

K $\frac{453}{5}$

გარეპა სპიხადაშვილი

გეგმა მუხარამი

ქართული საბავშვო ლიტერატურის გამომცემი

ბავშვთა
მედიცინა

საბავშვო ლიტერატურის გამომცემი

1956



ბ ე ქ ა ო შ ი ზ ა რ ი

ჩვენი საისტორიო მწერლობა განსაკუთრებით ღრმადია ბიოგრაფიული ხასიათის ცნობებით ქართველი დიდი ოსტატების შესახებ, რომელთა შემოქმედებას წარუბოცელი ყვალი დაუტოვებია ქართული ხელოვნების ისტორიაში. ჩვენი მხატვრული შემოქმედების საგანგებოში მოიპოვება არა ერთი უდიდესი მხატვრულ-ისტორიული მნიშვნელობის ხელოვნების ნაწარმოები, რომლის ავტორის შესახებ თითქმის არაფერი ვიცით, თუ შედეგობაში არ მივიღებთ ამ სახელის აღნიშვნას, ან რომელიმე მკერე მნიშვნელობის მშრალ ქრონოლოგიურ ცნობას, რომლებსაც ჩვენამდე მოუღწევია. ამ მხრივ ქართული ხელოვნების მკვლევარს უბედება დაახლოებით იმავე პირობებში შეწაობა, რა პირობებშიც შეწაობს ქართული ლიტერატურის ისტორიკოსი. ქართული ხელოვნების ისტორიკოსს აქვს ის უპირატესობა, რომ მის განყარგულებაში მოიპოვება უფრო დიდი მოცულობის, ხშირად უფრო ზუსტად დათარიღებული მასალა, რომლის სისტემატურ განხილვას და ანალიზს შეუძლია მოგვეყვას ქართული ხელოვნების განვითარების სწორი და მთლიანი სურათი და ნათელყოს მისი სოციალური რაობა.

ენიდან ბიოგრაფიული ცნობები თვითველი დიდი ოსტატის შესახებ ძალიან მკერეა, ამიტომ უპირველეს ყოვლისა, უშუალოდ უნდა მივმართოთ იმ მასალას, რომელსაც ჩვენამდე მოუღწევია მხატვრული შემოქმედების საბით. ხელოვნების ისტორიკოსს უბედება, რაული ისტორიულ-მხატვრული და ტექნიკური ანალიზის საშუალებით, დაადგინოს შეცნირული შესწავლის ობიექტი; საბედობრ მან უნდა გამოარკვიოს რა საბით მოუღწევია ჩვენამდე თვითველ მხატვრულ ნაწარმოებს, რამდენად აქვს მას შენარჩუნებული პირვანდელი საბე, განახლებულია თუ არა იგი, რა დროს, რომელი ნაწილი და სხვა. ხელოვნების ისტორიკოსის შეცნირული შეწაობა ამ მხრივ მოგვაგონებს ლიტერატურის ისტორიკოსის შეწაობის პირვანდელ სადებურს, რომელიც ყველა არსებული ხელნაწერის შესწავლის შემდეგ, რაული ფილოლოგიური კვლევის საშუალებით, აწარმოებს შეწაობას ტექსტის დადგენის საქმეში. მთლილ შეცნირული შესწავლის ობიექტის ზუსტი დადგენის შემდეგ შესაძლებელია მხატვრული ნაწარმოების ყოველმხრივი შესწავლა, მისი სოციალური რაობის გამოარკვევა, თვით ოსტატის შემოქმედების ფსიქოლოგიური მომენტების გამოარკვევა.

დიდ ოსტატთა შორის განსაკუთრებულად პოპულარული იყო ბველს საქართველოში ოქროს მქანდაკებელი ბექა ოშიზარი, რომელიც ცხოვრობდა XII ს. მეორე ნახევარში. ბექას თანამედროვე იყო მეორე ოსტატი — ბეშქენ ოშიზარი, რომლის შესახებ ჩვენ უფრო ნაკლები მასალა მოგვეპოვება, ვიდრე პირველის შესახებ. უკრჯერობით სრულებით გაურკვეველია, რომელი მხატვრული ნაწარმოები უდავოთ ცუთენის თვითველ შემოდასახლებული ოსტატის შემოქმედებას, თვითველი ოსტატის მხატვრული საბე, სტილის სპეციფიკური ნიშნები, თავისებურობა ტექნიკურ შესრულებაში; ამასთანავე გაურკვეველია, რა ადგილი უჭირავს მეტადრე ბექა ოშიზარის შემოქმედებას ქართული კედელით ხელოვნების ისტორიაში. რა გავლენა მოახდინა „ოშიზის“ სკოლამ ქართულ ოქროსმკვლელობაზე და რა ადგილი უჭირავს ამ სკოლის მხატვრულ შემოქმედებას ხელოვნების განვითარების ზოგად ისტორიაში.

ქრისტიანულმა რელიგიურმა კულტურამ შეაფერხა საქართველოში მრავალი პლასტიკის განვითარება იმდენად, რომ ჩვენ თითქმის არ მოგვეპოვება არც ერთი მრავალი მქანდაკების ნიმუში. ის მკერეოდენი ნიმუშები მრავალი მქანდაკებისა, რომლებსაც ჩვენამდე მოუღწევია მკერე ზომის ბრინჯაოს მქანდაკებითა საბით, უმთავრესად ცუთენის ქრისტიანობის გავრცელების წინა პერიოდს, უმეტეს შემთხვევაში განისაზღვრება ანტიკური პერიოდით; ზოგ შემთხვევაში ჩვენ საქმე გვაქვს შე-

მოტანილი ანტიკური ხელოვნების ნიმუშების ადგილობრივ მიზაძეასთან, ზოგ შემთხვევაში კი ცხადად ჩანს, რომ ჩვენში პლასტიკას, მეტადრე ძვირფასი ლითონიდან, ტექნიკური განვითარებისა და მხატვრული ფორმის გადმოცემაში მიუღწევია ანტიკური მცირე ქანდაკების მხატვრულ დონემდე (მაგალითად, ირმის ოქროს ქანდაკება, რომელიც ნაპოვნია 1930 წ. სოფ. ტაგელონში)¹. ქრისტიანული მხატვრული კულტურა ხელს უშლიდა განსაკუთრებით აღმოსავლეთის ქვეყნებში, მრავალი პლასტიკის განვითარებას, რის გამო საქართველოში იგი ვერ განვითარდა, მაგრამ სამაგიეროდ ჩვენში განსაკუთრებით აყვავდა რელიგიური პლასტიკა ქვაზე, ლითონზე, როგორც წმინდა დეკორატიული (ხუჭურთმა), აგრეთვე სახვითი (აღამიანის ფიგურის გამოსახულებანი); საქართველოში მეტად განვითარდა ჰედვითი ხელოვნება, რომელმაც მიაღწია განვითარების უმაღლეს საფეხურს და მოგვცა დიდი მნიშვნელობის მხატვრული ნიმუშები; იგი სავსებით სამართლიანად ითვლებოდა ქართული ხელოვნების ისეთ დარგად, რომელშიაც მკაფიოდ გამოისახა თავისებურობა ქართული სტილის, მისი დამოუკიდებელი მხატვრული სახე, ტექნიკური კულტურის მაღალი დონე.

მხატვრული და ისტორიული თვალსაზრისით განსაკუთრებით საინტერესოა ის ძეგლები ჰედვითი ხელოვნებისა, რომლებზედაც გამოსახულია რელიგიით აღამიანის ფიგურა და ორნამენტი; პირველი ადგილი ამ მხრივ უჭირავს საეკლესიო რიტუალზე მიღებულ ღვთისმსახურებისათვის განკუთვნილ ნივთებს და იარაღებს, ძვირფასი ლითონიდან ნაქედ ჯვრებსა და ხატებს, რომლებსაც ჩვენამდე ბევრად უფრო კარგად და ნრავალი ნიმუშის სახით მოუღწევია, ვიდრე საერო დანიშნულების ნივთებს. ხატების მოჭედილობა, რომელიც შეიცავს როგორც ორნამენტის სახეებს, აგრეთვე რთულსა და ხშირად დიდი მხატვრული ოსტატობით შესრულებულს კომპოზიციებს, წარმოადგენს ქართული ძველი ხელოვნების მეტად მნიშვნელოვან დარგს, რომელსაც სათანადო ყურადღება დღემდე მიჰყვება არ ჰქონდა; შეიძლება თამამად ითქვას, რომ ჰედვითი ხელოვნების ძეგლების სიმდიდრითა და მხატვრული ლირებულებით, საქართველოს უპირველესი ადგილი უჭირავს მსოფლიოში. ამას დაერთვის აგრეთვე ის გარემოება, რომ ქართული ჰედვითი ხელოვნების ნიმუშები უმეტეს შემთხვევაში შეიცავს ზუსტ ცნობებს, წარწერების სახით მოცემულს, რომლებიც ეხება თვითნაწარმოების თარიღს, დამზადების ადგილსა და ოსტატის ვინაობას, რაც ქართული ხელოვნების შესწავლას განსაკუთრებით ხელსაყრელ პირობებში აყენებს; ბეჟა და ბეშქენ ოპიზარნი განსაკუთრებით ცნობილი არიან ჩვენში, როგორც დიდი ოსტატები ჰედვითი ხელოვნების დარგში, რომლებიც ცხოვრობდნენ და მოღვაწეობდნენ XII ს. მიწურულში, თამარ მეფისა და შოთას ეპოქაში; ორთავე ოსტატის შემოქმედების მეცნიერული შესწავლა და მხატვრულ-ისტორიული ანალიზი არკვევს მათი ხელოვნების სათავეს, განვითარების გზებსა და იმ მხატვრულ წრეს, რომელსაც ამშვენებდა ბეჟა და ბეშქენის გარდა არა ერთი სახელოვანი დიდი შემოქმედების ნიჭით დაჯილდოებული ოსტატი.

ჩვენი კვლევის პირველ ამოცანას წარმოადგენს ბეჟა ოპიზარის ნაწარმოებთა დადგენა; ჯერჯერობით ჩვენს განკარგულებაში არის ორი ძეგლი ქართული ხელოვნებისა, რომელთა მოჭედილობის ავტორად, არსებული წარწერების მიხედვით, ითვლება ბეჟა ოპიზარი; მათ შორის პირველი ადგილი მხატვრულ-ისტორიული თვალსაზრისით უჭირავს ანჩის-ხატის მოჭედილობას, რომელიც ამჟამად დაცულია საქართველოს ხელოვნების მუზეუმში და საკმაოდ კარგად ცნობილია სამეცნიერო ლიტერატურაში. მეორე ძეგლი, რომელიც ეკუთვნის აგრეთვე წარწერის მიხედვით ამავე ოსტატს, წარმოადგენს წყაროსთავის სახარების ვერცხლის მოჭედილობას და დაცული იყო გელათის მონასტერში. წყაროსთავის სახარება, როგორც ცნობილია, მოჭედილია მოოქრული ვერცხლით ბეჟა ოპიზარის მიერ. ვერცხლის მოჭედილი ყდა 20×17 სანტ. შემკულია ერთ გვერდზე ვედრების გამოსახულებით, ხოლო მეორე გვერდზე გამოსახულია ჯვარცმა. ნ. კონდაკოვისა და დ. ბაქრაძის აღწერილობაში მოთავსებულ სურათზე² წარმოდგენილია ზედა პირი წყაროსთავის სახარებისა, ქვედა პირი კი—ბერთის სახარების; სურათის განმარტებითი წარწერა არ არის სწორი; ორივე სახარების მოჭედილობა ერთსა და იმავე სიუჟეტს გამოსახავს, ისინი ერთმანეთს ენათესავენთან სტილის მხრივაც; წყაროსთავის სახარების ყდა შესრულებულია ბეჟა ოპიზარის მიერ, ბერთის—ბეშქენ ოპიზარის მიერ. ორივე ნაწარმოების გარჩევა მოცემულია ცალკე და ამჟამად მხოლოდ წყაროსთავის სახარების მოჭედილობის წარწერებზე შეგებრდებით; ვედრების თავზე მოთავსებულია ასომთავრული წარწერა:

¹ А. Акиранашвили, Новая археологическая находка в низовьях р. Ингура, Т., 1935 г., табл. I, рис. 1—4.

² Н. Кондаков и Д. Бахрадзе, Опись памятников древности в некоторых храмах и монастырях Грузии, Спб., 1890, стр. 43—44. Материалы по археологии Кавказа, вып. XII, Москва, 1909, стр. 159—161, рис. 32.

ჩიხლაძე: შეიწიან წელიწადი: ჭრისანი შეიწიან წელიწადი ეს ხანაზეა წართი და მიტევი: სიტყვაშია
გლახისა იოანე მტყვარისანი: ღმერთი: მსაჯული: სხაბლისი: ნუ მარტუნი: დღესა: განკითხვისა:
მაცხოვრისა და ლეთისმშობლის გამოსახულებათა შორის იკითხება:

ჭრისანი შეიწიან წელიწადი ზეცა იმიზარი:
ვედრების კომპოზიციის ქვემოთ მოთავსებულია შემდეგი წარწერა:

ქ: შენდა მომარი შეიწიან ზეცა და ღმერთი უველია არსათი უნდა იოანე მტყვარისა:
სახარების საკითხავთა საძიებლის ბოლოს მოთავსებულია შემდეგი მინაწერი:

დაწერა და გასრულდა კელია ირია წყარალიანთა: იოანეს ფუარალიანისა მწათისა და ვოტვი ზეცა-
ძისა: აქ ვინა იმსახურებელი ნუ დაგვეწვი ღმერთსა: ამავე იქით უფრო შენდევნ ცოდენი მანთ ამან
ქტება უფ (1195 წ.).

ბელნაწერში დაკულია მეტად საუბრადღებო მინაწერი, იშვიათი შინაარსისა, რომელიც არკვევს
ბექა ომიზარის მიერ მიღებულ ბელნას სახარების მოკვდილობის შესრულებისათვის.

ბელნაწერის მეოთხე ფურცელზე ბოლოდან მოყვანილია ეს მინაწერი: ამან ომიზარსა ზედა
ამ ორსა დამასა ვეხლი და იოანე დამასა იქოა იღუბა და მარგალიტა და იქოშვილისა კელია აქ:
და ვანც დარი ანუ ღლიკალია დააკლის და შეუყვაროს რაა ამან ნაჭდსა კელია ამ მყდარი და ცო-
ცელი ვაქსნადა.

მოყვანილი წარწერებიდან ირკვევა, რომ წყაროსთავის სახარების მოკვდილობა შესრულებული
ყოფილა 1195 წ. ბექა ომიზარის მიერ, რომელსაც ვასამარგელოდ მიიღია 23 დრამი.

ბექა ომიზარის ხელით იყო შესრულებული წალკაში დაკული სახარების ყდა, რომელიც, სა-
მწებაროდ, დაკარგულიყო ჯერ კიდევ 1895 წ. ე. თაყაიშვილის წალკაში მოგზაურობის დროს
არქეოლოგიური ნაშთების აღწერის მიზნით; სამწებაროდ, დაკარგული მოკვდილობა არ ყოფილა
აღწერილი და არც ფოტოგრაფირებული, რაც დიდ დანაკლის წარმოადგენს ჩვენი ხელოვნების ის-
ტორიისათვის.

ამ ბელნაწერის მინაწერებიდან, რომლებიც სრულად გამოკვეთებულია ე. თაყაიშვილის
მიერ, ირკვევა, რომ ბექა ომიზარს შესრულებია მოკვდილობა: 1) ანჩის-ხატის მოკვდვის შემდეგ,
2) თამარისა და ლაშას დროს დავით სოსლანის საციცხლეში; აღნიშნული ცნობების მიხედვით მო-
კვდილობა შესრულებული უნდა იყოს არა უადრეს 1193 წ. (ლაშას დაბადების წელი) და არა უგვი-
ანეს 1206—1207 წ. (დავით სოსლანის გარდაცვალების თარიღი).

ამავე მინაწერში მოკვდილობის შემკვეთი „მწიგნობარი სოფრომ“, სხვათა შორის, ამბობს:
—და შეწყვეტულად ძალია ზეცასა შევკვდენ ღმერთსა მერ ვრახველსა ღმერთსა იქოშვილისა
ბექა¹.

ე. ი. იგი ბექას უწოდებს არა „ოქროშვილს“, არამედ „ოქროსმქანდაკებელს“, რაც, როგორც
დავინახავთ ამ ოსტატის შემოკვდების მხატვრულ-ისტორიულ ანალიზიდან, სავსებით მართე-
ბული იყო.

დასაბუღებული ძეგლებიდან განსაკუთრებული ყურადღების ღირსია ანჩის-ხატის მოკვდილობა;
იგი წარმოადგენს რთულ ძეგლს და შესდგება სხვადასხვა დროის ნაწილებისაგან, რომელთაგანაც
თვითველს თავისი განსაზღვრული მხატვრულ-ისტორიული მნიშვნელობა აქვს. არსებული სამეცნიერ-
რო ლიტერატურა, რომელსაც ეს ძეგლი განხილული აქვს, ეხება უმთავრესად წარწერების ამო-
კითხვასა და ისტორიულ განმარტებას, რაც ამგვარად, წარწერათა ტექსტის დადგენის თვალსაზრისით
მცირე მნიშვნელოვან შესწორებებს მოითხოვს; ხოლო რაც შეეხება თვით ძეგლის სხვადასხვა ნა-
წილების თარიღების დადგენას, აქ არც ერთი ცდა, დიფერენციული აკადემიკოს ბროსედან უკანა-
სკნელ გამოკვლევამდე, რომელიც გუთუნის მხატვარ დავით კაკაბაძეს², არ არის სწორი.

¹ ე. თაყაიშვილი (МАК, вып. XII, М. 1909, стр. 160) და ზ. წერეთელი (Древности Востока, М., т. I, вып. 2, стр. 47). ქრონიკონი კითხვობენ უი = (410) = 1190 წ., მაგრამ, როგორც შეამოწმა წარწერა აკად. კ. ველოძემ
ველითს ბელნაწერთა აღწერის დროს, ქრონიკონი იკითხება უფ = (415) = 1195 წ.

² Известия Кавказского Отделения Московского Археологического Общества, вып. II, Тифлис, 1907, стр. 96 — 105.

აღნიშნული ბელნაწერი ჩამოტანილია პროფ. ლ. შელიქსეთ-ბეგის მიერ თბილისში და ინახება სპირიტუალის
ცენტრალური ბელნაწერების განყოფილებაში.

³ ე. კაკაბაძე, ბექა ომიზარი, „შვიდი მწათობი“, ტფილისი, 1919, გვ. 154—158.

პირიქით, ის, რაც ყოველ ექვს გარეშე ეკუთვნის გვიან ხანას, სახელდობრ XVII ს. მიუთვნებელი აქვს ბექა ოპიზარს, ხოლო თვით ბექას მიერ შესრულებული ნაწილი მოკედლობისა, რომელიც წარმოადგენს კლასიკურ ძეგლს ქართული ქედვითი ხელოვნებისა, შეუმჩნეველი დარჩენილა. რა თქმა უნდა, ამის შემდეგ XVII ს. მასალაზე დაყრდნობით შეუძლებელია საუბარი ბექას „მატერულ სულზე“, მისი შემოქმედების ძირითად პრინციპზე და სხვ.

წინააღმდეგობა წარმოადგენს „კარედ“ ხატს (ტრიპტიქს), რომელიც შედგება შენდევნი ნაწილ-ბიდან: ხატის ვერცხლით ნაჭედ კარებიან კუბოში ასვენია მაცხოვრის ხატი („პირი ღმრთისა“), რომლის ჩარჩო, ეზო და შესამოსელი მოკედლია მოოქრული ვერცხლით, ხოლო პირისაზე, როგორც შემდეგ იქნება დეტალურად გარჩეული, წარმოადგენს ენკაუსტიკის წესით შესრულებულს ფერწე-რას. ხატის კუბოს აქვს ორ-ფრთიანი კარი, რომელიც მოკედლია როგორც შიგნიდან, აგრეთვე გარედანაც; კარებზე გამოსახულია „ათორმეტი დღესასწაული“, შემდეგი რიგით: შიგნიდან — ხა-რება, შობა, ნათლისღება, ფერისცვალება, ჯვარცმა, ჯოჯობეთის წარტყვევა, გარედან — ლაზარეს აღდგინება, მიძინება, სკრობა, იერუსალიმში შესვლა, თომას დარწმუნება და სული წმიდის შოვნა; ხატის კუბოს ზედა ნაწილზე გამოსახულია ანაღლება.

ძირითადი ნაწილი კარედი ხატისა, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, წარმოადგენს მაცხოვრის ხატს, რომლის დეტალურ განხილვას განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს ბექას შემოქმედების შესასწავ-ლად. ხატზე მკერდად წარმოდგენილია მაცხოვარი, რომელსაც მარცხენა ხელში დახურული წიგნი უჭირავს, მეორე ხელის თითებით იგი ლოცავს; ნიშში შემყულია ძვირფასი თვლებით; იგი მოკემულია რელიეფით, მაცხოვრის კვართი და მთელი ხატის შიდა არე, რომელსაც „ეზო“ ეწოდება, დამზადებულია დიდი ზომის ვერცხლის მთლიანი ფირფიტადან 1825 წ.; ამას ამტკიცებს შესრულების ტექნიკა და აგრეთვე ფონის ორნამენტის მოტივი; ხატის ეს ნაწილი წარმოადგენს გვიანი ხანის რუსული ხელობის ნაწარმოებს, რომელიც, როგორც ამათ ქვემოთ დავინახავთ, სრულებით არ შედევ-რება მაცხოვრის გამოსახულების პირვანდელ ტიპს.

სამაგიეროდ განსაკუთრებული ყურადღების ღირსია ხატის ჩარჩოს მოკედლობა, რომელიც წარმოადგენს ქართული ოქროსმქანდაკელობის საუკეთესო ძეგლს და წარწერის მიხედვით ბექა ოპიზარს მიეკუთვნება, ჩარჩოს ზედა ნაწილზე ცენტრში გამოსახულია „საყდარი“, ხატის მარჯვენა კუთხეში — მთავარანგელოზი მიქელი, მარცხენა კუთხეში კი მთავარანგელოზი გაბრიელი; ხატის მარ-ცხენა გვერდით ჩარჩოზე შუა ადგილს, ცენტრის პოზიში, მთელი ტანით გამოსახულია იოანე ნა-თლისმკემელი, მეორე გვერდზე კი სიმეტრიულად მოთავსებულია ანაღე ვედრების პოზიში ღვთისმშო-ბელი. ქვედა ჩარჩოზე წელზევით გამოსახული არიან მარჯვენა კუთხეში პეტრე მოციქული, შუაში — პავლე მოციქული, ხოლო მარცხენა კუთხეში — იოანე მახარებელი.

აღნიშნულ გამოსახულებათა შორის მოთავსებულია საცნაოდ შალაღი რელიეფიანი ჩუქურთმა, რომელიც ძირითადად წარმოადგენს მკენარის ფოთლის სტილიზაციას; მას საშინაო წრე აქვს შე-მოვლებული. ორნამენტის დეტალური განხილვა და მხატვრული-ისტორიული ანალიზი გვეუბნება ცალკე; აქ მხოლოდ აღვნიშნავთ, რომ ქართული ხელოვნების წესის მიხედვით, თუქცა კომპოზიცია ზოგად ხაზებში ექვემდებარება ზუსტად სიმეტრიის კანონს, მაგრამ არც ერთ შემთხვევაში ურთი და იგივე ფორმა წრეში მოთავსებულ ფოთლისა განმეორებული არ არის.

ჩარჩოს ქვედა ნაწილზე მოთავსებულია რელიეფურად მოკემული ასომთავრული წარწერა, რომელიც კარგადაა დაცული (გახანლებული ასოები აღნიშნული ნაქვს აყრხილებში).

1) ქ. ბრძანებითა და ნიჟინა ბაძებითა ღმრთე გვირგვინისა და დიდა თვითღალ დელოვლია ამა-რისათა, მე იოანე ანტონან რკინელან ჯეღჯეჟ საშინელსა.

2) ამს ხატისა პატრიოთ მოკედად შეარკულნა არს ხელობისა მათისა ამა და სავერეთსა მოკედა ქველთა ბექასითა, ჭასტე შეიწავლა.

წარწერის შინაარსიდან ირკვევა, რომ თამარ მეფის „ნიჟინის ბოძებით“ ანუ ეპისკოპოსს. იოანე რკინელს, ბექასათვის შეუკვეთია ხატის მოკედლობა. იოანე ანტონი ცნობილი პიროვნებაა, რომელიც ნოღვაწეობდა თამარ მეფის დროს; მას დაუწერია ანაღე-ხატის საგალობელი „გალობლი“ ანაღის ხატისადმი, რომელთა თავი იტყვიან: საშინელსა ანაღის ხატსა უგალობ უნდო იოანე ანტონი-მისი დაბადებისა და გარდაცვალების თარიღი არ ვიცით; ცნობილია, რომ იგი ცხოვრობდა XII ს. გასულსა და XIII ს. დამდეგს, გარდაიცვალა თამარ მეფეზე უფრო ადრე, როგორც ეს ჩანს წილკის

სახარების მინაწერებიდან; აკად. კ. კეკელიძის¹ შიერ მოყვანილი ცნობით, მისი ბიოგრაფიიდან ჩანს მხოლოდ ის, რომ იგი იყო ძმა ქუთათელი მთავარეპისკოპოსის, ანტონ საღირისძისა. აღნიშნული ხატი წარმოადგენს, იოანეს შეხედულებით, მაცხოვრის ხელთუქმნელ ხატს, რომელიც იერაპოლიდან შემოუტანია კლარჯეთში ანდრია მოციქულს; ჩვენი მატრიანეს ცნობით, ანდრია მოციქულს (იხ. ქართლის ცხოვრება, ბროსეს გამოცემა, გვ. 45) მოუტანია საქართველოში ფიცარზე გამოსახული ღვთისმშობლის ხელთუქმნელი ხატი „ჩვილედი“, რომელიც მას დაუტოვებია აწყურს. ქართულ მხატვრობაში (მაგალითად, გელათის მთავარ ტაძარში) ანდრია მოციქული გამოსახულია ღვთისმშობლის ხატით ხელში.

ორივე ცნობის შეჯერება არკვევს, რომ საქართველოში ძველად ანდრია მოციქულის მოღვაწეობის შესახებ არსებობდა სხვადასხვა გადმოცემა.

ხატის კარების მოჭედულობა, როგორც ირკვევა წარწერების მოწმობით და სტილის ანალიზის საშუალებით, შესრულებულია, წიგნით—XIV ს., ხოლო გარე მოჭედულობა—XVII ს. ეკუთვნის.

კარების მოჭედულობის შიდა ნაწილზე და კუბოზე დაცულია წარწერები, რომელთა საშუალებით ირკვევა, რომ ხატის კუბო და კარები დამზადებული ყოფილა XIV ს. პირველ ნახევარში; როგორც აღვნიშნეთ, XIV ს. მოჭედულობა კარებს შერჩენილი აქვს მხოლოდ შიგნიდან, გარედან კი მოჭედულობა ეკუთვნის, როგორც ეს ცალკე იქნება გარკვეული, 1686 წ.

ამაღლები კომპოზიციის თავზე მოთავსებულ კამარაზე დაცულია შემდეგი, ზოგან დაზიანებული, ასომთავრული წარწერა:

სიტყუაო ღმრთისა მამისაო, შეიწირე უნდო
ესე მკობაი წმიდის და საშინელისა განკაცებისა
შენისა ხატისა კუბოჲ. პატრონსა მანდატურთუხუცესსა
ბექასა და მიანიჲე მკუიდრებაი რათა (?) შენოა თანა
და მე და ძენი ჩემნი გუჲყვნენ. აჲ თა...

ჯოჯოხეთის წარწტყვევის ზემოთ:

სულსა პატრონისა მანდატურთუხუცესისა ბექისასა და მეუღლისა მისასა მარინესა განუსვენე ღმერთმან.

ამავე კომპოზიციის ქვემოთ:

ძენი მათნი მანდატურთუხუცესი სარგის, ყუარყუარე და შალვა აღიღწეს ღმერთმან.

ნათლისღების ზემოთ:

სულსა პატრონისა მანდატურთუხუცესისა ბექისასა განუსვენე ღმერთო. ქვემოთ: მეუღლესა მისსა მარინეს განუსვენოს ღმერთმან.

აღნიშნულ წარწერებში მოხსენებული პირები არიან ბექა პირველი სამცხის ათაბაგი „მანდატურთუხუცესი“, რომელიც მიიკვალა 1308 წ., მისი სამი შვილი: სარგის II (+1334) „მანდატურთუხუცესი“, ყუარყუარე (+1345) და შალვა; ცნობილია, რომ ბექა პირველმა გააძლიერა პოლიტიკურად სამცხე-საათაბაგო, გააფართოვა საზღვრები, განამტკიცა დამოუკიდებლობა, რომლის პირველი საფუძველი დაუდგა მისმა მამამ სარგის I; მან თავისი დამოუკიდებლობა ოფიციალურად აღიარა 1269 წ.; ბექა I დროს სამცხეში აგებული იყო მთელი რიგი ტაძრებისა, რომლებშიც დაცულია თავისებური თემატურიკური შემადგენლობისა და დიდი მხატვრული ღირსებების კედლის-მხატვრობა; ხელოვნების ძეგლების შესწავლა ამტკიცებს, რომ საქართველოს ეს კუთხე ხელოვნების დარგში იყო მოწინავე, განსაკუთრებით იმ დროს, როდესაც საქართველოს მთავარი ცენტრი, თავისი დედაქალაქით, მონღოლთა ბატონობის გამო დიდ შევიწროებას განიცდიდა; ბექა პირველის მოღვაწეობა მშვენიერად დახასიათებულია ჩვენს მატრიანეში:

„ამას წელსა (+1308) მიიკვალა მთავარი სამცხის ბექა, კაცი წარმატებული ყოველსა შინა საღმრთო [საკაცობითა საქმითა და უმეტეს სამართლის მოქმედებითა: კლესიათა [და მონასტრთა მშენებლობითა სოფლისა კეთილად, გლახაკთა უზომითა მიცემითა. ხოლო საყუარელი მეუღლე მისი იყო გამკვეთელ ეფესკობითა [და მონაზონთა და ყოფლისა საზღვრდელისა და საკლესიოსა სოფლისა, ესოდენ [რომელ სადამე ესმის კეთილი და მოღვაწე და] მეცნიერ ეფესკობით გიქნა მონაზონი მის წინაშე მოუწოდის და მოიყვანის მრავალითა [ნიჭითა და პატივითა ამყოფის. და საესე იყო სახლი მისი მონაზონითა და ხუციითა. ამას თანა აქუნდა შეწყნარებულება ობოლ ქურციეთა. ხოლო სახლსა მისს არა დააკლდებოდა სამსამი ლოცვა. ამისთჳსა წარუმართა ღმერთმან დღენი ცხოვრებისა მისისანი, მტერთა ძლევისა მშვიდობასა

¹ აკად. კორნ. კეკელიძე, ქართული ლიტერატურის ისტორია, ტ. I, თბილისი, 1951, გვ. 302—303.

და დაწინაურებას. მიიყვალა ვითარ საშუალოდა ქვესისა წლისა. და დაუტევა გლოვა და მწუხარება უზოზო მკედროს სამეცხისათა. და დაიხურეს სამცხე სამთავრე ძუთა მისთა: უხუცესმან სარგის, შემდეგმან ყუარყუარე და უმრწემესმან შალვა¹.

ბექა პირველი თავისი შვილებით გამოსახულია სამცხის კედლის-მხატვრობის რამდენიმე ძეგლზე; სამცხის ათაბაგების სურათები, რომელიც დაცულია ზარზმასა, საფარასა და კულეში გვაძლევს ძვირფას ნიმუშებს ქართული პორტრეტული მხატვრობისა და ამავე დროს ზუსტ მასალას ქართული ჩაცმულობის ისტორიისათვის.

ზარზმაში დახატულია სარგის I (+1285) საერო ტანსაცმელში, რომლის სახელის წარწერა დაზიანებულია, ბექა I (+1308) „მანდატურთუხუცესი“ შვილებითურთ: სარგის II (+1334) — „სამცხის სპასალარი“ და „მხატვართუხუცესი“ და ყუარყუარე (+1345) — „ამირსპასალარი“². საფარის მონასტერში, სახელდობრ წმიდა საბას ტაძარში, გამოსახულია იგივე პირები შემდეგი განსხვავებით: ბექა I მანდატურთუხუცესის წინ გამოსახულია მონაზონის შესამოსელში საბა ათაბაგი, რომელიც ე. თაყაი შვილის მოსაზრებით უნდა იყოს იგივე სარგის I მონაზონობაში გამოსახული; ყუარყუარეს არა აქვს ამირსპასალარის სახელწოდება.³ ამავე მონასტრის მიძინების ტაძარში გამოსახული ყოფილან სარგის II სამცხის სპასალარი, ყუარყუარე და უმცროსი მათი ძმა შალვა; ამგვარად ეს მხატვრობა შელესილია⁴, რაც წარმოადგენს რუსი ბერების მოღვაწეობის შედეგს. სამცხის ათაბაგები გამოსახული არიან აგრეთვე კულეში შემდეგი რიგით: საბა პატრონი (სარგის I+1285), ბექა მანდატურთუხუცესი, სარგის სამცხის სპასალარი, ყუარყუარე და შალვა⁵; ცნობილია, რომ კულეს მხატვრობის შემსრულებელი არსენი თ(ორელი?), თ(მოგველი?), და არა ტფილელი, წარწერაში გვაძლევს ზუსტ თარიღს—1381 წ.⁶ ანჩის-ხატის კარების შიდა სამოსელის ზუსტი დათარიღებისათვის უნდა მივიღოთ მხედველობაში, რომ წარწერის შინაარსის მიხედვით ბექა მანდატურთუხუცესი უკვე მიცვალბული იყო; მაშასადამე, კარების შიდა მოჭედლობა „გაკეთებული უნდა იყოს არა უადრეს 1308წ. წარწერაში აგრეთვე განსვენებულად მოხსენიებულია ბექას მეორე მეუღლე მარინე, რომელიც მას შეურთავს ვახახის შემდგომ⁷.

წარწერაში ბექას სამივე ვაჟი მოხსენიებულია ცოცხლად; ცნობილია, რომ ყველაზე ადრე გარდაიცვალა სარგის II (+1334); ამრიგად, ანჩის-ხატის კარების მოჭედლობა შესრულებული უნდა იყოს 1308—1334 წლებში.

ზემომოყვანილ წარწერათა ისტორიული ანალიზის საშუალებით გამოირკვა, რომ მაცხოვრის „ხელთუქმნელი ხატი“, რომელიც მოუტედავს ბექა ოპიზარს XII ს. დამლევეს იოანე რკინაელის თაოსნობით, დაახლოებით 1308—1334 წ. ჩაუსვამთ მოჭედილ კარედ კუბოში.

1664 წ. თბილისელ ვაჟარს „ივეანგულიშვილს ამირჯანას“ ჩამოუტანია სამცხიდან ათი ხატი, მათ შორის ანჩის-ხატი და ორ ათას (2.000) მარჩილად მიუყიდნია საქართველოს პატრიარქის ბატონიშვილ დომენტი მეორისათვის⁸. ცნობილია, რომ კათალიკოს-პატრიარქმა დომენტიმ განააზღვა თბილისში თვით ანჩისხატის ტაძარი და ააგო 1675 წ. სამრეკლო.

ხატის კარების მოჭედლობას გარედან ქვედა ნაწილზე დაცული აქვს მხედრული წარწერა, რომელიც არკვევს ხატის შემდეგ თავგადასავალს:

ქ. ჭა: სახაერო. და: სამ: ნათელი. საშუაო. და: ერთარსებაო. მამო: ვანუშორებელი. და: ძუო: მამისა: თანა: სწორო: სული: წმიდაო: ორთავე: შორის: ცხოვრებაო: და: ყოველთა: ხილულთა: და: უხილავთა: წა-

¹ ქართლის ცხოვრება, მარიამ დედოფელ ვართან, გვ. 783.

² E. Такайшвили, Археологические экскурсии, рассказы и заметки, вып. I, Тифлис, 1905, стр. 47—49.

³ E. Такайшвили, Op. cit., стр. 90—94.

⁴ E. Такайшвили, Op. cit., стр. 99—100.

⁵ E. Такайшвили, Op. cit., стр. 108.

⁶ აღნიშნული თარიღი მოითხოვს ადგილობრივ შემოწმებას; 1381 წ. არც ერთი შილი ბექასი უკვე ცოცხალი არ იყო; შესაძლებელია, მათი პორტრეტები იყო დაბატული ტრადიციულად, ან წარწერების წაქიფებაში იყოს შეცდომა 80(69) მაგივრად იყოს ით (19), რაც მაშინ მოგვეცემს 1331 წ., როდესაც ბექას (+1308) გარდა, მისი სამივე ვაჟი ცოცხალი იყვნენ.

⁷ ბექა მანდატურთუხუცესის მეუღლე ვახახი მოხსენიებულია მარინეში (ქართლის ცხოვრება, მრ. დედ., გვ. 766) სინას მთის აღაპებში: А. Шагарели, Сведения о памятниках грузинской письменности, II, Спб. 1888, стр. 77—79. შალვა, რომელიც დაბატული არ არის არც ზარზმაში და არც საფარის მონასტრის საბას ტაძარში, უნდა იყოს ბექას მეორე მეუღლის მარინესგან შობილი. მარინე, გარდა აღნიშნული ხატის კარების წარწერისა, მოხსენიებულია აგრეთვე სინოდალურ კანტორის აღაპთა ნუსხაში № 507 (იხ. თ. გორდანი, ქრონიკები, ტ. II. 1897, ტფ., გვ. 170).

⁸ თ. გორდანი, ქართლ-კახეთის მონასტრების და ეკლესიების ისტორიული საბუთები. ფოთი, 1909, გვ. 157—188.

მისიოფიცი, მარსებელი, და: შემოქმედო: ჩვენ: მასოებელმან: და: სურვილით: თქვენდა: მინდობილმან: ქემან: იოთამ: ამილახორისამან: თვით: ამილახორმან: გივმანი: და: თანა: მეცხედრმან: ჩვენმან: ქართ- ვლთ: მეფის: შანავაზის: ასულმან: თამარ: და: ქემან: ჩვენმა: ანდუყაფარ: და: დემეტრემ: ოდეს ვინილეთ ამისხატკი: გამოა: ვითარებისაგან: ქართლში:

ჩამოსვენებული: მოქდა: საქმე: რომ: ბერს: ხანს: ჩვენს: საბლში: უსვენა: და: მისს: საფარველითა: და: შემწობითა: მრავალს: ძულს: ავაფოფასა: და: განსაყდელს: განვერთით: და: ვითაც: კარებო: არა: ქქონდა: ვიწადინეთ: და კარებო: მოვატედიინეთ: და გაეკეთეთ: რათა: შემწე: გვეყო: ორთავე: შინა: ცხოვრებათა: ჭით: და: ასულით: ჩვენით: და: იყოს: მადლი: და: ცვა: ფარვა: თქვინა: ჩვენზედა: გაკეთდა: კარებო: ესუ: მეფობასა: მეფეთ: მეფისა: გიორგისასა: ინდი- კრონსა: მეფობისა: მეშვიდესა: ქრანიკონსა: ტოდ: ქ: ამისთ: სარქო: ლოლაქე ბერთაუკა: ლომ: შაუნდეს:

ხატი ყოფილა დიდხანს გივი ამილახორის საბლში დასვენებული; თუმცა წარწერა ამბობს, რომ ხატს კარები არ ქქონდა, მაგრამ ეს საყსებით მართალი არ არის; როგორც ირკვევა, დატული ყოფილა კარების შიდა მოკედლობა, რომელიც, როგორც აღნიშნული იყო, გაკეთებულია XIV სა- უკუნეში; ხე კარებისა დაძველებული ყოფილა, გაუკეთებიათ ახალი ხის კარები, რომელზედაც გადა- უკრავთ შიგნიდან უკვე არსებული ძველი მოკედლობა, ხოლო გარედან კი გაუკეთებიათ ახალი მო- კედლობა; XIV ს. მოკედლობა, ვინაიდან კარების ახალი ხე უფრო მცირე ყოფილა ზომით, ვიდრე ძველი, დაუზიანებიათ დაკვრის დროს, განსაკუთრებით ქვედა ნაწილი, სადაც ნაწილი ორნამენტისა გადაკეცილია.

შემდრული წარწერა, რომელიც მოთავსებულია ზემომოყვანილი გივი ამილახორის წარწერის ქვემოთ, აღნიშნავს, რომ დომენტი III კათალიკოსს (1704—1724), ვახტანგ მეფისა და მისი მეუღლის რუსუდან დედოფლის დროს, განუახლებია ხე და მოკედლობა გულის, კუბოსი და შეუმატებია თვალი და მარგალიტები.

1) ადიდენ: ღონ კუ. პატრიარხი. დომენტი: რღნ განაახლა ხატი ესე ჯელით. უქმელი: პდ ეფესიიღგან კოსტანტინე...დ წარმოუსვენებიათ: და ოდეს, ლუო. ისაერი: და სბუანი: ხატმზრბოლი: გამოჩნდენ: მას გამსა მუ- ნითგან წარმოუსვენათ

2) და დაესვენათ კლარჯუთს საეპისკოპოსოსა საყდარსა ამისასა ზრძანებთა და ნიეთის მოძებთა მეფეთ მეფეს თამარისთთა ითანე ანჩელს პატრიონად მოკედა და ოდეს გათათრდა სამეცე მამს აღსრულ იყო ტქილისს ქა- კარ და ეყიდა ფასითა და მოესვენებინა ხიდის. ზენის კუ პატრიარხის

3) დომენტისათვის და მას ძვირფასად ყვიდა და დაესვენა: ტქილისს. საყდარსა საქათალიკოსსა მეფობასა ქა- პის მნის მეფს ვახტანგისასა მას აქეთ დიდად დაძველებულ იყო: ხე თუ მოკედლიობა: ჩნ მეფეთა შარვანდემდა ყრსა საქართველოს კუ პატრიარხმან დომენტი კდ განავახლდე და მოკედდე გული და

4) კუბო და შემატე თვალი და მარგარატი ქე ლთო შემინვეე ყნი ცოდური ჩენს: სატანჯველისა და ყთა მტკრთა ხილულთა და უხილეთაგან: მიხსენ და შემრავცე მარჯვენათ შენსა: და დაიყვე მეფე მეფეთა საქართულისა პანტატოვანი ვახტანგ და

5) : მეუღლე მათი: დედოფალი: რუსუდანი: ტნი მათნი ბაქარ და გორგი (sic) და ასულნი მათნი. ყნივე ისენ განსაყდელთაგან ამან. ქტს: ტოვ: კდ განახლებულ იქმნა სიძველისა გამო კუბო ესე მაცხოვრის ჩვეე წე- ლსა ქეს ფიგ:

წარწერაში მოყვანილი თარიღი ხატის განახლების შესახებ კათალიკოს დომენტი III-ის მიერ (ტოგ—373=1685) არ არის სწორი, ვინაიდან, ჯერ ერთი, კარების გარეგანი მოკედლობა გივი ამილახორმა გააკეთებინა 1686 წ., ხოლო მეორე—1685 წ. საქართველოს ტახტი ეჭირა გიორგი- XI და არა ვახტანგ VI-ს.

კათალიკოსი დომენტი III 1704—1724 წლებში იყო კათალიკოსად, შემდეგ იგი გადააყენეს და წავიდა ოსმალეთში (1724—1736 წ.); ბესარიონ კათალიკოსის გარდაცვალების შემდეგ კვლავ დანიშნეს კათალიკოსად დომენტი, რომელიც ამ მოვალეობას ასრულებდა 1742 წლამდის.

წარწერაში მოყვანილი თარიღი მოითხოვს შესწორებას. შესაძლებელია შესწორების ორი ვა- რიანტი: ტოგ—მაგივრად უნდა ყოფილიყო ტუგ (393)=1705 წ. [კარბელაშვილი]; ამ შესწორებას ეწინააღმდეგება ის, რომ 1705 წ. ვახტანგ მეფის ძე გიორგი, რომელიც მოხსენებულია წარწერაში, ჯერ დაბადებული არ იყო. როგორც ცნობილია, იგი დაიბადა 1712 წ.¹ ამიტომ ჩვენ უნდა მივიღოთ

¹ M. Brosset, Histoire de la Géorgie, St—P—rg, 1856, II partie, p. 628.

თარღის მხოლოდ ერთი შესწორება, სახელდობრ, ტოგ-ის მაგივრად ოქრომჭედელს უნდა ამოვტარა 2გ (403), რაც მოგვეცემს 1715 წ.

შართლაც, 1715 წ. საქართველოს ტახტი ეპირა ვახტანგ VI და კათალიკოსად იყო დომენტი III, ხოლო მეფის შვილი გიორგი უკვე დაბადებული იყო.

აღნიშნული წარწერის შემსრულებელს მოსვლია შეცდომა: მან 403 აღნიშნა არა „უგ“ ნიშნით, არამედ ტ=(300), რ=100, გ=3; რ=(100) ნიშნის დაწერის დროს მას დაეწიებია ზედა ხაზის გაკეთება (რაც გვაძლევს ო=70); ერთი სიტყვით, 400 აღნიშვნის დროს მან ერთი ნიშნის უ-ს მაგივრად შეცდომით აღნიშნა ორი ნიშნით „ტ“ 300 და რ=100.

1825 წ. კიდევ განუახლებიათ ხატის კუბო წარწერის მიხედვით; ეს განახლება ეხება ნაცხოვრის შესამოსელისა და ფონის ახლად დამზადებას.

• •

თუ შევაჯამებთ ყველა წარწერის ცნობებს, რომელიც დაცულია ხატის მოკედლილობაზე, მივიღებთ შემდეგ დასკვნებს: ნაცხოვრის ხატის ჩარჩო მოკედლია ბექა ოპიზარის მიერ თამარ მეფის „ნივთის ბოძებითა და ბრძანებითა“, ანგელ მთავარებისკოპოსის იოანე რკინაელის ინიციატივით; წალკის სახარების (რომელიც გადაწერილი იყო წყაროსთავში) მინაწერის მიხედვით, მწიგნობარ სოფრომს, თამარ მეფის ყოფილ ვაზირს, რომელმაც წყაროსთავიდან შეიძინა აღნიშნული სახარება და წაიკვლია ბექა ოპიზარს, შეუტანია თავის მხრივ რაღაც წვლილი ამ ხატის შემკობაში: „ამისა წინაშე ხატი ღმრთისა განკაცებისა ჯელჯეაჲ და შევაჲკვე მისვე ბექასა კვლითა“¹. სახელდობრ კონკრეტულად, რაგვარი შემეულობა იყო დამატებით შესრულებული ბექას მიერ აღნიშნული პირის თაოსნობით, არ ჩანს.

აღნიშნული სახარების მოკედლიობა, როგორც მინაწერის შინაარსიდან ირკვევა, შეუსრულებია ბექა ოპიზარს, თამარისა და დავით სოსლანის მეფობის დროს, რომელთაც უკვე ლაშა ჰყოლიათ; მაშასადამე, ეს მოკედლიობა შესრულებულია დაახლოებით არა უადრეს 1193 წ. (ლაშას დაბადების წელი) და არა უგვიანეს 1207 წ. (დავით სოსლანის მიცვალების თარიღი). ამ დროს უკვე ანგელად იოანე რკინაელის მაგივრად (რომელიც უკვე ცოცხალი არ იყო) იყო ვინმე თევდორე, „მღვდელთმოძღვარი თევდორე ანგელ მთავარებისკოპოსი და ათორმეტთა უდაბნოთა აღქმანდრიტი“².

ანჩის ხატი მოკედლიობა ბექას შეუსრულებია წყაროსთავის სახარების მოკედლამდე ჯერ კიდევ იოანე ანგელის სიცოცხლეში, არა უგვიანეს 1193—1207 წ.; ის გარემოება, რომ ხატის წარწერაში მოხსენებული არ არის არც დავით სოსლანი და არც ლაშა გიორგი, გვაფიქრებინებს, რომ ეს ხატი გაკეთებული უნდა ყოფილიყო თამარის ჭირწინებამდე, ყოველ შემთხვევაში ლაშა გიორგის დაბადებამდე, ე. ი. 1193 წლამდე. მაშასადამე, ხატის ჩარჩო უნდა იყოს გაკეთებული ბექას მიერ არა უადრეს 1184 წ. (თამარის გამეფების წელი) და არა უგვიანეს 1193 წ., ხატის კუბო დაკრების შიდა ნაწილი კი 1308—1334; ხატი ჩამოუტანიათ 1664 წ. თბილისის და შემდეგ 1686 წ. მოუქედიათ კარები შიგნიდან, ხოლო 1715 წ. ხატის გული, და დაუსვამთ ორი ანგელოზის გამოსახულება კუბოს თავზე კუთხეებში; ამრიგად, წარწერების მიხედვით შესაძლებელია ხატის სხვადასხვა ნაწილების ზუსტი დათარიღება, რაც თავის მხრივ კარგად შეესაბამება ძეგლის სხვადასხვა ნაწილის სტილისტურსა და ტექნიკურ დაჯგუფებას.

• •

განსაკუთრებულ ყურადღებას იპყრობს ნაცხოვრის გამოსახულება, რომელიც ჩვენამდე მოღწეულია მეტად დაზიანებული სახით; ამგვად მისი უდიდესი ნაწილი დაფარულია 1825 წ. მოკედლიობით; მოღწეული გამოსახულების დაკვირვებით შესწავლა ადასტურებს, რომ ხატი შესრულებული ყოფილა ენკაუსტიკური ტექნიკით, რომელსაც ძველად საქართველოში განსაზღვრული ტერმინით აღნიშნავდნენ „ხატი ცვილოვანი“; ასეთი ხატი იყო ნაწერი წმინდა სანთელში გახსნილი ფერების ფხვნილით; თვით ნაცხოვრის ტიპი, თვალისა და ცხვირის მოყვანილობა არკვევს, რომ ჩვენ საქმე

¹ Известия Кавк. Отдл. Московского Археолог. Общества, т. II, Тифлис, 1907, стр. 99.

² Op. cit., стр. 99.

³ Op. cit., стр. 99.

გვაქვს მეტად ძველი ხანის ძეგლი, რომლის დეტალური შესწავლა აუცილებელია ქართული ხელოვნების ისტორიის თვალსაზრისით. ამვე დაკვირვებას დაერთვის ერთი გარემოება, რომელიც ყველას, ვისაც კი ეს ძეგლი უნახავს, უნებლიეთ დაემაღება: სახელდობრ — მაცხოვრის სახის ზომა, რამდენადაც ეს ხანს, პროპორციის თვალსაზრისით სრულებით არ შეეფერება მისი ნიშნისა (შარავანდელი) და ჭეუღატანის ზომას, ვინაიდან მოკვდილობაზე მოცემული მაცხოვრის ნიშნი (შარავანდელი) და ჭეუღატანი შესრულებულია 1825 წ.; ისინი შეზღუდული იყვნენ სივრცის მოცულობის მხრივ XII საუკუნეში გაკეთებული ჩარხით. წერილობითი წყაროები და ხატის წარწერები ერთმანდ მოწმობენ, რომ მაცხოვრის ხატი წარმოადგენს „ხელთუქმნელ“ ხატს, რომელსაც ეწოდება „ხატი განაცუბისა“, „პირი ღმრთისა“, „ედესის ხატი“ და სხვ. გადმოცემის თანახმად, აღნიშნული ხატი „წარმოადგენს ედესის, მაცხოვრის განთქმულ „ხელთუქმნელ“ ხატს, ტილოზე ანუ შანდილზე დახატულსა, რომელსაც ეწოდებოდა „ხატი შანდილისა“. გადმოცემის და წერილობითი წყაროების მოწმობით, ანთის-ხატის მაცხოვარი უნდა წარმოადგენდეს იკონოგრაფიულად მაცხოვრის კარგად ცნობილს, განსაზღვრულ ტიპს.

მაცხოვრის „ხელთუქმნელი“ ხატის იკონოგრაფიული ტიპი, რომელიც ჩამოყალიბებული იყო IV და V საუკუნეში სირიისა და პალესტინაში, წარმოადგენს მაცხოვრის თავის გამოსახულებას ბიუსტის გარეშე, ორ ნაწილად შეიხე გაყოფილი თიხებით და მოკრძო წვერ-ულავაშით. თავის მოყვანილობა და ტილო, რომელზედაც მოთავსებული იყო მაცხოვრის „ხელთუქმნელი“ გამოსახულება, ჭეუღებრივად გვაძლევს საკმაოდ ზუსტ კვადრატულ ფორმას, რაც თავისთავად ცხადია, ნაკარნახევი გამოსახულების იკონოგრაფიული ტიპით.

ანთის-ხატის მაცხოვრის გამოსახულება მოთავსებული ყოფილა მოკრძო ვიწრო ოთხკუთხედში, ჯერ კიდევ ბეჭა ობიზარისა და იოანე რკინაელის დროს. მაცხოვრის ბიუსტი და სახარების გამოსახვა მარცხენა ხელში, რომელიც მოცემულია 1825 წლის მოკვდილობაში, გვაძლევს მაცხოვრის სხვა იკონოგრაფიულ ტიპს, რომელიც ცნობილია „ყოვლის-მყარობელის“ სახელწოდებით. ვინაიდან ეს მოკვდილობა შესრულებულია XIX-ს. პირველ ნეოთხედში, ამიტომ უნებლიეთ ისმება საკითხი, რამდენად სწორია ძველი წყაროების მოწმობა მაცხოვრის ე. წ. „ხელთუქმნელი“ იკონოგრაფიული ტიპის შესახებ. რის გამორკვევისათვის საჭირო ვახდა ვინაიდან მოკვდილობის ახდა, რაც შესრულებული იყო 1929 წ. საქართველოს ერთიანი გალერეის დირექციის მიერ ზემო მონაწილეობით. მოკვდილობის ნიშნის დროს დადასტურდა სრული სინამდვილით, რომ ძველი წყაროების მოწმობა და გადმოცემა მაცხოვრის იკონოგრაფიული ტიპის შესახებ სინამდვილეს შეეფერება. მოკვდილობის ახლანამ გამორკვევა შეიძლება რაღაც მნიშვნელოვანი საკითხები, რომელთა დეტალურ განხილვას ცალკე წარმოვადგენო; ამგვარად კი უნდა დავამყოფილდეთ მხოლოდ ზოგადი შენიშვნით; მაცხოვრის გამოსახულება თავდაპირველად წარმოადგენდა იკონოგრაფიული თვალსაზრისით მართლაც „ხელთუქმნელი“ გამოსახულების ტრადიციულ ტიპს; ამ მხრივ წერილობითი წყაროებისა და გადმოცემის ცნობა მაცხოვრის იკონოგრაფიული ტიპის დადგენის თვალსაზრისით სავსებით მართებულია; ამრიგად, 1825 წ. გაკეთებული მოკვდილობა სრულებით არ შეეფერება „ხელთუქმნელი“ ხატის იკონოგრაფიულ ტიპს.

მაცხოვრის „ხელთუქმნელი“ ხატის იკონოგრაფიული ტიპი და მასთან დაკავშირებული ლეგენდები, როგორც ამგვარად დადგენილია, IV და V ს. გავრცელებული ყოფილა აღმოსავლეთში, განსაკუთრებით სირიისა და პალესტინაში; შედარებითი შესწავლა ყველა არსებული წყაროებისა ამ გამოსახულების წარმოშობას შესახებ, რომელიც დაკავშირებულია ე. დედესის მეფის ავგაროზისა და მაცხოვრის აპოკრიფულ მიწერ-მოწერასთან, და რომელიც დატულია სირიულ, ბერძნულ, სომხურ და არაბულ რელიგიურ შწერლობაში, არკვევს, რომ III საუკუნეში ეს აპოკრიფი უკვე ჩამოყალიბებული ყოფილა¹. ავგაროზ მეფისა და მაცხოვრის მიწერ-მოწერის აპოკრიფული ტექსტი კარგად ცნობილია ქართულ საეკლესიო შწერლობაში². აკად. კორნელ ქეკელიძის აზრით, აპოკრიფი ავგაროზ მეფისა (ანუ მოვარისა) და მაცხოვრის მიწერ-მოწერის შესახებ ქართულად გადმოთარგმნილი უნდა ყოფილიყო X—XI საუკუნემდე რომელიმე აღმოსავლური ენიდან; ჭეუღამდე, მისივე აზრით, მოღწეულია აღნიშნული აპოკრიფის ორი განსხვავებული რედაქცია: ერთი მათგანი დატულია XI ს. გე-

¹ H. Leclercq, *Algar (la légende)* in: *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et liturgie*, t. I, p. partie, col. 87—97. Dobschütz, *Christusbilder*, Leipzig, 1909, S. 102—196.

² აკად. კორნ. ქეკელიძე, *ქართული ლიტურჯიკის ისტორია*, I ტ, ტფილისი, 1923 წ., 481.

ლათის სახარებაში¹, და წარმოადგენს გიორგი მთაწმიდელის თარგმანს, მეორე კი დაცულია ალავრდის სახარებაში (1050—1054 წ.) და წარმოადგენს ექვთიმე მთაწმიდელის თარგმანს. ორივე ტექსტი დასურათებულია.

ორივე ტექსტი წარმოადგენს აპოკრიფის სხვადასხვა რედაქციას; აკად. კორნელი კეკელიძის მოყვანილი აქვს შემდეგი განსხვავებანი². მისი აზრით გიორგის რედაქცია უფრო მოკლეა ვიდრე ექვთიმესი, გამოტოვებულია ზოგიერთი ადგილები და ფაქტები, განსხვავება ბეჭედთა ნიშნების ახსნა-განმარტებაშია აგრეთვე მოყვანილი; ამ ადგილს, სადაც მოინათლა აეგაროზი, გიორგის რედაქცია უწოდებს კერასანს, ექვთიმესი კი ვერის წყაროს³. აკად. კორნ. კეკელიძის აზრით, ექვთიმეს თარგმანი წარმოადგენს „უბრალო გადამუშავებას ბიზანტიელთაგან აღებული ტექსტისას ან მის სახარტ ფორმულიროვას“⁴.

საჭიროა ორივე რედაქციის შედარებითი შესწავლა და გამოკვლევა, სახელდობრ, რომელ ბიზანტიურ ტექსტთან არის დაკავშირებული თვითველი მათგანი; ეს აპოკრიფი მეტად გავრცელებული იყო საქრისტიანო ქვეყნებში, მისი თარგმანი მოიპოვება თითქმის ყველა ქვეყნის ენაზე, სადაც კი გავრცელებული იყო ძველად ქრისტიანული რელიგია.

ჯერჯერობით შედარებულია ამ აპოკრიფის ერთი ნაწილი, რომელიც ბეჭედთა ნიშნების განმარტებას ეხება. პროფ. ლ. მელიქსეთ-ბეგის თავის წერილში, რომელიც ეხება „აეგაროზის“ ქართულსა და სომხურ რედაქციებში მოყვანილ ბეჭედების ნიშნების განმარტებას⁵, მიღის შემდეგ დასკვნამდის: გელათის ვერსია წარმოადგენს ბერძნული ტექსტის უშუალო თარგმანს, რადგანაც, მისი აზრით, შეიძლება ბეჭედი ამ ტექსტში მოცემულია იმავე ასოებით, რომელიც მიღებულია ბერძნულ ტექსტში; პროფ. ლ. მელიქსეთ-ბეგის დებულების სისწორეს კიდევ უფრო მეტად შემდეგი მოსაზრება ადასტურებს, სახელდობრ ბეჭედების განმარტება, რომელიც მიღებულია გელათის ხელნაწერის ტექსტში (გიორგი მთაწმიდელის თარგმანი), სავსებით იგივეა, რაც მოყვანილია ვენის ბერძნულ ხელნაწერში (Cod. theol. graec. 315, XII ს.)⁶.

სამწუბაროდ, ამ ხელნაწერის გამოცემა თბილისში არ მოიპოვება, რაც არ გვაძლევს ტექსტების მთლიანი შედარების საშუალებას, მაგრამ საფიქრებელია, რომ გელათის ხელნაწერის ტექსტი უნდა წარმოადგენდეს ვენის ბერძნული ხელნაწერის თარგმანს; ამას ადასტურებს სხვათა შორის კიდევ ის გარემოება, რომ გელათისა და აღნიშნულ ბერძნულ ხელნაწერთა ტექსტში, შეცხოვარი სახეს დაიბანს, შემდეგ ტილოთი გაიმზრალეს და ტილოზე აღიბეჭდება მისი სახე.

ბოლო რაც შეეხება ექვთიმე მთაწმიდელის თარგმანის ტექსტს, იგი უნდა წარმოადგენდეს მეორე ბერძნული რედაქციის თარგმანს, რომელიც დაცულია პარიზის ნაციონალური ბიბლიოთეკის

¹ იმ კატალოგი გელათის ხელნაწერების შედგენილი აკად. კეკელიძის მიერ № 39; ტექსტი აპოკრიფისა იგი დაბეჭდილი ცალკე აეგაროზი, ქუთაისი, 1863. Н. Покровский, Описание миниатюр Гелатского Евангелия (Зап. Отд. Русск. и Слав. Археологич. Русск. Археол. Общ., 1887, т. IV). ქართული ტექსტი რუსულად გადათარგმნა პროფ. ა. ცაგარელის რუსული თარგმანი პროფ. ა. ცაგარელისა ხელმოწოდ გამოცემული აქვს ა. ხახანაშვილს (იხ. Очерки по истории грузинской словесности, т. I, Москва, 1893).

Ф. Жордания, Описание рукописей Тифлисского церковного музея, кн. II, Тифлис, 1902, № 484. А. Хаканов, Эпиграфика на Кавказе: 1892, 1893 и 1895 г. г. Материалы по археологии Кавказа, вып. VII, Москва, 1898 стр. 11—16. Д. Гордеев, Миниатюры грузинских лицевых рукописей Синодского Древлепечатного в Тифлисе, Агс (Тифлис), 1918 г., № 2—3, стр. 92, табл. III (ფოტოგრაფიები დაცულია ვრშაკოვის კოლექციაში: 17602 (166), 17601 (165), 17600 (164)).

აქ № 3 აკად. კორნ. კეკელიძის, ქართული ლიტერატურის ისტორია, ტ. I, ტფილისი 1951, გვ. 172.

² ადგილის სახელწოდება აკად. კეკელიძის არეულად აქვს მოყვანილი (იხ. Op. cit., გვ. 172); განმარტებული აქვს ა. ხახანაშვილის შეცდომა (А. Хаканов, Очерки по истории грузинской словесности, т. I, стр. 197).

³ აკად. კორნ. კეკელიძის, Op. cit., გვ. 196. უნდა აღინიშნოს შემდეგი: აკად. კეკელიძის მიერ მოყვანილი სათარო აეგაროზისა (იხ. Op. cit., გვ. 192), როგორც ექვთიმესდელი რედაქციისა, წარმოადგენს გიორგის რედაქციის სათაროს (იხ. ტექსტი ექვთიმესდელი რედაქციის МАК, к. VII, II); ანაბა, რომლის ზელით აეგაროზ მდებარეობს ებსტოლე ვაუგანზე შეცხოვარს, ექვთიმეს რედაქციაში მოხსენებული არ არის, იგი მხოლოდ გიორგის რედაქციაშია ნახსენები. ექვთიმეს რედაქციაში აეგაროზს ეწოდებოდა „მდე“, ბოლო ვიორგის რედაქციაში — „მთავარა“.

⁴ Меликсет-Бекоев, Семипечатие и его толкование, приложения к ответу схиархиепископа на послание Аггара Елесского, в редакциях грузинской и армянской. Христианский Восток, т. III, вып. I, № 1, стр. 1914, стр. 44—50. იმ მხურის ტექსტი აპოკრიფისა: V. Langlois, Collection des historiens anciens et modernes de L'Arménie, t. I, Paris, pp. 317—318. Переводы и статьи Эммы по духовной литературе, М. 1897, стр. 285—287.

⁵ H. Leclercq, Dictionnaire d'archéologie chrétienne et la liturgie, I, P. 1924, col. 94.

ხელნაწერში (ms. 548) და ვენის ხელნაწერში (Cod. hist. graec. XLV, IX ანუ X ს.), სამწუხაროდ არც ამ ტექსტების გამოცემები მოაჩვენებთ თბილისში. არ ვიცით აგრეთვე, როგორია ბეჭდების განმარტება ამ ორ ხელნაწერში. ხოლო ექვთიმე მთაწმიდელის მიერ თარგმნილ ტექსტში მოცემული ბეჭდების განმარტება, არსებითად განსხვავდება გელათისეულ ხელნაწერის განმარტებისაგან; ექვთიმეს ნათარგმნ ტექსტში, ისე როგორც პარიზის ხელნაწერისა (548 ms.) და ვენის XLV ხელნაწერში, მოთხოვნილია, რომ მაცხოვარმა ტილო გამოართვა მხატვარს, დაიღვა სახეზე და ტილოზე აღიბეჭდა მისი გამოსახულება¹. პირის დაბანის შესახებ არც ბერძნული ტექსტის მეორე რედაქციაში და არც ექვთიმე მთაწმიდელის მიერ ნათარგმნ ტექსტში არაფერია ნათქვამი. ეს გარემოება აკეთილშობილს ექვთიმეს რედაქციას ბერძნული ტექსტის მეორე რედაქციასთან, რომელიც დაკლებულია უკვე აღნიშნული პარიზის ნაციონალური ბიბლიოთეკისა (ms. 548) და ვენის XLV ხელნაწერებში. ამ საკითხის გადაწყვეტისათვის საჭიროა აღნიშნული ბერძნული რედაქციის შედარება ექვთიმეს თარგმანთან, რაც ვადაქციით გამოარკვევს აღძრულ საკითხს.

ამრიგად, ირკვევა, რომ ორივე ქართული რედაქცია ავჯაროზის აპოკრიფისა მომდინარეობს ბიზანტიური ლიტერატურის წყაროდან; ბიზანტიურ ლიტერატურაში ცნობილია ამ აპოკრიფის ორი რედაქცია ერთი მეორისაგან დამოუკიდებელი²: ერთი დაკლებულია პარიზის ნაციონალური ბიბლიოთეკის ხელნაწერში ms. 548 და ვენის ხელნაწერში Cod. hist. graec. XLV, მეორე—ვენის ბიბლიოთეკაში Cod. theol. graec. 315.

ვიორგი მთაწმიდელის მიერ ნათარგმნი ტექსტი წარმოადგენს ბერძნული მეორე რედაქციის თარგმანს, ხოლო ექვთიმე მთაწმიდელის მიერ ნათარგმნი ტექსტი უნდა წარმოადგენდეს ბერძნული პირველი რედაქციის თარგმანს.

საქართველოში, როგორც სამართლიანად აღნიშნა პროფ. ლ. მელქისეთ-ბეგმა³, გაერკლებული იყო ვიორგი მთაწმიდელის მიერ თარგმნილი ტექსტი, ხოლო ექვთიმე მთაწმიდელის ტექსტი ჯერ ცნობილია მხოლოდ აღაფრადის სახარების დამატებაში.

მაგრამ შეუძლებელია, რომ საქართველოში „ავჯაროზის“ აპოკრიფი აღრე არ ყოფილიყო თარგმნილი. სახელდობრ ე. წ. ჯრუჟის სახარებას, რომელიც გადაწერილია შატბერდში 936 წ. და რთული აქვს აღნიშნული აპოკრიფის ტექსტი, ეს ტექსტი ჯერჯერობით აგრეთვე შესწავლელია⁴.

აპოკრიფების მნიშვნელობა ქრისტიანული ხელოვნების თემატიკისა და იკონოგრაფიული ტიპების გამოკვლევის სფეროში განსაკუთრებით დიდი იყო V—VI საუკუნეში. ორთოდოქსალური ეკლესიისა და საეკლესიო იდეოლოგიის ხელმძღვანელებს თავისი ავტორიტეტული გავლენა და ერთგვარი იდეოლოგიური კონტროლი ჯერ კიდევ ვერ დამკვიდრებინათ აღრინდელ რელიგიური ხელოვნების დარგში. აგრეთვე უნდა აღინიშნოს, რომ IV—V საუკუნეში ჯერ კიდევ ხატების ხმარება საეკლესიო პრაქტიკაში არ იყო მტკიცედ დამკვიდრებული; ხალვისმეტრეელო ლიტერატურაში თითქმის IV ს. ბოლომდე, განსაკუთრებით ზოგიერთ საეკლესიო იდეოლოგიის დამფუძნებელთა თხზულებებში, ხშირად ვხვდებით შეხედულებას, რომ მაცხოვარი მოკლებული იყო ყოველგვარ სილანაზეს გარეგნობის მხრივ; თანდათანობით ეს შეხედულება მივიწყებული იქნა, ენაიდან იგი ზიანს აყენებდა ახალი ქრისტიანული რელიგიის დამკვიდრების საქმეს; პირიქით, ხელოვნების მნიშვნელობა განსაზღვრული იდეოლოგიის დამკვიდრების საქმეში ხწორად იქმნა შეფასებული და გაავრცელებული V—VI საუკუნეში; ამ ხანში ზერნ ვხვდებით. სირიასა და პალესტინაში ხატები უკვე ვრცელდება, მუშავდება მათი ელტი და თავყარისცემა. ხატის ელტის დამკვიდრების მიზნით იწმენება მთელი რიგი ლეგენდე-

¹ Lushan, Op. cit. col. 94—95.

² ისტორიკოსი ევსევი კესარიელი განმარტავს, რომ ტილო ედესის არქივში ინახებოდა სირიული ტექსტის დღესაც ავჯაროზ მუცისა და მცხოვრის მიწარმოწერისა (Cod. hist. eccles. P. Gr., t. XX col. 131). მისი ცნობა წარმოუდგენს სირიული ტექსტის ბერძნულ თარგმანს 1864 წ. ითვეს V და VI ს. ორი დოკუმენტი სირიული ხელნაწერია, რომელიც იყო გამოცემული (W. Cureton, Ancient syriac documents relative to the earliest establishment of christianity in Edessa. London, 1854. p. 5—23, თარგმანა p. 6—23). შემდეგ პეტრუსბრატის საჯარო წიგნისთქვაში ითვლება VI ს. სირიული ხელნაწერი უფრო სხელი ტექსტით. რაზელიც დამოუკიდებელია რედაქციულად ხეობას. აქვე ხელ ტექსტისაგან (ბ. Phillips, The doctrine of Addai, the apostle, London. 1876).

³ M. Surcouf-Bekou, Op. cit., стр. 47.

⁴ საქ. მეზ. ხელმ. განყოფილება № 1665 (ფინანსი საქართველოს საისტორიო და საეტიმოლოგიის საზოგადოებისა).

ბისა მაცხოვრის პორტრეტული გამოსახულების შესახებ, ჩნდება აპოკრიფული თხზულება, ეპისტო-
ლე — ლენტელის მაცხოვრის გარეგნობის შესახებ და სხვ.

განსაკუთრებული მნიშვნელობა ჰქონდა ლეგენდის მაცხოვრის ხელთუქმნელი გამოსახულების შე-
სახებ, რომლის წარმოშობის ცენტრს წარმოადგენდა ქ. ედესა; ყველა არსებული ლეგენდა და ბიზან-
ტიური საისტორიო ლიტერატურის მიხედვით, მაცხოვარი შეეხო თავისი სახით ტილოს, რომელ-
ზედაც მხატვარი, ედესის მეფის (ანუ მთავრის) ავგარონის დავალებით, აშაოდ ცდილობდა მაცხოვ-
რის სახის გამოსახულებას, და ტილოზე აღიბეჭდა მაცხოვრის სახე; მაცხოვრის ხელთუქმნელი გამოსახუ-
ლება დაკული იყო ქ. ედესაში და მასთან დაკავშირებული იყო მთელი რიგი სასწაულთმოქმედება-
თა; ლეგენდები ზოგიერთნი ქალის მოგზაურობა აღმოსავლეთში, რომელიც ცნობილია სილვიას სა-
ხელით (379—395 წ.) გვაწვდის ცნობებს¹ ქ. ედესაში დაკული მაცხოვრისა და ავგარონ მეფის მიწერ-
მოწერისა, ხელთუქმნელი ხატის შესახებ და სხვ. ხელთუქმნელი ხატის შესახებ ცნობები მოყავს
ეესვეი კესარიელს (+340), პროკოპი კესარიელს (+565), ევავრეს (+593), იოანე დამასკელს (+760)
გიორგი სინკელს (VII დასასრული), თედორე სტუდიტს (+826), მოსე ხორენელს (დაახლოებით 470),
ფსევდო-კონსტანტინე პორფიროგენეტს (906—959) და სხვ. ბიზანტიელი ისტორიკოსი ევავრე² და
პროკოპი³ გადმოგვცემენ, რომ 544 წ. სპარსეთის მეფემ ხუასრო I აშაოდ სცადა ქალაქ ედესის
აღება. ქრისტიანებმა, რომლებიც იყვნენ „ხელთუქმნელი მაცხოვრის ხატი“ გამწვანებულები, ცე-
ცხლის მფრქვეველი იარაღებით დაწვეს სპარსელების კოშკი და განდევნეს მტერი; ამ ამბავს მო-
გვითხრობს ანტონ მარტყოფელის ცხოვრების ავტორი: „შემდომად უკანასკნელთა დღეთა და გამოთა
ხუასრო, სპარსთა მეფე მოადგა ედესია ქალაქსა და უწყო თხრა ქუეშე ზღუდესა; მან ქალაქი ვერ
აილო, ვინაიდან ქალაქის მცველებმა „გარდააწუეთეს ზეთი (ხელთუქმნელი ხატის) კანდელისა მზრძო-
თა ზედა მის ქალაქისათა და მცესეულად, ვითარცა მოახლდა, მოედვა და დაიწვენეს და, ვითარცა
მტუტნი, განიბნავენეს და უბინო იქნეს“⁴.

გარდა იმ ხელთუქმნელი ხატისა, რომელიც აღბეჭდილი იყო ტილოზე, ძველადვე თავანსა
სცემდნენ ორ „ეკიზე“ აღბეჭდილ მაცხოვრის გამოსახულებას, რომელთაგან ერთი იყო თვით ქ. ედეს-
საში, მეორე კი იერაპოლში; თავდაპირველად თქმულების მიხედვით, ქ. ედესაში იყო სულ სამი ხელთ-
უქმნელი ხატი ერთი ტილოზე — პირვანდელი, ორი კი კეკუბე აღბეჭდილი ტილოზე გამოსახული
ხატიდან⁵, როდესაც ეს ხატი დაფარული იყო „ეკით“ ქ. ედესის გალავანში⁶.

944 წ. კონსტანტინე VII პორფიროგენეტისა და რომანოზ ლეკაპენის მმართველობის დროს
ბიზანტიის იმპერია გაძლიერდა აღმოსავლეთში და ავიწროებს არაბებს; ქალაქი ედესა, რომელიც
არაბების ხელში იყო, გარემოცული იქნა ბიზანტიელების მიერ; ბიზანტიელების მოთხოვნის თანახმად,
ედესა იძულებული იყო, გადაეცა ბიზანტიელებისათვის მაცხოვრის ხელთუქმნელი ხატი, რომელიც
დიდი ამბით და ტრიუმფით გადაიტანეს კონსტანტინეპოლს და დაასვენეს კარის ეკლესიაში⁷. ეკლეს-
სია ამ დღესასწაულს უკმობს 16 აგვისტოს (ძვ. სტილით); ამ დღესასწაულის აღწერილობის ავტო-
რად სთვლიან კონსტანტინე VII პორფიროგენეტს, მაგრამ იგი მას არ ეუთვნის და შედგენილია
უცნობი პირის მიერ, რომელიც უძველესია ბიზანტიის კეისარის კონსტანტინეს თანამედროვე უნდა
იყოს⁸; არსებობს მოსაზრება თითქოს ედესის მაცხოვრის ხატი დაიღუპა კონსტანტინეპოლში 1204 წ.
ჯვაროსანთა მიერ ქალაქის დაბრუნების დროს; არსებობს სხვა გადმოცემანიც, რომელთა გარჩევა ამეა-
შად ზეენს მიზანს არ წარმოადგენს.

ზეენტვის უფრო საინტერესოა ამგვარად ქართული გადმოცემანი ხელთუქმნელი ხატის შესახებ,
რომელნიც უშუალოდ დაკავშირებული არიან ანანის-ხატის მაცხოვართან. ანელ მთავარეპისკოპოსის
იოანე რკინაელის, საგალობელის ავტორის აზრით, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ეს ხატი ანდრია პირველ-

¹ Палестинский Сборник, вып. 28, перевод и коммент. проф. И. В. Помилковского.

² Evagrius, Hist. eccl., IV, P. G. LXXXIV, col. 2745 sq.

³ Прокопий Кесарийский, История войны Рима с Персами, кн. 2, гл. 26—27 (перевод С. Лестушиса).

⁴ შ. საბინინი, საქართველოს სამოთხე, პეტ. 1882, გვ. 294.

⁵ Н. Кондаков, Лицевой иконописный подлинник, СПб., 1905, стр. 16.

⁶ შ. საბინინი, საქართველოს სამოთხე, პეტ. 1882, გვ. 294.

⁷ А. А. Васильев, Лекции по истории Византии, т. I, Петр. 1917, стр. 282.

⁸ Narratio diversis ex historiis collecta de divina Christi Dei nostri imagine non manufacta, P. G. t.

⁹ Н. Кондаков, Лицевой иконописный подлинник, Пб., 1905, стр. 16.

მოწაფეს მოუტანია იერაპოლით საქართველოში: „ანდრიაჲ თავი მოციქულთა პირველწოდებულნი მოწაფე მეუფისა დიდისა ილიდებოდენ ყოველთაგან უღალითა ღაღათა კლარჯეთისათა, იერაპოლით მოვიდა და ხატი ესე საშინელი ჩვენ მოსაეთა მისთა მოგუანიჲა“¹. აღნიშნული ხატი იყო მისივე სიტყვებით „შფარველი მტერთაგან“, „ლომებრ გუგუაღიან მტერნი ჩუენნი და გუგუცინიან, არამედ შენ, ხატო საწინელო, მკლავითა შენითა შემუსრენ, რომელ ცნან ყოველთა ვითარმედ შენ ხარ ძალი ჩუენი და სიმტკიცე ჩუენი“².

საქართველოში ძველადვე არსებობდა გადმოცემა, რომ ანტონ მარტომყოფელს ქალაქ ედესიდან საქართველოში ჩამოუტანია მაცხოვრის ხელთუქმნელი ხატი. ანტონ მარტომყოფელის ცხოვრებაში აღნიშნულია: „ხოლო რომელი იგი კეცი საფარველად მის ხატისა აღმართებულ იყო, მას ზედა გამოსახული იყო სხუა ხატი და მსგავსება წმიდისა მის საუფლისა ხატისა, რომელი იგი სწორებით პატივ იცემებოდეს და ნესტორიანთა ეკლესიასა შინა დაესვენეს“. ანტონ მარტომყოფელის ცხოვრებაში აგრეთვე აღნიშნულია, რომ იგი შეტად გულნატყენია იმ გარემოებით, რომ მაცხოვრის ხელთუქმნელი ხატი და მისი პირი კეცზე ქ. ედესაში ნესტორიანთა ეკლესიაში ესვენა, ე. ი. მისი აზრით მწვალებელთა ეკლესიაში.

აქვეინებოდა გელსა თვსსა, რომელ ნესტორიანთა ეკლესიასა შინა იყვნეს საუფლონი იგი ხატნი და აღიყუანა კეცი რომელ საფარველად მის ხატისა ყოფილ იყო და ხატი ქმნულ იყო, ესე უჩინრად წარმოიღო“³ და მოიტანა ჩვენში. საქართველოს კათალიკოსს, არსენ ბულშაისძეს, რომელიც კათალიკოსობდა დაახლოებით 1224—1233 წ.⁴, დაუწერია: 1) უფალო ღალადუყავსი, სტიქარონნი, წარდგომა, კანონი და აქებდითი ხელთუქმნელისა და უხილავისა ხატისა⁵. იგი შეამკობს ანტონ მარტომყოფელს, რომელსაც „ვეზებოდა ღმრთისმზრძოლისა ნესტორის შვილთა პყრობად უბრწუნელსა ხატსა“⁶; ხელთუქმნელი ხატის საქართველოში მოსვენება მიეწერება იმას, რომ ქართველები წარმოადგენენ „ერსა საზებუროსა“ და „ქართველთა სამეუფეო არსადა უმრწემეს ყო ღმერთმან“⁷. მასვე დაუწერია „ძღისპირნი ზესთგამოთქმისა ხელთუქმნელისა ხატისანი 16 ავეისტოასა“⁸. აეტორმა კარგად იცოდა, რომ 16 ავეისტოს მსრფელი ეკლესია დღესასწაულობდა ქალაქ ედესიდან ხელთუქმნელი ხატის გადმოსვენებას კონსტანტინეპოლში, რომელსაც ადგილი ჰქონდა 944 წ. შეტად საყურადღებოა, როგორ ათანაშემებს აეტორი ამ ორს სხვადასხვა ცნობას მაცხოვრის ხელთუქმნელი ხატის საქართველოსა და ბიზანტიაში ქ. ედესიდან ჩამოსვენების შესახებ; იგი ამბობს, რომ „ქალაქთა ნებან (ე. ი. კონსტანტინეპოლი) ტილოა, ხოლო ქართლმან კეცი დაიკვდრა სიმდიდრედ ხაცხოვრებლად“⁹. მინააღაძე, კონსტანტინეპოლში გადაეტანიათ ტილოზე აღბეჭდილი მაცხოვრის ხატი ქ. ედესიდან, ხოლო ქართლში ანტონ მარტომყოფელს მოუტანია ტილოდან კეცზე აღბეჭდილი პირი ხელთუქმნელი ხატისა. აკად. კ. კეკელიძე სამართლიანად შენიშნავს, რომ არსენ ბულშაისძეს სიტყვები ხელთუქმნელი ხატისადმი „მეფე მორწმუნე, შენ მიერ გარჯვოსანი, განამწვეცე ძღვევად მტერთა და გამოაჩინე იგი მძლედ ბარბაროზთა“, უნდა იყოს გამოწვეული პატრიოტული გრძნობით, რომელიც შელახული იყო ჯალალედინისა და მონღოლების შემოსევის წყალობით¹⁰.

თვით ხატის წარწერაში, რომელიც 1715 წ. ეკუთვნის, მოთხრობილია, რომ ანნის-ხატი ჯერ ქალაქ ედესიდან გადმოუტანიათ კონსტანტინეპოლში, შემდეგ ბიზანტიის კეისრის ლეონ III ისავრელის ცნობილი ხატმზრძოლის დროს (717—741). „ოდეს ლეო ისავრი და სხუანი ხატმზრძოლნი აღმოჩნდნენ, მას ეამსა მუნიოგან წარმოესვენათ და დაესეთ კლარჯეთს საეპისკოპოსოსა საყ-

¹ М. Джанашвили, Описание рукописей Тифлисского церковного музея, Тифлис, 1908, кн. III, стр. 308—312. ანდრია პირველ წოდებულს—ჩუენი მარტიანეს ცნობით, საქართველოში ჩამოუტანია ღვთისმშობლის ხელთუქმნელი „ტილიდი“ ხატი, რომელიც მას დაუტოვებია აწყურს („აწყურის ღვთისმშობელი“). იმ. ქართლ. ცხ., ბრძანს ვაიოც. გვ. 41—42.

² М. Джанашвили, Op. cit. стр. 310.

³ მ. საბინინი, საქართველოს სამოთხე, გვ. 294.

⁴ მ. საბინინი, საქართველოს სამოთხე, გვ. 294. კ. კეკელიძე, საკითხი სწორედ მოღვაწეთა ქართლში მოსვლის შესახებ, ტფილისის უნივერსიტეტის შობაზე, ტ. VI ტფილისი, 1926, გვ. 97.

⁵ ს. კაკაბაძე, ვინ იღო და როდის ცხოვრობდა სარჯის ძმოყველი, ტფილისი, გვ. 10.

⁶ აკად. კორნ. კეკელიძე, ქართული მწერლობის ისტორია, ტ. I, 1953, გვ. 344.

⁷ აკად. კორნ. კეკელიძე, Op. cit., გვ. 344.

⁸ აკად. კ. კეკელიძე, Op. cit., გვ. 345.

დასა ანასასა* ; შემდეგ მოთხოვნილია, რომ თამარ მეფის ნიეთის ბოძებით იოანე ანკელმა მო-
აქედინა ხატი და როდესაც „გათათრდა“ სამცხე, მაშინ ხატი თბილისელ ვაჟარს ჩამოეტანა თბი-
ლისს და მიეცა ღმრთი კათალიკოსისათვის. ხატის ყიდვის ამბავი, როგორც ვიცით, დადს-
ტურებულია სათანადო საბუთით, რომელიც უკვე იყო გარჩეული ჩვენს შიგ.

ამრიგად, აღნიშნული წარწერა გვაწეის ახალ ცნობას, სახელდობრ ძველს ვადმოცემას, რომ
ხელთუქმნელი ხატი, ედესიდან გადმოსვენებული კონსტანტინეპოლში ლეონ ისაურელის დროს, რო-
შელც მართლაც განსაკუთრებული ენერჯით დევნიდა ხატის თავუანისმცენლებს, ანადგურებდა რე-
ლიგიური ხელოვნების ძეგლებს¹, გადმოესვენებიათ კლარჯეთში. ამ ცნობას ეწინააღმდეგება ის გარე-
შობა, რომ ედესის ცნობილი მაკხოვრის ხელთუქმნელი ხატი მხოლოდ 944 წ., კონსტანტინე VII
პორფიროგენეტის კეისრობის დროს გადმოსვენეს კონსტანტინეპოლში; კეისარ ლეონ III ისაურე-
ლის დროს (717—741) ჯერ კიდევ. ედესის ხელთუქმნელი ხატი, რომელზედაც მაკხოვარი იყო გა-
მოსახული ფიციარზე ვადაკრულ ტილოზე, კონსტანტინეპოლში არ იყო. ეს გარეშობა, როგორც
ჩანს, კარგად იცოდა იოანე რკინაელმა და ასევე ბულბაისძემ; თუმცა ედესის ხელთუქმნელი ხატი
კონსტანტინეპოლში 944 წლამდე ვადმოტანილი არ იყო, მაგრამ ხელთუქმნელი ხატის იკონოგრა-
ფიული ტიპი VI საუკუნიდან მოყოლებული ვაერცლებული იყო საქრისტიანო ქვეყნებში, და კა-
ლაქ კონსტანტინეპოლში, როგორც ქრისტიანული რელიგიური კულტურის ნეტად მნიშვნელოვან
ცენტრში, რა თქმა უნდა, უკვე იქნებოდა. თვით ხატის წერის მანერა, შესრულების ტექნიკა, იკო-
ნოგრაფიული ტიპი და სტილი, როგორც ეს ცალკე იქნება გამოჩვენებული, მიგვიჩვენებს VI—VII ს.,
ამიტომ შესაძლებელია, რომ, მართლაც, ბიზანტიაში ხატების თავუანისცემის დევნის დროს, ლეონ
III ისაურელის მეფობაში, მაკხოვრის ხელთუქმნელი ხატის იკონოგრაფიული ტიპის ერთ-ერთი ნი-
შეში, რომლის იკონოგრაფიული ტიპი შემუშავდა და მომდინარეობს უკველია ედესიდან, ვადმო-
ეტანათ დასაუღეთ საქართველოში.

• •

მაკხოვრის ხატი მოქედლობის ახლის შემდეგ მისაწედოში ვახდა მეცნიერული შესწავლისათ-
ვის; იგი დაწერილია ფიციარზე — 1,06 X 0,71, სისქე 0,046 მ.; ფიციარი დაზიანებულია ბევრ
ადგილას; განსაკუთრებით აღსანიშნავია, რომ ზემოდან ხატის შუაგული გამოიბლია ორ ნაწილად;
გამობილი ღრე ამოვსებულია სანთლით; ხატის ქვედა ნაწილი დაზიანებულია ისე. როგორც ზედა,
გამობილი ღრე ამოვსებულია აგრეთვე სანთლით; ხატის მხატვრულსა და შესრულების ტექნიკის ანა-
ლისს ამოკლებს ის გარეშობა, რომ მხატვრობა ძლიერ დაზიანებულია, განსაკუთრებით მაკხოვრის
პირის სახის ქვედა ნაწილი, სადაც მხატვრობა თითქმის სულ ვადასულია. მაკხოვრის თმა, რომე-
ლიც ორ ნაწილად იყოფოდა, ძლიერ დაზიანებულია; შედარებით კარგად ჩანს მისი მარცხენა ნაწ-
ნავი; მარჯვენა ნაწნავის მხატვრობის ფენი სავსებით ვადასულია: ანკამად იგი დაფარულია XVII ს.
მეორე ნახევრის მექი ყავისფერი საღებავით, რომელზედაც შემდეგ წაუსკავთ ლაქი.

(მოქედლობის ახლის დროს აღმოჩნდა, რომ მხატვრობაზე ვარდა იმ ნაწილისა, რომელიც მო-
ქედლობაში დატოვებული იყო მაკხოვრის სახის გამოსახენად. დაკრული იყო ზემოდან ტილო.
ტილოსა და მოქედლობას შუა მოთავსებული ღრე ამოვსებული ყოფილა აგურისფერი ნაწით-
სით; ტილო ფარავდა მაკხოვრის შთელს ბიუსტსა და ორივე ნაწნავის უღიდეს ნაწილს; ტილო
ამოკრილი ყოფილა მაკხოვრის პირისახის გამოსახენად, მაგრამ იგი მაკხოვრის სახის მოხაზულო-
ბას არ მიქცევა ზუსტად, პირიქით მას ფარავს. მოქედლობის ახლის დროს გამოირკვა, რომ ტილო,
რომელიც ზუსტად მიქცევა მოქედლობის კონტურს და არა პირუანდელ მხატვრობას, დაუკრავთ
ძველს მხატვრობაზე ახალი მოქედლობის საჩრულად 1825 წელს.

ვინაიდან ტილო, რომელიც ძველს მხატვრობაზე დაკრული იყო 1825 წ., ფარავდა პირუანდელ
მხატვრობას, ამიტომ იგი ფრთხილად მოვაცილეთ მხატვრობას. გამოირკვა აგრეთვე, რომ ბეჭა
ობიზარის მიერ მოქედლი ხატის ხარზოს ქვემოთ მოთავსებული ყოფილა ამავე შემადგენლობის შა-
სა, რომელიც დაკრული ყოფილა ტილოზე. ტილოს ახლამ გამოარკვია შემდეგი ფაქტები: პირუან-

¹ А. Васильев, Лекции по истории Византии, т. I, II, 1917, стр. 241. В. В. Болотов, Лекции по исто-
рии древней церкви, IV, II, 1918, стр. 517—521.

დელი მხატვრობა შერჩენია მხოლოდ მაცხოვრის პირისახეს, ისიც მეტად დაზიანებული სახით; გა-
მოირკვა, რომ მაცხოვრის პირისახეს (იხ. სქემა, სადაც შავი კონტურით აღნიშნულია პირვანდელი
მხატვრობა, წითელით—XVII ს. რესტავრაცია, ხოლო პუნქტირით—1825 წ. მოჭედბელობაზე დატო-
ვებული კონტური მაცხოვრის პირისახის გამოსაჩენად) დაკავებული ჰქონია ფიცრის თითქმის მთელი
არე. მაცხოვრის ნიშმი განაზღვრულია XVII ს. ღია ოქროთ, კონტური მოხაზულია აგურისფერი
მუქი საღებავით. ფონი ხატისა დაფარულია ღია მოციისფერო საღებავით, რაც დამახასიათებელია
XVII—XVIII ს. ქართული ხატოწერის ძეგლებისათვის. თეთრი საღებავით ხატის მარცხენა არეზე
შენახულა წარწერა ქე; მარცხნივ ქვემოთ მოჩანს წიგნის [სახარების] ყდა, თელვით შემკული, რო-
მელიც დაწერილია არა უადრეს XVII ს. მარცხენა ხელის თითების გამოსახულება არ შენახულა,
ოდნავ შენახულია თითების მოხაზულობა, რომელიც არკვევს, რომ მაცხოვარს წიგნი ეჭირა ქვე-
მოდან.

ძეგლის დეტალური განხილვა და აღწერილობა, რომელზედაც დამყარებულია წარმოდგენილი
სქემა (იხ. სქემა), არკვევს, რომ განახლების დროს (XVII ს.) მხატვარს უკვე აღარ ესმოდა მაცხოვ-
რის ე. წ. „ხელთუქმნელი“ გამოსახულების იკონოგრაფიული ტიპის რაობა და შინაარსი: მან პირ-
ვანდელი ხელთუქმნელი გამოსახულების იკონოგრაფიული ტიპი ვერ გაიგო და გადააკეთა ე. წ. „პან-
ტოკრატიორის“ („ყოვლისმპყრობელის“) გამოსახულებად, რომელიც უფრო ჩვეულებრივია და უფ-
რო ხშირია რელიგიურ ხელოვნებაში. მან მაცხოვრის პირისახეს მიუჩინა ბიუსტი, მარცხენა ხელში
დააჭერინა სახარება, ხოლო მარჯვენა ხელის თითებს კურთხევის ნიშნის სახე მისცა. უხვირო რეს-
ტავრაციამ სრულებით დაარღვია პროპორციები მაცხოვრის პირვანდელი გამოსახულებისა, როგორც
ეს ცხადად ჩანს წარმოდგენილი სქემის განხილვიდან (იხ. სქემა).

ამრიგად, პირვანდელი გამოსახულების ფრაგმენტების განხილვა საშუალებას გვაძლევს საესე-
ბით ზუსტად აღვადგინოთ გამოსახულების იკონოგრაფიული ტიპი, რომელიც XVII ს. რესტავრა-
ციის დროს სწორად არ იყო გაგებული, რის გამო აღდგენილი ნაწილი ამახინჯებს ძეგლის პირვან-
დელ სახეს; მაგრამ მაცხოვრის პირისახე იმდენად დაზიანებულია, რომ მრავალი მნიშვნელოვანი დე-
ტალი, რომელიც ეხება სტილისა და თვით გამოსახულების თავისებურ ნიშნებს, გაურკვევლი რჩება.
მაცხოვრის ტიპი, რომელიც წარმოდგენილია აღნიშნულ ძეგლზე, ეკუთვნის ე. წ. „ხელთუქმნელი“
გამოსახულების ტიპს, რომელიც სირიული წარმოშობისა უნდა იყოს; დამახასიათებელია დიდრონი
ფართოდ გაღებული თვალები, აგრეთვე დიდი ზომის თვალის ბირთვები, რკალისებრი წარბები,
რაც დამახასიათებელია VI—VII ს. ძეგლებისათვის. იყო თუ არა წარბები შეერთებული, არა ჩანს;
ცხვირი მოგრძოა, სწორია და არ ახდენს მასობის შთაბეჭდილებას; წვერ-ულვაშის მოყვანილო-
ბა არ ჩანს; მაცხოვარს ჰქონია შუაზე ორ ნაწილად გაყოფილი შავი თმა. პირისახე მოყვითალო ფერი-
სა; მუქი მოყვითალო ფერი დამახასიათებელი იყო, იოანე დამასკელის ცნობით, მაცხოვრის გამოსახუ-
ლებისათვის სირიულ ხელოვნებაში (Migao, P. Gr., t. 95, p. 345). ამ გამოხატულებას იგი აღნიშ-
ნავს ტერმინით *σφαχματ*. მაცხოვრის გამოსახულება იკონოგრაფიული შინაარსით და ზოგი სტილის-
ტიკური ნიშნების მიხედვით, წარმოდგენს, უიკველია, ძველი ხანის ძეგლს, არა უგვიანეს VII—VIII ს.
რომელიც მკიდროდ დაკავშირებულია სირიული ხელოვნების წრესთან; სამწუხაროდ, ძეგლი იმდენად
დაზიანებულია, რომ არ გვაძლევს საშუალებას უფრო ზუსტად და კონკრეტულად გამოვთქვათ აღ-
ნიშნული დებულება.

ძეგლის შესრულების ტექნიკის შესწავლამ აგრეთვე უდავოდ დაადგინა, რომ იგი წარმოად-
გენს „ენკაუსტიკას“.

ენკაუსტიკური წესი ხატო-წერაში წარმოდგენს მხატვრობის ძველ წესს, რომელიც კარგად
ცნობილია ანტიკურ მხატვრობაში საბერძნეთსა და რომში, მეტადრე ელინისტურ ეგვიპტეში¹. იგი
აღწერილია ცნობილი მეცნიერის პლინიუსის მიერ [წიგნი XXXV, თავი 41].

¹ Donner von Richter. Die encaustische Malerei. Alt. München, Allg. Zeit., № 180. Berger, Die
Maltechnik d. Altertums, München, 1904. Шмид, Техника античной фрески и энкастики. М. 1936. Ростов-
цев, Античная живопись на юге России, С.-Пб., 1913, стр. 378. Айналов. К вопросу о технике восковой жи-
вописи, ЖМНП, 1908, май. Памятники Синая археологические и палеографические, Л., 1925. Стрелкова, Фак-
ский портрет, Академия. Москва-Ленинград, 1936. стр. 77—94.

Fenestro pingendi duo fuerit antiquitus genera, cauterio et in ebores castris, id est verriculo. donec classes pingi coepere. Hoc tertius genus accessit resolutis igni ceris penicillo utendi, quae pictura navibus nec sole ventisque corrumpitur.

ძველად იყო ორი წესი ენკაუსტიკური წერის, კა. კუტერიით¹ და კესტრიით² სპილოს ძვალზე. ეს იყო, ვიდრე არ შემოიღეს საომარი გემების მოხატვა. ამას დაემატა მესამე წესი: ცეცხლზე დამდნარი ცვილით წერა ბეწვის კალმით, მხატვრობა, რომელიც გვევლებზე არ ზიანდება არც ჰარისაგან და არც მარილიანი წყლისაგან.

ამრიგად, ტექსტის მოწმობით, ენკაუსტიკური მხატვრობა შესრულებოდა სამი ინსტრუმენტით: კუტერიით (cauterium), კესტრიით² (castrum) და ბეწვის კალმით (penicillum).

ფაიუმში (ეგვიპტე) აღმოჩენილ პორტრეტული მხატვრობის ძეგლების შესწავლამ, რომელთადაც გენეტიკურად დაკავშირებულია აღნიშნული ხანის ხატი (თავდაპირველად—მოწამის პორტრეტული გამოსახულება) დაადგინა, რომ ფაიუმის პორტრეტულ მხატვრობაში არის მხოლოდ სამი წესი ფერწერის: წმინდა ენკაუსტიკა, ცვილოვანი ტემპერა და ჩვეულებრივი ტემპერა.

შეჯამება იმ დიდი მეცნიერული კამათისა, განსაკუთრებით ფერწერის პირველისა და მეორე წესის შესახებ, რომელიც იწყება იტალიის ხელოვნების აღორძინების ხანიდან და აგრეთვე შრავალ-რიცხოვან ახალი ცდებისა აღნიშნული ტექნიკის აღდგენაში და ქიმიური ანალიზებისა, რომლებიც ჩატარებული იყო დიდი ავტორიტეტის მქონე პირების მიერ, გვაძლევს შემდეგ დასკვნებს:

ანტიკური ენკაუსტიკა წარმოადგენს ცეცხლზე გადადნობილ ცვილში გახსნილი საღებავებით წერას. წერის დროს ხმარობდნენ როგორც კუტერის, აგრეთვე ბეწვის-კალამს. დაკვირვება ფაიუმის პორტრეტულ მხატვრობის ძეგლებზე არკვევს, რომ ყოველთვის იხმარებოდა ბეწვის-კალამი, რომლის საშუალებით ცხელ ცვილში გახსნილი საღებავებით ასრულებდნენ ფერწერას; ჯერჯერობით არ არის ნაპოვნი ისეთი ძეგლი ენკაუსტიკური ფერწერისა, რომელიც მხოლოდ კუტერის საშუალებით იყოს შესრულებული, ვინაიდან ცვილი მალე ცივდება, ამიტომ მხატვარს ხელთ უნდა ქონოდა გაბურებული კუტერი. როგორ ხმარობდნენ გაბურებული ლითონის ინსტრუმენტს—კუტერის, იწვევს კამათს. პლინიუსის ცნობით (წ. XXXV 39), „Ceri pingere ac picturam iungere quis primus excogitaverit, non constat“ — არ არის დადგენილი, ვინ გამოიგონა პირველად სანთლით წერა და მხატვრობის (დაწერის) „გამოწვა“. მაშასადამე, მხატვარი ჯერ ბეწვის კალმით წაცხებდა ცვილში გახსნილ ფერებს და შემდეგ გაბურებული ლითონის ინსტრუმენტით „გამოწვავდა“ მხატვრობას. როგორ ხდებოდა ეს „გამოწვა“ კუტერის საშუალებით? პროფ. დ. აინალოვიმ³ გამოთქვა მოსაზრება, რომ წმინდა ენკაუსტიკური წესით ფერწერის დროს ოსტატი წინასწარ, მუშაობის დაწყებამდე, გაათბობდა ფიცარსო; მისივე აზრით, ამ გაერმოებით უნდა აიხსნებოდეს ის, რომ ენკაუსტიკური ფერწერისათვის ხმარობდნენ განსაკუთრებით თბელ ფიცარს. მაგრამ ეს მოსაზრება სათუთარ ვინაიდან ამგვარი გათბობისას ცვილიანი ფერადები აღვილად აირეოდნენ ერთიმეორეში და აღარ დამკრდებოდნენ ფიცრის ზედაპირზე (რაც გამოარკვია ძველი ნიმუშების ფერების „გაცხოველების“ მიზნით გათბობამ). აკად. კონდრაკოვი უარყოფს დ. აინალოვის თეორიას ფიცრის წინასწარ გათბობის შესახებ და გამოთქვამს მოსაზრებას, რომ მხატვრობის ზედაპირს ოსტატი გაგლინებდა თბილი კუტერიით⁴, რაც მხატვრობას მინანქრის მსგავსად მიცემდა კრიალა ზედაპირს; მაგრამ, ჩემი აზრით, უფრო სწორი უნდა იყოს მესამე მოსაზრება, რომ გაბურებულ კუტერს მხატვრობის ზედაპირზე დაშორებით ზემოდან გაატარებდნენ, სანამ მხატვრობის ზედაპირი კრიალა არ გახდებოდა.

ანის-ხატის ფრაგმენტის შესწავლა არკვევს, რომ ჩვენ გვაქვს აქ წმინდა ენკაუსტიკური მხატვრობის ნაწარმოები. მიუხედავად დაზიანებისა, მხატვრობის ზედაპირს შერჩენილი აქვს ყველა ის ნიშანი, რაც წმინდა ენკაუსტიკური წესით შესრულებულ მხატვრობას ახასიათებს. ხსენებული მხატვრობის ერთი მკვირვოლნი ფრაგმენტის ქიმიური ანალიზი, რომელიც შესრულებული იყო 1926 წ., აღასტურებს ჩვენს დაკვირვებას. ენკაუსტიკური მხატვრობა გავრცელებული იყო ძველად, როგორც

¹ Cauterium არის მხატვრობის ინსტრუმენტი, რომელსაც ენკაუსტიკური ფერწერის დროს ხმარობდნენ ბეწვის კალმის მაგივრად (აღებდნენ ფერადებს, ურეოდნენ და სხვ.).

² კესტრი წარმოადგენს წვეტიან ინსტრუმენტს, რომლითაც სპილოს ძვალზე გამოისახულებას მოხატავდნენ ხოლმე.

³ А. Я. Иванов, К вопросу о технике восковой живописи, ЖМНШ, 1908.

⁴ Памятникам Сивая, археологическое и палеографическое. Т., 1925, стр. 18.

ეს პროფ. სტრიგოვსკიმ¹ აღნიშნა, ბიზანტიაში, სადაც იგი მიუბუქა იყო კედლის-მხატვრობაში. აღნიშნული წესი მხატვრობისა ცნობილია VII ს².

ენკაუსტიკური მხატვრობის ძეგლების შესწავლა ადგენს აგრეთვე, რომ ფიციარი წინასწარ იფარებოდა რომელიმე ფერით, რომელიც წარმოადგენდა ფონის ფერსაც; ხშირად ეს ფერი შესრულებული იყო ტემპერით³. ხოლო ცვილოვანი ტემპერის ტექნიკის დროს ყოველთვის ფიციარზე წინასწარ გაკეთებული იყო საგანგებო გრუნტი, რომელიც შედგებოდა წებოსა და ცარცისაგან. ანჩის-ხატის მაცხოვარის ასეთი გრუნტი არ ჰქონია. სამაგიეროდ, ასეთი გრუნტი აქვს წილკნის ღვთისმშობლის ხატს⁴, რომელიც ნაწერია ცვილოვანი ტემპერით და თავისი მხატვრული ღირსებით წარმოადგენს დაზგური მხატვრობის მეტად საყურადღებო ნიმუშს⁵.

ანჩის-ხატის მაცხოვრის გამოსახულების ფრაგმენტების სტილის, იკონოგრაფიული ტიპისა და ტექნიკის შესწავლა არკვევს, რომ იგი წარმოადგენს ქრისტიანული რელიგიური ხელოვნების VI—VII ს. ნაწარმოებს, რომელიც დაკავშირებულია თავისი წარმოშობით ქართულ-სირიულ მხატვრულ წრესთან და შესრულებულია წმინდა ენკაუსტიკური ფერწერის წესით.

• •

რაც შეეხება შესრულების ტექნიკას, უნდა ვთქვათ, რომ ქართული ოქროსმქანდაკელობის ძეგლები სრულებით არ არის ამ მხრივ შესწავლილი; ის, რაც თავის დროს აღუნიშნავს პ. უვაროვიჩისას⁶, სრულებით არ შეეფერება სინამდვილეს, რადგანაც მას საფუძვლად არ უდევს ჩვენი ძეგლების დეტალური მეცნიერული შესწავლა; მთელი რიგი საყურადღებო შენიშვნებისა ქართული ოქროსმქანდაკელობის ტექნიკის შესახებ აქვს გამოთქმული პროფ. ლ. ა. მაკულევიჩის თავის გამოკვლევაში ჯუმათის ვერცხლით ნაჭედი ხატების შესახებ⁷. ცალკე დაკვირვებანი ჩვენს მიერ მოყვანილი იყო წერილში, რომელშიაც გამოკვეთებული იყო ხონის წმიდა გიორგის ვერცხლით ნაჭედი ხატი⁸. ტექნიკური ხასიათის დაკვირვებათა შედეგება გვაძლევს საშუალებას ზუსტად აღვადგინოთ როგორც მუწაობის პროცესის ძირითადი მომენტები, აგრეთვე მრავალი საყურადღებო დეტალი, თვითველი პროცესის თანამიმდევრობა და დამახასიათებელი ნიშანი. წარმოების წესები და ხერხი არ განიხილვრება მხოლოდ ხელოსნობის ვიწრო ფარგლით, ტექნიკური ხასიათის ოსტატობით; ამ შემთხვევაში ტექნიკურ ოსტატობის დაუფლებისთანავე ჩვენ უნდაოდ საქმე გვაქვს წმინდა მხატვრული ხასიათის, წმინდა შემოქმედებითი ხასიათის პროცესთან. ვერცხლი თავისთავად წარმოადგენს განსაკუთრებით საყურადღებო და ამავე დროს ნამდვილ რჩეულ მასალას მხატვრული პლასტიკისათვის. ვერცხლის ფირფიტის ზედაპირის თვისება საშუალებას აძლევს ოქროსმქანდაკეებელს ხან ძლიერი, ხან უფრო სუსტი ჩაქუჩის დაკერით ზურგიდან, ზედაპირის მთლიანობის დაურღვევლად, სათანადო სიმაღლის რელიეფური გამოსახულება, ან ადამიანის ფიგურა, ან უცნაური მოყვანილობის ქართული ჩუქურთმა, ამოიყვანოს; ფონისა და რელიეფის ზედაპირის დამუშავებისას ოქროსმქანდაკეებელს შეუძლია დაუპირისპიროს პირილა რელიეფი მატოვან ფონს, მოგვეცეს მთელი რიგი გარდამავალ ტონებისა და ნახევარ ტონებისა.

ქართული ოქროსმქანდაკელობის ტექნიკური შესრულების პრინციპი საუკუნეთა განმავლობაში, როგორც ეს ძეგლების დაკვირვებიდან ჩანს, თითქმის უცვლელი იყო; იცვლებოდა შესრულების მანერა, სტილი, ოსტატობის მხატვრული და ტექნიკური დონე, ხოლო თვით ტექნიკური

¹ Strzygowski, Byzantinische Denkmäler, I, 1891, S. 123—124.

² Шхид, Техника античной фрески и энкаустики, М., 1934, стр. 128.

³ Стрелкова, Фрагментный портрет, Москва-Ленинград, 1936, стр. 82.

⁴ დაზგუბელი მატეა გამოსაცემად აღნიშნული ძეგლი ცალკე ნარკვევის საბით.

⁵ თუმცა შმიდი (Op. cit. стр. 124) უარყოფს ცვილოვანი ტემპერის არსებობას ანტიკურ ეპოქაში, მაგრამ ფიქსის პორტიტებში მოიპოვება ცვილოვანი ტემპერის ნიმუშები. როდის გაჩნდა ეს წესი, ფერწერის, უარყოფით არ ჩანს, მაგრამ იგი ისევე ძველია, როგორც წმინდა ენკაუსტიკა და ჩვეულებრივ ტემპერა; აღსანიშნავია, რომ უანასნული წესი ფერწერისა უფრო განვითარდა გვიან ეპოქაში, მეტადვე ბიზანტიურ ხელოვნებაში (Стрелкова, Op. cit., стр. 88).

⁶ Материалы по археологии Кавказа, вып. 19, М., 1904, стр. 101—103.

⁷ Maculevic, Documents disparus de Dz'umathi, Byzantion. t. II, Paris, 1925, p. 89—91.

⁸ შ. ამირანაშვილი, ხონის ეკლესიის წმიდა გიორგის ხატი, საისტორიო მოაზრ., წ. 11, თბილისი, 1925,

შესრულების პრინციპი უცვლელი იყო. ლათონის ფერკლის დამუშავება იწყებოდა ზურგიდან, მუშაობის დროს ვერცხლია ფერკლის ზედაპირი დადებული იყო პლასტიკურ მასაზე, ალბათ ფისზე. ოსტატს ზურგიდან სხვადასხვაგვარი რკინის ანუ ფოლადის ინსტრუმენტების საშუალებით, სხვადასხვა ზომის ჩაქუნის დაკრით, რელიეფის ზოგადი მოყვანილობა ამოჰყავდა, მაგალითად, თავი, სხეულის სხვადასხვა ნაწილი, შესამოსელი და სხვ. გარდა ამისა, ოსტატს წვეტიანი ინსტრუმენტით „მასხალით“ ანუ „ყალბით“ ზურგიდან ამოჰყავდა გამოსახულების კონტური, რომელიც რელიეფური ბაზისაგან შედგება; ოსტატი მგტი სიმკვეთრითაათვის ზედაპირიდან კონტურის რელიეფურ ხაზს ორივე გვერდიდან მოხაზავს წვეტიანი ინსტრუმენტით. ამგვარად მოცემული აქვს ბეჭა ოპიზარს ყველა ფიგურისა და აგრეთვე ორნამენტის კონტურები ანჩის-ხატის მაცხოვრის ჩარჩოზე, მაგალითად, პეტრე მოციქულის, პავლესი, იოანე ნათლისმცემლისა და სხვ. მუშაობის დროს, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ვერცხლის ფერკელი დადებული იყო ელასტიკურ მასაზე; ძირითადი რელიეფის ზურგიდან ამოყვანის შემდეგ, ოსტატი კონტურებს აძლევს მკაფიოებას, სიმკვეთრეს და რელიეფის ყოველივე ნიუანსსა გადმოცემას აქცევს ძირითად ყურადღებას. რელიეფის დონის შეფარდება საერთო ძირითად არესთან, ერთის მხრივ, და გამოსახულების ნაკვეთების გადმოცემა რელიეფის გაძლიერებისა და შენელების საშუალებით, მეორე მხრივ, მოითხოვს ოსტატისაგან დიდ ტექნიკურ მოხერხებას, მხატვრულ გემოვნებას, პლასტიკის მხატვრული პრინციპების საესებით დაუფლებას. ამ შემთხვევაში ოსტატს უხდება მოხერხებული შეფარდება მუშაობის პროცესების, როგორც ზურგიდან, აგრეთვე ზედაპირიდან. საფიქრებელია, რომ ოსტატი გამოსახულების ზედაპირის საბოლოოდ დამუშავებას მხოლოდ მაშინ დაიწყებდა, როდესაც მთელი გამოსახულების ძირითადი რელიეფი უკვე ამოყვანილი იყო ზურგიდან, ერთი სიტყვით, როდესაც მთავარი სამუშაო, რაც კი ზურგიდან კეთდებოდა ხოლმე, უკვე დამთავრებული იყო. ყველა მომენტისა და მუშაობის პროცესის ცალკეული ტექნიკური ბერბების აღდგენა სავსებით შეუძლებელია, ვინაიდან აღნიშნული პროცესები, რომლებმაც ქართული ქედვითი ხელოვნების დარგში მოაღწია XIX ს. დასასრულამდე, თავის დროზე გეგნიერულად არ ყოფილა შესწავლილი და აღწერილი¹. რელიეფის დამუშავება მოითხოვს რთული ტექნიკური პროცესის წარმოებას, როგორც ეს ჩანს ძეგლების დაკვირვებიდან.

სანამ ბეჭა ოპიზარის მიერ გამოყენებულ ტექნიკური ბერბები აღწერასა და აღწესებას შევუდგებით, უნდა აღვნიშნოთ, რომ ძირითადი ფონი, რომელზედაც მოცემულია ფიგურის რელიეფური გამოსახულება, არ წარმოადგენს ზუსტსა და თანასწორ სიბრტყეს ქართულ ოქრომკვლელობაში. ზოგ ადგილას ბრტყელი ჩაქუნის დაკრით ზედაპირიდან ჩაღრმავებულია ფონი, ჩვეულებრივად ნიშნისა და ფიგურის მხრებთან და აგრეთვე სხვა ადგილას, რაც თავიანთად აძლიერებს გამოსახულების რელიეფობას; რელიეფის ღრუ ზურგიდან ამოყვანილია აგურისფერი მასით, რომელიც ინახავს რელიეფს დაწვეისაგან; აღნიშნული მასა ისეთი ნიჟუკით გადმოგვეცემს რელიეფის მოყვანილობის ყოველივე დეტალს, რომ იქ, სადაც განოსახულება ლათონის მოკვდილობა დაზიანებული აქვს, მაგალითად, იოანე მხარებლისა და პავლე მოციქულის გამოსახულება (ტაბ. 17, 18), რელიეფის აღდგენა შესაძლებელი ხდება. ამგვარი მასა ქპონია ჯუმათის მთავარანგელოზთა ხატებს², ხონის ეკლესიის წმიდა გიორგის ხატს³ და სხვ. ნ. პ. კონდაკოვს⁴ ხონის ხატის მასა შეცდომით მიუღია ხედ, რომელიც უნდა ყოფილიყო იშვიათად დამუშავებული, როგორც ხატის რელიეფი; მას შეცდომა მოსვლია, რადგან ზენ თვითონვე ენახეთ ეს მასა, რომლის ერთი ნაწილი ქიმიური ანალიზისათვის გადავეცი პროფ. იასონ ნოსევილს; რაც შეეხება მასის მაგიერ ბის დატანებას, უნდა აღვნიშნოთ, რომ საეჭვოა წინათ ამგვარი ბერბისათვის მიემართათ; ეს ძლიერ გაართულებდა მუშაობას, რადგანაც რელიეფი ჯერ უნდა ყოფილიყო გამოყვანილი ლითონზე, ხოლო უკანასკნელის მიხედვით უნდა დაემზადებინათ ხეზე იგივე რელიეფი, რომელიც უნდა მოექციათ უშუალოდ ლითონის ქვეშ. მასის ხმარებას აქვს ის უპირატესობა, რომ იგი მექანიკურად გვაძლევს

¹ 1918—1919 წ. ჯერ კიდევ ქ. თბილისში იყო რამდენიმე ოსტატი, რომლებიც მუშაობდნენ ძველი ტრადიციის მიხედვით; საქართველოს საისტ. საზოგად. მიერ შეტანილ იქნა ერთი ოქრომკვლელის სამუშაო იარაღები და ჩაიწერა თვითელე იარაღის სახელწოდება; ამის შესახებ განზრახული ნაქვს ჩემი დაკვირვებანი გამოვექვეყნე ცალკე წერილის სახით.

² Масилов, Op. cit. p. 91.

³ შ. ამირანაშვილი, Op. cit. p. 149—150.

⁴ Н. Кондаков, и Л. Бакрадзе, Опыт памятников древности в церковных храмах и монастырях Грузии, СПб., 1890, стр. 65.

რელიეფის ფორმას, როდესაც ავსებდნენ რელიეფს ღრუ ზურგიდან. აღნიშნულა მანა უნდა იყოს, უბეჭედად ის ელასტიკური ნივთიერება, რომელსაც დააკრავდნენ ლითონის ფერკლის ზედაპირს და რომელზედაც შემდეგ ზურგიდან ამოყავდათ რელიეფი. ქართულ ოქრომჭედლობაში თითქმის უკანასკნელ დრომდე რელიეფის ამოსაკვანად ვერცხლის სურებზე ხმარობდნენ ელასტიკურ მასას, სახელდობრ ფისს¹.

* *

ბეჭა ოპიზარის ოსტატობის ტექნიკურსა და მხატვრულს ანოზწურავ დახასიათებას გვაძლევს ანჩის-ხატის მაცხოვრის ხატის ჩარჩოს ჩუქურთმებისა და ცალკე ფიგურების გამოსახულებათა დაკვირვებითი განხილვა. ჩარჩოს ზედა ნაწილზე გამოსახულია „საყდარი“. მარჯვენა კუთხეში *em facie* ლაბარეზით ხელში, წელზევით გამოსახულია მთავარანგელოზი მიქელი (მთრანგლზი მქლ), რომლის სახე დაზიანებულია, ჩაზნექილა შექედილი კარის დაკეტის დროს. მეორე გვერდით სიმეტრიულად ამავე ატრიბუტით და იმავე პოზაში გამოსახულია მთავარანგელოზი გაბრიელი (მთრანგლზი გბრლ), რომლის პირისახე უფრო ნაკლებადაა დაზიანებული, ვიდრე მიქელის.

ჩარჩოს მარჯვენა მკლავზე, ცალკე ოთხკუთხე არეზე გამოსახულია ღვთისმშობელი ვედრების პოზაში, მთელი ტანით, რომელიც წესისამებრ მიმართულია მაცხოვრის გამოსახულებისადმი, წარწერით: *ღდა ლთსი*. ამავე ტრადიციულ პოზაში ხატის მარცხენა მკლავზე გამოსახულია იოანე ნათლისმცემელი წარწერით *ფონზე*: *ინე ნთლსმცემლი*. ორივე გამოსახულება კარგადაა დაცული, არავითარი ზიანი არ ეტყობა და გვაძლევს წარმოდგენას ბეჭას გასაოცარ ოსტატობაზე. ქვედა ჩარჩოზე წელზევით შუაში გამოსახულია პავლე მოციქული წარწერით, პლე მქვლი. მარცხენა კუთხეში წელზევით ნახევრად მობრუნებულია წიგნით ორივე ხელში, მახარებელი იოანე (ინე მხრებლი). მარჯვენა კუთხეში ამავე პოზაში გამოსახულია პეტრე მოციქული (პე მქვლი), რომელსაც მარცხენა ხელში გრაგნილი უჭირავს.

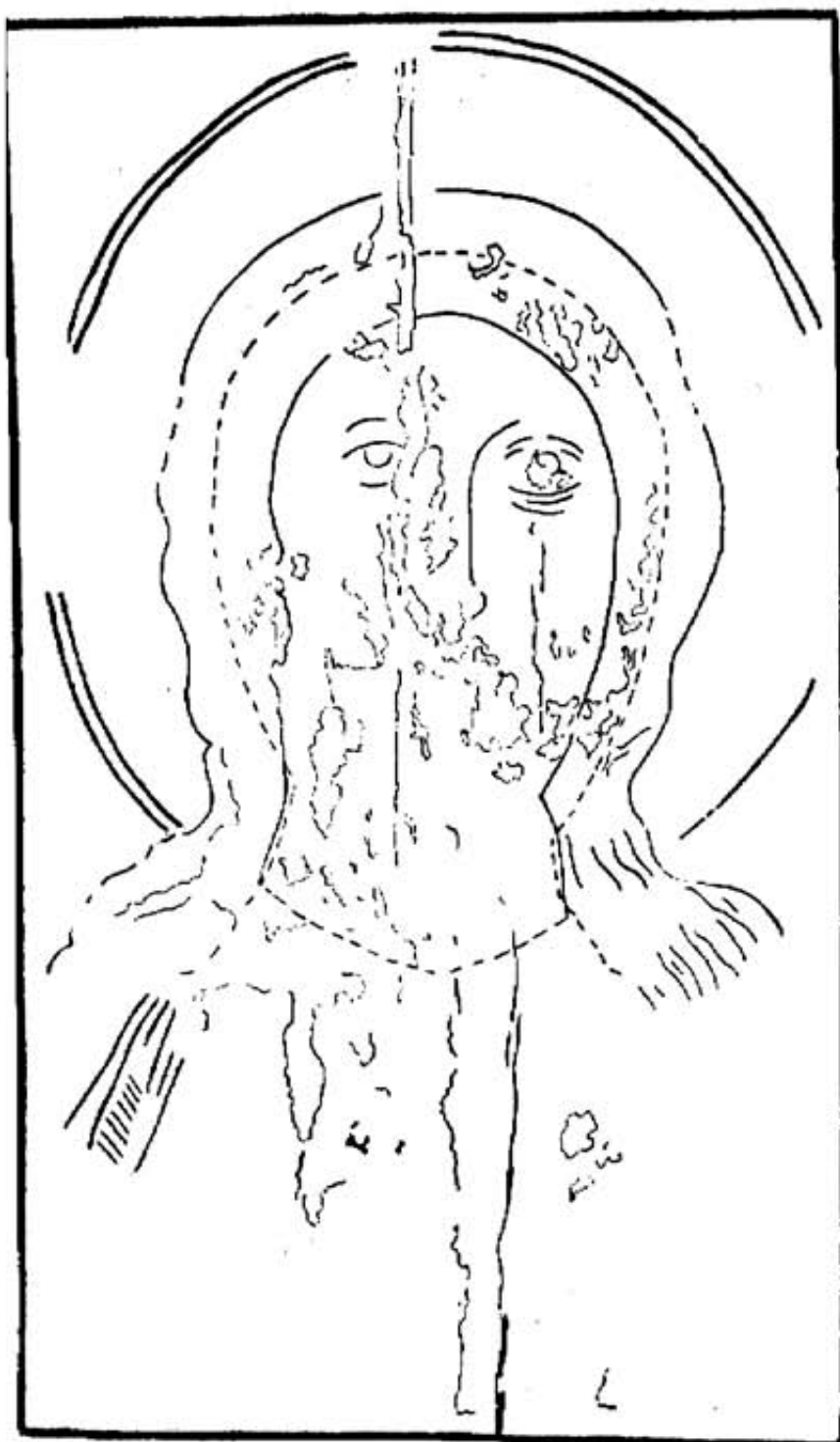
აღნიშნული ფიგურების ტექნიკურსა და მხატვრულ გაფორმებაში ნათლად ჩანს უდიდესი ოსტატის, მოქანდაკისა და არა უბრალო ოქრომჭედლის ხელი და გემოვნება. ადამიანის ფიგურა ბეჭას შემოქმედებაში მოცემულია საკმაოდ მაღალი რელიეფის სახით, რომლის პლასტიკური აღნაგობა განსაზღვრულ მხატვრულ წესს ექვემდებარება. ბეჭას ყოველთვის ადამიანის ფიგურის რელიეფში თავი უფრო მაღლა აჭვს ამოყვანილი, ვიდრე სხეულის სხვა ნაწილები. თავის ზედა ნაწილი შესრულებულია უფრო მაღალი რელიეფით, პირისახის ნაკეთები მოცემულია დაქანებული რელიეფით, განსაკუთრებით რელიეფა დაბლდება კისერთან. შემდეგ ფიგურის რელიეფი თანდათანობით იწევს და ფიგურის შუა ადგილას, სადაც ხელებია მოცემული პირობით პოზაში, იგი კვლავ აღწევს მაღალ დონეს, ბოლოს რელიეფი თანდათანობით დაბლდება, განსაკუთრებით ფეხებთან (ღვთისმშობლისა და იოანე ნათლისმცემლის გამოსახულებანი, ტაბ. 14,15). ამავე დროს ფიგურის სხეული, რომელიც დაფარულია შესამოსელით, არსად არ კარგავს პლასტიკურობას, შესამოსელის ნაოკების მოყვანილობა საყვებით შეესაბამება სხეულის შინაგან აღნაგობასა და მოყვანილობას და, რაც განსაკუთრებით ყურადღების ღირსია, იგი შესრულებულია სწორ პერსპექტივაში, ვერსად რელიეფის დონის პერსპექტიულ აღრევას ვერ იპოვით. მთელი ფიგურა ბეჭას შემოქმედებაში მოცემულია პერსპექტივის კანონების დიდი ცოდნით, ფიგურის რელიეფი აგებულია პერსპექტიული თანამიმდევრობის ღრმა ცოდნაზე, რითაც ბეჭა ოპიზარის შემოქმედება, გაცილებით შორს მიდის, ვიდრე ამავე ხანის წმინდა ოქროსმჭედლობის დიდი ოსტატების შემოქმედება რაც, როგორც ირკვევა, კარგად ესმოდათ იმ ხანის საქართველოში, როდესაც ამ სახელოვან ოსტატს უწოდებდნენ „ოქროსმქანდაკებელს“ და არა ოქრომჭედელს.

ადამიანის ფიგურის ზოგადი რელიეფი ამოყვანილია ზურგიდან, პერსპექტიული თანამიმდევრობის დაცვით, როგორც უკვე აღნიშნული იყო. განსაკუთრებით რბილად და პლასტიკურად ამოყვანილია პირისახის ზოგადი რელიეფი და ნაკეთები; დამახასიათებელია ამ მხრივ ღვთისმშობლის პირისახის შესრულება: რელიეფი რბილი მოყვანილობისაა, სწორია პერსპექტიული აღნაგობა, განსაკუთრებით მარცხენა ლოყის, რომელიც პერსპექტივაშია მოცემული; თავი, ოდნავ დახრილია, სწორი ცხვირი ამოყვანილია ზურგიდან, ნაწილობრივ დაზიანებულია. თვალები მოცემულია საკმაოდ ღრმად,

¹ ანჩის-ხატის მასის ტიპური ანალიზის მიხედვით.

თვალის ზედა და ქვედა ქუთუთო გადმოცემულია ზურგიდან წერილი რელიეფური ხაზით. თვალის კაკლები შესრულებულია მომრგვალო რელიეფით, ხოლო ბირთვები აღნიშნულია ზემოდან ჩაღრმავებული წერტილით. ბაგე ზურგიდან შესრულებულია რელიეფით; ბაგის კუთხენი ჩაღრმავებულია ზემოდან; შუბლზე აღნიშნულია ნაოჭი წვეტიანი ინსტრუმენტით. შესამოსელის ზოგადი რელიეფი ამოყვანილია ზურგიდან; ნაოჭების კონტური გადმოცემულია ზურგიდან რელიეფური ხაზით. ნაოჭების მოყვანილობა სავსებით სწორად გადმოგვექმს სხეულის ფორმებს. ნაოჭები საბოლოოდ დანუშავებულია ზედაპირიდან. ფიგურა ნახევრად მობრუნებულია მაცხოვრის გამოსახულებისაკენ. ფიგურის კომპოზიციას სავსებით შეესაბამება ტანსაცმელის ნაოჭების მიმართულება, რომელიც მოცემულია ვერტიკალურ ხაზებში. აღსანიშნავია, რომ ღვთისმშობლის მარცხენა ხელის გული შესრულებულია პერსპექტივაში სწორად და პლასტიკურად; ხელის გული და თითები ამოყვანილია ზურგიდან, ხოლო შემდეგ ხელის გულის ზედაპირი ზემოდან დაუშავებულია ოსტატის მიერ; ასეთივე დიდი ოსტატობა და რელიეფური პლასტიკის ტექნიკური ხერხების სრული დაუფლება ნათლად ჩანს იოანე ნათლისმცემლის ფიგურის გამოსახულებაში. რელიეფის აგებია პრინციპი და ტექნიკური შესრულების ხერხები, საბოლოოდ დანთავრების წესი ამ შემთხვევაში სავსებით იგივეა; ნათლისმცემლის თმისა და წვერულვანის ხვეულები მოცემულია რელიეფის სახით ზურგიდან ზოგად მასებში, შემდეგ კი თვითელი ნაწნავის კონტურს ოსტატი აღრმავებს და საბოლოოდ ზემოდან წვრილი ჩაღრმავებული ხაზებით აღნიშნავს თმას; ეს ხაზები თვითელი ნაწნავის მიმართულებასა და ფორმას ზუსტად მიყვება; ამ მხრივ ვხედავთ, ოსტატი რეალობას იცავს და არ მიმართავს სქემატურ სტილიზაციას; საყურადღებოა მთავარანგელოზთა ხეუჭა თმისა და პეტრე მოციქულის ტრადიციული ხვეული თმისა და წვერულვანის შესრულება; ოსტატი ამ შემთხვევაშიც თავის პრინციპს ზუსტად იცავს. იოანე ნათლისმცემლის შუბლზე წვეტიანი ინსტრუმენტით აღნიშნულია ორი ნაოჭი; სახის მარჯვენა ნაწილზე, რომელიც რაკურსშია მოცემული, ნაოჭი შედარებით უფრო ღრმა ხაზით არის გადმოცემული. წარბებს შორის ცხვირის ზემოთ მოთავსებული სახის ნაწილი საგანგებოდ ჩაღრმავებულია ზედა პირიდან. ცხვირი ცოტა დიდია, თხელი და მოხრილი. თვლები იმავე წესით აქვს გაკეთებული, როგორც ღვთისმშობელსა და დანარჩენ ფიგურებს. ასეთივე აგრეთვე ტანსაცმელის ნაოჭების მოყვანილობა, რომელიც რთული ტექნიკური და მხატვრული ხერხების გამოყენების შედეგს წარმოადგენს; მარჯვენა ხელის გული და თითები ისეთივე სწორ რაკურსშია მოცემული, როგორც ღვთისმშობლის მარცხენა ხელი. ორივე ფიგურა მოთავსებულია მოგრძო ოთხკუთხე არეში, ეგრეთწოდებულ „ისოკედალის“ წესის მიხედვით, ე. ი. ფიგურის ფეხები წვდება ჩარჩოს ხაზს, თავი კი, ჩარჩოს ზედა ნაწილს. ორივე გამოსახულია მოჩუქურთმებულ არეში, რომელიც დაფარულია სტილიზებული მცენარის სახის შემკულობით (სურ. 14, 15).

ფონის ორნამენტი შესრულებულია არა ზურგიდან, არამედ ზედაპირიდან, შემდეგი წესით: კერძო წვეტიანი იარაღით შემოხაზულია ორნამენტი ვერცხლის ფურცელზე; შემდეგ ორნამენტის ფონი დაფარულია დაჩხვლეტილი წერტილებით, რომლებიც მატოვანი ზედაპირის ნთაბეჭდილებას ახდენენ, ამავე დროს ორნამენტი ღებულობს ოდნავ ამოწეულ რელიეფის სახეს, სინამდვილეში კი რელიეფი არ არის; შესაძლებელია, ოდნავ რელიეფს ორნამენტი ღებულობს იმის წყალობით, რომ მთელი ფონი ორნამენტის გარეშე დაფარულია წერტილებით, რომლებიც შესრულებულია წვეტიანი ინსტრუმენტის საშუალებით ჩაქუჩის დაკერით, რის გამოც ოდნავ ჩაზნეჭილია. ყოველ შემთხვევაში აქ მეტი მნიშვნელობა აქვს მხედველობითი შთაბეჭდილებას და არა ფაქტიური რელიეფის არსებობას, რაც უდავოდ განსაზღვრულ მხატვრულ ხერხს წარმოადგენს; ორნამენტი ორივე გამოსახულების ფონზე ერთი და იგივეა, მხოლოდ არის შემდეგი განსაკუთრება. იოანე ნათლისმცემლის გამოსახულების წინ იგი უფრო დიდი მასშტაბით არის მოცემული; იგივე ორნამენტი ამავე ფიგურის სახელების წინ იგი უფრო მცირე ზომისაა: ოსტატმა ანგარიში გაუწია იმ გარემოებას, რომ მის განკარგულებაში იყო უფრო ნაკლები მოცულობის სივრცე და ამავე დროს მას სურდა, რომ ფიგურას არ დაეფარა ორნამენტი. ღვთისმშობლის გამოსახულების ფონზე ორნამენტის მასშტაბი ისეთია, როგორც მოცემულია ნათლისმცემლის გამოსახულების ზურგს უკან. ორივე შემთხვევაში, თუმა ოსტატი ცდილობს ფიგურამ არ დაეფაროს ორნამენტი, შეუფარდოს ფიგურა და ორნამენტი, მაგრამ მას, ნაწილობრივ მაინც, ცალკე შემთხვევაში ორნამენტის დაფარვა უხდება — მაგალითად, იოანე ნათლისმცემლის ზურგს უკან, ღვთისმშობლის მარჯვენა მკლავთან და სხვ.



შაცხოვრის ხატის რესტავრაციის სქემა



ՀԱՅՈՒՅԱՆ, ԲՆԱՎՈՐԵՆ ԵՎԵՐ

პროფ. ლ. ა. მაკულევიჩმა¹ გამოთქვა შედეგი მოსახრება. რომელიც მან კიდევაც დაასახუთა რამდენიმე ნაგალითით. XI—XII ს. კედლითი ხელოვნების დარგში სუფევს ერთიანი კომპოზიციის იდეა, რომელსაც ექვემდებარება კომპოზიციის ყველა ელემენტი და მათ შორის ფონის დეკორატიული შორთულობა. ტბეთის სახარების მოქედლობაზე², რომელიც XII ს. დამლევს ეყუთვნის, ჯვარცმის კომპოზიციანი ორნამენტი ფონისა მიჰყვება ფიგურების ნორმაობას, მის რიტმს, იცვლის ზომას სივრცის მოცულობის თანაბრად, ხან მცირდება, ხან პირიქით—მატულობს, არსად არ ქრის ფიგურას; ასეთივე ნიშნებით დახასიათებული აქვს მან ობრიდის მთავარანგელოზ გაბრიელის ხატი³, რომელიც XI—XII ს. ეყუთვნის; ხოლო იმ შემთხვევაში, როდესაც ფონის შეკვეთობა სჭრის ფიგურას, როდესაც არ არის შინაგანი კომპოზიციური კავშირი ფიგურასა და ფონის ორნამენტს შორის და როდესაც ფიგურა თითქოს იჭრება ორნამენტურ ფონის სიბრტყეზე, უძველია, საქმე გვაქვს გვიანი ხანის ეპოქასთან, სახელდობრ XIV ს. ანტიკომ ობრიდის ლეთისმშობლის ხარების ხატის ნოქედლობა⁴, რომელიც შემკულია იმავე ხასიათის ორნამენტით, როგორც მოცემულია მთავარანგელოზ გაბრიელის ხატზე და ანგარიში ან უწევს ფიგურის კომპოზიციას, თუმცა; როგორც ეს თვით ლ. ა. მაკულევიჩს აქვს აღნიშნული, ამ ხატისათვის დამზადებულია, მაგრამ იგი ეყუთვნის XIV ს. და, მისივე აზრით, რესტავრაციას წარმოადგენს. საკითხის საბოლოოდ გადაწყვეტისათვის საჭიროა ორივე ხატის, რომლებიც ერთი კომპოზიციანია, ხარების, ნაწილებია, მოქედლობის შედარებითი შესწავლა. ნოქედლობა, ჩემის აზრით, ერთი და იგივე უნდა იყოს, რამდენადაც სურათების გასინჯვიდან ჩანს. მაგრამ საკითხის საბოლოოდ გადაწყვეტისათვის საჭიროა ორივე შექედლობის უფრო დიდი ზომის ფოტოსურათების გადაღება და შედარებითი ანალიზი. სამწუხაროდ, ასეთი სურათები ჯერჯერობით გადაღებული არ არის. ჩემის აზრით, ის რაც მხოლოდ XIV ს. ძეგლებში გვხვდება პირველად, პროფ. ლ. ა. მაკულევიჩის დებულების მიხედვით, ცნობილია გაცილებით უფრო ადრე, როგორც აღვნიშნეთ უკვე, ბეკა ოპიზარს ახასიათებს; ამავე დროს XIV ს. ძეგლებზედაც გვხვდება კომპოზიციური შედარება ფონის შორთულობისა ფიგურისთან იმნაირად, რაც სავანებოლ აღნიშნა პროფ. ლ. ა. მაკულევიჩმა; ნაგალითად, ანჩის-ხატის კარების შიდა მოქედლობაზე, რომელიც XIV ს. ეყუთვნის, ჯოჯოხეთის წარწეყვენის კომპოზიციანია და სხვებზედაც ფონის ორნამენტი იმნაირად არის კომპოზიციურად განაწილებული, როგორც ტბეთის სახარებია მოქედლობაზე. ნაშასადამე, ორივე საინტერესო დაკვირვება, რომელიც გამოთქვა პროფ. ლ. ა. მაკულევიჩმა. ჩვენის ღრმა რწმენით, ეგება ორს სხვადასხვა მხატვრულ მიმდინარეობას, თანადროულს და არა სხვადასხვა ეპოქის ხელოვნების სტილს.

როგორც აღნიშნული იყო, ლეთისმშობლისა და იოანე ნათლისცეცელია ფონზე განოსახული ორნამენტი შესრულებულია ზედაპირიდან და არა ზურგიდან; ორნამენტის არე დაფარულია წვეტიანი ინსტრუმენტის საშუალებით შესრულებული წერტილებით; თვით ორნამენტი მოხაზულია ზემოდან წვეტიანი ინსტრუმენტით ჩაღრმავებული ხაზის საშუალებით. იგი რელიეფის შთაბეჭდილებას იძლევა, რადგანაც არე მთლიანად დაფარულია წერტილებით, თუმცა სინამდვილეში რელიეფი არ არის; ხელის შეხებით ოდნავ სავრძობი ხდება ორნამენტის რელიეფი, რომლის წარმოშობა სავსებით გასაგებია; ორნამენტის არე ოდნავ ჩაიხნიქა ჩაქურჩის დაკერის დროს, როდესაც ოსტატმა იგი დაფარა წერტილებით, მაგრამ ჩვენ აქ ნამდვილ რელიეფთან არა გვაქვს საქმე; ოსტატი ამ მხრივ მეტ ყურადღებას აქცევდა მხედველობით შთაბეჭდილებას.

ჩარჩოს მთავარი ორნამენტი, რომელიც მოთავსებულია ცალკე ფიგურათა შორის, შედგება რვა ცალკე მხატვრულ ერთეულისაგან, რომელთაგან თვითნებელი მხატვრულ ნაწარმოებს წარმოადგენს. მოტივი ორნამენტისა მთელ ჩარჩოზე იგივეა, მაგრამ თანახმად ქართული ხელოვნების ტრადიციისა, თვითნებელი ერთეული თავისებურია, თვითნებულს საკუთარი მოხაზულობა აქვს, რომელიც არ მეორდება (ტაბ. 19, 26). ორნამენტის გარჩევა, მისი წარმოშობა და განვითარების მთავარი მომენტი ცალკე გვექნება მოცემული, აქ აღვნიშნავ მხოლოდ რამდენიმე ტექნიკური ხასიათის დაკვირვებას ორნამენტი მოცემულია სკმაოდ მაღალი რელიეფით, პერსპექტიული სიღრმისა და თანამიმდევრობის დაცვით, ჩითაც ბეკას შენოქმედება სცილდება წმინდა ოქრომკვედლო-

¹ Maculevic, Op. cit. p. 93—101.

² МАК, в. XII, М. 1909, стр. 158—161. табл. XLIV.

³ Н. Кондаков, Мавелонил, СПб., 1909, таб. XI, XII.

⁴ Н. Кондаков, Op. cit., таб. XII.

ბის მხატვრულ-დეკორატიულ ტრადიციების ფარგლებს და გვაძლევს წმინდა პლასტიკურ სახეებს. ორნამენტის რელიეფი ამოყვანილია ზურგიდან; კონტურის ხაზი, რომელიც აგრეთვე ამოყვანილია ზურგიდან, რელიეფურია; იგი გაძლიერებულია ზედაპირიდან ჩაჭრილი ხაზით, რომელიც კონტურის რელიეფურ ხაზს თან მიჰყვება შიგნიდან. ფურცლის კიდურები, რომელიც ზოგ ადგილას გადმოკეცილია, ამოყვანილია რელიეფურად ზურგიდან: ფოთლის ზედაპირის უსწორმასწორობა, რომელიც უახლოვდება რეალობას, გადმოკეცილია რელიეფის დონის სხვადასხვაობის შეფარდებით. ფოთლის იმ ნაწილის კონტური, რომელიც გადმოკეცილი არ არის, ზემოდან დასერილია ჩაღრმავებული შტრიხებით. ფოთლის ძარღვები აღნიშნულია ზემოდან ხაზით. ორნამენტის არე დაჩხვლევითია წერტილებით, რაც აძლიერებს ორნამენტის რელიეფობას. ხატის ჩარჩოს ის ნაწილი, რომელიც დაქანებულია ხატის ეზოსაკენ, დაფარულია რელიეფურად ამოყვანილი ორნამენტით, რომლის ფოთლის კონტური ზემოდან დასერილია შტრიხებით, ძარღვები აღნიშნულია ხაზით. მთავარი ორნამენტი ჩარჩოსი, ფიგურები და ხატის ეზოს კიდური ორნამენტი შემოფარგლულია რელიეფური გრებილით, რომელიც ამოყვანილია ზურგიდან. ჩარჩოს გარეგან არშიაზე ორ გრებილითა შორის ზურგიდან ბლავვი ინსტრუმენტით ამოყვანილია რელიეფური ბირთვები, რომლებიც შემდეგ მოხაზულია ზედაპირიდან და წარმოადგენენ, ალბათ, მარგალიტების ნიბაძვას. უფრო შარბილული იქნება დავუშვათ, რომ ამ შემთხვევაში საქმე გვაქვს ტრადიციულ დეკორატიულ მოტივთან, რომელიც ცნობილია უძველესი ხანის, ქრისტანობის წინა პერიოდის, ოქრომჭედლობის ნიმუშებზე. მთავარანგლოზთა შესამოსელზე ლორი შემკულია ძვირფასი ქვებითა და მარგალიტით, რომლებიც ამავე წესით ამოყვანილია ხატის ზურგიდან.

• •

ბეჭა ოპიზარის მიერ შემუშავებული პრინციპი ფიგურას რელიეფის პერსპექტიული გამოსახვისა, წარმოადგენს ქართული რელიეფური პლასტიკის ისტორიული განვითარების წყაროს; იგი, როგორც შემდეგში დავინახავთ, წარმოადგენს ოპიზის სკოლის მიღწევას, ესაა დამახასიათებელი მხატვრული ხერხი, რომლის ბრწყინვალე გამომხატველი იყო სახელოვანი ოსტატი ბეჭა ოპიზარი. ბეჭას სტილის გაგებისათვის საინტერესო მასალას გვაძლევს XI ს. ქართული ოქრომჭედლობის ორი ძეგლი: შემოკმედის მონასტრის ყოფილ საგანძურთან ჩემს მიერ 1924 წ. ჩამოტანილია ღვთისმშობლის ხატი, რომელზედაც დაკრულია სხვადასხვა ეპოქის ხატები¹, და მათ შორის ორი ცალკე გამოსახულება წმინდა ნიკოლოზისა და წმინდა ბასილის, რომლებიც შესრულებულია ერთი და იმავე ოსტატის მიერ. სახელდობრ, წმ. ნიკოლოზის გამოსახულების ფონზე (ტაბ. 31²) არის ასომთავრული წარწერა, რომლის მიხედვით³, ქართველ ოსტატს ივანე მონისძეს 1040 წ. შეუსრულებია აღნიშნული გამოსახულება. მარტილის ტაძრის ჯვარი⁴ აგრეთვე წარმოადგენს დათარიღებულ ძეგლს ქართული ოქრომჭედლობისა, ვინაიდან იგი, წარწერის შინაარსის თანახმად, შესრულებულია საქართველოს მეფის ბაგრატ IV დროს (1027—1072 წ.) „ტელითა ივანე დიაკონისათა“. შესაძლებელია, რომ ივანე მონისძე და ივანე დიაკონი ერთი და იგივე პირი იყოს, მით უფრო, რომ წარწერების მოწმობით, ისინი თანამედროვენი არიან; მაგრამ ამ მოსაზრებას ეწინააღმდეგება დასახელებული ძეგლების სტილისა და ტექნიკის შედარებითი ანალიზი. მარტილის ჯვარზე (ტაბ. 34, 35, 36) ფიგურა უფრო მაღალი რელიეფით არის მოკმეული, ვიდრე შემოკმედის ხატებზე. მარტილის ჯვარზე ფიგურები უფრო დინამიურია ხოლო ტანსაცმელის ნაოჭები უფრო რელიეფურიც, ნაკლებად სტემატური, ისინი ზუსტად გადმოკეცილენ სხეულის აგებულებას, რომელიც დაფარულია შეაპოსელოთ, რაც არაა შემოკმედის ხატებზე; ამავე დროს მარტილის ჯვარზე ფონი დაფარულია ღამაზი ფორმის გრაფიკული წესით შეს-

¹ Н. Кондаков и Д. Бакрадзе, Опись памятников древности в некоторых храмах и монастырях Грузии, СПб, 1890, стр. 113—115, рис. 55. სახელმწიფო ერმიტაჟის აღმოსავლეთ კუთხრის საგანძურში დაფიქსირებულია ორი ვერცხლით ნაკვეთი ხატი წმ. ათანასეს და წმ. გრიგოლის გამოსახულებით, XI ს., რომლებიც წარმოადგენს შემოკმედიდან, ხოლო ერთ-ერთათვის აღნიშნულ განყოფილებას გადაეცა შტიგლიცის ფონდიდან. აღნიშნული ორივე ხატი შესრულებულია ივანე მონისძის მიერ, ვ. ა. 1040 წ.

² Е. Такайшвили, Археологические экскурсии, рассказы и заметки, вып. I, Тифлис, 1905, стр. 41—44.

³ Н. Кондаков и Д. Бакрадзе, Op. cit. стр. 70—72, рис. 35. ვ. თაკაიშვილი, არქეოლოგიური მოგზაურობანი და შენიშვნანი, წ. II, ტფილისი, 1914 წ. გვ. 65—66. პრ. ფ. გ. ჩუბინაშვილი, 973 წლის ჯვარი იშხანიდან საქართველოს მუზეუმის მუზეუმზე, ტ. VI, 1924—1930, გვ. 307, ტაბ. X.

ხელეწილი ორნამენტით, რომელიც ავსებს თავისუფალ არეს, იცვლის თავის მობაზულობას და ხომას არეს მოცულობის შეფარდებით და ამავე დროს არსად არ კრას ჯვარზე გამოსახულ ფიგურებს. ოქრომკედელი ყურადღებას აქცევს თავის ნაწარმოების შესაფერ შემკულობას; დეკორატიული ხელოვნების პრინციპი მისთვის მნიშვნელოვან მომენტს შეადგენს; შემოქმედის ხატებზე ორივე ფიგურა წარმოდგენილია, თუ მხედველობაში არ მივიღებთ წარწერას წმიდა ნიკოლოზის გამოსახულებათ, განყენებულ ფონზე. ამ შემთხვევაში საქმე გვაქვს იმავე მხატვრულ მოვლენასთან, რომელსაც ადგილი აქვს მონუმენტურ მხატვრობაში, სადაც X და XI ს. განმავლობაში კარბობს ცალკეული ფიგურებისა და ხშირად რთული კომპოზიციების გამოსახვა განყენებულ ლურჯ ან ოქროსფერ ფონზე. მარტივობის ჯერისა და შემოქმედის ხატების სტილისტიკური ანალიზი არკვევს, რომ XI ს. ფიგურის გამოსახვაში ორი განსხვავებული მიმდინარეობა არსებობს, ერთი უფრო არქაული, მონუმენტური მხატვრული ტრადიციის მქონე, რომელიც ადამიანის ფიგურას გვაძლევს შედარებით მაღალი რელიეფის სახით, ზოგად სქემატურ ხატებში, განყენებულ ფონზე; მეორე კი ფიგურას აძლევს მეტ რელიეფს, მოძრაობას, მოქნილობას, პლასტიკურობას და განყენებულ ფონის მაგივრად ადამიანის გამოსახულებას ათავსებს ლამაზად მოჩუქერებულ ფონზე, რომლის მორთულობა შეფარდებულია როგორც არეს მოცულობასთან, ისე ფიგურის კომპოზიციასთან და ქმნის ერთს, შეტად ნათელს, მხატვრულ შთაბეჭდილებას.

აღნიშნული მიმართულება განსაკუთრებული ძლიერებით ჩანს ქვაზე ამოკვეთილ რელიეფებზე. საფარის კანკელზე გამოსახული ღვთისმშობელი ხარების კომპოზიციის იპყრობა ყურადღებას მოძრაობის სილამაზით (ტაბ. 39). სხეულის მოძრაობა, ოდნავ დახრილი თავი, რელიეფის მხატვრული გადმოცემა ამგვარებს XI ს. ქართული პლასტიკის დიდ მხატვრულ დონეს. პროფ. გ. ჩუბინაშვილი ადარებს მარტივობის ჯერის კომპოზიციის ახალ პრინციპსა და ტექნიკურ შესრულებას იშხანის ჯვარს, რომელზედაც გამოსახულია ჯვარცმა (ტაბ. 33); იშხანის ჯვარს შერჩენილი აქვს წარწერა, რომელიც გვაძლევს თარიღს 973 წ. ჯვარის ყველა წარწერა და აღწერილობა მოყვანილი აქვს დეტალურად პროფ. გ. ჩუბინაშვილს; მისი აზრით, „იშხანის ჯვარი წარმოადგენს ქართული კედლის ბრინჯაოს ჯვარცმას (1066—1081), აქცევს განსაკუთრებულ ყურადღებას ვერდენისა და იშხანის ჯვრების სტილისტიკურ მსგავსებას, მოჰყავს ვრცელი ანალიზი რ. იმანელი და ქართული ხელოვნების მხატვრული პრინციპისა.

წარწერა და არე, რომელზედაც იშხანის ჯვარცმა გამოსახული, არაერთარ ექვებს არ იწვევს; ექვებს იწვევს თვით ჯვარცმულის გამოსახულება, რომელიც როგორც პროფ. გ. ჩუბინაშვილის აღწერილობაშიც არის აღნიშნული, ცალკეა დამზადებული² და შემდეგ მიმაგრებულია წინ გასაძლოდ დიდ ჯვარზე. ჯვარცმის მთელი გამოსახულება თავისი ჯვრით, მისივე აზრით, ჩამოსხმულია და შემდეგ მის წინაპირზე საყვეთია გავლილი. დიდი ჯვარის ქვედა მკლავი შეკეთებულია, სახელდობრ მისი ქვედა ნაწილი დამატებულია, როგორც შეკეთების დროის წარწერები მოწმობენ, XVII ს. იმერეთის მეფის გიორგის დროს (1605—1639)³; გარდა ჯვარის ქვედა მკლავისა, შეკეთებულია აგრეთვე ექვსიდან ოთხი პალმეტი. „ფერხთა ფიცარი“, რომელზედაც დაკრულია ლურსმნით მაცხოვრის ფეხები და ზედა ფიცარი წარწერით: ესე იჲ მჲმ ჰრთა, პროფ. გ. ჩუბინაშვილის აზრით, პირვანდელია, ე. ი. ეკუთვნის 973 წ.

მაცხოვრის მკლავის ქვეშ მოთავსებული და აგრეთვე ზურგის წარწერა, რომლებიც ამოჭრილია ლითონზე, თავისი დამწერლობის ხასიათით, მართლაც, X ს. დათარიღებულ ხელნაწერების ზუსტ განმეორებას წარმოადგენს და არაერთარ ექვს აქ ადგილი არა აქვს; ხოლო დაფის წარწერის ხასიათი, როგორც თვით პროფ. გ. ჩუბინაშვილის მიერ გამოცემულ ნარკვევის IX ტაბულების შედარებიდან ჩანს, სულსხვაა, როგორც მობაზულობის მხრივ, აგრეთვე ტექნიკური შესრულების თვალსაზრისითაც. იგი ეკუთვნის გაცილებით უფრო გვიან ხანას. ჩვენის აზრით; განახლების დროს, ე. ი. XVII ს. პირველ ნახევარს. მართლაც დაფის წარწერა XVII ს. წარწერებს უფრო უახლოვდება,

¹ პროფ. გ. ოტო გი ჩუბინაშვილი, 978 წლას ჯვარი იშხანიდან, „საქართველოს ნებეღმა მოაზრებ“, ტომი VI, 1924—1930. გვ. 217—314, ერნაკოვის ნებაღეები, № № 16787, 16788.

პროფ. გ. ჩუბინაშვილი, ოქ. ცი., გვ. 301.

პროფ. გ. ჩუბინაშვილი, ოქ. ცი., გვ. 298—300.

ქიდრე ძირითად 973 წლის წარწერას. პროფ. გ. ჩუბინაშვილის აღწერილობის მიხედვით, რაც თვით სურათებზედაც კარგად ჩანს, მაცხოვარი გამოსახულია მიცვალებული „დახუჭული, ჩაცვივნილი თვალებით მახვილ სახეზე, რომელიც სავსეა სევდით, ატანილი წამებით, დაქანცულობით და დგას, თითქოს შესვენების მოლოდინში იყოს. მთელი თავი მსუბუქადაა დახრილი—ეს უფრო აღიერებს ამ შთაბეჭდილებას“. მისივე აზრით, აქ გამოხატულია არა ფიზიკური ტანჯვა, არამედ „სულიერია“, ოსტატმა „შთავარი უკრადლება ნიატკია წინაგან სულიერ განცდებს“ და „განგებ მოერიდა ლამაზ განსახიერებას“.

ამავე დროს მარტვილის ჯვარცმაზე (1027—1072 წ.) „არც თვალეში, არც მთელ პირისახეზე არა ჩანს არავითარი დაძაბვა, არავითარი ემოციონური ხაზგასმულობა, ნამცეცი წამება—სულიერი, ან გინდა ფიზიკური“, მისივე სიტყვებით: „მთელი ნაკეთი შესრულებულია ლამაზი სრული მობაზულობით—აქ ფიგურა, თითქოს განგებ გამოსახინდ, გაწვდილი ბელებით დგას; აქ არა გვაქვს შედეგი ხანგრძლივი, ნაწამები წინაგანი ბრძოლისა და ძიებისა“.

ჯვარცმის კომპოზიციის ისტორიული განვითარება დასავლეთისა და აღმოსავლეთის რელიგიურ ხელოვნებაში მხედველობაში არ იყო სასურველი სისრულით მიღებული პროფ. გ. ჩუბინაშვილის მიერ დასახელებულ ძეგლთა მხატვრულ-ისტორიულ ანალიზის დროს. XI ს. დამლევამდის დასავლეთ ევროპის ქვეყნებსა და ბიზანტიაში გავრცელებული იყო V ს. გამოთქმული განმარტება ჯვარცმისა, რომლის მიხედვით მაცხოვარი არასოდეს ჯვარზე მიცვალებული სახით არ შეიძლება უოფილიყო გამოსახული, ვინაიდან იგი იყო „სიკვდილისა სიკვდილითა დამთერგველი“, გამარჯვებული, ტრიუმფატორი; იგი ჯვარზე გაკრულია, მაგრამ თვალები ღია აქვს, არავითარი ფიზიკური ან სულიერი ტანჯვის ნიშანი არ ეტყობა, ღვთისმშობელი და იოანე ნახარებელი გამოსახულნი არიან მშვიდად, ვედრების პოზაში. ჯვარცმა XI საუკუნემდე გამოსახავს არა ტანჯვას, არამედ ქრისტიანული რელიგიის ძირითად მოძღვრებას, დოგმას. ბიზანტიური ხელოვნების კლასიკურ ძეგლად, სადაც ჯვარცმაში არ არის მოცემული ფსიქოლოგიური განცდის მონენტი, უნდა ჩაითვალოს ჯვარცმის კომპოზიცია დაფენის XI—XII ს. მონაქურ მხატვრობაში. აპოკრიფები, რომლებიც გავრცელებული იყო აღმოსავლეთში, ერთხმად ვადმოგვცემენ ღვთისმშობლის მწუხარებას, რომელსაც ამშვიდებს და ანუგეშებს მაცხოვარი, მაგრამ XI ს. დასასრულამდის დოგმატიკური განმარტება ჯვარცმისა დასავლეთ ევროპის ქვეყნებსა და ბიზანტიაში, ისე როგორც ჩვენში, ძალაშია¹. მხოლოდ XI ს. დასასრულიდან, უკეთ რომ ვთქვათ XII ს. დასაწყისიდან გამარჯვებული, ძლივამოსილი, ცოცხალი მაცხოვრის მაგიერად ისახება ქრისტე მიცვალებული, დახუჭული თვალებით, მოხრილი სხეულით; როგორც დადგენილია, აღნიშნული ცვლილება ჯერ მოხდა ბიზანტიაში, აღმოსავლეთში, ხოლო დასავლეთში იგი უფრო გვიან იყო მიღებული (Millet). ქართულ ხელოვნებაში მიცვალებული მაცხოვარი ჯვარცმაზე ისახება მხოლოდ XII ს. დამლევამდის; იგივე იუქმის ქედვითი ხელოვნების დარგზე. არც ბიზანტიურსა და არც დასავლეთ ქვეყნების ხელოვნებაში ჯერჯერობით არ მოიპოვება X ს. დათარიღებული ძეგლი, რომელზედაც ჯვარცმაში ქრისტე მიცვალებული სახით იყოს წარმოდგენილი; ეს იდეოლოგიურად შეუძლებელი იყო ამ ხანისათვის, და მით უფრო შეუძლებელია, რომ იშხანის ჯვარზე 973 წ. გამოესახათ მაცხოვარი, როგორც პროფ. გ. ჩუბინაშვილი აღწერს „დახუჭული, ჩაცვივნილი, თვალებით მახვილ სახეზე, რომელიც სავსეა სევდით, ატანილი წამებით“. შეუძლებელია, რომ ამგვარ ფაქტს ადგილი ქონოდა ჩვენში 973 წ., მით უფრო, რომ მარტვილის ჯვარზე (1027—1072) მაცხოვარი ცოცხალია, გამოსახულია ღია თვალებით, რაც სხვათა შორის პროფ. გ. ჩუბინაშვილის მიერ გამოცემულ სურათზე საკნაოდ ნათლად ჩანს (სურ. 4, გვ. 311) და „არც თვალეში, არც მთელ პირისახეზე არა ჩანს არავითარი დაძაბვა, არავითარი ემოციური ხაზგასმულობა, ნამცეცი წამება—სულიერი გინდა ფიზიკური“. მაცხოვრის გამოსახულება იშხანის ჯვარზე ჩამოსხმულია, ხოლო პირისახე არ არის დამუშავებული კალნით ზედაპირიდან. ამის გამო ჩვენ ვლებულვართ მკდარ შთაბეჭდილებას, რომ მაცხოვარს თვალები დახუჭული აქვს. მარტვილის ჯვარზე მაცხოვრის გამოსახულება შესრულებულია „ამოყვანილ“ ზურგიდან და შემდეგ დამუშავებულია კალნით. მარტვილის ჯვარცმას სავსებით წმინდად აქვს შერჩენილი ჯვარცმის კომპოზიციის პირვანდ-

¹ Brehier, les origines du crucifix dans l'art religieux, Paris, 1904, p. 42—43. Brehier, L'art chrétien, Paris, 1928, p. 258—261. Leclercq. Diction. d'archéol. chrét., III, 2-me partie, Paris, 1914. Géza de Francovich: L'origine du crucifix sculpté et peint, Revue de l'art ancien et moderne, mai, 1935, p. 185—212. Millet, Recherches sur l'iconographie de l'Évangile aux XI^e, XV^e et XVI^e siècles, Paris, 1916, p. 396—460.

ლი გაგება; სახელდობრ ჯვრის ზედა მკლავზე მთელი ტანით გამოსახულია კვარცხლბეზე მდგომი მაცხოვარი, პანტოკრატორი, რომლის ორივე გვერდით წელზევით გამოსახულია მაცხოვრისაყენ ნახევრად მობრუნებული ანგელოზები. კომპოზიციის დედააზრი სავსებით ნათელია: ქრისტე გამო-სახულია როგორც გამარჯვებული, სიკდილის და მთურგნელი, ტრიუმფატორი, ყოვლისმპყრობე-ლი...¹ შუა მკლავზე ტრადიციულ პოზაში გამოსახული არიან ღვთისმშობელი და იოანე მახარებე-ლი, რომელთა წინ წელზევით, სასოების გამოსახულებების პოზით, მოცემულია ანგელოზთა ფიგურები. იდეოლოგიური თვალსაზრისით განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს ჯვარის ქვედა მკლავზე გამოსახულ ფიგურებს; ცენტრში დგას, „წა იე“ (წმიდა იოანე), რომლის გამოსახულება გულმკერ-დის ქვემოთ გუთუნის გვიანი ხანის რესტავრაციას (XVII ს.); ზედა ნაწილი ფიგურისა და შესა-მოსელისა, ძველია; როგორც გამოსახულების იკონოგრაფიული ტიპი და ტანსაცმლის ფრავმენტი მოწმობს, აქ უნდა იყოს გამოსახული იოანე ნათლისმცემელი; ამგვარი შესამოსელი აქვს მხოლოდ ილია წინასწარმეტყველს და იოანე ნათლისმცემლის X საუკუნიდან. იოანე ნათლისმცემლის მარჯვ-ნივ წელზევით გამოსახულია „წა ბსლი“, ტიპის მიხედვით ბასილ დიდი, ხოლო მეორე გვერდით „წა გრგი“, წარწერისა და იკონოგრაფიული ტიპის მიხედვით გრიგოლ ღვთისმეტყველი; იოანე ნათლისმცემლის გამოსახვას აქვს განსაზღვრული დოგმატიკურ-სიმბოლური მნიშვნელობა, რადგანაც იგი პირველად ამგვარებს ქრისტეს მისიას, იგი არის მისი წინამორბედი². ბასილ დიდი და გრი-გოლ ღვთისმეტყველი აგრეთვე ეხებიან ჯვარცმის მნიშვნელობას. სამგვარად, მარტვილის ჯვარის გამოსახულების იდეური საფუძველი, იკონოგრაფიული შინაარსი და სტილი ნათლად ადასტურებს, რომ XI ს. ჩვენში ჯერ სავსებით წმინდად იყო დაცული პირვანდელი დოგმატური განმარტება ჯვარცმის კომპოზიციისა. X ს. დამლევს გუთუნის დავით კურაპალატის მიერ შეკვეთილი ჯვარი, რომელიც შესრულებულია თანახმად წარწერისა «ასათ მოქმედის» მიერ. მაცხოვარი გამოსახულია მშვიდ პოზაში, ყოველგვარი დამაბულობის გარეშე, თანახმად ადრეული ხანის მხატვრული ტრადი-ციისა. სხეული მოცემულია განზოგადებულ ფორმებში, შედარებით მაღალი რელიეფით; პროპორ-ციები ზოგადად დაცულია, ემჩნევა მხოლოდ ოდნავად თავისა და ხელის მტეგნის სიდიდე, რაც წარმოადგენს IX ს. ქართული რელიეფური პლასტიკის ერთ-ერთი მიმდინარეობის გადმონაშთს. ჯვარცმის ორივე ნახევრზე გამოსახულია მარჯვნივ ღვთისმშობელი ვედრების პოზით, მარცხნივ კი, მგლოვიარე იოანე მოციქული. დასახელებულ ფიგურებსა და მაცხოვარს შორის მოთავსებულია მცირე ზომის გამოსახულებანი ავაზაკების, გაკრული ძელზე. მაცხოვრის გამოსახულების ზემოთ, თანახმად ძველი მხატვრული ტრადიციისა, როგორც მონკის ამჟღაზე, მოთავსებულია მაცხოვარი წელზევით, ორ ანგელოზთა შორის. ჯვარცმის ფერბთა ქვემოთ დგას ღვთისმშობელი ყრბით ხელში—ორ ანგელოზთა შორის. ჯვრის ბუნზე ორ მწკრივად გამოსახულია თორმეტი მოციქული წელზევით. ჯვრის ზურგზე მედალიონში გამოსახულია წმიდა ნინო საქართველოს განმანათლებელი, რომელიც გამოიკნობა მხოლოდ იკონოგრაფიული ტიპის მიხედვით, რადგანაც წარწერაარ შერჩენია, აღსანიშნავია, რომ ყველა გამოსახულება ჩამოსხმულია ცალკე და შემდეგ მიმავრებულია ზედაპირზე ოქრომქედლის მიერ.

როგორც აღწერილიდან ირკვევა, დავით კურაპალატის ჯვარი გვაძლევს ჯვარცმის თემის იმ იდე-ურ-დოგმატიკურ განმარტებას, რომელიც დამახასიათებელია ადრეული ხანის ქრისტიანული რელიგი-ური ხელოვნებისათვის. აღნიშნული თემის დედააზრის გახსნის მხრივ დავით კურაპალატის ჯვარი უშუალოდ დაკავშირებულია მარტვილის ჯვართან; იგი არის მისი თავისებური «წინამორბედი».

მხატვრული ფორმის განზოგადება, ლაკონიურობა, ფიგურათა დაყენების მეტყველი ექსპრე-სია, რაც მკვეთრად ახასიათებს ჯვარცმის ფიგურას და დანარჩენ პერსონაჟებს, დამახასიათე-ბელ მოვლენას წარმოადგენს IX—X სს. ქართული პლასტიკის ნიმუშების განსაზღვრულ ჯგუფს. X ს. მეორე ნახევარში ქართული რელიეფური ქანდაკება მკვეთრად ემიჯნება მოცემული არის სიბრტყეს, ადამიანის სხეული უკვე ასახულია მაღალი დანაწევრებული რელიეფით, ხელოვანის მიერ სავსებით ნათლად დასახულია პლასტიკური ამოცანები.

973 წლის იშხანის ჯვარზე გამოსახული მაცხოვრის ფიგურის მხატვრული ფორმის განზოგად-ებული გადმოცემა, შინაგანი ექსპრესია, მოცემული აქვს მეტყველ მხატვრულ ფორმაში. მაცხოვრის და-

¹ ჯ. მონკის ამჟღაზე (VI ს.) ჯვარცმის გამოსახულების ზემოთ მოთავსებულია მაცხოვრის ბიუსტი.

² სხარება იოანესი, თავი I, 30.

ქიშული, გაშეშებული, გაქვავებული სხეული, შეუმშული ფეხები, სქემატური, განზოგადებულად გადმოცემული სხეულის ფორმა, მშრალად, სქემატურად გადმოცემული თმა, წინსაფარის ნოკების ფორმა, ადასტურებს მხატვრული კულტურისა და ოსტატობის სიმტკიცეს. ამიტომ ვეთანხმებით პროფ. გ. ჩუბინაშვილს, რომ ოსტატმა „სხეული განასახიერა მხოლოდ ძირითად ნაწილებში, მთავარი ყურადღება კი მიაქცია წინაგან, სულიერ განცდებს, ამიტომ მან არად ჩააგდო და იქნება შეგნებით, განგებ მოერიდა ლამაზ განსახიერებას“. იშხანის ჯვარცმა სტილისა და შესრულების ტექნიკის თვალსაზრისით ძალიან ენათესავება შემოქმედის მონასტრის ჯვარცმის ხატს¹. აქ ყოველ ეჭვს გარეშეა, რომ საქმე გვაქვს ქართული კედლითი ხელოვნების განვითარების ერთსა და იმავე ეპოქასთან. აღნიშნული ჯვრის ქვემოთ მოთავსებული წარწერა, რომელიც ამოიკითხა სრულად ე. თაყაიშვილმა², ათარიღებს მას 1540 წლით. იგი ეკუთვნის ხატის მეორე ჩარჩოს, რომელიც შემკულია XVI საუკუნისათვის დამახასიათებელ ხეულში მოთავსებულ ფოთლოვანი ორნამენტით. ხოლო თვით ჯვარცმა ეკუთვნის XI ს. იგი ენათესავება სოლოლაშენის ვერცხლის ფირფიტებს, რომლებიც დაკულია საქართველოს ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმში. მაშასადამე, იშხანის ჯვარცმის მხატვრულ-ისტორიული ანალიზი სავსებით არკვევს, რომ ნაცხოვრის განოსახულება პოლიანად 973 წ. ეკუთვნის. ამრიგად, ნაცხოვრის გამოსახულება იშხანის ჯვარზე გამოგვადგება X ს. ქართული კედლითი ხელოვნების სტილის დასადგენად.

XI ს. უტყუარ ძეგლს ქართული რელიგიური პლასტიკისა ვერცხლზე, წარმოადგენს მარტივლის წინ გასაძლიერი ჯვარი და შემოქმედის წმიდა ბასილისა და ნიკოლოზის ხატები, რომლებიც შესრულებულია ქართველი ოსტატების მიერ. ბექას შემოქმედების სათავე, მისი მხატვრული სტილის გაგება, ნათლად ირკვევა აღნიშნულ ძეგლთა მხატვრული ანალიზიდან. შემოქმედის ხატების სტილს ახასიათებს ერთგვარი სიმკაცრე ფორმისა, ლაკონაურობა, რელიეფის დონის სიჭარბე; მარტივლის ჯვარს ახასიათებს მაღალი რელიეფი, ფიგურის თავისუფალი დაყენება, ლამაზი და მსუბუქი პროპორციები, სხეულის თვითნული ნაკეთის დეტალური დამუშავება, ანატომიის სათანადო ცოდნა (ნაცხოვრის შიშველი ტანი), ორნამენტის მოხერხებული გამოყენება კომპოზიციაში და მისი შეფარდება გარკვეულ მხატვრულ ამოცანისადმი. ბექას შემოქმედებას უფრო მეტი გენეტიკური კავშირი აქვს მარტივლის ჯვართან, ვიდრე შემოქმედის ხატებთან. ბიზანტიური კედლითი ხელოვნების ძეგლები X—XII ს. შედარებით მეტად მცირერიცხოვანია და, სამწუხაროდ, მათი თარაღები ჯერჯერობით ზუსტად დადგენილი არ არის; მათი დათარიღება ობიექტურ მასალაზე, წარწერებზე ან გარკვეულ ისტორიულ ცნობებზე არ არის დაყრდნობილი; XI—XII ს. მხატვრული ფორმის მსგავსება-განსხვავება ბიზანტიური კედლითი ხელოვნების დარგში გამოირკვეული არ არის და არც ოსტატობის სადაურობაა ცნობილი. ამრიგად, არსებული დათარიღება X—XII ს. ბიზანტიური კედლითი ხელოვნების ნიმუშებისა ეყარება მხოლოდ ბიზანტიური ხელოვნების ნეკლეარის საერთო შთაბეჭდილებას და სხვა უფრო სანდო ობიექტურ მეცნიერულ მოსაზრებას და მხატვრულ ისტორიულ ანალიზს. თუ შევადარებთ ჩვენსა და XI—XII ს. ბიზანტიური ხელოვნების ძეგლებს, რომლებიც ინახება ევროპის ქვეყნების სხვადასხვა მუზეუმებში, მგავსებასთან ერთად დიდ განსხვავებასაც შევამჩნევთ. სამწუხაროდ, ჩვენს განკარგულებაში არ არის ზუსტი ფოტოსურათები ევროპის მუზეუმის კოლექციის ძეგლებისა, რაც აუცილებლად საჭიროა ზუსტი მხატვრულ-ისტორიული ანალიზისათვის; ვსარგებლობთ მხოლოდ იმ გამოცემით, რომელიც მოაპოვება ჩვენში, რაც, რა თქმა უნდა, საკმარისი არ არის, მაგრამ ზოგი მეტად მნიშვნელოვანი ფაქტი მაინც ირკვევა.

პალბერტშტადტის კათედრალის ვერცხლის ლამბაქზე³ განოსახული ჯვარცმა საკმაოდ ახლოს უდგება მარტივლის ჯვრის რელიეფს; თუმცა მას ჩვეულებრივად XII ს. ათარიღებენ, ხოლო Dalton-ს შესაძლებლად მიაჩნია მისი დათარიღება XI ს.⁴ მაგრამ, ჩვენის აზრით, იგი უნდა ეკუთვნოდეს XII ს. პირველ ნახევარს. სქემა ჯვარცმისა ძალიან ახლო არის დაფინის⁵

¹ Н. Кондаков и Д. Бакрадзе, *Op. cit.*, стр. 118—119, рис. 58.

² Известия Кавказского Отделения Московск. Археологического Общества, вып. II, Тифлис, 1907, г., стр. 93—94.

³ Dalton, *Byzantine art and archaeology*, Oxford, 1911, fig. 318, p. 536. შ. ამირანაშვილი, ბეჭ. ობიხარი, თბილისი 1937, ტაბ. XXV.

⁴ Dalton, *Op. cit.*, p. 554.

⁵ Diehl, *La peinture byzantine*, Paris, 1933, pl. XXVII.

მოზაიკის XI--XII ს. ჯვარცმის გამოსახულებასთან. ჰალბერტშტადტის ლამბაქის ჯვარცმა უფრო გვიან ხანის ძეგლს წარმოადგენს, ვიდრე მარტილის ჯვარი. მაცხოვრის ფიგურა მარტილის ჯვარზე უფრო ფრონტალურია, ვიდრე ჰალბერტშტადტის ლამბაქზე; პროპორციები ფიგურებისა უფრო მოგრძობა ჰალბერტშტადტის ჯვარცმაში; სამაგიეროდ მარტილის ჯვარზე ფიგურა გაცილებით უფრო რელიეფურია და მკვეთრი. ჰალბერტშტადტის ლამბაქის მორთულობაში დიდი ადგილი უჭირავს ორნამენტს, რომელიც ჯვარცმას ირგვლივ ამკობს და წარმოადგენს ფოთლის გამოსახულებას წრეში; იგი ლამბაქის ზედა აშიაზე მიდის ლამაზი ორნამენტური ჩარჩოს სახით; ორნამენტურ ჩარჩოში მოთავსებულია რვა ფიგურა მედალიონში. ჰალბერტშტადტის ლამბაქზე, რამდენადაც სურათზე ჩანს, ორნამენტი მოცემულია თავისებური რელიეფით, უფრო მაღალი, ვიდრე მარტილის ჯვრის ზედაპირის ორნამენტი, რომელიც ჩალრმავებული ხაზითაა შესრულებული. მაგრამ იგი გაცილებით უფრო დაბალია, ვიდრე მარტილის ჯვარის ზურგის ორნამენტი¹, რომელსაც იგი ენათესავება თავისი მოხაზულობით.

ვენეციის წმიდა მარკოზის ტაძრის ბიბლიოთეკის ორი მოკედილობა სახარების ყდისა² ერთსა და იმავე დროს არ ეკუთვნის; ორივე შესრულებულია დიდი ოსტატობით, მაგრამ უფრო გვიანი ხანის უნდა იყოს, ვიდრე ამას ფიქრობს Schlumberger-ი³; კომპოზიციის პრინციპი ორსავე შემთხვევაში იგივეა. ჯვარცმისა და აღდგომის გამოსახულებას უჭირავს მთავარი ნაწილი—შუაგული კომპოზიციისა, დანარჩენი ფიგურები და ცალკეული კომპოზიციები მოთავსებულია გვერდებზე, ჩარჩოს მსგავსად; ქრისტე ორივე მოკედილობაზე მიცვალბულია, სხეული მოხრილია საკმაოდ ძლიერად; პირველ მოკედილობაზე ლეთისმშობლისა და იოანე მახარებლის ფიგურები ზომიერი პროპორციით არის გადმოკეცილი, ტრადიციული პოზით; ნაოკები ტანსაცმლისა დაკეცილია და სხეულის მოხაზულობას საკმაოდ სწორ ხაზებში გადმოგვეცემს; მეორე მოკედილობა შეზღუდულია ვიწრო და მოგრძო ჩარჩოთი, ვინაიდან ჯვარცმის გვერდებზე ცალკე ფიგურების მაგივრად რთული კომპოზიციები მოთავსებული. ლეთისმშობლისა და იოანე მახარებლის ფიგურები გადაჭარბებით ვიწროა და მაღალი, თავები მცირეა სხეულთან შედარებით; ტანსაცმლის ნაოკები სწორ გრძელ ვერტიკალურ ხაზებშია მოთავსებული; მაცხოვრის წინსაფარი გვაძლევს გრძელსა და წვეტიან დანაოკებულ ბოლოს; თუ ამას დავუმატებთ მოკედილობის გვერდებზე გამოსახულ კომპოზიციების მხატვრულ-ისტორიულსა და იკონოგრაფიულ ანალიზს, რომელზედაც აქ, სამწუხაროდ, უადგილობის გამო, სათანადოდ ვერ შევჩერდებით, მივიღებთ, რომ მეორე მოკედილობა ეკუთვნის XIII ს. დასასრულს, შესაძლებელია XIV ს. დასაწყისსაც; პირველი მოკედილობის სტილი და იკონოგრაფიული ანალიზი გვაძლევს არა X—XI ს., არამედ XII ს. დასასრულს.

ვენეციის წმიდა მარკოზის ტაძრის საგანძურში დაცულია მოოქრული ვერცხლის ნაჭედი სანაწილე⁴, რომლის სახურავზე მაცხოვრის წინაშე, რომელიც ზის „საყდარსა ზედა“, გამოსახულია ტრაპიზონის ოთხი მოწამე. ქრისტე გამოსახულია კომპოზიციის ცენტრში კამარის ქვეშ, მოწამენი წარმოდგენილი არიან ვედრების პოზაში, სხეულები ნახევრად მობრუნებულია მაცხოვრისაკენ; ფიგურები შესრულებულია განყენებულ ფონზე, კამარის ჩარჩოში საკმაოდ მაღალი რელიეფით. პირისახის დამუშავება მოგვაგონებს უფრო X—XI ს. სპილოს ძვლის ხატებს, ვიდრე ქედვითი ხელოვნების ძეგლებს; ფიგურის პროპორცია არაა დაცული, თავი უფრო დიდია სხეულთან შედარებით; შემოკმედის ტაძრის ორსავე ხატზე კი ფიგურის პროპორცია ზუსტად ჩვეულებრივ ნორმას იცავს (1:6,5); ზეჟას კი ფიგურის პროპორცია საგრძნობლად შეუცვლია (1:7,6), თუ თავს გამართულად წარმოვიდგენთ; სამწუხაროდ, წმ. მარკოზის ტაძრის სანაწილეს მოკედილობის კარგი ფოტოსურათი არ მოგვეპოვება, რის გამოც საშუალება არ გვაქვს დეტალურად განვიხილოთ მისი შესრულების ტექნიკა და სტილი. რამდენადაც ეს ჩანს Schlumberger-ის მიერ გამოცემულ სურათზე, იგი, მართლაც, XI ს. უნდა ეკუთვნოდეს.

Michelli-ის კოლექციაში (პარიზი) მოიპოვება ბიზანტიური ხელოვნების ბრინჯაოს ფირფიტა⁵, რომელსაც Schlumberger-ი X ან XI საუკუნის ძეგლად სთვლის; ფირფიტის ზედა ნაწილზე გამოსა-

¹ გ. ზუბინაშვილი, 973 წლის ჯვარი იზნანიდან, საქართველოს მუზეუმის შობაზე, ტ. VI, ტფილისი, 1931, ტაბ. X.
² შ. ამირანაშვილი, Op. cit., ტაბ. XXXI.
³ Schlumberger, L'Épopée Byzantine, I, pp. 745 et 748.
⁴ Schlumberger, L'Épopée Byzantine, t. I, p. 669.
⁵ Schlumberger, Op. cit., t. I, p. 173.

ხულია „ვედრება“, ე. ი. ცენტრში წარმოდგენილია მაცხოვარი, რომელსაც მარცხენა ხელში უჭირავს სახარება, მარჯვენა, განზე გაწეულია კურთხევის ნიშნად; მარცხნივ მას ევედრება იოანე ნათლისმცემელი, მარჯვნივ — ლეთისმშობელი. ქვემო რიგზე გამოსახულია სამი წმიდა მხედარი, პირდაპირ, სამხედრო საკურკულით ფიგურა შესრულებულია, რანდენადაც ეს ჩანს სურათზე, საკმაო მაღალი რელიეფით განკენებულ ფონზე; შესამოსლის ნაოკები ღამაზად ხაზავს ფიგურის მოყვანილობას, ზუსტად გადმოგვცემს სხეულის ფორმას. ფიგურის პროპორცია უახლოვდება ბექას ნორმებს (1:7,6); ყველა არსებულ ძეგლებიდან ბიზანტიური ხელოვნების აღნიშნული ძეგლი უფრო ახლოს არის ბექას ხელოვნებასთან, მაგრამ განსხვავება მაინც დიდია. პირისახის დამუშავების მანერა ბიზანტიური ხელოვნების ძეგლზე უფრო უახლოვდება სპილოს ძვლის ხატებს, ვიდრე ჰედღითი ხელოვნების ძეგლებს. ტანსაცმელის ნაოკების მოყვანილობა, განსაკუთრებით ლეთისმშობლისა და იოანე ნათლისმცემლის ფიგურებზე, უფრო გაშლილია, უფრო მძიმე ვერტიკალურ ხაზებშია მოცემული. ბიზანტიურ ხელოვნების ძეგლებზე ნაოკების მოყვანილობას ეტყობა დანაწევრება და თავისებური სტილიზაცია, რაც მოგვაგონებს ბიზანტიურ მცირე ხელოვნების რელიეფურ ქანდაკების XI და XII საუკუნის ძეგლებს (სპილოს ძვლის კარები X—XI ს.). ბექას ფიგურის შესამოსელის ნაოკების დაკეცილობას უფრო ნეტი პლასტიკურობა, რელიეფობა, პერსპექტიული წყობა ეტყობა; ბიზანტიური ხელოვნების ძეგლზე ნაოკები თავისუფლად ეშვება ღამაზ ვერტიკალურ ხაზებში. ბექას ნაწარმოებში ნაოკები თითქოს მკიდროდ არის შემოფენილი სხეულის ირგვლივ.

ორი მოოქროული ვერცხლის ფირფიტა ლევრის მუზეუმისა¹, რომელსაც ჩვეულებრივად ზიკუთვნებენ X ს., შესრულებულია გაცილებით უფრო გვიან; ერთზე გამოსახულია „აღყვავებული“ ჯვარი, მეორეზე — ანგელოზი ქრისტეს საფლავთან მიროფორებს მარცხოვრის აღდგომის ამბავს აცნობებს. ორივე დედაკაცის ფიგურა და მჯდომარე ანგელოზისა შესრულებულია დაბალი რელიეფით; გადაქარბებული მოგრძო ფიგურა (1:9), ნაოკების კეცილობის უაწორ-მასწორობა, კონტურის გარკვეული სტილიზაცია, ფიგურის დაყენების წესი მოწობს, რომ აღნიშნული ძეგლი ეკუთვნის არა X ს., როგორც ჩვეულებრივად ფიქრობენ, და არც XII ს., როგორც ეს გამოთქმული აქვს Ch. Diehl-ს, არამედ უფრო გვიან ხანას. დამახასიათებელია, რომ მეორე რიგში განოსული მიროფორის ფიგურა, რომელიც ნიბრუნებულია და მიღია პირველი დედაკაცისაკენ, თავი მობრუნებული აქვს ანგელოზისაკენ, ე. ი. ფიგურის მოძრაობის მიმართულების საწინააღმდეგოდ; ფიგურის ამგვარი კომპოზიცია ჩნდება XIII ს. და ჩვეულებრივად XIV ს. პირველ ნახევარში, როგორც ბიზანტიურ, აგრეთვე ქართულ ხელოვნებაში (ზარზმის კედლის-მხატვრობა, უბისის ხატები და სხვა). ამიტომ ლევრის ვერცხლის ფირფიტა უნდა იყოს XIII—XIV ს. ძეგლი და არა X ან XII ს.

ამრიგად, ბექას ნიერ შექმნილი სტილი ადანიანის ფიგურის გადმოცემაში უფრო დაკავშირებულია ქართული ხელოვნების მხატვრულ ტრადიციასთან, ვიდრე ბიზანტიურთან; იგი წარმოადგენს რელიეფური პლასტიკის ბუნებრივი განვითარების შედეგს. საუკეთესო ძეგლები ბიზანტიური რელიეფური პლასტიკისა განისაზღვრება თავისი საკუთარი სტილით, ფორმის თავისებური გავებითა და შეწყენებით. ქართული კედლეთი ხელოვნების მხატვრული ტრადიცია X საუკუნიდან ძლიერსა და დანოჟიღებულ მხატვრულ მოვლენას წარმოადგენს; ბექას სახით იგი გვაძლევს დიდს ოსტატს, რომელსაც, როგორც შემდეგში დავინახავთ, შექმნა საკუთარი სკოლა, სტილი, რომელსაც ჩვენ „ოპიზის მხატვრულ სკოლას“ ვუწოდებთ; საუკუნეების განმავლობაში აღნიშნული სკოლის მხატვრული ტრადიცია კვებადა და ანაზრდობდა ქართულ მხატვრულ შემოქმედებას რელიეფური პლასტიკის დარგში.

* *

ბექამ შეცვალა იდამიანის ფიგურის კომპოზიცია, მისცა მას პლასტიკური სახე, რელიეფი ფიგურის პერსპექტიული განაწევრება შეიტანა; თავის შემოქმედების ხაზით იგი ცილდება წმინდა ოქრომჭედლობის დეკორატიული სტილის მხატვრულ საზღვრებს და გარკვეულად წყვეტს პლასტიკის ამოცანას რელიეფურ ქანდაკებაში. ვიდრე ბექას სტილის გაღრმავებულს მხატვრულ-ისტორიულ ანალიზს შევუდგებოდეთ, უნდა აღვნიშნოთ, რომ ბექამ არსებითი ხასიათის

¹ Diehl, Manuel d'art byzantin, Paris, 1926, p. 683, fig. 337.

ცვლილება შეიტანა ჩუქურთმის მხატვრულ დანიშნულებასა და მიზანდასახულებაში; მან მოგვცა ახალი პრინციპი ადამიანისა და ჩუქურთმის მხატვრული ურთიერთობისა, ჩუქურთმა მთავარ მხატვრულ იდეას დაუმორჩილა და ამასთანავე მას თავისებური მხატვრული სახე მისცა; შეცვალა მისი წმინდა დამბმარე დანიშნულება; მას სათანადო ადგილი მიუჩინა მხატვრულ კომპონიციაში.

ხაზგასმით უნდა აღინიშნოს, რომ ბექას ჩუქურთმა ღებულობს მალალ რელიეფს და წარმოადგენს წმინდა პლასტიკის ნაწარმოებს. ორნამენტის მოტივი ჩარჩოს ქვედა და ზედა ფენებზე შესდგება ყლორტის სამმაგ ხეველში მოთავსებულ მრავალყურა ფოთლისაგან, რომლებიც ყლორტების საშუალებით ლამაზად გადაბმული არიან გადაჯვარედინების წესის მიხედვით; ქართულ ჩუქურთმაში ორნამენტის ელემენტების გადაბმის წესი სამგვარია: მარტივი გადაბმა — წუნა, გადაჯვარედინება და გადაჯვარება. ორნამენტის ორი მთავარი ელემენტის გადაჯვარედინების ადგილას მოთავსებულია ორი მცირე მოკულობის გადაჯვარედინებული ორმაგი ხეველი, რომელშიაც ჩასმულია სამყურა ფოთოლი; აღსანიშნავია, რომ ორ მთავარ ხეველში მრავალყურა ფოთოლი დაყენებულია ვერტიკალურად ჩარჩოს ყველა ფენებზე, ხოლო მცირე ორმაგ ხეველში ფოთლები ზურგით არიან შექცეული: ქვედა ფენებზე ზედა ხეველში ფოთოლს წვერი ამართული აქვს მალა, ქვედა კი დაშვებული აქვს, ხოლო გვერდის ფენებზე ერთი ფოთლის წვერი მიმართულია მარჯვნივ, მეორე კი — მარცხნივ. ჩარჩოს გვერდის ფენებზე მოცემულია სამი, მთავარ სამმაგ ხეველში მოთავსებული, მრავალყურა ფოთოლი, რომელთა შორის მოთავსებულია ორი სამყურა ფოთოლი ორმაგ ხეველში.

შედარებითი შესწავლა აღნიშნული ჩარჩოს შემკულობის მოტივისა არკვევს, რომ XI—XII ს. ქართულ ოქრომჭედლობაში ჩვენ გვხვდება მსგავსი ნიმუში; უფრო სწორი იქნება ჩვენი დაკვირვება, რომ აღნიშნული პერიოდის ქართულ ძეგლებში ცნობილია ცალკეული ელემენტი ბექას ორნამენტისა, მაგრამ მის ზუსტ განმეორებას ჩვენ ვერ ვპოულობთ ვერც ქართულ ხელოვნებასა და ვერც ბიზანტიურ ოქრომჭედლობაში. თავისთავად ხეველში მოთავსებული ფოთლის სტილიზებული ფორმა წარმოადგენს მეტად ძველს მოტივს ხელოვნებაში, ეს მოტივი ქართულსა და ბიზანტიურ ორნამენტულში ღებულობს თავისებურ ხასიათს და განიცდის სხვადასხვა ევოლუციას. ბექა ოპიზარმა ეს მოტივი მხატვრულად გადაამუშავა, თვითეული მისი შემადგენელი ელემენტი შეცვალა, დიფერენტი ფოთლის ფორმიდან, რომელიც ყოველივე ხეველში განსხვავებულსა და ამავე დროს განუმეორებელ ნობახულობას ღებულობს, თვით ყლორტის ნობახულობამდის. მთავარი ფოთლის სამმაგ ხეველში მოთავსებას და მცირე ფოთლის ორმაგ ხეველში მოთავსებას ერთსა და იმავე ორნამენტურ ერთეულში ჩვენ სხვა ძეგლებში ვერ ვპოულობთ; ამასთანავე თვითეული ხეველი გვაძლევს დამთავრებულსა და შეკრულ ფორმას, რაც აგრეთვე ახასიათებს ბექას მხატვრულ მიდგომას, მის წარმოდგენას შემკულობის თვითეული ელემენტის მხატვრული მნიშვნელობის შესახებ.

ბექას ორნამენტის სტილისა და მოყვანილობის თავისებურობის მხატვრული იდეის გასაგებად საინტერესოა მის მიერ მოჭედილი ხატი შევადაროთ დაახლოებით ამავე ხანში შესრულებულს ფხოტრერის (სვანეთი) ნაცხოვრის ხატის ჩარჩოს მოჭედილობას¹. ჩარჩოს ქვედა ფენებზე მოთავსებული ისტორიული წარწერა ათარიღებს მას XII ს. უკანასკნელი მეოთხედით²; ფხოტრერის ხატზე მრავალყურა ფოთოლი მოთავსებულია ორმაგ ხეველში, რომლებიც გადაბმულია ერთი მეორესთან; ხეველთა შორის არე შევსებულია სამყურა ფოთლით, რომელიც მოთავსებულია თავისუფლად ხეველის გარეშე; მრავალყურა ფოთლის მოყვანილობა თვითეულ ხეველში გვაძლევს სხვადასხვა ვარიანტს; უნდა აღინიშნოს, რომ ორნამენტი მთლიანად და თვით მისი მთავარი ელემენტი მრავალყურა ფოთოლი, მოცემულია გაცილებით უფრო დაბალი რელიე-

¹ ფოტო ქრმაკოვისა № 1713 და აგრეთვე აქვე მოთავსებული ჩარჩოს სურათები (იხ. შ. ამირანაშვილი, ბექა ოპიზარი, თბილისი, 1937, ტაბ. XXXIX), რომელიც გადაღებულია ადგილზე ვ. თულაშვილის მიერ. ქრმაკოვის ფოტოს განმარტებითი წარწერა მოყვანილია შეჯღობით.

² არსო თვებთა: მყოფობისთვის ღო სჯულთა შენთა მსჭრებლისა მეფეთ მეფისა დიმიტრისა სჯლისა მეფისა და მეფეთა შიხისა ზის დისა სულტნთა სძლისა რუსდნ დედოფლისა სამააზურებლად შენდა შემზადებულნი ნივთნი ვინათგან ეს არ ღ სცნა სრულებად ზემ ვაზრდალსა მათის და ღმობთ მგნებლისა ზის ასჯლის დედოფლისა რუსდანი სჯულ ქანდლი მითუალენ მეომან ნათინ ყუყად სუფუასა. ამ წარწერებში მოხსენებული დედოფალი რუსუდანი „სულტანთა სძალი“, უნდა იყოს ვიორგი მესამეს და, რომელიც მართლაც მიათხოვეს ხორაანის სულთანს და მოხსენებულია თამარ მეფის ისტორიკოსის თხზულებაში.

ფით, ვიდრე ბეჭას ორნამენტი. ფხოტრერის მაცხოვრის ხატის ორნამენტი უფრო ჩვეულებრივია ქართულ ოქრომჭედლობაში, წარმოდგენილია მცირეოდენი ცვლილებით ქართულ ოქრომჭედლობის XII—XIII ს. ძეგლებში¹.

ქართულ ოქრომჭედლობაში, განსაკუთრებით დასავლეთ საქართველოში, უფრო განვითარდა და დამკვიდრდა ეს უფრო მარტივი ტიპი მოჭედებლობისა, რომლის საუკეთესო ნიმუშებს ჩვენ ვპოულობთ XII და XIII ს. ძეგლებში, ასეთია მაგ., გელათის მაცხოვრის ხატის მოჭედებლობა, რომელიც შესრულებულია, წარწერის მიხედვით, დავით ნარინის დროს (1243—1293);² განსაკუთრებით უნდა განხილული იქნას მღვიმევის მონასტრის ხატების მოჭედებლობა, რომელსაც თავისი სტილით შუა ადგილი უჭირავს ფხოტრერისა და გელათის დავით ნარინის ეპოქის ხატების მოჭედებლობათა შორის. აღნიშნული ხატების მოჭედებლობა იმდენად უახლოვდება გელათის მაცხოვრის ხატის მოჭედებლობას, რომ უკველია მათი თანადროულობა; აღნიშნული ძეგლების დეტალური შესწავლა არკვევს, რომ XIII ს. დასავლეთ საქართველოში, რაჭის საერისთავოში არსებობდა განსაზღვრული სკოლა ქართული ოქრომჭედლობისა, რომელსაც თავისებური სტილი და ტექნიკური ხერხები ახასიათებდა. ამ სკოლის განხილვა წარმოადგენს ქართული ჰელოენების მეტად საყურადღებო ამოცანას, მაგრამ სიილდება ჩვენი კვლევის ფარგლებს; განზრახული გვაქვს ამ საკითხს შევხებით ცალკე წერილში.

შედარებითი შესწავლა ისტორიული მინაწერებისა აღნიშნულ ხატებზე და აგრეთვე მღვიმევის ტაძრის მოხატულობის ჩრდილოეთ ნაწილში, არკვევს, რომ მღვიმევის აღმაშენებელი, რაჭის ერისთავი კახაბერიძე რატი, მეუღლე მისი რუსუდანი და კახაბერიძე ნიანია, რომლების ჩაცმულობა მღვიმევის მხატვრობაში XIII ს. ეკუთვნის, ამავე საუკუნის პირები არიან³; თვით მღვიმევის ტაძრის არქიტექტურა, მეტადრე ორნამენტური შემკულობა — ჩუქურთმები, ეკუთვნის XIII ს. მღვიმის მაცხოვრის ხატის წარწერაში (ერმაკ. № 17938), მოხსენებულია „რატი რაჭის ერისთავი“, ლეთისმშობლის ხატზე (ერმაკ. № 17937) „დიოფალი დიოფალი რუსუდანი“, იოანე ნათლისმცემლის ხატზე (ერმაკ. № 17939) — „რატი რაჭის ერისთავი“, მაცხოვრის მეორე ხატზე (ერმაკ. № 1741) — „რუსუდანი“. კაცხის ტაძრის მაცხოვრის ვერცხლით ნაჭედ ხატზე, რომელიც თავისი სტილით უფრო ადრეულ ხანას ეკუთვნის, მოხსენებულია „ერისთავთ ერისთავი კახაბერი“ მღვიმევის მხატვრობაში გამოსახული ისტორიული პირები, რომლებიც მოხსენებული არიან ამავე ტაძრის ხატების წარწერებში, იმ კახაბერის შვილებია, რომელმაც ორჯერ უღალატა დავით ნარინს, გადაუღდა მას და მიემხრო მონღოლებს, შემართანეს ცნობით „შეიყრნა მეფემან და პირველ თვალი დასწვა და მერმე ერთი კელი და ერთი ფეტი მოკუეთა და ორნი შვილნი მისნი მისცნა. ექსორიობად კონსტანტინეპოლის წარგზავნა“ („ქართლის ცხოვრება“, შარიამ დედოფლისეული ვარიანტი, გვ. 721). ეს ორი შვილი კახაბერისა, „რაჭის ერისთავთ ერისთავისა“, უნდა იყვნენ ის პირები, რომლებიც დახატული არიან მღვიმევის ტაძარში და მოხსენებული არიან ხატებისა და ფრესკების ზემომოყვანილ წარწერებში. ხატები დაახლოებით იმავე დროს უნდა იყოს

¹ ლაგანის მთავარანგელოზ გაბრიელის ხატი (იხ., MAK, 6 კ., M., 1904, სტრ. 104, თან. XIX, რუკ. 47) ლეთისმშობლის ხატი ეწერიდან (იხ. ვრმაკოვი, № 17132) და სხვ.

² მაცხოვრის ხატის წარწერა მოთავსებულია ხატის ქვედა ფენზე; დედისა მეფეთ მეფისა დავითისა ძისა რუსუდანის მიწაა წინმძღვე (sic) ინე ვამკობ სახესა ლთისა მაცხოვრისა გარდამყვანითა და მოჭედითა ახლად სადგებულად მეფობისა: რათა ორ... К ондахов и Бакраляе, Омска нах. древо..., სტრ. 31, რუკ. 14.

³ MAK, вып. M. 1898, სტრ. 96—96, примеч. 1. ჩრდილოეთ კედელზე ერთ მჭკრეში გამოსახული არიან ტაძრის მოდელით ხელში რატი კახაბერიძე, წარწერით: კ. ამა. კელსაისა აღმაშენებელი რაჭის. ერისთავი კახაბერიძე რატიმის შემდეგ გამოსახულია თანამად წარწერისა მეუღლე მათი რუსუდანი, შემდეგ კი წარმოდგენილია კახაბერიძე ნიანია. ყველა წარწერა მოცემულია მხედრული და ასომთავრული დამწერლობით, რომელთა პალეოგრაფია XIII ს. ეკუთვნის. აღსანიშნავია, რომ თვით ჩაცმულობა ერისთავთა, განსაკუთრებით კი თავსაბურავი ამავე ხანს ეკუთვნის. ქართული ედლის-მხატვრობა გვიძღვეს ძვირფას მასალას ერისთავთა ჩაცმულობის შესახებ, განსაკუთრებით XI—XVII სს. აღსანიშნავია, რომ რაჭაში დაცული ძეგლები, როგორც არის ხემო-კრიბი (XI ს.), სორი (XIV ს.) და მღვიმევი (XIII ს.) შიკავს არსებითი ხასიათის მასალას, რომელიც საშუალებას გვიძღვეს ზუსტად დავათაროლოთ მღვიმევის კედლის-მხატვრობაში გამოსახული ისტორიული პირები.

⁴ კაცხის მაცხოვრის ხატზე მოთავსებულ წარწერაში დასაზღვრებული „ერისთავთ ერისთავი კახაბერი არის“ „რაჭის და თაღერის ერისთავი“, რომელიც მონაწილეობას ღებულობდა თანარ მეფის გვირგვინის კრთხვეის დროს (ისტორიანი და აზნანი შარავანდედთანი, გამოსც. აკად. კორნ. კვეციანის მიერ, თბილისი, 1941, გვ. 79*). ხატის მოჭედებლობა XII ს. ეკუთვნის.

შეწირული, როდესაც „რატი რაჰის ერისთავი“ ზამის პირველი განდგომილების დროს (რომელმაც თავა შეაფარა დიმიტრი თავდადებულს), ითვლებოდა რაჰის ერისთავად და არა რაჰის ერისთავთ-ერისთავად. დაახლოებით ეს უნდა მომხდარიყო არა უგვიანეს 1287 წ., როდესაც დაეით ნარინმა დიმიტრი თავდადებულის შუამდგომლობის გამო, კახაბერი შეიწყნარა და მას დაუბრუნა „მამულ-ლი მისი“. ამრიგად, ისტორიული ცნობების ანალიზი კიდევ ადასტურებს იმ გარემოებას, რომ მღვიმევის ტაძრის ოთხივე ხატის მოკედილობა, და გელათის მაცხოვარი წარმოადგენენ XIII ს. მეორე ნახევრის ქართული ოქრომკედლობის ნიმუშებს, რომლებიც განი-საზღვრებიან ერთი სტილით და ტექნიკით, და ატარებენ ერთი მხატვრული სკოლის ნიშნებს; აღნიშნული სკოლა ვითარდება თავისი გზით, იგი უშუალოდ არ განიცდის ოპიზის სკოლის გავლენას, ანვითარებს X ს. ქართულ ოქრომკედლობაში მიღებულსა და გავრცელებულს მოკედილობის სახეებს, მაგრამ ოპიზის სკოლის მიღწევები, რომელიც ჩვენ გვაქვს ბექას შემოკმედები სახით, აღნიშნული მიმართულებისათვის მიუწვდომელი რჩება.

* *

ოპიზის სკოლის მხატვრული მინარტულები დადგენისათვის. ბექა ოპიზარის ძეგლების გან-ხილვის გარდა, ძვირფას მასალას გვაძლევს ბეშტენ ოპიზარის ნაწარმოების განხილვა; სამწუხაროდ, ჩვენ ჯერჯერობით ამ სახელოვან ოსტატს მხოლოდ ერთი ნაწარმოების მიხედვით, ბერთის სახა-რების მოკედილობით, ვიცნობთ; მოკედილობაზე გამოსახულია ისტე, როგორც უკვე აღწერილი წყაროსთავის სახარების ყდაზე, ვედრება და ჯვარცმა. მაცხოვრის გამოსახულების ფხვკვეშ მოცე-მულია ოსტატის წარწერა: „მოიქცა: კელითა: ბეშტენ ოპიზარისათა“. სამწუხაროდ, ტექსტის სხვა მინაწერები პირდაპირ ცნობას არ იძლევა არც ტექსტისა და არც მოკედილობის შესრულე-ბის თარიღის შესახებ; თვით ძეგლის სტილი, შესრულების ტექნიკა, წარწერათა პალიოგრაფიული ხასიათი, განსაკუთრებით სიახლოვე წყაროსთავის სახარების მოკედილობასთან, გვაძლევს სრულს საბუთს იგი მივაკუთვნოთ XII ს. მეორე ნახევარს. ძეგლი კარგად დაცულია, იგი მოღწეული თითქმის პირვანდელი სახით; განახლებულია XVI—XVII ს. მოკედილობის ზედა ნაწილის კუთ-ხე ჯვარცმის გამოსახულების ზემოთ, რაც კარგად ჩანს სურათზედაც (ტაბ. 4,5), ზედმი-წევნითი შედარებითი ანალიზი ბერთის და წყაროსთავის სახარების მოკედილობისა გვაძლევს მთელ რიგს მნიშვნელოვან განსხვავებას; წყაროსთავის მოკედილობაზე ჯვარცმისა და ვედრების კომპოზიციებს უფრო მკირე არე უჭირავს, ვიდრე ბერთის სახარების მოკედილობაზე. წყაროსთა-ვის სახარების მოკედილობის საერთო კომპოზიციაში მეტი ადგილი აქვს დათმობილი ორნამენტს¹; ბეშტენ ოპიზარი მთავარ ყურადღებას აქცევს ადამიანის ფიგურის გამოსახულებას. ბექა ოპიზარსა და ბეშტენ ოპიზარს ვედრება და ჯვარცმა გამოსახული აქვთ განყენებულ ფონზე, რომელზედაც ადამიანის ფიგურა მოცემულია მკვეთრად. ბეშტენ ოპიზარის კომპოზიციებში ადამიანის ფიგურა დიდი მასშტაბით არის მოცემული და, თუ შეიძლება ითქვას, მას შენარჩუნებული აქვს მონუმენ-ტური სტილის ტრადიცია; ფიგურის დაყენება ბეშტენის კომპოზიციაში არ არის ისეთი მოქნი-ლი, მოხერხებული და პლასტიკური, როგორც ბექასაში; მას ერთგვარი თავისებური არქაიზმი და სიმშრალე ახასიათებს, რაც მის შემოკმედებას უფრო მკიდროდ აკავშირებს წინა პერიოდის სტილ-თან, ვიდრე XII ს. მიწურულთან.

¹ Н. Кондаков и Л. Бакрадзе, *Op. cit.* стр. 44—45, рис. 32. სურათზე, როგორც აღნიშნული იყო, ვედრება წყაროსთავის სახარების მოკედილობას ეკუთვნის, ხოლო ჯვარცმის გამოსახულება აღებულია ბერთის სახარების მოკე-დალობიდან. ბერთის მინაწერი არ არის სწორი. ორივე ძეგლი ამჟამად დაცულია საქართველოს მუზეუმში. ბერთის სახარების მინაწერები გამოცემული იყო გ. წერეთლის მიერ (Г. Церетели, *Полное издание памятников Гелатского монастыря, Древности восточные*, т. I, вып. 2, Москва, 1891, стр. 263—264) ზედმოკედ გადმოწერილი იყო პროფ. გ. კეკელიძის მიერ, რომელსაც გულითად მადლობას მოვასწებ მინაწერების გადმოცემი-სათვის; ყფის მოკედილობაზე წარწერები მომავს მხედრულად: ოქრომკერი/ისა ნივითთა მოიქცა: სახარება ესა. მოიქცა კელითა ბქქ: ოპიზისათა: ოქრომკერსა და ძესა მათსა დიმიტრის შუადვენ ღთს.

პირველსა და უანასწულ ფურცელზე არის მინაწერები საინტერესო ნიშანის, საქართველოს გეოგრაფიული ისტო-რიის თვალსაზრისით, რომელიც მხოლოდ ნაწილობრივ გამოცემულია გ. წერეთლის მიერ, მაგრამ ვტოვებთ, ვინაიდან ჩვენს თვან უშუალოდ არც ერთი მინაწერი არ ვგვხვდება. ბერთის მონასტერი აღწერილია აკადემიკოს ნ. მარის მიერ (об. Марр, *Дшепшик поселики в Шавшию и Кларджико*, стр. 168, рис. 38,39).

განსაკუთრებით ეს შეაფიოდ ჩანს ჯვარცმის კომპოზიციებში; სამწუხაროდ, თავი მაცხოვრის გამოსახულებისა ორივე მოკვდილობაზე დაზიანებულია. ბეშქენის მიერ გამოქანდაკებულ ჯვარცმაში მაცხოვრის სხეული ოდნავ დახრილია, ღვთისმშობელი გამოსახულია საესებით ტრადიციულად-ვედრების პოზაში, იოანეს თავი ოდნავ აქვს დახრილი; ბექას ჯვარცმა გამოსახული აქვს ახალი გაგებით; მაცხოვარი მიცვალებულია, სხეული შედარებით ძლიერ აქვს დაქანებული, მიცვალებულის გვაში ჩამოკიდებულია ხელებზე; ხელებსა და ჯვარს შორის მოჩანს თავისუფალი არე. იოანე მწუხარედ დგას, თავი ძლიერ აქვს დახრილი; ღვთისმშობელს მარჯვენა ხელი მიმართული აქვს ქრისტესაკენ, მარცხენა კი მწუხარების ნიშნად გულზე აქვს დაკრეფილი. ბექას შემოქმედებაში უფრო მეტი ემოციური ელემენტია, ვიდრე ბეშქენისაში; ამ მხრივ ბექას შემოქმედება უფრო მოწინავეა და მაჩვენებელი იმ დიდი გარდატეხისა, რომლის ცალკეული ნიშნები ჯერ კიდევ XII ს. ჩნდება, ხოლო ვითარდება XIII ს.; XIV ს. კი იგი იქცევა ერთგვარ „აკადემიურ“ ტრადიციად, რომელსაც უკვე დაცემის ნიშნები აქვს თანდართული. ბექა მოწინავე ოსტატების რიგს ეკუთვნის, იგი საესებით შეგნებულად მიყვება ხელოვნების მოწინავე მიმდინარეობას; იგი წინ უსწრებს ბეშქენს, რომელსაც კიდევ საესებით დაძლეული არა აქვს ძველი ტრადიცია, ერთგვარი თავისებური ხასიათის არქაიზმი. ეს ალბათ უნდა აიხსნებოდეს იმით, რომ ბეშქენ ოპიზარი უფროსი თაობის ოსტატია ბექასთან შედარებით. შესაძლებელია ამ ოსტატთა შორის ქრონოლოგიური თვალსაზრისით განსხვავება ერთი თუ ორი ათეული წლით განისაზღვრებოდეს. ჩვენ, სამწუხაროდ, პირდაპირი ცნობები ბეშქენის მიერ შესრულებულ მოკვდილობის თარიღის შესახებ არ მოგვეპოვება ჯერჯერობით, მაგრამ შედარებითი მხატვრული ანალიზი ამართლებს ზემოთ აღნიშნულ მოსაზრებას; განსხვავებასთან ერთად ორივე ოსტატს ახასიათებს მაღალი ტექნიკა, დიდი ცოდნა რელიეფური ოქრომკვდილობის მხატვრული პრინციპებისა; მათ შორის არის დიდი ნათესაობა: ნაკვების ვადმოცემასა, მოხაზულობასა და პირისაბის ნაკვეთების მოცულობაში ჩვენ ვპოულობთ ერთი ძირითადი სკოლის ნიშნებს, რომელსაც ჩვენ ოპიზის სკოლას ვუწოდებთ და რომლის უფროსი წარმომადგენელი იყო ბეშქენ ოპიზარი, ხოლო უმცროსი წარმომადგენელი, შესაძლებელია კიდევაც ბეშქენის მოწაფე ბექა, რომელმაც წინ გაუსწრო თავის მასწავლებელს და შეიქმნა ნამდვილი „ოქროის-მქანდაკებელი“.

სამწუხაროდ, ბიოგრაფიული ცნობები ამ სახელოვანი ოსტატების შესახებ ჩვენ არ მოგვეპოვება, ყოველ შემთხვევაში ასეთი ჯერჯერობით არც ერთ წყაროში არ არის აღმოჩენილი. თვით ოპიზა წარმოადგენდა ქართული მწიგნობრობის და სახვითი ხელოვნების უძველეს ცენტრს. გრიგოლ ხანძთელის ცხოვრებიდან ვიცით, რომ ოპიზა არსებობდა აშოტ კუბის დრომდე¹, აშოტ კურაპალატი, რომელიც გამოსახული ყოფილა ტაძრის ფრესკებზე იხსენიება აკადემიკოს ნ. მარის² მიერ გადმოწერილ წარწერაში: „აშოტ კურაპალატი მეორედ მაშენებელი ოპიზისა“. პავლინოვის მიერ³ გამოცემულ ნახაზებისა და აღწერილობისა და აკადემიკოს ნ. მარის აღწერილობის მიხედვით, ოპიზაში მრავალი ნაშთია ხუროთმოძღვრებისა გარდა ტაძრისა; სამონასტრო შენობები, დიდი სამნავიანი „საოსტიგნე“ და საცხოვრებელი ბინები მოწმობენ დიდი მონასტრის არსებობას. თვითველი შენობის შესწავლა და ზუსტი დათარიღება წარმოადგენს მომავალი კვლევის ამოცანას. ამ ცენტრში მიიღეს სათანადო მხატვრული მოზადება ბეშქენ და ბექა ოპიზარმა.

ოპიზის სკოლის გვერდით, ქართული ოქროსმქანდაკელობის დარგში, არსებობდა აგრეთვე სხვა სკოლა, როგორც ეს ირკვევა ტბეთის სახარების მოკვდილობის განილივიდან. სახარების ტექსტი გადაწერილია იოანე მტბევარ-საფარელის, ე. ი. იმავე პირის შეკვეთით, რომელმაც გადააწერინა წყაროსთავის სახარება. მწერალი იგივე იოანე ფუკარალისძეა, რომელმაც გიორგი სეთაისძესთან ერთად წყაროსთავის სახარება გადასწერა 1195 წ., ხოლო ტბეთის სახარების მინაწერების მიხედვით, რომელიც ზუსტად აქვს წაკითხული და გამოცემული ე. თაყაიშვილს⁴, სახარების ტექსტი გადაწერილია გიორგის III-ის მიერ ანისის პირველი აღების, ე. ი. 1161 წ. შემდეგ; ხოლო ვინაიდან ვრცელ მინაწერში თამარი არსად მოხსენიებული არ არის, ამიტომ ტექსტი უნდა იყოს გა-

¹ Г. Мерчул, Жизнь Григория Хамдвийского, [изд. Н. Я. Марро], С.-Пб., 1917.

² Н. Марр, Дневник поездки в Паназию и Клардзию, С.-Пб., 1911, стр. 160, рис. 55.

³ МАК, вып. III, М., 1893, стр. 63—66. табл., XXVIII—XXXIII.

⁴ МАК, вып. XII, М., 1909 стр. 151—161.

დაწერილი თამარის თანამოსაყდრედ კურთხევამდის, ე. ი. 1178/79¹, დაახლოებით 1161—1178/79 წ. უნდა იყოს ალბათ შესრულებული თვით მოქედლობაც.

ლიტერატურაში ე. თაყაიშვილის, დ. კაკაბაძის² და მაცულევიჩის³ მიერ გამოთქმული იყო მოსაზრება, რომ ტბეთის სახარების მოქედლობის ავტორი უნდა ყოფილიყო ბექა ოპიზარი; ეს შეზღუდვა არ არის სწორი, ვინაიდან მას უარყოფს ძველის მხატვრულ-ისტორიული ანალიზი.

ტბეთის სახარების მოქედლობის წინა ყდაზე გამოსახულია ჯვარცმა, მეორეზე მოციქულნი პეტრე და პავლე მთელის ტანით, რომელთაც აკურთხეს მაცხოვარი, გამოსახული წელზევით, შედალიონში (ტაბ. 6,7).

ტბეთის სახარების მოქედლობის სტილისა და ტექნიკური ანალიზი მშვენიერად აქვს მოცემული პროფ. ლ. ა. მაცულევიჩის. აქ დაპირისპირებულია, ერთის მხრით, ადამიანის ფიგურის რელიეფი, განუქმებული ზოგან უფრო ძლიერად, ზოგან უფრო ნაკლებად, ნაკვთების დონე თანაბრად დაპირისპირებულია ფონთან, რომელიც დაფარულია ჩაქრილი ორნამენტით; ორნამენტი ფონზე სრულიად არ არღვევს რელიეფის მხატვრულ შთაბეჭდილებას, კომპოზიციის საერთო მთლიანობას, თვითუფლებ ფიგურის გამოსახულებას; ის გარეობდა, რომ იგი ჩაქრილია ზემოდან, როგორც წინათ იყო აღნიშნული და არა ამოყვანილი, ადასტურებს ოსტატის მხატვრულ მიდგომას, მის გემოვნებას; თუ დავაკვირდებით გადაბმულ სამყურა ფოთლის მოტივს ორივე კომპოზიციის ფონზე, როგორც ეს სამართლიანად აღნიშნა პროფ. ლ. ა. მაცულევიჩმა, შევამჩნევთ, რომ ორნამენტი არსად ფიგურას არ არღვევს, არ სჭრის, იგი პირიქით მხოლოდ თავისუფალ არეზეა მოცემული, რომლის მოცულობის მიხედვით, ხან უფრო დიდი ხდება, ხან მცირდება. ფონის მოჩქერება მკიდროდ დაკავშირებულია თვით მოქედლობის არქიტექტონიკასთან; იგი სავსებით ფარავს მთელს ფონს, რომელზედაც მოთავსებულია სიუჟეტი. ჯვარცნის კომპოზიციაზე ორნამენტი იწყება ქვემოდან, ჯვარის ქვემოთ მოთავსებული ლეგენდარული ადამის თავის გამოსახულებასთან და ორი განსტობების სახით, რომლის ხვეულში მოთავსებულია სამყურა სტილიზებული ფოთოლი, მიდის არეზე, ჯვარცნული ფიგურის ორივე გვერდით, ქვემოდან ზევით. ლეთისმშობლისა და იოანე მახარებლის ფიგურის ზურგს უკან მოთავსებულია იგივე მოტივი ორნამენტისა, რომელიც ქვემოდან იწყება და ზევით მიდის; ზედა არეზე ანგელოზთა ფიგურების ფონი დაფარულია ამავე მოტივის ორნამენტით, რომელიც მოთავსებულია ცალკე ერთეულის სახით. შეიძლება თამამად ითქვას, რომ ოსტატს ორნამენტის მიმართულება სრულიად გამოყენებული აქვს, როგორც ერთგვარი მხატვრული საშუალება, რათა ხაზი გაუსვას ფიგურათა დაყენებას, დახრილობასა და მოძრაობას. ამრიგად, ტბეთის სახარების მოქედლობა ორნამენტის მნიშვნელობის ახალ მხატვრულ გაგებას გვაძლევს, როცა ორნამენტისა და ფიგურის გაერთიანება ხდება ერთსა და იმავე კომპოზიციაში. ბექა და ბექენ ოპიზარნი ადამიანის ფიგურას უმთავრესად განყენებულ ფონზე სახავენ; იმ შემთხვევაში, როდესაც ბექა ოპიზარი ფიგურის ფონზე ათავსებს ორნამენტს (სურ. 14, 15), იგი ცდილობს, რომ არ დაირღვეს ფიგურის მთლიანობა, თუმცა ორნამენტი არეს მიხედვით ერთს შემთხვევაში იცვლის მასშტაბს, მაგრამ იგი ზუსტ სიმეტრიის კანონზეა აგებული; მას აქვს საკუთარი რიტმი, იგი არ არის გამოყენებული როგორც განსაზღვრული მხატვრული ხერხი ფიგურის დაყენების ხაზგანსისათვის. ამრიგად, ოპიზის სკოლის ნაწარმოებნი და ტბეთის სახარების მოქედლობა ჩვენ გვაძლევს განსხვავებულს მხატვრულ მიმართულებას, რაც უფრო ნათლად ჩანს თვით ფიგურის გადმოცემის დარგში. ჯვარცნის ტრადიციულ იკონოგრაფიულ სქემაში ტბეთის სახარების მოქედლობის ოსტატს შეაქვს თემის ახალი გაგება, რაც ძირითადში განცდის გადმოცემაში გამოიხატება. ჯერ კიდევ ბექა ოპიზარს, უფრო მეტად ვიდრე ბექენს, მოცემული აქვს განცდის გადმოცემის ცდა; მას ქრისტე გამოსახული ყავს მიცვალებულად, სხეული ჩამოკიდებულია ხელეზზე მთელი სიმძიმით, იგი დაქანებულია; იოანე ნათლისმცემლის ფიგურას გარკვეულად ეტყობა განცდის გადმოცემის ცდა, მაგრამ ლეთისმშობელი ჯერ კიდევ ტრადიციულ პოზიციაშია გამოსახული,

¹ ივ. ჯავახიშვილი, ქართველ ერის ისტორია, II, ტფილისი, 1914 წ., გვ. 572.

² დ. კაკაბაძე, ბექა ოპიზარი, შვიდი მნათობი, ტფილისი, 1918.

³ Maculevic, Op. cit., p. 93.

ისე როგორც, მაგალითად, პალმერტშტადტის დისკოზე¹, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ჯვარცმის თე-
მა უფრო ტრადიციულ ფორმებში აქვს მოცემული ბეშქენ ოპიზარს.

სამავიეროდ დიდი სიძლიერით განცდის გადმოცემის ამოცანა გადაწყვეტილი აქვს ტბეთის
სახარების მოქედნილობის ავტორს; ღვთისმშობელი მწუხარედ დგას, თავი დაუბრია შესამოსელით
დაფარულ ხელებზე და ტირის; მისი სხეულის მოყვანალობა გვაძლევს მეტად მკვეთრსა და გამო-
მეტყველ ხაზებს, რომელთა ნიშანტულებსა სავსებით რიტმულად უდგება მაცხოვრის სხეულის და-
ქანების კონტურს.

შედარებით უფრო მშვიდად დგას იოანე მახარებელი. მგლოვიარე ანგელოზნი ჯვრის ზემოთ
გასაოცარი არიან თავიანთი დინამიკით; თუმცა ანგელოზნი ჯერ არ ტირიან, როგორც ეს ხდება
უფრო გვიანი ხანის ძეგლებში, მაგრამ მათ ფიგურებს, ხელებისა და ფრთების გამოსახულებას დი-
დი მწუხარება და შინაგანი დინამიკა ეტყობა; ამასთანავე, კომპოზიციურად ორივე ანგელოზის ფი-
გურა მშვენიერადაა მოთავსებული არც ზედა ნაწილზე და სავსებით შეფარდება მთელი კომპოზი-
ციის არქიტექტონიკას; ადამიანის ფიგურა და განსაკუთრებით ტანსაცმელის ნაოკების გადმოცემა
მხატვრობის პრინციპზეა აგებული და არა წმინდა პლასტიკის პრინციპებზე. კაცის ვერცხლით
ნაქედ ჯვარზე სწორედ ჯვარცმის კომპოზიციაში ღვთისმშობელი გამოსახულია სავსებით იმავე
პოზაში, როგორც ტბეთის სახარების ყდაზე (სურ. 8). მწუხარება გამოსახულია იმავე სიძლიერით,
რაც გვაფიქრებინებს, რომ ჩვენ საქმე გვაქვს ერთ და იმავე მხატვრულ მოვლენასთან. როგორც ამ
ძეგლის შესწავლა ადასტურებს, იგი შესრულებულია XI საუკუნის მიწურულში „რატი რაჰის
ერისთავთ ერისთავის“ შეკვეთით (როგორც ამას წარწერა ამოწმებს); კაცის ჯვარი, უნდა ვიუ-
რადოთ, რომ შესრულებული უნდა იყოს რაჰის ერისთავის სამფლობელოში. ამრიგად, ტბეთის
სკოლას საფუძველი ჰქონია XI ს. ქართულ ხელოვნებაში, იგი ასახავდა ქართულ მხატვრული კულ-
ტურის განვითარების გარკვეულ მიმდინარეობას. ამრიგად, რიგი ზუსტად დათარიღებული ძეგლე-
ბისა ძველი ქართული კედური ხელოვნების XI—XII ს., შესრულებული რაჰის ერისთავთა შეკვე-
თით, საწვალდება გვაძლევს დავადგინოთ ადგილობრივი სკოლა ძეგლი ქართული კედური ხელო-
ვნების დარგში, რომლის განვითარების ხაზი განისაზღვრება გარკვეული ქრონოლოგიური ფარგლე-
ბით. ბეჟა და ბეშქენ ოპიზარნი კი ყოველთვის ზუსტად ემყარებიან პლასტიკის პრინციპებს
ოქრომქედლობაში. ამრიგად, ტბეთის სახარების მოქედნილობა წარმოადგენს ქართული კედებით
ხელოვნების ახალ მიღწევას, რომელიც სავსებით გარკვეული მხატვრული სკოლის ნიშნებს შეიცავს

დამახასიათებელი ნიშნები ამ სკოლისა, რომელსაც ჩვენ ჯერჯერობით მხოლოდ პირობით
ტბეთის სკოლას ვუწოდებთ, არის: მხატვრობის პრინციპის შეტანა რელიგიურ ოქრომქედლობაში,
ჩუქურთმის დაქვემდებარება ადამიანის ფიგურისადმი და ფსიქოლოგიური გინცდების გადმოცემა.
ვენეციის წმ. მარკოზის ტაძრის ორივე სახარების მოქედნილობის² ერთ გვერდზე. ცენ-
ტრში გამოსახულია ჯვარცმა, მეორეზე აღდგომა (ჯოჯობეთის წარწტყვევის სახით); პირ-
ველზე ჯვარცმა გამოსახულია XIII ს. ტაიური ნიშნებით: მიცვალებული მაცხოვრის სხეული
ძლიერ არის მოხრილი, დაქანებული; ღვთისმშობელს მარცხენა ხელი მწუხარების ნიშნად მიტანი-
ლი აქვს პირისახესთან, მარჯვენათი ტრადიციულად ევედრება მაცხოვარს; იოანე, მგლოვიარე დგას
ტრადიციულ პოზაში, ზემოდან გამოსახულია ორი მტირალი ანგელოზი, რაც აგრეთვე XIII ს.
ახასიათებს; მაცხოვრისა და მეტადრე იოანე მახარებელის ფიგურას შუაზე წელთან ეტყობა განმ-
ერობა, ტანსაცმელის ნაოკების გართულება, ხოლო ჰქვემოთ ფიგურა თანდათან ვიწროვდება. ეს
გარემოება ახასიათებს XII ს. დამლევის ხელოვნების ნიმუშებს. ადამიანის ფიგურის გადმოცემის
თვალსაზრისით ეს მოქედნილობა ბევრად ჩამოუვარდება ოპიზართა და ტბეთის ოსტატის ზემოთ
გარჩეულ ძეგლებს. უფრო გვიან ხანას (XIII—XIV ს.) უნდა ეკუთვნოდეს ჯვარცმისა და აღდგო-
მის (ჯოჯობეთის წარწტყვევა) გამოსახულება მეორე სახარების მოქედნილობაზე ამავე ტაძრიდან. ამ
მოქედნილობაზე აღნიშნული ძირითადი სიუჟეტების გარდა გამოსახულია თორეტი დღესასწაული,
რომლებიც გამოიხეულია ერთი მეორესაგან შინაქრის მედალიონებით. თვით ჯვარცმის გამოსახულე-
ბა, რამდენად ამის დადგენა შესაძლებელია სურათის მიხედვით, გვიან ხანას ეკუთვნის, ყოველ
შემთხვევაში გაცილებით უფრო გვიან, ვიდრე შინაქრების მედალიონები; ღვთისმშობელი თავდა-
რილი, ხელებდაკრფილი დგას ჯვარცმულის წინაშე, იოანე შესრულებულია ტრადიციული პოზით;

¹ შ. ამირანაშვილი, ბეჟა ოპიზარი, თბილისი, 1937, ტაბ. XXVII.

² შ. ამირანაშვილი, Op. cit., XXXI.

³ შ. ამირანაშვილი, Op. cit. სურ. XXVIII.

ზემოდან გამოსახულია მტრალი ანგელოზი. ფიგურები ვიწროა და გადაჭარბებულად მაღალი, მაცხოვრის წინსაფარი მოვრძოა და წვეტიანი ნაოქით ბოლოვდება. ფიგურათა ტანსაცმელის ნაოქების ქუთაური, წვეტიანი ფორმა, გოლგოთის შთის სტილიზაცია აშკარად აშკარავებს გოთიკური ხელოვნების სკოლას. ამიტომ ამ ძეგლს ჩვენ XIII—XIV ს. ვათარილებთ; მხატვრული თვალსაზრისით იგი ეკუთვნის სხვა მიმართულებას, ეადრე ქართული ხელოვნების გარჩეული ძეგლები, რომლებსაც საკუთარი მხატვრული ტრადიცია ახასიათებს.

XII ს. ქართული ხელოვნება ოქრომკვდრობის დარგში არ განისაზღვრება ოპიზისა და ტბეთის სკოლებით; ჩვენში არსებობდა შესაძლოა, რომელიც წმინდა დეკორატიულ მიზანს იხაზავდა და რომლის ცენტრი გელათის მონასტერი იყო. გელათის მონასტერში შესრულებულია ხახუნის ბატის მოკვდილობა, როგორც თვით წარწერიდან ირკვევა¹, დიმიტრი პირველის დროს (1125—1154). ხახუნის ბატის მოკვდილობა შესრულებულია ერთდროულად, სპი ოსტატის მიერ და ჩვენამდე დაცულია პირვანდელი სახით. ორნამენტური შემკვლობის შესრულების დროს ოსტატის განკარგულებაში ყოფილა მრავალი სხვადასხვა დროისა და წარმოშობის (ზოგი ბიზანტიური, უმეტესად კი ქართული) მინანქარი, რომლებიც მას მხედველობაში მიუღია; მათთვის ოსტატს, ორნამენტის კომპოზიციის შედგენის დროს, საგანგებო ბუდეები დაუწახადებია; მაგრამ არის მთელი რიგი სხვადასხვა დროის მინანქრები, რომლებიც არ შედის კომპოზიციის საერთო გეგმაში და დაკრულია შემდგომ; ზოგიერთ შემთხვევაში ძველი მინანქარი გადასწულია შემდეგ დროში და სხვ.

თვით ხახუნის ლეთისწილობელი, რომელიც პირველად მოთავესებული იყო ბატის შეავსებაში, გატაცებული იქნა გელათიდან და რუსეთში მოხდა ბოტკინის კოლექციაში. იგი ეკუთვნის X ს. და, ნ. პ. კონდაკოვის აზრით, საესებით სიმართლიანად ითვლება მოგს მსოფლიოში უდიდეს მინანქრის ძეგლად და წარმოადგენს ქართველი ოსტატის ნამუშევარს; ალბათ XI ს. ხახუნის ტაძრიდან ლეთისწილობის მინანქრის ბატი, სელჩუკების შემოსევის გამო იპერეთში გადაუტანიათ და შემდეგ გელათში დაუსვენებიათ. დიმიტრი შულის დროს ამ ბატისათვის გაუკეთებიათ დიდი კარები, ეუბო ოქროთი, ხოლო კარები მოკრულა ვერცხლით მოკვდილი და ძვირფასი მინანქრებით შემკული. კარების ზურგი მოკვდილია ვერცხლით, რომელიც დაფარულია XI ს. სვედათი შესრულებული ჩუქურთმით. აქადემიკოსმა კონდაკოვმა იცოდა ხახუნის ბატის გატაცების ამბავი, მაგრამ მას ამის გამოშვლავება არ შეეძლო, ვინაიდან დიდი პირები იყვნენ ჩამბული მისში, და მას ეს ამბავი ურულ აქვს მოხსენებული². იგი ინახებოდა მ. პ. ბოტკინის კოლექციაში, გამოცემულია ზენიგოროდსკის³, შულციას⁴ და ბოტკინის მიერ⁵; 1923 წელს საკავშირო ცაკის დადგენილ-

¹ წარწეხა მრავალჯერ იყო გამოცემული. ნიშნავს შესწორებული სახით:

ერ მოვლადეუ მადლით ღთის მამა ქნილმან.
შეს აღვითავენ რაა, მის შირის დედოფლო.
ამდიდრნა მუბად, ნიფთა შს ღთის ტაძრისა.
ცარეთ აჟ დავით, ღთის შირსმან ესე.
ხოვლით სხოვლით — ტაძრითორთ უძლოვნა ქწლით.
ხოლო ახალმან, ვსეღელილ სალომონ: (sic)
ფიბით ფლობით შორისაღ ტალანტნა დიმიტრი:
და სამყაროს მხებრ, აციყრა შირფი შენი:
აჟ ვამბეა ვლობის, ოხადე ღთისწიობელი:
და შენა ტრისტეს წესტის მქედობად:

ლავ ხახუნის ბატის შესახებ:

Н. Кондаков и Д. Вяземск, Опись памятников древн... стр. 6—23, рис. 1—9.

Толстой и Кондаков, Русские древности, вып. IV, СПб., 1891, стр. 86—103.

Гордеев, К вопросу о разгруппировании эмалей Хазульского скандия, Мистейтновство, Харків, 1928, стр. 147—165; და სხვ.

წარწეხა წაუთხული აქვს ჯ. წერეთელს (Г. Шеретели, Полное собрание надписей Гелатского монастыря, Древности Востока, т. 1, вып. II, М., 1891, стр. 248—260).

² Н. Кондаков, Иконография Богохотера, т. II, СПб., 1915, стр. 305—306.

³ Н. Кондаков, История и захватки византийской эмали, СПб., 1887—1892, табл. XV, стр. 355—361.

⁴ Schulz, Der Byzantinische Zeileinschnitt, Frankfurt a. M., 1890, Taf. 15.

⁵ Собрание Боткина, СПб., 1911 г., табл. 69.

მინანქრების აღწერილობა იხ. Д. Гордеев, К вопросу о разгруппировании эмалей Хазульского скандия, Мистейтновство, Харків, 1928, стр. 147—165.

ბის თანახმად, ჩამოტანილია საქართველოში და ამჟამად დაცულია საქართველოს ხელოვნების მუზეუმში. ორნამენტი ხატის შთელს არეს ფარავს; იგი თავისუფლად ვითარდება შთელს არეზე. იწყება ჩვეულებრივად ქვემოდან, მოგრძო ყლორტის სახით, რომელიც მიისწრაფის ზევით, იჭყვეა მარტივ, ხან ორმაგ, ხვეულად, რომლის გულში მოთავსებულია რელიეფურად სტილიზებული წრეაქსურა ფოთოლი, ამ ფოთლის კიდე გადმოკეცილია აკანთისებრად. ორნამენტი განმეორების რიტმს არ ემორჩილება, იგი თავისუფლად ვითარდება, ხან დიდი ხდება, ხან მცირდება სივრცისა და მინანქრებისათვის დატოვებულ ბუდეთა განაწილების მიხედვით; თუმცა თვით ფოთოლი ამოყვანილია ზურგიდან, მაგრამ ზედაპირიდან დიდი ოსტატობით დამუშავებულია ხელოვანის მიერ. ამ შემთხვევაში ზედაპირის დამუშავებას წვეტიანი ინსტრუმენტით უფრო დიდი ადგილი უჭირავს, ვიდრე ოპიზისა და ტბეთის სკოლის ძეგლებში. განსაკუთრებით დიდი ოსტატობითაა შესრულებული ხატის შუაგულის კუთხეებში მოთავსებული რელიეფური გამკვირვალე ბირთვები (ბუკოლები). რომლებიც რთული ტექნიკური ხერხით არის გაკეთებული ოქრომკედლის მიერ. აქ არის გადაბმული რთული გეომეტრიული სახის ორნამენტური სტილიზაცია, რომელიც უსათუოდ დაკავშირებულია საერო ხასიათის ოქრომკედლობასთან. ადამიანის ფიგურას ხახულის ხატის მოკედლობაზე, გარდა მინანქრებისა, ვერ ვპოულობთ.

მასალაზე, შესაბამის მამართლებას ქართულ ოქრომკედლობაში, რომელიც წარმოდგენილია უდიდესი მხატვრული ღირებულების ძეგლით, ხახულის ხატის მოკედლობით, დიდი მნიშვნელობა ქონდა: ეს მიმართულება, უსათუოდ გელათში ჩაისახა და მის გავლენას დიდხანს ვხვდებით გვიან ხანაში ვერცხლით ნაკვეთ კარვებზე. თვითვე სკოლას ქართულ ოქრომკედლობაში აქვს თავისი ისტორია, რომლის ცალკე განხილვა წარმოადგენს ქართული კედლეთი ხელოვნების ისტორიის ძირითად ამოცანას. ეს განხილვა, მასალების სიუხვისა და დაუმუშავებლობის გამო, წარმოადგენს ცალკე მონოგრაფიული კვლევის საგანს და სცილდება ამ ჩვენი შრომის მიერ დასახულ ფარგლებს.



ქართული კედლეთი ხელოვნება XII საუკუნეში მხატვრული ღირსებით და ისტორიული მნიშვნელობით წარმოადგენს დიდ მოვლენას, რომელიც არ განისაზღვრება მხოლოდ ქართული კულტურის ფარგლებით; არსებითად უნდა ითქვას, რომ XII ს. ქართული კულტურა და სახვითი ხელოვნება საკაცობრიო საგანძურის სფეროში გადადის. XII ს. ქართული კედლეთი ხელოვნება წარმოადგენს მხოლოდ ერთს ვიწრო დარგს ქართული სახვითი ხელოვნებისას, რომელიც განვითარდა და შეიქმნა XII საუკუნის საქართველოს სოციალურ-ეკონომიურ პირობებში. XII ს. საქართველო წარმოადგენს დიდს ეკონომიურსა და პოლიტიკურ ორგანიზაციას. გარკვეული სოციალური სტრუქტურის ექონეს, რომლის პოლიტიკური გავლენა ვაკილებით წარმოადგენს საქართველოს ფეოდალური მონარქიის სახლურებს; საქართველოს პოლიტიკური გავლენა მეზობელ, მოსახლურე კვანებსზე, როგორც იყო ბიზანტია, ირანი, შუამდინარე და ნეირე აზია განსაკუთრებით გაძლიერდა გიორგი III და თამარ მეფის დროს¹.

ძლიერი, ორ ზღვას შორის გადაკეცილი მონარქიული სახელმწიფო, რომლის უშუალო მფარველობის ქვეშ იყო შირვანის სამეფო, დაღესტანი, ოსეთი და აგრეთვე ტრაპიზონის სამეფო, შიგნით შედარებით მოწესრიგებული, გარეშე მტერთა თავდასხმისაგან უზრუნველყოფილი და მოსვენებული, სწრაფად დაწინაურდა ეკონომიურად და კულტურულად. დიდალი ქონება შემოქონდა ლაშქრობას, სამხედრო ალაფისა და დაპურობილი ქვეყნებიდან აღებული ხარკის სახით. პროფ. ივ. ჯავახიშვილის გამოანგარიშებით², საქართველოს ყოველ წლიურად შენობიოდა ხარკის სახით 75 მილიონ ლირაში. ხშირად ლაშქრობა ხდებოდა ფეოდალების მოთხოვნის თანახმად, რომელსაც იძულებული იყო დამორჩილებოდა თვით ნეფე; ასე, მაგალითად, „ლაშქარი“ და „დიდებულნი“ გიორგი მესამეს ეუბნებიან: „არ არს ღონე დარჩომისა ჩვენისა თუნიერ ლაშქრობისა და რბევისა“³. ლაშა გიორგის დაბადების აღსანიშნავად გაიმართა ახალი ლაშქრობა „ბედსა და სუესა ზედა ლაშასა“⁴. თამარის წინაშე: „მოვიდეს მეფისა წინაშე მწარგრძელნი (ხაქარია და ივანე) და ვარამ გაგული და მოაქნენეს: ძლიერო კელმწიფეო და წარავანდელთა შორის უმეტეს აღმობრწყინებულო.

¹ ივ. ჯავახიშვილი, ქართველი ერის ისტორია, წ. II, ტფილისი, 1913, გვ. 641.

² ივ. ჯავახიშვილი, საქართველოს ეკონომიური ისტორია, ტფილისი, 1907, გვ. 51-52.

³ ქართლის ცხოვრება, მარიამ დედ. ვარ., გვ. 382.

⁴ Ibid., გვ. 448.

იბილუ და განიცადე სამეფო თქვენი და სცან სიმკნე და სიქველე სპათა შენთა; გულის ქმა ჰყავ, რამეთუ მრავალნი ახოვანნი, მკნენი და რჩეულნი იპოვებან სპათა შენთა შორის, რამეთუ არავინ არს წინააღმდეგომი მათი. აჲ ბრძანოს მეფობამან თქუენმან, რათა არა ცუდად დავიწყებასა მიეცეს სიძნე მათი, არანედ აღვიწყდროთ ერას, რომ გურსა ზედა, რომელ არს ხორასანი და ცნან ყოველთა სპათა აღმოსავლეთით ძალი და სიმკნე ჩვენი¹. თანახმად ამ წინადადებისა, მართლაც, დარბეული იქნა თითქმის მთელი სპარსეთი. ამგვარი ლაშქრობის შემდეგ საქართველოში შემოდიოდა სამხედრო დოვლათი და სიმდიდრე, რაც მშვენივრად დაბასიათებულა ჩვენი მატთანეს შიერ: „აღივსნეს ყოველნი საგანბურნი სამეფონი ოქროთა და ჭურჭლითა ოქროსათა, რამეთუ მიწინა მსგავსად შეასბმიდის ოქროსა. ხოლო თვალსა და მარგალიტსა წყვით დასდებდეს. ხოლო ოქროსოვითა ბერძულთა და სხვათა, ძვირად სამოვნელთა, ვითარცა ცუდთა სამოსელთა ურცხელთა დასყრიდეს.

ხოლო ვეცხლის ჭურჭელთა არღარა აქუნდა პატივი პალატსა შინა მეფისასა, რამეთუ ყოველი ოქროსი და ბროლისა წინაგებულ იყო. ინდოურთა ქვათაგან შემკობილი, რომლითა აღავსნა ყოველნი ეკლესიანნი, რომელთა შიანიქა სამსახურებლად სიწმიდეთა საიდუმლოთასა². თამარ მეფის ისტორიკოსის სიტყვებით, საქართველო იმდენად გაშლიდრდა, რომ „გაზნაურდეს ქვეყანი-სა-მოქმენი და ვადიდებულდეს აზნაურნი და ვაველმწიფდეს დიდებულნი“³; თანაჩის დროს „იყო შდიდარ ესე სამეფო, რომელ აზნაურის ყმანი მათთა პატრონთა სწორად იმოსებოდეს“⁴ (ანა დედოფლის ქართლის ცხოვრება)⁵.

გაერთიანებული საქართველოს საერთაშორისო მდგომარეობა, მისი გზების მიმართულება განსაკუთრებით დავით აღმაშენებლის ეპოქიდან, რომელთაც, სტრატეგიული დანიშნულების გარდა, დიდი ეკონომიური მნიშვნელობა ჰქონდა, კმნიდა ხელსაყრელ პირობებს ვაჭრობის განვითარებისათვის. თბილისი X—XI საუკუნეებში, როგორც ამას ადასტურებს არაბ გეოგრაფების ცნობები, წარმოადგენდა ნეტად მნიშვნელოვან ცენტრს ვაჭრობისას, სადაც ყოფილა ქარვასლა, ქულებაქები და სავაჭრო მოედნები და სადაც ბაზრის საგანგებო ზედამხედველი ყოფილა, რომელსაც შურტა ეწოდებოდა. XII საუკუნეში სოციალური დიფერენციაცია წინა პერიოდთან შედარებით უფრო გაღრმავდა. ფეოდალური კლასის ორივე ფრთას, საეკლესიოსა და საეროს, მიემატა ვაჭართა წრე, რომელიც თუმცა წინა პერიოდში არსებობდა, მაგრამ მხოლოდ ახლა მიიღო მან ჩამოყალიბებული სახე, კლასობრივი ნიშნები და დაიწყო ბრძოლა პოლიტიკურ უფლებათა მოსაპოვებლად სახელმწიფო მმართველობის სფეროში. სავაჭრო ურთიერთობა საქართველოს ხსენებულ ეპოქაში ჰქონდა ირანთან, მცირე აზიის სახელმწიფოებთან, ბიზანტიასთან და ინდოეთთანაც. ამას მოყვა საქალაქო ცხოვრების სწრაფი განვითარება და დაწინაურება, რასაც, გარდა წერილობითი წყაროებისა, ადასტურებს ქ. დმანისის არქეოლოგიური გათხრები. თბილისის ვაჭრების წარმომადგენელი უნდა ყოფილიყვნენ ის „ბერები“, რომლებიც ბაგრატ IV ქალაქის დაქვრის წინადადებას ამღევდნენ. დიდ ვაჭარს, სახელით ზანქან ზორაბაბელს, თამარ მეფის ისტორიკოსის ცნობით⁶, მიანდევს სახიძო ვიორჯი რუსის გასინჯვა და ჩამოყვანა. ვაჭართა წრე გარკვეულ კლასობრივ სახეს ღებულობს თამარის დროს და აქტიურად იბრძვის პოლიტიკურ უფლებათა მოსაპოვებლად. მას გაუჩნდა იდეოლოგიური ხელმძღვანელი მეჭურჭლეთუხუცესის ყუთლუ-არსლანის სახით; მეჭურჭლეთუხუცესის პოლიტიკურ თანამოაზრეთა დასი საკმაოდ მრავალრიცხოვანი ყოფილა; მას, როგორც საესებით ანომწურავად აქვს გამორკვეული პროფ. ივ. ჯავახიშვილს, ჰქონდა გარკვეული გვგამ, რომლის მიხედვით მეფეს მხოლოდ აღმასრულებელი ხელისუფლება უნდა შერჩენოდა („სრულქმნის“), ხოლო კანონმდებელი ხელისუფლება კი („განგებისა“) მარტო „ყარავში დასხდომილთ“ უნდა ჰქონოდათ; თამარ მეფეს ყუთლუ-არსლანის დასის პოლიტიკური პროგრამა სისწორით შეუფასებია, ვითარცა „დასასრული ჯელმწიფობისა“ მომასწავებელი⁷. „სიმდიდრით

¹ Ibid., გვ. 515—516.

² Ibid., 506.

³ Ibid., გვ. 411.

⁴ ივ. ჯავახიშვილი, ქართული ერის ისტორია, წ. II, გვ. 643.

⁵ ქართლ. ცხოვ. მარამ დედოფ., გვ. 415.

⁶ ივ. ჯავახიშვილი, ქართული სამართლის ისტორია, წიგნი მეორე, თბილისი, 1929, გვ. 173.

აღზევებულთა* დასის მოქმედება იყო მეტად გაბედული, სამეფო კარი ჩავარდა, განსაცდელში და როგორც ცნობილია, თამარ მეფემ მხოლოდ დიპლომატიური მოლაპარაკების საშუალებით შესძლო სისსლისღვრის აცილება; ორივე მხარეს დათმობა მოუხდათ; როგორც გამოარკვია პროფ. ივ. ჯავახიშვილი¹, შეთანხმების ძალით დასს მეფის „ნებისყოფლობის“ უფლება უცენია, სამავიეროდ ნინოშვილოვანი სახელმწიფო საკითხების გადაწყვეტასა და დიდ ხელისუფალთა დანიშვნის დროს დარბაზის „თანადგომა“, „გამორჩევა“ და „ერთნებობა“ წესად შენოსულა; ამრიგად, საქართველოში XII საუკუნის მეორე ნახევარში დამყარებულა შეზღუდული მონარქია.

„სიმდიდრით აღზევებულთა“ დასის სოციალური შემადგენლობის შესახებ ისტორიკოსს პირდაპირი ცნობები არა აქვს მოცემული; ამ დასში, ისტორიკოსის ცნობით, „ლაშქარნი“ და „დიდებულნი“ შედიოდნენ. პროფ. ივ. ჯავახიშვილს სავსებით ნათლად დადგენილი აქვს, რომ XII ს. დიდებულთა წრეში ზოგი გვარიან აზნაურთა წოდების იყო; აგრეთვე მას კარგად აქვს გამოარკვეული „ლაშქართა“ სოციალური შემადგენლობის პრაგმატული წარმოდგენა.

თამარ მეფის მეორე შეთქმულების შესახებ ისტორიკოსს დასახელებული ჰყავს „გვარიანნი და მსახურეულნი სახლნი“. ეს გაფიცვა მიმართული იყო „უგვართა“ წრითაგან აღზევებულ „ხელისუფალთა და გამგებელთა საქმიანთა“ წინააღმდეგ. დიდგვარიან აზნაურთა გაფიცვა იზნად იხაზებოდა წოდებრივი უპირატესობის დამკვიდრებას, მეფის ხელისუფლებას სხვა მხრივ არ ეღებოდა, ხოლო უფილუ-არსლანის დასის გეგმა ებუძობა შოლიანად მეფის ხელისუფლებას.

„სიმდიდრით აღზევებულთა“ დასის სოციალურ შემადგენლობაში შედიოდნენ „უგვართა“ წრე, რომლიდანაც იყო თვით მეთაური ამ მოძრაობისა მკვერტლეთ უხუცესი უფილუ-არსლანი, და „ლაშქართა“ და „დიდებულთა“ განსაზღვრული ნაწილი. ამ დასის შემადგენლობაში უსათუოდ უნდა ყოფილიყო დიდ ვაჭართა განსაზღვრული ჯგუფი, და თუ ზევნ ნოვიგონებთ ამავე ხასიათის სოციალურ მოძრაობის ისტორიას სხვა ქვეყნებში, თუმცა ამის შესახებ პირდაპირი ცნობა თამარ მეფის არც ერთ ისტორიკოსს მოკვანალი არა აქვს, პროფ. ივ. ჯავახიშვილს სამართლიანი აზრით, უფილუ-არსლანის დასის პოლიტიკური პროგრამა თვით ქართულ სოციალური ბრძოლის განვითარებასა და შედეგს წარმოადგენს.

XII საუკუნეში დიდგვარიან ხელისუფალ აზნაურთა დასმა რამდენიმე შეთქმულება მოაწყო თამარ მეფის წინააღმდეგ თავისი წოდებრივი უპირატესობის დამკვიდრებისათვის; ფეოდალური კლასის მეორე, საეკლესიო ფრთაც არა ერთხელ შეეცადა სახელმწიფო ხელისუფლების ხელში ჩაგდებას; მართალი არ არის თითქმის მე-11—13 საუკუნეში ჰვენში გელესია ყოფილიყო დამარცხებული და დაკნინებული. პირიქით, გელესიამ ხსენებულ პერიოდში თავისი განვითარებისა და ძლიერების უმაღლეს წერტილს წაიღწია; ამისი შთავაზი მიზეზი იყო ეკონომიური ბაზის განმტკიცება, უამრავი მანულის ხელში ჩაგდებას გამო, „შეუვალობის“ განმტკიცება, საქართველოს ეკლესიური გაერთიანება და სხვ. სწორედ ამ პერიოდში შემოღებულ იქნა ცერემონიული მეფის ეკლესიური კურთხევისა, რომლის დროს ეკლესიის წარმომადგენელი „ქუთათელი“ მეფეს გვირგვინს ადგამდა თავზე. დავით აღმაშენებლის ეპოქიდან მწიგნობართ-უხუცესად „ვაზირთა-უპირველესად“ გახდა სასულიერო პირი — ჰყონდიდელი. გელესია იმდენად დიდ ძალას წარმოადგენს, რომ სახელმწიფოს ებრძვის კიდევ „შეუვალობის“ პრინციპის დასაცავად. ჰყონდიდელი მწიგნობართ უხუცესი და ვაზირთა უპირველესი ფაქტურად საქართველოს მეფის მოადგილე იყო². „ქარის გარიგება“ მას მეფის „მამას“ უწოდებს. მიჭაელ კათალიკოსი თამარ მეფის დროს ძალით ხელში იგდებს ვაზირთა-უპირატესობას, რის წყალობით იგი საერო-სახელმწიფო და საეკლესიო ხელისუფლების მქონებელი გახდა. ეს მოასწავებდა გელესიის გაბატონებას სახელმწიფოსა და საერო ცხოვრებაში; პროფ. ივ. ჯავახიშვილის სამართლიანი დაბასიათების თანახმად, „ქართული სახელმწიფოებრივობისათვის ეს დიდი თვალსაჩინო მარცხი იყო“ და ამავე დროს ეს „საქართველოს მეფეთა მთელ გზესა და პოლიტიკას ძირიანად ეწინააღმდეგებოდა“³. საგანგებოდ მოწვეულმა საეკლესიო კრებამ თამარ მეფის ინიციატივით, როგორც ისტორიკოსი მოწმობს, მიჭაელ კათალიკოსი „ვერა განაყუნეს“, თუმცა ამისათვის „ფრიად იღვაწეს“. უღუ დავითის მეფობაში, როგორც გამოთქმულია გადმოგვცემს, „ვითარცა ამათ საქმეთაგან უცალო იქნა“ მეფე უღუ დავითი, „განდიდნა მასილი

¹ ივ. ჯავახიშვილი, Op. cit., გვ. 185.

² ივ. ჯავახიშვილი, Op. cit., გვ. 144.

³ ივ. ჯავახიშვილი, cit გვ. 146—147.

ჰყონდიდელი*, რომელმაც «იწყო საურავითაც კმნად თვინიერ შეფისა კითხვისა» და რომელმაც ბოლოს «ხოხანიც აღიხადა», ე. ი. მონოზნობას თავი დაანება და საერისკაცო ტანისაშოსი ჩაიცვა; მან «მოაერობა მიიტაცაო»¹.

XII ს. საქართველოს სოციალურ დაჯგუფებათა შინაგანი ბრძოლა იყო დიდი პროგრესული ძალა, რომელიც ხელს უწყობდა საერო ლიტერატურისა და სახეითი ხელოვნების განვითარებას; სწორედ XII ს. წარმოადგენს ქართული საერო ლიტერატურის აყვავების ხანას, რომელსაც მტკიცე ნიადაგი ჰქონდა ფეოდალურ-რეინდულ საზოგადოებაში და რომელიც დაიწყო სადევეგმირო და სატრფიალო მოტივებით; მეფის კარზე თავს იყრიდნენ ყველა ლიტერატურული ძალები, რომლებიც განსვალული იყვნენ ფეოდალურ-რეინდული იდეოლოგიით, ხოლო ამ იდეოლოგიის მხატვრულ გაფორმებას იძლეოდა საერო მწერლობა. საერო იდეოლოგიის დამკვიდრებას, როგორც ირკვევა საქართველოს სოციალური ისტორიის ფაქტებიდან, ხელს უწყობდა ის გარემოება, რომ მას ჰქონდა საკუთარი სოციალური დასაყრდენი, თავისი ბაზა. რატომ ბიზანტიაში არ შეიქმნა საერო ლიტერატურა ისეთი სახის, როგორც ჩვენში? აკად. კორნ. კეკელიძე სამართლიანად აღნიშნავს, რომ ბიზანტია ეკონომიურად და პოლიტიკურად დაწინაურებული ქვეყანა იყო; იგი იყო ამავე დროს სამშობლო იმ ნეოპლატონიზმის, რომელმაც ჩვენში მოამზადა გზა სასულიერო მწერლობის საეროში გადასვლისა; ამას გარდა, ბიზანტია იყო ნემევიდრე უდიდესი საგანძურის, ანტიკური მწერლობისა. მიუხედავად ამისა, ბიზანტიამ ვერ შექმნა საერო მწერლობა. ჩვენ ვერ დავეთანხმებით აკად. კ. კეკელიძეს, რომელიც ამ ფაქტს იმ გარემოებით ხსნის, რომ ბიზანტია მოკლებული იყო სპარსული კულტურის ფილოსოფიისა და ლიტერატურის გავლენას². ბიზანტიის სოციალურ დაჯგუფებათა ბრძოლის ისტორია, რომელიც დამთავრდა ხატომებრძოლთა დამარცხებით, არკვეს, რომ საერო მწერლობის აღმოცენებისა და განვითარებისათვის არ იყო სათანადო სოციალური ბაზა, ხელსაყრელი პირობები; სპარსული კულტურის გავლენა წარმოადგენს უდიდეს ფაქტორს ქართული კულტურის განვითარების ისტორიაში; მას სათანადო სოციალური დასაყრდენი ჰქონდა ქართულ ფეოდალურ საზოგადოებაში; იგი ხდებოდა, როგორც სამართლიანად აღნიშნა აკად. კორნ. კეკელიძემ, კლასობრივი ფსიქოლოგიის ნათესაობის ნიადაგზე³.

მიუხედავად იმისა, რომ ეკლესია ჩვენში XII ს. წარმოადგენდა დიდ ძალას, როგორც უკვე იყო აღნიშნული, ძალიან ადრე ჩამოყალიბდა საერო ფეოდალურ-რეინდული იდეოლოგია. აკად. კორნ. კეკელიძე სავესებით სამართლიანად აღნიშნავს, რომ X—XI ს. გვაქვს პირველი ნიმუშები საერო მწერლობისა, ეპიკურ-ფეოდალური ლიტერატატურის სახით. მრავალი ლეგენდა, თქმულება, რომლებიც დაკავშირებული იყო რომელიმე ისტორიულ ანუ ნახევრად ისტორიულ პირებთან მოღვაწეობასთან, მთლიანი საქართველოს «დადგინების» პერიოდში ღებულობს ახალა შინაარსს, განმარტებას; ამ თქმულებათა გადამუშავებას ვაძლევს ლეონტი მროველი, რომლის თხზულება «ნეფეთა ცხოვრება» წარმოადგენს გასაოცარს მსგავსებას ფირდოუსის «შაჰ ნამე»-სთან⁴. საშრობლოსათვის თავის დადება, ბრძოლა უცხო ტომთა წინააღმდეგ, სიუზერენის პატივისცემა და საშახური, ძმური სიმტკიცე, სიყვარულის სიმტკიცე დამახასიათებელია ამ ნაწარმოების გმირებისათვის. აქ სავესებით ლეგენდარულად მოცემულია თავგადასავალი და ბრძოლები ფარნავაზისა, მირიანისა, არშაკისა, ადერკისა, სუმბატ ბიგრიტიანისა, ფარსმან-ქველისა, ამაზასპისა, და განსაკუთრებით, ვახტანგ გორგასალისა. აკადემიკოსი ი. ორბელი სავესებით სამართლიანად აღარებს და აღნიშნავს ნათესაობას თქმულებისა, ვახტანგ გორგასალისა და შაჰ-ნამეს მთავარი გმირის ბაჰ-რამ-გურის შესახებ⁵. აკად. კ. კეკელიძემ სამართლიანად აღნიშნა⁶, რომ ამ ქართულ თქმულეებში ქალისადმი სიყვარულს ჯერ ადგილი არა აქვს, იგი ჩნდება უფრო გვიან, როდესაც ჩვენში სავესებით ჩამოყალიბდა რეინდო ინსტიტუტი⁷ და წოდებრივი ტრადიციები, რეინდული ეთიკტი, როდესაც ქალისადმი სიყვარული გარდაიქცა წყაროდ საგნირო საქმეებისათვის.

¹ იხ. ჯავახიშვილი, სოციალური ბრძოლის ისტორია საქართველოში IX—XIII საუკუნეებში, თბილისი, 1934, გვ. 29—30.

² აკად. კ. კეკელიძე, ქართული ფეოდალური ლიტერატურის პერიოდიზაცია, თბილისი, 1933, გვ. 42.

³ აკად. კ. კეკელიძე, *Op. cit.*, გვ. 43—44.

⁴ Бахарам Гур Бахарам Гур и Адам из Шах-Наме Фирдоуси, Ленинград, 1934, стр. 9—19.

⁵ აკად. კ. კეკელიძე, *Op. cit.*, გვ. 44.

საქართველოს სოციალური სტრუქტურის თავისებურება XI—XII ს. გავლენას ახდენს სახე-
თი ხელოვნების განვითარებაზე, რომელსაც აძლევს განსაზღვრულ მიმართულებას და მხატვრულ
სახეს. ხსენებულ პერიოდში საქართველოში სასულიერო ხასიათის ხელოვნების გვერდით, საკვებით
ჩამოყალიბდა საერო ხელოვნება, რომელიც გავლენით იყო სხვა იდეოლოგიით და მხატვრული
იდეებით. X საუკუნეში და ნაწილობრივ XI ს. დასაწყისში ქართული საეკლესიო არქიტექტურა
წამყვანი დარგია ქართული სახეითი ხელოვნებისა; იგი გვაძლევს წმინდა მონუმენტური სტი-
ლის კათედრალებს, რომლებიც თავისი სიდიდით, მასშტაბით, შემოქმედებითი ძალის გაქანებით,
წმინდა არქიტექტურული ფორმებით, წარმოადგენენ უდიდეს მოვლენას არქიტექტურის ისტორიის
დარგში. ხახული, ოშკი, ქუთაისის ტაძარი, სვეტიცხოველი და ალავერდი წარმოადგენენ ქართუ-
ლი არქიტექტურის სიამაყეს, მონუმენტური სტილის კლასიკურ ძეგლებს. მონუმენტური
სტილი ნათლად ჩანს ანავე ხანის კედლის-მხატვრობაში. განსაკუთრებით აღსანიშნავია აბტალის
ტაძრის საკურთხევლის მხატვრობა, რომელშიც მხოლოდ ღვთისმშობლის ერთს ფიგურას მთელი
კონქი უჭირავს. XII ს. მეორე ნახევარში ხდება დიდი გარდატეხა ქართული კულტურის განვითარ-
ებაში, მონუმენტური სტილი თანდათანობით ადგილს უთმობს დეკორატიულს, უზარმაზარი
ტაძრების აგება უკვე არაყის არ მიიჩნია საჭიროდ, ძველი ტიპის არქიტექტურის ძეგლები არაყის
არ აკმაყოფილებს. თუმცა მატერიალური შესაძლებლობა ქართულ ფეოდალურ საზოგადოებას ან
ხანაში გაცილებით უფრო მეტი აქვს, მაგრამ დიდი ტაძრების მაგივრად აშენებენ მცირე მოცუ-
ლობის ტაძრებს; კონსტრუქტიული ამოცანები და ძიებანი უკვე აღარ აღელვებენ არქიტექტორს,
შინაგანი გაფორმების პრობლემა კარგავს თავის მნიშვნელობას, მთავარი ყურადღება მიტყუდება
შენობის გარეგან გაფორმებაზე, უმთავრესად გუმბათის ყელის მოჩუქურთმებაზე (მაგ. კაბენი,
ქვათახევი, სამთავრო, ბეთანია და სხვ.). ანავე ხასიათის ცვლილებას ადგილი აქვს კედლის-მხატვ-
რობაში, რომლის პირველ ნიმუშებს ჩვენ ვპოულობთ გელათის მოზაიკაში (1125—1130 წ.). გელა-
თის მოზაიკას განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს მოზაიკურ მხატვრობის ძეგლთა შორის, ვინა-
იდან, მიუხედავად იმისა, რომ მოზაიკური მხატვრობა საზოგადოდ უფრო დიდხანს ინარჩუნებს
მონუმენტური სტილის ნიშნებს, იგი ეკუთვნის მოწინავე მიმდინარეობას კედლის-მხატვრობის
დარგში. XII ს. კედლის-მხატვრობის შესწავლა არკვევს, რომ ჩვენში რამდენიმე მიმდინარეობას
ჰქონდა ადგილი, მაგრამ მათ შორის ნათლად განირჩევა ორი: პირველი მიმდინარეობა ზუსტად
იკავს მონუმენტური სტილის მხატვრულ ტრადიციებს, მეორე კი ვითარდება ახალ მხატვრულ
საფუძველზე. აქ კომპოზიციები არ გამოხატავენ მხოლოდ განყენებულ დოკმას, მათში შეტანილია
საკმაოდ ძლიერად ემოციური ელემენტი, თავისებური რეალიზმი; ღვთისმშობელი, რომელიც წინა
ეპოქაში ჯვარცმის დროს ქრისტეს ევდრებოდა ხელებგაწვდილი, გადაიქცა დედად, რომელიც
შეწუხებულია თავისი შვილის ტანჯვით და ტირის; ქრისტე, რომელიც აგრეთვე წინა ეპოქის ძეგ-
ლებში თვალეხებით აღიქვამოდა, მშვიდ პოზაში იყო გამოსახული ჯვარზე, ახლა უკვე მიცვალებულია,
სხეული მოხრილი აქვს, სახეზე ტანჯვის გამოხატულება ეტყობა (ყინციხის). კომპოზიციას ახასია-
თებს უფრო მეტი სიღრმე, არქიტექტურის ტრადიციულ-დეკორატიულ მოტივში იჭრება ახალი
ფორმები, მთებისა და ბუნების გამოსახვაში ეპოულობთ ახალ გაგებას, სინამდვილის ახალს ასახვას.
ოპიზის სკოლა, ბეშქენ ოპიზარის შემოქმედების სახით, იკავს მონუმენტური სტილის
ტრადიციას ხელოვნებაში; ემოციური ელემენტი კომპოზიციის განმარტებაში (მაგალ. ჯვარცმაში)
ჯერ არ ჩანს; იგი ჯერ საკვებით იკავს საეკლესიო ხელოვნების მონუმენტური სტილის ნორ-
მებს; ადამიანის ფიგურისა და ორნამენტის გამოსახვაში მას აქვს თავისი მიღწევები, მაგრამ ძირი-
თადში იგი ძველი მიმდინარეობის მიმდევარია. ბეჭა ოპიზარი გაცილებით უფრო წინ მიდის; იგი
თანდათანობით უარყოფს ძველი არქაული სტილის მხატვრულ ტრადიციებს, იგი გვაძლევს ადა-
მიანის ფიგურის სიბრტყეზე პერსპექტიული გამოსახვის პირველ ცდას; მას შეაქვს დინამიკის ელ-
ემენტი ფიგურის დაყენებაში, ამასთანავე ერთად, მას აქვს ერთგვარი ცდა განცდის გადმოცემისა.
ბეჭა ოპიზარი განსაკუთრებით ყურადღებას აქცევს ორნამენტს, მას აძლევს წმინდა პლასტიკურ
სახეს და რელიეფობას, რომლის ნიმუშს ჩვენ ანავე ხანაში ვერ ვპოულობთ სხვა ქვეყნებში.
ტბეთის სკოლა მიდის უფრო წინ; აქ ძლიერად ჩანს ემოციური ელემენტი, ზეპურთა კომპო-
ზიციაში ექვემდებარება ადამიანის ფიგურის მოყვანილობას; ტბეთის სახარების ჯვარცმა გაცი-
ლებით წინ დგას, ვიდრე ბეჭას ჯვარცმა, ღვთისმშობელი ტირის, მგლოვიარე ანგელოზები შეპყრო-
ბილი არიან მწუხარებით...

გელათის სკოლა, ხახულის ხატის სახით გვაძლევს წმინდა დეკორატიული მიმდინარეობის ძეგლს; ყველაფერი ექვემდებარება თავისუფლად გაშლილ ორნამენტს, რომელიც ხალიჩასავით ჰფარავს განკუთვნილ არეს; რელიგიური შინაარსის სიუჟეტები და ცალკე წმინდანების გამოსახულება მოცემულია მცირე მასშტაბის შინაქრის მედალიონებზე. მცირე ზომის ხატებზე, რომლებიც განაწილებულია არა რაიმე იკონოგრაფიული სქემის ანუ იდეის თანახმად, არამედ წმინდა დეკორატიული პრინციპის მიხედვით. დეკორატიული პრინციპის ამგვარი გამოყენება ნათლად ამტკიცებს, რომ საეკლესიო ხელოვნებაში უკვე შეიქრა საერო ხელოვნების გავლენა, ახალი მხატვრული გემოვნება, ახალი სტილი.

ამგვარად, XII ს. ქართული ოქროსმქანდაკელობის ძირითად მიმდინარეობათა შესწავლა ნათლად არკვევს, რომ ოქროსმქანდაკელობა ზოგადად ვითარდებოდა ქართული სახვითი ხელოვნების საერთო განვითარების ხაზით, თვითნებულ სკოლას ჰქონდა თავისი ფესვები საქართველოს სოციალურ ცხოვრებაში; ქართული ხელოვნების სოციალური საფუძვლების შესწავლას აქვს უდიდესი მეცნიერული მნიშვნელობა. იგი წარმოადგენს ძირითად ამოცანას ქართული ხელოვნების მეცნიერული შესწავლის დარგში.

წვეკა ოპიზარის შემოქმედება აღმოცენდა და განვითარდა XI—XII ს. ქართული ხელოვნების მხატვრულ ტრადიციებზე. ცნობილია, რომ დასახელებულ ხანაში ყოველი პროგრესული და ახალი, რაც ჩაისახა ჩვენში, საქართველოს ერთიანობისათვის ბრძოლის პროცესში პოულობს განვითარების ლოგიკურ სისრულეს. ცენტრალიზებული ფეოდალური სახელმწიფოს არსებობის პირობებში სახვითი ხელოვნება ვითარდება განსაზღვრულ პირობებში, ყალიბდება ახალი მხატვრული სტილი, რომელიც ორნამენტული საუკუნის მანძილზე გასაოცარ დახვეწილობას და სიმტკიცეს იჩენს. იგი სავსებით ისახავს თანამედროვე ეპოქის მისწრაფებას, გამოირჩევა მხატვრული ფორმის გასაოცარი სიკბოველით, ესთეტიკური კეთილშობილებით — საერთოდ კი საზეიმო ხასიათს ატარებს. ნაცვლად ასკეტური შკაყრი სახეებისა, რაც დამახასიათებელი იყო წინა ხანის ხელოვნებისათვის, ჩვენ ვხედავთ ახალ სახეებს, რომელთაც ეტყობა ფსიქოლოგიური განცდის ასახვის პირველი ცდა, რომელიც ხელოვნების განვითარების შემდეგ საფეხურზე შეიცვლება ადამიანის სულიერი მღელვარებისა და დიდი ემოციების მხატვრული ასახვით. ყინცივის კედლის მხატვრობას (1207 წ.) ახსიათებს ნახატის გასაოცარი ოსტატობა და სიფაქიზე, მეტყველი კეთილშობილი სახეები, მოქნილი მოხაზულობა ადამიანის ტანისა და მოძრაობის ვადმოცემაში, ნათელი კოლორიტი, ცისფერი და ღია მწვანე ფერების დაპირისპირება ხორცისფერ ოქრასთან, რაც აჯადოებს მნახველს. განსაკუთრებული სილამაზით გამოირჩევა ანგელოზის გამოსახულება აღდგომის კომპოზიციიდან (დედანი ნელსაცხებით შაცხოვრის საფლავთან). სადაც მხატვრული შემოქმედების აქცენტი გადატანილია სახის გამომეტყველებაზე, იღვწავს მწუხარების ასახვაზე.

XI—XII ს. ხელოვნებაში ნაცვლად სტატიკური მოძრაობისა და განყენებული ფიგურებისა, ჩვენ ვხედავთ ადამიანის ფიგურის ახალ გამოსახულებას, რომელიც სავსეა სიკოცხლით, თავისუფლად მოძრაობს სივრცეში და არღვევს ბიზანტიურ ხელოვნებაში დადგენილ იკონოგრაფიულ სქემას ტაძრის საკუთრებულის მობატულობისა (ბეთანიის კედლის მხატვრობა, 1207—1213).

XI—XII ს. და XIII-ს. ქართული ხელოვნება ქართული ჰუმანიზმის ზეგავლენის შედეგად ვითარდება ახალი მიმართულებით, ცდილობს ისახოს რეალური სინამდვილე, ადამიანთა ქეშმარიტი გრძნობები და მისწრაფებანი და არა აბსტრაქტული დოგმები რელიგიური აზროვნებისა. ამ ხანის ქართული საზოგადოება კარგად იცნობდა არაბულ-სპარსულ პოეზიას, ნეოპლატონიკების ფილოსოფიას, ბიზანტიურ სალეთისმეტყველო მწერლობას და არაბ მეცნიერთა შრომებს. ქართული კულტურის შრავალსახიანობას და ღრმა შინაარს XII—XIII სს. მიჯნაზე შესანიშნავად ასახავს რუსთველის უკვდავი პოემა „ვეფხისტყაოსანი“.

ძლიერი ცენტრალიზებული ფეოდალური სახელმწიფოს ჩამოყალიბება, საქართველოს ისტორიული პროვინციების გაერთიანება, შემოგრთება მეზობლად მდებარე ცალკეული ფეოდალური ერთეულებისა, მმართველობის აპარატის გაძლიერება ხელს უწყობს ერთიანი მხატვრული სტილის ჩამოყალიბებას. მიუხედავად ამისა, თვითნებელი ისტორიული პროვინციის თავისებურება კულტურისა და ხელოვნების სფეროში, ახალ სოციალურ პოლიტიკურ პირობებში სავსებით არ მოშლილა, პირიქით, კუთხური მხატვრული ტრადიციები განავრცობენ არსებობას. საქართველოში ისე, როგორც ეს ცნობილია დასავლეთ ევროპის ქვეყნების კულტურის ისტორიაში, ერთსა და იმავე დროს

არსებობდნენ სხვადასხვა სკოლები და მიმდინარეობანი სახეით ხელოვნების დარგში, რაც უცხო იყო ბიზანტიის კულტურის ისტორიისათვის. ბიზანტიური ხელოვნების ისტორია ადასტურებს ამ საგულისხმეო მოვლენას, ბიზანტიის ხელისუფლება და ეკლესია ხელს უწყობდა ერთიანი მხატვრული სტილის დამკვიდრებას, ებრძოდა ნაციონალური სტილის და მიზართულების გამოვლინებას, რომელიც ახასიათებდა ბიზანტიის იმპერიის ფარგლებში მცხოვრებ ცალკე ხალხებსა და ტომებს. ბიზანტიაში სულერი კულტურის ყველა დარგი უშუალოდ სახელმწიფოს მკაცრი კონტროლის ქვეშ იმყოფებოდა. ყოველგვარი ოპიზიციური ხასიათის მოვლენა განიცდიდა საშინელ შევიწროებასა და დევნას. ეკლესია ებრძოდა დოგმატების თავისუფალ განმარტებას. იმპერატორის თავმჯდომარეობით იწარმოებოდა საეკლესიო კრებები, სადაც საეკლესიო დოგმატების თავისუფალი განმარტების ყოველ ცდას აცხადებდნენ როგორც „შეწველებლობას“. სხვადასხვა მოაზროვნე პირებს ასახლებდნენ უკაცრიელ პროვინციებში, ხშირად სიცილილით სჯიდნენ.

ხელოვნების ოსტატების შემოქმედება იყო მკაცრად რეგლამენტებული ეკლესიისა და სამეფო კარის მიერ. ხელოვნის შემოქმედება იყო შეზღუდული. სახელმწიფო ხელისუფლება ყველაფერს ერთს ყალიბში ათავსებდა. სახეითი ხელოვნების ამოცანას შეადგენდა ქრისტიანული ეკლესიის ძირითადი დოგმატების განმარტება და განსაზღვრება მისაწვდომ და გასაგებ ფორმებში, ე. ი. ის, რაც მოხსენებულა წიგნებში მისაწვდომი გახადოს მორწმუნეთათვის. ამის გამო, საესებით გამოირიცხებოდა სხვადასხვა მიზართულებათა და სტილის თანაარსებობა ბიზანტიურ სინამდვილეში. ბიზანტიის დედაქალაქი კონსტანტინეპოლი იყო ბიზანტიური ხელოვნების მთავარი ცენტრი. აქ იყო კეისრისა და პატრიარქის რეზიდენციები; აქ ნაყოფიერ მუშაობას ეწეოდნენ სამეფო კარის სახელოსნოები, სადაც ამზადებდნენ მხატვრული კულტურის შესანიშნავ ნიმუშებს, რომლებიც პოპულარული იყვნენ ბიზანტიის იმპერიის ფარგლების გარეშეც.

შუა საუკუნეების მანძილზე საქართველოში და აგრეთვე დასავლეთ ევროპის ქვეყნებში იმდენი მხატვრული სკოლა იყო, რამდენიც იყო ქალაქები და მონასტრები. დასავლეთ ევროპაში ყოველი მხავილი საბატო და მონასტერი ქმნიდა საკუთარ მიმართულებას ხელოვნებაში. საქართველო იმგვარად, როგორც დასავლეთ ევროპის ქვეყნები, შედარებით ნაკლებად განიცდიდა ცენტრალური ხელისუფლებისაგან შეზღუდვასა და შევიწროებას; ქართულ მხატვრულ კულტურას ახასიათებს მრავალმხრივობა და თავისუფლება შემოქმედების სფეროში.

ხელოვნების შემოქმედება არ იყო ისე მკაცრად შეზღუდული, როგორც ამას ადგილი ჰქონდა ბიზანტიაში.

აღამიანის შემოქმედება ბიზანტიელთა შეზღუდვებით, მთლიანად დაკავშირებული იყო ლეთაებრივ ზეშთავაზებასთან, მხატვარი ასახავს მხოლოდ პიროვნების გარეშე არსებულ განწყობულ საწყაროს. ხელოვნების წინაარსი, თემატიკა ზედმიწევნით იყო განსაზღვრული; ხელოვნებასა და იკონოგრაფიის განვითარება ბიზანტიაში მიმდინარეობდა მეტად წინგელებული ტემპით, მკაცრად განსაზღვრულ ფარგლებში. იკონოგრაფიული ტიპები, დადგენილი რელიგიური პრაქტიკის საფუძველზე, საუკუნეების მანძილზე გაგებული იყო როგორც ფტყუარი გამოხატულება რეალურად არსებული პირებისა და მომხდარი ამბებისა; ბიზანტიაში საუკუნეთა მანძილზე იკონოგრაფია მცირეოდენ ცვლილებას განიცდიდა, რის შედეგად ბიზანტიური ხელოვნება თანდათანობით შორდებოდა ცხოვრებას, სინამდვილეს და განყენებულ ხასიათს ღებულობდა. აღამიანის ფიგურამ დაკარგა მოცულობითი აღნაგობა, აღამიანის სახე ღებულობს ასეტურ გამომეტყველებას, მკენარეები, მთები, ხეები და გორაკები ღებულობენ მშრალ გეომეტრიულ მოხაზულობას. პირობითი არარეალური არქიტექტურა, რომელიც მოთავსებულია კომპოზიციების ფონზე, ადასტურებს იმ გარემოებას, რომ რელიგიური ხელოვნება განვითარების აღნიშნულ საფუძველზე გაურბის სინამდვილეს. შებენებული პერსპექტივა, ოქროს ფონი ნოზაიკებსა და ხატებზე და აგრეთვე მინიატურებში ადასტურებს, რომ ბიზანტიურ ხელოვნებაში განსაზღვრულ პერიოდში პერსპექტივის კანონები უარყოფილი იყო. ყველგან ჰარბობს აბსტრაქტული ხაზი; პირობითი აფერადება თანდათანობით ცვლის ფორმის მხატვრულ ასახვას, რაც შემკვიდრებით მომდინარეობდა ანტიკური ხელოვნების უშრეტე წყაროდან. ლოკალური ფერები ხაზგასმით აღნიშნავენ მოვლენათა უცვლელობას. ბიზანტიელმა ოსტატებმა ის მოტივები, რომლებიც მათ შემკვიდრების საბით აითვისეს ანტიკური ხელოვნების მარაგიდან და აგრეთვე ე. წ. „ქრისტიანული აღმოსავლეთის“ ქვეყნებიდან, ძირიანად გადაამუშავეს და დაუქვემდებარეს სულიერა ცხოვრების ასახვის ამოცანებს.

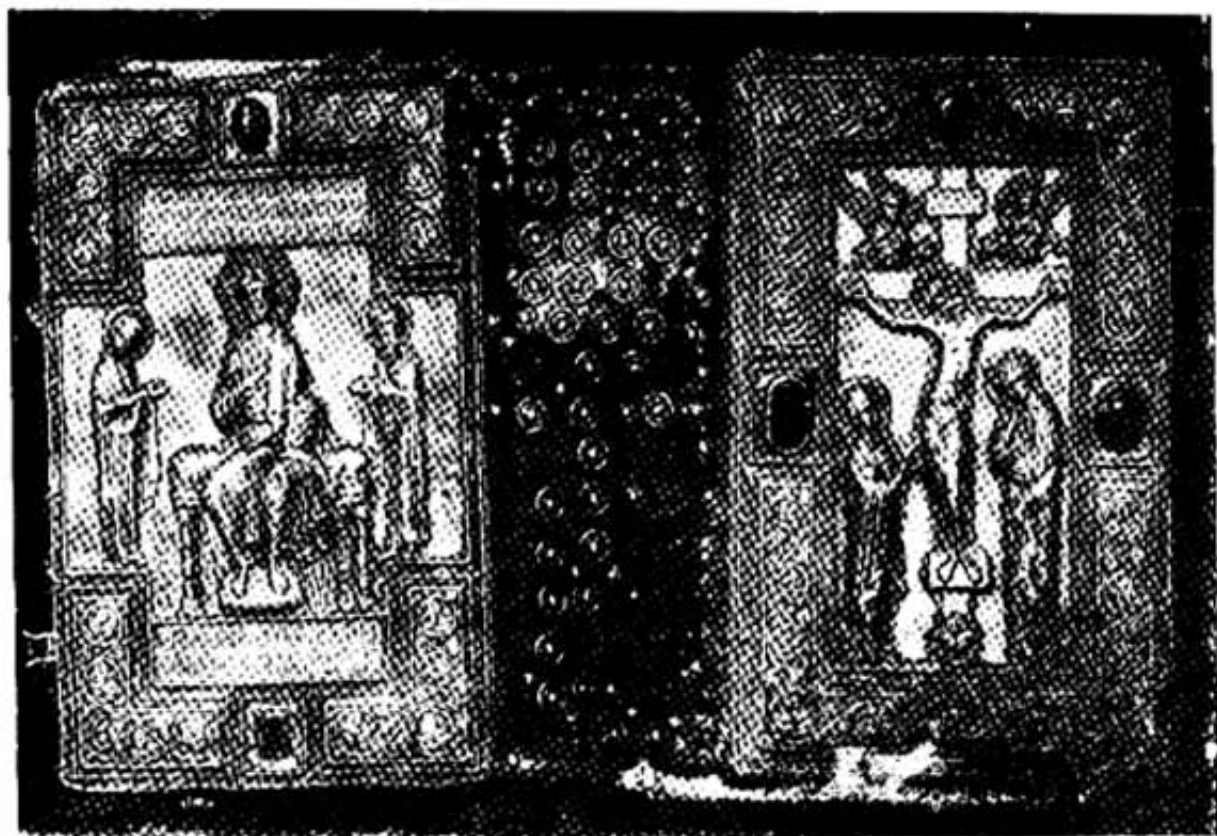
ქართული ხელოვნება განვითარდა სრულებით სხვა პირობებში. ხელოვანის შემოქმედება თუმცა იყო დატყვევებარებული მართველ წრეებისადმი, შეუის კარისა და ეკლესიის შეთაურებისადმი, მაგრამ იკონოგრაფიული თემების რეგლამენტაცია, განსაკუთრებით ჩვეულებრივი რელიგიური სიუჟეტების დარგში, ფაქტიურად არ არსებობდა. ცნობილია, რომ ქართული ხუროთმოძღვრების დარგში ერთსა და იმავე დროს არსებობდა რამდენიმე სკოლა, მაგ., კახეთის, აფხაზეთის, ტაო-კლარჯეთის და სხვა. ასეთივე მოვლენას აღვილი აქვს კედლის-შხატვრობის, მინიატურის და ოქრო-მჭედლობის დარგში. საუკუნეთა მანძილზე თვითველმა სკოლამ გამოავლინა საკუთარი სახე, შხატვრული სტილი, მოგვცა მთელი რიგი გამოჩენილი ოსტატებისა, რომელთა ინდივიდუალური ნიჭი მკაფიოდ ჩანს ხელოვნების განვითარების ისტორიულ ფონზე. XI და XII ს. ს. პეშმარტად წარმოადგენდნენ კლასიკურ ხანას ქართული საბეითი ხელოვნების ისტორიაში, როდესაც თვითველი დიდი ოსტატის თავისებური სახე და წვლილი ნათლად ჩანს ქართული კულტურის ზოგადი აღმავლობის ფონზე. ბექა და ბეშტენ ოპიზართა შესახებ მოყვანილი მასალები არკვევს მათი შემოქმედების განუყრელ კავშირს ქართული ხელოვნების ეროვნულ ტრადიციასთან, განსაკუთრებით კი ტაო-კლარჯეთის სკოლებთან, შეორე შხრავ ნათელი ხდება მათი შემოქმედების ინდივიდუალური, დამოუკიდებელი ხასიათი, რაც საშუალებას გვაძლევს მათი ხელოვნება მივაკუთვნოთ კაცობრიობის ნაპოვართა საუკეთესო ნიმუშებს გარკვეულ ქრონოლოგიურ განვითარების საუბებურზე. ბექას შემოქმედება ავეირგვინებს ოპიზის სკოლის შილწევეებს, იგი განმარტობულად არ არის ქართული ხელოვნების განვითარების ისტორიაში: პირიქით, მისი შემოქმედება განუყრელად დაკავშირებულია მის დიდ წინამორბედთა ხელოვნებასთან. ეს გარემოება საშუალებას გვაძლევს კიდევ უფრო მეტიდ ჩავწედეთ ბექას ხელოვნების სათავეს, შევისწავლოთ მისი შემოქმედება საქირო სისრულით, გავიგოთ მისი შემოქმედების საიდუმლოება. მისი შემოქმედება ისეთივე თავისებურია და რთული, როგორც არის უინცვიანის ფრესკების ჯაღოსანი შხატვრისა და დღი რესთავლას შემოქმედება.

ტაბულების სარჩევი

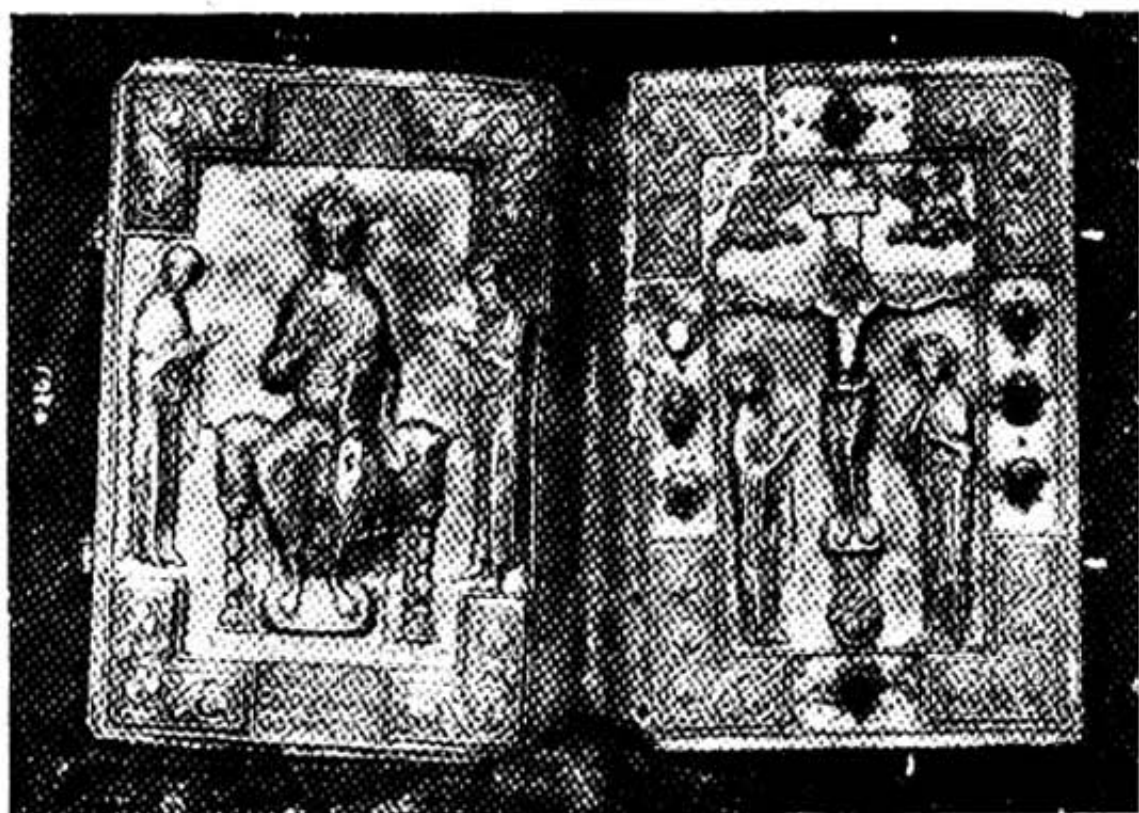
- 1 წყაროსთავის სახარების მოკედილობა. ბეჭა ოპიზარი
ბერთის სახარების მოკედილობა. ბეჭენ ოპიზარი
- 2 ჯვარცმა, წყაროსთავის სახარების მოკედილობა. ბეჭა ოპიზარი
- 3 „ვედრება“, წყაროსთავის სახარების მოკედილობა. ბეჭა ოპიზარი
- 4 ჯვარცმა, ბერთის სახარების მოკედილობა. ბეჭენ ოპიზარი
- 5 „ვედრება“, ბერთის სახარების მოკედილობა. ბეჭენ ოპიზარი
- 6 ჯვარცმა, ტბეთის სახარების მოკედილობა
- 7 პეტრე და პავლე მოციქულნი, ტბეთის სახარების მოკედილობა
- 8 ჯვარცმა, კაცხის ჯვრის მოკედილობა
- 9 მაცხოვრის ხატი ანჩის-ხატის ტაძრიდან
- 10 ანჩის-ხატის მაცხოვრის „ხელთუქმნელი“ გამოსახულება
- 11 „საყდარი“, მაცხოვრის ხატის ჩარჩოს მოკედილობა. ბეჭა ოპიზარი
- 12 მთავარანგელოზი მიქელი, მაცხოვრის ხატის ჩარჩოს მოკედილობა. ბეჭა ოპიზარი
- 13 მთავარანგელოზი გაბრიელი, მაცხოვრის ხატის ჩარჩოს მოკედილობა, ბეჭა ოპიზარი
- 14 ღვდა ლეთისა, მაცხოვრის ხატის ჩარჩოს მოკედილობა. ბეჭა ოპიზარი
- 15 იოანე ნათლისმცემელი, მაცხოვრის ხატის ჩარჩოს მოკედილობა. ბეჭა ოპიზარი
- 16 პეტრე მოციქული, მაცხოვრის ხატის ჩარჩოს მოკედილობა. ბეჭა ოპიზარი
- 17 პავლე მოციქული, მაცხოვრის ხატის ჩარჩოს მოკედილობა. ბეჭა ოპიზარი
- 18 იოანე მახარებელი, მაცხოვრის ხატის ჩარჩოს მოკედილობა. ბეჭა ოპიზარი
- 19 ანჩის-ხატის მაცხოვრის ხატის ჩარჩოს ზედა ნაწილის მოკედილობა. ბეჭა ოპიზარი
- 20 ანჩის-ხატის მაცხოვრის ხატის ჩარჩოს ზედა ნაწილის მოკედილობა. ბეჭა ოპიზარი
- 21 ანჩის-ხატის მაცხოვრის ხატის ჩარჩოს მარჯვენა გვერდის მოკედილობა. ბეჭა ოპიზარი
- 22 ანჩის-ხატის მაცხოვრის ხატის ჩარჩოს მარცხენა გვერდის მოკედილობა. ბეჭა ოპიზარი
- 23 ანჩის-ხატის მაცხოვრის ხატის ჩარჩოს მარცხენა გვერდის მოკედილობა. ბეჭა ოპიზარი
- 24 ანჩის-ხატის მაცხოვრის ხატის ჩარჩოს მარჯვენა გვერდის მოკედილობა. ბეჭა ოპიზარი
- 25 ანჩის-ხატის მაცხოვრის ხატის ჩარჩოს ქვედა ნაწილის მოკედილობა. ბეჭა ოპიზარი
- 26 ანჩის-ხატის მაცხოვრის ხატის ჩარჩოს ქვედა ნაწილის მოკედილობა. ბეჭა ოპიზარი
- 27 მაცხოვრის ხატი მღვიმევიდან
- 28 ღვთისმშობლის ხატი მღვიმევიდან
- 29 იოანე ნათლისმცემლის ხატი მღვიმევიდან
- 30 გელათის მაცხოვრის ხატის მოკედილობის დეტალი
მღვიმევის მაცხოვრის ხატის მოკედილობის დეტალი
- 31 კაცხის მაცხოვრის ხატის მოკედილობის დეტალი
წმ. ნიკოლოზის ხატი შემოქმედიდან
- 32 დავით კურაპალატის ჯვარი
დავით კურაპალატის ჯვარი

- 33 ჯვარცმა იზხანიდან
- 34 მარტვილის ჯვარი
- 35 მაცხოვარი, მარტვილის ჯვრის დეტალი
- 36 მაცხოვარი, მარტვილის ჯვრის დეტალი
- 37 ბედიის ოქროს ბარძიში. ღვთისმშობელი ძით მოციქულთა შორის
ბედიის ოქროს ბარძიში. მაცხოვარი. მოციქულთა შორის
- 38 ბედიის ოქროს ბარძიში. მოციქულთა ჯგუფი
ბარება, ღვთისმშობლისა და ელისაბედის შეხვედრა. საფარის კანკელი
- 39 ღვთისმშობელი ხარებიდან. საფარის კანკელი
- 40 ღვთისმშობლისა და ელისაბედის შეხვედრა. საფარის კანკელი
- 41 ღვთისმშობლისა და ელისაბედის შეხვედრა. სოლოლაშენის ფირფიტა
- 42 ხახულის კარედი ხატი
- 43 ხახულის კარედი ხატის შუა ნაწილის მოკედილობა
- 44 ხახულის კარედი ხატის მარცხენა კარი
- 45 ხახულის კარედი ხატი
- 46 ამილგება, მაცხოვრის ხატის კუბოს ზედა ნაწილი, XIV ს.
- 47 ანჩის-ხატის მაცხოვრის ხატის კარების მოკედილობის ზედა პირი, XIV ს.
- 48 ბარება, კარების მოკედილობის ზედა პირის დეტალი, XIV ს.
შობა უფლისა, კარების მოკედილობის ზედა პირის დეტალი, XIV ს.
- 49 ნათლისღება, კარების მოკედილობის ზედა პირის დეტალი, XIV ს.
ფერისცვალება, კარების მოკედილობის ზედა პირის დეტალი, XIV ს.
- 50 ჯვარცმა, კარების მოკედილობის ზედა პირის დეტალი, XIV ს.
აღდგომა, კარების მოკედილობის ზედა პირის დეტალი, XIV ს.
- 51 ანჩის-ხატის მაცხოვრის ხატის კარების მოკედილობა, XVII ს.
- 52 ლაზარეს აღდგინება, კარების მოკედილობის დეტალი, XVII-ს.
ღვთისმშობლის მიძინება, კარების მოკედილობის დეტალი, XVII ს.
- 53 იერუსალიმში შესვლა მაცხოვრისა. კარების მოკედილობის დეტალი, XVII ს.
თონას დარწმუნება, კარების მოკედილობის დეტალი, XVII ს.
- 54 სული წმიდის მოფენა, კარების მოკედილობის დეტალი, XVII ს.
სერობა, კარების მოკედილობის დეტალი, XVII ს.
- 55 ორნამენტი კარების მოკედილობისა, XIV ს.
ორნამენტი კარების მოკედილობის, XVII ს.

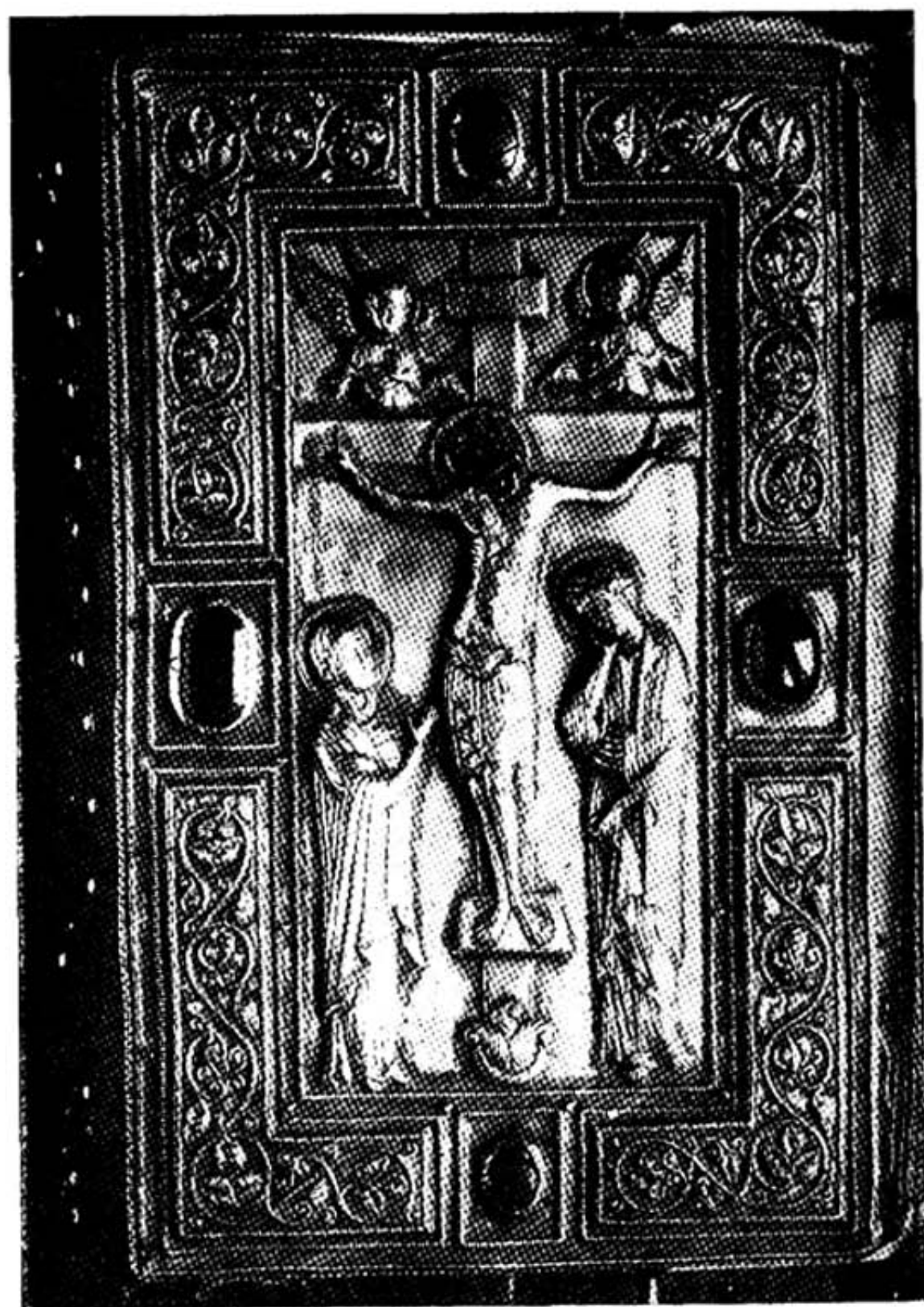
ტ ა ბ უ ლ ე ბ ი



1 წაჩოსთაჲის საბარების მოკვდილობა. ზეკა ოძინარი.



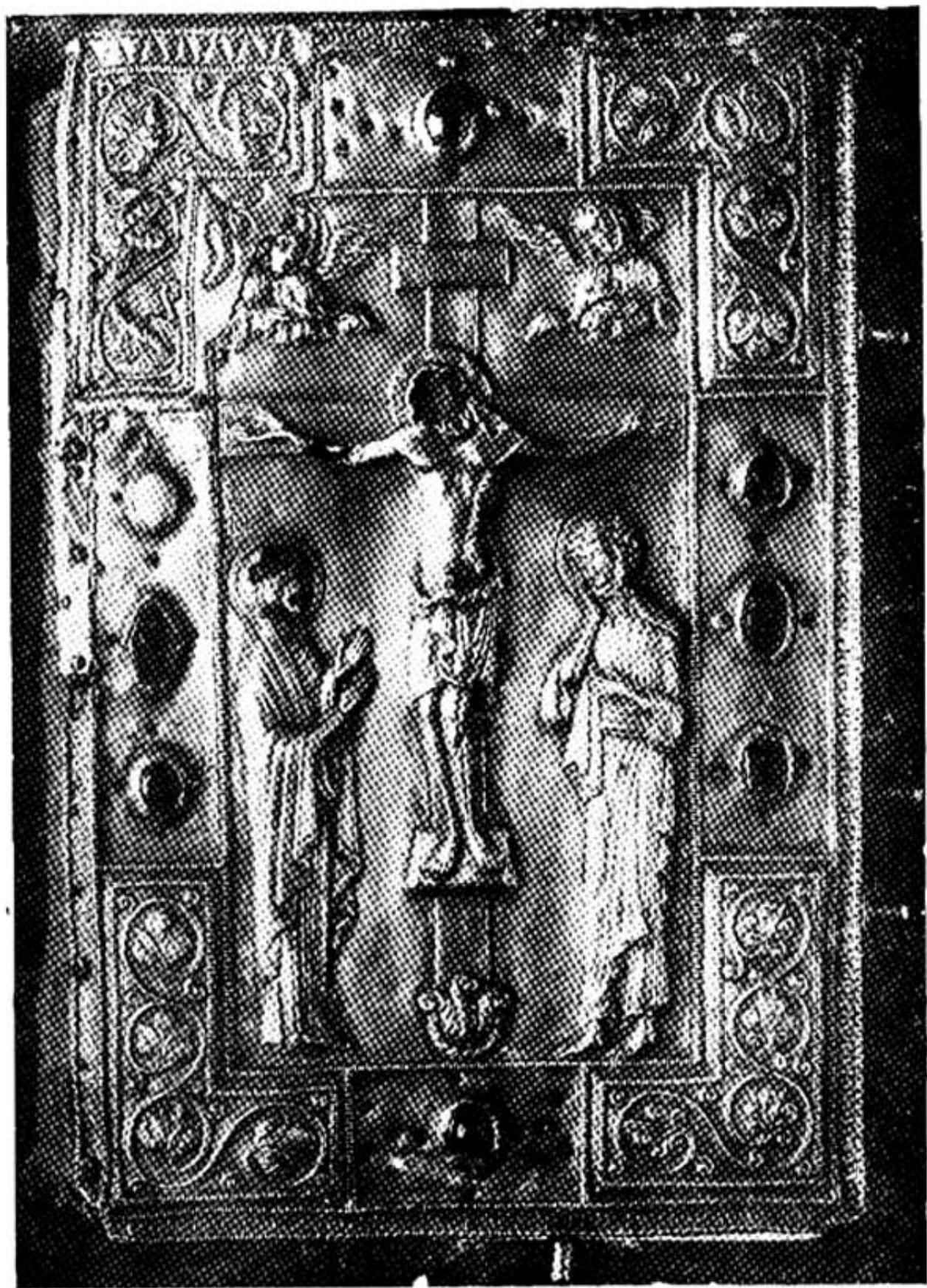
2 ზეკოსის საბარების მოკვდილობა. ზეშენ ოძინარი.



ჯვარტყმა. მკაცრად აღსანიშნავი მოკვლელობა. ბეჭედი იოსებია



«დღეგება», წაჩოსთაგის საჩაჩების მოგვედლოზა. ზეკა ილინაჩი



ჯვარცმა, ბერძნის სახაოების თუჯდვილია. ბეშქენი მონაწილე