

თქა ინწპირველი

საქართველოს ტექნიკური უნივერსიტეტი

ტრადიციისა და ნოვაციის პრობლემა ახალ ხატწერაში

ახალი ხატწერის მთავარ გამოწვევას წარმოადგენს განახლება. კერძოდ, თანამედროვე მრეველისთვის მისაღები, მასზე ზემომქმედი მხატვრობის შექმნა, რომელიც იმავდროულად, უპასუხებს იმ მოთხოვნებს, რომლებიც მართლმადიდებელი ეკლესიის სახვით ხელოვნებას გააჩნია საერო მხატვრობის თუ სხვა ქრისტიანული კონფესიებისგან განსხვავებით.

როგორი უნდა იყოს ნამდვილი ხატი – ამ საკითხზე მსჯელობა რუსეთში დაახლოებით, XIX საუკუნის ბოლოდან დაიწყო და დროთა განმავლობაში სულ უფრო მეტი აქტუალურობა შეიძინა. განსხვავებულ აზრთა დაპირისპირების მიზეზად კი პირველად მიხ. ნესტეროვის, ვ. ვასნეცოვის და მიხ. ვრუბელის საეკლესიო მხატვრობა იქცა (სურ. 1). მღვდელმა პავლე ფლორენსკიმ ამ მხატვრებს „ცრუ მოწმეები“ და „თვითმარქვია ბრმები“ უწოდა¹, რადგან ისინი ხატწერის ტრადიციას დალატობენ – სულიერი რეალობის გამოხატვის ნაცვლად, ამქვეყნიური, ცოდვილი სამყაროს სახე-ხატებს გვთავაზობენო.

1910-იანი წლები ხატის და ზოგადად, შუა საუკუნეების საეკლესიო ხელოვნების ხელახალი აღმოჩენის წლებია. „საუკუნეების განმავლობაში დაღუმებული ხატი ამეტყველდა და დაგველაპარაკა ზუსტად იმ ენაზე, რომელზეც ჩვენს შორეულ წინაპრებს ესაუბრებოდა“, წერდა გრაფი ევგენი ტრუბეცკოი². ეს წლები რუსეთში ევროპული აღორძინების გემოვნებისგან თავდახსნისა და ბიზანტიური, ანუ სულიერი ხელოვნებისკენ შემობრუნების პერიოდად მიიჩნევა, თუმცა მისი განვითარება რუსეთის მიწაზე, რევოლუციის გამო, შეუძლებელი გახდა.

აზრი, რომ ხატის სიწმინდის დაცვა საიმდროოდ, კათოლიკური ეკლესიის ხელოვნების ზეგავლენისგან დაცვას ნიშნავდა, აღრევე დაუფარავად გამოითქვა. ჯერ კიდევ 1900 წელს რუსული ეკლესია პირდაპირ აცხადებდა: „კატეგორიული მოთხოვნა იმისა, რომ მართლმადიდებელ ხატს არ ახასიათებდეს გრძნობადი, ხორციელი მიმზიდველობა, რომელიც იტალიელი და ესპანელი მხატვრების ნამუშევრებში ჩანს, წმინდა კანონიკური მოთხოვნაა“³. ამ მოთხოვნის არგუმენტირებისა და თეოლოგიური დასაფუძვლების მიზნით, მღვდელმა პავლე ფლორენსკიმ საგანგებოდ შეისწავლა იტალიური აღორძინების ხელოვნების პრინციპები: სიუჟეტის მხატვრული გადაწყვეტა, სივრცის აგება, მოდელირება და სხვ. და ის ბიზანტიურ-ძველრუსულ საეკლესიო მხატვრობას დაუპირისპირა. ასე წარმოიშვა მისი ნაშრომები ე.წ. უკუპერსპექტივის⁴ და იმის შესახებ, რომ ხატი იწერება განსაკუთრებული მხატვრული ხერხებით, რომლებსაც „კანონიკური ფორმები“ უნდა ვუწოდოთ. ამრიგად, ჩანასახები იმ თეორიისა, რამაც მოგვიანებით ხატწერის კანონიკა განსაზღვრა, რუსულ ეკლესიაში ჯერ კიდევ რევოლუციამდე გაჩნდა. თუმცა, აქვე უნდა შევნიშნოთ, როცა ძველი ბიზანტიური მხატვრობის თავიდან აღმოჩენა განცდილ იქნა, როგორც ერთადერთი საფუძველი მომავლის საეკლესიო ხელოვნებისა, მაშინვე გამოქვეყნდა მოსაზრება, რომ „ამგვარი დამოკიდებულება ძველი ხატებისადმი – მოვთხოვოთ მათ, სასწრაფოდ გვიჩვენონ ახალი ხატწერის გზა, არის უსამართლო და ანგარებიანი მიდგომა, რამაც შესაძლოა, სწორი გზიდან აგვაცდინოს“⁵. ასე რომ, ამ თეორიას ოპონენტები თავიდანვე გამოუჩნდნენ.

საგულისხმოა ისიც, რომ XX საუკუნის რუს ღვთისმეტყველთა მიერ ხატის ფენომენის თავიდან აღმოჩენა და რუსი ერის თვითმყოფადი კულტურის მასთან იდენტიფიცირება საბოლოოდ ევროპაში, რევოლუციის შედეგად ემიგრირებულთა შორის – საფრანგეთის რუსულ თემში გაფორმდა. 1925 წელს პარიზში

¹ Священник Павел Флоренский, Канонический реализм иконы (1922), *Православная икона. Канон и стиль*, Москва, 1998, გვ. 169.

² Е. Трубецкой, *Два мира в русской иконописи. Умозрение в красках*, Париж, 1965, გვ. 111.

³ Л. Денисов, Каким требованием должна удовлетворять православная икона? (1901), *Православная икона. Канон и стиль*, Москва, 1998, გვ.180.

⁴ უკუპერსპექტივა – პ. ფლორენსკის მიერ აღმოჩენილი ხატის სივრცის აგების პრინციპი.

⁵ Небезкорыстное, *София*, № 2, 1914, გვ. 62-63.

დაარსებული ხატწერის სკოლა „იკონა“ გახდა ცენტრი, სადაც სწავლობდნენ მართლმადიდებელ ხატს და მის კანონიკას. აქ განსწავლულთა მიერ რამდენიმე ათწლეულის განმავლობაში, საფრანგეთში 72 ტაძარი მოიხატა, დაიწერა უამრავი ხატი ჩეხეთის, შვეიცარიის, გერმანიის, ბელგიის ინგლისისა და ფინეთის სამრევლოებისთვის; აქ იქმნებოდა ევროპაში მოღვაწე რუსი ემიგრანტი მეცნიერების ნაშრომები ხატწერის შესახებ, რაც ერთგვარად დააგვირგვინა ლეონიდ უსპენსკის წიგნმა „მართლმადიდებელი ხატის დვთისმეტყველება“. ამ მართლმადიდებელი ხატის დვთისმეტყველებაში პირდაპირაა გამოთქმული და ავტორის აზრით, თეოლოგიურად დასაფუძვლებული კანონიკური ხატწერის ფორმულა: „ხატობრიობა მდგომარეობს უპირატესად იმაში, თუ როგორ (ხაზგასმა ავტორისაა. თ.ი.) გამოისახება ეს სიუჟეტი, ანუ იმ ხერხებში, რომლებიც მიუთითებენ გამოსასახის სიწმინდეზე. ფერის, ფორმის, ხაზის, თავის მხრივ, ერთადერთი მხატვრული ენის – სიმბოლური რეალიზმის – მეშვეობით ჩვენს წინ იშლება ადამიანის, როგორც ღმერთის ტაძრის სულიერი სამყარო“⁶, წერს ლ. უსპენსკი – „იკონას“ პედაგოგი და ხელმძღვანელი ათწლეულების განმავლობაში. ამდენად, ხატის „სიმბოლური რეალიზმის“ ენა, ანუ შუასაუკუნოვანი ბიზანტიურ-რუსული გამომსახველობის ხერხები, ლ. უსპენსკის მიხედვით, კანონიკის არსებით მხარეს წარმოადგენს. ამიტომაც მისი სკოლის წარმომადგენლები ამ სტილს მისდევენ და შესაბამისად, ძველი ნიმუშების მხატვრულ ფორმებს მკაცრად იცავენ (სურ. 2). ამ ფონზე საინტერესოა „იკონას“ წევრების, იულია (იოანა) რეიტლინგერის და მისი მოწაფის მამა გრიგოლის (კრუგი) ნამუშევრები (სურ. 3, 4). ეს შემოქმედებითი მიდგომა, თვალმისაცემად განსხვავდებოდა ე.წ. „მაგისტრალური გზის“ მიმდევართაგან. ჯერ კიდევ 1931 წელს ვლ. ვეიდლე⁷ აღნიშნავს, რომ ეს მხატვრობა ხატწერის ტრადიციას თავისუფლად ეკიდება და მის გამეორებას კი არა, არამედ გაგრძელებას ცდილობს, ფერადოვნება იქნება თუ წერის მანერა, ის უარს არ ამბობს თავისი დროის ფერწერულ ხედვაზე, რომლის გარეშე წარმოუდგენელია თანამედროვე ხელოვნება⁸.

⁶ Л. Успенский, *Богословие иконы православной церкви*, Москва, 1989, გვ. 138, 143.

⁷ ვლადიმირ ვეიდლე – ევროპაში მოღვაწე კულტურის ისტორიკოსი, ქრისტიანული ხელოვნების მკვლევარი, ავტორი წიგნისა „ხელოვნების კვლევა“ (1937).

⁸ <https://psmb.ru/a/inokinia-ioanna-reitlinger-zhivopis-i-ikonopis-v-odnoi-sudbe.html>

ლეონიდ უსპენსკის კონცეფცია ხატწერის კანონიკის შესახებ ჯერ კიდევ 1948 წელს ითარგმნა ბერძნულად და ორჯერ გამოიცა ათენში ხატმწერ ფოტიუს კონტუგლუს მიერ, რომელიც მას არამარტო სრულად იზიარებდა, არამედ ის ამ სახვით ფორმებს საკრალურს უწოდებდა და სწამდა მათი, როგორც რელიგიისა⁹. ის საბერძნეთის ახალი საეკლესიო ხელოვნების ფუძემდებელ ფიგურადაა მიჩნეული – ბერძნული ეკლესია თავის მხატვრობას კონტუგლუმდე და კონტუგლუს შემდგომ ეპოქებად განიხილავს¹⁰; კონტუგლუმ, როგორც ამ კონცეფციის მომხრემ და მიმდევარმა, საკუთარი სკოლის ხატწერაც იგივე პრინციპით განავითარა (სურ. 5).

ლ. უსპენსკის ეს ფუნდამენტური ნაშრომი როგორც დასავლეთ, ისე აღმოსავლეთ ევროპაში, მრავალ ენაზე ითარგმნა და დღემდე რჩება ხატწერის კანონიკის ცენტრალურ სახელმძღვანელოდ. მასში გამოთქმული დებულებები იკითხება ასევე, მღვდლის სამაგიდო წიგნში, რომელიც 1983 წლიდან სასულიერო პირთა სახელმძღვანელოდ გამოიყენება საქართველოში¹¹. ამრიგად, არ შევძლებით, თუ ვიტყვით, რომ მართლმადიდებელი ეკლესიის ხატწერის ტრადიციის არსი, მისი კანონიკა და, შესაბამისად, მისი განვითარების გზა XX საუკუნეში, ევროპაში, პარიზის რუსულ საღვთისმეტყველო სკოლაში განისაზღვრა და მთელ საქრისტიანოში გავრცელდა, როგორც ეკლესიის მიერ დაკანონებული წესი. ამ წესს ჰყავდა მიმდევრები – უდიდესი უმრავლესობა საეკლესიო ხელოვნების ოსტატებისა და ხელოვნების ისტორიკოსებისა. თუმცა, წლების განმავლობაში იყვნენ კრიტიკულად განწყობილნიც. მათ შორის დაპირისპირება ზოგჯერ სამეცნიერო-საღვთისმეტყველო კამათის სახეს იღებდა. მაგალითად, ხატმწერმა კიპრიან შახბაზიანიმა სერიოზული ნაშრომი მიუძღვნა ამ საკითხს¹²; ზოგჯერ კი მეტად რადიკალურ შეფასებებში ვლინდებოდა¹³. ყველა-

⁹ C. Cavaros, *Byzantine Art in Greece*, New York, 1957, გვ. 24, 66.

¹⁰ N. Zias, *The Greek Tradition and Fotis Kondoglou*, Athens, 1984, გვ. 57.

¹¹ <https://ktds.org.ua/-/media/files/1/4/1457387192-nastolnaya-knyga-svyashennosluzhytelya1983tom-4.pdf>

¹² К. Шахбазян, *Символический реализм и язык иконы, Критический анализ книги Л. А. Успенского Богословие иконы Православной Церкви*, ელექტრონული გამოცემა.

¹³ მაგალითად, რუსი თეოლოგი და უკრაინის მართლმადიდებელი ეკლესიის მღვდელი, იაკობ კროტოვი საკუთარ ელექტრონულ ბიბლიოთეკაში ლ. უსპენსკის, ირ. იაზიკოვას და მათ თანამოაზრეთა ნაშრომებს ერთ ჯგუფში ათავსებს სათაურით „რუსეთში, XX საუკუნეში ჩამოყალიბებული ხატ-

ზე მძიმე შედეგი, რომელიც ამ დაპირისპირებამ მოიტანა, უკავშირდება ათონის მთაზე მომხდარ განხეთქილებას, როცა სასულიერო პირების ერთ-მა ნაწილმა ხატმებრძოლების მწვალებლობაში დაადანაშაულა ისინი, ვინც არ იზიარებდა აზრს, თითქოს ერთადერთი მართლმადიდებლური ხატწერა ბიზანტიური მხატვრობაა და მხოლოდ მას გააჩნია დოგმატური საფუძველი¹⁴.

ეკლესიის ისტორიიდან ცნობილია, რომ ხატწერას რამდენჯერმე შეექმნა ეგზისტენციალური საფრთხე. პირველი – მრავალსაუკუნოვანი ხატმებრძოლობა – მეშვიდე მსოფლიო საეკლესიო კრების (787) განჩინებით, ხატთაყვანისმცემელთა გამარჯვებით დასრულდა. შემდეგ წამოიჭრა ხატის ლიტურგიული ფუნქციის – ხატის საღვთისმსახურო დანიშნულების საკითხი, რაც ე.წ. დიდი სქიზმიდან¹⁵ მოყოლებული, მხოლოდ ორთოდოქსულმა ეკლესიამ შეინარჩუნა და ბოლოს, მოდერნიზმის ეპოქის გარიჟრაჟზე საჭირო გახდა ხატის სპეციფიკის, მისი საერო სურათისგან განმასხვავებელი ნიშნების განსაზღვრა. ეს საკითხი რუსულმა ეკლესიამ წამოჭრა და ჯერაც არ გადაწყვეტილა. დღეს საყოველთაოდაა აღიარებული, რომ მსოფლიო ხატწერა ღრმა კრიზისშია, რომლის გამოვლინება სხვადასხვა მართლმადიდებელ ეკლესიაში ერთმანეთის მსგავსია და ის ტრადიციის განახლებას უკავშირდება. ახალი დროის ქრისტიანი ოსტატები ვერ იქცნენ ძველების მემკვიდრეებად, რადგან ტრადიციის მთავარი საფუძველი დაკარგული აღმოჩნდა. დროთა განმავლობაში სულ უფრო ქარბობს აზრი, რომ დღეს გავრცელებული ხატწერის წესი (კანონი) არ იძლევა მართებულ ორიენტირს, რაც გახდა კიდევ ამ შედეგის მთავარი მიზეზი.

თანამედროვე ხატწერის კრიზისი უმთავრესად ძველი ნიმუშების ხელნაკეთი ასლების გამრავლებაში ვლინდება. ძველი ხატების/ფრესკების შექა-

ნიკური გამოკრების შედეგად შექმნილი ასლები ახალ ორიგინალებადაა მიღებული. როგორც საერო ხელოვნების, ისე სახელოვნებათმცოდნეო მეცნიერებისთვის ეს ერთგვარი პარადოქსია – რატომაა, რომ ასლის კეთება, რაც საერო მხატვრობაში უმეტესად სასწავლო პროცესის ნაწილია, ეკლესიაში ახალი ნაწარმოების ადგილს იკავებს და ხშირად ახლადშექმნილი ხატის ტრადიციასთან შესაბამისობის კრიტერიუმდაც კი არის დამკვიდრებული¹⁶ ამასთან, ეს არა რომელიმე ერთი, არამედ ყველა მართლმადიდებელი ეკლესიის ახალ ხელოვნებას ერთნაირად ახასიათებს.

ასლების მომრავლების მთავარ მიზეზად თავდაპირველად პოსტსაბჭოთა ხანაში ეკლესია-მონასტრებისა და ზოგადად, მრევლის რაოდენობის უცარი ზრდა სახელდება, რომლის დასაკმაყოფილებლად საბჭოთა მმართველობის სასტიკი რეპრესიებით, მათ შორის, ხატწერის ტრადიციის დაკარგვით დასუსტებულ ეკლესიას არც ტექნიკური და არც ადამიანური რესურსი არ ყოფნიდა. თუმცა, ბოლო ათწლეულების განმავლობაში სულ უფრო აშკარად გამოიკვეთა, რომ ძველი ნიმუშების მექანიკური რეპროდუცირების მთავარი ხელშემწყობი ფაქტორი თავად დამკვეთების დღევანდელ მოთხოვნებში უნდა ვეძიოთ. მართებული და კანონიკურია თუ არა ხატწერისგან კონკრეტული გამომსახველობითი ხერხების გამოყენების მოთხოვნა, ამ საკითხზე აზრი ჯერაც გაყოფილია და ერთმნიშვნელოვანი პასუხი მართლმადიდებელ ეკლესიას არ გაუცია.

სიმბოლური რეალიზმის თეორიის მომხრენი არ უარყოფენ, რომ ხატწერის კანონიკის ამგვარმა გაგებამ (შესაძლოა, გვერდით ეფექტად) ერთგვაროვანი გამოსახულებების მექანიკური რეპროდუცირება გამოიწვია, რამაც, ფაქტობრივად, ახალი ხატმებრძოლობის სახე მიიღო. თუმცა, ისინი პრობლემას ხატმწერთა უმწიფრობას უკავშირებენ და გამოსავლის ძიებას კვლავაც ამ კანონიკური ენის ფარგლებში ითხოვენ. მაგალითად, რუსეთში ამ დარგის წამყვანი მკვლევარი ირინა იაზიკოვა მიიჩნევს, რომ ხატმწერებმა უნდა შეძლონ, ხატის კანონიკური ხერხები ბიზანტიური სტილისგან განასხვავონ¹⁷. ხატის მეწარმე ოსტატების გარდა,

თაყვანისცემის აგრესიულ-კონფესიონალური კონცეფციის პროპაგანდა“, http://yakov.works/spravki/4_faith_ukaz/09_i_vera/ikons.htm; ასევე მკაცრად აკრიტიკებს ამ თეორიას ხატწერის აკადემიის პედაგოგი ბრიუსელში, ირ. გორბუნოვა-ლომაკსი. ის წერს: „პარიზულმა ღვთისმეტყველებმა მოახერხეს ევროპის დარწმუნება იმაში, რომ ხატი არ არის მხატვრული ნაწარმოები, ხატწერა კი არ არის ხელოვნება“. И.Горбунова-Ломакс, *Икона: правда и вымыслы*, СПб., 2009, т.11, გვ. 239.

¹⁴ Серафим Серб, *Церковь Истинно-Православных Христиан Греции, Новоиконоборческая ересь и Андреевский раскол*, Святая Гора, Афон, 2002, გვ. 54-58.

¹⁵ დიდი სქიზმა – კათოლიკური და მართლმადიდებელი ეკლესიების გაყოფა, 1054 წ.

¹⁶ კერძოდ, ახალ ხატსა თუ ფრესკაზე გამოვლენილი სიახლის კანონიკურობა დიდწილად იმით მოწმდება, იყო თუ არა შექმნილი ძველად ამგვარი ნიმუში.

¹⁷ იგულისხმება განსხვავება ზოგადად, შუასაუკუნოვანი საეკლესიო მხატვრობის მნიშვნელობით ხმარებულ ტერმინს „ბიზანტიური“ (რაც უდევს საფუძველად „სიმბოლური რეა-

რომლებიც უბრალოდ კარგ ნახელავს ქმნიან, მკვლევარი გამოყოფს ე.წ. საავტორო ხატწერას, რომელიც გულისხმობს არა ერთი ძველი კონკრეტული სტილის მიმდევრობას, არამედ საკუთარი ხელწერის ქონას. ამას გარდა, არიან ე.წ. ღვთისმეტყველი ხატმწერები, რომელთაც ხატის მეშვეობით ქადაგება ხელეწიფებათ¹⁸. ირ. იაზიკოვას აზრით, ყველა ისინი კანონიკურ ხატწერას ქმნიან, ამასთან, საავტორო და ღვთისმეტყველი ხატმწერები არ უფრთხიან შემოქმედებით თავისუფლებას და ახალი გამომსახველობების ძიებას.

პრინციპულად იგივე დამოკიდებულებას ვხედავთ 2019 წელს მართლმადიდებლობის საპარლამენტთაშორისო ასამბლეის მიერ საბერძნეთში, კრეტის აკადემიაში ჩატარებული ხატწერის საერთაშორისო კონკურსის ორგანიზატორთაგან. კატალოგში ახსნილია კონკურსის მიზანი – „წარმოეჩინა თანამედროვე ხელოვნების ის სახვითი ხერხები, რომლებიც ბიზანტიურ ხატწერაში დამკვიდრებული ფორმებითა და სტილითაა შთაგონებული და მათვე ეფუძნება“. აქვე განმარტებულია, რომ „ტერმინი „ბიზანტიური ხელოვნება“ ფართო მნიშვნელობით უნდა გავიგოთ, რათა მასში ყველა ხალხისა და ტრადიციის საეკლესიო, ლიტურგიკული ხელოვნებაც იგულისხმებოდეს“¹⁹. ვფიქრობთ, ამ კონკურსის პრემირებულთა ნამუშევრების ერთობლიობა კარგად მეტყველებს იმ ზოგად ტენდენციაზე, რაც ტერმინ „ბიზანტიურის“ ანუ „კანონიკურის“ გამომსახველობის ფარგლებში მოაზრებულ სტილთა მრავალფეროვნებას გულისხმობს (სურ. 6, 7, 8). სიმპოზიუმის მთავარი თემა კი ასეთია: „არის თუ არა ტრადიცია აუცილებელი ხატწერის გასაგრძელებლად?“. მსოფლიოს სხვადასხვა ქვეყნიდან ჩამოსულმა ხატმწერებმა ჩათვალეს, რომ ხატწერის გასავითარებლად მთავარია დადგინდეს ის კრიტერიუმები, რითაც ვიხელმძღვანელებთ. აუცილებელია, არსებობდეს მყარი საფუძველი, რასაც დაემყარება მომავალი ხატწერა და ამისთვის საჭიროა მოხდეს

ლიზმის“ თეორიას კანონიკის შესახებ) და კონკრეტულად ბიზანტიური მხატვრობის მანერას/სტილს შორის.

¹⁸ <https://www.pramir.ru/irina-yazykova-ponimayut-li-sovremennye-ikonopistysyi-smysl-ikoniy/>

¹⁹ აღდგომა იესო ქრისტესი, 63 თანამედროვე მხატვრის მიერ ხატწერის საერთაშორისო კონკურსზე წარმოდგენილი ნამუშევრების გამოფენა, საქართველოს პარლამენტი/მართლმადიდებლობის საპარლამენტთაშორისო ასამბლეა, 2019 წლის ივნისი/ივლისი, თბილისი, საქართველო.

შეთანხმება, თუ რას ვუწოდებთ ჩვენ მართლმადიდებელი ეკლესიის ხატწერის ტრადიციას და როგორ ვხედავთ მას დღეს.

საერთო სახარებისეული საფუძვლების დასადგენად ხატმწერები ცდილობენ, პრაქტიკული გამოცდილება სიმბოლური რეალიზმის თეორიის მოთხოვნებს მიუსადაგონ და პრობლემის სათავეზე მიუთითებენ. მაგალითად, ცნობილი ხატმწერი, ათენის უნივერსიტეტის იკონოგრაფიის პროფესორი, თეოლოგიისა და ესთეტიკის მეცნიერებათა დოქტორი გიორგი კორდისი 2020 წლის „თანამედროვე იკონოგრაფიის კონფერენციაზე“ აცხადებდა: „პრობლემა ისაა, რომ ბიზანტიური ხატის აღმოჩენამ მოიტანა უკიდურესად კონცეპტუალური ხასიათის მიდგომა ხატისადმი. სწორედ ამის გამოა, რომ ჩვენ ყველა ეს პრობლემა გვაქვს დღეს. მათ დაარწმუნეს ყველა, რომ ესაა თეოლოგიურად სწორი – მათ განავითარეს თეოლოგიური დაკანონება სტილისა, რის გამოც ჩვენ დღეს გვაქვს ეს კონსერვატიზმი, რადგან სტილი იყო მიბმული თეოლოგიურ შინაარსთან და ჩვენ დღეს გვწამს, თითქოს ხატობას განაპირობებს მხატვრული სტილი – ეს არის პრობლემა. არ არსებობს სწორი ან არასწორი, კარგი ან ცუდი სტილი, ამას არა აქვს მნიშვნელობა, მთავარია სტილი ესადაგებოდეს იმას, რაც საჭიროა ხატის ფუნქციონირებისთვის“²⁰.

გიორგი კორდისი ცდილობს, ხატწერის განსავითარებლად, დღევანდელი ესთეტიკის შესაბამისი ელემენტები მოიხმოს. მთავარია, ხატი მიმზიდველი იყოს თანამედროვე ადამიანისთვის მისი ეთნიკური თუ კულტურული კუთვნილების მიუხედავად. მთავარია, ის ასრულებდეს თავის ფუნქციას. სერბეთის, რუმინეთის, რუსეთის წამყვანი ხატმწერებიც ასევე ცდილობენ, რომ თანამედროვე ადამიანისთვის მიმზიდველი ხატის შესაქმნელად ძველი მხატვრული ფორმები ახლით ჩაანაცვლონ. ეს მოჩანს, როგორც მათი განცხადებებიდან, ისე მათი ნამუშევრებიდან (სურ. 9, 10, 11).

ახალი ხატწერის გზების ძიებას წამყვანი ხატმწერები სხვადასხვა მიმართულებით ცდილობენ, თუმცა ყველას აერთიანებს მოტივაცია – საეკლესიო ხელოვნების ერთგვაროვანი და უსიცოცხლო ასლების მეინსტრიმი შთამბეჭდავმა გამოსახულებებმა ჩაანაცვლოს. ამ მცდელობებზე მთავარი დამკვეთი – ეკლესიის საჭეთმპყრობელნი სხვა-

²⁰ Sacred Murals Studio; Discussions on different questions in context of contemporary Iconography. III session of Online Conference on Contemporary Iconography.

დასხვაგვარად რეაგირებენ. მაგალითად, რუსი ხატმწერისა და პროტოდიაკონის, ალექსანდრე ტრუნინის მოხატულობა საქართველოში, ახალქალაქის წმინდა მიქაელ მთავარანგელოზის ტაძარში მღვდელმთავრისათვის მოსაწონი აღმოჩნდა, ხოლო სანკტ-პეტერბურგის წმ. ნიკოლოზის ტაძარში მისივე მოხატულობა წინამძღვარმა დასრულებისთანავე წაშალა. ამ ფაქტს რუსი მხატვრები ხატწერის დარგის ჩამორჩენილობას აბრალებენ, ეკლესიის მესვეურები კი პირიქით, – შემოქმედებითი ამპარტავნების ადკვეთად მიიჩნევენ (სურ. 12).

ეს რადიკალურად განსხვავებული შეფასებები კარგად აჩვენებს, რომ საუკუნის განმავლობაში გაჭიმული ხატწერის ტრადიციის განახლების პრობლემა სწორედ ამ ორის – დამკვეთის კონსერვატიული მოთხოვნისა და შემსრულებლის შემოქმედებითი თავისუფლების დაპირისპირებიდან მოდის. საგულისხმოა, რომ ეს უთანხმოება რუსეთში ასწლეულებს ითვლის და იმ დროიდან იწყება, როცა ეკლესიამ ტაძრის კედლების მოსახატად საერო მხატვრების დაქირავება დაიწყო. ჩვენში კი ასეთი დაპირისპირება არ შეიმჩნეოდა. პირიქით, თუ კომუნისტური ხანის ქართულ ხატწერას ვნახავთ, საკვირველი სურათი დაგვხვდება: ჯერ კიდევ 1947 წელს პატრიარქ კალისტრატე ცინცაძის მიერ ვლ. გუდიაშვილისთვის დაკვეთილი ქაშვეთის საკურთხევლის მოხატულობის შეფასება ასახულია რეფერატში, რომელიც ანატოლი ფოკინმა გააფორმა და პატრიარქის პირად არქივში ინახება. გუდიაშვილის უჩვეულო ფრესკით უკმაყოფილო მრევლის პასუხად, იქ ნათქვამია, რომ „ეკლესია ბრძნული შემწყნარებლობით აპურთხებდა ყოველი დროის მხატვრებს, თავისი ეპოქის შესაფერისი მხატვრობით გადაეწყვიტათ სახარებისეული თემები, რითაც ადასტურებდა მთაგონების ერთიანი წყაროდან წარმომავლობას, ხოლო თვითნებურ უკანონო ჩარევას საეკლესიო მხატვრობის საქმეში მკაცრად კიცხავდა“²¹. ასე ხედავდა უწმინდესი კალისტრატე ხატწერის ტრადიციას და როგორც ცნობილია, დეკორირების პროცესში აქტიური მონაწილეობის მიუხედავად, პროგრამის გარდა, არაფერში ჩარეულა.

ზუსტად იგივე მიდგომა აჩვენა პატრიარქმა ილია მეორემ დიდუბისა და სიონის ღვთისმშობლის ტაძრების მოხატულობათა მაგალითზე. მხატვრე-

ბისათვის სრული თავისუფლების მიცემა 1980-იან წლებში, საუკეთესო საერო მხატვრების გამორჩევა და მოხატულობის პროგრამაში მონაწილეობა მისი არჩევანი იყო. პარადოქსულიც კი აღმოჩნდა მრავალთათვის ის გამბედაობა, რითაც ეკლესიის საჭეთმპყრობელი ამ საკითხს მოეკიდა: ხელოვნებთმცოდნე მეცნიერთა კატეგორიული წინააღმდეგობის მიუხედავად, რომელთა აზრით, ახალი მხატვრობის ესკიზები არ მისდევდა ტრადიციული ხატწერის პრინციპებს, პატრიარქმა საკუთარ თავზე აიღო სრულებით ახლებურად გადაწყვეტილი ფრესკების ტაძარში განხორციელების პასუხისმგებლობა. დიდუბეში ალექსანდრე ბანძელაძის და სიონში ლევან ცუცქერიძის მიერ შესრულებული მოხატულობები საბოლოოდ არ ჩაითვალა წარმატებულ ნამუშევრებად, რამაც მომავალი თაობის ხატმწერთათვის ამ გამოცდილების იგნორირება განაპირობა, თუმცა, დღევანდელი გადასახედიდან ეს გამოცდილება ქართული ეკლესიის ხატმწერებს სხვებზე წინ აყენებს. ვფიქრობთ, თუ ცოტა ხნით გვერდზე გადავდებთ იმ ტექნოლოგიურ თუ იკონოგრაფიულ შეცდომებს, რომლებიც ამ მოხატულობის ავტორებს ხატწერაში გამოუცდელიობითა თუ სხვა რამ მიზეზით შემთხვავთ, კარგად დავინახავთ ორ, მეტად განსხვავებულ გზას, რომელსაც შეიძლება მხატვარი დაადგეს ტაძრის დეკორირებისას. ხატწერის ტრადიციის იმგვარი გაგება, რომელიც დიდუბის ტაძრის მოხატულობაში ჩანს, მხატვრისაგან პიროვნული დამოკიდებულების, საკუთარი შემოქმედებითი ხედვისა და ფორმათქმნალობის ოსტატობის უგულვებელყოფას მოითხოვს. ალექსანდრე ბანძელაძემ მართლაც ძალიან დიდი მსხვერპლი გაიღო – უარი თქვა საკუთარ შემოქმედებაზე და ტაძრის მოხატულობა ისე შეასრულა, როგორც, მისი აზრით, ამას საეკლესიო კანონიკა მოითხოვს: „ის (შუა საუკუნეების ოსტატი, თ. ი.) უფრო მორწმუნე იყო, ვიდრე მხატვარი, იგი საკუთარი თავის, საკუთარი ოსტატობის უარყოფით მიდიოდა (...) მე მხოლოდ ვცილობდი, რაც შეიძლება დავახლოვებოდი (...) როცა დავიწყე მუშაობა, იმას მივხვდი, რომ ჩემს თავზე, როგორც მხატვარზე, უარი უნდა მეთქვა. როგორც მხატვარს ათი წელი ეკლესიაში მუშაობა აბსოლუტურად არ მამოძრავებდა, უბრალოდ, ჩემი ვალი მოვიხნაღვ დღის წინამე“²² (სურ. 13).

²¹ А. Фокин, *Новая живопись и традиции храмоукрашения, калისტрატе ცინცაძის არქივი, #116*, კორნელი კეკელიძის სახელობის საქართველოს ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრი.

²² ინტერვიუ ალ. ბანძელაძესთან, *სპექტრი*, #2, 1990, გვ. 23.

ლევან ცუციერიძე – იგივე თაობის, ასევე სახელმწიფო მხატვარი – სიონის დეკორირებას სრულებით საპირისპირო მიდგომით შეუდგა. მისი რწმენით, ჩვენში ღვთაებრივი მხოლოდ ქვეცნობიერს, ინტუიციურს უკავშირდება, ფრესკის სპეციფიკა კი უფრო ზოგად-აბსტრაქტულია. ამიტომაც მან სიონის ინტერიერის გაფორმება კუბისტური აბსტრაქციონიზმის პრინციპებზე დაყრდნობით გადაწყვიტა, ხოლო მთავარ იდეად სულიერების ჰეროიკულში გამოვლენა აირჩია. მისთვის საკათედრო ტაძრის ინტერიერი მთლიანად საკუთარი მსოფლხედვისა და ოსტატობის განხორციელების ასპარეზად იქცა²³ (სურ. 14).

დღეს, როდესაც ტრადიციის გაცოცხლების პრობლემას ვაანალიზებთ, ვრწმუნდებით, რომ 1980-იან წლებში შესრულებული ეს ორი მოხატულობა მკაფიოდ აჩვენებდა იმ ორგვარ მიდგომას, რაც მომავალში ტენდენციებად ჩამოყალიბდა და რაც, სამწუხაროდ, ხატწერის განვითარებას დღესაც სხვადასხვა ფორმით უშლის ხელს. ამ ტენდენციების შესახებ 2016 წელს, საჯარო მოხსენებაში, დიმიტრი თუმანიშვილი ამბობდა, რომ ერთნი მიდიან ახალდროინდელი სუბიექტივიზმის გზით და ცდილობენ, რომ საეკლესიო ხელოვნება კვლავ იყოს რენესანსულ კალაპოტში, ხოლო მეორენი, მხოლოდ იმისთვის, რომ ამას თავი დააღწიონ, ასე ვთქვათ, მიებარებიან წარსულს²⁴. დრომ უკვე აჩვენა, რომ სასურველ შედეგამდე ვერც ერთი ტენდენცია ვერ მიგვიყვანს. დ. თუმანიშვილის აზრით, კრიზისის დასაძლევად, პირველ ყოვლისა, თავი უნდა დავაღწიოთ თავსმოხვეულ თეორიას იმის შესახებ, თითქოს ხატწერის ტრადიციაში არსებობდეს რაიმე კანონიკური, სავალდებულო სახვითი ხერხები. არ უნდა გვეშინოდეს ნებისმიერი სახვითი ფორმის გამოყენებისა, თუკი ის გამოდგება მთავარი მიზნის მისაღწევად, რომელიც არის განდმრთობილი ადამიანის გამოსახვა, რაც წარმოადგენს კიდევ ხატის ფუნქციას, ეკლესიის სწავლებით. ამისთვის არც საერო რელიგიური ხელოვნების კეთებისა უნდა შეგვეშინდეს, რადგან ხატწერის ტრადიციის გასაგრძელებლად გარდაუვალ ამოცანას წარმოადგენს, რომ მოინახოს განდმრთობილი ადამიანის დღევანდელი ხატი – გამოსახულება, რომელიც იპოვის ხორციელებისა და სულიერების იმგვარ გადაკვეთას, რაც დღევანდელი ადამიანისთვის იქნება მისაღები და დამაჯერებელი.

დ. თუმანიშვილის მიერ შემოთავაზებული გზა ტრადიციული ხატწერის განახლებისა ეყრდნობა ხელოვნებათმცოდნე მეცნიერის ანალიზს, რომელმაც ძველი და ახალი დროის ხატწერათა პრინციპებს შორის სხვაობის მიზეზები მოიხელთა და საამკარაოზე გამოიტანა. თუმცა, ბუნებრივია, ხატწერა, როგორც საკუთრივ მართლმადიდებელი ეკლესიის ღვთისმსახურების ფორმა, მხოლოდ მაშინ შეძლებს აღმავლობის გზაზე სვლას, როცა მისი განვითარების დამაბრკოლებელი კანონიკურობის განმსაზღვრელი თეორიები სწორედ ნამდვილი საეკლესიო სწავლების მიხედვით გაიმართება და ახალ შესაძლებლობებს მისცემს ხატწერებს. ამიტომ, საგულისხმოა დიდი ღვთისმეტყველის, სერგეი ავერინცევის ქადაგება ხატთაყვანისცემის დღესასწაულზე, რომელიც ზუსტად ამ პრობლემას – ტრადიციის გაგრძელების ეკლესიურ პრინციპს გვასწავლის და ქართველი მეცნიერის პოზიციის თანხმეობით: „როცა საქმე მამათა სწავლების მემკვიდრეობას ეხება, მუდამ თავს იჩენს ხოლმე ეს ორი სიმართლე: პირველი ისაა, რომ „დასაბამი სიბრძნისა არის შიში უფლისა“ (იგავ. 1, 7). შიში, არა როგორც დაშინება ან გაუბეაობა, არამედ როგორც რეალობის – შემოქმედის ზემოფლიური რეალობის განცდა. მეორე კი სწორედ ისაა, რაზედაც წმინდა მამათა მემკვიდრეობის დიდმა მკვლევარმა, არქიმანდრიტმა კიპრიანე კერნმა ბრძანა: „ინტელექტუალთა ცრურწმენის მიუხედავად, ცხადია, რომ ნამდვილი სიმამაცე და ნამდვილი გამბედაობა სწორედ ეკლესიური და არა მწვალებლური აზრის თვისებაა. ყოველთვის მწვალებლები არიან ისინი, ვინც ცოცხალ ჭეშმარიტებას ამარტივებს და ამით მას სიცოცხლის უნარს უსპობს“. ღმერთმა მოგვანიჭოს ეკლესიის მამათა სწავლების ნამდვილი ერთგულება; ერთგულება არა მონისა, არამედ მემკვიდრისა. ამინ“²⁵.

²³ თ. ინჯირველი, *საეკლესიო მონუმენტური მხატვრობა კომუნისტური ეპოქის საქართველოში*, სამაგისტრო ნაშრომი (2007).

²⁴ დ. თუმანიშვილი, თანამედროვე ხატწერის პრობლემებზე, *საქართველოს სიძველენი*, 22, 2019, გვ. 10-11.

²⁵ <http://predanie.ru/averincev-sergey-sergeevich/propovedi-10/#/audio/>

THEA INTSKIRVELI

Georgian Technical University

THE PROBLEM OF TRADITION AND NOVATION IN CONTEMPORARY ICON PAINTING

The main challenge faced by the new iconography is renewal. Debates over the true nature of the icons unfolded in Russia since the end of 19th century, giving impetus to rethinking of the essence of the church painting of that time, while 1910s marked the period of re-discovery of the icon and the church art of Middle Ages in general. This period in Russia is regarded as the one of liberating from the norms of art dictated by the European renaissance and turning to Byzantine, i. e. spiritual art forms.

Opinion that protecting the purity of icon meant protection from the influence of Catholic art was openly expressed in Russian church back in 1900. In order to substantiate this opinion and support the latter with theological grounds, the priest Pavel Florensky thoroughly studied the principles of Italian renaissance painting and contrasted them with those of Byzantine/old Russian church art. Based on these comparative studies, Florensky developed his works about a specific system of building the icon's space. Moreover, he argued that icon should be created by special means of expression, which should be called "canonical forms". Hence, the contours of the theory, which later defined the canonicity of iconography, first appeared in the pre-revolution Russian church. In 1925 the Russian diaspora in Paris established a society called "Ikona", where the Orthodox icon and its canonicity were taught. Within this society, the phenomenon of icon was in fact rediscovered and the original Russian culture started to identify itself with it. The works dedicated to iconography, written by Russian emigrants living in Europe were created here, the most remarkable of those being Leonid Ouspensky's book *Theology of the Icon*. According to Ouspensky's theory, the language of "symbolic realism" of icons, i. e. Middle Ages Byzantine-Russian means of expression are the essential aspect of canonicity of iconography.

The concept of symbolic realism regarding canonicity of icon painting was translated into Greek and published twice in Athens in 1948 by iconographer Photis Kontoglou who is considered a founder of the new Greek church art. The Greek church even divides the history of its art as before and after Kontoglou. This fundamental work of Ouspensky has likewise been translated into many languages of Western and Eastern Europe and remains a principal guidebook on canonicity in iconography.

At the beginning of the era of Modernism it has become necessary to define the specificity of Orthodox icon and the signs, which differentiates it from secular painting. At present, there is a widely recognized opinion, that contemporary icon painting experiences a deep crisis globally, being manifested in similar forms in various Orthodox churches, all associated with the need of renewal of the tradition of church painting. Christian masters of the new era failed to become the heirs of old iconographers, since the cornerstone of the tradition turned out lost. According to the latest prevailing opinion the present rules of icon painting (canon) do not offer proper guidelines and this way produce the above-mentioned results.

The crisis of modern icon painting is revealed mainly in multiplying hand-made copies of old patterns. The pieces created because of mechanical reproduction of old icons/murals are regarded as new originals. This tendency is characteristic to the new art of all Orthodox churches. At the same time, the last decades show, that the main factor contributing to mechanical reproduction of old art works is prompted by demand coming from the modern-day customers. Icon painters try to adopt their practical experience to the requirements of the theory of "symbolic realism" and thus point to the root cause of the problem. They are united in the motivation to replace the mainstream of similar lifeless copies of church paintings with impressive art works.

Murals of Didube and Sioni churches from 1980s clearly indicated a two-way approach, which later has become a trend and which, unfortunately, hinders the process of development of modern iconography in various forms. In his public lecture from 2016, Dimitry Tumanishvili stated that one group of icon painters choose the form of modern subjectivism and try to keep the church art in the mode of renaissance, while the representatives of another group try to get free from this vision and as a result bury themselves in the past. To overcome the crisis, first of foremost, we must put aside the externally imposed theory on existence of canonical mandatory means of expression. We should not be afraid of using any artistic forms, if they will help to achieve the main goal - depiction of the deified man, - a primary function of icon.



1. ვიქტორ ვასნეცოვი, უფალი საბაოთი, 1885

Viktor Vasnetsov, the Lord Sabaoth, 1885



2. ლეონიდ უსპენსკი, აღსაყდრებული მაცხოვრის ხატი, 1950-იანი წლები
Leonid Ouspensky, the icon of the Enthroned Seviar, 1950s



3. იოანა რეიტლინგერი, სამოთხიდან განდევნა, ღვთისმშობლის ტაძრად მიყვანების კელესის ფრესკა, პარიზი, 1937
Joanna Reitlinger, mural painting for the church of the Entrance of the Theotokos into the Temple, Paris, 1937



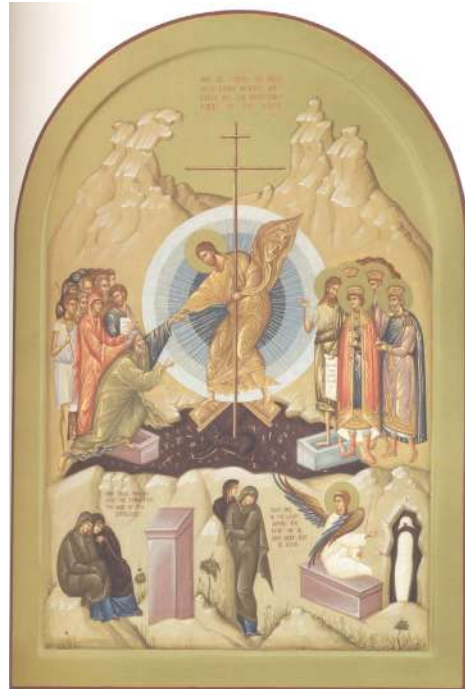
4. გრიგორი კრუგი, ყაზანის ღვთისმშობლის ხატის სამლოცველოს მოხატულობა, პარიზი, 1966
Gregory Krug, Mural painting from the Notre-Dame-de-Kazan, Paris, 1966



5. ფოტის კონტუგლუ, პეტრე და პავლე მოციქულების ხატი, 1955
Photis Kontoglou, the icon of St. Peter and Paul, 1955



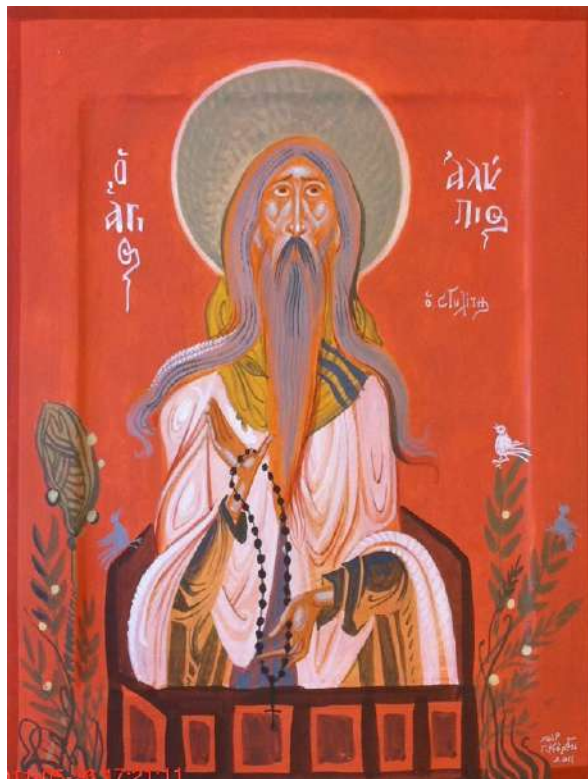
6. ოლიმპიას კელაიდი, ქრისტეს აღდგომის ხატი, 2019
Olympias Kelaidi, the icon of the resurrection of Jesus Christ, 2019



7. ვერდისი ბოგდან გეორგი, ქრისტეს აღდგომის ხატი, 2019
Verdis Bogdan Gheorghe, the icon of the resurrection of Jesus Christ, 2019



8. ივანკა დემჩუკი, ქრისტეს აღდგომის ხატი, 2019
Ivanka Demchuk, the icon of the resurrection of Jesus Christ, 2019



9. გიორგი კორდისი, წმინდა ალიპის ხატი, 2000-იანი წლები
George Kordis, the icon of the St. Alipy, 2000s



10. ფილიპ დავიდოვი, მოგვების თავყანისცემა, 2020
Philip Davydov, the adoration of the Magi, 2020



11. თოდორ მიტროვიჩი, ღვთისმშობელი ყრმით, 2020
Todor Mitrovic, the icon of the Virgin and the Child, 2020



12. ალექსეი ტრუნინი, დეტალი წმ. მიქაელ მთავარანგელოზის ტაძრის მოხატულობიდან, ახალქალაქი, 1918
Aleksey Trunin, detail from the murals of the church of Archangel Michael, Akhalkalaki, 1918



13. ალექსანდრე ბანძელაძე, დიდუბის ტაძრის მოხატულობა, 1980-იანი წწ.
Bandzeladze, murals from the Didube church, 1980s



14. ლევან ცუცქირიძე, სიონის ტაძრის მოხატულობა, 1980-იანი წწ.
Levan Tsutskiridze, murals from the Sioni church, 1980s