდგომი ვეება ფიგურის გაურკვეველ მონახაზებს გვიჩვენებს. ეს გამოსახულებანი, უეჭველია, მნიშვნელოვანი უნდა იყოს იკონოგრაფიული პროგრამის საღვთისმეტყველო შინაარსის სრული წარმოდგენისათვის, მაგრამ, მათი დანამდვილებით იდენტიფიკაცია და ანალიზი დღესდღეობით შეუძლებელია. იმედია, ფრესკათა მომავალი გაწმენდა და ტექნოლოგიური კვლევა შესაძლებლობას მოგვცემს უპასუხოთ ამჟამად ამოუცნობ, დიდ დარჩენილ კითხვებს, რაც, ბუნებრივია, მეტად წარმოგვიჩენს მხატვრობის ამათუ იმ თავისებურებას.

შიომღვიმის ფრესკების მხოლოდ საერთო აღწერაც კი ცხადყოფს რამდენად დატვირთულსა და ტვეად პროგრამას მოიცავდა ტაძრის ეს მცირე, მარტივი სივრცე. ეკლესიის მომცრო ზომის მიუხედავად აქ, როგორც ჩანს, ჯვარ-გუმბათოვანი ტაძრისათვის ჩვეული მოხატულობის თითქმის სრული პროგრამა უნდა ყოფილიყო წარმოდგენილი და შესაძლოა, ამიტომაც უკავშირებენ მას გუმბათურ ტაძართა მოხატულობების სქემებს, განსაკუთრებით კი ტაო-კლარჯეთის სკოლას (ოშკი, ხახული და სხვ.).¹ ამგვარი ტვეადობა შესაძლოა დროითაც იყოს განპირობებული ანუ ამ პერიოდში უკვე იმდენად ჩამოყალიბებულია ფრესკული სისტემის ერთიანი იდეა, რომ იგი ერთნაირად მწყობრია, როგორც ჯვარ-გუმბათოვანი, ისე დარბაზული სივრცისთვის.

გუმბათური ეკლესიებისგან განსხვავებით, როგორც ყველა დარბაზულ ეკლესიაში, აქაც კონქი – ყველაზე მნიშვნელოვანი სივრცე, იდეურ-კომპოზიციური ფოკუსია, ხოლო მასში გამოსახული ზესთასოფლის ლიტურგიას, ციურ ხილვას მიმსგავსებული სცენა – „ვედრება“ ყველაზე ზედროული გამოსახულებაა მთელ მოხატულობაში, რომლის იკონოგრაფიულ-კომპოზიციური ვერსია უკვე მნიშვნელოვნად განსაზღვრავს პროგრამის იდეას. შიომღვიმის „ვედრების“ რედაქციაში წინასწარმეტყველთა ხილვიდან მხოლოდ სერაფიმებია წარმოდგენილი, მაშინ,

¹ Е. Привалова, Роспись церкви Георгия Калаубанского близ Мухета. ქართული ხელოვნება, 8-А, 1979, გვ.137; Д. П. Гордеев, Бюллетень КИАИ, 5, 1929, გვ. 5-6

როცა XII-XIII საუკუნეთა სხვა უგუმბათო ტაძართა ფერწერულ ანსამბლებში კონქის „ვედრება“ თითქმის ყოველთვის შეიცავს მთავარანგელოზთა გამოსახულებებს (ფაუნისი, ზენობანი, კისორეთი, დავით ნარინის ეგვიპტური გელათში, აჭის წმ. გიორგი. ხოლო სვანეთის ეკლესიების მოხატულობათა „ვედრების“ მომცველ სცენებში, როგორც ცნობილია, წინასწარმეტყველთა ხილვის ელემენტებმა საგანგებოდ გავრცობილი და სადღესასწაულო გამოხატულება კპოვა, რაც „ქრისტეს დიდების“ უძველეს რედაქციებთან აკავშირებს მათ). ამ რეპრეზენტაციულ ვერსიას ხილვებთან შედარებით, რომლებიც მეორედ მოსვლის ხატად იკითხება, შიომღვიმის „ვედრება“ ლაკონიური ხასიათისაა. საყდარზე მჯდომი მაცხოვრის ფიგურა, როგორც „ნათელი სოფლისა“ (წარწერის თანახმად), რა თქმა უნდა, გამოიყოფა ცენტრალურობითა და მნიშვნელოვანებით, თუმცა ერთადერთ, ყოვლისმომცველ დომინანტად აღარ მეფობს კონქის ნახევარსფეროში. კომპოზიციის ნაწილებს შორის თანაფარდობა უფრო მშვიდია. მაცხოვარი მანდორლის გარეშე წარმოდგენილი და მასშტაბით არცთუ ისე აღემატება მეოხების ლოცვის აღმსრულებელთ - მარიამისა და წმ. იოანე ნათლისმცემლის ფიგურებს.

არსებობს მოსაზრება, რომ „ვედრება“ სიმბოლურად ღმრთისმშობლის ხატადაც შეიძლება იქნეს აღქმულ-ინტერპრეტირებული², რადგან უპირველესად მარიამია „მორწმუნეთათვის სამოთხის ბჭეთა განმღებელი“, ღირსი და თაოსანი ადამიანთა და უფალს შორის შუამდგომლობისა და შემწეობის მისიისა. შიომღვიმის „ვედრების“ იკონოგრაფიული ვერსიით კი სწორედ ეს მავედრებელი ლოცვის მომენტი საგანგებოდ ხაზგასმული, ხოლო განკითხვის დღის, მსაჯულობის იდეა - მხოლოდ მინიშნების სახით გამჟღავნებული. აქედან გამომდინარე, მეოხების, შეწყნარების, ხსნის დოგმა - საზეიმოდ გამოჩინებული.

განკაცებული და გამოცხადებული მაცხოვრის მსხვერპლით შესაძლებელ ხსნას ამოწმებენ მოციქულები და, განსაკუთრებით, ეკლესიის მამები, რომლებიც იესუს წმინდა მსხვერპლს განადიდებენ, თაყვანს სცემენ რა აღთქმული ხსნის სიმბოლოს, „ხელთუქმნელ ხატს“ და, იმავე დროს, თითქოს ემზადებიან საკრალური საიდუმლოსთვის - ზიარებისთვის.

XII საუკუნის შუა ხანიდან ეკლესიის მამათა ფიგურების ცენტრისკენ თანდათან შებრუნება-ორიენტირება და ერთიან ლიტურგიკულ პროცესიად გაერთიანება, როგორც ცნობილია, ევქარისტის საიდუმლოს სიმბოლური გამოცხადებაა. საერთოდ, ქრისტეს მსხვერპლის თემა ძალზე აქტუალური ხდება XII საუკუნიდან. ევქარისტულ მსხვერპლზე მიმანიშნებელ სიმბოლოდ „ხელთუქმნელი ხატის“ შერჩევაც ეპოქისთვის - XII-XIII საუკუნეების ქართული მხატვრობისთვისაა დამახასიათებელი. ის მაცხოვრის განკაცების მკაფიო დასტურად წარმოუდგება მნახველს - მხოლოდ ეამისწირვისას გახსნილი აღსაულის კარიდან გამოჩნდებოდა, როგორც მორწმუნეთათვის აღთქმული ხსნის იმედი და თითქოს სიმბოლურად პასუხობდა კონქში გამოსახული ვედრების იკონოგრაფიულ ვერსიას, რომელიც, როგორც აღვნიშნეთ, ხსნისთვის მავედრებელი ლოცვის ხატად უნდა აღიქმებოდეს. ცნობილია, რომ „პირი უფლისაჲს“ ხატს ედესაში დღესასწაულის დროს ტრაპეზზე ასვენებდნენ და მეოხებისთვის ლოცვით მიმართავდნენ. შესაძლოა, ჩვენში სწორედ ეს ტრადიციაა ასახული, რამაც მანდილიონი მეოხების იდეასთან დააკავშირა.³

მკვლევარ გ. ბაბინის აზრით „მსხვერპლის თაყვანისცემის“ ლიტურგიკული კომპოზიციის წარმოქმნა XII-XIII საუკუნეთა ბიზანტიაში დოგმატურ კამათს უკავშირდება. XII საუკუნის კამათის მთავარი თემა ევქარისტული მისტერია

² Migne, P.G.98, col 389; Dj. Boskovic, RL. Jubkovic, Isposnoka Petra Koriskog. Starinar, 1956-57, გვ. 78.

³ მ. დიდებულისძე, ზენობნის მაცხოვრის ეკლესიის მოხატულობა (XIII საუკუნის პირველი ნახევრის ქართული მონუმენტური მხატვრობის ისტორიიდან). საღისეურტაციო მაცნე, თბ., 1990, გვ. 30.

ხდება, ეს კი ახალ ამოცანებს უსახავს მხატვრებსა და იკონოგრაფებს. — რაც შეიძლება მკაფიოდ იქნას ილუსტრირებული მართლმადიდებელი ეკლესიის მთავარი დოგმა ეკლესიის ავტორიტეტის განსამტკიცებლად.

შესაბამისად, ეკლესიის მამათა პროცესიის — ღმრთისმსახურების რიტუალის გამოსახულება საშუალებას იძლეოდა საკულტო სინამდვილის, ლიტურგიის მუდმივად და დაუსრულებლად გაგრძელებისა ეკლესიის სივრცეში, მაშინაც კი, როდესაც ტაძარში ღვთისმსახურება რეალურად არ მიმდინარეობდა. „ვედრებისაგან“ განსხვავებით ეს კომპოზიცია, ერთი მხრივ, ლიტურგიის მიწიერი ფორმის გამოხატულებაა, რადგან ეკლესიის ისტორიის ნაწილს ასახავს. აქ წარმოდგენილი წმინდანები, ხომ ისტორიული პირები არიან და მათი ცხოვრების აღწერილობანი თუ ნააზრევი დღესაც ცნობილი და ხელმისაწვდომია. მეორე მხრივ — რადგან ეს ფიგურები ქვედა ზონაში, მაყურებლის თვალწინ გამოსახებიან, თითქოს რეალურად მიმდინარე უამისწირვის მონაწილეებად აღიქმებიან მორწმუნეთა მიერ. ანუ: მათი რიტუალი რეალური ღვთისმსახურების დასაბამი და წინასახეა და, ამავე დროს, კონქის ციურ-ზედროული ლიტურგიის ანარეკლიც. საზღვარი რეალურსა და წარმოსახვითს შორის თითქოს საგანგებოდაა წაშლილი, რათა მლოცველმა გამოსახულ წმინდანებთან საერთო სივრცეში, მათ მისტიკურ სინამდვილეში გაინცადოს თავი და ესთეტიკურ, გამმიჯნავ საზღვარს მნიშვნელობა დაეკარგოს.

ეს ეპოქისეული, „ახალი“ დინამიკური სტილის თავისებურებაა, როცა იცვლება თვით მანძილის განცდა გამოსახულსა და მლოცველს შორის და აღქმის, მოხილვის ტემპიც. არა მხოლოდ საკურთხეველის, არამედ მთელი მხატვრული პროგრამის სისტემა მაყურებელთან უშუალო, ემოციურ-საკულტო კონტაქტზე იგება ანუ ინდივიდუალურ-გრძნობისმიერ საწყისს ითვალისწინებს. მაგალითად, ჩრდილოეთ კარიდან (დასავლეთის კარი დიდი ხანია ამოქოლილია) შესულ მნახველს თვალწინ ეგებება მასშტაბით საგანგებოდ გამოყოფილი ადღგომის სურათი — „ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნა“, და თავდაპირველ შთაბეჭდილებას განსაზღვრავს. მუქი ფონიდან ამოტივტივებული მაკხოვრის ნათელი ფიგურა, როგორც სინათლე წყვილიაღში, სიკვდილზე ტრიუმფის და ხსნის ხატად აღიქმება. იკონოგრაფიული ეურსიაც ე. წ. „ჯოჯოხეთიდან ტრიუმფალური ამოყვანის“ და არა „ჩასვლის“ ტიპს გამოსახავს, რომელიც სწორედ XII-XIII საუკუნეებიდან გავრცელდა. საქართველოშიც საკმაოდ ჩვეულია მაკხოვრის თითქმის სამ-მეოთხედში გამოსახვა, ადამისკენ დახრილი მოძრაობით (ვარძია, კისორეთი, ფავნისი, ნაკიფარი). ამით მოქმედება, ამოყვანის მომენტი აქცენტირებული და აქედან გამომდინარე — ხსნის დოგმა საგანგებოდ წარმოჩენილი. საერთოდ, XII-XIII საუკუნეთა ქართულ ძეგლებში „ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნა“ ხშირად „ამოვარდნილი“ საუფლო დღესასწაულთა თხრობის ერთიანი, ნარატიული რიგიდან, როგორც საეკლესიო ღვთისმსახურებისთვის განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი დოგმის წარმომჩენი (მეფის მხატვარ თევდორეს მოხატულობებში, ლაგურკასა და ნაკიფარის მეტად ლაკონიურ პროგრამებში, ფავნისსა და ვარძიაში). ამასთან, ერთ-ერთი დომინანტი, რომელიც განსაზღვრავს თეოლოგიური პროგრამის ძირითად ასპექტებს და სხვა საუფლო სცენებთან მიმართებაშიც გარკვეულ თეოლოგიურ მახვილებს სვამს. თუნდაც ამ შემთხვევაში „ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნისა“ და „ღმრთისმშობლის მიძინების“ ურთიერთსაპირისპიროდ წარმოდგენა საერთო კონტექსტით შეიძლება იქნეს წაკითხული — ორივე სცენა ხომ სხვა რეალობაში გარდასახვას აღნიშნავს —

„ჯოჯოხეთის წარმოტყვევება“ მაცხოვრის გარდასვლას მის ღვთაებრიობაში, „მიძინება“ კი – მარიამის ზეცად ამაღლებას.

ასე რომ, შიომღვიმის დარბაზის მოხატულობაში „ჯოჯოხეთის წარმოტყვევება“ „დღესასწაულთა დღესასწაულია“, რომელიც მუდმივად ახსენებს მლოცველს მარადიული ხსნის შესაძლებლობას (ამ სცენის სიმბოლურ-მისტიკური მნიშვნელობა ხშირად თვით ეკლესიაზეცაა გადატანილი. პატრიარქი გერმანე თავის ლიტურგიის განმარტებაში ეკლესიას ჯვარცმისა და აღდგომის გამოხატულებად მიიჩნევს).⁴

გარდა ამისა, „ჯოჯოხეთის წარმოტყვევება“, რომლის ინტერპრეტაციისას სინათლის სიმბოლიკა მნიშვნელოვანი ფაქტორია, ხშირადაა დაკავშირებული თეოფანიებთან, მაგალითად, „ნათლისღებასა“ თუ „ფერისცვალებასთან“. თეოფანიური სცენები კი, სადაც მაცხოვრის ღვთაებრივი ბუნებაა გაცხადებული და რომელნიც დანარჩენ საუფლო დღესასწაულებში განსაკუთრებული მისტიკურ-განზოგადებული მნიშვნელობით და ტრიუმფალური ხასიათით გამოირჩევა, შიომღვიმეში დასავლეთ კედელზეა დაჯგუფებული. ესენია: „ნათლისღება“ – ქრისტეს მხსნელი როლის, მისი ღვთაებრიობისა და უფლის სამპიროვნების პირველი ამქვეყნიური გამოქვავება; „ფერისცვალება“ – მინიშნება მაცხოვრის განკაცებაზე და კვლავ მისი ღვთაებრიობისა და სამების გაცხადება; „ამაღლება“ – მეორედ მოსვლის წინასწარუწყება და მაცხოვრის დიდების დასტური ამქვეყნად; „სულიწმიდის მოფენა“ – ეკლესიის დიდება, მოციქულებზე წმინდა მისიის დაკისრება, მაცხოვრის მარადიული მყოფობის მოწმობა ანუ ქრისტეს მარადიული სიცოცხლისა და დიდების დასაბამი – ადამიანთათვის თავისუფალი ნების გამოქვავება. ამავე დროს, „სულიწმინდის მოფენა“ ლიტურგიაში სამებად იწოდება, რადგან წმ. სამება ამ დღეს იდიდება. როგორც ცნობილია, სულიწმინდის გარდამოსვლა ქრისტეს რჩეულ მოწაფეებზე უკვე სიმბოლურ განკითხვად, მათზე აღსრულებულ მეორედ მოსვლად გაიაზრება. ამიტომაც „განკითხვის დღის“ ჩვეულ კომპოზიციებში ისინი უკლებლივ გამოისახებიან, როგორც უფლებამოსილნი საშინელ სამსჯავროზე დასწრებისა. აქვე შეიძლება მოვიყვანოთ წმ. სვიმეონ ახალი ღვთისმეტყველის სიტყვები „სინათლის შვილთა და მომავლის დღის ძეთათვის, მათთვის ვინც მუდამ ნათელში დადის არასდროს დადგება განკითხვის დღე, რადგან ისინი უკვე უფალსა და უფალში არიან“.⁵ ყოველი ეს სცენა თანმიმდევრულადაა ჩართული დარბაზში განფენილი სადღესასწაულო ციკლის დინებაში. ამავე დროს, ერთგვარ დამოუკიდებელ სისტემადაა გააზრებული და ისტორიული თხრობის პარალელურად თითქოს თეოლოგიური პროგრამის დასრულებულ თავად, სიმბოლურ ერთიანობად იკითხება. ამგვარად, მთელი დასავლეთი კედელი მაცხოვრის ღვთაებრივი ბუნების, უფლის სამი პიპოსტასის გამოჩინება-განდიდებას ეძღვნება და მეორედ მოსვლის გარდუვალობის წინასწარუწყებაცაა. ამ ასპექტის თანახმად დასავლეთი კედელი და საკურთხეველი საერთო იდეით შეიძლება იყოს შეერთებული ანუ დასავლეთით – მეორედ მოსვლის გარდუვალობის სიმბოლურ გამოცხადებას საკურთხეველში აწ უკვე აღმდგარი და მეორედ მოვლინებული მეუფისადმი მეოხების ღოცვა პასუხობს.

საგულისხმოა კამარის კეხზე ჯვრის გამოსახულებაც, რომელიც, როგორც ვნებისა და ძლევის სიმბოლო, ტრიუმფის იდეას ამჟღავნებს. ამასთანავე, იგი საკუთრივ ქართულ ტრადიციადაც აღიქმება, რადგან აქ თითქოს ჯვარ-გუმბათოვან

⁴ Hans-Joachim Schulz, Die byzantinische Liturgie, 2000, Trier, გვ.170

⁵ Н.О. Лосский, Мистическое богословие восточной церкви, 1998, М., стр. 103.

ტადართა სისტემებისთვის ტიპიური გუშბათისეული კომპოზიცია „ჯვართაძღ-
ლებისა“ დარბაზულ სივრცეშია გადმოტანილი.

ასე რომ, შიომღვიმის ფერწერული ანსამბლი სრულად ასურათებს: ქრისტეს
ცხოვრების ეპიზოდებს განკაცებიდან იმქვეყნიურ, მარადის ყოფამდე. ამავე დროს,
ნარატიულობა შენელებულია მკაცრი შინაარსობრივი შერჩევით, სცენათა
ურთიერთმიმართებით თუ დაჯგუფებით, „ჩადგმული“ ფიგურების სიხშირითა და
დაცალკეებით, განსხვავებული მასშტაბებითა თუ არქიტექტურულ სივრცესთან
გააზრებული მიმართებით, რითიც იკვეთება, მძაფრდება კიდევ თეოლოგიური
იდეა და მხატვრის ინდივიდუალურობაც შელანდება. სივრცე საბოლოოდ გამოაჩენს
და სრულყოფს პროგრამის მახვილებსა თუ მთლიან იდეურ სახეს. განსაკუთრებით
საგულისხმოა მასში ცალკეული, მკერდამდე გამოსახული ფიგურების კანონ-
ზომიერი განთავსება ამა თუ იმ თეოლოგიური ასპექტის წარმოსაჩენად. ისინი,
როგორც ითქვა, ხატების ასოციაციას იწვევს და, შესაძლოა, მართლაც უძრავი
ხატების ფუნქციას ასრულებდნენ ეკლესიის ლიტურგიკულ სივრცეში.

შემთხვევითი არაა, მაგ., დასაუღეთ კედელზე, სარკმლის ქვემოთ გამოსახუ-
ლი „ოდიგიტრიისა“ და საკურთხეველის „ხატი მანდილისაის“ უშუალო პორიზონ-
ტალურ-სივრცობრივი მიმართება, რაც გარკვეული ანტითეზის გამოხატულება
უნდა იყოს. ცნობილია, რომ წმ. მამები ხშირად იყენებენ ანტითეზას ქრისტეს
განკაცების პარადოქსულობის გამოსახატავად, რომლებიც ხშირ შემთხვევაში
ლიტურატურული „კლიშეების“ ხასიათისაა. ჩვეული მოტივია ქრისტე-ადამიანი-
ყრმის დაპირისპირება მის ღვთაებრიობასთან: მაგ., „ის ვინც ყოვლისმპყრობელია
თავის ყოვლისშემძლეობაში – მარიამის სუსტ ხელებს უპყრია“. ან კიდევ –
განკითხვის დღის გამოსახულებასთან კავშირში: „ის ვინც უზენაესი მსაჯულია –
ყრმაცაა ღმრთისმშობლის მკლავებში“⁶. ასეთივე ანტითეზა შეიძლება ამოვიკითხოთ
„პირი უფლისაჲს“ ხატთან კავშირშიც – ის ვინც აღთქმული ხსნაა (მანდილიონი)
– ყრმაცაა ღმრთისმშობლის მკლავებში. ანტითეზებით აზროვნება, მათი სხ-
ვადასხვაგვარი, რთული მოტივები სწორედ XIII საუკუნისთვისაა ჩვეული, როდესაც
ადრეულ, „კლასიკურ“ ძეგლთათვის დამახასიათებელ სადა, ცხად სიმბოლიკას
ღუალიზმისა და პარადოქსულობის სიყვარული, წაკითხვის მრავალწახანავონება
ცვლის (აქვე გვახსენდება ორმხრივი ხატები, რომლებიც ცალ მხარეზე მაცხოვარს,
მეორეზე კი ჩვილედ ღმრთისმშობელს - ოდიგიტრიას ასახავს და სწორედ ამ
ეპოქაში, XIII საუკუნიდან ვრცელდება ბიზანტიურ სამყაროში). ამავე დროს, შიო-
მღვიმეში აღსანიშნავია „ოდიგიტრიის“ – როგორც მოციქულ ლუკას მიერ დაწერილი
პირველი ხატისა და მაცხოვრის სასწაულებრივად შექმნილი „პირი უფლისაჲს“
დაკავშირება-მიმართება ერთმანეთთან (სწორედ მკერდამდე გამოსახულ ოდიგი-
ტრიას მიიჩნევენ ლუკასეულ გამოსახულებად)⁷. გარდა ამისა, „ოდიგიტრია“ –
მარიამის მავედრებელი ჟესტით ეკლესიის გამოხატულებაც უნდა იყოს.

საერთოდ, შიომღვიმის თეოლოგიურ პროგრამაში ეკლესიის ტრიუმფიცაა
იგაუურად ნაჩვენები ანუ ხსნის მხოლოდ ეკლესიის გზით შესაძლებელობის იდეა
ღმრთისმშობლის თემაშია ჩადებული. ღმრთისმშობელი, როგორც ეკლესიის
განსახიერება აქცენტირებულია „ამაღლებაშიც“, სადაც მარიამის ფიგურა ორან-
ტის ჟესტით საგანგებოდ გამოიყოფა მასშტაბითა და ფრონტალურობით (მო-
ციქულები შედარებით მცირე ზომისაა და დედაღვთისას ორსავე მხარეს, მოძრავ
ერთიან ჯგუფად აღიქმება. ანგელოზთა ამ სცენისთვის ჩვეული ფიგურები საერთოდ
არ არის გამოსახული). „მირქმის“ ღმრთისმშობელიც ვედრების ჟესტითაა წარმო-
დგენილი სვიმეონის წინაშე, რომელსაც ყრმა უპყრია. – მირქმის ეს ვერსიაც,

⁶ H. Maguire, *Art and Eloquence in Byzantium*, 1993, გვ. 55-56.

⁷ H. Belting, *Bild und Kult*, Munchen, 1990, გვ. 87.

რომელიც მსხვერპლზე მეტად ხსნის მომენტს წარმოაჩენს, XII საუკუნის ბოლო ხანებიდან ვრცელდება და XIII საუკუნეში გრძნობისმიერ, ეპოქის შესაბამის ხასიათს იღებს.⁸

მაგრამ, მაინც ყველაზე მეტად, ეკლესიის შუამავლობას და მისი წმინდა მისიის იდეას ცალკეული, „ხატისებრი“ ფიგურები – წმინდანთა, ასკეტების თუ ბერ-მონაზონთა გამოსახულებები ასახავს.

საგანგებოდ უნდა აღინიშნოს წმ. სვიმეონ მესვეტის, საკვირველმოქმედის მასშტაბური ფიგურა. ცნობილია, რომ მესვეტენი მართლმადიდებელ ეკლესიაში „უბრალო“ ბერ-მონაზვნებად კი არ მიიჩნევიან, არამედ, უკიდურესი რიგორიზმისა და ასკეტიზმის, უფალთან სიახლოვის გამო, გარკვეულ ელიტას წარმოადგენენ ქრისტიან ასკეტთა შორის⁹. შესაბამისად, ისინი თითქმის ყოველთვის სხვა წმინდანთაგან გამოყოფილ-იზოლირებულნი წარმოგვიდგებიან შესასვლელებსა თუ გასასვლელებში, სატრიუმფო თაღებსა თუ ბურჯებზე. შიომღვიმეში კი მესვეტე განსაკუთრებით საპატიო ადგილზე, კედლის თითქმის ცენტრშია გამოსახული და „ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნასთან“ ერთად ეგებება ტაძარში შესულ მნახველს, თანაც არა ვნებისა და მსხვერპლის, არამედ ტრიუმფისა და დიდების ხატად წარმოუდგება მას. თვალს ხვდება კედლის მხატვრობისთვის ძალზე იშვიათი იკონოგრაფიული ვერსიაც – წმ. სვიმეონს ორსავე მხრიდან ჰაერში მოღვივლებული ანგელოზები განადიდებენ და თაყვანს სცემენ (მოხატულობებში, როგორც წესი, მესვეტენი მარტო გამოისახებიან). ამგვარი იკონოგრაფია სირიული ნიმუშებიდან, მცირე ხელოვნების „ვოტიური“ გამოსახულებებიდან მოდის.¹⁰

ბიზანტიურ ტრადიციაში კი ის იმ გავრცელებული იკონოგრაფიის გამოძახილია, როდესაც მფრინვალი ანგელოზები გვირგვინს ადგამენ ღირს მესვეტეს (ეს ჯერ კიდევ VII საუკუნეში, ბობიოს ამპულაში გვხვდება). წმ. სვიმეონ მესვეტის საგანგებო წარმოჩენა-განდიდება წმ. შიომღვიმელის სახელობის მონასტრის ეკლესიის ფრესკებში უთუოდ მონასტრის ისტორიასთან უნდა იყოს დაკავშირებული. როგორც ცნობილია, წმ. ასურელმა მამებმა ქართლში წამოსვლის წინ „იხილეს იგი და ლოცუა მისი მოიღეს და ესრეთ წარემართნენ გზასა ქართლად მიმყუანებელსა, რომელი იგი მრავალი შრომითა წარვლეს.“¹¹ საქართველოში მათ სწორედ სვიმონისეული მკაცრი ასკეტიზმი და განდევნილობა დაამკვიდრეს. - „განეშორენ რა ქვეყნიურ ცხოვრებას“ შიომღვიმის მსგავს, ყველაზე „ფიცხელ“ და „იწრო“ უდაბნოებში, რომლებიც „მიხედვით ოდენ შეაძრწუნებდა კაცებრივსა ბუნებასა“.¹² ნეტარისა და ღმერთშემოსილი შიოს წმინდა მოღვაწეობაზე მიანიშნებს თითქოს მეუდაბნოეთა და ბერ-მონაზონთა გამოსახულებები, მათი სიხშირე იკონოგრაფიულ პროგრამაში. ორანტის უესტებით, ლოცვისას გარინდებულნი, ისინი თითქოს მოწმობენ ხსნის იდეას, რომელიც საკურთხეველში საზეიმოდაა გამოჩინებული. პროგრამაში განსაკუთრებით ხოტბაშესხმულია ბერ-მონაზონთა წმინდა ღვაწლი, სამონასტრო ცხოვრება და ასკეტიზმი, განდგომილებითა თუ მესვეტეობით მოპოვებული ხსნა და ცხოვნება. საკურთხეველისკენ მიმართული ქტიტორის ფიგურაც ხსნისათვის ეედრებასა და მეორედ მოსვლის თემატიკას უნდა ეკუთვნოდეს.

ეკლესიისა და ბერ-მონაზონთა წმინდა მისიის ამგვარი გამოყოფა-აქცენტირება იკონოგრაფიულ პროგრამაში ცხადყოფს, რომ შიომღვიმის ამ ეკლესიის მხატვრობა

⁸ H. Maguire, *The Iconography of Symeon with the Child in Byzantine Art*. DOP, 34/35, 1981, გვ. 250.

⁹ *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Bd. 4, 1972, გვ. 361

¹⁰ V.H. Elbern, *Fructus Operis, eine frühbyzantinische Reliefdarstellung des alteren Symeon Stylites*, გვ. 288

¹¹ მ. საბინინი, საქართველოს სამოთხე. ცხოვრება ღირსისა მამისა შიომღვიმისა საკვირველთ-მოქმედისა, თბ., 1882, გვ. 121.

¹² იქვე, გვ. 122.

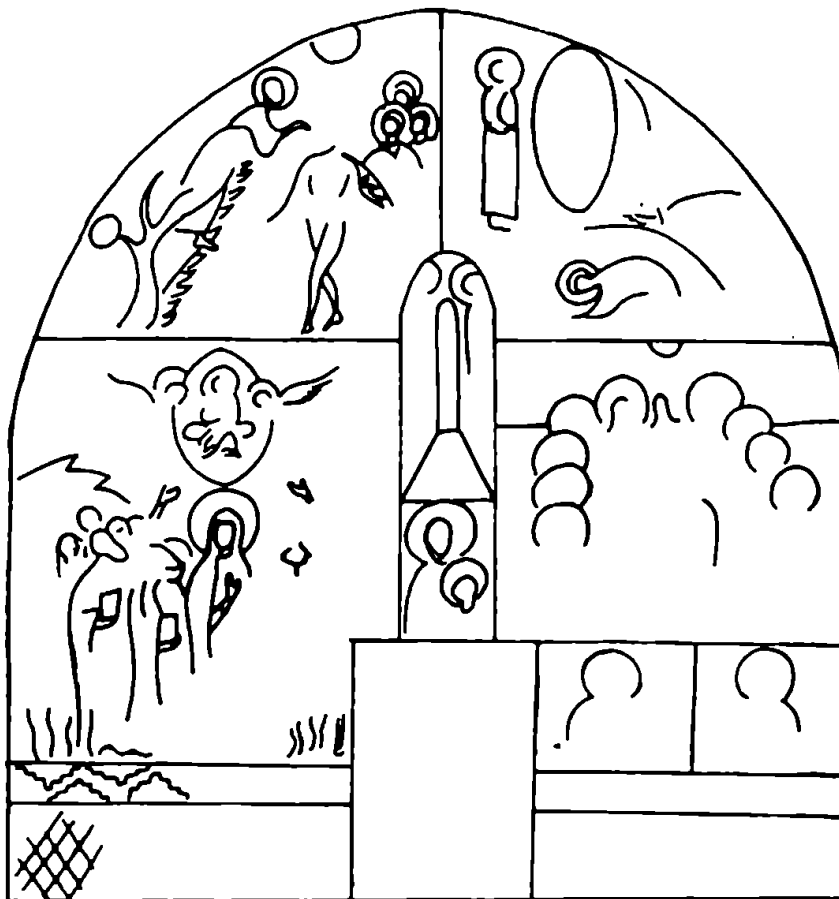
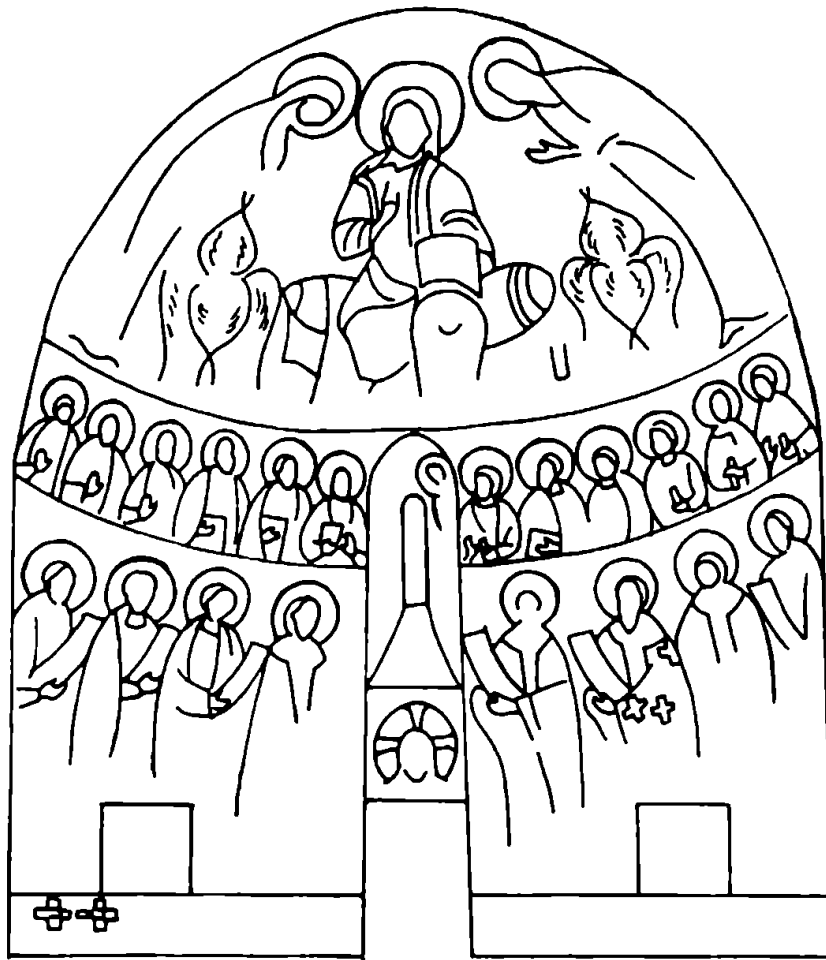
უეჭველად სამონასტროა (ამასვე მოწმობს ძალზე თავისებური მხატვრული ხერხები თუ ზოგადი სტილისტური ნიშნები). შიომღვიმელი მხატვარი კარგად განსწავლულ თეოლოგი, მოგზაური ბერი უნდა ყოფილიყო, რომელსაც უნახავს თანადროული, ბიზანტიური წრის ფრესკები და კარგადაც შეუსწავლია ესა თუ ის მხატვრული ხერხები თუ მეთოდები. მკაფიო ინდივიდუალობასთან ერთად იგი თავისი დროის ტიპური მხატვარია. XIII საუკუნისთვის დამახასიათებელია თემატური დატვირთულობა, თეოლოგიურ იდეათა მრავალასპექტიანობა, განსხვავებული მასშტაბების კონტრასტები, კედლის ბოლომდე, დაუზოგავად გამოყენების სურვილი, მისი ტექტონიკური სიმეტრიის, შინაგანი სტრუქტურის გაუთვალისწინებლობა და რეგისტრების არეულ, ირეგულარულ-მოუსვენარ რიტმად დაქუცმაცება-დატეხვა. საგულისხმოა კედლის სიბრტყისა თუ საერთოდ ფერწერული ანსამბლის არა იმდენად გამთლიანებისკენ სწრაფვა, რაც ძალზე დამახასიათებელია XII-XIII საუკუნეთა ძეგლებისთვის, არამედ დამოუკიდებელ მონაკვეთებად, ცალკეულ კადრებად დაყოფა, რომლებიც თითქოს ერთმანეთს აკრძელებენ და სუსტი მაკავშირებელნი არიან კედლებისა. ასე რომ, მხატვრობის სქემა მაინც წყვეტილი, სტატიკური ელემენტების ირეგულარულ-ცხოველხატული ერთობლიობაა, რასაც ქრისტოლოგიურ სცენათა წრიული თანმიმდევრობით გაშლის პრინციპიც ვერ ცვლის. უშუალო აღქმისას მნახველი ჯერ შინაარსით თუ სიმბოლური მნიშვნელობით გამოყოფილ სცენებს კითხულობს და მხოლოდ შემდგომ აერთიანებს მათ ჩვეული თანმიმდევრობის მიხედვით. მაგ., ხსნის თემა, როგორც ლაიტმოტივი საზეიმოდაა გამოჩინებული „ვედრებაში“, თითქოს დამოწმებულია მოციქულთა და ეკლესიის მამათა ლიტურგიკული რიგებით. შემდგომ განმტკიცებული ლოცვაში მყოფ წმინდანთა ფიგურებით, სარკმელთა წირთხლებში მოთავსებული წმინდანებითა და დიაკვნებით; შემდეგ ქრისტოლოგიურ სცენებშია გამჟღავნებული და მზარდი ემოციურობით „პირი უფლისადას“ – განკაცებით აღთქმული ხსნის სიმბოლოში „ფოკუსირებული“, ბოლოს კი კამარაზე, ჯვრის – ძლევის კოსმიური დიდების გამოსახულებით დაგვირგვინებული. მნახველის მხერა სრიალებს და „ხტის“ ერთი კედლიდან მეორეზე, ზედა რეგისტრებიდან ქვედაზე და მიუხედავად ამ „მხტუნავი“ აღქმის გარკვეული კანონზომიერებისა (იქნება ეს აღნიშნული ისტორიული ციკლის მთლიანობა თუ მის პარალელურად მკაცრი შინაარსობრივი შერწყვა სცენებისა და მათი გააზრებული მიმართება სივრცესთან), მაინც მოხატულობის პროგრამა წაკითხვის მრავალგვარ შესაძლებლობას იძლევა. ადრეული ძეგლებისგან განსხვავებით, მნახველის არა ფრონტალურ-სტატიკურ და დისტანციურ, არამედ უშუალო და მოძრავ აღქმაზეა აგებული და მის ინდივიდუალობას ითვალისწინებს. ყოველივე ეს, ანუ მკაფიოდ გამოხატული დინამიკურ-ემოციური საწყისი, მხატვრული სახის ერთგვარ „იკონურობასა“ და „მინიატურულობასთან“ ერთად, არა იმდენად XII-XIII საუკუნეთა მიჯნის – თამარ მეფის ეპოქის ძეგლებთან, არამედ უფრო მოგვიანო, XIII საუკუნის შუა ხანების ნიმუშებთან აახლოვებს შიომღვიმის მხატვრობას. ერთგვარი დეკადანსური განწყობილება კი, რაც ყველაზე მეტად მხატვრობის სტილის თავისებურებებშია გამჟღავნებული, კიდევ უფრო გვიანი, პალეოლოგოსური ხანის წინათგრძნობასა თუ ასოციაციას ბადებს.

Resume

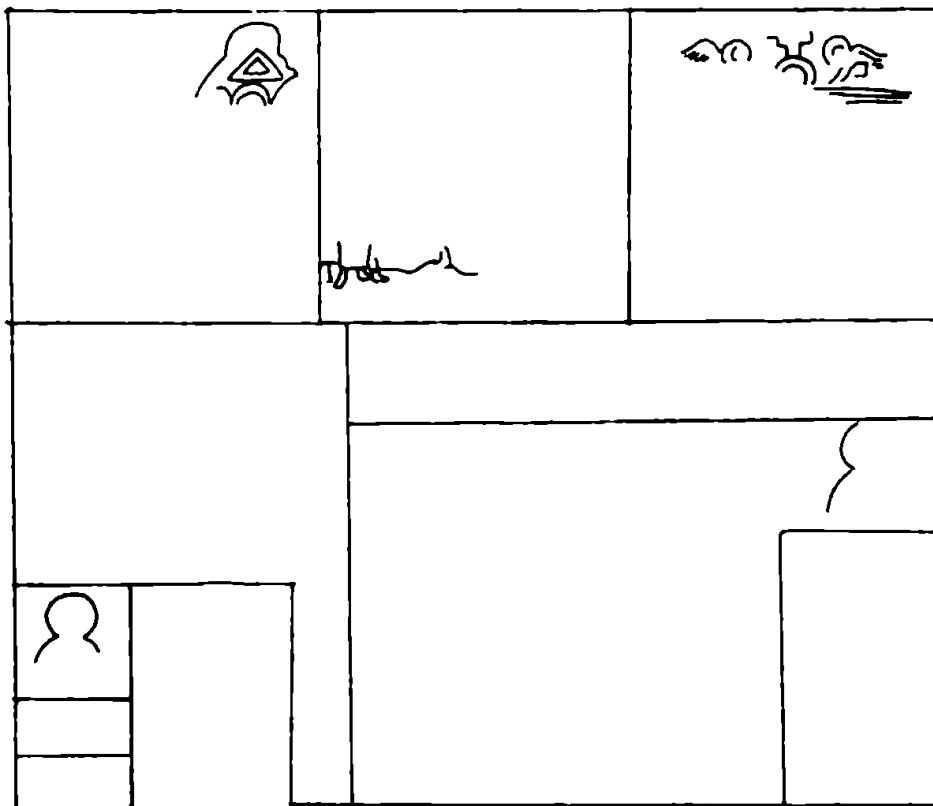
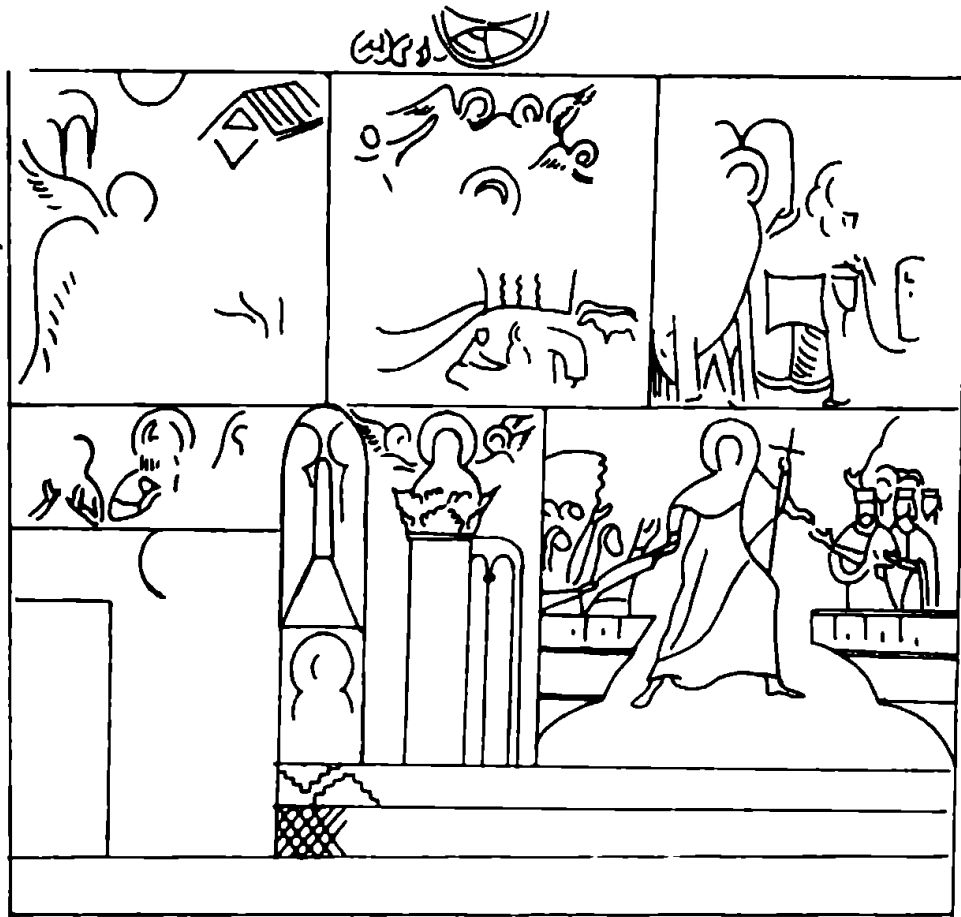
Tsisia Kiladze

Some Peculiarities of Iconographic Programme of the Ascension of the Cross in Church Shiomghvime Monastery

The article deals with the stylistic and iconographic peculiarities, as well as theological aspects of the murals preserved in the aisleless vaulted church of Shio-Mhvime monastery.



ნახ. 1, 2. შიომღვიმე. „ჯვართამაღლების“ ეკლესია.
საკურთხეველი და დასავლეთის კედელი



ნახ. 3, 4. შიომღვიმე. „ჯვართამაღლების“ ეკლესია.
სამხრეთისა და ჩრდილოეთის კედლები