



განლაგებულია ორნამენტული წრეები, მათ შიგნით წარმოდგენილია სტილიზებული ფოთლიანი ყვავილი, მისი ნახატი პორიზონტალურად განლაგებულ წყვილ წრეში მხოლოდ ერთხელ მეორდება. ყოველი წრის შიგნითა ორნამენტი გადმოცემულია წითელი კონტურით, ულტრამარინისფერ ფონზე. ცენტრში მოთავსებულია თეთრი ყვავილი, რომლის ფორმაც სხვადასხვა ვარიანტითაა წარმოდგენილი.

ჯვარზე ქრისტეს გამოსახულება სივანით 2,5 სმ-ია. ქრისტე მარჯვენა ხელის სამი თითით აკურთხებს, მფარველ მარცხენაში უჭირავს წითელყუიანი, თეთრყდიანი დაკეცილი წიგნი. წიგნის ყდა შემკულია ფერადი ქვებით. მაცხოვარს აცვია თეთრკლავიანი ბაცი ცისფერი კვართი და ულტრამარინისფერი ჰიმატიონი. ცისფერი შარავანდი შემოსაზულია მოწითალო-აგურისფერი კონტურით. ქრისტეს ხშირი შავი თმა აქვს, შავი წვერი ოდნავ ეყოფა. სახის მსხვილი ნაკვთები, დიდი ცხვირი, ოდნავ აზიდული შავი წარბები და შავი თვალები ქრისტეს სახეს მეტყველს ხდის. მინაქრის ეს მედალიონი XII საუკუნის პირველი ნახევრის ქართული ნამუშევარია.

კიდევ ერთი მინაქრის ჯვარი (13,6×8,6 სმ) ჩასმულია ტრიბტიქონის მარცხენა ფრთის შუა ადგილას (სურ. 98). ჯვრის ცენტრში მოთავსებულია პავლე მოციქულის გამოსახულებიანი კვადრატული ფორმის მინაქრის ფირფიტა (2×2 სმ). მარჯვენა ხელი მკერდის წინ აქვს, მარცხენაში უჭირავს ძვირფასი ქვებით შემკული ყვითელყდიანი დაკეცილი წიგნი, აცვია ყვითელკლავიანი ცისფერი კვართი და ულტრამარინისფერი ჰიმატიონი. მოციქული ახალგაზრდაა, რამდენადმე ცილდება პავლე მოციქულის ტრადიციულ სახეს. თხელი შავი თმა, ოდნავ წაწვეტებული მოკლე წვერი, ფართო ოვალი, გამოკვეთილი ყვრიმალეები განსაკუთრებულ ხასიათს ანიჭებს მის გამომეტყველებას. სახისა და ხელების ტონი მონაცრისფრო-იისფერია.

ჯვრის მკლავები შემკულია სხვადასხვა ზომის, ცალ-ცალკე განლაგებული რგოლებით. ყოველ მათგანს ორმაგი კონტური აქვს შემოვლებული, გარე კონტური შედგება დაკბილული კვადრატებისაგან, შიგნითა — წითელი ფერის ზოლია. სტილიზებული მცენარეული ორნამენტი თეთრ ფონზე შესრულებულია მუქი ცისფერი სმალტით.



სახულის კარედი ხატის მხატვრული მნიშვნელობა ქართული მხატვრული კულტურის ისტორიის ფარგლებს სცილდება. როგორც ვთქვით, მისი ორნამენტული დეკორი XI—XII საუკუნეების ქართული ჭედური ხელოვნებისათვის კარგად ცნობილი ორნამენტის ცალკეული ელემენტისაგან შედგება. ტრიბტიქონის ორნამენტული დეკორის ისტორიულ-მხატვრულმა ანალიზმა გვიჩვენა, რომ მას, მსოფლიო ხელოვნების სახელგანთქმულ ნაწარმოებთა მსგავსად, პირდაპირი ანალოგია არ მოეძებნება. ტრიბტიქონის მოჭედილობა ღრმად ინდივიდუალურია, შემოქმედებითი ჩანაფიქრით ორგანულად მთლიანია. ბექა ოპიზარის მიერ გამოჭედილ ანჩისხატის მაცხოვრის ხატის ორნამენტული მოჩარჩოებისა არ იყოს, განუმეორებელია.

ჩვენ უკვე აღვნიშნეთ, რომ კარედი ხატის შემკულობაში განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება სახიან და დეკორაციულ მინაქრებს, კვეთილ და ძვირფას ქვებს; ყველა ეს შემამკობელი ელემენტი მოჭედილობის ზედაპირზე განლაგებულია ძალზე სიმეტრიულად, გათვალისწინებულია თითოეული მათგანის ზომა, მოყვანილობა, მინაქრული შემკულობის კოლორიტიც კი. მათი შესწავლა ცხადყოფს, რომ უმეტესი მათგანი ტრიბტიქონის დეკორის გენერალური გეგმის შედგენის დროს გამიზნულ ადგილებზეა



65. 66

ჩასმული. მოჭედებულობის შესრულების დასაწყისში შემსრულებელთ ხელთ ჰქონიათ სხვადასხვა დროის, წარმოშობისა და სტილის მინაქრები. ბიზანტიური მინაქრები ძირითადად მოთავსებულია ტრიპტიქონის შუა ნაწილში, ხატის ჩასადგმელი ადგილის ამოჭრამდე. გვხვდება მოჭედებულობის შედაპირის სხვა ადგილებშიც. ბიზანტიურ მინაქართა უმეტესობა XI საუკუნით თარიღდება, მცირე ნაწილი ეკუთვნის XII საუკუნეს.

თავისი ოსტატური შესრულებით განსაკუთრებული მნიშვნელობისაა XI საუკუნის ბიზანტიური მინაქრები, კერძოდ მიხეილ VII პარაბინაქისა და მარიამ დედოფლის ხატი, ვედრების კომპოზიცია და ტრიპტიქონის შუა ნაწილში მოთავსებული ჯვარი, კონსტანტინესა და ელენეს გამოსახულებებით.

ქარედის დეკორის ძირითად ფონდს ქართული მინაქრები შეადგენს. აქედან ცალკეული ნიმუშები თარიღდება VII—VIII და VIII—IX საუკუნეებით, უმეტესობა კი ძირითადად X—XII საუკუნეებით. სტილისა და შესრულების მანერის მიხედვით ისინი ცალკე ჯგუფებს ქმნიან. ეს გარემოება კი შესაძლებლობას გვაძლევს თვალი გაავადევნოთ ქართული სამინაქრო ხელოვნების ისტორიის მნიშვნელოვან პერიოდებს.

В

ыдающимся произведением грузинского декоративного искусства, имеющим мировую славу, является Хахульский триптих, который в 1952 году был привезен из Гелатского монастыря и в настоящее время хранится в специальной кладовой Государственного музея искусств Грузинской ССР. Хахульский триптих по составу и времени исполнения произведение древнегрузинского искусства, которое по рисунку чеканки, в особенности сохранившимся на нем перегородчатым эмалям разного времени и стиля, резным камням и геммам, представляет собою выдающийся образец средневекового искусства (иллюст. 1, 2, 3, 4).

Изучению этого памятника посвящены отдельные исследования, из которых до настоящего времени большое значение имеют труды Н. П. Кондакова¹. Очерк Д. П. Гордеева², посвященный этому памятнику, представляет собою новую попытку систематизации эмалей Хахульского склади. Некоторые дополнения и уточнения в изучении чеканного оклада Хахульского триптиха и его перегородчатых эмалей даны в отдельных статьях и заметках других авторов. Настоящая работа ставит своей целью публикацию всего памятника в целом, его чеканки и перегородчатых эмалей.



Хахульский триптих весь покрыт богато орнаментированными чеканными листами, средняя часть его чеканена по червонному золоту, боковые крылья представляют собою сплавы серебра и золота (электрон), позолоченные сквозь огонь. Все эти листы в декоративном отношении составляют единое целое, скомпонованы и выполнены в едином художественном замысле. Металлическая обивка триптиха дошла до нас без существенных переделок и починок. Несомненно, что в общий замысел декора триптиха входило использование эмалевых фигурных изображений и декоративных украшений, ювелирных изделий и драгоценных камней, каковыми располагали мастера к моменту выполнения заказа. Эмалевые пластинки с изображением сюжетных религиозных композиций, ктиторов-вкладчиков, эмалевые медальоны с изображением святых в целом определяют содержание иконы. Чеканка ризы триптиха по существу выполняет роль фона и является дополнительным элементом художественного оформления иконы. Уровень мастерства выполнения декора металлической обивки иконы настолько велик, что каждый со-





ставной элемент его воспринимается и читается отдельно, но единство художественного замысла нигде не нарушается. В общий композиционный замысел входит и современная всей обивке чеканная древнегрузинская надпись находящаяся на нижнем крае обеих створок триптиха. Согласно этой надписи, грузинский царь Димитрий I (1125—1156), сын царя Давида Строителя (1089—1125), украсил Хахульскую икону Богоматери чеканным киотом с эмалями³.

Для укрепления перегородчатых эмалей на поверхности чеканного оклада триптиха были изготовлены специальные гнезда. Совпадение размеров этих гнезд и эмалей и хорошо прослеживаемая систематичность в их подборе и распределении свидетельствуют о том, что большинство этих эмалей находится на первоначально для них изготовленных местах. Мастера при изготовлении чеканной облицовки триптиха использовали эмалевые медальоны разных времен, стиля и манеры исполнения.

В подборе эмалевых украшений, кроме древних эмалей, для которых были устроены специальные гнезда, имеются и поздние финифти и подражания грубой ремесленной работы XIX столетия, вставленные в оклад триптиха взамен исчезнувших, выкраденных древних оригиналов.



Хахульский триптих представляет собою икону-складень, в центральной части которой в древности была помещена икона Богоматери типа моления («деисусная»). С боков к средней части иконы имеются два крыла. В раскрытом виде с крыльями она имеет в ширину 2 метра, высоту 1,47 метра, высота и ширина крыльев одинакова — 1,15×0,52 метра. Складень был изготовлен как киот для иконы Богоматери, для которой в центральной части триптиха имеется гнездо размером 54×41 см. Триптих, как было указано, покрыт чеканным листовным орнаментом, эмалями, мелкими ювелирными изделиями, резными и драгоценными камнями.

В центральной части триптиха, до его ограбления в 1859 году, находилась драгоценная икона Богоматери т. н. «деисусного» типа.

Хахульский триптих-киот пользовался в Грузии большой популярностью и вниманием глав государства и церкви на протяжении многих веков.

Хахульская икона еще в X веке была задумана как триптих. На обороте створок сохранился древний покров из серебра с растительным орнаментом, переданным с применением черни по серебру, который по стилю и технике исполнения полностью идентичен декору оборотной стороны креста Давида Куропалата. Таким образом Хахульский храм, построенный Давидом Куропалатом во второй половине X века, был украшен иконой Богоматери, вставленной в триптих-киот, от которого уцелели орнаментная отделка оборотной створки и отдельные эмалевые фрагменты от самой иконы Богоматери. Ввиду того, что турки-сельджуки нападали на юго-западные провинции Грузии, Давид Строитель перенес эту икону в Гелатский монастырь (1106—1125).

При его преемнике Димитрии I, согласно надписи на створках триптиха, для иконы Богоматери был изготовлен новый створчатый киот, дошедший до нашего времени в первоначальном виде.

Фон триптиха целиком покрыт листовным орнаментом, который берет начало в нижней части оклада, а затем, поднимаясь вверх, заполняет



ет всю поверхность оклада. Орнамент имеет вид растительного побега— стебля, стремящегося вверх, который как бы растекается по всей поверхности оклада, образуя декоративные завитки то одинарные, то двойные. В каждом завитке — рельефный стилизованный многолистник, края которого загибаются наподобие аканта. Орнамент размещен по всей поверхности триптиха, то уменьшаясь, то увеличиваясь, в зависимости от распределения гнезд для эмалей.

При общности художественного принципа орнаментального декора оклада триптиха, нельзя не заметить наличие трех манер в исполнении чеканного декора, которые прямо указывают на то, что в его создании принимали участие три золотых дел мастера.

Орнамент на правой створке триптиха свободно размещается на всей поверхности оклада, имеет четкую форму, не перегружен деталями, не закрывает гладкую поверхность фона. Рельеф орнамента равномерен, его высота нигде не нарушается, переход от него к гладкой поверхности фона дан равномерно, что придает орнаменту живописный характер. Центральная часть орнаментального листа углублена, края же его загнуты наподобие акантового листа, вся поверхность его проработана с лицевой стороны.







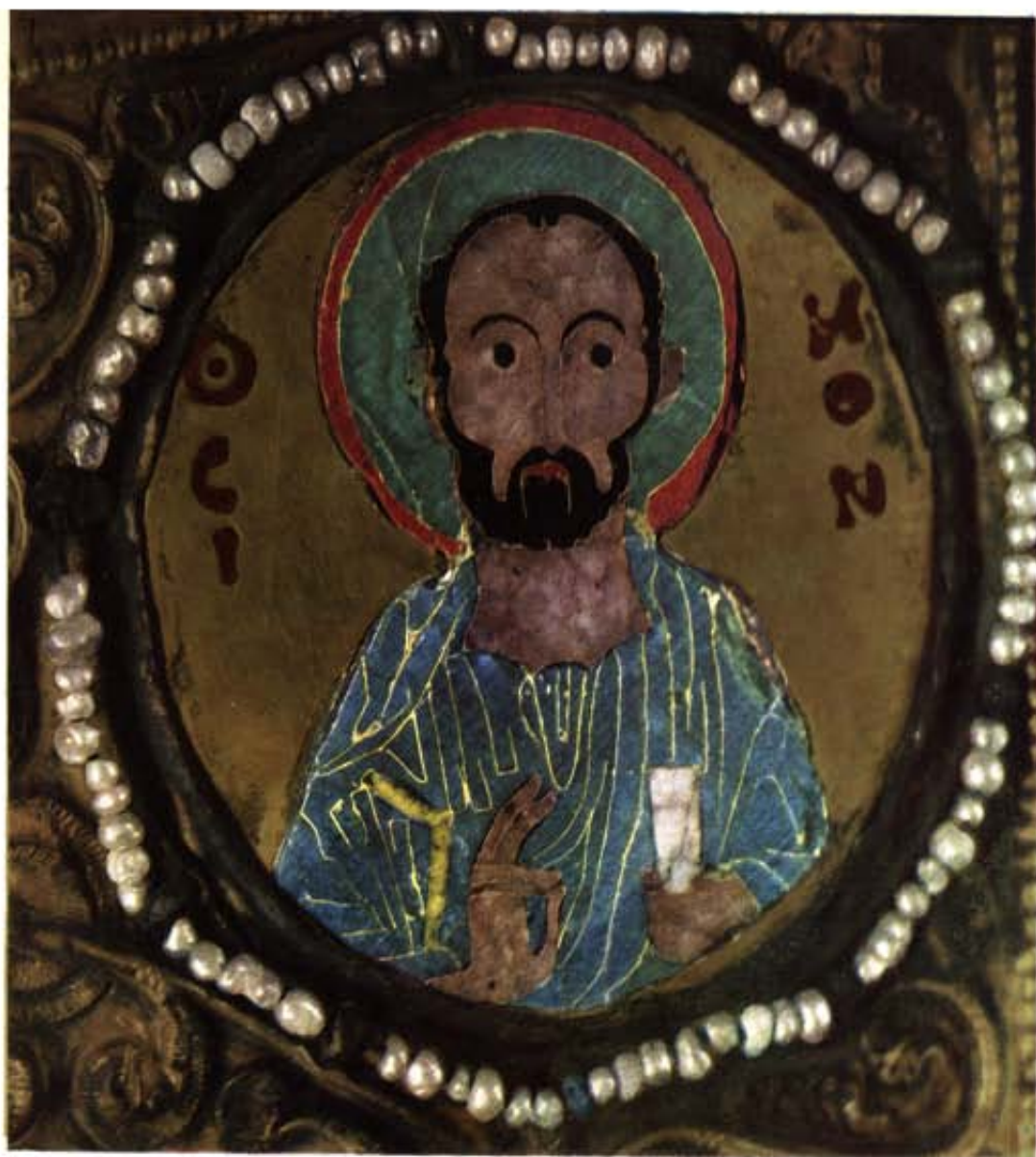


Мастер левой створки триптиха заполнил сплошь всю поверхность оклада рельефным орнаментом, перегруженным большими и малыми завитками до такой степени, что противопоставление гладкой поверхности фона к рельефному рисунку орнамента почти не ощущается на глаз. Мастер левой створки передает форму листа выпуклым рельефом, четко очерчивает загнутые края листа и придает каждой его части законченную форму.

Мастер правой створки часто отходит от предварительного рисунка, в процессе работы меняет первоначальную наметку. Это указывает на то, что мастер правой створки творчески подходил к выполнению поставленной художественной задачи, продумывал в процессе работы каждую деталь декора, перерабатывая отдельные детали.

Центральная часть триптиха выполнена в другой манере. Прежде всего бросается в глаза то обстоятельство, что орнамент центральной части триптиха выполнен с более низким рельефом, чем декор боковых створок. Благодаря этому обстоятельству каждая часть декора триптиха читается в художественном отношении отдельно, имеет самостоятельное значение, но вместе с тем совершенно не нарушается цельность и един-

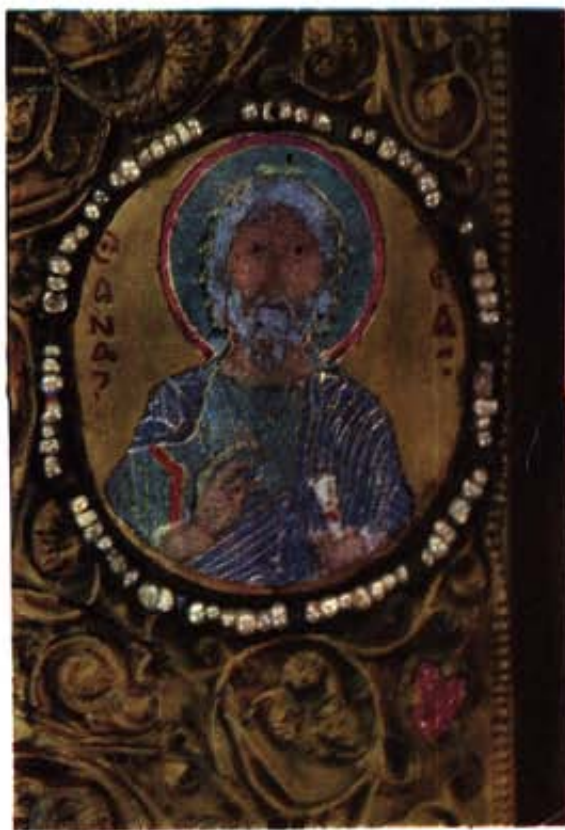




ство всего декора. В этом и заключается основное достоинство оклада триптиха Хахульской иконы, как выдающегося произведения средневекового декоративного искусства. Сравнительно низкий рельеф орнамента средней части триптиха, ритмичность распределения его составных элементов на плоской поверхности, создающие впечатление живописи и мягкости трактовки формы орнаментами, подчеркивается большими ажурными розетками, выступающими высоким рельефом на поверхности средней части триптиха. Эти розетки покрыты сквозным орнаментальным декором замысловатого рисунка, имеют самостоятельное худо-

жественное значение и вместе с тем акцентируют внимание на определенные элементы декора триптиха в целом. Вышесказанное дает основание декор средней части триптиха считать работой третьего мастера, которому была поручена самая главная, наиболее ответственная задача украшения средней части триптиха, в которой было предусмотрено особое место для иконы Богоматери.

Орнаментальный мотив чеканки Хахульского триптиха состоит из отдельных элементов орнамента, хорошо известных в грузинском чеканном искусстве XI—XII веков. Это говорит о том, что чеканка триптиха возникла в грузинской художественной среде, имеющей очень прочные древние традиции. Но вместе с тем надо отметить, что художественный декор Хахульского складня прямых, точных аналогий не имеет, как и все значительные художественные произведения мирового искусства. Чеканка Хахульского триптиха, хотя и выполнена, по нашему предположению, тремя мастерами, но носит черты определенного единства художественного творчества⁴. Чеканка Хахульской иконы одна из наибольших вершин грузинского изобразительного искусства, она глубоко индивидуальна, неповторима по своей творческой сути, как орнаментальный декор на раме Анчисхатского Спаса работы Бека Опизари.





Совершенно справедливо вершиной древнегрузинского декоративного искусства считается искусство изготовления эмалей по золоту. По количеству, художественным достоинствам и научной ценности грузинские эмали занимают одно из первых мест в мире, несмотря на то, что многие выдающиеся произведения эмальерного искусства из-за хищничества отдельных коллекционеров попали в разные собрания, рассеяны по всем странам мира, или исчезли бесследно.

Эмалевые изделия по золоту сохранились в виде отдельных икон, медальонов для украшения окладов древних икон, окладов — переплетов рукописей, крестов, панагий, реликвариев и т. п. Н. П. Кондакову⁵ принадлежит первая научная классификация грузинских эмалевых художественных изделий. Он первый разграничил эмали византийские и грузинские, которые отличаются яркостью красочных сочетаний и техникой исполнения и ознакомил мир с лучшими произведениями эмальерного искусства древней Грузии.

Н. П. Кондаков тщательно изучил грузинские эмали как в собраниях частных лиц, так и на месте, во время своей поездки по Грузии в

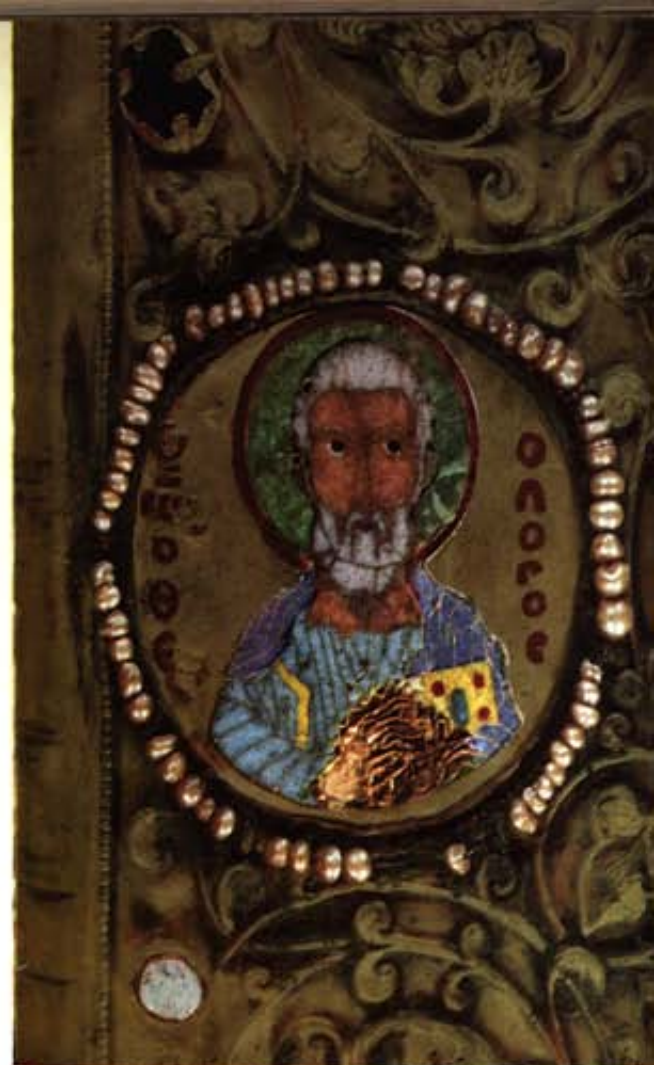




сопровождении видного историка Грузии, знатока грузинских древностей Д. Бакрадзе⁶; в результате этих изысканий, особенно после ознакомления с произведениями эмальерного искусства, хранящимися в странах Западной Европы, ему удалось выяснить общую картину исторического развития византийского эмальерного искусства, воздать должное и грузинским эмалям.

Заслуга Н. П. Кондакова прежде всего состоит в полной сводной публикации всех выдающихся произведений эмальерного искусства, в детальном исследовании технической и художественной стороны византийских и древнегрузинских эмалей. К сожалению, при всех этих крупных заслугах в области изучения искусства эмали Н. П. Кондаков определял художественное достоинство грузинских эмалей только степенью сходства с византийскими образцами. Древнегрузинские и древнерусские эмали, по мнению Н. П. Кондакова, по существу представляют собою лишь огрубелый, провинциальный вариант византийского искусства. Своеобразие художественного мастерства древнегрузинских и древнерусских эмалей осталось незамеченным таким крупным знатоком эмальерного дела, каким был Н. П. Кондаков. Н. П. Кондаков признавал работой грузинских мастеров лишь те эмали, которые отмечены примитивностью техники





84. 85

исполнения и ярким колоритом, считая, что для грузин изощренность технических приемов византийских мастеров была недостижима.

Пересмотр этого предвзятого ошибочного положения, высказанного Н. П. Кондаковым, приводит к иным результатам. В искусстве грузинских эмалей имели место разные течения; благодаря целому ряду датированных произведений эмальерного искусства, устанавливается картина исторического развития, с которой необходимо считаться при разборе и классификации эмалевых изделий.

За последние годы в изучении грузинских перегородчатых эмалей, особенно их технологии, достигнуты большие результаты. Путем опыта удалось полностью открыть рецептуру изготовления грузинских и византийских смальт, изготовить несколько копий грузинских перегородчатых эмалей IX—X вв. Устанавливается различие между византийскими и грузинскими эмальями, обусловленное химическим составом сырья, смальт, причем установлено, что грузинские мастера широко пользовались местным сырьем. Теперь точно известно, что т. н. винный оттенок грузинских смальт для передачи телесного цвета, которым грузинские эмали, по меткому наблюдению Н. П. Кондакова, резко отличались от византийских, достигается применением марганца.

Эмали, как известно, различаются как по составу эмалевой массы, так и по характеру подготовки основы для них. Различия в составе эмалевой массы зависели от их химического сырья, от мастерства стеклодува, от художественного направления школы эмальеров. Как правило, грузинские и византийские эмали готовились на золоте высшей пробы. Существует большое количество различных рецептов для изготовления стекловидной массы смальты для эмалей. Все они представляют варианты свинцово-калиевых стекол с теми или иными добавлениями окисей металлов, которые давали различную окраску эмалевой массе. Свинец добавлялся для большей легкоплавкости массы.

По характеру нанесения эмалевой массы на металлическую, в данном случае золотую, основу эмали делятся на следующие виды: выемчатая эмаль, перегородчатая эмаль и живописная эмаль.

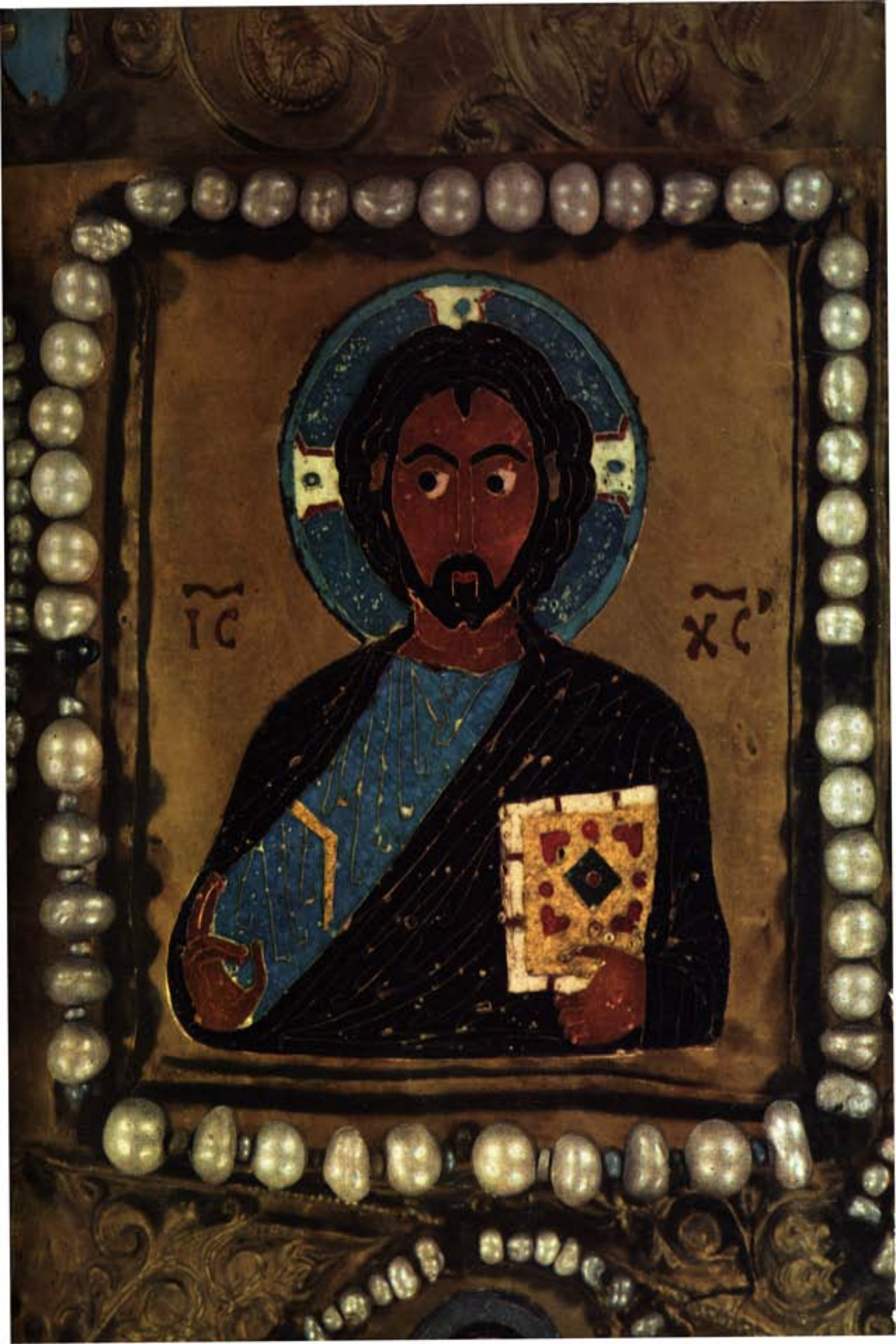
В грузинском искусстве известны главным образом перегородчатые эмали, изготовление которых требует большого технического мастерства и тонкого художественного вкуса. Единственное, самое значительное произведение выемчатой эмали на золоте, икона архангелов Михаила и Гавриила, некогда хранилась в Джумати, а в настоящее время исчезла бесследно. Н. П. Кондаков относит эту икону к XIII—XIV вв. и, судя по стилю, расцветке и технике исполнения, считает ее грузинской работой. «Контурные головы, крыльев, одежд оставлены рельефными в золоте по способу выемчатой эмали, а не выполнены перегородками, как всегда в византийском искусстве»⁷.

В настоящее время процесс изготовления смальты для перегородчатой и выемчатой эмали полностью восстановлен. Стекланную массу превращали в порошок в специальных ступах. Порошок определенного цвета сохраняли в особой посуде. После этого подготавливалась металлическая, в данном случае золотая, основа для покрытия эмалью.

Для выемчатой эмали на золотой пластинке углубляют места; контуры изображения оставляются неуглубленными. Обычно дно углублений делается шероховатым для большего сцепления смальты с металлической поверхностью. Углубления (или гнезда) наполняются порошком смальты того или иного цвета, смоченным водою и похожим с виду на тесто. Пластинка в таком виде высушивается на воздухе после чего кладется в муфель и подвергается в нем накаливанию. Когда порошок смальты расплавляется, пластинку с большой осторожностью вынимают из муфеля, принимая меры, чтобы ее остывание шло постепенно, т. к. при быстром охлаждении эмаль может дать трещины и отделиться от металлической поверхности. После охлаждения пластинки в углубленные места опять кладут мокрый порошок смальты соответствующих цветов и подвергают вторичному обжиганию в муфеле. Эту процедуру проделывают несколько раз, пока поверхность эмали не окажется после охлаждения на одном уровне с поверхностью выступающих частей металла. В конечном итоге эмалированная пластинка шлифуется мокрым песчаником, после чего полируется до получения гладко блестящей поверхности.

В Грузии, как и в Византии, применялась преимущественно самая сложная, самая изысканная техника перегородчатых эмалей.

Внимательное изучение перегородчатых эмалей, в особенности тех, которые были повреждены, дает возможность выяснить почти все основные моменты и многие мелкие детали техники их изготовления.



Если необходимо всю поверхность золотой пластинки покрыть эмалью, то ее края либо загибают на определенной высоте, либо окружают невысоким бордюром из того же металла (скрепление пайкой). Когда же хотят украсить эмалью не всю поверхность пластинки, а известную ее часть, то силуэт всего изображения углубляют на определенной глубине обычно при помощи матрицы. Одна матрица была найдена при раскопках В. В. Хвойко близ Десятинной церкви в Киеве⁸. Обычно на матрицу накладывался тонкий лист золота и в нем осторожно, чтобы не порвать лист, продавливалось углубление, соответствующее силуэту изображения. После этого мастер заготавливал золотые полоски, острой иглой намечал рисунок изображения и, вооружась пинцетом, клал ребром золотые полоски — перегородки, строго следуя рисунку изображения. Задача мастера заключалась в том, чтобы для каждого цвета создать особую, совершенно замкнутую ячейку из золотых перегородок. Золотые ленточки изгибались пинцетом, как было отмечено, и затем закреплялись на дне лоточка. Дно лоточка внутри перегородок подвергалось шраффировке (насечке) для лучшего сцепления с эмалевой массой. Если принять во внимание, что изготавливались очень мелкие по размеру перегородчатые эмали, где весь лик имел в поперечнике около трех миллиметров, то тонкость работы эмалиера вызывает лишь удивление и восхищение.

Но главная трудность в изготовлении перегородчатых эмалей заключается именно в способе пайки перегородок, где применение огня при такой тонкой работе исключается совершенно. Имеющиеся по этому вопросу высказывания специалистов о применении воска или вишневого клея⁹ (Б. А. Рыбак о в) не соответствуют действительности.

В древности, очевидно, существовал особый вид прочной пайки, который исключал применение огня и к которому прибегали исключительно при изготовлении художественных изделий из золота. С указанным процессом пайки неразрывно связана техника украшения художественных изделий из золота зернью и сканью. Особого мастерства, тонкости в работе требует техника зерни — напаивания на золотую пластинку мельчайших зерен золота.

Зерна золота заранее изготавливались из мельчайших кусочков металла, а затем укладывались при помощи маленького пинцета на орнаментированную пластинку. Как приготавливали зернь в древности точно выяснить трудно предполагается, что расплавленное золото лили в резервуар с водой через решето, разбрызгивающее металл на мельчайшие капли. Зерна застывшего металла сортировались по размерам, т. к. при описанном способе они не могли получиться равными. Вполне возможно, что применялось перетряхивание зерен в закрытом сосуде для получения гладкой блестящей поверхности. Бенvenuto Челлини¹⁰ в знаменитом трактате о золотых дел мастерстве (*Tratto dell'oreficeria*) говорит о том, что поверхность металла покрывалась раствором клея (полученного из косточек груш) и на ней тщательно размещали зернь. После высушивания припудривали зернь припоем, в состав которого входила бура, после чего пластинку, покрытую зернью, подвергали действию огня.

Техника изготовления зерни в художественных изделиях из золота, найденных на территории Грузии, восходит к середине второго тысячелетия до н. э. К лучшим произведениям этой эпохи относится замечательный кубок из червонного золота, украшенный сканью, зернью и камнями: бирюзой и светло-розовым сердоликом¹¹, найденный в



кургане из Гриалети, относящемся к середине второго тысячелетия до н. э. Декор стенок кубка изготовлен отдельно в виде вырезанной спиральными волютами золотой аппликации, на которую и наплавился узор. Аппликация наложена на поверхность сосуда плотно, в отдельных местах по краям закреплена при помощи язычков, уходящих под припой. Б. А. Куфтин считает золотой кубок местным изделием; орнаментика его совпадает с декором крупного пифоса из того же кургана¹².

По полихромовой отделке подобно кубку решены и другие предметы, найденные в том же кургане. В кургане № VII была найдена крупная шаровидная бусина золотого ожерелья, украшенная цветными камнями и зернью. Эта бусина, как отметил Б. А. Куфтин¹³, напоминает бусину новомикенской эпохи из Вафио, датируемую серединой второго тысячелетия до н. э. Техника декора зернью встречается в Трое (к слою 2-го города), но наиболее ранние образцы зерньевой и филигранной техники обнаружены в царских гробницах в Уре, начала III тысячелетия до н. э. Б. А. Куфтин верно отметил, что в Шумерах крупные шаровидные бусы не встречаются, филигрань преобладает над зернью.¹⁴

Известный археологический материал не дает возможности проследить последующие фазы развития в Грузии ювелирного мастерства, ха-





рактизирующего памятники Триалети эпохи средней бронзы. Драгоценные металлы перестают попадаться в погребальном инвентаре и в кладах вплоть до ахеменидской эпохи. Только с начала V в. до н. э. мы встречаем в Грузии замечательные находки с дорогой посудой и украшениями тонкой ювелирной работы. Наиболее ярким примером для указанного времени является Ахалгорский клад, местного происхождения¹⁵. Непосредственным предшественником указанного памятника, как считал Б. А. Куфтин¹⁶, являются инвентарь Казбекского клада, золотые изделия из селения Носири, Парцханаканеви и др. Изучение техники ювелирных изделий этого периода, несмотря на то, что пока еще нам неизвестны памятники, непосредственно связывающие их с богатым ювелирным производством из драгоценных металлов эпохи средней бронзы Грузии, свидетельствует о том, что общественные и культурные традиции, создавшие потребность в тонком и богатом ювелирном производстве из драгоценных металлов, продолжали жить на территории Грузии и значительно позднее, в античную эпоху, в первые века нашей эры.

Золотые бусы из Триалети, относящиеся к эпохе средней бронзы, украшены, как было отмечено, гнездами для вставных цветных камней







