

708
1997/2



ქართული ენის
საქართველოს



მეგობარი

თბილისი

მთავარი რედაქტორი	ირაკლი ციციშვილი
სარედაქციო კოლეგია:	ანდრია აფაქიძე მაია ასანიძე (მთავარი რედაქტორის მოადგილე) ნოდარ ბახტაძე ვახტანგ ბერიძე პარმენ ზაქარაია მარიამ ლორთქიფანიძე ოთარ ლორთქიფანიძე ლევან მატარაძე თამაზ ნათიძე გივი პაპალაშვილი ჯულიეტა რუხაძე

ქურნალი დაარსდა 1964 წელს

გარეგანზე - კუმურდო, 964 წ.
ფოტო ნ. ვაჩიშვილის

ინგლისური ტექსტი მოამზადა მარინე ფნიაშ
დააკაბადონა თეიმურაზ დევიშვილმა

რედაქციის მისამართი: თბილისი, შავთელის ქ. 5/7
ტელ.: 98 87 94
93 36 18



საქართველოს ისტორიისა და კულტურის ძეგლთა დაცვის საზოგადოება
Georgian society for protection of historical and cultural Monuments

ქეგლის მეგობარი

№4 (99)

სამეცნიერო-პოპულარული ჟურნალი
ჟურნალი გამოდის საზოგადოებრივ საწყისებზე

1997 წელი

მეგობარი
6/12/2002

სარჩევი

გელა გამყრელიძე	
კოლხი მედეას სახე სოხუმის სტელიდან	3
დავით მინდორაშვილი	
სასწრუი გეშები გველეოის საშაროენიდან	16
დავით ზომტარია	
წმ. სტეფანეს ეკლესია ვაჩეძორის მონასტერში	23
ნიკოლოზ ვაჩეიშვილი	
ტონთიოს მელქისედეკ კათალიკოსისეული ეკლესია	36
აპოლონ გაბრიაძე	
„აფავებული ჯეარი“ ქუთაისის ციტადელიდან	45
გეატერინე გედევანიშვილი	
მეთოთხმეტე საუკუნის იტალიური ტრიპტიქონი ქართული ხელოვნების მუხეუმის საგანძურიდან (ატრიბუციის საკითხისათვის)	49
სალომე ცისკარიშვილი	
ტრადიცია და გეიე ვანდარელის გობელენები	59
ანოტაციები ინგლისურად	68

ენერგიული, ნებისყოფის გამოშხატველი ნიკაპით ბოლოვდება. ასულს, მარცხენა მხრამდე ზეაწეულ ხელში ყუთი (კოლოფი, ზარდახშა) უჭერია, ერწყმუნს მის სტემატურადაა წარმოდგენილი.



1ა



2ბ

სოხუმის სტელა.

ბარელიეფის მარჯვენა ფიგურა ნადირის ტყავდაფენილ, მორკალურ ფეხებიან საეარძელ-კლისოსში ჩაბჯდარი, ქიტონში გამოწყობილი ბანოეანია. ქალს მარჯვენა ხელი გადახვეული აქვს მის მუხლებზე დაფრდნობილ შიშველ ყრმაზე, რომელიც მას სახეში შესცქერის. პროფილში გამოხატულ მოკლედ გაკრევილ ბავშვს ქალის მარცხენა ხელზე მარჯვენა ხელი აქვს ჩამოდებული. ბანოეანს ქიტონზე მოხვეული აქვს კიმატიონი, რომელიც ნაწილობრივ საეარძლის მისაყრდნობზეც არის ჩამოყენილი და გადმოცემულია რელიეფური ნაოჭებით. ქალის თავი პროფილშია გამოსახული და ახასიათებს - ნაზი ოვალი, ნუშის მოხაზულობის თვალის კრალი,



სწორი ე. წ. ბერძნული ცხვირი, სქელი ტუჩები, ოვალური ვერის ნივარა, ვარცხნილობა მოხდენილადაა უკან აწეული და წინ ტალღოვანი, შესრულებული.

მოცემული ბარელიეფის კელევისას, ამგვარად, ძირითადად მისი იკონოგრაფიული ატრიბუციით შემოვიფარგლებით.

საშუუხაროდ, სოხუმის სტელა in situ მდგომარეობაში არ არის აღმოჩენილი და ამიტომ მის შესახებ მხოლოდ რელიეფის მიხედვით თუ ვიმსჯელებთ. სავარაუდოა, რომ ბარელიეფიანი ფილა ზომადლით გადატანისას (გემის ჩადირვისას ან ზღვის ლელვისას გადმოვარდა) მოხვდა ზღვის ფსკერზე და დანიშნულების ადგილამდე ვერ მიაღწია.

სოხუმის სტელა საფლავეის ქვაა. ამგვარი ქვასეკტებით მოინიშნებოდა ის ადგილი, სადაც გარდაცვლილისადმი მიძღვნილი კულტმსახურება სრულდებოდა. აქ ახლობლებისათვის სამახსოვრო მემორიალი იყო გამართული. გამორიცხული არ არის, რომ რელიეფი დაშადებული იყო აკლდამის კედლის შესამკობად. ამ მოსაზრების სასარგებლოდ მეტყველებს ის, რომ ფილას ზედა მხარეს საგანგებო ექვსი დასამაგრებელი ღრმული აქვს. ამასთანავე ცნობილია, რომ ბერძნული კლასიკური ხანის სტელეები ძირითადად ფრონტონიანად იკვეთებოდა, ხოლო სოხუმისას ასეთი არ გააჩნია; ის უფრონტონო ოთხკუთხა ფილაა.

სამარხზე ქვასეკტის დაღმის წესი საბერძნეთში ვერ კიდევ არქაულ ხანაში დასტურდება. სოხუმის სტელის მსგავსი, რამდენიმე ფიგურიანი, საფლავეის ქვა კი კლასიკური ხანიდან მოყოლებული ვრცელდება მთელ ანტიკურ სამყაროში. კლასიკური ხანის საბერძნეთის სამარხ ქვასეკტებზე, უპირატესად, გარდაცვლილთა გამოთხოვების სცენას ორ ან სამფიგურიანი კომპოზიციით ასახავდნენ [2]. მათზე,



მედვას გამოსახულება ქ. მიუნხენის მუზეუმიდან



ხშირად, გარდაცვლილი ისევე, როგორც სოხუმის სტელაზე, სავარძელში მჯდომარე და ბუშეთან ან ახალგაზრდა ქალთან ერთად არის გამოკვეთილი. ბერძნულ/სამარხის სტელაზე სავარძელში მჯდომი გარდაცვლილი მანდილოსნის სახე განზოგადებულია და არა კონკრეტული. მისი გაიდვალისებული სახე ე.წ. ბერძნული პროფილით, ქიტონით, ვარცხნილობით, ტყავდაფენილი კლისმოსით, სოხუმის რელიეფზეც გარკვეულწილად ტრაფარეტული და ტრადიციულია. მაგალითად: მჯდომარე ქალის ფიგურის მოდელირების მხრივ საყურადღებოა ქათუნის ეროვნულ არქეოლოგიურ მუზეუმში გამოფენილი ძვ.წ. 400 წ-ით დათარიღებული ქვევის სამარხი სტელა, რომელზედაც ისევე, როგორც სოხუმის სტელაზე ქალის სახე პროფილშია, ხოლო ტორსი სამ მუთხედ ანფასშია გადმოცემული. ამასთან ერთად, ორივე ქალი ერთნაირ კლისმოსში სხედან. ამგვარადვეა მჯდომარე ქალის თავი და სხეული მოდელირებული პირეში აღმოჩენილ ძვ.წ. IV-ის სამარხ სტელაზე (ინახება ათენის ეროვნულ არქეოლოგიურ მუზეუმში). ასევეა კლისმოსში მჯდომარე ქალის ფიგურა გადმოცემული ძვ.წ. V-ის მუორე ნახევრის ფილოსტრატეს სამარხ სტელაზე (ინახება ქ.ს.-პეტერბურგის ერმიტაჟში). მართალია ხსენებულ სამარხს სტელაზე მჯდომარე ქალის ფიგურის მოდელირება ზოგადად ერთი და იგივეა, მაგრამ მათი გადმოცემა სხვადასხვა მხატვრული დონისაა.

დაბალ რელიეფში ფიგურის გადმოცემის მანერით სოხუმის სტელა (მჯდომარე ასული) გარკვეულ მსგავსებას იჩენს ქათუნის აკროპოლისის მუზეუმში დაცულ ძვ.წ. 450 წ-ით დათარიღებულ შუბიან ქაღალმერთ ათენას გამოსახულებასთან. რომელიც მარმარილოზე დაბალ რელიეფშია გამოკვეთილი [3]. სტილისტურ-გამომსახველობითი მსგავსება შეიმჩნევა აგრეთვე ძვ.წ. V-ის ბოლო მუთხედის, პანტიკაპეონში (ქერჩში) აღმოჩენილ მარმარილოს საფლავის ქვაზე გამოხატულ ფიგურას [4] და სოხუმის სტელის მჯდომარე ქალიშვილის გამოკვეთის მანერაშიც. კერძოდ, თავის დახრილობის, პროფილის, გაკრეჭილი თმის, თვალის გადმოცემაში. საყურადღებოა ასევე, ძვ.წ. V-ის მიწურულით დათარიღებული ელევსინის ცნობილი სამფიგურიანი ბარელიეფი ქაღალმერთ დემეტრას გამოსახულებით (ინახება ქათუნის ეროვნულ არქეოლოგიურ მუზეუმში). აქ მარჯვენა და მარცხენა ფიგურების ჩაცმულობა და მარჯვენა ფიგურის თავის მოხაზულობა, რამდენადაც, სოხუმის სტელასნაირ მანერაშია, დაბალ რელიეფში გამოკვეთილი.

სოხუმის სტელაზე გამოხატულ ფიგურათა საშობი (პეპლოსი, ქიტონი, ჰიმატონი) და მისი მოდელირების ხასიათი, ტყავდაფენილი კლისმოსი,



გარდაცვლილი ქალის ვარცხნილობა, რომელიც უკან აწეული (შესამკურთხევლი და მამაგრებული) და წინ ტალღოვანი ორნამენტით არის შესრულებული. მამაგრებული დამახასიათებელია ბერძნული სამყაროსათვის [5]. ამგვარი სახით კლასიკური ხანის ბერძნულ ხელოვნებაში ბანოვანები, მაღალი წრის ქალბატონები და ქალღმერთები გამოისახებოდნენ. ასე, რომ სოხუმის რელიეფის ქალთა ფიგურების პირისახე, ტანსაცმელი, კლისმოსი, როგორც ჩანს, საკუთარი ცოდნა-შესაძლებლობის ფარგლებში ოსტატმა კლასიკურად, აკადემიურად ასახა. სამივე ფიგურის გადმოცემაში რამდენადმე დარღვეულია პროპორციები. კერძოდ, ქალების თავები სხეულთან შეფარდებით ოდნავ დიდია; ბავშვის ფიგურის მკლავიც შეუფერებლად დიდია თავთან შეფარდებით. ცუდადაა გამოცემული ფიგურების ხელები; როგორც ჩანს, ხელის მტკუნის გამოქანდაკება რელიეფის შესრულებისათვის გადაულახავ სირთულეს წარმოადგენს. ეს გაოცებას იწვევს, რადგან ისეთი რთულად გამოსაკეთი ელემენტი, როგორც ყურია (ბავშვის ყურის გარდა) გარკვეულად აკადემიურ-რეალისტურადაა შესრულებული. ყუთი, რომელიც ახალგაზრდა ქალს უჭირავს, სრულიად სქემატურია და მხოლოდ ოთხკუთხედის სახით არის წარმოდგენილი.

ამიტომ იქმნება შთაბეჭდილება, რომ რელიეფი არც თუ მაღალი კლასის ოსტატის მიერაა შესრულებული ან უბრალოდ დაუმთავრებელია (განსაკუთრებით ყუთი), ან კიდევ რამოდენიმე სხვადასხვა ოსტატობის დონის ხელოსანი აკეთებდა.

ამგვარად ერთი რამ უდაოა, კერძოდ, სოხუმის სტელა ბერძნული კლასიკური ხანის ხელოვნების ცხოველმყოფელი გავლენითაა შექმნილი. ის, პროფ. ოთ.ლორთქიფანიძის მიერ, მართებულად არის ძვ.წ. V ს-ის ბოლო მეოთხედით დათარიღებული [6].

სოხუმის ბარელიეფზე გამოხატული ბავშვის შუბლი დაქანებულია, ცხვირი ოდნავ წაწვეტებულია, ხოლო თავი მცირედ დაბრტყელებულია, ქალების ფიგურებისაგან განსხვავებით თვალის კრილი პროფილშია, ხოლო ყურის ბიბილო ლოყასთან შეერთებულია. საერთოდ, ყრმის ფიგურა რამდენადმე მამაკაცისას (სახე, მკლავი, ხელი) ჩამოკავს და სხვა ფიგურებისაგან განსხვავებით, თვალშისაცემი ბერძნული იერ-სახე არ გააჩნია (შუბლი, ცხვირი, ყური, თავის ფორმა). ნიშანდობლივია, რომ ბავშვის ფიგურა სკოპასის ცნობილ სტელაზე - „ჭაბუკის საფლავის ქვა“, საეციალისტების მიერ ალევგორიულად აღქმულია როგორც სიკვდილი, გარდაცვალება [7].

სოხუმის სტელას სტილის მხრივ, ვერჯერობით, პირდაპირი ანალოგია არ
 ეძებება. მხატვრული თვალსაზრისით იგი ახლოს დგას ბერძნული კლასიკური ხანის
 სტილითან, მაგრამ მისი დაბალი რელიეფი (ბაეშვი, ყუთი, ხელის მტკეცნები, თვალის
 კრილები), ბერძნულ ე.წ. მაღალ კლასიკას არ უკავშირდება. ამიტომ მას რამდენადმე
 ანტიკური სამყაროს პერიფერიაში ან აქედან გამოხული ხელოსნის ნაკეთობის იერი



სოხუმის სტელის გრაფიკული გამოხატულება.

დაკრავს. კერძოდ, სამეცნიერო ლიტერატურაში აღნიშნულია, რომ სტილის
 თვალსაზრისით სიახლოვე შეიძინევა სოხუმის რელიეფსა და პერიფერიაში, იონიაში,



კუნძულ როდოსზე აღმოჩენილ „კრიტოსა და ტიმარისტას“ სტელას შორის [8] ვრადსაღებია ისიც, რომ ბერძნული საგაჭრო კოლონია დიოსკურია ჭეჭურულ კუნძულს ქალაქ მილეოსის დაფუძნებულ დასახლებად ითვლება (ფლაკიუს არიანე, „პერიპლუსი შავი ზღვის გარშემო“, 10) [9]. ამიტომ, შესაძლოა, რომ სოხუმის სტელა აქედან იყოს კოლხეთში მოტანილი. წარმომავლობით პერიფერიიდან გამოხულ ხელოსნებთან დაკავშირებით საყურადღებოა ქათუნში აღმოჩენილი შაფიფურაინი ძვ.წ. VI და V სს-ების ჭურჭელი, რომლებზედაც წარმოშობით კოლხი ხელოსნების ბერძნული წარწერებია - „კოლხმა გამაკეთა“; „ეკქსითეოსმა გააკეთა, კოლხმა მოხატა“ [10]. შესაბამისად, არ არის გამორიცხული, რომ ასეთივე კოლხი ოსტატი (მოქანდაკე) მოღვაწეობდა იონიაშიც, რომელმაც გამოკეთა სოხუმის სტელა.

სოხუმის სტელაზე განსაკუთრებულ ინტერესს იწვევს ყუთით ხელში მდგომარე ასულის ფიგურა, რომელიც, შესაძლოა, ალეგორიულად კოლხ მედეას განასახიერებდეს (იხ. სურ. I.ა., Iბ.).

ბერძნული კლასიკის ხანაში მითოლოგიური პერსონაჟები რეალისტურად (შესაბამისი ატრიბუტებით), ადამიანის სახით გადმოიყვმოდა [11]. აღმოჩენილია საფლავის სტელები, რომლებზედაც მიცვალებულის გამოსახულებასთან ერთად გამოსახულია მითოლოგიური პერსონაჟებიც. მაგალითად: ძვ.წ. 450 დათარიღებული რელიეფი, რომელზედაც მიცვალებულთან ერთად წარმოდგენილია ორფეოსი და პერმესი (ინახება ქნეაპოლის მუზეუმში); ან სპარტაში აღმოჩენილი ძვ.წ. VI ს-ის შიორე ნახევრის გველიანი საფლავის ქვახეტი (ინახება ქ. პერლინის ე.წ. პერგამონ მუზეუმში); ან ხუთფიგურაინი ძვ.წ. VI ს. რელიეფი ქალკედონის ნახევარ-კუნძულიდან [12]. ნიმფონის ნეკროპოლზე გაითხარა სამარხი სტელა, რომელზედაც გამოსახულია ქალღმერთი კიბელა (ინახება ქ. ქერჩის ისტორიულ მუზეუმში). ქოლხის არქეოლოგიურ მუზეუმში ინახება სამარხი სტელა (ინვ. № 50122), რომელზედაც გამოსახულია კიბელა და პერმესი. მართალია ეს ორი უკანასკნელი რომაული ხანით თარიღდება [13].

საკრალურ სიმბოლოებთან უნდა ვეჭონდეს აგრეთვე საქმე სკოპასის სტელაზე „ჰაბუკის საფლავის ქვა“, სადაც გარდაცვლილთან ერთად ძაღლი - ერთფელება, მოხუცი - სიბრძნე და მომტირალი ბავშვი - გარდაცვალებაა გამოსახული [14]. ბერძნული სამარხი სტელების განხილვისას ჩანს, რომ ძირითადი ფიგურა, გარდაცვლილი, ყველგან თავდახრილია, საკუთარ თავში ჩაკეტილი, განწყობული და მარადიულობის საკრალური იერით არის აღბეჭდილი.

ე.წ. სოხ^უუმის სტელაზე გამოსახულ მდგომარე ასულს მხრამდე ზეწვეულ ხელში ყუთი უკვირავს. ბერძნულ მითოლოგიაში და ხელოვნებაში კერძოდ რელიეფებსა და მოხატულ კერამიკაზე, გვხვდება ყუთის (კოლოჭის) გამოხატულებები, რომელთაც რამდენიმე ახსნა აქვს [15]. პირველი, ესაა პანდორეს ყუთი, მეორე - სამკაულებისა და ძვირფასეულობის შესანახი ყუთი და მესამე - მედეას ყუთი, რომელიც ბალახებთან და გველებთან ერთად გრძნეული კოლხი ქალის ერთ-ერთ სიმბოლო-ატრიბუტს წარმოადგენს [16].

პირველი - „პანდორეს ყუთი“ ბერძნულ მითოლოგიაში ფართოდ ცნობილი ცნებაა. ის არის მეხთამტყორცნელი ზეუსის საჩუქარი პანდორეს ქმრისადმი,



მედეასა და იასონის გამოსახულება კრატერზე.
ინახება ქ.მიუნხენის მუზეუმში.

რომელშიაც დამწყვედელია ადამიანთა მოდგმის შემაწუხებელი ყოველნაირი უბედურება. მისი გახსნიხას იქიდან ამოვა და მთელ ღედამიწას მოედება ჭირ-ვარამი და ეამი. მოხატულ კერამიკაზე ეს ყუთი თითქმის არ არის ასახული.

მეორე - გინაიკეიონში სამკაულებისა და ძვირფასეულობის შესანახი ყუთი; მრავლად გვხვდება კერამიკის მოხატულობასა და, რაც განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია, სამარხ სტელაზე. აღსანიშნავია, რომ ამგვარი ყუთი ძირითადად დიაა და სტელაზე გამოსახვის შემთხვევაში მას მოახლე ან ახლობელი (ნათესავი) ქალი აწვდის გარდაცვლილ ქალბატონს. მაგალითად: ჰეგესოს სტელა, რომელზედაც



გამოსახულია ღია ყუთი, რომელიც ტორის-ჭვეშით გაწვდილია გარდაცვლილისაქენ. თანაც ქალს, რომელიც ყუთს უწვდის გარდაცვლილს, გრძელსახელსაქენს, მისი ფენისათვის დამახასიათებელი ტანსაცმელი აცვია. ასეთივე ქალი ღია ყუთით ხელში გამოსახულია ძვ.წ. IV ს-ის წითელფიფურულ ჭურჭელზე სიცილიიდან [17]; ღია ყუთია აგრეთვე გამოსახული წითელფიფურულ ძვ.წ. IV ს. პელიკაზე აპულიიდან [18]. არც აქ და არც სხვა გამოსახულებებზე ღია ყუთი ზეაწეულ ხელში თითქმის არ არის გადმოცემული [19]. სოხუმის სტელაზე კი, უსახელო პებლოსში, მაღალი წრის ქალებისათვის და ქალღმერთებისთვის დამახასიათებელ სამოსში გამოწვრილი ქალიშვილია გამოსახული და თანაც დახურული ყუთი, ცალხელში მხრამდე ზეაწეული, ამაყად უჭირავს.

მესამე - ყუთი, რომელიც მედეას ატრიბუტია, ფოველთვის დახურულია და მედეას ის უმეტესად ზეაწეულ ხელში უჭირავს. ასეთ პოზიშია გამოსახული მედეა, ძვ.წ. V ს-ის მეორე ნახევრით დათარიღებულ წითელფიფურულ ვოლუტებიან კრატერზე (ინახება ქმიუნზენის მუზეუმში №3268; ძვ. წ. V ს წითელფიფურულ კრატერზე, რომელიც ინახება ს.პეტერბურგის ერმიტაჟში (ინგ.ბ.№ 1718), ზეაწეულ ყუთიან მედეას თავზე ბერძნული წარწერა აქვს - „მედეა“; მედეას გამოსახულება გვხვდება ასევე ძვ.წ. VI ს. კრატერზე, რომელიც ინახება ქ.ტურინის მუზეუმში ინგ. № 249.

მედეა ბერძნული არგონავტიკის ერთ-ერთი ძირითადი პერსონაჟია და მჭიდრო კავშირშია კოლხურ სამყაროსთან [20]. ბერძნულ წერილობით წყაროებში აღნიშნულია, რომ მედეა ჰელიოსის ძის აიეტის ასულია. ზოგი ვერსიით ქალღმერთი ჰეკატე მედეას დედაა. მედეას, როგორც ჰეკატეს ტაძრის ქურუმს და ღვთაება ჰელიოსის შვილიშვილს აქვს მისნობის, წამალმკეთებლის, გაახალგაზრდაების და გარდაცვლილის გაციცხლების უნარი [21]. მისი მრავალმხრივი ნიჭიდან ამ შემთხვევაში ყურადღებას ვამახვილებთ სწორედ მიცვალებულის გაციცხლების უნარზე, რომელიც დაკავშირებულია გარდაცვლილის კულტთან. ამიტომ, გასაკვირი არ უნდა იყოს, გრძნული მედეას წამლების ყუთით ხელში ალვეორიული გამოსახვა საფლავის ქვასვეტზე.

მედეა, ბერძნული და რომაული მწერლობის ერთ-ერთი პოპულარული გმირია. ის ხშირად სასწაულმოქმედ წამლებიანი ყუთით ხელში მოიხსენიება. მაგალითად: მედეა „აქედან არჩევდა ხოლმე ჰეკატეს ტაძრისაქენ სიარულს“. „იგი, ვით გრძნულ ქალებს სწვევიათ, ხშირად დადიოდა მიცვალებულებისა და მიწიდან ამოსულნი

ფესვების გარშემო“ (ძვ.წ. III ს-ის ავტორი აპოლონიოს როდოსელი „არგონავტიკა“, IV, 50-54); „აიეტის სასახლეში არის ერთი ქალწული (მელდე), ქალღმერთმა ჰეკატემ განსაკუთრებულად ასწავლა წამლების შემზადება“ (III, 529); „მელდე გაეშურა ყუთისაკენ, რომელშიაც მრავალი წამალი ეწყო, ზოგი მაკურნებელი და ზოგიც მომაკვდინებელი“ (III, 803); „მელდემ ყუთი გააღო და საწამლაღის ამოღებას ღამობდა“ (III, 835); „ქერას შვეგონებით გუნებაშეცვლილმა ყუთი ჩამოიღო...“ (III, 818); „მელდემ კი ამასობაში ყუთიდან ამოიღო წამალი, რომელიც,



მელდე და პელიასის ქალიშვილები.
ბარელიეფი ინახება ქ.რომის ლატერანის მუზეუმში.

ამბობენ, პრომეთეს წამლად იწოდებოდა“ („არგონავტიკა“, III, 845) [22].

ზემოთ მოტანილი არგუმენტების საფუძველზე შესაძლოდ გვეჩვენება, რომ სოხუმის ბარელიეფზე, რომელიც ჭვის კვეთის ოსტატისათვის კოლხეთში აღსამართად უნდა ყოფილიყო შეკვეთილი, ხელში ყუთით მდგომარე ასულში კოლხი მელდეს აღევჩინოვებული სახე შევიცნოთ. ამ მოსაზრების აღიარების შემთხვევაში ეს მელდეს პირველი გამოსახულება იქნება ანტიკური ხანის საქართველოში.



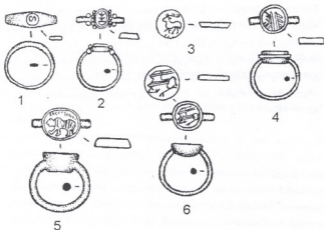
1. თავის დროზე სოხუმის სტელა საგანგებოდ შეისწავლა ოთ.ლორთქიფანიძემ - ანტიკური სამყარო და ძველი კოლხეთი, თბ., 1966, გვ.93-106; Лордкипანიძე О., Сухумская стела (К вопросу о датировке), Сов. Археология, Мос., 1968 № 1, стр. 166-176; სტელის შესახებ მოსაზრებები გამოთქვს - Трапш М., Мраморный барельеф из Сухуми, Вестник древней истории, Мос., 1954 № 1, стр. 163-165; Picard C., La stèle grecque de Soukhumi en Kolchide, Revue Archeologique, Paris, 1956, serie VI, XLVIII, p.81-82; ციციშვილი ირ., ხელოვნების იმუიათი ძველი, ჟურ. დროშა, თბ., 1954 № 9, გვ.20; ბარნაველი ს., მარმარილოს სტელა შაჟი ზღვის ფსკერიდან, ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტის XI სამეცნიერო სესიის თეზისები, თბ., 1956, გვ.8; მიქელაძე თ., ქართველი ტომებისა და ბერძნული სამყაროს ურთიერთობის გენეზისისათვის, საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის საზოგადოებრივ მეცნიერებათა განყოფილების მოამბე, თბ. 1960 № 2, გვ. 189-195; Ельницкий Л., По поводу Сухумской стелы, сб. Античная история и культура Средиземноморья и Причерноморья, Лен.,1968, стр. 130-135.
2. იბ. Boardman J., Greek sculpture, The archaic period, "Thames and Hudson", London, 1985, p. 165-166; Cook R., Greek art, "Peli. books" 1976, p. 91-108; Колпинский Ю., Великое наследие Античной Эллады, Мос. 1988, стр. 58-82, 99; Блаватский В., Греческая скульптура, Мос.-Лен., 1939, стр. 47-79; Грифиов Б., Искусство рельефа, кн. Искусство Греции, Мос. 1923, стр. 94-118; The Oxford History of Classical Art, "Oxford university press", edited by J.Boardman, 1993, 83-147; 143,136; Bernhard Schmaltz Griechische Grabreliefs, 1983, Darmstadt, p.31-45.
3. Колпинский Ю., Великое наследие античной Эллады, Мос. 1988, таб. 220.
4. Грач Н., Фрагмент стелы V в. до н.э. из Пантикалея, Труды гос. Эрмитажа, т. XIII, Лен., 1972, стр. 56-61.
5. Цветаева Г., Дом и частная жизнь, кн. Античная цивилизация, Мос. 1973, стр. 97-115, 107.
6. ლორთქიფანიძე ოთ., ანტიკური სამყარო და ძველი კოლხეთი, თბ., 1966, გვ.104.



7. Колпинский Ю., Искусство древней Греции, Всеобщая история искусств, т. 1, (ред. А.Чегодаева), Мос. 1956, рис. 201, стр.237.
8. Лордкипანიძე О., Сухумская стела, Сов. Археология, Мос., 1968 № 1, стр. 166-176, 171.
9. Лордкипანიძე О., Древняя Колхида, миф и археология, Тб., 1979, стр. 133-140.
10. ვახუშტაძე თ., საქართველოს ისტორიის ძველი ბერძნული წყაროები, თბ., 1976, გვ. 226-227.
11. Carpenter Thomas, Art and Myth in Ancient Greece, "Thames and Hudson", London 1991. p. 35-48; Тахо-годы А., Греческая мифология, Мос., 1989, стр.66-69.
12. Boardman J., Greek sculpture, "Thames and Hudson", London, 1985, pic. 248.
13. Кобылина М., Изображения восточных божеств, Мос. 1978, стр. 66, 68.
14. Колпинский Ю., Искусство древней Греции, Всеобщая история искусств, т.1, Мос., 1956, стр. 237.
15. უფოს გრაფიკული ტიპები იხ. Lezzi-Hafter Adrienne, Der schuwalow-maler, I, Mainz, 1976. p. 59, 70.
16. Simon E., Die typen der Medkeadarstellung in der antiken kunst, Sonderdruck aus Zeitschrift "Gymnasium", 1954, №3, p.204-226; Lordkipanidse N., Zur ikonographischen interpretation der Medea-Gestalt in der antiken kunst der nacheuripideishen zeit, Ancient Greek Literature and Contemporaneity. Conference dedicated to the 125 the birth anniversary of G.Tsereteli, Tbilisi, 1996, p. 61-63; Boardman J., Athenian black figure vases, "Thomes and Hudson", London, 1985, pic.238.
17. Сидорова Н., Тугушева О., Забелина В., Античная расписная керамика, Мос., 1985, стр. 74.
18. Сидорова Н., ... стр.60.
19. იხ.კატალოგები - Lezzi-Hafter A., Der schuwalowmaler, II, Mainz, 1976, pic. 82, 87, 94, 100, 105, 107, 117, 123, 126, 129, 133, 135, 148, 160, 163, 165, 171, 175; Передольская А., Краснофигурные Аттические вазы в Эрмитаже

- (Katalog), Len., 1967, таб. XCVI, CXLVI, CLI, 4, CLVII, 1, 4; Boardman J., Athenian red figure vases, The classical period, "Thames and Hudson" London, 1989, pic. 28, 63, 166, 207, 234, 299, 403; Conze A., Die Attischen Grabreliefs, Berlin 1893-1922, ტ. I-IV.
20. იხ. ლორთქიფანიძე ოთ., არგონაქტიკა და ძველი კოლხეთი, თბ., 1986, გვ. 9-39; ურუშაძე აკ., ძველი კოლხეთი არგონაქტების თქმულებაში, თბ., 1964, გვ. 13-63; აბაკელია ნ., Миф и ритуал в Западной Грузии, Тб., 1991, стр. 64-72; ცანავა რ., შედეა და ქართული სამყარო, საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის მაცნე (სერია ენა და ლიტერატურა), თბ., 1982, № 1, გვ.85-91.
21. Мифологический словарь (ред.Мелетинский Е.), Мос., 1990, стр. 349-350; Lexicon Iconographicum Mythologiae classical (შემოკლებით -LIMC), "Artemis verlag Zürich und Dfsseldorf". ტ. IV (1), 1992, შედეას შესახებ გვ. 386-398; არგონაქტების შესახებ, ტ. II (1), 1984, გვ. 591-599.
22. აპოლონიოს როდოსელი, არგონაქტიკა, ბერძნული ტექსტი ქართული თარგმანით გამოსცა აკ. ურუშაძემ, თბ., 1970, 205, 219, 221, 253; აპოლონიოს როდოსელი, არგონაქტიკა, თარგმანი და შესავალი წერილი აკ.გელაოვანისა, თბ., 1975, გვ.139-141.

სასანური გეგები საქართველოში მრავლადაა აღმოჩენილი და სპეციალისტების მიერ სათანადოდ შესწავლილი (1, გვ.4-15). ბოლო დრომდე დარიალის ხეობიდან სასანური გლიპტიკის რამდენიმე ნიმუში იყო ცნობილი (2, გვ.70). სტატის მიზანია მეცნიერულ მიმოქცევაში შემოიტანოს აღმოსავლეთ საქართველოს მთიანეთის არქეოლოგიური ექსპედიციის (ხელმძღვ. რ.რამიშვილი) ყაზბეგის რაზმის მიერ გველეთის სამაროვანზე 1991 წ. გამოვლენილი სასანური გეგები.



სასანური გეგები გველეთის სამაროვნიდან

სამაროვანი მღებარეობს დარიალის ხეობაში, მდ. თურგის მარცხენა ნაპირზე, გველეთის ციხიდან ჩრდილოეთით, დაახლოებით 1 კმ-ის დაშორებით, მაღალი კლდის ძირას. გათხრილი 16 სამარხიდან ვველა ქვის სამარხია. ისინი დამზობილია აღმოსავლეთ-დასავლეთ ხაზზე. გეგებზეა როგორც ინდივიდუალური, ისე საოჯახო



სამარხები. მიცვალებულები დაკრძალული არიან ქრისტიანული და წარმართული წესით. ზოგიერთ სამარხში დაკრძალვის წესის დადგენა მრავალრიცხოვან და მრავალფეროვან სამარხულ ინვენტარს შორის საყურადღებოა № № 3, 13, 15, 16 სამარხებში გამოვლენილი სასაწურის გლიატიკის ნიმუშები (გემები განსაზღვრა ისტორიულ მეცნიერებათა კანდიდატმა ქ.რამიშვილმა). გემებთან ერთად განვიხილავთ კომპლექსში აღმოჩენილ, დამათარიღებელი მნიშვნელობის მქონე ნივთებსაც.

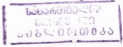
21139

№ 3 სამარხში დაკრძალვის წესის დადგენა არ ხერხდება. მიცვალებულის მენჯის სავარაუდო არეში აღმოჩნდა ბრინჯაოს ბეჭედი. ბრტყელგანივკეთიან რკალში ჩასმულია წრეული მოფენილობის გამჭვირვალე მინის თვალი, რომელზეც ჩამოსხმით გამოყვანილია ᄀ მაგვარი ნიშანი (სურ.1) შესაძლოა გამოსახულება მონოგრამა იყოს. თვალის დიამეტრია 5 მმ, ბეჭდისა 2 სმ.

მსგავსი ფორმის ბეჭდები ცნობილია სამთაუროდან (3, ტაბ. XXIV 20) ქვემო ალვეიდან (4, ტაბ. XXXV, 44). ისინი VII ს. მიეკუთვნებიან (4, გვ. 126) სხვა მასალებთან ერთად. სამარხში გამოვლინდა ბრინჯაოს ᄀ მაგვარი ბალთა (საინვ. № 9), რომელიც მრავალრიცხოვანი პარალელების მიხედვით თარიღდება VI ს. მიწრულისა და VII ს-ის პირველი ნახევრით (3, გვ. 127. ტაბ. XXXII, 46, 55, 56, 57). უფიქრობთ, გველეთის გემიანი ბეჭედი VIII ს. პირველი ნახევრით უნდა დათარიღდეს.

№ 13 სამარხში მიცვალებული ესვენა ზურგზე გაშოტილი, თავით დასაველეთით, ქვედა კიდურები მუხლებში ჰქონდა გადაჯვარედინებული. სამარხის ცენტრალურ ნაწილში აღმოჩნდა ვერცხლის ბეჭედი. გახსნილ რკალზე მორჩილულია ოვალური ფორმის დაბალი, თხელკედლიანი ბუდე, რომლის გადმოკეცილი კიდეები გარს აკრავს გრანატის გემას. თვალბუდეს რკალთან მორჩილვის ადვილას ორივე მხრიდან ამკობს ზუთ-ზუთი მცირე და ორ-ორი მოზრდილი კობი. ქვა კარგადაა გათლილი, ფონი გაპრიალებულია. ქვის ცენტრში დაბალი კვეთით გამოყვანილია ლარნაკიდან ამოზიდული მცენარის რტო, რომლის ღერო ერთი გრძივი, ხოლო ტოტები აქეთ-იქიდან მიერთებული ხაზებითაა გადმოცემული (სურ.2). ქვის ზომებია: სიმაღლე 2 მმ, დიამეტრი 8-9 მმ. ბეჭდის რკალის დიამეტრი 1,8 სმ.

ბეჭდები, რომელთა თვალბუდე ბურთულებითაა შემკული, საკმაოდ ხშირად გვხვდება აღმოსავლეთ საქართველოს ადრე შუა საუკუნეების განათხარ ძეგლებზე. ისინი ძირითადად VI ს. მიწრულისა და VII ს. დასაწყისით (3, ტაბ. XXVII 51, XXXI 21), ან VII ს. თარიღდება (4, გვ. 126, ტაბ. XXXVII, 12). ქ.რამიშვილის





აზრით მსგავსი ბეჭდები სასაზღვრო წარმოშობის ბეჭდებად უნდა მივიჩნიოთ (1, გვ.46). გემას საფუძვლიანად ათარილებს სამარხში აღმოჩენილი სხვა მასალები: კერამიკის ბრინჯაოს პერალდკურფარაციანი აბზინდა (საინვ. № 70), მსგავსი ფორმის აბზინდები ჩვენშიც და ჩრდილოეთ კავკასიაშიც თარიღდება VI ს. მიწურულითა და VII ს. დასაწყისით (3, გვ. 47, ტაბ. XXXII, 15; 5, გვ. 150, სურ. 3, 4, 6, გვ. 129). დაახლოებით ამავე პერიოდს უნდა მიეკუთვნოს გველეთის გემიანი ბეჭედიც.

№ 15 სამარხში ესვენა ზრდადასრულებული და მცირეწლოვანი მიცვალებული. ზრდადასრულებული მიცვალებული იწეა ზურგზე გამოტილი, თავით დასავლეთით, მარჯვენა ხელი ედო ტანის გასწვრივ. მარცხენა იდაყვი ქონდა მოხრილი, ხელის მტკვანი ედო ბარძაყის ძელებს შორის. მიცვალებულს მკერდზე ესვენა მცირეწლოვანი ბავშვი, ზურგზე გამოტილი, რამდენადმე ჩრდილო-დასავლეთ-სამხრეთ-აღმოსავლეთ ხაზზე დამხობილი. სამარხში სამი გემა გამოვლინდა. ყველა ზრდადასრულებულ მიცვალებულს ეკუთვნოდა.

მოთეთრო ფერის დისკოსებური მოყვანილობის პასტის გემა აღმოჩნდა სამარხის ცენტრალურ ნაწილში. გემაზე დაბალი კვეთით შესრულებულია მარცხნივ მიმართული ხარ-ირემი (სურ. 3) მიუხედავად გარკვეული სტილიზაციისა, ცხოველის ფორმები საკმაოდ კარგად აღიჭმება. გემის ზომებია: სიმაღლე 1 მმ, დიამეტრი 9 მმ.

მიცვალებულის ბარძაყის ძელებს შორის აღმოჩნდა ბრინჯაოს წრიული მოყვანილობის სალტეშემოვლებულ თვალბუდეში ჩასმული მოშავო ფერის პასტის გემა, რომელზეც დაბალი კვეთით ე.წ. „შტრიხული მანერით“ შესრულებულია გაურკვეველი გამოსახულება (სურ. 4) გემის ზომებია: სიმაღლე 1 მმ, დიამეტრი 1-1.2 მმ.

სასაზღვრო გემები, რომელთა გამოსახულება „შტრიხული მანერითაა“ შესრულებული, VI-VII საუკუნეებში ირანიდან მასიურად ურცელდებოდა მეზობელ ქვეყნებში (7, გვ. 30). რაც შეეხება საკუთრივ ბეჭედს, ქვემო ალექსის მასალების გათვალისწინებით ნაფხაზავას მიაჩნია, რომ ამ ფორმის ბეჭდები ადგილობრივი (ქსნური) ნაწარმი უნდა იყოს და მათ VII ს. მიაკუთვნებს (4, გვ. 106). საფიქრებელია, ბეჭედში სასაზღვრო გემა შემდგომ ჩასვეს. ადგილობრივი ბეჭდების სასაზღვრო გემებით შემკობის შემთხვევები არაერთია დადასტურებული (1, გვ. 45).

განსაკუთრებულ ინტერესს იწვევს ამავე სამარხში მიცვალებულის მენჯის ძეალთან აღმოჩენილი ვერცხლის ბეჭედი. მრგვალგანიკვეთიან გახსნილ რკალზე მიჩნდილულია წაკვეთილი კონუსის ფორმის მალაღი, თხელკედლიანი ბუდე, რომლის



გადმოკეცილი კიდევები გარს აკრავს გრანატის გემას, მასზე ამოკეთილია მარცხნივ მიმართული მტაცებელი ცხოველი კატისებრთა ოჯახიდან (სურ.წმ. 11) ოსტატობითაა შესრულებული მტაცებლის ძლიერი ტანი და კიდურები. ცხოველის ზოლიანი სხეული გადმოცემულია ვერტიკალური ხაზებით. კეთს საშუალო სიღრმისაა. ცხოველის გამოსახულებას თავზე შემოუყვება ფალაური წარწერა - „სამართლიანობა“ (წარწერა განსახლება ისტორიულ მეცნიერებათა კანდიდატმა მ.წოწელიამ). ქვა კარგადაა გათლილი. ფონი გაპრიალებულია. ბეჭედის ზომებია: თვალბუდის სიმაღლე 6 მმ, დიამეტრი 1, 1-1,4 სმ, რკალის შიდა დიამეტრი 2,1 სმ.

№ 15 სამარხის გემებს კარგად ათარილებს თანმხლები ნივთები: ვერცხლის „ნილიბრებული“ ბალოები (საინვ. №№ 91, 92), ბრინჯაოს მთლიანადსხმული საკინძები (საინვ. №№ 101, 102, 103, 104), ბრინჯაოს B მაგვარი აბზინდა (საინვ. № 111) და სხვ. „ნილიბრებული“ ბალოების ანალოგიები არაერთია ცნობილი აღმოსავლეთ საქართველოს ადრე შუა საუკუნეების ძეგლებზე და მათ ძირითად VII ს. შიაკოუნებენ (3, გვ.50). ამ პერიოდის კომპლექსთა ტიპური ნაწილია ბრინჯაოს მთლიანადსხმული საკინძები (3, გვ.85; 4, გვ.62) VII ს. თარიღდება აღმოსავლეთ საქართველოსა და მის ფარგლებს გარეთ აღმოჩენილი B მაგვარი აბზინდები (3, გვ.45). ამრიგად, თანმხლები ინვენტარის მიხედვით № 15 სამარხის გემები VII ს უნდა დათარიღდეს, უფრო კი VII ს. პირველი ნახევრით.

№ 16 სამარხში მიცვალებული ესვენა ზურგზე გაშოტილი, თავით დასავლეთით, სახით სამხრეთით. ხელები ელაგა ტანის გასწვრივ. მარჯვენა ფეხის კიდურები გაჭიმული ჰქონდა, მარცხენა ბარძაყში მოხრილი. მიცვალებულის მენჯის ძეალთან აღმოჩნდა ვერცხლის ბეჭედი. მრგვალგანიკვეთიან გახსნილ რკალზე მიჩნდილია ნახევარსფეროსებური მოყვანილობის სქელკედლიანი თვალბუდე, რომელშიც ჩასმულია სარდიონის გემა. ქვაზე „შტრიხული მანერით“, დაბალი კვეთით შესრულებულია მარცხნივ მიმართული მწოლიარე ჩლიქოსანი ცხოველის გამოსახულება (სურ.6). ბეჭედის ზომებია: თვალბუდის სიმაღლე 0,5 სმ, გარე დიამეტრი 1,3 სმ, რკალის დიამეტრი 1,9 სმ. გემის სიმაღლეა 1 მმ, დიამეტრი 1,1 სმ.

სამარხში გამოვლენილი ბრინჯაოს მთლიანადსხმული საკინძი (საინვ. № 130), აგრეთვე № 15 და № 16 სამარხში აღმოჩენილი იდენტური ბრინჯაოს ნუშისებური მოყვანილობის თავსაბურავის შესამკობი ფირფიტები (საინვ. №№ 96, 126). გვაძლევს საფუძველს დავასკვნათ, რომ ორივე სამარხი თანადროულია და



შესაბამისად № 16 სამარხიდან მომდინარე გემიანი ბეჭედიც VII ს პირველი ნახევრით შეიძლება დაეთარიღოს.

გემებზე წარმოდგენილი სიუჟეტები კარგადაა ცნობილი სასანურ გლიტიკაში. ირანსა და მის მეზობელ ქვეყნებში მრავლადაა აღმოჩენილი მონოგრამიანი გემები (7, გვ. 38). მცენარეული მოტივიც ერთ-ერთი დამახასიათებელი ნიშანია სასანური ხელოვნებისა და ხშირად გვხვდება გლიტიკურ ძეგლებზე (1, გვ.37; 7, გვ.34). მსგავს გამოსახულებებს ჩვეულებრივ ქალღმერთ ანაჰიტას უკავშირებენ (1, იქვე; 7, იქვე). ხარ-ირმის გამოხატვაც სასანურ გემებზე ერთობ გაერკელებული მოტივია (1, გვ.35). გემებზე ხშირად ვხვდებით კატისებრთა ოჯახის ცხოველთა გამოსახულებასაც (1, გვ.36). არაერთია ცნობილი ჩლიქოსანი ცხოველის გამოსახულებით შემკული სასანური გემები. ყველა ეს გამოსახულება რელიგიურ რწმენა-წარმოდგენებთან იყო დაკავშირებული (1, იქვე). გველეთის ორ გემაზე (სურ. 4,6). გამოსახულება შესრულებულია „შტრიხული მანერით“. მსგავსი გემების ფართოდ გაერკელების ხანად VI-VII სს. მიწნული (7, გვ.27). ბლუკონინის აზრით, რადგან ეს გემები საკმაოდ ურცელ ტერიტორიაზე სტილისტური თვალსაზრისით საოცარ ერთიანობას ამჟღავნებენ. მათი დამზადების ცენტრი ერთ ადგილასაა საქმნი, კერძოდ ირანში (7, გვ.30) აქედან „შტრიხული მანერით“ შესრულებული გემები მასობრივად გადიოდა მეზობელ ქვეყნებში (7, იქვე).

განსაკუთრებულ ინტერესს იწვევს № 15 სამარხში აღმოჩენილი გემის წარწერა - „სამართლიანობა“. მსგავსი შინაარსის წარწერები სასანურ გემებზე მრავლად გვხვდება (7, გვ.11). აღნიშნული წარწერები იკეთებოდა ისეთ ბეჭედებზე, რომლებიც ძირითადად სასამართლო საქმეებში გამოიყენებოდა (7, იქვე). მსგავსი წარწერის მქონე გემა ჩვენში დღემდე უცნობი იყო. სასანურ ირანში გემაზე ამოკვეთილ გამოსახულებებსა და წარწერებს მკაცრად შეზღუდული დანიშნულება ჰქონდათ. სხვადასხვა ხასიათის საბუთების დასაბეჭდად სხვადასხვა გემა გამოიყენებოდა (7, იქვე). მაგრამ ირანის ფარგლებს გარეთ გემები კარგადნენ თავის განსაკუთრებულ შინაარსს (1, გვ.49). ქართულ სამყაროში მოსახლეობის ფართო ფენა გემა-საბეჭდავებს ძირითადად იყენებდა როგორც ავგაროზებს, ავი თვალისაგან დამცველებს, ბუნძიურების მომტანებს და სხვ. (1, გვ.51) რა თქმა უნდა, მოსახლეობის გარკვეული ნაწილი გემებს თავისი პირდაპირი დანიშნულებითაც (პირადი ქონებისა თუ დოკუმენტების დაბეჭდვა) იყენებდა. ამაზე მეტყველებს თუნდაც უფლისციხესა და ურბნისში აღმოჩენილი ბულები (1, გვ.49-50). მაგრამ როგორც ჩანს, ქართულ

მოსახლეობაში, ირანელებისაგან განსხვავებით საბეჭდავების შემუშავებაში პირადი გემოვნებით ხდებოდა და არა წინასწარ განსაზღვრული წესით (1, გვ.49).

სამარბული ინვერტარის მიხედვით გემები VI ს. მიწურულში და VII ს. დასაწყისით (სურ.2), ძირითადად ეი VII ს. პირველი ნახევრით თარიღდება (სურ. 1, 3, 4, 5, 6), გველეთის ხუთი გემიანი ბეჭდიდან სამი ვერცხლისაა (სურ. 2, 5, 6), ორი ბრინჯაოსი (სურ.1,4). გემები მასალითა და ფორმებით მრავალფეროვნებას არ ქმნიან. მასალად გამოყენებულია მინა (1 ვგზემა.), სარდიონი (1 ვგზემა.), პასტა (2 ვგზემა.) და გრანტი (2 ვგზემა.) მრავალფეროვნებით არც ქვის ფორმები გამოირჩევიან. გვხვდება წაკეთილი კონუსის ფორმის ქვა, რომელსაც პირი მცირე მზარეზე აქვს, ქვა ოვალური მოყვანილობისა (სურ.2). იგივე ფორმისაა 2 გემა (სურ.3,5), იმ განსხვავებით, რომ მათი გამოსახულება მოცემულია ქვის დიდ მზარეზე. დანარჩენი ქვები ბრტყელი, წრიული ფორმისაა (სურ.1, 4, 6). იმ შემთხვევაში თუ ქვის სიმაღლე თვალბუდეზე გაცილებით დაბალი იყო, თვალბუდე ნაწილობრივ ივსებოდა შემაკავშირებელი ნივთიერებით (სურ.6). კვეთა ყველა გემაზე დაბალია. შედარებით ღრმა კვეთითაა გამოყვანილი ცხოველის გამოსახულება წარწერიან გემაზე. თუმცა, საკუთრივ წარწერა დაბალი კვეთითაა შესრულებული.

№ 15 სამარხის ერთი გემა (სურ. 4) ბეჭდის გარეშეა აღმოჩენილი. გემების მასიური წარმოების პირობებში ირანიდან ქართლში ვრცელდებოდა არა მხოლოდ გემიანი ბეჭდები, არამედ ცალკე აღებული ქვებიც. ქრამიშვილს მიაჩნია, რომ სტილისტური თავისებურებების გათვალისწინებით შესაძლოა აღნიშნული გემა ადგილობრივი სახელოსნოს ნაწარმიც იყოს. თუ ვარაუდი გამართლდა, ბუნებრივია მოიხსნება აზრი გემის ირანიდან შემოტანის შესახებ.

ქართლის სამეფოს სასანურ ირანთან ურთიერთობის ნიშნები III-IV სს. შეინიშნება. მაგრამ, იბერიაში სასანური გემების მასიური შემოსვლა V ს. მეორე ნახევრიდან უნდა დაწყებულიყო (1 გვ. 55) ქართლში სასანური გემების გავრცელება კიდევ უფრო ინტენსიური ხდება მას შემდეგ, რაც ირანელებმა აქ შეფოხა გააუქმეს (523 წ.). ირანელებმა ხელთ იგდეს დარიალის ხეობაც, რომელზედაც უძველესი დროიდანვე გადიოდა ჩრდილოეთ კავკასია-ამიერკავკასიის დამაკავშირებელი უმნიშვნელოვანესი სავაჭრო სატრანზიტო მაგისტრალი. ჩრდილოეთ კავკასიაში აღმოჩენილი სასანური ნივთების, მათ შორის გემების ერთი ნაწილი იქ დარიალის გზითაა მოხვედრილი (2, გვ.70). გველეთის სამაროვანი დარიალის სავაჭრო-

სატრანზიტო მაგისტრალზე მდებარეობდა და აქ სასანური გემების აღმოჩენა
სავსებით კანონზომიერია.



როგორც გველეთის სამაროვნის მასალები (გემები, კავადის მონეტა) ცხადყოფენ, ადრე შუა საუკუნეების ხევის მოსახლეობას ქართლის პარის რაიონების სასანურ ირანთან ქონია ვარკვეული სავაჭრო-ეკონომიკური ურთიერთობები, ამ ურთიერთობათა განვითარებას ხელს უწყობდა ხევის ტერიტორიაზე გამავალი უმნიშვნელოვანესი საერთაშორისო სავაჭრო მაგისტრალი.

1. ქრამიშვილი, სასანური გემები საქართველოში, თბ., 1979 .
2. М.П.Абрамова, Раннесредневековый могильник с.Чми в Северной Осетии. Новые материалы по археологии Центрального Кавказа. Орджоникидзе, 1986.
3. ნ.აფხაზაია, ადრეული შუა საუკუნეების აღმოსავლეთ საქართველოს ნივთიერი კულტურა, თბ. 1979.
4. ნ.აფხაზაია, ქვემო ალღვი ადრეულ შუა საუკუნეებში, თბ. 1988.
5. Г.Е. Афанасьев. Пржки катакомбного могильника "Мокрая Балка" у г.Кисловодска, Северный Кавказ в древности и в средние века, М., 1980.
6. В.Б. Деоник, Классификация и хронология аланских украшений VI-IX вв. Материалы и исследования по археологии СССР, 114, М., 1963.
7. А.Я.Борисов, В.Г.Луконин. Сасанидские геммы, Л.1963.

წმ.სტეფანეს ეკლესია ვახუშტის მონასტერში

ვახუშტის საენკეპედიატო მუშაობის ისტორიულ ამიერ ტაოში, ნიაკომის ხეობაში, ტაოსკარიდან 12-ილი კმ-ზე. ტაოშიში „ვახუშტი“ დიდი ხანია მიეწევილია, ის ე.თაფაიშვილმა დაადგინა შორიახლოს ნაპოვნი XV საუკუნის საბუთის მეშვეობით [1]. იგივე ე.თაფაიშვილი მონასტერს მოიხსენიებს აგრეთვე „კალმახის“ სახელწოდებითაც [2] - „ქართლის ცხოვრებიდან“ ცნობილი კალმახის ციხის მიხედვით, რომელთანაც გააიგივა მკვლევარმა იქვე მახლობლად აღმართული მძლავრი ციხე [3] (ეს მოსაზრება გაზიარებული არა არის, ე.პონიგმანი, ი.ზდანევიჩი, დ.უინფელდი, რ.ედვარდსი და ბ.პუშკარტნერი კალმახის ლოკალიზაციის სხვა ვერსიებს გვთავაზობენ [4]). სამეცნიერო ლიტერატურაში მონასტერი მოიხსენიება აგრეთვე ხეობის სახელითაც - როგორც „ნიაკომა“ ან „ნიკომა“ [5]. ადგილობრივი მოსახლეობა, ე.თაფაიშვილის ცნობით, მონასტერს „დიდ ვანქს“ ან უბრალოდ „ვანქს“ უწოდებდა, ე.მ.ტყევის მიხედვით - „დიდ მანასტირს“ [6].

მონასტერი გაშენებულია ღრმა ხეობის ძირში, მეტად ნაყოფიერ, ოაზისის მსგავს კალაში, რომელიც გამოიყოფა ირგვლივ აღმართული ხრიოკი კლდოვანი მთების ფონზე. ის შორიდანვე ძალზე ეფექტურად ჩნდება და მზაზედზე ძლიერ შთაბეჭდილებას ახდენს. სამონასტრო კომპლექსი მოიცავს წმ.სტეფანეს სახელობის გუმბათიან ეკლესიას, რვა დარბაზულ სამლოცველოს, სამრეკლოს, სატრაპეზოს, სენაკებსა და სხვა ნაგებობებს. ეს „თურქეთის საქართველოს“ ერთ-ერთი უდიდესი საენკეპედიატო - მისი ბირთვი დაახლოებით ერთ ჰექტარ ტერიტორიაზეა განლაგებული ხოლო ცალკეული შენობები უფრო მოშორებითაც არის მიმოფანტული. ამჟამად ნამონასტრალა ძალიან მძიმე მდგომარეობაშია. სოფლის მოსახლეობას ის დროებით სადგომად აქვს ქცეული და სამონასტრო ნაგებობებს საცხოვრებლად თუ სამეურნეოდ იყენებს.

სიძველეთა მკვლევართგან ვახუშტის საენკეპედიატო მუშაობის ისტორია დაიწყო 1907 წელს, კოლა-ოლთისის ექსპედიციის დროს და მისი მოკლე აღწერა დაგეგმვა [7]. ექსპედიციის მონაწილე არქიტექტორმა ა.კალგინმა აზომა მთავარი ეკლესია (გუმბა, გარბი და განივი ჭრილები, აღმოსავლეთ ფასადი) და რამდენიმე სხვა სამონასტრო ნაგებობა, აგრეთვე გააკეთა მონასტრის სქემატური გეგმა [8].

1994 წელს ნ. და გაგრატიონებმა ხელახლა დაზუსტებით აზომეს წმ.სტეფანეს ეკლესია. სამონასტრო კომპლექსის ზუროთმომცვერება პრეკლამაციული შეუსწავლელია. სამეცნიერო ლიტერატურაში მის შესახებ მხოლოდ უმოკლესი ცნობები შეიძლება ინახოს [9]. შედარებით უკეთ არის ცნობილი - ნ.ტყევის წერილის წყალობით - დიდ ეკლესიასა და ერთ-ერთ საპლოცკელოში შემონახული კედლის მხატვრობა [10].

წმ.სტეფანეს ეკლესია „ჩახაზული ჯერის“ ტიპის საშუალო ზომის ნაგებობაა. გეგმაში ის საკმაოდ ირეგულარულია, მაგრამ შიგ უფინისას ეს არ იგრძნობა. გუმბათი ეყრდნობოდა ოთხ მსხვილ მრგვალ სვეტს. ახლა ის თავის ყელიანად ჩაქცეულია, მაგრამ. საბედნიეროდ, დაფიქსირებულია ა.კალგინის ნახაზებსა და ძველ ფოტოსურათებზე [11]. ამ მასალიდან ჩანს, რომ გუმბათის ყელი იყო მრგვალი, როგორც შევნიდან, ისე გარედან, ამასთან, ძალზე მასიური და დაბალი. მასში გაჭრილი იყო ოთხი სარკმელი. გუმბათქვეშა კვადრატისგან გუმბათის ყელის წრეზე გადასვლა ხორციელდებოდა ტრადიციული ნახევარკონუსური ფორმის ტრომპების



სურ.1. ვანქოვის მონასტრის ძირითადი ნაწილი. სიტუაციური გეგმა (ა.კალგინის მიხედვით)

ორი რიგით. გარდამავალი კონსტრუქციის ნაშთი შემონახა ჩრდილო-აღმოსავლეთ მხარეს. დიდი ტრომპი ნაშენია, მცირე - ერთ ქვაში გამოკვეთილი. ის უშუალოდ ზედ



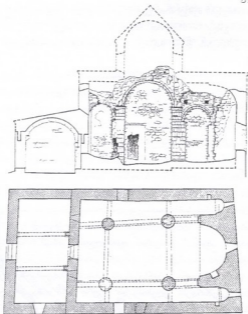
„ახის“ დიდი ტროშის თაღს და ქუსლით თითქმის ებჯინება მას. მათი კლიტები დაახლოებით ერთ სიმაღლეზეა. ლამის ზედა ტროშების თავზე, მუცელკვეთების ოდნავი გამოხნექვის მეშვეობით უკვე წრეა მიღებული. გუმბათქვეშა თაღთაგან სამი ჩანგრეულია, გადარჩა მხოლოდ ჩრდილოეთისა. ასევე აღარ არის კონქი და მკლავების კამარების დიდი ნაწილი, აგრეთვე სამხრეთ-დასავლეთ გუმბათქვეშა სვეტი [12].

ნაგებობის სიერცობრივ-მოცულობით კომპოზიციაში ამკარაა გუმბათის განსაკუთრებული როლი. სიერცეში ჩაზაზული ჯერის მკლავების სიღრმე უჩვეულოდ მცირეა გუმბათქვეშა კვადრატის ზომებთან შედარებით. სვეტები გრძივ კედლებთან ახლოს დგას - მათ შორის მანძილი 1 მ-ს არ აჭარბებს. ამის გამო გვერდითი ნაწილები ძალიან ვიწროა. მათს აღმოსავლეთ ბოლოში ცალკე სათავეები გამოყოფილი არ არის - ისინი ერთიანია და აღმოსავლეთით ბოლოდება პატარა აფსიდებით, რომლებშიც თითო სარკმელია. საკუთხეველის აფსიდი ფართოა, გვეშამი ოდნავ დაბრეცილი ნახვეარწრის მოზაზულობისა. მასშიც ერთი სარკმელია. ორი სარკმელი - ერთი მეორის ზემოთ - არის სამხრეთის კედელში, ორიც დასავლეთისაში. ეკლესიას აქვს სამი შესასვლელი - ჩრდილოეთიდან (ამჟამად ამოქოლილი), სამხრეთიდან და დასავლეთიდან. ამთგან მთავარია დასავლეთის კარი, რომელსაც ეკლესიის ინტერიერში ახლა თაღამდე მიწა ფარავს. კარის წინ ვრცელი ნართექსიაა. მისი კედლების წყობა ძირითადი კორპუსისას არ ებმის, მაგრამ კომპოზიციურად ნართექსი ორგანულად უკავშირდება ეკლესიას და უთუოდ მისი თანადროული უნდა იყოს. ნართექსის მოცულობის წყალობით მყარდება ნაგებობის გარე მასების წონასწორობა - ის პასუხობს ეკლესიის განვითარებულ აღმოსავლეთ ნაწილს. ნართექსის კედლები და კამარა უკეთ შემოინახა. მოგვიანებით მას დასავლეთიდან მიამატეს ღია სამთაღიანი ექსონართექსი, ხოლო ჩრდილოეთიდან - მომცრო დარბაზული სამლოცველო. ამ კომპლექსს დასავლეთიდან ებმის კიდევ ორი სამლოცველო და ორსართულიანი სამრეკლო.

წმ. სტეფანეს ეკლესიის გარე მასები ერთგვარად ბლოკურია, დაუნაწევრებული. აღმოსავლეთისა და დასავლეთის მკლავები გარედან გამოყოფილი არ არის - მათ გვერდით ნაწილებთან საერთო ორკალთიანი სახურავები ჰქონდათ.

ეკლესია ნაგებია უხეშად დამუშავებული ქვით. წყობის რიგები ბევრგან ირევა. ცუდად მორეგებულ ქვებს შორის წარმოქმნილი დიდრონი ღრვიანობები კირის ხსნარით არის გადაღესილი. ინტერიერში თლილი ქვით - ღია ქვიშისფერი შირიმი და რუხი

ბაზალტი - ნახშირია მხოლოდ სვეტებისა და თაღებისათვის. კაპიტელები და კრონშტეინები მოუნუქურთმებელია, სადად პროფილირებული. სვეტებისა და კრონშტეინების



სურ.2. წმ. სტეფანეს ეკლესია.
გრძივი ჭრილი (ზედი ჩრდილოეთისაკენ) და გეგმა.
(6. და 7. ბაგრატიონების მიხედვით)

პროფილია (ზემოდან ქვემოთ) თარო-ცერობი, კრონშტეინებისა - თარო-ფოსო-ცერობი ან ორი თარო. კარ-სარკმლების წირობლები და დიდი ტრომპები ნატეხი ქვის საერთო წყობითაა გამოყვანილი. ნართექსში თლილი ქვისაა კამარის საბეჯენი თაღი. თავად კამარა დულაბისაა.



ფასადებზე თლილი ჭკა უხმარიათ მხოლოდ შენობის კუთხეებზე დანარჩენი კედლები მთლიანად უხეშად დაშუშავებული ქვისაა. შესაბამისად, ნიშნებიც უნდა გააჩნია არაერთარი კეთილი შემკულობა (მას არ ახსენებს არც ერთი მკვლევარი რომელმაც ეკლესია გაცილებით უკეთეს მდგომარეობაში იხილა). ფასადები სრულიად გლუვია და სადა.

კაჩეძორის მონასტრის მთავარი ეკლესიის დასათარიღებლად რაიმე წერილობითი მონაცემი არ მოიპოვება. სტილისტური ნიშნებით ეპერიძე მას IX საუკუნეს აკუთვნებს [13]. შეიძლება აღინიშნოს ეკლესიის არქიტექტურის რამდენიმე თავისებურება, რომლებიც უცილობლად მიუთითებს ამ ხანაზე.

პირველ რიგში, ყურადღებას იმსახურებს ნაგებობის საერთო აგებულება. „ჩახაზული ჯვრის“ კომპოზიცია, რომელსაც უკვე VIII-X საუკუნეების საქართველოს საეკლესიო მშენებლობაში მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს, ხოლო XI საუკუნიდან წამყვანი ხდება, სამხრეთ-დასავლეთ საქართველოში აღნიშნულ პერიოდში შედარებით ნაკლებად გავრცელებული ჩანს. ტაოში, კაჩეძორის გარდა, ამ ტიპის სხვა ნაგებობა ცნობილი არ არის. კლარჯეთში ასევე ერთადერთი ნიმუში გვაქვს - ხანძთის მონასტრის ეკლესია, აგებული 918-941 წლებში [14]. ამ ორ შენობას შორის რაიმე კავშირის მოძებნა ჭირს - ისინი ერთიდიამვე არქიტექტურული თემის დიდად ურთიერთგანსხვავებულ ინტერპრეტაციას იძლევიან. როგორც ჩანს, ამ რეგიონში „ჩახაზული ჯვრის“ ტიპის გამოყენებას ეპიზოდური ხასიათი აქონდა. VIII-XI საუკუნეებში აქ ამჯობინებდნენ ისეთ კომპოზიციებს, რომლებშიც ჯერული სტრუქტურა ინტერიერში უფრო აშკარად, მკაფიოდ იყო გამოხატული. ასეთია ტეტრაკონქები და ტრიკონქები ტაოსა და კოლა-ოლთისში (სუხბური, კინეპოსი, ბობოსგირი, დორთ-ქალისა, ისი, ორთული, ბახნალო-ქიშლა, ოშკი). „თავისუფალი ჯვრის“ ტიპის დამატებითსათავსებიანი ვარიანტები კლარჯეთში (მიმნაძორი, არტანუჯი, ოპიზა, დოლისფანა, შატბერდი/ენი-რაბათი), საგულისხმოა, რომ ხანძთის ზუროთმომდევარც ცდილობს თავისი შენობის ძირითადი ჯერული ბირთვი ინტერიერში როგორცაა გამოეხოს კუთხის ნაწილებისაგან, თუმცა მის მიერ შერჩეული კომპოზიცია არ ითვალისწინებს ამგვარ განცალკევებას. ის ამსხვილებს გუმბათქვეშა საყრდენებს და ადაბლებს მათგან კედლებისაკენ გადაყვანილ თაღებს, რისი წყალობითაც მართლაც აღწევს კუთხის ნაწილთა გარკვეულ სიერცობრივ „ავტონომიას“. კაჩეძორში სრულიად საპირისპირო სურათია - აქ თითქოს უსწრაფვიან რაც შეიძლება მთლიანი და დაუნაწევრებელი შიდა სიერცე

მიიღონ. ამას ხელს უწყობს სვეტების მრგვალი ფორმაც, ჯვრის მკლავების მცირე სიღრმე და კედლებისკენ გადაყვანილი თაღების ამოღებაც. კიდევ უფრო მნიშვნელოვანია ეს ტენდენცია გარე მასებში - აქ ჯვრის ფორმა საერთოდ დაკარგულია აღმოსავლეთ და დასავლეთ ნაწილების ტრადიციული დასაფეხურების უარყოფის გამო.

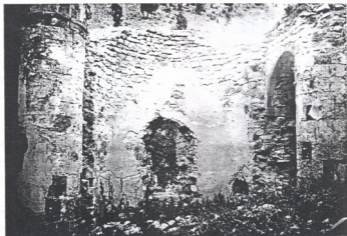
ცალკე უნდა ითქვას წმ.სტეფანეს ეკლესიის მრგვალი გუმბათქვეშა სვეტების შესახებ. მრგვალი სვეტი ქართულ ხუროთმოძღვრებაში ადრექრისტიანული ხანიდან არის ცნობილი და ყოველთვის ფართოდ გამოიყენება, განსაკუთრებით კარიბჭეებსა და



სურ.3. წმ. სტეფანეს ეკლესია.
აღმოსავლეთის ფასადი.
(ა. კალგინის მიხედვით)

სტოებში, მაგრამ გუმბათქვეშა საყრდენებისათვის ამ ფორმის ხმარებას ქართველი მშენებლები, როგორც წესი, ერიდებიან. IX საუკუნემდე ასეთი შემთხვევა საერთოდ არ არის ცნობილი. IX-X საუკუნეებიდან გვაქვს თითო-ორი ნიმუში, რომელთაგან გუმბათქვეშა სვეტების პროპორციებისა და ფორმის მხრივ ვაჩემორის წმ.სტეფანეს უახლოეს პარალელს ბობოხვირის ეკლესია წარმოადგენს (მდებარეობს ისტორიულ ოლთისის მხარეში, ვაჩემორიდან 50-იღვე კმ-ით სამხრეთ-აღმოსავლეთით) [15]. სვეტები ორივეგან საკმაოდ მსხვილია და, ამავე დროს, მაღალი: ვაჩემორში მათი სიმაღლე დაახლოებით ხუთი დიამეტრის ტოლია, ბობოხვირში - ექვსისა. სვეტების

მსლავრი, მეტყველო ვერტიკალები ინტერიერის არქიტექტურული სახის შექმნაში მნიშვნელოვან როლს ასრულებს. სხვაგვარი სახე აქვს მრგვალი გუმბათქვეშა ნაგებობებში, გვიანი ხანის ნაგებობებში, კერძოდ, კახეთის XVI საუკუნის ეკლესიებში (ახალი შუამთა, გრემის მთავარანგელოზი, შიხიანის აღდგომა, ჭიკაძის წმ.თორმა, ალექანის სამება და სხვა)[16]. ისინი უფრო დაბალია, დამუდარი პროპორციებისა. მათი სიდაბლე თითქოს ხაზგასმულია თავად ნაგებობათა ზედაცფორცნილობით. ახალ შუამთაში, მაგალითად, გუმბათქვეშა სვეტი სიმაღლე (კაპიტელიანად) შენობის



სურ.4. წმ. სტეფანეს ეკლესია.
ხედი საკურთხევის აფსიდზე (1994 წ.).

საერთო შიდა სიმაღლის 1/8-ს შეადგენს, მაშინ, როცა ვაჩეძორსა და ბობოსვირში - 2/5-ს.

მრგვალი სვეტები გუმბათის საყრდენებად (იგულისხმება, ცხადია, ცენტრალური გუმბათი, ამასთან ქვისა ან აგურისა და არა მისი ზის იმიტაცია) აღმოსავლეთქრისტიანულ არქიტექტურაში VII-VIII საუკუნეებიდან იხმარება. ამდროინდელი ნიმუშები შემოინახა მცირე აზიის სამხრეთ და დასავლეთ სანაპიროზე - სიდემში (ე.წ. ეკლესია AA და ეკლესია EE [17]) და ტრიგლიის მიდამოებში



(პელეგეტის მონასტრის იოანე ნათლისმცემლის ეკლესია, პანაგია პანტოკრატიონისა ანუ ქეძური ქილისე და წმ.სტეფანეს ეკლესია ანუ ფეტვი ჯამი [18]). სწორედ ამგვარი რომ კონსტანტინეოლის საეკლესიო მშენებლობაში მრგვალი გუმბათოვანი სვეტები ჩნდება, როგორც ჩანს, მხოლოდ IX საუკუნის ბოლოს (უადრესი შემორჩენილი მაგალითი - ლიპსის მონასტრის ჩრდილოეთ ეკლესია 908 წლით თარიღდება [19]) - ე.ი. დაახლოებით იმავდროს, როცა სამხრეთ-დასავლეთ საქართველოში. ძნელია დაბეჯითებით ლაპარაკი რაიმე ურთიერთკავშირზე, მაგრამ ბიზანტიასთან ტაო-ოლთისის მჭიდრო კონტაქტების გათვალისწინებით შეიძლება ვიფიქროთ, რომ ეს უბრალო დამთხვევა არ უნდა იყოს.

ვაჩეძორის წმ.სტეფანეს ეკლესიის კიდევ ერთი ელემენტი, რომელიც საგანგებო ყურადღებას იმსახურებს, არის მისი გუმბათი. ასეთი დაბალი, ჯშუხი გუმბათის ველი ქართული ხუროთმოძღვრებისათვის არ არის დამახასიათებელი. უცხო შთაბეჭდილებას ამბაფრებს მისი სიმრგვალე და სიგლუვე, მაშობი თუ დამანაწევრებელი ელემენტების უქონლობა. მიახლოებით მსგავსი გადაწყვეტა, ოღონდ უფრო შემადლებული პროპორციებით, გვაქვს ბიჭვინტის ტაძარში და გვიანი შუა საუკუნეების რამდენიმე ეკლესიაში (ქორეისუბანი, ვეფხინის ველაწმინდა). მრგვალი ველი აქვს აგრეთვე ოზანის, ყინწისის, მარტვილის მცირე ეკლესიის გუმბათებს, მაგრამ ისინი დეკორატიული თაღებითაა გაფორმებული და სრულიად სხვაგვარი სახე აქვთ. მილიანად, პროპორციებით, ფორმითა და საერთო იერით ვაჩეძორის გუმბათი უფრო სომხურ ეკლესიათა გუმბათებს მოგვაგონებს. სომხეთში IX საუკუნის ბოლოდან, უფრო კი X საუკუნიდან ხშირად გვხვდება ცილინდრული ფორმის, სრულიად გლუვი ან მხოლოდ პატარა თავსართებით გაფორმებული გუმბათის ველები (მაკნოცაკეანქი - IX საუკუნის მიწურული, გომისის სურბ გეორგი - 905 წელი, სანაინის ასტეცაკეანი - 930-იანი წლები, აღბატის სურბ-ნშანი - 977-991 წლები, ბჯნის სურბ ასტეცაკატრი - 1031 წელი, მოგვიანებით, XII-XIV საუკუნეებში - გოშაეანქის სამი ეკლესია, საღმოსაეანქი, სპიტაკაჟორი და სხვები

[20]. შეიძლება გავიხსენოთ აგრეთვე ქვემო ქართლში მდებარე ზოფორნის ეკლესია, რომელსაც სომხური ხუროთმოძღვრების ძლიერი გავლენა ეტყობა. მის გუმბათს (ამოფხანილია XI საუკუნის შუახანებში და საფუძვლიანად არის განახლებული XIII საუკუნეში [21] ასევე მასიური, მრგვალი, გლუვი ველი აქვს. მაგრამ არის ერთი არსებითი განმასხვავებელი მომენტი: ზოფორნაშიც და საკუთრივ სომხურ ნიმუშებშიც გუმბათის ცილინდრული (როგორც შიგნით, ისე გარეთ!) ველი



განუყოფლად არის დაკავშირებული აფრულ კონსტრუქციასთან. ვაჩეძორში /კი გუმბათქვეშა გარდამავალი სისტემა ტრომპულია. ტრომპები აშკარად კონსტრუქციულმა სპეციფიკური სქემით, რომელიც „კლასიკური“ საფეხუროვანი პრინციპისაგან განსხვავებით, გულისხმობს კვადრატიდან წრეზე გადასვლას უკვე გუმბათის ფლის ძირში, უშუალოდ გუმბათქვეშა თალებისა და ტრომპების თავზე. ამ „შემჭიდროებული“ ტრომპული სისტემის უახლოესი პარალელები მოიხსენება კახეთის არქიტექტურაში - ანალოგიურ კონსტრუქციას დიდ ტრომპებზე დაბეჯნილი



სურ.5. წმ. სტეფანეს ეკლესია.
ჩრდილო-აღმოსავლეთ გუმბათქვეშა სვეტი.

მცირე ტრომპებითა და გუმბათის ფლის წრიული საფუძვლით ეხედავთ მატანის „გუმბათიან საყდარსა“ [22] და ოზაანის ამალღებაში (ორივე - IX საუკუნის II ნახევარი) [23].

ვაჩეძორის ეკლესიის გუმბათისა და გუმბათქვეშა კონსტრუქციის გადაწყვეტას დიდი მნიშვნელობა აქვს მის დასათარიღებლად - იგი გამორიცხავს არა მხოლოდ IX



საუკუნეზე ადრინდელ ხანას, არამედ ამ ასწლეულის პირველ ნახევარსაც. მორე მხრივ, იფარგლება ზედა ქრონოლოგიური მიჯნაც - X საუკუნის შუახანებამდე და საქართველოსა და სომხეთში ტრომპული სისტემა აღარ გამოიყენება. ზედა ზღვრის უფრო დასაზუსტებლად აღნიშნავ დეკორაციული სამკაულის უქონლობას. უკვე X საუკუნის I ნახევრის ტაო-კლარჯეთის ნაგებობებში (არტანუჯი, ხანძთა, სათლესა და სვეტის ბაზილიკები) მცირეოდენი ქვაზე კეთილი მამკობი ელემენტები მაინც გვხვდება (პირველ რიგში თავსართები), ვაჩქორს კი არავითარი მორთულობა არ გააჩნია. ყოველივე ამის გათვალისწინებით წმ. სტეფანეს ეკლესიის აგების დრო უნდა განისაზღვროს IX საუკუნის II ნახევრით, უფრო კი ალბათ მიწურულით.

დიდად საყურადღებოა ვაჩქორის ეკლესია ქართულ-სომხური შემოქმედებითი ურთიერთობების ისტორიის თვალსაზრისით. მთლიანად ნაგებობა უდავოდ ქართულ ხუროთმოძღვრებას ეკუთვნის. სომეხი მშენებლები VII-VIII საუკუნეების შემდეგ „ჩახაზული ჯერის“ ტიპს პრაქტიკულად აღარ მიმართავენ, ყოველ შემთხვევაში, IX-XI საუკუნეებიდან ცნობილია ამ ტიპის მხოლოდ ერთი სომხური ნიმუში - ანისის ღვთისმშობლის ტაძარი. ასევე ქართულ სამშენებლო ტრადიციას მისდევენ ვაჩქორელი ოსტატები საშენი მასალის დამუშავებისა და გამოყენების თვალსაზრისითაც. ამ მხრივ მათი ნაგებობა უახლოვდება გრივოდ ხანძთელის წრის მიერ აშენებულ სამონასტრო ეკლესიებს (კლარჯეთის წყაროსთავი, მიძნაძორი, პარეხი). მაგრამ ზოგიერთ მომენტში ამკარაა სომხური არქიტექტურის ზემოქმედების კვალიც. ზემოთ უკვე იყო ლაპარაკი გუმბათის გლუვ მრგვალ ყელზე შეიძლება აღინიშნოს ასევე გარე მასების ბლეკურობა და დაუნაწევრებლობა, რაც უფრო სომხური ხუროთმოძღვრების თვისებაა. ყოველივე ამასში, უწყველო და მოულოდნელი, ცხადია, არაფერია ტაოს, რომელიც უშუალოდ ემეზობლება ისტორიულ სომხურ პროინციებს, მჭიდრო კავშირი ქაონდა მათთან და ეს კავშირი ხელოვნებაშიც აისახა ურთიერთგავლენის სახით. იმპულსები მოდიოდა როგორც სომხეთიდან აქეთკენ, ისე - ალბათ უფრო მეტადაც - პირიქითაც. რომ აღარაფერი ვთქვათ ჩანგლის ტაძრის შესახებ, რომელსაც ქართული არქიტექტურის უძლიერესი გავლენის კვალი ატყვია [24], შეიძლება გავიხსენოთ ანისის ზოგიერთი ნაგებობაც. მათში საკმარისად გვხვდება სწორედ ტაო-კლარჯეთიდან შეღწეული, სომხური ხუროთმოძღვრებისათვის ნაკლებად დამახასიათებელი ფორმები და მოტივები (მაგალითად, ანისის ე.წ. წითელი ეკლესიის მარაოსებრ დამუშავებული კომბინირებული აფრა-ტრომპები [25], რომლებიც პირდაპირ უკავშირდება ხახულსა



და ოშკს). ამ საკითხების ყოველმხრივი ჩაღრმავებული კვლევა მომავლის საქმეა, წინასწარი მოსაზრების სახით კი შევნიშნავ, რომ, როგორც ჩანს, ქართული არქიტექტურის გადუნა სომხურზე პირველ რიგში აისახებოდა შენობის ზოგად კომპოზიციასა და ორნამენტულ რეპერტუარში, ხოლო პირიქითი გადუნა - ცალკეული ფორმების გადაწყვეტაში.

ვაჩეძორის ეკლესია განსაკუთრებული მხატვრული ღირსებებით არ გამოირჩევა, მაგრამ ის ძალზე მნიშვნელოვანი ძეგლია ტაო-კლარჯეთის ბუროთმოდერების განვითარების სურათის დასადგენად - IX საუკუნის ნაგებობები ხომ ამ რეგიონში ძალიან ცოტა შემოგვრჩა, ისიც მეტწილად მოგვიანებით გადაკეთებული ან დანგრეული. ვაჩეძორი წარმოაჩენს თავისებურ მოსამზადებელ საფეხურს, რომელიც წინ უძღვის ტაო-კლარჯეთის ბუროთმოდერების ბრწყინვალე აგებულებას X საუკუნეში.

1. ე.თაყაიშვილი, არქეოლოგიური ექსპედიცია კოლა-ოლთისში და ჩანგლში 1907 წელს, პარიზი, 1938, გვ. 60-63.

2. ქართული ბუროთმოდერების ალბომი, შედგენილი პროფ. ე.თაყაიშვილის მიერ, ტფილისი, 1924, გვ. 3 (სარჩევი).

3. კოლა-ოლთისი, გვ. 54.

4. ე.ჰონიგმანს კალმახი ეგულებოდა ოლთისისწყლის ქვედაწელში, იშხანსა და ფანასკერტს შორის, მაგრამ მისი მდებარეობის დაზუსტება არ უცდია (E.Honigmann, Die Ostgrenze des byzantinischen Reiches von 363 bis 1071 Brüssel, 1935, გვ. 220-221). ი.ზდანევიჩმა ის გააიგივა ქამპისთან ანუ ჩამბუსთან (I. Zdanevitch, L'itinéraire géorgien de Ruy Gonzales de Clavijo et les églises aux confins de l'Atabégat, Paris, 1966, გვ. 14). ასეთ იდენტიფიკაციას ემხრობა ბ.ბაუმგარტნერიც (B.Baumgartner, Die Festung Kalmachi und Byzantinische Landgüter in der Georgischen Provinz Tao, Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik, Wien, 1993, გვ. 315-327). დ.უინფილდის აზრით, კალმახის ციხე არის მოგვიანო სოლომონ ქალე იმავე ქამპისის მახლობლად (D.Winfield, Some Early Medieval Figure Sculpture from North-East Turkey, Journal of the



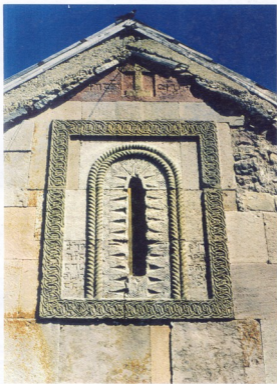
- Warburg and Courtauld Institute, vol 31, 1968, გვ. 66). რედვარდის მიხედვით - კიზ ქალესი ოლთისისწყლისა და ოლორისწყლის შესართავთან (R.W. Edwards, Medieval Architecture in the Oltu-Penek Valley. A Preliminary Report on the Marchlands of Northeast Turkey, Dumbarton Oaks Papers, 39, 1985, გვ.32, შენ.82, ტაბ.1).
5. I. Zdanevitch, გვ. 12, 15 („ნიკომა“), D.Winfield, გვ.66 („ნიკომა“).
 6. J.M.Thierry, Topographie et etat actuel des monuments géorgiens en Turquie orientale, Revue des études géorgiennes et caucasiennes, № 5, 1989, გვ.138.
 7. კოლა-ოლთისი, გვ.54-59.
 8. ალბომი, ტაბ. 15-19.
 9. გარდა ეთაფიშვილის, ი.ზდანევიჩის, დ.უენფილდის (მოკლედ ეზება მონასტრის მახლობლად ნაპონ რელიეფურ ფილასაც) და ვ.-მ.ტაერის შემოთქმული ნაშრომებისა, იხილე აგრეთვე: В.Беридзе; Архитектура Тао-кларджети, Тбилиси, 1981, გვ.141-144.
 10. N.Thierry, Peintures géorgiennes en Turquie, Bédi Kartlisa: revue de kartvélogie, vol.XLII, 1984, გვ. 141-146, ტაბ.12-24. ამ მონატულობათა ორი ფერადი ფოტოსურათი იხილეთ „ძველის მეგობარში“, 1996, № 2 (93), ფერადი ჩანართი.
 11. გადახურვა ჩაინგრა 1960-იანი წლების ბოლოს ან 1970-იანი წლების დასაწყისში. გუმბათი ჯერ კიდევ მთელი ჩანს დ.უენფილდის მიერ 1965 წელს გადაღებულ ფოტოსურათზე (D.Winfield, ტაბ.32 b). ნ.ტაერის 1974 წლის ფოტოსურათზე ის უკვე მთლიანად ჩაქცეულია (N.Thierry, ტაბ.13).
 12. შენობის მდგომარეობა აღწერილია 1994 წლის ეთარების მიხედვით.
 13. В.Беридзе, Архитектура Тао-Кларджети, გვ.33, 143.
 14. ვ.ჯობაძე, ხანძის წმ.გიორგის მონასტერი (მოკლედ მიმოხილვა), „არტანუჯი“, № 4, 1995, გვ.55-73.
 15. ალბომი, ტაბ. 20-21.
 16. Г.Чубинашвили, Архитектура Кахетии, Тбилиси, 1959, გვ.440-457.
 17. A.M.Mansel, Die Ruinen von Side, Berlin, 1963, გვ. 164-169.
 18. C.Mango, I. Ševcenko, Some Church Buildings on the Sea of Marmara, Dumbarton Oaks Papers, 27, 1973, გვ.235-277.



ტონთიო XI ს. ხედი სამხრეთ-დასავლეთიდან



სამხრეთის კარის ბაღაურის ქვა



დასავლეთის ფასადის სარკმელი



აღმოსავლეთის სარკმელი



სამხრეთის სარკმელი



კუმურდო, აღმ. ფასადის ცენტრალური სარკმელი

19. R.Krautheimer, Early Christian and Byzantine Architecture, Harmondsworth, 1981, გვ. 380.
20. V.Brentjes, S.Mnazakanjan, N.Stepanjan, Kunst des Mittelalters in Armenien, Berlin, 1981, ტაბ.115-116, 138, 148-149, 176, 181-182; J.-M.Thierry, P.Donabedian, Les arts arméniens, Paris, 1987, ტაბ.51, 53, 60, 64, 66, 95, 110.
21. ვ.გაგოშიძე, ზოფორნის გუმბათიანი ეკლესია, „ძეგლის შეგობარი“, 1997, № 2 (97), გვ.21-28.
22. დ.თუმანიშვილი, „გუმბათიანი საფარი“ სოფ.მატანის მიდამოებში, „ძეგლის შეგობარი“, 1982, 60, გვ. 28-34.
23. Г.Чубинашвили, Архитектура Кахетии, გვ. 354-363, ტაბ.274.
24. J.-M.Thierry, Cengelli-kilise, Bédi Kartlisa: revue de Kartvélogie, vol. XXIII-XXIV, გვ.177-183.
25. Ani, Documenti di Architettura Armena, 12, Milano, 1984, გვ. 92, 95.

ტონთიოს მელქისედეკ კათალიკოსისეპული მკვლელობა

ჯავახეთი - სამხრეთ საქართველოს ეს უძველესი კუთხე მეტად მდიდარია ძველი ქართული ხუროთმოძღვრების ნიმუშებით. დღეს, საუკუნეთა შემდგომ, არ მოიპოვება სოფელი, მთავარ გზებს მოცილებული დასახლება თუ მივიწყებული ნასოფლარი, სადაც არ შეგხვდეთ ნივთიერი კვალი წარსული მშვეფარე, სისხლსაცვცეობებისა.

ნავებობაც, რომელსაც შეეხება წინამდებარე წერილი ჯავახეთის ზეგანზე, ქ. ნინოწმინდიდან 5-6 კმ-ის დაცილებით, ამჟამინდელი დასახელებით სოფ. ყაურმაშია აღმართული.

როგორც წარწერებში მოხსენებულ პირთა ურთიერთშეჯერება (გიორგი 1014-1027; მელქისედეკ კათალიკოსი 1010-1033; იოანე ოქროპირი 1033-1048), ისტორიული ვითარების გათვალისწინება (ბიზანტიელთა ლაშქრობები სამხრეთ საქართველოში; ჯავახეთის რამდენიმე გზის დარბევა; ქართველ-ბიზანტიელთა შორის 1023 წელს დადებული ზავი) და თავად არქიტექტურაზე დაკვირვება (ეკლესია ერთბაშად, დროითი წვეტილების გარეშე აგებული შენობაა) გვიჩვენებს, მშენებლობის ქრონოლოგიური ჩარჩოები შეიძლება 1023-1027 წლებით შემოიფარგლოს [1].

სოფ. ტონთიოს ეკლესია - ჯავახეთში გაერელებულ უმთავრესს საეკლესიო ხუროთმოძღვრულ ტიპს - დარბაზულ ეკლესიათა რიგს განეკუთვნება. მან სრულად, კარგი დაცულობით მოაღწია ჩვენამდე. ეკლესიის კედლები ინტერიერის და ფასადთა მხრიდან კარგად თლილი, საშუალო ზომის ერთმანეთს მჭიდროდ მორგებული კვადრებითაა შემოსილი. მოკლე დარბაზი აღმოსავლეთიდან აფსიდით ბოლოვდება. სამხრეთის კედელში ვაჭრილ კარს ეკლესიის ზეახიდულ, ერთიან სივრცეში შეჰყავხართ. თვალი უმაღლეს ალიქვამს დასავლეთის კედლიდან აღმოსავლეთის

* - მაღლობა მინდა ვადაუხადო ქ. ნინოწმინდის მკვიდრს, კავშირგაბმულობის ინჟინერ მალხაზ ზედგენიძეს, რომლის გულისხმობა დახმარებამ გახადა შესაძლებელი ამ მთავარდნილ კუთხეში - ჯავახეთში 1991-1995 წწ-ში ხელოვნების ისტორიკოსთა რამდენიმე ექსპედიცია მოწყობილიყო. წინამდებარე წერილი ამ მუშაობის შედეგია.



აფსიდის კელამდე ერთიან, ლაკონურ, კამარით დაგვირგვინებულ სივრცეს, რომელიც მთლიანად, ძირიდან კამარა-კონქამდე ძალიან კარგად თანდათან უწყობს რიგებად ნაწყობი ქვითაა ამოყვანილი. დარბაზის ოდნავ შეტენილი ფორმის კამარას ორი საბრუნე თალი იმგრებს. მთავარი, ცენტრიდან ოდნავ აღმოსავლეთით გადაადგილებული თალი თავისივე შევირილობისა და სივანის ერთსაფეხურა პილასტრს ეყრდნობა, დასავლეთისა კი კიდეებში ჩადგმულ კრონშტეინებს.

სამხრეთის კარის გარდა ეკლესიას სამი - აღმოსავლეთის, დასავლეთისა და სამხრეთის სარკმელი ანათებს. ღიობთა არცთუ დიდი რიცხვის მიუხედავად ეკლესია კარგად ნათდება. თანაბარი, საკმაო ძალის განათება მთელ ინტერიერს ავსებს და კარგად გამოკვეთავს არქიტექტურულ ფორმებს (დღეს ეკლესია შეთეთრებულია)(3).

ტონთიოს ეკლესიის ფასადები - სუფთად თლილი, კედლიდან კედელზე ლარივით გამავალი ქვის პერანგი, მდიდრული ორნამენტაციითაა მორთული. ჩუქურთმები ღიობთა გარშემოა თავმოყრილი. მათთან ერთად ფასადთა სიმდიდრესა და დეკორაციულ მიდრეკილებას ქვათა ნაირფერადოვნებაც განაპირობებს, რომელიც მოთუთრო ბაციდან ლუწისფრამდეც კი მერყეობს. ეს განსაკუთრებით მზის ჩასვლისას, საღამო ზანს არის თვალსაჩინო, როდესაც ფერები თითქოს შიგნიდან, თავისთავად იწყებენ გამოკვეთას.

ფასადთაგან ერთ-ერთი ყველაზე მთავარი და მნიშვნელობით გამორჩეული, ქართული ხუროთმოძღვრების ტრადიციისამებრ - აღმოსავლეთის ფასადია. აღმოსავლეთის სარკმელი აქ ორმაგი საპირითა და მასზე შემოკლებული თავსართითაა მორთული.

ყოველი ზოლი ერთმანეთისაგან სივანით სხვაობს. ღიობს უშუალოდ მოკლებული პირველი ზოლის მომრთველი მოტივი, ელიფსურ ყელფში ჩასმული ვევილისა, გარკვეული ვარიაციებით, საკმაოდ გაერკვლებულია X-XIII სს-ის ორნამენტაციაში. ტონთიოს მორთულობა ახლოს დგას სამთავროს მოტივთან (XI ს. I ნახ.), მაგრამ შესრულების მანერა შეტ სიახლოვეს იჩენს კუმურდოს სტოის დეკორთან (XI ს. II მუთხელი). აქაც კეთა თხელია, თითქოს სიღრმეს მოკლებული, სიფრიფანა, იქამდე, რომ თითქოს ბაზალტი თხელ და უწყვეტ, სიმხურვალისაგან გამლღვარ დეკორს აჩენს. საპირის მომდევნო, ოდნავ განიერი არე ე.წ. S-ებრი ორნამენტითაა შემკული. ფონს ის სრულად ავსებს, თითქოს ზედაპირს მცენარესავით შეცოცებიაო. სხვა მრავალი მაგალითისაგან განსხვავებით, სადაც ეს ორნამენტი რელიეფურია, თავისუფალ ფონზე პლასტიკურად გამოყვანილი, აქ ის ძნელად



დასამუშავებელ ბაზალტზე ბრტვლადაა ნაკეთი. ფონზე დადებულ დეკორად არ განიკლება, უფრო მანში თითქოს შემღვარ თუ შეზრდილ ზედაპირად მინიჭებული მთაბეჭდილებით - აყვებებისა თუ სიცოცხლის შინაგანი მამომრავლებელი ძალით, იგი ძლიერ ენათესავება იმზნის სარკმელს, ხცისის მორთულობას, მაგრამ შესრულების მანერით ყველაზე მეტად კუმურდოს სტოის სამხრეთი ფასადის საფეხურის დეკორს ჰგავს.

აღმოსავლეთი სარკმლის თავხართის ორნამენტი - ასევე გაერცელებული მოტივია X-XI სს-ის მანძილზე. ტონთიოში იგი ერთმანეთისკენ მიტყეული ფოთლებისგან შედგება. თანმიმდევრულად მიმავალი, არცერთი მათგანი არ იმეორებს წინას, თითქოს ყოველი ახალ-ახალი სიცოცხლით გადაიშლება ჩვენს თვალწინ. მის უახლოეს პარალელად კვლავ კუმურდოს სტოის სამხრეთი ფასადის მორთულობას დაეასახელებთ.

სამხრეთის ფასადი ტონთიოში მდიდრულადაა მორთული. ჩუქურთმა მის სუფთა. გლუვ ზედაპირზე, სარკმლის გარშემო და ბალაერის ქვაზეა თავმოყრილი.

ვიდრე ბალაერის ქვის მორთულობას განვიხილავდეთ, მრგვალი ქვის ჩუქურთმებზე უნდა შევჩერდეთ, რადგან ის, ძალიან მაღალმხატვრულად შესრულებული ტაძრის აღმოსავლეთი სარკმლის მსგავს გადაწყვეტას ავლენს და ერთი ოსტატის ხელის გამოყოფის შესაძლებლობასაც იძლევა. მრგვალი სარკმლის ზერელობს, ერთიანი, ოთხკუთხა ფილა მოიცავს. მთელი ზედაპირი თხელი, ლიუელივა, მაგრამ მკაფიოდ გამოკვეთილი მცენარეული ჩუქურთმებითაა მოცული. ზედა ორ წრეში ჩასმული ცხოველები თხლადაა ნაკეთი, ერთმანეთისკენ მოშშვილდებული კისრებით მიტყეული; ცხოველებია წრის კიდებშიც, ისინი სიბრტყობრივად იშლება, მაგრამ, სიბრტყობრიობის მიუხედავად, ეს არაა პრიმიტიული ფიგურები, თავიანთი ელასტიური ნახატით, ისინი მოქნილი ორნამენტიდან გამოსახულებებს ქმნიან.

მაგრამ, უმთავრესი რაც ტონთიოს ფიგურულ გამოსახულებათა განხილვისას უნდა ითქვას, ესაა გასაოცარი მსგავსება, რომელსაც იგი კუმურდოს გამოსახულებებთან ნახულობს. ისინი კუმურდოში ისე და ისე დასავლეთის სტოაზე, ამჯერად მის ჩრდილოეთის კედელზეა შემორჩენილი. დეკორაციული თაღნარის კაპიტელზე ორი წყვილი ერთმანეთისკენ მიბრუნებული ფანტასტიკური ფრინველი ზუსტად ისეა გამოცხანილი, როგორც ტონთიოში.

შესრულების მანერის უდიდესი საახლოვე გვაფიქრებინებს, რომ დროითა თუ გეოგრაფიულად ძალიან ახლოს მდებარე ორი ტაძრის მორთულობის შემქმნელი



ერთი და იგივე პიროვნებაა, პიროვნება რომელიც საკათალიკოსო ტაძრისა და მეფე მაგრატ IV-ის აგებული სტოის აღმშენებლობაში მონაწილეობს.

ტონთიოს აღნიშნული ორნამენტაციისაგან სხვაობს შესრულების მანერით ბალაერის ქვისა და დასავლეთი სარკმლის მოტივები. ფასადის უმნიშვნელოვანეს აქცენტს, ბალაერის ქვას, ერთიანად ერთგვარს ჩუქურთმობანი ჩარჩო, მისი ზედა ნაწილი გადასაქციანი სათაურის წვერიითაა დაფარული; ცენტრში ეგვარია აღმართული, რომლის ძირი ჩარჩოს ქვედა ნაწილშია შეჭრილი. ამგვარად, ბალაერის ქვა ცალკეული ელემენტებით მჭიდროდ აწყობილ, ჩარჩოთი შემოკავებულ კომპოზიციას წარმოადგენს, რის გამოც იგი ფასადზე ჩაკეტილ, კარის ღიობისაგან დამოუკიდებელ, მასზე დაბჯენილ აქცენტად იკითხება. ბალაერის ქვის, როგორც მძლავრი აქცენტის (ხიდიდით, საგანგებო შემკულობით) გაფორმება ძლიერ გავრცელებული ხერხია ქვემო ქართლის, თრიალეთის, ზურტაკეტის, ჯეაგხეთის ხუროთმოძღვრებაში. არაა გამონაკლისი X-XI სს-ის ეკლესიებში ტონთიოს მსგავსად თადით მოცულ არზე უკერის გამოსახვაც. ასე მაგ., ჯეაგხეთშივე ასფარა (X ს.), ახული (X ს.), თრიალეთში - არგევან-სარვანი. მაგრამ ამ მაგალითებისგან განსხვავებით, ტონთიოში ყოველი ელემენტი მდიდრულადაა დეკორირებული, ყოველ მათგანს ღონიერი ჩუქურთმა მოიცავს. სათაურის თაღს ერთი მიმართულებით მიმავალი ფოთლები მისდევს - ეს ისეთივე კლასური ორნამენტია, რომელიც ტაძრის მრგვალი სარკმლის მოჩარჩოებაშია გამოყენებული. თუ სარკმელთან ჩუქურთმა თხელია, მის გამომსახველობას ფოთლები განსაზღვრავენ, რის გამოც იგი მცენარეული სახისა ხდება - ბალაერის ქვაზე ოსტატი ფოთლებს უფრო ღრმად, რელიეფურად კვეთს; ღეროს აქ დამოუკიდებელი მნიშვნელობაც კი აქვს თუ სარკმელზე ყოველი ფოთოლი თითქოს მთრთოლავია, თითოეული ნაირგვარი სუნთქვით გაცოცხლებული, ბალაერზე ყოველი შემდგომი მკაფიოდ გამოკვეთილი ფოთოლი აბსოლუტური სიზუსტით იმეორებს წინამორბედს. ოსტატი ყოველ მკაფიო, მოქნილ, მაგრამ ერთნაირ ფოთოლს მოუბეზრებლად, დაეალებს გულმოდგინებით ასრულებს და ოდნავადაც არ ამრავალფეროვნებს მათ. ოსტატის შინაგან მხატვრულ მისწრაფებას უფრო ცხადად გვიხასიათებს კლასიკი, ზედმიწევნით გამოყვანილ ფოთლებთან ერთად, ქვის მოჩარჩოებისა თუ უკერის ორნამენტები. ჩარჩოს წრეთა და რომბთა წნული ორი წიბოთია ამოყვანილი. ჩარჩოს სწორკუთხა, ბრტყელ ზედაპირზე მიმავალი, იგი რუკრეზენტაციულს, ხაზგასმულად მორთულ-მოკაზმულის შთაბეჭდილებას ქმნის. მაგრამ დაკვირვებისას ცხადია, რომ იგი ყოველთვის



ერთნაირად არ მისდევს ზედაპირს - იმავდროულად ვამჩნევთ, რომ მოტივი შესაძლოა უცებ გაფართოვდეს, ან, პირიქით, შემჭიდროვდეს, შესაბამისად, სწორი რიტმიდან დაჭვლეტილ გასამკუთხებელ წრედ იქცეს (მაგ., ზედა მარცხენა კიდეში, სადაც ნახატი ოდნავ არუულად, მაგრამ დაფინებით, უნერგოულად მიიკვლევს გზას). მსგავსი ვითარებაა თავად ჯერის ორნამენტაციაშიც; მაგრამ აქაც, ჩარჩოს ანალოგიურად, ზედაპირის ინტენსიურად დამტვირთველი, ღრმად ნაკვეთი სახე თითქოს ზამბარასავეითაა დაკეცილი, რაც ქვემოთ, საღვარზე ოდნავ ირევა და საცაა ოდენ ზედაპირის შემავსებელ წრულად გადაიქცევა.

მეორე ოსტატისათვის დამახასიათებელ ამავე ტენდენციას, თითქოს ნიმუშისადმი აუცილებლობით გამოწვეულ ერთგულებას, გვიჩვენებს დასავლეთი სარკმლის ჩარჩოც. ისიც, ბალავრის მსგავსად, ელემენტებისაგან შემდგარ რთულ კომპოზიციას წარმოადგენს, ღიბის ოთხივე მხრიდან ჯერ კუნუბებიანი ორნამენტი შემოუყვება, რომელიც ხვეული ლილეითაა შემორტყმული, მთელი ეს მორთულობა კი სწორკუთხა ჩარჩოს ეფუძნება.

სარკმლის საპირედ კუნუბების გამოყენება იშვიათია და სწორედ ჯეაახეთის XI ს-ის ზურთომობდერებაში იჩენს თავს (ზედა ვარძა, ზედა თმოვეი). აქ იგი, განსხვავებით მოქნილი, მცენარეული სახის ორნამენტაციისაგან (კაცხი, მანგლისი, სვანე და სხვა) და გეომეტრიული ჯგუფისაგან (ტბეთი, იშხანი, ნიჭოზი, ეხვევი) სხვანაირადაა გამოყვანილი. თითქოს ჯერ ქვა იჭრება სამკუთხა კბილანებად, შემდეგ კი თხელი კონტურული, გრაფიკული ნახატი იდება, თითქოს მხოლოდ გამოძახილივით იმეორებს ცოცხალ ნიმუშებს (ამ სახისაა ეს ორნამენტი ისეთი "პროვინციული" ნაკადის ძველებშიც, როგორცაა სათხე, ტაშაში, იგივე ზედა თმოვეი, ზედა ვარძა და სხვა). ძალიან საგულისხმოა სარკმლის საპირეს გარსშემორტყმული სწორკუთხა ჩარჩოს გამოყენება. სწორკუთხა ფორმა საკმაოდ ხშირად გვხვდება ჯეაახეთის ეკლესიების მორთულობაში (აღმოსავლეთის თუ დასავლეთის სარკმლებთან) მაგრამ შინც, ტონთიო სხვანაირ გადაწყვეტას იძლევა. მისი პროფილი - ჩარჩოს სწორკუთხად ამოშვერილი მოცულობა, ნაცვლად საფასადო დეკორად გავრცელებული ნახევარწრიულისა (თაღნარი) უშუალო პარალელს კუმარდოს საკათედრო ტაძრის აღმოსავლეთის სარკმელთან (964 წ.) და სტოას დეკორაციულ თაღნართან პოულობს (XI ს. I მესამედი).

ჩარჩოს ზედაპირის შემამკობელი უბრალო ხვეული ტონთიოში ორი ნაზითაა შექმნილი, სწორ ზედაპირზე აქაც დაულალავად მიედინება და გამრავალფეროვნების



გარეშე რგოლებად რთავს ჩარჩოს. მაგრამ მთავარი ისაა, რომ ეს მეორე ხედოვანი არაა გაუბედავი, უმწიფარი ოსტატია. პირიქით, აქ ცვეთა ღრმია, გაბედაული, საჭირო ხასიათის შემქმნელი. მაგრამ როგორღა ინასკვება ოსტატის მხატვრულ სამყაროში ზედმიწევნით ზუსტად გამოვრებული ჩუქურთმები და ჩარჩო-ჯვრის ალაგალაგ არეული ორნამენტები? რა სახედ იხატება ჩვენს წინაშე მისი მხატვრული პორტრეტი? ამ თითქოსდა ურთიერთგამომრიცხველი თვისებების მქონე ორნამენტაციას (ზედმიწევნით ზუსტისა და არეულის თანამყოფობა) ერთი საფუძველი აქვს - ეს საფუძველი ხაზგასმულად მორთულ-მოკახმულის, რეპრეზენტაციულის, ინტენსიურად მამკობი მორთულობის შესრულების სურვილია, სურვილი, რომელიც ცენტრალური, ზოგად-ქართული ნაგებობების ორნამენტაციისადმი უშუალო მიმართვით ხორციელდება. იგი, ერთი მხრივ, ზედმიწევნით ზუსტად მოხმობილი მოტივით სრულდება - ზუსტად, მიზანდასახულად, არაეითარი ვარირებით, პირიქით, მოტივისადმი დაქვემდებარებით, რაც მის ერთნაირობას იწვევს (მაგ., თალის ორნამენტაცია) და, მეორე მხრივ, ჩარჩო-ჯვრის შემკობისას მოტივის მოუბეზრებელი, დაფინებული მდინარებით, როცა ოსტატი ხაზგასმულად მამკობ, წამყვანი ძვლებისათვის დამახასიათებელ ჩუქურთმას იმარჯვებს და, მისი მნიშვნელოვანებით გატაცებული, თავად მის აუცილებლობას ეფუძნება - თითქოს ის, რომ ეს ორნამენტი იკეთება, უკვე იმდენად მნიშვნელოვანია, რომ მთავარი აღარაა ყოველი ხაზი, მოტივის მონაკვეთი ათვისებულ-განკლილი იყოს; ის, რომ იგი აქ ჩნდება, ცველაფერს გადაწონის და არსებობის აუცილებლობა მხატვრული ალტკინების მთავარ მიმართულებად იქცევა. ოსტატი, თითქოს ცენტრალური რაიონებისაგან განსხვავებით, გულუბრყვილოდ, ჯავახურად უდგება ამოცანას და არას დაგიდევთ, თუ რომელიმე წნული გაუმრუდდება, ოდნავ აირევა, თუ სხვა. საყოველთაოდ გაერცელებული ჩუქურთმის მონდომებული, მიზანდასახული გამოყენება გადასძალავს მის პლასტიკურობას. მეორე მხრივ, ეს მოტივი ხომ მისთვის კარგად ცნობილი მარტივი მამკობი ხვეულია, ჯავახეთისთვის საყვარელი მორთულობა (იგი გვხვდება კუშურდომიც, ფარავანშიც, შემდგომ ფოკამიც), რაც აგრეთვე აძლევს მას შინაგან უფლებას ოდნავ უურაადლებოდ მოეკიდოს ხვეულს, განსხვავებით ფოთლებისაგან, რომელთა კეთისას თვითნებურად ნაბოჯსაც კი არ ადგამს მათ გასამრავალფერადონებად.

ეს განასხვავებს ნახსენებ ოსტატს პირველი ოსტატისაგან. თუ მეორე ოსტატი ნიშნულს დიდი მონდომებით აფუძნებს ჯავახურ ნიადაგზე და მისი მნიშვნელოვანება



განკლილობასაც კი სჭარბობს, პირველი, მთავარი ოსტატი, მისთვის საყვარელ მოტივებს შინაგანი აღმაფრენით აღმონასკევს, მისი ირეგულარობაც კიდევან ჩნდება ყოველი მათგანი თავიდან განიცდება და არც ერთი არ მისდევს წინარეს.

ამგვარად, ტაძრის ორნამენტაციის ურთიერთშედარებისას შეიძლება გამოიყოს ორი ოსტატის ხელი - ერთი, გულმოდგინე, შემსრულებელი, "აკადემიურად გამრევე" და მეორე - სწორედ ის უნდა იყოს ეკლესიის მთავარი მაშენებელიც - უმეტესად მცენარეული მოტივების მოქნილობითა და უსასრულობით, სინატიფით გატაცებული. მაგრამ ფასადზე მათი განთავსებისას, განსხვავებით ტაო-კლარჯეთის, ქართლისა თუ ზემო იმერეთის, რაჭის XI ს-ის ხუროთმოძღვრებისაგან, სადაც ღიობებს მოქნილი, ფასადის შემკვერელი და მთელად გადამაქცეველი დეკორაციული აქცენტები მოიცავს, შემკობის სურვილი განცალკევებული ელემენტებით. ელემენტ-ელემენტ ხორციელდება, ქვემო ქართლის, თრიალეთ-ჯავახეთის სხვა ძეგლთა მსგავსად, სადაც დეკორაციული ამოცანები თავის დამოუკიდებელ, მთავარ ხაზს მოცილებულ კალაპოტში მუშავდებოდა. ტონთიონი ფასადების მომრთველი აქცენტები ელემენტებად რჩება. მაგ., სხვა რეგიონებში კარნიზისა თუ კიდეების მომრთველი კუწუბებიანი ორნამენტი აქ სარკმლებთან ჩნდება, იქვე კეთდება სწორკუთხა ჩარჩოც, რომელიც საფიჭრებელია, კუშურდოს აღმოსავლეთის ფასადის თაღოვანი მოჩარჩოებითაა შთაგონებული. ელემენტებად იკითხება ბალაერის ქვის ჯვარი, სათაური, ჩარჩო. მაგრამ მთავარი ისაა, რომ ისინი, ჯავახეთის სხვა ეკლესიებისგან განსხვავებით, გულმოდგინედ, გამორჩეულად იმკობა და იმკობა სწორედ ცენტრალური, მნიშვნელოვანი ნაგებობებისათვის დამახასიათებელი მოტივებით. შემკობის მიზანდასახული სურვილი აპირობებს, რომ ტონთიონს ფასადების სამკაულები ძალიან მნიშვნელოვანია, დიდი "დიდშენი" ტაძრების შესაფერი. მეფე გიორგის ზეობისას, მცხეთის კათალიკოსის ეკლესიის მაშენებელი, ახალ-ახალი ელემენტებიც ამდიდრებს ტაძარს, იქიდან მოსული დეკორაციული მოტივებით აწყობს მათ, თითქოს "შეუწონის" მცხეთის კათედრალს. მისი ეს მისწრაფება მხოლოდ ზოგადქართული ჩუქურთმის წნულთა გულმოდგინე კეთით არ ამოიწურება. სწორედ ამ ზღვარის მიღმა, მისი ნიშნით აღბეჭდვის შემდეგ, ჩნდება ტონთიონი ხუროთმოძღვრის ნამდვილი აღმაფრენა - სამხრეთის მრგვალი სარკმლის თხელ, მთელის მომცველ, მოქნილ მცენარეულ ორნამენტაციამა, ფანტასტიკური ცხოველებისა და აღმოსავლეთის სარკმლის მორთულობაში. სწორედ ამ ოსტატის ხელოვნებასთანაა დაკავშირებული XI ს-ის ჯავახური



ხუროთმოძღვრული სკოლის უმთავრესი დეკორაციული მიღწევები. ტონთიოს ტაძრის ამ ორნამენტთა განზილვისას, როგორც დავინახეთ, ძალსხან მძნსუჭრასი მსგავსება კუმურდოს საკათედრო ტაძრის გიორგი I-ის ვაჟის, ბაგრატ IV-ის დროს აგებული სტოის მორთულობასთან. ტონთიოს ტაძრის მორთულობის ერთი ნაწილის ორნამენტები, რომლებიც ჯაეახური სკოლის დეკორაციულ მიღწევაა საუკეთესოდ წარმომქენია, თითქოს მთელი ძალით იმლება კუმურდოს სტოის შემკულობაში. ის მოტივებიც კი, რომლებიც ტონთიოში ცენტრალურ არქიტექტურისაგან წარმომავლობას დაუფარავად აელუნდა, აქ სრულიად ათვისებული და გარდაქმნილია უწვებტ, ცვრიან, გამომსახველ ორნამენტად, რომლის გამეორება ოსატატს ჰვეშეცნეულად კი არ ბეზრდება, პირიქით, მეტი და მეტი აღმაფრენისა და ანთების წყაროდაც უზანს (მაგ., წრეთა ხვეულები, წრისა და რომბის ზღართები თაღთა მორთულობაში და სხვა). ტონთიოში ფასადებზე მიჩნეული ადგილისაგან თითქოს გათავისუფლებული დეკორი კუმურდოში თავისუფლად ველება კარს, კედლებს, პილასტრებს, მოუთოკავად, სრულად მოიცავს მთელს.

სწორედ ტონთიო დგას ამ სისრულისაკენ მიმავალი გზის დასაწყისში. ქართლის კათალიკოსის ნაგებობა, რომელიც მდიდრულის, მორთულ-მოკახშულის მიდრეკილებას აელუნს, იმაედროულად აფუძნებს კიდევ ჯაეახურ ნიადაგზე საქართველოს სხვა კუთხეებში უკვე ფესვადგმულ ზოგადქართულ არქიტექტურას, არქიტექტურას, რომელსაც არ ელვეა ახალ-ახალი დეკორაციული აღმოჩენები; ეს წადილი კი, სულ მალე, კუმურდოს ტაძრის სტოის მორთულობაში, საქართველოს ამ კუთხეს, ცოტა ხნით მაინც, ეპოქის მხატვრულ-დეკორაციული ტენდენციების სრულყოფილ გამომხატველადაც გადააქცევეს.

I. ეკლესიის წარწერები რამდენჯერმე გამოცემული:

Ростомов И. Ахалкалакский уезд в археологическом отношении, сборник материалов для описания местностей и Кавказа, вып. 25, 1898.

Еквტიმე Такаишвили. материалы по археологии Кавказа, XII 1909 г.

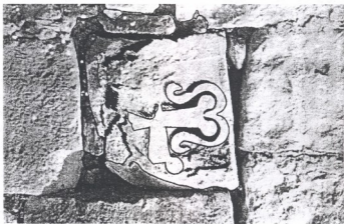
ნიკოლოზ ბერძენიშვილი, ჯავახეთის 1933 წლის ექსპედიციის დღიური,
საქართველოს ისტორიის საკითხები I, თბილისი 1964.

ვასილ ცისკარიშვილი, ჯავახეთის ეპიგრაფიკა როგორც საისტორიო წყარო,
თბილისი 1989.

2. ეკლესიის დათარიღების შესახებ ვრცლად იხ. ნიკოლოზ კაჩიეშვილი, როდის
ამუნდა ტონიო? ჟურნალი „ძველის მგობარი“, თბ.1993-2, გვ. 26-30.
3. ეკლესიის ინტერიერის დახასიათება ვრცლად იხ. ნ.კაჩიეშვილი, დარბაზულ
ეკლესიათა შიდა სივრცის მხატვრული გადაწყვეტის რამდენიმე თავისებურება,
„ძველის მგობარი“ 1997, №1 (96), გვ. 14-24.

„აყვავებული ჯვარი“ ქუთაისის ციტადელიდან

შუა საუკუნეების ეპოქის ქუთაისის ციხე-ქალაქის ციტადელს რიონისპირა მარჯვენა თხემზე შემოზღუდული აქვს არასწორი ექვსკუთხედის ფორმის 0,6 კატრიტორია. ციტადელის დასავლეთი ნაწილი ტრადიციულად საეკლესიო და საერო დანიშნულების ნაგებობათათვის იყო განკუთვნილი. ყველაზე ადრეული საკულტო ნაგებობა ე.წ. „სამლოცველო სახლი“, იგივე ბაგინი ახ.წ. IV საუკუნიტაა დათარიღებული [1. გვ.95]. ამ პერიოდიდან მოყოლებული ეკლესია ციტადელის აუცილებელ არქიტექტურულ ელემენტს წარმოადგენს, რომელიც ქალაქის



სურ. I. „აყვავებული ჯვარი“ ქუთაისის ციტადელიდან.

ისტორიის სხვადასხვა ეტაპზე ეპოქის შესაბამისი ფორმებითა და ნიშნებითა წარმოდგენილი.



ახ.წ. IV-VI სს. „სამლოცველო სახლის“ ფუნქციონირების შეწყვეტის შემდეგ, იქვე ახლოს, ციტადელის ცენტრალურ ნაწილში აგებენ სამაფსიდიან, ბუქტიციან ტიპის ნაგებობას, რომელმაც რამოდენიმეჯერ ნგრევა-განახლებით თითქმის XIII საუკუნის ბოლო მეოთხედამდე იარსება. ქუთაისში მონღოლთა შემოსევის დროს (XIII ს. 70-იანი წლები) დანგრეული სამაფსიდიანი ეკლესიის ნაცვლად იმავე ადგილას აგებენ უკვე დარბაზული ტიპის შვერილაფსიდიან ეკლესიას, რომელმაც, ასევე, მრავალჯერ გადაკეთება-განახლების შემდეგ ძლიერ დაზიანებულმა, დღემდე მოაღწია.

ციტადელის ნაგებობების მრავალი საინტერესო არქიტექტურული დეტალიდან ჩვენი ყურადღება მიიპყრო დარბაზული ტიპის ეკლესიის შვერილი აფსიდის გარეთა მხარეზე. იატაკის დონიდან 3 მ. სიმაღლეზე კედლის წყობაში გვერდულად ჩაშენებულმა კორქვის მონოლითმა, რომელზედაც რელიეფურადაა გამოსახული ე.წ. „აფეავებული ჯვარი“. ქვაკვადრის ზომებით 0,42 x 0,45 მ. ჯვარი ამოღარულ ჩარჩოშია ჩასმული, მისი მარჯვენა და ზედა მკლავი ძლიერადაა დაზიანებული. აქ რელიეფის კონტური თითქმის მთლიანადაა გამჭრალი. ახლა ძნელი სათქმელია ჯვარი როდის იქნა დაზიანებული - მის მეორედ გამოყენებამდე თუ უკვე კედელში ჩაშენებული, იგი ბუნებრივმა ზემოქმედებამ სანახევროდ გაანადგურა.

ტოლმკლავა ჯვარი კერტიკალზე უმნიშვნელოდაა დაგრძელებული. მკლავების ბოლოები განწყვილებული წრეებითაა დამთავრებული. ჯვრის ქვედა ბოლოდან გამოზრდილია ორი, განივი მკლავებისაკენ მიმართული ელუტის მაგვარი ღერო, რომელიც წარმოადგენს „სიცოცხლის ხის“ სტილიზაციას და ნათელს კჟენს ქრისტიანული არქიტექტურის მცირე ფორმების ზოგიერთი თავისებურების გარკვევას დასავლეთ საქართველოში.

წარმოდგენილ ჯვარს სამეცნიერო ლიტერატურაში უწოდებენ „აფეავებულს“. თანახმად ერთი ქრისტიანული აპოკრიფისა არსებობს გადმოცემა, რომ იესო ქრისტეს მამამ ტაძარში კვერთხი მიიტანა, რომელიც შემდგომში აფეადა. ამის გამო ტოლმკლავა ჯვრებს უკეთებენ ყვავილოვან განმტობებას და უწოდებენ „აფეავებულს“. ამ ტიპის ქრისტიანული სიმბოლოები V-VIII სს. ფართოდ ვრცელდება მთელ ქრისტიანულ სამყაროში და ამავე პერიოდშია ნაგარაუდევი მათი ფართო გავრცელება საქართველოშიც, სადაც მათ ჰქონდათ ორმაგი მნიშვნელობა: აღორძინებისა და ძლევისა. ამ ჯვართა ნაწილი წარმოადგენდა მემორიალურ ძეგლებს და



უკავშირდებოდა აღორძინების, უკვდავებისა და გამარჯვების იდეას [2 გვ. 42; 3 გვ. 151, ტაბ. XXVII].

„აყვავებული ჯერის“ თავდაპირველი ადგილსამყოფელის ხერხდება. მხოლოდ ვარაუდის სახით შეიძლება ითქვას, რომ იგი ადრე ციტადელის სამაფსიდიანი ბაზილიკური ტიპის ეკლესიის რომელიმე სექციისთვის წარმოადგენდა ანდა ჩვეულებრივ დეკორის ერთ-ერთ ელემენტს.

აყვავებულ ჯერიანი კონუსური კაპიტელი ცნობილია ხერსონესიდან, სადაც მისი ერთადერთი ვგზემპლარია აღმოჩენილი. სტილისტური ნიშნებით ხერსონესულ კაპიტელს უკავშირებენ კ.ფაროსზე აღმოჩენილ იონურ კაპიტელს. ორივე მათგანს ნახატის კომპოზიციით ბევრი საერთო აქვს ახ.წ. VI ს. ბიზანტიური სარკოფაგების დეკორთან (ჯერები, პალმისებური ხეები) [4 გვ. 148, რიხ 54-3,4; 5 რიხ 86; 6 ტაბ 64].

„აყვავებული ჯერები“ ცნობილია აღმოსავლეთ საქართველოს ადრე შუა საუკუნეების (V-VIII სს) ძეგლებიდან. მათი უმრავლესობა სტილისტური თვალსაზრისით, კომპოზიციით განსხვავდება „ქუთაისური“ ჯერისაგან. მათთვის ზოგჯერ დამახასიათებელია მკლავებზე შროშანის გამოსახვა [2 სურ. 6.19.20.22] ასეთი მხატვრული მოტივი უფრო მოგვიანებით, კერძოდ X-XI სს. არის დამახასიათებელი ქუთაისის საკულტო ძეგლებისათვის. შროშანის გამოსახულება დღემდე შემორჩენილი ქუთაისის საკათედრო (ბაგრატიის) ტაძრის სამხრეთი კარიბჭის ფასადზე, ზოლო „აყვავებული“ ე.წ. „მეწამული“ ტიპის ჯერები ვახის სტილიზებული გამოსახულებით ამავე ტაძრის დასავლეთი კარიბჭის ფასადზე.

ქუთაისის ციტადელის „აყვავებული ჯარი“ ზოგიერთი ნიშნით უახლოვდება ჩრ.შავიზღვისპირეთში (ქ.ხერსონესი) აღმოჩენილ აყვავებულ ჯერიან კაპიტალს, რომელიც ახ.წ. VI ს. თარიღდება და სტილისტურად უკავშირდება ბიზანტიის (კონსტანტინეპოლის) მხატვრულ წრეს. ქუთაისური და ხერსონესული ჯერების მსგავსება მოულოდნელი არ უნდა იყოს რადგან ჩრ.შავიზღვისპირეთზე და დასავლეთ საქართველოს (ჯერისის) სამეფოს ეკლესიაზე IV-VIII სს. ძლიერი იყო ბიზანტიური გავლენა. შესაბამისად, აღმოსავლურ ქართული ეკლესიის გავლენა დას.საქართველოს ეკლესიაზე უფრო სუსტი იყო. როგორც ცნობილია აღმ. საქართველოს ეკლესია უშუალოდ იყო დაკავშირებული იერუსალიმის რელიგიურ და მხატვრულ წრეებთან [8 გვ.1-3] ამ მხრივ ვითარება იცვლება VIII ს. შემდეგ, როცა დასავლურ ქართული ეკლესია აღმ. საქართველოს (მცხეთის) დაექვემდებარა. აქედან მოყოლებული აღმ.საქართველოს ეკლესიაში მიმდინარე ტენდენციები, მათ შორის

არქიტექტურულ-მხატვრული სტილიც ფართოდ ვრცელდება დასავლეთ საქართველოში. ამ თვალსაზრისით ჩვენთვის საინტერესოა ატენის, ატენის თეოდორევილი დეკორი (VII-VIII სს.) კერძოდ კი აფსიდების გამოსახული განედლებული („აფეავებული“) ჯერები, [7, გვ. 5. ტაბ.8,9], რომლებიც წითელი და თეთრი ფერებითაა შესრულებული. მათი მკლავები ბოლოვდება გაწვეილებული წრეებით, ისე როგორც ქუთაისის ციტადელის „აფეავებული ჯერისა“. ატენის სიონის ვერტიკალის ბოლოდან გამოზიდული „რტო“ ასევე ეოლუტისმაგვარ ფორმას წარმოადგენს და განივი მკლავების კენაა მიმართული. ატენის სიონზე აფეავებული ჯერებით შინაარსის გადმოცემის სტილი ახლოსაა ქუთაისური ჯერის სტილთან.

ამრიგად, ქუთაისი ციტადელის ეკლესიაზე გვერდულად ჩაშენებული „აფეავებული ჯეარი“ სტილისტური ანალიზის საფუძველზე შეიძლება ზოგადად ადრე შუა საუკუნეებით (VI-VIII სს.) დათარიღდეს. ზუსტი თარიღის განსაზღვრა ჭირს. უფრო საფიქრებელია, რომ „აფეავებული ჯეარი“ წარმოადგენდა სამაფსიდიანი ბაზილიკის ერთ-ერთ განახლების დროინდელ (VIII ს) დეკორს და იგი შემდგომში, ეკლესიის დანგრევის შემდეგ (XIII ს.) მისთვის შეუფერებელი ფუნქციით გამოიყენეს სხვადასხვა ნაგებობებზე და ბოლოს, დარბაზული ტიპის ეკლესიის ბოლო განახლებისას (XVIII-XIX სს) ძლიერ დაზიანებული ჯეარი გვერდულად ჩააშენეს ეკლესიის აფსიდის კედელში.

-
1. ო.ლანჩავა, ქუთაისი ვერის-ლაზიკის ციხე-ქალაქთა სისტემაში ქუთაისი, 1996 წ.
 2. ჯეანშერ ამირანაშვილი, ადრეფეოდალური ხანის ქართული არქიტექტურისა და რელიეფური ქანდაკების ძეგლები, თბ.1968.
 3. Ф.Шмит. Кахрие Дисами, София, 1906.
 4. А.А.Якобсон. Раннесредневековый Херсонес М.И.А. 63. М.Л.1959.
 5. W.Goetz. Ravenna. Berlin 1901.
 6. A.Colasanti, L.art Byzantin en Italie, Milano, 1912.
 7. ატენის სიონის მოხატულობა, თბ.1984.
 8. К.Кекелидзе. К вопросу и Иерусалимском происхождении Грузинской церкви. Петербург. 1914.

კატერინე გელვეანიშვილი

ხელოვნებათმცოდნე



მთროსმებათ საუკუნის იტალიური ტრიპტიქონი ქართული ხელოვნების მუზეუმის საგანგებო დანა (ატრიბუციის საკითხისათვის)

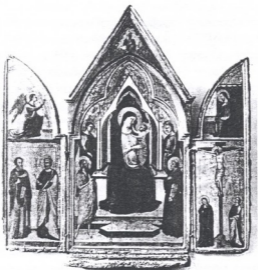
ქართული ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმში დაცული იტალიური ფერწერის ტრენენტოს ეპოქის (XIV ს.) ტრიპტიქონი მუზეუმში ერმიტაჟიდან 1946 წ. შემოვიდა როგორც უცნობი იტალიელი მხატვრის ქმნილება. 1954 წ. ლ.ლესინგისა და მ.შერბაჩოვას ატრიბუციით ის მე-14 საუკუნის ფლორენციელ მხატვარს ბერნარდო დადის მიაკუთვნეს [1]. განსხვავებული ვერსია წარმოგვიდგინა შ.ამირანაშვილმა. რომელმაც ტრიპტიქონი ერთ-ერთ მოწინავე „ჯოტესკს“ ტადეო გადის მიაწერა. თუ ტრიპტიქონის პერიოდიზაცია ეჭვს არ იწვევს, ატრიბუციის საკითხი ახლაც ღიად რჩება, რადგან ამ წლების მანძილზე სამეცნიერო ლიტერატურაში ტრიპტიქონის მიმართ არავის გამოუჩენია ინტერესი. მიუხედავად ძველის მაღალ მხატვრული ღირსებისა ის სრულიად შეუსწავლელი დარჩა.

ტრიპტიქონი სამი ნაწილისაგან შედგება. ცენტრალურ ნაწილში გამოსახულია საყდარზე მჯდომი ღვთისმშობელი ჩვილით ანგელოზებისა და წმინდანების გარემოცვაში, კომპოზიციას ასრულებს ფრონტონში მოთავსებული მაცხოვრის ნახევარფიგურა. გვერდითი კარედების სიბრტყე 2 რეგისტრადაა დაყოფილი. მარცხენა კარედის ზედა ნაწილში ხარების ანგელოზია, რომელსაც მარჯვენა მხარეს ხარების ღვთისმშობელი შეესაბამება. მარცხენა კარედის ქვედა არეზე წმ.პეტრესა და წმ.პართლომეს გამოსახულებებია, რომელთა ამოცნობა მათი ატრიბუტებითა და თანმხლები წარწერით შეიძლება მოპირდაპირე რეგისტრში კი. ჯვარცმის კომპოზიციას წარმოადგენილი. ყველა კომპოზიცია ოქროსფერ ფონზეა შესრულებული და მოსაზღვრულია წერტილოვანი დეკორატიული სარტყელით. რომელსაც თავის მხრივ, ტრიპტიქონის არქიტექტურული კიდე ასრულებს. აღსანიშნავია, რომ ტრიპტიქონი საკმაოდ კარგად არის შენახული და რაც მთავარია, ჩვენამდე ყოველგვარი განახლებისა თუ გადაკეთების გარეშეა მოღწეული.

ძველში მკაფიოდ იკვეთება ტრენენტოს ორი წამყვანი მხატვრული სკოლის - ფლორენციისა და სიენის სკოლების ტრადიციები. იმდენად რამდენადაც, ატრიბუციის საკითხი გადაწყვეტილი არ არის, ჩვენ შეძლებისდაგვარად ავტორის ორიენტაციის

განსაზღვრას შევეცდებით, რაც ტრიპტიქონის წარმომავლობის საკითხის დადგენაში დაგვეხმარება.

ერთი შეხედვით, ტრიპტიქონში ფლორენციული ტრადიცია ჭარბობს. თითქოს, უპირველესად, ამ შთაბეჭდილებას ფორმისა და სივრცის გადაწყვეტა განსაზღვრავს. ცენტრალურ ნაწილში მხატვარი სივრცის ორგანიზაციისა და ფორმის მოდელირების



სურ.1. ტრიპტიქონი ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმიდან

გარკვეულ ოსტატობას აელენს, რაც ფაქტობრივად, იმ პერიოდის ხელოვნების ნოვატორულ ძიებასთანაა დაკავშირებული. ამ შემოქმედებითი ნატურალიზმის ეპოქაში (მ.დვორჟაკი) კი ნოვატორობა-რეალური სამყაროს მრავალმხრივი გადმოცემისა და დახასიათების ერთგვარი ადეკვატი ხდება - გარემო უფრო და უფრო იყვრება ადამიანის ყურადღებას, ხდება შესწავლისა და დაკვირვების საგანი. შემთხვევითი არ არის პეტრარკას მიერ წარმოთქმული სიტყვები, რომლებშიც ასე ცხადად ჩანს პროტორენესანსისათვის დამახასიათებელი შემეცნებითი ინტერესი, მისი თქმით, - ის მოგზაურობს საზღვარგარეთ არა საქმისთვის, არამედ უბრალო ინტერესის გამო, აკვირდება ხალხის ყოფასა და ადარებს დანახულს იმასთან რასაც



იტალიაში ხედავს [3]. აქ სრულიად ახალი ხედეა. უფრო სწორედ დანიხვეს სურვილია წარმოდგენილი. ეს არის პრინციპულად განსხვავებული ინტენციური რეალური სამყაროსადმი, რომელიც სრულიად უჩვეულოა უკანასკნელის ადამიანისათვის. ხელოვნება ორიენტირებულია გარემომცველ სამყაროზე, აქედან



სურ.2. ტრიპტიქონის ფრაგმენტი.
ჯვარცმის კომპოზიცია

გამომდინარე, აქცენტი მხატვრულ ფორმაზე კეთდება. აქ კი უპირველესი მნიშვნელობა ხიერცესა და ფორმას ენიჭება. ჯოტოს რეფორმის შემდგომ, ეს მხატვრული კატეგორიები მთავარი გამომსახველობითი საშუალებების მნიშვნელობას იძენს და განსაკუთრებით აქტუალური სწორედ ფლორენციელთათვის, ჯოტოს უშუალო მემკვიდრეთათვის ხდება.



ტრიპტიქონის ცენტრალური ნაწილის კომპოზიცია, ერთი შეხედვით, საკმაოდ სიერცობრივ შთაბეჭდილებას ტოვებს. რასაც მნიშვნელოვნად განპირობებს საყდარი, რომელიც პერსპექტიულ დამოკლებაშია წარმოდგენილი და ფაქტობრივად, კომპოზიციის სიერცობრივი გადაწყვეტის საფუძველს წარმოადგენს. სიერცობრიობა ფორმის მოდელირებითაც იქმნება. განსაკუთრებული მოცულობითობით ლეთისმშობლის ფიგურა გამოირჩევა. ფორმას ზელშესახები ხასიათი მხოლოდ ფიგურის ცალკეულ ნაწილებში აქვს მინიჭებული (ხელი, მუცელი, მკერდი, თავი), მაგრამ პლასტიკური, საკმაოდ რელიეფური ფიგურა ფონიდან „დაცილების“ და მიუხედავად მაინც სიბრტყეზეა ორიენტირებული. ერთიანი მოხაზულობის მქონე ლეთისმშობლის სილუეტი რელიეფურ ფორმას კომპოზიციის საერთო სიერცობრივ-მოცულობით წყობაში რთავს. გვერდითი ანგელოზებიც საკმაოდ მატერიალურ ხასიათს ატარებენ, მაგრამ არა იმდენად რომ კომპოზიციის საერთო გადაწყვეტას დაუპირისპირდნენ. ცენტრალური ნაწილის სიერცობრივ-მოცულობითი სტრუქტურა იმ ახალი მსოფლგანცდის შემცველია, რომელიც ასე ცხადად უკვე წმ.ბერნარდის სწავლებაში გამოვლინდა. წმ.ბერნარდი, რომელიც ავეუსტინეს აგრძელებს, მაგრამ თავისი მგზნებარე გრძნობებითა და ექსტაზური რელიგიურობით მასზე მეტია, ის ახალი დასაველელი ლეთისმეტყველია, რომლის სწავლება სუბიექტურ ქრისტიანულ მისტიკას უკაფავს ვზას და თავის თავში ლეთისმეტყველების გრძნობადსა და ჭერეტით აღქმას აერთიანებს [4]. მის სწავლებაში ასე ნათლად ნაჩვენებ ნეოპლატონიკურ ლეთისმეტყველებაში სწრაფვისა და მისი გრძნობადი აღქმის მატერიალურ გამოხატულებას ეხედავთ დასაველეთის ხატის მხატვრული ენის ევოლუციაში, რომლის ახალი ეტაპის დასაწყისი ტრიპტიქონის სტრუქტურაშია გამოვლენილი და მასში რეალიუტური მოტივების ამჟვარ არსებობას გულისხმობს.

კარგად დაკვირვებისას ცენტრალური ნაწილი მრავალპლანინანობის შთაბეჭდილებას ტოვებს. მაყურებლის თვალში თითქოს თანმიმდევრულად განლაგებული სიერცეები იკვეთება. ჯერ იოანე ლეთისმეტყველისა და წმ.ფრანცისკოს სიერცობრივი არე. შემდეგ ლეთისმშობლისა და ანგელოზების; ტრიპტიქონის სამყურა თაღედისა და საყდარის ფრონტონის სიერცე... ეს ის სიერცობრივი აზროვნებაა, რომელიც საბოლოოდ კვატრონენტოს ზელოვნებაში იკიდებს ფეხს და გარკვეულ წინააღმდეგობადაც კი გადაიზრდება რეალურსა და გამოსახულ სიერცეს შორის. მაგრამ აქ მხოლოდ მისი დასაწყისია, რადგან წამყვანი მაინც „ხატური პრინციპი“ რჩება.



მესამე განზომილებას გამანეიტრალებელად სიბრტვე ახლავს თან. ფლორენციელთათვის კულტივირებულ „რეალიზმს“ აქ მხოლოდ დაკვირვებას უწინ უწევს ფუნქცია აკისრია. ფორმალური ზერხები დამხმარე მხატვრულ ზერხებად რჩება და უპირველესად, დახვეწილი და ესთეტიკური ხელოვნების შექმნას ემსახურება. აქ ის ძველისა და ახლის ერთგვარი ბალანსია, რომელიც უშუალო პარალელს თომა



სურ.3. ტადეო გადი. ტრიბტიკონის ფრაგმენტი (ცენტრალური ნაწილი) ლეთისმშობელი ჩვილთან ერთად.

აკენელის ფილოსოფიურ სისტემასთან აელენს თითქოს. მისი ლეთისმეტყველებაც ხომ ახლისა და ძველის სინთეზზეა დამყარებული, რომლის საფუძველიც ნეტარი ავეუსტინეს სწავლებაა უპირველეს ყოვლისა. ტრიბტიკონშიც საფუძველი მხატვრული ტრადიციას, რომელიც მხოლოდ ახალი ნოვატორული მიღწევებითაა გამდიდრებული. ამგვარი „ერთიანობა“ (ძველისა და ახლის) ცი ტრენეტოს ეპოქაში,



სწორედ სიენის სკოლისათვისაა დამახასიათებელი და საწინდარია მისი ხელოვნების მხატვრული მთლიანობისა. ფლორენციაში კი, საიროსპირო ტენდენციას მისი ხელოვნების რეფორმატორული ხასიათიდან გამომდინარე, ყურადღების ცენტრში ახალი მხატვრულ-ფორმალური პრობლემებია, რასაც ამ გარდამავალ ეპოქაში გარკვეულწილად ხელოვნების „სინთეზურობის“ რღვევა მოყვება (რომ არ ჩავთვალოთ რამოდენიმე გამონაკლისი). ფლორენცია მუდამ ახლის ძიებაშია, სიენა კი ტრადიციებზე დაყრდნობით ქმნის ახალ ხელოვნებას. ის ფეოდალურია როგორც პოლიტიკური წყობილებით ასე ხელოვნების ხასიათითაც. დიდ გავლენას მასზე ფრანგული კურტუაზული ხელოვნება ახდენს. ტრუბადურებისთვის დამახასიათებელი მშვენიერი ქალის კულტი სიენაში ლეთისმშობელზე ურცევდება. ლეთის მშობელი ხდება სიენის ხელოვნების ცენტრალური თემა - ის წარმოადგენს არა მხოლოდ ქალაქის მფარველ წმინდანს, არამედ ქალური საწყისის სიმბოლოსაც, მუდმივი თავიანთისთვის თემას [5].

სიენის ხელოვნების განსაკუთრებული თავისებურებები ყველაზე სრულყოფილად სწორედ მარიაშის სახეშია გამოვლენილი - დახვეწილი ფორმისადმი სწრაფვა, მშვენიერებისა და სილამაზის კულტი....

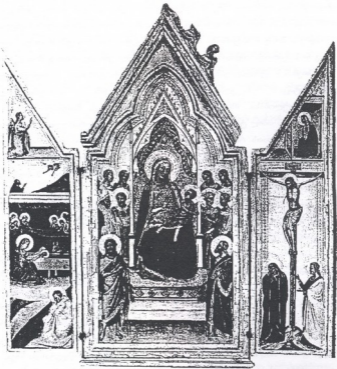
სიენის ხელოვნებასთან განსაკუთრებულ სიახლოვეს გვერდითი კარედების კომპოზიციები ამტკიცებენ. საინტერესოა ხარების კომპოზიციაც, რომლის ლეთისმშობელი სწორედ იმ „სიენური“ განწყობის მატარებელია, რომელიც ასე აახლოვებს მას პიეტრო ლორენცეტის მიერ შესრულებულ ქალაქ არეცოს პოლიტიკონის ხარების ლეთისმშობელთან - მსგავსი მოძრაობის მოტივი, სილუეტის მოხდენილობა და გამომსახველობა, ღირიული განწყობა.... იგივე შეიძლება ითქვას ხარების ანგელოზზეც, რომელიც ვიბელინური ქალაქისათვის ესოდენ საფარველი რაინდული კულტურის გაელენის მატარებლად გვევლინება. მთავარანგელოზი მსგავსად ტრუბადური მგოსნისა თითქოს მშვენიერი ქალის თავიანთისთვის არის წარმოდგენილი. მისი პოზა, აწეული ხელი, რიტორიკული ფესტი განსაკუთრებულ მგრძობილობას ანიჭებს მას. ალბად გადამეტებული არ იქნება თუ პეტრარკას ერთ-ერთი სონეტის ნაწყვეტს გავიხსენებთ :

“მის წინაშე მუხლმოყრილი ლექსებში
სიყვარულით აღვაესებდი კანგს...”

მართლაც, თითქოს ლეთის განგების შემსრულებელი ანგელოზის ნაცვლად მგ ხნებარე, შინაგანი ღირსებით აღსავსე თავიანთისმცემელია წარმოდგენილი.



სიონის ტრადიციებს მოწმობს ჯვარცმის კომპოზიციაც. შხატერული ღირსებით
 ყურადღებას ღვთისმშობლის ფიგურა იპყრობს. შაეი, ურთიანი სილუეტში მგზავლობს
 გამოიყოფა ოქროსფერ ფონზე. უშიშუნელოდ დახრილი თავი სილუეტს საოცარ



სურ.4. ბერნარდო დადი. XIV ს.
 ალტენბურგის ტრიპტიქონი.

სირბილესა და ღუწოხეულ დახეწილობას ანიჭებს. განსაკუთრებით მეტყველია
 ხელის ეხსტი. ფიგურასთან შეფარდებით პროპორციულად პატარა ზომის მტევენები
 დრამატიზმთან ერთად ღრმა შინაგანი ტრავიზმის შთაბეჭდილებას ბადებს.



გარეგნულ დინამიკას მოკლებული ფიგურა საოცარი დრამატიზმით ხასიათდება. სამოსის კონტური თავისი მკვეთრი და მოძრავი არშიით შინაგანი ვიზუალურობის გამომატველად გვევლინება. ლეთისშშობლის ფიგურა იმ ემოციურობისა და შინაგანი „მუხტის“ შემცველია, რომელიც უჩვეულოა ფლორენციის სკოლისათვის, ეს ის ემოციურობაა, რომელიც სინამ მემკვიდრეობით გოთიკისაგან მიიღო. ფიზიკური მოძრაობიდან, რომელიც ესოდენ საცხარელი თემაა ფლორენციელთათვის, სინელთა ყურადღება შინაგან სამყაროზე ჩერდება. ჭერეტიით, თითქოს უმოძრაო ფიგურეი. შინაგანი სამყაროს სიმდიდრითა და განსაკუთრებული ემოციურობით გამოირჩევიან.

სიენის ტრადიციებზე მეტყველებს ტრიპტიქონის კოლორიტული გადაწყვეტაც. ნაკვლად ფლორენციელთათვის დამახასიათებელი პოლიქრომიულობისა, მხატვარი იძლევა საკმაოდ მუქ, ჩამქრალ ფერებს - უპირატესობას თბილ ტონებს ანიჭებს და არ არღვევს კოლორიტული გადაწყვეტის პარმონიულ ხასიათს. რაც ამ ეტაპზე სწორედ სინელთათვისაა დამახასიათებელი. ყოველი ფიგურა ერთიანი ფერადოვანი სილუეტით თავისთავად აქცენტს ქმნის გამოსახულებაში და ამავე დროს ერთიანი, მწყობრი კომპოზიციის შემადგენელ ნაწილს წარმოადგენს. ფერადოვანი აქცენტები იმ სიმეტრიისა და წონასწორობის შთაბეჭდილებას ქმნის, რომელიც ასე გვაგონებს პროტორენესანსის არქიტექტურას, თავისი ნათელი, ტექტონიკური ფორმებით, სადაც ყოველი დეტალი კარგად წასაკითხია და ამავე დროს ერთიანობაშია მოსახილველი.

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ შამირანაშვილმა ტრიპტიქონის ავტორად ტადეო გადი მიიჩნია. ჩენინო ჩენინის ცნობით, გადი ჯოტოს მოწაფე იყო 24 წლის მანძილზე. თავისი შემოქმედებით ტადეო გადი ტიპური "ჯოტესკია". მისი ყურადღების სფეროშია, უპირველესად, რეალური სამყაროსადმი ინტერესი, რაც მის ხელოვნებაში ცალკეული პრობლემებისადმი ინტერესში ვლინდება. ის გატაცებით იძლევა ერთ კომპოზიციამი სხვადასხვა ხედვის წერტილების გაერთიანებას, ფიგურათა რთულ რაკურსებს. მიზნად ისახავს ახალი მხატვრული ეფექტების გადაწყვეტას და სხვა.

განსხვავებას ტადეო გადისა და ტრიპტიქონის ავტორს შორის ცხადად გვიჩვენებს მათი ნამუშევრების შედარება. მაგალითისათვის ავიღოთ გადის მიერ შესრულებული საკურთხველის სახე კოსტილიონ ფიორენტინოს მუზეუმიდან. პრინციპული განსხვავება პირველივე შეხედვისთანავეა შესამჩნევი. გადის „ფლორენციულობა“ ფორმის ხაზგასმულ რელიეფურობასა და ჯოტოსეულ სკულპტურულობაშია გამოვლენილი - ტრიპტიქონის ფორმის პლასტიკური



მოდელირების ფონზე, გადის ფიგურები თითქოს ნაქანდაკები ფორმის ხასიათს იღებენ. აქ ის მონუმენტურობა და მასშტაბურობაა, რომელიც სრულყოფილ ტრიპტიქონის „ინტიმური“ განწყობისათვის.

მნიშვნელოვანი არგუმენტი გადის ავტორობის უარყოფისათვის არის კოლორიტი. ამ თვალსაზრისითაც ტადეო გადი თავისი სკოლის ტრადიციებს ემხრობა. მისი მკვეთრი, ვლერადი ფერები გარკვეულწილად პოლიტომიის შთაბეჭდილებას ტოვებს. ფაქტობრივად ტადეო გადი თავისი ხელოვნების ხასიათით უპირისპირდება ტრიპტიქონის ავტორს; ის როგორც ჯოტოს მიმდევართა შორის უპირველესი, გამომდინარეობს ჯოტოს რეფორმიდან. ფორმის თავისებური გაგებიდან და იმ მხატვრული კატეგორიებისადმი ინტერესიდან, რომელიც ახლებურად დანახული ამქვეყნიურობის ახლებური გადმოცემის საშუალებას იძლევა, ამიტომაც გადი მუდმივ ძიებაშია, მისთვის უცხოა ტრიპტიქონის ავტორის ტემპერამენტი, მისი ხელოვნების „სიმშვიდე“ და დასრულებულობა.

სტილისტიკური თვალსაზრისით მეტ საიხლოვეს ტრიპტიქონთან ბერნადო დადის ხელოვნება ამჟღავნებს. ბერნადო დადი მიჩნეულია „სანტა-რეჩილიას“ სკოლის ერთ-ერთ მოწინავე წარმომადგენელად. მის ხელოვნებაში ფლორენციისა და სიენის ტრადიციების თანაარსებობას ვხედავთ. დადი ის მხატვარია, რომელიც თავისი ხელოვნების „კამერულობით“ კარგად პასუხობდა ტრენტოს ეპოქაში გაჩენილ განსაკუთრებულ ინტერესს მცირე ზომის ინტიმური ხასიათის მქონე ხატებისადმი და აღსანიშნავია ის ფაქტი, რომ სწორედ ბერნადო დადი ამკვიდრებს სიენიდან შემოსულ ამ ფორმას ფლორენციაში [6]. მაგალითისათვის ავიღოთ მისი ალტენბურგის ტრიპტიქონი, რომელიც ერთი შეხედვით იკონოგრაფიისა თუ არქიტექტურული ფორმის თვალსაზრისით გარკვეულ საიხლოვეს აელენს თბილისის ტრიპტიქონთან, მაგრამ ეს მხოლოდ გარეგნული მსგავსებაა. მსგავსად გადისა, ბერნადო დადიც, სულ სხვა „კლანის“ მხატვარია თავისი შემოქმედებით ის ტრენტისტიკა - დეტალიზაცია, კომპოზიციური გადატვირთულობა, ხაზგასმული დეკორატიულ-ორნამენტული ხასიათი... ფორმაც მასთან საკმაოდ სიბრტყობრივია, თბილისის ტრიპტიქონთან შედარებით, პირობითი, მოუქნელი. აქ ვერც იმ შინაგანი სამყაროს სიმდიდრესა და ემოციურობას ვხედავთ. სხვა რომ არაფერი ეთქვათ, ეს სულ სხვა მხატვრული ღირსების მქონე მხატვარია. სიენური გაელენა დადის მიერ მხოლოდ ზედაპირულადაა შეთვისებული, შეიძლება ითქვას, დეკორატიული საწყისის - გაძლიერების მიმართულებით. დადისთვის უცხოა მხატვრული სახეების

ის პოეტურობა და ემოციურობა, რომელიც ტრიპტიქონის მხატვარს სურს, სურს სიწმინდა კმნილების გვერდით აყენებს.

უნა შეიძლება ჩაითვალოს ტრიპტიქონის ავტორად? სამწუხაროდ ეს პრობლემა გადაუწყვეტელი რჩება და მომავალი კვლევა-ძიების საგნად უნდა იქცეს. ერთი რამ კი ცხადია, ორი მხატვრული სკოლის ტრადიციებზე დაყრდნობისას მხატვარი უპირატესობას სიენის სკოლას ანიჭებს. მაგრამ ამ შემთხვევაში - მხატვრული ტრადიციების შეგუების იმ შემთხვევასთან გვაქვს საქმე, რომელშიც წამყვანი ხელოვნების „სინთეზურობა“, რომელიც ავტორს კმნილების ყოველი დეტალის ერთიანობაში გააზრების საშუალებას აძლევს.

ტრიპტიქონის ღირებულება არც განსაკუთრებულ რეფორმატორობაში, არც ხაზგასმულ დეკორატიულ ღირსებებშია (მსგავსად დადისა), პირიქით, მისთვის დამახასიათებელ ქვერეტიობასა და სიმშვიდეშია. მასში თითქოს თომა აქვინელის მშვენიერების კატეგორიათა თავმოყრას ეხედეთ - claritas (მკაფიოება), integritas (დასრულებულობა), consonantia (თანახმიანობა), - ეს ის კატეგორიებია, რომელთა ერთიანობა იმ პარძონის შთაბეჭდილებას ქმნის, რომელიც წამყვანი ხდება ძველის ესთეტიკურ ზემოქმედებაში და ასე გამოირჩევა მას ტრეჯენტოში გაბატონებული დეკორატიული, რაც შემთხვევაში, ეკლესტიკურ სტილის ფონზე.

-
1. საქართველოს ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმის, დასავლეთ ვეროპის ხელოვნების კატალოგი.
 2. Ш.Амиранашвили „Государственный Музей Искусств Грузинской ССР. Живопись. Москва, 1960 г.
 3. В.Лазарев "Происхождение итальянского Возрождения", т. II, ст.38. Москва, 1956 г.
 4. кн. "Общая история Европейской культуры" Брокгауз - Ефрон. С.Петербург - Ф.Горнак "История догматов", ст. 404.
 5. В.Лазарев "Происхождение итальянского Возрождения" т. II ст. 50. Москва, 1956 г.
 6. A.Smart "the dawn of Italian painting 1250 - 1400 Great Britain" 1978. Phaidon Press. p.80.



ჩვეული ფორმების ერთგულება ადამიანს არანაკლებ ახასიათებს, ვიდრე ახლის ძიებისაკენ სწრაფვა. ტრადიციები და მათგანი ნოვატორული მიდგომა არის, სწორედ, ყოველთვისა და ყოველთვის განვითარების არსი.

გობელენის ხელოვნების ისტორია საქართველოში მხოლოდ სამ ათწლეულს ითვლის, მაშინ, როდესაც ქსოვისა და ქსოვილის მორთვის ტრადიცია უძველესია. ამის გამო არის განსაკუთრებით საინტერესო ის, თუ როგორ მოხდა ახალი ტექნიკის (რომელსაც საკუთარი ვრცელი ისტორია გააჩნია) შესისხლზორცება ძველ



სურ.1. გობელენი „მწვეში მთაში“.

ტრადიციასთან, უნდა ითქვას, რომ ახალი დარგის ათვისება საკმაოდ სწრაფად მოხდა, რაც თავისთავად ძალიან ბევრზე მეტყველებს.

ცალკე უნდა აღინიშნოს გობელენისათვის გამოყენებული მასალის საკითხი. ცნობილია, რომ კლასიკური გობელენი იქსოვებოდა ძირითადად ორი სახის ძაფით - შაღის ან აბრეშუმის. მათი გამოყენება დამოკიდებული იყო იმ მოთხოვნებზე,



რომელსაც კონკრეტულ ეპოქაში და რეგიონში უწინებდნენ გობელენს. თანამედროვე ეტაპზე მხატვრებს გაცილებით მეტი არჩევანი აქვთ. ქართული გობელენების უმრავლესობა შალის ძაფით არის შესრულებული. უნდა ვივარაუდოთ, რომ ეს შემთხვევითი ფაქტი არ არის, რომ არსებობს მიზეზი, რომელიც მხატვრებს შალის ძაფის ფაქტურით განსაკუთრებით ხიბლავს და იზიდავს. როგორც ჩანს, ეს ტრადიციულ მეცხვარეობასთან უნდა იყოს დაკავშირებული - ცხვარი, მატყლი, შალის ძაფის დამზადება - ყველაფერი ეს უცხო არ არის ქართველი კაცისათვის და ისიც მიიღწევის ამ მასალისაკენ, რადგან სწორედ ის აძლევს მას შესაძლებლობას საუკეთესოდ გამოხატოს საკუთარი თავი, სრულყოფილად გადმოსცეს სათქმელი.

ვგებ ესეც იყო ერთ-ერთი მიზეზი იმისა, რომ გობელენის ხელოვნებამ ასე სწრაფად მოიკიდა ფეხი საქართველოში და თანაც გაერცვლდა ფართო ფენებში. უკანასკნელი წლების განმავლობაში ადვილად შესამჩნევი იყო ერთგვარი საგობელენო ბუმი - ყველამ მოინდომა გობელენის ქსოვის შესწავლა, უცებად მიუხზდნენ ჩარჩოზე დაკიმულ ქსელს და ქსოვას მიაკვეს ხელი, რატომ? ამ კითხვაზე ერთმნიშვნელოვანი პასუხი, რასაკვირველია, არ არსებობს, მაგრამ როგორც ჩანს, აქ გარკვეული ტექსტილური ტრადიციის არსებობამ იზინა თავი - აღმოჩნდა, რომ გობელენი არც თუ ისე უცხოა, რომ იგი მეტად მიმზიდველია, თუმცა კი (და ამას ხაზი უნდა გაესვას!) მისი მოქსოვა არა მხოლოდ სპეციალურ ცოდნასა და ნიჭს, არამედ უდიდეს შრომისუნარიანობას, ნებისყოფასა და მოთმინებას მოითხოვს.

დაეუბრუნდეთ პროფესიულ გობელენს. ტრადიციასთან მისი კავშირის საკითხზე საუბრისას უპრიანად მიგვაჩინია გივი ყანდარელის ნამუშევრების განხილვა. გივი ყანდარელი ხომ ის მხატვარია, რომელიც ქართული გობელენის სათავეებთან დგას და ამის გამო მისი შემოქმედების განხილვას განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს. თვალის ერთი შევლვბაც საკმარისია იმის დასანახავად, რომ მისი ნაწარმოებები ქართული ხელოვნების ტრადიციის ორგანულ ნაწილს წარმოადგენს. როდესაც ვამბობთ - ქართული ხელოვნების ტრადიციები, ვგულისხმობთ არა მხოლოდ პროფესიული ხელოვნების ნიმუშებს, ასე ვთქვათ, მაგისტრალურ ხაზს, არამედ იმ უდიდეს კულტურულ ფენომენსაც, რასაც ხალხური შემოქმედება აქვია. ამ უკანასკნელს კი აქვს უნარი ეროვნული მენტალიტეტის არსი, მისი კონტესტისა გამოხატოს მაქსიმალურად ზოგადი, ხშირად მწირი, გამოშახველობითი საშუალებებით. ხალხურ შემოქმედებაში, იქნება ეს ლექსი, სიმღერა, თიხის ქურჭელი თუ ჭრელი წმინდა ზედმეტი ხაზგასმისა და აქცენტაციის გარეშე



ხერხდება ერის სულისკვეთების აბსოლუტურად ზუსტი გამოხატვა. არ არსებობს პრინციპული სხვაობა, რომლითაც ტექნოლოგიის დონეზე შეიძლება განსხვავდეს სხვადასხვა ქვეყანაში შექმნილი ნივთი, მაგრამ განა შეიძლება რომ ვინმეს ერთმანეთში აერიოს ქართველისა და პოლონელის მოქსოვილი ფარდავი? ან კორსიკული და ქართული პოლიფონია? ადვილია მოძებნო მსგავსება ტექნოლოგიაში, ფერში, ზოგჯერ კომპოზიციაშიც კი, მაგრამ არის რაღაც, თითქმის მოუხელთებელი თანახმობა, ნაწილების შუთანხმება, რაც კმნის ამა თუ იმ ნივთის თვითმყოფად, განუმეორებელ ხასიათს, მის სულისკვეთებას.



სურ.2. გობელენი „ოჯახი“

მიუხედავად იმისა, რომ გვიქვანდარელის ნებისმიერი ნამუშევარი ამა თუ იმ სახით ატარებს ზალხური ტრადიციის გავლენის ნიშნებს, მაინც შეიძლება მათ შორის გამოვყოთ ისეთები, სადაც ეს გავლენა თვალსაჩინოა და ისინი, სადაც ის ელანდება საერთო სულისკვეთებაში, ფერთა შეხამებასა და კომპოზიციის რიტმებში. სხვაგვარად არც არის შესაძლებელი - ვიდრე ტრადიცია ცოცხლობს ის საზოგადოების ნებისმიერ წევრზე ახდენს ზემოქმედებას (ხშირად ეს ქვეცნობიერ



დონეზე ხდება), ხოლო ისინი, ვინც მხატვრული ნიჭით არიან დაჯილდოვებულნი, მას განსაკუთრებით მძაფრად შეიგრძნობენ და თავის მხრივ მის გამომხატველობად რეალიზატორებად იქცევიან.

გობელენი „მწეშის მთაში“ (შალი, 200 x 300, 1969 წ.) საინტერესოა რიგი მიზეზების გამო. ცნობილია, რომ კომპოზიციის ერთ-ერთი უმთავრესი მახასიათებელი არის ფორმების, ფერების და ლინეარული აქცენტების რიტმი. ამ გობელენის „ახსნისთვისაც“ უმთავრესი სწორედ ესაა. კონტრასტული ფერების მონაკვეთების თავისუფლად, თუმცა კი გარკვეული სისტემით განლაგებული კლანილები ჯერ კიდევ მაშინ იწყებს ზემოქმედებას მნახველზე, ვიდრე ის მოახერხებდეს მათში „გაუზიანრებული“ მთების, მწეშის ფიგურის, ცხვრების, ტაძრისა და ხის სილუეტების გამოცალკევებას და მათ აღქმას. გამოსახულების ყველა ელემენტი პირობითად არის გადმოცემული. განსაკუთრებით იპყრობს ყურადღებას ცხვრები, რომელთა ამგვარი გამოსახვა პირდაპირ ალიტერაციად შეგვიძლია ჩავთვალოთ ხალხურ ხელოვნებასთან. ეს მით უფრო საგულისხმოა, რომ მთელი გობელენი აგებულია როგორც გარკვეულ ნიშანთა, სიმბოლოთა ერთობლიობა და არა როგორც კონკრეტული ხედი.

გობელენის ზედა ნაწილში გაბატონებულია ბორცვოვან-ტალღოვანი, მომრგვალებული ფორმების დენადი რიტმი, რომელიც გობელენის რიტმებს შორის მომწესრიგებელ ფუნქციას ასრულებს, ის საერთო განწყობილებას განსაზღვრავს. თუ მას დაუფიქრებლად მივყვებით, ენახათ, რომ სალამურზე დაკრული მქლოდის სანგები დაიწყებს ჩვენში გაცოცხლებას. გობელენის მარცხენა ნაწილში ჩამოყვადარი მწეშის ბიჭის სალამურის ხმა ჩვენამდეც მოაღწევს. ეს ფიგურა გადმოცემულია განზოგადოებისა და დეტალიზაციის მომხიბველელი შეთანხმებით. ის თითქოს შერწყმულიც არის გამოსახულების საერთო დინებასთან და თანაც მისგან გამოცალკეებულციც არის, ის ქმნის მქლოდიას და თან თვითონაც არის ამ მქლოდის ნაწილი. ფიგურის შემომსახვერელი კონტურის ზახი მოქნილია, ძლიერი და დრეკადი. ამავე დროს მშვიდი და დენადიც, ის თავისი რიტმის ხასიათით თითქოს მეტად გობელენის ზედა ნაწილს ეკუთვნის, ის არის ლაიტმოტივი, რომელიც ზედა და ქვედა რეგისტრებს აერთიანებს. ქვედა რეგისტრის რიტმი კი იქმნება ზესწრაფვის ნიშნით გაერთიანებული „ამოფრქვევებით“, რომლებიც გააფხუზულზე ამოწვერილ ნორს ელორტებს მოგვაგონებს.



გობელენი ერთიანად წარმოგიდგენს მთელს სამყაროს - მიწას, მასზე აღმოცენებული მცენარეებითა და ადამიანის ხელით ნაშენები ტანრით, დასახლებული სამყაროს, რომელიც ორგანულად ერწყმის ბუნებას და, ბოლოს, ადამიანს, რომელიც არის რა ამავე ბუნების შვილი, თავის ნამოღვაწარში ასახავს მის მშვენიერებას და ამავე დროს აწესრიგებს კიდევაც მას.



სურ.3. „ოჯახი“ (დეტალი)

გობელენის კომპოზიცია აგებულია კორიზონტალური (ძირითადად) დიაგონალური (ხშირად) და ვერტიკალური (მცირედ) ფერადოვანი ნაკადების მოქნილი მოძრაობის მშვიდ რიტმზე, რომელიც საღამურის მელოდიას მოგვაგონებს.



მიუხედავად იმისა, რომ პირობითად შეგვიძლია გამოვყოთ ზედა და ქვედა რეგისტრები, მაინც ხაზგასმით უნდა აღინიშნოს გობელენის საერთაშორისო გამომსახველობითი ერთგვარონება, რომელშიც აქცენტებიც კი არ არის შეკეთრად გამოყოფილი გარემომცველი ფონიდან. მწვემის ფიგურა, რომელსაც საკვანძო ელემენტის ფუნქცია აქვს დაკისრებული, სიბრტყის მარცხენა ნახევარში არის განლაგებული, რაც თავისთავად ნიშანდობლივია, თუ განვიხილავთ ამას ფორმატის სორიზონტალურ წაგრძელებასთან და კლაკნილების რიტმთან კავშირში. ამგვარი განლაგება ქმნის უცნაურ ეფექტს, თითქოს მარადიული დროის სათავესთან აღმოჩნდი და დამსწრე ზარ დროის დინების დასაწყისისა. გობელენის დრო არაჩვეულებრივად განწყობული და ამავე დროს კონკრეტულიც, ან უფრო ზუსტად რეალურიც არის, ისევე, როგორც მასზე ასახული სამყარო და მწვემში.

„ოჯახი“ (შალი 200 x 330, 1972 წ.) აგრეთვე ეკუთვნის იმ ნაწარმოებსა რიცხვს, სადაც ხაზგასმულია ადამიანისა და ბუნების ერთიანობის იდეა. განსხვავებით გობელენისაგან „მწვემში მთაში“, სადაც ეს ერთიანობა უფრო ზოგადი ხასიათისა იყო და გულისხმობდა ადამიანის როგორც ასეთის ურთიერთქმედებას სამყაროსთან, „ოჯახი“, გაცილებით უფრო მეტად არის მიწიერი, ამქვეყნიური. ის უშუალოდ არის მიძღვნილი ნაყოფიერების იდეისადმი, რომელსაც ერთნიად განასახიერებს როგორც ადამიანთა ოჯახის გამოსახულება, ასევე აქ წარმოდგენილი მცენარეთა და ცხოველთა სამყარო.

გობელენის მთელი სიბრტყე უხვად არის შევსებული სხვადასხვა გამოსახულებებით, რომლებიც იმდენად არის სტილიზებული, რომ ფაქტიურად ორნამენტად არის ქცეული. ამის წყალობით არის, რომ ნამუშევარი ხალიჩას მოგვაგონებს. უნდა აღინიშნოს, რომ ეს ეხება ადამიანების და ცხოველების ფიგურების გამოსახვასაც, რომლებიც იმგვარად არის მოქსოვილი, რომ ჩართული არის ფონში, მასთან ერთ მთლიანს შეადგენს.

ცალკე აღნიშვნას იმსახურებს გობელენის ზედა კიდესთან გამოსახული მზე და ვარსკვლავები. უკვე თავისთავად ამგვარი გამოსახულება არის მეტყველი: დღე და ღამე თანაარსებობს, რაც კიდევ ერთხელ ხაზს უსვამს გამოსახულების სიმბოლურ ხასიათს. იმას, რომ ჩვენს წინაშე არის არა რომელიმე კონკრეტული ოჯახის ეგუფური პორტრეტი, არამედ ეს არის სიცოცხლით აღსავსე, ცხოველმყოფელი უნერგიის განმახორციელებელი სამყაროს ხატი.



გობელენის კომპოზიცია, როგორც ეს დამახასიათებელია გვიანდარქაის/შემოქმედებისათვის, სადა და ამავე დროს მაქსიმალურად გამოშთაბეულან მონოტონური არის ცენტრში განლაგებული სამი მოზრდილის ფიგურა, რომელთა ვერტიკალურს უხშიანება ფონის გამოსახულების მძლავრი ვერტიკალური ტენდენცია. ბიჭისა და



სურ.4. ოჯახი (დეტალი)

ბოჩოლას ფიგურები ერთგვარად განტვირთავს სამი მოზრდილის ფიგურებისგან შექმნილ უფექტს და გამოსახულებას მონოტონურობისაგან იცავს.

გობელენის პრაქტიკულად მთელი ზედაპირი დაფარულია (და კიდევაც გადატვირთული) მცენარეთა სტილიზებული გამოსახულებებით, რომლებიც ჩასმულია კონტრასტული ფერებით (ყვითლები-ყავისფერები) შექმნილ კლაკნილებში.

გამოსახულია მზარდი ფოთლოვანი ფლორტები, ყვავილები, ყურძნის მტკვნელები და ხორბლის თავთავები.

უნდა აღინიშნოს, რომ არსებობს ერთგვარი მსგავსება ამ ნამუშევრისა და გობელენის „მწვესი მთაში“ გადაწყვეტას შორის. ეს მსგავსება ეფუძნება იმას, რომ ორივემ განმეორებულია მსგავსი ფერთა გამა, კონტრასტული ფერების წყალობით შექმნილია ტალღოვანი კლანჩილების რიტმი, რომელიც გვევლინება რა ფონად, არსებითად წამყვან როლს ასრულებს გამოსახულებაში. პარადოქსია, მაგრამ განმასხვავებელი ამ ორ გობელენს შორის სწორედ ეს რიტმია - თუ „მწვესი მთაში“ პერიოდულად ორიენტირებული, ასე ვთქვათ, თხრობითი ნული დინების თარაზულად მიმართულ რიტმზე არის აგებული „ოჯახის“ რიტმიკა ხაზგასმულად ვერტიკალურია - ზრდის, სიცოცხლის ნიშნად.

გრაფიკული საწყისი ამ გობელენშიც მნიშვნელოვან როლს ასრულებს არსებითად მთელი სიბრტყე წარმოადგენს დაკლანჩილი ხაზების ურთიერთქმედების არენას. გამოსახულება იმდენად გაჯერებულია ძლიერი, დინამიური ხაზების მოქნილი შესწრაფვით, რომ მყურებელზე შემოქმედების უმთავრეს ფაქტორად იქცევა - ვიდრე განდება შესაძლებლობა, რომ დაინახო კონკრეტული მცენარე ან სხვა რაიმე ელემენტი თუ მათი ერთობლიობა, უკვე გამსჭვალული ხარ საყოველთაო ზრდისა და შესწრაფვის დაუოკებელი რიტმით.

განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებს ფონის ელემენტების გამოსახვა, როგორც უკვე ითქვა, ყველა მათგანი პირობითი ხასიათისაა. ეს ფორმები (ყლორტის, თავთავის, მზის, ვარსკვლავების და ა.შ.) უკვე მრავალჯერ ნანახის შთაბეჭდილებას გვიქმნის და ეს მართლაც ასეც არის - მათი საფუძველი ხალხური შემოქმედებისაა, სწორედ ეს სხენს მათ ერთგვარ უნივერსალობას, საყოველთაობას. როდესაც მზის გამოსახულებას ვაკვირდებით, თითქოს თვალწინ წარმოგვიდგება რაიმე საოჯახო ხის ნივთზე ამოკეთილი სახე. ერთ-ერთი ყველაზე გავრცელებული ორნამენტი - სამკუთხედების გადაბმული მწკრივი სხედასხვა სახით გვხვდება გობელენის ამა თუ იმ ადგილას. მაგრამ მთავარი მაინც ეს არ არის. მთავარი ისაა, რომ გამოსახულების ელემენტების ერთობლიობა ქმნის ქართულ იერს, ქართულ სულისკვეთებას. ეს არის სწორედ ის, რაზეც სტატიის დასაწყისში გვკონდა საუბარი. ეს იერი არის ფერთა შესამებაში, ხაზის მოძრაობასა და ორნამენტის ზოგად არათანაბარ რიტმში. ეს შეგრძნება საკმაოდ მძაფრია, თუმცა კი ორივე ნაწარმოებში უეჭველად იგრძნობა არა მხოლოდ პროფესიონალი მხის მაღალი დონე, რაც თავისთავად თითქოს გამოიძახავს



ხალხურობას, არამედ თვით კლასიკური გობელენის ხაზის ერგულებას, რაც განსაკუთრებით კარგად შეინიშნება ქსოვაში, მისი შესაძლებლობები გამოეყენებინათ, რაც, თავის მხრივ, მხატვარს აძლევს საშუალებას შექმნას რთული და საინტერესო ამოცანები გადაწყვეტოს. გობელენის ტექნიკას ზომ გაცილებით მეტი ფერწერული დიაპაზონი გააჩნია, ვიდრე, ვთქვათ, ფარდავს ეს კი თავის მხრივ ერთგვარ ბარიერს ქმნის ამ სახეობათა ურთიერთქმედებისათვის. გივი ყანდარელის გობელენები ნათლად ცხადყოფს, რომ ეს სხვაობა არაა აუცილებელი, რომ გათიშულობაში გადაიზარდოს - მთავარია მხატვარს, გობელენისტს, აქონდეს მათი შესაძლებლობებით, მათი საკუთრივით გამსჭვალვის უნარი და შემოქმედებითი ალღოთი მიაგნოს მათი სინთეზის მომზობლევლობას. სწორედ ეს არის აღსანიშნავი - გივი ყანდარელის ნაწარმოებებში ტრადიცია გამოეყენებულა არა გარკვეული შაბლონების მექანიკური გადმოტანით, არამედ ამ ტრადიციის სულისკვეთების შენარჩუნებით, რაც მხოლოდ მაშინ ხდება შესაძლებელი, როცა მხატვარი გამსჭვალულია ამ ტრადიციით, როცა მისთვის ორგანულია ამ ტრადიციაში განხორციელებული მსოფლალქმა. შესაძლოა, სვარეველში გატარებულმა ბავშვობამ მისცა მხატვარს ტრადიციის შეგრძნება, რომელიც დიდ ქალაქში იშვიათად აღიქმება ხოლმე ასე უშუალოდ. პროფესიული და ხალხური შემოქმედებითი იმპულსების ერთიანობა მხატვარს აძლევს საშუალებას, რომ გარკვეული ძალით გამოხატოს თავისი წარმოდგენები საფაროზე, ადამიანისა და ბუნების ურთიერთობაზე ანუ იმ საკითხებზე, რომელიც არსებითა და რომლის გადაწყვეტის გარეშე შეუძლებელია არა თუ შემოქმედის, არამედ უბრალოდ მოაზროვნე ადამიანის, პიროვნების არსებობა.

Gela Gamkrelidze

Doctor of history

IMAGE OF KOLKH MEDEA FROM SOKHUMI STELE

On the bottom of Sokhumi Bay, in the place, where according to the work of Pseudo Skilax of Karianda (4th c. B.C.). Dioskuria city was located, a white marble bas relief bearing three figure composition was discovered by chance.

Based on the arguments given in the article, the author thinks that a female figure with a box in her hand should be identified with Kolkh Medea. In case this identification is accepted, it will be the first image of Medea in Georgia in the Antique period.

David Mindorashvili

Ph. D. in history

**SASANID STONES WITH ENGRAVED DESIGN FROM GVELETI BURRIAL-
GRAUND**

Gveleti burrial-ground is located in Dariali gorge, on the left bank of the river Tergi, approximately 1 km. to the North of Gveleti fortren.

In 1991 among vart archaeological material unearthed in the burial ground Sasanid stones with engraved design executed in glass, paste sardie garnet, were discovered different imagine are cut on them monograms (Fig.1), plants (Fig.2.), a deer (Fig.3.). Of special entered is a gemma bearing an image of a heart of prey of the cat family, with a Persian inscription "justice" above it (Fig.5.). Based on the accompanying objects stones with engraved design are dated to lake 6th c. - first half of the 7th c.

David Khoshtaria

Ph. D. in Art historian

CHURCH OF ST. STEPHAN IN VACHEDZORI MONASTERY

Charch of St. Stephan in Vachedzori is one of the most interesting samples of Tao architecture. Based on its stylistic traids it is dated to the second half of the 9th c., reflecting a preparatory stage prior to the great efflorescence of art in South-Western Georgia.

Apolon Gabriadze

Archaeologist

"FLOURISHED CROSS" FROM KUTAISI CITADEL



The author puts forward a supposition on dating "flourished cross" from Kutaisi to the 11th - 12th cc. It was most likely to form part of the three-apsed basilica decoration and later on was used as a building material in the renovation of the aisles vaulted church (18th - 19th cc.).

Catherine Gedevanishvili

Art historian

14TH C. ITALIAN TRIPTYCH FROM THE TREASURY OF STATE MUSEUM OF ART OF GEORGIA

Problem of attribution of Trecento triptych preserved in State Museum of Arts of Georgia is not yet solved.

Based on the comparison of the tradition of Sienna and Florence schools - leading artistic schools of the Trecento period, as well as stylistic analysis of the triptych, the author put forward a proposition that the triptych belongs to Sienna school.

Liadze Tsiskarishvili

Art historian

TRADITION AND GOBELIN TAPESTRY BY GIVI KANDARELI

Well-known artist Givi Kandareli is one of the initiations of the professional Georgian Gobelin tapestry.

Analysis of his creative activity enables the author to draw a conclusion that G. Kandareli's work are an organic part of the age-old folk creativity of Georgia.

თბილისი, შავთელის 5/7

ტელ. 98 36 31

ფაქსი 98 96 58

საქართველოს
საინჟინერო-ტექნიკური
სამსახური

ასლბადამდები აპარატურა
პრინტერები
ფაქსები
კომპიუტერები
საოფისო ავეჯი
დიზაინი

XEROX & HEWLETT PACKARD

ოფიციალური წარმომადგენელი