

**ერთნული ფორმის საკითხი ქრისტიანულ ხელოვნებაში  
("მოციქულთა ზიარების" გამოსახულება ყინცვისისა და ახტალის ტაძართა  
მონატურლობებში)**

ქართული ხელოვნებათმცოდნეობის ფუძემდებლის, აკადემიკოს გიორგი ნუბინაშვილის სამეცნიერო მოღვაწეობის ერთი მნიშვნელოვანი მიმართულება ქართული ხელოვნების ერთნულ თავისებურებათა გამოვლენა, აღწერა, დადგენა და შეფასება იყო. ეს საკითხი დაიტმობიერა გახლევს მის მიერ დაარსებული სამეცნიერო სკოლის წარმომადგენელთა შრომებსაც. მართლაც, მხელად თუ ენახავთ გამოკვლევას არა მხოლოდ ქრისტიანული, არამედ წინაქრისტიანული და თუნდაც ახალი დროის ქართული ხელოვნების შესახებ, რომელშიც ხსენებული ასპექტი არ იქნის განხილული და სათანადოდ შეფასებული. რა თქმა უნდა, ამგვარი მიდგომა სრულდებათაც არ გულისხმობს ნაწარმოების საერთო ქრისტიანული საფუძვლის იგნორირებას ან დაუფასებლობას<sup>1</sup>.

XIX-XX საუკუნეთა მიჯნაზე და შერეც, როცა შუა საუკუნეების ქართულ ხეროთამოსდერებასა და ხელოვნებას ძირითადად განიხილადენ როგორც "ბიზანტიურს", ან როგორც "სომხურს", გ. ნუბინაშვილისა და მის მიმდევართა პოსიცია სრულიად გამართლებული იყო, დაემკვიდრა რა კიდევ ქართველ ერს თავისი ადგილი მხოვლით ხელოვნების ისტორიაში<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> გ. ნუბინაშვილისა და მისი მიმდევრების უდიდესი დამსახურება იქნა ერის წინაშე სწორედ ის არის, რომ, ერთი მხრივ, მათი მოღვაწეობით ქრისტიანული კულტურის ნაწარმოებები ათესიტურ საბჭოეთში ფისიკურად გადაარსა, ხოლო, მეორე მხრივ, მათ ნაწარმოებში ისინი, "ძველებად" შენიღბულნი, სწორედ ქრისტიანობის რწმენის პიზიციადან განიხილებოდა და იქნენ ცნობიერების და იდენტიფიკაციის განუყოველი ნაწილი გახდა. მ. დიდებულის, ქრისტიანობა და ქართული ხელოვნებათმცოდნეობა, კრებულში "ქრისტიანობის 20 საუკუნე საქართველოში", თბ., 2004; გვ. 137-149.

<sup>2</sup> როგორც აღენიშნეთ, შუა საუკუნეების ქართული ხელოვნების საეკიფიკა და თავისებურებანი ბიზანტიისა თუ სხვა ქრისტიანული ქვეყნების ხელოვნებასთან მიმართებაში ქართულ მეცნიერთა თითქმის უკვლავლევ ქველა გამოკვლევაში არის განხილული, სოციერთი სამეცნიერო ნაწარმოი უწვადლოდ ამ საკითხს ეხება. დაეახახულებთ მხოლოდ რამდენიმეს: Г. Чубинашвили, К вопросу о национальной форме в архитектуре прошлого, Вопросы истории искусства, т.1, Тб., 1970, sv. 289-302; В. Беридзе, Некоторые аспекты грузинской купольной архитектуры, Тб., 1976; R. Mepiaschvili, "Uber einige kompositionelle Besonderheiten von Kreuzkuppelkirchen Georgiens des XI Jahrhunderts. L'Arte georgienne dal IX- al XIV secl. Atti del Terzo Simposio internazionale sull'arte georgiana, vol. I, Galatina, 1986;

Г. Алибегашвили, Византия, Христианский Восток и формирование художественных традиций в миниатюрной живописи Грузии и Армении. II международный симпозиум по армянскому искусству, Ереван, 1978;

Е. Привалова, Некоторые особенности грузинских росписей рубежа XII-XIII веков., ქართული ხელოვნება, 10-А, თბ., 1991, გვ. 143-158; Н.А. Аладашвили, Монументальная скульптура Грузии (фигурные рельефы V-XI веков), Москва, 1977; Л. Хускивадзе, Грузинские эмалы, Тб. 1981;

დ. თუმანიშვილი, შუა საუკუნეების ქართული ხეროთამოსდერების ერთნული ერთიანობის შესახებ. წუროლები, ნარკვევები, თბ., 2001;

დ. თუმანიშვილი, ქართული ტაძრის გარე სახის ერთი თავისებურების გამო. იქვე, გვ. 82-90. D. Khoshitaria, Byzantine Masonry Technique and Georgian Architecture. XX<sup>e</sup> Congrès international des Études byzantines. Pré-actes, vol. III: communications libres, Paris, 2001.

წინამდებარე ნარკვევში წარმოდგენილი დებულებები იმდენად ცნობილი ჭეშმარიტებებია, რომ ბანალურ ტრასუიზმებად აღიქმება და ძალზე სამწუხაროა, რომ მეცნიერებისა და კულტუროლოგიის განვითარების ამ ეტაპზე კელაე საჭიროა ხდება ამ საკითხებზე მსჯელობა. მართლაც, ბოლო დროს სწორედ წყნში ხშირად გამოითქმის მოსაზრება იმის თაობაზე, რომ ქრისტიანული ხელოვნების "ეროვნულობაზე" საუბარი არაკორექტულია, რომ ქრისტიანობის "სე-ეროვნული, უნივერსალური არსი არ იძლევა რაიმე ნიადაგს ამგვარი განხილვისათვის, რომ "ეკლესიოლოგიური აზრით (რადგან ქრისტიანული ხელოვნება ეკლესიურია) არსებობს ბიზანტიური ხელოვნება საქართველოში, სომხეთში, რუსეთში, სერბეთში... და არა "ქართული ქრისტიანული არქიტექტურა", "სომხური ქრისტიანული არქიტექტურა"... რადგან ასეთი ცნება წინააღმდეგობრივია, რამდენადაც "ქრისტიანული არქიტექტურის" დასაბამი არ არის არც საქართველოში, არც სომხეთში, არც სხვა რომელიმე ეთნოსში, არამედ ბიზანტიაში. არსებობს ბიზანტიური არქიტექტურა და მისი მყოფობა საქართველოში, სომხეთში...". ცოტა ხნის წინ საქართველოში (sic!) გამოიცა ბერძნულ საეკლესიო საგალობელთა კასეტა, რომლის ყდაზე გამოსახულია მცხეთის წმ. ჯერის ტაძარი, მითითებულია მისი აგების თარიღი და ხაზგასმულად განმარტებულია, რომ ეს არის "ბიზანტიური (sic!) ხუროთმოძღვრების ნაწარმოები". ამ განმარტების "კონცეპტუალური" აზრი სრულიად ნათელია და ეხმიანება შემომოყვანილ პოზიციას. თუმცა მისი მომხრეები ეტყობა ვერ ხედავიან, რომ ნაწარმოები ერთი ეროვნული კონტექსტიდან უბრალოდ სხვა ეროვნულ კონტექსტში გადააქეთ და არა სე-ეროვნულში.

რამდენად გამართლებულია ამგვარი შეხედულება ქრისტიანული ხელოვნების "არა-ეროვნული" ბუნების თაობაზე? ეს კი არა, ხშირად ისმის კითხვა: რამდენად მართებულია საერთოდ ხელოვნების ნაწარმოების (და არა მხოლოდ ქრისტიანულის) ეროვნულობაზე საუბარი?

აუცილებელია, წინასწარ მკაფიოდ განესაზღვროთ განხჯის სახედვები და ის ამოსავალი და წინამძღვრები, რომლებზეც ავაგებთ მსჯელობას.<sup>1</sup> ხელოვნების ნაწარმოების ეროვნულ ხასიათზე საუბარი მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ კარგა ხანს იყო ტაბუირებული. მართლაც, ფაშისმის შემადრწუნებელი ტრაგედიის პირისპირ ტერმინი "ნაციონალური" საფრთხიბოტელასავეით მოქმედებდა დასავლეთის მეცნიერებზე, რომლებიც ყოველნაირად გაურბოდნენ მას.<sup>2</sup> მაგრამ მსოფლიო ხელოვნების ხანგაძლიერი განვითარების ისტორიისთვის ერთი თეაღის გადაელებაც კი გეარწმუნებს, რომ ეროვნული თავისებურებები უთუოდ არსებობს და ნამდვილად

<sup>1</sup> ს.კიკნაძე, ვინ არის პავლე, ვინ არის აპოლო?, "ლიტერატურული საქართველო", 1996, 14-21 ივნისი, გვ. 4. ეს პოზიცია სოგჯერ უკიდურესამდე მიყვანილი, კომიკურად და სევდიანადაც გამოიყურება "...როცა იმასე ამახვილებენ ყურადღებას, ესა თუ ის ძეგლი რა ეროვნების ადამიანმა შექმნა და ამას ისტორიული ფაქტები ეწირება, ეს ძალიან დაბალი და მერალი საციონალისტური პოლიტიკაა, ეს ქართული ფაშისმია!" (ინტერვიუ თ. შირსაშვილთან, გაზეთი "ქრონიკა", №38 2005, 26 სექტემბერი-2 ოქტომბერი, გვ. 32).

<sup>2</sup> თვით ცნება "ერი" საკმაოდ ბევრ განმარტებას მოითხოვს და ამ ტერმინის გარშემო მრავალი განსხვავებული მოსაზრება არსებობს. ეს საკითხი, ცხადია, სცდება მოცემული ნარკვევის ფარგლებს, თუმცა მაინც შეიძლება ვთქვათ, რომ ერი არც მხოლოდ ოდენ ბიოლოგიური ცნებაა, არც მხოლოდ "ეთნიკურ სისეფთავეს" გულისხმობს (რაც თითქმის არც არსებობს). ეს უფრო ისტორიული, ნაწილობრივ ტერიტორიალური, მეტადრე კი სულიერ-კულტურული ერთიანობაა, ერთიანი მსოფლგანცდა - "ენა, მამული, სარწმუნოება". ქრისტიანული და, უფრო ფართოდ, საერთოდ ხელოვნების "ეროვნულობასთან" დაკავშირებული საკითხები განხილულია დ. თუმანიშვილის ნარკვევში "ეროვნულობის შესახებ ხელოვნებაში", წერილები, ნარკვევები. გვ. 288-292.

<sup>3</sup> დ. თუმანიშვილი, შუა საუკუნეების ქართული ხუროთმოძღვრების ეროვნული.. გვ.73.

აქტუალურია ხელოვნების ნაწარმოებისათვის. გაეიხსენოთ თუნდაც ის, რომ უცნობი ავტორის ნაწარმოების ატრიბუციის დროს მას ადვილად მიაკუთვნებენ ხოლმე სწორედ რომელიმე ეროვნულ სკოლას. ალბათ, იმის გახსენებაც საკმარისია, რამდენად განსხვავდება ფრანგული გოთიკა ინგლისურისა ან გერმანულისაგან, იტალიური რენესანსის ნაწარმოებები ამავ ეროვნული და ასევე რენესანსული გერმანული ნიმუშებისგან (სურ.1; სურ.2) და სხე. მუ-20 საუკუნის ერთი უდიდესი ხელოვნების ისტორიკოსის, პაინრის ვოლფლინის კლასიკური ნაშრომი იტალიური და გერმანული რენესანსის შესახებ ბრწყინვალედ ასვენებს ხელოვნების ნაწარმოებში ეროვნული ნიმუშების არსებობას. "Схемы видения видоизменяются в зависимости от национальности. Существуют итальянский и немецкий способы представления, которые остаются одинаковыми в течении веков. Разумеется, это не постоянные величины в математическом смысле, но установление национального типа фантазии является необходимой вспомогательной конструкцией для историка»<sup>6</sup>.

მაშ რატომ აღიძვრება ეჭვი ხელოვნების ნაწარმოების "ეროვნული" ფორმის არსებობის თაობაზე? თუმცა, იქნებ წინააღმდეგობას სრულებითაც არ აქვს ადგილი და საქმე გვაქვს მხოლოდ მსჯელობის დონეების აღრუებასთან?

ეჭვობა, პრობლემა მართლაც იმაში კი არ მდგომარეობს, არსებობს თუ არა ეროვნული ფორმა ხელოვნებაში, არამედ იმაში, თუ ხელოვნების ნაწარმოების არსებობის (შექმნისა თუ აღქმის) რა მომენტში ელინდება და ცნობიერდება ეს ასპექტი<sup>7</sup>.

«მხატვრულ შემოქმედებას განწყობა უდევს საფუძვლად. იგი წინა პერიოდში მსადადება, და როდესაც იგი გარკვეულია, ცნობიერებაში ერთბაშად იხენს თავს. ერთბაშად იმიტომ, რომ განწყობა ცნობიერების ფენომენს არ წარმოადგენს. მასმასადასე ცნობიერებაში მას არავითარი წინა საფეხური არ შეიძლება აქონდეს. გახსატება ისიც, რომ იგი როგორც რაღაც ზეშთაგონება განიცდება, როგორც რაღაც გარედან მოხული... ეველაფერი ეს უაღრესად უნებურად ხდება»<sup>8</sup>.

მხატვრული ნაწარმოების სხვადასხვა ასპექტთაგან ზოგი საკმაოდ ზუსტ დეფინიციას და კლასიფიკაციას ექვემდებარება, ზოგიც საკმაოდ რთული

<sup>6</sup> Г. Вельфин, Искусство Италии и Германии Эпохи Ренессанса, Ленинград, 1934, гл. 279.

<sup>7</sup> ხელოვნების ნაწარმოები რთული მოვლენაა, მისი მარტივ შემადგენელ ნაწილებად დაშლა ძნელია. ასევე ძნელია მკაფიოდ გამოჯენა იმისა, თუ რა იქმნება შემოქმედებით პროცესში ინტელექტურად, გაეცნობიერებლად, ხოლო რა – გააზრებულად და გამოხრულად; ანუ ნაწარმოების რა ასპექტი არის შემოქმედის მიერ შეგნებულად დაქნებული მხატვრული ამოცანის გადაწყვეტის შედეგი, ხოლო რა – არა. ე. გომბრიჩი ასევე კლავს ერთ-ერთი სურათის ანალიზის საფუძველზე ასკენს, რომ თითქმის შეუძლებელია, ეთქვას თუ ეს კლავს ხატვის დაწყებამდე წინასწარ გაეცნობიერებისა, მაგრამ ფორმების თამაშის მისმა სიზმრისეულმა თავისუფლებამ წარმოშვა ეს მოგნება, რომელიც მან სრულყო... ასევე კლავს თვლიდა, რომ ნაწარმოებს უნდა მისცემოდა საშუალება თავისი საკუთარი კანონებით "გასრდილოთ" და რომ მისივე ხელით შექმნილი ფორმები "შთაგონებდნენ მის წარმოსახვას". E. Gombrich, Story of Art, London, 1978, gv. 461-62; . . . «Моей рукой полностью управляют далекие сферы. Разум не участвует в моем творчестве...» Дух природы и дух подсознания стали неотъемлемой частью его [Клсе] работ. А. Яффе, Символы в изобразительном искусстве. Человек и его символы, М., 1997, гл. 261. ითვლება, რომ შემოქმედი (მხატვარი) ხშირად ვერც კი ხსნის, რატომ მიმართა ამა თუ იმ ხერხს ან საშუალებას Юнг К.Г. Психология и поэтическое творчество, в сб. Самосознание европейской культуры XX века. Москва, 1991; გვ. 118; კ. გ. იუნგი, ანალიზური ფსიქოლოგიის საფუძვლები. სიზმრები (ტექსტების კლექციები), თბ., 1995, გვ. 205; Н. Н. Волков, Цвет в живописи, Москва, 1965, гл. 87. ხელოვნების ნაწარმოები ერთგვარად "ესხვისება", "უეცხოება" თავისივე შემოქმედს და დამოუკიდებლად იწყებს არსებობას. «Истинное произведение искусства возникает таинственным, загадочным, мистическим образом «из художника». В. Кандинский, О духовном в искусстве, М., 1992 гл. 99.

<sup>8</sup> დ. უინაძე, წარმოსახვის ფსიქოლოგია შრომები, ტ. III-IV, თბ., 1964, გვ. 601.

ბუნებისაა, მოუხელთებელი, ბუნდოვანი, უფრო შეიგრძნობა და განიცდება, ვიდრე განისაზღვრება. ასეთია სწორედ ხელოვნების ნაწარმოების ეროვნულობა<sup>9</sup>.

მართლაც, როცა ნეენში საუბარია ხელოვნების ნაწარმოების ამ ასპექტის არ-არსებობაზე და მისი გამოყოფის უმართებულობაზე, იგულისხმება სწორედ ის, რომ შემოქმედებით აქტში იგი არ არის ნადებული როგორც გაცნობიერებული ამოცანა და მიზანი<sup>10</sup>.

შემოქმედებითი აქტის არაცნობიერ ბუნებზე ბევრს საუბრობენ, აღრეც და ახლაც, განსაკუთრებით XX საუკუნის დამდეგიდან მოყოლებული<sup>11</sup>.

შემოქმედებითი აქტის არაცნობიერი ბუნება, მისი ინტუიციურობა, სპონტანურობა XX საუკუნეში განსაკუთრებით ფასეული გახდა. ეს ფორმათქმნადობის განმსაზღვრელი, ძირითადი მახასიათებელი, ფაქტობრივად, სტილისა და კონცეპტუალური მიდგომის ნიშნად იქნა აღიარებული<sup>12</sup>.

ხელოვნების ნაწარმოების "ეროვნულობაც" სწორედ არაცნობიერად წარმოიქმნება შემოქმედების პროცესში. მასზე ვმსჯელობთ როგორც უკვე დასრულებული ნაწარმოების აღქმისას გამოვლენილ თვისებათა გარკვეულ კომპლექსზე, და არამც და არამც თვით შემოქმედებითი აქტის, ქმნადობის პროცესში გაცნობიერებულ, მიზანდასახულ ამოცანაზე. შემოქმედებითი ფსიქოლოგია თითქმის გამორიცხავს ამგვარ მიზანდასახულობას (გამონაკლისია საბჭოთა კავშირში განცხადებული პრინციპი: "ფორმით ეროვნული, შინაარსით სოციალისტური", რომელიც ორივე კომპონენტში ყალბი იყო). თანაც მსჯელობის საზღვრები ნაწარმოების მხატვრული ფორმის ანალიზის ფარგლებს არ სცილდება.

შემოქმედებითი აქტის დროს ოსტატი უამრავ რასმე ისახავს მიზნად – როგორც შინაარსის, ასევე ფორმის თვალსაზრისით; თავისი ნაწარმოების თემის შერჩევისას, შესაძლოა, ღრმად პატრიოტული მოტივები ასუღადგმულეხდეს, მაგრამ გამოსახულების ეროვნულობა, როგორც მხატვრული ენის ნაციონალური ანბანი,

<sup>9</sup> კ. გ. იუნგი, ანალიზური ფსიქოლოგიის ... გვ. 62-64.

<sup>10</sup> დ. თუმანიშვილი, სიმბოლურობა შუა საუკუნეების ქართულ სატაძრო ხუროთმოძღვრებაში. წერილები, ნარკვევები, გვ. 62.

<sup>11</sup> ჯერ კიდევ ძველ საბერძნეთში მხატვრულ შემოქმედებას "ღვთაებრივ სიშმაგეს" უწოდებდნენ (პლატონი, "იონი"). მეოცე საუკუნეში კი, ფსიქოანალიზის მოძღვრების ხელოვნების სფეროსადმი მიყენებამ არაცნობიერის როლი ხელოვნების ნაწარმოების ინტერპრეტაციისა და შეფასებისას კიდევ უფრო გაზარდა, თუმცა ამგვარ მიდგომაში ბევრი რამ არის გადაჭარბებული და გამარტივებული. მხატვრული შემოქმედება გაცილებით უფრო რთული, სათუთი და ღრმა მოვლენაა, ვიდრე მხოლოდ სიზმარსა და ნევროსის შორის არსებული რამ, რომელიც ცნობიერებისა და არაცნობიერს შორის კონფლიქტის გამოვლინებაა, როგორც ამას ზ. ფრეიდი (იხ. მაგ., Z. Freud, Leonardo da Vinci. A memory of his childhood, Hudson, 1995) და მისი მიმდევრები თვლიდნენ. მაგრამ თვით შემოქმედებითი აქტის, შემოქმედების პროცესში არაცნობიერის აქტიური მონაწილეობა მართლაც უღაო უნდა იყოს.

И. Кант. Критика практического разума, Сочинения в шести томах, Москва, 1964, гв. 333;

კ. გ. იუნგი, ანალიზური ფსიქოლოგიის ...; В. Полонский, Сознание и творчество, Л., 1934, 7-8; 42; E. Gombrich, Story of Art, Phaidon, 1978, გვ. 278-281; Тармо А. Пасто, Заметки о пространственном опыте в искусстве, в сб. Семиотика и искусствометрия, Москва, 1972, гв. 164-173; Л.С. Выготский, Психология искусства, Москва, 1986; დ. უზნაძე, «წარმოსახვის ფსიქოლოგია», შრომები, ტ. III-IV, თბილისი, 1964, გვ. 600; R. Arnheim, Visual thinking, London, 1969, გვ. 233). ენელი ხლოვნებათმცოდნე ალოის რიგლი თავის სახელგანთქმულ "Kunstwollenunstwollen"-ს სწორედ რომ არაცნობიერის სფეროს უკავშირებს. იხ. მაგ., A. Riegl, Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik, Berlin, 1893.

<sup>12</sup> E. Gombrich, დასახ. ნაშრ., გვ. 278-281; ი. შპენგლერი "კულტურის მორფოლოგიის" შესაწავლის საგნად იღებს კი არა, სწორედ ფორმებში არაგამიზნული შინაგანი მოცემულობების გამოვლენას სახაედა, რომლებიც პრინციპულად "გამოუთქმელია" – გაუცნობიერებელი რიტმი, ტაქტი, კომპოზიციური სტრუქტურა, კლასტიკური ელემენტი და სხვ. С.С. Аверинцев, Предварительные заметки к изучению средневековой эстетики. Древне-русское искусство, Москва, 1975, гв. 381

არა მგონია რომელიმე შემოქმედს ოდესმე გაცნობიერებულ მიზნად დაესახა – მითუმეტეს, შუა საუკუნეების ოსტატებს როცა ხელოვნების ნაწარმოებს ამა თუ იმ "ეროვნულ" კულტურულ წრისადმი კუთვნილობაზე ემსჯელობთ, არ ეგულიხმობთ მისი შემქმნელი ოსტატის უცილობელ "ეთნიკურ, სისხლისმიერ" წარმომადელობას. საუბარია გარკვეულ ეროვნულ კულტურულ ტრადიციის წიაღში აღზრდა-სამოყვანილობა-დაოსტატებაზე, ამ ტრადიციის "შესისხლხორცება-გათაყვისებაზე", თუმცა, რა თქმა უნდა, კულტურული გენოტიპი, მრავალ თაობათა განცდილ-ნაასრვე-წაროსახულის ერთობლივი ძალა ეროვნულ ნიშნებს მეტი სიმკვეთრითა და გამომსახველობით წარმოაჩენს. "აღქმის ამგვარი ერთიანობა უმრავლესად რომელიმე ეთნოსის საფუძველზე ედგინება, შემდგომ კი, კულტურის მრავალ განშტოებაში განსხვავებული, ისეთ ძალას იკრებს, რომ კულტურას ძირა მოდგმის სრულ განსაება-განქარვებამდე ძალუქს თავისად გარდასახოს გენეტიკურად განსხვავებული ადამიანები თუ ადამიანთა ჯგუფები"<sup>13</sup>.

თავისუფლად შეგვიძლია ვთქვათ, რომ არც ლეონარდო და ვინჩის, არც ალბრეხტ დიურერს, არც აიან ვან ეიქს არ განუწრახავთ შეგნებულად იტალიური, გერმანული ან ნიდერლანდური მხატვრობის შექმნა. მაგრამ მათი ნაწარმოებების ხილვისას საერთო რენესანსული კონცეფციის შიღმა ნათლად და მკაფიოდ ნახს განსხვავება, რომელიც გარდა მათი შემოქმედებითი ინდივიდუალურობისა, ეროვნული (ყართო გაგებით) მხატვრული ტრადიციით განისაზღვრება. ისიც საუკუელთაოდ ცნობილია, რომ ეროვნული კულტურული ერთობა სულაც არ გულისხმობს აუცილებლად სახელმწიფოებრივსა და პოლიტიკურ ერთიანობას. «Понятие «Италия» не представляет постоянной величины, а понятие «Германия» еще менее того, и тем не менее существует нечто, что можно обозначить национальным чувством формы, проходящим через всю культуру»<sup>14</sup>.

გარდა ამისა, მხედველობაში მისაღებია ისიც, რომ თითქმის არ არსებობს სრულად «მაკეტოლო» კულტურები (როგორც, მაგ., იაპონია XVII-XVIII სს-ში) და რომ სხვადასხვა ქვეყნების, ერებისა თუ ხალხების ხელოვნებები აქტიურად ურთიერთქმედებენ, მაშინაც კი, როცა ეს ქვეყნები პოლიტიკურად მტრულ დამოკიდებულებაში იმყოფებიან. ქართული კულტურა ამგვარი «გახსნილობის» მსუქნიერ მაგალითს იძლევა მთელი თავისი მრავალსაუკუნოვანი ისტორიის მანძილზე, თანაც, მიუხედავად ამისა, მას არასდროს დაუკარგავს თავისი ინდივიდუალური სახე, რაც შემოქმედებითი პოტენციალის დიდ ძალას გულისხმობს.

ეროვნული "განსხვავებები, თავისებურებანი" (არაერთარ შემთხვევაში, უპირატესობანი)<sup>15</sup> კონკრეტული ფორმების სახეს არ ღებულობს, მაგრამ სახვითი ხელოვნების ბუნებიდან გამომდინარე, სწორედ ფორმის გადაწყვეტა-გაასრების თავისებურ პრინციპს გულისხმობს.<sup>16</sup> თუ ეს პრინციპები საკმაოდ უცვლელია დროის დიდ მანძილზე და ერის ისტორიის სხვადასხვა ეტაპზე, მაშინ, შეიძლება ვილაპარაკოთ ეროვნულ თავისებურებაზე. "... რაიმისს XIII ს-ის ქანდაკებებს, ნ. პუსენის სურათებსა და ე. ბრაქის ტილოებს, ყველას "ურანგული", იოლად აღქმადი დოგმატიკურობა და სიკოხტავე ამჩნევიათ, ხოლო, დაეუშვათ, XIII საუკუნისავე ნაუმბურგის რელიეფებს, პანს მოლბაინ-უმცროსის პორტრეტებსა და XX საუკუნის დასაწყისის ექსპრესიონისტთა ნამუშევრებში უკიდურესობისადმი ერთი და იგივე

<sup>13</sup> დ. თუმანიშვილი, ეროვნულობის შესახებ — გვ. 288.

<sup>14</sup> Г. Вельфли, Искусство Италии и Германии ..... გვ. 65.

<sup>15</sup> დ. თუმანიშვილი, ეროვნულობის შესახებ. — გვ. 289.

<sup>16</sup> И. Кант. Критика практического разума, Сочинения в шести томах, Москва, 1964, გვ. 326.

"გერმანული" მისწრაფება ცნაურდება - დრამატიზმში იქნება, 'სუდმიწვენიტობა-ინდივიდუალიზებაში თუ შინაგან-მშეიჩიურის გაშიშვლებაში"<sup>17</sup>.

ხელოვნების ნიმუში ხომ ადამიანის ქმნილებაა, კონკრეტულ ფორმებში გაცხადებული და მისი შემქნელი ადამიანის "გენეტიკური ფორმათგანცდის" ამსახველი, ტრადიციად ქცეული მხატვრული ენით მოსაუბრე. «Устойчивость художественных традиций в живописи этих храмов свидетельствует об извечной привязанности народа к художественному языку, близкому его извечной сущности»<sup>18</sup>.

ცნობილი ფრანგი ხელოვნებათმცოდნის, ი.პოლიტ ტენის თეორიის მიხედვით, ფლანდრიულ მხატვრობის თაეისებურებები განპირობებულია ამ ქვეყნის გეოგრაფიული მდებარეობით ზღვის დონის დაბლა: მის მსჯელობათა საკმაოდ გონებაამახვილურ რიგს ზღვის დონიდან რუბენსის ტილოებამდე მიყვავართ<sup>19</sup>.

რა თქმა უნდა, გარემო პირობების ამგვარი "აბსოლუტიზაცია" გადაჭარბებულია, მითუმეტეს რომ ეროვნულ ფორმათშეგრძნებას მრავალი სხვა ფაქტორიც განაპირობებს, თანაც გაცილებით უფრო ძლიერად (მაგ., სარწმუნოება). მაგრამ გარემოს (ფართო გაგებით) მრავალსაუკუნოვანი ზეგავლენა "ეროვნული მხატვრული გემოვნების" ჩამოყალიბებაზე არ შეიძლება იგნორირებული იყოს<sup>20</sup>.

როგორც უკვე ითქვა, ის, რასაც ჩვენ ეროვნულ ფორმას ეუწოდებთ, თაეისთავად ჩნდება შემოქმედებით პროცესში, ოსტატისგან დამოუკიდებლად და შეპირობებულია იმ კულტურული წრითა და ტრადიციით, რომლის წიაღში იგი ჩამოყალიბდა და განვითარდა. ეროვნული ფორმათშეგრძნების იმპულსები სხედასხვა ხარისხით და ოდენობით განაპირობებენ ნაწარმოების მხატვრულ სახეს როგორც გარეგანს, ასევე შინაგანს. ეს იმპულსები გაუცნობიერებლად მონაწილეობს ნაწარმოების შექმნის აქტში და, როგორც ითქვა, მხოლოდ აღქმის დროს იჩენს თავს. ხელოვნების ნაწარმოების ერთი ძირითადი მახასიათებელი ის არის, რომ მას ვიდაც "აღიქვამს", როგორც არსებულს, მას ქყავს "აღმქმელი". მხატვრული ფანტაზიის ხატთა განსახიერება და ობიექტივაცია ბგერით და მხედველობით ფორმებში ხდება<sup>21</sup>.

სწორედ ამ მიმართებაში "ნაწარმოები - აღმქმელი" შეიძლება ვისაუბროთ მის ეროვნულ ნიშნებზე. თუმცა ეს ნიშნები ისახება "შემოქმედი - ნაწარმოები"-ის მიმართებაში.

აქ ისიც უნდა გავითვასლისწინოთ, რომ "აღმქმელის" მიერ ეროვნული ნიშნების დაფიქსირება გულისხმობს გარკვეულ ცოდნას, წინასწარინფორმირებულობას სწორედ ამ ეროვნული კულტურული წრის თეისებათა თაობაზე, ანუ ისინი გარკვეულად ინტელექტუალურ დონეზე ფასდება, თუმცა ხშირად ეს შეფასებაც დიდწილად ინტუიციასა და გაუცნობიერებელ "მიხედრას", "ამოცნობას" ემყარება.

<sup>17</sup> დ. თუმანიშვილი, საეკლესიო ხელოვნება და ისტორია. წერილები, ნარკვევები, გვ. 284.

<sup>18</sup> Е. Привалова, Некоторые особенности ..., გვ. 152.

<sup>19</sup> А. Олчаниников, Роспись Ачи, как одно из проявлений взаимосвязи восточно-христианских духовных центров «Византийского мира». ქართული ხელოვნებისადმი მიძღვნილი II საერთაშორისო სიმპოზიუმი, თბ., 1977. გვ. 4.

<sup>20</sup> И. Тэн, Чтения об искусстве, СПб., 1912, გვ. 250-349.

<sup>21</sup> კ. იუნგი თვლიდა, რომ ისტორიული წარსული მხატვრულ შემოქმედებაზე უდიდეს გავლენას ახდენს და რომ მასში ელინდება "კოლექტიური არაცნობიერი", რომელიც ინდივიდუალურ მის არაცნობიერზე ძლიერია და წარსულ დროთა და ადამიანთა ნაფიქრ-ნაგრძნობ-განცდილს "არქეტიპებს" ამოტივტოებს მისგან დამოუკიდებლად. კ. იუნგი, ანალიზური ფსიქოლოგიის საფუძვლები, გვ. 52, 62-63.

<sup>22</sup> დ. უზნაძე, დასახ. ნაშრ. გვ. 598.

აღბათ, ამიტომ მიანიხილავთ, რომ ეს ასპექტი ხელოვნებათმცოდნეების მიერ არის თავს მოხვეწილი ნაწარმოებისათვის და მისთვის იმანენტური არ არის<sup>23</sup>.

ძველი დროის, მათ შორის შუა საუკუნეები ისტორიაზე, კულტურაზე, ხელოვნებაზე დღეის გადასახედიდან როცა ვსაუბრობთ, იქმნება საშიშროება, რომ ნვენს აზროვნების წესს, ნვენს გემოვნებას, ნვენს ფასეულობებს, გარკვეულად, ნვენს მსოფლგანცდასაც "ვახვევთ თავს" და "დიადოგის" ნაცვლად მონოლოგს ეწარმოებთ<sup>24</sup>.

მეთოდოლოგიურად ეს ნამდვილად მცდარი მიდგომაა, თუმცა სრულ "გათავისუბლას", აღბათ, ეერსადროს მივადწვეთ<sup>25</sup>. ამიტომ "კურად უნდა ეიღოთ" იმ ადამიანთა დამოკიდებულება, ვის მიერ და ვისთვისაც იქმნებოდა ეს ნაწარმოებები. სემო სვანურაძის, სოფელ მაცხეარისის ეკლესიის 1140 წლის კედლის მხატვრობაში შემორჩენილი კვირიკე მამასახლისის წარწერა ნათლად გვინებებს, თუ რამდენად ფასეული იყო მათთვის გამოსახულებათა მხატვრული ფორმა: «უინცა ამას კელესიასა მამასახლისი იქოს, კეამლისაგან შეიკრძაღუთ ხატული რ ღ ჟერი არ ღააკლოს»<sup>26</sup>.

ასე რომ, ქრისტიანული საეკლესიო ხელოვნების ნაწარმოების მხატვრული ენა, მისი ფორმა (ფართო გაგებით), საკმაროდ არსებითია. მუდამ უნდა გვახსოვდეს, რომ ეროვნულ ნიშნებს როცა განეხილავთ, ვსაუბრობთ ნაწარმოების მხატვრულ ენაზე, როგორც გამოსახვის საშუალებაზე.

როგორც ინდივიდუალური, ასევე ეროვნული და სხვათაშორის, ეპოქალური სტილის ნიშნები უფრო მეტად ელენდება მხატვრული ნაწარმოების იმ ელემენტებში, რომელთა ხასიათი გარკვეულად არაცნობიერთან არის დაკავშირებული, რომელთა შესრულება სპონტანურად, ინტუიციურად ხდება და თითქოს გონებას არც უკავშირდება<sup>27</sup>. აქ შეიძლება გამოგვადგეს შედარება ადამიანის ხელწერასთან, რომელიც, მაშინაც, როცა ადამიანი ცდილობს მის შეცვლას, მაინც აელენს მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელ რაღაც ნიშნებს.

ამასთან დაკავშირებით შეიძლება გავისხენოთ XVI საუკუნის ნიდერლანდელ მხატვართა ჯგუფი, რომლებსაც "რომანისტებს" უწოდებდნენ (სიან გოსარტი, ბერნარ ეან ორლეი და სხვები), რომლებიც, როგორც ცნობილია, სრულიად შეგნებულად ცდილობდნენ "იტალიური" ფერწერა "შექქმნათ", მაგრამ მათი ნაწარმოებები გაცილებით უფრო "ნიდერლანდურია", ვიდრე "იტალიური"<sup>28</sup>.

<sup>23</sup> მხედველობაში უნდა მივიღოთ ის ფაქტიც, რომ ყოველ მეცნიერებას, მათ შორის ხელოვნებათმცოდნეობასაც, გააჩნია თავისი "ვარგონი", ანუ ცნებებისა და ტერმინების თავისებური სისტემა, რომელსაც იყენებენ როგორც დეკორაციურ, ასევე აზროვნებით დონეზე და რომელიც ადვილად "ნიშნობს" ამ ვარგონის მცოდნეთა მიერ. ასე, მაგ., როცა მეცნიერი აცხადებს, რომ შუა საუკუნეების ხეროთმთაძღვარი ცდილობს გრძივი სტრუქტურის ტარის სიერცეს "ცენტრულობის" განცდა შესახის და ამისთვის შესასულებების ადგილმდებარეობას ცვლის, ეს სულაც არ ნიშნავს, თითქოს ამ მეცნიერს აგონია, რომ V საუკუნის ოსტატი თავს იტყებდა, თუ როგორ მიენიჭებინა ბასილიკის გრძივი სიერცისათვის "ქართული ხასიათი." მას მშვენიერად ესმის, რომ ეს არაცნობიერის დონეზე ხდებოდა, წმინდა ინტუიციურ დონეზე საუკუნეების განმავლობაში შემუშავებული მხატვრული გემოვნებისა და ფორმათგანცდის გამოუღინებაა. მეცნიერი – თუ ასე შეიძლება ითქვას, შედეგიდან მიღის საწყის იმპულსამდე.

<sup>24</sup> С.С. Аверинцев, Предварительные заметки к изучению средневековой эстетики. Древне-русское искусство, Москва, 1975, გვ. 372-374.

<sup>25</sup> ერმენევტიკული მეთოდი კომანიტარულ მეცნიერებებში სწორედ ამგვარი "შთავარძნობისა და გაგებისაკენ" მოგვიწოდებს. იხ. Х.-Г. Гадамэр, Истина и метод, Москва, გვ. 229-240, 447, 452.

<sup>26</sup> Т. Вирсаладзе, Фресковая роспись художника Микаела Матлакли в Махварши. Arts Georgica, 4, Тб., 1963, გვ. 186.

<sup>27</sup> დ. უსნაძე, «წარმოსაავის» – გვ. 600; R. Arnheim, Visual thinking, გვ. 233.

<sup>28</sup> J. Friedländer, Von van Eyck bis Breugel, Köln, 1956, გვ. 125-127; Всеобщая история искусства, т. 3, Москва, 1962, გვ. 344-348, ილდ. 281. И. Тэн, დასახ. ნაშრ., გვ. 311-315.

სახეით ხელოვნებაში ასეთი "არაცნობიერ" დონეზე არსებული ნიშნები სახეით საშუალებების ხასიათში ელიფ, ბა, როგორცაა ნაწარმოების კომპოზიციური აგების სტრუქტურა, ხაზი, კოლორითი, სიერცის აგება, რიტმი, პროპორცია და სხვ. როდესაც გარკვეული მახასიათებელი მეტ-ნაკლებად შედმივად იჩენს თავს ამა თუ იმ ერის (ან უფრო ფართოდ, კულტურული წრის) ხელოვნებაში მრავალი საუკუნის განმავლობაში და ეწინააღმდეგება ცვლილებებს, მაშინ ის შეიძლება მივიჩნიოთ ეროვნული ფერმოთგანცდის ნიშნად<sup>7</sup>.

"მაგალითად, ქართული ხელოვნებისათვის დამახასიათებელი სოგადი ნიშნებია: სიერცის კომპაქტურობა (იგი სიგრძეში არსდროს იჭიმება); პროპორციათა სომიერება – ისინი არც მეტისმეტად აღის სიმაღლეში და არც პორი-სონტაღურად განირთხმება; შეფარდებითი თავშეკავებულობა მორთვისას – ყველაზე ჭარბი სამკაულიც კი არ გადასცლება ხოლმე ერთგვარ საზღვარს. ხადაც იგი გადასწონიდა ტექტონიკას; სამშენებლო მასალა არასდროს განიძარცვება თავისი თვისებებისაგან (წონადობა, ფაქტურა და ა.შ.). მაგრამ ისინი არც ხაზგაისმება როგორც სიმძიმე ან მასიურობა; წარმოსთან მიმართებაში ნაგებობა შეხმატკბილებულია მას, არც მას დაპირისპირებულია და არც მასში გათქვეფილი და სხე<sup>8</sup>.

აქ ისიც უნდა აღეჩინოთ, რომ ამა თუ იმ სახეითი საშუალების თუ ხერხის "სპონტანურობა", არაცნობიერი ხასიათი ერთგან, სხვა შემთხვევაში შეიძლება სრულიად ცბობიერი აქტის შედეგი იყოს<sup>9</sup>.

ხაზგასასმელია, რომ ამა თუ იმ ნაწარმოებში ეროვნული ნიშნების გამოყოფა-დაფიქსირება აბსოლუტურად არ ატარებს აქსიოლოგიურ (შეყვასებით) ხასიათს და ამ თვალსაზრისით არაარსებითია. მაგრამ ის არის ფაქტი, რომლის კონსტატაციასაც ვახდენთ, როდესაც ხელოვნების ამა თუ იმ ქმნილებას განეხილავთ, როგორც ხელოვნების ნაწარმოებს – სწორედ მაშინ შემოდის ეს ცნება და მაშინაც სრულიად მოკლებულია აქსიოლოგიურ შეყერილობას.

მართლაც, განა შეიძლება მივიჩნიოთ ღირსებად ან ნაკლად მაგ. ნაგებობის პროპორციების ესა თუ ის ხასიათი, ან ქვის ფერი და ფაქტურა, ან მკვეთარი

<sup>7</sup> Г. Вельфлин, Основные понятия истории искусств. Проблемы эволюции стиля в новом искусстве, Москва-Ленинград, 1930. გვ. 9.

<sup>8</sup> დ. თუმანიშვილი, ტრადიციის რაობისათვის. წერილები..., გვ. 284.

<sup>9</sup> კ. იუნგი, დასახ. ნაშრ., გვ. 52, 76. R. Arnheim, Visual Thinking, გვ. 235.

ხელოვნების სხედასხვა დარგში და განეითარების სხედასხვა ეტაპზე "ეროვნული" თავისებურებები" განსხეაებული ძალითა და თვალნათლობით იჩენს თავს, თუმცა მეტ-ნაკლებად ყოველთვის ელინდება. ამ მხრივ საინტერესოა რომელმე ერთი ნიშნისთვის თვალის გაყოლება დროის დიდ მანძილზე. – დ. თუმანიშვილი, ქართული ტაქრის გარე სახის ერთი თავისებურების გამო, წერილები, გვ. 82-90. ა. ოქროპირიძე, წითელი ფერის სიმბოლური გაასრების ერთი ასპექტი შუა საუკუნეების ქართულ მხატვრობაში, "მაცნე", 1989, №3, გვ. 156-167. დ. ხოშტარია, გუმბათქვეშა კონსტრუქციები V-X საუკუნეების ქართულ არქიტექტურაში (ტრომპი და აფრა-ტრომპი). არქიტექტურული მეგვიდრეობა. ტ. I, თბ., 2001, გვ. 73-102; Didebulidze M., Architectural and landscape setting in the medieval Georgian painting. ქართული ხელოვნებისადმი მიძღვნილი VI საერთაშორისო სიმპოზიუმის მასალები, თბ., 1989, გვ. 181-183.

ასე, მაგალითად, ნიშანდობლივია, რომ ქართულ ძეგასტიკაში, საუკუნეთა განმავლობაში, იყო ერთგვარი "უარყოფა" დამოუკიდებლად მდგომი, მრგვალი ქანდაკებისა (წინაქრისტიანულ, ქრისტიანულ და ახლი დროის ხელოვნებაშიც კი). შინაგანი მოთხოვნილება და ტენდენცია არის რელიეფის შექმნისაკენ. რა თქმა უნდა, კონკრეტული ნიმუშები მრგვალი ქანდაკებისა, მითუმეტეს ახალ ხელოვნებაში, მრავლად არის, მაგრამ მათი მხატვრული ფორმის ანალიზი გეამეუჩებს, რომ სინამდვილეში ისინი ყოველთვის თითქოს რაღაც უხილავი (სოგჯერ კი ხილული) კედლის წინ დგანან ან გაიაზრებიან, ანუ თავისი ძეგასტიკური არსით რელიეფს წარმოადგენენ. (ა. ოქროპირიძე, იაკობ ნიკოლაძის შემოქმედება, ხელნაწერი).

ფერადოვანი შეხამებები – ეს მხოლოდ მხატვრული მახასიათებლებია, თავისებურებაა ერთგვარი ფიქსაცია და სრულიად არ გულისმობს უკეთესობა-უარესობას, ან მიზანდასახულობას "ეროვნულობის" მისაღწევად და მხოლოდ მთლიანი ნაწარმოების კონტექსტში შეიძლება შეფასდეს. ზოგჯერ ეს თავისებურებანი სულ ოდნაეი ცვლილებით, მცირედი "ძერები" მიიღება და ეს "მცირედი" განსაზღვრავს განუქმორებლობასა და თავისთავადობას. კარლ ბრუსლოვისა არ იყოს, «Искусство начинается там, где начинается чуждость»<sup>11</sup>.

ყოველივე ეს კიდევ უფრო აქტუალურია რელიგიური, კერძოდ კი ქრისტიანული ხელოვნების მიმართ.

როდესაც საუბრობენ ქრისტიანული ხელოვნების უნივერსალურობაზე და "ზეროვნულობაზე", ეს დიახაც სავსებით სწორია, თუმცა მსჯელობის გარკვეულ დონეზე. ქრისტიანული სამყაროს უსარმაზარ ტერიტორიაზე მოღვაწე მხატვრები და ხუროთმოძღვარნი ღუთის საღიდელებად ასრულებდნენ თავის ნაწარმოებებს, მღვდელმსახურებისათვის, მორწმუნეთათვის, და, რა თქმა უნდა, სულაც არ ფიქრობდნენ იმაზე, ქართულ ხუროთმოძღვრებას ქმნიდნენ თუ ბულგარულს. ქრისტიანული რწმენის თვალსაზრისით, ნაწარმოების ეროვნულობა მართლაც არ ყოფილა არსებითი და მნიშვნელოვანი. ტაძარი ან ფრესკა ფასდებოდა არა იმის მიხედვით, რამდენად ასახეს იგი ქართული თუ რუსული ფორმადქმნადობის ტრადიციას, არამედ იმის მიხედვით, თუ რამდენად შეესატყვისება ქრისტიანულ რწმენას. ლიტურგიისა და წირვა-ლოცვის მოთხოვნებსა და მიზნებს. მაგრამ ეს როდი ნიშნავს, რომ უკვე განხორციელებული სახით ამ ქმნილებებს არ გააჩნიათ ეროვნული ფორმათგანცდის ნიშნები. ამის შესანიშნავი მაგალითია თუნდაც შუა საუკუნეების ქართული ხუროთმოძღვრება, რომელიც თავისი მხატვრული სახით მკაფიოდ განსხვავდება ერთმორწმუნე ბიზანტიის ხუროთმოძღვრებისაგან.

თვით ქრისტიანული მოძღვრებაც ხომ გარკვეულ ლექსიკურ ფორმაში – ენაში – არის გაცხადებული! და განა სხვადასხვა ენებზე წმინდა წერილის თარგმნა რაიმეს აკლებს მასში დაუჩვენებელ ჰუმანიტეტებს. "საყოვეთაოდ ცნობილია, რომ ქრისტიანობა მწიგნობრული რელიგია იყო და, ბუნებრივია, მისი აღმსარებელი ხალხიც ცდილობდა საკუთარი დამწერლობის შექმნას "საღმრთო წერილის" ეროვნულ ენებზე გადმოსაღებად. მნიშვნელოვანია ისიც, რომ სწორედ აღმოსავლური ქრისტიანობა უწყობდა ხელს ეროვნული დამწერლობისა და მწიგნობრობის შექმნას, განსხვავებით დასავლური სამყაროსგან"<sup>12</sup>.

როგორც ჩანს, თვით მართლმადიდებელი ეკლესია არაერთარ საშიშროებას არ ხედავდა ეროვნული ასპექტის არსებობაში, არ უგულველყოფდა მას. თუმცა ეს საკითხი წვენი სტატიის ფარგლებს სცილდება, მაინც უპირიანი იქნება გავიხსენოთ ერთი ადგილი წმინდა წერილიდან, სახელდობრ, მაცხოვრის ამალღების შემდეგ მოციქულებზე სული წმიდის გადმოხელის ამბავი (საქმენი, 2, 1-40):

" 4. ყველანი აღიესნეს სულიწმიდით და იწყეს ღაპარაკი სხვადასხვა ენებზე, როგორც სული ამეტყველებდა მათ.

5. ხოლო იერუსალიმში იყოფებოდნენ იუდეველნი, ღუთის მოშიში ხალხი, ყველა იმ ერიდან, რომელნიც კი ცისქვეშეთსი არიან.

6. როცა ეს ხმაური მოხდა, ბევრმა მოიყარა თავი და შეშფოთდა, ეინაიდან თითოეული ისმენდა, როგორ მეტყველებენ მის საკუთარ ენაზე.

<sup>11</sup> Л.С. Высокун, დასახ. ნაშრ., გვ. 51.

<sup>12</sup> თ. მგალობლიშვილი, IV-X საუკუნეებში საქართველოში მიმდინარე რელიგიური პროცესები. მრავალთავე, XIX, თბ., 2001, გვ. 333.

7. ეველანი გაოცდნენ, უკვირდათ და ამბობდნენ: "განა ეველა ესენი გალილეელები არ არიან?"

8. როგორ გვესმის თითოეულ ჩვენგანს საკუთარ ენაზე, რომელშიც ვიშვით?

9. პართნი და მიდიელნი, ელამელნი და მკვიდრნი შუამდინარეთისა, იუდეისა, კაბადუკიისა, პონტოსი და აზიისა,

10. ფრიგიისა და კაპადოკიისა, ეგვიპტისა და კვირინეის მხარეს მდებარე ლიბიის ოლქებისა, და რომიდან ამოსულნი,

11. იუდეველნი და რჯულშეცვლილნი, კრიტელნი და არაბიელნი, ეუსმენთ მათ, ჩვენ-ჩვენი ენებით რომ ლაპარაკობენ ღეთის ღიად საქმეებზე" (ხაზგასმა ნემია, მ.დ.)

როგორც ვხედავთ, მსოფლიო ეკლესიის დაფუძნების უამს (სული წმიდის მოფენის არსი ხომ სწორედ ამაში მდგომარეობს), წმინდა წერილის ტექსტი საგანგებოდ უსვამს ხაზს ამ მოვლენის დამსწრე ადამიანების ეროვნულ მრავალფეროვნებას და ეროვნებათა ჩამონათვალს სამ (!) მუხლს უთმობს, რაც, თუ გაეითვალისწინებთ, რამდენად ლაკონურია საერთოდ ახალი აღთქმის ტექსტი, შემთხვევით ან სულაც თხრობის ლიტერატურული "სილამაზისთვის" ნამდვილად არ გაკუთვნილია. უფრო მეტიც, ტექსტში ხაზგასმულია, რომ ყოველ დამსწრეს მოციქულთა ქადაგება საკუთარ ენაზე ესმოდა. ანუ წმინდა წერილი ეროვნულ მრავალფეროვნებას საგანგებოდ მნიშვნელობას ანიჭებს და ერთიანი მსოფლიო ქრისტიანული ეკლესიის შექმნა ეროვნებების გაბათილების კი არა, მათი, როგორც ინდივიდუუმების ამ ერთიანობაში ჩართვით ხდება, ისე, რომ მათი განსხვავება-ინდივიდურობა შენარჩუნებულია, "ნაკურთხია". "სულთმოფენობა" ხომ ძველი აღთქმისეული ბაბილონის გოდოლის მშენებლობის ანტიპოზია, მისი "გამოსყიდვა".

ეს შინაარსი საკმაოდ თვალსაჩინოდ აისახა ქრისტიანულ მხატვრობაში. "სული წმინდის მოფენის" გამოსახულების აუცილებელ ელემენტს (ყოველ შემთხვევაში XIII ს-ის ჩათვლით) წარმოადგენს კომპოზიციას ქვედა ნაწილში, მოციქულთა ნახევარწრიული დასაჯდომელის თაღს ქვეშ, სხვადასხვა ეთნიკური ნიშნების მქონე ფიგურები (ზოგჯერ ზანგიც კი), რომელსაც "ხალხებსა და ენებს" უწოდებენ (სურ. 10). საბერძნეთში პოზიოს ლუკას მონასტრის მოზაიკურ დეკორში (XI ს) 16 ფიგურაა!<sup>14</sup> ქართულ ხელოვნებაშიც მრავლად არის ამგვარი გამოსახულებანი – მაგ. ვარძიის 1184-86 წლების მოხატულობაში<sup>15</sup>.

ეს ელემენტი, ისევე როგორც "კოსმოსის" ფიგურა, რომელიც 'ზოგჯერ ენაცვლება მას, ქრისტიანული ეკლესიის საყოველთაობის აღმნიშვნელია, მაგრამ ჩვენთვის საგულისხმო სწორედ ისაა, რომ ტექსტიც და საეკლესიო გამოსახულებებიც ამ საყოველთაობაში და ერთიანობაში სწორედ ინდივიდუალურ ერთეულთა (ერები და ენები) სიმრავლეს უსვამს ხაზს.

როგორც ვხედავთ, ქრისტიანობის საკაცობრიო ხასიათი სულაც არ უკუაგდებს ცალკეულ, ინდივიდუალურ ეროვნებათა არსებობას. პირიქით, ხაზს უსვამს მას. როგორც უფალმა ეთნიკურ ჯგუფთა – ერების – და ეერბალურ ენათა სიმრავლე აკურთხა სულთმოფენობის დროს, ასევე დაშვებულია, ალბათ, მრავალი მხატვრული ენის არსებობა. მართლაც, სახეთი ხელოვნების დარგების "ენაც" მრავალფეროვანია, ისევე როგორც ვერბალური ენები და თუ წმინდა წერილი ითარგმნა მრავალ ენაზე და ამით არ შეიღახა მისი სიწმინდე და მასში დაუნჯებული ჭეშმარიტება, მხატვრული ენის მრავალგვარობაც მას არას დააკლებს, თუ "ჩვენ-ჩვენი ენებით -- ლაპარაკობენ ღეთის ღიად საქმეებზე".

<sup>14</sup> D. Talbot Rice, Art of Byzantine Era, London, 1963, ილ., 76.

<sup>15</sup> G. Gaprindashvili, Vardzia, Leningrad, 1975, ილ., 115-117.

აქ ნებაუნებურად გეახსენდება გიორგი მერსულეს "წმ. გრიგოლ ხანძთელის ცხოვრებაში" ჯერ კიდევ X ს-ში მოცემული განმარტება: "ქართლად ფრიადი ქვეყანაა აღირაცხების, რომელსა შინა ქართულითა ენითა ეამი შეიწირვის და ღოცეამ ყოველი აღესრულების, მხოლოა კვრიულესთნი ბერძნულად ითქუმის", რომელიც, სხვათა შორის, ქრისტიანული რწმენისა და ეროვნულობის ერთი მთავარი ნიშნის - ენის - სრულ შეთავსებითობას მოწმობს.

და თუ ერების არსებობა არ ეწინააღმდეგება ქრისტიანული მოძღვრების არსს<sup>2</sup>, მაშინ არც ამ ერების მიერ უფლის სადიდებლად და მის მაცხოვრებელ მსხვერპლთან საზიარებლად შექმნილი ტაძარ-ხატების მხატვრული ფორმის "ეროვნული" ინტონაცია უნდა იყოს მიუღებელი.

ასე რომ, როცა ვსაუბრობთ "შუა საუკუნეების ქრისტიანულ ქართულ ხელოვნებაზე". ეგულისხმობთ საერთო ქრისტიანული კულტურის საგანძურში ქართული მხატვრული "ენის" არსებობას, რომელიც საერთო-ქრისტიანულ ჭეშმარიტებებს თავისებური ფორმით მოგვაწოდებს, რომელიც მრავალსაუკუნოვანი კულტურული ტრადიციის წიაღში ჩამოყალიბდა და განვითარდა.

ბრწყინვალე ნიმუშს იმისა, თუ როგორ უნდა იქნეს "ამოკითხული" ქრისტიანული ხელოვნების ნაწარმოებში ეროვნული ნიშნები, არის გ. ნუბინაშვილის წერილი "К вопросу о национальной форме в архитектуре православия,"<sup>3</sup> რომელიც ამ თეალსაზრისით ქრისტიანული ხელოვნების ნაწარმოების კვლევის ჭეშმარიტად მეთოდოლოგიური საფუძველია. განსახილველად გ. ნუბინაშვილი იღებს ფუნქციურად ერთგვაროვან ნაწარმოებებს - ქრისტიანულ ტაძრებს საქართველოში, სომხეთსა და ბიზანტიაში - ფიგარეთის ღმრთისმშობლის ტაძარს (სურ. 3), ხარიჯის ტაძარსა (სურ. 4) და თესალონიკის ათორმეტ მოციქულთა ტაძარს (სურ. 4). ისინი თანადროულია და ტიპოლოგიურად მსგავსი - ჯვარგუმბათიანი. ამ წინაპირობების საფუძველზე კეთდება მხატვრული ფორმის სახელოვნებათმცოდნეო ანალიზი. მეცნიერი ადარებს იმ ელემენტების მხატვრული გადაწყვეტის თავისებურებებს, რომელთა ცვლილება ანუ განსხვავებული მხატვრული გააზრება სრულიად არ ცვლის შინაარსობრივ და ფუნქციურ ასპექტებს და ამ ელემენტების მხატვრული გადაწყვეტის თავისებურებაში აელენს სწორედ განსხვავებული "ეროვნული" ფორმათგანცდის ნიშნებს.

გ. ნუბინაშვილის ნაშრომში მცხეთის წმ. ჯერის ტაძრის ტიპის ძეგლების შესახებ, მხატვრული ფორმის სელმწივენით სუსტი და დამაჯერებელი ანალიზით ნახევენებია, რომ სომხური და ქართული ტეტრაკონქების (წმ. ჯერის ტაძარი მცხეთაში, წმ. რიფსიმეს ტაძარი ენშიაძინში და სხვ.) ზოგადი ტიპოლოგიური მსგავსება მხატვრული საშუალებების (სიერციითი კომპოზიცია, პროპორციები, ფასადების გაფორმება, მასალის ფაქტურა, ფერი და სხვ.) განსხვავებული ხასიათის გამო საკმაოდ განსხვავებულ მხატვრულ მთლიანობას ქმნის - არა უკეთესსა ან უარესს, არამედ განსხვავებულსა და თავისებურს<sup>4</sup>.

გამოცდილება გვინუნებს, რომ მხატვრულ ენას ყოველ ეროვნულ კულტურულ გარემოში აქვს თავისი "გრამატიკა" და ამ გრამატიკის განსხვავებული წესების გამოვლენა სულაც არ უშლის ხელს და, მითუმეტეს, არ ეწინააღმდეგება ზოგადქრისტიანული შინაარსის სწორ და ადექვატურ ასახვას, ანუ საეკლესიო ხელოვნების ნაწარმოების მთავარი და ძირითადი ფუნქციის შესრულებას. თუ

<sup>2</sup> ზ. კიკნაძე, ეროვნულობის პრობლემა მართლმადიდებლურ ტრადიციაში. საქართველოს ეკლესიის, ქართული სასულიერო მწერლობისა და ქრისტიანული ხელოვნების ისტორიის საკითხები, თბ., 1995, გვ. 200-205.

<sup>3</sup> Г. Н. Чубинашвили, Вопросы..., გვ. 289-302.

<sup>4</sup> Г. Н. Чубинашвили, Памятники типа Джвари, Тб., 1948, გვ. 104-114.

არა და, მაშინ უნდა დაესვათ საკითხი, განეკუთვნება თუ არა საერთოდ რელიგიური ნაწარმოებები ხელოვნების სფეროს, ანუ რამდენად კორექტულია მღვდელმსახურებისათვის გამიზნული ქმნილების განხილვა, როგორც ხელოვნების ნაწარმოებისა, იქნებ ის პრინციპულად არ ექვემდებარება სახელოვნებათმცოდნეო ანალიზს?

ეს თავისთავად წამოჭრის ხელოვნების რაობისა და ბუნების საკითხს, ამის თაობაზე უამრავი მოსაზრება არსებობს, ხშირად დიამეტრალურად დაპირისპირებულიც კი<sup>9</sup>. შეიძლება ეთქვათ, რომ ხელოვნება არის ადამიანის სულიერი მოღვაწეობის სფერო, რომელიც კონკრეტულ ფორმაში განხორციელებული მხატვრული სახეებით გადმოგვცემს სამყაროს (როგორც ხილულისა, ასევე უხილაის) აღქმისა და განცდის თავისებურებას, ოსტატისეულს, ეროვნულს, ეპოქალურს; იმ უმთავრესი ჰუმანიტეტებისა და ღირებულებათა მხატვრულ სახეს გეთაყვა<sup>10</sup>ობს, რომლითაც სულდგმულობს შემოქმედი, ერი, ეპოქა. უდიდესი ნაწილი კაცობრიობის მიერ შექმნილი ხელოვნების ნაწარმოებებისა სწორედ რომ რწმენა-წარმოდგენათა მხატვრულ ფორმაში განხორციელებას წარმოადგენს და ფუნქციურადაც რელიგიურია. თუ ყოველივე ამას "ხელოვნებად" არ მივიჩნევთ, მაშინ რაღა დაგურნება? რაღას დავარქმევთ ხელოვნებას?

სხვათა შორის, ჩვენი დიდ წინაპრები, საქართველოს ეკლესიის დიდი მოღვაწეები, კირიონ კათოლიკოსი, ლეონიდე კათალიკოსი და სხვები, რომელთა რწმენა და ქრისტიანული მოძღვრების ცოდნა, ექვსობ, ნეენსაზე ნაკლები ყოფილიყო. დიდად აუფასებდნენ ქართული ქრისტიანული ხელოვნების სწორედ რომ ეროვნულ ხასიათს<sup>11</sup>.

ქრისტიანული ხელოვნების ნაწარმოების ესთეტიკური ასპექტი მისი სულიერებისა და რელიგიური ფუნქციის განუყოფელი ნაწილია. ნაწარმოების რაიმე წახნაგის იგნორირება კი მისი გაღარიბება იქნებოდა. თანაც ეველა ნაწარმოები ხომ რაიმე ფორმის სახით არსებობს, ფორმა მისი "კომუნიკაციის" ერთადერთი საშუალებაა<sup>12</sup>. ფორმის მხატვრული გააზრების თავისებურება საკმაოდ მნიშვნელოვანი შინაარსობრივი აქცენტების (მეტი რომ არ ეთქვათ) დასმის საშუალებას იძლევა, რასაც ადასტურებს ქრისტიანული ხელოვნების განვითარების მთელი ისტორია. ეს რომ არა, მაშინ სქემად ქცეულ, მხატვრულად სრულიად იდეენტურ, ერთგვაროვან, სტერეოტიპულ გამოსახულებებთან გვექნებოდა საქმე. რადგან ქრისტიანული დოგმები და იდეები "გაფორმებულია", ანუ ხილული ფორმა აქვთ მინიჭებული, მაშასადამე, ეს ფორმა მათი განუყოფელი ნაწილი ხდება. სიტყვისგან განსხვავებით, რომელსაც "ცნებითი" ხასიათი აქვს, სახვითი ხელოვნების ნაწარმოები თავის შინაარსს მხატვრული ფორმის საშუალებით გადმოგვცემს და არა მგონია, მისი ხასიათი და ღირებულება არა-არსებითი იყოს იდეის სწორი გადმოცემისთვის. წმ. გრიგოლ ნოსელი ფერად სურათებს ეკლესიის ეედლებზე ადარებს წიგნს, რომელსაც საუბრის ძალა აქვს: ფერწერამ, რომელიც უტყეია, იცის როგორ ისაუბროს ეედლიდან-ო<sup>13</sup>.

მხატვრული ფორმა არ არის ოდენ გარეგნული, მატერიალური სახე ხელოვნების ქმნილებისა. მასში გაცვილებით მეტის ამოკითხვა შეიძლება, ვიდრე მხოლოდ

<sup>9</sup> ე. კასირერი, რა არის ადამიანი, თბ., 1983. გვ. 218-268; დ. თუმანიშვილი, ეროვნულობის შესახებ, გვ. 288-292.

<sup>10</sup> დ. თუმანიშვილი, XIX საუკუნის ქართველი სამღვდელთა და შუა საუკუნეების ხელოვნება. წერილები, გვ. 241-265.

<sup>11</sup> Л. С. Винокуров, დასახ. ნაშრ. გვ. 52, 69.

<sup>12</sup> H. Maguire, Art and Eloquence in Byzantium, Princeton, 1981, გვ. 9.

ხაზების და ყურების განლაგების რიტმის მომხიბლავობაა<sup>11</sup>. მხატვრული ფორმა, მისი გადაწყვეტის თავისებურება გეოქვეება, გაგვიანდობს მისი შემქმნელი ოსტატი, ხალხი როგორ აღიქვამდა სამყაროს, როგორ "განიცდიდა" მას, საყოველთაო ჭეშმარიტების უღვე გამოვლინებათა და მოწმობებიდან რომელი იყო მისთვის უფრო ძვირფასი და ახლო, რას გულისხმავოდა ეველაზე მეტად. «.....исходной позицией является тот психологический факт, что художник во все времена был орудием и выразителем духа своей эпохи. Его творчество лишь отчасти можно понять с точки зрения его личной психологии. Сознательно или неосознанно художник придает форму основным ценностям своего времени, которые, в свою очередь, формируют его самого»<sup>12</sup>.

მართალია, ქრისტიანულ სამყაროში, ოსტატები თავის შემოქმედებას საკუთარი ინდივიდუალურობის, საკუთარი ძირადი სულიერი სამყაროსა თუ მსოფლგანცდის გამოხატვად არ გაიაზრებდნენ, არამედ თავს უფრო "უფლის იარაღებად" თვლიდნენ, ამიტომაც უმეტესად არ აწერდნენ ხელს თავის ქმნილებებს<sup>13</sup>. ეს ხომ ერთობლივი რწმენითა აქტის და ცოდნის ნაწილი იყო, ეკლესიურობის გამოვლენა და საყოველთაო საეკლესიო ჭეშმარიტების გამოხატულება, თანაც ლიტურგიული ფუნქციის მქონეც. ამავ დროს, თითქმის ვერ ვიპოვებთ მხატვრული თეატლსაზრისით ორ ერთნაირ ნაწარმოებს - ასლის ცნებაც იმ დროს ხომ სულ სხვა იყო, ეიდრე ახლა - ძირითადი პრინციპის, კონცეფციის გადმოღება და არა ზუსტი გარეგნული მიბაძვა მხატვრულ-ფორმალურ დონეზე<sup>14</sup>.

სწორედ იმიტომ, რომ რელიგიურ ხელოვნებას მკაფიოდ გამოეყთილი "მოწოდებითი" ხასიათი აქვს - "ქადაგება უყრებითა და ხაზებით" - მისთვის ფორმის გამომსახველობა, ფორმამეტყველება ძალიან მნიშვნელოვანია. სხვა საკითხია, რომ ფორმის განკერძოებული ანალიზი არ უნდა იყოს ერთმნიშვნელოვნად გადამწყვეტი ნაწარმოების არსის გახსნისათვის და შეფასებისათვის, და, მითუმეტეს, ეს შეფასება არ უნდა განისაზღვროს ეროვნული ნიშნების არსებობა-არარსებობით.

მართლაც, თუ ქრისტიანული რწმენის უნივერსალურობა გამორიცხავს რაიმე "ეროვნულ" ინტერპრეტაციას მხატვრული ფორმის თეატლსაზრისით, მაშინ როგორღა აუხსნათ ფორმების ის უაღრესად დიდი მრავალფეროვნება, რომელიც დასტურდება ქრისტიანული სამყაროს ხელოვნებაში? მხოლოდ ოსტატთა ინდივიდუალური მანერით? მაგრამ ეს მანერაც ხომ რაღაც გარემოსა და ტრადიციის ანარეკლია. მხატვრული ფორმის თეატლსაზრისით მხატვრული ნაწარმოები "პროდუქტია" ერთდროულად რამდენიმე სახის სტილისა - ინდივიდუალურის, ეპოქალურის, ეროვნულის - ეროვნულის, რომელიც ოსტატის არაცნობიერში ძირძველი მხატვრული ტრადიციების დაღეჟვის შედეგია<sup>15</sup>.

ასე, მაგალითად, როცა ბიზანტიური და ქართული ხელოვნების შესახებ ვმსჯელობთ, უნდა გავითვალისწინოთ, რომ საერთო მართლმადიდებლურ საფუძველს მიღმა, წმინდა მხატვრული ფორმის თეატლსაზრისით, ქართული ხელოვნება

<sup>11</sup> Л. С. Выготский, *იქვე*, გვ. 69.

<sup>12</sup> А. Яффе, *დასახ ნაშრ.*, გვ. 246

<sup>13</sup> С. С. Аверинцев, *Золото в системе символов ранневизантийской культуры. Византия. Южные Славяне и Древняя Русь. Западная Европа*, Москва, 1973, გვ. 44-46.

<sup>14</sup> დ. ხოშტარია, *ნიმუში და ასლი შუა საუკუნეების ქართულ ხუროთმოძღვრებასი. "ლიტერატურა და ხელოვნება"*, ტ. 1 1990. Архимандрит Рафаил (Карелин), *О языке православной иконы. Православная икона. Канон и стиль*, Москва, 1998, გვ. 67-68; ნ. ვანუშივილი, *ნიმუშის და ასლის საკითხის შესწავლისათვის ქართულ ხუროთმოძღვრებაში, ქართული ხელოვნების ნარკვევები*, I, თბ., 2001, გვ. 30-31.

<sup>15</sup> კ.გ. იუნგი, *ტეისტორკის ლექციები*, გვ. 56-64;

В. Д. Ефимец, *Вопросы специфики художественного творчества в эстетике харьковской психологической школы. Вопросы истории и теории эстетики*, Москва, 1975, გვ. 34.

"თაეისუფალი" იყო ელინისტური, ბერძნულ-რომაული ხელოვნების მძლავრი ტრადიციისგან<sup>44</sup>, რომელიც განაპირობებდა ბიზანტიურ სახეით ხელოვნებაში "რენესანსების დაუსრულებელ ტალღებს"<sup>45</sup>.

ეროვნული ასპექტების კვლევა საკმაო სიმკვლეებითან არის დაკავშირებული, ზოგჯერ გარკვეული ტაბუების, ხშირად კი ცნებებისა და ტერმინების დაუდგენლობის და ბუნდოვანების გამო. მაგ., რას ნიშნავს "ბიზანტიური ხელოვნება"? ამ განსაზღვრების მისადაგებით ისეთი განსხვავებული მხატვრული მოვლენებისადმი, როგორცაა, მაგ., კონსტანტინოპოლის აია სოფია, კალატ-სემანის ტაძარი სირიაში, ელ ნაზარის კედლის ფერწერა კაპადოკიაში, მცხეთის წმ. ჯერის ტაძარი, ძველი ლადოგის მოხატულობა რუსეთში, ოშკის ტაძარი ტაოში, ელაღიძის მიძინების ტაძარი და მხატვრობა რუსეთში, ბაუიტის ეგვიპტეში და სხვ. ამ მოვლენების ხელოვნურ, "ძალდატანებით" უნიფიცირებას ეახდენთ.

"ბიზანტიური ხელოვნების" რაობისა და მის დროით-გეოგრაფიულ არეალზე ახლაც ბევრს კამათობენ. უმეტესობა მაინც ამ ტერმინით კონსტანტინოპოლისა და მასთან მჭიდროდ დაკავშირებული მხატვრული ცენტრების ხელოვნებას სახელდებას<sup>46</sup>, თანაც მკაფიოდ გამოკვეთილი აქსიოლოგიური შეფერვლით (რაც მაღალი დონისაა – დედაქალაქურია, დაბალი მხატვრული დონისა კი - პროვინციული).

სინამდვილე კი ბევრად უფრო რთული და მრავალფეროვანია. "მრავალხმიანი". ყოველ ეროვნულ მხატვრულ "სკოლას" თავისებური ელფერი შეაქვს ჰუმმარიტების განცდაში (არა თვით ამ ჰუმმარიტებაში!)<sup>47</sup>.

«Открытие последних десятилетий..... наглядно показали, что рядом с константинопольской школой существовали и местные провинциальные школы, а главное – многочисленные национальные школы, каждая из которых обладала своим собственным лицом. В настоящее время уже невозможна такая постановка вопроса, при которой искусство Древней Руси, Сербии и Болгарии подводятся под рубрику «l'art byzantin chez les slaves», а все византизирующее искусство Италии приравнивается к "L'art Byzantin en Italie"<sup>48</sup>.

ბევრი მეცნიერი თვლის, რომ უფრო სწორი იქნებოდა "ბიზანტიურის" ნაცულად გვეხმარა განსაზღვრება "მართლმადიდებლური", ან უფრო სოგადად, "ადმოსაველეთ-ქრისტიანული", რათა მოვლენათა ჰუმმარიტი არსი არ დაიფაროს და გაუგებრობა თავიდან იქნეს აცილებული. ბიზანტია ხომ მაინც კონკრეტულ დროში, კონკრეტულ სივრცეში არსებული კონკრეტული სახელმწიფო იყო და სხვა ქვეყნებისა თუ ერების ხელოვნების განურჩევლად განსაზღვრა ამ ტერმინით ბევრ გაუგებრობას იწვევს. მართლაც, როდესაც ამბობენ, რომ ატენის სიონის კედლის მხატვრობა ბიზანტიური ხელოვნების ნიმუშია<sup>49</sup>, სწორედ იმიტომ, რომ ძალიან მაღალი მხატვრული დონისაა, ნებისთ თუ უნებლიეთ იქმნება შთაბეჭდილება, რომ იგი ბიზანტიიდან წამოყვანილი ოსტატების შექმნილია, ანუ ნაგულისხმევია,

<sup>44</sup> Т. Вирсаладзе, Фресковая роспись..., გვ. 120-121; კ. მანაბელი, საქართველო და ბიზანტიური სამყარო (სახელოვნებათმცოდნეო ასპექტი. შ. ამირანაშვილის სახ. საქართველოს სახელმწიფო ხელოვნების მუზეუმის ნარკვევები, VI, თბილისი, 2000, გვ. 154-163

<sup>45</sup> O. Demus, Byzantine Art and the West, New York University Press, 1970, გვ. 3.

<sup>46</sup> R. Cormack, Byzantine art, Oxford, 2000, გვ. 2-5.

<sup>47</sup> დ. თუმანიშვილი, საეკლესიო ხელოვნება და ისტორია. წერილები... გვ. 213

<sup>48</sup> В.Н. Лазарев, Константинополь и национальные школы в свете новых открытий. Византийская живопись, Москва, 1971. გვ. 137.

<sup>49</sup> D. Mouriki, The Formative Role of Byzantine Art on the Artistic Styles of the Cultural Neighbours of Byzantium. Reflections of Constantinopolitan Styles in Georgian Monumental Painting. Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik 31/2 (Wien, 1981), გვ. 728-32.

რომ თვით საქართველოს შვედრთ ესოდენ მაღალი რანგის ნაწარმოების შექმნა არ შეეძლოთ, რომ ამ ხალხის შემოქმედებითი პოტენციალი ძალიან დაბალი იყო, რომ მათ, უკეთეს შემთხვევაში, მხოლოდ მიბაძვა და გამეორება ხელეწიფებოდათ და, ესეცა, ბერძენის ტაძრის საკურთხეველის "ღმრთისმშობლის დიდების" თავბრუდამხვევეი მშვენიერება, რომელიც მნახველის სულს თითქოს პირდაპირ თუთრი და ღაქეარდი ფერებით გამოსახული უღამანესი მცენარეებით გამშვენებულ სამოთხეში აამაღლებს, მხოლოდ ბისანტიაში ნაცხოვრებ და დაოსტატებულ მხატვარს შეეძლო შეექმნა.

იმ მიწა-წყალზე მცხოვრებ ხალხს, რომელსაც წვენ საქართველოს ეუწოდებთ, ათასწლეულების მანძილზე ჩამოუყალიბდა ფორმადქმნადობის და ფორმათგანცდის "თაქისებური" ხასიათი, რომელიც სწორედ რომ "არაცნობიერ" დონესე უღინდება და როცა ამ ხალხმა ქრისტიანული მოძღვრება მიიღო და გაითავისა (თანაც ისე ღრმად, რომ საკუთარ არსებობას გაუიგივია, მართლაც რომ "შეისისხლხორცა"), ამ მოძღვრების მხატვრულ ფორმაში განსახორციელებლად სწორედ ეს "ენა" გამოიყენა. იგი საერთო მართლმადიდებლური კულტურის მრავალხმიანობაში ერთი ხმათაგანია, უფლის სადიდებლად აღმწერებელი, თავისი ტემბრის, ელერადობის, დიაპაზონისა და ტონალობის მქონე. « Одна из жгучих актуальных проблем сегодняшнего дня в науке – именно, выявить, понять и проследить ход развития и сложения национального лица в культуре вообще и в архитектуре в частности, что одно может помочь правильно оценить вклад в сокровищницу общечеловеческой культуры»<sup>4</sup>.

ქრისტიანული ხელოვნების "არა-ეროვნულ" ხასიათის დასადასტურებლად ხშირად მოიშველიებენ ხოლმე მის მკაცრ კანონიკურობას – ერთხელ და სამუდამოდ დადგენილ და უკვლახათის ერთხანად აუცილებელ იკონოგრაფიულ თუ მხატვრულ კანონებს, რაც, თავის მხრივ, თითქოსდა სრულიად გამორიცხავს შემოქმედებით თავისუფლებას, მათ შორის, ეროვნულ ნიშანთა გამოვლინებასაც. სინამედილეში ეს მოსასრება არსებითად მცდარია.

შემოქმედების თავისუფლება ძალიან რთული საკითხია და როცა შუა საუკუნეების ხელოვნებას "არაშემოქმედითობას" უკიუიბებენ, სწორედ რომ მცდარი წინაპირობებიდან გამოდიან. ეს საკითხი ცალკე გარჩევის და მსჯელობის საგანია, მრავარციხოვანი კამათებისა და დიპუტების თემაა. აქ შეგვიძლია მხოლოდ მივანიშნოთ, რომ ეველა ეპოქა და კულტურული წრე თავის "აკრძალებს" ამკეიდრებს. მაგ., იმავე რენესანსის პერიოდის, კუმანისტური იდეალების და ადამიანის თავისუფლების ამთავოსის ეპოქაში, განა მხატვრები მკაცრი კანონების წინაშე არ იდგნენ, მათ ხომ ბუნების, ხილული სამყაროს უტყუარი სურათი უნდა შეექმნათ, არც პროპორცია დაერღვიათ, არც ფერადოვნება, არც პერსპექტივის ნორმები. ასე თუ შეეხედავთ, შუა საუკუნეების ოსტაები მხატვრული თვალსაზრისით ბევრად უფრო "თავისუფალნი იყვნენ – გინდ დააგრძელებდნენ ფიგურას, გინდ გააბრტყელებდნენ, დიდს პატარად დახატავდნენ, შორეულს – ახლოს და სხე. ახალმა დრომ კი სხვა, უფრო დაბალი დონის, მაგრამ ასევე მკაცრი კანონები მოიტანა – სიხლის აუცილებლობა, კომპოზიციული კონსიუქტურა, სკანდალი როგორც ხელოვნების მამოძრავებელი ძალა და სხე. После распада канона..... утрата даруемой каноном эстетической питательной среды должна с этих пор возмещаться личным энтузиастическим усилием, в результате чего индивидуальные стили переходят на все более короткое дыхание, быстро иссекают и появляется соблазн подхлестывать их, заменяя проникновенность изобретательностью, творческую сосредоточенность – истерией, человеческий пвфос

<sup>4</sup> Г. Н. Чубинашвили, К вопросу о национальной форме гв. 297.

скандалом»<sup>35</sup>. ასე რომ, როდის იყო შემოქმედება უფრო "თავისუფალი", ჯერ კიდევ გასარკვევია, და, მითუმეტეს, გასარკვევია, რისგან. «Каждой эпохе дается собственная мера творческой свободы и даже самые талантливые гении не могут перепрыгнуть границы этой свободы»<sup>36</sup>.

მართლაც, ქრისტიანული ხელოვნების საყოველთაო ხასიათი საერთო მხატვრული კანონებით არის განპირობებული. მაგრამ რელიგიური ხელოვნება (და საერთოდ ყოველგვარი მაღალი ხელოვნება<sup>37</sup>). აუცილებლად კანონიკურია, რაც სულაც არ გულისხმობს შემოქმედებითი თავისუფლების შეზღუდვას<sup>38</sup>. პირიქით, კანონი განაპირობებს ხელოვნების უადრესად მაღალ ხარისხს როგორც ფორმალური, ასევე შინაარსობრივი თვალსაზრისით, მის უნივერსალურობას, მნიშვნელოვნებას. კანონი გულისხმობს ძალიან მაღალი მიზნის დაყენებას, იგი არის "გამოწვევა", "ნიჭის საღვთო ქვა", როგორც მამა პაულუსი ფლორენსისკი ამბობდა: "Художественному творчеству канон никогда не служил помехой и трудные канонические формы во всех отраслях искусства всегда были оселком на котором ломались ничтожества и заострялись настоящие дарования. Подымая на высоту достигнутой человечеством, каноническая форма высвобождает творческую энергию художника к новым достижениям, к творческим взлетам. Требование канонической формы есть освобождение а не стеснение»<sup>39</sup>.

ამავე დროს, კანონი არის დახმარება, მიკვიდრი საერდენის უზრუნველყოფა, "უცდომელობის გარანტია", რომელიც საშუალებას იძლევა ფორმათა დიდი მრავალფეროვნების შექმნისა ისე, რომ ძირითადი არის არახდროს დაბრუნეს.

როგორც უხედავთ, ქრისტიანული ხელოვნების "ეროვნულობის" საკითხის განხილვის მომხრეები და მოწინააღმდეგეები უბრალოდ მსჯელობის სხედასხეა დონეზე დგანან, ანუ ხდება შეფასების დონეების აღრევა. "ეროვნულობის" ცნება, როგორც ხელოვნების ნაწარმოების მახასიათებელი, მხოლოდ მაშინ ხდება აქტუალური, როცა განვიხილავთ მას სწორედ როგორც მხატვრულ ნაწარმოებს, ანუ განხილვის ცოტა უფრო სხეა (აღბათ, უფრო დაბალ) დონეზე. შეხადლოა, ფუნქციურად ეს არა-არსებითია თეით ნაწარმოებისათვის, მაგრამ ეს არის მისი არსებობის ფაქტი და როგორც ასეთი, ღირებულია, თუნდაც იმ ქვეყნის ზოგადკულტურული მნიშვნელობის შეფასებისათვის, რომლის წიაღშიც იგი აღმოცენდა.

ხელოვნების ნაწარმოების ეროვნული ხასიათი სხედასხეა ნიშნების ერთობლიობაში წარმონიღება და არა რომელიმე ერთში. თანაც ხელოვნების სხედასხეა დარგი სხედასხეა ოდენობით აუღენს "ეროვნულ" ხასიათს. მაგ., შუა საუკუნეების ქართულ ხუროთმოძღვრებას ბევრად მეტად გამოკვეთილი "ეროვნული" ხასიათი აქვს, ვიდრე მხატვრობას. თუმცა მხატვრობაშიც, განსაკუთრებით გარკვეულ პერიოდებში, ასეთი "თავისებურებანი" აშკარად შეინიშნება – მაგ., კომპოზიციითა ნათელი აგება; ფერთა შეხამებების "სიწყნარე" მაშინაც, როცა ძალიან კაშკაშა ფერები არის გამოყენებული;

(«Рядом с интенсивной «цветностью» армянских миниатюр, где каждый красочный акцент впечатляет внезапно, сильно, колорит Грузинских рукописей читается сдержанным, соперничающим в деликатности с каллиграфический тонким рисунком....

<sup>35</sup> Р. А. Гальцева, Ответственность художника перед миром гуманным. Самосознание европейской культуры XX века, Москва, 1991, гл. 155.

<sup>36</sup> В. Кандинский, О духовном в искусстве, М., 1992.

<sup>37</sup> E. Gombrich, Story of Art, гл. 471-72.

<sup>38</sup> А.Ф. Лосев, О понятии художественного канона... Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки, Москва, 1973.

<sup>39</sup> П. Флоренский, Иконоств. Богословские Труды, Сб. 9, Москва, 1972, гл. 105.

Рядом с «барочной экспрессивностью» армянских миниатюр более ясно выступает характерное для грузинских миниатюр стремление к уравновешенности, осязаемое как в системе рисунка, в соотношении его с красочным пятном, так и в общей композиционной структуре»<sup>60</sup>.

ხაზის მშვიდი დენადობა, რიტმული აგების სიმკაფიოე და ამავდროულად სიდიხვე და სომიერება: თავის არიდება გადაჭარბებული, გაზვიადებული ექსპრესიულობისაგან (იქნება ეს ფიგურათა მოძრაობა, ექსტიკულაცია, სამოსის ნაკეცების ნახატის დინება თუ სახის ხარსულის ფერის და გამონათებათა კონტრასტულობის ხარისხი), სიბრტყეოანება, რომელიც არც ისეთი "აპლიკაციურია", როგორც კაპადოკიის მოხატულობებში, და არც ისე "მიდრეკილი" სიღრმის მინიშნების, კენ, როგორც ბიზანტიურ ნიმუშებში. გარკვეული თეატრალური სიხვეთა ტიპაჟიც კი ავლენს რაღაც "თავისებურებას"<sup>61</sup>.

«В своей линейной экспрессии и сдержанной, ограниченной красочной гамме, грузинские росписи не только бесконечно далеки от эллинистического иллюзионизма, но существенно разнятся и от современных им памятников византийской живописи, в которых реминисценции иллюзионизма сохранились в более чистом виде. Разнятся они и от восточно-христианских, в частности, каппадокийских памятников, линейность которых никогда не достигала той ритмической завершенности и выразительности, которая была выработана в грузинской живописи»<sup>62</sup>.

ყოველივე ეს "მხატვრული" ენის მახასიათებლებია და ოდნაეაც არ ცვლის ქრისტიანული მოძღვრების არსს. უფრო მეტიც, "ეროვნული" პრიორიტეტები მხოლოდ სახეით დონეზე კი არ იხენს თავს, არამედ იკონოგრაფიულზეც, შინარსობრივზე, რაც სწორედაც რომ ეროვნულ ისტორიასა და ტრადიციებს ეფუძნება. გაეხსენოთ, მაგ., ქართული ტაძრების გუმბათების მოხატულობის პროგრამებში "ჯვრის დიდების" თემის ხაზგასმული უპირატესობა ბიზანტიური ტაძრების გუმბათებში უფრო მიღებულ "პანტოკრატორთან" შედარებით, რაც ქართლის მოქცევის ისტორიასთან არის დაკავშირებული<sup>63</sup>, ანდა საკურთხეულის კონქში "უედრების" გამოსახვა, რაც ნაკლებად გვხვდება ბიზანტიაში<sup>64</sup>.

«Для грузинского искусства в целом издавна характерно пристрастие к твердым материалам, таким, на которых линия залечетлевается навсегда. Именно в архитектуре, резьбе по камню и чеканке по металлу грузинское искусство выглядит наиболее самостоятельно. Отсюда же графичность грузинской живописи, достигающая к 13 в. своего апогея. В этом смысле особенно наглядна живопись кинцванских церквей, и в первую очередь – главная абсида в ц. св. Николая»<sup>65</sup>.

<sup>60</sup> Г. Алибегашвили, Византия, Христианский Восток и формирование художественных традиций в миниатюрной живописи Грузии и Армении. 2-ой международный симпозиум по армянскому искусству, Ереван, 1978, გვ. 6-10.

<sup>61</sup> Т. Вирсаладзе, Фресковая роспись... გვ. 120-121; Т. Вирсаладзе, Фрагменты фресковой росписи главного Гелатского храма. ქართული ხელოვნება, 5, თბ. 1959, გვ. 163-204; Г. Алибегашвили, Саятский портрет в грузинской средневековой монументальной живописи, Тб., 1979. Н. Алашвили, Г. Алибегашвили, А. Вольская, Росписи художника Теодоре в Верхней Сванетии. Тб., 1966, А. Вольская, Росписи средневековых трапезных Грузии, Тб., 1974.; Е.Л., Привалова, Роспись Тимотеубани, Тб., 1980. И. Лордкипанидзе, Роспись в Цаленджиха, Тб., 1992.

<sup>62</sup> Т. Вирсаладзе, Фресковая роспись..., გვ. 120-121;

<sup>63</sup> ა. თქობრიძე, მცხეთის ჯვრის ტაძრის შინარსისთვის. რწმენა და ცოდნა, I (11) 2003;

<sup>64</sup> Т. Вирсаладзе, Фресковая. გვ. 120-121; Н. Алашвили, Г. Алибегашвили, А. Вольская, Росписи художника Теодоре გვ. 15-17, 61-62; G Babić, Les programmes absidaux en Géorgie et dans les Balkans entre le XI<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècle. ქართული ხელოვნების III საერთაშორისო სიმპოზიუმის მასალები, ბარი-დუნე, 1986, გვ. 117-136; Н. Алашвили, Композиции алтарной конхи в церквах Сванетии. ქართული ხელოვნებისადმი მიძღვნილი IV საერთაშორისო სიმპოზიუმში, თბ., 1983; გვ. 12-13.

<sup>65</sup> А. Овчинников, Роспись Ачи..., გვ. 4.

რადგან ქრისტიანულ მხატვრობაზე და, კერძოდ, ეინციისზე ნამოყარდა სიტყვა, შეეცდებით მხატვრული ფორმის ანალიზის საფუძველზე ვანვენოთ განსხვავებული ფორმათშეგრძნების ნიშნები XIII საუკუნის დამდეგის კედლის მხატვრობის ორი ნაწარმოების მაგალითზე. კერძოდ, შევადაროთ "ზიარების" გამოსახულებები ეინციისის წმ. ნიკოლოზისა და ახტალის ღმრთისმშობლის ტაძრების საკურთხეველების კედლის მხატვრობაში. (სურ. 6 და 7)

ახტალის ღმრთისმშობლის ტაძრის მხატვრობის კუთვნილება კონკრეტული ეროვნული მხატვრული ტრადიციისადმი ჯერაც მსჯელობისა და კამათის საგანია და ამის თაობაზე განსხვავებული მოსაზრებები არსებობს<sup>6</sup>.

ახტალის მოხატულობაში, მართლაც, ნათლად გამოიყოფა ორი ძირითადი ნაწილი, რომელიც არა უბრალოდ განსხვავებული ოსტატების, არამედ განსხვავებულ კულტურულ-მხატვრულ წრეში ნამოყალიბებული ოსტატების მოღვაწეობის შედეგია.

სამხრეთი და დასავლეთი მკლავების მოხატულობის შემსრულებელ ოსტატთა ქართული კულტურული წრისადმი კუთვნილება ეჭვს არ იწვევს და არა მხოლოდ ქართული წარწერების არსებობის, არამედ სწორედ მხატვრული ენის თავისებურების გამო. ამ ნაწილისგან მკვეთრად განსხვავდება საკურთხეველის მოხატულობა კერძოდ კი "ზიარების" სცენა, რომელსაც აფხიდის მთელი რეგისტრი უჭირავს და სავარაუდოდ, საბერძნეთიდან მოწვეული ან საბერძნეთში განსწავლული ოსტატის ნახელავია.

თეოლოგიური თეაღსაზრისით ორივე გამოსახულება სრულიად გამართულია და აპრობირებულ იკონოგრაფიულ კანონს ეფუძნება. ორივე შემთხვევაში საქმე გვაქვს ოსტატობის მაღალ დონესთან. მაგრამ გაუწვრთნელი თეაღსისთვისაც კი ეს განსხვავებული მხატვრული ენა თუ არა, განსხვავებული დიალექტი მაინცაა.

ახტალაში "ზიარებას" აფხიდის მთელი რეგისტრი უჭირავს (სურ.7), ეინციისში კი ბემის კედლებზე არის ორ სცენად გამოსახული (სურ.6), რაც განაპირობებს გარკვეულწილად მათი კომპოზიციური სტრუქტურის განსხვავებას – უფრო გაშლილსა და "მსელელობად" წარმოდგენილს ახტალაში და უფრო კომპაქტურს ერთიან ჯგუფად შეკრულს ეინციისში. მაგრამ ამ ორ გამოსახულებას შორის განსხვავება ვერც მხოლოდ ლოკალიზაციით და ვერც მარტოოდენ ოსტატთა ინდივიდუალური მანერით არ აიხსნება.

<sup>6</sup> მკვლევართა ნაწილი მოხატულობას მოლიანად სომხურ ხელოვნებას მიაკუთვნებს *Л. А. Дурново, Краткая история древнеармянской живописи, Ереван, 1957, 32-33.*

*В. Н. Лазарев, История византийской живописи, Москва, 1986, гл. 134;*

ზოგი ქალკედონიტ სომეხთა ქმნილებად მიიჩნევს – *Lidov A., The Mural Paintings of Akhtala, Moscow, 199, გვ.4.* ზოგი ქართული ხელოვნების წრეში განიხილავს და უკავშირებს ქართველი ოსტატების შემოქმედებას – *J. Lafontaine-Dosogne, "Monumental Painting", F. Alpaogo-Novello, V. Beridze, & J. Lafontaine-Dosogne, Art and Architecture in medieval Georgia, Louvain-la-Neuve, 1980, 87-102; N. Thierry, Le Jugement dernier d'Axalta. Bedi Kartlisa: Revue de Kartvelologie, XL, 1982, p. 147-168.*

ზოგიც ბიზანტიურ ნაწარმოებად მიიჩნევს – *D. Mouriki, The Formative Role., გვ. 725-757;* ქართველი მკვლევარები ახტალის მოხატულობაზე მსჯელობისას ყოველთვის გამოიყოფენ პირველი ფენის (სამხრეთი მკლავი) ქართული ოსტატების მიერ შესრულებულ მხატვრობას საკურთხეველის მოხატულობისაგან, როგორც განსხვავებულ მხატვრული ფორმათგანცდისა და გემოვნების ნაწარმოებებს და ამ უკანასკნელს ბიზანტიელი ოსტატის ქმნილებად ვარაუდობენ, კომენტარითა მანიერიზმის ნიშნად. იხ.

*Ш. Амиранашвили, История грузинского искусства, Москва, 1963, гл. 191; 218-219*

*Т. Вирсаладзе, Основные этапы развития грузинской средневековой живописи. ქართული ხელოვნებისადმი მიძღვნილი II საერთაშორისო სიმპოზიუმი, თბ., 1977, გვ. 17.*

*Е. Привалова, Роспись Тимотеубани, гл. 128. Мистическое. Некоторые особенности..., гл. 157*

ეინცვისში მოციქულთა ფიგურები მშვიდი და დიდებულია, დინჯი და წარდგენითი. ახტალაში ისინი დინამიკურია, უფრო სწორად, აფორიაქებული; ფიგურათა მოძრაობაც ურთიერთსაწინააღმდეგოდ მიმართულ ღერძებზე იგება, თითქოს ყველაფერი "ქანაობს" სხედასხვა მიმართულებით და, თუმცა, საბოლოოდ, კომპოზიცია გაწონასწორებულია, მაინც მოუსვენარი, წყვეტილი მოძრაობის შეგრძნება იქმნება.

პირველ რიგში, ყურადღებას იპყრობს ფერადონება - ორივე კომპოზიცია ინტენსიური ლაქვარდის ფონზეა გამოსახული, მაგრამ ლაქვარდის უღერადობა საკმაოდ განსხვავებულია. თუნდაც დაეუშვათ, რომ ეინცვისში ფერი უფრო შეიღახა დროისგან და "გამქრქალდა", ახტალაში იგი მაინც უფრო მკერევი და საგნობრივი ნანს, სწორედ რომ "კედელია" ლაქვარდისფრად შეღებილი. აქ, უწინარესად, ფერის მატერიალური სიმკერევე გვხვდება თვალში.

ეინცვისში იგივე საღებავი სულ სხვა ეფექტს ქმნის - აქ ფერს განსხვავებული შუქმნათობა აქვს და აღიქმება უფრო როგორც "შუქი" და არა მკერევი ზედაპირი. ეს განპირობებულია წმინდა ტექნიკური თავისებურებითაც - ეინცვისში ლაქვარდი მუქ სარწულზე არ არის დაღებული, თვით შინერადის დაფქვის ხარისხიც - სიმსხვილე - განსხვავებულია, და რაც მთავარია, სხვა ფერებთან ფერადონული ინტერვალების ზომა არის განსხვავებული. მართლაც, ეინცვისში ლაქვარდის ფონი მეტ შუქმნათობას იძენს ნიადაგის ზოლის კაშკაშა თეთრ ფერთან შეხამებაში, ახტალაში კი ნიადაგი მუქი მწვანეა. ახტალაში მეტი ქრომატული ნაირგვარობაა და ფერის სინათლის მხრივ მეტი არაერთგაროენება. ეინცვისში მკვეთრი ფერადონი კონტრასტები არ არის, ყველა ფერი თითქმის თანაბარი სინათლისაა, «цветные и бесцветные»<sup>67</sup>; აქ ფერი თითქმის შუქად არის ქცეული.

თუმცა ქრისტეს ფიგურა ტრაპეზის დაფარვის ძლიერ შუქმნათი სინგურის ლაქით არის ხაზგასმული, ეს კოლორიტული აქცენტი ლაქვარდის აქტიურობითაც არის გაწონასწორებული და ქრისტეს შარაქანდის ოქროს ბზინვარებითაც, რაც კვლავ შუქმყენობისა და სინათლის განცდას უწყობს ხელს. ასევე უწეულოა ქართული მხატვრობისათვის ახტალის ფრესკაზე ტრაპეზის წინ აღმართული დაბალი "მარმარილოს" კანკელის ფერი - ღვინისფერისა და მწვანის ამგვარი შეფარდება ხეუნში იშვიათია, ყოველ შემთხვევაში, კალეოლოგოსთა ხანამდე. ეინცვისში ფერების შეფარდება უფრო პარმონიულია, წყნარი და "რბილი", ნაკლებ "დაძაბული", ფერადოვანი ინტერვალები არ არის დიდი, თვით ფერებიც ტონალურად უფრო ღიაა.

თვალში საცემია სხედასხვა ფერების ურთერთშეფარდების ხასიათი სახეთა მოდელირებისას. ამ მხრივაც სრულიად განსხვავებული მიდგომა იწყნს თავს. ახტალის სახეთა მუქი, მოყავისფრო-სეთისხილისფერი სარწული ძლიერ განსხვავდება ეინცვისის თბილი ოქროსფერი ოქროს სარწულისგან, რომელიც ამ დროის ქართულ მხატვრობაში არის გავრცელებული, თუნდაც თვით ახტალის ტაძრის დასაუღეთ და სამხრეთ კედლებზე. ახტალაში წრდილები საკმაოდ მუქია, თითქმის ერთ უღერადობისა, ეინცვისში მათ მკრთალად მომწვანო ღვსირების სახე აქვთ და მკვეთრ კონტრასტს არ ქმნიან ძირითად ტონთან. თბილი და ღია ფერის სახის სარწული ძალიან მკრთალი, თითქმის შეუმწეველი გამონათებებითაა მოდელირებული და არ არის დასერილი მკვეთრი თეთრი დაკლაქნილი ხაზებით, რომლებიც მკვეთრ კონტრასტს ქმნის მუქ წრდილებთან და დაძაბულობასა და მოუსვენრობას აქვთ ახტალის "სიარების" სახეებს. თვალის უკეების მკვეთრი

<sup>67</sup> А. Овчинников, Роспись Ачи, гл. 4.

ნამუქებაც აქ ყინცვისისაგან სრულიად განსხვავებულ "ფსიქოლოგიურ" ტიპს წარმოქმნის. (სურ. 8; სურ 9)

დანაწევრების იგივე პრინციპი ნანს ხელებსა და სამოსსაც - ეს კომპენოსთა გეიანი სტილის ტიპური ნიშნებია. ფორმის ამგვარი დამუშავება საკმაოდ უცხოა ქართული მხატვრობისათვის. შიომღვიმის "ამაღლების" (სედა) ეკლესიაშიც კი რომლის მოხატულობაში სახეთა წერის მანერა ყველაზე მეტად უახლოვდებ გვიან კომპენოსთა სტილს, ამგვარი სიმკვეთარე და დანაწევრებადობა არ შეინიშნება<sup>6</sup>.

მითუმეტეს ითქმის ეს ყინცვისსე, სადაც გამოჩნათებებიც კი ძალიან რბილი და "გამჭვირვალეა" და მათი მოხაზულობა არ არის ისე "დაკლაკნილი" და დაძაბული როგორც ახტალაში. ნიშანდობლივია ხელების ფორმის შედარებაც. ახტალაში ძალიან დახეწილი, დაგრძელებული თითები მოულოდნელად განიერ. უხემ მაჯას ებმის, თანაც მაჯა თავის მხრივ მკვეთრი გამოჩნათებებითა და ხაზებითაა დასურული რის გამოც თითქოს ისინი რამდენიმე ირიბი ცილინდრით არისო შედგენილი ხოლო ხელის მტკეპანსე მკვეთრად გამოიყოფა მკაფიოდ ამოზიდული მკესების მარაოსებრივ გამდილი ნახატი. ყინცვისში მოხდენილი და ნატიფი ხელის მტევენები კელაინდებურად რბილად და "გამჭვირვალედ" არის მოდელირებული და დენადი კონტურული ნახატიო მოფარგლული.

აქ სხვაგვარ ფორმათგანცდასთან გვაქვს საქმე, სხვაგვარ მხატვრულ გემოვნებასთან, რომელიც მრავალსაუკუნოვანი მხატვრული ტრადიციებით არის განპირობებული, არც უკუყვია და არც უარესი - უბრალოდ სხვადასხვანაირია. მართლაც, ქართულ მხატვრობაში, თითქმის ყველა ეპოქაში და განსხვავებული დონის ნაწარმოებებშიც კი, ფურადოვანი ლაქა არ ნაწევრდება ისეთი ღრმა "საკეუთითა" და "ნაჭრით", როგორც ბიზანტიურ ნიმუშებში (ელალიძირის წმ. დიმიტრის ტაძრის ფრესკებშიც კი, რომ აღარაფერი უთქვამთ მონრეალის მოზაიკებზე ან ლაგუდერას კედლის მხატვრობასე). ქართულ მხატვრობაში ფორმის სედაპირის მოდიანობა არ ირღვევა. ფაქტობრივად, ხდება ძირითადი ტონის გალიადფერება და "გამუქება" (განათლება) და ძალიან მინიმალური ნანრდილეა, რომელიც, საბოლოო ჯამში ძირითადი ტონის გარკვეულ ადგილებში დატოვებით მიიღება და არა საგანგებო და თანაც მკვეთრი გამუქებით, მუქი ტონის დაღებით.

ახტალაში როგორც სამოსი, ასევე სახეები და ხელები მკვეთრი გამოყოფრებებითა და განსაკუთრებით კი მკვეთრი, მკაფიო, ბასრი ნახატიო მრავალრიცხოვანი ელემენტებად განიყოფა და ფორმაც ვერ აღიქმება როგორც ერთიანი რამ, თითქოს "აწყობილია, აგებული" ამ ელემენტებისგან, რის განცდასაც ხელს უწყობს ძალიან მკაფიო, კონტრასტულად დაღებული გამოთეთრებების წყვეტილი მკვეთრი რიტმი.

ასევე იქცეეს ყურადღებას განსხვავება ფიგურათა პოზების მხატვრულ გადაწყვეტაში. მაგ., წმ. პეტრე ორივეგან სეფისკეერის მისაღებად ქრისტესკენ ხელგაწედილი დგას. მაგრამ ახტალაში მისი პოზა მკვეთრი და დაძაბულია, ცოტა არაბუნებრივიც კი: ორივე ფეხი წინ აქვს წადგმული; ერთ ხაზად გაჭიმული ფეხების ღერბი დიაგონალურია და მკვეთრ კუთხეს ქმნის წინ გადახრილი სხეულის ღერბთან. საერთო შთაბეჭდილებაა კუთხოვანება, წყვეტილობა, დაძაბულობა, რომელსაც ფორმის დამუშავების მანერა - კონტრასტული გალიადებების პუნქტირული რიტმით განლაგებული ლაქები და ნაკეცების დაკლაკნილ-დაზნექილი ნახატი - კიდევ უფრო ამძაფრებს (სურ. 7). ყინცვისში წმ. პეტრე თითქმის ასევე დგას: წინ არის გადმოხრილი. მაგრამ მისი ფეხები ვერტიკალურია, ამიტომ კუთხე სხეულისა და ფეხების ღერბებს შორის ნაკლებ ბასრია. თავის მოძრაობა - წინ დახრა, თითქოს აგრძელებს მოხრილი ზურგის შემომფარგლავი ნარჩარად დენადი ხაზის მოძრაობას

<sup>6</sup> Е. Привалова. М. Авторские чертенности ... გვ. 157.

(სურ.6). გარდა ამისა, ახტალაში წინ გაწედილი ხელების მოძრაობა უფრო მკვეთრია, თანაც თითქმის პორისონტალურად მიმართული, ეინცვისში კი უფრო წყნარი და მოძრაობაც მრგვლოვან მოხაზულებებზეა აგებული.

ეინცვისში ფორმის დანაწევრებადობა, ისევე როგორც ხაზისა, მინიმალურია – მთლიანი, დინჯად მდინარე ხაზებით შემოფარგლული ფორმები თითქმის სრულიად არ იყოფა (ვალკულ ელემენტებად – აქ მხოლოდ მსუბუქი გამოთეთრებებია. ამის გამო კი მეტია, ერთი მხრივ. მონუმენტურობისა და, მეორე მხრივ, სიმშვიდის შეგრძნება. მუსიკის სფეროდან თუ მოვიხმობთ შედარებას, ეინცვისი ქორალს, ახტალა კი სინკაპურ მუსიკას მოგვაგონებს – გარინდებულობა და ხმაური.

ეინცვისის და სოგადად ქართული მხატვრობისთვის უცხოა მოძრაობის, ექსტიკულაციისა და სახეთა გამომეტყველების ის მანერულობა, რომელიც ესოდენ თვალში საცემია ახტალას ანგელოზის გამოსახულებაში და რომელიც ესოდენ დამახასიათებელია გვიანკომუნოსური ბიზანტიური მხატვრობისათვის, რის გამოც ამ სტილს "კომუნოსთა მანიერიზმს" უწოდებენ კიდეც<sup>10</sup>.

ამ ნაწარმოებებს შორის კიდევ მრავალი განსხვავება შეიძლება მივანიშნოთ. თანაც არ არის გამორიცხული, რომ სოგი მათგანი მართლაც მხოლოდ ოსტატთა ინდივიდუალური მანერის მახასიათებელი იყოს და არა "ეროვნული" სტილისა (როგორც, მაგალითად, აშკარად ნანს სხვაობა იმავე ეინცვისისა და ბეთანიის ოსტატთა ხელწერაშიც). ცხადია, ამგვარი განსოგადებისათვის, უფრო საფუძვლიანი კვლევა და მეტი მასალა არის აუცილებელი, თანაც არა მხოლოდ სიერცეში, არამედ დროშიც.

მაგრამ ამ ორი გამოსახულების თუნდაც ზერელე შედარება, ეგონებ, გეარწმუნებს, რომ არსებობს სხვადასხვანაირი ფორმათშეგრძნება, არსებობს როგორც მხატვრული ფაქტი, რომელიც ცნობიერდება მათი აღქმისას და არამც და არამც არ შედის იმ მხატვრულ ამოცანათა რიგში, რომელსაც ქრისტიანი ოსტატი ისახავდა მიზნად.

ასე რომ, როდესაც ქრისტიანული ხელოვნების ნაწარმოების მხატვრულ სახეს ეიკვლევთ და მასში ეროვნული მხატვრული ტრადიციის, თავისებური მხატვრული "ენის" ნიშნებს გამოეყოფთ, ქრისტიანული ხელოვნების საყოველთაობას სულაც არ ეეწინააღმდეგებით. არ არსებობს "ქართული ქრისტიანობა", მაგრამ არსებობს ქართული ქრისტიანული ხელოვნება და მისი თავისებური, თვითმყოფადი "მხატვრული" ენა.

ამ წერილის დასაწყისში ნახსენებ ფაქტს – ბერძნულ საგალობელთა კასეტაზე გამოსახულ "ბიზანტიური ხუროთმოძღვრების ძეგლს" – მცხეთის ჯერის ტაძარს თუ მიეუბრუნდებით, შეიძლება განეაცხადოთ, რომ მცხეთის ჯერის ტაძარი, პირველ რიგში, მართლმადიდებლური ეკლესიაა, მაგრამ თავისი პროპორციებით, მასალის შერჩევით (ქვის ფაქტურა და ფერი), კედლის წყობის ხასიათით, შიდა სიერცის გაფორმებისა და განათების წესით, გუმბათში გამოკვეთილი ქვის ჯერით, დეკორის კედლებზე განლაგებისა და შესრულების თავისებურებით, გარემოსთან შეხამებით და კიდევ მრავალი სხვა, წმინდა მხატვრული ნიშნით, იგი ქართული ხუროთმოძღვრების ნაწარმოებია.

<sup>10</sup> S. Tomeković, Le «Maniérisme» dans l'art mural à Byzance (1164-1204). v. I-II, Paris, 1984.

## **Resume**

### **M. Didebulidze, National Character of Christian Art**

National character of Georgian art has always been one of the priorities in the Giorgi Chubianashvili scholarly researches. Topicality of this issue was determined by situation in this field when the medieval Georgian art was mostly determined as "Byzantine" or "Armenian" art, etc. Giorgi Chubinashvili himself as well as his disciples and colleagues paid special interest to this problem.

It seems a bit inappropriate to rise this question at present state of the development of the art historian science, most of the statements presented in this paper sound as a commonplace, but, unfortunately even now and even more in Georgia, there arose a trend towards neglecting the national character of the medieval Georgian art arguing that there exists only Byzantine art and its works in different Christian countries. Thus neglecting and ignoring creative potential and ability of different nationalities.

This is caused by confusion of the levels of discussion. "National artistic character" manifests itself only when we deal with a church building or a fresco or an icon as a work of art. Entire history of the world art witnesses that there always existed and exists specific "national artistic language" based on the age-old cultural traditions. But without any value-based implications. "National" character of the work of art never is a result of conscious intention on the artist's part. National artistic traits originate only on unconscious level in the course of creative activity and we appreciate them only beholding completed work.

In the Christian theology, namely in the Holy Scriptures (Acts, 2, 1-11) while describing the Descend of the Holy Spirit, the text underlines multitude of different nationalities attending this miracle and hearing the Apostles' preaching each on his own language. In the Orthodox world the Holy Scriptures were translated to different languages and every nation celebrates the Liturgy in its own language. Therefore, the Christianity does not disregard existence of different nations and languages, hence existence of different artistic languages as well.

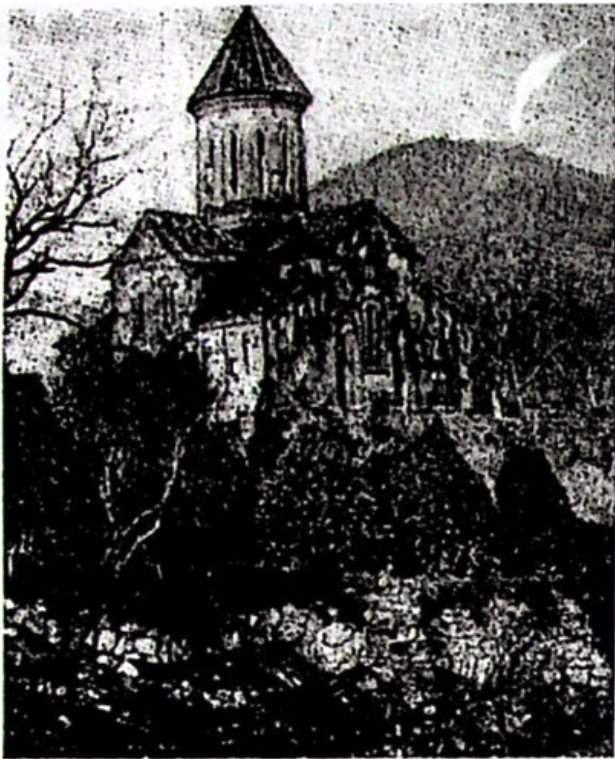
Comparison of the two examples of the medieval wall painting, namely the 13<sup>th</sup> c. compositions of the Communion of Apostles in the Kintsvisi and Akhtala wall paintings reveal some peculiar artistic traits (color combinations, compositional rendering, character of drawing, etc) that are specific for Georgian art and differ significantly from the work of Greek artist in Akhtala sanctuary.



1. ლეონარდო და ვინჩი.  
მადონა მლვიმეში. 1483-94წწ.



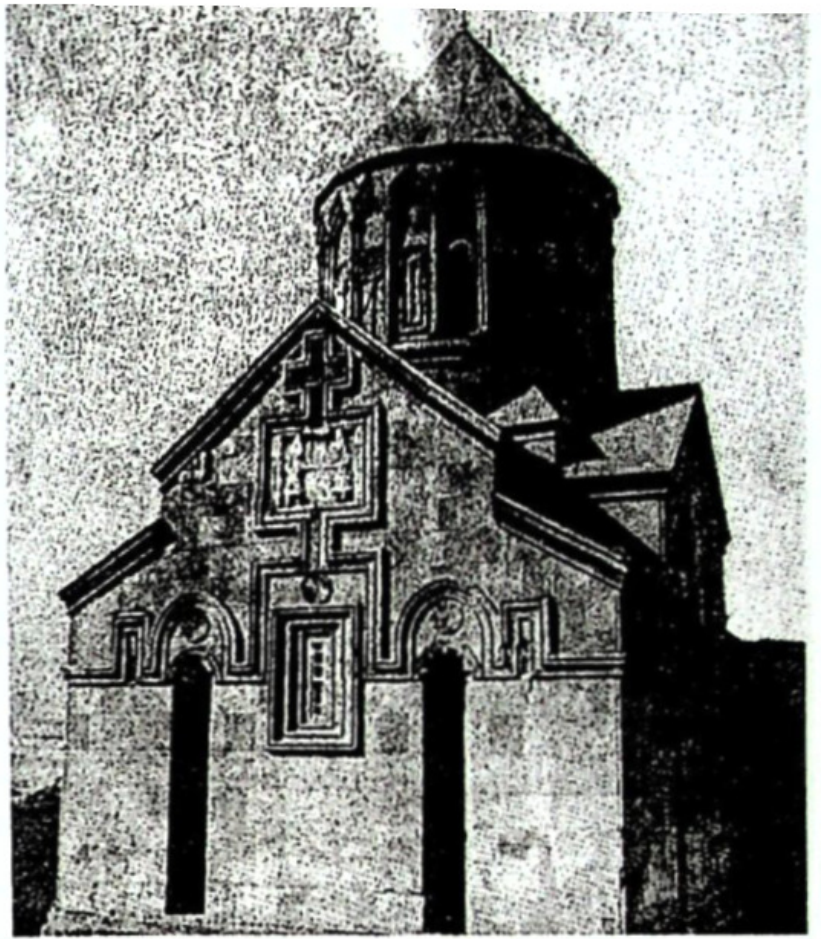
2. ალბრეხტ დიურერი.  
მადონა სამბახებით. 1508წ.



3. ფიტარეთის ტაძარი. XIII ს.



4. თესალონიკი. ათორმეტ მოციქულთა ტაძარი. XIII ს.



5. ხარიჯ-ვანქი. XIII ს.



6. ყინცვისის წმ. ნიკოლოზის ტაძარი. მოციქულთა ზიარება.  
XIII ს-ის დამდეგი.



7. ახტალის ღმრთისმშობლის ტაძარი. მოციქულთა ზიარება. XIII ს.



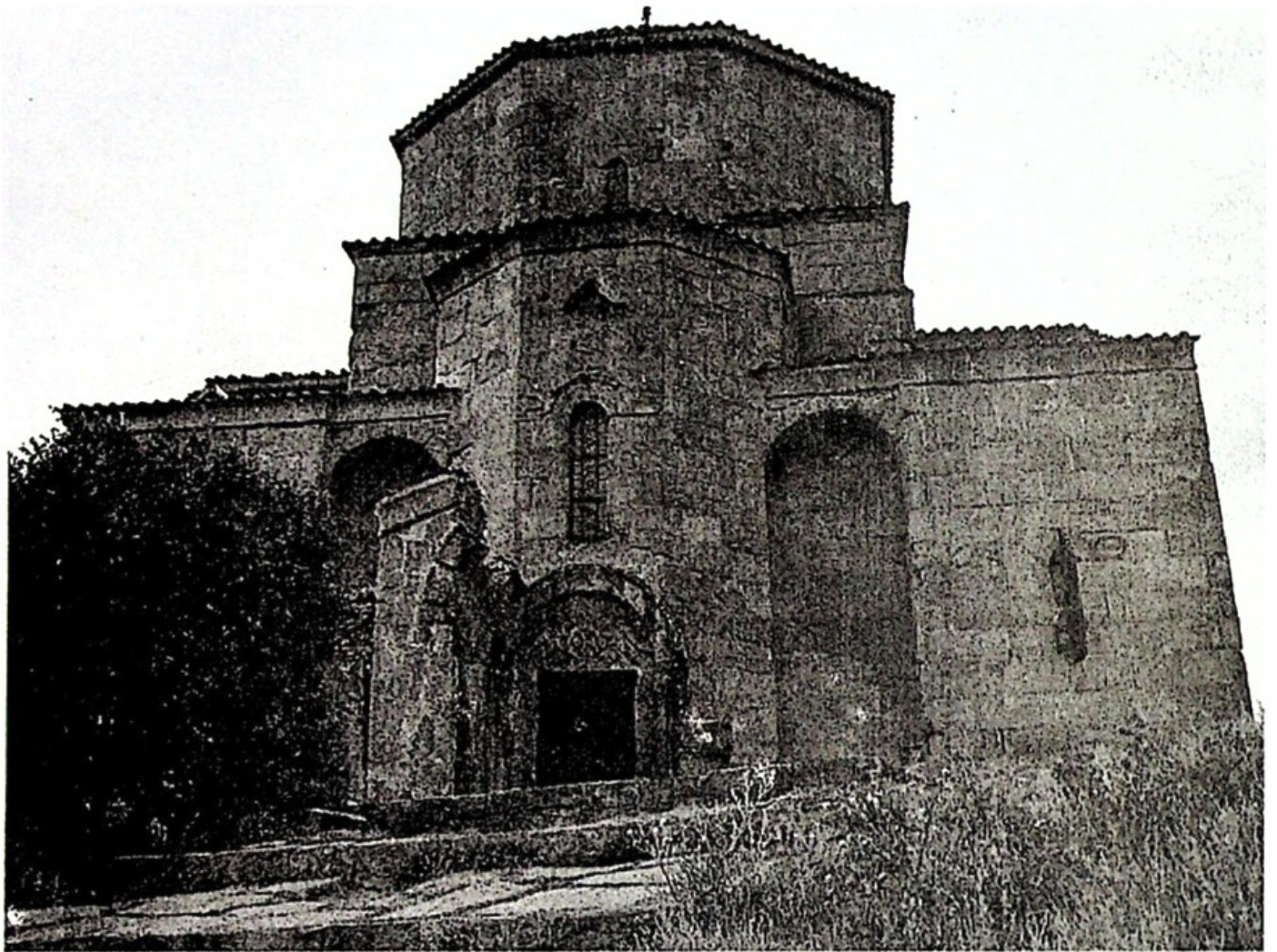
8. ყინცვისის წმ. ნიკოლოზის ტაძარი. მოციქულთა ზიარება. ფრაგმენტი



10. გელათის ოთხთავი. სული წმინდის მოფენა. XII ს.



9. ახტალის ღმრთისმშობლის ტაძარი. მოციქულთა ზიარება. ფრაგმენტი



11. მცხეთა. წმ. ჯვრის ტაძარი. 586-607წწ.